

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثالثة - العدد العاشر - صيف ١٣٩٢ش / حزيران ٢٠١٣م

صص ٢٢٦ - ٢٠٩

## القصيدة البشريّة و ترجمتها الفارسيّة المنظومة من منظور موسيقيّ

محمد رحيمي خويگاني\*

نرگس گنجی\*\*

### الملخص

قام الشاعر الإيراني "محمد حسين شهريار" بترجمة قصيدة للشاعر "بشر بن عوانة" ذكرها "بديع الزمان الهمداني" في مقامته الأخيرة، وهي التي اشتهرت بالقصيدة البشريّة. وترجمة شهريار من أجمل ما ترجم من الشعر العربي إلى الشعر الفارسي إذ ترجم الشاعر القصيدة العربيّة محافظاً على الجوانب المتنوّعة التي تأسست عليه القصيدة وخاصّة الجانب الإيقاعي والموسيقيّ منها؛ فالبحت هذا يهدف إلى مقارنة بين موسيقي نصّ المبدأ ونصّ المقصد مبيّناً الطرق التي تمّ بها نقل الموسيقى الشعريّة. من أهمّ ما توصل إليه هذا البحت هو أنّ الموسيقى في كلتا القصيدتين العربيّة والفارسيّة قد ساعدت على تبين ما في فكرة الشاعرين من الصور الحماسيّة والفخرية من جانب، ومن صور غزليّة عاطفيّة من جانب آخر؛ فالوزن والبحر يناسبان الحماسة والفخر كما أنّ القافية تناسب الغزل والتشبيب. وهكذا الحال في الموسيقى المعنويّة واللفظيّة؛ فتارة تناسب الحماسة وتارة تناسب التشبيب والتحييب وفقاً لمقتضى الحال.

الكلمات الدليلية: القصيدة البشريّة، بشر بن عوانة، محمد حسين شهريار، الترجمة المنظومة، النقد الموسيقيّ.

\*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة أصفهان، إيران.

\*\* . أستاذة مساعدة بجامعة أصفهان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگانی

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢٩ش

rahimim65@gmail.com

تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٨ش

www.SID.ir

## المقدمة

مع أن الترجمة تضرب في جذورها إلى العصور السابقة، ومع أن التفكير فيها وطرح ما يندرج في إطارها من قضايا ليس بالأمر الجديد، ولكنّ عمل المترجم وما يبذله من جهد لم يحظ بما يستحقّه من عناية واهتمام إلاّ منذ عهد قريب، ولم تتخصّص له دراسات نظريّة منهجيّة إلاّ في النصف الثاني من القرن العشرين بعدما شهد هذا القرن من اهتمامات علميّة في حيز «دراسات الترجمة» عامّة ودراسات الترجمة الأدبيّة خاصّة.

هناك صعوبات وعوائق كثيرة في عمليّة ترجمة الشعر بحيث تجعلها شبه مستحيل؛ ولكنّه على الرغم من هذه الحقيقة فتمّة نماذج مختلفة من نصوص الشعر المترجمة التي حظيت بقسطٍ وافٍ من النجاح في مختلف المناحي الأدبيّة.

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على الجانب الموسيقي لترجمة شعر منظومة في اللغة الفارسيّة قام بها الشاعر الإيراني المعاصر «محمد حسين شهريار» وهي ترجمة «القصيدة البشريّة» للشاعر العربيّ الجاهليّ «بشر بن عوانة»؛ فالقصيدة ذكرها بديع الزمان الهمداني من خلال «المقامة البشريّة» وهي آخر مقاماته التي بها ينتهي الكتاب. هذا ونرى أن أسلوب شهريار في ترجمته أسلوب بديع حيث يترجم بيتاً من القصيدة طابق النعل بالنعل ثم يضيف من تلقاء نفسه صوراً شعريّة جميلة تزيد في شعريّة النصّ الأصليّ فهكذا الحال عنده حتّى نهاية القصيدة. فترى عدد أبيات قصيدته يبلغ ٤٩ بيتاً بينما عدد أبيات قصيدة بشر يتوقّف عند ٢١ وفق ما ورد في مقامات الهمداني.

أمّا النقد فنظراً إلى أنّ الأهمية القصوى لتحديدية الموضوع تجعل من الإمام بكلّ الجوانب الفنيّة والثقافيّة والإيدئولوجيّة في مقال -لا يتجاوز عشرين صفحة- ضرباً من المستحيل فيركّز البحث على الجانب الموسيقيّ للشعر دون الجوانب الأخرى نظراً إلى أن الموسيقي هي أبرز صفات الشعر عند القدماء ومن أبرزها عند المتأخرين (أنيس، ١٩٥٢م: ١٢)؛ ويقارن بين موسيقى القصيدة البشريّة بصفقتها نصّ المبدأ وبين موسيقى قصيدة شهريار بصفقتها نصّ المقصد.

## دراسات سابقة

فيما يخصّ بالدراسات السابقة فعلياً أن نشير إلى مقالة «قصيدة بشرية وترجمه

منظوم آن از استاد شهریار "ل" إسماعيل تاج بخش"، طبعت في مجلة "حافظ" سنة ١٣٨٦ش العدد ٤٨؛ فالباحثان يأتیان بالقصيدة البشرية معتمدين على ما ورد في كتاب "منتهى الطلب في أشعار العرب" ل"ابن المبارك" ويترجمها إلى النثر الفارسي ومن ثم يذكران قصيدة شهریار مع إشارة عابرة إلى بعض إضافات شهریار على قصيدة بشر، فهذا البحث يتميز من البحث السابق بأنه لم يكتفِ بذكر القصيدتين فقط -من الجدير أن نذكر أن هذا البحث اعتمد على نسخة مقامة الهمداني - بل يحلّل وينقُد موسيقى الترجمة والنصّ الأصلي في رؤية علمية.

