رودولف غاير و أعشى قيس

د. أبو العيد دودو
جامعة الجزائر

رودولف غاير (1929-1961)مستشرق نمساوي، تحدث عنه المستشرق الألماني رودي بارت ووصفه بالعالم بالعربية، نشر " أراجيز عربية قديمة "(1908) و" مقالات في ديوان رؤبة " (1910) وجعلها ملاحق ومكملات كبيرة لطبعات آلفارد، التي خص بها شعراء الرجز، كما نشر " قصائد ومقتطفات لأوس بن حجر " متنا وترجمة ألمانية (فيينا 1892)، وقصيدتي " ما بكاء الكبير" و "ودع هريرة " لميمون بن قيس الأعشى" متنا وترجمة ألمانية أيضا، وذكر عنه كارل بروكلمان أنه نشر أشعار الأعشى مع أشعار لغيره من الأعشين ومع ديوان المسيب بن عاس[1] إلى جانب دراسات كثيرة، منها ما تناول فيه أغراض الشعر العربي، وشعر الشنفرى، وامرؤ القيس، وسلامة بن جندل والمسموءل بن عدياء وغيرهم[2].

ويبدو أن دارسي الأعشى لم يطلعوا على دراساته عنه، وترجماته له، ولا أعرف ما إذا كانت لها أو لبعضها على الأقل ترجمة إلى العربية. فلم

أجد له مثلا ذكرا في كتاب زينب العمري " السمات الحضارية في شعر الأعشى، دراسة لغوية وحضارية" (الرياض1983). وسأقتصر هنا على تناول كتابه " قصيدتان للأعشى Zwei Gedichte von al- ’ A’ sa "، وهما " ما بكاء الكبير" و "ودع هريرة"، لكن النسخة التي بحوزتي لا تحتوي إلا على القصيدة الأولى وترجمتها إلى الألمانية والتعليق عليها، فقد نشر المؤلف كل قصيدة أو كل معلقة على حدة، فظهرت الأولى عام 1905، أما الثانية فلم تظهر إلا في عام 1919، ولم أستطع –للأسف – الحصول عليها حتى أتمكن من الاستفادة مما كتبه هناك عن المعلقة الأولى وعن طبيعة ترجمتها، إذ كانت إشارته إليها مقتضبة في القسم الأول من دراسته.

يسجل غاير أن القصيدتين تحتلان مكانة متميزة، فكلتاهما تعتبران نموذجا، ونالتا شرف الانتماء إلى المعلقات. فروايتا الديوان، اللتان يصفهما بالديوان الصغير والكبير، تخصصان كلتاهما هذه المكانة للقصيدتين. ثم إن الديوان الأكبر برواية ثعلب يضع القصيدة، التي عالجها المؤلف في هذه الدراسة تحت عنوان " Mâ Bukâ'u " من أطول قصائد الشاعر، على أن هناك أيضا قصيدتين أطول منها، إحداهما تحتل المنزلة الثانية والأخرى المنزلة الثالثة عشرة. أما قصيدة المعلقة " ودع هريرة " فتأخذ المنزلة السادسة بين الواحد والسبعين قصيدة، التي وردت في مجموعة أشعاره، لكن الديوان الصغير، وهو برواية الأصمعي، لا يحتوي على معلقة "ما بكاء الكبير"[3].

ويرى غاير أن للقصيدتين أهمية أدبية وتاريخية، تبرر ما تحظيان به من عناية. يضاف إلى ذلك أنهما تمثلان الغرضين، اللذين اعتنى بهما الأعشى، فقصيدة "ما بكاء الكبير" قصيدة مدح، في حين أن قصيدة " ودع

هريرة " قصيدة هجاء، وقد اتخذ المطلع هنا أيضا عنوانا لدراسته وترجمته لها، واختصره بحرفي WH، أي Waddi'Hurairata كما اختصر عنوان الأولى بحرفي Mb، أي Mâ bukâ'u، عند ذكرهما والحديث عنهما. ويعتبرهما إنجازا رائعا، حققه الشاعر الأعشى، الذي ينظر إليه بعض النقاد على أنه من أفضل شعراء أمته، ولذا فضل غاير تقديم المعلقتين، لمكانتهما المتميزة، بصورة تتعدى مجرد نشر النص بصورة مفردة.

ويعترف المؤلف بأنه استفاد في الطريقة، التي تناول بها هذه الدراسة، من رواد ممتازين، يعد امتيازهم في حد ذاته أمرا نادرا. فقد كان له أكثر من مناسبة للاستفادة من "خلف الأحمر" كما قدمه آلورد (1828– 1909) فاستفاد منها، على حد قوله. أكثر مما استفاد من الدراسات السابقة. ويرى أن كتاب آلورد سيظل إلى فترة طويلة ليس جديرا بالتقليد فحسب، وإنما سيكون أساسا لكل دراسة من هذا النوع. ويذكر إلى جانب هذا الكتاب قصيدة عبيد بن الأبرص، التي نشرها فريتس هومل (1854–1936) والمعلقات الخمس، التي نشرها تيودور نولدكه (1836–1931) وكتاب جورج ياكوب(1862–1937) عن حياة البدو في الجاهلية، التي استطاع أن يقدمها للباحثين بصورة شيقة[4].

