

إقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

البناء اللغوي في شعري الخنساء وفدوى طوقان دراسة موازنة

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

DECLARATION

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:

اسم الطالب : لبنى عبد الرحمن سعيد ابو عشيبة

Signature:

التوقيع: 

Date:

التاريخ: ٢٠١٣ / ٨ / ٢٠



الجامعة الإسلامية - غزة
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

البناء اللغوي في شعري الخنساء وفدوى طوقان دراسة موازنة

Linguistic Construction in the poetry of AlKansa and Fadwa Toqan: Acomparative Study

إعداد الطالبة:

لبنى عبد الرحمن أبو عشيبة

إشراف الدكتور الفاضل :

محمد رمضان البع

قدم هذا البحث استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية

1434 هـ - 2013 م



نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة الدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ لبنى عبدالرحمن سعيد أبو عشية لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وموضوعها:

البناء اللغوي في شعري الخنساء وفدوى طوقان دراسة موازنة

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم الثلاثاء 30 شعبان 1434هـ، الموافق 2013/07/09م الساعة العاشرة صباحاً بمبنى الحديدان، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

.....	مشرفاً ورئيساً	د. محمد رمضان البع
.....	مناقشاً داخلياً	د. فوزي إبراهيم أبو فياض
.....	مناقشاً خارجياً	د. إبراهيم أحمد شيخ العيد

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في كلية الآداب/ قسم اللغة العربية.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد الدراسات العليا

أ.د. فؤاد علي العاجز



﴿وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا﴾

[النساء: 113]

شكر وعرفان

أُسْتَادِي الْفَاضِلُ هَذَا الثَّنَاءُ لَكُمْ فَيُضُّ الْيُنَابِيعَ وَالتَّوْجِيهَ تَسْقِينَا
أُبْدِي احْتِرَامِي لِمَنْ بِالْعِلْمِ سَيَّرَنِي لَوْلَاهُ مَا عَمَّتِ الْأَفْكَارُ وَادِينَا
مَهْمَا أَقُولُ فَلَنْ أُوْفِيكَ حَقَّكُمْ يَا مَنْ بَذَلْتَ الْجُهْدَ كِيَّ لِلْوَعْيِ تُرْسِينَا
بِأَسْمَى آيَاتِ الشُّكْرِ وَالْعُرْفَانِ وَالْإِمْتِنَانِ أَتَقَدَّمُ إِلَى الْأُسْتَاذِ الْفَاضِلِ وَالْأَبِّ الْحَانِي الدُّكْتُورِ:

محمد رمضان البع

لما قدمه لي من جهود في سبيل الارتقاء برسالتني، ولما منحني إياه من علم، ولم ييخل عليّ بوقته وجهده ، فكان لي نعم المعلم ونعم الناصح الأمين.
فجزاه الله عني وعن طلبة العلم خير الجزاء، وأدامه الله لخدمة العلم والدين، ووفقه لما يحبه ويرضاه.

كما أنه انطلاقاً من قوله: - صلى الله عليه وسلم - "من صنع إليكم معروفاً فكافئوه فإن لم تجدوا فادعوا الله له حتى تعلموا أن قد كافأتموه"⁽¹⁾
أتقدم بخالص دعائي وشكري وتقديري لكل من أستاذي:

الدكتور: فوزي أبو فياض والدكتور: إبراهيم الشيخ عيد

لما بذلاه من جهدٍ ووقت في سبيل قراءة رسالتي ووضع لمساتهم عليها وإبداء آرائهم السديدة حتى تظهر في أنقى حلة وأجمل صورة.
كما أن الشكر موصول إلى أساتذتي الموقرين في قسم اللغة العربية كلٌ باسمه ولقبه وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور: نبيل خالد أبو علي لما له من وقفات مضيئة ومواقف مشرفة وقلب رحيم على طلبته خاصة وطلبة العلم عامة.
فأقول لكلٍ منهم:

مَاذَا أَقُولُ وَهَذَا الْيَوْمُ أَمَدُكَ عُذْرًا إِلَيْكُمْ فَقَدْ عَيَّتْ قَوَائِنَا
مَاذَا أَجَازِيكَ فَضْلًا يَا مَعْلَمُنَا يِرْعَاكَ رَبِّي وَدَمْتُمْ مَفْخَرًا فِينَا

كما أن الشكر موصول لموظفي مكتبة الجامعة الإسلامية وأخص بالذكر الأخ: عبد الله أحمد السواركة والأخ: فؤاد الور لما لهما من فضل في توفير بعض الكتب التي كنت أفتقدها فلهم مني جزيل الشكر والعرفان كما وأشكر كل من دعا لي في ظهر الغيب وكان لي ناصحاً وأميناً.

(1) اخرج: أبو داود: كتاب الزكاة، باب: عطية من سأل (ص: 1672/290).

سنن أبي داود، تصنيف: أبو داود ابن الأشعث السجستاني، تحقيق: العلامة محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الطبعة الثانية.

إهداء

من صميم قلبي النابض بالدعاء لأمي الحبيبة التي وضعت قدمي على أول سلم العلم أطير لها إهدائي
وهي ترقد على سرير المرض وأسأل الله أن يمن عليها بالشفاء والمعافة

إلى أبي الغالي حفظه الله ورعاه

إلى أم كريم التي كانت لي أختاً وصديقة مخلصاً

إلى إخوتي وأخواتي الذين شاركوني دربي

إلى خنساوات فلسطين اللاتي ضحين بفلذات أكبادهن، وأخص بالذكر أم الشهداء أمنا الفاضلة أم
النضال فرحات التي سطرت بدماء أبنائها معنى التضحية والعزة والإباء رحمها الله وأسكنها فسيح

جناته

إلى كل من يحبني

وإلى من أحب

أهدي هذا العمل

المقدمة:

الحمد لله القائل في كتابه: ﴿كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ﴾⁽¹⁾ والصلاة والسلام على رسول الله سيد المرسلين وقائد الغر الميامين محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين أما بعد.

يلاحظ الدارس للعربية مدى الترابط بين أجزائها، فهي كالجسد الواحد الذي يعمل في تكامل عضوي، هذا التكامل يصعب أن يكون في لغة غير اللغة العربية، كيف لا! وهي لغة القرآن الكريم الذي تحدى الله به العرب الأوائل، وما تحداهم إلا لمعرفته سبحانه وتعالى بفصاحتهم وصفاء قريحتهم وبلاغتهم المتجلية في شعرهم المسجل لتاريخهم وأمجادهم والمعبر عن قرائحهم وأفكارهم والحافظ لتجاربه وحكمهم وأمثالهم لقول عمر بن الخطاب: (الشعر ديوان العرب)⁽²⁾.

إذن الشعر نص أدبي يعبر عن تاريخ وسياسة وحياة الأمة بكاملها، ويبرز علاقات الأفراد بعضها ببعض، لكن بأسلوب متوحد بذاته، له في كل حركة وسكنة دلالة، وكل حرف ولفظ غرض لا تبرزها إلا بقية العلوم المتفرعة عن اللغة العربية كعلم اللغة بجميع مستوياته: الصوتية، الصرفية، النحوية، الدلالية؛ فهذه المستويات تعمل كجهاز دقيق لرصد كل كبيرة وصغيرة، وتبرز كل ما خفي وما قام بتدوينه الشاعر، وعبر عن مشاعره وحالته حين كتابة النص.

كما أن الدراسة الموازنة لها أهمية كبيرة في أيضاً الرؤية أكثر وإبراز أوجه التلاقي والاختلاف عند كل شاعرة، مما يثري الدراسة ويطلعنا على أدق التفاصيل المخبأة بين ثنايا الكلمات.

من أجل هذا وذاك أتت رغبتني في اختيار هذا الموضوع الذي أسأل الله تعالى أن أكون قد وفقت فيه وأن يكون عملي له خالصاً لوجهه الكريم.

(1) آل عمران / 110.

(2) صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، الفلقشندي، دار الكتب العلمية (د. ط) بيروت، 1 / 123.

أولاً: أهمية الدراسة:

هذه الدراسة تلقي الضوء على أشعار هاتين الشاعرتين المتميزتين والمختلفتين في الزمان والمكان والأغراض الشعرية التي تلائم حياة وعصر كل واحدة منهما، وتحاول كذلك بيان الخصائص الصوتية والصيغ الصرفية والنحوية التي استخدمتها كل شاعرة من الشاعرتين، والتي تتلاءم مع حياتها وطبيعتها الأنثوية ، ومشاعرها الإنسانية التي تتجلى في الأساليب والألفاظ والمعاني المختارة مع ربط الأبنية اللغوية بذلك.

كما أن أهمية البحث تكمن في الدراسة التطبيقية الموازنة التي تكشف عن أوجه التلاقي والاختلاف بين شاعرتين من عصرين مختلفين وبيئتين مختلفتين.

ثانياً: سبب اختيار الموضوع:

كان اختياري للموضوع نابعاً من رغبتني في التبحر في جميع علوم اللغة العربية ومستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية فوجدت في هذا الموضوع ملاذاً لتحقيق أهدافي وإشباع رغبتني، أما بالنسبة للدراسة الموازنة بين شعريين من عصرين مختلفين هدفه أن أقتبس الهدى من كل حذب وصوب وكان لقلة الدراسات الموازنة بالنسبة للدراسات الأخرى سبباً آخر للدراسة كذلك لأهمية الخصائص الصوتية والصيغ الصرفية والنحوية في توضيح المعنى، والتعبير عن النفس البشرية سبباً ثالثاً لاختيار الموضوع.

ثالثاً: منهج الدراسة:

يقوم البحث على المنهج الوصفي التحليلي التقابلي لشعر الخنساء وفدوى طوقان مبيناً الخصائص الصوتية والصرفية والنحوية التي تميز بها شعرهما من خلال النماذج الشعرية التطبيقية الموازنة.

رابعاً: الدراسات السابقة:

لم أجد أي دراسة في هذا الموضوع، لكن هناك دراسات موازنة بين سور القرآن الكريم نحو:

البناء اللغوي في سورتي البقرة والشعراء دراسة موازنة للباحثة: منى محمد عارف عابد، جامعة النجاح الوطنية ، 2004/12/15م

خامساً: الصعوبات التي واجهت الباحثة:

لقد واجهتُ بعض الصعوبات والتي تم تخطيها بتوفيق من الله ثم بتوجيه المشرف جزاه الله خيراً ثم بالصبر والمثابرة فمن هذه الصعوبات:

1. عدم توفر المصادر والمراجع الكافية للبحث.
2. انقطاع الكهرباء المتكرر في معظم أوقات الليل والنهار الناجم عن الحصار الجائر على شعبنا.

سادساً: خطة الدراسة:

تتضمن الدراسة

المقدمة وتتضمن: أهمية الدراسة، سبب اختيار الموضوع، منهج الدراسة، الدراسات السابقة، الصعوبات التي واجهت الباحثة، خطة الدراسة .
التمهيد: ويحتوي على مبحثين

المبحث الأول: ترجمة لحياة الخنساء .

المبحث الثاني: ترجمة لحياة فدوى طوقان .

الفصل الأول: البناء الصوتي ويحتوي على:

المبحث الأول: الصوائت والصوامت نظرة شاملة

- الصوائت ودلالاتها في شعر الخنساء.
- الصوامت ودلالاتها في شعر الخنساء.
- الصوائت ودلالاتها في شعر فدوى طوقان.
- الصوامت ودلالاتها في شعر فدوى طوقان.
- الموازنة بينهما.

المبحث الثاني: المقاطع الصوتية أثرها على شعر الخنساء وفدوى طوقان

المقاطع الصوتية نظرة شاملة.

- النسيج المقطعي في ديوان الخنساء.
- النسيج المقطعي في ديوان فدوى طوقان.

- الكتابة المقطعية لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان.
- التحليل المقطعي لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان.
- أثر الأصوات على موسيقى الشعر عند الشاعرتين.
- الموازنة بينهما.

الفصل الثاني: البناء الصرفي ماهيته واهتماماته

المبحث الأول: الفعل

- الفعل باعتبار دلالاته الزمنية
- الفعل باعتبار التجريد والزيادة.
- الموازنة بينهما .

المبحث الثاني: الاسم

- المصادر وأنواعها في شعريهما.
- المشتقات ودلالاتها في شعريهما.
- الموازنة بينهما.

الفصل الثالث: البناء النحوي ماهيته واهتماماته

المبحث الأول: الجملة وأنواعها في شعريهما.

- الموازنة بينهما.

المبحث الثاني: التقديم والتأخير في شعريهما.

- الموازنة بينهما.

التمهيد

المبحث الأول: الخنساء

- اسمها ولقبها .
- مولدها .
- شخصيتها وأسرتها .
- علاقتها مع معاوية .
- زواجها .
- إسلامها .
- خصائص شعرها .

المبحث الثاني: فدوى طوقان

- أسرتها وشخصيتها .
- علاقتها بأخيها إبراهيم .
- كفاحها .
- علاقتها بالعالم الخارجي .
- خصائص شعرها .

المبحث الأول

الخنساء

من شاعرات العرب اللاتي كتب عنهن التاريخ، وخلدهن في صفحاته، واعتكف الدارسون والنقاد على شرح وتحليل قصائدهن.

اسمها ولقبها:

هي "تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد بن رياح بن يقظة بن عصيه بن خفاف بن امرئ القيس بن بهثة بن سليم بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيلان ابن مضر"⁽¹⁾ من قبيلة سليم⁽²⁾ والخنساء لقبٌ غلب على اسمها، ومعناه كما جاء في المعجم: تأخر الأنف عن الرأس، وارتفاعه عن الشفة، وقيل: لصوق القصبة بالوجنة، وأصله في الظباء والبقر⁽³⁾.

تعد الخنساء ذات حسب ومجدٍ عريق، كان أبوها صاحب عزٍ وثراء⁽⁴⁾ وكان أخوها - صخرٌ ومعاوية - من أسياد مضر، حيث كان أبوها يأخذ بيديهم ويقول: "أنا أبو خيرٍ مضر" فتعترف له العرب بذلك⁽⁵⁾.

والخنساء من شاعرات العصر الجاهلي، حيث قالت الشعر في زمن النابغة الذبياني وكانت تذهب ؛ فتعرض عليه شعرها، كما أنها شهدت العصر الإسلامي، وأسلمت وحسن إسلامها⁽⁶⁾ فهي بذلك تعد من الشعراء المخضرمين.

(1) الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، لبنان 86/2.

(2) دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الطبعة الأولى، : 4752/15.

(3) انظر: لسان العرب، لابن منظور، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرون، دار المعارف (د. ط) القاهرة مادة خنس 1277/2.

(4) انظر: دائرة المعارف الإسلامية، 4752/15.

(5) انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة الدينوري، تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، (د. ط)، بيروت لبنان ص215.

(6) المرجع السابق ص 213.

مولدها:

لم يحدد العلماء يوماً بعينه لمولدها، واعتمدوا على التواريخ المستتبطة من سيرتها⁽¹⁾ فالمستشرق (جبريللي) حدد مولدها عام خمسمائة وخمسة وسبعين للميلاد، وتبعه في ذلك نفرٌ من المحدثين، أمثال : الأب(لويس شيخو) والأستاذ (فؤاد أفرام البستاني)⁽²⁾.

إن صخرًا يتمتع بشخصية مثالية ؛ فهو المليء بالحنان، الرزين الوفي، صاحب الأخلاق الحميدة مع من يحب، وفي المقابل فهو الفارس الشجاع إذا جد الأمر.

هذه الصفات التي تتشدها كل أنثى في الرجل والتي توافرت في أخيها صخر؛ مما دفعها إلى محبتها له والاحتفاء به.

كما أن صخرًا كان طيب المعاملة، رقيق القلب معها، والمرأة إذا وجدت القلب الحنون كأنها ملكت العالم بيديها.

تقول وهي في أسوأ حالٍ على فقدانه⁽³⁾:

يا صخر! من لحواثِ الدهرِ أم من يسهّل ركب الوعرِ
كنت المفرج ما ينوب، فقد أصبخت لا تحلي ولا ثمري
يُحشى التراب على محاسنِه وعلى غصارة وجهه النضرِ

ويبدو أن الخنساء كانت فتاة مدللة من قبل أبيها، يأخذ برأيها، ويعتد بكلامها.

وهذه المعاملة لم تكن لها إلا لأنها من الحرائر الأشراف، ومما يدل على ذلك أنه حينما خطبها دريد بن الصمة من أبيها قال له أبوها: "مرحباً بك أبا قرّة، إنك للكرم لا يطعن في حسبه، والسيد لا يرد عن حاجته، والفحل لا يقرع أنفه، لكن لهذه المرأة في نفسها ما ليس لغيرها، وأنا ذاكرك لها، وهي فاعلة، ثم دخل إليها وقال لها: يا خنساء، أذاك فارس هوازن وسيد بني جشم، دريد بن الصمة يخطبك، وهو ممن تعلمين.

فقالت: يا أبت، أتراني تاركة بني عمي مثل عوالي الرماح، وناكحة شيخاً.

فخرج إليه أبوها وقال: يا أبا قرّة، قد امتنعت، ولعلها تجيب فيما بعد"⁽⁴⁾.

(1) انظر: دائرة المعارف الإسلامية، 4754/15.

(2) الخنساء، د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف للنشر والتوزيع، ط 5، ص 23.

(3) ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت، ص 71.

(4) شرح ديوان الخنساء، ص 665.

رُغم هذا الحب والتقدير الذي تبديه لأبيها نراه لم يظفر برثائها إلا في أبيات قليلة، من ذلك قولها لهند بنت عتبة تعاضمها بما أصاب ذويها في معركتهم مع المسلمين⁽¹⁾:

أُبْغِي أَبِي عَمراً بَعِينٍ غَزِيرَةً قَلِيلٍ إِذَا نَامَ الْخَلَى هُجُودَهَا

علاقتها مع معاوية:

بالنسبة لعلاقتها مع معاوية فإنها تبدو علاقةً وطيدةً أيضاً، وأن حزنها على فقدانه يقارب حزنها على صخر. حيث قيل لها: "صفي لنا أخوك صخراً ومعاوية. فقالت: "كان صخرٌ والله جنة الزمان الأغبر، وزعاف الخميس الأحمر، وكان والله معاوية القائل والفاعل. فقيل لها: فأيهما كان أسنى وأفخر؟ قالت: أما صخرٌ فحر الشتاء وأما معاوية فبرد الهواء. قيل لها: فأيهما أوجع وأفجع. قالت: أما صخرٌ فجمر الكبد، وأما معاوية فسقام الجسد"⁽²⁾.

ثم قالت⁽³⁾:

أَسَدَانِ مُحَمَّرًا الْمَخَالِبِ نَجْدَةً بَخْرَانِ فِي الزَّمَنِ الْغَضُوبِ الْأَنْمَرِ
قَمَرَانِ فِي النَّادِي، رَفِيعَا مَحْتَدٍ فِي الْمَجْدِ فَرَعَا سُودِدٍ مُتَخَيِّرِ

زواجها:

رفضت الخنساء الزواج بدريد، وقبلت برجلٍ من قبيلتها، اسمه (عبد العزى)، فأنجبت منه أبا شجرة - عبد الله - لكن الموت أدرك هذا الزوج وهو شاب، فتزوجت من رجل آخر من قبيلتها أيضاً، وهو مرداس بن أبي عامر، فأنجبت منه ثلاثة من البنين هم: زيد ومعاوية وعمرو، وبناتاً واحدة وهي عمرة⁽⁴⁾.

(1) شاعرات عصر الإسلام الأول، أ.د. نبيل خالد أبو علي، دار الحرم للتراث، الطبعة الأولى، القاهرة. ص 59.

(2) العقد الفريد لأحمد بن محمد الأندلسي، تحقيق: عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية (د.ط)، بيروت، لبنان: 223/3.

(3) ديوان الخنساء، ص 79.

(4) انظر: دائرة المعارف الإسلامية، ص 4753.

إسلامها:

لما ظهر الإسلام أتت الخنساء مع قومها بني سليم رسول الله، فأسلمت معهم، فدعاها النبي - صلى الله عليه وسلم - لتتشدده فأنتشدته فأعجب بشعرها⁽¹⁾.

ومن الأبيات التي سمعها النبي منها قولها⁽²⁾:

لَا بَدَّ مِنْ مَيَّةٍ فِي صَرْفِهَا عِبْرَ وَالْدَّهْرُ فِي صَرْفِهِ حَوْلٌ وَأَطْوَارُ
قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمْرٍو يَسُودُكُمْ نِعَمَ الْمُعَمَّمِ لِلدَّاعِينَ نَصَّارُ

إلى أن وصلت إلى قولها:

وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهَدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ

لم يتغير حزن الخنساء على صخر بعد إسلامها، لكن حزنها عليه هذه المرة كان سببه الإشفاق عليه من النار حيث قالت⁽³⁾:

"كنت أبكي لصخر من القتل، فأنا أبكي له اليوم من النار" من خلال مقولتها هذه تتضح لنا عدة أمور:

1- حزنها عليه في الجاهلية لم يكن كحزنها بعد إسلامها، حيث إنها بعد إسلامها اتسعت مشاعرها، وتأججت نارها، وتعاضمت مصيبتها؛ لأنها أدركت أن أخاها في عذاب أليم.

2- لم تغفل الخنساء ولو للحظة واحدة عن التفكير في صخر، رغم مرور الزمن وتغير الأوضاع.

3- إن فقدان صخر الذي كان يمثل الحياة كلها بالنسبة للخنساء قتل الحياة من عيونها، حيث ذكر شارح الديوان عن ابن العربي⁽⁴⁾ أن عمر بن الخطاب أتى الخنساء فقال: "يا خنساء ما الذي قرَّح عينيك؟ قالت: البكاء على السادات من مضر. قال: إنهم هلكوا في الجاهلية، وهم أعضاء اللهب، وحشو جهنم. قالت: "فذاك الذي زادني وجعاً".

(1) انظر: شرح ديوان الخنساء، ص9.

(2) انظر: الخنساء شاعرة الرثاء، د. يحيى شامي، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، ص16.

(3) الشعر والشعراء، ص215.

(4) انظر: شرح ديوان الخنساء، ص87.

ورغم الحزن الذي أبدته على أخويها وتقطر قلبها إلا أننا نراها تقدم أروع مثل في التضحية والفداء، إذ قدمت أولادها الأربعة بعزيمة وقوة لا توصف في حرب القادسية، وكانت قد حرستهم على القتال حتى الشهادة.

وقالت حينما بلغها خبر استشهادهم: "الحمد لله الذي شرفني بقتلهم، وأرجو من ربي أن يجمعني وإياهم في مستقر رحمته" (1).

خصائص شعرها:

تميزت الخنساء في شعرها بالبلاغة والفصاحة في ألفاظه وأساليبه ومعانيه، بل فاقت الكثير من أقرانها، مما دعا النابغة الذبياني أن يقول لها عند سماعه لشعرها: "والله لولا أن أبا بصير أنشدني أنفاً لقلت: إنك أشعر الجن والإنس" (2).

فمن خصائص شعرها التي لوحظت في ديوانها:

أولاً: خصائص الألفاظ

1- الاقتصاد في الشعر: وهو ضرب من الإيجاز، وحشد المعنى الكثير في القليل من اللفظ (3).

وهذا واضحٌ وجلي في ديوانها، فالناظر في الديوان يلاحظ أن عدد أبيات قصائدها يتراوح ما بين بيتين إلى ستة وثلاثين بيتاً، في الزمن الذي كان يُكتب فيه المعلقات.

لكن هذه الأبيات تحمل في طياتها أعماق المعاني وأدق التصويرات من ذلك قولها (4):

يا عينُ فيضي دَمْعُكَ مِغْزَارَ وابكي لصَخْرٍ بدمعِ منكِ مَذْرا رِ
إنِّي أرفقتُ فبتُ اللَّيْلَ سَاهِرَةً كأنَّمَا كُحِلْتُ عَيْنِي بِغُورِ

2- من المعروف أن الشعر في العصر الجاهلي كامل الصياغة، تام التراكيب، له رصيدٌ من المدلولات تعبر عنه، وهي في الغالب مدلولات حسية، العبارة تستوفي مدلولها، فلا قصور ولا عجز فيه (5) وما دامت الخنساء إحدى شاعرات العصر الجاهلي الذي أقر بشاعريتها النابغة الذبياني (6)

(1) انظر: شواعر الجاهلية، رغداء مارديني، دار الفكر المعاصر (د.ط)، بيروت، لبنان ص، 61-62.

(2) الشعر والشعراء، ص 213.

(3) الخنساء شاعرة الرثاء، ص 14.

(4) ديوان الخنساء، ص 58.

(5) انظر: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط 7، ص 226.

(6) انظر: الشعر والشعراء، ص 213.

إن سنطبق هذا القول على شعرها، فالقارئ لديوانها يلاحظ: أن تراكيبها تعبر تعبيراً حسيّاً وتامّاً عما يختلج في صدرها فنراها تقول حينما قيل لها: "لئن مدحت أخاك فقد هجوت أباك"⁽¹⁾.

جَارِي أَبَاهُ فَأَقْبَلَا وَهُمَا يَتَعَاوَرَانُ مُلَاعَةَ الْفَخْرِ
حَتَّى إِذَا نَزَّتِ الْفُلُوبُ وَقَدْ لَزَتْ هُنَاكَ الْغُذْرُ بِالْغُذْرِ
وَعَلَا هُتَافُ النَّاسِ: أَيُّهُمَا قَالَ الْمُجِيبُ هُنَاكَ لَا أُدْرِي

ففي هذا الأنموذج ساوت بين أبيها وأخيها، باستخدامها التراكيب الحسية، فاستخدمت (يتعاوران الملاءة، علا هتافُ الناس) بأسلوب يشد القارئ ويلفت الانتباه.

3- استخدمت الخنساء التكرير لبعض العبارات، وكانت في رثائها لصخر تنظم قصائدها على طراز واحد، وهذا ما تجاري فيه شعراء عصرها، حيث كان الشعراء في ذلك العصر يبدؤون ويعيدون أشعارهم في ألفاظ ومعاني واحدة⁽²⁾.

فنراها تخاطب عينا ونفسها وتلومهما في حوالي ستة وثلاثين بيتاً قائلة⁽³⁾:

يَا عَيْنِ مَالِكٍ لَا تَبْكِينَ تَسْكَاباً إِذْ رَابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَاباً

4- ومن الملاحظ أيضاً على ألفاظ الخنساء أنها مستوحاة من البيئة البدوية الصحراوية التي عاشتها؛ فنراها تقول⁽⁴⁾:

إِذَا نَزَلْتُ بِهِمْ سَنَةً جَمَادٍ أَبِي الدَّرَّ لَمْ تُكْسَعِ بِغُبْرِ
وتقول⁽⁵⁾:

مِثْلَ الرُّدَيْنِيِّ لَمْ تَفْذُ شَبِيبَتُهُ كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ أَسْوَارُ
وتقول⁽⁶⁾:

وَتُعْشِي الْخِيُولَ حِيَاضَ النَّجِيعِ وَتُعْطِي الْجَزِيلَ وَتُرْدِي الْعِشَارَا

(1) ديوان الخنساء، ص 76.

(2) انظر: العصر الجاهلي، ص 226.

(3) الديوان ص 7. ولمعرفة باقي الأبيات انظر الديوان ص 13، 14، 16، 20، 21، 30، 35، 40، 45، 47، 51، 58، 61، 63، 65، 67، 86، 75، 78، 80، 86، 89، 92، 98، 100، 105، 106، 109، 110، 113، 116، 117، 120، 134، 136.

(4) المرجع السابق، ص 45.

(5) المرجع السابق، ص 50.

(6) المرجع السابق، ص 55.

ف (سنة الجماد، الغُبر، الرديني، الخيول، العشار) ألفاظ مستوحاة من البيئة البدوية.

5- الخنساء مولعةٌ بموسيقى الألفاظ التي أنتجت لنا ألواناً وأشكالاً من البديع اللفظي، إلى أن استشهد القدماء والمحدثون ببعض أبياتها على ظاهرة الترصيع⁽¹⁾.

ثانياً: خصائص المعاني :

1- تميزت قصائد الخنساء بالإتقان واستيفاء المعاني وسهولة اللفظ حيث جاء في كتاب عيار الشعر⁽²⁾: "أن من الأشعار المحكمة، المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنة الوصف، السلسة الألفاظ، التي خرجت خروج النثر سهولةً وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي لأصحابها، قول الخنساء⁽³⁾:"

لو كان للدهر مالٌ عند مثله	لو كان للدهر مالٌ عند مثله
أبي الهزيمة آتٍ بالعزيمة متلاف	أبي الهزيمة آتٍ بالعزيمة متلاف
حامي الحقيقة بسأل الوديقة معتاق	حامي الحقيقة بسأل الوديقة معتاق
طلّاع مرقبة مناع مغلقة	طلّاع مرقبة مناع مغلقة
شهاد أنديّة حمّال ألوية	شهاد أنديّة حمّال ألوية
يحمي الصّحاب إذا جدّ الضراب	يحمي الصّحاب إذا جدّ الضراب
ويترك القرن مصفراً أنامله	ويترك القرن مصفراً أنامله
يعطيك مالا تكاد النفس تسلّمه	يعطيك مالا تكاد النفس تسلّمه

ويرد شوقي ضيف أسباب عدم التكلف والمبالغة في المعاني والأخيلة أن الشاعر الجاهلي لم يكن يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء، بل كان يحاول نقلها إلى لوحاته نقلاً أميناً، يبقى فيه على صورها الحقيقية دون أن يدخل عليها تعديلاً من شأنه أن يمس جواهرها، ومن أجل ذلك كان شعره وثيقة دقيقة لمن يريد أن يعرف حياته⁽⁴⁾.

(1) انظر: شاعرات عصر الإسلام الأول، ص 172.

(2) عيار الشعر، لابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. محمد زغول سلام، دار المعارف، ط3، الاسكندرية، ص 93.

(3) ديوان الخنساء، ص 136

(4) العصر الجاهلي، ص 219.

2- ومن الملاحظ أيضاً أن شعرها يركز على المعاني الحسية الواضحة، الخالية من الغموض، فنراها في تشبيهاتها تشبه صخراً بالحصن المنيع تارةً، وبالليث تارةً أخرى، وبالبدر المضئ تارةً ثالثة.

3- شعر الخنساء فيه من التتيم والتكميل ما جعل صاحب الصناعتين يستشهد بقولها:
وإن صخراً لتأتم الهداه به كأنه علم في رأسه نار
ومعنى التتيم والتكميل: هو أنه تعطي المعنى حظه من الجودة، ونصيبه من الصحة، ولا تغادره إلا وهو تاماً⁽¹⁾.

4- كما أسلفنا سابقاً أن الخنساء ارتكزت على تكرير الألفاظ في مراثيها، ارتكزت أيضاً على تكرير المعاني، فمعانيها تدور غالباً حول الخسارة العامة للقبيلة وتصور المثل الأعلى للفارس العربي⁽²⁾.
نراها تقول⁽³⁾:

نعم الفتى كان للأضياف إن نزلوا وسائل حل بعد النوم مكروب
وتقول⁽⁴⁾:
ومُنْزِل الضَّيْفِ إن هَبَّتْ مُجْلِجَةً تَرْمِي بَصْمٍ سَرِيعِ الْخَسْفِ رَسَافٍ
أَبِي الْيَتَامَى إِذَا مَاشَتْوَةٌ نَزَلَتْ وَفِي الْمَزَاحِفِ ثُبَّتْ غَيْرَ وَجَّافٍ

5- تميزت الخنساء في معانيها بالدقة حيث استحسنت قدامة بن جعفر قولها في رثاء صخر⁽⁵⁾:
فَقَدْ فَقَدْتُكَ حَذْفُهُ فَاسْتَرَحْتُ فَلَيْتَ الْخَيْلَ فَارِسُهَا يَرَاهَا
فنراه يقول⁽⁶⁾: "... إن قال قائل في ميت: بكتك الخيل إذا لم تجد لها فارساً مثلك، فإنه مخطئ؛ لأن من شأن ما كان يوصف في حياته بكده إياه أن يذكر اغتباطة بموته، وما كان يوصف بالإحسان إليه في حياته أن يذكر اغتمامه بوفاته".

(1) انظر: شاعرات عصر الإسلام الأول، ص 208.

(2) انظر: الخنساء، د. عائشة عبد الرحمن، ص 118-119.

(3) ديوان الخنساء، ص 14.

(4) ديوان الخنساء، ص 98.

(5) (ديوان الخنساء، ص 141.

(6) نقد الشعر لقدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للنشر، ط3- القاهرة، ص 101.

ثالثاً: خصائص الأسلوب:

من الملاحظ على الخنساء إنها امرأة ثائرة، اتخذت من النذب والعيول أسلوباً نظمت منه قصائدها فتميز أسلوبها ب:

1. عكفت في مراثيها على ترك القصائد ذات الوزن السريع، والقافية المقيدة، وهما أكثر الأوزان والقوافي ملائمة للنواح، إلى القوافي المنطلقة والبحور الطويلة⁽¹⁾.

2. يغلب على بعض مقطوعاتها النزعة التأملية، فجرت فيها مجرى الحكمة⁽²⁾ تقول في مقطوعة لها⁽³⁾:

إِنَّ الزَّمَانَ وَمَا يَفْنَى لَهُ عَجَبٌ أَبْقَى لَنَا دَنْباً وَاسْتَوْصَلَ الرَّأْسُ
أَبْقَى لَنَا كُلَّ مَجْهُولٍ وَفَجَعْنَا بِالْحَالِمِينَ فَهُمْ هَامٌ وَأَزْمَأْسُ
إِنَّ الْجَدِيدِينَ فِي طُولِ اخْتِلَافِهِمَا لَا يَفْسُدَانِ وَلَكِنْ يَفْسُدُ النَّاسُ

3. الخنساء كباقي شعراء الجاهلية، في قصائدها اعتمدت على وحدة الوزن والقافية. لكن من الملاحظ أن الخنساء اعتمدت على الوحدة العضوية في قصائدها، فأبيات القصيدة الواحدة تتناقص موضوعاً بعينه، ولا تستهل أبياتها بالوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة كباقي شعراء عصرها.

ولعل هذا يرجع إلى قصر أبيات قصائدها من جانب، ومن جانب آخر؛ لأن الحالة النفسية التي كانت عليها لا تسمح بهذا؛ فكانت تدخل في الموضوع مباشرة دون أية مقدمات.

وفاتها وآثارها الأدبية:

إذن هاهي الخنساء التي أصبحت مثلاً رائعاً، يحتذى به في الإقدام، والشجاعة، والتضحية إلى يومنا هذا.

عاشت حياتها المأساوية القاسية، إلى أن ارتقت إلى لقاء ربها عن عمر يناهز الحادي والسبعين⁽⁴⁾.

(1) الخنساء، د. عائشة عبد الرحمن، ص 104.

(2) انظر: السابق: ص 109.

(3) ديوان الخنساء، ص 88.

(4) الخنساء، د. عائشة عبد الرحمن، ص 54.

وكانت وفاتها في السنة الرابعة والعشرين للهجرة⁽¹⁾.

بعدما تركت لنا آثارها الشعرية التي ظلت شاهداً تُخلّد ذكراها؛ فديوانها الذي يحوي بين دفتيه ستاً وتسعين قصيدةً، هذه القصائد تحمل تسعمائة وخمسة عشر بيتاً.

أغلب أبياتها في رثاء أخويها - صخر ومعاوية-.

قد طبع في بيروت عام ألفٍ وثمانمائة وثمان وثمانين للميلاد، ونظراً لأهمية هذا الديوان ترجم إلى الفرنسية، وعنى به (لويس شيخو)، بعد أن نشره بكامله عاد فطبعه طبعة مدرسية مختصرة سنة ألف وثمانمائة وخمس وتسعين للميلاد، تحت عنوان: "أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء"⁽²⁾.

لأجل هذه السيرة العطرة التي تعطرت بها شاعرتنا حق للتاريخ أن يكتبها ضمن سطورهِ ، ويخلدها في صفحاتهِ ، وتصبح مثلاً رائعاً لكل من اقتفى أثرها.

(1) شاعرات عصر الإسلام الأول، ص 78.

(2) المفيد في تراجم الشعراء والأدباء والمفكرين، د. عبد الرحيم الكتاني وعبد العزيز بغداد، دار الثقافة للنشر والتوزيع (د.ط)، 1/176-177.

المبحث الثاني

ترجمة حياة فدوى طوقان

من نوابغ فلسطين التي حطمت قيود الجبروت والتسلط، معروفة النسب والهوية، وهي "فدوى عبد الفتاح آغا طوقان" كان مولدها سنة ألف وتسعمائة وسبع عشرة للميلاد. ولدت في نابلس لأسرة مرموقة، شقيقة الشاعر (إبراهيم طوقان) شاعر الوطن⁽¹⁾.

أسرتها وشخصيتها:

عاشت فدوى طوقان في أسرة تعج بالتعصب والقيود والحرمان من الدراسة والحبس، كل هذا أثر في شخصيتها، فصبغها بصيغة الانطواء والعزلة والتشاؤم⁽²⁾.

علاقتها بأخيها إبراهيم:

لكنّ أختها -إبراهيم- الذي كان له كبير الأثر في حياتها، والذي كان بصيص الأمل الوحيد بالنسبة لها، هو الذي خلصها من شرك الحياة القاسية.

تقول: "مع إقامة إبراهيم في نابلس بدأ سطر جديد في حياتي"⁽³⁾ فهو الذي عوضها عن الحنان المفقود منذ سنين الطفولة، فراها تقول: "مع وجه إبراهيم أشرق وجه الله على حياتي أول هدية تلقيتها في صغري كانت منه، أول سفر من أسفار حياتي كان برفقته، هو الوحيد الذي ملأ الفراغ النفسي الذي عانيته بعد فقدان عمي والطفولة التي كانت تبحث عن أبٍ آخر يحتضنها بصورة أفضل وأجمل، وجدت الأب الضائع مع الهدية الأولى، والقبلة الأولى التي رافقتها"⁽⁴⁾.

كفاحها:

ولعل هذا لم يصنع شاعرة كفدوى طوقان لولا حسها المرهف، وذكاؤها الوقاد، وإصرارها الشديد على بلوغ الهدف، وعدم الاستسلام، وإعلان الهزيمة أمام الصعوبات التي واجهتها. فمنذ أن أُخرجت من المدرسة وفقاً لرغبة أسرتها في وقتٍ مبكر جداً اضطرت إلى الاعتماد على نفسها،

(1) انظر : الخصائص الفنية في شعر المرأة الفلسطينية، د. مي عمر نايف، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، ط1، ص 459.

(2) انظر : فدوى طوقان كما عرفتها، د. أفنان نظير دورزة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، ص23.

(3) رحلة جبلية، رحلة صعبة سيرة ذاتية، فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط4، ص 61.

(4) المصدر السابق، ص 60 بتصرف.

وتتقيف ذاتها⁽¹⁾ فكسرت القيود التي فرضتها عليها العادات والتقاليد، فتمكنت من نظم قصائدها، وبدأت رحلتها الشعرية كما تقول: في الحادي عشر من شهر نوفمبر عام ألف وتسعمائة وتسعة وعشرين للميلاد⁽²⁾.

لكنها في بداية هذه الرحلة لم تشارك بقصائدها إلا في الصحف المصرية والعراقية واللبنانية⁽³⁾ وبموت شقيقها -إبراهيم- الذي مثل لها الصدمة الأقوى في حياتها، ثم موت والدها، ثم نكبة عام ألف وتسعمائة وثمان وأربعين أخرجها من عالمها الضيق إلى المشاركة في الحياة السياسية، لكن هذا النشاط لم يتعد الاهتمام العاطفي، ولم يصل إلى درجة الانتماء الحزبي، واتخذت الأفكار الليبرالية والتحررية سلاحاً تعبر به عن رفض استحقاقات النكبة⁽⁴⁾ هذا كله دعا الرئيس (جمال عبد الناصر) و(موشيه ديان) إلى أن يلتقيا بها، وأن تكتب الصحافة الإسرائيلية عن كل حركاتها وسكناتها⁽⁵⁾.

رغم الظروف التي مرت بها شاعرتنا، إلا أنها حافظت على هدوءها، وسلامها مع من حولها، فلم تلتحق بإحدى القوى والجبهات، وظلت كما يقول المتوكل طه: "ظلت على الهامش، كما تحب هي أن تعيش شاعرة فقط شاعرة تستمتع بتأوهاتنا وتفجعها وبكائها"⁽⁶⁾.

علاقتها مع العالم الخارجي:

عاطفتها:

هذا الهدوء والسلام لم يمنعها من أن تصنع علاقات عاطفية، لم توفق في معظمها، الأمر الذي زاد مرارتها، وخيبة أملها. تقول: "وأتاح لي هدوء بالي الآن التفكير بالغلام الذي أحبني وأحبيته، ترى كيف سيكون إحساسه حين يقرأ اسمي في الجريدة؟ ومرت الأيام، وتلتها عشرات الأعوام، ولم أعرف جواب السؤال قط، فقد اختفى الغلام وغاب عن عيني إلى الأبد"⁽⁷⁾.

(1) قراءة المحذوف قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، للمتوكل طه، دار الشروق للنشر والتوزيع، (د.ط) ص 7.

(2) فدوى طوقان كما عرفتها، ص 35.

(3) قراءة المحذوف قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، ص 7.

(4) انظر: المرجع السابق، ص 8.

(5) انظر: الرحلة الأصعب، فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، ص 199.

(6) انظر: قراءة المحذوف، ص 19.

(7) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 84.

شاعريتها:

زارت فدوى طوقان العديد من البلاد العربية والأوروبية، وأقامت في إنجلترا فترة من الزمن. تمكنت في حينها من تعلم اللغة الانجليزية، حيث التحقت بدورات خاصة باللغة الإنجليزية شاركت في عدد من المؤتمرات الأدبية والمهرجانات الشعرية داخل الوطن العربي وخارجه. مثل⁽¹⁾:

- مؤتمر السلام العالمي، ستكهولم ، السويد
- مؤتمر الكتاب الأفريقيين الآسيويين، بيروت - لبنان.
- وهي عضو مجلس أمناء جامعة النجاح في نابلس، وهي التي وضعت نشيدها الرسمي.
- حصلت على جوائز دولية وعربية وفلسطينية عديدة كجائزة الزيتونة الفضية الثقافية لحوض البحر الأبيض المتوسط بإيطاليا
- جائزة عرار السنوية للشعر من رابطة الكتاب الأردنيين، عمان -الأردن.
- جائزة درع الريادة الشعرية -الأردن.
- جائزة سلطان العويس، الإمارات العربية المتحدة.
- وسام القدس، منظمة التحرير الفلسطيني.
- جائزة المهرجان العالمي للكتابات المعاصرة، إيطاليا.

خصائص شعرها:

تُعد فدوى طوقان من الشاعرات التي تميزت بشعرها الذي أضفت عليه نفسيته الرقيقة الناعمة المتألمة الحاملة.

(1) في شعر المرأة الفلسطينية من 1967 حتى نهاية القرن، د. مي عمر نايف، مركز الحضارة العربية للنشر، ط1- القاهرة، ص418-419.

وأهم خصائص شعرها:

أولاً: خصائص الألفاظ

1- نرى ظاهرة التكرير واضحة في شعر فدوى طوقان، وخصوصاً في قصائد الرثاء، شأنها شأن كثير من شعراء الرثاء أمثال الخنساء وغيرها. ويُرجع الدكتور منّاع السبب في ذلك إلى أن "النفس الشعري يتقطع ويتعذر عليه المواصلّة في مثل هذه المناسبة أثناء الانهيار الوجداني والنفسي؛ ولأن التكرار يعطي فرصة أكبر لظهور ألفاظ وأفكار جديدة مصحوبة بطابع حزين، ويأتي ذلك عن طريق ترديد مثل هذا التكرير"⁽¹⁾.

تقول: وهي ترثي أخاها إبراهيم⁽²⁾:

أخي يا أحبّ نداءٍ يـرفّ
على شفتي مُثَقلاً بالحنّان
أخي، لك نجّـواي مهـما ارتطمت
بقيـد المكـان وقيد الزّـمان

ونلاحظ التكرير وهي ترثي نمر فتقول⁽³⁾:

وارتجفت مثـلوجةً أصـابعي على
وريقة البرية
هُم يـم يـم ذبـون
هُم يـم يـم ذبـون
بـل أنـت تحلمـين، تحلمـين
اسـتـيقظي، حلمـ ثقيل لا يطـاق

2- تأثرت فدوى بالتراث الديني فتأثرت بقوله تعالى: ﴿وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم﴾⁽⁴⁾

(1) القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، د. هاشم صالح مناع، شركة كازمة للنشر والتوزيع، ط1، ص 158.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، ص 130.

(3) المرجع السابق، ص 319.

(4) النساء : 157

فقالَت وهي ترثي الطفلة منتهى الحوراني التي اغتالها رصاصات الصهاينة⁽¹⁾:

وما قَتَلُوا مُنْتَهَى وما صَالَبُوهَا
ولكنَّما صالَعتْ مُنْتَهَى
تُغَلِّقُ أَقْمَارَ أَفْرَاجِهَا فِي السَّمَاءِ الْكَبِيرِ
وتُغْلِنُ أَنَّ الْمَطْصَافَ الْقَدِيمَ انْتَهَى
وتُغْلِنُ أَنَّ الْمَطْصَافَ الْجَدِيدَ ابْتَدَا

كما ووظفت التراث التاريخي، فأتخذت من قصة قابيل مع أخيه هابيل أداة لترمز بها للشر والظلم،
فقالَت⁽²⁾:

قابيلُ الأَحْمَرُ مُنْتَصِبٌ فِي كُلِّ مَكَانٍ
قابيلُ يَدُقُّ عَلَى الْأَبْوَابِ
عَلَى الشُّرُوفَاتِ
عَلَى الْجُودَانِ
يَتَسَلَّقُ يَقْفِزُ يَزْحَفُ تُغْبَانَاً وَيَفْحُ
بِأَلْفِ لِسَانٍ

ثانيا: خصائص المعاني:

1- اهتمت فدوى طوقان بإبراز المعاني التي تجسد تجربتها الشخصية في الحياة، فأظهرت لنا
ذاتها من خلال ذات قومها وخير مثال على ذلك: قصيدتها التي بعنوان (مع لاجئة في العيد)
تقول فيها⁽³⁾:

أُخْتَاهُ، مَا لَكَ إِنْ نَظَرْتَ إِلَيَّ جُمُوعِ الْعَابِرِينَ
وَلَمَحْتَ أَسْرَابَ الصَّبَا مِنْ بَنَاتِ الْمُتَرَفِينَ
مَنْ كُلُّ رَاقِصَةِ الْخُطَى كَادَتْ بِنَشْوَتِهَا تَطِيرُ
الْعِيدُ يَضْحَكُ فِي مُحْيَاهَا وَيَلْتَمِعُ السُّرُورُ
أَطْرُقَتْ وَاجِمَةً كَأَنَّكَ صُورَةُ الْأَلَمِ الدِّفِينِ ؟

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص435.

(2) القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص208.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 115.

فهنا مزجت أحاسيسها الفردية بأحاسيس قومها، وجعلت مأساتها تصويراً لمأساة قومها⁽¹⁾.

2- أشعار فدوى طوقان لها أثر قوي في نفس المتلقي إذ تجذب انتباهه وتملك قلبه وتأسر عقله بالفاظها الموحية بالمعاني التي تريدها، فنراها في قصائدها تستنفض الهمم، وتنشحن الطاقات في نفوس أبناء شعبها، كما وأثرت قصائدها على نفوس أعدائها، فنجد قصيدتها (آهات أمام شباك التصاريح).

التي تقول فيها⁽²⁾:

وَقَفَّتْـيَ بِالْجَسْرِ اسْتَجْدِي الْعُبُورَ
آه اسـِـرْ تَجْدِي الْعُبُورَ
اخْتِنَاقِي، نَفْسِي الْمَقْطُوعَ مَحْمُولٌ عَلَى
وَهَجِ الظَّهْرِ
سَبْعَ سَاعَاتٍ انْتِظَارِ
مَا الَّذِي قَصَّ جَنَاحَ الْوَقْتِ
مَنْ كَسَّحَ أَقْدَامَ الظَّهْرِ ؟
يَجْلِدُ الْقَلْبَ يُظْجِبُنِي
عَرْقِي يَسْقُطُ مِلْحاً فِي جَفُونِي
آه آلاف الغُيُونِ

.....

.....

وَيُدَوِّي صَوْتُ جَنْدِي هَجِينِ
لَطْمَةٌ تَطْوِي عَلَى وَجْهِ الزَّحَامِ
(عَرَبُ، فَوْضَى، كَلَابِ
ارْجِعُوا، لَا تَقْرَبُوا الْحَاجِزَ، عُدُّوا يَا كَلَابِ)
وَيَدُ تُصَفِّقُ شُـبَاكَ النَّصَارِيحِ
تَسْدُ الدَّرَبَ فِي وَجْهِ الزَّحَامِ
آه، إِنْسَانِيَّتِي تَنْزِفُ، قَلْبِي

(1) القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص 70.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 407 - 408.

قد أثرت على نفس موشيه ديان، فكان يقرأها على الجنود الإسرائيليين في كل معسكر يتفقده من معسكراتهم وأنه كان يعلق عليها بقوله مخاطباً الجنود: "إنَّ كل كلمة من كلمات هذه القصيدة تكفي لإنبات عشرة من الفدائيين"⁽¹⁾.

3- يقول الدكتور طه وادي: "إن الأديب -على نحو ما - مواطن من الدرجة الأولى - لذلك فهو يجسد عن طريق الموازنة الرمزية هموم عصره ومهام مرحلته"⁽²⁾ وهذا ما حدث مع فدوى، حيث اتخذت من الرمزية الشيء الذي يصور ما بداخلها، ويعكس آلام شعبها ومعاناته ومأساته⁽³⁾ التي سطرتهَا كَفَ الغَير فقالت⁽⁴⁾:

(رَقِيَّة) يَا قِصَّةً مِنْ مَآسِي الْحِمَى سَطَّرَتْهَا أَكْفُ الْغَيْرِ
يَا صُورَةً مِنْ رَسُومِ التَّشْرِدِ وَالذَّلِّ وَالصَّدْعَاتِ الْأَخْرُ
طَغَى الْقَرْ، فَانْطَرَحَتْ هَيْكَلًا شَقِي الظَّلَالِ شَقِي الصُّور!!

4- فن الرثاء عند فدوى يخلو من المبالغة، واقعي، لا يعطي المندوب أكثر من حقه.⁽⁵⁾ تقول وهي ترثي أخاها (نمر)⁽⁶⁾:

يَا نَمْرُ، يَا حَبِيبَ أَخِيكَ الْكَسِيرَةِ الْجَنَاحِ
يَا نَمْرُ يَا جُرْحًا جَدِيدًا غَارَ فِي
قَلْبِي الْمُغْشَّى بِـالْجِرَاحِ
أَهْكَذَا بَلَا وَدَاعٍ يَا حَبِيبَتَا وَيَا
أَمِيرِنَا الْجَمِيلِ
لَا قُبْلَةً عَلَى طَرَاوَةِ الْخُيُودِ وَالْجَبِينِ
لَا نَظْرَةً أَخِيرَةً نَحْمُلُهَا زَادًا لَنَا
فِي وَحْشَةِ الْفِرَاقِ

(1) القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص 185 وانظر : قراءة المحذوف، قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، ص 13.

(2) جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، ص 73.

(3) انظر القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص 202.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 114.

(5) القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص 156.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 320.

وإذا ما انتقلت إلى رثاء إبراهيم فإنها تجعل موته رمزاً لموت أشياء عزيزة في الوطن، وتربط بين فجيعتها بأخيها ومأساة وطنها الذي سرق فتقول⁽¹⁾:

وأرجعتُ نَحْوَكِ طرفاً ثَقِيلاً وفي شَفَتي سَوَّالٌ كَنِيْب
أخي أَرَأَيْتِ القُضِيَّةَ كَيْفَ انْتَهَتْ، أَرَأَيْتِ المَصِيرَ
أَتَذَكُرُ إِذْ أَنْتِ تُرْسِلُ شَعْرَكَ يَطْوِي الحِمَى عاصفاً في لَهيب
تُحَذِّرُهُم مِّنْ هَوَانِ المَالِ كَأَنَّكَ تَقْرَأُ لَوْحَ الغُيُوبِ

من الملاحظ في هذه الأبيات أنها مدحت أخاها إبراهيم، لكنها في نفس الوقت قامت بتأنيب أبناء شعبها، فأعطت صورة جديدة لهذا المدح، حيث جعلت أخاها في المرتبة الأولى من بين أبناء شعبها حينما أخذ يحذرهم من هوان المال، وكان صادقاً في تحذيره فأصبح وكأنه قارئ لألواح الغيوب.

ثالثاً: خصائص الأسلوب:

1- جارت فدوى طوقان القدماء في الأساليب الكلاسيكية التي استخدمتها في شعرها، لكنها بعد فترة خرجت منها خروجاً سهلاً غير مفتعل⁽²⁾ والمطلع على أول دواوينها "وحيدي مع الأيام" يلاحظ مدى تأثرها بالشعر القديم الذي يعتمد على وحدة الوزن وتساوي الشطر، فتقول في قصيدة لها بعنوان (هروب)⁽³⁾:

كَرِهْتُ حَقَائِقَ دُنْيَا الـوَرَى وَهَمُّتُ بِأَوْهَامِ دُنْيَا الخِيَالِ
فَمَا يَتَصَبَّأُكَ إِلَّا الرُّؤْيُ وَسِحْرُ الطُّيُوفِ وَسِحْرُ الظُّلَالِ
مَتَى يَا ابْنَةَ الوَهْمِ تَسْتِيقِظِينَ مَتَى يَنْجَلِي عَنْكَ هَذَا الخِيَالِ
أَفِيقِي، كَفَاكِ، لَقَدْ طَالَ مَسْرَاكِ عَطَشِي وَرَاءَ سَرَابِ الرَّمَالِ

2- يغلب على شعر فدوى طوقان النزعة الرومانسية، وهو أيضاً شديد العاطفة، سردي العرض، مباشر، يقدم ذاته دون وساطة⁽⁴⁾ ففي قصيدة حمزة تقول⁽⁵⁾:

(1) المرجع السابق، 134.

(2) قراءة المحذوف، قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، ص 10 وانظر: فدوى طوقان كما عرفت، ص 36.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 28.

(4) قراءة المحذوف، قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، ص 11.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 419، 420.

ففتح الشرفات حمزة
تحت عين الجند للشمس وكبر
ثم نادى
"يا فلسطين اطمئني"
أنا والدار وأولادي قرايين خلاصك
نحن من أجلك نحيا ونموت
وسرت في عصب الدار هزة
حينما رد الصدى صرخة حمزة

3- تعددت أشكال نظم الشعر عند فدوى، فأحيانا تلتزم بوحدة الوزن والقافية، وأخرى تلتزم بوحدة الوزن وتعدد القوافي، وثالثة سارت على نظام الموشحات، ورابعة نهجت طريقة الشعر الحر ووحدة التفعيلة⁽¹⁾.

وفاتها وآثارها الأدبية:

في عصر الجمعة الموافق الثاني عشر من ديسمبر، سنة ألفين وثلاثة للميلاد، توقفت فدوى طوقان عن الكلام، وبدأ الضغط يهبط والأنفاس تتلاحق، إلى أن أسلمت الروح في الساعة التاسعة وخمس وأربعين دقيقة مساءً⁽²⁾.

تركت شاعرتنا في المكتبة العربية أثارا ستظل شاهداً على امرأة فلسطينية صمدت وتحدث إلى أن سطر اسمها في صفحات التاريخ فمن آثارها الأدبية والشعرية⁽³⁾:

- وحدي مع الأيام: دار النشر للجامعيين، القاهرة، 1952، ط 2، 1955، ط 3، دار النشر للجامعيين، بيروت، 1957، ط 4، دار العودة بيروت 1974.
- وجدتها: دار الآداب، بيروت، 1956، مكتبة المحتسب، القدس 1974.
- أعطنا حبا: دار الآداب، بيروت، 1961، مكتبة المحتسب، القدس 1974.
- الليل والفرسان: دار الآداب، بيروت، ط 1، 1969.
- إلى الوجه الذي ضاع في التيه: مكتبة عمان، عمان 1969.

(1) الأدب العربي المعاصر في فلسطين، د. كامل السوافيري، دار المعارف للنشر، (د.ط) القاهرة، ص170.

(2) فدوى طوقان كما عرفتها، ص 1710.

(3) في شعر المرأة الفلسطينية من 1967 وحتى نهاية القرن، ص418-419.