### نبذة عن حياة الشاعرين

بشر بن عوانة

من مقامات بدیع الزمان الهمداني هي "المقامة البشرية" التي بها يحتّم الهمداني كتابه وهي مقامة يتحدّث فيها المؤلّف خلافاً للمعهد ١ عن شاعر صلوك اسمه "بشر بن عوانة العبدی" يهوى بنت عم له جميلة حسناء اسمها "فاطمة"، وكان بشرٌ هذا فتاكاً شجاعاً كثير المغامرة فخطبها من أبيه فأبى أن يزوجهَا منه فغضب بشر وعزم الفتك بأعضاء قبيلة عمّه قتل الكثير منهم وأرهقهم بأذاه حتى جاء رجال القبيلة وطلبوا من الأب أن يدفع شرّ بشرٍ بقبول الزواج، فردّ الطلب وفكّر في حيلة خلصتْهم منه، فلنسمع الهمداني كيف يشرح ذلك:

«ثم قال له عمّه: إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مَهراً ولا أرضاها إلا من نوق خُزاعة، وغرض العمّ كان أن يسلك بشرٌ الطريق بينه وبين خُزاعة فيقتسه الأسد لأنّ العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمّى "داذا" وحيّة تُدعى شجاعاً ... ثم إنّ بشرًا سلك الطريق فما نصفه حتى لقي الأسد وقمص مَهْرَه فنزل وعقره ثم اخترط سيفه إلى الأسد واعترضه وقطّعه ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمّه: أفطمّ لو شهدت برّمل خبت ...» (الهمداني، ٢٠٠٥: ٢٨٢)

أما بشرٌ هذا فلا يوجد في النصوص التاريخية ما يدلّ على كيفية سيرته أو مجرد وجوده إلا في ثلاثة مواضع:

١. المعهد عند الهمداني في المقامة هو التكلّم عن الكدية ولطائف الحيل لا الشجاعة والحب والمغامرة.

ألف- ما قال "ابن الأثير" في المثل السائر، ومن خلال مقارنته بين البحترى والمنتبى: «أما البحترى فإنه ألم بطرفٍ مما ذكر بشُر بن عوانة في أبياته الرائيّة التي أولها...» (ابن الأثير، ج ٣، لاتا: ٢٨٨)، فذكر مطلع القصيدة ومعلوم أنّ ابن الأثير يعتبره شاعراً حقيقياً.

ب- جاء "الحسن البصرى" في الحماسة البصريّة بالقصيدة البشريّة كاملة ونسبها إلى بشر بن عوانة ولكن شارح الكتاب يُقرّ بأنّه لم يجد شيئاً عن حياة بشر أبداً إلاّ قصّته مع الأسد الموجودة في المقامات. (البصرى، ج ١، ١٩٩٩م: ٣٢٤)

ج- "شهاب الدين النويرى" في نهاية الأرب حيث يقول: «وقال بشر بن عوانة الفقعى يصف ملاقاته الأسد وما كان بينهما» فيذكر القصيدة. (النويرى، ج ٩، ٢٠٠٤م: ٢٣٤)

ولكنّ "الزركلى" يذهب إلى أنّ بشراً شخصيّة خياليّة: «بشر بن عوانة العبدى: اسم اخترعه البديع الهمداني، لشاعر وضع له قصّة خلاصتها: أنّه عرض له أسد وهو ذاهب يبتغى مهراً لابنة عمّ له فثبت للأسد وقتله...» (الزركلى، ج ٢، ١٩٨٠: ٥٥) وهذا ما أدى إلى «تاج مجش» في مقاله أن يعتقد بأنّه ليس شخصيّة حقيقيّة. (١٣٨٦ش: ٣١)

هذا ونرى أنّ البعض ومنهم «محمد بن المبارك بن ميمون» في «منتهى الطلب من أشعار العرب» ينسبون القصيدة إلى «عمرو بن معد يكرب». (ابن ميمون، ج ٨، ١٩٩٩م: ٢٥٦) لما وجدت له قصّة مع الأسد شبيهة بقصّة بشر. (الهمداني، ٢٠٠٥م: ٢٨٣؛ البصرى، ج ١، ١٩٩٩م: ٣٢٤)

فالحقيقة أنّ البحث عن وجوده أو عدم وجوده لا يزيد القصيدة شيئاً ولا يقلّ من قيمته قيد أنملة، إذن فصانع القصيدة إمّا بشر بن عوانة وإمّا الهمداني نفسه وإمّا شخص آخر مجهول (هذا البحث يذهبُ مذهبَ ابن الأثير والبصرى والنويرى وينسب القصيدة إلى بشر). مهما يكن من أمر فإنّ هذه القصيدة من أجمل القصائد العربيّة في وصف المغامرة في سبيل الحبّ!

محمد حسين شهريار

هو محمد حسين شهريار الشاعر المعاصر الإيراني، ولد سنة ١٢٨٥ش الموافق لـ ١٩٠٦ للميلاد في مدينة "تبريز" العريقة وتلقّى علومه الابتدائيّة في مدرسة "طالبيه" بتبريز. جرى ينبوع الشعر على لسانه وهو في التاسعة من عمره، وانتقل إلى طهران

سنة ١٢٩٩ش استكمالا لعلومه في مدرسة "دار الفنون". (شهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٣٩) وله في طهران ما فتح أمامه آفاق جديدة والتعرّف على كبار الشعراء والكتّاب والموسيقيين من مثل "ملك الشعراء بهار"، و"قمر الملوك وزيري" من جانب والاختلاف إلى منازل كبار رجال السياسة من جانب آخر جعل منه شخصية علمية أدبية فذة؛ طبع ديوانه لأول مرة بمقدّمة بهار سنة ١٣١٠ش وحظي باهتمام بالغ من قبل الناس عامة والأدباء خاصّة. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

سافر إلى "نيسابور" و"مشهد" ولاقي الكثير من المشاهير في العلم والأدب والفن ثم عاد إلى طهران واستخدم كموظف في "بانك كشاورزي" ومن ثم سافر إلى قرية "يوش" راجياً زيارة "نيما يوشيج" ولكن "نيما" لم يقبله وعاد شهريار إلى طهران وبعد مدة زاره نيما سنة ١٣٢١ش. (شهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٦١)

ماتت أمّه سنة ١٣٣١ش وعاد إلى حضن تبريز ثانية سنة ١٣٣٢ش وطبع بها منظومته الشعرية "حيدر بابايه سلام" باللغة التركية الآذرية وتزوج في هذه السنة بنت من أقربائه اسمها "عزيزة خالقي"؛ بقي شهريار في تبريز حتى سنة ١٣٦٧ش ولم يتركها إلا لمدة قصيرة ولدوافع أدبية كالمهرجانات والمؤتمرات واللقاء مع الشعراء والكتّاب ولكن كان السفر الأخير إلى طهران بسبب مرض اعتراه سنة ١٣٦٧ش فانتقل إليها ولبي دعوة ربه في مستشفى "مهر" يوم ٢٧ لشهر شهريور سنة ١٣٦٧ش الموافق لـ ١٨ من شهر سبتمبر سنة ١٩٨٨ للميلاد وانتقل جثمانه إلى مسقط رأسه تبريز ودفن بمكان اشتهر بـ "مقبرة الشعراء" بعد أن شيّعه الكثرة الكاثرة من عارف حقه. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

### التقصيدة البشرية وترجمتها المنظومة

إليكم نصّ القصيدة البشرية وفقاً لما ورد في "مقامات الهمداني":

١. أَفَاطُمُ لَوْ شَهِدَتْ بِيَطْنِ حَبْتٍ وَقَدْ لَاقَى هَزْبُرُ أَحَاكِ بِشِرَا
٢. إِذَا لَرَأَيْتِ لَيْثًا زَارَ لَيْثًا هَزْبُرًا أَغْلَبَا لَاقَى هَزْبُرَا
٣. تَبْهَنْسَ إِذْ تَقَاعَسَ عَنْهُ مُهْرِي مُحَاذَرَةً، فَقُلْتُ: عِقْرَتَ مُهْرَا

١. الشاعر الإيراني الكبير الذي هو مبدع شعر التفعيلة في الأدب الفارسي وحاله حال بدر شاكر السيّاب أو نازك الملائكة في الأدب العربي.

