حوليات آداب عين شمس المجلد 52 (عدد يوليو – سبتمبر 2024)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

دلالة التشكيل الإيقاعي في شعر صيام المواجدة
ديوان أغنيات مالحة أنموذجا

د. نانسي أحمد مزيد السّيّد*

محاضر متفرغ / تخصص اللغة والنحو والصرف/كلية الآداب/ قسم اللغة العربية/ جامعة العلوم الإسلامية العالمية/ عمان– الأردن
Nancy.alsayyed@wise.edu.jo

تاريخ الاستلام: 2024/04/01
تاريخ قبول البحث: 2024/05/03
تاريخ النشر: 2024/09/30

المستخلص:

تهدف هذا الدراسة إلى تقصي معالم التشكيل الإيقاعي في ديوان "أغنيات مالحة"، والبحث في أثرها في خلق الدلالات، واختزالها، وبلورة رسائل الخطاب الشعري، ودورها في تمثيل الحالة الشعورية، باستثمار الطاقات الكامنة في تفاصيلها، من خلال منهج تحليلي إحصائي، يتتبع تفاصيل الإيقاع، ويبحث في كنه العلاقة بينه وبين دلالات النص الشعري، ويرصد التشكيلات الإيقاعية في تجلياتها الخارجية المتمثلة في البحر والقافية، والداخلية التي شكل التكرار فيها الملهم الحاضر في ميدان الديوان.

وخلصت الدراسة إلى أن الشاعر أدرك ببصيرة المبدع مكانة الإيقاع ودوره في بناء الدلالة في الخطاب الشعري، فدأب يستثمر طاقاته الموسيقية لصالح التعبير عن مكنونات النفس الحزينة، واستدعاء الدفقات الشعورة المتمثلة في الرفض والتمرد والتحرر، وحقق بالتكرار غايات دلالية، تنوعت بين التوكيد، والتوسع، والزجر، واللوم، والتفصيل.

الكلمات المفتاحية: ديون أغنيات مالحة، صيام المواجدة، التشكيل الإيقاعي، التكرار.
، القانون.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2024.

مقدمة:

لمّا كانت بنية العمل الأدبي تقوم على تعاضد عنصريين أساسيين لا يمكن له أن يقوم بغياب واحد منهما: الشكل والمضمون، كان لابدّ أن يكون حاضرا في الأذهان أن الشكل لا ينفك عن المضمون، وإن استدعت الدراسات النظرية تناول كل قسم منها تناولا مستقلا عن الآخر في الدراسة، إلا أنّ هذا التناول لا يكتمل ما لم يُتبع بدراسة القيم التعبيرية واللغوية والموسيقية جسرا رابطا بين أجزاء العمل؛ للوصول منها إلى فكر المبدع، ورؤيته الخّاصة للعالم.[1]

وقد كان لافتا للباحثة التشكيل الإيقاعي وانسجامه مع الدلالة، بل ومساهمته في بنائها، في شعر صيام مواجدة، وهو شاعر أردني، ولد في بلدة العراق في محافظة الكرك، عام1968م، وتخرج في مرحلة البكالوريس بتخصص الشريعة من جامعة مؤتة، ودرس في الجامعة نفسها القياس والتقويم في مرحلة الماجستير، ومع تباعد البون بين التخصص، والموهبة الشعرية، تقاذفته أمواج الشعر، فرمته في أحضان الكلمات والقوافي، فقدم ومازال يقدم إنتاجا شعريا يستحق النظر والدراسة.

أمّا ديوانه محل الدراسة " ديوان أغنيات مالحة"، فقد سجل فيه جزءا من تجربته الشعرية تجلت في أربعين قصيدة، تنوعت بين شعر الشطرين، وشعر التفعيلة، ولفتنا بعنوانه الذي جسد من خلاله نمطا من الأنماط المتعددة للتشكيل الفني في الصورة الشعرية، تراسل الحواس، والعنوان يشكل العتبة الأولى التي ستتكئ عليها القصائد الأخرى، والمدخل الرئيس للولوج إلى النصوص، لذا كان هذا التوظيف لتقنية تضع القارئ على بداية طريق الاهتداء إلى مراده، فالأغنيات" كلمة تثير في نفس المتلقي استعدادا نفسيا لسماع الموسيقى بما تحمله من الدلالات التنغيمية والإيقاعية، مسندة إلى "مالحة، انزياح الإضافة يأخذ القارئ إلى الاصطدام مع العلاقات الأفقية للغة؛ لأن تذوق الكلام خارج عن إطار العام والمعتاد[2]، فالأغنيات التي تتدرك بالسمع، تحولت لتدرك بحاسة الذوق، والملوحة تحيل القارئ إلى الدمع، فكلماته منسوجة بالألم، وهي كما يصفها في فاتحة الديوان" مدخل": بطعم الملح أغنيتي...بطعم الملح أسكبها، فالشاعر هنا يعول على هذه التقنية ليشكل تصورا دلاليا في نفس السامع، يرسم فيه صورة للألم الذي سيبثه في ديوانه، ويدعوه لمشاركته الحالة الشعورية التي أحدثها تجرعه لواقعه المرير.

وقد تنوعت الدراسات التي تناولت دراسة الإيقاع في النصوص الشعرية، بين دراسة الإيقاع دراسة خاصة تركز على بناء الإيقاع ووحداته، ودراسة تربط الإيقاع بالدلالة، وتدرسه جسرا يربط هيكل العمل الموسيقي بغاياته الدلالية، ونذكر منها، دراسة بعنوان: مناسبة البحور الشعر للمعاني، للباحث: نور الدين صمود، من منشورات النادي الثقافي بجدة، مج 7، ج28، 1998م، تناول فيها مجموعة من المؤلفات التي اهتم مؤلفوها بالبحث في مناسبة كل وزن من الاوزان الشعرية لموضوعات محددة، تناسب إيقاع الوزن وقدرته على احتواء تفاصيله.

وفي دراسة: تمظهرات التّكرار في شعر البستاني، فاعلية اللازمة القبلية في قصيدة " مائدة الخمر تدور" أنموذجا، من منشورات جامعة الموصل، مج 8، ع 26، 2009م، درس الباحث التكرار آلية اشتغال اتكأت عليه القصيدة العربية الحديثة في توظيف رؤاها وبلورة شعريتها.