- كابوس الليل والنهار: دار الآداب، بيروت، 1973.
 - الفدائي والأرض: دار الآداب، بيروت، 1973.
 - على قمة الدنيا وحيدا: دار الآداب، بيروت، 1973.
 - قصائد سياسية: دار الأسوار، عكا، 1980 ط 2، دار الشروق، عمان، 1985 .
 - تموز والشيء الآخر: دار الشروق، عمان، 1989.
 - اللحن الأخير: دار الشروق، عمان، 2000.
 - ديوان فدوى طوقان: دار العودة، بيروت، 1988 .
 - الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1978 المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1993.
- ومن مؤلفاتها أيضاً⁽¹⁾:

- أخي إبراهيم: نشر المكتبة العصرية، يافا، 1946.
- رحلة جبلية، رحلة صعبة: دار الأسوار، عكا، 1985، ط 2 دار الشروق، عمان، 1985، ط 3، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989. (سيرة ذاتية).
- الرحلة الأصعب: دار الشروق، عمان، 1993 (سيرة ذاتية).
- ترجمت بعض أشعارها إلى اللغة الانجليزية، والفارسية، وترجم لها الدكتور (إبراهيم داود) إلى الانجليزية تحت عنوان: selected poems of fadwa tuqan
- منشورات جامعة اليرموك الأردنية عام 1994، وترجم (علي رضا نوري) بعض قصائدها إلى الفارسية في كتابه (حماسة فلسطين) وصدر في طهران 1349 للهجرة .
- وترجم الدكتور (غلام حسين يوسف) والدكتور (يوسف بكار) قصيدتها (وجدتها) إلى الفارسية⁽²⁾.

(1) السابق، ص 121.

(2) السابق، ص 121.

الفصل الأول

البناء الصوتي

المبحث الأول: الصوائت والصوامت ودلالاتهما في شعر الخنساء وفدوى طوقان.

- الصوائت ودلالاتها في شعر الخنساء.
- الصوامت ودلالاتها في شعر الخنساء.
- الصوائت ودلالاتها في شعر فدوى طوقان.
- الصوامت ودلالاتها في شعر فدوى طوقان.
- الموازنة بينهما.

المبحث الثاني: المقاطع الصوتية وأثرها على شعر الخنساء وفدوى طوقان.

- النسيج المقطعي نظرة شاملة.
- النسيج المقطعي في ديوان الخنساء.
- النسيج المقطعي في ديوان فدوى طوقان.
- الكتابة المقطعية لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان.
- التحليل المقطعي لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان.
- أثر الأصوات على موسيقى الشعر عند الشاعرتين.
- الموازنة بينهما.

المبحث الأول

الصوائت والصوامت نظرة شاملة

انكب العلماء قديماً وحديثاً على تعريف اللغة، فعرفها ابن جني بأنها: "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"⁽¹⁾.

وعرفها ابن الحاجب بأنها: "كل لفظ وضع لمعنى"⁽²⁾.

و يراها بعض المحدثين بأنها: "نظام من الرموز الصوتية العرفية"⁽³⁾.

إذن اللغة هي عبارة عن أصوات ذات معان، هذه الأصوات، تندرج تحت ما يطلق عليها العلماء :

1. الصوائت، ويسمى البعض أصوات اللين vowels.

2. الصوامت، أو الأصوات الساكنة consonants.

وقد قام العلماء بهذه التقسيمة للأصوات على أساس طبيعة كل قسم، فالصوائت أو أصوات اللين يندفع بها الهواء من الرئتين إلى الحنجرة، ثم إلى أعلى الحلق والقم دون أن يعترضه عارض.

أما الصوامت أو السواكن تتم بإحدى طريقتين: إما بانحباس الهواء انحباساً تاماً برهة من الزمن، يليه انفتاح يتبع بهذا الصوت، أو يضيق المجرى فيحدث نوعاً من الصفير أو الحفيف⁽⁴⁾ وما دام ضيق المجرى وانفتاحه له أثر على تكوين الصوت؛ إذن لأعضاء النطق دور في تحديد الصوت أيضاً.

(1) الخصائص، عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 33/1.

(2) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، شرح : محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البحاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (د.ط) بيروت 8/1.

(3) علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب (د.ط) القاهرة، ص12.

(4) انظر : الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، ص 26.

أولاً: الصوائت:

لم يكن اهتمام العلماء القدامى بالصوائت بالكَم المطلوب، إذ كان من الملاحظ أثناء البحث والتتقيب أنه إذا ما تم ذكر أي منها (الألف اللينة والواو اللينة والياء اللينة) كان ذكراً عابراً لا يتجاوز الصفحات القليلة.

أما سيبويه فقد وضع الألف ضمن الحروف الحلقية فقال: "فللحلق منها ثلاثة، فأقصاها مخرجا الهمزة والهاء والألف"⁽¹⁾ لكن المحدثين استشفوا الدقة، ووضعوا كلا منهما ضمن مخرج محقق⁽²⁾.

وكذلك إذا ما تم ذكر الواو؛ فإنهم يجهدون أقلامهم بدراستها على أنها حرف صامت، وهي الواو المتحركة، فيضعونها مواضع علم النحو، فيجعلونها للعطف والتقسيم والاستئناف والقسم، وغير ذلك من الاستعمالات.⁽³⁾

أرى أن هذا لم يكن قصوراً منهم، ولربما كان اعتقادهم أن للصوائت أهمية أكبر من الصوائت دافعاً إلى الاهتمام بالصوائت على حساب أخواتها.

لكن دراسات علمائنا المحدثين للصوائت عدلت كفة الميزان بين كلٍ منهما.

رغم عدم الاعتناء بها على الوجه المطلوب، إلا إنها لفتت انتباه بعض العلماء حينما وجدوا لها مخزوناً من المعاني والدلالات المصاحبة للألفاظ، حيث ذكر ابن فارس في كتابه (الصاحبي في فقه اللغة العربية) أن: (للعرب حروفا مفردة تدل على معنى)⁽⁴⁾ وذكر من الحروف الألف، حيث قال: الألف من اسمه الله... والألف من آله⁽⁵⁾. وقد قام المرادي صاحب كتاب (الجنى

(1) الكتاب، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 4 / 433.

(2) أنظر: دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، (د. ط) القاهرة، ص 321.

(3) انظر: الجنى الداني في حروف المعاني الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الآفاق الجديدة، ط 2، بيروت، ص 153.

(4) الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أبو الحسن أحمد بن فارس، تحقيق: مصطفى الشويمي، بدران للطباعة والنشر (د. ط) بيروت، ص 121.

(5) السابق، ص 121.

الداني) بتفصيل هذه المعاني، حيث ذكر أن الألف تكون للإنكار نحو: أعمراه لمن قال: رأيت عمرا، وللتذكار نحو: رأيت الرجل عندما تريد تذكر ما بعده ⁽¹⁾ وتكون للنبرة والاستغاثة ⁽²⁾.

وفي موضع آخر أيضاً ذكر معاني الواو، وقد جاء من معانيها إنها للإنكار والتذكار ⁽³⁾ وكذلك الياء ⁽⁴⁾.

أطلق العلماء على الصوائت أسماء عديدة، فسمّاها الخليل بن أحمد الأصوات الهوائية ⁽⁵⁾ وسمّاها الأزهري الحروف الجوفية ⁽⁶⁾، هذه المسميات جميعها تتبع من منبع واحد، وهو مخرج هذه الأصوات، حيث وكما تم ذكره سابقاً أن مخرجها من الجوف، وينطلق معها الهواء دون أن يعترضه عارض، كما وتهتز معها الأوتار الصوتية؛ لذلك اعتبرت من الأصوات المجهورة ⁽⁷⁾.

رغم اتحاد المخرج والصفة لهذه الأصوات، إلا أن هناك فرقاً بينها في وضع أعضاء النطق، فحين النطق بالألف (a) يصل اللسان إلى قاع الفم، ويكون الفراغ بين اللسان والحنك كبيراً؛ لذلك وصف العلماء الألف إنها من أصوات اللين المتسعة، في حين تميزت كل من الواو (u) والياء (i) من أصوات اللين الضيقة ⁽⁸⁾ ولهذا اعتبر ابن جني أن الألف من أقوى الأصوات وأعلاها وأنداها ⁽⁹⁾.

ثانياً: الصوامت:

إن دراسة الصوامت نالت الحظ الوافر من قبل القدماء والمحدثين، فها هو الخليل بن أحمد الفراهيدي يتوسع بدراستها ويقرر أن الصوامت جميع أصوات اللغة العربية ما عدا أصوات اللين أو

(1) انظر : الجني الداني في حروف المعاني، ص 175.

(2) السابق، ص 177.

(3) السابق ، ص 172.

(4) السابق، ص 180.

(5) العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط 1 ، بيروت، 58/1.

(6) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي (د. ط) القاهرة، 649/15.

(7) انظر : الأصوات اللغوية، ص 36.

(8) انظر : السابق، ص 36.

(9) الخصائص ، 3 / 127.

أصوات الجوف⁽¹⁾. أما ابن جني فنراه يقرب بقدر ما يستطيع بين الأصوات الساكنة ومدلولاتها، وذكر الأدلة الكافية لتثبيت رأيه، واستشهد بقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَوَزُّهُمْ أَزًّا﴾⁽²⁾.

وعلق على هذه الآية بقوله: (... والهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة؛ لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أقوى في النفوس من الهز..)⁽³⁾ كما واستشهد بقوله تعالى: ﴿فِيهَا عَيْنَانِ نَضَّخَتَانِ﴾⁽⁴⁾. وفسر مجيء قوله: نضاختان؛ لأن استعمال الحاء لرققتها للماء الضعيف، والحاء لغلظها لما هو قوي⁽⁵⁾ كما وأكد على فكرة أن الحروف القوية تستعمل مع المعاني القوية، والحروف الضعيفة للمعاني الضعيفة؛ فحاول التفريق بين الفعلين خضم وقضم، ووضح أن الخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء، والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها، فاختاروا الحاء للشيء الطري، والقاف للصلب اليابس. لعل كلام ابن جني وتعليقه على الآيات السابقة يتصف بالمنطقية، ويدل على فطرته السليمة، ويدل أيضاً على ما يمكن أن يسمى بلاغة الأصوات العربية، ولعل هذا عنصراً من عناصر الرقي والتميز وإفرادها عن باقي اللغات، لكن إذا توسعنا وعممنا هذا الربط بين الصوت ومعناه على جميع حروف وألفاظ اللغة سنحملها ما لا تحتل، ونغالي في ألفاظها ومعانيها.

يقول فندريس في هذا الجانب: "لكن من الحمق أن كلمة (fleuve) معبرة؛ لأن الأصوات التي تكونها صالحة تمام الصلاحية لإثارة الصورة التي تمثلها"⁽⁶⁾ ولعل هذا القول ينطبق أيضاً على كثير من أصوات العربية وألفاظها، ولنأتِ بمثال على ذلك: عند قولنا عسل وعلقم، هاتان كلمتان تحتويان على صوتي العين واللام، لكن هذين الحرفين لم يؤهلاهما ليحملان نفس المعنى على اعتقاد أن العين واللام يحملان معنى معين.

أما في العصر الحديث فقد تعمقت الدراسات الحديثة وأصبحت أكثر تنظيمياً من قبل، وتوسعت لتدرس اللغات العالمية الأخرى، وظهرت مفاهيم جديدة مثل: الأسلوبية الصوتية phono

(1) انظر : العين 57/1.

(2) مريم : 83.

(3) الخصائص، 2/146.

(4) الرحمن: 66.

(5) انظر : الخصائص ، 2/158.

(6) اللغة، جوزيف فندريس، ترجمة : عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الانجلو المصرية، (د. ط) القاهرة، ص236.

stylistics التي تدرس بعض النواحي الجمالية في الكلام إنتاجاً وسماعاً ونصاً⁽¹⁾ والرمزية الصوتية sound symbolism وهي الدلالة الكامنة في بعض أصوات اللغة وفي بعض التراكيب الصوتية⁽²⁾.

مخارج الصوامت:

و فيما يلي توزيع الصوامت على مخارجها⁽³⁾:

1. الشفتان، ويخرج من خلال:

- انطباقهما معاً بإحكام (الباء).
- هبوط أقصى الحنك وانسداد مجرى الفم، فيتخذ الهواء مجراه إلى الألف من انطباق الشفتين تماماً (الميم).
- بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا (الفاء).
- ضم الشفتين بشكل مستدير مع فرجة صغيرة ثم انبساطهما (الواو المتحركة).

2. اللسان:

ويخرج من خلاله :

- ما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا (الذال والطاء).
- انطباق اللسان على الحنك الأعلى بشكل مقعر (الظاء).
- التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاءً محكماً (الذال والطاء).
- طرف اللسان بأصول الثنايا العليا (الضاد الحديثة).
- اتصال طرف اللسان بأصول الثنايا؛ العليا فيتسرب الهواء من الجانبين (اللام).
- يطرق طرف اللسان حافة الحنك مرتين أو ثلاث مرات (الراء).

(1) انظر : الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب للطباعة والنشر (د. ط) القاهرة، ص 16.

(2) السابق، ص 22.

(3) الأصوات اللغوية، 45-90 بتصرف.

- هبوط أقصى الحنك الأعلى فيسد فتحة الفم فيتسرب الهواء من الأنف مع التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا (النون).
- أول اللسان مع التقاء بأصول الثنايا العليا، وتقترب الأسنان العليا من السفلى (السين والزاي).
- يتقعر اللسان وينطبق على الحنك الأعلى؛ مع علو أقصى اللسان وطرفه نحو الحنك مع رجوع اللسان إلى الوراء قليلاً (الصاد).

3. وسط الحنك ، ويخرج من خلال :

- التقاء أول اللسان، وجزء من وسطه بوسط الحنك الأعلى (الشين).
- التقاء وسط اللسان بوسط الحنك الأعلى التقاء يكاد ينحبس معه مجرى الهواء، ثم انفصال العضوين ببطء (الجيم).

4. أقصى الحنك ، ويخرج من خلال

- أقصى الفم قرب اللهاة، وانحباس الهواء انحباسا كاملا، حيث يتصل أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى (الكاف).
- انحباس الهواء لاتصال أدنى الحلق بأقصى اللسان، ثم الانفصال المفاجئ (القاف).

5. الحلق ، ويخرج من:

- أدنى الحلق إلى الفم (الغين والحاء).
- وسط الحلق (العين والحاء).
- أقصى الحلق (الهمزة والهاء).

صفات الصوامت:

قسم العلماء صفات الصوامت حسب طبيعة الأصوات إلى:

1. الجهر وضده الهمس:

وضح أبو هلال العسكري معنى الجهر بقوله: "الجهر عموم الإظهار، والمبالغة فيه"⁽¹⁾.

وهو عند الصوتيين: تذبذب الأوتار الصوتية واهتزازها، نتيجة اهتزاز الوترين الصوتيين، والحروف المجهورة في العربية: الباء، الدال، الضاد، الجيم، الذال، الزاي، الظاء، العين، الغين، الميم، النون، اللام، الراء⁽²⁾.

أما الهمس: فهو عدم اهتزاز الوترين الصوتيين، نتيجة انفتاح فتحة المزمار؛ فلا يتلاقى الوتران، والحروف المهموسة في العربية التاء، الطاء، الكاف، القاف، الفاء، الثاء، السين، الصاد، الشين، الخاء، الحاء، الهاء⁽³⁾.

2. التفخيم وضده الترقيق:

والحروف المفخمة هي التي يستعلي بها أقصى اللسان إلى أعلى قليلاً مما يعطي الحروف نوعاً من التسمين والتغليظ.

والحروف المفخمة هي: الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، وهي كاملة التفخيم والحاء، الغين، القاف، ذات تفخيم جزئي، اللام، الراء وهي تفخم في مواضع وترقق في مواضع⁽⁴⁾.

والحروف المرققة: وتشمل بقية الأصوات العربية ما عدا حروف المد فإنها تتبع ما قبلها⁽⁵⁾.

(1) الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة - ط 4 - بيروت، ص 280.

(2) انظر : الأصوات اللغوية، محمد علي الخولي، دار الفلاح للنشر والتوزيع (د. ط) عمان، ص 39.

(3) المرجع السابق، ص 39.

(4) انظر : دراسة الصوت اللغوي، ص 325.

(5) انظر : المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، إبراهيم عبود السامرائي، دار جرير للنشر والتوزيع - ط 1 - عمان، ص 146.

3. الشدة وضدها الرخاوة بينهما التوسط:

والصوت الشديد ينتج من التقاء عضوا النطق التقاءً محكماً، وانفصاله بشكل فجائي، مما يتسبب عن ذلك صوت انفجاري.

والأصوات الشديدة هي: الهمزة، الباء، التاء، الدال، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، الجيم القاهرية⁽¹⁾.

أما الأصوات الرخوة: يضيق المجرى عند المخرج، فيؤدي إلى نوع من الصفير تختلف حدته تبعاً لضيق المجرى. والأصوات الرخوة في العربية هي: السين، الزاي، الضاد، الشين، الذال، الثاء، الظاء، الفاء، الهاء، الحاء، الخاء، العين⁽²⁾.

والأصوات المائعة أو المتوسطة: وهي أصوات اللام، النون، الميم، الراء⁽³⁾.

4. الغناء:

تتكون أصوات الغناء بحبس الهواء تماماً؛ فينفذ عن طريق الأنف والصوامت الغناء هما الميم والنون.

5. الانحراف:

وتتكون بوضع حاجز في مجرى الهواء مع وجود منفذ ضيق، وعن طريق أحد جانبي الحاجز أو عن جانبيها يمر الهواء، ومن أمثلة ذلك: صوت اللام.

6. التكرير:

وتتكون نتيجة طرقات متتابعة من طرف اللسان على اللثة مثل صوت الراء.

(1) انظر : الأصوات اللغوية، ص 23.

(2) انظر : السابق، ص 24.

(3) السابق، ص 24.

7. الاحتكاك:

ويتكون من خلال ضيق مجرى الهواء، هذا الضيق يؤدي بالهواء الخارج من الرئتين إلى الاحتكاك، من أمثلته: الفاء، الثاء، السين، الصاد، الذال، الظاء، الزاي، الشين، الخاء، الحاء، الغين، العين، الهاء⁽¹⁾.

الصوائت ودلالاتها في شعر الخنساء:

مما لا شك فيه أن بنية الإنسان المتداخلة وأعضائه الحية تتآلف مع نفسيته وعواطفه تآلفاً غريباً، فتتصهر الأصوات والألفاظ والمعاني بحرارة العواطف، فتبعاً للموقف والحالة التي عليها الإنسان تتحرك أعضائه الداخلية والخارجية؛ لذلك حينما تجولنا بأنظارنا في ديوان الخنساء، لاحظنا نزعة الحزن واللوعة التي طغت على أبياتها، والتي كان للحروف الصائتة دور كبير في إبرازها، من ذلك قولها في قصيدتها التي بعنوان: (فابكي أخاك)⁽²⁾:

يا عَيْنِ ما لَكَ لا تَبْكِينَ تَسْكابا	إذ رابَ دهرٌ وكمَانَ الدَّهْرُ رِيَّابا
فابْكِ أَخاكِ لِأَيْتامٍ وأَرْمَلَةٍ	وابْكِ أَخاكِ إذا جاورَتْ أَجْنايَا
وابْكِ أَخاكِ لَخَيْلٍ كالْقَطَا عَصَباً	فَقَدْ نَ لَمَّا ثَوى سَيْباً وأَنْهابا
يَعْدُو بِهِ سابِجٌ نَهْدٌ مراكِلُهُ	مَجْلِبَبٌ بِسَوادِ اللَّيْلِ جَلْبَاباً
حَتَّى يُصَبِّحَ أَقْواماً، يُحارِبُهُمْ	أَوْ يُسَلِّبُوا، دُونَ صَفِّ الْقَوْمِ، أَسْلابا

وقصيدتها التي بعنوان (دق عظمي) والتي تقول فيها⁽³⁾:

لا تَخْلُ أَنْتِ لِقَيْتِ رَواحا	بَعْدَ صَخْرٍ حَتَّى أَثْبُنَ نَواحا
مِنْ ضَميري بِلُوعَةٍ الحُزَنِ حَتَّى	نَكْأَ الحُزْنَ فِي فُؤادي فِقاحا
لا تَخْلِي أَنْتِ نَسِيْتُ ولا بُلَّ	فُؤادي وَلَوْ شَرِبْتُ القَراحا
ذِكْرَ صَخْرٍ إِذا ذَكَرْتُ نَداهُ	عَيْلَ صَبْرِي بِرُزْئِهِ ثُمَّ باحا
إِنَّ فِي الصَّدْرِ أَرْبعاً يَتَجَاوِزْنَ	حَنِيناً حَتَّى كَسَزْنَ الجَناحا

(1) علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، القاهرة، 1997م، ص 168-172 بتصرف.

(2) ديوان الخنساء، ص 7.

(3) الديوان، ص 26.

إن المتأمل في هاتين المقطوعتين وغيرهما في الديوان أول ما تتبادر إلى مخيلته امرأة ملفعة بالسواد، تذرف الدموع، وأصوات النواح والنحيب تصدر منها كالرماح القاتلة، وكان لصوت الألف والتي سماها العلماء ألف الإطلاق⁽¹⁾ والتي أنهت بها أبياتها كبير الأثر في ذلك الشعور.

فعند قولها: رِيَّابَا، أَجْنَابَا، أَنَهَابَا، جَلْبَابَا، أَسْلَابَا، وكذلك نَوَاحَا، فَقَاحَا، الْقَرَاخَا، بَاحَا، الْجَنَاحَا.

هذه الألف التي تجرُّ بها في نهاية كل بيت قد بلغ عددها في كل الديوان حوالي مائتين وخمس وعشرين ألفاً في القوافي.

لعل استخدامها لألف الإطلاق بهذه النسبة كان سببه إن الألف تتميز دون غيرها، وكما ذكرناه سابقاً بأنها أقوى الأصوات وأعلاها وأنداها⁽²⁾ كما إنها تستخدم للندبة والاستغاثة⁽³⁾ وهذا ما يتماشى مع الغرض الشعري الذي اشتهرت به وهو الرثاء، فحرف الألف يعطيها فرصة للبكاء والعيول والنواح وإخراج ما بداخلها من ألم وتقجع، كما ولأن (الفتحة بأنواعها من أصوات اللين المتسعة)⁽⁴⁾ تساعد على إخراج صوتها ليسمعه القاصي والداني ويعرف ما ألم بها من عظم ما فقدته.

والمدقق النظر أيضاً في ديوانها يرى أن استخدامها لصوت الألف في معظم كلماتها كان يأتي إما قبله وإما بعده حرف من الحروف الانفجارية كقولها: ضَاقَ، قُطَاعَ، شَهادَ، مَكْبَابَ، النَوَاحَ.

هذا الانفجار الذي يحدث بعد صوت المد يمكن اعتباره كنوع من أنواع التفريغ للكبت والضيق الذي تعاني منهما. وإذا كان الصوت الانفجاري قبل صوت المد فإنها تطلقه وتدوي بصوت الألف بعده، مما يعطي الألف نوعاً من التقخيم والاستعلاء، فتكون الألف أعلى درجة من درجات الاستعلاء، وهذا مؤشر واضح على مقدار التوجع الذي تظهره في أبياتها.

أما إذا بكت صخراً ومعاوية في قصيدة واحدة، فيكون المصاب مصابين والحزن مضاعفاً، فتجمع بين أصوات المد الثلاثة الياء أو الواو ثم الألف يتوسطهم حرف من حروف الشدة وهو (الدال).

(1) انظر : علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر (د. ط) بيروت 143.

(2) الخصائص، 127/3.

(3) الجني الداني في حروف المعاني، ص 177.

(4) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 41.

تقول في قصيدتها التي بعنوان: (من كصخر أو معاوية)⁽¹⁾:

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَتِ السُّهُودَا	وَبِثُّ اللَّيْلِ جَانِحَةً عَمِيدَا
لِذِكْرِي مَغْشَرٍ وَلَّوَا وَخَلَّوَا	عَلَيْنَا مِنْ خِلَافَتِهِمْ فُقُودَا
وَوَافُوا ظِمْمَ خَامِسَةٍ فَأَمْسُوا	مَعَ الْمَاضِينَ قَدْ تَبِعُوا ثَمُودَا
فَكَمْ مِنْ فَارِسٍ لَكَ أُمٌّ عَمُرُو	يَحُوطُ سِنَانُهُ الْأَنْسَ الْحَرِيدَا
كَصَخْرٍ أَوْ مُعَاوِيَةَ بْنِ عَمُرُو	إِذَا كَانَتْ وَجُوهُ الْقَوْمِ سُودَا

وإذا انتقلنا إلى قصيدتها التي بعنوان: "هريقي من دموعك" نجد أن مناسبة القصيدة قد ذكرت في الديوان، حيث جاء به:

(أن عمر بن الخطاب دخل البيت الحرام، فرأى الخنساء تطوف بالبيت، ملحقة الرأس، تبكي وتلطم خدها، وقد علقت نعل صخر في خمارها، فوعظها، فقالت: إني رزئت فارساً لم يرزأ أحد مثله، فقال: إن في الناس من أعظم مرزئة منك، وأن الإسلام قد غطى ما كان قبله، وأنه لا يحل لك لطم وجهك، وكشف رأسك، فكفت عن ذلك وقالت ترثي أخاها معاوية وأخاها صخرًا)⁽²⁾:

هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكَ أَوْ أَفِيقِي	وَصَبْرًا إِنْ أَطَقْتَ وَلَنْ تُطِيقِي
وَقُولِي إِنَّ خَيْرَ بَنِي سُلَيْمٍ	وَفَارِسَهُمْ بِصَخْرَاءِ الْعَقِيقِ
وَأَنِّي وَالْبُكَاءُ مِنْ بَعْدِ صَخْرٍ	كَسَالِكَةٍ سَوَى قَصْدِ الطَّرِيقِ
فَلَا وَأَبْيَكَ مَا سَلَّيْتُ صَدْرِي	بِفَاحِشَةٍ أَتَيْتُ وَلَا عُقُوقِ
وَلَكِنِّي وَجَدْتُ الصَّبْرَ خَيْرًا	مِنَ النَّعْلَيْنِ وَالرَّأْسِ الْخَلِيقِ
أَلَا هَلْ تَرْجِعُنَ لَنَا اللَّيَالِي	وَأَيَّامَ لَنَا بِلَوَى الشَّقِيقِ

هنا تتجلى عدة أمور:

من خلال مناسبة القصيدة اتضح لنا أن هذه القصيدة نظمها وهي معتنقة الإسلام بدليل استجابتها لقول -عمر بن الخطاب-، فكفت عن لطم وجهها وكشف رأسها. إن ألفاظ ومعاني القصيدة أخذت هذه المرة منحى العزاء وكأن قوله _ رضي الله عنه _ أعطاه شحنة من الصبر والثبات، وكانت كلماته كحقنة مهدئ من خلالها أفادت من غيبوبة الحزن، كل هذا يؤكد لنا أن أصوات المد اختلفت تناسباً مع حالتها النفسية؛ فاستغنت عن الألف التي ما هدأ روعها منذ البداية

(1) ديوان الخنساء، ص 31.

(2) ديوان الخنساء، ص 103.

وهي تجار بها، وأكثر من صوت الكسرة طولها وقصيرها التي بلغ عددها في هذه القصيدة سبعاً وعشرين ياءً في ثلاثة عشر بيتاً وقد أوضح الدكتور إبراهيم أنيس أن الكسرة القصيرة وصوت المد الياء يدلان في كل الألفاظ على صغر الحجم⁽¹⁾.

الصوامت ودلالاتها في شعر الخنساء:

تمت الإشارة فيما قبل أن للصوامت دلالات في مكنوناتها، تعبر عن الشعور بالحزن أو الفرح أو اليأس أو الغضب أو الهدوء، وتظهر دلالة الحرف للسامع أو القارئ من خلال مخرجه أو صفته؛ فالحروف الحلقية تعبر تعبيراً مختلفاً عن الحروف الشفوية، والحروف الجهرية والشديدة تعبر تعبيراً مختلفاً عن الأصوات الرخوة والأصوات المهموسة.

ربما يكون المتكلم بصفة عامة، والشاعر بصفة خاصة واضعاً هذه المعايير نصب أعينه، أو تصدر الألفاظ منه بطريقة عفوية، وتبعاً للمشاعر يأخذ الصوت طريقه.

عموماً في كلتا الحالتين يستخدم الصوت تبعاً للشعور؛ لأنك إن شعرت يوماً بحالة من الضيق والكبت ستقوم لا إرادياً بإخراج صوت الهاء من عميق صدرك على هيئة زفير قوي فتشعر بالارتياح.

و لا ننسى في هذا المقام أن نذكر أن للبيئة المحيطة بالإنسان أثراً كبيراً في إخراج الأصوات. فنقرأ في كتاب البيان والتبيين: (إن العرب من طبيعتهم كانوا يمدحون الجهير بالصوت، ويذمون الضئيل الصوت؛ لذلك تشادقوا في الكلام، ومدحوا سعة الفم، وذموا صغر الفم)⁽²⁾.

لعل البيئة الصحراوية القاسية التي تعج بالصراعات المتواصلة، وأبناءها الذين يتصفون بصعوبة المزاج كان لهم دور كبير في إعجابهم بالأصوات المجهورة دون غيرها، كما أنه من المعروف أن الصحراء لم يكن بها تلك المباني الشاهقة التي نشاهدها اليوم؛ لذلك كان الفضاء الرحب تتبعثر به الأصوات، فيلجأ العربي إلى الأصوات المجهورة التي تهتز معها الأوتار الصوتية؛ ليكن صوته مسموعاً أثناء الحديث.

لذلك حينما بحثنا في ديوان الخنساء وجدنا أن الأصوات المجهورة تتزاحم في ديوانها، خاصة في حروف الروي وحروف الوصل التي بلغت سبعمئة وأربعة وعشرين صوتاً، وكان من أبرز الصوامت المجهورة وأكثرها حضوراً أصوات الراء، تلاه صوت اللام.

(1) انظر: وحي الأصوات في اللغة، إبراهيم أنيس، مجلة مجمع اللغة العربية - ج 10 - 1958، ص 127.

(2) البيان والتبيين، الجاحظ، دار الكتب العلمية (د. ط) بيروت، 1/66.

هذه الأصوات أطلق عليها القدماء الأصوات الذلقية، وتتميز بوضوحها النطقي والسمعي⁽¹⁾ لعل هذا السبب الذي جعل الخنساء تكثر من هذه الأصوات.

كما أن الراء يتصف دون غيره من الأصوات بظاهرة التكرير، وهي: (طرق طرف اللسان حافة الحنك طرفاً يسيراً)⁽²⁾ هذا الطرق والتكرير دليل واضح على شدة الاضطراب والتوتر والانفعال الزائد الذي يسيطر عليها.

تقول في قصيدتها التي بعنوان (شجاع غير خوار) والتي جمعت فيها بين صوتي اللام والراء⁽³⁾:

يا عين جُودي بدمعٍ منك مدرارٍ	جُهد العويل كماء الجدول الجاري
وابكي أخاك ولا تنسي شمائله	وابكي أخاك شجاعاً غير خوارٍ
وابكي أخاك لأيتام وأرامله	وابكي أخاك لحق الضيف والجار
جم فواضله تُدَى أنامله	كالبدر يجلو ولا يخفى على الساري
رداد عارِيه فأك عانيه	كضيقم باسِل للقرن هصار

إن المتأمل في هذه القصيدة أيضاً يلاحظ قولها (مدرار) قد اجتمع بها صوت الراء، وكان بإمكانها أن تضع كلمة بديلة تؤدي نفس المعنى وبنفس الوزن.

لعل اجتماع صوت الراء هنا هو السبب في اختيارها لهذا اللفظ الذي يستشعر المتذوق له أنه يدل على الشئ الوفير الفياض.

أما في قصيدتها التي بعنوان : (تعرقني الدهر) والتي من خلالها تلوم الدهر، وتفتخر بقومها تقول فيها⁽⁴⁾:

تعرقني الدهر نهساً وحزاً	وأوجعني الدهر قرعاً وغمزاً
وأفنى رجالي فبادوا معاً	فغودر قلبي بهم مُستفزاً
كان لم يكونوا حمى يتقى	إذ الناس إذ ذاك من عزّ بزا
وكانوا سراً بني مالك	وزين العشيّة بذلاً وعزاً

(1) انظر : الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 64.

(2) المرجع السابق، ص 67.

(3) الديوان، ص 75.

(4) الديوان، ص 81.

وَهُمْ فِي الْقَدِيمِ أَسَاءُ الْعَدِيمِ وَالْكَائِنُونَ مِنَ الْخَوْفِ حِرْزًا

من الملاحظ أنها أشبعت هذه القصيدة بصوت (الزاي) ذلك الصوت المجهور الرخو الصفيري، الذي يقرع الآذان، والذي يشبه صوته دوي الرصاص.

إن الغرض الشعري هنا يوضح لنا سبب استخدامها لهذا الصوت حيث اللوم والعتاب يتطلب اللهجة الحادة القاسية، التي بأصواتها تخرق الصدور لتصل إلى القلوب مباشرة، ولم يكن ليؤدي مطلبها في ذلك إلا الزاي المجهورة الصفيرية الحادة.

أما استخدامها للأصوات المهموسة، ففي الغالب ناتج عن شدة الإعياء والتعب من كثرة البكاء، فبعد أن انفجرت في النواح والعيول باستخدامها الصوائت بأنواعها، وتوترها الذي ظهر من خلال صوت الراء، آن لها أن تتنفس وتخرج ذلك الزفير بقوة، فتختار لحروف الروي والوصل أصوات (الهاء، الحاء، التاء، الفاء، السين) ولما كانت كمية الهواء المندفعة من الرئتين أكبر عند النطق بالهاء⁽¹⁾ كان لهذا الصوت حضور أكثر من غيره من المهموسات، إذ بلغ في ديوانها واحد وثمانون صوتاً.

تقول في قصيدتها التي بعنوان (من للضيف)⁽²⁾:

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَهَا قَذَاهَا	بَعَوَّارٍ فَمَا تَقْضِي كَرَاهَا
عَلَى صَخْرٍ، وَأَيَّ فَتَى كَصَخْرٍ	إِذَا مَا النَّابُ لَمْ تَرَأْمَ طِلَاهَا
فَتَى الْفَتَيَانِ مَا بَلَّغُوا مَدَاهُ	وَلَا يَكْدَى إِذَا بَلَغَتْ كُودَاهَا
حَلَفْتُ بِرَبِّ صَهْبٍ مَعِيلَاتٍ	إِلَى الْبَيْتِ الْمَحْرَمِ مِنْتَاهَا
لَنْ جَزَعْتُ بَنُو عَمْرٍو عَلَيْهِ	لَقَدْ رَزَّيْتُ بَنُو عَمْرٍو فَتَاهَا

بينما الحاء الحلقية ذات المجرى الهوائي الضيق، والذي يكون مروره صوتاً احتكاكياً⁽³⁾ قد بلغ في رويها ستة وخمسين صوتاً.

تقول في قصيدتها التي بعنوان : (جرى لي طير)⁽⁴⁾:

جَرَى لِي طَيْرٌ فِي حِمَامٍ حَذَرْتُهُ	عَلَيْكَ ابْنَ عَمْرٍو مِنْ سَنِجٍ وَبَارِحِ
فَلَمْ يَنْجِ صَخْرًا مَا حَذَرْتُ وَغَالَهُ	مَوَاقِعُ غَادٍ لِلْمَنْوَنِ وَرَائِحِ

(1) انظر : الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 95.

(2) الديوان، ص 139.

(3) انظر : الأصوات، كمال محمد بشر، دار المعارف (د. ط) مصر، ص 121.

(4) الديوان، ص 28.

أما التاء والفاء والسين فقد كانت النسب متعادلة بينهما إذ بلغ كل منهما خمسة وثلاثين صوتاً.

الصوائت ودلالاتها في شعر فدوى طوقان:

إن الذوق الشعري العربي المعاصر قد اختلف تماماً عما رأينا في العصر الجاهلي، وأصبح الخروج عن الوزن الشعري والقافية من سمات ذلك الشعر الذي أطلق عليه مؤيدوه (الشعر الحر) والذي أضاع كثيراً من هيبة القصيدة العربية الأصيلة، إلا أن تلك القصائد حملت أفكاراً وثوابت استطاعت أن توصلها كما أراد صاحبها، وإذا كنا قد رأينا الخنساء وهي تصدح بأصواتها التي عبرت من خلالها عن قلب مفعم بالحزن والآهات لفقدانها أحبابها، ها هي فدوى طوقان تقتفي أثرها، فتعبر عن مشاعرها بأصواتها المختلفة، والتي أول ما سنقف عنده من أصوات (الصوائت) نقول في قصيدتها التي بعنوان : (على القبر) المهداة إلى روح أخيها إبراهيم⁽¹⁾:

آه يَا قَبْرُ، هُنَا كَمْ طَافَ رُوحِي
هَائِمًا حَوْلَكَ كَالطَّيْرِ الذَّبِيحِ
أَوْ مَا أَبْصَرْتُهُ دَامِي الْجُـرُوحِ
يَتَنَزَّى فَرَطَ تَبْرِيحٍ وَيَسْأَسُ
مُرْهَقًا مِمَّا يُغْنِيهِ الْخَنِينِ
وَهُنَا يَا قَبْرُ أَشْوَقُ نَفْسِي
يَا لِأَشْوَاقٍ عَلَى تُرْبِكَ خَبَسِ
وَهُنَا قُبْلَةُ أَحْلَامِي وَهَجْسِي
قَرِيبَتِي الْوَادِئُ أَوْ طَالِ نَزُوجِي
فَخَيَْالِي بِكَ رَهْنٌ كُلَّ حِينِ

وتقول في قصيدة أخرى بعنوان (حلم الذكرى) والتي أيضاً تستذكر فيها إبراهيم⁽²⁾:

فَمَالِي إِذَا مَا ذَكَرْتُكَ أَشْغُرُ
إِنَّكَ حَـوْلِي بِكُلِّ مَكَانِ
أَحْسُنْ وَجُودَكَ أَوْمِنَ أَنْتَ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 97.

(2) السابق، ص 130.

تَسْمَعُ صَوْتِي هُنَا وَتَرَانِي
وَكُم طَائِفٌ مِنْكَ طَافَ بِرُوحِي
إِذَا مَا الْكَرَى لَفَنِي وَاحْتَوَانِي

لقد كان من المتوقع أن فدوى وهي تستذكر وتبكي أخاها إبراهيم، ذلك الأخ الذي (وجدت معه الأب الضائع) أن تفتح فاها بكل ما أوتيت من قوة، وتصرخ بصوت الألف المتسع مثلما فعلت الخنساء، لكن لهيب المشاعر قد دفن تحت طي الشخصية الهادئة المسالمة، والتي ظهرت لنا وهي في أصعب المواقف التي مرت بها، لذلك نراها تتن بصوت الكسرة الطويلة والقصيرة، والتي أسلفنا سابقاً بأنها الصوت الضيق، ولأن مشاعرها كانت كالبركان الدفين في داخلها استخدمت الياء؛ لأنها وكما قال صاحب تهذيب المقدمة اللغوية: "أن الياء تدل على الانفعال المؤثر في البواطن"⁽¹⁾ وللسبب نفسه وجدناها تختار لقصائدها في الحب صوت الياء فتقول⁽²⁾:

نَادِنِي مِنْ آخِرِ الدُّنْيَا أَلْبِي
كُلَّ دَرْبٍ لَكَ يُفْضِي فَهُوَ دَرْبِي
يَا حَبِيبِي أَنْتَ تَحْيَا لِي ثَادِي
يَا حَبِيبِي أَنَا أَحْيَا لِأَلْبِي
صَوْتُ حُبِّي
أَنْتَ حُبِّي
أَنْتَ دُنْيَا مَلَأَ قَلْبِي
كُلَّمَا نَادَيْتَنِي جِئْتَ إِلَيَّ
بِكُوزِي كُلُّهَا مَلَأَ يَدِي
بِيَابِيعِي بِأَنْمَارِي بِخَصْمِي
يَا حَبِيبِي

(1) البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح، إبراهيم مصطفى رجب، مكتبة ومطبعة دار المنارة، ط

1، غزة، ص 23.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 160.

أما في قصيدة (الصخرة) التي تقول فيها⁽¹⁾:

أَنْظُرْ هُنَا
الصخرة السوداء شُدَّتْ فوق صَدْرِي
بِسَلْسِلِ القلندر الغبيري
بِسَلْسِلِ الزَّمنِ الغبيري
انظرْ إِلَيْهَا كَيْفَ تَطْحَنُ تَحْتَهَا
ثَمَّ رِي وَرَهْ رِي
نَحَنَّتْ مَعَ الْأَيَّامِ ذَاتِي
سَحَقَتْ مَعَ الدُّنْيَا حَيَاتِي

قد تبرز فيها مرة أخرى تلك الشخصية المفهورة المتشائمة، ويظهر فيها الإحساس بالخوف من هذا الزمن المتسلط. لم تكن شاعرتنا بهذه النفسية إلا لأنها خاضت تجربة المرار والعذاب منذ الصغر؛ لهذا كان لصوت المد (الياء) حضورٌ ملحوظٌ في ألفاظها.

يقول الدكتور ماهر سلوم في ذلك: (نجد أن العلاقة بين أصوات المد وفكرة الإحساس بالخوف والاعتراب لا بد أن تكون عنصراً أساسياً هاماً في بحث أصوات المد نفسه)⁽²⁾

وإذا انتقلنا إلى شعر المقاومة، فنراها تقول في قصيدتها (لن أبكي)⁽³⁾:

وَهَلْ جَاءَتْكَ بَعْدَ النَّأْيِ، هَلْ
جَاءَتْكَ أَخْبَارُ؟
هَنَا كَانُوا
هَنَا حُلُمُوا
هَنَا رَسَمُوا
مَشَارِيعَ الْغَدِ الْآتِي
فَأَيْنَ الْحُلُمُ وَالْآتِي؟ وَأَيْنَ هُمُ
وَأَيْنَ هُمُ؟

(1) السابق، ص 192.

(2) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع - ط 1 - اللاذقية، ص، 46

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 395

ولم يَنْطِقْ حُطَامُ الدَّارِ
ولمن يَنْطِقْ هُنَاكَ سَوَى غِيَابِهِمْ
وصمت الصمت والهجران

في هذه القطعة يتجلى صوت الواو في قولها: (كانوا، سلموا، رسموا) وإشباعها للصائت القصير (الضمة) في قولها: (همو، غيابهمو) ذلك الصوت الذي اعتبره العلماء من أضيق الصوائت وأكثره إجهاداً لجهاز النطق.⁽¹⁾ إنما يعبر عن اختناقها وحزنها لما أصاب حيفا، ورحيل أبنائها عنها وإنني أرى في قولها: (لن أبكي) اصطناعاً للثبات والتحدي، ومحاولة لإخفاء دموعها المحتبسة في عيونها، إلا أن صوت الواو الضيق والتي اختنقت به أظهر مشاعرها الحقيقية.

و نرى أثناء مجيئها خبر موت شقيقها (نمر) وهي في غربة عن أهلها ووطنها تنظم قصيدتها التي بعنوان : (مرثاة إلى نمر) والتي أكثرت في أبياتها الأولى من أصوات المد الثلاثة (الألف، الواو، الياء) وأردفتهم بالأصوات الجهرية فقالت⁽²⁾:

وَارْتَجَفَتْ مَثْلُوجَةً أَصَابِعِي عَلَى
وَرِيْقَةٍ الْبَرِيدِ
هَمْ يَكُ ذُبُونِ
بَلْ أُنْتُ تَحْلُمِينَ تَحْلُمِينَ
اسْنُ تَيْقِظِي حُلْمٌ ثَقِيْلٌ لَا يُطْأَقُ
وَحَدَقْتُ عَيْنَايَ فِي الْأَشْيَاءِ
وَامْتَدَّتْ يَدِي
تَلَامِسُ الْخِصَّانَ وَالْكَتَابَ وَالْأَوْرَاقَ
اسْنُ تَيْقِظِي حُلْمٌ ثَقِيْلٌ لَا يُطْأَقُ
وَحَدَقْتُ عَيْنَايَ فِي وَرِيْقَةِ الْبَرِيدِ
مَنْ جَدِي

و هنا دلالة واضحة على هول المصيبة التي تلقتها بدون مقدمات مع وحدتها، حيث لا أنيس ولا قريب يخفف عنها ثقل هذا الخبر الأليم.

(1) انظر : الشعر الجاهلي، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر (د. ط) القاهرة، 695/2

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 319.

الصوامت ودلالاتها في شعر فدوى طوقان:

إن محاولة إيصال الأفكار والعواطف عن طريق الصوت النسوي الفلسطيني والذي مثلته فدوى طوقان، ما هو إلا انفجار لحرية الكلمة التي حركتها المعاناة الشخصية والقومية، والتي أثرت على دقات هذا الصوت بحركاته وسكناته وجهره وهمسه وطوله وقصره كما حدث عند الخنساء.

و لمعرفة الخبايا الصوتية الواقعة في ألفاظها، لا بد من الوقوف على نماذج من قصائدها فنعود مرة أخرى لقصيدتها (مرثاة إلى نمر) فنقول في المقطع الثالث من القصيدة⁽¹⁾:

وهِمَّـتْ فـي الـدُرُوبِ
غَـرِيبَةً فـي بـلَدٍ غَـرِيبِ
أَحْمَلُ تُكْـلًا لَا تُطِيقُ هـ الجـبـالُ
أَوَاهُ يَا جُنُونَ هَـذِهِ الحَيَاةُ وَالْأَقْدَارُ
بَغِـيْرَ حَكَمٍ يَمُوتُ
بَغِـيْرَ حَكَمٍ يَمُوتُ
يَا مَوْتَ يَا غَشْـوَمُ يَا غَدَارُ
تَخْطِفُهُمُ أَحْبَبَتِي وَأَخِي وَأَتِي
أَحْبَبَتِي وَأَخِي وَأَتِي زَهْرُ الرِّيَاضِ
لَوْلَا المَحَارِ
أَحْبَبَتِي وَأَخِي وَأَتِي الشَّـمْسُ وَالْأَقْمَارُ

كنت قد أسلفت أثناء الحديث عن قصائد الخنساء أنها أكثرت من صوت الراء في رثائها، ذلك الصوت الارتعادي الذي يعبر عن شدة التوتر والاضطراب، وها نحن نلاحظ تكرار نفس الصوت عند فدوى طوقان أثناء سماعها خبر موت أخيها (نمر).

هذا الارتباط بين حرف الراء والانفعال الناجم عن الصدمة بموت الأحبة الأعزاء عند كل من الخنساء وفدوى طوقان يفسر بأن للموت طعم خاص يتذوقه كل إنسان مهما اختلف زمانه ومكانه، خاصة إذا كان هذا الشخص امرأة.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 220.

كما أنها لم تقصر صوت الراء على الرثاء، فنراها تستخدمه في أسطرها الشعرية عند سماعها للمطر فتقول⁽¹⁾:

لـمـاذا يـُغـلـف قـلـبـي الأـسـى
فـي لـيـالي المـطـر
لـمـاذا إذا عـصـفـت فـي الشـجر
ريـاحُ الشـتاءِ أـلـمـت طـيـوف
الأجـبـة بـي مـن ورائـ الحـفـر
أرواحـهم فـي الرـيـاح تـروـد الرـيـاح
وتنشـر دُئـيـا
طواها الـزوالـ وتهمـي ذكـر
وتهمـي ذكـر
وتهمـي ذكـر

كأن الطرق الذي يصدر مع وقع حبات المطر قد هزّ شعورها، وحرك سكونها، واضطربت أعصابها، فتناسب هذا الشعور وصوت الراء، فجعلته نغمة موسيقية تنتهي به أسطرها الشعرية وإذا تأملنا قصيدة (آهات أمام شباك التصاريح) والتي تصور فيها معاناة الفلسطيني عند ذهابه لإجراء معاملة كجواز سفر، أو تصريح دخول بلد ما، أو أي شيء آخر، فنجد أنها تفتح المجال للرحب للأصوات الانفجارية والجهرية والمهموسة والتي برزت بوضوح في قولها⁽²⁾:

آه نستجدي العبور، آه وامعتصماه، من كسّح أقدام الظهيرة، آه يا ذل الإِسار، حقدي رهيب موغل حتى القرار، صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار.

هذا مرده إلى الموقف التي كانت عليه؛ فالمعاناة الناتجة إثر الوقوف طويلاً وسط الزحام، وتحت الشمس المحرقة، يتولد عنه ضغط هذا الضغط ولّد الانفجار التي كانت وسيلته إظهار تلك الأصوات إلا أن الطاقة المشحونة في جسدها ضعفت إثر الإرهاق والتعب، فتحولت لاستخدام الأصوات المهموسة، ثم ما لبثت أن استردت تلك الطاقة فعادت لاستخدام الأصوات الانفجارية.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 323.

(2) انظر: السابق، ص 407، 409.

فالعلو والهبوط في استخدامها للأصوات ناتج عن مقدار الطاقة التي داخلها، وهذا ما اتضح لنا أيضاً في ديوان الخنساء.

و نراها في قصيدة (جريمة قتل في يوم ليس كالأيام) التي تصف بها جريمة مقتل الطالبة الطفلة (منتهى الحوراني) التي نفذتها قوات العدو الصهيوني تنشر أصوات التفخيم بشتى أشكاله، ففي القصيدة استخدمت أصوات: (الصاد، الضاد، الطاء، الظاء) ذات التفخيم الكلي، والتي أطلق عليها القدماء (أصوات الإطباق)⁽¹⁾ في خمسة وعشرين موضعاً، واستخدمت (القاف، الغين، الخاء) ذات تفخيم الجزئي في واحد وعشرين موضعاً. تقول في قصيدتها⁽²⁾:

وَيَوْمَ امْتَطَى صَهْوَةَ الْعَالَمِ الصَّعْبِ يَحْمِلُ غُصْنًا بِيَدِ
وَيَحْمِلُ سَـيْفًا بِيَدِ
وَيَوْمَ الْحَبِيبَةِ فِي الْأَسْرِ هَبَّتْ عَلَيْهَا الرِّيحُ
مَحْمُلَةً بِالْقَلْبِ
جَرَتْ مِنْتَهَى
تُعَلِّقُ أَقْمَارَ أَفْرَاجِهَا فِي السَّمَاءِ الْكَبِيرَةِ
وَتُعَلِّنُ أَنَّ الْمَطْطَافَ الْقَدِيمَ انْتَهَى
وَتُعَلِّنُ أَنَّ الْمَطْطَافَ الْجَدِيدَ ابْتَدَأَ

أرى أن استخدامها لهذه الأصوات القوية الثقيلة الفخمة تتناسب وهول الجريمة التي ملكت عليها مشاعرها وإنسانيته، وأخذت الكلمات تخرج منتظمة ومنتقاة بأصواتها، تخرج على لسانها مملوءة بكل معاني الإنكار والثورة.

الموازنة بين الشاعرتين :

من خلال النظرة التحليلية لقصائد الخنساء وفدوى طوقان تم استنتاج ما يلي:

اتضح أن نسبة شيوع الصوائت في ديوان كل منهما كان بشكل ملحوظ، إلا أن الخنساء تفوقت في استخدام صوت الألف في قوافيها، بينما أكثرت فدوى طوقان من الصوائت الضيقة، وقد تم تحليل ذلك إذ إن الخنساء اكتسبت مشاعرها وشخصيتها من البيئة الصحراوية المحيطة بها، فكانت حادة الطباع كما رأينا من خلال سيرتها الذاتية، وإن الحرية الشخصية التي تربت عليها،

(1) انظر : المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، ص 146.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 434.

وفرض سيطرتها على من حولها أكسبتها صفة القوة التي أثرت على أصواتها؛ فأكثر من صوت الألف، بينما الاضطهاد والحرمان اللذان أثرا على مشاعر وشخصية فدوى أثرا على أصواتها، فأكثر من الصوائت الضيقة.

إضافة إلى ذلك أن ديوان الخنساء اشتمل على لون واحد من ألوان الشعر، ألا وهو (الرثاء) الذي يحتاج لطول النفس والصوت، فوجدت في صوت الألف ملاذاً تلجأ إليه لتعبر عن مدى قهرها وألمها.

بينما فدوى طوقان لونت ديوانها بأكثر من غرض كالرثاء والقصائد العاطفية والقصائد الوطنية والتأمل في الذات والطبيعة، مما أدى إلى تنوع أصواتها.

كما أن الخنساء صاحبة الشعر العمودي، والذي فرض عليها الالتزام بوحدة الوزن والقافية في أبياتها، تقيدت بالالتزام بالصوت التي تبدأ به قافية البيت الأول، أما فدوى في أسطرها الشعرية، ورباعياتها ومقطوعاتها الشعرية والتي لم تتقيد بوحدة القافية، قد وجدت مرونة في الانتقال من صوت إلى صوت في قوافيها حسبما تريد. أما إذا انتقلنا إلى الصوامت، فقد لاحظنا أن استخدام كل من الشاعرتين لصوت الراء كان بشكل جلي، وقد تم تفسير ذلك، إذ إن التوتر والاضطراب والقلق الذين تجلوا واتضحوا في صوت الراء.

وكانت فدوى طوقان قد تفوقت باستخدامها حروف التفخيم والاستعلاء التي تناسب الرجل أكثر من المرأة، لعل هذا مرده إلى أن الخنساء كانت حبيسة الخيمة، لم تنتقل عبر القبائل؛ لذلك حافظت على أنوثتها ورقتها، بينما فدوى طوقان التي زارت العديد من البلاد العربية والأوربية، قد صقلت شخصيتها إثر هذا التنقل والاختلاط، وأعطيت سمة من السمات الرجولية، حيث ذهب ماكس أدلر إلى أن (الاختلافات اللغوية بين الرجل والمرأة في بريطانيا كانت في الماضي أكثر؛ لأن الحياة الاجتماعية للجنسين كانت محافظة ومغلقة على غير ما هو متحقق في العصر الراهن)⁽¹⁾ لعل هذا القول ينطبق بشكل كبير على كل من الخنساء وفدوى طوقان، كما أن فدوى طوقان التي فقدت وطنها، وذبح أبناء شعبها أمام أعينها، لم تجد أقوى من أصوات التفخيم والاستعلاء لتكثر منها فتشبع مشاعرها الملهبة الغاضبة الساخطة على العدو.

وبالنسبة للأصوات المهموسة، فقد نثرت كلتا الشاعرتين الكثير من هذه الأصوات في ديوانها، وقد أشرنا إلى ذلك مسبقاً.

(1) اللغة والجنس، عيسى برهومة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، ص 120.

المبحث الثاني

النسيج المقطعي نظرة شاملة

المقطع لغة: هو إبانة بعض أجزاء الجرم من بعض، والمقطع غاية ما قطع، يقال: مقطع الثوب ومقطع الرمل للذي لا رمل ورائه.

والمقطع: الموضع الذي يقطع فيه النهر من المعابر.

ومقاطع القرآن: مواضع الوقوف، ومقطعات الشيء طرائقه التي يتخلل إليها ويتركب عنها كمقطعات الكلام، ومقطعات الشعر ومقاطيعه ما تحلل إليه وتركب عنه من أجزائه التي يسميها عروضيو العرب الأسباب والأوتاد⁽¹⁾ ويقول عباس حسن في حروف قطع: ⁽²⁾القاف (للقوة والمقاومة والإنفجار الصوتي) والطاء (للمطاوعة والطرادة والفلطحة) والعين (للعينانية والوضوح والفعالية) والحرف الأصل هو القاف.

المقطع اصطلاحاً: تحدث القدماء والمحدثون عن المقطع الصوتي كثيراً فقال الفارابي: (الحروف منها مصوت وغير مصوت، وكل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير قرن به فإنه يسمى المقطع القصير، والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة حركات ويقول: وكل حرف لم يتبع بصوت أصلاً ويمكن أن يقرن به فإنهم يسمونه الحرف الساكن، وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فإننا نسميه المصوت الطويل⁽³⁾).

بينما عرفه المحدثون بأنه: "الأصوات اللغوية كما ينطقها الإنسان تخرج مجموعات مجموعات، كل مجموعة تسمى مقطعاً، قد يكون صوتين اثنين في كلمة (كتب) المكونة من ثلاثة مقاطع، وقد تكون أكثر من كلمة (اكتب) المكونة من مقطعين اثنين"⁽⁴⁾ واللغة العربية الفصحى لا تبدأ بحركة؛ لذلك يبدأ كل مقطع فيها بصوت من الأصوات الصامتة، لكن تظهر قمة الإسماع في الحركة ففي (ah) قمة الإسماع هي: (a) وفي (it):(i) وفي (do) (o) وفي (get) (e).

(1) انظر: لسان العرب، مادة (قطع)، 4 / 3674، 3675، 3676.

(2) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 242.

(3) الموسيقي الكبير، أبو نصر محمد الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي (د. ط) القاهرة، ص 1072.

(4) المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، عبد العزيز الصيغ، دار الفكر، ط1، دمشق، ص 274.

يقول كانتينو في تحديده للمقطع الصوتي: "إن الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت سواء أكان الغلق كاملاً أم جزئياً هي التي تمثل المقطع"⁽¹⁾.