۴. أُنِلْ قَدَمِيَّ ظَهَرَ الْأَرْضِ؛ إِنْ  
 ۵. وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبَدَى نِصَالاً  
 ۶. يُكْفِكُفُ غِيلَةً إِحْدَى يَدَيْهِ  
 ۷. يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ  
 ۸. وَفِي بُيُنَايَ مَاضِي الْحَدِّ أَبْقَى  
 ۹. أَلَمْ يُبْلُغَكَ مَا فَعَلْتَ طِبَاهُ  
 ۱۰. وَقَلْبِي مِثْلُ قَلْبِكَ لَيْسَ يُحْشَى  
 ۱۱. وَأَنْتَ تَرُومُ لِلْأَشْبَالِ قُوتاً  
 ۱۲. فَفَيْمَ تَسُومُ مِثْلِي أَنْ يُوَلَّى  
 ۱۳. نَصْحَتِكَ فَالْتَمَسْ يَا لَيْثُ غَيْرِي  
 ۱۴. فَلَمَّا ظَنَّ أَنَّ الْغَيْشَ نُضِحِي  
 ۱۵. مَشَى وَمَشَيْتُ مِنْ أَسَدَيْنِ رَامَا  
 ۱۶. هَزَزْتُ لَهُ الْحُسَامَ فَخَلْتُ أَنِي  
 ۱۷. وَجِدْتُ لَهُ بِجَائِشَةِ أَرْتَهُ  
 ۱۸. وَأَطْلَقْتُ الْمَهْنَدَ مِنْ يَمِينِي  
 ۱۹. فَخَرَّ مُجْدِلاً بِدَمٍ كَأَنِّي  
 ۲۰. وَقُلْتُ لَهُ: يَعِزُّ عَلَيَّ أَنِي  
 ۲۱. وَلَكِنْ رُمْتُ شَيْئاً لَمْ يَرْمُهُ  
 ۲۲. مُحَاوِلُ أَنْ تُعَلِّمَنِي فِرَاراً  
 ۲۳. فَلَا تُجَزَعْ؛ فَقَدْ لَاقَيْتَ حُرّاً
- رَأَيْتُ الْأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهراً  
 مُحَدَّدةً وَوَجْهاً مُكْهَراً  
 وَيَسْطُ لِلْوُثُوبِ عَلَيَّ أُخْرَى  
 وَبِاللَّحْظَاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمَراً  
 بِمَضْرِبِهِ قِرَاعُ الْمَوْتِ أَثْراً  
 بِكَاطِمَةِ غَدَاةٍ لَقَيْتَ عَمَراً  
 مُصَاوِلَةً فَكَيْفَ يَخَافُ ذَعْرَا؟  
 وَأَطْلُبُ لِابْنَةِ الْأَعْمَامِ مَهْراً  
 وَيَجْعَلُ فِي يَدَيْكَ النَّفْسَ قَسْراً؟  
 طَعَاماً؛ إِنَّ لِحِمِي كَانَ مُرّاً  
 وَخَالَفَنِي كَأَنِّي قُلْتُ هُجْراً  
 مَرَاماً كَانَ إِذْ طَلَبَاهُ وَعَراً  
 سَلَلْتُ بِهِ لَدَى الظُّلْمَاءِ فَجْراً  
 بِأَنَّ كَذْبَتَهُ مَا مَتَّتَهُ غَدْرَا  
 فَقَدَّ لَهُ مِنَ الْأَضْلَاعِ عَشْرَا  
 هَدَمْتُ بِهِ بِنَاءً مُشْمَخِراً  
 قَتَلْتُ مُنَاسِبِي جَلِداً وَفَخْرَا؟  
 سِوَاكَ، فَلَمْ أَطِقْ يَالَيْتُ صَبْرَا  
 لَعَمْرُ أَيْبِكَ قَدْ حَاوَلْتُ نُكْرَا!  
 يُحَاذِرُ أَنْ يُعَابَ؛ فَمَتَّ حُرّاً
- (الهمذاني، ۲۰۰۵م: ۲۸۲)

الترجمة: ترجمة الشاعر محمد حسين شهريار المطبوعة في ديوانه ص ۹۶۳-۹۶۵،

وإليكم نصّ الترجمة المنظومة:

۱. نبودی تماشای کنی ای پری  
 ۲. نبودی بینی که خود شیر گفت:  
 ۳. بجنید جنیدن صاعقه
- که چون پنجه کردم به شیر نری  
 فری بر چنین برز و بازو فری  
 بغرید غریدن تُندری

٤. فَرّاز آمد از صخره و راه من
  ٥. میان چون یکی تنگه کوه، تنگ
  ٦. صدای مهیبی که چون کوس رعد
  ٧. به هر موی او خشمگین کژدمی
  ٨. چو دندان و قعر دهن می نمود
  ٩. به هر ناخنی خنجری خون چکان
  ١٠. به هر یال و دم کز غضب می فشاند
  ١١. بلی شیر سلطان درندگان
  ١٢. چو پهلوی تهی کرد از او خنگ من
  ١٣. بنه بر زمینم که پشت زمین
  ١٤. زدم نعره کای شیر هشیار باش
  ١٥. بین چون تو تنها به جنگ آمدم
  ١٦. بین چون تو پیکانم از پیش روست
  ١٧. مرا گوشت تلخ است زان درگذر
  ١٨. نگویم گریز از تو نآید گریز
  ١٩. ولیکن بنه سر به فرمان من
  ٢٠. بیا تا به هم نزد دختر شویم
  ٢١. فروتر بنه پای این جا که من
  ٢٢. وگرنه به خون خود انگشت کش
  ٢٣. ولی شیر، از فرط خشم و غرور
  ٢٤. رجزهای من یاوه ای فرض کرد
  ٢٥. قدم پیش بنهاد و من پیشتر
  ٢٦. به جایی نهاده است قصد از دوشیر
  ٢٧. بدان سهمگینی که کام نهنگ
  ٢٨. رها کردم ش خنجری آبگون
  ٢٩. فرود آمدش پنجه و مغفرم
  ٣٠. به گرز گرانش به سندان سر
  ٣١. به دندان فدا کردم ش نیزه را
- فرو بست چون سدّ اسکندری  
 بر و سینه چون دشت پهناوری  
 بلرزاند از بیم، بحر و بری  
 به هر یال او سهمگین اژدری  
 تو گو می گشود از جهنم دری  
 به هر چشمکی کوره آخگری  
 تو گفتی بلولد به هم لشگری  
 چنان سر سزای چنین آفسری  
 بگفتم بیماری نه خنگی، خری  
 ندیدم بلرزد به هر صرّری  
 نزاییده چون من پسر مادری  
 مرا هم نه یاری و نه یآوری  
 نه از پشت سنگی و از سنگری  
 برو در پی طعمه دیگری  
 که شیری و سلطان این کشوری  
 که این رفته شرط دل و دلبری  
 بدو گو بیال از چنین شوهری  
 توانم بر آوردن آن جا سّری  
 کزین خون نگین خواهد انگشتی  
 کجا چشم و گوشی که کور و کری  
 و یا لابه عاجز مضطری  
 دوشیر و یکی قصد، سهم آوری  
 که شاهین نیارد زد آنجا پری  
 بخواهی دریدن پی گوهری  
 قلم شد همه دنده از خنجری  
 بیاشید و گفتم کم از مغفّری  
 فرو کوفتم پُتک آهنگری  
 بگفتم تو هم رو کم از نشتری

