The Rotation Technique in '*Hatha Al-Mokshayyam Zahkati*' Divan from Iyad Atef Hayatleh (A Research on Phonetic and Semantic Functions)

Amin Nazari Terizi[*]
Askarali Karami[**]

Abstract:
The technique of rotation is one of the most important elements of contemporary poetry in a way that its function is not limited to the rhythm. Rather, it has a semantic function. Therefore, this technique has become particularly important due to conveying subtle meanings and emotions of the speaker. Therefore, the study of this phenomenon is considered necessary due to its semantic function and its important role in expressing the beauties of poetry and its music. Based on the descriptive-analytical and statistical methods, the present study aimed to examine the rotation technique and the way it has been used in Hayatleh's poems with the focus on both phonetic and semantic structures. The research findings showed that Hayatleh in the phonetic structure has benefited from a complete unit about 78.21%, and the reason behind it was the phonetic peak resulted from the repetition of '*Mutafāʿilun*' units. The poet's inclination to Zahaf (deletion) in units about 63.82% indicated his concern for phonetic diversity, and its eruption to get rid of the monotony caused by rotated complete units. In many cases, Hayateleh has used other phonetic techniques such as synthetic parallelism, repetition, and variable free rhymes to intensify the phonetic space and made it cohesive and enriched. But, in the semantic structure, the poet aimed at drawing the reader's attention to the rotated word and emphasizing its semantic importance. In this respect, the poet has used this technique as a semantic concentration. The semantic axes in the rotation included stability and solidity, patriotism, murder and crime, and idealistic positive themes.

Keywords: Rotation, Phonetic Function, Semantic Function, Iyad Atef Hayatleh, Divan of '*Hatha Al-Mokhayyam Zahkati*' (This Camp is my Laugh).

References:

- Abas, H. (1998). *Characteristics and Meanings of Arabic Letters*. Damascus: Union of Arab Writers Publications.
- Abeed, M. S. (2001). *The Arabic Poem between Semantic Structure and Rhythmic Structure*. Damascus: Union of Arab Writers.
- Abu Al-Adus, J. (1997). *Metaphor in Arabic Literary Criticism*. Jordan: Ahlyah's Institution for Publication and Distribution.

[*]Ph. D. Graduate of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran nazariamin2015@yahoo.com
[**]Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Responsible author) askaralikarami@yahoo.com
Received: 29/07/2019 Accepted: 24/02/2020
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
Doi: 10.22108/rall.2020.118477.1225

- Abu Esba, S. (1979). *Poetic Movement in the Occupied Palestine*. Beirut: Arabic Institution for Researches and Publications.
- Al-Malaeka, N. (1983). *Modern Poetry Issues*. Beirut: Dar Al-Elm Al-Malaeens Publications.
- Al-Rawashedah, S. (2006). *Text Meaning, Comparative Researches in the Modern Poetry*. Jordan: Ministry of Culture.
- Al-Vaji, A. A. (1989). *Rhythm in Arabic Poetry*. Damascus: Al-Hesad Publications.
- Ben Khovayah, R. (2015). Taqniyya al-Tawwir in Poetry between Belief and reasoning. *Journal of Nass*, 18, 122-139.
- Harakat, M. (1998). *Poetry Meters*. Egypt: Cultural Institution for Distribution.
- Hayatela, E. A. (2004). *This Camp is my Laugh*. Beirut: Awda Publications.
- Josef, H. A. A. (1989). *Arabic Poetry Rhythm*. Egypt: Egyptian Book Authority.
- Kiani, H., & Nazari Tareezi, A. (2019). A Study in the Rhythmic and Semantic Structures of the Rhyme and Methods of Using it in Palestinian Resistant Poetry after the 1967 Catastrophe. *Prospects of Islamic Civilization Journal*, 22(1), 247-281.
- Kushk. A. (2004). *Rotation in Poetry: A Study in Syntax and Meaning and Rhyme.* Cairo: Al-Gareeb Publication and Distribution.
- Maroof, Y., & Bagheri, B. (2019). Rotation Phenomenon and its Semantic and Rhythmic Role in 'Drawing on Palm Trunk' Collection for Yahya Al-Samavy. *Journal of Lesan Moobeen*, 9(1), 129-109.
- Mirzaee, M. (2016). *A Study of some Aspects of Resistance in Eyad Atef Hayatela Poetry*. *Second International Conference on New Research Findings in Science, Engineering and Technology*. Turkey-Istanbul.
- Nazari Tareezi, A., Khaghani, M., & Mirghaderi, F. (2018). The Phonetics and Semantics of Repetitions in "Don't Steal the Sun from us" by Abraham Almoqademe. *Journal of Studies in Arabic Language and Literature,* 27, 105-126.
- Ohwan, A. A. (1975). *Development of Modern Arabic Poetry in Iraq*. Baghdad: General Cultural Affairs Publications.
- Peerzad Nia, M., & Meerzaee, M. (2016). *A Study of the Critical Tone in the Resistant Poetry of Ayad Atef Hayatullah, the Palestinian Immigrant Poet*. Second International Conference on New Research Findings in Science, Engineering and Technology: Turkey-Istanbul.
- Qassi, S. (2011). *Rhythm Structure in Contemporary Algerian Poetry*. PhD Thesis, Faculty of Arts and Languages, Farhat Abbas University, the Democratic Republic of Algeria.
- Romany, I. (n.d.). *Obscurity in Modern Arabic Poetry*. Egypt: Egyptian Book Authority.
- Shartah, E. (2010). *Aesthetic Aspect of Repetition in Syrian Poetry*. Damascus: Union of Arab Writers.
- Solomen, A. D. (2002). *Stylistics and Mysticism– A Study in Hosein Mansoor Haladj Poetry*. Jordan: Majd Lavy Publications.
- Tallat, S. (1993). *Palestinian Resistance Poetry among Second Generation from Resistance Poem till Revolution Poem in Occupied Homeland*. Damascus: Union of Arab Writers Publications.
- Website:
- The Personal Website of the Poet (2019). *An Overview of the Life of the Poet Iyad Atef Hayatlah*. Retrieved from: https://ajalia.com/article/267

بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية بجامعة إصفهان
العدد ٢٣(خريف وشتاء ١٤٤٢هـ. ق/ ١٣٩٩ هـ. ش)، ص ١٣٨ ـ ١٢٥
المقالة: محكمة

تقنية التدوير في ديوان *هذا المخيّم ضحكتي* لإياد عاطف حياتلة

دراسة في المسوّغين الإيقاعي والدلالي[١]

أمين نظري تريزي ❖
عسكر علي كرمي ❖❖

الملخّص

تعتبر تقنية التدوير من أهمّ مكوّنات النصّ الشعري، حيث لا تنحصر وظيفتها في الإيقاع، بل لها وظيفة دلالية تبعدها عن هيمنة الوظيفة الصوتية. من هنا، اكتسبت هذه التقنية أهمية خاصة في الشعر الفلسطيني المعاصر لنقل لطائف المعنى وأحاسيس قائله. إذن دراسة هذه الظاهرة تبدو ضرورية بسبب دورها الوظيفي والدلالي، وكذلك بسبب الدور الهام الذي تلعبه في الكشف عن جماليات القصيدة وموسيقاها. يحاول هذا البحث دراسة تقنية التدوير وطرائق استخدامها من خلال مسوّغيها الإيقاعي والدلالي في النص الشعري لإياد عاطف حياتلة ومدى إسهامها في البنيتين الإيقاعية والدلالية تركيزاً على ديوان *هذا المخيّم ضحكتي*، واعتماداً المنهج الوصفي ـ التحليلي ـ الإحصائي. لقد توصّل البحث في المسوّغ الإيقاعي للتدوير إلى أنّ حياتلة قام بتوظيف هذه التقنية في البحر الكامل بنسبة ٧٨,٢١٪ دون البحور الأخرى لكسرة الحدة الإيقاعية لتفعيلة "متفاعلن" المكرّرة. إن لجوء الشاعر إلى التفعيلات الزاحفة المدوّرة بنسبة ٦٣,٨٢٪ تكشف عن مدى اهتمام الشاعر إلى التلوين الإيقاعي وتدفّقه وإثرائه لدفع الملل والرتابة الناجمة عن توالي التفعيلات السالمة المدوّرة. وكثيراً ما نلاحظ أنّه يوظّف التقنيات الإيقاعية الأخرى مثل التوازي التركيبي، والتكرار، والتقفية الحرّة المنوّعة المتغيّرة لتتفاعل معاً لتكثيف الجو الإيقاعي وانسجامه وإثرائه. أمّا في المسوّغ الدلالي فيجعل الشاعر التدوير في سطر منفرد لزيادة لفت النظر وأهميته دلالياً، ويوظّفه كبؤرة دلالية، إضافة إلى تمييزه إيقاعياً عن السطور الأخرى. بؤرة الدلالات في التدويرات الموظفة في الديوان هي الصلابة والثبات، وحبّ الوطن، والمجازر، والمظاهر الطوباوية المتفائلة.

المفردات الرئيسية: التدوير، المسوّغ الإيقاعي، المسوّغ الدلالي، إياد عاطف حياتلة، ديوان *هذا المخيّم ضحكتي*

١ـ تاريخ التسلم: ١٣٩٨/٥/٧هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٨/١٢/٥هـ. ش.

❖ حاصل على الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، أصفهان، إيران Email: nazariamin2015@yahoo.com

❖❖ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، أصفهان، إيران (الكاتب المسؤول) Email: askaralikarami@yahoo.com

Copyright©2020, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

Doi: 10.22108/rall.2020.118477.1225

١ـ المقدمة

إنّ لدراسة الإيقاع جوانب متعدّدة، حيث لا يمكن حصرها في المظاهر الخارجية، مثل: القافية والوزن؛ وثمة كذلك مظاهر داخلية تتمثل في التدوير، والتكرار، والتوازي وغيرها، مما تكشف عن الجماليات الإيقاعية من ناحية، ومن ناحية أخرى عن البؤرة الدلالية للأدب عموماً وللشعر خصوصاً. لم تكن محاولة الشاعر المعاصر في نهاية الأربعينات من القرن العشرين حصراً على الانتقال من سلطة البيت إلى سلطة التفعيلة، بل لاذ بحرية أكبر وأشمل في دائرة التعبير، حيث ثار على كل الإمكانيات والتقنيات القديمة، وقام بتطويرها وخلق أدوات فنية مناسبة لائقة لتجربته الشعرية الجديدة.

ولا شك أنّ التدوير من أبرز هذه التقنيات التي حاول الشاعر المعاصر تفجير طاقتها الفنية الكامنة وإخضاعها لإبداعاته الشعرية وتجاربه اليومية. من هذا المنطلق، إنّ القيمة التعبيرية التي تخلقها تقنية التدوير بوصفها ملمحاً من ملامح الإبداع إلى جانب الإثراء الإيقاعي الناتج عنه، جعلتنا نعالج هذه التقنية في ديوان *هذا المخيّم ضحكتي* للشاعر الفلسطيني إياد عاطف حياتلة، والذي يكون مشحونا بها. إنّ حياتلة قد استخدم هذه التقنية واعياً في أشعاره بأسرها، حيث تعتبر ملمحاً أسلوبياً واضحاً تكشف عن مدى الجماليات الكامنة في الشعر الفلسطيني المعاصر. فدراسة ظاهرة التدوير تبدو ضرورية بسبب دورها في التعبير عن مشاعر الشاعر المتأجّجة وإحساسه العميق وبسبب الدور الهام الذي تلعبه في الكشف عن جماليات القصيدة وإيقاعها.

اعتمد البحث على المنهج الوصفي ـ التحليلي، إضافة إلى تركيزه على المنهج الإحصائي، والذي انتظم على أساس القراءة وإعداد البطاقات وتنظيم المعلومات والكتابة الأولية، ثمّ الكتابة النهائية والتمحيص والتنقيح. للإحصاء في هذا البحث دور بارز في تحليل بنية التدوير في الديوان؛ وأهميته راجعة إلى قدرته على استخراج السمات اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، ويعتمد على العلاقات القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الإيقاعية والدلالية. فتقوم النتائج بالإسناد إلى التحاليل من جهة وإلى الجداول من جهة أخرى. ومن أجل الوصول إلى الإجابة عن الأسئلة، اتّبع الباحث خطّة تتكوّن من مقدّمة، ونبذة عن حياة الشاعر، ودور التدوير في إثراء البنيتين الإيقاعية والدلالية وأهمية البحث وهدفه، ثمّ رصد في صميم البحث بنية التدوير من خلال مسوّغيها الإيقاعي والدلالي ونسبة اشتغالها في أشعار حياتلة، وأخيراً زوّد البحث بالنتائج التي توصّل إليها. أما بالنسبة إلى أهمية البحث فدراسة ظاهرة التدوير ضرورية لدورها الوظيفي والدلالي، فضلاً عن الدور المميّز الذي تلعبه في الكشف عن جماليات القصيدة وموسيقاها على وجه العموم، وفي ديوان *هذا المخيم ضحكتي* على وجه الخصوص.

٢ـ أسئلة البحث

ترنو هذه الدراسة إلى الإجابة عن السؤالين التاليين:

ـ كيف تحقّق تقنية التدوير دوراً مميّزاً في المسوّغين الإيقاعي والدلالي؟

ـ ما هي الدلالات التي تجلبها تقنية التدوير في ديوان *هذا المخيّم ضحكتي*؟

٣ـ أهداف البحث

تتمحور هذه المقالة على ما يلي:

ـ رصد تقنية التدوير من خلال مسوّغيها الإيقاعي والدلالي في ديوان *هذا المخيّم ضحكتي*؛

ـ الكشف عن دور التدوير في إثراء الإيقاع والدلالات التي تجلبها في الديوان؛

ـ الكشف عن الجماليات الناتجة عن تقنية التدوير وتفاعلها مع مظاهر إيقاعية أخرى.

٤ـ خلفية البحث

من الدراسات التي عالجت تقنية التدوير في مؤلفات الشعراء، يمكن الإشارة إلى ما يلي:

مقالة يحيى معروف وبهنام باقري (١٣٩٧ هـ.ش)، المعنونة بـ"ظاهرة التدوير وتبيين دورها الدلالي والإيقاعي في ديوان *نقوش على جذع نخلة* ليحيى السماوي". قد قامت المقالة بتبيين الدور الدلالي والإيقاعي لظاهرة التدوير في الديوان المذكور معتمدة على المنهج الوصفي ـ التحليلي ـ الإحصائي. من أهم ما توصّلت إليه المقالة أنّ التدوير لا يقف عند المستوى الإيقاعي فحسب، بل للعامل الدلالي دوره الواضح في إجبار بعض المواضع على التدوير في شعر السماوي.

ومقالة رابح بن خوية (٢٠١٥م)، المعنونة بـ"تقنية التدوير في الشعر بين الإيقاع والدلالة". وقد ذهب الباحث إلى أنّ الشاعر المعاصر وظّف التدوير في القصيدة كعنصر إيقاعي ودلالي له وظيفته في وصل شطري البيت في القصيدة العمودية ووصل السطور الشعرية في القصيدة الحرة مسايراً في ذلك الشعور والدلالة معاً. وقد استفاد الشاعر المعاصر، في بناء قصيدته إيقاعياً من رصيدين هامين: رصيد الفاصلة في الآية القرآنية وتكوينها الإيقاعي، ورصيد التجربة الشعرية العربية القديمة والحديثة بكل أشكالها الإيقاعية المعروفة. ومن الدراسات التي تناولت تجربة حياتلة الشعرية نخصّ منها بالذكر:

قامت مريم ميرزايي (١٣٩٥هـ.ش)، في مقالتها "بررسی جلوه‌های پایداری در شعر إياد عاطف حياتله"، بدراسة أهم مضامين المقاومة في أشعار حياتلة، بناء على المنهج الوصفي ـ التحليلي، كما عالجت مينا پيرزادنيا ومريم ميرزايي (١٣٩٥هـ.ش)، في بحثهما "بررسی لحن انتقادی إياد عاطف حياتله شاعر مهاجر فلسطينی"، بدراسة النبرة الانتقادية له عن الأحداث الهامة المميزة، مثل: احتلال فلسطين والإجرامات العنيفة في حقّها، والكبت والظروف المتدهورة فيها، تركيزاً على المنهج الوصفي ـ التحليلي.

على الرغم من تنوّع هذه الدراسات، إلا أنّها تؤدي غايات منفصلة ولكلّ منها منهجها الخاص، كما أنّها لم تتطرّق إلى تقنية التدوير في ديوان حياتلة. إذن يمكننا القول بأنّ هذه الدراسة هي الأولى التي تختصّ بدراسة بنية التدوير من خلال مسوّغيها الإيقاعي والدلالي في شعر شاعرنا.

٥ـ نبذة عن حياة الشاعر

أبصر النور حياتلة في عام ١٩٦٠م في مخيّم العائدين في حمص لأسرة تشرّدت من قرية الشجرة قضاء طبريا ثم انتقل مع عائلته إلى مخيّم اليرموك بدمشق عام ١٩٦٦م، وحالياً يعيش في مدينة غلاسكو ـ أسكوتلند. بدأ الشاعر كتابة الشعر الفصيح منذ زمن بعيد، ووقد قام بنشر بعض أشعاره في مجلات، مثل: *الهدف*، *والكاتب الفلسطيني*، *والوحدة* (ميرزايي، ١٣٩٥ هـ.ش، ص١٦٨).

ساهم حياتلة في نهاية ثمانينات وبداية تسعينات القرن الماضي في أمسيات شعرية كثيرة في دمشق، مثل ملتقى أبي سلمى للشعراء الشباب الذي تمّ تنظيمه من قبل الشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد عام ١٩٨٨م في دمشق، وأيضاً في أمسيات شعرية في صنعاء أثناء عمله هناك في ١٩٩٢- ١٩٩٣، إضافة إلي أنّه شارك مع شعراء أسكوتلند وإنجلترا في ورشات ترجمة القصائد، وقد ترجم عدة قصائدهم من الإنكليزية إلى العربية. جدير بالذكر أنّ حياتلة أشهر من نظرائه العرب في البلدين (١٣٩٨/٥/٢٩: https://ajalia.com/article/267).

له ديوان شعر، بعنوان *هذا المخيم ضحكتي* مكوّن من القصائد العمودية والحرّة؛ لكنّ القصائد الحرّة احتلّت حيزاً كبيراً لديوانه، والذي سيطر عليه الهم الفلسطيني بشكل كثيف على أجوائه، وكذلك هموم الغربة وحقّ العودة وقضية اللاجئين. حياتلة الآن عضو نشيط في القلم الأسكوتلندي وأيضاً في رابطة الفنّانين في المنفى (المصدر نفسه).

٦ـ القسم النظري للبحث

٦ـ١ـ بنية التدوير ودوره في الإيقاع والدلالة

إنّ التدوير كتقنية إيقاعية يرتبط ارتباطاً مباشراً بالموسيقى قديمة كانت أم حديثة؛ وهو في الشعر العربي القديم حسب قول حسني عبد الجليل يوسف عبارة عن «**اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة ويسمّى البيت؛ المدور أو المدخل أو المدمج**» (١٩٩٥م، ص ٢٣٥). ويعرّف أحمد كشك البيت المدوّر أنه «**الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه ـ أي شطريه ـ غير قابلة للتقسيم إنشادياً، لأنّ استقلال الشطر عن الشطر يفصح عن نغمٍ جليّ أثناء الإلقاء**» (٢٠٠٤م، ص ٧). أما إبراهيم الرماني فيعتقد أنّ التدوير في الشعر الحر انتهج منهجاً آخر وأصبح شيئاً مختلفاً عما كان، يقول: «**تدوير التفعيلة في سطرين متتاليين أو تدوير أو بعض المقاطع، أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملاً بوصفه جملة طويلة واحدة**» (بلا تا، ص ٢٢٧).

أما في دور بنية التدوير في الإيقاع والدلالة، فيرى محمد صابر عبيد: «**أنّ التدوير في القصيدة الحرة يأخذ أهميته من كونه يمنح الشاعر حرية واسعة تتمثّل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، وبدلاً من ذلك يتوقّف الشاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي. كما يعمل التدوير على تماسك النص الشعري حين يشده برباط إيقاعي قوي**» (٢٠٠١م، ص ١٦٠). وتقول نازك الملائكة: «**للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته**» (١٩٨٣م، ص ٩١). «**فبهذا تخرج هذه التقنية تماماً من كونها مؤشراً موسيقياً صرفاً هدفه الربط الموسيقي المجرد من الدلالة وإنّما له وظيفة تعبيرية. تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة**» (أبو أصبع، ١٩٧٩م، ص ٢٧).

٧ـ التدوير في ديوان *هذا المخيم ضحكتي*

لقد قام حياتلة بتوظيف تقنية التدوير توظيفاً ملحوظاً، حيث تكاد تهيمن على جزء كبير من تجربته الشعرية فيندر وجود قصيدة له لا تتوفر هذه التقنية فيها. ويمكن دراسة هذه التقنية من خلال المسوّغين، وهما: المسوّغ الإيقاعي، والمسوّغ الدلالي.

٧ـ١ـ المسوغ الإيقاعي

قد قام الشاعر الفلسطيني بتوظيف هذه التقنية توظيفاً جلياً بوصفها ملمحاً أسلوبياً يضفي طابعا إيقاعيا جديدا على أشعاره، إضافة إلى أنّه يفيد فائدة شعرية تمنح أشعاره غنائية وليونة. فقضية العروض والبحور الشعرية وما يتعلق بها من الزحاف والعلّة، من أهمّ المسوغات الإيقاعية في قصائده. تتوزع حركة قصائد الشاعر الفلسطيني على أربعة بحور شعرية، وهي: الكامل، والوافر، والمتقارب، والمتدارك. تتوزّع نسبة التدوير فيها بانتظام. إنّ أكثر القصائد كتبت على البحر الكامل، والتدوير يظهر جلياً في القصائد التي كتبت على هذا البحر، حيث يحتلّ المركز الأول في الجدول التالي. وفي قصيدة واحدة لم يحضر التدوير أكثر من مرة واحدة، وهي قصيدة *إلى غزّة*، بينما نجده في قصيدة واحدة من البحر الكامل ٤٣ مرّة، وهي قصيدة *عيد الحبّ الفلسطيني* وفي قصيدة عهد ٢٦ مرة، وفي قصيدتين ٢٤ مرّة. وفي الجداول الآتية، يمكننا أن نلاحظ هذه الفوارق بوضوح:

الجدول (١) نسبة الأبيات المدوّرة في البحور المستقلة

البحور المستغلة	عدد القصائد	الأبيات المدورة	النسبة
الكامل	١٢	٢٠١	٪٧٨,٢١
الوافر	٥	٣٧	٪١٤,٣٩
المتقارب	٣	١٤	٪٥,٤٤
المتدارك	١	٥	٪١,٩٤
الإجمالي	٢١	٢٥٧	٪١٠٠

نستنتج من الجدول، مجموعة من ملاحظات يمكن إثباتها كما يلي:

❖ بالعودة إلى قصائد حياتلة، لا بدّ أن نسجّل أوّلا كثافة التدوير فيها. وهذه الكثافة «**نجد تفسيرها بالنظر إلى بنية القصيدة العربية المعاصرة التي تهدف إلى أن تكون وحدة متكاملة تأخذ عناصرها بعضها بأطراف بعض وتتشابك عرى الترابط بينها والتدوير يحقّق ذلك، من الناحية الإيقاعية على الأقل**» (قاسي، ٢٠١٣م، ص ١٤٤ ـ ١٤٥). ومن هذا المنطلق، يصعب علينا أن نجد القصائد التي ينعدم فيها التدوير بشكل كلي. يصرّح الجليل يوسف في كتابه *موسيقى الشعر العربي*، بهذا الأمر، حيث يقول: «**إذا تأمّلنا التدوير في الشعر الحديث أو الحرّ فإنّنا نجد الشعراء جميعهم ـ إلا القليل النادر ـ يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أنّ جزءًا من التفعيلة يكون في شطر ويأتي الجزء الآخر في الشطر الذي يليه**» (١٩٩٥م، ص ٢٣٧)؛

❖ قد نجد الشاعر متبايناً في تعاطيه مع التدوير من حيث الكثافة. على سبيل المثال، لا يميل كثيراً إلى التدوير في القصيدتين من هذا الديوان، وهما: *إلى غزّة*، و*غربة*، حيث لا نشاهد إلا أربعة أشطر مدورة علماً بأنّ عدد الأشطر في القصيدتين يصل إلى مئة وعشرين شطراً. وعلى الرغم من أنّ القصيدتين أنتجتا في العقد الماضي من القرن ٢١ وتمثّلان مرحلة نضج فني، لكن الشاعر لا يركّز على التدوير فيهما، مثل تعامله مع هذه التقنية في قصائد أخرى قام بتوظيفه فيها أكثر من ١٥٠ مرة؛

❖ يمكن ردّ كثرة استعمال التدوير في بحري الكامل والوافر إلى حدة الإيقاع التي يتميزان بها دون بقية البحور. فالنغمة التي تتضمنها تفعيلتا "مُتَفاعلن" و"مفاعَلَتن" بتكرارهما المطرّد، تخلق رتابة لدى المتلقي، وهو السبب الذي ألجأ الشاعر إلى التدوير سعياً وراء كسر هذه الرتابة والحدة؛

❖ قضية الزحاف والعلة من المسوّغات الإيقاعية في التدوير، والتي يجب علينا إمعان النظر فيها. وكثيراً ما يلوذ حياتلة بهذه الظاهرة ليضيف قيمة إيقاعية ويعبّر عن انفعلاته ويحول دون الملل والرتابة التي تؤدّيها التفعيلات السالمة المتواصلة. والتنوّع في عدد التفعيلات يمكّن المتلقي من مشاركة الشاعر في أنفاسه وانفعالاته «**فترى هذا المتلقي يتناغم والدفقات الشعرية للقصيدة لدرجة أنّ النَفَس قد ينقطع عن المتلقي إذا كان السطر الشعري كثير التفعيلات ليتوافق انقطاع نفس المتلقي مع الضغوط والاختناقات التي قد يشعر بها الشاعر أثناء النظم أو الأداء . إضافة إلى أنّ هذا التنوّع في عدد التفعيلات يوفر عذوبة موسيقية ترتاح لها الأذن والنفس معاً**» (أبوالعدوس، ١٩٩٧م، ص ٢٦٣). فإنّ التغيرات التي قام بها الشاعر في عدد التفاعيل راجعة إلى أنه من ناحية يقصد التعبير عمّا يلج في ذهنه تعبيراً رائعاً دقيقاً، ومن ناحية أخرى يريد أن يزيد من عنصر الجمالية وتأثيره على المتلقي. نحن نستطيع أن نلمح نسبة توظيف التفعيلات السالمة والمزاحفة المدورة خلال الجدول التالي:

الجدول (٢) نسبة التفعيلات السالمة والمزاحفة المدوّرة في القصائد

الرقم	عنوان القصيدة	البحر	التفعيلة المدوّرة	التفعيلة السالمة المدورة	النسبة	التفعيلة المزاحفة المدورة	النسبة
١	طيف المخيّم	الكامل	٨	٣	٪٣٧,٥٠	٥	٪٦٢,٥٠
٢	مخيّم العائدين	الكامل	١٢	٥	٪٤١,٦٦	٧	٪٥٨,٣٣
٣	القرار الأخير	المتقارب	٧	٧	٪١٠٠	٠	- -
٤	صباح الخير يا وطني	الوافر	١٤	٧	٪٥٠	٧	٪٥٠
٥	سهرة على شرفة الوطن	الوافر	٥	١	٪٢٠	٤	٪٨٠
٦	اشتياق	الوافر	١٣	٥	٪٣٨,٤٦	٨	٪٦١,٥٤
٧	سنعود	الكامل	١٣	٤	٪٣٠,٧٦	٩	٪٦٩,٢٤
٨	إصرار	الكامل	١٤	٢	٪١٤,٢٨	١٢	٪٩٥,٧٢
٩	إلى الشهيد	الكامل	١٣	٦	٪٤٦,١٥	٧	٪٥٣,٨٥
١٠	للريح أغنية الشجر	الكامل	٢٤	٥	٪٢٠,٨٣	١٩	٪٧٩,١٧
١١	عيد الحبّ الفلسطيني	الكامل	٤٣	٧	٪١٦,٢٧	٣٦	٪٨٣,٧٣
١٢	إلى غزّة	الوافر	١	٠	- -	١	٪١٠٠
١٣	صهيل غزّة	الكامل	٨	٥	٪٦٢,٥٠	٣	٪٣٧,٥٠
١٤	ومتى أراك	الكامل	٢٤	١٠	٪٤١,٦٦	١٤	٪٥٨,٣٤
١٥	غربة	المتقارب	٣	٣	٪١٠٠	٠	- -
١٦	عهد	الكامل	٢٦	٩	٪٣٤,٦١	١٧	٪٦٥,٣٩
١٧	سؤال	المتقارب	٥	٥	٪١٠٠	٠	- -
١٨	أبي	المتدارك	٥	٤	٪٨٠	١	٪٢٠
١٩	مرفأ	الكامل	٥	٣	٪٦٠	٢	٪٤٠
٢٠	مخيّم جنين	الكامل	٤	٢	٪٥٠	٢	٪٥٠
٢١	بطاقة حبّ	الوافر	٤	٠	- -	٤	٪١٠٠
	الإجمالي		٢٥٧	٩٣	٪٣٦,١٨	١٦٤	٪٦٣,٨٢

من خلال الإحصاء الذي أجريناه على القصائد، قد تبيّن لنا أنّ هذه القصائد تشكلت من ٢٥٧ تفعيلة مدورة، منها ٩٣ تفعيلة سالمة بنسبة ٣٦,١٨٪ و١٦٤ تفعيلة مزاحفة بنسبة ٦٣,٨٢٪. وهذا الإحصاء يبيّن أنّ التفعيلات المزاحفة المدوّرة تفوق على الشكل السالم بشكل ملحوظ. وهذه النتيجة تثبت لنا شيئاً معاكساً لما **«يتصوّره الكثير من أنّ الشكل النظيف النقيّ الذي يلزم أن يستعمله الشعراء هو الوزن النموذجي»** (حركات، ١٩٩٨م، ص ٤٦). والزحاف إذن **«تغيير طبيعي وليس عيباً في الوزن، والشكل المزاحف للتفعيلة هو في كثير من الحالات شكل معتاد لا يمكن أن يفضّل عليه الشكل النموذجي»** (المصدر نفسه، ص ٥٠).

والذي يشدّ انتباهنا هو أنّ حياتلة لإثراء الإيقاع وتنويعه والتجنّب عن الرتابة الناتجة عن بعض المرتكزات الإيقاعية مثل القافية الموحّدة، يلجأ إلى الإيقاع الداخلي المتمثّل في التوازي التركيبي المتفاعل مع تدوير كلي غطّى المقطع بأسره. لتبيين هذا الموضوع

نعالج نموذجاً من قصيدة *للريح أغنية الشجر*، حيث يقول الشاعر: «**ودمي حدود الريح / لا نجمٌ يضيء طريقَ جلجلتي / ولا حتّى القمر / مرّت على شبّاكي الأحلامُ / في حُفَرٍ / ولم تطرُق على بابي / وماجَت داخل الآلامُ / حتّى لم أعُد أدري / أنا ما بي / ولكنّي / بوجه العاصفات الهوجِ عملاقاً وقفتُ / أجابه الأقدارُ / ما بدّلتُ أثوابي / ولا فتحتُ أبوابي / لإغراء السفر**» (٢٠٠٤م، ص ٢٢ ـ ٢٣).

إن أمعنا النظر في هذه السطور الشعرية نلاحظ التلوين الإيقاعي من خلال تنوّعات عروضية في التفعيلات المدوّرة، حيث تؤدي دوراً فريداً ورياديا في كسر الرتابة الناجمة عن الوحدات العروضية المتماثلة وسيطرة القافية البسيطة الموحّدة المنتهية بالراء على مساحة النصّ: "القمر، السفر و...". تتكوّن هذه السطور من ١٣ تفعيلة مدوّرة من البحر الكامل "مُتَفاعلن"، وانقسمت بين ثلاث تفعيلات سالمة وعشر تفعيلات غير السالمة المزاحفة زحاف الإضمار "مستفعلن" فيظهر التدوير في سطور "١، و٢، و٤، و٥، و٦، و٧، و٨، و٩، و١٠، و١٢، و١٣، و١٤، و١٥".

إضافة إلى ظهور التفعيلات المدوّرة المزاحفة التي تؤثّر تأثيراً ملحوظاً وإيجابياً في تلوين الإيقاع وشطب البنية الإيقاعية الرتيبة في مستواها الداخلي، نلاحظ أنّ حياتلة في هذه السطور الشعرية، استطاع تحقيق هدفه المنشود المتمثّل في تعزيز التماسك الإيقاعي وتقويته وتكثيفه من خلال توظيف التوازي التركيبي المتمثّل في "ما بدّلتُ أثوابي/ ولا فتحتُ أبوابي"، واقترانه مع ظاهرة التدوير. فكلا السطرين يماثلان الآخر، حيث ينتهي السطر الأخير بقافية "السفر" كمكان للوقفة والاستراحة، لكثافة دور البنية الإيقاعية وفاعليتها حتى لا يصاب المتلقي بالملل والتعب. من هذا المنطلق، إنّ مرافقة هذه التقنية الإيقاعية مع التدوير المحلّى بالتفعيلات المزاحفة زادت من الموسيقى الداخلي وحركته المنتظمة المرنة الناجمة عن تناسق الجانبين التشكيلي والإيقاعي.

والذي لا يمكن الاستخفاف عنه من إشاعة الجو الإيقاعي في النموذج السابق هو أنّ النظام التدويري في هذا النموذج قد ضمّ المساحة الشعرية بأسرها، حيث يمكن أن نعتبرها عبارة واحدة. فيتميّز النظام التدويري الكلي بانسيابية واستمرارية وتواصلية ولا يمكن أن نلاحظها في أشكال التدوير الأخرى (عبيد، ٢٠٠١م، ص ١٧٧). فأصبح التدوير هنا كرابط إيقاعي يخلق مرونة في الإيقاع بين الأسطر الشعرية. من هذا المنطلق، لا بدّ علينا أن نقوم بقراءة هذه الأسطر الشعرية مطرّدة حتى نصل إلى القافية بوصفها موضع الوقف، «**قراءة تجعل النصّ وحدة إيقاعية متماسكة بعيدة عن التفكك حيث تشبهه بالشعر العمودي الذي يكون كلّ بيت منه مستقلاً عن غيره موسيقياً**» (معروف و باقري، ١٣٩٧ هـ.ش، ص ١١٥).

وفي ركن آخر من قصائد حياتلة، يمكن أن نرى علاقة وطيدة بين التدوير وظاهرة الزحاف والعلل، لخلق إثراء البنية الإيقاعية للنص والإفصاح عما يدور في مشاعره وخلجاته. ومن ذلك قوله في قصيدة *صباح الخير يا وطني*: «**صباح الخير يا وطني / صباح الخير / أتيت إليك يحملني / جناح الطير / أتيت إليك مشتاقاً / وبي ولهٌ / فخذ بيدي / وهبني راحة كي تمسح الدّمعات عن خدّي / وتنثر في ربا جسدي / رياحين الهوى / والزيزفونات الندية / من دماء أحبّتي / والعطر / صباح الخير يا وطني / صباح الخير / صباح الخيرِ / من قلبٍ على شطّ الهوى / يبكي / ومن عينينِ / تحترقانِ في / صمتٍ / لهيبهما / لواعج غربةٍ / يحكي / فيا وطني / إليك حروف أغنيتي بدمٍ / معطّرة / بدمٍ / فاح منه الوردُ / متّكئاً / على / المسك**» (٢٠٠٤م، ص ٨ ـ ٩).

يتكوّن هذا النموذج من ٣١ سطراً من إيقاع البحر الوافر "مُفاعَلَتن" وعدد السطور المدوّرة أحد عشر سطراً مما تشكل ٣٥.٤٨٪ من عدد السطور الشعرية، والسطور المدوّرة هي "١٠، و١١، و١٢، و١٦، و١٧، و١٩، و٢٠، و٢٣، و٢٨، و٢٩، و٣١. إنّ المتأمّل في هذا النموذج يلاحظ أولاً كمية كبيرة من التدوير فيه، ثم سيطرة التفعيلات المزاحفة المدوّرة، حيث بلغ عددها ثماني مرّات بنسبة ٧٢.٧٢٪ من كل التفعيلات المدوّرة.

لا شك أنّ الامتزاج بين التفاعيل السالمة في الحشو والضرب مع التفاعيل المزاحفة المدوّرة وغير المدوّرة، يؤدّي إلى خلق التنوّع والتواصل الإيقاعي، حيث نلاحظ رصيداً خصباً لموسيقى الشعر حسب تعبير عبد الرحمن الوجي: «**فإنّ في هذه التغييرات والتنوّعات فرصاً خصبة، وطاقة إيقاعية هائلة، تفتق عن الثروة الموسيقية في الشعر قيماً أخرى كثيرة، فالزحافات والعلل تضيف رصيداً خصباً لموسيقى الشعر**» (١٩٨٩م، ص ٦٨). والشاعر كذلك استطاع التعبير عن استمرار انفعالاته وخلجاته وأحاسيسه الحزينة تجاه وطنه المسلوب والكشف عن مشاعره التي تتأرجح بين الشجن واليأس عن طريق هذا التواصل الإيقاعي الناتج عن امتزاج التفاعيل السالمة والمزاحفة المدوّرة وغير المدوّرة.

فضلاً عن كثافة التدوير مع الزحافات، استطاع الشاعر أيضاً إثراء الإيقاع وتكثيف الجو الموسيقي من خلال تكرار عبارة "صباح الخير يا وطني". لقد أصبحت هذه العبارة مركزاً يدور حوله الحديث أو كأنّها مفتاح المعنى والشعور معاً. فهذه العبارة التي اتّخذها الشاعر عنواناً لقصيدته مشحونة بنبرة من الحزن والأسى، وهي في الواقع تشير إلى استلاب الكيان الصهيوني لوطن الشاعر. من ثمّ الشاعر عندما يريد أن يلحّ على خلود وطنه وهويته، يستعمل عبارة "صباح الخير يا وطني". فحياتلة لم يحسب حساباً لتضحياته، وإنّما تنحصر حساباته في صموده وثباته وتعلّقه بأرضه. ومع أنّه لقي كثيراً من الأذى والعناء ولاحظ الضحايا والكوارث إلا أنه لا يتخلى عن وطنه، بل يتمسّك بهويته المسلوبة التي تتجسّد في مظاهر الوطن. فقد حققت هذه العبارة تنوّعاً إيقاعياً نابعاً من بنية التكرار نفسها، كما أنّها قد حقّق تناسقاً دلالياً وإيقاعياً، «**فظهور التكرار بصورة منتظمة في بداية المقطع ونهايته يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور**» (نظري تريزي والآخرون، ١٣٩٧ هـ.ش، ص ١٢٠).

علاوة على هذا، نلاحظ التقفيات الحرة المتغيرة والمتنوّعة في هذه السطور الشعرية. ويمكننا تقسيمها إلى أربع قواف متنوّعة: "وطني ويحملني، وبيدي وجسدي، والخير والطير، ويحكي والمسك". فإنّ لجوء الشاعر إلى التنويع في توزيع القوافي يعبّر أيضاً عن مدى اهتمامه بالجانب الموسيقي وتكثيف الجو الإيقاعي. ومن اللافت أنّ القصيدة تبدأ بداية حوارية محض في سطورها. فيقوم الحوار بمهمّة أداة إيقاعية تؤدّي إلى سرعة الإيقاع. إنّ هذا الأمر يتوافق تماماً مع التفاعيل المنوّعة وكثرة التفعيلة المزاحفة المدوّرة وسيطرة التدوير التي يزيد كثيراً من حركة الفعل الشعري (العبيد، ٢٠٠١م، ص ١٧٤). من هذا المنطلق، سيطرة أسلوب الحوار على القصيدة بأسرها وبلغة موحية مكثفة مشحونة، وتكرار العبارة تكرارا سليما، إلى جانب كثرة التدوير والتفعيلات الزاحفة المدوّرة كلّها تستلزم ديمومة واستمرارية في الحركة الإيقاعية وتدفّقها.

ومن أهمّ المسوّغات الإيقاعية الأخرى للتدوير في أشعار حياتلة هي العلاقة بين التدوير والقافية. فإنّ هناك مفارقة وتبايناً شاسعاً في ظهور التدوير وغيبوبة القافية، حيث يمكن أن نجده في كثير من أشعار الديوان. فلما حضرت القافية حضوراً ملحوظاً في النص الشعري فانخفضت نسبة التدوير فيه وعلى العكس. والنماذج الآتية توضح هذا القانون وتوظيفه في نصه الشعري.

في النموذج الأول من قصيدة *اشتياق*، نلاحظ جوّاً إيقاعياً كثيفاً قد أحدثته التدويرات المتلاحقة المستمرّة. فنلاحظ حضور القافية أربع مرّات كي تقلّص هذا الجوّ الإيقاعي الكثيف، ويظهر من جديد بعد القافية الأولى، فتستمر حركته حتى تظهر القافية الثانية وقس على هذا: «**وأسدل فوقنا ليل الفراق عباءة الوجع المريرِ / سنون مرّت / ريحهم في راحتي / مسك وفي أطراف ثوبي / لم يزل متضوّعاً / عنبرِ / حواسي كلّها تحيا هناك / أنا هنا / في وحدتي أذوي / ببئر تحسّري أهوي / وصبري / لم يعد يصبر**» (٢٠٠٤م، ص ١٤).

إنّ هذا النموذج يمثل صورة لهيمنة التدوير على القافية. تكوّن المقطع من اثنى عشر سطراً شعرياً وبلغ عدد السطور المدوّرة ثمانية أسطر سوى أربعة الأسطر المخططة، وهذا يعني كلّها مدوّرة سوى مواضع التقفية: "عنبر، ويصبر، وأذوي، وأهوي"،

والتي لن تتعرض لظاهرة التدوير. استطاع التدوير هنا أن يجري خطوات حاسمة في تحقيق إيقاع متتابع يكمل بعضه بعضاً حتى تظهر القافية الأولى كموضع للاستراحة لكي لا يشعر القارئ بالتعب والإرهاق، ثم يظهر التدوير ويلعب دوره من جديد ويواصله حتى التقفية الثانية، وقس على هذا، كما أنه زاد من الاتّصال بين السطر والسطر الذي يليه. فضلاً عن ذلك، نلاحظ في النموذج التجاوب الإيقاعي بين التقفية والتوازي من خلال السطرين التاسع والعاشر: "في وحدتي أذوي/ ببئر تحسّري أهوي"، فقد أمعن الشاعر الفلسطيني النظر في تقسيمات إيقاعية داخل هذه السطور؛ إذن نرى أنّ الشاعر بمرافقة التوازي التركيبي مع السطرين المقفين يتبنّى مسارين أولاً تكريس البنية الإيقاعية وهيمنتها، ثانياً تناسق موسيقي جميل باهر يلذ بسماعه القارئ.

أما في النموذج الثاني فإنّ التوازن بين التدوير والقافية واضح وضوح الشمس، مما نتج عن مجيء القافية والتدوير واحداً تلو الآخر وتناوبهما. وهذا التوازن يتجلّى في حضور القافية وانعدام التدوير وعلى العكس. لا شكّ أن التوازن يحقق جوّاً إيقاعياً كثيفاً مهيمناً على القصيدة مما يؤدّي إلى تعزيز نغمه ومرونته التي تحول دون الملل والرتابة عنه (معروف وباقري، ١٣٩٧ هـ.ش، ص ١٢٠).

يمكن نلاحظ هذا الأمر في قصيدة *عيد الحب الفلسطيني*، حيث يقول: «**للعاشقين ورودهم / ولنا أزاهير الهوى / للعاشقين قصيدهم / ولنا مزامير الغوى /للعاشقين صدودهم / ولنا / شهيد الأرضِ / قد أهدى جدائلها عبيراً من / دماه / ثقلت على أكتافه الأحمالُ / لم ينبس / بآه / في يوم عيد الحبّ / جاء مزهزهاً / أحلامه الكبرى .. / هواه / والوردة الحمراء تصبغ نشوة .. عرساً .. / خطاه / والقبّلة الأولى التي ارتسمت /على ألق الشّفاه**» (٢٠٠٤م، ص٤٠). تتوزّع القافية والتدوير على مساحة النص الشعري توزعاً منتظماً؛ إذ جاءت القافية والتدوير معاً في عشرة أسطر. لا شك أنّ من خلال العلاقات المتبادلة والوطيدة بين القافية والتدوير من ثنايا توازنهما، نستطيع أن نجد علاقات دلالية تخدم الفكرة المركزية وتثري السياق ليتوافق هذا الإيقاع مع حالة الشاعر الشعورية. إنّ مضمون القصيدة تدور حول الحسرة والتيه والضياع والانكسار للشعب الفلسطيني لفقدان الشهداء، فقد خيمّت عليها مضامين الحزن والألم. وبالنظر إلى القوافي العالقة في القصيدة: "دماه، وآه، وهواه، وخطاه، والشّفاه"، نستنتج أنّها تقدّم انسجاماً دلالياً مع المضمون المسيطر على القصيدة، حيث تنطوي على تلك المعاني بعينها.

فهذه القوافي لم تكتف بالدور الإيقاعي المجرّد ولا تبدو مفتعلة زائدة، بل إنّها نجحت في تقديم تركيب دلالي منسجم مع المضمون. من مظاهر الانسجام الإيقاعي والدلالي هو أنّ أكثر القوافي مردوفة بصوت المدّ "آ"، فأنشأ حياتلة من تكرار هذا الصوت في القوافي إيقاعاً حزيناً يخدم الدلالة المسيطرة على القصيدة وينسجم معها، لأنّ المدّ «**يناسب التأوّه والصياح لاتساع مجرى النفس عند النطق به**» (عباس، ١٩٩٨م، ص ٩٦). فإنّ مثل هذا المظهر يعبر عن القلق الذي يعيشه الشاعر من أجل الاحتلال الصهيوني الذي طال أمده، وإجراماته في حق الشعب الفلسطيني الملهوف الذي قدّم مئات الشهداء لأجل تحرير القدس المقدّسة.

من الظواهر الإيقاعية والدلالية التي شدّت انتباهنا في هذه القصيدة هي التزواج بين الواو والياء في قافية "صدودهم، وقصيدهم"، حيث يلعب دوراً مميّزاً في إثراء إيقاع القصيدة، لأنّه «**يولد نغمات إيقاعية مزدوجة تتضافر فيما بينها مشكلة سيمفونية إيقاعية تموج بالتفاعل والانفصام، تارة وبالتنسيق والانسجام تارة أخرى وهذا الازدواج الإيقاعي يمدّ القصيدة بالتناغم، ويحقّق لها قدراً كبيراً من الشعرية**» (شرتح، ٢٠١٠م، ص ١٦٣).

وفي النموذج الثالث من قصيدة *إلى غزّة*، يغيب التدوير مطلقاً بسبب شمول القافية وهيمنتها على الأسطر الشعرية: «**أتيت بحلمي الباقي / لأسفحه على العتبات / لكي ينمو مع الأولاد عملاقاً / يطرّز بالندى الحارات / إلى غزّة / أتيت بحبر أوراقي / ونهر دمي / مداداً كي أحطّ شواهد الشهداء لا الأموات / إلى غزّة / أتيت بدمع أحداقي / لأسكبه تهاليلاً / تُبلسم وحشة الجدات / لعلّ رفّات من غابوا لأجلِ رؤاي تشفع لي / وتحييني / فأوقف أنهر العبرات / إلى غزّة / أتيت بنار أشواقي / إلى البحر الذي أهوى / أبثّ بهاءه الشكوى / وأطفئها ببرد**

لقاء من أهوى / فتبعث في الضلوع حياة / إلى غزّة / أتيت ببئر أعماقي / فصولوا في خباياها / وجولوا في حكاياها / وتيهوا في مراياها / ثروا غزّة / تولّد داخلي غزّات» (٢٠٠٤م، ص ٢٨ ـ ٢٩).

بالعودة إلى القصيدة نرى أنها تكوّنت من ٢٨ سطراً. ولا نلاحظ أي أثر من ظاهرة التدوير فيها، فتغيب مطلقاً لسيطرة القافية المتنوّعة المتغيّرة على أجوائها جميعاً. إنّ توالي التقفيات توال متسارع متلاحق وغياب التدوير لا بدّ أن يشيع شيئاً من الملل والرتابة في المتلقي، إلا أنه جاء متنوّعا متغيّرا على خمسة أشكال للحيلولة دون تسرّب هذا الإحساس. إلى جانب هذا، أن الشاعر قد خلق نوعاً من الابتكار والطرافة التي تتجلى في ظهور التوازن التركيبي في السطور الثلاثة: "فصولوا في خباياها / وجولوا في حكاياها / وتيهوا في مراياها"، للقضاء على الرتابة والملل الناجم عن توالي التقفيات لدى المتلقّي.

إنّ أكثر التقفيات الموظّفة بنية أساسية تتلائم مع مضمون القصيدة وليست طارئة ولتكريس حس إيقاعي صرف، بل إنّها تتلائم وتناسب مع البنية الدلالية. فإنّ أكثر التقفيات تدور رحاها حول الأرض الفلسطينية المتمثلة في غزّة، فإنّها تكشف عن لجوء حياتلة بالهوية الفلسطينية التي تكاد تقضي عليها، **«وطبيعي أن تكون الأرض في الشعر الفلسطيني المقاوم، أكثر تردداً من أي موضوع آخر، ولا شك أنّ تكوين الشخصية الفلسطينية المقاومة رهين بامتداد الأرض واستمرارها، فهي تعدّ جزءاً من التكوين الإنساني»** (كياني ونظري تريزي، ٢٠١٩م، ص ٢٧٠). إذن يكون طبيعياً أن يكتب حياتلة عن الأرض بكلّ الحبّ والعشق إلى حدّ الذوبان فيها.

نلاحظ أنّ أكثر التقفيات منتهية بصوت روي "التاء": "العتباتِ، والحاراتِ، والأمواتِ، والغزّاتِ و...". إنّ لصوت "التاء" دلالة واضحة توحي بشدّة الألم، وهو يتناسب تماماً مع مضمون القصيدة التي غلبت عليها نبرة حزن عميقة لا ريّاء فيها، لأنّه **«يعدّ من الأصوات المهموسة الشديدة، وقد شبّه خروجه بآهة حبيسة ذبيحة»** (سليمان، ٢٠٠٢م، ص ٧٧). فوجد الشاعر في صوت "التاء" نغماً صوتياً مساعداً يسهّل التعبير عن هذه اللوعة، بل يكاد يجسّدها تجسيداً. وهذه الدلالات الإيحائية للصوت تعكس شعور الشجن عند الشاعر وتعبّر عن حالة الإحباط التي يعيشها وقد وجد وطنه على حاله، فازداد حزنا وهو بين أحضانه.

يظهر الصراع بين التدوير والقافية بشكل حادّ عندما يكون النص مدوّراً في موضع الوقفة الشعرية، مما يعدّه بعض الدارسين أمراً معيباً (الرواشدة، ٢٠٠٦م، ص ١١٩)؛ ومردّ ذلك عند هؤلاء إلى أن القافية تعد موضعاً لاكتمال التشكيل الإيقاعي على الشاعر ومراعاتها باعتبارها وقفة شعرية لازمة (المصدر نفسه).

نرى هذا الصراع في نماذج كثيرة، منها قصيدة *عهد*، حيث يقول الشاعر: **«بيني وبين الشعرِ / أفضية بها تترى غيوم تفجّعي / وبحارُ عشق لججها من أدمعي / أفقاً له تنثال آهاتي / ولحن راقص يزهو بمرآتي / فأبصر في شبابيك العيون سواي»** (٢٠٠٤م، ص ٤٠). يسير هذا النموذج على البحر الكامل. في السطرين الرابع والخامس، نلاحظ ضربين صالحين، حيث يمكن أن يكون كل منهما موضعاً للقافية، وهما يتمثلان في كلمتي "آهاتي ومرآتي"، غير أننا نلاحظ إشكالية في هذين السطرين، وهو أنّ تبنّي البحر الواحد يتطلّب أخذ التدوير بين السطرين كما نلاحظ من خلال التقطيع الآتي: مستفعلن مستفعـ/ لن متفاعلن مستفعلن متفاعلن/ متفاعلن مستفعلن/ متفاعلن مستفعلن مستفـ/ علن مستفعلن مستفعلن مستفـ/ علن متفاعلن مستفعلن فَعِلان.

نشير أولاً إلى أن التدوير ظهر في كلّ الأسطر إلا الأسطر المقفاة. لكن لاحظنا ظاهرة التدوير في السطرين المقفّين، وهذا يظهر في نهاية السطر الرابع وبداية السطر الخامس ونهايته، ومن ثم **«فإن الأخذ بالتدوير على حساب القافية كعلامة للوقف الظاهر يجعل القافية قافية داخلية»** (قاسي، ٢٠١٣م، ص ١٧٩). ولكنّ الأخذ بالقافية وتقديمها على التدوير في هذا النموذج مما يقضي على التدوير، وبالتالي نلاحظ ظاهرة تداخل البحور بين الكامل والوافر وتداخل البحور في هذه الأسطر على هذا النحو: مستفعلن مستفعِـ/

لن متفاعلن مستفعلن متفاعلن/ متفاعلن مستفعلن مستفعلن/ متفاعلن مستفعلن فعلن/ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن/ مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتان.

فيعتبر النموذج السابق نوعاً من أنواع التنازع في إطار واحد، وهو إطار إيقاعي يختلف عن الصراعات السابقة في الإطارين المتباينين، وهما التركيب والإيقاع. ومن المسوّغات الإيقاعية لتقنية التدوير هي أنّها غاية لكسرة الحدّة الإيقاعية. ومن النماذج الواردة في ديوانه ما جاء في قصيدة *سنعود*: **«سنعود حتماً/ للديار الشائقاتِ/ لأهلها/ حتى وإن طال الغياب/ سنعود/ في دمع اليتاما/ في تهاليل الشباب/ سنعود/ في أغنيات الوجد/ عن وطن به الإيمانُ طاب»** (٢٠٠٤م، ص ١٦).

يتكوّن هذا المقطع من خمس عشرة وحدة إيقاعية من البحر الكامل. قد وقع التدوير ثلاث مرّات على التفعيلة المضمرة في الأسطر الأولى والسادسة والتاسعة، كما أنّه وقع ثلاث مرّات على التفعيلة السالمة في الأسطر الثانية والخامسة، والثامنة. وبما أنّ المقطع يقوم إيقاعياً على عنصر التكرار الاستهلالي الذي يكاد يهيمن على الجانب الموسيقي كله، فقد انتشرت حركة إيقاعية كثيفة. وباللجوء إلى التدوير، يمكن تقليص هذه الحدة الإيقاعية وتقليل الوتيرة الرتيبة الناجمة عنها والتركيز على الجانب الدلالي الذي تؤدّيها تقنية التكرار من جهة أخرى.

ومن المسوّغات الإيقاعية الأخرى للتدوير، هي أنها تجئ لخلق الترابط والتواصل الإيقاعي. هذا ما يمكن أن نراه في أغلب قصائده، خاصة قصيدة *مخيّم العائدين*، حيث يقول: **«للعائدينَ مخيّمٌ / تبكي على أحوله الدّنيا / وحبّات المطر / تروي حكايته الليالي الباردات / وعزفُ موسيقى انهمار الثّلج / فوق صفيحه العاري/ وآهات الوتر / وجراح أهليه المشرّعة النوافذ / صوبَ رائحة البلاد المستباحة / والقمر»** (المصدر نفسه، ص ٤ ـ ٥).

إنّ التدوير بما يحقق من غاية الترابط والتواصل الإيقاعي بين السطور الشعرية في بنية القصائد الحديثة، يسهم في تماسكها وانسجامها. هنا، وقع التدوير بين أسطر ٢، و٤، و٥، و٦، و٨، و٩، المخطّطة. وهذه التقنية بتحقيق الترابط والتواصل الإيقاعي جعلت النص وحدة إيقاعية تحمل فكرة واحدة مستمرّة هي الحزن واليأس والظروف القاسية المأساوية التي يعيشها اللاجئون الفلسطينيون في المخيّمات. إذن ظاهرة التدوير تسهم إسهاماً مباشراً في هذه الأسطر الشعرية وتستغرق الأسطر كلّها باستثناء السطور المقفاة التي لا تدور أبداً. ففي النموذج السابق، تجيء القافية والتدوير بصورة منتظمة تغطّي الأسطر الشعرية بأسرها. فمن الواضح أنّ الأمر هذا ينوّع الإيقاع تنويعاً يلذّ السمع بسماعه ويروّح عن النفس ويبعد الملل.

٢.٧ـ المسوغ الدلالي

لا ينحصر دور التدوير في تشكيل البنية الإيقاعية فحسب، بل إنّه يؤدي دوراً مميزاً في الجانب الدلالي للقصيدة (عبيد، ٢٠٠١م، ص ١٦٨). إنّ الجملة المدورة تشكل بنية الدلالة في القصيدة. لذلك لا بد من تمييزها إيقاعياً بواسطة التدوير. ومن هذا التدوير ما جاء في النموذجين في قصيدتي *مخيّم العائدين وإصرار* اللتين جاءتا على البحر الكامل: النموذج الأوّل: **«سكنت عيون الحالمين بعودةٍ / رغم المحن / لم ينحنوا يوماً / وما اسطاعُ الزّمن / أن يسرق الفرح المؤجّل من مآقيهم / ولا دمهم وهن»** (٢٠٠٤م، ص ٤)؛ والنموذج الثاني: **«كانت على شفتيه موّالا / صباح مساء يرسله لأعراس البيادر / يغفو، ويبقى القلب غرب النهرِ بالآمالِ ساهر / يمتدّ مثل الياسمينِ لآلئاً تحبو على صدرِ الجليلِ / ولا تهاجر»** (المصدر نفسه، ص ١٨- ١٩).

يلجأ الشاعر إلى التدوير في نهاية السطرين الثالث والخامس في النموذج الأوّل. أما في النموذج الثاني فيظهر التدوير في نهاية السطر الأول، حيث لا تتم فيه تفعيلة "مستفعلن" المضمرة، بل نجد جزءاً منها "مستفـ" في نهاية السطر الأوّل، ليتمّ جزءها الآخر

"علاتن" في بداية السطر الثاني. كما نجد التدوير في نهاية السطر الرابع، حيث لا تتم فيه تفعيلة "متفاعلاتن" المرفّلة، بل نجد أصغر جزءٍ منها "مُ"، في نهاية هذا السطر ليتم جزءها الآخر "تفاعلاتن". في بداية السطر الخامس. يسهم هذا التدوير في تفعيل دور القارئ والنص معاً للاندماج مع رؤية الشاعر وتعزيز تجربته الشعرية؛ إذ يكون بإمكاننا أن نجمع بين الأسطر الثالثة، والرابعة والخامسة، والسادسة في سطر واحد في النموذج الأوّل، حيث يقول: "لم ينحنوا يوماً وما اسطاعُ الزمن/ أن يسرق الفرح المؤجّل من مآقيهم ولا دمهم وهن"، وكذلك نجمع السطرين ونقول: " يمتدّ مثل الياسمينِ لآلئاً تحبو على صدرِ الجليلِ ولا تهاجر " دون اللجوء إلى التدوير؛ لكنّه يقدّم ظاهرة التدوير ليشد انتباهنا فيما جاء بعدها ويأتي بكلام "ولا دمهم وهن" و"لا تهاجر" في هذه الأسطر. وقد جاء بها الشاعر لأهميتها وزيادة لفت النظر إليها في سطر محدّد، ليؤكد أنّ الطريق الوحيد هو المقاومة وعدم الرضوخ للظلم، مهما عمّت البلايا والمحن، وهذا ما يجعله الشعب الفلسطيني نصب عينيه ويأتيه من كلّ صوب وحدب، فهو لم يخضع ولم تلن عزيمته. والنموذجان يعبّران عن كيفية تسرّب المحنة والعذاب في وجود الشاعر ويعطيانه القوة والتماسك.

نلاحظ أحياناً أنّ قلّة التدوير وانعدامه توافقان مع الواقع الدلالي للأسطر الشعرية، إضافة إلى المسوّغ الإيقاعي كشمول القافية، حيث صادفناه في المقطع التالي: «**صباح الخير يا وطني / صباح الخير / صباح الخير للشجرِ / لزهر اللوز في وطني / يعانق حبّة المطرِ / يدندنُ لحنَ أغنيةٍ / ويعزفها / على وتري / يعانقها / يحاصرها / على التّلج / فيفرح باللقا مرجي / صباح الوجد والأنسِ / إلى الأحبابِ / في قدسي / إلى الأبطالِ في الأسرِ / إلى الشّهداء في العرسِ / لقلب صبية بمخيّم اليرموك / صحكتها .. / ..الهوى المنسي**» (المصدر نفسه، ص ٩- ١٠).

إنّ لقلة التدوير وشبه انعدامه ـ لم يظهر إلا مرة في السطر الثامن عشر ـ علاقة متبادلة مع الواقع الدلالي المسيطر عليه، لأنّ الشاعر قد قام بتجسيد المكان "وطني" كموجود حيّ عزيز جليل يناديه، وبالتالي خيّم كل معاني التأمل والأجواء الرومانسية على المقطع، حيث قللت من الحركة التي يحتاجها الفعل الشعري. فإنّ أجواء السكينة المستولية على الفضاء الشعري للمقطع هي التي أدّت إلى عدم لجوء الشاعر إلى تقنية التدوير بالإضافة إلى تقنيات إيقاعية أخرى مثل هيمنة القافية والتكرار التي جاءت كمعوّض عنها. ومن النماذج التي نلفي فيها مسوغاً دلالياً قصيدة *القرار*، حيث يقول: «**هنا سوف نبقي / نحبّ ونشقي / أمينينَ للعشقِ / للهمسِ / للأغنيات / هنا سوف نبقى / نحبّ ونشقى / ونحقن هذا الترابِ دماء / لينبتَ / لوزاً ..**» (المصدر نفسه، ص ٧).

تكون هذه القصيدة منذ بدايتها قصيدة التفاؤل والأمل. ولقد وقع التدوير في نهاية الجمل الثالثة والرابعة والتاسعة على التفعيلة السالمة "فَعولن". فإنّ التدوير هنا جاء ليخدم متزامناً مع الجانب الإيقاعي والمرتكز الدلالي الحاسم والذي يكون أكثر تردداً في الشعر الفلسطيني المعاصر عموما والمقاوم منه خصوصا. فتدور الجملتان الثالثة والرابعة عند "للهمسِ، وللأغنيات"، قصد تمييزهما لما لهما من وقع عذب على النفس. فتأجيلهما إيقاعياً بواسطة التدوير يفسح أمام القارئ مجال التلذذ والتفاؤل إلى المستقبل الباهر في فلسطين المحتلة. ولن يتأتى ذلك إلا عن طريق تدوير ظهر في هذه الأسطر. «**فالمأساة لا تعني انغلاقاً أو وقوعاً في حالة يأس، بل فتحا للأبواب مشرعة أمام حالة قصوى من الإصرار والشخصية في هذه القصيدة في أروع حالات تجلّيها وامتدادها**» (طلعت، ١٩٩٣م، ص ٩٤). أما الشطر العاشر فيتضمن "لوزاً" الذي يرمز بالسّلام والهوية الفلسطينية، وهما مركبان دلاليان قريبان من النفس عزيزان عليها. لذلك كان لا بد من تدوير هذا الشطر لفصله إيقاعياً وجعل اهتمام المتلقي عليه، بتموضعه منفرداً في سطر واحد.

