

## تحويلات الموقف والأداة

الفصل الأول : بين قطبي القرن الثاني الهجري :

( أبو نواس - مسلم بن الوليد ).

الفصل الثاني : في عصر الخصومات النقدية :

( بين أبي تمام - والبحترى ).

الفصل الثالث : تجليات الذاتية وغلبة الجدل :

( بين ابن المعتز - ابن الرومي )

obeikandi.com

## **الفصل الأول**

### **بين قُطْبَى القرن الثانى الهجري**

**( أبو نواس وصريح الغوانى )**

- (١) طبيعة الموقف عند أبى نواس من الخمرية إلى نظرية الشعر.
- (٢) مفهوم التجربة وحدود الوعى النقدى عند مسلم بن الوليد.

obeikandi.com

## (١) الموقف عند أبي نواس من الخمرية إلى نظرية الشعر

استطاع أبو نواس أن يجعل من قصائده الخمرية صورة صادقة من حياته منذ أسقط عليها كثيرًا من مشاعره، وعكس من خلالها معظم تجاربه النفسية التي انتهت به إلى رؤية خاصة له، حققت له قدرًا من توحد ذاته مع ذوات ندمائه في فلسفة اللذة الحسية "بما تشيعه في نفسه من مرح وفكاهة حينًا، ومن حزن وكآبة وسخط على المجتمع أحيانًا أخرى، ومع تائيته الخمرية قد نستطيع أن نتبين جانبًا من طبيعة هذه المواقف المختلفة، بحيث تكشف عن خلاصة نظريته حول مفهوم الشعر ووظائفه، وكأنها حكى من خلالها - تطبيقًا - أكثر مما دعا إليه نظريًا عبر ثورته الشعوبية على الطلل وأهله، يقول في تائيته :

|                                     |                                 |
|-------------------------------------|---------------------------------|
| وفتية كمصاييح الدجى غررٍ            | شُم الأثوف، من الصيْد المصاليث  |
| صالوا على الدهر باللَّهو الذى وصلوا | فليس حبلهمُ منه بمبتوت          |
| دار الزمانُ بأفلاك السعود لهم       | وعاج يحنو عليهم عاطفَ اللَّيث   |
| نادمُتهم قرقف الإسفَظ صافية         | مشمولة سُبيت من خمر (تكرت)      |
| من اللواتى خطبناها على عجل          | لما عَجَجْنَا برِّياتِ الحوانيث |
| فى فيلقٍ للدجى كاليمٍ ملتطم         | طام، يحاربُه من هويله النوتى    |
| إذا بكافرة شمطاء قد برزت            | فى زى مختشع لله، زميت           |
| قالت: من القوم؟ قلنا: مَنْ عرفتهم   | من كل سمح، بفرط الجود منعوت     |

حلوا بدارك مُجتازين فاغتنمي  
فقد ظفرت بصفو العيش غائمة  
فاحيى برمجهم فى ظل مكرمة،  
قالت: فعندى الذى تبغون، فانتظروا  
هى الصباح تحيلُ الليل صفوئها  
رمى الملائكة الرصاد، إذ رجمت  
فأقبلت كضياء الشمس، نازعة  
قلنا لها: كم لها فى الدن مَذْحِجَتِ؟  
كانت مَحْبَاةً فى الدن، قد عنست  
فقد أُتِيتَ بها من كُنه معدنها  
تُهدى إلى الشرب طيباً عند نكْهَتِها  
كأنها بزلال المزن إذ مزجت  
يديرها قمر فى طرفه حَوْرٌ  
وعندنا ضاربٌ يشدو فيطربنا،  
إليه الحاظنا تنشى أغنتها،  
من أهل هيت، سخي الجرم، ذي أدبٍ  
فينبرى بفصيح اللحن عن نُغم  
حتى إذا فلك الأوتار دار بنا  
فُزْنَا بها فى حديقات ملفقة،  
تلهيك أطيأها عن كل مُلهية،  
لم يُثنى اللهو عن غشيان موردها

بذلَ الكرام، وقولى كيفما شيت  
كُغْنَم داودَ من أسلاب جالوت  
حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى  
عند الصباح، فقلنا: بل بها إيتي  
إذا رمت بشرار كالإواقيت  
فى الليل بالشهب مُرَاد العفاريت  
فى الكأس من بين دامى الخَصِر منكوت  
قالت: قد أَتُخِذَت من عهد طالوت  
فى الأرض، مدفونة فى بطن تابوت  
فحاذروا أخذها فى الكأس بالقوت  
كنفح مسلٍ، فتيق الغار مفتوت  
شباكُ دُرٍّ على ديباج ياقوت  
كأنما اشتق منه سحرُ هاروت  
(يادار هند بذات الجزع حييت)  
فلوترانا إليه كالمباهيت  
له أقولُ مزاحاً: هات ياهيتى  
مثقفات، فصيحات بثبيت  
مع الطبول ظللنا كالسبايت  
بالرند والطلح والرمان والتوت  
إذا ترنم فى ترجيع تصويت  
ولم أكن عن دواعيها بصميت

حتى إذا الشيبُ فاجانى بطلعته ، أقبح بطلعة شيب غير مبخوت  
عند الغوانى ، إذا أبصرنُ طلعتَه ، آذنُ بالصُرْم من رد وتشيت  
فقد ندمتُ على ماكان من خَطَل ومن إضاعة مكتوب المواقيت  
أدعوكُ سبحانك اللهم فاعفُ كما عفوت ياذا العلى عن صاحب الحوت

حيث ينتهى تقديم القصيدة عبر أبياتها الأولى إلى نوع من التمهيد لعرض مجموعة أحداث قصصية، مثلت سمة الفن الخمرى النواسى فى حركته المسرحية حيث صفا الشاعر فيها إلى نفسه وندمائه، متجاوزًا أحاديث الأطلال ومشاهد البكاء الموروثة، ومتجاوزًا - أيضًا - مستوى النمط التقليدى الغنائى للقصيدة، قصداً إلى خطاب شعري جديد من خلال نمط قصصى متجدد سعى من خلاله سعيًا إلى عرض تصويرى دال على تجدد رؤيته، بما يتسق وواقعه الحياتى المعيش. وأول ما عرّج الشاعر على تصويره أبطال قصته، وهم مجموعة من الشباب أو الفتيان - على حد وصفه - أعجب بهم، فأظهرهم فى قصيدته من أهل الشجاعة والمروءة والأصالة فى النسب، فهم نيّرو الوجه، شرفاء الانتماء لأنهم من كرام القوم، وهم قادرون على فرض سطوتهم على الزمان الذى يخشاهم، فيستجيب لهم، ويحقق لهم ما يحلمون به ويتوقعونه، وهو مشهد نواسى مكرر ومعاد، ولشاعر الخمر فى نظيره والضمير يعود فيه عليها - أى الخمر - :

دارت على فتية دانّ الزمان لهم فلا يصيهموا إلا بما شاءوا<sup>(١)</sup>

وكانه يفصل بذلك فى قضية خطيرة طالما شغلت على الشعراء أنفسهم وملأت عليهم عالمهم، حين أرادوا أن يحدّدوا مواقفهم من الدهر بشكل قاطع فلم يفلحوا، إلا من خلال عرض تلك الصور المتناقضة التى انتشر بعضها فى مقدمات القصائد وبعضها الآخر فى موضوعاتها، وفيها وُزّع موقف الشاعر القديم بين الاستسلام للدهر، وبين محاولاته المختلفة لمواجهته تحت مسميات الليالى، أو الزمن، أو

(١) ديوان أبى نواس، ص ٧.

الخطب، أو الخطوب، أو ما يدل عليها، أو يقترب منها<sup>(١)</sup>، ولكن النواسى هنا يسجل وسائل انتصار أولئك الفتية على الدهر، حتى يتحول إلى مطية لهم، فلا يخضع إلا لرغباتهم، وهو - بالطبع - إنما يعكس تأثير الخمر في نفوسهم، حتى ليحس الفتى منهم نظائر تلك العظمة التى سيطرت على "المنخل الإشكرى" فى حالة سكره، وفقدتها فى حالة صحوه فى مثل قوله المشهور :

فإذا شربتُ فإني      رب "الخورنق" والسدير  
وإذا صحتُ فإني      رب الشوْبهة والبعر

وهى الصورة التى تنتفى وتزول فى حالة إقامته، فإذا هو عند صحوه " رب الشويهة والبعر " وهى نفسها الصورة التى استوحاها حسان من رواسب حس الجاهلية، فسيطرت عليه فى المقدمة الخمرية التى قال فيها حول تصوير التأثير الخمرى أيضًا :

ونشربها فتركنا ملوكا      وأسدا ما ينهنهنا اللقاء<sup>(٢)</sup>

وهو - أيضًا - ما استلهمه الأخطل عبر موروثه الممتد حين قال :

إذا ما ندى على ثم على      ثلاث زجاجات لهن هدير  
خرجتُ أجر الدليل تيهًا كأنى      عليك أمير المؤمنين أمير<sup>(٣)</sup>

(١) ويكفى فى موقف الشاعر القديم من الدهر ما قاله أبو ذؤيب شاكياً باكياً :

أمن المنون وزئبها تنوجع      والدهر ليس بمعتب من يجزع ؟  
أو قول حاتم الطائي :

لِسِنَا صُرُوفِ الدَّهْرِ لَبِنًا وَغَلْظَةً      وَكُلًّا سَقَانَاهُ بِكَاسِيْهَا الدَّهْرِ  
وكذا قوله فى نفس القصيدة :

ولا أظلم ابن العم إن كان إخوتى      شهودًا وقد أودى بإخوته الدَّهْرُ  
(٢) شعر حسان بن ثابت الأنصارى / ٢٨.

(٣) شعر الأخطل ١ / ٢٠٧.



وكذا كان ما قاله معاوية بن أرتاة " في عهد مروان بن الحكم " :

إِنَّا لنشربها حتَّى أنْ تميل بنا كما تمایل وسنان بوسنان

وهى صور يصح اعتبارها قاسمًا مشتركًا بين كثير من شعراء الخمر، وخاصة بين أولئك الشعراء الذين قدموا لقصائدهم بمقدمات خمرية، وإن كان الفارق لا يزال قائمًا حول مدى استلهاهم أبى نواس لمعطيات تلك الصور، فهو يزوج في ذلك بين ما انتقاه وتأثر به من صور التراث، وبين ما صدر عنه في واقعه اللاهوى بين حانات الخمر، وهو واقع سيطر على مجموعة الشعراء المجان من أقرانه في مجتمع القرن الثانى الهجرى، وقد أفصحوا من خلال شعرهم عن طبائع تلك الصراعات التى عانوها بين واقع عاشوه وبين فلسفات خاصة تمنّوا تحقيقها على غرار ما كان من " ديك الجن " و " أبى الهندى " و " الحسين بن الضحاك " و " مطيع بن إياس " ومن قبلهم والبة بن الحباب وصالح بن عبدالقدوس وغيرهم.

وبعد عملية الاختيار - بهذا الشكل - أباح النواسى لنفسه أن يتجاوز الآخرين في خضم مبالغاته، فلم يكف بمشهد الملك أو الإمارة كما تصوّره الأسلاف، بقدر ما انتهى إلى صورة جديدة تفوقها جميعًا في مساق المبالغة، وهى تتناغم - فى ذات الوقت - مع واقعه النفسى، وواقع أصحابه؛ خاصة حين حققت لهم انتصارهم الواهم على الدهر - على حدّ تصويره - وهو أمر مستحيل لم يكن ينتشر كثيرًا لدى الشعراء، فما كان لهم أن يحققوا هذا الانتصار الذى تصوّره أبو نواس وتصوره بهذه السهولة، حتى عرضه بتلك البساطة، وهى صورة تكشف عن طبيعة حياة صاحبها، وكأنها لم تكن لتصدر إلّا عن سِكِّير ثَمِل تجاهل كل ما حوله سوى خمره وعربة ندمائه فحسب.

ويصح اعتبار المقدمة - فنيًا - نوعًا من التمهيد للقصة الخمرية، التى راح أبو نواس يصورها، وهو يبدوها بعد ذلك بعرض تفصيلى لطبيعة تلك الصور، فكأنه يقف أمامها معجبًا أو عاشقًا، مما يتسق مع ما هو بصدد تصويره، إذ يراها طيبة

الرائحة، وهم يتنادمون عليها استجابة لتلك الميزة المحققة فيها، كما أنهم يثقون في أصالة انتمائها، ودقة نسبها، إذ جُلبت لهم خصيصًا من " تكريت " التي حازت شهرة واسعة في إنتاجها وتعتيقها<sup>(١)</sup>، ولكن الشاعر هنا يبدو سريع الانتقال بين المشاهد، فإذا هو يطلع علينا بعد ذلك بعرض مشهد يركز فيه عدسته على بطلته : تلك العجوز الشمطاء التي ربما يبدو عليها طابع البراءة، وهي تصطنع الوقار، ولا كذلك كانت على الإطلاق، فأثى لها ببعض من تلك البراءة المتكلفة وهي صاحبة الخمار تديرها، وتنشر فيها من ضروب اللهو وصور المجون والخلاعة والعريضة ما استساغه الشاعر وقرناؤه. وهو حين يعرض موقفًا اجتماعيًا لها إنما يسجل ظاهرة بارزة من ظواهر العصر، خاصة حين يجعلها تتردد في فتح الخمار للندماء، ربما بسبب من خوفها من شرطة الزنادقة<sup>(٢)</sup>، أو حتى من اللصوص وقطاع الطرق ممن اعتادوا نهب الحانات في تلك الأوقات المتأخرة من الليل<sup>(٣)</sup>. وعلى أية حال فهو يسجل هنا موقفًا حقيقيًا مما شهدته تلك المجالس من فسق ومجون<sup>(٤)</sup>، جعل الحاكم يراقب أقطابها ويتعقبهم في قليل من الأحيان، حتى إذا ضاقت عليهم السبل زاد حرصهم على المغامرة من أجلها، ولذا يدير أبو نواس حوارًا بعد هذا لإقناع العجوز، وعنده تتعدد أطراف هذا الحوار، وتتفاعل مع الموقف / الحدث، ويوزعها الشاعر بين طرح السؤال وتلقى الإجابة حتى يكشف بذلك حقيقة البعد النفسى الذى يعيشه هو ورفاقه، كما كشف طبيعة البعد الاجتماعى الكامن من وراء تصوير موقف صاحبة الحانة.

(١) ديوان أبى نواس ٢٤٤.

(٢) ومعروف موقف الخليفة المهدي حين أعد جهاز شرطة الزنادقة لتتبع المجان ومحاكمة من ثبت عليه الزندقة منهم والزج بهم في السجون.

(٣) ومعروف أيضًا أن تيار الصعلكة قد وجد امتدادًا في العصر العباسى، وخاصة منه سطو اللصوص على الحانات والأديرة.

(٤) وكان لبعض الشعراء شهرة خاصة بسبب من تلك المجالس كما عُرف عن مجلس البردان لبشار، ومجلس أرطاة بن سهية وغيرهما.

ولم ينس الشاعر تصوير زمان قصته التى آثر أن يتجه إلى الخمارة فى سياقها، وهى ظروف لها دلالتها - كما ذكرنا - على مدى حرصه وخوفه من أعين الشرطة، مما قد يضطره إلى الخروج إليها ليلاً، وفى فترة متأخرة منه، تكاد تزعج صاحبة الحانة نفسها:

وللَّيلِ جَلْبَابٌ عَلَيْنَا وَحَوْلَنَا      فَمَا إِنْ تَرَى إِنْسًا لَدَيْهِ وَلَا جُنًّا :  
بِصَاحِبِنَا إِلَّا سَمَاءٌ نَجْمُومَهَا      معلقة فيها إلى حيث وجهنا

وإن كان قد عاد فكُنَى عن هذا التوقيت، وكأنها قصد إلى توكيده :

فَلَمَّا طَرَقْنَا بَابَهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ      فقالت: من الطُّرَّاق؟ قلنا لها : إنا:  
شَبَابٌ تَعَارَفْنَا بِبَابِكَ لَمْ نَكُنْ      نروح بما رُحنا إليك فأدْجُنَا

على أن أطراد الظاهرة هنا لا يجب أن يخذعنا، ولا أن يصرفنا عمَّا مال إليه الشاعر من عرض آخر لمستوى زمنى مغاير يتحدى فيه كل القيم على غرار قوله فى رائيته :

وفتيان صدق قد صرفتُ مطيَّهم      إلى بيت خمار نزلنا به ظهرا

إذ ربما عاشت فى وعيه، أو حتى استقرت فى لا وعيه مشاهد البطولة كما سيطرت على الشعراء القدماء - وإن اختلف الموقف بالطبع - حين تحدثوا عن رحلاتهم، أو حين صوروا مخاوف الليل التى كانوا يعانون أهوالها وبصفة خاصة فى الفترات المتأخرة منه، تلك التى كانوا يرمزون من خلالها إلى شجاعتهم وبطولاتهم، والشاعر هنا بصدد عرض مغامرة لا بد أن يتمتع خلالها بمثل تلك الشجاعة حتى ليستطيع اجتياز مخاطرها، وهو فى حاجة فنية إلى تضخيم ذاته، وإبراز مكانته على هذا النحو بين بقية الرفاق، وبعده ينتقل إلى مشهد آخر فيه قدر من الثبات والتوقُّف عند وصف أصحابه من واقع طبائع علاقتهم بالخمير، ومشاهد إقبالهم عليها،

واستعدادهم للإنفاق في سبيلها<sup>(١)</sup>، فهم - كما سبق أن ذكر في المقدمة - من كرام القوم، وأكثر ما يظهر كرمهم في سياق الموقف الخمرى الذى يغالى كثيراً في تصويره حتى يجعلهم المصدر الأساسى الذى يمكن أن تعتمد عليه صاحبة الحانة، ولذا يتحداها إذا هم تجنبوها، ويحذروها من مغبة انصرافهم عن خمارتها في أبيات يغلب عليها طابع الدُّعابة والظُّرف الاجتماعى، وإن كانت لا تخفى - أيضاً - دلالاته الكاشفة عن حرص الشاعر على الفخر بذاته، ورصد كل ما يملكه في سبيل الخمر، ولذا لم يعد يهتم بما وراء مثل ذلك الإنفاق، ذلك أن لذته الحسية التى يُحدثها شربه تكاد تنهى تفكيره فيما وراء حدود واقعه، فلم يعد يهيمه شيء منها على الإطلاق، وعندئذ تتساوى أمامه كل الأشياء، ومنها - على سبيل المثال هنا - حياة تلك العجوز أو موتها، بل تكاد تتساوى - من وجهة نظره أيضاً - مناطق الفضيلة والرذيلة بهذا الشكل، حيث لا شيء يهيم !!

ثم يعرض الشاعر جواب العجوز حين تسألهم البقاء حتى الصباح، ومنه ينتقل إلى عرض صورة الخمر، تعلقاً بشعاعها وإشراقها، وكأنها إنما تضيء ليل الشاعر مهما اشتدت حُلُكته أو زادت عليه قتامتها، أو تبادت في قسوتها، وكأن الشاعر لا يخشى تلك الظلمة، طالما وجد أدواته للاهتمام فيها من خلال شعاع الخمر، فكأنه بواسطة هذا الشعاع راح يعيش في وضوح النهار على المستوى النفسى الموجب قبل أى اعتبار آخر.