وفي دراسة بعنوان: جماليات التشكيل الإيقاعي وإنتاج الدَلالة قراءة في معلقة عَمرو بن كلثوم، للباحث رمضان أحمد عبد النبي، جامعة أسيوط، ع 29، 2009م، درس الباحث تشابك المحتوى الدلالي مع البنية الإيقاعي، فأصوات الحروف توحي بمختلف أحاسيس الشاعر الإنسانية، والكلمات الشعرية التي تنتظم تحت ظل منظومة الإيقاعات الشعرية تحظى بطبيعة لا تحظى به في الاستخدام العادي، فمحلها ضمن تلك المنظومة يلقي عليها ظلالا جديدة، تكشف عن الطبيعة الجدلية لدلالتها.

وقدم الباحث محمد الهادي في دراسته الموسومة بـــ: التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعْرية، دراسة في لامية الشقراطسي، جامعة عنابة، ع 29،2011م، بحثا في علاقة التشكيل الصوتي باعتباره نسقا تأليفيا يتجاوز حدود الصوت بالأبعاد التداولية والحجاجية والمعرفية.

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن التناسب بين التشكيل الإيقاعي في شعر المواجدة، والأنساق الدلالية، ومدى فاعلية اختيار التشكيلات الموسيقية في تأسيس سلسة الرؤى والأفكار والأحاسيس الشعرية، عبر منهج تحليلي إحصائي؛ لفاعليته في تحقيق الهدف المرجو من الدراسة.

تمهيد

يتميز الشعر العربي بالأوزان الموسيقية التي اهتدى الخليل إلى تأليفها، وبنيتها المتشكلة في حركاتها وسكناتها، وتشكل هذه الأوزان عمادا تقوم عليه القصيدة، وهيكلا يرسم شكلها، ويمتد ليحمل أصوات ألفاظها وعباراتها، فيتضافران معا لتجسيد التجربة الشعورية عند الشاعر، ونقلها إلى المتلقي، وإشراكه فيها.

وعلاقة الموسيقى بالشعر علاقة قديمة يمتد قدمها بموازاة قدم الفنين، مستمرة لا تنقطع، ذلك أنّ بين الفنين من الوشائج ما يمنع أحدها أن يكون دون الآخر، فإذا كانت الموسيقى تحيل اللفظ نغما يغذي الحسّ والروح، فالشعر خفقة مطربة تستند إلى الصوت واللحن في تغذية المشاعر والنفس.[3]

وقد فطن القدماء إلى أهمية الإيقاع وموسيقى الألفاظ في الشعر، فالأدب لفظ تشكل مع غيره من الألفاظ في علاقة تتابعية، تتشكل وفق أسلوبية تنتج أبعادا دلالية سامية. لذا كان الإيقاع الناتج من تجاور الحروف والألفاظ مدار اهتمامهم، ونلحظ ذلك من قول قدامة بن جعفر: " فأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق اللفظ..."[4]. ومحور حديث ابن قدامة هو ما يسميه النقاد اليوم "الموسيقى الداخلية في النصوص الأدبية". أما القرطاجني، فتحدث عن الإيقاع الخارجي وارتباطه بالإيقاع الداخلي وما يحدثه كلاهما من الأثر النفسي:" تماثل الأسجاع والقوافي، ففي ذلك مناسبة رائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري أواخر الكلم، واعتقاب الحركات على أواخرها أكثر... ولأن النفس في الانتقال من بعض الكلمة المنوعة المجاري إلى أخرى وفق قانون محدود راحة شديدة، وتجديدا لنشاط السامع بالانتقال من حال إلى حال. ولها في حسن اطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة، تأثر من جهتي التعجب والاستلذاذ للقسمة البديعية والوضع المتناسب العجيب." [5]

والشعر فن قولي، مادته الأصوات اللغوية، وبنيته الكلية بنية متفاعلة الأجزاء، متكاملة النظم في المستويات الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية، والموسيقية، موصولة بالخيال الشعري الذي يفضي ببدعة القول عبر حركة التغيير والتحويل، وإعادة التشكيل[6].

ولا تقتصر عناصر الإيقاع على الوزن والقافية، بل يعمد الشاعر إلى ما تمنحه اللغة من الأساليب المتولدة من مساحات الاختيار والتركيب في الاستعمالات اللغوية الصوتية والصرفية والتركيبية، فيُنشئ بذلك موسيقى داخلية تتفاعل مع موسيقاه الخارجية في بناء منظومة الإيقاع الشعرية، تتحقق بأشكال متعددة، الموازنة، والسجع، والتجنيس.

ويعد التكرار واحدا من أظهر وسائل تحقيق السبك الموسيقي والدلالي في النص، وتحقيق التماسك عبلا التكرار يتأتى من الطريقة التي ألفت بها المفردات بإحالة عنصر إلى آخر، فيحقق ربطا إحاليا على المستوى المعجمي[7]. ويلح تكرار العنصر اللغوي، صوتا كان أم وحدة معجمية على المتلقي التعايش مع الجو الانفعالي المتشكل بهذا الإجراء[8].

الدراسة

أولا: الإيقاع الخارجي الوزن (البحر العروضي) والقافية:

خص العرب الشعر بأنه الكلام الفصيح الموزون المقفى المعبر غالباً عن صور الخيال البديع[9]. وذكر عبد الله الطيب أن العرب حين بنوا شعرهم أحكموه على أربعة عناصر من النغم: أولاها الموازنة، وثانيها السجع، وثالثها التجنيس، ورابعها الوزن والقافية، ومن المعلوم أن الوزن والقافية هو العنصر الفاصل بين الشعر والنثر[10].

وعرِّف والوزن أو البحر العروضي بأنه نِسَبٍ موسيقية محضة، تؤلف على طرق معينة معروفة ليتكون منها قالب موسيقي محض، وبهذا اختلف إيقاع الشعر عن إيقاع النثر، فإيقاع النثر يعتمد على جرس اللفظ وموازنة العبارات، والإيقاع في القالب الموسيقي ناشئ عن الوزن والقافية، ويدور على تناسب ضربات ذات أبعاد زمانية تشبه الضربات المصاحبة للتأليف الموسيقي[11].

