حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد إبريل – يونيه ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)

بنية الإيقاع الداخلى فى شعر يد الله رؤيايى

شيرين خيرى عبد النبى*

(أستاذ مساعد بكلية الآداب – جامعة عين شمس- قسم اللغات الشرقية وآدابها- فرع اللغة الفارسية وآدابها)

المستخلص

تتناول هذه الدراسة "بنية الإيقاع الداخلى فى شعر يد الله رؤيايى"؛ فالإيقاع الداخلى هو إيقاع يستمد مقوماته من نظام الحركة الصوتية وإيقاع الكلمات والجمل من أجل تحقيق بنية إيقاع جديد تتناسب مع شكل القصيدة الجديد، وخاصة القصيدة التكعيبية أو قصيدة الحجم كما يطلق عليها، ويعد يد الله رؤيايى مؤسسها فى إيران، وأول من أدخلها إلى الشعر الفارسى، نتيجة امتزاجه بالثقافة الفرنسية، وتأثره بالشعراء الفرنسين.

وتعالج هذه الدراسة البنية الإيقاعية فى شعر يد الله رؤيايى من خلال المنهج البنيوى الوصفى الذى يهتم بدراسة اللغة على ما هى عليه؛ أى على وضعها الآنى.

وتنقسم الدراسة إلى ثلاثة مباحث؛ الأول بعنوان التكرار الإيقاعى البسيط فى شعر يد الله رؤيايى، والثانى بعنوان التكرار الإيقاعى المركب فى شعر يد الله رؤيايى، أما الثالث والأخير فهو بعنوان التوازى الإيقاعى فى شعر يد الله رؤيايى، يسبقها مقدمة تتناول التعريف بالموضوع وأهميته، والهدف من الدراسة، والدراسات السابقة ومنهج الدراسة وخطتها، يليها خاتمة بأهم النتائج التى توصلت إليها الدراسة، ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

المقدمة

إن صلة الشعر بالموسيقى صلة ممتدة منذ أمد بعيد، ولا يمكن فصل هذه الصلة بينهما؛ ذلك لأن الشعر يعتمد أساساً على الموسيقى سواء كان ذلك فى الشعر القديم الذى اتخذ البيت الشعرى أساساً له، أو الشعر الحديث الذى اعتمد السطر الشعرى أساساً له. ولم يكن هذا التطور الشكلى فى القصيدة من شأنه تحطيم الهندسة الموسيقية المنتظمة المتمثلة فى الأوزان والقوافى، أو إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى، بل كان محاولة لاعتماد إيقاع جديد يستمد مقوماته من نظام الحركة الصوتية وإيقاع الكلمات والجمل من أجل تحقيق بنية إيقاع جديدة تتناسب مع شكل القصيدة الجديد، وهو ما اصطلح على تسميته "الإيقاع الداخلى"، والذى يختلف عن الإيقاع الخارجى فى عدم ارتكازه على الوزن والقافية، بل يرتكز على مكونات أخرى كاللغة والتكرار والتوازى والبناء العام للنص كأساس له. وبالتالى فإن مفهوم البنية الإيقاعية الداخلية تكمن أهميته فى كونه جزءاً أساسياً من عناصر الموسيقى الداخلية فى القصيدة الحديثة عامة، والقصيدة المعمارية أو التكعيبية خاصة، إذن فالإيقاع الداخلى هو بنية أساسية أو جوهرية فى بناء النص الشعرى.

والإيقاع "ظاهرة قديمة عرفها الإنسان فى حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتألفة المنسجمة، كما عرفها فى حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها فى تكوينه العضوى فأدرك أنها الأساس الذى يقوم عليه البناء الكونى ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام"[١].

والإيقاع فى اللغة من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[٢]،والمراد به فى علم الموسيقى النقلة على النغم فى أزمنة معدودة المقادير والنسب[٣]. أما اصطلاحاً فهو "الترجمة العربية لمصطلح Rhythm فى الإنجليزية، وRythme فى الفرنسية، وهما مشتقان من Rhuthmos اليونانية وهى فى أصل معناها الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتى الصوت والصمت أو النور والظلام"[٤]. وهو مصطلح يصعب وضع تعريف دقيق له، الأمر الذى يجعله على صلة وثيقة بالمتلقى، "فالإيقاع لا يدرك فردياً وشخصياً ومن خلال اللحظة الآنية فما يدركه المتلقى (أ) غير ما يدركه المتلقى (ب)، بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة فى نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية فى قراءتين مختلفتين، ومرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التى نقرأ فيها وبالأشخاص وحساسيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم"[٥].

والإيقاع "صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة فى الموسيقى والشعر والنثر الفنى والرقص، كما تبدو أيضاً فى كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التى يقوم عليها أى عمل من أعمال الأدب والفن"[٦].

وثمة لبس شديد بين مصطلحى الوزن والإيقاع فها هو ذا شكرى عياد يجعل الوزن والإيقاع شيئاً واحداً "فالوزن أو الإيقاع يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة فى مجموعة متساوية ومتشابهة فى تكوينها شرط لهذا النظام، وتميز بعض الأجزاء عن بعض، فى كل مجموعة شرط آخر"[٧]. فى حين جعل محمد فتوح الوزن أعم وأشمل من الإيقاع فيقول:" الإيقاع ترتيب للخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد فى الأسلوب الكلامى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، ومن مجموع مرات هذا التردد فى البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعرى"[٨]. وهناك من جعل علاقة الوزن والإيقاع كعلاقة الجزء بالكل "فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع"[٩]. كما أن الوزن "ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هى التى تختار وزنها بما يتلائم مع طبيعتها وخواصها"[١٠].

أما الإيقاع فهو "كيان نصى معارض للوزن الذى هو نظامى، فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت، وكلاهما يعتمد على التكرار، وفى الوقت الذى يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة، فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات"(١١).

كما أنه أيضاً صفة ملازمة لكل عمل شعرى؛ إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فإن الإيقاع يتبع مبدئياً حركة القصيدة، ويتشكل بوصفه أحد عناصرها الأكثر بروزاً، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة(١٢).

ويرتبط الإيقاع فى الشعر بتتبع خصائص اللغة التى يقال فيها، ومن هنا تبرز أهمية طول المقاطع وقصرها، ولا تنحصر المقاطع هنا على المجال الصوتى، وإنما يمتد ليشمل القصيدة كلها. ومفهوم الإيقاع يشمل "ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر ..... فإيقاعية الشعر قد تعنى التكرار الدورى لعناصر مختلفة فى ذاتها متشابهة فى مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساوٍ، وبهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعنى تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة"(١٣).

وقد فرضت التجربة الشعرية الجديدة مفهوماً جديداً للإيقاع معتمدة على تفعيلة السطر الشعرى، ومدى التدفق الشعورى فى تشكيل الجملة الإيقاعية التى قد تطول أو تقصر وفقاً للسياق الشعورى، واللغة الشعرية هى ميدان دراسة هذا البحث، وذلك من خلال الشعر التكعيبى فى إيران.

والمتأمل للشعر المعمارى أو التكعيبى (شعر حجم) فى إيران يجد شأنه شأن الشعر الحديث فى العالم أجمع؛ حيث يجد القصيدة فيه " تريد أن تكون شيئاً مكتفياً بذاته، كياناً يشع دلالات عديدة، نسيجاً من عناصر متوترة، ميداناً تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيحاء على طبقات النفس لا صلة لها بالعقل – سابقة عليه أو متجاوزة له- وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعشة والرفيف"(١٤).

والمعمارية أو التكعيبية (اسپاسمانتاليسم = حجم گرايى) أسلوب جديد فى الشعر الفارسى المعاصر(١٥)، جعل الشاعر يعتمد على اللغة، والطاقات الكامنة فى الكلمة؛ فالكلمة كائن حى، وهى أقوى ممن يستخدمها؛ إنها وهى التى خرجت من الظلام تخلق المعنى الذى تشاؤه، إنها هى ما ينتظره منها الفكر والرؤية والعاطفة فى الخارج وأكثر منه أيضاً، هى اللون، والفرح، والحلم، والمرارة، والمحيط، واللانهاية، إنها كلمة الرب"(١٦).

والتكعيبية هى حركة فنية ظهرت فى باريس عام ١٩٠٧م، وهى تعنى إظهار الحجم عن طريق الرؤية الدائرية حول الشئ فى الفراغ، أى رؤية الأشياء من جميع الجهات فى وقت واحد، لذا كانت الشفافية أحد عناصر التكوين التكعيبى(١٧).

وقد نشأت التكعيبية بعد المدرسة التأثيرية سنة ١٩٠٧م كرد فعل من الفنانين التكعيبيين على المدرسة التأثيرية التى اعتمدت فلسفتها على النظرة المباشرة للأشياء وما تراه العين وتسجله حسب تأثير الضوء والزمن على الأشياء"(١٨).

وقد تداخلت الفنون مع بعضها البعض؛ حتى إنه لا يمكن لأحد أن ينكر العلاقة بين الشعر والرسم، فقد تأثرا ببعضهما، وذلك منذ أمد بعيد فى محاولة لمحاكاة الطبيعة كنقطة مشتركة بين فن الشعر وفن الرسم، على اعتبار "أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتميزان فى المادة التى يحاكيانها، فأحدهما يتوسل باللون والظل، والآخر يتوسل بالكلمة لكنهما يتفقان فى طبيعة المحاكاة وطريقتهما فى التشكيل وتأثيرهما على النفس"(١٩).فالعلاقة بين الشعر والرسم علاقة وثيقة، رغم اختلاف القواعد والأدوات، وتمتد

العلاقة بينهما إلى ما قبل العصر الإغريقى حيث قال سيمونيدس الكيوسى "إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإن الرسم أو فن التصوير شعر صامت"(٢٠).

ولعل السمة الأهم التى تجمع بين هذين الفنين هى "الثورة على مفهوم المحاكاة التى كانت قد حولت المتلقى إلى متلق سلبى الأمر الذى دفع بالمحدثين إلى تحطيم العلاقات اللغوية المستقرة والمنطقية للقصيدة، واهتمامهم بالنظام الداخلى للقصيدة والاعتماد على الإيقاع النابع من الكلمات لا من الأوزان والقوافى...." (٢١).

وهذا النوع من الشعر يعد إضافة جديدة للشعر والشاعرية ولخبرة الشاعر الانطباعية والتجريدية، فهذا النوع من الشعر يتداخل فيه البناء الفيزيقى مع روح الشاعر الإبداعية؛ لذا لا يمكن لأحد أن يدركه ما لم يكن يطلق حواس النظر لديه لما بعد شكله.

والشعر التكعيبى يتعدى شكل ونسق الكلمات المقروءة والمسموعة إلى كلمات فى لوحة معمارية تكعيبية فى القصيدة، كما يتعدى الأدب التقليدى إلى أدب فنى بنائى معمارى يهدف إلى دلالة أقوى وأكبر مما يقال أو يسمع.

فقد استفاد الشعراء من الأشكال التعبيرية والفنية ليحولوا طريقة الكتابة الشعرية إلى رؤية تجسيدية، فهذه الطريقة فى الكتابة لا تعارض الأنماط التقليدية فى القصائد الشعرية فقط، بل تعارض أيضاً المفهوم الشعرى المعاصر؛ حيث صارت القصيدة تتفاعل بشكل أكبر مع التقنيات الحديثة مما جعل البناء الشعرى والقلق الداخلى ينعكس على النص، وطريقة ترتيب كلماته وطريقة قراءتها.

وقد جعلت القصيدة التكعيبية أو المعمارية " القارئ ملزماً بتشغيل العين، أى بوضعها كشرط للتلقى، أو كآلية معرفية تعى المسافات والأحجام والظلال والألوان، وهو ما يفرض ضرورة المعرفة ببعض مبادئ التشكيل، وكذلك المعمار، باعتبارهما معرفة بصرية"(٢٢).

وأصحاب المدرسة التكعيبية هم من يبحثون فى ما وراء الطبيعة، فقد اتجه أصحاب هذا التيار إلى الاختفاء والهروب من الأجواء السياسية فى تلك الفترة، وبدأوا يسعون إلى ما وراء الواقع من خلال استحداث بناء شعرى ذى شكل تكعيبى متأثرين بمدرسة الفن التكعيبى؛ حيث تدخل فيه الكلمة كما يدخل الضوء إلى المنشور الزجاجى، فتحلل إلى كلمات ومفردات داخل الشعر التكعيبى، فتفيض القصيدة بالدلالة المختلفة كما يفيض المنشور بالضوء من خلال بعده الثلاثى(٢٣).

والشعر التكعيبى يتيح للشعراء التعبير عن تجاربهم مع الحفاظ على الاستقلال اللغوى، وقد ظهر هذا جلياً فى البيان الذى أصدره أصحاب هذا التيار والذى عُرف باسم "بيان الشعر التكعيبى "بيانيه ى شعر حجم يا حجم گرايى (اسپاسمانتاليسم)"؛ وقد جاء فيه أن " التكعيبية ليست سريالية، ذلك أنها تفترق عنها فى أنها تتجاوز الأبعاد الثلاثية، لتجتمع فى نقطة واحدة، تنطلق منها إلى ما وراء النص من خلال حاجز يقفز بالقارئ إلى ما وراء النص ، فالشاعر التكعيبى لا يحتاج إلى كلام، ولا إلى شرح، إنه يتحدث بالألغاز مثلما يفعل السحرة والبراهمة ورسل الإيمان، والكفر.

وهى ليست تجربة ذاتية، وليست اختيارية، إنما هى وجد أو جذب إرادى، أو إرادة مجذوب، وهى ليست جنوناً، أو تفنناً إنما هى اضطراب عنيف وحاد يجتاح الشاعر فجأة.

والشعر التكعيبى ليس بالكلام الجميل، إنما هو شعر الكمال، لكنه الكمال القبيح ... ، والتكعيبية سمة العصر؛ لذلك فهى تتأثر بالرسم والمسرح والقصة والسينما والموسيقى، وهذا البيان دعوة لنتشارك مع أصحاب هذه الفنون للمضى فى هذا الاتجاه" (٢٤).

ويتضح مما سبق أن الشكل يطغى على المضمون فى القصيدة التكعيبية، وصارت العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة تنافر وتباعد، وانفصلت القصيدة عن الذات وعن التجربة الشخصية، وأصبح هذا ملمحاً من ملامح الشعر الحديث، فيقول بودلير:" إن المزية المدهشة للفن هى أن الشئ المفزع المخيف يصبح جميلاً إذا عبر عنه تعبيراً فنياً، وأن الألم الذى يدخله الإيقاع والتكوين يملأ الروح بالفرح الهادئ"(٢٥).

كما يتضح أيضاً أن ما جاء فى البيان بوصف الشعر التكعيبى بأنه شعر الكمال، لكنه الكمال المفزع أو القبيح يتلاقى مع رؤية بودلير فى فكرة استطقيا القبح وذلك ما تكلم عنه بودلير فى دراساته عن الجمال؛ فالجمال عنده يقتصر على البناء والشكل والتناول الموسيقى للغة "فلم تعد الأشياء عنده تحتمل الفكرة القديمة عن الجمال، ولذلك فهو يلجأ إلى الإضافات التى تدل على الغرابة والمفارقة، ليخلع على الجمال طابعه العدوانى المثير"(٢٦).

إن يد الله رؤيايى هو مؤسس الشعر التكعيبى أو المعمارى أو ما يسمى بـ" شعر حجم" فى إيران، وهو أول من أدخله إلى الشعر الفارسى، نتيجة امتزاجه بالثقافة الفرنسية، وتأثره بالشعراء الفرنسيين خاصة بودلير، ولم يقتصر تأثير بودلير على يد الله رؤيايى فى استلهام شكل القصيدة فقط بل امتد أيضاً إلى المضمون، ولا حاجة للإطالة هنا عن هذا التأثير حيث إنه خارج عن نطاق بحثنا.

وقد ولد يد الله رؤيايى فى دامغان عام ١٩٣٢م (٢٧ اردى بهشت ١٣١١هـ.ش)، وسافر إلى إيران، وأتم تعليمه الابتدائى والثانوى هناك، والتحق بمعهد "تربيت معلم" وبعد أن أنهى تعليمه، عاد إلى دامغان واشتغل بالتدريس ورئاسة شئون أوقاف دامغان.

انضم فى شبابه إلى حزب الشعب الإيرانى " حزب توده ى ايران"، واضطر للهروب من دامغان فى ٢٨ مرداد عام ١٣٣٢هـ.ش، واختفى فترة، ثم قبض عليه وحبس فى العام نفسه.

وبعد خروجه من السجن كتب الشعر وهو فى الثانية والعشرين من عمره، ونشر أشعاره باسم رؤيا، واستمر فى التعلم، حتى استطاع أن يحصل على شهادة الدكتوراة فى القانون العام الدولى.

كان يتردد على فرنسا فى نهاية عقده الأربعين، إلى أن استقر وأقام فى باريس منذ عام (١٩٧٥م = ١٣٥٤هـ.ش)، ولم يعد إلى إيران حتى الآن.

له العديد من المجموعات الشعرية كالتالى:

١- فى الطرقات الخالية "برجاده هاى تهى"، نشرت عام ١٩٦١م (كيهان ١٣٤٠هـ.ش).
٢- قصائد البحر "شعرهاى دريايى"، نشرت عام ١٩٦٥م (مروارید، ١٣٤٤هـ. ش).
٣- الأحزان "دلتنگى ها"، نشرت عام ١٩٦٧م (روزن ١٣٤٦هـ.ش).
٤- أحبك "از دوستت دارم"، نشرت عام ١٩٦٨م (روزن ، ١٣٤٧هـ.ش).
٥- ما تساقط عن الشفاه "لبريخته ها"،نشرت عام ١٩٩٠ م(أساسيون پرسان – پاريس ١٣٦٩نويد شيراز)
٦- سبعون شاهداً للقبر، نشرت عام ١٩٩٨م،(گردون – كلن ، ١٣٧٧، آژينه، گرگان ، ١٣٧٩، داستان سرا ، ١٣٨٤).
٧- أنا الماضى التوقيع "من گذشته: امضا" نشرت عام ٢٠٠٣م، (فارسى – فرانسوى، كاروان، ١٣٨٢).
٨- فى بحث تلك الكلمة فقط "در جستجوى آن لغت تنها"، نشرت عام ٢٠٠٩م، (كاروان، ١٣٨٧).

٩- هذا بالإضافة إلى العديد من الكتب النثرية منها:
١٠- "هلاك عقل به وقت انديشدن" (مروارید، ١٣٥٧).
١١- "از سكوى سرخ: " مسائل شعر"، (مروارید، ١٣٥٧).
١٢- "عبارت از چيست؟"،(از سكوى سرخ ٢ – با همكارى وكوش محمد حسين مدل (آهنگ ديگر ١٣٨٦).
١٣- "چهره ى پنهان حرف"، (نگاه، ١٣٩١) [٢٧].

وقد نال رؤيايى شهرة كبيرة ومكانة عظيمة باعتباره مؤسس الشعر التكعيبى (شعر الحجم) فى إيران، وقد تناول الباحثون الإيرانيون أعماله بالدراسة فأفردت له دراسات ليست فقط بالفارسية ولكن بالفرنسية أيضاً ومن هذه الدراسات:

- محمد رضايى: نقبى مجمل بر مرمرهاى خاطره (مرورى بر هفتاد سنگ قبر رؤيايى)، شعر امروز (فصلنامه شهر كوهران)، شماره هفتم وهشتم، بهار وتابستان ١٣٨٤، ص ٢٧١: ٢٨١.
- عباس خائفى: آشنايى زدايى در اشعار يد الله رؤيايى، فصلنامه پژوهشهاى ادبى، شماره ٥، پاييز ١٣٨٣، ص ٧٤:٥٥.
- غلامحسين غلامحسين زاده وقدرت الله طاهرى و فرزاد كريمى: بررسى انتقادى شعر حجم بر مبناى روايت شناسى اشعار يد الله رؤيايى، فصلنامه علمى- پژوهشى "پژوهش زبان وادبيات فارسى"، شماره بيست ويكم، تابستان ١٣٩٠، ٢٠٦-١٨١، تاريخ دريافت: ١٣٨٩/٣/١٢، تاريخ پذيرش: ١٣٨٩/٩/١٧.
- داريوش اسدى كيارس: حجامت شعر حجم، بايا بهار ١٣٨٥، شماره ٤١.
- قهرمان شيرى: جريان شعر حجم، دانشكده ادبيات وعلوم انسانى (دانشگاه شهيد با هنر كرمان)، دوره جديد بهار ١٣٨٨، شماره ٢٥، پياپى ٢٢ ، ص ٩١:٧٥.
- مظفر رؤيايى: مبانى نظرى شعر حجم ريخته هاى رؤيايى، بايا بهار ١٣٨٥، شماره ٤١، ص ٥٨: ٨٤.
- Farhadnejad Abbas ,Alavi Faridah:l'espacementalisme de RoyaÏ,poélique de l'image et poélique de la connaissance,sixiéme année,Numéro13,printemps-été2011,publiée au printemps 2011.40 plume 13.p40-53.

هذا وتوجد العديد من الأبحاث التى تناولت بعض عناصر الإيقاع فى القصيدة مثل التكرار منها:

- امير حسين رسول نيا ومهوش حسن پور : بازتاب تكرار در سروده هاى سعاد صباح ونادر نادر پور (علمى – پژوهشى) نشريهٔ ادبيات تطبيقى، دانشكدهٔ ادبيات وعلوم انسانى، دانشگاه شهيد با هنر كرمان، سال ٨، شمارهٔ ١٥، پاييز وزمستان ١٣٩٥، ص ١٦٣: ١٨٥.
- محمد حسين كرمى وسعيد حسام پور: واج آرايى وتكرار در شعر خاقانى، فصلنامهٔ پژوهش زبان وادبيات فارس، شماره ٣، زمستان ١٣٨٣.
- مسعود روحانى ومحمد عنايتى قادى كلايى: كاركرد واج آرايى وتكرار در موسيقى شعر احمد شاملو، فصلنامهٔ پژوهش هاى ادبى، شمارهٔ ٢٨، تابستان ١٣٨٩.
- غلامحسين غلامحسين زاده وحامد نوروزى: نقش تكرار آوايى در انسجام واژگانى شعر عروض فارسى، نشريهٔ ادب زبان، شماره ٢٧، بهار ١٣٨٩.

- مسعود روحانى: بررسى كاركردهاى تكرار در شعر معاصر (با تكيه بر شعر سپهرى ، شاملو، فروغ) ، مجلهٔ بوستان ادب، شماره ٢(پياپى ٨)، تابستان ١٣٩٠، دوره ٣، ص ١٦٨:١٤٥.

لكن الباحثين العرب لم يدرسوا شعر يد الله رؤيايى، ولا توجد أية دراسة بالعربية عن شعره؛ لذا يعد هذا البحث أول دراسة عن الشعر التكعيبى فى إيران، وكذلك أول دراسة عن يد الله رؤيايى مؤسس تيار التكعيبية فى إيران.

والملاحظ أن أغلب هذه الدراسات والأبحاث الفارسية يغلب عليها الحديث عن التكرار الصوتى والتكرار اللفظى وتكرار الجمل بأنواعها معتمدة على المنهج الوصفى التحليلى.ولم تتطرق للحديث عن أنواع التكرار فى القصيدة المعاصرة بأنواعه وأنماطه المختلفة ولم تتطرق أيضاً للحديث عن التوازى.

وبالرغم من أن الإيقاع يفرض نفسه فى كل قصيدة شعرية فإن الذات الكاتبة تظل غافلة عنه، وقد ذكرنا من قبل أن الإيقاع يعتمد على مدى التدفق الشعورى الذى يشكل البنية الإيقاعية التى قد تطول أو تقصر وقت إبداع القصيدة. من هنا تتضح إشكالية هذا البحث وهو دراسة البنية الإيقاعية فى الشعر التكعيبى الفارسى ممثلاً فى يد الله رؤيايى، وذلك من خلال البنيوية اللغوية الوصفية التى "تهتم بدارسة اللغة على ما هى عليه؛ أى على وضعها الآنى"(٢٨).

ومفهوم البنية تعنى توفر الوحدة العضوية؛ بمعنى أن أى تغيير فى أى عنصر يفضى إلى تغيير باقى العناصر، وتتحق البنية على ثلاثة مستويات: مستوى قصدى، ومستوى نسقى، ومستوى بنائى، لكن الاستعمال الدقيق لهذا اللفظ لا يتم إلا على المستوى الثالث؛ حيث يصبح فى وسع الباحث اكتشاف قانون بناء معطيات(٢٩). والبنيوية اللغوية هى "نظرية علمية تقول بسيطرة النظام اللغوى على عناصره، وتهدف إلى استخلاص طابعه النسقى من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، وتحرص على إبراز الطابع العضوى لشتى التغيرات التى تخضع لها اللغة"(٣٠).

وتعالج هذه الدراسة البنية الإيقاعية فى شعر يد الله رؤيايى من خلال ثلاثة مباحث؛ الأول بعنوان التكرار الإيقاعى البسيط فى شعر يد الله رؤيايى، والثانى بعنوان التكرار الإيقاعى المركب فى شعر يد الله رؤيايى، أما الثالث والأخير فهو بعنوان التوازى الإيقاعى فى شعر يد الله رؤيايى، يسبقها مقدمة تتناول التعريف بالموضوع وأهميته، والهدف من الدراسة، والدراسات السابقة ومنهج الدراسة وخطتها، يليها خاتمة بأهم النتائج التى توصلت إليها الدراسة، ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

المبحث الأول: التكرار الإيقاعى البسيط فى شعر يد الله رؤيايى

لا إيقاع بلا تكرار(٣١)، ولا تكرار بلا إيقاع؛ فالتكرار يعد أهم عنصر من عناصر الإيقاع، بل أحد الأسس التى يبنى بها النص الشعرى.

ولا تقتصر دراسة الإيقاع على الأوزان والقوافى والعروض، بل يتعدى دوره إلى النظام الحركى فى الخطاب الشعرى المتمثل فى دراسة بنية الإيقاع التى تنتج من تآلف النسيج اللغوى للنص الشعرى.

فالإيقاع "بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الواعى الحاضر والغائب"(٣٢).

ويعد التكرار تقنية من تقنيات الخطاب الشعرى المعاصر؛ لما له من دور فى تشكيل بنية النص؛ فالتكرار "فى حقيقته، إلحاح على جهة هامة فى العبارة يعنى بها الشاعر

أكثر من عنايته بسواها .... وهو يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[٣٣].

وهو "أسلوب تعبيرى يصور اضطراب النفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتى يعتمد الحروف المكونة للكلمة فى الإشارة وعلى الحركات؛ إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم"[٣٤].

كما "يضطلع التكرار بوظيفتين جمالية ونفعية، تتجسد أولاهما فى النصوص الأدبية، فى حين أن الثانية تساعد على الحفظ وحسن الأداء فى الأعمال المكتوبة والمروية"[٣٥].

وللتكرار وظيفة مهمة فى النص الشعرى المعاصر؛ حيث يلجأ الشاعر إليه إما لدوافع نفسية أو لدوافع فنية، أما الدوافع النفسية "فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقى على سواء، فمن ناحية الشاعر يعنى التكرار الإلحاح فى العبارة على معنى شعورى يبرز من بين عناصر الموقف الشعرى أكثر من غيره وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتى التكرار لتميزه بالأداء"[٣٦] أما الدوافع الفنية فتكمن فى "تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه"[٣٧].

هذا بالإضافة إلى أن تكرار الوحدة اللغوية يسهم فى لفت انتباه المتلقى إلى ما يريده الشاعر، وقد اهتم الشعراء المعاصرون بتقنية التكرار، وأولوا لها أهمية كبيرة فراحوا يدرسونه بأنواعه وأنماطه المختلفة.

وينقسم التكرار إلى نوعين هما[٣٨]:

١- التكرارالنمطى: "وهو الذى تكرر فيه اللفظة أو العبارة دون تغيير فى معناها أو مبناها" وهذا التكرار يتجاوز الكلمة إلى تكرار الجملة.

٢- التكرار الشعائرى أو الإيحائى: "هو نمط من التكرار يضفى على السياق الشعرى أجواء شعائرية سرعان ما تثير الإحساس بطقوس التكرار فى العقائد الدينية".

وقد قسمت نازك الملائكة التكرار من الناحية الدلالية فى الشعر المعاصر إلى ثلاثة أصناف هى:

أ- التكرار البيانى: وهو أبسط الأصناف جميعاً، وهو الأصل فى كل تكرار تقريباً، والغرض منه هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

ب- تكرار التقسيم: وهو تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة من القصيدة، والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة فى فى ختام القصيدة ، ويوحد القصيدة فى اتجاه معين.

ت- التكرار اللاشعورى: يقوم هذا التكرار على تصوير المحسوس والخارجى من المشاعر الإنسانية. وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجئ فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية[٣٩].

وقد أورد محمد العبد فى بحث له بعنوان "سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور" تصنيف أولمان للتكرار، ووفقاً لهذا التصنيف فإن التكرار ينقسم إلى نمطين أساسيين هما:

الأول: التكرار البسيط Simple repetition والآخر: الأنماط المركبة للتكرار Complex patterns of repetition ، أما النمط الأول: فيعتمد على تكرار الكلمة فى جملة واحدة أو فى عدة جمل متتالية – أيا كان الجنس الصرفى الذى تنتمى إليه. أما التكرار المركب فله عدة صور فرعية منها:

أ- تكرار عبارة أو جملة بذاتها، أو إعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير فى العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة ...إلخ.

ب- ويدخل فى التكرار المركب كذلك تكرار الجملة على نحو مختلف، وهو النوع من التكرار يعرف بالتلاعب اللفظى.

ج- ومن التكرار المركب أيضاً ما يشبه الفلاش باك Flash- back، ويقوم التكرار هنا على جملة تلخص جوهر الحدث الذى تحكيه، ثم تتوالى الجمل الأخرى التى تصور أحد مشاهده فإذا ما انتهت تلك الجمل تكررت تلك الجملة الأولى ثم يستأنف مشهداً آخر جديداً.

د- ومن أنماط التكرار المركب أيضاً ما يمكن أن يسمى بالتكرار التصويرى قياساً على الموسيقى التصويرية، حيث يلعب تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية فى الفيلم السينمائى.

هـ- وهناك نمط آخر يختلف عما سبق، يتمثل فى المحافظة على الجملة الأساسية مع اختزال أحد المكونات المكررة فى كل سطر شعرى حتى يتلاشى.(٤٠)

وفى الفارسية فقد قسمه امير رسول نيا ومهوش حسن پور إلى تكرار الصوت وتكرار اللفظ وتكرار الجملة كالتالى:

١- تكرارالصوت (تكرار صوتى) وينقسم إلى:

أ- تكرار الصامت (تكرار صامت)

ب- تكرار الصائت (تكرار مصوت)

ت- تكرار المقطع (تكرار هجا)

٢- تكرار اللفظ أو الكلمة (تكرار واژه) وينقسم إلى:

أ- تكرار اللفظ فى بداية الأسطر الشعرية (تكرار واژه در آغاز سطرها) وينقسم إلى.

١- تكرار الحرف فى بداية الأسطر الشعرية (تكرار حرف در آغاز سطرها).

٢- تكرار الاسم فى بداية الأسطر الشعرية (تكرار اسم در آغاز سطرها).

٣- تكرار الضمير فى بداية الأسطر الشعرية (تكرار ضمير در آغاز سطرها).

٤- تكرار الفعل فى بداية الأسطر الشعرية (تكرار فعل در آغاز سطرها).

ب- تكرار الألفاظ فى وسط الأسطر الشعرية (تكرار واژه در ميان سطرها) وينقسم إلى:

١- تكرار الفعل فى وسط السطر الشعرى الواحد (تكرار فعل در ميان يك سطر)

ت- تكرار الألفاظ فى نهاية الأسطر الشعرية (تكرار واژه در پايان سطرها) وينقسم إلى:

١- تكرار الاسم فى نهاية الأسطر الشعرية (تكرار واژه در پايان سطرها).

٢- تكرار الضمير فى نهاية الأسطر الشعرية (تكرار ضمير در پايان سطرها).

٣- تكرار الفعل فى نهاية الأسطر الشعرية (تكرار فعل در پايان سطرها).

٣- تكرار الألفاظ المشتقة (تكرار واژگان مشتق).

٤- تكرار التركيب الإضافى (تكرار تركيب اضافى).

٥- تكرار الجملة (تكرار جمله) وينقسم إلى:

أ- **تكرار الجمل الخبرية (تكرار جمله هاى خبرى) وينقسم إلى:**
١- تكرار الجمل الاسمية الخبرية (تكرار جمله هاى اسميهٔ خبرى)
٢- تكرار الجمل الفعلية الخبرية (تكرار جمله هاى فعليه ى خبرى).
ب- **تكرار الجمل الإنشائية (تكرار جمله هاى انشايى) وينقسم إلى:**
١- تكرار الجمل الاستفهامية (تكرار جمله هاى استفهامى).
٢- تكرار الجمل الأمرية (تكرار جمله هاى امرى).
٣- تكرار الجمل الندائية (تكرار جمله هاى ندايى).

ونظراً لعمومية تقسيم التكرار فى الشعر عند أغلب الأدباء واللغويين، فقد قدم حسن الغرفى تقسيماً آخراً أكثر دقة يتضمن أحد عشر نوعاً للتكرار[٤١]، وقد تبنت الباحثة أولاً تقسيم محمد العبد للتكرار كونه تقسيماً عاماً له، ثم استعانت بتقسيم الغرفى له كونه تقسيماً شاملاً لكل أنواع التكرار التى ترد فى الشعر المعاصر بصفة خاصة، بالإضافة إلى الاستعانة بأنواع أخرى اختص بها شعر رؤيايى، وينقسم التكرار البسيط إلى التكرار الصوتى، والتكرار اللفظى كما يلى:

أولاً: التكرار الصوتى تكرار آوايى يا صوتى = recursion :

يتكون النص الشعرى من وحدات تتكرر بانتظام داخل البيت الشعرى أو السطر الشعرى، فالتكرار هو البنية الأساسية للقصيدة، والتكرار الصوتى[٤٢] هوعبارة عن تكرار حرف يهيمن صوتياً فى بنية المقطع أو القصيدة. وهو يعمل على زيادة الإيقاع أكثر من الإنتاج الدلالى للنص، وتختلف درجة الإيقاع والشعور بالصوت المكرر وفقاً للمسافة بين الوحدات المتكررة وطبيعتها، فالتكرار داخل الكلمة يختلف عن التكرار داخل الجملة وهكذا.

وترجع أهمية التكرار الصوتى إلى أنه[٤٣]:
١- يؤدى إلى جمال اللحن؛ حيث إنه ينتج نوع من الموسيقى الخاصة التى تؤدى إلى إحداث نوع من الجمال فى لحن الكلمة.
٢- يعطى نوعاً من العاطفة والإحساس داخل الكلمة.
٣- يؤدى إلى إشباع المعنى.

ويلاحظ أن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتى أولاً قبل أن تدرك معانى الكلام[٤٤]؛فالإيقاع الذى يحدث من خلال الإيقاع الصوتى، لا غنى للوجدان عنه، حيث إن تأثير الإيقاع أسبق إلى نفس المتلقى من الجملة الغنائية[٤٥].

- **الهندسات الصوتية فى شعر يد الله رؤيايى:**

يعتمد التكرار الصوتى على الصوت فى نشوء الإيقاع الشعرى، ولهذا جاء الاهتمام بالجانب الصوتى فى الشعر، وقد عالج جوزيف ميشال شريم التكرار الصوتى فى الشعر معتمداً على ما أطلق عليه "الهندسات الصوتية"، المرتبطة بتكرار فونيمات معينة وقد قسمها إلى ست هندسات هى: الهندسة الإيقاعية، والهندسة الخاتمة، والهندسة الفاتحة، والهندسة المحيطة، والهندسة الرابطة، والهندسة التأليفية. [٤٦]

ونظراً لأهمية هذه الهندسات الصوتية، ولما لها من دور مهم فى بنية التكرار الصوتى حيث تعتمد هذه الهندسات على تكرار الفونيمات سواء داخل السطر الشعرى الواحد أو داخل القصيدة ككل؛ لذا وجب دراسة هذه الهندسات الصوتية فى شعر رؤيايى.

١- الهندسة الإيقاعية

وهى التى تنشأ من تكرار فونيمات[٤٧] فى مقاطع نبرية. ولا تعنينا هذه الهندسة حيث إن الأساس النبرى لا يتعلق بالشعر التكعيبى ، فلا مجال لدراسته هنا.

٢- الهندسة الخاتمة

وتعتمد على تكرار فونيمين فى آخر كل جزء أو شطر(٤٨)، ومثال ذلك ما جاء فى مجموعة "من از دوستت دارم":

می رفتم وطبیعت ساکن را
با سرعت نود می دویدم
با سرعت نود طبیعت سکن
بی بهره از مشاهده می ماند(٤٩)

نجد هذه الأسطر الشعرية السابقة تكرار فونيمي (س، ك) فى نهاية السطر الأول والثالث. ففى السطر الأول: كلمة ساكن / sâken / * والسطر الثالث كلمة سكن /sakn/ ما أدى إلى إحداث نوع من الموسيقى الداخلية التى نتجت من تكرار الصامتين (س ، ك). كما تظهر هذه الهندسة أيضاً فى مجموعة "لبريخته" كما يلى:

نمی دانم چیزی
در چیزی که نمی دانم چیست
می روید (٥٠)

نجد فى هذه الأسطر الشعرية السابقة تكرار فونيمى (چ ، ي) فى نهاية السطر الأول والثانى، ففى السطر الأول: كلمة چيزى /čizi/ ، وتكرر الفونيمين نفسهما فىالسطر الثانى فى كلمة چيست /čist/؛ حيث تكرر الصامت (چ)، والصائت (ي)، ما أحدث نغماً موسيقياً ناتجاً عن تكرارهما.

٣- الهندسة الفاتحة

وهى عكس السابقة، إذ تقوم على تكرار فونيمين فى أول كل جزء أو شطر(٥١). ومثال لهذه الهندسة الفاتحة ما ورد فى مجموعة "شعرهاى دريايى":

عشاق را عبادت می کردند
وعشق بود که می رفت؛
وسالیا که موجی عاشق بود
با دست ها
صداها
می رفت. (٥٢)

فى السطر الأول تكرار لفونيمى (ع ، أ) فى كلمتى عشاق ع ـــ اـــ / ʔošâq / ، و عبادت ع ـــ اـــ / ʔebâdat / ، وقد أدى تكرار الفونيمين فى السطر الأول على إنتاج موسيقى نابعة من تكرار الصامت (ء) والصائت (â).

٤- الهندسة المحيطة

وتتحقق بتكرار فونيمين فى بداية الجزء أو الشطر وفى أخرهما(٥٣). ويظهر ذلك فى السطر الشعرى التالى من مجموعة "من از دوستت دارم":

جستجوها را به غیر از جستجو پایان دیگر نیست (٥٤)

تتحق هذه الهندسة فى هذا السطر الشعرى من خلال تكرار الصامتين (س ،ت) فى بداية السطر الشعرى وفى أخره، فنجد هذين الصامتين فى بداية السطر الشعرى فى كلمة جستجوها /Ĵostuĵu/ وقد تكررا مرة أخرى فى نهاية السطر الشعرى فى كلمة نيست / nist/، مما أدى لخلق نوع من الموسيقى الداخلية على مستوى السطر الشعرى.

