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 - 2013م

المقدمة:

الحمد لله القائل في كتابه: ﴿كُنْتُم خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ للنَّاس﴾[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 لتجاربهم 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 ح 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 رغبتي 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 الإنشا، القلقشندي، 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 رغبتي في التبحر في جميع علوم اللغة العربية ومستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية فوجدت في هذا الموضوع ملاذاً لتحقيق أهدافي وإشباع رغبتي، أما بالنسبة للدراسة الموازنة بين شعرين من عصرين مختلفين هدفه أن أقتبس الهدى من كل حدبٍ وصوب وكان لقلة الدراسات الموازنة بالنسبة للدراسات الأخرى سببٌ آخرٌ 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 القران الكريم نحو:

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

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 ودلالتها في شعر الخنساء.
- الصوامت ودلالتها في شعر الخنساء.
- الصوائت ودلالتها في شعر فدوى طوقان.
- الصوامت ودلالتها 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 دلالته الزمنية
- الفعل باعتبار التجريد والزيادة.
- الموازنة بينهما .

المبحث الثاني: الاسم

- المصادر وأنواعها في شعريهما.
- المشتقات ودلالتهما 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 الشَّريد بن رياح بن يقظة بن عصيه بن خفاف بن امرئ القيس بن بهثة بن سُليم بن منصور بن عكرمة بن خَصَفَةَ بن قيس بن عيلان ابن مُضر"[1] من قبيلة سُليم[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 أخواها – صخرٌ ومعاوية – من أسياد مُضر، حيث كان أبوها يأخذ بيديهم ويقول: "أنا أبو خيري مُضر" 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 للملاين، 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 المستنبطة من سيرتها[1] فالمستشرق (جبريللى) حدد مولدها عام خمسمائة وخمسة وسبعين للميلاد، وتبعه في ذلك نفرٌ من المحدثين، أمثال : الأب(لويس شيخو) والأستاذ (فؤاد أفرام البستاني)[2].

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

هذه الصفات التى تنشدها كل أنثى في الرجل والتي توافرت في أخيها صخر؛ مما دفعها إلى محبتها له والاحتماء به.

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

تقولُ وهى في أسوأ حالٍ على فقدانه[3]:

يـــا صَـــخْرُ! مَـــن لحـــوَادِثِ الـــدّهرِ أمْ مَـــنْ يُسَـــهّلُ راكـــبَ الـــوَعْرِ
كنـــتَ المفـــرجَ مـــا ينَـــوبُ، فقَـــدْ أصْـــبَحْتَ لا تُحلـــي ولا تُمْـــري
يُحشـــىَ التّـــرابُ علـــى مَحاسِـــنِهِ وعَلـــى غَضَـــارَةِ وَجْهِـــهِ النّضْـــرِ

ويبدو أن الخنساء كانت فتاةً مدللةً من قِبل أبيها، يأخذ برأيها، ويعتدُّ بكلامها.

وهذه المعاملة لم تكن لها إلا لأنها من الحرائر الأشراف، ومما يدلل على ذلك أنه حينما خطبها دريد بن الصمة من أبيها قال له أبوها: "مرحباً بك أبا قرة، إنك للكريم لا يطعن في حسبه، والسيد لا يرد عن حاجته، والفحل لا يقرع أنفه، لكن لهذه المرأة في نفسها ما ليس لغيرها، وأنا ذاكرك لها، وهى فاعلة، ثم دخل إليها وقال لها: يا خنساء، أتاك فارس هوازن وسيد بنى 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 قرة، 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 تعاظمها بما أصاب ذويها في معركتهم مع المسلمين[1]:

أُبكّـــي أبـــي عَمـــراً بعـــينٍ غزيـــرة قليـــلٍ إذا نـــامَ الخلـــيُّ هُجودُهـــا

علاقتها مع معاوية:

بالنسبة لعلاقتها مع معاوية فإنها تبدو علاقةً وطيدةً أيضاً، وأن حزنها على فقدانه يقارب حزنها على صخرٍ. حيث قيل لها: "صفي لنا أخويك 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]:

أسَـــدانِ مُحْمَـــرًّا المخَالـــبِ نَجْـــدَةْ بَحْـــرانِ فـــي الـــزَّمنِ الغَضُـــوبِ الأنمـــرِ
قَمَـــرانِ فـــي النّـــادي، رَفيعَـــا مَحْتِـــدٍ فـــي المَجـــدِ فَرعْـــا سُـــؤدُدٍ مُتَخَيّـــرِ

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، وبنتاً واحدة وهى 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، ص4753.

إسلامها:

لما ظهر الإسلام أتت الخنساءُ مع قومها بني سُليم رسول الله، فأسلمت معهم، فدعاها النبي – صلى الله عليه وسلم – لتنشده فأنشدته فأعُجب بشعرها[1].

ومن الأبيات التى سمعها النبي منها قولها[2]:

لا بــدّ مِــنْ ميتَــةٍ فــي صــرفِها عِبَــرٌ والــدّهْرُ فــي صَــرْفِهِ حــولٌ وأطْــوارُ

قــد كــان فــيكُمْ أبــو عَمْــروٍ يســوُدكُمُ نِعْــمَ المُعَمَّــمُ للــدّاعينَ نَصّــارُ

إلى أن وصلت إلى قولها:

وإنّ صَــخراً لتــأتمَّ الهــداةُ بِــهِ كَأنّــهُ عَلَــمٌ فــي رأسِــهِ نــارُ

لم يتغير حزن الخنساء على صخرٍ 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 أمُور:

1- حزنها عليه في الجاهلية لم يكن كحزنها بعد إسلامها، حيث إنها بعد إسلامها اتسعت مشاعرها، وتأججت نارها، وتعاظمت 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 وتفطر قلبها إلا أننا نراها تقدم أروع مثل في التضحية والفداء، إذ قدمت أولادها الأربعة بعزيمة وقوة لا توصف في حرب القادسية، وكانت قد حرضتهم 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 آنفاً لقلتُ: إنك أشعر الجن والإنس"[2].

فمن خصائص شعرها التى لوحظت في ديوانها:

أولاً: خصائص الألفاظ

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

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

لكن هذه الأبيات تحمل في طياتها أعمق المعاني وأدق التصويرات من ذلك قولها[4]:

يـــا عـــينُ فيضـــي يـــدَمْعٍ منـــك مِغْـــزارِ وابكـــي لصَـــخْر بـــدمْع منـــكِ مـــدْرا رِ
إنّـــي أرقْـــتُ فبـــتُّ اللّيْـــلَ ســـاهِرَةً كَأنمّـــا كُحِلَـــتْ عَيْنـــي بعُـــوّارِ

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

---

(1) انظر: شواعر الجاهلية، رغداء ماريني، دار الفكر المعاصر(د.ط)، بيروت، لبنان ص، 61-62.
(2) الشعر والشعراء، ص 213.
(3) الخنساء شاعرة الرثاء، ص14.
(4) ديوان الخنساء، ص58.
(5) انظر: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط7، ص 226.
(6) انظر: الشعر والشعراء، ص 213.

إذن سينطبق هذا القول على شعرها، فالقارئ لديوانها يلاحظ: أن تراكيبها تعبر تعبيراً حسياً وتاماً عما يختلج في صدرها فنراها تقول حينما قيل لها: "لئن مدحت أخاك فقد هجوت أباك"[1].

جـــــارَى أبـــــاهُ فـــــأقْبَلا وهُمـــــاَ يَتَعـــــاوَران مُـــــلاءَةَ الفَخْـــــر
حتـــــى إذا نـــــزَتِ القُلـــــوُبُ وقَـــــدَ لـــــزت هُنـــــاك العُـــــذْرَ بالعُـــــذْرِ
وعَـــــلا هُتـــــافُ النّـــــاسِ: أيّهُمـــــا قـــــال المُجيـــــبُ هُنـــــاكَ لا أدري

ففي هذا الأنموذج ساوت بين أبيها وأخيها، باستخدامها التراكيب الحسية، فاستخدمت (يتعاوران الملاءة، علا هتافُ الناس) بأُسلوب 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 ومعانٍ واحدة [2].

فنراها تخاطب عينها ونفسها وتلومهما في حوالي ستةٍ وثلاثين بيتاً قائلة[3]:

يـــا عَـــينِ مالَـــكِ لا تبَكـــينِ تَســـكاباً إذ رابَ دَهـــرٌ وكـــانَ الـــدّهرُ ريَاّبـــا

4- ومن الملاحظ أيضاً على ألفاظ الخنساء أنها مستوحاةٌ من البيئة البدوية الصحراوية التى عاشتها؛ فنراها تقول[4]:

إذا نَزَلـــتْ بهـــمْ ســـنَةٌ جمـــادٌ أبـــيّ الـــدَّرّ لـــم تُكْسَـــعْ بِغُبْـــرِ

وتقول[5]:

مثـــلَ الرُّدَيْنـــيّ لـــم تَنْفَـــدْ شَـــبيَبتُهُ كَأنّـــهُ تحـــتَ طَـــيّ البُـــرْدِ أسْـــوَارُ

وتقول[6]:

وتُغشـــي الخيـــولَ حيـــاضَ النّجيـــعِ وتُعطـــي الجزيـــلَ وتُـــردي العِشـــارَا

---

(1) ديوان الخنساء، ص 76.

(2) انظر: العصر الجاهلي، ص226.

(3) الديوان ص7. ولمعرفة باقي الأبيات انظر الديوان ص13، 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.

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

5- الخنساء مولعةٌ بموسيقى الألفاظ التى 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، التى خرجت خروج النثر سهولةً وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي لأصحابها، قول الخنساء[3]:

لـــو كـــان للـــدّهْرِ مـــالٌ عنـــدَ مُتْلِـــدِهِ ... لكـــانَ للـــدّهْرِ صَـــخْرٌ مـــالَ فِتيـــانِ
آبـــي الهضـــيمَةِ آتٍ بالعَظيمَـــةِ مِـــتلافُ ... الكَريمَـــــــة، لا نْكـــــــسٌ ولا وانِ
حـــامي الحقيقَـــةِ بسّـــالُ الوَديقِـــةِ معتـــاقُ ... الوَســـــيقةِ جَلْـــــدٌ غَيـــــرُ ثُنْيـــــانِ
طَـــــلاَّع مَرْقَبَـــــةٍ مَنّـــــاعُ مَغْلَقَـــــةٍ ... ورَّادُ مَشْـــــرَبَةٍ قطّـــــاعُ أقـــــران
شَـــــهّادُ أنْدِيَـــــةٍ حَمّـــــالُ ألْوِيَـــــةٍ ... قطّـــاعُ أودِيَـــــةٍ سِـــرْحانُ قِيعـــانِ
يَحْمـــي الصِّـــحابَ إذا جَـــدَّ الضـــراب ... ويَكفـــي القـــائلينَ إذا مـــا كيّـــلَ الهـــاني
ويَتْـــرُكُ القِـــرْنَ مُصْـــفَرّاً أنامِلُـــهُ ... كَـــأنّ فـــي رَيْطَتَيْـــهِ نَضْـــحَ أُرْقـــانِ
يُعطيـــكَ مـــالا تكـــادُ الـــنفسُ تُســـلِمُهُ ... مـــن الـــتِّلادِ وهـــوبٌ غيـــرُ مَنّـــانِ

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 يُدخل 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 زغلول سلام، دار المعارف، ط3، الاسكندرية، ص 93.

(3) ديوان الخنساء، ص136

(4) العصر الجاهلي، ص 219.

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

3- شعر الخنساء فيه من التتميم والتكميل ما جعل صاحب الصناعتين يستشهد بقولها:

وإن صخراً لتأتمُّ الهداةَ به كأنه علم في رأسه نار

ومعنى التتميم 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 نزلوُا وسائلٍ حلّ بعد النوم مكروب

وتقول[4]:

ومُنْزِلِ الضّيْفِ إن هبّتْ مُجَلِجلةٌ تَرْمي بصُمٍّ سريعِ الخَسفِ رَسّافِ
أبي اليَتامى إذا ماشَتْوَةٌ نَزَلَتْ وفي المَزاحِفِ ثَبْتٍ غَيرِ وَجّافِ

5- تميزت الخنساء في معانيها بالدقة حيث استحسن قدامة بن جعفر قولها في رثاء صخر[5]:

فَقَد فَقَدتكَ حَذْفةُ فاسْتَراحتْ فَليتَ الخيلَ فارسُها يَراها

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، ص118-119.
(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، ص101.

ثالثاً: خصائص الأسلوب:

من الملاحظ على الخنساء إنها امرأة ثائرة، اتخذت من الندب والعويل أسلوباً نظمت منه قصائدها فتميز أُسلوبها بـ:

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]:

إنّ الزّمـــانَ ومـــا يفنـــى لـــه عَجَـــبٌ أبْقـــىَ لَنَـــا ذَنَبـــاً واستُؤْصِـــلَ الـــرّاسُ
أبْقـــى لَنَـــا كُـــلَّ مَجْهـــولٍ وفَجّعَنَـــا بالحـــالِمينَ فَهُـــم هـــامٌ وأرْمـــاسُ
إنّ الجّديـــدَينِ فـــي طُـــولِ اختِلافِهِمـــا لا يَفْسُـــدانِ ولِكـــنْ يفسُـــدُ النّـــاسُ

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 تناقش 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 ان 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، ص88.
(4) الخنساء، د. عائشة عبد الرحمن، ص 54.

وكانت وفاتها في السنة الرابعة والعشرين للهجرة[1].

بعدما تركت لنا آثارها الشعرية التي ظلت شاهداً تُخلِّد 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 سطوره ، ويخلدها في صفحاته ، 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 لأُسرة 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 بصبغة الانطواء والعزلة والتشاؤم[2].

علاقتها بأخيها إبراهيم:

لكنّ أخاها –إبراهيم – الذي كان له كبير الأثر في حياتها، والذي كان بصيص الأمل الوحيد بالنسبة لها، هو الذي خلصها من شراك الحياة القاسية.

تقول: "مع إقامة إبراهيم في نابلس بدأ سطر جديد في حياتي"[3] فهو الذي عوضها عن الحنان المفقود منذ سنين الطفولة، فنراها 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 أخر يحتضنها بصورة أفضل وأجمل، وجدت الأب الضائع مع الهدية الأُولى، والقبلة الأولي التي رافقتها[4].

كفاحها:

ولعل هذا لم يصنع شاعرةً كفدوى طوقان لولا حسها المرهف، وذكائها 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.

وتثقيف 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 وتسعمائةٍ وتسعةٍ 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 يتعدَ 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 بتأوهاتها 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 وأحببته، 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، ص35.

(3) قراءة المحذوف قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، ص7.

(4) انظر :المرجع السابق، ص8.

(5) انظر :الرحلة الأصعب، فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، ص199.

(6) انظر : قراءة المحذوف، ص19.

(7) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص84.

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 الكتَّاب 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 –الأُردن.

- 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 نفسيتها الرقيقة الناعمة المتأملة الحالمة.

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

وأهم خصائص شعرها:

أولا: 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 "النّفس الشعري يتقطع ويتعذر عليه المواصلة 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]:

أخـــــي يـــــا أحَـــــبَ نـــــداءٍ يـــــرفّ
علـــــى شَـــــفَتي مُـــــثقلاً بالحَنـــــان
أخـــــي، لـــــك نَجْـــــواي مَهمـــــا ارتَطَمَـــــت
بقيـــــدِ المكـــــانِ وقيـــــدِ الزَّمَـــــان

ونلاحظ التكرير وهي ترثي نمر فتقول[3]:

وارتَجفـــــتْ مَثلوجـــــةً أصـــــابعي علـــــى
وُريقـــــة البرَيـــــد
هُـــــمْ يَكْـــــذبون
هـــــم يكـــــذبون
بَـــــلْ أنـــــتِ تَحلُمـــــين، تَحلُمـــــين
اسْـــــتيقظي، حلـــــمُ ثقيـــــلٌ لا يُطـــــاق

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 كاظمة 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

فقالت وهي ترثي الطفلة منتهى الحوراني التي اغتالتها رصاصات الصهاينة[1]:

ومـــــا قَتَلُـــوا مُنتهـــى ومـــا صَـــلَبُوها
ولكنّمـــــــا صَـــــعدتْ مُنتَهـــــى
تُعَلـــقٌ أقمـــارَ أفراحِهـــا فـــي الســـماءِ الكبيـــر
وتُعلـــــنُ أنَّ المطـــــافَ القـــــديمِ انْتَهـــــى
وتُعلـــــنُ أنَّ المطـــــافَ الجديـــــدَ ابتـــــدا

كما ووظفت التراث التاريخي، فاتخذت من قصة قابيل مع أخيه هابيل أداة لترمز بها للشر والظلم، فقالت[2]:

قابيـــلُ الأحمـــرُ مُنْتصـــبٌ فـــي كـــلِ مَكـــان
قابيـــــلُ يـــــدقُ علـــــى الأبْـــــواب
علـــــــــى الشُّـــــــــرفاتِ
علـــــــــى الجُـــــــــدران
يتســـــلقُ يقفـــــزُ يزحـــــفُ ثُعْبانـــــاً ويفـــــحُّ
بـــــــــألفِ لِســـــــــان

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]:

أُخْتَـــاه، مالـــكِ إنْ نَظَـــرتِ إلـــي جُمـــوعِ العَـــابرين
وَلمحـــتِ أســـرابَ الصَّـــبَايا مـــن بنـــاتِ المُتْـــرفين
مـــن كـــلِّ راقصِـــة الخُطـــيِ كـــادتْ بَنْشـــوتها تَطيـــر
العيـــدُ يَضْـــحك فـــي مُحيّاهَـــا ويَلتَمـــعُ السُّـــرور
أطرقْـــتِ واجمـــةً كأنّـــك صـــورةُ الألـــمِ الـــدفين ؟

---

(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 تصويرا 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 تستنهض الهمم، وتشحن الطاقات في نفوس أبناء شعبها، كما وأثرت قصائدها على نفوس أعدائها، فنجد قصيدتها (آهات أمام شباك التصاريح).

التي تقول فيها[2]:

وَقْفَتـــــي بالجســـــرِ اسْـــــتَجدِي العُبـــــور
آه اسِـــــــــــــتَجْدِي العُبـــــــــــــور
اخْتِنَـــــاقي، نَفَســـــي المقْطُـــــوع محمـــــولٌ علـــــى
وَهَـــــــــــــجِ الظّهيـــــــــــــرة
ســـــــــبعُ ســـــــــاعاتِ انْتِظـــــــــار
مـــــا الـــــذي قـــــصّ جنـــــاحَ الوقـــــت
مـــــن كسَّـــــح أقـــــدامَ الظَّهيـــــرة ؟
يَجْلِـــــــــدُ القَـــــــــيْظُ جبينـــــــــي
عَرقـــــي يســـــقطُ مِلحـــــاً فـــــي جفـــــوني
آه آلاف العُيـــــــــــــــــــــــــــون
.....
.....
ويُـــــدوّي صَـــــوتُ جنـــــديٍ هجـــــين
لطمـــــة تطـــــوي علـــــى وجـــــهِ الزحـــــام
(عـــــــربُ، فوضـــــــى، كـــــــلاب
ارجَعُـــوا، لاَ تقْربـــوا الحـــاجزَ، عُـــودوا يـــا كـــلاب)
ويـــــدٌ تُصَـــــفِّق شُـــــباك التَصـــــاريح
تســـــدُ الـــــدربَ فـــــي وجـــــهِ الزحـــــام
آه، إنســـــانيتي تنـــــزفُ، قَلبـــــي

(1) القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص 70.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 407 -408.

قد أثرت على نفس موشيه ديان، فكان يقرؤها 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 الموازاة الرمزية هموم عصره ومهام مرحلته "[2] وهذا ما حدث مع فدوى، حيث اتخذت من الرمزية الشئ الذي يصور ما بداخلها، ويعكس آلام شعبها ومعاناته ومأساته[3] التي سطرتها اكف الغير فقالت[4]:

(رقيةٌ) يا قصةٌ من مآسي الحِمَى سَطَّرتهَا أكفَّ الغير
يا صورةٌ من رسوم التَّشَرُّدِ والذّلِ والصَّدعات الأُخَرْ
طَغَى القرّ، فانطَرَحَتْ هَيكلا شقّي الظلالَ شقّي الصِّور!!

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

يا نمرُ، يا حبيبَ أختِكَ الكسيرةِ الجَناح
يا نمرُ يا جُرحَاً جديداً غارَ في
قلبي المُغشَّى بالجِراح
أهكذا بلا وَداعٍ يا حبيبَنا ويا
أميرَنا الجميل
لا قُبلةً على طَراوةِ الخدين والجبين
لا نظرةً أخيرةً نحملُها زاداً لنا
في وحشةِ الفِراق

---

(1) القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص 185 وانظر : قراءة المحذوف، قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، ص13.

(2) جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، ص73.

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

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 114.

(5) القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص156.

(6) الاعمال الشعرية الكاملة، ص 320.

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

وأرجعـــتُ نحـــوكَ طرفـــاً ثقـــيلاً وفـــي شـــفتي ســـؤالٌ كئيـــب
أخـــي أرأيْـــتَ القضـــيةَ كيـــفَ انتهـــتْ، أرأيـــتَ المَصِـــير
أتـــذكرُ إذ أنـــت تُرسِـــلُ شـــعْرَكَ يطـــوي الحِمـــى عاصـــفاً فـــي لهيـــب
تُحـــذِّرُهم مـــن هـــوانِ المـــآل كأنَّـــكَ تقـــرأُ لـــوحَ الغُيـــوب

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 المآل، وكان صادقاً في تحذيره فأصبح وكأنه قارئ لألواح الغيوب.

ثالثا: خصائص الأسلوب:

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

كَرهـــتُ حقـــائقَ دُنيـــا الـــورى وهِمْـــتُ بأوهـــامِ دُنْيـــا الخَيـــال
فمـــا يتصَـــبَّاك إلا الـــرُّؤى وسِـــحُر الطُّيـــوفِ وســـحرُ الظِّـــلال
متـــى يـــا ابنـــةَ الـــوهمِ تســـتيقِظين مَتـــى ينجلـــي عنـــكِ هـــذا الخيـــال
أفيقـــي، كفـــاكِ، لَقـــد طـــالَ مَســـراك عَطْشـــى وراء ســـرابِ الرمـــال

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 عرفتها، ص36.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص28.
(4) قراءة المحذوف، قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، ص11.
(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص419، 420.

فـــــــــــتحَ الشـــــــــــرفاتِ حمـــــــــــزة
تحـــــــتَ عـــــينِ الجنـــــدِ للشَّـــــمسِ وكبَّـــــر
ثـــــــــــــــــمَ نَـــــــــــــــــادى
"يـــــــــا فلســـــــــطينُ اطْمَئنِـــــــــي"
أنـــــــا والـــــــدَّارُ وأولادي قـــــــرابينُ خلاصِـــــــك
نحـــــــن مـــــــن أجلـــــــكِ نَحيـــــــا ونَمـــــــوت
وســـــــرَتْ فـــــــي عَصَـــــــبِ الـــــــدارِ هـــــــزَّة
حينمـــــــا ردّ الصَّـــــــدى صـــــــرخةَ حمـــــــزة

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 آثارا ستظل شاهداً على امرأة فلسطينية صمدت وتحدت إلى أن سُطِّر 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، ط3، دار التفافة 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 يوسفي) والدكتور (يوسف بكار) قصيدتها (وجدتها) إلى الفارسية[2].

---

(1) السابق، ص 121.

(2) االسابق، ص 121.

الفصل الأول

البناء الصوتي

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

- الصوائت ودلالتها في شعر الخنساء.
- الصوامت ودلالتها في شعر الخنساء.
- الصوائت ودلالتها في شعر فدوى طوقان.
- الصوامت ودلالتها 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 قوقان.
- 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، ويسميها 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 والفم 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 بالكم المطلوب، إذ كان من الملاحظ أثناء البحث والتنقيب 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 للصوامت أهمية أكبر من الصوائت دافعاً إلى الاهتمام بالصوامت على حساب أخواتها.

لكن دراسات علمائنا المحدثين للصوائت عدّلت 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 آلائه [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، ص121.

(5) السابق، ص121.

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

وفي موضع أخر أيضاً ذكر معاني الواو، وقد جاء من معانيها إنها للإنكار والتذكار[3] وكذلك الياء[4].

أطلق العلماء على الصوائت أسماء عديدة، فسماها الخليل بن أحمد الأصوات الهوائية [5]وسماها 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].

ثانيا: 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، ص36.

(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 أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ 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: ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾[4]. وفسر مجيء قوله: نضاختان؛ لأن استعمال الحاء لرقتها للماء الضعيف، والخاء 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 والقثّاء، والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها، فاختاروا الخاء 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 يسمي 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 تحتمل، ونغالي في ألفاظها ومعانيها.

يقول فندريس في هذا الجانب :" لكن من الحمق أن كلمة (fleuve) معبرة؛ لأن الأصوات التي تكوّنها 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 تنظيماً من قبل، وتوسعت لتدرس اللغات العالمية الأخرى، وظهرت مفاهيم جديدة مثل: الأسلوبية الصوتية phono

---

(1) انظر : العين 57/1.

(2) مريم : 83.

(3) الخصائص، 146/2.

(4) الرحمن: 66.

(5) انظر : الخصائص ، 158/2.

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

stylitiecs التـي تـدرس بعـض النـواحي الجماليـة فـي الكـلام إنتاجـاً وسـماعاً ونصـاً [1] والرمزيـة الصـوتيةsound symbolism وهي الدلالـة الكامنـة في بعض أصـوات اللغة وفـي بعض التراكيب الصوتية[2].

مخارج الصوامت:

و فيما يلي توزيع الصوامت على مخارجها[3]:

1. الشفتان، ويخرج من خلال:

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

2. اللسـان:

ويخرج من خلاله :

ما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا (الذال والثاء).

- انطباق اللسان على الحنك الأعلى بشكل مقعر (الظاء).
- التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاءً محكماً (الدال والتاء 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 التقاءه 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 والخاء).

- 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 يتلاقي 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 والخاء، 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 على الخولي، دار الفلاح للنشر والتوزيع (د. ط) عمان، ص39.

(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 – ط1– 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 تبعا 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. الغنَّاء:

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 ودلالتها في شعر الخنساء:

مما لا شك فيه أن بنية الإنسان المتداخلة وأعضاءه الحية تتآلف مع نفسيته وعواطفه تآلفاً غريباً، فتتصهر الأصوات والألفاظ والمعاني بحرارة العواطف، فتبعاً للموقف والحالة التي عليها الإنسان تتحرك أعضاءه 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]:

يـا عَـينِ مـا لَـكِ لا تَبكِـينَ تَسـكابا ... إذْ رابَ دهـرٌ وكـانَ الـدّهرُ ريَّابـا
فـابْكي أخـاكِ لأيْتـامٍ وأرْمَلَـةٍ ... وابكـي أخـاكِ اذا جـاورتِ أجنابـا
وابكـي أخـاكِ لخيـلٍ كالقطـا عُصـباً ... فقـدْنَ لَّمـا ثـوى سـيباً وأنهابـا
يعـدُو بـهِ سـابحٌ نهـدٌ مراكلـهُ ... مجلبـبٌ بسـوادِ اللَّيـلِ جلبابـاَ
حتـى يُصَـبّحَ أقوامـاً، يُحـارِبُهُمْ ... أوْ يُسْـلَبوا، دونَ صَـفّ القـوم، أسـلابا

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

لا تَخَـل أنَّنـي لَقيـتُ رَواحـا ... بَعْـدَ صَـخْرٍ حَتّـى أثَـبْنَ نُوَاحَـا
مِـن ضَـميري بِلَوعَـةِ الحُـزنِ حَتّـى ... نَكَـأَ الحُـزنُ فـي فُـؤادي فِقاحـا
لا تَخَلنـي أنّـي نَسـيتُ وَلا بُـلّ ... فُـؤادي وَلَـو شَـرِبْتُ القَرَاحـا
ذِكـرَ صَـخرٍ إذا ذَكَـرتُ نَـداهُ ... عيـلَ صَـبري بِرُزْئِـهِ ثُـمَّ باحـا
إنَّ فـي الصَـدرِ أربَعـاً يَتَجـاوَبْنَ ... حَنينـاً حَتّـى كَسَـرْنَ الجَناحـا

---

(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: ريّابا، أجنابا، أنهابا، جلبابا، أسلابا، وكذلك نواحا، فقاحا، القراحا، باحا، الجناحا.

هذه الألف التي تجأر بها في نهاية كل بيت قد بلغ عددها في كل الديوان حوالي مائتين وخمس وعشرين أِلفاً 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 يتماشي مع الغرض الشعري الذي اشتهرت به وهو الرثاء، فحرف الألف يعطيها فرصة للبكاء والعويل والنواح وإخراج ما بداخلها من ألم وتفجع، كما ولأن (الفتحة بأنواعها من أصوات اللين المتسعة)[4] تساعدها 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: ضاق، قطاع، شهاد، مكباب، النوائح.