وأما القافية فهي ما تقفو البيت، أي: تتبعه، فتكون له وجهًا ورابطة بين الأبيات، وتتشكل بحروف وحركات معينة يلتزم الشاعر، وهي في الواقع أصوات تتكرر في نهاية البيت، وقد فصلها العروضيون، وخصصوا بالأهمية من حروفها الروي، فنسبوا إليه القصائد، فقالوا: لامية وسينية... [12]

البحور الشعرية:

يتألف ديوان أغنيات مالحة من أربعين قصيدة: خمس عشرة قصيدة منها على شعر الشطرين، وخمس وعشرين على شعر التفعيلة، توزعت أوزانها الموسيقية كالآتي:

الوزن الشعري	قصائد التفعيلة	قصائد الشطرين	النسبة المئوية
المتدارك	7	-----	%18
الكامل	7	3	%25
البسيط	---	6	%15
الوافر	4	5	%23
الرجز	3	---	%7
المتقارب	3	1	%10
الهزج	1	---	%2

استخدم الشاعر البحور الصافية بنسبة 70%، أما البحور المركبة فنسبتها 30%، وربما كان هذا التفاوت الكبير لأن قصائد التفعيلة غلبت على قصائد الشطرين في الديوان، فقد شكلت 60% من الديوان، بينما شكلت قصائد الشطرين40% منه.

ونلاحظ أن الشاعر نظم أربع قصائد تفعيلة على بحر الوافر، وهو بحر مركب: مفاعلتن مفاعلتن فعولن"، ولكنه استخدم مجزوءه: مفاعلتن مفاعلتن، فأبقى بذلك قصائد التفعيلة في ديوانه ضمن دائرة الأوزان الصافية، وفيم يأتي عرض لأكثر البحور التي لجأ الشاعر إلى ألحانها في ديوانه:

البحر الكامل: احتل بحر الكامل المرتبة الأولى، فنظم عليه الشاعر سبع قصائد تفعيلة، وثلاث قصائد شطرين، مستغلا ما يتمتع به هذا البحر امتداد على مساحات إيقاعية واسعة، فله ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب، مما يمنح الشاعر حرية كبيرة في التعبير عن الانفعالات الحسية والتجارب الشعورية.

ويحتل الكامل المرتبة الثانية في الشيوع – مع البسيط والوافر– في الشعر العربي الجاهلي، وظل صاحب حظ موفور في العصور اللاحقة، كما أنه بدأ ينافس الطويل في منزلته منذ القرن السادس الهجري، وظهر هذا واضحا في العصر الحديث[13]، ووصفه البستاني بأنه أتم البحور السباعية، وأنّهم أحسنوا إذ سموه كاملا؛ لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، وهذا ما جعله يحتل مرتبة متقدمة بين البحور التي ينزع إليها الشعراء سبيلا بث معانيهم وبناء دلالاتهم. فقد أعلن فيه الشاعر تحت عنوان: "موت ونواة وحلم" حالة تمرد على واقع القطيع الذليل، وحالة رفض للانتماءات اليمينية واليسارية، وحالة انتماء للطبيعة الحرة دون قيادة. ورسم فيه في: " شهيق وزفير" صورة ساخرة متهكمة للحاكم المستعبد. واعتصر به ألما في "الساقية"، وبكى تحول الوطن إلى شتات في " الكفن".

البحر الوافر: وقع الوافر في المرتبة الثانية في قصائد الديوان، فنظم عليه الشاعر أربع قصائد تفعيلة، وخمس قصائد شطرين. والوافر موصوف بأنّه ألين البحور، يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته، وأجود ما يكون في الفخر والمراثي. واختاره الشاعر لمرثيتين[14] تضمنهما ديوانه، كما اختاره لفاتحة الديوان: " مدخل".

البحر المتدارك: اختار المتدارك اختيارا موفقا لقصيدة: "فلتصقل يا أخيل حجرك على هامش الإلياذة" فالبحر كما سمته العرب بحر الخبب، تشبيها له بخبب الخيل، تتناسب موسيقاه مع وصف زحف جيش أو وقع مطر[15]، وفي القصيدة زحف لنطفة تمادت في الشرق، فصارت شيطانا له أذرع تمتد لتطال كل أنحاء الشرق وتحكمها.

البحر البسيط: أما البسيط فهو بحر مُعرض عنه بين المعاصرين، ولا يكاد يتيح له الحضور في أوزانه إلا المتصفون بالفحولة، والنفس العالي، فقد أكثر منه احمد شوقي، وكان حاضرا عند سامي البارودي في قصائد خالدة[16]، والبسيط بحر يتسع ليتقبل العنيف والرقيق الباكي من الكلام، ويجمع بين النقيضين لتطلّبه عاطفة قوية، يعبر عنهما الشاعر تعبيرا خطابيا جهوريا عاليا[17]. نظم عليه الشاعر ستا من قصائده، تنوعت موضوعاتها ما بين الرثاء في " رثاء حبيب الزيودي، ورسالة رد فيها على صديق شاعر أرسل إليه بيتين يطري فيهما على موهبته الشعرية في " ارسم بحرف"، وقصيدة نظمها في الذكرى الأربعين لاستشهاد الشاعر الأردني وصفي التل بعنوان" أرسل قميصك"، وأبيات نظمها للمعلم في يومه، وعاش عفيفا حر الكلمة، معتزلا يستشعر دنو الأجل، مبتهلا إلى الله يرجو المغفرة في " ابتهال" وعفة" "واعتزال".

القافية:

القافية في معناها الفني الإجرائي مصطلح يتعلق بآخر البيت، اختلف فيه العلماء، فالخليل بن أحمد عرفها بأنها: الساكنان الأخيران في البيت وما بينهما، مع المتحرك الذي قبل الأول فيهما، أما عند الأخفش فهي الكلمة الاخيرة في البيت، ومن العلماء من يجعل الروي هو القافية.[18]

وتُعرف بأنها:" أصوات عدة تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات، ويكون تكررها جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، وتشكل الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرب الآذان في فترات زمنية منتظمة."[19]ولا تقتصر مهمة القافية الوظيفية على إضفاء البعد الموسيقي، بل تمنح القصيدة بعدا من التناسق، والتماثل، بالإضافة إلى الإيقاع، يضفي عليها طابع الانتظام النفسي، والموسيقي، والزمني."[20]

وتمتد لتخلق جوا من الانسجام بينه وبين البعد الدلالي، أي أنها تربط بين بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي، وبالتحام هذين المستويين يتعزز دور القافية في بناء القصيدة.[21]

وبهذا لا تكون القافية مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف، إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية.[22]

وباستقراء القوافي في ديوان أغنيات مالحة نجد أن معظم القوافي روي صامت يتشكل مع صائت طويل إما قبله (ردف) أو بعده (وصل) في كلمة واحدة، مما يبقي حالة الوضوح متجلية من خلال استمرار حالة الجهر المخزونة في الصائت والتي تمتد إلى نهاية المقطع، فالشاعر أراد لنهايات أسطره وأبياته أن تكون على مستوى عال من الوضوح، فلم يكتف بالصامت حتى وإن كان مجهورا، فسبقه أو أتبعه بصائت يلف المقطع الصوتي بالوضوح.