۳۲. به پتکی دگر کله بشکافتم شکستم شکوهی و کر و فری  
 ۳۳. به سرگیجه پیچید چون گردباد که باز آید و بازم آرد شری  
 ۳۴. کشیدمش شمشیر و گفתי که فجر شکفت از شب قیرگون معجری  
 ۳۵. گهر تابناکی که هرگز چون او نتابیده خورشیدی از خاوری  
 ۳۶. فرود آمدش بر کمر صاعقه دو پیکر به جا ماندش از پیکری  
 ۳۷. یکی نعره زد ضجه آلود و خفت تو گفתי بجوید در داوری  
 ۳۸. چوکوهی بغلتید در خاک و خون همانا برانگیختم محشری  
 ۳۹. تو گفתי که چون تیشه روزگار فرو ریختم قصری از قیصری  
 ۴۰. همش خود به بالین نشستم غمین که جز من نبودش سر و همسری  
 ۴۱. به همت چو بالا گرفتی ز خلق غریبی، اگر خود مه و اختری  
 ۴۲. بلی شیر هم چون نباشد غریب؟ که خود بسته از رعب هر معبری  
 ۴۳. چو رستم به بالین سهراب یل دل کافری بودم و کیفری  
 ۴۴. بد و گفتم ای شیر، آزاده میر که سر دادی و همچنان سروری  
 ۴۵. تو شیری و سرمشق نام آوران به خون رنگ به، نقش نام آوری  
 ۴۶. چه سازم که با نره شیران فلک جز از خون نبخشیده آبشخوری  
 ۴۷. به خون غلت و بگذار رنگین شود به خونت جهیزیه دختری  
 ۴۸. مرا نیز هم سرنوشتی چو توست که جز خون نمی‌زیبدم زیوری  
 ۴۹. گران گوهر ای شیر نر هم بیال که مُردی به دست گران گوهری
- (شهریار، ۱۳۶۹ش: ۹۶۳-۹۶۵)

ومن المستحسن أن نشیر إلی مدی جمال إضافات شهریار للنصّ العربی، فعدد آیات القصیده البشریة ۲۳ بیتاً بینما آیات قصیده شهریار تبلغ ۴۹ بیتاً، فالسبب یعود إلی اهتمام شهریار البالغ بتصویر أحداث المعركة وما جرى فیه من الحوار فیما بین الأسد وبشر؛ فهو یترجم بیتاً من القصیده ثمّ یفصّل القول حوله فی آیات وهکذا الأمر حتی آخر القصیده:

- کشیدمش شمشیر و گفתי که فجر  
 گهر تابناکی که هرگز چون او  
 یکی نعره زد ضجه آلود و خفت  
 فرود آمدش بر کمر صاعقه
- شکفت از شب قیرگون معجری  
 نتابیده خورشیدی از خاوری  
 دو پیکر به جا ماندش از پیکری  
 تو گفתי بجوید در داوری



فالبيت الأول ترجمة بيت:

هزرتُ له الحسامَ فخلتُ أنى هزرتُ به لدى الظلماء فجرا

ولكن ما يليه فهو من صنع شهريار نفسه فهذا ما نراه في كل قصيدته الغراء.

### جماليات الموسيقى بين التقصيدة البشرية وترجمة شهريار المنظومة

ثمّة خلافات عند دارسى موسيقى الشعر في تقسيم موسيقى الشعر في العربية والفارسية؛ والمشهور في العربية أن تقسم الموسيقى إلى قسمين الداخلى والخارجى حسب ما اعتقد به إبراهيم أنيس وأحمد نصيف الجنابى. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤؛ الجنابى، ١٣٨٤ق: ١٢٥) فالعرب يدرجون القافية في حيز الموسيقى الخارجيّة إلى جانب البحر والوزن ولكنّ الفرس وفي مقدّمهم شفيعى كدكنى يجعل للقافية و"الرديف" نوعاً خاصاً من الموسيقى سمّاها في الفارسيّة "موسيقى كنارى" (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩١)، وهذا البحث اعتماداً على ما ذهب إليه دارسو العرب بيّن جماليات موسيقى القصيدة البشرية وترجمتها في مستويين؛ مستوى الموسيقى الخارجيّة ومستوى الموسيقى الداخليّة.

### الموسيقى الخارجيّة

هى الشكل الخارجى للقصيدة المعتمد على الوزن والقافية، فأطلقت عليه الموسيقى الخارجيّة لأنّها تفرض نفسها على الشعر من الخارج. (الجنابى، ١٣٨٤ق: ١٢٥) هذا النوع من الموسيقى هى التى طالما عنى بها الباحثون فى اللغتين العربيّة والفارسيّة فى كتب العروض والقافية المتنوّعة الكثيرة.

البحر والوزن: من المعلوم أنّ قصيدة بشر فى البحر الوافر وعلى وزن "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" (المسدّس)؛ العروض فيه مقطوف وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع تسكين آخر ما أبقي (عيسى، ١٩٩٨م: ٢٩) حيث يصير "مفاعلتن" مفاعل أى فعولن.