واستعان المؤلف بتعاليق ثعلب وبكل ما ورد من ملاحظات عن قصيدة الأعشى في المصادر القديمة، وحاول تقديم تفسيرات خاصة، وذلك بناء على ما استنتجه من النصوص النقدية القديمة. وهذا على أساس **أن** بعض الاختلافات قد تكون لها أهمية ما أو تساعد على الأقل على صحة الفهم[5]. ويشير في الأخير إلى أن هذا الجزء، وهو الجزء الأول من كتابه، لا يحتوي إلا على القسم الأول، الذي استمده من عنوان المعلقة العربي Mâ bukâ'u،

كما تمت الإشارة إلى ذلك أعلاه. وكان قد ذكر أنه سيتعرض للحديث عن السبب الذي حمله على نظم المعلقة في مقدمة ديوان الأعشى، ويكتفي بالإشارة إلى القصيدة، التي قيلت في مدح الأمير الأسود اللخمي لدفعه إلى إطلاق سراح الأسرى السعديين، ولم أتوصل إلى معرفة ما إذا كان قد فعل ذلك فعلا، ويثني غاير على رواية ثعلب فيما يخص ترتيب الأبيات والعلاقة بينها وطريقة بنائها[6].

وفوق ذلك يعتبر غاير نص ثعلب أفضل من نص جمهرة أشعار العرب والنصوص، التي وردت في الخزانة وفي شواهد المغني، ويقدم قائمة بالأماكن، التي وردت فيها القصيدة في المصادر المختلفة. كما يقدم تفصيلا عن الأغراض، التي وردت في القصيدة حسب الأبيات، التي تشير إلى عملية التخلص والانتقال من غرض إلى آخر على النحو التالي وفقا للأبيات الخاصة بكل غرض: النسيب 1–16، التخلص 17، وصف الناقة 18–24، ركوب الناقة ومقارنتها بالحمار الوحشي 25–32، عناء الناقة وشكواها 33–35، التخلص 36، وصف الأسود 37–45، عطايا الممدوح من إبل وفتيات وأدوات 46– 49، ومهارته في الحرب 50–54، وعدته بما تتضمنه من رجال واستعدادات وخيول 55– 62 ومحاربة الأعداء 63– 69، والحديث عن محنة الحرب والتوسل من أجل إطلاق سراح الأسرى 70–75، ويتضمن الملحق وصف متع الشباب والاستسلام إلى المصير76–98، وقد حرص غاير على فصل أبيات المحلق عن مجموع أبيات المعلقة كما اقتضته طبيعة دراسته[7].

ويتخذ غاير من هذا الترتيب دليلا على خطإ الرأي السائد القائل بأن الأشعار العربية القديمة تفتقر إلى السياق والقرينة، التي تربط أبيات القصيدة

بعضها ببعض[8]. فهو يرى أن رواية ثعلب تتضمن هذا السياق الرابط بين أبيات القصيدة، أما الذي ضلل بعض لغويي المدارس المتأخرة (ويذكر الحصري مثلا على ذلك) فهو سوء رواية الأشعار القديمة، ومن ثم اعتبروا شكلها المطرد مع شيء من التوثب سمة أسلوبية عامة على طريقة الرواة القدامى. ويؤكد مرة أخرى أن رواية ثعلب تتوفر على سياق منساب، ينم عن تخلص ماهر وتسام متميز، يصل إلى غايته بوثبة رائعة تجعل من القصيدة عملا فنيا متميزا حتى فيما يتصل من ذلك بالمفاهيم الحديثة[9].

وإذا كانت هذه البنية المتميزة تنتمي إلى ساحة لا قاعدة لها، على النحو الذي تقدمه مجموعة جمهرة أشعار العرب، فإن ذلك لا يعود في رأيه إلى عجز الشاعر، وإنما يعود إلى ما تتمتع به بنية شكل القصيدة من استقلالية، فهذا الشكل تزداد قيمته بفضل الحرية النحوية والرابطة المعنوية بين أجزاء الكلام من جميع جهاته. ويضيف إلى ذلك العجز التام، حتى عند اللغويين المتميزين في العصر الذهبي، أي أولئك النين وصلت هذه الأشعار عن طريقهم وحدهم، عن فهم الأنساق الشعرية وما بينها من روابط وعلاقات. لكن ثعلب يمثل عنده الاستثناء من القاعدة، والتجارب، التي يجمعها بهذا الصدد من قصيدة " ودع هريرة " تجعل من هذه القضية أمرا مشكوكا فيه، رغم أن الأشعار الأخرى في الديوان تبدو في وضع جيد.

ويعتقد غاير أن هذا لا يتم اتضاحه لنا إلا إذا نحن عرفنا المصادر معرفة دقيقة، ولا يزال الدارسون بعيدين عن مثل هذه المعرفة. ويبدو أن هذا الحكم لا يزال صحيحا، إذا ما نحن أخذنا بالاعتبار ما يقدم اليوم من دراسات بعيدة عن هذا الذي يتحدث عنه المؤلف بمراحل، إذ تكاد اللغويات والسميائيات والإحصائيات وما أشبه ذلك تترك كل شيء آخر جانبا[10].

