

---

**Reading the Plastic Images between Pleasure and Pain in the Structure of the Pre-Islamic Poem *AlKhamra* as a model**

Asst. Prof. Amal Hassan Taher (Ph.D.)

Wasit University / College of Arts/ Department of Arabic Language

[aaldelphi@uowasit.edu.iq](mailto:aaldelphi@uowasit.edu.iq)

**DOI:** <https://doi.org/10.31973/aj.v2i147.3984>

**Abstract:**

This research deals with the study of the plastic image created by pain and pleasure in the structure of the pre-Islamic poem, by selecting poems from a group of pre-Islamic poets and making (wine) a model for the study in terms of its connection to the factors of psychological among those poets as a result of the awareness of existence and the realization of its tragic reality, or living through harsh social experiences. So wine was a means of compensation and the creation of a new world that illuminates the darkness of the soul. Thus, the controversy arises between the feeling of pain in reality and the feeling of pleasure that the new world achieves. Wine has always been associated with positive behaviors and actions such as giving and receiving, which are qualities that simulate social values that cannot be ignored in the pre-Islamic society, in addition to its importance in the structure of the poem and the link between its paintings, because the manifestation of wine in the structure of the pre-Islamic poem simulates the desire to survive, and the human search for what fulfills those desires.

**Keywords:** pain and pleasure, plastic image, , reality and imagination, structure of the pre-Islamic poem, , wine

## قراءة الصور التشكيلية بين اللذة والألم في بنية القصيدة الجاهلية (الخمرة انموذجاً)

أ.م.د. أمل حسن طاهر

جامعة واسط/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية

التخصص الدقيق: أدب جاهلي

### (مُلخَصُ البَحْث)

يتناول البحث دراسة الصور التشكيلية التي يخلقها الألم واللذة في بنية القصيدة الجاهلية، وذلك عبر اختيار قصائد لمجموعة من الشعراء الجاهليين، وجعل (الخمرة) انموذجاً للدراسة من حيث ارتباطها بعوامل الانهدام النفسي لدى أولئك الشعراء جزاء وعي الوجود وإدراك حقيقته المأساوية، أو معايشة تجارب اجتماعية قاسية، فكانت الخمرة وسيلة للتعويض وخلق عالم جديد يضيء عتمة النفس، فينشأ الجدل بين شعور الألم بالواقع وشعور اللذة التي يحققها العالم الجديد.

ولطالما ارتبطت الخمرة بسلوكيات وأفعال ايجابية كالعطاء والمنح، وهي صفات تحاكي قيما اجتماعية لا يمكن تجاهلها في المجتمع الجاهلي، فضلا عن أهميتها في بنية القصيدة والربط بين لوحاتها؛ لأن تجلي الخمرة في بنية القصيدة الجاهلية يحاكي الرغبة في البقاء، وبحث الإنسان عما يحقق تلك الرغبات.

**الكلمات المفتاحية:** الصورة التشكيلية، الخمرة، بنية القصيدة الجاهلية، الألم واللذة، الواقع والخيال.

### تقديم:

تتكون النصوص الشعرية الجاهلية من مجموعة من القضايا المتتابعة المنتظمة والمرتبطة مع بعضها، وتشهد التداخل بعلاقات المجاورة بين الوحدات الدلالية في أبنيتها الكبرى والصغرى، إذ إنّ الأبنية الكبرى تعتمد في شموليتها ما تتضمنه الأبنية الصغرى من قضايا مدمجة وصولاً إلى البنية الموضوعية الكبرى.

وهناك علامات لا يمكن إغفالها في تناول الفهم الدلالي للنص؛ لأنها مرتبطة بخلفية قاعدة النص الموضوعية القائمة على علاقات دلالية منطقية يُفهم عن طريقها موضوع النص على أنه الفكرة الرئيسة التي تدرج ضمنها الأفكار المتعددة التي يتشكّل منها النص كاملاً، وبذا يكون النص قد تعدّى الحقائق اللغوية الظاهرة إلى أشكال التفاعل وأنواعه، وصور التلقي وأطرافه، عبر اعتماد اللغة التفاعلية القائمة على دلالات ومضامين جديدة

مصاحبة للحركة الدينامية لكل نص ، فضلاً عن العوالم الكامنة لنفوس منتجيها، وما يملكون من قدرة على تشكيل الأبنية الموضوعية تشكياً ابداعياً .

ويغدو عمل البنية الموضوعية الكبرى اختزال مجموعة قضايا النص الدلالية، أي التمثيل الكلي الذي يصور معنى النص بشكل محدد بوصف النص عملاً كلياً فريداً، لذلك ستكون دراستنا لمجموعة من القصائد التي قيلت في وصف الخمرة انموذجاً لدراسة الصور التشكيلية بين اللذة والألم، وقد اعتمدنا فيها المنهج التحليلي، فيصبح النص كله علامة دلالية تتشكل في أبنية موضوعية كبرى لا يمكن إقامة معناها وولوج مضمونها إلا بوجود أبنية موضوعية صغرى تحمل قضايا النص المتعددة .

#### \* بنية النص وأثرها في تشكيل التصور العام للقصيدة :

ينطلق منتج النص من فكرة رئيسة تجول في ذهنه وهي بمثابة البنية العميقة للقصيدة، فتصبح عملية الإنتاج متأثرة بالظروف والعوامل النفسية التي تتأرجح بين ظاهر وباطن، ومعلن ومخفي ، حتى تغدو القصيدة بنية متكاملة مترابطة عبر دلالات يمكن أن نعدّها وسائل لبلوغ الأهداف ، وعوامل مساعدة لإظهار كل ما يتعلق بالرغبات والحاجات، فضلاً عن تجليها في (( بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة ، تستوعب دالاً ومدلولاً )) . (عزّام ، ٢٠٣٣ ، ١٨٦)، لأنّ الخبرات الإدراكية للمنتج (( يكون مضمونها القصدي في صورة لغوية يتم التعبير عنها بالقضايا ، ويكون اتجاه المطابقة الخاص بها من العقل إلى العالم )) (سيرل ، ٢٠٠٩ ، ٧١ - ٧٢) .

وينظر إلى القصيدة الجاهلية وفقاً لما تقدمه على أنها نص قيل في موقف أو حدثٍ اتصاليٍّ أو شبكة من العلاقات الناتجة عن تضافر نظمها وعلى مستوياتها المختلفة ، وتبقى مهمة المتلقي محاولة مناقشة القصيدة عبر بناتها المتعددة ضمن سياق الإبلاغ الأدبي من حيث ظروف الإنتاج والإستقبال، والعوامل الأدبية والاجتماعية والنفسية التي أثرت في الخطاب، فد((لكل جملة لغوية أو نص لغويٍّ مقصدية أولى تتجلى في بعض الحالات مثل الخوف والتمني والرغبة والحب والكراهية ، وثانوية هي ما يعرفه المتلقي في مقاصد المتكلم والحالات التي وراءها)). (مفتاح، ١٩٩٠، ٥٠) ، وعليه لا يمكن إغفال فعل الذات المنتجة في البحث عن السلوك اللغوي القائم على التفاعل المتمثل بعلاقة منتج القصيدة مع متلقيه؛ لأنّ أساس مقصدية القدرات وتفاعل المهارات المكتسبة ناتجة عن تراكم التجارب والمعارف المختزنة في الذاكرة ، وقد فسحت المجال أمام الشاعر عبر توفير السبل التي تمكنه من إيجاد البنيات والأطر التي يتحرك ضمنها .

وهكذا فإنّ الشاعر الجاهلي كان يعي البناء المضموني لقصيدته، على الرغم من تعدد لوحاتها ؛ لأن ((الذات الشاعرة تنتج أفكارها في تفاعلها مع الوجود في الزمان من خلال مبدأ الملاحظة والمشاهدة لسلوكيات الناس وتصرفاتهم حيال تقلبات الحياة، ثم محاولة استخلاص العبر، ليسنها الشعر قوانين واحكاماً لها دورها في الشخصية العربية ، فضلاً عن بناء النظام الفكري المضموني العام للجماعة بما يتضمنه من أنظمة اجتماعية واقتصادية وثقافية، لتحديد الذات فلسفتها وموقفها من الحياة)). (طاهير، ٢٠١٣ ، ٢٨٧).