ونعرض في الجدول الآتي نموذجا من قوافي قصائد التفعيلة وقصائد الشطرين:

رقم القصيدة	عنوانها	كلمات القافية
1	مدخل (تفعيلة)	أغنيتي، ذاكرتي، خاصرتي
2	من رحم الألم (شطرين كتبت على شكل أسطر شعرية)	منشار، بالنار، جزار، أزهار، جرار، حجّار، إعسار، أسفار.
3	فلتصقل يا أخيل حجرك (تفعيلة)	الأوزارْ، دمارْ، الأقطارْ، شعارْ، شنارْ، الأسفارْ، الاستنكارْ، مدارْ...
5	موتٌ.. ونواةٌ.. وحلم (تفعيلة)	اضطرامْ، الرغامْ، الغمامْ، عظامْ، الحمامْ، اللجامْ ...
6	في رثاء الشاعر حبيب الزيودي (شطرين)	الدارا، تجارا، عرّارا، أشجارا، أوتارا، ما سارا، أوزارا...
7	شهيق.. زفير (تفعيلة)	درسي، حسي، المنسي، العنسي، نفسي، الكرسي، جنسي، رمسي، الشمس.
14	ماذا أقول...؟	الكلامْ، الظلامْ، الزحامْ.
15	إيه يا أم الدنيا	السهامْ، سامْ، الزحامْ، الكلامْ.
18	بنات قلبك (شطرين)	تألقا، مرهقا، فأورقا، المرتقى، مغدقا، متأنقا، تعانقا، المنتقى، الملتقى.
19	بين موتين (تفعيلة)	أوتاري، الساري، الأسفار، أشعاري

تشكلت القوافي في الديوان في معظمها من كلمة واحدة، اختار الشاعر فيها وحدة الاسم الدال على الثبات الذي يتجلى في حالة الألم والغضب على واقع لا يوافق هوى الشاعر، والتمرد على حالة الرتابة التي سادت، حتى أضحى قبول الذل عادة. أو تتألف من تركيب إضافي، شكلت ياء المتكلم المضاف إليه ليحافظ على حضور ذاته بين سطوره الشعرية. ونوع الشاعر قوافيه بين قواف مطلقة وقواف مقيدة، ففي قصيدته " ماذا أقول...؟

"ماذا أقول

وفي فَمي وقفَ الكلامْ

تاهَتْ حروفي

واسْتوَتْ في الثّيه كلّ مراكبي

وقَدِ اعترى وجه الحقيقَةِ

ما اعتراه من الظلامْ

مازلْتُ أبْحثُ في وجوه الْحالمين

ولم أجد للحُلم وجهًا

إنَما

ضَيَعْتُ وجهي

في تَجاويف الزّحامْ" [23]

اختار قافية مقيدة مردوفة، فبينما يحافظ على وضوح المقطع الصوتي بالصائت الطويل، يناسب بين الميم الساكنة ودلالة التوقف التي تهيمن على القصيدة، فالكلام توقف في فمه، وعمَّ الحقيقة الظلام بما يحمله من دلالة التوقف، فهو مدعاة للسكون وعدم الحركة، وأما كلمة الزحام فتحمل بعدا دلاليا يوحي بتراص العناصر وتقاربها، مما يعطل الحركة.

وأما في قصيدته " بنات قلبك"

"هلّــت عليّ بنات قلبك في الدّجى أضفـــــتْ على اللّيل البهيم تألقــا

جاءت رسالــتك العليلةُ أثلجتْ قلبًا عبوسًا قمـــــطريرا مُرهقا

أزجيتني من فــيض روحك نفحة صبّت على القلب اليبوس فأورقــا

يا شــاعرًا يجري الرّبيع بكفِهِ يا شامـــــخًا قدْ شَقّ فيك المُرتقــى

يا مــسرجًا خيل القصيد وسابحا مرّ الســحاب سقيت شعرا مُغدقــا"[24]

فاختار قاقية مطلقة، رويها قاف، اختار أن يكون الصائت بعدها ليحمل امتدادات دلالية تتناسب وحالته الشعورية، فالتألق لا يكون إلا بنور ممتد يضفي ما يضفيه من الجمال، والإرهاق الذي اعترى وجه الشاعر إنما كان لامتداد الهم به، فلما جاءته نفحة من صديق انطلقت الأوراق لتعلن عن إعادة الحياة لقلبه اليبوس، ويتابع بما يوحي بالاستمرار، فالارتقاء والإغداق كلاهما يحمل هذه الدلالة.

الموسيقى الداخلية

تشكل الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي عنصرا رئيسا في عضويتها في موسيقى الشعر، فالشعر وزن وقافية، ولفظ يكتسب قيمته الدلالية من تشكله مع غيره من الألفاظ، ويؤثر المناخ النفسي للشاعر على اختيار ألفاظه وترتيبها، وتكرارها، لأن اللفظ سفينته التي ستنقل مراده، وتصل به إلى سمع المتلقي وعقله.

ويمثل التكرار واحد من مظاهر اللغة الشعرية التي لا يمكن إغفال قيمتها الجمالية، فهو أداة موسيقية تثري عنصر التطريب والتناغم في التشكيل الموسيقي الداخلي، ثمّ تمتد لتكون شكلا من أشكال تلاحم أجزاء القصيدة، وترابط وحداتها، واتساق أفكارها. ويكوّن بما يحدثه من الاضطراب والتوتر شحنة عاطفية تفتح بوابة للمتلقي لعبور النص عبورا دلاليا موفقا."[25] ويفرض التكرار نفسه في الأدوات اللغوية الحاضرة في النص الأدبي، مؤديا وظائف تعبيرية مهمة، فهو دليل العناية بالعنصر المكرر، بتسليطه الضوء عليه، وتوجيه الاهتمام إليه، أو هو إيحاء بسيطرته، وإلحاحه على تفكير الأديب في شعوره ولا شعوره."[26]فتتنوع بذلك الغايات المتحققة بالتكرار بين جماليات الموسيقة والإيقاع، ودلالية معنية بالبيان والتفسير، ونصية تُعني بالسبك والانسجام[27]. بل ويشكل التكرار أظهر طرائق السبك، الأقرب إلى اللاحظة في ظاهر النص[28]

والناظر في قصائد الديوان يجد الشاعر يتكئ على التكرار وسيلة لتوظيف طاقاته الموسيقية في بث دلالاته ومعانيه، وخلق جسر من التواصل السمعيّ والشعوريّ بين القارئ والكلمات، يشاركه من خلاله الصورة الوجدانية التي يعيشها ويعانيها، ويجعل منه طرفا في التجربة التي تجردها قصائده بملامحها الأسلوبية، ويربط به البداية بالنهاية، والكلمة بالغاية، والصوت بالدلالة.

