The Rotation Technique in the Diwan of Eleven Planets by Mahmoud Darwish (Semantic Statistical Study)

Dr. Mustafa Nimr*
Myrna Ajeeb**

(Received 17 / 4 / 2023. Accepted 14 / 12 / 2023)

□ ABSTRACT □

The research deals with the phenomenon of rotation in the Diwan of Eleven Planets by the palestinian poet Mahmoud Darwish, as one of the most important rhythmic techniques that have taken a new concept in modern poetry. The research is based on clarifying the meaning of the concept linguistically and idiomaticallyin past and present. And then it presents the most important patterns of rotation represented by rotation at the level of prosody, rotation at the level of semantics, and then their meeting together. This is done by observing its presence in the studied diwan in an attempt to explore its semantic and aesthetic dimensions.

Keywords: The Rotation Technique, semantic rotation, , The prosodic rotation, the zero pause.

Copyright **:**Tishreen University journal-Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

* **Associate Professor - Faculty of Arts and Human Sciences - Tishreen University - Lattakia - Syria.**
****PhD student - Faculty of Arts and Human Sciences - Tishreen University - Lattakia - Syria.**

تقنيّة التّدوير في ديوان أحدَ عشرَ كوكباً لمحمود درويش
(دراسة إحصائيّة دلاليّة)

د. مصطفى نمر*

ميرنا عجيب**

(تاريخ الإيداع 17 / 4 / 2023. قبل للنشر في 14 / 12 / 2023)

□ ملخّص □

يتناول هذا البحث ظاهرة التّدوير في ديوان أحد عشر كوكباً للشّاعر الفلسطيني محمود درويش بوصفها واحدة من أهم التّقنيّات الإيقاعيّة التي اتّخذت مفهوماً جديداً في الشّعر الحديث، إذ يقوم البحث على توضيح دلالة المفهوم لغة واصطلاحاً بين القديم والحديث، ومن ثمّ يعرض أهم أنماط التّدوير المتمثّلة بالتّدوير على مستوى العروض، والتّدوير على مستوى الدّلالة، ومن ثمّ اجتماعهما معاً، وذلك من خلال رصد حضورها في الدّيوان محلّ الدّرس في محاولة لاستكشاف أبعادها الدّلاليّة والجماليّة.

الكلمات المفتاحيّة: تقنية التّدوير، التّدوير الدّلالي، التّدوير العروضي، الوقفة الصّفر.

حقوق النشر :مجلة جامعة تشرين- سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

*أستاذ مساعد- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة تشرين- اللاذقية- سورية.

**طالبة دكتوراه- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة تشرين- اللاذقية- سورية.

مقدّمة:

تعد ظاهرة التدوير من التّقنيات الإيقاعيّة الغنائية التي عرفها الشّعر القديم، إذ إنّها تقوم على ربط شطري البيت بكلمة واحدة مقسومة بينهما، ولهذا أهميّته الإيقاعيّة والدّلاليّة، إذ إنّه يضفي على البيت غنائيّة واضحة، كما أنّ الكلمة التي يصيبها التّدوير تشي بأهمّيّة معناها، لأنّه يلقي مزيداً من الضّوء عليها، ويبطئ نطقها وإيقاعها، ممّا يحفّز انتباه المتلقّي ويجذبه إلى التّركيز على دلالتها التي غالباً ما تكون ذات صلة وطيدة بالموضوع العام للقصيدة.

وأمّا التّدوير في الشّعريّة العربيّة الحديثة فقد اتّخذ شكلاً جديداً، إذ إنّه لم يعد من المستساغ تجزيء الكلمة بين سطرين شعريين في ظلّ الحرّيّة الممنوحة للشّاعر الحديث في اختيار المقدار الذي يراه مناسباً من الكلمات في كلّ سطرٍ شعري. ومن ثمّ فقد انتقل التّدوير إلى بنية الوحدات الإيقاعيّة التي تبنى عليها القصيدة الحديثة، وأصبح التدوير يتّصل بالوحدة الإيقاعيّة لا بالكلمة، وقد تفرّع عن ذلك أنماط متنوّعة وأشكال مختلفة مثّلت إضافةً مهمّة إلى إيقاعيّة القصيدة الحديثة.

ويمثّل محمود درويش واحداً من أهمّ الشّعراء المحدثين الذين عرفوا بإيقاعيّتهم واهتمامهم بالتّقنيّات الإيقاعيّة المتنوّعة التي من شأنها أن تزيد من تأثير الإيقاع وحضوره في النّص الشّعري. وهذا ما ظهر بشكل واضح في ديوانه أحد عشر كوكباً الذي أصدره عام 1992.

أهمّية البحث وأهدافه:

تتأتّى أهميّة البحث من كونه يتناول تقنيّة إيقاعيّة غنائيّة، هي تقنية التّدوير التي عرفها الشّعر العربي القديم واستمرّت في الشّعريّة الحديثة بأنماط مستحدثة من وحي المنجز الشّعري، محاولاً رصد تجلّياتها وأنماط حضورها في ديوان أحد عشر كوكباً للشّاعر الفلسطيني محمود درويش (1941_ 2008) من خلال دراسة إحصائيّة، وذلك بغية استكشاف أبعادها الدّلاليّة والإيقاعيّة في شعريّة درويش.

منهجيّة البحث:

ينهج البحث المنهج الأسلوبي الإحصائي الذي يقوم على إحصاء الأنماط التّدويريّة في المدوّنة المختارة ، وستخضع الإحصاءات دراسة تحليليّة تهدف إلى الوقوف على أبعادها الدّلالية في محاولة لربط الإيقاع بالدّلالة.

_مفهوم التّدوير:

يشكّل التّدوير مفهوماً إيقاعيّاً بارزاً في الشّعريّة العربيّة، وهو متأصّلٌ فيها لغةً واصطلاحاً، فإذا عدنا إلى الجذر اللغوي لهذه الكلمة، نرى أنّ "الدّال والواو والرّاء أصلٌ واحدٌ يدلُّ على إحداقِ الشّيء بالشّيء من حواليه. يقال دارَ يدورُ دوراناً".[1] أي إنّه يشي بمعنى العودة والالتفاف، و"تدوير الشّيء: جَعْلُهُ مُدوَّراً".[2] أي إنّه يشي بمعنى العودة والالتفاف.

