مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: الموسيقى التكوينية قراءة في الشعر الفلسطيني الحديث
اسم الكاتب: د. علي حسن خواجة
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/8806
تاريخ الاسترداد: 2026/05/13 05:45 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

الموسيقى التكوينية
قراءة في الشعر الفلسطيني الحديث

د. علي حسن خواجة
كلية الآداب - جامعة بيرزيت
رام الله - فلسطين

تاريخ الاستلام 22-11-2010 **تاريخ القبول 12-05-2011**

ملخص
إن المقصد المتعين من هذه الورقة هو تتبع بنيات الموسيقى التكوينية في مدونات الشعراء إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، ومطلق عبد الخالق، وبرهان الدين العبوشي الذين عايشوا الانتداب البريطاني على فلسطين.
إن بنيات بديعية، وأخرى موسيقية قد فرضت حضورًا لافتًا في جغرافيا النصوص الشعرية على مستوى الموسيقى التكوينية؛ فكانت بنيات التكرار، والمجاورة، والتعاكس، والتصريع، والتدوير، والجناس تقنيات فنية اعتمد عليها الشعراء في إثراء إيقاعاتهم، ومحمولاتها الدلالية.
وقد كشفت عملية تتبع هذه البنيات أن الشعراء قد تعاملوا معها في أنماط معينة، تفاوتت في نسب شيوعها من شاعر لآخر، بحيث مثّلت ظواهر أسلوبية تجلت القصدية في استخدامها دلائل لغوية حاملة في أرحامها معاني واضحة.

تقديم:

تعدّ البنية الصوتية من أبرز بنيات الأثر الشعري وأكثرها وضوحًا؛ ذلك أن الشعر مادة محكية قبل أن تكون مكتوبة؛ فالألفاظ فيها عبارة عن مجاميع صوتية ذات تآلف خاص، وأن الأثر الشعري"بناء صوتي، (إيقاعي)، يتألّف من تكرار منتظم لأنساق صوتية (أصوات، مقاطع، نبرات، صيغ وزنية/ نحوية، تراكيب لغوية...) مع إدخال تنويعات على هذا الانتظام تحول دون رتابته، فوجود الإيقاع مميّز مهم للغة الشعرية (الطوانسي شكري، 1998)". ويكتسب الشعر ذاتيّته جرّاء ذلك التآلف بين المجاميع الصوتية الحاملة قيمًا ذاتية خاصة، ذات علاقات معيّنة، غايتها خلق النص الشعري الدال.

إنّ البنية الصوتية هي أحد الدوال اللغوية التي يتشكّل بها النص الشعري، ويحمل دلالته. و"هذا الدال غير منفصل عن مدلوله أو مدلولاته التي قد تتعدد، على أن ارتباطه بالمدلول ليس اعتباطيًا على نحو ما يرتبط الدال بالمدلول في النظام اللغوي؛ إذ إنه في النّص الشعري تتجلى القصدية في استخدام الدلائل اللغوية بشكل أوضح، فلا مجال للحديث عن علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول، وإنما يبرز الارتباط الضروري أو(السببي) بينهما، ذلك أن اللغة الشعرية -في حقيقتها- لغة قصدية يستخدمها الشاعر بوعي وإدراك تامين (الطوانسي شكري، 1998)".

وضمن البنية الصوتية تلعب الموسيقى الشعرية ببعديها الإطاري والتكويني دورًا مؤثّرًا في وجدان المتلقي، بما تحدث فيه من رعشة كهربية تلصقه بالأثر الشعري؛ ذلك أن الشاعر يجب أن يجيد اختيار مكوّنات البيت الشعري، من مفردات وتراكيب متآلفة ملتحمة، بما يرمي إليه من معان ودلالات، تحمل في ذاتها رسالة أو متعة، يجد فيها المتلقي منفعة ما، تجعله -بشكل أو بآخر- يقترب من هذا الأثر أو ذاك.

إن أمر إجادة الشاعر اختيار موسيقى أثره الإطارية من وزن وقافية، يضفي على هذا الأثر رونقًا وبهاءً بإيقاعه المؤثّر، كما أن قدرته على اختيار مفرداته وتراكيبه، وحسن توزيعها، يحقق مبدأ التآلف والانسجام فيما بينها، ويزيد من جمال الأثر الشعري، ويرفع مستوى إيحائه؛ إذ يعمل كمنبّه إعلامي ذي وقع نفسي في متلقيه، الذي تحرّكه مشاعره، فيقبل يلتهم ما في هذا الأثر من أحاسيس وأفكار، متفاعلاً معها أيما تفاعل.

وعليه، فَلِيَنْجَح الشاعر في ذلك لا بدّ له من أخذ ذلك الأمر في حسبانه، ولا يتأتّى ذلك له إلا إذا كان على وعي تام بأعاريض الشعر وقوافيه وقوانينها، ومعجم لغته من مفردات وتراكيب شتّى، إضافة إلى سلامة طبعه، ونقاء موهبته.

عرضٌ:

إن الآلية المتبعة في هذا البحث تتمثل في تتبّع مدى انتشار البنيات الصوتية من تكرار، وجناس، ورد العجز على الصدر، والتصريع، والتدوير، والمجاورة في كل مدونة، وفي المدونات مجتمعة، وأثرها في إنتاج الدلالة، وذلك على النحو الآتي:

إن بنيات بديعية، وأخرى موسيقية قد فرضت حضورها داخل أبيات القصيدة الواحدة، كمكوِّن رئيسي في البناء الموسيقي التّكويني، وذلك على نحو:

أوّلًا: بنية التكرار؛ وهي تقنية ترتكز إلى تكرير ذكر مفردة، أو عبارة، أو تركيب، أو جملة بملفوظها ومدلولها في مكان آخر، أو أماكن أخرى في القصيدة. تعدّ هذه البنية ذات حضور فاعل، وممتد في

مساحات واسعة في متون المدونات المدروسة؛ فقد اعتمد عليها الشاعر الفلسطيني اعتمادًا واضحًا، جاعلاً منها تقنية فنيةٍ أقام بها قصائده.

لقد أخذ التكرار أنماطًا معينة، عملت على إثراء الإيقاع، والمحمول الدلالي معًا، معزّزًا -أيضا- ببنية القافية في بعدها الموسيقي فـ"للتكرار خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس حيث إن النقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة ما يجعل حاسة التأمل والتأويل لديهم [أي القراء] ذات فاعلية عالية (الكبيسي عمران، 1979)". "إن أسلوب التكرار يستطيع أن يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضوعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة (الملائكة نازك، 1983)". تعد بنية التكرار تقنية تعبيرية ذات أنماط ترددية مختلفة تبدأ بالمفردة، وتمر بالعبارة فالتركيب، وصولا إلى الجملة، وقد نظر قدماؤنا إلى "التكرار من عدة زوايا، ومن ثم أخذ عندهم عدة أنماط، لكل نمط اسمه الخاص به، تبعًا للصورة الشكلية التي جاء عليها، وتبعًا للناتج الدلالي الذي يفرزه، فهناك المجاورة التي ترصد شكلًا تكراريًا يعتمد على المجاورة أو القرب بين الألفاظ، وهناك الترديد الذي يقوم -هو الآخر- على نوع من التكرار الذي تستقر فيه اللفظة في تركيب، أو بيت شعري، لتؤدي معنى معينا، ثم تعود لتستقر في تركيب آخر لتؤدي دورًا جديدًا، وهناك تشابه الأطراف، وهو في تكوينه الشكلي قريب من النمط السابق، مع إضافة لها أهميتها... وهناك رد الأعجاز على الصدور، وهو نمط تكراري آخر يعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها هو نهايتها، وتكاد التسمية ذاتها تشي بهذا الناتج الدلالي. وهناك أخيرًا التكرار الخالص بمستوياته المتعددة التي تعرض لها البلاغيون، وشققوا منها أنماطًا تبعًا لما كشفوه فيها من خواص صوتية أو دلالية (عبد المطلب محمد، 1990)".

