إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٢٢٦ ـ ٢٠٩

القصيدة البِشريّة وترجمتها الفارسيّة المنظومة من منظور موسيقيّ

محمد رحيمى خويگانى*
نرگس گنجى**

الملخص

قام الشاعر الإيرانى "محمد حسين شهريار" بترجمة قصيدة للشاعر "بِشر بن عوانة" ذكرها "بديع الزمان الهمذانى" فى مقامته الأخيرة، وهى التى اشتهرت بالقصيدة البشريّة. وترجمة شهريار من أجمل ما ترجم من الشعر العربى إلى الشعر الفارسى إذ ترجم الشاعر القصيدة العربيّة محافظًا على الجوانب المتنوّعة التى تأسّست عليه القصيدة وخاصّة الجانب الإيقاعى والموسيقىّ منها؛ فالبحث هذا يهدف إلى مقارنة بين موسيقى نصّ المبدأ ونصّ المقصد مبيّنًا الطرق التى تمّ بها نقل الموسيقى الشعريّة. من أهمّ ما توصّل إليه هذا البحث هو أنّ الموسيقى فى كلتا القصيدتين العربيّة والفارسيّة قد ساعدت على تبيين ما فى فكرة الشاعرين من الصور الحماسيّة والفخريّة من جانب، ومن صور غزليّة عاطفيّة من جانب آخر؛ فالوزن والبحر يناسبان الحماسة والفخر كما أنّ القافية تناسب الغزل والتشبيب. وهكذا الحال فى الموسيقى المعنويّة واللفظيّة؛ فتارة تناسب الحماسة وتارة تناسب التشبيب والتحبيب وفقًا لمقتضى الحال.

الكلمات الدليلية: القصيدة البِشرية، بِشر بن عوانة، محمد حسين شهريار، الترجمة المنظومة، النقد الموسيقىّ.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة أصفهان، إيران.
*. أستاذة مساعدة بجامعة أصفهان، إيران. rahimim65@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگانى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٨ش

المقدمة

مع أنّ الترجمة تضرب فی جذورها إلی العصور السابقة، ومع أنّ التفكير فيها وطرح ما يندرج فی إطارها من قضايا ليس بالأمر الجديد، ولكنّ عمل المترجم وما يبذله من جهدلم يحظ بما يســتحقّه من عناية واهتمام إلاّ منذ عهد قريب، ولم تتخصّص له دراسات نظريّة منهجيّة إلاّ فی النصف الثانی من القرن العشرين بعدما شهد هذا القرن من اهتمامات علميّة فی حيّز «دراسات الترجمة» عامّة ودراسات الترجمة الأدبيّة خاصّة.

هناک صعوبات وعوائق كثيرة فی عمليّة ترجمة الشــعر بحيث تجعلها شــبه مستحيل؛ ولكنّــه علی الرغم من هذه الحقيقة فثمّة نماذج مختلفة من نصوص الشــعر المترجَمة التی حظيت بقسطٍ وافر من النجاح فی مختلف المناحی الأدبيّة.

يهدف هذا البحث إلی تســليط الضوء علی الجانب الموســيقی لترجمة شعر منظومة فی اللغة الفارســيّة قام بها الشاعر الإيرانی المعاصر «محمد حسين شهريار» وهی ترجمة «القصيدة البِشــريّة» للشاعر العربیّ الجاهلی «بِشــر بن عوانة»؛ فالقصيدة ذكرها بديع الزمان الهمذانی من خلال «المقامة البِشريّة» وهی آخر مقاماته التی بها ينتهی الكتاب.

هذا ونری أنّ أسلوب شهريار فی ترجمته أسلوب بديع حيثُ يترجِم بيتاً من القصيدة طابقَ النّعل بالنّعلِ ثمّ يضيفُ من تلقاء نفســه صورًا شــعريّة جميلة تزيد فی شعريّة النصّ الأصلیّ فهكذا الحال عنده حتّی نهاية القصيدة. فنری عدد أبيات قصيدته يبلغ ٤٩ بيتًا بينما عدد أبيات قصيدة بشرٍ يتوقّف عند ٢١ وفق ما ورد فی مقامات الهمذانی.

أمّــا النقد فنظرًا إلی أنّ الأهمية القصــوی لتحديديّة الموضوع تجعل من الإلمام بكلّ الجوانب الفنّيّة والثقافيّة والإيدئولوجيّة فی مقال –لايتجاوز عشرين صفحة– ضربًا من المســتحيل فيركّز البحث علی الجانب الموسيقیّ للشعر دون الجوانب الأخری نظرًا إلی أن الموســيقی هی أبرز صفات الشــعر عند القدماء ومن أبرزها عند المتأخرين (أنيس، ١٩٥٢م: ١٢)؛ ويقارن بين موســيقی القصيدة البِشــريّة بصفتها نصّ المبدأ وبين موسيقی قصيدة شهريار بصفتها نصّ المقصد.

دراسات سابقة

فيما يخصّ بالدراســات الســابقة فعلينا أن نشــير إلی مقالة "قصيده بشريه وترجمه

منظوم آن از استاد شهریار" لـ"إسماعیل تاج بخش"، طبعت فی مجلة "حافظ" سنة ١٣٨٦ش العدد ٤٨؛ فالباحثان يأتيان بالقصيدة البشريّة معتمدين على ما ورد فی كتاب "منتهى الطّلب فی أشعار العرب" لـ"ابن المبارک" ويترجمها إلى النثر الفارسی ومن ثمّ يذكران قصيدة شهريار مع إشارة عابرة إلى بعض إضافات شهريار على قصيدة بشر، فهذا البحث يتميّز من البحث السابق بأنّه لم يكتفِ بذكر القصيدتين فقط –من الجدير أن نذكر أنّ هذا البحث اعتمد على نسخة مقامة الهمذانی– بل يحلّل وينقُد موسيقى الترجمة والنصّ الأصلی فی رؤية علميّة.

