



حدثية البناء الموسيقي في شعر نيماء يوشيج، وتأثيره في شعر نازك الملائكة (دراسة مقارنة)

أ. د. نعيمة محمد شكر *

الملخص

تعدّ الموسيقى عنصراً إيقاعياً مهماً في الشعر. وقد شغلت حيزاً كبيراً في القصيدة الحديثة، وهي تؤدي دوراً أساسياً في بنائية القصيدة ونسيجها الإيقاعي والدلالي المعبر عن خلجات الشاعر وأحاسيسه ومكوناته الوجدانية.

لذا سنحاول في هذا البحث دراسة "حدثية البناء الموسيقي في شعر نيماء يوشيج وتأثيره في شعر نازك الملائكة" - دراسة مقارنة -، وسنسلط الضوء على التأثير في الأوزان الحديثة والتفعيلات، وإيقاعات الحروف والقوافي عند الشعراء في القصائد المختارة. ثم سنستخلص أهم نقاط التشابه والتمايز بينهما، وسنحاول الكشف عن مدى تأثير نازك وتناغم شعرها والهيكلية الإيقاعية والبنوية والدلالية عند نيماء، معتمدين في ذلك المنهج المقارن، وفاق مفهوم المدرسة الفرنسية، التي تقتضي وجود علاقات تأثير وتأثيريين أدبيين مختلفين ثقافةً ولغةً.

الكلمات المفتاحية: نيماء يوشيج، نازك الملائكة، البناء الموسيقي، التأثير والتأثير، الأوزان الحديثة والتفعيلات، إيقاعات الحروف، القوافي المقيّدة والنبو والتنغيم، الائتلاف والاختلاف.

* أ. د. في قسم الدراسات العليا في الجامعة اللبنانية، كلية الآداب، كسارة، لبنان. dr.naimashoker@gmail.com

المقدّمة

إنّ الدّارس لمواضيع الأدب في العصر الحديث، يجد العديد من القضايا التي تفتح أمامه أبواباً يصبو إليها لمعرفة ما يحتاجه خلفها، ومن القضايا الحديثة والمعاصرة، والتي طال الجدل حولها، وكثرت فيها التّحليلات والتّعليقات، قضيّة (الحدّاث في البناء الموسيقيّ للشعر العربيّ)، فبعد أن تطوّر الشعر العربيّ الحديث بثورة على المفاهيم التقليديّة للأوزان الخليليّة، ظهر العديد من الأصوات المنادية بتحديث البناء الموسيقيّ في الشعر العربيّ على صعيد الأوزان والإيقاعات، وحتى القوافي، وحروف الروي، فنشأ الشعر الحديث لدى مجموعة من الشعراء المحدثين الذين تأثروا في الحدّاث الشعريّة من خارج الوطن العربيّ، فبعد الانفتاح الثقافيّ أيضاً على الأوروبيين، استقطبت هذه الفكرة مزاجات الشعراء العرب، وراحوا يقلّدون حيناً، ويستحدثون أشكالاً وأساليب متعدّدة للقصائد الشعريّة حيناً آخر. ونحن بدورنا؛ وفي هذا البحث نريد تسليط الضوء على قضيّة قلّما نجد لها من

دارس، وهي قضيّة: تأثر شعر نازك الملائكة بشعر نيماء يوشيج، وتعدّ نازك الملائكة من الشاعرات اللاتي كتبن الشعر الحديث وكذلك مجموعة من شعراء عصرها الذين تأثروا بالحدّاث الشعريّة في أوروبا، ولهذا؛ سنحاول إيجاد مقاربة ما بين حدّاث الشعر الفارسيّ عند نيماء يوشيج، وتأثيره في شعر نازك الملائكة. وعليه، سنقدّم دراستنا على قسمين، القسم الأوّل عبارة عن دراسة نظريّة، تتضمّن تعريفات للحدّاث، وتمظهرها في البناء الموسيقيّ، وتعريفات لكلّ من نيماء يوشيج، ونازك الملائكة، ثمّ سننظر إلى الوسائل والطرائق التي بوساطتها ألفت بظلالها على شعر نازك الملائكة، وأثرت في نتاجها الأدبيّ من خلال ثقافة والدها، وإتقانه للغة الفارسيّة، وما صاحب ذلك من حركة تجارية بين بغداد وبلاد فارس. فضلاً عن نشوء الحركة الثقافيّة من خلال مجالات متعدّدة، ونقلها الشعر الفارسيّ الحديث إلى بلاد الرّافدين، أمّا القسم الثاني، فهو دراسة إجرائيّة للبناء الموسيقيّ عند نازك الملائكة، وتأثيرها بشعر نيماء يوشيج، حيث سنقدّم مختارات من شعر نيماء، ومختارات من شعر نازك الملائكة؛ لنحاول الوقوف على تأثير الأوزان،

والإيقاعات الحديثة، وتأثر القوافي، فضلاً عن النبر والتنغيم، والإطلاق، ولمحة عن تأثر نازك الملائكة، في صورها الفنية، بشعر نيمما يوشيج.

وقبل الخوض في الدراسة؛ لا بد لنا من ذكر أسباب اختيارنا للموضوع، فمنها ما هو بحثي علمي، ومنها ما هو شخصي بدافع محبتي للأدب المقارن، أمّا في ما يخص الدافع البحثي والعلمي؛ فهو إلقاء نظرة تقويمية على تأثر الشعر العربي الحديث بمحيطه وبقية اللغات والآداب.

ولذا؛ كان لزاماً علينا أن نقدّم أسئلة تدور في بالنا كباحثين أبرزها:

- ١- هل شهد البناء الموسيقي عند نازك الملائكة تأثراً بشعر نيمما يوشيج وخروجاً عن النمط التقليدي، وكيف تجلّت مظاهر هذا التأثير؟
- ٢- هل منحت نازك الملائكة النصّ الشعري قوة إيقاعية جديدة مختلفة عن نيمما؟ وهل استطاعت أن تعبّر بشعرها إلى ثقافة جديدة تقارب حدائفة شعر نيمما؟
- ٣- ما هي أهم مواطن الائتلاف والاختلاف في عناصر الإيقاع الموسيقي وجمالياته عند الشاعرين؟

القسم الأول: الدراسة النظرية لبنائية الحدائفة الشعرية، وعوامل تأثيرها:

تعدّ الحدائفة التي طرأت على معظم أنواع الفنون ثورة على الصعيدين الإبداعي، والإنتاجي، ومما لا شكّ فيه أنّ الحدائفة الأدبية إحدى أهمّ فروع التطور الأدبي في عصرنا الحالي، ومن المعروف أنّ الأدب ينقسم إلى قسمين: ميدان الشعر، وميدان النثر، ونحن بدورنا؛ سنحاول معالجة الحدائفة الشعرية من باب الأسلوب حيناً، ومن باب المضمون حيناً آخر، ولكن بما أننا التزمنا بحدائفة البناء الموسيقي، فإنّ دراستنا ستعتمد على حدائفة الأسلوب الشعري؛ وتحديدًا البناء الموسيقي في شعر نيمما يوشيج وتأثيره في شعر نازك الملائكة.

أولاً: تعريف الحدائفة، وتمظهرها في البناء الموسيقي:

هناك العديد من التعريفات اللغوية التي عرّفت الحدائفة، فقد جاء في لسان

العرب لابن منظور: "الحديث نقيض القديم، والحدوث نقيضه القِدْمة، حدث الشيء يحدث حدثًا وحادثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك: استحدثه" ابن منظور، لا تا.، مج ٢، مادة حدث: ص ١٣١. والحادثة عند العرب مقابل القِدْم، وتعني الشيء الجديد، فمثلاً: "شاب حدث، فتى السن، والحديث: الجديد من الأشياء" (الأزهري، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م، مج ٤، مادة حدث: ص ٤٠٥). وقد جاء تعريف الحادثة عند الزمخشري: "أحدث الشيء واستحدثه، قال الطرماح: ضغائن يستحدثن كلَّ موقف رهينًا، وما يُحسن فك الرهائن. واستحدث الأمير قرية وقناة، واستحدثوا منه خيرًا، أي استفادوا منه خيرًا حديثًا" (م. ن، ص. ن).

وورد في المعجم الوسيط في مادة (حدث): "حدث الشيء حدثًا، وحادثة: نقيض قدم، (أحدث) الشيء ابتدعه وأوجده، وفي التنزيل: {لعلَّ الله يحدث بعد ذلك أمرًا} (سورة الطلاق، الآية ١)، الحادثة سنَّ الشباب، ويُقال: أخذ الأمر بحدائته بأوله وابتدائه، الحدث صغير السن، والأمر الحادث المُنكر- المُنكر غير المعتاد المحدث- ما لم يكن معروفًا في الكتاب والسنة والإجماع" (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م، مج ١: ص ١٥٩-١٦٠).

وبعد ما تقدّم؛ نجد أنّ الحادثة جاءت من فعل (حدث) أي طرأ عليه شيء جديد، وهي بالمفهوم العام؛ تعني عكس القديم، إذ هي مُغايرة لكلِّ ما قبلها. أمّا من الجهة الاصطلاحية؛ فقد ارتبط مفهوم الحادثة بكلِّ ما هو جديد، إذ لم ينحصر معناه في مجال معيّن، فالحادثة "ليست مفهومًا سوسولوجيًا، أو مفهومًا سياسيًا، أو مفهومًا تاريخيًا يحصر المعنى، وإنّما هي صيغة مميّزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد...، ومع ذلك تظلّ الحادثة موضوعًا غامضًا يتضمّن في دلالته إجمالًا، الإشارة إلى تطوّر تاريخيٍّ بأكمله، وإلى تبدّل في الذهنيّة" (بارة، ٢٠٠٥م: ص ١٤١). ممّا يعني أنّ الحادثة تُعدُّ اتجاهًا عامًّا في التموضع داخل الحياة الفكرية، ولا ينحصر اتجاهها في التقد والأدب، وهي كأنّها تدعو إلى التطوّر والتجديد نحو الأفضل.

يجمعُ الباحثون على أنّ الحادثة العربية، باصطلاحها جاءت من تأثر الفكر

العربي بالحدائفة الغربية، فضلاً عن ذلك؛ "فإنّ هذا الدخول قد بدأ منذ النصف الثاني من القرن العشرين، وبعد الحرب العالميّة الثانية، فظهرت جماعة الفنّ والحرية التي رفعت شعار تحرير الفنّ من الدين والوطن والجنس" (برقاوي، ٢٠٢١م: ص ٣).

وقد ظهرت الحدائفة الفنّيّة المتخصّصة في الشعر في العام ١٩٥٧م، في مجلّة (شعر)^١، التي ظهرت فيها الأصوات الشعرية الحديثة، ويعرّف يوسف الخال "الحدائفة في الشعر، إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، وكلّ ما في الأمر أنّ جديداً ما طرأ على نظرنا إلى الأشياء، فانعكس في تعبير غير مألوف، والحدائفة لا تكون باتباع أشكال تعبيرية شعرية معيّنة، بل باتخاذ موقف حديث تجاه الحياة، ومنها تجاه القصيدة" (الخال، ١٩٧٨: ص ٨).

لقد أصبح من الضروريّ على الشاعر المعاصر أن يُقدّم تجديداً في طرائق تعبيره، وأدواته الفنّيّة، حتى يتماشى والعصر وما يستجدّ فيه، فظهر التمرد عبر التحرّر من القيود، والأشكال القديمة. ولقد ظهرت مفاهيم التجديد في عدّة نواحي، أبرزها: مفهوم التجديد في التشكيل الموسيقيّ أو الشكل الخارجي، إنّ الموسيقى الشعرية هي الباب الفنيّ الأبرز في الشعر العربيّ، حيث كانت ترتبط بالوزن والقافية، والبحور الخليليّة عند الكلاسيكيين أو القدماء، ولكن ومع تحولات العصر أصبح الشاعر المعاصر بحاجة، إلى التغيير من ناحية الشكل، إذ إنّ "هذا التغيير لم يكن جزئياً أو سطحيّاً، وإنّما كان جوهريّاً شاملاً، وكان تشكيلاً جديداً للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى" (إسماعيل، ١٩٧٢م: ص ٦٢). وهذا التغيير جاء بدافع حقيقيّ في التطوّر، لا كما يصوّر المدافعون عن الشعر التقليديّ، بأنّه عجز من قبل الشعراء عن الأداء في الشكل التقليديّ؛ "فالتشكيل الموسيقيّ في مجمله خاضع خضوعاً مباشراً للحال النفسيّة أو الشعوريّة، التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقيّة متكاملة، تتلاقى فيها الأنعام المختلفة، وتفترق

١. مجلّة (شعر)، مجلّة أدبيّة، تصدر في لبنان، أسسها: الشاعر يوسف الخال، وقد صدر العدد الأول منها في شتاء ١٩٥٧م، وتوقّفت عن الصدور نهائيّاً عند العدد ٤٤ في خريف العام ١٩٧٠م، بعدما توقّفت جزئياً بين عامي ١٩٦٤م-١٩٦٧م.