وأمّا في الاصطلاح، فله مفهومان أحدهما "هو ما اشترك شطراه في كلمة واحدة، بعضها في الصّدر وبعضها الآخر في العجز".[3] وواضح من هذا التّعريف ارتباطه بالشّعرية القديمة التي يقوم نسقها الشّعري على نظام البيت الشّعري ذي

[1] **ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر، 1979، ج2، ص310.**

[2] **ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: علي عبد الله الكبير وآخرون، ط2، دار المعارف، مصر ، د.ت، ج17، مادة دور.**

[3] **مينو، معجم مصطلحات العروض، ط2، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، دولة الإمارات العربيّة المتحدة، 2014، ص100.**

الشّطرين، وهو لم يرد بهذه الصّيغة لدى القدماء، وإنّما أطلقوا عليه المداخل أو المدمج ... وأمّا المفهوم الآخر، فهو مفهوم مرتبط بالشّعريّة الحديثة، وهو "أن تتلاحق التّفعيلات في أسطر القصيدة من غير اعتبار للحيّز الذي تشغله من الجمل".[4] بمعنى "أن يأتي جزء من التّفعيلة في آخر الأسطر ويأتي الجزء الآخر_ أي ما تبقّى من التّفعيلة_ في بداية السّطر الذي يليه".[5]

وهذا يعني أنّ التّدوير في المفهوم الأوّل يرتبط ببنية الكلمة، وأمّا في المفهوم الآخر فإنّه يرتبط بالبنية العروضيّة القائمة على الوحدات الإيقاعيّة.

_التّدوير في الشّعر الحديث:

يمثّل التّدوير تدفّقاً وزنيّاً في المقام الأوّل، وفيه ينهي الشّاعر "أغلب سطوره بجزء من التّفعيلة، ويتمّها في السّطر الآخر ليمنح سطوره لوناً موسيقيّاً متميّزاً".[6] و هدفه هدم بنية البيت من خلال وصل نهاية الجملة الشّعريّة (السّطر) "بأوّل الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً. لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدوّرة يحدث الكسر العروضي".[7] وبذلك فإنّه يمثّل "إضافة فنّيّة تتيح تدفّق الأداء متجاوزة محدوديّة السّطر الشّعري وانغلاق المعنى عليه. ولذا فهو منجاة أيضاً من بتر الكلمات أو تعليقها لسطور تالية".[8]

وقد كان التّدوير في الشّعريّة القديمة يقوم على تجزئة الكلمة، ولذلك منعت نازك وقوع التّدوير في الشّعر المعاصر، إذ تقول: "ينبغي لنا أن نقرّر في أوّل هذا القسم من بحثنا أنّ التّدوير يمتنع امتناعاً تامّاً في الشّعر الحرّ. فلا يسوّغ للشّاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوّراً. وهذا يحسم الموضوع".[9]

وهي تعني بذلك امتناع تجزئة الكلمة، وأمّا التّدوير بمفهومه المعاصر القائم على تجزئة الوحدة الإيقاعيّة فإنّه تقنيّة إيقاعيّة قصدها الشّاعر المعاصر وحمّلها كثيراً من معانيه، إذ إنّ آليّة التّدوير تعمل على ربط الإيقاع بالبنية الدّلاليّة والمحتوى العاطفي ممّا يحقّق غايات إيقاعيّة كبيرة، وهذه الآليّة "فضلاً عن إفضائها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة. وضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكّلة لها. فإنّها تحقّق للقصيدة وحدة نغميّة كلّيّة. كما أنّها تسمح في الوقت نفسه بتعدّد النّغمات وتنويعها بين السّطر والآخر".[10]

_أنماط التّدوير:

اتّخذ التّدوير في الشّعريّة الحديثة أنماطاً متنوّعة انطلاقاً من تنوّع بنيات النّص الشّعري الحديث، فلم يعد أساسه البيت المشطور إلى نصفين، وإنّما أصبحنا نتعامل مع أسطر شعريّة قد تمتد لتكوّن جملاً، وهذا شكّل أساساً جديداً في تحديد البنية التّدويريّة، ويمكن توضيح ذلك من خلال تعريف كلّ من السّطر الشّعري، والجملة الشّعريّة.

---

[4] المرجع السّابق نفسه، ص101.

[5] أبو مغلي، سميح. مبادئ العروض. ط3، مؤسسة المستقبل، عمان، 1964، ص44.

[6] السمندر، ازدهار. الوزن والإيقاع (دراسة في موسيقا الشّعر)، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 1991، ص138.

[7] يوسف، حسين عبد الجليل. موسيقى الشّعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1989، ج1، ص238.

[8] عيد، رجاء. القصيدة الجديدة بيت التّجديد والتّجدّد، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج15، ع2، 1995، ص173.

[9] الملائكة، نازك. قضايا الشّعر المعاصر، ط3، مكتبة النّهظة، مصر، 1967، ص95.

[10] عبيد، محمّد صابر. القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص162.

يتحدّد مفهوم السّطر الشّعري ببداية المرحلة التي "فتّت فيها البنية العروضيّة للبيت. واكتفي منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقيّة هي التّفعيلة".[11] وهي ما أطلقنا عليه في بحثنا مفهوم الوحدة الإيقاعيّة.

إنّ السّطر الشّعري "مهما امتدّ فإنّ له طولاً معقولاً لا يستطيع أن يتجاوزه، وأن الدّفقة قد تمتد في بعض الأحيان إلى مدى أبعد. ومن ثمّ يمكن أن يقال إنّ فكرة السّطر الشّعري قد حلّت مشكلة الدّفقة السّريعة أو القصيرة، ولكنّها لم تحلّ مشكلة الدّفقة الممتدّة إلّا جزئيّاً، وكان لا بدّ عندئذ من تطويع الشّكل التّعبيري للشّعور، مهما امتدّت دفقة هذا الشّعور. ومن هنا كان الخروج إلى ما سمّيناه بالجملة الشّعريّة، والجملة الشّعريّة نفس واحد ممتد، يشغل أكثر من سطر".[12]

وعليه، إنّ الجملة الشّعريّة "بنية موسيقيّة أكبر من السّطر. وإن ظلّت محتفظة بكلّ خصائصه. وقد تمتدّ أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر.. لكن الجملة تظلّ مع هذه الاعتبارات بنية موسيقيّة مكتفية بذاتها وإن مثّلت في الوقت نفسه جزئيّة من بنية عضويّة أعمّ هي القصيدة".[13]

وبذلك يكون الفرق بين السّطر الشّعري والجملة الشّعريّة متحدّداً انطلاقاً من كون "الشّعر الحر هو شعر لا يتقيّد بعدد التّفعيلات في البيت الواحد. فقد يتركّب من تفعيلة واحدة وقد يكون تفعيلتين. وقد تصل تفعيلاته إلى ثمان أو عشر أو اثنتي عشرة".[14]

وأمّا الجملة الشّعريّة فإنّها تبدأ إذا بلغ السّطر ثلاث عشرة وحدة إيقاعيّة. وتمتد امتداداً غير محدّد العدد لكن بشرط ألّا يشمل كلّ القصيدة. ولما كان التّعبير خادماً للدفقة الشّعورية فإنّ طول السّطر الشّعري مرتبط بطولها، وقد تطول لتتجاوز البيت الشعري إلى الجملة الشّعرية، إي إنّه إذا "كنّا بسبيل دفقة شعوريّة ممتدّة فينبغي أن تكون الصّورة الموسيقيّة ممتدّة ومعبّرة عن هذا التّدفّق".[15]

وعلى وفق هذا الاعتبار يكون التّدوير عروضيّاً، إذ إنّه يعتمد في تحديد السّطر أو الجملة على عدد الوحدات الإيقاعيّة، ويتمّ الرّبط بين الأسطر الشّعريّة من خلال تدوير الوحدة الإيقاعيّة.