٥- الهندسة الرابطة

وهى الناتجة عن تكرار الفونيمين فى نهاية الجزء وفى أول الجزء الثانى[٥٥]. وقد وردت هذه الهندسة فى مجموعة (بر جاده هاى تهى "گزينه") فى السطر الشعرى التالى:

باز از دل يك شام سيه زنگ بگيرم [٥٦]

حيث جاء صوت الصامتين (أ، ز) فى نهاية الجزء الأخير من كلمة باز، وقد تكررا فى بداية الجزء الأول من الكلمة التالية.

هناك أيضاً الهندسة التأليفية وهى القائمة على انتشار التنسيق الصوتى فى جزء عروضى بأكمله وهو لا يتحقق فى الشعر التكعيبى، وترى الباحثة أن هذه الهندسات إنما تحقق الإيقاع من خلال التكرار الصوتى على مستوى السطر الشعرى الواحد، وتغفل الإيقاع الذى يتحقق على مستوى المقاطع الشعرية أو على مستوى القصيدة، وترى الباحثة أن هذا النوع من الإيقاع – على مستوى القصيدة - يمكن أن يحدث من خلال تكرار صوت القافية[٥٧] على مستوى القصيدة التكعيبة، وبالرغم من أن القافية عادة ما ترتبط بالشعر القديم، إلا أنها تعنى فى اللغات الأوربية "تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة فى فترات منتظمة، وغالباً ما تكون أواخر الأبيات الشعرية، وقد تكون أحياناً فى النثر (كالسجع عند العرب) أو داخل البيت من الشعر. ويلاحظ أن القافية لم تستعمل دائماً فى الشعر الأوربى، ولم تظهر إلا فى فى أواخر القرن الثالث عشر لتحل محل الجناس غير التام أو الروى البدئى. وهناك اتجاه فى الشعر الإنجليزى ظهر منذ القرن السادس عشر إلى التزام الوزن دون القافية، كما هى الحال فى الشعر المرسل blank verse الذى نظمه شكسبير وملتون ووردز ورث فى أغراض مختلفة، والاتجاه اليوم إلى عدم التزام القافية وخاصة فى الشعر الحر"[٥٨].

- **القافية فى شعر يد الله رؤيايى:**

إن تكرار تكرار هذه الأصوات المتشابهة والمتماثلة فى فترات منتظمة يخلق نوعاً من الموسيقى، بل تشكل نوعاً من الإيقاع الموسيقى الذى يطرب له السامع. فالقافية بما تملكه من أصوات تعطى القصيدة " بعداً من التناسق والتماثل يضفى عليه طابع الانتظام النفسى والموسيقى والزمنى"[٥٩]، كما أنها تخلق فضاء إيقاعياً منتظماً أحياناً وغير منتظم أحياناً أخرى على مستوى القصيدة؛ لذا ترى الباحثة أن القافية تعد جزءاً مكملاً لبنية التكرار الصوتى فى الشعر المعاصرعامة والشعر التكعيبى خاصة، وقد تعددت أنماطها عند يد الله رؤيايى كالتالى:

١- القافية البسيطة أو الموحدة أو السطرية:

هى امتداد لموروث القافية فى القصيدة القديمة أو التقليدية، وتقوم فيها القصيدة على قافية واحدة ثابتة لا تتغير، ويعتمدها الشعر التكعيبى كأساس لتكرار القافية الموحدة فى كل سطر شعرى، حيث تتعاقب فيه القافية فيه تعاقباً لا انقطاع فيه. ومن أمثلة ذلك ما جاء فى مجموعة لبربخته ها كالتالى:

بعد
در حيرتِ شاخه مى نشيند
وروى راهِ رفته تكان مى خورد
وقتى كه رسيدن هاى چيدن را مى بيند
از نمايش نمو مى ترسد
مى افتد! [٦٠]

ففى الأسطر الشعرية السابقة نجد أن القافية فيها مؤلفة من ثلاثة أصوات على التوالى (الياء والنون والدال) كما فى (مى نشيند، مى بيند)، والشكل الثانى توالى (الراء والدال) فى (مى خورد، و مى ترسد)، والشكل الثالث هو توالى (التاء والدال) فى (مى افتد). فالقافية هنا موحدة فى صيغتها اللغوية؛ حيث اتفقت جميع الأسطر الشعرية السابقة فى اعتماد (المضارع الإخبارى أو الاستمرارى) أساساً لها، مع توحيد ضمير الفاعلية الغائب المتصل (او) فى الأسطر الشعرية السابقة.

فتوحيد القافية هنا بتتابعها المستمرعمل على خلق نوع من الإيقاع الصوتى من خلال تكرار القافية الموحدة، إضافة إلى أن اعتماد صيغة لغوية واحدة مع القافية ولد فيها نوعاً من الطرافة الموسيقية التى تبعد الملل والرتابة من خلال توالى الأصوات المتعددة فى القافية.

وهذا النوع من القافية غير موجود بكثرة فى شعر رؤيايى، حيث إنها من الموروث القديم فى الشعر، ولم يعتمد عليها رؤيايى فى شعره بشكل كبير.

٢- القافية الإمبراطورية rime emperière:

نظراً لتأثر الشعر التكعيبى بالشعر الفرنسى، وخاصة شعر يد الله رؤيايى الذى تاثر بالشعر الفرنسى سواء فى قالبه أو حتى فى موسيقاه، فنجد تأثره بالقافية الإمبراطورية وتعنى "فى الشعر الفرنسى، اتفاق ثلاثة مقاطع متتالية بالبيت الشعرى فى القافية، وقريب هذا فى البلاغة العربية بسجع الشعر"(٦١). ونجد هذا واضحاً فى مجموعة "آوازها وترانه ها" كما فى قصيدة "لالا يى لاى":

بر خونه دلم لونه غمم ياد او نشسته
ياد تسمه وتفنگ قطار فشنگ مادیون خسته
سر سنگ چشمه ها توى دره ها جاده هاى باريك(٦٢)

فى الأسطر الشعرية السابقة نجد يد الله رؤيايى متأثراً بالشعر الفرنسى فى قافيته المسماة بالأمبراطورية إلا إنه لم يكرر المقاطع الشعرية سوى مرتين فى السطر الشعرى الواحد مما أنتج إيقاعاً خاصاً به من خلال تكرار المقاطع أو ما يسمى فى اللغة العربية بسجع الشعر؛ حيث تكرار صوت (الميم) فى المقطعين الأولين فى السطر الشعرى الأول، كما تكرر صوت (النون والكاف الفارسية (گ)) فى المقطعين الأولين من السطر الشعرى الثانى، وتكرر أيضاً صوت (الهاء الصامته والهاء الملفوظة والألف) فى المقطعين الأولين من السطر الشعرى الثالث. وهو ما جاء أيضاً فى القصيدة نفسها كما يلى:

الان پشت شيشه ها روى چينه ها گربه بيداره
صداى پاى فرارى چرخ گارى پشت ديواره(٦٣)

تتكرر فى الأسطر الشعرية السابقة المقاطع الشعرية بنفس قافيتها الموحدة فى المقطعين الأولين وتختلف فى المقطع الثالث، وهو ما أدى إلى إحداث نوع من الموسيقى الداخلية الناشئة عن تكرار صوت (الهاء الصامته والألف الملفوظة والألف) فى المقطعين الأولين من السطر الشعرى الأول، وتكرار صوت (الألف والراء والياء) فى المقطعين الأولين من السطر الشعرى الثانى.

٣- القافية المتقاطعة

"يقدم هذا النوع من التقفية أسلوباً جديداً يقدم على أساس تحقيق نظام هندسى معين فى توزيع القوافى، غير أن كل نظام ينتمى فقط إلى قصيدته ولا يفرض قوانين على قصيدة أخرى، ولا تتوزع القوافى داخل القصيدة توزيعاً عفوياً إنما يتحكم بها نظام خاص تتقاطع

فيه القوافى تقاطعاً هندسياً منتظماً" [٦٤]. ومن أشكال هذه التقفية ما جاء فى مجموعة "البريخته ها" كما يلى:

می ایستد
در حلقه ی آفتاب
می ایستد
وآفتاب حلقه حلقه می بندد
در آب که خواب آب
در زیر آفتاب
راه می افتد
و راه در حلقه ی آفتاب می ایستد [٦٥]

يقيم يد الله رؤيايى فى الأسطر الشعرية السابقة تكراراً صوتياً محدثاً إيقاعاً داخلياً من خلال تكرار القافية وفق نظام هندسى اعتمد فيه صوت الدال والباء كقافية لهذه الأسطر الشعرية كما يلى:

می ایستد ← **صوتى التاء والدال**
در حلقه ی آفتاب ← **صوتى الألف والباء**
می ایستد ← **صوتى التاء والدال**
وآفتاب حلقه حلقه می بندد ← **صوت الدال مكرراً**
در آب که خواب آب ← **صوتى الألف والباء**
در زیر آفتاب ← **صوتى الألف والباء**
راه می افتد ← **صوتى التاء والدال**
و راه در حلقه ی آفتاب می ایستد ← صوتى التاء والدال

فى الأسطر الشعرية السابقة جاء صوتى التاء والدال، يليهما صوتا الألف والباء، ثم تكرر صوتا التاء والدال، ثم جاء رؤيايى بصوت الدال مكرراً وحرف الدال من الأصوات القريبة بصوت التاء، ثم كرر الألف والباء مرتين، ثم عاد لتكرار التاء والدال مرتين، مما خلق إيقاعاً داخلياً خاصاً بهذه القصيدة فقط [٦٦].

٤- القافية المختلطة (المنوعة)

هذا النوع من القافية لا يعتمد على النظام السطرى فقط، بل تأتى فى القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعاً عفوياً لا يخضع لنظام ثابت ، وهذا النوع يعطى الشاعر حرية أكبر فى استخدام القافية، ويترك للقصيدة حريتها فى اختيار مناطق التقفية بلا تخطيط مسبق مما يجعلها أقل عرضة لتوليد الملل عند المتلقى بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها[٦٧].

ونجد أن رؤيايى اعتمد هذا النوع من القافية فى أغلب أشعاره، فقد ترك رؤيايى لقصيدته الحرية فى اختيار مناطق التقفية، مما أدى إلى انسيابية القصيدة وخلق إيقاع داخلى يعتمد على طول نفس الشاعر فى إبداع القصيدة ومن أمثلة هذه القافية:

پای عابر،
_ زایر ! _
چه صدایی!
که می آید وقتی
وقت کسی می آید.
چه صدایی می آید! [٦٨]

فى هذه الأسطر الشعرية خلط رؤيايى بين أنواع القافية التى تنوعت بين أصوات (الباء والراء، والياء والراء، والياء المكررة، ثم التاء والياء، والياء والدال المكررين) ما خلق إيقاعاً صوتياً اعتمد على تنوع القافية.

ومن أمثلة هذه القافية أيضاً ما جاء فى قصيدة تعبير:

خواب ديدم در بيابانى دراز
خك راه از خون پايم رنگ شد
از دو چشمم ريخت زنجير سياه
حلقه زد بر دستهايم تنگ شد
اخترى آويخت بر سقف سپهر
مار شد پيچيد دور گردنم
بر زدم فرياد: واى
ابرى چو كوه
غول شد افتاد بر روى تنم
خنجرى بر چشم خورشيدى نشست
.....
.....(٦٩)

تتنوع القافية فى الأسطر الشعرية السابقة ما بين أصوات (الألف والزاى) و(الشين والدال) و(الألف والهاء)، و(الهاء والراء) وغيرها، مما خلق نوعاً من الإيقاع الصوتى المتنوع الذى يلمسه القارئ عند قراءة هذه القصيدة من خلال تكرار لصوتى (الشين والدال) و(الياء والدال) على مدار القصيدة بأكملها.

- **<u>تكرار أصوات معينة:</u>**

لم يقف التكرار الصوتى على الهندسات الصوتية ولا القافية فحسب، بل يمتد التكرار الصوتى إلى غلبة صوت على مستوى القصيدة بأكملها. إذ إن تكرار الحرف أو الصوت المفرد، يسهم فى بنية الإيقاع، فالشاعر يحاول أن يستفيد من قوة الأصوات وطاقاتها وخصائصها فى إكساب النص قيمة إيقاعية خاصة كما جاء فى قصيدة "پيوند":

- **پيوند**

ودستهاى او
نيروى نور بود
نيروى نور با رمق دستهاى من
بيدار شد حرارت شد
خورشيد شد سخاوت شد(٧٠)

استفاد يد الله فى الأسطر الشعرية السابقة من طاقة صوتى (الشين والواو)؛ حيث تكرر صوت الشين خمس مرات وهو صوت مهموس رخو، مخرجه لثوى حنكى احتكاكى(٧١) وهو صوت "للتفشى بغير نظام، وفى الحقيقة، إن بعثرة النفس أثناء خروج صوت هذا الحرف يماثل الأحداث التى تتم فيها البعثرة والانتشار والتخليط. كما أن طريقة النطق بصوته المبدد للنفس بين شفاة مكشرة، إذا أخذت الكشرة أبعادها، كانت أصلح ما تكون للتعبير عن توافه الأشياء والأمور، كما أنه صوته يوحى بإحساس لمسى بين الجفاف والتقبض"(٧٢)، أما صوت (الواو / u/) فهو "صائت مغلق، خلفى، مدور"(٧٣)، وهو من الأصوات التى لا تأتى بمفردها، كما أنه من الأصوات التى تدل على الحركة الحسية

والبصرية، وقد تكرر هذا الصوت تسع مرات على مدار هذه القصيدة، وقد وفق الشاعر فى استخدامه حيث جاء استخدامه مع الأيدى (ودستهاى او) والنور(نور) والقوة (نيروى) والشمس (خورشيد) وغيرها وكلها من الأسماء التى تدل على الحركة الحسية والبصرية. وقد أحدث تكرار هذين الصوتين على مدارالقصيدة إيقاعاً صوتياً خاصاً معتمداً على سيطرة أصوات معينة على القصيدة بأكملها، ومن أمثلة هذا التكرار أيضاً ما جاء فى فى قصيدة "خاك سياهى ست":

- **خاك سياهى ست**

خاك سياهى ست
وساقه پيغامى سبز براى نور
سايه پيغام را هواى گريز است
سايه پيغام اسير سياهى است
ونور منتظر
قدم قاصد را ميشمارد (٧٤)

اعتمد يد الله فى الأسطر الشعرية السابقة على صوتى (السين والياء) حيث تكرر صوت السين اثنتى عشرة مرة خلال الأسطرالستة السابقة، وصوت السين صوت صفيرى لثوى احتكاكى (٧٥)، يدل على "الحركة والطلب، ويوحى صوته بإحساس لمسى بين النعومة والملاسة، وبإحساس بصرى من الانزلاق والامتداد، وبإحساس سمعى هو أقرب للصفير"(٧٦)، وهو ما جاء ملائماً للأسطر الشعرية السابقة، كما اعتمد يد الله على تكرار صوت الياء حيث تكرر خمس عشرة مرة خلال الأسطر الشعرية الستة السابقة، وصوت الياء من الأصوات "الدالة على الانفعال المؤثر فى البواطن، كما أن له قوة بصرية أيضاً"(٧٧)، وقد أحدث تكرار الصوتين إيقاعاً موسيقياً متماشياً مع دلالة الكلمات فى القصيدة.

ونخلص مما سبق إلى أن التكرار الصوتى أسهم فى إحداث إيقاع داخلى داخل النص سواء عن طريق استخدام الهندسات الصوتية أو القافية أو حتى عن طريق غلبة صوت أو مجموعة أصوات على القصيدة بأكملها، كما أسهم التكرار الصوتى أيضاً فى إحداث تناسق إيقاعى منسجم، تستريح له أذن المتلقى، ويحقق فاعلية فى التعبير عن المعنى.

ثانياً: التكرار اللفظى:

هو من أبسط أنواع التكرار الذى يعتمد على "تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"(٧٨)، وهذا النوع من التكرار يلجأ إليه الشعراء حينما يفتقرون إلى أساليب التعبير المناسبة ويعد هذا النوع من التكرار تكراراً رديئاً إلا إذا أحسن الشاعر استخدامه وتوظيفه فى بنية القصيدة بشكل عام. "والقاعدة الأولية فى التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغى أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية"(٧٩). ومن أمثلته ما جاء فى مجموعة "دريايى":

دريا تمام وزش هاست
دريا تمام صداها ست.

گر با تمام صداها،
وبا تمام وزش ها،

دريا تمام مرا می برد!

ای ناله های عظیم،
ای آشیانه ی هذیان،
دريا،
تمام! (٨٠)

تكررت ألفاظ مثل دريا وتمام على مدار الأسطر الشعرية السابقة، وفى الحقيقة لم يقف تكرار هذين اللفظين على مستوى الأسطر السابقة فقط، بل امتد على مستوى المجموعة الشعرية بأكملها والتى تحمل العنوان نفسه "دريايى"، ولعل مرد ذلك راجع إلى طبيعة الشعر التكعيبى الذى تتولد فيه ألفاظ من ألفاظ تتكرر على مستوى النص وتمتد على مستوى بأكملها فى بعض الأحيان كما جاء هنا، وقد وفق رؤيايى فى هذا التكرار اللفظى؛ حيث توفرت فيه الشرطان الأساسيان للتكرار حيث ارتبط تكرار اللفظ (دريا) بالسياق والمعنى العام للنص، الذى يدور حول البحر، ثم أولى الشاعر له عناية خاصة فى استخدامه على مدار المجموعة الشعرية.

ومن أمثلته أيضاً ما جاء فى المجموعة نفسها بتكرار لفظى البحر "دريا" والماء "آب" فى القصيدة التى كتبها إلى (فرخ تميمى) (٨١) حيث يقول:

دريا!
ای بی هنگامی متلاطم –
در آب های فاجعه!
در آب های بیم:

آب هزار گیسو
آب هزار پلک؛
آب هزار حادثه در تنگه های دور
آب اطاق های دربسته –
در خلوت پرنده های محجر.
دهلیزهای درهم،

که جنحه وجنایت را،
در عمق ها
پنهان می کنند.
..... (٨٢)

وقد راعى رؤيايى شروط التكرار اللفظى هنا أيضاً، من مناسبته للمعنى العام للنص والعناية به وفق آلية الشعر التكعيبى، وهو ما أحدث إيقاعاً موسيقياً خاصاً أثر فى المتلقى.

ومن أمثلته أيضاً ما جاء فى مجموعة "البريخته ها" فى القطعة رقم ٥٦:

پرواز ، پرواز !
ودست در فضای خالی از پر
وکلمه در دهان تو

ومردم تو در عشق
جزيره دريا را تعريف مى كند(٨٣).

فقد تكررت كلمة (پرواز) مع مراعاة شروط التكرار السابقة، ومن أمثلته أيضاً ما جاء فى القطعة رقم ٦٠ من المجموعة نفسها:

صداهايم مى برند
در صداهاى ديگر جهان
وصداهاى ديگر جهان
آزارم مى دهند
صداهايى از پر وصداهايى از خنجر(٨٤).

تكررت كلمة (صداها) خلال الأسطر الشعرية السابقة خمس مرات، وقد أحدثت تناغماً موسيقياً بتكرارها، حيث إن التكرار اللفظى إذا أحسن استخدامه وفق السياق يؤدى دوره الإيقاعى والدلالى معاً مما يؤثر فى نفس المتلقى. ومن أمثلته أيضاً ما جاء فى مجموعة "هفتاد سنگ قبر"كالتالى:

يك جذبه هاى منفى
دو جذبه هاى مثبت
سه جذبه هاى مثبت ومنفى
چهار جذبه هاى مثبت ومنفى، مثبت
پنج جذبه هاى مثبت ومنفى، منفى
وشش كه شكل در هم دواير جذبه ست
در هفت دايره مى افتد
و هشت دايره مى افتد
نه دايره از بالاست
كه دايره است
ده نوزايى دواير جذبه در تولد منفى(٨٥).