ويؤكد غاير أن البنية التامة تتطابق مع جمال الأجزاء، وبعضها في متناول فهم الكثير من مختلفي الثقافة والتكوين. من ذلك الوصف القصصي للموانع، التي تحول بين الشاعر وبين الحبيبة جبيرة (أبيات6- 9)، ووصف أخطار الصحراء (21-24) واللوحة الطبيعية لحماري الوحش (27- 30). ويلاحظ أن تلك العبارات نفسها، التي تبدو غريبة من الناحية الجمالية، يسهل تقويمها أكثر من تلك الأشعار، التي تأتي بصورة موجزة ومختصرة، وتتجلى فيها الصور والتشبيهات، كما هو الأمر مثلا في وصف الجميلة (12- 16) وتشبيه رضابا بالخمر، وهو ما سيخصص له فيما بعد صفحات عديدة، ويعتبر أن مما يزيد في أهمية الجانب الفني لهذه القصيدة أنها لم ترد في الديوان الصغير[11].

ولا يستبعد غاير أن يكون الأصمعي هو السبب في عدم ورودها، لأنه لم يقتنع بقيمة ما ورد فيها من وصف وصور وتشبيهات ولم يستسغها. ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن المرء رفع من قيمة ثعلب لمجرد حرصه على رواية القصيدة كاملة، ويرجح أن ثعلب جمع كل ما استطاع جمعه، وأنه كان أحرص على الناحية الكمية أكثر منه على الناحية الجمالية. وما وضع القصيدة في مقدمة المختارات إلا لقيمتها البالغة، فلا ريب أن هذا هو ما يستنتج من ذلك، على أنها ــ إن كانت تعبر عن رأيه فعلا ولم تستمد من رواية ما قديمة ــ ليست بالضرورة أساسا لتلك الأفكار، التي تحدد رأينا في قبولها والاهتمام بها. والمعروف أن المعايير اللغوية، التي يقوم بها العرب جماليات القصيدة لا تطابق ما للأوربيين من مفاهيم عنها، فالعرب يهتمون، كما لاحظ ذلك إغناتس غولدتسيهر(1850-1921)، بالجوانب اللغوية[12].

على أن هناك، فيما يرى غاير، معيارا جماليا آخر حل فيما بعد محل المعيار اللغوي، وهو ما يتناسب مع فهمنا أكثر، لكن ثعلب لم يكن ينتمي إلى هؤلاء، ولذلك فإنه من الصعب الادعاء بأنه كان أكثر تذوقا للشعر من الأصمعي. إن عدم ورودها في الديوان الصغير قد يحمل على الشك في صحتها، لكن غاير لا يرى ما يبرر مثل هذا الشك. فطريقة التعبير والأسلوب والبناء في القصيدة تنسجم مع الأشعار الأخرى. ولا يجد القارئ في بنيتها الداخلية استعمالات يمكن أن تخل بنظم الشاعر. ويذكر غاير أن هناك إشارة وردت في البيت 51 وما بعده من رواية ثعلب تشير إلى أن ابن دريد قد نقل عن أبي عبيدة أن هذه الأبيات تنسب إلى شاعرة تدعى كبشة العمياء، كما ينسب بيتا 58 و59 حسب وفقا لرواية أبي عبيدة إلى شاعر يدعى عمر بن سياس المرادي، وعلى النحو نفسه ينسب العيني الأبيات 71–74 إلى أعشى همدان. لكنه يرى أن هذه المعلومات كلها لا تمس بصحة نسبة القصيدة، لأن هذه المعلومات نفسها متناقضة، ثم إنه ما من أحد شك في صحة نسبة القصيدة كلها إلى الأعشى[13].

ويمتدح المؤلف نسخة الأسكوريال، التي تضمنت نصا مشكولا، إلا أن هذه الرواية تحتوي على ثغرات، أحدثتها النار حينا والماء حينا آخر. وقد تم سد هذه الثغرات عن طريق:

1- ما ورد في الشروح الأخرى من إشارات، 2 – ومقارنة النص بما ورد في روايات أخرى، 3 – ثم عن طريق التخمينات. ولكنه لم يعتمد بالنسبة إلى القصيدة إلا على ما وجده لها من نظائر وشروح. ولم يستعمل معاني تلك النظائر والشروح إلا في ظروف معينة، وذلك عندما تكون الفقرة

المعينة، على حد تعبيره، ذات فائدة في شرح النص أو كانت تشير إلى نتيجة ما لم ترد في النص الموجود (ينظر مثلا البيت 15 المشار إليه سابقا).