نبذة عن حياة الشاعرين

بِشر بن عوانة

من مقامات بديع الزمان الهمذانی هی "المقامة البِشريّة" التی بها يختم الهمذانی كتابه وهی مقامة يتحدّث فيها المؤلّف خلافًا للمعهود[١] عن شاعر صعلوک اسمه "بِشر بن عَوانة العَبدی" يهوى بنت عمّ له جميلة حسناء اسمها "فاطمة"، وكان بشرٌ هذا فتّاكًا شجاعًا كثير المغامرة فخطبها من أبيه فأبى أن يزوجّها منه فغضب بشر وعزم الفتک بأعضاء قبيلة عمّه فقتل الكثير منهم وأرهقهم بأذاه حتّى جاء رجال القبيلة وطلبوا من الأب أن يدفع شرّ بشرٍ بقبول الزواج، فردّ الطلب وفكّر فی حيلة خلّصتْهم منه، فلنسمع الهمذانی كيف يشرح ذلک:

«ثمّ قال له عمُّه: إنی آليتُ أن لا أزوّجَ ابنتی هذه إلاّ ممّن يسوقُ إليها ألفُ ناقةٍ مَهراً ولاأرضاها إلا من نوق خُزاعةَ، وغرضُ العمِّ كان أن يسلُک بشرٌ الطريق بينه وبين خُزاعة فيفترسه الأسد لأنّ العربَ قد كانت تحامَتْ عن ذلک الطّريق وكان فيه أسد يسمّى "داذاً" وحيّة تُدعى شجاعًا ... ثمّ إنّ بشرًا سلک الطريق فما نصّفه حتّى لقی الأسدَ وقمّص مُهرَه فنزل وعقرَه ثمّ اخترطَ سيفه إلى الأسد واعترضه وقطّه ثمّ كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمِّه: أفاطمُ لو شهدتِ برَمْلِ خبتٍ... .» (الهمذانی، ٢٠٠٥م: ٢٨٢)

أمّا بشرٌ هذا فلايوجد فی النصوص التاريخيّة ما يدلّ على كيفيّة سيرته أو مجرّد وجوده إلاّ فی ثلاثة مواضع:

---

١. المعهود عند الهمذانی فی المقامة هو التكلّم عن الكدية ولطائف الحيل لا الشجاعة والحب والمغامرة.

ألف- ما قال "ابن الأثير" فى المثل السائر، ومن خلال مقارنته بين البحترى والمتنبّى:«أما البحترى فإنّه ألمّ بطَرَفٍ ممّا ذكر بشـر بن عَوانة فى أبياته الرائيّة التى أوّلها...» (ابن الأثير، ج٣، لاتا: ٢٨٨)، فذكر مطلع القصيدة ومعلوم أنّ ابن الأثير يعتبره شاعرًا حقيقيًّا.

ب- جاء "الحسن البصرى" فى الحماسة البصريّة بالقصيدة البشريّة كاملة ونسبها إلى بشر بن عوانة ولكن شارح الكتاب يُقرّ بأنّه لم يجد شيئًا عن حياة بشر أبدًا إلاّ قصّته مع الأسد الموجودة فى المقامات. (البصرى، ج١، ١٩٩٩م: ٣٢٤)

ج- "شهاب الدين النويرى" فى نهاية الأرب حيث يقول: «وقال بشر بن عَوانة الفقعسى يصف ملاقاته الأسدَ وما كان بينهما» فيذكر القصيدة. (النويرى، ج٩، ٢٠٠٤م: ٢٣٤)

ولكنّ "الزركلى" يذهب إلى أنّ بِشراً شخصيّة خياليّة: «بشر بن عوانة العبدى: اسم اخترعه البديع الهمذانى، لشاعر وضع له قصّة خلاصتها: أنّه عرض له أسد وهو ذاهب يبتغى مَهرا لابنة عمّ له فثبت للأسد وقتله... .» (الزركلى، ج٢، ١٩٨٠: ٥٥) وهذا ما أدّى إلى «تاج بخش» فى مقاله أن يعتقد بأنّه ليس شخصيّة حقيقيّة. (١٣٨٦ش: ٣١)

هذا و نرى أنّ البعض ومنهم «محمد بن المبارك بن ميمون» فى «منتهى الطلب من أشعار العرب» ينسبون القصيدة إلى «عمرو بن معد يكرب». (ابن ميمون، ج٨، ١٩٩٩م: ٢٥٦) لما وجدت له قصّة مع الأسد شبيهة بقصّة بشر. (الهمذانى، ٢٠٠٥م: ٢٨٣؛ البصرى، ج١، ١٩٩٩م: ٣٢٤)

فالحقيقة أنّ البحث عن وجوده أو عدم وجوده لايزيد القصيدةَ شيئًا ولايقلّ من قيمته قيد أنملة، إذن فصانع القصيدة إمّا بشر بن عوانة وإمّا الهمذانى نفسه وإمّا شخص آخر مجهول (هذا البحث يذهبُ مذهبَ ابن الأثير والبصرى والنويرىّ وينسب القصيدة إلى بشرٍ). مهما يكن من أمر فإنّ هذه القصيدة من أجمل القصائد العربيّة فى وصف المغامرة فى سبيل الحبّ!.

محمد حسين شهريار

هو محمد حسين شهريار الشاعر المعاصر الإيرانى، ولد سنة ١٢٨٥ش الموافق لـ١٩٠٦ للميلاد فى مدينة "تبريز" العريقة وتلقّى علومه الابتدائيّة فى مدرسة "طالبية" بتبريز. جرى ينبوع الشعر على لسانه وهو فى التاسعة من عمره، وانتقل إلى طهران

سنة ١٢٩٩ش استكمالا لعلومه فى مدرسة "دار الفنون". (شهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٣٩) وله فى طهران ما فتح أمامه آفاق جديدة والتعرّف على كبار الشعراء والكتّاب والموسيقيّين من مثل "ملک الشعراء بهار"، و"قمر الملوک وزيرى" من جانب والاختلاف إلى منازل كبار رجال السياسة من جانب آخر جعل منه شخصيّة علميّة أدبيّة فذّة؛ طبع ديوانه لأوّل مرّة بمقدّمة بهار سنة ١٣١٠ش وحظى باهتمام بالغ من قبل الناس عامّة والأدباء خاصّة. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

سافر إلى "نيسابور" و"مشهد" ولاقى الكثير من المشاهير فى العلم والأدب والفنّ ثمّ عاد إلى طهران واستُخدم كموظّف فى "بانک كشاورزى" ومن ثمّ سافر إلى قرية "يوش" راجيًا زيارة "نيما يوشيج"[١] ولكن "نيما" لم يقبله وعاد شهريار إلى طهران وبعد مدّة زاره نيما سنة ١٣٢١ش. (شهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٦١)

ماتت أمّه سنة ١٣٣١ش وعاد إلى حضن تبريز ثانية سنة ١٣٣٢ش وطبع بها منظومته الشعريّة "حيدر بابايه سلام" باللغة التركيّة الآذريّة وتزوّج فى هذه السنة ببنت من أقربائه اسمها "عزيزة خالقى"؛ بقى شهريار فى تبريز حتّى سنة ١٣٦٧ش ولم يتركها إلاّ لمدّة قصيرة ولدوافع أدبيّة كالمهرجانات والمؤتمرات واللقاء مع الشعراء والكتّاب ولكن كان السفر الأخير إلى طهران بسبب مرض اعتراه سنة ١٣٦٧ش فانتقل إليها ولبّى دعوة ربه فى مستشفى "مهر" يوم ٢٧ لشهر شهريور سنة ١٣٦٧ش الموافق لـ١٨ من شهر سبتمبر سنة ١٩٨٨ للميلاد وانتقل جثمانه إلى مسقط رأسه تبريز ودفن بمكان اشتهر بـ"مقبرة الشعراء" بعد أن شيّعه الكثرة الكاثرة من عارفى حقّه. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

القصيدة البشريّة وترجمتها المنظومة

إليكم نصّ القصيدة البشريّة وفقًا لما ورد فى "مقامات الهمذانى":

١. أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ وَقَدْ لاَقَى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرَا
٢. إِذاً لَرَأَيْتِ لَيْثاً زَارَ لَيْثاً هِزَبْراً أَغْلَبا لاقى هِزَبْرَا
٣. تَبَهْنَسَ إِذْ تَقاعَسَ عَنْهُ مُهْرِى مُحَاذَرَةً، فَقُلْتُ: عُقِرْتَ مُهْرَا

١. الشاعر الإيرانى الكبير الذى هو مبدع شعر التفعيلة فى الأدب الفارسى وحاله حال بدر شاكر السيّاب أو نازک الملائكة فى الأدب العربى.