وإذا حاولنا ربط التّدوير بالدّلالة، فلا بدّ لنا من الوقوف على ما يمكن تسميته بالتّدوير الدّلالي الذي ينهج المبدأ نفسه في ربط أكثر من سطر شعري لتكوين جملة طويلة أو قصيدة ترتبط أسطرها بعضها ببعض ارتباطاً تركيبيّاً، وقد يجتمع التّدوير على المستوى العروضي والمستوى التّركيبي، فيتشكّل لدينا صورة أخرى للتّدوير تنعدم معها الوقفة التّركيبيّة والوقفة العروضيّة.

وعليه، يمكن لنا تناول أنماط التّدوير على وفق هذا المنظور، فيكون لدينا:

أوّلاً: التّدوير العروضي:

يمكن لنا الحديث عن نمطين رئيسين من أنّماط هذا التّدوير، الأوّل جزئيّ يجري "في إطار السّطر مهما بلغ طوله وعدد تفاعيله على أنّه شريحة من شرائح القصيدة".[16] وتحت هذا النّوع يمكن تناول ثلاثة أنماط هي: التّدوير الجملي، التّدوير

---

[11] **إسماعيل، عز الدّين. الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهرهالفنّية والمعنويّة، ط3، دار العودة، بيروت،1981، ص79.**

[12] **المرجع السّابق، ص110.**

[13] **المرجع السّابق، ص108.**

[14] **المعداوي، أحمد. أزمة الحداثة في الشّعر العربي الحديث، ط1، منشورات دار الآفاق، المغرب، 1993، ص58.**

[15] **إسماعيل، عز الدّين. الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنوية، ص110.**

[16] **السّعداني، مصطفى. التّغريب في الشّعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ص135.**

المقطعي، تدوير الوحدة الإيقاعيّة. والثّاني كلّي تصبح معه "القصيدة كلّها مدوّرة تدويراً كاملاً من بدايتها حتّى نهايتها، كما لو كانت سطراً واحداً متّصلاً دلاليّاً وموسيقيّاً".[17]

وبذلك تكون أنماط التّدوير العروضي في الشّعر الحديث هي:[18]

1.التّدوير الجملي:

يقوم هذا النّوع على تدوير الجملة الشّعريّة بكاملها، بحيث ينتهي التّدوير بنهايتها، لتبدأ جملة جديدة مدوّرة ينتهي فيها بانتهائها هي أيضاً، وهكذا تغدو القصيدة في الأغلب مجموعة من الجمل المدوّرة. ويمكن أن نمثّل للجملة المدوّرة بقول درويش:

ضعْ، ههنا، قَمَراً على الكرسيِّ. ضَعْ
فوقَ، البحيرة حوْلَ مِنديلي ليرْتفِعَ النَّخيلُ
أعلى وأعْلى،
هلْ لبِسْتَ سواي؟ هلْ سكنتكَ إمرأةٌ
لتُجْهِشَ كُلَّما التَفّتْ على جِذْعي فُروعُكَ؟
حُكَّ لي قدمي، وحُكّ دَمي لنعرفَ ما
تُخلِّفهُ العَواصِفُ والسّيولُ
مِنّي ومِنْك...[19]

تتمثّل الجملة المدوّرة في قوله:[20]

أعلى وأعْلى،
/5/5 /5/5//
متْفاعِلـن متْ +
هلْ لبِسْـتَ سواي؟ هلْ سكنتكَ إمـــرأةٌ
/5 //5 / //5/ /5 ///5/ /5 ///5
فا عِلن مُتَفاعِلـــن مُتَفاعِلُـن مُتَفا +
لتُجْهِشَ كُلَّما الــتَفّتْ على جِذْعي فُروعُكَ؟
//5// /5//5 /5/5 //5 /5/5 //5//
عِلن متَفاعلـن متْفاعِلن متْفاعِلن مُتَـ +
حُكَّ لي قدمي، وحُكّ دَمي لنعــرفَ ما
/5/ /5 ///5 //5/ //5 //5 // /5
فاعلــن متَفاعِلن متَفاعِلــنْ متَفــا +

[17] **المرجع السّابق، ص135.**

[18] **عبيد، محمّد صابر. القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001،**

[19] **درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، ط4، دار العودة، بيروت، 1993، ص71.**

[20] **(+): موضع التّدوير.**

تُخلِّفهُ العَواصِفُ والسِّيولُ

//5/5/5 //5// /5//5/

عِلُن متْفـــاعِلن متَفاعِلاتُ

تتكوّن هذه الجملة من اجتماع خمسة أسطر شعريّة من خلال تدوير أربع وحدات إيقاعيّة من أصل أربع عشرة وحدة إيقاعيّة من متَفاعلن (تفعيلة الكامل). وقد اتّخذت الوحدات الإيقاعيّة المدوّرة أشكالاً متنوّعة، هي: (مُتْـ+ فاعلن المضمرة)[21]/ مُتَفا+ عِلن)/ (متَـ + فاعِلن).

2. التّدوير المقطعي:

يتميّز هذا الشّكل من التّدوير باختراقه لمقطع من القصيدة اختراقاً كلّيّاً، وقد يشمل هذا الاختراق أكثر من مقطع. يشمل التّدوير القصيدة كلّها حتّى تصبح وكأنّها جملة واحدة.

هذا النّوع من التّدوير قلّما ورد في ديوان أحد عشر كوكباً، ويمكن أن نمثّله بقصيدة (سنختار سوفوكل)، إذ قسمها درويش إلى عشرة مقاطع، يقول في المقطع العاشر منها:

سلاماً على أرضِ كَنعانَ،

أرضِ الغَزالةِ،

والأرجوان[22]

فقد وقع التّدوير بين هذه الأسطر الثّلاث وحوّلها إلى سطر واحد.

