في القصيدة العباسية

دراسات غربية معاصرة

في القصيدة العباسية

دراسات غربية معاصرة

ترجمة وتقديم

د. إلهام عبد الوهاب المفتي

كلية التربية الأساسية

الكويت

عالم الكتب

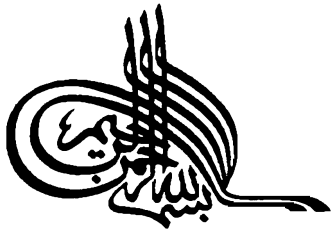
عالم الكتب
نشر * توزيع * طباعة
الإدارة :
١٦ شارع جواد حسنى - القاهرة
تليفون : ٣٩٢٤٦٢٦
فاكس : ٣٩٣٩٠٢٧
المكتبة :
٢٨ ش عبد الخالق ثروت - القاهرة
تليفون : ٣٩٢٦٤٠١
ص.ب : ٦٦ محمد فريد
الرمز البريدى : ١١٥١٨

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى
١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢م

رقم الايداع ٢٠٠٢/١٦١٢٨
ISBN : 977-232-317-6

مطبعة أبناء وهبه حسان
٢٤١ (أ) ش الجيش - القاهرة
☎ : ٥٩٢٥٥٤٠


بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

مقدمة الترجمة ٩

المبحث الأول :

تداخل الأغراض (دراسة في بعض قصائد أبي نواس)

جيرت جان فان جيلدر ..... ١٧ – ٤٤

المبحث الثاني :

قصيدة الربيع لأبي تمام (رقَّت حواشي الدهر)

جوليا آشتياني ..... ٤٥ – ٦٠

المبحث الثالث :

مراثي ابن الرومي وقصائد أخرى له في الموت

بيتر سمور ..... ٦١ – ١٠٨

مقدمة الترجمة

تمثل الحقبة العباسية العصر الذهبي في تاريخ الإبداع الشعري العربي ، فلا عجب أن ظفرت من الدارسين في الشرق والغرب ببالغ العناية. وربما غلب على بعض الناس إحساس بأن نتاج أعلام الفن الشعري في ذلك العصر قد قُتل بحثا، حين ينظر إلى رفوف المكتبات فيجد حشدا زاخرا من المقالات والكتب والرسائل الجامعية يتخذ من هذا النتاج موضوعا للدرس. غير أن الثبات الخادع لأحداث التاريخ، وسير الخلفاء والشعراء، وسيرورة الأحكام النقدية المشهورة لا ينبغي أن يلفتنا عن أمر بالغ الأهمية؛ هو أن تنوع مجالات التأويل، واتساع آفاق التفسير، وتغير الرؤى، وتبدلات المناهج والفلسفات التي تناولت النقد الأدبي ونظرية الأدب قد أعادت كل أحداث القديم ومظاهر إبداعه لتكون موضوعا متجددا للمتأمل يمتد إلى غير ما حدٍّ ولا غاية .

ولقد حاولت في دراسة سابقة لي تناولت إشكالات المنهج في تاريخ الأدب العباسي، واتخذت من القصيدة العباسية نموذجا أن أبيّن ما يحيط بهذا اللون من الدرس من عيوب طالت الإطار النظري، والفروض العلمية، وتقنيات التحليل، ومن ثم أنتجت آثارها في صورة فساد في القياس، وتضارب في الأحكام، وإسقاط للحاضر على الماضي، وترتيب آلي للنتائج على المقدمات، أو استخراج نتائج خاطئة من مقدمات صحيحة. وكل أولئك يشير إلى مدخل لابد من ولوجه لإعادة تقويم القصيدة العباسية خاصة، والأدب العباسي عامة تقويما يشمل القضايا الكبرى المتصلة بالعلاقة بين الفن والتاريخ، وبين الفن والمجتمع، وبين الفن والمبدع، كما يشمل القضايا التفصيلية المتعلقة في تطور الفن في ذاته؛ أي بالعلاقة القائمة بين النوع

الأدبي والتقاليد الفنية التي تؤصل له ، وترفده ، وتضبط مسيرته من جهة، والتي تمنحه مؤشرات التغير، وتفتح له آفاق التطور من جهة أخرى .

ولقد رأيت – وأنا أرصد المشهد النقدي والتاريخي للقصيدة العباسية عند الدارسين في الغرب – أن ذلك التوجه الذي أفصحت عنه دراستي السابق ذكرها لابد أن يجد الدعم والمساندة العلمية من طريقين، أولهما: الإفادة من العلاقات المعرفية الوثيقة، والمنتجة بين الدراسة الأدبية والاتجاهات اللسانية المعاصرة، والثاني : فتح باب الترجمة القائمة على الاختيار الواعي لنتاج الباحثين الغربيين في هذا المجال .

وكان من نتائج السير في الطريق الأول دراسة أنجزتها في تحقيق المنسوب والمنحول من شعر أبي تمام باستخدام منهجية أسلوبية إحصائية، وحاولت بذلك أن أحلحل ظاهرة التمسك المستميت في تحقيق المخطوطات عند تحليل نسبة النص إلى صاحبه اعتمادا على الأدلة الخارجية والتاريخية، وأن أقدم في هذا الميدان بصورة تطبيقية طريقة تعتمد الفحص الداخلي للنص بوصفه جوهر المعالجة العلمية المفضية إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها، واستخدام مقاييس منضبطة يتوافر لها الصدق والثبات بالمفهوم العلمي للإحصاء .

وهاأنذا في هذا الكتاب أخطو خطواتي الأولى على الطريق الآخر؛ وأعني به رفد الدراسات العباسية بأكبر قدر ممكن من الدراسات الجادّة والجديدة التي أنجزها النقاد ودارسو الأدب في الغرب لهذا التراث الإبداعي الزاخر. ويلفت النظر في هذا المقام أن عدداً لا يستهان به من الدراسات والدوريات العالمية الرصينة، والمؤتمرات العلمية التي تكاد تكتسب صفة الدورية قد أولت هذا العصر اهتمامًا عظيما، كما أن هذه الدراسات قد صدرت عن السياق الثقافي والمعرفي في الغرب، ومن ثم فإنها تحمل على وجه التأكيد حشدا من الرؤى والنظرات والأحكام التي ربما يتاح

لنا – بنقلها، وتمثلها، ومراجعتها مراجعة نقدية واعية – إعادة النظر في تراث الإبداع العباسي خاصة، والإبداع العربي عامة حتى نراه بعيون كشف عنها حجاب الإلف والعادة، وانطلقت من أسر القضايا المشهورة والأحكام الجاهزة، وصححت نظرتها للعلاقة بين الماضي والحاضر، ولا ريب أن ذلك كله سيفضي لا محالة إلى فهم أعمق للذات العربية على امتداد تاريخها الإبداعي الطويل .

ويشتمل هذا الكتاب على ترجمة لثلاثة مباحث عالجت الفن الشعري عند ثلاثة من أعلام الشعراء، وتتابعت على أساس مراعاة معيار التعاقب الزمني بينهم فجاءت على الوجه الآتي:

المبحث الأول : دراسة كتبها جيرت دان فان جيلدر **Geert Jan Van Gelder**) وموضوعها: " **تداخل الأغراض: دراسة في بعض قصائد أبي نواس** "؛ وهي حصيلة جهد، وتأمل دؤوب يناقش فيها الباحث فكرة النسق التجريدي للأغراض الشعرية، حيث صنفت قصائد الشعراء، ورتبت دواوينهم بحسب هذه الفنون إلى هجاء ومدح وغزل ورثاء ووصف ... إلى غير ذلك من أبواب التصنيف. وقد عرض الباحث لما قام به الصولي وأبو حمزة الأصفهاني في ترتيب ديوان أبي نواس تبعا لهذا النسق ليبين عدم كفاءة هذا المدخل لمعالجة ديوان الشعر العباسي. وكان طريقه لإثبات هذه المقولة نقض الضدية الطرفية بين المدح والهجاء، ثم نقض التصنيف الداخلي لأنواع الهجاء، بل الغزل أيضا على النحو الذي طرحته الدراسات السابقة، ثم استقرأ الباحث – لإقامة البرهان على ما ذهب إليه – عدداً من شواهد الديوان فساق لنا حالات كثيرة تردد فيها ذكر القصيدة أو المقطوعة الواحدة في بابي المدح والهجاء، أو في بابي الهجاء والغزل. ثم انتقل من ملاحقة الشواهد المفردة إلى معالجة قصيدة كاملة بالغة الإشكال والتعقيد وهي النواسية التي مطلعها (على اختلاف في الرواية) :

ـ أما ونجيبة يهوي عليها راكب فرد

ليبين لهم كيف اختلفت بها المنازل بين الهجاء والغزل . وهو يتتبع الروايات المتباينة للقصيدة، ويقيم دراسته على أساس من ترجمة مقترحة اعتمد فيها ما آثره وارتضاه من بين هذه الروايات لينتهي إلى قول فصل في إبطال فكرة الترتيب باعتماد الغرض أو النوع الأدبي، ويقيم الدليل على صواب فكرته فيما سماه " تداخل الأغراض ". وإذا استحضرنا أعدادا تفوق الحصر من الكتب والدراسات التي حملت في عناوينها ما يشير إلى " الغرض " موضوعا للتحليل وجدنا أن المجال مفتوح على مصراعيه لإعادة قراءة مادتها الشعرية ونتائجها التحليلية في ضوء ما تمخضت عنه هذه الدراسة من نتائج .

أما المبحث الثاني: فيعالج نصا شهيرا لأبي تمام هو قصيدته في الربيع التي مطلعها:

ـ رقّت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر

وقد نحت جوليا آشتياني **Julia Ashtiany** – وهي من الأصوات الأكاديمية المتميزة في دراسة الحقبة العباسية – منحى تحليليا اعتمد اعتمادا جوهريا على رصد المسكوت عنه، واستشكاف الكامن وراء الصياغة اللغوية للقصيدة، إذ أرادها أبو تمام أن تكون صياغة جامعة بين الإحكام والمراوغة. وقد حلّلت الباحثة ظاهرة (الغموض/ أو اللاتعيين **indetermincy**) المنتجة لاحتمالات المعنى وتبدلاته، وهي الظاهرة التي هيمنت بوجه عام على الصنعة الشعرية عند أبي تمام، وشكلت جوهر صنعته في هذه القصيدة تحديدا .

وعلى الرغم مما تتسم به هذه الدراسة من إيجاز وتكثيف بالغين نراها تقيم حوارا خصبا مع رؤية الآمدي لمجمل شعر أبي تمام، وتكشف عن الكيفيات التي ينحرف بها الشاعر بالإيحاءات والمعاني العرفية للكلمات ليصوغ نسقه الشعري الخاص، وعن توظيفه للوصف الغامض الموحي

بغموضه لتواليات الصور الطبيعية، محققا بهذا الوصف مظاهر التناظر والاستدعاء بين تصوير الربيع ومدح الخليفة. والدراسة تقدم نموذجا جيدا لتأمل لغة النص تأملا لغويا جماليا، وتكشف الحجب عن جماليات الشعرية فيها. وهي تضيف بذلك عمقا جديدا إلى المعالجة النقدية للنص العباسي ينفي عنه شبهة البساطة، وقرب المأخذ، ويجليه في صورة نص بعيد الغور يستحق من الباحث أن يحتشد له بكل ما هو متاح من خلفية معرفية، وآليات منهجية .

ثم يأتي **المبحث الثالث** بعنوان " **مراثي ابن الرومي وقصائد أخرى له في الموت** "، وقد كتبه بيتر سمور **Pieter Smoor**. والباحث يتصدى في هذه الدراسة لعلم مبرز من أعلام الشعر في العصر العباسي، ويكاد يجمع الباحثون والمتابعون للدراسات العباسية على أن نصيب ابن الرومي من العناية البحثية لا يكافئ عطاءه وفحولته الشعرية، كما أنه لا يحيط بجوانب شخصية ابن الرومي؛ وهي شخصية بالغة التعقيد، متشابكة العلاقات، مستجلبة لعداوات كثير من معاصريه. ولقد كان ابن الرومي إلى ذلك شديد الإحساس بقدراته الشعرية، وبتبريزه في صناعة القريض على نحو يتجاوز به قدرات المعاصرين له من الشعراء وعلى رأسهم أبو عبادة البحتري، ولكن حظه من الرزق والعطاء كان قليلا، كما كان نصيب شعره من حفاوة أهل الحلّ والعقد نصيبا منقوصا، وكثيرا ما ارتدّ إليه ذلك إحساسا مريرا بالغبن والهضم، يفجّره إحساسه الأعمق بأن إبداعه يؤهله لاحتلال الدرجات العلى بين الشعراء .

من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي عالجت جانبا من أهم الجوانب المميزة لشعر ابن الرومي، ونعني به قصيدة الرثاء، مع إلمام واجب بما أبدعه الشاعر في سياق وصف الموت وعلاقة الدهر وصروفه بالإنسان .

وتركز هذه الدراسة على تأمل القصيدة العباسية من منظور ثالث مغاير للمنظورين السابقين، إذ ترصد علاقة القصيدة العباسية بتقاليد القصيدة

العربية منذ أصولها الجاهلية الأولى إلى أن استوت فنّاً عظيم التأثير في سياق الإبداع العربي، متتبعا فيما بين هذا وذاك مراحل التطور المتعاقبة التي شهدتها هذه التقاليد في عصر صدر الإسلام وحكم بني أمية. ومن هنا احتفت هذه الدراسة بالجانب المضموني لا بمفهومه السطحي الساذج، ولكن بمفهوم أوغل في العمق حتى تتبع تطور الموضوعات **themes** ، والموتيفات **motifs** المرتبطة بقصيدة الرثاء، راصدا تبدلاتها على تعاقب الحقب الشعرية. ثم توقف الباحث بالتحليل الصابر عند ما حققه ابن الرومي من إنجاز متميز في تطوير هذا الموروث ليقدم إسهامه الخاص في صياغة المفاهيم والموضوعات والموتيفات الفاعلة في تشكيل قصيدة الرثاء. ولم يكن عجبا أن تشكل هذه الدراسة حيزا كبيرا من الكتاب، فقد اتجهت بالمعالجة المفصلة أساسا إلى واحدة من أطول قصائد ابن الرومي نفسا، وأدلها على صناعته الشعرية؛ وهي مرثيته لأمه. فهي قصيدة جاوزت المائتين من الأبيات، وكان طول القصيدة سانحة علمية طيبة لفحص الظواهر المهيمنة على شعرية ابن الرومي، ولتحقيق الغاية المقصودة من البحث بفحص تقاليد قصيدة الرثاء، ودور ابن الرومي في تطويرها وإثرائها.

ولقد جعلت تدخلي بالتعليق في ثنايا الترجمة في الحدود المعقولة والمناسبة، ولم أرد لهذه التعليقات أن تثير الغبار في وجه ما حفلت به هذه الدراسات من فروض وتحليلات. على أن ذلك لا يحول بيني وبين تقرير حقيقة مهمة؛ هي أن كثيرا من النتائج التي قامت على أساس من ترجمة النصوص الشعرية إلى الإنجليزية يمكن أن تكون موضوعا لإعادة النظر، فالترجمة في ذاتها انحياز وتأويل، وضرب من القراءة غير البريئة للنص، ولذلك فإن تتبع هذه الدراسات بالتعليق المفصل سيخرج بنا حتما عن الغاية المرجوة من ترجمتها، وإتاحتها للباحثين ليحاوروها ويقول فيها كل منهم كلمته واجتهاده .

وبعد ، فليست ترجمة هذه المباحث الثلاثة إلا خطوة أولى على طريق طويل، آمل أن يتحقق بارتياده جانب مهم من طموحي العلمي لأستفتح به نمطا من المعالجة يبرأ من التكرار والتناسخ في دراسة الحقبة العباسية، والتي أعدها أزهى حقب الإبداع في الأدب القديم. فهي الحقبة التي أحببتها حتى عشت فيها، وعشت بها، وآمل أن أعيش لها ما بقي لي من حياة في ساحة الدرس الأكاديمي. ولعلي بذلك أضيف سطورا قليلة متواضعة إلى سفر الإبداع العربي الخالد، والله تعالى من وراء القصد فهو الموفق والمعين .

د. إلهام عبد الوهاب المفتي

القاهرة في السابع عشر من جمادى الآخرة ١٤٢٣ للهجرة
السابع والعشرين من اغسطس ٢٠٠٢ للميلاد

المبحث الأول

تداخل الأغراض

دراسة في بعض قصائد أبي نواس

جيرت جان ڤان 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 يقتنصـــه 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 مِحجَـر 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 العَـنَد [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 يطّـرِدُ

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 :

١٥ـ ألـــذُّ لعيــن مكــتحلٍ أطــاف بعينــه رَمَــدُ

تصاحب الوقفة النحوية التي ينتهي بها الانتظار وقفة لالتقاط الأنفـــاس، ومن الواضح أن الإنسان ذا الجفن القريح، وهو الشاعر نفسه، قـــد انفطـــر بكاء. ولكن مشهد البصرة للعيون القريحة هو كالكحل الذي تداوى به العيـن. 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 :

١٦ـ مــن المــومــاة غــاداها وَراوَح أهلَهــا النَّقَـــد

بعد مديح البصرة (وينبغي أن تؤرخ القصيدة ببداية رحيل أبي نـــواس إلى بغداد في عام ١٧٠هـ/٧٨٦ـ٧٨٧ م) تبدو القصيدة وقد تحولت إلـــى سخرية بالأعراب وحياة الصحراء. ويستأنف أبو نواس هذا الموضوع فـــي بقية القصيدة، ولكن يأتي أولا في الأبيات (١٧ـ٢١) مقطع يعترض هـــذا الحديث مصورا حال أبي نواس مع بعض الغلمان :

١٧ـ وكـــل مُـذَيِّـــل ميســا ن يثني جيـــده الغَيَـد [٤٥]

١٨ـ عَـرَوضـــيّ إذا ما افتـر رَّ مبتسمـــا بـدا بَـــرَد [٤٦]

١٩ـ إذا قمـنا نصـــلّي لـم يفـــرّق بيننـــا أحـــد

٢٠ـ أَنوءُ بـــه إذا قامـــوا وأَلمسُـــه إذا قعـــدوا [٤٧]

٢١ـ وليـــس خليفـــة الرحمـــ ـــن يعـدلني إذا سجدوا [٤٨]

كان هذا المقطع سببا كافيا – فيما يبدو – لأن تعزى القصيدة كلها إلـــى شعر الغزل بالمذكر حتى وإن كان هذا الأمر ليس من قبيل الغزل بقدر مـــا 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 النَّجد [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 سبقت – 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 مُقنّعاً، 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، وزحام 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، ١٠٧/٢ــ١٠٩ . 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 المقصـود به امرأة. قارن على سبيل المثال: مقطوعة أبي العتاهية في عبد الله بن معن (أبـو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، القاهرة ١٩٢٧، ١٩٧٤، ٢٢/٤ــ٢٣، ٢٥) .

(٢١) **الديوان** (شولر)، ص ص ٣١٠ــ٣١١، وقارن: **الديوان** (الغزالـي) ص ٢٠٣، ولا وجود لها في تحقيق الحديثي .

(٢٢) انظر في هذا البيت أيضا: ابن قتيبة، **الشعر والشـعراء**، ص ٨١٩، حيـث يـرد الشطر الثاني، كما في تحقيق شولر على صورة: " ولا يلوم المبتلَى المبتلَى "، علـى حين يقرؤه فاجنر: " ولا يلوم المبتلَى المبتلِي "، والغزالـي: " ولا يعيـن المبتلِـي المبتلَى ".

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

١- عجـزت **يا غلبـون** أن تذهلا ومـن ذوي نصحك أن تقبـلا
٢- سجيـة لسـت لهـا تاركـا إذا أسـاء الدهـر أو أجملا
٣- إني وإن أصبحـت مستحسنا لـذا مـن الأخلاق مستجمـلا
٤- فالموت أن يزرى على عاشق يقـال : قـد كان ولكـن سلا
٥- تـرى المعافى يعـذر المبتلي ولا يلـوم المبتـلِي المبتـلَى

أما رواية الغزل عند شولر فهي :

١- عجزت **يا مهجـور** أن تذهلا ومـن ذوي نصحك أن تقبـلا
٢- سجيـة لسـت لهـا تاركـا إذا تولـوا عنـك أن تقبـلا
٣- وتـذرف العيـن إذا ما نأوا وإن أساءوا الدهر أن تجمـلا
٤- إنـي وإن لـم أك مستحسـنا مني لك الهجـر ومستجمـلا

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 مـن " أداته " فـي : (أ) أو " إزائه " في الغزالي.

