المجلد: (الأول)

العدد: (الأول) أكتوبر (2020)

International Journal of Humanities and Social Sciences Research and Studies

المجلة الدولية لبحوث ودراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية (IJHS)

مجلة علمية دورية محكمة

تصدرها أكاديمية

رواد التميز للتدريب والإستشارات والتنمية البشرية

رقم الإيداع في الدار الوطنية العراقية
2449 لسنة 2020

معرفية المقدمات في المدونات التراثية العربية بين الترجمة والنقد والإبداع التمثيل الصوتي للمعاني في مقدمة تعريب إلياذة هوميروس لسليمان البستاني.

د. نجلاء نجاحي.

جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب.

الملخص.

تحظى المقدمات في المدونات التراثية بأهمية بالغة، ذلك أن مؤلفيها يتخذونها كمطية لعرض أفكارهم، واتجاهاتهم وجوانب الإبداع فيها، وهي إحدى الثوابت المعرفية التي تسم منهاجيتهم في التأليف بعدة مميزات أهمها تراوح أسلوبها بين الموضوعية والذاتية في المحتوى، وضوابط منهجية وعلمية شكلاً.

وإذا عدنا إلى مقدمة ترجمة «**إلياذة هوميروس**» **لسليمان البستاني**، نجد أنها مؤلّف قائم بذاته، يمتد على مدى مائة وسبعة وتسعين صفحة (197) أحاط فيها بمبادئ النقد وقواعد التذوق الشعري بتحليل عميق، وبدقة متناهية، وعلم غزير، وتطرق إلى مواضيع عدة بالغة الأهمية بعد التعريف بجنس الملاحم، وهل عرفه العرب؟ ثم التعريف بالملحمة الهوميرية، والإشادة بها، وتأكيد نسبتها إلى هوميروس.

وقد تم التطرق إلى قضية التمثيل الصوتي للمعاني من خلال ما ذهب إليه البستاني في عرضه العلاقة بين الأوزان والأغراض والمعاني والتفصيل فيها، وهي القضية التي تحدث فيها العديد من الباحثين منذ القديم عرباً وغرباً.

الكلمات المفتاحية: معرفية المقدمات، تراث، الإلياذة، ملاحم، النقد، الترجمة، الإبداع.

Between translation, criticism, and creativity

the senses' phonetic transcription in Suleiman Elboustani's translation of Homer's Iliad's introduction

Abstract:

The heritage corpuses' introductions have a great importance, since their authors consider them as media for showing their trends and ideas and their sides of creativity, which are the knowledge certainties setting their method of writing with several characteristics including their objective and subjective content's styles and the formal methodological scientific disciplines.

If we come back to the Suleiman Elboustani's translation of Homer's Iliad's introduction, we find that it's a stand-alone writing, which consists of 197 pages, in which the author addresses the criticism principles and the poetic recognising rules with deep analysis, definite accuracy, great knowledge, and addressing several topics of a great importance, after identifying the epics gender and determining whether it's known for the Arab people or not, identifying the Homeric epic and commending it, as well as confirming its affiliation to Homer.

In this research, We've addressed the issue of the senses' phonetic transcription through what's tackled by Elboustani in reviewing detailly the relationship between the line breaks, the objectives, and meanings. It was the issue addressed by numerous Arab and western researchers since antiquity.

Key words: Knowing the introductions, the heritage, the Iliad, the epics, criticism, the translation, the creativity.

تمهيد:

حينما نذكر **(سليمان اليستاني)** تستوقفنا هذه الشخصية العربية الفذة – التي تمتعت بإتقانها لأكثر من لغة أجنبية – بأعظم إنجاز ترجمي في تاريخ الأدب العربي الحديث بترجمته لإلياذة هوميروس من اللغة اليونانية إلى العربية، أو كما سمى عمله: «تعريب الإلياذة»، والأصح هو ما ذهب إليه **البستاني**، حيث قرأ الإلياذة وأعجب بها ورأى أن ينقلها إلى اللغة العربية شعرًا، مشيدًا بها، واعتبرها إرثًا وتراثًا إنسانيًا، وما يلفت الانتباه في هذا التعريب تلك الدقة المتناهية في تقريب المعاني والدلالات، ونقلها إلى القارئ العربي، كما يشدنا علمه الغزير، وسعة الاطلاع، وشدة الحماسة إلى نقل الرأي للقارئ، ضف إلى ذلك عمق النظرة، ودقة التحليل والاستقراء، وحبك المقارنة، إضافة إلى عمق التأمل ودقة الملاحظة.

كما تستوقفنا مقدمتها الوافية، من حيث إنها إنجاز قائم بذاته، فقد أسهب الحديث فيها عن **هوميروس**؛ اسمه ولقبه، وأصل ومرجعيات التسمية، كما تحدث عن نسبه، ومولده و نشأته، ومدرسته، وأسفاره، وشروعه في قرض الشعر مشيرا إلى منظوماته، ومنزلته عند القدماء، ورأي المتأخرين فيه، وأقوال العرب في شعره، ثم انتقل إلى الحديث عن الإلياذة – أو الإلياس– وأصل التسمية، «واستدعاه ذلك أن يجد لفظة تقابل «أبوس» أو «أبو» اليونانية، فاهتدى بالدرس والتأمل والمقابلة إلى كلمة «ملحمة»، فكان أول من أوجد الكلمة التي نستعملها اليوم مصطلحاً وكأنه قديم قدم اللغة العربية » (جواد علي الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 1979، ص: 77).

وعبّر عن سبب تماسك أجزائها، وجمعها وكتابتها، وسلامتها من التحريف والتبديل، وقلة المفقود والمحرف منها، وأيّد هذا الرأي بحجج وبراهين تثبت ذلك، ثم ضرب أمثلة لذلك، منها الدخيل، الساقط المكرر، المغلَق فيها.

كما خصص جزءاً للحديث عن القول في كون الإلياذة منظومة واحدة، أو منظومات شتى، ووحدتها، منتقلاً إلى تحليلها وشرحها من حيث: الأشخاص، الأعلام الجغرافية، ارتباط أجزائها، فلسفتها وآدابها ومعارف عصرها كالتاريخ وأحداثه والجغرافيا والطب والفلك والحرب، والصنائع، والسياسة والدين والفنون. وتحدث عن سبب حياتها وخلودها، وانتشارها وذيوعها، وترجمتها إلى اللغات الأخرى كالهندية والفارسية، والسريانية، ولغات الإفرنج، وأسباب إغفال العرب نقلها إلى العربية شعرًا في القرون الأولى، والتي تجاوزت حاجز الدين، وهي كون معربي الخلفاء – كابن الخصي، وابن حنين– لم يكونوا عربًا وإن تفقهوا في العربية؛ إذ لم يسهل عليهم نظم الشعر العربي، بالإضافة إلى أن شعراء العرب أنفسهم لم يكونوا يتقنون اليونانية، فلم يوجد من يَصْلُح لهذه المهمة.