3. تدوير الوحدة الإيقاعيّة:[23]

"هناك نمط من التّدوير يمثّل العتبة الدّنيا، وهو يكافئ جملة إيقاعيّة مكوّنة من سطرين شعريّين ليس غير".[24]

وهذا النّوع هو الغالب على التّدوير في هذا الدّيوان، ومن نماذجه قول درويش:

ريتا ترتّبُ ليلَ غرفتنا: قليلُ

هذا النّبيذُ،

/5//5/5/

متْفاعلن مُـ +

وهذه الأ زهارُ أكبرُ من سريري[25]

//5//5 /5//5/5 ///5//5/

تفاعلن متْفاعلن متَفاعِلاتن

فالتّدوير يشطر الوحدة الإيقاعيّة (متَفاعلن) إلى جزأين بين السّطرين الثّاني والثّالث، لتتّخذ شكلاً جديداً (مُـ+ تفاعلن).

---

[21] **الإضمار: هو تسكين الثّاني المتحرّك من (متَفاعلن)، ينظر: الزّمخشري، جار الله. القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدّين قباوة، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، 1989، ص41.**

[22] **درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص67.**

[23] **ينظر : قاسي، صبيرة. بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2011، ص156.**

[24] **ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص156.**

[25] **درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، ط4، دار العودة، بيروت، 1993، ص71.**

4. التّدوير الكلّي:

قد يمتدّ التّدوير ليشمل القصيدة بمجملها. وتتميز القصيدة المدوّرة تدويراً كلّيّاً "بانسيابيّة واستمراريّة وتواصليّة لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التّدوير الأخرى".[26] ولم يستعمل درويش هذا النّمط في ديوانه أحدَ عشر كوكباً.

هكذا يتّضح لنا أنّ أساس التّفريق بين هذه الأنماط هو على أساس امتداد السّطر الشّعري الذي قد يطول بفاعليّة التّدوير فيبلغ جملة أو مقطعاً أو قصيدة.

تتكوّن البنية العروضيّة لديوان أحد عشر كوكباً من (5189) وحدة إيقاعيّة موزّعة على ثلاث وحدات إيقاعيّة:

فاعلن في قصيدة واحدة 1398 مرّة.

فعولن في ثلاث قصائد 2821 مرّة.

متفاعلن في قصيدتين: 973 مرّة.

وقد وقع التّدوير بصورة عامّة في (66) وحدة إيقاعيّة، وهو رقم ضئيل إذ ما قيس بالمجموع الكلّي إذ إنّ نسبته لا تتعدّى 1.2%.

غير أنّ فعاليّة التّدوير تتبدّى من خلال سياقها، ومن خلال الوحدات الإيقاعيّة التي اعترتها، فلو نظرنا إلى وقوع التّدوير في كل وحدة إيقاعيّة من هذه الوحدات لظهر لنا التّفاوت الواضح في مرّات ورودة من وحدة إلى أخرى:

جدول (1) التّدوير العروضي في ديوان أحد عشر كوكباً

الوحدة الإيقاعيّة	مرّات التّدوير	النّسبة المئويّة
فاعلن	3	%4.5
فعولن	30	%45.4
مُتَفاعِلن	33	% 50

نلاحظ أنّ الوحدة الإيقاعيّة (فاعلن) كانت الأقل حضوراً، إذ إنّها وقعت مدوّرة ثلاث مرّات فقط من أصل 66 وحدة إيقاعيّة مدوّرة.

في حين أنّ الوحدة الإيقاعيّة (فعولن) قد وقعت مدوّرة 30 مرّة، أي ما يعادل 45.4% من المجموع الكلّي للوحدات المدوّرة.

وقد وردت (متفاعلن) مدوّرة 33 مرّة؛ أي ما يعادل 50%.

ولو نظرنا إلى سياقات ورود هذه التّدويرات، فنرى أنّ (فاعلن) وقعت في القصيدة الأولى من الدّيوان وهي بعنوان: أحدَ عشرَ كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، وقد قسّمها درويش إلى أحدَ عشر نصّاً تناول في كلّ واحد منها مشهداً من مشاهد سقوط الأندلس في إسقاط للتّاريخ على الواقع الفلسطيني. ولعلّ هذا التّقسيم الشّكلي جعل الشّاعر يبتعد عن التّدوير قليلاً، إذ إنّ هذه النّصوص يتراوح طولها بين 19 إلى 21 سطراً شعريّاً. إذ إنّ فكرة القصيدة المستمدّة من مأساة التّاريخ العربي كان لها دورها في ابتعاد الشّاعر عن التّدوير.

[26] **عبيد، محمّد صابر. القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، ص176.**

وقد اتّخذت فاعلن المدوّرة ثلاثة أشكال:

الجدول (2) أشكال فاعلن المدوّرة في ديوان أحدَ عشر كوكباً

الشّكل التّدويري لفاعلن	مرّات وروده
فا + عِلن	1
فـــ +عِلن	1
فاعِ + لُن	1

هذا التّنويع في الشّكل التّدويري له أثره الإيقاعي في خلق حركة إيقاعيّة متجدّدة، ويمكن التّمثيل لفاعلن المدوّرة بقول درويش:

....سوفَ أسقطُ مِن نَجْمةٍ

في السَّماءِ إلى خيمةٍ في الطَّريقِ إلى ... أين؟

أيْنَ الطَّريقُ إلى أيِّ شَيءٍ؟ أرى الغيبَ أوضحَ مِنْ

شارعٍ لم يعد شارعي. مَن أنا بعدَ ليلِ الغريبةْ؟[27]

يقع التّدوير على الشّكل الآتي:

في السَّما ءِ إلى خيمةٍ في الطَّريـقِ إلى ... أينَ؟

/5 //5 / //5 /5//5/ 5 //5 / //5 /5/

فاعِلنْ فَعِلنْ فاعِلُن فاعِلُن فَعِلُن فاعِ +

أيْـــنَ الطَّريــقُ إلى أيِّ شَيءٍ؟ أرى الـغيبَ أوضحَ مِنْ

/5 /5//5/ / //5 /5//5/ 5 //5 /5/ /5//5/

لن فاعِلن فَعِلن فاعلن فاعلن فاعلن فَعِلُن

يتكوّن هذا السّطر الشّعري من (12) وحدة إيقاعيّة، أي إنّه بلغ الحد الأقصى لعدد الوحدات الإيقاعيّة على وفق ما ذكرنا آنفاً، وقد اكتسب هذا الامتداد بفعل التّدوير الذي وحّد السّطرين الشّعريين وحوّلهما إلى سطر واحد طويل النّفس. وقد أثر هذا التّدوير إيقاعيّاً بشكل لافت، إذ إنّه ألغى القافية (النّون) وحوّلها إلى قافية داخليّة، أو إنّه أبطلَ أثرها. هكذا يعيش الشّاعر غربته وضياعه في أكثر الأماكن ألفة لديه، لقد أصبح الغيب أقرب وأوضح من تلك الأماكن التي ألفها ولكنّه الآن مجبر على تركها. هذا الطّريق المجهول الذي لا يدري نهايته.. لقد فاضت حالة الضّياع المنسابة في عقله على سطح لغته التي انسابت إيقاعيّاً بفعل التّدوير كاشفة عن تساؤلاته الحائرة كحيرته.