قد وضع علماء اللغة عدة أنواع من المقاطع الصوتية على النحو التالي⁽²⁾:

1. صامت وحركة قصيرة ويرمز لها بالرمز ص ح
2. صامت وحركة طويلة ويرمز لها بالرمز ص ح ح
3. صامت وحركة قصيرة وصامت ص ح ص
4. صامت وحركة طويلة وصامت ص ح ح ص
5. صامت وحركة قصيرة وصامت وصامت ص ح ص ص

ومن خلال المقاطع السابقة تتحدد درجة ارتفاع الصوت بين مقطع وآخر في الكلمة الواحدة، وهذا ما يطلق عليه مصطلح النبر (stress) فإذا توالى عدة مقاطع مفتوحة يكون الأول فيها منبور، وإذا أضحت الكلمة مقطوعاً طويلاً يكون النبر على هذا المقطع وقفاً، وإذا تكونت الكلمة من مقطعين طويلين يكون النبر على أولهما⁽³⁾ ولعل الوقوف على المقاطع تعطينا مدلولات حقيقية لغرض النص ونفسية المتكلم، كما تعيننا على فهم كيفية الأداء الموسيقي للكلمات ومعرفة الوزن الذي جاء عليه البيت. وإذا انتقلنا إلى ديواني الخنساء وفدوى طوقان لمعرفة النسيج المقطعي في شعريهما ينبغي علينا تحليل نماذج من قصائدهما توضح أهمية المقطع الصوتي وملاءمته لمعنى البيت في إطار المعنى العام للقصيدة وعلاقته بنفسية الشاعرة.

النسيج المقطعي في ديوان الخنساء:

تقول في قصيدتها التي تبكى بها أباها⁽⁴⁾:

يَا عَيْنِ مَالِكِ لَا تَبْكِينَ تَسْكَابَا

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /
ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

(1) المدخل إلى اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، ص 101.

(2) انظر : مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، دار الثقافة للطبع والنشر، ط2، القاهرة، ص 47.

(3) انظر : المرجع السابق، 48.

(4) ديوان الخنساء، ص 7.

حَتَّى يُصَاحَّ أَقْوَامًا يُخَارِبُهُمْ

ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص

أَوْ يُسْـَٔلُوا دُونَ صَفِّ الْقَوْمِ أَسْـَٔلَابَا

ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح
ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح

من الملاحظ على هذه القطعة الشعرية أنها تألفت من مقاطع النوع الأول صامتو حركة قصيرة (ص ح)، والنوع الثاني صامتو حركة طويلة (ص ح ح)، والنوع الثالث صامتو حركة قصيرتو صامت (ص ح ص).

وكما هو واضح، فقد غابت المقاطع المفتوحة (ص ح، ص ح ح) حيث بلغت أربعة وثمانين مقطعاً من أصل مائة وأربعة وثلاثين مقطعاً، بينما بلغت المقاطع المغلقة (ص ح ص) أربعين مقطعاً، وبلغت المقاطع الطويلة (ص ح ح، ص ح ص) ثمانية وثمانين مقطعاً.

إن مجيء المقاطع بهذه النسب يلائم كل الملائمة الحالة النفسية التي كانت تسيطر على الخنساء بسبب حزنها الشديد على أخيها، الذي دفعها إلى البكاء مدة طويلة وبأصوات يمتد معه الصوت بالنفس لتعبر عن بالغ تأثرها، وتشعر من حولها بعظيم الفاجعة التي ألمت بها وإن المقاطع القصيرة المغلقة تمثل وقفات تستريح فيها من البكاء، وتلفظ أنفاسها، لتعود من جديد للبكاء.

وفى قصيدتها التى بعنوان (من كصخر أو معاوية) تقول⁽¹⁾:

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَتِ السُّهُودَا

ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح

(1) ديوان الخنساء، ص 31.

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح

ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص

ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح
ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح

ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص

ص/ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص
ح/ ص ح ح/ ص ح ح

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح /

ص ح / ص ح ص / ص ح ص

ص / ح / ص ح / ح / ص ح / ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

ص / ص / ص ح / ص ح / ص ح ح

مَصْخَرٌ أَوْ مُعَاوِيَةَ بْنُ عَمْرِو

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص /

ص ح / ص ح ص / ص ح ص

إِذَا كَانَتْ تُجُوهُ الْقَوْمِ سُودًا

ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح

في هذه القطعة أيضاً ترابطت المقاطع (ص ح)، (ص ح ح)، (ص ح ص) ترابطاً واضحاً، وكان عدد المقاطع المفتوحة ثمانية وسبعين مقطعاً من أصل مائة وتسعة عشر مقطعاً بينما بلغ المقطع المغلق واحداً وأربعين مقطعاً، في حين بلغت المقاطع الطويلة واحداً وسبعين مقطعاً.

هذا النموذج أيضاً يعبر تعبيراً واضحاً عن النفسية الباكية الحزينة على فراق الأهل والأحبة، لذلك جاءت نسبة المقاطع المفتوحة والطويلة أعلى من نسبة المقطع القصير والمغلق .

وإذا قُرئت قصيدتها التي بعنوان (تعرقني الدهر)⁽¹⁾ وُجد أن مقاطعها الصوتية كالتالي:

تَعْرِقْنِي الدَّهْرُ نَهْسًا وَحَزًّا

ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص /

ص ح / ص ح ص / ص ح ح

وَأَوْجَعَنَا فِي الدَّهْرِ قَرْعَةً وَغَمًّا

ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص /

وَأَفْنَىٰ رَجَالِي فَبَادُوا مَعًا

ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح /

ص ح ح / ص ح ص

(1) ديوان الخنساء، ص 81.

فَقُوْدِرَ قَلْبِي بِهِمْ مُسْتَقْفَرًا

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /
ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

كَأَن لَّمْ يَكُونُوا حِمِيَّ يُنْقَى

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /
ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

إِذِ النَّاسُ إِذْ ذَاكَ مَن عَزَّ بَرًّا

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /
ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

وَكَانُوا سَرَّاءَ بَنِي مَالِكٍ

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /
ص ح / ص ح

وَزَيْنَ الْعَشِيرَةِ بَذْلًا وَعِزًّا

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /
ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

وَهُمْ فِي الْقَدِيمِ أَسَاءُ الْعَدِيمِ

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /
ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

وَالْكَائِنُونَ مَن الْخَوْفِ جَزًّا

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /
ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

يبدو أن الخنساء مولعة بالمقاطع المفتوحة والطويلة التي يجري معها النفس، لتخرج كل الأهات والأوجاع التي بداخلها، لذلك كانت المقاطع المغلقة ثمانية وثلاثين مقطعاً، وأحرزت المقاطع الطويلة على سبعة وستين مقطعاً، بينما القصيرة تسعة وأربعون مقطعاً.

النسيج المقطعي في ديوان فدوى طوقان:

أما النسيج المقطعي عند فدوى طوقان فهو كالتالي:

تقول في قصيدتها التي بعنوان (على القبر)⁽¹⁾:

آه يَا قَبْرُ، هُنَاكَم طَافَ رُوحِي

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /

هَائِمًا حَوْلَكَ كَالطَّيْرِ الذَّبِيحِ

ص ح / ح / ص ح / ص / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح
ص / ص ح / ص

١٠

أَوْ مَا أَبْصَرْتُهُ دَامِي الْجُـرُوحِ

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح /

يَتَزَيَّ فَرَطَ تَبْرِيحَ وَيَأْسَ

[illegible]

مُرْهَقًا مِمَّا يُغْنِيهِ الْخَنِينُ

ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص /

ص ح ص / ص ح ص

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 97.

وَهُنَا يَا قَبْرُ أَشْوَاقُ نَفْسِي

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح
ح ص / ص ح

يَا أَشْوَاقِ عَلَى تَرْبِكَ حَبْسِ

ص ح / ح / ص ح / ص / ص ح ح / ح / ص ح / ح / ص ح / ح / ص ح / ص ح / ص ح

وَهُنَا قُبْلَةٌ أَحْلَامِي وَهَجْسِي

ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح

قَرَّبْتَنِي الدَّارُ أَوْ طَالَ نَزُوجِي

ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص
ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح

فَخَيَّالِي بِكَ رَهْمَنُ كُلِّ حِينٍ

ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح

إن القصيدة التي بين أيدينا، والتي عبرت بها شاعرتنا عن إحساسها بالألم والعذاب لموت أخيها تطلبت الإكثار من المقاطع المفتوحة والطويلة، لذلك كان للمقاطع المفتوحة النصيب الأكبر من بين المقاطع، حيث بلغت أربعة وسبعين مقطعاً، وبلغت المقاطع الطويلة تسعة وستين مقطعاً، بينما المقاطع المغلقة تسعة وثلاثين مقطعاً وهذا ما رأيناه في شعر الخنساء وهي ترثي أخيها إلا أن فدوى طوقان تميزت باستخدامها للنوع الرابع من المقاطع (ص ح ح ص) المفرط في الطول، لعل استخدامها لهذه المقاطع نابغ من طول النفس الذي تتمتع به فدوى، ويتمتع به كل فلسطيني لمقارعة العدو الصهيوني؛ لتحرير أراضيهم ومقدساتهم.

وتقول في قصيدة أخرى بعنوان (لن أبكي)⁽¹⁾:

هَلْ جَاءَتْكَ بَعْدَ النَّأْيِ، هَلْ

ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص
ح ص

جَاءَتْكَ أَخْبَارُ

ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح

هَلْ أَتَاكَ

ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح

هَلْ أَتَاكَ خَلَّةٌ

ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح

هَلْ أَتَاكَ رَسَمٌ

ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح

مَشَارِيعَ الْغَدِ الْآتِي

ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح

فَأَيْنَ الْحُلُمُ وَالْآتِي وَأَيْنَ هُمُ

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح
ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح

وَأَيْنَ هُمُ

ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح

وَلِمَ يَنْطَقُ حَطَامُ الدَّارِ

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 394.

[illegible]

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح ص

أما في قصيدة (جريمة قتل في يوم ليس كالأيام) تقول⁽¹⁾:

ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح
ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح
ص / ص ح / ص ح

ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح
ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح

ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص

55

جَرَتْ مُنْتَهَى

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح

تعلق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح /

ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح /

ص

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح
صح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح

وتعلن أن المطاف الجديد ابّدا

ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح

من الملاحظ على هذه القطعة تقارب نسبة المقاطع المغلقة من المقاطع المفتوحة، حيث بلغت المقاطع المفتوحة واحداً وستين مقطعاً، في حين بلغت المقاطع المغلقة ثلاثة وأربعين مقطعاً.

لعل هذا التقارب نابعٌ من كونها تسرد أحداث قصة، فتحتاج إلى المقاطع المغلقة بقدر ما تحتاج إلى المقاطع المفتوحة، كما أنه رغم الألم الذي تظهره في القصيدة، إلا أن القصيدة تتمتع بالهدوء النسبي مقارنة مع غيرها من النماذج المختارة.

بعد أن رأينا تطافر النسيج المقطعي عند كل من الخنساء وفدوى طوقان نستطيع أن نخرج بموازنة توضح أوجه التشابه والاختلاف بين كل منهما نُحدد في نقاط:

- برزت المقاطع المفتوحة والطويلة عند الخنساء وفدوى طوقان أكثر من غيرها من المقاطع الأخرى، ولعل هذا ناتج عن حالة الأسى والحزن التي مرت بها كل من الشاعرتين، إضافةً

إلى ذلك فإن اللغة العربية تشيع فيها المقاطع المفتوحة ⁽¹⁾ لكنها عند الخنساء قد بلغت ذروتها، وذلك بسبب كثرة البكاء والنواح عند هذه الشاعرة.

- أما فدوى طوقان فقد تميزت عن الخنساء باستخدام المقاطع المغرقة الطول، وقد تم التعليق لهذا الجانب في الصفحات السابقة.

الكتابة المقطعية لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان:

إن القوافي عناصر صوتية، يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها؛ لذلك عرفها علماء العروض بأنها: "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة ؛ أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت" ⁽²⁾.

هذا التكرير في المقاطع الصوتية هو الذي يحدد الموسيقى الشعرية التي تطرب الآذان، الناتجة عن التردد المنتظم، وعدد المقاطع ذات النظام الخاص الذي يُسمى بالوزن ⁽³⁾.

وفيما يلي تفصيل توالي المقاطع الصوتية في قوافي ديوان الخنساء من خلال الجدول التالي:

جدول رقم (1)

المقاطع الصوتية في قوافي الخنساء

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
فابكي أخاك	رَبَّابَا	با	ص ح ح
	أَجْنَابَا	با	ص ح ح
	أَنْهَابَا	با	ص ح ح
	جَلْبَابَا	با	ص ح ح
	أَسْلَابَا	با	ص ح ح
دق عظمي	نُوحَا	حا	ص ح ح
	فِقَاحَا	حا	ص ح ح
	القَرَا حَا	حا	ص ح ح

(1) انظر: الأصوات اللغوية، محمد علي الخولي، ص 199.

(2) علم العروض والقافية، ص 134.

(3) انظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، القاهرة، ص 246.

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
	بَاخَا	حا	ص ح ح
	الجَنَاحَا	حا	ص ح ح
من كصخرٍ أو معاوية	عَمِيدَا	دا	ص ح ح
	فُقُودَا	دا	ص ح ح
	ثَمُودَا	دا	ص ح ح
	الحَرِيدَا	دا	ص ح ح
	سُودَا	دا	ص ح ح
هريقِي من دموعك	نُطِيقِي	قي	ص ح ح
	العَقِيقِ	ق	ص ح ح
	الطَّرِيقِ	ق	ص ح ح
	عُقُوقِ	ق	ص ح ح
	الحَلِيقِ	ق	ص ح ح
	الشَّقِيقِ	ق	ص ح ح
شجاع غير خوار	الجَارِي	ري	ص ح ح
	خَوَّارِ	ر	ص ح ح
	الجَارِ	ر	ص ح ح
	السَّارِي	ري	ص ح ح
	هَمَّارِ	ر	ص ح ح
تعرفني الدهر	عَمَّرَا	زا	ص ح ح
	مُسْتَقَرَّا	زا	ص ح ح
	بَرَّا	زا	ص ح ح
	عَرَّا	زا	ص ح ح
	حِرَرَا	زا	ص ح ح
من للضيف	كَرَاهَا	ها	ص ح ح
	طِلَاهَا	ها	ص ح ح
	كُدَاهَا	ها	ص ح ح
	مُنْتَهَاهَا	ها	ص ح ح
	فَتَاهَا	ها	ص ح ح

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
جرى لي طير	بارح	ح	ص ح ح
	رائح	ح	ص ح ح

الكتابة المقطعية لقوافي شعر فدوى طوقان

جدول رقم (2)

المقاطع الصوتية لقوافي شعر فدوى طوقان

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
على القبر	روحي	حي	ص ح ح
	الذَّبِيح	ح	ص ح ح
	الجُروح	ح	ص ح ح
	يَأْسٍ	س	ص ح ح
	الجَنِينِ	ن	ص ح ح
	نَفْسِي	سي	ص ح ح
	حَبْسٍ	س	ص ح ح
	هَجْسِي	سي	ص ح ح
	نُزُوجِي	حي	ص ح ح
حلم الذكرى	حين	ن	ص ح ح
	أشعُرُ	رُ	ص ح
	مَكَانٍ	ن	ص ح ح
	أَتَاكَ	كَ	ص ح
	تَرَانِي	ني	ص ح ح
	بِرُوحِي	حي	ص ح ح
	احتَوَانِي	ني	ص ح ح
الصخرة	هَنا	نا	ص ح ح
	صَدْرِي	ري	ص ح ح
	العَتي	تي	ص ح ح
	تَحْتَهَا	ها	ص ح ح
	زَهْرِي	ري	ص ح ح

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
لن أبكي	ذَاتِي	تي	ص ح ح
	حَيَاتِي	تي	ص ح ح
	هَلْ	هل	ص ح ص
	أَخْبَارُ	ر	ص ح ح
	كَانُوا	نو	ص ح ح
	حَلُمُوا	مو	ص ح ح
	رَسَمُوا	مو	ص ح ح
	الْآتِي	تي	ص ح ح
	هُمُ	مو	ص ح ح
	هُمُ	مو	ص ح ح
	الدَّارِ	ر	ص ح ح
	غَيَابَهُمُ	ن	ص ح ح
	الهُجْرَانِ		ص ح ح
مرثاة إلى نمر	على	لى	ص ح ح
	الْبَرِيدُ	ريد	ص ح ح ص
	يَكْذِبُونَ	بون	ص ح ح ص
	تَحْلُمِينَ	مين	ص ح ح ص
	يُطَاقُ	طاق	ص ح ح ص
	أَشْيَاءُ	ياء	ص ح ح ص
	يَدِي	دي	ص ح ح
	الأوراق	راق	ص ح ح ص
	يُطَاقُ	طاق	ص ح ح ص
	الْبَرِيدُ	ريد	ص ح ح ص
	جَدِيدُ	ديد	ص ح ح ص
مرثاة إلى نمر	الدُّرُوبِ	ب	ص ح ح
	غَرِيبِ	ب	ص ح ح
	الجِبَالُ	لو	ص ح ح
	الأَفْدَارُ	رو	ص ح ح

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
	يَمُوتُ	تو	ص ح ح
	غَدَارُ	رو	ص ح ح
	إِخْوَاتِي	تي	ص ح ح
	الرِّيَاضِ	ض	ص ح ح
	المَحَارِ	ر	ص ح ح
	الأَقْمَارِ	ر	ص ح ح
في ليلة ماطرة	الأسَى	سى	ص ح ح
	المطرُ	طر	ص ح ص
	الشَّجَرُ	جر	ص ح ص
	طُيُوفُ	يوف	ص ح ح ص
	الحُفَرِ	فر	ص ح ص
	الرِّيحِ	ياح	ص ح ح ص
	دُنْيَا	يا	ص ح ح
	ذِكْرُ	كر	ص ح ص
	ذِكْرُ	كر	ص ح ص
	ذِكْرُ	كر	ص ح ص
جريمة قتل في يوم ليس كالأيام	بيدُ	يدُ	ص ح ص
	الرِّيحِ	ياح	ص ح ح ص
	اللُّقَاخِ	قاح	ص ح ح ص
	مُنْتَهَى	هى	ص ح ح
	الكبيرة	رة	ص ح ص
	انْتَهَى	هى	ص ح ح
	ابْتَدَا	دا	ص ح ح

التحليل المقطعي لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان:

إن المتأمل في قوافي الخنساء يلاحظ مقدار القوافي الطويلة والمفتوحة في ديوانها (ص ح ح) والتي نتجت من إشباعها للروي بحركات الوصل المختلفة، خاصة الألف والياء، ففي قصيدتها الأولى (فابكي أخاك) انتهجت في قوافيها المقطع الصوتي المكون من (با)، (ص ح ح) وفي

قصيدتها (دق عظمي) أخذت من المقطع (حا) منوالاً تسير عليه، وفي قصيدتها (من كصخر أو معاوية) سارت على المقطع المكون من (دا)، (ص ح ح) وكذلك في قصيدتها (قانس الأبطال) استخدمت المقطع (را) ، (ص ح ح) لقافيتها.

أما بالنسبة لصوت الياء الناتج من إشباعها لصوت الكسرة ؛ فاستخدمته في قوافي قصيدتها التي بعنوان : (أرقت) والتي تكون من (بي) ، وقصيدتها التي بعنوان : (كم من مناد دعا) وقصيدتها التي بعنوان : (جرى لي طير) ، وهناك قصائد أخرى انتهجت في قوافيها نفس النهج.

وهناك قصائد أخرى كان استعمالها لقوافيها مغايراً نوعاً ما ؛ فاستخدمت في المقطع الأخير (الياءو تاء التأنيث المبدلة هاء وفقاً (يه) في كل من قصائدها التي بعنوان (الفارس الورد) و(أبنت صخر تلك الباكية).

لعل الحس المرهف، والتذوق الشديد للغة هما اللذان دفعا الخنساء للإكثار من هذه الأصوات ؛ فهي وإن كانت قد أکثرت من هذه الأصوات للدافع النفسي الذي تم ذكره في الصفحات الماضية، فإنها أيضاً قد وجدت في أصوات المد ضالتها لتضفي على أبياتها رونقاً وجمالاً، حيث إن هذه الأصوات تشكل نغمة موسيقية تطرب لها النفس ؛ فصفا التصويت في هذه الأصوات تتماشى وإيقاع النص، مما جعل الشعراء يكثرّون منها في قصائدهم وخاصة في المقاطع الأخيرة⁽¹⁾.

إذا كانت حروف المد تشكل نغمة موسيقية، فإن الهاء أيضاً لا تختلف عنها بكثير، إذ تتمتع أيضاً بخاصية الامتداد، عدا عن ذلك أن الهاء يخرج معه النفس كاملاً فيعطيه الراحة التامة ليأخذ مجراه⁽²⁾.

أما إذا انتقلنا لقوافي فدوى طوقان ؛ فإنه من الملاحظ أيضاً على قوافيها أنها أکثرت من المقاطع الطويلة والمفتوحة.

ففي كل من قصائدها (على القبر)، (حلم الذكرى)، (الصخرة)، (لن أبكي) استخدمت المقطع الطويل المفتوح لتعطي نفسها فرصة أكبر للبكاء والنواح.

(1) انظر: الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية الحديثة، عبد الحميد زاهيد، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، مراكش، ص 97.

(2) المرجع السابق، ص97.

أما في قصيدتها التي بعنوان : (مرثاة إلى نمر) ؛ فنرى أنها استخدمت النوع الرابع من المقاطع وهو المقطع المغرق في الطول المغلق، لعل الصدمة والدهشة والمفاجأة التي تبينت لنا من خلال القصيدة لعبت دوراً كبيراً في هذه المقاطع؛ فجعلتها تمد الصوت كثيراً، ثم ما يلبث أن يتوقف إثر هذه الصدمة.

لكنها في المقطع الثاني، وبعد أن استجمعت قواها وأفكارها واستسلمت للواقع المرير، تركت المقطع المغلق المغرق في الطول وعادت لتبكي وتتوح فتستخدم المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح).

من خلال تأمل قوافي الخنساء وفدوى طوقان يمكن أن نوازي بينهما في الآتي:

- استخدام الخنساء القوافي ذات المقاطع الطويلة المفتوحة في معظم أبياتها لتعطي نفسها السعة، والحرية في امتداد الصوت على الوجه المطلوب بينما فدوى نوعت في قوافيها.
- استخدام فدوى طوقان المقاطع المغرقة في الطول، والتي لم تظهر في ديوان الخنساء.
- التزام الخنساء بقافية واحدة في كل القصيدة أدى إلى التزامها بنفس المقاطع الصوتية في قافية القصيدة الواحدة.
- تنوع فدوى طوقان لقوافيها أدى إلى تنوع المقاطع في القصيدة الواحدة.

أثر الأصوات على موسيقى الشعر عند الشاعرتين:

سبق الحديث عن النسيج المقطعي، وتم أيضاً أن النسيج المقطعي يعيننا على فهم كيفية الأداء الموسيقي والوزن اللذين يعتبران متطلبين أساسيين للنص، لكن لا بُدُّ للصوت المعتمد عليه النسيج اعتماداً كلياً للتنسيق والتنظيم؛ ليعيننا على خلق موسيقى مناسبة تتلاءم وجو النص، لذلك عرف القدماء الشعر بأنه: "كلام منسوج، ولفظٌ منظوم، أحسنه ما تلاءم نسجه ولم يُسَخَفَ وحسن لفظه ولم يهجن"⁽¹⁾.

تعريف أبي هلال للشعر يأخذ بي الحديث عن المصطلحات التي ذكرها العلماء ، والتي من شأنها أن تنظم الألفاظ وتنسجها بما يلائم النص. من هذه المصطلحات ما وردت عند علماء

(1) الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، تحقيق : مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، ص74.

البلاغة كالتوازن والتصريع والتكرار والتجنيس، والتي من شأنها التأثير على الإيقاع، فإذا التزم الأديب بهذه المصطلحات صدر في النص ما يُسمى بـ (السجع أو الترصيع).

حيث أورد أبو هلال عند حديثه عن وجوه السجع فقال: "بأن يكون الجزآن متوازيين متعادلين، لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه"⁽¹⁾ كما لا بد أن تأتي الألفاظ على وزن واحد، وإن لم يكن فيلتزم الأديب أن يجعلها على حرفٍ واحد، حتى يقع التعادل والتوازن⁽²⁾.

وقد ألع العرب منذ العصر الجاهلي حتى يومنا هذا بالألفاظ التي تصدر عنها نغمة موسيقية لذلك تغنوا في قصائدهم بشتى النغمات، واعتبروا شعرهم شعراً غنائياً⁽³⁾.

لذلك عندما وقفنا على ديوان الخنساء وجدناها ملتزمة في كثير من أبياتها بالمصطلحات السابقة الذكر، وأول ما يلفت الانتباه ما ذكره القلقشندي من أبياتها التي وضّح فيها التوازن بشكل كبير⁽⁴⁾، وهو قولها في قصيدتها التي بعنوان (ذكر الحبيب)⁽⁵⁾:

أَبِي الهُضَيْمَةِ آتٍ بِالْعَظِيمَةِ مِتْلَافٌ	الكَرِيمَةِ لَا نِكْسَ وَلَا وَانٍ
حَامِي الْحَقِيقَةِ بَسَّالُ الْوَدِيقَةِ مِعْتَاقٌ	الْوَسْطِيقَةِ جَلْدٌ غَيْرُ ثُنْيَانٍ
طَّلَاعُ مَرْقَبَةٍ قَتَّاعٌ مَغْلَقَةٍ	وَدَادُ مَشْرَبَةٍ قَطَّاعٌ أَفْرَانٍ
شَهَادُ أَنْيْبَةٍ حَمَّالُ الْأُيُوبَةِ	قَطَّاعٌ أُودِيَةِ سِرْحَانٍ قِيعَانٍ
يَحْمِي الصَّحَابَ إِذَا جَدَّ الضَّرَابُ	وَيَكْفِي الْقَائِلِينَ إِذَا مَا كَيْلَ الْهَانِي

فـ (الهزيمة، العظيمة، الكريمة)، (الحقيقة، الوديقة، الوسيقة)، (مرقبة، مغلقة، مشربة)، (ألوية، أودية) كلها تشترك في المقاطع الأخيرة، الأمر الذي أنتج لنا ما يُسمى بالسجع الذي يؤثر تأثيراً كبيراً على موسيقى النص.

وهناك قصائد أخرى سارت فيها على نفس النظام كقصيدتها التي بعنوان (فرع لفرع كريم) والتي تقول فيها⁽⁶⁾:

(1) السابق، ص 287.

(2) السابق، ص 289.

(3) انظر: الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية الحديثة، ص 98.

(4) انظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د.ط) 2/282.

(5) الديوان، ص 136.

(6) نفسه، ص 47.

حَمَالُ الْوَيْةِ هَبَّاطُ أُودِيَةٍ شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلجَّيْشِ جَرَارُ

فقولها : (حمال) توازن (شهاد) و (ألوية) توازن (أندية) وفي قولها في قصيدتها (ضامن المعروف قاري الضيوف)⁽¹⁾

أَعَيْنِي هَلَّا تَبْكِانِ عَلَى صَخْرٍ بَدَمْعٍ حَثِيثٍ لَا بَكِيٍّ وَلَا نَزْرٍ

فإذا أردنا أن نرى المقاطع التي تتكون منهما كل من (صَخْرٍ) (نَزْرٍ) كانتا كالتالي: صَخْرٍ:
ص ح ص / ص ح ح، نَزْرٍ: ص ح ص / ص ح ح.

وفي قصيدتها التي : بعنوان (قلب غير مهتضم) تقول فيها⁽²⁾:

يَا عَيْنُ فَيُضِي بَدَمْعٍ مِنْكَ مَغْزَارٍ وَابْكِي لِصَخْرٍ بَدَمْعٍ مِنْكَ مِدْرَارٍ

و(مغزارٍ) و(مدرارٍ) أتيتا على نفس الوزن وبنفس المقاطع الصوتية، مما أنتج لنا ما يُسمى بـ (السجع المرصع) ، والذي عرفه العلماء بأنه: "الألفاظ المتقابلة في السجعتين، متفقة في أوزانها وفي أعجازها، أي في الحرف الأخير من كل متقابلين"⁽³⁾.

رغم التزام الخنساء بـ (التوازن الصوتي) إلا أن هذا التوازن لم يكتمل عندها، فلم تكن تعمد في أبياتها إلى توازن كل جزئيات البيت، بحيث لا تجعل كل لفظة من ألفاظ الشطرة الأولى موازية تمام الموازة لألفاظ الشطرة الثانية، وقد أشار الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه إلى هذا فقال:

"وقد تتساوى الأجزاء وتتوازن، لكنها لا تتواري، فلا يكون كل جزء في الوحدة بإزاء ما يساويه ويوازيه، وفي هذه لا يمكن أن يحدث توازن عام، ولتوفير هذا التوازن العام لا بد من النظام الذي يجعل كل جزء من أجزاء الوحدة بإزاء الجزء المساوي له المتوازن معه"⁽⁴⁾.

أرى أن التوازن الذي اختارته الخنساء لأبياتها أكمل وأبلغ مما يُسمى (التواري) ولو وارت في أبياتها لأصبح التكلف واضحاً، وأضاعت هيبة المعنى في النص، كما أن الشاعر الذي يستخدم المواراة في أبياته هدفه إظهار براعته اللغوية، بينما الخنساء كانت في شغل عن ذلك فكان هدفها هو إبراز المعاني التي تعبر عن آلامها وآهاتها.

(1) نفسه، ص51.

(2) نفسه، ص58.

(3) البلاغة العربية، عبدالرحمن الدمشقي، الدار الشامية، ط1، بيروت 505/2.

(4) الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، ص 229.

أما بالنسبة للتصريح، والذي عرفه العلماء بأنه: "تجانس بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة ؛ أي جعل العروض مشبهاً للضرب وزناً وقافية"⁽¹⁾، فقد ملأ ديوان الخنساء به، من ذلك قولها⁽²⁾:

يا عينُ مَالِكٍ لَا تَبْكِينَ تَسْكَابَا إِذْ رَابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَابَا
وقولها⁽³⁾:

أَلَا يَا عَيْنٍ فَاِنَّهُمِرِي وَقَلَّتْ لِمَرْزِيَّةٍ أَصِيبْتُ بِهَا تَوَلَّتْ
وقولها⁽⁴⁾:

مَا بَالُ عَيْنَيْكَ مِنْهَا دَمْعُهَا سَرَبُ أَرَاغَهَا حَزَنٌ أَمْ عَادَهَا طَرَبُ
فبين كل من (تسكابا، ريابا) (سرب، طرب) (قلت، تولت) توازي في أواخر ألفاظ العروض والضرب واتحاد في القافية مما يعطي السامع جرساً موسيقياً تطرب له النفس.

أما التكرار أو التكرير ، والذي هو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر لفظاً ومعنى لغرض التوكيد أو زيادة التنبيه أو زيادة التوجع والتحسر أو التهويل أو التلذذ بذكر المكرر وغير ذلك من الأغراض⁽⁵⁾ فقد ورد في ديوانها بشكل ملحوظ وكان له أثرٌ واضح في انتظام المقاطع الصوتية الأمر الذي أوجد موسيقى ونغم من ذلك قولها⁽⁶⁾:

لَهْفِي عَلَى صَخْرٍ فَإِنِّي أَرَى لَهُ نَوَافِلَ مِنْ مَعْرُوفِهِ قَدْ تَوَلَّتْ
وَلَهْفِي عَلَى صَخْرٍ لَقَدْ كَانَ عِصْمَةً لِمَوْلَاهُ إِنْ نَعَلْتُ بِمَوْلَاهُ زَلَّتْ

رغم إظهارها التوجع والتحسر في الأبيات من خلال التكرير إلا أن هذا التكرير أصدر لحناً حزيناً يعمق الشعور بهذا الأسى.

(1) علم العروض والقافية، ص 34.

(2) ديوان الخنساء، ص 7.

(3) السابق، ص 20.

(4) السابق، ص 13.

(5) انظر: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم عبد الواحد بن غافر بن أبي الأصبع العدواني البغدادي، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (د.ط) الجمهورية العربية المتحدة، ص 375.

(6) ديوان الخنساء، ص 18.

وقولها⁽¹⁾:

عَيْنِي جُوداً بَدَمَعٍ مِنْكُمْ جُوداً جُوداً وَلَا تَعِدَا فِي الْيَوْمِ مَوْعُوداً

فتكرار كلمة (جُوداً) أصدر لحناً غنائياً عذباً.

ومن أجمل ما تمت ملاحظته أيضاً، انسجام المقاطع الصوتية حيث التزمت تكرار المقاطع الطويلة (ص ح ح)، (ص ح ص)، وكان اهتمامها بالمقطع (ص ح ح) أكبر لأنه يعتبر ذا إيقاع ممتد يعبر عن الشجن والحزن.

التزامها بهذا النوع من المقاطع ولّد انتظاماً في الزمن الذي يستغرقه الصوت عند النطق به، وهذا ما يؤثر على موسيقى البيت الشعري.

إضافة إلى هذا فقد كان لتجانس الصوت مع المعنى أثر واضح على إضفاء الرونق والجمال على قصائدها، وكنا قد رأينا في المبحث الأول مدى ملائمة هذه الأصوات للمعاني والحالة النفسية التي كانت عليها.

أما الموسيقى في ديوان فدوى، والتي عبرت بها عن تجربتها الشعرية، وبأنغامها تفجرت عواطفها وظهرت مشاعرها وأحاسيسها قد أعطت دلالة واضحة عن الطاقة المختزنة داخل الشاعرة، ونمت عن موهبة متوقدة، حيث استغلت شاعرتنا الأصوات والحركات والسكنات في خلق نصها، صاحب هذه الأصوات بآنتلافها نغمات لم تعبر بها عن شخصيتها فحسب، بل عبرت من خلالها عن الشعب الفلسطيني بكامله.

إلا أن فدوى طوقان -كما وتمت الملاحظة- قد تركت الإكثار من التوازن الصوتي والتزام القوافي التي أخذتهما الخنساء منوالاً تسير عليهما، وعمدت إلى الإيقاعات الناعمة الرقيقة التي تعبر عن شعور امرأة فلسطينية في حالة الهدوء والحب والسلام تارةً، فقالت⁽²⁾:

وَكَمَّانَ هَوَانٍ جَمًّا يَلَاكُهُ ذَا
الْوَجْدِ، عَنِيفاً كَعَنَفِ الْحَيَاةِ
وَكُنَّا مَعَا نَعْمَاءَ وَاحِدَةً
عَمِيقُ الرِّينِ فَسِيحاً مَدَاهِ

(1) المرجع السابق، ص 40.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 141.

نَمُوْتُ يَدُورُ يَلِفُ الدُّهُورُ
يُبَارِكُ سَحَرُ الْهَوَى وَالْحَيَاةِ

ونستطيع من خلال الموسيقى الناتجة من تكرار حرف الهاء في (الحياة، مداه، صداه) أن نلمس ونستشف مدى الراحة التي كانت تتمتع بها عند نظمها لتلك الأبيات.

والإيقاعات الممزوجة بالغضب والتحدي إذا سُلِبَ حقها وسُرقت أرضها تارةً أخرى فتقول⁽¹⁾:

يَا إِيَّاهُ خُذْ دَمِي
بِدمي أَخُطْ وَصِرِّي
أَنْ تَحْفَظُوا لِي ثَمَرِي
بِدمائكم
بِجُمُوعِ شَغْبِي الزَّاحِفَةِ
فَاتَّحِ أَنْتِ يَا
أَنْتِ يَا جَبْهَةَ
أَنْتِ يَا عَاصِفَةَ

في هذا المقطع من قصيدتها برعت في اتخاذها صوت الباء الطويل، لتعطي قصيدتها تلك النغمة التي يستغرق فيها الصوت مدة أطول لتهدر به أثناء غضبها وعنفوانها.

أما في قصيدتها (أمنية جارحة) التي تقول فيها⁽²⁾:

مَا زِلْنَا فِي غُرْفِ التَّخْدِيرِ
عَلَى سُورِ التَّخْدِيرِ نَنَامُ
وَالْعَمَامُ يَمُرُّ وَرَاءَ الْعَمَامِ
وَرَاءَ الْعَمَامِ وَرَاءَ الْعَمَامِ
وَالْأَرْضُ تَمِيذُ بِنَا وَالسَّقْفُ
يَهِي لِرُكَامِنَا فَوْقَ رُكَامِ
وَالْكَذْبُ يُغْطِيْنَا مِنْ قِمَّةِ هَامَتِنَا
حَتَّى الْأَقْدَامِ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 476.

(2) السابق، ص 484.

تظهر في هذه القصيدة موسيقى الألفاظ ، وهذه الموسيقى ناتجة عن ترديد بعض الألفاظ في الكلام حتى تظهر الموسيقى إثر هذا التردد.

فتكرارها لكل من (عام) (ركام) أحدث في القصيدة تجانساً مألوفاً نتج عنه صوت تنغمي، كما أحدث توازناً صوتياً منظماً.

كما وأثرت القافية أيضاً على موسيقى القصيدة، حيث أتت الألفاظ (ننام، عام، ركام، أقدام) على نفس الوزن وب نفس المقاطع الصوتية فأحدث سجعا تطرب له الآذان.

ومما أجادت به شاعرتنا أيضاً استخدامها للنغمات الموسيقية حسب غرض النص، والجو النفسي الذي تكون عليه، فنجد تكرارها لحرف الراء في القصيدة التي تتمتع بالحركة والاضطراب، وهمسها بحرف السين عند النغمات الهادئة الساكنة.

فمن قصائدها التي ظهرت فيها النغمات المرتفعة إثر تكرار حرف الراء تلك التي كان انفعالها بها قوياً قصيدة (حرية شعب) تقول⁽¹⁾:

ويـردُّـنـهـ زُـالمـقـدسُ والجُسُور
حُرِّيـة
والضـفـتـانُ تُـردـدانُ: حُرِّيـة
ومعـابـرُ الـريـحِ الغـضـوبِ
والرعدُ والإعصارُ والأَمْطارُ في وِطـنـي
تُرِدُّـهـا مـعـي
حُرِّيـة! حُرِّيـة! حُرِّيـة!

الموازنة بين الشاعرتين:

رغم اشتراك كل من الخنساء وفدوى طوقان في استخدام الكثير من المصطلحات البلاغية التي كانت سبباً في تشكيل القصيدة وإعطائها نوعاً من جذب القارئ لها.

من هذه المصطلحات ما تم ذكرها في السابق كالتوازن والتكرار والترديد وانسجام الأصوات مع المعاني والجو النفسي وغرض النص.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 427.

إلا أن هناك اختلافات ظهرت بوضوح تام بينهما، وفي ظني أنها نشأت بسبب اختلاف الذوق الشعري الناتج عن اختلاف عصر كل منهما أثرت على الموسيقى فاستخدام الخنساء للشعر العمودي والتزامها بوحدة الوزن والقافية كان له أثرٌ على موسيقى قصائدها، واستخدام فدوى طوقان لشعر التفعيلة والمقطوعات والرباعيات والخماسيات كان له أثر أيضاً على نغمات قصائدها.

وكان من أبرز الاختلافات عند الخنساء وفدوى طوقان في موسيقى الشعر ما يلي:

- تفوقت الخنساء على فدوى باستخدامها المصطلحات البلاغية التي تُصدر السجع والترصيع في أبياتها بينما اهتمت فدوى في إبراز مشاعرها وأحاسيسها فلم تكن كثيراً بالتوازن الصوتي والتعادل كعناية الخنساء بهما.

كما أن الباحثة لم تلاحظ ظاهرة التصريع عند فدوى طوقان في كل الديوان بينما كثرت عند الخنساء.

لعل اهتمام الخنساء بالمفاهيم البلاغية كان أبرز لاعتمادهم في حياتهم على حاسة السمع أكثر بكثير من عصرنا الحالي، وكذلك اعتمادهم على الحفظ أكثر من الكتابة كان يُطالب الشاعر بأن ينثر في قصيدته ما تتلذذ به النفس وتطرب له الأذن فيسهل حفظه.

- اهتمام الخنساء بالتوازن والتعادل في أبياتها أضفى على قصائدها الموسيقى الداخلية التي نبتت من توافق الحروف والكلمات بينما تلك الظاهرة قلت في ديوان فدوى طوقان.

- الخنساء التزمت التزاماً جاداً اتحاد الوزن والقافية وكان هذا ديدن الجاهليين، وحدة الوزن والقافية جعل القصيدة تسير على نغمة واحدة لا إقصاء عنها بينما فدوى طوقان والتي نظمت قصائدها على منوال الشعر الحر الذي لا يلتزم الوزن والقافية ؛ فقد ظهرت التحولات الإيقاعية في شعرها، تلك الإيقاعات التي تتأرجح بين الصعود والهبوط في النغمات وبين الهدوء والغضب في الانفعالات، مما طبع قصائدها بطابع الحيوية والتجديد، الأمر الذي يُبعد الملل والسأم من التزام إيقاع واحد لدى المتلقي.

الفصل الثاني

البناء الصرفي ماهيته واهتماماته

المبحث الأول: الفعل

1. الفعل باعتبار دلالاته الزمنية في شعر الخنساء وفدوى طوقان.
2. الفعل باعتبار التجريد والزيادة ويضم:
 - أ. الأفعال المجردة في شعر الخنساء.
 - ب. الأفعال المزیدة في شعر الخنساء.
 - ج. الأفعال المجردة في شعر فدوى طوقان.
 - د. الأفعال المزیدة في شعر فدوى طوقان.
3. الموازنة بين الشاعرتين.

المبحث الثاني: الاسم

1. المصادر وأنواعها.
 - أ. المصدر في ديوان الخنساء.
 - ب. المصدر في ديوان فدوى طوقان.
2. نماذج من المشتقات ودلالاتها في شعريهما.
 - أ. المشتقات في ديوان الخنساء.
 - ب. المشتقات في ديوان فدوى طوقان.
3. الموازنة بينهما.

المبحث الأول

الفعل

فرق العلماء بين البناء الصرفي والبناء النحوي، وجعلوا اهتمام البناء الصرفي بالصيغة المفردة دون الجملة، هذه الصيغة تتبلور داخلها المعاني الصرفية أو بصيغة أخرى البناء الصرفي يشتمل على مجموعة من المباني المجردة أو اللواصق والزوائد والأدوات، ومجموعة من المعاني الصرفية الناتجة عن هذه المباني⁽¹⁾.

فمثلاً نجد الفرق بين اسم الفاعل واسم المفعول من غير الثلاثي هي حركة تطراً على ما قبل الآخر فتؤدي إلى اختلاف المعنى.

والزيادة الناتجة في الفعل عن طريق تضعيف العين تفيد المبالغة في المعنى نحو: (يُدَّبِّحُونَ) (نَقَّبُوا)، وزيادة الهمزة في (أَفْعَل) تدل على التعدّي⁽²⁾.

إذن التغييرات الحادثة داخل الكلمة نفسها واللواصق الصرفية التي تؤدي إلى تغيير المبنى والمعنى للكلمة هو موضوع علم الصرف⁽³⁾، فدلالة الكلمة تنفصل عن السياق في البناء الصرفي بينما تقترب بالقارئ والسياقات في البناء النحوي.

وسنحاول بيان البناء الصرفي في شعر الشاعرتين ودوره في أداء المعنى ووضوحه.

الفعل باعتبار دلالاته الزمنية في شعر الخنساء وفدوى طوقان:

لقد قسم علماؤنا القدامى الفعل إلى ثلاثة أقسام بناء على الزمن إلى:

- 1- الفعل الماضي: فقال عنه سيبويه: "أما بناء ما مضى فذهب وسمع وحمد
- 2- الفعل المضارع: "كيقتل ويذهب ويضرب، وهو مبني على مالم ينقطع وهو كائن إذا أخبرت"
- 3- الفعل الأمر: وقال في الأمر: "أما بناء مالم يقع فإنه قولك أمراً اذهب، اقتل، اضرب"⁽⁴⁾.

(1) انظر: اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب، ط5، ص 82.

(2) انظر: أثر القراءات القرآنية في الصناعة المعجمية، د. عبد الرازق بن حمودة القادوس، رسالة دكتوراه، د. رجب عبد الجواد إبراهيم، كلية الآداب، جامعة حلوان ص 186.

(3) انظر: أسس علم اللغة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط8، ص 53.

(4) انظر: الكتاب، لسبويه، 12/4.

والفعل بأنواعه الزمنية وحسب صيغته المفردة يختلف عن بعضه بعضاً فمثلاً: الفعل الماضي يتميز بدخول تاء الفاعل وتاء التأنيث عليه، والمضارع يقبل دخول الحروف المضارعة كما يقبل لام الأمر ونوني التوكيد والسين وسوف، والأمر يقبل النونين دون غيرهما، أما من حيث المعنى ؛ فإن هذه الأفعال تختلف في دلالتها بصيغتها على الزمن، فصيغة (فعل) ونحوها تقتصر على الماضي، أما صيغتي: (يفعل) (أفعل) إما أن يأتيا للحال أو الاستقبال حسب قرينة السياق⁽¹⁾.

ودلالة الأفعال صرفياً في شعر الخنساء كما يلي:

لقد استخدمت الخنساء الفعل بشتى أنواعه، حيث كان له الأثر العميق في إبراز معانيها، ووضحت من خلاله الأحداث التي تلت بعضها بعضاً عبر السنوات المتتالية وهذا ما اتضح من خلال الأزمنة المختلفة.

فكان كل فعل بزمانه يمثل لبنة أساسية في النص، كما أن استخدامها للأفعال المختلفة أعطى النص نوعاً من الحركة والحيوية.

تقول في قصيدتها التي بعنوان: (أرقتُ)⁽²⁾:

أرقتُ ونامَ عن سَهري صِحابي	كَأَنَّ النَّارَ مُشْعِلَةً ثِيَابِي
إِذَا نَجْمٌ تَغَوَّرَ كَلَفْتَنِي	خَوَالِدَ مَا تَوُوبُ إِلَى مَآبِ
فَقَدْ خَلَّى أَبُو أَوْفَى خِلَالاً	عَلَى فَكَّاهَا دَخَلْتُ شِعَابِي

فنجدها قد استخدمت فعلين متتاليين بصيغة الماضي (أرقتُ)، (نَامَ)، وقد جاء متضادين في المعنى؛ لتعبر بهما عن المفارقة الكبيرة بين الحالة التي هي عليها والحالة التي يتمتع بها أصحابها. أما إذا انتقلنا إلى البيت الثاني لنرى الفعل الماضي (تَغَوَّرَ) قد سبق بأداة الشرط (إذا) لينقل الفعل إلى المستقبل المتجدد الذي يساير أحزانها المستمرة كلما تذكرت أباها.

وأما القصيدة فقد احتوت على ستة أفعال ماضية وفعل واحد مضارع، لتؤكد بأن أحزانها ومأساتها بدأت منذ زمن طال أمده، ولأن الأفعال الماضية تدل على تأكيد الوقوع وحتميته⁽³⁾، أكثر من هذه الأفعال؛ لأن تأكيد الوقوع ينبع من فعلية وقوعه، وحتميته تأتي من خلال أساليب التوكيد المقترنة مع الفعل، مثل: (فقد خَلَّى، فكها دخلت) لكن الذي يجدر ذكره أن الخنساء لم

(1) انظر اللغة العربية معناها ومبناها، ص105.

(2) ديوان الخنساء، ص12.

(3) انظر الموقع الالكتروني، www.p48bac.com

تقرن أساليب التوكيد مع كل الأفعال الماضية فقد اكتفت باقتران المؤكدات مع فعلين فقط استغناءً بحالة الحزن والبكاء التي هي عليها، كما أنها تتحدث عن حالتها النفسية ؛ فهي ليست بحاجة إلى الكثير من المؤكدات.

وفي قصيدتها التي بعنوان : (قانص الأبطال)⁽¹⁾ نلاحظ أنها بدأت القصيدة بصيغة الماضي في قولها:

(ذكرتُ، انحدر) عند قولها:

فانَحَدَرَ الدَّمْعُ مِنِّي انْحِدَارًا	ذَكَرْتُ أَخِي بَعْدَ نَوْمِ الْخَلِيِّ
شَلِيلًا وَدَمَّرْتُ قَوْمًا دَمَارًا	وَخِيلٍ لَيْسَتْ لِأَبْطَالِهَا
وَتَهْتَصِرُ الْكَبْشَ مِنْهَا اهْتِصَارًا	تَصِيدُ بِالرَّمْحِ رِيْعَانَهَا
وَأَرْسَلْتُ مُهْرَكَ فِيهَا فَغَارًا	فَأَلْحَمْتُهَا الْقَوْمَ تَحْتَ الْوَعَى

وهذا ما يتماشى مع المألوف، حيث إنها تذكر أحداثًا مضت وانتهت، لكن نراها حينما تتفخر بأفعال أخيها تتحول من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع رغم أنها تتحدث عن أفعال ماضية فـ (تصيد، تهتصر) أفعال مضارعة لكنها أرادت بهما الماضي؛ لأن المعنى المراد إيصاله متحقق منذ فترة من الزمن، لعلها أرادت من ذلك إشعار المتلقي بأن آثار البطولة مازالت موجودة فالبطل قد مات، لكن البطولة مازالت آثارها عالقة في الأذهان، أو أن أخاها وإن كان قد مات منذ زمن إلا أنه لم يمت في نظرها لشدة تعلقها به، والبطولة والسيادة التي كان يتحلى بها فهي تحيا بذكراه وأمجاده، كما أن مجيء المضارع للدلالة على حدث في الماضي يقصد به استحضار الصورة الماضية.

يقول ابن الأثير في ذلك: "واعلم أن الفعل المستقبل إذا أتى به في حالة الإخبار عن وجود الفعل كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي ، وذلك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها ، ويستحضر تلك الصورة حتى كأن السامع يشاهدها وليس كذلك الفعل الماضي⁽²⁾ .

(1) ديوان الخنساء، ص54.

(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير الكاتب، تقديم وتعليق : أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة للطبع والنشر، ط2، مصر 181/2.

أما في قصيدتها (تأزر بالمجد) التي تقول فيها⁽¹⁾:

أَعِينِي جُودًا وَلَا تَجْمُدَا	أَلَا تَبْكِيَانِ لَصَخْرِ النَّدَى
أَلَا تَبْكِيَانِ الْجَرِيءَ الْجَمِيلَ	أَلَا تَبْكِيَانِ الْفَتَى السَّيِّدَا
طَوِيلَ النِّجَادِ رَفِيعَ الْعِمَادِ	سَادَ عَشِيرَتِهِ أَمْرِدَا
إِذَا الْقَوْمُ مَدَّوْا بِأَيْدِيهِمْ	إِلَى الْمَجْدِ مَدًّا إِلَيْهِ يَدَا
فَنَالَ الَّذِي فَوْقَ أَيْدِيهِمْ	مِنَ الْمَجْدِ ثُمَّ مَضَى مُضْعِدَا
يُكَافُّهُ الْقَوْمُ مَا عَالَهُمْ	وَأِنْ كَانَ أَصْغَرَهُمْ مَوْلِدَا
تَرَى الْمَجْدَ يَهْوِي إِلَى بَيْتِهِ	يَرَى أَفْضَلَ الْكَسْبِ أَنْ يُحْمَدَا
وَأِنْ ذُكِّرَ الْمَجْدُ أَلْفَيْتَهُ	تَأْزَرَ بِالْمَجْدِ ثُمَّ ارْتَدَى

نلاحظ إنها تتألف من ثمانية أبيات تضم بين ثناياها ثمانية عشر فعلاً، تسعة أفعال ماضية وتسعة أفعال مضارعة. لعل التناسق في الأفعال منبعه من أن نفسية الشاعرة تتأرجح بين عالمين عالما الذي هي عليه وواقعها المؤلم الفاقد للأحبة، وعالم في ذاكرتها قد مضى وهو عالم أخيهما الراسخ في مخيلتها، ولا يطغى أحد العالمين على الآخر وكلاهما يؤثر في الآخر، ونلاحظ كذلك أن بعض الأفعال المضارعة كانت تسند إلى ضمير المخاطب كالأفعال (تجمدا، تبكيان) التي كررتها أكثر من مرة، لعل إسنادها الأفعال إلى ضمير المخاطب يشعرها بالسלוى والهدوء، فهي ليست وحيدة؛ لأن عينيها ترافقها وتشاركها الآلام والأحزان.

أما الفعل الأمر، الذي عرفه العلماء بأنه: "اللفظ الدال على الطلب"⁽²⁾.

كما عرفه البلاغيون بأنه: "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"⁽³⁾.

فقد ورد في الديوان، لكنه بشكل أقل من الفعل الماضي والمضارع، وكان أمرها في الغالب موجه لعينيها في قولها: "ابكي" والذي بلغ وروده في الديوان أربعاً وأربعين مرة.

(1) ديوان الخنساء، ص 30.

(2) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، علي بن محمد بن عيسى أبو الحسن نور الدين الأشموني الشافعي، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، لبنان 39/1.

(3) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، لبنان، ص 184.

تقول في قصديتها التي بعنوان: (شجاعٌ غير خوار)⁽¹⁾:

ياعينِ جودي بدمعٍ منكٍ مدارٍ	جُهدَ العويلِ كماءِ الجدولِ الجاري
وابكى أخاك ولا تنسَى شمائلهُ	وابكى أخاك شجاعاً غيرَ خوارٍ
وابكى أخاك لأيتامٍ وأرملهُ	وابكى أخاك لحقّ الضيفِ والجَارِ

فتكرارها لفعل الأمر (ابكى) في هذه القصيدة أربع مرات على التوالي غرضه تعداد محاسنة، فكانت عند كل منقبة من مناقبه تقف وقفة بكاء وحزن تطلب من عينيها الإكثار من الدموع والبكاء ؛ فهي لا تنفك من البكاء على منقبة إلا وتستذكر أخرى، وهذا دليل على كثرة حسناته ومناقبه.

وفي قصيدة أخرى بعنوان : (اذهب حبيباً) تقول فيها⁽²⁾:

عَيْنِي جُوداً بدمعٍ منكما جُوداً	جُوداً ولا تعدا في اليومِ موعوداً
هَلْ تَدْرِيانِ عَلَى مَنْ ذَا سَبَلْتُكُما	على ابنِ أُمِّي أبيتُ الليلَ معموداً
دارت بنا الأرضُ أو كادتْ تدورُ بنا	يا لهفَ نَفْسي فقد لاقيتُ صُنْدِيداً
يا عينُ فابكي فتى محضاً ضرائبُهُ	صَغْباً مراقِبُهُ سَهْلاً إذا رِيدا

قد كررت فعل الأمر (جُوداً) التي توجه فيه الخطاب لعينيها ثلاث مرات على التوالي قد يدل على شعورها بالتقصير اتجاه أخيها ؛ فهي وإن أهلكت عيونها في البكاء إلا أنها كانت تشعر بأنها لم تبكه حق البكاء لهذا كانت تدفع عينيها وتأمرهما بالجود والانهمار وعدم التوقف عن البكاء.

وللمقارنة بين استخدام الخنساء للأفعال بشتى أنواعها سيتم التوضيح لها من خلال الجدول الخاص بنماذج من شعرها.

(1) ديوان الخنساء، ص75.

(2) ديوان الخنساء، ص40.

جدول رقم (3)

الفعل باعتبار دلالاته الزمنية في شعر الخنساء

اسم القصيدة	الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
فأبكى أخاك	سبعة أفعال	سبعة أفعال	ثلاثة أفعال
دق عظمي	عشرون فعلاً	خمس عشرة فعلاً	صفر
من كصخر أو معاوية	عشرة أفعال	خمس أفعال	صفر
هي بقي من دموعك	سبعة أفعال	أربعة أفعال	أربعة أفعال
شجاع غير خوار	صفر	أربعة أفعال	خمس أفعال
تعرقني الدهر	أحد عشر فعلاً	خمس عشرة فعلاً	صفر
من للضيف	سبعة عشر فعلاً	خمس عشرة فعلاً	فعلان
جرى لي طير	سبعة أفعال	خمس أفعال	فعلاً واحداً

إن المتأمل للجدول السابق يلاحظ الفرق الشاسع بين استخدامها لكل من الفعل الماضي والمضارع مقابل فعل الأمر، فكان إجمالي العدد للفعل الماضي من خلال النماذج الموضحة في الجدول تسعة وسبعون فعلاً، بينما الفعل المضارع فكان إجمالي عدده من خلال النماذج نفسها سبعون فعلاً، أما الأمر فكان إجمالي عدده خمسة عشر فعلاً. لعلها أكثر من الماضي والمضارع؛ لأنها وكما تقدم ذكره أرادت أن تصف محاسن أخويها وتعدد مناقبهم وتبرز بطولاتهم في المعارك والحروب، وكان هذا هدفاً مهماً من أهدافها، ولن يلبي مطلبها في ذلك سوى الأفعال الماضية والمضارعة، وعلى أثر هذه المحاسن والمناقب كانت تأمر عينيها بالبكاء والجود في الدموع، وكانت أوامرهما في كل قصائدها موجهة لعينيها اللتين تعتبران السلاح الوحيد الذي تمتلكه لتواجه بهما القهر والحزن والآهات، ولم يكن لها سلطة وإلزام على أحد سوى نفسها الضعيفة المقهورة، ولن تستطيع أن تمتطي صهوة خيلها لتتأثر لأخويها لكونها امرأة مقيدة بتقاليد القبيلة؛ لذلك كانت تكتفي بأمر عينيها بالبكاء وسكب الدموع.

أما إذا تأملنا ديوان فدوى طوقان الذي لم تعبر فيه عن نفسها وأحلامها وآمالها فقط وإنما عبرت به عن مآسي وطن بكامله، وكان بمثابة وثيقة تاريخية لشعب ضحى الكثير من أجل نيل حقوقه سنلاحظ إنها أكثر من الفعل المضارع، أما الفعل الماضي فكان بشكل أقل، بينما

الأمر لم يظهر في الديوان إلا في قصائد معدودة، تقول في قصيدة لها بعنوان: (الطوفان والشجرة)⁽¹⁾.

يَوْمُ الإِعْصَارِ الشَّيْطَانِي طَغَى وَامْتَدَّ
يَوْمُ الطُّوفَانِ أُنْاسُ الْوَدَّ
لَفْظَتْهُ سَهْلٌ وَاحِلٌ هَمَجِيَّة
لِلْأَرْضِ الطَّيْبَةِ الْخَضِرَاءِ
هَتَفُوا وَقَضَتْ عِبْرَ الْأَجْوَاءِ الْعَرِيَّةِ
تَتَصَادِي بِالْبُشْرِ رَى الْأَنْبَاءِ
هَامَتِ الشَّجَرَةُ جَرَّة
وَالْجَذْعُ الطَّوْدُ تَحْطُّ لَمْ تَبْقِ الْأَنْوَاءِ

سَقَمَتِ الشَّجَرَةُ جَرَّة
سَقَمَتِ الشَّجَرَةُ جَرَّةُ الْأَغْصَانِ
سَقَمَتِ فِي الشَّجَرِ مَسَ وَتَخْضَرُّ
وَسَقَمَتِ تَوْرُقُ ضَحَاكُ الشَّجَرِ جَرَّة
فِي وَجْهِهِ الشَّجَرِ مَسَ
سَقَمَتِ يَأْتِي الطَّيْبُ رُ
لَا بُدَّ سَقَمَتِ يَأْتِي الطَّيْبُ رُ
سَقَمَتِ يَأْتِي الطَّيْبُ رُ سَقَمَتِ يَأْتِي الطَّيْبُ رُ

في هذه القصيدة تفوقت الأفعال المضارعة على غيرها من الأفعال حيث بلغت في كل القصيدة أربعة عشر فعلاً، وبلغت الأفعال الماضية تسعة أفعال، في حين لم يكن أي وجود للفعل الأمر، ومن أبرز ما تمت ملاحظته على الفعل المضارع اقتران معظم الأفعال بسين الاستقبال التي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 375.

تدل على المستقبل القريب⁽¹⁾ الذي أغنى عن استعمال الأمر الخاص بالاستقبال في قولها: "ستقوم، ستتمو، ستورق، سيأتي المكررة، أربع مرات".

لعلها أكثر من الفعل المضارع خاصة المسبوق بسين الاستقبال، لتطلعها إلى المستقبل القريب وتيقنها من مجيئ الغد المشرق، لذلك كررت قولها: ستقوم الشجرة، سيأتي الطير.

أما في قصيدتها التي بعنوان (في درب العمر) التي تقول فيها⁽²⁾:

أَغْرُسُ زَهْرَ الْحَبِّ فِي الدَّرْبِ	أَتَيْتُ دَرْبَ الْعُمْرِ مَعَ قَلْبِي
تَنْهَلُ فِي دَفْقٍ وَفِي سَكَبِ	لِيَغْرِقَ النَّاسُ بِأَشْدَائِهِ
فَيَنْعَمُوا فِي فَيْئِهِ الرِّطَابِ	لِيَغْمَرَ الصَّحْبَ بِعَطْرِ الْهَوَى
ووَطَّاءُوهُ فِي الثَّرَى الْجَدْبِ	فَبَعَثُوا زَهْرِي بِأَقْدَامِهِم

نراها تفتح قصيدتها بالفعل الماضي (أتيتُ ثم تتبعه في الشطر الثاني من البيت نفسه بالفعل المضارع (أغرسُ) المترتب على الفعل الأول ثم تتبع الفعل الثاني فعلاً ثالثاً مضارعاً مترتب على الفعل الثاني، وهكذا في معظم أبيات القصيدة.

لعل إكثارها من الأفعال في هذه القصيدة التي رُتبت على بعضها البعض يأتي من منطلق رغبتها في إيصال مشهد من مشاهد حياتها الكئيبة؛ ولأن المشهد يتطلب تسلسلاً زمنياً نراها قد رتبت الأفعال الماضية والمضارعة على بعضها البعض، أما استخدامها لفعل الأمر فقد ظهر في قصيدتها التي بعنوان : (الصخرة) ، والتي قالت فيها⁽³⁾:

أَنْظُرْ هُنَا
الصَّخْرَةُ السَّوْدَاءُ شُدَّتْ فَوْقَ صَدْرِي
بَسَلَسِ لِقَائِ الْعَتَا
بَسَلَسِ لِقَائِ زَمَنِ الْغَبَا
أَنْظُرْ إِلَيْهَا كَيْفَ تَطْحَنُ تَحْتَهَا
تَمْرِي وَزَهْرِي

(1) انظر : فتح رب البرية في شرح نظم الأجر ومية، محمد بن القلاوي الشنقيطي، شرحه : أحمد بن عمر ابن مساعد الحازمي، مكتبة الأسدي، ط1، مكة المكرمة، ص68.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص46.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص192.

نَحْتَمُّ مَعَ الْأَيَّامِ ذَاتِي
 سَحَقْتُ مَعَ الدُّنْيَا حَيَاتِي
 دَعْنِي فَلَنْ تَقْوَى عَلَيْهَا

وقصيدتها التي بعنوان : (مرثاة إلى نمر) حينما قالت⁽¹⁾:

اسْنُتْ تَيْقِظِي حُـمُومَ ثَقِيـلَ لَا يُطْـاقُ
 اسْنُتْ تَيْقِظِي حُـمُومَ ثَقِيـلَ لَا يُطْـاقُ

وفي القصيدة نفسها قالت: (دَعْنِي أَرَاكَ، تَفَجَّرِي مِنْ كَهْفِكَ السَّحِيقِ)

وفي قصيدة (حمزة) قالت:⁽²⁾ (انْسِفُوا الدَّارَ، وَشُدُّوا، انْزُكُوا الدَّارَ) من الملاحظ على الشاعرة إنها كانت تلجأ إلى استخدام فعل الأمر عندما يسيطر عليها شعور مؤلم يهز كيائها، فتتخذ من فعل الأمر وسيلة لإعادة التوازن النفسي الذي فقدته إثر الصدمة التي مرت بها، وهذا أيضاً ما حدث مع الخنساء وللمقارنة بين استخدام فدوى طوقان للأفعال بشتى أنواعها سيتم التوضيح أيضاً من خلال جدول توضيحي خاص بنماذج من شعرها.

جدول رقم (4)

الفعل باعتبار دلالاته الزمنية في شعر فدوى طوقان

اسم القصيدة	الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
على القبر	ثلاثة وعشرون فعلاً	ستة عشر فعلاً	صفر
حلم الذكري	تسعة وعشرون فعلاً	واحد وثلاثون فعلاً	صفر
كلما ناديتني	ثمانية عشر فعلاً	ثمانية أفعال	ثلاثة أفعال
الصخرة	أربعة عشر فعلاً	سبعة وعشرون فعلاً	ستة أفعال
لن أبكي	ستة عشر فعلاً	أربعة وثلاثون فعلاً	فعلان
مرثاة إلى نمر	ثمانية أفعال	خمسة عشر فعلاً	أربعة أفعال
في ليلة ماطرة	ثلاثة أفعال	ثلاثة وعشرون فعلاً	صفر
جريمة قتل في يوم ليس كالأيام	تسعة عشر فعلاً	اثنا عشر فعلاً	صفر

(1) السابق، ص 319.

(2) السابق، ص 417.

يتضح من خلال الجدول التوضيحي لشعر فدوى أن الأفعال المضارعة غلبت على ديوانها، حيث كان إجمالي الأفعال المضارعة مائة وستة وستين فعلاً، تلا هذه الأفعال الماضية، فكان إجمالي عدده مائة وثلاثين فعلاً، أما فعل الأمر فقد بلغ عددها خمسة عشر فعلاً لعل إكثارها للفعل المضارع يرجع إلى عاملين:

- 1- التعبير بالمضارع يلائم حالة المجتمع الذي تعيش فيه ؛ والذي لا زال يخضع للاحتلال ويرنو إلى التحرير ، فالمضارع الذي يدل على الحال والاستقبال مع القرائن المصاحبة له عبرت به عن حال شعبها وواقعه المرير تحت الاحتلال، وتطلعه إلى ذلك المستقبل المنتسم بعطر التحرير في المستقبل القريب
- 2- تتمتع فدوى طوقان بشخصية حاملة تتوق إلى المستقبل التي ترى فيه الورود والرياحين، وتشم من خلاله عبق الياسمين.

الفعل باعتبار التجريد والزيادة:

الفعل من حيث التجريد والزيادة قسمان: مجرد ومزید.

فالمجرد ينقسم إلى :

- 1- الثلاثي المجرد: وهو ما كانت حروفه الأصلية عبارة عن ثلاثة حروف، ولا يسقط أي حرف دون عله تصريفية، والمجرد الثلاثي له ثلاثة أبنية هي: (فَعَلَ) بفتح العين الذي مضارعه (يَفْعَلُ، يَفْعَلُ، يَفْعَلُ)، و (فَعِلَ) بكسر العين الذي مضارعه (يَفْعِلُ، يَفْعِلُ، يَفْعِلُ)، و (فَعَّلَ) بالضم الذي مضارعه (يَفْعِّلُ).

- 2- الرباعي المجرد: وهو ما كانت حروفه الأصلية أربعة حروف، وله وزن واحد وهو (فَعَّلَلْ) بينما الملحق بأوزان المجرد الرباعي فقد ذكر الصرفيون بأن له ثمانية أوزان هي: "فَعَّلَلْ، فَوَعَلَ، فَعَوَّلَ، فَيَعْلُ، فَعِيلَ، فُعْلَى، فَعُنْ، فَنَعْلَ"⁽¹⁾.

ولكل بناء من أبنية المجرد الثلاثي والرباعي دلالات يقتضيها الوزن وستتم الإشارة لها فيما بعد.

أما المزيد فينقسم أيضاً إلى :

- 1- المزيد الثلاثي: وهو ما كانت الزيادة على أصله الثلاثي حرفاً واحداً، وأبنيته هي: "أَفْعَلَ، فَعَّلَ، فَاعَلَ" أو كانت الزيادة على الأصل حرفين وأبنيته: "انْفَعَلَ، افْتَعَلَ، افْعَلَ، تَفَعَّلَ، تَفَاعَلَ" أو كانت ثلاثة حروف وأبنيته: "استَفْعَلَ، افعَالَ، افْعَوَّلَ، افْعَوَّلَ".

(1) انظر : اسس الدرس الصرفي في العربية، كرم محمد زرنده، مكتبة دار المنارة، ط2، غزة ص 35-36.

2-المزيد الرباعي: وهو ما كانت الزيادة على أصله الرباعي، وينقسم إلى:

أ- رباعي مزيد بحرف: ويأتي على وزن (تَفَعَّلَ) نحو : تدرج.

ب- رباعي مزيد بحرفين: ويأتي على وزن (أَفْعَلَّ، أَفَعَّلَ) أما الملحق بأوزان الرباعي فيأتي على الأوزان التالية: "تَفَعَّلَ، تَفَعُولٌ، تَمَفَّعَلَ، تَفَيَّعَلَ، تَقَوَّعَلَ، تَقَعَّلَى، تَفَعَّيْلَ، أَفَعَّنَلْ، أَفَعَّنَلِي، أَفَتَعَّلَى"^(١) وقد جمع العلماء حروف الزيادة في كلمة (سألتمونيها) ووضعوا قاعدة لهذه الحروف فقالوا: زيادة البناء تدل على زيادة المعنى^(٢).

وأما الدراسة التطبيقية للأفعال المجردة والمزيدة الواردة في شعري الخنساء وفدوى طوقان فيمكن بيانها على النحو الآتي:

أولاً: الأفعال المجردة في شعر الخنساء

1- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) المجرد:

ورد فی دیوانها حوالی تسع مرات كما سیوضح فی الجدول رقم (5)

جدول رقم (5)

بناء (فَعَلَ - يَفْعَلُ) في شعر الخنساء

نال	نكأ	نام	جَعَلْتُ	هاب
	رفع	دفعْتُ	منعوا	رتعت

كما هو ملاحظ من خلال الجدول السابق أن استخدام الخنساء لبناء (فَعَلَ) الذي مضارعه (يَفْعَلُ) كان بشكل ضئيل، حيث لم يتم العثور إلا على أفعال قليلة متناثرة في قصائدها على الرغم من تعدد دلالات ذلك البناء، حيث أورد الصرفيون العديد من المعاني له فيستخدم بمعنى الإيذاء، الصوت، القطع، الفتح، المنع، الابعاد، الحفظ، الذهاب، الدفع⁽³⁾.

(1) انظر: السابق، من 37-41 بتصرف.

(2) بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي ، ط3، القاهرة، ص21.

(3) انظر : أبنية الصرف في كتاب سيبويه، خديجة الحديثي، مكتبة النهضة، ط1، بغداد، ص 386.

ومن هذه الدلالات في شعر الخنساء

- الدلالة على الإيذاء في قولها⁽¹⁾:

من ضَميري بلُوعَةِ الحُزنِ حتى نَكَأَ الحُزنُ في فُؤادي فِقاحاً

فهنا (نكأ) أتت بمعنى تقشير الجرح قبل أن يبرأ⁽²⁾ وهذا ما يؤدي إلى الإيذاء والألم.

- الدلالة على المنع في قولها⁽³⁾:

صُلبُ النَحِيرَةِ وهَابَ إِذَا مَنَعُوا وفي الحروبِ جريءُ الصِّدرِ مِهْصَارُ

والمنع هنا يأتي ضد العطاء والجود:

- الدلالة على الدفع في قولها⁽⁴⁾:

دَفَعْتُ بِكَ الْجَلِيلَ وَأَنْتَ حَيٌّ فَمَنْ ذَا يَدْفَعُ الْخَطْبَ الْجَلِيلَا

2- بناء (فَعَلَ) (يَفْعِلُ) المجرد:

وورد هذ البناء في ديوانها حوالي واحد وستين مرة كما سيوضح في جدول رقم (6)

جدول رقم (6)

بناء (فَعَلَ - يَفْعِلُ) في شعر الخنساء

واب	ثوى	جاء	ضاق	ناط	طار	ثارت
		"مرتان"	"مرتان"		"ثلاث مرات"	"مرتان"
نزل	نزلوا "مرتان"	هَرَّتْ	شدت		كَرَّتْ	ذَلَّتْ
جَلَّتْ	شَلَّتْ	حَلَّتْ	كَسَرْنَ	جَرَى	مَضَى	زاح
شَقَّ	هاج	حَلَّ "مرتان"	خلق	هدموا "مرتان"	نزلت	حار
قَرَنْتَ	أهاج	نعى	نزلت	فَرَّ	هَمَّوْا	ضاقت
حَلَفْتُ "مرتان"	لَزَتْ	بادوا	جلس	سقى	صار	وَجَدْتُ
هدى	هموا	حَلَّتْ	عرف	هوى	أَتَى	حفز
ضاعت	حَلَفْتُ	نزلت	سقى			

(1) ديوان الخنساء، 26.

(2) المرجع السابق ، 26.

(3) السابق، 47.

(4) السابق، 119.

ويلاحظ غلبة هذا البناء الصرفي على شعر الخنساء كما هو مبين في الجدول. وقد أورد الصرفيون لهذا البناء عدة دلالات هي: الدلالة على الطلب، المجيء، المضي، الحركة، القطع⁽¹⁾.

ومن هذه الدلالات في شعر الخنساء:

- الدلالة على المجيء في قولها⁽²⁾:

فَنَاطِ الْوَدَى فَوْقَ أَيِّدِيهِمْ مِنْ الْمَجْدِ ثُمَّ مَضَى مُصْعِدًا

- الدلالة على الحركة في قولها⁽³⁾:

فِيَا عَيْنَ بَغَى لَامِرٍ طَارَ ذِكْرُهُ لَهُ تَبْكُ عَيْنُ الرَّكُضَاتِ السَّوَابِحِ

3- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُل) المجرد:

وهذا البناء ورد في ديوانها حوالي خمس وأربعين مرة كما في جدول رقم (7)

جدول رقم (7)

بناء (فَعَلَ - يَفْعُل) في شعر الخنساء

غَدَتْ	دخل	ذكر	خَصَّتْ	عَمَّتْ	تركنا	ناحت
دَقَّ	دعاه	سما	سكن	ساد	مَدَّ	هَبَّتْ
قسا	دارت	قام	غدا	خَطَرَتْ	عَمَرَتْ	جاد
شَدَّهَا	دار	طرق	نجا	شَدَّوْا	علا	برزت
جززنا	بلغ	صدقوا	دلَّ	عاد	تركته	نطقت
جال	حام	ذكرت	بلغوا	دعا		

(1) انظر : أبنية الصرف في كتاب سيوييه، 382.

(2) ديوان الخنساء، 9.

(3) السابق، 30.

وقد أورد الصرفيون لهذا البناء معاني عديدة أيضاً نذكر منها:

الطلب، الأخذ، العطاء، الحركة، السير، الاعتداء، الانتهاء، الصوت، التحصيل، الرفعة⁽¹⁾، وما جاء في الديوان من هذه المعاني سنذكر نماذج لها.

الطلب في قولها⁽²⁾:

مَنْ لِضَيْفٍ يَحِلُّ بِالْحَيِّ عَانٍ بَعْدَ صَخْرٍ إِذَا دَعَاهُ صُيَاحَا

فَهِنا الدعوة تأتي بمعنى الطلب ؛ أي إذا طلب منه.

العطاء في قولها⁽³⁾:

فَلَا يُبْعِدُنْ قَبْرَ تَضَمَّنْ شَخْصَهُ وَجَادَ عَلَيْهِ كُلُّ وَاقِفِهِ الْقَطَرِ

الاعتداء كقولها⁽⁴⁾:

جَزَزْنَا نَوَاصِي فُرْسَانِهَا وَكَانُوا يَظَنُّونَ أَلَا تُجَزِّزَا

حيث جاء في لسان العرب (جزز) تعنى الحصاد والقطع المستأصل، وورد في الحديث أنه قال يوم حنين: جُذُوهُمُ جَزَا ؛ أي استأصلوهم قتلاً⁽⁵⁾ وفي هذا البيت أرادت حصاد الرؤوس وقطعها.

الدلالة على الحركة كقولها⁽⁶⁾:

تَوَسَّغْتَ لِلْحَاجَاتِ يَا صَخْرُ كُلِّهَا فَحَامَ إِلَى مَغْرُوفِكَ الْمُتَنَسِّمِ

الدلالة على الصوت؛ في⁽⁷⁾:

أَبْكِي لَصَخْرٍ إِذَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةً حَمَامَةً شَجَوْهَا وَرَقَاءُ بِالْوَادِي

(1) انظر : أبنية الصرف في كتاب سيبويه، 381.

(2) ديوان الخنساء، 26.

(3) السابق، 52.

(4) السابق، 82.

(5) لسان العرب، مادة (جزز)، 1 / 574.

(6) الديوان، 135.

(7) السابق، 34.

لعل استخدامها لصيغة (فَعَلَ) (يَفْعَل) مفتوحة العين نادراً، وإكثارها من صيغة (فَعَلَ) (يَفْعَل).

و (فَعَلَ) (يَفْعَل)؛ لأن الفتحة واسعة لا تلائم الضيق الذي كانت تعيش فيه بعد فقد أخيها، سواء كان ضيق صدرها أو نفسها أو معيشتها. وعليه أكثر من (يَفْعَل) و (يَفْعَل)؛ لأن الضمة والكسرة حركتان ضيقتان تلائم حالة الخنساء التي كان البكاء يملأ قلبها ونفسها وجميع جوانب حياتها.

أما الناظر إلى بناء (فَعَلَ) بشكل عام سيلاحظ أن الخنساء أكثر من استخدامها، حيث بلغ في ديوانها بجميع أشكال مضارعه (يَفْعَل، يَفْعَل، يَفْعَل) حوالي مائة وسبعة عشر فعلاً، لعل ذلك مرده إلى خفة صيغة (فَعَلَ) وتعدد دلالاتها ومعانيها حيث أورد ابن الحاجب في شرح الشافية قوله: "واعلم أن باب فَعَلَ لخفته لم يختص بمعنى من المعاني بل استعمل في جميعها، لأن اللفظ إذا خفّ كثر استعماله واتسع التصرف فيه⁽¹⁾."

4- بناء (فَعَلَ) مكسورة العين الذي مضارعه (يَفْعَل، يَفْعَل، يَفْعَل) :

ذكر ابن الحاجب أن هذا البناء تكثر فيه العلل والأحزان وأضدادها نحو: سَقِمَ ومرض وحزن وفرح⁽²⁾، وقد كان من المتوقع أن تكثر الخنساء من استخدامها، إلا أن المنقب في ديوانها يلاحظ عكس ما كان متوقعاً حيث استخدمت هذا البناء في ديوانها حوالي ستة عشر مرة بجميع أشكال مضارعه كما سيوضح في الجدول رقم (8).

جدول رقم (8)

بناء (فَعَلَ) الذي مضارعه (يَفْعَل، يَفْعَل، يَفْعَل) في شعر الخنساء

رَكِبُوا	بَرَحْتُ	عَلِمْتُ	حَذَرْتُ	لَبِسْتُ	يَحْفَزُ	لَهَفْتُ
فَرَعُ	جَزَعْتُ	عَلِمْتُ	أَرَفْتُ	شَرِبْتُ	عَلِمْتُ	أَرَفْتُ
رَكِبْتُ						

(1) شرح شافية ابن الحاجب، محمد بن الحسن الرضي الاسترلابادي، تحقيق: محمد نور الحسن وآخرون - دار

الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، 70/1.

(2) المرجع السابق، 71/1.

فجاء كل من (فَزَع، جَزَع، أَرِق) ناتجة عن علة وحزن في قولها⁽¹⁾:

يَالْهَفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ وَقَدْ فَرَعْتُ خَيْلٌ لَخَيْلٍ وَأَقْرَانٌ لَأَقْرَانٍ

وقولها⁽²⁾:

لَئِنْ جَزَعْتُ بَنُو عَمْرِو عَلَيْهِ لَقَدْ رَزَّيْتُ بَنُو عَمْرِ وَفَتَاهَا

وقولها⁽³⁾:

أَرَقْتُ وَنَامَ عَنْ سَهْرِي صِحَابِي كَأَنَّ النَّارَ مُشْعِلَةٌ ثِيَابِي

وقد جاء بناء (فَعَلَ) الذي مضارعه (يَفْعَلُ) في الديوان أربعة عشر فعلاً، بينما لم يرد بناء (فَعِلَ) الذي مضارعه (يَفْعِلُ) إلا فعلاً واحداً وهما (لَبَسْتُ، يَحْفِزُ) في قولها⁽⁴⁾:

وَحَيْلٌ لَبَسْتُ لِأَبْطَالِهَا شَلِيلًا وَدَمَّرْتُ قَوْمًا دَمَارًا

وقولها⁽⁵⁾:

هُمْ مَنَعُوا جَارَهُمُ وَالنِّسَاءَ يَحْفِزُ أَحْشَاءَهَا الْخَوْفُ حَفْزًا

لعل قلة الاستخدام هذه ناتجة عن أن الألفاظ التي تُزَن على صيغة (فَعِلَ) التي مضارعها (يَفْعِلُ) قليلة ومحدودة في اللغة، حيث جاء في كتاب شذا العرف في فن الصرف أنه "لم يرد في اللغة ما يجب كسر عينه في الماضي والمضارع إلا ثلاثة عشر فعلاً وهي: وَثِقَ بِهِ، وَجَدَ عَلَيْهِ أَيْ حَزَنَ، وَرِثَ الْمَالَ، وَرِعَ عَنِ الشَّبَهَاتِ، وَرَكَ أَيْ اضْطَجَعَ، وَرِمَ الْجِرْحَ، وَرَى الْمَخَ أَيْ اكْتَبَرَ، وَعَقَ عَلَيْهِ أَيْ عَجَلَ، وَفَقَ أَمْرَهُ أَيْ صَادَفَهُ مُوَافَقًا، وَقَهَ لَهُ أَيْ سَمِعَ، وَوَكِمَ، أَيْ اغْتَمَّ، وَوَلِيَ الْأَمْرَ، وَوَمِقَ أَيْ أَحَبَّ"⁽⁶⁾.

(1) الديوان، 138.

(2) السابق، 139.

(3) السابق، 12.

(4) السابق، 54.

(5) السابق، 81.

(6) شذا العرف في فن الصرف، أحمد بن محمد الحملاوي، تحقيق: نصر الله عبد الرحمن نصر الله، مكتبة الراشد، (د.ط) الرياض، 26.

ومما سبق يتبين أن قله استعمال الخنساء لهذه الصيغة الفعلية الدالة على الحزن في أفعال محددة لا تتجاوز ستة عشر فعلاً كما قلنا يرجع إلى:

أ- أن عدد هذه الأفعال التي بصيغة (فَعَلَ) (يَفْعُل) قليل في العربية.
ب- إن المصائب التي ألّمت بالخنساء بفقدها أخويها وذاع ذكرها عند الخاصة والعامة أغنت عن الاكثار لهذه الصيغة.

أما بناء (فَعَلَ) الذي مضارعه (يَفْعُل) المجرد فلم يرد في الديوان إلا فعلان هما: "قُبْح، عَظُمْتُ" في قولها⁽¹⁾:

إِذَا قُبْحُ الْبُكَاءِ عَلَى قَتِيلٍ رَأَيْتُ بِكَاءِكَ الْحَسَنَ الْجَمِيلَا
وقولها⁽²⁾:

أَلَا يَا عَيْنُ وَيَحَاكَ أَسْعِدِينِي فَقَدْ عَظُمْتُ مُصِيبَتُهُ وَجَأْتُ

وصيغة (فَعَلَ) في اللغة لم يأت منها بصيغة المضارع إلا صيغة واحدة، لذلك لم تتمكن الخنساء من استخدامها بكثرة.

ثانياً: الأفعال المزيدة:

الفعل الثلاثي المزيد بحرف، ويأتي على ثلاثة أوزان هي: "أَفْعَلَ، فَعَّلَ، فاعَلَ" ولكل وزن من هذه الأوزان دلالات مختلفة ناتجة عن الزيادة الطارئة عليها.

1- صيغة (أَفْعَلَ):

وتأتي لعدة دلالات فمنها ما يكون للتعدية ، نحو : أجلسته، وللتعريض ، نحو : أرهنت المتاع، للضرورة ، نحو : أغدَّ البعير أي صار ذا غدة، وللاستحقاق والسلب والإزالة وللکثرة، وأن يكون بمعنى استفعل ويأتي للمطاوعة ؛ أي مطاوعاً لفعل بالتشديد نحو فطّرتَه فأفطر وغير ذلك من الدلالات⁽³⁾.

(1) ديوان الخنساء، 119.

(2) السابق، 20.

(3) انظر : المفتاح في الصرف، أبو بكر بن محمد الفارس الجرجاني، تحقيق : علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 49.

وقد وردت هذه الصيغة في ديوان الخنساء حوالي اثنتين وخمسين مرة كما في الجدول رقم (9)

جدول رقم (9)

صيغة (أفعل) في شعر الخنساء

أَنْخَتَ	أَعْفَى	أَيْسَرُ	أَكْرَمَ "مرتان"	أَرْغَثَا	أَقْرَتَ	أَقَامُوا
أَبْرَتَ	أَبْصَرْتَهُ	أَبْكَنَكَ	أَرَادَ	أَبَا	أَشَا	أَزْدَفَ
أَتَاهُمْ	أَبَادَ	أَفْنَى "مرتان"	أَصَابَكَ	أَرْسَلَتْ	أَصَابَهُ	أَطْلَقَهُ
أَلْفَحَ	أَسْدَيْتُهُ	أَسْقَى "مرتان"	أَجَزَعُ "مرتان"	أَوْدَى "مرتان"	أَوْجَعَنِي	أَشَدَّ
أَبْقَى مكررة مرتان	أَهْجَعَ	أَوْرَثَنِي "مرتان"	أَبْكَيْتَ	أَضْحَكْتَنِي	أَحَقَّ	أَعْلَمَتَ
أَدْبَرَتَ	أَقْدَمَ	أَنَاخَ	أَلْجَمَ	أَرْسَلَهَا	أَضَرَّ	أَلْجَأَ
سَأَبْكِي	أَشْرَبَ	فَأَمْسَى				

وفيما يلي دلالات لنماذج من هذه الأفعال:

1- الدلالة على التعدي في قولها⁽¹⁾:

لو كان يشفي سقيماً وجدُّ ذي رِحم أبقي أخى سالماً وجدي وإشفاقي

ففي قولها : (أبقى) تعدى الفعل بالهمزة ليصبح الفاعل مفعولاً به، ولعل دخول همزة التعدي ساهمت في إبراز المعنى المطلوب لدى الخنساء فحينما جعلت الفاعل مفعولاً به وأنت بفاعل آخر لإتمام المعنى، ليكون المعنى: أبقي وجدي وإشفاقي أخى سالماً وهذا أبلغ من قولها بقي أخى سالماً

2- الصيرورة نحو قولها: ⁽²⁾

فإن تَكُ قد أَبْكَنَكَ سلمى بمالك تَرَكْنَا عَلَيْهِ نَائِحَاتٍ وَنَائِحَا

أي أصبحت من الباكين.

(1) ديوان الخنساء، 106.

(2) الديوان، 25.

وقولها⁽¹⁾:

أبكي على هالك أودى فأورثني عند التفريق حزناً حرةً باقٍ

أي صرت أمتك الحزن وأصبح ميراثٌ لي.

3- السلب والإزالة في قولها⁽²⁾:

ليَبْجِهْهُ مُقْتَرٌّ أَفْنَى حَرِيبَتَهُ دَهْرٌ وَحَالَفَهُ بُوْسٌ وَاقْتَارُ

وتقصد هنا أن الدهر أزال وسلب ماله.

4- الدلالة على الاستحقاق، والاستحقاق يعني أن الفاعل استحق صفة معينة تفهم من الفعل⁽³⁾ من ذلك قولها⁽⁴⁾:

أَسْقَى بِإِلَادٍ ضُمَّتْ قَبْرَهُ صَوْبُ مَرَا بِيَعِ الْغَيْوِثِ السَّوَارِ

أي استحققت السقيا؛ لأن قبره فيها.

5- الدلالة على الدخول في الزمن نحو قولها⁽⁵⁾:

فَأَكْرَمَهُ وَآمَنَهُ فَأَمْسَى خَلِيّاً بِالْأُفْءِ مِنْ كُلِّ بُؤْسِ

أي الدخول في وقت المساء.

6- الدلالة على الكثرة في قولها⁽⁶⁾:

أَلَا يَا صَخْرُ إِن أَبْكَيْتَ عَيْنِي لَقَدْ أَضْحَكْتَنِي دَهْرًا طَوِيلًا

ف (أبكيت، أضحكت) أتت على صيغة (أفعل) لتدل على كثرة البكاء وكثرة الضحك.

(1) السابق، 50.

(2) السابق، 50.

(3) أسس الدرس الصرفي، 43.

(4) الديوان، 69.

(5) السابق، 84.

(6) السابق، 119.

2- صيغة (فعل) بتضعيف العين:

ذكر الصرفيون لهذا البناء عدة دلالات ومعاني منها:

- 1- التكثير في الفعل بغرض المبالغة، يقول سيبويه: "تقول كسرتها وقطعتها فإذا أردت كثرة العمل قلت كسّرتها وقطّعته ومزّقته، وقالوا: يجوّل ؛ أي يكثر الجولان، ويطوّف أي يكثر التطويف⁽¹⁾."
 - 2- التعدية ، نحو ، فرّحته وغزّمته وخطّأته وفسّفته وزيّنته وجدّعته⁽²⁾.
 - 3- الدلالة على السلب والإزالة نحو قشّرت الفاكهة، قدّيت العين .
 - 4- الدلالة على التوجيه كشرّق وغرّب.
 - 5- اختصار حكاية الشيء ، نحو: هلّل، أمّن، سبّح.
 - 6- الدلالة على عمل الشيء في الوقت المشتق منه ، نحو: هجّر ؛ أي سار في الهاجرة، صبّح أي سار في الصباح.
 - 7- الدلالة على أن الشيء صار شبيهاً بشيء مشتق ، نحو: قوّس، زيد، حجرّ الطين.
 - 8- الصيرورة كروّض المكان وورّق البستان.
 - 9- الدلالة على النسبة ، مثل : كفّرت زيد وفسّفته⁽³⁾.
- ووردت صيغة (فعل) في الديوان حوالي اثنتين وثلاثين مرة كما في الجدول رقم (10)

جدول رقم (10)

صيغة (فَعَّلَ) في شعر الخنساء

عَلَّقَ	كَلَّفَتْنِي	نَفَّسَتْ	يَكْلَفُه	خَلَّفَتْنِي	دَمَّرَتْ	صَرَّحَ
وَدَّعَتْنَا	هُوَّنَ	يُورِّقُنِي	يُورِّعُ	فَجَّعْنَا "مرتان"	شَمَّرَ	صَوَّتَ
هَتَّكَتْ	صَوَّبَتْه	فَجَّعَتْنِي	ذَكَرَّتْنِي	تَذَكَّرْنِي	تُحَوِّلَ	أَرَّقَ
ذَكَرْنِي	طَبَّقَتْ	كَسَّحَ	فَضَّلَ	فَرَّقَتْ	هَيَّجَنِي	قَصَّرَ
شَمَّرَتْ	كَدَّبَتْ	وَدَّعَتْ				

(1) الكتاب، لسيبويه، 64/4.

(2) المفصل في علم العربية، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار الجيل للنشر، ط2، بيروت، لبنان، ص281.

(3) انظر: أسس الدرس الصرفي في العربية، ص45-46.

1- وما جاء للدلالة على الكثرة والمبالغة فهو قولها⁽¹⁾:

هَوْنٌ وَجَدِي أَنَّ مَنْ سَرَّهُ مَصْرَعُهُ لَاحِقُهُ لَا تُمَارِزُ

وقولها⁽²⁾:

أَبْقَى لَنَا كُلَّ مَجْهُولٍ وَفَجَعْنَا بِالْحَالِمِينَ فَهُمْ هَامٌ وَأَزْمَاسُ

فالتشديد الذي دخل على حشو الكلمة أبرز صفة المبالغة في الفعل، فأصبح وجدها شديد الهون، وأصبحت أيضاً شديدة التفجع والمبالغة بهذه الصيغة دلالة واضحة على فيض مشاعرها وصدقها.

2- الدلالة على التعدية في قولها⁽³⁾:

فَقَدْ وَدَّعْتَ يَوْمَ فِرَاقِ صَخْرٍ أَبِي حَسَّانَ لِدَاتِي وَأُنْسِي

فقد ودعت كل ما يحتاجه الإنسان من متع وغرائر بشرية يوم فراقها لأخيها صخر، الذي بفراقه وكأنها فارقت الحياة

3- الدلالة على السلب والإزالة في قولها⁽⁴⁾:

دَعَاكَ فَهَتَّكَتِ أَغْلَالُهُ وَقَدْ ظَنَّ قَبْلَكَ لَا تَقْطَعُ

فهتكت هنا بمعنى جذبت سترًا وقطعته من موضعه⁽⁵⁾.

4- الدلالة على الصيرورة ، نحو⁽⁶⁾:

فَنَاطَ إِلَيْهَا سَيْفُهُ وَرَدَّاهُ وَجَاءَ إِلَى أَفْيَاءِ مَا عَلَّقَ الرَّكْبُ

أي صار معلقاً.

5- الدلالة على عمل شيء في الوقت المشتق منه ، نحو⁽⁷⁾:

يَا ابْنَ الشَّرِيدِ وَخَيْرَ قَيْسٍ كُلِّهَا خَلَفْتَنِي فِي حَسْرَةٍ وَتَبَلَّدِ

(1) الديوان، 69.

(2) السابق، 88.

(3) السابق، 85.

(4) السابق، 92.

(5) لسان العرب، مادة (هتكت) ، مج 4612/5.

(6) الديوان، 9.

(7) السابق، 42.

أي الوقت الذي تركتني فيه.

أما صيغة (فَاعِل) فكان ورودها في الديوان قليلاً جداً، حيث استخدمت هذه الصيغة حوالي تسع مرات.

ووردت صيغة (فَاعِل) قليل؛ لأنها تدل على المشاركة، والحزن الذي كان يغمرها لا يشاركها فيه غيرها ؛ فهو من طرف واحد، أما صيغة (أفعل وفعل) فكان تواجدهما أوفر حظاً من صيغة (فَاعِل) لأنهما يحملان معنى المبالغة والحسرة في البكاء وعظيم التأثير بفقده.

ثالثاً: الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:

ويأتي على الأوزان التالية (انفعل، افعل، افعل، افعل، افعل، افعل، افعل) والوزن الذي أكثر منه الخنساء من بين هذه الأوزان هو صيغة (تَفَعَّل) فاستخدمته في حوالي ثلاثة وثلاثين موضعاً حسب الجدول رقم (11)

جدول رقم (11)

صيغة (تَفَعَّل) في شعر الخنساء

تَغَوَّرَ	تَضَمَّنَ	تَذَكَّرَتْهُ	تَأَزَّرَ	تَلَّامَ	تَمَخَّخَ	تَيَمَّمْتُكَ
تَوَفَّاكَ	تَعَزَّى	تَعَدَّى	تَوَسَّدَ	تَلَقَّاهُ	تُقَرَّجَ	تُرْجَمَ
تَعَيَّدَ	تَمَكَّنَ	تَذَكَّرُوا	تَجَلَّلَكُم	تَفَرَّجَتِ	تَعَرَّقَنِي	تَكْدَسَ
تَعَدَّى	يَتَسَرَّعَ	أَتَقَنَّعَ	تَحَدَّرَ	تَسَدَّيْتُهَا	يَبْقَرَّقَنَ	نَبْعَقَ
تَوَسَّعَتْ	تَحَسَّرَ	تُرْفَعُ	تَقَدَّمَ	تَحَلَّبَ		

وقد أورد العلماء عدة دلالات لهذا الوزن من ذلك⁽¹⁾:

1- مطاوعة (فعل) مثل كسَرَتْهُ فتكسَّرَ، نيهته فتنبه.

2- للتكلف نحو: تشَّجع وتحلَّم.

3- للاتخاذ نحو: توسَّدَ أي اتخذ وسادة .

4- العمل المتكرر في مهلة نحو: تجرَّعته.

(1) انظر شرح شافية ابن الحاجب، 104/1.

5- للتعجب نحو: تحرّج، تأثّم.

6- ما جاء بمعنى استفعل نحو تكبرّ، تعظّم.

1- أما ما جاء للتكلف قولها⁽¹⁾:

فَيْفُكَ كُرْبَةً مِنْ تَمْخَخٍ نَقِيَّةَ الدُّوَلِ الْجَهَائِدِ

فهنا (تمخّخ) بمعنى أخرج مخه وهو ما يسمى (بالنخاع)⁽²⁾.

2- ما جاء للاتخاذ نحو⁽³⁾:

إِنِّي تَذَكَّرْتُهُ وَاللَّيْلُ مُعْتَرٍ فَفِي فُؤَادِي صَدْعٌ غَيْرُ مَشْعُوبٍ

أي اتخذت من تذكر أخيها داعياً لتجدد أحزانها واستمرارها.

وقولها⁽⁴⁾:

وَإِنْ ذُكِرَ الْمَجْدُ أَلْفَيْتُهُ تَأَذَّرَ بِالْمَجْدِ ثُمَّ ارْتَدَى

أي اتخذ المجد إزاراً، وكان يتأزر المجد في قيادته لقبيلته لذلك قالت في موضع آخر⁽⁵⁾:

حَمَّالُ أَلْوِيهِ هَبَّاطُ أَوْدِيهِ شَهَادُ أُنْدِيهِ لِلْجَيْشِ جَرَّارُ

3- ما جاء للدلالة على العمل المتكرر في مهلة قولها⁽⁶⁾:

تَحَدَّرَ وَانْبَتَّ مِنْهُ النَّظَامُ فَانْسَلَّ مِنْ سِلَاحِهِ أَجْمَعُ

أما صيغة انفعّل وافتعل وتفاعل فلم تستخدمها إلا بقلة، بينما صيغة (افْعَلْ) فلم أعثر على أي فعل منها؛ وذلك لأنها تدل على الألوان والعيوب، مثل: احمرّ، أخضرّ، أحولّ فلا مجال لذكرها هنا، أما الصيغ الأخرى فكان استخدامها قليل، لأنها لا تحمل معنى التضعيف الدال على المبالغة والاستمرارية في الحدث الأمر الذي لا يتناسب مع حالها ومعاناتها.

(1) الديوان، 36.

(2) السابق، 36.

(3) السابق، 14.

(4) السابق، 30.

(5) السابق، 49.

(6) السابق، 92.

رابعاً: الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة حروف:

وله أربعة أوزان هي: (اسْتَفْعَلَ، اِفْعَالَ، اِفْعَوْعَلَ، اِفْعَوَّلَ).

أما الوزن الذي استخدمته من بين هذه الأوزان هي صيغة (اسْتَفْعَلَ) ؛ فظهر في ديوانها في حوالي ثلاثة عشر موضعاً كما سيوضح في الجدول رقم (12)

جدول رقم (12)

صيغة (اسْتَفْعَلَ) في شعر الخنساء

استعبرتُ	استدريت	اسبطرت	استدارت	استمرت	استقلت	استهلت
استوسق	استقام	استوصل	استعبري	استحفظت	استراحت	

ووضع العلماء لهذه الصيغة عدة دلالات أيضاً، فتأتي⁽¹⁾:

1- للطلب حقيقة كاستغفرت الله ؛ أي طلبت مغفرته أو مجازاً كاستخرجت الذهب من المعدن، فالاجتهاد في إخراجهِ والحصول عليه يُسمى طلباً.

2- الصيرورة كاستحجر الطين ؛ أي صار حجراً ، واستحصن المهر؛ أي صار حصاناً.

3- اعتقاد صفة الشيء كاستحسننت واستصوبت ؛ أي اعتقادي إنه حسن وصواب.

4- اختصار حكاية الشيء كاسترجع ؛ أي قال : (إنا لله وإنا إليه راجعون) .

5- الدلالة على القوة كاستهتر واستكبر ؛ أي قوى هترة وكبره .

6- تأتي بمعنى أفعل ، نحو: أحكمته فاستحكم.

7- المصادفة كاستكرمت زيدا واستبخلته ؛ أي صادفته كريماً وبخيلاً.

8- الدلالة على الزيادة نحو اعشوشب أي زاد العشب واخشوشن ؛ أي زادت خشونتها.

(1) انظر: شذا العرف في فن الصرف، 35.

وما جاء من هذه الدلالات في ديوان الخنساء ما يلي:

1-الدلالة على الطلب في قولها⁽¹⁾:

وَكُنْتُ لَنَا عَيْشاً وَظِلَّ رِبَابَةٍ إِذَا نَحْنُ شِئْنَا بِالنَّوَالِ اسْتَهَلَّتْ

فهنا أرادت أن تقول: إذا طلبنا الاستمطار أمطرت، فاستهلت بمعنى أمطرت⁽²⁾ ولعلها أرادت أيضاً إبراز الزيادة في كرم أخيها باستخدام لفظ استهلت الدال على الكثرة والاستجابة للطلب وقولها⁽³⁾:

وَمَا ضَاعَتِ الْأَرْحَامُ عِنْدَكَ وَالَّذِي وَلَيْتَ وَمَا اسْتَحْفَظْتَ فِيهَا لِمُجْرِمٍ

فاستحفظت بمعنى طلب منك حفظه من الجوار⁽⁴⁾.

2-الصيرورة في قولها⁽⁵⁾:

إِنَّ الزَّمَانَ وَمَا يَمْضِي لَهُ عَجَبٌ أَبْقَى لَنَا ذَنْباً وَاسْتَوَّصَلَ الرِّاسُ

أي صار منتزعاً ومجتثاً من العروق.

3-اختصار حكاية الشيء نحو⁽⁶⁾:

ذَكَرْتُكَ فَاسْتَعْبَرْتُ وَالصَّدرُ كَاطِمٌ عَلَى غُصَّةٍ مِنْهَا الْفَوَادُ يَذُوبُ

فاستعبرت من العبرة والدمعة أي جرت دمعتي وتحلّبت حزناً⁽⁷⁾.

ولعل استخدامها لصيغة (اسْتَفْعَلَ) يعود إلى ضعفها النفسي بعد فقد أخيها، مما جعلها تستخدم هذه الصيغة المبدوءة بالسین والتاء ذات الصفات المهموسة الضعيفة. أما صيغة كل من (افعال، افْعَوْل، افْعُول) فلم أعثر على أي فعل بهذه الصيغة، بينما أوزان المزيد الرباعي بشتى

(1) الديوان، 18.

(2) الديوان، 18.

(3) السابق، 135.

(4) السابق، 135.

(5) السابق، 88.

(6) السابق، 15.

(7) لسان العرب، مادة (عبر)، مج 3/405.

أشكاله ؛ فلم يتم العثور إلا على فعل واحد أتى على صيغة (تفعل) وهو (يتنزل) وصيغة أفعل في قولها: افشعرت، افمطرت.

المجرد والمزيد في ديوان فدوى طوقان:

ونتناول في هذا المطلب الأفعال المجردة والمزيدة في شعر فدوى طوقان على نحو ما ذكرناه سابقاً في عرضنا لشعر الخنساء ، ويمكن بيان ذلك على النحو التالي:

أولاً: الأفعال المجردة في شعرها:

1- بناء (فعل)، (يفعل) المجرد:

وورد هذا البناء في ديوان فدوى طوقان حوالي ثماني وأربعين مرة كما سيوضح في الجدول رقم (13).

جدول رقم (13)

بناء (فعل - يفعل) في شعر فدوى طوقان

نأى	ودّت	دفعت	نفحتنا	رأت	وطأوه	مسحت
لمحت	طغت	رفعن "مرتان"	طغى "مرتان"	عبثت	جمعتنا	جعلت
رأيت	فتح "مرتان"	نحتت	سحقت	خدعت	بهتُ	سرحتُ
بعثتها	بقيت	قرأت	فتحت	منحناه "أربع مرات"	عبرت	رأيتني
زرعنا "مرتان"	سمعت	رجعت	رحلوا "مرتان"	مسحت "مرتان"	صعدت	منع
سألتكم "ثلاث مرات"	نام	رحلت				

إذا كانت الخنساء قد استخدمت هذا البناء بشكل قليل، ها هي فدوى طوقان تقتفي أثرها فكان استخدامها لهذا البناء قليل بالنسبة لحجم الديوان، وللأبنية الأخرى أيضاً ومن دلالات هذا البناء في شعرها.

الدلالة على الإيذاء نحو قولها⁽¹⁾:

نَحَتَّتْ مَعَ الْأَيَّامِ ذَاتِي
سَحَقْتُ مَعَ الدُّنْيَا حَيَاتِي

فالسحق هنا بفتح السين تأتي بمعنى دقه أشد الدق⁽²⁾.

الدلالة على الفتح في قولها⁽³⁾:

فَتَخَرَّتْ عُيَيْنِي عَلَى ضُوءِهِ
وخلُفَ أَجْفَانِي خُلُمٌ قَرِيبٌ

الدلالة على المنع في قولها⁽⁴⁾:

فَقَدْ جَاءَ وَقْتُ سَمْعِ الَّذِي مَنَعَ
الرَّقَّ وَالْبَيْعَ وَنَادَى عَلَى الْخُرِّ مَنْ يَشْتَرِي

الدلالة على الإبعاد في قولها⁽⁵⁾:

حَيَاتُهَا بَحْرٌ نَائِي غَوْرُهُ وَإِنْ بَدَتْ لِلْعَيْنِ شُطْطَانُهُ

الدلالة على الدفع في قولها⁽⁶⁾:

وَدَفَعَتْ بَعَيْنَيْهَا فِي الْمَدَى تُنْهَبُهُ بِالنَّظَرِ الْوَاعِلَةِ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 192.

(2) لسان العرب، مادة (سحق) ، مج 2/1955.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، 178.

(4) المرجع السابق، 446.

(5) السابق، 14.

(6) السابق، 15.

2- بناء (فَعَلَ) (يَفْعِلُ) المجرد

وورد هذا البناء عند فدوى حوالي مائة وواحد وثلاثين مرة كما سيوضح في جدول رقم (14).

جدول رقم (14)

بناء (فَعَلَ - يَفْعِلُ) في ديوان فدوى طوقان

عرفت	سقاء	هوت	بات	جفت	مضوا "ست عشرة مرة"	طواها
عَجَّ	ضاق	وثَّبتَ	هَمَّتْ	سَرَّتْ	ضَجَّ	جَنَّتْ "مرتان"
هاج	شَبَّ	رَفَّ	وجدت	رَنَّ	وَأدَّ	كَرَّتْ
حجبتَه	هتفت "أربع مرات"	هاضه	طوت "ثلاث مرات"	كسرت	عطفت	ضَنَّ
هام	فاضت	نبضت	رجعت "خمس مرات"	مَسَّتْ	شَعَّتْ	دجت
علَّ	دنت	قَرَّتْ	شممت	دَفَنْتُ	عَبَقَتْ	هَلَّ
عرفت	حجبت	سرت	مشت	سجنت	ضربت "مرتان"	جست
ولجت	هوت "خمس مرات"	ضاعت	هَفَّ	رَفَّتْ تسع مرات	أَتَيْتْ	صمدت
غسلت	لَفَّ	شادت	عصفت	هَبَّتْ	دَفَنَّاها	ضاع
لَفَنِي	دَفَنْتَها	وصلنا	ضللنا	عزفنا	ظَلَمْتُ	حببنا
غسلت	عاش	غابت	قضى	هَزَنِي	لمستها	فشا
لفظته	نسفوا	حرموني	سفكوا	بناها	صرت	سرق
جرت	باع	جاء	فاض	قَذَفْتَهُم	ضَلَّ	مشيت
هزمتك						

من خلال الجدول التوضيحي لهذا البناء يتبين كثرة استخدامها له، وهذا ما لاحظناه عند الخنساء أيضاً ، ومن الدلالات التي وردت في الديوان لهذا البناء.

الدلالة على المجيء في قولها⁽¹⁾:

كَمْ جُنُّهُ وَالِدَمْعِ دَمْعُ الشَّوْقِ مُخْتَلَجٌ بِهِ ذُبِي

الدلالة على الماضي ، نحو⁽²⁾:

قَفِي أَيْنَ تَمْضِينَ فِيمَ انْدَفَاعِكَ مَنْ ذَا تَرِينَ بِأُفُقِ الشُّرُودِ

الدلالة على الحركة ، نحو⁽³⁾:

هَزَّتْهُ أَنْفَاسُهَا وَهِيَ تَزْعَشُ رَعَشَةَ حُبِّ

3- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) المجرد :

وكان ورود هذا البناء في الديوان حوالي مائة وست عشرة مرة كما في الجدول رقم (15).

جدول رقم (15)

بناء (فَعَلَ-يَفْعُلُ) في ديوان فدوى طوقان

عاد خمس مرات	جار	دَنَّتْ	صَدَّ	مَدَّ	طال	نفث	شق
هَبَّتْ	دعته	شَدَّه	رَجَّتْ	قَصَّتْ	ضَمَّكَ "مرتان"	صحوت	غفوت
دنا	قست "مرتان"	رقصت ثلاث مرات	تاهت "مرتان"	طال "مرتان"	مات	بدت "مرتان"	طاف أربع مرات
رَدَّتْنِي	غفا	جاس	لاح "مرتان"	حال "مرتان"	نظرت	طفا	خبث
ماج	شعرت	علا	غزا	لغت	دخلتها	دار	دنت
شعرت	عادت	بدا	حصرنا	أخذت	ساقه	ظننته	نما

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 67.

(2) المرجع السابق، 28.

(3) المرجع السابق، 125.

"مرتان"			"مرتان"		"مرتان"	"مرتان"	
هربت	حضر	سكنت	كسته	حفرت	رسمت	طلعت	سكبت
حمدنا	تركنا	بسطت	راح	قال ثلاث مرات	كتبْتُ	رفض	دنونا
دعنا	عبرت	بلغتها	هربت	بزغت	شدنا	رسمت مرتان	خرجتُ
سقطت	غص	قتلوا ثلاث مرات	قام	كبروا خمس عشر مرة	حصدت	بلغت	راحت
تاھت	رسمت "مرتان"	قامت "مرتان"	حدث	حطَّ			

ومن الدلالات التي وردت لهذا البناء في الديوان:

الدلالة على الأخذ في قولها⁽¹⁾:

لَيْلَةً فِيهَا حَصَرْنَا الْغُمَرَ لَيْلَةً
أَخَذَتْ أَلْوَانَهَا مِنْ أَلْفِ لَيْلَةٍ
مِنْ أَسَاطِيرِ جَوَارِيهِ الْحِسَانِ

الدلالة على الحركة في قولها⁽²⁾:

فِي كُلِّ مَجْلَى فِتْنَةٍ رَقَصَتْ وَسِحْرٌ مَدَّ ظِلَّهُ
مَاذَا؟ أَمْصُرٌّ أَمْ رُؤَى اسْطُورَةٍ مِنْ أَلْفِ لَيْلَةٍ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 161.

(2) السابق ، 80.

الدلالة على الاعتداء في قولها⁽¹⁾ :

وَمَا قَتَلُوا مُنْتَهَى وَمَا صَالِبُهَا
لَكُنَّمَا صَالِبُهَا مُنْتَهَى
تُعَلِّقُ أَقْمَارَ أَفْرَاجِهَا فِي السَّمَاءِ الْكَبِيرَةِ

الدلالة على التحصيل نحو⁽²⁾:

عَارِيَةٌ حَتَّى الْأَشْجَارِ
الْأَوَامَاتِ الْوَحْشِ
حَصَدَتْ حَتَّى رِيَشِ الْأَطْيَارِ

ويلاحظ مما سبق كثرة استخدام فدوى طوقان لصيغتي (يَفْعَل) و(يَفْعُل) مقارنة مع (يَفْعَل) بشكل واضح ، ولعل ذلك يرجع إلى: الوضع الذي كانت تعيش فيه، والذي حرّمها من الدراسة والحنان كقريناتها.

والحالة الوطنية التي كانت تعيشها في فلسطين عامة وفي مدينتها خاصة من اضطهاد وتعذيب وسجن وتشريد واحتلال من اليهود وكل ما تحمله معاني القسوة والمرارة، مما جعل نفسيّتها تعيش في ضيق دفعها إلى استخدام هاتين الصيغتين.

إن هاتين الصيغتين تدلان على الحركة والقوة التي كانت فدوى تنبثها في شعرها استنهاضاً لأبناء شعبها في مقاومة المحتل. أما بالنسبة لصيغة (فَعَل) بجميع أشكال مضارعها ؛ فكانت بشكل كبير جداً، حيث بلغت حوالي ثلاثمئة وأربعة عشر، وهذا ما لوحظ عند الخنساء، ولعل خفة الصيغة وتعدد دلالاتها فرضت على الشعراء باختلاف أزمانهم استخدامها بكثرة.

4- بناء (فَعَل) مكسورة العين الذي مضارعه (يَفْعَل، يَفْعُل، يَفْعُل):

وورد هذا البناء بجميع أشكال مضارعه عند فدوى طوقان حوالي واحد وثلاثين مرة كما في الجدول رقم (16).

(1) السابق، 435.

(2) السابق، 452.

جدول رقم (16)

بناء (فَعِلَ) الذي مضارع (يَفْعُل - يَفْعَل)

كَرِهَتْ	فَهَمَتْ	ضَحِكَتْ	وَطِنَتْ	عَرِقَ	يَبِسَتْ	سَمِعَتْ
لَبِسَتْ	نَسِيًا	طَفِقًا	عَشِقْنَاهُ	تَعَبَتْ	سَمِعْتُهَا	حَلَمُوا
شَرِبَتْ	كَبَرُوا	حَفِظْتُ	وَقَفْتُ			
"مرتان"	"إحدى عشرة مرة"					

وكما لا حظنا قله هذا البناء عند الخنساء، ها نحن نلاحظ قلة استخدامه عند فدوى طوقان، وقد جاء في ديوانها لعدة دلالات منها.

الدلالة على انفعال وعاطفة كما في قولها⁽¹⁾:

كَرِهَتْ حَقَائِقَ دُنْيَا الْوَرَى وَهَمَّتِ بِأَوْهَامِ دُنْيَا الْخِيَالِ

ومثلة: ضَحِكْتُ، عَشِقْنَاهُ، حَلَمُوا.

الدلالة على علة كما في قولها⁽²⁾:

حَيْثُ الْعَبْدُ
مُسَرَّحُونَ
تَدْفَعُوا زُمَرًا
زُمَرًا
مِنْ كُلِّ مُنَسَّحٍ غَرَقَ
بِالدَّمِ
بِالدَّمِ
بِالْعَرَقِ

فالغرق بالدموع وبالدم وبالعرق منبعها علة.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 28.

(2) السابق، 195.

وقد جاء بناء (فَعَلَ) الذي مضارعه (يَفْعَلُ) حوالي عشرين فعلاً ، إما ما مضارعه (يَفْعَلُ) فقد جاء فيه فعلاً فقط هما.

(طفقا، وَقَفْتُ) وما مضارعه (يَفْعَلُ) فقد جاء حوالي اثنا عشر موضعاً.

أما بناء (فَعَلَ) الذي مضارعه (يَفْعَلُ) فلم يتم العثور إلا على فعل واحد وهو الفعل (جَمَدْتُ).

ثانياً: الأفعال المزيدة:

1- الفعل الثلاثي المزيد بحرف

أ- صيغة (أَفْعَل)

وورد هذا البناء في ديوانها حوالي خمسة وتسعين فعلاً كما في الجدول رقم (17).

جدول رقم (17)

صيغة (أَفْعَل) في ديوان فدوى طوقان

أفنى "ثلاث مرات"	أيقظها	أشعلت	أفسى	أوحت	ألهبت
أفعمت	أفرعت	أفهمه	أضلوا	أقفر	أحسن
أطفأ	أعنو	أسلمتك	أشرع	أهابت	أحييت
أغلقوا	أهوى	أشاع	أطبقن	أغرقته	أوغل "ثلاث مرات"
أرضى	أهلاً	أطرق	أفقل	أغلق	ألح
أخمد	أطفؤوا	أرخص	أرسلت	أبصرت	أخلدوا
أرجعت	أطل	أزحف	أبصر	أسكرت	أوصد
أسفر	أبقى	أودعتها	أصغيت	أحبيت	أحسست
أفرغت	أغضت	أدمنتها	أسقيت	أطبقت "مرتان"	أدناها
أوسعنا	أوصدت	أعطيناها	أنكرتاك	أبغضته	أغذقت
أذبلت	أطفأت	أمرعت	أينعت	أخمدت	أغفى

			مرتان		
أفرغنا	أهوت مرتان	أطللتُ	أطبقت	أرضعتك	أعطى
ألقيناه	أسدلنا	أضاعنا	أمسكت	أسلمت	أضاء
ألقمته	أطبقت	أطلعتُ	أمرع	أطل	أقعدتك
أوغل	اغمضنا	ألفينك	أسلمته		

ومن الدلالات التي أتت في ديوانها لهذا البناء ما يلي:

1- الدلالة على التعدية في قولها⁽¹⁾:

كَمْ أَشْغَلَتْ رُوحُكَ حِمِي الصَّبَا
وَأَنْتِ سَكْرَى بِالشَّذَا وَالرَّضَابِ

2- الدلالة على الصيرورة في قولها⁽²⁾:

هَلْ تَتَلَشَّى بَدَدًا كُلَّهَا كَأَنَّهَا مَا أَلْهَبَتْ ذَاتِيَّةً

أي لم تصبح ملتهبة.

3- الدلالة على السلب نحو⁽³⁾:

هِيَ مَهْمَا أَخَمَدُوا أَنْفَاسَهَا أَوْ أَطْفَؤُوا أَقْبَاسَهَا
هِيَ مَهْمَا مَرَّغَوْهَا
هِيَ مَهْمَا أَرْخَصُوا

فأخمدوا، أطفؤوا، أرخصوا أفعال تدل على السلب.

ب-صيغة (فعل) بتضعيف العين.

وقد وردت هذه الصيغة في الديوان حوالي خمسة وسبعين مرة كما في الجدول رقم (18).

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 15.

(2) السابق، 22.

(3) السابق، 128.

جدول رقم (18)

صيغة (فَعَلَ) في ديوان فدوى طوقان

رَقَّقَتْهُ	جَرَّدَتْهَا	غَشَّى	وَقَّعَتْهُ	ضَيَّعَتْ	حَدَّقَتْ	حَوَّمَتْ
قَلْبَتَهُ	سَرَّحَتْ	خَفَّفَتْ	فَتَّحَتْ	صَرَّحَتْ	حَدَّثَتْني	سَلَّطَتْ
فَجَّرَ	كَفَّرَتْ	قَطَّعَتْ	حَيَّرَ	فَتَّحَ	قَرَّبَتْني	عَطَّرَتْ
غَيَّبَتْكَ	طَوَّحَتْ	قَدَّسَ		حَرَّكَهُم	وَسَّدَتْ	مَرَّغَ
رَوَّاهُ	حَجَّرَتْنا	ضَمَّخَتْ	أَلْفَتْ	حَمَّمَتْها	دَفَّأَتْها	طَوَّقَتْها
زَنَّرَتْها	دَوَّمَتْ	حَطَّمَتْني	لَوَّنَتْه	جَسَّدَتْ	رَوَّيْتُ	حَرَّكَتْ
شَيَّعَنَاهُ	جَرَّعْنَا	رَوَّيْنَاهُ	طَوَّفْنَا	حَرَّرَتْ	لَفَّنَتْني	عَلَّمَتْني
غَيَّبَتْها	ضَيَّعَتْنا	ظَلَّلَتْ	دَمَّرَتْ	سَطَّرَتْ	فَتَّحَتْ	خَلَّعَتْ
	"مرتان"					
كَسَّحَ	عَتَّمَتْ	طَوَّقَ	فَتَّحَ	عَرَّشَتْ	ظَلَّلَها	قَنَعَتْ
عَفَّنَتْ	شَرَّعَتْ	حَدَّثَتْني	عَرَّشَ	حَوَّلَ	فَتَّحَ	حَرَّضَتْ
		"خمس مرات"				
حَطَّمْ						

وقد جاءت هذه الصيغة لعدة دلالات في ديوانها منها .

1- الدلالة على الكثرة والمبالغة ، نحو⁽¹⁾:

طَوَّقَ الجَنْدُ حَوَاشِي الـ_____ دَارِ
والأَفْعَ _____ى تَلَى
وَأَتَمَّتْ بِبِرَاعَةٍ اكْتَمَ _____ال النِّفِيرَ دَائِرَةَ

2- الدلالة على التعدية كقولها⁽²⁾:

رُوحاً شَفِيفاً رَقَّقَتْهُ لُطَافُهُ الجَوَّ النَّفِيرَ

(1) السابق، 419.

(2) السابق، 7.

3- الدلالة على السلب والإزالة في قولها⁽¹⁾:

تَعَسُّ الْأَعْصَارُ كَمْ جَارٍ عَلَى إِشْرَاقِهَا
جَرَدَتْهَا كَفَّهِ الرِّغْنَاءِ مِنْ أَوْرَاقِهَا

4- اختصار حكاية الشيء ، نحو⁽²⁾:

كَفَّرْتُ عَنْهُ بِأَدْمَعِي بَتَّهْدِي بَتَّوَجُّعِي
كَفَّرْتُ عَنْهُ بِمَا تَرَى مِنْ ذِلَّتِي وَتَخَشُّعِي

أما صيغة (فَاعَلْ) فقد أتت في الديوان بشكل قليل جداً حيث كان ورودها حوالي أربعة وعشرين مرة. وقلة الاستخدام هذه كانت ملاحظة عند الخنساء.

2- الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:

أ- صيغة (افْتَعَلَ) :

استخدمت فدوى طوقان جميع صيغ الثلاثي المزيد بحرفين، لكن استخدامها لهذه الصيغ كان بشكل متفاوت، حيث استخدمت صيغة (افْتَعَلَ) حوالي ستة وسبعين مرة كما سيوضح في جدول رقم (19).

جدول رقم (19)

صيغة (افْتَعَلَ) في ديوان فدوى طوقان

اضطربت	افتقدت	ارتعشت	اتسعت	اصطرعت	ابتعث	ارتج
التقينا	التهب	ازدحمت	ارتد	انجهت	استعر	اضطرم
"مرتان"						"مرتان"
التأم	احتالت	اعترم	اقتحم	انتظموا	ارتطمت	احتواني
						"أربع مرات"
ابتسم	ارتوينا	امتد	اجتاحني	اغتمر	ارتفتت	اتحدا
التقت	احتوتنا	انتهينا	اختلجت	اصطخب	انتفضت	انتهينا

(1) السابق، 15.

(2) السابق، 68.

"مرتان"	"ثلاث مرات"					
ارتدت	اقتلعوا	انتصر	اختلف	ارتجفت	اقتص	اغترفت
اندلعت	ارتويت	اهتزت	اكتشفت	اختفت	امتد	اغتصب "مرتان"
ارتفعت	ارتويت "مرتان"	التحم	التثموا	امتطي "مرتان"	انتفضت	ابتلعت
ارتعش "مرتان"	اغتسلت	افتدوني	ازدهر	انتظرت	افترقنا "مرتان"	

ذكر النحاة أن هذا البناء يأتي للمعاني التالية:

- 1- مطاوعة فعل ، نحو : غَمَمْتُه فَاغْتَمَّ.
- 2- للاتخاذ نقول: اشتوى القوم ؛ أي اتخذوا شواءً، كذلك اختبز واطبخ.
- 3- الطلب والاجتهاد يقول سيبويه: "وأما اكتسب فهو التصرف والطلب والاجتهاد بمنزلة الاضطراب".
- 4- الانتزاع والخطف بسرعة كقولك استلب واقتلع واجتذب.
- 5- وتأتي أيضاً للمشاركة مثل اجتور القوم ؛ أي صار بعضهم لبعضٍ جيراناً⁽¹⁾.

وما جاء في الديوان من هذه الدلالات ما يلي:

- 1- الدلالة على المطاوعة في قولها⁽²⁾:

سَاعَةٌ وَارْتَفَعَتْ ثَمَمَ هَوْتِ
غُرْفُ الشَّارِ الشَّاهِدَةِ

(1) انظر : شرح شافية ابن الحاجب، 108/1.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 420.

وهنا يأتي الفعل (ارتفعت) أيضاً ليفيد سهولة الرفع والمبالغة في قوته، وهذا دلالة واضحة على قوة الآلات الفتاكة التي يستخدمونها ضد الشعب الفلسطيني لنسف البيوت.

2- الدلالة على اتخاذ ، نحو⁽¹⁾:

وَيَوْمَ امْتَنَى صَهْوَةَ الْعَالَمِ الصَّعْبِ يَحْمِلُ غُصْنًا بِيَدٍ
وَيَحْمِلُ سَلًّا نِيفًا بِيَدٍ

فامتطى فرسه ؛ أي ركبه واتخذه مَطِيَّةً⁽²⁾.

3- الدلالة على الانتزاع والخطف ، نحو قولها⁽³⁾:

مَنْ الْجُذُورِ اقْتُلِعُوا مَنْ الْجُذُورِ
وَأَصْـبَحُوا عَلَى مَدَارِجِ الرِّيحِ
مُبْعَثِينَ هَاهُنَا وَهَاهُنَا

4- الدلالة على المشاركة ، نحو⁽⁴⁾:

والتَّقَيْنَا لَمْ أَدْرِ أَيُّ قُويِّ سَاقَتَكَ حَتَّى عَبَرْتَ دَرْبَ حَيَاتِي
كَيْفَ كَانَ اللَّقَاءُ؟ مَنْ ذَا هَدَى خَطْوَكَ؟ كَيْفَ انْبَعَثَتْ فِي طُرُقَاتِي

ومن الملاحظ في هذا البناء أن فدوى أجادت استخدامه، وأكثرته منه بينما لوحظ قله حضور هذا البناء في ديوان الخنساء.

ب- صيغة (تَفَعَّلَ) :

وقد وردت في الديوان حوالي اثنين وسبعين مرة كما في الجدول رقم (20).

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 434.

(2) لسان العرب، مادة (مطا) ، مج 5/4227.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، 313.

(4) السابق، 51.

جدول رقم (20)

صيغة (تَفَعَّلَ) في ديوان فدوى طوقان

تَحَسَّرَ	تَطَلَّعَتْ	تَجَدَّلَتْ	تَحَطَّمَ	تَأَمَّلَتْ	تَلَفَّتَتْ	تَعَلَّقَتْ
تَلَمَّسَتْ	تَلَطَّيَ	تَطَّلَعَ	تَوَحَّدْتُ	تَأَلَّقَى	تَغَنَّيْتُ	تَجَسَّدَتْ
تَغَشَّته	تَرَبَّعُوا	تَطَّلَعَتْ	تَلَمَّسَتْ	تَدَفَّعَتْ	تَعَلَّقَ	تَلَثَّمْ
تَغَطَّرَ	تَحَجَّبَ	تَسَمَّرَ	تَبَقَّظَ	تَقَلَّتْ	تَحَدَّرَ	تَشَتَّتَتْ
تَعَكَّرَتْ	تَجَمَّدَتْ	تَتَفَسَّتْ	تَعَلَّتْ	تَبَدَّدَ	تَتَهَدَّ	تَجَسَّدَ
تَفَجَّرَ	تَحَدَّيْتُ	تَعَثَّرَ	تَذَكَّرْتُ	تَوَهَّمَتْه	تَبَسَّمَ	تَسَمَّرْتُ
تَقَيَّاه	تَمَرَّقَتْ	تَقَوَّضَتْ	تَقَلَّتْ	تَحَطَّمَ	تَسَطَّحَتْ	تَعْصَبَتْ
تَفَتَّحَتْ	تَمَرَّقَتْ	تَأَبَّيْتُ	تَسَلَّقَتْ	تَجَمَّدَ	تَحَرَّكَتْ	تَكُونُ
تَوَعَّلَ	تَجَهَّزْتُ	تَقَدَّسْتُ				

وما جاء في الديوان من دلالات لهذه الصيغة ما يلي:

1- الدلالة على مطاوعة (فَعَّلَ) في قولها⁽¹⁾:

والجـذُعُ والطَّـوْدُ تحطَّـمَ لـم تُبـقِ الأنـوـاء

2- الدلالة على التكلف في⁽²⁾:

تَأَمَّلْتُ فِي السُّنْبُلِ الوَادِعِ

يَمُوجُ فِي الحَقْلِ زَكِيًّا نَمَاه

3- الدلالة على التجنب في⁽³⁾:

حِينَما الـدُّنْيَا الهَاوِكِ

وَقَفْتُ ضِدَّكَ واستعصمتُ أَنفُسِي

تَأَبَّيْتُ عَلَى العَالَمِ أَنفُسِي

(1) السابق، 375.

(2) السابق، 24.

(3) السابق، 471.

ج- صيغة (انفعل).

ووردت حوالي أربعين مرة كما في الجدول رقم (21).

جدول رقم (21)

صيغة (انْفَعَلَ) في ديوان فدوى طوقان

انتشرت	انثنت	انتقضت "مرتان"	انعتقت	انطوت	انشق
انخطفت	انبعثت	انزوى	انقذف	انقشع	انحطم
انجنت "مرتان"	انفطم	انهدم	انطلق	انطرحت	اندفعت
انهذ "مرتان"	انهلَّ	انفصلنا	انتهى	اندثر "مرتان"	انشق
انطلقت "مرتان"	انكشف	انحصر	اندحرت	انطفأت	انفرطت
اندلق	انطلق "مرتان"	انفتح	انحنى		

وقد جاءت هذه الصيغة لدلالات منها :

1- مطاوعة فَعَلَ ، نحو : كسرتة فانكسر، وجاءت مطاوعة أفعل ، نحو: أسففته فانسفق وأزعجته فانزعج.

2- يختص بالعلاج والتأثير ومن ثم يقال انعدم ولا يأتي إلا لازم؛ لأن معناه حصول الأثر، ويختص بالعلاج؛ لأنه وضع لحصول أثر فخصوه بما يظهر أثره وهو العلاج تقوية للمعنى الذي وضع له⁽¹⁾.

(1) انظر : شرح شافية ابن الحاجب، 108/1.

ودلالات هذه الصيغة في الديوان كالتالي:

1- مطاوعة فَعَلَ ، نحو قولها⁽¹⁾:

وَانْتَفَضَتْ مَذْعُورَةً فِي أَسَى وَارْتَعَدَتْ مَرْعُوبَةً فِي أَلَمٍ

2- مطاوعة أَفْعَلَ ، نحو قولها⁽²⁾:

غَالَوْ جَنَاحِيهِ وَقَالُوا: انْطَلِقْ وَشَارَفَ الْأَفُقَ وَجُزَّ بِالْقِمَمِ

أما صيغة كل من (أَفْعَلَ، تفاعل، فلم ترد في الديوان إلا بشكلٍ قليلٍ جداً.

3- الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة حروف :

صيغة (استفعل) :

ولم يظهر في الديوان إلا بناء (استفعل) ولم يكن ظهوره بشكل كبير، حيث بلغ حوالي ثماني عشرة مرة كما في الجدول رقم (22).

جدول رقم (22)

صيغة (استَفْعَلَ) في ديوان فدوى طوقان

استغرقت	استحالت	استصرختهم	استسلموا	استبَدَّ	استدار	استحال
استجد	استراحت	استفاضت	استكانت	استقى	استردت	استيقظت
استوطن	استعصيت	استرجعني				

ومن الدلالات التي وردت في الديوان:

1- الدلالة على الطلب كقولها⁽³⁾:

أَيْنَ الْأَلَى اسْتَصْرَخْتَهُمْ ضَارِعاً تَحَسَّ بِهُمْ ذَرَاكَ وَالْمُعْتَصِرِ م

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 16.

(2) السابق، 109.

(3) السابق، 108.

جُوعٌ حَقٌّ دِي
فَإَغْرَ فَاَه سَوَى اكْبَادِهِمْ لَا
يُشْبِعُ الْجُوعَ الَّذِي اسْتَوَطَنَ جِأْدِي

الموازنة بين الشاعرتين:

من خلال التحليل الصرفي لشعر كل من الخنساء وفدوى طوقان اتضح الكثير من أوجه التلاقي والاختلاف عند كل منهما.

- ظهر هذا التلاقي حينما أكرت كل منهما من استخدام الأفعال الماضية والمضارعة، والتي كان كل من الماضي والمضارع يمثلان دوراً مهماً في عرض أحداث وصور وشرح آراء ومواقف أرادت كل من الشاعرتين أن تعرضهما على المتلقي.

- استخدمت الخنساء فعل الأمر أو الصيغ الطلبية كما استخدمتها فدوى طوقان، فمعظم أوامرها كانت موجهة لنفسيهما أو للعدو عند فدوى طوقان، وأنت هذه الأوامر بغرض إعادة التوازن النفسي إثر صدمة وقعت بها كل منهما، فلم يكن هذا الطلب نابغاً من شخص أعلى منزلة إلى أدنى منزلة، ليفيد معنى الأمر الحقيقي؛ أي لم تكن كل من الخنساء وفدوى طوقان ممن يمتلكان السيادة والمناصب السياسية والاجتماعية المرموقة حتى يأمران من حولهما أو تقوم فدوى طوقان بتوجيه أمرها لقوات الاحتلال قائلة لهم "انسفوا الدار، اتركوا الدار...".

كما أنهما حينما كانتا كل منهما توجه أوامرها لنفسيهما كانت بمثابة أوامر مصطنعة، وليست حقيقية، وهذا كله نابغ من مفاجأة أو دهشة أو صدمة.

أما إذا انتقلنا إلى الفعل باعتبار التجريد والزيادة، لنرى أوجه التلاقي عند الشاعرتين فإن التلاقي يتضح من خلال.

- استخدام صيغة (فَعَلَ) بشكل عام بكثرة، وكنا قد بيننا سابقاً سبب ذلك كما وضعه ابن الحاجب

- صيغة (فَعَلَ) مكسورة العين عند الشاعرتين كان استخدامها بشكل قليل جداً رغم دلالتها على العلل والأحزان وأضدادها، إلا أن السبب في ذلك وكما أسلفنا سابقاً أن صيغة (فَعَلَ) (يَفْعَلُ) لم ترد في

(1) السابق، 409.

اللغة إلا بشكل ضئيل، مما قلل من نسبة هذه الصيغة كما أن مشاعر الشاعرتين وأحزانهما ومعاناتهما كانت أظهر وأوضح من أن تستخدم صيغ تدل على حالتها.

- وصيغة (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) أيضاً كادت أن تنعدم من كلا الديوانين وكنا قد بيننا سبب ذلك.
- واشتركت أيضاً كل منهما في استخدام كثير من صيغ الأفعال المزيدة، ففي الفعل المزيد بحرف لوحظ قلّه استخدامهما لصيغة (فَاعَلَ) التي تدل على المشاركة دون غيرها، وذلك لأن كلا من الشاعرتين كانتا تحملان من المشاعر التي لم يشاركهما أحدٌ فيها.
- واشتركت أيضاً الاثنتان في استخدام صيغة (تَفَعَّلَ) المزيدة بحرفين، وذلك لدلالة هذه الصيغة على المبالغة والاستمرارية في الحدث.
- واشتركت كذلك كل منهما في استخدام صيغة (اسْتَفْعَلَ) وكنا قد بينا تعليل ذلك فيما سبق.
- رغم وجود أوجه اتفاق بين كل من الشاعرتين يوضح هذا الاتفاق مدى التشابه بين ظروف كل منهما، إلا أن هناك أوجه مفارقة سنوضحها على النحو التالي.
- أكثر النساء من استخدامهما للفعل الماضي، كما استخدمت الفعل المضارع للدلالة على أمور حدثت في الماضي كما رأينا مسبقاً وذلك لأن حياة النساء كلها تتمثل في الماضي قبل ما تفقد أخويها أما بعدما قُتِلَ صخرٌ ومعاوية أصبحت الحياة لا تمثل لها أي شيء فلا وجود لأملٍ في مستقبل أو حاضر، بينما كان المضارع عند فدوى طوقان واضحاً وجلياً وكنا قد بينا أنه ذلك في السابق.

المبحث الثاني الاسم عند الشاعرتين

المصادر وأنواعها في شعريهما:

يُعد المصدر من الأسماء الدالة على حدث، المشتقة من الفعل على مذهب الكوفيين، قال السهيلي في ذلك: "فتسمية النحويين الحدث مصدر هل هو مفعّل الذي يراد به الحدث أو مفعّل الذي يراد به الموضع، فإن قلت هو مفعّل الذي يراد به الحدث خرجت إلى قول الكوفيين في قولهم: إن المصدر صادر عن الفعل والفعل أصل له"⁽¹⁾.

وأما البصريون ارتؤوا عكس ذلك أي أن المصدر أصل والفعل مشتق عنه⁽²⁾.

والمصدر كما عرفه العلماء: "اسم الحدث الجاري على الفعل"⁽³⁾.

هذا التعريف للمصدر يؤكد رأي البصريين في أن المصدر أصل والفعل مشتق عنه.

والمصادر على نوعين: إما سماعية وإما قياسية.

السماعية: كمصادر الثلاثي المجرد التي أتت نقلاً عن العرب.

والقياسية: كمصادر الأفعال المزیدة، وهناك مصادر أخرى كالمصدر الميمي والصناعي ومصدر المرة والهيئة والمصدر المؤول⁽⁴⁾.

والمصدر بشتى أنواعه لم يظهر في ديوان الخنساء بشكل كبير كما ظهر الفعل عندها، فجاءت مصادر الثلاثي التي على وزن:

1- (فَعْلٌ) والتي فعلها على وزن (فَعْل):

حوالي سبع وأربعين مرة كما في الجدول رقم (23).

(1) نتائج الفكر في النحو، أبو القاسم عبد الرحمن السهيلي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 58.

(2) انظر: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، عبد الرحمن بن محمد كمال الدين الأنباري، المكتبة العصرية، ط1، 191/1.

(3) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، عبد الله بن يوسف بن أحمد جمال الدين بن هشام، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 182/2.

(4) انظر: أسس الدرس الصرفي في العربية، 74-84، بتصرف.

جدول رقم (23)

بناء (فَعْلٌ) التي فعلها على وزن (فَعَلَ) في ديوان الخنساء

سَيِّباً	نَهْدٌ	مَجْدٌ	خَرَقٌ	حَرْبٌ	نَهَبٌ	مَحْضٌ	سَقِيّاً	جَوْدٌ
صَدْعٌ	رَمْساً	نَخْوَةٌ	نُوحاً	صَرَفٌ	حَوْضٌ	صَبْرٌ	نَزْرٌ "مرتان"	خَصَمٌ
قَسْرٌ	فَجْرٌ	رَجْرٌ	نَحْرٌ	قَفْرٌ	غَمْرٌ	بَسْرٌ	فَيْضٌ	مَشْيٌ
حَظُوهَا	الزَّجْرُ	نَوْمٌ	ضَنْكٌ	عَوْفٌ	حَيْضاً	قَرَمٌ	ضرباً "مرتان"	شَجّاً
وَعْرٌ	غرسهما	فَخْرٌ	نَهْساً	قَرَعاً	عَمَزاً	خَوْفٌ	وخزاً	

2- وما جاء على وزن (فَعْلٌ) والذي فعلها على وزن (فَعَلَ):

فقد وردت حوالي تسع وثلاثين مرة كما في الجدول رقم (24).

جدول رقم (24)

بناء (فَعْلٌ) الذي فعلها على وزن (فَعَلَ) في ديوان الخنساء

صَعْبٌ	رَكْبٌ	رَطْبٌ	رَحْبٌ	شَثْنٌ	دَمَعٌ	جَعْدٌ	جَلْدٌ	جَهْلٌ
"مرتان"	"أربع مرات"				"تسع مرات"		"مرتان"	"مرتان"
زَغَفٌ	سَمَحٌ "ثلاث مرات"	السَّكَبُ	قَسْرٌ	سَهْلًا	فَرَعٌ	جَزَلٌ	صَدْعٌ	فَقْرٌ
حَفْزًا	عَجْزًا	لَبَسٌ	نَحْسٌ	جَزَلٌ				

وهذا البناء من المصادر ورد أكثر من غيره في الديوان، ولعل وروده غلب على غيره، لأنه الأصل في الأبنية⁽¹⁾.

ولعل الخنساء أرادت باستخدام هذه المصادر الدالة على الحدث والمعنى إحياء ذكرى أخويها المتجددة في نفسها ومشاعرها؛ لأن هذه المصادر قليلة في حروفها، عظيمة في حركتها

(1) انظر: المقتضب، للمبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب (د. ط)، بيروت، 2 / 124.

وتعبيرها وهي أكثر المصادر وروداً في العربية تعمقت من خلالها في الصور والمعاني ففي قولها⁽¹⁾:

فَنَسَاوُنَا يَنْدُبْنَ نَوْحاً بَعْدَ هَادِيَةِ النَّوْاحِ
وقولها⁽²⁾:

كَأَنَّ عَيْنِي لَذِكْرَهُ إِذَا خَطَرْتُ فَيَضُّ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَّيْنِ مِدْرَارُ

فنوحاً في البيت الأول مصدر (لناح) وهنا أتى حالاً، ليبين الهيئة الحاصلة التي عليها النساء ؛ فاجتماع المصدر مع الحال يزيد من إظهار الصورة بتفاصيلها، وهذا ما أرادت الخنساء.

أما في البيت الثاني أتى المصدر (فَيَضُّ) خبر لكأن بعد الفعل الماضي (خطرت) ليدل على المباشرة والسرعة في الحدث، وعمق المدلول الذي أتى عليه لفظ (فَيَضُّ) فادراج الشاعرة المصدر (فَيَضُّ) الذي أتى خبراً بعد الفعل الماضي مباشرة بين السرعة في الحدث كما أن الفعل (خَطَرْتُ) على وزن (فَعَلَ) الذي وصفه ابن الحاجب بالخفة⁽³⁾ فاجتماع هذا وذاك زاد من إظهار المعنى والصورة كما أن من المصادر التي تمت ملاحظتها كلمة (دَمَع) المكررة تسع مرات والتي أتت مرة بصيغة المفرد في قولها⁽⁴⁾:

عَيْنِي جُوداً بِدَمْعٍ مِنْكُمْ جُوداً جُوداً وَلَا تَعِدَا فِي الْيَوْمِ مَوْعُوداً
وفي مواضع أخرى بصيغة الجمع كقولها⁽⁵⁾:

يَا عَيْنِ جُودِي بِالْدموعِ فَقَدْ جَفَّتْ عَنْكَ الْمَـرَاوِدُ
وفي موضع ثالث قالت⁽⁶⁾:

مَا بَالُ عَيْنَيْكَ مِنْهَا دَمْعُهَا سَرَبُ أَرَاهَا حَزَنٌ أَمْ عَادَهَا طَرَبُ

فالمصدر (دَمَع) المفرد أتى مع لفظ (عَيْنِي) المثنى ولفظ الدموع الجمع أتت مع لفظ (عين) المفردة.

(1) ديوان الخنساء، 22.

(2) السابق، 47.

(3) انظر: شرح شافية ابن الحاجب، 70/1.

(4) ديوان الخنساء، 40.

(5) السابق، 35.

(6) السابق، 13.

وقال المبرد في ذلك: "وقد جاز في الشعر أن تفرد وأنت تريد الجماعة إذا كان في الكلام دليل على الجمع⁽¹⁾."

3- المصدر الدال على صوت:

والذي على وزن (فعليل) أو (فُعال) لم يأت في الديوان إلا في ثلاثة مواضع هي (هديل، زئيره، بكاء) ولعل حالتها النفسية والجسمية الحزينة الضعيفة بعد فراق أخويها أغنت عن استخدام المصادر الدالة على صوت؛ لأن الحال أبلغ من الكلام.

ولعل استخدامها للمصادر الثلاثية السابقة الذكر المتضمنة معنى الحزن كالدموع والنواح، وأصوات المد التي يمتد بها النفس والصوت أغنى عن استخدامها لمصادر الأصوات.

4- المصدر الدال على إباء:

والذي على وزن (ففعال) لم يأت إلا في موضعين لكلمة واحدة ، وهي (ثمال) بمعنى الملجأ والغِيَاثُ والمُطْعِمُ في الشدة⁽²⁾، أما بقية المصادر الثلاثية فلم نجد لها استخداماً في ديوانها.

صيغ المصدر من غير الثلاثي:

وهي التي تأتي رباعية وخماسية وسداسية وهي المصادر القياسية.

1- مصدر الرباعي المجرد:

ويأتي على وزن (فَعْلَلَة)، نحو: دحرجة، بعثرة، طمأنة.

و(فعللال) إذا كان الفعل مضعفاً، نحو: وسوس وسواس وشوش وشوشة أو شواش⁽³⁾.

وورد هذا المصدر في الديوان أربع مرات في قولها:

(جلباب، سريالها، زلزال، ولولة) وهذا النوع من المصادر يوحي بتكرير الحدث، حيث جاء في الخصائص: "ذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الزعزعة والقلقلة والصلصلة"⁽⁴⁾.

(1) المقتضب، 171/2.

(2) لسان العرب، مادة (ثمل) ، 507/1.

(3) أسس الدرس في العربية، 77.

(4) الخصائص، 155/2.

ولعل التكرير يعطي اللفظ نوعاً من الاستمرارية في الصوت الذي احتاجته الخنساء بعد فراق أخويها في استمرار حزنها وبكائها وولولتها على فقدهم.

2- مصدر الثلاثي المزيد بحرف:

ويأتي حسب الأوزان التالية.

أ- (إفعال) من الفعل (أفعل) بزيادة الهمزة ، نحو: إحسان، إخراج، إنشاء⁽¹⁾ وقد ورد هذا المصدر في الديوان ثلاث عشرة مرة كما في الجدول رقم (25).

جدول رقم (25)

بناء (إفعال) من الفعل (أفعل) في ديوان الخنساء

إطفاء	إمرار	إحلاء	إدبار	إقبال	إسرار	إعلان	الإتاخة
			إطراق	إشراق	إمساء	إنزاف	إرداف

ب- (مفاعلة) أو (فَعَالاً) من الفعل (فَاعَلَ) بزيادة الألف بين الفاء والعين، نحو خاصم مخاصمة أو خصاماً، عاتب معاتبة أو عتاباً⁽²⁾ وقد جاء منه في الديوان في موضع واحد فقط في قولها (طباق) التي على وزن (فَعَال) في قولها⁽³⁾:

إذا زَجَرُوهَا فِي الضَّرِيحِ وَطَبَقَتْ طِبَاقَ كِلَابٍ فِي الْهَرَّاشِ وَهَرَّتْ

فكلمة طابقت من الطباق ؛ أي تقع أرجل الخيل مواقع أيديها⁽⁴⁾.

ومن الملاحظ على المصدر (طباق) أتى من نفس أحرف فعله (طابق) ، ومثله لم يرد في الديوان، لكنها في هذا الموضع أتت به بقصد التدرج والترتيب والتأكيد على الحدث ؛ أي أن الخيل رغم سرعتها فإن خطواتها مرتبة بشكل غير مُتَصَوِّر.

(تفعيل) أو (تفعلة) من الفعل (فَعَّل) ، نحو : تكبير، تهليل، تعليل⁽⁵⁾.

(1) انظر: أسس الدرس الصرفي، 77

(2) المرجع السابق، 78.

(3) ديوان الخنساء، 16.

(4) السابق، 16.

(5) أسس الدرس الصرفي، 78.

وجاء منه في الديوان في (تكذيب، تجليب، تخليد، تخويد، تعزيز، تقصير، تجليف).

3- مصدر الفعل الثلاثي المزيد بحرفين أو ثلاثة :

وبصاغ على الأوزان التالية :

أ- (تَفَعَّل) من الفعل تَفَعَّل وجاء في قولها: (التَعَدَّر، التَذَكَّر، تخشَعَا، التَفَرَّق، التَأَسَّى).

ب- (تَفَاعَلَ) من تَفَاعَلَ ، وجاء منه : (التصايح، التنازع).

ت- (انْفَعَلَ) من انْفَعَلَ ، وجاء منه : (انحدار، انعصار، اندثار).

ث- (افْتَعَلَ) من افْتَعَلَ ، وجاء منه : (اهتصار، استئان).

ومجمل المصادر التي استخدمتها بكل أوزانها تعبر تعبيراً جاداً عن الحدث والحركة وهذا ما يلائم حالها.

المصدر في ديوان فدوى طوقان:

إن استخدام فدوى طوقان للمصدر في شعرها يوافق إلى حد كبير استخدام الخنساء، حيث لم تكثر من استخدام جميع الصيغ، ولم يكن له الحظ الوافر في ديوانها، كما رأينا في استخدامها للأفعال، فكان المصدر عندها كالتالي:

1- وزن (فَعَّلَ) الذي فعله على وزن (فَعَلَ)

بلغ في الديوان حوالي أربعة وستين مرة كما سيوضحه الجدول رقم (26).

جدول رقم (26)

وزن (فَعَّلَ) الذي فعله على وزن (فَعَلَ)

فَيَّضَ	صَمَّتْ	رَوَّضَ	وَجَّدَ	وَحَى	شَوَّقَ	وَهَمَّ
"تسع مرات"	"ثمان مرات"	همس	وَهَجَ	خَرَّمَ	فَرَطَ	طَبَعَ
نَفَّحَ	وَفَّحَ	"سبع مرات"	وَهَجَ	خَرَّمَ	فَرَطَ	طَبَعَ
بَغَى	زَهَوَ	بَغَضَ	بَذَلًا	طَيَّفَ	صَحَوَ	فَجَزَ
				"مرتان"		
عَذَّبًا	وَجَّهَ	صَلَّبَ	قَتَلَ	خَطَّوْ	طَلَّقَ	خَوَّفَ
					"مرتان"	"مرتان"
نَبَّعَ	رَفَضَ	نَوَّمَ	فَنَحَ	وَحَزَ	رَهَنَ	
	"مرتان"			"مرتان"		

2- وزن (فَعْلٌ) الذي فعله على وزن (فَعِلَ) :

فقد ورد حوالي أربع وأربعين مرة كما في الجدول رقم (27).

جدول رقم (27)

وزن (فَعَلٌ) الذي فعله على وزن (فَعِلٌ) في ديوان فدوى طوقان

سَفَحَ	زَهَرَ	حَصَبَ	جَهَّمَ	تَعَسَّ	دَمَعَ	قَطَرُ	دَهَشَ	وَأْدَ
"خمس مرات"					"ثمانى عشرة مرة"			
لَعَنَ	يَأْسَ	عَذَبَ	حَزَنَ	وَهَمَ	دَفَقَ	حَضَبَ	نَبَعَ	
"أربع مرات"				"ثلاث مرات"				

كما هو ملاحظ من خلال الجدول مقدار التكرير في بعض المصادر التي لم تظهر بنفس المقدار عند الخنساء، وبرز التكرير أكثر من غيره في كلمة (فَيْضُ)، (صَمْتٌ)، (هَمْسٌ)، (دَمْعٌ) في قولها⁽¹⁾:

غامضةً في عُمق أغوارها فَيُضْ أَنْفَعَالَاتٍ وَإِحْسَاس

وقولها (2):

وَأَيْنَ هُمْ
وَلَمْ يَنْطِقْ حُطَّامُ الدَّارِ
وَلَمْ يَنْطِقْ هُنَاكَ سَوَىٰ غِيَابِهِمْ
وَصَصَّتِ الصَّامِتِ وَالْهَجْرَانِ

وقولها (3):

عَرَيْتُ لَا زَهْرَ لَا أَفِيَاءَ لَا هَمْسَ حَفِيفَ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 24.

(2) السابق، 395.

(3) السابق، 10.

وقولها⁽¹⁾:

حَيْثُ الْمَاسِ ي
وَالِدَمُوعِ
حَيْثُ السَّيَّاطِ تَوَزُّتْ
فَقُطِعَ الْبَشَرُ

وقولها⁽²⁾:

مِنْ كَلِّ مُنَسَّحٍ غَرَقَ
بِالدَّمِ
بِالدَّمِ
بِالْعَرَقِ

3- المصدر الذي على وزن (فَعَلَ) وفعله (فَعِلَ) :

ورد في الديوان حوالي عشرين مرة كما في الجدول (28).

جدول رقم (28)

وزن (فَعَلَ) وفعله (فَعِلَ) في ديوان فدوى طوقان

ظماً "مرتان"	فَرَحَ "خمس مرات"	سَقَمَ	ألم "سبع مرات"
نَدَمَ	نَعَمَ	نَزَقَ	قَدَرَ
			عَرَقَ

4- المصدر الدال على صوت والذي على وزن (فَعِيل) أو (فُعَال)

لم يتم العثور عليه في ديوان فدوى طوقان؛ اكتفاءً بالمصادر والألفاظ التي تدل على معاناتها.

(1) السابق، 195.

(2) السابق، 195.

5- المصدر الدال على إباء والذي على وزن (فِعال)

جدول رقم (29)

المصدر الدال على صوت والذي على وزن (فِعال) في ديوان فدوى طوقان

إباء	حجاب
"ثلاث مرات"	"مرتان"

6- مادل على لون ومصدره (فُعلة) :

جدول رقم (30)

ما دل على لون ومصدره (فُعلة)

خضرة	نُضرة	زُرقة
"خمس مرات"		"مرتان"

إن المتأمل للمصادر سابقة الذكر يلاحظ شخصية فدوى طوقان بارزة بروزاً كبيراً في هذه المصادر فالصمت والهمس والدمع كانت ملاحظة بشدة أثناء دراسة شخصيتها، لذلك أكثر من تكرير هذه المصادر، وهذا ما لاحظناه في ديوان الخنساء عند تكريرها للمصدر (دَمْع، ودموع).

لكن السؤال المطروح هنا لماذا أتت بهم في كل المواضع على هيئة المصدر ؟ للإجابة على هذا التساؤل لا بد من وقفة على كلام تمام حسان في قوله: "حيث تكون دلالة المصدر على الحدث دلالة مطابقة لا تضمن ؛ فالحدث هو كل معنى المصدر، لكنه جزء معنى الفعل⁽¹⁾.

ولأن فدوى طوقان أرادت أن تصور الأحداث الأليمة التي عاشتها تصويراً يبرز مقدار الألم والعذاب الذين عاشتهما في حياتها؛ أتت بهذه الألفاظ على هيئة المصدر، بينما كررت الخنساء المصدر (دَمْع ودموع) لأن تكرير هذا المصدر يبرز مقدار الحزن والبكاء عندها.

(1) اللغة العربية معناها ومبناها، 107.

صيغ المصدر من غير الثلاثي

1- مصدر الرباعي المجرد الذي على وزن (فَعْلَلَة) (فِعْلَل).

ورد في الديوان تسع مرات في قولها:

جدول رقم (31)

مصدر الرباعي المجرد الذي على وزن (فَعْلَلَة ، فِعْلَل) في ديوان فدوى طوقان

رجرجة	قفقفقة	ولولة	جلجلة	غمغممة	دمدمات	قعقعقة	زمجرة
-------	--------	-------	-------	--------	--------	--------	-------

2- مصدر الثلاثي المزيد بحرف والذي على وزن (إفعال) من (أفعل) :

وورد في ديوانها حوالي تسع عشرة مرة كما في الجدول رقم (32).

جدول رقم (32)

مصدر الثلاثي المزيد بحرف والذي على وزن (إفعال) من (أفعل) في ديوان فدوى طوقان

إشراقها	إعصار	إحساس	إرادة	إيحاء	إرهاق	إرساء	إصرار
"أربع مرات"	"مرتان"	"ثمان مرات"					

أ. (مفاعلة) أو (فِعْلاً) من الفعل (فَاعَلَ) وجاء في الديوان (نضال، حصار مرتان).

ب. (تفعيل) أو (تفعلة) من الفعل (فَعَّلَ) في قولها:

جدول رقم (33)

وزن (تفعيل) أو (تفعلة) من الفعل (فَعَّلَ) في ديوان فدوى طوقان

تتكبر	تشريدي	تمزيقاً	تعذيباً	تجربه	تجويف
		"مرتان"	"مرتان"	"مرتان"	

3- مصدر الفعل الثلاثي المزيد بحرفين أو ثلاثة

(تَفَعَّلَ) من الفعل (تَفَعَّلَ) وجاء في الديوان حوالي عشر مرات كما في الجدول رقم (34).

جدول رقم (34)

وزن (تَفَعَّل) من الفعل (تَفَعَّل) في ديوان فدوى طوقان

تَنَهَّدِي	تَوَجَّعِي	النَّشَفِي	النَّشَرْد	تَوَقَّع	تَعَثَّرِي	تَخَشَّعِي
تَشْوَش	تَدَفَّق	التَّوَحَّد				

أ. (تفاعُل) من (تَفَاعَلَ) ولم يأت إلا في قولها: (تلاحق).

ب. (انفعال) من (انفعل) وجاء منه في الديوان حوالي ثلاثة وخمسين مرة كما في الجدول رقم (35).

جدول رقم (35)

وزن (انفعال) من (انفعل) في ديوان فدوى طوقان

انجذاب "خمس مرات"	انطفاء "مرتان"	انفعال "ثمانى مرات"	اندفاع "ثلاث مرات"	انخطاف "مرتان"	انطواء "أربع مرات"	انفراد
انعطاف	انسراح	اندفاع	انخدال "مرتان"	انذهال	انطلاق "مرتان"	انفصالي "ثلاث مرات"
انعطاق "ثلاث مرات"	انكسار "مرتان"	انتفاض	انقفال	انتشاء	انغلاق	انطباق "مرتان"
انهمار	انبعاث	انبهار	انهمار	اندماج	انهيار	

(افتعال) من (افتعل) وجاء منه حوالي واحد وسبعين مرة كما في الجدول رقم (36).

جدول رقم (36)

وزن (افتعال) من (افتعل) في ديوان فدوى طوقان

اكتتاب	ارتباك	اضطراب	انتهاء	ابتداء	امتداد	اغتراب	اضطهاد
"مرتان"	"مرتان"	"أربع مرات"	"مرتان"	"مرتان"	"مرتان"	"مرتان"	"مرتان"
التهاب	ابتسام	ابتهال	اصطخاب	احتراق	امتلاء	اشتعال	اقتحام
"مرتان"	"مرتان"	"ثلاث مرات"	"مرتان"	"مرتان"	"مرتان"	"ثلاث مرات"	"مرتان"
اكتساح	انتظار	اعتزاز	اهتزاز	انتفاضات	انطلاقات	افتعال	انتصار
"مرتان"	"اثنتي عشر مرة"						"مرتان"
التواءات	اضطرام	ارتعاشة	انتقام	اجتياح	ارتعاشاتها	ازدحام	امتلاء
احتدام	اختراق	ارتواء	انتهاء	اختلاج	اصطبار	التصاقي	
"ثلاث مرات"							

وورد هذا البناء في الديوان أكثر من غيره من الأبنية بينما لم يظهر عند الخنساء إلا في موضعين.

نماذج من المشتقات ودلالاتها في شعريهما :

تعتبر المشتقات من المسائل التي اهتم بها النحاة والصرفيون على حد سواء، كما أنها أثارت خلافات بينهم، وقد تمت الإشارة لذلك عند دراسة المصدر في الخلاف الذي دار بين البصريين والكوفيين في أيهما الأصل في الاشتقاق وقد عُرِف المشتق بأنه: "أخذ كلمة من أخرى مع تناسب بينهما في المعنى وتغير في اللفظ"⁽¹⁾، ويمكن حصر المشتقات فيما يلي:

اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغة المبالغة، الصفة المشبهة، اسمى الزمان والمكان، اسم الآلة، اسم التفضيل، وتلعب هذه المشتقات دوراً هاماً من الناحية النحوية والصرفية والبلاغية، حيث

(1) شذ العرف في فن الصرف، 56.

من الممكن أن تتطوع عند استخدامها لأكثر من غرض، ومن اليسير التلاعب بالألفاظ بواسطتها كما جاء في قول الشاعر:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فأراد الشاعر بقوله : (الطاعم، الكاسي) اللذين دلا على اسم الفاعل في اللفظ الذي يدل على القيام بالفعل اسم المفعول في المعنى الذي يدل على من وقع عليه الفعل وهنا دلالة واضحة على التحقير⁽¹⁾.

وأيضاً لا يفوتنا مقدار الأثر التي تلعبه صيغة المبالغة في المعنى، والصفة المشبهة واسم التفضيل وغير ذلك من المشتقات التي تتكون من الصيغة والمادة اللذين يشكلان المعنى.

أولاً: اسم الفاعل:

وهو: "ما اشتق من المصدر المبني للفاعل لمن وقع منه الفعل أو تعلق به"⁽²⁾.

كقولنا: عادل، ماهر، زاهد، فإن ؛ هذه الألفاظ تدل على الحدث المطلق والذات التي فعلته⁽³⁾.

ويصاغ من الفعل الثلاثي على وزن (فاعل) نحو: ضارب، ناصر، قابل، مهما كان هذا الفعل سواء أكان مفتوح العين أو مكسورها أو مضمومها وأيضاً لا فرق بين اللازم والمتعدي⁽⁴⁾.

إلا أن الأفعال المعتلة العين في الفعل الثلاثي حينما تحول اسم الفاعل يقلب حرف العلة همزة ، نحو : صام، قام، باع، تصبح صائم، قائم، بائع⁽⁵⁾.

ويصاغ من غير الثلاثي على زنة مضارعه بإبدال حرف المضارع ميماً مضمومة وكسر ما قبل الآخر، نحو : (دحرج، يُدحرج فتصبح مُدحرج، استخرج يستخرج فهو مُستخرج).

(1) انظر: السابق 63.

(2) السابق، 61.

(3) انظر: النحو الوافي، عباس حسن- دار المعارف- الطبعة الخامسة عشرة، 239/3.

(4) المرجع السابق، 240/3.

(5) انظر: جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، المكتبة العصرية، ط 15، صيدا، بيروت 182/1.

وقد شذ من ذلك بعض الألفاظ وهي أسهب فهو مُسْهَبٌ وأحصن فهو مُحْصَنٌ، أَلْفَجَ بمعنى أفلس فهو مُفْلَجٌ، كذلك جاء فاعل من أفعَلَ نحو عاشب من أعشب ووارس من أورس ويافع من أيفع⁽¹⁾.

وفيما يلي أبنية اسم الفاعل الواردة في ديوان الخنساء:

أ- اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي وهو على وزن (فَاعِل) وقد ورد حوالي اثنين وسبعين مرة موزعة على عدة صور وهي:

1- المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعَلُ) وقد ورد في الديوان حوالي خمس عشرة مرة كما في الجدول رقم (37).

جدول رقم (37)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعَلُ) في ديوان الخنساء

سابع	مانع	طاعن	ناطحا	بارح	جانحة	طاغية	خائف
"ثلاث مرات"			"مرتان"				
صاخذ	ساهرة	هالك	فادح	نائله	جاهدا		

تقول في قصديتها التي بعنوان (فابكي أخاك):

يَعْدُو بِهِ سَابِحٌ نَهْدٌ مَرَّا كَلِّهِ مُجَابِبٌ بِسَوَادِ اللَّيْلِ جَلْبَابَا

فأتت باسم الفاعل هنا (سابح) من الفعل (سبح) التي تصف به الفرس، وذلك لشدة عدوه وكأنه يسبح وهو يجري⁽²⁾، ولعلها أتت باسم الفاعل لتدلل به على ثبوت الصفة في صاحبها، حيث جاء: "وذلك فيما دل على الثبوت كظاهر القلب وشاحط الدار"⁽³⁾.

(1) شذا العرف في فن الصرف، 62.

(2) ديوان الخنساء، ص7.

(3) ضياء السالك إلى أوضح المسالك، محمد عبد العزيز النجار، مؤسسة الرسالة، ط1، 3/ 58.

وتقول في موضع آخر⁽¹⁾:

وصاحب قلْتُ له خائفٌ إنَّكَ للخيلِ بمُسرِّ تنظيرِ

و(خائف) من (خاف) المعتل العين فحين يحول إلى اسم فاعل تقلب الألف همزة؛ ولأن الهمزة صوت مجهور أتى بعد ألف مدية فأحدث انفجاراً صوتياً كبيراً ومثل ذلك أيضاً قولها: "نائله".

2- (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) وقد ورد في الديوان عشرون مرة كما في الجدول رقم (38).

جدول رقم (38)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) في ديوان الخنساء

صاف	الجابر	باردة	رائح	خالدا	عامرا "مرتان"	جامد	قائد
طارقات "ثلاث مرات"	طالب	كائن	قائلة	فاحش	هاجر	باسل	صادرات
ناكثاً							

وقد ورد في هذه الصيغة من اللازم ثمانية أسماء وهي: "صاف، باردة، رائح، خالد، عامرا، جامد، فاحش، باسل"، بينما جاء من المتعدي اثني عشر اسماً وهي: "الجابر، قائد، واقد، طارقات، طالب، كائن، قائلة، هاجر، صادرات".

3- (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) وقد ورد في الديوان اثنين وعشرين مرة كما في الجدول رقم (39).

جدول رقم (39)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) في ديوان الخنساء

باغ	حامي "مرتان"	طاعنة	الحامل	صارم			
ثاوبياً	حازم	حالفة	فارساً	عابسة	ضارب	واردات	حافٍ
ناعل	الماضين	كاظم	حالب				

(1) ديوان الخنساء، ص53.

والأسماء المشتقة من اللازم في هذه الصيغة بلغت تسع مرات وهي: "باغ، ظاعنة، صارم، ، ثاويًا، حازم، عابسة، حاف، ناعل، الماضين".

ومن المتعدي بلغت أربع مرات وهي: "حامي، حامل، ضارب، ورادات".

وقد أتى كل من: "باغ، ثاويًا، حاف، الماضين" أسماء منقوصة ولعل الياء المنقوصة التي أتت بعد الألف أعطت الألفاظ تموجات صوتية مناسبة للندب والنواح.

4- (فَعَلَ) (يَفْعُل) ولم ترد هذه الصيغة في الديوان إلا في أربعة مواضع وهي: "لاصق، لاحقة، سائم، شاهد".

5- (فَعُلَ) (يَفْعُل) ووردت في سبعة مواضع وهي: "كاشر، كامل، باسل، مرتين، كاعب، اجد مرتين".

ب- اسم الفاعل المشتق من الثلاثي المزيد. وقد ورد حوالي واحد وأربعين مرة موزع على النحو التالي:

1- ماجاء على صيغة (مُفْعِل) وقد ورد هذا البناء على سبع عشرة مرة كما في الجدول رقم (40).

جدول رقم (40)

اسم الفاعل الذي على صيغة (مُفْعِل) في ديوان الخنساء

مُجِير	مُقْتَر	مُقِيم	المُشَبَّع	مُصْعِدَا	مُدْبِرَات	مُقْبِلَات	مُطْعِم	مُشْعِل
			مُتَلَف	مُخِيف	مُنْزِل	مُعُولَه	مُرْسِلَا	مُفْحِش

ومن هذه الصيغة ما جاء من اللازم: "مُقِيل، مُدْبِرَات، مُصْعِدَات، مُقِيم، مُقْتَر، مُفْحِش، أما ما جاء من المتعدي: "مُطْعِم، مُشَبَّع، مُجِير، مُرْسِلَا، مُعُولَه، مُنْزِل، مُتَلَف".

نقول في قصيدة بعنوان: "دق عظمي"⁽¹⁾.

مُقْبِلَاتٌ حَتَّى يُؤَلِّينَ عَنْهُ مُدْبِرَاتٌ وَمَا يَرْدَنَ كَفَاحَا

فمدبر من أدبر على وزن (أفعل) واسم الفاعل هنا أتى وصفاً للخيول.

(1) ديوان الخنساء، 27.

وتقول أيضاً⁽¹⁾:

وَمُطِعُمُ الْقَوْمِ شَحْماً عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ وَفِي الْجُدُوبِ كَرِيمُ الْجَدِّ مِيسَارُ

ومن الملاحظ أن اسم الفاعل (مُطِعِم) أتى مضافاً إلى كلمة القوم كما ويحكم بنائه الصرفي إنه اسم يدل على الحدث والذات التي عملت الحدث، فقد دل هذا وذلك على الباع الطويلة التي ما توقفت عند جماعة محددة بل طالت جميع أفراد القبيلة بلا استثناء.

كما أن اسم الفاعل (مُطِعِم) أتى مُقْتَرِناً بطرف الزمان (عند) لتفيد معنى استمرارية الحدث وعدم الانقطاع ؛ ليصبح المعنى مُطِعِمُ الْقَوْمِ شَحْماً كلما شعروا بالجوع.

2- ما جاء على صيغة (مُفْعَل) لم ترد إلا في كلمة واحدة هي (مُصَمَّم) وهي لازمة.

3- مُتَفَعِّلٌ ووردت في الديوان حوالي أربع مرات كما في جدول رقم (41).

جدول رقم (41)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُتَفَعِّل) في ديوان الخنساء

مُتَسَهِّلٌ	مُتَدَفِّقٌ	مُتَسَرِّعٌ	المتسهلات
-------------	-------------	-------------	-----------

وفي الأربع مواضع أنت لازمة، تقول في قصيدة بعنوان (شبت من غير كبرة)⁽²⁾.

فَتَى السَّنِّ كَهْلُ الْحِلْمِ مُتَسَرِّعٌ وَلَا جَامِدٌ صَعْدُ الْيَدَيْنِ جَدِيبٌ وَتَقِلُّ أَيْضاً فِي قَصِيدَتِهَا (مَأْوَى الْيَتِيمِ)⁽³⁾.

أَرْجُ الْعِطَافِ مُهْفَهْفٌ نِعَمَ الْفَتَى مُتَسَهِّلٌ فِي الْأَهْلِ وَالْأَجْنَابِ

1- مُفْتَعِّلٌ ووردت حوالي اثنتي عشرة مرة كما في الجدول رقم (42).

جدول رقم (42)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُفْتَعِّل)

مُتَمَتِّعٌ	مُعْتَكِرٌ	مُكْتَنِعٌ "مرتان"	مُخْتَنِقٌ	مُعْتَرِكٌ	مُتَخَذٌ
مُهْتَضِمٌ	مُفْتَرِشٌ	مُؤْتَلَفٌ	مُخْتَلَفَةٌ		

(1) السابق، 49

(2) السابق، 15.

(3) السابق، 11.

2- مُنْفَعِلٌ ووردت ثلاث مرات كما في قولها: "مُنْشَرِحٌ، مَنَكِسِرٌ، مُنْتَهَشٌ".

3- مُسْتَفْعِلٌ ووردت ثلاث مرات كقولها: "المستقيضات، مستجير، مُسْتَعِدٌ".

4- مُفَاعِلٌ ولم ترد إلا في كلمتين هما "مُعَاتِبٌ، مُرَاوِدٌ".

5- وورد اسم الفاعل من الرباعي المجرد الذي على وزن (مُفْعِلٌ) كلمة واحدة وهي (مُرْفِيفَةٌ).

ولعل ورود اسم الفاعل في ديوان الخنساء بهذا المقدار في صيغة المختلفة نابع من كون اسم الفاعل يدل على حدث مستمر مثله في ذلك مثل الفعل الذي مثل اللبنة الأساسية في قصائدها والتي بواسطته عبرت عن مشاهدة وصور وبطولات.

يقول ابن يعيش في ذلك: "واعلم أن اسم الفاعل الذي يعمل عمل الفعل هو الجاري مجري الفعل في اللفظ والمعنى، فإذا أريد ما أنت فيه وهو الحال أو الاستقبال صار مثله من جهة اللفظ والمعنى فجري مجراه وحمل عليه في العمل كما حمل فعل المضارع على الاسم في الاعراب لما بينهما من المشاكلة"⁽¹⁾.

ثانياً: اسم المفعول:

وعرفه الصرفيون بأنه: "ما اشتق من مصدر المبني للمجهول لمن وقع عليه الفعل"⁽²⁾ ويتصف بأنه⁽³⁾:

أ. يأتي للوصف وهذا ما يشارك به الأسماء المشتقة الدالة على الوصف.

ب. يؤخذ من الفعل المبني للمجهول، وبهذا يتميز عن اسم الفاعل.

ج. يدل على من وقع عليه الفعل ، وبهذا يتميز عن أسماء الأوصاف.

صياغته: يصاغ اسم المفعول من الفعل الثلاثي على وزن مفعول ، نحو: مكتوب، مصون، مقروء.

(1) شرح المفصل، موفق الدين يعيش ابن علي بن يعيش النحوي، عالم الكتب، بيروت ومكتبة المتنبّي، القاهرة (د.ط) 68/6.

(2) شذا العرف من فن الصرف، ص 63.

(3) انظر: النحو المصفي ، محمد عيد - مكتبة الشباب - (د.ط)، ص 666.

ومن غير الثلاثي على وزن المضارع مع إبدال الحرف المضارع ميماً مضمومة ، وفتح ما قبل الآخر، نحو: مُصْطَفَى، مُشَارَك، مُقَام، مُنْتَهَى.

1- اسم المفعول من الفعل الثلاثي على وزن (مفعول) وقد ورد في الديوان حوالي سبع وثلاثين مرة كما في الجدول (43).

جدول رقم (43)

اسم المفعول من الفعل الثلاثي على وزن (مفعول) في ديوان الخنساء

معودا	معروف	مكروب	محروب	مشعوب	مثقوب	مسكوب
مقهور	مورود	مردودا	محمودا "مرتان"	منقودا	محدودا	معمودا
ميسور	مخبور	مقبور	منزور "مرتان"	مكروه	مبثوثة	ميمون "مرتان"
مشحودة	معفور	مجبور	مغمور	محذور	منزور	مقتور
	مسود	محفوظ	معقول	مجهول	مظلوم	مسمومة

تقول في قصيدة بعنوان : (كم من منادٍ دعا)⁽¹⁾:

يا عَيْنِ جُودِي بَدَمْعِ مِنْكَ مَسْكُوبِ كَلُولُ جَالٍ فِي الْأَسْمَاطِ مَثْقُوبِ
إِنِّي تَذَكَّرْتُهَ وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ فَفِي فُؤَادِي صَدْعٌ غَيْرُ مَشْعُوبِ
نِعْمَ الْفَتَى كَانَ لِلأَضْيَافِ إِذْ نَزَلُوا وَسَائِلَ حَلٍّ بَعْدَ النَّوْمِ مَخْرُوبِ
كَمْ مِنْ مُنَادٍ دَعَا وَاللَّيْلُ مُكْتَغٍ نَفَسَتْ عَنْهُ حِبَالُ الْمَوْتِ مَكْرُوبِ

من الملاحظ في القصيدة استخدامها لصيغة اسم المفعول الذي على وزن مفعول في قولها (مسكوب، مثقوب، مشعوب، محروب، مكروب) لعل إكثارها من صيغة اسم المفعول هنا يوضح أهمية دلالة هذه الصيغة في التعبير عن معانٍ متعددة أهمها⁽²⁾:

أ. المعني ، نحو: هو مقتول أي قُتِلَ.

ب. الحال ، نحو: أقبل مسروراً أو محزوناً.

(1) ديوان الخنساء، 16.

(2) انظر الموقع الإلكتروني، www.almenhaj.net

ج. الاستقبال ، نحو قوله تعالى: ﴿ ذَلِكْ يَوْمٌ جَمْعٌ لَهُ النَّاسُ وَذَلِكَ يَوْمٌ مَّشْهُودٌ ﴾⁽¹⁾.

د. الاستمرارية ، كقوله تعالى: ﴿ عَطَاءٌ غَيْرٌ مَجْدُودٍ ﴾⁽²⁾.

هـ. الدلالة على الثبوت ، نحو: هو مقرون الحاجبين، مفتول الساعدين وهذا يوضح سبب الاكثار من استخدامها الذي وضح جميع الدلالات سابقة الذكر.

2- فعيل: وهذه الصيغة وردت للدلالة على المفعولية، وقد جاءت في الديوان عشر مرات كما في الجدول (44).

جدول رقم (44)

اسم المفعول من الفعل الثلاثي على وزن (فعليل) في ديوان الخنساء

عتيق	أسير	صليب	الوليد	الكسير	رهين
"مرتان"			"مرتان"		
حليق	قتيل				

فأسير بمعنى مأسور، وصليب بمعنى مصلوب تقول في قصيدة بعنوان (كم من منادٍ دعا)⁽³⁾:

وَمِنْ أَسِيرٍ بَلَا شُكْرٍ جَزَاكَ بِهِ بِسَاعِدَيْهِ كُلُّوْمٌ غَيْرٌ تَجْلِيْبُ

وتقول أيضاً⁽⁴⁾:

لَقَدْ قُصِمَتْ مِنْى قَنَاءٌ صَلِيْبَةٌ وَيُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ وَهُوَ صَلِيْبُ

وتجدر الإشارة هنا إلى أن صيغة (فعليل) التي بمعنى مفعول أبلغ من ناحية الدلالة على صيغة مفعول⁽⁵⁾.

(1) هود/103.

(2) هود/108.

(3) ديوان الخنساء، 14.

(4) السابق، 15.

(5) انظر: نتائج الفكر في النحو، ص237.

3- اسم المفعول من غير الثلاثي:

ويرد بعدة صيغ على النحو التالي:

أ. مُفَعَّل بضم الميم وفتح ما قبل الآخر مع التشديد وورد في الديوان خمس مرات كقولها: "مُعَمَّم مرتين، مهذَّب مرتين، مُجَلِّب".

تقول في قصيدة بعنوان : (فرع لفرع كريم)⁽¹⁾:

قَد كَانَ فَيَكُم أَبُو عَمْرٍ يَسْوِدُكُم نِعَمَ الْمُعَمَّمِ لِلدَّاعِينَ نَصَارُ

وتقول⁽²⁾:

لَقَدْ كَانَ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مُهَذَّبًا جَلِيلَ الْأَيْدِي لَا يُنْهَنَّهُ بِالزَّجْرِ

فالمُعَمَّم والمهذَّب أسماء مشتقة من الأفعال التي على وزن فُعِّل، يُفَعَّل المبني للمجهول.

ب. مُفْعَل: وورد في ثلاثة مواضع هي: "مُصَيِّبته، مُرْهَق، مُوسِر" وهذه الأسماء مشتقة من صيغة أَفْعَل يُفْعَل المبني للمجهول.

ج. مُفَاعَل: وورد في كلمة مُضَاعَفَة ، وهي مشتقة من صيغة فَوَعَلَ يُفَاعَل المبني للمجهول.

د. مُسْتَفْعَل: وورد في كلمتي : مستضاف، مستجار وهاتان مشتقتان من صيغة اسْتَفْعَلَ يُسْتَفْعَل المبني للمجهول.

هـ. مُفْتَعَل: وورد في مُقْتَضَب، مُحْتَضَر، مُضْطَلَع، مُشْتَهَر، مُعْتَبَر، مُقْتَبَلًا.

ويشتق من صيغة افْتَعَلَ يُفْتَعَل المبني للمجهول.

والملاحظ على اسم المفعول من غير الثلاثي وروده بقلّة في شعرها، ولعل ذلك يرجع إلى صيغة اسم المفعول ومجيئه من المبني للمجهول، لكن الخنساء لا تريد البناء للمجهول ؛ فكانت بكل ما أوتيت من طاقة أن تُعلم من حولها بأخويها وتظهرهم على الملأ كما أن اسم المفعول يدل على من وقع عليه الفعل، فذكرت من ذلك ما وقع من الصفات الحميدة على أخويها، لكنها أكثر من ما قام بفعله أخواها من بطولات وأعمال خير في جميع المجالات وهذا ما يقوم بإبرازه اسم الفاعل، لذلك فيما سبق لاحظنا إكثارها من اسم الفاعل واستخدامها اسم المفعول بقلّة.

(1) ديوان الخنساء، ص47.

(2) المرجع السابق، ص52.

ثالثاً: صيغة المبالغة:

والمبالغة اصطلاحاً: "أن يدعي المتكلم لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حداً مستبعداً أو مستحيلاً"⁽¹⁾.

وصيغة المبالغة جاءت على خمسة أوزان مشهورة هي⁽²⁾:

- 1- فَعَّال: كغَفَّار، تَوَّاب، غَلَّاب.
- 2- فَعُول: كشكور، أَكُول، صبور.
- 3- مِفْعَال: كمسماح، مَنَحَار، مقوال.
- 4- فَعِيل: كنصير، خبير، قدير.
- 5- فَعِل: كحذر، سَكِر.

وقد وردت صيغة المبالغة في ديوان الخنساء بجميع أبنيتها لكن بأشكال متفاوتة على النحو التالي:

1- فَعَّال:

أورد محي الدين الدرويش في كتابه إعراب القرآن وبيانه "وإن كان شيء من هذه الأشياء صنعة ومعاشاً يداومها صاحبها نسب على فَعَّال فيقال: لمن يبيع اللبن والتمر لبَّان وتَمَّار، ولمن يرمي بالنبل نَبَّال"⁽³⁾.

إن صيغة (فَعَّال) تدل على المداومة والاستمرار والتصاق الصيغة بصاحبها، وقد وردت هذه الصيغة في الديوان خمسين مرة كما في الجدول رقم (45).

جدول رقم (45)

صيغة (فَعَّال) في ديوان الخنساء

رَكَّابَا	خَطَّاب	فَرَّاج	حَمَّال	قَطَّاع	شَهَّاد	طَلَّابَا	هَيَّابَا
				"مرتان"	"مرتان"		
جَزَّاد	فَيَاض	ضَرَّار	نَصَّار	وَهَّاب	وَرَّاد	نَحَّار	عَقَّار

(1) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم الهاشمي، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العربية، (د. ط) بيروت، ص312.

(2) انظر: النحو المصنف، ص 663-664.

(3) إعراب القرآن الكريم وبيانه، محي الدين الدرويش، اليمامة للطباعة والنشر، دمشق، بيروت، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط4، 578/8.

		ثلاث	مرات			مرتان		
هَبَّاط	جَرَّار	فَكَاك	جَبَّار	نَيَّار	فَخَّار	فَوَّار	خَوَّار	
رَدَّاد	فَكَاك	هَصَّار	جَوَّاب	حَمَّال	بَسَّامَا	دَقَّاع	هَتَّاف	
رَجَّاف	رَسَّاف	وَجَّاف	هَطَّال	طَلَّاع	مَنَّاع	بَسَّال	سَعَّال	
	عَوَّار	مُزَّار			مرتان			

تقول في قصيدتها التي بعنوان : فرع لفرع كريم⁽¹⁾ والتي بلغت صيغة (فعَّال) بها تسع مرات:

حَمَّالُ أَلْوِيَّةٍ هَبَّاطُ أَوْدِيَّةٍ شَهَّادُ أُنْدِيَّةٍ لِلْجَيْشِ جَرَّارُ

ففي هذا البيت عمدت إلى استخدام صيغة فعَّال أربع مرات في قولها:

(حَمَّال، هَبَّاط، شَهَّاد، جَرَّار) لأنها أرادت أن توضح استمرارية الحدث لهذه الأفعال وشدة التصاق هذه الأعمال به ؛ فهو وكأن حمل الألوية أصبح من اختصاصه إثر تكراره لهذا العمل وهبوط الأودية كذلك وشهده الأندية أصبحت حرفة اتخذها له، وهذا إن دل يدل على شدة إعجابها بأفعال أخيها ؛ فهي تحاول بكل ما أوتيت من وسائل لغوية أن تُعبر عن صفات أخيها مع إلصاقها به، وتقول أيضاً⁽²⁾:

خَطَّابُ مَحْفَلَةٍ فَرَّاجُ مَظْلَمَةٍ إِنْ هَابَ مُعْضِلَةٌ سَنَى لَهَا بَابَا

فاستخدمت في هذا البيت صيغة (فعَّال) مرتين في قولها: (خَطَّاب، فَرَّاج) لتقول: إن صخراً خطيب قومه وسيدهم فالخطابة أصبحت حرفته من كثرة خطبه في المحافل والاجتماعات كما أنه مفرج لهموم الناس ولاستمراره في تفريج الهموم ومداومته عليها استحق لقب (فَرَّاج).

(1) ديوان الخنساء، 49.

(2) السابق، 8.

2- فَعِيل:

وقد تحدث أبو حيّان في هذه الصيغة قائلاً: "وأما فعيل المحول من فاعل للمبالغة فهو منقاس كثير جداً خارج عن الحصر كعليم وسميع وقدير وخبير وحفيظ في ألفاظ لا تحصى"⁽¹⁾ وقد وردت هذه الصيغة في ديوان الخنساء ستِ وثمانين مرة كما في الجدول رقم (46).

جدول رقم (46)

صيغة (فَعِيل) المحول من فاعل للمبالغة في ديوان الخنساء

يتيم "مرتان"	شديد	عتيق	أسير	جديب	خطيب	كئيب	صليب
وليد "مرتان"	أصيل	الكسير	العظيم "أربع مرات"	عتيق	سريع	فنيق	حسيب
لييب	الجرىء	الجميل "ثلاث مرات"	طويل "ثلاث مرات"	رفيع	عميدا	الحريدا	جدير
مليكنّا	الشريد	كثير	الفريد	حميد "خمس مرات"	جليد "ثلاث مرات"	كريمهم "خمس مرات"	رهين
عديد	هديل	غزيرة	زئيرة	جليل	كبير	هجير	النجيع
الجزيل	صريع	مهبط	رخيص	رقيق	صفيح	سريع	شريف
عفيف	خريف	حليق	شقيق	صديق "مرتان"	عقيق	طريق	مضيق "مرتان"
الفنيق	نعيق	سقيم	منيع	ضئيل	ظليل	شليل	قتيل

من الملاحظ كثرة استخدام هذه الصيغة في الديوان ، وذلك للسبب نفسه الذي ذكره أبو حيّان حيث إن هذه الصيغة لا حصر لها، ولعل أيضاً لصوت الياء التي تتمتع به هذه الصيغة أثر في إكثارها منها حيث امتداد النفس بحرف الياء الذي يعمل على إطالة الزمن في نطقها للكلمة مما

(1) البحر المحيط في التفسير، لأبي حيان الأندلسي الغرناطي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط) بيروت، لبنان، 69/3.

يؤدي بها إلى إشباع رغبتها في التلذذ عند ذكرها هذه الصفات لأخيها، تقول في قصيدتها التي بعنوان : (تأزر بالمجد)⁽¹⁾:

طَوِيلَ النَّجَادِ رَفِيعَ الْعِمَادِ سَادَ عَشْرَ يَرْتَهُ أَمْرَدِ

فطويل ورفيع على وزن (فعليل) وهما لفاظان يدلان على الثبوت ، وعدم الانفكاك ، وأنت بهما على صيغة فعيل للمبالغة ؛ فهي لم تكن ترى شبيهاً لأخيها في كل الصفات الحميدة المحببة لدى الإنسان.

وتقول في موضع آخر ⁽²⁾:

جَلِيدٍ كَانَ خَيْرَ بَنِي سُلَيْمٍ كَرِيمِهِمُ الْمَسْـوَدِ وَالْمَسْـوَدِ

وهنا نلاحظ تكريرها لكل من (جلید) و (كریم) في الديوان ووردت كلمة (جلید) ثلاث مرات بينما تكررت لفظة (كریم) ست مرات والتكرير كان في جميع المواضع بصيغة (فعليل) وهذا نابع من أن العرب كانت تمتدح بكثرة صفة الكرم ، وكانوا يضربون الأمثال في من يروه كريماً وكذلك الأمر في قولها : (جلید) أي يتحمل المشقات والمتاعب وتكريرها لكل من (عظیم، حمید) فالتكرير لمثل هذه الألفاظ مع مجيئها على صيغة (فعليل) ترسم في هذه الصفات أخاها في الأفق الذي لا ينتهي، فبهذا يظهر أخوها في صورة ملائكية تتعالى عن الصفات البشرية.

3- فَعُول:

وقد وردت هذه الصيغة في ديوانها ثلاث عشرة مرة ؛ أي بشكل قليل ، ولعل هذا نابع من استغنائها عن هذه الصيغة بصيغ أخرى تؤدي المعنى المطلوب لديها ، وقد وردت هذه الصيغة كما في الجدول رقم (47).

جدول رقم (47)

صيغة (فعلول) في ديوان الخنساء

كَلُوم	دَمُول	السَّهْودَا	فَقُودَا	مَجُود	وَقُود	هَبُول
قبول	سجول	همول	همول	صؤول	السَّعُول	

(1) ديوان الخنساء، 30.

(2) ديوان الخنساء، 38.

تقول في قصيدتها بعنوان : (نعم أخو الشتوة)⁽¹⁾:

يا عينُ جُودي بالدموعِ السَّجول وابكي على صخرٍ بدَمعِ هَمول

فهنا استخدمت صيغة (فعول) في هذا البيت مرتين في قولها (السَّجول) وهنا أنت وصف للدموع غير المتوقفة حتى أصبحت تملأ الدلاء.

وقولها: (هَمول) أيضاً وتعني بها الفيض والسيولة⁽²⁾.

4- مِفْعَال:

وهذه الصيغة منقولة من الآلة ك مِفْتاح، مِشار، ثم أصبحت للمبالغة فتقولون (مِعطاء) وكأنه صار آلة للعطاء⁽³⁾، وقد وردت هذه الصيغة في ديوان الخنساء عشرين مرة كما في الجدول رقم (48).

جدول رقم (48)

صيغة (مِفْعَال) في ديوان الخنساء

مقدام	مهصار	مفتار	مدرار	مكباب	مجذام
"مرتان"			"مرتان"		
مغزار	مغوار	ميسار	مهمار	ملجاء	مسعار
مهرار	مِفْضال	مقتار	محيار	مقدار	مدرار

تقول في قصيدتها التي بعنوان : فرع لفرع كريم⁽⁴⁾:

ولا تراه وما في البيت يأكله لكنّه بارزٌ بالصحنِ مهمارٌ
ومُطعمُ القومِ شحماً عندَ مسغبهم وفي الجُدوبِ كريمُ الجَدِّ ميسارٌ

فأنتت بكل من (مهمار، ميسار) على وزن (مِفْعَال) ذلك الوزن الذي يدل على المبالغة في الكرم والجود ؛ فهو وإن كان في أمس الحاجة إلى الطعام إلا أنه يؤثر غيره على نفسه، فأنتت بهذا

(1) السابق، 113.

(2) لسان العرب، مادة (همل).

(3) الموقع الإلكتروني، www.alsaadnews.com

(4) ديوان الخنساء، 49.

المعنى مع استخدامها صيغة (مفعال) التي تدل على استمرارية الفعل حتى أصبح كأنه آلة تُستخدم لهذا الفعل لتسمو بأخيها إلى عنان السماء.

وفي موضع آخر تقول⁽¹⁾:

حَامِي الْحَقِيقَةِ بِسَّالُ الْوَدِيقَةِ مِعْتَاقُ الْوَسْـيْقَةِ جَأْدٌ غَيْرُ ثَنِيَانٍ

وهنا أيضاً استعارت صيغة (مفعال) في قولها: (معتاق) لتبرز صفة الكثرة والمبالغة في الصفة.

5- فَعْلٌ:

وهذه الصيغة وردت في الديوان حوالي تسع مرات، كما في الجدول رقم (49).

جدول رقم (49)

صيغة (فعل) في ديوان الخنساء

وَرِعَ	فَكَهَ	حَذَرَ "ثلاث مرات"	شَرَسَ	ظَفِرَ	كَدِرَ	شَكِسَ
--------	--------	--------------------------	--------	--------	--------	--------

تقول⁽²⁾:

ظَفِرَ بِالْأُمُورِ جَأْدٌ نَجِيبٌ إِذَا مَا سَمَا لَحَزِبُ أَبَا

فهنا تصف صخراً بأن الفوز دائماً حليفه في كل الأمور، فاستعارت صيغة (فعل) لما بينه وبين الفوز من علاقة وطيدة.

وتقول في موضع آخر⁽³⁾:

فَكِهَ عَلَى خَيْرِ الْغِذَاءِ إِذَا غَدَتْ شَهْبَاءُ تَقْطَعُ بِالْيِ الْأَطْنَابِ

(1) السابق، 136.

(2) السابق، 27.

(3) السابق، 11.

فأرادت هنا أن تصف حسن ضيافته وخلقه الرفيع فهو يستقبل الضيوف في السنين المجدية ليكرمهم بكل ما عنده من غذاء بنفسية راضية منبسطة تغمرها الفرحة فاخترت صيغة (فَعِل) الذي يستشعر المتذوق لها رغم دلالتها على المبالغة والزيادة بأنها تدل على الخفة لهذا المعنى، ولعل هذه الصيغة تناسب كل المناسبة حالة الابتهاج والسرور الذي كان عليها.

المشتقات في ديوان فدوى طوقان :

فدوى طوقان لم تكن أوفر حظاً من الخنساء، فكلتاها عاشتا القهر والعذاب والألم؛ لذلك وجدنا فيما سبق أوجه تلاقي بينهما في كثير من المواضع. وسنعرض فيما يأتي لنماذج من شعر فدوى طوقان مع موازنتها بما قلناه في شعر الخنساء، ومما يجدر ذكره أنني اقتصرت على جزء من الديوان، هذا الجزء مساوٍ لديوان الخنساء، وذلك لكثرة المشتقات في هذا الجزء خاصة ما كان على وزن (فاعِل) و(فعليل).

أولاً: اسم الفاعل:

وفيما يلي أبنية اسم الفاعل الواردة في ديوان فدوى طوقان:

أ- ما كان على وزن (فاعل) وقد ورد حوالي ثلاثمئة وأربعة مواضع موزعة على الصور التالية:

1- المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعَل) وقد ورد حوالي اثنين وأربعين مرة كما في الجدول رقم (50).

جدول رقم (50)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعَل) في ديوان فدوى طوقان

ساعياً	النائية	كاسح	شاخصة	الخاشع "مرتان"	القاهرة	واقع "ثلاث مرات"	ضارع "مرتان"
الراعشات "مرتان"	قاهرة	الطاغية	راحلين	الغاشية	الساخر	هازئة	فارح
ساحر "ثلاث مرات"	دافعة	الجامحات	لاهثات	الفاجع	غارقاً	الباقية	الصاعقة
خاشع	لاعجات	باقٍ	الزاحر	ضارعاً	الهائنين	ساعداً	الدافئات
زاحرة	راعفات	ذاهل					

تقول في قصيدتها التي بعنوان: خريف ومساء⁽¹⁾:

وَي! كَأَنِّي أَلْمَحُ الدُّودَ قَدْ غَشَّى رَفَاقِي سَاعِيًا فَوْقَ حُطَامٍ كَانَ يَوْمًا بَعْضَ ذَاتِي

هنا شدة تعمق الشاعرة في المشهد دعاها لاستخدام اسم الفاعل (ساعياً) الذي يدل على تكرير الذهاب والإياب مرة بعد مرة، الأمر الذي يفتح المجال لتقريب الصورة بوضوح في الذهن، فهي تتحدث وكأنها ترى مشهداً حقيقياً بألم عينها مما أدت بها هذه الصورة إلى تشعيرية هزت كامل جسدها التي لوحظت من خلال استخدامها لاسم الفعل (وي). تقول في موضع آخر⁽²⁾:

تَأَمَّلْتُ فِي السُّنْبُلِ الْوَادِعِ يَمْوُجُ فِي الْحَقْلِ زَكِيًّا نَمَاهُ
تَكَادُ فِي سُكُونِهَا الْخَاشِعِ تَسْمَعُ فِي السُّنْبُلِ نَبْضَ الْحَيَاةِ

وهنا أيضاً عادت إلى التأمل والخيال موظفة في ذلك اسم الفاعل (خاشع) الذي أتى صفة للسكون، كما أنه أتى معروفاً لثبوت هذه الصفة وكأن الخشوع أصبح صفة لازمة ومعروفة للسكون.

2- (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) وقد ورد في الديوان تسع وتسعين مرة كما في الجدول رقم (51).

جدول رقم (51)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) في ديوان فدوى طوقان

قاسٍ "خمس مرات"	خالدة "مرتان"	العالية	الحانية	تائه "أربع مرات"	الخالبة	الغارية	حانية "مرتان"
الزاهية	اللاهية	راقصة	الفائزة مرتان	خاطري	الشاعر "إحدى عشرة مرة"	الصارخات	الغامرة
الزاهي	غامرٍ	الحاصد	قاسية	الشارد	جائع	عامر	تائهة "ثلاث مرات"
الحالم	الباسم	السامي	العابرة	تأنهون	الكافرة	دام	الثائرة

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 12.

(2) السابق، 24.

"ثلاث مرات"						"مرتان"	"مرتان"
العائرة	الغائرة	تائهاً	عابر	الحاضر	الغادر	ثائرة	شاردة
الخابي	الهارب	الذائب	ناظري	الجائعة	جارفة	العابرين	خاطري
ماثل	مائجات	ثائر	راصداً	القاسية	الباردة	صارخة	الغامرة
ساكن	قائماً	نادباً	ساكباً	السامر	العابرين "مرتان"	الناظرين	شادٍ
خائر	الكامن	جارفة	راقصة	النافرة	هادرة	الثابتة	الشاردات

وقد ورد من المتعدي اثني عشر اسماً على النحو التالي:

(خالدة مكررة مرتين، الحاصد، عابر، جارفة، العابرين مكررة أربع مرات، مائل، راصداً) أما باقي الأسماء فأتت لازمة ، وهنا نلاحظ أن اللازم تفوق على المتعدي لعل هذا التفوق نابع من كون اللازم يدل على سجية وطبيعة ، نحو: شُرْف، نَهم أو دل على شيء عارض نحو: مَرَض، يئس⁽¹⁾.

تقول في قصيدتها بعنوان: خريف ومساء⁽²⁾:

آه يَا مَوْتُ تَرَى مَا أَنْتَ قَاسٍ أَمْ حَنُون

وتقول في موضع آخر:⁽³⁾

هناك فوقَ الرِّبوةِ العَالِيَةِ هُناكَ في الأصائلِ السَّاجِيَةِ

(فالقسوة والعلو) يدلان على طبيعة وسجية، ولعل شخصية فدوى طوقان الرقيقة الهادئة ساهمت في الإكثار من اللازم الدال على سجية وطبيعة.

3- (فَعَلَ) (يَفْعَل).

وقد ورد في الديوان حوالي أربع وسبعين مرة كما في الجدول رقم (52).

(1) انظر الموقع الإلكتروني: www.forums.moheet.com

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 11.

(3) السابق، 14.

جدول رقم (52)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعَلُ) في ديوان فدوى طوقان

عائناً	حائراً	هاجس	الهائم	طائر	عاطفة	هاتفات
"سبع مرات"			"ست مرات"	"تسع مرات"	"أربع مرات"	"ثلاث مرات"
الظامي	الطامي	خافقاً	الباكية	الماضي	الكاسر	غامض
"أربع مرات"				"ثلاث مرات"		
هاتف	بالك	خافياً	الغارب	خامد	الحارقة	الدافقة
				"مرتان"		
السائر	خافقاً	الجانية	الدامية	الضائع	ضارية	البائدة
		"مرتان"	"مرتان"			
الهامدة	الخافية	ثاوية	العابسات	الظالمين	ذائع	صامتاً
الهامدين	باكياً	عاصفاً	واجمة	الواهن		

والأسماء المشتقة من اللازم في هذه الصيغة بلغت تسعة وأربعين مرة وهي: (حائراً، هاجس، الهائم، عاطفة، هاتفات، الظامي، الطامي، خافقاً، الباكية، الماضي، غامض، هاتف، بالك، الغارب، خافقاً، الجانية، الدامية، الضائع، ضارية، البائدة، الهامدة، ثاوية، العابسات، صامتاً، باكياً، عاصفاً، واجمة، الواهن) أما الأسماء المشتقة من المتعدي فقد بلغت إحدى عشرة مرة وهي: (عائناً، طائر، غامضة، الكاسر، خافياً، خامد، الحارقة، الدافقة، السائر، ذائع، الهامدين).

4- (فَعَلَ) (يَفْعَلُ).

ووردت في الديوان حوالي أربع وثلاثين مرة كما في الجدول رقم (53).

جدول رقم (53)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعَلُ) في ديوان فدوى طوقان

اللاهبة	الواغلة	طافرة	الساعرة	الراحمات	الفاغمة	الراحمين
"مرتان"						
بأس	القادرة	الحالمين	لا هف	عارم		سادرة
"مرتان"	"أربع مرات"	"مرتان"	"مرتان"	"مرتان"		"مرتان"

هازنة	شاحب	الحالكات	العاشقة	غارقاً	والهة	
العائبين	الآفلين	الهانية	الغاضب	الساهرة	ظافرة	الناخر
الناعم	الراعشات	الصاحب				

5- (فَعْلَ) (يَفْعُلُ) ووردت هذه الصيغة إحدى عشرة مرة كما في الجدول رقم (54).

جدول رقم (54)

اسم الفاعل المشتق من (فَعْلَ) (يَفْعُلُ) في ديوان فدوى طوقان

غامضة	الخالد	الغابر	الناصر	السامر	الغامرة	الطاهرة	الثابتة
"ثلاث	"مرتان"						
مرات"							

والأسماء المشتقة من اللازم في هذه الصيغة (غامضة، الناصر، الطاهرة، الثابتة) والمشتقة من المتعدي (الخالد، الغابر، السامر، الغامرة).

ب- اسم الفاعل المشتق من الثلاثي المزيد ، وقد ورد حوالي مائة وست مرات موزع على النحو التالي:

1- ما جاء على صيغة (مُفْعِل) وقد ورد هذا البناء سبع وثلاثين مرة كما في الجدول رقم (55).

جدول رقم (55)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُفْعِل) في ديوان فدوى طوقان

مُبدع	مُلْهِمة	المُعْجِب	المُطْرِب	مُجْدِب	المُلْهِبات	مُنْشِدَا
"مرتان"						
مُوحِشِي	مُشْفِقَة	مُذِل	مُثِيرَة	مُعْجِز	مُعْضِيَة	مُشْعَا
مُذِيب	المُحْبِين	المُقِيل	مُطْبِقَة	مُرْسِلَة	مُلْغِز	مُصْعِدَا
المُعْزِد	مُجْرِمَات	المُزْهِر	مُشْرِق	مُسْكِر	المُهِين	مُوحِش
مُحِب	مُرِيب	مُنْكَرَا	المُلم	مُظْلِم	المُرْصِد	المُضِيئة
مُظْلِم	مُجْرِمِين	المُفْقِر				

وفي هذه الصيغة ما جاء من اللازم ما يلي: (مُجِدِب، المُلْهِبَات، مُذَل، مُشْعَا، المُقْبِل، مُلْغِزَا، مُصْعِدَا، المُعَرِّد، مُجْرِمَات، المُزْهِر، مُشْرِق، مُوحِش، المُلِم، مُظْلِم، المُضْنِيَّة، مُجْرِمِينَ).

أما من المتعدي فقد جاء كما يلي: (المُعْجِب، مُبْدِع، مُلْهِمَة، المُطْرِب، مُنْشِدَا، مُعْجِز، مغْضِيَّة، مُذِيب، المُحْبِينَ، مُطْبِقَة، مُرْسِلَة، مُسْكِر، المُهِين، مُحِب، مُرِيب، مُنْكَرَا، المُرْصِد)

تقول في قصيدتها بعنوان : ليلٌ وقلب

فهذا الخريفُ تدبُّ خطاهُ ليعصفَ بالزهرِ المُعْجِب

فقولها (المُعْجِب) من (أعجب) وهنا أتى وصفاً للزهر، وتقول أيضاً:

تخافُ تزايلُك المُلْهِبَات وتخمِدُ أشواقك الطاغية

2- ما جاء على صيغة (مُفْعَل) :

وورد في ثلاثة مواضع هما (مُدَمَّر، المُعَرِّد، مُحْطَمًا).

3- (مُتَفَعَّل) ووردت في الديوان حوالي ثماني مرات كما في الجدول رقم (56).

جدول رقم (56)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُتَفَعَّل) في ديوان فدوى طوقان

مُتَوَحِّدَا	مُتَدَاغِع	مُتَحْرِق	مُتَعَطِّشًا	مُتَحَسَّر	مُتَرَفَّع	مُتَمَنِّع	مُتَنَعِّمِينَ
--------------	------------	-----------	--------------	------------	------------	------------	----------------

4- (مُفْتَعَّل) ووردت في الديوان حوالي اثنين وعشرين مرة كما في الجدول رقم (57).

جدول رقم (57)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُفْتَعَّل) في ديوان فدوى طوقان

المُضْطَرِب	مُخْتَلِفَات	مُفْتَحِم	مُرْتَقِب	المُخْتَبِي	مُرْتَبِم	مُكْتَنِف
المُسْتَعِر	مُرْتَعِش	مُكْتَنِم	مُحْتَكِم	مُحْتَدِم	المُعْتَصِم	المُفْتَحِم
المُلتَبِم	المُحْتَكِم	المُسْتَعِر	المُرْتَعِد	المُعْتَدِي	المُحْتَشِدَة	مُتَقَد

5- (مُنْفَعِل) ووردت في الديوان عشر مرات كما في الجدول رقم (58).

جدول رقم (58)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُنْفَعِل) في ديوان فدوى طوقان

مُنْجَذِباً	مُنْتَظِر	مُنْبِثِق	مُنْتَحِر	مُنْخَذِل
مُنْطَلِق	مُنْدَفِع	مُنْهَدِم	مُنْتَقِم	مُنْسَدِل

6- (مُسْتَفْعِل) ووردت حوالي ست عشرة مرة كما في الجدول رقم (59).

جدول رقم (59)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُسْتَفْعِل) في ديوان فدوى طوقان

مُسْتَحْقِرَا	المُسْتَطِير	المُسْتَجِير	مُسْتَبِهِم	مُسْتَكْبِرَا
مُسْتَقْرَا	مُسْتَقْتِل	المُسْتَحِيل	مُسْتَعْرِق	المُسْتَرِيب
مُسْتَطِير	مُسْتَنَجِد	المُسْتَوْفَز	مُسْتَحْكِمَا	المُسْتَدِ

7- أما وزن (مُفَاعِل) فلم يتم إيرادها في الديوان.

8- وورد اسم الفاعل من الرباعي المجرد الذي على وزن (مُتَفَعِّل) كلمة واحدة هي (المُتَرْجِرْج).

ومن الملاحظ أن فدوى طوقان تفوقت بكثير على الخنساء في استخدامها اسم الفاعل لعرض أحداثها وإبراز صورها ومعانيها، ولعل هذا نابع من أن الخنساء كانت تتحى منحى واحد وغرض واحد وهو الرثاء ؛ فالكمية المستخدمة لاسم الفاعل عندها أكفئها، لأن تعرض الصور والأحداث لهذا الغرض بينما فدوى طوقان تعددت الأغراض الشعرية عندها مما دعاها لاستخدام اسم الفاعل بهذه الكمية.

ثانياً: اسم المفعول

لم يكن استخدام فدوى طوقان لاسم المفعول بالمقدار الذي استخدمت فيه اسم الفاعل، وهذا ما لوحظ عند الخنساء، فقد ورد اسم المفعول عند فدوى طوقان على النحو التالي:

أ- ما جاء من الثلاثي على وزن (مفعول).

فقد ورد حوالي خمسين مرة كما في الجدول رقم (60).

جدول رقم (60)

اسم المفعول من الفعل الثلاثي الذي على صيغة (مفعول) في ديوان فدوى طوقان

مشبوباً ثلاث مرات	مسحور	مأخوذة "مرتان"	مذعورة	مرعوبة	المحموم "مرتان"	مكدودين
مخبولة	المعوز	محمومة	مجهول "أربع مرات"	محروم	مقرورة	المكبوت
المفجوعة	المحروم "مرتان"	مجنونة "ثلاث مرات"	محرورة	مصدومة	المفتون	المكبوت
مسحور	مظلوم	مخنوق	مجروح	ملهوفة	المنغوم	مأخوذة "مرتان"
منظور	المسدول	المعبود	المنشود	موصول	المطلول	
محلول	مكبوتة	محمومة	مخلوق	مخبوءة	الممدود	

تقول في قصيدتها التي بعنوان (مع المروج)⁽¹⁾:

عَادَتْ إِلَيْكَ وَلَا رَفِيقَ عَلَى الدُّرُوبِ سَوَى رُوَاهَا
كَالْأَمْسِ كَالْغَدِ ثُرَّةَ الْأَشْوَاقِ مَشْبُوباً هَوَاهَا

فكلمة (مشبوباً) من (شبّ) وأنت هنا بمعنى متوقد ومشتعل⁽²⁾، وهنا كلمة مشبوباً توحى بشدة التوقد والاشتعال.

وتقول في موضع آخر⁽³⁾:

رَأَتْ رَغِيفاً جَبَانَهُ دُمُوعُ دُمُوعُ مَكْدُودِينَ مُسْتَضْعَفِينَ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 7.

(2) لسان العرب، مادة (شبيب).

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، 25.

ومكدودين هنا من (كدّ) بمعنى (تعبّ) وأتت من هذا اللفظ باسم المفعول ليوجي بعمق التعب وشدته، ولعل اسم المفعول هنا دل على المعنى، الحال، الاستقبال، والاستمرار والثبوت كما رأينا عند الخنساء.

ب- (فعيل) وهنا وردت بمعنى (مفعول) وقد جاءت في الديوان اثنين وثلاثين مرة كما في الجدول رقم (61).

جدول رقم (61)

اسم المفعول الذي على وزن (فعيل) في ديوان فدوى طوقان

صديق	حبيب	الذفيق	طليق	دفين	أليف	سليب
الكظيم	رهين "مرتان"	ذبيح "ثلاث مرات"	اللهيف "مرتان"	أسير	العميد	الأثير
الأسير	الحريق	العتيق	الفقيد	حبيس "مرتان"	نشيد	الكسير
ذليل "مرتان"	الدفين	سليب "مرتان"	جريحاً			

فصديق بمعنى مصدوع ؛ أي مشقوق إلى نصفين وحبيب بمعنى محبوب، وذفيق بمعنى مدفوق.

نقول في قصيدتها بعنوان: أوهام في الزيتون⁽¹⁾:

أَكَادُ بِالْوَهْمِ أَرَاهُ مَعِي يَغْمُرُ قَلْبِي بِالْحَنَانِ الدَّفِيقِ
يَمْضِي بِهِ نَحْوَ سَمَاءِ الْهَوَى عَلَى جَنَاحٍ مِنْ شُعَاعِ طَلِيقِ

فهنا عبرت بصيغة (فعيل) عن صيغة مفعول للمبالغة والكثرة في شدة دفق الحنان وشدة إطلاق الشعاع.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 20.

ج- اسم المفعول من غير الثلاثي وظهر في الديوان على النحو التالي:

1. صيغة (مُفْعَل) وورد في ديوان فدوى عشر مرات، كما في قولها : (مُجَنَّحَة، مُحِيرَة، مُوزَّعَة، مُلْفَعَة، مُعَذِّبَة، مُصَدَّعَة، مُخَلَّد، المُشَرَّد، مُضْمَخَة، المُلوَّن، المُعوَّل، مُمَزَّق) تقول في قصيدتها التي بعنوان (نداء الأرض)⁽¹⁾:

وَمَرَّتْ عَلَى وَجْهِهِ وَهُوَ يَحْلُمُ نَسْمَةً مُضْمَخَةً بِشَدَى الْبُرْتُقَالِ تُعْطِرُ حُلْمَهُ

وتقول في موضع آخر⁽²⁾:

وَالْأَصِيلُ الْمُلَوَّنُ الْخُلُوْ يُطْوِينَا حَبِيبَيْنِ نَاسِجِيْ آمَالِ

ومن الملاحظ أن اسم المفعول في الموضعين وردا أوصافاً للتعبير عن ماهية ومعنى مخصص تريده الشاعرة.

والتخصيص باستخدام اسم المفعول لوحظ عند الخنساء أيضاً حينما أوردت اسم المفعول في الموضع الأول مضافاً إليه ، وفي الموضع الثاني خبر لكان في قولها⁽³⁾:

قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمْرٍو يَسْوِدُكُمْ نَعِمَ الْمُعَمَّمُ لِلدَّاعِينَ نَصَارِ
وقولها: ⁽⁴⁾

لَقَدْ كَانَ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مُهَذَّبًا جَلِيلَ الْأَيَادِي لَا يُنْهَنَاهُ بِالزَّجْرِ

2. (مُفْعَل) وورد في الديوان حوالي ثماني عشرة مرة كما في قولها: (مُذَاب، المُبْهَمَة، مُبْهَم، المُعَدَم، مُتَرْف، المُبْهَمَات، مُبْهَم، مُثْقَل، المُحْرَق، مُفْعَمَات، مُهْمَلَا، مُلْهَم، مُبْهَم، مُرْهَق، مُتْرَعَا، المُتْرَفِينَ، المُتْرَعَة، المُتَاح).

3. صيغة (مُفَاعَل) لم ألاحظ ورودها في أي موضع من الديوان.

4. (مُسْتَفْعَل) ووردت في ثمانية مواضع ، هي: (مُسْتَبْهَم، مُسْتَضْعَفِينَ، مُسْتَبْهَم، المُسْتَطَار، مُسْتَبَاحَا، المُسْتَبَاح مرتين).

(1) السابق، 122.

(2) السابق، 143.

(3) ديوان الخنساء، 47.

(4) السابق، 52.

5. (مُفْتَعَل) وقد وردت في ستة مواضع هي: (مُرْتَمَى، مُتْرَعاً، مُتَّهَم، مُتَّكأ، المُفْتَقَد، مُشْتَاق، مُشْتَاقَة).

6. (مُنْفَعَل) ووردت في قولها: (المُنْتَهَى).

ثالثاً: صيغة المبالغة:

كنا قد أسلفنا إن الخنساء قد استخدمت صيغ المبالغة بجميع أبنيتها بأشكال متفاوتة، لكن فدوى طوقان لم تستخدم جميع الصيغ ، ولم يكن الاستخدام بالقدر التي استخدمته الخنساء إلا في صيغة (فَعِيل)، فكانت صيغة المبالغة في ديوانها على النحو التالي:

1- صيغة (فَعَال) وقد وردت في ديوانها ثلاث عشرة مرة كما في الجدول رقم (62).

جدول رقم (62)

صيغة(فَعَال) في ديوان فدوى طوقان

صَحَابَة	دَقَاق	تَيَّار	طَفَّاقَة	خَلَابَة	رَفَّاقا
	"مرتان"				"ثلاث مرات"
	ضَحَاكَتَيْنِ	خَتَام	غَلَّاب	وَقَّاد	خَلَّاق

تقول في قصيدتها بعنوان : أشواق حائرة⁽¹⁾:

مَاذَا أَحْسُّ هُنَا بِأَعْمَاقِي يَزْتَجُّ أَهْـوَائي وَأَشْـوَاقِي
بِي أَلْفُ إِحْسَاسٍ يُحَرِّقُنِي مُتَدَفِّعُ التَّيَّارِ دَفَّاقِي

فمن الملاحظ أن الشاعرة تتناوبها المشاعر الأليمة المتلاحقة المزاحمة لبعضها البعض، هذا التتابع في الشعور يدل على استمراريته وديمومته مدة طويلة حيث بداخلها ألف إحساس يحرقها، لذلك لم تجد صيغة أكثر دقة من صيغة (فَعَال) في قولها: (دَقَّاق) التي تدل على الاستمرار والتصاق الصفة بصاحبها مع الدلالة على المبالغة والكثرة في الحدث.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 31.

2- (فعل) وقد وردت في الديوان مائة واثنى عشرة مرة، كما في الجدول رقم (63).

جدول رقم (63)

صيغة (فعل) في ديوان فدوى طوقان

شفيفاً	رهيف	السحيق	العميق	الطلق	البعيد سبع	الرقيق
"مرتان"	قريب	"أربع مرات"	"ثمانى مرات"	بخيل	فقير	بعيد
"مرتان"	"خمس مرات"	"أربع مرات"	"تسع مرات"		مرتان	"أربع مرات"
عنيف	الرقيق	دقيق	جسيم	كبير	حزين	الرحيب
				"أربع مرات"		
خضيب	الحزين	طويلاً	قليلاً	الحزين	سعيد	الشريد
"مرتان"		"ثلاث مرات"			ثلاث مرات	مرتان
حريق	ضعيف	العنيف	ثقل	رهيب	الحبيب	المرير
				"خمس مرات"	"ثلاث مرات"	
صقيع	دبيب	رقيق	صغير	كثيف	هزيع	قصير
			"مرتان"			
خطير	ضعيف	جحيم	سليب	كليم	صريع	

ولعل استخدام فدوى طوقان لصيغة (فعل) بكثرة ناتج عن ذلك السبب الذي ذكرناه من قبل وهو أن صيغة (فعل) خارجة عن الحصر وألفاظها لا تُحصى.

نقول في قصيدتها بعنوان : ليلٌ وقلب⁽¹⁾:

وَتُظْلَمُ يَا قَلْبُ حَتَّى كَأَنَّكَ لَيْلٌ بِصَدْرِي الْكَظِيمِ اعْتَكَرَ

فاستخدمت صيغة (فعل) في قولها (الكظيم) لتدل على المبالغة والزيادة ، وهنا أتت بالصيغة معرفة بـ (ال) التعريف لتؤكد على الثبوت وكأن صدرها أصبح متعارف عليه بأنه كظيم.

(1) السابق، 36.

3- (فَعُول) ووردت هذه الصيغة عند فدوى طوقان حوالي ثماني وعشرين مرة كما في الجدول رقم (64).

جدول رقم (64)
صيغة (فَعُول) في ديوان فدوى طوقان

الحنون "ثلاث مرات"	الخفوق	عَرُوس	جَمُوح "ثلاث مرات"	مَخُوف	لَجُوج	ولوع "ثلاث مرات"
دَفُوق	الوقود "مرتان"	عَصُوف	خَلُوب "مرتان"	طُهور	السبوح	طُروب "مرتان"
الدَّوُوب	خدوع	عصوفاً	لَعُوب			

4- أما صيغة (مِفْعَال) فلم يتم إيجاد أي لفظ من هذه الصيغة في هذا الجزء من الديوان.

5- وصيغة (فَعِل) لم ترد إلا في كلمة واحدة هي: (كَلِم).

الموازنة بين الشاعرتين:

وأوجه التلاقي بين الشاعرتين كما يلي:

- 1- لم يكن للمصدر الحظ الوافر في ديوان الشاعرتين كما ظهر الفعل عندهما.
- 2- المصدر الدال على صوت والذي على وزن (فَعِيل) أو (فَعَال) لم يظهر عند الخنساء إلا في في ثلاثة مواضع ، ولم يتواجد في ديوان فدوى طوقان أبداً؛ رغم المعاناة التي عاشتها الشاعرتين. ولعل ذلك مرجعه إلى الحالة النفسية والجسمية الحزينة والضعيفة، كما أن استخدام المصادر المتضمنة معنى الحزن أغنت عن استخدامهما للمصادر الدالة على صوت.
- 3- المتأمل مصادر الشاعرتين يلاحظ شخصية كل شاعرة بارزة بروزاً كبيراً في مصادرها، ويرجع ذلك كما وضع تمام حسان إلى أن دلالة المصدر على الحدث دلالة مطابقة لا تضمن.
- كلتا الشاعرتين استخدمت اسم الفاعل بشكل واضح أكثر من اسم المفعول؛ وذلك مرده كما وضع ابن يعيش إلى أن اسم الفاعل يعمل عمل الفعل في اللفظ والمعنى
- 4- كلتا الشاعرتين أكثر من صيغة (فَعِيل) إحدى صيغ المبالغة؛ وهذا يرجع إلى طبيعة هذه الصيغة، حيث لا حصر للألفاظ التي تأتي على وزنها.

واتضح الاختلاف بينهما فيما يلي:

- 1- تفوقت فدوى طوقان على الخنساء باستخدام اسم الفاعل لعرض أحداثها وإبراز صورها؛ ولعل هذا نابع من أن الخنساء كانت تتحى منحىً واحداً وغرضاً واحداً وهو الرثاء فالكمية المستخدمة لاسم الفاعل أكفئها لأن تعرض الصور والأحداث لهذا الغرض، بينما تعددت الأغراض الشعرية عند فدوى طوقان مما دعاها لاستخدام اسم الفاعل بهذه الكمية.
- 2- استخدمت الخنساء صيغة المبالغة بجميع أبنيتها بأشكال متفاوتة، بينما لم تستخدم فدوى جميع الصيغ، ولم يكن استخدامها بالقدر التي استخدمته الخنساء .

الفصل الثالث

البناء النحوي ماهيته واهتماماته

المبحث الأول: الجملة وأنواعها

- الجملة الاسمية في ديوان الخنساء.
- الجملة الاسمية في ديوان فدوى طوقان.
- الجملة الفعلية في ديوان الخنساء.
- الجملة الفعلية في ديوان فدوى طوقان.
- الموازنة بينهما.

المبحث الثاني: التقديم والتأخير.

- التقديم والتأخير في شعر الخنساء.
- التقديم والتأخير في شعر فدوى طوقان.
- الموازنة بينهما.

الفصل الثالث

البناء النحوي ماهيته واهتماماته

لقد بينا فيما سبق ماهية البناء الصرفي واهتماماته التي تجعل من الصيغة المفردة محوراً لدراساتها.

أما إذا انتقلنا إلى البناء النحوي فنرى إنه: "يختص بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية مثل نظام الجملة "ضرب موسى عيسى" التي تفيد عن طريق وضع الكلمات في نظام معين أن موسى هو الضارب وعيسى هو المضروب"⁽¹⁾.

ويطلق العلماء المحدثون على هذا النوع من التحليل (علم التنظيم أو التركيب)⁽²⁾ ويقصدون بذلك تنظيم وتركيب الجملة وعلاقة أجزائها ببعضها البعض، وظاهرة الإعراب والرتبة والصدارة وغير ذلك من الظواهر النحوية التي اهتم بها النحاة قديماً وحديثاً.

وقد تبع ذلك مدرسة القوالب التي تدرس الأبنية النحوية ومصطلح القالب هو عبارة عن ارتباط بين موقع وظيفي (Functional stat) وفئة من الوحدات (i tems) التي تشغل هذا الموقع مؤلفة من وظيفة وشكل.

والمواقع الوظيفية هي أطر مركبات تحدد الدور الذي يقوم به الشكل في المركب كالمسند إليه والمسند والمفعول به والحال والتمييز وغير ذلك. وعلى الرغم من أن المواقع الوظيفية ترد في العادة في مواضع ثابتة، فإنه لا مانع من وجود وحدات في كل لغة قابلة للتنقل، بحيث يمكنها أن تأتي في أكثر من موضع لغرض تركيبها أو بلاغي، فالجملة "ضرب محمد علياً" لها ثلاثة مواقع هي:

1. موقع المسند ، وتشغله الكلمة الفعلية (ضرب).

2. موقع المسند إليه ، وتشغله الكلمة الاسمية (محمد).

3. موقع المفعول به ، وتشغله الكلمة الاسمية (علياً).

(1) اسس علم اللغة، أحمد مختار عمر، ص 44.

(2) الموقع الإلكتروني: 3lm-loga.blogepot.com.

ومن الممكن أن يأتي الترتيب على نحو آخر "كضرب علياً محمد" وهذا التغيير لا يعني
تغيراً في المواقع الوظيفية التي تحدد الدور الذي تقوم به الأشكال اللغوية في المركب إنما يعني
تغيراً في مكان الموقع الوظيفي لا غير⁽¹⁾.

ونحاول فيما يأتي دراسة الجملة عند الشاعرتين دراسة تطبيقية تبين أنواع التراكيب الجمالية
في شعريهما.

(1) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، ص 194.

المبحث الأول الجملة وأنواعها

تُعد الجملة مكوناً أساسياً في اللغة، بل هي نواة ترتكز عليها لتحديد مكوناتها الأساسية وهي كالغلاف الذي يجمع الألفاظ بعضها إلى بعض. ولقد تعددت تعريفات العلماء وآراؤهم قديماً وحديثاً حول مفهوم الجملة، فهناك من القدماء من خلط بينها وبين الكلام فقد ذكر السيوطي عن الزمخشري بعد أن فرغ من حد الكلام قوله ويسمى جملة⁽¹⁾ إلا أن هناك من اعترض على ذلك ووضح الفرق بين الكلام والجملة حيث من شروط الكلام إفادة معنى بخلاف الجملة⁽²⁾.

وقد عرفها الدكتور كمال بشر بأنها: "هي كل منطوق مفيد في موقعه محدود بسكتتين"⁽³⁾.

أنواع الجملة:

لقد أورد العلماء العديد من الأنواع للجملة، يرجع كل نوع حسب التأصيل الذي سار عليه فمنهم من أرجع فكرة البناء إلى الإسناد، إذ تنقسم عندهم إلى:

أ. الجملة الاسمية المكونة من (المبتدأ والخبر).

ب. الجملة الفعلية المكونة من (فعل وفاعل)⁽⁴⁾.

فمن هذه الناحية نطلق على المبتدأ (المسند إليه) والخبر (المسند) كما ونطلق على الفعل (المسند) والفاعل (المسند إليه).

ويعد كل من المسند والمسند إليه أهم أركان الجملة، وبدونهما لا تقوم الجملة، وقد يأتي مع هذين الركنين عناصر تكميلية للمعنى الأساسي يطلق العلماء عليها (فضلة)⁽⁵⁾.

(1) انظر: همع الهوامع في شرح الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: عبد السلام هارون، عبد العال مكرم، مؤسسة الرسالة ودار البحوث العلمية، ط1 (د.ت.)، 1/ 37.

(2) انظر: السابق، 56.

(3) دراسات في علم اللغة، كمال بشر، ص 262.

(4) انظر: دراسات في اللسانيات العربية، بنية الجملة العربية، عبد الحميد السيد، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، ص 19.

(5) المرجع السابق، ص 23.

فالجملـة في بداية تكوينها تكون عبارة عن مسند ومسند إليه ومن خلالهما يكون الحكم الناتج من خلال هذه الجملـة حكماً مطلقاً.

فعند قولنا: أشرقت الشمس هذه الجملـة تتضمن حكماً عاماً ؛ أي أن عملية الإشراق غير مرتبطة بزمان أو مكان معين، فإذا أدخلنا على الجملـة نفسها عناصر إضافية تكميلية تحولت الجملـة المطلقة إلى جملـة مقيدة ، فعند قولنا: أشرقت الشمس صباحاً، وأقبل محمدٌ ضاحكاً وكان الجوُّ بارداً تقيد الحكم بزمان معين أو حال معين؛ أي ضمن علائق نحوية محدودة⁽¹⁾.

فمن هذا الاتجاه ينبع عندنا تقسيمة أخرى للجملـة هي:

أ. الجملـة المطلقة.

ب. الجملـة المقيدة.

ومن المقيدات التي ترتبط بالمسند والمسند إليه:

أ. مقيدات معمولية: وترتبط بالجملـة الفعلية كالمفعولات والحال والتمييز والمستثنى.

ب. مقيدات عاملة: وتكثر في الجملـة الاسمية كالنواسخ بأنواعها، وقد تظهر مثل هذه المقيدات في الجملـة الفعلية كأدوات الشرط⁽²⁾.

وخلاصة القول تتحدد في أن النواة الأساسية للجملـة تتكون من المسند والمسند إليه أي تتكون من نواة إسنادية واحدة وهي ما أطلق عليها العلماء الجملـة البسيطة.

فالجملـة البسيطة إذن جملـة المسند والمسند إليه منفردين أو مقيدتين بقيود دلالية تمثلها وظائف نحوية مخصوصة.

فإذا تعدت الجملـة واشتملت على نواتين إسناديتين أو أكثر أصبحت جملـة مركبة.

ويمكن من هذا المنطلق حصر الجملـة فيما يلي⁽³⁾:

1. بسيطة مطلقة ، مثل: "زيدٌ كريم"، "جاء زيد".

(1) السابق، ص 25.

(2) السابق، ص 26.

(3) السابق، 28.

2. بسيطة مقيدة مثل: "كان زيدٌ كريماً"، "وجاء زيدٌ راكباً بالأسـ".

3. مركبة مطلقة مثل: "زيدٌ أبوه كريم"، "تبين أن العمل مستمر".

وفي ضوء ما قدمناه يمكننا إجراء الدراسة التطبيقية على شعريهما.

الجملة الاسمية في ديوان الخنساء:

1- الجملة الاسمية البسيطة:

ومثل هذه الجملة كما أسلفنا تتكون من المسند إليه و المسند، فالمسند إليه في الجملة الإسمية هو المبتدأ أو ما كان أصله المبتدأ يقول بن جني: " اعلم أن المبتدأ كل اسم ابتدأته وعريته من العوامل اللفظية وعرضته لها وجعلته أولاً لثان يكون الثاني خبراً عن الأول" (1) والمسند هو الخبر المبني على المبتدأ.

تقول في قصيدتها التي بعنوان : (فابكي أخاك) (2):

وَالصَّدَقُ حَوْزَتُهُ إِنَّ قِرْنَهُ هَابَا	الْمَجْدُ حُلَّتُهُ وَالْجُودُ عَلَّتُهُ
إِنَّ هَابَ مُعْضِلَةٍ سَنَى بِهَا بَابَا	خَطَابُ مَحْفَلَةٍ فَرَجَ مَظْلَمَةٍ
شَهَادُ أَنْجِيَةٍ لِلْوَتْرِ طَلَابَا	حَمَالُ أُلُويَةٍ قَطَّاعُ أُوْدِيَةٍ
لَاقَى الْوَعَى لَمْ يَكُنْ لِلْمَوْتِ هَيَابَا	سُمَّ الْعُدَاةِ وَفَكَأكَ الْعُنَاةِ إِذَا

فكل من المجد حلتته، الجود علتته، والصدق حوزته، خطاب محفلة، فراج مظلمة حمال ألوية، قطاع أودية، شهاد أنجية مكونة من ركنين أساسيين هما المسند إليه في المجد، الجود، الصدق، والضمير المنفصل المضممر (المبتدأ) في البيت الثاني والثالث (هو) والمسند في "حلتته، علتته، حوزته، خطاب، فراج حمال قطاع، شهاد.

والجملة البسيطة في هذه المقطوعة من القصيدة أتت للتأكيد والتقرير والوصف وتبيان الحال، كما أن الميل إلى الحذف والاختصار يؤدي إلى التشويق والبعد عن الملل.

(1) اللمع في العربية، أبو الفتح عثمان بن جني - دار الكتب الثقافية (د.ط) الكويت، ص 25.

(2) ديوان الخنساء، ص 7.

وتقول في قصيدة أخرى بعنوان (فرع لفرع كريم)⁽¹⁾:

جَلَدٌ جَمِيلٌ الْمُحْيَا كَامِلٌ وَرَعٌ وَلِلْحَرُوبِ غَدَاةُ الرُّوْعِ مِسْعَارُ
حَمَالُ الْوَيْةِ هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلجَيْشِ جَرَارُ
نَحَارُ رَاغِيَةٍ مُلْجَاءُ طَاغِيَةٍ فَكَأَنَّ عَانِيَةَ الْعَظْمِ جَبَّارُ

وهنا أيضاً نلاحظ تعدد الجمل البسيطة المكونة من (المسند إليه المضمر في معظم المواضع نحو قولها (جلدٌ)، (وجميل المحيا)، (وكاملٌ وورعٌ) والتقدير (هو جلد) (وهو جميل المحيا) (هو كاملٌ، وهو ورع) والاضمار هنا ناتج عن وجود دلالة تدل عليه، كما أن كثرة تعداد صفات أخيها يجبرها على حذف المبتدأ، فلا ينبغي عليها عند تعداد الأخبار بشكلٍ متوالٍ أن تذكر المبتدأ عند كل خبر.

والجملة الاسمية البسيطة في ديوان الخنساء أتت على عدة صور من هذه الصور:

1- الجملة البسيطة المكونة من المبتدأ والخبر:

أ- المبتدأ معرف بـأل و الخبر مضاف كقولها ⁽²⁾:

الْمَجْدُ خُلْتُهُ وَالْجُودُ عَلْتُهُ وَالصَّدْقُ حَوَزْتُهُ إِنَّ قِرْنَهُ هَابَا

وقولها: هو الفتى الكامل الحامي حقيقته مأوى الضريك إذا ما جاء منتابا.

ب- المبتدأ معرفتو الخبر نكرة من ذلك:

1- المبتدأ معرف بـألو الخبر وصف نكرة كقولها ⁽³⁾:

ذَكَرْتُكَ فَاسْتَعْبِزْتُ وَالصَّدْرُ كَاطِمٌ عَلَى عُصَّةٍ مِنْهَا الْفَوَادُ يَنْدُوبُ

2- المبتدأ معرف بالإضافة والخبر وصف نكرة كقوله ⁽⁴⁾:

أَهْلِي فِدَاءٌ لِلَّذِي غُودِرَتْ أَعْظَمُهُ تَلَمَعُ بَيْنَ الْخَبَازِ

(1) الديوان، 47.

(2) السابق، 8.

(3) الديوان، 15.

(4) السابق، 68.

وقولها⁽¹⁾:

فَكُلْ حَيٍّ صَائِرٍ لِلْبُلَى وَكُلْ حَبْلٍ مَرَّةً لَانْدِثَارِ

ج- المبتدأ معرفتو الخبر شبه جملة

1- المبتدأ مضافو الخبر جار ومجرور كقولها⁽²⁾:

مُصِيبَتُهُ عَلَى وَرَوَعَتْنِي فَقَدْ خَصَّتْ مُصِيبَتُهُ وَعَمَّتْ

د- المبتدأ نكرتو الخبر شبه جملة كقولها⁽³⁾:

أَخْ لِي لَا يَشْتَكِيهِ الرَّفِيقُ وَلَا الرَّكْبُ فِي الْحَاجَةِ الْجُوعُ

2- الجملة الإسمية البسيطة المكونة من الحروف المشبهة بالفعل.

والحروف المشبهة بالفعل هي: "إنّ، أنّ، كأنّ، ليت، لعل"، فإنّ وأنّ تؤكدان مضمون الجملة وتحققانه⁽⁴⁾ لكنّ للاستدراك، لتوسطها بين كلاميين متغايرين نفيّاً أو إيجاباً، كأنّ للتشبيه فركبت الكاف مع أنّ، ليت للتمني، ولعل لتوقع مرجوّاً أو مخوف⁽⁵⁾ وهذه الحروف تعمل عكس كان، أي تنصب المبتدأ ويسمى اسمها وترفع الخبر ويسمى خبرها.

وجاءت في الديوان على النحو التالي:

أ. إن و اسمها و خبرها.

1. إن و الاسم علم و الخبر مضاف نحو⁽⁶⁾:

عَيْنِي جُوداً بَدَمَعَ غَيْرِ مَنْزُورٍ وَأَعْوَلَ إِنَّ صَخْرًا خَيْرُ مَقْبُورٍ

(1) السابق، 70.

(2) السابق، 20.

(3) السابق، 94.

(4) المفصل في صناعة الإعراب، الزمخشري، تحقيق، علي بولحم، مكتبة الهلال، ط1، بيروت، ص 389.

(5) انظر: الجنى الداني، 616.

(6) الديوان، 65.

2. إن و اسمها ضمير متصل و الخبر شبه جملة نحو⁽¹⁾:

قُلْ لِلّٰذِي أَضْحَىٰ بِهِ شَامِتًا إِنَّكَ وَالْمَوْتُ مَعًا فِي شِعَارِ

ب. كَأَن و اسمها و خبرها.

كَأَن و اسمها ضمير متصل و خبرها مفرد نكرة كقولها⁽²⁾:

مِثْلَ الرُّدِّ يَنْبَىٰ لَمْ تَتَفَذَّ شَبِيبَتُهُ كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ أَسْوَارُ

وقولها⁽³⁾:

صَبَحَتْهُمْ بِالْخَيْلِ تَرْدِي كَأَنَّهُا جَرَادٌ زَفْتُهُ رِيحُ نَجْدٍ إِلَى الْبَحْرِ

ج. لَكِنَّ و اسمها و خبرها

لكن و اسمها معرف بآل و خبرها نكرة كقولها⁽⁴⁾:

وَلَكِنَّ الْحَوَادِثَ طَارِقَاتٌ لَهَا صَزَفٌ عَلَى الرَّجُلِ الْجَلِيدِ

3- الجمل الاسمية البسيطة المكونة من الأفعال الناقصة:

وهذه الأفعال ترفع المبتدأ اسماً لها وتتصب الخبر خبراً لها.

ولم يذكر سيبويه منها إلا "كان، صار، ما دام، ليس" ثم قال: "وما كان نحوهنّ من الفعل مما لا يستغني عن الخبر"⁽⁵⁾.

وجاءت عند الخنساء على النحو التالي:

أ. كان و اسمها و خبرها.

1. كان و اسمها معرف بآل و خبرها نكرة نحو⁽⁶⁾:

يَا عَيْنَ مَالِكٍ لَا تَبْكِينَ تَسْكَابَا إِذْ رَابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَابَا

(1) السابق، 69.

(2) السابق، 50.

(3) السابق، 52.

(4) السابق، 38.

(5) الكتاب، 1 / 45.

(6) الديوان، 7.

2. كان و اسمها ضمير مستتر وخبرها نكرة كقولها⁽¹⁾:

قَدْ كَانَ حِصْنًا شَدِيدَ الرُّكْنِ مُمْتَنِعًا لَيْثًا إِذَا نَزَلَ الْفَتِيَانُ أَوْ رَكِبُوا
وقولها⁽²⁾:

لَقَدْ كَانَ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مُهَذَّبًا جَلِيلَ الْأَيَادِي لَا يُنْهَنُّهُ بِالزَّجْرِ
ب. ليس و اسمها و خبرها.

1. ليس و اسمها معرف بـأل و خبرها معرف بالإضافة، نحو⁽³⁾:

يُعْطِي الْجَزِيلَ وَلَا يَمْنَنَ وَلَيْسَ شَيْئُهُ الْعَسْرَ

من الملاحظ على الجملة البسيطة في ديوان الخنساء ورودها بأشكال متعددة.

وكان مما تمت ملاحظته أيضاً إنها لم تكثر من المبتدأ النكرة، وتعددت الصور عند استعمالها للمبتدأ وهو معرفة؛ وذلك لأن الأصل في الابتداء التعريف، وقد يأتي نكرة لكن بشروط⁽⁴⁾.

1. أن يتقدم الخبر عليها وهو ظرف أو جار ومجرور، نحو: في الدار رجل، فإن تقدم وهو غير ظرف أو جار ومجرور لم يجز.

2. أن يتقدم على النكرة استفهام ، نحو: "هل فتى فيكم".

3. أن يتقدم نفي عليها ، نحو: ما خل لنا.

4. أن توصف ، نحو: رجل من الكرام عندنا.

5. أن تكون عاملة ، نحو: رغبة في الخير خير.

6. أن تكون مضافة ، نحو: عمل بر يزين.

(1) السابق، 13.

(2) السابق، 52.

(3) السابق، 63.

(4) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل الهمداني المصري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، دار مصر للطباعة، ط20، 216/1

كما أن الخنساء لم تنظم قصائدها إلا لأجل أخويها - صخر ومعاوية - وهما علما مشهوران بين قبيلتها، معروفان بأخبارهما وصفاتهما؛ لذلك حق لها أن تبتدئ جمل أبياتها بمعرفة.

2- الجملة الاسمية المركبة:

وينبع التركيب في الجملة المركبة من خلال الامتداد الحاصل لها، وعدم اكتفائها بالعمدة.

والجملة الاسمية المركبة تتكون من العديد من المركبات التكميلية وسنعرض لحديثنا في هذا الجانب صور عديدة للجملة الاسمية المركبة في ديوان الخنساء ستكون على النحو التالي:

1- الجملة الممتدة بواسطة المبتدأ والخبر:

أ. المبتدأ معرفة و الخبر جملة ومن ذلك:

1. المبتدأ ضمير منفصل و الخبر جملة اسمية كقولها⁽¹⁾:

وَهُمَا كَأَنَّهُمَا وَقَدْ بَرَزَا صَقْرَانِ قَدْ حَطَّأَ عَلَى وَكْرٍ

2. المبتدأ اسم علم و الخبر جملة فعلية كقولها⁽²⁾:

فَخَنَسَاءُ تَبْكِي فِي الظَّلَامِ حَزِينَةً وَتَدْعُو أَخَاهَا لَا يَجِيبُ مُعَفَّرًا

ب. المبتدأ نكرة و الخبر جملة:

1. المبتدأ نكرة و الخبر جملة فعلية كقولها⁽³⁾:

وَحَيْلٌ تُتَادِي لَا هَوَادَةَ بَيْنَهُمَا مَرَرْتُ لَهَا دُونَ السَّوَامِ وَمُرَّتْ

وقولها: ⁽⁴⁾

وفارسٌ يضربُ الكَتِيبَةَ بالسيفِ إذا أُرْدَفَ العَوِيْلُ الصُّيَا

(1) الديوان، 76.

(2) السابق، 62.

(3) السابق، 17.

(4) السابق، 27.

2- الجملة الاسمية الممتدة بواسطة الحروف المشبهة بالفعل:

والجملة المركبة من الحروف المشبهة بالفعل الداخلة على الجملة الاسمية المركبة في ديوان الخنساء جاءت ضمن الصور التالية:

أ- إِنَّ و اسمها و خبرها:

1. إِنَّ و اسمها و خبرها مفرد نكرة كقولها⁽¹⁾:

وإِنَّ صَخْرًا لَمَقْدَامٍ إِذَا رَكِبُوا وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَارُ

2. إِنَّ و اسمها و خبرها جملة اسمية نحو⁽²⁾:

إِنَّ أَبَا حَسَّانَ عَرْشُ هَوَى مِمَّا بَنَى اللَّهُ بِكِن ظَلِيلُ

3. إِنَّ و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو⁽³⁾:

إِنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُ الْهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ

ب- لَكِنَّ و اسمها و خبرها ومن ذلك:

1. لَكِنَّ و اسمها و خبرها جملة شرطية، كقولها⁽⁴⁾:

لَكِنَّ سِيهَامُ الْمَنَايَا مَنْ تُصِبُهُ بِهَا لَا يَشْفِيهِ رِفْقُ ذِي طَبِّ وَلَا رَاقِ
وقولها⁽⁵⁾:

لَكِنِّي أَبِيتُ لَذْكَرٍ صَخْرٍ أَغَصَّ بِسُلْسَلِ الْمَاءِ الْغَضِيضِ

ج- كَأَنَّ و اسمها و خبرها:

1. كَأَنَّ و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو⁽⁶⁾:

كَأَنَّ ابْنَ عَمْرٍو لَمْ يُصَبِّحْ لَغَارَةً بِخَيْلٍ وَلَمْ يُعْمَلْ نَجَائِبَ ضُمَرًا

(1) السابق، 48.

(2) السابق، 115.

(3) السابق، 49.

(4) السابق، 106.

(5) الديوان، 89.

(6) السابق، 62.

3- الجملة الاسمية الممتدة بواسطة الأفعال الناقصة:

والأفعال الناقصة في ديوان الخنساء جاءت على الصور التالية:

أ- كان و اسمها و خبرها:

1. كان و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو⁽¹⁾:

كَم طَرِيدٍ قَدْ سَكَنَ الْجَاشَ مِنْهُ كَان يَدْعُو بِصَفْهَنْ صُرَاحَا

ب- ليس و اسمها و خبرها:

1. ليس و اسمها و خبرها شبه جملة، كقولها⁽²⁾:

أَرَى الدَّهْرَ يَرْمِي مَا تَطْيِشُ سِهَامُهُ وَلَيْسَ لِمَنْ قَدْ غَالَهُ الدَّهْرُ مَرْجِعُ

2. ليس و اسمها و خبرها جملة فعلية كقولها⁽³⁾:

وَأَلْقَحَ الْقَوْمُ حَرْباً لَيْسَ يُلْقِحُهَا إِلَّا الْمَسَاعِيرُ أَبْنَاءُ الْمَسَاعِيرِ

ج- أصبح و اسمها و خبرها:

1. أصبح و اسمها و خبرها مفرد نكرة نحو⁽⁴⁾:

وَلَوْ أَصْبَحْتُ فِي جُشَمٍ هَدِيًّا إِذَا أَصْبَحْتُ فِي دَنَسٍ وَفَقْرٍ

2. أصبح و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو⁽⁵⁾:

كَنتَ الْمُفَرِّجَ مَا يَنْوِبُ فَقَدْ أَصْبَحْتَ لَا تُخْلِي وَلَا تُثْرِي

وقولها⁽⁶⁾:

فَقَدْ أَصْبَحْتُ بَعْدَ فَتَى سُلَيْمٍ أَفَرِّجُ هَمَّ صَدْرِي بِالْقَرِيضِ

(1) السابق، 27.

(2) السابق، 96.

(3) السابق، 66.

(4) السابق، 77.

(5) السابق، 71.

(6) السابق، 89.

د- أضحى و اسمها و خبرها:

1. أضحى و اسمها و خبرها مفرد نكرة نحو⁽¹⁾:

قُلْ لِلَّذِي أَضْحَى بِهِ شَامِتًا إِنَّكَ وَالْمَوْتُ مَعًا فِي شِعَارٍ

هـ- أمسى و اسمها و خبرها:

1. أمسى و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو⁽²⁾:

فَالْيَوْمَ أَمْسَيْتَ لَا يَزْجُوكَ ذُو أَمَلٍ لَمَّا هَلَكَتْ وَحُوضُ الْمَوْتِ مَوْرُودُ

وقولها⁽³⁾:

دَهْنَتِي الْحَادِثَاتُ بِهِ فَأَمْسَتْ عَلَى هُمُومِهَا تَغْدُو وَتَسْرِي

و- ما انفك و اسمها و خبرها:

1. ما انفك و اسمها و خبرها جملة فعلية كقولها⁽⁴⁾:

تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفَكُ مَا عَمَرْتُ لَهَا عَلَيْهِ رَنِينَ وَهِيَ مِفْتَارُ

وقولها⁽⁵⁾:

أَقْسَمْتُ لَا أَنْفَكُ أَهْدِي قَصِيدَةً لَصَخْرٍ أَخِي الْمِفْضَالِ فِي كُلِّ مَجْمَعٍ

من خلال هذا العرض للجملة الاسمية المركبة في شعر الخنساء تم ملاحظة ما يلي:

تمثلت الجملة الاسمية الموسعة في 1- الجملة المكونة من المبتدأ والخبر 2- الجملة المكونة من دخول الحروف المشبهة بالفعل على الجملة الاسمية والأفعال الناقصة كما وارتكزت هذه الجملة على النواسخ التي تعطي إحياءاً بالثبات والتأكيد على الخبر؛ فاستخدامها لكل من (إنَّ)

(1) السابق، 69.

(2) السابق، 41.

(3) السابق، 46.

(4) السابق، 47.

(5) السابق، 97.

مكسورة الهمزة في جميع المواضع ما أتت بها إلا للتأكيد والثبات، و(لكنّ) المشددة للاستدراك والمتابعة في القول، و(كأنّ) للتشبيه وتقريب الصورة.

أما بالنسبة للأفعال الناقصة ؛ فقد استخدمت معظم هذه الأفعال ، مثل: (كان، وليس، أضحى، أمسى، ما انفك) التي تفيد الزمن دون الحدث، فبذلك أضافت على نسبة الوصفية المرتبطة بالجملة الاسمية نسبة الزمنية. يقول تمام حسان في ذلك: "إذا أردنا أن نشرب الجملة الإسمية معنى الزمن خالصاً من دون الحدث ؛ فإن السبيل إلى ذلك أن ندخل الناسخ عليها" (1) ففي قولها (2):

كَم طَرِيدٍ قَدْ سَكَنَ الْجَاشَ مِنْهُ كَان يَدْعُو بِصَفْهَنْ صُورَا
يقوم البيت هنا على نواتين إسناديتين أولهما: كان الناسخة الدالة على الزمن الماضي واسمها الضمير المستتر و الجملة الفعلية الواقعة خبر لكان، والجملة الاسمية الخبرية الوصفية الدالة على الثبوت قد زادت المعنى ثباتاً وتأكيداً.
وقولها (3):

كُنْتَ الْمُفَرِّجَ مَا يَنْوِبَ فَقَدْ أَصْبَحْتَ لَا تَحْلِي وَلَا تَمْرِي
احتوى هذا البيت على أكثر من ناسخ (كنت، أصبحت) وهما متعلقان بالزمن ببعضهما بعضاً. ففي جملة كنت المفرج ما ينوب تكونت هذه الجملة من:
كان و صخر المفرج و الاسم الموصول مع الفعل المضارع ينوب وجملة: "فقد أصبحت لا تحلي ولا تمرى" المكونة من: أصبح و الضمير المتصل و جملتان فعليتان معطوفتان ؛ ففي الجملة الأولى وقعت الجملة الإسمية المكونة من الضمير المتصل التاء والخبر (المُفَرِّج) الذي يعتبر اسم فاعل المعرفة بأل الدال على الثبوت بين (كنت) الفعل الناسخ الدال على الزمن، والفعل المضارع (ما ينوب) الدال على الاستمرار والتجدد في الحدث، فاجتماع الزمن الماضي مع الجملة الاسمية الدالة على الثبوت مع الفعل المضارع الدال على التجدد يجعل المتلقي يسترسل في متابعة الصورة وبعدها بشكل مفاجئ نقلته إلى صورة أخرى مغايرة تماماً للصورة الأولى حينما استخدمت الفعل الناسخ (أصبح) الدال على التحول والتغيير و الضمير المتصل مع الجملة الفعلية المنفية. مما نقل المتلقي نقلة نوعية أحدثت عنده مفاجأة لهذا التغيير الذي حدث في الصورتين؛ ليعلم حجم التغيير الذي حصل بعد موت صخر.

(1) اللغة العربية معناها ومبناها، ص 130.

(2) الديوان، 27.

(3) السابق، 71.

الجملة الاسمية في ديوان فدوى طوقان:

1- الجملة الاسمية البسيطة:

ويحدد استخدامها للجملة البسيطة من خلال نماذج من شعرها نعرضها حسب التالي:
تقول في قصيدة لها بعنوان : (هروب)⁽¹⁾:

أَسْتِ مِنَ الْأَرْضِ؟ فِيمَ انْخِطَافُكَ؟ فِيمَ انْجِذَابُكَ نَحْوِ الْأَعَالِي

فتناولت جملتين بسيطتين متتاليتين استفهاميتين في قولها: فِيمَ انْخِطَافُكَ؟ فِيمَ انْجِذَابُكَ، فتقدم الخبر وجوباً؛ لأن له حق الصدارة وبواسطة هذه الجمل الاستفهامية عبرت عن دهشة وتعجب وانفعال. وهذه المعاني تناسبها الجمل البسيطة أما في قصيدتها التي بعنوان (ليل وقلب) تقول⁽²⁾:

وَكَا لِّلَّيْلِ أَنْتِ، حَوَيْتِ وُجُوداً مِنْ الْعَاطِفَاتِ كَبِيرًا جَسِماً
فَفِيكَ السَّمَاءُ، وَفِيكَ الْخَضَمُ وَفِيكَ الْجَدِيدُ، وَفِيكَ الْقَدِيمُ

فاستخدمت هنا الجملة البسيطة (وكالليل أنت) لما بها من تمام المعنى الذي أبرزه التشبيه المرسل المفصل، إذن الجملة مكتفية بذاتها.

فالبلاغة بكل مقاييسها تلعب دوراً هاماً في تحديد شكل الجملة ونوعها.

أما في قصيدتها التي بعنوان (حياة) فقد ظهرت الجملة الإسمية البسيطة بوضوح في قولها⁽³⁾:

حَيَاتِي دُمُوعٌ وَقَلْبِي دُمُوعٌ
وَقَلْبِي دُمُوعٌ وَقَلْبِي دُمُوعٌ

وقوله⁽⁴⁾:

وَهَذَا شَأْنِي وَهَذَا شَأْنِي
أَمَّا أَنْ كُنْتُ أَمَّا أَنْ كُنْتُ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 28.

(2) السابق، 34.

(3) السابق، 38.

(4) السابق، 40.

فُرِست هذه الجمل بواسطة نواة واحدة، مكونة من مبتدأ وخبر، لعل هذا الاستخدام منبعه حالة اليأس التي كانت عليها، فلا مجال للكثير من الألفاظ وربطها وتركيبها بأكثر من نواة. وكان استخدامها للجمل البسيطة المكونة من أسماء الأفعال لها أثرٌ واضح في المعنى حيث دلالة هذه الأسماء على المبالغة في الألم⁽¹⁾.

تقول في قصيدة بعنوان (مع المروج)⁽²⁾:

أَوَاهُ، لَوْ أَفْنَى هُنَا فِي السَّفْحِ فِي السَّفْحِ الْمَدِيدِ
فِي الْعُشْبِ تِلْكَ الصُّخُورِ الْبَيْضِ فِي الشَّفَقِ الْبَعِيدِ
فِي كَوَكَبِ الرَّاعِي يَشِيعُ هُنَاكَ فِي الْقَمَرِ الْوَحِيدِ
أَوَاهُ، لَوْ أَفْنَى كَمَا أَشْتَاتُ فِي كُلِّ الْوُجُودِ

فاستخدامها للجملة البسيطة بواسطة (اسم الفعل المضارع) التي عبرت به عن شدة ألمها وتوجعها أكفأها استخدام جمل معقدة ومركبة. ومثل ذلك قولها⁽³⁾:

آه يَا مَوْتُ! تَرَى مَا أَنْتَ قَاسٍ أَمْ حَنُونِ

وقولها⁽⁴⁾:

وَي! كَأَنِّي أَلْمَحَ الدُّودَ قَدْ غَشَى رِفَاقِي

وقولها⁽⁵⁾:

أَوَاه: مَا أَقْسَى الرَّدَى يَنْتَهَى بِنَا إِلَى كَهْفِ الْفَنَاءِ السَّحِيقِ

وهذا الاستخدام لم يلاحظ في ديوان الخنساء.

كما كان للجملة الاسمية البسيطة المكونة من النواسخ بأنواعها مع الاسم والخبر حضورٌ واضحٌ من ذلك قولها⁽⁶⁾:

إِنَّهُ مَعْبُدٌ أَحْلَامِي وَمَا أَوَى ذِكْرِي تَاتِي

(1) انظر: النحو المصفى، ص 641.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 7.

(3) السابق، 11.

(4) السابق، 12.

(5) السابق، 16.

(6) السابق، 63.

وقولها⁽¹⁾:

إِنَّهَا فِي شِغْرِي الْبَاكِي اسْتِغَاثَاتُ ذَبِيحٍ
إِنَّهَا يَا شَاعِرِي أَنْتَ مَظْلُومٌ طَرِيدٌ

فأداة التوكيد المكررة هنا أعطت الجملة زيادة في الثبات واليقين، مما أغناها من التركيب والتعقيد للجملة

لَمْ تَحْبَسِ السَّمَاءُ رِزْقَ الْفَقِيرِ لَكِنَّهُ فِي الْأَرْضِ ظُلْمُ الْبَشَرِ

وقولها⁽²⁾:

كُنْتُ عَلَى الدُّنْيَا سُؤْلًا شَرِيدٌ فِي الْغَيْهِبِ الْمَسْدُودِ

وقولها⁽³⁾:

أَصْنُوحُ بَحْتُ وَحْدِي
لَا تُؤْوِيهِ دِي

"فكنت وأصبحت" دللتا على التوكيد لكونهما أتيتا بصيغة الماضي.

والجملة الاسمية البسيطة في ديوان فدوى طوقان أنت على النحو التالي:

أ- المبتدأ معرفة و الخبر معرفة من ذلك:

1. المبتدأ اسم إشارة و الخبر معرف بالإضافة نحو⁽⁴⁾:

هَذَا حَيَاتِي، خَيْبَةٌ وَتَمَزَقَ يَجْتَاجُ ذَاتِي
هَذَا حَيَاتِي، فِيمَ أَحْيَاهَا وَمَا مَعْنَى حَيَاتِي

2. المبتدأ معرفة و الخبر شبه جملة:

المبتدأ ضمير منفصل و الخبر جار ومجرور⁽⁵⁾:

وَاللَّيْلُ أَنْتِ حَوَيْتِ وُجُودًا مِنَ الْعَاطِفَاتِ كَبِيرًا جَسِيمًا

(1) السابق، 63.

(2) السابق، 84.

(3) السابق، 40.

(4) السابق، 50.

(5) السابق، 34.

وقولها⁽¹⁾:

وَالْيَوْمَ فَيَحْمِلُنِي أَثْقَالًا

ب- المبتدأ نكرة و الخبر شبه جملة مقدم نحو⁽²⁾:

بَجَسْنُمِي تَفْجَفَةً وَأَنْخَلَا
فِيهَا نَارُ زَيْدِي لَظْفَى وَأَشْتَعَلَا

وقولها⁽³⁾:

فَلَلْبَرْدِ عَرَبِيَّةٌ وَاجْتِيَا ح

ج- المبتدأ معرفة و الخبر نكرة:

1. المبتدأ ضمير منفصل و الخبر نكرة مفرد مثل⁽⁴⁾:

وَأَنْتَ بِأَعْمَاقِ رُوحِي صَلَاةٌ يُسَبِّحُ بِاسْمِكَ رُوحِي الْأَمِي

2. المبتدأ معرف بالإضافة و الخبر نكرة مفرد مثل⁽⁵⁾:

حَيَاتِي دُمُوعٌ
وَقَلْبُكَ دُمُوعٌ

د- إنَّ و اسمها و خبرها.

1-إنَّ و اسمها ضمير متصل و خبرها معرف بالإضافة نحو:

إِنَّهُ مَعْبُدٌ أَحْلَامِي وَمَأْوَى ذِكْرِيَاتِي

وقولها:

إِنَّهَا فِي شِعْرِي الْبَاكِي اسْتِغَاثَاتُ ذَبِيح

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 79.

(2) السابق، 74.

(3) السابق، 74.

(4) السابق، 57.

(5) السابق، 38.

إن و اسمها ضمير متصل و خبرها شبه جملة جار ومجرور نحو:

وَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ شَيْءٌ كَبِيرٌ بَعِيدُ الْقَرَارِ سَحِيقُ سَحِيقٍ

هـ- لكن واسمها و خبرها.

1- لكن و اسمها ضمير متصل و خبرها مفرد نكرة نحو:

إِنْ يَرْوِهَا الْمَغْرِبُ عَنْ عَرْشِهَا فَالْمَشْرِقُ الزَّاهِي بِهَا يَرْجِعُ
لَكُنْ نِي آهًا غَدًا تَزْوِي شَمْسُ حَيَاتِي ثُمَّ لَا تَطْلُعُ

3- لكن و اسمها ضمير متصل و خبرها شبه جملة جار ومجرور نحو:

لَمْ تَخْبَسِ السَّمَاءُ رِزْقَ الْفَقِيرِ لَكِنَّهُ فِي الْأَرْضِ ظَلَمَ الْبَشَرَ

و- كان و اسمها و خبرها.

كان و اسمها ضمير متصل و خبرها معرف بالإضافة نحو:

وَإِذْ أَنْتِ دُنِيَا غَمُوضٍ تَلُوحُ
لِعَيْنَيْنِ خِيَالِي الطَّلِيْقِ السَّابِحِ
فَكُنْتِ رَفِيقَةً أَوْهَامِيَّةَ
وَمَسْرُوحِ أَحْلَامِ يَقْظَاتِيَّةَ

ومن الملاحظ أن فدوى طوقان استخدمت الجملة البسيطة بأشكال متعددة ومتنوعة، وجاء المبتدأ عندها في جميع المواضع معرفة؛ وذلك للسبب نفسه الذي أوردناه عند دراستنا لشعر الخنساء.

2- الجملة الإسمية المركبة

ويمكن تناولها على النحو التالي:

1- الجملة الممتدة بواسطة المبتدأ والخبر:

أ. المبتدأ معرف بالإضافة و الخبر جملة فعلية نحو⁽¹⁾:

وَكُلُّ شُعَاعٍ عَلَى الدَّوْحِ مَرَر

(1) السابق، 76.

وقولها⁽¹⁾:

هـا هـي الرُّوضَةُ قد عاثت بها أيدي الخريف

وقولها⁽²⁾:

حُلمُ حياةٍ سَربتْ وانطوت طفاحةً بالوهم بالنشوة

2- الجملة الممتدة بواسطة الحروف المشبهة بالفعل.

أ- كأن و اسمها و خبرها:

كأن و اسمها و خبرها جملة اسمية مثل⁽³⁾:

والأفقُ الغَربي تطفُو به
كأنَّه أرضُ خُرافيَّة
ألوانه الورديَّة اللاهبة
هوت إليها شمسُه الغاربة

2. كأنَّ و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو⁽⁴⁾:

ونورٌ قبلي والرُّوى والمنى
هل تتلاشى بدداً كلَّها
وهذه النارُ بأعماقية
كأنَّها ما ألهمت ذاتية

وقولها⁽⁵⁾:

كأنَّ أكفَّ الشَّياطينَ غلغَلن فيك
فأنت مَخوفٌ جديبُ

ب- لعل و اسمها و خبرها:

لعل و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو⁽⁶⁾:

لعل أليفاً له قد هوى
وبات كخذك في الآفـين

(1) السابق، 15.

(2) السابق، 23.

(3) السابق، 14.

(4) السابق، 22.

(5) السابق، 36.

(6) السابق، 35.

ج- ليت و اسمها و خبرها:

1. ليت و اسمها و خبرها مفرد معرفة محذوف⁽¹⁾:

لَيْتَ شِعْرِي مَا مَصِيرُ الرُّوحِ والجِسمُ هَبَاءٌ

3- الجملة الاسمية الممتدة بواسطة الأفعال الناقصة

وجاءت على النحو التالي:

أ. كان و اسمها و خبرها:

1- كان و اسمها و خبرها اسم ظاهر نكرة كقولها⁽²⁾:

وَكُنْتُ حَزِيناً وَكَانَتْ عَلَيَّ جَبِينُكَ مَسْحَةً غَمٍّ وَكَرْبٍ

2- كان و اسمها و خبرها جملة فعلية كقولها⁽³⁾:

وَمَا سَيَجِيئُ وَمَا سَيَكُونُ وَمَا كَانَ يُصَوِّرُ قَلْبِي اللُّقَاءَ

وقولها⁽⁴⁾:

فَكَانَتْ تَرْوَعُ وَتَرْكُضُ فِي مَدَاهَا وَسُرْعَانِ مَا تَخْتَفِي

ب- ليس و اسمها و خبرها:

1- ليس و اسمها مصدر مؤول و خبرها شبه جملة، نحو⁽⁵⁾:

أَلَيْسَ فِي قُدْرَتِهِ الْقَادِرَةُ أَنْ يَسْمَحَ الْبُؤْسَ وَيَمْحُو الشَّقَاءَ

أَلَيْسَ فِي قُوَّتِهِ الْقَاهِرَةُ أَنْ يَغْمِرَ الْأَرْضَ بِعَدْلِ السَّمَاءِ

(1) السابق، 12.

(2) السابق، 123.

(3) السابق، 72.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، 77.

(5) السابق، 26.

2- ليس و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو⁽¹⁾:

لَسْتُ أَدْرِي لَكُنْ رَأَيْتُكَ رُوحاً يُوقِظُ الشَّقِيقَ فِي مَسَارِبِ ذَاتِي
وقولها⁽²⁾:

وَلَيْسَتْ تُبَالِي وَجُوهَ الرَّدَى كَوَالِحٍ فِي الْمَوْقِفِ الْأَزْبَدِ
ج- أصبح و اسمها و خبرها:

1. أصبح و اسمها و خبرها مفرد نكرة نحو⁽³⁾:

وَقَدْ يَا رَفِيقَ حَيَاتِي أَمُوتُ أَنَا أَوْ تَمُوتُ وَأَبْقَى أَنَا
لَأَصْبَحَ ظِلًّا لِمَاضٍ طَوَاهِ زَمَانٌ يَدُورُ وَيَطْوِي الْحَيَاةَ
د- ظل و اسمها و خبرها:

ظل وما دام و اسمها و خبرها مفرد معرفة نحو⁽⁴⁾:

س_____أَظِلَّ وَخ_____دِي
ي أَنُظِ _____وَاءِ
م_____دَامَ سَ _____جَانِي الْقَضَاءِ

ومما يجدر الإشارة إليه أن فدوى طوقان أكثر من الجمل الإسمية المركبة ذات الخبر الفعلي ولعل ذلك مرده إلى أن الخبر حينما يأتي جملة فعلية يوضح ويبرز الصورة بشكل محسوس.

كما أن استخدامها للجملة المركبة المكونة من الحروف المشبهة بالفعل كانت بشكل قليل ولعل ذلك يرجع إلى أن هذه الحروف لها دلالة كبيرة على تعميق المعنى في نفس السامع لذلك تكتفي باستخدام الجمل البسيطة معها.

(1) السابق، 52.

(2) السابق، 116.

(3) السابق، 176.

(4) السابق، 192.

تقول في قصيدتها التي بعنوان خريف وماء⁽¹⁾.

لَيْتَ شِعْرِي مَا مَصِيرُ الرُّوحِ والجِسْمِ هَبَاءَ

فالجملـة الابتدائية في هذا البيت التي تلاها استفهام أكدت رغبتها في معرفة أمر خفي عليها فتمنت أن تشعر به وتعلمه. ويستخدم العرب ليست مع حذف خبرها وذكر اسمها، وأن يكون هذا الاسم كلمة "شعر" مضافة إلى ياء المتكلم، وبعدها الخبر المحذوف وجوباً، ثم ذكر الجملة المصدرة باستفهام⁽²⁾.

وتقول أيضاً⁽³⁾:

وقـد يـا رـفـيقَ حـياتـي أـمـوتُ أـنـا
أو تـمـوتُ وأبـقـى أـنـا
لأصـبـحَ ظـلـاً لـمـاضٍ طـواه
زـمـانٌ يـدورُ ويـطـوي الحـيـاة

لقد بدأت الأبيات بقـد التي تفيد التشكيك، ثم ربطت الجملة الأولى بجملة أخرى بواسطة حرف العطف (أو) الذي يأتي للتخيير، ثم بجملة أخرى بحرف العطف الواو.

وأنهت المعنى بالجملة المركبة من أصبح واسمها وخبرها وقد أنتت في وضع تعليل لما قبلها؛ لتبين بها مدى الترتيب للحدث مع السرعة في حصوله.

الجملة الفعلية في ديوان الخنساء:

أشرنا من قبل أن الجملة تتكون من مسند ومسند إليه، وهما عمدة الكلام، وتتحدد الجملة حسب هذين الركنين.

فالجملة التي يكون المسند فيها فعلاً والمسند إليه اسماً تسمى (جملة فعلية)، أي فعل و اسم يساوي جملة فعلية.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 12.

(2) انظر النحو الوافي، 635/1.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، 176.

وإذا تقدم الاسم على الفعل في هذا المقام تختل شروط الفعلية، والمعنى الدلالي التي تحمله الفعلية هو (الحدث) مع (الزمن) والفعل بعلاقته المتبادلة بين الفاعل والمفعول له أثر كبير في التماسك والتوافق في تركيب الجملة، والجملة بجميع مكوناتها مثلها، مثل: الجملة الاسمية من حيث انقسامها إلى جملة بسيطة وجملة مركبة.

وسنعرض من خلال النماذج الشعرية للشاعرتين دلائل الجملة، الفعلية وستكون الدراسة على النحو التالي:

1- الجملة الفعلية البسيطة:

وهي التي تتكون من نواة إسنادية واحدة، نحو: جاء زيدٌ. راكباً، وأشرقت الشمس صباحاً.

نقول في قصيدتها: (مأوى اليتيم)⁽¹⁾:

أَسَدًا تَتَازَرُهُ الرَّفَاقُ ضُجَارِمًا شَشْنُ الْبَرَاثِنِ لَاحِقَ الْأَقْرَابِ

اكتفت في هذا الموضوع بالجملة الفعلية البسيطة المكونة من الفعل والفاعل والمفعول. وذلك لأن المراد إيصاله تحقق دون اللجوء إلى التراكيب والتعقيد، فالجملة مكتفية بذاتها، كما أن التشبيه البليغ الذي بدأت به البيت أغنى عن تداخل نواتين أو أكثر داخل الجملة.

وفي بيت آخر تقول⁽²⁾:

مَنْ ضَمِيرِي بَلْوَعَةُ الْحُزْنِ حَتَّى نَكَأَ الْحُزْنَ فِي فُؤَادِي فِقَاحًا

هنا أيضاً استخدامها جملة (نكأ) له مدلول عميق في ذاته ومكتفٍ أيضاً بذاته.

أما في قولها⁽³⁾:

أَمْ ذِكْرُ صَخْرٍ بُعِيدَ النَّوْمِ هَيَّجَهَا فَالْدَمْعُ مِنْهَا عَلَيَّهِ الدَّهْرُ يَنْسَكِبُ

لعب التقديم والتأخير دوراً هاماً في الجملة البسيطة. (فالدمع منها عليه الدهر ينسكب) وذلك لمطابقة مقتضى الحال. فتقديمها للفاعل في المعنى (الدمع) لأنه يتناسب مع حالتها. كما قدمت شبه الجملة عليه العائد على صخر للتخصيص.

(1) ديوان الخنساء، 11.

(2) السابق، 26.

(3) السابق، 13.

كل هذا أشبع المعنى وأغناه من استخدام التركيب والتعقيد والجملة الفعلية البسيطة في الديوان جاءت ضمن الصور التالية:

1- فعل مضارع مبني للمجهول و نائب فاعل، نحو⁽¹⁾:

تُفَرِّجُ بِالنَّدَى الْأَبْوَابُ عَنْهُ وَلَا يَكْتَنُّ دُونَهُمْ بِسِتْرِ
وقولها⁽²⁾:

يُخْشَى التُّرَابُ عَلَى مَحَاسِنِهِ وَعَلَى غَضَارَةِ وَجْهِهِ النَّضْرُ

2- فعل أمر و ضمير مستتر و مفعول به نحو⁽³⁾:

وَابْكِي أَخَاكَ لِأَيْتَامٍ وَأَرْمَلَةٍ وَابْكِي أَخَاكَ لِحَقِّ الضَّيْفِ وَالْجَارِ

3- فعل ماض و اسم ظاهر (فاعل) كقولها⁽⁴⁾:

بَرَزْتَ صَاحِبَةً وَجْهِهِ وَالِدِهِ وَمَضَى عَلَى غُلُوَائِهِ يَجْرِي

4- فعل ماضٍ و فاعل ضمير مستتر و مفعول به نحو⁽⁵⁾:

طَوِيلَ النَّجَادِ رَفِيعَ الْعِمَادِ سَادَ عَشِيرَتَهُ أَمْرَدَا

5- فعل ماضٍ و ضمير متصل "مفعول به" و فاعل، نحو⁽⁶⁾:

فَدَتَكَ سُلَيْمٌ: كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا وَجُدَّعَ مِنْهَا كُلُّ أَنْفٍ وَمِسْمَعٍ

من الملاحظ على الجملة الفعلية البسيطة إنها لم ترد بشكل كبير وأن الجملة الاسمية البسيطة تفوقت عليها، ولعل ذلك يرجع إلى أن المشتقات والنواسخ بأنواعها التي تدخل على الجملة الاسمية قد لعبت دوراً هاماً في تكثيف المعنى الأمر الذي أكفأها من استخدام جمل مركبة بينما في الجمل الفعلية الدالة على حدثٍ وزمن المعنى يتطلب مزيداً من التراكيب حتى يكتمل المعنى، كما أن أدوات الشرط الداخلة على الجمل الفعلية التي لا يكتمل معناها إلا بالجواب؛ أي باستخدام نواة أخرى حتى يكتمل المعنى قد زادت من نسبة الجمل الفعلية المركبة على حساب الجمل البسيطة.

(1) السابق، 46.

(2) السابق، 71.

(3) السابق، 75.

(4) السابق، 76.

(5) السابق، 30.

(6) السابق، 97.

2- الجملة الفعلية المركبة:

وتتكون من وحدة إسنادية كبرى، تفرعت بعض عناصرها إلى جمل صغرى، كل جزء له دلالاته الخاصة بربطه مع بقية العناصر تقول في قصيدتها: (ضاقت بي الأرض)⁽¹⁾:
ضاقت بي الأرض وانقضت مخارمها حتى تخاشعت الأعلام والبيد
وقائلين تعزي عن ذكره فالصبر ليس لأمر الله مردود

من الملاحظ على هذه الأبيات احتوائها على جمل مركبة ومقيدة وذلك عن طريق ربط جمل بسيطة ببعضها بعضاً بواسطة روابط مختلفة كحروف العطف المختلفة. ففي البيت الأول تركبت جملته من:

ضاقت بي الأرض و انقضت مخارمها و تخاشعت الأعلام و البيد؛ أي وتخاشعت البيد.

لعل الامتداد الناجم عن التتابع بواسطة الروابط ناتج عن تعقد الأحداث وعدم انفراجها، كما أن تأزم نفسياتها أدى بها إلى المتابعة في استكمال الجملة إلى أن تعقدت وتركبت، كما أن مجيء (حتى) الرابطة بين النواة الثالثة وبين الثانية والأولى الدالة على بلوغ الشيء والغاية دلت على حالة الخنساء في أصعب مراحلها.

والناظر إلى البيت الثاني أيضاً يلاحظ الجملة في أوج تركيبها وتعقيدها، حيث تكونت من اسم الفاعل (قائلين) العامل عمل الفعل و مقول القول (تعزي عن تذكره) و الفاء الرابطة و الجملة الاسمية (فالصبر ليس لأمر الله مردود) فأسهبت في الجملة الخبرية؛ لأنها رأت أن الأمر يتطلب سرد الأحداث بتفاصيلها. فذكرت القائلين، وجملة مقول القول، ثم ربطت هذه الجملة بحرف العطف الفاء الدالة على التعقيب والترتيب بالجملة الإسمية المنفية؛ استكمالاً لسرد الأحداث.

وقد أتت الجملة الاسمية المنفية هنا كتعليل لما قبلها وفي قولها⁽²⁾:

إذا ذكر الناس السّماح من امرئ وأكرم أو قال الصّواب خطيب
ذكرتك فاستعبرت والصّدْرُ كَماظم على غصّة منها الفؤاد يذوب

ذكرت في بداية البيت ظرف الزمان الدال على المستقبل المتضمن معنى الشرط (إذا) وفعله (ذكر)، ولم تذكر جملة جواب الشرط مباشرة، بل تابعت حديثها بعطف جمل أخرى تستكمل بهما المعنى، ثم في البيت الذي يليه ذكرت جواب الشرط (ذكرتك) فاستطالت الجملة وتعقدت. هذا

(1) ديوان الخنساء، 41.

(2) ديوان الخنساء، 15.

التتابع في عطف الجمل قبل أن تذكر جواب الشرط كان له أثر واضح على المعنى؛ فهي أرادت أن تقول: أنت في ذاكرتي كلما ذكر الناس السماح والكرم والصواب؛ أي كلما رأيت الحسن والجميل تذكرتك ففاضت دموعي وامتلاً صدري غيظاً وذاب قلبي ألماً.

فعبرت عن أحداث متعددة متشابكة ببعضها البعض عن طريق الجملة المركبة التي تتناسب مع المعنى والمقام.

الفعلية المركبة في ديوان الخنساء جاءت على النحو التالي:

1- الفعل المضارع و الفاعل ضمير مستتر و جملة مقول القول، نحو⁽¹⁾:

أقول:

أبا حسان: لا العيش طيبٌ وكيف وقد أفردت منك يطيب

2- ظرف الزمان الدال على الشرط و فعل الشرط و فعل ماضٍ و فاعل ضمير مستتر و مفعول مطلق و فعل ماضٍ و جواب الشرط فعل ماضٍ و فاعل ضمير متصل و مفعول به كقولها⁽²⁾:

إذا زجروها في الصريخ وطبقت طباق كلاب في الهراش وهرت
شدت عصاب الحرب اذ هي مانع فألقت برجليها مرياً فدرت

3- أداة النفي لا و الفعل المضارع و الجملة المؤكدة و أداة النفي لا و الفعل المبني للمجهول و نائب الفاعل. كقولها⁽³⁾:

لا تخلني أني نسيث ولا بل فؤادي ولو شربت القراحا

4- الفعل الماضي و المفعول به المقدم و حرف العطف و الفعل الماضي و الفاعل و الفاعل المؤخر للفعل (دق) نحو⁽⁴⁾:

دق عظمي وهاض مني جناحي هلك صخر فما أطيق براحا

(1) السابق، 15.

(2) السابق، 16.

(3) السابق، 26.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، 26.

5- فعل ماضٍ و فاعل و حرف عطف و فعل ماضٍ و فاعل ضمير متصل و مفعول به و
الجملة التعليلية نحو⁽¹⁾:

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَتِ السُّهُودَا وَيَتُّ اللَّيْلِ جَانَحَةً عَمِيدَا
لَذَكَّرِي مَعْشَرَ وَلَّوَا وَخَلَّوَا عَلَيْنَا مِنْ خِلَافَتِهِمْ فَقُودَا

وهناك أبيات أخرى انتهجت بها نفس النهج لا نستطيع إيرادها كاملة دفعا للإطالة.

ومن الملاحظ إنها في معظم الأبيات التي تم رصدها تسرد العديد من الجمل المعطوفة على بعضها، وتترك المتعلق بهذه الجمل؛ لتضعه في موقع متأخر، فمثلاً نجدها تسهب في الجملة الشرطية بواسطة حروف العطف، وفي موضع متأخر تذكر جواب الشرط أو تذكر المسبب وفي موضع متأخر تذكر السبب أو العلة بعد الإسهاب في ذكر الأفعال المعطوفة على بعضها بعضاً. وهذا له أثر في لفت انتباه المتلقي، وعمل لديه إثارة وتشويقاً لمعرفة ما يترتب على هذا الإسهاب والعطف حيث لا تريد أن تنفك من الحديث عنه، فتسهب وتعطف، وتربط جملاً على بعضها بعضاً وهذا يعتبر نوعاً من التتابع العاطفي الذي ينتابها على أخويها، وتجدها فيه متنفساً يخفف عنها آلامها وأحزانها.

الجملة الفعلية في ديوان فدوى طوقان:

ويمكننا أن نعرض للجملة الفعلية عند فدوى طوقان على النحو التالي:

1- الجملة الفعلية البسيطة:

نقول في قصيدتها (أوهام في الزيتون)⁽²⁾:

وَيَحْيِي؟ أَتَطْوِينِي اللَّيَالِي غَدَاً وَتَحْتَوِينِي دَاجِيَاتُ الْقُبُورِ

فاستخدمت الجملة البسيطة (أتطويني الليالي غداً) في حالة التعجب والدهشة، تلك الحالة التي عندها يكتفي الشخص بذكر ألفاظ قليلة ذات معانٍ عميقة، كما أن الاستعارة لعبت دوراً في تكثيف المعنى؛ لذلك لم تتطلب الجملة ربطها بأكثر من نواة فاكتفت بذكر الفعل والفاعل والمفعول به، ومثلها أيضاً جملة وتحتويني داجيات القبور.

(1) السابق، 31.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 21.

وفي قصيدة أخرى تقول أيضاً⁽¹⁾:

وَقَفْتُ وَحْدِي
فِي وَحْشَةِ التَّوْهَانِ فِي يُتَمِّ الْغَرِيبِ

لقد بدأت هذه الرباعية باستخدام الجملة البسيطة المكونة من الفعل الماضي اللازم وفاعله مع ذكر الحال (وحدتي).

وقد لعب الحال في هذه الجملة دوراً بارزاً في إظهار معنى الوحدة التي تشعر بها الشاعرة، وبيان الهيئة الحاصلة التي هي عليها.

كل هذا أدى إلى اكتفاء المعنى بذاته.

والجملة الفعلية البسيطة في الديوان جاءت على النحو التالي:

1- فعل و فاعل و مفعول به، نحو⁽²⁾:

أَمْسِرْكَ يَـ
سِرْ بِي، غِبَارُ الْأَرْضِ مُنْعَقِدٌ عَلَى دُنْيَا غَدِي

2- سين الاستقبال و فعل و فاعل، نحو⁽³⁾:

سَـ تَقُومُ الشَّـ
سَـ يَأْتِي الطَّيْرُ
سَـ يَأْتِي الطَّيْرُ

3- فعل و فاعل و حال، نحو⁽⁴⁾:

وَقَفْتُ وَحْدِي
فِي وَحْشَةِ التَّوْهَانِ فِي يُتَمِّ الْغَرِيبِ

(1) السابق، 203.

(2) السابق، 204.

(3) السابق، 379.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، 203.

وقولها⁽¹⁾:

وَأَنْتَفَضْتُ مَذْعُورَةً فِي أَسَى
وَأَزْتَعَدْتُ مَرْعُوبَةً فِي أَلَمٍ

4- أداة استفهام و الفعل و الفاعل و المفعول به و الفاعل و الظرف، نحو⁽²⁾:

وَيَحْيِي أَتَطِـيـوِينِي اللَّيـَالِي غَدًا
وَتَحْتَـوِينِي دَاجِيـاتِ القُبـُورِ

والجملة الفعلية البسيطة لم ترد بالقدر التي وردت به الجملة المركبة، وهذا ما لوحظ عند الخنساء.

2- الجملة الفعلية المركبة:

جاءت الجملة المركبة في ديوان فدوى طوقان كالتالي: حيث تقول في قصيدة لها بعنوان (هل كان صدفة؟)⁽³⁾:

وَجَمَعْتَنِي الصَّالَةُ الْمُحْتَشِدَةُ
وَحَسِرَ بِي الْآخِرُونَ
لِقَاءِنَا مَحْضَ صُذْفَةٍ

تكونت هذه الجملة من نواتين ترتبط كل نواة بالأخرى ارتباطاً وثيقاً من خلال المعنى. فالجملة الأولى تكونت من فعل و الضمير المتصل في محل نصب مفعول به و الفاعل و الصفة. والنواة الثانية من فعل متعد إلى مفعولين أصلهما المبتدأ والخبر و الفاعل و مفعول به أول و مفعول به ثانٍ.

(1) السابق، 16.

(2) السابق، 21.

(3) السابق، 148.

وأرادت فدوى طوقان هنا أن تعرض مشهداً متكاملًا بكل اتجاهاته، هذا المشهد تمثله أكثر من شخصية كهو وهي والآخرين، وكل لعب دوراً في هذا المشهد، فحتم عليها هذا أن تستخدم الجملة المركبة لتبرز بها دور كل شخصية وفي موضع آخر تقول⁽¹⁾:

أَتَيْتُ دَرْبَ الْعَمْرِ مَعَ قَلْبِي	أَغْرَسُ زَهْرَ الْحَبِّ فِي الدَّرْبِ
لِيَغْرِقَ النَّاسُ بِأَشْدَائِهِ	تَنْهَلُ فِي دَفْقٍ وَفِي سَكَبٍ
لِيَغْمَرَ الصَّحْبَ بِعَطْرِ الْهَوَى	فَيَنْعَمُوا فِي فَيْئِهِ الرِّطَبِ
فَبَعَثُوا زَهْرِي بِأَقْدَامِهِمْ	وَوَطَأُوهُ فِي الثَّرَى الْجَدْبِ

لقد تكون هذا المقطع من عدة جمل متولدة عن بعضها؛ فكل جملة مدعاة لجملة أخرى، وتعليل أو نتيجة لجملة أخرى فجملة (أغرس زهر الحب في الدرب) متولدة عما قبلها (أتيت درب العمر مع قلبي)، وجملة (ليغرق الناس بأشدائه) تعليل لما قبلها. وهكذا إلى أن تكونت عندنا جملة في غاية التركيب والتعقيد.

ومنبع هذا إرادتها ترتيب الصور وتنظيمها حتى يستقيم المعنى المراد وهو إظهار ما أرادت تقديمه للناس والردود التي تلقنها منهم بشكل متتابع ومتسلسل.

وتقول أيضاً:⁽²⁾

وَتَمْضِي وَأَمْضِي مَعَ الْعَابِرِينَ	وَمَا بَيْنَنَا غَيْرَ نَجْوَى النَّظَرِ
وَطَيْفُ ابْتِسَامَاتٍ عَلَى شَفَتَيْكَ	وَوَهْجُ هِيَامٍ بَعْمَقِي اسْتَعْرِ

ففي هذه القصيدة أرادت أن ترسم مشهدين، مشهداً يمثلها، ومشهداً آخرًا يمثلها فرسمها للمشاهد لن يتضح إلا باستخدام جمل مترابطة متحدة مركبة.

فاستخدامها للفعلين المضارعين (وتمضي، وأمضي) قد وضح المشهدين ثم تلت هذين الفعلين بالجملة الاسمية المتصدرة بالنفي ليكتمل المعنى المراد ثم عطفت جمل اسمية أخرى على الجملة الاسمية الأولى فباتحاد هذه الجمل اتضح المشهد وتكونت الصورة بكل جوانبها ومعانيها.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 46.

(2) السابق، 57.

وفي قولها⁽¹⁾:

تَلَقَّتْ وَرَاءَهَا فِي أَسَى	نَحْو مَهَاوِي أَمْسِهَا الْغَابِرِ
لَعَلَّ فِي أَغْوَارِهِ لِمَحَلَّةً	تَلَوُّحٌ فِي ذِكْرِي سَنَى عَابِرِ
لَعَلَّ فِي الْمَاضِي وَأَطْيَافِهِ	عَزَاءَهَا مِنْ قَسْوَةِ الْحَاضِرِ
فَمَا رَأَتْ غَيْرَ حَطَامِ الْمَنَى	عَلَى صَخُورِ الْقَدَرِ الْغَادِرِ
وَبَعْضُ أَشْلَاءٍ هَوَى حَالِمِ	مَرْتَطَمٌ بِالْوَاقِعِ السَّاطِرِ

وفي هذه الخماسية اتحدت الجمل الاسمية مع الفعلية لتقارن بهما بين ماضٍ وحاضر كلاهما أفسى من الآخر.

والجملة الفعلية المركبة في ديوان فدوى طوقان جاءت على النحو التالي:

1- فعل ماضٍ و فاعل و واو الحال و المبتدأ و الجملة الفعلية و شبه الجملة الجار والمجرور في محل نصب حال، نحو⁽²⁾:

وَمَضَتْ بِي الْأَيَّامُ وَالزَّمَنُ الْعَجَلَانُ يَجْرِي كَالهَارِبِ الْمَجْنُونِ

2- فعل ماضٍ و الفاعل ضمير متصل و حرف النفي و الفعل المضارع و الفاعل ضمير مستتر و الضمير في محل نصب مفعول به و حتى الرابطة و فعل ماضٍ و الضمير تاء الفاعل و المفعول به و المضاف إليه نحو⁽³⁾:

والتَّقِينَا.... لَمْ أَدْرِ أَيَّ قُوَى سَاقَتْكَ حَتَّى عَبَرْتَ دَرَبَ حَيَاتِي

3- أداة النداء و المنادى و فعل أمر و فاعل ضمير مستتر و المفعول به و اسم استفهام في محل نصب خبر كان مقدم و فعل ناقص و اسمها نحو⁽⁴⁾:

يَا غَدْنَا... الْفَتَى خَبَّرَ الْجَلَدَ
كَيْفَ تَكُونُ رَعِشَةُ الْمِيلَادِ

(1) السابق، 44.

(2) السابق، 53.

(3) السابق، 51.

(4) السابق، 421.

4- فعل ماضٍ و فاعل و حرف النفي و فعل مضارع و فاعل ضمير مستتر و شبه جملة و أداة استثناء و الجملة المؤكدة بأن و الجملة الاسمية المبدوءة بكان و الجملة الاسمية المؤكدة بأن، نحو⁽¹⁾.

دَارَتِ الْأَيَّامُ لِمِ الْأَتَقِ فِيهِ
بَابُنْ عَمِّي
غَيْرَ أَنِّي كُنْتُ أَدْرِي
أَنْ بَطْنُ الْأَرْضِ تَعْلُو وَتَمِيدُ
بِمَخَاضٍ وَبِمِيلَادٍ جَدِيدٍ

5- فعل أمر و فاعل و مفعول به و جملة استفهامية و فعل مضارع و فاعل و مفعول به نحو⁽²⁾:

سَلِ الدَّرْبَ كَمْ جِئْتُ وَغَبَّ النُّوَى أَجْرُ الْخُطَى فِي الْعَزُوبِ الْحَزِينِ

والمدقق في هذه النماذج يلاحظ أن الجملة عند فدوى طوقان في أوج تركيبها وتعقيدها، وذلك بسبب تعقيد الأفكار وتشابكها عندها في بعض المواقف، كما أن لاشتراك أكثر من شخصية في الحدث مدعاة للاستطراد في الجملة وهذا كان ملاحظاً عند الخنساء.

الموازنة بين الشاعرتين:

يُحدد التلاقي بين الشاعرتين فيما يلي:

- تنوعت الجمل ما بين البسيطة والمركبة، حسب الحالة والموقف الذي عليه كل منهما.
- أكثرت الشاعرتان من الجمل الاسمية البسيطة؛ لأن المشتقات بأنواعها لعبت دوراً كبيراً في تعميق المعنى.
- الجملة الفعلية البسيطة وردت بشكل قليل عند الشاعرتين، خلاف الجملة الفعلية المركبة فقد وردت بشكل أكبر؛ وذلك لأن الفعل يعبر عن حدث مقترن بزمن، فيريد مزيداً من التراكيب حتى يكتمل الحدث:
- البلاغة لها أثر واضح في كلا الديوانين الأمر الذي أكفى الشاعرتين استخدام جمل بسيطة في كثير من المواضع.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 418.

(2) السابق، 57.

- أكثر كل من الشاعرتين من المبتدأ المعرفة؛ وذلك للأسباب التي أوردناها سابقاً أثناء دراستنا للخنساء.

وأوجه الاختلاف تحددت في الآتي:

- الجملة البسيطة عند الخنساء جاءت من أجل الوصف والتقرير، وفي ديوان فدوى طوقان جاءت لتعبر بها عن حالة نفسية مرت بها، كالدهوة والتعجب والاضطراب واليأس.

- استخدمت فدوى طوقان أسماء الأفعال التي أنتت على شكل جمل بسيطة، ولم يرد مثل هذا في ديوان الخنساء.

المبحث الثاني

التقديم والتأخير نظرة شاملة

للتقديم والتأخير أثرٌ واضح على بناء الجملة العربية، لذلك كان محط عناية لكثير من النحاة، كما أن آيات القرآن الكريم شهدت الكثير من تقديم لفظٍ على آخر أو جملة على أخرى، وذلك لأغراضٍ عديدة وضحاها المفسرون والنحاة.

كما أن الشعراء والأدباء انتهجوا هذا النهج في نصوصهم الأدبية والشعرية، فالشاعر لا يقدم أو يؤخر من أجل الوزن فقط، وإلا كان عمله مجرد نظم لا حياة ولا قيمة له.

يقول الجرجاني في سياق حديثه عن التقديم والتأخير: "ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنتظر فتجد أن سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"⁽¹⁾.

كما أن التقديم والتأخير لقي عناية ابن جني فقال فيه: "إن أصل وضع المفعول أن يكون فضلة وبعد الفاعل كـ (ضرب زيدٌ عمراً) فإن ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل فقالوا: (عمراً ضرب زيدٌ)"⁽²⁾.

والمراد بالتقديم والتأخير أن تخالف عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق، فيتقدم ما أصله التأخير ويتأخر ما أصله التقديم.

وللتقديم والتأخير أسباب عديدة نذكرها على وجه الإجمال⁽³⁾:

1- تعجيل المسرة كقوله تعالى: ﴿عفا الله عنك لم أذنت لهم﴾⁽⁴⁾.

2- تعجيل المساءة والتشاؤم نحو: ﴿فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم﴾⁽⁵⁾.

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، ص106.
(2) المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، أبو الفتح عثمان بن جني تحقيق: علي النجدي ناصف، عبد الحليم النجار، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية (د.ط) القاهرة، ص65.
(3) دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، د. عبد العظيم المطعني وعلي جمعة، مكتبة وهبة - ط1 - القاهرة، ص 50 - 67 بتصرف.
(4) التوبة، 43.
(5) البقرة، 79.

3- التشويق للمتأخر كقول المتنبي⁽¹⁾:

على قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكَرَامِ الْمَكَارِمُ

فتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه لينشوق السامع إلى معرفة المتعلق الذهني الذي أخره المتنبي.

4- الإنكار والغرابة كقول الشاعر⁽²⁾:

أَبْعَدَ مَشِيبٍ مَنَقُضٍ فِي الذَّوَائِبِ تُحَاوِلُ وَصَلَ الْغَانِيَاتِ الْكَوَاعِبِ

فالشاعر ينكر ويستغرب لمن كان حالة الشيب ويتقرب للجماليات الغانيات.

5- الافتخار كقول عمرو بن كلثوم⁽³⁾:

بِرَأْسٍ مِنْ بَنِي جُشَمٍ بَنٍ بِكْرٍ نَدُقُ بِهِ السُّهُولَةَ وَالْحُزُونََا

فقد قدم الشاعر قوله: (برأس) والمقصود به حية مع أنه في المعنى فاعل ندق فأصل الترتيب "ندق برأس من جشم بن بكر السهولة والحزونا".

6- صحة المقابلات، وهذا يتعلق بترتيب الكلام، فإذا أتى بأشياء في صدر الكلام أتى بصددها في عجزه على نفس الترتيب.

7- العناية والاهتمام: من ذلك ما جاء في القرآن الكريم عن امرأة فرعون: ﴿رَبِّ ابْنِ لِي عِنْدَكَ بَيْتًا فِي الْجَنَّةِ﴾⁽⁴⁾، فقدمت الجوار وهي كلمة (عندك) على السكن (ببيتاً).

8- التقديم لبيان الحال: وهنا يكون للاستعطاف والترحم والشكوى.

(1) ديوان أبي الطيب المتنبي شرح عبد الرحمن البرقوني تحقيق: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر (د. ط) 352/2.

(2) لم أقف على قائله.

(3) ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 78

(4) التحريم: 11.

كما ذكر ابن الأثير أيضاً أن التقديم على ضربين⁽¹⁾:

أ. ما يختص بدلالة الألفاظ على المعاني، ولو قدمنا ما أصله التأخير وأخرنا ما أصله التقديم لاختل المعنى.

وهذا على قسمين:

1. ما كان التقديم أبلغ كتقديم المفعول به على الفعل والفاعل نحو: زيدا ضربت، وتقديم الخبر على المبتدأ مثل: (قائمٌ زيدٌ) وتقديم الحال والاستثناء على العامل.

2. ما كان التأخير فيه أبلغ.

ب. ما يختص بدرجة التقديم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك كتقديم السبب على المسبب والأكثر على الأقل.

وإذا أردنا الانتقال إلى شرح دقيق ومفصل للتقديم والتأخير في شعري الخنساء وفدوى طوقان ستصعب الدراسة من خلال محورين مهمين للجملة هما تقديم وتأخير المسند إليه وتقديم وتأخير المسند.

أولاً: التقديم والتأخير في شعر الخنساء:

1- تقديم المسند إليه:

كنت قد أسلفت في المبحث السابق أن المسند إليه في الجملة الفعلية هو الفاعل، وفي الجملة الإسمية المبتدأ أو ما كان أصله المبتدأ. وتقديم أو تأخير المسند إليه في كل نتاج أدبي يأتي لأهداف وأغراض يريد بها صاحبه ففي قول الخنساء⁽²⁾:

أَمْ ذِكْرُ صَخْرٍ بَعِيدِ النَّوْمِ هَيَّجَهَا فَالْدَّمْعُ مِنْهَا عَلَيْهِ الدَّهْرُ يَنْسَكِبُ

فتقدم المبتدأ الذي هو فاعل في المعنى على الجملة الفعلية بغرض التخصيص، فهي أرادت أن تخصص حزنها ودموعها عليه فقط.

(1) المثل السائر، 210/2.

(2) ديوان الخنساء، 13.

وفي قولها⁽¹⁾:

وَحَيْلٌ تُثَادِي لَا هَوَادَةَ بَيْنَهُمَا مَرَرْتُ لَهَا دُونَ السَّوَامِ وَمُرَّتْ

وهنا تقدم أيضاً المبتدأ (خيل) الذي هو نائب فاعل في المعنى؛ وذلك بغرض التخصيص وتقوية الحكم وتأكيده.

وتقوية الحكم نابع من الإسناد مرتين، مرة إلى المسند إليه وأخرى إلى الضمائر المستترة بعد كل فعل.

فالإعلام بالشيء بغتة ليس كالإعلام له بعد التنبيه عليه والتقدمة له؛ لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والأحكام⁽²⁾.

ومثل ذلك أيضاً قولها⁽³⁾:

الْحَيَّ يَغْلُمُ أَنْ جَفَنَتْهُ تَغْدُو غَدَاةَ الرِّيحِ أَوْ تَسْرِي

أما في قولها⁽⁴⁾:

دَقَّ عَظْمِي وَهَاضَ مِنِّي جَنَاحِي هَلْكَ صَخْرٍ فَمَا أُطِيقُ بِرَاحِي

نجدها هنا قد جعلت الفاعل في موقع متأخر عن المفعول به وحده، وقدمت المفعول عليه أي أخرت السبب وقدمت الناتج عن هذا السبب، وذلك للإسراع ببيان وإظهار حالها وتشويق المتلقي لمعرفة الفاعل.

وفي هذا البيت كان تقديم المفعول به على الفاعل في اللفظ دون الرتبة، ولم ينصرف المتقدم عن بابه، ولم يحول عن أصله، فاحتفظ المفعول به المقدم بمفعوليته، واحتفظ الفاعل بفاعليته والعناية والاهتمام لها دور كبير في التقديم والتأخير.

(1) ديوان الخنساء، 17.

(2) دلائل الإعجاز، ص 113.

(3) ديوان الخنساء، 56.

(4) السابق، 26.

وقد قال سيبويه وهو يذكر الفاعل والمفعول:

"كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أغنى وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم"⁽¹⁾.

كذلك للوزن دور كبير في تقديم لفظ على آخر، ففي البيت نفسه لو أتت به على الصورة المعهودة فقالت: دق هُلك صخرٍ عظمي، لاختل الوزن وتغير المبنى.

أما في قولها⁽²⁾:

إِذَا نَجْمٌ تَغَوَّرَ كَلَفْتَنِّي خَوَالِدٌ مَا تَوَوَّبُ إِلَى مَآبٍ

نلاحظ أن الفاعل في المعنى (نجم) تقدم على الفعل (تغور) فخرج المقدم (نجم) عن أصله، وتحولت رتبته وأصبح له حكماً آخر لم يكن له قبل أن يتقدم.

ولعل التقديم هنا منبعه التأكيد على تكرار الحدث وجاء من ذلك أيضاً قولها⁽³⁾:

وَالْإِنْسُ تَبْكِي وَلَهَا وَالْجِنُّ تُنْعِدُ مَنْ سَمَرَ
وَالْوَحْشُ تَبْكِي شَجْوَهَا لَمَّا أَتَى عَنْهُ الْخَبَرُ

أما في قولها⁽⁴⁾:

يَغْدُو بِهِ سَابِحٌ نَهْدٌ مَرَاكِلُهُ مُجَلَّبٌ بِسَوَادِ اللَّيْلِ جِلْبَابَا

فقد تقدمت شبه الجملة المشتملة على ضمير الغائب الهاء العائدة على المفعول به الذي رتبته التأخير على الفعل والفاعل، حيث قدم هنا لزيادة الاهتمام به وتوجيه النظر إليه.

أما في قصيدتها: (فلا يبعد أبو حسان) تقول⁽⁵⁾:

أَهَاجُ لَكَ الدَّمْعَ عَلَى ابْنِ عَمْرٍو مَصَائِبُ قَدْ رُزِيَتْ بِهَا فُجُودِي

(1) الكتاب، 1/ 34.

(2) ديوان الخنساء، 12.

(3) السابق، 63.

(4) السابق، 7.

(5) السابق، 83.

فهنا تقدم المفعول به (الدموع) الذي هو النتيجة في المعنى، وتأخر الفاعل (مصائب) الذي يعتبر السبب في المعنى، وقد ورد تقديم النتيجة على السبب في أكثر من موضع.

ولعل مرجع ذلك إلى أن الخنساء مولعة في إبراز حالتها المحزنة التي يتولد عنها الاهتمام بحالتها ومشاركتها أحزانها.

وفي قصيدتها (فرع لفرع كريم) تقول⁽¹⁾:

مُورَثُ الْمَجْدِ مَيْمُونٌ نَقِيبُهُ ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ فِي الْعَزَاءِ مِغْوَارُ

ف نجد أن المبتدأ (مغوار) قد تأخر على خبره، وتقدم الخبر (شبه الجملة في العزاء) عليه؛ وذلك لتشويق المتلقي لمعرفة المتأخر.

أما في قولها⁽²⁾:

نِعْمَ الْفَتَى كُنْتَ إِذْ حَنْتَ مَرْفَرَةً هُوجَ الرِّيحِ حَنِينَ الْوَلَدِ الْخُورِ

فقد تقدم الحال (مرفرة) على الفاعل (هوج الرياح) وذلك لأهمية الحال، كما أن سبق الحال للفاعل (صاحب الحال) أبرز رغبتها في الإسراع في نشر التفاصيل للأمور.

وهذا التقديم جائز عند النحاة إذ قالوا: "الأصل في الحال التأخير عن صاحبها كالخبر ويجوز تقديمها عليه"⁽³⁾.

أما في قولها⁽⁴⁾:

جَهَنَّمُ الْمُحَيَّا تُضِيءُ اللَّيْلَ صَوْرَتُهُ أَبَاؤُهُ مِنْ طَوَالِ السَّمَكِ أَحْرَارُ

فهنا تقدم المفعول به (الليل) على الفاعل (صورته) وذلك لجذب الانتباه وتشويق المتلقي لمعرفة الفاعل أيضاً.

(1) ديوان الخنساء، 50.

(2) السابق، 67.

(3) همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، 306/2.

(4) ديوان الخنساء، 50.

2- تقديم المسند:

والمسند إما أن يكون فعلاً تاماً أو اسم فعل أو خبراً للمبتدأ أو ما كان أصله خبر مثل أخبار كان وإن.

وجاء في ديوان الخنساء على النحو التالي:

تقول في قصيدة بعنوان: (الشمس كاسفة)⁽¹⁾:

أَبْيَضُ أَبْلَجُ وَجْهُهُ كَالشَّمْسِ فِي خَيْرِ الْبَشَرِ

فهنا تقدم الخبران (أبيض، أبلج) على المبتدأ (وجهه) جوازاً؛ وذلك للاهتمام ببيان صفاتهم، والافتخار بها والتأكيد على تميزه بها.

وفي قولها⁽²⁾:

سَمَحَ خَلَاتِقُهُ جَزَلَ مَوَاهِبُهُ وَفِي الدُّمَامِ إِذَا مَا مَعَشَرَ غَدَرُوا

فقد تقدم كل من الخبرين (سمح) (جزل) على المبتدأين (خلاتقه) (مواهبه) وذلك بغرض التأكيد على إثبات الصفة في صاحبها، ولزومها له أكثر من غيره.

وفي قولها⁽³⁾:

وَعَلَيْهِ أَرَامِلُ الْحَيِّ وَالسَّافِرِ وَمُعْتَرِئُهُمْ بِهِ قَدْ الْأَحَا

فقد تقدم خبر المبتدأ (وعليه) على المبتدأ (أرامل) وهو تقديم جائز للتخصيص.

ومثل ذلك أيضاً قولها⁽⁴⁾:

وَفَارِسَ الْخَيْلِ وَافْتَنَّهُ مَنِيَّتُهُ فَفِي فُؤَادِي صَدْعٌ غَيْرُ مَجْبُورِ

فتقدمت شبه الجملة (ففي فؤادي) المتعلقة بالخبر على المبتدأ (صدع) وذلك للتخصيص.

(1) السابق، 63.

(2) السابق، 64.

(3) السابق، 26.

(4) السابق، 67.

وقولها⁽¹⁾:

فَذَلِكَ فِي الْجَدِّ مَكْرُوهُهُ وَفِي السَّلَامِ تَلَهُوٌ وَتُرْخِي الْأَزَارِ

وهنا تقدمت شبه الجملة (في الجد) على خبر المبتدأ (مكروهه) وذلك للتخصيص، حيث أرادت أن تصف خيول الأعداء بأن كرهها للمشّي لا يبرز إلا إذا جدّ الجد وبدأت المعركة.

أما قولها⁽²⁾:

مِثْلَ الرُّدَيْنِيِّ لَمْ تَفْذُ شَبِيبَتُهُ كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ أَسْوَارُ

ف نجد أن الشاعرة أخرت خبر كأن (أسوار)، وقدمت شبه الجملة عليه؛ وذلك لمناسبة القافية، ولتشويق المتلقي لمعرفة الخبر.

ومثل ذلك أيضاً قولها في البيت الذي يلي هذا البيت مباشرة:

جَهْمُ الْمُحَيَّا تُضِيءُ اللَّيْلَ صَوْرَتُهُ أَبَاؤُهُ مِنْ طِوَالِ السَّمَكِ أَحْرَارُ

فقد تقدمت شبه الجملة (من طول السمك) على الخبر (أحرار) لمناسبة القافية، والتعجيل في إبراز العلة والسبب في أن صاروا أحراراً فحريتهم لم تأت من فراغ.

ثانياً: التقديم والتأخير في شعر فدوى طوقان:

وللتقديم والتأخير أيضاً نصيب وافر في شعر فدوى طوقان، اتخذت من آليته تحقيقاً لأغراض لغوية، ودلالية سنعرضها فيما يلي:

1- تقديم المسند إليه:

تقول في قصيدة لها بعنوان: أوهام في الزيتون⁽³⁾:

إِنْ يَزُوهَا الْمَغْرِبُ عَنْ عَرْشِهَا فَالْمَشْرِقُ الزَّاهِي بِهَا يَرْجِعُ

نراها قد قدمت الفاعل في المعنى (المشرق) على الفعل (يرجع) المتضمن على ضمير يعود عليه، والواقع جواباً للشرط؛ وذلك لمناسبة القافية مع البيت الذي يليه في قولها:

لَكُنْتُ فِي آهَاءِ غَدَا تَنْزَوِي شَمْسُ حَيَاتِي ثُمَّ لَا تَطْلُعُ

(1) ديوان الخنساء، 54.

(2) السابق، 50.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، 21.

كما أن موسيقى البيت النابعة من صحة الوزن حتمت عليها هذا التقديم، ولعل الشاعرة أرادت أن تقرب بين اللفظين المتضادين في المعنى (المغرب، فالمشرق) وهذا أثر على سلامة المعنى وتوضيحه في ذهن المتلقي، كما يحدث نوعاً من التسلسل والترتيب في المعنى.

وتقول في قصيدة أخرى بعنوان: حياة⁽¹⁾:

وَفِي لَيْلٍ سُرِّيَّةٍ هُدِي
يُحْرِكُ وَجْهِي دِي
أَخْ كَانَتْ نَبْعَ حَنَانٍ وَخُب

فنلاحظ أن المفعول به (وجدني) تقدم على الفاعل (أخ) والغرض من التقديم في هذا البيت بيان الحال والشكوى والاستعطاف والترحم.

وفي قولها⁽²⁾:

لَمْ يَزَلْ يَغْمُرُ قَلْبِي صَدَاهُ

أيضاً تقدم المفعول به (قلبي) على الفاعل (صداه) وذلك للتخصيص، فلا شيء يعمر قلبها إلا صداه، وأيضاً جاء التقديم للعناية والاهتمام ولما لقلبها من أهمية في حياتها قامت بتقديمه على الفاعل.

وفي موضع آخر تقول⁽³⁾:

طَوَّانَا هُنَاكَ عَلَى الشَّطِّ لَيْلٌ
نَدِيَّ الْغَلَائِلِ شَفَّ مُضِيءٌ

وهنا جعلت الفاعل في موضع متأخر لفظاً، وفصلت بينه وبين فعله بأشباه الجمل (هناك على الشط) وذلك للتنشويق وجذب انتباه المتلقي، وهذا ما لوحظ عند الخنساء.

(1) السابق، 40.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 177.

(3) السابق، 139.

أما في قولها⁽¹⁾:

أَعْطَيْنَا حُبًّا، فَبِالْحُبِّ كُنُوزُ الْخَيْرِ فِينَا
تَنْفَجَّرُ
وَأَغَانِينَا سَتَخَضَّرُ عَلَى الْحُبِّ وَتُزْهِرُ

ففي البيت الأول بعد الجملة الطلبية ذكرت جواب الطلب، بادئة بشبه الجملة (فبالحب) وذلك للتخصيص، ثم تلا شبه الجملة المبتدأ (كنوز) الذي يمثل الفاعل للفعل يتفجر من جهة المعنى؛ وذلك للتأكيد وتقوية المعنى الذي نبع من الإسناد مرتين، وهذا ما لاحظناه عند الخنساء.

وفي البيت الثاني تقدم المبتدأ الذي هو فاعل في المعنى على الفعل للسبب نفسه.

وفي قولها⁽²⁾:

فِيكَ دُنْيَايَ وَفِي قَلْبِي الْكَسِيرُ
مَمَاتَمَ مَا أَنْفَكَ مُذْ بَاتَ لَدَيْكَ
قَائِمًا يَأْخُذُ مِنْهُ بِالْوَتِينِ

فنلاحظ أن الخبر (فيك) تقدم على المبتدأ (دنياي) رغم إضافة المبتدأ للضمير (الياء) وذلك للتخصيص. وهذا التقديم للخبر جائز. أما في قولها: (وفي قلبي الكسير ماتم) فقد تقدم الخبر (وفي قلبي الكسير) على المبتدأ النكرة (ماتم) وجوباً، وهذا التقديم أيضاً أفاد التخصيص، كما أفاد تأكيد وتنشيت ما أرادت أن توصله للمتلقي.

ومن الأبيات التي أتى بها تقديم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ بغرض التخصيص قولها⁽³⁾:

بَيْنَ الْفَرَاشَاتِ وَزَهْرِ الرَّبِيعِ هَيْمَنَةُ الصَّبِّ إِذَا يَغْتَابُ

أما في قولها⁽⁴⁾:

وَمَا فِي الْمَحَاكِ دَمْعَةٌ
وَلَا فِي الْجَوَانِحِ لَوْعَةٌ

(1) السابق، 237.

(2) السابق، 98.

(3) السابق، 102.

(4) السابق، 259.

نراها في هذا الموضع قد أخرت اسم ما العامل عمل ليس وقدمت شبه الجملة (في المحاجر) التي في محل خبر ما العاملة عمل ليس عند الحجازيين⁽¹⁾.

كما أخرت اسم لا العامل عمل ليس عند الحجازيين، وقدمت شبه الجملة التي في محل خبر عليها، وهذا التقديم واجب؛ لأن الاسم في كلا الموضعين أتى نكرة. والتقديم هنا أفاد التخصيص والتأكيد والتثبيت.

2- تقديم المسند:

وقد جاء على النحو التالي:

تقول في قصيدة بعنوان: (خريف ومساء)⁽²⁾:

أَبْشُوشٌ أَنْتَ أَمْ جَهْمٌ وَفِيَّ أَمْ خَـ_____وُونَ

دخلت همزة الاستفهام على الخبر المقدم (بشوش)، عند بعض النحاة ولم تقل: "أأنت بشوش" لأن تقديم الخبر على المبتدأ فيه ضرب من التعجب والإنكار والاستغراب من الموت وماهيته.

أما في قوله⁽³⁾:

وَكَاللَّيْلِ أَنْتَ حَوِيَتْ وَجُوداً مِنْ الْعَاطِفَاتِ كَبِيراً جَسِماً
فَفِيكَ السَّمَاءُ وَفِيكَ الْخِضَمُّ وَفِيكَ الْجَدِيدُ وَفِيكَ الْقَدِيمُ

فقد قدمت أشباه الجمل التي في محل خبر في جميع المواضع في قولها: (كالليل أنت، ففبك السماء، ففبك الخضم، وفبك الجديد، وفبك القديم) وذلك للتخصيص والتأكيد وتقوية الحكم. كما أتى التكرير للخبر لزيادة التأكيد.

(1) انظر: حاشية شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، 276/2.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 12.

(3) السابق، 34.

ومثل ذلك أيضاً قولها في قصيدتها: (صلاة إلى العام الجديد)⁽¹⁾:

فِي يَدَيْنَا لَكَ أَشْوَاقٌ جَدِيدَةٌ
فِي مَاقِنِنَا تَسَابِيحٌ وَأَلْحَانٌ فَرِيدَةٌ

وقولها⁽²⁾:

عَلَيْكَ مِنَ الدَّمِ الْغَالِي سَلَامٌ

وقولها في قصيدتها: (إليهم وراء القضبان)⁽³⁾:

فَتَحَّ أَنْتَ أَهْلُ
أَنْتَ أَهْلُ جَبْهَةٍ
أَنْتَ أَهْلُ عَاصِرِ قَفَّةٍ

فتقدم الخبر (فتح) على المبتدأ للتعظيم والاهتمام بالخبر أما في قصيدتها التي بعنوان (الانفصال) تقول⁽⁴⁾:

مَنْ الْعَشَقُ شُدْنَاهُ مِنْ لِيْنَاتِ الْإِمَانِي
وَرَسْنَاهُ خُطُوطِ الْغَدَا
مَنْ أَلْفِ رَائِحَةٍ أَلْفِ لَوْنِ
مَنْ أَلْفِ ذِكْرِيَاتِ
مَنْ الْعَاطِفَاتِ
مَنْ الْعَبَرَاتِ بَنِيَّاهِ
تَقْجُرُّ صُرُوحَاتِنَا الْهَائِنَةَ

فقدمت شبه الجملة (من العشق) على الجملة الفعلية بأكملها (شدناه) المكونة من الفعل والفاعل والمفعول به.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 237.

(2) السابق، 432.

(3) السابق، 477.

(4) السابق، 145.

والأصل أن تقول: "شدناه من العشق"، فتقديم شبه الجملة على الجملة كان بغرض الأيضاح وبيان السبب، ومثل ذلك قولها: "من العبرات بنيناها" وأيضاً قولها⁽¹⁾:

مَعَ اللَّيْلِ قُمْتُ الْمَلِمُ أَطْيَافَ
حُلُمٍ هَنِيءٍ تَقِيَّاءَ هَذْبِي

وقولها⁽²⁾:

لَنْ يَقْعَدَ الْأَخْرَارُ عَنْ ثَأْرِهِمْ وفي دم الأحرار تغلي النقم

أما في قولها⁽³⁾:

عَبَثًا أَزْحَزْتُ نَقْلَهَا عَنِّي
بَنَسْتُ يَأْنِي لِنَفْسِي

فقد تقدم الحال (عبثاً) على الفعل (أزحزح) وذلك تعجيلاً للمساءة والتشاؤم، حيث لا فائدة من محاولة زحزحة ثقل الصخرة عن قلبها.

وكذلك في قولها⁽⁴⁾:

وَرَحْنًا يَدَا فَي يَدِ
نُرسُّ نَحْ فِي الْأَرْضِ أَرْكَائَهُ
وَنُعَلِّي وَنَرْفَعُ جُذْرَانَهُ

فقد أتت بالفعل الماضي (رحنا) تلا الفعل الماضي مباشرة الحال ثم تلا الحال الجملة الفعلية (نرسخ) الذي هو صفة عنه.

فتقدم الحال على الجملة الفعلية بغرض زيادة التوضيح ورسم صورة أكثر ترتيباً ودقة.

(1) السابق، 188.

(2) السابق، 159.

(3) السابق، 193.

(4) السابق، 145.

وفي قولها⁽¹⁾:

كَانَ الصَّدَى كَالْمَوْتِ يَسْقُطُ مِنْهُ حَوْلِي
أَلْفَ ظِلٍّ

ففي هذا البيت فصلت بين كان واسمها وبين خبرها المكون من الجملة الفعلية (يسقط) بشبه الجملة (كالموت) المكون من أداة التشبيه (الكاف) والاسم الذي بعدها، وتقديم أداة التشبيه والاسم الذي بعدها غرضه الإسراع في بيان الحال، وبهذا التقديم أعطت الخبر تفصيلاً ووضوحاً أكثر مما لو كانت قد أخرته.

ومن ذلك أيضاً قولها⁽²⁾:

وَكُنْتُ مَعَ الْآخِرِينَ وَحِيدَةً

وقولها⁽³⁾:

كَانَتْ حَيَاتِي قَبْلَهُ
شَبَّاحاً يَذُبُّ عَنِّي جَدِيبُ
مُتَعَتِّراً بِالصَّخْرِ بِالشَّوَاكِ
بِالْقَدْرِ الرَّهِيْبِ

الموازنة بين الشاعرتين:

تحدد أوجه التشابه بين الشاعرتين في الآتي:

- 1- استخدمت الشاعرتان التقديم والتأخير بغرض الإسراع ببيان حالتهما، وتشويق المتلقي، والتأكيد الذي نبع من الإسناد مرتين.
- 2- مناسبة القافية حتمت على الشاعرتين التقديم التقديم والتأخير في بعض المواضع.

(1) السابق، 198.

(2) السابق، 169.

(3) السابق، 202.

3- استخدمت الشاعرتان الفصل بين العامل والمعمول بأشباه الجمل، فتأخر المعمول عن العامل؛ وذلك للتشويق وجذب الانتباه.

4- استخدمت كلٌ منهما تقديم تقديم الحال على صاحبه؛ للإسراع ببيان تفاصيل الأمور، ولم يأتِ مثل ذلك إلا في مواضع قليلة.

أوجه الاختلاف:

لعب التقديم والتأخير دوراً بارزاً في بيان موسيقى الأبيات عند فدوى أكثر من الخنساء، ولعل هذا يرجع إلى أن الشعر العمودي يسترسل به الشاعر بنغمة موسيقية واحدة لا تبديل عنها، فكان ذلك يفرض عليه استخدام جمل منتظمة في ترتيبها، بينما الشعر الحر الذي اختلف تماماً عما قبله كان للتقديم والتأخير أثر واضح في إبراز النغمة الموسيقية، حتى يحتفظ بشعريته ولا يتحول إلى قطعة نثرية.

الخاتمة

قال تعالى: ﴿وما توفيقى إلا بالله﴾

لقد أتممت بحمد الله وتوفيقه هذا البحث، راجيةً من الله العليّ القدير أن أكون قد وفقت فيه، كما أرجو أن يكون عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم.

كم كنت أشعر بالسعادة وأنا بين رفوف الكتب، أطلع وأبحث، ورائحة الكتب تدخل إلى أعماق جسدي، فتعز فيّ مشاعر الحب والتقدير لهؤلاء العلماء الذي أدعو الله أن يشملهم بواسع رحمته وأن يجزيهم عنا وعن جميع المسلمين كل الخير إلى يوم الدين، وكم أسعدت أيضاً وأنا أقلب الصفحات وزخات المعلومات تتسابق إلى ذهني، معلومات تخص موضوع بحثي ومعلومات تتبع مواضيع أخرى، لكن الأجل والأسعد بالنسبة لي حين كنت أرى معلومةً تخص بحثي فكنت ألتقفها بكل سرور واطمئنان إلى أن جمعت بحثي الذي استخلصت منه ما يلي:

1 - هناك شبه كبير بين معاناة الخنساء ومعاناة فدوى طوقان في فقدانهم للأحبة، والعزلة، والبيئة المحيطة بهما.

2 - الشخصية والحالة النفسية تلعبان دوراً مهماً في استخدام الأصوات والألفاظ، وتؤثران على النص تأثيراً كبيراً.

3- البيئة المحيطة لها أثر كبير على استخدام الأصوات ودرجة ارتفاعها أو انخفاضها.

4- البلاغة بشتى أنواعها وأقسامها لها تأثير كبير على بناء الجملة.

5- أبنية اللغة العربية مناسبة لكل زمان وتتشكل حسب الحالة والبيئة والموقف.

6 - بنية الجملة العربية وطريقة تركيبها لها علاقة بالمعاناة الشخصية وحجم الألم والصدمة التي يعيشها الأديب والشاعر.

7- تعبر المشتقات تعبيراً كبيراً عن الحالة التي يكون عليها الشاعر، وكل مشتق له غرض يفي به.

التوصيات

1- الاهتمام بالدراسات الموازنة التي هي غذاء مهم للدراسات التطبيقية.

2- الجمع بين ما هو قديم وما هو جديد؛ حتى نقتبس الهدى من جميع الأزمنة .

أخيراً أرجو من الله عز وجل أن ينفع بنا الإسلام والمسلمين وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

- 1- أبنية الصرف في كتاب سيبويه، خديجة الحديثي، مكتبة النهضة، الطبعة الأولى، بغداد 1385 هـ، 1965 م.
- 2- أثر القراءات القرآنية في الصناعة المعجمية، عبد الرزاق بن حمودة القادوس، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة حلوان.
- 3- الأدب العربي المعاصر في فلسطين، كامل السوافيري، دار المعارف للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 1975 م.
- 4- الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1992 م.
- 5- أسس الدرس الصرفي في العربية، كرم محمد زرنده، مكتبة دار المنارة، الطبعة الثانية - غزة، 1420 هـ، 1999 م.
- 6- أسس علم اللغة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الطبعة الثامنة.
- 7- الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب للطباعة والنشر، (د.ط) القاهرة، 2002 م.
- 8- الأصوات، كمال محمد بشر، دار المعارف (د.ط) ، مصر.
- 9- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، القاهرة، 1971 م.
- 10- الأصوات اللغوية، محمد علي الخولي، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى عمان، 1990 م.
- 11- إعراب القرآن الكريم وبيانه، محي الدين الدرويش، الإمامة للطباعة والنشر، الطبعة الرابعة، دمشق، 1994 م.
- 12- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، بيروت، لبنان، 1980 م.
- 13- الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1993 م.
- 14- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، كمال الدين الأنباري، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، 1424 هـ، 2002 م.

- 15- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، جمال الدين بن هشام، تحقيق: يوسف الشيخ، محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، (د.ت).
- 16- البحر المحيط في التفسير، لأبي حيان الأندلسي الغرناطي، دار الفكر للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، لبنان 1992م.
- 17- بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، القاهرة.
- 18- البلاغة العربية، عبد الرحمن الدمشقي، الدار الشامية، الطبعة الأولى، بيروت.
- 19- البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح، إبراهيم مصطفى رجب - مكتبة ومطبعة ار المنارة - الطبعة الأولى - غزة، 2003م.
- 20- البيان والتبيين، الجاحظ - دار الكتب العلمية (د.ط) بيروت، (د.ت).
- 21- تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، أبي الأصبع العدواني البغدادي - تحقيق: حفني محمد شرف - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - (د.ط) - الجمهورية العربية المتحدة (د.ت).
- 22- تهذيب اللغة، للأزهري - تحقيق: إبراهيم الأبياري - دار الكتاب العربي - (د.ط) - القاهرة (د.ت).
- 23- جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني - المكتبة العصرية - الطبعة الخامسة عشر - صيدا، بيروت 1401 هـ، 1981 م.
- 24- جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي - الشركة المصرية العالمية للنشر - الطبعة الأولى - القاهرة، 2000 م.
- 25- الجنى الداني في حروف المعاني، الحسن بن قاسم المرادي - تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل - دار الأفاق الجديدة - الطبعة الثانية - بيروت 1983م.
- 26- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، أحمد بن إبراهيم الهاشمي - تدقيق: يوسف الصميلي - المكتبة العصرية (د.ط) بيروت، 2010م.
- 27- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس - منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 م.
- 28- الخصائص الفنية في شعر المرأة الفلسطينية، مي عمر نايف، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، الطبعة الأولى، الجيزة، 2008م.
- 29- الخصائص، عثمان بن جني - تحقيق: محمد علي النجار - دار الهدى للطباعة والنشر - الطبعة الثانية - بيروت، 1900م.
- 30- الخنساء شاعرة الرثاء، يحي شامي، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، بيروت، 1999م.

- 31- الخنساء، عائشة عبد الرحمن، دار المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1980م.
- 32- دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الطبعة الأولى، 1980م.
- 33- دراسات في اللسانيات العربية، بنية الجملة العربية، عبد الحميد السيد، دار الحامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 1424 هـ، 2004 م.
- 34- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الرابعة، القاهرة، 2006م.
- 35- دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، عبد العظيم المطعني، علي جمعة، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، القاهرة، (د.ت).
- 36- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، القاهرة 1989م.
- 37- ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح: عبد الرحمن البرقوني، تحقيق: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، (د. ط) 1995م.
- 38- ديوان الخنساء، دار صادر - بيروت، (د.ت).
- 39- ديوان عمرو بن كلثوم، شرح وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، بيروت 1416هـ، 1996م.
- 40- الرحلة الأصعب، فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 1993م.
- 41- رحلة جبلية، رحلة صعبة، فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، عمان، الأردن، 2009م.
- 42- سنن أبي داود، تصنيف: أبو داود بن الأشتت السجستاني، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1427هـ، 2007م.
- 43- شاعرات عصر الإسلام، نبيل خالد أبو علي، دار الحرم للتراث، الطبعة الأولى، القاهرة، 2001 م.
- 44- شذا العرف في فن الصرف، أحمد بن محمد الحمالوي، تحقيق: نصر الله عبد الرحمن نصر الله، مكتبة الراشد، (د. ط) الرياض، (د.ت).
- 45- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل الهمداني المصري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة دار التراث، (د. ط) القاهرة، 2005 م.
- 46- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، نور الدين الأشموني الشافعي، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 1419هـ، 1998م.

- 47- شرح المفصل، موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي، عالم الكتب، بيروت ومكتبة المتنبى، القاهرة (د.ط)، 1900م.
- 48- شرح ديوان الخنساء، تحقيق: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1985م
- 49- شرح شافية ابن الحاجب، محمد بن الحسن الرضي الإستريادي، تحقيق: محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية (د.ط) بيروت 1975.
- 50- الشعر الجاهلي، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 1900م.
- 51- الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية (د.ط) بيروت، لبنان، 1982م.
- 52- شواعر الجاهلية، رغداء مارديني، دار الفكر المعاصر الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 2002م.
- 53- الصاحبى في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ابن فارس، تحقيق: مصطفى الشويمي، بدران للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1963م.
- 54- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القلقشندي، دار الكتب العلمية، (د.ط) ، بيروت، (د.ت).
- 55- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية - الطبعة الثانية - بيروت، 1989م.
- 56- الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية الحديثة، عبد الحميد زاهيد، المطبعة والوراقة الوطنية، الطبعة الأولى، مراكش، 2000م.
- 57- ضياء السالك إلى أوضح المسالك، محمد عبد العزيز النجار، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، 1422هـ، 2001م.
- 58- العقد الفريد، أحمد بن محمد الأندلسي، تحقيق: عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية، (د.ط) بيروت، لبنان.
- 59- العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة السابعة، (د.ت).
- 60- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، (د.ط) القاهرة، (د.ت).
- 61- علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1974م.
- 62- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية القاهرة، 1977م.

- 63- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار المعارف، الطبعة الثالثة، الإسكندرية، 1984م.
- 64- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، الطبعة الأولى، بيروت، 1974م.
- 65- فتح رب البرية في شرح نظم الأجرومية، محمد بن القلاوي الشنقيطي، شرح: أحمد ابن عمر بن مساعد الحازمي، مكتبة الأسد، الطبعة الأولى، مكة المكرمة، 1421هـ، 2010م.
- 66- فدوى طوقان كما عرفتها، أfnان نظير دورزة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2005م.
- 67- الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الرابعة، بيروت، 1980م.
- 68- في شعر المرأة الفلسطينية من 1967 حتى نهاية القرن، مي عمر نايف - مركز الحضارة العربية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2008م.
- 69- قراءة المحذوف قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، المتوكل طه، دار الشروق للنشر والتوزيع، (د.ط) رام الله، فلسطين، 2004م.
- 70- القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، هاشم صالح مناع، شركة كازمة للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى.
- 71- الكتاب، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).
- 72- لسان العرب، لابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1900م.
- 73- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب، الطبعة الخامسة، 1427هـ، 2006م.
- 74- اللغة والجنس، عيسى برهومة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2002م.
- 75- اللغة، جوزيف فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).
- 76- اللمع في العربية، أبو الفتح عثمان بن جني تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، (د.ط)، الكويت، 1972م.

- 77- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير الكاتب، تقديم: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة للطبع والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة، 1973.
- 78- المحتسب في تبين وجوه القراءات والأيضاح، ابن جني، تحقيق: علي النجدي ناصف وعبد الحليم النجار، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (د.ط)، القاهرة 1420هـ، 1999م.
- 79- مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، دار الثقافة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة 1978م
- 80- المدخل على علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1977م.
- 81- المزهري في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، شرح: محمد احمد جاد المولى وآخرون، دار الجيل ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط) - بيروت، لبنان 1989م.
- 82- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، عبد العزيز الصيغ، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر دمشق، الطبعة الأولى، 1421هـ، 2000م.
- 83- المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، عبود السامرائي، دار جرير للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2011م.
- 84- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان للنشر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 2000م.
- 85- المفتاح في الصرف، أبو بكر بن محمد الفارس الجرجاني، تحقيق: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، بيروت 1407هـ، 1987م.
- 86- المفصل في صنعة الإعراب، الزمخشري، تحقيق: علي بو لحم، مكتبة الهلال، الطبعة الأولى، بيروت، (د.ت).
- 87- المفصل في علم العربية، الزمخشري، دار الجيل للنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1900م
- 88- المفيد في تراجم الشعراء والأدباء والمفكرين، عبد الرحيم الكتاني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د.ط).
- 89- المقتضب، المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، (د.ط)، بيروت، 1963م.
- 90- موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1981م.
- 91- الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، (د.ط)، القاهرة، 1967م.
- 92- نتائج الفكر في النحو، السهيلي، تحقيق: علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 1992م.

- 93- النحو المصفى، محمد عيد - مكتبة الشباب (د.ط)، (د.ت).
- 94- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1975م.
- 95- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، 1983م.
- 96- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للنشر، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1978م.
- 97- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، عبد العال مكرم، مؤسسة الرسالة ودار البحوث العلمية، الطبعة الأولى، (د.ت).

المجلات:

- 98- وحي الأصوات في اللغة، إبراهيم أنيس، مجلة مجمع اللغة العربية، ج1، 1958م.

المواقع الإلكترونية:

- 99- www.p48bac.com.
- 100- www.almenhaj.net.
- 101- www.alsaadnews.com.
- 102- www.forums.moheet.com.
- 103- 3lm-loga.blogepot.com.

قائمة الموضوعات

أ.....	الآية.....
ب.....	شكر وعرفان.....
ج.....	إهداء.....
د.....	المقدمة:.....
هـ.....	أولاً: أهمية الدراسة:.....
هـ.....	ثانياً: سبب اختيار الموضوع:.....
هـ.....	ثالثاً: منهج الدراسة:.....
هـ.....	رابعاً: الدراسات السابقة:.....
و.....	خامساً: الصعوبات التي واجهت الباحثة:.....
و.....	سادساً: خطة الدراسة:.....
1.....	التمهيد.....
2.....	المبحث الأول الخنساء.....
2.....	اسمها ولقبها:.....
3.....	مولدها:.....
4.....	علاقتها مع معاوية:.....
4.....	زواجها:.....
5.....	إسلامها:.....
6.....	خصائص شعرها:.....
6.....	أولاً: خصائص الألفاظ.....
8.....	ثانياً: خصائص المعاني:.....
10.....	ثالثاً: خصائص الأسلوب:.....
10.....	وفاتها وآثارها الأدبية:.....
12.....	المبحث الثاني ترجمة حياة فدوى طوقان.....
12.....	أسرتها وشخصيتها:.....
12.....	علاقتها بأخيها إبراهيم:.....
12.....	كفاحها:.....

13	علاقتها مع العالم الخارجي:.....
13	عاطفتها:.....
14	شاعريتها:.....
14	خصائص شعرها:.....
15	أولاً: خصائص الألفاظ.....
16	ثانياً: خصائص المعاني:.....
19	ثالثاً: خصائص الأسلوب:.....
20	وفاتها وآثارها الأدبية:.....
22	الفصل الأول البناء الصوتي
23	المبحث الأول الصوائت والصوامت نظرة شاملة
24	أولاً: الصوائت:.....
25	ثانياً: الصوامت:.....
27	مخارج الصوامت:.....
29	صفات الصوامت:.....
31	الصوائت ودلالاتها في شعر الخنساء:.....
34	الصوامت ودلالاتها في شعر الخنساء:.....
37	الصوائت ودلالاتها في شعر فدوى طوقان:.....
41	الصوامت ودلالاتها في شعر فدوى طوقان:.....
43	الموازنة بين الشاعرتين:.....
45	المبحث الثاني النسيج المقطعي نظرة شاملة
46	النسيج المقطعي في ديوان الخنساء:.....
52	النسيج المقطعي في ديوان فدوى طوقان:.....
57	الكتابة المقطعية لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان:.....
61	التحليل المقطعي لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان:.....
63	أثر الأصوات على موسيقى الشعر عند الشاعرتين:.....
69	الموازنة بين الشاعرتين:.....
71	الفصل الثاني البناء الصرفي ماهيته واهتماماته
72	المبحث الأول الفعل
72	الفعل باعتبار دلالاته الزمنية في شعر الخنساء وفدوى طوقان:.....

81	الفعل باعتبار التجريد والزيادة:
82	أولاً: الأفعال المجردة في شعر الخنساء
82	1- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) المجرد:
83	2- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) المجرد:
84	3- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) المجرد:
86	4- بناء (فَعَلَ) مكسورة العين الذي مضارعه (يَفْعُلُ، يَفْعُلُ، يَفْعُلُ) :
88	ثانياً: الأفعال المزيدة:
88	1- صيغة (أَفْعَلْ):
91	2- صيغة (فَعَلَ) بتضعيف العين:
93	ثالثاً: الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:
95	رابعاً: الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة حروف:
97	المجرد والمزيد في ديوان فدوى طوقان:
97	أولاً: الأفعال المجردة في شعرها:
97	1- بناء (فَعَلَ)، (يَفْعُلُ) المجرد:
99	2- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) المجرد:
100	3- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُلُ) المجرد:
102	4- بناء (فَعَلَ) مكسورة العين الذي مضارعه (يَفْعُلُ، يَفْعُلُ، يَفْعُلُ):
104	ثانياً: الأفعال المزيدة:
104	1- الفعل الثلاثي المزيد بحرف:
104	أ- صيغة (أَفْعَلْ):
105	ب- صيغة (فَعَلَ) بتضعيف العين:
107	2- الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:
107	أ- صيغة (افْتَعَلَ) :
109	ب- صيغة (تَفَعَّلَ) :
111	ج- صيغة (انْفَعَلَ):
112	3- الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة حروف :
112	صيغة (استَفْعَلَ) :
113	الموازنة بين الشاعرتين:
115	المبحث الثاني الاسم عند الشاعرتين:
115	المصادر وأنواعها في شعريهما:

115	1- (فَعَلٌ) والتي فعلها على وزن (فَعَلَ):.....
116	2- وما جاء على وزن (فَعَلٌ) والذي فعلها على وزن (فَعَلَ):.....
118	3- المصدر الدال على صوت:.....
118	4- المصدر الدال على إباء:.....
118	صيغ المصدر من غير الثلاثي:.....
118	1- مصدر الرباعي المجرد:.....
119	2- مصدر الثلاثي المزيد بحرف:.....
120	3- مصدر الفعل الثلاثي المزيد بحرفين أو ثلاثة :.....
120	المصدر في ديوان فدوى طوقان:.....
120	1- وزن (فَعَلٌ) الذي فعله على وزن (فَعَلَ).....
121	2- وزن (فَعَلٌ) الذي فعله على وزن (فَعَلَ) :.....
122	3- المصدر الذي على وزن (فَعَلَ) وفعله (فَعَلَ) :.....
122	4- المصدر الدال على صوت والذي على وزن (فَعِلَ) أو (فُعَال).....
123	5- المصدر الدال على إباء والذي على وزن (فُعَال).....
123	6- مادل على لون ومصدره (فُعَلَة) :.....
124	صيغ المصدر من غير الثلاثي.....
124	1- مصدر الرباعي المجرد الذي على وزن (فُعَلَّة) (فُعَال).....
124	2- مصدر الثلاثي المزيد بحرف والذي على وزن (إفْعَال) من (أفْعَل) :.....
124	3- مصدر الفعل الثلاثي المزيد بحرفين أو ثلاثة.....
126	نماذج من المشتقات ودلالاتها في شعريهما :.....
127	أولاً: اسم الفاعل:.....
132	ثانياً: اسم المفعول:.....
136	ثالثاً: صيغة المبالغة:.....
142	المشتقات في ديوان فدوى طوقان :.....
142	أولاً: اسم الفاعل:.....
148	ثانياً: اسم المفعول.....
152	ثالثاً: صيغة المبالغة:.....
154	الموازنة بين الشاعرتين:.....
156	الفصل الثالث البناء النحوي ماهيته واهتماماته
159	المبحث الأول الجملة وأنواعها

أنواع الجملة:	159
الجملة الاسمية في ديوان الخنساء:	161
1- الجملة الاسمية البسيطة:	161
1- الجملة البسيطة المكونة من المبتدأ والخبر:	162
2- الجملة الاسمية البسيطة المكونة من الحروف المشبهة بالفعل:	163
3- الجمل الاسمية البسيطة المكونة من الأفعال الناقصة:	164
2- الجملة الاسمية المركبة:	166
1- الجملة الممتدة بواسطة المبتدأ والخبر:	166
2- الجملة الاسمية الممتدة بواسطة الحروف المشبهة بالفعل:	167
3- الجملة الاسمية الممتدة بواسطة الأفعال الناقصة:	168
الجملة الاسمية في ديوان فدوى طوقان:	171
1- الجملة الاسمية البسيطة:	171
2- الجملة الاسمية المركبة:	175
1- الجملة الممتدة بواسطة المبتدأ والخبر:	175
2- الجملة الممتدة بواسطة الحروف المشبهة بالفعل:	176
3- الجملة الاسمية الممتدة بواسطة الأفعال الناقصة:	177
الجملة الفعلية في ديوان الخنساء:	179
1- الجملة الفعلية البسيطة:	180
2- الجملة الفعلية المركبة:	182
الجملة الفعلية في ديوان فدوى طوقان:	184
1- الجملة الفعلية البسيطة:	184
2- الجملة الفعلية المركبة:	186
الموازنة بين الشاعرتين:	189
المبحث الثاني التقديم والتأخير نظرة شاملة	191
أولاً: التقديم والتأخير في شعر الخنساء:	193
1- تقديم المسند إليه:	193
2- تقديم المسند:	197
ثانياً: التقديم والتأخير في شعر فدوى طوقان:	198
1- تقديم المسند إليه:	198

201	2- تقديم المسند:
204	الموازنة بين الشاعرتين:
206	الخاتمة:
207	المصادر والمراجع:
214	قائمة الموضوعات:
220	قائمة الجداول:

قائمة الجداول

57	جدول رقم (1)
59	جدول رقم (2)
77	جدول رقم (3)
80	جدول رقم (4)
82	جدول رقم (5)
83	جدول رقم (6)
84	جدول رقم (7)
86	جدول رقم (8)
89	جدول رقم (9)
91	جدول رقم (10)
93	جدول رقم (11)
95	جدول رقم (12)
97	جدول رقم (13)
99	جدول رقم (14)
100	جدول رقم (15)
103	جدول رقم (16)
104	جدول رقم (17)
106	جدول رقم (18)
107	جدول رقم (19)
110	جدول رقم (20)
111	جدول رقم (21)
112	جدول رقم (22)
116	جدول رقم (24)
119	جدول رقم (25)

120	جدول رقم (26)
121	جدول رقم (27)
122	جدول رقم (28)
123	جدول رقم (29)
123	جدول رقم (30)
124	جدول رقم (31)
124	جدول رقم (32)
124	جدول رقم (33)
125	جدول رقم (34)
125	جدول رقم (35)
126	جدول رقم (36)
128	جدول رقم (37)
129	جدول رقم (38)
129	جدول رقم (39)
130	جدول رقم (40)
131	جدول رقم (41)
131	جدول رقم (42)
133	جدول رقم (43)
134	جدول رقم (44)
136	جدول رقم (45)
138	جدول رقم (46)
139	جدول رقم (47)
140	جدول رقم (48)
141	جدول رقم (49)
142	جدول رقم (50)
143	جدول رقم (51)

145	جدول رقم (52)
145	جدول رقم (53)
146	جدول رقم (54)
146	جدول رقم (55)
147	جدول رقم (56)
147	جدول رقم (57)
148	جدول رقم (58)
148	جدول رقم (59)
149	جدول رقم (60)
150	جدول رقم (61)
152	جدول رقم (62)
153	جدول رقم (63)
154	جدول رقم (64)