وقد انتهج شعراء الجاهلية سلوكيات حياتية مختلفة من أجل إعادة التوازن الشخصي ، وضبط الشخصية اجتماعياً وشعرياً ، فغدت أشعارهم حافلة بالبوح عما يختلج في الذات ، وكان للخمرة مكانة لا يمكن إغفالها على الرغم من أنها لم تُفرد بقصائد خاصة ، بل جاءت ضمن البنية السياقية والموضوعية ؛ لأنها تُنسي مرارة البؤس وقسوة الحياة ، فيفرون إليها يقيؤون خلالها ، بما تزينه لهم خلال سكرهم من متعة وأوهام ليشعروا بأنهم في عالم آخر . (بوتمجت ، د.ت ، ١٠) .

وهذا يعني أنّ هنالك صراعاً نفسياً بين شعورين متضادين أحدهما: اللذة التي تحققها الخمرة ، والثاني: الألم الباعث الأساس لذلك السلوك ، ونظراً لإرتباط هذين الشعورين ومواجهتهما للواقع النفسي يغدو النص انعكاساً لموقفٍ ما أو حالة معينة تعابنها الذات المُدركة في عمليات الإنتاج . وبذا تفرز تلك المعاناة (الألم) صور اللذة متمثلة بـ(الخمرة) المتجلية في النص .

تعدّ اللذة الغاية من الحياة ، والخير الأسمى الذي يتجه الإنسان لحصوله على أكبر قسط منه بغية الوصول إلى السعادة التي لا تنتج إلا بمزيج من اللذة والمعرفة ؛ لأن شعور الذات بالألم يعني أنّ شيئاً يحدثها في وجودها العيني . فهي تريد أن تحقق إمكانيات في العالم الذي تعيش فيه. فتبدأ العمليات النفسية معها اختلفت ظروفها من حالة التوتر المؤلم، لتتخذ لنفسها سبيلاً للتعويض التوتر أو التخفيف منه، وهذا يعني الحصول على اللذة لتجنب عدم اللذة، والبشر جميعاً يندشون ويحلمون باللذات، ويعزفون عن الألم وينبذونه؛ لأنهم ينظرون إلى ما يُفضي بالضرورة إلى النتائج المفرحة والممتعة ، فيكون همّ الشاعر اقتناص لحظات اللذة الحاضرة ، لإدراكه أن الغرائز هي محرّكات الأفعال الإنسانية ، واللذة هي المقصد الأوحد للحياة (ابراهيم ، د.ت ، ١١٥) .

إنّ تشكيل صور اللذة يجعلها نزعة تعمل في خدمة وظيفة ما وتعمل تلك الوظيفة على إطلاق مكبوتات النفس التي تواجه الألم ، فتتحرر من توترها عبر الإسقاطات التي تستوعب ما يُضفي عليها من قبل الذات، فتغدو بذلك وسيلة من وسائل التحرر، أو شعوراً ايجابياً هدفه التخلص من الشعور السلبي، لخلق الانسجام بين الذات والعالم الخارجي.

## \* نظرة النقاد العرب قديماً وحديثاً لمفهوم الصورة

تعددت مفاهيم الصورة عند النقاد العرب قديماً وحديثاً، وهذا يعود لطبيعة مفهوم الصورة نفسه فهو من المفاهيم المعقدة والمضطربة والمتشعبة مما انعكس على عدم الإستقرار على مفهوم محدد وشامل .

ومن المعروف لدى دارسي الأدب العربي القديم والحديث منه أن الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) من أوائل الذين أشاروا الى مفهوم التصور والتصوير؛ وذلك عندما عدّ الشّعر جنساً من التصوير في قوله : ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشّعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)) (الجاحظ ، ١٩٦٦ ، ١٢٠) . فأساس الصورة عنده شرط قيامها على المشابهة والمماثلة، وكلما أحسن الشاعر صناعة شعره ونسجه كلما أحسن مماثلته و محاكاته لواقع أو الطبيعة .

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فقد جعلها أساساً للجمال الفني بوصفه سمة من سمات الشعر، إذ يقول: (ومعلوم أن سبيل الكلام التصوير والصياغة)). (الجرجاني، ١٩٨١ ، ٣١٧) . فقد قصد بالتصوير وسائل الصياغة المتمثلة بالاستعارة، والتشبيه، والتمثيل، وجعلها من محاسن الكلام، ولم يكتفِ بذلك، بل جعل للصورة وظيفة يمكن ملاحظتها من خلال الدلالات التي تبين المعنى الحسي، وذلك في قوله: ((إنك ترى فيها الجمال ناطقاً والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جليّة، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنما جسمت حتى رأتها العيون)) (الجرجاني، ١٩٨١ ، ٤١).

ويرى حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) أن : ((محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان)). (القرطاجني ، ١٩٨١ ، ١٢٠). وفي ذلك إشارة إلى التمثيل في الذهن الذي أراد به التخيل، وقد أضفى معنىً جديداً على الصورة، وهذا ما أخذ به النقاد المحدثون في حديثهم عن الصورة الشعرية وطرائق تشكيلها وأنماطها. فقد ذهب جابر عصفور الى أن التصوير يقوم على أساس حسي مكين، والصورة نتاج فاعلية الخيال وفاعلية التشكيل، والوصول إلى العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة (عصفور ، د.ت ، ٢١٣) .

وهناك من يرى أنها تتشكل من عوامل عديدة تتحكم بطبيعتها ومن أهمها: اللغة وما يتعلق بإمكاناتها في الدلالة ، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات، وهي كلها مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها الشكل الفني أو يرسم بها صورته الشعرية. (القط، ١٩٧٨ ،

(٤٣٥) . في حين يرى عز الدين إسماعيل أن الصورة تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع . (إسماعيل، ١٩٨١، ١٢٧) .

ويجدها علي البطل تشكيلاً لغوياً يكونه الخيال من معطيات كثيرة يعد العالم المحسوس أساساً فيها ؛ لأن أغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية . وبذا فإن الصور البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز تعد من أهم مكوناتها . (البطل ، ١٩٨٣ ، ٣٠) .

وعدها بعضهم واسطة الشعر وجوهره ، إذ إن كل قصيدة تتشكل من وحدات متعددة هي بمثابة لبنات البناء العام ، وكل واحدة من هذه اللبنة تشكل مع ما يجاورها صورة كلية للقصيدة تمثل العمل الفني لصاحبها بما تحمله من أساليب بلاغية و صياغات لغوية وألفاظ دلالية . (اليافي ، ١٩٨٢ ، ٣٩ - ٤٠) . وقد ربطها بعضهم بالوجدان الذي يعود في جوهره إلى عالم الوجدان وينتمي إليه أكثر من انتمائه إلى عالم الواقع . (إسماعيل ، ١٩٨١ ، ١٢٧) .

ويمكن القول : إنها قدرة المبدع على كيفية نقل تجربته للمتلقي عن طريق الألفاظ الموحية المعبرة والأساليب الفنية المؤثرة بصياغات جديدة تتحكم بها تلك القدرة الفذة والتجربة التي أنتجتها .