يعتقد إبراهيم أنيس بأنّ الوافر من البحور الكثيرة الاستعمال فى العربيّة بحيث يقع بعد الطويل والكامل والبسيط فى كثرة الاستعمال. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤) وخاصّة هو من البحور التى فضّلها الشعراء على سائر البحور لموضوع الحماسة والفخر، يقول البستاني فى مقدّمة ترجمته للإلياذة: «الوافر ألين البحور يشدّد إذا شدّته ويرقّ إذا رققته وأكثر ما يوجد

١. الرديف هو اللفظ الذى يتكرّر بعد القافية فى كلّ الأبيات وهو يختصّ بالأدب الفارسي.

به النظم في الفخر.» (هوميرس، لاتا: ٨٣) مثلما قاله عمرو بن كلثوم في معلقته الفخرية:  
 متى نَنْقُلُ إلى قوم رَحانا      يكونوا في اللقاء لها طحيناً  
 يكون ثفالها شرقى نَجْدٍ      وهوتها قُضاعةً أجمعينا  
 نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأضيافِ مِنّا      فعجلنا القرى أن تَشْتُمونا!  
 (عمرو بن كلثوم، ١٩٩١م: ٧٢)

وقد تأتي مفاعلتان ساكنة اللام (مفاعلتان) في حشو البيت بلا لزوم. (يوسف، ١٩٨٩م: ٥١) مثلما نرى في القصيدة البشرية، فهذا التسكين يقل من خفة الوزن ويجعلها أكثر ثقلًا وفي مقام الحماسة أكثر حماسة وجدة.

أمّا شهر يار فلعله لم يقع اختياره على البحر الوافر:  
 لأنه من أقلّ البحور استعمالاً في الفارسية. (پرهيزي، ١٣٧٧ش: ١٠٠)  
 لأنه لا فرق بين الوافر والهزج بعد عَصَبٍ وَقَطْفٍ يُحدث فيه (فالوافر في الفارسية هو الهزج في غالب الأحيان). (طوسي، ١٣٨٩ش: ٥٣) والهزج لا يناسب الحماسة والفخر. لأنّ هناك البحر المتقارب الذي يناسب الحماسة والفخر خاصّة في الفارسية وهو الذي أنشد "الفردوسي" "الشاهنامه" فيه بأجمل صورة ممكنة؛ إذن فالمتقارب على وزن "فعولن فعولن فعَل" (متمن) مع العروض والضرب المحذوفين لحذف السبب الخفيف، وكثيراً ما يقع في تفعيله "فعولن" فيصير "فعو". (بموت، ١٩٩٢ش: ٣٣) يقول سليم البستاني: «المتقارب بحر فيه رنة وندمة مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق.» (هوميرس، لاتا: ٨٤) مهما يكن من أمر فالبحر الذي اختاره المترجم مناسب جداً للحماسة والفخر حسب ما مرّ ذكره.

القافية: لاشكّ في أنّ القافية من أهمّ عناصر التشكيل الموسيقيّ في الشعر؛ وملائمتها للفضاء الموسيقي أمر لا يمكن للشاعر أن يغمض العين عنه فكلّ حرف رويّ يناسب مقاماً ومقالاً؛ يقول البستاني: «أنّ القاف تجود في الشدّة والحرب، والدالّ في الفخر والحماسة والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب وإنّما هو قول إجماليّ إذا صحّ من باب التغليب فلا يصحّ من باب الإطلاق.» (هوميرس، لاتا: ٨٧-٨٨) والحقّ مع البستاني في هذا القول لأنّه ليس من الجدير أن تختلف موسيقى القافية عن موسيقى الشعر كلّها. يقول بشر بن المعتمر ما يقرب من قول البستاني: «وإذا

أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك واحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها قافية يتحمّلها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمها في قافية ولا تتمكّن في أخرى.» (بشر بن المعتمر، نُقل عن عبدالرؤوف، لاتا: ٦٤)

أما حرف الرويّ ففي كلتا القصيدتين فهو "الراء" وهو من الحروف المكرّرة التي تمّ انتاجها بطرق مستدقّ اللسان خلف اللثة أو بطرق اللهاة جدر اللسان. (إستيتية، ٢٠٠٣م: ١٥٦) فالراء حرف ذو رنة ليّنة ليست شديدة ولكنّ الشاعر في القصيدة العربيّة والمترجم في الشعر الفارسي اختاراه حرف رويّ لقصيديهما الحماسيّتين. يبدو أن الأمر يعود إلى الفضاء الغزليّ المهيمن على الأبيات الأولى من القصيدة:

أَقَاطُمْ لَوْ شَهِدْتُ بَبَطْنٍ حَبْتٍ      وَقَدْ لَاقَى الْهَزْبُرُ أَحَاكِ بَشْرَا  
إِذَا لَرَأَيْتِ لَيْثًا زَارَ لَيْثًا      هَزْبُرًا أَغْلَبَا لَاقَى هَزْبُرَا

فالشاعر الذي يبدأ بالغزل ويخاطب حبيبته التي يُرجى وصلها فلا يستحقّ له أن يخشّن في القول من أوّل الكلام كما لا يمكنه أن يخفي مدى فخره وحماسته لأنّه الموضوع الرئيس، إذن فالأرجح أن يتلافى جدّة الكلام وشدّته في حشو البيت بلين القافية ورنّتها في آخر البيت! هذا مزج جميل بين موسيقى الفخر والغزل؛ الأمر الذي واضح في القصيدة العربيّة وترجمتها الفارسيّة:

نبودی تماشا کنی ای پری      که چون پنجه کردم به شیر نری  
نبودی بینی که خود شیر گفتم:      فری بر چنین برز و بازو فری

هذا ونرى حرفين «ا» في العربيّة و «ی» في الفارسيّة يزيدان القصيدتين ليناً وجمالاً بصفتهم حرف الوصل بعد الرويّ.

لا يفوتنا أن نقول إنّه كان من الأفضل أن يقول شهريار قصيدته في قالب «المزدوج» أو «المثنوي» لاحتمال المثنوي موسيقى متنوّعة متعدّدة حسب مقتضى الحال، إضافة إلى هذا والمخاطب الفارسيّ يعبّد الحماسة في قالب المثنوي لا القصيدة (بمعناها الفارسي كقالب شعري) لأنّه متعوّد على قراءه «الشاهنامه»؛ ولعلّ شهريار لم يختار المثنوي تلبية لروحه الميالة إلى الغزل والقصيدة!.