وتحدث المؤلف عن ترجمته الشعرية للقصيدة إلى الألمانية، فذكر أنه وضع في مقابل النص الشعري العربي ترجمة شعرية، وأكد أنه لن يقول عنها الشيء الكثير، ولكنه يرى أن عليه أن يلاحظ تجنبا لسوء الفهم أن الغرور لم يبلغ به الحد الذي يجعله ينسب إلى ترجمته قيمة شعرية منفصلة. فهو يعتقد أن حرص الترجمات النثرية الألمانية على الاحتفاظ قدر الإمكان بمعنى كل كلمة، استعملت في النص الأصلي طبقا للسياق النحوي، تجعل القصيدة تفقد الإيجاز والتعبير الشعري، اللذين هما ضروريان للقيمة الفنية في القصيدة، من نوع ما يحدث في الواجبات المدرسية من صياغة تعابير نثرية لقصيدة غنائية لغوته أو قصيدة قصصية لأولاند، فينعدم فيهما بالضرورة ما في النص الأصلي من عذوبة وشاعرية رغم المحافظة على الألفاظ ومعاني الجمل[14].

فإيجاز التعبير وفخامة العبارة لا يتحققان ضرورة **إلا** عن طريق الوزن. ولا يتم الوصول إلى الإيقاع العربي **إلا** بتقليد الوزن الشعري العربي بصرامة والمحافظة على القافية المسترسلة. كل ترجمة شعرية يمكن أن تكون عملا فنيا رائعا ولكنها لا تستطيع أبدا **أن** تقدم صورة واضحة عن الخصائص الشعرية التي تميز بها الأصل. فتقليد وزن الخفيف بإيقاعه المقطوع الحركة ليس صعبا بالنسبة إلى اللغة الألمانية الغنية بالمقاطع المنبورة الحائمة. لقد تمثلت الصعوبة الحقيقية في القافية المتواصلة. ويصرح المؤلف أن الحكم على مدى توفيقه في حل هذا المشكل إلى حد ما، فإنه

متروك لغيره. فقد حرص قدر ما استطاع على أن تكون الترجمة دقيقة، **إلا** كان من الضروري بطبيعة الحال. **أن** يلجأ إلى حرية التصرف هنا وهناك[15].

وقسم الترجمة النثرية الضرورية أيضا حسب الترتيب، الذي ورد في مجموعة الإسكوريال، وتليها شروح ثعلب وما يوجد من الأبيات المذكورة في رواية جمهرة أشعار العرب. ويشير إلى أن الثغرات الموجودة في شروح ثعلب لم تتم إزالتها **إلا** عن طريق الشروح الموازية. ويرى غاير أن رواية جمهرة أشعار العرب تكاد تكون عديمة القيمة مقارنة بغيرها، ولكنها تصلح لإضافة ملاحظة هنا وهناك. ويتبع ذلك بين الحين والآخر شروح أخرى، خصوصا شروح شواهد المغني للعيني وشواهد الخزانة. أما تفسير الفقرات الغامضة، فإن المؤلف يستعين بالأشعار الموازية في أشعار الأعشى وأشعار الشعراء الآخرين القدامى لتقريبها من الأذهان. ويشير إلى أن غولدتسيهر قد أشار في ديوان الحطيئة إلى الأهمية الأدبية التاريخية في المعرفة الدقيقة " بالتعابير المميزة " في الأشعار العربية القديمة. ويعتقد **أن** لهذه الإشارة قيمة أيضا بالنسبة إلى الدراسات التاريخية اللغوية والثقافية. التي يقوم بها. والعرض المفصل لهذه التعابير يمكن من تحديد العناصر المميزة المأثورة غير الشخصية في الأشعار العربية القديمة لمعرفة المواقف الذاتية والموضوعية لكل شخصية فنية وإدراكها وتحديد اتجاهاتها، وهذا يعني بكلمة واحدة كتابة تاريخ الأدب العربي القديم، وهذه الدراسة تطمح إلى أن تكون شيئا من هذا النوع[16].

وحرص المؤلف على توضيح موقفه من الفقرات الموازية، التي وقع اختياره عليها. لقد اعتمد في اختيارها على العموم على الشعراء القدامى، لكنه لم يتقيد بذلك كثيرا، فنقل مثلا أشعارا لعمر بن أبي ربيعة بضع مرات،

وأهمله في مواضع أخرى، وعلى العكس من ذلك اعتمد اعتمادا كبيرا على الهذليين. ولم ينقل عن ذي الرمة، الذي كان ينوى نشر ديوانه، ولا عن معاصريه الفرزدق وجرير، كما لم ينقل عن الأخطل والكميت إلا في حالة استثنائية، ويشير في بعض الحالات إلى رؤية والعجاج[17].

ويلاحظ المؤلف أن المرء قد يتعجب حين يجده قد نقل أشعارا لشعراء النصرانية، كما جمعهم لويس شيخو في كتابه، مثل عنترة والمهلهل؛ ولكنهم يمثلون في نظره الآراء القديمة يستخدمون أساليب الشعراء القدامى، التي لا تزال إلى اليوم واضحة كل الوضوح في أغاني "ديوان الجزيرة العربية"، الذي نشره سوسان (1844–1899). ويؤكد أنه يكتفي أحيانا بالإشارة إلى الأشعار، التي تكون في متناول اليد، ولكنه يترجم كل الأشعار التي يوردها، ليوفر على القارئ البحث عنها في مظانها، حتى ولو أن بعض الباحثين قد يتصور أنه بالغ في ذلك وتجاوز الحد المقبول في هذا النوع من الدراسة. ولا يكتفي في بعض الأحيان بإيراد البيت المراد، وإنما يورد الفقرة المترابطة كلها، حتى لا يبعدها عن سياقها العام قدر المستطاع[18].