ثم انتقل إلى وصف مناهج المعربين للإلياذة ومسالكهم فيمن سبقه، وهي:

منهج يوحنا بن البطريق، وابن الناعمة: وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى، فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى، فيثبتها وينتقل إلى الأخرى، كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبها، وحكم برداءة هذه الطريقة وعدم نجاعتها لعدة أسباب:

أولها: عدم وجود كلمات عربية تقابل جميع كلمات اليونانية.

وثانيها: خواص التركيب والنسب الإسنادية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائماً، كما يقع الخلل من جهة استعمال المجازات، وهي كثيرة في جميع اللغات.

- **منهج حنين بن إسحاق و الجوهري، وغيرهما:** ويتمثل في أن المعرّب يأتي بالجمل المراد تعريبها فيحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها باللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوتها في الألفاظ، أو خالفتها، وحكم بجودة هذه الطريقة، ولهذا لم تحتج كتب **حنين بن إسحاق** إلى تهذيب، إلا في العلوم الرياضية.

1. **مسلك البستاني في تعريب الإلياذة:**

تحدث **البستاني** مطولا في وصف تجربته في تعريب الإلياذة وأسباب ذلك، كما وصف منهجه ومسلكه في رحلته التعريبية بولوعه بمطالعة الشعر القصصي منذ الصغر وما تعلق منه بالخيالات وعبادات الأقدمين، وسبب خلو لغتنا من هذا النمط من الشعر.

ومن أمثلة مطالعاته «**الفردوس الغابر**» لملتون، ووصف تزايد وتنامي إعجابه بالإلياذة، ومناجاة نفسه له بتعريبها لأنها كما يذكر كانت تشد إعجابه وتسترعي انتباهه بأنها الأحق بالاهتمام من ملل الحضارات الأخرى، كلما قرأ منظومة من المنظومات القديمة والحديثة زاد إعجابه بالإلياذة، لأنها وإن كانت أقدمهن عهدًا.

فهي لا تزال أحدثهن رونقًا، وأكثرهن جلاءً، وأوسعهن مجالاً، وأبلغهن جميعًا، مع علمه بخطورة الموقف، ووعورة المسلك وطول المشقة، وكان منهجه في ذلك المحافظة على الأصل، مع تضمينها شرحًا انتهج فيه أسلوبًا جديدًا لم ينتهجه أحد من الشرّاح، «بغية أن يأنس القارئ العربي بالرجوع في نظره إلى أخلاق أمته في جاهليتها، وبعض حضارتها والمشهور من أساطيرها و عباداتها، والمأثور من آدابها وعاداتها ومناهج شعرائها وأدبائها، ومواقف ملوكها وأمرائها وساستها وزعمائها، والإعجاب باتساع لغته العربية في الوضع لكل معنى من المعاني الفطرية، وجميع ما يتناول وصف حالة العرب و لغتهم و حالتهم الاجتماعية، كل ذلك بالمقارنة و المقابلة مع ما كان من نظيره في الأمم الغابرة، ولاسيما في أمم اليونان، ويرتاح المطالع الإفرنجي من قراء لغتنا إلى الولوج في بابٍ لا أظن أحدًا وَلِجَه من قبل فيبحث وينقب ويسترشد، فيرشُد على ما جرى عليه في سائر الشؤون، ونحن عن معظم ذلك غافلون، ولهذا لم يكن لي بدّ من مطالعة الأسفار الطوال، والمجلدات الضخمة من كتب العرب والأعاجم في الأدب والشعر والتاريخ.

وإذا ألقيت نظرك على باب الشواهد في المعجم في ذيل الكتاب ورأيت أنني اضطررت إلى الاستشهاد بمئتي شاعر عربي بين جاهلي، ومخضرم ومولد، فضلاً عما نقلته من شعر الأعاجم عذرتني على ما أضعت من الوقت في شرح الكتاب، إذ ربما قرأت ديوان الشاعر كله طمعًا ببيتٍ واحدٍ، ولو جمعت الزمن الذي صرفته في النظم لما زاد عن نصف مثله مما صرفته في تدوين الشرح» (سليمان البستاني: ترجمة الإلياذة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د. ت، ص: 64).

وقد تحرى البستاني الصدق في النقل دون زيادة في المعنى، أو نقص، مع مراعاة قوام اللغة دون تقديم أو تأخير إلا ما اقتضته الضرورة القاهرة، **ومن الجماليات التي طبعت هذا التعريب:**

- تبيُّنُ المعنى العام للبيت، أو البيتين، أو أكثر وسكبه في قالب عربي مع المحافظة على روائه ودقة إحكام التعريب.
- الموازنة بين طبيعة الشعر اليوناني الكمية وعروضها النبري، وطبيعة الشعر العربي ومراعاة ذلك الاختلاف بينها في الأشطار والمقاطع، وما يعرف بالتدوير بين الأبيات إذ ليس في اليونانية شطر وبيت كالعربية، فكل شطر منها بيت تام، كالرجز في عرف بعض العروضين، فيعتبرون كل شطر منه بيتًا كاملاً، ثم إنه كثيراً ما يحصل الترابط فيها بين بيتين، أو أكثر.
- الابتعاد عن تبديل معنى بآخر ولفظة بأخرى، وعن الحذف والإضافة، إذ عدّ كل ذلك تشويهًا للأصل واعتداءً عليه وتحريفًا له.
- المحافظة على الأصل بالمحافظة على الألفاظ ما أمكن، وما ورد من الحذف فهو من مكررات الأصل التي يحسن تكرارها في لغتها الأصلية ويقبح في غيرها، أو من الألفاظ التي يمكن استخراجها من المعنى، أو من الكنى والألقاب التي يستغنى عن إيرادها كل حين.
- اجتناب الوحشي والحواشي من الألفاظ.
- انتقاء ألفاظ يمكن إطلاقها على المعنى المراد، وانتهاج أسلوب التركيب الوصفي الذي لا يختل معه نظام العربية، ومن أمثلة ذلك: أسماء الآلهة والأطعمة والأشربة اليونانية؛ حيث أطلق على الشراب في اليونانية «الكوثر» و«السلسبيل»، وعن الطعام بـ«العنبر» كما عرب أسماء الآلهة بـ«القيان»، والخرائد.

- عمد في ترجمة الآلهة والمعبودات إلى تسمية كل معبود باسمه اليوناني، وإن كان لبعضها ذكرٌ في كتب العرب ملتزمًا عادة الإفرنج في نقل كثير من الأعلام اليونانية عن الأصل اللاتيني دون اليوناني مثل: قوله: «فإذا أرادوا **أثينا** –آلهة الحكمة– قالوا: "مينرفا"، بلفظها اللاتيني، وإذا أرادوا فوسيذ، أو فوسيذون إله البحار قالوا: "نبتون".

والسبب في ذلك أن معبودات الرومان كانت تماثل معبودات اليونان من أوجه شتى، ولها عند كل من الفريقين أسماء توافق روح لغته ومعانيها، وإن كان الإفرنج أقرب عهدًا بالرومان، وقد تناولوا أسماء معبوداتهم عن اللاتينية على ما دونّـها **فرجيليوس** وغيره من الشعراء والكتاب أطلقوا تلك الأسماء على الأعلام اليونانية أيضاً لمماثلتها لها في المفاد والمدلول، على أن الكثير من محققيهم أخذوا يرجعون إلى الأصل و يذكرون كل علم باسم لغته » (البستاني: ترجمة الإلياذة، ص: 72).

- فسار في تعريب المعبودات بتسميتها باسمها اليوناني مثل قوله: **زفس** بدل **زاويش**، وقد ورد هذا في قول **أبي نواس**، وقوله **هرمش** بدل **عطارد**، و**آرس** بدل **المريخ**، كما قالت العرب و**بهرام** كما قالت العرب والفرس، و ذلك لأن المشترى وعطارد والمريخ و بهرام هم غير أمثالهم عند اليونان، وليس في كتبنا لهم وصف معين ينطبق على المعنى اليوناني، ولم يتوسع في شيء من هذا الباب إلا باسم **عفروذيت (أفروديت)**.

فقد أطلق عليها اسم **الزهرة** لقب الشبه بين الزهرتين في أساطير القومين، وقال: "**الإسكندر**"، بدلاً من "**ألكسندر**" أو "**ألكسندروس**"، كما جرى الإفرنجة وكثيرون من كتَّاب العرب بزيادة حرف الهاء في أوائل الأسماء المبتدئة بحرف علة ثقيل، فقلت:" هوميروس، وهليس، وهيرا، وهيبا"، كما قالوا:" هيرودوس،

وهيرودوتس، وهرقل وهيلانة" مع إنه لو روعي رسم الحروف اليونانية وعلم أنه لا هاء فيها لوجب أن يقال: "إيروس، وإيروتس، وإرقل وإيلانة " على أن العرب لم يراعوا ذلك في كل الأحوال، ولهذا قالوا: "أوميروس وأسيودس بدل هوميروس و هسيودس"(البستاني، ص: 73.).

و مثل ذلك يقال في زيادة العين في أوائل نحو عشرة أسماء، فإن ذلك يقربها إلى اللهجة العربية، فأخفت علينا أن نقول: "**عسقلاف**"، من أن نقول:"أسقلاف"، و"عفروذيت"، بدلًا من "أفروذيت".

- وكذا الحروف التي لا مقابل لها في اليونانية، مثل: الطاء والقاف، وهما كثيران جدًا في الأعلام اليونانية واللاتينة المعرّبة، فقالوا: "أنطيغونس، و أنطيوخسن وقيرس، وقسطنطين، وقيصر"، بدلًا من "أنتيغونس، وأنتيوخس، وكيرس، وكنستنين، وكيسار"، واعتبرهم **البستاني** أحسن بالنبر على انطباق تعريبهم على اللهجة العربية فقال: "طروادة، وطرتا، وطيطان، وغيرها»، و بالقاف: "قرونس، وقبريون، وقليارُس"، وربما اجتمع الحرفان كما في "**طفقير**".
- ويقال مثل ذلك في **الصاد**، فهي ليست من الحروف اليونانية، ومع هذا فقد قال: "صوقوس"، كما قالوا: "صولون، وصوفيا"، كما أن اليونانية تخلو من حرف الدال؛ فكل دال فيها ذال، فراعى **البستاني** ذلك وحافظ على إبقاء معرّبات المتقدمين على حالها فقال: "الإسكندر، والإسكمندر، ودماس، ودردانيا – بالدال، وذريون، وذيتر، وذيفوب – بالذال (نفسه، ص:73).
- وفي اليونانية حروف ليست في الهجاء العربي **كالقاء** – قاف منقوطة ثلاث نقاط – فهي مقام الباب في الحروف السامية، وموقعها موقع هذه، أي ثانية في الحروف، فكما عبَّر اليونان بها عن بائنا لخلو لغتهم

منها، يجب أن نعبر عنها بالباء لخلو لغتنا من حرفهم، ويشمل هذا التعريف جميع الألفاظ التي يدخل هذا الحرف بهجائها وهي كثيرة، كـ"باتيا، وبريسا، وبورس، وبرياس".

وفيها حرف آخر لا مقابل له في العربية، وهو **الباء الفارسية**، فقد اختار لها الفاءَ لقرب مخرجها إليها فقال: "فريام، وفطرقل، وفوذاليز"، كما قالوا: "فرسيس، أفلون، فيداس"، ومن معرّبي القدماء من اختار لهذا الحرف **الباء العربية**، فقالوا: "بطرس"، بخلاف كثيرين من معرّبي السريان الذين يقولون: "فطرس"، فعوّل على هذا الوجه، إلا حيث وقع تكرار الحرف، أو ثقل اللفظ بالفاء، فأرجعه إلى الباء، وقال: "فينبس، وبفلغونة، وأولمب"، ولم يقل: "فينفس، وأولمف، وففلغونة"

ولا فرق في اليونانية بين الجيم و الغين، فيعبر عنهما فيها بحرفٍ واحدٍ مخرجه بين الغين العربية و الجيمين أي: الجيم المصرية والجيم السورية، فاختار أن يعبر عنهما **بالغين** فقلت:"غلاطيا، وغرطينة" إلا في أحوال قليلة رأيت فيها الجيم أوقع في الأذن سواء كان مصريًا أو سوريًا كـ:"جيربنيا، ومجبيس".

- ولم يتصرف في الحروف والحركات إلا نادرًا، ووجهته في ذلك تقريب اللفظة لمسمع القارئ العربي دون أن يعبث بمادة الأصل، مثل: صفية تعريبًا لاسم أنثى أصلها **صفيّو أو سفيو**، وأما حروف العلة التي يعبر عنها بحركاتٍ، فقد تحاشا تغيرها عن موضعها كما وقع في كثير من كلام العرب.
- وقد نبَّه على الكلمات اليونانية الأصل، مثل: «الأسطول، المينا، الليمان، النوتي»، وما يشتبه في كونه يونانيا مثل: «العفريت، العنبر»، وما يشابه اليونانية: مثل: «الخريدة»

(البستاني: ترجمة الإلياذة، ص: 74).

عوائق التعريب في تجربة البستاني:

لقد كان أكبر هم البستاني في رحلته التعريبية أن يُغني هذه التجربة ولا يغمطها حقها من الإبداع والنقد والجماليات، لذلك لم يتصرف بشيء من المعاني محافظًا على الألفاظ ما أمكنه ذلك، و لكن رغم ذلك وقفت في سبيله عوائق جمَّة، أهمها:

- اعترضت طريق التعريب ألفاظ و تراكيب وصفية أغلبها غير مألوف في العربية، وبعضها لا مقابل ولا مرادف لذلك ارتاب وارتبك في انتقاء الألفاظ، فاضطر إلى استعمال ألفاظ يمكن إطلاقها على المعنى المراد بأسلوب التركيب الوصفي الذي لا يختل معه نظم العربية، ومن أمثلة ذلك أسماء الآلهة اليونانية والأطعمة والأشربة التي لا مرادف لها في العربية مثل:

- الآلهة اليونانية والأطعمة والأشربة: يعبر عنهما بلفظتين لا مرادف لهما في العربية، فعبرت عن الشراب بالكوثر والسلسبيل، وعبرت عن الطعام بالعنبر، وهو عندهم طعام وطِيب في نفس الوقت.
- وعند القوم آلهة وشبه آلهة كثيرة لا شبيه لهم عند العرب، فلم توضع لهم أسماء خاصة بهم، «فحيثما أتيت على لفظة من مثل هذا رجعت إلى معنى اللفظة اليونانية، و عربتها بما رادف ذلك المعنى أو قاربه، فدعوت ربات الغناء و منشدات الآلهة "القيان "–والقينة في العربية الجارية المغنية، ودعوت ربات اللطف البهجات والخرائد، فاللفظة الأولى أخذًا عن مفاد المعنى، واللفظة الثانية تشبهًا بالكلمة اليونانية التي تماثلها في اللفظ كما أوضحت في الشرح».

وأما الموصوفات العلوية الموضوعة لمعنى معين، فقد سميتها بأسمائها التي تنطبق عليها في العربية، فسميت آلهة الفتنة، ورب الهول: "هولا" وإله الشقاق: "شقاقا"، والساعات: "ساعات"، والصلوات: "صلوات" ....

- ✓ **التراكيب الوصفية:** وفي الإلياذة تراكيب وصفية ملازمة لكثير من أعلامها، وقد يكثر تكرارها بطريقها تكرهها العربية، كوصف **آخيل** بـ:«**خفة القدم**»، ووصف **هكطور** بـ«**هز الخوذة**»، والقول في **نسطور** أنه «**راعي الشعب**»، وفي **زفس** أنه «**أبو الآلهة والبشر**» ففي مثل هذه الأحوال خففت التكرار وانتقيت ألفاظًا حسبتها خفيفةً على المسمع العربي، فقلت: «طيار الخطى»، و «هياج التريكة»، وما أشبه (البستاني: ترجمة الإلياذة، ص: 70).

- **صعوبة تعريب الأعلام** بما يمجّه الذوق العربي وخصوصًا الأمثال، إذ ذكر **البستاني** أنه لابد أن يستقل في أول الأمر توالي أعلام أعجمية لم تألف الأذن العربية سماعَها، لذلك يمكن أن ينفر منها أول الأمر، ثم لا يلبث أن يألفها بعد تلاوة قصيدة، أو جزءٍ من قصيدة.
- **صعوبة إحكام النظم**، إذ لابد من وضع أصولٍ يعتمد عليها في سائر الأناشيد بعدما وجده في النشيد الأول من عثرات وخاصةً في أسماء الأعلام.
- تلاعب النساخ وتصحيفهم (تحريفهم) لأسماء الأعلام من الإلياذة، فضلاً أنهم لم يجروا على نمطٍ واحدٍ معلومٍ في زمن من الأزمنة إلا قليلاً، و في عددٍ محصورٍ من الأعلام المشهورين، و من أمثلة ذلك:
  - أرسطا طاليس، أرسطو طاليس، أرسطو ليس، و نجد الاسم أيضا مبتورا: أَرَسَطْ.
  - فيلقوس، فيلثوس، فيليوس، قلنلتوسنو، المقصود **فيلبس** أب الإسكندر.

- بوذنطة، تيرنطا، بيرظا، بورنطا، والمراد البيزنطية.
- ورود الأسماء بهجاء مختلف على مدار الصفحات.
- وجود حروف لا وجود لها في اليونانية.
- وجود حروف لا وجود لها في العربية.
- تنافر بعض الحروف كالسين والثاء والباء والقاء(القاف بثلاث نقاط).
- عدم وجود أصول يرجع إليها **البستاني** ويعتمد عليها في تعريب المنظومات والملاحم، وهذا ما شكّل صعوبة في تعيين الأوزان التي ينظم عليها الإلياذة وكذلك القوافي.
- كما تناول عدة مواضيع وقضايا بالغة الأهمية، أهمها:

✓ وقوفه على الشعر العربي حيث موضوعاته، وخصائصه الفنية، وتصنيف الشعراء إلى طبقات.

✓ الحديث عن ضوابط الشعر، وتفصيل القول في القوافي ومباحثها.

✓ الإشادة بفضل القرآن الكريم في حفظ اللغة العربية من الضياع.

✓ طرقه الأدب المقارن عند العرب.

✓ قضية توارد الخواطر بين الشعراء فيما يسمى بالتماثل في إيراد المعاني (التناص).

ولعل القضية المهمة التي ركزنا عليها في هذا البحث هي **قضية انفراد كل بحر، أو مجموعة من البحور بالتعبير عن أغراض معينة**، أو ما أسميناه أسوة ببعض الدارسين: **«التمثيل الصوتي للمعاني»**، إذ لابد لمن يُقْدِمُ على عمل بوزن تعريب الإلياذة نظمًا أن يقف مطولاً قبل أن يحدد أوزان منظومته وقوافيها، والأمر يزداد صعوبة عندما نلمس ذلك التباين بين أوزان الشعر العربي وأوزان الشعر الغربي وطبيعة كل منهما (للاستزادة

في الموضوع ينظر: محمد مندور: أوزان الشعر الأوربي: مجلة الرسالة، العدد 540، الصادر بـ: 8 نوفمبر 1843، وكتابه: في الميزان الحديد، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ط، 1973 ص: 187 ؛ و نجلاء نجاحي: الزحافات والعلل ودورها في تقربي البحور الخليلية العربية من الأوزان النبرية الأوربية، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غردلية، الجزائر، المجلد: 11، العدد: 1، جوان 2018، ص: 1732)، إضافة إلى ندرة – إن لم نقل انعدام– الدراسات التي تؤصل لهذه القضية، «إذ هيهات أن يتسنى وضع مثل هذه الأصول فيتقيد كل بحر من بحور الشعر بباب من أبوابه أو تعيين كل قافية من القوافي لمعنى من المعاني.

فقد نظم العرب كل معنى على كل بحر، وكل قافية وأجادوا، و القريحة الجيدة نفاذة خبيرة، إذا طرقت بابًا انفتح لها ملء رغبتها، فتقع على البحر والقافية، وهي لا تعلم من أين يأتي لها أن تقع عليهما، وإنما هو الشعور الشعري يدفعها إلى حيث يجب أن تندفع، فالشاعر المجيد إذا تصور أمرًا إنما يتصور له ذلك الأمر على كماله فتُهَيِّئُ له السليقةُ جمال الشكل كما هيئت له جمال المعنى.

فيجتمع له أحكام التناسب بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية، فكل بيت بنى عليه قصيدته، فهو الأساس الذي يصح أن يستند إليه ويبنى عليه ولا يخرج عن هذه القاعدة إلا الشعر المنظوم لأغراض معلومة، ودعت الحاجة إلى تقييده بقيودٍ لا مناص له منها، كالأراجيز المنظومة في اللّوم، وبعض الموشحات والأغاني المربوطة بأنغامٍ معينةٍ، فالشاعر مقيدٌ فيها بنمط لا يتيسر له العُدول عنه إلى غيره، وفي ما سوى ذلك فالشاعر مطلق اليدين يتصرف بالشعر كيف شاء وله أن يرتضي ما تيسر له من الأوزان والقوافي، وهي في الغالب تبرز له من نفسها بشكلها الأنيق و قوامها الرشيق»(البستاني، ترجمة الإلياذة، ص: 80).

وما اختلاف أوزان البحر نفسه إلا دليلًا على أن أغراضًا مختلفة دعت لتعدد هذه الأوزان، وإلا فقد يغني بحر، أو بحرين، ووزن واحد، أو وزنين للإحاطة بأغراض الشعر وأهواء الشعراء وتطلعاتهم وآلامهم، وهل يعقل أن يصلح بحر الطويل – مثلاً– للمرقصات من الأشعار، والموشحات وغيرها من الأغراض الهزلية؟

وقد شكل العروض المتكون من الأوزان والقوافي أحد العناصر الأساسية والدالة في النص الشعري، إلا إنه لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار الأوزان قوالب ثابتة ومحددة تقاس من خلالها رداءة النص وجودته، إنما يجب أن ينظر إليها على أنها مكون أساسٌ يستوعب الأحاسيس والمشاعر من المبدع إلى المتلقي لأن «الوزن ليس عنصرًا مستقلاً عن القصيدة يضاف على محتواها من الخارج.

بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى»(جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1 1981، ص: 55) وقد أثيرت قضية الأوزان وعلاقتها بالأغراض وأحوال النفس منذ القدم فقد كان «قدماء اليونانيين وحدهم دون غيرهم من شعراء الأمم الأخرى هم الذين خصصوا لكل نوع من أنواع الشعر وزنًا خاصًا به، فجعلوا أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات»(د. ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، د. ط، 2007، ص: 261).

وهذا ما ذهب إليه **الفارابي**، وقد وافقه في ذلك **ابن سينا**، حين قال: «إن اليونانيين كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر، وكانوا يخضعون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة»

(المرجع نفسه، ص: 262)، وقد تحدث **أرسطو** عن مناسبة الوزن السداسي – أو الملحمي – للقصيدة الروائية دون غيرها كما تحدث عن مناسبة الوزن الأيامبي للرقص، ومناسبة التروخائي للعمل لأنهما وزنان تشيع منهما الحركة (أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973، ص: 136)، كما تحدث **ابن رشد** عن اختصاص الموضوع الشعري بوزن ما، حيث كان يرى أنه «من تمام الوزن أن يكون مناسبًا للغرض، فـرُبَّ وزن يناسب غرضًا لا يناسب غرضًا آخر» (ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر، ص: 263).

وقد قال **الفارابي** بأن لكل نوع من أصناف الشعر اليوناني وزنه الخاص الذي لا يليق إلا به «فطراغوذيا – مثلا– نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذُّ به كل من سمعه من الناس، أو تلاه يذكر فيه الخير والأمور المحمودة، وأما ديثرمبي فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوذيا، وأما قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة»(الفارابي: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 152).

وهو أمر عريق عند اليونانيين، فهم لا يخلطون أوزان أشعارهم بأحوالها، فنجد **هوراس** يقول بأن «الخصائص والنبرات المختلفة التي يتميز بها كل لون من ألوان الإنتاج واضحة الحدود، فلم يحييني الناس كشاعر إن قَعد بي العجز أو الجهل عن مراعاتها لم ينته بي الحياء الكاذب إلى إيثار الجهالة عن التعلم، كما أن موضوعًا كوميديًا لا تمكن كتابته في شعر تراجيدي، كذلك تأنف مأدبة ثابيستيس أن تروي في أناشيد الحياة اليومية التي تناسب الكوميديا، لكل مقام مقال، فليلزم الشعراء هذه الحدود»(هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 3، 1988، ص: 114).

وقد أسهب **حازم القرطاجني** في بيان ذلك، حين أقر باختلاف الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد، وأن لكل منها ميزةً تخصه من جهة ما له من رصانة في السمع، «ولما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسبه أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة، أو ضعف، أو خفة، أو ثقل.

وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان – في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض– ميزةٌ في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد به من بساطة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعر ومن جهة ما يوجد باهيًا، أو حقيرًا، وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي، ولا بد أن يكون كل وزن لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة »(حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 3، 1986، ص: 265 – 266).

ويضيف أنه كلما تعددت أغراض الشعر وتنوعت بين الجد والهزل، والرصانة والرشاقة، والتفخيم والتحقير، وجب على الشاعر أن يحاكي تلك المقاصد، ويمثل تلك المعاني بما يناسبها من الأوزان، وأطلق عليها «محاكاة الأوزان للأغراض والمعاني»، أو ما يمكن تسميته بـ«التمثيل الصوتي للمعاني والأغراض»، فإذا «قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًا، أو استخفافيًا، وقصد تحقير شيء، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك

في كل مقصد، وكان شعراء اليونانيين يلتزمون لكل غرض وزنًا يلتف به ولا تتعداه به إلى غيره» (السابق، الصفحة نفسها).

ومن هنا نفهم الإقرار بالخاصية المستقلة للأوزان، وطبيعتها وميزتها الموسيقية المشحونة بالطاقات الشعورية والتعبيرية، لذلك رسخت فكرة التناسب والملاءمة والمقابلة بين الوزن والغرض بأن «يَجْعل للغرض المفسر وزنًا يقول به ويكون ذلك الوزن مناسبًا إياه، وأن تكون التغيرات الجزئية بذلك الوزن تليق به، فرب شيء واحد يليق به الطي في غرض وفي غرض آخر به التلصيق، وهما فعلان يتعلقان بالإيقاع يستعملهما». (ابن سينا: فن الشعر، ص: 180)

وإن دل هذا القول على شيء إنما يدل بالدرجة الأولى على أن الوزن الواحد يتكيف مع أغراض أخرى، ولكن بما يلحقه من علل وزحافات وتغيرات، تبعًا لتنوع الأغراض كان التنوع الخصيب للأوزان وهذا «لأن أغراضًا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحر واحد ووزن واحد، وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والنقزان والخفة، أو يظن من الممكن أن تصاغ كلمة الأخطل:

خفّ القطينُ فراحُوا منك أو بكَرُوا وأزعَجتهُم نوى في صرفها غِيرُ.

في بحر الرجز المجزوء و المخبون الذي منه قول شوقي:

فيمَ اجتماعُنا هنا يا عضرفوتُ ما الخبرْ.

لا أدْر تلكَ ضجّة حضرتها فيمنْ حَضــرْ.

ومن كابر من مثل هذا فإنما يغالط نفسه في الحقائق ويسومها طلب المحال»(د. عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ج: 1، ط: 3 1989، ص: 93 – 94).

ولعل هذا ما جعل المغنين يتجهون إلى تعديل الأوزان وتغييرها لتتلاءم مع أغراضهم «فكانوا يضطرون مع ألحانهم أن يطيلوا أو يمددوا في بعض حروف تفعيلات البيت وأن يقصروا أو يهمسوا في حروف أخرى من هذه التفعيلات» (د. شوقي ضيف: الغناء في مكة والمدينة، ص: 113).

أو كما يرى **ابن سينا** في تعرض الوزن لأصناف من الحذف والتغيير الذي يلحق به «وقد يعرض في الوزن أن يوصل وأن يفصل، وأن يحذف قطعة صالحة، وخصوصًا في آخر الإيقاع» (ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تح: زكرياء يوسف، ضمن كتاب الشفاء، د. ط، 1956، ص: 134).

ولعل الدارس لباب الزحافات والعلل في العروض العربي يدرك إحدى تغيرات البحر عن صورته الأصلية، وهذا ما يجعله ملائمًا لأغراضٍ أخرى غير التي كان يتناسب معها في صورته الأصلية.

«فالرمل مثلا ووزنه **فاعلاتن** ثلاث مرات، حين يلم به الزحاف في جزئه الأول ويصبح **فعلاتن** بتغير عن صورته القديمة ويصير سريعًا لسرعة حركاته ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعًا، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئًا وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة التي تعبر عن عواطف ملتهبة، بينما تلائم الثانية الموضوعات الهادئة التي تعبر عن عواطف فاترة أو محزنة» (شوقي ضيف: الغناء في مكة والمدينة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د. ط، د. ت، 113 – 114).

ومعروف أن الأوزان الخفيفة كانت مطلبًا لا غنى للشعراء الغنائيين عنه، لذلك كان الشعراء الغنائيون والمغنون يجزئون الأوزان القديمة المعقدة لتحريف صورتها لتتلاءم مع الغناء، ولأن الأوزان الطويلة –كالطويل والكامل– لا تتلاءم مع الأغراض الهزلية، «فقد كان أصحاب الشعر الغنائي يهجرون إلى حد ما الأوزان

الطويلة من مثل الطويل والكامل و يقبلون على الأوزان السهلة من مثل الوافر والخفيف والرمل والمتقارب والهزج، ولم يكتفوا بذلك فهم يجزؤون الأوزان الطويلة المعقدة، كما يجزؤون الأوزان السهلة البسيطة» (شوقي ضيف: الغناء في مكة و المدينة، ص: 263) وأبلغ مثال على ذلك مذهب الوشاحين الذين كانت لهم أوزان تجديدية كثيرة.

والمتفحص للبحور الشعرية والأوزان العروضية يجد أن لكل وزن من الأوزان خاصيةً مميزةً وسمةً معينةً تجعله متناسبًا مع الانفعالات النفسية والشعورية، «فالعروض الطويل تجد فيه أبدًا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن إطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللرمل لينًا وسهولة، ولما في المديد و الرمل من اللين كانا أليق و أنسب بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر» (حازم القرطاجني: المنهاج، ص: 269).

وكأن هذه الخصائص لها القدرة على شحن الوزن إيقاعيا بمعانٍ وطاقات تعبيرية خاصة، أي إن لكل معنى وزنًا يلائمه إذ إنه ليس من المعقول أن يكون الغرض هزليًا رشيقًا، ويختار له وزنًا من الجزالة والقوة بمكان، كما إنه ليس من الممكن اختيار وزن لين سهل لغرض فخم رصين، «ولما كانت أغراض الشعر شتى.

وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس؛ فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًا، أو

استخفافيًا وقصد تحقير شيء، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء» (المصدر السابق، ص: 266).

ويمكن القول بأن المعنى سابقٌ على الوزن، ذلك أن الشاعر يكتب المعاني نثرًا، ثم يكتبها وزنًا «فأول أجزاء صناعة المديح الشعري في العمل هو أن تحصى المعاني الشريفة التي يكون بها التخييل ثم يكسي تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه» (ألفت الروبي: نظرية الشعر، ص: 263).

وقد قرن **إخوان الصفا** فاعلية المعنى إلى الناحية الموسيقية اللحنية، كما فعل **الفارابي**، حين قسم الألحان إلى ثلاثة أنواع بحسب غاياتها؛ قسم سماه **الألحان المقوية** نسبة إلى الانفعالات التي تصدر عن قوة النفس، **والألحان الملينة** نسبة إلى الانفعالات التي تنسب إلى ضعف النفس، **والألحان المعدلة الاستقرارية** نسبة إلى الألحان المعتدلة التي تكسب النفس استقرارا وهدوءا(الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك ودريني خشبة، دار الكتاب العربي، د. ط، 1967 ص: 1180).

وقد اتسم العرب في عهدهم الأول بالشعر بالوقار والخيلاء، لذلك كانوا يميلون إلى استخدام أوزان معينة توافق طبعهم الذي كان دائما يميل إلى السعة والطول والوفرة على الصعيد الأفقي، حيث كرسوا الأوزان الطويلة، وعلى الصعيد العمودي المتمثل في طول نفس الشاعر في البحر الواحد «وهذا التوجه في المفاضلة بين أوزان الشعر، وإيثار البحور الطويلة نابع من رغبة الشاعر في الإعلان عن تمكنه وصموده مجاراة لنفسه من ناحية ونتيجة للمتابعات النقدية.

من ناحية ثانية التي تقوم شعرية الشاعر وفقًا للقواعد المستنبطة من النتاج الشعري المنجز فعلاً عبر مراحل سابقة من الزمن، فلا شك أنها تسهم في ترسيخ طرق التراث الشعري و أساليبه» (رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام،، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د. ط، 2001، ص: 30).

ومع ذلك فقد تمتع العربي بقدر من الحرية في اختيار الأوزان، والتي أتت في الغالب مرتبطة بالحالة النفسية للشاعر، وكان الشاعر يحاكي أحواله النفسية بالأوزان المختلفة تبعاً لأغراض الشعر التي «كان منها ما يقصد به البهاء والتفخيم.

وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية، والرصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًا، أو استخفافيًا، وقصد تحقير شيء، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك الحال في كل مقصد» (حازم القرطاجني: منهاج الأدباء وسراج البلغاء، ص: 266) ذلك أن لكل وزن من الأوزان خصائصَ تجعل الغرض يتلاءم مع نسجه، فنجد الشاعر يعتدل كلامه، ويستقيم نظمه.

ويتحلى لفظه إذا أحسن اختيار البحر فكان «لكل وزن طبع يصير نمط الكلام مائلا إليه، فالشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعرًا على الوافر اعتدل كلامه، وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع» (المصدر السابق، ص: 269).

فبعض الشعراء إذا سلكوا وزنًا معينًا توعروا في مواطن كثيرة من النظم، حتى يكون ثقيلاً مبغضًا لأنه لا يتلاءم ومعاني الكلام وغرض الشعر حتى يسلكوا وزنًا آخر فيعتدل كلامهم، ويزول عنهم التوعر، فيلين كلامهم، ويستقيم نظمهم وترق معانيهم.

وقد رأى **البستاني** أن لكل بحر ساحلاً يقف عنده ويعبر اسمه عليه، فرأى أن الطويل يعبر اسمه على أنه «لا يسوغ أن ننظم عليه الأهازيج والموشحات والأغاني، وإذا قلنا هذا بحر مقتضب أو مجتث علمنا أنهما لا يصلحان للمنظومات على إطلاقها، ولا يصح فيهما تدوين الروايات والتواريخ» (البستاني: الإلياذة، ص: 81).

وهذا يعني أن البحر الطويل يستوعب امتداد تفعيلاته المضامين الفخمة الجادة، لذلك فقد نظمت أكثر قصائد وملاحم العرب عليه فهو «بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه، والاستعارات وسرد الحوادث، وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، ولهذا كثر في شعر المتقدمين، كمعلقات امرئ القيس، وزهير، والنابغة وغيرهم» (البستاني، ص 81).

ورأى **حازم القرطاجني** أن «العروض الطويل نجد فيه أبدًا بهاءً وقوةً، وأن الشاعر إذا سلك الطويل توعّر في كثيرٍ من نظمه حتى يتبغّض، وأن الأعاريض الطويلة التي تفضل عن المعاني فيعبرون فيها بركاكة الحشو وقبيح التذييل وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعض لطوله» (حازم القرطاجني: منهاج، ص: 269).

أما البسيط فهو يقترب من الطويل، ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه لآخر يفوقه رقة وجزالة، ولهذا قل في شعر الجاهليين وكثر في شعر المولدين (حازم القرطاجني: منهاج، ص: 82).

وقال عنهما **الطيب الصالح المجذوب** بأنهما «أطول بحور الشعر العربي، وأعظمهما أُبّهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهُجنة، وهما في الأوزان العربية بمنزلة

السداسي عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز، والمزدوج عند فرنجة القرن الثامن عشر، والطويل أفضلهما وأجلّهما.

وهو أرحب صدرًا من البسيط، وأطلق عنانًا، وألطف نغمًا، ذلك لأن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا، وأنه يقبل من الشعر ضروبًا عدة كاد يتفرد بها عن البسيط، والبسيط مرموق في شعر العامة وفنونه مثل: الكان وكان والدوبيت، وشعر الفصحاء» (عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج:1، مطبعة حكومة الكويت، ط:2، 1989، ص: 435).

أما الكامل فاعتبره **البستاني** أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملاً، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كثر في كلام المتقدمين و المتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وهو أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة (البستاني: ترجمة الإلياذة، ص: 82) و«سمي كاملاً لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر» (إبن رشيق القرواني: العمدة في محاسن الشعر و نقده وآدابه، تح محمد محي الدين عبد الحميد،ج:1، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط،1981، ص:136).

وهذا البحر «منزع بالموسيقى ويتفوق مع الجوانب العاطفية المحترمة، ويجمع بين الفخامة والرقة، والحركات فيه تتغلب على السكنات، وهذا يؤكد جانب الجزالة، فإذا كثرت السكنات وساعدتها حروف المد كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب» (عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، دار الرفاعي، الرياض، د.ط، 1948، ص: 56).

واعتبره **عبد الله الطيب** أكثر بحور الشعر جلجلةً وحركةً وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الغزل وما شابهه من أبواب اللين والرقة، له صلصلة كصلصلة الأجراس ونوع من الأبهة تمنعه من أن يكون خفيفا شهوانيًا.

وهو يتميز بدندنة تفعيلاته التي تتميز بالجهر الواضح، فهو يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال، ولهذا لا ينظم عليه شعراء الحكمة والمتفلسفين وشعراء التأمل، ويرد دائمًا غير تام، لأن وروده تامًا يوقع الشاعر في الرتابة، وسر الصناعة والتفوق فيه تغليب السكنات على الحركات طورًا، ثم تغليب الحركات على السكنات طورًا آخر(عبد الله الطيب المجذوب: المرشد، ج1، ص: 194).

أما الوافر فهو ألين البحور؛ يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر، المراثي، ومنها كثير في شعر المتقدمين والمتأخرين (البستاني: ترجمة الإلياذة، ص: 83).

ويتميز بتدفقٍ استمده من أصله الذي يعود إلى البحر المتقارب، إلا إن نغمه ينبتر في آخر كل شطر مما يخلق نوعًا من المفاجأة التي تؤثر في نغمته، إذ تكسبها رنةً قويةً ليست في المتقارب، وهي تسلبه مزية الإطراب، ولكنها تعوضه تعويضًا عظيمًا يجعله صالحًا للأداء العاطفي كالحماسة والعزل والحنين والغضب.

وهو يتمتع بخاصية غربية تتمثل في تدفق حركاته، إذ إن السامع لا يكاد يفرغ من سماع صدر البيت حتى يهجم عليه العجز، فهو مسرع النغمات تتلاحق فيه مع وقفة قوية، كما يصلح للاستعطاف والبكائيات والهجاء والتفخيم والفخر، ويصلح للنوادر والنكت (عبد الله الطيب المجذوب:المرشد، ص:406).

أما الخفيف فهو أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع، يشبه الوافر لينًا، ولكنه أكثر سهولةً، وأقرب انسجامًا، وإذا جاد نظمه رأيته سهلاً ممتنعًا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف في جميع المعاني (البستاني: ترجمة الإلياذة، ص:83).

ويراه **عبد الله الطيب** بحرَ الفخامة خاصة إذا ما قارناه بالسريع والمنسرح أما إذا ما وازناه بالطويل والبسيط فهو أقل منهما، والسر في فخامته أنه واضح النغم والتفعيلات، فلا يقترب من السجع، ويمتاز بدندة، وهو من بحور الجاهلين والإسلاميين، وقد اختلفت أغراض هذا البحر بين الغزل والحماسة والمديح والهجاء والرثاء والفخر.

والخفيف أخف البحور وأطلاها، في حين رأى **العياشي** أنه على جانب كبير من الثقل، ورأى **عبد الله الطيب** أنه ذو صلابة مع جلجلة لا تخفى، كما رأى **البستاني** أن الوافر يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته (علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1993، ص: 115)، كما أن الوافر أكثر ما يجود به النظم في الفخر و المراثي" (سليمان البستاني: مقدمة ترجمة الإلياذة، ص: 84).

أما الرمل فهو بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهديات ولهذا كثر عند الأندلسيين في موشحاتهم.

أما السريع فبحر يتدفق سلاسةً وعذوبةً، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف، ومع هذا فهو قليل جدًا في الشعر الجاهلي، أما المتقارب فهو بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق، و الفُرس يعدونه كالرجز، وعليه نظمت شاهنامة الفردوسي.

وأما المضارع والمقتضب والمجتث والهزج فلا تصلح لمثل الإلياذة لأنها قصيرة، ولا يجود نظمها إلا للأناشيد والتواشيح الخفيفة، والمديد يتميز بأنه ثقيل على السمع والمنسرح لم يتفق النظم للبستاني عليه (سليمان البستاني: ترجمة الإلياذة،ص:84).

وقد سار **البستاني** على هذا النهج في باقي البحور، وهناك من الدارسين المعاصرين من تعمق في الأمر واستقرأ آثارًا شعريةً ضخمةً لتأكيد هذه النظرية.

وختاما؛ فإن **سليمان البستاني** الذي أمضى سنواتٍ طوالاً في ترجمة الإلياذة وتعريبها منتهجا منهجًا علميًا قلّ أن يُلتزم به.

وذلك الجهد الخارق الذي بذله، جعل هذا العمل من أهم الوثائق الزاخرة بمختلف مجالات البحث، ومكنه من أن يكون جامعًا لمبادئ النقد الحديث، وقواعد التذوق الشعري، وأصول المقارنات والآراء حول الشعر لدى مختلف الأمم وخاصة تلك المعروفة بإرثها الشعري الضخم، مما فتح أمام الشعراء و الدارسين آفاقًا جديدةً للخوض في ما يمكنه النهوض بالنقد والشعر في الأدب العربي.

خاتمة:

إن دراسة الارتباط بين الوزن الشعري والغرض والمعنى لا يمكن أن يُضبط ضبطًا جيدًا، كما لا يمكن نفيه بصورة مطلقة، لعدة أسباب، لعل أهمها:

1. أن الفلاسفة المسلمين القدماء الذين كانوا أكثر تحمسًا لهذه القضية **كابن سينا**، و**ابن رشد** قد ارتدوا عنها، وأصبحوا ينظرون إلى الوزن الشعري بوصفه سطحًا صوتيًا مستقلاً ومنفصلاً عن المعنى.

2. اختيار الشاعر لبحرٍ ما لا يكون بسبب تلاؤم البحر فقط مع الغرض، وإنما تتدخل فيه عوامل أخرى متلاحمة لا يدرك كنهها، و تتدخل فيها ذاتية الشاعر والبيئة المحيطة والثقافة والموقف.
3. اتفاق أغلب النقاد والباحثين والفلاسفة قديمًا وحديثًا حول البحور الشعرية واختلافهم الواضح حول طبيعة هذه البحور و خصائصها؛ فعلى حين يرى **القرطاجني** أن في المديد لينًا وضعفًا، يقول عنه **عبد الله الطيب المجذوب:** «بحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف وبحر المديد على بساطة نغمه يعسر على الناظم، لأن تفعيلاته تتطلب كلمات متقطعة نحو: "يا" "لبكر" "انشروا " "لي" "كليبًا"، وأحسب أن هذا التقطيع هو الذي جعل الشعراء يتحاشونه ثم إن هذا التقطيع في ذاته شيء لا يقبله الذوق» (محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص: 200).

إلى جانب ذلك فالشعر الجاهلي عرف بتعدد أغراضه وموضوعاته في القصيدة الواحدة فنجدها تستهل بالبكاء على الأطلال، ثم النسيب، فالمدح، وقد نجد فيها الرثاء، لذلك فمن الصعب تحديد الغرض الرئيسي فيها «واستعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخيير، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحدٍ تقريبًا، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنًا خاصًا لموضوع خاص» (إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط: 4، 1975، ص: 177).

لذا لا يمكن لنا الجزم بالنفي ولا بالتأكيد المطلق في تجاوب البحور الشعرية مع الأغراض، إذ ليس ضروريًا أن يحسن الوصف بالسريع دون غيره، ويحسن الفخر بالطويل وهكذا، ولكن من جهة أخرى لا يمكن التغافل عن ارتباط الشعر بعنصرين مهمين هما: الوزن، والعاطفة فهو «الكلام الموزون المقفى الذي يصور العاطفة والعقل» (أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط: 10، 1999، ص: 298).

ولهذا فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها، ذلك لأن العواطف تؤثر تأثيرًا واضحًا في نظم الشعر وتخير الشاعر لبحر معين، «فالعاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية لها مظاهر جسيمة تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزن، فإذا به مضطرب ثائر، أو مبتهج طروب، أو متخاذل يبكي، وإذا لقلبه نبض خاص غير طبيعي ولأنفاسه ترديد غريب ذلك دليل على انفعالٍ يملك النفس، فإذا ما حاولنا أداءه باللغة كان من الطبيعي المحتوم أن تكون لغة ذات تقاسيم متزنة، وعبارات مرددة هي هذه التفاعيل التي تكون البحور الشعرية المختلفة، فإذا ما أردنا أداء ذلك بالنثر العادي شعرنا حالاً بقصوره ونبوه عما في نفوسنا من قوة الانفعال» (أحمد الشايب: 299).

والتجربة الشعرية هي التي تفرض عليه وزنًا معينًا، وتبرز شاعريته من خلال قدرته على تطويع الإيقاعات لتكون موحية بحركة الفكر «فالشاعر في حال اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة الهلع والفزع، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع... » (إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 177).

فالأوزان لها صلة عضوية وثيقة بالنصوص الشعرية من خلال ما تبعثه من موسيقى مؤثرة في النفوس والحس «وحماسة الجاهليين وفخرهم كان من النوع الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني والتؤدة، ولذلك جاءنا في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع، وقصائد المدح لا انفعال فيها ولا اضطراب ومن ثم أجدر بها أن تكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل، ومن هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام، أما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله ولوعة، فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده » (إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 178).

وعلى هذا يكون ارتباط الأوزان بالعواطف والأغراض والمضامين بديهيًا، فالوزن ليس حلية منفصلة عن عاطفة الشاعر، بل هو ظاهرة طبيعية تصور العاطفة التي تؤثر بدورها في نظم الشعر.

International Journal of Humanities and Social Sciences Research and Studies (IJHS)