### الموسيقى الداخليّة

نعني بالموسيقى الداخليّة موسيقى تتشكّل في حشو البيت إثر تنسيق الكلمات

والتركيب. (الجنّابي، ١٣٨٥ق: ١٣٧) وهى نوعان؛ معنويّة ولفظيّة. فالمعنويّة هى إيقاع التناسبات والترابطات المعنويّة فى الكلام «أساس النظر فى هذا النوع [من الموسيقى] هو معانى الكلام من نظم ونثر والمهارة باللعب بهذه المعانى والتفنّن فى طريقة عرضها». (أنيس، ١٩٥٢م: ٤٢) فتمثّل فى موسيقى مظاهر البلاغة كالتشبيه والاستعارة، من جانب، والتضادّ والإيهام والتورية و... من جانب آخر؛ أمّا اللفظيّة فهى وقع موسيقى المفردات من جانب، وموسيقى الصنائع البديعيّة اللفظيّة كالجناس والتكرار والاطراد وردّ العجز على الصدر و... من جانب آخر. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٢٩٨-٢٩٩)

### الموسيقى المعنويّة

كما قيل هى كلّ موسيقى تتشكّل من المواءمة المعنويّة فى الكلام، «والتغيرات فى الفنّ الشعريّ إنّما تقوم على أسس إيقاعيّة تتمثّل فى الموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه». (حمدان، ١٩٩٧م: ٢٤٥) إضافة إلى أنواع من الموازنة والمقارنة المعنويّة فللصنائع البديعيّة المعنويّة دور هامّ فى هذا النوع من الموسيقى كما للتشبيه والاستعارة دورهما، فالبحت هنا يبين هذا النوع من الموسيقى فى النصّين العربى والفارسى.

المقارنة والموازنة: أفضل موسيقى معنويّة فى القصيدة البشريّة هى موسيقى تتشكّل فى مقارنة الشاعر الدائمة بين نفسه والأسد! بحيث تصير هذه المقارنة كرّة فى أذن:  
 وَقَلْبِي مِثْلُ قَلْبِكَ لَيْسَ يَخْشَى مُصَاوَلَةَ فَكَيْفَ يَخَافُ دَعْرًا؟  
 وَأَنْتَ تَرُومُ لِلْأَشْبَالِ قُوْتًا وَأَطْلُبُ لَابِنَةَ الْأَعْمَامِ مَهْرًا  
 فهذه المقارنة والموازنة تتسرّبان فى القصيدة كلّها والمتلقّى دائماً يرى نفسه أمام موازنة طريفة بين بشر والأسد وينتظر حتّى يتبيّن له من الفائز فى النهاية؛ فنرى هذه الموازنة بين سائر شخصيّات القصيدة:

أَنْلِ قَدَمِي ظَهْرَ الْأَرْضِ؛ إِنِّي رَأَيْتُ الْأَرْضَ أَثْبَتَتْ مِنْكَ ظَهْرًا

ومن الواضح الموسيقى المعنويّة المنبعثة من الموازنة بين «ظهر الأرض» و«ظهر مَهْر». الموازنة لا تقف عند هذا الحدّ فتتعداه إلى الموازنة بين أعضاء الزوج للأسد:

يُكْفِكُفُ غَيْلَةً إِحْدَى يَدَيْهِ وَيَيْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلَى أُخْرَى

فطبيعيّ أن نرى هذه الموازنة فى الترجمة مع أنّ شهریار قد زاد من وصف الأسد

والمعركة ويُطبع صورهِ بطابع حماسية «الشاهنامه»:

زدم نعره كاي شير هشير باش نزايبده چون من پسر مادري  
 بين چون تو تنها به جنگ آمدم مرا هم نه ياري و نه ياورى  
 بين چون تو بيكاهم از پيش روست نه از پشت سنگى و از سنگرى  
 مرا گوشت تلخ است زان درگذر برو در پى طعمه ديگرى

التشبيه والاستعارة: لا شكّ في أنّ موسيقى التشبيه والاستعارة تعود إلى مقارنة بين نوعين يوجد بينهما تضاهٍ خفيّ في إحدى الصفات. فالتشبيه نوع من التلاؤم الدلالي والاتلاف المعنوي الذي يزيد الكلام إيقاعاً وموسيقى، وكلّما كان التشبيه بين المختلفين في المعنى والجنس كان الإيقاع المعنوي في الذهن أكثر وأتمّ. يقول الجرجاني: «وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلّما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب وكانت لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب.» (الجرجاني، لاتا: ١٣٠) فقصيدة بشر تتمتع بأنواع من التشبيه والاستعارة، نذكر بعضها منها مبيّناً المسألة:

إِذَا لَرَأَيْتَ لَيْثاً رَارَ لَيْثاً هَزْبَرًا أَغْلَبًا لَاقَى هَزْبَرًا

فالموسيقى المعنوية المتشكّلة من الموازنة والتناسب بين الهزبر الحقيقي والهزبر المجازي (بشر نفسه) لاتخفي عن الذي يعرف أدبيّة النصّ. ويقول أيضاً:

يُبدِلُ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ وَبِاللَّحْظَاتِ تَحْسُبُهُنَّ جَمْرًا

واللحظات كالجمرة في الحمرة، وهو تشبيه يوحى بمدى هيبة الأسد وبين براعة الشاعر في إيجاد الاتلاف بين النوعين المختلفين في سبيل التشكيل الموسيقيّ. وأخيراً البيت التالي:

سَلَلْتُ بِهِ لَدَى الظُّلْمَاءِ فَجْرًا هَزَزْتُ لَهُ الحُسَامَ فَخِلْتُ أُنَى

أما شهريار فأمامه المثل الأعلى للحماسة فيستسقى من ينوعه ما يستسقى، فحينما نقرأ تشبيهاته فسرعان ما تتجسّم في بالنا تشبيهات «الشاهنامه»:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ بر و سینه چون دشت پهناوری  
 صدای مهیبی که چون کوس رعد بلرزانند از بیم، بحر و بری  
 به هر موی او خشمگین کژدمی به هر یال او سهمگین اژدری  
 چو دندان و قعر دهن می نمود به هر چشمکی کوره اخگری  
 به هر ناخنی خنجری خون چکان تو گو می گشود از جهنم دری

يوجد في هذه الأبيات من موسيقى التشبيه والاستعارة ما يصور صورة موحشة للأسد، مثل «ميان چون یکی تنگه کوه، تنگ» و «بر و سینه چون دشت پهناوری» و «به هر موی او خشمگین کزدمی»، «به هر یال او سهمگین ازدری» و... .