في قصيدة *إلى الشهيد*، التي تنهض على تفعيلات البحر الكامل "متفاعلن"، نظفر بجملة مدورة لها مسوّغ دلالي: «**فأتيتَ تخرجها من التابوت / وتمزّق الكفن المطرّزَ / بالغرابةِ والكآبةِ والسكوت**» (٢٠٠٤م، ص ٢١). الدائرة الدلالية تدور رحاها حول الواقع

المأساوي والإجرامات العنيفة بحق الشعب الفلسطيني، والتي خلّفت آثار اليأس في مشاعر الوطن. قد وقع التدوير في وسط الجملة الشعرية عند نهاية الشطر الثاني وبداية الشطر الثالث، بعد وحدتين إيقاعيتين صحيحتين من البحر الكامل "متفاعلن".

التدوير هنا يمهّد الطريق لارتباط هذين الشطرين وتواصلهما عروضياً ودلالياً؛ حيث بإمكاننا أن نجمع السطرين في سطر واحد: " وتمزّق الكفن المطرّزَ بالغرابةِ والكآبةِ والسكوت"؛ لكنّ اللجوء إلى التدوير يصدر من لفت اهتمام المتلقي إلى الشطر التالي، مشيراً إلى الظروف المؤسفة التي تمرّ بها فلسطين. فانطلق لسان حياتلة بنبرات محزونة مصوّراً طريقة قتل العدوّ الصهيوني وفاضحاً إياه. وبذلك تحضر تقنية التدوير مؤكدة عمق فاجعة الدمار، والعدوان والفقر من قبل العدوّ الغاصب.

الخاتمة

ظهرت من هذا التطواف الذي قمنا به في ديوان حياتلة عدة نتائج منها:

ـ قضية الزحاف والعلة من أهمّ المسوّغات الإيقاعية في التدوير. ومن خلال الإحصاءات التي قدّمناها، تبيّن لنا أنّ التفعيلات المزاحفة المدوّرة هو أكثر توظيفاً من الشكل السالم بنسبة ٦٣.٨٢٪، مما وظّفها الشاعر الفلسطيني لتعزيز الجانب الموسيقي وتلوينه والتركيز على التنويع الصوتي الملائم مع البنية الدلالية وللحيلولة دون تسرّب الملل والرتابة نتيجة توالي التفعيلات السالمة؛

ـ توظيف التفعيلات المزاحفة المدوّرة وغير المدوّرة يوفّر دوراً متبادلاً في تدفق الإيقاع ومواصلة حركته؛

ـ تتفاعل تقنية التدوير في ديوان حياتلة مع تقنيات إيقاعية أخرى، مثل: التكرار السليم والتوازي التركيبي لخلق جوّ إيقاعي كثيف وانسجام عناصره وتحقيق جرس موسيقي متناوب من جهة وتحقيق توازن نغمي جميل من جهة أخرى؛

ـ ثلاثة قوانين تحكم العلاقة بين التدوير والقافية. **القانون الأول**: هو أنّ التدوير يعمّ مساحة الأسطر الشعرية، وتستمرّ حركته، إلا أن تحضر القافية وتنهي حركة التدوير حتى تبادر بالحركة من جديد؛ **القانون الثاني**: وهو يختلف عن القانون الأوّل، حيث لا نلاحظ حضوراً للتدوير وتعمّ القافية المساحة الشعرية بأسرها، إضافة إلى أنّ أكثر التقفيات الموظّفة في هذا الركن بنية أساسية تتلائم مع مضمون القصيدة ولم تكن طارئة ولتكريس حس إيقاعي صرف، بل إنّها تتلائم مع البنية الدلالية؛ **والقانون الثالث**: قدّم لنا الشاعر صورة للتوازن بين طرفي العلاقة، أي التدوير والقافية. ومن ثنايا هذا التوازن، وجدنا علاقات دلالية تخدم الفكرة المركزية وتثري السياق لخلق انسجام الإيقاع مع حالة الشاعر الشعورية والتلاؤم مع البنية الدلالية؛

ـ ومن المسوّغات الإيقاعية لتقنية التدوير هي أنّها جاءت لكسرة الحدّة الإيقاعية الناجمة عن عنصر التكرار، أو للترابط الإيقاعي وتواصله، حيث أسهم في تماسك أشعار حياتلة وانسجامها وحوّل النصّ الشعري إلى وحدة إيقاعية متماسكة؛

ـ وقد أورد حياتلة تقنية التدوير لمنظور دلالي ولشدّ الانتباه بها في سطر محدّد. إذن هي بؤرة ومحرقة الدلالة ولا بدّ من تمييزها إيقاعياً. أما الدلالات التي جلبتها هذه التقنية فحب الوطن والانصهار فيه، والصلابة والثبات، وحلم العودة إلى الوطن، والحواجز العسكرية، والهوية الفلسطينية، والمظاهر الطوباوية، والفقر والحرمان، والذبح والتهجير والضياع، والمجازر و... .

❁❁❁

المصادر والمراجع

أ ـ العربية

١. أبو أصبع، صالح. (١٩٧٩م). ***الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة***. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٢. أبو العدوس، يوسف. (١٩٩٧م). ***الاستعارة في النقد الأدبي الحديث***. عمان: الأهلية للنشر والتوزيع.

٣. بن خوية، رابح. (٢٠١٥م). «تقنية التدوير في الشعر بين الإيقاع والدلالة». ***الناص***. ع ١٨. صص ١٢٢ـ ١٣٩.

٤. حركات، مصطفى. (١٩٩٨م). ***أوزان الشعر***. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

٥. حياتلة، إياد عاطف. (٢٠٠٤م). ***هذا المخيّم ضحكتي***. بيروت: دار العودة.

٦. رماني، إبراهيم. (بلا تا). ***الغموض في الشعر العربي الحديث***. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

٧. الرواشدة، سامح. (٢٠٠٦م). ***مغاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث***. عمان: وزارة الثقافة.

٨. سليمان، أماني داوود. (٢٠٠٢م). ***الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج***. عمان: دار مجد لاوي.

٩. شرتح، عصام. (٢٠١٠م). ***جمالية التكرار في الشعر السوري***. دمشق: دار رند للطباعة والنشر والتوزيع.

١٠. طلعت، سقيرق. (١٩٩٣م). ***الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني من قصيدة الثبات إلى قصيدة الانتفاضة في الوطن المحتل***. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

١١. عباس، حسن. (١٩٩٨م). ***خصائص الحروف العربية ومعانيها***. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

١٢. عبيد، محمد صابر. (٢٠٠١م). ***القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية***. دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.

١٣. علوان، علي عباس. (١٩٧٥م). ***تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق***. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٤. قاسي، صبيرة. (٢٠١٣ م). ***بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر***. أطروحة الدكتوراه. جامعة فرحات عباس. الجزائر.

١٥. كشك، أحمد. (٢٠٠٤م). ***التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع***. القاهرة: دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع.

١٦. كياني، حسين؛ وأمين نظري تريزي. (٢٠١٩م). «دراسة في البنيتين الإيقاعية والدلالية للقافية وطرائق استخدامها في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م». ***آفاق الحضارة الإسلامية***. ج ٢٢. ع ١ + ٢. صص ٢٤٧ ـ ٢٨١.

١٧. معروف، يحيى؛ وبهنام باقري. (١٣٩٧ هـ.ش). «ظاهرة التدوير وتبيين دورها الدلالي والإيقاعي في ديوان *نقوش على جذع نخلة* ليحيى السماوي». ***اللسان المبين***. س ٩. ع ١+٢. صص ١٠٩ ـ ١٢٩.

١٨. الملائكة، نازك. (١٩٨٣م). ***قضايا الشعر المعاصر***. (ط ٨). بيروت: دار العلم للملايين.

١٩. نظري تريزي، أمين؛ ومحمّد خاقاني أصفهاني؛ وسميه حسنعليان. (١٣٩٧ هـ.ش). «نسيج التكرار وأساليبه في ديوان *لا تسرقوا الشمس منّا*». ***دراسات في اللغة العربية وآدابها***. ع ٢٧. صص ١٠٥ ـ ١٢٦.

٢٠. الوجي، عبد الرحمن. (١٩٨٩م). ***الإيقاع في الشعر العربي***. دمشق: دار الحصاد.

٢١. يوسف، حسني عبد الجليل. (١٩٩٥م). ***موسيقى الشعر العربي***. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

ب. الفارسية

٢٢. پيرزادنيا، مينا؛ و مريم ميرزائى. (١٣٩٥ هـ.ش). «بررسى لحن انتقادى در شعر پايدارى اياد عاطف حياتله شاعر مهاجر فلسطينى». ***دومين كنفرانس بين المللى يافته‌هاى نوين پژوهشى در علوم، مهندسى و فناورى***. تركيه ـ استانبول. صص ١٤٩. ١٦٢.

٢٣. ميرزائى، مريم. (١٣٩٥ هـ.ش). «بررسى جلوه‌هاى پايدارى در شعر اياد عاطف حياتله». ***دومين كنفرانس بين المللى يافته‌هاى نوين پژوهشى در علوم، مهندسى و فناورى***. تركيه ـ استانبول. صص ١٦٣. ١٧٦.

ج. المواقع الإلكترونية

٢٤. ***نبذة عن حياة الشاعر إياد عاطف حياتلة***. (٢٠١٩م). (https://ajalia.com/article/267).