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 التفخيم 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]:

بَكَـــتْ عَينـــي وَعـــاوَدَتِ السُّـــهودا ... وَبِـــتُّ اللّيـــلَ جانِحَـــةً عَميـــدا
لِـــذِكْرَى مَعْشَـــرٍ وَلَّـــوا وَخَلَّـــوا ... عَلَينـــا مِـــن خِلافَـــتِهِمْ فُقـــودا
وَوافَـــوا ظِـــمْءَ خامِسَـــةٍ فأمســـوا ... مَـــعَ الماضـــينَ قَـــد تَبِعـــوا ثَمـــودا
فَكَـــم مِـــنْ فـــارِسٍ لَـــكِ أُمُّ عَمـــرٍو ... يَحـــوطُ سِـــنانُهُ الأَنَـــسَ الحَريـــدا
كَصَـــخْرٍ أَو مُعاوِيَـــةَ بـــنِ عَمْـــرٍو ... إِذا كانَـــتْ وُجـــوهُ القَـــوْمِ سُـــودا

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، محلوقة 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، وإنه لا يحل لك لطم وجهك، وكشف راسك، فكفت عن ذلك وقالت ترثي أخاها معاوية وأخاها صخراً)[2]:

هَريقـــي مِـــنْ دُموعِـــكِ أَوْ أفيقـــي ... وصَـــبراً إنْ أطَقْـــتِ ولـــنْ تُطيقـــي
وقُـــولي إنّ خَيـــرَ بَنـــي سُـــلَيْمٍ ... وفارِسَـــهُمْ بِصَـــحْراءِ العَقيـــقِ
وإنّـــي والبُكـــا مـــنْ بَعـــدِ صَـــخْرٍ ... كســـالِكَةٍ سِـــوَى قَصْـــدِ الطَّريـــقِ
فـــلا وأبيـــكَ مـــا سَـــلَّبْتُ صَـــدْري ... بفاحِشَـــةٍ أتَيْـــتَ وَلا عُقُـــوقِ
ولكِنّـــي وَجَـــدْتُ الصَّـــبْرَ خيـــراً ... مِـــنَ النّعلَـــينِ والـــرّأسِ الحَليـــقِ
ألا هَـــلْ تَـــرْجِعَنْ لَنـــا اللّيـــالي ... وأيَّـــامٌ لَنَـــا بِلِـــوى الشَّـــقيقِ

هنا تتجلى عدة أمور:

من خلال مناسبة القصيدة اتضح لنا أن هذه القصيدة نظمتها 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 _ أعطاها شحنة من الصبر والثبات، وكانت كلماته كحقنة مهدئ من خلالها أفاقت 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 تجأر بها، وأكثرت من صوت الكسرة طويلها 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 ودلالتها 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 سبعمائة وأربعة وعشرين صوتا، 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، 66/1.

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 طرقاً 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]:

يـــا عَـــينِ جُـــودِي بـــدَمْعٍ منـــكِ مِـــدرارِ ... جُهْـــدَ العويـــلِ كمـــاءِ الجـــدوَلِ الجـــاري
وابْكـــــي أخـــــاكِ ولا تنْسَـــــيْ شـــــمائِلهُ ... وابكـــــي أخـــــاكِ شُـــــجاعاً غَيـــــرَ خَـــــوَّارِ
وابْكـــــي أخـــــاكِ لأيتْـــــامٍ وأرْمَلـــــة ... وابكـــــي أخـــــاكِ لحَـــــقِّ الضَّـــــيفِ والجـــــارِ
جَـــــمٌّ فواضِـــــلُهُ تَنْـــــدَى أنامِلُـــــهُ ... كالبـــدرِ يجلـــو ولا يخفـــى علـــى السَّـــاري
رَدّادُ عارِيَـــــةٍ فكَّـــــاكُ عانِيَـــــة ... كضَـــــيغَمٍ باسِـــــلٍ للقِـــــرْنِ هَصّـــــارِ

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]:

تَعَرّقَنـــــي الـــــدّهْرُ نَهْســـــاً وَحَـــــزَّا ... وَأوْجَعَنـــــي الـــــدّهرُ قَرْعـــــاً وغَمْـــــزَا
وأفنـــــى رجـــــالي فبـــــادوا معـــــاً ... فَغُـــــودِرَ قلبـــــي بهِـــــمْ مُسْـــــتَفَزّا
كـــــأنْ لـــــم يَكونُـــــوا حِمًـــــى يُتّقَـــــى ... إذِ النَّـــــاسُ إذْ ذاكَ مـــــنْ عـــــزَّ بـــــزَّا
وكـــــانُوا سَـــــراةَ بَنـــــي مالِـــــكٍ ... وزَيْـــــنَ العَشـــــيرَةِ بَـــــذْلاً وعِـــــزّا

---

(1) انظر : الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 64.
(2) المرجع السابق، ص 67.
(3) الديوان، ص 75.
(4) الديوان، ص 81.

وهـــمْ فـــي القـــديمِ أســـاةُ العـــديمِ والكـــائِنونَ مـــنَ الخَـــوْفِ حِـــرْزَا

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 ان انفجرت في النواح والعويل 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 صوتا.

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

بَكَـــتْ عَيْنـــي وعاوَدَهـــا قَـــذاها بعـــوَّارٍ فمـــا تقضـــي كراهـــا
علـــى صَـــخْرٍ، وأيّ فتـــىً كصَـــخْرٍ إذا مـــا النّـــابُ لـــم تَـــرْأَمْ طِلاهـــا
فَتـــى الفِتْيـــانِ مـــا بَلَغـــوا مَـــداهُ ولا يَكْـــدَى إذا بلغَـــتْ كُـــداها
حلفـــتُ بـــربِّ صـــهبٍ معـــيلاتٍ إلـــى البيـــتِ المحـــرَّمِ منتهاهـــا
لـــئنْ جزعـــتْ بنـــو عمـــرٍو عليـــهِ لقـــدْ رزئـــتْ بنـــو عمـــرٍو فتاهـــا

بينما الحاء الحلقية ذات المجرى الهوائي الضيق، والذي يكون مروره صوتا احتكاكيا[3] قد بلغ في رويها ستة وخمسين صوتاً.

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

جَـــرى لـــيَ طيـــرٌ فِـــي حمـــامٍ حذرتُـــهُ عليـــكَ ابـــنَ عمـــرٍو مـــنْ ســـنيحٍ وَبـــارحِ
فلـــمْ يـــنجِ صـــخراً مَـــا حـــذرتُ وَغالَـــهُ مواقـــعُ غـــادٍ للمنـــونِ ورائـــحِ

---

(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 ودلالتها 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) تقول في قصيدتها التي بعنوان : (على القبر) المهداة إلى روح أخيها إبراهيم[1]:

آه يَـــا قَبـــرُ، هُنَـــا كَـــمْ طَـــافَ رُوحِـــي
هَائِمـــاً حَولَـــك كَـــالطّيرِ الـــذّبِيحِ
أو مـــا أبْصَـــرتُه دَامِـــي الجُـــروحِ
يَتَنَـــزّى فَـــرطَ تَبـــريحٍ ويـــأسِ
مُرهَقـــاً مِمـــا يُعنِيـــه الحَنِـــين
وهُنَـــا يـــا قبـــرُ أشـــوقُ نَفســـي
يـــا لِأَشْـــوَاقٍ علـــى تُربِـــك حَـــبْسِ
وهُنَـــا قُبْلَـــةُ أحْلامِـــي وهَجْسِـــي
قرّبَتْنـــي الـــدارُ أو طـــالَ نُزُوحِـــي
فخيَـــالي بـــكَ رهـــنٌ كـــلَ حـــين

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

فمَـــالي إذا مـــا ذكرْتُـــك أشْـــعُر
إنّـــك حَـــولي بِكُـــلِ مَكـــان
أحِـــسُ وجُـــودَكَ أوْمِـــن أنَّـــك

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 97.
(2) السابق، ص 130.

تســـــــــمعُ صَـــــــــوتي هُنـــــــــا وتَرانـــــــــي

وكـــــــمْ طـــــــائِفٌ مِنـــــــكَ طـــــــافَ بِرُوحـــــــي

إذا مَـــــــا الكـــــــرى لَفّنِـــــــي واحتَـــــــواني

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 تئن 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]:

نـــــــادِني مِـــــــنْ آخـــــــرِ الـــــــدّنْيا أُلبَـــــــي

كـــــــل دَربٍ لـــــــكَ يُفضِـــــــي فهـــــــو دَربـــــــي

يـــــــا حَبِيبـــــــي أنْـــــــتَ تحيَـــــــا لِتُنـــــــادِي

يـــــــا حَبِيبِـــــــي أنَـــــــا أحْيَـــــــا لِأُلَبِـــــــي

صَـــــــــــــــــــــوتُ حُبـــــــــــــــــــــي

أنـــــــــــــــــــتَ حُبـــــــــــــــــــي

أنـــــــــتَ دُنيـــــــــا مـــــــــلءُ قَلبـــــــــي

كُلمـــــــــا نَـــــــــادَيْتَني جئْـــــــــتُ إلَيـــــــــك

بِكُنُـــــــــوزِي كلهُـــــــــا ملـــــــــكُ يَـــــــــدِيْك

بيَنَـــــــــابِيعي بأثْمـــــــــارِي بخَصْـــــــــبِي

يـــــــــــــــــــا حَبْيبـــــــــــــــــــي

---

(1) البنية الصوتية ودلالتها 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]:

أنظُـــــــــــــــــــــر هُنَـــــــــــــــــــــا

الصــــــخرةُ الســـــــوداءُ شُـــــــدَّتْ فـــــــوقَ صَـــــدْرِي

بسَلاسِــــــــــــــلِ القـــــــــــــدرِ العَتِــــــــــــــي

بِسَلاسِــــــــــــــلِ الـــــــــــــزّمَنِ الغَبـــــــــــي

انظـــــــرْ إلَيْهـــــــا كيـــــــفَ تَطحـــــــنُ تَحتهَـــــــا

ثَمَـــــــــــــــــــــري وزَهْـــــــــــــــــــري

نَحتَـــــــــــتْ مــــــــع الأيَـــــــــامِ ذَاتــــــــــي

سَــــــــــحقَتْ مـــــــــع الـــــــــدُّنيا حَيـــــــــاتي

قد تبرز فيها مرة أخرى تلك الشخصية المقهورة 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 والاغتراب 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]:

وهَـــــــــلْ جاءَتْــــــــكَ بعــــــــدَ النّــــــــأي، هـــــــلْ

جاءَتْــــــــــــــــــكَ أخبـــــــــــــــــارُ ؟

هُنَـــــــــــــــــــا كـــــــــــــــــــانُوا

هُنَـــــــــــــــــــا حلِمُـــــــــــــــــــوا

هُنَـــــــــــــــــــا رَسَـــــــــــــــــــمُوا

مَشَـــــــــــاريعَ الغـــــــــــــدِ الآتِـــــــــــــي

فـــــــأينَ الحلـــــــمُ والآتَـــــــي ؟ وأيـــــــنَ هُمـــــــو ؟

وأيـــــــــــــــــنَ هُمـــــــــــــــــو ؟

(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

ولـــــــــم يَنطـــــــــق حُطـــــــــامُ الـــــــــدارِ

ولمـــــــن ينطِـــــــقْ هُنـــــــاكَ ســـــــوَى غِيَـــــــابِهمو

وصـــــــــــمتِ الصـــــــــــمتِ والهجـــــــــــرانِ

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) اصطناع 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]:

وارتَجَفـــــــتْ مَثْلُوجَـــــــة أصَـــــــابِعي عَلـــــــى

وُرَيقَـــــــــــــــــــةِ البريـــــــــــــــــــدْ

هـــــــــــــــــمْ يَكـــــــــــــــــذِبُون

بـــــــلْ أنْـــــــتِ تَحلُمِـــــــينِ تَحْلُمِـــــــين

اسْـــــــتَيقِظِي حُلُـــــــمٌ ثَقِيـــــــلٌ لا يُطـــــــاق

وحَـــــــدقَتْ عَيْنـــــــاي فِـــــــي الأشْـــــــياء

وامتَـــــــــــــــــــدتْ يَـــــــــــــــــــدي

تُلامِـــــــسُ الخـــــــوانَ والكتـــــــابَ والأورَاق

اسْـــــــتَيقِظِي حُلـــــــمٌ ثَقِيـــــــلٌ لا يُطـــــــاق

وحـــــــدقتْ عَينـــــــايَ فـــــــي وُرَيْقَـــــــةِ البريـــــــد

مـــــــــــــــــن جَدِيـــــــــــــــــد

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 ودلالتها 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 دقائق 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) فتقول في المقطع الثالث من القصيدة[1]:

وهِمْـــــــــــتُ فـــــــــــي الـــــــــــدروبِ
غَرِيْبـــــــــةً فـــــــــي بلـــــــــدٍ غريـــــــــبِ
أحمـــــــــلُ ثُكـــــــــلاً لا تُطِيقُـــــــــه الجبـــــــــالُ
أوّاهُ يـــــــا جُنـــــونَ هَـــــذه الحيـــــاةُ والأقـــــدارُ
بغيـــــــــــرِ حكمـــــــــــهٍ يمـــــــــــوتُ
بغيـــــــــــرِ حكمـــــــــــهٍ يمـــــــــــوتُ
يـــــا مـــــوَتُ يـــــا غشـــــومُ يـــــا غـــــدارُ
تخطِفُهُـــــــــم أحبتِـــــــــي وأخْـــــــــوَاتي
أحبِتـــــــــي وإخْـــــــــوَتي زهـــــــــرُ الريـــــــــاضِ
لؤلـــــــــــــــــــؤ المحـــــــــــــــــــارِ
أحبِتـــــــــي وإخـــــــــوتِي الشـــــــــموسُ والأقمـــــــــارُ

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]:

لمـــــــــاذا يُغلـــــــــفُ قَلبـــــــــي الأَسَـــــــــى
فـــــــــي ليَـــــــــالي المَطَـــــــــر
لمـــــــــاذَا إذا عَصَـــــــــفَتْ فـــــــــي الشّـــــــــجر
ريـــــــــاحُ الشـــــــــتاءِ ألمـــــــــتْ طُيُـــــــــوف
الأحِبَـــــــــةِ بـــــــــي مـــــــــن وَراءِ الحُفـــــــــر
أأرواحُهـــــــــم فـــــــــي الرّيـــــــــاحِ تـــــــــرودُ الرّيـــــــــاح
وتنشـــــــــــــــــــــرُ دُنْيـــــــــــــــــــــا
طَواهَـــــــــا الـــــــــزّوَالُ وتَهمـــــــــي ذِكَـــــــــر
وتهمـــــــــــــــــــــي ذِكِـــــــــــــــــــــرَ
وتهمـــــــــــــــــــــي ذِكِـــــــــــــــــــــر

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

آه نستجدي العبور، آه وامعتصماه، من كسّح أقدام الظهيرة، آه يا ذل الإسار، 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]:

ويــومَ امْتَطــى صَــهْوةَ العــالمِ الصــعبِ يحمــلُ غُصــناً بِيــدْ
ويَحمــــــــــــــلُ سَــــــــــــــيفاً بِيــــــــــــــدْ
ويــــومَ الحبيبــــةُ فــــي الأســــرِ هبَّــــتْ عَليهــــا الريــــاح
محُملــــــــــــــــــةً باللُقَــــــــــــــــــاحَ
جــــــــــــــــــرَتْ مُنْتَهــــــــــــــــــى
تُعلّــــقُ أقمــــارَ أفْراحِهــــا فــــي السّــــماءِ الكَبيــــرة
وتُعلــــــــنُ أنَّ المطــــــــافَ القــــــــديمَ انْتَهَــــــــى
وتُعلــــــــنُ أنَّ المطــــــــافَ الجديــــــــدَ ابتَــــــــدا

أرى أن استخدامها لهذه الأصوات القوية الثقيلة الفخمة تتناسب وهول الجريمة التي ملكت عليها مشاعرها وإنسانيتها، 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 تعليل 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؛ فأكثرت من صوت الألف، بينما الاضطهاد والحرمان اللذان أثرا على مشاعر وشخصية فدوى أثراً على أصواتها، فأكثرت 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 كلٍ 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 تتنقل 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 الملتهبة 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، ومقتطعات الشيئ 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 والطراوة والفلطحة) والعين (للعيانية 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 قِبَل 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 فإنا 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 توالت عدة مقاطع مفتوحة يكون الأول فيها منبور، وإذا أضحت الكلمة مقطعاً 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 تبكي بها أخاها[4]:

يـــــا عَـــــينِ مالَـــــكِ لا تَبكـــــينَ تَســـــكابا

ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح 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.

إذ رابَ دَهـــــــرٌ وكـــــــانَ الـــــــدّهرُ رَيّابـــــــا

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

فـــــــابْكي أخـــــــاكِ لأيْتـــــــامٍ وأرْمَلَـــــــة

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

وابْكـــــــي أخـــــــاكِ إذا جـــــــاوَرْتِ أجنَابـــــــا

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

وابكـــــــي أخـــــــاكِ لخيـــــــلٍ كالقَطـــــــا عُصَـــــــبا

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

فَقَـــــدْنَ لمّـــــا ثَـــــوَى سَـــــيْبا وأنْهابـــــا

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

يَعْـــــدو بـــــه ســـــابحٌ نَهْـــــدٌ مَراكِلُـــــهُ

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

مُجَلْبَـــــــبٌ بسَـــــــوادِ اللّيـــــــلِ جِلبابـــــــا

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

حتـــــــى يُصَـــــــبّحَ أقوامـــــــاً يُحَـــــــارِبُهُمْ

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

أوْ يُسْـــــلَبوا دونَ صَـــــفِّ القَـــــومِ أسْـــــلابا

ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ 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 قصيرةو صامت (ص ح ص).

وكما هو واضح، فقد غلبت 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.

وفي قصيدتها التي بعنوان (من كصخر أو معاوية) تقول[1]:

بكَـــــتْ عينـــــي وعـــــاوَدَتِ السُّـــــهودْا

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

(1) ديوان الخنساء، ص 31.

ويـــــــتُ اللّيـــــــلَ جانحَـــــــةً عَميـــــــدا

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

لِـــــــذِكْرَى مَعْشَـــــــر ولَّـــــــو وخَلَّـــــــوا

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

عَلينـــــــا مـــــــن خِلافـــــــتهِمْ فقُـــــــودا

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

ووافَـــــــوا ظِـــــــمْءَ خامســـــــةٍ فأمْســـــــوا

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

مـــــــعَ الماضِـــــــينَ قـــــــد تَبعـــــــوا ثَمـــــــودا

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

فكـــــــم مـــــــنْ فـــــــارِسٍ لـــــــكِ أمّ عَمْـــــــروٍ

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

يَحـــــــوطُ سِـــــــنانُهُ الأنَـــــــسَ الحَريـــــــدا

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

كصَـــــــخْر أو مُعاويَـــــــةَ بـــــــنِ عَمْـــــــرو

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

إذا كانـــــــتْ وُجـــــــوهُ القـــــــوْمِ سُـــــــودا

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

فـي هـذه القطعـة أيضـاً ترابطـت المقـاطع (ص ح)، (ص ح ح) (ص ح ص) ترابطـاً واضحاً، وكان عدد المقاطع المفتوحة ثمانية وسبعين مقطعاً من أصل مائة وتسعة عشر مقطعاً بينما بلـغ المقطـع المغلق واحداً وأربعين مقطعاً، فـي حين بلغت المقاطع الطويلـة واحداً وسبعين مقطعاً.

هذا النموذج أيضـاً يعبـر تعبيراً واضـحاً عـن النفسـية الباكيـة الحزينـة علـى فـراق الأهـل والأحبة، لذلك جاءت نسبة المقاطع المفتوحة والطويلة أعلى من نسبة المقطع القصيروالمغلق .

وإذا قُرِئت قصيدتها التي بعنوان (تعرقني الدهر)[1] وّجد أن مقاطعها الصوتية كالتالي:

تَعَرّقَنـــــــي الـــــــدّهْرُ نَهْســـــــاً وَحَـــــــزَّا

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

وّأوْجَعَنـــــــي الـــــــدّهرُ قَرْعـــــــاً وغَمْـــــــزَا

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

وأفْنَـــــــى رِجـــــــالي فَبـــــــادوا مَعـــــــاً

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

---

(1) ديوان الخنساء، ص 81.

فَغُـــــــودِرَ قلبـــــــي بهِـــــــمْ مُسْـــــــتَفَزّا

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

كـــــأنْ لـــــم يَكونُـــــوا حِمـــــىً يُتّقَـــــى

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

إذِ النّـــــــاسُ إذْ ذاكَ مَـــــــن عـــــــزّ بَـــــــزُا

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

وكـــــــانُوا سَـــــــراةَ بَنـــــــي مالِـــــــكٍ

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

وزَيْـــــــنَ العَشـــــــيرَةِ بَـــــــذْلا وعِـــــــزّا

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

وهـــــمْ فـــــي القَـــــديمِ أُســـــاةُ العَـــــديمِ

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

والكـــــــائِنونَ مـــــــنَ الخَـــــــوْفِ حِـــــــرْزَا

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

يبدو أن الخنساء مولعة بالمقاطع المفتوحة والطويلة التي يجري معها النفس، لتخرج كل الآهات 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]:

آهِ يَـــا قَبـــرُ، هُنـــاكمْ طـــافَ رُوحِـــي

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

هَائِمـــاً حولَـــك كـــالطيرِ الـــذّبِيح

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

أوَ مَـــا أبْصَـــرتُه دَامِـــي الجُـــروحِ

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

يَتَنـــزّى فَـــرطَ تَبـــريحِ ويَـــأسِ

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

مُرهِقَـــاً ممـــا يُعنِيـــه الحَنِـــينِ

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

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 97.

وهُنَـــــا يـــــا قَبـــــرُ أَشْـــــواقُ نَفْســـــي

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

يالأَشـــــــواقٍ علـــــــى تُربِـــــــكِ حَـــــــبْسِ

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

وهُنَـــــا قُبلَـــــةُ أحلامِـــــي وهَجْسِـــــي

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

قَرّبَتْنـــــي الـــــدّارُ أو طـــــالَ نُزُوحِـــــي

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

فَخَيـــــالي بِـــــكَ رَهْـــــنٌ كـــــلَ حِـــــينِ

ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ 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 أخويها إلا أن فدوى طوقان تميزت باستخدامها للنوع الرابع من المقاطع (ص ح ح ص) المفرط في الطول، لعل استخدامها لهذه المقاطع نابعٌ 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]:

هـــــلْ جاءَتـــــكِ بَعـــــدَ النّـــــأْيِ، هـــــلْ

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

جاءَتْـــــــــــــــــكِ أخبَـــــــــــــــــارُ

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

هُنَـــــــــــــــــا كـــــــــــــــــانُوا

ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ح

هُنَـــــــــــــــــا حَلِمُـــــــــــــــــوا

ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح

هُنَـــــــــــــــــا رَسَـــــــــــــــــمُوا

ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح

مَشـــــــــــــــاريعَ الغـــــــــــــدِ الآتـــــــــــــي

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

فـــــأينَ الحلـــــمُ والآتـــــي وأيـــــنَ هُمـــــو

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

وأيـــــــــــــــــنَ هُمُـــــــــــــــــو

ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح

ولـــــــــم يَنْطـــــــــقْ حطـــــــــامُ الـــــــــدّارِ

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

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 394.

ولمـــــنْ يَنطـــــقُ هُنـــــاكَ ســـــوَى غيـــــابَهُمو

ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ 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 ح ح

وصـــــــــــمتِ الصّـــــــــــمتِ والهُجْـــــــــــرانِ

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

في هذه القصيدة تعود فدوى طوقان مرة أخرى للإكثار من المقاطع الطويلة والمفتوحة التي تسعفها في التعبير عن الأسى والحزن الذي سيطر عليها إثر الكارثة التي حلت في حيفا وأبناء حيفا.

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

ويَـــومَ امتَطَـــى صَـــهوةَ العـــالمِ الصَّـــعبِ يَحمـــلُ غُصـــناً بِيَـــدْ

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

ويحمـــــــــــــلُ سَـــــــــــــيْفَاً بِيَـــــــــــــدْ

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

ويـــومَ الحبيبـــةُ فـــي الأســـرِ هبَّـــتْ عليهـــا الرّيَـــاحْ

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

مُحَملـــــــــــــــــــةً بالُقـــــــــــــــــــاحْ

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

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 434.

جَـــــــــــــــــــــرَتْ مُنْتَهـــــــــــــــــــــــــى

ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح

تعلـــق أقمـــار أفراحهـــا فـــي الســـماء الكبيـــرة

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

وتعلـــــــن أن المطـــــــاف القـــــــديم انتهـــــــى

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

وتعلـــــــن أن المطـــــــاف الجديـــــــد ابتـــــــدا

ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ 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 تظافر النسيج المقطعي عند كل من الخنساء وفدوى طوقان نستطيع أن نخرج بموازنة توضح أوجه التشابه والاختلاف بين كل منهما تُحدد في نقاط:

- برزت المقاطع المفتوحة والطويلة عند الخنساء وفدوى طوقان أكثر من غيرها من المقاطع الأخرى، ولعل هذا ناتجٌ 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 التعليل 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 الترديد 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 أخاكِ	رَيّابا	با	ص ح ح
	أجْنَابَا	با	ص ح ح
	أنْهَابَا	با	ص ح ح
	جِلبَابا	با	ص ح ح
	أسْلابَا	با	ص ح ح
دق عظمي	نُوَاحا	حا	ص ح ح
	فِقاحا	حا	ص ح ح
	القراحا	حا	ص ح ح

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

(2) علم العروض والقافية، ص134.

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

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
	بَاحَا	حا	ص ح ح
	الجَناحَا	حا	ص ح ح
من كصخرٍ أو معاوية	عَميدا	دا	ص ح ح
	فُقودا	دا	ص ح ح
	ثَمودا	دا	ص ح ح
	الحَريدا	دا	ص ح ح
	سُودا	دا	ص ح ح
هريقي من دموعك	تُطيقي	قي	ص ح ح
	العَقيقِ	ق	ص ح ح
	الطّريقِ	ق	ص ح ح
	عُقُوقِ	ق	ص ح ح
	الحَليقِ	ق	ص ح ح
	الشّقيقِ	ق	ص ح ح
شجاع غير خوار	الجَارِي	ري	ص ح ح
	خَوّارِ	ر	ص ح ح
	الجَارِ	ر	ص ح ح
	السّاري	ري	ص ح ح
	هَصّارِ	ر	ص ح ح
تعرفْني الدهر	غَمْزَا	زا	ص ح ح
	مُسْتَفَزّا	زا	ص ح ح
	بَزّا	زا	ص ح ح
	عِزّا	زا	ص ح ح
	حِرْزَا	زا	ص ح ح
من للضيف	كَرَاها	ها	ص ح ح
	طِلاها	ها	ص ح ح
	كذُاها	ها	ص ح ح
	مُنْتَهاها	ها	ص ح ح
	فَتَاها	ها	ص ح ح

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
جرى لي طير	بارِحِ	ح	ص ح ح
	رائحِ	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
	الذّبِيحِ	ح	ص ح ح
	الجُروحِ	ح	ص ح ح
	يَأسِ	س	ص ح ح
	الجَنِينِ	ن	ص ح ح
	نَفْسي	سي	ص ح ح
	حَبْسِ	س	ص ح ح
	هَجْسي	سي	ص ح ح
	نُزوحِي	حي	ص ح ح
	حينِ	ن	ص ح ح
حلم الذكرى	أشْعرُ	رُ	ص ح
	مَكَانِ	ن	ص ح ح
	أنّكَ	كَ	ص ح
	تَرانِي	ني	ص ح ح
	بِرُوحي	حي	ص ح ح
	احتَوَاني	ني	ص ح ح
الصخرة	هُنَا	نا	ص ح ح
	صَدْري	ري	ص ح ح
	العتي	تي	ص ح ح
	تَحتَهَا	ها	ص ح ح
	زَهْري	ري	ص ح ح

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
	ذَاتِي	تي	ص ح ح
	حَيَاتِي	تي	ص ح ح
لن أبكي	هَلْ	هل	ص ح ص
	أَخْبَارُ	ر	ص ح ح
	كانُوا	نو	ص ح ح
	حلمُوا	مو	ص ح ح
	رَسَمُوا	مو	ص ح ح
	الآتِي	تي	ص ح ح
	هُمُو	مو	ص ح ح
	هُمُو	مو	ص ح ح
	الدّارِ	ر	ص ح ح
	غيَابَهمو	ن	ص ح ح
	الهُجْرانِ		ص ح ح
مرثاة إلى نمر	على	لى	ص ح ح
	البَرِيدْ	ريد	ص ح ح ص
	يَكذبُون	بون	ص ح ح ص
	تحلُمين	مين	ص ح ح ص
	يُطَاق	طاق	ص ح ح ص
	أشْيَاء	ياء	ص ح ح ص
	يَدِي	دي	ص ح ح
	الأوْرَاق	راق	ص ح ح ص
	يُطَاق	طاق	ص ح ح ص
	البَرِيدْ	ريد	ص ح ح ص
	جَدِيْدْ	ديد	ص ح ح ص
مرثاة إلى نمر	الدُّروبِ	ب	ص ح ح
	غَرِيْبِ	ب	ص ح ح
	الجِبالُ	لو	ص ح ح
	الأقْدَارُ	رو	ص ح ح

عنوان القصيدة	الكلمة الأخيرة	القافية	نوع المقطع رمزاً
	يَموتُ	تو	ص ح ح
	غَدارُ	رو	ص ح ح
	إخوَاتي	تي	ص ح ح
	الرّيَاضِ	ض	ص ح ح
	المحَارِ	ر	ص ح ح
	الأقمَارِ	ر	ص ح ح
في ليلة ماطرة	الأسَى	سى	ص ح ح
	المطرْ	طر	ص ح ص
	الشَجرْ	جر	ص ح ص
	طُيوفْ	يوف	ص ح ح ص
	الحُفر	فر	ص ح ص
	الرِّياحْ	ياح	ص ح ح ص
	دُنيَا	يا	ص ح ح
	ذِكَرْ	كر	ص ح ص
	ذِكَرْ	كر	ص ح ص
	ذِكَرْ	كر	ص ح ص
جريمة قتل في يوم ليس كالأيام	بيَدْ	يدْ	ص ح ص
	الرّيَاحْ	ياح	ص ح ح ص
	اللُّقاحْ	قاح	ص ح ح ص
	منْتَهَى	هى	ص ح ح
	الكبيرَة	رة	ص ح ص
	انْتَهى	هى	ص ح ح
	ابْتَدا	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، خاصةً 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 كصخرٍ أو معاوية) سارت على المقطع المكون من (دا)، (ص ح ح) وكذلك في قصيدتها (قانص 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 وقفاً (يهْ) في كل من قصائدها التي بعنوان (الفارس الورد) و(أبنت صخرٍ تلك الباكية).

لعل الحس المرهف، والتذوق الشديد للغة هما اللذان دفعا الخنساء للإكثار من هذه الأصوات ؛ فهي وإن كانت قد أكثرت 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 إنَّ هذه الأصوات تشكل نغمة موسيقية تطرب لها النفس ؛ فصفة التصويت في هذه الأصوات تتماشى وإيقاع النص، مما جعل الشعراء يكثرون 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 أكثرت 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، عبدالحميد 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 وتنوح 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 الآداء الموسيقي والوزن اللذين يعتبران متطلبين أساسيين للنص، لكن لا بُدَّ للصوت المعتمد عليه النسيج اعتماداً كلياً التنسيق والتنظيم؛ ليعيننا على خلق موسيقى مناسبة تتلاءم وجو النص، لذلك عرف القدماء الشعر بأنه: "كلام منسوج، ولفظٌ منظوم، أحسنه ما تلاءم نسجه ولم يُسخف وحسن لفظه ولم يهجن"[1].