### الموسيقى اللفظية

كما مرّ، تجلّت الموسيقى اللفظية في جرس الأصوات والحروف وكيفية تنسيقها أولاً وفي استخدام الصنائع البديعية اللفظية كالتكرار والجناس وردّ العجز على الصدر ثانياً. فلنقارن بين موسيقى اللفظ في القصيدة البشرية وترجمتها:

#### جرس الحروف (تلاؤم اللفظ مع المعنى)

إذا استخدم الشاعر الموسيقى الذاتية للحروف استخداماً ملائماً للمعنى والمضمون فتأثير كلامه أكثر ووقعه على النفوس أشدّ. (يوسفى، ۱۳۵۷ش: ۲۵۵) فلنقارن بين هذا النوع من الموسيقى في القصيدتين:

الحروف المجهورة: كثرة الحروف المجهورة التي من صفاتها الانفجار والاحتكاك، (كمال الدين، ۱۹۹۹م: ۴۹) في شعر حماسي ليس أمراً غريباً وهي من أهم ما يجب أن يراعيه الشاعر في هذا المقام الذي يقتضى الشدة والجدّة:

وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبْدَى نِصَالاً      وَبِاللَّحْظَاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرًا  
يُكْفِكُفُ غَيْلَةً إِحْدَى يَدَيْهِ      وَيَبْسُطُ لِلرُّثُوبِ عَلَى أُخْرَى  
يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ      مُحَدَّدَةً وَوَجْهًا مُكْفَهَرًا

لاشكّ في أنّ موسيقى تكرار حروف «ق»، «ح»، «خ»، «ك»، «ع»، «ع» و «ه» في جمل تصف الأسد المخيف يزداد الكلام خوفاً واضطراباً. فهكذا الحال في ترجمة شهباز:

بدان سهمگینیکه کام نهنگ      بخواهی دریدن پیگوهری  
رها کردمش خنجری آبگون      قلم شد همه دنده از خنجری  
فرود آمدش پنجه و مغفرم      بیاشید و گفتمکم از مغفری  
به گرز گرانش به سندان سر      فرو کوفتم پتکآهنگری

الحروف المهموسة: فيما بين تكرار الحروف المجهورة الرنية الشديدة نرى الحروف المهموسة مثل "ث"، "د"، "م"، "ل"، "ط"، "س"، "ص"، "ش" التي من صفاتها قلة الاحتكاك

واللين. تكررت هذه الحروف في أبيات يصف الشاعر فيها استمالة بشر للأسد ونصحه له:  
 وَأَنْتَ تَرُومُ لِلْأَشْبَالِ قُوْتًا وَأَطْلُبُ لِابْنَةِ الْأَعْمَامِ مَهْرًا  
 فَفِيمَ تَسُومُ مِثْلِي أَنْ يُوَلِّي وَيَجْعَلَ فِي يَدَيْكَ النَّفْسَ قَسْرًا  
 نَصَحْتُكَ فَالْتَمِسْ يَا لَيْثُ غَيْرِي طَعَامًا إِنَّ لِحِمِي كَانَ مُرًّا

هذا هو الموسيقى التي تختلف باختلاف المقام والمقتضى، فنى هذا الأمر في ترجمة شهريار:

وليكن بنه سر به فرمان من كه اين رفته شرط دل ودلبرى  
 بيا تا به هم نزد دختر شويم بدو گو ببال از چنين شوهرى  
 فروتر بنه پاى اين جا كه من توانم برآوردن آن جا سرى

فما أجلّ توظيفَ موسيقى الحروف في سبيل إيجاء المعاني؛ فتارة توحى الحروف الاضطراب والشدة وتارة اللينة والعطوفة فهذا سحر الحروف؛ الطريف هو قرابة واضحة بين موسيقى أبيات شهريار وبشر وموسيقى أبيات «الفردوسى» في قصة «رستم» و«إسفنديار» حيث يسعى «إسفنديار» أن يُرضى «رستم» بأن يُقيّد دون الحرب لكى يصل إسفنديار إلى الحكم على «إيران»:

تو خود بند بر پای نه بی درنگ نباشد ز بند شهنشاه ننگ  
 تورا چون بزم بسته نزدیک شاه سراسر بدو باز گردد گناه  
 وزین بستگی من جگر خسته ام به پیش تو اندر کمر بسته ام  
 نمانم که تا شب بمانی به بند وگر بر تو آید ز چیزی گزند  
 از آن پس که من تاج بر سر نهم جهان را به دست تو اندر دهم  
 (فردوسى، ١٣٧٩ش: ٧٢٦)

وكما أنّ الأسد لم يقبل الذلّ فإنّ "رستم" يردّ نصح إسفنديار الذى ينطوى على الذلّ:  
 مگر بند کز بند عارى بود شکستی بود زشت کارى بود  
 نبیند مرا زنده با بند کس که روشن روانم بر این است و بس!  
 (المصدر نفسه)

### موسيقى الصنائع البديعية

لعله لافائدة في الصنائع البديعية اللفظية إلا فائدة موسيقية، (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣١٢)  
 فالموسيقى المنبعثة منها إما من الصنائع اللفظية - غالباً للتكرار اللفظى - في مثل الجنس وردّ

العجز على الصدر وصنعة التكرار نفسها وإما من الصنائع المعنوية في مثل التضادّ والموازنة و....  
الجناس: أمّا الجناس فحظه قليل في القصيدة البشريّة جدًّا بينما الأمر يختلف في

قصيدة شهريار، فهذا السبب نرى قصيدة الترجمة تتزوّد بموسيقى الجناس أكثر:

ميان چون يکی تنگه کوه، تنگ بر و سينه چون دشت پهناوری

بلی شیر سلطان درندگان چنان سر سزای چنين افسری

بين چون تو تنها به جنگ آدمم مرا هم نه یاری و نه یآوری

نه از پشت سنگی و از سنگری بين چون تويي کانم از پيش روست

الجدیر ذکره الموسیقی المعنویّة المنبعثة من التضادّ فيما بين «دشت پهناور» و «تنگه تنگ».

التكرار: ومن أهمّ ما يحمل مهمّة الموسیقی في الأشعار الحماسيّة الفخرية هو

”التكرار”، فعندما يتكرّر اللفظ أو الجملة تتخلّد الفكرة المطوية فيها في ذهن المتلقّي.

والتكرار إذا كان ملائمًا للمعنى والمقام فله فوائد كثيرة ومنها فائدة موسيقية، (يوسفى،

۱۳۵۷ش: ۲۶۴) فكلنا القصيدتين تتزوّدان بموسيقى التكرار إلى حدّ بعيد:

تَبَهَّنَسَ إِذْ تَقَاعَسَ عَنْهُ مُهْرِي مُحَاذِرَةً، فَقُلْتُ: عُقِرَتْ مُهْرًا

أَنْلُ قَدَمِي ظَهَرَ الْأَرْضِ؛ إِلَيَّ رَأَيْتُ الْأَرْضَ أَثْبَتَتْ مِنْكَ ظَهْرًا

فرّد العجز على الصدر في البيتين السابقين زاد في موسيقى الشعر وهو من أنواع

التكرار فهكذا الحال بالنسبة للتكرار في قصيدة شهريار:

به خون غلت و بگذار رنگین شود به خونت جهیزی به دختری

مرا نیز هم سرنوشتی چو توست که جز خون نمی زیدم زیوری

چه سازم که با نزه شیران فلک جز از خون نبخشیده آبشخوری

تو شیری و سرمشق نام آوران به خون رنگ به، نقش نام آوری

فتكرار لفظ «خون» أى «الدم»، يصورّ الفضاء الدّمويّ الحاكم على الشعر كما أنّه

يوحى حسّ العطفة والمحبة فيما بين الأسد وبشرٍ وهذا هو سحر موسيقى التكرار التي

لايستغنى عنه الشاعر في مقام الحماسة والفخر.