وبعد هذا ينتقل الشاعر، أعني الباحث، وهو هنا شاعر فعلا أو هو يحاول أن يكون شاعرا بالمفهوم العربي في التزام الوزن والقافية إلى ترجمة مطلع القصيدة أو المعلقة، وهي من الوزن الخفيف، الذي وصفه قبل بالسهولة، من غير أن يفصل في كتابة النص العربي بين الشطرين، أو بين الصدر والعجز:

مابكاء الصغير بالأطلال وسؤالي فهل ترد سؤالي

ويترجمه على الصورة الموالية:

Kreises Kind, wozu klagen beim Trümmermal

All mein Fragen, erwidert ihm einmal

وإذا ما نحن أعدنا ترجمته إلى العربية، فإنه يصبح على الوجه التالي:

أيها الطفل الشيخ، لم البكاء على الأطلال

فهل ترد على سؤاله مرة يا ترى؟

وقد اتخذ للترجمة قافية اللام كما هو الأمر في النص العربي، وجعلها مطردة من أول بيت في المعلقة إلى آخر بيت فيها. ولا ينبغي أن يفهم من هذا أنه ينفرد بهذا النوع من الترجمة، فهناك ولاشك ترجمات لمستشرقين آخرين، **لم** نتمكن من الاطلاع عليها لقلة المصادر المتوفرة لدي حول إنجازات الباحثين الألمان في هذا الميدان. وقد بلغ عدد أبياتها خمسة **و**سبعين بيتا، وتوحيد القافية في الشعر الألماني لم يعرف إلا في المقطوعات، التي تعرف باسم " الغزل Ghasel "، الذى استعمله بعض الشعراء الألمان من أمثال غوته (1749-1832) في الديوان الشرقي، وفريدريش روكيرت (1788-1866) في ترجماته لبعض المقطوعات العربية وغيرها، وأوغوست فون بلاتن(1796-1835)، وفريدريش بودنشتيت(1819-1892) وغيرهم، ومنهم بعض الشعراء الرومانسيين، في موضوعات تتصل بالمدح والتغني بالسلام والخمر والعطاء والقناعة وما أشبه ذلك، وقد قلدوا فيها، كما هو واضح، هذا النوع من الشعر الشرقي العربي، والفارسي بالدرجة الأولى[19].

والجدير بالذكر هنا أن القافية جاءت لامية في الترجمة كما هي في النص العربي، ومن الطريف أن كلمة mal في الألمانية تعني المرة وتعني الطلل، وقد أضيفت إليها في الشطر الأول كلمة Trümmer التي تعني الأنقاض، فأصبحتTrümmermal، واستعملت الكلمة الملحقة بمعنى المرة

الواحدة في الشطر الثاني. وقد استعان المترجم أحيانا بأسماء الأمكنة العربية للوصول إلى قافية اللام في الأبيات التالية: 4- السخال؛ 5- ذات الرئال؛ 6- السيال؛ 28- الضال؛ 31- أدحال، كما استعمل داخل نص الترجمة كلمات عربية، مثل 46 – الشرعبي من بر ود اليمن؛ و 72 – أريك، وهو اسم واد[20].

وقد ألزم غاير نفسه، زيادة على الترجمة، بشرح كل بيت والتعليق عليه تحت عنوان "شروح وترجمة نثرية وملاحظات"، إما نقلا عن الشروح القديمة وعن باحثين آخرين أو اجتهادا منه في ذلك. ولنأخذ البيت الأول نمونجا لهذه الشروح والتعليقات، مع الإشارة إلى أنها تتفاوت من بيت إلى آخر طولا وقصرا، وتنوعا وغنى. فنحن نجده ينقل عن رواية ثعلب ما قاله عن الممدوح وعن الباعث على مدحه، و عن شرح الخزانة، وجمهرة أشعار العرب، وشرح السيوطي في شواهد المغني، ثم يضيف البيت الثاني، هو:

دمنة قفرة تعاورها الصيف بريحين من صبا وشمال

في ترجمة نثرية واحدة، ويترجمهما هكذا:

" ما معنى تأوه الشيخ وسؤالي عن الأطلال، فهل تجيب سؤالي أطلال مهجورة، تتعاقب عليها ريحان مختلفتان، ريح شرقية وأخرى غربية."