تكشف لنا عملية تتبع بنية التكرار في المدونات المدروسة، عن أن الشعراء قد تعاملوا معها في أنماط معينة، تفاوتت في نسب شيوعها من شاعر لآخر، وذلك وفق متطلبات السياقات، واحتياجاتها التعبيرية، بحيث يمكن تأطير أنماط بنية التكرار الماثلة في المدونات على النحو التالي:

(أ) بنية رد العجز على الصدر؛ وتعني "إرجاع العجز للصدر بأن ينطق به كما ينطق بالصدر، دون أن يستغنى بأحدهما عن الآخر (الدسوقي، د.ت)". "والشكل التجريدي لهذه البنية يدل على أن ناتجها بسيط، بمعنى أن التكرير لا يكثف الدلالة، وإنما يكون اللفظ الثاني مستقلا -في بنيته العميقة- عن اللفظ الأول، وإن ظلّ ترابط اللفظين قائمًا على المستوى الشكلي، وليس معنى هذا أن الناتج الدلالي في هذه البنية يظل على بساطته دون استثناء، بل الملاحظ في هذه البنية أن تحولاتها قد تقتضي أحيانا تغايرًا من حيث المرجع بين الطرفين المكررين (عبد المطلب محمد، 1990)". فإذا كان النمط المجرّد لهذه البنية يأخذ النحو:

حيٍّ الكرامةَ في الشّهيـ (م) ـدِ وكمْ بقومي من شهيدِ (العبوشي برهان الدين، 1956)

حزَّتْ فلا حدّ الحديدِ مُخضَّبُ بدمٍ ولا نحرُ الذَّبيحِ مُخضَّبُ (طوقان إبراهيم، د.ت)

فإنه ينحرف إلى النحو التالي:

أرى المعنى بقلبي جدَّ وافِ وإنْ أنْظمْهُ يُصْبحْ غيرَ وافِ (محمود عبد الرحيم، 1978)

أعجبُ ما في الحياةِ مضطربٌ يختالُ في الكونِ غيرَ مضطربِ (عبد الخالق مطلق، 1938)

وما الليالي تغيضُ في شُهبٍ إلا الليالي بدتْ بلا شهبِ (عبد الخالق مطلق، 1938)

فالتخالف قائم في البيت الأول بين المضاف والمضاف إليه "جدّ واف"، المحمول الدلالي لجملة "أرى المعنى"، بمتعلقه الجار والمجرور "بقلبي"، والمضاف والمضاف إليه "غير واف"، المحمول الدلالي لجملة الشرط "إنْ أنظمْه يصبحْ"؛ فالعبارة الأولى في الصدر تؤكّد تحقّق المعنى موضوعيًا (تجريديًا) في وجدان الشاعر عبد الرحيم محمود قبل أن ينفثه خارجًا، وإذا بالعبارة الأخرى في العجز تنتج محمولًا دلاليًا مغايرًا للمحمول الدلالي الأول؛ فالمعنى المختزن في ذهنه، والمحبوس في صدره تام، إلا أنه -بمجرد النظم- يخرج مبتورًا ناقصًا، لا يحقق مقصوده، فيبحث عن بقاياه فيجدها عالقة "بأسنان القوافي"؛ فللقوافي سطوتها عليه، لذلك فهو يشكوها.

تبعًا لما تقدم، فقد تحققت بنية رد العجز على الصدر تخالفًا، مع أن طرفيها متماثلان شكليًا؛ ما أفرز ناتجًا دلاليًا عميقًا جرّاء تعالق عنصري الإثبات "جدّ واف"، والنفي "غير واف"، فوقف المتلقي على بعد ذاتي خالص، تمثل في أن للقوافي سطوة عليه؛ فهي لا تسعفه في التعبير عن مراده، وهذا إقرار منه بذلك. إن تقنية رد العجز على الصدر -والحال هذه- قد كشفت عن موقفين متعاكسين، أنتجا توتّرًا في العبارة، فتجلّت المفارقة واضحة، معمّقة الأثر الدلالي الناتج.

أما إذا نظرنا في النمط المجرد الأول لهذه البنية التكرارية، فإنه يبين -لنا- أن الشاعر قد وظفها توظيفًا شكليًا، لغاية توكيد البنية الأولى المكررة "شهيد"، ليتم -بذلك- تأكيد الناتج الدلالي الكلي، المتمثل في كثرة شهداء فلسطين، بما يحمل دال "شهيد" من مدلول شمولي، وملامح دلالية ثابتة في الوعي الجمعي، يتوجب -على الدوام- إحياؤها وتمثلها.

والتتبع الإحصائي لدوران بنية "رد العجز" في المدونات المدروسة، يرصد تكررها خمسًا وخمسين مرة، على مساحة اثنتين وأربعين قصيدة، بنسبة تردد عامة بالغة 22.3%، على مستوى مجموع قصائد المدونات. وقد كان مطلق عبد الخالق الأكثر استخدامًا لها؛ فقد استخدمها أربعًا وعشرين مرة، من خلال أربع عشرة قصيدة، بنسبة تردد خاصة بالغة 32.9% (ثلث المدونة تقريبًا)، في مقابل 9.7%، نسبة تردد عامة على مستوى مجموع قصائد المدونات، وفي مقابل 43.6% نسبة تردد عامة على مستوى شيوع البنية في المدونات الأربعة. تلاه عبد الرحيم محمود الذي كررها أربع عشرة مرة، من خلال إحدى عشرة قصيدة، بنسبة تردد خاصة بالغة 31.8%، في مقابل 5.7% نسبة تردد عامة على مستوى مجموع قصائد المدونات، وفي مقابل 25.5% نسبة تردد عامة على مستوى شيوع البنية في المدونات الأربعة. جاء برهان الدين العبوشي ثالثًا؛ فقد كررها تسع مرات، من خلال تسع قصائد، بنسبة تردد خاصة بالغة 19.1%، في مقابل 3.6% نسبة تردد عامة، وفي مقابل16.4% نسبة تردد عامة على مستوى شيوع البنية في المدونات. وجاء إبراهيم طوقان آخرًا؛ فقد كررها ثماني مرات من خلال ثماني قصائد، بنسبة تردد خاصة بالغة 9.6%، في مقابل 3.2% نسبة تردد عامة، وفي مقابل 14.5% نسبة تردد عامة على مستوى شيوع البنية في المدونات.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ شكلًا تكراريًا لم يرصده القدماء، قد أخذ مكانه في المدونات المدروسة،

هو
"رد العجز على الصدر بين مفتتح القصيدة وخاتمتها":
وهو تكرّر بيت المفتتح أو أحد شطريه، أو حتى مجموعة أبيات في المختتم "فيتحقق لون من التوازي يمكن أن يطلق عليه التوازي البعيد، لبعد المسافة بين بداية القصيدة ونهايتها (الطوانسي شكري، 1998)"، وينتج عن هذا النمط التكراري إيقاع يربط بين مفتتح القصيدة ومختتمها، وهذا الإيقاع -وإن جاء ضئيلا- لبعد المسافة، فإنه لا ينفي وجوده وتحققه، وإحساس المتلقي به؛ ذلك أن عودة الإيقاع نفسه بتعديل أو دون تعديل، في مختتم القصيدة يعيد ذهن المتلقي إلى المفتتح، متمعنًا هذا المكرر الذي طالعه منذ البداية، فيتبين مدلوله، ويتعمّقه في نفسه. وعلى ذلك، فإن القصيدة التي يتكرر في مختتمها شطر المفتتح أو البيت كاملًا، دونما تغيير، ليُؤكّد موقفًا راسخًا لا تحوّل فيه على امتداد جسد القصيدة، حيث لا يشهد فيه المدلول تناميًا أو تطورًا؛ ذلك أن ما بين المفتتح والمختتم توضيح للمدلول المكثف في المطلع، ويفرض المختتم نفسه ليؤكده، ويعززه في النفس. من ذلك -مثلا- قول إبراهيم طوقان في مفتتح قصيدة "معين الجمال":

أسْعديني بزوْرةٍ أوْ عديني طالَ عهدي بلوْعتي وحنيني

وقوله في مختتمها:

غيرَ أنّي ما ازْددْتُ إلا حنينا أسْعديني بزوْرةٍ أوْ عديني

إن المجال الدلالي الممتد بين الشطر الأول والأخير في القصيدة، يقوم على مخاطبة الأنثى المحبوبة، مبيّنًا لها حالته جرّاء ادّعائه الهجران كذبًا، مع تمكّن الحبّ من فؤاده الصّب؛ فدمعه قد غيض، وكان ريًا لروحه من غليل الأسى. فمن ذا الذي يرويه بعده؟ لقد أذبلت المحبوبة قلبه، وهو -بذلك- في مسيس الحاجة إليها، لأنها تمثل عملية الإنعاش الحقيقي؛ فإما قطرة ماء، أو فيض ابتسامة تحييه، "فما أشدّ الهوى، وما أطول الليل، وما أبعد الكرى عن جفونه!" فيحاول جاهدًا أن يجعل من الطبيعة، وعناصرها أنيسه، ومعينه البديل؛ فيتقرّى جمال محبوبته فيما أبدعه "الله" من فنون جميلة مؤثرة: "في الغدير الصافي، وأنشودة الطير، وطيب الورود والياسمين". ومع هذا كله، فلم يزدد إلا حنينًا وشوقًا إليها؛ ما دفعه إلى تكرار صدر بيته الأول مُخْتتمًا به القصيدة؛ فـ "أسعديني بزورة أو عديني" تغدو البداية والنهاية؛ النهاية البداية وهكذا... ليبقى المحمول الدلالي دائريّ التّحرك، محاصرًا بين قطبين متباعدين متلازمين، يدفعانه في شكل تقرير لا يحتمل تأويلا. وبهذا كان إبراهيم طوقان قد أقرّ حقيقة متأصّلة في ذهنه، متأجّجة -دائما- في وجدانه، لا مجال للانفكاك والهروب منها.

(ب) بنية المجاورة؛ وهي بنية تكرارية ترتكز إلى تجاور دالين مفردين أو أكثر على امتداد الشطر الشعري، أو البيت الشعري، كما في قول مطلق عبد الخالق:

والزهور الزهور! يا لهف قلبي ما أحيْلى الزهورَ، طيًا ونشْرا

وقول عبد الرحيم محمود:

فانْهجوا نهْجًا قويمًا واعْملوا واعْملوا لا تبخسوا مثقال ذرّة

ورأسيًا(عموديًا) على امتداد الأشطر المتتابعة، أو الأبيات المتتابعة، كما في قول برهان الدين العبوشي:

لا تعذلوا الشعبَ الفتيَّ فإنّهُ آوى الشَّريدَ فراعهُ بخرابهِ

لا تعذلوا الشّعبَ الفتيَّ فإنّهم دسّوا لهُ سمًّا بحلوِ شرابهِ

وقول مطلق عبد الخالق:

نيسانُ! ما أشجاكَ يا نيسانِ، يا قوتَ القلوبْ
نيسانُ! روحي تستشفُّ وراءكَ الأمرَ العجيبْ
نيسانُ! والفرحُ الكث (م) ير على صفائحهِ قشوبْ
نيسانُ! والأملُ الكبير على معالمهِ يذوبْ
نيسانُ! والقلبُ المعذَ (م) بِ في جوانحهِ لهيبْ
نيسانُ! هلْ أنتَ لنا نيسانُ ما لكَ لا تجيبْ؟

نلحظ أن الدوال المكررة قد وردت متجاورة دون فاصل بينها؛ ما يدلّ على أن الشاعر مدفوع برغبة جامحة في تأكيد مدلول الدال المكرر، وتعميقه في وجدان المتلقي؛ "فحاصل الجمع بين المكررين يعطي دلالة جديدة مغايرة لدلالة اللفظ أو التركيب مفردًا، بالطبع ليست متناقضة وفي اتجاه مختلف، لكنها دلالة تبدو جديدة مضايفة للدلالة الأولى، وذلك بتوسيعها وتعميقها (الطوانسي شكري، 1998)". فبالنظر في بنية المجاورة الأفقية في قول عبد الرحيم محمود، يتبين مدى رغبة الشاعر في تعميق مقصده الدلالي، من خلال استخدامه الدال الثاني توكيدًا لفظيًا للدال الأول، وهو تأكيد الحث على فعل العمل بملامحه الدينية، وتعميقها في نفس المتلقي. لقد تعزّز هذا بتركيز الصياغة على الأفعال الطلبية المتتابعة المترابطة بأداة الربط العطفية "الواو"، ما عمّق البعد الزّمني لتلك الصيغ الفعلية. أما إذا نظرنا في قول مطلق عبد الخالق، فإننا نلحظ تكثيفًا تكراريًا لدال "نيسان"؛ فقد تكرر ستّ مرات تكررًا رأسيًا متتابعًا في الصدور، ومرّتين رأسيّتين متباعدتين في بداية عجزي البيتين الأول والأخير، ليكون مجموع تكراره ثماني مرات، باستثناء تكراره أربع مرات أفقيًا مناصفة بين البيت الأول والأخير. لقد بدأت الصياغة في الصدر بالمنادى "نيسانِ" بحذف أداة النداء، بما تحمل من دلالة القرب، لتظهر بعد مفردتين حاملة دلالة البعد الذي تأكّد- أيضا-من خلال التباعد المكاني بين "يا" نهاية الصدر، و"نيسان" بداية العجز، فأضحى-بذلك- دال "نيسان" قريبًا بعيدًا من الذات الشاعرة؛ بمعنى أن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة قائمة على التقابل في آن؛ ذلك أن "يا" في نهاية الصدر قد أقامت حاجزًا منيعًا بين الذات وموضوعها، فكان المتلقي أمام ناتج دلالي غير مألوف، إلا أنه -مع ذلك- يمثّل طبيعة الحالة الشعورية المتوتّرة عند الشاعر، إلا أن النظر في العجز يبيّن تكرار أداة النداء نفسها، منتجة تجاورًا دلاليًا قرّب التباعد السابق قليلًا، بتجاور "يا" مع المنادى المضاف "قوت"، في إشارة واضحة من الذات الشاعرة باهتمامها الخاصٍ بموضوعها "نيسان"؛ ما جعلها تعتمد دال "نيسان" نقطة الارتكاز التي تنطلق منها الدلالة متشظية لتغطي امتداد الأبيات، ثمّ تتتابع الأبيات اعتمادًا على هذه الركيزة التعبيرية، بحيث يحمل كل بيت بمفتتحه "نيسان" معنى يغاير سابقه ولاحقه، لتؤول هذه المعاني المتغايرة إلى توافق ناتجه دلالة كلية متكاملة، بعد أن تعاود الشّظايا تجمّعها وتلاحمها.

ويبدو أن الشاعر كان مدفوعًا إلى ذلك التكرار، برغبة جذب انتباه المتلقي إلى موقفه الشعوري من نيسان، وتأكيده -بالتالي- في نفس المتلقي، من خلال إنتاج تواز صوتيّ واضح، جرّاء عملية التّرجيع الصّوتي الحاصل في "نيسان"؛ ما أسهم في تعاضد أبيات القصيدة وتماسكها؛ فسُمِحَ للشاعر بمط

جمله، مفصّلًا فكرته المراد التعبير عنها؛ ذلك أن القيمة العددية لتكرار الدال تؤكّد ارتباطه بالحالة الوجدانية المسيطرة على الصياغة، وهي المتأتّية في المعطى الصياغي (البيت الأول)، من خلال أسلوب الإنشاء (الاستفهام) المركب بـ"هل وما"، الذي يضع المتلقي أمام هذا التّساؤل، باحثًا عن إجابة تلتقي ومقصد الشاعر؛ فكأن أمرًا غريبًا أو عجيبًا قد لاح في الأفق، فأشعر الذات الشاعرة بأن اختلالًا قد يأخذ مكانه، أو خاصًا متعلّقًا بعلاقة عاطفية قد يأخذ -أيضا- مكانه؛ فالأماني تارة تبدو، وتارة تغيب، وحالة الذات النفسية بين مدّ وجزر، ما اقتضى إنهاء القصيدة بهذا الأسلوب الإنشائي الجامع بين النداء والاستفهام. ويشار –هنا- إلى أن عجز البيت الأخير قد وقع فيه زحاف قبيح. وبهذه البنية الإفرادية المكررة تجاوريًا اكتسبت الصياغة مدى دلاليًا، امتدّ على مساحة تعبيرية أرحب، جعلت من تعددها وتجاورها تجدّدًا لمعطيات نيسان، بانعكاس الموضوع على الذات الشاعرة، فغدا هذا التكرار الرأسي المتتابع نقطة ثقل كثّفت الإيقاع بدرجة عالية، وألحّت على الذات المتلقية، فقوّت -عندها- حاسّة التّوقّع، فأشبعتها على المستوى المضموني.

وبتتبّع متون المدوّنات إحصائيًا، يتبين -لنا- أن الشعراء قد استخدموا بنية المجاورة اثنتين وسبعين ومئتي مرة، مع تفاوت بينهم في الاستخدام، كما يتبيّن من الجدول الآتي:

اسم الشاعر	عدد المرات
مطلق عبد الخالق	اثنتان وأربعون ومئة
برهان الدين العبوشي	خمس وستون
عبد الرحيم محمود	خمس وأربعون
إبراهيم طوقان	عشرون

(ج) بنية التّعاكس؛ وهي عكس التراكيب أو الجمل، وتبديل جزء منها بالآخر؛ أي تأليف المكوّنات بشكل معكوس عمّا كانت عليه في المرّة الأولى، بحيث يكون الطرفان المتعاكسان متكافئين، كما في قول الشاعر عبد الرحيم محمود:

قالتْ: وتَهْوى بَعْدَنا غَيْرَنا؟ قُلْتُ: نَعَمْ أهوى وأهوى نَعَمْ

فالترتيب الأصلي لمكونات جملة الاستجابة لمثير الاستفهام هو:

نعم أهوى، وانعكس إلى: أهوى نعم

(1) (2) (2) (1)؛ إنه "التحرّك الضدي للصياغة، حيث تتحرك المفردات إلى الأمام، ثمّ تستعيد الحركة في شكل عكسي مرة أخرى. فالإيقاعية - هنا - تكرارية بالدرجة الأولى، مع احتوائها على نوع من المخالفة التركيبية التي تجعل الإيقاع ذهابًا وعودة معًا (عبد المطلب محمد، 1997)"محققًا به الشاعر تأكيد موقفه من الأنثى المخاطبة، بمحموله الدلالي المتمثل في أنه قد فطم قلبه عن حبها، ومال إلى غيرها، وأثرى إيقاعه ليطرق مسامعها بجلاء مؤثر، لتتعمّق الدلالة في وجدانها، فتفعل فعلها، كما أنه حقق -بهذا التعاكس- تكافؤًا بين طرفي البنية، أظهرهما متلاحمين؛ فالطرف الأول يتناغم تلازميًا مع الطرف الثاني الذي حظي بإضافة نفسية عن الأول، تمثلت في أنه يهوى "نعم"، التي تتماثل تطابقيًا مع "نعم" إجابة السؤال الأول في الطرف الأول،

وتعززه؛ فهو لم يكتف بالإجابة "نعم أهوى"، بل عمد إلى تأكيدها وتعزيزها في وجدانه، ليمتد تأثيرها إلى وجدان المخاطبة (الهدف). ويدعم هذا التوجه أن الشاعر قد أنهى بنيته التعاكسية بالدال نفسه الذي ابتدأها به، ووسَّط دال "أهوى" بينهما بتكريره مرتين متجاورتين أفقيًا دون فاصل؛ فَعِشْقُ ذات أخرى هو محور نشاط هذه الذات الشاعرة، وفي هذا إحكام السيطرة النفسية الجارحة قلب العاشقة المحبوبة أو المعشوقة، وبالتالي، جاء المخرج الدلالي ثابتًا لا تحوّل فيه، ثبات انغلاق الصياغة: نعم أهوى] هوى نعم؛ فنعم هي البداية والنهاية في آن واحد؛ إنه التلاحم العضوي بين التركيبين المتعاكسين، ما ألغى الشّك باليقين في نفس الذات المتسائلة، فتراءت الحقيقة كما أريد لها أن تكون مرّة المذاق.

لقد دارت بنية التعاكس -في المدونات المدروسة- خمسًا وعشرين مرة، من خلال ست عشرة قصيدة، بنسبة تردد بالغة 10.2%، وهي نسبة متدنية نوعًا ما؛ ما يدفع باتجاه عدم عدها ظاهرة أسلوبية مميزة فوق العادة؛ لقد دارت عند مطلق عبد الخالق عشرين مرة، من خلال اثنتي عشرة قصيدة، بنسبة تردد بالغة 27.4% (أكثر من الربع)، في مقابل 8.1% نسبة تردد عامة على مستوى مجموع قصائد المدونات؛ ما يسمح بعدها ظاهرة أسلوبية مميزة عند الشاعر. ودارت عند عبد الرحيم محمود ثلاث مرات، من خلال ثلاث قصائد، بنسبة تردد خاصة بالغة 6.8%، في مقابل 1.2% نسبة تردد عامة، ودارت عند إبراهيم طوقان مرتين من خلال قصيدة واحدة، بنسبة تردد خاصة بالغة 2.4%، في مقابل 81.% نسبة تردد عامة، في حين لم تدر عند برهان الدين العبوشي. (د)"بنية التكرار الخالص (عبد المطلب محمد، 1990)"؛ وهي بنية تصدير حرة تمثل مظهرًا موسيقيًا خاصًا بالمقطع، وتتخذ أشكالًا مختلفة؛ منها أن يرد الدال في أول الصدر، وفي آخره، كقول برهان الدين العبوشي:

إلى أيْنَ ماضٍ أنتَ قلْ لي إلى أيْنا أخافُ عليكَ الأذْنَ والقلبَ والعينا

أو يرد في أوّل الصدر، وفي آخر العجز، كقول مطلق عبد الخالق:

طلاسمُ فيها يُحارُ النُّهى طلاسمُ مرصودةٌ خافية

أو يردِ في حشو الصدر، وفي حشو العجز، كقول إبراهيم طوقان:

وجلالُ الوِدْيانِ ملءُ الحنايا وجمالُ الجبالِ ملءُ العيونِ

نلحظ أن هذه الأشكال قد أخذت بعدًا تكراريًا أفقيًا متفاوت التباعد، وقد تعاملَ الشعراء مع هذه البنية التكرارية الحرة تعاملًا مميّزًا، مع تفاوت بينهم في استخدامها، بحيث حققت للواحد منهم التأثير الموسيقي والدلالي المطلوب الذي ما كان له أن يكون أو يتمّ بدونها.

تكشف عملية تتبع دوران هذه البنية في المدونات المدروسة، أن الشعراء قد استخدموها بكثافة؛ فقد ترددت أربعًا وأربعين وأربع مئة مرة، حيث دارت في مدونة "الرحيل" مرة ومئتين، وفي مدونة "جبل النار" مئة مرة، وفي مدونة "سأحمل روحي" ثمانيًا وسبعين مرة، وفي مدونة "إبراهيم" خمسًا وستين مرة.

وبالنظر في مردودها الوظيفي، من خلال شكلها الثاني - على سبيل المثال- يتبين أن الشاعر قد كرر أفقيا دال "طلاسم" مرتين، بفاصل ثلاثة دوال "فيها يحار النهى"، فاتحًا -بهذا- الصدر على العجز إيقاعًا ومعنى، لينحصر تفكير المتلقي بما بين الدالين المكرّرين من محمول دلالي مرتبط

بهما؛ فدال "طلاسم" بملامحه التمييزية الثابتة معجميًا يتناغم كلّيًا مع جملة "فيها يحار النهى"، مع تأكيد ذلك بتقديم شبه الجملة، الجار والمجرور "فيها" على الجملة الفعلية ذات البعد الاستمراري التّجدّدي "يحار النهى"، وذلك وصْلًا للتعالق القائم بين دال "طلاسم" ودال "فيها"؛ ما يؤكد حيرة العقل للذات الشاعرة في أمر مُلْبِس أو غامض كهذا، يصعب عليها (الذات) فكّ لغزه، وتبيّن معناه؛ فصيغتا اسم المفعول، واسم الفاعل "مرصودة خافية" تتعاكسان معنى، وتندمجان صياغة لتؤولا إلى ناتج دلالي واحد هو حيرة عقل الذات في الموضوع.

لقد تحركت الصياغة باتجاه العجز الذي افتُتح بالدال السابق نفسه، ما يؤكد أن هذا الدال المكرر في مطلع البيت وعجزه، يمثّل حجر الأساس في عملية بناء الدفقات الشعورية، بما تحمل من دلالات، تتوّجها فكرة أن الذات الشاعرة تسائل -على الدوام- نفسها:

"من أنا ؟ وماذا عليّ؟ وماذا لي؟ "فتحتار في فكّ هذه الشيفرة الاستفهامية، التي تبدو لغزًا غامضًا منغلقًا، يستعصي عليها، فتصاب بخيبة ذريعة، حيث يتحول فكرها "قبسًا مظلمًا"، وذهنها شعلة باهتة (خابية)، فتزداد علمًا بجهلها، وتيقّنًا بأنها "ذرة هابية" تسيّرها يد القضاء والقدر، فتذعن منقادة راضية:

كما موجةٍ تتَّقي صخرةً فتكسرها صخرةٌ ثانيةْ
طلاسم فيها يحار النهى طلاسم مرصودة خافيةْ

فلتأكيد هذه الحالة، عمد الشاعر إلى تكرار عنوان القصيدة "طلاسم" مرتين في مختتمها، رابطًا -بذلك- البداية بالنهاية، لتعود النهاية بداية، والبداية نهاية؛ ما يترتب عليه إحكام الدفقات التعبيرية صوتيًا ودلاليًا، وتبقى الذات تدور في محيطها حيرى لا تدري وُجهة لها في هذه الدنيا الفانية، ترصد معطياتها الظاهرة في شكلها، الخافية (المبهمة) في معناها. بهذا التحرك الصياغي أضحى دال "طلاسم" المفتاح الرئيسي للقصيدة، ما يبقي المتلقي مدفوعًا إليه، واصلًا البيت بالبيت، واقفًا على محمولاتها الدلالية تراكميًا.

(هـ) ونلحظ نمطًا تكراريًا آخر، فرض حضورًا على القصيدة الفلسطينية المدروسة هو:

تكرار الجملة أو ما دونها، من تركيب أو عبارة، على مسافات متباينة قربًا وبعدًا من عنوان القصيدة؛ إذ لا يلبث أن يظهر المكرر، حتى يختفي، ليعاود الظهور بين الفينة والأخرى، وهو بهذا الحال من الظهور والاختفاء، يُبْقي المتلقي حاضر الذهن والعاطفة، مشدودًا -على الدوام- إليه، إلى أن تنتهي القصيدة، واقعًا -بذلك- تحت التأثير الفني "لثنائية الحضور والغياب، التّوقع والمفاجأة (الطوانسي شكري، 1998)". وغالبًا ما يرتبط هذا النمط التكراري بعنوان القصيدة، وبمحورها العام. من ذلك -مثلا- تكرّر المركّب النّدائي "يا وردتي" أربع مرات متباعدة، بدأت بنهاية الشطر الأول في المفتتح، ليتوارى عن الأنظار مدة قراءة أربعة أبيات، ليظهر ثانية في نهاية الشطر الثاني من البيت السادس، ونهاية الشطر الأول من البيت السابع، ليتوارى مرة أخرى، ويعود للظهور في نهاية الشطر الثاني من البيت الثاني عشر، ويتوارى، ثم يعاود الظهور في نهاية الشطر الثاني من البيت الثامن عشر، ويتوارى، ويعاود الظهور للمرة الأخيرة في نهاية الشطر الثاني من البيت الأخير، الرابع والعشرين.

ولعبت ثنائية الظهور والاختفاء (الحضور والغياب) دورها في تأكيد العلاقة القائمة مع العنوان

"مناجاة وردة"؛ فالمناجاة تقتضي -بالضرورة- تكرار هذا المركب، لتعمّق المحمول الدلالي في نفس المتلقي، كما هو منكسر في نفس الشاعر؛ ذلك أن الوردة بحسنها وطيبها هي -دومًا- هدف الإنسان، ذي القلب الصابي خاصة. لقد استطاع الشاعر -بـ "يا وردتي"- أن يغلق المقطع الشعري أمام المتلقي، ليبقى صدى صوته يتجاوب باستمرار، مُبْقيًا في الوقت ذاته، المتلقي في حالة اندماج مع المقاطع المتتابعة.

وفي إطار نمط كهذا، نلحظ أن الشاعر الفلسطيني قد عمد إلى تكرير العنوان على مسافات متباينة في جسد القصيدة، كما في قصيدة "تعالوا"؛ إذ كرّر الشاعر العبوشي العنوان أربع مرات [الأبيات الأول والثاني والرابع والسادس]، والشاعر بتكريره الصيغة الطلبية "تعالوا" يعمّق محمولها الدلالي، والزّمني في نفس المتلقي، على مستوى وجوب التّوحّد، والتّكاتف، لأن في هذا قوة عظيمة تواجه الشر، وتقتلعه من فلسطين، والأراضي العربية المغتصبة، لتبلغ الأمة المجد والعلا. الشاعر يؤسس -بهذا- قاعدة يبني عليها توجهاته الفكرية والشعورية المطروحة للمتلقي؛ فالأبيات -في مجملها- تدور في محور دلالي واحد، هو ضرورة لمّ الشّمل، وتوحيد الموقف، وتنظيم الصفوف، وتكامل التعاضد لمواجهة الظلم المستشري، واجتثاثه. وانطلاقًا من هذا المحور الدلالي تنطلق البنية التكرارية الرأسية تعمّق الشعور بهذا الموقف المبدئي الأصيل، من الأرض وأهلها؛ فجاء دال "تعالوا" الطلبي مكررًا مرتين متتابعتين رأسيًا دون فاصل، ليؤكد مدلولًا مطلوبًا مهمًا هو -كما أشرت- لمّ الشمل مواجهةً للشر الأجنبي المستعمر، الذي فتك بالأهل، واحتل أرضهم، ليعاود الدال ظهوره مرة ثالثة، تعمّق بعدًا دلاليًا آخر مرتبطًا بالسابق، هو أننا إخوة من سلالة واحدة، قد سادت الدنيا يومًا ما، ولامست رايتهم عنان السماء. ويعاود الدال -بعد بيت شعري- الظهور للمرة الرابعة، في بُعْدٍ دلالي مهم هو قوة التوحيد الإلهية التي بها يُستأصل الظلم، ويسود العدل.

ثانيًا: بنية التصريع:

وهي "تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها. فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك. ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرّعوا أبياتًا أخر من القصيدة بعد البيت الأول. وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره (ابن جعفر قدامة، د.ت)". لقد ارتكز الشاعر الفلسطيني إلى هذه البنية كإحدى الآليات التي تنتج إيقاعًا واضحًا في مطالع قصائده، وقد عمد هذا الشاعر إلى عدم الاكتفاء بتصريع شطري بيته الشعري الأول فحسب، بل صرّع بعض أبياته الأخرى، حتى لنجد شاعرًا كمطلق عبد الخالق قد صرّع قصيدة "على ربوة المناجاة" المكونة من ثمانية وثلاثين بيتًا. ولعلّ السبب في توجّه الشاعر إلى تقنية التصريع هو تعالقها بنظام التقفية العرفي المعتمد" وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (التصريع)، لأن بنية الشعر، إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشاعر أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر (ابن جعفر قدامة، د.ت)". فلا غرابة، إذن، من اعتماد هذه البنية في المدونات -قيد البحث- انطلاقًا من مبدأ امتداد الشعرية العربية في عصورها المتتابعة، في ظلّ قانون التّأثّر والتّأثير، ومحاكاة النموذج السابق.

يترتّب على بنية التصريع ارتفاع الإيقاع، جرّاء تآلف عنصريها. وتكشف -لنا- عملية تتبّع هذه البنية أنها قد حققت انتشارًا واسعًا بلغ مداه ست مرات ومئة، بنسبة تردد بالغة 42.9%، على

مستوى مجموع قصائد المدونات؛ حيث تردد عند مطلق عبد الخالق أربعين مرة، بنسبة تردد خاصة مقدارها 54.8%، على مستوى مجموع قصائد مدونته، في مقابل 37.7% نسبة تردد عامة على مستوى مجموع القصائد المُصرَّعة، في مقابل 16.2% نسبة تردد كلية عامة على مستوى مجموع قصائد المدونات مجتمعة. ترددت عند برهان الدين العبوشي ثلاثين مرة، بنسبة تردد خاصة مقدارها 63.8%، في مقابل 28.3% نسبة تردد عامة، في مقابل 12.1% نسبة تردد كلية عامة. ترددت عند إبراهيم طوقان إحدى وعشرين مرة، بنسبة تردد خاصة 21.9%، في مقابل 19.8% نسبة تردد عامة، في مقابل 8.5% نسبة تردد كلية عامة. ترددت عند عبد الرحيم محمود خمس عشرة مرة، بنسبة تردد خاصة 34.1%، في مقابل 14.2%، نسبة تردد عامة، في مقابل 6.1% نسبة تردد كلية عامة على مستوى قصائد المدونات مجتمعة.

يُظهر -ما سبق- أن بنية التصريع قد حققت أعلى معدّل لها في مدونة "الرحيل"، ثم انخفض معدلها قليلًا في مدونة "جبل النار"، وسارع الانخفاض بشكل ملحوظ في مدونة "إبراهيم"، وازداد الانخفاض ليصل أدنى معدل له في مدونة "سأحمل روحي". وربما يُفسّر هذا على أنه تفاوت في القدرات الذاتية بين الشعراء، وتذبذب الرغبة الشخصية في إظهار نوع من الإيقاع مميز.

لقد أبدى الشاعر الفلسطيني رغبة واضحة في إنتاج الإيقاع المميز في مطالع قصائده، وذلك ارتباطًا تلازميًا بالسلوك الشعري التقليدي (العرف القديم)، الذي يعد التصريع فيه إحدى تقنياته الأساسية الظاهرة، كآلية من آليات التشكيل الموسيقي المزدوج؛ التكويني والإطاري في آن، لكل قصيدة وفق ارتباطها بمدى طبيعة التجربة الشعورية أو الفكرية، على مستوى متطلبها الإيقاعي بروزًا أو خفوتًا؛ فالحالة الشعورية الفكرية في أبعادها القومية والوطنية وإفرازاتها المختلفة، التي توّجت قصائد المدونات، قد تطلبت نبرة حماسية متمرّدة، ثورية غاضبة، استلزمت إيقاعًا متميزًا ذا وضوح سمعي، رغبة في التأثير الفاعل في أذن المتلقي، وبالتالي، في وجدانه، كمستهدف رئيسي وحيد لا ثاني له؛ فقد وجد الشاعر الفلسطيني في التصريع مكثّفًا إيقاعيًا، استهدف به المتلقي بالدرجة الأولى، بغاية توجيه انتباهه إلى المحمول الدلالي في قصائده؛ فبمجرّد الولوج إلى القصيدة يُواجه المتلقي بهذا الإيقاع المُعزَّز بالقافية الموحّدة على وجه الخصوص.

إن التزام الشاعر بهذه التقنية ليُؤكّد تمتّع بيته الشعري بسكتة عروضية، تستوقف المتلقي ليتأمّل محمولها الموسيقي والدلالي، فتحفزه للانتقال إلى ما يليها، وهكذا إلى نهاية القصيدة. من ذلك -مثلا- قول برهان الدين العبوشي:

مرْجَ ابنِ عامرٍ باعتْ مجدَكَ العربُ واسْتأْسَدَ الغرْبُ والشَّرْقيُّ يحْتربُ

فالتصريع ماثل في تفعيلتي العروض والضرب؛ فتفعيلة العروض هي"///ه"، وهي نفسها تفعيلة الضرب أيضا، كما أن التماثل الصوتي قائم في توافق القافية التكوينية والإطارية "الباء المضمومة"، ما ضاعف الأثر الموسيقي الناتج، فأصاب أذن المتلقي، فدفعه - بالتالي- إلى تبيّن العلاقة القائمة بين الدالين المذكورين، التي تبدو -للوهلة الأولى- متباعدة، وربما متنافرة، إلا أن التأمل في الموقع الإعرابي لدال "العرب" يتبين أنه فاعل الفعل "باعت" وما بينهما هو المفعول به "مجدك"، وهذا -بدوره- يقرّب صورة التعالق مع الصيغة الفعلية "يحترب"؛ ذلك أن العرب شرقيون، وها هم يتحاربون فيما بينهم، ما ترتّب عليه الناتج الدلالي المقصود وهو بيع مرج ابن عامر أخصب سهول

فلسطين، وأكثرها عطاءً.
إن مطل الضّمّة القصيرة في قافية الصدر، ليدل على سكتة عروضية طويلة نسبيًا، قياسًا فيما لو كانت القافية ساكنة، ما يقوّي فرصة السّكتة الدلالية أيضا، فيترتب على ذلك تراكب عروضي دلالي، يصيب به الشاعر مقصده، وهو تحقيق الأثر الوجداني في المتلقي، فيدفعه إلى تأمل معطى المحمول الدلالي، والتفاعل معه إيجابيًا. وما قيل في الصدر يقال نفسه في العجز.
ثالثًا: بنية التدوير:
وهي "إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين شطري البيت، وإخراجه في قالب واحد، يصل بين صدر البيت وعجزه لفظ مشترك بينهما، ويعد نوعًا من الخروج بالقصائد عن نسقها العمودي الثنائي، إلى نسق عمودي جديد موحد الإطار(سليمان فتح الله، 1990)"؛ ما يسمح بتدفق عدد من التفعيلات المتلاحقة دونما سكتة في نهايات الصدور، فتكتسب -بهذا- نغمًا إيقاعيًا مميزًا مباينًا لتلك الصدور التي لم يقع التدوير فيها.
وبتتبّع متون المدونات الأربعة المدروسة، يتبين كيفية تعامل الشعراء مع هذه التقنية، على مستوى كم القصائد التي وقع التدوير فيها، وكم الأبيات المدوّرة، ونسبها الخاصة والعامة؛ فقد ترددت بنية التدوير سبعًا وتسعين وأربع مئة مرة في خمس وسبعين قصيدة، بنسبة تردد بالغة 30.3%.
وبالنظر في كل مدونة على انفراد، فإننا نثبت أن مطلقًا عبد الخالق قد دوّر في اثنتين وثلاثين قصيدة، من خلال ثلاثين ومئتي بيت شعري، بنسبة تردد خاصة بالغة 43.2%، على مستوى مجموع قصائد مدونته، وهي نسبة مرتفعة، في مقابل 12.3% نسبة تردد عامة على مستوى مجموع قصائد المدونات مجتمعة. دوّر إبراهيم طوقان في ثمانٍ وعشرين قصيدة، بمجموع اثنين وسبعين ومئة بيت، بنسبة تردد خاصة بالغة 33.7% (ثلث المدونة)، في مقابل 10.7%، نسبة تردد عامة. ودوّر برهان الدين العبوشي في تسع قصائد، بمجموع سبعين بيتًا، بنسبة تردد خاصة بالغة 15.5%، في مقابل 3.4% نسبة تردد عامة، في حين دوّر عبد الرحيم محمود في ست قصائد، بمجموع خمسة وعشرين بيتًا، بنسبة تردد خاصة بالغة 13.6%، في مقابل 2.3% نسبة تردد عامة.
أثبت -هنا- شاهدًا من شواهدها قول مطلق عبد الخالق في قصيدة "غزل صوفي":

يا حبيبي نحن روحا (م) نِ، ونحن أنقياءُ
قد وأدْنا شهوةَ القلـــ (م) ـبِ، فقلبانا هواءُ
وحنينٌ يا حبيبي فيه شجوٌ وعزاءُ
وخيالات وأحلا (م) مٌ ونجوى وخفاءُ
يا حبيبي نحن طيفا (م) نِ: أثيرٌ وضياءُ
يا حبيبي نحن في اللهـــ (م) ـفةِ شدْوٌ وغناءُ
يا حبيبي نحن في المتـــ (م) ـعةِ حسْنٌ وبهاءُ
يا حبيبي نحن في النشـــ (م) وةِ حلمٌ وصفاءُ
يا حبيبي نحن في الرو (م) عةِ صبحٌ ومساءُ
يا حبيبي نحن في الحـــ (م) ـبِّ حنينٌ ونجاءُ

يندفع الشاعر بهذه الطريقة، مكررًا إياها ثلاثًا وثلاثين مرة، من أصل سبعة وثلاثين بيتًا، بنسبة

تردد بالغة 89.1%، وهي نسبة مرتفعة للغاية؛ ما يدلل على أن بنية التدوير ظاهرة قد انتشرت على مساحة واسعة جدًا، وبشكل مميز، كادت تغطي القصيدة بأكملها، ما يسمح بعدّها ملمحًا أسلوبيًا مميزًا. إن "مطلق عبد الخالق"-بهذه التقنية الفنية- قد تخطى الوحدة الإيقاعية الصغرى (الشطر الشعري المنتهي بقافية داخلية)، إلى وحدة إيقاعية أكبر (البيت ذو الشطرين المتساويين المتصلين)؛ ما ينبئ برغبة الشاعر في إطالة نفسه الشعري، وذلك بتمطيط الجملة الشعرية أساسًا إيقاعيًا له، حيث جاءت أبياته المدوّرة المتتابعة مترابطة عروضيًا ودلاليًا؛ فالتدوير قد حقق وحدة نغمية حيث وقع، مازها من قريناتها في المواقع الأخرى في البيت، فأغنى الإيقاع العام للقصيدة.

إن ترابط الأبيات المدوّرة عروضيًا ودلاليًا لَغايَةُ الشاعر للتعبير عن حالته النفسية، بإيقاع منساب ذي وتيرة متسارعة -كما يحدث عند المتصوّفة- تتتابع التفعيلات فيه، وتتصل دونما سكتة؛ فمطلق عبد الخالق يعبّر عن حالة اندماجه بالذات العليا تعبيرًا لا مجال -في العموم- للتوقف فيه؛ لذا جاءت جمله الشعرية منسابة ومتدفقة لا تسمح بوجود مانع يحول دون الإفصاح عمّا فيها من محمولات دلالية. ولا نغفل -هنا- دور أدوات الربط في ذلك، كواو العطف الواردة في البيتين الثاني والثالث، المتصلين بسابقهما. بهذا تحقق لمطلق تراكب نغمي دلالي في البيت الواحد، امتدّ إلى مجموعة الأبيات المدوّرة المتتابعة؛ ما أنبأ برؤية شعرية جديدة، عمادها الانفلات في الملفوظ التعبيري، والاسترسال فيه بموازاته بين جمله، وتكرار أجزاء منها، ما كان لها أن تتمّ بهذه الصورة، في إطار الفصل بين شطري البيت بسكتتيهما العروضيتين، فكان هذا بمثابة معادل فني تعويضي لموسيقى السكتة العروضية الملغاة.

ومن التدوير ما جاء على نمط شعري واحد، لا يمكن فصله بنائيًا إلى وحدتين مستقلتين متساويتين، إلا عروضيًا، وذلك كقول إبراهيم طوقان:

نبِّئوني عنِ القويِّ متى كان رحيمًا، هيهاتَ منْ عزَّ تاها

فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُسْتَفْعلن / فاعلاتن

يتبين أن السكتة العروضية قد انتهت (التغت) بمجرد اتصال "فعلاتن وفعلاتن "فكان هذا أدعى إلى تمام المعنى المقصود، المتمثل في نفي الرحمة عن القويّ. ويشار -هنا- إلى أن التدوير قد غطى -عند إبراهيم طوقان- مساحات متفاوتة، وصل في أقصى مدى له عشرين بيتًا، كما في قصيدة "مصرع بلبل"، بنسبة تردد بالغة 33.9% (ثلث القصيدة)، وانحدر إلى أدنى مدى له، بيت واحد، كما في قصيدتي "عاش كلانا بالمنى"، و"بعد عام"، بنسبتي تردد بالغتين6.3% و16.7% على الترتيب. وبالنسبة للشعراء الآخرين، فقد بلغ عند برهان الدين العبوشي أقصى مدى له، تمثل في ثلاثين بيتًا، كما في قصيدة "ذباب"، بنسبة تردد بالغة 56.6%، وكان أدنى مدى له قد بلغ بيتًا واحدًا، كما في قصائد: "الوطن المبيع"، "ليلى العراق"، "حيّ العراق"، "أنجدوا الجزائر"، بنسب تردد بالغة 2%، 5.6%، 2.2%، 5.9% على الترتيب، في حين كان أقصى مدى بلغه التدوير عند عبد الرحيم محمود ثلاثة عشر بيتًا، كما في قصيدة "يا عامل"، بنسبة تردد بالغة 56.5%، وكان أدنى مدى له قد بلغ بيتًا واحدًا، كما في قصائد: "البطل الشهيد"، "يا حياتي"، "نحن نفديك"، بنسب تردد بالغة على الترتيب 2.8%، و7.1%، و33.3%.

رابعًا: بنية الجناس:

لقد وجّه الشاعر الفلسطيني جلّ إمكاناته اللغوية لإنتاج التماثل الصوتي في نهايات أبيات قصائده، ليحقق نظام القافية المطلوب. وتأكيدًا لهذه الغاية، فقد عمد إلى تقنية مهمة هي "بنية الجناس" بين دوال قوافيه، وذلك بالتزامه التزامًا كبيرًا بما يسبق الروي من أصوات إضافية أخرى كالردف والتأسيس، فزاد من فرص وقوع الجناس بين قوافيه.

تكشف عملية تتبع وقوع الجناس بين دوال القوافي عن كثرة شواهده، وتعدد أشكاله المتراسلة والقاعدة العامة، المؤسسة لنظام التقفية المُرْتَكِز إلى مبدأ التماثل الصوتي، إضافة إلى ما ثبت من التزام الشاعر بعرف القافية الخليلي. وربما يعزى هذا التوجه -عند الشاعر- إلى تسلّط القافية العرفية الموحدة على اختياراته الإجبارية المبدئية التي تقضي بتتابع واسع من المتماثلات والمتشابهات الصوتية، التي تطلبتها -أيضا- المرحلة السياسية بإفرازاتها المختلفة، من وضوح النبرة الإيقاعية، كعامل جذب أسماع المتلقين إلى ما فيها من أنغام متميزة، تهزّ دواخلهم، وتحركهم للتفاعل مع المحمولات الدلالية المستهدفة.

لقد انتشر الجناس على مساحات واسعة من قوافي الشاعر الفلسطيني؛ إذ غطّى سبعًا وأربعين ومئة قصيدة، بنسبة تردد بالغة 59.5%، على مستوى مجموع قصائد المدونات (أكثر من النصف بقليل)، كان منها ست وأربعون قصيدة لإبراهيم طوقان، بنسبة تردد خاصة بالغة 55.4%، على مستوى مجموع قصائد مدونته، في مقابل 31.3% نسبة تردد عامة، على مستوى مجموع قصائد المدونات مجتمعة. وكان لعبد الرحيم محمود أربع وأربعون قصيدة، بنسبة تردد خاصة بالغة 91.7%، في مقابل 29.9% نسبة تردد عامة، وكان لمطلق عبد الخالق ثلاث وثلاثون قصيدة، بنسبة تردد خاصة بالغة 44.6%، في مقابل 22.4% نسبة تردد عامة، في حين كان لبرهان الدين العبوشي أربع وعشرون قصيدة، بنسبة تردد خاصة بالغة 51.1%، في مقابل 16.3%، نسبة تردد عامة.

إنها نسب مرتفعة تؤكد انصراف الشاعر بوعي إلى الجناس كتقنية، يستهدف بها تكثيف إيقاعاته، وتنويع تشكيلاتها. ومن أمثلته في المدونات المدروسة، قول إبراهيم طوقان:

باعوا البلادَ إلى أعدائهم طمعًا بالمالِ لكنّما أوطانهم باعوا
قدْ يُعذرون لو أنّ الجوعَ أرغمهم واللهِ ما عطشوا يومًا ولا جاعوا

نلحظ أن الشاعر قد جنّس رأسيًا بين دالي "باعوا، جاعوا"، حيث تحقق التماثل الصوتي المطلوب في"...اعوا، ...اعوا"، فغدا هذان البيتان المتتابعان مترابطين تمام الترابط، جرّاء توحّد القافية أولا، وتماثل أصواتها ثانيًا، فأصابت مسمع المتلقي بهذه الموسيقى الظاهرة المتناغمة، ما يدفع باتجاه تأمل معطياتها الدلالية تكاملًا مع دلالات الأبيات؛ فبالنظر في دالي "باعوا، جاعوا" نتبين تقابلهما دلاليًا؛ بمعنى تباينهما في المعنى، جراء وقوع وحدتين صوتيتين مختلفتين فيهما هما: "الباء والجيم" في بدايتيهما، ولولاهما لما وقف المتلقي على هذا الأثر الدلالي المتباين؛ فجاع غير باع، مع أنهما تشتركان في صوتي الألف والعين، فلم يكن أي مبرر أمام بائعي الأرض في هذا السلوك المنحرف؛ فلم يعطشوا ولم يجوعوا، ولو كان الجوع مبررًا، لوجدت النفس الأبية تأبى بيع الأوطان، وتردع نفسها عن ذلك العار.

يتكامل الدالان رأسيًا في بعديهما الدلاليين المتعالقين ودلالة الأبيات العامة، المتمثلة في أن عدم الجوع والعطش، بوجود الرادع الداخلي، لم يحُلْ دون بيع الأوطان؛ فتلك فئة غلبها الطمع والجشع،

وأفسدا ضمائرها، فارتضت لنفسها العار والفضيحة.
وفي إطار التزام الشاعر الفلسطيني بالقافية العرفية يعمد -بالإضافة إلى ما سبق من موسيقى إطارية مُجَنّسة- إلى استخدام بنية الجناس في موسيقاه التكوينية داخل أبياته، رغبة منه في تحقيق تعاضد الجناس مع الأشكال المرتكزة إلى مبدأ التماثل الصوتي في بناء القصيدة، وإنتاج دلالتها. ويبدو أن أمرًا كهذا ناتج من تأثّر شاعر هذه المرحلة المدروسة بمعطيات النقد العربي القديم الذي أعطى الجناس بعدًا دلاليًا"... إنك لا تجد تجنيسًا مقبولاً، ولا سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا...(الجرجاني عبد القاهر، 1979)"؛ فالمستهدف الدلالي هو الذي يتطلب التجنيس، وهو يؤكد أهمية هذه البنية في المستوى الدلالي للصياغة الشعرية "ولن تجد أيمن طائرًا، وأحسن أولًا وآخِرًا وأهدى إلى الإحساس وأجلب للاستحسان، من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها...(الجرجاني عبد القاهر، 1979)"، وذلك انطلاقًا من أن بنية التجنيس ذات بعد صوت دلالي، يتعمّق إحساس الأذن بموسيقاه، التي تؤكد - في الوقت ذاته- المدلول، على أن أمرًا كهذا لا يعني -وجوبًا- تعالقًا تلازميًا بين الدلائل المتماثلة صوتيًا. السياقات الآتية تبين وظيفة الجناس فيها:

(1) ألمْ يعد الجبّارُ قومَ محمّد بنصرٍ إذا جدّوا وجادوا بأثمنِ

يجمع الشاعر برهان الدين العبوشي بين دالين متجاورين أفقيًا "جدوا وجادوا" بتماثل صوتي عام، وتخالف صوتي خاص، تمثل في صوت "الألف" في الدال الثاني، التي أدت إلى تخالف المعنى بينهما؛ فمدلول الأول هو الجد والمثابرة والاجتهاد، في حين مدلول الآخرِ هو العطاء السخي، أو الجود بالنفيس. بهذا التماثل الصوتي، والتخالف الدلالي أنتج الشاعر محمولاً دلاليًا مركبًا (مزدوجًا) لا يتأتّى -بتمامه- في غياب أحد طرفيه إلا مبتورًا؛ فالجد يتطلب السخاء، والسخاء يتطلب الجد، حيث -بهذا- يتكامل الدالان ليتحقق جواب الشرط "وعد الله بنصر قوم محمد"؛ ما عمل على تناغم العجز مع الصدر، فتأكد المستهدف الدلالي المتمثل في معنى أسلوب الاستفهام المقصود، وهو إثبات أن الله لا يخلف وعده، وتقريره بما لا يدع مجالاً للشك.

(2) لكن دهتهم أساليبُ العداةِ وهم ساهون لاهون عنْ تلكَ الأساليبِ

يعمد إبراهيم طوقان إلى إقامة تماثل صوتي في دالي "ساهون لاهون" (...اهون)، اللذين ينزعان إلى الترادف الازدواجي، مع تباين في صوتي السين واللام، اللذين أنتجا تغايرًا في المعنى، تمثل في السهو واللهو، مع تطابقهما في المردود النفس دلالي المشترك بهامشه السلبي المرفوض؛ فالذل قد تمكّن من قوم الشاعر (العرب) فاستكانوا، ولم يبالوا بتقريع أو تأنيب، بل واصلوا الانصراف إلى اللهو، غير عابئين بما يدهم الأرض والأهل من العدا. إن تجاور الدالين بهامشهما الدلالي السلبي، يحقق ثراءً نغميًا مضاعفًا، ويضيف بعدًا دلاليًا في اتجاهين متآزرين:
السهو] اللهو [السهو وهكذا... ما يعمّق حركة الناتج النفس دلالي في وجدان المتلقي، كما كان منكسرًا في وجدان الشاعر.

(3) نحنُ لمْ نحمل السّيوفَ لهدْرٍ بل لإحقاقِ ضائعٍ مهدورِ

تتمثل بنية الجناس في تلاعب الشاعر عبد الرحيم محمود بصيغتيّ المصدر "هدْر"، واسم المفعول

"مهدور"، مزاوجًا بينهما بآلية المادة الاشتقاقية "هـ، د، ر"، وبفارق في المعنى ملحوظ، متأت من زيادة المبنى بصوتي "الميم والواو"؛ فالعرب لم يحملوا السيوف حبًّا في إراقة الدماء، وهدر حقوق الذات الأخرى، بل حملوها لإعادة حق قد قرر الأعداء إباحة إضاعته ومصادرته. وبالرغم من تباعد الدالين بفاصل من ثلاث مفردات أفقية، إلا أن التراسل النغمي ظلّ ممتدًا بوضوح سمعي ظاهر، أبقى على امتداد البعد الدلالي، وتكرره جراء صوت الراء ذي الملمح التكرري؛ ما عمل على ربط العجز بالصدر إيقاعًا ومعنى.

(4) فلا تحزني إنْ خانكِ الحظُّ فترةً فإنّا سنبني، كلُّ داءٍ له دوا
والداءُ ليس له دواءْ إلا الإباءْ

بنية الجناس قائمة في دالي "داء، دوا/ دواء"، وذلك متأت جراء اختلافهما في صوت "الواو" الذي أدى إلى تباين في المعنى؛ فالداء غير الدواء، إلا أن هذا التباين الدلالي يؤول إلى تناغم في ثنائية التضاد القائمة على مستوى تكامل الدالين طبّيًا، وارتباطهما ببعض تضايفًا؛ فدال الداء يستدعي دال "الدواء"، والعكس صحيح، وبالتالي، فإن بنية الجناس -هنا- جاءت معبرة عن عنصر التنافر(التضاد)، كما هو قائم في المحفوظ التداولي عند العرب؛ فالداء -عند برهان الدين العبوشي- اغتصاب الأراضي العربية، فلسطين خاصة، والدواء هو الجهاد الذي يحررها، كما تحررت الحمّة السورية من الرومان. أما الدواء -عند إبراهيم طوقان- فهو الإباء الذي إن اعتمرت النفس به فلن تُقهر أبدًا.

وبالنظر في حاصل تردد بنية الجناس في شكليها الرأسي والأفقي، يتبين مدى رغبة الشاعر الفلسطيني في إظهار نبرة إيقاعه، وتنويع تشكيلاته، وربط أبيات القصيدة الواحدة موسيقيًا ودلاليًا، ما يظهرها (القصيدة) متماسكة العناصر فنيًا.

خاتمة:

إن بنيات بديعية، وأخرى موسيقية قد فرضت حضورها على مستوى الموسيقى التكوينية؛ فكانت بنية "التكرار" تقنية فنية اعتمد عليها الشاعر في إثراء إيقاعاته، ومحمولاته الدلالية، وقد كشفت عملية تتبع هذه البنية أن الشعراء قد تعاملوا معها في أنماط معينة، تفاوتت في نسب شيوعها من شاعر لآخر، بحيث أمكن تأطيرها في بنية "رد العجز على الصدر" التي تكررت خمسًا وخمسين مرة، على مساحة اثنتين وأربعين قصيدة، بنسبة بالغة 22.3% على مستوى مجموع قصائد المدونات، وقد كان الشاعر مطلق عبد الخالق الأكثر استخدامًا لها؛ فقد وظفها أربعًا وعشرين مرة، من خلال أربع عشرة قصيدة. وفي هذا الإطار فقد تبين القارئ شكلًا تكراريًا لم يرصده القدماء هو "رد العجز على الصدر بين بداية القصيدة ونهايتها" وهو تكرار بيت البداية أو أحد شطريه في النهاية، محققًا لونًا من التوازي البعيد، لبعد المسافة بين البداية والنهاية.

وقد استوقفت بنية "المجاورة" القارئ، وهي بنية تكرارية ترتكز إلى تجاور دالين أو أكثر على امتداد الشطر الشعري، أو البيت الشعري، ما يكسب الصياغة مدى دلاليًا، وقد ترددت مئتين واثنتين

وسبعين مرة، مع تفاوت بين شاعر وآخر في استخدامها، وقد كان مطلق عبد الخالق الأوفر حظًا في ذلك؛ فقد استخدمها اثنتين وأربعين ومئة مرة.
وبالتوقف عند بنية ''التعاكس'' وهي عكس التراكيب أو الجمل، تبين القارئ أن الشعراء مقلون في استخدامها؛ فقد دارت عندهم خمسًا وعشرين مرة، من خلال ست عشرة قصيدة، كان منها لمطلق عبد الخالق عشرون مرة، من خلال اثنتي عشرة قصيدة.
وبالتوقف عند بنية ''التكرار الخالص'' وهي بنية تصدير حرة تمثل مظهرًا موسيقيًا، تبين أنها اتخذت أشكالًا مختلفة، منها أن يرد الدال في أول الصدر وفي آخره، مع ملاحظة أن أشكالها قد اتخذت بعدًا تكراريًا أفقيًا متفاوت التباعد، وقد تعامل الشعراء معها تعاملًا مميزًا، مع تفاوت بينهم في استخدامها، بحيث حققت للواحد منهم التأثير الموسيقي والدلالي المطلوب.
وكشفت عملية تتبعها أنها دارت أربعًا وأربعين وأربع مئة مرة، مع ملاحظة دورانها في مدونة ''الرحيل'' لمطلق عبد الخالق مرة ومئتين.
وبالانتقال إلى بنية ''التصريع'' تبين أن الشاعر قد ارتكز إليها بصفتها آلية انتاج إيقاعي واضح في مطالع قصائده، ولعل السبب في توجه الشاعر إليها هو تعالقها بنظام القافية العرفي. وقد كشفت عملية تتبعها أنها قد حققت انتشارًا واسعًا بلغ مداه ست مرات ومئة، بنسبة بالغة 42.9% على مستوى مجموع قصائد المدونات، كان مطلق عبد الخالق الأكثر استخدامًا لها؛ فقد ترددت عنده أربعين مرة، بنسبة تردد بالغة 37.7% على مستوى مجموع القصائد المصرّعة.
وقد استوقفت بنية ''التدوير'' القارئ باعتبارها إزالة الحاجز الجزئي القائم بين شطري البيت، وإخراجه في قالب واحد، بحيث تعدّ نوعًا من الخروج بالقصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي موحّد الإطار، ما يسمح بتدفق عدد من التفعيلات المتلاحقة دونما سكتة في نهايات الصدور، ما يحقق نغمًا إيقاعيًا مميزًا مباينًا لتلك الصدور التي لم يقع التدوير فيها. وكشفت القراءة أنها قد ترددت سبعًا وتسعين وأربع مئة مرة في خمس وسبعين قصيدة، بنسبة بالغة 30.3%، وتبين أن مطلقًا عبد الخالق قد دوّر في اثنتين وثلاثين قصيدة، بنسبة تردد بالغة 12.3% على مستوى مجموع قصائد المدونات.
واستوقفت بنية ''الجناس'' القارئ لقدرتها اللافتة في إنتاج التماثلات الصوتية المطلوبة، في داخل الأبيات، أو نهايات أبيات القصائد تحقيقًا للقافية المنشودة. لقد انتشر الجناس على مساحات واسعة من قوافي الشاعر؛ إذ غطى سبعًا وأربعين ومئة قصيدة، بنسبة تردد بالغة 59.5% على مستوى مجموع قصائد المدونات، كان منها ست وأربعون قصيدة للشاعر إبراهيم طوقان. وفسر القارئ انصراف الشاعر إليها بسبب تسلط القافية العرفية الموحدة على اختياراته التي تقضي بتتابع واسع من المتماثلات والمتشابهات الصوتية.

قائمة المصادر والمراجع:

الجرجاني، عبد القاهر. (1979). أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، ط2، مكتبة المتنبي، القاهرة.
ابن جعفر، قدامة.(د.ت). نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب

العلمية، بيروت.
حاشية الدسوقي.(د.ت). في كتاب "شروح التلخيص"، ج4، عيسى الحلبي وشركاه، مصر.
سليمان، فتح الله. (1990).الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع.
طوقان، إبراهيم.(د.ت). ديوان إبراهيم، ط1، دار الشروق الجديد، بيروت.
الطوانسي، شكري.(1998). مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
عبد الخالق، مطلق.(1938). الرحيل، حيفا.
عبد المطلب، محمد. (1990).بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي.
عبد المطلب، محمد.(1997). هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
العبوشي، برهان الدين.(1956). جبل النار، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر، بغداد.
الكبيسي، عمران خضير.(1979). لغة الشعر العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (مخطوطة)، دار العلوم، القاهرة.
محمود، عبد الرحيم. (1978). روحي على راحتي، حقق وقدم له حنا أبو حنا، مركز إحياء التراث العربي، الطيبة، المثلث، فلسطين.
الملائكة، نازك.(1983). قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت.

Musical Structures in Modern Palestinian Poetry

Dr. Ali Hasan Khawaja
Faculty of Arts - Berzeit University
Ramallah - Palestine

Abstract

The aim of this paper is to trace the structures of rhythms in the works of the poets: Ibrahim Toukan, Abdel Rahim Mahmoud, Mutlaq Abdul-Khaliq, and Burhanuddin Abboushi who lived through the British Mandate over Palestine.

The figurative and rhythmic structures have imposed a significant presence in the "geography" of poetic texts. Structures such as repetition, juxtaposition, paradox, recycling, and alliteration were techniques adopted by the poets to enrich the rhythms, and their semanticity. Tracing these structures revealed that the poets dealt with them in certain patterns that varied in proportions from one poet to another. This treatment accounted for the stylistic phenomena that were manifest in the intentional use of linguistic relations that carried clear meanings.