الأنماط التكرارية في الديوان:

نوّع الشاعر في تكراراته بين تكرار الاسم الظاهر، والضمير، والفعل، والتركيب، واللازمة التكرارية، فنجح في تفعيل التكرار في بناء نظامه الخاص النابع من صميم تجربته، والمتناغم مع مستوى عمقها وثرائها، موفرا له أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير.[29]

من تكرار **التركيب** تكرار الشاعر قوله: "بطعم الملح" في قصيدته الي استهل بها ديوانه بعنوان: "مدخل" والتي تشكل كما في عنوانها مدخلا يترابط مع عنوان الديوان "أغنيات مالحة.

" بطَعْمِ الملحِ أغنيتي
فقدْ رَشَفَتْ
مدادَ الحَرفِ من عيني
بطعمِ الملحِ أسكبها"[30]

عبارة البداية، والاستهلال، والعتبة الأولى بعد العنوان (بطعم الملح أغنيتي)، وكيف تكون الأغنية بطعم الملح؟ إلا إذا كان مدادها دمعا، إذن هو إعلان الألم من البداية، وتأكيده في التكرار: بطعم الملح أسكبها، فالمعاني تنسكب انسكابا مع الدمع، تكراره طريقة لإشراك المتلقي في تذوق واقعه الأليم.

ومن تكرار **الاسم**، تكراره كلمة " كأس" في القصيدة نفسها:

"بكأس كافهُ كَبْتٌ بذاكرتي

وكأسٍ فيه من أرَقِ الهوى ألفٌ

وكأسٍ سينهُ سهمٌ بخاصـــرتي

تُحيل الليل ليلين"[31]

والتكرار هنا غايته التفصيل الذي ارتبط بكل حرف من حروف الكلمة، فالكأس كبْت، وأرقٌ، وسهمٌ، وكل ألفاظه في الكأس مرتبطة بحالة من الألم المتأصل في الذاكرة، والحاضر المسيطر بالأرق والألم، وتضافر الحاضر مع الماضي ليحيل ليل الشاعر ليلين.

وفي قصيدة:" **فلتصقل يا أخيل حجرك**"، تكرار متنوع بين **الاسم والفعل** يخدم أغراضه الدلالية:

"ألقى بلفور نُطيْفَتهُ

في جوف الشرق الغارق في دنيا الأوزار..

امتدت نطفته **بقعة**

البقعة عاثت في الأرض فسادا.. ودمار

البقعة صارت شيطانا

امتدَتْ أذرعه

في شتّى الأقطار

والتفت بعض الأذرعُ تحت عباءات الأعراب

ولكل ذراعٍ دولته

من يخرج عن دستور الأذرع

تهمته الإرهاب

والدّل شِعار

(طاطئْ) تسلم

(طاطئْ) فلعل الركب يسير

(إيّاك) بأن تقرأ فاصدع

اقرأ واغضض

(إياك) بأنْ تقرأ فانفر

اقرأ واخفضْ"[32]

الكلمة المحورية في التكرار في القصيدة هي بقعة، فهي هي النواة الأولى للانهيار في الشرق، وفي اللغة البقعة : تخالف اللون[33]، فما ألقي في الشرق لا ينتمي إليه، و ليس منه، ولم يبق على حاله إذ ألقي، بل تنامى تناميا دلاليا شكله التكرار، وساعده في ذلك أن الكلمة في ذاتها تحمل معنى الاتساع، فالبقعة في أول ذكر لها نطفة، لم تكن كذلك في الإشارة

الأولى، بل كانت نُطيفة، تنامت فصارت نطفة، ثمّ امتدت واتسعت في التكرار الأول لتعيث في الأرض فسادا ودمارا، ويبدو أنها لم تجد من يوقف اتساعها، فتعاظم نماؤها وتوسع أثرها حتى أصبحت شيطانا وحشا له أذرع في التكرار الثاني.

وتستمر الحركة التي رسمها التكرار الأول تستمر في تكراره لكلمة: الأذرع، فالشيطان الذي ولده تنامي البقعة له أذرع، مستمرة في الحركة في التكرار الثاني: "وامتدت بعض الأذرع تحت عباءات الأعراب"، ثم الاستقرار الجزئي في التكرار الثالث: "ولكل ذراع دولته"، يتحول في التكرار الأخير إلى استقرار كليّ بصيرورة الأذرع دستورا يحرم الخروج عليه: "من يخرج عن دستور الأذرع..تهمته الإرهاب".

وتتضح بنود هذا الدستور في تكرار فعل الأمر: (طأطئ) مرتين في أسلوب الطلب، وجوابه في الأولى: تسلم، وفي الثانية: فلعل الركب يسير، وهنا ترتسم بنود قانون الجبن والجبناء في قبول الذل والتعايش معه بحجة السلامة، والتزام هذا القانون يستدعي جهلا بيّنه بالتحذير مرتين من القراءة: إياك بأن تقرأ". ولكن المقابل لـــ (طأطئ) لن يكون كما في الجواب الذي يتخيله الجبناء ويحتجون به في قبولهم الظلم؛ لذا يكرر الجملة: "واضبط نفسك"، ولهذه الجملة الحظ الأكبر من التكرار، فقد كررها الشاعر تسع مرات، أتبعها بـــ (لو) في أربعة مواضع متتالية، واتبع الموضع الخامس بفعل (قل)، والسادس بجملة اسمية، وكرر المواضع الثلاثة الأخير متتالية دون فواصل، كأنه يريد أن يقول: اضبط نفسك مهما فعلوا، وهنا يتجسد قانون الذل المطلق الذي يرسمه الجبناء في تبعثر الكرامة، وضياع معنى الإنسانية، وفي التكرار رسالة زجر وتأنيب لمن يقبل قانون الجبناء، وفيه إنكار لواقع مرفوض لدى الشاعر وأصحاب الكرامة، وهو سخرية من تسويف الجبن: " فالحكمة ان تضبط نفسك"، ودعوة للثورة ضد العدو عبر سرد تفاصيل ظلمه، وضد قانون الجبناء الذي أودى بحال الأمة إلى هذا الانحطاط.