(١) مما قد ذكرنا على الفور بقول عمرو بن كلثوم في الجاهلية

ترى اللحز الشحيح إذا أمرت  
عليه لاله فيها مُهيناً

أو قول طرفة بن العبد :

وما زال تشرابى الخمر ولذتي  
وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى :

إلى أن تحامتنى العشيرة كلها  
وأفردت أفراد البعير المعبد

أو حتى قول عنتره :

فإذا شربت فإننى مستهلك  
مالى، وعرضى وافر لم يكلم

وإضافة إلى هذا البعد النفسى العميق الذى رسمه أبو نواس بين طيات الصورة، لا يخفى ما فيها من محاكاته - أيضًا - لشعراء الخمر القدماء الذين أكثروا من تصوير شعاع الخمر، فهى تارة عندهم شمس، وأخرى نار، أو هى ذلك الوهج الساطع الذى يضيء حياة أصحابه، ولذلك يقترب بها من مشهد النار الذى سُبِقَ إليه، ويحاول الإضافة إليه من خلال تلك الصور التى رأى منها شرار الخمر شبيهاً بذلك الشرار الدينى فى مصدره الذى شَخَّصَ فيها رجعت به الملائكة المردة من الشياطين، وهو - بذلك - يفيد من القصص القرأنى، وبما استوحاه منه من رجم الملائكة بالشهب للشياطين ممن كانوا ملائكة وتمردوا، فكان الرجم بالنجوم جزاء لهم وفاقاً على تمردهم وشقاقهم<sup>(١)</sup>، ويريد الشاعر أن يستكمل هنا بقية المشهد التصويرى للخمر، حيث يصورها من واقع قدمها، ودقة تعتيقها، وينسبها إلى عهد طالوت، ثم يجتهد مرات فى إخراج الصور ممزوجة بذاته ومرتبطة بابتكاره الخاص، وإن كان يتأثر بالأعشى الذى أعجب بتعتيقها على أيدي أهل بابل فى قوله :

ولقد شربت الخمر تر      كض حولنا تُركُّ وكابل  
كدم الذبيح وديحة      مما يعتقُّ أهلُ بابل

ولعله حاول من خلال تفاعل لغة الابتكار مع منطق التأثر بالقدماء أن يستكمل مقومات لوحته، وكان عليه أن يحاول التجديد، وإعادة النظر والتأمل مع صور التراث والمعالجة من خلاله، ولعل التجربة الخمرية التى عاشها قد ساعدته كثيرًا على ذلك، فلم يكن تصوير شعاع الخمر أو قدمها أمرًا جديدًا تمامًا لديه، وإنما وقعت المعانى تحت نظر معظم شعراء هذا الاتجاه، وظل للنواسى - مثل غيره - مجال رحب للتجديد فيها، والإضافة إليها، وإعادة تصويرها فى أنساق فنية لها سماتها وخصائصها التى تميّز أصحابها عن سواهم من شعرائها.

(١) من مثل ما ورد فى قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ ﴾ (\*) وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ (\*) إِلَّا مَنْ اسْتَرَقَّ السَّمْعَ فَاتَّبَعَهُ شَهَابٌ مُبِينٌ ﴾ سورة الحجر، الآية ١٦-١٨.

وحين اشتد ولع أبى نواس بالخمير وجدناه يميل إلى استعراض بقية جزئيات الصورة التى بدأت لديه من وصف طبيعتها، وكأنه راح يستجمع كل حواسه فى رسم صوره التى تصدر عنها، فهو سريع الانتقال بين الصورة الشّمِيّة، إلى اللمسية، إلى المرئية، إلى السمعية، إلى الذوقية، إلى التأثير العام الذى يمكن أن يظل ماثلاً فى كيان الشاعر ككل، فطبيّتها مسك فى تصوره الشّمى، ومزجها بالماء الصافى، أو البارد أيضًا مشهد تذوقى ينم عن اهتمام الشاعر بها فى إحدى مراحلها، وهو يشى فى الوقت ذاته بتقليدية الشاعر فى عرض مسألة المزج بهذا الشكل المرئى وغيره، ليستتبع تلك المشاهد بإصدار صور بصرية أخرى يرينا من خلالها "شباك الدر على ديباج الياقوت"، وهو ما أداره حول مزج الخمر بالماء على صفائه ونقائه المعهود لدى شعرائها.

وما إن ينتهى الشاعر من عرض مشهد الخمر - على هذا النحو - حتى ينتقل إلى تصوير محاور أخرى من خلال علاقاتها الخارجية، حيث يرسم منها عدة لوحات فنية يظهر الساقى بطلاً فى إحداها، حيث يراه الشاعر قمرًا تجمعت فيه آيات الجمال، كأننا اشتق منه هاروت سحره، ويظهر المُغَنَّى بطلاً آخر فى لوحة جزئية أخرى تكمل إطار المشهد الخمرى، وهو ما يعرضه أبو نواس فى صور سمعية طريفة تظهر فيما يسمعه الندماء منه، وما يجلبه لهم من طرب وغناء، لا يسعهم معه إلا إطالة النظر إليه، وكأنهم لا يدرون من أمرهم شيئًا ولا مما يحدث حولهم فى عالم الواقع .. ولا هم يريدون !!

ولم تعدم الطبيعة نصيبها ضمن مقومات اللوحة الكبرى التى رسمها أبو نواس للخمير، بقدر ما اتخذ منها الشاعر إطارًا فنيًا لمجلس الشراب، فبدت لديه روضة غنّاء تكشف جانبًا من جوانب الحضارة العمرانية التى شهدتها المجتمع العباسى من ناحية، وكانت حديقة تتناغم أطيافها وتتوافق أطيافها مع طابع الظروف النفسية التى هيأتها الخمر لشاربيها من ناحية أخرى.

وهكذا بدا أبو نواس أمينًا مع نفسه ومع عالمه فى نقل الصورة الخمرية التى

استمدّها من واقع الحضارة الجديدة، وإن ظلت محاولاته مستمرة حول مزج مواد هذا الواقع التصويرى بصور من الواقع التراثى الذى فرض نفسه عليه من خلال صلته بأسلافه، والتصاقه بمشهورهم فى عالم السكر والعريضة، وفوق هذا كله تظهر التجربة الخمرية معلّمًا بارزًا فى كثير من صور القصيدة، بما لها من دلالة دقيقة على صدق الشاعر فى معاشة موضوعه، وحتى فى صراعاته النفسية الدائبة بين الموروث وبين المادة الجديدة، وهى الصراعات التى تظل واردة حول موقفه الاجتماعى الذى يعكسه - جزئيًا - منطق التحديد الزمنى لخروجه إلى الحانة، حيث يتخفى - تارة - ليلاً لاختلاس اللذة والمنادمة، وأخرى نراه فيها يفتقد كامل متعته إلا من خلال مجاهرته بالمعصية، أو خروجه قاصدًا إليها فى وضوح النهار، أو دعوة رفاقه إلى اتباعه فى فجاجة مسلكه على غرار مناداته لصاحبه أحمد بن صالح بن عبدالقدوس قائلاً:

يا أحمد المرتجى فى كل نائبة      قم صاحبي نعص جبار السماوات!!

وعلى هذا يمكن الاعتداد بهذه القصيدة - وتقاس عليها أشباهها - نموذجًا خاصًا من نماذج الفن الخمرى النواسى فى شكلها ومحتواها، وإن كان أبو نواس قد نقل بعضًا من صفات الممدوحين فى قصائد المدح ليضيفها على ندمائه فى المقدمة، حيث أسبغ عليهم من صفات الكرم والشرف والعزة والشجاعة ما يرقى بهم إلى درجة الممدوح فى صورته المطروقة. وفى انتقاله منطقية مقبولة - حسب تصوّره - حاول أن يفلسف موقفهم من الزمان، أو يحكى صورة من صراعهم معه، وبعد تمهيده هذا رأيناه يلجأ إلى التراث يستقري بعضًا من الصور التى صحبتته عبر منادمتهم لهم، وهو ما حاول تجليته من خلال عرض المجالس الخمرية فى صور حية ظهر فيها الساقى والمطرب والنديم، وأحاطت بكل ما فيها من معالم الجمال ورونق الحياة.

وتظل للروح القصصية سيطرتها الواضحة على القصيدة ابتداء من تعامل أبى نواس مع الصور من منظور حركى، استطاع - بجدارة - أن يوفّر لها، وذلك منذ اعتمد على الحركة منذ انتهائه من المقدمة التى خلّصت لتصوير أصحابه، وثنائه عليهم، حيث انتهى منها إلى إبراز رغبته فى منادمتهم على خمر معنية معينة، راح يجيد الانتقال إلى طرحها فى شكل تصويرى متوالٍ .. وإلى جانب عنصر الحركة راح يستعين أيضًا بالحوار، الذى بدا مكملًا لأدواته الفنية، تلك التى أجاد استغلالها فى كثير من صور القصيدة، كما أجاد التنويع فيها عبر أبياتها المتعددة، ومشاهدها المتلاحقة.

ومع هذا فنحن لا نزعّم أن أبا نواس كان قاصًا، ولا هو التزم بقواعد الفن



القصصى الذى لم يعرفه عصره - أصلاً - ولكن الذى يبدو أن تجربته الخمرية قد ظلت حافلة بها فيها من مقومات الحركة والحيوية، وبما ظهر فيها من أبطال شاركوه مخاض مغامراته؛ الأمر الذى أسهم فى إخراج القصيدة على الصورة التى رأيناها يصدر فيها عن صياغته الدقيقة، وقد كشف من خلالها عن طبيعة تجاربه دون زيف، وهى براعة ساعدته على تسجيل مستويات عديدة من صراعه النفسى والاجتماعى، ولذا كثر فيها عنصر الوصف الذى لا تكتمل النزعة القصصية إلا به، حتى ظهرت لنا الحياة من حول الشاعر مليئة بالصخب والضجيج، وقد انتشرت فيها معالم الجمال، وهى صور أشبعت فى نفسه رغبات كثيرة عاش أسيراً لها وباحثاً عنها، وبدا شديد الاقتناع بها، شديد الحرص على الصدور عن أصدائها فى نفسه.

ولم يكن بروز العناصر القصصية فى القصيدة إلا كاشفاً عن عناية صاحبه بها، حتى راح ينوع فيها، ويحرص على الإجادة فى عرض جوانبها، بدءاً من توزيع صيغ الحوار - مثلاً - بينه وبين أصحابه حيناً، أو بين الندماء جميعاً وبين صاحبة الحانة كطرف آخر حيناً آخر. أو بشكل فعّال مع عنصر الحركة، وهى بطولة تعدّد أصحابها على مستوياتهم المختلفة من ندماء وسقاة ومغنيين، وصاحبة الحانة، وإن كان لا يخفى - أيضاً - أن أبو نواس قد تصدّر تلك البطولة، حين جعل نفسه زعيم عصابة السوء دون وجل، بل - على العكس من ذلك - جاءت تلك الزعامة لديه مدخلاً لفخره بنفسه وبعصابته على السوء، والمهم أنه استطاع إقناعنا بنشاطه بوصفه البطل الرئيسى فى القصة الخمرية، ومن حوله برزت شخصيات متعددة راحت تقوم ببطولات ثانوية تُعدّ - بدورها - ضرورة من ضرورات استكمال مقومات الفن القصصى فحسب.

ولم ينس أبو نواس أن يجعل المتلقى يعيش معه بعضاً من عالمه متأملاً معه كثيراً من صراعاته الاجتماعية، وهو بذلك يكاد يستكمل عناصر القص التى دار حولها منذ حدد الفترة "الزمانية" التى تقع فيها "الأحداث" ليدور فى سياقها "الحوار" وتتحرك فى أطرها "الشخصيات"، وهى تلك الفترة المتأخرة من الليل بما رأيناها

من مدلول اجتماعى ونفسى سبق أن عرضنا لهما .. ولاشك أن مكان الأحداث قد ظهر أكثر من مرة حيث تعددت زواياه ومداخله منذ طروق العصابة للحانة إلى لحظة الشرب والطرب، إلى مرور السقاة على الندماء بكؤوس الخمر المترعة، إلى تصوير تلك الرياض التى أحاطت بالسكارى من صحبه وندمائهم من كل جانب.

ولا يعنينا من القصة هنا دقة تمسك الشاعر بكل عناصرها أو جل مقوماتها بقدر ما يعنينا ما فرضه عليه الموضوع، أو ما أملت عليه التجربة، فكان بصدد تصوير صراعات نفسية تكررت فى حياته، رأى فيها ذاته وقد توحدت مع ذوات رفاقه، وتفاعلت معهم من خلال نوع من الاتفاق الفلسفى فى طبيعة الرؤية للحياة، وحتمية البحث عن مصادر اللذة، وتجديد الموقف الصريح منها دون مواربة؛ الأمر الذى دفعه دفعًا إلى الإعجاب بأشخاصهم، وهو إعجاب لم يكن ليصدر إلا عن ولائه للخمر، أو اطمئنانه إلى اتفاق تام مع الندماء، أو اتساق حتمى مع كل ما يذهبون إليه، أو يلهجون به فى عالم مجونهم وسكرهم من عريضة المخمورين !

هكذا اتخذ أبو نواس من خمره مشجباً يعلق عليه صوراً مختلفة من صراعات عالمه، ربما لكى يتسقى مع نفسه، أو حتى يتخلص من بعض صراعاته إزاء تلك المشكلات التى آثر أن يسرف فى محاولات الإفلات منها، فكان إسرافه فيها موازياً لإسرافه فى شعوبيته، وتماديه فى زندقته ومجونه وعربدته جميعاً، أو كان - بمعنى أدق - صورة دقيقة منها، ووجهها آخر لها :

١ - فعلى المستوى الاجتماعى اتخذ أبو نواس من الخمر خليلاً نديماً ورفيقاً يشد إليه الرحال، تكثر إليها أسفاره، فكانت الخمر ممدوحه، وبدت فى كل الأحوال موضع آماله، وتحولت إلى مصدر العطاء الذى لا يلجأ إلا إليه، كلما اشتدت به الحاجة النفسية إليها، أو زادت عليه ضغوط الحياة، ومن هنا بدت رحلته إليها مخوفة بالأخطار، حتى بدت جهاداً طويلاً وشاقاً يقتحم فيه من الليل ظلمته، ومعه أقرانه من عصابة السوء التى كانت هى الأخرى مصدرًا مؤكداً من مصادر نشوته ووسيلة من وسائل مشاركته معاناته.

٢ - وعلى مستوى العلاقات بين الشاعر وبين تلك العصابة نجده وقد كاد يستبدل بفكرة الرفقة الجاهلية التقليدية موقف المتمنى الجديد إلى مجموعة توحدت معه فلسفتها، واتفقت رؤاها للحياة من منظور أخلاقى واجتماعى متشابه - إلى مدى بعيد - حتى اعتد بها اعتداداً خاصاً، وكذا كان موقفه بين أعضائها حيث رآها ورأى نفسه بينها :

عصابةُ سوء لا ترى الدهرَ مثلهم وإن كنتُ منهم لا بريئاً ولا صفراً

٣- وعلى المستوى الفنى حققت له الخمر فرصاً أوسع لطرح قضايا التجديد التى زعم الشاعر حرصه عليها، حتى راح يتبناها بدلاً من أطلال القدماء، ولكننا هنا نطرح تحفظاً مبدئياً سنعرض له تفصيلاً بعد ذلك عند رصد ملامح التجديد فى الخمرية النواسية، أساسه تلك الأصول التى أفادها من أسلافه القدماء فى نفس المسار، مما يضع تجديده فى حجمه الطبيعى بعيداً عن منطق المبالغات التى قد تطرأ على الموقف، فتجعل منه الأستاذ الأول للفن الخمرى، أو تتجاهل - آنذاك - أصداء ذلك التراث الطويل الممتد على تكوينه الفنى بصفة خاصة ومؤكدة.

٤- وعلى المستوى النفسى استطاع أبو نواس أن يتخذ من الخمر معادلاً للمرأة فى حياته، فراح يصورها على الصعيد الغزلى، ليراها مرة مجوسية الأنساب " وأخرى " مخطوبة " أو " متزوجة " ويراها مشتاقة، وندماء عشاقاً يرحلون إليها، أو تظل هى نفسها عانساً تأبى الزواج بغيره، أو بغير أفراد عصابته، فتحتفظ لهم ببيكارتها، وغير ذلك مما يوحى بشدة تلهف الشاعر عليها وولعه بها، وهو ما يدفعه مراراً إلى رسم الكثير من صور الإعجاب بها فى كل تلك الحالات وأشباهها، وبما تتركه - أيضاً - فى نفوسهم وعقولهم من تأثير يخفف بعضاً من آلامهم فى عالم الضياع بين النشوة والسكر واللهو وعردة الرفاق.

٥- وعلى المستوى الدينى بدت خمر النواسى رد فعل لفشله فى التمسك بأهداب دينه، حيث كشفت - صراحة - عن ضعف معتقده، منذ بدا شاباً متحلاً يحاول التخفف، أو حتى الانصراف عن القيام بالأعباء الدينية والتكاليف والعبادات، حتى إذا ما أحس مزيداً من فشله جاهر - غير وجل - بإعلان المعصية، فراح يسخر من مقومات دينه، ويستهزئ بها، لأنه إنما يسخر - ضمناً - من كل مقومات عالم الفضيلة التى أسقطها من حسابه، فلم تصمد طويلاً أمام إغراء الكأس، ليبرز من ورائها بطولات زائفة لا رصيد لها من الواقع، بقدر ما بدا رصيدها من الواقع، وبقدر ما بدا رصيدها الأكبر كامناً فى أعماقه ومخيلته، فاتخذ منها معبوده الأول، بها ولها يُطوّف حتى الثمالة، ولها وحدها يقدم القرابين

والصلوات، ويسجد في محرابها تقديسًا وإجلالًا، ورغبة فيها، فلا يكاد يطيق " دون السجود لها صبرًا " على حد تعبيره عن موقفه وموقف ندمائه معه.

٦- وعلى المستوى السياسى بدت الخمر النواسية صالحة لأن تكون استكمالًا لتيار الشعوبية من منظور حضارى ومذهبي معًا، حيث بدت حافزًا للشاعر لأن ينظم في السخط على بداوة العرب، والسخرية من أنماط شرابهم التى صورها، وسخر منها، متناسيًا منها من طرده القبيلة الجاهلية بسبب نظائر مسلكه، بل ربما تناسى أيضًا انتشارها لدى كثير من شعراء العصور الأدبية المختلفة ممن كانوا مثلًا يحتذيها، ويسير على مناهجها فى فنه، وقد أثروا جميعًا انتهاك القيم الدينية على طريقة الأخطل وأمثاله من شعرائها الكبار.