ونستنتج مما سبق أن التكرار اللفظى أكثر الأنواع وروداً واستخداماً فى شعر رؤيايى، ويحقق الغرض الإيقاعى منه إذا استخدم وفق الشروط السالفة الذكر.

المبحث الثانى: التكرار الايقاعى المركب فى شعر يد الله رؤيايى

يضم التكرار المركب فى شعر رؤيايى تكرار العبارة، والتكرار المقطعى، وتكرار التدويم، والترجيع، والنهاية، والبداية، والتصدير، والاشتقاق، والتجاور، والعكس والتبديل كما يلى:

١- تكرار العبارة:

يرد هذا التكرار فى صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وعندما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاماً من وروده فى موقع البداية(٨٦). ومثال ذلك ما جاء فى مجموعة "دريايى" كالتالى:

اى شعرهاى دريايى،
آه، اى مسافران از دريا تا من!

از دريا:
از سرزمين عطر وعلف
وعهدنامه ومنشور

تا من،
تا سرزمين هيچ قرار وقرارداد

از دريا
از ازدحام ماهى ومرواريد
در بستر جزيره هاى بى نام،
واز قلمرو اطاعت حكام،
تا من – سكوت بى ثمر مشتاق-

آه اى مسافران از دريا تا من !
از دريا تا من:
.....
.....
.....
.....
آه، اى مسافران از دريا تا من!
از دريا
-از مرتع ستاره وكف –
تا من،
.....
.....
از آب ها،
-پاييز برگ ها-
پرواز بى گناه گنجشكان،
.....
.....
.....
از آب ها،
كه شكل درهم امضا دارند
تا من،
.....
.....
..... (٨٧)

اعتمد رؤيايى فى القصيدة السابقة على تكرار العبارة؛ حيث كرر عبارة "از دريا" خلال المقطعين الأولين فى القصيدة، مما أدى إلى تلاحم هذين المقطعين، ثم كررعبارة "آه، اى مسافران از دريا تا من!" والتى جاءت فى السطر الثانى من القصيدة ليبدأ بها المقطع الرابع والخامس من القصيدة، ثم يكرر عبارة "از آب ها" فى المقطع السادس والسابع والثامن والعاشر، ثم يعتمد عبارة أخرى يبدأ بها مقطع جديد فى القصيدة، وهكذا نهجه فى

تكرار العبارات مما يحدث تماسكاً والتحاماً على مدار القصيدة بأكملها حيث يبدأ المقطع بعبارة ثم يغير العبارة بعبارة أخرى تحكم القصيدة.

ومن أمثلة تكرار العبارة فى شعر رؤيايى ما جاء فى القصيدة رقم ٩٦، من مجموعة "البريخته ها":

پريدن از خم وخفتن
در آرزوى پريدن

سياه مى تابد
به تابه هاى پر
به سوختن
.....
.....
.....
سياه مى تابد
صداى لال
به تابه هاى بال(٨٨)

كرر رؤيايى فى القصيدة السابقة عبارة (سياه مى تابد) على مدار القصيدة فى الفقرتين الثانية والرابعة، مما عمل على تماسك وحدات القصيدة فى بنائها الداخلى.

٢- **التكرار المقطعى:**

هو عبارة عن تكرار مقطع فى القصيدة، ويتم هذا النوع من التكرار عبر نمطين، يتمثل **الأول** فى تكرار مقطع شعرى فى بداية القصيدة وفى نهايتها؛ بحيث تصبح القصيدة ذات بناء مغلق لا يسمح بأن تتابع الامتدادات النفسية للتجربة، وهذا ما ينجم عنه القدرة على إثارة الإيحاء فى ذهن المتلقى(٨٩). ومثال ذلك ما ورد فى قصيدة (پايان) يقول رؤيايى:

شايد اين لحظه لحظه آخر
شايد اين پله آخرين پله ست
شايد اين تن كه با من است كنون
سايه اى باشد از تنى ديگر
ميوه اى ز آفريدنى ديگر
ميوه اى تلخ شاخه اى بى بر؟
.....
.....
.....
.....
.....
شايد اين لحظه لحظه آخر؟(٩٠)

فى هذه القصيدة تكرر السطر الشعرى الأول (شايد اين لحظه لحظه آخر) فى نهاية القصيدة ولكن بشكل استفهام بدلاً من الأسلوب الخبرى التقريرى. وقد جعل تكرار هذا السطر الشعرى فى نهاية القصيدة، القصيدة مغلقة لا تسمح بأى امتدادات نفسية، خاصة وأن هذا السطر تكرر بأسلوبين مختلفين حكم القصيدة من خلال إغلاق الدفقة الشعورية وعدم السماح بامتدادها من خلال تكرار نفس البداية خاصة وأن القصيدة تدور حول لحظات

النهاية فى الحياة أو ما يعتقده رؤيايى بأنها اللحظات الأخيرة فى الحياة ، فقد وفق فى غلق هذه الدفقة الشعورية التى تلائم هذا الحدث.

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار المقطعى المغلق ما جاء فى مجموعة "هفتاد سنگ قبر" يقول رؤيايى:

در لحظه هاى پيش از آمدنم اينجا
ايمان
يك سكه ى دورو بود.
ايمان ناگاه
يك سكه ى دورو شد
در لحظه هاى پيش از آمدنم
اينجا(٩١).

استطاع رؤيايى فى هذه الأسطر الشعرية أيضاً أن يغلق هذه الدفقة الشعورية من خلال غلق القصيدة بنفس سطر البداية (در لحظه هاى پيش از آمدنم اينجا). ومن الملاحظ أن هذه الأسطر الشعرية تدور أيضاً حول الموت ودخول القبر؛ لذا وفق رؤيايى هنا فى غلق القصيدة حيث لم يسمح بأى امتدادات أو تدفقات شعرية أخرى.

ومن أمثلته أيضاً ما جاء فى قصيدة "رفته" يقول رؤيايى:

چشم هاى تو دريچه هاى دريا را
پلک چون باز ز هم كنند بگشايند
.....
.....
.....
چشم هاى تو دريچه هاى دريا را (٩٢)

أغلق رؤيايى هنا أيضاً القصيدة بنفس السطر الشعرى الذى بدأها به (چشم هاى تو دريچه هاى دريا را)، فى محاولة منه أيضاً فى منع أية تدفقات شعرية، ومن الواضح أيضاً أن القصيدة أيضاً تدور حول الميت أو الذاهب أو الراحل، وكأن موضوعاته التى تدور حول الموت وتداعياته يغلق فيها رؤيايى قصائده كما أغلق الموت باب الحياة، فلا يسمح بأى امتدادات نفسية أخرى.

وسار أيضاً على هذا النهج فى غلق القصيدة خاصة التى تدور حول الموت كما فى القصيدة رقم ١٤٧ من مجموعة "لبريخته ها" فيقول:

سنگى كه تويى
در بستر دستهاى من مى مانى
تا پلك سياهت را در كف هايم
بگشايى سنگى كه تويى
سنگى كه تويى در كف دستانم
.....
.....
وز سمت دست هاى من
مى آيى سنگى كه تويى(٩٣).

وهذا الشكل من أشكال التكرار الذى يتكرر فيه السطر الشعرى الأول فى نهاية القصيدة، إنما يحقق نوعاً من التماثل بين المقدمة والخاتمة، ويخلق إيقاعاً يسيطر على المتلقى فيعود به مرة أخرى إلى بداية القصيدة متأملاً هذه الجمل والكلمات، كما يعمل على توحد القصيدة، فالقصيدة تسير وفق رؤى واحدة من بدايتها حتى نهايتها، فتعمل على إيجاد شحنة معنوية ودلالية تكمن فى نفس الشاعر؛ لذا يكررها مرتين فى مطلع القصيدة وفى نهايتها وكأن القارئ أو المتلقى يقف ما بين هذين السطرين الشعريين ويفرض الشاعر هيمنته عليه.

أما **النمط الثانى** من التكرار المقطعى فيما يعمل من خلاله الشاعر على التخلص من الانغلاق، وذلك بالتوسل ببعض التعديلات على المقطع المكرر إما بالحذف أو بالزيادة، الأمر الذى يشحن المقطع بإيحاءات تتجدد فى كل موضع[٩٤]. ومثال ذلك ما أورده رؤيايى فى قصيدته رقم (٩٧) من مجموعة "لبريخته ها" حيث يقول:

گشت وگشت وگشت
با گفتن در زاويه های پنهان
گشت
گشتن شد گفتن
گفتن گشتن شد
هی گفت هی گشت
تا وقتی كه
با رفتن از زاويه ای پنهان روزی گفت:
گشتن! [٩٥].

كرر رؤيايى فى الأسطر الشعرية السابقة استخدام جذر الماضى أو ما يطلق عليه المصدر المرخم (گشت وگفت)، وكرر استخدام المصدر نفسه بصورته الكاملة فى (گشتن وگفتن)، كما نجح فى استخدم التكرار المقطعى بنوعيه المغلق والمعدل فى القصيدة نفسها.

ومثال ذلك أيضاً يقول رؤيايى:

در انتظار رسيدن
وباز شدن در
پرهای جادو
.....
.....
.....
در انتظار ديگر
می رساند [٩٦].

فى الأسطر الشعرية السابقة كرر رؤيايى استخدام المصدر (رسيدن) الذى استخدمه فى السطر الشعرى الأول بصورته المكتملة، إلا أنه أجرى تعديلاً عليه حيث جاء بصورته المصرفة فى نهاية الأسطر الشعرية؛ فقام بفك انغلاق القصيدة بتكرار الفعل مع إجراء بعض التعديلات عليه بحيث يسمح بامتداد القصيدة، ويشحن كل مقطع بفكرة تتماشى مع غرض القصيدة الأساسى.

ومنه أيضاً يقول رؤيايى:

ترس تو از مرگ

ترسناک می کند
مرگ را
که تغذیه از ترس می کند[٩٧].

ففى الأسطر الشعرية السابقة فك رؤيايى انغلاق القصيدة بتكرار لفظ البداية (ترس) الاسم وتحويله إلى متمم (از ترس) وبعده جاء الفعل، مما سمح بامتداد القصيدة.

٣- **تكرار التدويم:**

وفيه تتكرر العبارة فى شكل حلقات ممتدة تديم الحركة والنمو عبر مقاطع القصيدة[٩٨]. ومثال ذلك يقول رؤيايى:

باد وخیزاب
بال وپرواز
در کلاف صداهای در هم،
مرد دریا، گرفته است بالین
.....
.....
.....
باد وخیزاب
بال وپرواز
پهنه دور دریا،
جنگل طاقه وطارمی ها
.....
.....
.....
باد وخیزاب
بال وپرواز
کاش تکرار ویرانگی بود[٩٩].

يظهرفى هذه القصيدة تكرار التدويم من خلال تكرار المقطع (باد وخيزاب) على مستوى القصيدة، مما أدى إلى استمرار الحركة على مستوى القصيدة ونموها.

ويشبه تكرار التدويم تكرار العبارة، إلا أن تكرار العبارة قد لا يمتد على مستوى القصيدة بأكملها، أما تكرار التدويم فإنه يستمر على طول القصيدة بأكملها، مما يؤدى إلى استمرار الحركة على مستوى القصيدة كلها.

٤- **تكرار الترجيع:**

هو عبارة عن ترجيع لصدى الحركة التى يصفها الشاعر، أو تأكيد لتلاشى النغمات[١٠٠]، وهذا النوع من التكرار هو ما يسمى بالتكرار التصويرى قياساً على الموسيقى التصويرية، حيث يلعب تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية بعينه فى الفيلم السينمائى فهو لا يعطينا التشكيل البصرى فحسب، وإنما هو "وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة، إنه يشبه (القفلة الموسيقية) التى تسبق، أو يمهد له باختزال مدة (الاستغراق الزمنى) للجملة الموسيقية كاملة، فتكون النغمة هادئة، بطيئة، متكسرة، حتى تنتهى الجملة بأصغر وحداتها النغمية،.... ويتمثل هذا التكرار فى المحافظة على الجملة الأساسية مع اختزال أحد مكونات الجملة المكررة فى كل سطر حتى تتلاشى، ثم يبدأ

العد التنازلى لمكونات الجملة الرئيسية، حتى تنتهى بأصغر مكوناتها التى يسمح بها النظام النحوى"[١٠١].ومن أمثلة تكرار الترجيع يقول رؤيايى:

با گیسوان سرشار هزار برگ
بر آب های غلطان می غلطید
اندام او شکسته،
شکسته،
شکن،
شکن[١٠٢].

فى المقطع الشعرى السابق تكررت الجملة الموسيقية (شكسته شكسته) مرتين، ثم اختزلت هذه الجملة إلى (شكن شكن) وهو ما يتوافق مع ما جاء قبلها من شحنة عالية وتدفق شعورى كبير، انتهى بتكرار لجمل شعرية ثم اختزالها ليتوائم مع طبيعة السياق.

ومثاله أيضاً:

براش دستمال سفید از سر دستها پر گرفت ورقصید
آب زیر پل نالید سر نزد خورشید شب پره نخوابید
لالایی لای لالایی لای. [١٠٣]

نجد فى الأسطر الشعرية السابقة أن رؤيايى استخدم ما يشبه القفلة الموسيقية؛ حيث كون نغمة هادئة تنتهى بأصغر وحدة نغمية يمكن أن تتكرر إلى أن تتلاشى فى النهاية.

٥- **تكرار النهاية:**

يسمى هذا النمط من التكرار بتكرار النهاية لأن الكلمة المكررة تقع فى نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع[١٠٤]. ومثال ذلك يقول رؤيايى:

اداره ی تن
اداره ی حرف تن
حرف اداره در تن
تن در اداره ی حرف نو
نو می شود[١٠٥].

تكررت كلمة تن فى الأسطر الشعرية الأولى بشكل متتابع، مما أحدث إيقاعاً موسيقياً بتتابع الكلمة ذاتها فى الأسطر الشعرية.

ومن مثاله أيضاً:

وقتی که اسب سبب بود
سلام اتفاق بود
ودیر بود هرچه که دلخواه بود
و وصل، راه بود
وراه، نقش نعل بود وزبان بود وگاه بود
دستِ تو طی ی فاصله در خواب بود
وخواب، تهمت طی ی سراب بد
وقتی که اسبِ رم مسببِ اسباب بود
سبابه گر دلیل بود ولی اجتناب بود
واسب در حیاتِ سبابه یاب بود
سبب بود وآب بود [١٠٦]

تكرار الفعل (بود) فى الأسطر الشعرية السابقة، ما أدى إلى إحداث إيقاعاً موسيقياً فى نهاية الأسطر الشعرية حتى مع اختلافها البسيط فى السطر الشعرى السابع؛ حيث خفف رؤيايى الفعل بود /bud/ إلى بُد /bod/؛ إلا إنه حافظ على تكرار النهاية سواء بصيغة الفعل أو بتخفيفه.

كما يظهر تكرار النهاية أيضاً فى قصيدة "جنايت اگر نجات شود" يقول رؤيايى:

- **جنايت اگر نجات شود**

تمام تنم اجابت توست
يكى شدن تنى كه دوتاست
نجات من وجنايت توست[١٠٧].

يظهر فى المقطع الشعرى السابق تكرار الفعل الربطى (است) فى نهاية الأسطر الشعرية السابقة، مما أدى إلى إحداث إيقاع موسيقى ناتج عن تتابع الألفاظ فى نهاية الأسطر الشعرية.

ومن أمثلة تكرار النهاية أيضاً يقول رؤيايى:

اندكى از تن مى لرزد
بسيار مى شود در تن
وتن تمام تن مى لرزد.

وقتى تمام تن مى لرزد
وتن تعدد تن مى گيرد
بسيار تن كنار هم مى لرزد
وناگهان
هر اندكى براى بسيار شدن مى لرزد
يك ناگهان مى خواهد دو باشد مى لرزد
ودو به عشق ٢٢٢ مى لرزد.

درخت در رؤياى جنگل مى لرزد
در عشق متن شدن آب
در عشق سطر لغت
ومرد در عشق متن، باد، واتحاد مى لرزد.
من تن
تو تن
من وتو تن تن
چو با تن تو مى تنم:
تن تن تن تن[١٠٨].

فى النص السابق جمع رؤيايى بين تكرار الألفاظ المتتالية (تن تن)، وتكرار النهاية غير المتتابع؛ حيث كرر الفعل (مى لرزد) فى السطر الأول، والثالث، والرابع، والسادس، والثامن، والتاسع، والعاشر، والحادى عشر، والرابع عشر.

ومنه أيضاً يقول رؤيايى:

دریا
هم بسته بود، هم باز بود
در بود
یا بود[١٠٩].

دریا
بود
بود
بود

كرر رؤيايى الفعل (بودن) فى نهاية الأسطر الشعرية السابقة، كما كرره فى نفس السطر الشعرى؛ حيث اعتمد شكل الصليب فى قصيدته وجعل نهاية كل طرف الفعل، وهو ما جعل القصيدة تبدو وكأنها دفقة شعورية واحدة.

ومثاله أيضاً ما جاء فى الرباعية التالية يقول رؤيايى:

به روى شاخه گل بى تاب مانده
به پا شد بلبل در خواب مانده
ميان بوستان ديگر نبينى
شب خاموش بى مهتاب مانده[١١٠].

كرر رؤيايى (مانده) فى نهاية الرباعية السابقة بشكل غير متتالٍ؛ حيث قسم الرباعية إلى عدد من التدفقات الشعورية التى تنتهى بنهاية كل سطر فى الرباعية.

٦- **تكرار البداية:**

هو عكس تكرار النهاية، ويسمى أيضاً التكرار الاستهلالى؛ حيث تتكرر فيه اللفظة أو العبارة فى بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع[١١١].ومن أمثلته يقول رؤيايى:

نيمى از زندگى : نيمى از مرگ
نيمى از "سرگذشت":
نيمى از "در گذشت"[١١٢].

تكررت كلمة (نيمى از) فى بداية الأسطر الشعرية السابقة بشكل متتابع.

ومن أمثلته أيضاً:

من مرگ خود بودم
آيينه اى كه تشنه ى خود بود
آيينه تشنه تر از خود بود
آيينه آب منجمد من بود[١١٣].

فقد تكررت كلمة (آيينه) فى بداية الأسطر الشعرية. ويكثر هذا النوع من التكرار فى الشعر الحر بشكل عام، وفى شعر رؤيايى بشكل خاص.

ومنه أيضاً يقول رؤيايى:

لحظه اى در آن هر چه مشكوك
لحظه در آن همه چيز از هم دور
لحظه اى در آن هر چيز رفيق
لحظه در آن هر چه مبهم وكور[١١٤].

استهل رؤيايى الأسطر الشعرية السابقة بكلمة (لحظه)، وجعلها فى تكرار متتابع؛ مما أضفى ايقاعاً خاصاً يجذب انتباه القارئ.

ومنه أيضاً:

از تو سخن از به آرامى
از تو سخن از به تو گفتن
از تو سخن از به آزادى

.....
.....[١١٥]

يقول رؤيايى:

رمز زوال شكل در اجساد
رمز جلاى پوست
رمز جلاى بوى خوش جسم[١١٦]

نجد فى الأسطر الشعرية تكراراً لتكرار البداية، والذى يعد إحدى سمات الشعر المعاصر بشكل عام، وشعر رؤيايى بشكل خاص.كما نجد تعدد ملامح هذا الشكل ، فقد يكون اللفظ المكرر كلمة أو عبارة، وقد يكون حرفاً، ويحقق هذا النوع من التكرار بشكله توازياً صوتياً يسهم فى ربط عناصر القصيدة، كما يعد إحدى وسائل تمديد القصيدة دون ملل القارئ أو المتلقى نظراً لهذا التكرار المنتظم فى بداية الجملة، كما أنه يعطى إيقاعاً موسيقياً يضفى متعة لدى القارئ.

٧- **تكرار التصدير:**

تتبنى الكلمة المكررة فى هذا التكرار "على أساس التسلسل الذى يكرر الكلمة القافية فى صدر السطر الموالى مباشرة"[١١٧]. وهو ما يسمى عند البلاغيين "رد العجز على الصدر"؛ ورد العجز على الصدر قد سماه المتأخرون "التصدير"، وقد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام: الأول ما وافق آخر كلمة فى البيت آخر كلمة فى صدره. والثانى: ما وافق آخر كلمة فى البيت أول كلمة منه، والثالث: ما وافق آخر كلمة فى البيت بعض كلام فيه فى أى موضع كان. وقال ابن أبى الإصبع: يحسن أن يسمى الأول تصدير القافية، والثانى: تصدير الطرفين، والثالث تصدير الحشو[١١٨]. ومن أمثلته يقول رؤيايى:

آنجا كه نشسته اى
نشسته اى اينجا
اينجا آنجا ست[١١٩].

استخدم رؤيايى تكرار التصدير هنا حيث بدأ السطر الشعرى الثانى بما أنهى به السطر الشعرى الأول، وبدأ السطر الشعرى الثالث بما أنهى به السطر الشعرى الثانى، وكأنها سلسلة تبدأ من حيث انتهى السابق.

مثاله أيضاً يقول رؤيايى:

از سويى پاسخ ايد: بگريزم بگذار
وز سويى ديگر باز اين تكرار بگذار
بگذار كه در خلوت تاريكى شب ها
آواره چو سگ بر لب يک جوى بميرم[١٢٠].

تكررت فى الأسطر الشعرية السابقة الكلمة الأخيرة فى السطر الشعرى الأول، فى بداية السطر الشعرى التالى له وهو ما يعرف بتكرار التصدير.

ومنه أيضاً يقول رؤيايى:

قلب تو، يك حرف،
حرف قلب مرا مى گيرد[١٢١]

٨- **تكرار الاشتقاق:**

يتم هذا النوع من التكرار بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوى، ولا تختلف إلا فى بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها[١٢٢].

وقد ورد هذا النوع من التكرار فى شعره يقول رؤيايى:

در خواب می روم
یا
خوابیده می روم
در خواب مثل دار
خوابنده مثل مار[١٢٣].

استخدم رؤيايى هنا الاسم (خواب) فى (درخواب)، والذى جاء من المصدر (خوابيدن)، كما استعان أيضاً بمشتقاته فى (خوابيده) و(خوابنده).

ومن أمثلة تكرار الاشتقاق يقول رؤيايى:

در آسمان خسته درختان خسته تر
خاموش مانده جلوه ی تاریك خویش را
اندیشه می کنند:
شاید نسیم نوری؟
-شاید! [١٢٤].

نوع رؤيايى هنا فى استخدام الصفة بنوعيها المطلق أو البسيط (خسته)، والتفضيلية (خسته تر).

٩- تكرار التجاور:

يقوم هذا النوع من التكرار "على أساس التجاور بين الكلمتين المكررتين، وهذا النوع له وظيفة توكيدية تقريرية"[١٢٥]، ويسمى أيضاً تكرار المجاورة وهو" أن يأتى اللفظان المتكرران متجاورين دون فاصل بينهما"[١٢٦] ومن أمثلته ما جاء فى شعره يقول رؤيايى:

مرغکی از او تنهاتر
شب به راه ماند وناشاد
تا سحر به بستر او خفت
تا سحر نوازش او داد
خسته با اشاره منقار
زد ندا که: پریا پریا
لابه زد که
بشکف بشکف
بال زد که بگشا بگشا
خنده زد به حسرت وپر ریخت[١٢٧].

ويقول أيضاً:

دمبدم به شیوه مرغك
خویش را به زمزمه آرد
کای گرفته بشکف بشکف
وی فشرده بگشا بگشا
چند پای توست زمین گیر؟
ای نشسته پریا پریا[١٢٨].

ويعد هذا النوع من التكرار من أكثر أنواع التكرار استخداماً، ويمثل رغبة رؤيايى فى تأكيد اللفظ وتعميق دلالته؛ إذ الجمع بين كلمتين أو لفظين مكررين فى نفس السطر الشعرى دون فاصل بينهما يؤدى مهمة محددة ومقصودة، تؤكد دلالة اللفظ وتوسعه.

١٠-تكرار العكس والتبديل:

ومن أشكال التكرار أيضاً فى شعر رؤيايى ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر أو ترتيب الكلمات بطريقة عكسية[١٢٩]. ومن أمثلته عند رؤيايى:

در چشمى باز
چشمى ديگر باز مى روید
ودر چشمى، باز
چشم باز ديگر مى روید
وباز در چشمى
چشمى ديگر مى روید، باز
.....
..... [١٣٠]

ويقول رؤيايى أيضاً:

وقت ممكن:
وقتى كه در تو جارى ست
نا ممكن وقت:
امكان وجود تو
تو من، من تو

در ممكن ونا ممكن وقت
جارى هستم
.....
..... [١٣١]

وهذا النوع من التكرار يحقق التكافؤ والتوازى بين الطرفين؛ حيث يعمل على زيادة الدلالة وإيضاحها للقارئ أو المتلقى.

وبالإضافة إلى ما سبق فقد استخدم رؤيايى كل أنواع التكرار التى قد ترد فى الشعر المعاصر عامة، والشعر التكعيبى خاصة، إلا انه قد زاد عليها، وجمع بين نوعين من التكرار أو أكثر فى القطعة الشعرية ذاتها، مثال ذلك يقول رؤيايى:

شب آفتاب نمى خواهد
وآفتاب نمى خواهد از ستاره ى صبح
نشان همهمه برگيرد.

ستاره منتظر آفتاب مى ماند.
وآفتاب مى ماند
كه هر ستاره پر از انتظار
وشب،
پر از ستاره ى هر انتظار
وانتظار پر از خواب آفتاب شود

ستاره همهمه از آفتاب می خواهد
وآفتاب نمی خواهد... (١٣٢).

جمع رؤيايى فى الأسطر الشعرية السابقة بين تكرار التجاور وتكرار التصدير والتكرار اللفظى فى تكرار (آفتاب می ماند) و (انتظار) و(آفتاب می خواهد) بشكلها المنفى والمثبت. إلا إنه فصل بين تكرار التجاور بحرف العطف (الواو)، كما أن تكرار التصدير لديه لم يكن بتكرار الكلمة الأخيرة فقط؛ إنما بتكرار مجموعة كلمات.

ومن أمثلة الجمع بين أنواع التكرار يقول رؤيايى:

ديدم برای جامعه ی آبها
نظم بزرگ آزادی است
آزادی است وعریانی (١٣٣).

جمع رؤيايى فى الأسطر الشعرية السابقة بين تكرار التصدير لكن ليس بلفظة واحدة إنما بلفظين، وتكرار التجاور بشكله المعتاد.

كما جمع رؤيايى أيضاً بين استخدام تكرار البداية والنهاية معاً حيث يقول:

آنجا،
كه آب را ملال تفتيش نيست
كه رخنه نيست،
توقف نيست.
كه ابر، خلوتی پنهانی
دارد.
كه آفتاب، تنهاست
كه مرغ، سايه ای انسانی
دارد (١٣٤).

مزج رؤيايى فى الأسطر الشعرية السابقة بين تكرار البداية المتتابع؛ حيث كرر (كه) فى بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع، وتكرار النهاية غير المتتابع فى الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى، وغير المتتابع فى تكرار (دارد) فى السطر الخامس والسابع، وزاد على نوعى التكرار استخدام التكرار الصوتى من خلال استخدام القافية المتقطعة فى (پنهانى، وانسانى).

كما جمع رؤيايى بين تكرار النهاية وتكرار التصدير وتكرار العبارة فى الأسطر الشعرية التالية يقول رؤيايى:

من از جزيره های نجات
من از دماغه های اميد
از آب های متروك
در خلوت بنادر ويران
خواهم گذشت.

خواهم گذشت:
از آب های كشكول،
از آب های كالا.....

همراه قصه های درويش،

همراه پندهای بازرگان
خواهم گذشت[١٣٥].

كرر رؤيايى تكرار البداية فى (من از)، و (از آب هاى)، و(همراه)، كما استخدم تكرار التصدير (خواهم گشت)، وتكرار العبارة (خواهم گشت). فى نهاية كل فقرة شعرية.

كما مزج رؤيايى بين تكرار الاشتقاق وتكرار التجاور فى:

مى مانم مى مانم
تا عابر بگذرد
وطفل عبور در نگاه من
مقصود نيامدن گردد
ماندن گردد[١٣٦].

استخدم رؤيايى فى الأسطر الشعرية السابقة تكرار التجاور فى (مى مانم مى مانم)، وتكرار الاشتقاق؛ حيث استخدم رؤيايى الفعل (مى مانم) ومصدره (ماندن)، كما استخدم (عابر) و(عبور).

ونستنتج من خلال ما سبق أن رؤيايى لم يكتف بالتكرار الإيقاعى وأنواعه المعروفة فى الشعر المعاصر، بل أضاف عليها، ومزج بين الأنواع المختلفة فى مقطوعاته الشعرية. ولم تقف بنية الإيقاع على التكرار بل امتدت إلى التوازى الإيقاعى كما سيأتى.

المبحث الثالث: التوازى الإيقاعى فى شعر يد الله رؤيايى

التوازى من بين المفاهيم التى احتلت مركزاً مهماً فى تحليل الخطاب الشعرى، ويُعرَّف بأنه "التشابه الذى هو عبارة عن تكرار بنيوى فى بيت شعرى أو فى مجموعة أبيات شعرية"(١٣٧).

وهو "عبارة عن تماثل أو تعادل المبانى أو المعانى فى سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفنى وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء فى الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفنى، ويوجد التوازى بشكل واضح فى الشعر، فينشأ بين مقطع شعرى وآخر، أو بيت شعرى وآخر"(١٣٨).

والتوازى أو الموازنة ضرب من البلاغة؛ فهو باب من أبواب "علم البيان"، وقد اعتبره العسكرى ضرباً من ضروب السجع؛ حيث اشترط العسكرى فى السجع "أن يكون الجزآن متوازنين" "وأن تكون الفواصل على زنة واحدة"، ويعلق على ما تحقق فيه ذلك بقوله:" فهذا الكلام من جيد التوازن" ويقول أيضاً:" وينبغى أن تكون الفواصل على زنة واحدة، وإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد فيقع التعادل والتوازن"(١٣٩).

ويفترق التوازى عن التكرار فى أن "التكرار يتطلب التماثل فقط، وبذا يصير التوازى أعم من التكرار، والتكرار أخص من التوازى؛ وذلك لأننا فى الآثار المبنية على التوازى، نضع فى الاعتبار العلاقة التكرارية، وتكون العلاقة بينهما هى علاقة الاختلاف أو التفاوت بالثابت، فأى شكل من أشكال التوازى هو توزيع للثوابت والمتغيرات"(١٤٠).

وقد نعت العسكرى الموازنة بالمعادلة، كما شرحها كذلك بالتوازى حيث قال "فهذه الفصول متوازية لا زيادة فى فى بعض أجزائها على بعض"(١٤١).

ومهما تعددت المصطلحات الدالة على التوازى مثل الموازنة والتوازن والمماثلة والمتوازى والمقابلة والمناسبة والتجنيس والمطابقة، وغيرها. سواء كانت مباشرة مثل المصطلحات السابقة أو غير مباشرة مثل حسن الرصف والانسجام والسجع وحسن السبك والإفراغ؛ فإنها تدل على جوهر واحد هو التوازى(١٤٢). فالتوازى "مركب ثنائى التكوين لا يحدد الطرف الواحد إلا بالآخر لعلاقة الشبه الشكلية بين نسقيه"(١٤٣).

وكما للتكرار من أنواع، فإن للتوازى أنواعاً أيضاً، وقد تعددت الدراسات التى ترصد أنواع التوازى ومنها تقسيم جاكبسون الذى قسم التوازى قسمين:

أ- توازى صوتى phonic parallelism ويعنى به الصوت المفرد، ويكون على مستوى الكلمة المفردة، ويكون فيه الصوت صدى للإحساس.

ب- توازى غير صوتى، أى توازى لغوى Grammatical Parallelism وينقسم إلى:

١- التوازى الخاص ببناء الجملة Syntatic وهو ما يعرف بالتوازى الإعرابى.

٢- التوازى الدلالى Semantic، وهو خاص بدلالات الألفاظ(١٤٤).

أما محمد مفتاح فقد قسم التوازى إلى تواز تام وشبه تواز وتوازى التناظر، وما يعنينا هنا هو التوازى التام الذى قسمه إلى أربعة أقسام كالتالى(١٤٥):

١- التوازى المقطعى: "وهو ما يتكون من بيتين فأكثر، ويتحقق بالتطابق والتماثل فى الصيغة الصرفية والصيغة العروضية"(١٤٦).

٢- التوزاى العمودى: "وهو ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودى"(١٤٧).

٣- التوزاى المزدوج: "وهو ما يتكون من بيتين فى الشعر العمودى، ومن خطين فى الشعر الحر"(١٤٨).

٤- التوازى الأحادى: "وهو شبيه بالتكرار الأفقى، ويتحقق التوازى فيه عن طريق توازى شطرى البيت الشعرى؛ لذا فموضوعه الشعر العمودى"(١٤٩).

وهناك تقسيم آخر للتوازى بناء على العلاقات بين شقى التكوين كالتوازى الترادفى ، والتوازى التركيبى، والتوازى التضادى، والتوازى الذروى(١٥٠).

أما التوازى عند يد الله رؤيايى فينقسم إلى:

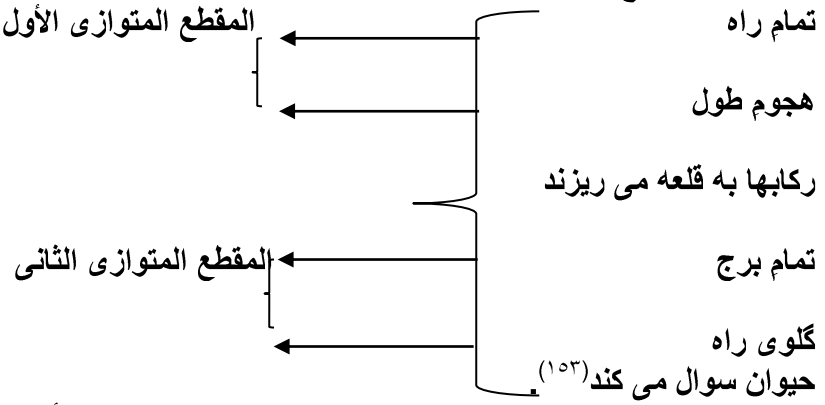
١- <u>التوازى النحوى</u>

يختص التوازى النحوى بـ" تنظيم الكلمات فى جمل، ودراسة تركيب الجملة والبنى المتكئة على هذا التركيب"(١٥١). وهو "يؤدى وظيفتين مهمتين؛ إذ يخدم البعد الإيقاعى، بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب، ويهدف من جانب آخر إلى تبليغ رسالة ما"(١٥٢).

ويمكن تقسيم التوازى النحوى فى شعر رؤيايى إلى:

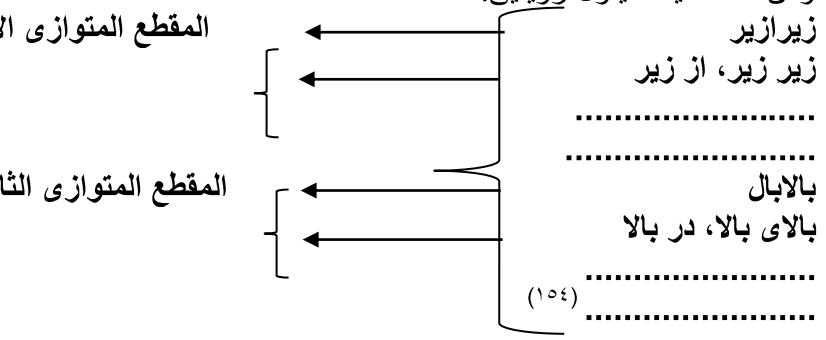
أ- <u>التوازى النحوى على مستوى القصيدة:</u>

التوازى النحوى على مستوى القصيدة لا يعد فقط توازياً نحوياً تركيبياً على مستوى السطرين الشعريين، بل يمكن أن نطلق عليه توازياً بعيداً Far parallelism، وهو أعم وأوسع من التوازى بين السطرين الشعريين، حيث جاء التوازى هنا على مستوى القصيدة فى بداية كل مقطع من مقاطعها كما بالشكل التالى:



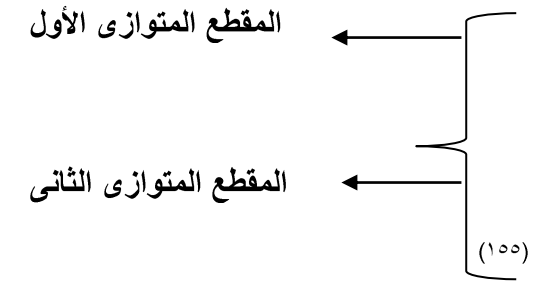
يتحقق التوازى هنا عن طريق تكرار المماثلة النحوية بين المقطعين الأول والثانى؛ حيث جاء التركيب النحوى فى المقطع الأول مكوناً من تركيب إضافى (تمام راه) فى السطر الشعرى الأول وكذلك فى السطر الشعرى الثانى (هجوم طول)، وتكرر المقطع ذاته بتركيبه النحوى فى المقطع الثانى من القصيدة فى السطر الشعرى الرابع والخامس. وقد ساعد هذه التوازى البعيد فى إحداث أثر إيقاعى على مستوى القصيدة.

ومن أمثلته أيضاً يقول رؤيايى:



جاء تكرار التركيب النحوى المكون من التركيب الإضافى المكون من المضاف (قيد + ألف الوقاية + قيد) محدثاً إيقاعاً موسيقياً رأسياً عبر تكراره فى المقطعين الشعريين.

ومنه أيضاً:



(١٥٥)

يتحقق التوازى هنا على مستوى مقطعى القصيدة من خلال تكرار (المركب بحرف الإضافة[١٥٦] الذى يتكون من حرف إضافة + تركيب وصفى (مضاف+ ياء الإضافة+ صفة مطلقة).

ولم يقتصر التوازى النحوى على بداية المقاطع، بل امتد التوازى النحوى على مستوى القصيدة إلى نهايتها يقول رؤيايى:

دريا هميشه افشان است.

بر صخره های عريان،
دريا هميشه افشان است.

بر ساحل، اين قصيده ى جامد،
اى كاش سنگ بودم

ساحل، حضور ما را خواند
دريا، سرود شاد علف ها را.

در جشن شادمانه ى دريا،
اى كاش آب بودم[١٥٧].

جاء التوازى النحوى من خلال تكرار (قيد التمنى+ الاسم+ الفعل) على مستوى نهاية المقاطع الشعرية، مما أسهم فى خلق أثر إيقاعىعلى مستوى القصيدة[١٥٨].

ب- <u>التوازى النحوى على مستوى السطرين الشعريين:</u>

يتحقق التوازى النحوى عن طريق المماثلة فى التركيب النحوى على مستوى السطرين الشعريين، وهو ما يمكن أن نطلق عليه التقطيع الرأسى للأبيات الشعرية. ومن أمثلته يقول رؤيايى:

كسى به چاه تو می افتد
كسى به چاه تو بالا می افتد[١٥٩].

جاء توازى التركيب النحوى من خلال التكرار المكون من الفاعل + حرف الإضافة + المتمم + الفعل) على مستوى السطر الشعرى الواحد، وتكراره عبر السطر الشعرى الثانى على المستوى ذاته (التقطيع الرأسى) محققاً توازياً نحوياً وصوتياً أيضاً، ساعد فى إيجاد إيقاع موسيقى دون رتابة أو ملل يلحق بالقارئ من تكرار التركيب النحوى.

ومن أمثلة التوازى النحوى أيضاً على مستوى السطرين الشعريين يقول رؤيايى:

درد آب

قاب درد[١٦٠].

جاء توازى التركيب النحوى من خلال التكرار المكون من التركيب الإضافى على مستوى السطر الشعرى الواحد، وتكراره عبر السطر الشعرى الثانى على المستوى ذاته (التقطيع الرأسى) محققاً توازياً نحوياً وصوتياً أيضاً.

ومن أمثلته أيضاً:

دريا تمام وزش ها ست

دريا تمام صداها ست[١٦١].

تحقق التوازى النحوى على مستوى السطرين الشعريين من خلال تكرار التتركيب النحوى بالشكل نفسه (مسند إليه + قيد+ مسند+ فعل ربطى) [١٦٢].

ومنه أيضاً يقول رؤيايى:

از چشم من طنين تماشا برخاست

در چشم او طنين تماشا بنشست[١٦٣].

وقد تحقق التوازى عن طريق تكرار بنية السطر الشعرى النحوية فى السطر الشعرى التالى[١٦٤].

ت- <u>التوازى النحوى على السطر الشعرى الواحد:</u>

يتحقق التوازى النحوى هنا عن طريق المماثلة فى التركيب النحوى على مستوى السطر الشعرى الواحد، والذى يمكن أن نطلق عليه "التوازى الأفقى"، ومن أمثلته يقول رؤيايى:

اى پيرى، اى صلابت!

دريا! [١٦٥].

تحقق التوازى النحوى هنا من خلال تكرار النداء على مستوى السطر الشعرى الواحد. وهنا تختلف الباحثة مع ما ذكره تبرماسين فيما يتحقق بالتوازى الأحادى؛ حيث يعرفه بأنه "شبيه بالتكرار الأفقى، ويتحقق التوازى فيه عن طريق توازى شطرى البيت الشعرى؛ لذا فموضوعه الشعر العمودى"[١٦٦]؛ ذلك لأن التوازى الأحادى أو التوازى الأفقى يمكن أن يتحقق أيضاً على مستوى السطر الشعرى أيضاً فى الشعر الحر والذى يعد الشعر التكعيبى جزءاً منه. ومن أمثلته أيضاً يقول رؤيايى:

يادها اسير وگام ها اسير[١٦٧]

وقد تحقق التوازى من خلال تكرار الأسماء على مستوى السطر الشعرى والفصل بينهما بحرف العطف (الواو). كما تحقق ايضاً بالشكل نفسه يقول رؤيايى:

خالى از سوار وخالى از غبار[١٦٨]

ويقول رؤيايى أيضاً:

كوچه ها غمين وفصل ها غمين[١٦٩]

ومما سبق نستنتج أن التوازى النحوى بأنماطه المختلفة سواء على مستوى السطر الشعرى الواحد، أو على مستوى السطرين الشعريين، أو على مستوى مقاطع القصيدة، قد ساهم فى إبراز الدلالة من خلال تكرار هذه الوحدات، كما ساعد فى إحداث أثر إيقاعى على مستوى القصيدة.

وهناك أنواع أخرى للتوازى فمنها ما يعرف بالتوازى الصوتى، لكن لم أتطرق إليه؛ ذلك لأن الباحثة ترى أن التوازى الصوتى والذى يعنى "تكرار حروف من نمط معين؛ أى تكرار صوت أو مجموعة أصوات فى البيت الشعرى أو المقطوعة وبيان الدور الذى تلعبه هذه الأصوات فى تحقيق الإيقاع الموسيقى للمقطوعة أو البيت"(١٧٠). إنما يتلاقى مع التكرار الصوتى؛ فالتكرار الصوتى يعنى - كما سبق ذكره - تكرار صوت أو مجموعة أصوات على مستوى المقطوعة الشعرية أو القصيدة؛ لذا اعتقد أنه هو ذاته التكرار الصوتى لكن بمسمى آخر، خاصة وأنه يوجد تكرار صوتى على مستوى السطر الشعرى، وعلى مستوى القصيدة أيضاً.

ونستنتج من خلال - بحثنا- أن بنية الإيقاع الداخلى التى تحققت من خلال التكرار الإيقاعى والتوازى الإيقاعى أحدثت إيقاعاً موسيقياً داخليا ليس فقط على مستوى الأسطر الشعرية فقط، وإنما على مستوى القصائد أيضاً، كما حققت دوراً فى بنية الإيقاع فى النص الشعرى عند يد الله رؤيايى.

ولعلنا نلاحظ أن التكرار بأنواعه المختلفة هو الظاهرة الأكثر شيوعاً فى بنية الإيقاع الداخلى فى شعر يد الله رؤيايى. أما التوازى الإيقاعى فهو أقل وروداً فى شعر يد الله رؤيايى.

الخاتمة

وبعد، فقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج كالتالى:

١- يعد الشعر التكعيبى نمطاً من أنماط الشعر المعاصرالحر، الذى صار جزءاً من الحداثة الشعرية وما بعدها.

٢- تعدد التشكيلات الإيقاعية سواء التكرار الإيقاعى أو التوازى وتنوعها، يؤدىإلى كسر الرتابة والملل لدى القارئ، وأضفى الحيوية على إيقاع القصائد.

٣- انتماء الشاعر يد الله رؤيايى إلى حركة الشعر المعاصر، الذى اعتمد السطر الشعرى أساساً له بدلاً من البيت الشعرى التقليدى.

٤- يؤدى الاهتمام بالصوت والحرف وتكراره داخل النص، إلى إيقاع صوتى كبير داخل القصيدة، ويساهم فى إنتاج الدلالة.

٥- يشكل الاعتماد على التكرار بأنواعه المختلفة بنية أساسية فى بناء الإيقاع الداخلى فى الشعر التكعيبى عامة، ولدى مؤسسه يد الله رؤيايى خاصة.

٦- يسهم التكرار الصوتى بهندساته المختلفة فى خلق نوع خاص من الموسيقى الداخلية داخل النص الشعرى.

٧- تساعد القافية بأنواعها المختلفة على إحداث إيقاع صوتى اعتمد على القافية الموحدة أو القافية المتقاطعة والمختلطة.

٨- تأثر الشاعر بالقافية الفرنسية المعروفة بالقافية الإمبراطورية ونظم على نهجها؛ مما أحدث موسيقى خاصة به تختلف عن ما هو معروف فى الشعر الحر المعتمد على السطر الشعرى.

٩- يعد التكرار اللفظى من أكثر أنواع التكرار وروداً فى شعر رؤيايى، وقد وفق فى استخدامه وفقاً لشروط استخدامه حتى يحقق القيمة الفنية والجمالية منه.

١٠- يسهم استخدام التكرار المقطعى بنوعيه المغلق وشبه المغلق فى خلق بنية إيقاعية معتمداً على الدفقات الشعورية سواء كانت مغلقة وعدم السماح لها بامتداها، وسواء كانت شبه مغلقة تسمح بامتدادات شعرية من خلال التخلص من الإنغلاق سواء بالحذف أو الإضافة.

١١- يعتبر تكرار الترجيع وسيلة موسيقية مهمة من شأنها أن تبطئ النغمة الموسيقية من خلال اختزالها لأحد مكونات الجملة المكررة.

١٢- تتعدد أشكال تكرار البداية أو التكرار الاستهلالى فى شعر رؤيايى بين تكرار لفظ أو عبارة أو حرف، مما يسهم فى ربط عناصر القصيدة، ويسمح بتمديد القصيدة دون ملل القارئ أو المتلقى نظراً للتكرار المنظم فى بداية الأسطر الشعرية.

١٣- يعد استخدام تكرار الاشتقاق من أقل أنواع التكرار استخدماً عند رؤيايى.

١٤- يعتمد رؤيايى على تكرار العكس والتبديل بقلب التراكيب بطريقة عكسية كإحدى أنماط التكرار الإيقاعى فى شعره، مما حقق نوعاً من التكافؤ والتوازى بين طرفى المقطع داخل السطر الشعرى الواحد.

١٥- يمزج رؤيايى فى أشعاره بين أنماط التكرار المختلفة داخل قصائده؛ حيث يجمع بين تكرار التجاور وتكرار التصدير والتكرار اللفظى داخل قصائده، كما يجمع أيضاً بين تكرار البداية وتكرار النهاية معاً فى آن واحد.

١٦- لم يكتف رؤيايى بالاعتماد على التكرار الإيقاعى فقط، بل امتد اعتماده فى خلق الإيقاع الداخلى داخل قصائده إلى التوازى الإيقاعى.

١٧- تعددت أنماط التوازى الإيقاعى النحوى عند رؤيايى؛ فهناك التوازى النحوى داخل القصيدة ككل، والتوازى النحوى على مستوى مقاطع القصيدة، والتوازى النحوى على مستوى السطرين الشعرين، والتوازى النحوى على مستوى السطر الشعرى الواحد، ، وهذا التنوع ساهم فى إبراز الدلالة من خلال تكرار هذه الوحدات، كما ساعد فى إحداث أثراً إيقاعياً على مستوى القصيدة.

١٨- التوازى الإيقاعى أقل وروداً من التكرار فى شعر رؤيايى؛ حيث يعتبر التكرار هو الظاهرة الرئيسة فى شعره.

Abstract

The Structure of the Inner Rhythm in the Poetry of Yad Allah Ruyayi

By Shereen Khairy

This study deals with "The Structure of the Inner Rhythm in the Poetry of Yad Allah Ruyayi". The inner rhythm is a rhythm that derives its components from the vocal movement system and the rhythm of words and sentences in order to achieve a new rhythm structure that is compatible with the form of the new poem, especially the Cubist Poem or the Quantum Poem as it is called. Yad Allah Ruyayi is considered its founder in Iran, and the first to introduce it to the Persian poetry, as a result of his mixing with French culture and his influence with the French poets.

This study addresses the rhythmic structure in the poetry of Yad Allah Ruyayi through the descriptive structural approach, which is concerned with the study of the language as it is; i.e. its current status.

The study is divided into three topics: The first is entitled the "Simple Rhythmic Repetition" in the poetry of Yad Allah Ruyayi, and the second is entitled "Complex Rhythmic Repetition" in the poetry of Yad Allah Ruyayi, and the third and the last is called "Rhythmic Parallelism" in the poetry of Yad Allah Ruyayi. It is preceded by an introduction that addresses the definition of the subject and its importance, the aim of the study, the previous studies, the methodology of the study and its plan, followed by a conclusion with the most important results of the study, then proved this by the sources and references.

الهوامش

١ - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى، ط١، دار الفكر العربى، مصر ،١٩٥٥، ص ١١٥.

٢ - ابن المنظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥ م، مادة وقع، الجزء ١٣، ص١٣٥.

٣ - الخوارزمى (أبو عبد الله بن أحمد بن يوسف): مفاتيح العلوم، حققه إبراهيم الأبيارى، دار الكتاب العربى، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص ١٤٦.

٤ - مجدى وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، بيروت، ص ٧١.

٥ - خميس الورتانى:الإيقاع فى الشعر العربى الحديث (خليل حاوى نموذجاً)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٧.

٦ - مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٨١.
٧ - شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨، ص٥٣.
٨ - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤، ص٣٦٣.
٩ - على عباس علوان: تطور الشعر العربى الحديث فى العراق، سلسلة الكتب الحديثة (٩١)، بغداد، د.ط، ١٩٧٥،ص ٢٢٦.
١٠ - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٢٤.
١١ - انظر محمد صابر عبيد: نفسه، ص ٢٣.
١٢ - الياس خورى: دراسات فى نقد الشعر، دار ابن رشد، ط٢، ١٩٨١، بيروت، ص ١٠١.
١٣ - يورى لوتمان: تحليل النص الشعرى "بنية القصيدة"، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م، ص٧٠.
١٤ - عبد الغفار مكاوى: ثورة الشعر الحديث ، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ص ٣٠، ٣١.
١٥ - سلبى ناز رستمى: نگاهى به مجموعه اشعار شاعر حجم گرائى معاصر، منصور خورشيدى، فصل نامه شعر چوك، سال اول، شماره دوم، پائيز ٩٣، ص١٢٢.
١٦ - عبد الغفار مكاوى: ثورة الشعر الحديث ، ج١،ص ٥٦.
17 - www.Faculty.psau.edu.sa.jhvdo.تاريخ الدخول ٢٠١٩/١١/٥، ساعة الدخول ١١:٠٠ص
١٨ - أحمد عبد الله العبد النبى: التكعيبية والسريانية دراسة مقارنة، الواحة مجلة فصلية تعنى بشئون التراث والثقافة والأدب فى الخليج العربى، العدد ٦، السنة ١٦، شتاء ٢٠١٠م / alwahamag.com/?act8id=299.
١٩ - كلود عبيد: جمالية العلاقة بين الفن التشكيلى والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١١م، ص ١٢.
٢٠ - عبد الغفار مكاوى: قصيدة وصورة، عالم المعرفة، عدد ١١٩، ١٩٨٧، ص ٥٧.
٢١ - كلود عبيد: جمالية العلاقة بين الفن التشكيلى والشعر،ص٢١.
٢٢ - صلاح بو سريف: حداثة الكتابة فى الشعر العربى المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٢، ص ٢٧٩.
٢٣ - انظر حنيف خورشيدى: شاعران حجم شاعران ديگر ، مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ اول، ١٣٩٥، ص ٧.
٢٤ - انظر يد الله رؤيايى: هلاك عقل بوقت انديشدن (مقاله ها)، انتشارات مروارید، گردآورى وتنظيم از غلامرضا همراز، چاپ اول ٢٥٣٧، تهران، ص ص ٣٦ : ٤٠.
٢٥ - عبد الغفار مكاوى: ثورة الشعر الحديث ، ج١،ص٧٠.
٢٦ - عبد الغفار مكاوى: ثورة الشعر الحديث ، ج١،ص٧٣.
٢٧ - انظر حنيف خورشيدى: شاعران حجم شاعران ديگر ، ص ٣٤٧ :٣٤٨.
٢٨ - انظر: سلمان عباس عيد: تقويم الفكر النحوى عند اللسانيين العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص ١١٢. وحيدر غضبان محسن الجبورى: إشكالية المصطلح وأثرها فى تصنيف المناهج اللسانية (الوصفية والبنوية والتوليدية واللسانيات) أنموذجاً، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد ٢٤، كانون اول ٢٠١٥، ص ٥٣١: ص ٥٥٣.
٢٩ - انظر زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦،ص٧٠.
٣٠ - انظر: المرجع السابق، ص ٧٠. وانظر أيضاً: خسرو غلام على زاده وعامر قيطورى: ساخت گرايى سوسور، وپيشينه واهميت آن در روش شناسى علوم انسانى، فصلنامهٔ علمى – پژوهش زبان پژوهى دانشگاه الزهرا، سال ششم، شمارهٔ ١٢، پاييز ١٣٩٣، ص ١٢٧ : ١٤١. وفردينان دوسوسور: دورهٔ زبان شناسى عمومى، ترجمهٔ كوروش صفوى، تهران، هرمس، ١٣٧٨. و عليرضا آذربيگ: واژانه وزبان شناسى ساخت گرا، رخسار زبان، شمارهٔ ٤، بهار ١٣٩٧، ص ١ :١٨.

٣١ - التكرار لغة من مادة " كَرَّر " الشئ تكريراً وتكراراً : أعاده مرة بعد أخرى ، و" تكَرَّرَ " عليه كذا: أعيد عليه مرة بعد أخرى (مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، ط ٤ ، ٢٠٠٤ م ، ص ٧٨٢)، (كرر) : الكرّ : الرجوع ، ومصدره يَكُرُّ كرّاً وكُروراً وتكراراً ن وكرر الشئ وكركره : أعاده مرة بعد أخرى ، والمكرر من الحروف الراء ؛ وذلك لأنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتغير فيه من التكرير، ولذلك احتسب فى الإمالة بحرفين (ابن منظور: لسان العرب ، ج ٤٣ ، ص ٣٨٥١)

٣٢ - خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧٩، ص١١١.

٣٣ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧م، ص٢٤٢.

٣٤ - عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة فى الجزائر، ص ١٩٤

٣٥ - عبد الرحمن تبرماسين: المرجع السابق، ص ١٩٨.

٣٦ - مصطفى السعدنى: البنيات الأسلوبية فى لغة الشعر العربى المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م، ص ١٧٢.

٣٧ - مصطفى السعدنى: المرجع السابق، ص ١٧٣.

٣٨ - صبيرة قاسمى: بنية الإيقاع فى الشعر الجزائرى المعاصر (فترة التسعينات وما بعدها، رسالة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربى، ٢٠١٠ /٢٠١١، ص٢٣٠.

٣٩ - انظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤٦: ٢٥٣.

٤٠ - محمد العبد: سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثانى، أكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧، ص ١٠٣:١٠٢.

٤١ - انظر حسن الغرفى: حركية الإيقاع فى الشعر العربى المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م، ص ٤٩:٤٧ نقلاً عن صبيرة قاسمى: بنية الإيقاع فى الشعر الجزائرى المعاصر، ص٢٣٢:٢٣٠.

٤٢ - التكرار: هو آلية نطقية تقوم على إحداث انسداد كامل لكنه قصير الزمن، يتلوه انفتاح فانسداد آخر ..... وهكذا (محمد الأنطاكى: المحيط فى أصوات االعربية ونحوها وصرفها ، دار الشروق العربى، بيروت، لبنان، ج١، ١٩٧١ م ، ص ١٦ .

٤٣ - محمود باقر پسند: افسون تكرار، مجلهٔ رشد آموزش زبان وادب فارسى، پاييز ١٣٧٨ هـ . ش ، شماره ٥٢، ص ٤.

٤٤ - انظر: عبده بدوى: قضايا حول الشعر،ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص١١٠.

٤٥ - انظر: عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٣، ص٢.

٤٦ - انظر جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت، ١٩٨٧، ص ٩٣.

١- استخدمت فى توضيح الفونيمات الكتابة الفونيمية أو الأبجدية الفونيمية phonemic alphabet وهى تعكس الوحدات الصوتية من حيث دورها فى اللغة، وتتميز بأن لكل لغة نظاماً فونيمياً خاصاً وتوضع عادة بين خطين مائلين / /، (على محمد حق شناس: آواشناسى (فونتيك)، انتشارات آگاه، تهران، ٢٥٣٦ هـ. ش، ص ٣٥). وذلك لأنها أكثر فى عدد الرموز ، كما أن لكل لغة نظاماً كتابياً خاصاً لا يصلح للغة أخرى ، كما أن الفارسية بها تقارب فى نطق الحروف فرأت الباحثة هذه الكتابة تفى بتوضيح كتابة الأمثلة دون خلط أو التباس بين نطق الحروف الفارسية.

٤٨ - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص ٩٣.

٤٩ - يد الله رويايى: من از دوستت دارم، كتابهاى الكترونى زون، منتشر شده توسط سايت اينترنتى زون، www.zoon.ir ، ص ١٨.

الترجمة: كنت أسير والطبيعة ساكنة ، فجريت بسرعة التسعين، وكنت أشاهد بسرعة التسعين الطبيعة الساكنة بلا فائدة.

٥٠ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، گزينش بر اساس همخوانى هاى شكل وساختمان، چاپ دوم ١٣٧١ – ايران، به اهتمام مظفر رويايى، چاپ اول، انتشارات انجمن فارسى (آسوسيون پرسان) پاريس ١٣٦٩، ص ٥.

الترجمة: لا أعلم شيئاً، أنتم تسيرون فى الشيئ الذى لا أعلم ما هو؟

٥١ - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص ٩٣.

٥٢ - يد الله رويايى: شعرهاى درياى (گزيده ى شعرهاى ١٣٤٠ تا ١٣٤٤) انتشارات مروارید ، چاپ اول، ١٣٤٤، ص ٢٤.
الترجمة: كانوا يقدسون العشاق، وكان العشق يذهب حيث كان، ولسنوات كانت موجة العاشق تضيع الأصوات بالأيدى.
٥٣ - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص ٩٣.
٥٤ - يد الله رويايى: من از دوستت دارم، ص ١٢.
الترجمة: لا يوجد للباحثين سوى بحث النهاية مرة أخرى.
٥٥ - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص ٩٣.
٥٦ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، كتابهاى الكترونى زون، منتشر شده توسط سايت اينترنتى زون، www.zoon.ir ، ص ٢٤.
الترجمة: فأصيح ثانية من القلب ليلة سوداء.
٥٧ - القافية: هى أخر كلمة فى البيت (مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب واللغة، ص ٢٨٢).
٥٨ - مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب واللغة، ص٢٨٣.
٥٩ - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، ص١٣.
٦٠ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة ٨٦، ص ٤٤.
الترجمة: بعد ذلك، يجلس متحيراً فى الغصن، ويهتز على الطريق المعبد، وعندما يرى أوان القطف، يخاف من منظر النمو، فيسقط.
٦١ - مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب واللغة، ص٢٨٣.
٦٢ - يد الله رويايى: آواز ها وترانه ها، كتابهاى الكترونى زون، منتشر شده توسط سايت اينترنتى زون، www.zoon.ir ، ص٣.
الترجمة: على دم قلبى، ولونى الحزين استقرت ذكراه، الذكرى سوط وبندقية، القطار رصاص، والأخساء متعبون،أول الحجر عيون، وداخله أودية، والطرقات ضيقة.
٦٣ - يد الله رويايى: آواز ها وترانه ها، ص٣.
الترجمة: الآن خلف الزجاج، على الدانات، سنور يقظ، صوت قدم الفرار، عجلة العربة، خلف الحوائط.
٦٤ - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،ص ١٣٤.
٦٥ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١٢٣، ص ٥٥.
الترجمة: يقف فى قرص الشمس، يقف، ويربط الشمس حلقات حلقات، ويسير فى الماء كأنه حلم ماء فى أحضان الشمس، ويقف الطريق فى قرص الشمس.
٦٦ - اعتمد رؤيايى فى شعره على هذه القافية حيث تكررت فى المواضع الآتية مجموعة "البريخته ها" ص ٥٨، ص ٥٩، ص ٦١، ٦٤، ص ٦٧، ٨١ وغيرهم، مجموعة "آوازها وترانه ها" ص ٧، مجموعة من از دوستت دارم، ص ٣، ص٤، ص٦، ص١٥ وغيرهم.كما جاءت هذه القافية فى مجموعة "هفتاد سنگ قبر" ص ١٣، ص١٥، ص ٤٧ وغيرهم.
٦٧ - انظر محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص ١١٧.
٦٨ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر، دفتر شعر ١٣٦٠ تا ١٣٧٠، انتشارات آژينه، چاپ، اول ١٣٧٩، ص ١٣.
الترجمة: قدم العابر، الزائر، يا له من صوت ذلك الذى يأتى حينما يأتى أحد، ياله من صوت يأتى.
٦٩ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ٧.
الترجمة: رأيت فى المنام أننى فى صحراء شاسعة، وصبغت أرض الطريق بدم قدمى، وانسبت من عينيى سلسة سوداء ولفت على يديى وضاقت، وتعلقت نجمة على سقف السماء، فصارت حية، ولفت حول عنقى، فصحت: واى، والسحاب مثل الجبل، فصار عملاقاً، وسقط على جسدى، واستقر خنجر على عين الشمس،.....
٧٠ - يد الله رويايى: من از دوستت دارم، ص ١٦.
الترجمة: الرابطة، كانت يداه طاقة نور، فهبت طاقة النور مع رمق يديه وتحولت إلى حرارة، فأصبحت الشمس، وأصبح الجود.
-٧١ يد الله ثمره: آواشناسى زبان فارسى، (آواها وساخت آوايى هجا) ويرايش دوم، مركز نشر

دانشگاهی، تهران، چاپ پنجم، ١٣٧٨ هـ. ش، ص ٨٠. و أبو الحسن نجفی: مبانی زبان شناسی وکاربرد آن در زبان فارسی، انتشارات نیلوفر، تهران، چاپ هفتم، ١٣٨٠، ص٤٩.

٧٢ - انظر حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص ١١٣.

-٧٣ آندره مارتینه: مبانی زبانشناسی عمومی (أصول وروشهای زبانشناسی نقشگرا) برگردان فارسی از: هرمز میلانیان، انتشارات هرمس، چاپ اول، ١٣٨٠ هـ. ش، ص ٥٤.

٧٤ - يد الله رويايي: من از دوستت دارم، ص ١٧.

الترجمة: صارت الأرض سوداء، صارت الأرض سوداء، واحتجب الساق الأخضر الشديد عن النور، وصار ظلاً شديداً، وأصبح الظل الشديد أسير السواد، ويعد النور المنتظر قدم القاصد.

- ٧٥أبو الحسن نجفی: مبانی زبان شناسی وکاربرد آن در زبان فارسی، ص٥٧.

٧٦ - انظر حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ١٠٩.

٧٧ - انظر المرجع السابق،ص ٩٧.

٧٨ - صبيرة قاسمي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص٢٣٠.

٧٩ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣١.

٨٠ - يد الله رويايي: شعرهای درياييی، ص ٣.

الترجمة: البحر هو كل النسمات، البحر هو كل الأصوات، بالرغم من كل الأصوات، وكل النسمات، يحملني البحر كلي، يا لها من صرخات عظيمة، أيها العش الضعيف، البحر، الكل!

٨١ - فرخ تميمی: شاعر إيرانی حداثی، ولد فی نیسابور ١٣١٢هـ.ش (١٩٣٣م)، توفی بأزمة قلبية عام ١٣٨١هـ.ش (٢٠٠٢م)، كانت أغلب أشعاره تدور حول الوطنية والثورية ضد الاستعمار والنضال من أجل الشعب الإيرانی، له العديد من المجموعات الشعرية منها آغوش (١٣٣٥)، وسرزمين پاک (١٣٤١)، وخسته از بيرنگی تكرار (١٣٤٤)، ودیدار (١٣٥٠)، واز سرزمين آئينه و سنگ (١٣٥٦)، وگزينه ی اشعار (١٣٦٩)، كما ترجم العديد من الأعمال الشعرية الإنجليزية منها: ادبيات امروز آمريكای لاتين - سالنامه ی كيهان سال ١٣٥٢ (دفتر قصه ص ٢-١٩)، ومردان پوک (شعر تی.اس.اليوت همراه با تحليل أ.إف كائيل ، مجله ی بنياد سال ٢ ش ١٦ تير١٣٥٧ . ص ٢٤-٢٦-٨٠-٨١) و دنيا از چشم هسه (گزين گويه های هرمان هسه ، مجله ی دنيای سخن ، ش ٢٥ فروردين ١٣٦٨ص. ٧٩-٧٨)، وازرا پاوند (دبليو ون اوكانر ، نسل قلم : كهكشان ١٣٧٥)، ورايتر ماريا ريلكه (جی الستون ، نسل قلم : كهكشان ١٣٧٦)، وترانه های پينک فلويد (ترجمه با م.آزاد ثالث ١٣٧٧)، و شور ذهن (زندگی نامه ی فرويد . نوشته ی ايروينگ استون ، ترجمه با اكبر تبريزی ، مروارید ١٣٧٨). (http://www.farrokhtamimi.org/farsi/biography.htm ، زندگی نامه فرخ تميمی - شاعری در كشاكش طبيعت و شهر، و شمس لنگرودی: تاريخ تحليلی شعر نو، جلد دوم ١٣٣٢ – ١٣٤١، چاپ هفتم، نشر مركز، ١٣٩٢، ص ٣٤٣.

٨٢ - يد الله رويايي: شعرهای درياييی، ص ٤٤.

الترجمة: أيها البحر، أيها المتلاطم بلا توقف، فی مياه الفاجعة، فی مياه الخوف: الماء ألف ذؤابة، الماء ألف جفن، الماء ألف حادثة فی المضايق البعيدة، الماء غرف مغلقة،فی خلوة طيور الحديقة، والدهاليز المختلفة يخفون الجنح والجرائم فی أعماقها.

٨٣ - يد الله رويايي: لبريخته ها "سال های ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١٢٣، ص ٣٠.

الترجمة: التحليق، التحليق!، واليد فی الفضاء عاجزة عن التحليق، والكلمة فی فمك، وشعبك فی العشق،والجزيرة تحكی للبحر.

٨٤ - يد الله رويايي: لبريخته ها "سال های ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ٦٠، ص٣٢.

الترجمة: تحلق أصواتی فی أصوات العالم الآخر، وتؤلمنی أصوات العالم الآخر، أصوات من التحلق وأصوات من الخنجر.

٨٥ - يد الله رويايي: هفتاد سنگ قبر، ص١٦١.

الترجمة: واحد: الجذبات السلبية، اثنان: الجذبات الإيجابية، ثلاثة: الجذبات الإيجابية والسلبية، أربعة: الجذبات الإيجابية والسلبية، الإيجابية، خمسة: الجذبات الإيجابية والسلبية، السلبية، ستة: الشكل المضطرب لدوائر الجذب، تسطد الدائرة فی سبعة، وتسقط فی ثمانية، تسعة: الدائرة من أعلى هی الدائرة، عشرة: ميلاد دوائر الجذب، ميلاد سلبی.

٨٦ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣١.
٨٧ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص ٥١: ٥٤.
الترجمة: أيتها الأشعار البحرية، آه، أيها المسافرون من البحر إلىّ، من البحر: من الأرض العطر والكلأ، والميثاق والدستور، حتى أنا، حتى الأرض بلا قرار واتفاق، من البحر من زحام الأسماك والمرجان، فى فراش الجزر غير المعروفة، ومن أرض إطاعة الحكام، حتى أنا – سكوت مشتاق أجدب- أه أيها المسافرون من البحر إلىّ، من البحر إلىّ، آه، أيها المسافرون من البحر إلىّ!، من البحر، - من مرتع النجوم والكف- ، من المياه – الخريف أوراق- طيران عصافير بريئة، من المياه، حيث يوقعون بشكل مضطرب، حتى أنا .....
٨٨ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ٩٦، ص٥٠.
الترجمة: الهروب من الموت والنوم، أملاً فى التحليق، يسطع الأسود، بضوء الأجنحة، بالاحتراق، يسطع الأسود صوت الأبكم بضوء الأجنحة.
٨٩ - انظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣١.
٩٠ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ٢.
الترجمة: ربما تكون هذه اللحظة هى اللحظة الأخيرة، ربما تكون هذه الرجة أخر درجة، ربما يكون هذا الجسد الذى لى الآن ظلاً من جسد آخر، الفاكهة من خلق آخر، هل تكون الفاكهة المرة من فرع بلا ثمر؟..... أحقاً ربما تكون هذه اللحظة هى اللحظة الأخيرة؟
٩١ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر، ص٥٨.
الترجمة: فى اللحظات قبل قدومى هنا، كان الإيمان عملة رياء (زيف)، وفجأة صار الإيمان عملة زائفة، قبل قدومى هنا بلحظات.
٩٢ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ١٧.
الترجمة: تفتح عيناك نوافذ البحر، كما تفتح الجفون أيضاً عن بعضها،..... تفتح عيناك نوافذ البحر.
٩٣ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١٤٧، ص٧٦.
الترجمة: الحجر الذى هو أنت، يستقر فى فراش يدى، حتى تفتح جفونك السوداء فى كفى الحجر الذى هو أنت، الحجر الذى هو أنت فى كفى الأيمن، ..... ويأتى من جهة يدى اليمنى، الحجر الذى هو أنت.
٩٤ - انظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣٢.
٩٥ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ٩٧، ص٥١.
الترجمة: دار ودار ودار، بالحديث فى الزوايا الخفية، دار، فالدوران أصبح الحديث، والحديث أصبح الدوران، ها هو ذا الكلام،ها هو ذا الدوران، إلى متى يتحدث بالذهاب فى زوايا حفية: الدوران!.
٩٦ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١١٧، ص٦٠.
الترجمة: فى انتظار الوصول، وفتح الباب، أجنحة الساحر، .....ويوصل فى انتظار الآخر.
٩٧ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر، ص١٤٧.
الترجمة: خوفك من الموت، يخيفه، ويجعل للموت منه غذاء.
٩٨ - انظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣٢.
٩٩ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص ٢٦.
الترجمة: الرياح والموج، الجناح والطيران، متحيرين فى الأصوات المختلطة، يشد البحر الرجل لأسفل، الرياح والموج، الجناح والطيران ساحة البحر البعيدة، غابة الطاق والسور، الرياح والموج، الجناح والطيران، ليت التكرار كان خراباً.
١٠٠ - صبيرة قاسمى: بنية الإيقاع فى الشعر الجزائرى المعاصر، ص٢٣٠.
١٠١ - محمد العبد: سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور، ص ١٠٣.
١٠٢ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص ٣٤.
الترجمة: بالذؤابات المليئة بآلاف الأوراق، كان يخطأ على المياه الخاطئة، فتكسر إصبعه، تكسر، كسراً، كسراً.
١٠٣ - يد الله رويايى: آواز ها وترانه ها، ص٣.
الترجمة: وضع المنديل الأبيض على الأيدى ورقص، وناح الماء تحت السلم،ولم ينم فى تلك الليلة الدائرة عند الشمس لا لايى لاى لا لايى لاى.

١٠٤ - انظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣٢.
١٠٥ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ٩٥، ص٤٩.
الترجمة: إدارة الجسد، إدارة حديث الجسد، حديث الإدارة فى الجسد- يتجدد الجسد فى إدارة الحديث الجديد.
١٠٦ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١٢٣، ص ٦٣.
الترجمة: لأن الفرس كان سبباً، حدث السلام، وكان متأخراً كل ما كان يريده، والوصل كان طريقاً، والطريق كان حذو النعل، وكان لساناً، وكان حلقاً، وكانت يدك خلال المسافة فى النوم، وكان االنوم تهمة خلال السراب، وعندما كان فرس الروم مسبب الأسباب، كانت السبابة دليلاً، ولكن كان دليلاً بعد، وكان الفرس إشارة على الحياة، فكان السبب، وكان الماء.
١٠٧ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١١٨، ص ٦١.
الترجمة: عندما تصبح الجريمة نجاة، كل جسدى فداء لك، وحدة الجسد التى هى اثنان، هى نجاتى وجريمتك.
١٠٨ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر،ص ١٣٧ ، ١٣٨.
الترجمة: يرتعش جزء قليل من الجسد، يزداد أكثر فى الجسد، يرتعش كل الجسد، عندما يرتعش الجسد كله ، تزداد رعشته كله، ويرتعش الجسد كثيراً جداً، وفجأة، ترتعش كل ذرة وتزداد، ويريد فجأة أن يرتعش اثنان، ويرتعش الاثنان إلى عشق ٢٢٢، ترتعش الشجرة عند رؤية الغابة، فى عشق النص يصير الماء، فى عشق السطر كلام، ويرتعش الرجل فى عشق النص والرياح والاتحاد، أنا الجسد، أنت الجسد، أنا وأنت الجسد الجسد، عندما يتحد جسدى بجسدك، الجسد الجسد، الجسد الجسد.
١٠٩ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر،ص٤٠.
الترجمة: البحر، سواء كان مغلقاً، سواء كان مفتوحاً، كان الباب، أو كان.
١١٠ - يد الله رويايى: آواز ها وترانه ها، ص٥.
الترجمة: استقر على غصن الوردة المظلم، ونام البلبل، ولم ير أحد فى البستان، وظل الليل صامتاً بلا ضوء.
١١١ - انظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣٣.
١١٢ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر، ص٧٦.
الترجمة: النصف حياة، والنصف موت، النصف سيرة، والنصف وفاة.
١١٣ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر، ص٩١.
الترجمة: كنت الموت ذاته، المرآة التى كانت متعطشة لى، كانت المرآة أشد ظمأ منى،وكانت مرآة مائى المتجمد.
١١٤ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ٢٨.
الترجمة: اللحظة فيها كل ما هو مشكوك، اللحظة فيها كل شئ من بعيد، اللحظة فيها كل شئ رفيق، اللحظة فيها كل شئ مبهم ومظلم.
١١٥ - يد الله رويايى: من از دوستت دارم، ص ١٥.
الترجمة: منك كلام أفضل من الراحة، منك كلام أفضل من الكلام، منك كلام أفضل من الحرية.
١١٦ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١٥٦، ص ٨٠.
الترجمة: رمز زوال الشكل فى الأجساد، رمز جلاء الجلد، رمز جلاء رائحة الجسم الطيبة..
١١٧ - انظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣٣.
١١٨ - انظر: ابن حجة الحموى: خزانة الأدب وغاية الأرب، دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٤م، ٢٥٥/١، والسيوطى: شرح عقود الجمان فى علم المعانى والبيان، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص١٤٨.
١١٩ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١٠، ص ٧.
الترجمة: هناك حيث جلست، جلست هناك، هنا هناك.
١٢٠ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ٢٤.
الترجمة: يرد من ناحية: أهرب، امض، ومن ناحية أخرى: يكرر امض، امض فى خلوة الليالى المظلمة، سأموت مشرداً مثل كلب على حافة البحيرة.
١٢١ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر، ص٩١.
الترجمة: قلبك كلام، يأخذنى حديث القلب.
١٢٢ - انظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣٣.

١٢٣ - يد الله رويايى: هفتاد سنگ قبر، ص١١.
الترجمة: أغوص فى النوم، أو أذهب نائماً، فى الحلم مثل الدار، نائم مثل الحية.
١٢٤ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص ٣١.
الترجمة: فى السماء المتعبة، الأشجار أكثر تعباً، صامتين أمام ظلمتها، يفكرون، هل يمكن أن يكون النسيم نوراً؟ ربما!.
١٢٥ - انظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٣٣.
١٢٦ - انظر فى مصطلح التجاور: محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب فى شعر الحداثة التكوين البديعى، دار المعارف،الأسكندرية، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥، ص٤١٦.
١٢٧ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ١٣.
الترجمة: طائر أكثر وحدة منه، مضى ليلاً وكان حزيناً، نام حتى السحر فى فراشه، منح دلاله حتى السحر، متعباً مشيراً بالمنقار صاح: انهض انهض، تضرع قائلا: ابتسم ابتسم، فضرب بجناحه قائلاً: انطلق انطلق، فضحك متحسراً وخفق.
١٢٨ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ١٤.
الترجمة: لحظة بلحظة وبأسلوب الطائر الصغير، همهم قائلاً: ابتسم ابتسم، وفتح جناحه: انطلق انطلق، فكم مرة استقرت قدمك على الأرض، أيها الجالس انهض انهض.
١٢٩ - انظر القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة المعانى والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٢٠٥ وما بعدها.
١٣٠ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ٥، ص ٤.
الترجمة: فى عين مفتوحة، يفتحون العين الأخرى مرة ثانية، فى العين، مفتوحة، يفتحون العين الأخرى ، مرة ثانية، والمفتوحة فى العين، يفتحون العين الأخرى، مرة ثانية..
١٣١ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١٦٨، ص ٨٦.
الترجمة: الوقت الممكن، حينما يكون جارياً فيك، والوقت غير الممكن، إمكانية وجودك، أنت أنا، أنا أنت، فى الوقت الممكن وغير الممكن، أنا جار.
١٣٢ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص ٣٢.
الترجمة: لا يريد الليل الشمس، لا تريد الشمس الصبح من النجمة، يشير مهمهماً تبقى النجمة منتظرة الشمس، وتبقى الشمس، حيث كل نجمة مفعمة بالانتظار، والليل مليئ بالنجوم المنتظرة، والانتظار يصبح مليئاً من حلم الشمس، تريد النجمة همساً من الشمس، والشمس لا تريد.
١٣٣ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص١١.
الترجمة: رأيت للمجتمع نظماً، النظم الكبيرة هى الحرية، هى الحرية والعرى.
١٣٤ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص١١.
الترجمة: هناك، حيث لا يوجد للألم تفتيش، حيث لايوجد طريق، لا يوجد توقف، حيث السحب الغائمة، حيث الشمس فقط، حيث الطائر بهيئة إنسان.
١٣٥ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص١١.
الترجمة: أنا من جزر النجاة، من أنوف الأمل، من المياه الراكدة، فى خلوة البنادر الخربة، سأمضى، سأمضى من مياه السفن، من مياه البضائع، مع قصص الدراويش، مع نصائح التجار، سأمضى.
١٣٦ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ٣٤، ص ١٩.
الترجمة: سأبقى سأبقى، حتى يمر العابر، ويصبح طفل العبور فى نظرى، هدفه عدم المجئ، ويفضل البقاء..
١٣٧ - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٦م، ص٩٧.
١٣٨ - عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازى، سلسلة اللغة العربية، ط١، مكتبة الإشعاع الفنية، ١٩٩٩م، ص٨.
١٣٩ - انظر أبو الهلال العسكرى (الحسن بن عبد الله بن سهل): الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق على محمد البجاوى، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢، ص ص ٢٨٧، ٢٨٩.
١٤٠ - عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازى، ص١٨.

١٤١ - العسكرى: الصناعتين، ص ٢٨٧.
١٤٢ - للمزيد عن المماثلة والمناسبة والمطابقة والموازنة انظر: محمد العمرى: الموازنات الصوتية فى الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠١.
١٤٣ - حسن حنفى: تحليل الخطاب العربى، أعمال المؤتمر العلمى الثالث، جامعة فيلادلفيا، الأردن، ١٩٩٧، ص ٤٦. ويورى لوتمان: تحليل الخطاب الشعرى، ص١٢٩.
١٤٤ - عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازى، ص٢٠، ٢١.
١٤٥ - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ص١٠٠.
١٤٦ - عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة فى الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٢٦٩.
١٤٧ - عبد الرحمن تبرماسين: المرجع السابق، ص٢٦٠.
١٤٨ - عبد الرحمن تبرماسين: المرجع السابق، ص٢٦٠.
١٤٩ - عبد الرحمن تبرماسين: المرجع السابق، ص٢٦٠.
١٥٠ - حسن حنفى: تحليل الخطاب، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا، الأردن، ص ٤٦..
١٥١ - إبراهيم الحمدانى: بنية التوازى فى قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الإساسية، جامعة بابل، أيلول ٢٠١٣م، ص ٧١.
١٥٢ - سامح رواشده: التوازى فى شعر يوسف الصائغ وأثره فى الإيقاعوالدلالة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد ١٦، العدد٢، ١٩٩٨، ص ١٩.
١٥٣ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١٧، ص ١٠.
الترجمة: كل الطريق، هجوم طويل، يلقون المسافرون إلى القلعة، كل البرج، وسط الطريق، يسأل الحيوان..
١٥٤ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ٣٣، ص ١٩.
الترجمة: أسفل أسفل، الأسفل تحت، من الأسفل، أعلى أعلى، العلو أعلى، من العالى.
١٥٥ - يد الله رويايى: شعرهاى دريايى، ص٣.
الترجمة: فى المياه البعيدة، اليقظة والتعب والنوم، فى المياه القريبة، رائحة العشب والمرتع الملون.
١٥٦ - المركب phrase: هو وحدة تبنى من كلمة أو أكثر تستخدم فى بناء وحدة أعلى هى العبارة. (محمد رضا باطنى: توصيف ساختمان دستور زبان فارسى، چاپ نهم، چاپخانه سپهر، تهران ١٣٧٧هـ.ش، ص ١١٠). وللمزيد عن المركب وأنواعه انظر: مهدى مشكوه الدينى: دستور زبان فارسى بر پايه نظريه ى گشتارى، (ويرايش دوم)، چاپ، دوم،انتشارات دانشگاه فردوسى مشهد، شماره ٩٩، زمستان١٣٨١هـ.ش، ص١٣٣ وما بعدها.
١٥٧ - يد الله رويايى: شعرهاى دريايى، ص٣.
الترجمة: البحر دائماً هائج، على الصخور العارية، البحر دائماً هائج، على الشاطئ، هذه القصيدة الجامدة، ليتنى كنت حجراً، يستدعى الشاطئ حضورنا، البحر غنى سعيداً بالكلأ، فى احتفال البحر السعيد ليتنى كنت ماءً.
١٥٨ - ورد هذا النوع من التوازى عند رؤيايى فى مجموعة من از دوستت دارم، ص ١٥، ص١٨. كما وجد أيضاً فى مجموعة آوازها وترانه ها، ص ٤، ٧، ٩.و فى مجموعة بر جاده هاى تهى ، ص ص ٢، ٨، ٩، ١٠،
١٥٩ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ٣٥، ص ٢٠.
الترجمة: سقط شخص فى بئرك، وصعد آخر إلى بئرك.
١٦٠ - يد الله رويايى: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، قصيدة رقم ١١٣، ص ٥٩.
الترجمة: ألم الماء، ومقدار الألم.
١٦١ - يد الله رويايى: شعرهاى دريايى، ص٣.
الترجمة: البحر هو كل النسمات، البحر هو كل الأصوات.
١٦٢ - يكثر إيراد هذا النوع من التوازى عند رؤيايى فمما جاء فى مجموعة شعرهاى دريايى ص ص٣٦ ،٣٨ ، ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٥١.
١٦٣ - يد الله رويايى: من از دوستت دارم، ص ١٥.
الترجمة: نهض محدقاً فى الصوت من عينى، وجلس محدقاً فى الصوت فى عينه.

١٦٤ - ورد هذا النوع من التوازى عند رؤيايى فى مجموعة من از دوستت دارم، ص ص ٣ ، ١٠، ١٢، وفى مجموعة بر جاده هاى تهر ص ١٩، ١٨، ٢٠، ٢٣، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨.
١٦٥ - يد الله رويايى: شعرهاى درياىى، ص٣.
الترجمة: أيها الهرم، أيتها الصلابة، البحر!.
١٦٦ - عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة فى الجزائر، ص٢٦٠.
١٦٧ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ١٥.
الترجمة: الذكريات أسيرة، الخطوات أسيرة.
١٦٨ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ١٥.
الترجمة: خالى من الفارس، خالى من الغبار.
١٦٩ - يد الله رويايى: بر جاده هاى تهى (گزينه)، ص ١٥.
الترجمة: الشوارع حزينة، الفصول حزينة.
١٧٠ - إبراهيم الحمدانى: بنية التوازى فى قصيدة فتح عمورية، ص ٧١.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١- إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦.
٢- ابن حجة الحموى (تقى الدين أبو بكر بن على بن عبد الله): خزانة الأدب وغاية الأرب، دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٤م.
٣- أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.
٤- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥.
٥- إسماعيل ،عز الدين:الأسس الجمالية فى النقد العربى، ط١، دار الفكر العربى، مصر ،١٩٥٥.
٦- الأنطاكى، محمد: المحيط فى أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشروق العربى، بيروت، لبنان، ج١، ١٩٧١ م.
٧- بدوى، عبده: قضايا حول الشعر،ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٨- بو سريف، صلاح: حداثة الكتابة فى الشعر العربى المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٢.
٩- تبرماسين، عبد الرحمن: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة فى الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ٢٠٠٣.
١٠- الخوارزمى (أبو عبد الله بن أحمد بن يوسف): مفاتيح العلوم، حققه إبراهيم الأبيارى، دار الكتاب العربى، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
١١- خورى، الياس: دراسات فى نقد الشعر، دار ابن رشد، ط٢، بيروت، ١٩٨١.
١٢- السعدنى، مصطفى: البنيات الأسلوبية فى لغة الشعر العربى المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
١٣- سعيد، خالدة: حركية الإبداع، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧٩.
١٤- السيوطى (الحافظ جلال الدين عبد الرحمن): شرح عقود الجمان فى علم المعانى والبيان، دار الفكر، بيروت، لبنان.
١٥- شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت، ١٩٨٧.
١٦- عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
١٧- عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب فى شعر الحداثة التكوين البديعى، دار المعارف،الأسكندرية، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥.
١٨- العسكرى (الحسن بن عبد الله بن سهل أبو الهلال): الصناعتين الكتابة والشعر،تحقيق على محمد البجاوى، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢.
١٩- العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، مصر،٢٠١٣.
٢٠- علوان، على عباس: تطور الشعر العربى الحديث فى العراق، سلسلة الكتب الحديثة (٩١)، بغداد، د.ط، ١٩٧٥.

٢١- العمرى، محمد: الموازنات الصوتية فى الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠١.
٢٢- عياد، شكرى: موسيقى الشعر العربى، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨.
٢٣- عيد، سلمان عباس: تقويم الفكر النحوى عند اللسانيين العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١.
٢٤- الغرفى، حسن: حركية الإيقاع فى الشعر العربى المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م
٢٥- القزوينى (محمد بن عبد الرحمن جلال الدين) : الإيضاح فى علوم البلاغة المعانى والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م
٢٦- لوتمان، يورى: تحليل النص الشعرى "بنية القصيدة"، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م.
٢٧- مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٦م.
٢٨- مكاوى، عبد الغفار: ثورة الشعر الحديث ، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
٢٩- الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧م
٣٠- الورتانى، خميس: الإيقاع فى الشعر العربى الحديث (خليل حاوى نموذجاً)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١.

ثانياً: المصادر والمراجع الفارسية:

٣١- باطنى، محمد رضا: توصيف ساختمان دستور زبان فارسى، چاپ نهم، چاپخانه سپهر، تهران ١٣٧٧هـ.ش.
٣٢- ثمره، يد الله: آواشناسى زبان فارسى، (آواها وساخت آوايى هجا) ويرايش دوم، مركز نشر دانشگاهى، تهران، چاپ پنجم، ١٣٧٨ هـ. ش.
٣٣- حق شناس، على محمد: آواشناسى (فونتيك)، انتشارات آگاه، تهران، ٢٥٣٦ هـ. ش.
٣٤- خورشيدى، حنيف: شاعران حجم شاعران ديگر ، مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ اول، ١٣٩٥.
٣٥- دوسوسور، فردينان: دورهٔ زبان شناسى عمومى، ترجمهٔ كوروش صفوى، تهران، هرمس، ١٣٧٨.
٣٦- رويايى، يد الله: آواز ها وترانه ها، كتابهاى الكترونى زون، منتشر شده توسط سايت اينترنتى زون.
٣٧- رويايى، يد الله: بر جاده هاى تهى (گزينه)، كتابهاى الكترونى زون، منتشر شده توسط سايت اينترنتى زون.
٣٨- رويايى، يد الله: شعرهاى درياى (گزيده ى شعرهاى ١٣٤٠ تا ١٣٤٤) انتشارات مروارید ، چاپ اول، ١٣٤٤.
٣٩- رويايى، يد الله: لبريخته ها "سال هاى ٤٨ به بعد"، گزينش بر اساس همخوانى هاى شكل وساختمان، چاپ دوم ١٣٧١ – ايران، به اهتمام مظفر رويايى، چاپ اول، انتشارات انجمن فارسى (آسوسيون پرسان) پاريس ١٣٦٩.
٤٠- رويايى، يد الله: من از دوستت دارم، كتابهاى الكترونى زون، منتشر شده توسط سايت اينترنتى زون.
٤١- رويايى، يد الله: هفتاد سنگ قبر، دفتر شعر ١٣٦٠ تا ١٣٧٠، انتشارات آژينه، چاپ، اول ١٣٧٩.
٤٢- رؤيايى، يد الله: هلاك عقل بوقت انديشدن (مقاله ها)، انتشارات مروارید، گردآورى وتنظيم از غلامرضا همراز، چاپ اول ٢٥٣٧، تهران.
٤٣- لنگرودى، شمس: تاريخ تحليلى شعر نو، جلد دوم ١٣٣٢ – ١٣٤١، چاپ هفتم، نشر مركز، ١٣٩٢.
٤٤- مارتينه، آندره: مبانى زبانشناسى عمومى (أصول وروشهاى زبانشناسى نقشگرا) برگردان فارسى از: هرمز ميلانيان، انتشارات هرمس، چاپ اول، ١٣٨٠ هـ. ش.
٤٥- مشكوه الدينى، مهدى: دستور زبان فارسى بر پايه نظريه ى گشتارى، (ويرايش دوم)، چاپ، دوم،انتشارات دانشگاه فردوسى مشهد، شماره ٩٩، زمستان١٣٨١هـ.ش.
٤٦- نجفى، أبو الحسن: مبانى زبان شناسى وكاربرد آن در زبان فارسى، انتشارات نيلوفر، تهران، چاپ هفتم، ١٣٨٠.

ثالثاً: المقالات والأبحاث العربية:

٤٧- الجبورى، حيدر غضبان محسن: إشكالية المصطلح وأثرها فى تصنيف المناهج اللسانية (الوصفية والبنوية والتوليدية واللسانيات) أنموذجاً، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد ٢٤، كانون اول، ٢٠١٥.
٤٨- الحمدانى، إبراهيم: بنية التوازى فى قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الإساسية، جامعة بابل، أيلول ٢٠١٣م.
٤٩- حنفى، حسن: تحليل الخطاب العربى، أعمال المؤتمر العلمى الثالث، جامعة فيلادلفيا، الأردن، ١٩٩٧.
٥٠- رواشده، سامح: التوازى فى شعر يوسف الصائغ وأثره فى الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد ١٦، العدد٢، ١٩٩٨.
٥١- الشيخ، عبد الواحد حسن: البديع والتوازى، سلسلة اللغة العربية، ط١، مكتبة الإشعاع الفنية، ١٩٩٩م.
٥٢- العبد النبى، أحمد عبد الله: التكعيبية والسريانية دراسة مقارنة، الواحة مجلة فصلية تعنى بشئون التراث والثقافة والأدب فى الخليج العربى، العدد ٦، السنة ١٦، شتاء ٢٠١٠م.
٥٣- العبد، محمد: سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثانى، أكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧.
٥٤- عبيد، كلود: جمالية العلاقة بين الفن التشكيلى والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
٥٥- عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٥٦- مكاوى، عبد الغفار: قصيدة وصورة، عالم المعرفة، عدد ١١٩، ١٩٨٧.

رابعاً: المقالات والأبحاث الفارسية:

٥٧- آذربيگ، عليرضا: واژانه وزبان شناسى ساخت گرا، رخسار زبان، شمارهٔ ٤، بهار ١٣٩٧.
٥٨- پسند، محمود باقر: افسون تكرار، مجلهٔ رشد آموزش زبان وادب فارسى، پاييز ١٣٧٨ هـ . ش ، شماره ٥٢.
٥٩- خائفى، عباس: آشنايى زدايى در اشعار يد الله رؤيايى، فصلنامه پژوهشهاى ادبى، شماره ٥، پاييز ١٣٨٣.
٦٠- رستمى، سلبى ناز: نگاهى به مجموعه اشعار شاعر حجم گرائى معاصر، منصور خورشيدى، فصل نامه شعر چوك، سال اول، شماره دوم، پائيز ٩٣.
٦١- رسول نيا، امير حسين ومهوش حسن پور: بازتاب تكرار در سروده هاى سعاد صباح ونادر نادر پور (علمى – پژوهشى) نشريهٔ ادبيات تطبيقى، دانشكدهٔ ادبيات وعلوم انسانى، دانشگاه شهيد با هنر كرمان، سال ٨، شمارهٔ ١٥، پاييز وزمستان ١٣٩٥.
٦٢- رضايى، محمد: نقبى مجمل بر مرمرهاى خاطره (مرورى بر هفتاد سنگ قبر رؤيايى)، شعر امروز (فصلنامه شهر كوهران)، شماره هفتم وهشتم، بهار وتابستان ١٣٨٤.
٦٣- روحانى، مسعود: بررسى كاركردهاى تكرار در شعر معاصر (با تكيه بر شعر سپهرى ، شاملو، فروغ) ، مجلهٔ بوستان ادب، شماره ٢(پياپى ٨)، تابستان ١٣٩٠، دوره ٣.
٦٤- روحانى، مسعود ومحمد عنايتى قادى كلايى: كاركرد واج آرايى وتكرار در موسيقى شعر احمد شاملو، فصلنامهٔ پژوهش هاى ادبى، شمارهٔ ٢٨، تابستان ١٣٨٩.
٦٥- رؤيايى، مظفر : مبانى نظرى شعر حجم ريخته هاى رؤيايى، بايا بهار ١٣٨٥، شماره ٤١
٦٦- شيرى، قهرمان: جريان شعر حجم، دانشكده ادبيات وعلوم انسانى (دانشگاه شهيد با هنر كرمان)، دوره جديد بهار ١٣٨٨، شماره ٢٥، پياپى ٢٢.
٦٧- على زاده، خسرو غلام وعامر قيطورى: ساخت گرايى سوسور، وپيشينه واهميت آن در روش شناسى علوم انسانى، فصلنامهٔ علمى – پژوهش زبان پژوهى دانشگاه الزهرا، سال ششم، شمارهٔ ١٢، پاييز ١٣٩٣.

٦٨- غلامحسين، غلامحسين زاده وقدرت الله طاهری و فرزاد کریمی: بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت شناسی اشعار ید الله رؤیایی، فصلنامه علمی- پژوهشی "پژهش زبان وادبیات فارسی"، شماره بیست ویکم، تابستان ١٣٩٠، ٢٠٦-١٨١، تاریخ دریافت: ١٣٨٩/٣/١٢، تاریخ پذیرش: ١٣٨٩/٩/١٧.
٦٩- غلامحسین، غلامحسین زاده وحامد نوروزی: نقش تکرار آوایی در انسجام واژگانی شعر عروض فارسی، نشریهٔ ادب زبان، شماره ٢٧، بهار ١٣٨٩.
٧٠- کرمی، محمد حسین وسعید حسام پور: واج آرایی وتکرار در شعر خاقانی، فصلنامهٔ پژوهش زبان وادبیات فارس، شماره ٣، زمستان ١٣٨٣.
٧١- کیارس، داریوش اسدی: حجامت شعر حجم، بایا بهار ١٣٨٥، شماره ٤١.

خامساً: المقالات والأبحاث الأجنبية:

72- Farhadnejad Abbas ,Alavi Faridah:l'espacementalisme de RoyaÏ,poélique de l'image et poélique de la connaissance,sixiéme année,Numéro13,printemps-été2011,publiée au printemps 2011.40 plume 13

سادساً: الرسائل الجامعية:

٧٣- قاسمی، صبیرة: بنیة الإیقاع فی الشعر الجزائری المعاصر (فترة التسعینات وما بعدها، رسالة دکتوراه، جامعة فرحات عباس، سطیف، کلیة الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربی، ٢٠١٠ /٢٠١١

سابعاً: المعاجم العربية:

٧٤- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥ م.
٧٥- وهبة ،مجدی، وکامل المهندس معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والأدب، مکتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، بیروت، ص ٧١.
٧٦- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، ط ٤ ، ٢٠٠٤.

ثامناً: المواقع الإلكترونية:

77- www.Faculty.psau.edu.sa.jhvdo
78- alwahamag.com/?act8id=299
79- www.zoon.ir
80- http://www.farrokhtamimi.org/farsi/biography.htm