محدثةً نوعاً من الإيقاع، الذي يساعد على تنسيق المشاعر، والأحاسيس المشتتة" (المرجع السابق: ص ٦٣).

ولهذا، نجد أنّ الموسيقى في القصيدة العربيّة المعاصرة؛ قائمة على أساس جعل القصيدة بنية إيقاعيّة واحدة، مرتبطة بحال الشاعر نفسه، لأنّ الشاعر المعاصر طالب بالحرية المطلقة، ورفض التقيد، لأنّ "روح الشاعر حُرّة، لا تطمئنّ إلى القيد، ولا تسكن إليه، حُرّة كالطائر في السماء، والموجة في البحر، والنشيد الهائم في آفاق الفضاء، حرّة فسيحة" (أحمد، ١٩٨٤م: ص ١٦٠).

خطت الحداثة الشعريّة خطوات واسعة نحو الانفتاح والتجديد من خلال المدارس الأدبيّة الحديثة، حيث عرف الشعر تحوّلاً كبيراً بفضل احتكاك هؤلاء الشعراء بالذين عرفوهم في الغرب، فقد "ظهرت أولى نتاجات الحداثة سنة ١٩٤٧م، في أوّل قصيدة في الشعر الحرّ للسياح وهي (هل كان حبّاً)، ولدى نازك الملائكة في قصيدة (الكوليرا)، وفي هذه الحقبة من الزمن رفض الشعراء القواعد الأولى لقول الشعر، واستبدلوا بنظم جديدة، فتمردوا على الشكل العموديّ القديم، وغيروا بنظام السطر الشعريّ، الذي يعتمد نظام التفعيلة بدلاً من إيقاع البحر، ونوعوا في القافية، بعدما كانت واحدة متكرّرة، وجدّدوا في اللغة، وموضوعات القصيدة" (بكير، ٢٠١٢: ٩٤).

يُعدّ الإيقاع من أبرز مظاهر الحداثة في القصيدة العربيّة، وذلك في خروج القصيدة العربيّة من إطار البيت أو القافية الواحدة، حيث يبدو أبرز صور الحداثة في القصيدة حضوراً، وأكثرها وضوحاً، فقد تمكّن الشاعر المعاصر من الوصول إلى مساحات من الحرية الموسيقيّة، محدثاً صدمة إيقاعيّة، لا عهد للمزاج السائد بها.

ومن مظاهر الحداثة في الإيقاع الخارجيّ (برقاوي، مرجع سابق: ص ٧):

- ١- استبدال سلطة البحر بسلطة التفعيلة.
- ٢- تفعيلات مخصوصة وتعديلها بقوانين وسنن شعريّة جديدة مستحدثة.
- ٣- الجواز الشعريّ في القواعد العروضيّة، نظام الأسطر والانشطار.
- ٤- المزج بين تفعيلتين منتميتين لبحرين مختلفين (المتقارب - الرجز).

أما مظاهر الحدائثة في الإيقاع الداخلي (م.ن: ص ٧):

- ١- ترديد وكثافة نغمية.
- ٢- أجراس شعرية كثيفة.
- ٣- إيقاع بصري، وتوزيع بصري، يقطع في نظام الشطرين، الصدر والعجز.
- ٤- إيقاع فكري تأملي، الكتابة والبياض.
- ٥- أدوات التنقيط، هي تعبيركتم لمكونات الشاعر، وتشبهه في توزيعها الزفرات والتنهدات داخل القصيدة.

ثانياً: التعريف بنيمما يوشيج (علي إسفندياري):

علي إسفندياري "الشاعر الإيراني الذي اتخذ لنفسه لقب (نيمما يوشيج)، وُلد في (يوش)، التابعة لمحافظة مازاندران شمال طهران، حيث تعلم اللغة الفرنسية فيها، وتأثر بمعلمه (نظام وفا)، الذي كان شاعراً بارزاً، فأشدد على غراره، وجاءت قصائده الأولى محاكاةً للأقدمين، ولكنه كان يستخدم مصطلحات وتعابير جديدة، لم تأت في قصائده من سبقوه.. (مجموعة من الشعراء الإيرانيين، ٢٠٠٨م: ص ٣١).

وفي سياق تحصيل "نيمما" لعلومه، وبروزه في ميدان الشخصيات الأدبية، يقول نيمما: "إن جميع تصوراتي كانت تتركز على تعلم أشياء جيدة، كنت أريد فقط من تلك العلوم، التفوق على أقراني..، ويتابع القول: لكن أحد الشرفاء الذي يدعى (نظام وفا) شجعني وتابعني، وهو الذي وضعني على خط الشعر...، استطعت أن أقرأ أخبار الحرب باللغة الفرنسية، وكانت أشعاري في ذلك الحين بالأسلوب الخراساني" (شمس لنگرودي، ١٩٩١: ص ٩٥).

وفي مرحلة شبابه كان "نيمما" لا يزال متعلقاً بفضاء القرية، ولكن فشله في علاقته حب وتأثره بحوادث الحرب العالمية الأولى، زادته قلقاً واضطراباً، فتحوّل بكيته باتجاه العلم والفرن، وساعدته معرفته باللغة الفرنسية، ودراسته وأثار الأدباء الفرنسيين في توسيع آفاق رؤيته الأدبية والشعرية" (عباس، ٢٠٠٩م، العدد ٥٣-٦٥:

ص ٥١).

ويتابع "نيما" حديثه عن تأثره بالثقافة الأوربيَّة والفرنسيَّة تحديداً، إذ يقول: معرفتي باللغة الأجنبيَّة فتحت طريفاً أمام عيني، إنَّ ثمرة جهدي في هذا الطريق بعد تركي المدرسة، وتخطي مرحلة العشق، يُمكن أن تُرى في منظومتي "أفسانه" [الأسطورة] (سيروس، ١٣٦٨هـ.ش / ١٩٨٩م: ص ١٠).

وفي العام ١٩٢١م نشر "نيما" على نفقته الخاصَّة ديواناً شعرياً في ثلاثين صفحة، وطبع على الجلد اسم (نيما) بالحروف الفارسيَّة واللاتينيَّة، بتوقيع نيما نوري (يوشا)، ومعنى نيما (القوس والكمان) (راجع يادمان نيما يوشيج [مذكرات نيما يوشيج]، ١٣٦٢هـ / ١٩٨٩م: ص ٣٢).

وفي خريف ١٩٢٢م، "نشر" نيما وهو في الخامسة والعشرين، قصيدة (أيها الليل)، التي لاقت صدى، وتردَّدت على الألسن، بعد نشرها في صحيفة نوبهار" (عباس، مرجع سابق: ص ٥٢).

إنَّ الأمور السِّياسية والاجتماعية التي حصلت في حياة "نيما"، دفعته إلى الابتعاد عن مجتمعه، عائداً إلى مناطق الغابات والجبال، حيث خرجت قصيدة (أفسانه)، من قريحة تُعبّر عن واقع كان يعيشه نيما في تلك الحقبة.

لقد اختلفت أفسانه عن الشعر القديم بقالبها ومحتواها؛ فهي وثيقة الصلة بالمجتمع، ولا تلجأ إلى الشعارات المباشرة، إنَّها شعر هادف، فيها منحيان، ذهني وعاطفي، وبعد أن نشر نيما أفسانه، أثار بذلك غضب الأدباء وانتقادهم، فهو لم ينحرف كثيراً عن الأصول العامَّة للشعر الفارسي، حيث "وضع بين المقاطع مصراعاً كفاصلة، فاستطاع أن يبدع شعراً جديداً، يترنم بآلام الشاعر، ووحدته التي هي آلام المجتمع نفسها" (عباس، مرجع سابق: ص ٦١).

يُعدُّ العام ١٩٣٧ بداية التحرك المكتمل للشعر الفارسيّ باتجاه مرحلة جديدة، حيث كانت قصيدة (القنوس) بشكلها وبيانها الجديدين متحررةً من قيود المساواة في الوزن، ومن القافية التقليديَّة" (م.ن: ص ٦٥).

لقد كان نيما يوشيج المجدد الأول في الشعر الفارسيّ من ناحية الشكل، ومن ناحية المضمون، وذلك كلّه بسبب تأثره بثقافات المجتمعات الأوربيَّة، وغيرها

من الأمور التي أنتجت شعره، إذ يقول نيماء: "الموضوع الجديد ليس كافيًا، وليس كافيًا أيضًا أن نُعبّر عن مضمون متداول بأسلوب جديد، أو ليس كافيًا تقليل القوافي أو تكثيرها، وزيادة الأشرطة، أو إنقاصها...، أن نحصل على شكل جديد، الأساس أن يتغيّر نمط العمل، فحين يتغيّر شيء؛ يجب أن تتغيّر كل الأشياء" (سيروس، مرجع سابق: ص ٨٧ - ٩٥).

ثالثًا: التعريف بنازك الملائكة:

نازك الملائكة، شاعرة عراقية، أكّدت ذاتها حين غدت رائدة الشعر العربي الحرّ ذي التفعيلية. ولدت نازك بمحلة العاقولية في بغداد، في العام ١٩٢٣م، واشتهرت عائلتها بالحياة المطمئنة الهادئة، والعلاقات الأسرية النموذجية التي تتسم بالوقار والاحترام، ما جعل جيرانهم يطلقون عليها لقب الملائكة، ثمّ لُقبت بعدها بنازك الملائكة (جمعة، www.noormags.ir).

لقد تركت بيئة نازك الملائكة أثرها الاجتماعي والثقافي الكبير، في بروز موهبتها، وثناء نتاجها الأدبي، والثقافي وتنوعه؛ فقد هيأت أسرتها لها كل أسباب الإبداع والابتكار، والقراءة والتعليم، فضلًا عن الرعاية الراقية التي أحاطتها بها.

نبغت موهبة نازك الملائكة بعد أن تعلّمت على يد أبيها قواعد التّحو، حيث تقول: "وسرعان ما اضطرّ أبي إلى أن يتولّى تعليمي قواعد النحو بنفسه...، ولاحظ أبوأي أنني موهوبة في الشعر، شديدة الولع بالمطالعة، فأعفياني من مسؤولياتي المنزلية، والعائلية، وساعدني ذلك على التفرّغ، والتهيؤ لمستقبل أدبي وفكري خالص" (نازك الملائكة، ١٩٩٨م: ص ٦، kalema.ahlamontada.com).

لقد كان والد نازك (صادق الملائكة)، مُدرّسًا للغة العربية، في الثانويات العراقية، إذ تقول نازك: "لم يكن أبي شاعرًا، ولكنّه كان ينظم الشعر، وله قصائد كثيرة، وأرجوزة في أكثر من ثلاثة آلاف بيت" (م.ن: ص ٧).

كما أنّ والدة نازك كانت ذات ثقافة عالية، أفضت بغمارها على الشاعرة؛ إذ تقول نازك في هذا المنظور: ".. وكانت والدتي في سنواتي الشعرية المبكرة، تنظم

الشعر، وتشره في المجالات، والصّحف العراقيّة" (م.ن: ص ٦).
 حصّلت نازك الملائكة ثقافةً واسعة، بسبب إتقانها للغة الأجنبيّة، لا سيما،
 بعد أن أصبحت تناقش والدتها في موضوع الشعر الحديث؛ إذ تقول: "لقد بدأت
 أُمّي تتجه نحو الشعر الحديث إلى درجة ملحوظة، وكانت تُعجب خصوصًا بشعر
 إبراهيم ناجي...، ولكنّ اتجاهاتي الشعريّة بقيت مختلفة عن اتجاهاتها بسبب
 معرفتي للإنجليزيّة والفرنسيّة، وكثرة قراءتي لشعرائهما....، فقد بقينا صديقين،
 فكانت تقرأ لي قصائدها، وأقرأ لها قصائدي، حتى وفاتها" (نازك الملائكة، مرجع
 سابق: ص ٨).

صدرت في العام ١٩٤٧م، أول مجموعة شعريّة، وقد سمّتها (عاشقات الليل)،
 لأنّ الليل كان يرمز عندها إلى الشّعور والخيال والأحلام المبهمة، وبعد صدور هذه
 المجموعة، بدأ انتشار وباء الكوليرا في مصر، فتقول: "وحين بلغ عدد الضحايا
 ثلاثمئة في اليوم انفعلتُ انفعالاً شعريًا، وجلست أنظم قصيدةً، استعملت فيها
 نظام الشّطرين المعتاد، مغيّرة القافية، بعد كلّ أربعة أبيات أو نحو ذلك" (م.ن:
 ص ٩).

وبعد جدالٍ ومزاح، واستغرابٍ من أبيها وأمّها لهذا الشّكل الشعريّ في قصيدة
 "الكوليرا"، تردف نازك؛ ردًّا على أبيها قائلة: "إنّي واثقة أنّ قصيدتي هذه، ستغيّر
 خريطة الشعر العربيّ، وكنت مندفعة أشدّ الاندفاع في عبارتي هذه...، ردًّا على
 التّحدّي بالتّحدي...، فكتب لقصيدتي أن يكون لها شأنٌ، كما تمّنت وحلمتُ"
 (م.ن: ص ١١).

لقد كان تاريخُ نظم قصيدة "الكوليرا"، تاريخًا جعل من نازك الملائكة تصبو
 إلى مصاف الشّاعرات اللاتي اشتهرن في العالم العربيّ، وتحديدًا في كتابة الشّعور
 الحديث، إذ تقول نازك في هذا الخصوص: "منذ ذلك التاريخ انطلقت في نظم
 الشّعور الحرّ، وإن كنت لم أتطرق إلى درجة نبذ شعر الشّطرين نبدأ تامًّا....، وفي
 العام ١٩٤٩م صدرت ببغداد مجموعتي الشعريّة الثّانية (شظايا ورماد)، وقد صدرتها
 بمقدمة أدبيّة، إضافة، عرضت فيها موجزًا، لنظريّة عروضيّة لشعريّ الجديد

الذي نشرت منه في المجموعة عشرين قصائد" (م.ن: ص ١٢).
وكل إنسان مبدع؛ فإن نازك الملائكة أنتجت إبداعات شعرية، كثيرة جعلتها
مشار جدل، ولكن في ٢٠/٦/٢٠٠٧م، وافتها المنية بالقاهرة، يوم الأربعاء عن عمر
يناهز خمسة وثمانين عاماً.

رابعاً: تأثر أدب نازك الملائكة بشعر نيمما يوشيج:

بما أننا في إطار الدراسة البحثية، وبما أننا نطرح إشكالية تأثر نازك الملائكة بشعر
نيمما يوشيج، فكان لزاماً علينا أن نبرز الطرائق التي استطاعت نازك الملائكة من
خلالها أن تتأثر بشعر "نيمما"، فلقد ذكرنا سابقاً أنّ نازك تعرّفت المدرسة الفرنسية،
وأتقنت اللغات الفرنسية والإنجليزية، واللاتينية، وتأثرت بالحدائفة الشعرية الأوروبية،
مما جعلها تخطو خطوة نحو استحداث نمط جديد من الشعر العربي، فهل علينا
القول: إنّ نازك الملائكة تأثرت بشعر نيمما يوشيج بطريقة غير مباشرة؟ فما هي
الوسائل والطرائق التي أدت إلى هذا التأثير؟ من هذا المنطلق سنقوم بدراسة بحثية
لأمرين، يُعتقد أنهما من الأبواب التي لها علاقة بتأثر نازك الملائكة، بشعر نيمما
يوشيج، منها:

- ثقافة صادق الملائكة (والد نازك)، وإتقانه للغة الفارسية.
- والد نازك عالم لغويّ.

كان صادق الملائكة مُدرّساً لعلم النحو، إذ تقول نازك: "أمّا أبي فكان يدرّس
النحو في الثانويات العراقية، وكانت له دراسة واسعة في النحو واللغة والأدب...،
وله العديد من المؤلفات...، ولم يكن أبي شاعراً، ولكنّه كان ينظم الشعر وله قصائد
كثيرة، وأرجوزة في أكثر من ثلاثة آلاف بيت، وصف فيها رحلة قام بها إلى إيران
في العام ١٩٥٥م، وكان أبي متواضعاً..." (م.ن: ص ٦-٧).

من خلال هذا الكلام، نجد أنّ صادق الملائكة، قد حصل ثقافة واسعة، وألّف
مؤلفات عديدة، بتصريح جاء على لسان ابنته "نازك"، فضلاً عن ذلك رحلته
التي قام بها إلى إيران، وتوثيق ذلك في أرجوزة مطوّلة، ومما يعني أيضاً أنّ صادق

الملائكة كان على احتكاك بالثقافة الفارسيّة، ومحتوياتها، وبما أنّه قد علّم ابنته أصول النحو العربيّ، وآليات اللغة العربيّة، فمن الممكن أن يكون قد أثر في تذوق نازك للثقافة الفارسيّة.

وصادق "ابن جعفر الملائكة قاد بيته بتوجيهه وسطوة علميّة، وكان يتقن من اللغات الفارسيّة، والتركيّة، ويعرف بعضاً من الفرنسيّة، وله دائرة معارف الناس، في ثلاثين مجلداً، قضى كلّ حياته لكتابته" (kalema.ahlamontada.com). تبين لنا ممّا سبق أنّ والد نازك قد سافر إلى إيران وأمضى مدّة فيها، ومن ثمّ ألف مطوّلة تتحدّث عما شاهده في رحلته تلك، واحتكاكه بشعوب بلاد فارس، فضلاً عن الشاهد الذي أثبت إتقان صادق الملائكة للعديد من اللغات، وأبرزها اللغة الفارسيّة، والتركيّة، وبما أنّ نازك الملائكة كانت كثيرة الاحتكاك الثقافيّ بالدها، فإنّ الاعتقاد السائد أنّ نازك من الممكن أن تكون قد تعرّفت اللغة الفارسيّة من خلال ثقافة والدها، واستطاعت أن تقرأ النتاج الأدبيّ الفارسيّ، وتتاثر به.

أما الطريقة الثانية للاحتكاك الثقافي والتأثر والتأثير المتبادل، فهي:

الحركة الثقافيّة ما بين بلاد فارس، وبلاد الرافدين (العراق):

لقد أثرت العلاقات المتواصلة ما بين بلاد فارس، وبلاد الرافدين، وبحكم الجوار الجغرافيّ، والتألف الدينيّ، والعرقيّ بشكل كبير على اللغات في المنطقة؛ لذا تعدّ اللغتان العربيّة والفارسيّة من اللغات العالميّة الحيّة، فضلاً عن أنّ اللغة العربيّة هي اللغة الرسميّة الثانية في إيران بعد الفارسيّة، ولقد "أثرت الفارسيّة، وتأثرت باللغة العربيّة، إذ توجد خمسة آلاف كلمة معرّبة من اللغة الفارسيّة إلى اللغة العربيّة، كما ذكرته الدكتورة جهينة نصر علي في كتابها (الكلمات الفارسيّة في معاجم العربيّة ثلاثة آلاف كلمة في ٤٤٠ صفحة" (رحمن بور، <https://www.aljazeera.net>). لذا، فإنّ "نشأة اللغتين العربيّة والفارسيّة، تعود لأصلين مختلفين، فإنّه كان بينهما، وعلى مرّ التاريخ تعامل وثيق بسبب العلاقة المستمرّة بين الفرس والعرب بشكل عامّ، وبلاد الرافدين بشكل خاصّ، مما خلّف آثاراً متبادلة لا نظير لها في سائر اللغات العالميّة" (م.ن).

إنّ التجاور بين العراق وإيران، قد شكّل ملمحاً ثقافياً، وخصوصاً في ما بينهما من النواحي كافّة، لذا فإنّ "تجاور الفارسيّة والعراقيّة في الوقت الحاضر، وإن لم ينته إلى تغلب لغويّ، فقد نقل إليهما كثيراً من الآثار الأخرى في المفردات والقواعد والأساليب" (وافي، لآتا: ص ٢٤٦).

وفي سياق عوامل تأثر اللغة العربيّة باللغة الفارسيّة في هذا المجال، يقول حسين الحاج حسن في كتابه (أعلام في العصر العباسي): "فقد تأثرت اللغة العربيّة باللغة الفارسيّة بعد استقطاب العلماء الوافدين من بلاد فارس، وترجمة الكتب من الفارسيّة إلى العربيّة، منها كتب كلية ودمنة،... الأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع" (رحمن بور، م.س).

كلّ هذه العوامل ساعدت على التآثر والتأثير بين شعبي المنطقتين، ومن بين العوامل المؤثرة أيضاً في العلاقات التجارية المتبادلة بين شعبين مختلفي اللغة ذلك "أنّ منتجات كلّ شعب تحمل معها أسماءها الأصليّة فلا تلبث أن تنتشر بين أفراد الشعب الآخر، وتمتزج بمتن اللغة، كما حدث في العصور القديمة بين العرب والفرس" (عسكري وصالح، مجلة آفاق الحضارة الإسلاميّة، العدد ١٢).

ويؤكد هذا الكلام الجاحظ من خلال قوله: "ألا ترى أهل المدينة لمّا نزل فيهم ناس من الفرس في قديم الدهر، علقوا بألفاظ من ألفاظهم، ولذلك يسمّون البطيخ الخربز، ويسمّون السميّط الروذق، ويسمّون المصوص المزور، ويسمّون الشطرنج الإشترنج، إلى غير ذلك من الأسماء" (الجاحظ، ١٩٢٦م: ج ١، ص ٣٤).

لذا، فإنّ الثقافة المنتشرة بين شعبين، لا بدّ لها أن تلقي بظلالها على المجتمع بشكل عام، وعلى الثقافة بشكل خاص، ألا ترى "وجود نزعة خاصّة لدى بعض المثقّفين من الكتاب والمؤلّفين إلى التظاهر بالثقافة الأجنبيّة، فينطقون ويكتبون الأشياء بألفاظها الأجنبيّة..." (أنيس، ١٩٨٥م: ص ١١٨).

وفي ضوء اندماج الثقافة الفارسيّة، وتأثيرها على الثقافة العربيّة، وتحديدًا في العراق، وجدنا أنّ هذا التأثير بدأ ومنذ زمن على أيدي العديد من المترجمين والشعراء، ومنهم الشاعر محمد الأمين إذ يقول خلال أمسية ثقافية أقيمت في لندن:

"انبثقت بوادر التجديد في الشعر الفارسيّ في مستهلّ القرن الفائت بعد جملة من المتغيّرات الجذريّة التي طرأت على الحركة الثقافيّة في مجالّي المسرح والرواية...، فكانت النقلة النوعيّة الأولى على يد مجموعة من الشعراء الصحفيّين...، وهم شعراء اتسمت قصائدهم بالنفس الثوريّ الرومانسيّ، وعلى صعيد التّقنيّة فلم يساهم هؤلاء الشعراء...، بتقديم رؤية جديدة أو شكل جديد، غير أنّنا لا نستطيع إنكار دورهم في وضع حدّ ونهاية للقصيدة التقليديّة...، ولقد مهّد هؤلاء وشعراء آخرون، بكسر الأوزان الشعريّة، والتمرّد على ثوابت القصيدة الكلاسيكيّة ثمّ جاءت هذه الثورة التي سيطلقها علي اسفندياري الملقّب بـ "نيما يوشيج" رائد الشعر الفارسيّ المعاصر بلا منازع..." (https://lhdf-iq.org).

وبعد ما تقدّم من شواهد وآراء تتعلّق بالتبادلات الثقافيّة ما بين بلاد فارس وبلاد الرافدين، وبما أنّ التجاور الجغرافيّ والتاريخيّ بينهما حاصلٌ لا محالة منذ القدم، وبما أنّ الثقافة الفارسيّة دخلت المجتمعات العراقيّة والعكس صحيح، وبما أنّ حركة الترجمة بين البلدين قائمة لأهداف اقتصاديّة وتجاريّة وثقافيّة، كان لزاماً على المثقّفين العراقيّين الغوص في اللغة الفارسيّة لمعرفة خفاياها ومدخلها وخارجها، وكيفيّة تأثيرها على النتاج الثقافيّ عمومًا، والأدبيّ خصوصًا، وهذا ما دفعنا إلى القول إنّ الشاعرة نازك الملائكة قد تأثرت بالثقافة الفارسيّة، وتحديداً بالشعر الحديث الذي كان لـ "نيما يوشيج" اليد الطولى في بنائه الإيقاعيّ.

القسم الثاني: الدّراسة الإجماليّة (تأثير البناء الموسيقيّ عند نازك الملائكة بشعر نيما يوشيج)

سنتناول في هذا القسم موضوعاتٍ تتعلّق بتأثير الحداثة الشعريّة عند نيما يوشيج في شعر نازك الملائكة، وسنقوم باختيار قصائد متقاربة لكلا الشاعريّن، للوقوف على أهمّ نقاط الائتلاف بينهما، وتبيان المواضيع والطرائق التي ساهمت بجعل نازك الملائكة تتأثر بشعر نيما؛ كونهما يُعدّان من رواد الحداثة الشعريّة، إنّ على الصّعيد الحداثيّ في الشعر الفارسيّ، وإنّ على الصّعيد الحداثيّ في الشّعر

العربي، وقبل الولوج في استخراج آليات التأثير في البناء الموسيقي؛ لا بد لنا من تحديد القصائد التي بوساطتها استطعنا إبراز مبدأ المقاربة بين كل من نازك الملائكة التي نريد أن نبرهن أنها تأثرت بالشعر الفارسي الحديث وتحديدًا بشعر "نيمما يوشيج".

١- تأثيرات الحدائثة الشعريّة في شعر نازك:

إنّ الحدائثة الشعريّة فرضت نفسها كمفهوم حدائثي في منتصف القرن التاسع عشر، ولكن كان لها بدورٌ في الثقافة الأوروبيّة والثقافة العربيّة قديمًا، وقد تأثر نيمما يوشيج بالثقافة الأوروبيّة كما ذكرنا سابقًا، وجاءت هذه التأثيرات، خروجًا عن التقليد في الوزن الشعري والقافية، وحروف الروي، وغيرها من بنائيات المستوى الموسيقي للشعر، ونحن بدورنا سنحاول في هذه الدراسة الإجرائيّة تسليط الضوء على بنائيات الموسيقى الشعريّة الحديثة، التي تأثرت بها نازك الملائكة، من خلال اطلاعها عليها في مشوارها الثقافي والشعري، ومن خلال ثقافة نيمما يوشيج الشعريّة الحديثة.

أولًا: مقارنة ما بين قصيدتي (أفسانه) [الخرافة] لنيمما يوشيج، وقصيدة (خرافات) لنازك الملائكة:

١- التأثير بالأوزان الحديثة، واعتماد تفعيلات مستحدثة:

يقول نيمما يوشيج في قصيدة (أفسانه / الخرافة):

دزْ شَبْ تَيْرَه ، ديوانه اي كاؤ

٥/٥// ٥/٥/ ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فاعل فعلن مفاعل

دَلْ به رنگي گريزان سِزْدَه

٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن مفاعيلن مفاعل

دَرْدَره ی سَرْدِ وِ خَلوتِ نَشِسته
۵/۵// ۵/۵// ۵/۵/۵/۵/ /۵/

فَعْلنِ فَعْلنِ فاعِلنِ فاعِلنِ فَع

همچو ساقه ی گیاهی فسرده
۵/۵// ۵/۵// ۵//۵/ ۵/۵/

فَعْلنِ فاعِلنِ فَعولنِ فَعولنِ

می کند داشتانی غَمِ آوَر
۵// ۵/۵/ ۵/۵/ ۵//۵/

فاعِلِ فاعِلِ فاعِلِ فاعِلِ

در میانه بَسِ آسَفْتِه مائده
۵/۵/ ۵/۵// ۵/۵/ ۵//۵/

فاعِلنِ فَعْلنِ فَعولنِ فاعِلِ

قصه ی دانه اش هَسْتِ وِ دامی
۵/۵// /۵// ۵/۵/ ۵//۵/

فاعِلنِ فَعْلنِ فَعولِ فَعولنِ

وَأَزْ هَمَهْ كُفْتِه نَا كُفْتِه مائده
۵/۵/ ۵/۵/ ۵/۵/۵/ ۵//۵//

مفاعِلنِ مستفَعِلِ فَعْلنِ فَعْلنِ

از دلی رَفْتِه دارد پیامی

٥/٥// ٥/٥/ ٥/٥/ ٥//٥/

فاعلن فعلمن فعولن

داستان از خيالي پريشان

٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥/٥/

فعلن فعلن فعولن فعولن فع'

(مجموعه نيماء يوشيج الشعرية، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ص ٢٦)

إئ دِل مَنْ ، دِل مَنْ ، دِل مَنْ

٥/// ٥/٥/ ٥/٥/ ٥/

مستفعلن فعلمن فعولن

بينوا ، مضطرا ، قابل مَنْ

٥/ ٥/٥/ ٥//٥/ ٥/٥/

فعلن فاعلمن فعولن فع

با هممه خوبي وقدر ودعوى

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/ ٥//٥/

١. الترجمة العربية:

في الليل المظلم، المجنون الذي

أسلم قلبه للألوان الهاربة،

في خلوة السهل الرطيب جلس

كساق نبتة ذابله،

يؤلف قصة حزينه

وهو في حالة من الاضطراب،

قصة نطفة وجوده الدامي

ومن الكثير الذي رواه، بقي ما لم يقل

إته يحمل رسالة من قلب متصدع

قصة من خيال مشوش.

فاعِلن فَعِلن فَعولن فَعولن

از تو آخر چه شد حاصل مَنْ

٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/

فاعِلن فاعِلن فَعولن فاعِلن فع

جُزْ سَرَشِكِي بِهِ رَحْسَارِهِ عَم؟

٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/

فاعِلن فاعِلن فَعولن فَعولن^١

(مجموعة نيما يوشيج الشعرية، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ص ٢٦)

لقد خرج نيما يوشيج في قصيدة (أفسانه) عن النظام الشعري التقليدي، بحيث لم يتقيد بشطرين ثابتين؛ إنما جعلها سطوراً متعدّدة، تتفاوت التفعيلات وعددها بين سطر شعري وآخر، فمثلاً: أورد في السطر الشعري الأول أربع تفعيلات، بينما جاءت، في السطر الحادي عشر، ثلاث تفعيلات، ما يدلّ على أنّ نيما لم يتقيد بعدد التفعيلات في السطر الشعري، ونجد أيضاً أنّ نيما قد نوع بين التفعيلات، فاعتمد في هذه المقطوعة على تفعيلتين أساسيتين، وهما (فعولن) من بحر المتقارب، وجوازاتها مثل: (فعول-فعول)، والتفعيلة الثانية كانت الأكثر حضوراً، وهي (فاعِلن) من بحر الخبب (المتدارك)، وجوازاتها مثل: (فَعِلن-فَعِلن-فاعِل)، وبذلك يكون قد مزج ما بين بحرَيْن خليليّين، مستحدثاً وزناً نغمياً جديداً، لربّما كان بفضل تأثره بالشعر الحديث من خلال الثقافة الأوروبية.

١. الترجمة العربية:

أَتَها القَلب، يا قَلبي، يا قَلب!

أَيَها المَسكين، مَضطراً تَحتمَلني!

مَعَ كَلِّ طَيِّبتِكَ وَقَدْرِكَ وادعائِكَ

مَازَدا حَصَلتَ مِنكَ في التَّهَيِّة؟

سَوَى دَمعَةٍ عَلى وِجَنَةِ الغَم!

تقول نازك الملائكة في قصيدة (خرافات):

قالوا الحياة

هي لونٌ عيني ميّت

٥//٥/ ٥/٥// ٥///

فعلن فعولن فاعلن

هي وقْعُ خطو القاتل المتلقّت

٥// ٥/// ٥//٥/ ٥/٥// ٥///

فعلن فعولن فاعلن فعولن فعو

أيامها المتجعداتُ

٥٥// ٥/// ٥//٥/ ٥/

لن فاعلن فعولن فعول

كالمعطفِ المسموم ينضحُ بالمماتُ

٥٥// ٥/// ٥//٥/ ٥/٥// ٥/٥/

فعلن فعولن فاعلن فعولن فعول

أحلامُها بسماتُ سغلاةٍ مخدّرة العيونُ

٥٥// ٥///٥// ٥/٥/ ٥//٥/ ٥/٥// ٥/٥/

فعلن فعولن فاعلن فعولن مفاعلتن فعول

ووراء بسمتها المَنُونُ

٥٥//٥// /٥// ٥///

فعلن فعول مفاعلان

قالوا الأملُ

هو حسرة الظمآن حين يرى الكؤوش

٥٥// ٥/// ٥//٥/ ٥/٥// ٥///

فعلن فعولن فاعلن فعلن فعول

في صورة فوق الجداز

٥٥//٥/ ٥/٥// ٥/٥/

فعلن فعولن فاعلان

هو ذلك اللونُ العبوش

٥٥//٥/ ٥/٥// ٥///

فعلن فعولن فاعلان

في وجه عصفورٍ تحظّم عشه فبكي وطاز

٥/ ٥///٥// ٥/// ٥//٥/ ٥/٥// ٥/٥/

فعلن فعولن فاعلن فعلن مفاعلتن فعول

وأقام ينتظر الصّباح لعلّ معجزةً تعيدُ

٥٥// ٥/// ٥//٥/ //٥/ /٥// /٥// ٥///

فعلن فعول فعول فاعل فاعلن فعلن فعول

أنقاض مأواه المنخرّب من جديدُ.

٥٥// ٥/// ٥//٥/ ٥/٥// ٥/٥/

فعلن فعولن فاعلن فعلن فعول

نجد في هذه المقطوعة؛ أنّ الشاعرة نازك الملائكة قد وسمت عنوان قصيدتها "بالخرافات". وفي ذلك تتوافق قصيدتها بشكل كامل وقصيدة نيمما يوشيج، التي وُسمت بعنوان "الخرافة"، ما يؤكد تأثير الشاعرة الكبير في تناولها المفردة نفسها مع فارق استخدامها لجمع المؤنث السالم لكلمة الخرافة. استحدثت طريقة جديدة في نظم شعرها، من خلال الابتعاد عن النظام الكلاسيكي العمودي، ونظام الشطرين، وحيث إنَّها جعلت من مبدأ السطور الشعرية وحدة وزنية متكاملة في ذاتها، ووجدنا أيضًا أنها اعتمدت في بعض السطور الشعرية ثلاث تفعيلات، وفي بعضها اعتمدت سبع تفعيلات، ما يعني عدم الموازنة ما بين السطر والأسطر الشعرية، وهذا الأمر يُعدّ من مبتكرات الحدائثة الشعرية، كالخروج عن المألوف، والابتعاد عن المظهر التقليدي، أمّا بالنسبة إلى التفعيلات، فقد استخدمت تفعيلة (متفاعلن)، بجوازها (مستفعلن)، ولكن من يُدقّق في تقطيع السطور الشعرية، يجدها تعتمد على تفعيلتين أساسيتين، وهما (فاعلن) من بحر الخبب (المتدارك)، وجوازاتها (فعلن - فعلن - فاعل)، ممزوجة بتفعيلة (فعولن) من بحر المتقارب، وجوازاتها (فعول - فعول)، وكأنّ الوزن المستحدث في مزج بحرّين ذوي تفعيلات قصيرة، جعل من الوزن أكثر استحداثاً وأعمّ من الناحية الوزنية، وهذا يدلّ على ثورة على النظام الخليلي للعروض، باعتماد تفعيلة واحدة لبحر واحد، ما يجعل هذه القصيدة في مصاف الشعر الحديث.

وإذا أجرينا مقارنة ما بين حدائثة الوزن عند نيمما يوشيج، وعند نازك الملائكة

نجد تقاربًا في:

١- الابتعاد عن النظام الكلاسيكي التقليدي، بجعل البيت الشعريّ المكوّن من شطرين يتحوّل إلى سطر شعريّ.

٢- الابتعاد عن الأوزان الثابتة للبحور الخليلية، والاعتماد على تفعيلة من بحر واحد.

٣- المزج بين التفعيلات، لاستحداث وزن شعريّ جديد تكتمل فيه النظرة

الموسيقىّة للحدّثة الشعريّة.

نستنتج ممّا سبق اطلاع "نازك" على شعريوشيج؛ وقد تبدّى ذلك في استخدامها لمفردة الخرافات التي نقلتها كما وردت في العنوان عند نيما، واقتباسها شيئاً من هذه الطريقة، وتأثرها بهذه الحدّثة، فضلاً عن تأثرها بالثقافة الأوروبيّة. لذا، فإنّ "نيما يوشيج" قد استمد هذه الأوزان واستحدثها ونشر قصائده في مدّة ولادة نازك الملائكة وطفولتها، ممّا يعني أنّه قد سبقها إلى مثل هذا النوع من الشعر، وأثر فيها بعد تحصيلها العلمي والثقافيّ.

٢- التأثير بإقاعات الحروف داخل القصيدتين:

تُعَدّ الإقاعات من أبرز الأمور التي تُبنى عليها المحتويات الموسيقيّة الداخليّة في الشّعراة، وفي الشّعراة الحديث خاصّة، والإيقاع يتضمّن أشياء مثل المدود والسواكن وغيرها، فضلاً عن تكرار الحروف في مواضع متعدّدة داخل المقطوعة الواحدة، وما يُصاحب ذلك من أمور متعلّقة بالجناس التامّ، والناقص. ويُطالعنا في هاتين القصيدتين (أفسانه والخرافات)، العديد من الأمور المتعلّقة بالبنى الإيقاعيّة، وأبرزها: تكرار الحروف.

تكرار حرف السين:

لقد تكرّر حرف السين في المقطوعة المنتقاة من قصيدة أفسانه، سبع مرات، وهي (سپرده [أسلم]، سرد [البرد]، ساقه ي [الساق]، فسرده [الذابله]، داستان [القصّة]، سرشكي [الدمعة]، رخساره ي [الوجه]...)، وهذا التكرار الصّوتي لحرف السين يميّز بصوت الصّفير الذي يوحي بنفس قلقة ويدلّ على الحرقة، فنراه يأتي منسجماً وما أورده يوشيج من الاستسلام والشعور بالوحدة، وفي تشبيهه ساق نبتة حزينة، تجعل من الشاعر يستعمل هذا الحرف ليبرز كلّ معاني الألم الذي عاناه في حياته، فجاءت كلماته بعد عودته إلى الريف وخذلانه من الناحية العاطفيّة. أمّا المُدود، فقد كثرت في كلمات ديوانه [المجنون]، ساقه [الساقية]، دارد [عنده]، پريشان [الاضطراب]، خيالي [الخيال].... وغيرها من الكلمات التي تعبّر عن ألم

يخرج من مشاعر "نيماء" تجاه معاناته وإبراز شعره بطريقة فلسفية.

أمّا نازك الملائكة فقد تقاربت قصيدتها (خرافات) من ناحية استعمال التكرار لحرف السين، وجاءت في كلمات (المسموم - بسمات - سعادة - حسرة - عبوس - كؤوس..)، فقد تكرر حرف السين في هذه المقطوعة ستّ مرات وهو حرفٌ يدلّ على الحسرة والحزن والألم (مسموم - سعادة - حسرة - عبوس) فكلّها كلمات ورد فيها حرف السين، وذلك للدلالة على برودة الحياة وحسرتها.

وهنا نجد التقارب الحاصل ما بين المقطوعتين؛ إذ تكرر حرف السين في الدلالة نفسها خلال مقطوعة "نيماء"، ومقطوعة "نازك"، ويكاد يحمل بين طياته الدلالات الحزينة نفسها، التي أرادها كلّ من الشاعرين، وكأنّ الإئتلاف حاصلٌ في إيقاع الحروف المتكرّر.

أمّا المدود، فقد جهدت "نازك" باستخدامها داخل مقطوعتها الشعرية، ومنها (قاتل - ممات - متجعدات - بسمات - وراء..)، وكأنّها في هذه المدود تقدّم تقارباً جديداً في الشعر الحديث، يجعلنا نقول إنّ نازك الملائكة قد تأثرت بشعر نيماء.

وفي إثباتٍ آخر لهذه التأثيرات، وجدنا أنّ المقطوعة المأخوذة من قصيدة أفسانه، أبرزت تكراراً لحرف القاف، وجاء في كلمات (ساقه - قصه - باقى..)، وفي قصيدة نازك (خرافات)، ورد في المقطوعة المختارة حرف القاف في كلمات (وقع - قاتل - فوق - أقام - أنقاض)، وبما أنّ حرف القاف متكرّر عند الشاعرين، فهو يؤدّي دوراً مهمّاً في انبعاث الموسيقى الداخلية، كما أنّ له وظيفة مزدوجة الأداء، ولذلك فإنّ تكراره وسيلة لتحقيق الموسيقى التي تُعدّ من أقرب وسائل الإيحاء؛ للدلالة على استساغة نغمها، وارتباطها برؤية الشاعرين، وما يُقدّم من دلالة على التمازج ما بين حروف الصفير (السين - الصاد)، وحرف القلقلة (القاف).

٣- التأثير بالقوافي المقيّدة:

إنّ القافية من أركان الموسيقى الخارجية للشعر، وهي التي تضبط أواخر السطور

الشعريّة؛ لأنّ القافية عادة يُحدّد بها الشعر والقصيدة تحديداً بحرف رويّها؛ فالقافية عند الخليل "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن" (الأخفش، ١٩٧٤م: ص ٣)، وقيل: "مع الحركة التي قبل الساكن" (ابن السراج، ٢٠٠٠: ص ١١٦)

لذا سندرس القوافي الحرّة التي ابتُكرت واستُعملت في الشّعرا الحديث؛ إذ إنّ الشاعر يتحرّر من ثبات القافية، وينظر إلى تواجدها في السطر الشعريّ، للدلالة على المكونات النفسيّة التي يُعبّر عنها باللفظ والمعنى.

ففي قصيدة (أفسانه)، تعددت القوافي التي استعملها "نيما"، فمنها ما ينتهي بالهاء الساكنة، مثل (نشسته [جلس]- فسرده [الذابله]، مانده [الباقي]...)، ومنها ما جاء منتهياً بياء مثل (دامى [الدامي]، دلى [القلب]) وما جاء من القوافي المتعدّدة المنفردة، حيث جاءت ساكنة، مثل: (غم، قابل، پریشان)، فهنا كان الشاعر حُرّاً في انتقاء شطور قصيدته، واتباعه بحريّة ما يتلقّف به اللسان، تعبيراً عن مكونات روحه وفكره.

وهذا ما برز أيضاً في قصيدة (خرافات) لدى "نازك الملائكة"، فقد استخدمت القافية الحرّة المقيّدة مثل: (متجعدات- الممات)، ومثل: (العيون- المنون)، ومثل (تعيد- جديد)، وهذا ما يبيّن لنا الحرّيّة التي كتبت بها نازك قصيدتها نائراً على التقليد في اختيار قوافيها، من خلال التنويع في إيرادها، وجعلها ساكنة مقيّدة، للضرورة في السطر الشعريّ، وكأنّها تُحاكي الحداثة الشعريّة في استخدام القوافي عند نيما يوشيج.

وبذلك؛ وجدنا أنّه يُمكن استخدام القوافي المتعدّدة لتتلاءم داخل القصيدة، إذ إنّ القافية الحرّة في القصيدة المقطعيّة، تُكسبها تلويناً محبّباً في الأداء الشعريّ، مما يتيح التعبير عن المعاني والمشاعر والمواقف، التي يختارها الشاعر بحريّة لتُناسب المعنى والموسيقى في القصيدة.

٤- التأثير بالنبر والتنغيم:

لا بد لنا من إيراد لمحة عامة حول أمور تتعلق بالموسيقى الصوتية، المتعلقة بالشكل الخارجي، وهي آلية النبر والتنغيم. النبر والتنغيم هما أكثر تعلقًا بطرائق الإلقاء والقراءة بحسب موقع كل كلمة، وكل جملة، فالنبر مثلًا في قصيدة (أفسانه / الخرافة)، نجده في معظم الكلمات، وأبرزها (رنكي [ألوان])، والنبر هنا قائم على المقطع الصوتي "رن"، وفي كلمة (كفته) [القول] جاء النبر فيها من خلال مقطع (ته)، هذا بالنسبة إلى الأسماء، أما بالنسبة إلى الأفعال، نجد كلمة (رفته) [ذهب]، والنبر فيها واقع من خلال المقطع الصوتي (ته)، وفي الفعل (پریشان) والنبر فيها على حرف الباء في المقطع الصوتي الأول (پ)، لذا، فإن آلية النبر تتواجد في معظم الكلمات في هذه المقطوعة، إذ إن النبر قائم وموجود في كل اللغات.

وأما آلية النبر عند نازك الملائكة في قصيدة (خرافات)، فنجدها متوزعة في الأسماء مثل: (لون) من خلال حرف اللام (ل)، وكلمة (المتلفت) ويكون النبر فيها من خلال المقطع الأخير فيها (لف)، وكلمة (أحلامها) من خلال حرف الحاء (ح)، وسعلاة (س)، وبسمات (بس)، أما من ناحية الأفعال فنجد النبر في الأفعال المضارعة (ينضح) (ضح)، والنبر في الفعل المضارع يكون في المقطع الأخير، وفي كلمة (ينتظر) فيها النبر (ظر)، أما في كلمة (بكي) والفعل الماضي نجد النبر فيها بحرف الباء (ب).

لذا، فإننا نجد آلية النبر حاضرة عند كلا الشاعرين كون هذه الميزة الصوتية تنطلق من اللسانيات، وتأتي في السياقات الشعرية المتعددة، والمتنوعة بين اللغات. وأما في ما يخص التنغيم؛ فهو ارتفاع الصوت، وانخفاضه مراعاةً للظروف المؤدى فيها، أو تنويع الأداء للعبارة حسب المقام المقولة فيه " (عبد القادر، ١٩٩٨م: ص ٧٩).

وحسب ما تبين لنا، فإن للتنغيم عدة عوامل تؤثر في طريقة الأداء اللغوي، فلا بد من مراعاة حال المتكلم النفسية، وطبيعة النطق والبيئة التي يلقي فيها الكلام.

فمثلاً كلمة (آشفته) [اضطراب]، عند "نيما" من الممكن أن تُلقى بمدِّ عَفْوِيٍّ منغَّم جميل، ومن الممكن أن تنغَّم، للدلالة على حال من الحزن، لأننا نقرأ القصيدة ولا نسمعها، وهذا ينعكس أيضاً على كلمات القصائد كلّها، إن كانت عند "نيما" أو "نازك"، أو غيرهما من الشعراء.

ولكن؛ العبرة أنّ التنغيم أصلٌ صوتيٌّ يطرأ على كلّ ما هو إنتاج كلاميٍّ، مكتوباً كان أم مقروءاً، وهو من الآليات التي تتعلّق بالصوتيات التي تُجَمِّلُ البناء الموسيقيّ، ومن الممكن أن يكون هناك تنغيمٌ خاصٌّ بالشعر الحديث، لا بدّ لنا من سماعه من خلال كلمات الشعراء على المنابر.

ثانياً: مقارنة ما بين قصيدة (أيها الليل) لنيما يوشيج، و(الكوليرا) لنازك الملائكة:

أ- التآثر بالأوزان الحديثة، واعتماد تفعيلات حديثة:

يقول نيما يوشيج في قصيدة (أيها الليل) (اي شب):

هان، اي شبِ شوم وخشت انگيز!

٥/٥/٥//٥// ٥/٥/ ٥//٥/

فاعلن فعلن فعول مستفعل

تا چند زنى به جانم آتش؟

٥//٥/ ٥/٥/ ٥//٥/ ٥/٥/

فعلن فاعلن فعلن فاعلن

يا چشم مرا ز جای بَرگن،

٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/ ٥/٥/

فعلن فاعلن مفاعلن فعلن

يا پرده ز روی خود فروکش،

٥/٥/ /٥// ٥// ٥/ ٥/٥/

فعلن فاعلن فعولن فعلن

يا بگذار تا بميرم

٥/٥// ٥/ ٥/٥/٥/

فعلن فاعلن مفاعل

کزديدن روزگار سيرم

٥/٥/٥/ ٥//٥/ ٥/٥/٥/

مستفعلن فاعلن مستفعل^١

ديري ست كه در زمانه ي دون

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//٥/

فاعل فعولن فعوان فعولن

از ديدده هميشه اشكبارم،

٥/٥//٥/ ٥/٥// ٥/٥/٥/

فعلن فاعلن فعلن فعولن

عمري به كدورت و آلم رفت

١. الترجمة العربية:

أيا أيها الليل المشؤوم الموحش

إلام توحج في روعي التيران

فإنما أن تقلع لي العينين

وإنما أن ترفع اللثام عن وجهي

أو أن تشق قلبي فأموت

فأنا سئمتُ تصارييف الزمان

٥/٥/ ٥/// ٥/٥//٥/ ٥/٥/

فعلن فاعلاتن فعِلن فَعْلن

تا باقى عمر چون سپارم

٥/٥// ٥/٥/٥/ ٥// ٥/ ٥/

مستفعلن فعِلن فاعلاتن

نه بختِ بدِ مَراست سامان

٥/٥/٥/ ٥/٥// ٥// ٥/ ٥/ ٥/

فعلن فاعِلن فعولن مستفعل

واى شب، نه تُراست هيچ پايان

٥/٥/٥/٥/٥/ ٥/ ٥//٥/ ٥/٥/

فعلن فاعِلن فعِلن فعِلن مستفعل^١

(مجموعة نيماء يوشيج الشعرية، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ص ٦٦)

نرى أنّ "نيماء" في هذه القصيدة قد تحرّرت من الأوزان الشعرية التقليدية؛ إذ نجده
يمزج بين بحرّين خليليين أيضاً، كما فعل في قصيدة (أفسانه)، فهو يستخدم
تفعيلة (فعولن)، وجوازاتها من بحر المتقارب، وتفعيلة (فاعِلن) وجوازاتها من بحر
المتدارك، وكأنّه يستحدث وزناً جديداً، يُقارب فيه ما بين البحرّين الرباعيّين في
الأوزان الخليطية، ليُخرج قصيدته في حُلّة حدائثية، فضلاً عن مزج التفعيلات

١. الترجمة العربية:

منذ زمن بعيد وأنا من رؤية هذا الزمان الدون
عيناي تذرفان الدموع باستمرار
فعمري قد ضاع بحزن وغم
فكيف سأقضي بقية عمري
فلا الحظّ السّيء فارقتني
وأنت أيتها الليل لا نهاية لك

بالخروج عن المألوف في الشعر التقليدي، من خلال آليّة السطور الشعريّة أيضًا، بعيدًا من وحدة البيت، ووزنه العروضيين، فقد استخدم في هذه المقطوعة تفعيلة (فاعلن) وجوازاتها بحوالي أربع وثلاثين مرّة، مقابل استخدامه لتفعيلة (فعولن) وجوازاتها ما يقارب ستًّا وعشرين مرّة، ما يدلّ على طغيان استعمال تفعيلة (فاعلن)، لأنّ جوازاتها أكثر وتحمل من السواكن أكثر ممّا تحمله تفعيلة (فعولن)، لذا، فإنّ هذا المزج وضع آليّة للخروج بوزن مستحدث في التفعيلات وتناغمها، وقد استعمل الشاعر تفعيلات مثل: (مستفعلن)، وقد جاءت في نهاية السطور الشعريّة، بحسب ضروريّة الحرّيّة الأدائيّة في صياغة الشعر الحديث.

أمّا نازك الملائكة، فتقول في قصيدة (الكوليرا):

سكن الليلُ

٥/٥/ ٥///

فعلن فعلن

أصغ إلى وقع صدى الأناث

٥٥/٥/ ٥/// ٥/٥/ //٥/

فاعل فعلن فعلن فعلان

في عمق الظلمة، تحت الصّمت، على الأموات

٥٥/٥/ ٥/// ٥/٥/ ٥/// ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلان

صرخاتٌ تعلو، تضطربُ

٥/// ٥/٥/ ٥/٥/ ٥///

فعلن فعلن فعلن

حزناً يتدفَّق، يَلْتَهَبُ

٥/٥/ ٥/// ٥/// ٥///

فعلن فعلن فعلن

يتعَثَّرُ فيه صدَى الآهاتِ

٥٥/٥/ ٥///٥/ ٥/// ٥///

فعلن فعلن فاعلن فعلاَن

في كَلِّ فؤادٍ غليانُ

٥/٥//٥/ ٥/// ٥/٥/

فعلن فعلن فاعل فعلن

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

٥/٥/ ٥/// ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن فعلن فعلن

في كَلِّ مكانٍ رُوْحٌ تصرخُ في الظلماتِ

٥٥/// ٥/// ٥/٥/ ٥/٥/ ٥/// ٥/٥/

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلاَن

في كَلِّ مكانٍ يبكي صوتُ

٥٥/٥/ ٥/٥/ ٥/// ٥/٥/

فعلن فعلن فعلن فعلاَن

هذا ما قد مرَّقه الموتُ

٥٥/٥/ //٥/ ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن فاعل فعلان

الموٲ الموٲ الموٲ

٥/ ٥/٥/ ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن فعلن فَع

يا حزنَ النيلِ الصارخِ ممّا فعلِ الموٲ

٥٥/٥// //٥/ ٥// ٥/٥/ ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن فعلن فاعل فعلان

لقد اعتمدت نازك الملائكة في هذه القصيدة نظامًا حدائفيًا في الشعر العربي القائم على التفعيلة، فقد استعملت تفعيلة (فاعلن) وجوازاتها المتعددة (فعلن- فَعْلن- فاعل)، فضلًا عن استعمال تفعيلة مستحدثة على هذه الجوازات، وهي (فَعْلان) و(فعلان).

ولكن التفعيلة الطاغية على هذه القصيدة، هي (فَعْلن)، وذلك لقصر الوزن فيها، وقد نوّعت نازك الملائكة في السطور الشعرية، حيث تفاوتت التفعيلات في السطور، فنجد بعض السطور فيها ثلاث تفعيلات، وبعضها أربع تفعيلات حتى وصلت بعض السطور الشعرية إلى ستّ تفعيلات، وبذلك تكون قد خرجت عن التقليد في الشعر العمودي في تساوي عدد التفعيلات، وهذا من مبادئ الحدائفة الشعرية، التنوع في التفعيلات وجوازاتها، وتفاوت التفعيلات في السطر الشعري، وبهذا تكون الحدائفة في الوزن ظاهرة وواضحة في شعر "نازك"، كما هو الحال في شعر "نيماء"، والبارز في كلا القصيدتين أنّهما لم يتبعا مبدأ التدوير بوصول جزء من التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري واستكمالها في التفعيلة الأولى في السطر الذي يليه.

وبذلك؛ نجد أنّ هناك ائتلافًا بين شعر نازك وشعر نيماء، ما يدلّ على شيء من

التأثر بين القصيدتين، وبما أنّ قصيدة (أيها الليل)، سبقت قصيدة (الكوليرا)، ما يفيد أنّ الشاعرة تأثرت بشعر "نيما".

٢- التأثر بالإقاعات داخل القصيدتين:

لقد تعدّدت الإقاعات في قصيدة (أيها الليل)، فقد استخدم الشاعر العديد من الحروف الإيقاعية التي من شأنها تأدية الموسيقى الإيقاعية، لإضفاء نوع من المتعة في أثناء القراءة؛ فمن الأنماط الإيقاعية الواردة تكرر الحروف؛ فلقد تكرر حرف النون في هذه القصيدة، لأكثر من اثنتي عشرة مرة (زمان [الزمان]، دون [الدون]، چون [لأن]، پايان [النهاية]، انگيز [الدافع]، زنى [توجّج]...)، وأيضاً فإنّ حرف النون قد تكرر في قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا)، حيث استخدمته في المقطوعة المختارة موضوع المقاربة، فجاء هذا الحرف متكرراً في ستّ كلمات، وهي (حزن، مكان، الساكن، غليان، أنات، الحزن..)، لذا، فإنّ هذا الحرف يحمل تقارباً من الناحية الإيقاعية عند الاثنتين، لا سيّما أنّ حرف النون يحمل دلالة على الحزن والبكاء، والألم والمعاناة، وهذا ما أسفرت عنه مضامين النصّين المختارين عند نيما ونازك، لذا فإنّ هذا التقارب من ناحية استخدام حرف النون شكّل بنية إيقاعية منسجمة ودلالة المعنى عند الطرفين، وتحديداً ومدلولاته الصوتية في إبداء الحزن والمعاناة لما يقّمه الشاعران.

لذا، وجدنا في المقطوعتين اللتين اخترناهما من قصيدة (أيها الليل)، عند نيما تكراراً لحرف التاء، وجاء في كلمات متعدّدة، إنّ كانت تاءً مربوطة أو تاءً مفتوحة (أنت، نهاية، بقية، استمرار، رؤية، سئمت، تصاريف، أموت، تُقلع..)، وعند نازك أيضاً في قصيدة الكوليرا (الأنات، ظلمة، تحت، الصمت، أموات، آهات، ظلمات، صوت، موت..)، فلقد بدا التقارب بين المقطوعتين من خلال تكرر حرف التاء بنوعيه عند الشاعرتين، ذلك لأنّ هذا الحرف يمتاز بدلالته الإيقاعية من ناحية السبك الموسيقي، وهو حرف من الأصوات المهموسة، حيث يُجهد النفس، لخروجه من الفم، وكأنّه محبوس، فهو يُعبّر عن الحزن والبكاء، ويوحى بالتعب والمعاناة، إذ

إنّ الكلمات الواردة، وفيها حرف التاء تحمل معاني الحزن والمعاناة التي بدت في كلام الشعارين، وحيث التقارب الإيقاعي يمتزج والدلالة النفسية التي تعترضهما، للتعبير عن موضوعهما، من هذا المنطلق، فإنّ هذا التقارب نرى فيه شيئاً من التأثير بالثقافة الأوروبية من ناحية بناء القصيدة على حروف متكررة، ونجد فيه ما يدلّ على تأثير نازك الملائكة بشعر نيماء الحدائي. أمّا من ناحية الكلمات، فلقد تكررت في قصيدة (أيها الليل)، كلمة (الليل) ثلاث مرات، والليل يحمل وقفاً إيقاعياً حزيناً يجعل من القصيدة تدلّ على معاناة الشاعر الذي جعل من الليل مركزاً لخروج سطور الشعريّة. ومصطلح (الليل) ورد في قصيدة "نازك" (الكوليرا) مرّة واحدة، وما يرادفها في المعنى من كلمات أخرى مثل (ظلمات، الظلمة)، وكأنّ تقارباً حاصلاً ليس على صعيد تكرار الحرف صوتياً، وإتّما من خلال المعنى بالمصطلح أيضاً، فالتأثير لم يعد إيقاعياً فحسب، بل كان تأثيراً نفسياً ألقى بظلاله على التقارب الذهني والكلامي بين الشعارين.

٣- التأثير بالقوافي المقيّدة:

إنّ تعدّد القوافي من ميزان الحدائفة الشعريّة، حيث لا يتقيّد الشاعر بقافية ثابتة، وإتّما ينوعها بناءً على ما تقتضيه حال الشاعر النفسية. وإذا نظرنا إلى المقطوعة المختارة من قصيدة (اي شب [أيها الليل])، وجدنا أنّ "نيماء" قد أمعن في استخدام القوافي المقيّدة، وتحديدًا المسبوقة بمدّ، فنراه في كلمات (آتسهاى [النيران]، چشمان [العينان]، زمانه [الزمن]...)، وكلّها قوافٍ مقيّدة من الناحية الصوتية، متحرّرة من الناحية التركيبية، كأنها يريد أن يُعبّر بقوافيه هذه عما يجول في خاطره تجاه معاناة تعترضه في داخله، أراد أن يستفيض في التعبير عنها. أمّا عند نازك، فإنّ القوافي المقيّدة كانت صريحاً واضحاً، حيث جعلت من معظم قوافيها في السطور الشعريّة مقيّدة، كأنها تريد أن تنهي المعنى في تقيّد بالمصطلح الأخير، وجاءت كلماتها أيضاً مقيّدة ومسبوقة بحرف مدّ (الأنات - الأموات - الآهات - الغليان - أحزان - ظلمات - صوت - موت..)، وهذه الحدائفة اعتمدت طريقة جعل

القوافي متحرّرة من القاعدة الثابتة لها نحو قواعد أرادها الشاعران ثورة على القوافي التقليدية، لاستحداث موسيقى جديدة، تتعلّق بالقافية الحديثة. فهذا التقارب جعل من القصيدتين بُديان حداثاً متأثرةً بالأشكال الشعريّة الحديثة. من هذا المنطلق نلاحظ أنّ نازك تميل بشكلٍ كبير إلى شعر "نيما".

٣- التأثر بالنبر:

إنّ القارئ للمقطوعتين، يجد فيهما أنواعاً متعدّدة تتعلّق بالبناء الموسيقيّ للشعر الحديث، ولكن بما أنّنا نتكلّم عن الإيقاعات والأوزان والقوافي، كان لزاماً علينا أن نعرّج على النبر المتواجد في كلمات القصيدتين، ففي قصيدة (اي شب) [أيها الليل]، نجد النبر فيها في الأسماء، وحرف الشين مثل: اي شب (أيها الليل)، شوم [الشؤم]، وحشت [الوحشة]، آتش [النيران]، چشم [العين]، فروکش [تقلع]. تردّد حرف الشين في المقطع الأول كثيراً من حيث النبر الأوّليّ الذي بوساطته تُفصح الكلمة عن مراد الشاعر في أثناء الإلقاء، أمّا الشين في النبر الثانويّ فإنّها وُجدت في شوم، لتدعم حرف الميم، ووُجدت في وحشت لتدعم النبر في (وح). أمّا عند "نازك"، فنجد آليّة النبر حاضرةً ما بين الأسماء والأفعال، فمن الأسماء الحاضرة، الليل (لي)، الصمت (ص)، حزن (ح)، الساكن (سا)، أمّا من ناحية الأفعال المضارعة فنجد النبر في كلمات تعلقو (لو)، يتدفق (دف)، يلتهب (هب)، تصرخ (رخ)، أمّا الأفعال الماضية فنجدها في كلمات مرّقه (مز)، فعل (ف). كلّ هذه الحروف تتعلّق بآليّة النبر، التي برزت في هذه المقطوعة لتعطي نفضةً موسيقيّةً صوتيّة، تجعل من البناء الموسيقيّ مستحدثاً ممزوجاً ما بين التقليديّ من ناحية اختيار الوزن الحداثيّ وحروف النبر. وقد ورد هذا الأمر في شعر "نيما"، ليوصلنا إلى نتيجة مفادها أنّ النبر كان واضحاً في شعرهما، بهدف إبراز الحداثة في البناء الموسيقيّ.

ثالثاً: مقارنة بين قصيدة (القنوس) لنيماء، وقصيدة (الأفعوان) لنازك الملائكة:

١- التأثير بالأوزان الحديثة، واعتماد تفعيلات مستحدثة:

يقول نيماء في قصيدة (القنوس) (الطائر الجميل):

آن مرغ نغزخوان،

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/

فعلن فعولن فعولن

برآن مكان زآتش تجليل يافته

٥//٥/ /٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن فعولن مستفعل فاعلن

اكنون، به يك جهنم تبديل يافته

٥//٥/ ٥/٥/٥/ ٥/٥// ٥/// ٥/٥/

فعلن فعولن فعولن مستفعلن فاعلن

بسته ست دمبدم نظرومى دهد تكان

٥/٥// ٥//٥// ٥/٥// ٥//٥/ /٥/٥/

مستفعل فاعلن فعول فاعلن فعولن

چشمان تيزبين

٥/٥//٥/ ٥/٥//

فعولن فاعلاتن

وزرورى تپه ها

٥//٥/ ٥/٥/ ٥/

مستفعل فاعلن

ناگاه، چون بجای پروبال می زند

۵//۵// ۵//۵/ ۵/۵// /۵// ۵/۵/۵/

مستفعل فعول فعولن فاعلن مفاعلن

بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ

۵/۵// ۵//۵/ ۵/۵/ ۵/۵// ۵/۵/ ۵/۵/

فعلت فعلن فعولن فعلن فاعلن مفاعل

که معنیش نداند هر مرغ رهگذر

۵// ۵//۵/ ۵/۵/ ۵//۵/ ۵/۵/

فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعل

آنگه زرنج های درونیش مست

۵/۵/ ۵/۵// ۵/۵// ۵/۵/ ۵/۵/

فعلن فعلن فعولن فعولن فعلن

خود را به روی هیبت آتش می افکند

۵/۵/۵/ ۵/۵// ۵/۵/ ۵/۵// ۵//۵/

فاعلن فعولن فعلن فعولن مستفعل

باد شدید می دمد و سوخته ست مرغ؟

۵/۵// ۵/۵// ۵//۵/ ۵/۵// ۵/۵/

فعلن فعولن فاعلن فعولن فعولن

خاکستر تنش را اندوخته ست مرغ

٥/٥// ٥/٥/ ٥/٥/ ٥//٥/ ٥/٥/

فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

پس جوجه هاش ازدل خاکسترش به در!

٥// ٥//٥/٥/ ٥/٥/ ٥//٥/٥/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعل

(مجموعة نيماء يوشيج الشعرية، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ص ١١٠-١١١)

يتراءى للناظر في هذه المقطوعة أنّ الشاعر قد استحدث وزناً متمازاً بين تفعيلة (فاعلن)، من بحر المتدارك، وتفعيلة (فعلن) من بحر المتقارب، وتفعيلة (مستفعلن) من بحر الرجز، وكأن الشاعر، جعلها ثابتة لتمازجها، لإنشاء وزن حديث، فقد وردت في هذه المقطوعة تفعيلة (فاعلن)، وجوازاتها لأكثر من ثلاثين مرة بالمقابل فقد وردت تفعيلة (فعلن) وجوازاتها أكثر من ثماني عشرة مرة، فالنظرة الإحصائية تفيد أنّ تفعيلة فاعلن وجوازاتها هي ضعف تفعيلة فعلن، لأنّ (فاعلن) بجوازاتها تحمل فواصل صغرى، ومقاطع صوتية متقاربة لإنشاء الوزن الذي يريده الشاعر، وذلك كلّه بحسب الترجمة المعتمدة.

أمّا التفعيلات التي وجدناها وهي قليلة الاستعمال من مثل (فعلان - فعلان)، فقد

١. الترجمة العربية:

..... ذلك الظائر البديع الغناء

في ذلك المكان المجلل بالتار

الذي صار الآن كجهنم

ينظر بين الفينة والفينة من خلال جفنيه المطبقين

وهو يحرك عينيه اللامعتين

ومن فوق التلة

فجأة، وهو في مكانه مرفقاً بجناحيه

ومن أعماق صدره، يطلق صرخة الألم والمرارة

لا تفقه معناها الطيور العابرة

وحين جرت من فرط الألم الداخلي

ألقى بنفسه فوق النار المهيبه

هبت رياح شديدة، واحترق الظائر

ثم، من قلب رماده انبعثت فراخه

وردت في نهاية السطور الشعرية لمرات ثلاث بحيث جعلها الشاعر نهاية مقطعية للوزن الشعري، فضلاً عن تفعيلة (فعول) بتسكين اللام التي ظهرت أيضاً، وكأنّ "نيما" يريد أن ينوّع في الأوزان بحسب تنوّع المعاني التي يريدّها داخل القصائد. وقد وجدنا أنّ "نيما" اعتمد مبدأ التدوير في السطور الشعرية، كما يبدو في السطر الثاني بالتدوير والسطر الثالث، ووجود مبدأ التدوير في السطرين السادس والسابع، فكلّ هذه المبادئ التي شرحناها تسلّط الضوء على الأوزان الشعرية المستحدثة في البناء الموسيقي الحديث عند "نيما".

تقول نازك الملائكة في قصيدة (الأفعوان):

أين أمشي؟ مللتُ الدروب

٥٥//٥/٥//٥/٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلان

وسئمت المروج

٥٥//٥/٥///

فعلن فاعلان

والعدوّ الخفي اللجوج

٥٥//٥/٥//٥/٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلان

لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب؟

٥٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

الممرات والطرق الداهبات

٥٥//٥/٥/٥///٥//٥/٥//٥/

فاعلن فاعلن فعلن مستفعلان

بالأغاني إلى كلّ أفق غريب

٥٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

ودروب الحياة

٥٥//٥/ ٥///

فاعلن فاعلان

والدهاليز في ظلمات الدجى الحالقات

٥٥//٥/ ٥//٥/ ٥/// ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

وزوايا النهار الجديد

٥٥//٥/ ٥//٥/ ٥///

فاعلن فاعلن فاعلان

جبتها كلها، وعدوي الخفي العنيد

٥٥//٥/ ٥//٥/ ٥/// ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

صامد كجبال الجليد

٥٥//٥/ ٥/// ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلان

في الشمال البعيد

٥٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلان

صامد كصمود التجوم

٥٥//٥/ ٥/// ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلان

في عيون جفاها الرقاد

٥٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلان

لقد آثرت نازك الملائكة في هذه المقطوعة استحداث أوزان من خلال اتباعها آلية التفعيلة وجوازاتها (فاعلن)، فقد استخدمت هذه التفعيلة من بحر المتدارك، حيث جاءت تفعيلة (فاعلن) أربع وعشرين مرة، بينما جاءت تفعيلات (فاعلن) ثلاث عشرة مرّة، على أنها التفعيلة الأخيرة في السطور الشعريّة، بينما جاءت تفعيلة (فعلن) وهي جواز لتفعيلة (فاعلن) تسع مرات، وكأنّ الشاعرة آثرت على نفسها الابتعاد عن الجوازات في هذا الكم الهائل من التفعيلات، وبذلك تكون قد برزت التفعيلة في الوزن الحديث خلافًا للأوزان التقليديّة، وقد اعتمدت الشاعرة أيضًا في سطورها على التفاوت في عدد التفعيلات بين سطورٍ مكوّنة من تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات، ومنها ما جاء على خمس.

أمّا مبدأ التدوير، فلم يظهر في هذه المقطوعة؛ لأنّ الشاعرة اعتمدت التفعيلة التي تنتهي بساكنين في نهاية السطور الشعريّة.

وبعد الذي تقدّم من تحليل للأوزان المستحدثة بين المقطوعتين، وجدنا أنّ الشاعرين كان لديهما تقارب وائتلاف من حيث اعتماد تفعيلة أو تفعيلتين خلافًا للوزن التقليديّ. ونضيف أيضًا إلى أنّهما قد نوعا في السطور الشعريّة من ناحية عدد التفعيلات التي تتفاوت بين سطر شعريّ وآخر، وما صاحب ذلك من اعتماد الساكنين في التفعيلة الأخيرة في السطر الشعريّ. كلّ هذا يدلّ على الحدّثة في البناء الموسيقيّ عند الشاعرين، ويجعلنا نستشعر التقارب والتأثر الإيقاعيّ بينهما.

٢- التأثير بالإقاعات داخل القصيدتين:

في كلّ قصيدة لا بدّ من إقاعات داخلية، تظهر علانيّة لقارئها، وقد تعدّدت في قصيدة (القنوس)، الإقاعات التي تعتمد على الحروف النغميّة التي أثرت الإيقاع، وجعلت منه جرسًا يفيض على أذن السامع، فمن الحروف التي تكرّرت بإيقاعها حرف الراء، وقد ورد في كلمات (مرغ [الطائر]، نظر [نظر]، پروبال [مرففًا]، برآرد [يطلق]، برونش [داخله]، رنجهای [الآلام]، خاكسترش [رماده...])، وفي

قصيدة (الأفعوان) لنازك ورد هذا الحرف كجرس إيقاعي بارز في كلمات (الدروب، المروج، الممرات، الطرقات، غريب، النهار، الرقاد..)، وهذا الحرف من الحروف التي لها رجوعٌ مترددٌ في حركيته، وله دلالةٌ جهوريةٌ في تكراره، حيث يولد إيقاعاً، يتردد بين درجتين هما: الانخفاض في كلمات (غريب، عابرة، ممزات، الدروب)، والارتفاع في كلمات (النهار، المروج...)، حيث يرتفع بالتحرُّر والانفتاح وينخفض بالانكسار والمرارة. وهذا ما توارد في كلا القصيدتين، إذ جعل الشاعران من حرف الراء أداةً إيقاعيةً يتردد صداها، ليعبر عن النفسية الذاتية بأداء شعري، وهو من بنائيات الموسيقى الداخلية.

أما حرف الباء فقد ورد عند "نيمما" في (القنوس) من خلال كلمات (تبديل) [صارا]، بسته [مطبقيين]، (دمبدم) [بين الفينة والأخرى]، (پروبال) [مرفقاً]، (باد شديد) [رياح شديدة]؛ وقد ورد في قصيدة الأفعوان لنازك في كلمات (الدروب، الحروب، الذاهبات، غريب، جبتها، جبال..)، في حين أنّ حرف الباء هو حرف انفجاريٌّ جهوريٌّ، احتكاكيٌّ، يدلّ على حال نفسية عند الشاعرين، إذ يؤدي إلى صرخة من أعماقهما، فيأملان بتغيير واقع ما زال يجول في خاطرهما.

لذا، فإنّ إيقاعية حرفي الباء والراء أوردت ائتلافاً ما بين القصيدتين، لأننا وجدنا فيهما تقارباً من الناحية الموسيقية التي تتلاءم والمعنى العام للمقطوعتين.

أما من ناحية تكرار الكلمات، فقد برزت كلمة (آتش) [النار] في قصيدة "نيمما" (القنوس) مرتين، لتدلّ على المعنى الذي يشعّ بالإنفجار، ومحاولة الهروب وتغيير الواقع، أما في قصيدة نازك الملائكة (الأفعوان)، فقد تكررّت كلمة (الدروب) مرتين، وكلمة (صامد) مرتين، لتعبّر عن صمود الحياة التي أرادت الشاعرة أن تكون كما تريد في وصفها للنهوض من الرقاد.

وبعد هذا، وجدنا أنّ التقارب بين الشاعرين قائم على تشابه في استعمال الحروف، وفيه شيءٌ من التأثير إلا أننا لم نجد تقارباً من ناحية الكلمات.

٣- التّأثر بالقوافي المقيّدة:

حفلت المقطوعتان موضوع الدراسة باستخدام القوافي المقيّدة، وهي عنصر من عناصر الحدّاث الشعريّة في البناء الموسيقيّ، إذ إنّ القوافي المقيّدة برزت في كلا المقطوعتين؛ وتحديدًا تلك القوافي المنتهية بساكنين، ومنها ما ورد عن "نيمّا" في كلمات (خوان [الغناء]، تكان [يحرك] ...).

أمّا في مقطوعة نازك الملائكة، فإنّنا وجدنا القوافي المقيّدة المنتهية بساكنين أيضًا من خلال كلمات (الدروب، الهروب، المروج، اللجوج، الذهاب، الحياة، الجليد، البعيد...) وهي بذلك تكون قد استخدمت حدّاث في بناء الموسيقى الشعريّة، لأنّها جعلت الكلمات في القافية ذات الساكنين، فالساكن الأوّل جاء من خلال حروف المد (الواو، الياء، الألف)، حيث تعطي طابعًا موسيقيًا يجعل النغم الشعريّ أكثر ظهورًا.

لذا، فإنّ التقارب الحاصل في المقطوعتين على صعيد النغم الموسيقي في القافية عند الشاعرين، يجعلنا نظن أنّه لا بدّ من وجود تأثيرين الشاعرين، وأنّ نازك الملائكة قد تأثرت بشعر "نيمّا"، لتوافق النغم في القوافي، فهذا التقارب يقدم ما يشبه الثورة على التقليد في نظم الشعر من خلال التحرر من آليّة القوافي التقليديّة. أمّا القوافي المطلقة، فكانت قليلة الحضور إذ نكاد لا نعثر على أيّ قافية مطلقة عند نازك في حين أنّها قليلة جدًّا عند "نيمّا" في المقطوعتين موضوع الدراسة.

٤- التّأثر بآليّة النبر:

لقد ورد في المقطوعتين المختارتين موضوع النبر على أنّه آليّة من آليات الموسيقى الخارجيّة في البناء الشعري، فقد ظهرت مقاطع التنبير عند "نيمّا" في مقطوعة (القنوس)، من خلال تواتر حرف النون في هذه القصيدة بشكل ملفت كونها من الحروف المستعملة في مدود اللغة الفارسيّة وتُستعمل في النبر. وقد ورد النبر في قصيدة (القنوس) في المقطع الأوّل في كلمات مثل: مكان، أن، نغر، خوان، برآن، اكنون، جهنّم، تكان، چشمان، تيزبين.

لحظنا أنّ حرف النون يظهر بمعظم مراحلها في أواخر الكلمات، وكأنّه يشبه شيئاً من حرف الروي، ولكن هناك كلمات ظهرت:

- ١- النبر الأولي لأنّ النون تمكّن السامع من فهم الكلمة مثل أن، خوان، برآن....
- ٢- أمّا النبر الثانوي: چشم، مكان، چشمان، لأنّ النبر الأولي لد (ج- هـ)، (م - ك)، (جشم ها)).

وكّل هذه من حروف النبر بحسب التقطيع الوزني لكلّ كلمة، وفي مقطوعة نازك الملائكة تطالعنا آليّة النبر في الأسماء، العدو (دو)، خطواتي (خط)، طرقات (قا)، أغاني (غا)، دروب (در)، النهار (نها)، والأفعال المضارعة، أمشي (شي)، يزل (زل)، والأفعال الماضية، جبتها (جب)، سئمت (س)، جفاها (ج).

وكّل هذه الحروف واقعة في مجال النبر، إذ يظهر من خلال التقطيعات الصوتية للكلمات، حيث وجدنا أنّ هناك بعض التقارب من خلال النبر في الأسماء، والأفعال المضارعة، وما يصاحبها من حروف النبر في الأفعال الماضية. وعليه، فإنّ الموسيقى الواردة في المقطوعتين حصل فيهما تقارب من ناحية الأوزان من خلال تفعيله (فاعلن)، ومن ناحية الإيقاعات من خلال تكرار الحروف (الراء، الباء)، فضلاً عن التقارب في القوافي المقيدة التي تنتهي بساكنين، وما قبلها بحرف مد، وما أوردناه من ملمح تقاربي، في موضوع حضور النبر في المقطوعتين. وفي الدراسة الإجمالية، ووافق ما قدمناه من مقطوعات مختارة من شعر نازك الملائكة، ومقارنتها بشعر "نيماء"، يتبيّن لنا الآتي:

نقاط الائتلاف:

- ١- هنالك توافق في معنى عنواني "الخرافة" عند نيماء و"الخرافات" عند نازك مع فارق استخدام الخرافة بصيغة المفرد عند نيماء وبصيغة جمع المؤنث السالم عند نازك.
- ٢- حصل هناك تقابل بين شعر نازك، وشعر نيماء، من حيث الأوزان المستحدثة، والممزوجة بأكثر من تفعيله مأخوذة من بحور شعريّة مختلفة.

٣- إنّ كلا الشاعرين قد ثارا على الشعر الكلاسيكي التقليدي، بتحويله من نظام الشطرين إلى نظام السطور الشعرية.

٤- التقارب في الإيقاع الداخلي للبناء الموسيقي في قصائدهما من خلال تكرار الأحرف نفسها، وتبيان دلالتها بشكل متقارب.

٥- التقفية للسطور الشعرية جاءت متقاربة من حيث اعتماد القافية المقيدة في قصيدتي (القنوس)، مقابلة وقصيدة (الأفعوان)، إذ حضرت القافية منتهية بساكنين، والساكن الأول يعود لأحد حروف المد.

٦- حروف النبر، ومقطوعاتها جاءت متقاربة بعض الشيء من خلال أوزان الأفعال المضارعة، وأوزان الأفعال الماضية.

٧- هناك شيء من التوافق في مضامين القصائد الشعرية من خلال تقارب المفاهيم والمصطلحات، وحضورها في داخل القصائد، كما في قصيدتي (أيها الليل)، أي شب، و(الكوليرا)، إذ جاءت المضامين والدلالة المعنوية متقاربة إلى حد قريب، بحيث يظنّ قارئ المقطوعتين أنّهما لشاعر واحد.

٨- الصورة الفنية عند كليهما، وإن كانت الدراسة متعلقة بالبناء الموسيقي، إلا أننا وجدنا تقارباً متمازجاً من ناحية اعتماد أساليب البيان، من استعارة وكناية، وتشبيه، حتى إنّنا لحظنا أنّ هذا التقارب يصل في بعض الأحيان إلى حد الاقتباس.

نقاط الاختلاف:

فقد كان حضورها قليلاً للغاية، ولكن إن وُجد فيدلّ على ثقافة كلّ من الشاعرين وخصوصيتهما، ومنها:

١- وجدنا اختلافاً في أن قصائد نازك الملائكة قد أنهت قوافيها المقيدة بحروف تشبه حروف الروي في الشعر التقليدي، حيث سكبت قصيدة (الأفعوان) على خمسة حروف للروي ومنها (الجيم، الباء، التاء)، أما عند نيمافلم يتوافر فيها ظهور شيء من حروف الروي كما عند نازك، ولا سيما أنّ حروف الروي هو جزء من القافية.

٢- وجدنا عدم توافر كلمات متشابهة من الناحية اللفظية التي تعطي دلالة على تشابه الإيقاع عند الاثنين، وتحديدًا في قصيدتي (القنوس - الأفعوان)، عكس ما ورد في قصيدتي (أى شب [أيها الليل] - الكوليرا)، إذ وجدنا كلمات متكررة في القصيدتين، وهذا كله جاء بناء على مقارنة مقطوعات نازك الملائكة بقصائد "نيماء".

استنتاج وخاتمة:

بعد ما تقدم من دراسة نظرية حول قضية حدائفة البناء الموسيقي في الشعر الحديث عند نيماء يوشيج، وتأثيره على لغة نازك الملائكة في إنتاج شعرها الحديث، وآليات التأثير التي شرحناها من خلال رحلة والد نازك الملائكة إلى بلاد فارس في العام ١٩٥٥م، وإتقانه لغات متعددة ومنها الفارسية، وحركة التبادل الثقافي ما بين إيران والعراق، وتأثير هذه العوامل مجتمعة في حدائفة الشعر عند "نازك الملائكة"، وإطلاعها على الثقافة الشعرية الحديثة عند "نيماء"، توصلت إلى أنّ "نيماء" قد بدأ شعره الحديث باكراً كونه أكبر سنًا من نازك، وبما أنه نشر شعره الحديث في العام ١٩٢٢م كما وثقناه سابقًا، فإنّ نازك كتبت شعرها الحديث أول مرة في العام ١٩٤٩م، وبذلك تكون قد بدأت بشعرها بعد سبعة وعشرين عامًا من "نيماء"، وإثباتنا أنّ والد نازك الملائكة قد أتقن اللغة الفارسية، فإننا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ "نازك" قد تأثرت بشعر "نيماء" بعد إطلاعها على قصائده المترجمة بمساعدة والدها.

وفي نهاية هذه الدراسة، لا ندعي أنّنا قد أحطنا بهذا الموضوع في جوانبه كافة، وإنّما جاء عملنا محاولة تهدف إلى تسليط الضوء على ثقافات غير عربية متمازجة والثقافة العربية في الإبداع الشعري والبناء الموسيقي.

أخيرًا، وبما أنّ دراستنا تتعلق بالجانب الموسيقي والإيقاعي عند الشعارين، فإننا سنترك الأبواب مفتوحة أمام دراسات مقارنة ونقدية وأدبية معمّقة في مجال الصور البيانية ما بين "نيماء" و"نازك"، علنًا نؤكد أيضًا أسبقية أحدهما في ولوج عالم الشعر الحديث، والتمرد على موسيقى الخليل بن أحمد الفراهيدي!

قائمة المصادر والمراجع:

١. كليات أشعار نيما يوشيج، انتشارات نيك فرجام، تهران، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، نوبت جاب أول: ص ٢٢، (ترجمة: د. دلال عباس)، مجلة الدراسات الأدبية.
٢. ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد الثاني، ١٩٩٧م.

المراجع والكتب:

- ١- إبراهيم أنيس، من أسرار العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٥م.
- ٢- ابن السراج: كتاب الكافي في علم القوافي، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الأنوار، ط ١، بيروت، ٢٠٠٠م.
- ٣- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد ٢، ط ٥، د. ت.
- ٤- أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد.
- ٥- أبو عمرو، عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: حسن السندوبي، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة، ط ٢، ١٩٢٦م، ج ١.
- ٦- الأخفش: كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، ط ١، ١٩٧٤م.
- ٧- الأزهرى، أبو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، راجعه: محمد النجار، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، ١٩٦٤م، ج ٤، مادة حدث.
- ٨- أمين بور، قيصر: از أدبيات انقلابى تا انقلاب أدبى (من الأدب الثوري إلى الثورة الأدبية)، مجلة كيان، السنة السابعة، العدد ٤٠، ١٩٩٧م.
- ٩- برقايو كلثوم، محاضرات في مادة الحداثة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي، قسم الأدب العربي، ٢٠٢١م.
- ١٠- دلال عباس: الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما، الجامعة اللبنانية، قسم اللغة الفارسية وآدابها، بيروت، ٢٠٠٩م، العدد ٥٣-٦٥.
- ١١- زرین کوب، حمید: چشم انداز به شعر نو فارسی (نظرة إلى الشعر الفارسي الجديد)، توس، طهران، ١٣٥٨.
- ١٢- شمس لنگرودی: تاریخ تحلیلی شعرنو، انتشارات: مرکز طهران، ١٩٩١.
- ١٣- طاهباز سیروس: مجموعة آثار نيما يوشيج، ط ١، دفترهای زمانه، ١٣٦٨هـ. ش / ١٩٨٩م راجع

حدائثة البناء الموسيقي في شعر نيماء يوشيج، وتأثيره في شعر نازك الملائكة (دراسة مقارنة)

يادمان نيماء يوشيج [مذكرات نيماء يوشيج]، تحقيق: محمد رضا لاهوتي.

١٤- عبد الجليل عبد القادر: علم الصرف الصوتي، دار أزمينة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ١٩٩٨م.

١٥- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقارنة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة، مصر، د، ط، ٢٠٠٥م.

١٦- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط، ٢، ١٩٧٢م.

١٧- علي عبدالواحد وافي: علم اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١٨- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ج، ١، ٢٠٠٤م.

١٩- مجموعة من الشعراء الإيرانيين: مختارات من الشعر الإيراني الحديث، ترجمة: أ. موسى بيدج، مراجعة: عبد القادر عقيل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: ٣٧٤، ٢٠٠٨م.

٢٠- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط، ٣، ١٩٨٤م.

٢١- سيرين هاني الدهني: استقبال الأدب الفارسي المعاصر في الوطن العربي، مج، ٢، ج، ٢، الحضارات الفقهية، الفكر الإسلامي، سلسلة الفكر الإيراني المعاصر، ٢٠٠٨م.

٢٢- يادمان نيماء يوشيج [مذكرات نيماء يوشيج]، ط، ١، ١٣٦٢هـ / ١٩٨٩م.

٢٣- يوسف الخال: الحدائثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨.

٢٤- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٩١.

الرسائل الجامعية:

- سعيد بكير: الشعرية عند أدونيس بين المفهوم والتجريب، رسالة دكتوراه، إشراف: الدكتور عبد الوهاب ميراوي، جامعة ألسانيا، وهران، الجزائر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والفنون، سنة ٢٠١٢-٢٠١٣م.

- مهدي شاهرخ، دراسة أسلوبية مقارنة لقصيدتي أفسانه لنيماء يوشيج وغريب على الخليج لبدر شاكر السياب، بحث مقدم لطالب مرحلة دكتوراه في اللغة العربية بجامعة طهران، إشراف

- الدكتور: سيد محمد موسوي بفروئي، مجلة الأدب العربي، العدد الثاني، السنة الرابعة.
المقالات المنشورة على الإنترنت:
- حسين جمعة: نازك الملائكة نخلة الأمة السامقة، منشور على الإنترنت، مكتبة المعرفة،
https://elmaariffa.info .
- نازك الملائكة: يُغيّر ألوانه البحر، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر،
١٩٧٧.
- محمد رحمن بور، اللغتان العربية والفارسية تبادلتا التأثير بفعل الدين والجوار، طهران، مقال
منشور على الإنترنت. <https://www.aljazeera.net>
- شريف عسكري، محمد صالح، العلاقات اللغوية بين العربية والفارسية، عوامل التأثير وطرق
التعريب، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، العدد ١٢.
- مؤسسة الحوار الإنساني: أمسية شعرية للشاعر والمترجم العراقي محمد الأمين، أمسية منشورة
على الإنترنت <https://lhdf-iq.org>.