وقد أدت الخمرة فضاءً مهماً في الشعر الجاهلي ؛ لأن الصور الخمرية رفدت سائر الصور التي يتكون منها النسيج الشعري ، ووظفت لخدمة أغراض القصيدة ، و كانت وسيلة اسقاطية للتعبير عن المواقف والحالات الشعورية التي أنتجتها التجارب . ومنها قول الحادرة:

بكرتُ سُمِيَّةً غُدُوَّةً فتمتَّعِ

وغدتُ غُدُوًّا مُفَارِقٍ لِمَ يَرِجِعِ

وتزوَّدت عيني غداةً لقيتُها

بلوى عُنِيْرَةً نظرةً لم تنفعِ

وتصدَّفت حتى استبتك بواضحِ

صَلتِ كمنْتصبِ الغزال الأتلَعِ

وبمُقلتي حوراءَ تحسبُ طَرْفَها

وَسنانَ حُرَّةٍ مُستهلِّ الأدمعِ

وإذا تنازعكَ الحديدُ رأيتُها

حَسناً تَبَسُّمُها لذيذَ المَكرعِ

فَسَمِيَّ ويحكِ هل سَمِعْتِ بَعْدَرَةَ

رُفِعَ اللواءُ بها لنا في مَجْمَعِ

إِنَّا نَعِفُّ فَلَا تَرْيِبُ حَلِيفِنَا  
 وَنُكْفُ شَحَّ نَفُوسِنَا فِي الْمَطْمَعِ  
 وَنَقِي بِأَمِنٍ مَالِنَا أَحْسَابِنَا  
 وَنُجْزُ فِي الْهَيْجَا الرَّمَاحِ وَنَدَّعِي  
 وَنَخُوضُ غَمْرَةَ كُلِّ يَوْمٍ كَرِيهَةً  
 نُزْدِي النَّفُوسَ وَغَنْمَهَا الْأَمْرَعِ  
 وَنُقِيمُ فِي دَارِ الْحِفَافِ بِيوتِنَا  
 زَمناً وَيَطْعَنُ غَيْرُنَا لِلْأَمْرَعِ  
 فَسَمِيَّ مَا يَدْرِيكَ أَنْ رَبِّ فِتْنِيَّةٍ  
 بَاكَرْتُ لَدَّتْهُمُ بِأَذْكَنَ مُتْرَعِ  
 مُحْمَرَّةٍ عَقَبَ الصَّبُوحِ غِيُونُهُمْ  
 بِمَرَى هُنَاكَ مِنَ الْحَيَاةِ وَمَسْمَعِ  
 مُتَبَطِّحِينَ عَلَى الْكَنِيفِ كَأَنَّهُمْ  
 يَبْكَونَ حَوْلَ جَنَازَةٍ لَمْ تُرْفَعِ  
 بِكَرُوا عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ فَصَبَحْتُهُمْ  
 مِنْ عَاتِقِ كَدَمِ الذَّبِيحِ مُشْعَشِعِ  
 وَمُعْرَضٍ تَغْلِي الْمَرَاجِلُ تَحْتَهُ  
 عَجَلَتْ طَبَخَتَهُ لِرَهْطِ جُوعِ

(الحادة ، ١٩٧٤ ، ٣٠٣ - ٣١٧)

تحتل المرأة حضوراً بارزاً في لوحة النسب التي قدمها الشاعر، وهي لا تعدو أن تكون  
 منفذاً يهيم الشاعر به الأرضية النفسية التي تنفتح على آفاق القول ليصل إلى معالجة  
 الموضوع الرئيس (الحديثي، د.ت، ٥٨). ويشير بقوله (ومفارقٍ لم يرجع) إلى استحالة العودة  
 مرة أخرى والإنذار بالانقطاع، وهذا دليل على أن هناك باعثاً عميقاً للألم النفسي الذي  
 عرضته التجربة الشعرية، وفي قبالة هذا الألم أخذ الخيال الشعري يلبي رغبة الشاعر في  
 إيجاد التعويض، إذ إنه مرتبط في جانب منه بمعطى خارجي (الانقطاع)، ويرتبط الجانب  
 الآخر بعملية داخلية متصلة بالفكر والنفوس معاً، وهذا ما يجعل اتحاد الجانبين في انعكاس  
 عالم الحس على المخيلة، التي تعمل على إعادة تأليف المعطى الخارجي في عملية داخلية  
 تتوازن فيها الانفعالات مع الفكر.

فيؤدي الوصف الحسي في الألفاظ (استبتك بواضح، كمنتصب الغزال الأتلع، بمقلتي حوراء، طرفها وسنان حُرّة، حسناً تبسمها لذيد المكرع) وظيفة تعويضية للموازنة بين باعث الألم، والرغبة باللذة، فتغدو (سميّة) رمزاً يتصل بمدلولات لها أثرها في النفس، وهذا الرمز يمتلك القدرة على تمثيل معاناة الشاعر ضمن العلاقات الإنسانية .

فتشكل الصورة يحاكي الرمز الأنثوي للتعبير عن الألم الكامن في النفس جزاء انقطاع العلاقات الإنسانية وفقدانها؛ لذا ارتقى الشاعر بالصور الحسية من كينونتها المادية إلى حيث غدت بؤرة لإشعاعات إيحائية مستعينا بوظيفة الخيال في نقل الصراع الداخلي، إذ إنه يحتال على الواقع بالخيال رغبة في التخلص من الواقع إلى عالم خيالي؛ لأن "الرمز في الأصل كيان حسي يثير في الذهن شيئاً آخر غير محسوس أي أنه يبدأ من الواقع ولكنه يجب أن يتجاوز إلى ما وراءه من معان مجردة (أحمد، ١٩٧٧، ٣٠٧) .

ويتضخم الألم في قوله: (فَسَمِيَّ وَيْحَك) ليؤدي الرمز وظيفته في التعبير عن الحركة الدينامية للنفس؛ لأن تلك الرموز نماذج أصيلة لها تأثيرها الشديد في تشكيل العواطف، وصياغة النظرات الأخلاقية والفكرية التي تؤثر في المصير كلّها، كذلك هي قوى خلاقة تخلق أفكاراً جديدة . (فسميّة) رمز لغدر

زبان الذي أفسد علاقته مع الحادرة بتسلله على جاره ونهب أمواله وإبله؛ لذا نجد أن الحادرة افصح بـ(غُدْرَة) لينفي انتساب هذه الصفة عن قبيلته وإلحاق صفة الغدر بالآخر، وفي ذلك يعتمد - دمج المعاني داخل اللوحتين (الغزل والفخر الجماعي)، ليغدو معها النص نتاج نشاط موجه لخدمة هدف تنتظم فيه الأفعال، وتؤدي وظيفتها التواصلية المدركة على وفق مبادئ تواصلية وناقلات للوقائع والمواقف بالاستعانة بالواقع، وهو المعنى الانعكاسي للنص، وقد أقام الشاعر تفاخره القبلي باعتماد الأفعال المجيدة في قوله: (نِعْفُ، نَكْفُ، نقي، نجرُّ، نخوض، نقيم) للإشارة إلى صور اللذة في فاعلية الفتوة والفروسية والإحساس بالمجد لتشكيل المثل والأخلاق والقيم السامية. ويؤكد الشاعر في تكراره (سمية) ثلاث مرات ليجعلها رمزاً لكلّ سمة تنافر القيم والعادات التي تحط من شأن الذات؛ لذلك نجده يستعمل المقابلة في (فسميَّ ويحك هل سمعتِ بَعْدَرَة) و (فسميَّ ما يدريك أن رُبَّ فتيةٍ باكرتُ لذتهم بأدكن مُنْرَع)، إذ يتخذها رمزاً لإعلاء شأن الذات من خلال الخمرة التي عدها قيمة في محور الفخر الفردي، وهي الحياة الواقعية للجاهلي التي علمته أنّ الخمر وسيلة الكرم والشجاعة والمجد.