٤. أَنَـلْ قَدَمَـيَّ ظَهْـرَ الأَرْضِ؛ إِنِي رَأَيْـتُ الأَرْضَ أَثْبَـتَ مِنْـكَ ظَهْرَا
٥. وَقُلْـتُ لَـهُ وَقَـدْ أَبْـدَى نِصالـاً مُحَـدَّدَةً وَوَجْهـاً مُكْفَهِـراً
٦. يُكَفْكِـفُ غِيلَـةً إِحْـدَى يَدَيْـهِ وَيَبْسُـطُ لِلْوُثُـوبِ عَلَـيَّ أُخْـرَى
٧. يُـدِلُّ بِمِخْلَـبٍ وَبِجَـدِّ نَـابٍ وَبِاللَّحَظَـاتِ تَحْسَـبُهُنَّ جَمْـرَا
٨. وَفِي يُمْنَـاىَ مَاضِـي الحَـدِّ أَبْقَى بِمَضْرِبِـهِ قِـرَاعُ الْمَـوتِ أُثْـرَا
٩. أَلَمْ يَبْلُغْـكَ مَـا فَعَلَـتْ ظُبَـاهُ بِكَاظِمَـةٍ غَـدَاةَ لَقِيـتَ عَمْـرَا
١٠. وَقَلْبِي مِثْلُ قَلْبِكَ لَيْسَ يَخْشَـى مُصَاوَلَـةً فَكَيـفَ يَخَـافُ ذَعْـرَا ؟
١١. وَأَنْـتَ تَـرُومُ لِلأَشْـبَالِ قُوتـاً وَأَطْلُـبُ لابْنَـةِ الأَعْمَـامِ مَهْـرَا
١٢. فَفِيـمَ تَسُـومُ مِثْلِـي أَنْ يُـوَلِّى وَيَجْعَـلَ فِي يَدَيْـكَ النَّفْسَ قَسْـرَا؟
١٣. نَصَحْتُكَ فَالْتَمِسْ يا لَيْثُ غَيْرِي طَعَامـاً؛ إِنَّ لَحْمِـي كَانَ مُـرَّا
١٤. فَلَمَّـا ظَـنَّ أَنَّ الغِـشَّ نُصْحِي وَخالَفَـنِي كَأَنِي قُلْـتُ هُجْـرَا
١٥. مَشَـى وَمَشَيْتُ مِنْ أَسَدَيْنِ رَاما مَرَامـاً كانَ إِذْ طَلَبـاهُ وَعْـرَا
١٦. هَـزَزْتُ لَهُ الحُسَـامَ فَخِلْتُ أَنِي سَـلَلْتُ بِـهِ لَـدَى الظَّلْمـاءِ فَجْـرَا
١٧. وَجُـدْتُ لَـهُ بِجَائِشَـةٍ أَرَتْـهُ بِـأَنْ كَذَبَتْـهُ مَـا مَنَّتْـهُ غَـدْرَا
١٨. وَأَطْلَقْـتُ المَهَنَّـدَ مِـنْ يَمِينِـي فَقَـدَّ لَـهُ مِـنَ الأَضْـلاَعِ عَشْـرَا
١٩. فَخَـرَّ مُجَدَّلـاً بِـدَمٍ كَأَنِّي هَدَمْـتُ بِـهِ بِنـاءً مُشْـمَخِرّا
٢٠. وَقُلْـتُ لَـهُ: يَعِـزُّ عَلَـيّ أَنِي قَتَلْـتُ مُنَاسِـبِي جَلَـداً وَفَخْـرَا؟
٢١. وَلَكِـنْ رُمْـتَ شَـيْئاً لَمْ يُرَمْـهُ سِـوَاكَ، فَلَـمْ أُطِـقْ يالَيْـثُ صَبرَا
٢٢. تُحَـاوِلُ أَنْ تُعَلِّمَـنِي فِـرَاراً لَعَمْـرُ أَبِيـكَ قَـدْ حَاوَلْـتَ نُكْـرَا!
٢٣. فَـلاَ تَجْـزَعْ؛ فَقَدْ لاقَيْـتَ حُرًّا يُحَـاذِرُ أَنْ يُعَـابَ؛ فَمُـتَّ حُـرًّا

(الهمذانی، ٢٠٠٥م: ٢٨٢)

الترجمة: ترجمة الشـاعر محمد حسين شـهريار المطبوعة فی ديوانه ص ٩٦٣-٩٦٥، وإليكم نصّ الترجمة المنظومة:

١. نبـودی تماشـا كُنـی ای پَـری كه چـون پنچه كردم به شـير نَری
٢. نبودی ببينی كه خود شـير گفت: فَـری بـر چنين بـرز و بـازو فَری
٣. بجنبيـد جنبيـدن صاعقـه بغرّيـد غُرّيـدن تُنـدَری

