المبحث الأول

تداخل الأغراض

دراسة في بعض قصائد أبي نواس

جيرت جان فان جيلدر

Dubious Genres : On Some Poems By Abu Nuwas,
Geert Jan Van Gelder

Published in:
Arabica: Journal Of Arabic And Islamic Studies, vol. xliv,
2 Avril, 1997, pp. 268-283

تداخل الأغراض

دراسة في بعض قصائد أبي نواس

استقر العرف على وصف المديح أو تعريفه بأنه نقيض " الهجاء ". ولا شك أن التفكير القائم على التماس التناقض التام بين طرفين مقبول من جهات عدة . وهو اتجاه أعان عليه نمط آخر من الفكر، وهو " التجريد ".

إن الهجاء يمكن النظر إليه في مستويات متنوعة على أنه النقيض الصريح للمديح . إن المديح يطري ويرفع، والهجاء يقدح ويضع [1]؛ فهما يتعاملان مع الشرف والوضاعة أو يقسمان بين المعنيين – من الناس – نصيبهم منهما . وليس أمام أولئك الذين يودون وضع نسق تجريدي " للأغراض " إلا أن يفترضوا وجود هذا التناقض الصريح. غير أن مصطلح " الغرض " – على أي حال – هو مصطلح يستعصي إلى حد كبير على الترجمة (في الإنجليزية يمكن أن نلتقي بالمصطلحات " genre "، أو " theme "، أو " mode "، كما يمكن أيضا أن نلتقي بمصطلحين معبرين عن الدلالة الحرفية هما: " aim "، أو " purpose ") .

ويستخدم مصطلحا المدح والهجاء في العربية على النحو الذي يستخدم به المصطلحان المناظران في الآداب الغربية، وهما:" panegyric " و "satire "، إذ يطلقان على قصيدة بعينها (أو مقطوعة أو بيت)، كما يطلقان على جنس القصيدة المادحة (المقطوعة أو البيت) نفسها.

وإذا نظرنا إلى الأمر نظرة مجردة فإن المدح أو القدح هو الغاية من القول الشعري، بغض النظر عن طوله. إلا أن التعريفات العربية القديمة قد يتحقق لها الفهم الأفضل إذا ما طبق مصطلح " الغرض " على وحدة

موضوعية صغيرة " unit " في قصيدة ما؛ قد تنتهي في الصغر إلى أن تكون بيتا مفردا، أو بضعة أبيات تشكل مقطوعة شعرية [٢].

وتصبح مصاعب التصنيف على مستوى القصيدة أكثر تعقيدا، لا سيما حين يتعلق الأمر بالقصائد المتعددة الموضوعات؛ هذا إذا ما تطلب التصنيف حصر القصائد عند ترتيبها في فئة واحدة فقط، كما في الدواوين المرتبة بحسب الموضوعات [٣]. أضف إلى ذلك أن من الواضح على مستوى القصيدة أن المديح والهجاء أبعد من أن يكونا ــ صراحة ــ على طرفي نقيض. فالمدحة النمطية لا يمكن أن تؤول إلى قصيدة هجاء نمطية إذا ما قلبت كل موضوعاتها وموتيفاتها " motifs " المتعلقة بإيجابيات الإطراء إلى نقائضها السلبية، كما أن قصيدة الهجاء لن تتحول إلى قصيدة مدح طبيعية إذا ما قلبت عكسا. وقد تعرض الجاحظ ونقاد آخرون لهذه المسألة حين أنكروا ادعاء بعض الشعراء إتقانهم للهجاء استنادا إلى استحكام موهبتهم في المدح [٤].

وتتميز المدحة المعتادة بأنها طويلة نسبيا، وهي في العادة متعددة الموضوعات، كما تتألف من قسمين أو ثلاثة أقسام متمايزة، يقع المدح في آخرها. أما قصيدة الهجاء فهي في العادة أقصر، إذ لا تتجاوز في الغالب مقطوعة قصيرة " ابيجرام epigrams " ذات نهاية شديدة السخرية، ونادرا ما ترتبط بالنسيب؛ أي المقدمة الغزلية [٥].

هناك بطبيعة الحال استثناءات عدة: فنحن نستحضر المطولات الهجائية التي صاغها جرير وابن الرومي وغيرهما (وفيها يزدوج الثناء على الممدوح غالبا بهجاء خصومه). وتتسم موتيفة المدح ــ عادة ــ بأنها محددة الهدف؛ فالحكام ورجال الدولة، وقادة الجيوش، والعلماء إنما يمدحون بما ينبغي أن يكونوا عليه من الخصال. أما على الطرف الآخر فإن الهجاء كثيرا ما يتسع لأمور غير ذات صلة بموضوع القصيدة، أو يفتقد الملاءمة للموضوع بأكثر من وجه . إن من الطبيعي أن يذم بعض القضاة بظلمه،

أو يهجى بعض المغنيين بافتقاده القدرة على التطريب، لكننا ــ بالإضافة إلى ذلك ــ يمكن أن نتوقع في قصيدة الهجاء النمطية الإفحاش والتشويه أو الوصف الساخر للعيوب الخلقية .

وبينما يتخذ الهجاء صورة الدعابة فيما بين الأصدقاء ــ وإن كان من الصعب في أكثر الأحيان استخلاص ذلك من ذات النص ــ فإن المديح يستحيل أن يكون مزاحا، وإلا تحول إلى شكل من أشكال الهجاء. وحتى إذا لم يتخذ الهجاء صورة الدعابة فإنه يحتمل نبرتين أساسيتين، الأولى: تتسم بالجدية والحدة، وتكون في الغالب ذات طابع أخلاقي؛ على حين تتسم الأخرى بالهزل والدعابة والمجون والفحش. أما النبرة في المديح فإنها دائما ذات حظ من الجدية والرزانة. وأخيرا فإن ثمة فرقا جوهريا بين المديح والهجاء؛ هو أن المديح يكتسب مكانة " رسمية " سواء في السياق الاجتماعي للممدوح، أو في نظرية الأدب، على حين يفتقر الهجاء إلى مثل هذه المكانة .

غير أن قصائد المديح لا تأتي جميعها في شكل المطولات، إذ قد نجد مقطوعات قصيرة (ابيجرامات) لا تتجاوز أبياتا قليلة في صياغة محكمة، قد تكون مرتجلة في كثير من الأحيان. ويكون من المحال ــ غالبا ــ الجزم في شأنها أكانت جزءا من أصل مطول أم لا. ويمثل هذا النوع في معظم دواوين فحول الشعراء الأمويين والعباسيين كما لم يظفر بنصيب من العناية إذا ما قورن بمقطوعات المديح الكاملة. غير أن ديوان أبي نواس يشتمل على عدد يصعب تجاهله من قصائد المديح القصيرة التي تحدث ــ لدى قارئها ــ انطباعا بأنها ليست مجرد شذرات، ولكنها قصائد قائمة بذاتها ذات نهاية محددة حاسمة [٦].

ولم يكن هذا الضرب من الشعر موضع ترحيب من النقاد لخلطه بين الجد والهزل، وبين الرصانة والابتذال في الأسلوب، أو لأنه يعالج الموضوعات الرصينة في أسلوب مبتذل. إن الخصائص التي تعمد إلى إدانة استخدام الأسلوب الخليط mixed - style ، أو الأسلوب المبتذل low

style - في مقطوعات المديح هي عينها الخصائص ذات التأثير في الهجاء على وجه الخصوص. غير أن أبا نواس مدين بشهرته في الشعر لقصائده في الغزل والمجون، فلم يحظ شعر المدح والذم عنده ــ تحديدا ــ بكثير من التقريظ؛ يقول أبو علي البصير (وهو شاعر توفي بعد سنة ٢٥٢هـ/٨٦٦م) في كلمات لا تخلو من الميل والتعصب: " الشعر بين المدح والهجاء [ويعني: أنهما النوعان اللذان يعتد بهما]، وأبو نواس لا يحسنهما، وأجود شعره في الخمر والطرد، وأحسن ما فيهما مأخوذ مسروق " (٧).

وحين يذكر أحد النقاد المتأخرين، وهو نجم الدين أحمد بن إسماعيل ابن الأثير (ت. ٧٣٧هـ/١٣٣٦ م) أبا نواس مع ابن الرومي، وابن أفلح (ت٥٣٥هـ / ١١٤١ م تقريبا)، وابن الهبّارية (ت ٥٠٩هـ/١١١٥ م تقريبا)، وابن منير الطرابلسي (ت ٥٤٨هـ/١١٣٥ م) بين المعروفين بتقدمهم في الهجاء لم يحظ منه أبو نواس بكثير من الإطراء، كما أنكر عليه إفحاشه والخروج على الأخلاق في قصائده (٨).

وربما كان طه حسين أول من أبدى إعجابه بأبي نواس ولا سيما بشعره في الهجاء، وقد أبدى أسفه بقوله أنه لا يستطيع أن يوفيه حقه في مناقشة مفصلة مراعاة للذوق العام (٩). وقد اتخذ عرضه للقضية شكلا من أشكال التصنيف الصارم؛ إذ قسم الهجاء عنده إلى ثلاثة أنواع، **أولها**: الهجاء السياسي، وينقسم إلى قصائد في هجاء العرب (النزارية أو عرب الشمال خاصة)، وقصائده في هجاء الذين عاشروه من الأمراء والوزراء؛ **والثاني**: قصائده في هجاء العلماء؛ **والثالث**: ما هجا به أصحابه من الشعراء والندامى .

كانت هذه واحدة من محاولات كثيرة لتصنيف القصائد المنضوية تحت غرض معين بحسب الأشخاص الذين وجهت إليهم، أو كانوا موضوعا للوصف فيها. وهكذا، يكون شعر الغزل إما غزلا بالمؤنث، وإما بالمذكر. ويصنف شعر المديح أحيانا تبعا لمنزلة الممدوح في وظائف الدولة، كما

يصنف الهجاء على نحو مماثل. هذه القسمة الثلاثية التي اقترحها طه حسين ليست بمقنعة كل الإقناع. فمن المؤكد أن القسمين الثاني والثالث يمكن الجمع بينهما تحت الشعر غير السياسي أو الشخصي. وقد ظهر تقسيم الهجاء إلى سياسي (قَبَلِيّ في الغالب) وشخصي في كثير من الدراسات [١٠]، بما في ذلك دراسة " **أبو نواس** ، لإيوالد فاجنر Ewald Wagner " [١١]. ويلاحظ فاجنر أن هذا التقسيم لا ينال منه أن الدوافع الشخصية ربما تكون كامنة وراء السخرية السياسية. وينبغي أن نشير هنا إلى أن القصائد التي قيلت في هجاء وزير ما، أو غيره من رجال الدولة تعد من قصائد الهجاء الشخصي عند فاجنر [١٢]، على حين يدرجها طه حسين في الهجاء السياسي؛ وفي ذلك ما يدل على ما يواجهه التصنيف من مصاعب.

ولقد نجح آخرون في وضع أنساق للتصنيف أكثر إحكاما؛ فيميز محمد حسين بين الهجاء السياسي والهجاء الأخلاقي والهجاء الاجتماعي. وهو تقسيم يشكل تقاطعا مع تصنيف آخر يصنف الهجاء بحسب المستهدف من القول: الفرد، والطائفة، والأخلاق، والمذاهب [١٣]. ويتضمن الكتيب الذي ألفه محمد سامي الدهان عن " **الهجاء** " فصولا في الهجاء الشخصي (مقسما إلى الهجاء بالصفات الخلقية، والعيوب الخلقية أو العقلية)، والهجاء السياسي، والهجاء الديني، والهجاء الاجتماعي [١٤]. ومثل هذه المحاولات هي إلى التصنيف بحسب الموضوعات والموتيفات أقرب منها إلى أن تكون تصنيفا للقصائد .

ولم يكن ترتيب القصائد بحسب موضوعاتها في ديوان أبي نواس، على نحو ما فعل الصولي وأبو حمزة الأصفهاني مهمة سهلة المنال، بل إن تقسيم الهجاء إلى أنواع فرعية، حسب ما فعل حمزة، كان أمعن في الصعوبة كذلك. فكان الحكم بعزو القصيدة المتعددة الموضوعات إلى غرض بعينه محكوما في العادة بالموضوع الذي تكون له الهيمنة فيها (والأصل في مثل هذا الموضوع أن يأتي في آخر القصيدة). وكانت أربعة أبيات في مدح

هارون الرشيد مسبوقة بتسعة أبيات في وصف الأطلال والخمريات كافية لإدراج القصيدة في القسم الخاص بالمديح [١٥]. وكثير من قصائد أبي نواس يرتبط فيها شعر المجون بالغزل الفاحش. وليس من النادر أن تضم الخمريات مقاطع في هجاء الأعراب وحياة البداوة . وتعد مطالع القصائد التي تتضمن الخروج على النسيب *anti - nasib* ــ وهو ما اشتهر به أبو نواس ــ شكلا من أشكال السخرية، وإن لم تكن بالضرورة هجاء بالمعنى الدقيق للكلمة [١٦]. وتختلط موضوعات المجون بموضوعات الذم، كما تختلط أيضا بالغزل الفاحش . ولابد أن يكون حمزة والصولي ــ في حالات قليلة ــ قد فكرا بعقليتين مختلفتين، إذ أدرجت القصيدة الواحدة في أقسام مختلفة. وللمرء أن يتوقع حدوث ذلك مع الهجاء والمجون والعتاب على سبيل المثال؛ بل إن الأنماط التي تكون الصلة بينها أقل وضوحا قد اختلطت أيضا على هذا النحو كما في الهجاء والغزل. وسأتناول بالمناقشة عددا قليلا من الأمثلة [١٧].

هناك قصيدة من خمسة أبيات وجدت مع فروق ضئيلة في قسمي الهجاء والغزل [١٨]؛ ولأنها موجهة إلى عنان جارية النطاف فهي قصيدة غزلية في المقام الأول :

ــ قد قلتُ قولا فاسمعوا ذاكمُ مني وردِّي مثله يا عنان

ــ إني لأهواك وإني جبان أَفْرَقُ من علمي بغدر القيان

ــ يصلن من واصلنه خدعة بكسرة الطرف ومزح اللسان

وعند هذه النقطة تتحول القصيدة إلى تقريع للقيان، وهو مطلع لا يتسق مع إعلانه الحب لواحدة منهن؛ ومن ثم يمكن أن تعد القصيدة هجاء لعنان باعتبار نهايتها:

ــ لست أرى وصلك أو تحلفي ألا تخوني وتفي بالضمان

ــ أو فذريني وصِلي جاهلا يلقى من الغيرة فيك الهوان

إن المحب الصادق ليس له اختيار، ولا يدع لحبيبه أن يختار، كما أنه لا يشترط الأمان المطلق [١٩]. إن ورود اسم عنان دليل على أن الشاعر ليس في مقام الجد إذا كان مرجعنا في الحكم على هذا الأمر هو القصص المتداول عن العلاقة بينهما. ومن الأمور الدالة – فيما يبدو – أن القصيدة إذا ما أدرجت في قسم الغزل فقط وجدنا كثيرا من المخطوطات تورد اسم المرأة الوحيدة التي يعتقد أن أبا نواس قد أحبها، وهي جنان، بديلا عن عنان.

وهكذا، يمكن أن تعزى القصيدة إلى غرض بعينه باعتبار الاسم الذي ورد ذكره فيها. وهناك قصيدة يشوبها بعض الغموض، وتتألف من خمسة أبيات وضعت في باب الهجاء لا بسبب فيما يبدو إلا لأنها تخاطب شخصا بعينه هو (غلبون)، (وفي روايات أخرى غلبويا)، وهو شخص كان كذلك موضوعا لمزيد من الذم المباشر [٢٠] الصريح. وهناك رواية من سبعة أبيات وجدت مع نادرة شارحة لها بين قصائد الغزل [٢١]، وفيها جاء قوله " يا مهجور " بديلا لقوله " يا غلبون ". وبقطع النظر عن كون هذه الرواية جاءت أطول من الأولى ببيتين، فإنها تعكس المعنى تماما في موضعين [٢٢]: " إني وإن لم أك مستحسنا .. " بدلا من " إني وإن أصبحت مستحسنا .. "، وفي البيت الأخير: " فلا المعافى يعذل المبتَلَى .. " بدلا من " ترى المعافى يعذر المبتَلِي ...".

لقد كانت هذه القصائد على درجة كبيرة من الغموض، أو معيبة من حيث انتقالها بالرواية، حتى إنها فهمت على أنها من الهجاء ومن الغزل. ويمكن للمرء أن يرجح في شأن قصيدته عن (غلبون) أننا نواجه قصيدتين مستقلتين لا روايتين مختلفتين لقصيدة واحدة. وهناك قصائد أخرى قليلة لا نصادف فيها على أي حال هذا النوع من عدم التحديد، ففي مقطوعة قصيرة (من خمسة أبيات) يصب أبو نواس غضبه على المطر الذي زود المحبوب بعذر لإخلاف الزيارة. ويورد (حمزة) هذه القصيدة مرتين: مرة في شعر الغزل، ومرة في شعر الهجاء، لا على أنها هجاء للمحبوب بل هجاء

للمطـــر [٢٣]. ويضم إلى ذلك مقطـــوعات ساخرة (ابيجرامات) في ذم نهر النيل وشهر رمضان. ولا يمكن لهذه القصائد أن تسمى هجاء إلا إذا توســعنا توسعا كبيرا في معنى المصطلح. والمقطوعة التي قالها في النيل هي أقــرب إلى أن تكون شكلا من أشكال السخرية بالنفس؛ فبعد رؤيته رجــلا يقتصــه التمساح ساحبا إياه للنيل يؤثر الشاعر ألا يرى ماء النيل من الآن فصاعدا إلا في الأباريق. أما في مقطوعته عن رمضان فيتباهى أبو نواس بعدم احترامــه لشعائر الدين. وقصيدة أبي نواس في المطر ليست قصيدة غزلية جادة بمعنى الكلمة، ولذا جعلها حمزة في الهجاء والغزل، غير أن البـــاب الأخـــير فـــي نسخته المنقحة وهو باب المجون يمكن أن يكون مناسبا لهذه القصيدة بـــالقدر نفسه، ذلك أن المجون لا يقتصر على الإفحاش والسخف، بل يشتمل أيضـــا على الهزل [٢٤].

لقد كانت القصائد التي خضعت للمناقشة حتى الآن من قصار القصـــائد. وهناك عمل آخر يتخذ صورة " القصيد " شكلا وحجما أدرج في باب الهجاء (هجاء الأعراب)، وفي باب الغزل. تتألف القصيدة في الروايتين من ثمانيـــة وعشرين بيتا، وهي جديرة بدراسة مفصلة. وفيما يلي سنشير إلـــى روايـــة الهجاء ورواية الغزل بالرمزين (أ) و(ب) على الترتيب [٢٥].

١ــ أمـــا ونجيبـــة يهـــوي عليهـــا راكـــب فَـــرِدُ [٢٦]

ربما يميل المرء إلى ترجمة البيت كما لو أن (الواو) فيه هي (واو) رب ؛ غير أن هناك شرحا في الرواية (ب) يخبرنا أنـــها (واو) القســـم، وليس ذلك استنادا إلى ورود (أما) المفيدة للتوكيد فحسب والتي تسبق القسم غالبا، بل استنادا – كذلك – للسياق الذي يليها (انظـــر البيتيـــن ٦، ٩) . ويخص الشرح نفسه (الناقة) بأنها ركوبة الحاج، ويبـــدو أن الشـــارح قـــد وضع في حسبانه حجة أبي نواس التي قام بها بسبب جنان [٢٧]. والشاعر في هذه الحالة يشير إلى نفسه، وهو أمر ليس بالمحـــال حتـــى وإن كـــان فـــي موضـــع آخر يسخر من الراكب على مثل هـــذه الناقة النجيبة [٢٨]:

٢ــ مُلَـوَّحُ مِحجَـرِ العينيـــــ ـنِ ، جيـبُ قميصه قِـدَد [٢٩]

٣ــ إذا ما جـاوَزَت جَـدَداً فـلاح لعينـــه جَـدَدُ [٣٠]

٤ــ حكـــت أم الـرئال إذا رمـاها الـوابـل البـرد

٥ــ تـــؤم بقفـــرةٍ بيضـًا لها فـي جـوفـه ولـد [٣١]

٦ــ وحُـرمةِ كـفٍّ ممتـزجٍ شَمُـولا ضـوؤها يَقِـدُ

٧ــ فلمـا أن تَفَـارَق فو قـها كاللـؤلـؤ الزَّبـد [٣٢]

٨ــ سقـاها ماجـدا محضـا نمتـه جَحاجِـح مُجُـد [٣٣]

وتشير الصفات، والحديث بضمير المذكر إلى الساقي لا إلى الخمر :

٩ــ لَصَحـن المسجـد المعمـو ر فنَرَّحبـات فالسَّنَـد

وهنا، بعد هذه المقدمة ذات الطابع المركب يبدأ جوهـر القسم موطئا له بقـوله: " لَصَحن المسجد " [٣٤]. ويبدو واضحا من السياق التالي أن الإشارة هي للمسجد الجامع في البصرة. ولم أستطع أن أصل إلى يقيـن فـي شـأن المقصود بقوله " الرحبات "، وهل يعني به " مواضع بعينها " [٣٥]. ويصـدق الأمر نفسه على قوله " السَنَد "، وهي إشارة من الواضح أنها لا تنطبق علـى الموضع المذكور في قصيدة النابغة [٣٦] وغيره من الشعراء بمن فيـهم أبـو نواس [٣٧]. ويحتمل أنها أجزاء من المسجد، أو أجزاء متصلة بالمسـجد، إذ إنه يستأنف وصفها في البيت التالي. ومن الواضح أيضا أن الشاعر يلمح إلى ما دأب عليه الأعراب من المبالغة في إيراد أسماء المواضع فـي مقدمـات القصائد، وذلك من خلال محاكاته الساخرة باستعمال (الفاء) العاطفة فـي الأبيات (٩ــ١٣) :

١٠ــ فما ضَمَّـت سقـائفـه فطـود أذاتـه الوَجِـدُ [٣٨]

١١ــ فـدُور بنـي أبـي سفيـا ن حيـث تبجبـح العَـدَد [٣٩]

١٢ــ فحيـث استـوطن البكـرا ت فالـدور التي امتهـدوا

وقد ورد في شرح الرواية (ب) أن المقصود بـ" البكرات " هم: نافع بن الحارث بن كلدة، وأبو بكرة نُفَيع (وقد سمي بذلك بسبب هروبه من الطائف مستخدما هذه الوسيلة) [٤٠]، وزياد بن أبيه، وجميعهم أبناء لأم واحدة هي (سُمَيَّة)، وكانوا من أوائل من سكن البصرة [٤١]. فقد كان أول بيت في المدينة هو بيت (نافع) [٤٢]، أما (زياد) الذي اتخذه (معاوية) أخا فقد صار يسمى (ابن أبي سفيان)، وولي البصرة كما حدث لابنه من بعده (عبيد الله). ويفترض أن المقصود (بالسفيانية) في البيت (١١) هم زياد ونسله. وكان (زياد) هو من بنى أول مسجد بالبصرة [٤٣]. وقد ذكر أن منارة المسجد الذي تعلم فيه سيبويه قد زين أعلاها بتمثال على هيئة فرس. وإذا كان ذلك في البصرة – وهو ما يبدو محتملا – فإن ذلك يفسر لنا المقصود بالبيت العاشر.

١٣ــ فـدُور مُحاربٍ حيث اســ ـتمر السيل يطّرِدُ

لم يتضح لي دلالة الإشارة في هذا البيت إلى (محارب)؛ فهناك عدة قبائل تحمل هذا الاسم من بينها (محارب بن حَصفَة) (قيس)، و(محارب ابن فهر) (فرع من قريش)، غير أن هاتين القبيلتين لم يكن لأي منهما دور بين الأوائل ممن استوطنوا البصرة. وفي قراءات أخرى وردت كلمة (دار) بصيغة المفرد بدلا من صيغة الجمع (دور)، فربما كان المقصود بهذا شخصا بعينه وإن كان مجهولا .

١٤ــ إلى دور يحلّ بها الـ ـ أُلى قلبي بهم كَمِد

يفسر (الغزالي) في تحقيقه هذا البيت على أنه إشارة إلى بيوت (ثقيف) في البصرة حيث عاشت (جنان) (٤٤). وأنا أستبعد – على وجه اليقين – هذا التفسير في ضوء ما أعتقد أنه التأويل الصحيح لهذه القصيدة (انظر نهاية هذا البحث). وتعلن " إلى " نهاية المسح المستوعب للمدينة، ونهاية (المبتدأ) – بالمصطلح النحوي – الذي طال انتظار خبره، ثم يأتي بعد ذلك الخبر :

١٥ــ ألــذُّ لعيــن مكــتحلٍ أطــاف بعينــه رَمَــدُ

تصاحب الوقفة النحوية التي ينتهي بها الانتظار وقفة لالتقاط الأنفــاس، ومن الواضح أن الإنسان ذا الجفن القريح، وهو الشاعر نفسه، قــد انفطــر بكاء. ولكن مشهد البصرة للعيون القريحة هو كالكحل الذي تداوى به العيــن. ونحن نتوقع بعد اسم التفضيل " ألذّ " مجيء " من " وهي ترد بالفعل، غير أن الروايتين تفترقان عند هذه النقطة. فالرواية (ب) (من باب الغزل) تستمر على الوجه التالي :

١٦ــ مــن المــومــاة غــاداها وَراوَح أهلَهــا النَّقَــد

بعد مديح البصرة (وينبغي أن تؤرخ القصيدة ببداية رحيل أبي نــواس إلى بغداد في عام ١٧٠هـ/٧٨٦ــ٧٨٧ م) تبدو القصيدة وقد تحولت إلــى سخرية بالأعراب وحياة الصحراء. ويستأنف أبو نواس هذا الموضوع فــي بقية القصيدة، ولكن يأتي أولا في الأبيات (١٧ــ٢١) مقطع يعترض هــذا الحديث مصورا حال أبي نواس مع بعض الغلمان :

١٧ــ وكــل مُـذَيِّــل ميسـا ن يثني جيــده الغَيَـد [٤٥]

١٨ــ عَـرَوضــيّ إذا ما افتــر رَّ مبتسمــا بــدا بَــرَد [٤٦]

١٩ــ إذا قمــنا نصــلّي لــم يفــرّق بيننــا أحــد

٢٠ــ أَنوءُ بــه إذا قامــوا وأَلمسُــه إذا قعــدوا [٤٧]

٢١ــ وليــس خليفــة الرحمــ ــن يعــدلني إذا سجدوا [٤٨]

كان هذا المقطع سببا كافيا - فيما يبدو - لأن تعزى القصيدة كلها إلــى شعر الغزل بالمذكر حتى وإن كان هذا الأمر ليس من قبيل الغزل بقدر مــا هو شكل من أشكال المجون: الاقتران بين (الجنس) و(المقدس) على نحو وقح، حيث الحركات الحاصلة بين الشاعر وأصدقائه هي محاكاة ساخرة لتلك التي يؤدي بها المصلون شعائر الصلاة .

ليس واضحا – لأول وهلة – علة ارتباط هذه الأبيات الخمسة بما يسبقها في القصيدة. لقد ترك (الغزالي) في تحقيقه الكلمة الأولى في البيت السابع عشر " وكل " بدون ضبط على آخرها، أما ضبط (الحديثي) لكلمة " وكلٌّ " فيبدو خطأ طباعيا. أما قراءة الجر " وكلٍّ " وهي التي تظل معلقة بحرف الجر " من " (وألذّ من كل غلام) فإنها ستقرن ما بين الغلمان والأعراب على نحو يبدو متناقضا. وإذا افترضنا أن (الواو) هي واو (رُبَّ) فستنتفي الصلة بما سبق على أي وجه كان، لذلك يقدم لنا النص بتحقيق (شولر) أكثر القراءات قبولا. وإذن، تكون " كل غلام " معطوفة على ما يسبق اسم التفضيل " ألذ "؛ ويكون المعنى هو: (وكذلك كل غلام هو ألذّ من ..) .

ينبغي علينا قبل أن نصل إلى الجزء الأخير من القصيدة أن ننظر إلى الرواية الأخرى (أ)، وهي التي قدمت على أنها من قصائد الهجاء. إن هذه الرواية تعطينا بدلا من البيت (١٦) الذي سبق ذكره " ألذ من الصحراء " بيتين نفتقدهما في الرواية (ب). وتبدو ترجمة البيتين لأول نظرة على الوجه الآتي :

١٦*ـ ألذُّ لعين مكتحل أطاف بعينه رمد

ـ من الحَرِحين أو سَتِهٍ مُشِظّ دينه المُرد

١٧*ـ إذا راحوا عليك كأنـ ـهم سُرُج الدجى تَقِد (٤٩)

ثم يأتي بعد ذلك الأبيات (١٧، ١٨، ٢٠، ٢١، ١٩) التي سبقت ترجمتها (٥٠).

وهكذا، يبدو تعداد المواضع في البصرة مرتبطا من حيث التركيب النحوي بالمقطع المتضمن للغزل الفاحش، ولكنه مناقض له من الوجهة الموضوعية. وهذا أمر غريب، وذلك لأنه في هذه القصيدة التي يدعى أنها سخرية بالأعراب (كما يتضح من عنوانها في الرواية (أ): " وقال يهجو

الأعراب ") نتوقع في هذا الموضع منها ورود ذكر الأعراب وليس الغلمان المرد وعشاقهم. من الواضح أن هناك اضطرابا ما؛ فليس من المنطق أن تعقد مقارنة غير مستحبة بين الأماكن والأشخاص، وهم الذين وسموا أول الأمر بأنهم عشاق للغلمان، وأنهم طرف إيجابي في هذه العلاقة، ثم وصفوا فيما بعد، وعلى نحو مفاجئ، بأنهم معشوقون، وأنهم الطرف السلبي. وجاء وصفهم بذلك على يد الشاعر الذي يمثل – في هذه العلاقة – طرفا إيجابيا؛ وهو شاعر تغمره السعادة وكأنه ملك أو خليفة، على الرغم من أنه كان المشتاق المضنى لمحبوبه منذ أمد جد قصير في البيتين (١٤، ١٥). ويبدو هذا الأمر بالغ التناقض بحيث يستحيل أن يكون صحيحا حتى إذا أعملنا معايير الشعر العربي. وسأخاطر بتقديم حل جزئي؛ فابتداء تأتي الأبيات الباقية من القصيدة في نص الرواية (ب) على الوجه الآتي (٢٢-٢٨) :

٢٢ــ وأين المربد الوحشي ... من ذا النعت ، فالجَلَدُ [٥١]

٢٣ــ فَخَندقه فدٌّ كان الـ ... مُصَلى الفرد فالنضد [٥٢]

٢٤ــ فسوق الإبل حيث تسا ... ق فيه الإبل تطّرد [٥٣]

٢٥ــ محلٌّ ليس يعدمني ... به نو غمة جَجِد [٥٤]

٢٦ــ من الأعراب قد مَحشَت ... ضواحي جلده النُّجد [٥٥]

٢٧ــ إذا ما قلت كيف العيـ ... ـش قال شَرَنْبَثٌ نكِدُ [٥٦]

٢٨ــ معاذ الله ما استويا ... وإن آواهما بلدُ

إن البيت الأخير هو نهاية محكمة. ويبدو التعبير بصيغة المثنى غامض الدلالة؛ سواء أريد به أن يشمل " المربد " غير المتحضر، و" البصرة " المتحضرة، أو أنه – وهو الاحتمال الراجح – يشير إلى الأعرابي والغلام الموصوف في البيت (١٧) وما يليه. ومن الواضح الآن على أية حال، أن المقطع المتضمن للغزل الفاحش بالغلام ليس إقحاما عاريا من الدلالة. ويبدو واضحا – بالإضافة إلى ذلك – أن الترجمة التي سيقت – من قبل – للبيت

(١٦*) لا يمكن أن تكون صحيحة؛ فقوله " من الحرِحين " لا يعني " ألذُّ من الحرِحين "، ولكنه وصف متعلق بـ" مكتحل " في البيت (١٥) (واحد من الحرحين). إن الشاعر يتحدث عن نفسه أو عن شخص يشبهه إذا شئنا التعميم (وهو ما يفسر الالتفات إلى ضمير الغائب المفرد في البيت (١٧*)؛ وابتداء من البيت (١٩) وما يليه يستخدم ضمير المتكلم المفرد صراحة). أضف إلى ذلك أننا نجد في البيت (١٦*) تحولا سريعا من العشاق الطبيعيين المتمثلين في صيغة الجمع (حرحون)، مع مزيد من التلازم بينها وبين النسيب التقليدي الذي يعبر عنه البيت (١٤)، إلى غلام معشوق بعينه هو (سطيح)، وذلك بقطع النظر عن فحش الكلمة المستخدمة أول الأمر. وتبقى الرواية (أ) قلقة لأن اسم التفضيل " ألذ " ظل معلقا في الهواء دون أن يتبعه حرف الجر " من " ، أما الرواية (ب) فهي أكثر إقناعا في هذا المقام، ولكنها – بدورها – ينالها بعض الفساد بسبب الموقع المعزول الذي يحتله البيت (١٦) .

والقصيدة بوجه عام تتسم بالطرافة على مستوى البنية والموضوع، وهي من غير شك امتداح للمدينة وحياة المدينة إذا ما قورنت بالصحراء غير المتحضرة. غير أن المدح والسخرية في القصيدة كلاهما خالص لا زيف فيه؛ فلقد جاء المديح مُقنِّعاً، وجاءت السخرية على سبيل التلطف. ويبدو من القَسَم المركب في البداية أن المسألة ليست مسألة العلاقة بين الأبيض والأسود، أو الجمع بين المتنافرين، ولكنها بالأحرى مقارنة تقوم على (الحوارية) و(التكاملية) (٥٧). إن القَسَم المزدوج الذي يبدأ أولا بالناقة وراكبها في الصحراء، ثم بساقي الشاعر وخمرته هو في دلالاته البعيدة ذو صلة بالقَسَم في القرآن الذي يقوم على استخدام أزواج متقابلة وإن كانت في الوقت نفسه متكاملة؛ من مثل قوله: ﴿ والشفع والوتر ﴾ [سورة الفجر ٣/٨٩] ؛ ﴿ فلا أقسم بما تبصرون وما لا تبصرون ﴾ [سورة الحاقة ٣٨/٦٩-٣٩] ؛ ﴿ وشاهد ومشهود ﴾ [سورة البروج ٣/٨٥] ﴿ ووالد وما ولد ﴾ (٥٨) [سورة البلد ٣/٩٠] .

إن القسم في القصيدة يشتمل على مكونين يشيران إلى (الصحراء) في مقابل (المدينة)، و(الشظف) في مقابل (الترف)، و(الرتابة) (جددا بعد جدد) في مقابل (التنوع والتغير)، و(العزلة) في مقابل (الصحبة)؛ غير أن النبل ماثل في كلا الطرفين (نجيبة، جحاجح، مجد). ومن الممكن أن ترى الشاعر حاضرا في كلا الموقعين. إن الجزأين اللذين يشكلان القسم يتعاون كلاهما على تأكيد الحقيقة التي سيأتي بيانها .

يبدأ مديح البصرة بمسحة من الإكبار، فالدين يتمثل في مسجدها الجامع، والتاريخ المجيد للمدينة يتجسد في أهلها وحكامها الأوائل. ويتحول الأسلوب الرصين إلى أسلوب وسط عندما يشير الشاعر بطريقة محببة ودود إلى المحبوب، ثم إلى أسلوب مبتذل حين يسقط في الفحش والفسوق. وفي مقابل ما تتسم به البصرة من كمال - بعاليها وسافلها - لا يمكن أن تكون الصحراء الجرداء المنبسطة كفئا حقيقيا لهذه المدينة؛ فليس عندها ما تقدمه للشاعر الذي لم يعرض لها إلا في بيت واحد - إذا استثنينا المقدمة - وفي رواية واحدة (البيت ١٦). ولم يعرض لها بذكر في الرواية الأخرى .

إن المدينة والصحراء - على أي حال - تلتقيان في "المربد"؛ الذي هو سوق الإبل في البصرة، ومناخ القوافل. وفي هذه البقعة ذات الأهمية الاقتصادية والثقافية البالغة يلتقي الشاعر بالأعراب، بما يتصفون به من جفاء " غمة "، وصرامة إذا ما قورنوا بما يتمتع به الشاعر ورفاقه من ذكاء وقاد (قارن البيت ١٧*) ، ومرح ونزق.

إن المربد بالنسبة للشاعر (وحشي) (البيت ٢٢)، وهو (حضري) في آن معا، فهو جزء من البلد، كما سماه الشاعر (البيت ٢٨). ومن المصادفات أيضا أن الأعراب ربما يفتقدون اللذة في المكان، وقد شكا أحدهم من البصرة لما تعج به من غبار، فزحام فقال (٥٩):

ـ ومربدها المذري علينا ترابه إذا سحجت أبغالها وحميرها

ـ فنضحى بها غبر الرؤوس كأننا أناسي موتى نبش عنها قبورها

وربما كان المكان غير مريح أيضا بسبب شعرائه المزعجين، وعلمائه الذين كانوا موضع سخرية الأعراب عند عودتهم. يقول الجاحظ [٦٠]: "حدثني أبو نواس قال: بكرت إلى المربد، ومعي ألواحي أطلب أعرابيا فصيحا " ... فالتقى بأحدهم، وكان قبيح الشكل كأنه شيطان، ولكنه حسن العقل، وهو يؤثر أن يقف وحيدا في الظل في يوم بارد على أن يقف في الشمس مع الزحام. وفي خلال الحوار بينهما أفلح أبو نواس في إغضابه عندما ضحك على بعض أبياته. ومن أمثال هذه الأبيات تعلم أبو نواس استخدام غريب الألفاظ مثل: " شَرَنْبث "، التي يسخر منهم بسببها الآن .

وكما أن المربد يحتل موقعا وسطا – على نحو يتسم بالقلق – بين ما هو حضري وما هو بدوي، فإنه يزودنا كذلك باللحمة الرابطة في القصيدة بين الشاعر والبدوي بما هما (موضوعان) أو (غرضان) عليهما أن يتعايشا – وبدهشة بالغة – في مكان واحد (البيت ٢٨) .

يضاف إلى ذلك أن صلابة البدوي وخلاعة النزق تلتقيان في شخص الشاعر، هذا إذا ما صح حصول التماهي بين الشاعر و(الراكب الفرد). وإذا لم يكن ذلك صحيحا فإن التماهي راجح على الأقل بحكم تقاليد الشعر العربي القديم. وهكذا، يصبح (المربد) رمزا للقصيدة؛ لا لهذه القصيدة فحسب، بل لعله رمز لكل تلك القصائد التي تسبق فيها المقدمة البدوية التقليدية الموضوعات الحضرية. إن ثمة توليفة من الوعورة والسلاسة حاضرة في بعض قصائد أبي نواس، ولكنها كانت في الغالب موضع سخريته في قصائد أخرى .

بوصولنا إلى هذه النتيجة المرضية والملائمة للنزعات العصرية، والتي تقوم على أن القصيدة تمثل نفسها كما تمثل الشعر بوجه عام، ربما يصل نقاد الحداثة وما بعد الحداثة بهذه النتيجة إلى بر الأمان. إن القصيدة ليست (هجاء) ولا (غزلا) في حقيقتها، ولكنها مزيج منهما، يضاف إليه (المديح) و(المجون). إنها ليست (جِدًّا) خالصا، ولا هي مجرد (دعابة)، ولكنها

قصيدة مراوغة من حيث التصنيف. وهذا هو لُبُّ المسألة فيما أظن. إن أبا نواس يستخف أدبيا أيضا بالأعراف الخُلقية والدينية في تضاعيف ديوانه، لا على نحو مطّرد، فإن ذلك يمكن أن يتجاوز التوقع، ولكن بطريقة غير مطّردة. إنه يقصد عامدًا ألا يتصف بالاستقرار. لقد حيرت طريقته غير التقليدية في الجمع بين الأغراض معاصريه إلى حدّ كبير . ومن المؤكد أن هؤلاء المعاصرين له قد أوقعوا المتأخرين من النقاد في حَيص بَيص، حيث اختصموا حول تفاوت المستوى في أسلوبه، أو واجهوا المصاعب في تصنيف قصائده .

غير أنه لا يزال هنالك احتمال باشتمال القصيدة على بُعد آخر؛ فالقصيدة يمكن أن تكون في صورة غير مباشرة قصيدة سياسية. لقد تضاعف في البصرة نسل أبي بكرة، وزياد بن أبيه، وهما من الموالي ذوي الأصول (الثقفية)، وصاروا عصبة ذات نفوذ عُرِفت بـ(آل بكرة) و(آل زياد)، وتصرفت كلتا العشيرتين وكأنهم من العرب الأقحاح. فزعمت أولاهما أن (أبا بكرة) هو ابن (للحارث بن كلدة الثقفي) المعروف، أما العصبة الثانية فقد استثمروا تبني معاوية لزياد واتخاذه أخا له. ولقد قرر الخليفة المهدي عام (١٦٠هـ/٧٧٦ـ٧٧٧ م) أن يبطل دعاواهم ويعيدهم إلى حيث كانوا، ومن ذلك الحين فرض عليهم أن يعاملوا معاملة الموالي . وقد تُلي أمر الخليفة هذا على العامة في المسجد الجامع في البصرة [٦١].

وربما ليس من قبيل المصادفة أن يرد ذكر العشيرتين في القصيدة (البيتان ١١ـ١٢)، ولقد كان أبو نواس عام (١٦٠هـ/ ٧٧٧ م) في حوالي العشرين من عمره، وإذا كان قد أنشأ قصيدته في هذا العام أو بعده بزمن ليس بالطويل؛ فإن القصيدة تكون مشتملة على نقد لأمر الخليفة لم يبالغ في إخفائه، عندما أورد ذكر العشيرتين على جهة التحبب، ولا سيما أن القصيدة تتحدث عن السفيانيين، وتشير بعلانية مستفزة إلى النسب الذي أنكره الخليفة. وفي ضوء ذلك يكون ذكره غير المحتشم للخليفة في البيت (٢١)

مظهرا آخر للاستفزاز. غير أن القصيدة – على أي حال – لا تشتمل على نقد مباشر . فالتناقض الذي نما في القصيدة بين الأعرابي وساكن المدينة ينبغي أن ينظر إليه في دلالاته البعيدة على أنه ذو صلة بالتناقض بين العرب الخلص والموالي. ولقد كان ولاء أبي نواس غامضا على الدوام؛ فهو نفسه مولى، ولكنه ليس شعوبيا [٦٢]. وكان متعصبا لقبائل عرب الجنوب، ولكنه كان ينوء بأفضال عرب الشمال من (الثقفيين) بسبب ما كان بينه وبين (جنان)، حسب ما جاءت به الروايات [٦٣]. وتمثل هذه القصيدة التي هي من بواكير شعره – بما تتسم به من غموض وتعقد – انعكاسا حقيقيا على نحو ما لشخصية الشاعر؛ إنها مثال **لفن Art** أبي نواس، يحاكي **طبيعة Nature** أبي نواس .

حواشـي المبحث الأول

(١) قارن ما وصف به بدوي مجهول (أشعر الشعراء) لإسحاق بن إبراهيم الموصلي، إذ قال: " (...) إذا مدح رفع، وإذا هجا وضع ". أوردها ابن رشيق، **العمدة**، بتحقيـــق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١٩٥٥، ١٢٢/١

(٢) انظر على سبيل المثال :

Wolfhart Heinrichs, " Literary Theory : the problem of its efficiency " in G. F. Grunbaum (ed), **Arabic Poetry: Theory and Development**. Weisbaden, 1973 esp. pp. 38 - 41, Gregor Schoeler, " Die Einteilung der Dichtung bei den Arabern, " **ZDMG**, 123 (1973) 9 - 55

(٣)

Heinrichs, " **Literary Theory**, " p. 43, Schoeler, " Einteilung " pp. 32 - 35

(٤) الجاحظ، **البيان والتبيين**، القاهرة، ١٩٦٨، ٢٠٧/١ـ٢٠٨ . ابـــن قتيبـــة، **الشـــعر والشعراء**، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٩٤ . ابن رشيق، **العمدة**، ١١٢/١ .

وانظر دراستي بعنوان :

The Bad and Ugly : Attidues Towards Invective Poetry (Hija) in **Classical Arabic Literature**, Leiden, 1988, pp. 35 - 6, 47

(٥) انظر دراستي :

" Genres in Collision: Nasib and Hija ", **JAL** 21: 1 (1990) 14 - 25

(٦) انظر دراسة لي في هذا النوع الأدبي بعنوان :

" Pointed and Well – Rounded: Arabic Economiastic and Elegiac Epigrams "

(وهي قيد النشر في : **Orientalia Lovaniensia Periodica**)

(٧) أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، **الموشـــح**، القـــاهرة، ١٩٦٥، ص ٤٣٤، وغير معزو في ابن منظور، **أخبار أبي نواس**، القاهرة، ١٩٢٤، ج ١ ص ٧٤

(٨) **جوهر الكنز: تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة**، الإســـكندرية، ١٩٧٤، ص ٣١٠. قارن ابن داود الأصبهاني، **الزهرة**، الزرقاء، ١٩٨٥، (فـــي جزأيـــن)، ص ٦٤١، حيث ورد ذكر أبي نواس في سياق شبيه بهذا السياق .

(٩) **حديث الأربعاء**، ج ٢ ، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٣٤ ؛ (في مقال نشر لأول مرة في: **السياسة**، ٢٦ مارس، ١٩٢٤) .

(١٠) على سبيل المثال: إيليا حاوي ، **فن الهجاء وتطوره عند العرب**، بيروت ، ١٩٧٠، ص ٩ .

(١١)

Abū Nuwās – Eine studie zur arabischen Literature der Fruhen, Abbasidenzeit, Weisbaden, 1965, pp. 361 - 75

(١٢)

Abū Nuwās, p. 370

(١٣) **الهجاء والهجاءون في الجاهلية**، القاهرة، المقدمة، ص: ج، ص ١٢، وانظر تقسيما آخر للهجاء إلى: شخصي وأخلاقي وسياسي في ص ١٩ .

(١٤) **الهجاء**، طبعة ٣ ، القاهرة، ١٩٨٢، (تاريخ المقدمة ١٩٥٧) .

(١٥) **ديوان أبي نواس** بتحقيق ايوالد فاجنر، ج ١، القاهرة – فيسبادن، ١٩٨٥، ص ص ١١٩ــ١٢٠ . **ديوان أبي نواس برواية الصولي**، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، بغداد، ١٩٨٠، ص ص ٣٥٨ــ٣٦١ . **ديوان أبي نواس** ، بتحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ص ٤٠٢ــ٤٠٣ .

(١٦) في القسم المخصص لأبي نواس في كتاب حاوي **فن الهجاء** ص ص ٤٦٣ وما بعدها؛ اقتصرت المناقشة على هذه المطالع بالإضافة إلى قضية (الشك الوجودي) التي تكمن وراء استهانته بالقيم والتقاليد حسب قول المؤلف. ولم يرد شيء عن (الهجاء) الخالص عند أبي نواس .

(١٧) أكتفي فقط بذكر طريقة أخرى يمكن أن تعزى بها القصيدة إلى أنماط مختلفة على مستويات مختلفة من التفسير. ومن ذلك ــ على سبيل المثال ــ أن تكون القصيدة الطردية صورة تمثيلية في آن واحد لقصيدة الغزل، أو القصائد الطردية الأخرى التي يكون وصف البازي فيها ستارا يخفي وراءه وصف الدرهم أو عضو الذكورة. انظر :

Wagner, **Abū Nuwās**, pp. 285 - 287

وقارن أيضا:

Arie Schippers and John Mattock, " Love and War: a Poem of Ibn Khafāja, " **JAL**, 17 (1986) pp. 50 – 68

وانظر قصيدة أخرى لافتة للنظر تنتمي إلى تأريخ متأخر هي قصيدة أبي الحسن علي بن موسى بن أرفع رأسه الجياني (توفي ١١٩٧/٥٩٣) في: ابن شاكر الكتبي، **فوات الوفيات**، بيروت، ١٩٧٣ــ١٩٧٤، ٢/١٠٧ــ١٠٩ . الصفدي، **الوافي بالوفيات**، مج ٢٢، فيسبادن، ١٩٨٣، ص ص ٢٦٠ــ٢٦٣، مع ثلاث مراتب من التفسير تتمثل في شعر الغزل، قصة موسى، علم الكيمياء القديمة .

(١٨) انظر على التوالي :

Abū Nuwās, Dīwān, vol. II, (ed.) Wagner, Weisbaden, 1972, p. 86 and vol. IV (ed.) . Gregor Schoeler, Weisbaden, 1982, p. 120 .

قارن: **الديوان** (تحقيق الغزالي) ص ١١٣، (في قسم الغزل)، ولم أجدها في الحديثي .

(١٩) قارن قوله:

ـ لـو أردت الوصـل لم تـأ خـذ عـلى الخِلِّ شـروطا

وهو البيت الأخير من قصيدة قصيرة وردت أيضا على أنها هجـاء فـي **الديـوان** (فاجنر) ١٥٥/٢، وعلى أنها غزل (مع بعض الاختلاف)، **الديوان** (شـولر)، ٢٥١/٤ . وقارن: **الديوان** (الحديثي) ص ٦٤٨، و(الغزالي) ص ٣٢٧، ولا تشتمل القصيدة على أسماء. وهي في ابن منظور، **أخبار أبي نواس**، موجهة إلى جنان .

(٢٠) **الديوان** (فاجنر) ١٤٠/٢ ، وفي واحدة من هذه القصائد نجد الضحية المعنية كما لو كانت امرأة. والراجح أن يعد ذلك من باب السخرية لا أن يفترض أن المقصود به امرأة. قارن على سبيل المثال: مقطوعة أبي العتاهية في عبد الله بن معن (أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، القاهرة ١٩٢٧، ١٩٧٤، ٢٢/٤ـ٢٣، ٢٥) .

(٢١) **الديوان** (شولر)، ص ص ٣١٠ـ٣١١، وقارن: **الديوان** (الغزالي) ص ٢٠٣، ولا وجود لها في تحقيق الحديثي .

(٢٢) انظر في هذا البيت أيضا: ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص ٨١٩، حيث يرد الشطر الثاني، كما في تحقيق شولر على صورة: " ولا يلوم المبتلَى المبتلَى "، على حين يقرؤه فاجنر: " ولا يلوم المبتلَى المبتلِي "، والغزالي: " ولا يعين المبتلِي المبتلَى ".

• **المترجم** : رواية الهجاء عند فاجنر بتمامها هي :

١- عجزت **يا غلبون** أن تذهلا ومن ذوي نصحك أن تقبلا
٢- سجية لست لها تاركا إذا أساء الدهر أو أجملا
٣- إني وإن أصبحت مستحسنا لذا من الأخلاق مستجملا
٤- فالموت أن يزرى على عاشق يقال : قد كان ولكن سلا
٥- ترى المعافى يعذر المبتلي ولا يلوم المبتلِي المبتلَى

أما رواية الغزل عند شولر فهي :

١- عجزت **يا مهجور** أن تذهلا ومن ذوي نصحك أن تقبلا
٢- سجية لست لها تاركا إذا تولوا عنك أن تقبلا
٣- وتذرف العين إذا ما نأوا وإن أساءوا الدهر أن تجملا
٤- إني وإن لم أك مستحسنا مني لك الهجر ومستجملا

٥- فالموت أن يزرى على عاشق يقـال : قـد كان ولكـن سلا
٦- فـأوتا مـن جسـدي كلـه رضضن مني مفصلا مفصلا
٧- فلا المعافـى يعـذر المبتلَى ولا يلـوم المبتـلَى المبتـلَى

(٢٣) **الديوان** (فاجنر)، ٢/٩٩ــ١٠٠، (شولر)، ٤/٣٤٥ــ٣٤٦، (الحديثـي)، ص ص ٦٨٢ــ٦٨٣، (الغزالي)، ص ٣٧٧، والترجمة الألمانية في فاجنر، **أبو نـواس**، ص ٣٧٥.

(٢٤) انظر مختصر القسم الثاني عشر من الهمزة في:

Ewald Wagner, Die Uberlieferung des Abū Nuwās – Dīwān und seine Handschriten, Wiesbaden, 1958 (Abhandlungen der Akad. Der Wissensch. Und der Lit., geistes – und sozialwiss. Klasse, Jahrgang 1957, Nr. 6, pp. 301-73) pp. 321- 22

ويشمل القسم الفرعي العاشر، على سبيل المثال، قصائد فـي ذم شـهر رمضـان. وانظر أيضا: فاجنر، **أبو نواس**، ص ١١٩. وقد وضعت قصيدته عن المطر فـي باب المجون في بعض نسخ الديوان. وانظر القسم النقدي فـي الديـوان (شـولر)، ٤/٣٤٥ .

(٢٥) **الديوان** (فاجنر)، ٢/٢٥ــ٢٧، (شولر)، ٤/٣٩٧ــ٤٠١ (في بـاب التغـزل بالغلمان من بين قصائد وردت في نسخة الصولي) . قارن: **الديوان** (الحديثـي) ص ص ٧٤١ــ٧٤٤، (الغزالـي)، ص ص ٣٥٧ــ٣٥٩. وفيمـا يلـي توجـد اختلافات مهمة في النصوص التي أخرجها الحديثي والغزالي أشار إليها كل منـهما، وتمثل القراءات التي أوردها فاجنر وشولر الأساس بالنسبة للروايتيـن أ، ب علـى الترتيب. وقد ميزنا الفروق التي ذكرت في معالجتـها النقديـة بالعلامـة " app ". وعلى حد علمي فإن القصيدة لم تحظ بأي عناية من النقاد أو جامعي الديـوان مـن القدامى أو المحدثين. ويمكن أن تقع على طائفة من الأخطاء الطريفة فـي ترجمـة آرثر ورمهودت Arthur Wormhoudt ، تبدأ بقوله: ... والجمل الذي يحب .. "

(The Dīwān of Abū Nuwās, sin. Loc., 1974, pp. 107-8)

(٢٦) في الرواية (أ) والحديثي والغزالي: " يهوي " بدلا من " تـهوي "، وبـها يكـون الراكب فاعلا لفعل الإسراع بالجري. وفي الغزالي ورد خطأ " قرد " (بمعنى أبكم) بدلا من " فرد " بمعنى وحيد. (قارن الحاشية الخاصة بهذه الكلمة) .

(٢٧) إنظر: Wagner, **Abū Nuwās**, pp. 43 ff حيث يرجح أن هذه الحجة كانت بعد مغادرة الشاعر بغداد عام ١٧٠هـ/ ٧٨٦ـ٧٨٧م . وتبدو الإشارة إلى هذه الحجة غير واردة، إذ من المؤكد أن القصيدة تنتمي إلى الحقبة البصرية .

(٢٨) الديوان (فاجنر)، مج ٣، فيسبادن ــ شتوتجارت، ١٩٨٨، ص ٤٣ . (الغزالي)، ص ١١ في قصيدة خمرية تردد اقتباسها مع مقدمة في هجاء الأعراب .

(٢٩) " ملوح "، وعند الغزالي " مظلل "، وفي الحديثي والرواية (ب): " مظلم ". " جيب " في (أ): " جنب ".

(٣٠) قامت ترجمتي على اعتبار " فلاح " استمرارا لقوله " إذا ما جاوزت ". ويبدأ الجواب بالبيت الرابع. غير أن من الممكن أن تكون " فلاح " هي الجواب. وعن هذا الاستعمال غير الصحيح لفاء الجواب انظر على سبيل المثال :

W. Wright, **A Grammar of the Arabic Language**. Repr. Cambridge. 1967, I, 291 note (protasis introduced by ***lamma***) .

H. Reckendorf, **Arabische Syntax**, repr. Heidelberg, 1977, pp.467- 68 (Protasis with ***ʿida mā***)

(٣١) ربما يرجع المصدر الأصلي لتشبيه الناقة بالنعامة التي تجري وهي مشغولة ببيضها إلى قصيدة علقمة في : **المفضليات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٩٦٤، ص ص ٣٩٩ـ٤٠٠ . وفي البيت الرابع عند (الغزالي): " أم الرمال "، ومن الواضح أنه تحريف من " أم الرئال " الموجودة في جميع الروايات الأخرى .

(٣٢) " تفارق " في (ب)، والحديثي والغزالي: " تقارن ".

(٣٣) " مجد "، وفي الحديثي والغزالي: " نجد ".

(٣٤) في (أ) أصحن "، وفي ملحقات (أ) " بصحن " ولا تفضي أي منها إلى ترجمة جيدة .

(٣٥) استخدمت صيغة " الرحب " مرتبطة بالمسجد نفسه في قصيدة خمرية: **الديوان** (فاجنر)، ٣/٣٠، (الحديثي)، ص ٨١، (الغزالي)، ص ٣ .

(٣٦)

The Dīwān of the six Ancient Arabic poets, ed. W.Ahlwardt, London, 1870, p.6

(٣٧) **الديوان** (فاجنر)، ٣/١٠٣، ١٠٨، (الحديثي)، ص ١٣٠، (الغزالي)، ص ص ٥٢، ١٧٢ .

(٣٨) قرئت " أذانه " تبعا لما ورد في : (ب) والحديثي بدلا من " أداته " في : (أ) أو " إزائه " في الغزالي.

(٣٩) قرئت " تبجبح " في (ب) والغزالي، بدلا من " ينحنح " في (أ) أو " ينحنح " في الحديثي .

(٤٠) انظر:

The Encyclopaedia of Islam, New Edition. 1960-, s.v. Abū Bakra .

والتفسير الذي اختاره الغزالي والحديثي لصيغة الجمع " البكرات " غير مقنع لغموضه البالغ بين أسماء الأعلام الكثيرة الواردة بالمقطع. وهناك أمر آخر؛ إذ ليس من الواضح تماما العلة في اشتهار الإخوة الثلاثة باسم " البكرات "، ولم يتأكد لي ذلك من المصادر التي رجعت إليها. والأقرب احتمالا أن يكون المقصود به السلالات الكثيرة من نسل أبي بكرة المعروفين باسم " آل بكرة "، وقد كان لهم مكانتهم بين الطبقة المتوسطة بل الأرستقراطية في البصرة. (EL2, loc. cit) .

(٤١) ياقوت، **معجم البلدان**، تحقيق Ferdinand Wustenfled. ، Leipzig, (1866) ، البلاذري: **The Origins of the Islamic state,** trans. By P.K. Hitti and F.C.Murgotten, New York, 1916, 1924, II, 60, 63- 64, 69 . vol. I, 70

(٤٢) ياقوت، **معجم البلدان** ٦٤١/١ .

(٤٣) عن المسجد، انظر على سبيل المثال :

Charles Pellat, **Le milieu basriem et la Formation de Gāḥiz**, Paris, 1953, p. 7- 9, مع مزيد من المراجع

(٤٤) ابن الأنباري، **نزهة الألباء**، تحقيق إبراهيم السامرائي، الزرقاء، ١٩٨٥، ص ٥٦ .

(٤٥) قراءة " ميتا " بدلا من " ميسان " في الغزالي خطأ واضح، ويمكن أن تكون ترجمة بداية البيت أيضا : "And (boys), all of them trailing a dress" على تقدير مضاف إليه محذوف بعد " كل " *. انظر:

W.Wright, " **A Grammar of the Arabic Language** ", II, 205, note .

(*) **المترجم**: توجب ترجمة البيت على هذا الوجه أن تكون صورة البيت: " وكلٌّ مذيلٌ " ولم يفطن صاحب البحث إلى أن قراءته على هذا النحو تتضمن كسرا عروضيا واضحا. وإذن فالاحتمال الثاني الذي ساقه غير وارد .

(٤٦) يمكن أن يكون المقصود بقوله " عَرُوضيّ " أي شخص ماهر بأوزان الشعر. لكن المقصود بذلك ربما يكون – على أي حال – معنى أكثر تحديدا، كأن يكون إشارة

إلى: رزين بن زندورد العروضي، وهو أحد معاصري أبي نواس. (انظر: ابن الجراح: **الورقة**، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج، القاهرة، (ب.ت)، ص ص ٣٤-٣٧ . ياقوت، **معجم البلدان**، القاهرة، ١٩٣٦-١٩٣٨، ج ١١، ١٣٨-١٣٩. البغدادي، **تاريخ بغداد**، القاهرة، ١٩٣١، ج ٨/٤٣٦ . وانظر في الصلة المحتملة بينه وبين أبي نواس : Wagner, **Abū Nuwās**, p. 66, note 15

(٤٧) " أنوء به " (في أ ، ب)، وفي الغزالي والحديثي: " أُحرِّكه " .

(٤٨) يمكن عند إعادة صياغة المعنى لدى الشراح أن يكون المقصود: " لا أحد يوقفني عن هذا الأمر ولو كان الخليفة " أو " أكون في سعادة ملك أو خليفة ". وفي (ملحق ب): " يعذرني "، أما في نسخة الحديثي فالكلام خطاب موجه إلى الخليفة (فقد قرئت: " خليفة " و" تعذلني").

(٤٩) • **المترجم**: أورد الباحث في هذا الهامش النص العربي للبيت. فلا حاجة لإعادته هنا .

(٥٠) يبدو أن البيت (١٩) مقدمة للمقطع الذي يتناول شعائر الصلاة، ولذلك ترجم ترتيب الأبيات تبعا لما جاء في (أ).

(٥١) " ذا النعت "، أي المسجد والأماكن التي ذكرت من قبل. وفي (أ) " شغب " بدلا من " نعت "، ولا معنى لها. و" الجلد " ربما كان علما على مكان. وفي (أ) " الخُلْد ".

(٥٢) هي أعلام لأماكن أخرى في البصرة أو ما حولها. وربما وهمتُ هنا، ولكن عذري أني لست الوحيد الذي يحكم تبعا لاختلاف القراءات. ففي (أ) وفي الغزالي نجد " وقد كان " بدلا من " فدكان " كما نجد بالنسبة لقوله " فخندقه " كثيرا من الصور المتنوعة. انظر: القسم النقدي في كل من (أ) و(ب). وقد ذكر أبو نواس " المصلى " بالبصرة في قصائد أخرى: **الديوان** (الحديثي) ص ٨١، و(الغزالي) ص ص ٣، ٢٥٦؛ (شولر)، ١١٣/٤ واقترن به في كلتا الحالتين المربد .

(٥٣) في (أ) " حيث تباع فيه الإبل والنقد (قارن (ب) البيت ١٦) وفي الغزالي والحديثي " الخيل " بدلا من " الإبل ".

(٥٤) " جَحِدٌ " تعني " الفقير " كما تعني " الوضيع ".

(٥٥) هذا البيت غير موجود في (أ) وفي الغزالي والحديثي " نَجُدُ " بدلا من " بجُدُ ". وقد فسرت بأنها مرتفع من الأرض؛ أي أن الرجل قد سفعته الشمس في الأرض الفضاء .

(٥٦) فُسِّرت " شرنبث " بمعنى " غليظ الكفين " أو " غليظ القدمين "، وتقال أحيانا للأسد (انظر المعجمات مادة: ش ر ب ث). ويترجم إ. اميل هومير T. Emil Homerin شرنبث الأصابع (وتتعت بها بومة الموت: الهام) بمعنى مخيف البراثن Echoes of a Thirsty Owl: Death and Afterlife in pre-Islamic Arabic) poetry. **JNES**, 44 (1985) p. 177) ، وهو يفسر الكلمة – على سبيل التوهم – بأنها مؤلفة من (ش رر) و(ن ب ث). ولكن هذا الاشتقاق على صيغة (فعنلل) أو ربما (فرنعل) يبدو مختلطا. (انظر: Manfred Ullmann, **Untersuchungen zur *Ragaz* - Poesie**, Wiesbaden, 1966, p, 167 ، ومع مراجع أخرى. وهو يربط بينها وبين الجذر ش ب ث). والفكرة في استعمال هذه الكلمة النادرة من هذا الوزن النادر مع ما تستدعيه من أوصاف متصلة بالحيوان هي أنها بطبيعة الحال " غليظة "، وهي من الكلمات التي يصفها النقاد بأنها " وحشية " أو " حوشية ". ويستخدم أبو نواس هذه الكلمة في قصائده الطردية (عن الكلب. الديوان (فاجنر)، ١٩٥/٢، و(الحديثي) ص ٢٦٠، و(الغزالي) ص ٦٢٨، وأيضا : الجاحظ، **الحيوان** ، ٦٢/٢) .

(٥٧) انظر لهذه المصطلحات :

John Lyons, **Introduction to Theritical Linguistics**, Cambridge, 1969, pp. 460- 70

(٥٨) أخذت الترجمات عن :

Arthur Arberry (**The Koran Interpreted**, London, 1964).

(٥٩) ياقوت، **معجم البلدان**، ٤٨٤/٤. الترجمة الفرنسية في :

Pellat, **Le milieu basrien**, p. 12 .

(٦٠) **الحيوان**، ٢٣٩/٦ــ٢٤١

(٦١) الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، مج ٨، القاهرة، ١٩٦٦ (تاريخ المقدمة)، ص ١٢٩ــ١٣٢ (= تحقيق De Goeje ، ٤٧٧/٣ــ٤٨١). الترجمة الإنجليزية : Hugh Kenndy في :

The History of al-Ṭabarī: vol. xxix (Albany, N.Y. 1990) pp.188- 193

وعلى الرغم من أن الطبري يذكر ذلك في أحداث عام ١٦٠، فإن الرسالة الخاصة بآل زياد قد كتبت في أحداث عام ١٦١ .

(٦٢) انظر: Albert Arazi, " Abū Nuwās Fut-il *su ubite* ? " **Arabica**, 26 (1979) 1-61.

(٦٣) انظر : Wagner, Abū Nuwās, pp. 34, 40, 43, 336-7 ، وقارن البيت (١٤) من القصيدة .