أما صورة الفتية المختمرين فقد ارتبطت بنفسية الشاعر والوظيفة التي تؤديها تلك الصورة من حيث المدلول النفسي في سياق البناء الداخلي الناتج عن تموجات حركة النفس واضطرابها وقلقها تجاه الوجود، ففي قوله: (منبطحين على الكنيف) دلالات بلوغهم الحالة

القصوى من الاستمتاع والتلذذ، أما قوله: (يبكون حول جنازة لم ترفع) دلالات الألم والتفجع، وتقدم اللوحة صورة بين الترف والغنى، أما الصورة الثانية ففيها إشارات الفقد والتفجع، ثم يلجأ إلى تشكيل صور متناقضة أخرى في قوله:

ومُعَرَّضُ تَغْلِي المَرَاجِلُ تَحْتَهُ

### عَجَلْتُ طَبَخْتَهُ لِرَهْطِ جُوعٍ

في الإشارة إلى قيمة عليا (الكرم) في مواجهة صفة نقيضة لصورة الفتية المترفين في (رهط جوع) فقد حملت دلالات الفقر الاجتماعي ومحاولة النهوض بها من قبل الذات الشاعرة، والمواجهة بين صراعين نفسيين هما: الألم الشديد و اللذة القصوى (الخمرة). أما الإقبال على اللذة في قوله (بمراى هناك من الحياة ومسمع) فقد حمل دلالات اعتناق الحياة، إذ إنهم "خلصوا الى هذا السر الغامض الخالد الذي يفرق بين الوجود والهدم، وبين الجمود والحركة، هذا السر الذي يدب في الأحياء ويحركهم ويعطيهم قدرات النمو والحركة الإرادية والانتعاش والانفعال والوعي والإدراك والذاكرة والفكرة خلصوا إليها فرأوه وسمعوه بل لمسوه وذاقوه، فهم لم يعودوا يرون ويسمعون مسرات الحياة وملذاتها، بل صاروا يرون ويسمعون الحياة نفسها" (النويهي، دت، ٢٧٤). وهذا يدل على أن الخمرة وسيلة للنسيان وتشكيل عالم جديد يفسح المجال للخلق، وإبداع عوالم الخيال والوهم الذي يُنسي الألم، ويُشفي من اضطرابات الحياة، وهو عالم تتجلى فيه أفعال الذات المتمثلة بالكرم كقيمة اجتماعية عليا لا تقوم الحياة القبلية إلا بوجودها.

وقد أدت الخمرة الوظيفة التي سُخرت من أجلها، نشدان القيم العليا التي يرنو إليها الشاعر، والمتمثلة بالكرم كوسيلة لتحقيق اللذة، وإنشاء عالم آخر لمواجهة الألم. إذ إنها ارتبطت بالسخاء والمنح في الأنساق الثقافية العربية لتبني عالما يخلد الفعل الحسن، ويمحو الفعل السيئ كالبلخ، والغدر، والخيانة؛ لذلك تفتح على القيم والمواقف الايجابية للذات أو للمجموعة؛ وقد أقام الشاعر قصيدته على التمثيل الرمزي الذي أدته (سمية)، معتمداً صور الخمر في الأداء الفني والبنية النصية التي أسهمت في التنقل بين مضامين البنية الصغرى وصولاً إلى مقصدية البنية الكبرى، واستيعاب الألم وخلق ما يعادله.

ومنه قول أوس بن حجر:

وَدَّعَ لَمَيْسَ وَدَاعَ الصَّارِمِ اللّاحِي

إِذْ فَتَكَّتْ فِي فَسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِمَصْقُولٍ عَوَارِضُهُ

حَمَشَ الثَّلَاثَ عِذَابٍ غَيْرِ مَمْلَاحٍ

وقد لهُوَّتْ بِمَثَلِ الرِّثْمِ أَنِسَةٌ

تضبي الحليم غروب غير مكلح

كان ريقها بعد الكرى اغتبت

من ماء أذهب في الحامون نضاح

أو من معتقة ورهاء نشوتها

أو من أنابيب رمان وثفاح

هبت تلوم وليست ساعة اللاحي

هلا انتضرت بهذا اللوم اصباحي

قاتلها الله تلحاني وقد علمت

أني لنفسي إفسادي وإصلاحي

إن أشرب الخمر أو أرزأ لها ثمناً

فلا محالة يوماً أتني صاحي

ولا محالة من قبر بمخنية

وكفن كسرة الثور وضاح

كان الشباب يلهينا ويعجبنا

فما وهبنا ولا بعنا بأريج

إني أرقم ولم تارق معي صاحي

لمستكف بعيد النوم لواح

وقد نمت عني وبات البرق يسهرني

كما استضاء يهودي بمضباح

يا من لبرق أبيت الليل أرقبه

في عارض كمضيء الصبح لمّاح

دان مسف فويق الأرض هيدبه

يكاد يدفعه من قام باليراح

كان ريقه لما علا شطبا

أقرب أبلق ينفي الخيل رمّاح

هبت جنوب بأعلاه ومال به

أعجاز مزن يسح الماء دلاح

فالتج أعلاه ثم ارتج أسفله

وضاق ذرعاً بحمل الماء منصاح

كأتما بين أعلاه وأسفله

رَيْطٌ مُنْشَرَّةٌ أَوْ ضَوْءٌ مِصْبَاحٍ

يَنْزِعُ جِلْدَ الْحِصْيِ أَجْشَ مُبْتَرِكٍ

كَأَنَّهُ فَاحِصٌ أَوْ لَاعِبٌ دَاحِي

فَمَنْ بِنَجْوَتِهِ كَمَنْ بِمَخْفَلِهِ

وَالْمُسْتَكِنُ كَمَنْ يَمْشِي بِقِرْوَاكِ

كَأَنَّ فِيهِ عِشَارًا جِلَّةً شُرْفًا

شُعْنًا لَهَا مِيمٌ قَدْ هَمَّتْ بِإِرْشَاحِ

هُذُلًا مَشَاقِرُهَا بُحْتًا حَنَاجِرُهَا

تُرْجِي مَرَابِيْعَهَا فِي صَحْصَحِ ضَاحِي

فَأَصْبَحَ الرُّوْضُ وَالْقِيْعَانُ مُمْرِعَةً

مَنْ بَيْنَ مُرْتَفِقٍ مِنْهَا وَمُنْطَاحِ

وَقَدْ أَرَانِي أَمَامَ الْحَيِّ تَحْمُلُنِي

جُلْدِيَّةٌ وَصَلَتْ دَائِيًا بِالْأَوَاحِ

سَقِي دِيَارَ بَنِي عَوْفٍ وَسَاكِنَهَا

وَدَارَ عِلْقَمَةَ الْخَيْرِ بْنِ صَبَاحِ

(أوس بن حجر ، ١٩٧٩ ، ١٣ - ١٨)

إن البحث في مساحات الغياب داخل النص يسهم في الوقوف على بنية الصور التي يشكلها الشاعر؛ لأن المعنى الظاهري الذي يتبادر إلى الذهن ليس هو المقصود ، بل هو مجرد إحالة على معنى آخر، يحيل بدوره إلى معنى آخر، ليستمر البحث عن المعنى الخفي والبعيد، وقد استعمل الشاعر لغة قائمة على التكتيف والرمزية ليحاكي صورتين، الأولى: مؤلمة ترتبط باليأس والانقطاع في الألفاظ (ودع، الصارم، فنكت، فساد)، أما الثانية فيتضاعف معها الشعور باللذة (اغْتَبَقْتُ، نشوتها، تُصْبِي). ويتخذ الشاعر من (لميس) رمزاً للأول المنشود باستمرارية الخصب؛ لأن وجودها مرتبط بالخصب، وهو ما أشار إليه بقوله (الإصلاح)، إما (الفساد) فهو ما يُرافق الوداع من انقطاع؛ لذلك يُسرع الشاعر لتحقيق ما يوازي به عالمه المأساوي المنهدم بإيجاد اللذة في مشاهد التصوير الحسي (تستبيك، لهوت) للدلالة على العبت من أجل تحقيق اللذة، وتبلغ اللذة أوجها في قوله:

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا بَعْدَ الْكُرَى اغْتَبَقْتُ

مِنْ مَاءِ أَصْهَبٍ فِي الْحَانُونْتِ نَضَّاحِ

أَوْ مِنْ مُعَنَّةٍ وَرَهَاءَ نَشْوَتِهَا

أَوْ مِنْ أَنَابِيْبِ رُمَانٍ وَتَفَاحِ

يتخذ الشاعر من صور تشكيل (المرأة والخمر) بوصفهما لذتين تحققان الهرب من مأساة الدمار، وألم الحياة وقسوتها وسيلة للإفصاح عن صوت آخر يتمثل بصوت اللائمة لئسقط عليها رؤياه ونظراته في الحياة في الألفاظ (تلوم، اللوم، تلحاني)، إذ إنّ التشكيل اللغوي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضمون الشعوري الذي يُراود النفس في بحثها عن اللذة لئشكّل من صوت اللائمة نقيضاً سلبياً يردعه عن سلوك إيجابي؛ لأنه يحاكي حقائق وجودية استمدها من قيم الكون ومفاهيمه .