تعريف أبي هلال للشعر يأخذ بي للحديث 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 ب (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 أولع 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 وضُح فيها التوازن بشكل كبير[4]، وهو قولها في قصيدتها التي بعنوان (ذكر الحبيب)[5]:

آبـــي الهضـــيمَة آتٍ بالعَظيمَـــةِ مِـــتلافُ ... الكَريمَـــــــــةِ لا نِكْـــــــــسٌ ولا وانِ

حـــامي الحقِيقـــةِ بَسّـــالُ الوَديقـــةِ مِعتـــاقُ ... الوَســـــيقةِ جَلْـــــدٌ غيـــــرُ ثُنْيـــــانِ

طَـــــلاّعُ مَرْقَبَـــــةٍ قَنّـــــاعُ مَغْلَقَـــــةٍ ... وَدّادُ مشْـــــرَبَةٍ قَطّـــــاعُ أقْـــــرانِ

شَـــــهّادُ أنْبِيَـــــةٍ حَمّـــــالُ ألْوِيَـــــةٍ ... قطّـــــاعُ أوْدِيَـــــةٍ سِـــــرْحانُ قِيعـــــانِ

يَحْمـــــي الصِّـــــحابَ إذا جَـــــدَّ الضِّـــــرابُ ... ويَكفـــي القـــائلينَ إذا مـــا كيَّـــلَ الهـــاني

فـ (الهضيمة، العظيمة، الكريمة)، (الحقيقة، الوديقة، الوسيقة)، (مرقبةٍ، مغلقةٍ، مشربةٍ)، (ألويةٍ، أوديةٍ) 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، ص98.

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

(5) الديوان، ص136.

(6) نفسه، ص47.

حَمّـــــالُ ألوِيَـــــةٍ هَبّـــــاطُ أودِيَـــــةٍ شَـــــهّادُ أنْدِيَـــــة للجَـــــيشِ جَـــــرّارُ

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

أعَينـــيّ هـــلاّ تبكيـــانِ علـــى صَـــخْرِ بـــــدمعٍ حَثيـــثٍ لا بَكـــــيءٍ ولا نَـــــزْر

فإذا أردنا أن نرى المقاطع التي تتكون منهما كل من (صَخْر) (نَزْرَ) كانتا كالتالي: صَخْرِ: ص ح ص / ص ح ح، نَزْرِ: ص ح ص/ ص ح ح.

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

يـــا عـــينُ فيضـــي بـــدَمعٍ منـــكِ مِغْـــزارِ وابكـــي لِصَـــخْرٍ بـــدمْعٍ منـــكِ مِـــدرارِ

و(مِغْزارِ) و(مِدرارِ) 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 جزيئات البيت، بحيث لا تجعل كل لفظة من ألفاظ الشطرة الأولى موازية تمام الموازاة لألفاظ الشطرة الثانية، وقد أشار الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه إلى هذا فقال:

"وقد تتساوى الأجزاء وتتوازن، لكنها لا تتوارى، 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) الأُسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، ص 229.

أما بالنسبة للتصريع، والذي عرفه العلماء بأنه: "تجانس بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة ؛ أي بجعل العروض مشبهاً للضرب وزناً وقافية"[1]، فقد مُلأ ديوان الخنساء به، من ذلك قولها[2]:

يـــا عـــينُ مالَـــكِ لا تَبكـــينَ تَســـكابا إذ رابَ دَهـــرٌ وكـــانَ الـــدّهرُ رَيّابـــا

وقولها[3]:

ألا يـــا عَـــينِ فـــانْهَمِري وقَلّـــتْ لِمَرْزِئَـــةٍ أُصِـــبْتُ بهـــا تَوَلّـــتْ

وقولها[4]:

مـــا بـــالُ عَيْنَيـــكِ مِنْهـــا دَمْعُهـــا سَـــرَبُ أراعَهـــا حَـــزَنٌ أمْ عادَهـــا طَـــرَبُ

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]:

لَهْفـــي علـــى صَـــخْرٍ فـــإنّي أرَى لَـــهُ نَوافِـــلَ مِـــنْ مَعرُوفِـــهِ قـــد تَوَلّـــتِ
ولَهْفـــي علـــى صَـــخْرٍ لقـــد كـــان عِصـــمَةً لمـــــولاهُ إنْ نعـــــلٌ بمـــــولاهُ زَلّـــــتِ

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 التحبير 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]:

عَينـــيّ جُـــودا بـــدَمْع منكمـــا جُـــودا جُـــودا ولا تَعِـــدا فـــي اليَـــوْمِ مَوْعـــودا

فتكرار كلمة (جُودا) 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، ونمّت عن موهبةٍ متوقدة، حيث استغلت شاعرتنا الأصوات والحركات والسكنات في خلق نصها، صاحب هذه الأصوات بائتلافها 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]:

وَكـــــــانَ هَوانـــــــا جَمـــــــيلاً كهـــــــذَا
الوُجـــــــودِ، عَنِيفـــــــاً كعنـــــــفِ الحَيـــــــاة
وكُنّـــــــا مَعـــــــاً نَغَمـــــــاً واحِـــــــداً
عَميـــــــقُ الـــــــرّنينِ فَســـــــيْحاً مَـــــــداه

(1) المرجع السابق، ص 40.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 141.

نَمـــــــــوتُ يَـــــــــدورُ يَلِـــــــفُّ الـــــــــدُّهُور
يُبـــــــــاركُ ســـــــــحَر الهَـــــــوى والحَيـــــــاة

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 سُلب حقها وسرقت أرضها تارةً أخرى فتقول[1]:

يَـــــــــــــــــــا إخـــــــــــــــــــوَتي
بِـــــــــــــدَمِي أخُـــــــــــطُ وَصِـــــــــــيَتي
أن تحفَظـــــــــــوا لـــــــــــي ثَـــــــــــورَتي
بِـــــــــــــــــــــــــــــــــــــدِمَائكم
بِجُمـــــــــــوعِ شَـــــــــــعْبي الزّاحفـــــــــــة
فـــــــــــــــــــــتحٌ أنـــــــــــــــــــــا
أنـــــــــــــــــــا جَبهَـــــــــــــــــــةٌ
أنـــــــــــــــــــا عَاصِـــــــــــــــــــفَة

في هذا المقطع من قصيدتها برعت في اتخاذها صوت الياء 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]:

مـــــــا زلنـــــــا فـــــــي غُـــــــرفِ التخّـــــــدير
علـــــــى سُـــــــررِ التّخـــــــديرِ نَنَـــــــام
والعـــــــــامُ يمـــــــــرُ وراءَ العَـــــــــام
وراءَ العَـــــــــامِ وراءَ العَـــــــــام
والأرضُ تميـــــــــدُ بنـــــــــا والسّـــــــــقف
يَهيـــــــــلُ رُكامـــــــــاً فـــــــــوقَ رُكـــــــــام
والكَـــــــذبُ يُغطينَـــــــا مـــــــن قِمـــــــةِ هامتِنـــــــا
حَتـــــــــــــــــــى الأقْـــــــــــــــــــدَام

(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 الترديد.

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

كما وأثرت القافية أيضاً على موسيقى القصيدة، حيث أتت الألفاظ (ننام، عام، ركام، أقدام) على نفس الوزن وبنفس المقاطع الصوتية فأحدث سجعاً 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]:

ويـــــــــردُ النهّـــــــرُ المقـــــــدسُ والجُسُـــــــور
حُرّيتـــي
والضَـــــــــــفَتان تُـــــــــــردّدان: حُرّيَتـــــــــــي
ومعـــــــــــابرُ الـــــــــــريحِ الغضـــــــــــوبِ
والرعـــــــدُ والإعصَـــــــارُ والأمطَـــــــارُ فـــــــي وَطنـــــــي
تُردِدُهـــي
حُريتـــــــــــــــي! حُريتـــــــــــــــي! حُريتـــــــــــــــي!

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 تعنَ كثيراً بالتوازن الصوتي والتعادل كعناية الخنساء بهما.

  كما أن الباحثة لم تلاحظ ظاهرة التصريع عند فدوى طوقان في كل الديوان بينما كثُرت 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 الأُذن فيسهل حفظه.

- اهتمام الخنساء بالتوازن والتعادل في أبياتها أضفى على قصائدها الموسيقى الداخلية التي نبعت 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 إيقاعٍ واحد لدى المتلقي.

الفصل الثاني

البناء الصرفي ماهيته واهتماماته

المبحث الأول: الفعل

1. الفعل باعتبار دلالته الزمنية في شعر الخنساء وفدوى طوقان.
2. الفعل باعتبار التجريد والزيادة ويضم:
   أ. الأفعال المجردة في شعر الخنساء.
   ب.الأفعال المزيدة في شعر الخنساء.
   ج. الأفعال المجردة في شعر فدوى طوقان.
   د. الأفعال المزيدة 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 ودلالتها 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 تطرأ على ما قبل الآخر فتؤدي إلى اختلاف المعنى.

والزيادة الناتجة في الفعل عن طريق تضعيف العين تفيد المبالغة في المعنى نحو: (يُذبِّحون)

(نَقَّبوا)، وزيادة الهمزة في (أَفْعَل) تدل على التعدي[2].

إذن التغييرات الحادثة داخل الكلمة نفسها واللواصق الصرفية التي تؤدي إلى تغيير المبنى والمعني للكلمة هو موضوع علم الصرف[3]، فدلالة الكلمة تنفصل عن السياق في البناء الصرفي بينما تقترن بالقرائن والسياقات في البناء النحوي.

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

الفعل باعتبار دلالته 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: أ ثر 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، ص53.

(4) انظر: الكتاب، لسيبويه، 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]:

أرِقْــتُ ونــامَ عــن سَــهَري صِــحابي كَــأنَّ النــارَ مُشــعِلَةٌ ثِيــابي
إذا نَجْــمٌ تَغَــوّرَ كلفتنــي خَوالِــدَ مــا تَــؤوبُ إلــى مَــآبِ
فَقَــدْ خَلّــى أبــو أوفــى خــلالاً عَلــيَّ فكُلّهــا دَخَلَــتْ شِــعابي

فنجدها قد استخدمت فعلين متتاليين بصيغة الماضي(أرِقْتُ)، (نَامَ)، وقد جاءا 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 (تَغَوّر) قد سُبق بأداة الشرط (إذا) لينقل الفعل إلى المستقبل المتجدد الذي يساير أحزانها المستمرة كلما تذكرت أخاها.

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]، أكثرت من هذه الأفعال؛ لأن تأكيد الوقوع ينبع من فعلية وقوعه، وحتميته تأتي من خلال أساليب التوكيد المقترنة مع الفعل، مثل :(فقد خَلّى، فكلها 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:

ذكـــرْتُ أخـــي بعـــدَ نـــومِ الخَلـــيّ فانحَـــدَرَ الـــدّمعُ منـــي انحِـــدارَا
وخيـــــلٍ لَبِســـــتَ لأبطالِهـــــا شِـــليلاً ودَمّـــرْتَ قَوْمـــاً دَمـــارَا
تَصـــــيَّدُ بـــــالرّمْحِ رَيعانَهـــــا وتهتصـــر الكـــبْشَ منهـــا اهْتصـــارَا
فألحَمتهَـــا القَـــوْمَ تحـــتَ الـــوَغَى وأرْسَـــلْتَ مُهـــرَكَ فيهـــا فَغـــارَا

وهذا ما يتماشى مع المألوف، حيث إنها تذكر أحداثا مضت وانتهت، لكن نراها حينما تفتخر بأفعال أخيها تتحول من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع رغم أنها تتحدث عن أفعال ماضية فـ (تصيد، تهتصرُ) 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 ، وذاك 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 2 /181.

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

أعينـــــيَّ جـــــودا ولا تجمُـــــدا	**ألا تبكيـــــانِ لصـــــخرِ النَّـــــدى**
ألا تبِكيـــــانِ الجـــــرِيءَ الجميـــــلَ	**ألا تبكيـــــانِ الفَتـــــيَ الســـــيّدا**
طويـــــلَ النجـــــاد رَفيـــــعَ العِمـــــادِ	**ســـــادَ عَشـــــيرَتَهُ أمْـــــرِدا**
إذا القـــــومُ مَـــــدّوا بأيـــــدِيهَمِ	**إلـــــى المَجـــــدِ مـــــدَّ إلَيـــــهِ يَـــــدا**
فنـــــالَ الـــــذي فـــــوْقَ أيـــــديهِمِ	**مـــــن المجـــــدِ ثـــــم مضَـــــى مُصْـــــعِدا**
يُكَلّفُـــــهُ القَـــــوْمُ مـــــا عـــــالهُمْ	**وإنْ كـــــانَ أصـــــغَرهم موْلِـــــدا**
تـــــرى المجـــــدَ يهـــــوي إلـــــى بَيْتِـــــهِ	**يَـــــرى أفضَـــــلَ الكســـــبِ أن يُحمـــــدا**
وإنْ ذُكـــــرَ المجـــــدُ ألفيتـــــه	**تَـــــأَزَّرَ بالمَجِـــــد ثـــــمّ ارْتَـــــدَى**

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 عالمها الذي هي عليه وواقعها المؤلم الفاقد للأحبة، وعالم في ذاكرتها قد مضى وهو عالم أخيها الراسخ في مخيلتها، ولا يطغى أحد العالمين على الآخر وكلاهما يؤثر في الآخر، ونلحظ 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 بالسلوى 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، ص30.

(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، ص184.

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

يـــاعَينِ جـــودي بـــدَمْع منـــكِ مِـــدرارِ جُهْـدَ العويـلِ كمـاءِ الجـدَولِ الجـارِي
وابكـــى أخـــاكِ ولا تَنْسَـــىْ شـــمِائِلَهُ وابكـــى أخـــاكِ شُـــجَاعاً غَيـــرَ خَـــوَّارِ
وابْكـــى أخـــاكِ لأيْتـــامٍ وأرْمَلَـــةٍ وابكـــى أخـــاكِ لحَـــقّ الضّـــيفِ والجَـــارِ

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 حريباً) تقول فيها[2]:

عَينـــيَّ جُـــودا بـــدَمْعٍ منكمـــا جُـــودا جُـــودا ولا تَعِـــدا فـــي الَيـــوْمِ مَوْعـــودَا
هَـــلْ تَـــدْرِيانِ علـــى مَـــنْ ذا سَـــبَلْتُكما علـــى ابـــن أُمّـــي أبيـــتُ الليـــلَ مَعمـــودا
دارَتْ بنـــا الأرضُ أو كـــادتْ تـــدورُ بنـــا يـــا لَهـــفَ نَفْســـي فقـــد لاقَيـــتُ صِـــنْديدا
يـــا عـــينُ فـــابْكي فتـــى مَحْضـــاً ضـــرَائِبُهُ صّـــعْبَا مَراقِبُـــهُ سَـــهْلاً إذا رَيـــدا

قد كررت فعل الأمر(جُودا) 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 دلالته الزمنية في شعر الخنساء

اسم القصيدة	الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
فأبكى أخاك	سبعة أفعال	سبعة أفعال	ثلاثة أفعال
دق عظمي	عشرون فعلاً	خمسة عشر فعلاً	صفر
من كصخر أو معاوية	عشرة أفعال	خمسة أفعال	صفر
هي يقي من دموعك	سبعة أفعال	أربعة أفعال	أربعة أفعال
شجاع غير خوار	صفر	أربعة أفعال	خمسة أفعال
تعرقني الدهر	أحد عشر فعلاً	خمسة عشر فعلاً	صفر
من للضيف	سبعة عشر فعلاً	خمسة عشر فعلاً	فعلان
جرى لي طير	سبعة أفعال	خمسة 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 أكثرت 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 أوامرها 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 تمتطى صهوة خيلها لتثأر 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 أكثرت فيه 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].

يـــــومُ الإعصَـــــارِ الشّـــــيطاَني طَغـــــى وامْتَـــــد
يـــــــــــومُ الطُوفـــــــــــانِ الأسْـــــــــــوَد
لَفَظَتْـــــــــــه سَـــــــــــوَاحلُ هَمَجيَّـــــــــــة
لِـــــــــــلأرْضِ الطيبـــــــــــةِ الخَضْـــــــــــرَاء
هَتَفُـــــوا وقَضَـــــتْ عبـــــرَ الأجـــــواءِ العربيـــــة
تتصـــــــــــادي بالبُشْـــــــــــرى الأنْبَـــــــــــاء
هَـــــــــــوَت الشّـــــــــــجَرة
والجِـــــذْعُ الطـــــودُ تحطَّـــــمَ لَـــــم تُبـــــق الأنْـــــواء

ســـــــــــــــــــتقومُ الشَّـــــــــــــــــــجَرة
ســـــــــــتقومُ الشَّـــــــــــجَرةُ والأغْصَـــــــــــان
ســـــــــتَنْمو فـــــــــي الشّـــــــــمس وتَخْضَـــــــــرّ
وســـــــــتورقُ ضـــــــــحكاتُ الشّـــــــــجَرة
فـــــــــي وجْـــــــــهِ الشّـــــــــمْس
سَـــــــــــــــــــيأْتي الطّيْـــــــــــــــــــرُ
لابُـــــــــــدّ سَـــــــــــيأتي الطّيـــــــــــرْ
سَـــــــــيأْتي الطّيـــــــــرُ سَـــــــــيأْتي الطيـــــــــر

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، ص375.

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

لعلها أكثرت 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]:

أتيـــتُ دَربَ العُمْـــرِ مَـــع قَلبـــي أغْـــرسُ زَهـــرَ الحـــبِّ فـــي الـــدَّربِ
ليَغـــــرقَ النّـــــاسُ بأشَـــــذائِه تَنْهـــلُ فـــي دَفَـــقٍ وفـــي سَـــكْبِ
ليغمـــرَ الصـــحبَ بِعطـــرِ الهَـــوى فَينعَمـــوا فـــي فَيْئـــه الرَّطْـــبِ
فَبَعثـــــرُوا زَهـــــرى بأقْـــــدامِهم ووطَـــاءوه فـــي الثّـــرى الجَـــدْبِ

نراها تفتح قصديتها 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 ايصال 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]:

أنْظـــــــــــــــــرْ هُنـــــــــــــــــا
الصَّـــــخرةُ السّـــــوداءُ شُـــــدَّتْ فـــــوقَ صَـــــدْري
بسَلاسِـــــــــــلِ القَـــــــــــدَرِ العتـــــــــــيِ
بسلاسِـــــــــــلِ الـــــــــــزَّمن الغَبـــــــــــي
انْظـــــــرْ إليهـــــاَ كيـــــفَ تَطحـــــنُ تحتهـــــا
تَمـــــــــــــــــرِي وزَهـــــــــــــــــري

(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.

نحتَـــــــــتْ مـــــــــع الأيـــــــــام ذاتـــــــــي
ســـــــــحقَتْ مـــــــــع الـــــــــدُّنيا حيـــــــــاتي
دَعْنـــــــــي فلـــــــــن تَقْـــــــــوى عليهـــــــــا

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

اسْـــــــــتَيقظي حُلُـــــــــمٌ ثَقيـــــــــلٌ لا يُطـــــــــاق
اسْـــــــــتَيقظي حُلُـــــــــمٌ ثَقيـــــــــلٌ لا يُطـــــــــاق

وفي القصيدة نفسها قالت: (دَعْني أرَاك، تفَجَّري من كهفك السّحيق)

وفي قصيدة (حمزة) قالت:[2] (انْسِفُوا الدَّار، وشُدُّوا، اتْرُكُوا الدار) من الملاحظ على الشاعرة إنها كانت تلجأ إلى استخدام فعل الأمر عندما يسيطر عليها شعور مؤلم يهز كيانها، 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 دلالته 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، ص319.
(2) السابق، ص417.

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 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 المتسم بعطر التحرير في المستقبل القريب

2- تتمتع فدوى طوقان بشخصية حالمة تتوق إلى المستقبل التي ترى فيه الورود والرياحين، وتشم من خلاله عبق الياسمين.

الفعل باعتبار التجريد والزيادة:

الفعل من حيث التجريد والزيادة قسمان: مجرد ومزيد.

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 (يَفْعَل، يَفْعِل، يَفْعُل)، و(فَعِل) بكسر العين الذي مضارعه (يَفْعَل، يَفْعِل، يَفْعُل)، و(فَعُلَ) بالضم الذي مضارعه (يَفْعُل).

2- الرباعي المجرد: وهو ما كانت حروفه الأصلية أربعة حروف، وله وزن واحد وهو (فَعْلَلَ) بينما الملحق بأوزِان المجرد الرباعي فقد ذكر الصرفيون بأن له ثمانية أوزان هي: "فَعْلَلَ، فَوْعل، فَعْوَلَ، فَيْعَل، فَعْيَل، فُعْلى، فَعْنل، فَنْعلَ)[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:" أفْعَل، فَعَّل، فَاعَل) أو كانت الزيادة على الأصل حرفين وأبنيته :" انْفَعَل، افْتَعَل، افْعَلَّ، تّفَعَّل، تَفاعَل" أو كانت ثلاثة حروف وأبنيته:" استَفْعل، افعَالّ، افْعَوْعَل، افْعَوّلَ".

---

(1) انظر : اسس الدرس الصرفي في العربية، كرم محمد زرندح، 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(تَفَعْلَلَ) نحو : تدحرج.

ب- رباعي مزيد بحرفين: ويأتي على وزن (افْعَنلَلَ، افْعَلّلَ) أما الملحق بأوزان الرباعي فيأتي على الأوزان التاليـة:" تَفَعْلَـلَ، تَفَعْـوَلَ، تَمَفْعَـلَ، تَفَيْعـلَ، تَفَوْعَـلَ، تَفَعْلَـي، تَفَعْيَـل، افْعَنْلَـلَ، افْعَنْلَـي، افْتَعْلى"[1] وقد جمع العلماء حروف الزيادة في كلمة (سألتمونيها) ووضعوا قاعدة لهذه الحروف فقالوا: زيادة البناء تدل على زيادة المعنى[2].

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) (يَفْعَل) المجرد:

ورد في ديوانها حوالي تسع مرات كما سيوضح في الجدول رقم (5)

جدول رقم (5)

بناء (فَعَلَ – يَفْعَل) في شعر الخنساء

هاب	جَعَلتْ	نام	نكأ	نال
رتعت	منعوا	دفعت	رفع	

كما هو ملاحظ من خلال الجدول السابق أن استخدام الخنساء لبناء(فَعَلَ) الذي مضارعه (يَفْعَل) 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]:

مـــن ضَـــميري بلَوْعـــةِ الحُـــزنِ حتـــى نَكـــأَ الحُـــزنُ فـــي فُـــوادي فِقاحـــا

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

– الدلالة على المنع في قولها [3]:

صُـــلْبُ النّحيـــزَةِ وَهّـــابٌ إذا مَنَعُـــوا وفـــي الحـــروبِ جـــريءُ الصّـــدْرِ مِهصَـــارُ

والمنع هنا يأتي ضد العطاء والجود:

– الدلالة على الدفع في قولها [4]:

دَفَعْـــتُ بـــكَ الجَليـــلَ وأنـــتَ حَـــيٌّ فَمـــنْ ذا يَـــدفَعُ الخَطْـــبَ الجَلـــيلا

2– بناء (فَعَلَ) (يَفْعِل) المجرد:

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

جدول رقم (6)

بناء (فَعَلَ –يَفْعِل) في شعر الخنساء

واب	ثوى	جاء " مرتان "	ضاق "مرتان "	ناط	طار "ثلاث مرات "	ثارت "مرتان "
نزل	نزلوا "مرتان"	هرّت	شدت		كرّت	ذلّت
جلّت	شلّت	حلّت	كَسَرن	جرى	مضى	زاح
شقّ	هاج	حلَّ "مرتان"	خلق	هدموا "مرتان"	نزلت	حار
قَرنْتَ	أهاج	نعى	نزلت	فرَّ	همّوا	ضاقت
حَلَفْتُ "مرتان "	لزّت	بادوا	جلس	سقى	صار	وجَدْتُ
هدى	هموا	حلّت	عرف	هوى	أتى	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]:

فَنَـــــاط الـــــذي فـــــوْقَ أيـــــديهِمِ مـــــن المجـــدِ ثـــمّ مضَـــى مُصْـــعِدا

– الدلالة على الحركة في قولها[3]:

فيـــا عـــينِ بكّـــى لامـــرءٍ طـــارَ ذكـــره لـــه تبـــكِ عـــينُ الراكضـــاتِ السّـــوابحِ

3– بناء (فَعَلَ) (يَفْعُل) المجرد:

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

جدول رقم (7)

بناء (فَعَلَ – يَفْعُل) في شعر الخنساء

غَدَتْ	دخل	ذكر " مرتان "	خصّت	عمّت	تركنا	ناحت
دقّ	دعاه "مرتان"	سما	سكن	ساد	مدَّ	هبَّت "مرتان"
قسا	دارت "مرتان"	قام	غدا	خَطَرَتْ	عَمَرَتْ	جاد
شدَّها	دار	طرق "مرتان"	نجا	شدَّوا	علا	برزت
جززنا	بلغ	صدقوا	دلّ	عاد	تركته	نطقت
جال	حام	ذكرت	بلغوا	دعا		

(1) انظر : أبنية الصرف في كتاب سيبويه، 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]:

مَـــن لِضَـــيْفٍ يحـــلّ بـــالحيّ عـــانٍ بَعْـــدَ صَـــخْرٍ إذا دَعـــاهُ صُـــياحا

فَهنا الدعوة تأتي بمعنى الطلب ؛ أي إذا طلب منه.

العطاء في قولها[3]:

فـــلا يُبْعِـــدنْ قَبـــرٌ تَضَـــمّنَ شخصَـــهُ وجـــادَ عليْـــهِ كـــلُّ واكِفَـــهِ القطـــر

الاعتداء كقولها[4]:

جَزَزْنـــــا نَوَاصِـــــىَ فُرْســـــانِها وكـــــانوا يَظنّـــــونَ ألا تُجَـــــزّا

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

الدلالة على الحركة كقولها:[6]

تَوسَّـــعْتَ للحاجـــاتِ يـــا صَـــخْرُ كلِّهـــا فَحَـــام إلـــى مَعْرُوفِـــكَ المُتَنَسَّـــمِ

الدلالة على الصوت؛ في[7]:

أبْكـــي لصَـــخر إذا ناحَـــتْ مُطَوَّقَـــةٌ حمامـــةٌ شَـــجوَها وَرْقـــاءُ بـــالوادي

---

(1) انظر : أبنية الصرف في كتاب سيبويه، 381.
(2) ديوان الخنساء، 26.
(3) السابق، 52.
(4) السابق، 82.
(5) لسان العرب، مادة (جذذ)، 1/ 574.
(6) الديوان، 135.
(7) السابق، 34.

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

و(فَعَلَ) (يَفْعُل)؛ لأن الفتحة واسعة لا تلائم الضيق الذي كانت تعيش فيه بعد فقد أخيها، سواء كان ضيق صدرها أو نفسها أو معيشتها. وعليه أكثرت من (يَفْعِل) و(يَفْعُل) ؛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 أكثرت من استخدامه، حيث بلغ في ديوانها بجميع أشكال مضارعه (يَفْعَل، يَفْعِل، يَفْعُل) حوالي مائة وسبعة عشر فعلاً، لعل ذلك مردة إلى خفة صيغة (فَعَل) وتعدد دلالاتها ومعانيها حيث أورد ابن الحاجب في شرح الشافية قوله:" واعلم أن باب فَعَل لخفته لم يختص بمعنى من المعاني بل استعمل في جميعها، لأن اللفظ إذا خفّ كثر استعماله واتسع التصرف فيه[1].

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

ذكر ابن الحاجب أن هذا البناء تكثر فيه العلل والأحزان وأضدادها نحو: سَقِم ومرض وحزن وفرح[2]، وقد كان من المتوقع أن تكثر الخنساء من استخدامه، 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 (فَعِلَ) الذي مضارعه (يَفْعَل ، يَفْعِل ، يَفْعُل) في شعر الخنساء

رَكِبوا	برحَتْ "مرتان"	عَلِمْتُ	حَذِرْتهُ	لَبِسْتَ	يَحْفِز	لَهِفَتْ
فَزِعَ	جَزِعَتْ	عَلِمْتُه	أَرِقْتُ	شَرِبْتُ	عَلِمْتُ	أرِقْتُ
رَكِبَتْ						

(1) شرح شافية ابن الحاجب، محمد بن الحسن الرضي الاستراباذي، تحقيق: محمد نور الحسن وآخرون – دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، 70/1.

(2) المرجع السابق، 71/1.

فجاء كل من (فَزِعَ، جَزِعَ، أرِق) ناتجة عن علة وحزن في قولها[1]:

يـــالهْفَ نَفســـي علـــى صَـــخرٍ وقـــد فزِعـــتْ خَيْـــــلٌ لخَيْـــــلٍ وأقْـــــرَانٌ لأقْـــــرانِ

وقولها[2]:

لَـــئنْ جَزِعَـــتْ بنـــو عَمْـــرٍو عليْـــه لَقَـــدْ رُزِئَـــتْ بَنـــو عَمْـــرٍ وفَتاهـــا

وقولها[3]:

أرقْـــتُ ونـــامَ عـــن سَـــهَري صِـــحابي كَـــأنّ النّـــارَ مُشْـــعِلَةٌ ثِيـــابي

وقد جاء بناء(فَعِلَ) الذي مضارعه (يَفْعَل) في الديوان أربعة عشر فعلاً، بينما لم يرد بناء (فَعِلَ) الذي مضارعه (يَفْعِل) إلا فعلان وهما(لَبِسْتَ، يحْفِز) في قولها[4]:

وخَيـــــلٍ لَبِسْـــــتَ لأبطالِهـــــا شَـــليلاً ودَمّـــرْتَ قَوْمـــاً دَمـــارَاً

وقولِها[5]:

هـــمْ مَنَعـــوا جـــارَهُمْ والنّســـاءُ يحفِـــزُ أحشَـــاءَها الخـــوْفُ حَفْـــزَا

لعل قلة الاستخدام هذه ناتجة عن أن الألفاظ التي تُزن على صيغة (فَعِل) التي مضارعها(يَفْعِل) 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: وَثِق به، وَجِدَ عليه أي حزن، وَرِث المال، وَرِع عن الشبهات، وَرِك أي اضطجع، وَرِم الجرح، ورِى المخ أي اكتير، وَعِق عليه أي عجل، وَفِق أمره أي صادفه موافقاً، وَقِه له أي سمع، ووَكِم، أي اغتمَّ، وولِيَ الأمر، وومِق أي أحبّ"[6].

---

(1) الديوان، 138.

(2) السابق، 139.

(3) السابق12.

(4) السابق54.

(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 (فَعِلَ) (يَفْعِل) قليل في العربية.

ب-إن المصائب التي ألمت بالخنساء بفقدها أخويها وذاع ذكرها عند الخاصة والعامة أغنت عن الاكثار لهذه الصيغة.

أما بناء (فَعُل) الذي مضارعه (يَفْعُل) المجرد فلم يرد في الديوان إلا فعلان هما:" قَبُحَ، عَظُمَتْ) في قولها[1]:

إذا قَبُحَ البُكاءُ على قَتيلٍ رأيتُ بكاءَكَ الحَسَنَ الجَميلا

وقولها[2]:

ألا يا عَينُ وَيْحَكِ أسعِديني فقد عَظُمَتْ مُصيبَتُهُ وجلَّتْ

وصيغة (فَعُلَ) في اللغة لم يأتِ 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:" أفْعَل، فعّل، فاعل" ولكل وزن من هذه الأوزان دلالات مختلفة ناتجة عن الزيادة الطارئة عليها.

1- صيغة (أفْعَل):

وتأتي لعدة دلالات فمنها ما يكون للتعدية ، نحو : أجلسته، وللتعريض ، نحو : أرهنت المتاع، للصيرورة ، نحو : أغدَّ البعير أي صار ذا غدة، وللاستحقاق والسلب والإزالة وللكثرة، وأن يكون بمعنى استفعل ويأتي للمطاوعة ؛ أي مطاوعاً لفعّل بالتشديد نحو فطّرته 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 (أَفْعَل) في شعر الخنساء

أنَخْتَ	أعْفىَ	أيْسَرُ	أكْرَم "مرتان"	أرغثها	أقرّت	أقاموا
أبَرّتّ	أُبَصَرتْه	أبكتك	أراد	أباحا	أشاحا	أرْدَف
أتاهم	أباد	أفنى "مرتان"	أصابك	أرسلت	أصابه	أطلقَهُ
ألْقَح	أسْدَيتُه	أسقى "مرتان"	أجْزَعُ "مرتان"	أودى "مرتان"	أوجعني	أشدَّ
أبقى مكررة مرتان	أهْجَع	أورثني "مرتان"	أبكيْتَ	أضحكتني	أحَقَّ	أعلَمْتَ
أدْبَرَت	أقْدَم	أناخَ	ألْجمَ	أرسلها	أضرّ	ألجأ
سأبْكى	أشْرَبَ	فأمْسىَ				

وفيما يلي دلالات لنماذج من هذه الأفعال:

1- الدلالة على التعدية في قولها[1]:

لــو كــانَ يَشــفي ســقيماً وَجــدُ ذي رَحِــم أبقَــى أخــي ســالماً وَجْــدي وإشْــفاقي

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

2- الصيرورة نحو قولها: [2]

فــإن تَــكُ قــد أبكَتْــكَ ســلمى بمالِــك تَرَكْنــا عَلَيــهِ نائِحــاتٍ ونائِحــا

أي أصبحت من الباكين.

---

(1) ديوان الخنساء، 106.

(2) الديوان، 25.

وقولها[1]:

أبكـــي علـــى هالِـــك أودى فـــأوْرَثَني عنـــدَ التفَّـــرّقِ حُزْنـــاً حَـــرُّهُ بـــاقِ

أي صرت أمتلك الحزن وأصبح ميراثٌ لي.

3- السلب والإزالة في قولها[2]:

ليَبْكِـــــه مُقْتـــــرٌ أفْنـــــى حريبَتَـــــهُ دَهُـــــرٌ وحالَفَـــــهُ بـــــؤسٌ واقتـــــارُ

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]:

أسْـــقَى بِـــلاداً ضُـــمِّنَتْ قَبْـــرَهُ صَـــوْبُ مـــرَا بيـــعِ الغُيـــوثِ السَّـــوارْ

أي استحقت السقيا؛ لأن قبره فيها.

5- الدلالة على الدخول في الزمن نحو قولها[5]:

فأكْرَمَـــــهُ وآمَنَـــــه فأمْسَـــــى خَليّـــاً بالُـــهُ مـــن كـــلّ بُـــؤْسِ

أي الدخول في وقت المساء.

6- الدلالة على الكثرة في قولها[6]:

ألا يـــا صَـــخْرُ إنْ أبكَيْـــتَ عَينـــي لقَـــدْ أضْـــحَكْتَني دَهْـــراً طَـــويلا

فـ (أبكيت، أضحكت) أتت على صيغة (أفْعَل) 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 (فعّل) 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 كسّرته وقطّعته ومزّقته، وقالوا: يجوّل ؛ أي يكثر الجولان، ويطوّف أي يكثر التطويف[1].

2- التعدية ، نحو ، فرّحته وغزّمته وخطّأته وفسّقته وزيّنته وجدّعته[2].

3- الدلالة على السلب والإزالة نحو قشّرت الفاكهة، قذَّيت العين .

4- الدلالة على التوجيه كشرّق وغرّب.

5- اختصار حكاية الشيء ، نحو: هلَّل، أمَّن، سبَّح.

6- الدلالة على عمل الشيء في الوقت المشتق منه ، نحو: هجَّر ؛ أي سار في الهاجرة، صبَّح أي سار في الصباح.

7- الدلالة على أن الشيء صار شبيهاً بشيء مشتق ، نحو: قوَّس، زيد، حجرّ الطين.

8- الصير ورة كروَّض المكان وورّق البستان.

9- الدلالة على النسبة ، مثل : كفَّرت زيد وفسَّقته[3].

ووردت صيغة (فعّل) في الديوان حوالي اثنتين وثلاثين مرة كما في الجدول رقم (10)

جدول رقم (10)

صيغة (فَعَّلَ) في شعر الخنساء

علّق	كلَّفتنى	نَفَّسْتَ	يكلّفه	خلّفتني	دَمّرْتَ	صرّح
وَدّعتنا	هوَّن	يؤرِّقني	يُرورَّعُ	فجَّعنا "مرتان"	شمَّر	صوَّت
هَتّكْتَ	صَوّبْتَه	فجَّعْتَني	ذكّرَتني	تذكّرُني	تُحَوَّل	أرّق
ذكّرني	طبَّقت	كسَّح	فَضَّل	فَرّقْتَ	هيَّجني	قَصَّر
شمَّرت	كَذّبْتُ	ودّعْتُ				

(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]:

هَـــوَّنَ وَجـــدي أنّ مَـــنْ سَـــرّهُ مَصْـــــرَعُهُ لاحِقُـــــهُ لا تُمـــــارْ

وقولها[2]:

أبْقَـــى لَنـــا كُـــلَّ مَجْهـــول وفَجَّعنـــاَ بالحـــالِمينَ فَهُـــمْ هـــامٌ وأرْمـــاسُ

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]:

فقـــدْ وَدَّعْـــت يْـــومَ فِـــرَاقِ صَـــخْر أبـــي حَسّـــانَ لـــذّاتي وأُنْسِـــي

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

3- الدلالة على السلب والإزالة في قولها[4]:

دَعَـــاكَ فَهَتَّكـــتَ أغْلاَلَـــهُ وقـــدْ ظَـــنّ قَبْلـــكَ لا تُقْطَـــعُ

فهتّكت هنا بمعنى جذبت ستراً وقطعته من موضعه[5].

4- الدلالة على الصيرورة ، نحو[6]:

فَنـــاطَ إلَيهـــا سَـــيفَهُ ورداءه وَجـــاءَ إلـــى أفْيـــاءِ مـــا عَلَّـــقَ الرَّكْـــبُ

أي صار معلقاً.

5- الدلالة على عمل شيء في الوقت المشتق منه ، نحو[7]:

يـــا ابـــنَ الشّـــريد وخيـــرَ قـــيس كلّهـــا خَلّفْتنـــي فـــي حَسْـــرَةٍ وتَبَلّـــدِ

---

(1) الديوان، 69.

(2) السابق، 88.

(3) السابق، 85.

(4) السابق92.

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

(6) الديوان، 9.

(7) السابق، 42.

أي الوقت الذي تركتني فيه.

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

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

ثالثاً: الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:

ويأتي على الأوزان التالية (انفعل، افتعل، افْعَلّ، تَفَعّل، تَفَاعَلَ) والوزن الذي أكثرت منه الخنساء من بين هذه الأوزان هو صيغة (تَفَعّل) فاستخدمته في حوالي ثلاثة وثلاثين موضعاً حسب الجدول رقم (11)

جدول رقم (11)

صيغة (تَفَعّلَ) في شعر الخنساء

تَغوَّر	تَضمَّن	تذّكرته	نَأزّر	تَلأّم	تَمخَّخ	تَيّممَمتْكَ
تَوفّاك	تَعَزّى	تَعَدّى	تَوَسَّد	تَلقّاه	تُفَرَّج	تُرجّم
تَعَيَّد	تَمكَن	تذكّروا	تجللكم	تفّرجت	تَعرَّقني	تكدَّس
تعدّى	يتسرع	أتقنعّ	تحدّر	تسدَّيتها	يتَفَرَّقْنَ	تَبَعّق
تَوَسّعْتَ	تحسَّر	تُرفِّع	تَفَدّم	تحلّب		

وقد أورد العلماء عدة دلالات لهذا الوزن من ذلك[1]:

1- مطاوعة (فعَّل) مثل كسَّرتُه فتكسَّر، نبهته فتنبه.

2- للتكلف نحو: تشّجع وتحلّم.

3- للاتخاذ نحو: توسَّد أي اتخذه وسادة .

4- العمل المتكرر في مهلة نحو: تجرَّعته.

---

(1) انظر شرح شافية ابن الحاجب، 104/1.

5- للتجنب نحو: تحرَّج، تأثّم.

6- ما جاء بمعنى استفعل نحو تكبرَّ، تعظَّم.

1- أما ما جاء للتكلف قولها[1]:

فيفُـــكّ كُرْبَـــةَ مـــن تَمَخَّـــخَ نِقيْـــهَ الـــدّول الجهائِـــد

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

2- ما جاء للاتخاذ نحو[3]:

إنّـــى تَذكّرْتَـــهُ والليـــلُ مُعْتِكـــرٌ فَفـــي فُـــؤادِيَ صَـــدْعٌ غَيـــرُ مَشـــعوبِ

أي اتخذت من تذكر أخيها داعياً لتجدد أحزانها واستمرارها.

وقولها[4]:

وإنْ ذُكـــرَ المجـــدُ أَلْفَيْتَـــهُ تَـــأَزّرَ بالمَجـــدِ ثـــمّ ارْتَـــدَى

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

حَمّـــالُ ألوِيـــهٍ هَبّـــاطُ أودِيَـــهٍ شَـــهّادُ أنْدِيَـــهٍ للجَـــيشِ جَـــرّارُ

3- ما جاء للدلالة على العمل المتكرر في مهلة قولها[6]:

تَحَـــدَّرَ وانْبَـــتَّ منـــهُ النّظـــامُ فانْسَـــلّ مِـــنْ سِـــلْكِهِ أجْمَـــعُ

أما صيغة انفعل وافتعل وتفاعل فلم تستخدمها إلا بقلة، بينما صيغة (افْعَلّ) 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:(اسْتَفْعل، افعالّ، افْعَوْعَلَ، افْعَوَّلَ).

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	استدرت	اسبطرّت	استدارت	استمرَّت	استقلت	استهلت
استوسق	استقام	استؤصل	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 إخراجه والحصول عليه يُسمى طلباً.

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

3- اعتقاد صفة الشيء كاستحسنت 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 هتره وكبره .

6- تأتي بمعنى أفْعَل ، نحو: أحكمته فاستحكم.

7- المصادفة كاستكرمت زيداً 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]:

وكُنْـــتَ لَنـــا عَيْشـــاً وَظِـــلَّ رَبَابَـــةٍ إذا نحـــنُ شِـــئْنا بـــالنّوال اســـتَهَلّت

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]:

ومـــا ضـــاعَتِ الأرْحـــامُ عِنْـــدَكَ والـــذي وَليـــتَ ومـــا اســـتُحْفِظتَ فيهـــا لمُجـــرِمِ

فاستحفظت بمعنى طلب منك حفظه من الجوار[4].

2-الصيرورة في قولها[5]:

إنّ الزّمـــانَ ومـــا يمضـــي لـــه عَجَـــبٌ أبْقَـــى لَنَـــا ذَنَبـــاً واستؤصـــل الـــرّاسُ

أي صار منتزعاً ومجتثاً من العروق.

3-اختصار حكاية الشيء نحو[6]:

ذَكرْتُـــكَ فاســـتَعبَرْتُ والصّـــدرُ كـــاظِمٌ علـــى غُصّـــة منهـــا الفـــؤادُ يَـــذوبُ

فاستعبرتُ من العَبْرة والدمعة أي جرت دمعتي وتحُلّبتُ حُزناً[7].

ولعل استخدامها لصيغة (اسْتَفْعلَ) يعود إلى ضعفها النفسي بعد فقد أخيها، مما جعلها تستخدم هذه الصيغة المبدوءة بالسين والتاء ذات الصفات المهموسة الضعيفة. أما صيغة كل من(افعالّ، افْعَوعَلَ، افْعَوّل) 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 405/3.

أشكاله ؛ فلم يتم العثور إلا على فعل واحد أتى على صيغة (تفعلل) وهو (يتذلل) وصيغة افْعَلَلّ في قولها: اقْشعَرّت، اقْمطَرّت.

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 (فَعَلَ)، (يَفْعَل) المجرد:

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

جدول رقم (13)

بناء (فَعَلَ – يَفْعَل) 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	بهتُّ	سرحْتُ
بعثتها	بقيت	قرأت	فتحت	منحناه "أربع مرات"	عبقت	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]:

نَحَتْـــــــــتْ مَـــــــــع الأيـــــــــامِ ذَاتـــــــــي
سَـــــــــحَقتْ مـــــــــع الـــــــــدُّنيا حَيـــــــــاتي

فالسحق هنا بفتح السين تأتي بمعنى دقه أشد الدق[2].

الدلالة على الفتح في قولها[3]:

فَتَحْـــــــــتُ عُيْنَـــــــــيَّ علـــــــــى ضُـــــــــوئِهِ
وخلـــــــــفَ أجْفَـــــــــاني حُلـــــــــمٌ قَرِيْـــــــــب

الدلالة على المنع في قولها[4]:

فَقَـــــدْ جَـــــاءَ وَقَـــــتٌ سَـــــمِعْنا الـــــذي مَنـــــعَ
الـــــرِّقَ والبيْـــــعَ ونَـــــادى علـــــى الحُـــــرِّ مَـــــنْ يَشْـــــتَري

الدلالة على الإبعاد في قولها[5]:

حَياتُهـــــا بَحـــــرٌ نـــــأي غَـــــورُهُ وإنْ بَـــــدَتْ للعـــــينِ شُـــــطآنَه

الدلالة على الدفع في قولها[6]:

ودَفَعَـــــتْ بَعيْنَيهـــــا فـــــي المَـــــدى تُنْهِبَـــــهُ بـــــالنَّظرةِ الواَغِلَـــــةَ

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 192.
(2) لسان العرب، مادة (سحق) ، مج 1955/2.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة، 178.
(4) المرجع السابق، 446.
(5) السابق، 14.
(6) السابق، 15.

2- بناء (فَعَلَ) (يَفْعِل) المجرد

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

جدول رقم (14)

بناء (فَعَلَ – يَفْعِل) في ديوان فدوى طوقان

عرفتِ	سقاه مرتان	هوت	بات	جفت	مضوا "ست عشرة مرة"	طواها
عجَّ	ضَاق	وثَبَتْ	هَمَّتْ	سَرَتْ	ضجّ	جئت "مرتان"
هاج	شبَّ	رفَّ	وجدت	رنَّ	وأد	كرَّت
حجبته	هتفت "أربع مرات"	هاضه	طوت "ثلاث مرات"	كسرت	عطفت	ضنَّ
هام	فاضت	نبضت	رجعت "خمس مرات"	مسَّت	شعَّت	دجت
علَّ	دنت	قرَّت	شممت	دفنتُ	عبقت	هلَّ
عرفت	حجبت	سرت	مشت	سجنت	ضربت "مرتان"	جست
ولجت	هوت "خمس مرات"	ضاعت	هفّ	رفّت تسع مرات	أتيت	صمدت
غسلت	لفّ	شادت	عصفت	هبَّت	دفنّاها	ضاع
لفّنى	دفنتها	وصلنا	ضللنا	عزفنا	ظلمتُ	حببنا
غسلت	عاش	غابت	قضى	هزّني	لمستها	فشا
لفظته	نسفوا	حرموني	سفكوا	بناها	صرت	سرق
جرت	باع	جاء	فاض	قذفتهم	ضلَّ	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]:

كَـــمْ جئْتُـــهُ والـــدّمْعُ دّمْـــعُ الشّـــوقِ مُخْـــتَلجٌ بِهَـــذْبي

الدلالة على المضي ، نحو[2]:

قِفـــي أيْـنَ تمضِـينَ فِـيمَ انْـدفَاعَك مَـنْ ذَا تَـــــــرينَ بِـــــــأُفُقِ الشُّـــــــرُود

الدلالة على الحركة ، نحو[3]:

هَزَّتْـــــهُ أنْفَاسُـــــها وهْـــــي تَـــــرْعَشُ رَعْشَـــــهَ حُـــــبٍّ

3- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُل) المجرد :

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

جدول رقم (15)

بناء (فَعَلَ-يَفْعُل) في ديوان فدوى طوقان

عاد خمس مرات	جار	دنَتْ	صدَّ	مدَّ	طال	نفث	شق
هبَّت	دعته	شدّه	رجَّت	قَصَّت	ضمَّك "مرتان"	صحوت	غفوت
دنا	قست "مرتان"	رقصت ثلاث مرات	تاهت "مرتان"	طال "مرتان"	مات	بدت "مرتان"	طاف أربع مرات
ردّتني	غفا	جاس	لاح "مرتان"	حال "مرتان"	نظرت	طفا	خبت
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	كتبتُ	رفض	دنونا
دعتنا	عبرت	بلغتها	هربت	بزغت	شدنا	رسمت مرتان	خرجتُ
سقطت	غص	قتلوا ثلاث مرات	قام	كبروا خمس عشر مرة	حصدت	بلغت	راحت
تاهت	رسمت "مرتان"	قامت "مرتان"	حدث	حطَّ			

ومن الدلالات التي وردت لهذا البناء في الديوان:

الدلالة على الأخذ في قولها[1]:

لَيلـــــــةٌ فِيْهـــــــا حَصـــــــرنا العُمـــــــرَ ليْلـــــــةَ
أخَـــــــذَتْ أَلْوانَهـــــــا مِـــــــنْ ألَـــــــفِ لَيْلَـــــــةِ
مِـــــــنْ أسَـــــــاطيرِ جواريهـــــــا الحِســـــــاَن

الدلالة على الحركة في قولها[2]:

فـــي كـــلِّ مجلـــىً فِتْنَـــةٌ رقَصَـــتْ وسِـــحرٌ مـــدَّ ظِلَـــه
مـــاذا؟ أمِصْـــرٌ أم رُؤى اســـطُورةٍ مـــن أَلَـــفِ لَيْلَـــة

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 161.

(2) السابق ، 80.

الدلالة على الاعتداء في قولها[1] :

ومَـــــا قَتَلـــــوا مُنْتَهـــــىَ ومـــــا صَـــــلبُوهاَ
لكنَّمـــــــــــا صَـــــــــــعَدَتْ مُنْتَهـــــــــــى
تُعَلِّـــــقُ أقمـــــارَ أفْرَاحِهـــــا فـــــي السّـــــماءِ الكبِيْـــــرَة

الدلالة على التحصيل نحو[2]:

عَارِيـــــــــــةٌ حَتـــــــــــى الأشْـــــــــــجَار
الـــــــــــــدَّوامَات الوحْشِـــــــــــــيَةِ
حَصَـــــــــدَتْ حَتـــــــــى رِيـــــــــشَ الأَطْيَـــــــــار

ويلاحظ مما سبق كثرة استخدام فدوى طوقان لصيغتي (يَفْعِل) و(يَفْعُل) مقارنة مع (يَفْعَل) بشكل واضح ، ولعل ذلك يرجع إلى: الوضع الذي كانت تعيش فيه، والذي حرمها 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 نفسيتها تعيش في ضيق دفعها إلى استخدام هاتين الصيغتين.

إن هاتين الصيغتين تدلان على الحركة والقوة التي كانت فدوى تبثها 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 مالوحظ عند الخنساء، ولعل خفة الصيغة وتعدد دلالاتها فرضت على الشعراء باختلاف أزمانهم استخدامها بكثرة.

4- بناء (فَعِل) مكسورة العين الذي مضارعه(يَفْعَل، يَفْعِل، 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 مضارعه (يَفْعَل –يَفْعِل – يَفْعُل)

كَرِهْتِ	فَهِمَتْ	ضَحِكَتْ	وَطِئَتْ	غَرِقَ	يَبِسَتْ	سَمِعَتْ "ثلاث مرات"
لَبِسَتْ	نَسِياَ	طَفِقا	عَشِقْناَه	تَعِبَتْ	سَمِعْتُها	حَلِمُوا
شَرِبَتْ "مرتان"	كبروا "إحدى عشرة مرة "	حَفِظتُ	وَقِفْتُ			

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 انِفعال وعاطفة كما في قولها[1]:

كَرِهْـــتِ حَقـــائقَ دُنْيـــا الـــوَرى وهِمْـــتِ بأوْهَـــام دُنْيـــا الخَيـــالَ

ومثلة: ضَحِكَتْ، عشقناه، حَلموا.

الدلالة على عِلة كما في قولها[2]:

حَيـــــــــــــــثُ العَبِيْـــــــــــــــدُ
مُسَـــــــــــــــــــــخَّرون
تَـــــــــــــــدافَعوا زُمَـــــــــــــــراً
زُمَـــــــــــــــــــــــــر
مِـــــــنْ كـــــــلِّ مُنْسَـــــــحَقِ غَـــــــرَق
بالـــــــــــــــــــــــدَّمعِ
بالـــــــــــــــــــــــدَّمِ
بـــــــــــــــــــــالعرق

فالغرق بالدموع وبالدم وبالعرق منبعها علة.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 28.

(2) السابق، 195.

وقد جاء بناء (فَعِلَ) الذي مضارعه (يَفْعَل) حوالي عشرين فعلاً ، إما ما مضارعه (يَفْعِل) فقد جاء فيه فعلان فقط هما.

(طفقا، وَقِفْتُ) وما مضارعه(يَفْعلُ) فقد جاء حوالي اثنا عشر موضعاً.

أما بناء (فَّعُلَ) الذي مضارعه (يَفْعُل) فلم يتم العثور إلا على فعل واحد وهو الفعل(جَمُدَتْ).

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 (أفْعَل) في ديوان فدوى طوقان

أفنى "ثلاث مرات"	أيقظها	أشعلت	أقسى	أوحت	ألهبت
أفعمت	أفرعت	أفهمه	أضلوا	أقفر	أحسَّ
أطفأ	أعنو	أسلمتك	أشرع	أهابت	أحيت
أغلقوا	أهوى	أشاع	أطبقن	أغرقنه	أوغل "ثلاث مرات"
أرضى	أهلاً	أطرق	أقفل	أغلق	ألحَّ
أخمد	أطفؤوا	أرخص	أرسلتُ	أبصرتُ	أخلدوا
أرجعت	أطلّ	أزحف	أبْصرَ	أسكرت	أوصد
أسْفرَ	أبقى	أودعتها	أصغيت	أحببتُ	أحسستُ
افرغتُ	أغضت	ادمنتهن "مرتان"	أسقيْتُ	أطبقت "مرتان"	أدناها
أوسعنا	أوصدت	أعطيناه	أنكرتاك	أبغضته	أغْدَقَتْ
أذبلت	أطفأتْ	أمرعت	أينعت	أخمدت	أغفى

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

ومن الدلالات التي أتت في ديوانها لهذا البناء ما يلي:

1- الدلالة على التعدية في قولها[1]:

كَـــــمْ أشْـــــعَلتْ رُوحُـــــكِ حِمـــــي الصِّـــــبَا
وأنْـــــتِ سَـــــكْرَى بالشّـــــذَا والرَّضَـــــاب

2- الدلالة على الصيرورة في قولها[2]:

هـــل تَتَلاشـــى بَـــدَداً كُلهَـــا كأنَّهـــا مـــا ألهبَـــتْ ذَاتِيـــةَ

أي لم تصبح ملتهبة.

3- الدلالة على السلب نحو[3]:

هـــي مَهمـــا أخْمَـــدوا أنْفَاسَـــها أو أطْفَـــؤُوا أقْباسَـــها
هـــــــــي مَهْمـــــــــا مَرَّغُوهَـــــــــا
هـــــــــي مهمـــــــــا أرْخَصُـــــــــوها

فأخمدوا، أطفؤوا، أرخصوا أفعال تدل على السلب.

ب-صيغة (فعّل) 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 (فَعَّلَ) في ديوان فدوى طوقان

رقّقته	جرَّدتها	غشَّى	وقَّعته	ضيَّعت	حدَّقت	حوَّمت
قلّبته	سرَّحت	خَفَّفت	فتَّحت	صرَّحتُ	حدَّثتني	سلَّط
فجَّر	كفَّرت	قطَّعت	حيَّر	فتَّح	قَرَّبتني	عطّرت
غيَّيبتك	طوّحت	قدّس		حرّكهم	وسَّدت	مرَّغ
روّاه	حجَّرتنا	ضمَّخت	ألّفت	حمَّمتها	دفّأتها	طوّقتها
زنّرتها	دوّمت	حطّمتني	لوّنته	جسّدت	روّيت	حرّكت
شيّعناه	جرّعنا	روّيناه	طوّفنا	حرّرت	لقّنتني	علَّمتني
غيّبتها	ضيّعتنا "مرتان"	ظلّلت	دمَّرت	سطّرت	فتّحت	خلَّعت
كسَّح	عتّمت	طوّق	فتّح	عرَّشت	ظلَّلها	قنَّعت
عفّنت	شرَّعت	حدَّثني "خمس مرات"	عرَّش	حوَّل	فتحَّ	حرّضت
حطّم						

وقد جاءت هذه الصيغة لعدة دلالات في ديوانها منها .

1- الدلالة على الكثرة والمبالغة ، نحو[1]:

طَـــــــوّق الجنـــــــــدُ حَواشـــــــــي الـــــــــدَّار

والأفْعَـــــــــــــــــــــى تلـــــــــــــــــــــوّت

وأتَمَّـــــــــتْ بِبَراعـــــــــة اكتمَـــــــــال الـــــــــدَّائِرَة

2- الدلالة على التعدية كقولها[2]:

رُوْحـــــاً شَـــــفِيْفَاً رَقّقَتْـــــهُ لَطَافَـــــةُ الجـــــوَّ النَّفِيـــــرْ

(1) السابق، 419.

(2) السابق، 7.

3- الدلالة على السلب والإزالة في قولها[1]:

تَعِـــسُ الاعصـــارُ كـــمْ جَـــارَ علـــى إشِـــرْاقِها
جَرَّدَتْهـــا كفَّـــه الرّعْنَـــاء مِـــنْ أوْرَاقِهـــا

4- اختصار حكاية الشيء ، نحو[2]:

كَفَّـــرتُ عَنْـــه بـــأدْمعى بتَنَهُّـــدِى بتَـــوَجُّعِي
كَفّـــرتُ عَنْـــه بمـــا تَـــرَى مـــن ذِلّتـــي وتخشُّـــعى

أما صيغة (فَاعَل) 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 (افتعل) :

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

جدول رقم (19)

صيغة (افْتَعَلَ) في ديوان فدوى طوقان

اضطربت	افتقدت	ارتعشت	اتَّسعت	اصطرعت	ابتعث	ارتجَّ
التقينا "مرتان"	التهب	ازدحمت	ارتدَّ	اتَّجهت	استعر	اضطرم "مرتان"
التَأم	احتالت	اعتزم	اقتحم	انتظموا	ارتطمت	احتواني "أربع مرات"
ابتسم	ارتوينا	امتدَّ	اجتاحني	اغتمر	ارتفقت	اتحدا
التقت	احتوتنا	انتهينا	اختلجتْ	اصطخب	انتفضت	انتهينا

(1) السابق، 15.
(2) السابق، 68.

"مرتان"		" ثلاث مرات"				
ارتدّت	اقتلعوا	انتصر	اختنق	ارتجفت	اقتصَّ	اغترفت
اندلعت	ارتويت	اهتزت "مرتان"	اكتشفت	اختفت	امتدَّ	اغتصب "مرتان"
ارتفعت	ارتويت "مرتان"	التحم	التثموا	امتطي "مرتان"	انتفضت	ابتلعت
ارتعش "مرتان"	اغتسلتْ	افتدوني	ازدهر	انتظرتُ	افترقنا "مرتان"	

ذكر النحاة أن هذا البناء يأتي للمعاني التالية:

1- مطاوعة فعل ، نحو : غَمَمتُهُ فاغتمَّ.

2- للاتخاذ نقول: اشتوى القوم ؛ أي اتخذوا شواءً، كذلك اختبز واطَّبخ.

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]:

سَـــــــــاعَةٌ وارْتَفَعَـــــــــتْ ثـــــــــمَّ هَـــــــــوَتْ

غُـــــــــرفُ الـــــــــدَّارِ الشَّـــــــــهيْدَة

(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 الاتخاذ ، نحو[1]:

ويــومَ امْتطَــى صَــهْوَة العَــالمِ الصَــعبِّ يحمــلُ غُصــناً بَيــدَ
ويَحمــــــــــــــلُ سَــــــــــــــيْفاً بِيَــــــــــــــدْ

فامتطى فرسه ؛ أي ركبه واتخده مَطيَّة[2].

3- الدلالة على الانتزاع والخطف ، نحو قولها[3]:

مــــــن الجُــــــذُور اقْتُلِعــــــوا مــــــن الجُــــــذُور
وأصــــــــــبحوا علــــــــى مــــــــدارِج الرّيــــــــاح
مُبَعثــــــــرين هــــــا هُنــــــاَ وهــــــا هنــــــا

4- الدلالة على المشاركة ، نحو[4]:

والْتَقَيْنَــــا لَــــمْ أدْرِ أيَّ قُــــويَّ سَــــاقَتْكَ حتــــى عَبَــــرتَ دَرْبَ حَيَــــاتي
كيــف كــان اللَّقــاء؟ مَــنْ ذَا هَــدى خَطْــوَك؟ كيــف انْبَعَثْــتَ فــي طُرُقــاَتي

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

ب-صيغة (تفعَّل) :

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

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 434.
(2) لسان العرب، مادة (مطا) ، مج 4227/5.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة، 313.
(4) السابق، 51.

جدول رقم (20)

صيغة (تَفَعّلَ) في ديوان فدوى طوقان

تحسَّر	تطلّعت	تجدَّلت	تحطَّم	تأمَّلت	تلفَّتت	تعلَّقت
تلمَّست	تلظَّى	تطلَّع	توحَّدتُ	تألَّق	تغنّيت	تجسَّدت
تغشَّته	تربَّعوا	تطلّعت	تلمَّسْتَ "مرتان"	تدفَّعت	تعلّق "مرتان"	تلثمّ
تعطّر	تحجَّب	تسمَّر	تيقَّظ	تفلَّت	تحدّر	تشتتَّت
تعكَّرت	تجمَّدت	تنفَّست	تغلّت	تبدّد	تنهدَّ	تجسَّد
تفجَّر مرتان	تحدَّيت	تعثَّر	تذكَّرتُ	توهَّمته	تبسَّم	تسمرَّتْ
تفيَّأه	تمزَّقت	تقوَّضت	تفلَّت	تحطّم	تسطّحت	تعصبت
تفتَّحت	تمزَّقت	تأبَّيت	تسلَّقت	تجمّد	تحرَّكت	تكوَّن
تَوَغَّل	تجهَّرتُ	تقدَّستُ				

وما جاء في الديوان من دلالات لهذه الصيغة ما يلي:

1- الدلالة على مطاوعة (فعَّل) في قولها[1]:

والجـــذْعُ والطَّـــودُ تحطّـــمَ لـــم تُبْـــقِ الأنْـــوَاء

2- الدلالة على التكلف في[2]:

تَأمَّلـــــــتُ فـــــــي السُّـــــــنْبُل الـــــــوَادع

يَمـــــوجْ فـــــي الحقْـــــلِ زَكيَّـــــا نمـــــاه

3- الدلالة على التجنب في[3]:

حِينَمـــــــــا الـــــــــدُّنيا الهَلُـــــــــوك

وقفـــــتْ ضِـــــدَّكِ واسْتَعصَـــــيتَ أنْـــــتَ

تأبَّيـــــتَ علـــــى العَـــــالمِ أنْـــــت

---

(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	انتفضت "مرتان"	انعتقت	انطوت	انشق
انخطفت	انبعثت	انزوى	انقذف	انقشع	انحطم
انجنت "مرتان"	انفطم	انهدم	انطلق	انطرحت	اندفعت
انهدَّ "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 : كسرته فانكسر، وجاءت مطاوعة أفعل ، نحو: أسفقته 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]:

وانْتَفضَـــتْ مَـــذْعُورةً فـــي أســـى وارْتَعَـــدتَ مَرعُوبـــةً فـــي ألـــم

2- مطاوعة أفْعَل ، نحو قولها[2]:

غَلَّـــو جَنَاحيْـــه وقـــالوا: انْطَلِـــق وشَـــارِفْ الأُفْـــق وجُـــزْ بـــالقِمَمَ

أما صيغة كل من (أفْعَل، 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 (اسْتَفْعَلَ) في ديوان فدوى طوقان

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

ومن الدلالات التي وردت في الديوان:

1- الدلالة على الطلب كقولها[3]:

أيْـــنَ الأُلَـــى استصـــرخْتَهم ضَـــارِعَاً تَحسَـــــــبُهم ذَراكَ والمُعْتَصِـــــــم

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 16.

(2) السابق، 109.

(3) السابق، 108.

2- الدلالة على الصيرورة ، نحو[1]:

جُـــــــــــــــــوعُ حِقْـــــــــــــــــــــدِى
فَـــــــاغرٌ فَـــــــاه سَـــــــوى اكْبَـــــــادِهم لا
يُشْـــــبعُ الجُـــــوعَ الـــــذي اسْـــــتوطنَ جِلْـــــدي

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 أكثرت 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 أوامرهما كانت موجهة لنفسيهما أو للعدو عند فدوى طوقان، وأتت هذه الأوامر بغرض إعادة التوازن النفسي إثر صدمة وقعت بها كل منهما، فلم يكن هذا الطلب نابعٌ من شخصٍ 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 نابعٌ 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 وضحه ابن الحاجب

- صيغة (فَعِلَ) 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 (فَعِلَ) (يَفْعِل) لم ترد في

---

(1) السابق، 409.

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

- وصيغة (فَعُلَ) (يَفْعُل) أيضاً كادت أن تنعدم من كلا الديوانين وكنا قد بيّنا سبب ذلك.

- واشتركت أيضاً كل منهما في استخدام كثير من صيغ الأفعال المزيدة، ففي الفعل المزيد بحرف لوحظ قله استخدامهما لصيغة (فَاَعَل) التي تدل على المشاركة دون غيرها، وذلك لأن كلاً من الشاعرتين كانتا تحملان من المشاعر التي لم يشاركهما أحدٌ فيها.

- واشتركت أيضاً الاثنتين في استخدام صيغة (تَفَعَّل) المزيدة بحرفين، وذلك لدلالة هذه الصيغة على المبالغة والاستمرارية في الحدث.

- واشتركت كذلك كل منهما في استخدام صيغة (اسْتَفْعَل) 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.

- أكثرت الخنساء من استخدامها للفعل الماضي، كما استخدمت الفعل المضارع للدلالة على أمُور حدثت في الماضي كما رأينا مسبقاً وذلك لأن حياة الخنساء كلها تتمثل في الماضي قبل ما تفقد أخويها أما بعدما قُتِل 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 عله 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 مفعل الذي يراد به الحدث أو مفعل الذي يراد به الموضع، فإن قلت هو مفعل الذي يراد به الحدث خرجت إلى قول الكوفيين في قولهم: إن المصدر صادر عن الفعل والفعل أصلٌ 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 المزيدة، وهناك مصادر أُخرى 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(فَعَلَ):

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

سَيْباً	نَهْدٌ	مَجْدٌ	خَرْق	حَرْب	نَهْب	مَحْض	سَقْياً	جَوْد
صَدْع	رَمْساً	نَخْوة	نوْحاً	صَرْف "مرتان"	حَوْض	صَبْر	نَزْر "مرتان"	خَصْم
قَسْر	فَجْر	زَجْر	نَحْر	قفْر	غَمْر	بَسْر	فَيْض	مَشْي
حَظْوها	الزَجْر	نَوْم	ضَنْك	عَوْف	حَيْضاً	قَرْم	ضرباً "مرتان"	شجَّاً
وَعْر	غرسهما	فَخْر	نَهْساً	قَرْعاً	غَمْزَا	خَوْف	وخزا	

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

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

جدول رقم (24)

بناء (فَعْلٌ) الذي فعلها على وزن (فَعِلَ) في دوان الخنساء

صَعْب "مرتان"	رَكْب "أربع مرات"	رَطْب	رَحْب	شثن	دمع "تسع مرات"	جَعْد	جَلْد "مرتان"	جَهْل "مرتان"
زَغْف	سَمْح "ثلاث مرات"	السّكْب	قَسْر	سَهْلا	فَرْع	جَزْل	صَدْع	فَقْر
حَفْزا	عَجْزا	لَبْس	نَحْس	جَزْل				

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]:

فَنِســـــــاؤنا يَنْـــــــدُبْنَ نَوْحـــــــاً بَعْـــــــدَ هَادِيـــــــةِ النّـــــــوَائِح

وقولها[2]:

كـــــأنّ عينـــــي لـــــذكراهُ إذا خَطَـــــرت فَـــيضٌ يَســـيلُ علـــى الخَـــدّينِ مِـــدرارُ

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 أرادته الخنساء.

أما في البيت الثاني أتي المصدر (فَيضٌ) خبر لكأن بعد الفعل الماضي (خطرت) ليدل على المباشرة والسرعة في الحدث، وعمق المدلول الذي أتى عليه لفظ (فَيْض) فادراج الشاعرة المصدر (فَيْض) الذي أتى خبراً بعد الفعل الماضي مباشرة بين السرعة في الحدث كما أن الفعل(خَطَر) 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 (دَمْع) المكررة تسع مرات والتي أتت مرة بصيغة المفرد في قولها[4]:

عَينـــيَّ جُـــودا بِـــدَمعٍ منكمـــا جُـــودا جُـــودا ولا تَعِـــدا فـــي اليَـــوْمِ مَوْعـــودَا

وفي مواضع أخرى بصيغة الجمع كقولها[5]:

يـــــا عَـــــينِ جـــــودي بالـــــدّموعِ فَقـــــدْ جَفَـــــتْ عنـــــكِ المَـــــراوِد

وفي موضع ثالث قالت[6]:

مـــا بـــالُ عَيْنَيْـــكِ مِنْهـــا دَمْعُهـــا سَـــرَبُ أراعَهـــــا حَـــــزَنٌ أم عادَهـــــا طَـــــرَبُ

فالمصدر(دَمْع) المفرد أتى مع لفظ (عينيَّ) المثناه 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 (فعيل) أو (فُعال) لم يأتِ 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 (فِعال) لم يأتِ إلا في موضعين لكلمة واحدة ، وهي (ثِمال) بمعنى الملجأ والغِيَاثُ والمُطعِم 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(فعلال) إذا كان الفعل مضعفاً، نحو: وسوس وسواس وشوش وشوشةً أو شواش[3].

وورد هذا المصدر في الديوان أربع مرات في قولها:

(جلباب، سربالها، 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 (أفْعَلَ) بزيادة الهمزة ، نحو: إحسان، اخراج، إنشاء[1] وقد ورد هذا المصدر في الديوان ثلاث عشرة مرة كما في الجدول رقم (25).

جدول رقم (25)

بناء (إفْعَال) من الفعل (أفْعَلَ) في ديوان الخنساء

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

ب-(مفاعلة) أو (فِعَالاً) من الفعل(فَاعَل) 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 وقولها(طباق) التي على وزن(فِعَال) في قولها[3]:

إذا زَجَروهـــا فـــي الضّـــريحِ وطابقَـــتْ طِبـــاقَ كِـــلابٍ فـــي الهِـــراشِ وهَـــرِّت

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 مُتصَور.

(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، تخليدا، تخويدا، تعزيز، تقصير، تجليف).

3- مصدر الفعل الثلاثي المزيد بحرفين أو ثلاثة :

ويصاغ على الأوزان التالية :

أ- (تَفعُّل) من الفعل تفعَّل وجاء في قولها: (التعَّذُّر، التَّذكُّر، تخشُّعا، التفُّرق، التأسي).

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

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

ث-(افتعال) من افتعل ، وجاء منه : (اهتصار، استنان).

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 (فَعْلٌ) الذي فعله على وزن (فَعَلَ)

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

جدول رقم (26)

وزن (فَعْلٌ) الذي فعله على وزن (فَعَلَ)

فيّض "تسع مرات"	صَمْت "ثماني مرات"	رَوْض	وَجْد	وَحْى	شَوْق	وَهْم
نَفْح	وَقْح	همس "سبع مرات"	وَهْج	خَرْم	فرط	طَبْع
بَغْى	زَهْو	بَغْض	بَذْلاً	طَيْف "مرتان"	صَحْو	فَجرْ
عَذْباً	وَجْه	صَلْب	قَتْل	خَطْو	طَلْق "مرتان"	خَوْف "مرتان"
نَبْع	رَفْض "مرتان"	نَوْم	فَتْح	وَخْز "مرتان"	رَهْن	

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

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

جدول رقم (27)

وزن (فَعْلٌ) الذي فعله على وزن (فَعِلَ) في ديوان فدوى طوقان

سَفْح "خمس مرات"	زَهْر	خَصْب	جَهْم	تَعْس	دَمْع "ثماني عشرة مرة"	قَطْر	دَهْش	وَأْد
لعْنة	يَأْس "أربع مرات"	عَذْب	حَزْن	وَهْم "ثلاث مرات"	دَفْق	خَضْب	نَبْع	

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 (فَيْض)، (صَمْت)، (هَمْس)، (دَمْع) في قولها[1]:

غامضـــــةٌ فـــــي عُمْـــــقِ أغْوارِهـــــا فَـــــيْضُ انْفِعَـــــالاتٍ وإحْسَـــــاس

وقولها[2]:

وأيْـــــــــــــــــــــنَ هُمـــــــــــــــــــــو
ولـــــــــــمْ يَنْطـــــــــــقْ حُطـــــــــــامُ الـــــــــــدَّار
ولِمـــــــــنْ يَنْطـــــــق هُنـــــــاك ســـــــوى غيَـــــــابَهُمو
وصـــــــــــــــمتُ الصـــــــــــــمتِ والهُجْـــــــــــــران

وقولها[3]:

عَرِيَـــــتْ لا زهـــــرَ لا أفيـــــاءَ لا هَمْـــــس حَفِيْـــــف

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 24.

(2) السابق، 395.

(3) السابق، 10.

وقولها[1]:

حَيْـــــــــــــــــــــــثُ المَآسِـــــــــــــــــــــــي
والـــدَّموعِ
حَيْـــــــــــثُ السَّـــــــــياط تَـــــــــوئزُ تَهْـــــــــوي
فـــــــــــــــوقَ قُطعـــــــــــــــانِ البَشـــــــــــــــر

وقولها[2]:

مِـــــــــــنْ كـــــــــــلّ مُنْسَـــــــــــحقٍ غَـــــــــــرَق
بالـــدّمْعِ
بالـــدّمِ
بـــالعَرَق

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

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

جدول رقم (28)

وزن (فَعَل) وفعله (فَعِل) في ديوان فدوى طوقان

ظمأ "مرتان"	فَرَح "خمس مرات"	سَقَم	ألم "سبع مرات"
نَدَم	نَغَم	نزق	قدر
			عرق

4- المصدر الدال على صوت والذي على وزن (فعيل) أو (فُعال)

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 "ثلاث مرات"	حجاب "مرتان"

6- مادل على لون ومصدره (فُعلة) :

جدول رقم (30)

ما دل على لون ومصدره (فُعْلة)

خضرة "خمس مرات"	نُضْرة	زُرْقه "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 أكثرت من تكرير هذه المصادر، وهذا ما لاحظناه في ديوان الخنساء عند تكريرها للمصدر (دَمعْ، 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) (فِعلال).

ورد في الديوان تسع مرات في قولها:

جدول رقم (31)

مصدر الرباعي المجرد الذي على وزن (فَعْلَلَة ، فِعلال) في ديوان فدوى طوان

رجرجة	قفقفة	ولولة	جلجلة	غمغمة	دمدمات	قعقعة	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 "أربع مرات"	إعصار "مرتان"	إحساس "ثماني مرات"	إرادة	إيحاء	إرهاق	إرساء	إصرار

أ. (مفاعلة) أو(فِعَالاً) من الفعل (فَاعَل) وجاء في الديوان (نضال، حصار مرتان).

ب. (تفعيل) أو (تفعلة) من الفعل (فَعَّل) في قولها:

جدول رقم (33)

وزن (تفعيل) أو (تفعلة) من الفعل (فعّل) في ديوان فدوى طوقان

تنكير	تشريدي	تمزيقاً "مرتان"	تعذيباً "مرتان"	تجربه "مرتان"	تجويف

3- مصدر الفعل الثلاثي المزيد بحرفين أو ثلاثة

(تفعُّل) من الفعل (تَفَعَّل) وجاء في الديوان حوالي عشر مرات كما في الجدول رقم (34).

جدول رقم (34)

وزن (تَفعُّل) من الفعل (تَفَعَّل) في ديوان فدوى طوقان

تَنَهُّدي	تَوَجُّعى	التَّشفِّى	التَّشرُّد	تَوَقُّع	تَعَثُّرى	تَخَشُّعي
تَشَوُّش	تَدَفُّق	التَّوَحُّد				

أ. (تفاعُل) من (تَفَاعَل) ولم يأت إلا في قولها:(تلاحُق).

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 "ثماني مرات"	اندفاع "ثلاث مرات"	انخطاف "مرتان"	انطواء "أربع مرات"	انفراد
انعطاف	انسراح	اندفاع	انخذال "مرتان"	انذهال	انطلاق "مرتان"	انفصالي "ثلاث مرات"
انعتاق "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

اكتئاب	ارتباك	اضطراب "أربع مرات"	انتهاء "مرتان"	ابتداء	امتداد "مرتان"	اغتراب	اضطهاد
التهاب "مرتان"	ابتسام "مرتان"	ابتهال "ثلاث مرات"	اصطخاب "مرتان"	احتراق "مرتان"	امتلاء "مرتان"	اشتعال "ثلاث مرات"	اقتحام "مرتان"
اكتساح "مرتان"	انتظار "اثنتي عشر مرة"	اعتزاز	اهتزاز	انتفاضات	انطلاقات	افتعال	انتصار "مرتان"
التواءات	اضطرام	ارتعاشة	انتقام	اجتياح	ارتعاشاتها	ازدحام	امتلاء
احتدام "ثلاث مرات"	اختراق	ارتواء	انتهاء	اختلاج	اصطبار	التصاقي	

وورد هذا البناء في الديوان أكثر من غيره من الأبنية بينما لم يظهر عند الخنساء إلا في موضعين.

نماذج من المشتقات ودلالتها 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 عُرّف 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:

دعِ المَكـــــارمَ لا تَرحـــــلْ لبُغيتِهـــــا واقعُـــدْ فإنّـــك أنـــتَ الطّـــاعمُ الكاســـي

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 مُدحِرج، استخرج يستخرج فهو مُستخرِج).

---

(1) انظر: السابق63.

(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 مُسْهَب وأحصن فهو مُحصَن، ألفج بمعنى أفلس فهو مُفلَج، كذلك جاء فاعل من أفعل 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(فاعِل) وقد ورد حوالي اثنين وسبعين مرة موزعة على عدة صور وهي:

1- المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعَل) وقد ورد في الديوان حوالي خمس عشرة مرة كما في الجدول رقم(37).

جدول رقم (37)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعَل) في ديوان الخنساء

سابح "ثلاث مرات"	مانع	طاعن	ناطحا "مرتان"	بارح	جانحة	طاغية	خائف
صاخد	ساهرة	هالك	فادح	نائله	جاهدا		

تقول في قصديتها التي بعنوان (فابكي أخاك):

يَعــدو بــه سَــابحٌ نهــدٌ مَــرا كِلَــه مُجلْبــبٌ بســوادِ اللّيــل جِلبَابــا

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]:

وصـــــاحبٍ قلـــــتُ لـــــه خـــــائِفٍ إنّـــــــكَ للخيْـــــــلِ بمُســـــــــتَنْظِرِ

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) (يَفْعُل) وقد ورد في الديوان عشرون مرة كما في الجدول رقم (38).

جدول رقم (38)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعُل) 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 اثنى عشر اسماً وهي:" الجابر، قائد، واقد، طارقات، طالب، كائن، قائلة، هاجر، صادرات.

3- (فَعَلَ((يَفْعِل) وقد ورد في الديوان اثنين وعشرين مرة كما في الجدول رقم (39).

جدول رقم (39)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَلَ) (يَفْعِل) في ديوان الخنساء

باغ	حامي "مرتان"	طاعنة	الحامل		صارم		
ثاوياً	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، ، ثاوياً، حازم، عابسة، حاف، ناعل، الماضين".

ومن المتعدي بلغت أربع مرات وهي:" حامي، حامل، ضارب، ورادات".

وقد أتى كل من :"باغ، ثاوياً، حاف، الماضين" أسماء منقوصة ولعل الياء المنقوصة التي أتت بعد الألف أعطت الألفاظ تموجات صوتية مناسبة للندب والنواح.

4- (فَعِلَ) (يَفْعَل) 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 (مُفعِل) 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

مُشعِل	مُطعِم	مُقبِلات	مُدبِرات	مُصعِدا	المُشبِع	مُقيم	مُقتِر	مُجير
مفحِش	مُرسِلا	مُعوِله	مُنزِل	مُخيف	مُتلِف			

ومن هذه الصيغة ما جاء من اللازم :" مُقبِل، مُدبرات، مُصعِدات، مُقيم، مُقتِر، مُفحِش، أما ما جاء من المتعدي :" مُطعِم، مُشبِع، مُجير، مُرسِلا، مُعوِله، مُنزِل، مُتلِف".

تقول في قصيدة بعنوان:" دق عظمي[1].

مُقْـــبلاتٌ حتـــى يُـــوَلّينَ عُنـــهُ مـــــدْبراتٌ ومـــــايردنَ كفاحـــــا

فمدبر من أدبر على وزن(أفعل) واسم الفاعل هنا أتي وصفاً للخيول.

(1) ديوان الخنساء، 27.

وتقول أيضاً[1]:

ومُطِعــمُ القَــوْمِ شَــحماً عنــدَ مَســغبهم وفـــي الجُـــدوب كـــريمُ الجَـــدّ ميســـارُ

ومن الملاحظ أن اسم الفاعل(مُطعِم) أتى مضافاً إلى كلمة القوم كما ويحكم بنائه الصرفي إنه اسم يدل على الحدث والذات التي عملت الحدث، فقد دل هذا وذاك على الباع الطويلة التي ما توقفت عند جماعة محددة بل طالت جميع أفراد القبيلة بلا استثناء.

كما أن اسم الفاعل(مُطِعم) أتى مُقترناً بظرف الزمان(عند) لتفيد معنى استمرارية الحدث وعدم الانقطاع ؛ ليصبح المعنى مُطِعم القوم شحماً كلما شعروا بالجوع.

2-ما جاء على صيغة (مُفعَّل) لم ترد إلا في كلمة واحدة هي(مُصمّم) وهي لازمة.

3-مُتفعِّل ووردت في الديوان حوالي أربع مرات كما في جدول رقم (41).

جدول رقم (41)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُتَفَعِّل) في ديوان الخنساء

مُتسهَّل	مُتدفَّق	متسرِّع	المتسهلات

وفي الأربع مواضع أتت لازمة، تقول في قصيدة بعنوان (شبت من غير كبرة)[2].

فتى السّنّ كهلُ الحِلمِ مُتسرِّع ولا جامِدٌ صَعدُ اليَدَينِ جَديبُ وتقل أيضاً في قصيدتها (مأوى اليتيم)[3].

أرِجُ العِطـــافِ مُهفهـــفٌ نِعـــمَ الفتـــى مُتَسَـــهلٌ فـــي الأهْـــلِ والأجْنـــابِ

1- مُفتعِل ووردت حوالي اثنتي عشرة مرة كما في الجدول رقم (42).

جدول رقم (42)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُفْتَعِل)

مُمتنِع	مُعتكِر	مُكتغِ "مرتان"	مُختنق	معترِك	مُتخِذ
مُهتضِم	مُفترِش	مُؤتلِف	مختلِفة		

(1) السابق، 49

(2) السابق، 15.

(3) السابق، 11.

2- مُنفعِل ووردت ثلاث مرات كما في قولها:" مُنشرِح، مِنكِسر، مُنتهِش".

3- مُستَفْعِل ووردت ثلاث مرات كقولها:" المستفيضات، مستجير، مُستعد).

4- مُفاعِل ولم ترد إلا في كلمتين هما "مُعاتِب، مُراوِد".

5- وورد اسم الفاعلُ من الرباعي المجرد الذي على وزن (مُفعِلل) كلمة واحدة وهي (مُرفرِفة).

ولعل ورود اسم الفاعل في ديوان الخنساء بهذا المقدار في صيغة المختلفة نابعٌ 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 فجرى 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 المتنبي، القاهرة (د.ط)68/6.

(2) شذا العرف من فن الصرف، ص63.

(3) انظر: النحو المصفى ، محمد عيد – مكتبة الشباب- (د.ط)، ص666.

ومن غير الثلاثي على وزن المضارع مع إبدال الحرف المضارع ميماً مضمومة ، وفتح ما قبل الآخر، نحو: مُصطفَى، مُشارَك، مُقام، مُنتهَى.

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

مسكوب	مثقوب	مشعوب	محروب	مكروب	معروف	موعودا
معمودا	محدودا	منقودا	محمودا "مرتان"	مردودا	مورود	مقهور
ميمون "مرتان"	مبثوثة	مكروه	منزور "مرتان"	مقبور	مخبور	ميسور
مقتور	منزور	محذور	مغمور	مجبور	معفور	مشحوذة
مسمومة	مظلوم	مجهول	معقول	محفوظ	مسود	

تقول في قصيدة بعنوان : (كم من منادٍ دعا)[1]:

يـا عَـينِ جـودي بـدَمع منـك مَسـكُوبِ كلؤلـؤٍ جـالَ فـي الاسْـماطِ مَثقـوبِ
إنّـي تَذكّرْتُـهُ واللّيـلُ مُعْتَكِـرٌ فَفـي فُـؤادِيَ صَـدْعٌ غَيـرُ مَشـعوبِ
نِعْـمَ الفتـى كـانَ للأضْـياف إذْ نَزَلـوا وسـائِل حَـلّ بَعـدَ النّـوْمِ مَحْـرُبِ
كَـمْ مـن مُنـادٍ دَعـا واللّيـلُ مُكتَـغٌ نَفّسْـتَ عنـهُ حِبـالَ المَـوْتِ مَكـرُوب

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 معان متعددة أهمها[2]:

أ. المعني ، نحو: هو مقتول أي قُتِل.

ب. الحال ، نحو: أقبل مسروراً أو محزوناً.

---

(1) ديوان الخنساء، 16.

(2) انظر الموقع الالكتروني، www.almenhaj.net

ج. الاستقبال ، نحو قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ يَوْمٌ مَجْمُوعٌ لَّهُ النَّاسُ وَذَلِكَ يَوْمٌ مَّشْهُودٌ﴾[1].

د. الاستمرارية ، كقوله تعالى: ﴿عَطَاءً غَيْرَ مَجْذُوذٍ﴾ [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 (فعيل) في ديوان الخنساء

عتيق "مرتان"	أسير	صليب	الوليد "مرتان"	الكسير	رهين
حليق	قتيل				

فأسير بمعنى مأسور، وصليب بمعنى مصلوب تقول في قصيدة بعنوان (كم من منادٍ دعا)[3]:

ومِـــنْ أســـيرٍ بـــلا شُـــكْرٍ جَـــزاكَ بـــهِ بِســـاعِدَيْهِ كُلُـــومٌ غَيـــرٌ تَجليـــبِ

وتقول أيضاً[4]:

لقَـــدْ قُصِـــمَتْ منـــى قَنـــاةٌ صَـــليبَةٌ ويُقْصَـــمُ عُـــودُ النَّبْـــعِ وهُـــوَ صَـــليبُ

وتجدر الإشارة هنا إلى أن صيغة (فعيل) 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. مُفعَّل بضم الميم وفتح ما قبل الآخر مع التشديد وورد في الديوان خمس مرات كقولها:" مُعمّم مرتين، مهذّب مرتين، مُجلبب".

تقول في قصيدة بعنوان : (فرع لفرع كريم)[1]:

قــد كــان فــيكُمْ أبــو عَمــرٍ يســودُكُمُ نِعْــمَ المُعَمَّــمُ للــدّأعينَ نَصّــارُ

وتقول[2]:

لقــد كــانَ فــي كُــلّ الأُمــورِ مُهَــذّباً جليــلَ الأيــادي لا يُنَهْنَــهُ بــالزّجْرِ

فالمعّمم والمهذّب أسماء مشتقة من الأفعال التي على وزن فُعِّل، يُفعَّل المبني للمجهول.

ب. مُفْعَل: وورد في ثلاثة مواضع هي:" مُصيبته، مُرهَقٍ، مُوسَر" وهذه الأسماء مشتقة من صيغة أُفْعِل يُفعَل المبني للمجهول.

ج. مُفاعَل: وورد في كلمة مُضاعفة ، وهي مشتقة من صيغة فُوعِل يُفاعَل المبني للمجهول.

د. مُسْتَفْعل: وورد في كلمتي : مستضاف، مستجار وهاتان مشتقتان من صيغة اسْتُفِعل يُسْتَفعْلَ المبني للمجهول.

هـ. مُفْتَعل: وورد في مُقتضَب، مُحتضَر، مُضطلَع، مُشتَهرَ، مُعتَبر، مُقتبَلاَ.

ويشتق من صيغة افتُعِل يُفْتَعَل المبني للمجهول.

والملاحظ على اسم المفعول من غير الثلاثي وروده بقلة 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 أكثرت 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 بقلة.

---

(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: كغفَّار، توَّاب، غلَّاب.
2- فَعُول: كشكور، أكول، صبور.
3- مِفْعال: كمسماح، مِنْحار، مقوال.
4- فعيل: كنصير، خبير، قدير.
5- فَعِل: كحذر، سَكِر.

وقد وردت صيغة المبالغة في ديوان الخنساء بجميع أبنيتها لكن بأشكال متفاوتة على النحو التالي:

1- فَعّال:

أورد محيِّ الدين الدرويش في كتابه إعراب القرآن وبيانه "وإن كان شيء من هذه الأشياء صنعة ومعاشاً يداومها صاحبها نسب على فعّال فيقال: لمن يبيع اللبن والتمر لبّان وتمَّار، ولمن يرمي بالنبل نبّال"[3].

إذن صيغة (فعّال) 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

ركّابا	خطّاب	فرّاج	حمّال	قطّاع "مرتان"	شهّاد "مرتان"	طلّابا	هيّابا
جرَّاد	فياض	ضرّار	نصّار	وهَّاب	ورّاد	نحّار	عقّار

(1) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم الهاشمي، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العربية، (د. ط) بيروت، ص312.

(2) انظر: النحو المصفى، 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"		
هبَّاط	جرَّار	فكَّاك	جبَّار	نيّار	فخّار	فوّار	خوّار
ردّاد	فكّاك	هصّار	جوَّاب	حمّال	بسّاما	دفّاع	هتَّاف
رجّاف	رسّاف	وجّاف	هطّال	طلاّع	منّاع "مرتان"	بسّال	سعّال
عُوّار	مُرَّار						

تقول في قصيدتها التي بعنوان : فرعٌ لفرعٍ كريم[1] والتي بلغت صيغة (فعّال) بها تسع مرات:

حَمَّـــالُ ألوِيَـــةٍ هَبّـــاطُ أودِيـــةٍ شَـــهَّادُ أنْدِيَـــةٍ للجَـــيشِ جَـــرّارُ

ففي هذا البيت عمدت إلى استخدام صيغة فعَّال أربع مرات في قولها:

(حمَّال، هبّاط، شهَّاد، جرّار) 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 حرفةً اتخذها له، وهذا إن دل يدل على شدة إعجابها بأفعال أخيها ؛ فهي تحاول بكل ما أوتيت من وسائل لُغوية أن تُعبر عن صفات أخيها مع إلصاقها به، وتقول أيضاً[2]:

خَطَّـــابُ مَحْفِلَـــةٍ فـــرّاجُ مَظلمـــةٍ إنْ هـــابَ مُعضِـــلةً سَـــنَّى لهـــا بابـــا

فاستخدمت في هذا البيت صيغة (فعّال) مرتين في قولها: (خطّاب، فرَّاج) 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 (فرّاج).

(1) ديوان الخنساء، 49.

(2) السابق، 8.

2- فَعيل:

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 ستٍ وثمانين مرة كما في الجدول رقم (46).

جدول رقم (46)

صيغة (فَعيل) 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
لبيب	الجريء	الجميل "ثلاث مرات"	طويل "ثلاث مرات"	رفيع	عميدا	الحريدا	جدير
مليكنا	الشريد	كثير	الفريد	حميد "خمس مرات"	جليد "ثلاث مرات"	كريمهم "خمس مرات"	رهين
عديد	هديل	غزيرة	زئيرة	جليل	كبير	هجير	النجيع
الجزيل	صريع	مهيض	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 حيَّان 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]:

طويـــــلَ النّجـــــادِ رَفيـــــعَ العِمـــــادِ ســـــــــادَ عَشـــــــــيرَتَهُ أمـــــــــرد

فطويل ورفيع على وزن (فعيل) وهما لفاظان يدلان على الثبوت ، وعدم الانفكاك ، وأتت بهما على صيغة فعيل للمبالغة ؛ فهي لم تكن ترى شبيهاً لأخيها في كل الصفات الحميدة المحببة لدى الإنسان.

وتقول في موضع آخر[2]:

جَليـــدٍ كـــانَ خَيـــرَ بَنـــي سُـــلَيْمٍ كَـــــرِيمِهِمِ المُسَـــــوَّدِ والمَســـــودِ

وهنا نلاحظ تكريرها لكل من (جليد) و(كريم) في الديوان ووردت كلمة (جليد) ثلاث مرات بينما تكررت لفظة (كريم) ست مرات والتكرير كان في جميع المواضع بصيغة (فعيل) وهذا نابع من أن العرب كانت تمتدح بكثرة صفة الكرم ، وكانوا يضربون الأمثال في من يروه كريماً وكذلك الأمر في قولها : (جليد) أي يتحمل المشقات والمتاعب وتكريرها لكل من (عظيم، حميد) فالتكرير لمثل هذه الألفاظ مع مجيئها على صيغة (فعيل) 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 نابعٌ من استغنائها عن هذه الصيغة بصيغ أخرى تؤدي المعنى المطلوب لديها ، وقد وردت هذه الصيغة كما في الجدول رقم (47).

جدول رقم (47)

صيغة (فعول) في ديوان الخنساء

كَلُوم	ذَمُول	السَهودا	فَقُودا	مَجود	وَقود	هَبُول
قبول	سجول	هَمول	هَمول	صؤول	السَّعول	

(1) ديوان الخنساء، 30.

(2) ديوان الخنساء، 38.

تقول في قصيدتها بعنوان : (نعم أخو الشتوة)[1]:

يـــا عـــينُ جُـــودي بالـــدُّموعِ السَّـــجول وابْكـــي علـــى صَـــخْر بـــدَمْع هَمُـــول

فهنا استخدمت صيغة (فعول) في هذا البيت مرتين في قولها (السَّجول) وهنا أتت وصف للدموع غير المتوقفة حتى أصبحت تملأ الدلاء.

وقولها: (هَمول) أيضاً وتعني بها الفيض والسيولة[2].

4- مِفْعَال:

وهذه الصيغة منقولة من الآلة كـ مِفتاح، مِنشار، 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 (مِفعال) في ديوان الخنساء

مجذام	مكباب	مدرار "مرتان"	مفتار	مهصار	مقدام "مرتان"
مسعار	ملجاء	مهمار	ميسار	مغوار	مغزار
مدرار	مقدار	محيار	مقتار	مِفضال	مهراق

تقول في قصيدتها التي بعنوان : فرعٌ لفرعٍ كريم[4]:

ولا تـــراه ومـــا فـــي البيـــت يأكُلُـــهُ لكنّـــه بـــارزٌ بالصـــحن مهمـــارُ

ومُطْعِـــمُ القَـــوْمِ شَـــحماً عنـــدَ مَســـغبهم وفـــي الجُـــدوبِ كـــريمُ الجَـــدّ ميســـارُ

فأتت بكل من (مهمارُ، ميسارُ) 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، فأتت بهذا

---

(1) السابق، 113.

(2) لسان العرب، مادة (همل).

(3) الموقع الالكتروني، 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]:

حَــامي الحقيقَــةِ بسَّــالُ الوَديقــةِ مِعتــاقُ الوَســـــيقةِ جَلْـــــدٌ غيـــــرُ ثُنْيـــــانِ

وهنا أيضاً استعارت صيغة (مفعال) في قولها: (معتاق) لتبرز صفة الكثرة والمبالغة في الصفة.

5- فَعِل:

وهذه الصيغة وردت في الديوان حوالي تسع مرات، كما في الجدول رقم (49).

جدول رقم (49)

صيغة (فَعِل) في ديوان الخنساء

وَرِع	فَكِه	حَذر "ثلاث مرات"	شَرِس	ظَفِر	كَدِر	شَكِس

تقول[2]:

ظَفِـــــرٌ بـــــالأمُورِ جَلْـــــدٌ نَجيـــــبٌ إذا مـــــا سَـــــما لحَـــــرْبٍ أباحـــــا

فهنا تصف صخراً بأن الفوز دائماً حليفه في كل الأُمور، فاستعارت صيغة (فَعِل) لما بينه وبين الفوز من علاقة وطيدة.

وتقول في موضع آخر[3]:

فَكِـــهٌ علـــى خَيـــرِ الغِـــذاءَ إذا غَـــدَتْ شَـــهْباءُ تَقْطَـــعُ بـــالِيَ الأطْنـــابِ

---

(1) السابق، 136.

(2) السابق، 27.

(3) السابق، 11.

فأرادت هنا أن تصف حسن ضيافته وخلقه الرفيع فهو يستقبل الضيوف في السنين المجدبة ليكرمهم بكل ما عنده من غذاء بنفسية راضية منبسطة تغمرها الفرحة فاختارت صيغة (فَعِل) الذي يستشعر المتذوق لها رغم دلالتها على المبالغة والزيادة بأنها تدل على الخِفَة 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، فكلتاهما 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 جزءٍ من الديوان، هذا الجزء مساوٍ لديوان الخنساء، وذلك لكثرة المشتقات في هذا الجزء خاصة ما كان على وزن (فاعِل) و(فعيل).

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	فارع
ساحر "ثلاث مرات"	دافعة	الجامحات	لاهثات	الفاجع	غارقاً	الباقية	الصاعقة
خاشع	لاعجات	باقٍ	الزاخر	ضارعاً	الهانئين	ساعداً	الدافئات
زاخرة	راعفات	ذاهل					

تقول في قصيدتها التي بعنوان: خريف ومساء[1]:

وَيْ! كَـأنِّي ألْمَـحُ الـدُّودَ قَـدْ غشَّـى رفَـاقي سَـاعِياً فـوقَ حُطـامٍ كـانَ يَوْمـاً بَعـضَ ذَاتـي

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 بأُمِ عينيها مما أدت بها هذه الصورة إلى قشعريرة هزت كامل جسدها التي لوحظت من خلال استخدامها لاسم الفعل (وي). تقول في موضع آخر[2]:

تَأمَّلْـــتُ فـــي السُّـــنْبُل الـــوَادع يَمُـــوجُ فـــي الحَقْـــل زكيَّـــا نَمـــاه

تكـــادُ فـــي سُـــكونِها الخَاشِـــع تَسْـــمعُ فـــي السُّـــنبُلِ نـــبضَ الحَيَـــاة

وهنا أيضاً عادت إلى التأمل والخيال موظفة في ذلك اسم الفاعل (خاشع) الذي أتى صفة للسكون، كما أنه أتى معرفاً لثبوت هذه الصفة وكأن الخشوع أصبح صفة ولازمة ومعروفة للسكون.

2- (فَعَل) (يَفْعُل) وقد ورد في الديوان تسع وتسعين مرة كما في الجدول رقم (51).

جدول رقم (51)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَل) (يَفْعُل) في ديوان فدوى طوقان

قاسٍ "خمس مرات"	خالدة "مرتان"	العالية	الحانية	تائه "أربع مرات"	الخالبة	الغاربة	حانية "مرتان"
الزاهية	اللاهية	راقصة	الفائزة مرتان	خاطري	الشاعر "إحدى عشرة مرة"	الصارخات	الغامرة
الزاهي	غامرِ	الحاصد	قاسية	الشارد	جائع	عامر	تائهة "ثلاث مرات"
الحالم	الباسم	السامي	العابرة	تائهون	الكافرة	دام	الثائرة

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 12.

(2) السابق، 24.

"ثلاث مرات"					"مرتان"		"مرتان"
العاثرة	الغائرة	تائهاً	عابر	الحاضر	الغادر	ثائرة	شاردة
الخابي	الهارب	الذائب	ناظري	الجائعة	جارفة	العابرين	خاطري
ماثِل	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 اثنى عشر اسماً على النحو التالي:

(خالدة مكررة مرتين، الحاصد، عابر، جارفة، العابرين مكررة أربع مرات، ماثل، راصداً) أما باقي الأسماء فأتت لازمة ، وهنا نلاحظ أن اللازم تفوق على المتعدي لعل هذا التفوق نابعٌ من كون اللازم يدل على سجية وطبيعة ، نحو: شَرُف، نَهِم أو دل على شيء عارض نحو: مَرِض، يَئِس[1].

تقول في قصيدتها بعنوان: خريف ومساء[2]:

آهِ يَـــا مـــوتُ تَـــرى مَـــا أنْـــتَ قَـــاسٍ أم حَنـــون

وتقول في موضع آخر:[3]

هنـــاكَ فـــوقَ الَّريـــوةِ العَاليَـــة هُنـــاكَ فـــي الأصَـــائلِ السَّـــاجِية

(فالقسوة والعلو) يدلان على طبيعة وسجية، ولعل شخصية فدوى طوقان الرقيقة الهادئة ساهمت في الإكثار من اللازم الدال على سجية وطبيعة.

3- (فَعَلَ) (يَفْعِل).

وقد ورد في الديوان حوالي أربع وسبعين مرة كما في الجدول رقم (52).

---

(1) انظر الموقع الالكتروني: www.forums.moheet.com

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 11.

(3) السابق، 14.

جدول رقم (52)

اسم الفاعل المشتق من (فَعَل) (يَفْعِل) في ديوان فدوى طوقان

عائثاً	حائراً "سبع مرات"	هاجس	الهائم "ست مرات"	طائر "تسع مرات"	عاطفة "أربع مرات"	هاتفات "ثلاث مرات"
الظامي "أربع مرات"	الطامي	خافقاً	الباكية	الماضي	الكاسر "ثلاث مرات"	غامض
هاتف	باكٍ	خافياً	الغارب	خامد	الحارقة "مرتان"	الدافقة
السائر	خافقاً	الجانية "مرتان"	الدامية "مرتان"	الضائع	ضارية	البائدة
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، باكٍ، 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: (عائثاً، طائر، غامضة، الكاسر، خافياً، خامد، الحارقة، الدافقة، السائر، ذائع، الهامدين).

4- (فَعِلَ) (يَفْعَل).

ووردت في الديوان حوالي أربع وثلاثين مرة كما في الجدول رقم (53).

جدول رقم (53)

اسم الفاعل المشتق من (فَعِلَ) (يَفْعَل) في ديوان فدوى طوقان

اللاهبة "مرتان"	الواغلة	طافرة	الساعرة	الراحمات	الفاغمة	الراحمين
بائس	القادرة "مرتان"	الحالمين "أربع مرات"	لاهف "مرتان"	عارم مرتان"		سادرة "مرتان"

هازئة	شاحب	الحالكات	العاشقة	غارقاً	والهة	
العاتبين	الآفلين	الهانية	الغاضب	الساهرة	ظافرة	الناخر
الناعم	الراعشات	الصاخب				

5- (فَعُلَ) (يَفْعُل) ووردت هذه الصيغة إحدى عشرة مرة كما في الجدول رقم (54).

جدول رقم (54)

اسم الفاعل المشتق من (فَعُلَ) (يَفْعُل) في ديوان فدوى طوقان

غامضة "ثلاث مرات"	الخالد "مرتان"	الغابر	الناضر	السامر	الغامرة	الطاهرة	الثابتة

والأسماء المشتقة من اللازم في هذه الصيغة (غامضة، الناضر، 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 (مُفعِل) 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

مُبدِع "مرتان"	مُلهِمة	المُعجِب	المُطرِب	مُجدِب	المُلهِبات	مُنشِدا
مُوحِشى	مُشفِقة	مُذل	مُثيرة	مُعجز	مُغضية	مُشعِاً
مُذيب	المحبين	المُقبِل	مُطبِقة	مُرسِلة	مُلغِز	مُصعِدا
المغرِّد	مُجرِمات	المُزهِر	مُشرق	مُسكر	المُهين	مُوحِش
مُحِب	مُريب	مُنكِراً	المُلِم	مُظلِم	المرِصد	المُضيئة
مُظلِم	مُجرمين	المُقفِر				

وفي هذه الصيغة ما جاء من اللازم ما يلي: (مُجدِب، المُلهِبات، مُذِّل، مُشِعاً، المُقبِل، مُلغِزا، مُصعِدا، المُغرِّد، مُجرِمات، المُزهِر، مُشرِق، مُوحِش، المُلِم، مُظلِم، المُضنية، مُجرِمين).

أما من المتعدي فقد جاء كما يلي: (المُعجِب، مُبدِع، مُلهِمة، المُطرِب، مُنشِدا، مُعجِز، مغضية، مُذيب، المُحبين، مُطبِقة، مُرسِلة، مُسكِر، المُهين، مُحِب، مُريب، مُنكِرا، المُرصِد)

تقول في قصيدتها بعنوان : ليلٌ وقلب

فهـــــذا الخريـــــفُ تـــــدبُ خُطـــــاهُ ليعصـــــــفَ بـــــــالزهرِ المُعجِـــــــب

فقولها (المُعجِب) من (أعجب) وهنا أتى وصفاً للزهر، وتقولُ أيضاً:

تخـــــــافُ تزايلـــــــك المُلهِبـــــــات وتخمـــــــدُ أشـــــــواقكَ الطاغيـــــــة

2- ما جاء على صيغة (مُفَعِّل) :

وورد في ثلاثة مواضع هما (مُدَمِّر، المُغَرِّد، مُحَطِّماً).

3- (مُتفعِّل) ووردت في الديوان حوالي ثماني مرات كما في الجدول رقم (56).

جدول رقم (56)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُتَفعّل) في ديوان فدوى طوقان

مُتوحِدا	مُتدافِع	مُتحرِق	مُتعطِشاً	مُتحسِّر	مُترفِّع	مُتمنِّع	مُتنعِّمين

4- (مُفتعِل) ووردت في الديوان حوالي اثنين وعشرين مرة كما في الجدول رقم (57).

جدول رقم (57)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُفْتَعِل) في ديوان فدوى طوقان

المُضطرِب	مُختلِفات "مرتان"	مُقتحِم	مُرتقِب	المُختبِي	مُرتطِم	مُكتنِف
المُستعِر	مُرتعِش	مُكتَتِم	مُحتَكِم	مُحتدِم	المُعتصِم	المُقتحِم
المُلتطِم	المُحتكِم	المُستعِر	المُرتعِد	المُعتدِي	المُحتشدة	مُتقِد

5- (مُنفَعِل) ووردت في الديوان عشر مرات كما في الجدول رقم (58).

جدول رقم (58)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُنْفَعِل) في ديوان فدوى طوقان

مُنجذِباً	مُنتظِر	مُنبثِق	مُنتحِر	مُنخذِل
مُنطلِق	مُندفِع	مُنهدِم	مُنتقِم	مُنسدِل

6- (مُستفعِل) ووردت حوالي ست عشرة مرة كما في الجدول رقم (59).

جدول رقم (59)

اسم الفاعل الذي على وزن (مُسْتَفْعِل) في ديوان فدوى طوقان

مُستحقِرا	المُستطِير مرتان	المُستجِير	مُستبهِم	مُستكبِرا
مُستفزاً	مُستقتِل	المُستحِيل	مُستغرِق	المُستريِب
مُستطِير	مُستنجِد	المُستوفِز	مُستحكِماً	المُستبِد

7- أما وزن (مُفاعِل) فلم يتم إيراده في الديوان.

8- وورد اسم الفاعل من الرباعي المجرد الذي على وزن (مُتفعِلل) كلمة واحدة هي (المُترجرِج).

ومن الملاحظ أن فدوى طوقان تفوقت بكثير على الخنساء في استخدامها اسم الفاعل لعرض أحداثها وإبراز صورها ومعانيها، ولعل هذا نابعٌ من أن الخنساء كانت تنحى منحى واحد وغرض واحد وهو الرثاء ؛ فالكمية المستخدمة لاسم الفاعل عندها أكفتها، 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]:

عَـــــادَتْ إليْـــــكَ ولا رفِيْـــــقَ على الـــدُّروبِ سِـــوى رُؤَاهـــا
كـــــالأمسِ كالغـــــدِ ثُـــــرة الأشْـــــوَاقِ مَشْـــــبُوباً هَوَاهـــــا

فكلمة (مشبوباً) من (شبَّ) وأتت هنا بمعنى متوقد ومشتعل[2]، وهنا كلمة مشبوباً توحي بشدة التوقد والاشتعال.

وتقول في موضع آخر[3]:

رَأتْ رَغِيْفـــــاً جَبَلتْـــــهُ دُمـــــوعُ دُمـــــوعُ مَكـــــدودِيْن مُسْتَضـــــعَفِيْن

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 7.
(2) لسان العرب، مادة (شبب).
(3) الأعمال الشعرية الكاملة، 25.

ومكدودين هنا من (كدَّ) بمعنى (تَعِبَ) وأتت من هذا اللفظ باسم المفعول ليوحي 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 (فَعيل) في ديوان فدوى طوقان

صديع	حبيب	الدفيق	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			

فصديع بمعنى مصدوع ؛ أي مشقوق إلى نصفين وحبيب بمعنى محبوب، ودفيق بمعنى مدفوق.

تقول في قصيدتها بعنوان: أوهامٌ في الزيتون[1]:

أكَـــــادُ بـــــالوَهْمِ أرَاهُ مَعـــــي يَغمُـــرُ قَلبـــي بالحَنـــانِ الـــدَّفيْق
يمضـــي بـــهِ نَحـــو سَـــماءِ الهَـــوى علـــى جَنـــاحٍ مـــن شُـــعَاعٍ طَلِيـــق

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 (مُفعَّل) وورد في ديوان فدوى عشر مرات، كما في قولها : (مُجنَّحة، مُحيرَّة، مُوزَّعة، مُلفعَة، مُعذَّبة، مُصدَّعة، مُخلَّد، المُشرَّد، مُضمَّخة، المُلوَّن، المُعوَّل، مُمزَّق) تقول في قصيدتها التي بعنوان (نداء الأرض)[1]:

ومَـرّتْ علـى وَجْهِـه وهـو يَحْلُـمُ نَسْـمة مُضــمَّخَةٌ بشَــذَى البُرْتُقــالِ تُعَطِّــرُ حُلمَــه

وتقول في موضع آخر[2]:

والأصــيْلُ المُلــوَّنُ الحُلــوُ يَطوينَــا حَبِيبَــــينِ نَاسِــــجِي آمــــال

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]:

قَــد كــان فِــيكُم أبــو عمــرٍو يَســودُكُم نِعــم المُعَمَّــم للــدّاعين نصّــار

وقولها :[4]

لقَــد كــان فــي كُــل الأُمــورِ مُهــذّبا جَليــل الأيَــادي لا يُنَهنَــه بــالزّجرِ

2. (مُفْعَل) وورد في الديوان حوالي ثماني عشرة مرة كما في قولها: (مُذاب، المُبهمة، مُبهم، المُعدَم، مُترَف، المُبهمات، مُبهم، مُثقل، المُحرَق، مُفعمات، مُهمَلا، مُلهَم، مُبهم، مُرهَق، مُترَعا، المُترَفين، المُترعة، المُتاح).

3. صيغة (مُفاعَل) لم ألاحظ ورودها في أي موضع من الديوان.

4. (مُستفعَل) ووردت في ثمانية مواضع ، هي: (مُستبهَم، مُستضعَفين، مُستبهم، المُستطَار، مُستَباحا، المُستباح مرتين).

---

(1) السابق، 122.

(2) السابق، 143.

(3) ديوان الخنساء، 47.

(4) السابق، 52.

5. (مُفْتعَل) وقد وردت في ستة مواضع هي: (مُرتمى، مُترعاً، مُتّهم، مُتكأ، المُفتقد، مُشتاق، مُشتاقة).

6. (مُنفعَل) ووردت في قولها: (المُنتهى).

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 (فعيل)، فكانت صيغة المبالغة في ديوانها على النحو التالي:

1- صيغة (فَعَّال) وقد وردت في ديوانها ثلاث عشرة مرة كما في الجدول رقم (62).

جدول رقم (62)

صيغة(فعّال) في ديوان فدوى طوقان

رقّاقا "ثلاث مرات"	خلّابة	طفّاقة	تيّار	دفّاق "مرتان"	صخّابة
خلّاق	وقّاد	غلّاب	ختّام	ضحّاكتين	

تقول في قصيدتها بعنوان : أشواق حائرة[1]:

مَـــــاذا أحـــــسُّ هُنَـــــا بِأعْمَـــــاقي يَـــــرْتَجُّ أهْـــــوَائي وأَشْـــــوَاقي

بـــــي ألـــــفُ إحْسَـــــاسٍ يُحَرِّقنـــــي مُتَـــــدافِعُ التيَّـــــارِ دَفّـــــاقِ

فمن الملاحظ أن الشاعرة تنتابها 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 (فعّال) في قولها: (دفّاق) التي تدل على الاستمرار والتصاق الصفة بصاحبها مع الدلالة على المبالغة والكثرة في الحدث.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 31.

2- (فعيل) وقد وردت في الديوان مائة واثنتى عشرة مرة، كما في الجدول رقم (63).

جدول رقم (63)

صيغة (فعيل) في ديوان فدوى طوقان

شفيفاً	رهيف	السحيق "أربع مرات"	العميق "ثماني مرات"	الطليق	البعيد سبع "عشر مرات"	الرقيق
خفيفة "مرتان"	قريب "خمس مرات"	اللهيب "أربع مرات"	كئيب "تسع مرات"	بخيل	فقير مرتان	بعيد "أربع مرات"
عنيف	الرقيق	دقيق	جسيم	كبير "أربع مرات"	حزين	الرحيب
خضيب "مرتان"	الحزين	طويلاً "ثلاث مرات"	قليلاً	الحزين	سعيد ثلاث مرات	الشريد مرتان
حريق	ضعيف	العنيف	ثقيل	رهيب "خمس مرات"	الحبيب "ثلاث مرات"	المرير
صقيع	دبيب	رقيق	صغير "مرتان"	كثيف	هزيع	قصير
خطير	ضعيف	جحيم	سليب	كليم	صريع	

ولعل استخدام فدوى طوقان لصيغة (فعيل) بكثرة ناتج عن ذلك السبب الذي ذكرناه من قبل وهو أن صيغة (فعيل) خارجة عن الحصر وألفاظها لا تُحصى.

تقول في قصيدتها بعنوان : ليلٌ وقلب[1]:

وَتُظلـــمُ يـــا قَلْـــبُ حتـــى كَأنّـــكَ لَيْـــلٌ بِصَـــدْري الكَظِـــيْم اعْتَكَـــر

فاستخدمت صيغة (فعيل) في قولها (الكظيم) لتدلل 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 (فعول) في ديوان فدوى طوقان

الحنون "ثلاث مرات"	الخفوق	عَرُوس	جَموح "ثلاث مرات"	مَخوف	لَجُوج	ولوع "ثلاث مرات"
دَفوق	الوقود "مرتان"	عَصوف	خَلوب "مرتان"	طهور	السبوح	طروب "مرتان"
الدؤوب	خدوع	عصوفاً	لَعُوب			

4- أما صيغة (مِفعال) 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 (فعيل) أو (فعال) 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 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 وضح 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 وضح ابن يعيش إلى أن اسم الفاعل يعمل عمل الفعل في اللفظ والمعنى

4- كلتا الشاعرتين أكثرت من صيغة (فعيل)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 تنحى منحىً واحداً وغرضاً واحداً وهو الرثاء فالكمية المستخدمة لاسم الفاعل أكفتها 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 لدراستها.

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 مواضع في 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 تركيبي أو بلاغي، فالجملة "ضرب محمدٌ 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 محمدٌ" 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 الجملية 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 لتحدد 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)، ا/ 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.

فالجملة في بداية تكوينها تكون عبارة عن مسند ومسند إليه ومن خلالهما يكون الحكم الناتج من خلال هذه الجملة حكماً مطلقاً.

فعند قولنا: أشرقت الشمس هذه الجملة تتضمن حكماً عاماً ؛ أي أن عملية الإشراق غير مرتبطة بزمان أو مكان معين، فإذا أدخلنا على الجملة نفسها عناصر إضافية تكميلية تحولت الجملة المطلقة إلى جملة مقيدة ، فعند قولنا: أشرقت الشمس صباحاً، وأقبل محمدٌ ضاحكاً وكان الجوُ بارداً تقيد الحكم بزمان معين أو حال معين؛ أي ضمن علائق نحوية محدودة[1].

فمن هذا الاتجاه ينبع عندنا تقسيمة أخرى للجملة هي:

أ. الجملة المطلقة.

ب. الجملة المقيدة.

ومن المقيدات التي ترتبط بالمسند والمسند إليه:

أ. **مقيدات معمولة:** وترتبط بالجملة الفعلية كالمفعولات والحال والتمييز والمستثنى.

ب. **مقيدات عاملة:** وتكثر في الجملة الاسمية كالنواسخ بأنواعها، وقد تظهر مثل هذه المقيدات في الجملة الفعلية كأدوات الشرط[2].

وخلاصة القول تتحدد في أن النواة الأساسية للجملة تتكون من المسند والمسند إليه أي تتكون من نواة إسنادية واحدة وهي ما أطلق عليها العلماء الجملة البسيطة.

فالجملة البسيطة إذن جملة المسند والمسند إليه منفردين أو مقيدين بقيود دلالية تمثلها وظائف نحوية مخصوصة.

فإذا تعدت الجملة واشتملت على نواتين إسناديتين أو أكثر أصبحت جملة مركبة.

ويمكن من هذا المنطلق حصر الجملة 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 بالأمس".

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 الجملةالإسمية هو المبتدأ أو ما كان أصله المبتدأ يقول بن جنى: " 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]:

اَلمجـــدُ حُلّتُـــهُ وَالجُـــودُ علّتُـــهُ	**والصّـــدْقُ حَوْزَتُـــهُ إنْ قِرْنُـــهُ هابـــا**
خَطّـــابُ مَحْفِلَـــةٍ فـــرّاجُ مَظلمـــةٍ	**إنْ هـــابَ مُعضِـــلةً سَـــنىّ بهـــا بابَـــاَ**
حَمّـــال ألويَـــةٍ قطّـــاعُ أوديَـــةٍ	**شَـــهّادُ أنجيَـــةٍ للـــوِترِ طَلاّبـــا**
سُـــمّ العُـــداةِ وفكّـــاكُ العُنـــاةِ إذا	**لاقـــى الـــوَغَى لـــم يكُـــن للمـــوْتِ هَيّابـــا**

فكل من المجد حلته، الجود علته، والصدق حوزته، خطاب محفلة، فراج مظلمةٍ حمّال ألوية، قطاع أودية، شهّاد أنجية مكونة من ركنين أساسيين هما المسند إليه في المجد، الجود، الصدق، والضمير المنفصل المضمر (المبتدأ) في البيت الثاني والثالث (هو) والمسند في "حلته، علته، حوزته، خطاب، فرّاج حمّال قطّاع، شهّاد.

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 أُخرى بعنوان (فرعٌ لفرع كريم)[1]:

جَلـــدٌ جَميـــلُ المُحَيّـــا كامِـــلٌ وَرِعٌ وللِحـــروبِ غـــداةَ ألـــرّوْع مِسْـــعارُ
حَمّـــالُ ألويَـــةٍ هَبّـــاطُ أودِيَـــةٍ شَـــهّادُ أنْديَـــةٍ للجَـــيشِ جَـــرّارُ
نحّـــارُ راغيَـــةٍ مِلْجـــاءُ طاغِيَـــةٍ فكّـــاكُ عانَيَـــةٍ للعظـــمِ جَبّـــارُ

وهنا أيضاً نلحظ 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 الإسمية البسيطة في ديوان الخنساء أتت على عدة صور من هذه الصور:

1- الجملة البسيطة المكونة من المبتدأ والخبر:

أ- المبتدأ معرف بأل و الخبر مضاف كقولها [2]:

المَجْـــدُ حُلّتُـــهُ والجُـــودُ عِلّتُـــهُ والصّـــدْقُ حَوْزَتُـــهُ إنْ قِرْنُـــهُ هابـــا

وقولها: هو الفتى الكامل الحامي حقيقته مأوى الضريك إذا ما جاء منتابا.

ب- المبتدأ معرفةو الخبر نكرة من ذلك:

1- المبتدأ معرف بألو الخبر وصف نكرة كقولها [3]:

ذكرْتُـــكَ فاســـتَعبرْتُ وَالصّـــدرُ كـــاظِمٌ علـــى غُصّـــةٍ منهـــا الفـــؤادُ يَـــذوبُ

2- المبتدأ معرف بالإضافةو الخبر وصف نكرة كقوله[4]:

أهْلـــي فِـــداءٌ للّـــذي غُـــودِرَتْ أعظُمُـــهُ تَلْمَـــعُ بَـــينَ الخَبـــارْ

---

(1) الديوان، 47.
(2) السابق، 8.
(3) الديوان، 15.
(4) السابق، 68.

وقولها[1]:

فكُـــــلُّ حَـــــيٍّ صـــــائِرٌ للْبِلـــــى وكُـــــلُّ حَبْـــــلٍ مَـــــرّةً لانْـــــدِثارْ

ج- المبتدأ معرفةو الخبر شبه جملة

1- المبتدأ مضافو الخبر جار ومجرور كقولها[2]:

مُصِـــــــيبَتُهُ عَلـــــــىّ وَرَوّعَتْنـــــــي فقَـــــدْ خَصّـــــتْ مصـــــيبَتُهُ وعَمَّـــــتْ

د- المبتدأ نكرةو الخبر شبه جملة كقولها[3]:

أخٌ لـــــــيَ لا يَشْـــــــتَكيهِ الرّفيـــــــقُ ولا الرّكْـــــبُ فـــــي الحاجَـــــةِ الجُـــــوَّعُ

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 نفياً أو إيجاباً، كأنّ للتشبيه فركبت الكاف مع أنّ، ليت للتمني، ولعل لتوقع مرجواً 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]:

عينـــيّ جـــودا بـــدَمعٍ غيـــرِ منـــزُورٍ وأعـــولا إنّ صَـــخراً خَيـــرُ مَقْبـــورِ

---

(1) السابق، 70.

(2) السابق، 20.

(3) السابق، 94.

(4) المفصل في صنعة 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]:

قُـــلْ للّـــذي أضْـــحَى بـــهِ شـــامِتاً إنّـــك والمـــوْتَ مَعـــاً فـــي شِـــعَارْ

ب. كأن و اسمها و خبرها.

كأن و اسمها ضمير متصل و خبرها مفرد نكره كقولها[2]:

مثـــلَ الـــرُّد يْنـــىّ لـــم تَنفَـــذْ شَـــبيبَتُهُ كَأنّـــهُ تحـــتَ طَـــيّ البُـــرْدِ أسْـــوَارُ

وقولها[3]:

صَـــبَحْتَهُمُ بالخَيـــل تَـــردِي كأنّهـــا جَـــرادٌ زَفَتْـــهُ ريـــحُ نجـــدٍ إلـــى البحَـــرِ

ج. لكنّ و اسمها و خبرها

لكن و اسمها معرف بأل و خبرها نكرة كقولها[4]:

ولِكـــــنّ الحَـــــوادِث طارِقـــــاتٌ لَهـــا صَـــرْفٌ علـــى الرَّجـــل الجَليـــدِ

3- الجمل الإسمية البسيطة المكونة من الأفعال الناقصة:

وهذه الأفعال ترفع المبتدأ اسماً لها وتنصب الخبر خبراً لها.

ولم يذكر سيبويه منها إلا "كان، صار، ما دام، ليس" ثم قال: "وما كان نحوهنَّ 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 بأل و خبرها نكرة نحو[6]:

يـــا عَـــينِ مالَـــكِ لا تَبكـــينَ تســـكابا إذ رابَ دهـــرٌ وكـــانَ الـــدهرُ رَيّابـــا

---

(1) السابق، 69.
(2) السابق، 50.
(3) السابق، 52.
(4) السابق، 38.
(5) الكتاب، 1 / 45.
(6) الديوان، 7.

2. كان و اسمها ضمير مستترو خبرها نكرة كقولها[1]:

قـد كـانَ حِصْـناً شـديدَ الـرُّكنِ مُمتَنعـاً لَيثـا إذا نَـزَلَ الفِتيـانُ أوْ رَكِبـوُا

وقولها[2]:

لقـد كـانَ فـي كُـلّ الأمـورِ مُهَـذَّباً جليـلَ الأيـادي لا يُنَهْنَـهُ بـالزّجْرِ

ب. ليس و اسمها و خبرها.

1. ليس و اسمها معرف بأل و خبرها معرف بالإضافة، نحو[3]:

يُعْطـي الجَزيـلَ ولا يَمُـنّ ولـيسَ شِـيمَتُهُ العَسـر

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 فتىً فيكم".
3. أن يتقدم نفي عليها ، نحو: ما خلٌ لنا.
4. أن توصف ، نحو: رجلٌ من الكرام عندنا.
5. أن تكون عاملة ، نحو: رغبةٌ في الخير خيرٌ.
6. أن تكون مضافة ، نحو: عملٌ برٌ يزين.

---

(1) السابق، 13.

(2) ا لسابق، 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 – صخرٌ ومعاوية – وهما علمان 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]:

وهُمـــــا كأنّهُمـــــا وقَـــــدْ بَـــــرَزا صَـــقْرانِ قـــد حَطّـــا علـــى وَكْـــرِ

2. المبتدأ اسم علم و الخبر جملة فعلية كقولها[2]:

فخَنســـاءُ تَبكـــي فـــي الظّـــلامِ حَزينَـــةً وتَـــدعو أخاهـــا لا يجيـــبُ مُعَفَّـــرَا

ب. المبتدأ نكرة و الخبر جملة:

1. المبتدأ نكرة و الخبر جملة فعلية كقولها[3]:

وخَيْـــلٌ تُنـــادي لا هَـــوَادَةَ بَينْهَـــا مَـــرَرْتَ لهـــا دونَ السَّـــوَام ومُـــرّت

وقولها: [4]

وفـــارسٌ يضـــربُ الكتيبَـــةَ بالســـيفِ إذا أرْدفَ العَويـــــــلُ الصُّـــــــياحا

---

(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- إنَّ و اسمها و خبرها:

1. إنّ و اسمها و خبرها مفرد نكرة كقولها[1]:

وإنّ صَخْراً لمقدام إذا رَكِبوا وإنّ صَخْراً إذا جاعوا لعَقّارُ

2. إن و اسمها و خبرها جملة اسمية نحو[2]:

إنّ أبا حَسّانَ عَرْشٌ هَوَى ممّا بنى اللهُ بكِن ظَليلْ

3. إنّ و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو[3]:

إنّ صَخراً لَتَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ كَأنّهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ

ب- لكنّ و اسمها و خبرها ومن ذلك:

1. لكنّ و اسمها و خبرها جملة شرطية، كقولها[4]:

لِكنْ سِهامُ المنَايا مَنْ تُصِبهُ بها لا يَشْفِهِ رِفْقُ ذي طبٍّ ولا راقِ

وقولها[5]:

لِكنّي أبيتُ لذكْرِ صَخْرٍ أغَصّ بسَلْسَلِ الماءِ الغَضِيضِ

ج- كأنَّ و اسمها و خبرها:

1. كأنّ و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو[6]:

كأنّ ابنَ عَمرٍو لم يُصَبّحْ لغارَةٍ بخَيْلٍ ولم يُعْمِل نجائبَ ضُمّرَا

---

(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]:

كـــم طَريـــدٍ قـــد ســـكّنَ الجـــأشَ منـــهُ كـــــان يَـــــدْعُو بصـــــفّهنّ صُـــــراحا

ب- ليس و اسمها و خبرها:

1. ليس و اسمها و خبرها شبه جملة، كقولها[2]:

أرَى الـــدّهْرَ يَرْمـــي مـــا تَطـــيشُ سِـــهامُه ولـــيسَ لمَـــن قـــد غالَـــهُ الَـــدّهْرُ مرجِـــعُ

2. ليس و اسمها و خبرها جملة فعلية كقولها[3]:

وألْقَـــحَ القـــوْمُ حَرْبـــاً لـــيسَ يُلقِحُهـــا إلاّ المَســـــاعيرُ أبنْـــاءُ المَســـــاعير

ج- أصبح و اسمها و خبرها:

1. أصبح و اسمها و خبرها مفرد نكرة نحو[4]:

ولـــوْ أصْـــبَحْتُ فـــي جُشَـــمٍ هَـــديّاً إذا أصْـــبَحتُ فـــي دَنَـــسٍ وفَقْـــرِ

2. أصبح و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو[5]:

كنـــتَ المُفَـــرِّجَ مـــا يَنـــوبُ فقَـــدْ أصْـــــبَحْتَ لا تُحْلـــــي ولا تُمْـــــري

وقولها[6]:

فقـــد أصْـــبَحْتُ بعـــدَ فتـــى سُـــلَيْمٍ أُفَـــرّجُ هَـــمّ صَـــدْري بـــالقَريض

---

(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]:

قُـــلْ للّـــذي أضْـــحَى بـــهِ شـــامِتاً إنّـــكَ والمـــوْتَ مَعـــاً فـــي شِـــعارْ

هـ- أمسى و اسمها و خبرها:

1. أمسى و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو[2]:

فـــاليوْمَ أمسَـــيتَ لا يَرْجـــوكَ ذو أمَـــلٍ لمّـــا هَلَكْـــتَ وحـــوْضُ المـــوتِ مـــورودُ

وقولها[3]:

دَهَتْنـــي الحادثـــاتُ بـــهِ فأمْسَـــتْ علـــىّ هُمومُهـــا تغـــدو وتَســـري

و- ما انفك و اسمها و خبرها:

1. ما انفك و اسمها و خبرها جملة فعلية كقولها[4]:

تبكـــي خُنـــاسٌ فمـــا تَنفـــكّ مـــا عَمَـــرَتْ لهـــا علَيْـــهِ رَنـــينٌ وهـــيَ مِفْتـــارُ

وقولها[5]:

أقْسَـــمْتُ لا أنْفَـــكّ أُ هْـــدي قَصِـــيدَةً لصَـــخْر أخـــي المِفْضـــالِ فـــي كـــلّ مجَمـــعِ

من خلال هذا العرض للجملة الاسمية المركبة في شعر الخنساء تم ملاحظة ما يلي:

تمثلت الجملة الاسمية الموسعة في1- 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 إيحاءً بالثبات والتأكيد على الخبر؛ فاستخدامها لكل من (إنّ)

---

(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 الحدوث، فبذلك أضافت على نسبة الوصفية المرتبطة بالجملة الاسمية نسبة الزمنية. يقول تمام حسان في ذلك: "فإذا أردنا أن نشرب الجملة الإسمية معنى الزمن خالصاً من دون الحدث ؛ فإن السبيل إلى ذلك أن ندخل الناسخ عليها" [1] ففي قولها[2]:

كم طَريدٍ قد سكّنَ الجأشَ منهُ كان يَدْعُو بصفهنَّ صُراحا

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]:

كنتَ المُفَرِّجَ ما ينوبَ فقَدْ أصْبَحْتَ لا تُحْلى ولا تُمْري

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 تمري" المكونة من: أصبح و الضمير المتصل و جملتان فعليتان معطوفتان ؛ ففي الجملة الأولى وقعت الجملة الإسمية المكونة من الضمير المتصل التاء والخبر (المُفرِّج) الذي يعتبر اسم فاعل المعرف 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:

ويتحدد استخدامها للجملة البسيطة من خلال نماذج من شعرها نعرضها حسب التالي:
تقول في قصيدة لها بعنوان : (هروب)[1]:

ألسْـــتِ مـــن الْأَرْضِ؟ فـــيمَ انْخِطَافُـــك؟ فـــــيمَ انْجِـــــذَابُك نَحـــــو الأعَـــــالي

فتناولت جملتين بسيطتين متتاليتين استفهاميتين في قولها: فيم انخطافك؟ فيم انجذابك، 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]:

وكاللّيْـــلِ أنْـــتِ، حَوَيْـــتِ وُجُـــوداً مـــــن العَاطِفَـــاتِ كَبيـــراً جَسِـــيم
ففيـــكِ الســـماءُ، وفيـــكِ الخضـــمُّ وفيـــكِ الجديـــدُ، وفيـــكِ القـــديْم

فاستخدمت هنا الجملة البسيطة (وكاللّيل 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]:

حَيـــــــــــــــــاتي دُمُـــــــــــــــــــوع
وقلـــــــــــــــــبٌ وَلـــــــــــــــــوع

وقوله[4]:

وهـــــــــــــــــذا شَـــــــــــــــــبابي
أمـــــــــــــــــانٍ كَـــــــــــــــــوابي

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 28.
(2) السابق، 34.
(3) السابق، 38.
(4) السابق، 40.

فرُسمت 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]:

أوّاهُ، لـــوْ أفْنَـــى هُنـــا فـــي السَّـــفحِ فـــي السَّـــفْحِ المديـــد
فـــي العُشْـــبِ تلـــك الصُّـــخور البـــيْض فـــي الشّـــفَق البَعيـــد
فـــي كَوْكَـــبِ الرّاعـــي يَشِـــعُ هَنـــاك فـــي القمـــر الوَحيـــد
أوّاهُ، لـــو أفْنـــىَ كمـــا أشْـــتَاقُ فـــي كـــلَ الوُجـــود

فاستخدامها للجملة البسيطة بواسطة (اسم الفعل المضارع) التي عبرت به عن شدة ألمها وتوجعها أكفاها استخدام جمل معقدة ومركبة. ومثل ذلك قولها[3]:

آه يـــا مـــوتُ! تـــرَى مـــا أنْـــتَ قَـــاسٍ أم حَنـــون

وقولها[4]:

وَي! كـــأنّي ألْمُـــح الـــدُّودَ قَـــد غشّـــيِ رفَـــاقي

وقولها[5]:

أواه: مـــا أقســـى الـــردى ينتهـــى بنـــا إلـــى كهـــف الفنـــاء الســـحيق

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]:

إنـــــهُ مَعبـــــدُ أحْلامِـــــي ومَـــــأوى ذِكريَـــــاتي

---

(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]:

إنّهـــا فـــي شِـــعْريَ البَـــاكي اسْـــتِغَاثاتُ ذَبِـــيح
إنّهـــا يـــا شَـــاعِري أنّـــاتُ مَظلـــومٍ طَرِيْـــد

فأداة التوكيد المكررة هنا أعطت الجملة زيادة في الثبات واليقين، مما أغناها من التركيب والتعقيد للجملة

لـــم تَحـــبس السَّـــماءُ رزقَ الفَقيـــر لكنّـــهُ فـــي الأرْض ظُلْـــمُ البَشَـــر

وقولها[2]:

كنْـــتُ علـــى الـــدّنيا سُـــؤَالاً شَـــريد فـــي الغيهَـــب المَسْـــدُول

وقولها[3]:

أصْـــبحتُ وَحـــدى
لا نُـــورَ يَهـــدي

"فكنت وأصبحت" دلتا على التوكيد لكونهما أتيتا بصيغة الماضي.

والجملة الاسمية البسيطة في ديوان فدوى طوقان أتت على النحو التالي:

أ- المبتدأ معرفة و الخبر معرفة من ذلك:

1. المبتدأ اسم إشارة و الخبر معرف بالإضافة نحو[4]:

هَـــذي حَيَـــاتي، خَيبـــةٌ وتمَـــزقٍ يَجتـــاجُ ذَاتـــي
هـــذي حَيـــاتي، فـــيمَ أحْيَاهـــا ومـــا مَعنـــى حَيـــاتي

2. المبتدأ معرفة و الخبر شبه جملة:

المبتدأ ضمير منفصل و الخبر جار ومجرور[5]:

وكاللّيـــلِ أنْـــتِ حَويْـــتِ وُجـــودَاً مـــن العاطِفـــاتِ كَبيـــرْاً جَسِـــيمْ

---

(1) السابق، 63.
(2) السابق، 84.
(3) السابق، 40.
(4) السابق، 50.
(5) السابق، 34.

وقولها[1]:

واليـــــــــــومَ فـــــــــــي حُلـــــــــــمٍ أنَـــــــــــا

ب- المبتدأ نكرة و الخبر شبه جملة مقدم نحو[2]:

بجسْـــــــــــــمي قَفْقَفَـــــــــــــةٌ وانْخـــــــــــــذَال
فيَـــــــا نـــــــارُ زيْـــــــدِي لَظـــــــىً واشْـــــــتِعال

وقولها[3]:

فللبَـــــــــــــــردِ عَربَـــــــــــــــدَةٌ واجْتِيَـــــــــــــــاح

ج- المبتدأ معرفة و الخبر نكرة:

1. المبتدأ ضمير منفصل و الخبر نكرة مفرد مثل[4]:

وأنْـــتِ بأعمـــاقِ رُوحـــي صَـــلاة يُســـبّحُ باســـمكِ روحـــي الأمـــي

2. المبتدأ معرف بالإضافة و الخبر نكرة مفرد مثل[5]:

حَيـــــــــــــــــــاتِي دُمـــــــــــــــــــوع
وُقَلْـــــــــــــــــــبٌ وَلُـــــــــــــــــــوع

د- إنّ و اسمها و خبرها.

1-إنّ و اسمها ضمير متصل و خبرها معرف بالإضافة نحو:

إنّـــــــهُ مَعبـــــــدُ أحلامِـــــــي ومَـــــــأوَى ذِكرَيـــــــاتي

وقولها:

إنّهـــــا فـــــي شِـــــعري البَـــــاكي اســـــتِغَاثاتُ ذَبـــــيح

---

(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:

وإنّــك كاللّيــلِ شَــيئٌ كَبيــر بَعيــدُ القَــرارِ سَــحيقٌ سَــحيق

هـ- لكن واسمها و خبرها.

1- لكن و اسمها ضمير متصل و خبرها مفرد نكرة نحو:

إنْ يَزْوِهَــا المَغــربُ عــن عَرشِــها فالمَشْــرقُ الزَّاهــي بهــا يرجــعُ
لكنَّنــي آهــاً غَــداً تَنــزَوِي شَــمسُ حَيــاتي ثُــم لا تَطْلــعُ

3- لكن و اسمها ضمير متصل و خبرها شبه جملة جار ومجرور نحو:

لــمْ تَحْــبس السّــماءُ رزقَ الفَقِيــر لكنّــه فــي الأرضِ ظلــمُ البَشَــر

و- كان و اسمها و خبرها.

كان و اسمها ضمير متصل و خبرها معرف بالإضافة نحو:

وإ ذْ أنْــــــتِ دّنْيــــــا غُمــــــوض تَلــــــوح
لعَــــــينِ خَيــــــالي الطليــــــقِ السّــــــبوح
فكنــــــــتِ رفيقــــــــةَ أوهامِيــــــــة
ومَســــــــرح أحــــــــلامِ يقَظاتِيــــــــة

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]:

وكــــــلُ شُــــــعاعٍ علــــــى الــــــدّوح مَــــــر

(1) السابق، 76.

وقولها[1]:

هـــا هِـــيَ الروُضَـــةُ قـــد عاثَـــتْ بهـــا أيْـــدي الخَريـــفْ

وقولها[2]:

حُلـــمُ حَيـــاةٍ سَـــربَتْ وانْطَـــوتْ طفّاحـــةٌ بِـــالوَهمِ بالنّشْـــوةِ

2- الجملة الممتدة بواسطة الحروف المشبهة بالفعل.

أ- كأن و اسمها و خبرها:

كأن و اسمها و خبرها جملة اسمية مثل[3]:

والأفُـــقُ الغَربـــي تَطفُـــو بـــه ألوانـــهُ الوَرديـــة اللاهبَـــة
كأنّـــه أرضٌ خُرافيـــة هَـــوتْ إليهـــا شمسُـــه الغَاربَـــة

2. كأنَّ و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو[4]:

ونـــورُ قبلـــيٍ والـــرُّؤى والمُنـــى وهـــذه النـــارُ بأعَماقيـــة
هـــلْ تتلاشَـــى بِـــدَداً كلّهـــا كأنّهـــا مـــا ألْهَبـــتْ ذّاتيَـــة

وقولها[5]:

كـــأنّ أكـــفَّ الشّـــياطينَ غَلْغَلْـــن فيـــك فأنْـــتَ مَخـــوفٌ جـــديبُ

ب- لعل و اسمها و خبرها:

لعل و اسمها و خبرها جملة فعلية نحو[6]:

لعـــل أليْفَـــاً لـــه قـــد هَـــوى وبـــاتَ كخـــدْنك فـــي الآفِلِـــين

---

(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]:

ليـــتَ شِـــعري مـــا مصـــيرُ الـــرّوحِ والجســـمُ هَبـــاء

3- الجملة الإسمية الممتدة بواسطة الأفعال الناقصة

وجاءت على النحو التالي:

أ. كانّ و اسمها و خبرها:

1- كان و اسمها و خبرها اسم ظاهر نكرة كقولها[2]:

وكُنْـــتَ حَزينـــاً وكانـــتْ علـــى جَبينِـــك مســـحةَ غـــمٍّ وكـــرْب

2- كان و اسمها و خبرها جملة فعلية كقولها[3]:

وكـــانَ يُصَـــوِّرُ قَلبـــي اللّقـــاء ومـــا سَـــيَجيئُ ومـــا ســـيكُون

وقولها[4]:

فَكانـــتْ تَـــروغُ وتـــركُضُ فـــي مَـــداها وسُـــرعانَ مـــا تختَفـــي

ب- ليس و اسمها و خبرها:

1- ليس و اسمها مصدر مؤول و خبرها شبه جملة، نحو[5]:

ألـــيسَ فـــي قُدرَتِـــه القِـــادِرَة أنْ يســـمحَ البُـــؤسَ ويَمحـــو الشّـــقَاء
ألـــيس فـــي قوتِـــه القَـــاهرة أنْ يغمـــرَ الأرضَ بعـــدلِ السّـــماء

---

(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]:

لسْــــتُ أدْري لكــــنْ رأيتُــــك رُوحــــاً **يُــوقِظُ الشّــوق فـــي مَســـاربِ ذَاتـــي**

وقولها[2]:

وليسْــــتُ تُبـــالي وجُـــوهَ الـــرّدى **كـــوالح فـــي الموقِـــفِ الأرْبَـــد**

ج- أصبح و اسمها و خبرها:

1. أصبح و اسمها و خبرها مفرد نكرة نحو[3]:

وقــدْ يـــا رفيـــقَ حيـــاتي أمـــوتُ أنَـــا **أو تمـــــوتُ وأبْقـــــى أنـــــا**

لأُصْـــــبح ظـّــــلاً لمَـــــاضٍ طَـــوَاهِ **زمـــانٌ يـــدورُ ويَطـــوي الحَيـــاة**

د- ظل و اسمها و خبرها:

ظل وما دام و اسمها و خبرها مفرد معرفة نحو[4]:

ســـــــــــــــــأظلّ وَحْـــــــــــــــــدى

ي انْطـــــــــــــــــــــــــــــوَاء

مـــــــــا دامَ سَـــــــــــجّاني القَضَـــــــــاء

ومما يجدر الإشارة إليه أن فدوى طوقان أكثرت 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].

ليْـــتَ شِـــعري مـــا مصـــيرُ الـــرّوحِ والجسْـــمُ هَبـــاء

فالجملة 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]:

وقـــــدْ يـــــا رفيـــــقَ حيـــــاتي أمـــــوتُ أنـــــا
أو تمـــــــــــــوتُ وأبْقـــــــــــــى أنـــــــــــا
لأصْـــــــبحَ ظـــــــلاً لَمـــــــاضٍ طَـــــــواه
زمـــــــاَنٌ يَـــــــدورُ ويَطـــــــوي الحيَـــــــاة

لقد بدأت الأبيات بقد 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 أتت 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 (الحدوث) مع (الزمن) والفعل بعلاقته المتبادلة بين الفاعل والمفعول له أثر كبير في التماسك والتوافق في تركيبة 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.

تقول في قصيدتها: (مأوى اليتيم)[1]:

أسَـــداً تَنـــاذرهُ الرّفـــاقُ ضُـــبارِماً شَشْـــنَ البـــرَاثِنِ لاحِـــقَ الأقـــرابِ

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]:

مـــن ضَـــميري بلَوْعَـــةِ الحُـــزنِ حتـــى نَكَـــأ الحُـــزْنُ فـــي فُـــؤادي فِقاحـــا

هنا أيضاً استخدامها جملة (نكأ) له مدلول عميق في ذاته ومكتفٍ أيضاً بذاته.

أما في قولها[3]:

أم ذِكْـــرُ صَـــخْرٍ بُعَيْـــدَ النّـــوْمِ هَيّجهـــا فالـــدّمْعُ منهـــا عَلَيْـــه الـــدّهرَ يَنسِـــكبُ

لعب التقديم والتأخير دوراً هاماً في الجملة البسيطة. (فالدمع منها عليه الدهر ينسكب) وذلك لمطابقة مقتضى الحال. فتقديمها للفاعل في المعنى (الدمعُ) 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 مبنى للمجهول و نائب فاعل، نحو[1]:

تُفَـــرَّجُ بالنّـــدَى الأَبْـــوابُ عَنْـــهُ ولا يكـــــتَنّ دونهُـــــمُ بِســـــتْرِ

وقولها[2]:

يُحْشَـــي التّـــرابُ علـــى مَحاسِـــنِهِ وعلـــى غَضَـــارةَ وَجْهـــهِ النّضْـــرِ

2- فعل أمر و ضمير مستتر و مفعول به نحو[3]:

وابْكـــي أخـــاكِ لأيْتـــامٍ وأرْمَلَـــةٍ وابكـــي أخـــاكِ لحَـــقّ الضّـــيفِ والجـــارِ

3- فعل ماض و اسم ظاهر (فاعل) كقولها[4]:

بَـــرَزَتْ صَـــحيفَةُ وَجْـــهِ والِـــدِهِ ومضـــى عَلـــى غُلوائِـــهِ يَجْـــري

4- فعل ماضٍ و فاعل ضمير مستتر و مفعول به نحو[5]:

طويـــلَ النّجـــادِ رَفيـــعَ العِمـــادِ ســـــادَ عَشـــــيرَتَهُ أمْـــــرَدا

5- فعل ماضٍ و ضمير متصل "مفعول به" و فاعل، نحو[6]:

فـــدَتْكَ سُـــليمٌ: كَهلُهـــا وغُلامُهـــا وجُـــدّعَ منهـــا كُـــلُّ أنْـــف ومِسْـــمَعِ

من الملاحظ على الجملة الفعلية البسيطة إنها لم ترد بشكل كبير وأن الجملة الإسمية البسيطة تفوقت عليها، ولعل ذلك يرجع إلى أن المشتقات والنواسخ بأنواعها التي تدخل على الجملة الإسمية قد لعبت دوراً هاماً في تكثيف المعنى الأمر الذي أكفاها 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 دلالته الخاصة بربطه مع بقية العناصر تقول في قصيدتها: (ضاقت بي الأرض)[1]:

ضـــاقَتْ بـــيَ الأرضُ وانقَضّـــتْ مخارِمُهـــا حتـــى تَخاشَـــعَتِ الأعـــلامُ والبيـــدُ

وقـــــائِلينَ تَعَـــــزّيْ عـــــن تَـــــذَكّرِهِ فالصّـــبْرَ لَـــيسَ لأمْـــرِ اللّـــهِ مَـــرْدودُ

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:

ضافت 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 نفسيتها أدى بها إلى المتابعة في استكمال الجملة إلى أن تعقدت وتركبت، كما أن مجيئ (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 ذَكَـــرَ النّـــاسُ السّـــماحَ مـــن امـــرئ وأكْـــرَمَ أوْ قـــالَ الصّـــوَابَ خَطيـــبُ

ذكرتُـــكَ فاســـتَعبَرْتُ وَالصّـــدرُ كـــاظِمٌ علـــى غُصّـــةٍ منهـــا الفـــؤادُ يَـــذوبُ

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 وامتلأ 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:

أبـــا حسّـــانَ: لا العَـــيشُ طَيّـــبٌ وكيـــفَ وقـــدْ أُفْـــرِدْتُ مِنـــكَ يَطيـــب

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 زَجَروهـــا فـــي الصـــرّيخ وطابقَـــتْ طِبـــاقَ كِـــلابٍ فـــي الهِـــراشِ وهَـــرّت
شـــددت عصـــاب الحـــربَ اذ هـــي مـــانعٌ فألقـــت برجليهـــا مريـــا فـــدرت

3- أداة النفي لا و الفعل المضارع و الجملة المؤكدة و أداة النفي لا و الفعل المبني للمجهول و نائب الفاعل. كقولها[3]:

لا تخَلْنـــي أنّـــي نَســـيتُ ولا بُـــلّ فُـــؤادي ولـــوْ شَـــربْتُ القرَاحـــا

4- الفعل الماضي و المفعول به المقدم و حرف العطف و الفعل الماضي و الفاعل و الفاعل المؤخر للفعل (دق) نحو[4]:

دَقّ عَظْمـــي وهـــاضَ منـــي جَنـــاحي هُلْـــكُ صَـــخْر فمَـــا أطِيـــقُ براحـــا

---

(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]:

بكَـــتْ عينـــي وعـــاوَدَتِ السُّـــهودا وبـــتُّ اللّيـــلَ جانحَـــةً عَميـــدا
لـــذكْرَي مَعْشَـــر ولَّـــوا وخَلَّـــوا علَينـــا مـــن خِلافِـــتهمْ فُقـــودا

وهناك أبيات أخرى انتهجت بها نفس النهج لا نستطيع إيرادها كاملة دفعاً 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 المُسَبب 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 إثارةً 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، وتجد 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:

تقول في قصيدتها (أوهام في الزيتون)[2]:

ويْحـــي؟ أتَطْـــويني الليـــالي غـــداً وتَحتـــويني داجيـــاتُ القُبُـــور

فاستخدمت الجملة البسيطة (أتطويني الليالي غدا) 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]:

وقِفْـــــــــــــــــــــتُ وَحْـــــــــــــــــــــدي
فـــــي وَحشـــــةِ التّوهـــــانِ فـــــي يُـــــتم الغَرِيْـــــب

لقد بدأت هذه الرباعية باستخدام الجملة البسيطة المكونة من الفعل الماضي اللازم وفاعله مع ذكر الحال (وحدي).

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]:

أمْسِـــــــــــــــــــــك يَـــــــــــــــــــــدي
سِـــرْ بـــي، غبـــارُ الأرْض مُنْعِقـــدٌ علـــى دُنيـــا غَـــدي

2- سين الاستقبال و فعل و فاعل، نحو[3]:

ســـــــــــــــــــــتقومُ الشّـــــــــــــــــــــجرة
سَـــــــــــــــــــــيَأتي الطّيْـــــــــــــــــــــر
سَـــــــــــــــــــــيَأتي الطّيـــــــــــــــــــــر

3- فعل و فاعل و حال، نحو[4]:

وقِفْـــــــــــــــــــــتُ وَحـــــــــــــــــــــدي
فـــــي وَحْشـــــةِ التّوهـــــانِ فـــــي يُـــــتم الغَرِيْـــــب

---

(1) السابق، 203.
(2) السابق، 204.
(3) السابق، 379.
(4) الأعمال الشعرية الكاملة، 203.

وقولها[1]:

وانْتفضْـــــــــتُ مَـــــــــذِعورةً فـــــــــي أسَـــــــــى
وارْتَعـــــــــدتُ مَرعويـــــــــةً فـــــــــي ألَـــــــــم

4- أداة استفهام و الفعل و الفاعل و المفعول به و الفاعل و الظرف، نحو[2]:

وَيحـــــــــي أتَطِـــــــــويني الليَـــــــــالي غَـــــــــداً
وتَحتَـــــــــويني دَاجيـــــــــاتِ القُبـــــــــور

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]:

وجَمَعتنـــــــــا الصّـــــــــالةُ المُحتَشـــــــــدَة
وحَسِـــــــــبَ الآخَـــــــــرون
لقاءَنـــــــــا مَحـــــــــضَ صُـــــــــدْفَة

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 متكاملاً 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]:

أتيْـــتُ دربَ العمْـــر مَـــع قَلبـــي أغـــرْسُ زهْـــرَ الحـــبِّ فـــي الـــدَّرب
ليغـــــرقَ النـــــاسُ بأشَـــــذائِه تنهـــــلُّ فيـــــدَفقٍ وفـــــي سَـــــكْب
ليَغمـــرَ الصّـــحبَ بعطـــر الهَـــوىَ فينعَمُـــوا فـــي فيئـــه الرّطـــب
فبَعثـــــروا زَهْـــــري بأقـــــدَامِهم ووطـــــأوه فـــــي الثّـــــرى الجَـــــدْب

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 بأشذائه) 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 تلقتها منهم بشكل متتابع ومتسلسل.

وتقول أيضاً:[2]

وتَمضـــي وأمْضـــي مـــع العَـــابرين ومـــا بينَنـــا غيـــرَ نجـــوى النظَّـــر
وطيْـــفِ ابْتســـاَماتٍ علـــى شَـــفَتيكَ وَوَهـــج هيـــامٍ بعمْقِـــي اسْـــتَعَر

ففي هذه القصيدة أرادت أن ترسم مشهدين، مشهداً يمثلها، ومشهداً آخراً يمثله 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]:

تلفتـــــتْ وراءَهـــــا فـــــي أسَـــــى نَحـــــو مهـــــاوي أمْسِـــــها الغَـــــابِر
لعـــــل فـــــي أغـــــواره لمحـــــةً تلـــــوحُ فـــــي ذِكـــــري ســـــنى عَـــــابِر
لعـــــل فـــــي الماضـــــيَ وأطْيَافـــــه عَزاءهَـــــا مـــــن قسْـــــوةِ الحَاضِـــــرَ
فمـــــا رأت غيـــــر حطـــــام المنـــــى علـــــى صـــــخور القـــــدر الغـــــادر
وبَعـــــض أشـــــلاءٍ هَـــــوىً حَـــــالم مـــــرتطمٌ بـــــالواقعِ السَّـــــاطر

وفي هذه الخماسية اتحدت الجمل الاسمية مع الفعلية لتقارن بهما بين ماضٍ وحاضر كلاهما أقسى من الآخر.

والجملة الفعلية المركبة في ديوان فدوى طوقان جاءت على النحو التالي:

1- فعل ماض و فاعل و واو الحال و المبتدأ و الجملة الفعلية و شبه الجملة الجار والمجرور في محل نصب حال، نحو[2]:

ومَضـــتْ بـــي الأيـــامُ والـــزّمنُ العجـــلانُ يجـــري كالهَـــاربِ المَجنُـــون

2- فعل ماض 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]:

والتَقَيْنـــا.... لـــم أدرِ أيّ قُـــوىً ســـاقَتْك حتَـــى عَبـــرتَ دَربَ حَيـــاتي

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]:

يـــــا غَـــــدنَا... الفَتَـــــىَّ خبِّـــــرِ الجَـــــلَّادَ
كْيـــــفَ تكـــــونُ رعشـــــةُ المِـــــيْلاد

---

(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].

دَارت الأيَـــــــامُ لـــــــم ألْتـــــــقِ فِيهـــــــا
بـــــــــــــــابْن عَمـــــــــــــــي
غيـــــــــــرَ أنـــــــــــيّ كنْـــــــــــتُ أدْري
أنّ بَطـــــــــنَ الأرضِ تعلـــــــــوِ وتَميـــــــــد
بِمَخـــــــــاضٍ وبمـــــــــيلادٍ جَديـــــــــد

5- فعل أمر و فاعل و مفعول به و جملة استفهامية و فعل مضارع و فاعل و مفعول به نحو[2]:

سَـــلِ الـــدّربَ كـــمِ جئـــتُ وغـــبّ النـــوّى أجُـــرُ الخُطـــى فـــي العـــزُوبِ الحَـــزينْ

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 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.

- أكثرت 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، كالدهشة والتعجب والاضطراب واليأس.
- استخدمت فدوى طوقان أسماء الأفعال التي أتت 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 وضحها 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 يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد أن سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[(1)].

كما أن التقديم والتأخير لقى 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: ﴿فويلٌ 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 الاسلامية (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]:

علـــى قَـــدرِ أهْـــلِ العَـــزمِ تَـــأتي العَـــزائمُ وتَـــأتي علـــى قَـــدرِ الكـــرامِ المَكـــارمُ

فتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه ليتشوق السامع إلى معرفة المتعلق الذهني الذي أخره المتنبي.

4- الإنكار والغرابة كقول الشاعر[2]:

أبعـــدَ مشـــيبٍ مـــنقضٍ فـــي الـــذَّوائبِ تُحـــاولُ وَصـــلَ الغَانِيـــات الكواعـــبِ

فالشاعر ينكر ويستغرب لمن كان حالة الشيب ويتقرب للجميلات الغانيات.

5- الافتخار كقول عمرو بن كلثوم[3]:

بِـــرَأسٍ مـــن بنـــي جُشَـــمِ بْـــن بَكْـــرٍ نَـــدُق بِـــه السُّـــهُولَة والحُزُونـــا

فقد قدم الشاعر قوله: (برأس) والمقصود به حية مع أنه في المعنى فاعل ندق فأصل الترتيب "ندق براسٍ من جشم بن بكر السهولة والحزونا.

6- صحة المقابلات، وهذا يتعلق بترتيب الكلام، فإذا أتى بأشياء في صدر الكلام أتى بضدها في عجزه على نفس الترتيب.

7- العناية والاهتمام: من ذلك ما جاء في القرآن الكريم عن امرأة فرعون: ﴿ربِّ ابن لي عندك بيتاً في الجنة﴾[4]، فقدمت الجوار وهي كلمة (عندك) على السكن (بيتاً).

8- التقديم لبيان الحال: وهنا يكون للاستعطاف والترحم والشكوى.

---

(1) ديوان أبي الطيب المتنبي شرح عبد الرحمن البرقوني تحقيق: عمر فاروق الطباع، شركة دار الارقم 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: زيداً 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 المسبِب والأكثر على الأقل.

واذا أردنا الانتقال إلى شرح دقيق ومفصل للتقديم والتأخير في شعري الخنساء وفدوى طوقان ستصب 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 يريدها صاحبه ففي قول الخنساء[2]:

أم ذِكْـرُ صَـخْرٍ بُعَيْـدَ النّـوْمِ هَيّجهـا فالـدّمْعُ منهـا عَلَيـهِ الـدّهر يَنسَـكِبُ

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]:

وخَيْـــلٌ تُنـــادي لا هَـــوَادَةَ بَيْنَهـــا مَـــرَرْتَ لهـــا دونَ السَّـــوَامِ ومُـــرَّت

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]:

الحَـــــيّ يَعْلَـــــمُ أنّ جَفْنَتَـــــهُ تَغْـــدُو غَـــداةَ الـــرّيحِ أو تَســـري

أما في قولها[4]:

دَقّ عَظْمـــي وهـــاضَ منـــي جَنـــاحي هُلْـــكُ صَـــخْرٍ فَمـــا أُطِيـــقُ براحـــا

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 الاعجاز، ص113.

(3) ديوان الخنساء، 56.

(4) السابق، 26.

وقد قال سيبويه وهو يذكر الفاعل والمفعول:

"كـأنهم إنمـا يقـدمون الـذي بيانـه أهـم لهـم، وهـم ببيانـه أغنـى وإن كانـا جميعـاً يهمـانهم 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]:

إذا نَجْـــــمٌ تَغَـــــوَّرَ كَلّفَتْنـــــــي خَوالِـــد مـــا تَـــؤوبُ إلـــى مَـــآبِ

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]:

والإنْـــــسُ تَبْكـــــي وُلّهـــــاً والجِـــنُّ تُسْـــعِدُ مَـــنْ سَـــمَرْ
والـــــوَحشُ تَبْكـــــي شـــــجْوَها لمّـــا أتّـــى عَنْـــهُ الخَبَـــرْ

أما في قولها[4]:

يَعْـــدو بـــه ســـابحٌ نَهْـــدٌ مَراكِلُـــهُ مُجَلْبَـــبٌ بسَـــوادِ اللّيـــلِ جِلبابـــا

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]:

أهـــاجَ لـــكِ الـــدّموعَ علـــى ابـــنِ عمـــروٍ مصـــائبُ قـــد رُزِيْـــتِ بهـــا فجُـــودي

---

(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 (فرعٌ لفرع كريم) تقول[1]:

مُـــوّرَّثُ المَجْـــدِ مَيْمـــونٌ نَقيبَتُـــهُ ضَـــخْمُ الدّســـيعَةِ فـــي العَـــزّاءِ مِغـــوَارُ

فنجد أن المبتدأ (مغوار) قد تأخر على خبره، وتقدم الخبر (شبه الجملة في العزاء) عليه؛ وذلك لتشويق المتلقي لمعرفة المتأخر.

أما في قولها[2]:

نِعْـــمَ الفتَـــى كنـــتَ إذ حَنّـــتْ مُرَفرِفَـــةً هُـــوجُ الرّيـــاحِ حَنـــينَ الوُلّـــهِ الحُـــورِ

فقد تقدم الحال (مرفرفة) 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]:

جَهْـــمُ المُحَيّـــا تُضِـــيءُ اللّيـــلَ صـــورَتُهُ آبـــاؤهُ مـــن طِـــوالِ السَّـــمْكِ أحـــرارُ

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 وإنّ.

وجاء في ديوان الخنساء على النحو التالي:

تقول في قصيدة بعنوان: (الشمس كاسفة)[1]:

أبْـــــــيَضُ أبْلَـــــــجُ وَجْهُـــــــهُ كالشّـــــمسِ فـــــي خَيـــــرِ البَشَـــــرْ

فهنا تقدم الخبران (أبيض، أبلج) على المبتدأ (وجهه) جوازاً؛ وذلك للاهتمام ببيان صفاتهم، والافتخار بها والتأكيد على تميزه بها.

وفي قولها[2]:

سَـــــمْحٌ خَلائِقُـــــهُ جـــــزلٌ مواهِبُـــــهُ وافـــي الـــذَّمامِ إذا مـــا مَعشَـــرٌ غَـــدرُوا

فقد تقدم كل من الخبرين (سمح) (جزل) على المبتدأين (خلائقه) (مواهبه) وذلك بغرض التأكيد على إثبات الصفة في صاحبها، ولزومها له أكثر من غيره.

وفي قولها[3]:

وعَلَيْـــــهِ أرامِـــــلُ الحـــــيّ والسَّـــــفْرُ وَمُعْتَـــــرُّهُمْ بـــــهِ قـــــدْ ألاحـــــا

فقد تقدم خبر المبتدأ (وعليه) على المبتدأ (أرامل) وهو تقديم جائز للتخصيص.

ومثل ذلك أيضاً قولها[4]:

وفـــــارِسَ الخَيْـــــلِ وافَتْـــــهُ مَنيّتُـــــهُ فَفـــــي فُـــــؤادِيَ صَـــــدْعٌ غيـــــرُ مَجبـــــورِ

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]:

فـــــذلكَ فـــــي الجَـــــدّ مَكْرُوهُـــــهُ وفـــــي السّـــــلم تَلهُـــو وتُرْخـــــي الازارا

وهنا تقدمت شبه الجملة (في الجد) على خبر المبتدأ (مكروهه) وذلك للتخصيص، حيث أرادت أن تصف خيول الأعداء بأن كرهها للمشي لا يبرز إلا إذا جدّ الجد وبدأت المعركة.

أما قولها[2]:

مثـــلَ الرُّدَينْـــيّ لـــم تَنفَـــذْ شَـــبيبَتُهُ كأنّـــهُ تحـــتَ طَـــيّ البُـــرْدِ أُسْـــوَارُ

فنجد 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:

جَهْـمُ المُحَيّـا تُضِـيءُ اللّيـلَ صـورَتُهُ آبـاؤهُ مـن طِـوالِ السَّـمْكِ أحـرارُ

فقد تقدمت شبه الجملة (من طول السمك) على الخبر (أحرار) لمناسبة القافية، والتعجيل في إبراز العلة والسبب في أن صاروا أحراراً فحريتهم لم تأتِ 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]:

إنْ يَزْوِهـــا المَغـــربُ عـــن عَرشِـــها فالمشْـــرقُ الزّاهـــي بهـــا يَرجـــع

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:

لكنّنـــي آهَـــا غَـــداً تَنْـــزَوي شـــمْسُ حَيـــاتي ثـــمّ لا تَطْلـــعُ

---

(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]:

وفـــــــــــــي لَيـــــــــــــلِ سُـــــــــــــهْدِي
يُحـــــــــــــــــــــــركُ وَجْـــــــــــــــــــــــدِي
أخٌ كـــــــــانَ نَبـــــــــعَ حَنـــــــــانٍ وَحُـــــــــب

فنلاحظ أن المفعول به (وجدي) تقدم على الفاعل (أخ) والغرض من التقديم في هذا البيت بيان الحال والشكوى والاستعطاف والترحم.

وفي قولها[2]:

لـــــــمْ يَـــــــزَلْ يَعْمُـــــــر قَلبِـــــــي صَـــــــدَاه

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]:

طَوَانـــــــا هُنـــــــاك علـــــــى الشّـــــــطِ لَيـــــــلٌ
نَـــــــدِيّ الغَلائِـــــــلِ شَـــــــفَّ مُضِـــــــيء

وهنا جعلت الفاعل في موضع متأخر لفظاً، وفصلت بينه وبين فعله بأشباه الجمل (هناك على الشط) وذلك للتشويق وجذب انتباه المتلقي، وهذا ما لوحظ عند الخنساء.

---

(1) السابق، 40.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 177.
(3) السابق، 139.

أما في قولها(1):

أعْطِنَـــــا حُبّـــــاً، فبِالحُـــــبِّ كنـــــوزُ الخَيـــــرِ فينَـــــا
تَتَفَجّـــر
وأغَانينَـــــا سَتخضَـــــرُّ علـــــى الحُـــــبِّ وتُزْهِـــــر

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):

فيـــــكَ دُنْيـــــايَ وفـــــي قَلبـــــي الكَســـــير
مَـــــأتمٌ مـــــا انْفَـــــكَّ مُـــــذ بَـــــاتَ لَـــــدَيْك
قَائِمَـــــــــاً يَأخُـــــــــذُ مِنْـــــــــه بـــــــــالوَتِينْ

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 مأتم) فقد تقدم الخبر (وفي قلبي الكسير) على المبتدأ النكرة (مأتم) وجوباً، وهذا التقديم أيضاً أفاد التخصيص، كما أفاد توكيد وتثبيت ما أرادت أن توصله للمتلقي.

ومن الأبيات التي أتى بها تقديم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ بغرض التخصيص قولها(3):

بـــــينَ الفراشَـــــاتِ وزَهْـــــرِ الرّبِيْـــــع   هَيْمَنـــــــةُ الصـــــبِّ إذا يَعْتِـــــبُ

أما في قولها(4):

ومَـــــــا فـــــــي المحـــــــاجرِ دَمعـــــــةٌ
ولا فـــــــــي الجَـــــــــوانِحِ لوْعَـــــــــةٌ

---

(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]:

أبَشُوشٌ أنْتَ أم جَهْمٌ وَفِيٌّ أم خَؤُون

دخلت همزة الاستفهام على الخبر المقدم (بَشوش)، عند بعض النحاة ولم تقل: "أأنْتَ بشوش" لأن تقديم الخبر على المبتدأ فيه ضرب من التعجب والإنكار والاستغراب من الموت وماهيته.

أما في قوله[3]:

وكاللّيلِ أنْتَ حَويْتَ وُجُودَاً من العاطفَاتِ كبيراً جَسيْم
ففيكَ السّماءُ وفيك الخِضَمُّ وفيكَ الجَدِيدُ وفيكَ القَدِيمْ

فقد قدمت أشباه الجمل التي في محل خبر في جميع المواضع في قولها: (كالليل أنت، ففيك السماء، ففيك الخضم، وفيك الجديد، وفيك 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]:

فـــــي يَـــــدَيْنا لـــــك أشـــــواقٌ جَديـــــدَة
فـــــي مآقِيْنَـــــا تَســـــابيحٌ وألحـــــانٌ فَرِيْـــــدة

وقولها[2]:

عليـــــك مـــــن الـــــدّمِ الغَـــــالي سَـــــلام

وقولها في قصيدتها: (إليهم وراء القضبان)[3]:

فَـــــــــــــــــــتحٌ أنـــــــــــــــــــا
أنـــــــــــــــــــا جَبْهـــــــــــــــــــةٌ
أنـــــــــــــــــــا عاصِـــــــــــــــــــفَة

فتقدم الخبر (فتحٌ) على المبتدأ للتعظيم والاهتمام بالخبر أما في قصيدتها التي بعنوان (الانفصال) تقول[4]:

مـــــن العشْـــــق شُـــــدْنَاه مـــــن لِبنَـــــاتِ الامَـــــاني
ورسْـــــــــــمِ خُطـــــــــــوطِ الغَـــــــــــد
مـــــن ألـــــفِ رائحـــــةٍ ألـــــفِ لَـــــون
مـــــــــــــــن الـــــــــــــــذّكْريات
مـــــــــــــــن العَاطِفَـــــــــــــــات
مـــــن العَبَـــــرَاتِ بَنَيْنَـــــاه مـــــن
تَفَجُّـــــــــرِ ضَـــــــــحكاتِنا الهَانِئَـــــــــة

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 الأيضاًح وبيان السبب، ومثل ذلك قولها: "من العبرات بنيناه" وأيضاً قولها[1]:

مَـــــــع اللّيـــــــلِ قُمْـــــــتُ أُلَمْلِـــــــمُ أطْيَـــــــافَ
حُلُـــــــــمٍ هَنِـــــــــيءٍ تَفَيَـــــــــأَ هَـــــــــدْبي

وقولها[2]:

لـــــن يَقْعُـــــدَ الأحْـــــرَارُ عـــــن ثَـــــأرِهِم وفـــــي دم الأحـــــرار تغلـــــي الـــــنقم

أما في قولها[3]:

عَبَثَـــــــــاً أزَحْـــــــــزِحُ ثُقْلَهـــــــــا عَنـــــــــي
بنسْـــــــــــــــــــــيَاني لنفْسِـــــــــــــــــــــي

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]:

ورُحْنَـــــــــا يَـــــــــداً فـــــــــي يَـــــــــدِ
نُرسِّـــــــــخُ فـــــــــي الأرضِ أرْكَانَـــــــــه
ونُعِلـــــــــي ونَرْفَـــــــــعُ جُدْرَانَـــــــــه

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]:

كـــــان الصّـــــدَى كـــــالموتِ يَســـــقُطُ منـــــه حَـــــولي
ألـــــــــــــــــــــــــــــفَ ظِـــــــــــــــــــــــــــــل

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]:

وكُنْـــــــــتَ مـــــــــع الآخَـــــــــرين وَحيْـــــــــدة

وقولها[3]:

كانـــــــــــــــت حَيَـــــــــــــــاتي قَبْلـــــــــــــــه
شَـــــــــــبَحاً يَـــــــــــدُبُّ علـــــــــــى جَـــــــــــديْب
مُتعثِّـــــــــــــــراً بالصّـــــــــــــــخرِ بالأَشْـــــــــــــــوَاك
بالقـــــــــــــــــــــــــــدرِ الرّهِيْـــــــــــــــــــــــــــب

الموازنة بين الشاعرتين:

تحدد أوجه التشابه بين الشاعرتين في الآتي:

1- استخدمت الشاعرتان التقديم والتأخير بغرض الإسراع ببيان حالتهما، وتشويق المتلقي، والتأكيدالذي 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 توفيقي إلا بالله﴾

لقد أتممت بحمد الله وتوفيقه هذا البحث، راجيةً من الله العلي 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، فتهز 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 الأجمل والأسعد بالنسبة لي حين كنت أرى معلومةً تخص بحثي فكنت أتلقفها 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 تأثيرٌ كبيرٌ 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 زرندح، مكتبة دار المنارة، الطبعة الثانية – غزة، 1420هـ، 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، 1971م.

10- الأصوات اللغوية، محمد علي الخولي، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى عمان، 1990م.

11- إعراب القرآن الكريم وبيانه، محي الدين الدرويش، اليمامة للطباعة والنشر، الطبعة الرابعة، دمشق، 1994 م.

12- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، بيروت، لبنان، 1980م.

13- الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1993م.

14- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، كمال الدين الأنباري، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، 1424هـ، 2002م.

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 ودلالتها 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 التحبير 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 والبديع، 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 والتأخيرفي 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 الأشتث 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 الحملاوي، تحقيق: نصر الله عبد الرحمن نصر الله، مكتبة الراشد، (د.ط) الرياض، (د.ت).
45- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل الهمذاني 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 المتنبي، 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 الإستراباذي، 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 ماريديني، دار الفكر المعاصر الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 2002م.
53- الصاحبي 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 الأسدي، الطبعة الأولى، مكة المكرمة، 1421هـ، 2010م.
66- فدوى طوقان كما عرفتها، أفنان 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 كاظمة 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 والأيضاًح، 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- المزهر 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 الاولى، 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 عضيمة، عالم الكتب، (د.ط)، بيروت، 1963م.
90- موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1981م.
91- الموسيقي 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 الاولى، 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

الآية.....أ

شكر وعرفان.....ب

إهداء.....ج

المقدمة:.....د

أولاً: أهمية الدراسة:..... هـ

ثانياً: سبب اختيار الموضوع:..... هـ

ثالثاً: منهج الدراسة:..... هـ

رابعاً: الدراسات السابقة:..... هـ

خامساً: الصعوبات التي واجهت الباحثة:.....و

سادساً: خطة الدراسة:.....و

التمهيد.....1

المبحث الأول الخنساء.....2

اسمها ولقبها:.....2

مولدها:.....3

علاقتها مع معاوية:.....4

زواجها:.....4

إسلامها:.....5

خصائص شعرها:.....6

أولاً: خصائص الألفاظ.....6

ثانياً: خصائص المعاني :.....8

ثالثاً: خصائص الأسلوب:..... 10

وفاتها وآثارها الأدبية:..... 10

المبحث الثاني ترجمة حياة فدوى طوقان..... 12

أسرتها وشخصيتها:..... 12

علاقتها بأخيها إبراهيم:..... 12

كفاحها:..... 12

علاقتها مع العالم الخارجي:..... 13
عاطفتها:..... 13
شاعريتها:..... 14
خصائص شعرها: 14
أولا: خصائص الألفاظ..... 15
ثانيا: خصائص المعاني:..... 16
ثالثا: خصائص الأسلوب:..... 19
وفاتها وآثارها الأدبية:..... 20
الفصل الأول البناء الصوتي..... 22
المبحث الأول الصوائت والصوامت نظرة شاملة..... 23
أولاً: الصوائت:..... 24
ثانيا: الصوامت:..... 25
مخارج الصوامت:..... 27
صفات الصوامت: 29
الصوائت ودلالتها في شعر الخنساء:..... 31
الصوامت ودلالتها في شعر الخنساء:..... 34
الصوائت ودلالتها في شعر فدوى طوقان:..... 37
الصوامت ودلالتها في شعر فدوى طوقان:..... 41
الموازنة بين الشاعرتين :..... 43
المبحث الثاني النسيج المقطعي نظرة شاملة 45
النسيج المقطعي في ديوان الخنساء:..... 46
النسيج المقطعي في ديوان فدوى طوقان: 52
الكتابة المقطعية لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان: 57
التحليل المقطعي لقوافي شعر الخنساء وفدوى طوقان:..... 61
أثر الأصوات على موسيقى الشعر عند الشاعرتين:..... 63
الموازنة بين الشاعرتين:..... 69
الفصل الثاني البناء الصرفي ماهيته واهتماماته..... 71
المبحث الأول الفعل..... 72
الفعل باعتبار دلالته الزمنية في شعر الخنساء وفدوى طوقان: 72

الفعل باعتبار التجريد والزيادة: 81
أولاً: الأفعال المجردة في شعر الخنساء 82
1- بناء (فَعَلَ) (يَفْعَل) المجرد:..... 82
2- بناء (فَعَلَ) (يَفْعِل) المجرد:..... 83
3- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُل) المجرد:..... 84
4- بناء (فَعِلَ) مكسورة العين الذي مضارعه (يَفْعَل، يَفْعِل، يَفْعُل) : 86
ثانياً: الأفعال المزيدة:..... 88
1- صيغة (أفْعَل): 88
2- صيغة (فعّل) بتضعيف العين: 91
ثالثاً: الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:..... 93
رابعاً: الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة حروف:..... 95
المجرد والمزيد في ديوان فدوى طوقان: 97
أولاً: الأفعال المجردة في شعرها: 97
1- بناء (فَعَلَ)، (يَفْعَل) المجرد:..... 97
2- بناء (فَعَلَ) (يَفْعِل) المجرد..... 99
3- بناء (فَعَلَ) (يَفْعُل) المجرد :..... 100
4- بناء (فَعِل) مكسورة العين الذي مضارعه(يَفْعَل، يَفْعِل، يَفْعُل): 102
ثانياً: الأفعال المزيدة:..... 104
1- الفعل الثلاثي المزيد بحرف..... 104
أ- صيغة (أَفْعَل)..... 104
ب- صيغة (فعّل) بتضعيف العين..... 105
2- الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:..... 107
أ- صيغة (افتعل) : 107
ب- صيغة (تفعَّل) :..... 109
ج- صيغة (انفعل). 111
3- الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة حروف :..... 112
صيغة (استفعل) :..... 112
الموازنة بين الشاعرتين:..... 113
المبحث الثاني الاسم عند الشاعرتين..... 115
المصادر وأنواعها في شعريهما:..... 115

1- (فَعْلٌ) والتي فعلها على وزن(فَعَلَ):..... 115
2- وما جاء على وزن (فَعْلٌ) والذي فعلها على وزن (فَعِلَ):..... 116
3- المصدر الدال على صوت:..... 118
4- المصدر الدال على إباء: 118
صيغ المصدر من غير الثلاثي: 118
1- مصدر الرباعي المجرد: 118
2- مصدر الثلاثي المزيد بحرف:..... 119
3- مصدر الفعل الثلاثي المزيد بحرفين أو ثلاثة :..... 120
المصدر في ديوان فدوى طوقان:..... 120
1- وزن (فَعْلٌ) الذي فعله على وزن (فَعَلَ)..... 120
2- وزن (فَعْلٌ) الذي فعله على وزن(فَعِلَ) :..... 121
3- المصدر الذي على وزن (فَعَل) وفعله (فَعِلَ) :..... 122
4- المصدر الدال على صوت والذي على وزن (فعيل) أو (فُعال)..... 122
5- المصدر الدال على إباء والذي على وزن (فِعال)..... 123
6- مادل على لون ومصدره (فُعلة) :..... 123
صيغ المصدر من غير الثلاثي 124
1- مصدر الرباعي المجرد الذي على وزن (فَعْلَلَة) (فِعلال)..... 124
2- مصدر الثلاثي المزيد بحرف والذي على وزن (إفعال) من (أفعل) :..... 124
3- مصدر الفعل الثلاثي المزيد بحرفين أو ثلاثة..... 124
نماذج من المشتقات ودلالتها في شعريهما : 126
أولاً: اسم الفاعل: 127
ثانياً: اسم المفعول: 132
ثالثاً: صيغة المبالغة:..... 136
المشتقات في ديوان فدوى طوقان :..... 142
أولاً: اسم الفاعل: 142
ثانياً: اسم المفعول 148
ثالثاً: صيغة المبالغة:..... 152
الموازنة بين الشاعرتين:..... 154
الفصل الثالث البناء النحوي ماهيته واهتماماته 156
المبحث الأول الجملة وأنواعها..... 159

أنواع الجملة: 159
الجملة الاسمية في ديوان الخنساء:..... 161
1- الجملة الاسمية البسيطة: 161
1- الجملة البسيطة المكونة من المبتدأ والخبر:..... 162
2- الجملة الإسمية البسيطة المكونة من الحروف المشبهة بالفعل..... 163
3- الجمل الإسمية 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 الإسمية المركبة..... 175
1- الجملة الممتدة بواسطة المبتدأ والخبر:..... 175
2- الجملة الممتدة بواسطة الحروف المشبهة بالفعل..... 176
3- الجملة الإسمية 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

2- تقديم المسند:.....201
الموازنة بين الشاعرتين:.....204
الخاتمة.....206
المصادر والمراجع.....207
قائمة الموضوعات.....214
قائمة الجداول.....220