الاتِّساع النصِّي في شعر أبي نواس "دراسة تحليليّة"

د. عبدالله بن سليمان بن محمد السعيد
قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب
جامعة الملك سعود

الاتِّساع النصِّي في شعر أبي نواس "دراسة تحليليّة"

د. عبدالله بن سليمان بن محمد السعيد

قسم اللغة العربية وآدابها– كلية الآداب
جامعة الملك سعود

تاريخ تقديم البحث: ١/ ١/ ١٤٤٢ هـ تاريخ قبول البحث: ٢٩/ ٣/ ١٤٤٢ هـ

ملخص الدراسة:

يحاول هذا البحث أن يقدم دراسة تحليلية عن أنماط الاتِّساع النصي في شعر أبي نواس، رغبة في الوقوف على جوانب التجديد في شعره وصلتها بالتراث الشعري الذي اطلع عليه واتسَّع عنه، محاولاً أن يحدد وسائل التجديد والأساليب التي انتهجها في التعاطي مع هذا التراث، واستطاع بها أن يقدم هذه الإضافات الغنية للشعر العربي، وأثر كل ذلك في صنعته الشعرية، وقد وجد البحث أن أبرز أساليب الاتِّساع النصِّيّ التي اعتمدها أبو نواس أسلوب المحاكاة المكثفة لنصوص سابقيه، وأسلوب المخالفة للقيم الجمالية والفنية للشعر العربي، كما استعمل أسلوب التحويل النصّي، فعمد إلى نصوص سابقيه وعمل على تحويلها من سياقاتها الأصلية إلى سياقاتٍ مختلفة تتغير بها وظيفته الفنية والجمالية.

الكلمات المفتاحية: الاتساع النصي– التحويل النصي– أبو نواس_ التناصّ– السرقات الشعرية.

Textual breadth in Abu Nawas's Poetry Analytical study

Dr. Abdullah bin Suleiman bin Mohammed Al-Saeed
Arabic Language and Literature Dept
King Saud University

Abstract:

This research attempts to make an analytical study on the patterns of Textual breadth in Abu Nawas's poetry, aiming to explore aspects of renovation in his poetry and its link to the poetic heritage that he studied and went beyond, with an attempt to identify the methods of renovation and the approaches that he adopted in dealing with this heritage, whereby he managed to enrich the Arabic poetry with his outstanding poems, and the effect of all this on his poetic craftsmanship.

The study concluded that the most prominent methods of textual cohesion adopted by Abu Nawwas are the method of intensive simulation of the texts of his predecessors, and the method of contradicting the aesthetic and artistic values of Arabic poetry. In Addition, Abu Nawwas used the method of textual transfer, so he proceeded to the texts of his predecessors and worked to transfer them from their original contexts to different contexts in which his artistic and aesthetic function changed.

key words: Textual Breadth- Textual Transmission - Abu Nawas - Intertextuality - Poetic Plagiarism.

مدخل:

حظيت مصطلحات التناصّ والتعالق النصي بمسمياتها المتعددة باهتمام الباحثين منذ فترة باكرة، فقد كان لمصطلح السرقات الشعرية حضور فاعل في النقد العربي القديم، انتهى إلى تصنيفها أصنافًا شتى بالنظر في قيمتها الفنية وموقف المتأخر من النصّ المتقدم تارة، وبحركة اشتغالها وآليته تارة أخرى(١).

وفي العصر الحديث طرحت جوليا كريستيفا ومن بعدها مصطلحات التناصّ بصور متعددة تتفاوت في طبيعتها وقيمتها وسعة تطبيقاتها وقابليتها للتطبيق المنهجي(٢).

---

(١) حول موقف المتأخر من المتقدم انظر: المرزباني، الموشح، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ١٩٩٥م، ص ٣٥٢ ، والقاضي الجرجاني، الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابيالحلبي وشركاه، ص١٥، وفي الحديث عن أنواعه وآليات اشتغاله والتوسع في ذلك انظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٨٣-٢٠٥، وضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، ج٣/ ص٣٨-٢٩٢، وأسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد، ومراجعة إبراهيم مصطفى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، مطبعة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ص١٨٣ – ٢٨٦.

(٢) انظر: نهلة الأحمد، التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، الرياض: سلسلة كتاب الرياض، العدد ١٠٤، يوليو ٢٠٠٢م، ص ٧٢ وما بعدها، وانظر: عبدالعزيز شبيل،(التناص والتراث العربي بين كليلة دمنة والأسد والغواص)، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد ٥٢، ٢٠٠٧م، ص١٤٣ .

والتفاعل النصي بعامة يقوم على تفاعل المبدع مع نصوص سابقيه في صورة تطريس ظاهر أو خفيّ تتعدد مصادره ومستوياته ووظائفه، فالمبدع يستقي ملفوظاته وصوره ومعانيه من خبراته السّابقة، ومما يتركز في وعيه الباطن من خبرات وتجارب، فلا مناص من التناصّ؛ "لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته"(١).

على أن لكل مؤلف ميسمًا خاصًّا في تعامله مع هذه النصوص وفي تفاعله معها، وهي أمور ترتبط بمدركاته الشخصية وخبراته السابقة وبموهبته في إعادة تشكيل هذه النصوص وهضمها والإضافة عليها، وهو ما يظهر عند القراءة المتأنية لنصوص هؤلاء المبدعين الذين يختلفون في تعاملهم مع النصوص السابقة ومحاورتها وإعادة تشكيلها.

وتختلف اتجاهات الباحثين في تحرير هذا المصطلح وتناوله، فكثير من كتاباتنا تفترض أن هذا المصطلح محدّدٌ سلفًا، فتنصرف للبحث عن أي تشابه بين نصّين لتحكم بالتناصّ، بما يشبه تعامل النقاد القدماء مع موضوع السرقات الشعريّة، مع أن هذه الدراسات تنصرف عن هذه المصطلحات إلى المصطلحات الغربية الحديثة من غير أن نجد إضافة تسوّغ هذا الانتقال، كما أن هذه الدراسات تتحوّل في بعض نماذجها إلى لونٍ من ألوان الرصد السطحيّ، وتتجه إلى تعداد المواضع التي ظهر فيها التناصّ أو التعالق دون أن تتعمّق أثرها،

(١) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م، ص١٢٣.

أو تحاول أن تستكشف أثرها في شعر الشاعر ودورها في بناء معانيه، أو أن تجعلها وسيلة لدراسة التأثّر والتأثير في شعرٍ ما.

ولعلّ من الجوانب المهمّة التي ينبغي الإحاطة بها طرق تشكّل المعنى لدى الشعراء ومدى تفاعلهم مع نصوص سابقيهم وآلية هذا التفاعل، بما يمكن أن يدرج في إطار التناصّ أو بالتعالق النصّي، بل وحتى السرقات الشعرية بمفهومها المتطور عند بعض النقاد العرب، كقول ابن المعتز: "ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه، ولا يُفْتَضَحُ به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغنٍ عنه، لا مفتقرٍ إليه"(١)، والقراءة المتأنية هنا تحاول أن تكتشف هذه التفاعلات وأن تعيدها إلى فضاءاتها الأصلية رغبة في الوقوف على خطط الخطاب وطرق تشكّل المعنى الشعري.

ولا بد لنا قبل أن نمضي في هذا البحث أن نحرّر هذا المصطلح بالشكل الذي نقصده في هذا البحث، وأن نعلّل سبب اختيارنا لهذا العنوان.

فأما الاتّساع فهو في اللغة خلاف الضيق والعسر(٢)، ومنه سعة البيت وسعة خطو الدابة، والسعة المعنوية في الرزق والعلم والعطاء ونحو ذلك، وقد

(١) المرزباني، الموشح، ص ٣٥٢.

(٢) انظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبدالسلام هارون، دار الفكر، ج٦/١٠٩، مادة (وسع).

استعمله النحويون بمعنى التوسّع في الكلام وفي المجاز[١]، واستعمله ابن رشيق بمعنى تعدّد احتمالات التأويل[٢]، والجرجاني بمعنى التجوّز في الكلام[٣]، وعدّه ابن الأثير "القسم الذي يكون العدول فيه من الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه"[٤].

وفي العصر الحديث استعمله اللغويون المحدثون بمعنى التطوّر الدلالي والتوسّع في معاني الكلمات والخروج عن المألوف في استعمال اللغة[٥].

وأما النصّ فيأتي في اللغة على معان تدور على الإظهار والإبراز وبلوغ الشيء غايته ومنتهاه[٦]، وهو مرتبط بالثقافة وخصوصيتها؛ لأن كلامًا ما لا يصير نصًّا إلا داخل ثقافة معينة، ولا بد أن يضاف إلى المدلول اللغوي مدلول

---

(١) انظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م، ج١/ ص٢١١، وابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، بيروت: دار الكتاب العربي، ج٢/ص٤٤٢.

(٢) انظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه، محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م، ج٢/ص٩٣.

(٣) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي- مطبعة المدني، د.ط، د.ت، ص ٢٩٣.

(٤) انظر: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢/ص٧٨.

(٥) انظر: محمد حماسة عبداللطيف، النحو والدلالة، القاهرة: دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م، ص٨٦ -٨٨، وأحمد مختار، علم الدلالة، القاهرة: عالم الكتب، الطبعة السابعة، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، ص ٢٤٣-٢٤٥.

(٦) لسان العرب (نصص).

ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعنية[١]، ومن البدهي أن ينصرف معنى النصّ هنا إلى النصوص ذات القيمة في تراث الأمة ولغتها.

ولعل من أبرز المصطلحات القريبة من هذا المصطلح مصطلح الاتِّساعية النصية (Hepertextuelle) الذي استعمله جيرار جينينت، وعرّفه بأنه كلّ علاقة توحد نصًّا لاحقًا (النص المتّسع) بنصٍّ سابق (النص المنحسر)، دون أن تتضمن العلاقة وجودًا فعليًّا لنصّ أو أكثر في نصّ آخر بطريقة استحضارية، ودون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح[٢]، والعلاقة التي يقصدها جينيت هنا هي العلاقة القائمة على التحويل، وهو التغيير الذي قد يتضمن حذفًا أو تغييرا لمكوّنٍ ما يؤدي إلى تغيير معنوي، أو المحاكاة وهي التي تتسم بالعمق والثراء[٣].

ومع أن هذا المصطلح قد يكون أقرب المصطلحات إلى المعنى الذي نقصده في هذا البحث، ولكن لا بد من التنبه إلى أن ما يقصده جينيت بالاتِّساعية النصية ينصرف إلى النماذج السردية، ويتّسم بالتوحّد، بمعنى أن يكون النص

---

(١) عبدالفتاح كليطو، الأعمال، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٥، ص ١٨-١٩ .

(٢) انظر: جيرار جينيت (طروس: الأدب على الأدب)، ضمن: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، لمجموعة من المؤلفين، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، دار جداول للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣ ، ص١٦٦، وانظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، ص ٩١، و جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبدالعزيز شبيل، ومراجعة حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة، ص٧٠.

(٣) انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، ص ٩١، وجيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبدالعزيز شبيل، ومراجعة حمادي صمود، ص٧٠ .

محوّلاً عن نصٍّ معيَّن أو محاكيًا له دون غيره، وأبرز نماذجه التي عرضها الإلياذة وعوليس اللتين عدّهما اتّساعًا نصيًّا عن الأوديسة(١).

وما ذكره جينيت تحديدًا يمكن تطبيقه بطلاقة في المعارضات الشعرية والنقائض ونحوها، ولكن ليس هذا ما نقصده في هذا البحث تمامًا؛ لأننا نريد أن نوسِّع هذه الدائرة، فنبحث عن صلة نصوصه التجديدية بالتراث الشعريّ السابق له، فنتكشّف أثر هذا الافتراض في تشكّل المعنى لديه، ومدى حضور النصوص السابقة في خطابه الشعري، والآليات التي ظهر فيها هذا الحضور.

بقي أن نقول إن سبب اختيارنا مصطلح الاتِّساع النصي دون التناصّ أو التعالق النصي أو التعالي النصي أو الاتِّساع المعنوي أو حتى السرقات الشعرية أن المعنى الذي نقصده أقرب إلى الاتِّساع بمفهومه اللغوي وباستعمال القدماء والمحدثين له، ولأن كلمة (النصي) أصبحت تنصرف إلى معاني التأثر والتأثير على نحو ما هو متوافر مشهور.

وتأسيسًا على ما سبق فإن ما نقصده بـ (الاتِّساع النصي) هنا هو ذلك المفهوم الذي يؤدي إلى محاورة النصوص السابقة بما يوسع استعمالاتها ودلالاتها بواسطة تحديث النسق أو الوظيفة المؤثرة في خطط الخطاب الشعري وتشكّل المعنى، وبعبارة أخرى فهو آليات امتصاص النصوص السابقة والاتِّساع عنها لا

(١) انظر: جيرار جينيت، (طروس: الأدب على الأدب)، ضمن مرجع سابق، ص ١٦٩-١٧٠، وأما الأدب العربي قد عدّ خير الدين البقاعي أفضل نماذجها في الأدب العربي رسالة الغفران التي عدّها اتساعًا عن رسالة ابن القارح. (انظر: تعليقات المترجم في المرجع السابق، ص ١٨٤).

على سبيل المعاني الجزئية، وإنما على سبيل العموم رغبة في معرفة سبل تشكل جدّة المعنى وتغير خطط الخطاب في نتاج شعريٍّ معين.

وبذلك فإننا سنتجاوز تلك التعالقات النصية الجزئية التي ترسم بنى سيميائية محددة إلى التعالقات التي تحاول أن تستطلع خطط الخطاب الشعري الذي عرف به أبو نواس وموقفه من أشعار سابقيه ومعاصريه، وأثر ذلك في تشكل المعنى لديه، وأن نحاول أن نتبين شرارة النار التي انقدحت في ذهنه عندما استطاع أن يقدم هذا النماذج الجديدة في الشعر العربي، وأن نحاول معرفة أسلوبه في التعامل مع هذه النصوص ومدى تأثره بها، وكيف استطاع أن يصنع منها خططه وخطابه، وبعبارة أخرى فإننا نحاول أن نتكشف تأثر الخطاب الشعري الجديد عنده بخطط الخطاب السابقة، وجوانب تشكل المعنى الشعري ضمن الإطار التأريخي للسياق الشعري الممتد في تراث الأمة وجهازها اللغوي والثقافي.

يتفق الباحثون أو يكادون على جدَّة كثير مما قدمه أبو نواس(١)، وإذا كان التجديد لا يمكن أن يأتي على غير نسقٍ سابق، وأن التطوّر لا بد أن يمرّ بمراحل متعددة فكيف استطاع أبو نواس أن يتقدم بهذه الجدة؟، وما المصادر التي اتكأ عليها وأفاد منها؟، وما الآليات التي استعملها والأنماط التي عمل عليها؟.