"**واضبط نفسك**

(لو) لطموا الوجه من اليمنى

أدر اليسرى

واضبط نفسك

(لو) هتكوا الأعراض أمامك

فأدر تلفازك لقناة أخرى

واضبط نفسك

(لو) صاحت كل بنات أبيك

واا.. إسلاماأأأأأهْ

فكأنك لم تسمع شيئا

(لو) أكلوا أكباد صغارك

فغدا تلقـــــــــــاهم

فاضبط نفسك

قل ما تهوى

اضبط نفسك

فالحكمة أن تضبط نفسك

اضبط نفسك...

واضبط نفسك...

واضبط نفسك..."[34]

ومن تكرار اللازمة الذي يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا أساسيا ومركزيا من محاور القصيدة..

ما نقرؤه في قصيدة "**اسرج خيلك**" يجعل الشاعر من كلمة " غزة" في بداية كل مقطع لازمة تكرارية قي المقاطع الأربعة الأولى متبوعة بـــ (يا) في السطر الذي يليها:

"**غزّة** **غزّة** **غزّة** **غزّة**

(يا) المُنغزة (يا) الشَّوكة في حلق التلمود (يا)صيحة شعب قد صدع (يا) لحن رصاص"[35]

غزة هنا تشكل المحور الإيقاعي والدلالي، وتكسبها النداءات المتعددة بعدها قوة إبلاغية حماسية، ويعتمد الشاعر أسلوب تكرار اللفظ وتأكيد المعنى، فالعبارات بعد "غزة" يؤكد بعضها الآخر، فالمنغزة، أي المخترقة لشيء كان ينوي تجاوزها، إذن هي ذاتها الشوكة التي تتمثل بصيحة شعب لا يقبل الذل، فيعزف لحن الرصاص في دفاعه عن الوطن، غزة.

أما المقطع الأخير من القصيدة فيبدؤه الشاعر بسطرين شعريين، ويختمه بهما، مشكلا مدى تأثيريا شعريا مساندا للتكرار الأول الذي ركز فيه على "غزة" المنغزة، الشوكة، الصيحة، لحن الرصاص، مطلقا صرخة حماسية تؤازر غزة الصامدة، تنطلق من صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، تربط بين بداية المقطع ونهايته مشكلة إطارا سمعيا يبقى القارئ في حالة من الاتصال والحضور.

"**أسرج** يا شعب قناديلك

أسرج خيلك

ويكرر: **اسرج** خيلك، ويختم المقطع بـــ:

أسرج يا شعب قناديلك

أسرج خيلك

أسرج

خيلك

أ س ر ج

خ ي ل ك "[36]

وفي قصيدة (يا بلادي)، يسند الشاعر بلاد إلى ياء المتكلم؛ ليوضح اللحمة بينه وبين وطنه، فالوطن جزء منه وهو جزء من وطنه لا ينفكان عن بعضهما، مما يوجب على كل مهما أن يكون وفيا للآخر، ولكنَّ الواقع خالف ذلك، فوقع على صاحب الياء ما وقع من الظلم، يشكل صوته في القصيدة بمقاطع تبدأ بـــ: " في بلادي، وقبل السطر الأخير يقول: وبلادي "في بلادي

بتُّ أقتاتُ بجوعي

وبلادي

باعت الأغراب زادي

في بلادي

بتُّ مَصلوبا لحرفي

بتُّ مَخنوقا بنزفي

وبلادي

جعلت حزني مداي

في بلادي

قد ذوَتْ فيها النّجوم

واعترى البدر الوجوم

وبلادي

سكبت زيتي بقنديل الأعادي

وفي بلادي

أصبح البلبل إن غنى نشاز

يسير فيها الجرذ باعتزاز

وبلادي

أسكتت بالقهر أصوات الجياد

آه آه يا بلادي

آه

آه

يا...بِ ل ا د ي"[37]

إن المتأمل في صوت ذلك التكرار يجد أن في القصيدة صوتين، أما الصوت الأول (في بلادي) الذي يتشكل من حرف الجر في الذي يفيد معنى الظرفية وكلمة بلادي، وهي محور القصيدة، فصوت يشتكي فعل المستعمر المعتدي في البلاد، يشتكي ظلمه وقمعه، ويبين ما آل إليه الحال على أرض هذه البلاد، أما الصوت الثاني(وبلادي) الذي أسند الشاعر

بعده الافعال للبلاد، فقال: باعَتْ، جعَلَتْ، سكبَتْ أسكَتَت، فهذا الصوت يشتكي ظلم أهل البلاد من الذين باعوا خيرها، وجعلوا الحزن مداد أقلام أهلهم، وسكبوا خيرها في قناديل الأعادي، وأسكتوا أصوات الحق فيها، فالظلم الأول كالثاني، إن لم يكن الثاني أشد إيلاما. وجعل الشاعر الصوتين متتابعين، وكان المستعمر كلما بدأ ظلما، جار بعض أهل البلاد على بعض فأتموا ذلك الظلم بجورهم.

وفي اعتذاريته التي عنونها:" موتٌ.. ونواةٌ.. وحلم...!!!، فيكرر جملة: **عذرا أبي**، ليبين في كل مرة رفضه للانصياع لتعليمات السلف (الأب) التي تمثلت في تعليم أبنائهم الانسياق والخضوع والطاعة العمياء، ويتشكل التكرار في جملتين، جملة فعلية غُيِّب فيها الفعل، واستخدم المصدر نائبا عنه، لينسلخ من الارتباط بزمن للاعتذار، فاعتذاره مطلق لا يرتبط بزمن، وجملة ندائية، غيّبت فيها أداة النداء، فلا وقت للإطالة، ولا واسطة بينه وبين المنادى، يقول:

"عذرًا أبي..

ما عاد يغريني المسير مع القطيع

عذرا أبي..

فلقد فضضت ُمحابري

وأمطت عن قلمي اللثام

عذرا..

فقد أسرجت في وجه الخريف قصائدي

وقطعتُ بالحرف اللجامْ

عذرا أبي..

عذرا أبي..

عُريي ستنسج ستره شمس الربيع

فرداؤك المنسوج من خيط الولاء

يشدني

لكنني أبغي نسيج عباءتي بطريقتي

لا أشتهيها من أب

لا أشتهيها من أخ

لا أشتهيها من أحد

أنا لنْ أكونَ مطية

سأسير وحدي دون شيخ أو رفيق

عذرًا أبي..

عذرًا أخي..

عذرًا رفيق..