ويورد شرح أبي عبيدة، وشرح الجمهرة، و الجواليقي في شرح أدب الكاتب، وشـــرح السيوطي في شواهد المغني، وشرح الخزانة، وشر العيني[21]. ويعود بعدها إلى البيـــت الأول وينقل بيت عَبيد بن الأبرص:

بل ما بكاء الشيخ في دمنة وقد علاه الوضح الشامل

ويترجمه إلى الألمانية، ثم ينقل بيت الأسود بن يعفر:

هل لشباب فات من مطلب أم هل بكاء البدن الأشيب

ويعود مرة أخرى إلى البيت الثاني ليقدم ما جاء في الجمهرة عن تعاور الرياح، وينقل بعدها قول الخنساء[22]:

فمن للضيف إن هبت شمال مزعزعة تناوحها صَباها

ولا بأس أن نأخذ البيتين الثالث والرابع:

لاتَ هنَّا ذكرى جبيرة أو من جاء منها بطائف الأهوال

حل أهلي بطنَ الغميس فبادَوْلَى وحلت علويةً بالسِّخال

وهذا للإشارة إلى أمرين، الأمر الأول **أن** المستعرب الألماني قد يستعين بالشروح العربية في الترجمة إلى الألمانية، فقد ترجم البيتين كما يلي:

« Jetzt ist nicht Zeit zur Erinnerung an Jubairah oder an den, der von ihr das Gespenst der Halluzinationen mitbringt, (denn) abgestiegen ist meine Sippe im Talgrunde von al-Gamis und Badaula, w¨ahrend sie (Jubairah stamm) sich in dem Hochlande bei as-Sihal niedergelassen haben ».

وفحواها: ليس الآن زمن ذكرى جبيرة أو الطيف، الذى تحمله الهلوسة منها، فقد نزل أهلي بطن الغميس وبادولى، بينما حل (أهل جبيرة) علويةً بالسخال.

وينقل بعد ذلك قول الجواليقي في شرح أدب الكاتب[23]:

ويقول" فارقت جبيرة فحللت مع قومي ببطن الغميس (وهو قريب من الكوفة) وبادولى (بسواد العراق) وحلق علويةً (أي حلت جبيرة وأهلها) بالعالية (والعالية ما جاوز الرُّمَّةَ إلى مكة). وينقل شروح وتعليقات ثعلب

والجمهرة والسيوطي. ويركز على شرح كلمتي لاَتَ هَنَّ، وينقل عن ثعلب قول أبي عبيدة لاتهنَّا ذكرى جبيرة (أي ليس وقت ذكرها) ويروى (لا تأنَّى)، وينقل كذلك ما جاء في الجمهرة: تأنى أي تحيَّن من قولك قد آن أي قد حان ذكرى تذكر جبيرة، ثم في العيني: قوله لات هنَّا أي ليس هذا الحين حين ذكرى جبيرة، فهنا بفتح الهاء وتشديد النون إشارة إلى الزمان[24].

والأمر الثاني أن غاير يبدي اهتماما خاصا بطيف الأهوال في البيت الثالث، وهو الطائف العاس، الذي يطوف بالليل ومنه الطائف الذي يراه النائم فيخافه ويعتبره هولا بالنسبة إليه. ويورد بيتا من شعر الجُليح بن شداد بن عمرو:

طيف خيال من سليمىفاعترى هائح والقوم بين علق وعالجِ

كما يورد بيتا آخر للشاعر نفسه:

طاف خيال من سليمى فاعترى حُنتُ وقالت بنتُها حتى متى

وبعد ترجمة البيتين إلى الألمانية ترجمة نثرية، يعلن المؤلف أنه ينوي تقديم دراسة عن ظاهرة الطيف المحببة إلى الشعراء القدامى، ولذلك فإنه يكتفي هنا بالإشارة إلى **أن** الطائف يعني الدائر، وهو ما يتطابق مع التعبير الألماني عن " دوران الأشباح "، وهذا الطيف يصور في معظم الأحيان بصفته موضوعا للفزع، ويرى أن أجمل من عبر عنه عمر بن أبي ربيعة، ويورد مقطوعة مترجمة من غير **أن** يذكر النص الشعري العربي، وفحوى النص الألماني، وليكن هذا مثلا لمقابلة النص المترجم بالأصل:

Schlief mein doch kein Schlaf mir kam,
Freund ,
Denn ein Wahnbild schuf mir Gram,

Flog im Reisezug Mitternachts

Hinter Haj her und nach Idam.

‚Da erweckte ich meinen Freund,

Treu von Seele, von Sitten zahm

Zuverl¨assig und hilfsbereit,

Ohne Falsch und Lendenlahm,

Sprach: O ‘ Amr, es zehrt an mir

Liebensfieber und Sehnsuchtgram

Eile zu Hind hin und meld’ mit Gruss

Was für Schrecknis heut’ Nacht mir kam.’

وإعادة الترجمة إلى العربية نثرا:

نام صاحبي، لكن النوم لم يأتني،

فقد أغمتني صورة طيف،

كان يطير في الركب منتصفَ الليل،

بعد هاي وإضم.

عندها أيقظت صديقي،

الوفي الروح، الرضي القلب،

المساعد المتكل عليه،

دون زيف ولا وهن.

قلت: يا عمر، قد هدتني

حمى الحب والشوق،

فأسرع إلى هند، وبلغها مع سلامي

الفزع الذى ألم بي اليوم ليلا.