لذلك تغدو الحياة العابثة (شرب الخمر) وسيلة للتعويض والتخفيف من الزخم النفسي المأساوي نتيجة الشعور العميق بقساوة الحياة، وألم نهايتها، وعليه فالشاعر يسترجع عبر الذاكرة أيام الشباب:

كان الشبابُ يُلهِينَا ويُعجبِنَا

فما وَهَبْنَا ولا بَعْنَا بأريج

فبين (الشباب والقبر) محاكاة لجذلية الحياة والموت محاولة لخلق العالم المنشود للبحث عن البدائل والإسقاطات التي تسعف في التعويض واصطناع الملذات، فكانت الخمرة وسيلة "المعالجة الوضع المأساوي أمام حقيقة الحياة الباطلة.

ويُشكّل البرق رمزاً آخر للشعور باللذة نظراً لما يحققه من تغيير للواقع، وزوال حالة الألم، وبعث الحياة، وبعث الحيوية والانتعاش فيها، فقد أوجد فيه الشاعر عبر طقوسيته الشعائرية واتصاله بالسماوي وسيلة إيجابية عندما وجد ناتج المطر في كلّ مكان، وهذا ما يشكّل طمساً للحالة السلبية لـ (الانقطاع) ، وذلك في الألفاظ (يسخّ الماء، بحمل الماء، ممرعة)، ويعمد الشاعر إلى خلق الموازنة بين النفس والعالم الخارجي (البرق) بوصفه مصدراً ضوئياً يمارس فاعليته في إزالة عتمة الذات، وانعكاس ظلالها اللاشعورية على الإبداع عبر الصور المرئية المضيئة التي تصمت عن الرغبة في ولوج الارتياح النفسي (اللذة والمتعة) بعد حالة الألم والترقب في الألفاظ (أرقث، لم تأرق معي، بُعيدَ النوم، بات البرق يسهرني)، أما الصور الضوئية ففي الألفاظ (استضاء يهويّ بمصباح، كمضيء الصبح، ضوء مصباح) .

ننتهي إلى القول: شكّلت الخمرة رؤية فلسفية للشاعر تجاه الحياة، أما مضامين البنية الصغرى كالبرق والرمز الأنثوي فقد شكّلت صوراً للخصب والنماء والحياة الجديدة بحيويتها وجمالها، فهي الأمل والرجاء المبتغى لبلوغ الاستقرار النفسي الذي يمكنه من ولوج الغرض الأساس (المدح)، و باكمال البنية المضمونية للقصيدة تغدو الخمرة وسيلة إسقاط لاستيعاب الرؤى والنظرات، وقد انفتحت على موضوعات البرق والمدح لتعكس البعد الفلسفي لمواجهة

الشعور السلبي. فللشاعر مبدؤه وقضيته الجوهريّة التي تحاكي صميم الوجود الإنساني فتختلق قيمة يؤمن بها ويدافع عنها في الوقت نفسه الذي يخلق فيه حاجاته وأحلامه. وقد اتخذها الشاعر مدخلا إلى عالم الممدوح عالم التفاؤل والأمل، ومخرجا من ألم النفس تجاه قساوة الحياة، وبذا تكون قد عززت الموضوعات التي تشكلت منها القصيدة عبر إشارتها إلى القيم الايجابية فقد أطلقت العنان للذات في الإشارة إلى المكبوت (الجود والكرم) مأمول الشاعر في الممدوح، وذلك في الألفاظ (لنفسى إصلاحى وإفسادى) فإن الذات تتحمل نتائج سلوكياتها ضمن المنظومة الاجتماعية، وهو إشارة إلى تأمل الوجود ودعوة إلى الممارسات والأفعال الإيجابية.

وتصدرت الخمرة عتبة النص في قول عمرو بن كلثوم:

ألا هُبِّي بِصَحْنِكَ فاصْبِحِينَا

وَلَا تُبْقِي حُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

مُشْعَشَعَةً كَأَنَّ الْحَصَّ فِيهَا

إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا

تَجُورُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ

إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا

تَرَى اللَّحَرَ الشَّحِيحَ إِذَا أَمَرَتْ

عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينَا

كَأَنَّ الشُّهْبَ فِي الْأَذَانِ مِنْهَا

إِذَا قَرَعُوا بِحَاقَتِهَا الْجَبِينَا

صَبَبَتْ الْكَأْسَ عَنَا أُمَّ عَمْرٍو

وَكَانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الْيَضْمِينَا

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبِكَ

وَأُخْرَى فِي دِمَشْقٍ وَقَاصِرِينَا

إِذَا صَمَدَتْ حُمَيَّاهَا أَرِيبًا

مِنْ الْفَتَيَانِ خِلْتُ بِهِ جُنُونَا

فَمَا بَرَحْتُ مَجَالَ الشَّرْبِ حَتَّى

تَعَالَوْهَا وَقَالُوا قَدْ رَوِينَا

وَإِنَّا سَوْفَ نُدْرِكُنَا الْمَنَايَا

مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا

(عمرو بن كلثوم ، ١٩٩١ ، ٦٤ - ٦٦)

إن حضور الطلب (هبي، لا تبقي) إشارة إلى الرغبة في الإقبال على الحياة عبر أهم وسائل بث اللذة والمتعة والسعادة نتيجة شعور عميق يشي بالسلب تجاه ألم يؤرق الذات و يفقدها توازنها فيجعلها متوترة مضطربة تبحث عما يحقق لها الارتياح ويعيد التوازن.

وقد منح الشاعر الخمرة فاعلية وقدرة على التغيير والتحويل، وصنع عالماً جديداً يخرق المألوف في قوله (تجور بذني اللبانة عن هواه، ترى اللّحز الشحيح، لماله فيها مهينا)، فالتحوّل الذي تمارسه الخمرة في نفوس شاربيها يجعلها جديرة بالقداسة، إذ تعلق بالنفوس والعقول على أجنحة الخيال الخصب مما يولد نسيان الألم والحزن، أما التحول في القيم (البخيل/ الكريم) فهو إشارة إلى التغيير من حال إلى حال أفضل غايته تصحيح قيم وسلوكيات لا تقوم الحياة إلا بوجودها؛ لأنّ الكرم عاملٌ تحدّي الأخطار الحياة، وخلق فرص جديدة تُتيح للذات البقاء والاستمرارية بتخليد الذكر الحسن، ف"كان الكرم فعلاً إنسانياً يهدف إلى التمسك بأسباب الحياة، ومقاومة أسباب الفناء، وفي ظلّ إدراك الشاعر الجاهلي بأن الموت حقيقة واقعة متحققة ومصير لا مفر منه، كان الكرم إحدى الوسائل التي توصلت بها الذات في الدفاع والتحدّي، وتوسعت فيها القدرة على مواجهة هذا المصير، أو التخفيف من حدّته وشموليته" (علي، ٢٠١٣، ٢١٤)؛ لأنّ شارب الخمرة يسعى إلى تحقيق أحلام أو أفكار أو رؤى بعيدة المنال .

وقد حوّلت الخمرة الفعل السلوكي السلبي في صورة البخيل إلى صورة ايجابية ، تحيل إلى عمق تفكير الذات الجاهلية، ونظرتها للمستقبل؛ لأنها تعي أن طيب الذكر بعد الغياب غاية تعكس الطموح.