لا أنتمي ليمينكم

لا أنتمي ليساركم

فأنا ابن شمس الشام حين الشمس تحتضن الشآم

عذرًا لكم

فأنا عزمت الشدو خارجَ سربكم

ولقد عرفت الآن

من أين الطريق"[38]

إذن يقدم في التكرار تفاصيل الاعتذار، فهو رفض للانسياق بكل أشكاله، وتمرد على حاضر الذل، تمرد على الأنساب إن كانت ترضي واقعها المرير ولا تثور، يظهر في استحضار مخزون المحور الاستبدالي في الجملة المكررة، عذرا أبي، أخي، رفيق، ليغطي أكبر مساحة ممكنة من رسالة التمرد بكل أبعاده وتفاصيله.

- طول الموجة الصوتية[39]

يستدعيك توظيف الشاعر لتقنية طول الموجة الصوتية بتوسع في ديوانه الحديث عنها ضمن الظواهر الموسيقية الداخلية الظاهرة في الديوان، وهذه التقنية أمر غير ممثل في النظام الكتابي العربي، بل إنه من حيث الكمية غير معترف به بالنسبة إلى كمية الحركات الإعرابية والبنائية التي تكتفي بالحركة الطويلة أو القصيرة، فلا نجد عنصرا يسمى الحركة الطويلة جدا.[40]

وتتكون الحركة الطويلة جدا من حركات طويلة متماثلة متتابعة، وهي غالبا الألف، يشكل تتابعها خروجا عن الحد المعياري للحركة، ويمثل هذا الخروج صوتا يحمل في نغمته الطويلة دلالة أرادها الشاعر تتناسب مع تطويل الحركة إلى مدى يخالف المدى المعروف لها.

في قصيدة" فلتصقل يا أخيل حجرك"

واضبطْ نفسَك

لو صاحت كل بنات أبيك

واا.. إسلاماااااه[41]

تتناسب كثرة الألفات هنا مع تعدد الأصوات التي تطلب النجدة، ولا مجيب، والواقع يشهد بذلك، فالحرب والفقر والجوع والظلم مشكلات قضت مضاجع الأمة، وأرهقت قلوب الأمهات، وما زالت الاصوات تتردد علها تجد يوما مجيبا، والألفات في المتفجع عليه تفوق في طولها الألفات في حرف الندبة، فالأصوات كثيرة، ولكن الفاجعة فيما حلّ بالإسلام وأهله هي القضية الرئيسة.

وفي قصيدة " لا تحزني يا شام"

"نيرون مااااات

لكنّ موت الشعب

يخلق كلَّ يوم

ألفَ نَيرون

يسجله على قيد الجناة"[42]

نسمع في هذا الصوت تقرير حقيقة موت الظالم بظلمه، وفمهما تمادى في الظلم فالفناء موعده، لكن الحقيقة الأظهر أن تأصل الذل وموت الكرامة في الشعوب هو سبيل خلق نماذج نيرون جديدة، يتماهى ظلمها مع مدى الرضوخ والذل المتاحين في الشعوب.

"وفي قصيدة" جنازة"

ها قدْ تجهّزَ للرّحيل

واستفتحت ساقاه أسفارَ المدى

نادى بملءِ حنينه

قال: الودااااااااااااااع

ما كانَ عند وداعه

غيُر الصّدى..دا..دا..دا..دا..."[43]

يعبر الشاعر هنا بطول الألفات عن حالة من اليأس، فمهما حاولت أن تنادي فلن يسمعك أحد.[44] ويرسم الشاعر بتكرار (دا) فصورة سمعية تشرك القارئ في انعكاس صوت الصدى، وتمثل حالة الوحدة واليأس.

وفي قصيدة" فتموز لا يموت"

"فتموز

لاااااااااااااااا

لنْ يَموت"[45]

طول الألفات بعد (لا) يربطها بحالة من الرفض، رفض موت تموز، رفض الاستسلام لليأس، والتمسك بأمل يقيني، فالاستمرار سمة الحياة، وإن اعتراها ما اعتراها من الظلم واليأس، وتمثل هذه القصيدة خاتمة الديوان، الذي بث فيه الشاعر حزنه تارة، ويأسه تارة، وتمرده ورفضه تارة أخرى، ثم ختم بهذه القصيدة ليعلن أن كل ما مر به، وكل ما عاناه، لا يمكن أن ينقطع به امله بحياة أفضل.

الخاتمة

خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية

- قدرة الشاعر على توظيف التشكيلات الإيقاعية المناسبة لحالته الشعورية وغاياته الدلالية.
- احتل البحر الكامل المرتبة الأولى في الشيوع في هذا الديوان، وهي نتيجة تتوافق مع أن هذا البحر في العصر الحديث كان الأكثر شيوعا، واحتل الوافر المرتبة الثانية؛ لمنحه الشاعر في مجزوءه بحرا صافيا يناسب شعر التفعيلة الذي شغل الجزء الأكبر من الديوان، يليه في الترتيب البسيط، وهو أكثر البحور التي اتكأ عليها الشاعر في نظم شعر الشطرين، حيث نظم عليه ست قصائد من خمس عشرة قصيدة.
- إدراك الشاعر لطاقات البحور الدلالية، خلق تناسبا نوعا من التعالق الموسيقي الدلالي، عبر تناسب الإيقاعات الموسيقية في الوزن وموضوعات القصائد بتفاصيلها الشعورية.
- عمد الشاعر إلى توظيف الروي، إما مردوفا أو موصولا، وتناسب ذلك مع الإيحاءات الدلالية المرادة في القصائد.
- استخدم الشاعر التكرار في وحدات معجمية وتركيبية متعددة، فكان في الكلمة، اسما أو فعلا، وفي التركيب، والأساليب اللغوية، واللازمة التكرارية، وحقق غايات دلالية تنوعت بين التأكيد، والتوسع في المعنى، والتفصيل، والزجر، واللوم، والرفض، والتمرد.
- ليوحي من خلال تكراره بمعان قد لا تحملها الألفاظ.
- استخدم الشاعر تقنية الموجة الصوتية بشكل لافت في التعبير عن بعض المواقف الدلالية التي تتطلب بعدا صوتيا داعما للتوصل إليها، فحقق بها دلالة تعدد الأصوات المستنجدة دون مجيب، والتمادي في الظلم، والبأس، والرفض، والتمرد، والأمل بحياة أفضل.
- تعاضدت الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية في البناء الدلالي، ولا يقتصر دور أحدهما على صناعة نغم موسيقية يجذب السامع ويقع في نفسه موقع الإعجاب والاستحسان، بل يتعدى دور كل منهما إلى التعبير عن الأبعاد الدلالية، والتجارب الشعورية للشاعر

Abstract

The significance of rhythmic structure in the poetry of 'Siam Al-Mawajida', 'Ugniyaat Maliha' collection as an example.