٤. فَـراز آمد از صخـره و راه من — فرو بسـت چون سَـدّ اسـکندری
٥. میـان چون یکی تنگه کوه، تَنگ — بر و سـینه چـون دشـت پهناوری
٦. صدای مهیبی که چون کوس رعد — بلرزانَـد از بیـم، بحـر و بـری
٧. به هر موی او خشـمگین کَژدُمی — بـه هـر یـال او سـهمگین اژدَری
٨. چـو دندان و قعـر دَهَن می‌نمود — تو گـو می‌گشـود از جهنـم دَری
٩. به هر ناخنی خنجری خون‌چکان — بـه هـر چشـمکی کـوره اَخگری
١٠. به هر یال و دم کز غضب می‌فشاند — تـو گفتـی بلولد بـه هم لشـگری
١١. بلـی شـیرِ سـلطان درّندگان — چنان سـر سـزای چنین اَفسـری
١٢. چو پهلو تهی کرد از او خنگ من — بگفتـم بیمـری نـه خنگـی، خَری
١٣. بنـه بـر زمینم که پشـت زمین — ندیـدم بلـرزد بـه هـر صَرصَری
١٤. زدم نعره کای شیر هشیار باش — نزاییـده چـون من پسـر مـادری
١٥. ببین چون تو تنها به جنگ آمدم — مـرا هـم نـه یـاری و نه یـاوری
١٦. ببین چون تو پیکانم از پیش روست — نه از پشـت سـنگی و از سنگری
١٧. مرا گوشت تلخ است زان درگذر — بـرو در پـی طعمـه دیگـری
١٨. نگـویم گُریز از تـو نآید گُریز — که شـیری و سـطان این کشـوری
١٩. ولیکن بنه سـر بـه فرمان من — کـه این رفتـه شـرط دل و دلبری
٢٠. بیـا تا به هم نزد دختر شـویم — بـدو گـو ببـال از چنین شـوهری
٢١. فروتر بنـه پای این جا که من — تـوانم بـرآوردن آن جـا سَـری
٢٢. وگرنه به خون خود انگُشت کش — کزین خون نگین خواهد انگُشـتری
٢٣. ولی شیر، از فرط خشم و غرور — کجا چشـم و گوشی که کور و کَری
٢٤. رجزهای من یاوه‌ای فرض کرد — و یـا لابـه عاجـز مضطـری
٢٥. قـدم پیش بنهاد و من پیشـتر — دو شـیر و یکی قصد، سـهم آوری
٢٦. به جایی نهاده است قصد از دو شیر — کـه شـاهین نیـارد زد آنجـا پَری
٢٧. بدان سـهمگینی که کام نَهنگ — بخواهـی دریـدن پـی گُوهـری
٢٨. رها کردمـش خنجری آبگون — قلـم شـد همـه دنـده از خنجری
٢٩. فـرود آمـدش پنجـه و مغفرم — بپاشـید و گفتـم کـم از مغفـری
٣٠. به گُرز گرانش به سـندان سر — فـرو کوفتـم پُتـک آهنگـری
٣١. به دندان فـدا کردمش نیزه را — بگفتـم تـو هـم رو کم از نِشـتری

٣٢. بـه پتکـی دگر کلّه بشـکافتم شکسـتم شـکوهی و کـرّ و فـری
٣٣. به سرگیجه پیچید چون گردباد کـه بـاز آیـد و بـازم آرد شـری
٣٤. کشیدمش شمشیر و گفتی که فجر شِـکُفت از شـب قیرگون معجری
٣٥. گهـر تابناکی که هرگز چون او نتابیـده خورشـیدی از خـاوری
٣٦. فـرود آمدش بر کمـر صاعقه دو پیکـر به جا مانـدش از پیکری
٣٧. یکی نعره زد ضجّه آلود و خفت تـو گفتـی بجویـد درِ داوری
٣٨. چو کوهی بغلتید در خاک و خون همانـا برانگیختـم محشـری
٣٩. تو گفتی که چون تیشه روزگار فـرو ریختـم قصـری از قیصـری
٤٠. همش خود به بالین نشستم غمین که جز من نبودش سـر و همسـری
٤١. به همت چو بالا گرفتی ز خلق غریبـی، اگر خـود مـه و اختری
٤٢. بلی شیر هم چون نباشد غریب؟ کـه خود بسـته از رعب هر معبری
٤٣. چو رسـتم به بالین سهراب یَل دل کافـری بـودم و کیفـری
٤٤. بد و گفتم ای شـیر، آزاده میر که سـر دادی و همچنان سـروری
٤٥. تو شیری و سرمشق نام آوران بـه خون رنگ به، نقـش نام آوری
٤٦. چه سازم که با نرّه شیران فلک جز از خون نبخشـیده آبشـخوری
٤٧. به خون غلت و بگذار رنگین شود بـه خونـت جهیزیـه دخـتری
٤٨. مرا نیز هم سرنوشتی چو توست کـه جـز خـون نمی‌زیبـدم زیوری
٤٩. گران گوهر ای شیر نَر هم ببال که مُردی به دسـت گـران گوهری

(شهریار، ١٣٦٩ش: ٩٦٣-٩٦٥)

ومن المستحسن أن نشـیر إلی مدی جمال إضافات شهریار للنصّ العربی، فعدد أبیات القصیدة البشریّة ٢٣ بیتًا بینما أبیات قصیدة شهریار تبلغ ٤٩ بیتًا، فالسبب یعود إلی اهتمام شهریار البالغ بتصویر أحداث المعرکة وما جری فیه من الحوار فیما بین الأسد وبشر؛ فهو یترجم بیتًا من القصیدة ثمّ یفصّل القول حوله فی أبیات وهکذا الأمر حتی آخر القصیدة:

کشیدمش شمشیر و گفتی که فجر شکفت از شب قیرگون معجری
گهـر تابناکی که هرگز چون او نتابیده خورشـیدی از خاوری
یکی نعره زد ضجّه آلود و خفت دو پیکر به جا ماندش از پیکری
فرود آمـدش بر کمـر صاعقه تـو گفتـی بجویـد درِ داوری

فالبيت الأول ترجمة بيت:

هززتُ له الحسامَ فخِلتَ أنى هززْتُ به لدى الظلماء فجرا

ولكن ما يليه فهو من صنع شهريار نفسه فهذا ما نراه فى كلّ قصيدته الغرّاء.

جماليّات الموسيقى بين القصيدة البشريّة وترجمة شهريار المنظومة

ثمّة خلافات عند دارسى موسيقى الشعر فى تقسيم موسيقى الشعر فى العربيّة والفارسيّة؛ والمشهور فى العربيّة أن تقسّم الموسيقى إلى قسمين الداخلى والخارجى حسب ما اعتقد به إبراهيم أنيس وأحمد نصيف الجنابى. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤؛ الجنابى، ١٣٨٤ق: ١٢٥) فالعرب يدرجون القافية فى حيّز الموسيقى الخارجيّة إلى جانب البحر والوزن ولكنّ الفرس وفى مقدّمتهم شفيعى كدكنى يجعل للقافية و"الرديف"١ نوعًا خاصًّا من الموسيقى سمّاها فى الفارسيّة "موسيقى كنارى" (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩١)، وهذا البحث اعتمادًا على ما ذهب إليه دارسو العرب يبيّن جماليّات موسيقى القصيدة البشريّة وترجمتها فى مستويين؛ مستوى الموسيقى الخارجيّة ومستوى الموسيقى الداخليّة.

الموسيقى الخارجيّة

هى الشكلُ 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 "مفاعَلَتن مفاعَلَتن فعولُن" (المسدّس)؛ العروض فيه مقطوف وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع تسكين آخِر ما أُبقى (عيسى، ١٩٩٨م: ٢٩) حيث يصير "مفاعَلَتُن" مفاعَلْ 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 البستانى فى مقدّمة ترجمته للإلياذة: «الوافر ألين البحور يشتدّ إذا شددته ويرقّ إذا رققته وأكثر ما يجود

١. الرديف هو اللفظ الذي يتكرّر بعد القافية في كلّ الأبيات وهو يختصّ بالأدب الفارسي.