## النتيجة

ألف - لشهريار في ترجمة القصيدة البشريّة أسلوب بدیع بحيث يترجم بيتاً من القصيدة



- ويضيف إليه صوراً جميلة في أكثر من بيتين تزيد النص الأصلي رونقا وبهاء.
- ب- بعد مقارنة بين الوزن والبحر بصفتي الموسيقى الخارجيّة للقصيدتين يتّضح لنا أنّ كلا الشاعرين اختارا مجرّاً مناسباً للفخر والحماسة؛ فوقع اختيار بشر على "الوافر" كما اختار شهريار "المتقارب".
- ج- فيما يختصّ بموسيقى القافية فنرى شهريار يتّبع بشراً في اختياره "الراء" كحرف الروي؛ والراء من الحروف اللينة المهموسة ولا يناسب الفخر كثيراً وكما قيل لعلّ الشاعرين اختاراه بسبب ما يوجد في القصيدتين من تيّار غزليّ.
- د- تتمتع كلتا القصيدتين بجمالية الموسيقى الداخليّة، اللفظيّة منها والمعنويّة إلى حدّ بعيد؛ وفي المعنويّة يتّبع شهريار أسلوب النصّ الأصلي وبذل قصارى جهده في سبيل نقل هذه الموسيقى عبر استخدام أساليب الموازنة والمقارنة والتشبيه والاستعارة، كما أنّه زاد عليها باستعماله للتضادّ ومراعاة النظر. أمّا اللفظيّة فحالتها حال المعنويّة بحيث نرى تلاؤم موسيقى الألفاظ مع الفضاء المعنوي واستخدام أنواع منوّعة من الصنائع اللفظيّة التي تزيد في الموسيقى اللفظيّة مثل الجناس والتكرار وردّ العجز على الصدر.

## المصادر والمراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين. (لاتا). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ج ٣. قدّمه وحقّقه وعلّق عليه: أحمد الحوفي، بدوى طبانة. القاهرة و الفجالة: دار نهضة مصر.
- ابن ميمون، محمد بن المبارك بن محمد. (١٩٩٩م). منتهى الطلب من أشعار العرب. ج ٨. تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفي. بيروت: دار صادر.
- إسطنبولية، سمير شريف. (٢٠٠٣م). الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية. عمّان: دار وائل.
- أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط ٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- البصري، صدرالدين علي بن أبي الفرج بن الحسن. (١٩٩٩م). الحماسة البصرية. تحقيق وشرح ودراسة: عادل سليمان جمال. ج ١. ط ١. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- حمدان، ابتسام أحمد. (١٩٩٧م). الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. ط ١. مراجعة وتدقيق: أحمد عبدالله فرهود. دمشق: دار القلم العربي.
- الزركلي، خير الدين. (١٩٨٠م). الأعلام. قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين. ج ٢. ط ٥. بيروت: دار العلم للملايين.
- شفيعي كدكني، محمدرضا. (١٣٧٠ش). موسيقى شعر. ج ٣. تهران: انتشارات نگاه.

- شهریار، محمد حسین. (۱۳۶۹ش). دیوان شهریار. ج ۹. ج ۲. تهران: انتشارات زرین و نگاه.
- طوسی، نصیر الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۹ش). معیار الأشعار. ج ۱. تصحیح: محمد فشارکی. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- عبدالرؤف، محمد عونی. (لاتا). القافية والأصوات اللغوية. مصر: مكتبة الخانجي.
- عمرو بن كلثوم. (۱۹۹۱م). دیوان عمرو بن كلثوم. جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب. ط ۱. بيروت: دار الكتاب العربي.
- عیسی، فوزی سعید. (۱۹۹۸م). العروض العربی ومحاولات التطور والتجديد فيه. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹ش). شاهنامه. بر اساس چاپ مسكو. تهران: قطره.
- كمال الدين، حازم على. (۱۹۹۹م). دراسة في علم الأصوات. ط ۱. القاهرة: مكتبة الآداب.
- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. (۲۰۰۴م). نهاية الأرب في فنون الأدب. تحقيق: علي محمد هاشم و عبدالمجيد ترحيني. ج ۹. ط ۱. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الهمذاني، بديع الزمان. (لاتا). المقامات. قدّم له وشرحه: محمد عبده. بيروت: دار الكتب العلمية. ۲۰۰۵م.
- هوميرس. (لاتا). الإلياذة. ترجمة: سليمان البستاني. القاهرة: لمات عربية للترجمة والنشر.
- بيوت، غازی. (۱۹۹۲م). بحور الشعر العربي. ط ۲. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- يوسف، حسنى عبدالجليل. (۱۹۸۹م). موسيقى الشعر العربي دراسة فنيّة عروضيّة. الجزء ۱. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

## المقالات

- پرهیزی، عبدالحالق. (۱۳۷۷ش). «فهرست بسامدی اوزان عروضی در مجموعه اشعار ۵۸ شاعر پارسی گو». مجله شعر. العدد ۲۴. صص ۹۸-۱۰۳.
- تاج بخش، إسماعیل. (۱۳۸۶ش). «قصیده بشریه و ترجمه منظوم آن از استاد شهریار». مجله حافظ. العدد ۴۸. صص ۳۱-۳۴.
- الجنابى، أحمد نصيف. (۱۳۸۵ق). «الدلالة الصوتية في التعبير الشعري وصلتها بالتجربة الشعورية». مجله الأعلام. العدد ۵. صص ۱۲۵-۱۳۲.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴ق). «موسيقى الشعر». مجله الأعلام. العدد ۴. صص ۱۲۵-۱۳۲.
- عليزاده، جمشيد. (۱۳۸۴ش). «يادنامه سيد محمد حسين شهريار: سال شمار زندگى شهريار». مجله بخارا. العدد ۴۳. صص ۳۴۸-۳۵۷.
- يوسفي، غلامحسين. (۱۳۵۷ش). «موسيقى كلمات در شعر فردوسی». مجله دانشكده ادبيات وعلوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. العدد ۵۴. صص ۲۵۲-۲۸۵.