وأمّا الوحدة الإيقاعيّة (فعولن) فقد بنيت عليها ثلاثُ قصائد من هذا الدّيوان، وهي:

قصيدة خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرّجل الأبيض: 14 وحدة إيقاعيّة مدوّرة.

قصيدة سنختار سوفوكل: 6 وحدات إيقاعيّة مدوّرة.

قصيدة فرس للغريب: 10 وحدات إيقاعيّة مدوّرة.

وأشكالها:

[27] **درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص20.**

الجدول(3) أشكال فعولن المدوَّرة في ديوان أحدَ عشرَ كوكباً

الشّكل التّدويري لفعولن	مرّات وروده
فـــ + عولن	17
فَـ + عولُ	5
فعو + لن	7

جاءت (فعولن) الصّحيحة مدوّرة على صورتين (فـ+عولن / فعو+لن)، وأمّا فعولن المقبوضة[28] فقد اتّخذت صورة واحدة (فـ+عولُ) ، مع احتمالها صورة أخرى (فعو+لُ)، لكنّ درويشاً لم يوظّفها، وهذا يدلّنا على أنّ التّدوير كان خياراً ولم يفرضه عليه النّص، وهذا أمر بدهي في الشّعر الحديث الذي لا يقيّد الشّاعر ، وإنّما يختار الشّاعر من الممكنات النّصيّة ما يراه مناسباً للتّعبير عن دفقته الشّعوريّة.

ويمكن أن نمثّل لذلك بقول درويش من قصيدة (خطبة الهندي الأحمر _ما قبل الأخيرة_ أمام الرّجل الأبيض):

نطِلُّ على أرضِنا من حصى أَرضِنا، مِن ثُقوبِ الغيوم

نطلُّ على أرضِنا ، من كلامِ النّجومِ نُطِلُّ على أرضِنا

مِنْ هواءِ البُحيراتِ، من زَغَبِ الذّرة الهَشِّ، مِن

زَهرةِ القبْرِ، من ورَقِ الحَوْرِ، من كلِّ شيء[29]

فقد وقع التّدوير في وحدتين إيقاعيّتين، على الشّكل الآتي:

نطلُّ على أرضِنا ، من كلامِ الـنّجومِ نُطِلُّ على أرضِنا

/5// /5// 5/ /5//5/ 5/ /5//5/5/ 5/ /5// /5// 5/ /5//5/

فعول فعــو لن فعو لن فعولن فعول فعولُ فعولن فعو +

مِنْ هواءِ الــــبُحيراتِ، من زَغَبِ الـذّرة الــهَشِّ، مِن

/5 //5/5/ 5/ /5/5// 5/ ///5 ///5 /5/ /5

لن فعولن فعولن فعول فعولُ فعولن فـــــعو +

زَهرةِ الــــقبْرِ، من ورَقِ الحَوْرِ، من كلِّ شيء

/5//5/ /5/ 5/ ///5 /5/ 5/ /5/ /5/

لن فعو لن فعول فعولن فعولن فعول

أوّل ما يمكن ملا حظته أنّ الشّاعر تخلّى عن القافية في سبيل التّدوير، إذ إنّه من الممكن أن تكون الأسطر منتهية بـ: (من ثقوب الغيوم/ من كلام النّجوم)، ثمّ يبدأ بسطر شعري جديد من دون تغيير في الوحدات الإيقاعيّة، وإنّما ستفقد الوحدات تدويرها. من مثل هذا السّياق نستطيع الوقوف على أهمّيّة التّدوير في شعر درويش، ولعلّ ذلك يعود إلى اهتمامه بالإنشاد وإلقاء الشّعر، فالتّدوير يكسب الأسطر مزيداً من الغنائيّة.

وأمّا الوحدة الإيقاعيّة (مُتَفاعِلن) فقد بنى عليها قصيدتين:

قصيدة حجر كنعاني في البحر الميت: 3 وحدات إيقاعيّة مدوَّرة.

---

[28] **القبض: هو حذف الخامس السّاكن، ينظر: الزّمخشري، جار الله. القسطاس في علم العروض، ص32.**

[29] **درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص45.**

قصيدة شتاء ريتا: 30 وحدة إيقاعيّة مدوّرة.

وقد اتّخذت الأشكال الآتية:

الجدول (4) أشكال مُتَفاعِلن المدوّرة في ديوان أحدَ عشَرَ كوكباً

الشّكل التّدويري لمُتَفاعِلن	مرّات وروده
مُتَفا +عِلن	4
مُتْفا + عِلن	6
مُتَفاعِ+ لن	2
مُتْفاعِ + لن	5
مُتْ + فاعلن	4
مُتَ + فاعِلن	3
مُ + تَفاعِلن	9
مُ + تفاعلاتن	1

نلاحظ التّنوّع البنيوي في تشكيل الوحدة الإيقاعيّة (مُتفاعِلُن)، يبدو أنّ الشّاعر وظّف أغلب إمكانيّاتها التّدويريّة. ومن اللافت أيضاً اجتماع أغلبها في قصيدة واحدة هي قصيدة (شتاء ريتا) التي حوت أعلى نسبة تدويريّة بين القصائد بصورة عامّة. ويمكن أن نلاحظ من عنوانها أنّ موضوعها يبدو بعيداً بعض الشّيء عن المسحة التّاريخيّة التي وسمت جلّ قصائد هذا الدّيوان. وقد تكون الغنائيّة التي يورثها التّدوير وسيلةً تعبيريّةً تلخّص كثيراً من الأحاسيس التي أراد الشّاعر أن يطلقها في أثناء قصيدته.

ويمكن أن نقف على بعض منها من خلال النّموذج الآتي:

لو تعبرينَ النَّهرَ ، يا ريتا؟

وأيْنَ النَّهْرُ؟ قالَتْ...