به النظم فى الفخر.» (هوميرس، لاتا: ٨٣) مثلما قاله عمرو بن كلثوم فى معلّقته الفخريّة:

متى نَنْقُلْ إلى قومٍ رَحانا يكونُوا فى اللِّقاءِ لها طَحينا
يكونُ ثِفالُها شــرقيَّ نَجْدٍ ولُهوتُها قُضاعَــةَ أجمعينا
نَزَلْتُم مَنزِلَ الأضيافِ مِنّا فعجّلنا القِرى أن تَشْتُمونا!
(عمرو بن كلثوم،١٩٩١م: ٧٢)

وقد تأتى مفاعلَتن ساكنة اللام (مفاعلْتن) فى حشو البيت بلا لزوم. (يوسف،١٩٨٩م: ٥١) مثلما نرى فى القصيدة البشريّة، فهذا التسكين يقلّ من خفّة الوزن ويجعلها أكثر ثِقلاً وفى مقام الحماسة أكثر حماسة وجدّة.

أمّا شهريار فلعلّه لم يقع اختياره على البحر الوافر:

لأنّه من أقلّ البحور استعمالاً فى الفارسيّة. (پرهيزى، ١٣٧٧ش: ١٠٠)

لأنّه لا فرق بين الوافر والهزج بعد عَصب وقَطف يُحدث فيه (فالوافر فى الفارسيّة هو الهزج فى غالب الأحيان). (طوسى، ١٣٨٩ش: ٥٣) والهزج لايناسب الحماسة والفخر.

لأنّ هناك البحر المتقارب الذى يناســب الحماسة والفخر خاصّة فى الفارسيّة وهو الذى أنشــد "الفردوســى" "الشــاهنامة" فيه بأجمل صورة ممكنــة؛ إذن فالمتقارب على وزن "فعولن فعولن فعولن فَعَل" (مثمّن) مع العروض والضرب المحذوفين لحذف الســبب الخفيــف، وكثيرًا ما يقع فى تفعيلة "فعولن" فيصير "فعــو". (يموت، ١٩٩٢ش: ٣٣) يقول سليم البستانى: «المتقارب بحر فيه رنّة ونغمة مطربة على شدّة مأنوسة وهو أصلح للعنف منــه للرفق.» (هوميرس، لاتــا: ٨٤) مهما يكن من أمر فالبحر الــذى اختاره المترجم مناسب جدًّا للحماسة والفخر حسب ما مرّ ذكره.

القافية: لاشكّ فى أنّ القافية من أهمّ عناصر التشكيل الموسيقىّ فى الشعر؛ وملائمتها للفضاء الموســيقى أمر لايمكن للشــاعر أن يغمض العين عنه فكلّ حرف روىّ يناســب مقامًا ومقالاً؛ يقول البســتانى: «أنّ القاف تجود فى الشّــدة والحــرب، والدالّ فى الفخر والحماســة والميم واللام فى الوصف والخبر، والباء والراء فى الغزل والنســيب وإنّما هو قول إجمــالىّ إذا صحّ من باب التغليب فلايصحّ من بــاب الإطلاق.» (هوميرس، لاتا: ٨٧-٨٨) والحقّ مع البســتانى فى هذا القول لأنّه ليس من الجدير أن تختلف موســيقى القافية عن موسيقى الشعر كلّه. يقول بشر بن المعتمر ما يقرب من قول البستانى: «وإذا

أردت أن تعمل شـعرًا فاحضر المعانى التى تريد نظمها فى فكرك واحضرها على قلبك واطلـب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادهـا قافية يتحمّلها، فمن المعانى ما تتمكّن من نظمه فى قافية ولاتتمكّن فى أخرى.» (بشر بن المعتمر، نُقِل عن عبدالرؤوف، لاتا: ٦٤)

أمـا حرف الـرويّ ففى كلتا القصيدتين فهو "الراء" وهو مـن الحروف المكرّرة التى تمّ انتاجها بطَرق مسـتدقّ اللسـان خلف اللثة أو بطَرق اللّهاة جدر اللسـان. (إستيتية، ٢٠٠٣م: ١٥٦) فالراء حرف ذو رنّة ليّنة ليست شديدة ولكنّ الشاعر فى القصيدة العربيّة والمترجم فى الشعر الفارسى اختاراه حرف رويٍّ لقصيدتيهما الحماسيّتين. يبدو أن الأمر يعود إلى الفضاء الغزلىّ المهيمن على الأبيات الأولى من القصيدة:

أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ وَقَدْ لاَقَى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرَا
إِذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثـاً هِزَبْـرَاً أَغْلَبـا لاقـى هِزَبْرا

فالشاعر الذى يبدأ بالغزل ويخاطب حبيبته التى يُرجى وصالُها فلايستحقّ له أن يخشُن فى القول من أوّل الكلام كما لايمكنه أن يخفى مدى فخره وحماسـته لأنّه الموضوع الرئيس، إذن فالأرجح أن يتلافى جدّة الكلام وشدّته فى حشو البيت بلين القافيه ورنّتها فى آخر البيت! هذا مزج جميل بين موسيقى الفخر والغزل؛ الأمر الذى واضح فى القصيدة العربيّة وترجمتها الفارسيّة:

نبودى تماشـا كنـى اى پَرى كه چون پَنجه كردم به شير نَرى
نبودى ببينى كه خود شير گفت: فرى بر چنين برز و بازو فَرى

هذا ونرى حرفين «ا» فى العربيّة و «ى» فى الفارسيّة يزيدان القصيدتين ليناً وجمالاً بصفتهما حرف الوصل بعد الرويّ.

لايفوتنا أن نقول إنّه كان من الأفضل أن يقول شهريار قصيدته فى قالب «المزدوج» أو «المثنوى» لاحتمال المثنوى موسيقى متنوّعة متعدّدة حسب مقتضى الحال، إضافة إلى هذا والمخاطب الفارسـى يحبّذ الحماسـة فى قالب المثنوى لا القصيدة (بمعناها الفارسى كقالب شـعرى) لأنه متعوّد على قراءه «الشاهنامة»؛ ولعلّ شهريار لم يختر المثنوى تلبية لروحه الميالة إلى الغزل والقصيدة!.

الموسيقى الداخليّة

نعنى بالموسـيقى الداخليّة موسـيقى تتشـكّل فى حشـو البيت إثر تنسيق الكلمات

والتراكيب. (الجنّابی، ۱۳۸۵ق: ۱۳۷) وهی نوعان؛ معنويّة ولفظيّة. فالمعنويّة هی إيقاع التناسبات والترابطات المعنويّة فی الكلام «أساس النظر فی هذا النوع [من الموسيقی] هو معانی الكلام من نظم ونثر والمهارة باللعب بهذه المعانی والتفنّن فی طريقة عرضِها.» (أنيس، ۱۹۵۲م: ٤۲) فتتمثّلُ فی موسيقی مظاهر البلاغة كالتشبيه والاستعارة، من جانب، والتضادّ والإيهام والتورية و... من جانب آخر؛ أمّا اللفظيّة فهی وقعُ موسيقی المفردات من جانب، وموسيقی الصنائع البديعيّة اللفظيّة كالجناس والتكرار والاطراد وردّ العجز علی الصدر و... من جانب آخر. (شفيعی كدكنی، ۱۳۷۰ش: ۲۹۸-۲۹۹)

الموسيقی المعنويّة

كما قيل هی كلّ موسيقی تتشكّل من المواءمة المعنويّة فی الكلام، «والتغييرات فی الفنّ الشعری إنّما تقوم علی أسس إيقاعيّة تتمثّل فی الموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه.» (حمدان، ۱۹۹۷م: ۲٤٥) إضافة إلی أنواع من الموازنة والمقارنة المعنويّة فللصنائع البديعيّة المعنويّة دور هامّ فی هذا النوع من الموسيقی كما للتشبيه والاستعارة دورهما، فالبحث هنا يبين هذا النوع من الموسيقی فی النصّين العربی والفارسی.

المقارنة والموازنة: أفضل موسيقی معنويّة فی القصيدة البشريّة هی موسيقی تتشكّل فی مقارنة الشاعر الدائمة بين نفسه والأسد! بحيث تصير هذه المقارنة كرنّة فی أذن:

وَقَلْبِی مِثْلُ قَلْبِكَ لَيْسَ يَخْشَی مُصَاوَلَةً فَكَيفَ يَخَافُ ذَعْرَا؟
وَأَنْتَ تَرُومُ لِلأَشْبَالِ قُوتاً وَأَطْلُبُ لابْنَةِ الأَعْمامِ مَهْرَا

فهذه المقارنة والموزانة تتسّريان فی القصيدة كلّها والمتلقّی دائمًا يری نفسه أمام موازنة طريفة بين بشر والأسد وينتظر حتّی يتبيّن له من الفائز فی النهاية؛ فنری هذه الموازنة بين سائر شخصيّات القصيدة:

أَنِلْ قَدَمَیَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إِنی رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهْرَا

ومن الواضح الموسيقی المعنويّة المنبعثة من الموازنة بين «ظهر الأرض» و«ظهر مُهر». الموازنة لاتقف عند هذا الحدّ فتتعدّاه إلی الموازنة بين أعضاء الزوج للأسد:

يُكَفْكِفُ غِيلَةً إِحْدَی يَدَيْهِ وَيَبْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلیَّ أُخْرَی

فطبيعیٌّ أن نری هذه الموازنة فی الترجمة مع أنّ شهريار قد زاد من وصف الأسد

والمعركة ويُطبِع صوره بطابع حماسة «الشاهنامه»:

زدم نعره کای شـیر هشیار باش　　نزاییـده چون من پسـر مادری
ببین چون تو تنها به جنگ آمدم　　مـرا هم نـه یاری و نـه یاوری
ببین چون تو پیکانم از پیش روست　　نه از پشـت سنگی و از سنگری
مرا گوشت تلخ است زان درگذر　　بـرو در پـی طعمـه دیگـری

التشـبیه والاستعارة: لا شکّ فی أنّ موسیقی التشبیه والاستعارة تعود إلی مقارنة بین نوعـین یوجد بینهما تضاهٍ خفیّ فی إحدی الصفات. فالتشـبیه نوع مـن التلاؤم الدلالی والائتلاف المعنوی الذی یزید الکلام إیقاعًا وموسـیقی، وکلّما کان التشبیه بین المختلفین فی المعنی والجنس کان الإیقاع المعنوی فی الذهن أکثر وأتمّ. یقول الجرجانیّ: «وهکذا إذا استقریت التشبیهات وجدت التباعد بین الشیئین کلّما کان أشدّ کانت إلی النفوس أعجب وکانت لها أطرب وکان مکانها إلی أن تحدث الأریحیّة أقرب.» (الجرجانی، لاتا: ١٣٠)

فقصیدة بشر تتمتّع بأنواع من التشبیه والاستعارة، نذکر بعضا منها مبیّنًا المسألة:

إِذاً لَرَأَیْـتِ لَیْثـاً زَارَ لَیْثاً　　هِزَبْـرَاً أَغْلَباً لاقی هِزَبْرَا

فالموسـیقی المعنویّة المتشـکّلة من الموازنة والتناسـب بین الهزبـر الحقیقی والهزبر المجازی (بشر نفسه) لاتخفی عن الذی یعرف أدبیّة النصّ. ویقول أیضًا:

یُـدِلُّ بِمِخْلَـبٍ وَبِجَدِّ نَابٍ　　وَبِاللَّحَظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا

واللحظات کالجَمرة فی الحُمرة، وهو تشبیه یوحی بمدی هیبة الأسد ویبیّن براعة الشاعر فی إیجاد الائتلاف بین النوعین المختلفین فی سبیل التشکیل الموسیقیّ. وأخیرا البیت التالی:

سَلَلْتُ بِهِ لَدَی الظَّلْماءِ فَجْرَا　　هَزَزْتُ لَهُ الحُسَامَ فَخِلْتُ أَنی

أما شهریار فأمامه المثل الأعلی للحماسة فیستسقی من ینبوعه ما یستسقی، فحینما نقرأ تشبیهاته فسرعان ما تتجسّم فی بالنا تشبیهات «الشاهنامه»:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ　　بر و سینه چون دشت پهناوری
صدای مهیبی که چون کوس رعد　　بلرزانـد از بیـم، بحـر و بری
به هر موی او خشمگین کژدمی　　به هر یال او سـهمگین اژدری
چو دندان و قعـر دهن می‌نمود　　به هر چشـمکی کوره اخگری
به هر ناخنی خنجری خون چکان　　تو گو می‌گشـود از جهنم دری

يوجد فی هذه الأبيات من موسيقی التشبيه والاستعارة ما يصوّر صورة موحشة للأسد، مثل «ميان چون يکی تنگه کوه، تنگ» و «بر و سينه چون دشت پهناوری» و «به هر موی او خشمگين کژدمی»، «به هر يال او سهمگين اژدری» و... .