وهذه ترجمة للقطعة التالية من ديوانه[25]:

نام صاحبي ولم أنم من خيال بنا لم
طاف بالركب موهنًّا بين خاخ إلى إضم
ثم نبهت صاحبا طيب الخيم والشيم
أريحيا مساعدًا غير نكس ولا برم
قلت: يا عمرو شفَّني لاعج الحب والألم
ايتِ هندًا فقل لها: ليلة الخيف بالسلم

وكما جمع المؤلف بين بيتين وترجمهما ترجمة نثرية، جمع كذلك بين ثلاثة أبيات، 13 و14، و15 على سبيل المثال[26]، وترجمها ترجمة نثرية، وفقا لما بينها من ترابط، ثم تناول كلا منها على حدة ليورد ما وجد لها من نظائر في شعر الأعشى، تتراوح بين البيت الواحد والأحد عشر بيتا، وكل ذلك بداية من البيت الخامس عشر:

وكأن الخمر العتيق من إلإسفنط ممزوجة بمال زلال

ويترجم المجموعة الأخيرة، أي الإحدى عشر بيتا منها، ترجمة نثرية، وكذلك ما وجده في شعر غيره من أمثال المعيب بن علس، وعبيد بن الأبرص، والمرقش الأصغر، والأسود بن يعفر وغيرهم، ويضيف إلى ذلك مقتبسات أخرى مع ترجماتها، وهوامش نثرية هي الأخرى، بلغت حوالي أربعين صفحة، وهذا أطول شرح خصصه لبيت واحد، ويبدو أن ذلك كان حرصا منه على تقديم عرض واف لما وصفت به الخمر في الشعر العربي[27].

وبعد **أن** ينتهي غاير من شرح أبيات المعلقة الطويلة[28]، يضيف إلى ذلك ملحقا، يورد فيه أولا ثلاثة وعشرين بيتا، ذكرها راوي جمهرة أشعار العرب وقال عنها: " ذكروا **أن** باقي القصيدة مصنوع عليه"، لكن غاير يرى أنه من الصعب إلحاق هذه الأبيات بأجزاء القصيدة السابقة. وفيما عدا هذا ليس هناك ما يدل على عدم صحتها، وهذا بالنظر إلى **أن** المضمون الرئيس لهذه الأبيات، وهو مشهد الصيد، كثيرا ما يرد في الأشعار القديمة، ثم إن الأبيات، التي تتضمن الإشارة إلى حكمة الحياة المتعلقة بزوال متع الدنيا تعتبر حكمة عربية أصيلة.

ويؤكد المؤلف أنه لم يجد أي ذكر لهذه الأبيات الثلاثة والعشرين في أي مكان آخر، في حين أن المعلقة تنتمي إلى الأشعار، التي ترد في أغلب الأحيان مع الأشعار المجموعة. ويتساءل بعدها عما إذا كانت قد نسبت إلى الأعشى عن طريق الخطأ أم أن جامع جمهرة أشعار العرب نفسه قد انتحلها، لكنه يترك السؤال عن الأمر الأخير معلقا ويفضل هنا، إتماما القصيدة تقديم هذه الأبيات مشكولة ومترجمة ترجمة نثرية[29] ويلحق ترقيمها بترقيم المعلقة، ويجعل للبيت الأول رقم 76:

فلئن لاح في المفارق شيب يالَ بكر وأنكرتني الفوالي

والبيت الأخير رقم 98:

ذاك عيش شهدته ثم ولى كل عيش مصيره لزوال

ويقدم ترجمتها مرقمة في صفحة ونصف تقريبا، ويتناول كل بيت على حدة، ويعلق عليه ويورد نظائره إن كانت له نظائر في أشعار أخرى للأعشى أو لغيره[30].

ويقدم المؤلف بعد شرح الأبيات تعليقات تابعة لصفحات وهوامش مختلفة (ص 200 – 225)، ويبدأها بالعودة عودة إلى الحديث عن الخمر، فيقدم أوصاف (1) زبد الخمر (صفحة 56، هامش 3)، و(2) الصهباء (صفحة 58، هامش 2) و(3) النبيذ (صفحة 59، هامش 2)، و (4) مجالس الشرب (صفحة 61، هامش 3)، و (5) الأقحوان وثغر الفتاة (لصفحة 62، هامش 6)، و6) قِرَّة أو برودة الخمر (صفحة 89، هامش 1). وتلي ذلك قائمة بأسماء الشعراء، الذين شبهوا رضاب الحبيبة برائحة الخمر المعتقة (صفحة 56 وما بعدها)، وينهي كتابه بإضافات، وتصحيحات تتصل بصفحات مختلفة من كتابه. وينهي ما اختاره من الأشعار بهذا الصدد بقول النابغة :

وشمول قهوةٍ باكرتها في التباشير من الصبح الأولْ

وكل ذلك، فيما يبدو، من أجل أن يأتي على نكر الدواوين العربية، التي وردت فيها كلمة "الشمول" ويشير إلى مصدر ألماني، يتحدث عن معناها الأصلي في ١اللغة الأرمينية [31]