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

(٤٠) انظر:

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

والتفسير الذي اختاره الغزالي والحديثي لصيغة الجمع " البكـرات " غـير مقنـع 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 لـي ذلك من المصادر التي رجعت إليها. والأقرب احتمـالا أن يكـون المقصـود بـه السلالات الكثيرة من نسل أبي بكرة المعروفين باسم " آل بكرة "، وقـد كـان لـهم مكانتهم بين الطبقة المتوسطة بل الأرستقراطية في البصرة. (EL2, loc. cit) .

(٤١) ياقوت، **معجم البلدان**، تحقيـق 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 ترجمـة بداية البيت أيضا : "And (boys), all of them trailing a dress" على تقديـر 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 مذيـلٌ " ولم يفطن صاحب البحث إلى أن قراءته على هذا النحو تتضمـن كسـرا عروضيـا واضحا. وإذن فالاحتمال الثاني الذي ساقه غير وارد .

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

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 " فدكّان " 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)، ٤/١١٣ 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 " نُجُد " بدلا من " بُجُد ". 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 (وتنعت 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 .

المبحث الثانى

قصيدة الربيع لأبى تمام

رقّت حواشي الدهر

جوليا آشنياني

Abū Tammām's Spring Qasida
Raqqat Ḥawāshī l – Dahri

Published in:
Journal Of Arabic literature,
vol. xxv, 1994, part 3- Nov.
E.J. Brill, P.P. 213-219

قصيدة الربيع لأبي تمام

" رقّت حواشي الدهر " [1]

جوليا آشنياني

ليس في قدرة ناقد أن يزودنا بمخطط تقريبي يعين علي تفسير النص؛ وقصارى ما نتوقعه منه أن يوحي لنا بطرائق للنظر إلي الأشياء ربما ما كانت تدور بخلدنا لولاه. ولعل في النقد العباسي ثروة في هذا الصدد أوفر مما يتوقعه الدارسون . ويرى الآمدي – وهو أحد نقاد القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي – أن أسوأ مظاهر الصنعة **mannerisms** عند أبي تمام هو إخفاقه في إحكام خواتيم قصائده. فالأوصاف والصور عنده تضعف حتى ليصبح من غير الممكن تفكيكها إلى مشاهد ذات نصيب وافر من التجسيم والكمال أو الاتساق [2]. وهذا الغموض – عند الآمدي – يجعل من شعر أبي تمام شعرا مغلقا وذاتيا في جوهره؛ أي يجعله غير ذي معنى محدد، وهو في أحسن أحواله شعر يفهمه قلة من الناس على نحو غامض.

والغالب على تحليل الآمدي أنه تحليل مقبول، حتى وإن كانت نتائجه مثيرة للجدل. في قصيدة (الربيع) " رقّت حواشي الدهر " لأبي تمام يحتل الغموض **indeterminacy** مكان الصدارة. والحق أني أرى الغموض هو المبدأ الأساسي في تشكيل القصيدة، سواء في ذلك أن يكون الغموض في الصورة أو في المعجم، أو أن يكون انحرافا في طريقة العرض والربط. غير أن أبا تمام قد عمد إلى هذا الغموض نفسه ليجعل القصيدة – التي ربما كانت هدية عيد النيروز – تتجاوز كونها تحية عامة للخليفة إلى أن تكون ممارسة تستدعي الاستجابة اللازمة لدى جمهور من المتلقين. وأيا ما كان المعنى

الذي نكتشفه في القصيدة فإنه يعتمد اعتمادا أساسيا على هذا المظهر الإخباري **performative aspect** ، على ما سنراه إذا ما نظرنا إلى طرفي البرهان اللذين تتألف منهما القصيدة. فأحد الطرفين يتسم بالمنطقية **logical** ، في حين يتسم الآخر بالاستطراد **digressive** ، وبعدم الاتساق إجمالا مع الطرف الأول. والإيهام وحده – هذا الذي يتيحه الغموض في القصيدة – هو ما يضفي على الطرفين مظهر الاندماج [٣].

وقد تحقق الجانب الأكبر من الإيهام بأن جعل الشاعر من المقاطع الشعرية ذات التأثير الانفعالي الظاهر أجزاء تحمل الرسالة الذهنية للقصيدة، على حين أن الأقوال الحكمية **aphorisms** التي تقوم بدور الفواصل في هذه المقاطع، والتي تبدو مشيرة إلى النتائج التي ينبغي استخلاصها منها لا تتمتع بالمنطقية والتماسك على النحو الذي تبدو عليه في الظاهر. هكذا يصور لنا البيت (١) مقدم الربيع، وتتحدث الأبيات (٤–٧) عن أمطار الشتاء التي مهدت الأرض لظهور نبات الربيع وهي أمطار تندمج على نحو غير محسوس بالوابل الربيعي (لا يوجد هنا أي علاقة – معجمية أو زمنية – تحدد علي وجه الدقة نقطة الاندماج) .

إن مشاهد الغضارة والخصوبة الكامنة هذه تقودنا إلى تعرف الربيع الحق ومن ثم إلى المانح الحقيقي لجزيل العطاء؛ أي الخليفة (I. ٨) . وتشمل مشاهد الغضارة من الأوصاف (I. ١، تَمرمَرُ: تموج وتضطرب كالأنثى الناعمة اللينة، يتكسر: ترى أيكون تكسرها لنعومة حركة النمو أم بسبب الندى؟!، الثرى: التراب الندي ؛ II ٢–٦، وَبِل ، مثْعَنجر ... الخ؛ ثم I.٧، ندى: الطل / الكرم) ويشكل هذا الأمر أساس القضية الأول في الاستدلال الذي تشتمل عليه القصيدة: فالربيع سخي وواهب للحياة؛ والربيع شبيه بالخليفة؛ غير أن الخليفة هو الربيع الحقيقي المتفرد .

أما القضية الثانية فقد صيغت في الأبيات (١١–٢٠): الربيع بالغ البهجة، حتى إننا لننسى معه أن وظيفة الأرض هي أن تمدنا بأسباب البقاء،

ولا يكون لنا من رغبة إلا أن نتأملها (I. ١٣)؛ وعُرضت طبيعة هذا الجمال الآسرة في مقطوعة وصفية طويلة (تُرى، أتكون هذه التأملات المتسمة بالبراءة إرهاصا بالتماس العطية في البيت ٣٢ ؟). والأبيات (٢١-٢٤) تقيم التناظر بين الربيع والخليفة في سياق التبجيل: فالخليفة مثل الربيع، هو مظهر من مظاهر مشيئة الله [سبحانه] لتحقيق الخير للبشر، وذكر نعمائه لا ينقطع مثل متاع الدنيا. وتتحدث الأبيات (٢٨-٣٠) عن آثار بعينها يمتاز بها حكم الخليفة (وقد سبق في I. ٢٣ ذكر العدل والجود) وهي: الأمن، والائتلاف، والنظام - ومرة أخرى - العدل، والتحضر. النتيجة الأولى (وهي التي تظهر وكأنها استطراد توضيحي يقع بين عبارتين في الاستنتاج النهائي)؛ تتمثل في أن مآثر الخليفة قد وضعت الأساس لنظم مثالي متحضر إبان حكمه. أما خاتمة النتائج (II. ٢٨، ٣٢) فتقول: بأن حكم الخليفة قد وقف حائلا دون تسلط حوادث الدهر على مصير الإنسان .

والمتواليات الوصفية الرئيسة الثلاث في القصيدة ــ وهي: البيت (١)، والأبيات (٤-٧) التي تصف الشتاء والغيث الربيعي، والأبيات (١١-٢٠) التي تصف زهر الربيع - هي أكثر جهات التناظر انحرافا في علاقتها بالممدوح، ومن المحال أن تنطبق الصور التي ترسمها انطباقا حرفيا على الخليفة؛ لذلك يضفي أبو تمام عليها صبغة التفسير العقلاني: ففي البيتين (٢-٣) يبدو الربيع جميلا، ولكن الشتاء أيضا كذلك؛ فبدون الشتاء لا يكون الربيع. أما البيتان (٩-١٠) فيشتملان على افتراض جدلي بسرمدية الربيع ويرتبان على هذا الافتراض أن التغير - وليس عدم التغير - هو الذي يصنع جمال الأرض. والربيع في البيت (٢١) هو مقدمة حصاد الصيف. وتتضمن هذه الأقوال الحكمية مضمونا منطقيا صرفا فحواه أن جميع الأجزاء في دورة التغير ذات نصيب متساو من الضرورة والحتمية، وينشأ عن ذلك أن الخليفة نفسه ربما كان عليه أن يمضي أمده المحدود ثم ينقضي أجله؛ هذا المضمون المنطقي ربما يؤدي إلى إضعاف النتيجة لا إلى تقويتها؛ ونعني

بالنتيجة ما تؤول إليه مظاهر التنظير المادية بين الربيع والخليفة. والحق أن وظيفة التفسير في أحد مستوياتها ليس الإيضاح المباشر للتناظر بين الربيع والخليفة ولكن وضع الأوصاف التي تبدو للوهلة الأولى مطلقة في إطار افتراضي احتمالي مألوف؛ أي أن الأقوال التفسيرية - بعبارة أخرى - هي مجرد تأكيد للجو العام في النص.

إن الأقوال الحكمية التفسيرية **aphoristic glosses** تؤكد اتساق الأشياء؛ وهي في هذا المستوى تبرز النتيجة؛ وهذه الأشياء نفسها يتم إبرازها بسلسلة من التلاعبات اللفظية **puns** التي تعزز القول بوجود انسجام حتمي بين الربيع من جهة والربيع السرمدي - الذي هو حكم الخليفة - من جهة أخرى . ومثل الأقوال التفسيرية كمثل التلاعبات اللفظية في اعتمادها على المقابلة : إنها تبدو منطقية في الظاهر، غير أن العمل الوحيد لها هو التأثير النفسي . فالأرض في البيت (١٤) مكسوة بالنور: وبالنور تكاد القلوب تنور: إنه تفاعل حقيقي وإن جاء في صورة تراسل تصويري. ولكن هذا يتبعه في البيت (٢٢) تناظر دلالي غامض وممعن في الشكلية:

ـ " خُلُقٌ أطلّ من الربيع كأنه خُلق الإمام ... . "

إن كلمة أطلّ تستدعي الطلّ أي تساقط الرذاذ، كما تستدعي صور الغيث والوفرة التي تهيمن على القصيدة، ولكنها تبدو كلمة غامضة المعنى. وشبيه بذلك إلى حد ما، ما ورد في البيت (٢٤): فالرياض سوف تُنسى، وليس كذلك مآثر الخليفة (يُرَوَّض؛ ولا علاقة دلالية بين يُرَوَّض والرياض).

وإذن، فالقصيدة - فيما يبدو - قد صممت لكي تفتن المتلقي باعتمادها على الإيهام بخلاف القصد، وبإخفاء مقدمات البرهان العقلي بتقديمها في سلسلة من المشاهد البصرية؛ وباستعمال عبارات ذات لبوس عقلاني، وألوان من التراسل ذات الصبغة المنطقية الموهمة حتى يشعر

السامع بأنه يضفي على أحاسيسه دليلا من صدق العقل. وتبدو المشاهد التي استنبط منها الدليل للوهلة الأولى غير محددة المعالم. إنها مجرد صورة عامة لعالم المادة (منظر طبيعي غير محدد المكان، ومكان مزهر غير متعين لا تكاد تعرف ماهيته إلا بشق النفس)، فهي شديدة الإغراب ومغرقة في مخاطبة الأحاسيس، حتى ليصعب ربطها بأي نسق دلالي مستتر يمكن أن يحمل على محمل الجد. ولا يجد هذا التأرجح حلا له إلا في البيتين (٢١-٢٢) حيث أضفى على ما جرى من قبل دلالة بريئة من اللبس. هنا - أخيرا - تمتزج حدوس العقل ومدركات الحس في ومضة من التعرف الروحي:

ـ " صَنع الذي لولا بدائع لُطفه .... ".

وفي خلال المقطع التالي الذي يختص بالمديح الصريح تبدو الأبيات الثلاثة الرئيسة (II. ٢٥ـ٢٧) لأول وهلة وكأنها انقطاع في السلسلة المتوالية لصور الطبيعة: فالخليفة عين تخترق الظلام؛ والخلافة تتحرك وكأنها تتفكر؛ وهي تختار أن تسلم عقدة أمرها للخليفة [٤]. وعلى الرغم مما يبدو وكأنه مفارقة جديدة يواصل المقطع - في الواقع - فكرة متواليات الصور الطبيعية: (الظلام وحدة البصر؛ العين والمحجر؛ الفعل والقصد؛ السلطة والطاعة)، ومن ثم ينتهي المقطع إلى احتفالية ختامية لنظام متحضر تكون فيه فضائل الشعب امتدادا طبيعيا لفضائل الحاكم. إن هذه العلاقة المتصلة هي الفكرة الكلية *theme* للقصيدة . وتتسم هذه العلاقة - من حيث كونها فكرة كلية - بأنها بسيطة، وهي حسب ما هو واضح عرض يتشكل من قسمين رئيسين، غير أنه لا يتكشف إلا بعد سلسلة من المفاجآت. ومن الصعب أن نلتقط - من خلال التدفق الثري الذي يمتاز به المقطع الوصفي - الوجهة التي تقودنا إليها الصور البصرية أو ما تعنيه هذه الصور. فما أن يخيل للسامع أنه قد وقع على هدف القصيدة في كل قول من الأقوال الحكمية، أو موقف من مواقف التعجب المتتابعة، نجده وقد أخذته الحيرة حين تبدأ

سلسلة أخرى من المشاهد البصرية الهادئة. يحدث هذا ثلاث مرات، ويستغرق ثلثي القصيدة. ويأتي الحل في صورة صدمة تتسلسل في البيت (٢١) عند نقطة النهاية في أطول المقاطع التصويرية وأوفرها حظا – كما هو واضح – من عدم الإثارة . ومن هذه النقطة وعلى نحو مفاجئ يصبح المديح مباشرا، ويتجلى – من البيت (٢٥) – في سلسلة من الصيغ التقريرية؛ وهي صيغ أحادية الأبيات تتميز بالقابلية المتزايدة للتنبؤ؛ وبالنهاية غير المتوقعة.

غير أن شعورا بالتوقع يبقى، ذلك أن الحل لا يبلغ تمامه حتى نصل إلى البيت الأخير. إن المرء ليشعر من طريق الحدس أن بين القسمين المتقابلين في القصيدة تكاملا عميقا [٥]؛ غير أن هذا التكامل – من الوجهة الموضوعية – يبدو وكأنه يعتمد بالكلية على البيتين المحوريين (٢١-٢٢) ولعلنا كلما أوغلنا في عمق القسم الثاني اهتزت أعماقنا طربا لما حققته القصيدة من نجاح بإرسائها لتقاليدها الخاصة التي أخفقنا في رصد ماهيتها رصدا دقيقا، وسنلاحظ أن القصيدة برمتها لا تشتمل إلا على ثلاث إحالات؛ اثنان منها تحيلان على نحو غير مباشر إلى الخليفة بما هو فاعل نشط (I. ٢٤ " **أمجاده** ") وهي قوله نصا: " **وما يُرَوَّض فطنه** "؛ و (I. ٢٦: وهي قوله نصا " **كثرت به حركاتها** ")؛ و(I. ٢٩ : " **نظم [هو] البلاد** ")، إن مأثرة الخليفة لا تعتمد على كونه حارسا نشيطا بل شجاعا لشرع الله؛ فواقع الأمر أن الخليفة قائم في مكانه: الخلافة تتخيره (I. ٢٧) والتحضر يتحقق بالذكر المجرد لاسمه (I. ٣٠). واسترجاعا لما سبق، يمكن أن يعد تحول هذا النفي غير الصريح، بل الضمني، إلى الإثبات تعزيزا للمعنى والبناء الكلي للقصيدة، فالقسم الطللي الأول يسلم بفكرة التحول ولكن في عبارات إيجابية (II. ٣، ٤)، على حين يخلو المقطع الثاني (II. ١١-٢١) من كل مظاهر استرجاع الماضي؛ (I. ٢٨ **فالحادثات**، وI. ٣٢ **الليالي ... بصروفهن**). كل أولئك قد جرى إخراجه بعيدا عن آثار فعل

الزمن ، حيث تجلى تبدل الدهر نفسه (I. ١: **الدهر) في مظهره** الموسمي[٦] : الدهر لم يعد يقاوم طموح الإنسان متخذا في ذلك مظهرا عاريا من التشخيص، ولكنه على العكس من ذلك أداة للإنجاز يجري تجسيمه من خلال ما صور به من صفات. وكما يشكو الآمدي – غير مرة – هناك مثال واضح على الكيفية التي ينحرف بها أبو تمام بإيحاءات الكلمات ومعانيها المقبولة عرفا؛ طلبا لنسق شعري خاص به، ومع ذلك فمما يثير الدهشة أن هذه القصيدة على وجه التحديد قد أفلتت من غضب الآمدي [٧].

حواشـي المبحث الثانى

(١) هذه نسخة منقحة لورقة بحثية تضمنها مجموع الاختيارات الذي صدر بوصفه عملا توثيقيا لمؤتمر عقد في مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية / SOAS جامعة لندن، تحت عنوان: " القصيدة: التراث الأدبي لشكل عربي شعري في إفريقيا وآسيا الإسلاميتين "؛ وقد عقد المؤتمر خلال الفترة من ١٤-١٦ يوليو ١٩٩٣ .

(٢) انظر رسالتي لدرجة الدكتوراه - غير المنشورة - " **الموازنة للآمدي** " ١٩٨٣، ص ص ٤٧-٤٨، ٦٨-٦٩، وحواشي الصفحات ٣٦، ٤٦ .

(٣) المناقشة التي أوردها جريجور شولر Gregor Schoeler على القصيدة مقصورة إلى حد ما على الجوانب الخاصة بالمشاهد البصرية فيها (وقد اقتصر في الترجمة على: II. ١-٢٤، Arabische Naturdichtung ، بيروت ، ١٩٧٤، ص ص ٧-٩٥) .

(٤) لم يعرف الخليفة إلا بأنه: " .. **ربيعنا في تسع عشرة حجة** " (I. ٨). وشرح التبريزي يناقش المعاني المحتملة لهذه العبارة الملبسة؛ فيقول في الوجه الثاني من شرحه: " من قال إنه مدح بهذه القصيدة المأمون احتج بهذا البيت. وربما رجح هذا المعنى ما ورد في البيت (٢٧) من أن الخلافة تخيرت هذا الخليفة حين " **خُلِّيت تتخير** "، وربما كذلك استعمال كلمة " **إمام** " في البيتين (٢٢-٢٣) .

(٥) يؤكد ستيفان سبيرل Stephan Sperl بحق في كتابه " **الصنعة في الشعر العربي** Cambridge, **Mannerism in Arabic Poetry** "، ١٩٨٩، ص ١٦، أن العلاقة بين الأجزاء المدحية والوصفية في القصيدة أوثق من أن تكون عرضية، غير أن تلخيصه للقصيدة يعطي الميزة لما يبدو لي تصورا سكونيا (استاتيكيا) محكوما بنماذج أولية ثقافية ومنتقلة عبر الثقافات، ويتجاهل الخصائص المميزة للسياق الراهن .

(٦) تستشهد سوزان ب. ستتكفتش Suzanne P. stetkevych في معرض الاستدلال على مسألة معجمية بهذا البيت .

(أبو تمام والشعرية في العصر العباسي **Abu Tammam and the Poetics of the Abbasid age**, Leiden, 1991, p.69). غير أن قراءتها لا تضع في حسابها سياق البيت أو المجال الدلالي/ الإيحائي للدهر .

(٧) انظر: مكتبة جامعة كمبردج، مخطوطة رقم (Qq 286) (**الموازنة**، لكنها صنفت خطأ بعنوان: **الوساطة** للقاضي الجرجاني)، ق ق : ١٢٢ أ - ب ff 122 a-b .

ملحق (١)

حاشية المؤلفة على ترجمة القصيدة إلى الإنجليزية

تُرجمت القصيدة نظما لإبراز بنيتها الجدلية وطريقة تمفصل أجزائها، واستبعدت محاولة صياغتها في وزنها الأصلي (الكامل)، ولم يراع إلا ما يأتي :

١- الأشطار التي تبدأ بالنموذج vv – v – / مُتَفاعِلن مُثلت في الإنجليزية بشطر يتكون من عشرة مقاطع .

٢- الأشطار التي تبدأ بالنموذج – – v – / متفاعلن مثلت بشطر واحد في الإنجليزية يتألف من أحد عشر مقطعا .

(يتكون النبر من خمس نقرات في كل شطر، أما الأقدام / التفعيلات فغير منتظمة، وقد أشير إلى النبر عند الضرورة بالعلامة الدالة على الارتكاز) .

٣- وضعت العبارات الشارحة بين معقوفتين [ ]

٤- في البيت (٢٤) توجد كلمة دالة على خصوصية ثقافية استخدمت لترجمة عبارة صعبة، وقد وضعت بين معقوفتين مزدوجتين [[ ]] .

٥- النص المستخدم مأخوذ من : **ديوان أبي تمام**، بتحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة – ١٩٦٩، ج٢/١٩١-١٩٧ .

1. Genial now, the season's trim's aquiver ;
moist morning earth is fragile in gems ;

2. The grateful van of summertime has come:
yét do nót think winter's láte hold thánkless

3. For, but for what the winter's own hand planted,
drý fruitless scrúbland is all súmmer would find

4. The winter has consoled the land for winter
for countless nights, and days, its downpour streaming :

5. Rain, from which clear skies deliquesce, and then
clear [spring] skies all but dripping with their plenty,

6. A double rainfall: one, spring showers, plainly
showing their face, and clear skies, hidden rain;

7. And, when dew makes the earth's losks gleam with oil,
one fáncies ráin- clouds have pássed remissly bý.
(var. one fancies the rain - clouds have come to braid them)

8. Our spring, our own, of nineteen years' estate,
no spring but thou, outblooming spring in glory!

9. There's no delight that time could be despoiled of
if meadows could be beautiful forever .

10. And yet we know that change makes every thing
ugly, but is the earth's sole source of beauty .

11. My tow companions, look about you fully
and see hów the éarth's fáce has been páinted :

12. And see broad sunny daylight which is blanched
by flowers of the uplands, as if moonlit;

13. A world for human sustenance, which sudden
únvéiling of the spríng makes púre prόspect

14. Its core now fashions for its outer side
blóssoms enóugh to bríng the blóom to our héarts,

15. Flowering sprays all glittering with dewfall
like so mány éyes welling óver ít

16. Glimpsed only to be screened again by fronds, like
young vírgins, now glímpsed, now shrínking báck agáin

17. Till all the earth and all its combes and hills form
rival bands, both strutting in spring's favours,

18. One yellow and one red, for all the world
like clashing Yemenis and Muḍaris,

19. Brilliant Yellow, Succulent, as it were
pearls that have first been split, then dipped in saffron,

20. Or súnrise - glówing in réd, as if évery
approaching breeze were tinted with safflower:

21. His handiwork, without Whose marvellous grace
no [ripening] yellow would succeed to green

22. In spring we may discern a temper like
that of the imam, with his bounteous ways:

23. On earth, the imam's justice and his largess,
and the luxuriant herbs, are shining lights;

24. Men will forget the meadows: but his [[laurels]]
will be remembered for eternity

25. The caliph is, in every dark dilemma,
Gód - sent guídance' éye, cáliphship his órbit,

26. Never, thanks to him, idle, though at times
seeming to pause, as if in meditation;

27. Its bond belonging, as always I have known,
in hís hand ónly, sínce being frée to chóose

28. Peace reigns; the hand of fate is powerless
to húrt us now; hís flóck may graze úndistúrbed

29. Hé has so órdered his réalm thát it séems
a well - strung necklace, justice its centrepiece;

30. No dismal nest of bedouin but has grown
plúmp, almost civilised, át his véry náme

31. He is a king whose reign has baffled fame,
whose gifts make prodigality seem scant ;

32. After all he has been, how hard for fate
to find a way to make men suffer hardship !

ملحق (٢)

١ــ رقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ فَهْيَ تَمَرْمَرُ ... وغَدَا الثَّرَى في حَلْيِهِ يَتَكَسَّرُ

٢ــ نَزَلَتْ مُقَدِّمَةُ المَصِيفِ حَمِيدَةً ... ويَدُ الشِّتَاءِ جَدِيدَةٌ لا تُكْفَرُ

٣ــ لَوْلا الذي غَرَسَ الشِّتَاءُ بِكَفِّهِ ... لاقَى المَصِيفُ هَشَائِمًا لا تُثْمِرُ

٤ــ كَمْ لَيْلَةٍ آسَى البِلادَ بِنَفْسِهِ ... فيها ويومٍ وَبْلُهُ مُتَعَثِّجِرُ

٥ــ مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّخْرُ منه وبَعْدَه ... صَخْرٌ يَكادُ مِنَ الْغَضَارَةِ يُمْطِرُ

٦ــ غَيْثَانِ ؛ فالأَنْوَاءُ غَيْثٌ ظَاهِرٌ ... لكَ وَجْهُهُ، والصَّحْوُ غَيْثٌ مُضْمَرُ

٧ــ ونَدًى إذا ادَّهَنَتْ به لِمَمُ الثَّرَى ... خِلْتَ السَّحابَ أَتَاهُ وهو مُعَذِّرُ

٨ ــ أَرْبِيعَنَا في تِسْعَ عَشْرَةَ حِجَّةً ... حَقًّا لَهِنَّكَ لِلرَّبِيعُ الأَزْهَرُ

٩ــ ما كانتِ الأيامُ تُسْلَبُ بَهْجَةً ... لو أنَّ حُسْنَ الرَّوْضِ كان يُعَمَّرُ

١٠ــ أَوَلا ترى الأشياءَ إنْ هِيَ غُيِّرَت ... سَمَجَتْ وحُسْنُ الأرضِ حينَ تُغَيَّرُ؟

١١ــ يا صاحِبَيَّ تَقَصَّيَا نَظَرَيْكُمَا ... تَرَيَا وُجُوهَ الأَرْضِ كيفَ تُصَوَّرُ

١٢ــ تَرَيَا نَهَارًا مُشْمِسًا قد شَابَهُ ... زَهَرُ الرُّبَا فكأنَّما هو مُقْمِرُ

١٣ــ دُنْيا مَعاشٌ للوَرَى حتَّى إذا ... جُلِيَ الرَّبِيعُ فإنَّما هِيَ مَنْظَرُ

١٤ــ أَضْحَتْ تَصُوغُ بُطونُها لِظُهورِها ... نَوْرًا تَكادُ له القُلُوبُ تُنَوَّرُ

١٥ــ مِنْ كلِّ زَاهِرَةٍ تَرَقْرَقُ بالنَّدَى ... فكأنَّها عَيْنٌ عليهِ تَحَدَّرُ

١٦ــ تَبْدُو ويَحجُبُها الجَمِيمُ كأنَّها ... عَذْرَاءُ تَبْدُو تارةً وتُخَفَّرُ

١٧ــ حتَّى غَدَتْ وَهَدَاتُها ونِجَادُها ... فِنَتَيْنِ في خِلَعِ الرَّبِيعِ تَبَخْتَرُ

١٨ــ مُصْفَرَّةٌ مُحْمَرَّةٌ فكأنَّها ... عُصَبٌ تَيَمَّنُ في الوَغَى وتَمَضَّرُ

١٩ــ مِنْ فَاقِعٍ غَضَّ النَّباتِ كأنَّهُ ... دُرٌّ يُشَقَّقُ قَبْلَ ثُمَّ يُزَعْفَرُ

٢٠ــ أَوْ ساطِعٍ في حُمْرَةٍ فكأنَّ ما ... يَدْنُو إليهِ مِنَ الْهَوَاءِ مُعَصْفَرُ

٢١ــ صُنْعُ الذي لَوْلا بَدائِعُ لُطْفِهِ ... ما عادَ أَصْغَرَ بَعْدَ إذْ هُوَ أَخْضَرُ

٢٢ــ خُلُقٌ أَطَلَّ مِنَ الرَّبِيعِ كأنَّهُ ... خُلُقُ الإمامِ وهَدْيُهُ المُتَيَسِّرُ

٢٣ــ في الأرضِ مِنْ عَدلِ الإمام وجُـودِهِ ومِنَ النَّباتِ الغَضِّ سُرْجٌ تَزْهَـرُ

٢٤ــ تُنْسَى الرِّياضُ وما يُرَوِّضُ فِعْلُـه أَبَـدًا على مَـرِّ اللَّيـالي يُذْكَـرُ

٢٥ــ إِنَّ الخَليفـةَ حيـنَ يُظْلَـمُ حـادثٌ عَيْنُ الهُدَى وله الخِلافـةُ مَحْجِـرُ

٢٦ــ كَثُرَتْ بِهِ حَرَكاتُها ولَقَـد تُـرَى مِـنْ فَتْـرَةٍ وكأَنَّهـا تَتَفَكَّـرُ

٢٧ــ ما زِلْتُ أَعْلَمُ أَنَّ عُقْـدَةَ أَمْـرِهَا في كَفِّـهِ مُـذْ خُلِّيَـتْ تَتَخَيَّـرُ

٢٨ــ سكَـنَ الزَّمانُ فلا يَـدٌ مَذْمُومَـةٌ للحـادثَاتِ ولا سَـوَامٌ يُذْعَـرُ

٢٩ــ نَظَمَ البِـلادَ فَأَصبَحَـتْ وكأَنَّـها عِقْـدٌ كأَنَّ العَـدلَ فيـهِ جَوْهَـرُ

٣٠ــ لم يَبْقَ مَبْـدي مُوحِشٌ إلا ارتَـوَى مِنْ ذِكْره فكأَنَّما هُـوَ مَحْضَـرُ

٣١ــ مَلِكٌ يَضِـلُّ الفَخْـرُ في أَيَّامِـهِ ويَقِـلُّ فـي نَفَحاتـهِ ما يَكْثُـرُ

٣٢ــ فَلَيَصْبِـرَنَّ على اللَّيالي بَعْـدَهُ أَنْ يُبْتَلَـى بِصُروفِـهِنَّ الْمُصْبِـرُ

••• ••• •••

المبحث الثالث

مراثي ابن الرومي

وقصائد أخرى له في الموت

بيتر سمور

Elegies and other Pomes
On Death By Ibn al- Rūmī,
Pieter Smoor

Published in:
Journal Of Arabic literature,
vol. xxvII, No. 1, February 1996,
E.J. Brill, pp. 49 - 85

مراثي ابن الرومي

وقصائد أخرى له في الموت

بيتر سمور

شهد عام ١٩٨١م ظهور الجزء السادس والأخير من ديوان **ابن الرومي** بتحقيق حسين نصار . وكان من نتائج ذلك أن أعمال هذا الشاعر **أصبحت** في متناول الباحثين على نحو لم يكن متاحا لهم من قبل[١]. وتمثل **المراثي** جزءًا ضئيلا من الأعمال الكاملة لهذا الشاعر، وسنصرف اهتمامنا في **هذا** المقال لعدد قليل من المراثي، ونخص من بينها بالعناية **مرثية الشاعر لأمه** . ولم يكن الوصول إلى هذه القصيدة – حتى الآن – سهلا ميسوراً (**وهي** قصيدة " ميمية " من البحر الطويل) إذ لم تتضمنها الطبعات **التي** كانت متاحة قبل ١٩٨١[٢]، ولذلك كان حظها من العناية قليلا.

ومن المحالات أن يكون ابن الرومي قد نال أجرا على كتابة **هذه** المرثية. وإذن فالراجح أن دافعه إلى إنشاء هذه القصيدة هو شعوره **بالأسى** نحو أمه المتوفاة، أو قد يكون الدافع البديل لذلك هو رغبته في إظهار **مقدرته** الشعرية لرفاقه من الكتاب أو لعموم الناس؛ وقد كان جمهوره **هم الصفوة** ممن يستمعون إلى القصائد التي تلقى عليهم ويتفهمونها، أو هم القادرون على قراءتها والتقاط ما تتضمنه من تلميحات ***pointes*** .

وتستدعي مرثية الشاعر " الميمية " لأمه – بلا ريب – ما يرتبط **بهذا** النوع الأدبي من موضوعات **themes** وموتيفات **motifs** **موغلة في القدم**؛ تلك التي عرفناها من عصر ما قبل الإسلام، ثم من فترة التحول التي تنتهي إلى عصر صدر الإسلام. فهناك على سبيل المثال إشارات متكررة **إلى القَدَر**

الذي يهيمن على مصير كل شيء؛ وهو " الدهر ". وفي هذه القصيدة تعود إلى الظهور عبارات مألوفة، وهي عبارات تنتمي إلى الشكل الأول الذي عرفته قصيدة الرثاء عند الشعراء في فترة التحول بين أيام الوثنية وظهور الإسلام. لذلك فنحن نتعامل مع تقليد عريق ظل الشعراء يتمسكون به تمسكا صارمًا حتى القرن الثالث الهجري؛ عصر ابن الرومي.

ولقد ظهرت دراسات أخرى تولت بالتفسير الظواهر العامة في قصيدة الرثاء. وتحضرنا في هذا المقام الدراسة التي وضعها فاجنر – Wagner ، بعنوان "Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung ", (1987) .

ثم قام آلان جونز – **Alan Jones** ، بدراسة الأشكال الأولى للمرثية في كتابه الموسوم [٣] : **Early Arabic Poetry, vol. one : *Marāthī*" and *Su'lūk* poems ", (1992)**

وفي المجلد الثاني من كتاب فاجنر – السابق ذكره – لم تعد الأشكال المتأخرة من المراثي تحظى باهتمام خاص. وهذا الأمر جد وارد؛ فقد افترض فاجنر أن التغيرات التي طرأت – على قصيدة الرثاء – قليلة جدا، إذ بقيت " الموضوعات " إجمالا على ما كانت عليه. وظل " الدهر " يمثل أهم القوى المؤثرة **malefactor** في المراثي المتأخرة، وظل كذلك حتى في قصائد المحدثين. وسنرى في مرثية ابن الرومي لأمه، أن في إمكان الدهر أن يظهر في صورة إنسان. وبهذا الاعتبار، سنجد – في هذه القصيدة – أوجها من التشابه مع قصائد أبي تمام فيما يتعلق بتشخيص الدهر. وقد أبدى الآمدي – وهو الناقد المعاصر – اعتراضا شديدا على تشخيص الدهر[٤]. والحق، أن الدهر في قصائد ابن الرومي يبدو وكأنه يخضع لمحاكمة – من نوع ما – بوصفه عدوا للإنسان. أضف إلى ذلك أن قصيدة الرثاء – كما سيظهر في بقية هذه المقالة – تستخدم فنون البلاغة بأنواعها المختلفة بغية توسيع نطاق الإيضاح، كما أنها تتضمن إشارات إلى القرآن (الكريم).

والجدير بالملاحظة هو توسعها في اعتماد " الطباق " بوجه خاص. وبغض النظر عما تقدم، فإن من الممكن اقتفاء تأثير الشعراء المتقدمين عليه؛ ويمكن أن نخص بالذكر شعر الخنساء، ولبيد، وشعراء قبيلة هذيل؛ غير أن ابن الرومي له – مع ذلك – أسلوبه الخاص؛ فهو يبالغ في تكرار أوصافه، وإن كان يعمد في كل مرة إلي إضفاء تنويع لافت على هذه الأوصاف. كما أنه لا يقنع – على الإطلاق – بوصف واحد . وهكذا، فهو حين يصف سقوط الحيوان في قبضة الدهر نجده يصوغ هذا الوصف بطريقتين تمتدان – إذا صحّ التعبير – لتستغرقا ما يزيد على مقطعين من مقاطع القصيدة .

إن ولع ابن الرومي بفنون البلاغة حقيقة ظاهرة نتبينها في تلك " التورية " التي ساقها حول نسبه . فهل كان حقا ذا أصول يونانية ؟ إن الإجابة على هذا السؤال غير ذات أهمية؛ غير أنه – باعتبار آخر – يمكن أن نلتمس له نوعا من العلاقة باللغة اليونانية أو بأصول إغريقية. وسيتضح لاحقا، فيما يلي من هذه المقالة أن الشاعر كان مولعًا بالفكرة التي تدور حول " التأثير الزائل " للمواعظ. وهو يشبّه هذا التأثير الزائل بخط ينقش على صفحة الماء (في مقابل ما يخط على صفحة الورق). وفكرة الكتابة على الماء كانت فكرة جدّ مشهورة في الأوساط الثقافية عند الإغريق، وعند المؤلفين اليونان. والحق أن التورية التي استخدمها ابن الرومي في مقطوعته الشعرية عن اسمه وأصله كانت هي نفسها مقطوعة نمطية تمثل خاصية تميز بها الأدب العربي عند الشعراء المحدثين [٥]. ولعل من المناسب أن نبدأ بلعبة التورية المتعلقة باسم " ابن الرومي " لكونها مثلا شارحا جيدا للدور المهم الذي قامت به فنون البلاغة في شعره .

لقد قَدِمَت أم ابن الرومي " **حسنة** " في الأصل من سجستان في شرق إيران. ويتضمن شعره تلميحات كثيرة لها لأصله البيزنطي، وإن كنا لسنا بحاجة للتوقف عند هذا الأمر :

ـ ورومية يوما دعتني لوصلها ولم أك من وصل الأغاني بمحروم

ـ فقالت فديتك النفس ما الأصل إنني أريد وصالا منك، قلت لها رومي [٦]

في كتاب " **العمدة** " يتيح لنا ابن رشيق – وهو الناقد والخبير بأصول الشعر – أن نتعرف إلى مدى افتتانه بشعر ابن الرومي، ولكنه مع ذلك يلاحظ أن شعر الهجاء عند ابن الرومي قد اتفق له أن يكون هو مجال تميزه [٧].

والطريقة التي اعتمدها ابن الرومي في بناء رثائه هي طريقة بالغة الطرافة أيضا. فقد كان أسلوبه يختلف اختلافا ظاهرا عن أسلوب البحتري، وهو الشاعر المعاصر له ، وصاحبه في بلاط بني العباس ببغداد وسامراء. ومن الحق أن ابن الرومي لم يكن ذا حركة نشيطة في هذه الأوساط، ولكنه مع هذا كانت له علاقات طيبة بالوزراء والقضاة. وربما كان هؤلاء يشغلون موقعا أدنى في السلم الاجتماعي، ومع ذلك كانوا من ذوي النفوذ. أما ما كان على البحتري – وهو المنافس لابن الرومي – أن يقوله في شأن الأسلوب الذي اعتمده ابن الرومي في شعره فأمر سنلم به لاحقا على سبيل الإيجاز؛ ولكننا نبدأ بالالتفات إلى تلك القصائد التي تتناول الموت، وعلينا أن ننبه في ذلك إلى ملاحظة مهمة وهي: أن ما سنأتي به من معالجة سيقوم على أساس من الاختيار فقط .

عندما نقرأ مراثي ابن الرومي سنرى من فورنا ضخامة الفروق بين " الرسمي – **official** "، و" العام – **public** "، و"الشخصي – **personal** " في هذه المراثي [٨].

ما أنواع " المراثي " التي كتبها ابن الرومي ؟ هناك في المقام الأول مراثيه الشهيرة التي نظمها فيمن عاجله الموت من أبنائه؛ ولاسيما ما كتبه في ابنه الأوسط **محمد**، وفي ابنه الأصغر **هبة الله** [٩].

ثم إن هناك مقطوعات قصيرة كتبها معزيا في أشخاص أقل مكانة في دائرة معارفه. وهناك مرثية بالغة الطول نظمها في موت أمه، وتتألف من (٢٠٥) مائتي بيت وخمسة [١٠]. ثم علينا أخيرا أن نولي الاهتمام لمراثيه التي نظمها في أولئك الذين لم يكونوا من أفراد أسرته، ولا من أصدقائه؛ ونعنى بهم أعداءه الذين انتقلوا إلى الدار التي لا يعود منها من انتقل إليها.

قبل أن نفحص هذه القصائد بمزيد من الدقة علينا أن نلم إلماما سريعا بالتقاليد المتعلقة بهذه الموضوعات والموتيفات التي تتشكل منها قصيدة الرثاء[١١] . ويمكن إيضاح هذه التقاليد - كلما دعت الضرورة إلى ذلك - باستحضار الأمثلة من الشعراء المتقدمين .

نقول ابتداء، إن التقاليد المتوارثة في قصيدة الرثاء تشير إلى الدهر ذي القوة المطلقة؛ إلى صروف الزمن أو القضاء الذي يتحكم في حياة البشر[١٢]. أما الله [سبحانه] فله أحيانا في تصور المتقدمين منزلة تعلو منزلة الدهر؛ الله الواحد الفرد المتعال، هو الذي ورد ذكره في مرثية من مراثي " لبيد " على الأقل . غير أننا في العادة لا نكاد نجد أثرا لشيء هو أعظم قوة من صنيع الدهر. وعلينا ألا ننسى أن لبيدا قد اعتنق الإسلام؛ وربما كان علينا أن ننظر إلى إيراده لذكر الله في ضوء هذه الحقيقة [١٣].

يبدو لنا من الأخبار التي وصلت إلينا عن الخنساء أن شعرها - على الرغم مما تميزت به طبيعتها من ولع شديد بنظم المراثي - كان له تأثير عظيم على من عاصرها من الشعراء. ولم تكن الخنساء - يقينا - هي الشاعرة الوحيدة، إذ كان هناك شواعر أخريات أيضا ذاع صيتهن لروعة ما نظمن من قصائد الرثاء[١٤]. ويمكن أن نلتمس المشورة من ابن رشيق لتفسير العلة في تمتع النساء الشواعر بمثل هذه الموهبة في الرثاء؛ فهو يرى أن النساء يعانين مشاعر الألم بأسرع مما يعانيه الرجال، إنهن بحق " أشجى الناس قلوبا عند المصيبة، وأشدهن جزعا على هالك "، والله وحده هو الذي أوجدهن على هذه الصورة : " لما ركب الله عز وجل في طبعهن الخور

وضعف العزيمة "، وهذا ما يميزهن تمييزا واضحا من الرجال. ويلاحظ ابن رشيق أن ذلك مما تصادف أن يكون فيه الخير للأدب فإنه "..على شدة الجزع يبنى الرثاء " (١٥).

وهناك سبب آخر بطبيعة الحال ، هو أن ممارسة النياحة على الموتى في الثقافة العربية هو مما تقوم به المرأة بوجه عام. بل إن النياحة إنما سميت كذلك لما ورد في مراثي الخنساء، وهذا بذاته يؤكد العلاقة الطبيعية القائمة بين الرثاء وتقاليد النياحة (١٦).

ويمكن أن نقول بوجه عام إن نشأة الرثاء بوصفه غرضا شعريا متميزا قد بدأ ظهوره مع أشعار الخنساء. إن شعر الخنساء يقدم **البنية** – **structure** التي ستصبح على نحو ما نوعا من " **تجارة الجملة** " تتوارثها الأجيال اللاحقة من الشعراء .

تبدأ قصيدة الرثاء عند الخنساء، على نحو شبه دائم، بأن تأمر عينها ألا تكف عن سفح دموعها الغزار:

– **ألا يا عين ويحك أَسعِدِيني لريب الدهر والزمن العضوض**

ولا مجال لاستبقاء الدموع لأي كارثة يمكن أن تكون بظهر الغيب – على سبيل المثال – :

– **ولا تبقي دموعا بعد صخر فقد كُلِّفْتِ دهرك أن تفيضي** (١٧)

هذان العنصران، وهما: العين التي يجب أن " تسعد " (تعين عند التحسر على الميت)، والنصيحة للعين بألا " تبقي" (توفر الدموع)، نجدهما من جديد في مراثي ابن الرومي؛ ومن أمثلتها مرثيته في ولده **هبة الله** .

ونحن نجد عند الخنساء أيضا ملمحا آخر من ملامح الرثاء، وهو الملمح الخاص " بالناعي "، أو من يخبر بموت الشخص الذي سيصبح فقده مناطا للنياحة. ومثل هذا النعي في كلتا صورتيه: الطبيعية والعُرفية، يُحدث في

العادة صدمة شديدة لمن يستمع إليه. إننا نستمع إلى الخنساء وهي تصرخ قائلة " **لعمري** " و" **لا أبالك** "، غير أنه ليس بالواضح للشاهد المحايد – من أمثالنا – مدى ما تعنيه الحياة للشاعرة بعد تلقيها النبأ الرهيب؛ نعي أخيها. وتظهر صيحة الانفعال والقسم في المثال الآتي من شعر الخنساء أيضا:

ـ **لقد صَوَّت الناعي بفقد أخي الندى نداءً لعمري، لا أبالك، يُسمع** [١٨]

إن موت صخر في شعر الخنساء هو مصدر أمور تكاد تكون ذات تأثير كوني (وهذه الظاهرة أيضا تعود للظهور في عمل المتأخرين، حيث يصور الكون كله على أنه يكابد آثار رحيل المحبوب بالموت) :

ـ **يا عين جودي بالدمو ع على الفتى القرم الأغر**
ـ **والشمس كاسفة لمهلـ ـكه وما تسق القمر**
ـ **والإنس تبكي ولها والجن تسعد من سمر**
ـ **والوحش تبكي شجوها لما أتى عنه الخبر** [١٩]

وتعود مراثي المتأخرين أيضا إلى الفكرة التي تدور حول تفجع الإنس والجن؛ ويشرح لنا ابن رشيق في حديثه عن **أغراض الشعر وصنوفه** العلة التي جعلت أبا العتاهية يجمع في الفجيعة بين الإنس والجن. وهو يرجح أن مذهب الرثاء كان ينبغي أن يظهر بجلاء أن الأحياء منهارون تحت وطأة الفقد. لكن، من الممكن أن تظهر العواطف مزيجا من معاناة الأحزان واستعظام الفجيعة؛ وهذا العنصر الأخير يكون مناسبا للمقام إذا اتفق أن يكون الميت ملكا أو أن يكون من كبار القواد. ويبدي أبو العتاهية هذا الاستعظام في بكائه لموت أحد الخلفاء فيقول:

ـ **مات الخليفة أيها الثقلانِ فكأنني أفطرت في رمضان**

ويقدم لنا ابن رشيق التعليق الآتي على هذا البيت: حين قال أبو العتاهية " (مات الخليفة أيها الثقلان) رفع الناس رءوسهم، وفتحوا عيونهم وقالوا:

نعاه إلى الجن والإنس "، ثم يضيف: أن هذا الأثر العظيم لمطلع هذه المرثية بغينها قد زال تماما بالشطر الرديء الذي يتبعه مباشرة [٢٠].

ولقد أسس لبيد مثلا جيدا لشعراء المراثي من المتأخرين، إذ فقد أخاه الذي صعقه البرق، ومن المتوقع أن هذا الأخ أربد قد مات من فوره. وأود أن أقتبس أبياتا قليلة من المرثية التي نظمها لبيد في موت أخيه، ولا يمكن التوصل إلى أن موت أخيه كان بصعقة البرق من خلال القصيدة إلا بطريق غير مباشر. ولكننا هنا نعود – كما هو الحال في مراثي الخنساء تماما – إلى فكرة إسداء النصيحة للعين بأن تسكب كل دموعها :

١ــ ما إن تُعَرّي المنون من أحد ... لا والدٍ مشفق ولا ولدِ

٢ــ أخشى على أربدَ الحتوف ولا ... أرهب نوء السماكِ والأسدِ

٣ــ فجّعني الرعد والصواعق بالـ ... فارس يوم الكريهة النَّجدِ

(٠٠٠٠)

١٠ــ يا عين هلاّ بكيت أربد إن ... ألوت رياح الشتاءِ بالعَضدِ [٢١]

إن قدر الموت لا يفلت أحدًا بحق، لا الوالد ولا الولد. وقد انتفعت أجيال الشعراء اللاحقة – كما هو جد معروف لنا – بهذه الفرصة، وسردت لنا قوائم طويلة لمن لم يفلتهم الموت، ونتوقع بعبارة أخرى أن نجد قوائم تتخذ صياغات معينة كقولهم : " من ذا الذي يمكنه أن يثبت أمام ما يأتي به القدر والموت من غِيَر ؟ لا الأسد ، ولا الحية ، ولا النعامة ، ولا الملك "... إلى آخر ذلك.

ونجد في مرثية أخرى لأربد زوجين من الموتيفات سيعودان للظهور بلا انقطاع في مراثي الأجيال اللاحقة :

١ــ بلينا وما تبلَى النجوم الطوالع ... وتبقى الجبال بعدنا والمصانع

٣ــ فلا جزعٌ إن فرّق الدهر بيننا ... وكل فتىً يومًا به الدهر فاجع

٥ــ وما الناس إلا كالديـــار وأهلها بها يومَ حَلُّوها وغَـدواً بلاقع

٦ــ وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رمادا بعد إذ هو ساطع

(٠٠٠٠)

١٥ــ فلا تبعـدن إن المنية موعـد عليك فدانٍ للطلـوع وطالع[٢٢]

ويبدو الإنسان في القصيدة مخلوقا فانيا بالقياس إلى النجوم والجبال، بل بالقياس إلى الحصون؛ كما تبدو هذه جميعا أشياء لا يعتريها الفناء (أو هـي على أي حال تبدو معمرة). ويشتمل البيت الأخـير (١٥) علـى صيغـة ستكتسب فيما بعد شيوعا عظيما في الاستعمال، وشهرة بنفس القدر؛ وأعنـي بها صيغة " **لا تبعدن** ". إن هذه العبارة المفعمة برقة المشاعر تبدو غريبـة إلى حد ما، وذلك لأن الميت لابد أن يختفي ويغيب في قبره. غـير أن تلـك الصيغة – فيما يبدو – هي تعبير عن الأمل في أن يكون موته وقاية للبـاقين على قيـد الحياة [٢٣] . وهذا التعبير سينطوي فيما بعد على التنـاقض، لأن هذه الموتيفة بالنسبة للأجيال اللاحقة تجمع بين استبقاء الميت بـالقرب مـن الأحياء، مع أنه في الوقت نفسه قد ابتعد عنهم إلى الأبد، وهو في امتناعـه عليهم بعيد بعد البروج التي تُظلّهم .

هناك جانب آخر ذو أهمية، وهو طبيعة المـوت الـذي هـو موضـع الدراسة. فالشاعر الذي ينظم قصيدة في رثاء امرأة أو طفل يواجـه مهمـة ليست باليسيرة . ويرى ابن رشيق أن رثاء مثل هؤلاء من أصعب الصعَـب لأن الشاعر مقيد بطبيعة الاحتمالات المحـدودة المتاحة له، فصغار الأطفـال الذين يموتون لم يعيشوا من حياتهم إلا قليلا [٢٤]، والنساء هن كـم مجـهول يصعب وصفه لأنهن دائما محجوبات عن النظر، ومصونات بغَـيِّرة الأزواج أو غَيِّرة الأسرة [٢٥].

تكلمنا بما يكفي عن تقاليد قصيدة الرثاء؛ ويمكن أن نعود بالحديث إلـى ابن الرومي. وسنقوم بتأمل فاحص لما صنعه ابن الرومـي بـهذه التقـاليد،

وكيف قام بتكييف الموتيفات والموضوعات الثابتة التي ورثها لتنسجم مع متطلبات عصره وطريقة تفكيره الخاصة. لقد لاحظ البحتري ما كانت عليه هذه الأفكار، وما صارت إليه حين نسج منها ابن الرومي قصائده وبيّن الخصائص المائزة لهذه الأفكار في ماضيها وحاضرها. وقد ضمن ملاحظاته هذه في هجاء صرفه إلى صديق من أصدقاء ابن الرومي، كان من العلماء وذوي النفوذ، وهو – على وجه التحديد – **عبيد الله** من بني طاهر، وقد كان صاحب شرطة بغداد [٢٦] . كان **عبيد الله** يقرض الشعر أيضا، ولكننا نستطيع أن نفترض أنه لم يكن موهوبا بين شعراء عصره . ولعلنا نوافق شوقي ضيف فيما يقول به من أن ملاحظات البحتري حول الأسلوب غير المعتاد في قصائد ابن طاهر كانت موجهة أيضا بطريقة التلميح إلى ابن الرومي[٢٧]:

١٤ــ كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يلغي عن صدقه كذبه

١٥ــ ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ ـمنطق ما نوعه وما سببه

١٦ــ والشعر لمحٌ تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

١٨ــ واللفظ حلي المعنى وليس يريـ ـك الصُّفرُ حسنًا يُرِيكَهُ ذهبه

١٩ــ أجلى لصوص البلاد يطلبهم وبات لصُّ القريض ينتهبه[٢٨]

يشير البحتري في هذا المقطع إلى المنطق، وإلى ما يراه من أن الشاعر القديم امرأ القيس لم يكثرت أبدا بهذا المفهوم أو المذهب. ويعلي البحتري من قيمة **اللمح** الذي يتحقق به التعرف بالقياس إلى التفصيل الذي يفتقد البراعة، والاستطراد المسرف في تعقب الأشياء، وهو ما يظنه خاصية مميزة للشعر الذي ينظمه صديق ابن الرومي. ويمكننا أن نفهم فكرة البحتري على نحو أفضل حين نتحقق من أن ابن الرومي نفسه يميل إلى استخدام أسلوب الاستدلال المنطقي في قصائده؛ ومن أمثلة ذلك، التعبير " **لَعَمْري** " الذي هو

ضرخة الانفعال في قصائد الخنساء، والذي لا يعني بالنسبة لها أكثر من تعبير عن الصدمة الشخصية. وإذا شئنا المقابلة فلننظر إلى الكيفية التي عالج بها ابن الرومي هذا التعبير نفسه؛ إننا نجد في مرثيته التي نظمها في أمه البيت الآتي (البيت ١٩٨) :

ـ لَعَمري، وعُمري بعدك الآن هينٌ عليّ، ولكن عادة عادها القسم[٢٩]

وثمة مثال أوضح من سابقه على الاستطراد عند ابن الرومي، وهو ما يقوله في الدموع . فالدموع عند الخنساء لا ينبغي توفيرها في التعبير عن حزن المرء، أما ابن الرومي فيضخم هذه الموتيفة على نحو ما نرى في مرثيته التي نظمها لدى موت ابنه الثالث. إننا نلتقي بالمقطع الذي يتناول الدموع المسفوحة في أواخر القصيدة. وقبل ذلك، في البيت السابع كان ابن الرومي قد تحدث عن الدموع حين توجه بالخطاب المباشر إلى ابنه المتوفى:

٧ـ يكفيك أن لا وجدَ مدّخرٌ أبـدًا وألا دمـعَ يُخْتَـزن

والبيت التالي يؤكد هذه الفكرة ولكن بنبرة أكثر عاطفية إلى حد ما:

٨ ـ أبني إنـك والعـزاء معا بالأمس لُفَّ عليكما كفـن[٣٠]

وهنا يتوالى عدد من الأبيات أقل التزاما بالتقاليد؛ إن العاذل (البيت ٢١) غاضب لأن الشاعر بالنسبة له يسرف في البكاء. ولو كانت هذه الأبيات المعنية جزءا من النسيب لكان لدى العاذل أكثر من سبب لما يبديه من العذل، ولو أن موضوع الحديث كان مجرد " راحل " مضى في رحلة بعيدة في غير قصيدة الرثاء لكان الانتقاد سائغا. ولكن الموقف بالنسبة لقصيدة الرثاء هو – بطبيعة الحال – مختلف (إذ يبدو أن الفكرة الضمنية دائما لدى ابن الرومي هي أن قصيدة الرثاء عنده، وعند أي شاعر آخر سواه لا ينبغي أن تتضمن نسيبا. وهو الرأي الذي جرى تطبيقه هنا وهناك في أبيات مختلفة) . وإذا أردنا التعبير عن هذه الفكرة باختصار قلنا: إن المتوفى يستتبع موته

مزيداً من المعاناة لمن يرحل عنه أكثر من المحبوب الذي يكون ارتحاله لأمد قصير. لذلك، يشعر ابن الرومي بأن الدموع في قصيدة الرثاء يمكن أن يسمح لها بأن تفيض في حرية مطلقة، ولكن زاد المرء من الدموع محدود، وهي بالنسبة للعاذل في مراثي ابن الرومي يستغلها الشاعر كما يستغل أصحاب العمل من يعملون تحت إمرتهم :

٢١ــ يا عاذلي في مثل نائبتي تُلفَى دموع العين تُمتهن

٢٢ــ فدع الملام فإنني رجل عدل على العبرات مؤتمن

٢٣ــ أنفقت دمعي في مواضعه لا الوكس يلحقني ولا الغبن [٣١]

وقد استغل ابن الرومي البيتين الأخيرين من مرثيته في ابنه **هبة الله** ليعبر عن اطراحه للنسيب؛ وهو – كما نعلم – غرض لا يليق بمناسبة هذه القصيدة :

٢٤ــ أبكاني ابني إذ فجعت به لم تُبكِني الأطلال والدمن

٢٥ــ وعكفت بالقبر المحيط به فاعذر فلا صنم ولا وثن[٣٢]

حين يشير ابن الرومي في البيت (٢٥) إلى صنم ما من الواضح أنه لا يؤمن به، فربما كان من الممكن أن نفهم ذلك إشارة إلى محبوبة ما. ففي شعر امرئ القيس تمثل الشاعر محبوبته صورة جميلة في دير؛ هذا على الرغم من أن هذا التشبيه بالنسبة لقراء عصرنا هذا يبدو قائما على غير أساس يُعتدُّ به [٣٣].

تتسم مرثية ابن الرومي لأمه، خلافا لتوقعاتنا، بطابع موغل في " الرسمية "؛ فنحن نفتقد في رثائه لأمه ما عرف عنه من الحساسية والعاطفة اللتين تميز بهما رثاؤه لابنه الأوسط[٣٤]. إنه هنا يستحضر كل خبرته الفنية، ويدفع بها إلى المقدمة. ولا نستطيع إلا أن نفترض أنه أراد عامدا بهذه المرثية أن يستثير إعجاب معاصريه من العلماء [٣٥].

يوظف ابن الرومي في مطلع مرثيته التقليد الشعري الذي يحث العين على أن تبكي ما شاء لها البكاء. لكن ابن الرومي يرى أيضا أن العينين في هذا المقام يمكنهما أن تبكيا دما. وفي تقديره أن حجم الفقد لمن يبكيه يبرر البكاء بدموع من دم، ذلك أن موت الأم ليس من الأحداث التي تقع كل يوم. أضف إلى ذلك إيمانه بأن البكاء مطلب ينبغي أن يتحقق قبل أن يأخذ المبتلى في ذكر محامد الفقيدة. ولا شك أن الشاعر يعني " بالحمد " مدح الفقيدة بجميل الصفات. وأرى أن العاطفة التي تبدو هنا هي دون عاطفته في مراثيه لأبنائه؛ ولكن الشاعر – على أي حال – يبكي؛ إذ لا مناص له من البكاء :

١ــ أفيضا دمًا إن الرزايا لها قيم فليس كثيرا أن تجودا لها بدم

٢ــ ولا تستريحا من بكاء إلى كرى فلا حمد ما لم تسعداني على السأم[٣٦]

إن الفقد ليس رهيبا وحسب، ولكنه جد بغيض للنفس، فهو شبيه " بالسيف القاطع "، و " بالحليب الحامض " (أو المذاق الكريه الذي تجده لسمكة مملحة نقعت في الخل)، أو " الداء يصيب حيا الناقة " (وهي علامة على اعتلالها). إن الفقد – إذا شئنا الاختصار – يفوق كل تقدير ووصف[٣٧].

وقد وجد ابن الرومي أيضا أن من الضروري لتصوير موت أمه اللجوء إلى التلاعب بالألفاظ؛ وهل هناك ما هو أسلس قيادا من فكرة التلاعب بالكلمة العربية " أُم " ؟ إن حروف الجذر الثلاثة (أ.م.م.) تتيح الفرصة لتشكيل كلمات معينة تتشاكل حروفها. وهكذا، يكون لدينا كلمة (أَمٌّ)، ولكن ما إن نعيد تركيبها بحركات مختلفة حتى نجد بين أيدينا عددا من الإمكانات الطريفة. إحدى هذه الإمكانات كلمة (إِمّة) بمعنى (إحسان أو بِرّ). وتبدو الكلمتان (أُم) و(إِمّة) وثيقتي الصلة بحق؛ أما الفعل (أَم) ويعني (شجّ الرأس)، ومصدره (أَمٌّ) فيبدوان أقل ملاءمة من حيث ارتباطهما بفكرة الأم النبيلة. ولكنا نجد عند الشاعر حلا، فهذا الجرح يقع نتيجة لرحيل الأم

إلى عالم آخر. والأم – فوق ذلك كله – ليست " بالأمم " : وهو قول يحتمل معنيين: أن الأم ليست مما يستهان به، أو أنها لم تعد – بعد رحيلها – ماثلة للعيان. كل هذا التلاعب بالألفاظ يقودنا إلى البيت السابع؛ ومع ذلك فالبيت ليس تجسيدا دقيقا للذروة التي تبرز عندها قوة الانفعال:

٧ــ وما الأُم إلا إِمّــة في حياتها وأَمٌّ إذا فادت، وما الأمُ بالأَمَم(٣٨)

ولقد كان العصر الذي ينتمي إليه الشاعر يؤمن بأن مثل هذا التلاعب بالألفاظ، ورقة الرثاء يمكن أن يكونا رفيقين متلازمين. لقد كان تكرار كلمات بعينها خلال عدد من الأبيات – على أي حال – تقليدا معروفا. وأول موضع يتجلى فيه مثل هذا التكرار هو البيت (١٩) حيث يخاطب الشاعر " خليليه "؛ وكما فعل الشاعر في رثاء ابنه الثالث **هبة الله** نجده يشير هنا في رثاء أمه إلى النسيب، وهو – كما نعلم – أمر لا يفترض وجوده. وهكذا، لا يكون ثمة مجال في قصيدة الرثاء لتتبع رسوم منازل المحبوبة المفتقدة، ولا مجال لذكر أوصاف امرأة ونعتها بأنها جميلة كالصنم. غير أنه يبدو للقارئ أن الخليلين اللذين يخاطبهما الشاعر إنما يرتبطان بقصيدة النسيب؛ والشاعر يطلب إليهما أن يبكيا معه، ولكنهما قد يأبيان إذا ما تعلق الأمر بارتحال الحبيب، وذلك بأن يقولا له " اصبر وتجلد " ، إلى غير ذلك من ألفاظ العزاء. والشاعر يعتقد جازما أن كلا الرجلين إذا مثل أمامه جثمان ميت فإن عليه أن يبكي معه إذا ما سأله العون، ولن يقبل بكلمة " لا " جوابا لطلبه :

١٩ــ خليلــيَّ هذا قبــر أمي فــوِّرعا من العذل عني واجعلا جابتي نعم

٢٠ــ فما ذرفت عيني على رسم منزل ولا عكفت نفسي هناك على صنم

٢١ــ خليلــيَّ رقّــا لي أعينا أخاكما نشدتكما من ترعيان من الحرم

وقد عزا الشاعر ما يعتريه من الأسى في إطار المحتوى التقليدي لقصيدة الرثاء إلى الدهر. ففي رثائه لأمه يشير الشاعر إلى سطوة الدهر

مصورا إياه بصورة الخَصم. إن الدهر ليس قوة معاندة له كما يبدو من موت أمه فحسب، بل إن الشاعر نفسه محكوم عليه أيضا بالحيـــاة أو المـــوت. إن الدهر خصم وحكم؛ ولكن الدهر الذي يتمثل في القصيدة شخصا، لا يبالي هو نفسه بأن يكون حكما غير عدل. فالدهر يحتج أولا بأن لكل امرئ نصيبه من الأسى كغيره من الناس، وتبدو له هذه القسمة عادلة. وبذلك، يتحقق ما يعرف " بعدل الدهر " . والشاعر يتتبع مسار هذه الفكرة فيما يتعلق بنصيبه هو على الوجه الآتي:

٢٨ــ غدا الدهـــر لي خصما وَفِيَّ مُحكَّما فكيف بخصم ضالع وهو الحكـــم

٢٩ــ يجـــور فأشكو جـــوره وهو دائبا يرى جَوْرَه عدلا إذا الجور منه عَمّ

٣٠ــ عذيريَ من دهـــر غشـــومٍ لأهله يرى أنه إذ عَـــمَّ بالغشم ما غشم

وفي الأبيات التالية (٣١ ــ٣٣) يفند الشاعر حجة الدهر:

٣١ــ غدا يقسم الأســـواء قَسْمَ ســـويّة وما عدل من سَوَّى وسُوِّء ما قسم

٣٢ــ تعـــمّ ببلواه يـــدٌ منـــه سَلّطـــة يصـــول بها فظ إذا اقتدر اهتضم

٣٣ــ وليست من الأيدي الحميد بلاؤها يدٌ قسمت سوءًا وإن سَوَّت القِسَم

ويصف الشاعر في الأبيات (٣٤ -٣٧) كيف أن الدهر - في ظـــاهر الأمـــر - يريد أن يمنح الناس العزاء والحذر ولكنه في الحقيقة يبدو وكأنـــه " قصاب " يحمل إليهم المعاناة، في حين أن ضحاياه وأعقابهم غير قـــادرين البتة على الانتقام. وعلى الرغم من أن الدهر يوزع القسمة بالسوية فإنه مـــع ذلك غير عادل في صنيعه؛ إنه على سبيل المثال يسوي في الموت بين شاب وبين عجوز يقضي أجله في النهاية بعد حياة طويلة :

٣٤ــ أمال عـــروشي ثم ثنّى بهدمها وكم من عروش قد أمال وقد هدم

٣٥ــ وأصبح يُهدي لي الأسى متنصلا فمن سُوقَةٍ أردى ومن ملك قصم

٣٦ــ وإني وإن أهدى أساه لَسَاخِطٌ عليه، ولكن هل من الدهر مُنتَقَمَ

٣٧ــ هو الدهر إما عابط ذا شبيبة بإحدى المنايا أو مميت أخا هرم[٤١]

ويمكن أن ينظر إلى الدهر من منظور آخر، بحيث يبدو تعاقبا للزمن يتجلى في سلسلة من الليالي الحاملة للكوارث، والتي تخترم الإنسان. وتشبه علاقة الإنسان بالليالي من هذا المنظور بناء تتهده أمواج البحر العاصفة الهائجة :

٣٨ــ كأن الفتى نصب الليالي بنيّةٌ بمصطفق من موج بحر وملتطم

٣٩ــ تقاذف عنها موجة بعد موجة إلى موجة تأتي ذُراها من الدَّعم

٤٠ــ كذاك الفتى نُصْب الليالي يُمرها إلى ليلة ترمي به سالف الأمم[٤٢]

وهذا التشبيه السابق هو مقدمة إلى مقطع يشبه فيه الإنسان مرة أخرى بالبناء، وإن كان البناء في هذا المقام ينهار بسبب ما ينطوي عليه من ضعف في داخله.

في البيت (٤٥) من قصيدتنا نجد مثالا ملموسا يبين لنا كيف أن ابن الرومي كان واعيا بميراث الماضي الثقيل الذي خلفه له أسلافه من شعراء الرثاء العظام. فهو يعالج بتصرف بيت لبيد:

" ألا كلّ شيء ما خلا الله باطل .... "

فيقول:

٤٥ــ ألا كلّ حي ما خلا الله ميت وإن زعم التأميل ذو الإفك ما زعم[٤٣]

والتقنية الأسلوبية التي يستخدمها الشاعر هنا هي " الطباق "، وهو ما يستخدمه أيضا في قصائد أخرى له :

٤٦ــ يروح ويغدو الشيءُ يبني فربما جنى وَهْيَهَ الباني وإن أغفل انهدم

٤٧ــ إذا أخطأته ثُلمة لا يُجِرّها له غيره جاءته من ذاته الثُّلَم

٤٨ــ تُضَعضعه الأوقات وهي بقاؤه وتغتاله الأقــوات وهي له طُعَــم

٤٩ــ فيا من يداوي ما يجرّ بقــاؤه فناءٌ وما يُغذى به فيه قد يُسم[٤٤]

فالحياة باختصار " هي شيء مفعم بالخطر الذي يهددها "، والشاعر هنـا يخبرنا بأن كثيرا من الأشياء الإيجابية يمكن أن تنطوي على عواقب ســلبية غير متوقعة.

يبدأ الشاعر في البيت (٥٨) بتكرار لعبارة " على كم .. "، وعبـــارة " وكم .." خلال عدد من الأبيات (من البيت ٥٨ –٦٨) . ولهذه التكـرارات علاقة بالدهر الذي تطول يده جميع الموجودات في نهاية الأمر، وهو بصنيعه هذا يكون سببا في انهيارها جميعا . انظر في ذلك البيت (٥٨) ، وهو بيت فيه مسحة ابتذال :

٥٨ ــ ألا كــم أذلّ الدهــر من متعزز وكم زمَّ من أنف حميٍّ وكم خطم [٤٥]

وعلى هذا النحو، تقدم لنا القصيدة قائمة شاملة لصنوف الحيوان؛ وتدخل المخلوقات البشرية أيضا في نطاق العبارة التي يطرد تكرارها وهي "وكـم.." فهذه المخلوقات البشرية هي أيضا ضحايا للزمن :

٦٥ــ وكم صال بالأملاك وسط جنودها وأخنى على أهل النبوات والحكم[٤٦]

بل إن القائمة هنا لا تقف عند حد لأن ابن الرومي – أيضـــا – يضـــع نصب عينه المظاهر غير المادية في حياة الإنسان مثل الحظ والسعادة:

٦٧ــ وكم نعمة أنوى وكــم غبطة طوى وكم سند أهوى، وكم عروة فصم[٤٧]

حتى الجمادات والمعادن وجدت مكانها فيما يعدده الشاعر من ضحايـــا القدر :

٦٨ــ وكم هدّ من طود منيف رعاته وكم قــضّ من قصــر مشيد وكم وكم[٤٨]

ويتبع ذلك الآن قائمة تشمل كل ما على الأرض من أشياء سريعة الزوال ، يصوغها الشاعر بطريقة تختلف بعض الاختلاف. وهي تبدأ من جديد بصيغة مأخوذة من شعراء الرثاء القدماء. في البيت (٦٩) يقول الشاعر :

٦٩ــ أرى الدهر لا يبقى على حدثانه (...) [٤٩]

وتتسم هذه القائمة بأنها أكثر أتساعا وتفصيلا من القائمة السابقة التي قدمها لنا الشاعر تحت صيغة " كم وكم " والحيوانات التي تضمنتها القائمة الثانية في البيت (٦٩، وما يليه) تكاد تكون موازية للحيوانات المتضمنة في القائمة الأولى. ومن ثم تظهر الحيوانات الآتية: " الوعول " (في البيت ٦٩ وما بعده) ، و " النعام " (في البيت ٧٦ وما بعده)، و" الأسد " (في البيت ٨٦ وما بعده)، و" الأفيال " (في البيت ٩١ وما بعده)، و" الأفعي " (في البيت ٩٨ وما بعده)، و" النسر " (في البيت ١٠٥ وما بعده)، و" سمكة كبيرة " – لم يحدد نوعها – (في البيت ١١٠ وما بعده) .

ويطول بنا الأمر إذا عالجنا بالتفصيل جميع ما ساقه ابن الرومي من الأوصاف، ومع ذلك فمن المؤكد أن المشهد الذي أفاض في التعبير عنه كلن بالغ التأثير إلى حد تجاوز المعتاد، ولا سيما حين يسرد النهاية التعسة التي أصابت هذه السمكة العظيمة:

١١٠ــ ولا غَرِق ناجٍ من الكرب عيشه بحيث يكون الموت في الأخضر الغِطم [٥٠]

١١١ــ سَرُوح مَروح رعيُه حيث وِردُه رغيب المِعَى مهما استُطِفَّ له التقم

١١٢ــ مجوشن أعلى الجلد غير محمَّل سلاحًا سوى فيه ومزرده اللهم [٥١]

١١٣ــ نفت جُلَّة الحتيان عنه شذاته وخُلِّي في مرعى من الوحش والقزم

١١٤ــ إذا أوجس النوتي يوما حسيسه وقد عارض البوصي شمّر واحتزم
١١٥ــ أتيح له قرن من الدهر لم يكن لينكل عن أهوال يم ولا ابن يم
١١٦ــ فألقاه في منجى السفين وإنما بحيث يشم الرَّوح ركباتها يُغم
١١٧ــ لقىً طافيا مثل الجزيرة فوقه أبابيل شتي من نسور ومن رخم

إن هذه الطيور القرآنية " الأبابيل " التي وصفت وهي تحوم حول جثمان سمكة سيف البحر (وربما كانت حوتاً) تمنح القصيدة بعدا معينا يتجاوز الزمان في مناسبته لقصيدة الرثاء. وبهذا الوصف ينتهي المسرد الرمزي الخاص بالحيوان في قصيدة ابن الرومي؛ بمعنى أن جميع صنوف الحيوان تخسر في معركتها التي تخوضها ضد القدر. ولكن هذه القائمة الثانية تطول إلى درجة أن الشاعر أضاف إلي نهايتها أناسا بأعيانهم حظوا خلال حياتهم على الأرض بالتبجيل العظيم، ولذلك كانت عواقب سقوطهم برهانا قويا على صدق الصيغة التي افتتحت بها القائمة الثانية:

" **أرى الدهر لا يبقى على حدثانه** ... ". إن الملك الذي سبق ذكره في البيت (٦٥) في أثناء القائمة الأولى جاء وصفه أكثر تفصيلا في القائمة الثانية:

١١٨ــ ولا ملك لا مجد إلا وقد نبا ولا رأس سامي الطرف إلا وقد وَقَم(٥٢)
١١٩ــ تياسره الأشياء منقادة له فإن عاسرته مرة هشّ أو خزم
١٢٠ــ إذا سار غضت كل عين مهابة وأسكتت الأفواه من غير ما بكم
١٢١ــ سوى صهلات الخيل في عرض جحفل له لجب يسترجف الأرض ذو هزم
١٢٢ــ كأن مثار النقع فوق سواده سحاب على ليل تطخطخ فادلهم

١٢٣ــ وإن حلّ أرضا حلَّها وهو قـــادر على البؤس والنعمى فأهلك أو عصـــم

١٢٤ــ ترى خرزات الملك فوق جبينـــه تلوح عليه من فُرادى ومـــن تُـــؤَم

١٢٥ــ طواه الردى من بعد ما أثخن العـــدى وقوّم من أمريه ذا الزيـــغ والضجـم

١٢٦ــ فقد أمن الأيـــام أن تخترمنـــه وبرئـت الدنيـا لديـه مـن التـــهم

١٢٧ــ رمى حاكمُ الحكّامِ مهجـةَ نفسهِ بحكم له مـــاض فدانـت لمـا حكـم

في القائمة الأولى ورد ذكر " الأبطال " مختصرا في البيـــت (٦٤) ، ولكن الوصف في القائمة الثانية يأتي من جديد أكثر توسعا:

١٢٧(أ) ــ ولا بطل أجرى على الرِّزن في الوغى

من الجمر في القصباء أُشعل فاضطرم

١٢٧(ب) ــ إذا عـــارك الأبطال في معرك الردى

فأم الـــذي يُهويـــه هاويـــة القـــدم

١٢٧(ج) ــ أتاه الردى من بعـــد ما كان كالردى

فأصبح في كـــف المنيـــة مهتشـــم (٥٣)

وثمة مجموعة ثالثة من عظام الناس جرى تناولها في القائمة الثانيـــة. وقد ذكرت هذه المجموعة باختصار في القائمة الأولى في البيـــت (٦٥) . وفي هذه القائمة التالية (البيتان ١٢٨-١٢٩) يعود الشاعر إلى ذكـــر هـــذه الطائفة من الأنبياء، وفوق ذلك فإنه يوردها على نحو أكثر تفصيلا. وتشـــمل الصيغة العامة التي تضمنها البيت (٦٩) : " أرى الدهـــر لا يبقـــى علـــى حدثانه " هؤلاء أيضا. ويبرز الشاعر في وصفه المقابلة القائمة بين فنائـــهم وما تمنحه الحياة من قوة لرسالاتهم، ولا مكان في هذه المسألة لكثـــير مـــن الاعتراض على هذه " الموتيفة " إذا ما وضعنا في اعتبارنـــا أن النبـــي ﷺ نفسه قال: " إنما أنا بشر مثلكم " :

ـ ولا مرسل بالوحي وحي مليكه سراجا منيرا نوره الساطع الأتـم
ـ له دعوة يشفي بها من شكا الضنى ويرزق من أكدى، وينعش من رزم [٥٤]

وقد سبق لنا أن رأينا في البيت (٦٨) أن انهيار الجبال قد أشير إليه باختصار في نهاية القائمة الأولى التي تضمنت الناس والأشياء، والتي تحددت بقوله " كم و كم " . وقد اهتم هذا البيت اهتماما خاطفا بعناصر الأرض التي رأيناها في الشعر القديم تظهر بوصفها رمزا للخلود. ولكن الجبال هي أيضا فانية ولا ريب، وشأنها في ذلك شأن القصور التي يبنيها البشر:

٦٨ـ وكم هدَّ من طود منيف رعانه وكم قضّ من قصر مشيد وكم وكم

أما في القائمة الثانية فإن الشاعر قد ألم بموضوع زوال الجبال من جديد في أبيات لا تظهر في تحقيق " نصار " ، ولكننا ألفناها في طبعة ديوان " أبي نواس " (١/ ص٣٣٣)، وتظهر الأبيات الثلاثة بين البيتين (١٢٩-١٣٠) من تحقيق نصار . وفي هذه الأبيات الزائدة عولجت ظاهرة قابلية الجبل للزوال بمزيد من الإحكام :

١٢٩(أ) ـ وليس بناج م الحوادث والردى
شواهق أطواد الجبال ولا الأكم

١٢٩(ب) ـ ولا معقل قد كان يعقل من غدا
رمّى صروف الدهر والحتف والنقم

١٢٩(ج) ـ أناخ عليه الدهر بركا وكلكلا
وزعزع منه الركن فانهدّ وانهدم

وربما كان البيت الأخير، حيث ورد ذكر الدهر وهو ينيخ بكلكله على قمة الجبل إشارة إلى معلقه امرئ القيس الشهيرة التي يرد فيها ذكر الليل

وهو يتمطى بصلبه ويردف أعجازه، وينوء بكلكله، وهي دلالة على أن الليل لن يمضي سريعا على من يقطعه مرتحلا [٥٥].

وحين أنهى ابن الرومي وصفه المزدوج للدهر (في المقطعين اللذين يبدأ أولهما بـ" كم " والثاني بـ" لا يبقى ") وجد من المناسب في البيت (١٣٠) أن يتكلم عن العناية الخاصة التي يمكن أن يسبغها الله على من يشاء، وتنال هذه العناية في الواقع " **ابن اليقين** ". وتشير المصطلحات المستخدمة إلى أن مصطلح " ابن اليقين " هو دلالة على أولئك الذين يستيقنون وجود حياة بعد الموت، أو على المتصوف الذي يتحقق اتصاله بالله بعد موته (قارن على سبيل المثال: الغزالي ومصطلحه "علم اليقين" في سيرته الذاتية " **المنقذ من الضلال** "). ومع هذا النوع من التفكير يحاول ابن الرومي أن يجد راحة النفس، ولكن وعظ الذات لا يجدي . ووصف هذه الموعظة التي تظل معدومة الأثر على نفسه بصورة تحطمها تحطيما يفضي بالشاعر إلى أن يجعلها شبيهة " **بالكتابة على الماء** ". ونظرا لأن هذا الموضوع قد عولج باستفاضة في دراسة قام بها **مانفريد أولمان Manfred Ollman** فسنقصر حديثنا على الترجمة [٥٦]. لقد وجد **أولمان** كثيرا من الإشارات السابقة إلى هذا الموضوع في النتاج الإغريقي القديم؛ وهو نتاج سابق للعصر الإسلامي . وعلى الرغم من أن الشاعر كان يألف هذا التعبير الذي يمكن أن ينسب إلى خلفيته الإغريقية – حسب ما جاء في دراسة أولمان – فإن هذا الموضوع يظهر أيضا في عمل بعض الكتاب العرب:

١٣٠ــ هو الرزء لا يسطيع نهضاً بثقله سوى ابن يقين عاذ بالله واعتصم

١٣١ــ تمثلت أمثالي معيدا ومبدءًا فما اندمل الجرح الذي بي ولا التأم

١٣٢ــ وكم قارع سمعي بوعظ يجيده ولكنه في الماء يرقم ما رقم

١٣٣ــ وكيف بأن يقتني الفــؤاد عظاته وقد ذاب حتى لو ترقــرق لانسجم

١٣٤ــ وهل راقم في صفحة الماء عائد ليقرأ ما قد خــط إلا وقــد طســم

وبعد هذا التصوير المحكم لحزن الشاعر الذي يصعب العزاء فيه يتحول الشاعر فجأة عن الموضوع ليتوجه مباشرة بالخطاب إلى أمه (على طريقــة "الالتفات " في البلاغة) ، وهو في صنيعه هذا يعيد تكرار الكلمات أكثر مــن مرة؛ وهو الأمر الذي يناسب قصيدة الرثاء:

١٣٦ــ أحاملتى...

١٣٧ــ أحاملتي...

١٣٨ــ أمرضعتى...

يبين الشاعر لأمه كيف أنه على علم بأن طلبه المعتاد للسلوى، وآهاتــه الحزينة التي يعبر عنهما بكلمتي " **هل** " و " **ألا**.. " لــم تعــد تجــد لديــها استجابة(٥٧). وهو لا يسيغ لنفسه أن يترك " **طائر روح أمه** " يكابد العطــش، على حين يستمتع هو نفسه بطيب الحياة التي ينعشها هبوب النسيم العليــل . ويَعِدُ الشاعر أمه بأنه لن يعود مرة أخرى إلى الابتسام ، حتى وإن كان فــي جمع ضاحك من الناس . وبعد أبيات قليلة من القصيدة يؤكد الشاعر تــأكيدا جازما إيثاره للعزلة :

١٦٣ــ وصارمت خلاّني وهم يصلونني وقــد كنت وصّال الخليل وإن صرم

١٦٤ــ وآنسني فقد الجليس وأوحشت مشاهده نفسي ولم أدرِ ما اجتــرم

ومن خلال التبريرات والتوسلات يصل الشاعر إلى نتيجة هي عكس ما كنا نتوقعه: إنه يقرر أن الألم الذي أحسته أمه في الواقع أقل من ألم معاناتــه حين خلفته وراءها:

١٥٤ــ ولو نظرت عيناك يا أم نظرة إلى ما توارى عنك مني واكتتم

١٥٥ــ فقستِ بما ألقاه ما قد لقيتــه شهدتِ بحــق أن داهيتي أطم

١٥٦ــ وكم بين مكروه يُحَسّ وقــوعه وآخــر معــدوم الإطاقة واللمــم[٥٨]

١٥٨ــ يحس البلى ميت الحياة ولم يكن يحــس البلى ميت الممات إذا أرم

وتبدو أمه ملكة متوجة، حتى إن الكون تأثر برحيلها ، وهو ما يبدو أنــه من ثوابت الرثاء:

١٧٧ــ وأظلمــت الدنيــا وباخ ضــياؤها

نهارا وشمس الصحو حيرى على القمم

١٧٨ــ وأجدبت الأرض التي كنت روضــة

عليها ، وأبــدت مكلحًا بعــد مبتســم

١٧٩ــ ومادت لك الأجبــال حتــى كأنمــا

شــواهقها كانــت بمَحْيــاكِ تُدعَّــم

١٨٠ــ وأصبــح يبكيــك السحاب مجاودا

فأرزم إرزام العجــول وما رذم

١٨١ــ وناحت عليك الريح عبرى وأصبحت

لدن عدمــت ريّاك تجــري فلا تُشــم

في البيت (١٨٢) تعود للظهور هنا فكرة اجتماع الإنس والجن التــي التقينا بها أولا في قصيدة الخنساء، ثم من بعد ذلك في قصيدة أبي العتاهيــة. والإجلال العظيم من الإنس والجن لشخص المتوفى يحتوي ائتلافا غريبًا مــن

عدد من العناصر هي: الصلاة، والجوع، والهزال؛ وقد فهمت هذه العناصر في الظاهر على أنها ضروب من التشخيص، وجميعها يشارك في موقف البكاء العظيم :

١٨٢ــ وقامت عليك الجن والإنس مأتما

تبكي صلاة الليل والخمص والهضم

ونجد الفكرة المتداولة لدى قدامى شعراء المراثي، وهي أن الحبيب المتوفى قريب غاية القرب، ولكنه في الوقت نفسه بعيد غاية البعد كنجم بعيد المنال [٥٩]؛ وذلك عند نهاية مرثية ابن الرومي لأمه (البيت ١٨٧ وما يليه) مصحوبا بحديث الشاعر مرة أخرى إلى أمه، مبينا لها أنها قد استحالت بالفعل نجما:

١٨٧ــ وأما السموات العُلَى فتباشرت بروحك لمّا ضمها ذلك المضم

١٨٨ــ وما كنت إلا كوكبا كان بيننا فبان وأمسى بين أشكاله نجم

١٨٩ــ رأى المسكن العلوي أولى بمثله فودعنا، جادت معاهده الرهم[٦٠]

ويدخل عنصر جديد حتى في هذه اللحظة التي أثقلها عبء الماضي . وهذا العنصر يشير إشارة أكثر توكيدا إلى قدامى شعراء المراثي. وفيما يتصل بهذا السياق يظهر في القصيدة تنويع على بيت مشهور للخنساء في أخيها صخر (بنت الشاطئ ، **الخنساء**، ص٦٧) :

ــ وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه عَلَم في رأسه نار

يضع ابن الرومي هذا البيت في صيغة مختلفة خلال السياق الخاص بأمه المتوفاة التي استحالت نجما؛ إنها الآن راضية بمنزلة أدنى إلى حد ما لأنها تحل في نهاية الأمر بمنزلة واحدة مع سلفها ذي الشهرة الذائعة " صخر ". إن " صخرا " – وهو البدوي القديم كان جبلا على قمته شعلة

من النار " **علم في رأسه نار** "؛ أما الأم فهي سيدة من سيدات بغـــداد، وإذن فهي مصباح " حضري " :

١٩٠ــ تأمل خليلي في الكواكــب كوكبا ترفّــع كالمصباح في ذروة العَلَمَ

ونصل الآن إلى نهاية تمثل انحدارا مفاجئا إلى حد ما. إن الأم الآن فـي قبرها؛ وقد اكتسى القبر حلة نسجت خيوطها العطرة مــن المطــر الغزيــر و " **الديم** " يتحدث بما تتحلى به الأم من جميل الخصال :

٢٠٢ــ رجعنا وأفردناك غير فريــدة من البــر والمعروف والخير والكرم

٢٠٣ــ فلا تعدمي أُنــس المحل فطالما عكفــت وآنست المحاريب في الظُّلَم

٢٠٤ــ كست قبرك الغرُّ المباكير حُلّةً مُفوَّفــة من صنعة الوبل والديــم

٢٠٥ــ لها أرج بعــد الرقــاد كأنما يحدّث عما فيــك مِن طيّب الشيم

ولكن، هل تكون هذه النهاية نوعا من الانحدار المفــاجئ ؟ إن القــبر، على الرغم من ذلك، ربما لا يكون هو المكان الموحش لمــن يســكنه، لأن الشاعر يقرن الظلمة التي تسود القبر بتلك الظلمة المؤنســة فــي أضرحــة الصالحين. وأمه سعيدة بمثواها هناك في صحبــة الصــالح مــن الأعمــال والأشياء. وبهذا، يضمن المقطع الأخير إحداث التوازن المحمود الذي حققتــه القصيدة في جملتها في مقابل الصورة الحزينة للعزلة التي رسم ملامحها لنــا ابن الرومي في الأبيات الأولى من المرثية التي نظمها في موت أمه [٦١]. أما الذي يبدو غريبا في هذه القصيدة التي كتبت بعد ظهور الإسلام بمئتي عــام تقريبا فهو الوضع المتميز الذي توليه للدهر على نحو لا يترك مكانا لوصف نعيم الجنة. ربما كان ذلك اعتقادا بأن نعيم الجنة أمر يتعلق بما سيكون حيــن يأتي يوم الحساب ويبعث الأموات . وعلى أي حال، فالقصيدة مثــال جيــد للمرثية التي جاءت في مرحلة تالية للطريقة القديمة المألوفة لــدى العــرب

القدماء (البدو) ، والتي تفسح مكانًا للوسائل الأسلوبية كالجناس والطباق. وأخيرا، ففي القصيدة إلماحات إلى القرآن الكريم (تأمل: " **أبابيل** "، و" **العروة** " التي فصمها " **الدهر**"). وقد جرى في القصيدة نوع من " التعمية " على السجايا الإنسانية للمتوفاة، وذلك بسبب هيمنة الخصائص النمطية لقصيدة الرثاء. كما تضمنت القصيدة عنصرًا كان متوقعا، يمكن إيضاحه على الوجه الآتي: برحيل الأم عن الدنيا – في البيت (٢٠١) – يفقد الأيتام الذين يعيشون بمكان بعينه يسمى " **حصن كنافة** " ملاذهم الذي اعتادوا اللجوء إليه ليحتموا به من البرد والموت:

ـ وفات بك الأيتامَ حصنُ كنافة دفيء عليهم ليلة القُرّ والشبم

غير أنه حتى في هذا العنصر المتوقع يطّرد مذهب الشاعر اطّرادا لا يعرف الشذوذ. فالمكان الذي اختاره لمُقام الأيتام ليس مكانًا حقيقيًّا؛ وما هو إلا إشارة رمزية للمتوفاة مستمدة من المعنى المعجمي لكلمتي " **الحصن** " و" **الكنف** ".

ننتهي في خلاصة هذا البحث إلى أننا قد رأينا كيف أمكن تكييف المراثي التي نظمت في النساء، وكيف اعتمد هذا التكييف على طرق خاصة.

ورأينا أيضا الدور الأساسي الذي أسند للدهر في موتيفات هذه المراثي. وقد ظل لدور الدهر أهميته حتى مع ظهور الإسلام ، مع أن تعاليمه تقضي بأن " الدهر " هو " الله ". لقد استمدت قصائد الرثاء أصولها – بالرغم من ذلك – من عصر ما قبل الإسلام، أما التغيرات التي طرأت عليها اضطراراً بتأثير الإسلام فقد استغرقت وقتًا طويلا لتجد طريقها إلى المراثي، كما أن تحقيقها لم يكن بالأمر السهل .

**** **** ****

حواشـي المبحث الثالث

(١) **ديوان ابن الرومي**، أبي الحسن علي بن العباس بن جريج، تحقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٧٣ـ١٩٨١. وهناك تحقيق آخر لم يتح لي الاطلاع عليه وهو : **ديوان ابن الرومي** بتحقيق عبد الأمير علي مهنا في ستة أجزاء، بيروت ١٤١١/١٩٩١، واسم ابن الرومي بتمامه هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، ويمكن التماس التفصيلات المطلوبة عن حياته في : **Encyclopaedia of Islam** وأيضا في :

Faut Sezgin, **Geschichte des Arabischen schrifttums**, II, 585-588

عاش ابن الرومي فيما بين عامي ٢٢١هـ/٨٣٦ م ، و ٢٨٣هـ/٨٩٦ م. ويعتقد أن أباه كان عبدا روميا عتيقا، وكان من أتباع عبيد الله بن عيسى بن جعفر. وكان عيسى بن جعفر أبو عبيد الله من قرابة زبيدة، وهي امرأة ذات مكانة، وكانت زوجا لهارون الرشيد وأختا لعيسى. غير أن الأسرة طوال حياة ابن الرومي لم يكن لها نشاط ملحوظ في أوساط البلاط العباسي. وقد كانت زبيدة إلى ذلك أما للخليفة الأمين الذي خلع على يد المأمون. انظر :

Said Boustany, **Ibn ar-Rūmī, Sa vie et son oeuvre (I. Ibn ar- Rūmī dan son milieu)**, Beirut 1967, p. 107

(٢) ينبغي أن نشير من بين التحقيقات الأولى للديوان إلى: **ديوان ابن الرومي**، تحقيق محمد شريف سليم، جزءان، القاهرة، ١٩٢٢، وشمل القصائد حتى حرف الخاء. وهناك أيضا مختارات لا تشفي الغليل قام بها كامل كيلاني في: **ديوان ابن الرومي**، اختيار وتصنيف، وبه مقدمة شائقة للأستاذ عباس محمود العقاد، في ثلاثة أجزاء، القاهرة ١٣٤٢/١٢٩٤ (كذا ! والصواب: ١٩٢٤) .

(٣) هناك أكثر من كاتب عالجوا بإسهاب موضوع قصيدة الرثاء العربية، ومنهم

Ignaz Goldziher, " Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie " in **Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes** XVI (1902) (= I. Goldziher, **Gesammelte Schriften**; 6 vols. (hildesheim 1967 – 73), IV, PP. 361-393)

وأيضا:

Ewald Wagner, **Grundzüge der Klassischen arabischen dichtung**, 2 vols., (Darmstadt 1987);

(chapter VIII, وأخص بالذكر هنا الجزء الأول منه، ص ص ١١٦- ١٣٤ ، حيث أمدنا كلا المؤلفين بوصف عام لهذا النوع الأدبي.(**Trauergedichte** واختصت دراسات أخرى بدراسة عمل شعراء بأعيانهم، ومن ذلك المقالات الحديثة التي أنجزها مايكل وينتر Michael Winter: بعنوان "Content and Form in the Elgies of al-Mutanabbī ": في

Studia Orientalia D.H. Baneth Dedicata (Jeursalem 1979); Derek Latham " The Elegy on the Death of Abū Shujāʿ Fātik by al-Mutanabbī " in **Arabicus Felix Luminosus Britannicus, Essays in Honour of A.F.L. Beeston on his Eightieth Birthday** ", ed. Alan Jones, (Ithaca Press, Oxford University 1991); Arie Schippers, " Abū Tammām's elegies on Ḫālid ibn Yazīd al-Shaybānī " in the **Festschrift Ewald Wagnezum 65. Geburtstag**, ed. W.Heinrichs and G. Schoeler, Band 2, Studien zur arabischen Dichtung, Beirut 1994, pp. 297-317; Albert Arazi, " Le thrène d'Abū Ḍu'ayb ou la mort dépoétisée " in the same: **Festschrife**, pp. 72-89; Alan Jones, op. cit.

(٤)

Suzanne Pinckney Stetkevych, **Abū Tammām and the Poetics of the ʿAbbāsid Age** , Leiden, 1991, pp. 73-77

إشارة إلى: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، ١٩٦١- ١٩٦٥، طبعة معادة ١٩٧٢

(٥)

S.A.Bonebakker,**Some early definitions of the tawriyah and Ṣafadī's fadḍ al-xitām ʿan at-tawriyah wa'l-istixdām**, the Hague 1966

(٦) عثرت على هذا المثال للتلاعب بالألفاظ في: محمد عبد الغني حسن، **ابن الرومي**، القاهرة ١٩٥٥، ص ٢٠ مع إحالة إلى **كتاب الكشكول** للعاملي. انظر: محمد العاملي، **الكشكول**، تحقيق وتعليق مهدي اللاجوردي، قم - ١٩٧٧، ١/١٧٢-١٧٣ .

(٧) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤، بيروت ١٩٧٢، ١/٢٨٦. ويورد ابن رشيق في نهاية الفصل الذي جعل عنوانه " باب المثل السائر " التعليق الآتي: " وأما ابن الرومي فأولى الناس باسم شاعر لكثرة اختراعه، وحسن افتنانه، وقد غلب عليه الهجاء حتى شهر به، فصار يقال: أهجى من ابن الرومي، ومن أكثر من شيء عرف به. وليس هجاء ابن الرومي بأجود من مدحه ولا أكثر. ولكن قليل الشر كثير " .

(8) في هذه المصطلحات انظر:

Michael Winter, "Content and Form in the Elgies of al-Mutanabbī " in: **studia Orientalia D.H. Baneth Dedicata** (Jeursalem 1979).

(٩) انظر عن (محمد) حاشية قصيرة في:

Said Boustany, **Ibn ar-Rūmī, Sa vie et son oeuvre**, p. 106, note 5 .

وعن (هبة الله) الابن الأصغر، انظر المرجع السابق ,p. 107 الهامش ٢

(١٠) قارن: S- Boustany, op. cit, P. 103 ، حيث نجد تعليقا جيدا وموجزا عن أم ابن الرومي، وقد وصفت هذه المرثية هناك بأنها قصيدة يسبغ فيها الشاعر على أمه فضائل الرحمة والبر والكرم .

(١١) عن التقاليد الخاصة بالموضوعات والموتيفات في قصيدة الرثاء انظر أيضا:

P. Smoor, " Death, The Elusive Thief: The Classical Arabic Elegy, in: **Hidden Futures, Death and Immortality in Ancient Eygpt, Anatolia**, the classical, Biblical and Arabic-Islamic World, ed. J. M. Bremer, et alii, Amsterdam University Press, 1994, pp. 151-176

(١٢)

Werner Caskel, **Das Schicksal in der altarbischen Poesie**, Leipzig, 1926

(١٣) عن بيت لبيد الذي أورد فيه ذكر (الله) انظر ما يلي من هذا البحث .

(١٤) بنت الشاطئ، **الخنساء**، ٩٧، ١٠٥ـ١٠٦ ، ويمكن التماس عدد لا بأس به من الأشعار التي وضعتها الشواعر من النساء للنوح والتفجع مقحمة في أحد تحقيقات ديوان الخنساء، وهو الذي أنجزه لويس شيخو: **أنيس الجلساء في ديوان الخنساء**، بيروت ١٨٨٩ .

(١٥) " وعلى شدة الجزع يبنى الرثاء "، انظر: ابن رشيق، **العمدة**، ١٥٣/٢ .

(١٦) قارن بذلك البيتين التاليين من مرثية للخنساء على روي الحاء:

ـ فكأنما أم الزمـــان نحورنا بمدى الذبائح

ـ فنساؤنا يندبن نـوحـا بعد هادية النـوائح

انظر: بنت الشاطئ، **الخنساء**، ١٠١-١٠٢ .

(١٧) بنت الشاطئ، **الخنساء**، ١١٦ .

(١٨) بنت الشاطئ، **الخنساء**، ١٠٤، وفي مواضع أخرى من شعر الخنساء (انظر المصدر السابق ١٠٠) يمكن أن نجد أمثلة يبدو فيها الأثر الفاجع للأخبار الحاملة لنعي الميت بصورة أكثر وضوحا:

ـ ألا ليت أمي لم تلدني سوية وكنت ترابا بين أيدي القوابل

ـ وخرت على الأرض السماء فطبقت ومات جميعا كل حاف وناعل

ـ غداة غدا ناع لصخر فراعني وأورثني حزنا طويل البلابل

ويطرد في أعمال من جاء بعدها من الشعراء ورود هذا الموضوع، ولكن في صورة تتسم بالتضخيم والمبالغة، ومن أمثلة ذلك المتنبي (**الديوان** ، بتحقيق Dieterici ص ٦٠٧)، في قصيدة على روي الباء (النسب)، ومنها:

٧ـ حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

٨ـ تعثرت به في الأفواه ألسنها والبرد في الطرق والأقلام في الكتب

وقد وصف المعري تأثير النعي على الأحاسيس والإدراك لدى متلقيه (**شروح سقط الزند**، ٩٢٩/٢ في قصيدة على روي النون: الدجن) حيث يخاطب والده المتوفى (عبد الله بن سليمان):

ـ كأن دعاء الموت باسمك نكزة فرت جسدي والسم ينفث في أذني

كما نجد ذلك أيضا في وصفه لعظم وقع نعي أمه عليه (المصدر السابق ١٤٥٣/٤ في قصيدة على روي الميم: همام):

ـ سمعت نعيها، صمما صمام وإن قال العواذل : لا همام

وفي مقابل الأمثلة السابقة قد يأتي خبر النعي خافتا أحيانا بحيث يساق في تضاعيف الحادثة، أو من خلال لغة الأشياء " language of things ". انظر صنيع أبي العتاهية الذي كثيرا ما يجعل من شعره تكأة للتحذير الشديد من الموت ومن ثواب الله وعقابه:

ـ وعظتك أجداث صمت ونعتك أزمنة خفت

ـ وأرتك قبرك في الحيـ ـاة وأنت حي لم تمت

(انظر: المعري، **شروح سقط الزند** ١٠٣٣/٣ البيت ١٠ ، حيث ضمنت القصيدة اقتباسا من قصيدة أبي العتاهية على الروي " خفت ". وفي الديوان بتحقيق شكري فيصل، دمشق، ١٩٥٦، ص ص ٧٨ـ٧٩ توجد الرواية باختلاف طفيف).

(١٩) بنت الشاطئ، **الخنساء**، ١٠١ .

(٢٠) ابن رشيق، " **العمدة** "، ١٤٧/٢ـ١٤٨ . و" **أبو العتاهية أشعاره وأخباره** "، بتحقيق شكري فيصل، دمشق، ١٣٨٤/١٩٥٦، ص ص ٦٥٦ـ٦٥٧ . ويشرح ابن رشيق قول أبي العتاهية في الشطر الثاني: " كأنني أفطرت في رمضان " بقوله: " يريد:

إني بمجاهرتي بهذا القول فكأنما جاهرت بالإفطار في رمضان نهارا، وكل أحد ينكر ذلك علي، ويستعظمه من فعلي "، ثم يواصل ابن رشيق تعليقه فيقول: " وهذا معنى جيد غريب في لفظ رديء غير معرب عما في النفس ".

ويقع الجمع بين الإنس والجن (وهو ما أشير إليه في القرآن [الكريم] أيضا بكلمة "الثقلان") في شعر جرير، وهو من الشعراء الأوائل، حين فجع بموت الفرزدق رفيق عمره:

ــ لتبك عليه الإنس والجن إذ ثوى فتى مضر في كل غرب ومشرق

(**النقائض**، ١٠٤٦/٢ على روي " الفرزدق ") .

وهناك مثال آخر من المرثية الأولى التي أنشأها أبو تمام (**الديوان** ٤، ٥٥، رقم ١٨٧ على قافية " زيدي ") حيث يطلب من النوادب ومن عيون الإنس والجن أن يبكوا أو أن يبذلوا الدموع (بكاء على عمير بن الوليد الذي قتل في أثناء ولايته على مصر) :

ــ أعيدي النوح معولة أعيدي وزيدي من بكائك ثم زيدي

ــ وقومي حاسرا في حاسرات خوامش للنحور وللخدود

ــ هو الخطب الذي ابتدع الرزايا وقال لأعين الثقلين: جودي

(٢١) * **المترجم** : ورد بيت لبيد (١) بأصل البحث على الوجه الآتي :

١ــ ما إن تعري المنون من أحد لا ولا والد مشفق ولا ولد ؛

وفي الشطر الثاني خطأ وكسر عروضي واضح، وقد صوبناه في متن البحث .

Der Dīwān des Lebīd, nach einer Handschrift zum eresten Male herausgegeben von Jûsuf Dija ad-Din al-Chalidi, Vienna 1880 (poem v), 17-19 .

وقارن الترجمة الألمانية في :

Die Gedichte des Lebid nach der Wiener ausgabe ubersetzt und mit Anmerkungen versehn aus dem Nachlsse des Dr. A. Huber, ed. Carl Brockelmann, Leiden 1891, IX-X

(٢٢) * **المترجم** : ورد البيت (٦) في أصل البحث كما يأتي :

ــ وما المرء إلا كالشهاب وضوءه يحور رمادا بعد إن هو ساطع

وقد أثبتناه في المتن مصوبا .

Der Diwan des Lebid, ed. Al-Chalidi (poem VI), 21-24

وقارن الترجمة الألمانية في:

Die Gedichte des Lebid, X-XI

(٢٣)

Mohamed Abdesselem, **Le theme de la mort dans la poesie arabe des origines a la fin du III / IX siecle**. Publications de l'Universite` de Tunis 1977, p. 97

وانظر رأيا آخر في قولهم " لا تبعد " في:

Ewald Wagner, **Grundzuge der Klassischen arabischen Dichtung** (Darmstadt 1987), I, 121

وتجد هناك إحالة إلى مقال T. Kowalski بعنوان: " La tab ad " في:

Ungarische Jahrbucher 15 (1935), pp. 448-494

وهناك أمثلة كثيرة لصيغة " لا تبعد " يمكن اقتباسها نورد عددا قليلا منها:

النابغة الذبياني (**الديوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ١٩٧٧، ص ١١٥، رقم ٢٢، على الروي : شامل) وفيها يخاطب ملك الحيرة المتوفى النعمان بن الحارث:

ـ فلا تبعدن إن المنية موعد وكل امرئ يوما به الحال زائل

وقد اعتاد الشعراء المحدثون هذه الصيغة، مع استحداث بعض التنويع، ومن ذلك:

أبو تمام (الديوان، ٤/٧٤، رقم ١٩١، على الروي: الجسد) وفيها يبكي أبا الفضل الحميدي :

١٣- لا يبعد الله ملحودا أقام به شخص الحجى وسقاه الواحد الصمد

ونجد في عمل البحتري أمثلة تبين عن التقابل بين بعد شأو المتوفى وشدة دنوه الناشئ عن دفنه في القبر (**ديوان البحتري**، ٣/١٩٥١، رقم ٧٥٤، على الروي : تقام) :

ـ لا تبعدن وكيف يقرب نازل بالغيب تفنى دونه الأعوام

(٢٤) يعبر بعض الشعراء في مراثيهم للمتوفين من الأطفال عن هذه الموتيفة تعبيرا صريحا، فيقول المتنبي مخاطبا ولد سيف الدولة الذي مات طفلا (**الديوان** ، بتحقيق Dieterici ، ٤٠٩ ، على الروي : يبلي) :

٥ــ فإن تك في قبر فإنك في الحشا وإن تك طفلا فالأسى ليس بالطفل

٦ــ ومثلك لا يبكى على قــدر سنه ولكن على قدر المخيلة والأصــل

وحين يبكي أبو تمام ولدي عبد الله بن طاهر، وقد ماتــا صغــيرين (**الديــوان** ٤، ١١٤، على الروي : عاقلا) يفصح عن هذه الأفكار التي تنتمي إلى هذا النوع مــن المراثي بطريقة جيدة التخطيط، وكانت التوقعات واعدة إلى حد كبير :

٧ــ مجــد تأوب طــارقا حتى إذا قلنا أقام الدهر أصبح راحلا

٨ــ نجمــان شــاء الله ألا يطلعا إلا ارتداد الطرف حتى يأفلا

٩ــ إن الفجيعة بالرياض نواضرا لأجل منها بالرياض ذوابلا

١٠ــ لو ينســآن لكان هذا غاربا للمكــرمات وكان هذا كاملا

١١ــ لهفي على تلك الشواهد منهما لو أمهلت حتى تكون شمائلا

قارن أيضا في مراثي الأطفال :

A. Schippers, " Abu Tammam's unofficial elegies " in : **Union Eur- opeene des Arabisants et Islamisants, 10 th Congress Edinburgh, 9-16 september 1980, Proceedings**, ed. By Robert Hillenbrand, Edinburgh 1982, 101-106

(٢٥) ابن رشيق، **العمدة** ١٥٤/٢، ١٥٨ .

(٢٦) عبيد الله بن طاهر (٢٢٣ــ٣٠٠ هــ). ولمزيد من المعلومات بشأنه انظر:

S. Boustany, op. cit, PP. 145-149

(٢٧) شوقي ضيف، **العصر العباسي الثاني**، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٨٦ (تحت عنوان : "البحتري " في الفصل الخامس: أعلام الشعراء).

(٢٨) **ديوان البحتري**، الجزء الأول (القاهرة ١٩٦٣) ص ٢٠٩ (جزء مــن قصيــدة البحتري رقم ٦٨) .

(٢٩) **الديوان**، نصار، ج ٢٣١٢/٦ على الروي: " بدم ". ومن المصادفة أن تغيب هــذه القصيدة عن نسخة الديوان التي تعاني من نقص مؤسف؛ وهي التي حققــها كــامل كيلاني بعنوان: **ديوان ابن الرومي، اختيار وتصنيف، وبه مقدمة شائقة للأســتاذ عباس محمود العقاد**، ٣ أجزاء، القاهرة ١٩٢٤/١٣٤٢ .

* **المترجم** : لعل الأولى في هذا المقام استحضار بيت النابغة :

ــ لعمري ، وما عمري عليك بهين لقد نطقت بطلا علي الأقــارع

فبيت ابن الرومي هو استدعاء صريح بالقلب لمعنى بيت النابغة .

(٣٠) **الديوان**، نصار، ٢٥١٥/٦ من قصيدة على الروي: " حسن ".

• **المترجم** : في الأصل " دمع "، وهو خطأ صوبناه في المتن .

(٣١) المصدر السابق، نصار، ٢٥١٦/٦ من قصيدة على الروي: " حسن ".

(٣٢) الموضع السابق. وقارن: **شرح أشعار الهذليين**، بتحقيق عبد الستار أحمد فراج، ١٣٧/١ـ١٣٨ .

(٣٣) أشار ابن الرومي إلى وجود " المحبوبة " بوصفه أحد الموضوعات التي ترد في شعر النوح والتفجع، كما أشار إلى أن هذا الأمر هو موضع إنكار منه في آن معا. وفي مقابل ذلك نجد في القصيدة رقم (١١) لأبي ذؤيب الهذلي جمعا غير مألوف بحق بين مقدمة النسيب والجزء الرثائي الذي لا يبدأ إلا في القسم الأخير من هذه القصيدة. إن هذه القصيدة تعقد أولا مقارنة بين شخص المحبوبة، وهي فتاة أطلق عليها اسم ابنة السمح، وبين درة ثمينة استخرجها غواص من أعماق البحر (البيت ١٨) . ويريد الشاعر فيما بعد أن يشد من أزر قلبه بعد موت ابن عمه (نشيبة بن عنبس) وقد كان غيابه عن عالم الأحياء أكثر فجيعة للشاعر من فقدان المحبوبة بعد ارتحالها في هودج على ظهر ناقة. ويظهر ذلك كله من المقطع الآتي:

٢٩- فإن تعرضي عني وإن تتبدلي خليلا، ومنهم صالح وسميج

٣٠- فإني صبرت النفس بعد ابن عنبس وقد لج من ماء الشئون لجوج

٣١- لأحسب جلدا أو ليخبر شامت وللشر بعد القارعات فروج

٣٢- وذلك أعلى منك فقدا رزئته كريما وبطني للكرام بعيج

(انظر في هذه القصيدة : **شرح أشعار الهذليين**، صنعة السكري، القاهرة ، ب.ت، ١٢٨/١-١٣٩ ، وقام جوزيف هيل Joseph Hell بتحقيق وترجمة للنص في :

Der Diwan des Abu Du'aib, Hannover 1926, pp. 16-18 (النص العربي) and PP. 28-30 (الترجمة الألمانية).

وانظر أيضا : Wagner, Grundzuge, I, p. 129

(٣٤) المرثية (على الروي: عندي) في ابنه الأوسط، أي مرثية ابن الرومي لابنه محمد. انظر، على سبيل التمثيل: عباس محمود العقاد، **ابن الرومي : حياته من شعره** ، القاهرة، ب. ت. ص ٨٧ (تحت عنوان : أولاده وزوجاته) ، وانظر أيضا :

Rhuvon Guest, **Life and Works of Ibn er-Rumi " Ali ibn el Abbas, Abu el Hasan, A Baghdad poet of the 9th century of the christian Era. His Life and Poetry**, London 1944, P 46

(٣٥) انظر مرثيته لأمه (على الروي : بدم) في: **ديوان ابن الرومي**، نصار ٦/٢٢٩٩-٢٣١٢، وقد اقتبس منها عدد قليل من الأبيات في: العقاد: **ابن الرومي**، ص ص ٨٢-٨٣ .

ومن الأهمية بمكان فيما يختص بهذه القصيدة تحديدا، أن ننبه إلى هذه المعلومة التفصيلية الطريفة، وهي أن جزءا من هذه القصيدة يرد في عمل شعري قديم آخر. فأبيات ابن الرومي ٢٨-٥٧ و ٥٨- ١٢٩ ضمنت (بهذا الترتيب) في ديوان أبي نواس:

(= **Der Diwan des Abu Nuwas**) Wiebaden 1958, ed. Ewald Wagner, vol. I, pp. 327-333 and 333-335

وقد ورد في ص ٣٢٧ ذكر ابن الرومي ومعالجته للموضوع، واصفا فتك الدهر بحياة الإنسان والحيوان. وعلى ذلك القول يكون ابن الرومي قد أخذ عن أبي نواس طريقته في معالجة موضوعات مماثلة، في قصيدة أنشأها على الروي: " مأمولا ". (op. cit. I, pp. 322-327) غير أن ثمة شكوكا فيما يبدو تحيط بصحة نسبة هذه القصيدة المبكرة (أو ببنائها) (أعني القصيدة التي هي على الروي : " مأمولا ").

قارن حول هذه القصيدة والتأثير المزعوم لأبي نواس على ابن الرومي op. cit., I, 327 حيث ورد الآتي: هذه القصيدة ــ إن كان أبو نواس قد قصد بها أصلا أن تكون مرثية ــ قد أخلصها لوصف الدهر وحده، ووصف صروفه وضحاياه. وتنقسم أبيات الشاعر أقساما تعالج خمس صور من بين هذه الأحداث والضحايا للدهر، وهي: الموت الذي يخترم أنواع الحيوان كالنسر والأيل والعجل والحمار والأسد. وقد وجد أبو نواس - فيما يزعم - من يقلده في هذه الطريقة في شخص ابن الرومي الذي احتذى هذا الأسلوب في نظم المرثية. غير أن ابن الرومي قد زاد من عدد الأبيات فتجاوز بها مائة بيت .

(٣٦) **ديوان ابن الرومي**، نصار، ٦/٢٢٩٩ .

(٣٧) المصدر السابق ٦/٢٣٠٠ .

(٣٨) الموضع السابق .

(٣٩) يمكن أن نجد في مواطن متفرقة من أعمال الشعراء المحدثين – داخل إطار المراثي – مثل هذه الإشارة إلى النسيب، أي إلى وصف المحبوبة التي ارتحلت. وفي قصيدة لأبي تمام (**الديوان** ، ٤ ، ١٤٢، رقم ٢٠٧ على الروي : حدثانها) يذكر الشاعر في وضوح – وهو يتحدث عن جارية له ماتت – أنه لم يعد يكابد الأحاسيس والمشاعر التي تصاحب النسيب، وهو إنما يعني بعبارته شخصا قد مات. وبين الأمرين اختلاف كبير:

٤- أصبت بخود سوف أغبر بعدها حليف أسى أبكي زمانا زمانها

٥- عنان من اللذات قد كان في يدي فلما مضى الإلف استردت عنانها

٦- منحت الدمى هجري فلا محسناتها أود ولا يهوى فؤادي حسانها

أما بالنسبة للبحتري (**الديوان** ٢١٨١/٤، رقم ٨١٩ على الروي: ووضيني) فإن ضمير المتكلم " أنا " أو الشاعر نفسه يخاطب الناقة التي يرتحل على ظهرها، وهو يحذر ناقته من السيف؛ فإن الحرب يمكن أن تندلع في أي مكان. ويبدو من الانطباع الأولي أن الناقة إنما تقوم برحلة إلى المحبوبة، ولكن الناقة – في الحقيقة – هي في طريقها إلى الأعداء الذين قتلوا يوسف بن محمد؛ وهو المقصود بالرثاء :

٥- حنيني إلى ذاك القليب ولوعتي عليه، وقلت لوعتي وحنيني

ثم يلي هذا البيت عدول عما يبدو نسيبا في ظاهر الأمر؛ إذ من الواضح أن الدموع إنما تسكب على شخص قد توفي، وليس على المحبوبة:

٦- أعاذلتي ما الدمع من فرط صبوة ولا من تنائي خلة فذريني

٧- ولا تسألي عما بكيت فإنه على ماء وجهي جاد ماء جفوني

٨- خلا أملي من يوسف بن محمد وأوحش فكري بعده وظنوني

(٤٠) **ديوان ابن الرومي** ، ٢٣٠١/٦ . وفكرة (الخليلين) المألوفة في قسم النسيب تظهر أيضا في المراثي عند شعراء آخرين، ولكنها في المرثية لا شأن لها – بطبيعة الحال – بالبكاء على آثار محبوبة يفترض أنها تعيش في مكان قريب أو بعيد. إنها تختص بالدموع التي تسكب على ميت يرقد في مكان قريب ويضمه القبر. وفيما يلي مثال لاستخدام هذه الموتيفة: يبكي أبو تمام هاشم بن عبد الملك (**الديوان** ٤، ١٢٩، رقم ٢٠٣ على الروي: خزائم) فيقول :

٥- إذا فقد المفقود من آل مالك تقطع قلبي رحمة للمكارم

٦- خليلي من بعد الأسى والجوى قفا ولا تقفا فيض الدموع السواجم

٧- ألما فهذا مصـــرع البأس والندى وحسب البكا إن قلت مصرع هاشـــم

٨- ألم تريـــا الأيام كيـــف فجعنـــنا به ثـــم قـــد شاركننا فـــي المآتـــم

ومن الطريف أيضا أن نورد في هذا السياق مقطعا للبحتري (**الديوان** ٧١٤/٢ علـى الروي: اتقادها). فالخليلان هنا عليهما - أيضا - أن يشاركا الشاعر فـــي حزنـــه لموت إحدى جواريه، ويبدو الشاعر حزينا بحق لفقدها. ويضطلع موتـــها مباشـــرة بدور وظيفي؛ إذ إنه يقوم بدور المقدمة الرائعة للحديث عن ارتحال الخليفة المتوكل عن دمشق. وهذا يعني وقوع ما يعرف بـــ" التخلص "؛ فرحيل الجارية عـــن هـــذا العالم قد حل محله في البيت التالي ارتحال جعفر المتوكل عن دمشق. لقد أصبـــح العالم بغيضا بعد موت الجارية، على الصورة التي آلت إليها دمشق بعـــد مغـــادرة الخليفة لها . ويبدو أن البحتري في مقدمة القصيدة لا يزال مأخوذا بموت الجاريـــة، فهو يبدأ القصيدة بمخاطبتها قائلا :

١- أنبيك عن عيني وطـــول سهادها وحـــرقـــة قلبي بالجوى واتقادها

٢- وأن الهموم اعتدن بعدك مضجعي وأنت التـــي وكلتني باعتيادهـــا

٣- خليلي إنـــي ذاكـــر عهـــد خلـــة تولت ولم أذمـــم حميد ودادها

٤- فواعجبا ما كان أقصـــر دهـــرها لـــدي وأدنى قربهـــا من بعادها

٥- وكنت أرى أن الردى قبـــل بينها وأن افتقـــاد العيش قبل افتقـــادها

وهكذا أراد الشاعر - جريا على المألوف - أن يستهل بها حديثه بقدر ما هو معنـــي بأمر الموت. وبعد هذا البيت يأتي الانتقال، حيث يشير الشاعر في البيت (٦) إلـــى فقده للمتوكل، أي إلى رحيله عن دمشق، وهو المكان الذي يصفه الشاعر بقولـــــه " بلادي ":

٦- بنفسي من عاديت من أجل فقده بلادي، ولولا فقـــده لم أعادها

وفي مقطع من شعر المعري (**شروح سقط الزند** ٩٨٩/٣-٩٩١ علـــى الـــروي : " شادي ") يتحول الخليلان اللذان يوجه إليهما الخطاب بحسب التقاليد إلى شخصين متعاطفين أو إلى حفارين للقبر يتلقيان نصيحة الشاعر في دفن الفقيه الحنفي .

٣١- ودعـــا أيهـــا الحفيان ذاك الشـــ ـــخص إن الوداع أيســـر زاد

٣٢- واغســـلاه بالدمع أن كان طهرا وادفنـــاه بين الحشى والفـــؤاد

٣٣- واحبواه الأكفان من ورق المصـــ ـــحف كبرا عن أنفس الأبـــراد

٣٤- واتلـــوا النعش بالقراءة والتســـ ـــبيح لا بالنحيـــب والتعـــداد

(٤١) ديوان ابن الرومي ، ٦/٢٣٠١-٢٣٠٢، وديوان أبي نواس ١، ٣٣٣ وما بعدها. ونص الشطر الثاني من البيت (٣١) في ديوان أبي نواس هو :

.... وما عذل من سوى وسوئ ما قسم

وذلك بدلا من الصيغة الواردة في ديوان ابن الرومي (بتحقيق نصار) وهي: "وسواء ما قسم ". وعندي أن صيغة ديوان أبي نواس هي الأفضل في الترجمة.

وقد أظهر ابن الرومي الدهر في موضع آخر (٢/٧٩٩ على الروي : " واحد ") في صورة الشخص الذي يعطي طورا، ثم يعمد بعد حين إلى استرداد ما أعطى من المنح، حتى تبدو وكأنها دين يتقاضاه. وحين يعزي الشاعر رجلا اسمه القاسم في موت ابنه الحديث الولادة نجده يطلب إلى القاسم أن يعي هذا التحذير :

١٥- فما عندنا إلا شئون حوافل تجود عليه أو عيون سواهد

١٦- وإلا تأسينا مرارا وقولنا هو الدهر لا تبقى عليه الجلامد

١٧- قرى ما يمج النحل ثم استرده وأصبح يقري ما تمج الأساود

١٨- ومن ذاك ذم الصالحون أموره وقالوا جميعا صالح الدهر فاسد

١٩- ومن ذاك ما أولاكه وهو بادئ ومن ذاك ما أبلاكه وهو عائد

٢٠- وبيناه من فرط الموالاة قابل إذا هو من فرط المعاداة عائد

٢١- ومن عقده عند العطايا ارتجاعه وأن ينقض العقد الذي هو عاقد

٢٢- وما ابنك إلا من بني النشء والبلى لكل على حوض المنايا موارد

٢٣- وما ابنك إلا مستعار رددته وكل عواري الزمان ردائد

وفي ديوانه (١/٣٧٣ على الروي: بمفلت) يقدم ابن الرومي الدهر في صورة أخرى، فالشاعر يهاجم الدهر هجوما ضاريا لما يرتكبه من خطأ حين يسمح بموت من لا يستحق الموت من الناس. ويبدأ الشاعر بافتراض جدلي هو أن الموت لا يعمد إلا إلى مهاجمة الأوغاد. غير أنه وبعد جدل مطول ومثير يتضح – للشاعر الذي يعبر عنه بضمير المتكلم – أن الموت يتعمد الإطاحة بخيار الناس. ولذلك فإن كل ميت يبرهن بمجرد موته عل أنه خير أهل زمانه، وما ذلك إلا لأن الدهر قد أطاح به. وينسب الشاعر – بخياله – إلى المتوفى الحوار الذي أداره مع الدهر :

١٨- يا خصيما عن الهدى مسكتا كل مسكت

١٩- قلت للدهر إذ أصا بك أخطأت فاكفت

٢٠- وتكـــذبـت فـــي اعتـــذا ... رك فـاصـــدق أو اصمت

٢١- قـــد لعمـري كبـــت نفـ ... ـسك يا دهـــر فـاكبـت

٢٢- خـبـت يـا دهـــر بعـــده ... فاحـي إن شئـت أو مـت

٢٣- واجتثثـت الـذكـاء والـــ ... ـخير مـن خيـــر منبـت

٢٤- كـان محيـــاه فيـك أفـــ ... ـضـل حيـــن ومـوقـــت

وحين يكون الدهر سببا في موت أم الخليفة المعتضد، يصبح واضحا للشاعر مـــن جديد أنه إنما يختار خيار الناس. وفي هذا السياق يؤكد ابن الرومي (**في الديـــوان** ١٠٣٥/٣ على الروي : تعذير) أن الدهر ليس دائما على ما يفـترض النـاس أن يكون؛ إنه ليس ناقة عشواء :

٥- لو أن خابطة عشـواء تخبطنا ... لما تنخل أهل الفضـل والخير

ويرجح ابن الرومي – على نقيض ذلك – في موضع آخر (٣٧٤/١ على الـروي: لشتات) أن الدهر هو في الحقيقة ناقة عشواء، وعليك ألا تمتطي ظهرها :

٥- أرى الدهر ظهرا لا يزال براكب ... وإن زل لم يؤمن من العثـرات

٦- ومن عجب أن كلما جد ركضنا ... عليـه تباعدنا من الطلبـات

ولكن البشر لا يسمحون لأنفسهم بأن يتعظوا بالتجارب؛ بسالف صنـع الدهـر، ولا بالموت الذي يحملهم إليه الدهر :

٩- غررنا وأنذرنا بدهـر أملنا ... غرورا وإنذارا بهـاك وهـات

ولعله من المناسب في الختام، أن نورد مثالا يوضح الطريقة التـي شـخص بـها المعري الدهر. إنه يعد الدهر جائرا على نحو غير قـابل للتفسـير حتـى علـى المتبحرين في الفقـه بالدين. ومن ثم نستمع إلى المعري وهو يقول فـي قصيـدة عزاء :

١٠- إن الصروف كما علمت صوامت ... عنا ، وكل عبارة في صمتها

١١- متفقـه للدهـــر إن تستفتـه ... نفس امرئ عن جرمه لا يفتها

(شروح سقط الزند، ١٠٣٣/٣، على الروي: نعتها)

(٤٢)

Lebid, Leiden, 1892, p. 28, Arabic. No. XLI

(٤٣) **ديوان ابن الرومي**، نصار ٢٣٠٢/٦ .

(٤٤) **ديوان ابن الرومي**، نصار ٢٣٠٢/٦ــ ٢٣٠٣ .

(٤٥) **ديوان ابن الرومي**، نصار ٢٣٠٣/٦ .

(٤٦) هكذا وردت القراءة في **ديوان ابن الرومي** بتحقيق نصار ٢٣٠٣/٦ . إلا أن للبيت نفسه رواية أخرى في ديوان أبي نواس بتحقيق فاجنر (٣٢٨/١ البيت ٦٤) وهو :

.... أهل المروءات والحكم

(٤٧) **ديوان ابن الرومي**، نصار ٦/ ٢٣٠٤ . وصيغة البيت (٦٧) في ديوان ابن الرومي: " وكم عروة فصم " تذكرنا – بطبيعة الحال – بالآية القرآنية التي تتحدث عن " العروة الوثقى " [سورة البقرة ٢٥٦/٢] فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها).

(٤٨) في **ديوان ابن الرومي**، نصار ٢٣٠٤/٦ : " من قصر منيف ". ولكني استخدمت هنا رواية " من قصر مشيد " الموجودة في **ديوان أبي نواس** (٣٢٨/١) .

(٤٩) توجد هذه الصيغة أو ما يقاربها في البكائية الشهيرة (**القصيدة رقم ١**) **التي نظمها** أبو ذؤيب في رثاء ولده. يقول أبو ذؤيب في البيت (١٥) : " والدهر لا يبقى على حدثانه "، ثم يتبع ذلك بثلاثة أمثلة. يذكر الشاعر في البيت (١٥) الحمار الوحشي، ثم يذكر في البيت (٣٦) ثورا صغيرا، ثم نجده في البيت (٤٩) يعود مرة أخرى – بعد الصيغة نفسها – إلى ذكر الإنسان الذي لا يثبت أمام غير الزمان، أي المحارب الذي يتدرع بقوة في نسج من الزرد (انظر: **أشعار الهذليين** ١١/١، ٣٣ وفي تحقيق هيل Hell :

Der Diwan des Abu Du'aib pp.2-4 (النص العربي) PP. 11-12 (الترجمة الألمانية)

وانظر أيضا بعض الملاحظات على هذه القصيدة أبداها (و.كاسكل W. Caskel) في:

Das Schicksal in der altarabischen Poesie, Leipzig 1926, PP. 47-48

ونجد عند صخر الغي، وهو شاعر هذلي آخر، صورة مختلفة قليلا. ويأتي في البداية توجهه بالخطاب إلى عينيه: " أعيني لا يبقى على الدهر فادر ". (انظر: **أشعار الهذليين** ٢٤٦/١، وأيضا: Caskel, op. cit., P. 47) . ويرد هذا النوع من الصيغة نفسها مرة أخرى في قصيدة لقيس بن عيزارة: " والدهر لا يبقى على حدثانه بقر ". (**أشعار الهذليين** ٥٩٩/٢) ، وفي قصيدة أخرى لساعدة بن جؤية: "

أرى الدهر لا يبقى على حدثانه ... " (المصدر السابق ١١٧٠/٣) . وقد أعاد أبو خراش صياغة ذلك مرة أخرى بصورة مطابقة (المصدر السابق ١١٩٠/٣) .

(٥٠) عبارة " في الأخضر الغطم " تبع للرواية الموجودة في **ديوان أبي نواس** (بتحقيق فاجنر، ٣٣١/١) بدلا من الرواية الموجودة في **ديوان ابن الرومي** (بتحقيق نصار، ٢٣٠٦/٦) " في الأخضر القتم ".

(٥١) عبارة " سوى فيه ومزرده اللهم " تبع لرواية **ديوان أبي نواس** (بتحقيق فاجنر، ٣٣٢/١) بدلا من رواية **ديوان ابن الرومي** (بتحقيق نصار، ٢٣٠٦/٦) " سوى فيه ومزوده اللهم ".

(٥٢) آثرت هنا عبارة " نبا " تبعا لرواية **ديوان أبي نواس** (بتحقيق فاجنر، ٣٣٢/١) بدلا من " بنى " في رواية **ديوان ابن الرومي** (بتحقيق نصار، ٢٣٠٧/٦) لعدم ملاءمتها للترجمة .

(٥٣) هذه الأبيات الثلاثة (١٢٧ أ، ١٢٧ ب، ١٢٧ ج) زائدة، وتظهر فيما بين البيتين ١٢٧، ١٢٨ في تحقيق نصار. وقد جاءت من الاقتباس المنسوب إلى ابن الرومي والذي تضمنه ديوان **أبي نواس** (٣٣٣/١) . إلا أن هذه الأبيات الثلاثة يمكن أن تكون صحيحة النسبة لأنها مكملة للمقطع الذي يتحدث عن البطل الذي سبق وروده في البيت (٦٤) .

(٥٤) في ديوان ابن الرومي رواية تنسب إلى النبي [صلى الله عليه وسلم] القدرة على فعل كل شيء: له دعوة يشفي بها من ... ويرزق من ... وينعش من ... ". أما بحسب رواية ديوان أبي نواس فإن الأفعال تأتي مبنية للمفعول: " يشفى ... يرزق ... ينعش ... ". وموضوع خضوع النبي [صلى الله عليه وسلم] الذي يخضع لتصاريف الموت هنا وهناك هو جزء من المراثي عند كثير من الشعراء المحدثين، وهذه بعض المقتطفات :

يبكي البحتري ١٨٨٧/٣-١٨٨٨ ــ في مرثية على الروي: " تشتعل "- " شجاع " أم الخليفة المتوكل، وهو يعزي (الإمام) لافتا نظره إلى أن الموت لا يعفي أحدا حتى الأنبياء، وأن الخلود غير مضمون لهم، بل إن المتوكل نفسه لن يمتع بالبقاء (والحق أن الشاعر كان متنبئا تقريبا، فبعد موت أم المتوكل بستة أشهر مات الخليفة إثر محاولة اغتيال) ويقول البحتري في هذا الصدد :

١٨- عزيت نفسك عنها بالنبي ، وما في الخلد بعد النبي المصطفى أمل

١٩- وكيف نرجو خلودا لم يخص به من قبلنا أنبياء الله والرسل

وفي مرثية شاعر قديم متأخر - هو المعري - لأبيه (**الشروح** ، ٩١٩/٢ على روي: الدجن) يثير الشاعر من جديد موضوع الأنبياء ويصف فزعهم من الموت :

٢٤- وخوف الردى آوى إلى الكهف أهله وكلف نوحا وابنـــه عمل السفن

٢٥- وما استعذبته روح موســـى وآدم وقـــد وعدا من بعده جنتي عدن

(٥٥) تبعا للاقتباس الذي تضمنه تحقيق **ديوان أبي نواس** يأتي البيـــت التـــالي (١٢٩ ج) هنا:

ــ أناخ عليه الدهـــر بركا وكلكـــلا وزعزع منه الركن فانهد وانهدم

ويشترك معه امرؤ القيس (بتحقيق ليال Lyall) على الأقل في كلمـــة " كلكـــل " بقوله:

ــ فقلت لـــه لمـــا تمطـــى بصلبـــه وأردف أعجازا وناء بكلكـــل

وقد ترجم آربري The Seven Odes, London 1957, P. 64 البيت علـــى النحـــو الآتي :

And I said to the night, when it streched its lazzy loins

Followed by its fat buttocks, and heaved off its heavy breast, ...

(٥٦)

Manfred Ullmann, " Aufs Wasser schreiben Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische klasse, Sitzungesberischte 1989, Heft I (Beitrage zur Lexicographie des klassischen Arabisch Nr. 7) .

١٥٨- انظر الأبيات ١٥٨ــ١٦٠ وهي :

١٥٨- ألا من أراه صاحبا غير خائن ألا من أراه مؤنسا غير محتشم

١٥٩ــ ألا من تليني منه في كل حالة أبر يد برت بذي شعث يلم

١٦٠- ألا من إليه أشتكي ما ينوبنـــي فيفرج عني كل غم وكل هـــم

ونجد كلمة " ألا " تتكرر عدة مرات في قصيدة أبي تمام، ونعني بها مرثيته الأولـــى (٤/٥٥، رقم ١٨٧ على الروي: زيدي)، وفيها يبكي عميرا والي مصر :

٤- ألا رزئت خراســـان فتـــاها غـــداة ثـــوى عمير بن الوليد

٥- ألا رزئت بمسئـــول منيـــل ألا رزئـــت بمتلاف مفيـــد

٦- ألا إن النـــدى والجـــود حلا بحيث حللت من حفر الصعيد

(٥٨) بل إن تحذير النفس من كارثة وشيكة مثل موت الولد كان من الموضوعات ذات الأهمية الكبيرة في قصيدة الرثاء، فهذا أوس بن حجر (**ديوان أوس**/ محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٠، ط ٢، ١٩٦٧، ص ٥٣) يبدأ مرثيته بقوله :

ـ أيتها النفس أجملي جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا

ويقول أبو هلال العسكري، (**ديوان المعاني**، القاهرة، ١٣٥٢، ١٧٣/٢) في هذا الصدد: " وقالوا أحسن مرثية للعرب ابتداء قول أوس بن حجر ... " ثم أورد هذا المطلع .

وبين ابن الرومي أن ألمه على أي حال أعظم من الألم الذي سببه خوفه من الكارثة التي توقع حدوثها .

(٥٩) يرد هنا سؤال: هل كانت هذه الفكرة مألوفة بالفعل لدى شعراء ما قبل الإسلام ؟ غير أن الجواب الراجح هو أنها لم تكن كذلك. والحقيقة الثابتة أننا نجد هذه الموتيفة في مرثية أنشأها جرير حين مات الفرزدق. إذ أن جريرا حين سمع النبأ قال (**النقائض** ١٠٤٦/٢، مرثية على روي: " الفرزدق ") :

١- لعمري لقد أشجى تميما وهدها على نكبات الدهر موت الفرزدق

٢- عشية راحوا للفراق بنعشه إلى جدث في هوة الأرض معمق

٣- لقد غادروا في اللحد من كان ينتمي إلى كل نجم في السماء محلق

ويظهر التأكيد هنا على شرف مكانة المتوفى أوضح من التأكيد على بعده؛ فهو ينتمي (بالمعنى الحرفي للكلمة) إلى كل نجم في السماء محلق. والمقابلة بين ذلك وبين قرب القبر مفهوم بالتضمين أكثر منه بالتصريح .

أما فكرة " البعد " التي اقترنت منذ الزمن القديم بالبعد القصي للنجوم فقد تأكدت بوجود القول السائر: " أبعد من الكوكب " أو " أبعد من النجم ". (انظر: الميداني، مجمع الأمثال، ١١٥/١)

ويبدو الموقف مختلفا مرة أخرى في بيت للبحتري من مرثية رثى بها حميد الطوسي وأبناءه. ففي كل عام يفجع قصر حميد بأنباء موت بنيه الذين وافاهم الأجل في أرض بعيدة. ونرى من جديد تشبيه ذلك بالنجوم البعيدة. غير أن التشبيه في هذه الحالة ينصرف إلى القبور التي نأت بها الديار بدلا من المتوفين أنفسهم، وتبدو القبور جاثمة على طرف العالم المسكون في اعتقاد المسلمين. (**البحتري** ١٩٤٥/٣، رقم ٧٥٣، مرثية على الروي: "دمي")

٧- فكل له قبر غريب ببلدة فمن منجد نائي الضريح ومتهم

٨- قبور بأطراف الثغـور كأنما مواقعـها منها مواقـع أنجـم

وقد ذكرنا من قبل في هذه الدراسة التجميع الفريد الـذي اشـتملت عليـه قصيـدة البحتري ، إذ يرثي جاريته حين توفيت من جهة ويمدح المتوكل من جهـة أخـرى (حيث شبه رحيل الخليفة عن دمشق برحيل الجارية). وبعد استدعائه لخليليه - وهو المعروف لنا في الاستعمال التقليدي القديم، يقول البحتري في البيتين الآتيين فـي الجارية (**البحتري**، ٧١٤/٢، مرثية على الروي : " واتقادها ") :

١- خليلي إني ذاكـر عهـد خلـة تولت ولم أنمم حميـد ودادها

٢- فواعجبا ما كان أنضـر دهرها لدي وأدنى قربها مـن بعادها

ولا نجد في هذا المثال إشارة إلى مسألة الاغتراب الذي يعدل في عظمه بعد النجوم وتظهر المقابلة بين " قريب من " و" بعيد عن " أيضا في إحدى قصائد أبي تمـام، إذ يقدم لنا مثالا مختلفا، وأعني به مثال الشاعر الذي لا يفكر في هذا السياق ــ ببعد النجم، ولكنه يؤثر استخدام مسافة لا يمكن أن يطويها ارتقاء السلالم (**أبـو تمـام**، ١٣٤/٤، رقم ٢٠٣، مرثيته في هاشم بن عبد الله بن مالك الخزاعي، على الـروي: "خزائم"):

٢٨- بني مالك قد نبهت خامل الثرى قبـور لكم مستشرفات المعالم

٢٩- رواكد قيس الكف مـن متناول وفيها على لا ترتقى بالسلالـم

وتظهر المقابلة المعتادة من جديد في موضع آخر من شعر أبي تمام حيـث يرثـي امرأة محمد بن سهل. فنص البيتين (٦، ٧) يوحي - في صياغة فلسفية - بـأن اغتراب المرأة التي يبكيها قد تجاوز كل " قرب " أو " بعد " (**أبو تمام** ٥٤/٤، رقم ١٨٦، على الروي: " خطب ") :

٥- لقد نزلت ضنكا من الحزن والأسى هلال عليه نسج ثوب من الترب

٦- وكنت أرجي القرب وهي بعيـدة فقد نقلت بعدي عن العبد والقرب

٧- لها منزل تحت الثـرى وعهـدتها لها منزل بين الجوانح والقلـب

(٦٠) تبنى أبو العلاء المعري من جديد فيما بعد موتيفة ابن الرومي ومعها التشبيه بـالنجم البعيد، فقد كتب هذا الشاعر المتأخر مرثية إلى ابن أخته، واسمه جعفر بن علي بـن مهذب (كذا ؟)، وفيه يشبه أبو العلاء في بداية الأمر جعفرا بـالنجم الـذي يـهدي السائرين في درب الحياة (**شروح سقط الزند** ١٠١٠/٣-١٠١١، على الـروي: " زنده ") :

٩- هـل هـو إلا طالـع للهـدى سـار من الترب إلى سعـده

وقد شرح العالم الشهير البطليوسي هذا البيت في تعليقه عليه بقوله: إنما كان نجمـا طلع ليهتدى به، ثم لحق بمحله الأعلى الذي يليق بمثله؛ فلم يجزع لفقده، فـالموضع الذي صار إليه خير من الذي فارقه. وهذا مأخوذ من قول ابن الرومي يرثي أمه: " وما كنت إلا كوكبا ... " إلى آخر ما قال.

غير أن المقابلة اللافتة بين " القرب من " و" البعد عن " لا تزال تجد خـير تعبـير عنها في قول أبي العلاء في البيت (١٠) من هذه المرثية إذ يقول أبو العلاء عـن المتوفى " جعفر " :

١٠- فبـات أدنـى من يـد بيننا كأنـه الكوكـب في بعـده

(61) لاحظ كيف يمكن في يسر تطبيق نظرية ألبرت آرازي Albert Arazi في التـوازن على قصيـدة ابـن الرومـي **(La realite et la fiction dans la poesie arabe ancienne**, Paris 1989, P. 53) إذ يقـول : " تضيف المراثـي عنصـرا جديدا إلى لعبة التضاد الإضافي، فسواد الليل الذي هو رمز للعدم أو الفنـاء يبـدو معادلا مضادا للسكينة المحمودة التي تروي القبر، وللشهرة الأبدية التي تنتصر على الزمن ".