---

(١) حول هذا الحكم انظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، القاهرة،: دار المعارف، القاهرة، ط٢٤، ٢٠١٨م، ص ٢٢٧، ٢٣٠-٢٣٧، ويوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، القاهرة، مكتبة غريب، ص ٥٠-٦٧، وحنا فاخوري، الجامع في تأريخ الأدب العربي، بيروت: دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ٦٩١-٧١٣ .

لقد استطاع أبو نواس أن يطوّر في بنية الخطاب الشعري ولغته وأن يتخذ لنفسه مسارًا خاصًّا في التجديد بناه على ألوان من الاتِّساع عن نصوص سابقيه معارضة وتحويلاً ومحاكاةً، وبالنظر في ديوان أبي نواس وتأمّل شعره فإننا نستطيع أن نقسم ما نسمّيه بالاتِّساع النصي في شعره ثلاثة أقسام:

١- المحاكاة المقتدية: وهذه المحاكاة لا تكون اتساعًا نصيًّا حتى يضيف الشاعر فيها إضافة معينة، أو يقدم فيها ما يمكن أن ينسب له ويعرف به، فيتخذها خطابًا شعريًّا له يعرف به ويفسِّر تشكلات المعنى في شعره.

٢- المعاكسة والنقيضة: وتتضمنّ حوارًا خلافيًّا تجاه النصوص السابقة، فتفسِّر خطط الخطاب مكوّنة موقفًا أدبيًّا أو فنيًّا، سواء أكان هذه الخلاف موجهًا نحو القيم الجمالية والفنية للنصوص السابقة أم كان موجهًا لنصٍّ بعينه.

٣- الازدواج النصّي: ونقصد به تحويل النصوص السابقة عن وجهتها النصية وسياقها الأصلي، فتكتسب دلالاتٍ جديدة بتغيّر دورها في بناء الخطّة الشعريّة وخطط الخطاب بعامة.(١)

لعل من أبرز وسائل الاتِّساع النصي التي استعملها أبو نواس المحاكاة المقتدية، فقد سجلت حضورا لافتا في سجله الشعري وفي توجيه خطط الخطاب لديه، فصورة الخمرة التي شهر بها واعترف له النقاد بتميزه فيها[١]

(١) انظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، ص ٢٣٤، ويوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص٥٠-٦٧، وحنا فاخوري، الجامع في تأريخ الأدب العربي، ص ٦٩١-٧١٣.

استعمل فيها كثيرًا من الموضوعات والصور المفردة التي جاءت في أشعار سابقيه، بل إنك لا تكاد تجد شيئًا أتوا به إلا استعمله وحاكاه ووظفه في بناء خمرياته.

لقد استوعب أبو نواس –كما يذكر يوسف خليف– "كلّ التراث الخمري الذي خلَّفه الشعراء القدماء منذ العصر الجاهلي، واحتفظ به في أعماقه رصيدا ثريًّا يتصرف فيه كيف يشاء، ... استوعب أبو نواس هذا التراث كله، ومضى يعيد عرضه وصياغته وتشكيله"(١).

وأحسب أن التداخل النصي في مثل هذه المواطن أمر بديهي، ذلك أن صفات الخمر متكررة ومتقاربة، والمخزون الثقافي متقارب كذلك؛ وتبعًا لذلك وردت الصور التي تجلي هذه الصفات متداخلة، فقد كان الشعراء يمتدحون الخمر بالقدم والتعتيق، ويشبّهون حمرتها بالدم والعندم وبالتوت، وصفرتها بعين الديك وبالشمس، ورائحتها بالمسك والعنبر، وحُبابها بوثوب الجراد ورقص القلوص، وأباريقها بأعناق الطير والظباء، وزِقَّها بالرجال السود، كما يذكرون أصحابهم الذي يرافقونهم إليها، فيصفونهم بالفتوة والكرم وحسن الرفقة، ثم هم يحددون إطارها الزماني فيذكرون وقت ذهابهم إليها، وإطارها المكاني، فيشيرون إلى مكانها وصفات بائعيها المتربطة بدينهم أو بطبيعة ملابسهم، وما قد يحصل في مجلسها من مساومة لتجارها ومن خدمة لطالبيها، وما قد يكون من غناء وأثرٍ للخمر ونحو ذلك.

(١) يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص٥٦.

ولا بد هنا أن نلمّ ببعض هذه الصور التي صنع منها هؤلاء الشعراء خططهم لننظر كيف استعملها أبو نواس وتفاعل معها، فهذا الأعشى شاعر الخمر الأبرز في الشعر الجاهلي وصف لون الخمر ورائحتها، فشبه لونها بدم الذبيح وبعين الديك وبشعاع الشمس وبالزعفران المخلوط بالعندم، وذكر امتزاج سوادها بحمرتها(١)، وشبه رائحتها بالمسك وبالعنبر(٢)، كما تحدّث عن آنيتها فوصف زِقّها ودنّها بالسواد وبالسعة، فذكر دوران الكؤوس فيه، وشبّه سواده برجل حبشيٍّ مستلقٍ، وشبّه اجتماع الخمر في أسفل الدنّ بحوصلة النعام(٣)، كما ذكر علوّ زبدها وذهابه بعد أن تصفو، ومزجها بالماء البارد(٤)، ولم يخل وصفه لها من الصور الحركية، فوصف اندفاع الخمرة من الزِقّ كالسيل، وسرعة تغيير السقاة لآنية الخمر وزِقّها، وحركة الكؤوس في الزِقّ(٥)، كما تناول الشخصيات التي تكون في هذه المجالس، فذكر أصحابه الذين يتناولونها معه، فوصفهم بالفتوة، وبالشرف وبالتنعّم والكرم(٦)، وذكر تاجرها في معرض حديثه عن

(١) ديوان الأعشى الكبير، شرح وتحقيق محمد محمد حسين، القاهرة: مكتبة الآداب بالجماميز، ص٣٥، ٦٩، ٨٣، ١٩٧، ٢٠٣، ٢١٩، ٢٤١، ٢٩٣، ٣١٩، ٣٤٧ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٧، ٢٠٣، ٢٩٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٩، ٨٣، ١٩٧، ٢١٩، ٢٤١، ٢٩٣، ٣٥٩ .

(٤) المرجع السابق، ص ٢٠٣، ٢١٩، ٢٤١، ٣٩٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٦) المرجع السابق،، ص ٢٠٣، ٢١٩، ٢٤١، ٢٩٣، ٣٤٧.

جودتها أو المساومة على ثمنها[١]، وذكر الساقي، فوصفه بالسرعة والخفّة، وبلبس التومتين في أذنيه، ووصف عينيه بالزرقة وكفيه بالحمرة من أثر الخمر[٢]، كما أشار إلى ما يكون في مجلسها من غناء ورقص ورياحين وزهور، فذكر المغنية مفتقة الدرع، ووصف صوتها وصوت آلات الموسيقا التي تضرب عليها، وعدّد آلات اللهو والطرب، وافتخر بشرب الخمر وما يحيط به من جوار تركيات وكابليات، ومن رياحين وزهور، وآلات للهو والغناء، وذكر كيف تموج الحانة بنساء عاريات البطون[٣]، وأشار في إحدى قصائده إلى انتقاله من الخمر إلى الجواري الناعمات[٤]، كما ألمَّ بالزمان والمكان، فذكر انطلاقه لها صباحًا، وربما ربطه بصوت الديك أو قرع النواقيس[٥]، وذكر تقطيعه الليل الطويل بها[٦]، كما ألمّ بمكانها، فهو يتناولها في الحانة غالبًا، وأشار مرة إلى أنه تناولها في خباء مفتوح[٧]، ووصف أثرها فهي ترد الشيخ صبيًّا، وتبعث على الانطلاق، وهي

(١) المرجع السابق، ص٦٩، ١٩٧، ٢٩٣، ٣١٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٩، ٦٩، ٢٤١، ٢٩٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٩، ٨٣، ١٩٧، ٢١٩، ٢٤١، ٣٥٩، ٢٩٣، ٣٤٧.

(٤) المرجع السابق، ص٣٥٩.

(٥) المرجع السابق، ص ٦٩، ٢٠٣، ٣١٩، ٣٤٧، ٣٥٩.

(٦) المرجع السابق، ص ٢١٩.

(٧) المرجع السابق، ص٥٩، ١٩٧، ٢١٩ ، ٣٥٩.

تفتر العظام والمفاصل، وتصيب الذؤابة إذا فارت، وربما تساقطوا بعدها كأنهم حبال متشابكة، بين مغلوب صرعته الخمر لوجهه، وآخر يجرجر رجله[١].

هذه أبرز المعاني التي تناولها الأعشى شاعر الخمر الأبرز قبل أبي نواس حاولت أن أستقصيها من ديوانه، فإذا انتقلنا إلى غيره فإننا سنجد لمحات متناثرة هنا وهناك لا تكاد تخرج عن هذه المعاني، فهذا عديّ بن زيد العبادي شبه ما يحيط بثنايا محبوبته بالخمر، فشبّه لونها بدم الجوف وبعين الديك، ووصف قدمها وتصفيتها وفقاقيعها[٢]، وفي موضعٍ آخر شبه أباريقها بأعناق الطير[٣]، وفي لاميّة حسان بن ثابت –رضي الله عنه– خمسة أبيات ذكر فيها أنه شرب الخمر في الحانوت، وذكر الساقي المتنطّف، والإعلال في الشرب، وشبه فقاقيعها برقص القلوص[٤]، وفي همزيته شبه ريق محبوبته بالخمر، وتحدث عن أثرها وأنها تجعلهم ملوكًا وأسدًا[٥]، وفي موضع ثالث شبّه ريق محبوبته بصهباء معتّقة تشرب

(١) المرجع السابق، ص ٧١، ٨٣، ٢١٩، ٢٤١، ٣٥٩.

(٢) ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد جبار المعيبد، بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية القافة العامة، ١٢٨٥هـ-١٩٦٥م، ص ٧٦.

(٣) ملحق ديوانه، ص ٢٠١ .

(٤) ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه الدكتور وليد عرفات، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٦م، ج١/ ص٧٥، والمتنطف: الذي يلبس قرطين في أذنه، والقلوص من الإبل: الشابة القوية.

(٥) المرجع السابق، ج١/ ص ١٧.

صرفة وممزوجة، ووصف دبيبها، وأثرها الذي يجعل الشيخ غلامًا، وألمَّ بوصف ساقيها، فهو أحمر ذو بُرْنُس مُخْتَلَق الذِّفْرَى خفيف القيام(١).

كما سنجد الإشارة إلى لون الخمرة والساقي وديانته وملابسه عند الأسود بن يعفر(٢)، ومساومة التجار وإغلاء ثمن الخمرة ووصف زِقّها وكسره، وتقديمه للشرب عند لبيد بن ربيعة(٣)، ولونها وتشبيه رائحتها بالمسك وقِدَمها وجودتها عند المرقش الأصغر(٤)، ونجد ربطًا لزمانها بصوت الديك، وإشارة للونها ولمزجها ونزو حبابها، وذكرًا للمغني وللشواء في شعر ربيعة بن مقروم(٥)، كما أن التندر والظرف الذي عرفت بهما بعض خمريات أبي نواس وغزله لم يكن بعيدًا عن تلك المفارقة التي ذكرها المنخّل اليشكري في وصف حاله في أثناء السكر وبعده(٦).

---

(١) المرجع السابق، ج١/ ص ١٠٦-١٠٧، والبرنس: القلنسوة الطويلة وكل ثوب رأسه منه، المختلق: المتطيّب، والذفرى: العظم الشاخص خلف الأذن.

(٢) ديوان الأسود بن يعفر، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، ص ٢٩.

(٣) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له إحسان عباس، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٩٦٢م، ص ٣١٤-٣١٥.

(٤) ديوان المرقشين الأكبر والأصغر، تحقيق كارين صادر، بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ٨٧.

(٥) ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، جمع وتحقيق تماضر عبدالقادر فياض حرفوش، بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص ٢٤.

(٦) انظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الرابعة، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م، ج٢١/ص ١٢.

وبارز من هذا العرض لأبرز نماذج الخمريات أن شعراءها باستثناء الأعشى كانوا يلمُّون بها، فيكتفون باللمح وبالإشارة العابرة وفق خطة خطابهم الشعري، وهو ما جعل حنّا الفاخوري يصف شعرهم في هذا الفن بأنه نموذج للإلمامة السريعة(١).

ويضاف إليها ما ورد عند شعراء العصر الإسلامي وما بعده، وهي في عمومها لا تخرج عن هذه المعاني التي ذكرها الجاهليون قبلهم وبخاصة الأعشى، وربما حملت لمحات بارعة لم تفت عدسة أبي نواس التي هضمت هذه الفنون، ولعل من أبرزها التشبيه الثمثيلي في قول بشار بن برد(٢):

كَأَنَّ إِبْرِيقَنَا وَالْقَطْرُ فِي فَمِهِ طَيْرٌ تَنَاوَلَ يَاقُوتًا بِمِنْقَارِ

فقد استطاع أن يصنع صورة مزدوجة تتعدد فيها جوانب التشبيه، كما أن الأخطل مضى بالظرف والتندر شوطًا، وجاء بها في صورة آسرة من قوة اللفظ، يقول(٣):

إِذَا ما نَدِيمي عَلَّني ثُمَّ عَلَّني ثَلاثَ زُجاجاتٍ، لَهُنَّ هَدِيرُ
خَرَجْتُ، أَجُرُّ الذَّيْلَ زَهوًا، كَأَنَّني عَلَيْك -أَمِيرَ المؤْمِنِينَ- أَمِيرُ

(١) انظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص ٦٩٦.

(٢) ديوان بشار بن برد، تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي، لبنان: دار الثقافة، ص ١٢٧.

(٣) شعر الأخطل غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري، روايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب، تحقيق فخر الدين قباوة، الطبعة الرابعة، دمشق، دار الفكر، ١٩٩٦م، ص ٥٣٧.

وأما أبو الهندي الرياحي فقد وقف شعره على الخمر، وعدّه صاحب الأغاني شاعرًا جزل الشعر، حسن الألفاظ، لطيف المعاني، وأشار إلى أن إسحاق الموصليّ اتهم أبا نواس أنه سلخ شعر أبي الهندي، "فجعل ينشد بيتًا من شعر أبي الهندي، ثم يستخرج المعنى والموضع الذي سرقه الحسن فيه حتى أتى على الأبيات كلها واستخرجها من شعره"(١)، ولكن المطلع على ديوان أبي الهندي وشعر أبي نواس يستبعد هذا الحكم؛ لأن أبا الهندي على قلة ما وردنا من شعره تمثّل شعر سابقيه في صورهم وأخيلتهم وبنائهم الشعري(٢)، فلم يأت بشيء جديد يجعل له تأثيرًا خاصًّا يختلف عن تأثير غيره، وغاية ما تميز به أنه وقف شعره على الخمر أو كاد، وليس هذا الأمر مما يعدّ من جوانب التأثّر، فضلاً عن أن أبا نواس لم يقف شعره على الخمر، وإنما كان بابًا برع فيه وأجاد، وله فيه فرائد تميز بها لم تأت في شعر سابقيه.

لقد اطلع أبو نواس على كثير من أشعار سابقيه في الخمر وهضمها وأفاد منها، إلا أنه اتسَّع بها اتساعًا واسعًا، سواءً أكان ذلك في تكرار الوصف بها، أو في تشعيب سياقاته التي يرد فيها، وتطويعها في مجالس الخمر بحيث أصبحت لونًا من ألوان المحاكاة المكثفة التي تجمع هذه الصفات التي لا تكاد تجتمع عند

---

(١) الأغاني، ج٢٠/ ص ٣٤٣-٣٤٤.

(٢) انظر: ديوان أبي الهندي الرياحي وأخباره، صنعة يحيى الجبوري، مكتبة لسان العرب، ١٣٨٩-١٩٦٩، ومن المفيد وضع هذا الحكم تحت المجهر ببحث مستقل يستقرئ ديوان أبي الهندي كاملاً، ويرده إلى أصوله في الشعر العربي القديم؛ ويوازنه بخمريات أبي نواس؛ لأن من شأن ذلك أن يثبت بشكل حاسم عدم صحة هذا الحكم.

السابقين، فتضعها في سياق واحد يوجد أبعادًا جديدة متصلة بتكثيف هذه الصفات، وما يثيره تجاورها من إيحاءات وظلال.

وأول ما يلفت النظر أن أبا نواس جعل الخمر موضوعا شعريًّا مستقلا، فهي لا تأتي في عرض القصائد، ولا عند التشكّي من مضي الشباب، ولا في مجال تشبيه ريق المحبوبة، كما كان يرد عند أكثر سابقيه، وإنما تستقل بالقصيدة كاملة، فعند تصفح ديوانه نجد أن ثمة (٢٩٩) قصيدة ومقطوعة خصها أبو نواس بهذا الغرض الشعري، وقد تدخل على ما سواها من الموضوعات والأغراض، ولكنها تأتي في محل الصدارة، لتصبح مكوّنا رئيسًا من مكونات القصيدة(١).

وشيء آخر اتجه له أبو نواس، وهو تكثيف هذه الإشارات التي وجدها عند سابقيه، وتحويلها إلى نهجٍ متكرر يشكل خطته الشعرية، فإذا ذكر الأعشى في موضع أنه وأصحابه اختلفوا إلى بيت جوار ناعمات، وأشار في موضعين آخرين إلى المغنية(٢) فقد جعل أبو نواس هذا الأمر جزءًا من بنائه السردي الذي تنتهي إليه كثير من خمرياته، فكثيرًا ما ينتهي سرد الخبر القصصي إلى لذّة الجنس أو لذّة السماع، أو هما معًا، وأصبحت لذة الجنس بتقبيل الساقية

(١) انظر: ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ١-٢٢٦، ٦٧٣-٧٠٥.

(٢) ديوانه، ص ٢١٩، ٢٩٣، ٣٥٩.

أو الساقي ولذة السماع للمغنية أو المغني ركنًا متكرّرًا في خطابه الشعري يختم بها كثيرًا من خمريَّاته، كما في قوله(١):

فَقَالَ هَاتِ وأَسْمِعْنا عَلى طَرَبٍ: "ودِّعْ هُرَيْرَة إن الركبَ مرتحلُ"(٢)

فأَحْسَنَتْ فِيهِ لَمْ تَخْرَمْ موَاقِعَهُ والكَأْسُ في يَدِها، في جَوْفِها خَلَلُ

ثُمَّ اسْتَهَشَّتْ إلى صَوْتٍ تُمَلِّحُهُ: "إنَّا مُحَيُّوكَ فَاسْلَمْ أَيُّهَا الطَّلَلُ"(٣)

وإذا كانت الإشارة إلى إغلاء الخمرة والمساومة عليها وردت في شعر الأعشى، وفي شعر لبيد بن ربيعة –رضي الله عنه– عرضًا(٤) فإن أبا نواس يبني عليها نماذج متعددة ومتكررة في ديوانه(٥)، وهكذا كلّما وجدت معنى تناولته النصوص السابقة لأبي نواس وجدته يتخذه جزءًا من منهجه الشعري، فوَصْفُ لون الخمرة جاء متكررًا في شعره(٦)، ووصف زِقّ الخمرة ووعائها وحبابها يرد في

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ١١٦، وانظر: ص١٠، ٣٩، ٥٢، ٦٥، ٨٤، ٩٠،، ١٠١، ١٠٨، ١٠٩، ١٦٠... .

(٢) الشطر الثاني للأعشى، ديوانه، ص ٦.

(٣) الشطر الثاني للقطامي التغلبي من شعراء العصر الأموي، ديوان القطامي، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، بيروت: دار الثقافة، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م، ص٢٣، وتملحه: تجعله مليحًا.

(٤) انظر: ديوان الأعشى، ص ٦٩، وشرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص ٣١٣-٣١٤.

(٥) انظر: ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٤٩، ٧٨، ٨١،، ٨٦، ١١١، ١٣١... .

(٦) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٢٠، وانظر نماذج أخرى، ص ٢١، ٢٣، ٢٧، ٣٤، ٣٩، ٧٢، ٨٩، ... .

كذلك في كثير من أبياته[١]، والبناء السردي للموقف الخمري الذي ورد شيء منه في دالية الأعشى[٢] يرد في مواضع متكررة ومتعددة من ديوانه[٣].

ولا يبعد أن أبا نواس لم يكن يحاكي هذه النصوص محاكاة باردة تكتفي بالتقليد دون أن تتضمن الإضافة والابتكار، فقد كان يشعب هذه المعاني ويتناولها في صور متعددة ما وسعته الطاقة، فإذا نظرنا في البناء السردي الذي ورد في دالية الأعشى السابقة وجدناه يقوم على أن صاحبه دعاه للشمول، فقاما باكرًا، وساوما في ثمنها، ثم جاء بها الخمار إليهما حمراء، وأدارها عليهم مخضب الكفّ، فلم يزالا يشربانها حتى باتا سكرانين[٤]، وأما أبو نواس فقد ظهر البناء السردي في شعره أكثر إحكاماً وتماسكًا، وأقرب إلى متطلبات السرد القصصي، فإنك لا تعدم فيه الحوار ورسم الشخصيات والزمن والمكان وعنصر المفاجأة أحيانًا وبناء العقدة ونحو ذلك[٥]، ولئن أشار الأعشى ولَبيد بن ربيعة

---

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٢٤، ٥٥، ٦٩، ٧٢، ٧٦، ٧٧، ٧٩، ٨٥، ٨٩، ٩٤، ١٠٠، ١٠١، ... .

(٢) ديوان الأعشى، ص ٦٩-٧٠.

(٣) انظر: ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص١، ١٠، ٢٨، ٣٨، ٤٨، ٤٩، ٦١، ٧٧، ٧٨، ٨٦، ٨٨، ٩٣، ١٠٠، ١٠٦، ١٠٩، ١١٠، ١١٥، ١٢٤، ١٣١، ١٣٥، ١٤٩، ١٥٣، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٣، ١٦٩، ١٧٤، ....

(٤) انظر: ديوان الأعشى ، ص ٦٩-٧٠.

(٥) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص١، ١٠، ٢٨، ٣٨، ٤٨، ٤٩، ٦١، ٧٧، ٧٨، ٨٦، ٨٨، ٩٣، ١٠٠، ١٠٦، ١٠٩، ١١٠، ١١٥، ١٢٤، ١٣١، ١٣٥، ١٤٩، .٦٧٣، ٦٧٥، ٦٧٧، ٦٨٣، ٦٨٩، ٧٠٠، ٧٠١.

-رضي الله عنه- إلى مساومة التجار، فقد حوّلها أبو نواس إلى حوارات متعددة يمتلئ بها شعره الخمري، بل إلى حدث يسهم في دفع الحدث نحو النهاية، وهو ما لا نجده ولا ما يشبهه في نموذجي الأعشى ولبيد، فمن ذلك قوله[1]:

فقُلْتُ لَها: ما الاسْمُ والسِّعْرُ؟، بَيِّنِي لنَا سِعْرَها؛ كَيْما نَزُورَكِ مَا عِشْنا

فقَالَتْ لَنَا: حَنُّونٌ اسْمي، وسِعْرُها ثلاثٌ بِتِسْعٍ، هَكَذَا غَيْرُكُمْ بِعْنَا

ولَمَّا تَوَلَّى اللَّيْلُ أَوْ كَادَ أَقْبَلَتْ إِلَيْنا بِمِيزَانٍ لتُنْقِدَنا الوَزْنَا

(٢) على أن الموقف النصي لأبي نواس لم يقف عند أسلوب المحاكاة المكثفة، فقد أفاد من هذا الأسلوب وتوسَّع فيه كمًّا وكيفًا وبخاصة في خمريّاته، لكنه لم يقف عنده، فقد حاول أن يولِّد من التراث الشعري واللغوي منهجًا خاصًّا به، وكان من أبرز أساليبه في ذلك المخالفة والرفض المباشر.

لقد أولع أبو نواس بمعارضة التقاليد الفنية، بل والقيم الخلقية والجمالية التي يدين بها الشعر العربي والفكر العربي بعامة، ووقف منها موقفًا خلافيًّا حادًّا، حرص فيه على مناكفة هذه التقاليد والقيم، محاولاً أن يحطّم تلك المسارات التي اعتمدها الشعراء قبله.

وأول صور هذه المناكفة موقفه من الطلل، فقد ذهب في مواطن كثيرة من شعره مذهبًا مخالفًا لمذاهب الشعراء السابقين الذي كانوا يبثونه لواعج نفوسهم،

(١) انظر: ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٤٩، ونماذج أخرى في ديوانه، ص ٧٨، ٨١،، ٨٦، ١١١، ١٣١...

ويحمِّلونه دلالات متّسقة مع خطابهم الشعري[1]، فكان يرفض الاستفتاح بالطلل غالبًا، ويقضي وقتًا غير هيّنٍ في محاولة تقديم أنموذج حجاجي يثبت حقه في رفض هذا التقليد، ومنطقية الانصراف إلى غيره[2]، وكان لا بد له من إيجاد البديل، فكان يقدمه في صور متنوعة كصورة الغزل المباشر والخمر ووصف النخل ونحو ذلك.

ويبدو أكثر هذه النماذج تعبيرًا عن هذا المعنى في شعره وأكثرها إيغالاً في الرفض الاستفتاح بالخمر، وهو أمر يعود إلى سببين، أحدهما راجع إلى ميله النفسي والخُلُقي إلى الخمر من جهة؛ وإلى المخالفة وحبّ الظهور من جهة أخرى[3]، وأما السبب الآخر فسببٌ فنيٌّ، وهو وضوح صورة المعاكسة بين الوقوف على الطلل والميل إلى الحانة وأماكن الخمرة، فهما وقوفان مختلفان متباينان، فالوقوف على الطلل يأتي في سياق معاني الوفاء والمشاعر النفسية والروحيّة الميّالة إلى التعبير عن الطهر والتقدير لامرأة بعينها، والميل إلى الحانات

(١) حول صلة النسيب بسائر القصيدة عند القدماء انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢/ص١١٧.

(٢) انظر ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٦، ١٠، ١١، ٣٢، ٢٧، ٤٦، ٥٢، ٥٧، ٥٨، ١٢١، ١٣٤، ١٦٠، ١٦٨، ١٧٢، ٣٥٧، ٥٥٧، ٦٧٦، ٦٩٨ ... .

(٣) انظر نماذج لمشاكسة المجتمع والجهر بمخالفته في مواطن من شعره: ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٣٣، ٧٨، ٩٥، ٩٦، ١٢٢ ، ... .

يبدو استجابة لنداء الجسد بما فيه من لذَّةٍ حرص أبو نواس على إعلاء شأنها[١]، وهما بهذا يحققان ما كان يأرز إليه من مخالفة الصورة القارة في الوجدان الشعري العربي وإنشاء المقارنات بينهما، والاحتجاج بما يستطيعه لإثبات أفضلية اختياراته النفسية والفنية.

والمتأمل في ديوان أبي نواس يجد أن هذا الاختيار كان جزءًا أصيلاً مؤثِّرًا من خطابه الشعري، فقد ورد في مواضع متكررة من ديوانه، واستعمل حججًا متعددة لإثبات منطقيته، لعل من أبرزها إثبات صورة التناقض وعدم الاتفاق بين الوقوف على الأطلال والمنطق العقلي، يقول[٢]:

عَاجَ الشَّقِيُّ عَلَى رَسْمٍ يُسَائِلُهُ وعُجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَّارةِ البَلَدِ

لا يُرْقِئُ اللهُ عَيْنَيْ مَنْ بَكى حَجَرًا ولا شَفَى وَجْدَ مَنْ يَصْبُو إلى وَتَدِ

(١) للتوسع في موقف أبي نواس من اللذة وإعلاء شأنها انظر: مبروك المناعي، في إنشائية الشعر العربي مقاربات وقراءات، تونس: دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص ٣٦.

(٢) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٤٦، وحول حجة التناقض وعدم الاتفاق انظر: عبدالله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج- الخطابة الجديدة" لشارل بيرلمان وتيتيكاه، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، تونس: جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية-تونس، كلية الآداب- منوبة، سلسلة آداب، المجلد ٣٩، ١٩٩٨م، ص ٣٢٥ .

كما استعمل حجّة الماهيّة، وتعني تفسير حدث معين أو التنبؤ به انطلاقًا من الذات التي يعبر عنها أو يجلّيها(١)، فكان يصرّ على أن الشاعر العباسي الذي لم يعايش الأطلال لن ينجح في وصفها، يقول في ذلك(٢):

تَصِفُ الطُّلُولَ على السَّمَاعِ بِه أَفَذُو العِيَانِ كَأَنْتَ في العِلْمِ؟

وإذا نَعَتَّ الشَّيْءَ مُتَّبِعًا لَمْ تَخْلُ مِنْ زَلَلٍ ومِنْ وَهْمِ

كما إنه حاول أن يستعمل الواقع، فعمد إلى مقارنتها بمظاهر الحياة العباسية، بل وحتى الفارسية، ومن ذلك قوله(٣):

دَعِ الرَّسْمَ الذي دَثَرا يُقَاسِي الرِّيحَ والْمَطَرا

وكُنْ رَجُلاً أضَاعَ الْعِلْـ ـمَ في اللّذّاتِ والْخَطَرا(٤)

ألَمْ تَرَ ما بنى كِسْرى وسَابورٌ لِمَنْ غَبَرا

مَنَازِهُ بِيْنَ دِجْلَةَ والْـ ـفُراتِ تَفَيَّأتْ شَجَرا

بِأَرْضٍ بَاعَدَ الرَّحْـ ـمنُ عَنْها الطَّلْحَ والْعُشَرا(٥)

(١) حول هذه الحجة انظر: سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، إربد: عالم الكتب، الطبعة الثانية، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م، ص ٢٢٨.

(٢) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٥٨

(٣) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٥٥٧.

(٤) الخطر: الشرف والمكانة (اللسان: خطر).

(٥) الطلح والعُشَر: من نباتات الصحراء (اللسان: طلح، والقاموس المحيط: عشر).

ولم يَجْعَلْ مَصَايِدَها يَرَابِيعًا ولا وَحَرا(١)

ولكن حُورُ غِزْلانٍ تُراعي بالْمَلا بَقَرا(٢)

وإن شِئْنَا حَثَثْنا الطَّيْـ ـرَ مِنْ حافاتِها زُمَرا(٣)

وإن قُلْنَا: اقْتُلُوا عَنْكِمْ يُبَاكِرْ شَرْبُها الخمرَا(٤)

وقوله(٥):

فَأَيْنَ الْبَدْوُ مِنْ إيوانِ كِسْرَى وأَيْنَ مِنَ الْمَيادِينِ الزُّرُوبُ(٦)

ويبدو الجانب الفني واضحًا عند أبي نواس حين لا يكتفي باستبدال النموذج الخمري بالطلل، وإنما نراه يحاول أن يستعين بوصف النخلة، فيبدأ بمعارضة وصف الطلل القديم ورفضه في نحو ثمانية أبيات بدأها بقوله(٧):

مَا لي بِدَارٍ خَلَتْ مِنْ أَهْلِها ولا شَجَانِي لَها شَخْصٌ ولا طَلَلُ

---

(١) اليرابيع: حيوان بري، يشبه الجرذ الصغير (المعجم الوسيط)، يتغذى من الأعشاب، ويجوز أكله عند الجمهور، والوحر: جمع وحرة، ويه وزغة سامة، تكون في الصحراء، وهي قذرة، لا تؤكل (اللسان: وحر)، كذا ورد في المعاجم، وأهل البادية اليوم يسمون الضب بالوحر، وهذا المعنى أقرب للسياق، لأن الضب مما يجوز أكله.

(٢) الملا: جمع الملاة، وهي الفلاة (اللسان: ملا) .

(٣) زمرا: جماعات (اللسان: زمر).

(٤) اقتلوا: قتل الخمر مزجها (اللسان: قتل).

(٥) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ١٢، وانظر كذلك: ص ١٢٧.

(٦) الزروب: حظائر الغنم (اللسان: زرب).

(٧) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٦٩٨-٦٩٩.

ثم وصف النخل عوضًا عن الطلل في أربعة عشر بيتًا، يقول فيها:

فهاكَ من صِفتي إن كنتَ مُختَبراً	ومُخبراً نَفراً عني، إذا سألُوا
نخلٌ، إذا جُلِيَتْ إبّانَ زينتِها	لاحَتْ بأعناقِها أعْذاقُها النُّحُلُ
أسقاطُ عَسجَدِهِ فيها لآلِئها	منضُودَةٌ ، بسموطِ الدُّرّ تتّصِلُ
يَفْتَضّها فَطِنٌ عِلْجٌ بها خَبِرٌ	فضَّ العذارى ، حُلاها الرَّيطُ والحُلُلُ(١)
فافتَضّ أوّلَها منها وآخرَها	فأصْبَحَتْ، وبها مِن فَحلِها حَبَلُ
لم تَمْتَنِعْ عِفّةً منْهُ، ولا وَرَعاً	بلا صَداقٍ، ولم يُوجَدْ لها عَقَلُ(٢)
حتى إذا لَقِحَتْ أرْختْ عَقائِصَها	فمالَ مُنتَثِراً عُرْجونُها الرجِلُ(٣)
فَبِيْنَما هي والأرْواحُ تَنْفَحُها	شهرينِ بارحَةً وَهْناً ، وتَنتَحِلُ(٤)
أرْخَتْ عُقوداً مِنَ الياقوتِ تُرْضِعُهُ	حتى تَمَكّنَ في أوْصَالِهِ العَسَلُ

(١) الخبر: الخبير (اللسان: خبر)، والرَّيْط: جمع الرَّيطة، وهو لون من الثياب (اللسان: ريط) .

(٢) العقل: الدية وتأدية الجناية (اللسان: عقل).

(٣) العقائص: الضفائر وخصل الشعر (اللسان: عقص)، والعرجون: العذق إذا يبس واعوج (اللسان: عرجن)، والرجِل: يشبهه بالشعر، وشعر رجل بفتح الجيم وسكونها وكسرها بين السبوطة والجعودة (اللسان: رجل).

(٤) الأرواح: الرياح (اللسان: روح)، وتنفحها: تهب عليها (اللسان: نفح)، بارحة: الرياح البارحة رياح الصيف الحارة (اللسان: برح).

يا طيبَ تلكَ عرُوساً في مَجاسِدِها	لو كانَ يَصْلُحُ منها الشّمُّ والقُبَلُ(١)
خلالَها شَجَرٌ في فيْئِهِ نَقَدٌ	لا يرْهبُ الذّئْبَ فيها الكبشُ والحملُ(٢)
إنْ جئتَ زائرَها غَنّاكَ طائِرُها	برجعِ أَلْحِنَةٍ في صوتها هدَلُ(٣)
من بُلْبُلٍ غَرِدٍ ناداكَ مِن غُصُنٍ	يَبكي لبُلْبُلَةٍ أوْدَى بها خَبَلُ
هذا فصِفْهُ، وقلْ في وَصْفِهِ سدَداً	مُدّتْ لواصِفِهِ في عُمرِهِ الطِّوَلُ

لقد أوردت هذه الأبيات لأني أراها تثبت الجانب الفني الذي كان يهدف إليه أبو نواس، فقد كان التميّز الفني والتفوّق على نظرائه والإتيان بالجديد هاجسًا متكرِّرًا في وجدانه، وهو هنا يصرّح بذلك، بل ويدعو إلى اختبار قدرته الفنية على التجديد والإتيان بما هو أفضل من الوقوف على الطلل، وكأني به وقف على ما ذكره النقاد عن امرئ القيس وأنه فقأ للشعراء عين الشعر، فأراد أن يثبت لنفسه القدرة على التجديد ووضع تقاليد جديدة إزاء التقاليد التي عرفها الشعراء السابقون.

(١) المجاسد: الثوب الذي يلي جسد المرأة، وما أشبع صبغه من الثياب، وما صبغ بالزعفران، وقيل: هو الأحمر خاصة (اللسان: جسد) .

(٢) النقد: نوع من الغنم قصير القوائم (اللسان: نقد).

(٣) الهدل: صوت الحمام (اللسان: هدل).

وتمتد هذه المخالفة إلى المجتمع الذي يحمل هذه المقاييس ويقدّر هذه القيم الجمالية، فقد أكثر أبو نواس من محاورة المجتمع معلنًا مخالفته والجهر بمناكفته ورفض مقاييسه، ولك أن تتأمل هذا الحوار الخلافي الحاد(١):

شَرَيْتُ الفَتْكَ بالثَّمَنِ الرَّبيحِ وبِعْتُ النُّسْكَ بالقَصْفِ النَّجِيحِ(٢)

وأمكنتُ الْمَجَانَةَ من قِيادِي ولست من المجونِ بمستريحِ

وربَّ مخضَّبِ الأطْرَافِ رَخْصٍ مليحِ الدلِّ ذي وجْهٍ صَبِيحِ(٣)

ظفرت به ونجمُ الصُّبْحِ بَادٍ عِبَاديًّا على دين المسيح...(٤)

وقوله(٥):

ألا فاسْقني خمرًا، وقل لي : هِيَ ولا تُسْقِنِي سِرًّا إذا أَمْكَنَ الْجَهْرُ

وقوله(٦):

جَرَيْتُ مَعَ الصِّبا طَلِقَ الْجُمُوحِ وهَانَ عَلَيَّ مَأْثُورُ القَبِيحِ

على أن هذه المشاكسات والمخالفات الفنية لم تتوقف عند الظواهر الشعرية كالطلل فحسب، وإنما تجاوزتها إلى الموضوعات التي اكتسبت جلالة وصرامة

---

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ١٦٤.

(٢) الفتك: ركوب ما همَّ من الأمور ودعت غليه النفس (اللسان: فتك)، والقصف: اللهو واللعب (اللسان: قصف)، والنجيح: من النجح والنجاح وهو الظفر بالشيء (اللسان: نجح).

(٣) الرخص: الناعم اللين (اللسان: رخص)، والصبيح: الجميل والوضيء (اللسان: صبح).

(٤) العبادي: المنسوب إلى العباد، وهم قوم من قبائل اجتمعوا في الحيرة (اللسان: عبد).

(٥) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٢٨.

(٦) المصدر السابق، ص ٧١.

في حياة الأقدمين بعامة، فالشجاعة التي تعد من أبرز القيم التي وقف منها الشاعر العربي موقف تمجيد وإجلال، تحوّر في شعر أبي نواس لترسم بها صورة مجلس الخمرة في مفارقة مليئة السخرية الْمُرّة، يقول(١):

فاذكر صَباحَ العُقَّارِ واسْمُ بِهِ ... لا بِصَباحِ الحُرُوبِ والعَطَبِ(٢)

أحسنُ مِنْ مَوْقِفٍ بِمُعْتَرَكٍ ... ورَكْضِ خَيْلٍ عَلى هَلا وهَبِ(٣)

صَيْحَةُ سَاقٍ بِحابِسٍ قَدَحًا ... وصَبْرُ مُسْتَكْرِهٍ لِمُنْتَحِبِ(٤)

لقد وقف أبو نواس من التراث الشعري العربيّ موقفا خلافيًّا حادًّا، وقاده ذلك أن يجعل من خطط خطابة الشعري أن يوجه سهام هجائه للحياة العربية والقيم الجمالية والفنية في التراث العربي بعامة، فبينما يتناول الشعراء المرأة الممتلئة نؤوم الضحى الغُفْل عن جيرانها ذات الخصر النحيل الممتلئة نعومةً وكسلاً، ويصفون تدلّلها وإعراضها، فيشبهون مرورها بمرّ السحاب، ونظرتها بنظرة الأم الحانية المطفل، ويتحدثون عن صوت حليّها وجرسه ... يجعل أبو نواس من هذه المرأة مثالا للخشونة والجفاء، فهي تستبدل الشيح والقيصوم والفقهاء والسمر بالآس والنسرين والسوسن، وتستعيض عن قلائد المرجان بقلائد من

---

(١) المصدر السابق، ص١٦٢.

(٢) العقار: الخمر (اللسان: عقر).

(٣) هلا: لفظان يزجر بهما الخيل (اللسان: هلا، هاب).

(٤) حابس القدح: الحبس ضد التخلية (اللسان: حبس) ومعناه هنا من يحبسه في يده فلا يشرب منه، والمستكره: الإباء والمشقة (اللسان: كره) وهو هنا الذي يشرب الخمر متكرّها لما فيه من لذعة، والمنتحب: من النحب والنحيب، وهو رفع الصوت بالبكاء (اللسان نحب).

البعر، وعن حياة الترف والراحة بالغدوّ في ملابسها الخشنة لتصيد الذئاب والنمور، بل إنه ليتعجب أن مرقِّشًا وابن عجلان أوديا في عشق مثل هؤلاء النساء، يقول(١):

إذا ما كُنْتَ في الأَشْيَا ... ءِ في الأَعْرابِ مُعْتَبِرَا
فَإِنَّكَ أَيَّما رَجُلٍ ... وَرَدْتَ فَلَمْ تَجِدْ صَدَرَا
ومِنْ عَجَبٍ لِعِشْقِهِم الـ ... ـجُفَاةَ الْجُلْفَ والصَّحَرَا
... تعدّ الشِّيحَ والقَيْصُو ... مَ والفَقهاءَ والسَّمُرَا
جَنِيَّ الآسِ والنِّسْرِيـ ... ـن والسَّوسَانِ إن زَهَرا
ويُغْنِيها عَنِ الْمَرْجَا ... نِ أَنْ تَتَقَلَّدَ البَعَرَا
وتغدُو في براجِدِها ... تصيدُ الذِّئْبَ والنّمرَا(٢)

لقد وجّه أبو نواس كثيرًا من سهام هجائه إلى الحياة العربية القديمة، فقد كان -كما يذكر مبروك المناعي- حريصًا على تبشيعها(٣)، وكان يسعى إلى أن يشوّهها بكل ما فيها من طبائع ومميزات، ويختار لذلك أسوأ المظاهر والصور التي يستطيع نقلها وتصويرها، يقول(٤):

---

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٥٥٧ .
(٢) البراجد: جمع البُرْجد، وهو كساء غليظ (اللسان: برجد).
(٣) مبروك المناعي، في إنشائية الشعر العربي، ص ٣٠-٣١ .
(٤) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٥٢.

ويا صَبِيبَ السَّحابِ إنْ كُنْتَ قَدْ جُدْتَ اللِّوى مَرَّةً فلا تَعُدِ(١)

لا تسْقِيَنْ بَلْدَةً إنْ عُدَّتِ الـ ـبُلْدانُ كانَتْ زِيادَةَ الْكَبِدِ

إنْ أَتَحَرَّزْ مِنَ الغُرابِ بها يَكُنْ مَفَرِّي إلى الصُّرَدِ(٢)

بِحَيْثُ لا تَجْلِبُ الفِجاجُ إلى أُذْنَيْكَ إلا تَصَايُحَ النَّقَدِ(٣)

من الواضح أنه يتعمد انتقاء أكثر الصور تمثيلاً لمقصديته الخاصة، فهو لا يتقصد القيم التي تتناقض مع خطابه الشعري القائم على تعزيز اللذة وإعلاء شأنها كقيم الوفاء والطهر، والصور الطبيعية للجمال الفطري، ولا الصور التي قد تتفق مع هذا الخطاب كصورة المرأة المترفة التي كان يتغزل بها الشعراء القدماء، ولكنه يتخير أشد الصور تمثيلاً للجفاء والخشونة المخالفة لطبيعة المرأة، ويختار أكثر مظاهر الطبيعة صلفًا وخطرًا من الذئاب والنمور ونحوها، وهو إلى ذلك مولعٌ باختيار أسوأ ما في طبيعة العرب من مناظر وحالات، فإذا ذكر الغنم ذكر النَّقَد وهي أبشعها منظرًا، وإذا عد نباتاتها ترك السدرَ والنخل إلى الطلح والعشر، وإن تحدث عن طبيعتها صدف عن سحابها وروضاتها إلى الحديث عن أشد حالاتها حرارةً وبؤسًا، وإذا ذكر الصيد ترك ذكر المها والغزلان والطير إلى اليرابيع والوحَر، والذئاب والوَبَر.

---

(١) اللوى: ما التوى من الرمل، وقيل هو مسترقه (اللسان: لوي).

(٢) الصرد: طائر أكبر من العصفور، يصطاد العصافير، وقيل: طائر أبقع ضخم الرأس يكون في الشجر، ضخم المنقار، له برثن عظيم (اللسان: صرد).

(٣) النقد : جنس من الغنم قصار الأرجل قباح الوجوه، يضرب به المثل في الذل (اللسان: نقد).

هذه سُنَّةٌ درج عليها أبو نواس في كثير من قصائده يتعمد فيها مخالفة القيم العربية محتجًّا بكل ما يستطيعه لإثبات سلامة موقفه، وهو موقف شعوبيٌّ يدلّك على شدة ما وقر في نفسه من منافرة للحياة العربية التي لم تتَّسق قيمها مع رغباته ومجونه، وشدة غيظه من المجتمع الذي وقف ضد هذه الرغبات.

على أنه لم يكتفِ بهذا اللون من الحوار الخلافي للحياة العربية وقيمها، فقد اتجه لتوجيه هذه المحاورة الخلافية لمحاورة النصوص التي تؤمن بهذه القيم أو تمثل جوانب منها، فمن ذلك قوله(١):

سَقْيًا لغيرِ العَلْيَاء والسَّنَدِ وغير أَطْلالِ مَيَّ بالْجَرَدِ

فهو يحاور نصين مشهورين، وهما قول النابغة(٢):

يا دارَ مَيَّةَ بِالعلياءِ فالسَّنَدِ أقْوَتْ وطَالَ عَلَيْها سَالِفُ الأبَدِ

وقول ذي الرمة(٣):

يا دارَ مَيَّةَ بالخلْصَاءِ فَالْجَرَدِ سُقْيًا وإِنْ هِجْتِ أدنى الشوق

والإشارة هنا تمثل إعلانًا لمخالفة هذه السنن الشعرية التي جرى عليها الأدب القديم، كما تمثل رفضًا للقيم الجمالية والخلقية التي تعبر عنها القصائد

---

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٥٢.

(٢) ديوان النابغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثانية، ص ١٤.

(٣) ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق عبدالقدوس أبو صالح، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م، ج١/ ص١٦٦.

الشعرية القديمة، فهي لون من ألوان المخالفة لمنطلقات الخطاب وأخلاقياته، وإحلالاً لمنطلقات جديدة قائمة على الاستهانة بالقيم المعنوية في مقابل متطلبات الجسد ورغباته.

ويتقدم أبو نواس خطوة مباشرة في تأثره بالنقائض حين يحاور قصائد بعينها محاورة خلافية، فهي نقائض متأخرة إن صحّ التعبير، ينقض بها معاني قصيدة معينة ملتزمًا بوزنها وقافيتها، فيعارضها ناقضًا معانيها، ويقوم بتحويلها من سياقها الأصلي إلى سياق هزليّ جديد خاص به، وهو ما تراه في موقفه من لامية عنترة التي جاء أولها(١):

حَكِّمْ سُيُوفَك في رقاب العُذَّلِ ... وإذا نَزَلْتَ بِدَارِ ذُلٍّ فَارْحَلِ

وإذَا بُلِيتَ بظَالِمٍ كُنْ ظَالِمًا ... وإذَا لَقِيتَ ذوي الْجَهَالَةِ فَاجْهَلِ

وإذا الْجَبَانُ نَهاكَ يَوْمَ كَرِيهَةٍ ... خَوْفًا عَلَيْك من ازدحامِ الجحْفَلِ(٢)

فَاعْصِ مَقَالَتَهُ ولا تَحْفِلْ بها ... واقْدِمْ إذا حَقَّ اللِّقا في الأَوَّل

واخْتَرْ لنَفْسِكَ مَنْزِلاً تَعْلُو به ... أو مُتْ كَرِيمًا تحت ظِلِّ القَسْطَلِ(٣)

وعنترة يتحدث فيها عن عزّةِ نفسه، ويلمُّ بمعاناته الاجتماعية وعدم اعتراف فرسان عبس بنسبه مفتخرًا بفعاله وبطولاته، وأما أبو نواس فيتحوّل بها إلى

(١) شرح ديوان عنترة، للخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م، ص ١٣٤.

(٢) الجحفل: الجيش الكثير (اللسان: جحفل).

(٣) القسطل: الغبار الساطع (اللسان: قسطل).

سياقٍ ساخرٍ مخترقًا بذلك خطة خطابها الشعري بما تحمله من قيم فكرية وجمالية، يقول(١):

دَعْ عَنْكَ ما جدُّوا به وتَبطَّلِ وإِذَا نَزَلْتَ بدارِ قَصْفٍ فَانْزِلِ(٢)

لا تركبنّ من الذنوبِ خَسيسَها واعمَدْ إذا قارَفْتها للأَنْبَلِ

وخطيئةٍ تغلو على مُسْتَامِهَا يَلْقَاكَ آخِرُ طَعْمِها بالأَوَّلِ

لَيْسَتْ من اللاتي يقولُ لها الفَتَى عندَ التندُّمِ: لَيْتَني لَمْ أَفْعَلِ

حَلَّلْتُ لا حَرجًا عليَّ حَرامها ولربما وَسَّعْتُ غَيْرَ مُحَلِّلِ

وبارز أنه يحاور أبيات عنترة السابقة، و يحاور قوله من قصيدة أخرى(٣):

وإذا حملت على الكَريهَةِ لَمْ أقُلْ بعْدَ الكَرِيهةِ: ليتني لمْ أَفْعَلِ

لكنها محاكاة ساخرة، فهو لم يلتفت إلى المعاناة الاجتماعية التي يفترض أن يتعاطف معها بوصفه غير عربي، وإنما جعلها موضعاً للسخرية، في ظل موقف نفسيّ وفنيّ يحاول أن يصطنع قيمًا جمالية وفنية جديدة للشعر تتخذ من الواقعية الوجودية المتمسكة باللهو وباللّذة قطبًا تتجه إليه بوصلته الشعرية والفنية.

---

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ١٩٩.

(٢) القصف: اللهو واللعب (اللسان: قصف).

(٣) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق، الطبعة الثانية، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م، ص ٢٥٢، وشرح ديوان عنترة للخطيب التبريزي ، ص ١٢٨ .

وقد يتوجه إلى بعض هذه النصوص دون الالتزام بالوزن والقافية كما في قوله[١]:

رأيتُ الليالي مُرْصِداتٍ لمدّتي فبادرْتُ لذّاتي مُبادَرَةَ الدَّهْرِ(٢)

رضيتُ من الدُّنيا بكأسٍ وشادنٍ تحيَّرَ في تفضيله فِطَنُ الفِكْرِ

... إذا ما بَدَتْ أزرارُ جَيْبِ قَمِيصِهِ تَطَلّعَ منها صُورَةُ القَمَرِ البدْرِ

فأحسنُ من ركضٍ إلى حَوْمَةِ الْوَغَى وأَحْسَنُ عِنْدِي من خُرُوجٍ إلى النَّحْرِ(٣)

فلا خَيْرَ في قَوْمٍ تدورُ عَلَيْهِمُ كُؤوسُ المنايا بِالْمُثَقَّفَةِ السُّمْرِ(٤)

فقد دعته واقعيته الوجودية إلى أن يتوجه إلى أحد أبرز نماذجها في الشعر الجاهلي بهذا الحوار، فمجمل المعاني الواردة هنا تبدو صدى لأبيات طرفة التي يصوّر بها لذَّاته في المعلقة: (ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى...) ، فمبادرة الدهر واللَّذَّات الواردة في البيت الأول تبدو نسقًا مكررًا من الشطر الثاني من بيت طرفة[٥] :

ألا أيُّهَذا اللائِمِي أَحْضُرَ الوَغَى وأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَّاتِ هَلْ أَنْتَ

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ١٣٩-١٤٠.

(٢) مرصدات: راقبات (اللسان: رصد).

(٣) حومة الوغى: معظمه وأشد موضع فيه (اللسان: حوم).

(٤) المثقفة السمر: الرماح (اللسان: ثقف).

(٥) ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م، ص٤٥.

وجيب القميص لا يبعد عن (رحيبٌ قطاب الجيب منها)، لكن هذه المحاورة تنتهي إلى رفض لذّات طرفة المتعلقة بالحرب ونجدة المضاف؛ لأن ذلك يعاكس محاور خطاب أبي نواس القائم على توجيه جوانب اللذة والاستمتاع إلى لذّتي الشرب والجنس دون غيرهما، كما أنه يقطع استمرار هذه اللذة التي ينشدها ويبحث عنها، ويؤدي إلى الموت الذي يخافه ويتجنبه ما استطاع.

والتعبير بدوران كؤوس المنايا لافتٌ حقا، ولا يستطيع القارئ فهمه على حقيقته تمامًا إلا حين يضعه في سياق خطة الخطاب الشعري لأبي نواس القائم على نفس وجوديٍّ يتخذ من اللهو واللذّة وسيلة للتهرّب من حقيقة الحياة وسرعة انقضائها، كما أنه يتيح المقارنة بين موضعي الحرب واللهو بأدوات اللهو، وهي هنا دوران الكؤوس على أصحابها، والتعامي عن قيم النجدة والمروءة ونحو ذلك، وهو ما يتيح طاقة حجاجية تميل بكفتها لصالح مجالس اللهو؛ لأنها تستخدم أدواتها في مقايسة الحالين.

وهذه المحاورات التي تنشأ عن نصٍّ معيّن بتغييرٍ أو محاكاة يمكن أن تدخل فيما يسميه جيرار جينيت بالاتِّساعية النصيَّة حتى ولو جاءت على سبيل المخالفة؛ لأن جينيت لا يشترط أن تكون المحاكاة موافقة أو مسايرة للنص السابق، بل إنه يشير صراحة إلى ما أسماه بالمحاكاة الساخرة(١).

(١) انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، ص ٩١، وجيرار جينينت، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبدالعزيز شبيل، ومراجعة حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة، ص٧٠، وانظر: جيرار جينيت، (طروس: الأدب على الأدب)، ضمن مرجع سابق، ص ١٧٥.

(٣) وإذا كان أبو نواس اعتمد أسلوبي المحاكاة المكثفة والمخالفة في محاولة صناعة نصوصيته الخاصة، فإن كثيرًا من جوانب تجديده يمكن ردها إلى ما يمكن تسميته التحويل النصيّ، وهو أن يعمد الشاعر والمبدع بعامّة إلى نصوص سابقيه التي وردت في غرض معين فيعمل على تحويلها إلى غرضه ومقصديته الخاصة.

ولعل من أبرز نماذجه في شعره إدخال السرد القصصي في شعره الخمري، فالسرد القصصي الذي نجده في عدد من خمريات أبي نواس يكاد يكون تحويلاً عما كان يقدّمه عمر بن أبي ربيعة من سردٍ قصصي في غزله.

ولا يبعد أن شيئا من السرد جاء في أشعار السابقين على عمر بن أبي ربيعة، كما في مواضع من شعر امرئ القيس وفي دالية الأعشى وفي شيء من أشعارهم في الخمر والغزل والحماسة ونحو ذلك(١)، ولكن غايتهم منه كانت اللمحة واللمحتان، والمرَّة والمرَّتان، فهو يرد على وجه اللَّمح والإلمامة السريعة، كما أن أصحابه لم يتخذوه منهجا متكررًا نقرؤه في دواوينهم وأشعارهم.

وأما عمر بن أبي ربيعة فقد استطاع أن يقدّم أنموذجًا جديدًا للبناء السرديّ في الشعر العربي، فتوسَّع في بناء الموقف القصصيّ، وصنع له ألوانًا وشكولاً، على نحو ما نرى في رائيته المشهورة التي عدّها شكري فيصل قصّةً ذات طابعٍ

(١) انظر: ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، تحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتأريخ، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص ١٩٩، ٣١٩، ٦٢٣، ٦٣٦ ، وديوان الأعشى، ص ٦٩-٧٠، وأبيات المنخل في الأغاني، دار الكتب العلمية، ج٢١/ ص ١٢.

تمثيليٍّ فيها الكثير من عناصر المسرحية ومواد بنائها[١]، وكما نرى في كثير من قصائده التي كانت تعتمد البناء السردي لصناعة الموقف الشعري، حتى صرنا –كما يذكر صالح الهادي بن رمضان–: "نقف في شعر عمر بن أبي ربيعة على بناء جديد للقصيدة العربية، لا يميزه استقلال الغرض الشعري، ولا فن القصّ، وإنما يميّزه في مرتبة أولى انصراف عمر عن الرسم بالصور البيانية إلى الرسم بفن السرد أو الخبر"[٢].

لقد اعتمد عمر بن أبي ربيعة نموذجًا سرديًّا يقوم في مجمله على إثارة مشاعر الغزل بالوقوف على الأطلال أو بالحديث مع العذال، ثم ينقلب إلى لون من الارتداد الزمني، فتنتقل القصيدة إلى رواية حدثٍ غزليٍّ عاشه الشاعر في خطّين متوازيين من الأحداث والشخصيات، يدفعه الشاعر أو المحبوبة أو كلاهما نحو الوصال، ثم يعقَّدُ بشيءٍ من خوف العذّال وما يحيط بالمحبوبة من أخطار، مع عناية نسبية بالحوار وبتحديد الزمان والمكان[٣]، على أن عمر كان حريصًا على عدم تكرار نفسه، فكان يضيف إلى هذه الأحداث والعناصر أو يحذف منها

(١) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ط٢، ١٣٨٣هـ-١٩٦٤م، ص ٣٣٥-٣٤٢.

(٢) صالح بن رمضان، "ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بين أبي ربيعة"، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد٢٨، عام ١٩٨٠م، ص٣١٤.

(٣) للتوسع في السرد الخبري عند عمر بن أبي ربيعة انظر: عبدالله بن سليمان السعيد، "التعالي النصي عند عمر بن أبي ربيعة"، مجلة العلوم العربية والإنسانية-جامعة القصيم، المجلد١٠، العدد ٣، رجب١٤٣٨-مارس٢٠١٧، ص١٤٩٣- ١٥٠٦.

ما يتفادى به الاجترار والتكرار البارد، فقد يكتفي بأحد الخطّين دون الآخر، وبالتالي يسلك الحدث خطًّا واحدًا، تتابع فيه الأحداث بشكل منطقيٍّ منذ البداية؛ لينتهي بمفاجأة المحبوبة -كما في رائيته المشهورة-، وقد يرد الحدث مفاجئًا مخترقًا الحوار السردي كما في قصيدته: "وهل يخفى القمر"، وقد يرسم المشهد ويوحي بالجوّ الغزلي الذي يكتنفه دون أن يلمّ بمشاهده كلها(١).

لقد اتبع أبو نواس سنن السرد القصصي في شعر عمر، فقد وجد في تجربته مجالاً لصناعة بناء فنيٍّ يعوّض به الوقوف على الطلل وما يحمله من أبعاد فلسفية وإنسانية عميقة أعطت قيمة معنوية عالية لتلك المقدمات التي وقف منها موقف المخالفة، فحوَّل الخبر المنظوم الذي يتحكم بالبناء تحكمًا صارمًا معتمدًا على السرد والحوار من فنّ الغزل عند عمر بن أبي ربيعة إلى الشعر الخمريّ، وتضمنَّت خمريّاته لونًا من السَّرد لم يكن معروفًا إلا في غزليَّات عمر، بل إنه تقدم بهذا الفنّ خطوة متقدمة في صناعة الحوار، وفي رسم الشخصيات والدفع بالحدث أو الخبر، وفي صناعة المقدمة والخاتمة .

والنموذج السردي المكتمل الذي اعتمده أبو نواس، وظلّ يمتح منه في كثير من خمريّاته يبدأ بمقدمة تعلي من شأن الخمر، وتنتقد الوقوف على الأطلال، ثم تتناول الدعوة إلى الشمول من خلال صاحب أو صديق، ثم يتطوّر الحدث

---

(١) انظر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٢٢-١٢٨، ١٦٥-١٦٦، وقصيدته التي أولها:
لَقَدْ عَرَضَتْ لي بالْمُحَصَّبِ من مِنًى لِحَيْنِيَ شَمْسٌ سُتِّرَتْ بِيَمَانِ
(ديوانه، ص٣٦١-٣٦٢)، وهذه الوجوه فصل القول فيها د. صالح بن رمضان انظر: صالح بن رمضان، "ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بن أبي ربيعة"، ص٢٩٣-٣٠١.

إلى طرق باب الحانة ليلًا، وتنبيه أصحابها، والتعريف بأنفسهم، وقد يتعقد الحدث بعدم ثقة صاحب الخمارة بهم، ثم تنفرج العقدة بإدخالهم، ويبدأ مسلسل الإغراء بالمال والمساومة على الخمر، وقد ترتفع العقدة بإدخال عنصر الساقي أو الساقية في عملية المساومة على سعر الخمرة أو خطبتها كما يعبّر أبو نواس أحيانًا، ثم تفكّ هذه العقدة ببذل الغالي والنفيس في سبيل الخمرة، ثم توصف الخمرة ومجلسها وأدواتها، ويوصف الساقي أو الساقية، ويمضي الحدث ليصف أثر شرب الخمرة، وقد تختم القصيدة بالعودة إلى عنصر الساقي أو الساقية، وتحقيق الرغبة واللذة الجنسية بمساعدة الخمر، أو اكتمال اللذة السمعية بلقاء أو بغناء صوت.

ومن الطبيعي أن أبا نواس لم يكن يكرّر هذا البناء في كل مرة يأتي بها على رسم هذا الخبر المنظوم وسرده، لكن هذا البناء يمثل النموذج المكتمل الذي كان يأخذ منه ويدع، ويصطفي منه ما يراه متّسقًا مع سير قصيدته، ولك أن تتأمل ما تراه في الأبيات التالية[1]:

وأحْوَرَ ، ذمّيٍّ ، طرَقْتُ فِناءَهُ ... بفتْيانِ صَدْق ، ما تَرَى منهمُ نُكرا

فلمّا قرعْنَا بابَهُ هَبّ خائفاً ... وبادَرَ نحو البابِ ، ممتلِئاً ذُعْـرَا

وقال: مَنِ الطُّرَّاقَ ليلاً فِناءَنا؟ ... فقلتُ له : افْتحْ، فتيةٌ طلبوا خمرَا

فأطْلَقَ عن أبْوابِهِ غير هائبٍ ... وأطلَعَ من أزرارِهِ قَمَراً بَدْرا

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ١٢٤-١٢٥.

ومرّ أمامَ القوْمِ، يسْحَبُ ذيْلَهُ يجاذبُ منْه الرّدْفُ في مشيه الْخَصْرَا
فقلتُ له: مَا الاسْمُ حُيّيتَ؟ قَالَ لِي: دَعانِي أَبِي سَابَا ولَقّبَني شَمْرَا
فكِدْنَا جَمِيعًا مِنْ حَلاوَةِ لَفْظِهِ نُجَنُّ، ولم نَسْطِعْ لمنْطِقِهِ صَبْرَا
فقلتُ لهُ: جئْنَاكَ نَبْتاعُ قَهْوَةً معَتّقَةً ، قد أنْفَدتْ، قِدْماً، دهرَا
فقال : اربعوا، عندي التي تطلبونها قد احْتَجَبَتْ في خِدرِها حِقَبًا عشْرَا
فقلتُ: فماذا مَهْرُها؟ قال: مَهرُها إليك، فسُقنا نحوَه خمْسةً صُفْرا
فقلتُ له: خُذها، وهاتِ نُعاطِها فقامَ إليها قد تملّى بنا بِشْـرَا
فشَكَّ بإشْفاءٍ لهُ بَطْنَ مُسْنَدٍ فسَالَتْ تُحَاكي في تَلأْلُئِهَا البَدْرَا
وجاءَ بها ، واللّيْلُ مُلْقٍ سُدولَهُ مُدِلاًّ بأنْ وافَى ، محيطاً بها خُبْرَا
رَبيبةُ خِدْرٍ راضَها الخِدْرُ أعْصُراً فكانتْ له قلْباً ، وكان لها صَدْرا
إذا أخذَتْها الكأسُ كادتْ بريحها تخالُ بها عِطراً وما إن ترَى عِطْرَا
ومازالَ يسْقينا، ويشْرَبُ دائباً إلى أن تغَنّى حين مالتْ به سُكْرَا
فما ظَبْيَةٌ تَرْعَى مساقِطَ روضة كسا الواكِفُ الغادي لها وَرَقاً خُضرَا
بأحْسنَ منه منْظراً زان مخبراً بل الظّبْيُ منْه شابَهَ الجِيدَ والنحْرَا
فيا حُسْنَهُ لَحْنًا بَدا منْ لِسَانـهِ، و يا حُسْنَهُ لَحْظًا! ويا حُسْنَهُ ثَغْرًا!

بدأ السرد هنا برسم صورة الساقي مباشرة، ثم اتجه إلى حدث قرع الباب مع تصوير الحالة النفسية للساقي وفزعه، ثم تحرّك الحدث نحو فتح الباب، ليعود

السرد إلى رسم صورة الساقي مرة أخرى، ثم يتطوّر الحدث نحو المساومة على الخمر، ثم شربها، ليتجه نحو الخاتمة بالاستمتاع بلذة الصوت والغناء.

ومن البارز أن الأبيات تحمل عناصر متعددة من عناصر البناء القصصي، فهناك دفع للحدث نحو الخاتمة، وهناك رسم للشخصيات، ولجوانب من المكان، ومزاوجة بين السرد والحوار، مع تحديد الزمان والمكان.

وعلى نحو ما نوَّع عمر بن أبي ربيعة في تعامله مع نموذجه الخبري الذي كان يمتح منه نوَّع أبو نواس كذلك، فكان يصدف عن بعض أجزاء هذا النموذج، ، فهو يعتمد المقدمة حينًا ويتركها حينًا، ويصدف عن رسم شخصية الساقي أو الساقية أحيانًا، وقد يكتفي بالسرد ويستغني عن الحوار، وقد يتجه للخاتمة مباشرة بذكر النهاية التي تتجه للغناء، ثم إنه اتخذ أساليب متعددة في تجنُّب فجوات التكرار، فهو يخفي ذهابه للحانة تارة ويدعو إلى الجهر بها تارة، ويتغزل بالساقية مرَّة وبالساقي أخرى، ويتحدث عن مساومة التجار في مواطن ويصدف عنها في أخرى، ويتوسّع في جوانب من السرد أو الوصف في مواطن ويتخفف في أخرى[1] .

---

(١) انظر أمثلة لذلك في ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ص١، ١٠، ٢٨، ٣٨، ٤٨، ٤٩، ٦١، ٧٧، ٧٨، ٨٦، ٨٨، ٩٣، ١٠٠، ١٠٦، ١٠٩، ١١٠، ١١٥، ١٢٤، ١٣١، ١٣٥، ١٤٩، ١٥٣، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٣، ١٦٩، ١٧٤، ومن الأمثلة في الابتداء بالحدث مباشرة، ص٧٧، ٨١، ٨٨، ٩٣، ١٣٥، ...، وفي عدم وصف الساقي والساقية، ص١، ٤٩، ٦١، ٧٧، ٧٨، ٨١، ١٧٢، ...، وفي الاستغناء عن الحوار، ص ٦٢، ٦٧، ٧١، ١٧٢، ٢٠٣، ٢٢٢ ...، وفي الختم بلذة السماع مباشرة، ص ٥٢، ١٧٢، ٢٢٢، ٦٧٦...، وفي المواضع التي ذكر فيها

ومن اللافت أن نجد أن الرحلة التي حوَّرها عمر بن أبي ربيعة من بعدها الفلسفي والنفسي أو الفنِّي إلى بعدٍ غزلي تحوّر في شعر أبي نواس إلى بعد خمريّ، يقول(١):

فَلَمَّا بَدَا لي اليأسُ عَدَّيْتُ نَاقَتِي عنِ الدَّارِ، واستَوْلى عليَّ عَزائي

إلى بيتِ حَانٍ لا تَهِرُّ كِلابُه عَليَّ، ولا يُنْكِرْنَ طُولَ ثَوَائي

كما أن أبا نواس في مواطن متعددة من حواریاته استعمل اللغة النثرية وتخفيف الأسلوب الذي نهجه ابن أبي ربيعة محاكاةً للغة الحوار، واتخذ لذلك أساليب منها التضمين في القافية، وكثرة التقسيمات، فمن ذلك قوله(٢):

قَالُوا –وقَدْ أَنْكَرُوا مُرَاوَغَتِي الْـ كَأْس وقَتْلِي بِبَتِّي الطَّرَبا–:

ما لَكَ؟، أَمْ مَا دَهَاكَ؟، وَيْلكَ، مَا غَالَكَ حَتَّى انْفَرَدْتَ مُكْتَئِبا

قَدِ اغْتَرَفْتَ الْهُمُومَ، والْبَثَّ، والْـ ـوَجْدَ، وحُزْتَ الأَحْزانَ والْكُرَبَا

التجار في ديوانه، ص ٤٩، ٧٨، ٨١، ٨٦، ١١١، ١٣١، ١٧٢، ...، ومن المواضع التي صدف عن ذكرهم ص١، ١٠، ٢٨، ٣٨، ٤٨، ٦١، ٧٧، ٨٦، ٨٨، ٩٣، ١٠٠، ١٠٦، ١٠٩، ١١٥، ١٢٤، ... .

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٤٠٢، وانظر أبيات عمر بن أبي ربيعة، في ديوانه، ص ١٠٠–١٠١.

(٢) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٥١ ، وفي شأن هذا الحكم في شعر عمر بن أبي ربيعة انظر: عبدالله السعيد، "التعالي النصي في شعر عمر بن أبي ربيعة"، ص١٤٨١–١٤٨٢.

فنلحظ هنا التضمين في نهاية البيت الأول، وكثرة التقسيمات في لغة الحوار، مع تخفيفها باستعمال اللغة الأساسية في البناء دون انزياحات لغوية بتقديم أو تأخير أو نحو ذلك، وربما أورد تعبيرات نثرية معتادة في الحياة العامة كقوله(١):

فَقَالَتْ لَنَا: حَنُّونُ إِسْمِي، ثَلاثٌ بِتِسْعٍ، هَكِذا غَيْرُكُمْ

وقوله(٢):

... فَأَكِيلُ"، قُلْنَا: " بَعْدَ خُبْرٍ، لا نَشْتَرِي سَمَكًا بِبَطْنِ

وكاشتقاق بعض الصيغ كـ (خَرْسَنُوه) و(مُتَخَرْسِن) من الملابس الخراسانية، و(مياومة) من اليوم، وكإيراد مواقف المزاح كقوله: (له أقول مزاحا: هات يا هيتي)(٣).

ونشير هنا إلى أن الغزالي في مقدمته لتحقيق ديوان أبي نواس جعل أبا نواس أول من تعمّد ألا يجعل البيت مستقلاً بذاته مكتفيًا بمعناه من القصيدة، بل جعله جزءًا لا يتجزأ منه، ثم يقول: "ونحن نقول: إنه أول من تعمَّد ذلك؛ لأن المحاولات الضئيلة التي سبقته لم تكن ذات بال، ولم تؤثر التأثير المرجوّ في نظام القصيدة في الشعر العربي، لأنها جاءت عفوًا أو نتيجةً للاضطرار"(٤)، وعندي أن في هذا تجاوزًا، فقد قدَّم عمر بن أبي ربيعة نماذج متقدمة تتّصل فيها أجزاء

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٤٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٦، ٢٠٣، ٢٢٠، ٥٥، ٤٠.

(٤) المصدر السابق، (المقدمة/ ش).

القصيدة بالسرد، واستعمال تقنية القصص، والانتقال من الرسم بالألوان والصور إلى الرسم بالسرد، وكان عمل أبي نواس هنا قائما على التحويل، ونقل هذه التقنيات إلى مقصديّته الخاصة كما بيَّنت آنفًا .

ومن جوانب الازدواج والتحويل الأسلوبي التي كان لها أثرها في تشكل المعنى لدي أبي نواس استعمال الأسلوب الهزلي الذي استعمله شعراء النقائض في بعض هجائهم، إذ حوّلوا أطرافًا من الهجاء إلى لون من السخرية والصور المضحكة[١] فالتقط أبو نواس هذا الأسلوب في رسم هذه الصور الهزلية وأمثالها، ونقله من شعر النقائض وبعض قصائد الهجاء إلى مقصديّته الخاصة في النعي على القيم الجمالية والعربية، وفي مخالفة المجتمع ومشاكسته بعامة، وفي بعض خمريّاته.

ومع أن التندر ورد في الشعر القديم عند المنخل اليشكري والأخطل –كما أشرت لذلك قبل– وعند الأسود بن يعفر في بعض هجائه[٢]، إلا أن أبا نواس

---

(١) من أمثلته قول جرير:

والتَّغْلِبِيُّ إذا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى حَكَّ اسْتَهُ وتَمَثَّلَ الأَمْثَالا

انظر: ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص ٥٢، وانظر لذلك شرح ديوان الفرزدق، عني بجمعه وطبعه والتعليق عليه عبد الله إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية بمصر، الطبعة الأولى، ١٣٥٤هـ ١٩٣٦م: ص١٣٠-١٣١، وشعر الأخطل صنعة السكري، ص٤٢٠.

(٢) ديوان الأسواد بن يعفر: (٥٠-٥١).

بالغ في هذا التندر مبالغة أصحاب النقائض، فاتجه به نحو السخرية المرّة ورسم الصور الهزلية، فمن ذلك قوله في النعي على الأطلال(١):

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلى رَسْمٍ دَرَسْ وَاقِفًا: مَا ضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَسْ

وكقوله في مخالفة صورة الحرب(٢):

بِفِتْيَانٍ يَرَوْنَ القَتْـ لَ فِي اللَّذَّةِ قُرْبَانا

إِذَا مَا ضَرَبُوا الطَّبْلَ ضَرَبْنا نَحْنُ عِيدَانا

وأَنْشَأْنا كَرَادِيسًا مِنَ الْخِيريّ أَلْوَانا...

وقوله في وصف أثر الخمر(٣):

فَقَامَ يَخَالُ الشَّمْسَ لَمّا تَرَحَّلَتْ فَنَادَى صَبُوحًا، وَهْيَ قَدْ قَرَّبَتْ تَخْبُو(٤)

وحَاوَلَ نَحْوَ الكَأْسِ مَشْيًا فَلَمْ يُطِقْ مِنَ الضَّعْفِ حَتَّى جَاءَ مُخْتَبِطًا يَحْبُو

وقوله في شرب الخمر(٥):

فَشَرِبْنَا شُرْبَ قَوْمٍ عَطِشُوا مِنْ عَهْدِ عَادِ

(١) ديوانه ، بتحقيق الغزالي، ص ١٣٤، وانظر كذلك ص ١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠، وانظر كذلك، ص ٩٣.

(٤) تخبو: تسكن وتنطفئ (اللسان: خبا).

(٥) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٦٤.

وكنعيه على المتغزلين بالمرأة العربية وأن غاية شأنها الخشونة والجلافة، وصيد اليرابيع والوحر(١).

ومن البارز أن هذه الصور الهزلية يمكن أن توضع إزاء تلك الصور الهزلية التي كانت تدور بين شعراء النقائض، فهي تنصرف إلى صناعة المفارقات والمتناقضات، وتهدف إلى استجلاب الضحكات والابتسامات لا إلى التعبير عن المشاعر.

ولعل كثيرًا من جوانب التجديد عند أبي نواس يمكن ردُّها إلى التحويل النصِّي، فقد أفاد من ثقافته الواسعة في الفقه والدين وفي المنطق واللغة، وعمل على تحويلها من نسقها الأصلي إلى نسق جديد اكتسبت به معاني جديدة بتغيِّر وظيفتها وإيحاءاتها المتّسقة مع النسق الجديد.

وثقافته في ذلك ثقافة واسعة لفتت نظر النقاد منذ القدم، يقول عنها ابن المعتز: "كان أبو نواس عالمًا فقيها، عارفًا بالأحكام والفتيا، بصيرًا بالاختلاف، صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه، ومحكمه ومتشابهه، وقد تأدّب بالبصرة، وهي يومئذ أكثر بلاد الله علماً وفقهاً وأدبًا، وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين"(٢).

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٥٧.

(٢) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، مصر: دار المعارف، الطبعة الثالثة، ص ٢١٠.

ويبرز ذلك بصفة خاصة في زهدياته وفي بعض احتجاجه العقلي في الرد على لائميه في الخمر، بل وفي بعض تماجنه أحياناً، والمعاني التي تمتلئ بها زهدياته تفصح عن ذلك بشكل واضح، فهي لا تكاد تخرج عن ابتهالات تدلّك على تعمق هذه المعاني في نفسه، وهي في عمومها تجري على النسق التالي(١):

أَيَا مَنْ لَيْسَ لي مِنْهُ مُجِيرُ ... بِعَفْوِكَ مِنْ عَذابِكَ أَسْتَجِيرُ

أَنا الْعَبْدُ الْمُقِرُّ بِكِلِّ ذَنْبٍ ... وأَنْتَ السَّيِّدُ الْمَوْلى الْغَفُورُ

فَإِنْ عَذَّبْتَنِي فَبِسُوءِ فِعْلي ... وإِنْ تَغْفِرْ فَأَنْتَ بِهِ جَدِيرُ

أَفِرُّ إِلَيْكَ مِنْكَ، وأَيْنَ إِلاَّ ... إِلَيْكَ يَفِرُّ مِنْكَ الْمُسْتَجِيرُ

فعامة هذه الأبيات وأمثالها تأتي في ظلال نصوص القرآن والسنة، كقوله تعالى: "ففروا إلى الله إني لكم منه نذير مبين"(٢)، وقوله: "ما أصابك من حسنة فمن الله وما أصابك من سيئة فمن نفسك"(٣)، وقوله –صلى الله عليه وسلم– : "اللهم إني أعوذ برضاك من سخطك، وبمعافاتك من عقوبتك، وبك منك ..."(٤) ونحو ذلك.

---

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٦١٠.

(٢) سورة الذاريات، الآية ٥٠ .

(٣) سورة النساء، الآية ٧٩.

(٤) رواه مسلم، (٤٨٦) .

وقد يستعيد بنيات نصيّة فيحوّلها إلى نصوصه الشعرية، فتصبح هذه البنيات النصية سياقا تركيبيًّا تتصادى به نصوصه الحاضرة، فمن ذلك قصيدة مليئة بالتلبية والمناجاة نظمها في حجّه، وهي تجري على النمط التالي(١):

إِلَهَنا ما أَعْدَلَكْ مَلِيكُ كَلَّ مَنْ مَلَكْ

لَبَّيْكَ قَدْ لَبَّيْتُ لَكْ

لَبَّيْكَ إِنَّ الْحَمْدَ لَكْ والْمُلْكَ لا شَرِيكَ لَكْ

ما خَابَ عَبْدٌ سَأَلَكْ أَنْتَ لَهُ حَيْثُ سَلَكْ

لَوْلاكَ يا رَبِّ هَلَكْ

لَبَّيْكَ إِنَّ الْحَمْدَ لَكْ والْمُلْكَ لا شَرِيكَ لَكْ

على أن ألوان التحويل النصّي عند أبي نواس لا تقف عند البناء الفني العام بل إنه تجاوزها إلى ألوان أخرى من أبرزها تحويل الصفات، ولعل من أبرزها وصف الخمر بصفات المرأة، تلك الصورة التي ضرب على أوتارها أبو نواس طويلاً في وصفه الخمر، وهي صورة ممتدة تكون فيها الخمر بكرًا، وشاربها خاطبًا، وما يدفعه في الخمر مهرًا، ثم يكون شربها افتضاضًا لبكارتها، وكلّ من تأمّل ديوان أبي نواس فإنه يعجب للإلحاح على هذه الصورة، فمن ذلك قوله(٢):

قَدْ قُلْتُ حَينَ تَشَوَّفَتْ في كَأْسِها وتَضَايَقَتْ كَتَضايِقِ العَذْراءِ:

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٦٢٣.

(٢) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٧٠٢.

لا بُدَّ مِنْ عَضِّ الْمَراشِفِ — فَاسْكُني- وتَشَبُّكِ الأَحْشَاءِ بالأَحْشَاءِ

ولك أن تتأمل تكرار هذه الصورة في مثل قوله(١):

ما كَشَفَ الْخِدْرُ عَنْ مَحَاسِنِها إلاَّ لَنا نَحْنُ مُذْ خَطَبْناها

وقوله(٢):

تَأْبى النِّكاحَ اعْتِزَازًا أَنْ تَلِينَ بِهِ حَتَّى إذا هِيَ نَاجَتْهُ، ونَاجَاها

لانَتْ لَهُ بَعْدَ أنْ كَانَتْ تُمَانِعُهُ حَتَّى إذا قَصَّرَتْ عَنْ ذَاكَ حَلاَّها

لَمْ تَدْرِ مِنْ قَبْلُ مَا حَلْيٌ وما حُلَلٌ إذْ كانَ خَمَّارُها بِالْقَارِ رَدَّاها

وقوله(٣):

فَبَادَرُوا لافْتِضَاضِ عُذْرَتِهَا بنَاقِدٍ في شَباتِهِ زَلَقُ(٤)

فَسَالَ مِنْها مِثْلَ الرُّعَافِ دَمٌ يُشْفَى بِه مِنْ سَقامِه الصَّعِقُ(٥)

---

(١) ديوانه، تحقيق إيفالد فاغنر، فيسبادن: فرانتز شتاينر- المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م، ج٣/ص٢٤، ولم أجدها عند الغزالي.

(٢) ديوانه، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ج٣/ص٢٢، ولم أجدها عند الغزالي.

(٣) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٥٣، وانظر كذلك نماذج أخرى لها في ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٦٢، ٧٨، ١٠٠، ١٠٩، ١٦٤، ١٦٩، ١٧٢، ١٧٥ ... .

(٤) الناقد: ما يميز به الشيء ليخرج منه الزيف (اللسان: نقد)، وشَباته: حدّ طرفه (اللسان: شبا)، والزلق: الزلل (اللسان: زلق).

(٥) الصعق: المغشي عليه (اللسان: صعق).

ولم تقتصر صورة المرأة البكر على الخمر، فهيس صورة ملحّة متكرّرة عند أبي نواس، وإصراره عليها لافت للنظر حقًّا، ومن اللافت أن تبرز هذه الصورة في وصفه النخل كما برزت في وصفه الخمر، يقول(١):

يَفْتَضّها فَطِنٌ، عِلْجٌ، بها خَبِرٌ	فضَّ العذارى ، حُلاها الرَّيْطُ والحُلُلُ(٢)
فافتَضَّ أوَّلَها مِنْها وآخِرَها	فَأَصْبَحَتْ، وبِها مِنْ فَحْلِها حَبَلُ
لم تَمْتَنِعْ عِفّةً منْهُ، ولا وَرَعاً	بلا صَداقٍ ، ولم يُوجَدْ لها عَقَلُ(٣)
حتى إذا لَقِحَتْ أرْختْ عَقائِصَها	فمالَ مُنتَشِراً عُرْجونُها الرَّجِلُ(٤)

وأحسب أن إصراره على هذه الصورة يشِي بشيء من معاناته الداخلية، كما أنه محاولة لتوسيع إطار التلذّذ بالخمر بهذا الوصف، وهو من الجهة الفنية وسيلة لتوليد المعاني وتحديثها، وبخاصة ونحن نجد لها نظائر في بقية شعره لعل من أبرزها ذلك الازدواج الذي اصطنعه في طبيعة الجنس بين الذكورة والأنوثة، فقد أولع بوصف المذكر بصفات الأنثى، والأنثى بصفات المذكر(٥)، وتعوّد –

(١) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٦٩٨-٦٩٩.

(٢) الخبر: الخبير (اللسان: خبر)، والرَّيْط: جمع الرَّيطة، وهو لون من الثياب (اللسان: ريط).

(٣) العقل: الدية وتأدية الجناية (اللسان: عقل).

(٤) العقائص: الضفائر وخصل الشعر (اللسان: عقص)، والعرجون: العذق إذا يبس واعوج (اللسان: عرجن)، والرجِل: يشبهه بالشعر، وشعر رجل بفتح الجيم وسكونها وكسرها بين السبوطة والجعودة (اللسان: رجل).

(٥) انظر: ديوانه، بتحقيق الغزالي ، ص٢١٦، ٢٦٤، ٣٠١، ٣١٤، ٦٧٥، ٦٨٩، ... .

كما يذكر مبروك المناعي- أن يكسر الرتابة في وصف الأنثى بشيء من الذكورة، وأن يكسر الرتابة في وصف الغلام بشيء من الأنوثة(١).

ومن الصعب في ظل هذا الازدواج الذي ينتظم كثيرا من شعر أبي نواس أن نظن أنه مجرد وصف يمثل الانتكاس في فطرته بقدر ما يعبر عن ازدواج فنيٍّ مقصود يريد صاحبه أن يتفوق على نظرائه، وأن يثبت قدرته الفنية في التجديد والتغيير، ومما يؤيد ذلك ما نقل عن المبرد "أن جماعة من الشعراء كان فيما يتعاطونه من الشعر يسرون حَسْوًا في ارتغاء، ويظهرون ضدّ ما يضمرون"، ثم قال: " وأبو نواس شبَّب في أشعاره بالغلمان، ونسب تعاطيهم إلى نفسه، وكان زير نساء"(٢)، فإذا ثبت أن أبا نواس لم يكن متعاطيا للغلمان كما وصف نفسه، فإننا نحتاج إلى تعليل كثرة ذكرهم في شعره، ولست أجد لذلك علة إلا أنه حاول أن يجدِّد في شعره ما استطاع، وكان من أبرز أساليبه في ذلك التحويل النصي، إذ كان يستعير ما كان يقف عليه من النصوص لينزعها عن سياقها ويضعها في سياق جديد، وقد لحظ مبروك المناعي بحقّ شيئًا من ذلك عندما نصّ على البعد الفني في تناوله لصورة الجارية الساقية في همزيته المشهورة، فذكر أن لأبي نواس "مطلبًا فنيًّا هو دمج سجلات الأوصاف بعضها في بعض قدحًا لجذوة الشعر عبر ظاهرة التوليد"(٣) .

---

(١) مبروك المناعي، في إنشائية الشعر العربي، ص ١٥٦.

(٢) ديوانه، تحقيق غيغور شولر، فيسبادن: فرانتر شتاينر-المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، ج٤/ص ٧-٨.

(٣) مبروك المناعي، في إنشائية الشعر العربي مقاربات وقراءات، ص ١٥٦.

لقد عمد أبو نواس إلى هذه الاستعارة الفنية – إن صح التعبير– في مواطن متعددة، بل إننا وجدناه استعار بنيةٍ لفظيةٍ أطلقها على المؤنث فحوّلها للمذكر، ومن ذلك قوله في جنان(١):

عَلِقْتُ مَنْ لَوْ أَتَى عَلَى أَنْفُس الـ ـمَاضِينَ والْغَابِرينَ مَا نَدِما
لَوْ نَظَرَتْ عَيْنُها إلى حَجَرِ وَلَّدَ فيه فُتُورُها سَقَما

استعار هذه البنية للمذكّر في قوله(٢):

ذُو قَسْوةٍ لَوْ أَتَى عَلَى نَفْسِ الْـ ـمَاضِينَ والْغَابِرِينَ مَا نَدِما
لَوْ مَسَحَتْ كفُّه أَخَا سَقَمٍ بِإِذْنِ رَبِّي لأَذْهَبَ السَّقَما
لَوْ نَظَرَتْ عَيْنُهُ إلى حَجَرٍ وَلَّدَ فيه فُتُورُها أَلَما

ومن جوانب التحويل التي اعتمدها أبو نواس تحويل النصوص السابقة من سياقاتها الأصلية إلى سياق جديد، فتأتي بإيحاءات ومعاني مختلفة لم تكن لها من قبل، ومن أبرزها في شعره أنه يورد أبياتًا له أو لغيره تتحوّل من كونها ذات دلالات مباشرة في سياقاتها الأصلية إلى دلالاتٍ جديدة تناسب سياقها الجديد الذي يورده أبو نواس، ومن أبرز أمثلته كثرة إيراده مشاهير الأبيات في صورة أبيات مغنّاة في مثل قوله(٣):

---

(١) ديوانه، جمعية المستشرقين الألمانية، ج٤/ص١٠٣، في قسم المؤنثات، وهي في ديوانه بتحقيق الغزالي مع اختلاف يسير في الرواية (انظر: ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص٢٣٣).

(٢) ديوانه، جمعية المستشرقين الألمانية، ج٤/٣١٨، في قسم المذكرات، والأبيات في ديوانه بتحقيق الغزالي مع اختلاف يسير في الرواية (انظر: ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٣٧٨) .

(٣) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٧٠٤.

وفتى كَأَطْوَعِ مَنْ رَأَيْتَ إذا انْتَشَى غَنَّى بِحُسْنِ لَبَاقَةٌ وحَيَاءِ:

"عَلِقَ الْهَوَى بِحبائِلِ الشَّعْثَاءِ والموتُ بعضُ حَبائِلِ الأَهْواءِ"(١)

وقد يورد شيئًا من شعره، فيتناص مع نفسه تناصًّا داخليًّا، كما في قوله(٢):

ثُمَّتَ غَنَّتْ عَلَيْنا مُحْسِنَةً بَيْتًا لها تَسْتَجِيدُ مَعْناها:

"يا لَيْلَةً بِتُّها أَسقّاها أَلْهَجَنِي طِيْبُها بِذِكْرَاها"

فالبيت تحوّل من دلالته الأصلية إلى دلالة جديدة متصلة بالسياق الجديد الذي وضع فيه، فأصبح مجالاً للتطرّب والاستمتاع بصوت المغنية، وأصبح للبيت وظيفة جديدة في تصوير مجلس أبي نواس الذي يحاول نقله للقارئ.

ولم يقتصر هذا العدول أو التحويل الفني على القصيدة الخمرية أو الغزلية فحسب، فنحن نراه يمتد إلى أغراضه فنراه يستعير ثوب الغزل للمديح، وربما يفسّر ذلك فشله في كسب رضا بعض ممدوحيه أحيانًا، إذ لم يكن من السائغ مخاطبة ممدوحيه بمثل هذه المعاني، فمن ذلك قوله يمدح أبا الفضل جعفر بن الربيع(٣):

---

(١) البيت لأبي النجم العجلي: ديوان أبي النجم العجلي الفضل بن قدامة (ت١٣٠هـ)، جمعه وشرحه محمد أديب عبدالواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٤٢٧-٢٠٠٦، ص ٥٢.

(٢) ديوانه، جمعية المستشرقين الالمانية، ج٣/ص٢٠، ولم أقف عليها بتحقيق الغزالي، والبيت الثاني مطلع قصيدة من قصائده (انظر ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٨، وجمعية المستشرقين الالمانية، ج٣/ص١٧)، وتكرر الشطر الأول مطلع قصيدة أخرى (انظر ديوانه، جمعية المستشرقين الالمانية، ج٣/ص٢٠، ولم أقف عليها بتحقيق الغزالي).

(٣) ديوانه، بتحقيق الغزالي، ص ٤٦٢.

أَتَحْسَبُنِي بَاكَرْتُ بَعْدَكِ لَذَّةً أَبَا الفَضْلِ، أَوْ رفَّعْتُ عن عَاتِقٍ خِدْرا(١)

أو انْتَفَعَتْ عَيْنِي بِغَابِرِ نَظْرَةٍ أَوَ اثْبَتُّ في كَأْسٍ لأَشْرَبَهَا ثَغْرَا

جَفَانِي إِذَنْ يَوْمًا إلى اللَّيْلِ سيِّدِي وأَضْحَتْ يَمِينِي مِنْ مَواعِيدِهِ صِفْرَا(٢)

فأنت لا تجد هنا إجلالاً مما يحسن أن يوشى به المديح، وإنما تجد شكوى من الهجر وأثره على القلب، وهي عواطف يحسن بها مخاطبة المحبوب لا الممدوح، ويبدون أن روح التوليد الفني والرغبة في استحداث الجديد سلكت بأبي نواس هذا المسلك، وذهبت به هذا المذهب.

وبعد فقد كشفت القراءة الراصدة لأنماط الاتِّساع النصي في شعر أبي نواس عن خطابٍ شعري غنيٍّ بالإيحاءات والدلالات، قادرٍ على إعادة تشكيل النصوص السابقة وتوظيفها.

وكان أبرز أساليب الاتِّساع النصِّيّ التي اعتمدها أبو نواس أسلوب المحاكاة المكثفة لنصوص سابقيه وهضمها، فعمد إلى محاكاة هذه المعاني وحبسها في فضاء نصِّيٍّ عبر تكثيف الوصف وتكراره تارة، وتشعيب سياقاته ووظائفه الفنية تارة أخرى.

كما أنه استعمل أسلوب المخالفة، فحاور نصوص سابقيه حوارًا خلافيًّا حادًّا عمل فيه على مخالفة القيم الجمالية والفنية للشعر العربي محاولاً إسقاطها،

---

(١) العاتق: الجارية أول إدراكها أو التي لم تتزوج (اللسان: عتق)، والخدر: ستر يمد للجارية في ناحية البيت (اللسان: خدر).

(٢) صفرا: الصفر بكسر الصاد وضمها وفتحها الشيء الخالي (اللسان: صفر).

سواء أكان ذلك موجَّهًا نحو القيم العربية بعامة، أم كان من خلال محاورة بعض النصوص ومخالفتها، وظهر ذلك بشكل خاص في موقفه من الأطلال، والمقاييس الشعرية القائمة على تمجيد المرأة العربية وقيم البطولة والشجاعة.

وأما التحويل النصّي فقد عمد إلى نصوص بعض سابقيه وعمل على تحويلها من سياقاتها الأصلية إلى سياقاتٍ مختلفة تتغير بها وظيفته الفنية والجمالية، فقد حوّل من أسلوب سرد الحدث القصصي في شعر عمر بن أبي ربيعة من فنّ الغزل إلى خمريّاته مع زيادة في تطويره وفي الاعتناء بتفاصيل الحدث القصصي، كما حوّل أساليب السخرية التي عرف بها بعض شعراء النقائض إلى مقصديته الخاصة في محاولة صناعة إثارة شعرية، واستعمل المعاني العقلية والدينية ونقلها من ميادينها إلى زهديّاته وحديثه عن التوبة وما شاكلها، كما عمل على تحويل بعض الصفات ومزجها، وكان من أبرز ذلك وصف الخمر بصفات المرأة، ومزج صفات الذكر والأنثى، والمزج بين الأغراض المختلفة أحيانًا.

وهكذا استطاع أبو نواس أن يقدم نماذج جديدة في الشعر العربي باتّساعه عن نصوص سابقيه محاكاة ومخالفة وتحويلاً، وتوظيف ذلك كله تحديث نظامه الشعري والفني.

وتوصي هذه الدراسة بالتوسع في دراسة الاتّساع النصي عند شعراء التجديد في الأدب العربي للوقوف على صلة جوانب التجديد في أشعارهم بالتراث الشعري الذي اطلعوا عليه واتسَّعوا عنه، وأثر هذا التراث في تشكّل نصوصهم التجديدية، ومدى حضوره في خطابهم الشعري، والآليات التي استعملوها في هذا اللون من الاتّساع النصّيّ.

ثبت مصادر البحث ومراجعه:

١- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، مصر: دار المعارف، الطبعة الثالثة، د.ت.

٢- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، بيروت: دار الكتاب العربي، د. ط، د.ت.

٣- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه، محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.

٤- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ، تحقيق وضبط عبدالسلام هارون، دار الفكر، د.ط، د.ت.

٥- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت: الطبعة الرابعة، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م.

٦- أبو النجم العجلي، ديوان أبي النجم العجلي الفضل بن قدامة (ت١٣٠هـ)، جمعه وشرحه محمد أديب عبدالواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

٧- أبو الهندي الرياحي، ديوان أبي الهندي الرياحي وأخباره، صنعة يحيى الجبوري، بغداد: مطبعة النعمان، الطبعة الأولى ١٣٨٩هـ- ١٩٦٩م.

٨- أبو نواس، ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، الجزء الأول تحقيق إيفالد فاغنر، بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، الطبعة الثانية، ١٤٢٢-٢٠٠١م، والجزء الثاني تحقيق إيفالد فاغنر، فيسبادن :فرانتز شتاينر، د.ط، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م، والجزء الثالث تحقيق إيفالد فاغنر، فيسبادن: فرانتز شتاينر، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م ، والجزء الرابع تحقيق غيغور شولر، فيسبادن: فرانتز شتاينر، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، والجزء الخامس، تحقيق إيفالد فاغنر، بيروت: وزارة الثقافة والأبحاث العلمية التابعة لألمانيا الاتحادية-المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ببيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

٩- أحمد مختار، علم الدلالة، القاهرة: عالم الكتب، الطبعة السابعة، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.
١٠- الأخطل التغلبي، شعر الأخطل غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري، روايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب، تحقيق فخر الدين قباوة، دمشق: دار الفكر، الطبعة الرابعة، ١٩٩٦م.
١١- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد، ومراجعة إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، د. ط، ١٣٨٠هـ- ١٩٦٠م.
١٢- الأسود بن يعفر، ديوان الأسود بن يعفر، د.م: وزارة الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث (١٥)، د. ط، د.ت.
١٣- الأعشى، ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور م. محمد حسين، الجماميز: مكتبة الآداب بالجماميز، د.ط، د.ت.
١٤- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، تحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، أبوظبي: مركز زايد للتراث والتاريخ، الطبعة الأولى،، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
١٥- بشار بن برد، ديوان بشار بن برد، تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي، لبنان: دار الثقافة، د.ط، د.ت.
١٦- تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، الدكتور شوقي ضيف، القاهرة: دار المعارف، ط٢٤، ٢٠١٨م.
١٧- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، د.شكري فيصل، دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ط٢، ١٣٨٣هـ-١٩٦٤م.
١٨- جرير بن عطية، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثالثة، د.ط، د.ت.

١٩- جيرار جينينت، (طروس: الأدب على الأدب)، ضمن كتاب: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
٢٠- جيرار جينينت، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبدالعزيز شبيل، ومراجعة حمادي صمود، د.م: المشروع القومي للترجمة، د.ط، د.ت.
٢١- جيرار جينينت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.
٢٢- حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه الدكتور وليد عرفات، بيروت: دار صادر، د.ط، ٢٠٠٦م.
٢٣- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، بيروت: دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
٢٤- ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت: دار الكتاب العربي، د.ط، د.ت .
٢٥- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق عبدالقدوس أبو صالح، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م.
٢٦- ربيعة بن مقروم الضبي، ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، جمع وتحقيق تماضر عبدالقادر فياض حرفوش، بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
٢٧- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، إربد: عالم الكتب، الطبعة الثانية، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م.
٢٨- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، إربد: عالم الكتب، الطبعة الثانية، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م.
٢٩- سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

٣٠- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، د.ت.
٣١- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠٠م.
٣٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي- مطبعة المدني، د.ط، د.ت.
٣٣- عبدالفتاح كليطو، الأعمال، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٥.
٣٤- عبدالله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج- الخطابة الجديدة" لشارل بيرلمان وتيتيكاه، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، تونس: جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية-تونس، كلية الآداب- منوبة، سلسلة آداب، المجلد ٣٩، ١٩٩٨م.
٣٥- عدي بن زيد، ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد جبار المعيبد، بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية القافة العامة، ١٢٨٥هـ-١٩٦٥م.
٣٦- عنترة، شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوا مشه وفهارسه مجيد طراد، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
٣٧- الفرزدق، شرح ديوان الفرزدق، عني بجمعه وطبعه والتعليق عليه عبد الله إسماعيل الصاوي، مصر: المكتبة التجارية بمصر، الطبعة الأولى، ١٣٥٤هـ.
٣٨- القاضي الجرجاني، الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ط، د.ت.
٣٩- القطامي، ديوان القطامي، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، بيروت: دار الثقافة، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م.

٤٠- لبيد بن ربيعة، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له إحسان عباس، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء الكويت، د.ط، ١٩٦٢م.
٤١- مبروك المناعي، في إنشائية الشعر العربي مقاربات وقراءات، تونس: دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
٤٢- محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ-١٩٩٥م.
٤٣- محمد حماسة عبداللطيف، النحو والدلالة، القاهرة: دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م .
٤٤- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي، ط٤، ٢٠٠٥.
٤٥- المرقش الأكبر، ديوان المرقشين الأكبر والأصغر، تحقيق كارين صادر، بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
٤٦- النابغة، ديوان النابغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثانية، د.ت.
٤٧- نهلة الأحمد، التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، الرياض: سلسلة كتاب الرياض، العدد ١٠٤، يوليو ٢٠٠٢م.
٤٨- يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، القاهرة: مكتبة غريب، د.ط، د.ت .

الدوريات:

١- عبدالعزيز شبيل، "التناص والتراث العربي بين كليلة دمنة والأسد والغواص"، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد ٥٢، ٢٠٠٧م.

٢- د.صالح بن رمضان، "ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بين أبي ربيعة"، ، حوليّات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد٢٨، عام ١٩٨٠م.
٣- عبدالله بن سليمان السعيد، "التعالي النصي عند عمر بن أبي ربيعة"، مجلة العلوم العربية والإنسانية- جامعة القصيم، المجلد١٠، العدد ٣، رجب١٤٣٨هـ- مارس٢٠١٧م.

***