قلْتُ: فيكِ وفيَّ نهرٌ واحدٌ،

وأنا أسيلُ دَماً، وذاكِرةً أسيلُ[30]

يقع التّدوير على الشّكل الآتي:

لو تعبريـــنَ الـنَّهرَ ، يا ريتا؟

/5 /5//5 /5/5/ /5 /5/5

مثْفاعلن مثْفاعِلن مثْفا +

وأيْـــنَ الـــنَّهْرُ؟ قالَتْ...

// 5/ /5 /5 /5 /5 /5

عِلن مثْفاعـــــلن مُتْ +

قلْتُ: فيـــكِ وفيَّ نهـــرٌ واحدٌ،

/5/ /5 / //5/ /5 /5 /5//5

فاعلـــن مُتَفا عِلُن مثْفاعلـــن

[30] **درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص78.**

اتّخذت (متَفاعلن) المدوّرة في هذا النّموذج نمطين: (متْفا+ علن)، (متْـ+ فاعلن)، وهي مضمرة في الحالتين.
وهذه الوحدة الإيقاعيّة هي الأساس الذي يقوم عليه نسق الكامل، وهي تمتاز بسرعة إيقاعها من خلال كثرة حركاتها (5//5///). غير أنّ دخول الإضمار عليها يرفع من نسبة التّسكين ومن ثمّ فإنّه يبطّئ إيقاعها. وإذا نظرنا إلى (متفاعلن المدوّرة) في هذا الدّيوان نرى أنّها جاءت مضمرة (15) مرّة من أصل 33 مرّة، أي ما يقارب النّصف.

ثانياً: التّدوير الدّلالي:

وهو ما عُرف في الشّعريّة القديمة بمصطح التّضمين الذي يقصد به "أن يأتي البيت لا يتمّ معناه إلّا بالذي بعده".[31] و "أمّا في الشّعر المعاصر فإنّ مفهوم التّضمين يرتبط بمفهوم وحدة القصيدة، فكلّما نضج المفهوم الثّاني تزايد استخدام التّضمين وتوظيفه بطرائق فنّيّة أكثر تأثيراً وهكذا أصبح التّضمين تقنيّة فنّيّة مع حركة الشّعر الحرّ".[32]
أي إنّ مفهوم التّدوير الدّلالي في الشّعر الحديث هو التّضمين عينه في الشّعريّة القديمة، غير أنّ وجهة النّظر إليه قد اختلفت بين الشّعريّتين، فقد عدّه القدماء عيباً، ولعلّ مردّه "إلى رغبة العروضيّين في المحافظة على استقلاليّة البيت الشّعري، غير أنّ الواقع الشّعري يدلّنا على أنّ الشّعراء لم يحافظوا على تلك الاستقلاليّة دائماً".[33] ويمكن أن نستدل بذلك على أنّ بعض الدّراسات الإيقاعيّة القديمة قد ابتعدت في أحكامها عن الواقع الشّعري الذي قبل هذه الظّاهرة وطبّقها. ولما كانت القصيدة الحديثة تعتدّ بمفهوم الوحدة العضويّة والمعنويّة، فإنّها تعاملت مع هذه الظّاهرة على أنّها تقنيّة إيقاعية تضيف أبعاداً جماليّة ودلاليّة للمنجز الشّعري.
وقد اتّخذ التّدوير الدّلالي في ديوان أحدَ عشرَ كوكباً أنماطاً مختلفة، لذا سنحاول هنا الوقوف على أبرز العلاقات التّركيبية وحضورها في النّسق التّدويري:

الجدول (5) أنماط التّدوير الدّلالي في ديوان أحدَ عشر كوكباً

النّمط التدويري الدّلالي	مرّات وروده	النّسبة المئويّة
المبتدأ + الخبر	40	%10.7
الجار + المجرور	23	%6.1
الفعل + المفعول به	46	%12.3
الفعل + الفاعل	6	%1.6
اسم الموصول + صلته	9	%2.4
التّركيب النّدائي	4	%1
التّركيب االإضافي	2	%0.5
التّركيب الشَّرطي	5	%1.3
التّركيب المتضمّن حالاً	14	%3.7

يتّضح لنا من خلال هذا الجدول، أنّ درويشاً لم يقتصر على علاقة تركيبيّة بعينها ليجري التّدوير عليها، وإنّما نوّع فيها، ولعلّ "ما يمنح النّص الشّعري تماسكه وقوّته أنّ هذه الأشكال النّحويّة التي يتمظهر التّدوير الدّلالي من خلالها لا

[31] **التّبريزي، الخطيب. الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994، ص258.**
[32] **قاسي، صبيرة. بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، ص158.**
[33] **المرجع السّابق، ص158.**

تشتغل بشكل جزئي، إذ يتضافر أكثر من شكل ضمن القصيدة الواحدة، فالتّدوير يستطيل ويمتد ليشمل عدّة أسطر ويتنوّع فيجعل أوجه اتّصال الأسطر الشّعريّة متعدّدة، وفي هذا الامتداد تعضيد لتماسك النّص الشّعري، كما أنّ في التّنوّع دفعاً للرّتابةِ التي قد تحدثها العلائق التّركيبيّة المتماثلة".[34]

كما يظهر لنا من خلال نسب ورود هذه الأنماط أنّ درويشاً أجرى التّدوير الدّلالي في بنى تركيبيّة متلازمة، وهذا ما يدلّنا عليه حضور التّدوير الدّلالي في بنية الجملة الاسميّة المكوّنة من مبتدأ وخبر، إذ بلغت نسبته (10.7%) وهي أعلى نسبة بين أنماط حضوره، ويمكن أن نمثّل له بقول درويش:

قلْتُ: قصيدتي

حَجَرٌ يطيرُ إلى أبي حجلاً. أتعلم يا أبي

ما حلّ بي؟ لا باب يغلقه عليَّ البحرُ، لا

مرآةَ أكسرُها لينتشرَ الطَّريقُ حصىً... أمامي[35]

يقع التّدوير الدّلالي في قوله: (قصيدتي + حجرٌ)، إذ إنّ السّطر الأوّل لم يتمّ معناه تركيبيّاً، وإنّما يظلّ المتلقّي بحاجة لمعرفة طبيعة القصيدة التي قالها الشّاعر، وهذا ما يبيّنه السّطر الثّاني الذي يرسم لنا صورة غير مألوفة، فكيف تكون القصيدة حجراً؟! إنّ الحجر بكلّ دلالاته القائمة على الصّلابة والقسوة اتّحد بقصيدة الشّاعر التي لم تتألف من الكلام وإنّما من الحجر الذي يتّخذ بعداً دلاليّاً خاصّاً في الشّعر الفلسطيني، وفي شعر درويش بصورة خاصّة، إذ "استحوذ الحجر والصّخر والحصى على اهتمام ملحوظ في شعر محمود درويش، لما رأى فيه من إيحاءات غنيّة تخدم قضيَّته، كالثّبات والرّسوخ، والقوّة، وغير ذلك من القيم الجديدة والإيحاءات".[36] وقد ازدادت دلالة الحجر عمقاً في هذا النّص من خلال التّدوير الذي ألقى مزيداً من الضّوء عليه من خلال الوقفة العروضيّة على نهاية السّطر الأوّل في غياب الوقفة الدّلاليّة، أي إنّ اكتمال السّطر الشّعري عروضيّاً افتقد لتتمّته التّركيبيّة، ممّا عمّق التّواشج البنائي بين هذه الأسطر الشّعريّة.