وبعد فهذا العرض لم يكن الهدف منه مقارنة الترجمة الألمانية بالنص العربي، ولا تقديم عرض مفصل عن دراسة غاير هذه، التي تعتبر في نظري دراسة نموذجية مثل الكثير من دراسات المستشرقين، التي حرص المرحوم الدكتور عبد الرحمن بدوي على ترجمة بعضها في أكثر من كتاب من كتبه القيمة، ولا تتبع المنهج، الذي اتبعه المؤلف في دراسته، وإنما كان الهدف منه التعريف بما بذله غاير من جهد في الجزء الأول من كتابه " ما بكاء"، وإني لآمل أن أعثر على الجزء الثاني، الذي يتناول المعلقة الأولى ″ ودع هريرة "، وأقدم له أيضا عرضا حتى تكتمل صورة هذه الدراسة

النموذجية لمعلقتين لهما ولصاحبهما مكانة متميزة في الأدب العربي القديم، شغلت الدارسين قديما ولا تزال تشغلهم حديثا في العربية وفي لغات أخرى مختلفة، وقد أتيح لى أن أطلع مؤخرا على ترجمة ألمانية حديثة لمعلقته.

الفهرس

[1]. ينظر رودي بارت، الدراسات العربية والإسلامية، ترجمة د. مصطفى ماهر، القاهرة 1980، ص 66؛ نجيب العقيقي، المستشرقون، القاهرة 1980، 282/2؛ جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، موفيم 1993، 182/1 – 3، ؛ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، الترجمة العربية، ج 1 ، ط2، 1968، ص 145 وما بعدها؛ ولم يرد اسم رودولف غاير، على أهميته في تصوري، في موسوعة المستشرقين للدكتور عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين 1984.

[2]. ينظر نجيب العقيقي، المصدر المذكور ج 282/2.

[3]. Zwei Gedichte, Wien 1905, p.1/2

[4]. ما بكاء، ص4، وانظر ترجمة فيلهلم آلورد في موسوعة بدوي الذكورة، ص29، وترجمة نولدكه، ص 417، وفريتس هومل، العقيقي ج 400/2، وجورج ياكوب ج 407/2

[5]. ما بكاء، ص6.

[6]. نفسه، ص 7.

[7]. نفسه، ص 8.

[8]. ينظر رأي طه حسين المماثل، حديث الأربعاء، ج1، ط.8، دار المعارف بمصر (ب. ت.)، ص 9 وما بعدها.

[9]. ما بكاء، ص9.

[10]. نفسه، ص 10.

[11]. نفسه، ص 11 وما بعدها.

[12]. تنظر ترجمة غولدتسيهر، بدوي، الرجع السابق، ص 119، العقيقي، المرجع السابق، ص 40.

[13]. نفسه، ص 12، وانظر مسألة النحل عامة في: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، 1979، تصدير عام، ص 5-14.

[14] . نفسه، ص 14.

[15] . نفسه، ص 15.

[16] . نفسه، ص 16، وكذلك Ignaz Goldziher, Der Diwan des Garwal b.

Aus Al-Hutei'a, Leipzig 1893, P . 43. وقد ترجم الدكتور عبد الرحمن بدوي مقدمة ديوان الحطيئة، ينظر دراسات المستشرقين، المرجع السابق، ص 143 وما بعدها.

[17]. ذكر سابقا أن غاير كانت له أيضا اهتمامات بالأراجيز العربية القديمة.

[18]. نفسه، ص16، وانظر ترجمة أ. سوسين في كتاب العقيقي، المرجع السابق، ص 12/3.

[19]. ينظر ما بكاء، ص18، وكذلك Gero von Wilpert, Sachw¨orterbuch der Literatur, Stuttgart 1964, P. 249، و Ahmed Hammo, Die Bedeutung des Orients bei Rückert und Platen, Freiburg i. Br.l971, P.111 ff.، وتنظر ترجمة الأشعار Der Poetische العربية القديمة في كتاب Orient, Leipzig 1856, P.338-435.

[20]. ما بكاء، ص. 162، 186.

[21]. نفسه، ص 28 وما بعدها.

[22]. نفسه، ص 34.

[23]. نفسه، ص 36.

[24]. نفسه، ص **35**؛ وقد وردت الكلمتان في كتاب زينب العمري، السمات الحضارية في شعر الأعشى، دراسة لغوية وحضارية،
الرياض 1983، ص 224، على النحو التالي بعد حديث عن الانفلات من الزمن والأمل في الوصول إلى الممدوح: لآتٍ هنا!

[25]. ما بكاء، ص 38، وينظر شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، محمد محي الدين عبد الحميد، ط. **3**. القاهرة 1965، ص499. للتوسع فيما أراده المؤلف ينظر طيف الخيال للشريف المرتضى، القاهرة 1962

[26]. ما بكاء، ص52.

[27]. نفسه، ينظر صفحة 55 – 92.
[28]. يخصص المؤلف 199 صفحة لاقتباساته وشروحه وتعليقاته وهوامشه.
[29]. نفسه، ص 191 وما بعدها.
[30]. نفسه، ص 220.