٧- ولعل فلسفة " الإغراء " كانت تقف فى قائمة الدوافع القوية التى حدثت بأبى نواس إلى الإسراف فى مسلكه حتى دفعته إلى التهادى فى سلوكه الماكن بلا حدود، فهو يعرف الرقيب ولكنه لا يخشاه، بل يخاتله ويخادعه وصولاً إلى مصدر اللذة المبتغاة، ولذا ارتفعت عنده صيحات الإغراء، معلنة عن شدة تعلقه بالخمر منذ تضحيته بحديث الطلل فى سبيلها، رفضًا لبلاغة القدماء وتحقيرًا لتراثهم، وإيثارًا للجديد حين يتعلق بالخمر على وجه التحديد.

|                                       |                               |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| صَفَةُ الطَّلُولِ بِلَاغَةُ الْقُدْمِ | فاجعل صفاتك لابنة الكرم       |
| تصفُ الطَّلُولَ على السماع بها        | أفدو العيان كَأُتِ فى العلم ؟ |
| فعلام تُذْهَلُ عن مُشعِشَةٍ           | وتهيمُ فى طَلَلٍ وفى رسم ؟    |

إلى حد تضحيته المعلنة بكل القيم الاجتماعية فى سبيل الوصول إليها :

|                                      |                               |
|--------------------------------------|-------------------------------|
| لا تسقنى الدهر إِمَّا كنت لى سَكْنًا | إلا التى نصَّ بالتحريم جبريلُ |
| إن كان حرَّمها الفرقان بعدُ فقد      | أحلها قبلُ توراة وإنجيلُ      |

بل ربما أدت به التضحية إلى اصطناع محاولات عابثة لشربها على أى من الأديان:

خُذْهَا عَلَى دِينِ الْمَسِيحِ إِذَا نَهَى عَنْ شُرْبِهَا دِينَ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ

فإذا وجد مسوغات شربها غير مهياة له، أو غير واردة على أى من الأديان ضرب صفحا عن كل الأديان، واتخذها له ديناً خاصاً يفلسف من خلاله كل حياته :

فَخَذَهَا إِنْ أُرِدْتَ لِذِيذٍ عَيْشٍ وَلَا تَعْدِلْ خَلِيلِي بِالْمَدَامِ  
فَإِنْ قَالُوا : حَرَامٌ قُلْ حَرَامٌ وَلَكِنَّ اللَّذَاذَةَ فِي الْحَرَامِ

فإذا بإغراء الخمر يملك على الشاعر لبه، حتى لتصبح معادلاً لأشياء كثيرة تلتقى فيه رؤاه المختلفة دينية كانت أو سياسية أو اجتماعية أو غزلية، وهو ما راح يسجله في مثل قوله متشبهاً بمسلكه :

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللُّومَ إِغْرَاءٌ وَدَاوْنِي بِالتِّي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ

وكان كل ظروفه قد أبت إلا أن ينصرف إلى دوافع تحثه على مزيد من السكر، أو إصرار على الجهاد في سبيلها على حد تعبيره<sup>(١)</sup>، فكانت صورتها في ذهنه هي الحقيقة الوحيدة التي يركن إليها ضميره بصرف النظر عن طبائع المعوقات التي يمكن أن تحجبه عنها، أو تحجبها عنه.

ولذا ظلت فلسفة " الإغراء " مسيطرة عليه، وكأنها أخذت عليه لبه، حتى أصبحت مفتاحاً لشخصيته، لا يتحرك إلا قاصداً الحانة، بل لا يحرك شخصيات مسرحياته الخمرية إلا إليها، ثم هو يلجأ إلى أساليب الكسير الماجن في إغراء صاحبة الحانة، حتى تفتح لهم أبوابها بلا خوف ولا تردد، لعله يبعث في نفسها شيئاً من

(١) حيث يقول مرشحاً مذهبه ومعبودته :

جَعَلْتُ الْحَجَّ فِي غُمَى وَبِنَا  
وَفِي قُطْرُبُلٍ أَبَدًا رِبَاطِي  
فَقُلْ لِلْخَمْسِ آخِرَ مَلْتَقَانَا  
إِذَا مَا كَانَ ذَاكَ عَلَى الصَّرَاطِ

ومنه كان رد فعله العدائي ضد الحج كفريضة إسلامية حيث قال :  
لَا تَأْتِيَنَّ بِلَادَ مَكَّةَ مُحَرَّمَا  
وَلَوْ أَنَّ مَكَّةَ عِنْدَ بَابِ الدَّارِ

الاطمئنان الذى يصوره أيضًا نمطًا من أنماط الإغراء قد يصل إلى مداه حين يجعل حياتها وموتها، رهناً بترحيبها به وبأفراد عصابته من خلال استعدادهم جميعًا للإنفاق فى سبيل الخمر :

فاحيى بريحهم فى ظل مكرمة حتى إذا ارتحلوا عن داركم: موتى!!

أو حتى فى إقناعها بأنهم ما كانوا ليجتمعوا عندها إلا من أجل الشرب فحسب، فهم ليسوا من قطاع الطرق، ولا هم كانوا من لصوص العصر، ولم تلتق فلسفتهم أو تتوحد رؤاهم إلا على أعتاب حانتها فحسب :

فلما طرقتنا بابها بعد هجعة فقالت: مَن الطُّرَّاق؟ قلنا لها إنا شبابٌ تعارفنا ببابك لم نُكُنْ نروحُ بِمَارْحَنَّا إِلَيْكَ فادْجِئنا

فكان حوارهم مع صاحبة الحانة ينطلق أيضًا من منظور الإغراء، وهو ما كان يصنعه مع أفراد عصابته مرارًا، ثم يوسع الدائرة لتشمل شباب العصر جميعًا فى محاولات دائبة ليركبوا الموجة التى ركبها أبو نواس<sup>(١)</sup>، وأن يظلوا معه فى نفس الاتجاه بلا انقطاع أو تخلف أو تراجع.

يتحول عالم أبى نواس الفنى - على هذه الصورة ونظيراتها - إلى لوحات خمرية متعددة الأركان، يضمها إطار واحد - أو يكاد - تحكمه الديمومة، ويشيع فيها التواصل والتجدد، ويغلفها الإصرار والمغالاة، خاصة إذا استثنيا بعضًا من لحظات الندم التى أفاق فى بعضها من عالم سكره، وصحا فى بعض منها إلى مواجهة آلام الواقع، فأصدر بعضًا من بياناته الشعرية معلنًا توبته، أو مسجلًا توقفه المؤقت عن الاستمرار فى مسلكه، ولكنها بدت توبة آنية محكمة بلحظات قليلة فى كثير من الأحيان، على نحو مما يسجله قوله على منهج أصحاب الإرجاء:

وأسمت سرح اللهو حيث أساموا  
فلماذا عصارة كل ذاك أثم

ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم  
وبلغت ما بلغ امرؤ بشبابه

(١)

يا ربُّ إن عظمتْ دُنُوبِي كثرةً      فلقد علمتُ بأن عفوكَ أعظمُ  
مالي إليك وسيلةٌ إلا الرُّجا      وجميلُ عفوكَ، ثم إنِّي مسلمٌ<sup>(١)</sup>

وهي أقوال يجيئها إسرافه فيما ذهب إليه من صيغ التحدى التي صدرت عن وعي  
مؤكد بما يقول، وإدراك واضح لطبيعة العقاب المتوقع، وإصرار متعمد على ارتكاب  
المعصية، وإغراء الآخرين على خوضها على الرغم من هذا التوجُّس :

إن كنتما لا تشربان معي      خوف العقاب شربتها وحذي!!<sup>(٢)</sup>  
ومن مثل قوله :

يا من يلوم على حمراء صافية      صرُّ في الجنان ودعنى أسكن النَّارا<sup>(٣)</sup>  
أو قوله :

فقلتُ والليلُ يجلوه الصباح كما      يجلو التُّبسم عن ثغر الثنيات  
يا أحمد المرتجى في كل نائبة      قم صاحبي نعص جبار السموات  
وهاتها قهوةٌ صهباءٌ صافيةٌ      منسوبةٌ لقرى هيتٍ وعانات<sup>(٤)</sup>

وكذا كان قوله في سياق التحية بالعبادات أمام الخمر :

عاذل فيه أطعني      وأقول الآن لوُمي  
واشرب الراح ودعني      من صلاةٍ كلَّ يومٍ  
وإذا ما حان وقتُ      لصلاةٍ أو لصومٍ

(١) الديوان ٥٧٨، وكأنها خاض مع رفاقه مخاضاً متشابهاً جمع بين وجوديته واغترابه منذ سلك مسلك  
المتحلل الجريء على مجتمعه، الراض لقيمته، لا يعبأ بمسئولية ولا يطبق تكلفاً بل أراد العيش لمتعته  
ووجوده اليومي وكفى !!

(٢) الديوان ١٩٣.

(٣) الديوان ٢٥٧.

(٤) نفسه ١١٧.



## فارفع الصومَ بشربٍ وامزج الخمر بنوم

وعلى هذا النسق كان موقف التوبة الطارئة، وكان منطق الزهد العارض الذى صوره أبو نواس فى بعض من قصائده، حيث افتقد فيها منطق الديمومة التى رصدها للخمر والتى أضحت معيارًا دقيقًا من معايير حياته العامة والخاصة، وبذا كان ما طرأ عليها لا يتجاوز كونه أمرًا مؤقتًا يكاد يذكرنا بموقف الشاعر فى مدرسة الغزل اللاهى حين يرتدى ثوبًا عذريًا أحيانًا، يتمسح عنده بأركان العذرين فلا يبقى له من مقومات حياتهم شيء إلا تلك " الآنية " التى يفرضها على نفسه، وإن تناقضت مع أصول القاعدة التى تلون حياته بألوان ثابتة بدت غير قابلة للتغير أو التحول، فإذا استعرنا فكرة " الديمومة " و " الآنية " من عمر بن أبى ربيعة فى موقف الغزل - مثلاً - وجئنا بها قابلة للمرونة والتطبيق وجدناها تنطبق بسهولة على مسلك (النواصي) فى زهده لحظات ندمه، فقد كان عمر يعرض على نهج العذرين مثلاً :

|                               |                                              |
|-------------------------------|----------------------------------------------|
| يقول خليلى إذ أجازت حملها     | خوارج من شوطان : بالصبر فاظفر                |
| فقلت له : ما من عزاء ولا أسى  | بُسلٍ فؤادى عن هواها فأقصر                   |
| وما من لقاء يُرتجى بعد هذه    | لنا ولهم دون التفاف المجر                    |
| فهات دواءً للذى بى من الجوى   | ولا فدعنى من ملاك واعثر                      |
| بتاريخ لا يشفى الطبيب الذى به | وليس يواتيه دواء المبعثر                     |
| وطورين طورًا يائسًا من يعوده  | وطورًا يرى فى العين كالمتهجير <sup>(١)</sup> |

فإلى هذا الحد استطاع عمر أن يتمم شخصية الشاعر العذرى، وأن يوهم

---

(١) ديوان عمر : انظر الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكرى فيصل ٤٥٩، معالجة الآنية والديمومة التى استعرناها من دراسته هنا.

أجازت حملها : مضت بها، شوطان : اسم مكان، أسى جمع أسوة يريد القدوة التى يقتدى بها فى الصبر والكف عن حبه. الجمر : موضع رمى الجمار حيث يكثر الناس ويلتف بعضهم حول البعض.

بصدق العاطفة بنفس القوة، حيث يبدو قادرًا على تمثّلها، ثم يميل إلى تصويرها مقتنعا بما يطرحه حولها، ولكنّا مع هذا لا نزال ندرجه ضمن مدرسة الغزل اللاهوى أو الحضارى بكل مقوماتها وطوابعها المحددة التى عرفت بها، وانتشرت فى معظم شعره، ومثلت فلسفة حياته الغزلية على حقيقتها، بعيدًا عن تلك النظرات الزائفة الخاطفة المحكومة بآنية الموقف والمنطق العارض للحظة.

من هنا يصبح من الضرورى أن نتبين طبيعة الخيط الذى يحكم ديمومة الرؤية أو يؤكد استمراريّتها لدى الشاعر، وماهى الاتجاه الذى يتكرر فى شعره من خلال أعمال " الذاكرة الفاعلة " التى تطرح نفسها على كل المواقف، التزامًا بهذا المسار العام الذى يسير عليه طوال حياته، حتى إذا تصوّر أنها قد آذنت بالمغيب ترك (النواصي) وصيته المشهورة من خلال مخاطبته رفاقه :

خليلىّ بالله لا تحفّرًا      لى القبر إلا يقطُرُ بُل  
خلال المعاصرين الكرو      م ولا تُدنيانى من السنبُل  
لعلّى أسمع فى حفرتي      إذا عُصرت ضجة الأرجل

وهو يريد ذلك المكان بالذات ليستمتع بسماع أصوات ندمائه، ولتطربه ضجة أرجل السكارى على حد تصويره، وهى الوصية التى تنم عن الطابع الحقيقى لحياته، مما التمس فيه شيئًا من مثل موقف أبى محجن الثقفى، حين حبسه سعد بن أبى وقاص - فى عصر المبعث - فقال : أما والله ما حبسنى بحرام أكلته ولا شربته، ولكنى كنت صاحب شراب فى الجاهلية، وأنا امرؤ شاعر يدبُّ الشعر على لسانى فينفثه أحيانًا، حبسنى لأنى قلت :

إذا متُّ فاذننى إلى جنب كرمة      تُروى عظامى بعد موت عروقه  
ولا تدفّننى بالفلاة فإننى      أخاف إذا ما متُّ ألا أذوقها

وكأن أبا نواس قد استوحى مثل هذا التشبث بديمومة الرؤية الخمرية من واقع اقتناعه بها، وربما وجد سندًا لدى بعض من الأسلاف على نحو ما كان من قول أبى

محجن أو غيره ممن عاقروا الخمر، وأعلنوا عجزهم عن مجرد الانصراف عنها، أو اعترفوا بالاستسلام الكامل لها.

من هنا يصعب إخراج أبي نواس من دائرة المجون - والزندقة - ولو بشكل مؤقت، فقد امتلأ عقل الرجل ووجدانه بهما، حتى صور أشد درجات اللهو والعريضة في عصره، وقطع في طريق الزندقة أشواطاً لا تُحصى من تاريخه بسهولة، إذ لا يمكن إخراجهم من تلك الدائرة لإدراجهم ضمن شعراء الزهد لمجرد أنه تنبه إلى خطأ في مسلكه في فترات متعددة، فأصدر فيها توبته وأعلن ندمه، حتى بدا أقرب إلى حس الزهاد في تلك الفترات، وهى فترات قصار لم يطل أمدها، ولم تلتق معاً في مجرى متمايز يمكن أن يرسم له رؤية متكاملة، بقدر ما ظلت متناثرة تناثر أيام حياته التى قضاه بين حانات الخمر أولاً وثانياً وأخيراً، قبل أن يكون رجل زهد أو ورع أو عبادة، من هنا كان صدق أبي نواس مع نفسه، وكان اتساقه مع ندمائه أقرب إلى تمثيل حياته من أى اتجاه آخر يمكن أن نراه من خلاله متردداً أو حتى متناقضاً على غرار ما كان فى موقفه من المشهد الطللي.

ولم يكتف أبو نواس في موقفه الخمرى بمجرد الإشارات الغزلية التى راح يقحمها على القصيدة من منطلق التصوير والتشخيص، أو مجرد عرض المواقف، وكشف الانفعالات، ولكنه حرص كثيرًا على إظهار الأبعاد الزمانية والمكانية التى يتخذ منها مسرحًا لأحداثه فى علاقته بالحنة وصاحبها<sup>(١)</sup>، مما يكاد يذكرنا بموقفين شعريين :

أحدهما موقف المادح حين يذهب إلى ممدوحه متجاوزًا الفلوات بكل مشقاتها وعقباتها، وما ينتشر فيها من القتامة وظلمة الليل ووحشة الطريق، وثانيهما موقف الشاعر الغزل حين يستعرض مغامراته الليلية جهادًا دائبًا فى سبيل الوصول إلى ديار محبوبته، واقتحام سياج الحراس من حولها. من هنا يبدو تكرار مشهد الليل عند أبى نواس نفسه قريبًا من ليل شاعر الغزل الحضارى الذى أثر أن يلهو من خلال مغامراته وتضحياته وبطولاته، ومن خلال أيضًا فلسفة حركة حياته من منظور غزلى اتخذ فيه من الليل ستارًا وجلبابًا، فكان الزمن - بهذه الصورة - قاسمًا مشتركًا بين خمر أبى نواس وبين غزل شعراء الحضارة فى عصره، وحتى فيما قبله، على نحو ما رصده عمر بن أبى ربيعة الذى مهّد له الطريق، وبقي عليه فقط أن ينقله من مجرد حديث غزلى إلى حوار خمرى، مما يذكرنا ببعض صور عمر - أيضًا - من مثل قوله :

ولقد دخلت البيت يُخشى أهله      بعد الهدوء وبعد ما سقط الندى

وهو عنده - أيضًا - يتأتى بعد فناء الصوت وغياب القمر وهدوء القوم إلى النوم:

(١) ينظر فى هذا الصدد تفصيلًا كتاب "أحان الحان" للأستاذ عبدالرحمن صدقي.

فلما فقدت النوم منهم وأطفئت  
وغاب قُمَيْرٌ كنت أرجو غُيوبه  
وحُفْض عنى الصوت أقبلت مشية الـ  
مصاييحُ شبت بالعشاء وأنورُ  
وروحُ رعيانٍ ونوم سمر  
حُباب وشخصى خشية الحى أزورُ<sup>(١)</sup>

حيث يبدو مشهد الليل المكرر - على هذا النحو - قادرًا على تسجيل دلالة مهمة تكشف عن تقارب نفسية الشاعرَيْن، أو هو يقترب بهما معًا من دائرة واحدة بدت محكومة بالظلام الذى يُستغل للاقتراب من الرذيلة، أو السعى حثيثًا إليها، على أن يكون فى مأمن من المجتمع الذى يغترب عنه الشاعر - أو يتمنى ذلك - فى مثل تلك الأحوال، ولذلك تبدو وظيفة الليل عند (النواصي) وثيقة الصلة على المستويَيْن النفسى والفنى بنظائرها عند (عمر) الذى رأى فيه غلافًا يحميه من سطوة المجتمع، أو يمنحه الفرصة لمعايشة عالمه الغزلى حيث يجد متعته ولذته :

بثنا بأنعم ليلة وألذها      للنفس ما ستر الصباح حجابها

من هنا كانت سعادة المغامر ليلاً؛ الأمر الذى استكمله بكرهه للنهار الذى قد لا يتلاءم مع صراحة اللذة، أو المجاهرة بما ينشده من عالم الرذائل، وهو الأمر الذى تعجَّله أبونواس من واقع منطق صاحبة الحانة، حيث رفض أن ينتظر بزوغ الصباح، ربما لشدة رغبته فيها، ولهفته عليها، وربما لأنه استمرأ الليل فوجد فيه صباحه وإشراقه يومه، أو انبلاج ضوئه بتأثير الخمر، حيث يقول فى لهجة المتحدث الوائق من اقتناعه بمسلكه :

قالت: فعندى الذى تبغون فانتظروا      عند الصباح، فقلنا : بل بها إيتى !  
هى الصباحُ تحيلُ الليل صفوئها      إذا رمتُ بشرار كالإيواقيت  
رمى الملائكة الرُصَاد إذ رجمتُ      فى الليل بالشُّهب مُرَادَ العفاريت

وقبل أن يسدل الليل أستاره أو يسلم القيادة للصباح، وبمنطق آخر قبل أن تفسح

(١) ديوان عمر ص ٦٦.

الرديلة المجال للفضيلة، يصل الأمر بالشاعر وأصحابه إلى ذروة المتعة، ومعايشة نشوته حتى استغرقهم سبات عميق من الثمالة، ومن روعة ما وقع بأسماعهم من أصوات القيان، وما رآته أبصارهم في مجالس الطرب والغناء والمنادمة.

ومن المؤكد أن أبا نواس قد اتخذ من تلك الدلالات الزمنية الغامضة مجالاً رحباً لنشر فسوقه وإذاعة صور عربدته، فكانت حالته النفسية هي الدافع الأول له لكي يعيش في الظلام مغترباً عن مجتمعه إلا عن "عصابة السوء" التي ترنم باسمها، ووجد ذاته في رحابها.

توقف أبو نواس عند النهار وإشراقة الصباح في تصوير الخمر ذاتها، وكأنه كان يكمل بذلك تمردَه على كل القيم، ويعلن حربه وعصيانَه حيناً من منطق الشعوبية الصارخة، وأحياناً من منطق الزندقة بما تحمله من شكوكه، وما تعكسه من صور استهتاره على نحو ما كشفه في كثير من شعره :

|                              |                                      |
|------------------------------|--------------------------------------|
| بكُرتُ على تلومنى فأجبتُها   | إننى لأعرف مذهب الأبرار!             |
| فدعى الملام فقد أطعتُ غوايتي | وصرفتُ معرفتى إلى الإنكار            |
| ورأيت إتيانى اللذابة والهوى  | وتعجلى من طيب هذى الدار              |
| أحرى وأحزم من تنظُر أجلى     | علمى به رجُم من الأخبار              |
| ما جاءنا أحد يخبر أنه        | فى جنة مذمات أوفى نار <sup>(١)</sup> |

وكانه راح يرسم صورة مضطربة لما يعتمل في أعماقه من جرّاء هذا القلق وذلك الاضطراب، وإن ظل غريباً لديه في تلك الصورة ما قرّره حين صرف معرفته إلى الإنكار - على حد تعبيره - لمجرد أنه لم يجد من يعود من الآخرة ليخبره عن حقائق الجنة والنار، وما رآه في أى منهما، حيث تتضح سذاجة الفكرة وقُبْح العرض، لاسيما إذا صدر الأمر من شاعر يعايش عصرًا مليئًا بضجيج الحركة العلمية، ويعجُّ بصور مختلفة من الجدل والمناظرات بين رجال الكلام والفكر الفلسفى، والتسليم

(١) انظر الموشح ٢٧٧.

بقضايا الغيب بوصفه أمرًا مطلقًا. وهو تصوّر كان مقبولاً أن يُطرح بصورة مبررة من لدن شعراء عصور مبكرة لم يعرف أهلها الإسلام، على نحو ما بدا - مثلاً - لدى طرفة بن العبد في الجاهلية، حين قال متفلسفاً في رفض لوم اللائم، أو تحدى عاذله عن طريق الصيغة الجدلية المشهورة<sup>(١)</sup> :

ألا أيهذا الزاجري احضر الوغى      وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي؟  
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي      فدعنى أبادرها بما ملكت يدي؟

فمما لاشك فيه أن طرفة كان أكثر قدرة على الإقناع، وأكثر عمقاً من أبي نواس في عرض فكرته، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار - وهذا ضروري - طبيعة الفارق الزمني والعقائدي البعيد بين الشاعرين، ومستوى الفكر في عصرهما.

لقد انطلق أبو نواس من وراء الخمر ومؤثراتها متزندقاً، فأعلن عن نفسه في شعره ومسلكه معاً، فجاءت الصور مليئة بالقبح والفجاجة الأخلاقية على الرغم من صدقه الفنى فيها، وخاصة منها ما جاء مليئاً بالتصريح والمجاهرة بلفظ الإنكار، ذلك أنه يرفض - آنذاك - ركنًا من أركان دينه الذي تزداد عليه جرأته، ويشدد عليه تطاوله :

يا ناظرًا فى الدين من الأمر؟      لا قدر صبح ولا جبر!  
ما صبح عندي من جميع الذي      تذكر إلا الموت والقبر<sup>(٢)</sup>

وهى صورة تسجل - بحق - حدود الأفق النواسي، وتحدد أبعاد النظرة السطحية، وتكشف قصورها عن تجاوز المحسوس حول مشاهد القبر والموت، حيث لم يتجاوز كثيرًا جاهلية طرفة، أو زهير، أو حاتم الطائي، أو غيرهم ممن وقفوا

---

(١) من الممكن الرجوع إلى تفاصيل هذه الفكرة في كتابنا "الشاعر مفكرًا" الفصل الخاص بوجودية طرفة بن العبد.

(٢) الديوان ٢٤٢، وإذا الموقف يمتد إلى حد الإنكار التام في قوله :

حياة، ثم موت، ثم نشر  
حديث خرافة يا أم عمرو!!

بخيالهم وحواسهم عند نفس المشهدين، عجزا منهم عن التحول إلى إدراك غيبى  
نزل به الدين الإسلامى بعد ذلك، ولعنا نذكر هنا لحاتم الطائي قوله المشهور:

أماوى هل يُغنى الثراءُ عن الفتى      إذا حشرجت يوماً وضاق به الصدرُ  
إذا أنا دلأئى الذين أحبُّهم      لملحودة زلج جوانبها غبرُ

وقول طرفة :

لعمرك إن الموتَ ما أخطأ الفتى      لكالطول المرخى وثنياء باليدِ

أو قول زهير :

ومن يخش أسباب المنية يلقها      وإن رام أسباب السماء بسلم

وهكذا يتهاوى موقع أبى نواس مع تساؤل حجم الفكرة التى سعى إليها، وإذا  
هو يهبط من علياء فكره حين يتجادل حول قضية المعاصرة وعلاقتها بالتراث، لكى  
ينحدر إلى أخطر المزالق الدينية حين يعلن زندقته من منظور جاهلى تمامًا، جعله  
يعيش وثنية الفكر، مما انعكس - بالتالى - فى حمأة سلوكه حول (اللذة) التى دفعته إلى  
الهجوم على الحضارة العربية فى صورتَيْها : المادية والاجتماعية. وهكذا بدا سعى أبى  
نواس وراء الخمر صورة مؤكدة لزندقته ومجونه، وهى صورة تعكس - بصدق - قمة  
هروبه من تكاليف الدين، وتقاليد المجتمع وقيمه، مما دفعه إلى إعلان التحدى،  
والإصرار عليه، والمجاهرة به مرارًا، حتى فى الأشهر التى يعتز بها المسلمون فى  
عباداتهم :

شربتُ الخمرَ فى رمضان حتى      رأيت البدر للشعرى شريكا  
فقال أخى : الديوكُ مَنادياتُ      فقلتُ له : وما يُدرى الديوكُ ؟<sup>(١)</sup>

وعلى هذا الأساس يظل الدفاع عن أبى نواس ومكانته فى الشعر العباسى فى غير



حاجة - إطلاقاً - إلى الدفاع عن عقيدته أو تبرير مجونه، فالذى لاشك فيه أنه قد تحول بفن الشعر إلى توظيف خاص، استهدف - بالتأكيد - خدمة العنصرية الفارسية من خلال الانتصار للفكر الشعبوي، وشن الهجوم على العنصر العربي، الأمر الذى وسع الشاعر من دائرته حين مده إلى الدين الإسلامى، فمسَّ بذلك حس المسلمين جميعاً، واقتحم من خلال مسلكه عالم الزنادقة حتى صار واحداً من أعلامهم.

مثل هذا الموقف الأخلاقي، أو الاجتماعي، تظل له سماته وخصائصه، وهو يختلف - في طبيعته النوعية - عن موقفه في ميزان النقد بما له من أدوات، ووسائل معالجة، ومن حقه أن نحترم قدراته، وأن نبرز دوره في الصياغة الجمالية، دون أن نضع الحاجز الأخلاقي حائلاً بيننا وبينه، خاصة حين ندقق في تحديد منزلته الفنية، لاسيما - أيضاً - إذا وضعنا في الاعتبار طبيعة حالته النفسية الممزقة في صراعتها الدائب بين القديم والجديد، وهو تمزق انتهى لصالح القصيدة العربية حين نظم أبو نواس شعره على نهجها، وصاغه من خلالها أحياناً. ويبدو أن نقادنا القدامى قد نفذوا إلى الوعي الكامل بهذه الحقيقة على نحو ما ناقشه القاضي الجرجاني بين سطور " الوساطة " من إدراكه الحدود الفاصلة بين منطقة الصدق الأخلاقي والصدق الفني لدى الشعراء<sup>(١)</sup>، وهو الأمر الذي انتهى عند الكثيرين إلى التحيز المطلق لأبي نواس، أو الحماسة الشديدة في الدفاع عن مكانته في هذا الجانب، منذ رأى ابن رشيق في فنه أنه " أكان أيسر الناس شعراً، وهو أشعر المولدين ليس فيهم من يضارعه "<sup>(٢)</sup> ويبدو أن ذلك الإعجاب لم يأت في صالح أبي نواس إلا من منظور ثقافته التي ضربت بجذورها العميقة في تربة تلك الحضارة التي راح يهاجم أصحابها، وينعى عليهم تخلفهم، فقد كان أبو نواس، على حد تعبير ابن منظور في أخباره:

" عالماً، راوياً للحديث والأخبار، أخذ اللغة عن الأعراب، وروى الحديث عن

(١) يراجع في ذلك : الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني.

(٢) العمدة ٢-١٣٣.

العلماء، وخرج إلى البادية فأقام فيها سنة <sup>(١)</sup>، ويبدو أن تلك السنة تركت أثرها واضحاً في تمرد أبي نواس على خشونة الحياة، ورفضه بداوتها بعد حين، وانعكس ذلك كله في سعيه الدائب خلف ترف الحضارة، مؤثراً بذلك من حياته أبسط طرقها، وأشدّها سهولة، وأقربها إلى التحلّل والتحرّر، ولذلك لا يبقى لأبي نواس من فنه سوى مثل ما أعجب به ابن المعتز حين فضّله على جميع الشعراء إعجاباً بموقفه من فن " البديع " الذي ضرب فيه بسهم وافر نأى فيه عن التكلف، أو الإسراف المتعمد على غرار ما صنعه زعماء تلك المدرسة.

على أن فلسفة الحياة التي اتسق معها أبو نواس لم تكن قصرًا عليه وحده مع أفراد عصابته، بقدر ما اتكأ فيها على رصيد تراثي بدا متناثرًا في كثير جدًّا من قصائده وصوره الشعرية .. صحيح أن العصر ظل علامة بارزة في فنه، ولكنه لم يفقد تلك الأصول التي استند إليها، خاصة حين راح يتخذ من فلسفة الإرجاء محورًا يطرح من خلاله مبررات مجونه، أو يدير من حوله حوار بناء على تصوّره الذي حدّده مثل قوله :

تَرى عندنا ما يُسَخِّطُ الله كلّه      سوى الشّرك بالرحمن ربّ المشاعر <sup>(٢)</sup>

حيث يُبدى جانبًا مما كان عليه من صلة مؤكدة بفلسفة الإرجاء التي رَوَّج لها بعض من شعراء بنى أمية من قبل، واعتنقها منهم فريق أذاعها في شعره، وقام بالانتصاف لها في قصائد طال بعضها، وكثرت فيها التفاصيل، وعرض المبادئ على نحو ما سجله ثابت قطنه <sup>(٣)</sup>، وهو من شعراء القبائل بخراسان، وكان أزدياً متعصباً موتورًا مال إلى الترويج لفلسفة الإرجاء، فطرحها دون أن يكفر أحدًا من المسلمين مهما عظم ذنبه، لأنهم - أى المرجئة - يفصلون بين الإيمان والعمل، فالمسلم عنده

(١) أخبار أبي نواس ١-١٢.

(٢) الديوان ٤٧١.

(٣) انظر : ضحى الإسلام ٣-٣١٦.

مؤمن، وإن لم يؤد الفرائض، لأن أساس الإيمان عندهم الاعتقاد بالقلب، لا العبادة العملية أو الطاعة، ولعل هذا هو ما حفز أبا نواس إلى التصريح ببيته المشهور في خطاب أحمد بن صالح بن عبدالقدوس (وإن كان البيت قد مرَّ بنا في سياق مختلف):

يا أحمدَ المُرْتَجى فى كل نائبةٍ      قُمْ صاحِبى نعص جَبَّار السموات!

ولذلك راحت فرقة المرجئة تتوقف في إصدار الأحكام على أعمال الناس، تاركة الأحكام لله تعالى يوم القيامة، إلى الجور البيِّن، أو العناد الواضح، فيما يصدرون أحكامهم عليه، وهم لا يستيحيون دماء الناس إلا دفاعاً عن أنفسهم، ولا يكفرون عثمان وعليًّا، بل يسفّهون رأى الخوارج لأنهم كفروهما، فهما عبدان مؤمنان، وما حدث من شقاق بينهما لا يلغى إيمانها، والحكم متروك لله تعالى، يقول ثابت قطنة في تفاصيل مبادئ تلك الفرقة التى التقط أبو نواس بعضاً من خيوطها فأساء استغلالها<sup>(١)</sup>:

|                                 |                                    |
|---------------------------------|------------------------------------|
| يا هندُ إنى أظنُّ العيش قد نفدا | ولا أرى الأمر إلا مُدبراً نكدا     |
| إنى رهينةٌ يوم لستُ سابقهٌ      | إلا يكن يومنا هذا فقد أفدا         |
| بايعت ربي بيعاً إن وفيت به      | جاورت قتلى كراماً جاوروا أحدا      |
| يا هندُ فاستمعى لى إن سيرتنا    | أن نعبد الله لا نُشرك به أحدا      |
| نُرجى الأمور إذا كانت مُشبهة    | ونصدق القول فيمن جار أو عندا       |
| المسلمون على الإسلام كلهم       | والمشركون أشثوا دينهم قددا         |
| ولا أرى أن ذنباً بالغ أحدا      | من الناس شركاً إذا ما وحدوا الصمدا |
| لا نسفك الدم إلا أن يُراد بنا   | سفكُ الدماء طريقاً واحداً جُدا     |
| من يتق الله فى الدنيا فإنه له   | أجرُ التَّقَى إذا وفى الحساب غدا   |

(١) الأغاني ١٤-٢٧٠، انظر الشعر العربى فى خراسان (د. حسين عطوان)، ٢٥٧.

وما قضى الله من أمر فليس له ردُّ وما يقض من أمر يَكُن رَشداً  
كل الخوارج مُخط في مقالته ولو تعبد فيما قال واجتهدا  
أما على وعثمانُ فإنهما عبدان لم يُشركا بالله مذ عبدا  
وكان بينهما شغب وقد شهدا شقَّ العصا ويعين الله ما شهدا  
يُجزى على وعثمانُ بسعيهما ولست أدري بحق أيَّه وردا  
الله يعلمُ ماذا يحضرن به وكل عبد سيلقى الله منفردا

فهل كانت فلسفة الإرجاء كما صاغها الشاعر عبر تلك الأبيات إلا ثغرة ينفذ منها الشعراء إلى سلوك خاص تحت مبدأ انتظار العفو الإلهي المطلق يوم الحساب ؟ فإذا كان الأمر كذلك، فقد بدا أبو نواس من أشدهم قرباً منه، وزاد عليها حرصه حين بدا غير حريص على دينه - في معظم الأحوال - فراح يذيع رؤيته الإنكارية، وينشر عجزه عن القيام بالتكاليف والعبادات، ونصَّب من خمرة معبوداً يسجد له وقت الصلاة، دون أن يحتفظ لنفسه بقدر من الدين يستند إليه سلوكه، إلا من قبيل نشر مثل هذا الإرجاء الذي انتهت إليه بعض الفرق الفلسفية الإسلامية، في مقابل القول بالجبرية أو القدرية لدى غيرها من الفرق.

ولاشك أن ثمة فرقاً واضحاً بين الشاعر حين يأخذ بمبادئ الفرق خالصة كاملة، وبينه حين يمزجها بفكر آخر يفسدها أو يحولها إلى طرق شتى قوامها الغواية والضلال على غرار ما رمى إليه أبو نواس وما شغله نشره والترويج له.

ويبقى لخمرة أبى نواس بعد رصيدها السياسى الشعبى، وبعد رصيدها من منظور الزندقة والاستخفاف بالقيم الدينية، يبقى لها رصيد آخر له أهميته أيضًا وخطره، ذلك أنه لم يصدر فيها عن فراغ فنى، ولم يكن الأول فيها بلا دليل يسبقه إليها، بقدر ما بدا صورة مكمله لمناهج سلفية، وتكرار لأطر كاملة سبقه إليها جيل من شعراء الفن الخمرى، ومنها انطلق الشاعر إلى مادة فنية محملًا بذلك الرصيد التراثى الذى وقع فيه اختياره على صور بعينها لدى الشعراء، تلك التى وجد لها صدى فى نفسه منذ راح يقتدى بأصحابها فى السلوك، ويهتدى بهم فى صياغة منظوماته الخمرية، فرسم لها نظائر كثيرة فى شعره، جعلته موزعًا - شأن غيره من شعراء العصر - بين القيم الفنية الموروثة والقيم المستحدثة التى أضافها تجديدًا أو تحويرًا أو تعديلًا أو إضافة وابتكارًا.

وابتداء من ذود أبى نواس عن أفراد عصابته، وانطلاقًا من ثنائيه عليهم يبدو هذا الاقتداء بالقديم واردًا لديه، حيث يراهم مرة فى افتتاح تائيته كمصاييح الدجى :

وفتية كمصاييح الدجى غرر شم الأنوف من الصيّد المصاليث

وفى صدر رائيته يراهم من نفس المنظور فتان صدق :

وفتيان صدق قد صرفت مطيهم إلى بيت خمار نزلنا به ظهرا

ولعله يبدو متأثرًا فى كلّ برؤية الأخطل فى قوله عن رفاقه من الندماء وتصوير علاقته بهم من خلال الخمر ومجالسها :

وصبحتها غر الوجوه غرائقا      من تغلب الغلباء لا أسفألها  
أخسأ إليك جرير إنا معشر      نلنا السماء : نجومها وهلالها

حيث يشيع الثناء على الندماء، ويصور الإعجاب بهم إلى هذا الحد السابق على النواسى، فلم يكتف بالتقاطه - كما رأينا آنفاً - من صورة الممدوح فى القصيدة القديمة، ولكنه وجد الرصيد جاهزاً فى كثير من الصور التى اقتحم أصحابها هذا المجال، فضربوا فيه بسهم وافر، على نحو ما تكرر لدى الأخطل منذ اتخذ من نصرانيتها وسيلة لطرح المزيد من تلك الصور، فرأى ندماءه فى قصيدة له أخرى:

لقد غدوت على الندماء لا حصر      يخشى أذاه ولا مستبطاً زمر<sup>(١)</sup>

بل تكاد الصورة تتطابق بين طبيعة توصيف أفراد العصابة من الندماء لدى كل من الشاعرين (الأخطل وأبى نواس) خاصة إذا سجلنا قول الأخطل فى أحد ممدوحيه :

بيضُ مصاليتُ أبناءُ الملوك فلن      يدرى ما قدّموا عُجْمٌ ولا عَرَبٌ<sup>(٢)</sup>

وإن ظل واضحاً أن أبى نواس قد انتقل بالصورة من المجال المدحى إلى الخمرى، فأفاد منها، كما أفاد - بشكل مباشر - من موقف الأخطل أيضاً فى وجهته إلى الحانة مع رفقاته :

ولقد غدوتُ على التجار بمسمح      هُرْتُ عواذله هريز الأكلب<sup>(٣)</sup>

إذ يصبح النديم فى شرفه وعزة مكانته موضع التقاء الشاعرَيْن كليهما فى نفس المجال، خاصة إذ أخذنا أيضاً بصورة نديم الأخطل حين رآه :

(١) ديوان الأخطل ٦٤٢/٢، الحصر : البخيل. الزمر : القليل الخير. المستبط : الذى يُستبطأ خبره.

(٢) نفس المصدر ٥٨/١.

(٣) نفسه ٨٩/١، التجار : الخمارون. المسمح : السمع من الرجال السهل.

صلتُ الجبين رشيدُ الأمر تعرفه إذا تكشف عن عرنيه القتر<sup>(١)</sup>  
أو رآه في مشهد الندماء جميعًا :

بيضُ مصاليتُ لم يُعدل بهم أحد في كل معظمة من سادة العرب<sup>(٢)</sup>

وكثير - بالطبع - ذلك التأثير التراثي إذا وضعنا في الاعتبار إمكانية الإفادة من  
نظائر تلك الصور في موضوعات أخرى عاجلها شعراء السلف، على نحو ما صنع  
(الشمردل اليربوعي) في فخره الأموى بقبيلته التي رأى فتياها :

فتيانُ مكرُمة وشيب سادة يخشى أذاه ولا مستبطاً زمر<sup>(٣)</sup>

فهم فتیان، سادة، أثرياء، كرماء، وهى نفسها مقومات صورة الندماء عند أبى  
نواس، وكان منها - أيضًا - عند الأخطل في باب المدح :

نبئتُ قناتك منهم فى أسرة بيض الوجوه مصالتُ أخيار<sup>(٤)</sup>  
أو ما صاغه على المستوى الجمعى في أنساب بنى أمية :

فى نبعة من قريش يعصبون بها ما إن يُوازى بأعلى بُتها الشجرُ

حيث تبدو كل صفات الندماء - أو تكاد - مردودة إلى تلك الصور المتعددة في  
المعجم التراثي لدى شعراء الخمر وغيرهم، بل ربما بدا صدق النوايا في الذهاب إلى  
الحانة أيضًا صيغة مطروقة، ورؤية مشتركة بينه وبين سابقه، منذ أن لهج بمثلها  
(حميد بن ثور الهلالي) في قوله :

(١) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧، العرنين : مقدم الأنف. القتر : الغبار.

(٢) نفسه ١/ ٢٥٢.

(٣) شعراء أمويون ٢/ ٥٢٨.

(٤) ديوان الأخطل ٢/ ٤١٤ والصلت من الرجال : الصارم الجلد، وهو المصلات ومن الإبل الناقة  
الصلبة.



وفتيان صدق إذا ما اعتزوا أبا حوا العدو وأعطوا السلب<sup>(١)</sup>

وكأنها بدا أبو نواس في لوحة الندماء حريصًا على استجباع عناصرها من واقع حياته معهم، ومعايشته لهم، وإن لم يصدر فيها عن فراغ تراثي، فالصورة - كما رأينا - بدت موزعة ومنتشرة في أشكال مختلفة ومتنوعة لدى فريق متباين من الشعراء، سواء من طرحوا المشاهد في سياق نفس الموضوع الخمرى، أو من تجاوزوه إلى غيره من الموضوعات التي عاجلها، ثم أعاد الشاعر منهم عرضها ربطاً بموضوعه، فبدت جديدة عليه، وثيقة الصلة بتجاربه، قادرة على تصويرها وتوصيلها لجمهوره في سياقات متعددة وموضوعات متغايرة.

فإذا ما تجاوزنا صور الندماء إلى لوحة المغامرة التي ينهض معهم الشاعر فيها، نجده حريصًا على التحديد " الزمانى " الذى لا يركن فيه طويلاً إلى نهار يمكن أن يفتضح فيه أمره، بل بدا شديد الإيثار لليل، حتى ينجو من مراقبة الشرطة العباسية، فهم، يطرقون باب الحانة بعد هجعة من النوم ( على حد تصويره ) - وقد مررنا - ولكننا نعيده هنا لأهمية دلالة :

فلما طرقتنا بابها بعد هجعة فقالت : من الطراق ؟ قلنا لها إنا :  
شباب تعارفنا ببابك لم نكن نروح بما رحنا إليك فأدجنا !

وإذا هو يعجب من ليله بتفردهم في مشهد السير فيه، وكأنهم أشجع عصابات العصر :

ولليل جلباب علينا وحولنا فما إن ترى إنساً لديه ولا جناً  
يصاحبنا إلا سماءً نجموها معلقة فيها إلى حيث وجهنا

فإذا هم يعيشون صراعاً عاتياً من واقع ظلمة الليل<sup>(٢)</sup>، أملاً في الوصول إلى

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالي ٤٦، الاعتزاء : الادعاء والشعار في الحرب. السلب : ما مع المقتول من سلاح وثياب ودابة.

(٢) مما يتردد لديه في صراعاته مع تلظ الظلمة فرآها في ثائيته :

في فليق للدجى كاليم ملتطم طام يحاربه من حوله النوي

المحبوبة الوحيدة في عالمهم، وكأنهم يتفقون حول كراهية الصبح، طالما تعلقت  
المسألة بعالم الرذيلة أو تلبية صوت الرغبة الجاححة التي يرفضها المجتمع جهازاً، على  
نحو ما أبداه عمر بن أبى ربيعة في موقفه الغزلى من كراهية للصبح أيضاً حين هجم  
عليه ليعزله عن مصدر لذته :

فما راعنى إلا منادٍ ترحلوا      وقد لاح معروف من الصبح أشقر<sup>(١)</sup>

وكذلك كان الموقف كما رسمه الشاعر العذرى قيس لبنى حين قال :

سلى الليل عنى كيف أرعى نجومه      وكيف أقاسى الهمم مستخلياً فرداً<sup>(٢)</sup>

وهو ليل الشاعر المهموم المبتلى بالخوف، منذ صوره النابغة في اعتذارياته للنعمان  
مرة في مطلعته :

كلينى لهم يا أميمة ناصب      وليلى أقاسيه بطئ الكواكب  
تطاول حتى قلت ليس بمنقضٍ      وليس الذى يرعى النجوم بأيب  
وفي غير المطلع :

فإنك كالليل الذى هو مُذكرى      وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ

حيث ظل ليل الخمر أو الغزل مختلفاً في مقاييس عطائه عن ذلك الليل الحزين  
الذى لا يرحب به الشاعر، بقدر ما ينتظر لحظة زواله وأفوله أملاً في انبلاج الصباح  
وإشراقه نوره التى تُخلصه من همومه، وعنده تنتهى حالته النفسية الكئيبة، على نحو  
ما نتذكره من مثل قول امرئ القيس المشهور :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل      بصبح، وما الإصباح منك بأمثل  
فيا لك من ليل كأن نجومه      بكل مغار الفتل شدت بيدل!!

(١) ديوان عمر ١٦٤.

(٢) شعر قيس لبنى ٨٣.

ولكنه ليل مختلف عن نظيره الذى يرتبط باللذة لدى أبى نواس، أو الغزلين من الشعراء ممن صوّروه ستارًا يحمى مُتَعَمِّهم، حتى نسب بعضهم الخمر إلى الليل بعد نوم الناس على نحو ما أورده الأخطل في قوله :

فجاء بها بعد الكرى فارسيةً مشعشة أحيت عظامًا وأنفساً<sup>(١)</sup>

ثم تتعدّد ملامح اللوحة، ويحرص الشعراء على تبرير موقفهم من الخمر، وتصوير عجزهم عن تجنبها، ويطرح بعضهم القضية من منطلق رفض اللوم أو العذل الذى قد يوجه إليه حول طبيعة مسلكه، وعلى غرار ما طرحه مثل قول أبى نواس :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراءٌ وداونى بالتى كانت هى الداء !

حيث بدا قريبًا من أستاذه فى فن الخمرية الأموية حين قال مفصلاً الموقف :

ألا لا تلومينى على الخمر عاذلاً ولا تهلكينى إن فى الدهر قاتلاً  
ذرينى فإن الخمر من لذة الفتى ولو كنت موغولاً على وواغلاً  
وإنى لشرب الخمر معذلاً إذا هرت الكأس الوخام التنايلاً<sup>(٢)</sup>

ولعل كلا الشاعرين قد أفاد - بدوره - من قول الأعشى أستاذ الخمرية الجاهلية، حين سجل إغراءها فى قوله :

وكأس شرئت على لذّة وأخرى تداويت منها بها  
لكى يعلم الناس أنى امرؤ أتيت المعيشة من بابها

بل لعل الموقف الخمرى يبدو وثيق الصلة بتلك المتعة الغزلية التى عرضها بعض

(١) ديوان الأخطل ٥٤٧/٢.

(٢) نفسه ٧٠٠/٢، الموغل : المدخول عليه، وهو يشرب. الواغل : الداخل على القوم فى شربهم. المعذل : الذى يكثر الناس لومه وعذله. هرت : كرهت وخافت. الوخام : وخيم وهو الثقيل المكروه. التنايل : ج تنبل وهو القصير البليد.

أصحابها من نفس المنظور، حين ضحوا بكل شيء في سبيل غزلهم، على غرار ما  
صوره قول الأحوص :

يا طالب الحاجات يرجو بُجْهَهَا      ليس النجاحُ مع الأخف الأعْجَل  
استأنِ تظفر في أمورك كلها      وإذا عَزَمْتَ على الهوى فتوَكَّل<sup>(١)</sup>

فكأنه الإصرار على خوض التجربة الغزلية بما لا يقل عن تجربة الخمر لدى  
أصحابها، بل حتى لدى المغمورين منهم، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار قول شاعر  
مثل حارثة بن بدر الغُداني مصورًا إصراره على شرب الخمر في فلسفة واضحة،  
يمزج فيها الموقف الخمرى بالغزلى قائلاً :

أحبُّ التى لا أملكُ الدهرُ بُغْضَهَا      وذلك فعلٌ معجبٌ كل أخرق  
سأشربُها صرفًا وآتى صحابتي      وأطلبُ غرَّات الغزال المنطَق<sup>(٢)</sup>

فالتضحية بدت واردة بكل شيء في سبيل استكمال المسلك الخاص للشاعر. وكما  
وجد شعراء الخمر دواءهم في شربهم إياها فقد وجده مجنون ليلى في ليلاه يوم صرَّح  
بذلك قائلاً :

فتلك التى من كان داءً دواؤه      وهاروت كل السحر منه تعلَّم<sup>(٣)</sup>

ولعل التضحية عند شعراء الخمر تعادها - على المستوى الغزلى - أيضًا تلك  
الصورة التى رسمها جميل في تضحيته الخمرية في سبيل غزله وحبّه، قائلاً من منطق  
التشبه بعشق المَجَّان لخمَرهم :

لقد شُغِفَتْ نفسى بُئِينُ بذكركم      كما شُغِفَ المخمور يا بُئِنَ بالخمَر<sup>(٤)</sup>

(١) شعر الأحوص ٣٥٩.

(٢) شعراء أمويون ٢ / ٣٥٥.

(٣) ديوان مجنون ليلى ٥٨.

(٤) ديوان جميل ٥٨.

ثم يمتد التناول التصويرى عبر محاور الرصيد التراثى فى الخمر ليصل إلى ذروته لدى أبى نواس، من خلال ما دأب عليه من معالجة لنسبها على سبيل التشخيص، إلى عرض أشهر البلدان التى عُرفت ونُسبت إليها، فراح يذكر خمر "تكرت" وقُطْرُبُل، ويعالجها فى معظم صورهِ (مجوسية الأنساب)، وإن لم يكن أول من تنبّه إلى تلك الفكرة، بل لعله راح يرددها تأثراً بالأخطل وغيره من شعراء هذا الفن، فقد بدت بابلية لدى الأخطل حيث قال :

ظَلَلْتُ كَأَنى شاربٌ بابليّةً      ركود الحميّا فى العظام شمول<sup>(١)</sup>  
كما جعلها عانية فى قوله :

عانيّة ترفع الأرواح نفحتُها      لو كان تُسقى بها الأمواتُ قد نُشروا<sup>(٢)</sup>  
ويبدو الأخطل خبيراً بأنماط متعددة من الخمر، حيث تنسب إلى أشهر البلدان بتعتيقها وتصنيفها، لترك لأبى نواس وعصابته رصيذاً ضخماً منها، فمن الخمر العانية إلى البابلية نجد عنده أيضاً خمر "بيسان" فى قوله :

وقد سقتنى رضاباً غيرَ ذى أسن      كالمسك ذرّاً على ماء العناقيد  
من خمر "بيسان" صرفاً فوقها حبّ      شيبَتْ به نُطفة من ماء يثروُد<sup>(٣)</sup>  
وقد يطرح منها نسبته العامة إلى الحضارة الفارسية على نحو قوله، وقد سبق ذكره والاستشهاد به فى سياق سابق :

فجاء بها بعد الكرى فارسيّةً      مُشعّشة أحيَتْ عظاماً وأنفساً<sup>(٤)</sup>

---

(١) ديوان الأخطل ٢/ ٦٥٤. بابلية : منسوبة إلى بابل. ركود : سريعة. الحميا : شدة الخمر وسكرها. الشمول : الباردة.

(٢) نفسه ٢/ ٦٣٢. العانية : منسوبة إلى عانة (بلدة بين الرقة وهيت على شاطئ الفرات). الأرواح : ج ريح. النفحة : الرائحة. نشروا : ابتعثوا وحيوا.

(٣) نفسه ٢/ ٥٥٤. بيسان : ناحية بالأردن. يثروُد : موضع بالشام. الحبب : فقاعات تملو الخمر. النطفة : الماء الصافي.

(٤) ديوان الأخطل ٢/ ٥٤٧.

ولعل الأخطل نفسه كان مسبوقاً أيضاً إلى أشباه تلك الصور التي راحت تؤصل لفلسفة الخمر، من حيث إثبات نسبتها وعراقتها، من لدن الأعشى من الكبار الجاهليين، وربما ظهر الموقف حتى عند بعض المغمورين على نحو ما أورده قول المسيّب بن علس :

ومها يرفُ كأنه إذ ذُقْتَهُ      عانيّة شُجّت بماء يَرَاع

وهنا يظل غير بعيد عن ذاكرتنا خمر " بيت رأس " التي تغنى بها حسان بن ثابت في قوله ضمن مقدمة الهمزية :

كان سيئةً من " بيت رأس "      يكون مزاجها عسل وماء  
على أنيابها، أو طعم غَضٌّ      من الثُّفاح هَصَّرَها الجناء

أو حتى خمر " الأندرين " عند عمرو بن كلثوم في مطلع معلقته :

ألا هُبى بصحنك فاصْبِحينا      ولا تبقى خُمُورَ الأندرينا

ليمتد التأثير التراثي بعد ذلك إلى أدق خصائص الخمرية، فيقتحم على الشاعر عالم سكره ونشوته - فإذا هو - آنذاك - يستوحى الصورة من القديم أيضاً، ثم يزاوج بينها وبين حقيقة واقعه، وفقدان وعيه حتى الثمالة، وهو ما أكثر أبو نواس من عرضه وتصويره منذ رأى نفسه ورفاقه :

حتّى إذا فلِكَ الأوتار دارَ بنا      مع الطُّبُول ظللنا كالسَّبايت !!

وإن بدا مردوداً في تراثيته إلى الأخطل أيضاً، بدليل ما سبق أن قاله جامعاً بين النسب وطبيعة التأثير الخمرى في البيت :

ظللتُ كأنى شاربٌ بابليةً      ركود الحميا في العظام شمول

حيث يجعلها شديدة الحميا، لتصوير شدة تأثيرها، وما وقع به من سكر تام نتيجة احتسائها، وهو ما رآه في موقف آخر حياة وموتاً :

تَمِيتُ وَتَحْيِي بَعْدَ مَوْتٍ، وَمَوْتُهَا  
وَمَا رَدَّدَهُ أَيْضًا فِي قَوْلِهِ عَنْ تَأْيِيرِهَا :

صَرِيعُ مُدَامٍ يَرْفَعُ الشَّرْبُ رَأْسَهُ  
يُهَادِيهِ أَحْيَانًا وَحِينًا يَجُرُّهُ  
لِيَحْيَا وَقَدْ مَاتَتْ عِظَامٌ وَمِفْصَلُ  
وَمَا كَادَ إِلَّا بِالْحُشَّاشَةِ يَعْقِلُ<sup>(٢)</sup>

ولعل هذا التأثير هو ما دفع الأخطل وقرنائه إلى مزيد من التثبث بالخمير،  
ورفض العذل فيها واللوم عليها، مما عرضنا لجوانب منه آنفًا، ومما أصرَّ هو نفسه  
على عرضه في كثير من صوره وإكثاره من عرض طبيعة التأثير من خلال تناقل  
الحركة لدى السِّكِّير :

فَقَامَ يَجْرُ الْبُرْدَ لَوْ أَنَّ نَفْسَهُ  
وَأَدْبَرَ لَوْ قِيلَ : اتَّقِ السِّيفَ لَمْ تَخْلُ  
بَكَفِّهِ مِنْ رَدِّ الْحُمَيَّا لَحَرَّتْ  
ذُؤَابَتُهُ مِنْ خَشْيَتِهِ اقْشَعَرَّتْ<sup>(٣)</sup>

ولعل حرص الشعراء على تصوير مثل هذا التأثير هو ما دفعهم دفعًا إلى  
الإسراف في عرض كثير من صفاتها، لبيان مزيد من الإعجاب بها، فإذا هي عند أبي  
نواس " سحر هاروت " اقتباسًا مما شاع بين العرب من ضرب المثل بذلك السحر  
أكثر مما سواه، فكان أكثر مجالات الحديث عنه في مساق عالم الخمر والغزل عند  
الشعراء، على نحو ما صوّره قول بشار في صاحبه غزلاً :

وَكُلَّ أَنْ تَحْتِ لِسَانِهَا هَارُوتُ يَنْفُثُ فِيهِ سِحْرًا

وربما كان المصدر الديني واردًا وراء تلك المؤثرات، فما كانت لبشار أو لأبي  
نواس أو غيرهما من معرفة بهاروت وماروت إلا من واقع القصص الديني، من  
قوله تعالى ﴿ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ ﴾ وإن بدت الصورة  
موطن إعجاب وتناول عبر عالم الغزل حيث رَدَّدَها مجنون ليلي قائلاً عنها :

(١) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧، والأغاني ٧/ ١٧٧.

(٢) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧.

(٣) نفسه ٢/ ٥٥٠، الحميا : شدة الخمر وإسكارها. رد الحميا : بثها في الرأس. اقشعرت : اهتزت.

فتلك التى من كان داءً دواؤه      وهاروتُ كلُّ السحر منها تعلماً<sup>(١)</sup>

وهو ما دفعه - أيضًا - إلى التداوى بها منها، فكانت داءه ودواءه على حد  
تصويره:

تداوتُ من ليلى يَلَيْلى من الهوى      كما يتداوى شاربُ الخمرِ بالخمرِ<sup>(٢)</sup>

ولذلك يعمد شاعر الخمر إلى تصوير انتشار الداء في صاحبه بعد شربها :

فجاء بها بعد الكرى فارسيةً      مشعشة أحيت عظاماً وأنفساً  
فأصبح منها الوائلُ كأنه      سقيمٌ تمشَّى دأؤه حسين أسلساً<sup>(٣)</sup>

وهو أيضًا ما استغله بشار غزلا في مطلعته التقليدى في همزته :

حيّيا صاحبي أمّ العلاء      واحذرا طرف عينها الحوراء  
إن فى عيْنِها دواءٌ وداء      لعلمٌ والداءُ قبلَ الدّواء

وقس على ذلك كثيرًا من الصفات التى راح الشعراء يطرحونها على الخمر من  
خلال تصويرهم للونها، وتعتيقها، ومزجها وشعرائها، وكؤوسها، ومجالسها  
وندمائها، وسقاتها، وغير ذلك الكثير مما يتعلق بها، منذ دخول الشاعر الحانة، إلى  
خروجه منها، وهو ما يسهل تبين رصيده لدى شعرائها الكبار في عصورها الأولى،  
ولعل من الطريف فى تصوير رائحتها ما تركه الأحوص فى قوله :

ولإذا تعاوَرَتِ الأكُفُّ زُجَاجَها      نفَحَتْ فنال رباحَها المزكُومُ<sup>(٤)</sup>

ومثلها جاءت تلك الصور التى طرحت حول تأثيرها من قبل الشعراء المقلين  
منها أيضًا، على غرار قول الأحوص فيها :

(١) ديوان مجنون ليلي ٥٨.

(٢) ديوان ٩٥.

(٣) ديوان الأخطل ٥٤٧/٢. المشعشة: الخمر أرقها المزج. أسلس الداء: إذا تفشى فى البدن ودب فيه.

(٤) ديوان الأحوص ٣٨٣. تعاورت: تداولت.



صريع مُدَامَة غَلَبَتْ عَلَيْهِ      تموت لها المفاصل والعظام<sup>(١)</sup>

ولعل رفض اللوم فيها - أيضًا - بدا صورة مكررة ومطروقة جاءت من المنطق الغزلي الذي طرحه شعراء المدارس الغزلية المختلفة، مما يكشفه مثل قول الأحوص أيضًا، وهو يتقمص شخصية الشاعر العذرى :

يا أيها اللائمي فيها لأضرمها      أكثرت لو كان يُغنى عنك إكثارُ  
ارجع فليست مطاعًا إن وشيت بها      لا القلبُ سالٍ ولا فى حبها عارُ<sup>(٢)</sup>

وإن بدا طبيعيًا ذلك التبادل التصويرى بين عالم الغزل وعالم الخمر، مما أسهم فى كشف أوجه التشابه بين عواطف الشعراء حين تتعلق بأى من الموقفين، فإذا هم يرفضون اللوم أو الهجر فى هذا أو ذاك، انطلاقًا من صدق العاطفة، وحرصًا على الفناء فى عوالمهم الخاصة، بعيدًا عن ضغوط المجتمع، ورفضًا لقيوده وتجاهلاً لأغلاله، مما جسده شاعر الخمر فى ثورته على المقدمة الطللية التقليدية للقصيدة العربية الموروثة، وكأن ذلك التمرد إنما جاء رد فعل لشدة التثبث بالخمر من ناحية، وإفساح المجال لتصويرها محورًا للمقدمة كبديل للمرأة فى مقدمات الأطلال الموروثة من ناحية أخرى.

ألم يكن التبادل واردًا أصلاً - كما قلنا - بين الصورتين الغزلية والخمرية؟ فلم لا يمتد هذا التبادل إلى رفض المرأة كمحور لبعض المقدمات لتحل محلها الخمر؟ هذا إذا أخذنا الجانب الحسى من الحديث الخمرى فى سياق المقدمات، والذي تم دعمه بكثير من الصور والمواقف السياسية لدى الشعراء من منطلق الشعبية وشيوع التعصب، وإن ظل رفض الطلل واضحًا كرد فعل طبيعى - فى جانب كبير منه - لتلك المواقف الخمرية المتنوعة، كما بدا - فى جانب آخر منه أيضًا - مردودًا إلى واقع ترائى طويل يصح أن يسلب أبا نواس ما نسب إليه من زعامة فنية تفرّد بها حول

(١) شعر الأحوص ١٨٩.

(٢) نفسه ١٢١.

أوليته في رفع ألوية التمرد على الطلل التقليدي، مما يترد أيضًا إلى الصور التي وجدها شاخصة أمام عينيه وقد غصّت بها دواوين الشعر القديم - وهو ما لن نقف عنده هنا في رؤية إحصائية - إذ يحسن - فقط - ويكفي أن نتبين منها تلك الصورة البارزة التي أدرك عندها بعض الشعراء طبيعة التوظيف الحقيقي للطلل، وكان على رأسهم شاعر الخمرية الأموية حين رآه مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب، منذ قال فيه الأخطل :

منازلُ أقفرتُ من أم عمرو      يظل سرائها فيها يَجُولُ  
ولو تأتى الفراشة والجُبَيَّا      إذا كادتُ تكلمُك الطولُ  
عن العهد القديم وما عفاها      بوارحُ يختلفن ولا سيول<sup>(١)</sup>

فشاعر الخمرية يدرك الأبعاد الحقيقية لحديث الطلل، بعيدًا عن تلك الثورة العارمة التي شنّها أبو نواس برعونة الشعوبى، وتطرّف الزنديق، وعبث المخمور وسفه العريب، ذلك أن الأخطل بدا قريبًا من تصويره مما ذهب إليه شاعر الحب والصحراء من تصوير لدلالة الواقع الطلل، ورصد صريح لحقيقة تأثيره فيه حين قال :

ريم بذى الأرضى إلى جنب مُشرف      بوعثائه حيث اسبطرتُ حبالها  
عرفتُ لها دارًا فأبصرتُ صاحبي      صحيفة وجهى قد تغيّر حالها<sup>(٢)</sup>

وكان شعراء الغزل كانوا - بهذا الشكل - أقرب إلى الصورة الدقيقة لحقيقة الطلل وجوهر وظيفته، إذ كانوا لا ينطلقون إلى التصديق به، إلا باعتباره تركة موروثه، أو - على أحسن الأحوال - إحدى صور الذكريات فحسب، على حد تعبير قيس لبنى فى قوله :

(١) ديوان الأخطل ٣٧٢ / ١. الفراشة والجيبيا : موضعان.

(٢) شعر قيس لبنى ١٨٢.

ألا ياربُعُ لُبْنَى ما تقول؟ ابنُ لى اليومَ ما فعلَ الطلولُ  
فلو أن الديارَ تجيبُ صُبًّا لرد جوابى الربعُ المحيلُ<sup>(١)</sup>

وهو ما صوره - أيضًا - فى موقف آخر كشف فى طياته عن أعماق نفسه وضميره  
تجاه لبنى :

سلى الليل عن كيف أعرى نجومه وكيف أقاسى الهم مُستَخْلِيَا فردًا  
كأن هبوب الريح من نحو أرضكم يثير فتات المسك والعنبر الندى<sup>(٢)</sup>

ثم صرَّح بوعيه فى شكل أكثر جلاء فى قوله :

أمر على الديار ديار ليلى أقبل ذا الجدار وذا الجدارا  
وما حب الديار شغفن قلبى ولكن حب من سكن الديارا

وكثيرة تلك المواقف التى تكشف فيها وعى الشعراء بالحقيقة الجوهرية للطلل  
وما وراءه من ذكريات بعيدًا عن شبهة شعوبية أبى نواس، أو مجاهرته بالعداء  
للعروبة من خلال هجومه عليها وعلى أهلها، صحيح أن صور الهجوم على الطلل  
قد تعددت، وأعلن التمرد عليه من قبل غيره، وتم تسجيل الوعى الكامل بماهيته  
وطبيعته، ولم يكن الشاعر العربى من الغباء بمكان يوم أن بكى الطلل، متخذًا منه  
رموزًا لحالته النفسية الكثيرة، وما يحيط بها من عالم ينذر بالفناء المرتقب، ولكن  
واقعية الطلل سرعان ما تحولت إلى موقف رمزى لدى شعراء الحضارة، أو أضحت  
- وهذه فرضية أخرى - مجرد تقليد يرمز إلى حرص الشاعر المحدث على الاقتداء  
برصيد سلفه بدلالاته الرمزية أو التقليدية، أما أن الشاعر العربى قد وقف أمام  
الطلل وقوفًا واقعيًا فى عصور الحضارة، فهذا ما لم يحدث لا عند أبى نواس ولا عند  
غيره، ومن هنا لا يعد أبو نواس الشاعر الوحيد على المنطق الطللى، بقدر ما يعد الشاعر

(١) شعر قيس لبنى ١٨٣.

(٢) شعر قيس لبنى ١٧.

الوحيد الذى انطلق من خلال الهجوم المعلن، منذ تمادى فى رفع راية العصيان التى شاها حسه السياسى والاجتماعى، بما صحبه من كره وحقد على الحضارة العربية وأبنائها جميعًا.

من هنا يبدو الأمر واضحًا إذا حاولنا تبين حقيقة الرؤية الطللية لدى الشعراء حتى قبل أبى نواس، وكيف كان موقفهم من الطلل موقفًا واعيًا يتحرى دقة الرؤية، ولا يكاد ينطلق إلا منها، وقد رأينا الأخطل يقف فى أماكن الأستاذية بالنسبة لأبى نواس، بعيدًا - بالطبع - عن نفس المستوى الشعبى، صحيح أنه كان نصرانيًا، ولكنه كان تغلبى النسب عربى النزعة يهّمه الدفاع عن قضايا قبيلته وعروبه معًا، كما حاول الدفاع عن قضايا الخلافة حتى أصبح شاعر البلاط الأموى، فقام بدور الداعية السياسى للخليفة، وقد صور موقف الواعى من حديث الطلل حيث وصف وظيفته التى حددها فى اعتباره مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب، إذ يقول فى إحدى مقدماته :

|                           |                       |
|---------------------------|-----------------------|
| عفا من آل فاطمة الدخول    | فحزّان الصرمة فالهجوم |
| منازل أقفرت من أم عمرو    | يظل سرابها فيها يجول  |
| شامية المحل وقد أراها     | تعوم لها بذى خيم حمول |
| ولو تأتى الفراشة والجُبيا | إذا كادت تكلّمك الطول |
| عن العهد القديم وما عفاها | بوارح يختلفن ولا سيول |

وخلاصة القول فى هذا التناول لصراعات أبى نواس مع عصره وفنه قد تنتهى بنا إلى عدم جده ثورته، فقد شهدت الجاهلية الطلل، كما شهدت التمرد عليه بقياس الشاعرية القبلية وحركة الصعلكة المضادة لها اجتماعيًا وفنيًا، وهو ما شهد امتدادًا مؤكدًا بقياس صراعات المدارس الفنية بين المحافظة والتمرد، دون أن يتخذ الشعراء من الطلل مجالاً للسخرية من تاريخ أمة كاملة إلا ما صدر من ذلك عن الشعبوية الكبار الذين تزعمهم - فى هذا الجانب بالذات - أبو نواس.

وثمة فرق بين ادعاء الثورة الفنية، وبين زعامة الشاعر لها وبين ارتباطها

بالنزعات السياسية الحادة التي تُفقدُها أهميتها وخطرُها، وربما كان من الأدق - فنيًا - في موقف أبي نواس ما نلّمسه - بهدوء بالغ - في قول ابن المعتز وكأنه يطالب بضرورة تجنب المقدمات :

خليلي بالله أقعدا نصطبح بلا : (قفا بُبْك من ذكرى حبيب ومنزل)  
ويارب لا تنبت ولا تسقط الحيا : (بسقط اللوى بين الدخول فحومل)  
ولكن ديار اللهو يارب فاسقها ودلّ على خضرائها كل جدول

وكان كل الشواهد تنحو نحوًا متشابهًا يسلب أبا نواس حق الزعامة المنسوبة إليه سواء وضعنا في اعتبارنا موقف ابن المعتز، أو مواقف الشعراء قبله بدءًا ممن تصارع مع نفسه وانقسم عليها بين طلل ورفض على غرار ما كان من الكميت في هاشمياته :

ولم يلهنى دار ولا رسم منزل ولم يتطرنى بنانٌ مخضبٌ  
إلى قوله في مدحه لهشام بن عبد الملك :

قف بالديار وقوف زائر وتأت إنك غير صاغر  
وانتقالا إلى ما قاله عبدالله بن أمية :

دع دارسـات الطلـول وكل ريع محـيل  
ولا تصف دار سلمى ذرها لكل جهـول  
ولا تقـل آل ليلـى قد آذـنوا بـرحـيل

ومثله ما كان عند أشجع السلمي في قوله :

مالي وللريع والرسوم وخمر من بنات ريم  
وريح ريحانة بمسك تدعوني ندima إلى نديم  
أحسن من خيمة وريع تجرحه الريح بالنسيم

وفي غير حاجة إلى تعليق طبيعة الحد الفاصل بين تلك الرؤى - على تنوع مواقف شعرائها - وبين الموقف النواسي على خصوصيته وأبعاده وتوجهاته.

(٢)

## مفهوم التجربة والوعى النقدي

عند مسلم بن الوليد

[١]

ورث الشعراء المحدثون من سابقيهم ثروة كبيرة، وكان مسلم بن الوليد واحدًا من أولئك الوارثين حتى بدا زعيمًا بارزًا من زعمائهم، ظهرت معاني أسلافه عنده جليلة في كثير من الصور التي رسمها، فبدت ناضجة من خلال تعميق الحس التراثي، ولم يقف - كمحدث - عند حدود المعاني والصور قبله جامدًا من الناحية الفنية، بل حفظ الكثير منها، واحتذاه في شعره تصويرًا ومعنى، ولم يعدم - في الوقت نفسه - ابتكار صور كثيرة ولَّد فيها توليدات متميزة، تشهد بمهارته وفطنته، وترفع من شأنه بين أقرانه من محدثي عصره، خاصة حين استغلها في صياغة تجارب حياته، فبدت خالصة من شوائب النفعية، وبالتحديد حين تتصل بحسه ونفسه وحياته، سواء أكان ذلك في إطار خمرياته أم في غزلياته، فقد كان يضرب في مثل تلك الأغراض جميعها على وتر حساس ينعكس عليه وجدانه، وتتجلى من خلاله مشاعره .. صحيح أنه راح يتفاعل مع الألفاظ باختيار أعذبها وأحلاها، كما مال إلى الإسراف - أحيانًا كثيرة - في تكثيف البديع، ولكنه - في كل ذلك - لم يكن ينسى أن يغوص غوصًا عميقًا وراء المعاني المعبرة عن تجاربه بصدق، كما كان يستصفي لها من الرونق ما يزيدها عمقًا مما جعلها أكثر حيوية، وكأنه راح يكسر حدة تلك القاعدة التي رسمها بعض النقاد القدماء من أن الشاعرين "إذا تعاورا معنى ولفظًا يجعل السبق لأقدمهما وأولهما موتًا، وينسب الاحتذاء إلى المتأخر"<sup>(١)</sup>.

(١) ابن رشيق: العمدة ٢/ ٢٧٦.

ومن واقع استقراء أخبار حياة مسلم، ومن خلاصة الوقوف عند ظروف عصره وطبيعة مقوماته وأصدائه على نفسه، قد نهتدى إلى عنصر واضح في مسألة الأصالة والزيف عبر أنساق الصور في شعره .. وهو الذى لقب بسبب إلحاحه على تكرار بعضها وحرصه على التجديد فى رسمها وزخرفتها " بصريع الغواني"، فقد كان الرجل حسن النمط، جيد القول فى الشراب حتى قرنه بعضهم بأبى نواس، وهو الذى عقد هذه المعانى الظرفية، وأول من قال الشعر المعروف بالبديع، كما شهد له القدماء بذلك وروّجوه حوله، وكادوا يخلصونه بالتفوق والنبوغ فيه.

وقد رسم بعضاً من صورته فى نسيج الأغراض التقليدية، واستطاع أن يسجل سبقاً فنياً فى سياق المعنى والصورة، خاصة حين ربطها - فى بعض أطرافها - بحضارة عصره، وربما ساعده على تسجيل بعض هذا السبق ارتباط هذه الصور بذاته وتجاربه، فقد قيل بعضها فى الشراب، ومعروف موقف مسلم فى هذا الموضوع - بخاصة - وقيل بعضها فى ملاحة الآخرين، أو فى معرض التفاخر بشعره، فكان عليه أن يتحرّى سُبُل الأصالة، وأن يصدر عن منطق الصدق الفنى، وبعض منها ورد فى الغزل، وهو ما جلب له لقبه الذى اشتهر به، وفى المديح عبّر - فى أحيان قليلة - عن صدق إحساسه الثابت تجاه ممدوحه إلى حد واضح، وهو ما درج عليه شعراء العربية فى هذا الباب من الشعر بصفة خاصة<sup>(١)</sup>.

وامتدت أصالة الشاعر إلى صيغ معالجته فى موضوع الهجاء، حيث يُروى أن العباس بن الأحنف كان مع إخوان له على شراب، فذكروا مسلم بن الوليد، فقال بعضهم : صريع الغواني، فقال العباس : ذلك ينبغى أن يسمى " صريع الغيلان"، وبلغ ذلك مسلماً فقال يهجو<sup>(٢)</sup> :

---

(١) الأغاني : ٥٧/١٩.

(٢) وإن ظل الشعر فى هذا الباب بخاصة موضع اتهام لدى كثير من الشعراء حتى الكبار منهم لارتباطه بالتكسب والاحتراف، وتجاوز التجارب الذاتية فى كثير من الأحيان، ويمكن الاستعانة فى هذا الصدد بمقالات الأستاذ أحمد أمين حول (جناية المدح على الأدب العربى) ثم مقالات الدكتور زكى مبارك فى رده عليه بعنوان (جناية أحمد أمين على الأدب العربى) وقد جمعها فى كتاب بهذا العنوان الدكتور رشيد حسين خريس.

فاترك حنيقةً واطلب غيرها نسبا  
بسورة الجهل ما لم أملك الغضبا  
إنى أرى لك خلقاً يُشبه العربا  
بغاية منعتك الفوت والطلبا

بنو حنيقة لا يرضى الدعى بهم  
فاذهب فأنت طليق الحلم مرتهن  
اذهب إلى عرب ترضى بنسبتهم  
مُنيت مِنى وقد جدَّ الجراء بنا

وكان صورته الهجائية تصدر معبرة - هي الأخرى - عن موقف وتجربة، دون أن يبحث في ذلك عن نمط يحتذيه من أنماط سابقه<sup>(١)</sup>، وهنا تستمد أصالته من طبيعة ممارسته للتجربة بنفسه، ويروى أن دعبلا قال: "كان أبو نواس يسألنى أن أجمع بيه وبين مسلم بن الوليد، وكان مسلم يسألنى أن أجمع بينه وبين أبى نواس، وكان أبو نواس إذا حضر تحلف مسلم، وإذا حضر مسلم تحلف أبو نواس، إلى أن اجتمعا فأنشده أبو نواس:

أجارة بيتينا أبوك غيور وميسور ما يُرجى لديك عسير  
وأنشده مسلم:

لله من هاشم فى أرضه جبلٌ وأنت وابنك ركنك الجبل

فقلت: أبو نواس: كيف رأيت مسلماً؟ فقال: هو أشعر الناس بعدى، وسألت مسلماً.. وقلت "كيف رأيت أبا نواس؟ قال: هو أشعر الناس وأنا بعده"<sup>(٢)</sup>، وهى رواية تحمل من الدلالات ما يرفع من شأن شعره، وكأنه كان يعتد بأصالته، دون أن يجور على صاحبه، أو أن يزعم أنه ينافسه، وفى كل هذا من اعتداد الشاعر بنفسه ما

(١) ويكاد مسلم هنا يتورط في منطق شعوبى شاع في عصره لولا أنه لم يتناول أكثر من ذلك. ومن ثم ظل الفاصل بينه وبين بشار قائماً في حدود لغة الهجاء الفردى لا هجاء الأمم على طريقة بشار - بخاصة - حين عمد إلى طرح مفارقات حضارية بين العرب والفرس في رده على الأعرابي:  
تفاخر بابن راعية وراع  
وينسيك المكارم صيدُ فار!!  
فليتك غائبٌ في حر نار

(٢) الأغاني ١٩/٥٣.



فيه. وطبيعي أن تمتد لديه هذه الأصالة إلى عمق حياته العملية، فقد سلك فيها سلوكًا جديدًا يقوم على التوبة، ويرفض ما كان يصنعه في صباه، وإذا هو - من الناحية الفنية - يثور على ماضيه على الرغم من أصالة هذا الماضى الكامن في وجدانه، وكانت النتيجة أنه حاول التخلص من شعره، كما جاء في تلك الرواية حيث قال الحسين : " وحدثني جماعة من أهل جرجان أن راوية مسلم جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره، فغافله مسلم، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده، فقذف به فى البحر، فلهذا قلّ شعره، فليس فى أيدي الناس منه إلا ما كان بالعراق، وما كان فى أيدي الممدوحين من مدائحهم<sup>(١)</sup> .

ولعل إحساس معاصريه بأصالته وصدقه خاصة فى إطار معالجة الصور الغزلية هو ما دفع بهم إلى إضفاء لقب " صريع الغواني " عليه، وإن لم يكن هو نفسه يرحب بهذا اللقب كما ورد فى بعض الروايات، قال الحسين : " وحدثني الحسين بن دعبل قال : قال أبى لمسلم : ما معنى قولك : " لا تدع بى الشوق إني غير معمود " . قال : لا تدعنى صريع الغواني فلست كذلك، وكان يلقب بهذا اللقب وكان له كارهاً<sup>(٢)</sup> .

وخروجًا من أزمة التسمية واللقب هذه يمكن الوقوف على أصالة مسلم الفنية من زاويتين :

الأولى : فى سبب التسمية وهو ما تعلق ببعض صورته التى من خلالها ألصق الرشيد به هذا اللقب، وحلا له أن يطلقه عليه، ويصح هنا أن نتوقف عند رواية وصورة أخرى قد تفيد فى دعم هذا الموقف وتأكيد - إذا صححت نسبتها إلى مسلم - فقد نقل إلينا فى كتب الأدب أن رجلا سأل مسلم بن الوليد : لم تدعى صريع الغواني ؟ فأنشد يقول :

(١) الأغاني ٤٥ / ١٩ .

(٢) نفسه ٤٦ / ١٩ .

إن وردَ الحدود والأعين النُّج  
ل وما فى الثغور من أقحوان  
تركنتى عند الغوانى صريعاً  
فلهذا أذعَى " صريع الغوانى " (١)

فهو يعترف إذا بالتسمية، ويصرح فى الأبيات بأنه صريع الغوانى حقاً، فإذا أضفنا هذا إلى فلسفته التى رأيناها من قبل فيما يتعلق بتكرار اللقب فى صوره، وقفنا على طبيعة أصالته الفنية فى هذه الزاوية من حياته الخاصة، وإذا لم يكن مزيفاً حين عاش حياته بين فتياته، ثم أنشأ فيهن ما أنشأ من صور فنية بدا فيها ما بدا لديه من التفانى فى الحب والخلاعة فى الهوى، والإغراء بجمال الغوانى.

الثانية : فى رفض التسمية وقد أوردنا رواية صاحب الأغانى فيها من قبل، حين جعله لها كارهاً، فإذا ما أضفنا إليها أن مسلماً رثى زوجته فى حياته رثاء خالصاً دل على وفاء وصدق. يؤكد ما قيل عنه إنه " جزع عليها جزعاً شديداً وتنسك مدة طويلة، وعزم على ملازمة ذلك، فأقسم عليه بعض إخوانه ذات يوم أن يزوره، ففعل، فأكلوا وقدموا الشراب فامتنع منه مسلم وأباه " (٢).

إذا أضفنا هذه الرواية إلى سابقتها التى رفض فيها اللقب فى ظروف وفاة زوجته، تجلّى لنا جانب من منطق الصدق الفنى وطابع الأصالة فى التجربة فى كلتا الحالتين على السواء.

وخبر آخر يؤكد هذه الأصالة وربما يردد ذلك الصدى فيما يروى عنه من أن راويته جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره، فغافله مسلم، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده فقذف به فى البحر (كما مر بنا منذ قليل).

فالخبران يؤكدان رفض التسمية من خلال واقعتين، تؤكد كل منهما سبب الرفض بنفس الدرجة التى أكدت بها روايات أخرى سبب التسمية، وكأن المسألة لم تكن عنده - إذن - وهماً فنياً بقدر ما بدت تجربة حياة معيشة فى سياق زحام المواقف المتضادة فى عالمه.

(١) الشعالى، لطائف المعارف ٢٣.

(٢) الأغانى ١٩ / ٦١.

وفى أخباره وصور مدحه ما يدل على عمق أصالته حتى فى هذا الجانب من شعره، وإن دلت على زيفه - أحياناً - فى جانب آخر منه، ومما ذكره القدماء ويمكن الاستناد إليه هنا فى كشف حقيقة هذا أو ذاك، بالإضافة إلى الاحتكام إلى صورته وقصائده فى هذا المجال ما يُروى من أن مسلماً كان مداحاً ليزيد بن يزيد الشيبانى، وكان يزيد يؤثره ويقدمه ويجزل صلته، فلما مات وفد على ابنه محمد، فمدحه وعزاه عن أبيه، وأقام ببابه أياماً فلم ير منه ما يحب، فانصرف عنه وقال فيه<sup>(١)</sup>:

|                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| لبست عزاء من لقاء محمد     | وأعرضت عنها منصفاً وودوداً |
| وقلت لنفسى قاده الشوق نحو  | فعوضها حب اللقاء صدوداً:   |
| هبية امرءاً قد كان أفك وده | فمات وإلا فاسحبيه يزيداً   |
| لعمري لقد ولى فلم ألق بعده | وفاء لذى عهد يعد حميداً    |

فلم يقبل - هنا - أن يتملق بمدوحه، دون أن يجد الأجواء الملائمة للمديح، فكان حريصاً على ما وجهه إليه خشية أن يراق فى سبيل هذا الغرض الذى ملأ به الشعراء الأرض نفاقاً ومغالاة وزيفاً (على حد تصوير كثير من دارسيه).

ولا نستطيع أن نزعم هنا أن كل صورة فى المديح - ولا حتى معظمها - كانت كاشفة عن أبعاد أصالته، بقدر ما نجد الأغلب الأعم منها وقد ظهر بين طياتها زيف شعوره، وبدا انفصاله عن ذاته واضحاً، وهو فى كلِّ إنمائها يسير على سنن الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه.

بل إن صور المديح عنده يمكن رصدتها تأكيداً لزيف تجربته، خاصة حين أضفى على جُلِّ مدوحيه تلك الصفات المطلقة المثالية المجردة التى طالما تعاورها الشعراء فى تصوير الخلفاء والأمراء بقدر من العمومية، واتخذوا منها مجالاً للمبالغة، ويدخل فى عداد هذه الصور ما جاء عن مسلم نفسه أنه دخل على الفضل بن سهل فأنشده قوله فيه<sup>(٢)</sup>:

(١) الأغاني ١٩/٤٢.

(٢) نفسه ١٩/٥٦.

لو نطق الناس أو أنبوا بعلمهم      ونبهت عن معالي دهرك الكتب  
لم يبلغوا منك أدنى ماتت به      إذا تفاخرت الأملاك وانتسبوا

حيث راح يُقصر مهمة الكتب والناس على التنبيه عن معالي ممدوحه، وإن كان  
قد أورد ذلك في صورة باهتة فنيًا، فقد أجاد الزيف - أيضًا - في غيرها حين جعل  
ممدوحه لا يسيل سيفه إلا على الجان في قوله :

لا يعمد السيف مُد نيّطت حمائله      يومًا ولا سلّه إلا على جان<sup>(١)</sup>

ولا نكاد نبعد هنا كثيرًا عن إطار صوره في الدهر، وإن كان ما يهمنها - في  
حدود هذا السياق - ما صوره فيها من عظمة ممدوحه، وعرض موقفه من الدهر  
ابتداءً من تشبيهه به في قوله<sup>(٢)</sup> :

كالدهر لا ينشئ عن يهم به      قد أوسع الناس إنعاما وإرغاما  
إلى إعجاب الدهر، واعتزازه به في قوله<sup>(٣)</sup> :

فالدهر يغبط أولاه أو آخره      إذ لم يكن كان في أعصاره الأول  
لينتقل إلى الممدوح، وهو يبعث إلى الدهر بعضًا من بأسه وجوده<sup>(٤)</sup> :

لن يبعث الدهر يومًا بعد ليلته      إلا انبعثت له بالبأس والجود  
ثم إليه - أيضًا - وهو يقهر الدهر<sup>(٥)</sup> :

ذلك الذي قمع الزمان بعزّة      وعلا بسيف أمانه الزلزالا  
باقٍ على حدث الزمان كأنه      ذورونق غضب أجيد صقالا

(١) الديوان ١٢٩ .

(٢) نفسه ٦٣ .

(٣) نفسه ١٥ .

(٤) نفسه ١٧٠ .

(٥) نفسه ٢٠٥ .

فأنى لتجربة الشاعر أن تظهر في زحام تلك الصور التي راح يرسمها بدقته المعهودة، يشخص فيها ويؤزين، لا لشيء إلا لإرضاء ممدوحيه، أما عن ذات الفنان وتجربته الخاصة فمن الواضح أنها كادت تتوارى، وكأن كل ما يهيم هنا أن يكسب المعتك المدهى، فليطلق لخياله العنان في مساق التصوير الذى لا يكاد يمت إلى الحقيقة بصلة، فممدوحه على حد تصويره :

كافى الإمام الورى طراً بأجمعها وفاقهم ببيوت المجد ينيها<sup>(١)</sup>

أى أنه بنفس الإطلاق والتعميم :

إن يشكر الناس ما أوليت من حسن فقد وسعت بنى حواء إنعاماً<sup>(٢)</sup>

إذ تبدو صوره - فى معظمها - مطلقة بعيدة عن الواقع بُعدها عن ذات الشاعر، فليقل فيها ما هو قائل ما دامت قد خرجت من هذين الإطارين إلى إطار مثالى نمطى عام يصوغه سعيًا وراء الغرض المادى، حيث يبدو مطلقًا وعمامًا غير محدد الملامح ولا منضبط القسما.

وإذا كانت صوره فى المديح قابلة لأن تدرج فى باب الصورة المزيفة أو الموقف المفتعل فى غير قليل منها؛ فإن صوره فى مقدمات المديح تكاد تكشف عن جانب من أصالته وصدقه بالمعنى الفنى؛ صحيح أنه لم يكد يتخلص فى بعضها من قيود الموروث، ولكنه نجح فى اصطناع هذا التجاوز فى كثير منها، فبدا بذلك محققًا ضروريًا من الجودة، وكاشفًا عن كثير من ملامح الأصالة والعمق الفنى ( فى المقدمات أكثر مما سواها ).

وإذا تبينا أن نسبة المقدمات الطللية فى شعر مسلم لا تتجاوز سبعة فى المائة من قصائده ومقطوعاته<sup>(٣)</sup>، فقد يستشف من ذلك أنه صور فى النسبة الباقية تجاربه

(١) الديوان ٢١٨.

(٢) نفسه ٦٦.

(٣) فى كتاب " الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد " للمؤلف.

الذاتية موزعة بين الغزل والخمر، وبهذا القياس تبقى لأصالته في هذا الميدان ثلاثة وتسعون في المائة من شعره، وهى نسبة تكشف بوضوح عن غلبة أصالته في فنه، خاصة حين تعلق الأمر بتصوير حياته، كما سبق للنسبة الأولى أن كشفت عن زيفه حين جرى وراء القديم ونسى ذاته أمام الآخر الذى شغل بإرضائه فحسب، وكأنها سلبه هويته، أو أنساه ذاتيته.

ويكفى هنا من كل نموذج تجديد أن نجد في تجربة الشاعر صورة واضحة تتجه إلى تأكيد الموقف، إما من واقع ذاتيته، وإما من خلال قدرته على اصطناع مزاجية هادئة، ومصالحة سعيدة بين الموروث والمستحدث، ففي مطلع إحدى قصائده يبدأ بالخمير مُلحًا في طلبها، وهذا هو واقع حياته صريحًا للمدام على حد تصويره :

أديراً على الراح لا تشربا قبلي      ولا تطلبا من عند قاتلتى ذجلي<sup>(١)</sup>  
وفي مقام الغزل نراه يعى أبعاداً أكثر من منطلق تجربة عاشها فأجاد تمثُلها، فيقتطف من مواقفه وموقف عداله ما يحكيه مثل قوله :

سرت بلام حين هوّم عدّلي      ملامة لا قال ولا متبدّل<sup>(٢)</sup>

وأول قصيدة في ديوانه مطلعها تلك الصورة المغرقة في الذاتية بين خلاعة وصبا وغزل :

أجبرت حبل خليع فى الصبّا غزل      وشمرت همم العذال فى العذل<sup>(٣)</sup>

وفي إحدى التجارب الغزلية التى صور فيها آلام المحب بدأ القصيدة مصوراً حاله :

أغرى به الشوق ليل الساهر الرمد      ونظرة وكلت عينيه بالسهد<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان ٣٣.

(٢) نفسه ٢٤.

(٣) نفسه ص ١

(٤) الديوان ص ٨٠

وفى الندم والتحسر على انقضاء الشباب والضيق بمجئ الشيب يصور جانباً من صراعه النفسى :

طلائع شيب سير أسرعها رسلُ      يردن شبابى أن يُقال له كهل<sup>(١)</sup>

وله فى نفس الموقف صورة أخرى فى مطلع قصيدته النونية :

قد اطلعت على سرى وإعلاني      فاذهب لشأنك ليس الجهل من شاني<sup>(٢)</sup>

وفى مطالع أخرى تتعدد الصور التى يطرب لها وجدان الشاعر، وتشرئب إليها نفسه، وكأنها تكشف فى ذات الوقت عن طبيعة غزله اللاهى الذى أخلص فى تصويره لذاته من مثل قوله :

تحملت هجر الشادن المتدلل      وعاصيت فى حب الغواية عُدلي<sup>(٣)</sup>

وإلى قريب منها جاء قوله فى مطلع آخر :

أعلن ما بى أم أسر فأكتم      وكيف وفى وجهى من الحب معلم<sup>(٤)</sup>

وقوله فى مطلع ثالث :

خيلى لست أرى الحب عارا      فلا تعذلانى خلعت العذارا<sup>(٥)</sup>

وقوله فى رابع :

كتاب أخى فتى كلف طروب      إلى خود منعمة لعوب<sup>(٦)</sup>

إلى نظائر تلك الصورة التى احتفت بها مطالع قصائده، وفيها أجاد توظيف بيت

---

(١) نفسه ص ٨٨

(٢) نفسه ١٢١ .

(٣) نفسه ١٤١ .

(٤) نفسه ١٧٧ .

(٥) الديوان ١٨٩ .

(٦) نفسه ١٩١ .

المطلع<sup>(١)</sup>، مما يبعث على إخراج الدفقة الشعورية الأصيلة التى تسرى فى أعماقه وأوصاله، فإذا به يكشف من خلال الصورة عن طبيعة تجاربه التى يعيشها هو، فلا يكاد ينفصل فيها بحال عن ذاته، أو حتى عن واقعه الاجتماعى، على نحو ما صنع فيما نقل من الصور الجاهزة الموروثة التى أشبع من خلالها - أيضاً - جانباً من حسه التراثى العميق الذى ملأ عليه معظم ذاكرته الفنية، وشغل منها حيناً يصعب تجاهله أو إغفاله فى خضم إبداعه.

---

(١) ومعروف على الصعيد النقدى لدى القدماء مدى انشغالهم بخصوصية المطلع أو الاستهلال وماله من دلالات نفسية وإبداعية تميزه، مما حدا بهم - أى النقاد - إلى إملاء كثرة من شروطهم على الشعراء حول مشكلة المطلع ومحتواه، ويمكن الرجوع تفصيلاً إلى هذه القضية عند ابن رشيق فى العمدة، وعند ابن قتيبة فى الشعر والشعراء وغيرهما من مصادر النقد المنهجى القديم.



## [٢]

وترتبط مثل هذه الأصالة بمحاور التجديد عند مسلم ارتباطاً وثيقاً، ولعل هذا ما حدا ببعض النقاد إلى عده واحداً من الشعراء المُفْلِقِينَ، حتى أدرجوه ضمن قائمة الفحول الثلاثة المشهورين من الطبقة الثانية من الشعراء العباسيين.

فقد قال الشعر في صباه، فصور معالم تلك الفترة من حياته بصدق وعمق، وكشف ما اتسمت به من هو ومجون وطرب، وخرج منها إلى مرحلة الشباب، فكان فيها متمكناً من الفهم، واعياً بأبعاد التجربة، واسع المعرفة بمدركاته، وهى صفات شهد له بها رواة أخباره حين شبّهوه بزهير بن أبى سلمى، وما رووا عنه من أنه كان شديد الأناة، كثير الصبر، حتى تأثر شعره بهذه الطباع المتميزة.

وحين أنشد ممدوحه لم يفقد ذاته في كثير من الأحيان؛ خاصة حين صور شرابه ولهوه، أو توقف عند غزله ومجالسه مع ندمائه فأحسن وأجاد آنذاك، حتى تناشد الخليفة وأصحابه بيته المشهور :

هل العيش إلا أن أروحَ مع الصبا      وأغدو صريع الكأس والأعين التُّجَلُّ

إذ يبقى لإخلاصه في هذا الجانب من حياته أنه زيف - حين زيف - تجاربه في موضوع المديح - بالتحديد - ليؤكد استقرار أصالته في إطار تجربة اللهو والغزل والخمر، وهو ما ينسحب - تحديداً أيضاً - على ما مدح به الأمراء والرؤساء الذين ربطتهم به علاقات لينال من عطاياهم، حيث راح ينفقها على ملاذّه التى عاشها مع إخوانه من خلعاء شعراء العصر، وكذلك كان موقفه من فنه حين أحال مداخل المدح إلى موضوعات ذاتية في قسمة واضحة بين الأنا والآخر.

فهو يتكسب بجانب من فنه، ليرضى بما يكسبه جانباً آخر منه بدا فيه أقرب ما يكون إلى منطقة الصدق الفنى، وأصالة الوقوف مع الذات والتعبير عنها حتى فى زحام الحوار الغيرى.

راح مسلم يبذل جهده الفنى لكى يلائم بين كل شريحة من شرائح حياته وبين الصورة التى يرسمها لها، فاستطاع من خلال الصورة الواحدة والمكررة، والتى أطنب فيها - أحياناً - أو استطرد حولها أن يعبر عن طبيعة تلك الحياة، وأن يعكس صورة من تفاعلها مع طبيعة واقعه الحضارى، وأضفى عليها من سمات الظرف الاجتماعى ما استطاع به أن يبارى أقرانه؛ خاصة منهم أبا نواس الذى تميز كثيراً بما نظمته فى هذا الاتجاه.

وربما أشبعت صور مسلم، بما فيها من الأصالة والعمق والصدق - حتى فيما نظمته ارتجالاً وبداهة - أذواق الخلفاء الممدوحين، كما أشبعت أذواق جمهوره، وثمة رواية طويلة قد نحتاج هنا إلى سردها ليظهر مدى إعجاب بعض الخلفاء بالصورة الأصلية التى رسمها الشاعر انطلاقاً من تجاربه الذاتية أكثر مما سواها. من مثل ما قاله العتبى حاكياً : " كان هارون الرشيد يقتل أولاد فاطمة وشيعتهم، وكان مسلم بن الوليد صريع الغوانى قد رُمى فهرب منه، ثم وجد هو ومسلم بن الوليد عند قينة ببغداد، فلما أتى بهما قيل له : يا أمير المؤمنين قد أتى بالرجلين، قال : أى الرجلين ؟ قيل : أنس بن أبى شنيح ومسلم بن الوليد، فقال : الحمد لله الذى أظفرنى بهما، يا غلام أحضرهما، فلما دخلا عليه نظر إلى مسلم وقد تغير لونه، فرَّق له وقال : إيه يا مسلم أنت القاتل :

أنسَ الهوى بينى على فى الحشا وأراه يطمحُ عن بنى العباس

قال : بل أنا الذى أقول يا أمير المؤمنين :

أنسَ الهوى بينى العمومة فى الحشا مستوحشاً من سائر الإبناس  
وإذا تكاملت الفضائل كنتمُ أولى بذلك يا بنى العباس

قال : فعجب هارون من سرعة بديته، وقال له بعض جلسائه : استبقه يا أمير المؤمنين فإنه من أشعر الناس، وامتحنه فسترى منه عجبا، فقال له : قل شيئا في أنس : فقال يا أمير المؤمنين أفرخ روعى أفرخ الله روعك يوم الحاجة إلى ذلك، فإني لم أدخل على خليفة قط :

ثم أنشأ يقول :

تلحظ السيف من شوق إلى أنس      فالموت يلحظ والأقدار تنتظر  
فليس يبلغ منه ما يؤمله      حتى يؤمر فيه رأيك القدر  
أمضى من الموت يعفو عند قدرته      وليس للموت عفو حين يقتدر

قال : فأجلسه هارون وراء ظهره لئلا يرى ما هم به، حتى إذا فرغ من قتل أنس، قال له : أنشدني أشعر شعر لك، فكلما فرغ من قصيدة قال له : التى تقول فيها الوحل، فإني رويتها وأنا صغير، فأنشده شعره الذى أوله :

أديرا على الراح لا تشربا قبلي      ولا تطلبا من عند قاتلتى ذحلى

حتى انتهى إلى قوله :

إذا ما علت منا ذؤابة شارب      تمشت به مشى المقيد فى الوحل

فضحك هارون وقال : ويحك يا مسلم، أما رضيت أن قيدته حتى جعلته يمشى فى الوحل، ثم أمر له بجائزة وأخلى سبيله<sup>(١)</sup>.

صحيح أن مغزى الرواية قد لا يقف عند حد رصد هذه الحقيقة وحدها، فقد قال فيها مسلم أكثر من بيت، ولكنه إعجاب الرشيد بتلك الصورة التى عبّر مسلم فيها عن تجاربه الذاتية لا تحفى دلالاته من خلال تفاصيلها الدقيقة، وكأن البعد الذى قد شفع له عند الخليفة الذى مازال يحفظ من شعره أبياتا تحكى قصة حياته وجانبًا من خلاصة فلسفته إزاء نزعة اللهو والمجون التى وجد فيها عالمه، وعثر من خلالها

(١) ابن عبدربه، العقد الفريد، ٢/ ١٨٠-١٨٢.

على أشلاء ذاته الممزقة بين تيارات العصر الحضارية والفكرية. على أن الاستغراق في الذاتية هنا لا يقود إلى ترشيحها في مجمل إبداعه ونظمه خصوصًا في حقول المديح التي قد يظل التحفظ إزاءها واردًا من واقع منطق التكسب والاحتراف الذي عاشه الشاعر من جانب، وتحول الموضوع بمنطق العصر إلى نمط بلاطى سلطوى لايهمه المبدع بقدر ما يهمه من دور التلقى من جانب آخر.

### [٣]

وتتردد عبارات النقد في مساقات أخرى كاشفة إعجابهم بشعره بما يكفى للكشف عن أصالته، لاسيما حين ذكروا ما كان فيه سابقاً، ثم قلده من بعده شعراء آخرون، أو ربما سرقوه منه بمنطق القدماء، وعندئذ يسجل له فضل سبق والابتكار وخصوصية الإبداع حتى في حدود الصورة المدحية التي أجاد رسمها بشكل خاص، حيث يذكر الرواة أن أبا الشيص قد سرق قول مسلم بن الوليد:

يَجُودُ بالنفس إن ضنَّ الجوادُ بها      والجود بالنفس أقصى غاية الجود

حيث أخذه فقال :

أَمسى يقيك بنفس قد حباك بها      والجود بالنفس أقصى غاية الجود<sup>(١)</sup>

ويذكر ابن وكيع قول مسلم بن الوليد :

يقول صحبى وقد جدوا على عجل      والخيـل تستن بالركبان فى اللجم :  
أَمطلعَ الشمس تبغى أن تؤمَّ بنا      فقلت : كلاً ولكن مطلع الكرم

حيث أخذه أبو تمام فقال :

يقول فى قومى صحبى وقد أخذت      منا السرى وخطا المهريـة القودُ  
أَمطلعَ الشمس تبغى أن تؤمَّ بنا      فقلت كلا ولكن مطلع الجود<sup>(٢)</sup>

ويقوم ترجيح الأصالة هنا على أساس أن كلام السابق هو الأصل بالنسبة لمن

(١) قراضة الذهب، ٤٥.

(٢) المصنف ورقة ٩.

أخذ منه، ومن ثم يظل التفوق والنبوغ مرتباً بقدراته الفنية التي نراها تمثل جانباً خاصاً من جوانب ذاتيته وتميزه على المستوى الشخصي، ومن مثل ذلك - أيضاً - أسبقية مسلم حين تتبدى في مثل قوله في باب الهجاء :

أما الهجاء فدقَّ عرضك دونه      والمدح عنك كما علمت جليل  
فاذهب فأنت طليقُ عرضك إنه      عرضٌ عززتَ به وأنت ذليل

حيث أخذه أبو تمام فقال :

قال لى الناصحون وهو مقالٌ      ذمٌ من كان جاهلاً إطرأ  
صدقوا فى الهجاء رفعةً أقوا      م طغام فليس عندى هجاء

فبين الكلامين بون بعيد<sup>(١)</sup> وكأن القدماء إنما أدركوا منطق الحد الفاصل بين الشاعرَيْن، وإن تشابهت الصياغة لأول قراءة، ولكن الأستاذ يظل أستاذًا في ساحة ابتكاره مما يظل موضع إعجاب كبار الشعراء والنقاد بفنه.

وقد قصدنا هنا رصد بعض من تلك الصور التي حقق مسلم فيها سبقاً فنياً واضحاً لأنها إنما تكشف عن جانب من أصالته الفنية التي تبدت في رسمها، مع إبراز القدرة الخاصة على الإبداع فيها، ودون أن يسبق إلى مثلها في كل الأحوال، فكانت بنت قريحتة وحصيلة السطو على مادته الخاصة التي حازت منهم - بالتأكيد - كثيراً من الإبهار.

وإنصافاً لمسلم في باب المديح، الذي اتخذناه نموذجاً للزيف الشعورى والفنى، لا نعدم عنده إخلاصاً واضحاً في بعض من شرائحه على غرار ما صاغه في مديح (البرامكة) بشكل أثار تساؤلات حائرة تملؤها الدهشة، ويكمن من ورائها التعجب : أين كان خلفاء البيت العباسى والشاعر يغنى للبرامكة<sup>(٢)</sup> بهذا الإيقاع المتميز.

(١) المصنف ورقة ٨،

(٢) بنت الشاطئ : قيم جديدة للأدب العربى ١٣٩ .

فيقول مسلم بن الوليد :

ثُساقت يُمناه ندىً وشماله  
جری مذ حواه المهد فى شأو "جعفر"  
أنابه العلياء "يحى" و "جعفر"  
فروع تلقىها المغارس فاعتلى  
ردى، وعيونُ القول منطقهُ الفصل  
إلى غاية يتلو المثال الذى يتلو  
فليس له مثل ولا لهما مثل  
بها عاطفاً أعناقها قصده الأصل<sup>(١)</sup>

ويهمنا من هذه الأبيات بصورها الطريفة ذلك التساؤل الذى طرحته الدكتورة بنت الشاطي، ليكون انطلاقاً إلى تبين مساحات حرية (مسلم) في اختيار ممدوحيه، ثم تسخير صوره من أجلهم بعد ذلك، ذلك أن مسألة الاختيار هنا إنها تظل لها دلالتها على أصاله عصره في ذلك، بل ربما يحسب له ضمن عناصر أصالته من واقع أسس هذا الاختيار ومقوماته، صحيح أنها في جانب منها تبدو مادية، ولكنها لم تكن لتخرج عن حدود حياة مسلم التي أدارها في إطار تلك المادة وقضاء ملذاته، وهي - في الجانب الآخر - ترتبط بذات الشاعر في حبه للبرامكة وتقربه إليهم، وكان يمكنه أن يزيّف تجاربه أمام أى ممدوح آخر في عصره كما صنع مع بعض الخلفاء، ولكنه أثر ذلك الاختيار إرضاء لنفسه، ثم كسباً للعتاء الذى يعد إشباعاً لحاجاته أيضاً (في سياق تلك الشريحة تحديداً).

وقد اتخذ مسلم من صور المديح مجالاً للفخر في ملاحاته لشعراء عصره مثل أبى نواس بصفة خاصة<sup>(٢)</sup>، وهو بذلك إنما يكشف عن ثقافته الأدبية التي استقرت في نفسه نتيجة تكوينه الفكرى من جانب التراث وتعمقه في وجدانه، ثم من جانب المادة اللغوية والأدبية التي اكتسبها من بيئته الثقافية في الكوفة، فكان ذلك كله من

(١) الديوان ٢٦٣-٢٦٤

(٢) وإن كان شغفه بفنه وتقديره لزعامته قد امتد إلى كثير من حواراته مما بدا في بعضها غير منصف لأقرانه على نحو ما يحكى عن موقفه من أبى العتاهية حين تحداه قائلاً : والله لو أردت أن أقول مثل قولك : لبيك لا شريك لك .. لبيك إن الحمد لك، لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت، ولكنى أقول :

مُوف على مهج في يوم ذى رهج      كأنه أجل يسعى إلى أمل

مؤهلات أصالته، خاصة أنه كان على اتصال مؤكد بثقافات أخرى في عصره، غير الثقافة العربية، فلم يكن يجهل ما حوله، بل تأثر به بقدر كبير من وعى الفنان، كما تأثر بالتكلمين الذين كانت لغتهم شائعة في بيئته، فكانت إحاطته بالثقافات العربية وغير العربية من مبررات تأكيد مقومات تلك الأصالة التي تجلت في كثير من صوره، سواء ما يتعلق منها بالموروث، أم ما أضافه هو في تجديده إلى مادة هذا الموروث الخصب، ومن هنا صحب القديم الجديد عند مسلم، وسار بموازاته مواكبًا تيارات العصر الحضارية والفكرية، فجاء تطور صوره تعبيرًا أمينًا عما أصاب ذلك العصر من تطور ملموس، عُذَّ أمرًا طبيعيًا في مساق تيارات الحياة الجديدة على عنفها واضطرابها، حيث خرج هذا التطور بشعراء العصر من إطار الجزئية والجمود إلى إطار التفاعل مع كل معطياته في شتى مجالات الحياة، وأولها - بالطبع - كان ذلك المجال الأدبي الذي حقق فيه مسلم نجاحًا وأصالة من خلال ثقافته، فلم يطغ التيار الأجنبي على شعره، بقدر ما بقى في مجمله عربيًا أصيلًا، على عكس اتجاه مجموعة أخرى من الشعراء الكبار، كان همها الجرى وراء الثقافات الأجنبية ببريقها وزخرفها تأكيدًا لانتهااتها الشعوبية بالدرجة الأولى.

وببقى خير ما صنعه مسلم في صورته التراثية والحضارية مرتبطًا بما حققه من الأصالة في كليتهما : أصالة الثقافة التي جاءت من نتاج مواكبة الجديد للقديم دون تنافر أو سيادة لروح التحدى، أو تغليب لمنطق الرفض، وإن كان هذا لم يجرمه حقه في محاولة الخروج من العربية، إذ كان يفخر بتعدد منابع ثقافته كما ورد في الأغاني : " قيل لمسلم بن الوليد : أى شعرك أحب إليك ؟ قال : إن فى شعري لبيتًا أخذت معناه من التوراة وهو قولى :

دَلْتُ عَلَى عَيْبِهَا الدُّنْيَا وَصَدَّقْتُهَا      مَا اسْتَرَجَعَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أَعْطَانِي

وفيه يظهر إلى أى حد كان إعجاب مسلم ببيته الذى يستغل فيه مثل هذا المعنى الدينى، وكأن جزءًا من هدفه أن يأتى بأطراف جديدة من التعبيرات، ليصبح ذلك



بالنسبة إليه مدعاة للفخر؛ الأمر الذى يرتبط بمستويات الحس الدينى حتى فى الصورة الخمرية عنده حين جعل زوجها مسلماً حين صورها ( مجوسية الأنساب مسلمة البعل ).

وثانيهما : تلك الروح الجديدة التى تجلّت فى بحثه عن كل ما هو جديد، يتناغم مع روح العصر ومنطق الحضارة الذى ارتقى الشاعر سلمه بجرأته المعهودة، ومع هذا الهدف الجزئى لم يكن الشاعر ليتخلص - وإن كان يبغي ذلك أحياناً - من هيمنة الموروث القديم، الذى فرض نفسه على شعره عبر كثير من صوره، وأصبح عليه أن يهدأ إلى صناعة ضرب من المزاج الهادئة والسعيدة بين الموروث والجديد، وهو ما نجح فيه إلى حد واضح.

لقد جاءت معظم صور مسلم تتسم بالجدة والطرافة، خاصة منها ما يتعلق باستعراض المشاهد الفنية من واقع معطيات حضارة العصر، أما ما جاء منها قاصراً عند حد تقليد القدماء فلم يكن ليتجاوز منطق النقاد من أهل اللغة، إلا من واقع ما اصطنعه الشاعر حين حاول تغطية التقليد بما أضافه على الصورة من أبعاد جديدة تبرز فيها الصنعة بكثير من بريقها وزخرفها.

ولا يقلل من أصالة شاعرية مسلم - بحال - أنه احتذى بعض صور التراث التى مال إليها، منذ حاول الاختيار من بنات تلك الصور فأجاد الاختيار، ثم حاول إعادة التصوير، فأحسن انتقاء الألفاظ والعبارات، كما أجاد فى منطقة انتقاء الأداة التصويرية التى يرسم بها الصورة سواء أكانت استعارة، أم تشخيصاً يستقصى من خلاله عناصر تلك الصورة، فيستوفى كل جزئياتها ويستقرئ كل جوانبها، وهو فى كلّ إنما كشف عن حسه الذاتى، وإدراكه المتميز لجوهر العلاقات القائمة بين الأشياء المحسوسة أو المعنوية، ويؤكد أصالته فى مسألة الاختيار والانتقاء المتعمد للألفاظ ونسيج الصور.

ولا يعنى وجود بعض الصور التى ينتابها قدر من السخف أو الضعف

- وهى لديه نادرة بحق - أنها تقلل من قدرته الفنية، أو تنتقص من براعته فى حقل الإبداع، فقد يعقد الصلة بين الصورتين ولا يتفق فى ذلك مع ذوق المتلقى أو الذوق الحضارى، وعندئذ لا يصبح ضرورياً أن نتهمه بالضعف، ولا أن نحكم عليه بالفشل، إلا إذا أسرف فى معالجة مثل تلك الصورة، مما قد يكشف عن زيفه، وي طرح عدم أصالة تجاربه، وهو ما لم يمثل لديه شريحة كافية لأن تقوم عليها دراسة تعتد بها ظاهرة فنية يمكن أن نصمه بها، أو أن تهبط بمكانته الخاصة بين أقطاب عصره الكبار.

ويبقى على الشاعر - على المستوى النظرى - أن يشعر القارئ بصنعبته، كما أن عليه أن يشعره بتجربته دون افتعال أو تكلف فى رسم الصورة، وقد تحقق ذلك لمسلم فى معظم صوره الغزلية والخمرية، وفى قليل من صور الهجاء والمديح، ففى صوره الغزلية يظهر صدق التجربة بشكل أكثر وضوحاً، إذ أن التغزل عنده لم يعد افتعالاً لموقف، ولا كان نسجاً لتجربة من صنع الخيال فحسب، بل أصبح طابعاً واقعياً لحياته شاعراً، فهو المسيطر على الصورة، وكأنه يندمج مع ظروف حضارة عصره، فيعيش حالات نفسه، ويقرن خفقات قلبه بسرعة انقضاء أيام اللهو والترف التى يخشى إفلاتها من بين يديه، لتتحول إلى سراب فى عالم الذكرى فحسب.

كل هذا يؤكد - فى نهاية هذا المطاف الموجز - عناصر الأصالة فى شعر مسلم وصوره، وهو جانب مهم لا تخفى قيمته فى سياق تلك الصور، حيث برزت فيها شخصية الشاعر بشكلها الطبيعى وحجمها الحقيقى، دون أن تظل كامنة أو مطوية فى طيات أوصافه التى خلعبها على ممدوحيه، بل إن مسلماً عرض الكثير من مفاخر ذاته، فى قصائد المديح وفصل القول فيها فى المقدمات، وفى أبيات أخرى خاصة به ضمَّنَّها صور المديح، ومن خلالها، فحين رسم صوره لم تكن خالية بمعزل عن تجارب حياته بكل أبعادها، وفى كل هذا من أصالة الفنان ما فيه: أصالة الثقافة، وأصالة التجربة، وأخيراً أصالة التصوير الشعرى العميق، ثم الكشف عن رؤيته الفنية الواضحة لطبيعة إبداعه وصيغ معالجته، مما أهله لأن يكون أستاذاً فى مدرسة البديع العباسية بدءاً من مستوى

التعامل مع الأداة، إلى منطقة التحوار من خلال اللغة تصويرًا وبديعًا، وهو ما امتد بدوره - كما رأينا - إلى مستوى - فهمه للطبيعة النوعية للشعر باعتباره نمطًا جماليًا يكشف - بالتأكيد - عن تجربة إنسانية صادقة عاشها الشاعر بين قرنائه وندمائه، وأفسح لها المجال للظهور حتى في أشد المواقف غيرية في أحاديث المدح وقصائده الطوال، الأمر الذى امتد - بدوره - إلى وعيه بوظيفة فنه من منظور جمالى من جانب، وذاتى خالص من جانب آخر.