3. اجتماع التّدوير على مستوى العروض والدّلالة:

وهو ما يطلق عليه بعض الباحثين مصطلح (الوقفة الصّفر)[37]، إذ إنّ السّطر لا يتمّ عروضيّاً ولا دلاليّا، وهذا يعني انعدام الوقفة، ففي حضور التّدوير العروضي وحده يمكن لنا الوقوف على نهاية السّطر الشّعري دلاليّاً، إي إنّ دلالته اكتملت وإن لم تكتمل وحداته الإيقاعيّة. وفي حضور التّدوير الدّلالي وحده يمكن لنا الوقوف على نهاية السّطر الشّعري عروضيّاً، أي إنّ وحداته الإيقاعيّة قد تمّت وإن كانت دلالته تحتاج إلى السّطر الذي يليه. وأمّا في الحالة التي نحن بصددها، فإنّنا لا يمكن لنا الوقوف دلاليّاً ولا عروضيّاً على نهاية السّطر الشّعري، إذ إنّ بناءه التّركيبي يحتاج لما بعده، وكذلك الأمر فيما يخصّ بناءه العروضي. وعندما يتمّ ذلك ، فإنّه يساعد "على التّدفّق السّريع للمقطع الشّعري، إذ يتضافر النّقصان الوزني والدّلالي لدفع عمليّة القراءة بشكل متلاحق".[38]

---

[34] قاسي، صبيرة. بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، ص168.

[35] درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص49.

[36] العبدان، منال. الدّلالة الإيحائيّة لمفردة الحجر في شعر محمود درويش ديوان (أوراق الزّيتون، وعاشق من فلسطين) أنموذجاً، جامعة الأزهر، حوليّة كليّة اللغة العربيّة، ع21، 2017، ص4520.

[37] قاسي، صبيرة. بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، ص180.

[38] المرجع السّابق، ص180.

وقد اجتمع التّدوير على مستوى العروض والدّلالة في ديوان أحدَ عشر كوكباً غيرَ مرَّةٍ، وهذا ما شكّل ظاهرة أسلوبيّة إيقاعيّة بارزة في شعره، ويمكن لنا توضيح نسبة حضورها من خلال الجدول الآتي:

الجدول (6) اجتماع التّدوير على مستوى العروض والدّلالة في ديوان أحدَ عشر كوكباً

القصيدة	نمط التّدوير الدّلالي	نمط التّدوير العروضي
أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي	مضاف+ مضاف إليه	فا+علن
خطبة الهندي الأحمر _ما قبل الأخيرة_ أمام الرّجل الأبيض	كان + اسمها	فعو+ لن
	كان + اسمها	فـ+ ـعولن
	الفعل وما يتعلّق به	فعو+ لن
	جار ومجرور	فعو+ لن
	الفعل وما يتعلّق به	فـ+ ـعولن
سنختار سوفوكل	مبتدأ + خبر	فـ+ ـعولن
شتاء ريتا	اسم موصول + صلته	مُتَفا+ عِلن
	تركيب استفهامي	مثْفا+علن
	تركيب استفهامي	مُـ+تَفاعِلن
	مضاف+ مضاف إليه	مُتَفا+عِلن
	تركيب وصفي	مُتَفا+ عِلن
المجموع	12	

يتّضح لنا من خلال هذا الجدول أنّ التّدوير قد اجتمع على مستوى العروض والدّلالة 12 مرّة، ومن الملاحظ أنّ هذا الاجتماع قد اتّخذ أشكالاً متنوّعة على المستويين، وقد يكون هذا التّنوّع كسراً للرّتابة والتّكرار، وقد كان لهذا الاجتماع أثر واضح في فهم النّص الدّرويشي، يتّضح لنا ذلك من خلال النّموذج الآتي:

ماذا تقولُ؟

لا شيءَ يا ريتا، أقلّدُ فارساً في أغنية

عن لعنةِ الحبِّ المحاصرِ بالمرايا...

عنِّي؟

وعن حُلمَينِ فوقَ وِسادةٍ يتقاطَعانِ ويهربانِ، فواحِدٌ

يستلُّ سكِّيناً، وآخرُ يودِعُ النَّايَ الوصايا[39]

يجتمع التّدوير الدّلالي والعروضي في قوله:

[39] **درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص73.**

عنّي؟

5/5/

متْفا +

وعن حُلمَينِ فوقَ وِسادةٍ يتقاطَعانِ ويهربانِ، فواحِدٌ

5// 5/// /5/ //5// 5///5// / 5//5// / //5//5

علن متَفاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

فقد حضر التّدوير العروضي من خلال انشطار الوحدة الإيقاعيّة (مُتْفاعلن) المضمرة بين سطرين متّخذة الشّكل التّدويري (متْفا+ عِلن). وأمّا التّدوير الدّلالي فقد حضر من خلال البنية العميقة ، إذ يرتبط السّطران باستفهام مقدّر على لسان ريتا: (هل الأغنية عنّي؟) ، ليأتي جوابَ درويش: (وعن حلمين..)، أي إنّه أثبت مضمون سؤالها، وأضاف إليه ، فالأغنية عنها وعن حلمين. وجاء التّدوير هنا ملخِّصاً هذه المعاني، إذ إنّنا نعدم وقفة عروضيّة أو دلاليّة، وهذا ما يشعرنا بحضور هذا الحوار وكأنّه يجري لحظة قراءة القصيدة، ممّا يزيد من حركيّة النّص وتدفّقه.

الاستنتاجات والتّوصيات:

يتّضح لنا من خلال ما تقدّم أنّ درويشاً في ديوانه موضع الدّراسة قد اعتدّ بتقنيّة التّدوير ووظّفها بأنماطها المتنوّعة متّخذاً منها أداة للتّعبير ورسم صورة إيقاعيّة للدّلالة، ويمكن لنا تلخيص أهم نتائج البحث بما يأتي:

_ شكل التّدوير بأنماطه المتنوّعة ظاهرة أسلوبيّة إيقاعيّة بارزة في ديوان أحدَعشَرَ كوكباً، وقد تجلّت على المستوى العروضي والدّلالي.