By NANCY AHMAD ALSAYYED

This study aims to explore the rhythmic structure in the 'Ugniyaat Maliha' collection, and investigate its impact on creating meanings, condensing them, crystallizing poetic discourse, and its role in representing the emotional state by utilizing the latent energies in its details. It employs a statistical analytical approach that traces the rhythmic details and examines the essence of the relationship between it and the meanings of the poetic text. It also observes the rhythmic structures in their external manifestations, represented by meter and rhyme, as well as the internal manifestations where repetition shaped the inspiring presence in the field of the collection.

The study concluded that the poet realized, with creative insight, the place of rhythm and its role in building meaning in poetic discourse. He continued to invest his musical energies in the interest of expressing the components of the sad soul, and summoning the emotional impulses of rejection, rebellion, and liberation. He achieved, through repetition, semantic goals that varied between emphasis, expansion, rebuke, blame, and detailing.

Keywords: 'ugniyaat Maliha' collection, siyaam Al-Mawajida, rhythmic structure, repetition.

الهوامش

[1] أبو حميدة، محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 1421هـ، 2000م، ص1

[2] الوصيفي، عبد الرحمن محمد، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1.2004م، ص105.

[3] نافع، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن– الزرقاء، ص5.

[4] البغدادي، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد، جواهر الألفاظ، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1932م، ص3.

[5] القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن بن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، تونس، 1966م، ص122.

[6] عطوي، محمد الهادي،2011، التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعرية، دراسة في لامية الشقراطسي، مجلة التواصل، ع29، ص189.

[7] شبل، عزة، 2007م، علم لغة النص النظرية والتطبيق، القاهرة مكتبة الآداب، ص105.

[8] مبروك، جودة، 2008م، التكرار وتماسك النص، قصائد القدس لفاروق جويدة نموذجا، ط1، القاهرة مكتبة الآداب، ص26.

[9] الهاشمي، أحمد بن إبراهيم، (1362هـ) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت، 24/2

[10] ينظر، الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، 1955م، مكتبة مصطفى الحلبي، مصر، ج1/ص520

[11] ينظر، نفسه، الصفحة نفسها.

[12] ينظر، المختون، محمد بدوي سالم، علم العروض، مطبوع ضمن موسوعة الحضارة العربية والإسلامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،1987م، ص480.

[13] ينظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981، ص189–190/ ص196–197.

[14] واحدة في رثاء عاطف الفراية، والثانية في رثاء إبراهيم الصرايرة

[15] ميخائيل، صوايا، سليمان البستاني وإلياذة هوميروس، دار صادر، ص93.
[16] ينظر، الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، 1955م، مكتبة مصطفى الحلبي، مصر، ج1/ص540
[17] ينظر، نفسه، ج1/ ص537
[18] ينظر: مناع، هاشم صالح، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت،1989م.245
[19] أنيس، أبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981، ص264.
[20] ينظر: أدونيس. الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985/، ص13.
[21] ينظر: عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 87.
[22] بنية اللغة الشعرية، ص209
[23] مواجدة، الديوان، ص50
[24] نفسه، ص55
[25] فتحي، محمد رفيق، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان/ الأردن، 2003م، 11
[26] الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، 267.
[27] ينظر: الطبطبائي، عبد المحسن أحمد، منظومة الجمل القرآنية المكررة في ضوء السياق والمعنى، مجلة رسالة المشرق، جامعة تكريت، ص 15
[28] مصلوح، سعد، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2003م.
[29] ينظر، عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا/ دمشق، 2001م، ص204
[30] مواجدة، الديوان، ص15
[31] نفسه، ص15
[32] مواجدة، الديوان، ص18
[33] ابن منظور، محمد بن مكرم، (711م)، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ج8/ص17.
[34] مواجدة، الديوان، ص18
[35] نفسه، ص24
[36] نفسه، ص24
[37] مواجدة، الديوان، ص34
[38] مواجدة، الديوان، ص27
[39] اشار إلى هذه التقنية الدكتور يحيى عبابنة في تقديمه للديوان، واعتمدت الباحثة المصطلح نفسه.
[40] مواجدة، ديوان أغنيات مالحة، تقديم الدكتور يحيى عبابنة ص11–12.
[41] يرى الدكتور يجيى عبابنة في تقديمه للديوان أن الألفات الكثير هنا تشير إلى معنى جديد وهو السخرية من محاولة الاستنجاد بأحد.
[42] مواجدة، الديوان، ص41
[43] نفسه، ص47
[44] هذا التحليل للدكتور يحيى عبابة في تقديمه للديوان، تقديم، ص12.
[45] الديوان، ص90

المصادر والمراجع

- أدونيس. الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985م
- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981
- البغدادي، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد، جواهر الألفاظ، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1932م.
- أبو حميدة، محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 1421هـ، 2000م.
- شبل، عزة، 2007م، علم لغة النص النظرية والتطبيق، القاهرة مكتبة الآداب.
- الطبطبائي، عبد المحسن أحمد، منظومة الجمل القرآنية المكررة في ضوء السياق والمعنى، مجلة رسالة المشرق، جامعة تكريت.
- الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، 1955م، مكتبة مصطفى الحلبي، مصر.
- عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.
- عطوي، محمد الهادي،2011، التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعرية، دراسة في لامية الشقراطسي، مجلة التواصل.
- فتحي محمد رفيق، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان/ الأردن، 2003م.
- القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن بن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، تونس، 1966م.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
- مبروك، جودة، 2008م، التكرار وتماسك النص، قصائد القدس لفاروق جويدة نموذجا، ط1، القاهرة مكتبة الآداب.
- مصلوح، سعد، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2003م.
- المختون، محمد بدوي سالم، علم العروض، مطبوع ضمن موسوعة الحضارة العربية والإسلامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،1987م.
- مناع، هاشم صالح، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت،1989م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، (711م)، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.
- المواجدة، صيام عبد الحميد، ناشرون وموزعون، الأردن، عمان، ط1، 2016م.
- ميخائيل، صوايا، سليمان البستاني وإلياذة هوميروس، دار صادر.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار النهضة، مصر، ط3، 1967م.
- نافع، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن– الزرقاء.
- الوصيفي، عبد الرحمن محمد، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2004م.
- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم، (1362هـ) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت.