جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
دراسات نقدية
نقد حديث و معاصر
رقم: ن/28

إعداد الطالب:
فاطمة الزهراء تاوريريت

يوم: 2021/07/04

ثنائية الاختيار و التأليف في ديوان "وحدي مع الأيام" لـ فدوي طوقان

لجنة المناقشة:

سعاد طويل	أ.محاضر(أ)	جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة	رئيسا
سامية راجح	أستاذ	جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة	مشرفا
شهيرة برباري	أ. محاضر	جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

اهداء

الحمد لله الذي وفقنا في انجاز هذا العمل المتواضع، و الذي أهديه إلى:

ينبوع الحكمة و البصيرة أبي العزيز

ينبوع الحنان والاحساس أمي الغالية.

من قاسموني حنان الوالدين شقيقتي أماني و إخوتي الأعزاء زكريا و أيوب و مُحَمَّد اسلام و تقي الدين و حسام الدين و زوجته الكريمة و ابنيه محمد لمين و يونس.

زوجي الفاضل الذي كان لي نعم العون و السند، فهيّأ لي الظروف الملائمة لإنجاز هذا البحث.

قرة عيني ابني الغالي محمد الشافعي.

إلى روح جدي الطاهرة التي سمت إلى طهر السماء قبل أن تراني أسمو إلى هذا المقام الجميل.

إلى كل من يسعهم قلبي و لم يسعهم قلمي، أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

مقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين و خاتم الأنبياء المرسلين، أما بعد.

سعى النقد المعاصر و كغيره من العلوم إلى تحديد و ضبط موضوعه ضبطاً علمياً يجعل منه حيّز للدراسة العلمية المقننة للنصوص الأدبية المتميّزة، و باعتبار النص محور اهتمام النقد فإن اللغة المكوّنة لهذا النص هي محور الدراسة الحقيقي، فتميّيز لغة النص الأدبي عن النص العادي، يتحدد من خلال تبيان و حصر الظواهر الأدبية التي تجعل من النصي الفني نصاً فنياً.

لذلك شغلت الشعرية دارسي النقد المعاصر تسمية و مفهوما، فهي "تبحث عن القوانين الخطاب الأدبي، و عن الخصائص التي تصنع فرادة العمل الأدبي"[1]. فتحقيق شعرية النصوص مبني على اختيار و تأليف مميزين عن غيرهما من باقي النصوص الأدبية و إن اتفقت في الجنس أو الموضوع، الذي يجعل المؤلف يختار و يؤلف و ينزاح في لغته عن غيره، هو المعنى الحقيقي و العام لمفهوم الأسلوب.

و لأن الاختيار و التأليف يعتبران من أهم أسس علم الأسلوب، فقد راودنا الفضول في دراستهما، و من هذه الزاوية كانت رغبتنا الجامحة في الاقتراب من شعر **فدوى طوقان** بهدف تسليط الأضواء على أحد دواوينها الحِسام ألا وهو ديوان "وحدي مع الأيام"، فأردنا مقاربته عبر ثنائية الاختيار و التأليف، فكان عنوان بحثنا: ثنائية الاختيار و التأليف في ديوان "وحدي مع الأيام" **لفدوى طوقان**.

هذا الاختيار وعبر هذه الثنائية، هو محاولة منا لتقديم المشهد الجمالي **لفدوى طوقان**، من خلال ابراز أهم البنى الصوتية و التركيبية و الدلالية، التي تمثل سلماً اختيارياً و تأليفياً في شعر الشاعرة، و الكشف عن دلالات هذه البنى في علاقتها بالواقع، يضاف إليها اعجابنا بشعرية الشاعرة و ما تتقاطر به هذه الشعرية من جماليات، لتجسّد لنا توضيحاً للصراعات التي عاشتها في وحدتها، و ما لاقته من

[1] ابراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية و تطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2008، ص 02.

مشاعر ألم و اغتراب، و حزن و أسى، و لتصور الواقع الفلسطيني بصورة خاصة و الواقع العربي بشكل عام، كما نهدف إلى ابراز الإضافات الجادة التي اسهمت بها الشاعرة في تطوير بنية القصيدة الشعرية لغة و تصويرا و موسيقى.

و بناء على ذلك، كان لزاماً علينا الإجابة عن بعض الاشكاليات التالية:

- ما مفهوم الاختيار و التأليف؟
- ما هي تجليات الاختيار و التأليف في التراث البلاغي و النقدي؟
- ما أهم دلالات هذه الثنائية في ديوان "وحدي مع الأيام" لفدوى طوقان على مستوى البنى الصوتية و التركيبية و الدلالية ؟

و قصد الاحاطة بجوانب الموضوع، عملنا على هندسة وتصميم خطة مادة هذا البحث، احتوت على فصلين صدرناهما بمدخل و قفيناهما بخاتمة، تحدثنا في المدخل عن المفهوم اللغوي و الاصطلاحي للاختيار و التأليف، و تجلياته في التراث البلاغي و النقدي، و ذلك من خلال جملة من أقوال أعلام عربية و أخرى غربية.

إذ تطرقنا في الفصل الأول إلى: **الاختيار و التأليف على المستوى الصوتي** فقمنا بالعزف على أوتار الايقاعات الداخلية، من خلال الوقوف على خصائص الأصوات المجهورة و المهموسة و الانفجارية و الاحتكاكية، و تبيان تواتر هذه الأصوات في جملة مختارة من قصائد الديوان للشاعرة **فدوى طوقان**، اضافة إلى التكرار مع ابراز أنواعه.

و زيادة في العزف على الأوتار، قمنا بدراسة البنية الصوتية الخارجية لقصائد الديوان من خلال الوزن و القافية و الروي في قصائد الديوان.

أما الفصل الثاني وسمناه: **بالاختيار و التأليف على المستوى التركيبي و الدلالي**، فاشتغلنا على أزمنة الأفعال (الماضي، المضارع، الأمر)، و أنواع الجمل من خلال التعريف بالجملة (لغة و اصطلاحا)، و التركيز على أنواعها كالجمل الخبرية

و الانشائية، ينضاف إليها جولة في الحقول الدلالية لديوان الشاعرة، و ذلك من خلال حقول (الحب، الغربة، الطبيعة).

لتعلن الدراسة ختامها متوجة بخاتمة، تحوصل مجمل ما تعرضنا إليه و النتائج المحصل عليها.

و هكذا تظافر العامل الذاتي و العامل الموضوعي لخوض غمار التجربة الطوقانية، متسلحين بآليات المنهج الأسلوبي الذي لا مناص منه في مقاربة هذه الثنائية، إذ يعد هذا المنهج مفتوح على أغلب الأدوات الاجرائية و القادر على استيعاب أكبر قدر ممكن من السمات و الخصائص الفنية، و زيادة في التسلح اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على التحليل و الذي فرضته طبيعة الموضوع، و بعض عطاءات المنهج التاريخي.

أما عن أهم المصادر و المراجع التي اعتمدنا عليها، نشير بصورة خاصة إلى كتاب الأعمال الشعرية الكاملة **لفدوى طوقان**، إلى جانب السيرة الذاتية المعنونة برحلة جبلية رحلة صعبة **لفدوى طوقان**، كما إستعنا أيضا ببعض المراجع نذكر منها:

- الأسلوبية و الأسلوب ل**عبد السلام المسدي**.
- قضايا الشعر المعاصر ل**نازك الملائكة**.
- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ل**محمود عكاشة**.
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ل**مُحَمَّد عبد المطلب**.
- أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة، 2012 ل**سامية راجح**.

ولقد واجهتنا في مشوارنا البحثي عدة صعوبات تتعلق بمحاولة التطبيق على مستوى الديوان، اضافة إلى قلة الدراسات حول مدونة هذا البحث.

بالرغم من ذلك فقد دارت عجلة البحث و بلغ نهايته المقررة، آملين أن نكون قد أمطنا اللثام و لو بقدرٍ يسير على هذه المعضلة الشائكة، و طامحين في الوقت نفسه أننا استحدثنا الجديد في هذه المقاربة لثنائية **الاختيار** و **التأليف** في ديوان "وحدي مع الأيام" **لفدوى طوقان**.

و في الأخير لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة **سامية راجح** على تأطيرها هذا البحث، و اسداء النصائح و التوجيهات طيلة هذه الرحلة في أثير الأشعار الطوقانية.

كما أشكر جميع أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي في جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة و أخص بالذكر الأستاذ: **بشير تاوريريت**، و الأستاذة: **إيمان شاشه** من جامعة قاصدي مرباح – ورقلة – و إلى جميع أعضاء لجنة المناقشة اللذين أتشرف بمناقشتهم لمذكرتي، فلهم مني أسمى عبارات الاحترام و التقدير.

و على الله توكلت، و الحمد لله ربّ العالمين.

مدخل

(مفاهيم و تجليات)

أولا: ماهية الاختيار و التأليف

ثانيا: تجليات الاختيار و التأليف في التراث البلاغي و النقدي

تهدف المقاربة الأسلوبية إلى الوصول إلى أغوار النص الشعري، للوقوف على عتبته المظلمة و عناصرها الجمالية التي يصنع تظافرها وحدة دلالية، و هذا يتطلب دراسة مستوياته الصوتية و التركيبية و الدلالية، و اختياراته و تأليفاته في ضوء العوامل الداخلية المبثوثة في ثناياه.

أولا: ماهية الاختيار و التأليف:

1- الاختيار:

أ-لغة:

مشتق من الخير؛ و هو خلاف الشر. قال ابن فارس: (الخاء و الياء و الراء) أصله العطف و الميل[1]. و خار الرجل على صاحبه خيرا، و خيرة. و خيرة فضّله على غيره[2].

وقال الكفوري: "الاختيار الإرادة مع ملاحظة ما للطرف الآخر، كأنّ المختار ينظر إلى الطرفين، و يميل إلى أحدهما"[3]. و الاختيار ورد في القرآن و يراد به الانتقال و الاصطفاء، كما قال تعالى: { فلمّا آتاها نودي يا موسي، إنيّ أنا ربّك فاخلع نعليك إنّك بالواد المقدس طوى، و أنا اخترتك فاستمع لما يوحى}[4]. و قال صل الله عليه و سلم:

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج 2، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1979، مادة: خ ي ر، ص 232.

[2] ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر حيدر، ج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009، مادة: خ ي ر، ص 497.

[3] الراغب الأصبهاني: المفردات في غريب القرآن، تح: محمد سيد كيلاني، ج 1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، مادة: خ ي ر، ص 62.

[4] سورة طه: الآية 13.

{تخيّروا لنطفكم، فانكحوا الأكفاء و أنكحوا إليهم} أي تكلّفوا طلب ما هو خير لمناكح و أزكاها و أبعدها عن الخبث و الفجور[1].

فالاختيار إذا هو تكلف طلب ما هو خيرا، أو هو: طلب ما فعله خير[2].

و قال بعض أهل اللغة: الاختيار هو طلب ما هو خير فعله.

الاختيار: الاصطفاء[3]. و خار الشيء و اختاره: انتقاه[4].

ب–اصطلاحا:

الاختيار ترجيح الشيء، و تخصيصه و تقديمه على غيره.[5] و تعريف الاختيار في الاصطلاح لا يختلف عنه كثيرا في اللغة؛ و أكثر من يستعمل الاختيار كاصطلاح علمي له مدلولات أئمة القراءات، فالخيار عندهم يراد به: ملازمة امام معتبر وجها أو أكثر من القراءات فينسب إليه على وجه الشهرة و المداومة، لا على وجه الاختراع و الرأي و الاجتهاد[6].

---

[1] مُحَمَّد عبد الرؤوف المناوي: فيض القدير شرح الجامع الصغير، تح: أحمد عبد السلام، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص 237.

[2] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير، ج 16، الدار التونسية للنشر، تونس، 2007، ص 104.

[3] اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج 2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990، مادة: خ ي ر، ص 652.

[4] ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، ج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009، مادة: خ ي ر، ص 257.

[5] مُحَمَّد بن علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، تح: رفيق العجم و علي دحروج، ج 1، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1996، ص 119.

[6] ابراهيم بن سعيد الدوسري: معجم الاصطلاحات في علمي التجويد و القراءات، سلسلة معاجم المصطلحات، جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود عمادة البحث العلمي، الرياض، السعودية، 2004 ، ص 21.

و قد عرّف أحد الباحثين الاختيار بقوله: المراد بالاختيار في التفسير الميل إلى أحد الأقوال في تفسير الآية، مع تصحيح بقية الأقوال[1].

جاء في تفسير الرازي:

الاختيار هو أخذ الخير من أمرين، و الأمران اللّذان يقع فيهما الاختيار في الظاهر لا يكون للمختار أو لا ميل إلى أحدهما، ثم يتفكر و يتروى و يأخذ ما يغلبه نظره على الآخر[2].

و قال ابن عاشور: فالاختيار هو تكلف طلب ما هو خير[3]. إذا فالاختيار هو خاصية نوعية في البحث العلمي" يمكن أن تؤدي بطرق و أساليب متعددة و هذا أمر ممكن لأنه يعتمد في الأساس على ثروة المنشئ اللغوي و قدرته على الانتقاء من النظام اللغوي الذي يقدم له إمكانيات و احتمالات متعددة يستطيع الاختيار من بينها"[4].

بالإضافة إلى أن " عملية الاختيار تتصل اتصالا وثيقا بالذات المبدعة، إذ أن عملية الاختيار هي عملية فردية، أي ما يختاره زيد ربما لا يختاره عمر"[5]. فالذات

[1] حسين الحربي: ترجيحات الامام ابن جرير في التفسير، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامية، الرياض، السعودية، 2001، ص 66.

[2] فخر الدين الرازي: التفسير الكبير، ج 19، دار الفكر، ط 1، 1981السعودية، ص 134.

[3] محمّد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير، ج 16، الدار التونسية للنشر، تونس، 2007، ص 168.

[4] موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، ط 01، الكويت، 2003، ص 35.

[5] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة للطباعة و النشر، ط 04، 2016، ص 157.

المبدعة وعملية الاختيار على صلة وثيقة في انتقاء الألفاظ المحددة لأسلوب الكاتب و خياراته في النص.

2- تعريف التأليف:

أ-لغة:

يقول ابن منظور: "ألّفت بينهم تأليفاً إذا جمعت بينهم بعد تفرّق، و ألّفتُ الشيء تأليفاً إذا وَصَلْتَ بعضه ببعض؛ و منه تأليف الكتب"[1].

و قال التهانويّ: "التأليف لغة: إيقاع الإلف بين شيئين أو أكثر، و عرفاَ مرادف التركيب و هو جعل الأشياء بحيث يُطلق عليه اسم الواحد"[2].

التأليف من تفعيل، ألف الشيء إذا انضم إليه دائما و غالبا[3]. و في مفردات القرآن للأصفهاني "المؤلَف ما جمع من أجزاء مختلفة و رتّب ترتيبا، قدِّم ما فيه ما حقه أن يتقدم و أخِّر فيه ما حقه أن يؤخر"[4].

ب-اصطلاحا:

تأليف الكتاب، ضم بعضه إلى بعض حروفا وكلمات و أحكاما و نحو ذلك من الأجزاء، و يطلق على الكتاب مؤلَفا لأنه يجمع معلومات تتعلق بعلم معين.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009، مادة: أ ل ف، ص 257.

[2] محمّد بن علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، تح: رفيق العجم و علي دحروج، ج 1، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1996، ص 376.

[3] حسين بن معلوي الشهراني: حقوق الاختراع و التأليف في الفقه الاسلامي، دار طيبة، السعودية، 2006، ص 35.

[4] الراغب الأصفهاني: مفردات القرآن، دار المعرفة، لبنان، 2008، مادة: أ ل ف، ص 81.

و عرّف الشهراني التأليف بأنّه: "ابداع العالم أو الكاتب بما يحصل في الضمير من الصور العلمية في كتاب و نحوه"[1].

إن عملية التركيب تقوم على انتقاء الألفاظ و الكلمات، و يشتمل عموما على التقديم و التأخير و الحذف و التكرار، التي بكونها تساهم في بناء النص الأدبي. فظاهرة التركيب : "تنضيد الكلام و نظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، و التركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية و عليه يقوم الكلام الصحيح"[2]. كما ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود، إلاّ انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي افرازا للصور المنشورة و الأفعال المقصودة[3]. وكل تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر و ذلك لأن التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه و خصوصيته[4].أي أنّ أسلوب الشاعر وطريقة انتقاءه للكلمات تساهم في البناء للنص الأدبي، وتبقى عملية التركيب منوطة بهذه الخصوصية.

ثانيا: تجليات مصطلح الاختيار و التأليف في التراث البلاغي و النقدي:

يتساوى جميع مستعملي اللغة كتابا و شعراء، بالنظر إلى الاختيار كمبدأ لساني اضافة إلى محور التأليف، بيد أنهم لا يتساوون إذا ما نظرنا إلى الاختيار بوصفه مبدأ أسلوبيا، إذ يعّد من الاختيارات الممتازة لمستعملي اللغة الاعتيادية.

---

[1] حسين بن معلوي الشهراني: حقوق الاختراع و التأليف في الفقه الاسلامي، دار طيبة، 2006، 83.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، التونسية للطباعة و فنون الرسم، ط 3، 1982، ص 108.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج 1، دار هومه، ط 4، الجزائر، 2010، ص 187.

[4] المرجع نفسه، ص 172.

فالاختيار مختلف من ناحية طبيعته الظاهرة و كيفية تحققه و إن كان في جوهره واحد، مما يضفي عليه ميزة معينّة تجعله لصيقا باللغة المتميّزة، و هذا ما يجعلنا نقر بوجود اختياران، أحدهما لساني و الآخر كلامي؛ فالأول يستخدم في الاستعمال العادي للغة و ثانيهما في الاستعمال الغير عادي للغة، و ذلك هو الاختيار الأسلوبي.

و لتسليط الضوء أكثر، نبرز تجليات الاختيار و التأليف في التراث البلاغي و النقدي ، وذلك على النحو الآتي:

أ–عند الغرب:

يرى "**دي سوسير Ferdinand de Saussure** " أن هناك طريقتين متكاملتين للتحليل اللغوي، إحداهما: اختيارية أو انتقائية تقوم على معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من مجالها الدلالي و ثانيتهما سياقية تقوم على معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، فالشاعر ينتقي بوعي أو بغير وعي الكلمة الدالة من بين الكلمات الأخرى التي تؤدي نفس المعنى و يركبها مع كلمات لإنتاج المعنى[1]. فاستطاع "**دي سوسير**" من خلال هذه الثنائيات أن يؤسس لدرس لغوي معاصر، غيّر نظرة الباحثين لمفهوم اللغة و لمناهج دراستها.

أما "**رومان ياكبسون Roman Jacobson**"، فالمفهوم الذي طرحه بارتباط رؤية الأسلوب على أنّه اختيار، يتعلق بالوظيفة الشعرية التي تعني أن جماليات اللغة تنشأ من خلال عنصري الاختيار و التركيب، حيث قال: "إن الوظيفة الشعرية تكمن في اسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب"[2]. فمبدأ

[1] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 2004، ص 21.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، تونس، 1977، 141.

الاختيار متطابق مع جدول التعبيرات، فسماه "**ياكبسون**" بالتعادل العمودي، عكس محور التأليف الذي يتطابق مع جدول التراكيب، و الذي سماه بالتعادل الأفقي.

حدد "**كراسو Marcele Gressot**": ظاهرة الأسلوب بقوله: "إن قانون الاختيار ليس وقفا على الظاهرة الفنية في تعريف الحدث اللساني و إنما هو عقد من الوعي المشترك بين الباحث و المتلقي في جهاز التواصل عامة"[1].فهو يراعي ثلاثة عناصر أساسية في هذه العملية و هي: الباث و المتلقي و الخطاب أو الحدث اللساني.

كما يعرّف "**ج. ماروزو Jules Marouzeou**" الأسلوب بأنه: "اختيار الكاتب ما من شأنه أنّ يخرج بالعبارة، من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميّز بنفسه"[2]. بمعنى أن هذا الكاتب قد يختار الكلمات أو العبارات التي نجدها في الاستعمال العادي أو يعدل عنها باستخدام المجاز و الصور البيانية.

كما يرى "شال **بالي Chales Bally**": حول تعريفه للأسلوبية "إن رجل الأدب يصنع من اللغة استعمالا إراديا مقصودا، و يستعمل اللغة بقصد جمالي"[3]، أي أن الاختيار الأسلوبي هو عملية واعية تهدف للوصول إلى جمالية المقصد.

في حين يرى "**فون دير قابيلانتيز Von Der Gabelentez**" أن الاسلوب: "ينطوي على تفضيل الانسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر، في لحظة محدّدة من لحظات الاستعمال"[4]. فالإمكانات النحوية المتعددة، و دقة النّظر في

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج 1، دار هومه، بوزريعة، الجزائر، د ت، ص 175.

[2] رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص، عالم الكتب الحديثة، ط1، أربد، الأردن، 2007، ص 22.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، تونس، 1977، 134.

[4] المرجع نفسه، 1977، ص 76.

اختيار وحدة على وحدة، تمكن الكاتب من استفادته من طاقات اللغة، فيفضل شكل على شكل داخل التركيب (التأليف).

أما "**ميشال ريفاتير Michael Riffaterre**" يعتبر أن: "الأسلوب مصدراً مهماً من مصادر التأثير الأدبي، فيكون الأسلوب هو الاختيار الأنسب من البدائل المتاحة أمام الكاتب، فتميّز النص أو فرادة العمل الأدبي، هي نتيجة اختيار الكاتب لأدوات أسلوبية معينة، و كلما كانت اختيارات الكاتب موفقة جعلت من النص عملاً فنياً متميّزاً"[1].

لكن السمات التي رصدها "**بيير جيرو Piere Jirou**" بنسب عالية في النصوص الأدبية من خلال مبدأ الاختيار، و احصاء لملامح النص المميّزة فيه و ايثار تراكيب معينة لتصبح خواص أسلوبية، جعله يعرف الأسلوب بأنه: "مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم، أو الكاتب و مقاصده"[2]. فالأسلوب إذن هو جملة تشمل اختيار المقصد من الكلام، و موضوع الأبنية النحوية من جهة الشاعر المبدع.

ب–عند العرب:

يشير **الزرقاني** في كتابه مناهل العرفان إلى مفهوم الأسلوب في اصطلاح البلاغيين قائلا: "هو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها، للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح و التأثير، أو هو العبارات اللفظية المنسّقة لأداء المعاني، فأسلوب القرآن هو

[1] ينظر: مونية مكرسي: التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، رسالة ماجيستير، إشراف: عبد السلام ضيف، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010، ص 73.

[2] عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 43 – 44.

طريقته التي انفرد بها في تأليف كلامه و اختيار ألفاظه"[1]. و من أهم النقاد الذين أشاروا إلى مصطلح الاختيار والتأليف نجد:

1- الجاحظ:

يتجسد مبدأ الاختيار عند الجاحظ من خلال جملة من الاجراءات، بعد أن احتل في الفكر البلاغي صدارة المقاييس في التمييز بين الأساليب، باختيار اللفظة اختيارا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها، و انسجام الحروف المركبة لها، و تجنب الحروف المتنافرة من جهة المخرج أو الصفات، و اختيارا معجميا يقوم على ألفتها. فيقول **الجاحظ**: "و متى شاكل اللّفظ معناه و أعرب عن فحواه، و كان لتلك الحال وقفا و لذلك القدر لفقا، و خرج من سماجة الاستكراه، و سلم من فساد التكلّف، كان قمينا بحسن الموقع و بانتفاع المستمع"[2]. مؤكّداً على ضرورة تحرّي الدقة في استعمال الألفاظ و احلالها الموقع اللائق بها حتى تكون مشاكلتها للمعنى مشاكلة تامة.

كما قال بمبدأ الملائمة التي تتطلب وعيا بقدرات اللغة يفضي بصاحبه إلى اختيار أشدّها ملائمة لغرضه. و يكشف **الجاحظ** عن هذا المجال بقوله: "أول البلاغة: اجتماع آلة البلاغة؛ و ذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللّحظ، متحيّز اللّفظ، لا يكلّم سيّد الأمّة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السّوقة... و من علم حقّ المعنى أنّ يكون الاسم له طبقا، و تلك الحال له وِفْقًا، و يكون الاسم له لا فاضلا و لا مفضولا، ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضمنا"[3]. فعلى الأديب تحري الدقة في اختيار اللفظ المطابق و الملائم لمعناه

---

[1] محمد عبد العظيم الزرقاني: مناهل العرفان في علوم القرآن، ج 2، دار الفكر للنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1996، ص 119.

[2] ينظر: الجاحظ: البيان و التبيين، ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج 1، مطبعة الخانجي، ط 7، مصر، 1998، ص 7 - 8.

[3] محمد عبد العظيم الزرقاني: مناهل العرفان في علوم القرآن، دار الفكر للنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1996، ص 92.

من بين الألفاظ التي يشتبه فيها الاشتراك و الترادف، فلا يدركها إلى الحاذق باللغة و الأدب، لما تحتويه من فروق دقيقة في تأدية المعاني.

مما سبق ذكره، فتحقيق مبدأ الاختيار يجعل كل كلمة تحمل دلالة تناسب المقام الذي تقال فيه، فتوضع الكلمة في مكانها اللائق بها، كون الاختيار من مكونات النظم عند **الجاحظ** لما يقدمه من تناسب دلالي بين اللفظ و الموقف المناسب.

2- أبو هلال العسكري:

عدّ **أبو هلال العسكري** عملية الاختيار أصعب من التأليف عند المؤلف فنجده يقول: "فمدار البلاغة على تخيّر اللفظ، و تخيّره أصعب من جمعه و تأليفه"[1]. فمرجعية البلاغة التحرز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد.

3- حازم القرطاجني:

يرى **حازم القرطاجني** أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جماليا يقوم على مهارة الاختيار و إجادة التأليف، إذ ركز على اللغة و اعتبرها لبّ التجربة الأدبية فنجده يقول: "إنّ القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته و تخييله على حالة توجب ميلا إليه، أو نفورا عنه، بإبداع الصنعة في اللفظ و إجادة هيئته و نسبته لما وضع بإيزائه"[2]. فأساس الأسلوب الاختيار و التأليف الجيّد للمعاني، لكونه عملية عقلية واعية.

4- ابن قتيبة

[1] أبو الهلال العسكري: الصناعتين: الكتابة و الشعر، تح: علي مُحَّد البجاوي – مُحَّد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركائه، ط 1، القاهرة، مصر، 1952، ص 16.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تح: محمود مُحَّد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1992، ص 346.

أشارت كتب النقد القديم إلى أهمية الربط بين الأسلوب و طبع المنشئ، من ذلك قول **ابن قتيبة**: "الشعراء أيضا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح و يعسر عليه الهجاء"[1]. و هذا يعني أن عملية الاختيار عملية فردية تتصل اتصالا وثيقا بالمبدع، فقد يسهل لفظ عند شاعر و يتعسر عند غيره، و هذا راجع إلى اختلاف الطبع عند الشعراء؛ بمعنى سلامة اللفظ تابع لسلامة الطبع، ما يجعل الاختيار عنصر جوهري و فعال في العملية الابداعية.

5- عبد القاهر الجرجاني:

يعّد الاختيار و التأليف على وجه مخصوص المبدآن المولدان أو المشكلان لأسلوبية النظم عند **الجرجاني**، و من درجة تحقيق هذين المبدئين يكون نظم أشرف من نظم، أو يكون الفرق بين كلام و كلام.

و بالرغم من اهتمام **الجرجاني** بعملية التأليف و حصر الإبداع فيها فإنّه لا يغض البصر من شأن عملية الاختيار، و تربط العملية عنده بلحظة الإنشاء؛ فإن عملية الاختيار عنده كما تتصل بالمستوى الافرادي تتصل بالمستوى التركيبي حيث يمد **الجرجاني**: " إلى الامكانات النحوية لتكون خاضعة هي الأخرى لطاقات الفنية للمبدع ليصبح الخطاب كله واقعا تحت طائلة الاختيار..."[2]. و عليه يكون الاختيار عنده محكوما بمبدئين متضامنين، أولهما الملائمة بين نمط التركيب و الغرض، أي

[1] ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، تحقيق و شرح: أحمد محمّد شاكر، ج 1، دار المعرفة، ط 2، القاهرة، مصر، 1967، ص 93 -94.

[2] محمّد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 1995، ص 11.

بين البنية اللغوية الموضوعة و بين البنية النفسية الذاتية، و الملائمة بين العنصرين السابقين و متطلبات السياق.

يقول **عبد القاهر الجرجاني**: "لأنّ كلامنا نحن في فصاحة تحدث بعد التأليف دون الفصاحة التي توصف بها اللفظة مفردة، و من غير أنّ يعتبر حالها مع غيرها"[1]. ففصاحة اللّفظ لا تكون في اللفظ مفردا، و إنّما تتحقق بعد التأليف: فعملية الاختيار مفتوحة على امكانيات لا حصر لها، ليس على صعيد المعجم فقط و إنّما على صعيد التركيب أيضا: "و إنّ لا نعلم شيء يبتغيه الناظم بنظمه غير أنّ ينظر في وجوه كل باب و فروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في: زيد منطلق، و زيد ينطلق و زيد المنطلق، و المنطلق زيد، و زيد هو المنطلق، و زيد هو منطلق..."[2]. فاللغة توفر لمستعمليها أكثر من امكانية لصياغة نفس الوظيفة النحوية، لذلك أسس الجرجاني نظريته بتنوع اختيار التراكيب عند مستعمليها.

6- أحمد الشايب:

الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ و تأليف الكلام، و على أساس ذلك حدّد **أحمد الشايب** مفهوم الأسلوب الأدبي بمعناه العام

[1] عبد القاهر الجرجاني،: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد الشاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1992، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 81.

بقوله: "هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها لتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح و التأثير أو الضرب من النظم و الطريقة فيه"[1]. إذ نجده يتفق مع **عبد القاهر الجرجاني** في رؤيته للأسلوب فنجده ختم كلامه: (الضرب من النظم و الطريقة فيه).

كما نلاحظ من خلال تعريفه أنه تضمن عدّة مفاهيم للأسلوب، جمعت بين البلاغة القديمة و النقد الحديث.

7- أحمد حسن الزيات:

حاول **أحمد حسن الزيات** في كتابه الموسوم "دفاع عن البلاغة" دراسة الأسلوب من خلال حصيلته التي جمعها من التراث البلاغي فعرّف الأسلوب بأنّه: "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ و تأليف الكلام"[2]. بمعنى الأسلوب يكون مبني على حسن الاختيار الجيّد للفظ وطريقة التأليف للكلام من طرف الكاتب.

8- سعد مصلوح:

[1] أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة، مصر، 1991، ص 43.

[2] أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر، 1945، ص 70.

حدّد **سعد مصلوح** مصطلح الأسلوب بالقول: "اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معيّن"[1]. مبرزا أغلب المفاهيم الغربية في تحديد هذا المصطلح بأنّه اختيار أو انتقاء، و ذلك من خلال كتابه الموسوم "ماهية الأسلوب".

كما ميّز **سعد مصلوح** بين نوعين من الاختيار؛ الانتقاء النفعي المقامي والانتقاء النحوي الأسلوبي، فالأول محكوم بسياق المقام والثاني تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة، ثم يعمل إلى التفريق بينهما ،فيكون الاختيار مقاميا حين يكون بين سمات مختلفة تعني دلالات مختلفة، و أسلوبيا إذا كان بين سمات مختلفة فتعني دلالات واحدة.

9- خليل ابراهيم:

يرى **خليل ابراهيم** : "أنّ الحديث عن الأسلوب يعني الحديث عن الاختيار؛ فالكاتب ينتقي المعجم، و ينتقي من دلالات اللغة التي يستخدمها ثم يأتي بعد ذلك الاختيار الثانوي، و هو اختيار المعاني، و عندما نتحدث عن الاختيار هنا فإنّنا غالبا ما نقصد النوع الأول باعتبار أنه اختيار مادّة الموضوع بالمعنى الواضح

[1] ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتاب، ط 03، القاهرة، مصر، 1992، ص 38 – 39.

للكلمة"[1]. فالاختيار عنده هو اختيار اللفظ المعجمي الذي يحقق هدف الكاتب بوضعه في مكانه المناسب، ثم البحث عن المعنى الملائم الذي يوضح دلالة اللفظة و بيّن مكنونها.

و مما سبق ذكره، نستنتج أنّ مبدأ الاختيار و التأليف هو تقنية أسلوبية شهدت حضورا بارزا في الدرس البلاغي العربي، إذ عجت كتب التراث و اكتظت بالأقوال التي تؤكد أهمية مبدأ الاختيار و التأليف بوصفه عنصرا يوفر التماسك و التناسق في النص الإبداعي، حيث أن الاختيار غير المنتقى بعناية لا يحقق الهدف المنشود لتصبح عملية الاختيار عملية جوهرية تحقق الفهم و الإفهام.

[1] خليل ابراهيم: الأسلوبية و نظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1997، ص 74.

الفصل الأول: الاختيار والتأليف على المستوى الصوتي.

أولا– الإيقاع الداخلي:

1–خصائص الصوت:

1.1– الأصوات المجهورة

2.1– الأصوات المهموسة

3.1– الأصوات الانفجارية

3.1– الأصوات الاحتكاكية

2–التكرار:

1.2– تكرار الصوت

2.2– تكرار الفعل

3.2– تكرار الاسم

4.2– تكرار الجملة

ثانيا–– الإيقاع الخارجي:

1–الوزن.

2– القافية.

3– الروي.

أولا: الإيقاع الداخلي:

لقد لجأ الشاعر المعاصر إلى عديد من المظاهر الفنية التي أسهمت في تشكيل بنائه و مضامينه؛ منها الإيقاع الداخلي كقيمة أسلوبية فنية و جمالية لتضفي على النص الشعري مسحة جمالية، تأكيدا لفكرة بعينها و بث رسالة أو خطاباً معيناً.

فالموسيقى الداخلية للنص الشعري تعطي إيقاعا و نغما صوتيا جميلا، فهي "موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات و ما بينها من تلائم في الحروف و الحركات"[1].

كما تعمل على خلق القيمة الجمالية في النص الشعري باعتبارها عنصرا مهما فيه، كما تتكون نتيجة لوجود الاطار العام للشكل الشعري الذي يمثل البنية الصوتية الخارجية؛ و نقصد به هنا الوزن و القافية و ارتباطها بعناصر البنية الصوتية الداخلية. إذ أن البناء الموسيقي للقصيدة العربية ، لا يقوم إلّا بهاذين العنصرين المهمين اللّذين يعطيان البيت موسيقاه الشعرية، فالشعر في حقيقته يعّد كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر بها القلوب.

تجعل الموسيقى الشعرية القارئ يعيش حالة من التفاعل و الانسجام دون الشعور بالسأم و الملل، و تفرض على الشاعر انتقاء الألفاظ المؤثرة و المعبرة عن

[1] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر، د ت، ص97.

أفكاره و عواطفه الجيّاشة، فالإيقاع لوحة فنية جميلة معبّرة. وهذا ما يقودنا إلى القول أنّ هناك صلة تربط الموسيقى بالشعر؛ إذ "لا يوجد شعر بدون موسيقى و هي فيه تقوم مقام الألوان في الصورة، فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى و أوزان و أنغام"[1].

لا يُعدّ الإيقاع قالبا جاهزا، و إنّما هو مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر فليس هناك إيقاعا موسيقيا معينا يفرض نفسه عليها؛ بل هو حر في صياغة شعره على النحو الموسيقي الذي يتناسب و خلجان نفس و دفقات مشاعر الشاعر "يثير و يستفز المستمع، فيجعله معجبا و منفعلا بالأثر و داخلا إلى عالمه من جهة إيقاعه و نبره لا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المعبر عنها"[2]، بمعنى أنه يستكمل الأحاسيس و المشاعر التي لا تستطيع معاني الألفاظ تأديتها.

فإذا كان الإيقاع خاصية من خصائص الشعرية الأساسية، فإنّه يعّد أيضا مكوّن جوهري في بنية النص الشعري، وما يحدثه من أثر في المتلقي مخترقا حواجز النفس موقظا مواطن الحزن و الأسى من جهة، و باعثا للحيوية و الإحساس بالفرح من جهة أخرى.

[1] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر، د ت، ص97.

[2] ادريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، ط1،دار البيضاء، المغرب، 1984، ص157.

و يرى **مُحَمَّد عبد المطلب** أنّ الإيقاع أو الموسيقى الداخلية عبر استقرائه الواسع لشعر الحداثة أنّها ظاهرة حداثية فيقول :" إن الواقع الفني لشعر الحداثة قد اقتضى مزيد عناية لهذا المستوى من مستويات الخطاب الشعري ، إذ طبيعة البناء الحداثي يقوم على عملية اختزال للإيقاع الخارجي لتحقيق أكبر قدر من التوسع الدلالي، فهي عملية توفيق بين إمكانية شكلية و إمكانية مضمونية، و كانت التضحية بالإمكان الأولى هو الاختيار الذي فرض نفسه على شعراء الحداثة، و من ثمة كان الاهتمام بمستوى الإيقاع الداخلي الذي يتحكم في عملية الاختيار"[1].

في حين حاول **عبد الله حمادي** التجديد في البنية الصوتية و الإيقاعية إيمانا منه أن الشعر الحداثي هو: "إيقاع لا عروض"[2].

أما **أدونيس** فيقول: "الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف و تنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع و أصوله العامة، إنّ الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيها النفس و الكلمة بين الإنسان و الحياة"[3].

---

[1] مُحَمَّد فكري عبد الرحمان الجزار: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، المنوفية، القاهرة، مصر، 1994، ص 28.

[2] مُحَمَّد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و ابداعاته (مساءلة الحداثة)، ج 4، دار توبقال للنشر و التوزيع، ط 1، المغرب، 1990، ص 39.

[3] أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العربي، ط 4، بيروت، لبنان، 1983، ص 94.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الموسيقى الداخلية تبنى على جانبين هامين هما "اختيار الكلمات و ترتيبها و الموائمة بين الكلمات و المعاني التي تدل عليها"[1].

كما تعمل على تحديد مميّزات النص المختلفة بداية بالصوت و انتهاء بالكلمة و الجملة من خلال إيقاعين؛ خارجي و يقصد به إيقاع يختص بالشعر دون النثر، وداخلي و يقصد به ذلك التناسق الموسيقي المتمثل بتوافق أصوات اللفظة و بانسجام الألفاظ في سياق الكلام البليغ سواء أكان شعرا أو نثرا.

و يعرّف **هارون مجيد** الإيقاع الخارجي في كتابه الموسوم ب"الجمال الصوتي للإيقاع الشعري" بأنه: "الوزن و القافية في القصيدة الشعرية، و به تشكل البنية الخارجية أو ما يصطلح عليه بعلم العروض، كما أنه الحافز لمعرفة صحيح الشعر من فاسده و ما يطرأ عليه من تغيرات ككسر المعتاد عليه أثناء المزاحفة مثلا و يتمثل هذا الأخير من وزن و قافية"[2].

أما الإيقاع الداخلي فهو خاص بالتركيب الداخلي للنص، و هو وحدة النغم التي مبعثها الألفاظ الخاصة و المنتقاة المؤدية لغرض فني المبنية للاحتمالات التي تجوب

[1] محمّد عارف حسين: دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، ط 1، الاسكندرية، مصر، 2000، ص 13.

[2] هارون مجيد: المجال الصوتي للإيقاع الصوتي نائية الشنفرى: أنموذج ألفا للوثائق، ط 1، قسنطينة، الجزائر، ص 29.

في نفس الشاعر، مع تكرار الكلمات و الأصوات داخل التركيب و يتطلب الإيقاع الداخلي في نسج أي نص.

و مكونات الإيقاع الداخلي هي: (التكرار، الجرس والسجع والموازنة، المقاطع الصوتية الكمية، النبر، التنغيم، المماثلة و التضاد) وكلها تدخل في دراسة البنية الصوتية للنصوص الإبداعية شعرا كانت أو نثرا"[1].

فالإيقاع إذن هو: "وحدة النغمية التي تتكرر على نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر، أي لتوالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة"[2].

كما يقوم الإيقاع على آلية التكرار الذي يعد "أسلوب تعبيري يصوّر اضطراب النفس و يدل على تصاعد انفعالات الشاعر و هو منبه صوتي يعتمد على الحروف المكونة للكلمة في الإشارة إلى الحركات أيضا، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى و يتغير النغم"[3].

[1] هارون مجيد: المجال الصوتي للإيقاع الصوتي نائية الشنفرى: أنموذج ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط 1، ص 29 – 30.

[2] ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي دراسة جمالية، ط 1، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، الاسكندرية، مصر، 2002، ص171.

[3] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط 1، القاهرة، مصر، 2003، ص 194.

و هكذا يتضح لنا مما سبق، أن مفهوم الإيقاع متصل بحركة النفس الداخلية، تلك الحركة الخفية التي تساعد على التئام أجزاء النص.

ومنه يمكن القول إن الإيقاع أشمل و أوسع من الوزن؛ لأنّ الإيقاع يشمل الكلمات و تجاورها، و تجاور الحروف و تنافرها، و علاقتها ببعضها البعض.

1- خصائص الأصوات:

1.1- الأصوات المجهورة:

مأخوذة من الجهر و هو حركة الأوتار الصوتية المصاحبة للإنتاج[1].

يعرّف "**ابن جني** "الصوت المجهور بأنه "حرف أشبع الاعتماد في موضعه و منع النفس أن تجري معه حتى ينقضي الاعتماد و يجري الصوت"[2].

يعني الجهر هو تقارب أو تضام الوترين بصورة لا تسمح بسهولة مرور تيار الهواء الصادر من الرئتين، و يبلغ عدد هذه الأصوات ثلاثة عشر(13) صوتا وهي:

(غ، ل، ب، ج، د، ر، ض، ع، ز، ظ، ذ، م، ن)[3].

وقد عملت الشاعرة على توظيف هذه الأصوات، و بنسب متفاوتة في قصائد ديوان "وحدي مع الأيام" لـ **فدوى طوقان**، وهذا ما سنراه من خلال الجداول الآتية:

جدول (01)

[1] نور الهدى بوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 91.

[2] ابن جني: الخصائص، ، تحقيق: محمّد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، 2000، ص 16.

[3] عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، 1998، ص 97.

القصيدة	مع المروج								
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع								مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	
ب	05	05	02	05	00	03	05	04	29
ج	01	05	03	02	03	02	03	01	20
د	05	01	02	04	02	01	02	05	22
ذ	01	00	00	00	00	01	01	00	03
ر	07	07	10	04	05	05	04	03	45
ز	00	01	00	00	00	00	00	00	01
ض	00	01	03	01	01	02	00	01	09
ظ	00	01	00	01	00	00	00	00	02
ع	06	01	03	02	02	01	04	03	22
غ	01	00	01	02	00	01	02	00	07
ل	12	23	15	10	09	14	16	16	115
م	05	06	03	01	05	06	09	02	37
ن	00	03	03	17	08	04	08	04	51
المجموع الكلي									363

جدول (02)

القصيدة	خريف و مساء										
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع										مجموع الاصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11

ب	03	06	03	04	05	02	03	06	03	04	42
ج	03	02	01	02	01	02	01	05	03	04	25
د	03	02	03	01	04	00	03	02	03	06	30
ذ	00	00	00	00	03	00	02	01	00	04	10
ر	12	06	10	13	11	03	03	05	10	04	91
ز	00	00	00	02	01	01	00	00	00	01	05
ض	02	04	01	01	02	01	01	04	01	01	18
ظ	00	01	01	00	00	00	00	00	00	00	03
ع	07	02	03	03	03	02	04	05	03	05	40
غ	00	02	03	03	03	00	02	01	00	01	16
ل	12	11	11	16	10	04	15	13	11	25	137
م	03	06	02	07	04	10	07	09	12	07	73
ن	02	04	06	06	09	11	04	12	04	01	70
المجموع الكلي											560

جدول (03)

القصيدة	الشاعرة و الفراشة														
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع														مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14	
ب	02	03	07	03	06	00	01	08	06	07	04	03	03	07	60

ج	02	00	00	02	00	00	00	01	03	02	00	00	01	11
د	00	02	01	02	00	02	02	00	03	03	03	02	05	33
ذ	00	01	01	01	00	00	02	02	00	00	01	02	00	12
ر	04	04	08	06	03	06	09	03	09	07	06	05	03	79
ز	00	00	00	00	00	00	01	01	02	00	00	00	00	04
ض	00	00	01	03	01	02	00	03	01	00	02	03	00	16
ظ	01	00	00	00	00	01	01	00	00	00	00	00	00	03
ع	01	02	02	02	02	02	02	03	02	02	07	01	03	36
غ	00	01	02	01	02	00	00	00	00	02	01	00	03	11
ل	14	08	12	10	12	10	10	08	12	10	11	09	11	145
م	02	04	02	05	05	07	05	04	06	06	03	12	08	70
ن	04	09	03	05	05	04	07	06	08	04	09	02	03	74
المجموع الكلي														554

جدول (04)

القصيدة	مع سنابل القمح													
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع													مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	
ب	05	02	03	04	02	02	01	01	03	01	01	01	05	31
ج	00	00	01	02	02	02	01	01	03	01	00	02	00	15
د	00	00	02	03	04	01	01	00	03	00	03	01	00	18
ذ	00	02́	00	01	00	00	00	01	00	00	00	00	00	04

ر	06	04	00	02	05	01	03	05	03	05	05	06	07	52
ز	00	00	01	00	05	02	01	02	00	00	01	00	00	08
ض	01	02	01	00	02	00	00	03	00	01	01	01	01	13
ظ	00	00	00	00	00	01	00	00	00	00	01	00	00	03
ع	01	03	00	02	03	01	00	03	01	04	01	02	00	20
غ	02	03	00	00	01	01	02	01	00	00	01	00	02	13
ل	05	03	07	07	03	06	07	08	04	06	09	09	05	79
م	03	03	02	02	07	00	07	03	03	03	02	05	06	46
ن	01	02	05	04	03	03	00	01	02	00	00	01	02	24
326	المجموع الكلي													

جدول (05)

القصيدة	هروب								
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع								مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	
ب	03	07	04	01	02	02	02	06	27
ج	01	04	02	01	02	04	00	00	14
د	02	03	09	02	05	03	03	01	28
ذ	00	01	01	03	00	01	01	02	09
ر	09	06	08	06	04	05	09	07	54
ز	00	01	01	00	00	00	01	00	03
ض	00	01	01	02	00	04	03	00	11

ظ	02	00	00	03	02	01	00	00	08
ع	01	05	02	02	05	02	05	07	29
غ	00	02	00	00	00	01	00	00	03
ل	17	16	10	12	13	20	16	16	110
م	08	05	08	13	06	06	01	06	53
ن	06	10	08	09	08	06	04	05	56
المجموع الكلي									405

جدول (6)

القصيدة	أشواق حائرة						
الصوت	تواتره على مستوى القصيدة						مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	
ب	06	09	07	07	08	07	44
ج	02	02	00	04	02	03	13
د	04	04	12	02	05	04	31
ذ	00	01	00	00	01	00	03
ر	07	03	08	08	11	06	43
ز	00	02	02	00	03	01	08
ض	00	01	02	01	04	01	09
ظ	01	00	03	01	00	02	07
ع	07	08	05	05	09	04	38
غ	01	01	01	01	02	01	07

ل	11	08	15	16	13	13	76
م	08	09	13	13	08	08	59
ن	04	07	03	09	04	11	38
المجموع الكلي							376

جدول (07)

القصيدة	في ضباب التأمل															
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع															مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14	م15	
ب	00	03	03	02	02	04	03	01	01	02	01	00	01	02	01	26
ج	01	00	00	00	00	01	00	00	01	00	02	01	03	00	01	10
د	00	02	00	02	03	03	01	01	01	03	02	00	06	02	00	26
ذ	01	01	00	02	01	00	01	00	00	00	00	01	00	00	03	10
ر	04	01	03	02	01	04	02	01	02	04	01	02	02	02	00	31
ز	00	00	00	00	00	01	00	00	01	00	00	01	00	00	00	03
ض	00	01	01	00	02	00	00	00	00	00	00	00	00	01	00	05
ظ	00	00	01	00	00	00	00	01	00	00	01	00	00	00	00	03
ع	01	00	01	00	02	01	01	02	02	00	01	00	00	00	01	12
غ	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	03	00	01	00	00	04
ل	05	03	03	09	02	03	05	07	04	04	07	04	02	03	00	61
م	02	02	02	04	00	03	01	04	05	02	02	04	04	04	03	42
ن	03	00	01	01	03	01	01	00	05	02	03	05	03	02	01	31
المجموع الكلي																264

جدول (08)

القصيدة	الصدى الباكي							
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع							مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	
ب	09	03	04	04	03	03	01	27
ج	01	02	00	02	03	00	02	10
د	02	00	02	03	03	04	01	15
ذ	01	00	01	01	00	01	00	04
ر	03	05	06	08	06	07	06	41
ز	00	00	00	01	00	00	01	02
ض	01	00	00	00	00	00	03	04
ظ	01	00	00	00	00	02	01	04
ع	04	02	03	04	05	03	01	22
غ	00	00	01	00	02	02	00	05
ل	10	10	11	10	06	04	11	62
م	03	03	02	04	05	03	07	27
ن	10	10	03	03	13	06	04	49
المجموع الكلي								272

جدول (09)

القصيدة	في محراب الاشواق								
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع								مجموع الاصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	
ب	07	04	07	00	08	04	04	01	35
ج	02	01	02	03	02	00	02	00	12
د	06	01	00	04	03	05	06	05	30
ذ	02	01	01	01	03	00	00	02	10
ر	04	05	05	04	06	02	04	03	33
ز	00	00	00	00	00	00	01	00	01
ض	02	02	02	00	01	00	00	00	07
ظ	01	00	00	00	00	02	00	00	03
ع	00	02	01	01	04	03	04	02	17
غ	00	00	01	00	00	01	00	02	04
ل	08	09	07	07	06	16	13	11	77
م	09	06	08	06	06	06	04	04	49
ن	06	08	03	16	06	08	02	05	54
المجموع الكلي									332

جدول (10)

القصيدة	و أنا وحدي مع الليل				
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع				مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	
ب	05	05	04	03	17
ج	01	04	01	03	09
د	01	07	03	05	16
ذ	00	01	02	01	04
ر	04	07	09	03	23
ز	02	00	00	01	03
ض	01	02	01	02	06
ظ	03	01	01	01	06
ع	01	04	01	00	06
غ	01	01	04	02	08
ل	24	15	16	24	79
م	16	03	07	06	32
ن	06	09	10	06	31
المجموع الكلي					240

جدول (11)

القصيدة	من وراء الجدران										
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع										مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	
ب	04	06	03	02	04	02	02	03	01	06	01	34
ج	01	01	01	01	01	01	00	00	00	00	00	06
د	03	03	05	03	00	02	02	01	02	02	02	25
ذ	00	00	00	00	01	00	02	00	00	00	00	03
ر	04	04	01	03	04	00	03	01	02	02	02	26
ز	01	00	00	00	01	00	00	00	00	00	00	01
ض	00	00	01	00	01	00	00	00	00	01	00	03
ظ	01	03	00	00	00	00	00	00	00	00	00	04
ع	02	03	02	03	02	00	02	00	02	02	02	20
غ	00	00	02	02	01	01	00	01	02	02	02	13
ل	11	08	08	06	09	07	06	06	05	06	05	77
م	03	01	01	02	00	02	05	07	03	04	03	31
ن	03	04	04	03	05	07	06	06	06	05	06	55
المجموع الكلي												298

جدول (12)

القصيدة	يتيم و أم						
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	
ب	08	06	02	07	04	04	31
ج	02	01	01	03	02	04	13
د	02	05	03	04	03	05	22
ذ	02	00	00	00	00	00	02
ر	05	04	04	07	05	04	29
ز	01	00	00	01	02	00	04
ض	03	02	05	00	02	02	14
ظ	00	01	01	02	00	02	06
ع	04	02	01	03	02	04	16
غ	01	01	00	01	00	00	03
ل	17	17	08	21	05	21	89
م	10	13	10	15	12	08	68
ن	05	07	05	10	06	09	42
المجموع الكلي							339

جدول (13)

القصيدة	الروض المستباح										
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع										مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	
ب	10	04	13	07	10	08	03	09	04	07	75
ج	01	02	00	02	01	05	01	00	01	00	13
د	03	02	02	02	03	02	03	04	01	05	27
ذ	02	04	02	03	01	01	01	03	05	01	23
ر	09	05	04	04	13	07	14	09	13	13	91
ز	01	01	03	00	00	00	00	00	00	01	06
ض	00	00	00	00	01	01	02	06	03	00	13
ظ	01	00	00	00	01	00	00	00	00	02	04
ع	01	03	08	03	04	03	03	02	03	02	32
غ	02	01	02	01	00	00	00	06	01	01	14
ل	22	17	17	17	12	12	11	14	15	17	154
م	04	07	05	06	09	11	10	09	09	08	78
ن	05	07	05	05	07	08	07	02	07	07	60
المجموع الكلي											590

جدول (14)

القصيدة	بعد الكارثة			
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع			مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	
ب	07	02	06	15
ج	05	02	07	14
د	08	04	09	21
ذ	03	04	03	10
ر	11	11	15	37
ز	05	00	02	07
ض	03	04	04	11
ظ	00	01	04	05
ع	09	06	04	19
غ	03	01	05	09
ل	38	22	45	105
م	40	22	27	89
ن	16	07	10	33
المجموع الكلي				375

جدول (15)

القصيدة	مع لاجئة في العيد						
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	
ب	05	04	03	03	12	04	31
ج	03	02	03	02	03	01	14
د	05	03	03	04	09	06	30
ذ	00	00	02	03	05	03	13
ر	07	09	05	08	19	06	54
ز	00	00	00	01	01	00	02
ض	00	01	04	00	01	00	06
ظ	00	01	01	00	01	00	03
ع	06	03	01	05	10	08	33
غ	00	00	01	01	03	00	05
ل	15	14	08	20	34	16	107
م	07	09	08	03	09	07	43
ن	04	08	03	05	12	08	40
	المجموع الكلي						381

جدول (16)

القصيدة	رقية									
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع									مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	
ب	20	14	12	06	13	09	09	03	08	94
ج	07	12	03	04	03	07	07	04	04	51
د	07	07	09	18	06	15	07	08	05	82
ذ	01	02	01	01	01	01	02	00	00	09
ر	14	13	19	13	06	08	14	11	16	114
ز	00	02	00	00	02	00	01	02	01	08
ض	06	00	03	05	01	03	01	04	04	27
ظ	01	02	01	00	03	00	00	00	02	09
ع	03	06	06	09	05	07	06	04	05	51
غ	06	02	03	03	03	01	03	05	03	29
ل	38	57	33	30	44	37	36	25	18	318
م	13	17	05	14	08	19	10	05	14	105
ن	10	07	05	06	11	04	10	10	12	75
المجموع الكلي										972

جدول يوضح مجموع تواتر الأصوات المجهورة في مجموعة من قصائد الديوان

تواتر الصوت														
القصيدة	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	م	ن	المجموع
مع المروج	29	20	22	03	45	07	09	02	22	07	115	37	51	369
خريف و مساء	42	25	30	10	91	05	18	03	40	16	137	73	70	560
الشاعرة و الفراشة	60	11	33	12	79	04	16	03	36	11	145	70	74	554
مع سنابل القمح	31	15	18	04	52	08	13	03	20	13	79	46	24	326
هروب	27	14	28	09	54	03	11	08	29	03	110	53	56	405
أشواق حائرة	44	13	31	03	43	08	09	07	38	07	76	59	38	376
في ضباب التأمل	26	10	26	10	31	03	05	03	12	04	61	42	31	264
الصدى الباكي	27	10	15	04	41	02	04	04	22	05	62	27	49	272
في محراب الأشواق	35	12	30	10	33	01	07	03	17	04	77	49	54	332
و أنا وحدي مع الليل	17	09	16	04	23	03	06	06	06	08	79	32	31	240
من وراء الجدران	34	06	25	03	26	01	03	04	20	13	77	31	55	298

يتيم و أم	31	13	22	02	29	04	14	06	16	03	89	68	42	339
الروض المستباح	75	13	27	23	91	06	13	04	32	14	154	78	60	590
بعد الكارثة	15	14	21	10	37	07	11	05	19	09	105	89	33	375
مع لاجئة في العيد	31	14	30	13	54	02	06	03	33	05	107	43	40	381
رقية	94	51	82	09	114	08	27	09	51	29	318	105	75	972
المجموع	618	250	456	129	843	72	172	73	413	151	1791	902	783	6653

من خلال استعراضنا لهذه القصائد المختارة من ديوان "وحدي مع الأيام" ل**فدوى طوقان**، نلاحظ أن تواتر الأصوات المجهورة بلغت ستة آلاف و ستمائة و ثلاثة و خمسون (6653) صوتا، إذ كانت الأصوات الأكثر هيمنة هي: (اللام) و (الميم) و (الراء) و (النون) على التوالي.

تصدر صوت اللام "ل" أكثر الأصوات تواترا، إذ بلغ (1791) مرة بنسبة26.92 %من العدد الاجمالي للأصوات المجهورة ، و يرتبط هذا الصوت بالرفض كما يحمل دلالة الحزن و الأسى، اضافة إلى معنى التحدي و الصبر، و قد احتلت قصيدة (رقيّة) أكبر نسبة تكرار لهذا الصوت بلغت (318) مرة .

تقول **فدوى طوقان** في المقطع الثاني من قصيدة (رقيّة):

وفي وحشة الليل، ليل المواجع ليل المواجد، ليل الهموم

و للريح و لولة في الشعاب و الرعد جلجلة في الغيوم

و للبرق خفق توالى دراكا يشق حجاب الظلام البهيم

بدا (جبل النار) ترب الخلود له روعة الأزليّ القديم

تعالى أشمّ أمام السماء يجاذب منها حواشي الأديم

كأن ذراه رفعن هناك على الأفق، متكأ للنجوم

و كأن وراء غواشي الدجى رهيب السكون عميق الوجوم

تحسّ به رجفة الكبرياء الجريحة و العنفوان الكليم

وفي قلبه النار مكبوتة الزفير فيا للّهيب الكظيم [1]

وشهدت قصيدة (الروض المستباح) تواتر صوت (اللام)154 مرة . ويظهر ذلك في المقطع الأول منها بقول الشاعرة:

أين الغناء العذب يا طائري تسبق فيه كلّ شاد طروب

و أين أفراح الصّبا الزاخر بالله، أم أين المراح الدؤوب

مالك ترقي نظرة الحائر يريد يستجلي خفايا الغيوب؟

و ما الذي في قلبك الشاعر قل لي، فإن البثّ يشفي القلوب[2]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 2011، ص 153-154 .

[2] المصدر نفسه، ص 143.

أما صوت الميم " م " فورد بتواتر (902) مرة أي بنسبة 13.56%. إذ يحمل دلالة الألم و الأنين، "فطريقة النطق به تتراوح بين انضمام الشفتين و انفجارهما و كأنّه يوحي بعملية الكتمان و البوح"[1].و قد حملت قصيدة (رقيّة) أكبر نسبة تكرار لهذا الصوت بلغت (105) مرة. و يظهر ذلك جلّيا من خلال القصيدة المذكورة سالفا – رقيّة – في المقطع السادس في قولها:

و مرّ على قلبها طيف يوم دجيّ الضحى، عاصف مربد
و قد نفرت في جموع الإباء نسور الحمى للحمى تفتدي
دعاها نفير العلى و الجهاد فهبّت خفافا إلى الموعد
تذود على الشرف المستباح و تدفع عنه يد المعتدي
و تقتحم الهول مستحكما و تسخر باللهب الموقد
فتنقضّ مثل القضاء المتاحو تهبط كالأجل المرصد
و ليست تبالى وجوه الردى كوالح في الموقف الأربد
فيا للحمى كم حميّ أبيّ تجدّل فيه، و كم أصيد
أباحوا له المهج الغاليات و أسقوا ثراه دم الأكبد[2]

في حين قصيدة (بعد الكارثة) عرفت تواتر صوت (الميم) (89) مرة، هذا ما يظهر في قول الشاعرة في المقطع الأول منها:

[1] عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، عصر صدر الاسلام و بنو أمية، دار قباء، مصر، 2000، ص 72.

[2] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية كاملة، ص 155-156.

يا وطني، مـالك يخني عـلى روحك معنى الموت، معنى العدم

أمـضّك الـجـرح الـذي خـانـه أسـأتـه فـي الـمـأزق الـمـحـتـدم

جـرحـك؛ ما أعـمـق أغـــواره كم يـتـــنـزّى تـحـت نـاب الألـم

أي الألى استصرختـهـم ضـارعـا تـحـسـبـهـم ذرّاك و الـمـعـــتـصـم

ما بالـهـم قـد حال من دونـهـم و دون مـأسـاتـــك حـسّ أصـم

قلّبت فـيـهـم طرف مسـتنجد فـعـــزك الـمـنـدفـع الـمـقـتـحـم

واخـجـلـتا !حـتّـام أهـواؤهـــم تـــغـرقـهـم في لـجـّها الـمـلـتـطم !!

هم الأنانيـون.. قـد أغـلـقـوا قـــلـــوبـــهـم دون الـبـلاء الـمـلـم

لا روح يستنهض من عـزمـهـم لا نـــخـــوة تـحـفـــزهـم، لا هـم !

أحنوا رقاب الذل، يا ضعـفهم و اسـتـسـلموا للـقادر الـمـحـتـكـم[1]

و في المرتبة الثالثة، نجد صوت الراء "ر" الذي بلغ تواتره (843) مرة بنسبة 12.67% ، فهو صوت يتمتع بغزارة دلالية و كثافة دلالية بارزة.

تقول فدوى طوقان في المقطع الثالث من قصيدة (رقيّة) التي شهدت أكبر تواتر لهذا الصوت :

هنالك، في سفح مهد البطولات و الـمجد، و الوثبات الكبر !

هنالك، تحت الضباب الـمسفّ و الأرض غرقى بدفق الـمطر

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية، ص 148.

كـأن الـرحـاب الـعــلى بعيون السحائب تبكي شقاء البشر
هـنـالك ضـمّ (رقـيّـة) كـهـف رغـيـب عـمـيق كجرح القدر
تـدور بـه لـفـحـات الـصـقـيع فيوشك يصطكّ حتى الصخر
و تـجـمد حـتى عـروق الحيـاة و يطفأ فيـها الدم الـمستعـر
(رقـيّـة) يا قـصـة مـن مـآســي الحمى سطّرتها أكفّ الغير
و يـا صـورة من رسـوم التـشـرّد و الذلّ، و الـصـدعـات الآخر
طغى القرّ، فانـطـرحت هـيـكلا شقـيّ الـظـلال، شـقـي الصــور [1]

كما نشهد تواتر صوت (الراء) أكثر في قصيدة (الروض المستباح) التي احتوت على تواتر الصوت الرائي (91) مرة، إذ كان للمقطع السابع حصة الأسد منه.

إضافة إلى قصيدة (خريف و مساء) التي شهدت تواتر صوت الراء (91) مرة كذلك، و كان ذلك في المقطع العاشر من القصيدة المذكورة سالفا، إذ تقول **فدوى طوقان** فيها:

عجبا، ما قــصة الـبــعـث و ما لغز الخلود؟
هل تعود الـروح للجـسم الملـقّى في اللـحود؟
ذلك الجسم الذي كان لـها يــوما حــجـابا !
ذلـك الـجسم الذي في الأرض قد حال تـرابا !
أو تهوا الروح بـعـد الــعـتق عــودا للقيـود؟[2]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 154.

[2] المصدر نفسه، ص 55.

و من الأصوات المجهورة التي كان لها حضور عند الشاعرة، نجد صوت النون " ن " الذي بلغ تواتره 783 مرة بنسبة11.77 %. "فالنون صوت أنفي مجهور يحمل دلالة المعاناة و الحزن و الألم، لذلك يدعى بصوت النواح"[1]، و هو يوحي أيضا " بموسيقى و بمسحة أنين"[2].إذ تقول **فدوى طوقان** في قصيدة (رقيّة) في المقطع التاسع:

تململ في حضنها فرخها فضمّته محمومة ثائره
و مالت عليه وفي صدرها مشاعر وحشية هادره
لترضعه من لظى حقدها و نار ضغائنها الفائره
و تسكب من سمّ خلجاتها بأعماقه دفقة زاخره
هنا جبل (النار) كان يطوّف حلم بأجفانه الساهره
تغاديه فيه طيوف نسور تغلّ بأفق العلى طائره
مخالبها راعفات.. و ملء لجوانحها نشوة ظافره
و برد التّشفّي بشاراتها وراء مناسرها الكاسره[3]

وهذا ما شهدته أيضا قصيدة (الشاعرة و الفراشة) لشاعرتنا **فدوى**، فنجد تواتر صوت (النون) (74) مرة و كان ذلك في المقطع الثاني إذ تقول فيه:

[1] ينظر: أماني سليمان داود: الأسلوبية و الصوفية في شعر الحسين بن منظور الحلاج، دار مجدلاوي، ط 1، عمان، الأردن، 2002، ص 85.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

[3] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 157.

حياتـها قصيدة فذّة مـنبـعـها الحسّ و نـيرانه

و حـلم محيّر تـائه من قـلق الـلـهـفـة ألـوانـه...

حياتها بحر نأى غـوره و إن بدت للعين شطآنه[1]

2.1- الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس هو الّذي لا تتذبذب معه الأوتار الصوتية، فهو قيمة من قيم الصوت.

ويعرّف **ابن جني** الصوت المهموس بأنّه "حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى... معه النفس"[2]. و عددها اثنا عشرة (12) صوتا و هي:

(ف، ت، ث، ط، س، ش، ض، ك، ح، خ، ق، ه).

وقصد معرفة الصوت المهموس من المجهور يقول **ابراهيم أنيس**: "يجب أن يتلفظ الحرف مستقلا عن غير، و تضع الإصبع فوق تفاحة آدم من الحنجرة، فإذا شعرنا باهتزاز الوترين كان الحرف مجهورا و إلّا كان مهموسا"[3]. كما ينبغي الإشارة إلى أن هناك وحدة صوتية لا هي مجهورة ولا تعتبر مهموسة أيضا؛ ألا و هي: همزة القطع.

وفي ما يلي نحاول احصاء الأصوات المهموسة الموجودة داخل القصائد المختارة، إذ ارتأينا إسقاط الاحصاء في جداول توضيحية أنسب لبيان نسب تواتر الأصوات المهموسة في شعر **فدوى طوقان**.

---

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 56.

[2] ابن جني: الخصائص، تح: محمّد علي النجار، ج 1، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ص446.

[3] عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، ط 1، 1998، ص 42.

جدول (01)

القصيدة	مع المروج								
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع								مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	
ح	01	03	04	05	05	05	04	03	30
ث	02	01	00	00	00	00	00	00	03
ه	07	02	03	05	07	05	00	04	33
ش	02	00	03	00	01	02	00	04	12
خ	01	03	01	00	02	00	01	00	08
ص	02	00	01	02	01	00	03	01	10
ف	04	03	08	03	05	09	03	13	48
س	02	03	02	04	05	01	02	02	21
ك	05	01	01	02	02	02	05	06	24
ت	06	06	05	05	07	07	04	02	42
ط	01	01	01	00	00	02	02	00	07
ق	02	02	03	06	03	05	07	00	28
المجموع الكلي									266

جدول (02)

القصيدة	خريف و مساء										
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع										مجموع الأصوات
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11

												المهموسة
ح	01	04	03	02	03	01	02	03	02	03	05	26
ث	01	01	01	01	00	01	01	00	01	01	00	08
ه	09	06	01	04	01	06	03	02	06	02	03	43
ش	01	03	03	01	00	02	03	00	00	02	00	17
خ	02	01	01	01	02	01	01	01	01	00	01	12
ص	02	00	03	00	01	00	00	01	01	01	00	09
ف	09	04	07	06	05	04	03	06	03	02	04	53
س	03	05	01	02	03	04	03	06	01	03	07	38
ك	02	01	02	02	01	04	05	00	03	02	06	26
ت	07	05	05	06	04	09	05	08	08	05	10	72
ط	00	01	02	01	02	01	01	00	00	00	03	11
ق	02	01	02	00	00	04	05	01	01	04	02	22
المجموع الكلي												337

جدول (03)

القصيدة	الشاعر و الفراشة														
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع														مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14	
ح	04	06	00	02	01	03	01	03	03	02	03	01	03	03	35
ث	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	01	01	01	01	04
ه	08	09	09	07	10	06	11	02	08	01	04	02	04	00	81

ش	00	01	01	02	01	01	05	01	01	01	01	00	03	02	20
خ	01	00	03	00	00	01	01	00	00	00	01	01	03	02	13
ص	02	00	01	01	00	01	01	01	01	00	01	01	02	01	16
ف	06	01	03	02	02	03	03	04	05	02	02	03	05	04	51
س	03	01	01	04	04	05	01	01	02	04	04	01	01	02	34
ك	03	00	01	01	03	02	00	02	05	04	04	05	01	01	26
ت	07	04	08	08	07	08	04	08	04	05	03	07	08	09	88
ط	00	01	01	00	00	00	01	00	00	01	01	02	00	02	09
ق	02	03	01	02	01	01	02	01	02	02	01	06	02	03	29
المجموع الكلي															406

جدول (04)

القصيدة	مع سنابل القمح													
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع													مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	
ح	02	01	02	02	03	01	00	00	02	03	01	00	02	19
ث	00	00	00	00	00	00	00	01	00	00	00	01	00	02
ه	04	02	03	03	02	06	04	01	03	03	02	03	06	42
ش	00	01	01	02	00	01	01	00	00	01	01	01	01	10
خ	01	00	01	02	00	03	03	00	00	00	00	00	00	10
ص	00	01	00	01	00	00	02	00	01	00	00	02	00	07
ف	02	04	04	02	02	02	03	01	01	01	02	01	01	26

ص	03	01	04	01	02	03	01	01	04	02	05	02	31
ك	02	00	03	00	01	03	01	01	05	01	00	01	19
ت	01	03	03	01	04	03	05	02	02	04	03	02	35
ط	02	01	00	00	01	00	01	00	00	01	00	00	08
ق	03	00	00	00	00	01	02	02	02	02	05	04	24
المجموع الكلي													233

جدول (05)

القصيدة	هروب								
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع								مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	
ح	03	04	04	01	04	03	01	04	24
ث	00	00	00	00	00	00	00	01	01
ه	05	01	03	03	10	04	02	06	34
ش	01	03	02	02	01	01	03	03	16
خ	02	01	01	01	01	02	01	01	10
ص	01	00	00	00	00	00	03	00	03
ف	04	04	09	06	03	10	05	03	44
س	05	00	03	02	04	01	02	03	20
ك	05	05	04	05	07	04	05	04	39
ت	07	04	06	10	09	10	05	03	54
ط	03	01	02	00	01	01	01	01	10

ق	04	05	04	03	02	05	05	07	35
المجموع الكلي									290

جدول (06)

القصيدة	أشواق حائرة						
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	
ح	08	07	06	07	03	03	34
ث	00	00	00	00	00	00	00
ه	04	18	05	09	04	07	47
ش	04	04	02	02	04	02	18
خ	00	00	01	00	00	01	02
ص	00	02	02	00	01	04	09
ف	11	07	08	05	07	03	41
س	05	04	01	06	02	04	22
ك	01	00	01	02	00	00	04
ت	10	17	12	05	09	07	60
ط	02	01	00	01	00	03	07
ق	07	04	06	03	08	04	32
المجموع الكلي							276

جدول (07)

القصيدة	في ضباب التأمل															
الصوت	تواتره في كل مقطع															مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14	م15	
ح	02	02	00	02	00	01	01	03	02	02	02	01	01	01	04	24
ث	02	01	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	01	00	04
ه	01	00	00	03	02	01	05	02	02	02	01	03	03	04	03	22
ش	01	00	00	01	00	02	01	01	00	00	00	00	00	00	00	05
خ	01	00	00	02	01	00	01	00	00	01	02	00	00	01	01	10
ص	03	01	01	00	01	00	00	00	00	00	00	01	01	01	00	09
ف	02	01	01	03	01	02	02	01	01	10	01	01	02	02	01	31
س	00	02	00	00	01	02	01	02	01	03	00	01	01	01	00	15
ك	00	00	03	00	01	00	00	00	02	00	03	00	00	00	00	09
ت	07	04	04	03	02	01	02	04	02	06	00	01	02	01	07	46
ط	00	00	01	02	01	00	01	01	01	00	00	00	00	00	00	07
ق	01	02	01	00	01	03	01	01	02	03	01	01	01	02	01	21
المجموع الكلي																203

جدول (08)

القصيدة	الصدى الباكي							
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع							مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	
ح	01	03	04	01	04	03	04	20
ث	00	00	00	00	00	01	00	01

هـ	01	03	05	02	00	03	02	16
ش	02	01	01	05	01	03	00	13
خ	00	00	00	01	01	01	00	03
ص	00	00	00	01	02	01	01	05
ف	02	02	01	03	00	00	02	10
س	04	03	03	01	01	01	02	15
ك	03	01	02	06	01	01	03	17
ت	06	01	06	02	04	04	03	26
ط	00	00	01	00	02	00	00	03
ق	04	02	01	00	01	02	01	11
المجموع الكلي								140

جدول (09)

القصيدة	في محراب الأشواق								
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع								مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	
ح	04	01	06	02	00	04	01	05	23
ث	00	00	01	00	01	00	00	00	02
هـ	06	04	04	05	04	03	00	02	28
ش	02	00	02	01	02	01	02	00	10
خ	01	01	00	01	02	00	00	00	05
ص	00	01	01	00	00	01	01	03	07

ف	02	01	03	03	03	00	07	03	22
س	00	03	03	02	00	00	02	01	11
ك	05	04	02	02	04	00	01	06	24
ت	04	07	02	04	08	07	02	05	39
ط	00	00	00	01	00	00	00	01	02
ق	03	00	00	04	03	04	02	01	17
المجموع الكلي									190

جدول (10)

القصيدة	و أنا وحدي مع الليل				
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع				مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	
ح	06	04	02	07	19
ث	00	00	00	02	02
ه	07	03	04	06	20
ش	02	01	01	01	05
خ	00	02	02	00	04
ص	01	00	03	00	04
ف	06	05	01	09	21
س	03	03	02	03	11
ك	02	02	06	03	13
ت	05	07	07	09	28
ط	04	01	02	00	07

ق	02	01	00	06	09
المجموع الكلي					143

جدول (11)

القصيدة	من وراء الجدران										
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع										مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11
ح	00	01	04	02	03	00	03	05	00	01	04	23
ث	02	00	00	00	00	02	00	00	00	01	00	05
ه	06	02	01	03	03	00	04	01	02	01	02	25
ش	00	00	00	01	00	00	00	01	02	00	01	05
خ	00	00	00	01	01	01	00	00	02	01	00	06
ص	00	01	00	01	00	00	01	00	01	00	00	04
ف	00	02	03	03	01	06	01	05	02	00	02	25
س	01	01	01	00	00	00	00	02	00	03	02	10
ك	02	00	01	02	01	01	02	04	04	02	01	20
ت	04	07	02	03	04	01	06	03	07	06	03	46
ط	00	00	01	00	01	00	00	00	00	01	00	03
ق	01	03	01	04	03	01	02	00	01	01	05	22
المجموع الكلي												194

جدول (12)

القصيدة	يتيم و أم						
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	
ح	04	06	02	05	04	04	25
ث	00	02	01	01	00	00	04
ه	12	06	04	07	10	09	48
ش	00	02	01	02	03	02	10
خ	01	01	01	00	02	02	07
ص	02	00	00	01	01	01	05
ف	05	03	03	08	06	08	33
س	08	02	01	05	03	04	23
ك	03	00	01	03	02	06	15
ت	07	04	11	12	07	06	47
ط	06	01	00	03	02	02	14
ق	06	01	01	03	00	01	12
المجموع الكلي							243

جدول (13)

القصيدة	الروض المستباح										
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع										مجموعة الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	

ح	02	01	01	03	05	09	04	06	02	02	35
ث	01	00	00	00	00	00	00	00	00	02	03
ه	02	09	08	12	03	07	02	02	00	03	46
ش	02	01	02	01	03	00	03	01	03	00	16
خ	02	00	01	00	01	00	01	02	03	01	11
ص	01	00	01	02	02	01	01	01	01	01	11
ف	06	04	03	05	00	02	00	01	03	03	27
س	02	05	00	00	01	00	02	03	01	01	15
ك	03	02	00	02	01	02	05	05	08	07	35
ت	04	05	07	09	10	03	06	03	05	08	60
ط	02	00	03	01	01	03	04	01	03	02	20
ق	04	04	02	02	03	04	04	00	01	00	24
المجموع الكلي											303

جدول (14)

القصيدة	بعد الكارثة			
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع			مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	
ح	13	09	09	31
ث	00	00	02	02
ه	18	06	08	32
ش	00	01	03	04
خ	05	02	01	08

ص	02	00	02	04
ف	05	04	09	18
س	09	03	05	17
ك	08	09	02	19
ت	19	08	10	37
ط	03	01	02	06
ق	10	05	11	26
المجموع الكلي				204

جدول (15)

القصيدة	مع لاجئة في العيد						
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	
ح	03	02	03	03	06	02	19
ث	01	00	01	00	00	02	04
ه	04	03	04	02	08	08	29
ش	04	01	01	01	00	01	08
خ	02	02	02	00	00	02	08
ص	00	02	01	01	02	02	08
ف	04	03	04	06	04	03	24
س	03	02	01	02	03	00	11
ك	02	04	05	03	05	04	23

ت	05	13	14	11	10	07	60
ط	01	03	02	01	04	00	11
ق	04	02	03	04	05	01	19
المجموع الكلي							216

جدول (16)

القصيدة	رقية									
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع									مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	
ح	06	04	10	07	08	13	16	05	06	75
ث	01	00	01	00	01	01	00	01	02	07
ه	08	07	05	17	15	10	07	07	25	101
ش	03	05	04	03	02	00	04	01	04	26
خ	02	01	01	01	01	02	03	00	02	13
ص	03	00	06	02	02	03	04	00	01	21
ف	10	08	08	09	10	12	07	04	10	78
س	03	03	07	08	03	06	07	02	06	45
ك	04	09	11	04	02	06	06	02	02	46
ت	12	07	13	17	32	19	12	07	11	130
ط	02	00	06	02	02	00	05	02	02	21
ق	08	05	09	08	03	08	02	03	02	48
المجموع الكلي										611

جدول يوضح مجموع تواتر الأصوات المهموسة في مجموعة من قصائد الديوان

تواتر الصوت													
القصيدة	ح	ث	ه	ش	خ	ص	ف	س	ك	ت	ط	ق	المجموع
مع المروج	30	03	33	12	08	10	48	21	24	42	07	28	266
خريف و مساء	26	08	43	17	12	09	53	38	26	72	11	22	337
الشاعرة و الفراشة	35	04	81	20	13	16	51	34	26	88	09	29	406
مع سنابل القمح	19	02	42	10	10	07	26	31	19	35	08	24	233
هروب	24	01	34	16	10	03	44	20	39	54	10	35	290
أشواق حائرة	34	00	47	18	02	09	41	22	04	60	07	32	276
في ضباب التأمل	24	04	32	05	10	09	31	15	09	46	07	21	213
الصدى الباكي	20	01	16	13	03	05	10	15	17	26	03	11	140
في محراب الأشواق	23	02	28	10	05	07	22	11	24	39	02	17	190
و أنا وحدي مع الليل	19	02	20	05	04	04	21	11	13	28	07	09	143
من وراء الجدران	23	05	25	05	06	04	25	10	20	26	03	22	174
يتيم و أم	25	04	48	10	07	05	33	23	15	47	14	12	243
الروض المستباح	35	03	46	16	11	11	27	15	35	60	20	24	303

بعد الكارثة	31	02	32	04	08	04	18	17	19	37	06	26	204
مع لاجئة في العيد	19	04	29	08	08	08	24	11	23	60	11	19	224
رقية	75	07	101	26	13	21	78	45	46	130	21	48	611
المجموع	462	52	657	195	130	132	552	339	359	850	146	379	4253

من خلال هذا الاستقراء للجداول و القصائد المختارة من ديوان "وحدي مع الأيام" للشاعرة **فدوى طوقان**، نلاحظ تواتر الأصوات المهموسة بلغت أربعة آلاف و مائتان و ثلاث وخمسون (4253) صوتا، فقد كانت أصوات كل من (التاء) و (الهاء) و (الفاء) الأكثر هيمنة على التوالي. إذ نجد في الصدارة صوت (التاء) "ت" إذ بلغ (871) مرة بنسبة قدرت بـ 20.48%.

و يعبر صوت (التاء) عن مناخ الحزن و البكاء، و التعب والملل الناجم عن استحضار خطايا الماضي، زيادة عن التوتر و الاضطراب لدى الشاعرة.

و قد حملت قصيدة (رقيّة) أكبر نسبة تكرار لهذا الصوت إذ بلغ (130) مرة، إذ تقول **فدوى طوقان** في المقطع الخامس من هاته القصيدة:

وفي مثل تـهـويمة الحالمين و غيبوبة الأنفس الصافية

أطلّت على أفق الذكريات وفي عـمقها لهـفـة ظـاميـة

تعانق بالروح طيف الديار وتلثم تربتها الزاكية..

و تبصر في سبحات الخيال ملاعبها الرحبة الحانية

و أفياءها الدافئات و تلك الدهاليز في الروضة الحالية

و من ههنا ظلّة الياسمين و من ههنا ظلّة الدالية

و إلف الحياة يشيع الحياة بأجواء جنّتها الهانية

فيا دار ما فعلته الليالي بأشيائك الحلوة الغالية

و ربّك، كيف تهاوت به يد البغي و القوة الجانية؟[1]

و شهدت قصيدة (الشاعرة والفراشة) تواتر صوت (التاء) (88) مرة. ويظهر ذلك جليا في المقطع الرابع عشر منها، إذ تقول الشاعرة فيه:

ودفّق الليل كبحر طغى فانحدرت تحت عباب المساء

تخبط في الدرب و قد غمغمت شاخصة المقلة نحو السماء

يا مبدع الوجود، لو صنته من عبث الموت و طيش الفناء[2]

أما صوت (الهاء) "هـ" فورد بتواتر 587 مرة ما يعادل نسبة مئوية قدرت بـ 13.80 %، إذ يحمل دلالة الاهتزاز و الاضطراب لدى الشاعر.

[1] فدوي طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 155.

[2] المصدر نفسه، ص 58-59.

فقصيدة (رقيّة) حملت أكبر نسبة تكرار لهذا الصوت إذ بلغت (101) مرة.

هذا ما ظهر ذلك جليا في المقطع التاسع في قولها:

تـملـمل في حضـنـها فرخها فضمته محمومة ثائره..

و مالت عليه و في صـدرها مشاعر وحشية هادره..

لتـرضـعه من لـظى حـقدها و نار ضغائنها الفائره..

و تسكب من سمّ خلجاتها بأعـمـاقه دفـقـة زاخره..

هنا (جبل النار) كان يطوّف حلم بأجفـانه الساهره

تـغـاديـه فـيه طـيـوف نسـور تغلّ بأفق العلى طائـره

مـخالـبـها راعـفـات.. ومـلء جوانـحها نـشـوة ظافره

و بـرد الـتّـشـقـي بـثـاراتـها وراء مناسرها الكاسره[1]

في حين شهدت قصيدة (الشاعرة و الفراشة) تواتر صوت (الهاء) (81) مرة، و هذا ما نلاحظه في قول الشاعرة **فدوى** في المقطع السابع من القصيدة المذكورة سالفا فتقول:

دنـت إليـها و انـثـنـت فـوقـها ترفعـها مـشفـقة حـانـيـة

أخـتـاه، مـاذا هـل جـفـاك الندى فمت في أيـامـك الـزاهـيه؟

هل صدّ عنك الزهر؟ هل ضيّعت هواك أنسام الـربى اللاهيه؟[2]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 157.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

و في المرتبة الثالثة، نجد صوت (الفاء) "ف" و الذي بلغ تواتره (449) مرة أي ما يعادل نسبة مئوية قدرت بـ 10.56 %، فالصوت الفائي يوحي بالخوف و السكون، إنه خوف من الهدوء يوحي بالقلق، و هذا ما لاحظناه في المقطع السادس من قصيدة (رقيّة) التي شهدت أكبر تواتر لهذا الصوت بـ (78) مرة. إذ تقول الشاعرة فيه:

و مرّ على قلبها طيف يوم دجيّ الضحى، عاصف مربد

وقد نفرت في جموع الإيباء نسور الحمى للحمى تفتدي

دعاها نفير العلى و الجهاد فهبّت خفافا إلى الموعد

تذود عن الشرف المستباح و تدفع عنه يد المعتدي

و تقتحم الهول مستحكما و تسخر باللهب الموقد

فتقضّ مثل القضاء المتاح و تهبط كالأجل المرصد

و ليست تبالى وجوه الردى كوالح في الموقف الأربد

فيا للحمى، كم حميّ أبيّ تجدّل فيه، و كم أصيد

أباحوا له المهج الغاليات وأسقوا ثراه دم الأكبد[1]

كما نشهد تواتر صوت (الفاء) أكثر في قصيدة (خريف و مساء) و التي احتوت على تواتر الصوت الفائي (53) مرة، و ذلك في قول الشاعرة في المقطع الأول من القصيدة:

ها هي الروضة قد عاثت بها أيد الخريف

[1] فدوي طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 156.

عصفت بالسّجف الخضر و ألوت بالرفيف

تـعـس الإعصـار كم جـار على إشـراقـها

جـرّدتها كـفّـه الرّعـنـاء من أوراقـهـا

عريت، لا زهر، لا أفياء، لا همس خفيف[1]

3.1– الأصوات الانفجارية:

الأصوات الانفجارية أو الوقفية، و سميت باعتبار الوقف أو الانحباس لكمية الهواء التي يصنع منها الصوت أو الانفجار المصاحب لعملية الإطلاق.

و تسمى أيضا بالشديدة أو الآنية و يتم إنتاجها على مراحل ثلاثة وهي :

- الانحباس.
- الزوال.
- الانفجار

عددها ثمانية (08) أصوات وهي: (ط، ب، ق، ك، د، ج، ت، ص، ء)[2].
إضافة إلى الهمزة وهي صوت لا مجهور ولا مهموس.

و في ما يلي نقوم بعرض جميع الأصوات الانفجارية التي احتوت عليها القصائد المختارة من ديوان "وحدي مع الأيام" لـ **فدوى طوقان**.

جدول يوضح تواتر الأصوات الانفجارية في قصائد الديوان:

تواتر الصوت										
القصيدة	ط	ب	ق	ك	د	ج	ت	ص	الهمزة	المجموع
مع المروج	07	29	28	24	22	20	42	10	31	213

[1] فدوي طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 52.

[2] عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، دار الصفاء للطباعة و النشر، ط 1، 1998، عمان، الأردن، ص 18.

خريف و مساء	11	42	22	26	30	25	72	09	58	295
الشاعرة و الفراشة	09	60	29	26	33	11	88	16	61	333
مع سنابل القمح	08	31	24	19	18	15	35	07	35	192
هروب	10	27	35	39	28	14	54	04	29	240
أشواق حائرة	07	44	32	04	31	13	60	09	52	252
في ضباب التأمل	07	26	21	09	26	10	46	09	35	154
الصدى الباكي	03	27	11	17	15	10	26	05	43	157
في محراب الأشواق	02	35	17	24	30	12	29	07	42	166
أنا وحدي مع الليل	07	17	09	13	16	09	28	04	29	132
من وراء الجدران	03	34	22	20	25	06	46	04	25	185
يتيم و أم	14	31	12	15	22	13	47	05	42	179
الروض المستباح	20	75	24	35	27	13	60	11	61	326
بعد الكارثة	06	15	26	19	21	14	37	04	36	178
مع لاجئة في العيد	11	31	19	23	30	14	60	08	44	196
رقية	21	94	48	46	82	51	130	21	80	573
المجموع	146	618	379	359	456	250	860	233	703	3771

نلاحظ من خلال هذه الجداول الاحصائية، أن تواتر الأصوات الانفجارية في قصائد الديوان المختارة قد بلغ ثلاثة آلاف و سبعمائة و واحد و سبعون (3771) صوتاً، فقد كانت الهيمنة لحروف (التاء) و (الهمزة) و (الباء) في شعر **فدوى طوقان**، إذ نجد صوت "التاء" الأكثر تواتراً و ذلك بـ (860) مرة، يليه صوت "الهمزة" و الذي بلغ تواتره (703) مرة، ثم صوت "الباء" بـ (618) مرة.

و قد احتلت قصيدة (رقيّة) المرتبة الأولى بـ (573) صوتاً، تلتها قصيدة (الشاعرة و الفراشة) بـ (333)صوتاً، ثم (الروض المستباح) بـ (326) صوتاً لأكثر الأصوات الانفجارية تواتراً.

حصد صوت (التاء) حصة الأسد في أغلب قصائد الديوان، و هذا ما لاحظناه في قصيدة (رقيّة)، إذ بلغ تواتره (130) مرة، و (88) مرة في قصيدة (الشاعرة و الفراشة)، في حين شهد تواتره (60) مرة في قصيدة الروض المستباح). إذ تقول فدوى طوقان في المقطع الخامس من قصيدة (رقية):

و في مثل تهويمة الحالمين و غيبوبة الأنفس الصافية

أطلّت على أفق الذكريات وفي عمقها لهفة ظامية

تعانق بالروح طيف الديار و تلثم تربتها الزاكية ..

و تبصر في سبحات الخيال ملاعبها الرحبة الحانية

و أفياءها الدافئات و تلك الدهاليز في الروضة الحالية

و من هنا ظلّة الياسمين ومن هنا ظلّة الدالية

و إلفُ الحياة يشيع الحياة بأجواء جنّتها الهانية

فيا دارُ ما فعلته الليالي بأشيائك الحلوة الغالية

و ربك كيف تهاوت به يدُ البغي و القوةُ الجانية؟[1]

فصوت (التاء) صوت انفجاري مخرجه طرف اللسان، و أصول الثنايا العليا و يظهر ذلك في الكلمات الآتية: (تهويمة، غيبوبة، أطلّت، لهفة، تعانق، تربتها،

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 155.

تبصر، الحانية، ظلّة، الحياة، جنّتها، تهاوت...)، فهذا الحرف يدل على الضعف و الرقة و الليونة أثناء المناجاة، و القوة أثناء بلوغ درجة الطهر و العفة.

أما في المرتبة الثانية، نجد صوت (الهمزة) الذي بلغ تواتره (80) مرة في قصيدة (رقيّة)، و (61) مرة في كل من قصيدة (الشاعرة و الفراشة) و (الروض المستباح).

تقول الشاعرة:

أختاهُ لا تأسي فهذي أنا أبكِيكِ بالشعرِ الحنونِ الرقيق

قد أنطوي مثلكِ منسيةٌ لا صاحبٌ يذكُرني أو رفيق

أوّاه: ما اقسى الردى ينتهي بنا إلى كهفِ الفناءِ السحيق[1]

فالهمزة (ء) حرف حلقي يخرج من أقصى الحلق، فهو حاضر في الكلمات الآتية: (أختاه، تأسي، أبكيك، أنطوي، أوّاه ...)، فحرف الهمزة يحمل دلالة القوة و الشدة و القساوة، الناتجة عن الآلام و الآهات التي تسيطر على نفسية الشاعرة.

بينما حل ثالثاً صوت (الباء) بـ (94) مرة في قصيدة (رقيّة)، و (60) مرة في قصيدة (الشاعرة و الفراشة)، بينما تواتر بـ (75) مرة في قصيدة (الروض المستباح).

إذ تقول **فدوى**:

أين الغناء العذب يا طائري تسبق فيه كلّ شادِ طروب

و أين أفراح الصّبا الزاخر باللهو، أم أين المراح الدؤوب

مالك تلقي نظرة الحائر يريد يستجلي خفايا الغيوب؟

و ما الذي في قلبك الشاعرِ قل لي، فإن البثّ يشفي القلوب[1]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 58.

فحرف (الباء) حرف شفهي يكون بإطباق الشفتان، صفته الجهر و الشدة. هذا ما لمسناه في الكلمات الآتية: (العذب، تسبق، طروب، الصبا، قلبك، البثّ، القلوب ...)، فحرف (الباء) يوحي بالضعف الداخلي الذي يولّد الانفجار، وظفته الشاعرة لكي تنفس عن الكبت الذي تعيشه.

4.1- الأصوات الاحتكاكية:

وهي أصوات تتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، و يمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكاً مسموعا[2].

كما تسمى أيضا بالأصوات الرخوية إذ تحمل صفة الصفيرية، و عددها ثلاثة عشر (13) صوتاً و هي: (ف، ث، ذ، ظ، س، ز، ص، ن، ش، خ، غ، ح، ع، ه)[3].

في ما يلي نقوم باستعراض تواتر الأصوات الاحتكاكية في القصائد المختارة من ديوان **فدوى طوقان**:

تواتر الصوت														
القصيدة	ف	ث	ذ	ص	ظ	س	ش	ز	ح	خ	ع	غ	ه	المجموع
مع المروج	48	03	01	02	21	01	10	12	08	07	30	22	29	154
خريف و مساء	53	08	10	03	38	05	09	17	12	16	29	40	43	280
الشاعرة و الفراشة	51	04	12	03	34	04	16	20	13	11	35	36	81	320
مع سنابل القمح	26	02	04	03	31	08	07	10	10	13	19	21	42	196

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 143.

[2] ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط 16، 2000، ص 297.

[3] ينظر: عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع و موسيقى الشعر العربي، دار صفاء لنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1998، ص 37.

هروب	44	01	09	10	20	03	04	16	10	03	24	29	34	207
أشواق حائرة	41	00	02	07	22	08	09	18	02	07	34	38	38	226
في ضباب التأمل	31	04	09	03	15	03	08	06	10	04	22	12	32	159
الصدى الباكي	10	01	04	04	15	02	05	13	03	05	20	22	16	120
في محراب الأشواق	22	02	10	03	11	01	07	10	05	04	23	17	28	143
أنا وحدي مع الليل	21	02	04	06	11	03	04	05	04	08	19	06	20	113
من وراء الجدران	25	05	04	04	10	02	04	05	06	12	23	19	25	144
يتيم و أم	33	04	02	06	23	04	05	10	07	03	25	16	48	186
الروض المستباح	27	03	23	04	15	06	11	16	11	14	35	32	48	245
بعد الكارثة	18	02	10	05	17	07	04	04	08	09	29	19	32	163
مع لاجئة في العيد	24	04	13	03	11	02	08	08	08	05	19	33	29	167
رقية	78	07	09	09	45	08	21	26	13	29	75	47	101	468
المجموع	487	52	126	75	339	67	132	196	426	150	461	409	710	3291

نلاحظ من خلال هذه الجداول الاحصائية، أن تواتر الأصوات الاحتكاكية في قصائد الديوان المختارة قد بلغ ثلاثة آلاف و مئتان و واحد وتسعون (3291) صوتاً.

فقد هيمنت حروف (الهاء) و (الفاء) و (الحاء) على التوالي في ديوان الشاعرة **فدوى**، إذ نجد صوت (الهاء) الأكثر تواترا بـ (710) مرة، تلاه صوت (الفاء) بـ (487) مرة، ثم صوت (الحاء) بـ (426) مرة.

احتلت قصيدة (رقيّة) المرتبة الأولى بـ (468) صوتاً، تلتها قصيدة (الشاعرة و الفراشة بـ (320) صوتاً، ثم (خريف و مساء) بـ (245) صوتا لأكثر الأصوات الاحتكاكية تواتراً.

إذ نجد أن صوت (الهاء) قد هيمن على أغلب قصائد الديوان، و هذا ما لاحظناه في قصيدة (رقيّة) إذ بلغ تواتره (101) مرة، و (81) مرة في قصيدة (الشاعرة و الفراشة)، في حين شهد تواتره (48) مرة في قصيدتي (الروض المستباح) و (يتيم و أم). إذ تقول فدوى طوقان في المقطع التاسع من قصيدة (رقيّة):

تـملمـل في حضنها فرخها فضمّته محمومةً ثائره ..

و مالت عليه وفي صدرها مشاعر وحشية هادره ..

لترضعه من لظمى حقدها و نار ضغائنها الفائره ..

و تسكب من سمّ خلجاتها بأعماقه دفقة زاخره ..

هنا جبل (النار) كان يطوّف حلم بأجفانه الساهره

تغاديه فيه طيوف نسورٍ تغلُّ بأفق العلى طائره

مخالبها راعفات .. و ملء جوانحها نشوة ظافره

و بَرْدُ التَّشَفّي بثاراتها و راء مناسرها الكاسره[1]

و (الهاء) صوت احتكاكي يعبر عن ما يكمن في النفس من حزن و ألم يظهر في الكلمات الآتية: (حضنها، فضمّته، صدرها، لترضعه، حقدها، تغاديه...إلخ) فهذا الحرف يدل على عدم الثبوت و التزعزع.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 157.

أما صوت الفاء الذي حل ثانياً لأكثر الأصوات تواتراً، فبلغ (78) مرة في قصيدة (رقيّة)، و (53) في قصيدة (خريف و مساء)، بينما تواتر في قصيدة (الشاعرة و الفراشة) بـ (51) مرة.

تقول الشاعرة:

ها هي الروضة قد عاثَت بها أيدي الخريف

عصفت بالسُّجُفِ الخضرِ و ألوتْ بالرفيفِ

تَعِسَ الإعصارُ، كم جارَ على إشراقِها

جرّدَتْها كفّهُ الرَّعناءُ من أوراقِها

عَرِيَتْ لا وهرَ، لا أفياءَ، لا همسَ حفيفِ[1]

و (الفاء) صوت يوحي بالخوف و السكون، نجده حاضر فالكلمات الآتية: (الخريف، عصفت، السّجف، كّفه، الرفيف، كفّه، أفياء، حفيف..)، فحرف (الفاء) يحمل دلالة القوة و الجبروت و القمع.

بينما صوت (الحاء) بلغ تواتره (75) مرة في قصيدة (رقيّة)، و (35) مرة في قصيدتي (الشاعرة و الفراشة) و (الروض المستباح)، في حين تواتر (34) مرة في قصيدة (أشواق حائرة).

إذ تقول فدوى طوقان:

حياتُها قصيدة فذّة منبعُها الحسُّ و نيرانُه

و حلم محيّر تائهٌ من قلقِ اللهفةِ ألوانه ..

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 52.

حياتُها بحرٌ نأى غورُهُ و إن بدَتْ للعينِ شطآنُهُ[1]

فصوت (الحاء) حرف حلقي مهموس رخو، و هذا ما لاحظناه من خلال الكلمات الآتية: (حياتها، الحسّ، حلم، محيّر، بحر)، فحرف (الحاء) يحمل دلالة الحنين.

من خلال الجداول السابقة، للأصوات المجهورة و المهموسة و الانفجارية و الاحتكاكية في قصائد ديوان "وحدي مع الأيام" لـ فدوى طوقان، وما احتوته من نتائج لتواتر تلك الأصوات، فإننا نخلص إلى أن اختيار الشاعرة للأصوات المجهورة في أغلب قصائد الديوان وبنسب عالية و متفاوتة، فلقد كانت نسبة تواتر الحروف المجهورة تقدر بـ 61%، أما نسبة الحروف المهموسة فكانت تقدر بـ 39 %. ولقد أخذت قصيدة (رقيّة) حصة الأسد لتواتر أصوات المهجورة لكل من (اللام و الميم و الراء و النون).

فهذه الأصوات تحمل دلالة الحزن و الأسى، و الألم و الأنين، و صرخة من رحم المعاناة، فحياة الشاعرة مليئة بالمآسي و الأحلام، حتى قيل إنّها خليفة الخنساء. إضافة إلى المناخ الدرامي الذي سيطر على أغلب قصائد الديوان، فهو يمثل لحظة عبور للذاكرة و الزمن في طفولة الشاعرة و صباها.

2- التكرار:

لقد حظي التكرار باهتمام كبير من النقاد المحدثين، إذ يعد من الظواهر الأسلوبية التي يكثر توظيفها من طرف المبدعين في النص الأدبي، فهو يضفي على العمل الأدبي ثراءً دلاليا، ليصبح وسيلة لدى الشعراء المحدثين بسبب قيمته الجمالية.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 56.

و التكرار مصدر كررّ، إذا ردّد و أعاد، فالكر: الرجوع، و يقال: كرّه، و كرّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، و الكرُّ: مصدر (كرّ) عليه يكر كراًّ، و كروراً، و تكراراً. ويقال: كرر الشيء تكريراً، و تكراراً، أي أعاده مرة بعد أخرى[1].

ترى **نازك الملائكة** التكرار بأنه "في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، و يحلل نفسية كاتبه". [2]فالتكرار مرتبط بالحالة النفسية للشاعر، و الرسالة الذي يريد ايصالها، و ما تحتويه من مضامين حسب رؤيته الشعرية.

كما نرى **مُحَمَّد مفتاح** يتحدث عن أهمية التكرار فيقول: "إن تكرار الأصوات و الكلمات و التراكيب، ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية و التداولية لكنه شرط كمال، أو محسّن، أو لعب لغوي"[3]. ثم يضيف " و مع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما شبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية".[4]

إن التكرار "يؤدي رسالة دلالية غير صريحة، رسالة لا تحملها الأبيات مباشرة، ولا تؤديها مفردة بعينها، فالتكرار يقوم بدوره الدلاليّ عبر التراكم الكمي للكلمة، أو الجملة، أو الحرف، و عبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك ينبه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر، و ارتأى تأديتها عبر التكرار"[5].

---

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج 12، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2009، مادة :ك ر ر، ص 64.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 14، 2007، ص 276.

[3] مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990، ص 83.

[4] مُحَمَّد المرجع نفسه، ص 83.

[5] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص 304.

كما يعد أيضا التكرار من مظاهر اللغة الشعرية التي تعمل على تلاحم القصيدة، فهو يعتبر وسيلة تواصل و ربط بين أبياتها و مقاطعها، لتكوّن معاً شحنة من العواطف و الإيحاءات التي تقود المتلقي إلى ملامسة جمالية في النص الشعري للقصيدة.

و المتأمل في قصائد ديوان "وحدي مع الأيام" لـ **فدوى طوقان** يلاحظ أنها تتجه إلى الاتكاء على التكرار، و ذلك من أجل إثراء نصوصها الشعرية و اضفاء جمالية صوتية و موسيقية، فالتكرار لديها ذو دلالة و حضور مميز، لذلك سنحاول عرض و دراسة التكرار لدى الشاعرة و ذلك من خلال:

1.2- تكرار الصوت (الحرف):

يعد الصوت أصغر وحدة ايقاعية في القصيدة الشعرية، فهو "في اللغة العربية له إيحاء خاص، فإن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، فهو يدل دلالة اتجاه و إيحاء، و يشيع في النفس جواً يهيئ لقبول المعنى و يوجه إليه"[1].

لذلك نجد أن **فدوى طوقان** عمدت إلى تكرار الحرف في قصائد ديوانها "وحدي مع الأيام" بكثرة، لترسم تماسك و ترابط في نصوصها الشعرية لإثراء الإيقاع الداخلي في القصيدة؛ "إذ يمنح النص دوراً موسيقياً تطرب له النفس، و تتلذذ له الأذن، فيحمل في ثناياه قيمة دلالية، إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة"[2].

و في ما يلي سنحاول احصاء تكرار للحروف في قصائد ديوان " وحدي مع الأيام" **لفدوى طوقان** من خلال الجدول الآتي:

[1] مُحَمَّد المبارك: فقه اللغة، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط 3، بيروت، لبنان، 1968، ص 260.

[2] ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الايقاعية في لغة الشعر، ط 1، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر 1994، ص 94.

تكرار الحروف								
الحروف	مع المروج	خريف و مساء	الشاعرة و الفراشة	مع سنابل القمح	هروب	أشواق حائرة	في ضباب التأمل	الصدى الباكي	في محراب الأشواق
ب	29	42	60	31	27	44	26	27	35
ج	20	25	11	15	14	13	10	10	12
د	22	30	33	18	28	31	26	15	30
ذ	03	10	12	04	09	03	10	04	10
ر	45	91	79	52	54	43	31	41	33
ز	01	05	04	08	03	08	03	02	01
ض	09	18	16	13	11	09	05	04	07
ظ	02	03	03	03	10	07	03	04	03
ع	22	40	36	20	29	38	12	22	17
غ	07	16	11	13	03	07	04	05	04
ل	115	137	145	79	110	76	61	62	77
م	35	73	70	46	53	59	42	27	49
ن	51	70	74	24	56	38	31	49	54
ح	30	26	35	19	24	34	24	20	23
ث	03	08	04	02	01	00	04	01	02
ه	33	43	81	42	34	47	32	16	28
ش	12	17	20	10	16	18	05	13	10
خ	08	12	13	10	10	02	10	03	05
ص	10	09	16	07	04	09	09	05	07
ف	48	53	51	26	44	41	31	10	22
س	21	38	34	31	20	22	15	15	11
ك	24	26	26	19	39	04	09	17	24
ت	42	72	88	35	54	60	46	26	39
ط	07	11	09	08	10	07	07	03	02
ق	28	22	29	24	35	32	21	11	17
الهمزة	31	58	61	35	29	52	35	43	42

تكرار الحروف								
الحروف	وأنا وحدي مع الليل	من وراء الجدران	يتيم و أم	الروض المستباح	بعد الكارثة	مع لاجئة في العيد	رقيّة	المجموع
ب	17	34	31	75	15	31	94	618
ج	09	06	13	13	14	14	51	250
د	16	25	22	27	21	30	82	456
ذ	04	03	02	23	10	13	09	129

ر	23	26	29	91	37	54	114	843
ز	03	01	04	06	07	02	08	66
ض	06	03	14	13	11	06	27	172
ظ	06	04	06	04	05	03	09	74
ع	06	20	16	32	19	33	51	413
غ	08	13	03	14	09	05	29	151
ل	79	77	89	154	105	107	318	1791
م	32	31	68	78	89	43	105	900
ن	31	55	42	60	33	40	75	743
ح	19	23	25	35	31	19	75	482
ث	02	05	04	03	02	04	07	52
ه	20	25	48	46	32	29	101	657
ش	05	05	10	16	04	08	26	195
خ	04	06	07	11	08	08	13	119
ص	04	04	05	11	04	08	21	126
ف	21	25	33	27	18	24	78	552
س	11	10	23	15	17	11	45	339
ك	13	20	15	35	19	23	46	359
ت	28	46	47	60	37	60	130	870
ط	07	03	14	20	06	11	21	146
ق	09	22	12	24	26	19	48	379
الهمزة	29	25	42	61	36	44	80	703

من خلال استعراضنا الإحصائي هذا لتكرار الحروف في قصائد الديوان المختارة، نلاحظ أن صوت (اللام) الأكثر تواتراً في قصائد الديوان للشاعرة **فدوى طوقان**، حيث تكرر ألف و سبعمائة و واحد و تسعون (1791) مرة، يليه صوت (الميم) الذي تكرر تسع مئة (900) مرة، في حين صوت (التاء) حلّ ثالثاً، إذ تكرر ثمانمائة و سبعون (870) مرة.

فقصائد كل من (رقيّة) و (الشاعرة و الفراشة) و (بعد الكارثة) و (الروض المستباح) أكثر تكراراً لهذه الحروف.

كما أشرنا سابقاً فإن صوت (اللام) قد احتل الصدارة، فهو صوت صامت منحرف، لأن اللسان ينحرف عند النطق به، إذ تقول الشاعرة **فدوى** في المقطع الثاني من قصيدة (رقيّة):

وفي وحشة الليل، ليل المواجع لـيل الـمواجد، لـيل الـهموم

و للمريح و لولةٌ في الشعاب و للرعد جلـجلة في الغيوم

و لـلبرق خـنق تـوالى دراكاً يشق حجاب الظلام البـهيم

بدا (جبل النار) تِرب الخلود لـه روعــة الأزلّـي الـقـديــم

تـعـالى أشـمّ أمـام الـسـمــاء يجاذبُ منها حواشي الأديم

كـأن ذراه رفـعــن هــنــاك، على الأفق، مــتــكأ للـنـجوم

و كان وراء غـواشي الدجى رهيب السكون عميق الوجوم

تـحـسُّ بـه رجـفة الـكبـرياء الـجـريـحـة و العـنفوان الكليم

و في قلبهِ النار مكبوتة الزفير فــيــا لـلّــهــيــب الكـتظيم[1]

إن موقع هذا الحرف المتكرر، جاء في بداية و وسط الكلمة و في آخرها كما في: (الليل، ليل، المواجع، المواجد، الهموم، للريح، ولولة، الشعاب، للرعد، جلجل، الغيوم، للبرق، توالى، الظلام، البهيم، الخلود، الأزليّ، القديم، تعالى، السماء...إلخ).

فصوت (اللام) يوحي بالتأكيد و التحدي و الاصرار، كما يدل على الحزن و الأسى و الصبر، و الليونة و التماسك.

أما صوت (الميم) فنجده في المرتبة الثانية من حيث التكرار، فهو صوت أنفي مجهور "فطريقة النطق به تتراوح بين انضمام الشفتين و انفجارهما و كأنه يوحي بعملية الكتمان و البوح"[2].

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 154.

[2] عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، عصر صدر الاسلام و بني أمية، دار قباء، مصر، 2000، ص 72.

و هذا ما لمسناه في المقطع الأول من قصيدة (بعد الكارثة):

يا وطني، مالك يخني على ... روحك معنى الموت معنى العدم

أمضّك الجرح الذي خانه ... أسأته في المأزق المحتدم

جرحك؛ ما أعمق أغواره ... كم يتنزّى تحت ناب الألم

أين الألى استصرختهم ضارعاً ... تحسبهم ذرّاك و المعتصم

ما بالهم قد حال من دونهم ... و دون مأساتك حسٌّ أصم

قلّبت فيهم طرف مستنجد ... فعزّك المندفع المقتحم ..

واخجلتا حتّام أهواؤهم ... تغرقهم في لجّها الملتطم

همُ الأنانيون .. قد أغلقوا ... قلوبهم دون البلاء الملم

لا روح يستنهض من عزمهم ... لا نخوة تحفزهم، لا همم

أحنوا رقاب الذل، يا ضعفهم ... و استسلموا للقادر المحتكم[1]

في هذه الأسطر الشعرية نلاحظ تكرار حرف (الميم) جاء كثيفاً، و هذا ما تجلى لنا في الكلمات الآتية: (مالك، معنى، الموت، العدم، أمضّك، المأزق، المحتدم، الألم، المعتصم، مستنجد، المندفع، حتّام، الملتطم، همم ...إلخ)، فصوت (الميم) يوحي بالحدة و القطع و الاضطراب كما يدل على الخنوع و الضعف.

في حين احتل صوت (التاء) المرتبة الثالثة من حيث التكرار، فهو صوت مهموس انفجاري، يوحي صوته بملمس بين الطراوة والليونة.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 148.

إذ تقول الشاعرة **فدوى** في المقطع الأخير من قصيدة (الشاعرة و الفراشة):

و دفـقَ الـليـلُ كبحرٍ طـغى فانحدرت تحت عبابِ المساء

تخبطُ في دربِ و قد غمغمتْ شاخـصة المقلة نحو السماء

يا مـبـدع الـوجـود، لـو صـنتَهُ من عبث الموت و طيشَ الفناء[1]

فصوت (التاء) نجده تكرر في الكلمات الآتية: (فانحدرت، تحت، تخبط، غمغمت، شاخصة، المقلة، صنته، الموت). إذ يوحي عن الحزن و البكاء و يوحي بالتعب و المعاناة.

2.2- تكرار الفعل:

لقد احتل تكرار الفعل مساحة جيدة في شعر **فدوى**، فهو "نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور و الأحداث، و تنامي حركة النص"[2]، و لقد تواترت في ديوان "وحدي مع الأيام" للشاعرة أنماط مختلفة من تكرار الفعل، و من الشواهد قولها في المقطع الأول من قصيدة (مع المروج):

هذي فتاتُك يا مروج، فهل عرفتِ صدى خُطاها

عـادت اليـك مـع الـربـيـع الحلوِ يا مثوى صِباها

عـادت اليـك ولا رفـيـق على الدروب سوى رؤاها

كالأمـس، كالغـدِ ثرّةُ الأشـواق .. مـشبوباً هواها[3]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 58.

[2] حسن الغربي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار إفريقيا الشرق، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، المغرب، 2001، ص 48.

[3] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 49.

فنلاحظ في هذه الأبيات من قصيدة (مع المروج) أن توظيف فعل "عادت" له حضور عند الشاعرة، و ذلك لأنه يعكس مشكلة القلق النفسي و الضياع الذي تعاني منه الشاعرة، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه الحالة النفسية، لتنقل تجربتها الخاصة لتثير إحساساً لدى المتلقي، فتكرر الفعل "عادت" مرتين متتاليتين بنغمة موسيقية واحدة و تشكيل أسلوبي واحد، و ذلك لتأكيد المعنى الذي تريد التعبير عنه و هو القلق و الضياع للشاعرة من الواقع الذي تعيشه ، فاستعملت الفعل "عادت" لتغني للهروب من الواقع إلى الطبيعة (عادت اليك مع الربيع، عادت اليك ولا رفيق على الدروب)، و هذا يؤكد أيضا تأثر فدوى بالرومنسية، فهي تعانق الطبيعة درجة تبلغ حد الصوفية.

3.2- تكرار الاسم:

يرد تكرار الاسم عند **فدوى طوقان** في العديد من قصائد ديوانها "وحدي مع الأيام"، و ذلك راجع إلى ما يشكله ذلك التكرار من الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة، فهو يشكل عندها قيمة فنية و معنوية تصل بها إلى مبتغاها في تحقيق الصدمة للمتلقي و ايصال رسالتها المنشودة، و مثالا عن ذلك تقول الشاعرة في قصيدة (وحدي مع اليل):

في الليل، إذ تهبط روح الظلام

كأنـــما طـــلـــــســـمـــه الليل

في الليل، إذ تنعس روح الوجود

في الليل إذ تخشع روح السكون

وما أنت يا من في ظـلال الليل[1]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 124 - 125.

نلاحظ تكرار **فدوى** لكلمة "الليل" خمس مرات في القصيدة، فكانت في كل مرة تربط الليل بالصورة السلبية التي رسمتها له (في الليل إذ تهبط روح الظلام، طلسمه الليل، في ظلال الليل..)، فتراه الشاعرة موحش يستثير الذكريات الأليمة، لتصبح هموما و حزن و آلام. كما أن إلحاح الشاعرة **فدوى** في قصيدة (وحدي مع الليل) على لفظة "الليل" معرّفة بـ(ال) خمس مرات، و عدم الفصل بينهما يدل على رغبتها بأن تبوح بمعاناتها الداخلية، فعبرت عنها بكلمة (الليل)، التي تدل على تتابع المعاناة.

4.2- تكرار الجملة (عبارة):

لقد عمدت الشاعرة على تكرار عبارات معينة، و ذلك لتكتسب صيغة إيحائية محددة تكشف عن الحالة الشعورية عندها، و لقد كان هذا النوع من التكرار أقل أنواع التكرار ورودا في قصائد ديوان " وحدي مع الأيام" **لفدوى طوقان**، و في أغلب الأحيان يكون في بداية كل مقطع، و مثال عن ذلك، نجد فدوى تقول في قصيدة (من الأعماق):

سرت وحدي في غربة العمر، في تيه المعّمى، تيه الحياة السحيق

سرت وحدي، في التيه، لا قلب يهتزّ صدى خفقه بقلبي الوحيد

سرت وحدي، لا وقع خطو سوى خطوي على المجهل المخوف البعيد[1]

هذه الجملة (سرت وحدي) تكررت ثلاث (03) مرات في القصيدة، إذ تمثل محورا أساسياً في النص فبها تحدد طريقة المسير عند الشاعرة، و ذلك بالقول: (سرت وحدي في غربة العمر، سرت وحدي في التيه، سرت وحدي لا وقع خطو سوى خطوي)، لتصف لنا حالها الضائعة و خطواتها التائهة في المسير.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 90.

إن الذات الشاعرة ومن خلال هذه الأسطر الشعرية، نجدها تعاني اغتراب روحي خيّم على حياتها جسّده تكرار جملة (سرت وحدي) ، لتوحي لنا ما تعانيه من حيرة وقلق وضياع لازمها طوال عمرها، فحياتها ملئ بالأحزان و المآسي.

3- الإيقاع الخارجي:

الموسيقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي هو ذلك التأطير العام لنغم القصيدة المنظومة، والإيقاع ميزة خاصة بالشعر خلافا عن باقي الأنواع الأدبية المتنوعة، فالشعر نثر وكلام عادي إن نحن صرفنا عنه الوزن والقافية أو الإيقاع بالعموم، فالإيقاع إذن سر من أسرار نظم وجمال الشعر وذلك بفضل حُسن ذلك النظم و روعة التصوير وبلاغة المعنى، وهذا يفسر ميل النفوس لسماع الشعر وتذوق نغمه على غرار باقي أفنان القول.

ولقد كان الشعر قبل وضع **الخليل بن أحمد الفراهيدي** علميّ العروض والقوافي، يحتكم إلى السليقة في ضبط موسيقاه، لكن دخول غير العرب إلى الإسلام حمل معه اللحن إلى اللغة وأوزان شعرها فكان لابد من ضابط يضبط قواعد خاصة يتعلمها كل أعجمي يقرأ الشعر العربي.

وكان لزاما على **الخليل** وضع مقاييس تقاس بها جودة صناعة الشعر ومواصفته[1]، فنجد عبقرية **الفراهيدي** قد تجسدت في وضع أسس نظرية لهذا الفن (الشعر) تمثلت في رسم بحور شعرية لا يخرج ناظم الشعر عنها ولا مفر له منها في رسم إيقاع ونغم ما ينظمه ليكون بذلك ناظما صادق السليقة بعدم خروج ما كتب عن المألوف المتعارف من إيقاعات الأوزان الشعرية المحددة-كما جرت أشعار العرب عليها كالمعلقات مثلا- ولا ضير ألا نجد أحدا تجاوز ما سنه — **الخليل بن أحمد الفراهيدي**- من قواعد وأوزان وتفعيلات إلا ما جاء محاولة من بعض باحثي اللغة في وجود نظائر لبحور الشعر التي جاء بها الخليل، والأمثلة في ذلك كثيرة.

[1] ينظر: محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان،1997، ص 6.

كما ينبغي الإشارة إلى أن الأوزان الشعرية لا تنتقى ولا تختار ولا تُصنع عنوة، إنما هي عبارة عن انسيابات سليقية تعبيرية يولدها الوجدان بفعل الدفقات الشعورية التي تصاحب التجربة الشعرية، لتعكس ما يجول داخل روح الشاعر من فرح وسعادة أو إحساس بالظلم أو القهر أو الحنين أو الحب...إلخ.

فالشعر نظم متميز منطوق أو مسجل سائر وفق وزن مخصوص ومناسب لمقام تجربة الشاعر الوجدانية، فتصبح اللغة أداة إبداع بامتياز للشاعر لحظة التعبير عما يشعر به، دون الخروج عن الإيقاع الذي بدأ به أبياته باستخدام لغة خاصة تساعد في تشكيل مادة فنية مميزة مناسبة لمقام الإيقاع المنحدر من أجل إيصال مقصد الناظم إلى ذهن القارئ الفحل "فالشعر نظام من الإيقاع اللغوي الإبلاغي القائم على توظيف الأصوات والكلمات في تراكيب ذات إيقاع خاص، تتولد من خلالها دلالات ثانوية ومجازية خرجت على الدلالات الوضعية أو التوت عنها بحيث يبدو الشعر وكأنه مخالفةً منهجية للأعراف اللغوية المعهودة"[1]

فالإيقاع عبارة عن موسيقى عالقة بالأذهان بنغمها الجميل وحسها الحسن الذي تتوق النفوس لسماعه والاستمتاع به، إذ إنه أوّل ما يطرق الأسماع ليشدها متسللا إلى القلوب ليأسرها مدة من الزمن، فاعتُبر الإيقاع من ألوان البديع التي تضفي جمالا لفظيا ومعنويا داخل النصوص الشعرية، ومن الملاحظ أن مظاهر التناسب الصوتي الشعري تتجلى وبوضوح في الوزن والقافية ليتظافرا معا، إضافة إلى أنواع البديع الأخرى من أجل تشكيل الجانب الموسيقي للنصوص من خلال العلاقات المختلفة التي تنشأ بين وحدات النص من الناحية الصوتية أو التركيبية أو الدلالية[2]. فالإيقاع يشمل الوزن و القافية و عناصر أخرى، كالعلاقات بين الأصوات و التراكيب و التناسق الصوتي بين الحروف، وما تبوح به من دلالة.

[1] الهيجاوي: ليالي الدم والسوسن، دار المعرفة، ط 1، الرباط، المغرب، 1992، ص23.

[2] ينظر: مسعود بودوخة: الأسلوبية و البلاغة العربية مقاربة جمالية، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط 1، 2015، الجزائر، ص 168.

1- الوزن:

بعد النظر في الشّعر العربي القديم، استطاع المنظّرون حصر موسيقا الشعر في خمسة عشر وزنا أو ستة عشر وزنا على خلاف بينهم في الوزن السادس عشر، مع العلم أنه لم يثبت عن الخليل البصري واضع علم العروض، ولم يصح في روايته ما جاء من الشعر عليه-أي الوزن السادس عشر- أما الأخفش الأوسط فزاد هذا الوزن وسماه "بحر المتدارك" ذلك أنه تدارك به ما فات الخليل الفراهيدي. كما ترجع تسمية الوزن من أوزان الشعر بحرا؛ أنه شبيه بالبحر فهذا يُغترف منه ولا تنتهي مادته ويحد الشعر و يورد عليه من الأمثلة ما لا حصر له[1].

ويُعدّ الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، إلا أن القدماء ميّزوا بين العروض والقوافي فعدّوهما علمين منفصلين على الرغم من صلة التكامل بينهما. ومما لا شك فيه، أنّ الوزن في القصيدة يقع على جميع اللفظ الدال على معنى؛ فاللفظ والمعنى والوزن عناصر تمتزج مع بعضها فيحدث من إتلافها بعضها إلى بعض معاني يُتكلم فيها[2].

وقد عُرّف الوزن على أنه: «قالب أو معيار أو نموذج من سلسلة كلامية كالكلمة والبيت وهو إمّا وزن صرفي أو وزن عروضي، فقد أقر بعض العروضيين أنّه والتقطيع ذوا معنى واحد بالنسبة للعروض ؛ أي أنّ تجزئة البيت بمقدار من التفاعيل التي يوزن بها مع معرفة كونه من أي الأبحر بوجه إجمالي، والمقصود بهذا أن يُقَسّم البيت إلى أجزاء بمقدار التفعيلات التي توجد في بحر البيت بحيث تكون تلك الأجزاء مساوية للتفعيلات في العروض ومطلق الحركات والسكنات، وقد عُرّف الوزن بأنّه

[1] ينظر: محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض واتفاقية، تح: سعيد مُحَمَّد اللحام، عالم الكتب، ط 1، بيروت، لبنان، 1996، ص37.

[2] ينظر: نور الدين السد: المكونات الشعرية في بائية مالك بن زين، ، مجلة اللغة والأدب، الجزائر العدد 14، ديسمبر 1999، ص 30.

سلسلة من السواكن والمتحركات المستنتجة من الشعر العربي القديم مُجزّأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعل، الأسباب الأوتاد[1].

ورأى بعض الدارسين أنّ "الوزن هو رسوم خيالية مجردة تبينها الموسيقى التي نحن بصددها، تنبع من الأصوات اللغوية التي ندركها بحواسنا"[2].

فهو بذلك فطرة وسليقة إبداعية تتأتى بفعل الناظم الفحل، ليتسنى له رسم إيقاع طربي يتخلل الأبيات الشعرية لكسبها نغما خاصا يساهم في تقوية المعنى ويضفي على الشعر قيمة فنية أسلوبية خاصة ببنية اللغة الشعرية التي هي بصمة خاصة بالمبدع دون غيره.

والوزن أيضا إيقاع حاصل من تفعيلات نحصل عليها بعد الكتابة العروضية[3]. كما ورد تعريفه عند بعضهم أنّه: "القياس الذي يعتبره الشاعر، ويهتدي به القارئ إلى القول السليم من الوزن غير السليم، وللوزن أثر بليغ في تأدية المعنى والشاعر المجيد هو الذي يختار الوزن المناسب للمعنى المطلوب"[4].

ولعله أول أبواب الإيقاع الفني، وهو ما أطلق عليه بالوزن الإيقاعي للشعر أو ما أسماه **الخليل** بالبحور الشعرية، والتي شبهها بالبحر الذي يغترف منه كل ناظم ما شاء من الأوزان ليشكل بذلك موسيقى ونغم خاص، للغة خاصة تعبر عن مقاصد الشاعر الوجدانية المترجمة لدفقاته الشعورية بكل ما أوتيت به اللغة من بنى صوتية وأخرى صرفية ودلالية.

---

[1] يُنظر: مُحَمَّد بوزواوي: تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دراسة في نشأة علم العروض وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر، ط2، الجزائر، 2002، ص21.

[2] ينظر: جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، مؤسسة جامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت، لبنان، 1987، ص 101.

[3] ينظر: مُحَمَّد بوزاواوي: تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دراسة في نشأة علم العروض و تطوره، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002، ص 22.

[4] ينظر: مُحَمَّد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2011، ص 34.

وقد اعتبر بعض العروضيين الوزن أنه مجرد الحركة، بصرف النّظر عن كونها فتحة أو كسرة أو ضمة، بخلاف الصرفيّين الذين أدركوا أنه لكل حركة اعتبار. ويرى أحمد الشايب أنّ الوزن ظاهرة طبيعية للعبارة، مادامت تؤدي معنى انفعالي، فقد ثبت في علم النفس أن الإنسان حين يمتلك انفعال لابد أن يكون كلامه موزونا[1].

فالوزن إذن والإيقاع ، يحققان معا مماثلة وزنيه ومماثلة إيقاعية وهما معا يشيران إلى مماثلة معنوية وبما أن المماثلة المعنوية غير موجودة في الشعر فإن وظيفة الوزن والإيقاع تنحصر في خلخلة الموازنة الصوتية الدلالية[2]. والوزن ضرورة من ضرورات الشعر التي تثبته، فهو "أعظم أركان حد الشعر وأولاهما به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[3].

و المتأمل في ديوان الشاعرة يلحظ تنوعا واضحا في البحور الشعرية في مختلف قصائدها. ومثالنا عن ذلك قول الشاعرة:

وفي وحشة الليل، ليل المواجع ليل المواجد، ليل الهموم

و للريح و لولة في الشعاب و الرعد جلجلة في الغيوم[4]

التقطيع:

و في وحْ شةِ لْلَيْ لِ ليل لْ مواج ع ليل لْ موا جد ليل لْـــــغيومي

/ / 0/ 0 // 0/0 / /0/ 0 //0/ / /0// 0 /0/ //0/ / /0/ 0 //0/0

[1] ينظر: محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض واتفاقية، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1997، ص50

[2] ينظر: عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان الوصيف، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة، الجزائر، 2014، ص29.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، ط5، بيروت، لبنان، 1981، ص134.

[4] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 153.

فعـــولن فعـولن فـــعولــن فقول فـــعولن فعول فـعـولــن فعـولـن

ولرْريـــــح ولْولتن ف شْشِعابب ورْرع د جلْ جلتن ف لْغيومي

0/0 //0 / 0///0/ / 0/ 0/ /0// 0 / 0 // /0/ / 0/0//

فعولن فـــــعول فـعو لن فعول فعـلـن فعول فعو لن فعولن

بحر: المتقارب.

وتقول الشاعرة في مقطع آخر:

ومرّ على قلبها طيف يوم دجيّ الضّحى عاصف مربد[1]

التقطيع:

ومررَ على قلبها طيف يومن دجيي ضْضُحَى مربدي

0// 0/ 0// 0 /0// 0/0/ / 0/ 0// 0/ 0// /0//

فعول فعولن فعو لن فعو لن فعول ن فعو لن فعل

بحر: المتقارب.

وتقول الشاعرة أيضا:

يا وطني مالك يخني على روحك معنى الموت معنى العدم[2]

التقطيع:

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 155.

[2] المصدر نفسه، ص 148.

يا وطني مالك يخني على روحك معن لموت معن لعدمـــي

0/// 0 /0/ /0/ 0 / 0/ //0/ 0// 0/ 0/ //0/ 0///0/

فاعلتن فاعلتن فاعلا تن فعلاتن فاعلاتن فعلا

بحر: الرمل.

وتقول أيضا في المقطع الموالي:

هنالك في سفح مهد البطولات والمجد والوثبات الكبر[1]

التقطيع:

هنالك في سفح مهد لبطولا ت ولمجد ولو ثبات لكبر

0// 0 /0// /0/ / 0/0/ / /0// 0 /0/ /0/ 0/ / /0//

فعول فعــو لن فعول ن فعول ف عولن ف عول فعول ن فعو

بحر: المتقارب.

وتقول الشاعرة أيضا في موقع آخر:

عجبا ما قصة البعث وما لـغـــز الـخلود ؟

هل تعود الروح للجسم الملقى في اللحود ؟[2]

التقطيع:

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 154.

[2] المصدر نفسه، ص 55.

عجبن ما قصصة لبع ث وما لغز لخلودي

0/0//0 / 0/ 0// / 0/0 //0/ 0/ 0///

فعلا تن فاعلا تن ف علاتن فاعلاتن

هل تعود رروح للجسم لملقى ف للحودي

0/0//0 / 0/ 0 //0 / 0/0/ /0/ 0 /0// 0/

فاعلات ن فاع لاتن فاعلا تن ف اعلاتن

بحر: الرمل.

وتقول الشاعرة أيضا:

ذلك الجسم الذي كان لها يوما حجابا[1]

التقطيع:

ذالك لجسم للذي كان لها يومن حجابا

0/0// 0/ 0/ 0// / 0/ 0//0 / 0/ //0/

فاعلاتن فاعلا تن فعلاتن فا علاتن

بحر :الرمل.

كما تقول أيضا:

تململ في حـــضـــنها فرخها فضمته مـحمومة ثـائره[1]

[1] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 55.

تململ في حضنها فرخها فضممته محمومتن ثائره

0//0/ 0// 0/0/ /0/0// 0// 0/ 0//0/ 0/ / /0//

فعول فعو لن فعو لن فعو فعولن فعولن فعو لن فعو

بحر: المتقارب.

من خلال تقطيعنا لنماذج من أبيات قصائد الديوان المختارة، نلاحظ أنه قد غلب عليها البحر المتقارب، و سمي بذلك لقرب أوتاده من أسبابه و أسبابه من أوتاده؛ لأن بين كل و تدين سببا واحدا و بين كل سببين وتد واحد. و قيل أيضا لتقارب أجزائه و تماثلها و عدم الطول و البعد فيها لأنها كلها خماسية لم تطل و لم تتباعد، أجزائه ثمانية:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

و مثال ذلك بيت من قصيدة (رقيّة):

هنالك في سفح مهد البطولات والمجد والوثبات الكبر[2]

التقطيع:

هنالك في سفح مهد لبطولا ت ولمجد ولو ثبات لكبر

0// 0 /0// /0/ / 0/0/ / /0// 0 /0/ /0/ 0/ / /0//

فعول فعــو لن فعول ن فعول ف عولن ف عول فعول ن فعو

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، 157.

[2] المصدر نفسه، ص 154.

بحر: المتقارب.

و لقد اختارت الشاعرة **فدوى** بحر المتقارب في أغلب قصائد ديوانها "وحدي مع الأيام" لأن سماته تتماشى و ما تريد الشاعرة ايصاله عن طريق شعرها، وهو ذكر ما عانته من حياتها السابقة و سعيها للانقلاب عن ذلك و البحث عن الحرية التي حرمت منها وقتها، أي أنها بحثت عن "حرية الذات الإنسانية و عن حقيقة الأشياء في عالم يسوده الانغلاق و الجهل، فبحر المتقارب بحر يتميز بالجدية و الحزم و السرعة في الإيقاع، وهذه السمات تتماشى مع الهدف المنشود للشاعرة"[1].

أما ثاني بحر كان أكثر استخداما لـ **فدوى** فنجد بحر الرمل في قصيدة (بعد الكارثة) مثال ذلك نأخذ قولها:

يا وطني مالك يخني على روحك معنى الموت معنى العدم[2]

التقطيع:

يا وطني مالك يخني على روحك معن لموت معن لعدمـــي

0/// 0 /0/ /0/ 0 / 0/ //0/ 0// 0/ 0/ //0/ 0///0/

فاعلتن فاعلتن فاعلا تن فعلاتن فاعلاتن فعلا

بحر: الرمل.

[1] ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة، 2012، ص136.

[2] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 148.

و الأكيد أنهما بحران ينتميان إلى دوائر عروضية مختلفة، و رغم ذلك نجدهم في نفس الديوان، فلقد اختارت فدوى لكل قصيدة البحر الذي يخدم غرضها و يقويه وهذا يثبت قدرة و امكانيات الشاعرة و تفننها في بناء قصائد ديوانها بطريقة ديناميكية جديدة و متغيرة، تعكس النداء للتجديد و التحرر ، كما أنها أثبتت ذلك في التجديد و القدرة على الابتكار و الابداع في قدرتها على تحويل نظام السطر إلى نظام الشطر.

2- القافية:

القافية في الاصطلاح هي عبارة عن تشكيلة صوتية في الشعر، تكون في آخر البيت أو البيت كلّه ، أو القصيدة كلّها [1]، بينما يُذكر أن أصح قول هو ما تقدّم به الخليل الفراهيدي في تعريف القافية حيث يقول هي: "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله". [2]

وقال الأخفش الأوسط :"إنها آخر كلمة في البيت، وزعم القراء أنها الروي وضُعِّف رأيه. "[3] ونضيف قولا آخر، القافية هي: "المقطع الأخير من البيت" [4]

وعليه، تعتمد القافية في أساسها على الحروف والحركات التي تنتهي بها الكلمة الأخيرة من البيت، والحرف الأخير الذي تسمى القصيدة في ضوئه؛ حيث هناك حرفا يَتمحور حوله التكرار الصوتي في كل أنواع القوافي، وهو الروي فيقال مثلا لامية العرب، وسينية البحتري ..إلخ.

---

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علمي العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996، ص 347.

[2] المرجع نفسه، ص 347.

[3] المرجع نفسه، ص 347.

[4] مُحَمَّد صادق مُحَمَّد الكرباسي: الأوزان الشعرية (العروض والقافية)، تح: عبد العزيز شبين، دار علوم القرآن، ط 1، العراق، 2011، ص 571.

يقول **مصطفى حركات** بأن بنية القافية في الأساس تتشكل من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1]

يتفق العروضيون على أن القافية تتشكل من ساكنين بينهما متحرّك، بينما قد لا يفصل بين هاذين الساكنين فاصل، وقد يفصل بينهما حرف أو أكثر، وعلى هذا الأساس، تتشكّل أنواع القافية كما يلي[(2)]:

1- **المترادِف**: وهي القافية التي اجتمع في آخرها ساكنان، وقد سُمِّيت بذلك لترادف الساكنين فيها، أي لاتصالهما وتتابعهما. ويكون الساكن الأخير غالبا، متصِلا بألف، أو بواو قبلها ضمّة أو بياء قبلها كسرة.

2- **المُتواتر**: وهي التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرّف واحد، والتسمية مأخوذة من الوِتر وهو الفرد، أو من تواتر الحركة والسّكون، أي تتابعهما، أو من تواتر الإبل على الماء، إذا جاء القطيع منها ثم آخر بينهما مهلة.

3- **المتدارك**: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرّكان اثنان، وسمّيت بذلك لإدراك المتحرّك الثاني المتحرّك الأول.

4- **المتراكب**: وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحرّكات. سمّيت بذلك لتوالي حركاتها فكأنّما ركب بعضها بعضا.

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، القاهرة، مصر، 1981، ص 246.

[2] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علمي العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996، ص 348-349.

5- **المتكاوس:** وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحرّكات، وسمّيت بذلك لكثرة الحركات وتراكمها، أخذوها من قولهم : (تكاوس الإبل) وهو اجتماعها وازدحامها، وهذا النوع نادر في الشّعر.

أما حروف القافية فستة هي: الروي، الوصل، الخروج، الرّدف، التأسيس، الدخيل.

تُشّكل القافية في الشعر العربي ركنا من أركان الإيقاع الخارجي، لتتم بها " وحدة القصيدة وتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها"[1]. و تعطي القصيدة "بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني" [2]. كما أنها تحقق "دوراً في اتساق النغم العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة "[3] ، وتجعله خاضعاً لقانون إيقاعي منتظم ، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة ، وإنما " تشكل قسماً من شبكة المقاطع الشعرية الصوتية" [4] ، فضلا عن أنها تنمي الموسيقى وتضيف" بموسيقاها قوة ومفعولا لا تتوافر عن طريق الوزن وحده "[5].و تعطي للوزن نفسه ترنمات خاصة كي تحافظ على الوحدة الموسيقية فيها مما يدل على رجحان كفة القافية على الوزن في الإيقاع الخارجي، ويكون اختيارها في

[1] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة، مصر، 1946 ، ص 3 .

[2] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط1،بيروت ، لبنان، 1985،ص 13 .

[3] صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص 179.

[4] منيف موسى: الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط2، بغداد، العراق، 1986 ، ص 234.

[5] عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، عمان، الأردن، 1985، ص 74 .

القصيدة " أبعد منالا من اختيار بحرها بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحور و المرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة "[1].

من هنا اكتسبت القافية دورا مهما داخل القصيدة، فهي الحكم الفاصل في نوع النهاية الإيقاعية للبيت أو السطر الشعري في القصيدة، غير أن الأخيرة أصبحت لا تحتكم لمعيار الوحدة الثابتة طوال أبيات القصيدة، ولم يعد التكرار قيدا لها، فهي متغيرة وباتفاق أغلب شعراء الحداثة.

وبالنسبة لشعر **فدوى طوقان** فإن النظام التقفوي المتبع من بداية الديوان إلى نهايته كان في الأغلب الغالب متغيّرا؛ حيث إن الشاعرة كانت تستهل القصيدة بقافية معينة وما تلبث حتى تلاحظ تغيير القافية في نهايات المقاطع الموالية، في أغلب قصائد الديوان.

كما ينبغي الإشارة إلى أن بعض القصائد لم تَخْلُو من وحدة القافية من بدايتها إلى نهايتها، وهذا ما نجده في قصيدة "مع المروج" إذ تقول:

هذي فتاتكِ يا مروج فهل عرفتِ صدى خطاها

عادت إليكِ مع الربيع الحلو يا مثـوى صباها

عادت إليكِ ولا رفيق على الدروب سوى رؤاها[2]

كانت القصيدة على وزن بحر المتقارب، فكانت نهاية البيت حركة (فعولن //0/0) أي أن القافية كانت (/0/0)، فنجد مثلا: خطاها //0/0 ،الخيالي /0/0 ،النّضير/0/0 ،عانقيني /0/0 ...الخ. وتكرر الشيء ذاته في قصيدة (خريف ومساء) تقول الشاعرة:

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

ها هي الروضة قد عاثت بها أيدي الخريفِ

عصفتْ بالسُّجفِ الخضرِ وألوت بالرفيفِ[1]

حيث نلاحظ تكرار القافية الواحدة في جميع الأبيات، مثال ذلك: خريفي /0/0 ، الرفيف /0/0، الشتاء /0/ 0، طيور /0/0 ، الغروب /0/0 ، رفاتي /0/0...الخ.

ويمكن القول إن أغلب قصائد الديوان اعتمدت تنوّع القافية، إذ يعتبر هذا التنوّع من أبرز السمات الأسلوبية الغالبة على شعر الحداثة، ففي قصيدة "الشاعرة والفراشة" على سبيل المثال، تقول الشاعرة:

هناك فوق الربوةِ العالية هناك في الأصائل الساجيه

فتاة أحلام خيالية تسبح في أجوائها النائيه

الصمت والظلّ وأفكارها رفاقها، والسرحة الحانيه.[2]

نلاحظ تغيّر القافية في مقاطع مختلفة من القصيدة، فالقصيدة تنتمي لبحر السريع وقافيته (فاعلن /0//0)، وهكذا كانت القافية في مطلع القصيدة مثال ذلك:

الساجية (0//0) ، نيرانه (0//0) إحساسها (0// 0)، الساعرة (0//0)...الخ.

وفي إحدى المقاطع تتغير القافية بلا سابق إنذار من الشكل (0//0) إلى الشكل (/0/0) ومثال ذلك الربيع (/0/0)، المريع (/0/0) لتعود بعدها القافية إلى شكلها الأول في ثلاث مقاطع متتالية ثم ترجع القافية إلى التغيّر في آخر مقطع للقصيدة، مثال عن ذلك:

السماء (/0/0)، الفناء (/0/0). تقول الشاعرة:

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

ماذا ؟ تموتين ؟ فوا حسرتا على عروس الروضِ بنت الربيع

أهكذا في فوران الصّبى يـطـويك إعصار الـفـنـاء الـمـريـع

وحيدة، لا شيعتكِ الربى ولا بكى الروضُ بقلبِ صديع[1]

ما نلاحظه من خلال تقطيعنا للأبيات الشعرية وجود تنوعاً تقفوي حاصلا داخل بعض القصائد، وهنا يمكن القول إن الشاعرة تجاوزت التقليد من خلال تنويع القوافي داخل القصيدة الواحدة من سطر لآخر ومن مقطع لآخر. ويمكن القول أيضا أن هذه ظاهرة أسلوبية تميّز بها شعر فدوى طوقان، فمطواعية تغيّر القافية في بعض المواضع من القصائد استراتيجية إيقاعية مناسبة تسهم في ربط مقام القول بالحالة الشعورية التي يمرّ بها الشاعر "وتربط القافية السابقة أو اللاحقة في حالة انسجام أو تآلف دون اشتراك ملزم الروي"[2]

ولأن للقافية وظيفة دلالية فنية تكمن في كونها وعاء تصب في المعاني والعواطف. فهي تؤدي دورا مهما في تأكيد المعنى إذا جاءت منسجمة مع السياق بوصفها النهاية البارزة للوزن [3] .

ولهذا فإنها ليست جزءاً منفصلاً مكملاً يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل؛ لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك، وما دامت عنصراً داخلياً فليست "هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 58.

[2] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1998، ص180.

[3] ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى ، مطبعة السنة المحمدية، ط 1 ، مصر ، د.ت، ص165.

البيت هي التي تحددها" [1]. وبذلك فإن القافية تسهم في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة.

ومن الناحية الشكلية النظرية يمكننا أن نعد القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد للأوزان.

3- الرّوي:

يعتبر الروي أحد أعمدة البيت الشعري، الذي لا تتم القافية إلا بوجوده، ولا تتحدد قيمتها إلا به، فقد كانت العرب تسمي القصيدة على اسمه، فيقال لامية الشنفرى، وسينية البحتري، ...الخ. والروي صوت متكرّر عند نهاية كل بيت، و "هو أيضا الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويسمّى مطلقا إن كان متحرّكا، ويسمّى مقيّدا إن كان ساكنا"[2]. ولأن الروي أهم عناصر وحدة وتماسك القصيدة فضلا عن أهميته الإيقاعية، كان الروي "محط العناية الأول بين عناصر القافية عند الشعراء والنقاد جميعا"[3].

لقد وظفت **فدوى طوقان** سبعة عشر (17) روياً في ديوان "وحدي مع الأيام" وهي كالآتي: الهاء، اللام، الراء، النون، الفاء، القاف، الدال، الهمزة، الباء، الياء، الألف، الميم، السين، التاء، العين، الحاء، الكاف.

لقد أخذ الروي في الشعر الحديث مسارا جديدا عند الاستعمال، فلم يعد يشغل وظيفة توحيد بناء القصيدة، إنما انزاح عن ذلك، فلا تجده مكرّرا في كلّ الأبيات من بداية القصيدة إلى نهايتها إلا ما جاء سلفا. إنما هو متغير عند اقتضاء

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 74.

[2] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة، 2012، ص177 .

[3] مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، دار الوفاء، ط1، الاسكندرية، مصر، 2005، ص158.

الضرورة لتغييره، فتجده في بيت (ميما) أو (نون) وما يلبث إلا أن يتغير إلى (هاء) أو (راء) من مقطع لمقطع أو من بيت لبيت آخر.

إن الملاحظ لشعر **فدوى طوقان** يجد أنه مرّ بمراحل متعددة، أولها حين جعلت **فدوى** الشعر يتلوّن بهيكل القصيدة الحديثة من حيث التحرر من تغيير القافية في القصيدة وتنويع الروي فيها، وهذا ما كانت عليه أغلب قصائد الديوان، ففي مطلع الديوان نلاحظ وجود سبعة (07) أحرف روي في قصيدة "مع المروج"، وعشرة (10) أحرف روي في قصيدة "أوهام الزيتون" وغيرهم الكثير، إذ لا يقل الروي عن خمس أو ستة نوع في القصيدة الواحدة.

أما المرحلة الثانية التي مرّ بها شعر **فدوى طوقان** –بحسب الدراسة– فتتمثل في العودة إلى هيكل القصيدة العمودية كما كان الحال في الشعر العربي القديم، فالملاحظ أن **لفدوى** حنينا يرجع بها لنظم قصائد على وتيرة قصائد شعراء العرب، فنجد أربعة قصائد من الديوان عمودية لتشكل نسبة 12.12 بالمئة من مجموع قصائد الديوان، وهي:

- ✓ قصيدة (في درب العمر) والتي تتكوّن من عشر أبيات وحرف رويّ موحّد وهو (الباء) فتقول الشاعرة في مطلع القصيدة:

أتيت درب العمر مع قلبي أغـرس زهر الحب في الدرب

لـيـغـرق الـنـاس بـأشـذائـه تـنـهلّ في دفـق و في سـكـب[1]

- ✓ قصيدة (يتيم وأم) وعدد أبياتها (27) بيتا، وحرف رويّها (الميم)، و تقول الشاعرة في المقطع الثاني من القصيدة:

وا حـــــنـــــانـــاه لـأم أيـتّـــــم طوت النفس على خوف و غم

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 86.

فنضت عنها الثياب السود، لا لا تظنوا جرحها الدامي التأم

بل لدفع الشؤم عن واحدها يا لقلب الأم إن أشعر همّ !

و بدت في البيض من أثوابها من رأى إحدى حمامات الحرم[1]

✓ قصيدة (بعد الكارثة) وعدد أبياتها (25) بيتا، وحرف رويّها (الميم). تقول الشاعرة في مطلع القصيدة:

يا وطني، مالك يخني على روحك معنى الموت، معنى العدم

أمضّك الجرح الذي خانه أسأته في المأزق المحتدم[2]

✓ أما القصيدة الأخيرة و هي بعنوان (اليقظة) "27سطرا شعريا" فهي بداية المرحلة الثالثة التي مرّ بها شعر **فدوى طوقان**، وهي مرحلة المزج بين القصيدة القديمة وقصيدة الحداثة من حيث الشكل العام للقصيدة.

تقول الشاعرة :

أيها الشرق، أي نور جديد لاح في عتمة الليالي السود

لفّ شمّ الجبال و السهل و الحَزْن، و هام الربى و رمل البيدِ[3]

وأمثلة المزج بين القديم و الحديث واضحة وجلية أكثر في آخر الديوان وذلك من خلال قصيدة (رقيّة) وهي أطول قصائد الديوان؛ حيث تتكون من (76) بيتا، وهي

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 136.

[2] المصدر نفسه، ص 148.

[3] المصدر نفسه، ص 146.

قصيدة عمودية تنقسم إلى ثمانية (08) مقاطع، في كل مقطع تسع (09) أبيات عدا المقطع الأخير فإنه يتكون من (13) بيتا، ولكل مقطع حرف روي خاص به.

ويمكن اعتبار هذا الانزياح خاصية أسلوبية حديثة تحسب لشعر **فدوى**، فهي شاعرة حديثة مرتبطة بالقصيدة العربية القديمة ارتباطا وثيقا يجعلها تنظم الحديث لتعود في الأخير وتمزج الحديث بالقديم من ناحية الشكل العام للقصيدة، أما المضمون فالاختلاف واضح بين مواضيع شعر فدوى طوقان المبعوث من تجربتها الشعرية كما هو حال الشعر الحديث وبين مواضيع الشعر العربي القديم المعروف.

أما باقي قصائد الديوان فغالبا ما كانت تحمل أكثر من أربع أو خمس حروف روي موزّعة على الأبيات حسب دفقات التجربة الشعرية للشاعرة، ففي قصيدة "مع المروج" مثلا نجد الشاعرة نوّعت في حرف الروي أواخر أبيات القصيدة فوصلت إلى سبع حروف روي، وهي:

الهاء، اللام، الراء، النون، الفاء، القاف، الدال، إذ تقول الشاعرة في المقطع الأول للقصيدة:

هذي فتاتكِ يا مروج، فهل عرفتِ صدى خطاها

عـادت إليـكِ مـع الربيـع الحلـو يا مثـوى صباها

عادت إليـكِ ولا رفـيق على الـدروب سـوى رؤاها

كـأمـس، كـالـغد ثرّة الأشـواق.. مـشبـوبا هـواها[1]

ثم تقول في المقطع الثاني:

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 49.

هي يا مروج السفح مثلك، إنها بنت الجبال

"جرزيم" روى قلبها وسقاه مظن خمر الخيال

درجت على السفح الخضر، على المنابع و الظلال

روحا تفتح للطبيعة، للطلاقة، للجمال[1]

لتنتقل للمقطع الثالث قائلة:

روحا شفيفا رقته لطافة الجو النضير

ومفاتن السفح الغني، وخضرة الوادي الشجير

روحا رهيف الحسّ، متّقد العواصف و الشعور

يهوى الجمال، يعبُّ لا يَروى، من الفيض الكثير[2]

يعكس تنوّع الرويّ في القصيدة روح الشاعرة التي يتغيّر بها التعبير حسب الحالة الوجدانية التي تنتابها، وهي تخاطب المروج التي ألفت التردد عليها في وقت مضى، و لشدة التعلق بتلك المروج أسمت نفسها فتاتها (فتاتك...)، و التي غابت عنها لزمن طويل لتعود و تسألها (فهل عرفت صدى خطاها؟). فحال روح الشاعرة حال تلك المروج الجميلة والفاتنة والعاشقة للحرية والطبيعة ...إلخ.

إن توظيف الشاعرة لحرف (الهاء) كرويّ أول في مطلع القصيدة، وهو حرف حلقي جهري يدل على الانفتاح، إذ هو مناسب لمقام التعبير عن شوق الفتاة للمروج، وشوق الروح للانفتاح والحرية والطلاقة.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

ثم تنتقل الشاعرة إلى حرف روي آخر وهو (اللام) وهو حرف ذلقي، جهري يدل استعماله على حب الانفتاح دلالة على الانحراف والانزياح عن كل المألوفات، إذ بدأت الشاعرة في الغوص في تفاصيل روحها المتحررة التي تطلب الحرية والطلاقة، واستعمال عبارات (خمر، روحا تفتح، الطلاقة...إلخ) أكبر دليل على قوة التعبير عما يختلج بالوجدان.

كما أن انتقال الشاعرة لتوظيف حرف روي جديد (الراء) في المقطع الثالث مواصلة صريحة للشاعرة في التعبير عن التمسك بحب التحرر والانفتاح كما هي صفة حرف رويّه، فالراء حرف ذلقي جهري يمتاز بالانحراف والانفتاح...إلخ. كذلك الأمر مع باقي مقاطع القصيدة فأغلب الحروف المستعملة جهرية توحي بارتباط الشاعرة بالحرية والانفتاح كأنها تنادي لذلك كل ذي روح محبّ للحرية والحياة.

ولكل حرف من حروف الروي المستعملة دلالة وقصد معين رمت إليه أبيات القصائد، كما أن له ميزة تخصّه يتعمد الشاعر اللجوء إليها ليُحمّل الحرف مسؤولية إيصال شحنة العواطف المختزنة داخل روح الشاعر من أجل مساعدته في فك قيود الظلام ليخرج بها إلى نور العبارات المترجمة لما بداخله، من صدق وقوة وألم وشوق وحسرة و...إلخ. في مقابل استقلال الروي عما سارت عليه القصيدة العربية.

ودلالات الحروف المستعملة في الروي كالآتي:

الهاء: حرف حلقي، يمتاز بالجهر والشدة، الاصمات، الاستفال، الانفتاح.

النون: حرف ذلقي، يمتاز بالجهر، الغنة، التوسط بين الشدة و الرخاوة، و الاستفال، والانفتاح والاذلاق.

الميم: حرف شفهي، يمتاز بالجهر والانحراف والتكرار، التوسط بين الشدة والرخاوة، الاستفال والانفتاح، الاذلاق.

الراء: حرف ذلقي، يمتاز بالجهر والانحراف والتكرار والتوسط بين الشدة والرخاوة والاستفال والانفتاح والإذلاق.

الحاء: حرف حلقي، يمتاز بالهمس، الرخاوة، والاستفال، الانفتاح، الاصمات.

الياء: حرف شجري، يمتاز بالجهر، الاصمات، الخفاء، اللين، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح.

الدال: حرف نطعي، يمتاز بالجهر، الشدة، القلقلة، الاصمات، الاستفال، الانفتاح.

اللام: حرف ذلقي، يمتاز بالجهر، الانحراف، التوسط بين الشدة والرخاوة، الانفتاح، الاذلاق.

السين: حرف أسلي، يمتاز بالتصفير، الأصمات، الاستفال، الهمس، الرخاوة، الانفتاح[1].

إن الحرف الأكثر تداولا بين حروف الروي داخل قصائد الديوان هو حرف "الميم" والذي هو كما ذكرنا سابقا حرف جهري يمتاز بالانحراف والتكرار، متوسط الشدة والرخاوة، و من ميزاته الاضطراب والحدة والقطع، كما يحمل دلالة الحزن و الخوف.

مما سبق ذكره، نستنتج أن البنية الصوتية بإيقاعيها الداخلي و الخارجي، لها قيمة فنية و جمالية تضفي على النص الشعري مسحة جمالية، فمن خلال الاستقراء الاحصائي للأصوات (المجهورة و المهموسة والانفجارية و الاحتكاكية)، نجد تواترها بدرجات متفاوتة، وإن كان للأصوات المجهورة النصيب الأكبر من التواتر، إلاّ دليل على الحالة النفسية المضطربة التي عاشتها الشاعرة من حزن وألم وأسى، هذا ما لاحظناه في: (رقيّة، الروض المستباح، خريف و مساء، الشاعرة والفراشة) من قصائد الديوان.

[1] ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة، 2012، ص179.

زيادة على التكرار التي اتبعتها فدوى في شعرها، من خلال تكرار بعض آلياته كـ: (الحرف، الفعل، والاسم، و الجملة).فقد أخذ تكرار الصوت (الحرف) حصة الأسد في أغلب قصائد الديوان، ليوحي بالقلق النفسي الذي تعاني منه الذات الشاعرة، فحياتها مليئة بالمعاناة والمآسي، لذلك عمدت إلى تكرار بعض الجمل في صيغ ايحائية معيّنة، و إن كان هذا النوع من التكرار الأقل ورودا في قصائد الديوان.

في حين شهدت الايقاعات الخارجية حضورا بارزا، و ذلك من خلال الأوزان والقوافي والروّي، وما إحصائنا لقصائد **فدوى طوقان** إلا دليل الأكبر على تنوع الواضح في بحوره الشعرية و إن غلب عليها البحر المتقارب، غير أن ميزة هذا التنوع لم تشمل بحور الديوان فقط، بل شمل القافية أيضا من خلال تغيّرها من مقطع لآخر في أغلب قصائد الديوان كـ: (مع المروج، الشاعرة و الفراشة)، وإن كان وجودها لا يكتمل إلا بوجود الروّي، هذا ما لاحظناه في طريقة نظم قصائدها؛ فإن تلوّنت بهيكل القصيدة الحديثة نجد تنوعا في رويّها (مع المروج، أوهام في الزيتون)، و إن عادت بالنظم على وتيرة قصائد شعراء العرب نجد حرف روي موحد و هذا ما بان لنا في (درب العمر، يتيم و أم، بعد الكارثة).

لكن إن كان المزج بين القديم و الحديث في طريقة النظم، مثلما لاحظناه في قصيدة (رقيّة)، نجد أن لكل مقطع حرف روي خاص به.

الفصل الثاني: الاختيار و التأليف على المستوى التركيبي و الدلالي

أولا: الاختيار و التأليف على المستوى التركيبي

1- زمن الأفعال

1.1- زمن فعل الماضي

2.1- زمن فعل المضارع

3.1- زمن فعل الأمر

2- أنواع الجمل

1.2- الجملة (لغة /اصطلاحا)

2.2- الجملة الخبرية

3.2- الجملة الانشائية (النداء، الاستفهام، التعجب، الأمر)

ثانيا: الاختيار و التأليف على المستوى الدلالي

1- الحقول الدلالية (لغة /اصطلاحا)

2- أنواع الحقول الدلالية

1.2- حقل الحب

2.2- حقل الغربة

3.2- حقل الطبيعة

أولا: الاختيار و التأليف على المستوى التركيبي:

يعد المستوى التركيبي من أهم المستويات في البحث اللساني، إذ تعالج الدوال من السياق الكلي الذي تتموضع فيه قصد استخراج الدلالة الخاصة بالتركيب. كما أنه يعمل على اختيار القيم التعبيرية للتركيب ضمن ثلاث مستويات: مكونات الجملة، بنية الجملة و الوحدات العليا، التي تتألف من جمل بسيطة[1].

إذن المستوى التركيبي يتعلّق بأبنية التراكيب و الجمل و ائتلاف الكلمات فيما بينها.

1- زمن الأفعال:

الفعل ما دل على معنى في نفسه مقترن بزمن، ومن علاماته أن يقبل "قد" نحو: قد حضر المعلمُ"، أو السين نحو "سيأتي العُلمُّ"، أو سوف نحو "سوف أزورك"، أو تاء التأنيث الساكنة، نحو "حضرت هندُ"، أو ضمير الفاعل نحو "نجحت في الامتحان"، أو نون التوكيد، نحو: "أكتُبنَّ"[2]. أو تاء الضمير نحو: "نَجَحتَ" أو ياء المخاطبة نحو "تَدرُسينَ" أو النواصب نحو: "لن يَنجَحَ الكسول" أو الجوازم، نحو "لم أَتَقَاعَس عن عصرته وطني".

و ترتبط الأزمنة بالأفعال بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام: ماض، مضارع، و أمر، و يكون ذلك على حسب حال التكلم؛ إذا كان زمن الحدوث قبل التكلم سمي ماضيا، و إذا كان عند التكلم سمي مضارعا، و إذا كان بعد التكلم سمي أمرا أو مستقبلا[3].

---

[1] ابراهيم رومايني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ط 2، دار هومة للنشر، الجزائر، 2003، ص 239.

[2] حسن حمد: معتمد الطلاب في قواعد النحو لجميع المراحل، عالم الكتب، ط 2، بيروت، لبنان، 2008، ص 7.

[3] محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية(دراسة أدبية نقدية)، عالم الكتاب، نهج نابلسي، تونس، 2006، ص 27.

و"الفعل في اللغة نفس الحدث الذي يحدثه الفاعل من قيام أو قعود أو نحوهما، ومنه قوله تعالى: {وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِم فِعلَ الخَيْرَاتِ}"[1].

وهو "ما دلّ على زمن، ويفيد التجدد والحدوث في زمن وقوعه، مثل: يقوم مُحَمَّد، أفاد حدوث القيام بعد أن لم يكن، فقد كان جالسا أو نائما، ودلّ الفعل على الزمن، وهو التجدد فهو يقوم ومازال في الحدث"[2]. ويفيد الفعل التقيد بزمن الوقوع، وأزمنة الفعل هي(الماضي، المضارع، المستقبل)، قال سيبويه: "أما الفعل، فأمثلة أُخِذتْ من لفظِ أحداثِ الأسماء، وبُنيت لما مضى، وما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع"[3].

وتتوزع الأفعال بين قصائد الديوان وحدي مع الأيام بصورة واسعة، وبكثرة مُلاحظة لها داخل نصوصه الشعرية، كما تتنوع أزمنتها بين الماضي والمضارع والأمر، وتختلف مرات ورود هذه الأزمنة حسب كل قصيدة. و لقد قمنا بإحصاء الأفعال في بعض قصائد الديوان حسب تنوّع أزمنة الفعل في الجدول الآتي:

القصيدة	فعل ماضي	فعل مضارع	فعل أمر	المجموع
مع المروج	17	19	02	38
خريف و مساء	22	33	01	56
الشاعرة و الفراشة	39	26	00	65
مع سنابل	16	20	00	36

[1] هلال عبد الله الحسيني: الفعل المضارع في ضوء أساليب القرآن، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، 1984، ص8.

[2] محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية)، دار النشر للجامعات، ط 1، 2011، ص95.

[3] سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ج:1، الخانجي، ط 3، القاهرة، مصر، 2009، ص22.

القمح				
هروب	21	33	04	58
أشواق حائرة	32	29	00	61
في ضباب التأمل	29	10	00	39
الصدى الباكي	19	10	03	32
في محراب الأشواق	25	14	00	39
و أنا وحدي مع الليل	18	11	00	29
من وراء الجدران	23	09	00	32
يتيم و أم	30	10	00	40
الروض المستباح	32	20	07	59
بعد الكارثة	25	11	01	37
مع لاجئة في العيد	25	12	00	37
رقية	72	35	00	107
المجموع	445	302	18	765

كما هو متعارف، أن للفعل في العربية ثلاث أزمنة ماضٍ ومضارعٌ وأمر، يقول **ابن الأنباري**: "إن قال قائل: لم كانت الأفعال ثلاثة: ماضي وحاضر ومستقبل؟ قيل: لأن الأزمنة ثلاثة، ولما كانت ثلاثة وجب أن تكون الأفعال ثلاثة: ماضٍ، وحاضرٌ، ومستقبلٌ"[1].

ولكل زمن من الأزمنة دلالة تُفهم من الاستعمال ومن سياق الكلام، والملاحظ من خلال الجدول أعلاه ، أن الفعل الماضي هو الأكثر تكرارا في قصائد الديوان، حيث بلغ عدد الأفعال الماضية في القصائد المختارة فيها (445) فعلا موزعة بين أبياتها، لتأتي الأفعال المضارعة في المرتبة الثانية بـ (302)، و عدد تكرار أفعال الأمر بـ (18) فعلا موزعة في قصائد الديوان.

كما نلاحظ أيضا أن الأفعال جاءت متنوعة الأزمنة و متفاوتة الحضور في كل قصيدة، فنجد على سبيل المثال قصيدة (رقيّة) تحمل أكبر نسبة فعلية و ذلك بقيمة 107 فعلا، تليها قصيدة (الشاعرة و الفراشة) بـ 65 فعلا.

و نرجع سبب تعدد و تنوع الأزمنة و تفاوتها حسب كل قصيدة من الديوان إلى حركة القصائد الدائمة، فالشاعرة في صراع مع الأحداث و في حركة مستمرة، تبحث و تنقب.

1.1- زمن الفعل الماضي:

لقد وضع الماضي للدلالة على زمان في غير تعيين، و قد يدل على الحال بالإنشاء أي إنشاء العقود، و قد يدل على الاستقبال بعد أداة شرط (غير لو) و بعد (لا النافية) يسبقها قسم في الدعاء[2].

[1] أبو البركات الأنباري: أسرار العربية، تح: مُحَمَّد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، ص315.

[2] حنا الفاخوري: الأصول الواضحة في الصرف و النحو، ج 8، منشورات مكتبة سمير، ط 1، بيروت، لبنان، 1962، ص7.

و من مصطلحات الفعل الماضي ذكر **أبو القاسم المؤدب** للفعل الماضي اصطلاحات أربعة: أولها معروف على وقف دلالته الزمنية أو الشكلية، فقال: "و يسمى الماضي ماضيا و واجبا و عائدا و معرى"[1].

ثم بدأ يذكر علل هذه المسميات فقال: "و سمي ماضيا لأنه مفروغ منه و لوقوعه في الزمان الماضي و سمي واجبا لأنه وجب أي سقط و فرغ منه مأخوذ من قولهم: وجب علينا الحائط: إذا سقط، وجبت الشمس: إذا غابت... و سمي عائرا لأنه عار أي: ذهب و منه قيل لحمار الوحش: عير الركوب رأسه ذاهبا في الفلاة... و سمي المعري لأنه عري من الحروف و العوامل و الزوائد[2].

وحسب رأي اللغويين، فإن زمن الماضي وصيغته " قد وُضعت أصلا في اللغة العربية للدلالة على الزمن الماضي، ولهذا جاءت في أغلب استعمالاتها للدلالة على الزمن الماضي مطابقة مع أصل وضعها، إلا أنها قد تدل على غير الماضي، كالحال والاستقبال... وهذه الدلالة المحوّلة أو الطارئة على صيغة الماضي، ليست دلالة الصيغة الصرفية الإفرادية، وإنما نتيجة ورود صيغة الماضي مع غيرها في تراكيب لغوية معينة، اتّفَق النحّاة على صلاحية دلالتها على الحال والاستقبال، لما تحدثه القرائن والأفعال المساعدة على تعيين الجهة الزمنية المقصود التعبير عنها من طرف المتكلم"[3]. من هنا كان يمكن للزمن الماضي أن يتحوّل من الصورة الأصلية (الدلالة على الزمن الماضي) إلى صور فرعية أخرى، يقع ذلك حسب السياق والقرائن، ويمكن إيراد حالات تحوّل دلالة الماضي للدلالة على غير أصل وضعه في الحالات الآتية:

أ- الدلالة على زمن الحال.

---

[1] صبيح التميمي: دراسات لغوية في تراثنا القديم (صون، صرف، نحو، دلالة، معاجم، مناهج، بحث)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص 88 – 89.

[2] عزيز خليل محمود: المفصل في النحو و الاعراب (الافعال)، ج 1، دار البعث، د ت، قسنطينة، الجزائر، ص 38.

[3] عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية وأساليبها، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص63 - 64.

ب- الدلالة على الزمن المستقبل.

ج- الدلالة على الزمن العام[1].

نجد في بعض القصائد سيطرة و غلبة لصيغة الماضي، كما تجد أخرى خلاف ذلك بحيث تميل الكفّة لصالح صيغة المضارع.

دلّت أغلب الأفعال الماضية في القصيدة على الزمن الماضي، وقلّما وُجدت أفعال ماضية تدلّ على غير ما وُضع له زمن الفعل، تقول الشاعرة:

هذي فتاتك يا مروجُ، فهل عرفت صدى خُطاها

عادتْ اليكِ معَ الربيعِ الحلوِ يا مثوى صِباها

عادتْ اليكِ ولا رفيق على الدروبِ سوى رُؤاها

كالأمسِ، كالغدِ ثرّةُ الأشواقِ .. مشبوباً هواها[2]

جميع الأفعال الماضية التي وردت في هذه الأبيات مثل: (عادت، عرفت) جاءت تحمل دلالة الوقوع في زمن الماضي،إضافة إلى اختيار دقيق لحقل من الكلمات المعبّرة عن الطبيعة، وكلّها ترمي إلى التعبير و تجسيد الثورة النفسية عن طريق الطبيعة و الواقع. كما لم تخلو القصيدة من أفعال ماضية تدلّ على غير زمن الماضي بل تدلّ على زمن الحال أو المستقبل أو الزمن العام.

دلّت الأفعال الماضية التي تحملها الأبيات السابقة على أزمنة مختلفة، منها زمن الحال ومنها الزمن العام؛ فهي أفعال ماضية تدلّ على زمن الماضي والحال وزمن المستقبل في الوقت ذاته، وبذلك تكون دلالة الأفعال استمرارية منذ الزمن الماضي إلى زمن الحال وإلى

[1] ينظر: البشير جلول: التحويل الزمني للفعل الماضي في العربية، مجلة المخبر، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع: 6، 2011، ص3.

[2] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص49.

زمن مستقبل، وفهمُ المقصد من استعمال الفعل الماضي يكون من سياق المقام ومن موضوع القصيدة و ألفاظها.

فالفعل الماضي يدل على مختلف الأزمنة، وهذا ما أضفى جمالا إيقاعيا وأدبيا على هذه الأبيات يرجع ذلك إلى عدة أسباب من بينها التلاعب باستعمال الزمن الماضي. لذلك لاحظنا كثرة وروده في القصيدة؛ حيث إنه مثّل نسبة حوالي 58.25% من إجمالي عدد الأفعال الموزّعة بين أبيات القصيدة.

2.1– زمن الفعل المضارع:

بالنسبة للفعل المضارع فقد كان استعماله معتدلا ومتعادلا مع نسبة استعمال فعل الأمر في القصيدة، ويُرمَزُ للمضارع بصيغة "يفعَلُ"، يقول سيبويه: "الأفعال المضارعة لأسماء الفاعلين التي في أوائلها الزوائد الأربع: الهمزة والتاء والياء والنون...وإنما ضارعت أسماء الفاعلين أنك تقول: إنّ عبد الله ليَفعلُ، فيوافق قولك لفاعل، حتى كأنّك قلتَ: إن زيدا لفاعل فيما تريد من المعنى. وتلحقه هذه اللام كما لحقت الاسمَ، ولا تلحق "فعل" اللام. وتقول: سيفعل ذلك وسوف يفعل ذلك، فتلحقها هذين الحرفين لمعني كما تلحقُ الألفُ واللام الأسماء المعروفة"[1]. فالمضارع ما ضارع أو جاور اسم الفاعل وهو الاسم لذلك يحتمل اللام كما يحتملها الفاعل، " والمضارع يتلقى الإعراب، مثلما تتلقاه الأسماء، وتتميز الأفعال بالجزم، فيما تتميّز الأسماء بالجر، ويشتركان كلاهما في الرفع والنصب. والمضارع يسند الإعراب، إذ يُرفعُ فاعله ويُنصبُ مفعوله، إضافة إلى عمله في كلّ الظروف الأخرى، ولهذا السلوك ما يُضارعه جزئيا في الأسماء كالمصدر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة واسم التفضيل"[2].

والفعل المضارع في أبسط تعريفاته: "ما دلَّ على معنًى في نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال، مثل "يجيءُ ويَجتهدُ ويتعلّمُ " وعلامته قبول (السين) أو (سوفَ) أو (لم)

[1] سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ج:1، الخانجي، ط 3، القاهرة، مصر،2009، 1، ص14.

[2] عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن في العربية: دراسة النسق الزمني للأفعال، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط : 1، 2006، ص49.

أو (لن)، مثل سيقول، سوف نجيء، لم أكسل، لن أتأخر، قال تعالى: { سَيَقُولُ السُّفَهَاءُ مِنَ النَّاسِ مَا وَلَّاهُمْ عَنْ قِبْلَتِهِمُ الَّتِي كَانُوا عَلَيْهَا قُلْ لِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ } [البقرة: 142][1]".

ويتميّز المضارع بابتدائه بحروف زائدة تجعل منه يدلّ على زمن الحاضر، فإن قيل: لمَ زيدتْ هذه الحروف؟ دون غيرها، قيل: الأصل أن تُزاد حروف المد واللين، وهي الواو والياء والألف، إلاّ أن الألف لما لم يمكن زيادتها أولا، لأن الألف لا تكون إلا ساكنة، والابتداء بالساكن محال، أبدلوا منها الهمزة، لقرب مخرجيهما، لأنهما هواءان يخرجان من أقصى الحلق، وكذلك الواو أيضا لما لم يمكن زيادتها أولا، لأنه ليس في كلام العرب واو زيدت أولا فأبدلوا منها التاء، لأنها تبدل منها كثيرا، ألا ترى أنهم قالوا: تراث، وتجاه، وتخمة، وتهمه وتيقور...إلخ[2].

إن بنية الفعل المضارع كانت أقل حضورا في قصائد الديوان **لفدوى** ، ولعل ذلك يرجع لدلالة بنية المضارع التي تتسم بأنها "ذات دلالات زمانية آنية أي أن أغلبها مرفوعة والرفع في المضارع دلالة الحالية، كما النصب دلالة الاستقبال والجزم دلالة المضي، كما إن البنيات الزمانية الآنية تثير مشاعر إيحائية تظل تتسع، وتتشعب فتذكي تذكارات عالقة بالشعور، تمتد وتتفسح أبعادها خالقة حركة متصلة الحلقات متتابعة الأحداث"[3].

لقد كانت نسبة الأفعال المضارعة في القصائد المختارة لشعر ديوان وحدي مع الأيام لـ **فدوى طوقان** تقدر بـ 302(302) فعلا ، و لقد احتلت قصيدة (رقيّة) هي الأخرى أيضا أكبر عدد للأفعال المضارعة بـ (35) فعلا، و بعدها قصيدة خريف و مساء بـ (33) فعلا، ثم أشواق حائرة بـ (29) فعلا.

[1] ينظر: مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج 1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1993، ص33 .

[2] أبو البركات الأنباري: أسرار العربية، تح: محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، ص23.

[3] ينظر: هادي نهر: دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2011، ص199.

والملاحظ انتقال الشاعرة بين الأبيات من الفعل الماضي أولا –من أجل وصف وذكر ما عاشته و عانته في حياتها الماضية، ثم استعمال زمن المضارع، ذلك نحو قولها:

هاضهُ الوهن، و أعياه الألمْ وسـطا الـضعف عليه و السقم

خاشع الأطراف من إعيائه مـا بـه يـقـلب كـفـاً أو قـدم

متداعٍ جـسـمه، منـخـذل، لجّتِ الحمّى عليه فـاضـطـرم

سـاكن الـأوصال إلا بـصـراً زائـغـا، يـطـرف حيناً، و يجم

ابـن سـبـع برَّح الـيـتـمُ به رحـمـة الله لـه نـضـو يـتـم

كسرتْ من طـرفه مسـكنة لـبسـتْ هـيْـأته مـنـذ انـفـطـم[1]

نلاحظ ورود المضارع متتاليا في هذه الأبيات (يقلب، يطرف...) إذ تحمل هذه الأفعال في مجملها معاني الألم والهلاك والسخط و الجوع و الفقر، ولعل زمن المضارع كان الأنسب للتعبير عنها حيث دلّت أبنية المضارع وصيغه على استمرارية الفعل إلى ما يُستقبل من الزمن، فالشاعرة تبعث من خلال هذا التوظيف إلى جعلنا نستشعر و نعيش ما تحتويه معانيه القصيدة من مشاعر و أحاسيس في وقتنا الحالي. فيوحي المضارع بوقوع ردّ الفعل بعد الفعل الذي كان بزمن الماضي.

وحرصت الشاعرة على تناسب الحركات داخل القصائد كانت دقيقة، وهذا ما لاحظناه من خلال الأبيات، فكلّما ورد استعمال الماضي، أتبَع ذلك ببنية المضارع التي تأتي في صورة ردة لما حدث في الماضي البعيد من ذلك، والمضارع حامل لدفق من المعاني، حاشد لصور تتنامى تدريجيا للتعبير عنه بأسلوب جديد يعتمد على الإيحاء.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 132.

ومع العلم بأن أحرف المضارعة (أنيت) هي التي تمد أنساق الكلام وتسلسلها على وفق امتداد الفرد في المجتمع، فالتحقيق عند النحاة في ترتيب أحرف المضارعة أن تُقدّم الهمزة، ثم النون، ثم التاء، ثم الياء، وذلك لأن الهمزة للمتكلم وحده، والنون للمتكلّم ومن معه، والتاء للمخاطب مطلقا واحدا كان أو جماعة مثنى أو مجموعا، مذكّرا أو مؤنثا، الياء للغائب والأصل أن يخبر الإنسان عن نفسه وعن غيره، ثم للمخاطب ثم للغائب[1].

كانت **فدوى** في شبابها تخشى الموت وما يليه من أحداث، ففي قصيدة (خريف و مساء) تقول:

آه يا موت ترى مت أنت؟ قاس أم حنون أبشوش أنت أم جهم؟ وفيٌّ أم خؤون؟

يا ترى من أي آفاق ستنقض عليه؟ يا ترى ما كنه كأس سوف تزجيها إليه؟

قل، أين، آفاق ستنقض عليه؟ ذلك جسمي تأكل الأيام منه و الليالي

و غدا تلقي إلى القبر بقايا الغوالي وي كأنني ألمح الدود قد غشىّ رفاتي

ساعيا فوق حطام كان يوما بعض ذاتي عائثا في الهيكل الناخر، يا تعس مآلي[2]

فعاشت و امتد بها العمر و الأجل، إلى أن أصبحت تتمنى الموت و تنتظره بقبول و رضى، هذه الأبيات من قصيدة (خريف و مساء) تجسد ذلك عن طريق كثرت الأفعال المضارعة التي تنقل امتداد حياة و مشاعر الفرد إلى المجتمع أو القارئ.

ويتميّز الزمن النحوي "عن سواه بارتباطه عضويا بممارسة الكلام، إذ يتحدد وينتظم كوظيفة للحديث، وهو الزمن الذي يؤطر النص ليبلور لحظة تاريخية يرتبط بها الكاتب أو

[1] ينظر: أبو البركات الأنباري: أسرار العربية، تح: محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، ص199.

[2] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 53 – 54.

الشاعر، وهو الزمن المركب للنص من الداخل، إذ تلعب اللسانيات النصية دورا هاما في إبرازه، وتوضيح خصائصه مما يساعد على إدراك بنيته في النص"[1].

وقد أولى علماء اللغة اهتماما خاصا بالزمن النحوي، ذلك من أجل تنفيذ قراءة النص قراءة لغوية نحوية من خلال الأزمنة التي تدور فيه، و "بنية الزمن في النص تعطي إمكانية هامة لإدراك العالم الذي نراه بأعين الشاعر"[2].

ويُضافُ إلى تجربة الشاعر امتزاج الأزمنة داخل النص الشعري كل ذلك يصنع عالما إبداعيا خاصا بالشاعر ومتلقي نصوصه. "كما أن دلالة المضارع قد تفيد ارتباط الشاعر بالمرحلة الراهنة التي يعيشها"[3]، ويحاول نقل مضمونها من خلال لغته وتجربته إلى المتلقي في المستقبل.

وتقتضي حركة الأزمنة داخل القصيدة إتباع أداء بنائي خاص يناسب مقتضى ما ينقله الشاعر من تجربة درامية أو حكائية ...إلخ، فقد وُجِدت الأفعال المضارعة في القصائد الديوان على وزن " (يفعل) ثم (تفعل) ثم (نفعل) على عكس الترتيب الذي وضعه النحاة وإن دلّ ذلك فإنما يدلّ على أن مقتضى القصيدة ومضمونها هو من يحكم حركة أداء البناء داخلها، وفاعلية القصيدة تقتضي مخاطبة الفرد والجماعة، تأنيثا وتذكيرا، والشاعر يخاطب هذه الفاعلية التي يعتبرها الأنسب للتعبير.

كما تناسب حركة بناء الزمن مخاطبة المتلقي لتخالف القصائد —بذلك– جمود النص الشعري الذي لم يجعل اللغة مجرّد سرد للأحداث في أزمنة وقوعها، إنما تجاوز ذلك لإقحام المتلقي في التجربة من أجل مشاركة الإحساس والشجون والشعور بروح المسؤولية تجاه

[1] ينظر: صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة(قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة وهران، 2013، ص158.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص159.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص159.

التصدي لمثل هذه الأفعال والأقوال. وبذلك "تختفي الـ(أنا) (أفعل)، فإن ظهرت فإنها تتوحد في بنية التعبير"[1]. فنلاحظ في قولها في قصيدة (مع سنابل القمح):

كم بائس، كم جائع، كم فقير

يكدح لا يجلي سوى بؤسه

مُترَف يلهو بـدنيا الفـجور

قد حصر الحـياة في كأسه[2]

لقد وصفت **فدوى** في العديد من أبيات قصائدها حالات الحزن و الأسى و المشاكل و الآلام التي عانت منها في المجتمع، و جسدت ذلك بكثرة الأفعال المضارعة لإحياء البشريّة و الإنسانيّة و المضيّ قدماً نحو العدالة الاجتماعية .

و سبب استخدام الشاعرة للأفعال المضارعة بكثرة هو ناجم عن اختيارها لهذا الزمن بنسبة كبيرة تقترب بحد كبير لنسبة الأفعال الماضية لأن هذا يعود إلى أنّ الشاعرة في أغلب قصائد ديوانها "وحدي مع الأيام" تصف حالة كانت حاضرة فيها و معايشة لها و لأحداثها، فهي تعكس طبيعة الصراعات التي عاشتها في وحدتها.

3.1- زمن فعل الأمر:

عرّف علماء اللغة الأمر على أنه: "طلب حصول الشيء بعد زمن التكلم، وعلامته قبول ياء المخاطبة نحو: اشربي، وبناؤه على السكون: أُدرسْ، أما المعتل، فمبني على تقصير الصوت الصائت: ارمِ، اخشَ...،وقوماً، قوموا فعلى حذف الصامت النون"[3].

[1] ينظر: هادي نهر: دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2011، ص200.

[2] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 66.

[3] عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 1998، ص164.

وقيل: هو "ما دلَّ على طلب وقوعِ الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر مثل: جيءْ واهِدْ وتعلّمْ وعلامته أن يدلّ على الطلب بالصيغة، مع قبوله ياء المؤنثة المخاطبة، مثل: اجتهِدِي"[1]، ويدل فعل الأمر على المستقبل، لأن الشيء الذي يُطلبُ لا يحصُلُ ولا يقع إلاّ بعد الطلب وانتهاء الكلام، نحو: { ربِّ اجعل هذا بلداً آمناً}[2].

فهذا المعنى مطلوب تحقيقه في زمن المستقبل: أي بعد انتهاء الكلام. وأحيانا يدل زمان الأمر على دوام ما هو حاصل، نحو قوله تعالى: { يا أيها النبي اتّقِ الله }[3].

فالنبي لم يترك التقوى البتة، فإذا أُمر بها، كان المقصود الاستمرار عليها ومثلها قوله تعالى: { يا أيها الذين آمنوا آمنوا بالله ورَسوله }[4]؛ أي استمروا على إيمانكم. كما قد يدلّ فعل الأمر على المضيّ، نحو قوله تعالى:{ ادخلوها بسلام آمنين }[5] ، فقوله (ادخلوها) كان بعد دخولهم الجنة، بدليل قوله تعالى:{ إن المتَقِينَ فِي جَنّاتٍ وعُيُونٍ }[6] .

ومنه قول النبي لشخص رمى في الحج بعد الذبح (ارم ولا حرج)، فليس المراد أمره في المستقبل، لأن الرمي قد حصل في الماضي، وإنما المعنى المراد هو الموافقة على ما فعل، وليس من باب طلب القيام بالرمي مرة أخرى، وهذا كله واضح في دلالة الأمر على المضيّ. ومن دلالة فعل الأمر على الحال، قوله تعالى: { فليضحكوا قليلا وليبكوا كثيرا }[7]، فالضحك للحال والبكاء في الاستقبال.

---

[1] الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج:1، المكتبة المصرية، ط 30، مصر، 1994، ص 33 . 34.

[2] سورة البقرة، الآية 126.

[3] سورة الأحزاب، الآية 1.

[4] سورة النساء، الآية 136.

[5] سورة الحجر، الآية 46.

[6] سورة الحجر، الآية 45.

[7] سورة التوبة، الآية 82.

وقد يكون فعل الأمر غير مطلوب حصوله، إنما يذكر للتحذير منه، وذلك كأن نقول "اعمل خيرا تلق خيرا" أو أن تقول: "ازرع شوكا تجن شوكا"، فأنت لا تأمر مخاطبك بعمل الشر ولا يزرع الشوك، وإنما أنت تحذّره من عاقبة فعل السوء[1]. و القارئ لقصيدة (الروض المستباح)، و قصيدة (الصدى الباكي)، و قصيدة (هروب) و (بعد الكارثة)، نلاحظ هذا النوع من الدلالة في أفعال الأمر التي وردت فيه حيث لم ترِد الشاعرة طلب حصول شيء في المستقبل، إنما كان القصد من وراء الأمر التوبيخ والتحذير من العواقب، كقول الشاعرة في قصيدة (هروب) في المقطع الثالث:

قفي، أين تمضينَ، فيمَ اندفاعُك، من ذا ترين بأفق الشرود

وما هذه؟ رجفة في كيان ممّا تشدّ عليه القيود[2]

و تقول أيضا في المقطع الرابع من نفس القصيدة:

قفي؟ أينَ تمضين؟ من ذا ترين هنالك عبر الفضاء العظيم

و ماذا يشوقك؟ أم من ينادي و يومئ من شرفات السديم؟[3]

و في قصيدة الروض المستباح تقول في المقطع التاسع:

انفضْ جناحيك من الرقدةِ يا طائري، أخشى عليك المصير

لا تُمكِن البوم من الروضة أرى لذلك البوم شأناً خطير[4]

و في المقطع العاشر من نفس القصيدة:

[1] ينظر: خالد مصطفى الدمج: النخبة الصرف من أحكام علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2016، ص30.

[2] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 68.

[3] المصدر نفسه، ص 69.

[4] المصدر نفسه، ص 145.

تربّصوا في لهفة و انتظار و دبّروا للأمر ما دبّروا ..

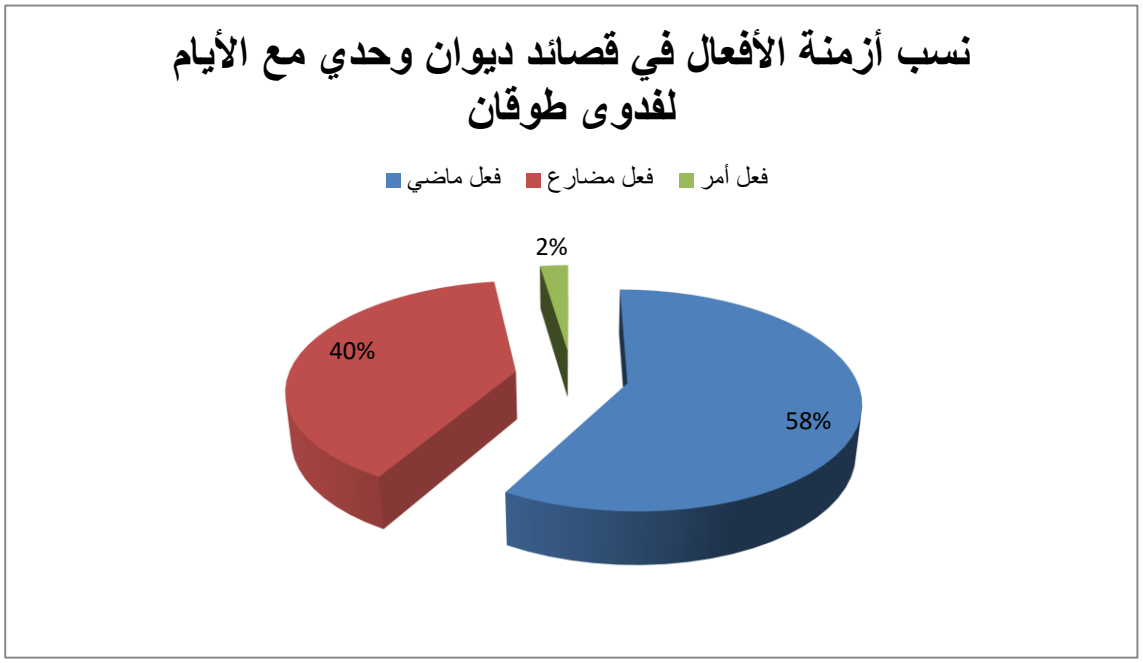
تحفزهم تلك الأماني الكبار و أنت أنت المطمع الأكبر[1]

ابتدأت هذه الأبيات بأفعال أمر صريحة، فقالت: (قفي، تربصوا، انفض..) جميعها أفعال أمر تحمل دلالة أمر لم يُرد حصوله في المستقبل، إنما أريد به التحذير من ، إنّ تغيّر دلالات أزمنة الأفعال في اللغة الأدبية عموما والشعرية بوجه أخص، دليل على براعة الكاتب في انتقاء الأنسب لمقام السياق، فتوظيفه للأزمنة مع تحويل القصد من وراء الاستعمال أمر لا يجيده أيّاً كان، إنما هو اجتهاد في إضفاء جمالية على اللغة الشعرية التي طالما امتازت بالإيحاءات غير المباشرة خلال توصيل التجربة الشعورية من قِبل الشاعر.

فالأمر هو الحال أو الاستقبال وذلك من خلال الصيغة باللام، فالبنية الصرفية لفعل الأمر تقتضي الحال أو الاستقبال، وهي موجهة نحو المخاطب، ويدلّ الأمر على مقاصد وإيحاءات كثيرة تُفهمُ من السياق كالإتماس، التحذير، النصح، الدعاء ... يتحكم السياق في فهم أنواعه.

و في ما يلي مخطط بياني يوضح النسب المئوية لأزمنة الأفعال في ديوان وحدي مع الأيام لـ **فدوى طوقان**:

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 145.



نخلص من خلال هذا المخطط أن الأفعال في "ديوان وحدي مع الأيام" لـ **فدوى طوقان** قد وردت بأزمنة مختلفة، و بدلالات مكثفة و مختلفة.

فنجد مثلا في بعض القصائد سيطرة وغلبة لصيغة الماضي كقصيدة (رقيّة)، و قصيدة (الشاعرة و الفراشة)، و قصيدة (الروض المستباح)، كما نجد في أخرى خلاف ذلك بحيث تميل الكفّة لصالح صيغة المضارع. فنحن نجد على سبيل المثال لا الحصر . غلبة مطلقة للأفعال الماضوية في قصيدة (خريف و مساء) من ديوان وحدي مع الأيام، و قصيدة (هروب).

فالحضور مكثف للفعل الماضي في أغلب أبيات القصائد الديوان بواقع (445) فعلا مقابل (302) مضارعين و (18) فعل أمر، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على المخالفة ورفض الشاعرة للحاضر الممثل في المضارع والهروب منه للبحث في ثنايا الماضي عن القيمة والمقام العالي واسترجاع للمجد. فالماضي يتميز بسمة المخالفة للمضارع، فيربط بذلك بينهما جسرا ليقيم علاقة انسجام وتكامل، فالشاعرة تبحث في ثنايا الماضي عما يمكن أن يعلي به من الشأن ويرفع قدرها في الحاضر، فهاتان الصيغتان على الرغم من تخالفهما زمنيا إلا أنهما تلتقيان وتتكاملان دلاليا ومعرفيا.

2- أنواع الجمل:

أ-الجملة لغة:

الجُملة بالضّم: جماعة الشيء كأنها اشتُقت من جملة الحبل؛ لأنها قُوى كثيرة جمعت فأجملت جملة، و منه أخذ النحويون الجملة لمركّب من كلمتين أُسندَت إحداهما إلى الأخرى[1].

وقال **ابن فارس**: "(جُمُلُ) الجيم و الميم و اللام أصلان: أحدهما: تجمُّع عِظَمُ الخَلْقِ و الآخر: حُسْنُ، فالأول قولك: أجملت الشيء،[2] و أَجْمَلْتُه: حَصَلْتُهُ.

و في القرآن الكريم قال تعالى:{و قَالَ الَّذِين كَفرُوا لوْلَا نُزِلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً}[3]، وقالوا: أخذ الشيء جملة وباعه جملة؛ أي: متجمعا لا متفرقاً.

وفي لسان العرب **لابن** منظور "و الجملة واحدة الجمل و الجملة جماعة الشيء. أجْمَل الشيء جمعه عن تفرقه، أجمل الحساب كذلك، و الجملة جماعة كلّ شيء بكامله من الحساب و غيره"[4].

---

[1] مُحَمَّد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مادة (جمل).

[2] ابو حسين أحمد أبو فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، د ط، دار الفكر، 1979.

[3] سورة الفرقان، الآية: 32.

[4] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، مُحَمَّد أحمد حسب الله، هاشم مُحَمَّد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مادة (جمل)، ص 584.

و جاء في مختار الصحاح **للرازي** (ت 760 هـ) قوله: "الجملة واحدة الجمل، و أجمل الحساب رده إلى الجماعة"[1].فالجملة لغة تعني جمع الأشياء عن تفرقها، و كذلك أنها تطلق على جماعة كل شيء.

ب–الجملة اصطلاحا:

و يعد أول من استخدم مصطلح الجملة **أبو عباس المبرد** في قوله: "و إنما كان الفاعل رفعا لأنه هو و الفعل جملة يحسن السكوت عليها و تجب بها الفائدة للمخاطب، فالفاعل و الفعل بمنزلة الابتداء و الخبر إذا قلت: قام زيد بمنزلة قولك: القائم زيد"[2]، و ذلك في كتابه "المقتضب" أثناء حديثه عن باب الفاعل.

أما **عبد القاهر الجرجاني** فيقول: "فإذا ائتلف منها اثنان فأفادا نحو خرج زيد يسمى جملة"[3].

و مما سبق يمكن القول أن الجملة هي تلك العلاقة بين المسند و المسند إليه، و تنتج عنها فائدة إبلاغ السامع بها.

الجملة في اللغة العربية تنقسم إلى قسمين: جملة خبرية و أخرى إنشائية. فالجملة الإنشائية هي التي لا تحمل خبرا يراد نقله أو إيصاله، فهي ليست جملة معلومات و إنما أقرب إلى شكل اتصالي أو تواصلي، قد يحمل توجيها أو استفسارا أو إظهارا للوجدان أو الحس، و تتسع هذه الجملة لمعان و دلالات مختلفة وفق السياق الذي ترد فيه[4].

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، مُحَمَّد أحمد حسب الله، هاشم مُحَمَّد الشاذلي، دار المعرفة، مادة (الجمل)، ص 585 – 586.

[2] المبرد: المقتضب، تح: مُحَمَّد عبد الخالق عظيمة، ج 1، لجان احياء التراث الإسلامي، ط 1، القاهرة، مصر، 1994، ص 146.

[3] الجرجاني: دلائل الاعجاز، تر: علي حيدر، د ط، مكتبة مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، 1972، ص 108.

[4] صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص 326.

و لقد جرت عادة الدارسين في مجال الدراسات الأسلوبية على تخطي دراسة الأسلوب على أساس أنه يتسم بثبات الدلالة و جفافها، بينما يتسم الأسلوب الإنشائي بحركة الدلالة و حيويتها، كما أن وجود الأساليب الخبرية بجوار الأساليب الإنشائية في النص الأدبي من شأنه أن يثري العملية الإبداعية؛ فيحدث تلونا في أسلوب النص ، و يبعث حيوية و جدة من خلال أسلوب الالتفاف من بنية أسلوب آخر، هذا إلى جانب أن المزاوجة بين الأساليب الخبرية و الإنشائية من شأنها رفع رتابة الملل عن السامع، على حد قول حازم القرطاجني.

1.2- الجملة الخبرية:

إن الجملة الخبرية هي: "تركيب إسنادي يمكن وصف مضمونه بالصدق أو الكذب"[1].

نلاحظ حضور الأسلوب الخبري في قصائد ديوان وحدي مع الأيام لـ **فدوى** كثير في استخدامه في صياغة التركيب مرتفع جدا إلى حدّ ما، مقارنة بمدى استخدام الأساليب الإنشائية، وذلك راجع إلى أن الشاعرة تقوم بالتعبير عن تجارب حياتها و ما عاشته، لتنقل من خلالها عواطفها و مشاعرها و أحاسيسها و مكنوناتها النفسية.

إذ نجد الشاعرة مثلا في قصيدة (في محراب الأشواق)، استخدمت الأسلوب الخبري في صياغة أغلب تراكيب القصيدة، فنجدها على سبيل المثال لا الحصر تقول:

ذنبي الذي قد هاج ثورة قلبك المترفع

كفّرت عنه بأدمعي، بتنهدي بتوجعي

كفرت عنه بما ترى من ذلتي و تخشّعي

و بخفض قمة كبريائي الشامخة المتمنّع[2]

[1] يحي ابن يعيش، شرح المفصل، تح: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د ط، د ت، ص 52.

[2] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 107.

فيظهر من خلال الأبيات استخدام الشاعرة للأسلوب الخبري، و ذلك لغرض المدح.

كما تقول الشاعرة في موضع آخر من قصيدة (في ضباب التأمل):

ومضيت شاردة أقلب في الظلام كتاب عمري

صور، و أطياف كئيبات، تلون كلّ سطر[1]

و تقول أيضا:

أحلامه الحيرى معلقة بأفلاك الغيوم

و يهيم فوق دخانها متعطشا يقفو السرابا[2]

و الملاحظ هنا أننا نلمس من خلال هذه الأبيات إبداع الشاعرة و تفننها في استخدام الصور البيانية، و حملها لتراث الأدبي و ربط ماضيها بحاضرها، فنجدها تقول: (أقلب في الظلام كتاب عمري، أطياف كئيبات، تلون كلّ سطر، معلقة بأفلاك الغيوم، يهيم فوق دخانها، يقفو السراب)، ليثبت لنا هذا موهبة الشاعرة و قدرتها في التصوير الفني.

2.2- الجملة الإنشائية:

ينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين: إنشائي طلبي، و إنشائي غير طلبي، إذ يهتم البلاغيون بالإنشائي الطلبي و هذا "يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب"[3] و بالإنشاء الغير طلبي "ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب"، و يندرج تحت القسم الثاني

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 87.

[2] المصدر نفسه، ص 88.

[3] عبد السلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط 5، القاهرة، مصر، 2001، ص 13.

أفعال المقارنة، و أفعال التعجب، و المدح و الذم، و صيغ العقود، و القسم، و كم الخبرية و نحو ذلك[1].

و بالنسبة للإنشائية فقد تفاوتت نسب ورودها من قصائد إلى أخرى، و مع ذلك فإن حضورها باد و بارز من خلال ما تحدثه من أثر على بناء و هيكلية القصيدة .

و القارئ لقصائد "ديوان وحدي مع الأيام" لـ **فدوى**، يلحظ غلبة أربعة أساليب إنشائية أساسية في شعر **فدوى طوقان** من خلال ديوانها وحدي مع الأيام.

أ– النداء:

يعد النداء أسلوبا طلبيا، فهو وسيلة للفت انتباه المخاطب و دعوته للإقبال من خلال الاستعانة بواحدة من أدوات النداء، و هو بذلك يعد وسيلة لإقامة الصلة بين المتكلم و المخاطب.

و المقصود بالنداء هو طلب المنادى بأحد أحرف النداء الثمانية، و تتمثل أدوات النداء في: (يا، أيّا، و هيا، و الهمزة) و السياق الأصلي لـ (أيا و هيا) هو نداء البعيد حساً أو معنى، أما سياق (أيْ و الهمزة) فهو نداء القريب، أما (يأَ) فإنها مزدوجة السياق بمعنى صلاحيتها لنداء القريب و البعيد، على الرغم من تخصيصها من قبل بعض العلماء لنداء البعيد[2]. فمن بين نماذج استخدام الشاعرة أسلوب النداء في شعر **فدوى** في قولها في قصيدة (مع المروج):

هذي فتاتُكِ يا مروجُ، فهل عرفتِ صدى خُطاها

[1] عبد السلام مُحَمَّد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط 5، القاهرة، مصر، 2001، ص 13.

[2] ينظر: أبو يعقوب المغربي: مواهب الفتاح في شرح و تلخيص المفتاح، ج 2، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر، 1937، ص 334.

عادتْ اليكِ معَ الربيعِ الحلوِ يا مثوى صِباها[1]

و قوله في قصيدة(رقيّة):

فيا للحمى، كم حميّ أبّي تجـدّل فـيه، و كم أصيد

فيا من رأى النسر تجتاحه و تلوي به بفتات الرياح[2]

لقد غلب على ما عثرنا عليه من نماذج استخدام أداة النداء "يا" في مقابل باقي أدوات النداء، و يتجلى في قولها: (فيا للحمى، فيا من رأى النسر)، فكثيرا ما كانت الشاعرة توظف هذا الأسلوب في المدح و ذكر محاسن المنادى و الثناء عليه.

كما كانت تعمل على تكرار حرف النداء و المنادى بين فترة و أخرى؛ لتظهر للمتلقي مدى حسن العلاقة و مدى القرب بينها هي صاحبة النص و الآخر. ذلك أدى إلى تنوع المعاني من خلال توظيف هذا الأسلوب و أدواته في خدمة المعنى المراد التعبير عنه و إيصال مشاعر و أحاسيس الشاعرة، وما تكنه من عواطف المنادى و المخاطب، بما يساهم في إجلاء دلالات خفية تسكن في ثنايا هذه التراكيب.

ب- الاستفهام:

الاستفهام هو أسلوب "يثير في النفس حركة، و يدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس و يشعر"[3]. و هو اسلوب انشائي طلبي، يقصد منه طلب الفهم، و هو في النحو: "أسلوب يطلب به العلم بشيء مجهول، كقولك: هل لديك نقود؟ فتجيب

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 156،

[3] عبد العليم السيد فوده: أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، مصر، د ت، ص 292.

السائل بالنفي أو الإيجاب؛ و قول المعلم للطالب: كم كتابا قرأت؟ فيجيب بتحديد عدد الكتب"[1].

و للاستفهام أدوات مختلفة يعرف بها و يتأسس وجوده كما يؤدي وظيفته اللغوية بالاعتماد عليها، منها الحروف ك: الهمزة و هل؛ و منها الأسماء النحوية:

(ما، متى، من، ماذا، كيف، أين، كم، أين، كم، أيّان، أنّى، أيّ). و تمثل أدوات الاستفهام" المفتاح الموسيقي الذي يحمل فورا إلى الذهن الاستفهام"[2].

و يتم الاستفهام و الجواب في اللغة العربية على طريقتين[3]:

-إما على استخدام أداة تدل أصالة على سؤال يتعلق بالفرد، أو بنسبة (كاستخدام الهمزة و هل).

-أو التقديم و التأخير في الكنايات: (مَن، ما، ماذا، متى، أيّان، أين، كيف، أنّى، أي)؛ و ذلك لأن المستفهم عنه بها هو ما تتضمنه الكناية نفسها من معنى.

فالاستفهام يعد من التراكيب التي "تحمل إمكانيات التواصل بين المرسل و المتلقي لما تحويه من مضمون وجداني و نفسي، و لما يتيحه من وسائل تأثيرية في المتلقي"[4]، و ذلك لما ينجم من إثارة لانتباه المتلقي و دهشته في آن واحد و قابليته لاستقبال دلالات و معاني متعددة قد يستدعي بعضها العودة للسياق لفهم الغرض البلاغي منها، و هو ما يجعل الاستفهام من الأساليب الغنية بالدلالات بما قد يجعل في بعض الحالات من الصعب تحديدها بدقة، نظرا لتنوعها و تداخلها في بعض السياقات و التراكيب.

---

[1] عبد الكريم يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: غرضه – اعرابه، مكتبة الغزالي، دمشق، سوريا، ط 1، 2000، ص 8.

[2] ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص 94 – 95.

[3] مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد و توجيه، دار الرائد العربي، ط 2، بيروت، لبنان، 1986، ص 274 -275.

[4] صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة (قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة وهران، 2013، 329.

و من نماذج استخدام هذا النوع من الأساليب في شعر **فدوى طوقان** من خلال قصائد ديوانها وحدي مع الأيام نذكر الآتي:

في قصيدة (رقيّة) مثلا تقول:

متى يشتفي الثأر؟ يا للضحايا أتهدر تلك الدما الطاهرة

و ربّك، كيف تهاوت به يدُ البغي و القوةُ الجانية؟[1]

و قولها أيضا في قصيدة (مع لاجئة في العيد):

أترى ذكرتِ مباهج الأعياد في (يافا) الجميلة؟

أهفت بقلبكِ ذكرياتُ العيد أيامَ الطفولة؟

و الشعر منسدلُ على الكتفين، محمول الجديله؟

و اليوم؛ ماذا غير الذكريات و نارها؟[2]

و ما نلاحظه انطلاقا من هذه الأساليب غلبة الاستفهام و بشكل واضح في هذا المقطع الشعري، للدلالة على الحالة النفسية للشاعرة، المتمثلة في الانكار للماضي الأليم و التمني للمستقبل الجميل.

ج- التعجب:

يصنف التعجب ضمن الأساليب اللغوية الإنشائية الغير اللغوية، و هو أسلوب للتعبير عن الدهشة و الاستغراب من شخص أو فعل صدر عنه أو عن شيء ما، كما

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، 186.

[2] المصدر نفسه، ص 151.

قد يستخدم التعبير عن الاستعظام أو الاستهجان. و غالبا ما يأتي بصيغتين قياسيين هما:

(ما أفعله) و (أفعل به)، و قد يفهم ضمنيا من معنى السياق.

و من نماذج استخدام هذا النوع من الأساليب في شعر **فدوى** من خلال ديوانها "وحدي مع الأيام" نذكر ما يلي:

و قولها أيضا في قصيدة (أشواق حائرة):

و يـود لو تـمـضي الـحـياة به للحبّ، مصدر فيضها الأبدي![1]

و قولها في قصيدة(في محراب الأشواق):

و يخفض قمة كبـريائي الـشامخ الـمتـمـنِّع !

ذنبي؟ وما ذنبـي ألا ويـلاه مـن ظـلم الـقـيـود

وأعاتب الأيام.. و الزمن المفرّق.. و الوجود!

و أراك من حولي، و فيَّ، و ملء آفاق الحياة![2]

لقد وردت أساليب التعجب المضمنة شعر **فدوى طوقان** في ديوان "وحدي مع الأيام" متنوعة، فمن التعجب ما جاء مصحوبا بصيغة الاستفهام، و منها ما جاء على صيغة (ما فعل) و فيها ما ورد ظاهرا و آخر مضمر، للدلالة على ما تعانيه الذات الشاعرة من حرمان، و افتقارها لحب الوالدين والأهل، جعل نفسيتها تطبعها ملامح الوحدة و الأسى.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 72.

[2] المصدر نفسه، ص 107 – 108.

د- الأمر:

الأمر هو طلب فعل الشيء في صيغة الوجوب و الإلزام، على أن المخاطب أو المأمور أدبي منزلة من المتكلم أو الأمر، بحيث يكون ملزما على تنفيذ طلبه و مجبرا عليه[1].

و من نماذج استخدام هذا النوع من الأساليب في شعر فدوى طوقان من خلال قصائد ديوانها وحدي مع الأيام نذكر ما الآتي:

قولها في قصيدة (الروض المستباح):

انفضْ جناحيك الرقدةِ يا طائري، أخشى عليك المصير

تربصوا في لهفة و انتظام و دبّروا للأمر ما دبّروا..[2]

و قولها في قصيدة(هروب):

أفيقي، كفاك، لقد طال مسراك عطشى وراء سرابِ الرمال

قفي، أين تمضين، فيم اندفاعك، من ذا ترين بأفق الشرود

قفي أين تمضين من ذا ترين هناك عبر الفضاء العظيم[3]

و قولها أيضا في قصيدة(الصدى الباكي):

سل ضمير الليل، هل أودعته أسرار حبّي

---

[1] ينظر: دايم عبد الحميد: الأمر و النهي و أثرهما في الأحكام الشرعية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في العلوم الإسلامية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012 – 2013، ص 7 – 9.

[2] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 145.

[3] المصدر نفسه، ص 68.

أرهف السمع، تجد روحي مجروح النداء[1]

نلاحظ من هذه الأمثلة أن أسلوب الأمر يحمل دلالة النصح و التوجيه أحيانا، إذا فأسلوب الأمر جاء لتأدية غرض بلاغي هو الرجاء أو الطلب برفق السؤال، و ليس الإلزام و أحيانا أخرى أقرب لتأدية غرض الرجاء منه إلى الالتزام و الاستعلاء.

و ذلك ما يعكس مدى سيطرة حالات شعورية معينة على الشاعرة، فضلا عن كونها تقيم هذا التنوع من أجل إكساب إبداعها الأدبي حركة متجددة، إما على مستوى البنى أو المعنى.

ثانيا: الاختيار و التأليف على المستوى الدلالي

أما المستوى الدلالي فيدرس الصفة التجريدية للدلالة مرتبطة بعلاقة الدال و المدلول و المرجع، ولعل أول من أشار إلى ذلك "**سوسير**"، فهو يفترض أن ثمة أفكار جاهزة تسبق وجود الكلمات، و يتم التعرف على الفكر و الناحية النفسية عن طريق الاستعانة بدلائل الكلمات[2].

إذن المستوى الدلالي يهتم أو يدرس الوحدات المعجمية، و المعاني المرتبطة بها في صيغتها الإفرادية.

1 – الحقول الدلالية:

أ– الحقول الدلالية لغة:

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 103.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار الهناء، ط 1، ص 104 – 105.

الحقل: قراح طيّب يزرع فيه، و هو الزرع إذا استجمع خروج نباته، إذا ظهر ورقه و اخضّر. الزرع إذا تشعب ورقه من قبل أن تغلظ سوقه، قال شمر: الحقل الروضة و قالوا: موضع الزرع، أبو عمرو: الحقل الوضع البكر الذي لم يزرع فيه قط[1].

ب- اصطلاحا:

لم تتبلور فكرة المجالات الدلالية إلا في العشرينات و الثلاثينات من القرن العشرين على أيدي علماء سويسريين و ألمان أمثال: "**ابسن**"، و "**جونز**"، و "**تريير**". فلقد كان من أهم تطبيقاتهم المبكرة دراسة "**تريير**" للألفاظ الفكرية في اللغة الألمانية الوسيطة[2]. وتتلخص في مجموعة الألفاظ للغة معينة تكون مبنية على مجموعة متسلسلة لمجموع كلمات أو حقول دلالية، كل مجموعة منها تغطي مجال محددا على مستوى المفاهيم، أي حقول التصورات. زيادة على ذلك كل حقل من هذه الحقول سواء أكان معجميا أو تصوريا فهو متكون من وحدات متجاورة مثل حجارة الفسيفساء[3].

و يعتبر "**تريير**" أول من ابتكر مصطلح (الحقل اللغوي)، و يعني به القطاعات المنظمة الواضحة من قطاعات الفكر، و طبق النظرية على دراسته لتاريخ ألفاظ الحياة العقلية في اللغة الألمانية. ثم جاء "**مشال بريال**"، فلقد أعم مصطلح الدلالة و أعطاه شهرته قام بإظهار الفرق بين نظرية المجال الدلالي و الطريقة المعتمدة لدراسة تاريخ

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ج 4، دار المعرفة، بيروت، لبنان، مادة (حقل).

[2] أحمد مختار عمر: علم الدلالة، دار عالم الكتب، ط 5، القاهرة، مصر، 1998، ص 82.

[3] ريمون لوبلون: علم الدلالة، كلود جرمان، تر: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، ط 1، بنغازي، ليبيا، 1997، ص 54.

ألفاظ اللغة المفضلة.[1] إذا فالحقل الدلالي أو المعجم الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها و توضع عادة تحت لفظ عام يجمعها[2].

كما تعرّف الحقول الدلالية بأنها مجموعة من مفردات اللغة تربطها علاقات دلالية و تشترك جميعا في التعبير عن معنى عام يعد قاسما مشتركا بينها جميعا مثل: الكلمات الدالة على الآلات الزراعية[3].

"إن التحليل الدلالي للغة، من الأمور الضرورية و الأساسية في معالجة دلالة الكلمات سواء كانت الدراسة تاريخية أم مقاربة أم تقابلية"[4]، الذي أدى إلى ظهور نظرية الحقول الدلالية، التي أصبحت تعمل على تحديد الدلالة و عناصرها بطريقة محكمة و موضوعية و من أهم مبادئها أنه "يستحيل أن تدرس المفردات مستقلة عن تركيبها"[5].

و عرفه "**جون ليونز**" بقوله: "مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[6]، فمن تعريفه للحقل الدلالي نجده قد توسع في مفهومه له، ليشمل الألفاظ المترادفة، و كذا الألفاظ المتضادة و الأوزان الاشتقاقية. فيرى هنا **ليونز** أن نظرية الحقول الدلالية جاءت من أجل فهم معنى الكلمة عن طريق فهم مجموعة الكلمات المتصلة بها و دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل.

---

[1] علاء عبد الأمير شهيد: الدلالة المعجمية و السياقية في كتب معاني القرآن، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص 213.

[2] محمد التونجي: معجم العلوم العربية: تخصص، شمولية، أعلام، دار الجيل، ط 1، بيروت، لبنان، 2003، ص 468.

[3] رانيا فوزي عيسى: علم الدلالة النظرية و التطبيق، دار المعرفة الجامعية، ط 1، الاسكندرية، مصر، 2008، ص 163.

[4] أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 10.

[5] أحمد مختار عمر: علم الدلالة، دار المعرفة، ط 5، القاهرة، مصر، 1998، ص 80.

[6] المرجع نفسه، ص 79.

و يعرّفه "**نيدا**" إذ يقول: عن الحقل الدلالي هو مجموعة من المعاني المشتركة في مكونات دلالية بعينها[1].

أما "**ستيفن أولمان**" الحقل الدلالي بقوله: "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"[2]. أي يعتبره "**أولمان**" حيز دلاليا يتضمن مفردات اللغة التي تعتبر عن فكرة ما.

بناء مما تقدم يمكن القول أن الحقول الدلالية هي مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشمل على مفاهيم من الخبرة و الاختصاص، فالحقل الدلالي أو المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها و توضع تحت لفظ عام يجمعها.

فنظرية الحقول الدلالية تمكننا من معرفة العلاقات التي تربط بين الكلمات في الحقل الدلالي الذي يجمعها، كما تبين أوجه الشبه و الاختلاف بين هذه الكلمات، فدراسة التغيرات و التطورات في الحقل الدلالي تمكن الباحث في اللغة من معرفة الكون، و بهذا فإن هذه النظرية تشتمل على العمومية من خلال ابرازها.

2- أنواع الحقول الدلالية:

إن القارئ لشعر **فدوى طوقان**، سيجد أن معجمها ثريّ و متنوع "بمفردات تم انتقاؤها بعناية ثم قصر دلالتها لتخدم غرضاً دلالياً محددا في ثنايا النص"[3]، فالشاعرة تختار الكلمات و تؤلفها بطريقة إبداعية تلامس الحس الجمالي عند المتلقي.

---

[1] أحمد سليمان ياقوت: في علم اللغة التقابلي دراسة تطبيقية (مع مدخل لدراسة علم اللغة)، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، 2002، ص 49.

[2] أولمان ستيفن: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، دار غريب، ط 1، مصر، ص 79.

[3] ينظر: حسن مشهور: متتالية التجديد سوسيولوجيا الثبات و التحول، دراسات في الشعر السعودي الحديث: الثبيتي أنموذجا، دار العربية للعلوم ناشرون، السعودية، 2016، ص 126.

و المتتبع لشعرها في ديوان "وحدي مع الأيام" يجده انصب في حقول دلالية عديدة نذكر الأبرز منها:

1- حقل الحب:

إذا كان الحب سببا لمعاناة **فدوى** المستمرة و حرمانها من مواصلة تعليمها، فقد كان أيضا سببا في تفجير طاقتها الابداعية لشاعريتها، فحب **فدوى** بعيد عن الشهوة و الجسد؛ لذا فهي تعتبر حقا مشروعا لكل البشر ما دام مصبوغا بالعفة، مزينا بالطهارة، فلله محبة[1].

لقد أحبت **فدوى** الشعر، إذ قالت فيه: "أصبح الشعر حبي الذي ظل طيلة حياتي صوفيا، ليس بالمعنى الديني، بل بما في هذا الحب من شدّة و بما يبعثه في أعماقي من نشوة باهرة[2].

إنّ المتتبع لخطوات **فدوى** في ديوانها وحدي مع أيام، يجدها تعبُر دروب الحب و تجتاز مسالكه عبر " الوهم و الخيال"، فالمتأمل في حياتها يجدها تفتقر لحب الوالدين و الأهل، فبحثت عن الحب في صديق مخلص أو رفيق مؤنس لوحدتها فنجدها تقول على سبيل المثال :

سرتُ وحدي في غـربة العمر، في التيه الحياة الســحـيق

لا أرى غاية لسيري .. ولا أُبصرُ قصداً يوفي إليه طـريـقي

ملل في صميم روحي ينساب، و فيض من الظلام الدفـوق

و أنا في توحّشي، تنفض الحيرة حولي أشباحَ رعب محيق[3]

---

[1] ينظر: فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 3، 1988، ص 32.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

[3] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 90.

و الملاحظ من خلال هذه الأبيات من قصيدة (من الأعماق)، و التي بدأتها بالفعل الماضي المسند إلى ضمير المتكلم متبوعا بالحال "وحدي" و تُحِدُ مكان السير في "التيه"، فلقد أضفت على رحلتها جواً من الوحشة و الأسى حين جمعت "الوحدة" مع "تيه".

كما أن الجمع بين (وحدي، تيه، لا قلب، وحدي، مجهل، مخوف، لا وقع، بعيد، لا رفيق، لا صاحب، لا دليل، يأسي، وحدتي، شرودي، جمود الحياة، ظل الفناء، ظل الهمود) في قصيدة واحدة مع بعض يتمخض عنه دوال تتقاطر وحدة و أسى، و هذا يدل على اضطرابها و لهفتها و شوقها لمن يؤنسها.

هذا ما نلمسه في ثلاث دوال وقعت في سطر واحد "لا رفيق، لا صاحب، لا دليل"، غير أن **فدوى** لم تكتفي بذلك فقط بل تجاوزته بالغوص و تعمق في معاني الوحش و الوحدة بقولها:

سرت وحدي، في تيه، لا قلب يهتزُّ صدى خفقه بقلبي الوحيد[1]

و للتركيز أكثر على جو الوحشة و الخوف تكرر المعنى في السطر الثاني فنجدها توقع خطواتها على "مجهل" ؛ و المجهول يكثف دلالة الخوف و يزيد من حالة القلق و التوتر، فلا رفيق يؤملها ، ولا صاحب يؤنسها، ولا دليل يرشدها، غير اليأس و الوحدة و الشرود، فنفت وجود الإيجابيات و أكدت السلبيات.

وما يزيد تأكيدا و يتمم خوفها، نجده في السطر الرابع من المقطع الثاني للقصيدة من قولها:

و جمودُ الحياة يضفي على عمري طلَّ الفناء ... طلَّ الهمود[2]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 90.

[2] المصدر نفسه، ص 90.

فجعلت بذلك المتلقي يتيقن أن لا أمل في العثور على صديق، و كل السبل مغلقة أمامها، و كونت بنية دلالية تكشف عن يأس الأنا و خوفها حال كونها بلا رفيق.

و جراء حرمانها من الحب و الحنان، والتوتر النفسي الذي تكابده، جعلها توظف أسلوب النفي في شحن الصياغة، و ذلك في:(لا قلب، لا وقع، لا وقع خطو، لا رفيق، لا صاحب، لا دليل)، فهي خمسة أساليب نفي وردت في أربعة أسطر شعرية لتجسد لنا ما تعانيه الذات الشاعرة من حرمان.

زيادة عن الحضور الملح للذات، التي سيطرت على الأسطر الشعرية بشكل لافت للنظر من خلال ضمائر المتكلم، و التي بلغت عشرة (10) ضمائر على هذا النحو (سرت، وحدي، قلبي، خطوي، يأسي، وحدتي، شرودي، عمري، سرت وحدي).

تحاصر الأحزان و الهموم لتتكالب على الذات الشاعرة، لتعلن أنها غير قادرة على احتمال هذه الوحدة وهذا التيه، فتصرخ مولدة ردة فعل من جهتها، و ذلك بقولها:

عجَّ الأسى في نفسها الشاعرة في ليلة مقرورة كافره
وحيدة، ضاق بها مخدع توغّل في الوحشة السارده
كم شهد المكبوت من شجوها تثيره خلجاتها الثائرة ..
كم التوت فيه على قلبها تبكي أماني قلبها العاثرة
و كم، و كم ولا يد برّة تأسو جراح الزمن الغائرة[1]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 83.

لقد عمدت الذات الشاعرة لإفراز دلالات اضافية نحو (أسى، ليلة مقرورة، كافرة وحيدة، ضاق بها مخدع، توغل في الوحشة السادرة، مكبوت، التوت، تبكي) مؤكدة الوحدة التي تشكو منها، و أمانيها العاثرة و جراحها الغائرة.

فنجد أنّ الفعل (عجّ)، قد تصدر البيت الشعري، محاولة تهذيب صوت أساها و تكتم آهاتها، فكان ذلك في ليلة شديدة البرودة، بدل الاحتماء بدفء مخدعها و الالتزام به، نجدها تعافه ولا تنظر اليه، بعد أن تغلغلت الوحشة في ثناياه، زيادة على اتساع الهوة بين ما تريد وما يحيط بها، لتقف الذات المشتعلة بنيران قلبها و وجدانها، فتواجهها بالبرودة و الوحشة و اللامبالاة و القسوة مقابل الأماني الطموحة.

إن الضعف و الانكسار المتكرر وفقت **فدوى** في اظهارهما، حين جعلت لصوت "الراء" و ما يحمله من حركة صوتية تكرارية بارزة، فقد بلغ تردده عشر (10) مرات بواقع صوتين لكل سطر في خمسة أسطر شعرية.

فالشاعرة، و عبر استفهامات أربعة اختصت بها أداة الاستفهام "كم" أوردت مآسيها و أحزانها، لتفيد شدة التحسر و كثرة الألم الذي تعانيه، و تُشعر و يَشعر المتلقي بضرورة وجود من يشفق و يحن عليها، بيد أنه ذهبت أمانيها أدراج الرياح و أملها تبدد حين وجدت نفسها وحيدة، و أطبقت العزلة عليها الخناق، فلم تجد يداً تداوي جراحها التي عمّقها الزمن دون ذنب اقترفته.

كما لجأت **فدوى** إلى حيلة نحوية، لتعبر عن دواخلها بحرية و تمنحها مساحة أوسع، و التي تمثلت في ضمير الغائب الذي سيطر على الأسطر الشعرية بشكل لافت، فنجد وروده تسع (09) مرات في خمسة أسطر شعرية متتالية، ليجذب انتباه المتلقي ليشاركها تعاطفها مع الموضوع، و يتيح لنا الفرصة لتأمل الحدث بقدر كبير من الموضوعية.

فالذات المضطربة و قلقها، جعل السيطرة لحروف الجر التي ضمت سبعة (07) حروف في أسطرها الشعرية، إذ كانت الغلبة فيها لحرف الجر "في" الذي يفيد الانغماس في الأسى و الإحاطة بها من كل جانب.

و إن تجاهلت الأيد الكريمة و القلوب الرحيمة الشاعرة و لم تمتد اليها، فإنها وجدت ضالتها في الحلم كوسيلة لمواجهة هذا الواقع المرير، غير أن عاطفة الحب تتغلغل في قلبها و يتدفق في نفسها فيض المشاعر، فنجدها تقول في قصيدة (أشواق حائرة):

قلبي تفور به الحياة و قد　　عمقت و مدّت فيه كالأمد..

فتهزّ أغواري نوازعه　　صخّابة دفّاقة الممدد

و يظل منتظر على شغف　　و يظل مرتقبا على وقد

أحلام محروم تساوره　　متوحّد في العيش منفرد

و يود لو تمضي الحياة به　　للحبّ، مصدر فيضها الأبدي[1]

الشيء الملفت للانتباه، بروز الذات المتكلمة بإضافة كلمة (قلب) إلى "ياء" المتكلم، فتلغي المسافة بين الأنا و الموضوع و تظهر التوحد بينهما، فهذا القلب (تفور فيه الحياة) ولا يمكن لأحد الحد من فورانه منذ زمن قديم حين تمكنت الحياة منه، وهزت أعماقها و حركت مشاعرها، و بررت شوقها للحب و لهفتها عليه فلم يترك لها خيارا سوى التنازل عن وعيها أمام هذا الاندفاع و التدفق الذي لم يحقق لها ما ترجوه و تأمله، سوى الحلم أن يحقق لها ما تتمناه، و تنعم بسعادة الحب كأمنية تصبوا إليها آملة بالتحقق.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 71 – 72.

فالقلب لم يذكر سوى مرة واحدة رغم أنه مصدر الحياة و وعاء الحب، بل ذكر ست (06) مرات بضميره ليكون محل حضوره سبع (07) مرات في خمس أسطر شعرية؛ لتبين أهميت دوره في الحب و الحياة.

و لشحن الدلالة بمزيد من الأسى و اللوعة، عزفت الشاعرة على وتر ألم الانتظار، و ذلك في قولها:

و يظل منتظر على شغف و يظل مرتقبا على وقد[1]

إن الرغبة الجامحة و التعطش الكبير، ليكون لدى **فدوى** أليف يزيل وحشتها يزيد وحشتها، و يبدد أساها، و يمنح قلبها سعادة الحب و ضيائه، فمن هنا تأتي إجابة الشاعرة حين تساءل المتلقي عن هذا الأليف المطل حقيقة أم خيال، و ذلك بقولها في قصيدة (سُمُو):

ومن عجب أنني لا أراك ولكن أحسّك روحا هفا

يحنّ إليّ و يحنو عليّ و ينساب حولي هنا أو هنا

إذا ما صحوت، إذا ما غفوت، إذا ضجّ يومي وليلي سجا

رقيقا شفيفا كنور الصباح زكيا نقيا كقطر الندى[2]

(و من عجب) بدأت الشاعرة سطرها الشعري لتفاجئ بعدم وجوده، بيد أنها تستدرك قولها بأنها إن كانت لا تراه فهي تحسه، فكثفت الدوال لتجعل الاحساس يلبس ثوب الحقيقة الملموسة، و ذلك في قولها (يحنّ إليّ، يحنو عليّ، ينساب حولي هنا أو هنا، إذا ما صحوت، إذا ما غفوت، إذا ضجّ يومي و ليلي سجا).

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 71.

[2] المصدر نفسه، ص 104 – 105.

إن الحاجة الماسة للأليف جعلت خيالها يُكِّد في صنعه، لعلّ قلبها يستكين و تطمئن نفسها بعد رحلة طويلة و شاقة، فعمدت الشاعرة إلى ربط الذات بالآخر؛ سواء بضمير المخاطب أو الغائب عبر عدة دوال نحو: (أراك، أحسك، يحنّ إليّ، يحنو عليّ، ينساب حولي) في كل الأوقات و الأحوال قصد ملازمته.

فجدير بالذكر، عمدت **فدوى طوقان** إلى أسلوب الالتفات الذي فازت به حصولها على مكرماته؛ إذ عدّلت من ضمير المخاطب (أراك، أحسك) و التفتت إلى ضمير الغائب (يحنّ، يحنو، ينساب) لإفادة التعظيم، و لتتعاطف مع الذات الشاعرة انتقلت الصياغة من أفعال ذات دلالة سلبية إلى أفعال ذات دلالة ايجابية.

فالآخر و الذات جعل حضورهما يتساوى عشر (10) مرات لكل واحد منهما، فالآخر يعطي و الذات تستقبل هذا العطاء مكونين علاقة تكاملية.

و قصد ابراز معنى الحب و الحنان، نجد أن حرف "الحاء" قد تكرر سبع (07) مرات في أربعة أسطر شعرية متتالية. و لتمنح الحب صفة الاستمرارية، كثّفت من سيطرة الأفعال المضارعة (لا أراك، أحسّك، يحنّ، يحنو، ينساب) مراوحة اياها بالأفعال الماضية (إذا ما صحوت، إذا ما غفوت، إذا ضج يومي، وليلي سجا) مع ما أضافته (إذ) من معنى الاستقبال.

و لمنح هذا الخيال أيضا –الحب– فضاء أوسع لتنطلق محققة أحلامها، بدأت تتماها معه حين وجدت راحتها، و يتجلى ذلك في قصيدة (أوهام الزيتون) بقولها:

واهاً: هنا يهفو على مجلسي في عالم الأشواق روح حبيب

لم تره عيناي لكنّني أحسه مني قريباً قريب

أكاد بالوهم أراه معي يغمر قلبي بالحنان الدّفيق

يـمـضي به نحو سماء الهوى على جناح من شماع طليق[1]

ما يلاحظ أنها بدأت تتنسم عبير الحب، و تجاهر بوجود الحبيب، فجرأتها أحلت الحبيب مكان الرفيق الذي طالبت به سابقا، لذا فهي تتحدث عنه بضمير الغائب نحو: (لم تره عيناي، أحسه، أراه، يغمر قلبي، يمضي به).

إن الشاعرة و قصد اشاعة جو الأمان و الطمأنينة داخل نفسها، عمدت إلى استعمال هذه الألفاظ التي نجد فيها الذات ملازمة للآخر سواء مباشرة أو بالإضافة، غير أن هذا لا يمنعها من المصارحة والصدق بأنه وهم (أكاد بالوهم) رغم غيابه جسماً، فإنه حاضر روحا و حسّاً، فتستدرك قولها بدال (قريب) لتؤكد وجوده بتكراره مرتين.

كما عمدت إلى الفعل (أكاد) لإثبات احساسها به و حضوره في وجدانها، ليكون الخيال مائلا أمامها لتحقق ذاتها و أمنياتها، خاصة أنها بدأت تشعر به فهو (قريب) رغم ادراكها بأنه وهم. هذا الاحساس امتزج بالقلق الذي يبرزه حرف "القاف" وما يحمله من معاني القلقلة، فنجده قد ذكر ست (06) مرات في أربعة أسطر شعرية.

2–حقل الغربة :

تقول **فدوى طوقان**: "أكره المرور أمام البيت القديم لأنه يذكّرني بأيام القهر و الاستعباد و عصر الحريم"[2]. فغربتها شخصية مكانية؛ شعرت بها داخل بيتها الذي نشأت و ترعرعت فيه، فلم يكن اغترابها نزوحا عن الوطن أو مفارقة الأهل، بل كان اغتراب روحي معنوي؛ تجسّد في معاناتها القومية و باغترابها عن أشقاءها العرب.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 61.

[2] فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 60.

لقد جذب الفكر الاسلامي في البيئة الملتزمة التي أحاطت **بفدوى** للقضايا الفلسفية من بداية حياتها، فراحت تقرأ أفكار المعتزلة و جدلهم حول الجبرية و الحرية و الثواب و العقاب، لكن الحيرة النفسية التي طبعها القلق جعلها تتساءل عن سر الوجود، الذي سحبها إلى أعماق ذاتها بسبب ميولها الرومنسي. هذا التساؤل عن الحياة والموت، الماضي و المستقبل، جعلها تعبّر بفلسفة عميقة و هي تمتلك حساً انسانياً، و ذلك بقولها في قصيدة في (ضباب التأمل):

لمَ جئتِ للدنيا؟ أجئت لغاية هي فوق ظني؟

أملأتِ في الدنيا فراغا خافياً في الغيب عني؟

أيحسّ هذا الكونُ نقصاً حينما أُخلي مكاني؟

و أروح لم أخلف ورائي فيه جزءاُ من كياني؟[1]

هذه الأبيات أفرزت جوّاً من الحيرة على الذات المتكلمة، جعلت الشاعرة تستغل الصيغة الاستفهامية بشكل مكثف مفرزة أربعة (04) استفهامات بواقع استفهام واحد في الأسطر الشعرية الأربعة.

فطبيعة الموضوع فرضت نفسها على اختيارات الشاعرة حيث بلغت سبعة (07) أفعال، ستة منها اقترنت بالضمير العائد على الذات المتكلمة إما متصلا أو مستترا، إضافة إلى خمسة دوال اتصلت بدوال الأخرى.

و في محاولة منها لتخلص من اغترابها و لتحقيق ذاتها، ألحت ذات الشاعرة على الموضوع، لكن سرعان ما أدركت أنها لا تستطيع الخروج من دائرة الاغتراب و القلق، هذا ما جعل الأسى يملأ النفس حصرة، فنجدها تقول في قصيدة (في ضباب التأمل):

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 89.

هـذه حـيـاتـي، خيبة و تمزّق يجتاح ذاتي

هذه حياتي فيم أحياها؟ و ما معنى حياتي؟[1]

أقرّت **فدوى طوقان** أن الحياة عبثية بلا هدف ولا غاية، حين ملأت الحيرة و الاغتراب كيانها، فرغم التساؤلات المتكررة لم تقدم لها جوابا شافيا يطمئنها، فجعلها تبدأ أسطرها الشعرية باسم الاشارة (هذي) الذي يحمل دلالة القرب بين الذات و الموضوع، ويظهر هذا القرب جليا و أكثر وضوحا على مستوى الصياغة في اسناد الحياة إلى "ياء" المتكلم، و أعطاها الحرية أكثر في إصدار الأحكام لتقر أن حياتها خيبة و تمزق؛ نتاجه التصدع بين الذات و الموضوع الذي أفرزه الاغتراب.

كما عاودت الشاعرة التساؤل، لم لا زالت تحيا؟ و ما معنى حياتها؟ ليعكس القلق و الاضطراب على نفسيتها، وهذا ما لمسناه في هذه الأسطر الشعرية، غير أنها ظلت تعاني من اغتراب روحي و افتقار ديني، فنجدها تقول في قصيدة (أشواق حائرة):

روحـي يـلـوب بـدار غـربـتـه عـطـشاً إلى ينـبـوعه السامي

فـهـنـاك أصـداء يـسـلـسلـها صوت السماء بروحي الظامي

و هنا، هنا، في الأرض يهتف بي صـوت يـقـيّـد خـطـو أقدامي

صوتـان .. كـم لـجلجت بينـهما يـتـنـازعـان شـراعَ أيـامي

و أنـا كـيـان تـائـه قـلـق يطوي الوجود حنانُه الظامي[2]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 89.

[2] المصدر نفسه، ص 72.

فما تعيشه الشاعرة من صراع و قلق، و تيه و ضياع و اغتراب كامن فيها، فقد جعلت موطن الخلق السماء، عكس الجميع اللذين يعتبرون موطنه الأرض، هذا التيه نازع الذات الشاعرة قوتان؛ إحداهما علوية تعلو بها نحو الصفاء و أخرى أرضية تقيّد خطواتها، و يبرز ذلك من قولها (هنا، هنا) تأكيدا لقربها من الأرض. فالشاعرة جعلت حياتها سفينة تتقاذفها الأمواج تارة و تتنازع عليها القوتان تارة أخرى، فولّدت صور شعرية صوّرت نفسيتها الكئيبة و بيّنت ضعفها.

إن للذات الشاعرة رغبة في صبغ حياتها بصبغة الأسى و القلق ؛ و هذا ما جعل استعمالها للأفعال كلِها بصيغة المضارع، لتفيد استمرارية المأساة و القلق اللّذين تعيشهما، غير أنّها ختمت أبياتها بإيقاع متكرر؛ " الألف" و "الميم" و "الياء" (امي) بغية منح الأسطر امتدادا صوتيا يمنحها راحة نفسية تبعث على الارتياح.

إنّ هذا التيه و الضياع، جعل فدوى طوقان غريبة الجسد و الروح، فما عاشته من قلق و توهان و اضطراب كان نتاجه الغربة المرّة، فمن لم يحسن التآلف مع البشر فليعتزلهم و يقنع بتآلفه مع نفسه و روحه.

إلى جانب غربة **فدوى** الروحية، فقد فرضت العادات و التقاليد التي حرمتها من مواصلة تعليمها غربة اجتماعية، و إقامة جبرية في المنزل؛ بسبب زهرة ألقيت إليها من طرف أحد المراهقين، فرغم أنّ المنزل يعجّ بساكنيه فإنّها اعتزلت الجميع و تجنبت الاختلاط معهم، فأقصت نفسها عنهم، و أيقنت أنها ستحيا وحيدة و ستموت وحيدة، و هذا ما برز لنا في هذا السطر الشعري من قصيدة (الشاعرة والفراشة):

قد أنطوي مثلك منسية لا صاحب يذكرني أو رفيق[1]

فما تعرضت له من ظلم الأقارب أوصل لها هذا الاحساس، و هذا ما لمسناه في قصيدتها (في درب العمر) إذ تقول:

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 58.

و ارتجّ قلبي خلف صدري أسى و لـــجّ فـي دق وفـي وثـــب

فقلت: في أهـلي و في إخوتي غنى عن الناس، عن الصحب

و خلـتـنـي ملأتُ منـهـم يـدي و خلتهم قد ملأوا قلبي ..

فـلـم يَـطـل وهـمـي حـتى هـوى خنجرهم و غاص في جنبي[1]

إنّ الصدمة التي حلت بالذات الشاعرة نتيجة لطعن الصحب و تنكرهم لوفائها، جعلتها عرضة لهزة عنيفة أفقدتها اتزانها، و هذا ما جعلها تبدأ الصياغة بفعل (ارتج) نتيجة تعرضها لصدمة من طرف الأهل و هم منبع الحب و الحنان و الوفاء.

و زيادة في تعميق أساها، لعبت الصياغة دورها في ابراز الطابع الفجائي للدلالة، و هذا ما يتضح لنا في السطر الثالث بقولها:

خلتني ملأت منهم يدي و خلتهم قد ملأوا قلبي[2]

لكن في السطر الرابع، تأتي المفاجأة مع ما توحيه من غدر و تنكر، و ذلك بالقول: (هوى خنجرهم و غاص في جنبي).

و بالرجوع إلى القصيدة، نجد اضطراب الشاعرة و تأثرها من سوء صنيعهم جعلها تكثّف من حروف الجر، والتي وردت ثماني (08) مرات، خمس لحرف (في)، و مرتان للحرف (عن)، ومرة واحدة للحرف (من). فالحرف "في" يحمل معنى الظرفية و يفيد الانغماس، فيما تكرر حرف "الباء" ثلاث (03) مرات، و الذي يفيد المصاحبة.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 86.

[2] المصدر نفسه، ص 86.

فالذات المتكلمة نجد حضورها مكثف من خلال الضمائر المتصلة، و قد وردت احدى عشرة (11) مرة في أربعة أسطر شعرية، معلنة توجعاً و حسرةً و ضعفاً. كما عمدت الشاعرة إلى العطف بـ"الفاء" (فبعثروا) لتفيد سرعة ردهم السلبي الذي أعقب أفعالها الايجابية.

إن المتأمل في قصيدة (في درب العمر) يجدها اشتملت على ثمانية (08) أفعال ثلاثة منها في الزمن الماضي، و خمسة للمضارع بواقع فعلين لكل سطر شعري، تفيد حبها الممنوح للصحب و ذلك نحو: (أغرس، يغرق، تنهل، يغمر، ينعموا) لترفع مستوى المعاناة التي تعيشها، جاعلة الدوال و الأفعال و الحروف تتفاعل سويا.

3-حقل الطبيعة:

حُرمت **فدوى طوقان** من حضن الأم و هي صغيرة، فلم تجد غير الطبيعة لتشكل معها علاقة وطيدة و حميمة، و حضناً دافئ يحتويها، فتلجأ إليها كلما ضاقت بها الدنيا، و تروي عطشها من ظمأ الحنان، فنجدها تقول في قصيدة (مع المروج):

قد جئتُ، ها أنا، فافتجي القلب الرحيب و عانقيني

قد جئتُ أسند ههنا رأسي إلى الصدر الحنون

و أظلّ أنهل من نقاء الصمت، من نبع السكون

فهنا بحضنك استريح، أغيب، أغرق في حنيني[1]

تؤكد الذات الشاعرة مجيئها الذي ينبئ عن حبها لهذا المكان، موحية بعلاقة ايجابية بين المكان و الشاعرة، فتبدأ السطر الشعري بأداة التحقيق (قد) متبوعة بالجملة الفعلية (جئت) منبهة على حقيقة المجيئ بـ (ها أنا)، و لتطمئن المتلقي

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 50.

بمشروعية ما تطلب، فمجيئ الذات ألزم الموضوع (المكان – المروج) بفتح قلبه ليتوحد الذات مع الموضوع في عناق طويل حتى نهاية السطر الشعري.

هذه الذات تشتهي الصمت و السكون، و تبحث عن الأحضان لتنسيها الهموم، فتقدم تبريراتها عبر دوال مفعمة بالحنان، و هذا ما لمسناه في السطر الرابع من خلال تكرار الحروف كـ "الحاء" في (افتحي – الرحيب) لتحمل معنى الحب و الحنان، و حرف "القاف" في (قبل – عانقيني) دليلا على العمق و التلاحم. أما حرف " الغين" في (أغيب – أغرق) لتظهر الرغبة الملحة، و لتوحي بالاستمرارية و الامتداد، فقد كررت "الهمزة" و "اللام" في بداية و نهاية (أظلّ – أنهل) و غيرها من الحروف المتكررة.

ففي مطلع الأسطر الشعرية، نلحظ تكرار تركيب كامل (قد جئت) فيأتي متمماً للمعنى، و يظهر تفاعل الزمان بالمكان من خلال الصيغة الفعلية التي حَوت على عشرة (10) أفعال، فكانت للحاضر بستة أفعال.

إذ نجدها قد بدأت بجملة فعلية في السطرين الأول و الثاني، لتبين الحركة و الاندفاع نحو المكان، بينما في الثالث تبدأ بجملة اسمية رغبة في الثبات، أما آخر سطر شعري في اشارة لوصولها إلى حضن المروج و تحقق غايتها، فبدأت بظرف المكان (هنا) متبوعا بشبه الجملة (بحضنك) لتفرغ شحنات انفعالية كامنة في داخلها، لتشعر براحة نفسية حُرمت منها داخل بيتها.

إن الذات الشاعرة، و رغبة منها في التعبير عن هذا التدفق، ينضاف إليها الرغبة الجامحة لديها، أتت بثلاثة (03) أفعال متتالية (أستريح – أغيب –أغرق) مهملة فيها حرف العطف. و لمنح المعنى دلالة على امتداد السعادة و الاغتباط لتحقق رغبتها، نجد الشاعرة قد ختمت الأبيات بحرف "النون" مسبوقاً بأحد حروف المد، لتضع النقاط في حركة الدلالة.

لم تجد **فدوى** ملجأ لها للهروب من الواقع لتحضن الخيال؛ سوى الطبيعة لتحقق بظلّها أحلامها، فها هي تقول في قصيدة (أوهام الزيتون):

هنا، هنا، في ظل زيتونتي تحطّم الروح قيود الثرى

و تخلد النفس إلى عزلة يخنق فيها الصمت لغو الورى

هنا، هنا، في ظل زيتونة في ضفة الوادي بسفح الجبل

أصغي إلى الكون و لّما تزل آياته تروي حديث الأزل

هنا يهيم القلب في عالم تخلقه أحلامي المبهمة

لأفقه في ناظري روعة و للرؤى في مسمعي هينمه[1]

أفرز تكرار ظرف المكان (هنا) ضغطا قويا على المكان منذ السطر الأول، لتتوحد بعدها الذات بالموضوع (زيتونتي) مبرزة عمق العلاقة بينهما، فحددت موقع الزيتونة في ضفة الوادي بسفح الجبل، لتنقل للمتلقي احساس الراحة و الطمأنينة.

فالشاعرة تختار أفعالا بعينها لتحرك الدلالة، فتؤدي إلى تحفيز حاستي البصر و السمع (أصغي، لمّا تزل، تروي) جاعلة الدلالة ممتدة من السطر الثاني حتى الرابع.

فالصياغة ضمت وصف للمكان نجده في السطر الأول، في حين شرحت التفاعل بين الذات و المكان و ذلك في السطر الثاني والثالث، وجمّلت أثر الموقع على الذات في السطر الرابع، من خلال التشاكل اللفظي على مستوى السطر الشعري لتضفي إلى المعنى هندسة صوتية، وفي تشاكل تركيبي و دلالي، حققت جرساً موسيقياً، و يبرز ذلك في (في ظل زيتونتي – في ضفتي الوادي – بسفح الجبل).

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 60 – 61.

تنتقل الشاعرة بنا من الطبيعة بجمالها إلى الدار بقيودها، لتصف حالها التي تعيشها بالسلبية من المكان (الدار)، إذ نجدها تقول في قصيدة (قصة موعد):

فها أنا بالدار، ماذا؟ فراغ يمدّ ووحشة صمت كئيبْ

و قفل ثقيل، يعض على الباب كالوحش، أبكم لا يستجيب

تمثّل لي قدراً راصداً يحدّجني بجمود رهيب

تراجعت، أين أنا؟ أين أنت؟ فواحيرتي في المكان الغريب[1]

إنّ الموقف الدرامي المأساوي الذي تعانيه الذات من الموضوع (الدار)؛ جعلها تقف موقفا سلبيا منه في ظل علاقة التفكك بين الذات و الموضوع و التناقض بينهما، إذ نجدها تخيّرت دوالا بعينها و تشحنها لتصف لنا الدار بـ:

(فراغ، وحشة، صمت، كئيب، قفل، يعض، كالوحش، أبكم، لا يستجيب، قدرا راصدا، يحدّجني، جمود، رهيب، غريب).

إنّ العلاقة السلبية بين الذات و الموضوع ناجمة عن العادات و التقاليد التي منا الصعب التفاهم معها، فهذا العداء هو (أبكم لا يستجيب) إيمانا من الشاعرة بأنّه قدرها المحتوم، فصورة العجز تملكتها و يظهر ذلك جليا في (تمثل لي – يحدجني).

زيادة و تأكيدا على هذه السلبية نجد **فدوى طوقان** تقول: "كلما مررت قرب البيت القديم أشحت بوجهي عنه، و كرهت النظر إليه"[2]. لتؤكد سلبية العلاقة بين الشاعرة و هذه الدار.

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 112.

[2] فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 73.

هذه النفسية المحبطة سيطر عليها صمت كئيب، جعل الشاعرة تخترق الجمل التقريرية باستفهام نحو (أين أنا؟ أين أنت؟) لينزاح عن الدلالة لتعكس صورة الذات الكئيبة، فيتحول المكان الذي ألفته من سكن و سكينة إلى حيرة و غربة.

و لتعزز هذا الموقف السلبي من المكان، اختارت **فدوى** لأسطرها الشعرية قافية، (يب) التي تحمل صوت النحيب و البكاء، لتتعاضد البنية الإيقاعية مع كل من البنى التركيبية، و البلاغية و الدلالية.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن ديوان وحدي مع الأيام **لفدوى طوقان** يزخر بالعديد من الحقول الدلالية متنوعة كـ (الحب، الغربة، الطبيعة، الوطن، السياسة...). فحاولنا في هذه الدراسة التركيز على أهم الحقول الدلالية في قصائد الديوان، بدءاً بحقل الحب و ما يحمله من ايحاءات دلالية، إذ تعتبر **فدوى** الحب عبارة عن كلمة أو نظرة تبنى عليها قصة، فهي ترى أن الأمور ببداياتها عكس الجميع الذين يقّرون بأنّ الأمور بخواتيمها.

عاشت **فدوى طوقان** الحب بين الوهم والخيال، فحقيقة لم تضقه، و كان نتاجه غربة روحية يسودها القلق و الحيرة، فنجدها تحاول أن تلتمس روحها قبساً ينير لها ظلام الكون في متاهات الحياة، فالاغتراب رافقها طوال حياتها.

فالشاعرة **فدوى** بطبيعتها المرهفة، كان للطبيعة أثر كبير على نفسها و شعرها، هذا ما استرعى انتباه بعض الدارسين ما للطبيعة من أثر كبير تجّلى في أشعارها و بين سطورها. إذ تناجي عناصر الطبيعة متمثلة في: (الأشجار، الأزهار، الأنهار، النجوم، و أمواج البحر)؛ لتسلية النفس و بث الأحزان و الهموم.

و ما يحمله ديوان وحدي مع الأيام من عناوين (مع المروج، مع سنابل القمح، خريف و مساء، الشاعرة و الفراشة، أوهام في الزيتون، ليل و قلب، و أنا وحدي مع الليل، في سفح عيبال، و الروض المستباح) إلا دليل على شدة تأثرها بما تعانيه نفسيتها المضطربة، و التي تكسوها الأحزان و الهموم من كل جهة.

نـستنتج من خلال مقاربتنا لثنائية الاختيار و التأليف على المستويين التركيبي و الدلالي، أن الأزمنة ترتبط بالأفعال فتنقسم إلى ثلاث و هي: (ماضي، مضارع، أمر)، فمن خلال احصائنا للأفعال من حيث توزعها و تنوع أزمنتها، لاحظنا اختلاف مرات ورودها في قصائد الديوان، إذ وجدنا أن الأفعال الماضية الأكثر تكراراً تلتها الأفعال المضارعة، ثم أفعال الأمر، و يرجع سبب ذلك إلى أن حياة الشاعرة واكبتها أحداث مليئة بالحزن و الأسى جعلها تبحث و تنقب باستمرار في ماضيها الأليم.

هـذا الـتكرار لم يـشمل الأفعال بأزمنتها فقط، بل تعدى إلى الجمل الخبرية و الانشائية منها، و التي تمثلت في جمل كالنداء و الاستفهام و التعجب و الأمر.

أما على المستوى الدلالي شملت هذه المقاربة أهم و أبرز الحقول الدلالية و التي تمثلت في حقل الحب، الغربة، و الطبيعة، لتوحي على مشاعر الألم والحزن و غربة روحية و قومية سادها القلق و الحيرة في حياة **فدوى طوقان**.

خاتمة

خاتمة

لقد كان من واجبنا و لزاما منا نحو العربية العمل على صيانتها و محاولة إثرائها، و ذلك بإنجاز مثل هذه الدراسات الحديثة، و بعد رحلة شاقة و ممتعة وصلنا إلى خاتمة البحث، فالحمد لله الذي وفقنا في ذلك.

لقد عني هذا البحث بدراسة الاختيار و التأليف في ديوان "وحدي مع الأيام" **لفدوى طوقان**، و توصنا من خلال هذا العمل على عدد من النتائج آثرنا عرضها على النحو التالي:

على مستوى المدخل عملنا على عرض مفهومي الاختيار و التأليف، إذ تعد هذه الثنائية باعتبارها مبدأ من مبادئ المقاربة الأسلوبية الإختيار الواعي للكلمات، و تتجاوز حدودها المفرد إلى التراكيب أو الجمل، فالتركيب يقتضي صياغة الكلمات المنتقاة بعناية، لتؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية والبلاغية والجمالية.

ثم انتقلنا إلى مطاردة تجليات كل من الاختيار و التأليف في التراث البلاغي و النقدي، و ذلك من خلال آراء و أقوال عربية وأخرى غربية، فنجد محاضرات "**دي سوسير**" قد أحدثت نقلة في النقد على مستوى الموضوع و المنهج، كما ساهمت بدورها الكبير في هذه النقلة النقدية إلى بروز وسطاء و ألسن لسانية جاءت بعده؛ خاصة " **رومان ياكبسون**" الذي كان له الفضل في نقل هذه الثنائية من الاطار النظري اللغوي الصّرف إلى رحاب النّص الواسعة، فكانت الأسلوبية من أكثر النظريات استثمارا و اشتغالا بإسقاط محور الاختيار على محور التأليف.

فكان للتراث البلاغي السبق لهذه الثنائية، خاصة مع نظرية النظم **الجرجانية**، التي تؤكد أهمية مبدأ الاختيار و التأليف في النص الابداعي بوصفهما عنصرين يوفران التماسك و التناسق، لتصبح هذه الثنائية (الاختيار و التأليف) عملية جوهرية تحقق الفهم و الإفهام.

خاتمة

أما فيما يخص الفصل الأول المعنون بالاختيار و التأليف على المستوى الصوتي فقمنا بالاشتغال على البنية الصوتية الداخلية (الإيقاع الداخلي)، إذ يعد ذو قيمة أسلوبية فنية و جمالية تضفي على النص الشعري مسحة جمالية، فهو يتصل بحركة النفس الداخلية التي تساعد على التئام أجزاء النص.

فقد شهدت قصائد ديوان "وحدي مع الأيام" لفدوى طوقان تنوعاً هائلا في الأصوات، بين الجهر و الهمس و الانفجار و الاحتكاك، ليكشف لنا الحالة النفسية المضطربة للشاعرة و المليئة بالأسى و الألم و المعاناة، إذ احتلت الأصوات المجهورة النصيب الأكبر قياساً بالأصوات المهموسة، كما عمدت إلى أسلوب التكرار، و هو من الظواهر الأسلوبية التي يكثر توظيفها في النص الأدبي، و هذا ما لاحظناه في ديوان الشاعرة بحضوره المميّز و تنوعه الملفت للانتباه.

فنجد تكرار الصوت (الحرف) أخذ حصة الأسد، و لجأت فدوى إلى هذا النوع من التكرار من أجل اضفاء صورة جمالية و صوتية و موسيقية، و اثراء نصها الشعري داخل القصيدة، بينما احتل تكرار الفعل مساحة جيدة من خلال تواتره في قصائد الديوان عدة مرات، ليوحي بالقلق النفسي و الضياع الذي تعاني منه الشاعرة، في حين شهدت أيضا قصائد الديوان تواتر الاسم في العديد من المرات، ليشكل قيمة فنية و معنوية، و تحقق مبتغاه منه بإيصال رسالتها من خلال الحالة النفسية المضطربة عبر باقة من قصائد الديوان.

و لتكشف الشاعرة عن الحالة الشعورية عندها، عمدت إلى تكرار عبارات معينة (تكرار الجملة) لتكتسب صيغة ايحائية محددة، غير أن هذا النوع من التكرار هو الأقل نوعاً وروداً في قصائد ديوان "وحدي مع الأيام" لفدوى طوقان.

في حين شهدت الموسيقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي حضورا بارزاً من خلال الوزن و القافية و الروي، فالوزن يعد الاطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، فهو يضفي على الشعر قيمة فنية أسلوبية خاصة بما يتعلق ببنية اللغة الشعرية الخاصة

بالمبدع، كما يعد أول أبواب الإيقاع الفني الذي أطلق عليه تسمية الوزن الإيقاعي للشعر.

فمن خلال تأملنا في قصائد ديوان "وحدي مع الأيام" لـ**فدوى طوقان**، نلحظ تنوعاً واضحاً في بحورها الشعرية، غلب عليها البحر المتقارب لأن ميزاته تتماشى مع ما تريد الشاعرة ايصاله عن طريق شعرها، لما عانته في حياتها و بحثها المستمر عن الحرية التي حرمت منها وقتها، لذلك جعلت **فدوى** لكل قصيدة البحر الذي يخدم غرضها و امكانياتها و تفننها في بناء قصائد ديوانها، فهي تنادي بالتجديد و التحرر لتثبت قدرتها على الابداع.

و تشكل القافية أحد أركان الإيقاع الخارجي في الشعر العربي، و الحكم الفاصل في نوع النهاية الإيقاعية للبيت أو السطر الشعري في القصيدة، لما تكتسيه من دورها المهم داخل القصيدة، غير أن **فدوى طوقان** كثيرا ما كانت تستهل قصائدها بقافية معينة لتغيّرها بقوافي في نهاية المقاطع الموالية في أغلب قصائد الديوان، و هذا ما لاحظناه في قصيدة (مع المروج)، و (الشاعرة و الفراشة)، إذ يعتبر هذا التنوع من أبرز السمات الاسلوبية للشاعرة في قصائدها، لتربط مقام القول بالحالة الشعورية التي تمر بها.

بيد أن القافية لا يكتمل وجودها إلّا بأحد أعمدة الشعر ألا و هو الروي، الذي يعّد أحد أهم عناصر وحدة و تماسك القصيدة فضلا عن أهميته الإيقاعية، فقد جعلت فدوى الشعر يتلوّن بهيكل القصيدة الحديثة من خلال تغييّر القافية و تنويع الروي فيها، هذا ما لاحظناه على أغلب قصائد الديوان، فقصائد كل من (مع المروج)، (أوهام في الزيتون) لا يقل فيها الروي عن خمس أو ست في القصيدة الواحدة.

لكن حنين **فدوى طوقان** جعلها ترجع لنظم القصائد على وتيرة قصائد شعراء العرب في شاكلة القصيدة العمودية، ويظهر ذلك جليا في قصيدة (درب العمر) بحرف روي موحد و هو (الباء)، و قصيدة (يتيم و أم) و (بعد الكارثة) حرف رويهما

(الميم). فقصيدة (رقيّة) مثال للمزج بين القديم و الحديث، و هي من أطول قصائد الديوان العمودية، إذ تنقسم إلى ثمانية (08) مقاطع لكل مقطع حرف روي خاص به، هذا المزج –القديم و الحديث- يعتبر خاصية أسلوبية تحسب لـ**فدوى** من ناحية الشكل العام للقصيدة.

في حين حملت قصائد الديوان المتبقية أكثر من أربع (04) أو خمس (05) حروف روي، و مثال ذلك قصيدة (مع المروج) الذي تنوع فيها حرف الروي أواخر أبياتها، إذ وصل إلى سبعة (07) حروف، ليعكس لنا التنوع في الحالة الوجدانية للشاعرة، التي تنتابها و هي تخاطب المروج بعدما ألفت التردد عليها في وقت مضى.

أما على مستوى الفصل الثاني، قمنا بمقاربة ثنائية الاختيار و التأليف على المستويين التركيبي و الدلالي، و الاشتغال على المستوى التركيبي من خلال دراسة أزمنة الأفعال و أنواع الجمل في قصائد الديوان للشاعرة **فدوى**، و على المستوى الدلالي بإبراز أهم الحقول الدلالية.

إذ يعد المستوى التركيبي من أهم المستويات في البحث اللساني، و ارتباط الأزمنة بالأفعال و تقسيمها إلى ثلاثة أقسام وهي: (ماضي، مضارع، و أمر) على حسب حال المتكلم.

إنما ما لاحظناه في قصائد ديوان "وحدي مع الأيام" لـ**فدوى طوقان**، هو توزع الأفعال و تنوع أزمنتها بين الماضي و المضارع و الأمر، و اختلاف مرات ورودها.

فمن خلال احصائنا لأزمنة الفعل، نجد أن الافعال الماضية هي الأكثر تكرار في قصائد الديوان، تلتها الأفعال المضارعة، ثم أفعال الأمر في المرتبة الثالثة بعدد مرات التكرار، و يرجع سبب هذا التنوع في الأزمنة و تفاوتها حسب كل قصيدة، إلى كون الشاعرة في حركة دؤوبة و مستمرة في البحث و التنقيب، و صراع مع الأحداث التي واكبت حياتها المليئة بالحزن و الأسى.

خاتمة

و جدير بالذكر أن الجملة عرفت تنوعاً كبيرا في ديوان الشاعرة، كالجملة الخبرية و الجملة الانشائية، هذه الأخيرة تمثلت في جملٍ كالنداء و الاستفهام و التعجب و الأمر.

أما على المستوى الدلالي، قمنا بمقاربة هذه الثنائية في قصائد الديوان من خلال إبراز أهم حقوله الدلالية، و التي تمحورت حول الحب و الغربة والطبيعة، إذ حوت القصائد العديد من الدلالات الإيحائية، لتصف لنا ما عاشته الشاعرة من مشاعر ألم واغتراب روحي تسودها القلق و الحيرة.

تلكم هي أهم النتائج و الخلاصات التي توصلنا إليها من خلال رحلتنا الشاقة في أغوار هذا الديوان، فحسبنا شرف المحاولة من هذه المقاربة لثنائية **الاختيار** و **التأليف**، فمواطن الإصابة عندنا من توفيق الله، و مواطن الإخفاق من نفسنا، وضعف في الإدراك، وآخر دعوانا الحمد لله رب العالمين.

الـملـحـق

الملحق

فدوى طوقان

هي **فدوى عبد الفتاح طوقان** من مواليد 1917 في مدينة نابلس، ترجع أصول عائلتها إلى قبيلة طوقان القادمة من تل طوقان بسوريا، عاشت في بيت محافظ يجمع في أرجائه بين الأصالة و الحضارة و الرقي، كان ترتيبها السابع بين عشرة من البنين و البنات هم: (أحمد، ابراهيم، بندر، فتايا، يوسف، رحمي، فدوى، أديبة، نمر، حنان).

تركت **فدوى** مقاعد الدراسة وهي صغيرة، فعملت على تثقيف نفسها بنفسها، و بمساعدة من أخيها ابراهيم قام بتوجيهها نحو كتابة الشعر و نشره في الصحف العربية، لكن بعد وفاة والدها، ثم معلمها و أخوها ابراهيم، أعقبهما احتلال فلسطين إبان نكبة 1948، ترك أثراً على نفسيتها و ذلك من خلال شعرها في ديوانها الأول "وحدي مع الأيام".

وفي بداية الستينيات، سافرت **فدوى** إلى لندن و أقامت بها سنتين، لكن بعد نكسة 1967 خرجت من قوقعتها لتشارك في الحياة العامة بنابلس، فبدأت في حضور الندوات و اللقاءات و المؤتمرات التي كان يعقدها الشعراء أمثال: (محمود درويش، توفيق زياد، سميح قاسم) و غيرهم.

أصدرت فدوى العديد من الدواوين و المؤلفات تمثلت في:

- وحدي مع الأيام 1952.
- وجدتها 1957.
- أمام الباب المغلق 1967.
- الليل و الفرسان 1969.
- على قمة الدنيا وحيدا 1973.

- تموز و الشيء الآخر 1989.
- اللحن الأخير 2000.

و من آثارها النثرية نجد:

- أخي ابراهيم 1946.
- رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة ذاتية) صدرت عام 1985.
- الرحلة الأصعب صدرت عام 1973، و هو سيرة ذاتية ترجم إلى الفرنسية.

كما حصلت **فدوى** على العديد من الجوائز و الأوسمة، نذكر منها:

- جائزة الزيتونة الفضية الثقافية لحوض البحر المتوسط، باليرمو –إيطاليا.
- جائزة السلطان عويس، الإمارات العربية المتحدة، 1989.
- وسام القدس، منظمة التحرير الفلسطينية، 1990 .
- جائزة المهرجان العالمي للكتابات المعاصرة، ايطاليا، 1992.
- وسام الاستحقاق الثقافي، تونس، 1996.
- الدكتوراه الفخرية من جامعة النجاح الوطنية بنابلس، وهي أكثر الجوائز تأثيرا في نفسها و ايثارا على قلبها.

ودعت **فدوى طوقان** الدنيا عن عمر ناهز السادسة و الثمانين عاما، في الثاني عشر من شهر ديسمبر عام 2003، تاركة ورائها حزمة أدبية راقية أسهمت بها في تقديم الإضافة الجادة نحو تطوير بنية القصيدة الشعرية، لغة وتصويرا وموسيقى.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المصادر:

– فدوى طوقان:

1– الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 2011.

2– رحلة جبلية رحلة صعبة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 3، 1983.

ثانيا: المراجع العربية:

– ابراهيم (أنيس):

3– موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 5، 1981.

– ابراهيم (رماني):

4– الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة للنشر، ط 2، الجزائر، 2003.

– ابراهيم ابن سعيد (الدوسري):

5– معجم الاصطلاحات في علمي التجويد و القراءات، سلسلة معاجم المصطلحات، جامعة الإمام مُحَّد بن سعود، عمادة البحث العلمي، الرياض، السعودية، 2004.

– ابراهيم عبد المنعم (ابراهيم):

6– بحوث في الشعرية و تطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2008.

– ابن رشيق (القيرواني):

8– العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج 1، تحقيق: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، بيروت، لبنان، 1981.

– أبو البركات (الأنباري):

9– أسرار العربية، تحقيق: مُحَمَّد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا.

– أبو عباس مُحَمَّد بن يزيد (المبرد):

10– المقتضب، تحقيق: مُحَمَّد عبد الخالق عظيمة، ج 1، لجان احياء التراث الاسلامي، ط 1، القاهرة، مصر، 1994.

– أبو مُحَمَّد عبد الله (بن قتيبة):

11– الشعر و الشعراء، تحقيق و شرح: أحمد مُحَمَّد شاكر، ج 1، دار المعرفة، ط 2، القاهرة، مصر، 1967.

– أبو الفتح عثمان (ابن جني):

12– الخصائص، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، 2000.

– أبو هلال (العسكري):

13– الصناعتين، الكتابة و الشعر، تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي و مُحَمَّد أبو الفضل ابراهيم، ط 1، 1952.

– أبو يعقوب (المغربي):

14– مواهب المفتاح في شرح و تلخيص المفتاح، ج 2، مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاه، القاهرة، مصر، 1927.

– أحمد (الشايب):

15– أصول النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1946.

16– الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط 8، القاهرة، مصر، 1991.

– أحمد حسن (الزيات):

17– دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسائل، القاهرة، مصر، 1945.

– أحمد سليمان (ياقوت):

18– في علم اللغة التقابلي، دراسة تطبيقية (مع مدخل لدراسة علم اللغة)، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر 2002.

– أحمد (عزوز):

19– أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.

– أحمد مختار (عمر):

20– علم الدلالة، دار الدلالة، ط 5، القاهرة، مصر، 1998.

– ادريس (بلمليح):

21– الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1984.

قائمة المصادر والمراجع

– أماني سليمان (داود):

22– الأسلوبية و الصوفية في شعر الحسين بن منظور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2002.

– ايميل بديع (يعقوب):

23– المعجم المفصل في علمي العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، 1996.

– حسن (الغربي):

24– حركة الايقاع في الشعر العربي المعاصر، دار افريقيا الشرق، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

– حسن بن معلوي (الشهراني):

25– حقوف الاختراع و التأليف في الفقه الاسلامي، دار طيبة، ط 1، السعودية، 2006.

– حسن (حمد):

26– معتمد الطلاب في قواعد النحو لجميع المراحل، عالم الكتب، ط 2، بيروت، لبنان، 2008.

– حسن (مشهور):

27– متتالية التجديد سوسيولوجيا الثبات و التحول (دراسات في الشعر السعودي الحديث، الثبيتي أنموذجا)، دار العربية للعلوم ناشرون، السعودية، 2016.

– حنا (الفاخوري):

28– الأصول الواضحة في الصرف و النحو، ج 8، منشورات مكتبة سمير، بيروت، لبنان، ط 1، 1962.

– خليل (ابراهيم):

29– الأسلوبية و نظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1997.

– رابح (بوحوش):

30– اللسانيات و تحليل النص، عالم الكتب الحديثة، ط 1، القاهرة، مصر، 2007.

– رانيا فوزي (عيسى):

31– علم الدلالة النظرية و التطبيق، دار المعرفة الجامعية، ط 1، الإسكندرية، مصر، 2008.

– رمضان (الصياغ):

32– في النقد الشعري العربي دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1، الإسكندرية، مصر، 2002.

– ريمون (طيحان):

33– الألسنية العربية، دار الرائد العربي، ط 2، بيروت، لبنان، 1986.

– سعد (مصلوح):

34– الأسلوب (دراسة لغوية احصائية)، عالم الكتاب، ط 3، القاهرة، مصر، 1992.

– شوقي (ضيف):

35– في النقد الأدبي، دار المعارف، ط 4، القاهرة، مصر، د ت.

– صالح أبو (أصبع):

36– الحركة الشعبية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1979.

– صيح (التميمي):

37– دراسات لغوية في تراثنا القديم (صوت، صرف، نحو، دلالة، معاجم، مناهج، بحث)، دار ماجد لاوي، ط 1، عمان، الأردن، ، 2003.

– عبد الرحمان (تيبرماسين):

38– البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط 1، القاهرة، مصر، 2003.

– عبد السلام مُحَمَّد (هارون):

39– الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط 5، القاهرة، مصر، 2001.

– عبد السلام (المسدي):

40– الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، تونس، 1977.

41– الأسلوبية و تحليل الخطاب، التونسية للطباعة و فنون الرسم، ط 3، تونس، 1982.

– عبد العزيز (الصيغ):

42– المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1998.

قائمة المصادر والمراجع

– عبد العليم السيد (فوده):

43– أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، مصر، د ت.

– عبد الفتاح صالح (نافع):

44– عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، عمان، الأردن، 1985.

–عبد القادر (عبد الجليل):

45– علم الصرف الصوتي، دار أزمنة، للنشر و التوزيع، الأردن، 1998.

45– هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، دار الصفاء، ط 1، عمان، 1998.

– عبد القاهر (الجرجاني):

46– دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود مُحَمَّد شاكر أبو قهر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1992.

– عبد الكريم (يوسف):

47– أسلوبية الاستفهام في القرآن الكريم (غرضه، اعرابه)، مكتبة الغزالي، ط 1، دمشق، سوريا، 2000.

–عبد الله (بوخلالة):

48– التعبير الزمني عند النحاة العرب منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري (دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية و أساليبها)، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

قائمة المصادر والمراجع

– عبد المجيد (حجفة):

49– دلالة الزمن في العربية (دراسة النسق الزمني للأفعال)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، المغرب، 2006.

– عبده (بدوي):

50– دراسات في النص الشعري (عصر صدر الاسلام و بنو أمية)، داء قباء، مصر، 2000.

– علي أحمد سعيد إسبر (أدونيس):

51– الشعرية العربية، دار الآداب، ط 1، بيروت، لبنان، 1985.

– عثمان (مقيرش):

52– الخطاب الشعري في ديوان: قالت الوردة للشاعر عثمان الوصيف، در النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة، الجزائر، 2014.

– عدنان (بن ذريل):

53– النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

– عزيز خليل (محمود):

54– المفصل في النحو و الاعراب (الأفعال)، ج 1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، د ت.

– علاء عبد الأمير (شهيد):

55– الدلالة المعجمية و السياقية في كتب معاني القرآن، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.

قائمة المصادر والمراجع

– عمرو بن بحر بن مبوب بن فزازة (الجاحظ):

56– البيان و التبيين، تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، ج 1، مطبعة الخانجي، ط 7، مصر، 1998.

– عمرو بن عثمان (سيبويه):

57– الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 1، الخانجي، ط 3، 2009.

– فتح أحمد (سليمان):

58– الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، ط 1، القاهرة، مصر، 2004.

– فخر الدين (الرازي):

59– التفسير الكبير، ج 19 ، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1، 1981.

– قدامة (بن جعفر):

60– نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة السنة المحمدية، ط 1، مصر، د ت.

– كمال (بشر):

61– علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، ط 16، القاهرة، مصر، 2000.

– كاميليا (عبد الفتاح):

62– القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2006.

– مُحَمَّد (التونجي):

63– معجم العلوم العربية: تخصص شمولية أعلام، دار الجيل، ط 1، بيروت، لبنان، 2003.

– مُحَمَّد (المبارك):

64– فقه اللغة، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط 3، بيروت، لبنان، 1998.

– مُحَمَّد بن علي (التهانوي):

65– كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، تحقيق: رفيق العجم و علي دحروش، ج 1، مكتبة لبنان لنشر و التوزيع ، بيروت، لبنان، 1996ز

– مُحَمَّد عبد الرؤوف (المناوي):

66– فيض القدير شرح الجامع الصغير، تحقيق: أحمد عبد السلام، ج 3، دار الكتب العلمية، 2001.

– مُحَمَّد عبد العظيم (الزرقاني):

67– مناهل العرفان في علوم القرآن، ج 2، دار الفكر للنشر، ط 1 بيروت، لبنان، 1996.

– مُحَمَّد (عبد المطلب):

68– قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 1995.

– مُحَمَّد عبد الهادي (الطرابلسي):

69– تحاليل أسلوبية (دراسة أدبية نقدية)، عالم الكتاب، نهج نابلسي، تونس، 2006.

– مُحَمَّد (بن يحي):

70– السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2011.

– مُحَمَّد (بنيس):

71– الشعر العربي الحديث، بنياته و ابداعاته، ج 4، دار توبقال للنشر و التوزيع، ط 1، المغرب، 1990.

– مُحَمَّد (بوزواوي):

72– تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دراسة في نشأة علم العروض و تطوره، دار هومة للطباعة و النشر، ط ت، الجزائر، 2002.

– مُحَمَّد صادق مُحَمَّد (الكرياسي):

73– الأوزان الشعرية (العروض و القافية)، تحقيق: عبد العزيز شبين، دار علوم القرآن، ط 1، 2011.

– مُحَمَّد (مفتاح):

74– تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، منشورات الكتاب العربي، ط 1، دمشق، سوريا، 1990.

– محمود (عكاشة):

75– التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية و الصرفية و المعجمية)، دار النشر للجامعات، ط 1، 2011.

– محمود (مصطفى):

76– أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض، و القافية، تحقيق: سعيد مُحَمَّد اللحام، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1997.

– مسعود (بودوخة):

77– الأسلوبية و البلاغة العربية مقاربة جمالية، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط1، 2015.

– مصطفى (أبو الشوارب):

78– جماليات النص الشعري، دار الوفاء، ط 1، الإسكندرية، مصر، 2005.

– مصطفى (الغلاييني):

79– جامع الدروس العربية، ج 1، المكتبة المصرية، ط 30، بيروت، لبنان، 1993.

– ممدوح (عبد الرحمان):

80– المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ط 1، الإسكندرية، مصر، 1994.

– منيف (موسى):

81– الشهر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد، العراق، د ت.

– مهدي (المخزومي):

82– في النحو العربي نقد و توجيه، دار الرائد العربي، ط 2، بيروت، لبنان، 1986.

– موسى سامح (ربابعة):

83– الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، ط 1، الكويت، 2003.

– نازك (الملائكة):

84– قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 14، بيروت، لبنان، 2007.

– نور الدين (السد):

85– المكونات الشعرية في بائية مالك بن زين

– نور الهدى (بوشن):

86– الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، ط 4، الجزائر، 2010.

87– مباحث في علم اللغة و مناهج البحث، المكتب الجامعي الحديث، د ت، الإسكندرية، مصر، د ت.

– هادي (نهر):

88– دراسات في الأدب العربي و النقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ط 1، 2011.

– هارون (مجيد):

89– المجال الصوتي للإيقاع الصوتي نائية الشنفرى: أنموذج ألفا للوثائق، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، قسنطينة، د ت.

– هلال عبد الله (الحسيني):

90– الفعل المضارع في ضوء أساليب القرآن، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، 1984.

– يحي (بن يعيش):

91– شرح المفصل، تحقيق: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، د ط، مصر، د ت.

– يوسف (أبو العدوس):

92– الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة للطباعة و النشر، ط 4، 2016.

ثالثا: المراجع المترجمة:

– أولمان ستيفن:

93– دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، ط 1، مصر، د ت.

– جان كوهين:

94– بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي و مُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996.

– ريمون لوبليون:

95– علم كلورد جرمان، ترجمة: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، ط 1، بنغازي، ليبيا، 1997.

رابعا: المعاجم و القواميس:

– أبو الحسين أحمد (ابن فارس):

96– مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 2، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1979.

– أبو الفضل جمال الدين (ابن منظور):

97– لسان العرب، تحقيق: عامر حيدر، ج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009.

– اسماعيل بن حماد الجوهري (الفرابي):

98– الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج 2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990.

– الحسين بن مُحَّد (الراغب الأصبهاني):

99– المفردات في مفردات القرآن، تحقيق: مُحَّد سيد كيلاني، ج 1، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

– مُحَّد مرتضى (الزبيني):

100– تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، نشر وزارة الارشاد و الأنباء الكويتية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2001.

خامسا: الرسائل الجامعية:

– حسين (الحربي):

101– ترجيحات الإمام بن جرير في التفسير، (رسالة دكتوراه)، جامعة الإمام مُحَّد بن سعود الإسلامية، الرياض، السعودية، 2001.

– سامية (راجح):

102– أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة، 2012.

– صفية (بن زينة):

103– القصيدة العربية في موازيين الدراسات اللسانية الحديثة (قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة وهران، 2013.

– عبد الحميد (دايم):

104– الأمر ونهي و أثرهما في الأحكام الشرعية، بحث مقدم لنيل (درجة الدكتوراه) في العلوم الإسلامية، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، 2013.

– مُحَّد فكري عبد الرحمان (الجزار):

105– الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، المنوفية، القاهرة، مصر، 1994.

– مونية (مكرسي):

106– التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، (رسالة ماجيستير)، اشراف: عبد السلام ضيف، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010.

سادسا : المجلات:

– البشير (جلول):

107– التحويل الزمني للفعل الماضي في العربية، مجلة المخبر، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة، الجزائر، عدد: 6، 2011.

– نور الدين (السد):

108– المكونات الشعرية في بائية مالك بن زين، مجلة اللغة و الأدب، الجزائر، العدد: 14 ديسمبر 1999.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	**أ – د**
مدخل: (مفاهيم وتجليات)	**6**
الفصل الأول: (الاختيار و التأليف على المستوى الصوتي)	
أولا: الإيقاع الداخلي	**22**
1. خصائص الأصوات	**27**
1 . 1. الأصوات المجهورة	**27**
1 . 2. الأصوات المهموسة	**49**
1 . 3. الأصوات الانفجارية	**69**
1 . 4. الأصوات الاحتكاكية	**73**
2. التكرار	**77**
2 . 1. تكرار الصوت	**79**
2 . 2 . تكرار الفعل	**84**
2 . 3. تكرار الاسم	**85**
2 . 4. تكرار الجملة	**86**
ثانيا: الإيقاع الخارجي	**87**

فهرس الموضوعات

1 . الوزن	**89**
2 . القافية	**97**
3 . الروي	**103**
الفصل الثاني: (الاختيار و التأليف على المستوى التركيبي و الدلالي)	
أولا: الاختيار و التأليف على المستوى التركيبي	**112**
1 . زمن الأفعال	**112**
1 . 1 . زمن الفعل الماضي	**115**
1 . 2 . زمن الفعل المضارع	**118**
1 . 3 . زمن فعل الأمر	**123**
2 . أنواع الجمل	**128**
2 . 1 . الجملة (لغة/اصطلاحا)	**128**
2 . 2 . الجملة الخبرية	**130**
2 . 3 . الجملة الانشائية (النداء، الاستفهام، التعجب، الأمر)	**131**
ثانيا: الاختيار و التأليف على المستوى الدلالي	**138**
1 . الحقول الدلالية (لغة/اصطلاحا)	**138**
2 . أنواع الحقول الدلالية	**141**

فهرس الموضوعات

2 . 1 . حقل الحب	**141**
2 . 2 . حقل الغربة	**149**
2 . 3 . حقل الطبيعة	**154**
خاتمة	**161**
قائمة المصادر و المراجع	**167**
فهرس الموضوعات	**188**

ملخص:

يحاول هذا البحث الموسوم بـ ثنائية الاختيار و التأليف في ديوان " وحدي مع الأيام" لفدوى طوقان، مقاربة هذه الثنائية عبر رحلة بحثية موزعة على مدخل و فصلين، حيث احتوى **المدخل** اطلالة على ماهية الاختيار والتأليف و تجلياته في التراث البلاغي و النقدي.

أما **الفصل الأول** فجاء بعنوان: **الاختيار والتأليف على المستوى الصوتي** و من خلال بنيته الإيقاعية الداخلية قمنا بعرض خصائص الأصوات و تواترها اضافة إلى التكرار و أنواعه، أما الإيقاع الخارجي فدرسنا فيه الوزن و القافية و الروي في قصائد الديوان.

في حين جاء **الفصل الثاني** موسوماً بـ: **الاختيار والتأليف على المستوى التركيبي والدلالي** باستعراض و دراسة أزمنة الأفعال و أنواع الجمل، اضافة إلى جولة في الحقول الدلالية لقصائد الديوان.

حيث رافقنا عبر ثنايا و محطات هذا البحث كل من المنهج الأسلوبي و المدعم بآليتي الوصف والتحليل، و بعض عطاءات المنهج التاريخي.

و في الأخير، أنهينا دراستنا **بخاتمة** تبرز أهم نتائج بحثنا.

ABSTACT:

This research, tagged with the duality of choice and authorship in Fadwa Toukan's book "Alone with the days", attempts to approach this duality through a research journey divided into an introduction and two chapters.

As for the first chapter, it was entitled: Selection and composition on the phonemic level and through its internal rhythmic structure, we presented the characteristics and frequency of sounds in addition to repetition and its types.

While the second chapter was marked with: Selection and Composition at the Synthetic and Semantic Level by reviewing and studying the tenses of verbs and types of sentences, in addition to a tour of the semantic fields of the Diwan's poems.

Where we were accompanied through the folds and stations of this research each of the stylistic approach supported by the mechanisms of description and analysis, and some of the bids of the historical method.

Finally, we ended our study with a conclusion highlighting the most important results of our research.