

قصيدة الكأس والهموم لأبي نواس (دراسة أسلوبية لغوية، دلالية، فكرية)

علي باقر طاهري نيا^١، جواد محمد زاده^٢، إبراهيم أحمددي^٣

١. أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

٢. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا

٣. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٤/٣٠؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

الملخص

إن الأسلوبية بوصفها منهجا نقديا، تعني بدراسة النصوص الأدبية من خلال النص ذاته ومهمتها الأساسية هي التركيز على العناصر الداخلية للعمل الفني، من هنا يحاول هذا البحث أن يعالج الظواهر الأسلوبية بالمنهج الوصفي- التحليلي في قصيدة "الكأس والهموم" للشاعر أبي نواس (٧٦٢-٨١٣ م). إن الأسلوبية في إجراءاتها النقدية لا بد من اتباع مستويات لدراسة النص فأولها المستوى الصوتي وفيه تبين لنا بأن الشاعر استعان ببحر البسيط التام "مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ" لرقعتها وجزالتها. تميّزت قافية القصيدة - وهي مردوفة موصولة بلين - بأصوات (ألف، والسين والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة لفرض الوصف والتغني به. في المستوى المعجمي تبين أن الشاعر جاء بالكلمات التي تلائم مع الظواهر الثلاث: الخمرة، والمتادمين والساقى، كما استعان ببعض من المفردات القرآنية والشخصيات التاريخية في تقوية المعاني المتعلقة بالخمرة والساقى وفي المستوى الدلالي استخدم ظاهرة التشخيص للكشف عن مكنون خلجات نفسه. أما في المستوى النحوي فقد انصب الاهتمام بدراسة عدد من الظواهر اللغوية التي بدت مخالفة للمقياس من كلام العرب للكشف عن حقيقة هذه الظواهر منها: التقديم والتأخير، والحذف، والاتفات. المستوى الفكري في هذه القصيدة يبنني على قداسة الخمرة فالخمر عنده تقود صاحبها فضلا عن المتعة إلى النشوة الدينية.

الكلمات الرئيسية

أبو نواس، الأسلوبية، الخمر، الهم.

مقدمة

إن النقد ودراسة النصوص الأدبية - شعراً أو نثراً - كانا تحت عناية النقاد من قديم الزمن وهم يهتمون بدراسة الأساليب الأدبية ويناقدون القضايا الجمالية والفنية في العمل الأدبي؛ للتعرف على مواطن الحسن والقبح وكان لكل ناقد منهج وأسلوب في تحليل النصوص الأدبية، «حيث كان النقد خاضعاً للعلوم المختلفة، فتارة يأتى النقد بالفلسفة وتارة بالتاريخ وعلم النفس والأخلاق ولقد تعددت المناهج التي يتكئ عليها النقاد في تقويم النص الأدبي وتحليله وتفسيره، فهناك - على سبيل المثال - المنهج التاريخي الطبيعي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الجمالي الفني، والمنهج النفسي، لكنّ النقد قد تطوّر في العقود الأخيرة تطوّرًا كبيراً وتغير من حيث المنهج ومن حيث زوايا النظر، حيث ظهر في الأفق الأدبي منهج خاضع لعلم اللغة والأدب والذي ينادي باستقلال الأدب وعلمه عن غيرهما من علوم الإنسان» (محمود خليل، ٢٠١١: ٧). ومن هذه المذاهب "الأسلوبية" التي قد أثارت الأذهان، حيث «تحتل دراسات الأسلوب مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة ويقوم كثير من هذه الدراسات على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية انطلاقاً من شكلها اللغوي باعتبار أن الأدب فن قولي تكمن قيمته الأولى في طريقة التعبير عن مضمون ما» (درويش، د.ت: ١٣). ولا شك أن اللغة الشعرية تحتزل القديم من المعاني والجديد من الصور في كل عصر من عصور الشعر؛ إذ إنها تحيا في الوقت نفسه، بموجب قوانينها الخاصة وما تتمتع به من وجود مستقل نسبياً تستمد من أصولها واستعمالاتها وارتباطاتها المتنوعة بوصفها وسيلة للاتصال والتعبير فهي طريقة تفكير، وهي لذلك عرضة للتغيير والاندثار. (دور، ١٩٦١: ٨٣) تناولنا في هذه الدراسة، الظواهر الأسلوبية في شعر الشاعر الأهوازي: أبي نواس، وهو أحد شعراء المولدين الذين كان لهم دور في حركة تجديد الشعر العربي في العصر العباسي، وقد قرأنا قصيدته "الكأس والهموم" أكثر من مرة فتبين لنا أن ثمة ظواهر أسلوبية تستحق الدراسة، والتي تساعدنا في معرفة الوحدة الفنية، الهندسية والتوازن في بناء القصيدة؛ لأن هذه القصيدة بخلاف القصائد القديمة التي كانت مجموعة مختلفة من الأبيات والمعاني المستقلة، أصبحت تتطور وتتحد، منتقلة من المعنى إلى الآخر، كما ينتقل من السبب إلى النتيجة. وكما هو المعلوم لكل طائفة من الشعراء صبغة في أشعارهم حسب غرضها، فإن كلا منها يختص بأسلوب أو بشيء يميزها عن الأشعار الأخرى وكذلك في القصيدة هذه، لها

مميزات يمتاز بها أبو نواس عن بقية الشعراء وهو من الشعراء الكبار في الأدب العربي. إن شخصيته وما يتمتع به من ثقافة أدبية وفكرية جعلت شعره في مستوى عال من اهتمام وشهرة. إذن، قمنا بدراسة الظواهر الأسلوبية في قصيدة "الكأس والهموم" ولقد كان منهجنا في كتابة هذه الدراسة هو المنهج الوصفي- التطبيقي الذي يقوم على النظر والبحث في الأسلوب الأدبي للوقوف على أسرار التقنيات اللغوية فيه معتمداً على كتب البلاغة والنحو والنقد الأدبي الحديث ومن أهمها النقد الأسلوبي. يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن عدة أسئلة رئيسية وهي: ١. ما هي الميزات البارزة للمستويات الأسلوبية الخمسة في هذه القصيدة؟ ٢. ما هي الفكرة الغالبة التي تبني عليها القصيدة؟

خلفية البحث

قد اهتم الباحثون اهتماماً بالغاً بأبي نواس وأدبه حيث نرى مقالات ودراسات عديدة طبعت حول هذا الشاعر، حياته وأدبه منها:

- «الجانب الروحي في شعر أبي نواس» للباحث السوري سامر مسعود التي نشرت في مجلة آفاق المعرفة رقم ٥٣٠ عام ٢٠٠٧، يلقي الباحث في المقالة هذه نظرة خاطفة وعابرة على الجانب الروحي في أشعار أبي نواس.

- «جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نواس» للكاتب علي قاسم محمد الخرايشة. (٢٠٠٩م). قد ركز الباحث في دراسته لهذه القصيدة على الجوانب الإبداعية من خلال التركيب الأسلوبي.

- «دراسة بعض المفردات الفارسية في ديوان "أبي نواس"» كتب هذه المقالة فرامرز ميرزائي ومريم رحمتي تركاشوند ونشرت سنة (١٣٨٩ش) في مجلة "لسان المبين". أشار الكاتبان في هذه المقالة إلى أهم المفردات الفارسية التي استخدمها الشاعر في ديوانه.

- «دراسة مقارنة في الخمريات المادية في شعر أبي نواس ورودكي» للكاتب تورج زيني وند، نشرت هذه المقالة سنة (١٣٩٠ش) في مجلة "كاوش نامه ادبيات تطبيقي". كتبت هذه المقالة على أساس المكتب الفرنسي في الأدب المقارن، وقام الكاتب فيها بمعالجة الأواصر الثقافية في البلاد العربية والفارسية وأشار فيها إلى تأثير رودكي بأبي نواس في خمرياته.

- «تحليل شعر أبي نواس ودراسته من منظار سوسولوجية» رسالة دكتوراه في اللغة العربية وأدبها بجامعة إصفهان، إعداد الطالبة: آزاده منتظري، تحت إشراف: محمد خاقاني

اصفهانى. نوقشت هذه الرسالة سنة ١٣٩١ ش. تطرقت الكاتبة في هذه الرسالة إلى نقد أشعاره والنتائج تدل على أن الشاعر لم يكن لديه شخصية غارقة في اللهو والعبث - كما قال كثيرون عنه - بل استعان الشاعر بالخمير ليعبر وراءها عن خلجاناته نفسه ولجوءه إلى الأشعار الخمرية يرجع سببه إلى دور الدولة العباسية المنهكة في اللهو والمجون آنذاك. ولا يفوتنا أيضاً دراسة «خمریات أبي نواس ومسلم بن الوليد دراسة أسلوبية» بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماجستير في اللغة والأدب العربي للكاتبة سعاد يوسف محمد الحجاجرة عام ٢٠١٢ م. وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، وقد بينت الباحثة في التمهيد تعريف الأسلوبية بوصفها طريقة للدراسة، ومعاييرها، وتقدير علاقتها باللغة وأهميتها. أما مقالتنا هذه فتطرقت إلى الظواهر الأسلوبية في قصيدة "الكأس والهموم" لأبي نواس، فيكون تسليط الضوء فيها على الملامح التي كثر تكرارها بحيث أصبحت عينة أسلوبية لدى الشاعر منها دراسة التكرار الصوتي الذي كان متجسداً في بنية القصيدة الكل وتطرقنا إلى مسألة المفردات بوصفها كلمات إيحائية ترينا فكرة الشاعر وفي المستوى البلاغي نوهنا إلى تقنية التشخيص الذي يدور حول الخمر وتأثيرها على إزالة الهموم وفي نهاية المطاف انتهينا المقالة بالفكرة الغالبة التي أنشد الشاعر من أجلها القصيدة بحيث ما وجدنا من دراسات تحتوي على هذا الجانب في هذه القصيدة رغم اهتمام الكتاب واعتنائهم بأدب أبي نؤاس.

بين يدي القصيدة

هذه القصيدة هي مقطع صغيرة لا تزيد على عشرة أبيات، وهي من الأشعار التي تعكس شخصية الشاعر وعواطفه الجياشة. تجربة الشاعر في هذه القصيدة تجربة ذاتية تعكس شعوراً شخصياً عاشه الشاعر والموضوع الشعري يعبر عن انفعالات الشاعر لما يؤثر في نفسه من أحداث. من الناحية الشكلية، لم تخرج هذه القصيدة في إطارها العام عن عمود الشعر العربي أو الشكل التقليدي من وحدة الوزن والقافية؛ لكنها ليست قائمة على وحدة البيت كما نراها في كثير من القصائد التي أنشدت آنذاك، بل على وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي.

الأسلوبية

قبل البدء في دراسة الملامح الأسلوبية التي يتميز بها إبداع أبي نؤاس الشعري لا بد من الوقوف وقفة خاطفة أمام الأسلوبية لتعريفها من أجل الإلمام بنشأتها ومستوياتها الأساسية

تمهيداً لدراسة بعض الظواهر الأسلوبية في قصيدة "الكأس والهموم". يبدو أن الأسلوبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات النقدية والبلاغية واللغوية. (المسدي، ١٩٧٧: ٧٧) وقد ظهرت الأسلوبية على أنها منهج نقدي في بدايات القرن العشرين وكان ذلك ناتجاً عن تطور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي. (درويش، د.ت: ١٨) وهذا المصطلح «هو الذي يطلق عليه في الانجليزية stylistics وفي الفرنسية la stylistique والباحث في الأسلوبية stylistician» (عبد المطلب، ١٩٩٤: ١٨٥). ويعد «شارل بالي» المؤسس الأول لعلم الأسلوب، وإن كان قد استفاد كثيراً من أفكار «دي سوسير» واضع الثنائية المشهورة باللغة والكلام. وأما الأسلوبية فهي علمٌ يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب. ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موضعاً على مبدأ هوية الأجناس؛ لذلك كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، ومتنوع الأهداف والاتجاهات. (عياش، ١٩٩٠: ٣١) وأياً ما كان الأمر فإن الأسلوبية في إجراءاتها النقدية لا بد من اتباع مستويات لدراسة النص. أولها المستوى الصوتي. وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي ومصادر الإيقاع فيه. ويتناول الدارس الأسلوبية في المستوى المعجمي استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب كتصنيفها إلى حقول دلالية ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب ويدرس الناقد أيضاً طبيعة هذه الألفاظ وما تمثله من انزياحات في المعنى. ويجيء المستوى الثالث من الدراسة للاهتمام بالتركيب، وتصنيفها، وتكشف عن عدول الشاعر عن النمط العادي في رص الجملات بالتقدم والتأخر والحذف والالتفات وهنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص. أما البنية التعبيرية الجمالية فهي تدرس في المستوى الدلالي فنتساءل عما يوحد كل هذه العناصر والصور المجازات والاستعارات وآخر ما يتأمل في الدرس الأسلوبية هو المستوى الفكري. (محمود خليل، ٢٠١١: ١٦٥-١٦٦)

المستوى الصوتي (الموسيقائي)

«الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته» (عشري زايد، ٢٠٠٢: ١٥٤). فقد ظهرت الخصائص الموسيقية عند أبي نواس في هذه القصيدة في المحورين: أولهما تمثل فيما اصطلح عليه بـ"الموسيقى الخارجية" حيث قمنا بدراسة هذا النوع من الموسيقى في قصيدته من خلال وصف البحر الذي استخدمه

الشاعر كذلك خصائص هذا البحر ذاته ثم تطرقنا إلى مسألة استخدامه له تامة ومجزوءة ثم وقفنا بعد ذلك على "القافية" فتناولنا أنواعها من حيث التقييد والإطلاق وحظ الأصوات العربية من الاستعمال رويًا وأمَّا المحور الثاني فخصصناه لدراسة ما اصطلح عليه بـ "الموسيقى الداخلية" حيث درسنا هذا اللون من الموسيقى من خلال محور التكرار الصوتي، وهو الغالب في هذه القصيدة حيث نراه ذلك عينة أسلوبية.

الوزن

الوزن أعظم أركان الشعر وهو شيء جوهري للشعر والشعر بلا وزن لا يعد شعراً والوزن هو الذي يميز بين الشعر والنثر. (عيسى، ١٩٩٨: ١٦) يقول غنيمي هلال «إن الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت» (هلال، ١٩٧٩: ٤٣٥) من خلال قراءة هذه القصيدة يرى أنها قصيدة عمودية مبنية على البحر البسيط التام، فوزن هذا البحر هو التالي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وهو «بحر راقص يتصف بنغماته العالية، بتغير حركي موجي ارتفاعاً، وانخفاضاً، حتّى أن إيقاعه يتعلمه بيسر كل من لم يألّف العروض، إذا ما نبّه إلى وزنه تقطيعياً؛ لأنّ سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغمياً فضلاً عن أنّ قلبه الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمح بأيّ تلاعب أو تغيير» (علي، ١٩٩٧: ١٢٢). فهذه القصيدة تركز على العلاقة التي تقيمها بين الخمرة والهم. فالهم كعنصر سلبي ميزته الرئيسية هي الحزن وخلق الألم لصاحبه والخمرة كعنصر إيجابي تحمل الفرح والمسرة لصاحبها لهذا تتراوح نفسية الشاعر بين النقيضين هما الحزن والفرح وكان استخدام البحر البسيط الذي يبني على تفعيلتين "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ" ملائماً لهذا الغرض وهذا يعني أن تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" التي تكون كثيرة الحروف مناسبة للعواطف الجياشة وتفعيلة "فاعِلُنْ" ملائمة للعواطف اللينة، بمعنى آخر إنّ تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" التي تشكلت من "سببَيْنِ خَفِيفَيْنِ" و"وَتِدِ مَجْمُوعٍ" تعد تفعيلة كثيرة المقاطع بالنسبة لتفعيلة "فاعِلُنْ" التي متشكلة من "سبب خفيف" و"وتد مجموع" فإذا عرفنا أن بحراً كالْبَسِيطِ يشتمل على ٢٨ صوتاً مقطوعياً أمكننا أن نتصور أنّ الشاعر اختار وزناً كثير المقاطع صبّ فيه من عواطفه الجياشة واللينة وهذا يدل على أنّ الشاعر اختار لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته. من جهة أخرى نرى الوحدة بين عاطفة الشاعر حين إنشاد القصيدة وعدد الأبيات التي جاء بها في قصيدته؛ لأنّ هذه

القصيدة هي مقطعة صغيرة لا تزيد على عشرة أبيات، فهذا يناسب لموضوع القصيدة؛ لأنَّ «كل شعر ينظم في مجالس العبث واللهو ووصف معاقرة الخمر فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده» (أنيس، ١٩٥٢: ١٧٦). من جهة أخرى، التخلص من الحزن والألم بواسطة الخمر هو إصرار حاسم يعبر عنه الشاعر في البيت الأول من القصيدة حيث يقول:

لَأَقْطَعَنَّ نِيَّاطَ الْهَمِّ بِالْكَأْسِ	فَلَيْسَ لِلْهَمِّ مِثْلُ الْكَأْسِ مِنْ أَسٍ
حشو البيت عروض البيت	حشو البيت ضرب البيت
--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---

اللافت في هذا البيت يرى أن الشاعر عدل وخرج عن المعيار السائد والمألوف في علم العروض؛ لأنه يشار في كتب العروض إلى أن «التفعيلة الأخيرة "فَاعِلُنْ" لا ترد في الشعر العربي على هذه الصورة وإنما نراها في الشطر الأول "فَعِلُنْ" دائماً، أما في الشطر الثاني فتتخذ التفعيلة الأخيرة "فاعِلُنْ" إحدى الصورتين: "فَعِلُنْ" أو "فَعْلُنْ"» (أنيس، ١٩٥٢: ٦٩) والملاحظ أن الضرب الثاني "فَعْلُنْ" هو الأساس في هذه القصيدة لكن نرى فجأة بأن العروض - التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول - تأتي مثله على "فَعْلُنْ" بسكون العين. هذا الأمر يدل على أنه لا يريد أن يقيد نفسه على القواعد العروضية التي كانت سائدة آنذاك.

القافية

إن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون لها وزن وقافية فهي عند الخليل: «ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن» (علي، ١٩٩٧: ١٦٩). أما من جهة القافية المطلقة والمقيدة فإذا نظرنا إلى قوافي

١. نظمت الحروف الأبجدية من حيث القوة والضعف في الأبيات التالية:

أقوى الحروف الطاء وضادٌ معجمه	والظاء ثم القاف وهي الخاتمة
قويها جيمٌ ودالٌ ثم را	صادٌ وزاي ثم غينٌ قُرراً
وأوسطٌ همزٌ وباءٌ تا ألف	خاءٌ وذالٌ عينٌ كافٌ ثم قف
وأضعفُ الحروف ثاءٌ حاءٌ	والنون والميمٌ وفاءٌ هاءٌ
ضعيفُها سينٌ وشينٌ لامٌ	والواو والياء هي الختام

(الجريسي، ١٤٢٢هـ: ٨٦)

أبيات الشاعر في هذا النص نرى أن الشاعر استفاد من القافية المطلقة «وهي التي يكون فيها الروي متحركاً» (أنيس، ١٩٥٢: ٢٥٨). أي بعد رويها وصل بالإشباع والقافية المطلقة في هذا النص تضم الوصل المكسور ولقد جاء في القافية حرف الروي بالسين المكسورة المرادف لها بالألف المطلقة وهذا الروي متحرك بالكسرة بحيث يتولد حرف المدّ "الياء" الموصولة نتيجة إشباع هذه الحركة، وهذا يعني أنّ كلمة القافية في البيت الأول بعد تقطيعها عروضياً يكتب ويُقرأ "آ سي" أي: (°/ °/°) وشأنها في جميع أبيات القصيدة، لذلك تميّزت قافية القصيدة بأصوات (ألف، والسين والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة لفرض الوصف والتغني وبالتالي لن يقدر الشاعر على كشف وإظهار عواطفه الرقيقة إلا بامتدادات صوتية تعطيه الحرية في التغني.

ظاهرة التكرار

إن التكرار يعد من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لتندوق جماليات النص الأدبي ومن الأسباب الرئيسة لإيجاد الموسيقى الداخلية في النص الأدبي فهو يعني إعادة بعض العناصر (حرف/ كلمة/ عبارة/ صيغة) في العمل الأدبي مرة أو مرات عديدة وهو أساس الإيقاع بشكل عام. (وهبة والمهندس، ١٩٨٤: ١١٧)

الأول: التكرار الصوتي

هذا التكرار من أنماط التكرار الشائعة والمنتشرة ويتمثل في «تكرير حرف يهيمن صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة» (الفريفي، ٢٠٠١: ٨٢). إذا دققنا النظر في هذه القصيدة نرى أنّ الأصوات المهموسة شكّلت ظاهرة خاصة في شعره أو بالأحرى: في هذه القصيدة فصفة الهمس مثل (السين والألف) جعلت للقصيدة تنغيماً خاصاً وإيقاعاً مميزاً وقد تكرر صوت "السين" أربعة وعشرين "٢٤" مرة في مواضع مختلفة وتشبه "السين" الصاد وهي تتكرر ست (٦) مرات. كما نعلم أنّ حرف السين هو أحد الحروف الصفيرية، صوته المتماusk النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة، وإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وإحساس سمعي هو أقرب للصفير وهو الحرف الذي يدل على الرقة واللين. (عباس، ١٩٩٨: ١١٠-١١١) من أمثلة التكرار الصوتي لحرف "السين" قول الشاعر:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سَكْرٍ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تُخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

في هذا البيت، لقد وقف أبو نواس على صفات الساقى الخَلقية وبالذور الذي يؤديه في الخمارة خاصة وأنه يقرن حديثه عنه باستخدام الفعل المضارع الذي يدل على الحركة المستمرة في قوله "قد يغنيك" وأنه هو المسؤول عن تقديم الشراب له ويلاحظ هنا تكرار حرف "السين" في كلمات مثل (سكر، والكأس، وساق، وحاسي) بحيث نشعر بوضوح الصوت الصفيري الذي ينتج من تلاقي الكؤوس بعضها ببعض أثناء شرب الخمر وهو إحساس سمعي ملائم مع صوت "السين" الذي يدل على الرقة واللين. أمّا الإحساس البصري لحرف "السين" فنراه في هذا البيت:

فَسَقَتْنِيهَا سُلَافاً، سَلَسَلاً، حُجِبَتْ
فِي دَنِّهَا حَقْباً فِي رُكْنِ دِيَمَاسِ

فقد ربط الشاعر في هذا البيت صوت "السين" بحروف المد واللين فزادته رقة وعذوبة ولطفاً، وهذا يكشف عن مهارة "أبي نواس" في توظيف هذا النوع من الأصوات والذي ينسجم مع أجواء الفرح والسرور أمّا الإحساس البصري فنراه في كلمة "سلسال" فهذه الكلمة تدلنا على أن هذه الخمر التي وصفها الشاعر تكون عذبة صافية حيث تلتذ العيون مادامت تنظر إليها. وإذا أردنا أن نعرف كيفية توظيف الحروف في هذا البيت فتبين لنا بأن الحروف الضعيفة غالبية عليه والجدول الآتي يرينا هذا التوظيف:

حروف التهجّي	عدد الورد في البيت	نوع الحروف من جهة القوة والضعف
فاء	٣	أضعف الحروف
سين	٥	الحرف الضعيف
قاف	٢	أقوى الحروف
نون	٣	أضعف الحروف
ياء	٥	الحرف الضعيف
هاء	٢	أضعف الحروف
الف	٧	أوسط الحروف
لام	٣	الحرف الضعيف
حاء	٢	أضعف الحروف
جيم	١	أقوى الحروف
باء	٢	أوسط الحروف
تاء	١	أوسط الحروف
دال	٢	الحرف القوي
راء	١	الحرف القوي
كاف	١	أوسط الحروف
ميم	١	أضعف الحروف

فمن خلال هذا الجدول نرى أنّ الحروف التي استعملها الشاعر أكثرها ضعيفة من حيث التلفظ؛ فهذه الحروف من أكثر الأصوات ملائمة لمعنى البيت ومضمونه، كما أنّها من أكثرها تعبيراً عن حالات الفرح والسرور والارتياح، وبالتالي يمكن القول بأنّها من أكثر الأصوات رقة ورخاوة وهمساً. ومن أمثلة التكرار نجد أيضاً تكرار حرف "الألف" فقد تكرر أربعين "٤٠" مرة في القصيدة و«هو حرف يوحي بالامتداد في المكان والزمان» (عباس، ١٩٩٨: ٩٧). تتناوب "الألف" الممدودة مع الحركات السريعة لتعطي إيقاعاً متنوعاً، ففي البيت الأول تتعاقب الحركات، وتقل "الألف" الممدودة، وعلى العكس تكثر الممدودة في البيت التالي مباشرة وكأنه حين يصف الخمرة يعطي حركات سريعة وحين يتحدث عن ذاته والمتنادمين يعطي ممدودات واسعة كما نراه في هذا البيت:

هَذَا وَذَلِكَ وَفَتِيَانٌ لَهُمْ أَدَبٌ شَمُّ الْأُنُوفِ سَرَاةٌ غَيْرُ أَنْكَاسِ

كما هو المعلوم أنّ دلالة المدّ - الألف تحديداً - ترتبط بدلالة السياق الذي جاءت فيه وصوت الألف أمكن في المد من الواو والياء مما قيل: «يؤدّي طول المقطع إلى التأثير في المتلقّي، ويتحقق هذا في أصوات اللين (الألف والواو والياء)؛ لأنّها أوضح في السّمع وأكثر أثراً في النّفْس من الأصوات الساكنة» (عكاشة، ٢٠٠٥: ٤٢). فقراءة المدّ تثير الانتباه، وتحمل دلالة يعيها السامع فإطالة المدّ في (هذا، ذاك، فتیان، سراة وأنكاس) تحمل دلالة التعظيم لهؤلاء الفتية الذين قد امتازوا بصفات خلقية وخلقية من جمال الوجه والصدق في القول والعمل، فهم جماعة من المثقفين والمتأدبين، من ذوي الأخلاق العالية كما فيها دلالة المبالغة والاستمرارية وهم لم ولا ولن ينكسوا رؤوسهم من ذل وإهانة ولا يقومون بعمل إلا وهم شامخو الأنوف.

الثاني: التكرار اللفظي

يعد هذا النوع من التكرار أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشاراً وهو نمط شائع في أشعار أبي نواس ومن أمثلة التكرار اللفظي في هذه القصيدة نجد كلمة "الكأس" التي تكررت أربع "٤" مرات عدا ورودها في العنوان والتي جاء الشاعر بها في البيت الأول بصورة "رد العجز على الصدر" حيث يقول:

لَأَقْطَعَنَّ نِيْاطَ الْهَمِّ بِالْكَاسِ فَلَيْسَ لِلْهَمِّ مِثْلُ الْكَاسِ مِنْ أَسِ

كما نرى أنّ "الكأس" هنا تبرز محور الإيقاع بوصفها الأساس الذي بنيت عليه قافية النص وإتيان الشاعر بها بشكل "رد العجز على الصدر" تمثل سر البنية الإيقاعية ومفتاحها

في آن واحد. والكأس في اللغة إناء تشرب فيه الخمر كما قال ابن منظور: «والكأس الإناء إذا كان فيه خمر؛ فإذا لم يكن فيها خمر فهي قدح» (ابن منظور، د.ت: مادة كأس) لكن هنا يراد بالكأس الخمر، وهو من إطلاق اسم المحل على الحال وكما يظهر في هذا البيت لجأ الشاعر إلى كأس لمواجهة الهم وليست كأس إلا رمز التمرد وهي وسيلة تهديم الحزن والألم ومثل هذا التكرار يدل على أن هذه الخمر التي استعملت كأس لها ليست كخمر يقع لغو بسبب شربها ولا يخالط شاربيها الصداع والضرب، بحيث عاملها معاملة طبيب وحتى حكم لها بالفضل على غيرها من الأطباء؛ لذلك يأتي بالأس نكرة بعد "من" الزائدة لتوكيد النفي وإفادة الإحاطة والشمول للنكرة.

المستوى المعجمي

عندما نحاول أن نتوقف عند المعجم الشعري يعني أننا نحاول إلقاء نظرة على الخصائص العامة للألفاظ الأساسية التي يعتمد عليها أبو نواس للتعبير عن حالاته، «خاصة وأن مسألة الألفاظ تعد من المسائل التي تثار دائماً في نقد الشعر» (شوقي ضيف، د.ت: ١٩٥). أما الدلالة الإيحائية لبعض مفردات القصيدة هي جزء من دراسة المستوى المعجمي. تعتمد هذه الطريقة على استحضار واستدعاء المعنى الإيحائي لمفردات النص المراد تحليله، فكل مفردة توحى بمعنى أو أكثر في ذهن الباحث؛ إذ هي نوع من العلاقة الترابطية - حسب دي سوسير - الموجودة بين الكلمات في النص وهي قائمة على المعنى مرة وعلى الصيغة مرة أخرى. (دي سوسير، ١٩٨٦: ١٥٢) تظهر في القصيدة كلمات ذات خصوصية، قد تكون مجرد مفردات عادية، ولكن لها في داخل القصيدة إichاءات ودلالات متميزة ومن تلك المفردات:

لَأَقْطَعَنَّ نِيَّاطَ الْهَمِّ بِالْكَأْسِ فَلَيْسَ لِلْهَمِّ مِثْلُ الْكَأْسِ مِنْ أَسِ

- لأقطعن: «والقطع: إبانة بعض أجزاء الجرم من بعض فصلاً» (ابن منظور، د.ت: مادة قطع) وهذا الفصل إما مدركاً بالبصر كالأجسام أو مدركاً بالبصيرة كالأشياء المعقولة لكن هنا جاء مصاحباً مع كلمة "نياط" وهو عرقٌ علّق به القلب من الوتين، وهو الذي يسقي الجسد بالدم وهو إذا قطع مات صاحبه» (ابن منظور، د.ت: مادة نوط) جاء في التنزيل العزيز: ﴿لَقَطَعْنَا مِنْهُ الْوَتِينَ﴾ (الحاقة/٤٦) ولجوء الشاعر إلى استخدام فعل التكلم "لأقطعن" مع حروف التأكيد "اللام ونون التأكيد" في بداية المقطع للتأكيد على حاجته ورغبته في الخلاص من واقعه المرير وهو يعتقد كل الاعتقاد بأن الخمرة تبدد الهم وتزيل الألم وهذا البيت من

مبتكرات الشاعر؛ لأننا قلّما نرى أنّ العرب يكتنون عن الإهلاك وإزالة الهم بقطع نياطه. أمّا كلمة "أس" التي أصبحت كلمة القافية في هذا البيت فهي اسم فاعل من "أسى" «والأسى مفتوح مقصور: المداواة والعلاج والإساء مكسور ممدود: الدواء بعينه. والإساء: الأظبة، جمع الآسي، مثل الرعاء جمع الراعي. قال الحطيئة: [الوافر]:

هُمُّ الْأَسُونِ أُمَّ الرَّاسِ لَمَّا تَوَاكَلَهَا الْأَطْبَاءُ وَالْإِسَاءُ

والآسي: الطبيب: والجمع: الأساة، مثل رامٍ ورُمَاة» (الجوهري، ٢٠٠٩: مادة أسا) والشاعر باختيار هذه الكلمة خلق في البيت انزياحاً صوتياً والمراد به هو لجوء الشاعر إلى التجنيس الصوتي "تكثيف الأصوات" وهو تكرير بعض الحروف دون غيرها، مما نراه في اجتماع كلمات مثل "ليس، الكأس وآس" بحيث عزز النسيج الصوتي لبيته وجذب مشاعر المتلقي. أمّا في البيت الثاني يقول:

فَسَقَّنِيهَا سُلَافاً، سَلَسَلاً، حُجِبَتْ فِي دَنَهَا حُجُباً فِي رُكْنِ دِيمَاسِ

سَقَّنِيهَا: وهو فعل أمر لـ "سقى" «والسقاء يكون للبن والماء والجمع القليل أسقية والجمع الكثير: أساق. والسقيُّ أيضاً: الحظُّ والنصيب من الشرب وسقَّيْتُه الماء، شدد للكثرة» (الجوهري، ٢٠٠٩: مادة سقى). فالفعل هنا بمعنى أعطني خمرأ لأشربها، أكثر سقيه ولعل ذكر "سقني" هنا دون أشربي" الإشارة إلى الحظ والنصيب من الشرب الذي يحمله فعل "سقى"؛ بمعنى آخر، إنّ الشاعر لم يستعمل فعل "أشربي أو أعطني" مع أنّ هاتين الكلمتين لا تحدثان خللاً أو فساداً في وزن الشعر؛ لأنّ تفعيلة "فسقني فأشربي" هي "متفعّلن" والسبب يرجع إلى الحظ والنصيب من الشرب الذي يحمله فعل "سقى"؛ فالفعل "أشربي" لا يفهم منه معنى الإرواء والحظ بقدر ما يفهم من "سقني". زد على ذلك؛ أحدث الشاعر من اجتماع كلمات "سقني، سلافاً وسلسلاً" في البيت انزياحاً صوتياً بسبب تكرير صوت "السين" والذي يؤدي إلى جذب مشاعر المتلقي. وفي البيت التالي يصف لنا لون خمرته:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَزْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسِ

وقوله "صفراء" يحوّل اللون إلى رمز فكري ذي دلالة إيحائية، وهذا اللون من أحسن ألوان الخمر وهو هنا خبر لـ "كأس" وإذ قد أريد بالكأس الخمر الذي فيها كان وصف "صفراء" للخمر وهنا يأتي هذا السؤال: لماذا جاء الشاعر بلون "صفراء" مع أنّ الخمر يميل لونها عادةً إلى حمرة أو سواد؟ جاء بهذا اللون ليشير إلى أنّ لونها مشرق حسن فهي لا كخمر عادية يشربها الكثيرون

بل يختلف عنها في لونها ومزاجها والنقطة التي يجب الإشارة إليها هي لون الصفراء إذا كان وصفاً للخمر يخلق لذة نفسية عند رؤيتها فلا يقتضي أن لون الأصفر مما يسر الناظرين مطلقاً كما وصفها بـ"صافية" في البيت الآخر للإشارة إلى خلوص اللون من أن يخالطه لون آخر وبذلك زالت أنواع الفساد الناشئة عن شرب الخمر التي كثيراً ما توصف بالحمراء والسوداء فينتهي ما يعترى شارب الخمر من مغص، وصداع، وخمار، وعريضة، وذهاب عقل ونحو ذلك.

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ سُرَجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَّاسِ

في هذا البيت تحدث الشاعر عن شكل الكأس وهو يشمل الحاسة البصرية بحيث إن هذا الكأس تنير في ليل مظلم كالسراج وإتيان الكأس بصورة الجمع يدل على أنهم لا يشربون في كأس واحدة بأخذ أحدهم من آخر كأسه والكلام جار على التشبيه وحقيقة السراج: «المصباح الزاهر الذي يسرج بالليل، والجمع سرج» (ابن منظور، دت: مادة سرج). والمقصود أنه جعل "الكأس" مزيلة للظلمة كالسراج في التلاؤم وحسن المنظر وفعل "توقد" مرفوع على أنه مضارع توقد حذف منه إحدى التائين وأصله تتوقد على أنه صفة من "سرج"، أي: تنير وإسناد التوقد إليها مجاز عقلي وفي صيغة المضارع إفادة تجدد إيقاده واستمراره، أي لا يذوى ولا يطفأ ووصف "سرج" بـ"توقد" مع أن الإيقاد من لوازم السراج هو كوصف الشيء بالوصف المشتق من لفظه في قوله: ليل أليل لإفادة قوة معنى الاسم في الموصوف به الخاص فإن إنارة هذه الكأس هي أوضح الإنارة وجاء الشاعر بالمشبه به محسوساً؛ لأن النفس إلى المحسوس أميل. والمحراب: بيت أو محتجر للعبادة الخاصة وهو «أرفع بيت في الدار، وأرفع مكان في المسجد» (الجوهرى، ٢٠٠٩: مادة حرب) وشمَّاس: «ج. شمامسة. ١. عند المسيحيين رجل دين دون الكاهن. ٢. معاون الكاهن» (مسعود، ١٩٩٢: ٤٧٩). وهاتان الكلمتان تعطيان لهذه الكأس حالة دينية بحيث يسير القارئ مع الشاعر في جو روحاني وكذلك وجود هذه الكلمات تشير إلى وقوف الشاعر الدقيق على طقوس النصارى وعقائدهم والكأس حالها كحال السراج الذي حمله الراهب داخل محرابه ولعله بذلك يسعى إلى إعطاء نوع من القداسة على هذه الخمرة التي تشع نوراً وتنير المكان. أما في البيت التالي يتصور لنا أبو نواس مجلس الشراب بما فيه من المتنادمين الذين يتميزون بسمات حضارية جديدة وهم أحسن الناس وأكرمهم وأعظمهم على الإطلاق:

هَذَا وَذَلِكَ، وَفَتَيَانٌ لَهُمْ أَدَبٌ شُمُّ الْأُنُوفِ، سَرَاةٌ غَيْرُ أَنْكَاسِ

لقد اختار الشاعر لفظة "الفتيان"، «وهي جمع فتى: وهو الشاب الحدث الذي شبَّ وقوي» (ابن منظور، د.ت: مادة فتا) وقال الجوهري: «الفتى: السخيُّ الكريم والجمع: فتیان» (الجوهري، ٢٠٠٩: مادة فتا). والفتوة تمثل عنصر الشباب وقوتهم التي تتناسب مع هذه الخمر، هذه المعشوقة التي وإن كانت عجوزاً في عمرها فقد اكتسبت به عزاً ودلالاً ومجداً، وهذه الخمر لا تليق إلاً بهؤلاء الأصحاب الذين يقدرون على الاستمتاع بكل شربة فيها ولعلَّه بذلك يريد أن يشير إلى أن المندمين بعد شرب الخمر يتكلمون بأحسن الكلام ويفعلون ما يفعله الكرام. إذا أمعنا النظر في هذا البيت نرى أن الشاعر أتى بأسماء الجموع كلها للكثرة مثل: فتیان على صيغة "فعلان"، وشُمَّ على صيغة "فُعَل"، والأنوف على صيغة "فُعُول"، وسرارة على صيغة "فَعَلَة" - وهو هنا غير قياسي - وأنكاس على صيغة "أفعال" إلا أن صيغة الأخير جمع "قَلَة" استعملت للكثرة؛ لأنه لم تكن لها الصيغة التي تدلُّ عليها ولعلَّه يمثل هذه الأسماء كان يريد أن يقول: إن المجتمع العباسي آنذاك مزدحم بالأناس الذين صاروا معروفين بحسن صفاتهم وتحلُّوا بأخلاقهم الحميدة مما أقاموا مجتمعاً فيه الحب والغرام؛ الغرام المطلق الذي لا يترك مجالاً للصدمات بالأجناس وهيمنة أحدها على الآخر. وفي بقية الأبيات يتحدث أبو نواس عن الساقى وتارة يصف جسمه وتارة يصف سلوكه وتغنييه كما يقول:

نَاذَعْتُهُمْ قَهْوَةً صَفْرَاءَ، صَافِيَةً لِشَادِنٍ خَبِيثٍ، كَالْغُصْنِ مِيَّاسٍ

نازعتهم: المنازعة أطلق على المداولة والمعاطاة. قال ابن منظور: «ومنازعة الكأس: معاظاتها. قال الله عزَّ وجلَّ: ﴿يَتَنَازَعُونَ فِيهَا كَأْسًا لَا لَعْنُ فِيهَا وَلَا تَأْتِمُ﴾ (الطور/٢٣)؛ أي: يتعاطون والأصل فيه يتجادبون» (ابن منظور، د.ت: مادة نزع). ثم استعير أو جعل مجازاً عن المداولة والمعاورة في مناولة أكؤس الشراب، قال الأعشى:

نَاذَعْتُهُمْ قُضِبَ الرِّيحَانِ مُتَكِّئاً وَخَمْرَةً مُنْزَةً رَاوُوقَهَا خَزَلٌ

والمعنى: أن بعضهم يصبُّ لبعض الخمر ويناوله إيثاراً وكرامة ويمكن أن نقول: تنازعهم الكأس مجازية بعضهم كأس بعض إلى نفسه للمداعبة كما قال امرؤ القيس في المداعبة على الطعام:

فَطَلَّ العِذَارَى يَرْتَمِينَ بِلِحْمِهَا وَشَحْمِ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمُفْتَلِّ

كذلك قال الأخطل:

نَاذَعْتُهُ طَيِّبَ الرَّاحِ الشَّمُولِ وَقَدْ صَاحَ الدَّجَاجُ وَحَانَتْ وَقَعَةُ السَّارِي

فتازعته بمعنى عاطيته أو جاذبته تجاذب ملاعبة؛ إذن أتى الشاعر بهذه الكلمة بدل عاطيتهم أو أعطيتهم ليشير إلى معنى المداعبة والملاعبة وهذه الكلمة توحى بأن لهم في ذلك لذة وشدة سرور أي يتعاطى هو وجلساؤه بكمال رغبة واشتياق كما ينبئ عنه التعبير عن ذلك بالتنازع ولو جاء بكلمة أعطى وما شابهها لفات معنى المداعبة واللذة. وفي الشطر الثاني يصف للقارئ الساقى وشبهه بالطيب الصغير واستعار لفظ "شادن" له وهو استعارة تصريحية مرشحة و"شادن" «من أولاد الأطباء الذي قد قوي وطلع قرناه واستغنى عن أمه» (ابن منظور، د.ت: مادة شدن). و"خنث" صفة مشبهة لترشيح لشادن وهو «الذي له ما للنساء والرجال جميعاً» (ابن منظور، د.ت: مادة خنث). وفي البيت التالي يقول:

مَخْنَثُ اللَّفْظِ، يَسْبِينِي بِمَقْلَتِهِ مَقْرَطَقٌ، قُرْشِي الْوَجْهِ، عَبَّاسِي

كما هو المعلوم أن "مخنث" شبه فعل وإضافته إلى "اللفظ" تخرجه عن معناه المعجمي إلى المعنى الآخر ويبدو هنا أنه يكمن في نفسه معنى "لين اللفظ". إن الشاعر يزيد على الساقى قيمة بهذه الكلمة إضافة إلى ذلك، جعل الساقى مرآة يشاهد في خلالها جمالية الخمر وفخامتها يعني بسبب مكانة الخمر العالية يجب أن يتقلها بين الضيوف، هذا الساقى الذي وصفه الشاعر بليون اللفظ كما أنه استخدم في الشطر الثاني كلمات إيحائية أخرى مثل "مقرطق" وهي من الثياب الفارسية التي كانت مشهورة آنذاك وبمعنى "قباة" كما قال ابن منظور: «جاء الغلام وعليه قرطق أبيض، أي قباة وهو تعريب كرتة» (ابن منظور، د.ت: مادة قرطق). وكلمة "قرشي" و"عباسي" ولقد أضفى ذكر هذه الكلمات في هذا البيت جواً من الهيبة والفخامة والعظمة إلا أن كلمة "مقرطق" ترتبط بمسألة النسب الفارسي؛ لأنه ولد في أهواز وكثيراً نرى أنه يفتخر بهذا النسب ويفضّل الفرس على العرب وكذلك هذه الكلمة تشير إلى امتزاج الحضارة العربية بحضارة الفرس آنذاك. في البيت الآخر يصف الساقى أيضاً ويأتي بشخصية تاريخية حيث يقول:

كَأَنَّ إِكْلِيْلَهُ تَاجُ ابْنِ مَارِيَةَ إِذْ رَاحَ مُعْتَصِباً بِالْوَرْدِ وَالْأَسِ

ومارية اسم امرأة، وهي مارية بنت أرقم بن ثعلبة بن عمرو بن جفنة - قبيلة باليمن ملوك بالشام - وابنها الحارث الأعرج الذي عناه حسان بقوله:

أَوْلَادُ جَفْنَةَ حَوْلَ قَبْرِ أَبِيهِمْ قَبْرِ بْنِ مَارِيَةَ الْكَرِيمِ الْمُفْضِلِ

(ابن منظور، د.ت: مادة مرا)

كما هو المعلوم، استحضرت أبو نواس في هذا البيت شخصية "ابن مارية" دون أن يذكر لنا بياناً لهذا الاسم أو هذه الشخصية، ومع ذلك، ذكر هذه الشخصية قد يتمتع بحساسية خاصة؛ لأن هذه الأسماء بطبيعتها تحمل تداعيات معقدة وربما كان هدف الشاعر في استحضار هذه الشخصية ذات البعد التاريخي هو إعطاء نوع من العظمة والجلال للساقى ولعله كان يريد أن يصور للقارئ تصويراً واضحاً لهذه الباقية من الورد على هيئة التاج التي وضعها الساقى على رأسه. إن الشاعر في البيت التالي يصف لنا صوت الساقى:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تَخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

إن الكلمة التي لها معنى إيحائي في هذا البيت هي كلمة "تختال" «اختال: فهو ذو خيلاء، وذو خال، وذو مخيلة، أي: ذو كبر» (الجمهري، ٢٠٠٩: مادة خيل). ومن كان معجباً بنفسه، متكبراً يرى في نفسه حالة مخصوصة يتوجه إليها ثم يفتخر بها. كما نلاحظ أن الشاعر في هذا البيت أشار إلى نقطة هامة ألا وهي أن الخمرة لا تكف عن إظهار تدللها وغنجها والسبب يرجع إلى تغنية الساقى وترنمه.

المستوى النحوي (التركيب)

إن هذا العنوان يعرفنا المستوى الآخر الذي تتبع الأسلوبية في دراسة النص الأدبي وهو لا يهتم إلا بقواعد تركيب

الجملة والقواعد السائدة في تركيب النص. النقطة التي يجب الانتباه بها في الأسلوبية النحوية هو دور السياق "context" في تبين المعنى. للنحو غايتان غاية تعليمية وهي معرفة الصواب والخطأ في ضبط آخر الكلم أي تمييز صحيح الكلام من فاسده وله غاية جمالية أيضاً وهي تطبيق الجملة وإعادة بنائها بمقتضى الدافع الكامن في نفس مستعملها مع وجود قواعد عامة تنظم هذه الأبنية تنظيمًا جيداً. (محمود خليل، ٢٠١١: ١٦١) قال محمد حماسة عبد اللطيف في كتابه "النحو والدلالة": «النحو ليس موضوعاً يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية، والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ، أو يرون الصواب رأياً واحداً. النحو مشغلة الفنانين والشعراء، والشعراء والفنانون هم الذين يفهمون النحو، أو هم الذين يبدعون النحو، فالنحو إبداع» (عبد اللطيف، ٢٠٠٠: ٢٨). ومن أنماط الانزياح التركيبي التي سنتناولها في هذا الباب: الحذف، التقديم والتأخير، والاتفات.

التقديم والتأخير

تتعلق ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة بالمسند والمسند إليه، فالأصل في المبتدأ أن يسبق الخبر والفعل يسبق الفاعل، ولكن في اللغة الشعرية يخرج الكلام عن أصله من خلال التقديم والتأخير. «عندما يخرق المتكلم أو الكاتب الأطر والأنظمة اللغوية المألوفة عبر أسلوب التقديم والتأخير، يتجاوز كلامه دلالاته الأولية الخاصة به، فيتاح له أن يضيف إلى مباحثه بعداً جمالياً في تركيب الكلام يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه» (مجاز، ١٤٢٧: ٦٦٤). وقد جاء التقديم والتأخير في هذه القصيدة فجاء التقديم على صور متعددة منها تقديم شبه الجملة في قوله:

لَأَقْطَعَنَّ نِيَّاطَ الْهَمِّ بِالْكَأْسِ فَلَيْسَ لِلْهَمِّ مِثْلُ الْكَأْسِ مِنْ أَسٍ

نلاحظ في الشطر الثاني تقدم الخبر جار ومجرور، في قوله "للهم مثل الكأس من أس"، ففيه محافظة الشاعر على القافية؛ إذ لو قال "من أس مثل الكأس للههم" لما صلح الوزن ولا القافية. لهذا علينا أن نعيش تجربة الشاعر، إنه كان مغموماً كثيراً، ويبحث عن منقذ له، وأخذ بيده، في حزنه وهمّه، فإذا قدّم المجرور؛ لأنه سيطر على الشاعر لذلك يطلب من الكأس الذي بمثابة طبيب له ليزيل عنه الهم تقديم الخبر على المبتدأ يأتي لأغراض أخرى مما يقدم الشاعر المسند "خبر" على المسند إليه "مبتدأ" إذا كان تأخيره مما يخل بفهم المقصود كقوله:

لِللَّهِ دَرَكٌ قَدْ عَذَّبْتَنِي حُرْقاً بِالْقُرْبِ وَالْبُعْدِ، وَالْإِطْمَاعِ وَالْيَأْسِ

فالملاحظ أنّ المسند في جملة "لله درك" قدّم على المسند إليه "درک" فلو أخر لم يفهم معنى التعجب. وأصل الكلام أي: البنية العميقة "عملك لله" وكأنّه شبه بالدرّ الذي يكون من ذوات الدرّ وبعد ترتيب قانون إعادة الترتيب تصبح الجملة "لله عملك" وبعد تطبيق قانون التناوب تصبح الجملة أي: البنية السطحية لها: "لله درك". أمّا تقديم الفاعل على الفعل كقول الشاعر:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تُخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

والتقديم دليل على أنّ المقدم "الكأس" هو الغرض المتعمد بالذكر، وإنّ الكلام إنّما سيق لأجله ولو كانت الجملة "تختال الكأس" لكانت جملة توليدية فعلية لا تركيز فيها على أيّ جزء

من أجزاء المعنى وهدفها هو الإخبار لا غير، ولكن قصد الشاعر هنا نقل الخبر بتركيز على الفاعل وهو "الكأس" ولإظهار عنايته واهتمامه بها لذلك قدّم ذلك الجزء فيدرك السامع المعنى الجديد فالكأس هي فاعل مقدّم لغرض التوكيد.

الحذف

وهو من الظواهر الأسلوبية اللغوية التي توسع الدلالة. يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الباب، إن الحذف «باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذب أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما يكون بياناً إذا لم تبين» (الجرجاني، ١٩٧٨: ١٧٠). ويكون الحذف لعلل كثيرة منها وضوح الدلالة والحث على أمر مطلوب أمّا أسباب الحذف في هذه القصيدة فكثيراً ما ينحصر في الثقة بشهادة العقل دون الاعتماد على اللفظ وقصد الاختصار كما في قوله:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَرْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسِ

والملاحظ أنّ "صفراء" خبر لمبتدأ محذوف تقديره تلك أو هي كأنه قال: تلك صفراء" وهو بهذا الطريق حذف ركناً من الأركان الرئيسية في الجملة النواة ويعد السياق أو المقام الذي تقال فيه الجملة من الألة التي تقوم بدور رئيس في تحديد العنصر المحذوف وحذف المسند إليه في هذا الموضع يجيء بغرض التعظيم وإضفاء المهابة على الوصف وربما يجيء هذا الحذف بهدف التشويق ومثال آخر هو حذف حرف المضارعة كقوله:

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ سُرَجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَاسِ

فعل "توقد" مرفوع على أنّه مضارع "توقد" حذف منه إحدى التائين وأصله تتوقد على أنّه صفة من "سرج"، ولا يأتي هذا الحذف إلا لضرورة شعرية، ولو لم يكن يحذف الشاعر هذه التاء لفسد وزن الشعر.

الالتفات

إن الالتفات، مادته "لفت" من باب الافتعال أي صرّف. قال ابن منظور: لَفَتَ وَجْهَهُ عَنِ الْقَوْمِ: صرفه والتفت التفاتاً والتلفت أكثر منه وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه. (ابن منظور، دت: مادة لفت) أمّا اصطلاحاً، فهو تحويل أسلوب الكلام من وجه إلى آخر أو الانتقال بالأسلوب من صيغة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى صيغة أخرى من هذه

الصيغ، على أن يعود الضمير الثاني على نفس الشيء الذي عاد إليه الضمير الأول، وبعبارة أخرى أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى الملتفت عنه. (عبد القادر، ١٩٨٤: ٢٨٠) والالتفات يؤثر في السامع فيحثه على المتابعة والتفكير؛ «لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد» (الزمخشري، ٢٠٠٩: ٢٩). كما فيه عنصر جذب وتشويق للسامع. ولقد تنوع أسلوب الالتفات في هذه القصيدة ليضفي على البناء الفني عناصر جمالية وإذا دققنا النظر في أبيات القصيدة نرى أن الشاعر جاء بالالتفات في كثير من أبيات القصيدة مثل قوله:

فَسَقَّيْبَهَا سُلَافًا، سَلَسَلًا، حُجِبَتْ
فِي دَنَهَا حُقْبًا فِي رُكْنٍ دِيمَاسٍ

تؤطر بنية العدول صفتين من صفات الخمرة التي تزيل الهم وتعالج الأمراض هما: صفاءها وعتقتها وبملحظ من أن الصفة الأولى جاءت بصيغة الصفة المشبهة والصفة الثانية جاء بصيغة الماضي، نسعى لمقاربة دلالة هذا العدول والتحول الصيغي. من المسوغات الأسلوبية التي نتكئ عليها في افتراض وجود ظاهرة عدول عن صيغة الصفة المشبهة "سَلَسَلًا" إلى صيغة الماضي "حُجِبَتْ"، هيمنة قانون الجوار على بنية العدول في البيت ويؤثر السياق صيغة الصفة المشبهة "سَلَسَلًا" للتعبير عن ثبوت الوصف في الموصوف على جهة الدوام والاستمرار ثم يعدل إلى صيغة الماضي "حُجِبَتْ"، للحديث عن عتق الخمر وقدمها وكذلك للحديث عن أثر الخمر وهي عتيقة؛ لأنه أتى عليها زمن وهذا على معنى التشبيه بالشيء الكريم. قال ليبيد:

أَغْلِي السَّبَاءَ بِكُلِّ أَدَكْنِ عَاتِقٍ
أَوْ جَوْنَةٍ قُدِحَتْ وَقُضَّ خِتَامُهَا

والخمر العتيقة التي عتقت زماناً حتى عتقت أما بالنسبة إلى عتقتها فنرى أنه اختار كلمة "سلاف" وهو أفضل الخمر وأخلصها وهي كالطبيب الذي يعالج الأمراض ويزيل الهموم عن نفس الشاربين. ويقول أيضاً:

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلَ مُعْتَكِرٌ
سُرَجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَاسٍ

إذا أخذنا تعريف ابن رشيقي حول الالتفات استطعنا أن نقبل "الاعتراض" نوعاً من العدول فالالتفات عنده «يشمل التنويع بين الضمائر والانتقال من معنى إلى معنى، كما يشمل معاني الاعتراض والرجوع والتتميم» (طبل، ١٩٩٨: ٢٠). ووفقاً لهذا التعريف، بإمكاننا أن نلاحظ قوله "والليل معتكر" فهو اعتراض كلام في كلام والغرض من هذا الاعتراض هو إظهار أثر

لون الخمر المضيء في تنوير هذا الليل شديد الظلمة. قد يتحول الشاعر من أسلوب إلى أسلوب، كأن يتحول من الخبر إلى الإنشاء أو من الإنشاء إلى الخبر، وهذا الأسلوب نوع آخر من الالتفات الذي يؤثر في إنتاج دلالات جديدة للنص الأدبي. ومن صور التحول الأسلوبية في هذه القصيدة التحول من أسلوب الخبر إلى الإنشاء، كقوله:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تَخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي
لِلَّهِ دَرَكٌ قَدْ عَذَّبْتَنِي حُرْقاً بِالْقُرْبِ وَالْبُعْدِ، وَالْإِطْمَاعِ وَالْيَأْسِ

كما نلاحظ أن الشاعر يأتي في البيت الأول بالفعل "يغني" غائباً أي فاعله ضمير مستتر فيه "هو" يعود إلى السّاق؛ إلا أننا في البيت الأخير نرى تحولاً أسلوبياً عن طريق الغيبة "يغني" إلى طريق الخطاب "درّك" والقياس يقتضي أن يقول: لله درّه وهذا العدول لا يعني إلّا التحول عن معنى الإخبار عن السّاق إلى غرض الدعاء له.

المستوى الأدبي

إن الكشف عن المنبهات الأسلوبية ضمن النص يؤكد قدرة المبدع على تطويع اللغة لتناسب تماماً مع ما يريد من معنى، فيعمد لتنوع خطابه الشعري بالانزياحات المقصودة؛ إذ إن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغيّر النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية. (درويش، ١٩٨٢: ٦٤) وبما أننا نبحث عن الخصائص التي تكسب النص سمتها الشعرية، فإننا سندرس الاستعارة والتشبيه لما تحمله هذه الدوال من وظيفة توصيلية.

التشخيص

يستخدم التشخيص مقابلاً لكلمة "personification" وهي «تعبير بلاغي حيث تسبغ الحياة الإنسانية على الأشياء، ولا سيما الطبيعة، ومنحها الحياة، والنطق والمشاركة الوجدانية. وهو شائع جداً في الشعر ولا سيما عند الرومانسيين، إذ يبرزون الانفعالات الإنسانية على الجمادات. ويصوّرون الجامد حياً يخاطبونه، وما هو إلا من وحي خيالهم لبث فكرة أو موضوع» (التونجي، ١٩٩٩: ٢٥٢). إن أسلوب ظاهرة التشخيص شائع في القصيدة فإذا تتبعنا الأبيات نراها في البيت الثاني، حيث يقول:

فَسَقْتِهَا سُلَافاً، سَلَسَلاً، حُجِبَتْ فِي دَنْهَا حُقْباً فِي رُكْنِ دِيمَاسِ

فهنا تشخيص للخمر أيضاً نراه في عبارة "حجبت في دنّها" فالخمر بنت محجوبة مستورة في وعاء ضخّم للخمر وبهذا التشخيص بلغت الخمر منزلة عالية وارتفع شأنها؛ لأنّ كل محجوب مرغوب. أمّا البيت الثالث:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَرْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسٍ

فقد استعار هنا الشاعر صفة الضحكة التي هي سمة من سمات الإنسان عموماً وألصقها بالخمر، فيكون بذلك قد ذكر المشبه وهو الخمر وحذف المشبه به وهو الإنسان ولكنه ترك دلالة عليه وهي "تضحك"، فهذه الصورة الاستعارية زادت البيت جمالاً لشدة اتساق أسلوبه وجودة سبكه فجعل كل من يقرأ يتأمل في الطريقة التي كتب بها هذا البيت. أما في البيت السادس فاستعان بالاستعارة التصريحية مثل قوله:

نَاذَعْتُهُمْ قَهْوَةً صَفْرَاءً، صَافِيَةً لِشَادِنٍ خَبِيثٍ، كَالْفُصْنِ مِيَّاسٍ

في هذا البيت نرى الشاعر استعار كلمة "شادن" للساقي على سبيل الاستعارة المصروفة وشبه الساقي في الجمال والظرافة بولد الظبي يبين نعومة حركته ويكسوه حسناً ورونقاً. أمّا في البيت التاسع فهو يعود إلى استخدام الاستعارة المكنية أو "التشخيص" حيث يقول:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تُخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

إنّ إسناد الفعل "تختال" إلى ضمير الكأس في عبارة "الكأس تختال" هو الذي أدى إلى وجود ما سمي بالاستعارة؛ ولا يمكن تجريد الفعل من إسناده ومن وقوعه على فاعله المخصوص ضمير "هي"، لأنّ "البنت تختال" غير "الكأس تختال". فصورة الفعل واحدة، وصورة الفاعل واحدة في الوظيفة، ومختلفة في المجال الدلالي و«السبب في ذلك هو الاختيار» بين الحقول الدلالية للمفردات، فهو الذي أوجد هذه الفروق نظراً لاختلاف المجال الدلالي الذي جاء منه الفاعل في كلتا الجملتين» (عبد اللطيف، ٢٠٠٠: ١٧٢).

التشبيه

يعتمد التشبيه في حقيقته على عقد مشابهة بين أمرين مختلفين يتفقان في صفة أو أكثر وكثافته في هذه القصيدة جعلته ظاهرة أسلوبية. استفاد أبو نواس من التشبيه بصورة واحدة وهو تشبيه مرسل. يكثر التشبيه بتوظيف الأداة في النص خاصة أداة "كأن" التي لها الأكثر توظيفاً بالنسبة إلى الأدوات الأخرى. على سبيل المثال يقول:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَرْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسٍ

شبه الشاعر في هذا الشطر فقايع الخمرة التي عائمة عليها بنصف الناقوس والغرض من هذا التشبيه والفائدة منه بيان مقدار حال المشبه ومثل قوله في هذا البيت:

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ سُرَجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَّاسٍ

يهتم أبونواس بالخمير وشعاعها ويتحول هذا الشعاع مصباحاً ينير ظلمة الليل لهذا نرى أنه شبه الخمرة في كأس بالمصباح ولعل الشاعر هنا أراد تأكيد صفاء خمرة في إبراز قوة شعاعه الذي يساوي شعاع المصباح والفائدة منه هو بيان حال المشبه. كذلك استفاد من أداة "كأن" عندما يريد أن يشبه الإكليل الذي وقع على رأس الساقى بالتاج حيث يقول:

كَأَنَّ إِكْلِيلَهُ تَاجُ ابْنِ مَارِيَةَ إِذْ رَاحَ مُعْتَصِباً بِالْوَرْدِ وَالْأَسِ

إن في هذا التشبيه قيمتين، الأولى جمالية والثانية الترف، فالقيمة الأولى قيمة جمالية وهي عصابة تزين بالجوهر على هيئة تاج، والقيمة الثانية اجتماعية وهي غنى الطبقة التي ينتمي إليها هذا الساقى. كذلك نرى في هذا النص التشبيه بأداة "ك" حيث يقول:

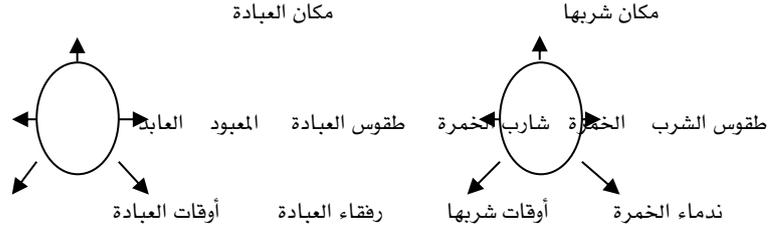
نَارَعْتَهُمْ فَهَوَ صَفْرَاءَ، صَافِيَةَ لِشَادِنِ خَبِيثٍ، كَالْفُصْنِ مِيَّاسٍ

ففي هذا القول صورة جميلة مليئة بالحركة والحياة، فالشاعر عندما اختار الفصن وولد الطيبي لتصوير الساقى، إنما أراد أن يبين نعومة حركته التي تشابه حركة الفصن الطري.

المستوى الفكري

يقول سيروس شميسا حول أهمية التعرف للمستوى الفكري: «من المؤلف، لا يهتم الدارس الأسلوبى بالمستوى الفكري في دراسته الأسلوبية كما أن بهار أيضاً قد ركز في دراساته الأسلوبية على المستوى اللغوي فقط. أعتقد أن البحث عن المستوى الفكري للأثر الأدبي يمكن أن يساعد الأسلوبى في تحديد أسلوب العصر وأسلوب الفرد. زد على ذلك، دراسة الأسلوب في هذا الجانب تكون أبهج وأكثر فائدة له» (شميسا، ١٣٧٨: ١٥٧). لقد اتخذ أبو نواس من الخمر مادة لقصيدته، فجعلها موضوعه وهو يسعى إلى التعبير عن مشاعره نحوها، وكما رأينا قد اتخذ من الصور البلاغية وسيلة للتعبير والغاية من هذه الصور ما تثيره من إحياءات ودلالات في نفس القارئ. لا يعامل أبو نواس الخمر معاملة عادية بل «قدم مجموعة من العناصر التي يؤكد من خلالها فداسة خمرة فالخمر عنده تقود صاحبها فضلاً عن

المتعة إلى النشوة الدينية؛ لأنه يجعلها معشوقة أو معبودة تستحق كل فروض الطاعة» (الحاجرة، ٢٠١٢: ٣٠). يعني هذا أن العلاقات بين الخمر وشاربها تشبه تماماً بالعلاقة التي نراها بين العبد وربّه والمخطط الآتي يوضّح هذا الأمر:



كما نرى أن هذه القصيدة تبدأ بتقديم الخمرة في الكؤوس للشاربين وهذه الخطوة الأولى نحو الشرب والذي يقتصر على البيتين الثالث والرابع حيث يقول:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَزْجِ مِنْ شَعْبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسِ
كَأَنَّ كَأْسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ سُرْجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَاسِ

شبه الشاعر الخمرة بالنور ويأتي بالتناقض بين النور والظلمة، الظلمة التي ناشئة من الليل الشديد السواد ويقصد الشاعر بإتيان الليل إثبات كثرة لمعان الشراب. تؤدي عملية شرب الخمرة في جوه الخاص مع المتنادمين الذين يتناولونها وهذا الجزء قائم في الأبيات الأربعة اللاحقة حيث يقول:

هَذَا وَذَلِكَ، وَفَتِيَانُ لَهُمْ أَدَبٌ شُمُّ الْأَنْوُفِ، سَرَاةٌ غَيْرُ أَنْكَاسِ
نَارَعْتُهُمْ فَهَوَ صَفْرَاءُ، صَافِيَةٌ لِشَادِنِ خَنْبِثٍ، كَالْفُصْنِ مِيَّاسِ
مُخَنَّثُ اللَّفْظِ يَسْبِينِي بِمَقْلَتِهِ مَقْرَطَقِ قُرْشِي الْوَجْهِ عَبَّاسِي
كَأَنَّ إِكْلِيْلَهُ تَاجُ ابْنِ مَارِيَةَ إِذْ رَاحَ مُعْتَصِباً بِالْوَرْدِ وَالْأَسِ

إن هؤلاء الفتية قد امتازوا بصفات خلقية وخلقية من جمال الوجه وصفاءه، وحسن الطلعة والصدق في القول والعمل، واختيار لفظ "الفتى" يدل على هذه الخصال الحميدة؛ لأنه صفة مدح دالة على استكمال خصال الرجل المحمودة. (ابن منظور، د.ت: مادة فتا) فهم جماعة من المثقفين والمتأدبين، من ذوي الأخلاق العالية فقداسة الخمر توجب على شاربها صدقاً في التعامل حتى يكون قادراً على القيام بمسؤولياتها واحتمال تبعاتها. وفي البيتين الأخيرين نرى أن الشاربين يدخلون في جو السكر والطرب حيث يقول:

وَقَدْ يُعْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرْبٍ وَالْكَأْسُ تَحْتَالُ مِنْ سَاقِ إِلَى حَاسِي

للهِ دَرَكٌ قَدْ عَذَّبْتَنِي حُرْقاً بِالْقُرْبِ وَالْبُعْدِ، وَالْإِطْمَاعِ وَالْيَأْسِ

كما نرى أن الشاربيين إلى جانب الخمرة يستمتعون بصوت الساقى وغنائه. إن أبا نواس في هذه القصيدة يتجاوز التلميح إلى التصريح وبإمكاننا أن نقول إن هذه القصيدة لا تخلو من الجرأة والتي تظهر في بنية القصيدة الكلية وفيها دعوة مباشرة من الإنسان - رجلاً كان أو امرأة - للحرية وكأن الشاعر يسعى إلى أن تكون القصيدة تجربة حية مباشرة.

النتائج

كانت هذه الدراسة محاولة للكشف عن بعض الملامح الأسلوبية في قصيدة "الكأس والهموم" لأبي نواس الذي عاش في عصر بلغت فيه الحضارة العربية الإسلامية قمة مجدها في الثروة والحضارة والثقافة والسيادة. لقد استطاع أبو نواس في قصيدته "الكأس والهموم" وهي مقطوعة صغيرة لا تزيد على عشرة أبيات، أن يستثير مشاعر وأحاسيس لطيفة حول الخمرة، ولعل أجمل ما تمتاز به القصيدة هو غزارة الصورة الحسية وما تنشره من إichاءات كما تمتاز برقة الإيقاع ورشاقته، وسهولة الألفاظ وعذوبتها كما استطاع أبو نواس أن يجعل الخمرة موضوعاً وحيداً في الشعر بصورة مباشرة والذي يؤكد على جرأة الشاعر. أمّا بالنسبة للملامح الأسلوبية فقد توصلنا إلى نتائج ندرجها في النقاط التالية:

- في المستوى الصوتي: اختار الشاعر كثير المقاطع وهو بحر البسيط التام "مُسْتَقْلِنٌ فَاعِلُنَّ" وصب فيه من عواطفه الجياشة والليونة وهذا يدل على أن الشاعر اختار لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته. من جهة أخرى نرى الوحدة بين عاطفة الشاعر حين إنشاد القصيدة وعدد الأبيات التي جاء بها في قصيدته؛ لأن كل شعر ينظم في مجالس العيب ووصف معاقره الخمر فأحرى به أن ينظم في متوسطة وألا تطول قصائده. تميّزت قافية القصيدة - وهي مردوفة موصولة بلين - بأصوات (ألف، والسين والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة لغرض الوصف والتغني وبالتالي لن يقدر الشاعر على كشف وإظهار عواطفه الرقيقة إلا بامتدادات صوتية تعطيه الحرية في التغني. أمّا التكرار - صوتياً كان أم لفظياً - فهو تقنية أخرى في المستوى الصوتي، حيث لجأ الشاعر إلى الانزياح الصوتي بمساعدة "تكثيف الأصوات" وهو تكرير بعض الحروف دون غيرها، مما عزز النسيج الصوتي لقصيدته وجذب مشاعر المتلقي. - في المستوى المعجمي: ظهرت في القصيدة كلمات

ذات خصوصية لها في داخل القصيدة إحياءات ودلالات متميزة فكل مفردة توحى بمعنى أو أكثر في ذهن الباحث؛ إذ هي نوع من العلاقة الترابطية الموجودة بين الكلمات في النص وبما أنه كان يريد أن يعلو شأن الخمر، المتنادمين والساقي؛ لذلك انتقى بما يتناسب والمقام. لجأ أبو نواس إلى استحضار بعض الشخصيات التاريخية لتقوية المعنى، كما أنه استقى عدداً من المفردات القرآنية واختار الكلمات التي ترتبط بالعبادات ومختلف الديانات حيث وجود هذه الكلمات تشير إلى وقوف الشاعر الدقيق على طقوس الناس وعقائدهم وإعطاء نوع من القداسة على الخمرة. - في المستوى الدلالي: يتبين لنا أن الشاعر كان مولعاً بالصور وشكلت الصورة لديه جزءاً هاماً من شعريته وقد جاءت هذه الصور في قالب التشبيهات والاستعارات. كثر التشبيه بتوظيف الأداة في النص خاصة أداة "كأن" التي لها الأكثر توظيفاً بالنسبة إلى الأدوات الأخرى كما أنه استعان بالتشخيص كثيراً وكثافتها في القصيدة جعلتها ظاهرة أسلوبية وقد اعتنى بهذا الجانب التصويري حيث شخص الخمر - التي هي ظاهرة من ظواهر الجمادات - في صورة كائن حي.

- في المستوى التركيبي: اتجه الشاعر في هذا المستوى إلى بعض الأساليب المنزاحة عن القوانين النحوية لأغراض مختلفة منها تقديم ما حقه التأخير ولا حظنا أن المقدم لا يرد اعتباراً في نظم الشعر وإنما يكون عملاً مقصوداً به غرض إلا أن الغرض الرئيس في هذه القصيدة يرجع إلى توكيد المقدم والاهتمام به. أما الحذف فهو أسلوب آخر استعان به الشاعر في قصيدته حيث ينقسم إلى حذف المسند إليه لغرض التعيين أي كون المحذوف معيّنأ لدى المتلقّي وكذلك حذف "الحرف" لغرض المحافظة على وزن الشعر. والالتفات أسلوب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الانزياح اللغوي، وله أشكال مختلفة في هذه القصيدة منها: التحول الصيغي، الاعتراض والعدول من ضمير الغيبة إلى الخطاب والغرض من هذه الأساليب المنزاحة هو التأثير في السامع وحثه على المتابعة والتفكير.

- المستوى الفكري: إن الفكرة التي تدور حولها القصيدة هي التحول والانتقال من حالة إلى حالة أخرى؛ الانتقال من حالة الحزن والألم التي سببها الرئيسي هو هم الشاعر. ومن الخصائص الأسلوبية الأخرى التي تظهر في القصيدة الوحدة الفنية حيث نرى في بنية هذه القصيدة الوحدة والتماثل فهي تدور حول موضوع واحد وهو الخمر وهي تثير مشاعر واحدة قوامها الإعجاب كما تثير إحساساً واحداً هو الإحساس بالجمال ولا سيما المتعة واللذة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
٢. أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). موسيقى الشعر، ط ٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٣. التونجي، محمد (١٩٩٩م). المعجم المفصل في الأدب. ط ٢. بيروت: دار الكتب العلمية.
٤. الجرجاني، عبد القاهر (١٩٧٨م). دلائل الإعجاز. تصحيح محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة.
٥. الجريسي، محمد (١٤٣٢هـ). نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد. ط ٤. القاهرة: مكتبة الأدب.
٦. الحجاجة، سعاد يوسف محمد (٢٠١٢م). خمريات أبي نواس ومسلم بن وليد دراسة أسلوبية. رسالة الماجستير، جامعة الخليل.
٧. درويش، أحمد (دون تا). دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. القاهرة: دار غريب.
٨. دور، اليزابت (١٩٦١م). الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت: مكتبة منيمنة.
٩. الزمخشري، محمود بن عمر (٢٠٠٩م). تفسير الكشاف. تعليق خليل مأمون، بيروت: دار المعرفة.
١٠. دي سوسير، فرديناندو (١٩٨٦م). محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة يوسف غازي؛ ومجيد النصر، الجزائر: المؤسسة الجزائرية للطباعة.
١١. شميسا، سيروس (١٣٧٨ش). كليات سبك شناسي. طهران: فردوس.
١٢. ضيف، شوقي (دون تا). دراسات في الشعر العربي المعاصر. ط ٨. بيروت: دار المعارف.
١٣. عباس، حسن (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
١٤. عبد القادر، حسين (١٩٨٤م). فن البلاغة. ط ٢. بيروت: عالم الكتب.
١٥. عبد اللطيف، محمد حماسة (٢٠٠٠م). النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي والدلالي. بيروت: دار الشروق.
١٦. عبد المطلب، محمد (١٩٩٤م). البلاغة والأسلوبية. القاهرة: دار نوبار.
١٧. عشري زايد، علي (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط ٤، القاهرة: مكتبة ابن سينا.

١٨. عطوي، علي نجيب (١٩٨٦م). ديوان أبي نواس خمريات أبي نواس. بيروت: مكتبة الهلال.
١٩. عكاشة، محمود (٢٠٠٥م). التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. القاهرة: دار النشر للجامعات.
٢٠. علي، عبد الرضا (١٩٩٧م). موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه. القاهرة: دار الشروق.
٢١. عياش، منذر (١٩٩٠م). مقالات في الأسلوبية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب.
٢٢. عيسى، فوزي سعد (١٩٩٨م). العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه. القاهرة: دار المعرفة الجامعية.
٢٣. الفريفي، حسن (٢٠٠١م). حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. الدار البيضاء: فريقيا الشرق.
٢٤. مسعود، جبران (١٩٩٢م). الرائد، معجم لغوي عصري. بيروت: دار العلم للملايين.
٢٥. مجاز، بختيار؛ وآخرون (١٤٣٧هـ). «الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) في خطب نهج البلاغة». مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١١، العدد ٤، صص ٦٥٥-٦٧١.
٢٦. محمود خليل، إبراهيم (٢٠١١م). النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
٢٧. المسدي، عبد السلام (١٩٧٧م). الأسلوب والأسلوبية. ليبيا: الدار العربية للكتاب.
٢٨. وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة بيروت.