الموسيقی اللفظيّة

کما مرّ، تجلّت الموسيقی اللفظيّة فی جرس الأصوات والحروف وکيفيّة تنسيقها أوّلاً وفی استخدام الصنائع البديعيّة اللفظيّة کالتکرار والجناس وردّ العجز علی الصدر ثانيًا. فلنقارن بين موسيقی اللفظ فی القصيدة البشريّة وترجمتها:

جرس الحروف (تلاؤم اللفظ مع المعنی)

إذا استخدم الشاعر الموسيقی الذاتيّة للحروف استخدامًا ملائمًا للمعنی والمضمون فتأثير کلامِه أکثر ووقعه علی النفوس أشدّ. (يوسفی، ۱۳۵۷ش: ۲۵۵) فلنقارن بين هذا النوع من الموسيقی فی القصيدتين:

الحروف المجهورة:کثرة الحروف المجهورة التی من صفاتها الانفجار والاحتکاک، (کمال الدين، ۱۹۹۹م: ٤۹) فی شعر حماسیّ ليس أمرًا غريبًا وهی من أهمّ ما يجب أن يراعيه الشاعر فی هذا المقام الذی يقتضی الشدّة والجدّة:

وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبْدَی نِصالاً وَبِاللَّحَظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا
يُکَفْکِفُ غِيلَةً إِحْدَی يَدَيْهِ وَيَبْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلیَّ أُخْرَی
يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ مُحَدَّدَةً وَوَجْهاً مُکْفَهِراً

لاشکّ فی أنّ موسيقی تکرار حروف «ق»، «ح»، «خ»، «ک»، «غ»، «ع» و «ه» فی جمل تصف الأسد المُخيف يزدادُ الکلامُ خوفًا واضطرابًا. فهکذا الحال فی ترجمة شهريار:

بدان سهمگينيکه کام نهنگ بخواهی دريدن پيگوهری
رها کردمش خنجری آبگون قلم شد همه دنده از خنجری
فرود آمدش پنجه و مغفرم بپاشيد و گفتمکم از مغفری
به گرز گرانش به سندان سر فرو کوفتم پتکآهنگری

الحروف المهموسة: فيما بين تکرار الحروف المجهورة الرنينة الشديدة نری الحروف المهموسة مثل "ث"، "د"، "م" "ل"، "ط"، "س" "ص"، "ش" التی من صفاتها قلّة الاحتکاک

واللين. تكرّرت هذه الحروف في أبيات يصف الشاعر فيها استمالة بشر للأسد ونصحه له:

وَأَنْتَ تَـرُومُ للأَشْـبَالِ قُوتاً وَأَطْلُبُ لابْنَـةِ الأَغْمامِ مَهْرَا
فَفِيمَ تَسُـومُ مِثْلـى أَنْ يُوَلى وَيَجْعَلَ فى يَدَيْکَ النَّفْسَ قَسْرَاً
نَصَحْتُکَ فَالْتَمِسْ يا لَيْثُ غَيْرِى طعامًـا إنَّ لَحْمِـى كَانَ مُـرّاً

هذا هو الموسيقى التى تختلف باختلاف المقام والمقتضى، فنرى هذا الأمر فى ترجمة شهريار:

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

فما أجملَ توظيفَ موسـيقى الحروف فى سـبيل إيحاء المعانى؛ فتارة توحى الحروف الاضطراب والشدّة وتارة اللينة والعطوفة فهذا سحر الحروف؛ الطريف هو قرابة واضحة بين موسـيقى أبيات شـهريار وبشر وموسـيقى أبيات «الفردوسـى» فى قصّة «رستم» و«إسـفنديار» حيث يسعى «إسفنديار» أن يُرضى «رستم» بأن يُقيَّد دون الحرب لكى يصل إسفنديار إلى الحكم على «إيران»:

تو خود بند بر پاى نِه بى درنگ نباشـد ز بند شهنشـاه ننگ
تو را چون بَرَم بسته نزديک شاه سراسـر بدو باز گردد گناه
وزين بستگى من جگر خسته‌ام به پيش تو اندر كمر بسـته‌ام
نمانم كه تا شـب بمانى به بند وگر بر تو آيد ز چيزى گزند
از آن پس كه من تاج بر سر نهم جهان را به دست تو اندر دهم

(فردوسى، ١٣٧٩ش: ٧٢٦)

وكما أنّ الأسد لم يقبل الذلّ فإن "رستم" يردّ نصح إسفنديار الذى ينطوى على الذُلّ:

مگـر بند كـز بند عـارى بود شكستى بود زشـت كارى بود
نبينـد مـرا زنـده بـا بند كس كه روشن روانم بر اين است وبس!

(المصدر نفسه)

موسيقى الصنائع البديعيّة

لعلّه لافائدة فى الصنائع البديعيّة اللفظيّة إلاّ فائدة موسيقيّة، (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣١٢) فالموسيقى المنبعثة منها إمّا من الصنائع اللفظيّة -غالبًا للتكرار اللفظى- فى مِثل الجناس وردّ

العجز على الصدر وصنعة التكرار نفسها وإمّا من الصنائع المعنوية فی مثل التضادّ والموازنة و....

الجنـــاس: أمّا الجناس فحظّه قليل فی القصيدة البشـــريّة جـــدًّا بينما الأمر يختلف فی قصيدة شهريار، فلهذا السبب نری قصيدة الترجمة تتزوّدُ بموسيقی الجناس أكثر:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ　　بر و سینه چون دشت پهناوری
بلی شـــیرِ ســـلطان درّنـــدگان　　چنان ســـر سزای چنین افسری
ببین چون تو تنها به جنگ آمدم　　مرا هـــم نه یـــاری و نه یاوری
نه از پشتِ سنگی و از سنگری　　ببین‌چون‌تو‌پیکانم‌از‌پیش‌روست

الجدير ذكره الموسيقی المعنويّة المنبعثة من التضادّ فيما بين «دشت پهناور» و«تنگه تنگ».

التكـــرار: ومن أهمّ ما يحمل مهمّة الموســـيقی فی الأشـــعار الحماســـيّة الفخريّة هو "التكـــرار"، فعندما يتكرّرُ اللفظ أو الجملة تتخلّد الفكـــرة المطويّة فيها فی ذهن المتلقّی. والتكرار إذا كان ملائمًا للمعنی والمقام فله فوائد كثيرة ومنها فائدة موسيقيّة، (يوسفی، ١٣٥٧ش: ٢٦٤) فكلتا القصيدتين تتزوّدان بموسيقی التكرار إلی حدّ بعيد:

تَبَهْنَسَ إِذْ تَقاعَسَ عَنْهُ مُهْرِی　　مُحاذَرَةً، فَقُلْـــتُ: عُقِرْتَ مُهْرَا
أَنِلْ قَدَمَیَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إِنی　　رَأَیْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْکَ ظَهْرَا

فردُّ العجز على الصدر فی البيتين الســـابقين زاد فی موســـيقی الشـــعر وهو من أنواع التكرار فهكذا الحال بالنسبة للتكرار فی قصيدة شهريار:

به خون غلت و بگذار رنگین شود　　بـــه خونـــت جهیزیـــه دخـــتری
مرا نیز هم سرنوشتی چو توست　　که جز خـــون نمی‌زیبدم زیوری
چه سازم که با نرّه شیران فلک　　جز از خون نبخشیده آبشخوری
تو شـــیری و سرمشق نام آوران　　به خون رنگ به، نقش نام آوری

فتكرار لفظ «خون» أی «الدّم»، يصوّر الفضاء الدَموىّ الحاكم على الشـــعر كما أنّه يوحی حسّ العطوفة والمحبّة فيما بين الأسد وبشرٍ وهذا هو سحر موسيقی التكرار التی لايستغنی عنه الشاعر فی مقام الحماسة والفخر.

النتيجة

ألف- لشهريار فی ترجمة القصيدة البشريّة أسلوب بديع بحيث يترجم بيتًا من القصيدة

ويضيف إليه صورًا جميلة فى أكثر من بيتين تزيد النص الأصلى رونقا وبهاء.

ب- بعد مقارنة بين الوزن والبحر بصفتهما الموسيقى الخارجيّة للقصيدتين يتّضح لنا أنّ كلا الشاعرين اختارا بحرًا مناسبًا للفخر والحماسة؛ فوقع اختيار بشر على "الوافر" كما اختار شهريار "المتقارب".

ج- فيما يختصّ بموسيقى القافية فنرى شهريار يتّبع بشراً فى اختياره "الراء" كحرف الـرويّ؛ والراء من الحروف اللينة المهموسـة ولاينـاسـب الفخر كثـيرًا وكما قيل لعلّ الشاعرين اختاراه بسبب ما يوجد فى القصيدتين من تيّار غزلىّ.

د- تتمتّع كلتا القصيدتين بجماليّة الموسيقى الداخليّة، اللفظيّة منها والمعنويّة إلى حدّ بعيد؛ وفى المعنويّة يتّبع شهريار أسلوب النصّ الأصلى وبذل قصارى جهده فى سبيل نقل هذه الموسـيقى عبر استخدام أسـاليب الموازنة والمقارنة والتشبيه والاستعارة، كما أنّه زاد عليها باستعماله للتضادّ ومراعاة النظير. أمّا اللفظيّة فحالها حال المعنويّة بحيث نرى تلاؤم موسيقى الألفاظ مع الفضاء المعنوى واستخدام أنواع منوّعة من الصنائع اللفظيّة التى تزيد فى الموسيقى اللفظيّة مثل الجناس والتكرار وردّ العجز على الصدر.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين. (لاتا). المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر. ج٣. قدّمه و حقّقه و علّق عليه: أحمد الحوفى، بدوى طبانة. القاهرة و الفجالة: دار نهضة مصر.

ابـن ميمـون، محمد بن المبارک بن محمد. (١٩٩٩م). منتهى الطلب من أشـعار العرب. ج٨. تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفى. بيروت: دار صادر.

إستيتية، سمير شريف. (٢٠٠٣م). الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية. عَمّان: دار وائل.

أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة.

البصرى، صدرالدين على بن ابى الفرج بن الحسـن. (١٩٩٩م). الحماسـة البصريّة. تحقيق وشرح ودراسة: عادل سليمان جمال. ج١. ط١. القاهرة: مكتبة الخانجى.

حمدان، ابتسام أحمد. (١٩٩٧م). الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى. ط١. مراجعة وتدقيق: أحمد عبدالله فرهود. دمشق: دار القلم العربى.

الزركلـى، خيرالدين، (١٩٨٠م). الأعلام. قاموس تراجم لأشـهر الرجال والنسـاء من العرب و المستعربين والمستشرقين. ج٢. ط٥. بيروت: دار العلم للملايين.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. (١٣٧٠ش). موسيقى شعر. چ٣. تهران: انتشارات نگاه.

شهریار، محمد حسین. (١٣٦٩ش). دیوان شهریار. چ٩. ج٢. تهران: انتشارات زرین و نگاه.

طوسی، نصیر الدین محمدبن محمد. (١٣٨٩ش). معیار الأشعار. چ١. تصحیح: محمد فشارکی. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

عبدالرؤوف، محمد عونی. (لاتا). القافیة والأصوات اللغویة. مصر: مکتبة الخانجی.

عمرو بن کلثوم. (١٩٩١م). دیوان عمرو بن کلثوم. جمعه وحقّقه وشرحه: إمیل بدیع یعقوب. ط١. بیروت: دار الکتاب العربی.

عیسی، فوزی سعید. (١٩٩٨م). العروض العربی ومحاولات التطوّر والتجدید فیه. الإسکندریة: دار المعرفة الجامعیّة.

فردوسی، ابوالقاسم. (١٣٧٩ش). شاهنامه. بر اساس چاپ مسکو. تهران: قطره.

کمال الدین، حازم علی. (١٩٩٩م). دراسة فی علم الأصوات. ط١. القاهرة: مکتبة الآداب.

النویری، شهاب الدین أحمد بن عبدالوهاب. (٢٠٠٤م). نهایة الأرب فی فنون الأدب. تحقیق: علی محمد هاشم و عبدالمجید ترحینی. ج٩. ط١. بیروت: دار الکتب العلمیة.

الهمذانی، بدیع الزمان. (لاتا). المقامات. قدّم له وشرحه: محمد عبده. بیروت: دار الکتب العلمیّة. ٢٠٠٥م.

هومیرس. (لاتا). الإلیاذة. ترجمة: سلیمان البستانی. القاهرة: لمات عربیّة للترجمة والنشر.

یموت، غازی. (١٩٩٢م). بحور الشعر العربی. ط٢. بیروت: دار الفکر اللبنانی.

یوسف، حسنی عبدالجلیل. (١٩٨٩م). موسیقی الشعر العربی دراسة فنّیّة عروضیّة. الجزء ١. القاهرة: الهیئة المصریّة العامّة للکتاب.

المقالات

پرهیزی، عبدالخالق. (١٣٧٧ش). «فهرست بسامدی اوزان عروضی در مجموعه اشعار ٥٨ شاعر پارسی گو». مجلة شعر. العدد ٢٤. صص ٩٨-١٠٣.

تاج‌بخش، إسماعیل. (١٣٨٦ش). «قصیده بشریه و ترجمه منظوم آن از استاد شهریار». مجلة حافظ. العدد ٤٨. صص ٣١-٣٤.

الجنابی، أحمد نصیف. (١٣٨٥ق). «الدلالة الصوتیّة فی التعبیر الشعری وصلتها بالتجربة الشعوریّة». مجلّة الأقلام. العدد ٥. صص ١٢٥-١٣٢.

ـــــــــ (١٣٨٤ق). «موسیقی الشعر». مجلة الأقلام. العدد ٤. صص ١٢٥-١٣٢.

علیزاده، جمشید. (١٣٨٤ش). «یادنامه سید محمد حسین شهریار: سال‌شمار زندگی شهریار». مجله بخارا. العدد ٤٣. صص ٣٤٨-٣٥٧.

یوسفی، غلامحسین. (١٣٥٧ش). «موسیقی کلمات در شعر فردوسی». مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. العدد ٥٤. صص ٢٥٢-٢٨٥.