_ مثّل التّدوير العروضي جزءاً مهمّاً من البنية العروضيّة للدّيوان المدروس، إذ وقع غير مرّة متّخذاً إمكانيّات مختلفة للوحدة الإيقاعيّة الواحدة، وهذا ما شكّل رافداً إيقاعيّاً منح النّص الشّعري تدفّقاً وحركةً واستمراريّة.

_ عمل التّدوير العروضي على زيادة طول الأسطر الشّعريّة التي تنوّع امتدادها، فمنها ما اقتصر على وحدة إيقاعيّة واحدة، ومنها ما امتدّ ليشكّل جملة شعريّة، وهذا التّنوّع في البنى العروضيّة خلق إيقاعاً ثرّاً وعوّض عن غياب القافية في مواضع كثيرة. وقد لاحظنا أنّ درويشاً قد يتخلّى عن القافية في سبيل إقامة التّدوير العروضي، وهذا يدلّنا على رغبة الشّاعر في المحافظة على النّسق الإيقاعي الواحد وعدم الخروج من نسقٍ إلى آخر.

_ حضر التّدوير الدّلالي بوضوح في الدّيوان، إذ كثيراً ما ربط الشّاعر بين الأسطر الشّعريّة على أساس تركيبي، منوّعاً بين العلاقات التّركيبيّة المدوّرة في سبيل كسر الرّتابة و تشويق المتلقّي بعد سماع كلّ سطر إلى تتمّته في السّطر الذي يليه.

_ اجتمع التّدوير على المستوى العروضي والدّلالي في الدّيوان غير مرّة، مشكّلاً بذلك ظاهرة أسلوبيّة ذات أبعاد دلاليّة ترتبط بسياق النّص الشّعري.

المصادر والمراجع:

1. ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر، 1979، ج2.
2. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: علي عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت، ج17.
3. أبو مغلي، سميح. مبادئ العروض. مؤسسة المستقبل، عمان، ط3، 1964.
4. إسماعيل، عز الدّين. الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
5. التّبريزي، الخطيب. الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.
6. درويش، محمود. ديوان أحدَ عشر كوكباً، دار العودة، بيروت، ط4، 1993.
7. الزّمخشري، جار الله. القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدّين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1989.
8. السّعداني، مصطفى. التّغريب في الشّعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندريّة، د.ت.
9. عبيد، محمّد صابر. القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.
10. المعداوي، أحمد. أزمة الحداثة في الشّعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق، المغرب، ط1، 1993.
11. الملائكة، نازك. قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهظة، مصر، ط3، 1967.
12. مينو، معجم مصطلحات العروض، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، دولة الإمارات العربيّة المتحدة، ط2، 2014.

الدّوريّات:

1. العبدان، منال. الدّلالة الإيحائيّة لمفردة الحجر في شعر محمود درويش ديوان (أوراق الزّيتون، وعاشق من فلسطين) أنموذجاً، جامعة الأزهر، حوليّة كليّة اللغة العربيّة، ع21، 2017.
2. عيد، رجاء. القصيدة الجديدة بيت التّجديد والتّجدّد، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج15، ع2، 1995.

الرّسائل الجامعيّة:

1. السمندر، ازدهار. الوزن والإيقاع (دراسة في موسيقا الشّعر)، ارسالة ماجستير، جامعة دمشق، 1991.
2. قاسي، صبيرة. بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2011.
3. يوسف، حسين عبد الجليل. موسيقى الشّعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1989، ج1.

Sources and references:

1. Ibn Faris, Language Standards, edited by: Abdul Salam Haroun, Dar Al-Fikr for Printing and Publishing, 1979, Part 2.
2. Ibn Manzur, Lisan al-Arab, edited by: Ali Abdullah al-Kabir and others, Dar al-Ma'arif, Egypt, 2nd ed., ed., vol. 17.

3. Abu Mughli, Samih. Presentation principles. Future Foundation, Amman, 3rd edition, 1964.
4. Ismail, Ezz al-Din. Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Artistic and Moral Phenomena, Dar Al Awda, Beirut, 3rd edition, 1981.
5. Al-Tabrizi, Al-Khatib. Al-Kafi fi Al-Arwad wa Al-Ryame, edited by: Al-Hassani Abdullah, Al-Khanji Library, Cairo, 3rd edition, 1994.
6. Darwish, Mahmoud. Diwan Eleven Planets, Dar Al Awda, Beirut, 4th edition, 1993.
.7Al-Zamakhshari, Jar Allah. Al-Qastas in the Science of Prosody, edited by: Fakhr al-Din Qabawa, Library of Knowledge, Beirut, 2nd edition, 1989.
8. Al-Saadani, Mustafa. Westernization in Contemporary Arabic Poetry, Manshaet Al Maaref, Alexandria, D.T.
9. Obaid, Muhammad Saber. The Modern Arabic Poem between the Semantic Structure and the Rhythmic Structure, Arab Writers Union, Damascus, 2001.
10. Al-Maadawi, Ahmed. The Crisis of Modernity in Modern Arabic Poetry, Dar Al-Afaq Publications, Morocco, 1st edition, 1993.
11. Angels, Nazik. Issues of Contemporary Poetry, Al-Nahda Library, Egypt, 3rd edition, 1967.
.12Minoo, Dictionary of Presentation Terms, Department of Culture and Information, Sharjah, United Arab Emirates, 2nd edition, 2014.

Periodicals:

1. Al-Abdan, Manal. The suggestive significance of the word stone in Mahmoud Darwish's poetry, Diwan (Olive Leaves, and A Lover from Palestine) as an example, Al-Azhar University, Yearbook of the Faculty of Arabic Language, No. 21, 2017.
.2Eid, please. The New Poem, House of Renewal and Renewal, Fosul Magazine, Egyptian General Book Authority, Cairo, Volume 15, Issue 2, 1995.

Dissertations:

1. Salamander, thriving. Meter and Rhythm (A Study in Poetry Music), Master's Thesis, Damascus University, 1991.
2. Qasi, Sabira. The structure of rhythm in contemporary Algerian poetry (the 1990s and beyond), doctoral thesis, Farhat Abbas University, Setif, Algeria, 2011.
3 .Youssef, Hussein Abdel Jalil. The Music of Arabic Poetry, Egyptian General Book Authority, Cairo, 1989, vol. 1.