و يفصح الشاعر عن أهم سمات الصورة الخمرية في (مشعشة، الحُصّ) ليقوم الحيز الأساس لها في بنية القصيدة، إذ إنّها تمثل الفكر والرؤية البصريّة القائمة على دلالات النور والإضاءة إشارة إلى إنارتها للوجود (حياة الشاعر). وقد حملت لفظة (الخص) دلالات الاخضرار والحياة والاستمرار، والإصرار على الحياة عبر إنبات الأرض المقفرة التي تشير إلى ذاته المقفرة، العطشي إلى الوجود". (قادرة، ٢٠٠٨، ٦٦) ويشير هذا الانتقاء إلى براعة الشاعر وقدرته على تشكيل الألفاظ التي تؤدي المعنى الفكري عبر الألفاظ الموحية في الصورة الشعرية.

وينتقل النّصّ إلى أفق دلالي وفكري أعمق، للإشارة إلى ما استقر في النسق الثقافي للذات الجاهلية، إذ يقطع الشاعر نصه بعنصر فجائي تهتز له الذات حين تشعر بفقدان لذتها وسعادتها :

صَبْنَتِ الكَأْسَ عِنَّا أُمَّ عَمْرٍو

وكانَ الكَأْسُ مَجْرَاهَا اليَمِينَا

ف(أم عمرو) رمز للزمن الذي يقطع لحظات السعادة واللذة، ويستبدلها بالألم والحزن. وقد أشارت الصور التي قدمها الشاعر إلى اللحظة القاسية التي تنقل خوف الذات وقلقها الدائم إزاء الضيق والاختناق الذي حملته لفظة (مقدرة)، فتسكت عن الألم والحسرة الذي يحرم الشاعر لذته ومتعته في الحياة؛ لذلك كانت الخمرة جسراً رابطاً بين قضيتين أساسيتين في الوجود والحياة والمتعة واللذة فيما افتتح به النص، و(الواقع) الألم، فيما ختم به المشهد؛ فعلى الإنسان أن يواجه واقعه، ويُشكّل عوامل الانتصار عليه لعوالم يبتدعها بنفسه، ولتكن مفاعيل الحياة مع اللذة، مع غياب عن الحاضر عبر الخمر، التماساً للوجود، أو الشعور به عبر الذات المنتشية .

إن نظرة الشاعر مستمدة من وعي الواقع، هادفة إلى تجديد ذلك الوعي وتقويمه .

يقول عدي بن زيد:

أبلغ خليلي (عبد هند) فلا

زلت قريباً من سواد الخُصوص

مُوازِي الفُورةِ أو دُونها

غيرُ بعيدٍ من عُميرِ اللُصوصِ

تُجنى لك الكَمأةُ رُبعيَّةً

بالخَبِّ تَندى في أُولِ القِصيصِ

تَقْنِصُكَ الخَيْلُ ويصطادُكَ الـ

طَيْرٌ ولا تُتَكَعُ لهُوَ القَنِيصُ

تأكلُ ما شِئتَ وتَعْتَلُّها

حمراءَ مِنْ خُصِّ كَلونِ الفُصوصِ

عُيِّتَ عَنِّي (عبد) في ساعةِ الشِّ

رٍ وجُجُنَّتْ ذواتُ العويصِ

لا تَنسِينِ ذِكْري على لَذَّةِ الـ

كأسِ وطُوفٍ بالخَذوفِ النَّحوصِ

إِنَّكَ ذو عَهْدٍ وذو مَصْدَقِ

مُجانِبِ هَذِي الكَذوبِ اللَّموصِ

يا عبد هل تَذْكُرُوني ساعةً

في موكِبٍ أو رائداً للقَنِيصِ

يا لبيتِ شعري وأنا ذو غنى

متى ارى سزباً حوالى أصىص  
 بىت جُوفِ بارِدٌ ظلُّهُ  
 فىه ظباءٌ ودواخيلُ حُوص  
 والرربُ المكفوفُ أزدانهُ  
 يمشى زويداً كتومى الرهيصُ  
 ينفتح من أردانه المسك وال  
 عنبر والغار ولبنى قفوص  
 والمشرِف المشمول يسقى به  
 أخصر مطموثاً كماء الخريص  
 ذلك خير من فيوج على ال  
 باب وقيدىن وغل قروص  
 ومزتى نيف على نفقى  
 أدبر عود في إكاف قموص  
 لا يئمن البنع ولا يحمل ال  
 رذف ولا يعطي به قلب حوص  
 أو من نسور حول موتى معاً  
 يأكلن لحماً من طري الفريص

(عدي بن زيد ، ١٩٦٥ ، ٦٨ - ٧٢)

يخلق التناغم بين الذات وموضوعها الحاجة إلى التعبير عن النفس والإفصاح عما يختلج في الأعماق، إذ إن الأثر الإبداعي ولادة حياة تحمل فضاءات دلالية ليست بالجاهزة والنهائية؛ لأن غايته خفض حالات التوتر التي تحركها الدوافع و توججها العاطفة فتنتج الصور والدلالات الجديدة. يشير الشاعر منذ عتبة النص إلى السعي للخلاص من الألم النفسي القائم على الانقطاع مما يحيل النص ويدفع به نحو الرسالة القائمة على تبليغ أمر ما عبر تشكيلة المشاهد والصور التي تناقض مكونات النفس، وذلك في الأفعال (أبلغ، تجنى لك، تندي، تقنصك، تصطادك، تأكل ما شئت، تعتلها حمراء) للدلالة على جدلية الصراع الحاد بين ما يتمتع به المخاطب وما يعانیه الشاعر؛ لأن كل ممارسة فعلية أضفاها على الآخر وأثبتها فيه، تدل على نفيها وعدم ممارستها من الذات الشاعرة، فغدت تدل على الرغبة في نيل الحرية. مما جعل الشاعر يعتمد التذكر وسيلة لبلوغ اللذة الروحية التي تحققها له مجالس الشرب برفقة الأصحاب؛ لأن الواقع قائم على مأساة عزلة السجن.

لا تَسَيِّنْ ذِكْرِي عَلَى لَذَّةِ الـ

كَأْسٍ وَطُوفٍ بِالْخَذُوفِ النَّخُوصِ

إِنَّكَ ذُو عَهْدٍ وَذُو مَصْدَقٍ

مُجَانِبٌ هَذِي الْكَذُوبِ اللَّمُوضِ

فالعزلة ولدت الشعور بالألم مما دفع إلى استحضار الصور التي تدل على الرغبة في الانعتاق والعودة إلى حياة ما قبل السجن، وفي ذلك إشارة إلى ما تحققه المجالس من علاقات إنسانية تشي بالمتعة والبهجة:

يا لَيْتَ شعري وأنا ذو غنى

متى أرى سَرِباً حِوَالِي أَصِيضِ

إن نشدان العودة وممارسة الأفعال بحرية مطلقة أعادت للذات توازنها النفسي بتقليل الفجوة عبر تذكر ملذات الحياة للتعويض عن ألم اللحظة الحاضرة و قساوتها . ويصنع الشاعر عالمه المأمول عبر الصور التخيلية التي تحقق التواصل بين الإنسان وآماله البعيدة، التي لا يحققها الواقع (فالحلم تغيير المكان الحالي بمكانٍ آخر يُنسي الهم والألم في الألفاظ (بيت جُلُوفٍ، باردٌ ظلُّهُ، ظبَاءٌ، الربرب، المكفوف، ينفخُ المسك والعنبر والغار، يُسقي، أخضر مَطْمُوثاً) أشارت الصور الحسية الذوقية والشمية إلى العجز الواقعي تجاه تحقيقها، فانطلق اللاشعور عبر الخيال ليعكس المعنى الفكري الثاوي وراء الصورة نفسها بعد أن انعدمت المسافة بين المشاهد والعالم المشاهد .

وقد وظفت تلك الصور لإشباع رغبات دفينة لعل أهمها: التمتع بالحرية، وإطلاق العنان للذات لممارسة وجودها، وتلك هي اللذة التي يبحث عنها الشاعر، ففي السجن تقويض للممارسات والسلوكيات، فضلاً عن الغياب الفعلي للذات في الحاضر، فلا يعد أمامها من سبيل إلا الانسحاب إلى الماضي والحفر فيه من أجل الالتذاذ بالتذكر، ومحاولة نسيان الواقع.

ويجعل الشاعر للخمرة طابعاً فلسفياً، إذ إنّ اللجوء إليها يمنح الذات حرية الفعل والانعتاق من قسوة الحياة، وهي بدورها تحقق التغلب على الألم. ويوح بالصورة داخل السجن ليقابل بها انعتاق الذات في مشهد وصف السجن في :

ذلك خَيْرٌ من فُيُوجٍ عَلَى الـ

بَابٍ وَفَيْدَيْنِ وَغَلِّ قَرُوضِ

ومُرْتَقَى نَيْفٍ عَلَى نَقْنَقِ

أدَبَرَّ عَوْدٍ فِي إِكَافٍ قَمُوضِ

فالصورة تحاكي الذلّ وحالة الازدراء والإحباط وهي قساوة الحاضر، واستحالة أيامه إلى البؤس واليأس. وهذا يعني أن هناك علاقة ذهنية بين الصورة والتفكير بها؛ لأن الوعي الخيالي يقوم على بنية تسهم في تشكيل قصيدته ضمن بنية خاصة. وبذا فإن الشاعر يخلق هالة شعورية تحيط بنتاجه الشعري، وتسمح للمتلقي باستكمال فراغات المنتج .

وعليه فإنّ الشاعر "يصدر عن تجربة تردد صدى رغبة في تطويق الحياة و احتوائها والسيطرة عليها. فيتولى العقل في عملية الإبداع عمليتي التحطيم وإعادة البناء، لذا فإن الشاعر بنى المشهد الأول على تحطيم الذات بالممارسات الفعلية للآخر، ثمّ إعادة بناء الذات من جديد عبر عالم الخيال والاستنكار والعودة إلى الماضي والمألوف من السلوكيات. فكانت إشارات الصور من أجل تخطي قساوة الواقع وتغيير قيدها الى حرية، واستبدال ضيق المكان بالرحابة والاتساع، فيغدو الألم الذي صاحب قساوة الواقع لذة مأمولة بممارسة متع الحياة ومباهاجها.

وقد تكون بنية القصيدة متضمنة الخمر إشارة إلى قيم مأمولة في البقاء الإنساني ، كقول طرفة بن العبد :

وإن تبغني في حلقة القوم تلقني

وإن تقتصني في الحوانيت تصطد

متى تأتني أصبحك كأساً رويةً

وإن كنت عنها ذا غنى فاغنّ وازدد

وإن يلتق الحبّ الجميع تلاقني

الى ذروة البيت الكريم المصمّد

ندامي بيض كالنجوم وقيّة

تروخ علينا بين بردٍ ومجسد

وما زال شرابي الخُمور ولذّتي

وبيعي وإنفاقي طريفني ومُتلي

ألا أيُّ هذا الزّاجريّ أحضّر الوغى

وأن أشهد اللذات هل أنت مُخدي ؟

فإن كنت لا تستطيع دفع منّتي

فذرني أبادرها بما ملكت يدي

فلولا ثلاثٌ هُنَّ من حاجة الفتى

وجَدِّك لم أحفل متى قام عودي

فمنهنّ سبقي العاذلات بِشربةٍ

كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُغَلِّ بِالْمَاءِ تُزِيدُ

وَكُرِّي إِذَا نَادَى الْمَضَافُ مُحْسِباً

كسيد الغصا نَبَهْتَهُ الْمُتَوَرِّدِ

وتقصيرُ يومِ الدَّجَنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ

بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطَّرَافِ الْمُمَدَّدِ

فذرني أروِّي هامتي في حياتها

مخافةً شربٍ في الحياةِ مُصَرَّدِ

كريمٌ يُروِّي نفسه في حياته

ستعلمُ إنَّ متنا صدَى أينا الصَّدي

(طرف بن العبد ، ٢٠٠٠ ، ٤٢ - ٤٨)

يقوم النص على الحضور الطاعني للذات ، وقد تنوع الحضور بتنوع أماكنه ، فهي حلقة القوم ، الحوانيت ، البيت الكريم) للدلالة على تمثيل أرقى الصور التي تؤكد الإرادة الفردية في تغلبها على ألم الواقع الذي تعيشه نتيجة رفض الآخر لها ، فيغدو الرد باقتناص اللذات بمختلف ضروبها ، إذ إن "الحياة وجدت لتعاش ، وعلى المرء أن يغتنم هذه الفرصة قبل أن تفر من اليد ليعب من لذات الحياة" (رومية ، ١٩٦٦ ، ٢٧٩) ، وأولى تلك اللذات (الكأس الروية) التي يُقاوم بها الصراعات والمخاوف التي تهدد كيانه.

وقد أسهمت الخمرة في إضفاء أجواء التلذذ ولاسيما مجالس الشرب التي بثَّ فيها الشاعر دلالات النشاط والحركة في (تروح علينا). أما صورة النديم في قوله (نداماي بيض كالنجوم) دلالة على الإشراق و التلألؤ وهي مضمون أدائي يعزز فعل الانتشاء في العالم الجديد، فلم يعد الحضور الذاتي يقتصر على حضور الذات في ساحات الوغى ومجالس القبيلة بل حضور في الإقبال على المتع واللذات في قبالة الإحساس بالتغيب، في قوله (سبقي العاذلات بشرية) إشارة إلى الرغبة في القبض على لحظات .

ويتعالى صوت الشاعر في الألفاظ (تبغني، تلقني، تقتصني، تأتني، تلاقني بيعي، تشرابي، لذتي، إنفاقي، طريقي، ومتلدي، زاجري، منيتي، يدي، عودي، سبقي، فذرني، هامتي) لإثبات الوجود العلي للذات أمام (الزاجر) الذي يستوعب إسقاطات الشاعر في بنية النص وإشاراتنا إلى رؤيته العابثة للحياة في قوله (هل أنت مخلدي)، إذ يُشكّل الجواب مفتاحاً لوعي الشاعر وأفكاره ورؤياه التي حددت تصرفاته ومواقفه فجعلته في موقف المستسلم للمتعة واللذة إزاء العجز عن نيل الخلود. وقد عكس ثلوث طرفه انتصاره على الحياة قبل حلول الموت، ومواجهة مصيره المحتوم ، وعليه فإن طرفه يضع لنفسه مبدأ خاصاً: إما ضمان الخلود أو اقتناص اللذات، وانتقاء الأول يضفي الشرعية على الثاني.

ويؤكد فعل الشرب حتى الارتواء في (أروِّي هامتي، يُرَوِّي نفسه)، وهذا يدلّه على أنه لا يكتفي بالشرب، بل يغوص في بؤرة الخمر، و يعدها خلاصه النهائي والحاسم ؛ لذلك يشير إلى فاعلية الخمرة في تحويل الشعور السلبي بالعطش إلى شعور ايجابي بالارتواء ، ليحاكي ملك الفاعلية عبر بث الحيوية والنشوة في الجسد ، وهذا في قوله : (ستعلم إن متنا صدى أيّنا الصدى) ، كإشارة الى أن ((اللامحدود (الموت) يمثل قوة تدميرية مطلقة لا توجد إلا في المحدود (الانساني) ، وبهذا يضارب وعي الذات مع وعي مصيرها ، مما يؤدي إلى إدراك العدم من حيث هو صميمي في الكينونة (اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٠٦) ؛ لذلك يُسارع الشاعر إلى اغتنام الذات الحياة قبل فوات الأوان .

أما في قوله : (أصبحك كأساً رويةً) ، فقد أشار إلى فعل التقديم (تقديم الخمرة) الذي يرمز إلى العطاء والجود والكرم والإنفاق "، وذلك جزء من مبدأ طرفة للوصول إلى الحضور بالفعل ، ومن ثم الحماية من التلاشي لفاعليتها وقيمتها الايجابية في تعزيز المبتغى وتصوره. فالجاهلي يبيؤ الخمرة مكانة مهمة من أجل الحصول على اللذة في قبالة الألم ؛ لذلك يأتي وصفها ضمن سياق القصيدة ممزوجة من موضوعات أخرى مختلفة ؛ وكان تعبير الشعراء عنها وسيلة لمواجهة ألم الموت ، والتعلق بملذات الحياة ، كقول الأعشى :

أَوْ لئنُ كُنَّا كَقومٍ هَلَكُوا

ما الحيِّ يالقومِي من فلحُ

انما نحن كشيءٍ فاسدٍ

فأذا أصلحَهُ اللهُ صلحُ

كم رأينا من أناسٍ هلكوا

ورأينا المرءَ عُمرًا بطَلحُ

وينتقل الى وصف الخمرة قائلاً :

وشمولٍ تحسبُ العينُ إذا

صُفِّقَتْ ورددتْها نورَ الذَّبِخِ

مثلُ ذكي المسكِ ذاكِ رِيحِها

صَبَّها الساقِي إذا قيلَ تَوَخُ

من زِقاقِ التَّجْرِ في باطيةِ

جَوْنَةٍ حازيةِ ذاتِ رَوْحِ

ذاتِ غَوْرِ ما تُبالي يَوْمَها

غَرَفَ الأبريقِ منها والقَدْحِ

وإذا ما الرّاحُ منها أزدبَتْ

أفل الإزبأد فيها وامتنصَح

فترامت بزجاج مَعْمَلٍ

يُخَلْفُ النَّازِحُ مِنْهَا مَأْنَزِحُ

تَحَسُّبُ الزَّقِّ لَدَيْهِمَا مُسْنَدًا

مَسَّحَ حَبَشِيًّا نَامَ عَمْدًا فَأَنْبَطَحُ

(الأعشى ، ١٩٥٠ ، ٢٤١)

يختار الأعشى للخمرة صوراً قائمة على بعث اللذة لتضفي الفرح على النفس في حال تناولها، ويبدأ بالإشارة إلى لونها الزاهي ورائحتها الفواحة التي تشبه المسك ، وذلك في قوله (صَفَّقَتْ وَرَدَّتْهَا نَوْرَ الذَّبِيحِ) وقوله : (مِثْلُ ذَكِي الْمَسْكَ ذَاكِ رِيحِهَا) ، أما صور السعادة التي تبعثها النشوة ففي قوله : (صَبَّهَا السَّاقِي إِذَا قِيلَ تَوَخُّ) وقوله : (فترامت بزجاج مَعْمَلٍ يُخَلْفُ النَّازِحُ مِنْهَا مَأْنَزِحُ) ، وهي صورة تنقل شاربها إلى عالم من الفرح والبهجة لتتسبب الهموم والآلام ، وبذلك يكون الشاعر قد أضفى على الخمرة صفة ايجابية متمثلة بالمتعة واللذة كرده فعل لمجابهة الحزن والهموم لتخلص الذات من معاناتها ، ومن ثم تطلق رغباتها ومتعتها .

الخاتمة:

أهم ما توصل إليه البحث :

- ارتبطت الخمرة بعوامل الانهدام النفسي التي يعانيتها الشعراء جزاء وعي الوجود، وإدراك حقيقته المأساوية، فجاءت وسيلة تعويضية لخلق عالم جديد مشرق يضيء عتمة النفس، وينأى بها الخيال فينشأ الجدل بيت شعور الألم بالواقع، وشعور اللذة التي يحققها العالم الجديد.
- ارتبطت الخمرة بسلوكيات و أفعال إيجابية كالعطاء والمنح ، وهي صفات طالما شكلت قيماً اجتماعية لا يمكن إغفالها في المجتمع الجاهلي.
- ارتبطت الخمرة بمبدأ فلسفي وقضية جوهرية تحاكي الوجود لتخلق قيماً يدافع عنها الشعراء وصولاً لتحقيق الأحلام .
- إنَّ تجلي الخمرة أو الإشارة إليها ضمن بنية القصيدة الجاهلية يحاكي الرغبة في البقاء، وبحث الانسان الدائم عما يحقق آماله ورغباته؛ لأن البوح بها يحاكي الأعماق النفسية التي تعكسها البنية اللغوية للنص.
- اللجوء إلى الخمرة يمنح الذات حرية الفعل والانعتاق من قسوة الحياة ، فتشكل الخمرة وسيلة لمواجهة السلب.

## المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، زكريا ، د.ت ، المشكلة الخلقية ، دار مصر للطباعة .
٢. أحمد ، محمد فتوح ، ١٩٧٧ ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ .
٣. اسماعيل ، عز الدين ، ١٩٨١ ، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية) ، دار العود - بيروت ، ط٣ .
٤. أوس بن حجر ، ديوان أوس بن حجر ، ١٩٧٩ ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ .
٥. الباقي ، نعيم ، ١٩٨٢ ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي .
٦. البطل ، علي ، ١٩٨٣ ، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٣ .
٧. بو بعيو ، بوجمة ، ٢٠٠١ ، جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ .
٨. بوتمجت ، حظيرة ، الشعر الخمري عند بني ربيعة في العصر الجاهلي ، جامعة دمشق ، كلية الآداب ، رسالة ماجستير .
٩. الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، ١٩٦٦ ، كتاب الحيوان ، تحقيق ، عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي - بيروت .
١٠. الجرجاني ، عبد القاهر ، ١٩٨١ ، أسرار البلاغة ، دار المعرفة - بيروت ، ط٢ .
١١. الحادرة ، ديوان شعر الحادرة ، ١٩٧٤ ، تحقيق ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، بيروت ، ط٤ .
١٢. الحديثي ، بهجت عبد الغفور ، د.ت ، دراسات في الشعر العربي القديم ، مطابع التعليم العالي ، العراق - بغداد .
١٣. رومية ، وهب أحمد ، ١٩٦٦ ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط١ .
١٤. سيرل ، جون ، ٢٠٠٩ ، القصيدة (بحث في فلسفة العقل) ، تحقيق أحمد الأنصاري ، دار الكتب العربي ، بيروت - لبنان ، د.ط .
١٥. طاهير ، كمال ، ٢٠١٣ ، الخطاب المعرفي للشعر العربي قبل الإسلام ، جامعة الحاج لخضر - باتنة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، أطروحة دكتوراه .
١٦. طرفة بن العبد ، ديوان طرفة بن العبد ، ٢٠٠٠ ، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال ، المؤسسة العربية للنشر ، ط٢ .
١٧. عدي بن زيد ، ديوان عدي بن زيد العبادي ، ١٩٦٥ ، تحقيق محمد جبار المعبيد ، دار الجمهورية للنشر ، بغداد ، ط١ .
١٨. عزام ، محمد ، ٢٠٠٣ ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط .
١٩. عصفور ، جابر ، ١٩٧٤ ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة ، القاهرة .
٢٠. عمرو بن كلثوم ، ديوان عمرو بن كلثوم ، ١٩٩١ ، تحقيق إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ .
٢١. قادرة ، غيثاء علي ، ٢٠٠٨ ، جدلية الوجود والعدم قراءة في مضمونات الخطاب الشعري الجاهلي ، كيوان للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١ .
٢٢. القرطاجي ، حازم ، ١٩٨١ ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بدر الخوجة ، دار الغرب الإسلامي - بيروت ، ط٢ .
٢٣. القط ، عبد القادر ، ١٩٧٨ ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د.ط .
٢٤. قطب ، سيد ، ١٩٩٦ ، مهمة الشاعر في الحياة ، منشورات الجمل ، ط١ .
٢٥. مفتاح ، احمد ، ١٩٩٠ ، دينامية النص (تنظير وانجاز) ، المركز الثقافي العربي ، د.ط .
٢٦. النويهي ، محمد ، د.ت ، الشعر الجاهلي فصيح في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ .