الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح

ورقـــلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التشكيل الأسلوبي في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص: البلاغة والأسلوبية

إعداد الطالبة :

صبرين دويس

إشراف الدكتور:

عمار حلاسة

الموسم الجامعي:2015/2014

بسم الله الرحمان الرحيم

<< اقْرَأْ باسمِ رَبِّكَ الذي خَلَقَ ۞ خَلَقَ الإِنْسانَ من علقٍ ۞ اقْرَأْ و ربُّكَ الأَكْرمُ ۞ الّذي علّمَ بالقَلَمِ ۞ علّمَ الإنسانَ ما لمْ يعْلَمْ ۞ >>

((سورة العلق: الآيات: 1 ، 2 ، 3، 4، 5))

الإهـــداء

إلـــى ربـي و خالقي و مولاي

إلـــى حبيبنا محمد صلى الله عليه و سلم

إلـــى نفسي و روحي و جسدي

إلـــى من وهباني الحياة و سهرا على تحقيق ما أنا عليه

اليوم أبي العزيز و أمي الغالية.

إلـــى من فرحوا لفرحي و حزنوا لحزني إلى من وقفوا

إلـــى جانبي في المسرات و الأحزان إخوتي و أخواتي

إلـــى أساتذتي الكرام في مرحلة التدرّج جامعة الوادي

أخص بالذكر منهم أستاذ علوم اللسان العربي: محمد بن يحي

إلـــى أساتذتي في قسم اللغة العربيّة جامعة ورقلة: الأستاذ أحمد بلخضر، و المشرف "عمّار حلاسة".

إلـــى زملائي في الدّفعة .

إلـــى هؤلاء جميعا، أهدي ثمرة جهدي هذا.

صبرين

شكـر و تقـدير

لأشكرن هُماما فضل نعمته لا يشكُر الله من لم يشكر الناس

أتقدّم بالشكر و فائق التقدير و الاحترام إلى الدكتور المشرف "عمّار حلاسة" الذي تكرم بقبول الإشراف على هذا البحث، و على كل ما أسداه لي من توجيهات لا تقدر بثمن، خلال كل مراحل إعداد هذا البحث.

كما أتقدم بشكري و امتناني إلى أستاذي الدكتور أحمد بلخضر الذي استقبلني في مشروعه: البلاغة و الأسلوبيّة.

إلى أساتذتي في جامعة الوادي و في جامعة ورقلة.

و أخص بالذكر عمّال المكتبة بجامعة ورقلة.

كما لا أنسى زملائي في الدفعة على تقديمهم يد العون و لا يفوتني أن أرفع خالص شكري و عظيم امتناني إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء القراءة و المساهمة في تصويب الخلل و تقويم العمل.

و الله الموفق.

مقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، و بتوفيقه تتحقق المقاصد و الغايات، و بعد:
يتضمن الشعر العربي الحديث العديد من القصائد التي أطلقها أصحابها تعبيرا عن نظرتهم إلى الحياة وموقفهم منها، و قد كانت أغلب تلك القصائد تتسم بطابع الرمزية و الغموض و البعد عن التصريح لتترك المتلقّي يسبح في بحر من التأويلات و التفسيرات علّه يعثر على المعنى المنشود.

و الحقيقة أنه لدراسة أي نص شعري أو نثري لابدّ للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ و الإجراءات المنهجية و أن يستعين بما يراه مناسبا من المناهج النقدية و التحليليّة حتى تكون دراسته جدّية واضحة و مثمرة.

إنّ مدوّنة هذا البحث قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان، إنّها من بين أجمل القصائد في الشعر العربي الحديث، وقد نظّمتها فدوى طوقان في الثلاثين من سبتمبر، حين اندلعت واحدة من أشد معارك المقاومة في روابي طوباس . محافظة نابلس . و قد استشهد فيها الفدائي مازن أبو غزالة استشهاداً بطوليّا، فكان هذا الاستشهاد المحرّك الأساسي لإبداع واحدة من أجمل قصائد فدوى طوقان، و أكثرها تعبيرا عن لغتها الشعرية الصافية، و وجدان أمومتها المفعمة بمحبّة الحياة و الأرض و الإنسان، و امتلأ معجمها الشعري الذي تجسد من مفردات التي عبّرت عن فلسطين الأرض و الأنا.

و قد وسمْتُ هذا البحث بـ" التشكيل الأسلوبي في قصيدة الفدائي و الأرض لفدوى طوقان".

و من هذا العنوان يظهر هدف البحث جليّا، إنه البحث عن المميزات (السّمات) الأسلوبية التي جعلت من هذه القصيدة عملاً فنّيا خالداً.

لا جرم أن شعر فدوى طوقان من أجمل ما جادت به القريحة العربية، و لا يزال شعرها يحمل ذلك التوهج النادر الذي لم تنطفئ شعلته على مدار أكثر من نصف قرن من الإبداع و لا تزال و هي في ثمانينيات العمر تصغي لاهتزازات وجدانها المرهف الشديد الحساسيّة في ارتطامه بتجارب الحياة و الوجود و امتلائه بفيض هائل من الأحاسيس و المشاعر الجارفة، و العشق الحميم للوطن و الأرض الفلسطينية بكل أنواعها و عطورها و روائحها،

بحيث أصبحت دواوينها سِجِلا حيّا ناطقا باللوحات الشعرية المعبّرة و الصور الحيّة لطبيعة تمتزج بالإنسان و قضيّته امتزاج حياة و مصير.

و من خلال شعرها انطلقت مفردات فلسطين إلى الذاكرة الحميمة لكل عربي و هو يقرأ عن نابلس و بيسان و جرزيم و طوباس و رفيديا، و يطالع هذه الجغرافيا الشعرية الحيّة التي جسّدت وجود فلسطين خارطة و بشرا و نضالاً.

و ظل هذا الشعر شاخصا ـ في دائرة الرؤيا و التصور و الذاكرة ـ محرّكا للهمم و العزائم قادحا لزناد الحس القومي و الوعي بقضيّة العرب الأولى: فلسطين.

من بين كل رسائل فدوى كانت الرّسالة التي أرفقت بها قصيدتها "الفدائي و الأرض" فكانت من أجمل و أحسن قصائدها و هنا يطرح السؤال نفسه بإلحاح: ما هي المميّزات الأسلوبية التي تميز هذه القصيدة ؟ أهي موضوعاتها ؟ أم هي موسيقاها ؟ أم هي صورها ....؟ أو كل ذلك معًا ؟

و بعبارة أخرى: ما هي أهم الظواهر الأسلوبية التي تميز هذه المدرسة "الطوقانية" انطلاقا من هذه القصيدة ؟

أي كيف يتشكل الأسلوب في هذا الشعر انطلاقا من هذه القصيدة ؟

على الرغم من كثرة الدراسات الأسلوبية العربية، إلاّ أنها ما تزال قاصرة، و خاصة من الناحية التطبيقيّة، فمعظم الدراسات التي كان لي حظ الإطلاع عليها لم تكن في الحقيقة سوى إمضاءات على النصوص المدروسة أو ظواهر أسلوبية مختارة، كالتكرار و الترديد، و الحذف و التقديم و التأخير و الصورة الفنّية و لعلنا نقرّ بأن قصور الدراسات الأسلوبية عمومًا، و الدراسات التي تناولت شعر فدوى طوقان خصوصا مما يجعل هذا البحث مبرّراً.

كذلك قناعتي بأن الخصائص الأسلوبية جمعاء عندما تلتقي تتكامل لتكون ثمرتها ذلك النص الرائع، لذلك عدلت عن الجزء إلى لكل فاخترت دراسة القصيدة بأكملها دون تتبع ظاهرة في كل الديوان.

و عليه كان من بين أهدافي، زيادة على الهدف الرّئيسي . الطموح إلى إنجاز دراسةٍ أسلوبية تغطّي كافّة عناصر الأسلوب في هذه القصيدة، لسد بعض القصور في الدراسات الأسلوبية التطبيقيّة عَامّة، و الدراسات التي تناولت شعر فدوى طوقان خاصّة.

و لا يمكنني بحال أن أدّعي أنّ هذا البحث سبّاق إلى تناول هذه القصيدة بالدّراسة، بل إنه مسبوق بدراسات كثيرة، منها من ركّز على بعض ظواهرها الأسلوبية، منها "البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان" و هي دراسة تقدم به مسعود وقاد لنيل درجة الماجستير في جامعة قاصدي مرباح . ورقلة . سنة 2004، و دراسة بوزيد كحول " البناء الفنّي في شعر فدوى طوقان " و هو بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، من جامعة قسنطينة . الجزائر . سنة 1980 م، ودراسة فتحية إبراهيم عبد القادر صرصر " خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان " و هو بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب و النقد من جامعة الأزهر . غزّة . سنة 2003م.

و الملاحظ أن تلك الدراسات قد تناولت شعر فدوى طوقان عامة، و إلى ساعة إعداد هذا البحث لم نعثر على دراسة غطت كافة عناصر الأسلوب في قصيدة "الفدائي و الأرض" و خاصة ما يتعلق بعنصر الإيقاع، و البنية التركيبيّة،و البنية الدلالية، و هذا أيضا مما يجعل هذا البحث مبررًا.

و قد اقتضت ضرورة البحث أنْ أتّخذ من المنهج الأسلوبي منهجا لهذه الدراسة، مع الاستعانة بالوصف و التحليل، و الإحصاء الذي من شأنه محاصرة المميزات (السّمات) الأسلوبية في مدونّة هذا البحث، للوصول إلى نتائج علميّة.

و قد تكوّن هذا البحث من مقدّمة، و مدخل ، و ثلاثة فصول تطبيقية ، و خاتمة و ذُيّل بملحقٍ عرَّفَ بالشاعرة تعريفا موجزًا و أثبت النص المدروس.

أما **المدخل** ، فقد عنونته بـ: " **في تحديد المفاهيم** " و هو مدخل تأسيسي للدّراسة، إذْ لا يمكن إجراء أي دراسة تطبيقيّة دون أساس نظريٍّ تقوم عليه.

و تناول المدخل التعريف بمصطلح التشكيل، و نظريات الأسلوب، و الأسلوبية، وصولا إلى معنى "التشكيل الأسلوبي " الذي هو لبِنَة البحثُ.

أمّا **الفصل الأول**، فوسمته ب: " **التشكيل الأسلوبي في البنية الإيقاعية**" وقد شمل مبحثين، درس الأول: التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الخارجي، ممثل في الوزن و القافية، أمّا ثانيهما، فقد خصصته لدراسة التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الداخلي . ممثل في: الصوت المعزول (الأصوات المجهورة و المهموسة، و أصوات اللين الطويلة، و الأصوات الشديدة و الرخوة)، و الصّوت في إطار اللفظ (التكرار، التجنيس).

و عنونت **الفصل الثاني** بـ: " **التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبيّة** " و قد شمل مبحثين، درسَ الأول: " التشكيل الأسلوبي في البنية الصرفية " في مطلبين، خُصّصَ الأول لتطبيق معادلة " بوزيمان A. Buseman" القائمة على حساب نسبة الأفعال إلى الصّفات، أمّا الثاني فخصّص لدراسةِ " التشكيل الأسلوبي " في ضمير المتكلم.

أمّا المبحث الثاني فقد درسَ " التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبية "،في مطلبين ،درس الأول " التشكيل الأسلوبي في الجملة الخبرية" بقسميها : الفعلية والإسمية، وبأنواعها الثلاثة: المثبتة، والمنفية ، والمؤكدة
أماالثاني فخصص لدراسة "التشكيل الأسلوبي في الجملة الإنشائية" بنوعيها: الطلبية وغير الطلبية، وفي كلا المطلبين اعتمد على تصنيف الجمل على أساس نظامها و أساليبها محدّدًا أنماطها و صورها.

و وسمتُ **ثالث فصول** البحث بـ: " **التشكيل الأسلوبي في البنية الدلاليّة** "، و قسّمته إلى مبحثين، تناول المبحث الأول " التشكيل الأسلوبي في المعجم الشعري (البنية المعجميّة) " و قسّم إلى مطلبين: درسَ الأوّل الحقول الدلالية و درسَ الثاني التشكيل الأسلوبي في الرّمز.

و تناول المبحث الثاني " التشكيل الأسلوبي في الصورة الشعريّة (البنية التصويريّة) " و قسّم إلى مطلبين، خُصّصَ الأول: التشكيل الأسلوبي في الصور المبنيّة على علاقة

التشابه (التشبيه، الاستعارة)، بينما تكفَّلَ المطلب الثاني بدراسة: التشكيل الأسلوبي في الصور المبنيّة على علاقة التداعي (الكناية، المجاز المرسل).

و ختم البحث بخاتمة تضمّنت أهم نتائجه.

وقد اعتمدت في إنجاز هذه الدراسة على مصادر تراثيّة، و مراجع حديثة عربيّة و مترجمة، و أبحاث منشورة في المجلاّت و الدوريات، و بعض مواقع الانترنت،أهمها:

كتب اللغة والنحو والبلاغة: الكتاب لسيبويه، والخصائص لابن جني، ودلائل الإعجاز و أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني.

كتب الأسلوبية والدراسات الحديثة: الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، والأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث(الأسلوبيّة والأسلوب) لنور الدين السد، والأسلوبية الرؤية و التطبيق ليوسف أبو العدوس، والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة و البنية الإيقاعيّة لمحمد صابر عبيد، لغة القرآن الكريم" دراسة لسانية تطبيقيّة للجملة في سورة البقرة " لمحمد خان.

ومهما يكن من أمر فإنه لا يخلو أي بحث علمي من صعوبات كبرت أو ضؤلت، خاصة فيما يتعلق بالبحوث في الحقائق الإنسانية، فإذا كانت هناك من صعوبات واجهتنا في تداخل بعض المصطلحات مع مفاهيم أخرى.

و في الأخير أتوجّهُ بالشّكر و فائق العرفان لكل من ساعدني و لو بحرف بسيط في إنجاز هذا البحث و أخصّ بالذكر الأستاذ المشرف: الدكتور عمار حلاسة لما قدّمه من نصائح و توجيهات صاغت حدود هذا البحث، فكان بمثابة السّراج الوهّاج الذي أضاء دربي في مسيرتي العلميّة، كما أتوجّه أيضا بجزيل الشكر إلى اللّجنة المناقشة من رئيسها إلى أعضائها، و إلى رئيس المشروع " أحمد بلخضر".

و ما توفيقي إلاَّ بالله عليهِ تَوكّلتُ و إلَيْه أنيب.

الوادي في 07/ 05/ 2015م.

صبرين دويس

مدخل

يهدف هذا البحث إلى دراسة " التشكيل الأسلوبي في قصيدة الفدائي و الأرض لفدوى طوقان"، فموضوع البحث تطبيقي إذن، << و لكن الدراسة التطبيقية الملموسة غير ممكنة دون أساس نظري، و بدون النتائج النظرية الوصفية المتحصل عليها لا يمكن القيام بأي تطبيق >> [1]، و حتى يتسنى لنا تحديد مفهوم *التشكيل الأسلوبي في مدونة هذا البحث، لابد من تحديد مفهوم التشكيل الذي تعددت تعريفاته و تشعبت* باختلاف المنطلقات التي انطلق منها كل باحث في دراساته و تحديد مفهوم الأسلوب و الأسلوبية.

إن تحديد الأسلوبية و الأسلوب و التشكيل الأسلوبي في البداية ضرورة أكيدة، فبالتحديد تتضح لنا مهمة دارس الأسلوب، التي نحن بصدد القيام بها، فلا نتجاوزها ولا نقصر عنها .

1. مفهوم التشكيل:

1.1. لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "شكل".

<< الشَّكْلُ، بالفتح : الشَّبهُ و المِثْلُ، يقال: هذا على شكل هذا أي على مثاله و فلان شكل فلان أي مثله في حالاته، و يقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه و نحوه، و هذا أشكل بهذا أي أشبه.

وشاكلة الإنسان: شكله و ناحيته و طريقته، و في التنزيل العزيز: << قل كل يعمل على شاكلته >>[2] أي عل طريقته و جديلته و مذهبه.

و تَشكَّل الشيء: تَصوَّر، و شكَّله: صوّره >>.[3]

2.1. اصطلاحا:

يشتغل مصطلح " التشكيل" بمفهومه الجمالي و التعبيري عادة في حقل الفنون الجميلة، وفي فن "الرسم" خصوصا، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالا على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، و إذا أخذت فعالية التداخل بين الفنون بعدا واسعا و عميقا و ديناميا، << فإن ترحيل الكثير من المصطلحات و المفاهيم و الصيغ و الأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقل فنون آخر أصبح من الأمور الميسورة و الضرورية الماثلة

---

[1]– عبد القادر بوزيدة، (فان دبيك و علم النص)، مجلة اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، ع11، ماي 1997، ص 8.

[2] – سورة الإسراء، الآية: 84

[3]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط3، 1994، ج11، مادّة "شكل"، ص 357.

والطبيعية في ظل هذا المناخ، و هو يحقق الصورة الأكثر حضورا و صيرورة لجدوى هذا التداخل و قيمته و معناه >> [1].

1-2-1-<u>التشكيل في التراث العربي</u> :

إن مفهوم التشكيل عند القدماء يرتبط بالتركيب اللغوي و البلاغي، فقد عالجوا هذه المشكلة (القضية) معالجة تتناسب مع ظروف عصرهم التاريخية و الحضارية، << فركزوا على الصوت اللغوي كثيرا، وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة، و انتهوا إلى الخاصيات الدقيقة التي ينطوي عليها هذا "التشكيل " و حرضوا الباحثين نحوا إعادة قراءة العبارة الأدبية في ضوء هذه الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة >> [2]

من هؤلاء النقاد الذين أسسوا لهذه النظرية " عبد القاهر الجرجاني"، ففي حديثه عن عملية التخييل الشعري و بنيته أو تركيبه و علاقة ذلك بالتشكيل البلاغي للصورة أو التقديم الحسي للمعنى ، يقود إلى الحديث عن العلاقة بين التخييل الشعري و الرسم.

و موقف عبد القاهر هنا يتلخص في أن الشعر و الرسم يتفقان في طريقة تقديم المعنى، و طريقة تشكيله، و تأثيره في نفسية المتلقي.

من ثم يصبح عمل الرسام و الشاعر متشابهان إلى حد كبير من حيث التعبير عن الواقع و محاكاته و تقديمه ضمن صورة فنية محسوسة، و هكذا يصبح الشعر في نظر الجرجاني أداة لتشكيل تلك الصور و تجسيد الأفكار و المشاعر الوجدانية في قالب مادي ملموس.

كذلك يستوقفنا مظهر آخر يحيل إلى عملية التشكيل يتلخص في تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها، و أثر ذلك في جماليات الإبداع الشعري و في توضيح علاقة الشعر بالرسم، و يلح على أن معاني النحو كالأصباغ في الرسم، فكما أن براعة المحاكاة ترجع إلى الأصباغ التي

---

[1]- محمد صابر عبيد، (التشكيل مصطلحا أدبيا)، http : www. Startino.com, 2013/11/03

[2]- بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي (أطروحة دكتوراه)، جامعة باتنة، 2008، ص 10.

يتخيرها الفنان فيشكل بها رسمه، كذلك فاعلية الشعر ترجع إلى ما يتوخاه الشاعر من معاني النحو أو وجوه تنظيم الكلمات [1].

و يؤكد الجرجاني هذه الحقيقة بقوله: << و إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور و النقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة و النقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير و التدبر في أنفس الأصباغ و في مواقفها و مقاديرها و كيفية مزجه لها و ترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، و صورته أغرب، كذلك حال الشاعر و الشاعر في توَخيهما معاني النحو، و وجوهه التي علمت أنها محصول النظم >> [2].

و هذه الإشارة على وجازتها مفيدة في بيان الإحساس الجمالي لبعض المتحدثين في علاقة الشعر بالرسم و التصوير على الإجمال.

و من يتأمل موقف عبد القاهر . و لا سيما في دلائل الإعجاز . من العبارة الأدبية أو نشاط المعنى يتبين له أثر الرسم و الزخرفة في تكييف نظرة خاصة إلى الصياغة الجميلة، و خلق تركيب معين أو تصور خاص على ضوء جماليات الرسم و الزخرفة يصح أن نسميه تصوّرا شاعريا.

فمفهوم التشكيل عند عبد القاهر يتجلى في طريقة تشكيل اللغة و الصور بعد أن تأخذ طريقة انتظامها و تشابكها في ذاكرة المبدع و مخيلته.

و يتوافق هذا الرأي مع رأي "حازم القرطاجني" من حيث تناسب ألفاظ الشاعر، و يلح على علاقة الكلمة بسياقها أو تركيبها، و يرى << أن تلاؤمها إنما يحدده التركيب أو السياق الذي توجد فيه >> [3].

---

[1] . ينظر: ثامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 1983، ص 177.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح: السيّد محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، 1367، ص 71.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الادباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، 1966،ص 38–39.

فهو يلمح إلى عبارات من مثل " التآلف" و " التشاكل" و بناء الكلمة أو الألحان و الأصباغ بعضها على بعض، و موقع بعضها من بعض.

و هذه الإشارات مفيدة في التعرف على فاعلية السياق عند حازم، تلك الفاعلية التي ترتبط بفكرة الترابط المعقدة . إن صح التعبير . و لذلك أعجب بقول أبي تمام:

يا بعد غاية دمع العين إن بعدوا !

و لأن طريقة أبي تمام في تشكيل كلماته ، و صياغته الخاصة لها هي التي منحت البيت حسنه و جماله، و لو عبر عن المعنى بغير ذلك لقال:

يا أبعد غاية دمع العين إن بعدوا !

لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها، بإقتران التعجب بالمعنى في صورة النداء، حسن منزع في الكلام و لطف مأخذ فيه [1].

يسعى القرطاجني إلى تحقيق التواصل بين المتلقي و المتكلم، فللقارئ دور و هو التفاعل في أثناء عملية التأويل، و للحالات النفسية دور حيث تتحكم في طبيعة الأقوال، و هذا ما يفسر الاختلاف في الذوق الأدبي

1-2-2-<u>التشكيل عند المحدثين</u> :

و نجد في الكتابات النقدية العربية المعاصرة استعمال مصطلحي (الشكل) و (التشكيل) . يأخذ جزءا كبيرا و هو ما يؤكده أحد الباحثين:

<< لم يشأ المهتمون بالنقد حديثا البحث في مدى الفائدة التي تتأتى من استعمال هذين المصطلحين (الشّكل و التّشكيل)الوافدين في الكشف عن خصائص النص الشعري و مقوماته >> [2].

وعلى هذا الأساس عدّ الشعر في النقد العربي الحديث تصوير للمعنى، و أن اللغة الشعرية ما هي إلا حلقة وصل بين النص و القارئ الذي يجذبه الأسلوب المعتمد و المتميز حيث

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 371.

[2]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربية حتى القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة و النشر، بيروت، ط3، 2004، ص 21.

تلعب اللغة دورا هاما في بناء القصيدة: << فمفرداتها و تراكيبها و عناصرها الصوتية مادة أولية للمبدع بحيث يسعى إلى الحرص على أن يتميز أسلوبه بخصائص خاصة به >> [1].

لقد خصص "صلاح عبد الصبور " الفصل الثاني من ديوانه الموسوم ب "حياتي في الشعر " لبحث عن فكرة التشكيل في الشعر اتساقا مع موقفه المنطلق من كون القصيدة تشكيلا، و القصيدة التي تفتقد التشكيل، تفتقد الكثير من مبررات وجودها.

يقول صلاح عبد الصبور : << شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة ، حتى بت أؤمن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل ، تفتقد الكثير من مبررات وجودها ، و لعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير، و هي محاولة جاهدة أعانتني عليها رؤيتي لكثير من متاحف العالم الكبيرة، و سعي لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك و خلاله.

و كانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمع في ذهني فلما حاولت النظر فيما أحب من قصائد الشعر من خلالها، وجدتها تشير لي كثير من غوامض الاستحسان، و من الواضح أن التشكيل في الشعر يستطاع تلمسه في الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه في الشعر القديم سواء عندنا أو عند غيرنا بدرجات متفاوتة بالطبع >> [2].

ومن المؤكد أن مصطلح التشكيل في نظر "صلاح عبد الصبور" قد اقترن بفن التصوير وتتبع فكرة التشكيل عنده من إقراره بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، و لكنها بناء متداخل الأجزاء منظم تنظيما صارما.

كما نجد مرادف آخر للتشكيل عنده و هو (المعمار) أو (البناء) إذْ يقول: << أريد أن أعرض تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر، و قد كنت إلى زمن قريب أتبنى كلمة "المعمار" التي يحبها و يؤثرها صديقي الناقد (عز الدين إسماعيل) >> [3].

اتخذ "صلاح عبد الصبور" لنفسه طريقة خاصة ابتدأت من خلال تركيزه على التشكيل باعتباره عملية بنائية بحتة، أدى ذلك إلى الحديث عمّا سمّاه << محك الكمال في بناء

---

[1]– نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2008، ص 47.

[2]– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت، دط، 1977، ص 32.31.

[3]– نفسه، ص 37.

القصيدة >> [1]. و إلى تقرير مفاده أن ذلك الكمال يتطلب احتواء القصيدة على ذروة شعرية تقود كل أبياتها و هو يذكر أن تكون ذروة التشكيل أو البناء الشعري شبيهة بالذروة في الدراما،و يرى أنهما أقرب إلى ما اصطلح العرب على تسميته " بيت القصيد".

و ما الاختلاف في الأبنية . كما يرى . إلا اختلاف في مكان الذروة من القصيدة << إن المقدرة على التشكيل . مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر و جواز مروره إلى عالم الفن العظيم.

و لكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب بل لابد من التوازن بين عناصرها المختلفة، من صور و تقرير و موسيقى، و هذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيّدة أن تحققها بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر >> [2].

ووفق هذا التصور، يمكن للشاعر أن يخلق صوره الفنية على نحو يحقق نجاح عمله الفني، كاشفا عن رؤى، و واعيا بكيفية تشكيل أبنية قصائده.

<< فكل قصيدة جيّدة تكاد تستقل بتشكيلها الخاص النابع من عالمها و تجربتها الخاصة >> [3].

و يرى " عز الدين إسماعيل" أن مفهوم القصيدة عبارة عن كتلة متماسكة، كونها تجمع بين الشكل و المضمون، وشخّصها فجعلها كائنا حيا قادرا على فعل الانسجام لتحقيق عنصري الأدبية و الكيان في آن معا.

و قد منح الصورة الشعرية أهمية بالغة حين أخضع التشكيل الموسيقى إلى حركة النفس ، فجعل الصورة تخضع هي الأخرى لحركة النفس، و ذلك من خلال: << إخضاع الطبيعة لحركة النفس و حاجتها، و عندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة و التلاعب بمفرداتها و بصورها كيفما شاء >> [4].

---

[1]– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مج3، ص37.

[2]– نفسه، ص 37.

[3]– عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا و التشكيل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص17.

[4]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 126.

فالشاعر يسعى إلى خلق حالة من التوافق بين الحركة التي تمنح بها نفسه، و الحركة التي تموج في الأحياء المحيطة به، و هو حينئذٍ . يتّخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق النفسي، مستغلا الصورة المكانية و الزمانية لخلق ذلك التوافق [1].

فمصطلح التشكيل عند عز الدين إسماعيل في التحام الشكل و المضمون، و توافق الحركة النفسية مع العالم الخارجي، فترسم شعرية النص بتآلف الصورة و اللغة و الإيقاع.

و يشير " عبد العزيز المقالح " حول مفهوم التشكيل الأدبي إلى عناصر التشكيل الزمانية، و المكانية، و الموسيقية بقوله : << إذا كان التشكيل الزماني في القصيدة ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تستغرقه قراءتها في إطار الزمن، والتشكيل المكاني هو الحيز، أو الهندسة المعمارية البصرية، أو المرئية في إطار المكان، فإن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للقاء و التضاد بين التشكيلين السالفين >> [2].

و مفهوم التشكيل عند عبد العزيز المقالح يتلخص في التحام الزمان و المكان و الموسيقى فاللغة الشعرية لا تصبح كذلك إلا عندما يصبح لها مكان و زمان و صوت موسيقي داخل العمل الأدبي .

و يذهب إلى أن << العمل الأدبي ليس قطعة من النسيج يمكن للدارس أن يمزقها إلى خيوط لكي يتمكن من درس كل خيط على حدة، إنّ العمل الأدبي . رغم تعدد عناصره . وحدة متلاحمة و متداخلة، إذا استدعيت منها جانبا حمل معه بالضرورة بقية الجوانب >> [3].

يرتبط مصطلح التشكيل في المفهوم الغربي بقضية الشكل و المضمون بعيدا عن المفهوم التقليدي القديم ، فإذا فهمنا المضمون على أنه الأفكار و العواطف التي يتضمنها العمل الأدبي، فإن الشكل يضم كل العناصر اللغوية التي يعبر بها عن المضمون، غير أن

[1]– ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص 64.

[2]– عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا و التشكيل، ص 230–231.

[3]– نفسه ، ص 245–246.

" رونيه ويلك" يرى << أنه إذا دققنا الفحص في هذا التمييز تبين لنا أن المضمون ينطوي على بعض عناصر الشكل >> [1].

و يمثل ذلك بالأحداث التي تحكى في قصة، فهي أجزاء من المضمون، بينما الطريقة التي ترتب بها في النسج فهي جزء من الشكل، فإذا فصلت الأحداث عن الطريقة التي رتبت بها أصبحت غير ذات أثر فني بالمرة >> [2].

و النص الشعري عند الغربيين هو كيان تشكيلي قائم بذاته، و الشاعر هو الذي يخلق ذلك التوافق النفسي بينه و بين العالم الخارجي عن طريق ذلك << التوقيع الموسيقي الذي يعد أساس كل عمل فني >> [3].

و قد عقد أكثر من كاتب مقارنة بين فن الرسم و عمل الرسام من جهة، و بين فن الشعر و عمل الشاعر من جهة أخرى، لذلك إذا تحدثنا عن التشكيل في الشعر لابد من أن نميز بين فن الكلمة في أي شكل من أشكاله المتعددة، و بين الفنون الأخرى، كالنحت و الرسم.

و نظرا للتقدم الثقافي و الرؤيوي و المنهجي الكبير و الواسع العميق في الأبحاث الأدبية و النقدية، تغيرت بعض النظريات و المصطلحات و المفاهيم و التعريفات، إلى منطقة إدراك و تلقٍ جديدة فثنائية " الشكل و المضمون" التقليدية استبدلت بثنائية جديدة
هي " ثنائية التشكيل و الرؤيا " إذْ تحول " الشكل" بمعناه البسيط و المجرد و الأحادي إلى "التشكيل" بمفهومه المركب و المعقد و المتعدد، و تحول " المضمون " بمعناه المباشر و الكمي و القصدي إلى الرؤيا بمعناه الحلمي و النوعي و اللاقصدي [4].

و يؤكد محمد صابر عبيد بقوله: << يعد مصطلح التشكيل بمفاهيمه المتعددة و المتنوعة و المتشعبة أحد العناصر الأساسية في تكّون الخطاب الأدبي بمتنه النصي >> [5].

فمصطلح التشكيل عنده يأخذ طابع العموم و الشمولية و التعدد.

---

[1]– رونيه ويلك و أوشن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992، ص 193.

[2]– نفسه، ص 193.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، ص 124.

[4]– محمد صابر عبيد، (التشكيل مصطلحا أدبيا).

[5]– نفسه.

إن مصطلح " التشكيل الشعري" بمعناه البنائي و التنظيمي << يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر و قدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة، و نفاذا من يوم لآخر . فالشاعر يتحرك . من دون أن يدرك في نظام من العلاقات و العلامات و التحولات . و لا يتلق أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي و الخاص الذي يفصل بحالة معينة من عملياته الحميمة >> [1].

و من خلال عرضنا لمختلف هذه الآراء و التحاليل النقدية المنصبة على صميم الشعر و بناءه، نستنتج أن مصطلح التشكيل مرتبط بالموسيقى عند هؤلاء، و يرتبط بالمعمار عند أولئك لكن نقطة الالتقاء هي أن عملية التشكيل الفني تستند إلى اللغة و الايقاع، و الصورة و التفاعل فهي التي تحافظ على بنية القصيدة، أو تشاكل أجزائها لأن عملية الإبداع أو النمط الجمالي الذي يشكل النص، لابد أن يراعي هذه الخصائص عامة، كي يكون التشكيل واعيا بالقواعد، و مؤثرا في الذوق الجمالي، ليحدث في المتلقي وحدة التأثير .

2. <u>مفهوم الأسلوب</u> :

يقول ابن منظور في لسان العرب عن الأسلوب: << يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب، قال: الأسلوب الطريق، و الوجه و المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع في أساليب، و الأسلوب الطريق يأخذ فيه، و الأسلوب بالضم: الفن، أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه >> [2].

و يمكن أن نتبين أمرين أساسيين من خلال النظر إلى التحديد اللغوي لكلمة "أسلوب": فالأول البعد المادي الذي نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتباطها في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، وكذلك من حيث ارتباطها بالنظر في الشكلية كعدم الالتفاف يمنة أو يسرة إذا أخذ الإنسان في السير في الطريق.

---

[1]– عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي . أدوات و نماذج . ضمن كتاب السيمياء و النص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009، ص 64.

[2]– ابن منظور، لسان العرب،ج1، مادة (سلب)، ص 473–474.

والثاني البعد الفني الذي يتجلى من خلال ربطها بأساليب القول أي أفانينه، إذْ يقال: سلكت أسلوب فلان: طريقته و كلامه على أساليب حسنة [1].

و بعد أن حددنا الدلالة اللغوية للأسلوب في المعاجم العربية لا بأس أن نعطف . في بحثنا . صوب اللغات الأجنبية لمعرفة مدلول هذا الأصل اللغوي عند الغرب فالأسلوب يقابل في اللغات الأجنبية مصطلح (style) الذي هو مشتق من الأصل اللاتيني (stilus) و هو يعني الريشة، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى عدّة مفاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية ، دالا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية [2].

و مصطلح الأسلوب le style بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، على حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية stylistique إلاّ في بداية القرن العشرين كما تدلنا على ذلك المعاجم التاريخية في اللغة الفرنسية.

أي أنه خلال القرن الخامس عشر إلى التاسع عشر كان يوجد مصطلح الأسلوب فقط، و الذي كان يقصد به " النظام و القواعد العامة" مثل "أسلوب المعيشة" أو "الأسلوب الموسيقي" أو " الأسلوب الكلاسيكي في الملبس و الأثاث "أو الأسلوب البلاغي لكاتب ما.

أما في القرن العشرين، فقد انتصر هذا المصطلح أيضا و لكن وجد إلى جواره مصطلح آخر هو " الأسلوبية" الذي اقتصر على حقول الدراسات الأدبية و إن امتد به بعض الدارسين مثل جورج مونان إلى الفنون الجميلة عامة.[3]

إن الأسبقية في تناول كلمة الأسلوب كانت من حظ اليونانيين ، فقد كان يعتبر إحدى وسائل إقناع الجماهير، و كان يندرج تحت علم الخطابة و خاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال.

ففي تعريف الأسلوب يقول أفلاطون:<< الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية >> [1].

---

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان, ط1، 1994، ص 10.

[2]– ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، بيروت، ط1، 1998، ص 93.

[3]– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و الأسلوب، دار غريب، القاهرة، دط، ص 16.

فأفلاطون يعتبر الأسلوب صفة تتوفر في بعض الكتابات و يفتقدها بعضها الآخر.

إذ يرتكز مفهومه للأسلوب على أساس أن كل فكرة لابد أن تكون كاملة في المضمون و الشكل، و التعبير عن الفكرة يتم في شكل معين، و الطريقة التي يتم بها التعبير هي ما نسميه الأسلوب، و هكذا يكون الأسلوب صفة حتمية متميزة للتعبير ، فلا يمكن أن يكون للفكر وجود خارجي إذ لم يتم التعبير عنه بالأسلوب [2].

و الأسلوب كما يرد في كتاب الخطابة لأرسطو هو << التعبير و وسائل الصياغة >>[3].

إذ يراعي أرسطو في قوله ثلاثة أشياء: أولها وسائل الإقناع، و ثانيها الأسلوب أو اللغة التي يستعملها، و ثالثها ترتيب أجزاء القول.

و لقد وجدت كلمة أسلوب مجالا طيبا في الدراسات العربية القديمة، خاصة في مباحث الإعجاز القرآني التي استدعت بالضرورة، ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن و غيره من أساليب العرب، متخذين ذلك وسيلة لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم.

و إذا بحثنا في مفهوم الأسلوب عند البلاغيين فإننا نجد "ابن طباطبا العلوي" (ت322هـ) من الأوائل الذين التمسوا للأسلوب مفهوما، رغم عدم تسميته لفظا بالأسلوب، حيث نجده يشير إلى ذلك عند حديثه عن طريقة الشاعر إذا رغب النظم، فمخاض << المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثرا، و أعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه و القوافي التي توافقه، و الوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، و أعمل فكره في نظم القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر و ترتيب لفنون القول فيه بل يتعلق كل بيت يتفق نظمه، على تفاوت ما بينه و بين ما قبله،

---

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب)، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997 ، ص 131.

[2]– ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 122.

[3]– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص 149.

فإذا كملت له المعاني، و كثرت الأبيات وفق بينهما بأبيات تكون نظما لها و ملكا جامعا لما تشتت منها >> [1].

و المتأمل في نظرة "ابن طباطبا" إلى الأسلوب يجد أنها لا تقوم على أصل واحد متفرد كاللفظ و المعنى، بل يرى << أن الأسلوب ليس المعنى وحده و اللفظ وحده، و إنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه و من نفسه و من ذوقه . تلك العناصر هي الأفكار و الصور و العواطف، ثم الألفاظ المركبة و المحسنات المختلفة >> [2]

و من ثم فالأسلوب في النص هو الأساس في نسج بنيته عبر جميع مستوياتها.

و تتعمق النظرة إلى الأسلوب في التراث البلاغي مع أطروحات عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ)، إذ نجده يساوي بين الأسلوب و النظم، لأن الأسلوب عنده لا ينفصل عن رؤيته للنظم، بل نجده يماثل بينهما من حيث أنهما يشكلان تنوعا لغويا خاصا بشكل مبدع يصدر عن وعي و اختيار.[3]

ومن ثم يذهب عبد القاهر إلى << أن الأسلوب ضرب من النظم و طريقة فيه >>. [4]

إن الجرجاني قد أضاف أصلا أصيلا إلى نظرية الأسلوب في البلاغة العربية القديمة، إذ جعل الأسلوب يقوم على الأصول العربية و قواعده، فالنظم يمتنع معنى إذا لم ينضبط بالنحو.

---

[1]– محمد بلوحي، (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة)، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، العدد، 95، السنة: 24 أيلول 2004.

Rttp :www.aou.alam.arg/trath/ind/turath95.htm

[2]– نفسه .

[3]– نفسه.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، ص 17.

و ذلك ما أسس له الجرجاني في دلائل الإعجاز بقوله:

<< و اعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله، و تعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها >>. [1]

و بذلك جعل عبد القاهر الجرجاني من النحو قاعدة لكل نظم.

فهو إذا يميز الأسلوب بتميز صاحبه في نظمه في غيره من أهل النظم و الأدب و من ثم نلاحظ أن هذه النظرة لا تخرج عن نظريته في النظم التي يؤكد فيها التزام معاني النحو في التأليف، و بذلك يتجلى لنا طرح الجرجاني، و هو يناقش مسألة النظم في أن الأسلوب يقوم على توخي معاني النحو، لأننا في طلبها نطلب الجمال في الأسلوب و التفرد في الصياغة و القوة في الصناعة. [2]

و تناول ابن خلدون في مقدمته لفظة الأسلوب بالتوضيح، أو بالمعنى الذي تدل عليه الآن، و لعلّ " ابن خلدون" (ت808 هـ) هو المفكر الوحيد الذي تكلم على الأسلوب في دراساته بمفهومه الحالي.

حيث يقول عنه في مقدمته: << أنه عبارة عن المنوال (آلة النسيج) الذي ينسج في التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، و لا يرجع للكلام اعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة و البيان، و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب، الذي هو وظيفة العروض، و إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص.... و تلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يعيدها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان، حتى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللساني العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، و توجد فيه على أنحاء مختلفة >>. [3]

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص 64.

[2]– محمد بلوحي، (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة).

[3]– عبد الرحمان ابن خلدون، المقدّمة ، دار الفكر، بيروت، ط1، 2004، ص 489.

إن الأسلوب حسب تصور ابن خلدون صورة ذهنية تغمر النفس و تطبع الذوق الأساس فيها الدربة النابعة عن قراءة النصوص الإبداعية المتفردة ذات البعد الجمالي الأصيل ، و بمثل ذلك تتكون و تتألف التراكيب التي تعودنا على نعتها بالأسلوب، وإذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها اللغة هي الأداة المثلى للتشكيل الصورة الذهنية (الأسلوب)، فإن الوظيفة الشعرية للأسلوب تجمل في تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها اللغة.

و بذلك نلاحظ قرب مذهب ابن خلدون في مناقشته مسألة الأسلوب من الأسلوبيين المعاصرين الذين يعرفون الأسلوب على أنه << إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع>> [1] لتجسيد مبدأ التركيب و الإنزياح . [2]

إن الملاحظ من خلال هذا الرصد المركز لمفهوم هذا الأسلوب في التراث البلاغي العربي القديم أن هناك تباينا بين الأطروحات التي تبناها كل علم من هؤلاء الأعلام الثلاثة.

فابن طباطبا ربط مفهوم الأسلوب بصفة مناسبة الكلام بعضه لبعض، باعتبار أن الأسلوب داخل النص الشعري يتحقق إذا كملت له المعاني، و انسجمت الأبيات و وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها و سلكا لما تشتت منها.

أما الجرجاني فقد أخضع الكلام لعلم النحو، حتى يحقق صفة النظم لأن النظم هو أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، بينما نجد أن ابن خلدون جعل الأسلوب صورة ذهنية مهمتها مطابقة التراكيب المنتظمة على التركيب الخاص.

لكن رغم هذا التباين في الأطروحات التي تبناها كل علم في مقاربته لمفهوم الأسلوب فإننا نجد أنهم قد أجمعوا على أن الأسلوب توفيق بين أطراف الكلام سواء أكان ذلك بالملائمة في الأسلوب أو بتوخي معاني النحو.[3]

---

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 130.

[2]– محمد بلوحي، (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة).

[3]– نفسه.

مما سبق نستنتج أن العرب القدامى بذلوا جهودا مضنية، و قدموا مباحث أسلوبية شتى بكيفيات أداء المعنى و التمايز بين الأدباء في الأساليب، و تصنيف الأسلوب على أساس الجنس الأدبي، و الخطاب في حد ذاته.[1]

إلاّ أن ذلك لم يؤسس نظرية أسلوبية متكاملة، فهي إرهاصات في هذا المجال، استثمرتها بعض المباحث في اللغة و البلاغة و النقد و الدراسات القرآنية، و لكنها لم تتطور لأن تصبح علما للأسلوب.

و منذ أن بدأت الدراسات الأسلوبية ظهرت هناك تساؤلات متعددة تقوم في كون الأسلوب لا يتضمن تعريفا محددا جامعا شاملا، بل جاءت تعريفات الأسلوب بشكل متعدد، وذلك حسب منطلقات الناقد أو الدارس .

لذلك كان الإدراك في صعوبة وجود تعريف واحد و نهائي للأسلوب أمرا من الأمور التي أثارت الشبهات حول جدوى هذا العلم [2]، و لذلك ليس غريبا أن يجمع (ويلي ساند رز) Willy sanders في كتابه الموسوم ب "نظرية الأسلوبية اللسانية " ثمانية وعشرين تعريفا للأسلوب ابتداء ببفون في تعريفه للأسلوب لأن الرجل نفسه و انتهاء بسوفينسكي، ولكن التعريفات المتعددة للأسلوب تتمحور حول عدة عناصر هي الأكثر أهمية في تعريف الأسلوب و هي :التي تجعل من الأسلوب إضافة و اختيارا و انحرافا و توقعا .[3]

وأغلب هذه التعريفات انطلاقا بيفون<< لم تخرج عن تحديد مفهوم الأسلوب انطلاقا من علاقته "بالمنشئ" باعتباره ذاتا مبدعة، فعلاقة الأسلوب . وهو استعمال الثروة اللغوية التي يمتلكها الفرد . بتفكير المنشئ علاقة حميمة لايمكن نكرانها، و إن كانت هذه القضية مثار جدل في مباحث معرفية متنوعة فلسفية و نفسية، و لسانية و سوى ذلك، فربط اللغة بالتفكير و الأسلوب أحد العناصر الأساسية في تجليات اللغة و استعمالها . كان يشكل مدار اهتمام كثير من الحقول المعرفية . و أغلبها يقر بوجود العلاقة بين اللغة و التفكير، و مثله القول العلاقة بين الأسلوب و المنشأ >>. [4]

---

[1]– ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 172.

[2]– موسى سامح ربابعة، الأسلوبية و مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003،ص 21.

[3]– نفسه، ص 22.

[4]– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص 146.

و تأكيد لهذه الفكرة يقول عبد السلام المسدي << بأنه ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلاّ اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة >>.[1]

و لقد أثر بيفون بنظريته هذه في كل الذين جاءوا بعده من روّاد النقد الأدبي و منظّري الأسلوب فتبناها شوبنهاور (shopenhauer) فعرّف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، و تمثّلها فلوبير، ثم صاغها فقال << يعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء >> [2]، كذلك فعل ماكس جاكوب إذْ قال << إن جوهر الإنسان كامن في لغته و حساسيته >>.[3]

و يعرف رولان بارت الأسلوب بقوله << الأسلوب هو ما يتميز به الكاتب من سمات أسلوبية تجعله متفردا عن غيره من الكتاب، و هو في الوقت نفسه محاولة من الكاتب تطمح إلى رسم شخصيته عن طريق تأليف الكلمات تأليفا خاصا يشبه السحر >> [4].

و هذا ما يسمى عادة كيفية القول أو طريقة التعبير.

أما جوته فيعرف الأسلوب بقوله :<< الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط و الرفيع, الذي يتمكن به الكاتب النفاذ إلى الشكل الداخلي للغة و الكشف عنه >> .[5]

أما عند العرب نجد أحمد الشايب يدور في المدار نفسه، بل إنه يجعل الأسلوب جزءا لا يتجزأ من صاحبه، حيث يرى أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها و نزعاتها و مزاجها و طريقة اتصالها في الحياة << ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير و التصوير، و التعبير، هو أسلوبه المشتق من نفسه، هو من عقله، و عواطفه، و خياله، و لغته، تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء، ومن ذلك تكثر الأساليب بعدد الكتّاب و المنشئين >> .[6]

---

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982، ص57.

[2]– نفسه، ص 67.

[3]– نفسه، ص 67.

[4] – عدنان بن ذريل، النص و الأسلوبية (بين النظرية و التطبيق)، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص 44.

[5]– نفسه، ص 44.

[6]– أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط13، 1999، ص 126–127.

و هو عنده يكشف عن طريقة تفكير صاحبه و كيفية نظره إلى الأشياء و تفسيره لها و طبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب، و المقلد يفنى في غيره، و يصبح شخصية منكرة ثقيلة على النفس لا تستحق عناية.[1]

و يقصد بهذه الركائز الثلاث، الباث و المتقبل و الناقل، و يجسد المسدي المقولة من خلال العناوين (مصادرة المخاطِب) و (مصادرة المخاطَب) و (مصادرة الخطاب) و عليه فإن دراسة الأسلوب أو بحثه لا يمكن أن يتم بمعزل عن عناصر الاتصال المذكورة و نوضح ذلك كما يلي:

2. 1- <u>نظرية الأسلوب من زاوية المخاطب</u>:

ذهب فريق من علماء الأسلوب من زاوية المتكلم، فعدّوه المفصح عن ذكر صاحبه.

يقول "بوفون buffon" :<< إن المعارف و الوقائع، و المكتشفات تنتزع بسهولة، وتتحول من شخص لآخر، و يكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول و لا ينتقل و لا يتغيّر >> [2].

يتحدد مضمون العبارة أن أسلوب الخطاب يصاغ صياغة متميزة فيتحول معها إلى خاصية من خواصه، لا يمكنه أن يتلاشى أو يتغير أو ينقل.

و جاء في تعليق " بيير جيرو" على عبارة بوفون بأن ما يحويه الخطاب من أفكار و مضامين يمكنها أن تنتقل من مؤلفها إلى آخرين، بينما يظل الشكل الخاصية الثابتة فيه فيتعذر أن تتحول أو تتلاشى أو تنقل.[3]

و يتلخص مفهوم الأسلوب عند بوفون فيما يلي:

1) الأسلوب هو الرجل نفسه
2) الأسلوب هو النظام و الحركة اللذان نضعهما في الأفكار، لأن الأفكار حسب بيفون مادة للأسلوب.
3) الخطة هي قاعدة الاسلوب، فهي تمسكه و توجهه.[4]

---

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 134.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 95.

[3]- رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، مطبعة نير، سكيكدة، ط1، 2007،ص 40.

[4]- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص 153.

و قد ذهب صلاح فضل إلى أن ثمة تصورات تجنح في تعريفها للأسلوب من خلال ربطه بمنشئه فتعمد إلى تحليل الأسلوب من خلال عملية إبداعه و يسمى هذا الاتجاه بالاتجاه التوليدي الذي يعني بدراسة الأسلوب في علاقته بمنشئه من خلال عملية الإبداع الفني.[1]

و يعلق صلاح فضل على هذا الكلام، بأن هذا التعريف للأسلوب يتردد صداه في تعريفات كثيرة معاصرة، حيث تعتبر النصوص اللغوية سوى انعكاسات لعمليات عقلية تتبع منها .[2]

بمعنى أن الأسلوب ما هو إلا طابع فردي، و انعكاس لمكونات الإنسان تتجلى على ساحة الخطاب الأدبي.

يرى محمد اللّويمي إلى أن الأسلوب << هو البصمة المميزة للمبدع، التي تعكس فكره و شخصيته و مشاعره و صفاته، أو هو الصورة التي يعكسها النص على النواحي المختلفة للمبدع >>.[3]

و نستخلص من التعريفات السابقة للأسلوب باعتبار المخاطِبْ ما يلي:

1. الأسلوب سمة شخصية لا يمكن أخذه و لا نقله و لا تعديله باعتباره خاصية في الأداء اللغوي لا يمكن تكرارها

2. الأديب لا يكون أديبا إلا إذا تفرد بطريقة التعبير ثم لا تكون العبارات ذات أسلوب معبّر إلاّ إذا جاءت صورة لصاحبها.

و السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح في هذا المقام: هل يمكن بالإعتماد على هذه الزاوية أن نتبين خصائص الأسلوب في شعرنا الحديث ؟

---

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 101.

[2]– نفسه، ص102 .

[3]– زين كامل الخويسكي، في الأسلوبيات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط ، 2009، ص 13.

لعل أهم نقد يوجّه إلى هذه النظرية يتمثل في أن التحليل الأسلوبي قد ينطلق من خلفيات عن المخاطِبْ، و بذلك يلجأ المحلل الأسلوبي إلى ليِّ عنق النص لإثبات صحة الخلفيات.

كما أن الأسلوب قد يكون بالضرورة تعبيرا دقيقا عن نفسية صاحبه، فقد يُخفي المتكلم مشاعره، و أفكاره.[1]

من هذا المنطلق يرى الدكتور فتح الله أحمد سليمان إمكانية التعامل مع النص من هذا المنظور مشترطا ألا يفرض على النص شيء خارجي، و ألا ينطلق التحليل من أفكار مسبقة.[2]

2.2- نظرية الأسلوب من زاوية المخاطَبْ:

يتجه الدارسون إلى الأسلوب باعتباره قوة ضاغطة يسلطها المتكلم على المخاطَبْ، بحيث يسلبه حرية التصرف إزّاء هذه القوة ، فكأن الأسلوب أصبح بمثابة قائد لفظي للمتلقي، هذه القوة الضاغطة تتمثل في عملية الإقناع و الإمتاع، و من خلال الاهتمام بالمتلقي نجد بعض الأسلوبيين يحددون مفهوم الأسلوب من خلال أثره في هذا المتلقي.

إن المخاطَبْ (المتلقي) موجود في الخطاب بالقوة، مما يجعل المخاطب يُضمن خطابه عناصر لغوية من شأنها التأثير فيه، و يبين المسدي أهمية المتلقي، و دوره في إيجاد الخطاب بقوله:

<< إن الملفوظ يظل موجودا بالقوة، سواء أفرزته الذات المنشئة له، أو دفنته في بواطن الملفوظ، و لا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه >>.[3]

و نتيجة لذلك الحضور الذي يسجله المتلقي في نص المنشئ فقد عدّ "بيار جيرو" الأسلوب << مجموعة من الألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ و

---

[1]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص 15.14.

[2]- نفسه، ص 15.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب،ص87

إمتاعه و شدّ انتباهه، و إثارة عواطفه >> [1] لقد ركز ميشال ريفاتير على جملة من القضايا العامة، و تكلم على عدد من الظواهر الأسلوبية البارزة في النص، و لفت إلى الجمل التي تستوقفنا كقرّاء، و تلفت انتباهنا، معتبرا أن الأسلوب يعد إبداعا من المنشئ و إرجاعا من المتلقي، فالمبدع يسعى للفت انتباه المخاطب و الوسيلة هي شيفرات تستوجب كشفا من القارئ.[2]

فريفاتير << يقدم للقارئ فضاءات واسعة و يجعله حاكما و حكما منفذا للحكم، و بذلك يكون القارئ هو صاحب السلطة و السلطان و القدرة على التحكم بالنص برفعه أو بخفضه >>.[3]

إذ يعرف ريفاتير الأسلوب أنه << إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، و حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شُوه النص، و إذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبّر و الأسلوب يبرز >>. [4]

و يفضي هذا التقدير بريفاتير إلى اعتبار أن البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة و إنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله.[5]

و في كتابه "إنتاج النص" يتضح منظوره بشكل أكبر فيما يخص القارئ حيث يرى أن << الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط ولكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص >>.[6]

من هنا نستطيع أن نستنتج أن ريفاتير يولي الأهمية الكبرى لأمر خارج حدود النص نفسه، فهو لا ينسب الفضل للمؤلف و للسياق الأسلوبي أو التعبير النفسي في الكلام و لكنه

---

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 83.

[2]– طارق البكري، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير) .www : http ,2013/12/15
Adiwanalarab.com : (spip.php)

[3]– نفسه.

[4]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص83.

[5]– نفسه، ص 84.83.

[6]– طارق البكري، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير).

يميل طرحه إلى الاعتراف بدور القارئ باعتباره المنتج الأول للنص حيث تتحدد قيمة النص عبره و حدّه.[1]

و يتبنى فلوبير نفس المنحى، إذ يعرف الأسلوب بأنه << سهم يرافق الفكرة و يحز متقبلها >> [2]

ويلح دي لوفر على أن الأسلوب << هو سلطان العبارة إذ تستبد بنا >> [3]، و يعرفه ستاندال << أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه >>[4] يشير هنا ستاندال إلى أن جوهر الأسلوب كامن فيما يضفيه على على الفكرة بما يحقق كل التأثير الذي صيغت من أجله.

يتضح مما عرضناه أنه لا يوجد إبداع أدبي بلا متلق، لأنه لا كلام بلا سامع و لا نص بدون قارئ، و عملية التلقي هي التي تشعل وقود الإبداع، و وجود صاحبها شيء مفترض منذ البداية إيذانا بمولد العمل الجديد، و لا تكاد دراسة نقدية أو بلاغية تغفل هذا الوجود، بل تعتمد عليه كثيرا في تحديد الأسلوب أو الصياغة.[5]

3 . 3- نظرية الأسلوب من زاوية الخطاب (النص):

هناك من حاول إعطاء مفهوم للأسلوب انطلاقا من النص في حد ذاته، و أقصى كلا من المنشئ و المتلقي،

حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته الكشف عن مدلولاته من خلال لغته .[6]

---

[1]- طارق البكري، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير).

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 82.

[3]- نفسه ، ص 83.

[4]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 99.

[5]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 245.

[6]- محمد بلوحي، (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة).

فإذا كان النص وليد لمبدعه، و خالقه، فإن الأسلوب هو وليد هذا النص الذي له الأحقية في أن يأخذ اهتماما خاصا، بل و دراسة مستقلة.

و قد وسع بعض الباحثين مفهوم الأسلوب ليصبح النص نفسه ، فريفاتير تدرج في تعريف الأسلوب، مبتدءا بالفرادة موضحا مفهومها :<< الفرادة التي نعطيها اسم الأسلوب ، و التي تم خلطها ردحا طويلا مع الفرد المفترض المسمى الكاتب >> [1]

و في نهاية المطاف يعلن ريفاتير مقررا :<< الأسلوب في الواقع هو النص >> [2]

مع ميشال ريفاتير بدأت الأسلوبية البنيوية تأخذ مسارا مهما في تناول الأسلوب في النص الأدبي ، و قد أفرد كتابا خاصا لهذا الغرض و سمه ب"محاولات في الأسلوبية البنيوية "صدرسنة 1971م ، و قد تمثلت غاية هذا الكتاب في أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، لأن الأسلوب يكمن في اللغة و وظائفها .[3]

فالبنيويون يربطون مفهوم الأسلوب بالنص لذلك يرى ريفاتير أنه << ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص >>.[4]
و انطلاقا من هذا المنهج البنيوي يعرف "ستاروبنكسي" الأسلوب بأنه مسبار القانون المنظم للعالم الداخلي في النص الأدبي >>.[5]

و قد ذهب رومان جاكبسون إلى تعريف النص الأدبي بكونه خطابا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام ، و هو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه << الوظيفة

---

[1]– طارق البكري، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير).

[2]– نفسه.

[3]– موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، ط1، 2003، ص 15.

[4]– نفسه، ص 15.

[5]– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص 135.

المركزية المنظّمة >> [1] لذلك كان النّص . حسب جاكبسون : <<خطابا تركّب في ذاته و لذاته >> .[2]

و يعرف ماروزو الأسلوب بأنه :<<اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه >> [3] ، بينما نجد بيير جيرو يعرفه بأنه :<< مظاهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم ،أو الكاتب، و مقاصده >>. [4]

أما شارل بالي فقد حصر مفهوم الأسلوب في << تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّز الوجود اللغوي >>.[5]

فالأسلوب حسب تصور بالي هو الاستعمال ذاته فكأنّ اللغة مجموعة شحنات معزولة، و الأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الأخر، كما في مخبر كيميائي .[6]

و يذهب هيل هو الآخر إلى ربط الأسلوب بالنص، فهو يعرفه بقوله : << الأسلوب هو الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية، لا في مستوى الجملة و إنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص أو الكلام >>[7]

يتبين مما سبق ذكره أن الأسلوب كينونة في ذات النص به يحقق وجوده، و لا يمكن أن يكون هناك نص دون أسلوب يتم به صوغه ،ومن خلاله يحقق خصوصيته في ذاته، <<فالأسلوب هو النص >>. [8]

---

[1]–عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ،ص 93 .

[2]– نفسه ،ص 93.

[3]– عدنان بن ذريل ،النص و الأسلوبية (بين النظرية و التطبيق)،ص44 .

[4]– نفسه ،ص44.

[5]– عبد السلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب ،ص89.

[6]– نفسه، ص89.

[7]– نفسه، ص91 .

[8]– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص 135.

كانت تلك هي الزوايا الثلاث للأسلوب، فأيهما يتبنى المحلل الأسلوبي ؟.

و للإجابة عن هذا السؤال يمكننا أن نأخذ برأي المسدي الذي ينبه إلى عدم الانسياق وراء هذا المنهج و الغفلة عن التفاعل العضويّ في عملية الخطاب ،إذ إن العملية (الإبداعية) لا تكتمل إلا بأضلاع المثلث الثلاثة .[1]

3. مفهوم الأسلوبية:

3. 1- مصطلح الأسلوبية (la stylistique):

إن كلمة " أسلوبية" << دال مركب من جذره أسلوب style و لاحقته "ية" ique >> [(2)].
[(2)]. و ترجع كلمة "style" إلى الكلمة اللاتينية stilus" التي تعني الريشة أو القلم، أو أداة الكتابة >>.[3]

<< و قد انتقلت كلمة "style" من معناها الأصلي الخاص بالكتابة و استخدمت في فن المعمار و في نحت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأسلوبية الأدبية >>[4]
لقد كان عبد السلام المسدي سبّاقا إلى نقل و ترويج مصطلح الأسلوبية في العربية، و يترجم المسدي مصطلح (stylistique) بالأسلوبية و يرد عنده "علم الأسلوب" أحيانا، فهو يرى أن المصطلح حامل لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني، و ما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرى ترجمة له بالعربية، وقفنا على دال مركب " أسلوب" (style) و لاحقة "ية" (ique)، و خصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، و بالتالي اللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، و بالتالي الموضوعي، و يمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى

---

[1]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 76.

[2]- نفسه ، ص 30.

[3]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص39.

[4]- نفسه، ص 39.

مدلوليه بما يطابق عبارة "علم الأسلوب"(science de style) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.[1]

أما الباحث سعد مصلوح يؤثر ترجمة مصطلح (stylistique) (بالأسلوبيات) بدلا من المصطلحين الشائعين الأسلوبية، و علم الأسلوب، و يعلل ذلك بأن مصطلح "الأسلوبيات" أخصر و أطوع في التصريف، كما أنه جاء في سنّة السلف في صك المصطلحات الشبيهة بالرياضيات و الطبيعيات، و لأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات و الصوتيات، و هو المصطلح الذي يلح على استعماله عبد الرحمان حاج صالح، و مازن الوعر >>.[2]

و فضل صلاح فضل استعمال مصطلح " علم الأسلوب " (stylistique) و يراه جزءا من علم اللغة.

و يذهب كثير من الباحثين في هذا الحقل المعرفي إلى استعمال مصطلح "الأسلوبية" ترجمة و تأليفا، و من هؤلاء الباحثين عبد السلام المسدي, محمد عزام، منذر عياشي، عدنان بن ذريل، حميدة لحميداني، أحمد درويش، فتح الله أحمد سليمان و سواهم.[3]

2.3. تعريف الأسلوبية:

لقد أورد المحدثون عددا غير قليل من التعريفات للأسلوبية، يقترب بعضها، و يتباين بعضها الآخر، إلاّ أنها لا تخرج عن كونها الدراسة العلمية لظاهرة الأسلوب في النص الأدبي، إذ تركز على الخصائص اللغوية الأسلوبية، التي بها يتحول الخطاب الأدبي في سياقه الإخباري إلى سياقه الجمالي الفني وفق منهج عقلاني يستمد طرقه من علم اللسان.

إن أول ما نودّ أن نقف عليه هو هذا التعريف الذي وضعه مؤسس هذا العلم "شارل بالي" (1865-1947) حيث عرّفه بأنه: << العلم الذي يعني بدراسة وقائع التعبير في اللغة

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص 14.

[2]- نفسه، ص 14.

[3]- نفسه، ص 14.

المشحونة بالعاطفة، المعبرة عن الحساسية الشعورية >> [1] و "بالي" لم يقصر الدراسة الأسلوبية على الأسلوب الأدبي، و إنما عممها على كل كلام مشحون بالعواطف، فعرفت أسلوبيته بـ " الأسلوبية التعبيرية" و هذه الأخيرة لم تميز الخطاب الأدبي من الخطاب العادي، و إنما تركز على الطابع العاطفي للغة و ارتطامه بطرفي التواصل الأساسيين (المرسل/المتلقي).

و عرّفت الأسلوبية أيضا بأنها: << فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون و الكتّاب في السياقات البيئات الأدبية و غير الأدبية >>.[2]

و من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي عرّفها "رومان جاكبسون " بأنها << بحث عمّا يتميز به الكلام الفنّي من بقية مستويات الخطاب أولا، و من سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا >>.[3]

فجاكبسون وسع مجال البحث الأسلوبي، و جعله يتجاوز إطار اللغة إلى سائر أنواع التعابير الفنية الأخرى .

إلى جانب جاكبسون نجد ميشال أريفاي و دولاس و ريفاتير .

يقول الأول :<< إن الأسلوبية وصف للنّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات >>.[4]

و يقول الثاني :<< إن الأسلوبية تعرف بأنّها منهج لساني >>.[5]

---

[1]–نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص 16.

[2]– يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، ط1 ،2007م ،ص35.

[3]– عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص48.

[4]– نفسه،ص 49.

[5]– نفسه، ص49.

أما ميشال ريفاتير، فقد ركز على الرسالة و المتلقي، و ما يقوم بينهما من علاقات تواصلية، أما المرسل فإن اهتمامه به يأتي بشكل ثانوي، فهو ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنّها :<<علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حريّة، الإدراك لدى القارئ المتقبل و التي يستطيع بها أيضا أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم و الإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن و إدراك مخصوص >>.[1]

و يرى جان كوهن أنّ الأسلوبية هي <<علم الانزياحات اللغوية>>.[2]

والانزياح في مفهوم كوهن هو المجاوزة الفردية أو طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد، ووفقا لتعريف جان كوهن تعرف الأسلوبية بأنها << علم دراسة الأسلوب وبحث دائم في الأسس الموضوعية لهذا العلم أي علم الأسلوب >>.[3]

بما أن عبد السلام المسدي كان سبّاقا إلى نقل هذا العلم و ترويجه بين الباحثين العرب، فعّرف الأسلوبية بأنها:<<علم لساني يعنى بدراسة مجال التصّرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة >>.[4]

و يرى صلاح فضل أن الأسلوبية هي << البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال و المدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة و جميع العناصر المدلولة، بحثا يتوخى تكللها النهائي، و يقتصر عند الممارسة العملية على أهمها و أخطرها، و هنا تبرز . في تقدير الباحث . المشكلة الرئيسية في علم الأسلوب؛ هي التّماس بين هذين

---

[1]– عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ،ص 49.

[2]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية)،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1،دت،ص146.

[3]– نفسه،ص149 .

[4]– يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي، جور النشر و التوزيع ،الجزائر، ط2 ،2009 م ،ص141 .

الجانبين:الجانب الطبيعي المتمثل في الدوال، و الجانب المعنوي أو الروحي المتمثل في المدلولات >>.[1]

و ملخص كلامه أن الأسلوبية هي البحث في طرق تعليق الكلمات بعضها ببعض أو ما سمّاه " عبد القادر الجرجاني " بالنظم .

و مهما تعددت تعريفات الأسلوبية فإنّها تتفق في نقطتين هامتين:

الأولى : دراسة الوجه الثاني من ثنائية " سوسير " أي (الكلام).

و الثانية : أنها تتخذ من اللغة مدخلا لها في دراسة النص الأدبي، إذ << تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا، فالأسلوبية تعني دراسة الخطاب الأدبيّ من منطلق لغوي >>.[2]

و من خلال هذه التعريفات يتضح أن موضوع الأسلوبية هو الخطاب الأدبي الذي يرتقي عن لغة التخاطب العادي إلى لغة فيها جمال و فن، و بذالك تكون الأسلوبية :<< دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى الوظيفة التأثيرية و الجمالية>>.[3]

و يحدد يوسف أبو العدوس موضوع الأسلوبية بدقة و هو << البحث في أنواع الأقوال، و لا سيما النوع الفني أو الأنواع الفنيّة، فهو يتحرك على مستويين بين اللغة كنظام عام و مجرد، و بين الأقوال كوقائع جزئية خاضعة لشتى العوامل المحيطة بالاستعمال اللغوي >>.[4]

---

[1]– صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 141 .

[2]– فتح الله أحمد سليمان ،الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 44 .

[3]– عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب، ص32 .

[4]– يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 66–67 .

الفصل الأول

التشكيل الأسلوبي في البنية الإيقاعية

* التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الخارجي

* التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الداخلي

تمهيد:

إن دراسة الإيقاع لقصيدة ما إنما تعني دراسة موسيقاها بنوعيها: الخارجية و الداخلية، و كل ما من شأنه أن يحدث نغم في الأذن، و تأثير في النفس، و إعمال الفكر، لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح في هذا المقام: ما الإيقاع أولاً ؟

1 - **الإيقاع لغة:** << المَيْقَعُ و المَيْقَعَة، كلاهما المطرقة، و الإيقاع من إيقاع اللحنِ و الغناء، وهوأن يوقع الألحان ويبينها >> [1]

فالإيقاع في هذا القول يرتبط بالشعر، لأن الذي يلحن، و يغنى هو الشعر.

و عرفه ابن سيده << أن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية >> [2] هذا التساوي و التوالي لا يخرج بالإيقاع عن أساسه الوزني.

2- الإيقاع في التراث العربي:

عرّف " ابن طباطبا العلوي " في كتابه " عيار الشعر" الإيقاع بقوله: << و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر و صحة المعنى و عذوبة اللفظ، فصفا مسموعه و معقوله من الكدر ثم قبوله، و اشتماله عليه، و إنْ نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها و هي اعتدال الوزن، و صواب المعنى، و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه >> [3] .

نتوصل في هذا التعريف أنّ الإيقاع بالشعر الموزون و بهما يحصل الطرب للفهم، و إدراك حسن التركيب و صحة المعنى، و في حالة نقصان بنية من البنيات التالية: اعتدال الوزن، و صواب المعنى، و حسن الألفاظ، أو فقدانهما، فإنّ البنية الإيقاعية تهتز و تتأثر

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة "وقع"، ج 8، ص 407-408.

[2] - ابن سيده، المخصص، دار الفكر، بيروت، دط، 1978م، مادة "وقع"، ج1، ص173

[3] - احمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح و تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م، ص 20.

الصورة و يقل الفهم بقدر نقصان بنية من الأبنية المذكورة، و كأنّ القصيدة لوحة فنية تتأثر بأي تشوّه يلحقها [1].

3 - الإيقاع عند المحدثين:

تعرض المحدثين من العرب لمسألة الإيقاع، غير أنّ تعريف الإيقاع عندهم لا يرتبط بالشعر و الموسيقى فقط، بل يرتبط بسائر الفنون لإشتراكهما في صفة المتعة الجمالية.

يقول "محمد غنيمي هلال" : << الإيقاع وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أو بمعنى أوضح توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة>> [2].

إن التواتر المنتظم و المتتابع بين حالتي الصّوائت مساوية للصوامت يدل على أنّ الإيقاع فيها يقوم على تناغم محكم بين الحركة و السكون في توازن مطلق.

و من هنا يمكن القول: << أن كلمة الأسلوب و النظام و الوزن و القافية، و غيرها، كلها وسائل فنية تتصل مع بعضها البعض لخدمة الإيقاع، و لتحقيق التناسب الهرموني فيه، بمعنى أنّ الإيقاع الشعري لا ينتج من الوزن فحسب، و إنّما يتضافر الوزن مع مكونات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه، و تناسقه ليحدث التّأثير الجمالي و الفني لدى المتلّقي.>> [3] .

فالوزن و القافية جزءاً من الإيقاع، بل هما أهم أدواته، فالإيقاع جنس و الوزن و القافية عنصران لهما مهمة أساسية في إطار هذا الجنس.

---

1 – ينظر: عبد الرحمان تيبر ماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي،دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 2003م، ص 82.

2 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط3، 2004م، ص 46.

3 – محمد صالح أبو حميدة، القضايا البلاغية و الأسلوبية في مفتاح السكاكي، رسالة دكتوراه، القاهرة، دط، 1996م، ص 326.

و يذهب الدكتور "عبد الرحمان تيبر ماسين" أن الإيقاع: << هو انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزازاً و شعوراً بالمتعة، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصّوت و الصّورة، فالجذب من قبل النظرة للصورة يقابله الوقعُ في السمع من قبل الكلمة، و نقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس و الإحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع، فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة و السّمع و يصيران كلاً واحدا >>. [1]

و يعرف "محمد العيّاشي" الإيقاع بقوله: << هو ما توحي به حركة الفرس في سيره و عدوه، و خطوات الناقة، و ما شَاكل ذلك، لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النسبية في الكميّات، و التناسب في الكيفيات، و النظام و المعاودة الدّورية، و تلك هي لوازم الإيقاع>>. [2]

يعتبر هذا التعريف من أدق التعريفات التي أُعطيت للإيقاع، فهو يضم عدّة كلمات تعد مفاتيح لفهم الإيقاع: الحركة، النسبية، التناسب، النظام، المعاودة، الدّورية، و من جهة أخرى نجد الدكتور "كمال أبو ديب" يصف الإيقاع بالفاعلية لأنها هي: << التي تنقل المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية>>[3].

إنّ وصف الإيقاع بالفاعلية هو الذي يبعد عنه صفة الجمود و منحه صفة الحركة و قوام هذه الحركة هو التتابع في وحدة النغم التي تحتاج من حين لآخر إلى فواصل الراحة و التنفس.

و مهما يكن من أمرٍ، فأن مصطلح الإيقاع كان و لا يزال محل نزاع في الرّأي بين الباحثين قدامى و محدثين.

---

[1]– عبد الرحمان تيبر ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص 94.

[2] – محمد عيّاشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، دط، 1967م، ص 42.

[3] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م، ص 230.

و الخلاصة التي يمكن أن نستخلصها من هذه التعريفات السابقة ما يلي:

- الإيقاع يكسِب الفنون المتعة الجمالية الكافية.
- الإيقاع: نظام معين يتوفر في كل الفنون مع الاختلاف في درجة وضوحه من فن إلى آخر.
- الإيقاع أشمل من الوزن و القافية.
- الإيقاع يكتسي أهمية بالغة في تأثيره على المتلقّي.
- الإيقاع هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة.

و قد خصص هذا الفصل لدراسة "التشكيل الأسلوبي في البنية الإيقاعية" للقصيدة موضوع الدراسة، و سيدرس المبحث الاول:" التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الخارجي" في مطلبين، يدرس المطلب الأول: التشكيل الأسلوبي في الوزن، أما الثاني فسيتناول: " التشكيل الأسلوبي في القافية".

أما المبحث الثاني فسيخصص لدراسة:" التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الداخلي" في مطلبين، يدرس أوّلهما:" التشكيل الأسلوبي في الصوت المعزول" أمّا ثانيهما فيتناول "التشكيل الأسلوبي في الصّوت في إطار اللفظ".

المبحث الأول

التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الخارجي.

* التشكيل الأسلوبي في الوزن .

* التشكيل الأسلوبي في القافية.

المطلب الأول

التشكيل الأسلوبي في الوزن .

يتجسد هذا النوع من الموسيقى في كل من الوزن و القافية، إذْ يعد الإيقاع الخارجي مظهرا من مظاهر علم العروض الذي يهتم بدراسة الأوزان و القوافي، و بهذا نجد أن الشعر تتحكم فيه مجموعة من التفعيلات التي تنجم عن تناسق أصوات الكلمات التي تنتج البحور، و في هذا يقول "إبراهيم أنيس": << أنّ أسمى درجاتٍ موسيقية في أوزان الشعر و قوافيه >> [1]، فالألفاظ التي تصب في هذه القوالب تمنح إيقاعا مميّزا، لذلك << أكّد العلماء على عنصري الوزن و القافية و عدّوهما شرطين أساسيين لبلوغ درجة المتعة و الارتواء >> [2].

1 -الوزن:

يعدّ الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، و هو جملة التفعيلات التي تنتظم فيها الكلمات، فتحدد نوعه.

و لعلّ أول تساؤل يتبادر إلى ذهن قارئ القصيدة العربية، و بخاصة الحديثة، هو ما وزنها؟

فالوزن أو النغم هو أول ما يقرع الآذان بجرسه و إيقاعه المنتظم، من أجل ذلك بات على الدّارس الأسلوبي أن يبدأ دراسته بالإيقاع و على رأسه الوزن.

و الوزن الشعري هو ذلك التشكيل الزماني للنص الشعري، << و المقصود بالتشكيل الزماني في الشعر هو كل ما يتصل بالإطار الموسيقى للقصيدة >> [3] من وزن و إيقاع و صورة موسيقية، و لما كان البحر عبارة عن قوالب جاهزة، سارت في إطارها القصيدة التقليدية، حيث << أنه عرف الشعر العربي القديم الأوزان و لم يحفل بالإيقاع >> [4].

فإن القصيدة الحديثة، التي تأسست على الإيقاع الذي هو أحد أهم مكوناتها، قد تجاوزت هذا الإطار الملزم للصورة الكاملة للبحر في الشعر القديم من وزن و قافية و روّي، إلى فضاء أرحب، فعدّدت التفعيلات، و نوعت القوافي، و ذلك << أنّ الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل

---

[1]- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، دط، 1999م، ص 197.

[2] - أحمد حاجي، المراثي النبوية في صدر الإسلام، مذكرة ماجستير، مخطوط، جامعة تلمسان، 2001م، ص 157.

[3] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، ص 46.

[4] - نفسه، ص 46.

الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعًا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، و تفترق محدثة نوعا ما من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر و الأحاسيس المشتتة >> [1].

فالشاعر حين يعبر عن نفسه، يختار من الوحدات الإيقاعية ما يراه مناسبا لحالته الشعورية، بل حالاته الشّعورية المختلفة، و هذا ما لا تفي به القصيدة القديمة، لأنها وحدة موسيقية متكررة.

حيث إنّ << الوزن في شكله الأساسي المجرّد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص >> [2] في كل مستوياتها الصوتية، و الدلالية، و التركيبية، وبهذا يمكن القول: << إنّ الإيقاع يتدخل في العمل الشعري، تدخلاً مباشراً وتفصيليا، ليسهم مع العناصر المكملة الأخرى في منح هذا العمل هويته و ماهيته الإبداعية >> [3] .

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ، ص 55–56.

[2] – نفسه، ص 55–56.

[3] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 9.

تتأسس قصيدة "الفدائي و الأرض" للشاعرة فدوى طوقان من ثمانية و تسعين سطرا شعريا جاء موزع على البحريين الصافيين الآتيين: المتدارك و الرجز، من خلال الجدول الآتي:

البحر	تفعيلته	المقطع	التكرار	التفعيلة السالمة	التفعيلة المتغيرة	عدد الأسطر
المتدارك	فاعلن	الأول	35	0	35	10 أسطر
		النسبة المئوية	%13.72	% 0	% 100	
الرجز	مستفعلن	الثاني	165	32	133	72 سطراً
		النسبة المئوية	%64.70	19.39 %	80.60 %	
المتدارك	فاعلن	الثالث	55	02	53	16 سطراً
		النسبة المئوية	21.56 %	% 3.63	96.36 %	
المجمـــــــوع			255	34	221	98 سطرا
النسبة المئويـــــة			% 100	13.33 %	86.66 %	

من خلال قراءة أولية لهذا الجدول، يتّضح الإطار الموسيقي الذي تنتظم داخله هذه القصيدة، و هو إطار البحور الصافية، ذات النمطية التي تتأسس على تفعيلة واحدة، تتكرر مشكِّلة إيقاعاً خاصّا، يمنح للشاعرة حرية التعبير عن الحالة النفسية.

إن هذا النوع من الإيقاع يمنح القصيدة طعما خاصّا، و يبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تساوي التفعيلات، كما أنه أتاح للشاعرة إمكانية واسعة

للتحرك في القصيدة لتعبر عن ذاكرتها و تترجم حالتها النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفقات الشعورية و الموجات النفسية [1].

كما يبين الجدول أن البنية العروضية المهيمنة على قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان بمقاطعها الثلاثة هي :

أ) **الرجز**:

يأتي بحر الرجز بإيقاع "مستفعلن" سالمة أو متغيرة مهيمنا هيمنة مطلقة، حيث بلغت تفعيلاته (165) تفعيلة، أي بنسبة 64.70 % من مجموع تفعيلات القصيدة، و (32) تفعيلة سالمة أي بنسبة: 19.39 % من مجموع تفعيلات بحر الرجز، و (133) تفعيلة متغيرة أي بنسبة 80.60 % من مجموع تفعيلات بحر الرجز.

و هو من أكثر البحور الشعرية تداولاً في القصيدة العربية الحديثة، و لعل هذا ما حمل الشاعرة على الاحتفاء بهذا البحر في المقطع الثاني من القصيدة هو قابليته تقلبات الحياة العصرية و التعقيدات التي صارت إليها التجربة الشعرية، و لهذا كان سريعا بحلته الرجزية مترجما لهذه الحركة المادية في المقطع الثاني من القصيدة، مجسدا للحوار الدّائر بين الأم و ولدها الفدائي، نظرا للمرونة التي يتميز بها، و مما يعد نادرا في هذا المقطع تفعيلة "متعلن" التي تتبني على أربع متحركات متتالية يعقبهن سكون، و هذا نادر في الشعر العربي، و هذه سمة أسلوبية مميزة في القصيدة.

تقول الشاعرة في المقطع الثاني[2] :

19- ماضٍ أنا أُمّــاهُ

- ماضنْ أنا / أمْمَـاه

رموزه: /0/0/0 / /0//0/0

[1] – ينظر:يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 262.

[2] - فدوى طوقان ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1978م ، ص 505- 506

تفعيلته: مستفعلنْ / مستفعلْ

20- **ماضٍ معَ الرّفاق**

- ماضنْ معرْ / رِفاقِ

رموزه: /0//0/0 / //0/0

تفعيلته: مستفعلن / فعولن

21- **لموعدي**

- لَمَوعدي

رموزه: //0//0

تفعيلته: متفعلنْ

22- **راضٍ عن المصيرِ**

- راضنْ / عنلْ / مصيرِ

رموزه: /0//0/0 / //0/0

تفعيلته: مستفعلن / فعولن

23- **أحمله كصخرة مشْدودة بعنــقي**

- أحمِلُه / كصخرتنْ/ مشدودتنْ / بعُنُقـي

رموزه: /0//0 / //0// / /0//0/0 / ////0

تفعيلته: مسْتعلُنْ / متفْعلنْ / مستفعلنْ / متعلنْ

24- **فمن هنا منطلقي**

- فَمنْ هنـا / منطلقِـي

رموزه: //0//0 / /0//0

تفعيلته: متفعلنْ / مستعلنْ

25- **و كـل ما لدي كل النّبضْ**

- و كلْل ما / لديْي كل / لنْنبضْ

رموزه: //0//0 / //0//0 / /0/0

تفعيلته: متفعلن / متفعلن / فعلانْ

26- **و الحب و الإيثار و العبادة**

- و لْحببُ و لْ / إِيثار و لْ / عِبادة

رموزه: /0/0// /0/0/0 //0//0

تفعيلته: مستفعلن / مستفعلن / متفعلن

27- **أبذله لأجلها، للأرض**

- أَبْذُلهو / لأجْلها / للأرضْ

رموزه: /0//0 / //0// / /0/0

تفعيلته: مستعلن / متفعلن / فعلان

28- **مهراً، فما أعزّ منك يــا**

- مهرنْ / فمَا أعَزْزُ منْ / كِيـا

رموزه: /0/0/0 / //0// / 0//

تفعيلته: مستفعلن / متفعلن / فعو

29- **أُمـاه إلاّ الأرض**

– أمْ / ماه إلْ / لأرْض

رموزه: /0 / /0/0/0 / //0/0

تفعيلته: لن / مستفعل / فعولن

30– **يـــــا ولدي**

– يَــا ولدي

رموزه: /0///0

تفعيلته: مستعلن

31– **يـــــا كبدي**

– يــا كبديْ

رموزه: /0///0

تفعيلته: مستعلنْ

32– **أمـاه موكب الفَرحِ**

– أمْـمَا / هو موكب لْ / فَرح

رموزه: /0/0/ /0//0/0/ ///0

تفعيلته: فعلن / مستفعلن / فعلن

33– **لـمْ يـأت بعدْ**

– لمْ يـأت بعدْ

رموزه: /00//0/0

تفعيلته: مستفعلان

34- **لكنه لا بدّ أن يجيء**

- لكنه / لابدْدَ أنْ / يجـيء

رموزه: //0//0 / /0//0/0 / //0/0

تفعيلته: متفعلن / مستفعلن / فعولن

35- **يحدو خطاه المجدْ**

- يحدو خطـاْ / هو مجْدْ

رموزه: /0//0/0 / /0/0

تفعيلته: مستفعلن / فعلان

36- **يـــــا ولدي**

- يـــا ولدي

رموزه: /0///0

تفعيلته: مستعلن

ب) **<u>المتدارك</u>**

يأتي بحر المتدارك بإيقاع "فاعلن" سالمة أو متغيرة بعد بحر الرجز من حيث هيمنة بنيته العروضية، حيث بلغت تفعيلاته في المقطع الأول (35) تفعيلة أي بنسبة: 13.72 % من مجموع تفعيلات القصيدة، منها (35) وحدة متغيرة أي بنسبة: 100 % من مجموع تفعيلات المقطع الأول، و لا توجد أي وحدة سالمة، و هذه سمة أسلوبية مميّزة في القصيدة خـاصة في المقطع الأول منها، الذي يسير وفق مسار زمني يتحدد بأفعال ثلاثة هي << أجلس، أكتب، أكتب >> و هذا الاستهلال بأفعال في بداية القصيدة، يشي بحركة انفعالية سارية في جسد الشاعرة، و هي المسؤولة مع عناصر أخرى على تأسيس إيقاعها، هذه الحركة التي قوامها التوتر الحاد في نفس الفدائي بين تصميمه على الكتابة و إعراضه عنها بحجة انعدام

جدواها، و بين سخطه على الكلمة التي لا تنقذ البلد من سطوة الليل، فيأتي بحر "الخبب" بخفّته و سرعته كي ينهض عليه المقطع عروضيا، سواء المتغيرة كالخبن "فَعِلن" أو القطع "فعْلن"، أو المستحدثة "فاعل".

أما في المقطع الثالث من القصيدة، بلغت تفعيلات بحر المتدارك (55) تفعيلة أي بنسبة: 21.56 %من مجموع تفعيلات القصيدة، منها (53) تفعيلة متغيّرة أي بنسبة: 96.36 % من مجموع تفعيلات المقطع الثالث، و(2) تفعيلة سالمة أي بنسبة: 03.63 % من مجموع تفعيلات بحر المتدارك في المقطع الثالث، و هذه سمة أسلوبية مميزة لهذا المقطع، ففي هذا المقطع تخمد الحركة الماديّة و لا يظهر منها إلاّ مشهد بطولي يطالعنا فيه الفدائي"مازن أبو غزالة" مهلّلا مرحِّبا بضيفه (الموت) ثم يتهاوى شهيدا، ففي هذا المقطع يعود النص إلى واقعه الانفعالي، و تعود تفعيلة "الخبب" لتتولى تجسيد هذا التوتر.

فالشاعرة من جيل النصف الثاني من القرن العشرين، كانت تتجه بخطابها الشعري إلى قطاعات عريضة من المجتمع، لذلك كان يتوجب عليها إيقاعات تساعد على الإثارة،.... ، و من أجل ذلك جاء توظيفها إيقاع "فعِلن" الجهير الذي يتواءم و إثارة الآخرين، و إيقاع "فعْلنْ"، و إيقاع " فاعل" في هذا المقطع و الذي يعدْ انزياحا عن الترخص العروضي.
تقول الشاعرة في هذا المقطع[1] :

87- **تندَلع، تدمدم في الربّواتِ**

- تندلِ / عُ تدَم / دِم فرْ / رَبواتِ

رموزه: /0// / ///0 / 0/// / /0/0/0

تفعيلته: فاعلُ / فعلن / فعلن / فعلاتن

88- **تلهثُ خلف النفس الضائع**

- تلهث / خلفنْ / نَفسضْ / ضَائع

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 510

رموزه: /0//0/ / /0/0/ / ///0 / /0//0/

تفعيلته: فاعلُ / فعلنْ / فعلِن / فاعلنْ

89- **تركض في دائرة الموتِ**

- تركْض / في دا / ئِرة لْ / موت

رموزه: /0// / /0/0/ / ///0 / /0/0/

تفعيلته: فاعلُ / فعلن / فعلن / فعلن

91- **يا ألفَ هلا بالموت**

- يا ألْ / فهلاْ / بلْموت

رموزه: /0/0/ / ///0 / /0/0/0/

تفعيلته: فعْلن / فعِلن / فعْلاتن

92- **و احترق النجم الهاوي و مرق**

- و حترَ / قنجْـ/ـم لْها / وي وَ مَـ/ـرقْ

رموزه: /0// / /0/0/ / /0/0/ / //0/ / /0/

تفعيلته: فاعل / فعلن / فعلن / فاعل / فعْ

93- **عـبْر الرّبـواتِ**

- عبْ / رَرْرب/ وات

رموزه: /0 / /0/0/ / /0/0/

تفعيلته: لن / فعلن / فعلن

94- **برقا مشتعل الصّوت**

- برقن / مشتعـ/ـل صْصَوت

رموزه: /0/0 / //0/ / 00/0/

تفعيلته: فعلن / فاعل / فعلانْ

95- **زارعا الإشعاع الحي على**

- زارعن / إشْعا/ع حَيْي عل

رموزه: /0//0 / /0/0/ / 0/0/ / ///

تفعيلته: فاعلن / فعلن / فعلن / فعل

96- **الرّبــوات**

- رْرَبوات

رموزه: 0 / 0/0/0/

تفعيلته: ن / فعلاتنْ

97- **في أرض لن يقهرها الموت**

- في أر / ضن لن / يقهر/ ها موت

رموزه: ///0 / /0/0/ / //0/ / 0/0/0/

تفعيلته: فعلن / فعلن / فاعلُ / فعلاتنْ

98- **أبداً لن يقهرها الموت**

- أبدن / لن يقـ/ـهرها / موت

رموزه: ///0 / /0/0/ / ///0 / 0/0/

تفعيلته: فعِلن / فعْلن / فعِلن / فعْلن

إنّ أهم ما نلاحظه في هذه الأسطر الشعرية من المقطع الثالث من القصيدة، هو اعتماد الشاعرة على بحر المتدارك، حيث تواترت (38) مرّة، و وردت (36) تفعيلة متغيرة و (2) تفعيلة سالمة.

و وجود هذا العدد من التفعيلات المتغيّرة (المخبونة) أدّى إلى تسارع إيقاع الخبن << لأنّ الخبن في حقيقته هو زيادة نسبة المتحركات في التفعيلة قياسا إلى السّواكن، و المتحرك مظهر حركي و إيقاعي في الوقت نفسه >> [1]، ممّا أدى إلى إيقاع منفعل متجانس فرضته التجربة الشعورية، فالشاعرة في موقف حيرة و غضب حيث تظهر حركة مادية تجسّدها أفعال مشحونة بالتوتر المتصاعد الذي ينتهي عند الاحتراق و الذي يشكل دفقة إيقاعية تتموضع بشكل لا تحتاج إلى إيقاع "فاعلن" البطيء، بل تحتاج إلى إيقاع "فعلنْ" الحاد، و لعل التفعيلة التي تمثل بؤرة التوتر داخل هذا المقطع هي "فاعلُ" و هو زحاف القبض، كعنصر مستحدث في بنية الخبب العروضية، و هذه سمة أسلوبية مميزة في القصيدة، فإنّ رواج هذا الزّحاف في القصيدة دلالة على قدرة الشاعرة الفائقة على استغراق عبء تجربتها المعقّدة.

2 -التفعيلة و انزياحاتها:

إنّ التفعيلة، و إن تحررت من قيد البيت التقليدي، فإنها أصبحت خاضعة إلى خصوصية التجربة الشعورية، و حساسية الشاعرة تتساوق حركاتها و سكناتها و التّموجات العاطفية للشاعرة.

و القصيدة التي بين أيدينا، تقوم على بنية إيقاعية مخصوصة، تتكئ على إيقاع التفعيلات: فاعلن << صحيحة أو متغيّرة >> و مستفعلن << سالمة أو متغيّرة >>.

أ) فاعلن:

[1] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ص 32.

و وفق عملية إحصائية للقصيدة تتجلى الهيمنة المطلقة لتفعيلة (فاعلن) المتغيّرة حيث تواترت (88) مرة بنسبة: 97.77 % من مجموع تفعيلاتها الكلية (90)، و السالمة (2) بنسبة: 2.22 %.

و هذه سمة أسلوبية مميّزة، إذْ رجحان كفّة التفعيلة المتغيّرة على السالمة يُعدّ انزياحا عروضيا، و أهم التغيّرات التي أصابت هذه التفعيلة هي:

- فَعْلِنْ: حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله.
- فَعِلُنْ: حذف الثاني الساكن.
- فَاعِلُ: و هو حذف الخامس و هو ما لا يسمح به في العروض الخليلي.
- فَعِلْ: حذف الثاني الساكن.
- فَعْلاتنْ: حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله، و زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة.
- فَعْلانْ: حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله، و زيادة ساكن في آخر التفعيلة.

و هذا جدول توضيحي لتفعيلة (فاعلن) المتغيرة، و طبيعة التغيير:

بحر المتدارك	تواتر السالمة: 2 مرّة تواتر المتغيّرة: 88 مرّة	طبيعة التغيير
	فَعْلِنْ /0/0 (41)	علة القطع
	فَعِلُنْ ///0 (21)	زحاف الخبن
	فَاعِلُ //0/ (12)	زحاف القبض
	فَعِلْ //0 (2)	زحاف الخبن + علة القصر
	فَعْلاتنْ /0/0/0 (9)	علة القطع + علة الترفيل
	فَعْلانْ /00/0 (3)	علة القطع + علة التذييل

يتّضح من بيانات هذا الجدول أن انزياحات (فاعلن) قد هيمن عليها علة القطع بـ: 41 تغيير أي بنسبة: 45,55 %، من مجموع التغيّرات، أي أنها تزيد نسبة السواكن إلى المتحرّكات، ما يمكن أن نشير إليه، على أنه انزياح عن التّرخصِ العروضي و هو

إضافة الشاعرة لصور تفعيلاتٍ نادرة المجيء في العروض الخليلي: منها (فعلاْنْ /00/0) إذ لا يجتمع و القطع و التذييل في هذه التفعيلة، كذلك: (فاعلُ: /0//) و هذا لا يسمح به العروض الخليلي و من أمثلة انزياحاتها العروضية الكثيرة "فعْلن، فعِلُنْ، فاعِلُ، فعْلاتنْ" ما جاء في قولها[1]:

1 –أجلس كي أكتب، ماذا أكتب

الرموز: /0// / /0/0 / ///0 / 0/0/ / 0//

التفعيلة: فاعلُ / فعْلن / فعِلن / فعل

2 –مـــا جدوى القول

الرموز: /0/0 / /0/0/0

التفعيلة: فعْلن / فعلاتُنْ

3 –يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي

الرموز: /0/0 / /0/0 / ///0 / /0/0/0

التفعيلة: فعْلن / فعْلن / فعِلن / فعْلاتُنْ

4 –ما أحقر أن أجلس كي أكتب

الرموز: /0/0 / ///0 / //0/ / 0/0/ / 0//

التفعيلة: فعْلن / فعِلن / فاعلُ / فعْلن / فعِل

5 – فـــي هـذا اليوم

الرموز: /0/0 / /0/0/0

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

التفعيلة: فعْلن / فعلاتُنْ

6 – هل احمي أهلي بالكلمة ؟

الرموز: /0/0 / /0/0 / /0/0 / ///0

التفعيلة: فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعِلن

7 – هــل أنقذ بلدي بالكلمة ؟

الرموز: /0/0 / ///0 / /0/0 / ///0

التفعيلة: فعْلن / فعِلن / فعْلن / فعِلن

8 –كـلّ الكلمات اليوم

الرموز: /0/0 / ///0 / /0/0/0

التفعيلة: فعْلن / فعِلن / فعلاتن

9 – مِلح لا يورق أو يزهر

الرموز: /0/0 / /0/0 / ///0 / /0/0

التفعيلة: فعْلن / فعْلن / فعِلن / فعْلن

10 – في هذا اللــيل

الرموز: /0/0 / /0/0/0

التفعيلة: فعْلن / فعلاتن

في هذا المقطع الشعري يتحرك التشكيل الدلالي وفق مسار زمني يتحدد بأفعال ثلاثة هي << أجلس، أكتبَ، أكتبُ >> مرتبطة بالحاضر، و هذا الاستهلال بأفعال في بداية القصيدة يوحي بحركة انفعالية سارية في جسد القصيدة، فهي المسؤولة مع عناصر أخرى على تأسيس إيقاعها، هذه الحركة التي قوامها التوتر الحاد في نفس الفدائي "مازن أبو

غزالة" بين تصميمه على الكتابة و إعراضه عنها، و بين سخطه على الكلمة التي لا تنقذ البلد من العدّو، فيأتي بحر المتدارك (الخبب) بخفته و سرعة إيقاعه كي ينهض عليه المقطع عروضيا بتغيّراته التي تفاعلت مع هذه الحركة تفاعلا إيجابيا، سواء (فعْلن) أو (فعِلن) أو (فاعل)، أو (فعلاتن)، أو (فعِلْ).

إنّ خلخلة البنية العروضية لتفعيلة (فاعلن) في القصيدة، بهذا الكم من التغيّرات أوجد إيقاعا ينسجم مع ما تستدعيه، الدفقات الشعورية للشاعرة، فالتجربة الشعورية هي التي تختار وزنها لتشكيل إيقاعها الملائم.

ب) مستفعلن:

و وفق عملية إحصائية للقصيدة، تتجلى الهيمنة لتفعيلة "مستفعلن" حيث تواترت سالمة (32) مرّة بنسبة: 19.39 % من مجموع تفعيلاتها الكلية (165)، و المتغيّرة (133) مرّة بنسبة: 80.60 %.

و هذه سمة أسلوبية مميّزة، إذ رجحان كفّة التفعيلة المتغيّرة على السالمة يعَدّ انزياحا عروضيّا.

و الجدول التالي يوَضّح الانزياحات العروضية التي أصابت هذه التفعيلة:

بحر الرّجز	تواتر السالمة: 32 مرّة تواتر المتغيّرة: 133 مرّة	طبيعة التغيير
	متفعلن (58)	زحاف الخبن و هو حذف الثاني الساكن
	مستعلن (21)	زحاف الطّي و هو حذف الرّابع الساكن
	متعلن (6)	زحاف الخبل و هو حذف الثاني و الرّابع الساكن
	مستفعل (مفعولن) (16)	علة القطع و يكون بحذف الساكن من الوتد المجموع و تسكين ما قبله
	فعولن (15)	علة الخلع و هي مركّبة من الخبن و الطي
	مستفعلان (1)	علّة التذييل و هو زيادة ساكن في آخر التفعيلة

	متفعلان	(4)	زحاف الخبن + علّة التذييل
	فعلان	(7)	علّة القطع + علّة التذييل
	فعْلن	(3)	علّة القطع و هو حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما قبله
	فعِلن	(2)	زحاف الخبن و هو حذف الثاني الساكن

و بعملية إحصائية تتجلى هيمنة زحاف الخبن في "مستفعلن" على مجموع التغيّرات، و بتواتر بلغَ (58) مرّة يمثّل نسبة: 43.60 % من مجموع التغيّرات، و معنى هذا أن الخبن قد عدّل في نوعية المقاطع الصّوتية، فتفعيلة "مستفعلن"– في صورتها المجرّدة . تتكون من أربعة مقاطع صوتية (مقطع طويل + مقطع طويل + مقطع قصير + مقطع طويل) لكن الخبن يغلب المقاطع القصيرة، على المقاطع الطويلة إلى (مقطع قصير + مقطع طويل + مقطع قصير + مقطع طويل) و بذلك يكثر إيقاعها الرّتيب، لأنّ غلبة المقاطع القصيرة تؤدي إلى إيحاء بالحركة السريعة، بخلاف غلبة المقاطع الطويلة >> [1] التي تكون الحركة فيها بطيئة.

و من أمثلة انزياحاتها العروضية الكثيرة و المتعدّدة " متفعلن، مستعلن، متعلن، فعولن، متفعلان، فعْلن ...." ما جاء في قولها[2]:

71– **يــا ولدي**

الرموز: /0///0

التفعيلة: مستعلن

72– **يــا كبدي**

الرّموز: /0///0

[1] – علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1993م، ص122

[2] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509

التفعيلة: مستعلن

73- **من أجل هذا الـيوم**

الرموز: /0/0/0 / 0//0/0/

التفعيلة: مستفعلن / مستفعل

74- **من أجله وُلِدتكَ**

الرموز: /0/0/0 / //0//0

التفعيلة: مستفعلن / متفْعلن

75- **من أجله أرْضعتك**

الرموز: /0/0/0 / /0/0/0

التفعيلة: مستفعلن / مستفعلن

76- **من أجله منحتك**

الرموز: /0/0/0 / //0//0

التفعيلة: مستفعلن / متفعلن

77- **دمّي و كلّ النبض**

الرّموز: /0/0/0 / 00/0/

التفعيلة: مستفعلن / فعلاتن

78- **و كلّ ما يمكن أن تمنحه أمومة**

الرموز: //0/0 / /0///0 / 0///0 / //0//

التفعيلة: متفعلن / مستعلن / مستعلن / متفعلن

79- **يا ولدي يا غرسة كريمة**

الرموز: /0///0 / /0//0/0 / //0//0

التفعيلة: مستعلن / مستفعلن / متفعلن

80- **اقتلعت من أرضها الكريمة**

الرموز: /0///0 / //0//0 / //0//0

التفعيلة: مستعلن / متفعلن / متفعلن

81- **اذهب فما أعزّ منك يـا**

الرموز: /0/0 / ///0 / 0/// / 0//

التفعيلة: فعْلن / فعِلن / فعِلن / متف

82- **بـنـيّ إلاّ الأرض**

الرموز: //0 / //0//00

التفعيلة: علن / متفعلان

3 -<u>التدوير</u>:

للتدوير معنيان، المعنى الأول متعلق بالقصيدة التقليدية، و المعنى الثاني مرتبط بالشعر الحر.

و يعني التدوير اصطلاحا : << ما يطرأ على البيت من انقطاع الكلمة من آخر الصدر، و ارتباطها بوزن أول العجز، بأن يكون بعضها في شطر، و بعضها الآخرفي شطر >> [1]

[1] - محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ج1، ص 237.

فالتدوير هو اتصال شطر البيت الشعري، مما يحيل إلى قراءة البيت كاملا دون وقفة، إذا حاولنا فهمه دلاليا، أما إيقاعيا فقراءته تكون حسب وروده في كل شطر بتقطيع الكلمة المشتركة بين الشطرين.

أمّا التدوير في الشعر الحر فيكون << بتدوير التفعيلة في سطرين متتاليين أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع، أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة >> [1]

وقد لاقى التدوير منذ ظهوره في الشعر الحر مواقف متعددة تراوحت بين التحفظ على الظاهرة، أو الترجي بها، ومن أهم المواقف المعالجة لظاهرة التدوير، موقف نازك الملائكة في قولها :

<<أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ،ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر، ويعنى بترتيب الأسطر و القوافي و أسلوب استعمال التدوير و الزحاف و الوتد >> [2].

فهي تؤكد على ظاهرة التدوير في الشعر الحر، بمعنى أنها ليس نفيا للقصيدة القديمة، و إنما كان هدفها أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم.

و من نماذج التدوير في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان في الأسطر الشعرية التالية[3]:

36- **يـــــا ولدي**

الرموز: /0///0

---

[1] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2008م، ص 227.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004م، ص 69.

[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 506

التفعيلة: مستعلن

37- **يـــــا** .....

الرموز: /0

التفعيلة: مس

38- **لا تحزني إذا سقطت قبلَ**

الرموز: /0//0/0 / //0// / 0// /

التفعيلة: مستفعلن / متفعلن / متفعِ

39- **موعد الوصول**

الرموز: /0 / //0// /00

التفعيلة: لن / متفعلاْنْ

40- **فدربنا طويلة شقيّة**

الرموز: //0// / //0// / 0// /0//

التفعيلة: متفعلن / متفعلن / متفعلن

فهنا الفدائي "مازن أبو غزالة" يطلب من أمه ألاّ تحزن عليه قبل النصر لأن الطريق طويل شاق، و لقد ظهر التدوير في السطر الثالث، حيث لا تتم فيه تفعيلة " متفعلن" بل نجد جزئها " متفعِ" في السطر الثالث، ليتمّ جزئها في السطر الرابع.

فتأجيلها إيقاعيا بواسطة التدوير يفسح أمام القارئ مجال التلذذ و الاستمتاع و لا يأتي ذلك إلاّ بفصلها عن الجملة الأم.

و مثال آخر حول ظاهرة التدوير، ما تقوله الشاعرة في هذه الأسطر الشعرية[1]:

91- **يــا ألف هلا بالموت**

الرموز: /0/0 / ///0 / /0/0/0

التفعيلة: فعَلن / فعِلن / فعْلاتُنْ

92- **و احترق النجم الهاوي و مرق**

الرموز: //0/ / /0/0 / 0/0/ / //0/ / 0

التفعيلة: فاعل / فعلن / فعلن / فاعل / فعْ

93- **عـبْر الرّبـواتِ**

الرموز: /0 / /0/0 / 0/0/

التفعيلة: لن / فعلن / فعلن

94- **برقا مشتعل الصّوت**

الرموز: /0/0 / //0/ / 00/0/

التفعيلة: فعلن / فاعل / فعلانْ

95- **زارعا الإشعاع الحي على**

الرموز: /0//0 / /0/0/ / 0/0/ / ///

التفعيلة: فاعلن / فعلن / فعلن / فعل

96- **الرّبــوات**

الرموز: 0 / /0/0/0

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 510

التفعيلة: ن / فعلاتنْ

97- **في أرض لن يقهرها الموت**

الرموز: ///0 / /0/0 / //0/ / /0/0/0

التفعيلة: فعلن / فعلن / فاعلُ / فعلاتنْ

98- **أبداً لن يقهرها الموت**

الرموز: ///0 / /0/0 / ///0 / /0/0

التفعيلة: فعِلن / فعْلن / فعِلن / فعْلن

نلاحظ في المقطع الشعري ظهور التدوير في السطر الثاني حيث تتشطر تفعيلة (فعلنْ) إلى (فعْ) في آخر السطر الثاني و (لنْ) في بداية السطر الثالث، ن و في السطر الخامس تتشطر تفعيلة (فعِلُنْ)، حيث نجد جزئها (فعِل) في السطر الخامس، و (نْ) في بداية السطر السادس.

المطلب الثاني

التشكيل الأسلوبي في القافية .

1 -تعريف القافية:

1 -1- القافية لغة:

جاء في لسان العرب في مادّة "قفا": << القافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسمّيت قافية لأنها تقفو البيت، و في الصحاح: لأن بعضها يتّبع أثر بعض >>[1].

و قال التنوخي: << سميّت القافية قافية لكونها في آخر البيت، مأخوذة من قولك: قفوت فلانا، إذا تبعته، و قفا الرجل أثر الرجل إذا قصَّه، و قافية الرأس مؤخّرته >> [2].

1 -2- القافية اصطلاحا:

تعتبر القافية ركن من أركان الشعر العربي، و هي لا تقل أثرا عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري و التشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالة صوتية و موسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني >> [3] .
وقد إستطاعت القافية أن يكون لها حضور في الشعر العربي ، حيث تحولت إلى علم له تعريفاته ومصطلحاته المتنوعة.

يعرّفها علماء العروض بأنها : << هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت >> [4].

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادّة (قفا)، ج15، ص195.

[2] – أبو يعلي التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978م، ص 59.

[3] – نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات، دط، 2007م، ج1، ص 114.

[4] – عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية، ط1، 2007م، ص110.

و يراها الأخفش << على أنها الكلمة الأخيرة من البيت، على أساس أنها المقاطع الصوتية التي تتكون في أواخر أبيات القصيدة أو هي المقاطع التي يتكرر نوعها في كل بيت في القصيدة الواحدة >> [1] .

و هي عند قطرب "حرف الروي" [2].

إلاّ أن هذه التعاريف لم تحظى بقبول واسع عند الدارسين، و يعد تعريف الخليل هو الأقرب للدقة و الاكثر قبولاً، فهي عنده << من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، و القافية على هذا المذهب تكون مرّة بعض كلمة و مرّة كلمة و مرّة كلمتين >> [3].

أما في العصر الحديث، لم تعد القافية أحد عناصر البيت المفرد، وإنما أصبحت تحرص على التفاعل مع الدوال الأخرى في بناء القصيدة بكاملها.

و في هذا تقول نازك الملائكة << تعتبر القافية إذن عنصرا ضروريا في إيقاع الشعر العربي، و ركنا مهما في موسيقية الشعر الحر نظرا لما تحدثه من رنين و ما تثيره في النفس من أنغام وأصداء >>[4].

و بناءا على هذا أصبحت القافية أحد عناصر بناء القصيدة، و جزءا من الإيقاع الموسيقي، الذي يساعد في بناء النص الشعري الحديث الذي لم تبقى فيه القافية موحدة كما كان سائدا في القصيدة التقليدية.

و تذهب نازك الملائكة بضرورة الأخذ بالقافية في قولها:

---

[1] – سليمان معوض، علم العروض و موسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2009م، ص 118.

[2] – عوني عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1977، ص 6.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2001م، ج1، ص 151.

[4] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 192.

<< أن الشّعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، و ذلك لأنه، شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشّائع >> [1].

و بناءا على هذا عدّت القافية تعويضا مباشرا لتلك الموسيقى الظاهرة التي افتقدتها القصيدة العربية بظهور الشعر الحر، حيث تخلت عن البنية العمودية و القافية الموحدّة.

و المهم << أنّ مجيء القافية في آخر شطر، سواء أكانت موحدّة أو منوّعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى و يُمكّن الجمهور من تذوّقه و الاستجابة له >> [2].

2 – **القيمة الموسيقية للقافية:**

لم يتوقف المحدثون عند تعريف الخليل للقافية، بل ركّزوا على قيمتها الموسيقية، فهذا إبراهيم أنيس يعرفها بأنها: << عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، و تكرارها هذا يكون جزءاً هامّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها و يستمتع بهذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، و بعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن >> [3] .

فهي تكون تكراراً مشَكّلا للنغم الموسيقي، أي تحفظ للقصيدة و حدتها و نغمتها الأخيرة [4].

إن القافية في الشعر العربي قد استطاعت أن تلتزم موقعا ثابتا من حيث نوعها و حروفها و حركاتها، و إذا كانت القافية بتلك المنزلة فقد دعا المحدثون إلى دراستها من ناحيتين: من ناحية دورها في تركيبة الإيقاع، و من ناحية قيمتها الموسيقية الخاصّة [5].

---

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص 190.

[2] – نفسه، ص 191.

[3] – إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط3، 1965م، ص 246.

[4] – ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 2002م، ص 66.

[5] – ينظر: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، 1978م، ص 105.

أي أن دورها لا يتوقف عن تكثيف الإيقاع، بل يتعدى ذلك إلى البحث عن ارتباط القافية بدلالة القصيدة.

و القافية كما يقول جان كوهن: << ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، و هي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقاتها بالمعنى >> [1].

بمعنى لا تكتسب قوّة وجود و بقاء من دون النهوض بمهمّة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكوّن للقصيدة [2].

3 - **تنوّع القافية**:

القافية نوعان: مطلقة و مقيّدة.

3 – 1 - القافية المطلقة: هي ما كانت متحركة الروي [3] ، و هذه الحركة متمثّلة في الضمّة و الفتحة و الكسرة.

3 -1- القافية المقيّدة: هي ما كان رويّها حرفا صامتا ساكنا [4].

[1] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص 74.

[2] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية)،ص 91.

[3] – عبد العزيز عتيق ،علم العروض و القافية، ص 136.

[4] – عبد القادر صلاح يوسف، في العروض و الإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيّام للطباعة و النشر و التوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 1996-1997، ص 140.

4 - **حروف القافية:**

حدد علماء العروض القافية بستّة أحرف، إلاّ أنها لا تجتمع كلّها في بيت واحد، فأقصى ما يمكن اِجتماعه منها خمسة أحرف، و قد جمعها صفيّ الدين الحلّي في قوله:

مجرى القوافي في حروف ستّةٍ كالشّمس تجري في علّو بروجها

تأسيسها، و دخيلها مع رِدفِـها و رويّها مع وصلها، و خروجها [1]

4- 1 - الرويّ: << هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، و يلتزم في كلّ بيت منها في موضوع واحد >> [2] و تنسب إليه.

4- 2 - الوصل: و هو الحرف الثاني الذي يلي حروف الرويّ المتحرك و هو أما حركة مد أو هاء.

4 - 3 - الخروج: و هو حرف مد "ألف، واو، ياء" يكون بإشباع حركة الوصل.

4- 4 - الردف: هو حرف مد تسبقه حركة من جنسه أو حرف لين تسبقه حركة مغايرة، و يسبق الروي مباشرة.

4 - 5 - التأسيس: و هو ألف يوصل بينها و بين الروي حرف واحد متحرك.

4 - 6 - الدخيل: و هو الحرف المتوسّط بين ألف التأسيس و حرف الرويّ [3].

*** قراءة في أحرف الروي المستخدمة في القصيدة:**

لم تستخدم الشاعرة قافية واحدة في كل القصيدة، بل نوعت فيها بحيث كانت هذه القوافي متناسبة مع تشكيل القصيدة، و متفاعلة مع غيرها من المقوّمات الأخرى، بحيث كان

---

[1] - موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، دار البصائر للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص 335.

[2] - ابن منظور،لسان العرب، مادّة "روى"، ج 14، ص 349.

[3] - أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دت، ص 239.

لتنوعها و لتكرارها في مقاطع معيّنة و ضمن مسافات معيّنة أثر موسيقي يسري في جسد القصيدة، و جسد القارئ أو السامع معًا.

و الجدول التالي يوضح تكرار أحرف الروي المستخدمة في القصيدة كذلك عدد كل من القوافي المطلقة و المقيّدة:

حرف الروي	التكرار	النسبة المئوية	عدد القوافي المطلقة	عدد القوافي المقيّدة
التاء	15	%23.07	- 10 مطلقة - 3 موصولة بتنوين	02 مقيّدة
الباء	09	%13.84	- 1 موصولة بباء - 3 موصولة بهاء - 3 مطلقة	02 مقيّدة
الدال	06	%9.23	- 4 موصولة بياء	02 مقيّدة
الضاء	05	%7.69	- 4 مطلقة	01 مقيّدة
الهاء	05	%7.69	- 1 موصولة بألف	04 مقيّدة
اللام	04	%6.15	- 4 مطلقة - 1 موصولة بياء	00
النون	04	%6.15	- 4 مطلقة	00
الميم	04	%6.15	- 2 مطلقة	02 مقيّدة
القاف	03	%4.61	- 1 مطلقة - 2 موصولة بياء	00
العين	03	%4.61	- 3 مطلقة	00
الكاف	03	%4.61	- 3 مطلقة	00
الهمزة	02	%3.07	- 2 مطلقة	00
الحاء	02	%	- 2 مطلقة	00
المجموع	65	%100	% 80/52	% 20/13

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعرة استخدمت (65) قافية، منها 52 قافية مطلقة أي بنسبة: 80 %، و 13 قافية مقيّدة أي بنسبة: 20% حيث تقوم هذه القوافي سواء المتتالية منها و المتباعدة بعدّة وظائف إيحائية و تعبيرية و جمالية، و ذلك عن طريق تكرارها لتخلف آثار إيقاعية تبعث في النفس شعورا معينا قد يوحي بعدّة معان.

لقد سيطرت قافية "التاء" إلى جانب "الباء" أكثر من غيرها على القصيدة، كما نجد ظهور بعض القوافي الأخرى كقافية "الدال" و "الضاد" و "الهاء" و "اللام" و "النون" و "الميم" بنسبة أقل من التاء و الباء.

و بنسبة قليلة القاف، العين، الكاف، الهمزة، و الحاء.

و سنحاول فيما يلي تفسير الاستخدام الكثيف لبعض القوافي قليلة الشيوع لأن الأسلوب عادة يظهر و يتحدد بكثرة الاستخدام لا بقلته.

فصوت التاء، و هو صوت مهموس شديد منفتح، قد تكرر (15) مرة، أي بنسبة: 23.07%، توزع هذا العدد بين (13) تكرارا للقوافي المطلقة، و بين (2) تكرارا للقوافي المقيّدة، و قد كان لصوت التاء في كلتا الحالتين دلالة و إيحاء كبيرين، و هو الروي المهيمن و الطاغي على غيره من الحروف في هذه القصيدة.

فصوت التاء يحاكي في حال حركته أي في حال القافية المطلقة عن ذلك الأنين القوي المستمر الذي تعاني وطأته الشاعرة، فصوت التاء عند إطلاقه يحاكي صوت ذلك المثابر الذي يدفع روحه مقابل حياة الأرض وشعبه، و نحن نكاد نسمع ذلك الصوت عند توالي هذه التّاءات المطلقة " تِ، تِ، تِ" و المقيّدة "تْ، تْ، تْ" << إضافة إلى أن حرف "التاء" الذي تقدم على جميع الحروف الأخرى رغم قلة شيوعه رويّا في الشعر العربي >> [1].

[1] – أماني داوود سليمان، الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ، دار مجدلاوي، عمان ، الأردن، ط1،2002م، ص 47.

مما يعد ملمحا أسلوبيا عند فدوى طوقان في هذه القصيدة، و من أمثلته في القصيدة قول الشاعرة[1]:

83- طوباس وراء الرّبواتِ

(/0/0) قافية مطلقة

84- آذان تتوتر في الكلماتِ

(/0/0) قافية مطلقة

85- و عيون هاجر منها النومُ

(/0/0) قافية مطلقة

86- الريح وراء حدود الصمتْ

(/00) قافية مقيدة

87- تتدلع تدمدم في الربواتِ

(/0/0) قافية مطلقة

88- تلهث خلف النفس الضائعِ

(/0//0) قافية مطلقة

89- تركض في دائرة الموت

(/00) قافية مقيدة

90.....

91- يا ألف هلا بالموت

(/00) قافية مقيدة

92- و احترق النجم الهاوي و مرق

93- عبر الرّبوات

(/0/0) قافية مطلقة

94- برقا مشتعل الصّوتْ

(/00) قافية مقيدة

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509- 510

95- زارعا الإشعاع الحي علـى

96- الرّبـــوات

(/0/0) قافية مطلقة

97- في أرض لن يقهرها الموتْ

(/00) قافية مقيدة

97- أبدا لن يقهرها الموتْ

(/00) قافية مقيدة

المبحث الثاني

التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الداخلي .

*التشكيل الأسلوبي في الصّوت المعزول.

*التشكيل الأسلوبي للصوت في إطار اللفظ .

المطلب الأول

التشكيل الأسلوبي في الصوت المعزول.

الإيقاع الداخلي هو << الانسجام الصّوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها أأو بين الكلمات بعضها و بعض حينا آخر >> [1].

فهو الإيقاع النفسي القائم على النغم الخفي الرائع و الجرس الموسيقي في النص الشعري، من الحرف كان، أو من اللفظة، أو من العبارة.

يأتي الإيقاع الداخلي متفاعلا مع الإيقاع الخارجي، مكملا له و متحد معه لإبراز جماليات النص الشعري، فيصبح الشعر بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الذي تكفله التفعيلة العروضية مشتملا على خاصيّة موسيقية جوهرية وفي ذلك الإيقاع الناشئ على تساوق الحركات و السكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر >> [2].

إن دراسة الأصوات المعزولة لا يمكن أن تكون لذاتها، بل لا بدّ من ربطها بموضوع القصيدة و صورتها الشعرية، فالشاعر قد يعمد إلى تكرار صوتٍ معيّن ليرسم به الصورة التي يريد [3].

كما أنه قد ينتقي صوتا دون غيره للكشف عن مشاعره و عواطفه.

1 – **إحصاء أصوات القصيدة:**

تكونت قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان من تسعة عشر و مئتينِ و ألف (1219) صوتًا، جاءت مرتبة حسب الجدول الآتي:

الترتيب	الصّوت	التكرار	النسبة المئوية
1	اللام	99	% 08.12
2	النون	68	%05.57
3	الياء	62	%05.08
4	الراء	61	%05.00

[1] – إبراهيم عبد الرحمان، قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة بيروت، دط، 1981م، ص 3.

[2] – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب،، ص 62.

[3] – ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 158.

5	الميم	95	%07.79
6	الواو	67	%05.49
7	التاء	61	%05
8	الباء	57	%04.67
9	الهمزة	70	%05.74
10	العين	40	%03.28
11	الدال	42	%03.44
12	الفاء	31	%02.54
13	الهاء	67	%05.49
14	القاف	25	%02.05
15	الكاف	38	%03.11
16	السين	15	%01.23
17	الحاء	26	%02.13
18	الجيم	23	%01.88
19	الطاء	13	%01.06
20	الضاد	00	%00
21	الغين	03	%0.24
22	الخاء	06	%0.49
23	الشين	12	%0.98
24	الصاد	10	%0.82
25	الزاي	06	%0.49
26	الذال	12	%0.98
27	الثاء	04	%0.32
28	الظاء	23	%1.88
المجموع	1219 صوتًا		

جدول ترتيب أصوات اللين الطويلة:

الصّوت	عدد تكرارها	النسبئة المئوية
الألف	125	%12.25
الواو	13	%1.06
الياء	45	%3.69
المجموع	183	% 15.01

و نحن عندما نهتم بإحصاء أصوات القصيدة، إنما نهدف إلى التوصل إلى الأصوات التي تكون قد استعملت استعمالا كثيرا على نسبة الاستعمال العادي في اللغة العربية، فيكون ذلك ملمحا أسلوبيا يحتاج إلى تفسير، أو تلك التي قلّ استعمالها عن الاستعمال العادي، بحيث تكون ملمحا أسلوبيا بقلّتها [1].

2 - **الجهر و الهمس في أصوات القصيدة:**

إن بنية الصوت في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان، هي أحد الأنظمة المشكلة لها، و المتشابكة فيما بينها، فمن بين هذه الأصوات ما هو مجهور و ما هو مهموس، فالصوت المجهور هو: << اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازًا منتظما يحدث صوتا موسيقيا >> [2] فالجهر حدّة ارتفاع في شدّة الصوت.

أما الصوت المهموس << فهو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان و لا يسمع لهما رنين حين النطق به >> [3]، فهو صوت هادئ وناعم يتّسم بالليونة ما تبعث على التأمل.

[1] - ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط، 1981م، ص11.

[2] - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار التراث، ط5، القاهرة، ص 261.

[3] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، دط، 1961م، ص 20.

ولكن المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين معه، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء من أجل هذا >> [1].

و الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية هي ثلاث عشر: << الباء، والجيم، والدال، والذال، والرّاء، والزاي، والظاء، والضاد، والعين، والغين، واللام، والميم ،و النون، يضاف إليها كل أصوات اللين: الألف، والواو، و الياء >>.

في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنتا عشر: << التاء، والثاء، والحاء، والخاء، والسين، والشين، والصاد، والطاء، والفاء، والقاف، والكاف، و الهاء >> [2].

* أربعة أصوات وقفية و هي: التاء، والطاء، والكاف، و القاف.

* ثمانية أصوات احتكاكية و هي: الفاء، والثاء، والسين، والعين، والشين، والخاء، والهاء، و الحاء [3].

و في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان حضور كثيف لملمحي الجهر و الهمس، و كلاهما مرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الشاعرة النفسيّة و الجسمية.

بالرجوع إلى إحصاء أصوات القصيدة، يمكننا أن نستخلص الأصوات المجهورة مرتبة ثم الأصوات المهموسة مرتبة أيضًا.

2 -1 - <u>جدول الأصوات المجهورة</u>:

الترتيب	الصّوت	التكرار	النسبة المئوية
1	الألف	125	%10.25
2	الياء	107	%08.77

[1] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 22.

[2] - نفسه، ص 22.

[3] - أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، دط، دت، ص 324.

3	اللام	99	%08.12
4	النون	68	%05.57
5	الراء	61	%05.00
6	الواو	80	%06.56
7	الميم	95	%7.79
8	الباء	57	%04.67
9	العين	40	%03,28
10	الدال	42	%03.44
11	الجيم	23	%01.88
12	الضاد	00	%00
13	الغين	03	%0.24
14	الذال	12	%0.98
15	الزاي	06	%0.49
16	الظاء	23	%1.88
المجمـــــــوع		841	%68.99

2 – 2 – <u>جدول الأصوات المهموسة</u>:

الترتيب	الصّوت	التكرار	النسبة المئوية
1	التاء	61	% 05
2	الهمزة	70	%05.74
3	الفاء	31	%2.54
4	الهاء	67	%5.49
5	القاف	25	%2.05
6	الكاف	38	%3.11
7	السين	15	%1.23

8	الحاء	26	%2.13
9	الطاء	13	%1.06
10	الخاء	06	%0.49
11	الشين	12	%0.98
12	الصاد	10	%0.82
13	الثاء	04	%0.32
المجـــــموع		378	%31.00

من خلال الجدوليين السابقين نلاحظ تفاوت نسبة الأصوات المجهورة المقدّرة بـ: 68.99% على نسبة الأصوات المهموسة و المقدرة بـ:31.00 %.

إن هذه النسبة الزائدة في استعمال الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة تحتاج إلى تفسير في دلالة الصوت المجهور، و أثره على المعنى العام للقصيدة التي نحن بصدد دراستها و تحليلها تحليلاً أسلوبيا.

فهذه النسبة تعكس لنا حالة الشاعرة النفسيّة التي أرادت أن تهجر بها، و إيصال صداها إلى المستمع أو القارئ، فهي لذلك راحت تستعمل تلك الأصوات المجهورة بكثرة، حيث غطت مساحة كبيرة من نص القصيدة، فهي تقول في هذا المقطع الشعري[1]:

01 – أجلس كي أكتب، ماذا أكتب ؟
02 – ما جدوى القول ؟
03 – يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي
04 – ما أحقر أن اجلس كي أكتب
05 – في هذا اليـــوم
06 – هل أحمي أهلي بالكلمة ؟
07 – هل أنقذ بلدي بالكلمة ؟

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

08 – كل الكلمات اليـوم
09 – ملح لا يورق أو يزهر
10 – في هذا الليـــــل

لقد نجحت شاعرتنا في الدلالة الموسيقية لتكرار حرف الياء، اللام، و هما من الحروف المجهورةن فأنشأ من التكرار الصوتي لهما إيقاعا.

ترد الياء في حرف النداء يـا، و في آخر الكلمة مثل "يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي" و في حرف الجر "في" مرّتين في المقطع، وفي الفعل المضارع في أول الكلمة " يورق، يزهر، و في ظرف الزمان "اليوم، اللّيل".

و ترد اللام في أواسط المفردات مثل "أجلس، أهلي، بلدي، بالكلمة، الكلمات، ملح "و في آخر المفردة مثل "القول، الليل، كل".

إن هذا الترديد اللاشعوري لهذين الحرفين يؤدي وظيفة صوتية، إضافة إلى المعنى، ينم عن قدرة الشاعرة على توظيف هذين الحرفين، ليخدما بصفتهما المجهورة الحالة النفسية للشاعرة، فهي تشعر بتوتر حاد في نفس الفدائي "مازن أبو غزالة" بين تصميمه على الكتابة، و إعراضه عنها بحجة انعدام جدواها، و بين سخطه على الكلمة التي تنقذ البلد من سطوة الليل.

فالشاعرة هنا تصف لنا الحالة أو اللحظة القلقة التي يعيشها مازن أبو غزالة مع نفسه.

3 –<u>الانفجار و الاحتكاك في أصوات القصيدة</u>:

الصوت الشديد أو الانفجاري (plosive) : << فهو عندما تلتقي الشفتان التقاء محكما فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا، يحدث النفس المنحبس صوتا انفجاريا >> [1].

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 24.

<< و الصوت الانفجاري هو الذي يحدث في أثناء النطق به اعتراض قوي يحبس الهواء >> [1]، ما يمنح الصوت قوة واضحة، يرتبط ارتباطا وثيقا بالحالات الانفعالية للشاعر، يتفاعل مع آثارهما المتلقي.

* و الأصوات العربية الانفجارية هي: << التاء، والباء، والكاف، والدال، والقاف،والهمزة، والطاء ،و الضاد >> [2] .

أما الأصوات الاحتكاكية تتشكل عندما يضيق مجرى الهواء بدرجات متفاوتة النسب تسمح له بالمرور، بحيث يحدث الهواء عند خروجه احتكاكا مسموعا، و يدعى الصوت الناتج عن هذه العملية بالصوت الاحتكاكي [3].

و تشتمل الأصوات الاحتكاكية على ثلاثة عشر صوتا (13) و هي: << الفاء، والهاء، والسين، والحاء، والجيم، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والزاي، والذال، والثاء ،و الظاء >>.

و في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان حضور كثيف لملمحي الانفجار و الاحتكاك، و كلاهما مرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الشاعرة النفسية و الجسمية.

و بالرجوع إلى جدول إحصاء أصوات القصيدة، يمكننا أن نستخلص الأصوات الانفجارية الشديدة مرتبة ثم الأصوات الاحتكاكية "الرخوة" مرتبة أيضا:

3- 1 - <u>جدول الأصوات الانفجارية</u>:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	التاء	61	% 19.93
2	الباء	57	%18.62

[1] – محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، القاهرة، دط، 1998م ص 54.

[2] – إبراهيم أنيس ،الأصوات اللغوية،ص 25.

[3] – عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998م، ص 144.

3	الكاف	38	%12.41
4	الدال	42	%13.72
5	القاف	25	%8.16
6	الهمزة	70	%22.87
7	الطاء	13	%04.24
8	الضاد	0	%0
المجـــــموع		306	%54.93

و بإلقاء نظرة إحصائية على هذا الجدول نصل إلى إن الأصوات الانفجارية قد حازت فيها الهمزة على نسبة: 22.87 %، أي بتكرار (70) مرة، ثم تليها التاء نسبتها: 19.93 % أي بتكرار (61) مرة، و بالمقابل نجد أن الباء قد حازت على نسبة: 18.62 %

و بتكرار(57) مرة، و صوت الدال نسبته: 13.72 % أي بتكرار (42) مرة، في حين أن المرتبة الأخيرة كانت للضاد بنسبة: 0% و بتواتر (0) مرة.

3– 2 – <u>جدول الأصوات الاحتكاكية</u>:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	الفاء	31	% 12.35
2	الهاء	67	%26.69
3	السين	15	%05.97
4	الحاء	26	%10,35
5	الجيم	23	%9.16
6	الغين	03	%1.19
7	الخاء	06	%2.39
8	الشين	12	%4.78
9	الصاد	10	%3.98
10	الزاي	06	%2.39

11	الذال	12	%4.78
12	الثاء	04	%1.59
13	الظاء	23	%9.16
المجمـــــــوع		251	%45.06

أما الأصوات الاحتكاكية فهي تعتبر لونا من ألوان التشكيل الصوتي، << و تحدث عند التقاء عضوي النطق التقاء غير محكم يسمح للهواء المندفع من الرئتين بالمرور مع إحداث نوع من الحفيف لاحتكاكه بأعضاء النطق كالسين و الصاد >> [1].

تكررت الأصوات الاحتكاكية و التي يبلغ عددها 13 صوتا (251) مرّة حازت فيها الهاء على نسبة: 26.69 % أي بتواتر (67) مرة، لتليها الفاء بنسبة: 12.35 % و بتكرار (31) مرة، و بالمقابل لذلك نجد أن الثاء بنسبها قليلة، بلغت 1.59 % و بتكرار (4) مرات، أما الغين فقد مثلت أقل نسبة بـ: 1.19% و بتكرار (3) مرات.

أما إذا عدنا إلى مقارنة التكرار الكلي للأصوات الانفجارية الذي كان (306)، و بالتكرار الكلي للأصوات الاحتكاكية و الذي يقدر بـ: (251) مرّة، نجد أن الفرق بينهما هو 55 تكرارا إلى الأولى منها، و هو فرق ليس بالكبير، فرغم أن نسبة الأصوات الانفجارية 54.93 % في القصيدة أكثر من نسبة الأصوات الاحتكاكية 45.06 % فإننا لا يمكن إرجاؤها للأصوات ذات الصيغة الانفجارية لمجرد أن نسبة الأخيرة تفوق

ذات الصيغة الاحتكاكية دون مراعاة عدد كل منها، وهذه الأصوات مجتمعة لها دلالاتها التعبيرية التي تؤديها داخل السياق النصي، و الشاعرة فدوى طوقان . طبعا . قد أجادت في المزاوجة بين لونين مختلفين من الأصوات لما من هذه الأخيرة استرسال يساعد على التعبير عن مختلجات النفس.

[1] – عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية،ص 194.

4 -الأصوات المميزة بقوة إسماعها :

4 - 1 - أصوات اللين الطويلة "الصوائت الطويلة"، "الصائت الطويل":

تعرف الصوائت بأنها حركات طويلة أو قصيرة تتميز عن غيرها << بطريقة النطق ففي التلفظ بها يمر الهواء عبر جهاز النطق بطلاقة >> [1].

فالصوت الصائت ما مر من الهواء طليقا في أثناء النطق به دون أن يعترضه عائق أو حائل و دون أن يضيق مجرى الهواء تضييقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا، و هي في العربية: الألف، والواو، والياء، قال ابن جني في باب مطلِ الحروف: << و الحروف الممطولة هي الحروف الثلاثة و هي: الألف، و الياء، و الواو >> [2].

و تتصف هذه الصوائت بقوة الوضوح السمعي على عكس الصوامت التي يقل وضوحها في السمع مقارنة بالصوائت و هي تنقسم إلى ثلاث أقسام [3]:

* تصنف الصوائت بالنظر إلى ذلك الجزء من اللسان الذي يفوق غيره في الارتفاع
* تصنف بالنظر إلى درجة العلو التي يرتفع إليها اللسان
* النظر إلى أوضاع الشفتين ضمهما أو انفراجهما

و يرى الدكتور عبد الله بوخلخال أن: << الصوائت ست، ثلاثة طويلة هي: الألف "قبلها فتحة"، و الياء "قبلها كسرة"، و الواو "قبلها ضمة" >> [4].

و هو يذهب مذهب سيبويه الذي يرى أن الصوائت العربية ستة بالإضافة إلى الألف و الواو و الياء، نجد الفتحة و الضمة و الكسرة.

و إذا كان الأمر كذلك فإن الصوائت الطويلة تستمد سماتها من الصوائت القصيرة.

---

[1] – مصطفى حركات، الصوتيات و الفينولوجيا، دار الآفاق، الجزائر ،العاصمة، دط، دت، ص 49.

[2] – ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2006م، ص 715.

[3] – كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، دط، 2000م، ص 143.

[4] – عبد الله بوخلخال، البحث الصوتي عند اللغويين و النحاة العرب، مخطوط، جامعة قسنطينة، ص 18.

إن ما يهمنا في دراسة أصوات المد " الصوائت الطويلة" في هذه القصيدة هو ما تحدثه من تأثير نفسي شبيه بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي [1].

و فيما يلي إحصاء يبين نسبة ورود الصوائت الطويلة في القصيدة:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	الألف	125	%10.25
2	الياء	45	%03.69
3	الواو	13	%1.06
المجمـــــــوع		183	%15.01

عند استقراء الجدول: لوحظ أن الألف قد تكررت (125) مرة، أي بنسبة: 10.25 % من أصوات القصيدة، و هي نسبة مهيمنة مقارنة مع الواو والياء، و هو ما يضفي على القصيدة وضوحا سمعيا و قوّة، فهي تفيد العلو و القوة و الرفع بفضل ما يسحبه من ارتفاع للصوت.

لجأت إليه الشاعرة لما فيه من وضوح سمعي، فلم تستخدم صائتا ضعيفا لأنها في مقام يحتم عليها المباشرة و الصراحة.

و تأتي الياء في المرتبة الثانية بكونها صوت مدّ و لين فتكررت (45) مرّة، أي بنسبة: 03.69% من أصوات القصيدة، حيث تمركز في مواضع الحركية و اللاسكون، كما أنها تحتل الرتبة ذاتها من حيث اتساع المخرج كما مرّ في قول سيبويه.

و رافقت قصيدة "الفدائي و الأرض" في المقطع الأول بثلاث عشر (13) مرّة أي أكثر من الألف التي وردت بسبعة (7) مرات، ففي هذه الأسطر من القصيدة تمتاز أكثر بالحركية و التفاعل ضمنتها الشاعرة شوقها لوطنها و التحسر على إنقاذ وطنها، منها قولها[2]:

03- يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي

04- ما أحقر أن أجلس كي أكتب

[1]– شكري محمد عياد ،موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، ص123

[2] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

05- فـــي هذا اليوم

06- هل أحمي أهلي بالكلمة ؟

07- هل أنقذ بلدي بالكلمة ؟

08- كل الكلمات اليوم

09- ملح لا يورق أو يزهر

10 - في هذا الليل

و أما الواو فوردت (13) مرّة، أي بنسبة: 1.06 % من أصوات القصيدة، و هي نسبة قليلة جدا مقارنة بالألف و الياء، و هي تحل آخر في ترتيب توظيف الصوائت الطويلة في القصيدة، كما أنها أضيقها مخرجا.

و مما سبق يمكن أن نسجّل ملاحظتين اثنتين:

أولهما: أن الصوائت الطويلة << الألف، و الياء ،و الواو >> جاءت في القصيدة (183) مرّة، أي بنسبة: 15.01 % من مجموع أصوات القصيدة.

ثانيهما: أن ترتيب توظيفها في القصيدة كان حسب درجة اتّساع مخرجها << الألف ثم الياء ثم الواو >>

و هاتان الملاحظتان تعطيان مؤثرا على ميل القصيدة إلى الوضوح السمعي "الإسماع" حيث أرادت الشاعرة التنفيس عن مكبوتات النفس عن طريق هذا الامتداد الصوتي المصاحب للصوائت.

4 - 2 - الأصوات شبه اللينة و الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة:

" **أنصاف الصوائت و أشباه الصوائت**"

إذا كانت الصوائت تتميز عن الصوامت بخاصية الوضوح السمعي، فإننا نجد أصواتا لغوية لا يمكن تصنيفها لا مع الصوائت و لا مع الصوامت، إلاّ أنها أقرب إلى الأولى منها إلى الثانية، إذْ لا تعد صوامت لأنها تحمل خاصية الوضوح السمعي [1].

و لا تعد صوائت لأن نسبة الوضوح السمعي فيها أقل بكثير من نسبتها في الصوائت لذلك أطلق البحث الصوتي على بعض هذه الأصوات مصطلح: أنصاف الصوائت و على بعضها أشباه الصوائت.

4 – 2 – 1- أشباه اللين الطويلة "أنصاف الصوائت:

تسمى أيضا "بالأصوات الشّبه الليّنة" و هي الواو و الياء و من النتائج التي حققها

المحدثون إن الواو و الياء صوتين شبه ليّنين، و هما المرحلة الانتقالية التي يمكن أن ينتقل عندها الصوت الساكن إلى صوت لين [2].

و معنى ذلك أن الواو و الياء الساكنتين أوضح في السمع من بقيّة الأصوات الصّامتة.

4- 2 – 2 – الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة " أشباه الصّوائت":

و تسمى أيضا الأصوات المائعة "liquides" و هي <<اللام، والميم، والنون، و الراء>> [3]، و من النتائج التي حققها المحدثون أن اللام و الميم و النون أكثر الأصوات الساكنة وضوحا، و أقربها إلى طبيعة الأصوات اللينة، و لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، و من الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة و أصوات اللين، ففيها من صفات الأولى، أي مجرى النفس تعترضه بعض الحوامل، و فيها أيضا من صفات

[1] – يسميها إبراهيم أنيس، في كتابه الأصوات اللغوية ص 42 أشباه أصوات اللين.

[2] – إبراهيم أنيس،الأصوات اللغوية، ص40.

[3] – ممدوح عبد الرحمان، القيمة الوظيفية للصوائت (دراسة لغوية)، دار المعرفة الجامعية، دط، 1998م، ص 87.

أصوات اللين، أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الصفير أو الحفيف، و أنها أكثر وضوحا في السمع >>[1].

و مما سبق يمكن أن نتبين درجة الوضوح السّمعي في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان من خلال إحصاء الصّوائت الطويلة، و أنصاف الصّوائت، و ترتيبها في الجدول الآتي:

- جدول أصوات اللين الطويلة و الأصوات شبه اللينة و الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات الليّنة:

الترتيب	الحرف	عدد	النسبة المئوية
1	الألف	125	%10.25
2	اللام	99	%8.12
3	الميم	95	%7.79
4	النون	68	%5.57
5	الواو	67	%5.49
6	الياء	62	%5.08
7	الراء	61	%5.00
8	الياء الليّنة	45	%3.69
9	الواو الليّنة	13	%1.06
المجموع		635	%52.09

و من هذا الجدول يمكننا تأكيد أن نسبة: 52.09 % من الأصوات الطويلة و الأصوات شبه الليّنة، و الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة . و هي كلها أصوات مجهورة . كفيلة باحتواء النسبة الزائدة من الأصوات المهموسة البالغة 31.00 %.

[1] –إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 27.

و بذلك تحتفظ القصيدة بالوضوح السمعي أو بقوة إسماعها، و مما يؤكد ذلك أيضا أنه بالرجوع إلى جدول ترتيب أصوات القصيدة نجد أن الأصوات شبه اللينة "أنصاف الصوائت" ،والأصوات الأقرب إلى شبه اللينة "أشباه الصوائت "، قد احتلت المراتب الستّة الأولى.

و من خلال دراستنا للصوت المعزول في هذه القصيدة، نرجو أن نكون قد تمكنّا من الكشف عن أهم الأصوات التي قامت في تشكيل إيقاعها الداخلي، و نلخص ذلك في الآتي:

إن قوّة الوضوح السمعي في القصيدة، لم تعتمد الجهر و الهمس، و الانفجار و الاحتكاك أساسا، و إنّما أوكلت المهمة إلى أصوات اللين الطويلة "الصّوائت الطويلة" المتخصصة في تلك الصفة، و آزرتها الأصوات شبه اللينة " أنصاف الصّوائت"، والأصوات الأقرب إلى أصوات اللين الطويلة "أشباه الصوائت" في طبيعتها.

المطلب الثاني

التشكيل الأسلوبي في إطار اللفظ .

تحدثنا في المبحث الأول أن إيقاع الشعر ليس مقصورا على الوزن و القافية، و قد سبق أن وضّحنا في المطلب الأول من هذا المبحث ما للصّوت المعزول من دور في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة.

و هذا المطلب سنخصصه لدراسة " التشكيل الأسلوبي للصوت في إطار اللفظ"، ذلك أن تكرار اللفظة أو تكرار العبارة، أو تكرار الدال مع مدلوله أو تكراره دون مدلوله، كل ذلك يكون له دور في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة و قد يقوم بدور الشعرية فيها.

1 -التكرار:

يعد التكرار من أهم التشكيلات الأسلوبية في اللغة العربية، و لقد ساعد التطور في الشعر العربي على الاهتمام بهذا العنصر بسبب دوره في تشكيل بنية القصيدة حيث يراد به: << إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها و معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة >> [1].

فالتكرار هو ترديد حرف أو لفظة أو عبارة للدلالة و التأكيد على المعنى المراد تبليغه، و يرى "جورج مولينيه George molinié" أنه: << الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية و تحديدها في البراغماتية الأدبية، و يمكن لإعادة الواقعة اللغوية . لتضعيفها البسيط . أن يأخذ شكل تكرار الدّال مع مدلول واحد، أو تكرار الدال مع مدلول يحقق من جديد في كل مرّة، أو تكرار مدلول مع دالات مختلفة >> [2] .

[1] – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشرو التوزيع، الإسكندرية، 2002م، ص 211.

[2] – جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 2006م، ص 183.

و لقد لاحظ القدماء . عموما . أن التكرار سُنّة من سنن العرب في كلامها، يقول "أحمد بن فارس" في كتابه " الصاحبي" :<< وسنن العرب التكرير و الإعادة و إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر >> [1].

أما ابن رشيق القيرواني فقد نبَّه إلى مواطن جمال التكرار، و مواطن قبحه، فقال: << فأكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني، و هو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرر اللفظ و المعنى جميعا، فذلك الخذلان بعينه، و لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلاّ على جهة التشوقِ و الاستعذاب >> [2].

أما المحدثون، فقد اعتنوا بظاهرة التكرار، و عدّوه لونا من ألوان التجديد، يضفي على القصيدة حُلية إيقاعية، و دلالية موحية، و ذلك بما يمتلكه من طاقات، من شأنها أن تغني القصيدة، و ترفع من مكانتها الفنية.

فنازك الملائكة ترى << أن ظاهرة التكرار ليست عنصرا جماليا يضاف إلى القصيدة، إنما هو أسلوب كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانة من القصيدة، و أن تلمسه يد الشاعر السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات >> [3]، فهي ترى أن التكرار لابد أن يوظف في موضعه حتى لا يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة لا قيمة لها.

---

[1] – أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، الصاحبي في فقه اللغة العربية و وسائلها و سنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، 1993، ص 213.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 360.

[3] – نازك الملائكة، قضايا الشعر الحر، ص 240.

1 -1- تكرار اللفظة أو العبارة:

2 -1- 1 - التكرار في الأسطر المتوالية:

تكرار لفظة " الكلمه":

إن أول ما يلفت الانتباه من تكرار في هذه القصيدة، هو تكرار لفظة " الكلمه" في بدايتها فقد وردت في السطر السادس مرّة واحدة[1]:

06- هل احمي أهلي **بالكلمه ؟**

و في السطر السابع مرة واحدة :

07- هل أنقذ بلدي **بالكلمه ؟**

و ما نلاحظه هو تكرار لفظة (الكلمه) من سطر إلى الذي يليه، ثم إن الكلمة المكررة جاءت مسبوقة بحرف جر مرتين.

و هذا التكرار في بداية القصيدة مسبوقا بحرف جر يكشف لنا مدى معاناة الشاعرة من سطوة الاحتلال فقد كان هذا الترديد دلالة على الإحساس الإنساني الموصف الصادق.

تكرار لفظة "ماض":

تكررت هذه اللفظة مرتين في أسطر متوالية[2]:

19- ماض أنا أمّاه

20- ماضٍ، مع الرفاقِ

و لهذا التكرار دلالة مهمة فهو يتمثل في صورة المرأة المحبوبة التي تمتزج صورتها بالوطن و هي هنا الأم، مصدر الحب غير المتحول، و تبدو في التكرار صورة الهم الجماعي الذي ينوء بحمله كل فلسطين.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

[2] - نفسه ، ص 505

تكرار لفظة "الفرح":

تكررت هذه اللفظة مرتين في أسطر متوالية[1]:

44- لكن يجيء بعدنا الفرح

45- لابدّ من مجيئه هذا الفرح

لهذا التكرار دلالة مهمة، فلدى الفلسطيني إيمان لا يتزعزع، بأن شعبه سوف يقطف ثمار عمله، و لا يهمه إن لم يكن ذلك في حياته، و جاء هذا الترديد الصادق ليوظف في خدمة غرض القصيدة و إيقاعها.

تكرار لفظة "الموت":

تكررت لفظة الموت مرتين في أسطر متوالية[2]:

89- تركض في دائرة الموت

90- يا ألف هلا بالموت

عبر هذه الأسطر يظهر تكرار لفظة (الموت) و هذا يولد إيقاعا داخليا متميزا يعوّض الإيقاع الخارجي المبني على التفعيلة.

تكرار عبارة "لن يقهرها الموت":

تكررت هذه العبارة مرتين في سطرين متواليين[3]:

97- في أرض لن يقهرها الموت

98- أبدا لن يقهرها الموت

و نلاحظ في هذا التكرار ملاحظتين:

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507
[2] - نفسه ، ص 510
[3] - نفسه ، ص 510

الأولى: أنه نشأ عن "لن" و "يقهر" و "الهاء" و "الموت" , و "لن" تدل على النفي و "يقهر" تدل على الفعل المضارع، كما يفيد النفي لأنه سبقه حرف نفي "لن" و قد دلت "الهاء" الضمير المتصل بالفعل المضارع على المفعول به "الأرض"، و قد دلت كلمة الموت على الفاعل.

الثانية: إن الإيقاع الموسيقي لهذه العبارة المكررة يمثل الصوت الختامي في نهاية القصيدة و الذي يبقى يتردد له صدى الصوت و صوت الصدى، ليدل على تأكيد الرؤية و الإيمان بحتمية أن الأرض لن تقهر ما دامت التضحيات قائمة، و لقد تكرست هذه البنية الدلالية من خلال الشحنة الإيقاعية من التكرار المزدوج.

تكرار عبارة " من أجله":

تكررت عبارة "من أجله" ثلاث مرّات في أسطر متوالية[1]:

74- من أجله ولدتك

75- من أجله أرضعتك

76- من أجله منحتك

هذا التكرار الإيقاعي المقطعي خلق نغما متكررا، و معاني متجددة بالتركيز على "من أجله" لنكتشف مع سياق النص أن كل هذا الحب للوطن و الأرض، لقد أوحت العبارة، و أكّدت على تأييد خطوات الفدائي (مازن) إلى الشهادة في سبيل درء الخطر على الوطن، و تكرار هذه العبارة ثلاث مرّات في ثلاثة أسطر متوالية، و وقوعها في بداية السطر الشعري، جعلها تحقق نوعا من التوازن الموسيقي في القصيدة.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509

1 -1 - 2- التكرار في الأسطر المتباعدة:

1- 1- 2- 1- تكرار اللفظة أو العبارة:

تكرار "يا ولدي"

تكررت هذه العبارة أربعة مرّات في أسطر متباعدة[1]:

30- يا ولدي

36- يا ولدي

47- يا ولدي

71- يا ولدي

لقد تكررت " يا ولدي" في المقطع الثاني من القصيدة أربعة مرّات، و أول ما نلحظه هو تصاعد تكرار هذه العبارة من سطر إلى سطر، فالعبارة المكررة متكوّنة من أداة نداء "يا" و مضاف و مضاف إليه "ولدي".

و هذا التكرار لإسم الولد في القصيدة مسبوقا بأداة نداء، يكشف لنا مدى حب الشاعرة للشعب و الأرض،و حلم التخلص من المستعمر المحتل في واقع تعيشه الأمة، فهي تمثل صورة المرأة المحبوبة التي تمتزج صورتها بالوطن و هي هنا الأم مصدر الحب الذي لا يتحول و لا يفنى، فقد كان ذلك الترديد من أسرار العذوبة في تلك الأسطر الشعرية، حيث يدل هذا التكرار على الإحساس الصادق المرهف، فليس أحب إلى المرء من ترديد اسم من تحبه نفسه.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504- 506-507-509

تكرار "موعد الوصول":

تكررت لفظة "موعد" في هذه القصيدة مرتين متبوعة بلفظة "الوصول" في [1]:

38- لا تحزني, إذا سقطت

39- قبل موعد الوصول

40- فدربنا طويلة شقية

41- و دون موعد الوصول ترتمي على المدى

42- سواحل الليل الجهنمية

و العبارة المكررة فضلا على تأكيدها على أنه ينصح أمه بالصبر و الثبات و الرضا بهذا العمل البطولي الذي يقدم عليه و يوصيها ألاّ تحزن عليه إذا سقط شهيدا، فقد ساهمت بموقعها . في بداية السطر الشعري . في تحقيق توازن موسيقي في الأسطر الشعرية.

1- 1- 2- 2- <u>التكرار في السطر الشعري المفرد:</u>

تكرار لفظة "أكتب"[2].

1 - أجلس كي أكتب ماذا أكتب ؟

إن تكرار كلمة "أكتب" في هذا السطر الشعري توحي بالقلق و التوتر و التعجب لا سيما أنها لمّا كررتها صدرتها بحرف نصب (كي) التي تفيد التعليل و التعجب و الحيرة التي:خرج إليها الإستفهام، فإذا كانت الكتابة زمن المأساة و المحنة القومية تبدو عملاً لا ينسجم مع متطلبات العمل الثوري الحقيقي، لأن النصر لن يتحقق بالكلام و الألفاظ بل بزغردة الرصاص، فليخرس القلم.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 506- 507

[2] - نفسه، ص 504

لقد أدى التكرار في هذه القصيدة دورا مهما، فكان من أهم العناصر التي أسهمت في تشكيل الأسلوب في القصيدة، بل في وسمها بالشعرية.

2- <u>التجنيس</u>:

لقد قسم علماء البلاغة المحسنات البديعية إلى محسنات معنويّةٍ، و محسّناتٍ لفظية [1].

و يعد الجناس في القسم الثاني، و عُرِّف بأنه: << تشابه الكلمتين في اللفظ و اختلافهما في المعنى >> [2].

و قد أولوه عناية خاصّة، و أعلو من شأنه فجعلوه من ألطف مجاري الكلام، و من محاسن مداخله، و هو من الكلام كالغرة في وجه الفرس [3].

بيد أن قيمة الجناس الفنية لا تتحقق من خلال هذا التماثل الصوتي بين اللفظين المتجانسين فحسب، و لكنّها تتحقق من خلال فاعليته في بناء المعنى و تحقيق الدلالة، فهذا الشيخ عبد القاهر الجرجاني يُرجِع جمال الجناس إلى المعنى، حيث يقول: << إن ما يعطي التّجنيس من الفضيلة أمرٌ لا يتمّ إلاّ بنصرة المعنى، إذْ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، و لما وجد فيه إلا معيب مستهجّنْ، و لذلك ذمَّ الإكثار منه و الولوع به >> [4].

فهو يرى أن المعنى هو الذي يستدعي التجنيس و يطلبه، و إن تكلف التجنيس دون أن يتطلبه المعنى يفقد فنيته في النص الشعري، و يصبح الإكثار منه تصنعا ثقيلا تمجه النفس

---

[1] – ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح مراجعة: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988م، ص 354.

[2] – ينظر: عبد الله المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت، ط3، 1982م، ص181

[3] – ينظر: عبد الله المعتز، كتاب البديع، ص181

[4] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص 9-10.

و يأباه الطبع، و من هنا لا تجد جناسا مقبولا و لا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه و استدعاه و ساقه نحوه، و حتى تجده لا تبتغي له بدلاً، و لا تجد عنه حِوَلاَ >> [1].

و مهما يكن من أمر التجنيس أو الجناس، فما يهمنا هو كونه ظاهرة أسلوبية تسهم في تشكيل موسيقى الإيقاع الداخلي للقصيدة (النص)، فموسيقى الشعر العربي لا تقتصر << على نظام المقاطع في الأبيات، أو نظام القوافي في أواخرها، بل تشمل أيضا تلك الظاهرة التي سمّاها علماء البلاغة بالجناس، و هو تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفةٍ من البيت الواحد >> [2].

و نحن في محاولتنا دراسة التجنيس في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان، لن نهتم كثيرا بأنواعه و تصنيفاته بقدر ما نحاول الاهتمام بدوره في تشكيل شعرية القصيدة، إذْ بالإضافة إلى دوره في إحداث الإيقاع المتميّز يقوم بربط الدال بالمدلول، و توطيد اللحمة بينهما قصد الإشارة و تحريك انفعالات المتلقّي.

وقد وردت هذه الظاهرة الأسلوبية في قصيدة "الفدائي والأرض" لفدوى طوقان في تسعة مواضع.

ورد أول جناس في السطر السادس والسابع[3]:

6- هل أحمي أهلي بالكلمة ؟

7- هل أنقذ بلدي بالكلمة ؟

فكلمتا "الكلمة" و "الكلمة" تتقاربان في الحروف و العدد، و الهيئة، و الترتيب و نلاحظ أنهما احتلتا الموقع نفسه، التفعيلة الرابعة" من السطر السادس و السابع، مما يُحدث نوعا من التوازن الصّوتي في السطرين الشعريين، و هذا النوع من التجنيس يطلق عليه الجناس التام.

[1] – إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 11.

[2] – إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ ، ص 202.

[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

و في السطر السابع و الثامن[1]:

7- هل أنقذ بلدي بالكلمة ؟

8- كل الكلمات اليوم

9- ملح لا يورق أو يزهر

10- في هذا الليل

نلاحظ في السطر السابع و الثامن وقوع الجناس في كلمتي "الكلمة" و "الكلمات" ترجعان إلى المادّة الاشتقاقية " ك ل م".

و تمر احدى عشر سطرًا دون أن نجد أثر لظاهرة التجنيس، أي إلى غاية السطر تسعة عشر (19) و السطر (20) و السطر (21)[2]:

19- ماضٍ مع الرفاق

20- لموعدي

21- راضٍ عن المصير

حيث وقع الجناس في كلمتي "ماض"، و "راض" فالاختلاف بين الكلمتين كان في حرف واحد: الميم، والراء، و تبرز فعالية هذا الجناس فيما يصيب به المتلقي من صدمة تتجسد في خيبة توقعه من أن يؤدي التماثل في الشكل إلى التماثل في الدلالة، و هنا يتحول الجناس إلى منبه تعبيري يؤدي إلى تفعيل الموقف الشعري.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504
[2] - نفسه ، ص 505

أما الموضع الثالث في التجنيس، ففي السطرين[1]:

43- لكن، يجيء بعدنا الفرح

44- لابدّ من مجيئه هذا الفرح

نجد الجناس بين يجيء و مجيئه، و هذا الصنف الواقع بين اسم و فعل، يدعى "الجناس المستوفى".

و بين "الفرح" و "الفرح" و هو جناس تام، حيث اشتركتا الكلمتين في الحروف، و العدد، و الهيئة، و الترتيب.

و آخر موضع التي نعرض لها ما جاء في السطرين الخمسين و الواحد و الخمسين[2]:

50- عوذته باسم الله و الفرقان

51- كان مازن الفتى الأمير سيّد الفرقان

حيث وقع الجناس في كلمتي "الفرقان"،"الفرسان" و هو جناس ناقص، فالاختلاف بين الكلمتين كان في حرف واحد: القاف و السين، وقد وفقت فدوى طوقان في توظيف هذا الجناس الذي أسهم في تكثيف الإيقاع، و من جهة أخرى عمق المعنى.

و هذا الجدول يبيّن الجناس و مواضعه في هذه القصيدة:

السطر الشعري	الجناس	نوعه
7-6	الكلمة/ الكلمة	جناس تام
8-7	الكلمة / الكلمات	جناس اشتقاق
20-19	ماضٍ/ ماضٍ	جناس تام
22-20	ماضٍ/ راضٍ	جناس ناقص
44-43	يجيء/ مجيئه	جناس مستوفى

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507

[2] - نفسه، ص 507

44-43	الفرح/ الفرح	جناس تام
51-50	الفرقان/ الفرسان	جناس ناقص
62-61	طيب/ مطيبة	جناس مستوفى
72-71	ولدي/ كبدي	جناس ناقص
98-97	الموت/ الموت	جناس تام

من خلال دراستنا لظاهرة التجنيس نسجل الملاحظات الآتية:

1 - بالنظر إلى أنواعه، نلاحظ ظهور أنواع الجناس كلها: الجناس التام، الجناس الناقص، الجناس الاشتقاقي، الجناس المستوفى.

2 - قلة ظاهرة التجنيس في القصيدة فلم ترد سوى عشرة مرّات، أي بنسبة: 10.20 % من أسطر القصيدة، و عليه فإن الإيقاع الداخلي للقصيدة لم يقم أساسا على هذه الظاهرة.

3 - إن وظيفة الجناس لم تقف عند حد النغم الموسيقي (الصوتي) بل جاءت مرتبطة بالدلالة.

الفصل الثاني

التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبية

* التشكيل الأسلوبي في البنية الصرفية

* التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبية

المبحث الأول

التشكيل الأسلوبي في البنية الصرفية.

* نسبة الأفعال إلى الصفات.

* التشكيل الأسلوبي في ضمير المتكلم.

المطلب الأول

نسبة الأفعال إلى الصفات.

وضعنا هذا المبحث تحت عنوان "التشكيل الأسلوبي في البنية الصرفية"، لكننا لن ندرس البنية الصرفية كلها، و إنما ستتركز دراستنا على عنصرين **أولهما:** نسبة الأفعال غلى الصفات، أو ما يعرف بـ: معادلة بوزيمان" "A.buseman" و **ثانيهما:** توظيف ضمير المتكلم.

1 – **نسبة الأفعال إلى الصفات:**

هي فرض اقترحه العالم الألماني " A. buseman"، و طبّقه على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت سنة 1925م [1].

و تقوم هذه المعادلة على دراسة ذات طرفين، أولهما: التعبير بالحدث، و الثاني: هو التعبير بالوصف، و يتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول، و عدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية و يعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد أو تنقص تبعا للزيادة و النقص في عدد كلمات المجموعة الأولى (الحدث) على المجموعة الثانية (الوصف)، و تستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً على أدبية الأسلوب، فكلما زادت تلك القيمة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، و كلما نقصت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب العلمي [2].

كما ان هذه المعادلة تُستخدم كمؤشر لقياس مدى انفعالية، أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص [3].

و قد لاحظ بعض الباحثين غموض و صعوبة في تحديد انتماء بعض الكلمات إلى طائفة الحدث أو طائفة الوصف، مما يؤثر على انضباط المقياس و موضوعيته، فعملوا على تبسيط و تدقيق المعادلة، و ذلك باستخدام عدد الأفعال بدلا من قضايا الحدث، و عدد الصفات بدلا من قضايا الوصف، و بذلك تكون المعادلة على الشكل التالي: نسبة الفعل إلى الصفة: عدد الأفعال ، و تسمى بالإنجليزية var، و تكون في العربية

عدد الصفات

---

[1] – سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 2002م، ص 73.

[2] – نفسه، ص 74.

[3] – نفسه، ص 79 – 80.

(ن ف ص)، حيث ن: نسبة و ف: فعل و ص: صفة [1].

و هناك مؤثرات تؤدي إلى ارتفاع أو انخفاض (ن ف ص) في الكلام، و يمكن رد هذه المؤثرات إلى:

- مؤثرات ترجع إلى الصياغة.
- مؤثرات ترجع إلى المضمون [2].

و نختصر ما يهمنا منها في دراستنا هذه في الجدول، و نشير إلى الزيادة في (ن ف ص) بـ: (+)، و إلى نقصانها بـ: (−):

مؤثرات الصياغة		المؤشر	مؤثرات الصيغة		المؤشر
نوع الكلام	منطوق	+	العمر	الطفولة	+
	مكتوب	−		الشباب	+
طبيعة اللغة	فصحى	−		الكهولة	−
	لهجة	+	الجنس	الرجال	−
فن القول	شعر غنائي	+		النساء	+
	شعر موضوعي	−			

لقد اقترح "سعد مصلوح" مقياسا للأفعال و الصفات، و طبقه في كتابه: "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، و نحن سنأخذ به و تطبيقه في هذه الدراسة.

[1] – سعد مصلوح ،الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 76– 77.

[2] – ينظر :نفسه، ص 80 إلى ص 83.

و نوضح ذلك المقياس في هذا الجدول [1]:

النوع	ما يدخل في الدراسة	ما لا يدخل في الدراسة
الفعل	كل الأفعال المتضمنة حدثا مقترن بزمن معين. أسماء الأفعال	كان و أخواتها الأفعال الجامدة أفعال المقاربة و الشروع
الصفة	اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبه، صيغ المبالغة، أسماء التفضيل. - الاسم الموصول بعد المعرفة - الاسم المنصوب	الجملة الواقعة وصفا (نعت، حال). شبه الجملة الواقعة وصفا.

أ) **الأفعال:**

و فيها يقول تمام حسان: << الفعل من حيث المبنى الصرفي ماضٍ و مضارع و أمر، فهذه الأقسام الثلاثة تختلف من حيث المبنى، و هي فوق ذلك تختلف من حيث المعنى الصرفي الزمني أيضا، فأما من حيث المبنى فكل منها صيغته الخاصة ما بين مجردة و مزيدة ...، و أما من حيث المعنى فإن هذه الأفعال الثلاثة تختلف في دلالتها بصيغتها على الزمن على النحو التالي صيغة فَعَلَ و نحوها على الفعل الماضي، و صيغة يفعل و نحوها على الحال و الاستقبال، و صيغة افعل على الحال و الاستقبال >> [2].

ما يفهم من كلام تمام حسان أنه يخص صيغة الماضي "فعل" بالتعبير عن الزمن الماضي، و صيغة "يفعل" بالتعبير عن الزمن الحاضر و الإخبار في المستقبل، و يخص الأمر "افعل" بالتعبير عن الحاضر و الاستقبال.

و الأفعال عند النحاة ثلاثة، كما أن الأزمنة ثلاثة، "فالماضي: ما دل على حدوث شيء قبل زمن المتكلم، نحو: قام، قعد، أكل، و شرب، و علامته أن يقبل تاء الفاعل نحو: قرأت،

[1] – محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن، دط ،2010،ص196 .

[2] – تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، ص108.

و تاء التأنيث الساكنة نحو: قرأت هند، و المضارع: ما دل على حدوث شيء في زمن المتكلم أو بعده، نحو: يقرأ أو يكتب فهو صالح للحال و الاستقبال، و يعينه للحال: لام الابتداء، و (أن) و (لا) و (ما) النافيتان..... و يعينه للاستقبال السين، و سوف و لن و أن و إن..... و علامته: أن يصبح وقوعه بعد (لم).... و لابد أن يكون مبدوءًا بحرف من حروف (أنيت) و تسمى أحرف المضارعة.... و الأمر: ما يطلب به حصول شيء في بعد زمن التكلم، نحو: اجتهد، و علامته أن يقبل نون التوكيد و يا المخاطبة، مع دلالته على الطلب [1].

و بعد ما عرفنا بإيجاز الفعل و أزمنته، نورد جدول الأفعال في هذه القصيدة ذاكرين زمنها الصرفي (ماضٍ، مضارع، أمر):

جدول الأفعال

السطر الشعري	الفعل	الصيغة	السطر الشعري	الفعل	الصيغة
1	أجلس أكتبُ أكتبَ	مضارع مضارع مضارع	2	–	–
3	–	–	4	أجلسَ أكتبَ	مضارع مضارع
5	–	–	6	أحمي	مضارع
7	أنقذ	مضارع	8	–	–
9	يورق يزهر	مضارع مضارع	10	–	–
11	–	–	12	أضاء	ماضي
13	وشّع	ماضي	14	–	–

[1] – أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 1998م، ص 56-57.

15	أطبق	مضارع	16	–	–
17	يحمل	مضارع	18	–	–
19	–	–	20	–	–
21	–	–	22	راضٍ	ماضي
23	أحمله	مضارع	24	–	
25	–	–	26	–	–
27	أبذله	مضارع	28	–	–
29	–	–	30	–	–
31	–	–	32	–	–
33	يأتِ	مضارع	34	يجيء	مضارع
35	يحدو	مضارع	36	–	–
37	–	–	38	تحزني سقطت	مضارع ماضي
39	–	–	40	–	–
41	ترتمي	مضارع	42	–	–
43	نعبرها	مضارع	44	يجيء	مضارع
45	–	–	46	يتساوي	مضارع
47	–	–	48	اذهب	أمر
49	حوّطته	ماضي	50	اذهب	أمر
51	عوذته	ماضي	52	–	–
53	–	–	54	–	–
55	–	–	56	–	–
57	قامت تصلي	ماضي مضارع	58	رفعت	ماضي
59	–	–	60	تطفح	مضارع

61	–	–	62	أسلمته	مضارع
63	–	–	64	–	–
65	ألقمته	مضارع	66	عانقت	ماضي
67	اكتشفت	مضارع	68	–	–
69	–	–	70	–	–
71	–	–	72	–	–
73	–	–	74	–	–
75	أرضعت	مضارع	76	منحت	ماضي
77	-	–	78	يمكن تمنح	مضارع مضارع
79	–	–	80	اقتلعت	مضارع
81	اذهب	أمر	82	–	–
83	–	–	84	تتوتر	مضارع
85	–	–	86	–	–
87	تندلع تدمدم	مضارع مضارع	88	تلهث	مضارع
89	تركض	مضارع	90	–	–
91	–	–	92	احترق مرق	مضارع ماضي
93	–	–	94	–	–
95	–	–	96	–	–
97	يقهر	مضارع	98	يقهر	مضارع

و منه نخلص إلى النتائج الآتية:

الصيغة	العدد	النسبة المئوية
الماضي	10	%19.23
المضارع	39	%75
الأمر	3	%5.76
المجموع	52	%100

و تظهر بوضوح سيطرة المضارع على الماضي و الأمر في توظيف الصيغة.

- نلاحظ أن الشاعرة قد استعملت الفعل المضارع أكثر من استخدامهما للفعل الماضي، أما الأمر فأقلّها استخداما، و ذلك لأن المضارع يقوم باختصار الحدث.

ب) **الصفات:**

1 – **اسم الفاعل:** هو ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لدلالة على من قام بالفعل، أو تعلق به، و هو يصاغ من الثلاثي على وزن "فاعِل"، نحو : ناصر، و من غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، و كسر ما قبل الآخر [1].

2 – **صيغ المبالغة:** هي صيغ محوّلة من اسم الفاعل "فاعل" للدلالة على الكثرة و المبالغة في الحدث، و أشهر أوزانها هي: فعّال، مفعال، فعول، فعيل ،و فَعِل [2].

و قد سمعت لها أوزان أخرى منها: فَعّيل، ومفعيل، وفعلَة، وفاعول ،و فُعّال [3] .

3 – **اسم المفعول:** و هو ما اشتق من مصدر المبني للمجهول،للدلالة على من وقع عليه الفعل، و يصاغ من الثلاثي على وزن "مفعول" نحو: منصور، موعود، و من غير الثلاثي على مضارعه بقلب حرف المضارعة ميما مضمومة و فتح ما قبل الآخر [4].

---

[1] – أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 72.

[2] – نفسه، ص 72.

[3] – عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988م، ص 78.

[4] – أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 73.

4 – **الصفة المشبهة:** و هي لفظ مصوغ من الثلاثي اللازم، للدلالة على الثبوت [1]، و لها اثنا عشر وزنا: مختصان بباب فرح و هما: "أفعل و فعلان" و أربعة مختصة بباب شرف و هي :" فعل، فُعَل، فُعّال، و فَعَال"، أمّا الأوزان الستّة الباقية فهي مشتركة، و هي :"فَعْل، فِعْل، فُعَل، فَعِل، فاعل، و فعيل" [2].

5 – **اسم التفضيل:** و هو الاسم المصوغ من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة، و زاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة [3].

6 – **اسما الزمان و المكان:** هما اسمان مصوغان من المصدر للدلالة على زمن وقوع الفعل أو مكانه، و هما من الثلاثي على وزن:"مَفْعَل و مِفْعَل"، و من غير الثلاثي على وزن:" مُفْعَل" [4].

- **جدول الصفات:**

السطر الشعري	الصفة	نوعها	السطر الشعري	الصفة	نوعها
1	–	–	2	–	–
3	–	–	4	–	–
5	–	–	6	–	–
7	–	–	8	الكلمات	اسم فاعل
9	ملحٌ	صفة مشبّهة	10	–	–
11	الذهول الضّياع	صفة مشبّهة صيغة مبالغة	12	–	–
13	وهجٌ	صفة مشبّهة	14	المفكرة	اسم مفعول

[1] – أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف ، ص 74.

[2] – عبده الراجحي،التطبيق الصرفي، ص 79–81.

[3] – أحمد الحملاوي،شذا العرف في فن الصرف، ص 77.

[4] – نفسه، ص 83.

15	مازن الشّجاع	فاعل صفة مشبّهة	16	عبءْ	صفة مشبّهة
17	–	–	18	أشتات المبعثرة	صفة مشبّهة اسم مفعول
19	–	–	20	–	–
21	موعدي	اسم زمان	22	المصير	صيغة مبالغة
23	مشدودة	اسم مفعول	24	منطلقي	فاعل
25	–	–	26	–	–
27	–	–	28	–	–
29	–	–	30	–	–
31	موكب	مكان	32	–	–
33	–	–	34	خُطاه	صفة مشبّهة
35	–	–	36	–	–
37	–	–	38	موعد	اسم زمان
39	طويلة شقُيَّة	صيغة مبالغة صيغة مبالغة	40	–	–
41	الجهنمية	صفة مشبّهة	42	مشاعل	صيغة مبالغة
43	–	–	44	مجيئه	اسم فاعل
45	–	–	46	–	–
47	–	–	48	قرآن	صفة مشبّهة
49	–	–	50	الفرقان	صفة مشبّهة
51	سيّد الفرسان	صفة مشبّهة صفة مشبّهة	52	–	–
53	الكبير	صيغة مبالغة	54	–	–
55	–	–	56	–	–

57	–	–	58	–	–
59	النجوم	مفعول	60	–	–
61	–	–	62	عجينة صغيرة مطيبة	صفة مشبّهة صيغة مبالغة مفعول
63	طيب	صفة مشبّهة	64	الخصيب	صفة مشبّهة
65	–	–	66	–	–
67	الحليب	صفة مشبّهة	68	–	–
69	–	–	70	–	–
71	–	–	72	–	–
73	–	–	74	–	–
75	–	–	76	–	–
77	–	–	78	غرسة كريمة	فاعل صفة مشبّهة
79	الكريمة	صفة مشبّهة	80	–	–
81	–	–	82	الرّبوات	صفة مشبّهة
83	–	–	84	هاجر	اسم فاعل
85	حدود	فاعل	86	–	–
87	الضّائع	فاعل	88	–	–
89	–	–	90	–	–
91	الهاوي	فاعل	92	–	–
93	مشتعل	اسم فاعل	94	زارعًا	اسم فاعل
95	–	–	96	–	–
97	–	–	98	–	–

و من هذا الجدول نستخلص أن توظيف دلالة الصفات كان على النحو الآتي:

الصفة	العدد	النسبة المئوية
اسم الفاعل	11	% 24.44
صفة مشبّهة	20	%44.44
صيغة مبالغة	7	%15.55
اسم المفعول	5	%11.11
اسم الزمان	2	%4.44
اسم المكان	1	%2.22
المجموع	45	%100

- و من خلال إحصائنا الأفعال و الصفات في هذه القصيدة يمكننا حساب (ن ف ص):

فإذا كانت ف= 52 ، و ص= 45، فإنّ:

(ن ف ص)= $\frac{52}{45} = 1.15$

و إذا استندنا إلى مؤثرات الصياغة، و مؤثرات المضمون، فإننا نجد نسبة الأفعال أعلى من نسبة الصفات كما يلي:

نوع الكلام	مكتوب	-
طبيعة اللغة	فصحى	-
فن القول	شعر موضوعي	-
الجنس	الشباب	+
العمر	النساء	+

و هذا ما يوضح تشكيلاً (ملمحا) انفعاليّاً في القصيدة، و تبعا لقرب الشّهيد المرثي من الشاعرة، حيث أثر استشهاده "الشهيد: مازن أبو غزالة" في الشاعرة تأثيرا كبيراً فقد كان بطل من أبطال المقاومة الشّبان الذي كان لهم مقام بارز في نفوس الجميع، لذلك كان استشهاده فاجعة بمعنى الكلمة، فارتفعت نسبة الأفعال إلى الصفات عند الشاعرة "فدوى طوقان" بميلها العاطفي و الانفعالي.

المطلب الثاني

التشكيل الأسلوبي في ضمير المتكلم .

الذي دعانا إلى تخصيص مطلب لدراسة التشكيل الأسلوبي في ضمير المتكلم هو أن الشاعرة محور الكلام في هذه القصيدة، فهي ترثي ولدها الشهيد "مازن أبو غزالة"، فهي هنا بمثابة الأم الفلسطينية وو لدها الشهيد المناضل، فالمجادلة الجارية بين الأم و ولدها هي دليل على نظرة الشاعرة للوطن و الأرض.

لكن هل هذه الذات محور الكلام في القصيدة ذات فاعلة تقوم بالفعل أم لا ؟

و لنتبين ذلك قمنا بإحصاء الضمائر في القصيدة، فوجدنا أنها بلغت ثلاثة و سبعين ضمير، منها أربعة و ثلاثين (34) ضمير للمتكلم، أي ما يساوي نسبة: 46.57 % من مجموع الضمائر.

جدول الضمائر:

الضمير		العدد	النسبة المئوية
المتكلم	أنا	30	% 41.09
	نحن	04	%05.47
المُخاطب	أنتَ	07	%09.58
	أنتِ	03	%04.10
	أنتما	00	%00.00
	أنتن	00	%00.00
	أنتم	00	%00.00
الغائب	هو	10	%13.69
	هي	17	%23.28
	هما (مذ)	1	%01.36
	هما (مؤ)	00	%00.00
	هم	1	%1.36
	هن	00	%00.00
المجموع		73	%100

و من خلال هذا الجدول يبدو لنا بوضوح الحضور القويُّ لضمير المتكلم، و بالرجوع إلى السؤال الذي طرحناه سابقاً، أي هل هذه الذات محور الكلام في القصيدة ذات فاعلة تقوم بالفعل ؟

و للإجابة على هذا السؤال بدقّة لابدّ من تحديد مواضع ضمير المتكلم في القصيدة، و ذلك لنتبين وظائفه النحوية التي من خلالها نستطيع الإجابة عن السؤال بدقة، و موضوعية.

و هذا الجدول يبيّن مواضع ضمير المتكلم في القصيدة:

السطر الشعري	الضمير	السطر الشعري	الضمير	السطر الشعري	الضمير
1	أجلسُ،أكتبَ،أكتبُ	2	–	3	أهلي،بلدي،شعبي
4	أجلس، أكتبَ	5	–	6	أحمي أهلي
7	أنقد، بلدي	8	–	9	–
10	–	11	–	12	–
13	–	14	–	15	–
16	–	17	–	18	–
19	أنا	20	ماضٍ (أنا)	21	موعدي
22	راضٍ (أنا)	23	أحمله،عنقي	24	منطلقي
25	لديّ	26	–	27	أبذله
28	–	29	–	30	ولدي
31	كبدي	32	–	33	–
34	–	35	ولدي	36	–
37	–	38	_	39	دربنا
40	–	41	–	42	نعبرها
43	بعدنا	44	–	45	–
46	ولدي	47	–	48	–
49	–	50	–	51	–

52	–	53	–	54	–
55	–	56	–	57	–
58	–	59	–	60	–
61	–	62	أرضنا	63	–
64	–	65	–	66	–
67	ولدي	68	كبدي	69	–
70	–	71	–	72	–
73	دمي	74	–	75	ولدي
76	–	77	–	78	بنيّ
المجـــــــــموع					34

نلاحظ من خلال هذا الجدول تباينا واضحا في عدد استعمال هذا الضمير بين المقطع الأول، و المقطع الثاني، إذْ بلغَ توظيفه في المقطع الأول اثنتا عشر (12) مرّة أي بنسبة: 35.29 %، أما في المقطع الثاني، فقد وظّف اثنان و عشرون (22) مرّة، أيْ بنسبة: 64.70 %.

و يرجع ذلك إلى أن الذات المرثية من قبل الشاعرة في المقطع الثاني من القصيدة، كانت أكثرُ حضوراً، ففي هذا المقطع تعمق الشاعرة حوار بين الولد و أمّه، فهي (الشاعرة) تظهر قدر من التعارض بين العواطف الذاتية عند الأم، و بين الموقف الفدائي الذي يصوغه مازن بروح وطنية عالية، فهي هنا تنجح في تصوير مشاعر الأم لحظة تأملها، حين توقف الدفق الصوري القديم لتنقل مناجاة الأم لولدها.

أمّا المقطع الثالث من القصيدة، فلم يكن حضور لهذه الذات، فهي تصور لنا المدينة التي تتابع المعركة الفدائية عن قرب، فتبدو إنسانة محيّرة، تتوتر أعصابها، و تتقطع أنفاسها خوفا من الموت الذي يدب وراء ربواتها.

و نعود الآن لنتبيّن الوظائف النحوية التي شغلها ضمير المتكلم، و هي كالآتي:

الوظيفة النحوية	العدد	النسبة المئوية
مضاف إليه	16	%47.05
فاعل	11	%32.35
مبتدأ	4	%11.76
مفعول به	3	%8.82
الجموع	34	%100

و بقراءة هذا الجدول، يتّضح لنا أن الشاعرة في القصيدة لم تكن فاعلاً، فمجموع وظيفة الفاعل و المبتدأ التي شغلها ضمير المتكلم بلغت خمسة عشر (15)، أي بنسبة: 44.11 % من مجموع الوظائف النحوية، فهما جميعا لم يبلغا نسبة المضاف إليه.

و هذا يؤكد أن الشاعرة ليست فاعلاً في القصيدة، و ما توظيف المتكلم مضاف إليه بنسبة: 47.05 % إلاّ محاولة لتعويض العجز عن الفاعلية بإضافة أشياء إلى نفسها.

المبحث الثاني

التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبية .

*الجملة الخبرية.

*الجملة الإنشائية.

.

تمهيد:

تعدّ الجملة النواة الأساسية للكلام، و من الأركان الفعّالة لبناء صرح النص الأدبي، فهي كل متكامل، تلعب دورًا هامًّا في تأدية المعنى و إنتاج الدلالة و إيضاح الفكرة.

تعريف الجملة: على الرغم من أهمية الجملة في عملية التواصل، كونها أساس الدّرس النحوي إلاّ أنّ الدّارسين قد واجهوا صعوبات جمّة في تحديد ما يراد بها، و تبرز تلك الصعوبات في كثرة تعريفاتها التي تجاوزت المائة حدٍّ، فكأن تحديدها صار إجرائيا يحدده كل دارس بحسب منطلقاته و أهدافه [1].

و لم يظهر مصطلح الجملة في التراث اللغوي العربي، إلاّ في وقت متأخر، فسيبويه (ت180هـ) لم يستعمل مصطلح الجملة بمفهومه النحوي، و إنّما استعمل= الكلام الذي يحسن السّكوت عليه.

<< ألا ترى أنك لو قلت : فيها عبدُ الله، حسن السّكوت و كان كلاما مستقيما، كما حسُنَ و استغنى في قولك هذا عبد الله >> [2].

يبيّن صاحب الكتاب "سيبويه" أن الكلام المستغني يحسن أن يسكت المتكلم عن نهايته، لأنه مستقل مبنى، ومكتف معنى، ألاّ يكون لفظ (الكلام) كافيا للدلالة على مفهوم الجملة المفيدة.

[1] – محمد خان، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2004م، ص 23.

[2] – سيبويه، الكتاب، ج2، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، و دار الرفاعي بالرياض، دط، 1977م، ص 88.

والجملة العربية . كما يعرّفها النحاة . في أبسط صورها: << تتألف من ركنين أساسيين، هما المسند و المسند إليه، فالمسند إليه هو المتحدث عنه، ولا يكون إلاّ اسمًا، والمسند هو المتحدث به ويكون فعلا أو اسما، وهذان الركنان هما عمدة الكلام وما عداهما فضلة >> [1]

الجملة و الكلام:

لقد ارتبط مفهوم الجملة بمفهوم الكلام في الدرس العربيّ، و كدا مترادفين، فإبن جني (ت392هـ) يعتبر الجملة القاعدة الأساسية في الحديث، و يسميها (الكلام) الذي يعرّفه بأنه:

<< لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه و هو الذي يسمّيه النحّاة الجمل >> [2].

و الملاحظ في قول ابن جني اشتراطه الإفادة في كليهما، و الجملة عنده، تختلف أيضا عن (القول) << فالكلام هو الجمل المستقلة بأنفسها الفانية عن غيرها، و أنّ القول لا يستحق هذه الصفة >> [3].

و يؤكد ابن يعيش أنّ (الكلام) عند النحويين عبارة عن << كلّ لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، و تسمّى جملة، و هو الذي يسمّيه النّحاة الجمل >> [4].

و قد سار الزمخشري في الاتجاه نفسه << الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، و ذلك لا يتأتى إلاّ في اسمين كقولك: زيد أخوك، و بشّر صاحبك أو فعل و اسم نحو: ضرب زيد و انطلق بكر، و تسمى الجملة >> [5].

---

[1] – فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج1، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، ط2، 2003م، ص 14.

[2] – ابن جني، الخصائص، ج1، ص 72.

[3] – نفسه، ص 73.

[4] – ابن يعيش، شرح المفصّل، ج1، عالم الكتب، بيروت، ص 20.

[5] – الزمخشري، المفصّل في صنعة الإعراب، تحقيق: محمد عبد المقصود، دار الكتب اللّبناني، بيروت، ص 16.

أمّا رضي الدين الاستراباذي (ت686هـ) فهو أوّل من فرّق بنيه الجملة و الكلام: << والفرق بين الجملة و الكلام أنّ الجملة ما تضمّن الإسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ، و سائر ما ذكر من الجمل، فيخرج المصدر وأسماء الفاعل و المفعول، و الصفة المشبّهة و الظرف مع ما أسندت إليه، و الكلام ما تضمن الإسناد الأصلي و كان مقصودا لذاته، فكل كلام جملة و لا ينعكس >> [1].

فكأن الإسناد الأصلي هو الجامع بينهما، و كأن الإسناد الفرعي هو الفارق بينهما، بمعنى أن الجملة التي تؤدي وظيفة نحوية في تركيب أكبر ليست كلاما [2]، معنى ذلك أنه إذا كان كل من الكلام و الجملة يشتركان في تضمنهما الإسناد الأصلي، فإنّ القصد فاصل بينهما، فالكلام لا يكون إلاّ مقصودا لذاته، أمّا الجملة، فقد تكون مقصودة لذاتها، و هي ما يعرف بالجملة المستقلّة، و قد تكون مقصودة لغيرها، و هي ما يعرف بالجمل التابعةِ، أو غير المستقلّة [3]، و قد وضّح ابن هشام (ت761هـ) فكرة الرضي بقوله: << و الجملة عبارة عن الفعل و فاعله مثل: قام يزيد، و المبتدأ و خبره مثل: زيدٌ قائم،و ما كان بمنزلة أحدهما >>[4].

و الذي عليه جمهور النحاة أن الكلام و الجملة مختلفان، فشرط الكلام الإفادة، أمّا الجملة فلا يشترط فيها ذلك، و إنّما يشترط فيها الإسناد، سواء أفادت أم لم تفد، فهي أعمّ من الكلام إذْ كل كلام مفيد و ليس كل جملة مفيدة [5].

---

[1] – رضي الدين الإستربادي، شرح كافية ابن الحاجي، تحقيق الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998م، ج1، ص 31-32.

[2] – محمد خان، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، ص 22.

[3] – ينظر: مجلة المخبر، كليّة الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2006م، ص105

[4] – ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة و شركة محمد علي صبيح و أولاده،القاهرة، دت، دط ،ج1، ص 357.

[5] – فاضل صالح السامرّائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر، عمّان، الأردن،ط1، 2002م، ص 12.

أركان الجملة:

تتألف الجملة العربية التامة من ثلاث عناصر أساسية:

1 – المسند إليه، أو المتحدث عنه.
2 – المسند الذي يبنى على المسند إليه.
3 – الإسناد، أو ارتباط المسند بالمسند إليه [1].

و المسند والمسند إليه هما عمدتا الكلام << و لا يمكن أن تتألف الجملة من غير مسند و مسند إليه، و هما المبتدأ و الخبر، و ما أصله مبتدأ و خبر، و الفعل و الفاعل و نائبه، و يلحق بالفعل اسم الفعل >> [2].

و المسند إليه هو المتحدث عنه، و لا يكون إلاّ اسما و هو المبتدأ الذي له خبر و ما أصله ذلك و الفاعل و نائب الفاعل، أما المسند فهو المتحدث به و يكون فعلا تاما أو خبر لمبتدأ، أو خبر لناسخ [3].

أمّا الإسناد، فهو << تركيب الكلمتين أو ما جرى مجراهما على وجه يفيد السامع >> [4]، و لا يكون الإسناد إلاّ بين اسمين، أو بين فعل و اسم، و لا يكون بين فعل و فعل و لا حرف و اسم[5].

[1] – مهدي المخزومي،في النحو العربي نقد و توجيه، دار الرائد العربي بيروت، ط2، ص 31.
[2] – فاضل صالح السامرائي،الجملة العربية تأليفها و أقسامها، ص 13.
[3] – ينظر: نفسه ، ص 13.
[4] – السكاكي، مفتاح العلوم، ص 38.
[5] – الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: الدكتور علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1999م، ص 23.

أقسام الجملة:

خضعت الجملة لتقسيمات عديدة, بحسب المبادئ التي ينطلق منها كل باحث، قديما و حديثا.

***أقسام الجملة عند القدماء:**

تنقسم الجملة عند جمهور النحاة القدماء من حيث ركناها إلى فعلية و اسمية و ظرفية، فالفعلية ما ابتدأت بفعل تام أو ناقص، و الإسمية ما ابتدأت باسم، و الظرفية ما صدّرت بظرف أو مجرور، و أضاف إليها الزمخشري الجملة الشرطية التي يعدها ابن هشام فعلية [1].

و من حيث خبرها تنقسم الجملة إلى جملة كبرى و جملة صغرى فالجملة الكبرى هي الجملة الاسمية التي خبرها جملة، و الجملة الصغرى هي التي تبنى على المبتدأ [2].

أقسام الجملة عند المحدثين:

نظر المحدثين إلى الجملة من زوايا متعددة، نوجزها في ثلاثة محاور:

المحور الأول:

اعتمد الإسناد، فقد جعلها محمد إبراهيم عبادة ستة أقسام [3]، الجملة البسيطة (اسمية أو فعلية)، و الجملة الممتدة، و الجملة المزدوجة أو المتعددة، و الجملة المركبة، و الجملة المتداخلة، و الجملة المتشابكة.

---

[1] – رابح بن خوية، البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2013م، ص 10.

[2] – نفسه، ص 10.

[3] – محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، 1988م، ص 153.

المحور الثاني:

اعتمد نوع المسند و منهم "محمود أحمد نحلة" الذي جعل الجملة أربعة أقسام [1]:

1 #الجملة الاسمية: التي لا يكون فيها المسند فعلا، و لا جملة.
2 #الجملة الفعلية: التي يكون فيها المسند فعلا.
3 #الجملة الوصفية: التي يكون فيها المسند وصفا.
4 #الجملة الجمليّة: التي يكون فيها الخبر جملة اسمية أو فعلية.

المحور الثالث:

يجمع بين المعنى و المبنى، و يمثله الدكتور تمام حسان [2]، حيث أقام نظرته إلى الجملة على الجمع بين المعنى و المبنى، فقسّمها إلى: خبريّة و إنشائية.

أ) الخبرية: و تشمل الجملة الاسمية و الفعلية في حالات: الإثبات و النفي و التوكيد.
ب) الإنشائية: و تشمل الجملة الطلبية و غير الطلبية.
1 #الطلبية: تشمل: الأمر، النهي، الاستفهام، الدعاء، النداء، الترجي، التمني، العرض.
2 -غير الطلبية: التعجب، التحسر، الذم.

منهجنا في دراسة البنية التركيبية:

إن الحديث عن دراسة البنية التركيبية لأي نص من النصوص الأدبية، يفرض على دارسه ان يحدد المنطلقات و المعايير التي يتبنّاها في دراسته.

فالجملة هي << الوحدة الرئيسية في عملية التواصل >> [3]، و هي تتألف أساسا من عنصري الإسناد، لكن عملية التواصل و الإبلاغ تفرض على الباحث اللغوي أن يضيف إلى

[1] – محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988م، ص 91.

[2] – تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، عالم الكتب، ط4، 2004م،ص 103.

[3]– محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبو فراس الحمداني "دراسة صوتية تركيبية"، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2003م، ص 123.

عنصري الإسناد عناصر جديدة، لأداء معان معيّنة، و قد يحذف احد عنصري الإسناد، أو هما معا، و قد يقدم ما حقّه التأخير، و يؤخر ما حقّه التقديم،....

و من هذا المنطلق وجب على الباحث اللغوي في دراسته للمستوى التركيبي الوقوف عند نظام الجملة و تصنيف أنواعها و تحديد وظائفها [1].

<< وما يطرأ عليها من تغيير في ألفاظها أو معانيها مشيرا إلى أساليبها المختلفة التي تستجيب في تنوّعها إلى حاجات التعبير الإنساني و أغراضه المتعددة >>[2].

و نحن في هذا المبحث المخصص لدراسة "التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبية" لقصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان، سندرس الجملة بنوعيها الخبرية و الإنشائية، و نقسّم على ذلك الأساس هذا المبحث إلى مطلبين، فندرس في المطلب الأول "التشكيل الأسلوبي في الجملة الخبرية" بقسميها: الفعلية، و الإسمية، بأنواعها الثلاثة: المثبتة، و المنفية، والمؤكدة.

أمّا المطلب الثاني، فنخصصه لدراسة "التشكيل الأسلوبي في الجملة الإنشائية" بنوعيها: الطلبية و الإفصاحية.

و في كلا المطلبين سنقوم بتصنيف الجمل إلى أنماط التي ظهرت فيها، و الصور التي شكلت تلك الأنماط، وصولا إلى التشكيل الأسلوبي فيها.

[1] – ينظر :محمد خان، لغة القرآن الكريم" دراسة لسانية تطبيقية في سورة البقرة"، ص 16.

[2] - نفسه، ص 16.

المطلب الأول

الجملة الخبرية.

*الجملة المثبتة.

*الجملة المنفيّة.

*الجملة المؤكّدة.

الجملة الخبرية:

هي تركيب إسنادي يفيد فائدة تامّة يحسن السكوت عليها يحتمل الصدق أو الكذب [1].

و سنحاول فيما يلي دراسة الجملة الخبرية في القصيدة بأنواعها الثلاثة: المثبتة، و المنفية، و المؤكدّة.

أولاً: الجملة الخبرية المثبتة :

يقصد بالجملة الخبرية المثبتة تلك الجملة المعرّاة من أدوات النفي و التوكيد [2].

و سنقسم الجملة المثبتة إلى فعلية و اسمية، وقوفا عند رأي الجمهور، فلا نعتدّ بالجملة الشرطية، و لا الظرفية، و سنعدّ الجملة المصدرة بكان و أخواتها جملة اسمية بحسب الأصل [3].

أ) الجملة الفعلية:

هي << تركيب إسنادي صدره فعل تام يسند إلى فاعل، أو نائب فاعل إسنادا حقيقيًا أو مجازيًا >> [4] .

أو بعبارة أخرى هي: << كل جملة يكون فيها المسند دالا على التغير و التجدد >>. [5]
وقد توزعت الجملة الفعلية في القصيدة بنوعيها البسيطة والمركبة في صور مختلفة:

---

[1] – ينظر: محمد خان، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية لسورة البقرة"، ص 35.
[2] – تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، ص 123.
[3] – ينظر: فاضل صالح السامرّائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، ص 158.
[4] – ينظر: محمد خان، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية لسورة البقرة"، ص 38.
[5] – مهدي المخزومي، في النحو العربي "قواعد و تطبيق"، دار الرائد العربي، دط، دت، ص 86.

1 – **الجملة الفعلية البسيطة:** هي الجملة التي تضمنت عملية إسناد واحدة. [1]

و قد تكون مجردة من المتمِّمات، مكتفية بركني الإسناد (الفعل و الفاعل، أو نائب الفاعل)، و قد تكون موسّعة حيث يضاف إلى ركني الإسناد عنصر أو أكثر. [2]

و قد وظّفت الجملة الفعلية البسيطة في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان (17) مرّة، و جاءت موزّعة على الأنماط الآتية:

النمط الأول: فعل+فاعل

و قد تشكّل هذا النمط في صورة وحيدة في القصيدة:

الصورة الوحيدة: فعل مضارع+ فاعل (غير ظاهر: ضمير)

(السطر: 87)[3]: **تندلع**، تدمدم في الرّبواتِ

النمط الثاني: فعل + فاعل (أو نائب فاعل) + مفعول به

الصورة الأولى: فعل مضارع+ نائب فاعل+ مفعول به+ ظرف +مضاف إليه مجرور

(السطر 12)[4]: **أضاء قنديلٌ إلهي حنايا قلبهِ**

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع (أضاء) و فاعل (قنديل) و مفعول به (إلهيّ) و ظرف (حنايا)، و مضاف إليه مجرور (قلبهِ)، و هو تركيب إسنادي بسيط لا يستطيع المرسل أن يستغني بأحد عناصره عن بقيّة العناصر الأخرى.

الصورة الثانية: فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر)+ مفعول به

(السطر 14)[5]: و **أطبق المفكّرةَ**

---

[1] – محمد خان،لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية لسورة البقرة"، ص 41.

[2] – محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 24.

[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 510

[4] - نفسه ، ص 505

[5] - نفسه ، ص 505

لم يظهر الفاعل في بنية الجملة و إنّما دلت عليه صيغة الفعل المضارع (أطبقَ) مما يبين إلى أنه ضمير للمفرد الغائب (هو) يعود على الفدائي مازن أبو غزالة.

الصورة الثالثة: فعل ماضي + فاعل+ مفعول به+ مضاف إليه مجرور.

(السطر 15)[1]: **وهبّ مازن الفتى الشجاعِ**

تتكون الجملة من فعل ماضي (وهب) و فاعل (مازن)، و مفعول به (الفتى) و مضاف إليه مجرور (الشّجاعِ)، فجاء التركيب عادي مكتمل العناصر.

الصورة الرابعة: فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + مضاف + مضاف إليه مجرور + مفعول به

(السطر 16)[2]: **يحمل عبء حبّه**

و قد جاء الفعل في هذه الجملة مضارعا و فاعله مستتر تقديره الضمير المفرد الغائب (هو)، و يليه مضاف اسما ظاهرًا نكرة (عبء) ثم مضاف إليه مجرور (حبِّ) و الهاء الضمير المتصل في محل نصب مفعول به.

الصورة الخامسة:

فعل مضارع+ فاعل (ضمير متصل) + مفعول به (ضمير منفصل) + جار و مجرور+ مضاف إليه مجرور.

(السطر 43)[3]: **نعبرها على مشاعل الدّماءِ**

تتكون الجملة من فعل مضارع، و قرينة تدلّ على الفاعل (نون المتكلم نحن) تعود على ضمير المتكلم نحن، و مفعول به (الهاء المنفصلة على الفعل)، و جار و مجرور (على

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505
[2] - نفسه ، ص 505
[3] - نفسه ، ص 507

مشاعل) ثم مضاف إليه مجرور (الدّماءِ) فجاء التركيب عاديّا مكتمل العناصر باستثناء الفاعل الذي جاء ضمير متصل بالفعل، و المفعول به أيضا جاء ضمير منفصل عن الفعل.

الصورة السادسة: رابط + فعل ماضي+ فاعل (غير ظاهر)+ مفعول به (ضمير متصل) +جار و مجرور + مضاف إليه+ عاطف + اسم معطوف

(السطر 51)[1]: **و عوّذته باسم الله و الفرقان**

يتألف تركيب هذه الجملة من فعل ماضي (عوّذت) أما الفاعل فقد جاء ضميراً مستتراً وجوبا تقديره (هي) التي تعود على الأم و الأرض و الوطن، و جاء المفعول به ضمير متصل بالفعل (الهاء) ثم جار ومجرور (باسم) و مضاف إليه لفظ الجلالة (اللهِ) و اسم معطوف (و الفرقان).

الصورة السابعة: فعل +فاعل (غير ظاهر)+ مفعول به منصوب

(السطر 57)[2]: **قامت تصلي**

تتكون الجملة من فعل ماضي (قامت) و الفاعل (ضمير مستتر) تدل عليه صيغة الفعل الماضي (هي)، ثم مفعول به (تصلي)

الصورة الثامنة: رابط + فعل ماضي+ فاعل (ضمير مستتر) + مضاف+ مفعول به منصوب (ضمير متصل)

(السطر 66)[3]: **و عانقت نشوتهَا**

جاء الفاعل هنا مستترا يدل على صيغة الفعل (عانقت) مما يشير إلى أنه ضمير للمفرد الغائب (هي) تعود على الوطن و الأرض الفلسطينية المحبوبة، و مضاف (نشوة)، والمفعول به (الهاء) و هي المتصلة بالمضاف.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507
[2] - نفسه ، ص 508
[3] - نفسه ، ص 508

الصورة التاسعة: فعل مضارع+ فاعل (غير ظاهر) + ظرف+ مفعول به+ مضاف إليه مجرور

(السطر 88)[1]: **تلهثُ خلف النفس الضائعِ**

يتألف تركيب هذه الجملة من فعل مضارع (تلهثُ)، و فاعل مستتر تدل عليه صيغة المضارعة و يعود على الضمير الغائب (هي)، و تقدم الظرف على المفعول به و قد دلّ على المكان.

النمط الثالث: فعل + فاعل + جار و مجرور

الصورة الأولى: فعل ماضي + جار و مجرور+ فاعل + مفعول به

(السطر 13)[2]: **و شعّ في العينين وهجَ جمرتينِ**

تكونت بنية هذه الجملة من فعل ماض، و جاء جار و مجرور (في العينين) أمّا الفاعل فقد جاء متأخرا و قد دلّ تقديم الجار و المجرور على اهتمام الشاعرة بحال شعبها و تأثرها الشديد بالموقف.

الصورة الثانية: رابط + فعل ماضي+ فاعل (ضمير مستتر)+ جار و مجرور+ مضاف إليه مجرور + مفعول به

(السطر 58)[3]: **و رفعت إلى السماء وجهها**

لم يظهر الفاعل في بنية الجملة، و إنما دلت عليه صيغة الفعل (رفعت) مع قرينة التأنيث (التاء) مما يشير إلى أنه ضمير للمفردة الغائبة (هي) تعود على الأرض(الأم) الحبيبة المخلصة لشعبها و جار و مجرور (إلى السماء)، و مضاف إليه مجرور (وجهها) أمّا المفعول به فقد جاء ضمير متصل بالمضاف إليه (الهاء).

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 510
[2] - نفسه ، ص 505
[3] - نفسه ، ص 508

الصورة الثالثة: فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + جار و مجرور+ عاطف + اسم معطوف

(السطر 60)[1]: **تطفح بالنجوم و الألغازِ**

جاء الفاعل هنا ضميرا مستترا تدل عليه صيغة الفعل المضارع (تطفح) مما يشير إلى أنه ضمير للمفردة الغائبة (هي) تعود على السماء الصافية وجار و مجرور (بالنجوم)، و اسم معطوف (و الألغاز).

الصورة الرابعة: جار و مجرور+ مفعول به+ فعل ماضي + فاعل (ضمير متصل)

(السطر 74)[2]: **من أجله ولدتكَ**

تتألف بنية هذه الجملة من جار و مجرور (من اجلِ) و مفعول به جاء ضمير متصل بالجار و المجرور، أمّا الفعل (ولدتكَ) و الفاعل ضمير متصل بالفعل (الكاف) يعود على ضمير المفرد المخاطب (أنتَ) فقد جاء متأخراً و قد دلّ تقديم الجار و المجرور على اهتمام الشاعرة بهذا اليوم الثوري تجاه العدو و غرس حب الوطن و الفداء من أجل هذا الوطن و الأرض و تقدير الكلام: ولدتك من أجل هذا اليوم.

الصورة الخامسة: جار و مجرور + مفعول به + فعل مضارع + فاعل (ضمير متصل)

(السطر 75)[3]: **من أجله أرضعتك**

تتكون بنية هذه الجملة من جار و مجرور (من أجل) و مفعول به جاء ضميراً متصل بالجار و المجرور (الهاء) يعود على هذا اليوم، و تقدير الكلام: من أجل هذا اليوم، و فعل مضارع و قرينة تدل على الفاعل (الكاف) تعود على ضمير المخاطبة (أنتَ).

الصورة السادسة: جار و مجرور + مفعول به + فعل ماضي + فاعل (ضمير متصل)

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 508
[2] - نفسه ، ص 509
[3] - نفسه ، ص 509

(السطر 76)[1]: **من أجله منحتُكَ**

تتكون بنية هذه الجملة من جار و مجرور (من أجلِ)، و مفعول به (ضمير متصل) (الهاء) و قد تقدم الجار و المجرور على المفعول به و قد دلّ على.....

و فعل ماض وقرينة تدلّ على الفاعل (الكاف) تعود على ضمير المخاطبة أنتَ.

الصورة السابعة: فعل مضارع + فاعل (غير ظاهر) + جار و مجرور

(السطر 87)[2]: تتدلع، **تدمدمُ في الرّبوات**

لم يظهر الفاعل في بنية الجملة و إنّما دلت عليه صيغة الفعل (تدمدمُ) مما يشير إلى أنه ضمير للمفردة الغائبة (هي) تعود على روح الفدائي مازن أبو غزالة و جار و مجرور (في الرّبوات).

الصورة الثامنة: فعل مضارع + فاعل + (غير ظاهر) + جار و مجرور + مضاف إليه

(السطر 89)[3]: **تركض في دائرة الموت**

جاء الفاعل هنا ضميرًا مستترًا تدلّ عليه صيغة الفعل المضارع (تركضُ) مما يشير إلى أنه ضمير للمفردة الغائبة (هي) تعود على المناضلة الفلسطينية و الفدائية لوطنها و لشعبها و جار و مجرور (في دائرة)، و مضاف إليه (الموتِ).

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509
[2] - نفسه ، ص 510
[3] - نفسه ، ص 510

و يمكننا أن نلاحظ في توظيف الجملة الفعلية البسيطة في القصيدة جملة من الملاحظات نلخصها في هذا الجدول:

التعيين	النوع	العدد	النسبة المئوية
المسند	فعل ماضي	08	%47.05
	فعل مضارع	09	%52.94
المسند إليه	اسم ظاهر	03	%17.64
	ضمير ظاهر	04	%23.52
	ضمير غير ظاهر	10	%58.82

2 – **الجملة الفعلية المركّبة:**

و هي الجملة الفعلية التي تتضمن عمليّات إسنادية عديدة في مستوى سياق بنائها النّحوي المفيد لعملية الإخبار. [1]

<< و تصاغ الجملة المرّكبة من جملتين بسيطتين و قد تصاغ من أكثر من جملتين >>. [2]

و قد وظّفت الجملة الفعلية المركّبة في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان (4) مرّات، و جاءت موزعة على الأنماط الآتية:

النمط الأول: فعل + فاعل + مفعول به + جار و مجرور + جملة أو شبه جملة حالية.

الصورة الأولى: فعل مضارع+ فاعل (غير ظاهر)+ مفعول به (ضمير متصل) + جار و مجرور + مضاف إليه مجرور + رابط + جار و مجرور + جملة فعلية (حالية)

(السطر 23–24)[3]: **أحمله كصخرة مشدودةٍ بعنقي**
فمن هنا منطلقي

[1] – محمد خان،لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، ص 62.
[2] – محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 145.
[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505

تتألف الجملة من فعل مضارع و فاعل مستتر وجوبا تقديره ضمير المتكلم (أنا) دلت عيه صيغة المضارعة و مفعول به جاء ضمير متصل بالفعل (أحمله) و جار و مجرور (كصخرةٍ) و مضاف إليه (مشدودة) و جار و مجرور (بعنقي) و رابط (الفاء) و جار ومجرور (من هنا)، لكن الشاعرة لا تريد الإخبار عن فعل الحمل، و إنما تريد وصف الحالة التي تحمله فيها، لذا احتاجت إلى عملية الإخبار إلى (الحال) فوظفت في السطر الشعري (منطلقي) حال جملة فعلية.

الصورة الثانية: فعل مضارع +فاعل + حال 1 (اسم فاعل) + رابط + حال 2(جملة فعلية= فعل ماضي+ فاعل (غير ظاهر) + جار و مجرور)

(السطر: 92-93)[1]: **و احترق النجم الهاوي و مرق**

عبر الرّبوات

تتكون هذه الجملة من فعل مضارع و فاعل ظاهر (النجم)، ثم يليه حال هذا النجم جاء بصيغة اسم الفاعل، و لم تكتف الشاعرة بهذا الإخبار عن حال النجم فإحتاجت إلى عملية الإخبار إلى حال ثاني جاء جملة فعلية (مرق عبر الرّبوات).

النمط الثاني: جملة شرطية

الصورة الوحيدة: جملة شرطية مستوفاة: أداة الشرط + جملة الشرط + جملة جواب الشرط
النموذج: أداة الشرط (إذا) + جملة الشرط (ماضوية) + ظرف×2 + جملة جواب الشرط (مضارعية) + نعت ×2.

(السطر: 38-39-40)[2]: لا تحزني، **إذا سقطت**
قبل موعد الوصول
فدربنا طويلة شقيّة

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 510
[2] - نفسه ، ص 506

تتكون هذه الجملة من أداة شرط (إذا)، و جملة الشرط (سقطت)، و ظرف (قبل) و (موعد) مضاف إليه مجرور، وجملة جواب الشرط مضارعية (فدربنا) إضافة إلى نعت ×2 (طويلة شقيّة).

النمط الثالث: فعل + فاعل + (جملة موصولة) + مفعول به

الصورة الوحيدة: فعل مضارع + فاعل (جملة موصولية) + مفعول به+ مضاف إليه مجرور

(السطر: 45)[1]: **لابدّ من مجيئه هذا الفرح**

جاء الفاعل في بنية هذه الجملة (جملة موصولية) مكوّن من اسم موصول "من" وصلته جاءت على صيغة اسم الفاعل (مجيئه) ليعبر عن الذي جاء بالفرح (فعل المجيء)، و مفعول به (هذا) و هو اسم إشارة و مضاف إليه مجرور (الفرح).

ب)**الجملة الاسمية:**

الجملة الاسمية هي الجملة المصدّرة باسم و خلت من الفعل.[2]

و هي << تركيب إسنادي يتكوّن من مبتدأ تسند إليه كلمة، أو أكثر، تعرف نحويّا بالخبر الذي تتم به الفائدة، فيحسن السّكوت >>.[3]

و قد تكون الجملة الاسمية بسيطة،و قد تكون مركّبة.

1 - **الجملة الاسمية البسيطة:**

<< و هي الجملة الاسمية التي اكتفت بإسناد واحد في تركيبها، و جاءت عناصرها مفردة، أو مركّبة تركيبا غير إسنادي >>. [4]

و قد وردت الجملة الاسمية البسيطة في هذه القصيدة إحدى عشر (11) مرّة، و جاءت موزّعة على الأنماط التالية:

---

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507

[2] – ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك و محمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط1، 2005م، ص 357.

[3] – محمد خان،لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في صورة البقرة"، ص 76.

[4] – نفسه، ص 77.

النمط الأول: مبتدأ (معرف) + خبر (شبه جملة)

الصورة الأولى: خبر (جار و مجرور) + مبتدأ

(السطر: 55)[1]: **في خيمة الليل**

تتكون هذه الجملة من خبر تقدم على المبتدأ (اللّيل)، و قد جاء الخبر جار و مجرور (في خيمة)، أتمّ معنى الجملة

الصورة الثانية: خبر (جار و مجرور) + مبتدأ

(السطر: 56)[2]: **في رحابة العراء**

يتألف هذا التركيب من خبر جاء (جار و مجرور) "في رحابة" تقدم على المبتدأ (العراء) و قد كثرت هذه الصيغة في القصيدة لاهتمام الشاعرة بالخبر و تقديمه عن المخبر عنه.

الصورة الثالثة: مبتدأ (معرفة) + ظرف+ خبر (شبه جملة: مضاف + مضاف إليه مجرور).

(السطر: 86)[3]: **الريح وراء حدود الصمت**

تكونت الجملة الاسمية البسيطة في هذه الصورة من مبتدأ معرف بأل التعريف، و خبر شبه جملة متكونّ من مضاف و مضاف إليه مجرور (حدود الصّمت)

النمط الثاني: مبتدأ (نكرة)+ خبر مفرد

الصورة الوحيدة: مبتدأ (نكرة) + خبر (معرفة) + ظرف

(السطر: 08)[4]: **كل الكلمات اليوم**

تتألف بنية هذه الجملة من مبتدأ نكرة (كلّ)، و خبر معرفة (الكلمات)

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507
[2] - نفسه ، ص 508
[3] - نفسه ، ص 510
[4] - نفسه ، ص 504

النمط الثالث: مبتدأ (نكرة) + خبر (جملة أو شبه جملة)

(السطر: 17)[1]: **و كلّ همٍّ أرضهِ و شعبهِ**

الصورة الأولى: عاطف + مبتدأ (نكرة) + خبر (شبه جملة)

(السطر: 18)[2]: **و كلّ أشتات المنى المبعثرة**

الصورة الثانية: مبتدأ (نكرة)+ خبر (جملة فعليّة: فعل مضارع + فاعل(غير ظاهر) + جار و مجرور)

(السطر: 84)[3]: **آذان تتوتر في الكلماتِ**

تتكون هذه الجملة من مبتدأ اسم ظاهر، و جاء الخبر جملة فعلية (تتوتر في الكلمات) و هي جملة فعلية واقفة لمبتدأ قبلها

الصورة الثالثة: مبتدأ (نكرة) + خبر (جملة فعليّة: فعل ماضي + مفعول به (جملة موصولية) + فاعل)

(السطر: 85)[4]: **و عيون هاجر منها النّوم**

تتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء اسم ظاهر (عيون)، يليه خبر جملة فعلية (هاجر منها النوم) حيث تقدم في الجملة الفعلية المفعول به على الفاعل فتقدير الكلام: (و عيون هاجر النوم منها)، و الجملة الفعلية واقعة لمبتدأ قبلها.

الصورة الرابعة: مبتدأ (نكرة)+ خبر (شبه جملة حالية)

(السطر: 94)[5]: **برقًا مشتعل الصّوت**

---

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505
[2] - نفسه ، ص 505
[3] - نفسه ، ص 509
[4] - نفسه ، ص 510
[5] - نفسه ، ص 510

تتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء اسم ظاهر نكرة (برقا)، و خبر شبه جملة حالية (مشتعل الصوت) فقد جاء الحال مشتعل بصيغة اسم الفاعل، فالشاعرة لا تريد إخبار عن صوت البرق، لكنّها أرادت أن تصف الحالة التي يكون عليها صوت البرق، لذلك احتاجت إلى (الحال) و الذي وقع خبر (شبه جملة حالية) لمبتدأ مقدّم.

النمط الرابع: مبتدأ + خبر (منسوخان)

الصورة الأولى: فعل ناسخ + مبتدأ (معرفة) + خبر (مفرد)

النّموذج الوحيد: فعل ناسخ + مبتدأ (معرفة) + نعت ×2 + خبر (مفرد) + نعت.

(السطر: 52)[1]: **كان مازن الفتى الأمير سيّد الفرسان**

الصورة الثانية: فعل ناسخ+ تاء التأنيث + مبتدأ (معرفة)+ خبر (جملة فعلية: فعل +فاعل)+ جار و مجرور + اسم معطوف

(السطر: 59-60)[2]: و **كانت السماء**

تطفح بالنجوم و الألغاز

تتألف هذه الجملة من مبتدأ و خبر جملة فعلية دخل عليهما فعل ناسخ "كان" فقيد زمن الجملة بالمستقبل.

2 - **الجملة الاسمية المركّبة:**

<< و هي الجملة الاسمية التي تضمنت عمليّات إسناديّة عديدة في مستوى سياق بنائها النّحوي المفيد لعملية الإخبار >>. [3]

و قد وظّفت في قصيدة الفدائي و الأرض لفدوى طوقان خمسة (5) مرات جمل اسمية مركّبة، توزعت في الأنماط الآتية:

---

[1] - فدوى طوقان ، الديوان، ص 507

[2] - نفسه ، ص 508

[3] - محمد خان،لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، ص 97.

النمط الأول: مبتدأ (نكرة) + خبر (جملة موصولية)

الصورة الوحيدة: مبتدأ (نكرة) + خبر (جملة موصولية) + مبتدأ 2(نكرة) + خبر (معرفة) + عاطف + نعت ×3.

(السطر 25-26)[1]: **و كلّ ما لديّ، كلّ النبض**

و الحب و الإيثار و العبادة

تتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء اسما ظاهرا (كلّ)، و خبر "جملة موصولية" متكوّنة بدورها من "اسم موصول + صلة الموصول= فعل+ فاعل"، و تتكون الجملة الثانية من مبتدأ (نكرة)، وخبر اسم ظاهر معرفة و عاطف و نعت×3 (الحب و الإيثار و العبادة)

و الجملة الثانية في محل خبر لمبتدأ (كلّ) الأول

النمط الثاني: مبتدأ (ضمير) + خبر + جملة

الصورة الوحيدة: خبر (نكرة) + مبتدأ (ضمير منفصل) + شبه جملة (مضاف + مضاف إليه)

(السطر 19)[2]: **ماضٍ أنا أمّاه**

تتكون بنية هذه الجملة من خبر تقدم على المبتدأ (ماضٍ)، و مبتدأ جاء ضميرا منفصلا في محل نصب بصيغة المفرد المتكلم (أنا)، و شبه الجملة (أمّاه) فالشاعرة و شعبها حملوا أوزارهم للأرض، و هي دلالة على تمسك الشاعرة بروح الوطن و عدم الاستسلام للعدو

النمط الثالث: مبتدأ (محذوف) + خبر

الصورة الأولى: مبتدأ (محذوف) + خبر (نكرة) + جار و مجرور + جملة تعليلية (لام الإبتداء + ظرف + فاعل +(ضمير مستتر)+ مفعول به (ضمير متصل))

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 506
[2] - نفسه ، ص 505

(السطر 20-21)[1]: **ماضٍ مع الرّفاق**

لموعدي

تشكلت هذه الصورة من مبتدأ (محذوف) تقديره ضمير المتكلم (أنا) لدلالة السياق عليه و خبر جار و مجرور (مع الرّفاق)، و الملاحظ أن معنى الجملة لم يتم بركني الإسناد، فالشاعرة لا تريد إخبارنا بماضيها، بل تريد إخبارنا أنها مع الذات الجماعية، لذلك كانت العناصر الأخرى (شبه الجملة، جملة التعليل) ضرورية لحصول الفائدة.

الصورة الثانية: مبتدأ (محذوف) + خبر (مفرد) + جار و مجرور

(السطر 22)[2]: **راضٍ عن المصير**

تتكوّن هذه الصورة من مبتدأ (محذوف) تقديره ضمير المتكلّم (أنا) لدلالة السياق عليه، و خبر مفرد نكرة (راضٍ)، و الملاحظ أن معنى الجملة لم يتم بركني الإسناد، فالشاعرة تنقل لنا ما في نفسها، فهي لا تريد إخبارنا بأنّها راضية فحسب، بل تريد إخبارنا بأنها راضية عن المصير.

النمط الرابع: مبتدأ (محذوف) + خبر (منسوخان)

الصورة الوحيدة: فعل ناسخ + مبتدأ (محذوف) + خبر + مضاف + مضاف إليه مجرور + عاطف+ فعل ناسخ + مبتدأ (محذوف) + خبر (شبه جملة) + نعت + جار و مجرور

(السطر 53-54)[3]: **كان مجدها و كبريائها و كان**

عطاءها الكبير للأوطان

تشكلت هذه الصورة من مبتدأ (محذوف) تقديره ضمير الشأن "هو" لدلالة السياق عليه و خبر شبه جملة مكرر بالعطف (عطاءها و كبريائها) دخلت عليهما فعل ناسخ، فقيد زمن الجملة بالماضي.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505
[2] - نفسه ، ص 505
[3] - نفسه ، ص 507

و دخل على الجملة الأولى جملة ثانية تبدأ بفعل ناسخ و مبتدأ (محذوف) تقديره ضمير الغائب المفرد " هو" لدلالة السياق عليه، و خبر جاء شبه جملة (عطائها)و نعت (الكبير) و جار و مجرور(للأوطان).

و من خلال دراستنا للجملة الاسمية بسيطة و مركبّة، يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية:

1 - **من حيث نوع عنصري الإسناد:**

العنصر	نوعه	العدد	النسبة المئوية
المبتدأ	اسم ظاهر معرفة	5	% 31.25
	اسم ظاهر نكرة	7	%43.75
	ضمير ظاهر	1	%6.25
	غير ظاهر	4	%25
الخبر	مفرد	6	%37.5
	جملة فعلية	3	%18.75
	شبه جملة	7	%43.75
	جملة موصولية	1	%6.25

2 - **من حيث ترتيب عنصري الإسناد:**

غلب على الجملة الاسمية المحافظة على التركيب العادي في ترتيب عناصرها، إذ تقدم فيها المبتدأ على الخبر (11) مرّة، أي بنسبة: 68.75 % و لم يتقدم الخبر إلاّ خمس (5) مرّات، أي بنسبة: 31.25 %.

ثانيا: <u>الجملة الخبرية المنفية</u>:

<< هي الجملة الفعلية أو الاسمية التي تقدّمتها أداة نافية، لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، و ما يقتضيه المقام >>. [1]

و أدوات النفي في اللغة العربية متعددة نجدها موزعة في كتب النحو على أبواب شتى، ذلك أن النحاة لم يراعوا المعنى، و إنّما راعوا العمل، و تلك الأدوات هي: لم، لمّا، لن، و ليس، ما، و إن، و لا، و لاتَ، و غير. [2]

و قد وردت الجملة الخبرية المنفيّة في هذه القصيدة (9) مرّات، استخدمت فيها الشاعرة هذه الأدوات: "ما"، و"لا"، و"لم"، و"لن"، و جاءت موزعة على الأنماط الآتية ذكرها:

<u>النمط الأول</u>: ما + جملة فعلية

<u>الصورة الأولى</u>: حرف استئناف + ما (أداة نفي)+ فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + جار و مجرور+ أداة نداء (يا) + منادى + مفعول به + (ضمير متصل) + أداة استثناء (إلّا) + مستثنى.

(السطر 28–29)[3]: مهراً، **فما أعزّ منكِ يا**

أمّاه إلّا الأرض

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نفي (ما)، و فعل مضارع و فاعل جاء ضمير مستتر دلت عليه صيغة الفعل المضارع، و تقدم الجار و المجرور على المفعول به تخصيصا له و أداة النداء (يا) و منادى (أّماه) و مفعول به جاء ضمير متّصل بالمنادى و أداة استثناء (إلاّ) و مستثنى (الأرض)

[1] – محمد خان،لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، ص 121.

[2] – فاضل صالح السامرّائي، معاني النحو، ص 189.

[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 506

الصورة الثانية: رابط + أداة نفي (ما) + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + جار و مجرور + أداة نداء (يا) + منادى (مفعول به) + أداة استثناء (إلاّ) + مستثنى.

(السطر 81-82)[1]: اذهب، **فما أعز منك يا**

بنيّ إلّا الأرضِ

تتكون هذه الجملة من أداة نفي (ما)، و فعل مضارع، و فاعل ضمير مستتر تدل عليه صيغة الفعل المضارع، و جار و مجرور (منكِ) و أداة نداء (يا)، و منادى في محل نصب مفعول به، و أداة استثناء (إلاّ) و مستثنى "الأرض".

النمط الثاني: مبتدأ+ خبر (ما +جملة فعلية)

الصورة الأولى: مبتدأ + خبر (ما + جملة فعلية)

(السطر 25)[2]: و **كلّ ما لديّ** كل النبضِ

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ جاء اسما ظاهرا، و جاء الخبر جملة فعلية تتكون من أداة نفي (ما) ثم فعل ماض فاعله ضمير مستتر تقديره (أنا).

الصورة الثانية: رابط + مبتدأ + خبر (ما + جملة فعلية).

(السطر 78)[3]: **و كلّ ما يمكن أن تمنحه أمومةٌ**

تتألف هذه الجملة من جملة اسمية مركّبة يكون فيها الخبر جملة منفية بأداة النفي ما :(ما + فعل مضارع + مفعول به (جملة مصدرية) + فاعل)

النمط الثالث: ما + جملة اسمية

الصورة الوحيدة: جار و مجرور + ما (أداة نفي) + جار و مجرور + مفعول به منصوب + جملة موصولية

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509
[2] - نفسه ، ص 506
[3] - نفسه ، ص 509

(السطر 64)[1]: **بكل ما في أرضنا من طيبْ**

تتألف هذه الجملة من جار و مجرور (بكلّ) و هي في محل رفع مبتدأ و أداة نفي (ما) و جار و مجرور حيث تقدم على المفعول به تخصيصا له في "أرضنا" فقد جاء المفعول به ضمير متّصل يعود على جمع المتكلّمين (نحن) و جملة موصولية تتكون من اسم موصول وصلته (من طيب).

النمط الرابع: لا + جملة فعلية

يتكون هذا النمط من جملة فعلية منفيّة بالأداة (لا)، و قد وظّفت مرّة واحدة في هذه القصيدة موزعة على الصورة الآتية:

الصورة الوحيدة: مبتدأ + خبر (لا + جملة فعلية)

- مبتدأ + خبر (أداة نفي لا) + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + عاطف + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + جار و مجرور + ظرف
- مبتدأ + خبر (أداة نفي لا + جملة فعلية×2) + جار و مجرور + ظرف.

(السطر 09-10)[2]: **ملح لا يورق أو يزهر**

في هذا الليل

تتكون هذه الجملة من مبتدأ جاء اسما ظاهرا نكرة، و جاء الخبر جملة فعلية تتكون من أداة نفي (لا) ثم فعل مضارع فاعله مستتر تقديره هو مكرر بالعطف ثم جار و مجرور و أخيرًا ظرف.

النمط الخامس: لم + جملة فعلية

الصورة الوحيدة: أداة نفي (لم) + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + ظرف

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 508
[2] - نفسه ، ص 504

(السطر 33)[1]: **لم يأت بعد**

يتكوّن التركيب من عناصر بسيطة متكوّنة من أداة نفي (لم)، و فعل مضارع (يأت)، و فاعله ضمير مستتر تدل عليه صيغة الفعل المضارع، و هو يعود على ضمير المفرد الغائب (هو)، و ظرف (بعد).

النمط السادس: لن + جملة فعليّة

يتكون هذه النمط من جملة مضارعية منفيّة بأداة (لن) مرتين في هذه القصيدة موزعة على الصور الآتية:

الصورة الأولى: جار و مجرور + أداة نفي (لن) + فعل مضارع + مفعول به منصوب (ضمير متصل) + فاعل.

(السطر 97)[2]: **في أرض لن يقهرها الموت !**

تتكون بنية هذه الجملة من جار و مجرور (في أرض) ثم أداة نفي (لن) و فعل مضارع و مفعول به (يقهرها) و فاعل جاء اسم ظاهر (الموت)، و قد تقدّم المفعول به على الفاعل تخصيصا له.

الصورة الثانية: ظرف + أداة نفي (لن) + فعل مضارع + مفعول به (ضمير متصل) +فاعل.

(السطر 98)[3]: **أبدًا لن يقهرها الموت !**

يتألف هذا التركيب من مؤكد وقع ظرفا (أبدًا) و قد أفاد الظرف تأييد النفي و توكيده مستقبلا، و أداة النفي (لن) و فعل مضارع و مفعول به (يقهرها) و فاعل جاء اسما ظاهرا (الموت) و المفعول تقدم على الفاعل و هو يعود على الأرض.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 506
[2] - نفسه ، ص 510
[3] - نفسه ، ص 510

و التركيب يفيد نفي صدور تمني الموت عن أهل طوباس في مدينة الرّبوات أي أن الأداة (لن) تنفي الفعل المضارع، و تمحضه إلى زمن المستقبل، و قد يؤكد نفيها و يؤيد على المدى الزمني بالقرائن اللفظية أو الزمنية.

و بعد هذا التحليل للجمل الخبرية المنفيّة في القصيدة نخلص إلى النتائج الآتية:

1 – أما من حيث نوع الجملة و ترتيب عناصرها، فقد طغت عليها الجمل الفعلية بنسبة: 88.88 %.

2 – الجمل الخبرية المنفيّة . سواء كانت فعلية أم اسمية . فقد حافظت في الغالب على ترتيب عناصرها العادي، و الجملة الفعليّة المنفية التي أكثر ورودا لم يتقدم فيها المفعول به إلاّ مرّة واحدة، أي بنسبة: 12.50 % من مجموع ثماني جمل فعلية.

3 – أما من حيث توظيف أدوات النفي، فنلخصها في هذا الجدول:

الأداة	نوع الجمـــــلة			العدد	النسبة المئوية
	ماضوية	مضارعية	اسمية		
ما	1	3	1	5	%55.55
لم	–	1	–	1	%11.11
لا	–	1	–	1	%11.11
لن	–	2	–	2	%22.22

ثالثا: <u>الجملة الخبرية المؤكّدة</u>:

تؤكد الجملة الخبرية سواء كانت اسميّة أم فعلية، مثبّتة أم منفيّة، لإزالة ما علق بذهن المتلقي من شكّ أو إنكار لمضمونها. [1]

<< و قد ينزل خالي الذهن منزلة الشّاك المتردد، فيؤكّد له الكلام حسب ما يقتضيه الموقف التعبيري >>. [1]

[1]– محمد خان،لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقيّة للجملة في سورة البقرة "، ص 147.

وسائل التوكيد متنوعة منها ما يكون مخصص بالجملة الفعلية، و منها ما يختص بالجملة الاسميّة، و منها ما يكون وحدة لفظية ذات وظيفة نحوية. [2]

و سنصنف الجملة المؤكّدة في هذه القصيدة حسب الأداة، فهي القرينة اللفظية الدالة على معنى التوكيد، و هي التي تحدد نمط الجملة المؤكّدة.

و قد جاءت الجملة الخبرية المؤكّدة في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان (8) مرات، تم تصنيفها إلى الأنماط التالية:

النمط الأول: جملة اسمية مؤكّدة بمؤكد

يتكون هذا النمط من جملة اسميّة مؤكّدة بمؤكد واحد، و يظهر هذا النمط في الصور التالية:

الصورة الأولى: خبر (نكرة) + مبتدأ (ضمير منفصل= مؤكّد) + شبه جملة

(السطر 19)[3]: **ماضٍ أنا أمّاه**

تتألف بنية هذا الجملة من مبتدأ جاء ضمير منفصل يعود على المتكلّم (أنا) و خبر تقدم على المبتدأ (ماض) و شبه جملة متكوّنة من مضاف و مضاف إليه، و قد أكّدت هذه الجملة بضمير منفصل (أنا).

الصورة الثانية: خبر (نكرة) + جار و مجرور + لام التوكيد + مبتدأ + مضاف إليه مجرور

(السطر 20-21)[4]: **ماضٍ مع الرفاق**

لموعدي

---

[1] – محمد خان،لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقيّة للجملة في سورة البقرة "، ص 147.

[2] – ابن جني،الخصائص، ج1، ص 314.

[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505

[4] - نفسه ، ص 505

تتكون بنية هذه الجملة من خبر تقدّم على المبتدأ (ماضٍ) و جار و مجرور (مع الرفاق)، و أداة توكيد (لام الابتداء)، و مبتدأ (موعدي).

و قد تقدم الخبر على المبتدأ لاجتناب الثقل اللفظي في التركيب، و هذا التركيب بينهما مؤكّدة بأداة واحدة و هي (لام التوكيد).

النمط الثاني: جملة مؤكّدة بالقصر (النفي و النداء و الاستثناء)

القصر بالنفي و النداء و الاستثناء أسلوب توكيدي، يجري بين كل عنصرين متلازمين نحويا، فيكون بين طرفي الإسناد، و يكون بين المكملات. [1]

و قد وردت الجملة المؤكّدة بهذه الوسيلة مرّتين في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان، و جاءت أداة النفي فيها "ما".

و هذا النمط تتوزعه الصورتين التاليتين:

الصورة الأولى: حال + أداة استئناف + أداة نفي (ما) + فعل مضارع + جار و مجرور + أداة نداء (يا) + منادى (مضاف + مضاف إليه) + أداة استثناء (إلاّ) + مستثنى (مفعول به)

(السطر 28-29)[2]: **مهرًا، فما أعزّ منك يــا**

أمّاه إلاّ الأرض

تتصدر أداة النفي (ما) الجملة الفعلية، ثم يليها المقصور "أعزّ منكِ يا أمّاه"، و تتوسط أداة الاستثناء (إلّا) بين المقصور و المقصور عليه، و المقصور عليه هو ما بعد أداة الاستثناء، و هو لفظ "الأرض"، و تشترك الأدوات (النفي، النداء، الاستثناء) في تأدية وظيفة القصر.

[1]- محمد خان،لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، ص 170.
[2] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 506

الصورة الثانية: جملة أمرية, أداة استئناف + أداة نفي (ما) + فعل مضارع + جار و مجرور+ أداة نداء (يا)+ منادى (مضاف إليه) + أداة استثناء (إلاّ) + مستثنى (مفعول به)

(السطر 81-82)[1]: **اذهب، فما أعزّ منكِ يا**

بنــيّ إلاّ الأرض

يتكون المقصور من فعل و جار و مجرور و فاعل، و تقدّم الجار و المجرور على الفاعل لأنه ضمير متصل، و المقصور عليه (مفعول به) و في هذا الأسلوب قصر صفة على موصوف، و التركيب يدل على أن الأرض أعزّ من الولد.

النمط الثالث: جملة منفيّة معطوف عليها جملة مثبّتة مصدّرة بـ: "لكن".

يتكوّن هذا النمط من جملتين: الأولى منفيّة بأداة نفي، و الثانية مثبّتة مصدّرة بأداة "لكن" و قد تشكل هذا النمط في صورة واحدة شملت ثلاثة أسطر.

الصورة الوحيدة: أداة نفي (لم) + جملة فعييّة (فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر)) + ظرف + حرف استدراك (لكن) + مبتدأ + خبر (جملة صدرية) + جملة فعلية (فعل + فاعل+ مفعول به×2)

(السطر 33-34-35)[2]: **لم يأت بعـد**

لكنّه لابدّ أن يجيءُ

يحدو خطاه المجد

أوردت الشاعرة هنا جملة منفيّة " لم يأت بعد"، ثم استدركت بـ: لكن في السطر الموالي بالإيجاب << و لكن هي للاستدراك لتوسّطها بين كلامين متغايرين نفيا و إيجابًا، و فيستدرك بها النفي بالإيجاب، و الإيجاب بالنفي >>. [3]

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509

[2] - نفسه ، 506

[3] – الزمخشري،المفصّل في صنعة الأعراب، ص 398.

و في هذه الصورة استدرك بها النفي بالإيجاب, فبعد أن نفيت الشاعرة إتيان من يفرح امّاه بالنصر، استدركت بأن هناك أبطال في وطنها يأتون لمثل هذا اليوم المفرح، و يفدون بأنهم لأجل الأرض و الوطن.

النمط الرابع: جملة فعيّة مؤكّدة بـ: لكن.

وظّفت في هذا النمط الأداة "لكن"، و قد تشكّل هذا النمط في صورة واحدة.

الصورة الوحيدة: حرف استدراك (لكن) + فعل مضارع + ظرف + مفعول به (ضمير متّصل) + فاعل

(السطر 44)[1]: **لكن يجيء بعدنا الفرح**

تتكوّن بنية هذه الجملة من أداة استدراك "لكن" التي تفيد التوكيد، و قد دخلت على الجملة الفعليّة (يجيء بعدنا الفرح)، و هذه الجملة الفعليّة المؤكّدة بأداة الاستدراك "لكن".

النمط الخامس: التوكيد الصناعي

لا يكون هذا الضرب من التوكيد بالأدوات، وإنّما يكون بأسماء، و جمل و منها ما يكون تابعا نحويّا لمؤكّده، كالتوكيد اللفظي و المعنوي، و النعت، و منها ما يكون حالا، أو مفعول مطلقاً. [2]

الصورة الأولى: مبتدأ (ضمير متصل) + خبر (نكرة) + رابط + توكيد معنوي (مضاف+ مضاف إليه مجرور).

(السطر 77)[3]: **دمّي و كلّ النبضِ**

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507

[2] – محمد خان،لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، ص 165.

[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509

لقد جاء المبتدأ في بنية هذه الجملة ضميراً متّصلا بالخبر مقدم عليه "دميّ" تدل عليه ياء المتكلم المفرد "أنا"، و يعود هذا الضمير على الشاعرة و عطف الجملة الاسميّة بمؤكد معنوي و هو لفظ "كل" و المضاف إليه (النّبضِ) بين المؤكَّد و المؤكِّد.

و فائدة التوكيد هنا أنه يفيد الإحاطة و الشمول لمعنى الدم (الخبر).

الصورة الثانية: أداة نداء + منادى(....)+ جواب النّداء (فعل + فاعل + جار و مجرور) + نعت×2 + حال.

(السطر 62-63)[1]: **يا يوم أسلمته للحياة**

عجينة صغيرة مطيبة

أكّدت جملة النداء في هذا الصورة بنعتين "عجينة، صغيرة"، و حال: مطيبة بمعنى: طيّبا.

و من خلال هذا التحليل للجملة الخبريّة المؤكّدة نلاحظ أنّ الأداة "النفي و الاستثناء" كانت الأكثر استعمالا حيث وظّفت مرتين (2)، أي بنسبة: 25 %، من أدوات التوكيد المستعملة لتوكيد الجملة الخبريّة في القصيدة.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 508

و يمكن تلخيص مجموع الملاحظات في هذا الجدول:

الأداة	العدد	النسبة المئويّة
لكنّ	1	% 12.50
النفي و الاستثناء	2	%25
النفي و الاستدراك	1	% 12.50
الضمير	1	% 12.50
لام التوكيد	1	% 12.50
التوكيد المعنوي	1	% 12.50
الحال	1	% 12.50
المجموع	8	% 12.50

نوع المؤكد	العدد	النسبة المئوية
جملة فعليّة	4	%50
جملة اسميّة	3	%37.5
مفرد	1	%12.5
المجموع	8	%100

و في ختام هذا المطلب الذي خصصناه لدراسة الجملة الخبرية بأنواعها، نورد في هذا الجدول خلاصة توظيفها في القصيدة مرتّبة حسب نسبة توظيفها:

نوع الجملة الخبريّة	العدد	النسبة المئويّة
المثبتة	37	%68.51
المنفيّة	9	%16.66
المؤكّدة	8	%14.81
المجموع	54	% 100

المطلب الثاني

الجملة الإنشائية.

*الجملة الطلبية.

*الجملة غير الطلبية.

الجملة الإنشائية:

الجملة الإنشائية قُسيْم للجملة الخبرية، فالكلام إمّا خبر و إمّا إنشاء و تتميز الجملة الإنشائية بأنها مجرّدة من الواقع الخارجي، حيث تلقى إلى المخاطب ليستدعي مطلوبا لم يكن حاصلا وقت الطلب، و من هنا لا يمكن الحكم عليه بالصدق أو بالكذب.

و يقسم علماء البلاغة الإنشاء إلى قسمين: الإنشاء الطلبي و الإنشاء غير الطلبي.

1 - **الإنشاء الطلبي:** << و هو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب >> [1] و يتضمن: جملة الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، الترجي، النداء، و العرض و التحضيض. [2]

2 - **الإنشاء غير الطلبي:** << و هو الذي يستدعي مطلوبا حاصلا >> [3] و يشمل: أفعل التعجب، المدح و الذم، و صيغ العقود، القَسَمْ، و ربَّ، و كم الخبرية، و نحو ذلك. [4]

و سندرس في هذا المطلب الجملة الإنشائية الطلبية في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان. و قد وظّفت من أنواعها في القصيدة: الأمر، والنهي، والاستفهام ،و النداء. ثم ندرس الجملة الإنشائية غير الطلبية التي وظف منها التعجّب.

---

[1] - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن خلدون، الإسكندرية، دط، دت، ص 62-63.

[2] - ينظر: الخطيب القزويني،الإيضاح في علم البلاغة، ص 130.

[3]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)، دار القلم، بيروت، دط، دت، ص 59.

[4] - ينظر: محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001م، ص 13.

أولا: <u>الجملة الطلبية</u>:

أ) **<u>جملتا الأمر و النهي</u>:**

1 - **<u>جملة الامر</u>:**

يعرف الأمر بأنه << طلب القيام بفعل في زمن المستقبل و يكون أسلوب الأمر حقيقيا إذا دلّ على الاستعلاء و الإلزام >>. [1]

و قد تعددت في هذه القصيدة ثلاثة (3) جمل أمرية، جاءت موزعة على نمط واحد، و هو "صيغة فعل الأمر"، و توزعت على ثلاثة صور و هي:

<u>الصورة الاولى</u>: فعل + فاعل

النموذج الوحيد:

(السطر 80-81)[2]: **اذهب،** فما أعزّ منكِ يا

بـنيّ إلّا الأرض

يتألف تركيب هذه الجملة من فعل أمر ارتبط به فاعله يعود على ضمير المخاطب (أنتَ).

<u>الصورة الثانية</u>: أداة نداء (يا)+ منادى (مضاف +مضاف إليه)+

جواب النداء (جملة أمرية= فعل +فاعل).

(السطر 47-48)[3]: يا ولدي

اذهب !

---

[1] - سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1 ، 2003م، ص 42.

[2] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509

[3] - نفسه ، ص 507

تتألف هذه الجملة من أداة نداء (يا)، و منادى " ولدي" و جاءت جملة جملة جواب النداء أمرية متكونة من فعل أمر و فاعله ضمير مستتر دلت عليه صيغة فعل الامر يعود على ضمير المخاطب "أنتَ".

الصورة الثالثة: فعل + فاعل (ضمير مستتر)

(السطر 50)[1]: **اذهب !**

يتكوّن من فعل أمر مرتبط بفاعله الذي دلت عليه صيغة الأمر و يعود على ضمير المخاطب (أنتَ).

و من دراستنا لجملة الأمر في القصيدة نخلص إلى ما يأتي:

1 -وظّفت جملة الأمر ثلاث مرات أي بنسبة: 12 % من مجموع الجمل الإنشائية
2 -جاءت جملة الأمر على نمط واحد، و هو الأمر بالصيغة "افعلْ".
3 -لم تُستعمل جملة الأمر لأداء وظيفتها الأصليّة، و إنّما وظّفت في الصور الثلاثة لغرض الالتماس، لأن الشاعرة ليست أعلى مرتبة من المأمور، و هو ملزم بتنفيذ الأمر.
4 - جاء المسند إليه في جملة الأمر على نوع واحد، و هو المخاطب المفرد.

2 - **جملة النهي**:

النهيُّ << هو طلب الكف على وجه الاستعلاء >> [2]، و له صيغة واحدة و هي المضارع مع "لا" الناهية. [3]

و للنهي كما للأمر أغراض بلاغية تُفهم من المقام. [4]

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507
[2] – أحمد مصطفى المراغي،علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)، ص 74.
[3] – ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 10.
[4] – ينظر: السكاكي،مفتاح العلوم، ص 17-138.

و قد وظّفت جملة النهي في القصيدة مرّة واحدة، و جاءت على **نمط وحيد**:

لا + جملة فعليّة مضارعية

الصورة الوحيدة: أداة نهي + فعل + فاعل+ مفعول به (ضمير متصل)

(السطر 38)[1]: **لا تحزني**، إذا سقطتُ

قبل موعد الوصول

تتألف هذه الجملة من أداة نهي "لا" و فاعل دلت عليه صيغة الفعل المضارع الذي يعود على الضمير المفرد المخاطب (أنتِ)، و مفعول به جاء ضمير متصل بالفعل و الفاعل (الياء): ضمير المتكلم.

- **و خلاصة ما يلحظ في جملة النهي:**

1 – أنها وظّفت مرّة واحدة أي بنسبة: 4 % من مجموع الجمل الإنشائية

2 – أنها أفادت الالتماس

3 – جاء المسند إليه في جملة النهي على نوع واحد و هو المخاطب المفرد المؤنث "أنتِ".

ب)**جملة الاستفهام**:

الاستفهام هو طلب العلم بشيء، لم يكن معلوما من قبل، بإحدى أدواته، و هي الهمزة، وهل، وما، ومن، ومتى، وأيّان، و أين، وأنّى، و كم ،و أيُّ. [2]

و تنقسم هذه الأدوات بحسب الطّلب أقساما ثلاثة. [3]

1 – ما يطلب به التصوّر و التصديق، و أداته الهمزة فقط.

2 – و ما يطلب به التصديق فقط، و أداته "هل".

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 506

[2] – الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة،ص 131.

[3] – السكاكي،مفتاح العلوم، ص 133/ الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة، ص131–132.

3 –و ما يطلب به التصوّر فقط و هي بقيّة الأدوات.

و كثيرا ما يخرج الاستفهام للدلالة على أغراض بلاغية تُفهم من المقام، و قد يحدد التركيب غرض الاستفهام. [1]

و قد وظفت الشاعرة جملة الاستفهام في قصيدة "الفدائي و الأرض" أربع مرّات، استعملت فيها ثلاث (3) أدوات، هي: ماذا، ما، هل.

و أمكن تصنيف الجمل الاستفهامية من الأنماط الآتية:

النمط الأول: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة "ما"

الصورة الأولى: أداة استفهام (ماذا)+ فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر)

(السطر 01)[2]: أجلس كي أكتب، **ماذا أكتب ؟**

تتصدر الجملة أداة الاستفهام (ماذا) و التي جاءت في محل نصب مفعول به مقدم، و فعل مضارع فاعله (ضمير مستتر) تدل عليه صيغة الفعل يعود على ضمير المفرد المتكلم (أنا)، فهي هنا جاءت مفعول به لفعل بعدها لأنه لم يستوف مفعوله.

الصورة الثانية: أداة استفهام (ما) + مبتدأ + خبر (جملة فعليّة)

(السطر 02)[3]: **ما جدوى القول ؟**

أداة الاستفهام في هذه الصورة هي (ما)، و تتكون الجملة من فعل ماضي و فاعل (جدوى القول) و هي في محل رفع خبر و أداة الاستفهام (ما) مبتدأ مرفوع لخبر بعدها.

[1] – ينظر: فاضل صالح السامرائي،معاني النحو، ص 232.
[2] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504
[3] - نفسه ، ص 504

النمط الثاني: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة "هل"

الصورة الأولى: أداة استفهام (هل) + جملة فعليّة (فعل +فاعل "ضمير متصل" + مفعول به + مضاف إليه مجرور + جار و مجرور)

(السطر 06)[1]: **هل أحمي أهلي بالكلمة ؟**

تتألف هذه الجملة من أداة إستفهام "هل" و فعل مضارع فاعله ضمير متصل "يا" يعود على ضمير المفرد "أنا" يليه مفعول به و هو مضاف "أهلي" و الياء مضاف إليه مجرور، و تنتهي الجملة بجار و مجرور.

الصورة الثانية: أداة استفهام "هل" + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به + مضاف إليه مجرور + جار و مجرور.

(السطر 07)[2]: **هل أنقذ بلدي بالكلمة ؟**

تتكون بنية هذه الجملة من أداة استفهام "هل" و جملة فعلية متكوّنة من فعل مضارع جاء فاعله ضمير مستتر دلت عليه الألف المتصلة ببنية الفعل، و يعود على ضمير المتكلم "أنا"، و مفعول به و مضاف إليه (بلدي) و جار و مجرور (بالكلمة).

و من دراستنا لجملة الاستفهام في القصيدة نخلص إلى ما يأتي:

1 – وظف الاستفهام أربع مرّات أي بنسبة: 16 % من مجموع الأساليب الإنشائية.

2 – أما توظيف أدواته فيوضّحه هذا الجدول:

الأداة	العدد	النسبة المئوية
ماذا	1	%25
ما	1	%25
هل	2	%50

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

[2] - نفسه ، ص 504

ج) **جملة النداء:**

النداء << هو طلب إقبال المدعوّ على الدّاعي بحرف مخصوص، و إنّما يصحب في الأكثر الأمر و النهي.... و قد يجيء معه الجمل الاستفهامية و الخبرية >>. [1]

و أدوات النداء هي: يا، وأيا، وهيّا، وأي، و الهمزة، و تستعمل يا و أيا، و هيا، و أي، لنداء البعيد، أو ما نزل منزلته كالنائم و الساهي، و الهمزة لنداء القريب. [2]

و تتكون جملة النداء من أربعة عناصر هي [3]:

1 – المنادي: المتكلم الذي يرسل النداء
2 – المنادى: المتلقي، المرسل إليه
3 – أداة النداء: و هي الأداة الموضوعة لغرض النداء، و يجوز حذفها، فتقدر الياء دون غيرها.
4 – جواب النداء (المنادى به): و هو المضمون المراد تبليغه إلى المنادى، و قد يكون جملة خبرية ،أو طلبية.

و قد وظّفت الجملة الندائية في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان أربعة عشر مرّة (14)، أي بنسبة: 56 % من مجموع الجمل الإنشائية، و جاءت موزعة على الأنماط الآتية:

[1] – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدّمياتي، دار الحديث، القاهرة، دط، 2006م، ص 513-514.

[2] – ينظر: محمد خان،لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص 261.

[3] – نفسه، ص 263.

النمط الأول: أداة النداء + منادى (مضاف) + جواب النداء (محذوف)

الصورة الأولى: أداة نداء (يا) + منادى (مضاف + مضاف إليه) + جواب النداء (محذوف)×3

(السطر 03)[1]: **يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي**

أداة النداء في هذا التركيب هي "يا" و المنادى "أهلي، بلدي، شعبي" و هو متكوّن من مضاف و ياء المتكلم ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، و جواب النداء (محذوف).

الصورة الثانية: أداة نداء (يا) + منادى (مضاف + مضاف إليه) + جواب النداء(محذوف)

(السطر 30)[2]: **يـــــا ولدي !**

يتألف هذا التركيب من أداة النداء (يا) و منادى (مضاف + مضاف إليه) و جواب النداء محذوف

النمط الثاني: أداة النداء + منادى (مضاف) + جواب النداء

الصورة الأولى: أداة نداء (يا) + منادى (مضاف + مضاف إليه) + جواب النداء (جملة خبرية مثبتة)

(السطر 31-32)[3]: **يا كبدي**

أمّاه موكب الفرح

جاء المنادى في هذه الصورة مضاف و يا المتكلم ضمير متّصل في محل جر مضاف إليه (كبدي)، و قد جاء جواب النداء جملة خبرية اسمية و هي متكوّنة من مبتدأ و خبر و مضاف إليه مجرور.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504
[2] - نفسه ، ص 506
[3] - نفسه ، ص 506

الصورة الثانية: أداة نداء (يا) + منادى (شبيه بالمضاف + نعت) + جواب النداء (فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + جار و مجرور + مفعول به منصوب + صفة)

(السطر 79-80)[1]: يـا ولدي، **يا غرسة كريمة**

اقتلعت من أرضها الكريمة

النمط الثالث: أداة نداء + منادى (محذوف) + جواب النداء (جملة النهي)

الصورة الوحيدة: أداة نداء(يا) + منادى (محذوف) + جواب النداء (لا + جملة فعليّة= فعل + فاعل + مفعول به ضمير متّصل)

(السطر 37-38)[2]: **يـــا**.....

لا تحزني إذا سقطتُ

قبل موعد الوصول

يتألف هذا التركيب من أداة نداء (يا) و منادى محذوف، و جواب النداء جملة النهي و التي تتألف من أداة نهي "لا" و فعل و فاعل و مفعول به جاء ضمير متّصل بالفعل يعود إلى (الياء).

النمط الرابع: أداة النّداء + منادى (مضاف) + جواب النّداء (جملة أمرية)

الصورة الوحيدة: أداة نداء (يا) + منادى (مضاف + مضاف إليه) + جواب النداء (جملة طلبية أمرية = فعل + فاعل).

(السطر 47-48)[3]: **يـــــا ولدي**

اذهبْ !

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509
[2] - نفسه ، ص 506
[3] - نفسه ، ص 507

يتألف هذا التركيب ن أداة نداء (يا) و منادى منصوب مضاف إلى ضمير المتكلم (الياء)، و جواب النّداء جملة أمرية متكوّنة من فعل و فاعل محذوف يعود على الضمير المستتر (أنتَ).

النمط الخامس: أداة نداء (يا) + منادى (مضاف) + جواب النداء (شبه جملة)

الصورة الوحيدة: أداة نداء (يا) + منادى (مضاف + مضاف إليه) + جواب النداء (جار و مجرور + مفعول به + ظرف)

(السطر 72-73)[1]: **يـــا كبدي**

من أجل هذا اليوم

النمط السادس: أداة النداء + منادى (نكرة غير مقصودة) + جواب النداء

الصورة الأولى: أداة نداء (يا) + منادى (نكرة مقصودة= ظرف) + جواب النداء (جملة خبرية فعلية = فعل + فاعل(غير ظاهر) + مفعول به (ضمير متصل) + جار و مجرور + نعت×2+ حال.

(السطر 62-63)[2]: **يا يوم أسلمته للحياةِ**

عجينة صغيرة مطيبة

جاء المنادى في هذه الصورة نكرة غير مقصودة، فهي تعني هذا اليوم الذي ولدتك من أجله، يوم النصر، يوم الفداء من أجل الوطن، فهي لا تعني أي يوم من الأيام فهي تخص اليوم الذي تحتاجنا بلدنا فيه، و قد جاء جواب النداء جملة خبرية فعلية جوابها خبر ووصف لهذا اليوم.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509
[2] - نفسه، ص 508

الصورة الثانية: أداة نداء (يا) + منادى (ظرف) + جواب النداء)جملة فعليّة = فعل + فاعل + مفعول 1(ضمير متصل) + مفعول به 2 + مضاف إليه + نعت.

(السطر 65)[1]: **يا يوم ألقمته ثديها الخصيب .**

و نورد خلاصة ملاحظاتنا في توظيف الجملة الندائية في الجدول الآتي:

التعيين		العدد	النسبة المئوية	التعيين		العدد	النسبة المئوية
نوع المنادى	مضاف إلى يا المتكلم	10	%76.92	جواب النداء	خبرية فعلية	3	%42.85
					خبرية اسمية	1	%14.28
	شبيه بالمضاف	1	% 7.69		شبه جملة	1	%14.28
	نكرة غير مقصودة	2	%15.38		أمر	1	%14.28
					النهي	1	%14.28

ثانيا: الجملة غير الطلبية:

القسم الثاني من الإنشاء عند علماء البلاغة هو الإنشاء غير الطلبي: << هو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب >>. [2]

و له صيغ كثيرة منها: أفعال المقاربة، والمدح و الذم، و أفعال التعجب، و القسم، و كم الخبرية.... [3]

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 508

[2] – السيّد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 62.

[3] – ينظر: محمد عبد السلام هارون،الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 13.

و من أساليبه التي اعتمدت عليها الشاعرة في قصيدتها هذه هي التعجب.

أ) **التعجب:**

التعجب هو << انفعال يحدث في النفس عند الشعور بأمر يجهل سببه >>. [1]

و يحدث ذلك الانفعال و الدهشة و الاستغراب في النفس حين يستعظم أمرًا نادرًا. و المقام اللغوي في التعجب يستدعي ثلاثة عناصر: [2]

1 – المتعجّب "المتكلم"
2 – المتعجّب منه "مضمون التعجّب"
3 – المتعجّب به (الأسلوب المستخدم لإفادة التعجّب).

و يصاغ التعجّب في اللغة العربية على صيغتين: [3]

1 – الصيغة الأولى: و هي قياسيّة و لها صورتان: "ما أفعله" و "أفعل به".
2 – الصيغة الثانية: التعجّب السماعي و هي ألفاظ مخصوصة، و أداوت وضعت أصلا لغير التعجّب، و إنّما تدل عليه قرائن السّياق بالاتصال المجازي.

و قد وظّفت الجملة التّعجّبية في القصيدة مرّتين و جاءت على صيغة قياسية على نمط واحد، استخدمت فيه زنة "ما افعله"، و تشكلت في صورة واحدة، و جاءت على صيغة سماعيّة مرّتين استخدمت فيه صيغة "درَّةٍ"، و صيغة النداء.

النمط الأول: التعجب القياسي بـ: ما أفعله.

الصورة الوحيدة: متعجب به = صيغة تعجب قياسية (مبتدأ + خبر) + متعجّب منه = (جملة مصدرية: أداة نصب + فعل مضارع منصوب + فاعل غير ظاهر ×2) + جار ومجرور + ظرف.

[1] – محمد عبد السلام هارون،الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص 13.
[2] – محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 276.
[3] – ينظر: محمد عبد السلام هارون،الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 95.

(السطر 04-05)[1]: **ما أحقر أن أجلس كي أكتب**

فـــــي هذا اليوم

النمط الثاني: التّعب السماعي

الصورة الأولى: التعجب السماعي بـ: "**درّةِ**"

و "درّةٍ" اسم مجرور بحرف جر (في)، و لفظة "درّ" في لغة العرب تعني: (اللبن و الدّمع و نحوهما يدِرُّ و يَدُرُّدرا و درورا و كذلك الناقة إذا حُلبت فأقبل منها على الحالب شيء كثير قيل درّتْ و إذا اجتمع في الضرع من العروق و سائر الجسد قيل درّ اللبن >>. [2]

النّموذج الوحيد: حرف جر + متعجّب به + صيغة تعجب سماعية (اسم مجرور) + متعجّب منه (مضاف إليه)

(السطر 65-66-67-68)[3]: يا يوم ألقمته ثديها الخصيب

و عانقت نشوتها

و اكتشفت معنى وجودها

في درّةٍ الحليب

الصورة الثانية: التّعب السماعي بـ: "جملة ندائية"

النّموذج الوحيد: متعجّب به = جملة ندائية (أداة نداء + منادى (ظرف و هو مضاف + مضاف إليه) + متعجّب منه = جار و مجرور.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

[2] – ابن منظور،لسان العرب، مادة "دَرَرَ"، ج4، ص 279.

[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 508

(السطر 91)[1]: **يـا ألف هلا بالموت !**

لم ندرس هذه الجملة ضمن النداء، لأنها ليس فيها أي معنى للنداء، فنلاحظ الجواب لم يأت جملة خبرية أو إنشائية، و إنّما جاء شبه جملة، فهي لا تنادي لتنقل خبرًا، و لا لتطلب طلبا، و إنما هي تبدي تعجّبا من الفدائي و هو يهلل مرحبًا بضيفه الموت.

و من خلال دراستنا لجملة التعجّب في القصيدة نخلص إلى ما يأتي:

1 – أنها جاءت على ثلاث أنماط، و هي صيغة قياسية على زنة "ما أفعله"، و صيغة سماعية "درّةٌ" و جملة ندائية (أداة نداء+منادى+جواب النداء)

2 – وظّفت ثلاث مرّات (3) في ثلاثة أسطر و أبيات متباعدة، و مثلث: 12.00% من مجموع الجمل الإنشائية.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 510

و أخيرا نجمل خلاصة البنية التركيبية في هذا الجدول:

نـــــوع الجملة				العدد	النسبة المئوية من الجملة الخبرية	النسبة المئوية من مجموع الجمل
الخبرية	المثبتة	الفعليّة	البسيطة	17	% 31.48	%21.51
			المركّبة	04	%07.40	%05.06
		الاسمية	البسيطة	11	%20.37	%13.92
			المركّبة	05	%09.25	%06.32
	المنـــــفيّة			09	%16.66	%11.39
	المـــــؤكّـــدة			08	%14.81	%10.12
المجـــــــــموع				54	%100	%68.35

نـــــوع الجملة			العدد	النسبة المئوية من الجملة الإنشائية	النسبة المئوية من مجموع الجمل
الإنشائية	الطلبية	الأمر	03	%12.00	%03.79
		النهي	01	%04.00	%1.26
		الاستفهام	04	%16.00	%05.06
		النداء	14	%56.00	%17.72
	غير الطلبية	التّعجب	03	%12.00	%03.79
المجـــــــوع			25	%100	%31.64

الفصل الثالث

التشكيل الأسلوبي في البنية الدلالية

*التشكيل الأسلوبي في المعجم الشعري

*التشكيل الأسلوبي في الصورة الشعريّة

2- تمهيد:

المعجم هو تلك الثروة اللفظية المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة، في نص ما، و كلّما ترددت بعض الكلمات ذاتها، أو مرادفها، أو تركيب يؤدي معناها، شكّلت حقلا أو حقولا دلالية، يتم على إثرها تحديد هويّة النص، على اعتبار أن لكل خطاب معجمه الخاص به، و على هذا الأساس يكون المعجم هو مركز الدراسات التركيبيّة، و الدلاليّة، على حدّ سواء، و لا يمكن تحديد هويّة أي خطاب بدون معجمه، شريطة عدم عزله عن سياقه.

و دراسة المعجم الشعري في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان، تهدف إلى الكشف عن أبعادها الدلاليّة المقصودة، و المفترضة في السياق العام للنص الشعري، انطلاقا من مبدأ أن لكل شاعر معجمه الخاص الذي يتفرد به عن بقيّة الشعراء، حيث يعكس هذا المعجم << أبرز الخواص الأسلوبيّة الدالة عليه و المبنيّة عن سر صناعة الإنشاء عنده، لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية كما تظاهر في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميّزة للأسلوب >> [1]

و قد خصصنا هذا المبحث لدراسة " التشكيل الأسلوبي في المعجم الشعري" في قصيدة الفدائي و الأرض لفدوى طوقان، و ندرسها في مطلبين، أمّا الأول فندرس فيه " الحقول الدلالية".

أمّا الثاني فيدرس:" التشكيل الأسلوبي في الرمز".

[1] – سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة، ط3، 2002 م، ص 89.

المبحث الأول

التشكيل الأسلوبي في المعجم الشعري

* الحقول الدلالية

*التشكيل الأسلوبي في الرمز

المطلب الأول

الحقول الدلاليّة

1 - الحقول الدلاليّة:

1- 1- تعريف نظريّة الحقول الدلاليّة:

هو << مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها و توضع عادة تحت لفظ عام يجمعها و مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" و تضم ألفاظا مثل: أحمر، أخضر، أبيض، ....>>. [1]

أمّا ستيفن أولمان فيُعرّفه بقوله: << قطاع متكامل من المادّة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة >>. [2]

أما جورج مونان فيُعرّفه بقوله: << مجموعة من المفاهيم تبنى على علائق لسانيّة مشتركة، و يمكن أن تكون بنية من بنى النظام اللساني كحقل الألوان، و حقل القرابة، و حقل مفهوم الزّمان، و حقل مفهوم الكلام و غيرها >>. [3]

و من خلال هذه التعريفات نصل إلى أن الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من الكلمات المتقاربة في المعنى، و يتميّز بوجودها سمات مشتركة، و من خلالها تكتسب الألفاظ معناها في علاقاتها بالألفاظ المجاورة لها، لأن اللفظة لا معنى لها بل إن معناها يتحدد مع أقرب الألفاظ إليها في إطار مجموعة دلالية واحدة، و هو ما عبّر عنه فندريس (vandris) قائلاً: << إنّ الذهن يميل دائمًا لجمع الكلمات و إلى إكتشاف عرى جديدة تجمع بينهما فالكلمات تثبت دائما بعائلة لغويّة >> [4].

---

[1]- أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، 2006م، ص 80.

[2] - نفسه، ص 79.

[3] - موريس أبو ناظر، مدخل إلى علم الدلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 18-19، بيروت، 1982م، ص 35.

[4] - فندريس، اللغة، ترجمة: عبد المجيد الدواخلي و محمد قصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، دط، 1950م، ص 333.

1 – 2- الحقول الدلالية المستخدمة في القصيدة:

سيطرت على القصيدة عدّة كلمات "ألفاظ" أدّت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام، و قد جاءت هذه الكلمات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام أو الصورة الفدائيّة الحزينة "ثنائية الموت و الحياة"، الذي يعد الموضوع الرئيسي للقصيدة، و من أبرز الحقول الدلالية في القصيدة ما يلي:

1 – 2- 1- حقل الوطن:

بلغ مجموع مفردات هذا الحقل خمسة و أربعين (45) دالا، أي بنسبة: 21.02 % من مجموع دوال المعجم الشعري البالغ (214) دالا.

و الجدول الآتي يوضح نسبة الألفاظ الدالة على الوطن في القصيدة:

الوحدات الدلالية	التكرار	النسبة المئوية
الأرض	07	%15.55
ولدي	06	%13.33
أمّاه	04	%08.88
أهلي	02	%04.44
بلدي	02	%04.44
شعبي	02	%04.44
الكلمة	02	%04.44
الكلمات	02	%04.44
العطاء	02	%04.44
الحياة	02	%04.44
منحتك	02	%04.44
أحمي	01	%02.22
أنقذ	01	%02.22
أشتات	01	%02.22

الرفاق	01	%02.22
دربنا	01	%02.22
نعبرها	01	%02.22
الوجود	01	%02.22
أرضعتك	01	%02.22
أمومة	01	%02.22
بنيّ	01	%02.22
الأوطان	01	%02.22
مهراً	01	%02.22
المجموع	45	%21,02

و الملاحظ على حقل الوطن هو ثراء مفرداته و تنوّعها، استخدمت فيه العديد من عناصر الطبيعة، كانت الصدارة فيه لدال "الأرض" و هو مفردة من مفردات الوطن، و الذي بلغ تردده (7) مرّات، بما يشكّل 15.55 % من مجموع دوال الحقل، و يليه دال (ولدي) الذي بلغ تردده (6) مرّات أي بنسبة 13.33 %.

و دال (أمّاه) الذي تردد (4) مرّات، بنسبة: 8.88 %, إضافة إلى الدوال الأخرى المشربة بمعاني الوطن، فكان دال (الأرض) بمثابة النجم و باقي الدوال كواكب تدور في فلكه.

تتكرر صورة الأرض، و الأم و الولد في أكثر من موضع في معجمها الشعري، فهي تشير في مجملها إلى مكانة الأرض و أهمّيتها للفلسطيني، فهي الأم، والولد و الابن الذي لا يفرّط بحبّه أبداً ما دام ابنًا لهذا الوطن، حب الأجنبي لها يرضي أنوثتها، و يرضي غرورها إلّا أن ابن الوطن هو الأفضل، و هو الأبقى لذا لا تنوي بيع حبه أو تضييع قلبه، و لو كان الثمن كنوز الأرض و السماء، فتقول[1]:

19- ماضٍ أنا أمّاه

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505 - 506

20- ماضٍ مع الرّفاقِ

21- لمـوعدي

22- راضٍ عن المصير

23- أحمله كصخرة مشدودةٍ بعُنقي

24- فمن هنا منطلقي

25- و كلّ ما لدّي، كلّ النّبض

26- و الحب و الإيثار و العبادة

27- أبذله لأجلها، للأرض

28- مهراً، فما أعزّ منك يـا

29- أمّـاه إلاّ الأرض

30- .... يـا ولدي !

فالأرض هي الوطن و التّمسك بها و الدّفاع عنها دليل على حب الوطن، فكان الوطن هو الأرض، و هو الأم، و هو الفدائي، و هو الحبيب، و هو كلّ شيء.

و بما أنّ الأرض هي إحدى أهم الأسس التي تقوم عليها الدّولة، و لأن الأرض لدى الشعب الفلسطيني خصوصيّة تميّزه عن غيره، فهو الشعب الوحيد الذي طرد من أرضه على مدار ستة عقود، و لا زال يضحي بكل ما أوتي من قدرات و خيرات في سبيل تحريرها من المحتل، لذا وجدنا الأرض الرمز عند فدوى تعني الوطن، و الوطن الكل يعني الأرض.

و الشاعرة تتلذذ بذكر الأرض، فكانت بلفظها عنوان لهذه القصيدة " الفدائي و الأرض ".

من هنا تتضح لنا مكانة الأرض في نفس و قلب الشاعرة، مما يجعل عواطفها اتجاه الوطن في نمو عبرت عنه عبر ثلاثيّة: الوطن، والأرض، والأم، التي تجلّت في القصيدة.

1 - 2- 2- حقل الحب:

بلغ مجموع مفردات هذا الحقل واحد و ثلاثين (31) دالاّ، أي بنسبة: 14.48 % من مجموع دوال معجمها الشعري و الجدول الآتي يوضح نسبة الألفاظ الواردة في هذا الحقل:

الوحدات الدلاليّة	التكرار	النسبة المئوية
الفرح	03	% 09.67
الحب	02	% 06.45
النبض	02	% 06.45
المجد	02	% 06.45
أعزّ	02	% 06.45
مطيبة	02	% 06.45
كريمة	02	% 06.45
قلبه	01	%03.22
أضاء	01	%03.22
المنى	01	%03.22
لديّ	01	%03.22
الإيثار	01	%03.22
مهراً	01	%03.22
العطاء	01	%03.22
كبريائها	01	%03.22
رحابة	01	%03.22
أسلمته	01	%03.22
ألقمته	01	%03.22
الخصيب	01	%03.22
عانقت	01	%03.22

نشوتها	01	%03.22
درّة	01	%03.22
الإشعاع	01	%03.22
المجموع	31	% 14.48

و الملاحظ على حقل الحب ، و هو ثراء مفرداته و تنوّعها، و يرد هذا الحقل ثانيا بفارق قليل عن حقل المعاناة و الحزن و الضياع بعدد (30) مرّة، لأن حقل الحب إمّا أن يكون مبعثا للفرح و السرور، أو مبعثا للحزن و الضّياع، و الملاحظ كذلك أنّ لفظة الحقل (الحب) بلغ عدد ورودها مرّتين، و أنّ الألفاظ الأخرى تدور في فلكها، لأن المنى و النشوة مبعثها جميعاً الحب.

و من بين الأسطر الحاملة لصورة المرأة المحبوبة التي تمتزج صورتها بالوطن، و هي هنا الأم، مصدر الحب الغيرالمتحول الذي لا يفنى[1]:

24- و كلّ ما لديّ، كلّ النبض

25- و الحب و الإيثار و العبادة

26- أبذله لأجلها، للأرض

1 - 2- 3- <u>حقل المعاناة و الحزن و الضياع</u>: بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ثلاثين (30) دالّا، أي بنسبة: 14.01% من مجموع دوال معجمها الشعري.

و الجدول الآتي يوضح نسبة ورود الألفاظ الدالة على المعاناة و الحزن و الضياع في القصيدة:

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 506

الوحدات الدلاليّة	التكرار	النسبة المئوية
اذهب	04	%13.33
الضياع	02	%06.66
القهر	02	%06.66
جدوى	01	% 03.33
القول	01	% 03.33
الذّهول	01	% 03.33
وهج	01	% 03.33
جمرتين	01	% 03.33
أطبق	01	% 03.33
المفكّرة	01	% 03.33
عبء	01	% 03.33
همّ	01	% 03.33
المبعثرة	01	% 03.33
مشدودة	01	% 03.33
تحزني	01	% 03.33
شقيّة	01	% 03.33
الجهنّمية	01	% 03.33
مشاعل	01	% 03.33
خيمة	01	% 03.33
العراء	01	% 03.33
اقتلعلت	01	% 03.33
تلهث	01	% 03.33
تتوتر	01	% 03.33
الظلمات	01	% 03.33

هاجر	01	% 03.33
المجموع	30	% 14.01

و يتّضح لنا من خلال هذه المفردات دلالة أسلوبيّة مهمة فالشاعرة تحيا بكل جوارحها و أوقاتها و أوقات شعبها تحت أسوار المأساة و المعاناة من المستعمر و الحاكم الطاغي، فهي ترصد لنا المواجع و لا تمر عليْنا لحظة من زمن دون معاناة، مما يجعل دفقاتها الشعوريّة موحية ومعبّرة عن حجم المأساة.

و من الأبيات الحاملة لهذه الصورة المأساوية للشاعرة و أرضها نجد قولها في الأسطر الشّعرية التالية[1]:

11- في بهرة الذّهول و الضّياع
12- أضاء قنديل إلهي حنايا قلبه
13- و شعّ في العينين وهج جمرتين
14- و أطبق المفكّرة
15- و هبّ مازن, الفتى الشّجاع
16- يحمل عبء حبّه
17- و كل همّ أرضه و شعبه
18- و كلّ أشتات المنى المبعثرة

1 -2- 4 - <u>حقل الموت</u>: بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ثلاثة و عشرين (23) دالا، أي بنسبة: 10.74 % من مجموع دوال معجمها الشعري.

و الجدول الآتي يوضح نسبة ورود الألفاظ الدالة على الموت في القصيدة:

الوحدات الدلالية	التكرار	النسبة المئوية
الموت	04	%17.39
يقهرها	02	%08.69

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505

مشاعل	01	% 04.34
سقطت	01	% 04.34
الأخذ	01	% 04.34
خيمة	01	% 04.34
الظلمات	01	% 04.34
هاجر	01	% 04.34
النوم	01	% 04.34
الصّمت	01	% 04.34
تندلع	01	% 04.34
تدمدم	01	% 04.34
تلهث	01	% 04.34
الضائع	01	% 04.34
تركض	01	% 04.34
احترق	01	% 04.34
مرق	01	% 04.34
الصّوت	01	% 04.34
مشتعل	01	% 04.34
المجموع	23	% 10.74

1 - 2- 5- <u>حقل الخلق</u>: بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ثلاثة و عشرين (23) دالا، أي بنسبة: 10.74 % من مجموع دوال معجمها الشعري.

و الجدول الأتي يوضح نسبة الألفاظ الدالة على الخلق في القصيدة:

الوحدات الدلالية	التكرار	النسبة المئوية
النبض	03	%13.04
قلبه	02	%08.69

مازن	02	%08.69
الفتى	02	%08.69
العينين	02	%08.69
دمي	02	%08.69
قنديل	01	% 04.34
كبدي	01	% 04.34
سيّد	01	% 04.34
الفرسان	01	% 04.34
وجهها	01	% 04.34
ثديها	01	% 04.34
آذان	01	% 04.34
النفس	01	% 04.34
الشجاع	01	% 04.34
الأمير	01	% 04.34
المجموع	23	% 10.74

1 - 2- 6- <u>حقل الزمان</u>: بلغ مفردات هذا الحقل عشرين (20) دالاً، أي بنسبة: 09.34 % من مجموع دوال المعجم الشعري.

و الجدول الآتي يوضح نسبة الألفاظ الدالة على الزمان في القصيدة:

الوحدات الدلالية	التكرار	النسبة المئوية
اليوم	05	% 25
الليل	03	%15
ماض	2	%10
بعد	2	%10
موعد	2	%10

وراء	2	%10
دون	1	%5
العُراء	1	%5
قبل	1	%5
خلف	1	%5
المجموع	20	%09.34

وتظهر ألفاظ " اليوم" ترددا أعلى من الألفاظ الدالة على الزمن ، ويلاحظ على الشاعرة استخدامها ألفاظه للإيحاء على الزمن بالألم ، والمرارة ، وذلك في قولها[1]:

8- كل الكلمات **اليوم**

9- ملح لا يورق أو يزهر

10- في هذا اللّيل

1 - 2- 7- <u>حقل المكان</u>: بلغ مفردات هذا الحقل سبعة عشرة (17) دالاً، أي بنسبة 07.94 % من مجموع دوال المعجم الشعري.

و الجدول الآتي يوضح نسبة الألفاظ الدالة على المكان في القصيدة:

الوحدات الدلالية	التكرار	النسبة المئوية
الرّبوات	04	%23.52
أجلس	02	%11.76
حنايا	01	% 05.88
هنا	01	% 05.88
المدى	01	% 05.88
نعبرها	01	% 05.88
رحابة	01	% 05.88

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

خيمة	01	% 05.88
موكب	01	% 05.88
طوباس	01	% 05.88
أشتات	01	% 05.88
حدود	01	% 05.88
دائرة	01	% 05.88
المجموع	17	% 07.94

للمكان إيقاع خاص عند الشاعرة فهي عندما تذكر " الرّبوات " تستشعرالحنين والحب والألم فتقول[1]:

83- طوباس وراء الرّبوات
84- آذان تتوتّرفي الكلمات
85- وعيون هاجر منها النوم
86- الريح وراء حدود الصمّت
87- تتدلع ، تدمدم في الرّبوات
88- تلهث خلف النّفس الضّائع
89- تركض في دائرة الموت !

1 -2 - 8- <u>حقل الطبيعة</u>: بلغ مجموع مفردات هذا الحقل عشرة (10) دوال، أي بنسبة: 4.67 % من مجموع دوال المعجم الشعري.

و الجدول الآتي يوضح نسبة الألفاظ الدالة على النبات في القصيدة :

الوحدات الدلالية	التكرار	النسبة المئوية
ملحٌ	01	% 10
يورق	01	% 10

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509-510

يزهر	01	% 10
صخرة	01	% 10
سواحل	01	% 10
غرسة	01	% 10
زراعا	01	% 10
الخصيب	01	% 10
درّة	01	% 10
الحليب	01	% 10
المجموع	10	% 4.67

1 - 2- 9- <u>الحقل الديني</u>: بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ثمانية (8) دوال، أي ما نسبته: 3.73 % من مجموع دوال المعجم الشعري.

و الجدول الآتي يوضح نسبة الألفاظ الدالة على الدين في القصيدة:

الوحدات الدلالية	التكرار	النسبة المئوية
قنديل	01	% 12.5
إلهي	01	% 12.5
العبادة	01	% 12.5
سورتي	01	% 12.5
قرآن	01	% 12.5
باسم الله	01	% 12.5
الفرقان	01	% 12.5
عوّذته	01	% 12.5
المجموع	08	% 3.73

1 - 2- 10- <u>حقل الفلك</u>: بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ستة (6) دوال، أي ما نسبته: 2.80 % من مجموع دوال المعجم الشعري.

و الجدول الآتي يوضح نسبة الألفاظ الدالة على الفلك في القصيدة:

الوحدات الدلالية	التكرار	النسبة المئوية
السماء	02	%33.33
النجوم	02	%33.33
الريح	01	%16.66
برقا	01	%16.66
المجموع	06	%02.80

لقد تفوق إستخدام لفظ " السماء" على غيره ، ومن خلال استقراء استخدامات الشاعرة نجدها تستوحي منها القوّة و الرحمة والعطاء، وذلك في قولها[1] :

55- في خيمة الليل

56- وفي رحابة العراء

57- قامت تصلي

58- ورفعت إلى **السماء** وجهها

59- وكانت **السماء**

60- تطفح بالنجوم والألغاز

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507- 508

وخلاصة القول ، إن معجم فدوى طوقان الشعري يمتاز بالثراء والتنوع ، وقد استغلت فدوى طوقان هذا المعجم استغلالا جيدا تجلى في قدرتها على تفجير الطاقات التعبيرية للفظة ، مما يكسب هذه اللفظة دلالات جديدة تعكس عالم الشاعرة ، وتجسد تجربتها الشعرية.

إن الدلالات الجديدة التي تمنحها فدوى طوقان لألفاظها هي << التي تثير لدى المتلقي إحساسا جارفا بأن كلمات الشاعر هي أنسب كلمات يمكن استخدامها في هذه القصيدة أو تلك ، و أنه لا يمكن إبدالها بأخرى دون أن يحدث هذا تغييرا للمعنى و الأحاسيس اللذين يريد الشاعر نقلهما للمتلقي لحظة نظمه للقصيدة >>[1]

[1] – شريف سعد جبار ، شعر إبراهيم ناجي ، دراسة أسلوبية بنائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2008م،ص257

المطلب الثاني

التشكيل الأسلوبي في الرمز

1 -**الرمز**:

لقد أكّد الكثير من الباحثين و الدّارسين للقصيدة العربيّة الحديثة على الحاجة الملحّة إلى صناعة الرمز واعتباره من التقنيات الفنية المعاصرة التي أكسبت الأسلوب الشعري فضاءا واسعا من الإيحاءات، سواء كان هذا الرمز كلمة، أو عبارة، أو شخصية، أو غير ذلك، و الرمز أو العلامة اللسانية في تواليها الخطي و على المستويين التركيبي و الترابطي الإيمائي تشكل جانبا تعبيريا في كل نص، و ميدانا خصبا صالحا للدراسة الأسلوبية الدلالية، لأنه يبيّن و يعكس لنا الدلالة الخفيّة للنص و أفكار و رؤى صاحبه، و ذلك لأن الشاعر يرى أحيانا أنّ اللغة عاجزة عن إيصال مبتغاه إلى المتلقّي، ممّا سيضفي عليها طاقة تعبيريّة كبيرة، و يفتح النص على العديد من القراءات و التأويلات مما يجسّد مساحة دلالية متفتحة و على قدر كبير من التّمدد و الغوص في البنية العميقة لدلائليّة النص و هذا ما جعل << الرمز يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقاً، إذْ انّ الرمز يتّخذ من قيمته ممّا يدل عليه و يوحى به، و لعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنيّة و الجمالية، و إلى إدراك ما لا يمكن إدراكهُ و لا التعبير عنه بغيره، و لا سيما إذا اتّحد مع وسائل أخرى في السّياق الشعري، لأن الرمز ابن السّياق و هو سمة النص >> [1]

1 -1- الرمز في القصيدة:

1 -1- 1 - الرمز الأسطوري:

يعد الاهتمام بالرمز الأسطوري أحد المعالم الأدبية الهامة في الشعر الحديث، و قد كان ذلك نتيجة للوعي العميق بطبيعة الأسطورة، حيث يلجأ الشعراء إليها للتعبير عن قيم إنسانيّة محددة، أو لأسباب سياسيّة، بأن يتّخذ الشاعر الأسطورة أو الشخصيّة الأسطوريّة << قناعا يعبّر من خلاله عمّا يريد من أفكار و معتقدات تجنّبا للملاحقة السياسيّة أو الدينيّة،

[1] – ناصر لوحيشي، الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، قسنطينة، الجزائر، ط14، 2004م، ص 10.

فشخصيّات الأسطورة ستار يختفي خلفه الكاتب ليقول كل ما يريده و هو في مأمن من السجن أو المنفى >> [1].

و يعد عالم الأسطورة << منبعًا للخيال الشعري و عنصر لإثراء التجربة الشعرية تأثروا بها الشّعراء و حاولوا محاكاتها و التفاعل معها فتحوّلت القصيدة إلى مساحات رحبة كثيفة بالدراميّة و دلالات الغامضة و الإيحاء الدلالي >> [2].

و فدوى طوقان من الشعراء المحدثين الذين وظّفوا الرمز الأسطوري في شعرهم، و يتجلّى ذلك من خلال أسطورة (سيزيف) التي استهوت العديد من الشعراء، و ذلك في قصيدتها "الفدائي و الأرض" و التي تقول فيها[3]:

19- ماضٍ أنا أُمّاه

20- ماضٍ مع الرّفاقِ

21- لموعدي

22- راضٍ عن المصير

23- أحْمِله كصخرة مشدودةٍ بعنقي

24- فمن هنا منطلقي

25- و كلّ ما لديَّ، كلّ النبض

26- و الحب و الإيثار و العبادة

27- أبذله لأجلها، للأرض

---

[1] – رمضان الصّباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر" دراسة جمالية " ، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الإسكندريّة ، ط1، 1998م، ص 244.

[2] – إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط1، 1991م، ص 291.

[3] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505- 506

28- مهراً، فما أعزّ منكِ يا

29- أمّاه إلاّ الأرضْ

30- ... يا ولدي

و سيزيف هو هذا الفتى الإغريقي الأسطوري، و هو ابن أحد الملوك، كان يعمل في التّجارة و الإبحار، و يتّسم بالدهاء الشديد و الخداع و الجشع، فغضب عليه الآلهة الإغريقية، و عاقبه كبيرها "زيوس" عقابا أبديًّا قاسيًا، يتمثّل في أن يقوم سيزيف بدفع صخرة ضخمة من سفح أحد الجبال العالية حتى قمته، و بعد كل المعاناة و المشقّة التي يتكبّدها حتى يصل بالحجر إلى القمّة، يتدحرج الحجر مرّة أخرى سريعا ليسْتقرّ عند السفح، و يكون على سيزيف العودة مجددا للأسفل لدفع الحجر مرّة أخرى لأعلى الجبل، و هكذا يتكرر الأمر بلا نهاية، فأصبح سيزيف يضرب به المثل في العذاب الأبدي، و أداء عمل بشكل متكرر و بمجهود كبير، لكن دائما بلا نتيجة[1].

و قد وظّفت الشاعرة هذا الرمز الأسطوري لتخطي الفعل الفردي غير المجدي الذي رأيناه بعيد نكبة 1948م فقد انتهى سريعا بموت بلا ثمن، و نلاحظ "الهم الجماعي" الذي ينوء بحمله كلّ فلسطين.

و قد استدعت الصورة الشعرية أسطورة سيزيف لتعبّر عن المكابدة التي لابدّ منها للفلسطيني الطليعة الذي يرى بلاده تعاني من الاحتلال، فماذا هو فاعل غير أنّ يواجه قدر بلاده، التي أضحت مطمع الغزاة في كلّ عصر، و قد حوّلت الشاعرة دلالة الأسطورة، فنفت عنها العبثيّة، لأن تاريخ فلسطين يوحي بانحدار موجات الغزو الأجنبي، طال مكثها في فلسطين أم قصر لتبقى البلاد دوْمًا محافظة على حقيقتها العربيّة.

1 -1- 2 - <u>الرمز اللغوي:</u>

الرمز اللغوي ليس شخصيّة تراثيّة، ارتسمت دلالتها في ذاكرة المجتمعات، أو حادثة ما يحدثها التاريخ، إنّما الرمز اللغوي كلمة عائمة في خضمّ معجم المبدع، ينتقيها استجابة

[1] - إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 320.

للتجربة التي يعيشها، سيضفي عليها أبعاد و دلالات طلبها الموقف، لأن المبدع << عند استخدام اللغة في الشعر استخداما رمزيّا لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا >> [1].

و من هذه الكلمات العائمة التي استخدمت استخداما رمزيّا في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان لفظة **(الأرض)** حيث تكررت في أكثر من سياق، و (الأرض) عندنا، بل في العرف الإنساني رمزًا للإنتاج و الحياة و الاستقرار، لكن لفظة "الأرض" تحوّلت عند الشاعرة إنسجاما مع حركة النّفس، إلى رمزٍ للوطن.

و بما أن الأرض هي إحدى أهم الأسس التي تقوم عليها الدّولة، و لأنّ الأرض لدى الشعب الفلسطيني خصوصيّة تميّزه عن غيره، فهو الشعب الوحيد الذي طُرد من أرضه على مدار ستة عقود، و لا زال يضحّي بكل ما أوتي من قدرات و خيرات في سبيل تحريرها من المحتل، لذا وجدنا الأرض الرمز عند فدوى تعني الوطن، و الوطن الكل يعني الأرض.

و الشاعرة تتلذذ بذكر الأرض، فكانت بلفظها عنوان لهذه القصيدة "الفدائي و الأرض"، من هنا تتضح لنا مكانة الأرض في نفس و قلب الشاعرة، كما في قولها[2]:

79- يا ولدي، يا غرسة كريمة

80- اقتلعت من **أرضها** الكريمة

81- اذهب، فما أعزّم منك يا

82- بنيّ إلاّ **الأرض**

و قولها[3]:

91- يا ألف هلا بالموت

[1] – عزّ الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة)، ص 172.
[2] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 509
[3] - نفسه، ص 510

92- و احترق النجم الهاوي و مرق

93- عبر الرّبوات

94- برقا مشتعل الصّوت

95- زارعًا الإشعاع الحي على

96- الرّبـوات

97- في **أرض** لن يقهرها الموت

98- أبدًا لن يقهرها الموت

و من اللافت – في هذا السّياقات – أن الأفعال (اقتلعت – احترق – يقهر) بحركيّتها أضفت على الرمز (الأرض) بُعدًا نفسيّا، يتمثّل في تلميح (الأنا) الشاعرة، بما يختلج في نفسها و قلبها من التشوّق إلى الوطن و دفع الروح من أجل الوطن.

و من الألفاظ التي استخدمتها الشاعرة رمزًا، لفظة (**الأم**) بصيغها المختلفة (الأم – أمّاه – أمومة)، و في سياقاتها المتعددة، ففي قولها[1]:

19- ماضٍ أنا **أُمّاه**

20- ماض مع الرّفاقِ

21- لموعدي

22- راضٍ عن المصير

و قولها[2]:

28- مهرا، فما أعزّ منك يا

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505

[2] - نفسه، ص 506

29- **أمّاه** إلاَ الأرض

30- يـا ولدي

31- يا كبدي

32- **أُمّاه** موكب الفرح

33- لم يأت بعدْ

34- لكنّه لابدّ أن يجيء

35- يحدو خطاه المجد

و قولها[1]:

47- يا ولدي

48- اذهب

49- و حوّطته **أمّه** بسورتي قرآن

و قولها[2]:

77- دمي و كلّ النّبض

78- و كل ما يمكن أن تمنحه **أمومة**

ففي هذه النتائج، جاء توظيف "**الأم** "رمزا للوطن و الحنان و الأمان و هو ما ارتبطت به الأم في عرفنا الحاضر، غير أنّ الشاعرة أضفت على هذا الرمز بُعْدا نفسيّا آخر، يتّضح لنا في مماثلة الشاعرة بين معاناة الولد (مازن أبو غزالة) في حبّ أمّه (الأرض) و معاناة الفلسطيني المحروم من أرضه.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507
[2] - نفسه ، ص 509

فالشاعرة توظف قصة الحب بين الأم و ولدها بكل أبعادها النفسيّة فتجعل الولد **(مازن)** رمزًا للفلسطيني الغيور العاشق (لأُمّهِ) الأرض و الوطن، و قد أفسد علاقتهما ذلك **(الموت)** رمزًا للعدوّ المحتل.

هكذا نجد في الرمز عند فدوى طوقان تصبح الحواجز المألوفة بين الماديات و المجرّدات منهارة على ساحة النص.

و أخيرا نجمل خلاصة البنية المعجميّة "المعجم الشعري" في هذا الجدول:

المعجم الشعري		العدد	النسبة المئوية
الحقول الدلالية	حقل الوطن	45	% 21.02
	حقل الحب	31	%14.48
	حقل الحزن و الضّياع	30	%14.01
	حقل الموت	23	%10.74
	حقل الخلق	23	%10.74
	حقل الزمان	20	%09.34
	حقل المكان	17	% 7.94
	حقل الطبيعة	10	%4,67
	حقل الدين	08	%3.73
	حقل الفلك	06	%2.80
المجمـــوع		214	%100
الرّمـز	الرمز الأسطوري	1	%33.33
	الرمز اللغوي	2	%66.66
المجموع		3	%100

المبحث الثاني

التشكيل الأسلوبي في الصورة الشعرية

*التشكيل الأسلوبي في الصورة المبنيّة على علاقة التّشابه

*التشكيل الأسلوبي في الصور المبنيّة على علاقة التّداعي

تمهيد:

إنّ الصورة الشعريّة عنصر مهم من عناصر الأسلوب، فهي تقدم للمتلقي المتعة و حسن التّذوق، بل إنّ أثرها يساعد على تقبل الأفكار، و انتقال العاطفة التي انفعل بها الشاعر إلى الآخرين، فالعاطفة الصادقة تولد الخيال للمبدع، و هنا نؤكّد على ضرورة الانسجام بين الصورة الشعرية و بين العاطفة [1].

و الصورة الشعريّة جزء لا يتجزأ من التشكيل الأسلوبي للقصيدة، فكلّما كانت هذه الصورة مبتكرة مبدعة، وجدت قبولا و تعلّقا بها، و تزداد الصّورة الشعرية قيمة من خلال قدرتها على تنوير العمل الأدبي.

بمعنى أنها ترمي إلى التعبير عمّا يتعذر التعبير عنه، و الكشف عماّ يتعذّر معرفته [2]. فهي التي تعطي الشّعر القدرة على الإيحاء و التأثير [3].

و قد خصصنا هذا المبحث لدراسة "التشكيل الأسلوبي في الصورة الشعرية" في قصيدة "الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان، و ندرسها في مطلبين، أمّا الأوّل فندرس فيه التشكيل الأسلوبي في الصورة المبنيّة على علاقة التشابه بنوعيها التشبيه و الاستعارة.

أمّا المطلب الثاني فيدرس: التشكيل الأسلوبي في الصورة المبنيّة على علاقة التداعي بنوعيها: الكناية و المجاز المرسل.

---

[1] – ينظر: علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ،ط2، 1996م، ص22

[2] – جوزيف ميشال شريم، دليل الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1984م, ص 79.

[3] – محمد عارف حسين، و حسن علي محمد، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندريّة، 2000م، ص 11.

المطلب الأوّل

التشكيل الأسلوبي في الصورة المبنيّة على علاقة التشابه .

* التشبيه .

* الاستعارة .

1 -التشبيه:

1 -1- تعريف التشبيه:

لغة:

هو مصدر مشتق من الفعل شبّه، فقد جاء في لسان العرب << الشّبهُ و الشّبيه، المِثل و الجمع أشباه، و أشبه الشيء بالشيء ماثلة، و في المثل " من أشبه أباه فما ظلم" و التشبيه هو التمثيل >>. [1]

و التشبيه هو << التمثيل و المماثلة و يقال شبّهت هذا بهذا تشبيها أي مثّلته به و قيل معناه يشبه بعضه بعضاً >>.[2]

اصطلاحاً:

و التشبيه هو ربط علاقة بين شيئين اشتركا في صفة، أو أكثر، بواسطة أداة [3].

و قد جاء في كلام العرب بغير أداة [4].

و لا تنبني تلك العلاقة بين طرفي التشبيه على التّطابق، و إنّما على المقاربة، لأنه لو طابق المشبه المشبّه به من جميع جهاته، لكان إياه [5].

أي إن العلاقة بينهما علاقة مقارنة لا علاقة اتّحاد و تفاعل [6].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، م8، مادّة "شبّه"، ص 18.

[2] – نفسه، ص 18.

[3] – ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 203.

[4] – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، 1986م، ص 261.

[5] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص: 261.

[6] – عبد الفتّاح لاشين، الخصومات البلاغيّة و النقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، 1982م، ص 98.

و للتشبيه الحظ الكبير من التعريفات في التراث النقدي و البلاغي، و لكنّها لا تحيد في معناها عمّا جاء به التعريف السابق، فهي جميعا تصب في قالب واحد هو أنّ التشبيه هو الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما، بواسطة أداة التشبيه الكاف و نحوها.

و على هذا نستطيع القول << أنّ التشبيه يقوم على أربعة عناصر >> [1]:

- المشبّه
- المشبّه به
- أداة التشبيه
- وجه التشبيه

و العنصران الأوّلان هما طرفا التشبيه و هما الأساس لبناء التشبيه، أمّا العنصر الثالث و الرّابع فهما فرعيّان يمكن الاستغناء عنهما دون أن يحدث خللا في التشبيه بل إنّه يزداد عمقًا في البلاغة.

1 -2- **التشبيه في القصيدة:**

وظّف التشبيه في هذه القصيدة اثنتا عشر (12) مرّة أي بنسبة: ..23.52%. من مجموع الصور البلاغيّة البالغ 51. صورة بلاغيّة

السطر الشعري	التشبيه	نوعه
8-9-10	كل الكلمات اليوم ملح لا يورق أو يزهر في هذا الليل	تشبيه مؤكد
15	و هبّ مازن ،الفتى الشّجاع	تشبيه بليغ
19	ماضٍ أنا أمّاه	تشبيه بليغ
20-21	ماضٍ مع الرّفاق لموعدي	تشبيه بليغ

[1]- الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص203

24-23	أحمله كصخرة مشدودة بعنقي فمن هنا منطلقي	تشبيه تام
29-28	مهراً، فما أعزّ منك يا أمّاه إلاّ الأرض	تشبيه بليغ
49	حوطته أمّه بسورتي قرآن	تشبيه مؤكد
51	عوّذته باسم الله و الفرقان	تشبيه مؤكد
52	كان مازن الفتى الأمير سيّد الفرسان	تشبيه مؤكد
54-53	كان مجدها و كبريائها و كان عطاءها الكبير للأوطان	تشبيه مؤكد مكرر بالعطف
82-81	اذهب، فما أعزّ منك يا بنيّ إلاّ الأرض	تشبيه بليغ
المجموع	12	/
التام	البليغ	المؤكد
01	05	06

نلاحظ في السطر الثامن والتاسع والعاشر تشبيه مؤكد في[1]:

8- **كل الكلمات اليوم**

9- **ملح لا يورق أو يزهر**

لقد شبهت الشاعرة " الكلمات" وهي فعل الفداء بالملح الذي لا يورق أو يزهر ، و حذفت الأداة.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 504

فالتصوير التشبيهي في السطرين السابقين لم تكتمل فيه عناصر التشبيه الأربعة في ترتيبها الأصلي، فالمشبه هو " فعل الفدائي" المذكور في السطر الثامن " الكلمات"، وأداة التشبيه (محذوفة)، والمشبه به " ملح " ووجه الشبه " لا يورق أو يزهر".

وفي السطر الخامس عشر تشبيه بليغ في " الفتى الشجاع "من باب إضافة المشّبه إلى المشّبه به، فقد شبهت الفتى (مازن) بالشجاعة،وحذفت الأداة ووجه الشبه.

وفي التاسع عشر تشبيه آخر في " أنا أمّاه" وهو تشبيه بليغ ، فالمشبه " أنا " أي الذات الشاعرة ممثلة " للأنا الجمعي" ، والمشبه به " أمّاه".

والأم –هنا– تعود على الوطن ، ومعنى هذا أن الذات الشاعرة متوحدة مع وطنها وجزء منه ، كالواقفة أمام المرآة ،إذ هما شيء واحد ،وليس أحدهما يشبه الآخر.

وفي السطر الثالث والعشرون والرابع والعشرون تشبيه تام في[1]:

23- **أحمله كصخرة مشدودة بعنقي**

24- **فمن هنا منطلقي**

فقد شبهت حب الأرض كصخرة المشدودة بالعنق ، فالعلاقة بين الأرض والصخرة هي اشتراكهما في القوة والثبات .وهذا التشبيه يكشف لنا عن شعور معين تحس به الذات الشاعرة.

وأخيرا نخلص إلى تسجيل الملاحظات التالية:

الأولى: كثرة ظاهرة التشبيه في هذه القصيدة ،ويمكن أن تعدّ تلك الكثرة سمة أسلوبية في هذه القصيدة.

والثانية: استعمال أداة واحدة ، وهي " الكاف".

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505

2 - **الاستعارة:**

يقترب معنى الاستعارة مجازا من معناها حقيقة، فالرجل يستعير من الرجل بعض ما ينتفع به ممّا عند المعير و ليس عند المستعير، و يشترط لتمام هذه العمليّة أن يكون بين الطّرفين (المعير و المستعير) تعارف و تعامل يقتضيان استعارة أحدهما من الآخر، و هو حكم ينطبق على الاستعارة المجازية، فلا يستعير أحد لفظين لآخر إلّا إذا توافر التعارف المعنوي.

يعرّفها أبو هلال العسكري بقوله: << الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة لغرض، و ذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عند تأكيده و المبالغة فيه، أو الإشارة بالقليل من اللفظ أو لحسن الغرض الذي يبرز فيه >> [1].

تعتبر الاستعارة ضرب المجاز اللغوي و هي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتهما مشابهة دائمًا بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي.

تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه فيسمى المشبّه به مستعار منه و المشبّه مستعارا له و اللفظ مستعارا.

فالمستعار له: و هو اللفظ الذي تستعار من أجله الكلمة أو الصفة أو المعنى و هو يقابل المشبّه به في أسلوب التشبيه.

المستعار منه: و هو اللفظ الذي تستعار منه الصفة أو المعنى و هو يقابل المشبّه به في أسلوب التشبيه.

المستعار: و هو المعنى الجامع بين طرفي الاستعارة أي المستعار له و المستعار منه و هو يقابل في أسلوب وجه الشّبه.

و قد بالغ البلاغيون المتأخرون في تقسيم الاستعارة من زاوية المستعار إلى تصريحية و مكنية.

[1] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص295.

2 - 1- <u>الاستعارة في القصيدة</u>: و قد وظّفت الاستعارة في هذه القصيدة(19) مرة، و هذا الجدول يحدد مواضعها، و يبيّن نوعها:

السطر الشعري	الاستعارة	نوعها
12	أضاء قنديل إلهيٌّ حنايا قلبه	مكنية
17	كلّ هَمٍّ أرضه و شعبه	تصريحية
18	كلّ أشتات المنى المبعثرة	تصريحية
26-25	كل ما لديّ، كل النّبض و الحب و الإيثار و العبادة	تصريحية
30	يا ولدي	تصريحية
31	يا كبدي	تصريحية
32	: أمّاه موكب الفرحِ	تصريحية
35	يحدو خطاه المجد	مكنية
37-38-39-40	يا ..... تحزني، إذا سقطت قبل موعد الوصول فدربنا طويلة شقيّة	مكنية
43	نعبرها على مشاعل الدّماء	مكنية
44	لكن يجيء بعدنا الفرح	مكنية
46	فيتساوي الأخذ و العطاء	تصريحية
58-59-60	رفعت إلى السّماء وجهها و كانت السّماء تطفح بالنجوم و الألغاز	مكنية
67-68	اكتشفت معنى وجودها في درّة الحليب	مكنية
74	من أجله ولدتك	مكنية

75	من أجله أرضعتك	مكنية
76	من أجله منحتك	مكنية
79	يا ولدي، يا غرسة كريمة	مكنية
93-92	احترق النّجم الهاوي و مرقْ عبر الرّبوات	مكنية
المجموع	19	
المكنية	التصريحيّة	
12	07	

ونلاحظ هيمنة الاستعارة المكنيّة ، حيث بلغت اثنا عشرة (12) استعارة ،أي ما يشكل نسبة:63.15% من مجموع الاستعارات ، بينما لا نعثر إلاّ على سبعة (7) استعارات تصريحيّة ،أي ما نسبته:36.84% من مجموع الاستعارات.

ونرى أنّ من الضروري الوقوف عند بعض الاستعارات كان لها تأثير و عاطفة:

أولاهما : تلك الواردة في السطر الثاني عشر[1] :

12- **أضاء قنديل ءالهيّ حنايا قلبه**

في هذا السطر استعارة مكنية ، فقد شبهت الشاعرة " القنديل الإلاهيّ" بالفدائي (الإنسان) ، فحذفت المشبه به وهو (الفدائي)،وتركت شيئا من لوازمه وهو " القلب ".

أما ثانيتهما فقد حاءت في السطر الثلاثين[2]:

30- **يا ولدي!**

وهي أيضا استعارة تصريحيّة ، شبه فيها الفدائي والغيور على وطنه و أرضه بالولد ، فصرح بالمشبه به وهو الولد ، وحذف المشبه وهو الفدائي .

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505

[2] - نفسه ، ص 506

ولفظة " ولدي" هي التي جعلت هذه الاستعارة نابضة بالحياة.

أما ثالثتهما فقد جاءت في السطرالثالث والأربعين[1]:

43- **نعبرها على مشاعل الدماء**

في هذا السطر استعارة مكنية ، شبهت فيها المشاعل بالإنسان النازف للدماء،فحذف المشبه به وهو(الإنسان) وأبقى شيئا من لوازمه وهو الدماء .

أما رابعتهما فقد جاءت في السطرالسادس والأربعين[2]:

46- **فيتساوى الأخذ والعطاء**

في هذا السطر استعارة تصريحية، حيث شبه الأخذ بالموت ، والعطاء بالحياة ، فحذف المشبه وهو (الموت) وصرح بالمشبه به وهو (الأخذ) ، وحذف المشبه (الحياة) وصرح بالمشبه به (العطاء).

ولفظتا " الأخذ " و " العطاء" هما اللتان منحتا هذه الاستعارة هذا الخصب.

ونخلص من دراسة الاستعارة في هذه القصيدة إلى النتائج الآتية:

1 - كثرة الاستعارات في القصيدة ، فهي تمثل نسبة:37.25% من مجموع الصور البلاغية.

2 - هيمنة الاستعارة المكنية ، إذ بلغت نسبة :63.15% من مجموع الاستعارات.

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 507

[2] - نفسه ، ص 507

المطلب الثاني

التشكيل الأسلوبي في الصور المبنية على علاقة التداعي .

** الكناية.*

**المجاز المرسل .*

1 - الكناية :

1 -1 - تعريف الكناية :

لغة :

هي مصدر مشتق من الفعل " كنيت " أو " كنوت" ، فقد جاءت في لسان العرب : << كنيت بشيء ما عن شيء آخر ، أي تكلمت بما يستدل به عليه ، أو تقول : تكلمت بشيء، وأردت غيره >>.[1]

فالكناية لغة ما يكلم به الإنسان ويريد به غيره.

اصطلاحا :

والكناية هي لفظ أريد به غيرمعناه الذي وضع له ، مع جواز إرادة المعنى الأصلي ، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته .[2]

ولعل هذا ما أراده عبد القاهر الجرجاني : << والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومىء به إليه ، ويجعله دليلا عليه>>.[3]

ويعرفها السكاكي بأنها : << ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكرما يلزمه ، لينتقل من المذكور إلى المتروك >>.[4]

---

[1]– ابن منظور ، لسان العرب ،مادة (كنيت) ، ج13 ، ص 360

[2] –محمد ألتونجي ، الجامع في علوم البلاغة (المعاني ، البيان ،البديع) ، دار العزة والكرامة للكتاب ، وهران ، الجزائر ، ط1، 2012م ، ص187

[3] –عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص79

[4] –السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص170

والفرق بينها وبين المجاز ، ذلك أن الكناية يجوز فيها إرادة المعنى الحقيقي ، أماالمجاز فإنه ينافي ذلك .[1]

وتنقسم الكناية بإعتبار المكنيّ عنه ، ثلاثة أقسام :

كناية عن صفة ، وكناية عن موصوف ، وكناية عن نسبة .[2]

1 - 2 - <u>الكناية في القصيدة</u> :

لقد زخرت هذه القصيدة بالكنايات ،إذ أحصينا اثنا عشرة (12) كناية،أي بنسبة: 23.52% من مجموع الصور البلاغية.

وقبل أن ندرس بعض الكنايات نورد هذا الجدول الذي يحدّدها ، ويبين أنواعها :

السطر الشعري	الكناية	نوعها	المكني عنه
06	هل أحمي أهلي بالكلمه؟	عن موصوف	الوطن
07	هل أنقذ بلدي بالكلمه؟	عن موصوف	الوطن
12	أضاء قنديل ءالهيّ حنايا قلبه	عن صفة	الإنسان
19	ماض أنا أماه	عن موصوف	الوطن
20	ماض مع الرفاق	عن موصوف	الوطن
27	أبذلها لأجلها ، للأرض	عن موصوف	المحبوبة
42	سواحل الليل الجهنمية	عن صفة	الموت

[1]- ينظر: الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 301

2- محمد ألتونجي ،الجامع في علوم البلاغة(المعاني،البيان،البديع)، ص192

40	دربنا طويلة شقية	عن نسبة	التحسر
55	في خيمة الليل	عن صفة	الموت
56	في رحابة العراء	عن صفة	الحرب
60	تطفح بالنجوم والألغاز	عن موصوف	الوطن
64	بكل ما في أرضنا من طيب	عن موصوف	الأرض

وأهم ما نلاحظه من خلال هذا الجدول هو أن الكنايات عن صفة الوطن وما يتعلق به قد بلغت ستة (6) كنايات ،و أن الكنايات عن الموت قد بلغت أربعة (4)، أي إنهما تمثلان نسبة: 83.33% من مجموع الكنايات ،ونسبة: 23.52% من مجموع الصور البلاغية.

ولهذه النسبة دلالتها في تشكيل الصورة الكلية للقصيدة التي تتمثل في "ثنائية الموت والحياة".

ولنقم بدراسة بعض الكنايات في القصيدة:

منها ماجاء في السطر التاسع العشر[1]:

19- **ماض أنا أمّاه**

فلفظة " أمّاه" كناية عن الوطن، وفدوى طوقان –هنا– ترسم لنا صورة لحالة الفلسطيني الغيور والعاشق لأرضه ووطنه ، ويدفع روحه مقابل تحريرها من المحتل .

ومن الكنايات أيضا تلك الواردة في السطر الثاني والأربعين[2]:

42- سوا**حل الليل الجهنمية**

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505
[2] - نفسه ، ص 507

فالتعبير " الليل الجهنمية" كناية عن صفة الموت ، وعدم الاستقرار، فقد عدلت عن التصريح بالمعنى المقصود إلى التعبير عنه بلفظ آخر أومأ للمتلقي بالمعنى المراد عبر حركة ذهنية تتجاوز المستوى السطحي إلى المستوى العميق.

ومن الكنايات أيضا ما جاء في السطر السادس والخمسين[1]:

56- **في رحابة العراء**

فالتعبير"رحابة العراء" تعبير يكنى به عن حجم المعاناة والحرب التي يعانيها الفلسطيني جراء المستعمر ووطأة لياليه.

2 - <u>المجاز المرسل</u> :

2- 1- <u>تعريف المجاز</u>:

المجاز المرسل من المجاز اللغويّ ، حيث عرفه علماء البلاغة بأنه استخدام اللفظ في غير المعنى الذي وضع له ، لعلاقة غير المشابهة مع إيجاد قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي ، وسمي بالمجازالمرسل لأنه لم يقيّد بعلاقة المشابهة ، أو لأن له علاقات شتى.[2]

وأبرز ما يميّزالمجاز المرسل عن الاستعارة ، كونها مبنية على علاقة واحدة ، هي علاقة الّتشابه بين طرفيها ، بينما للمجاز علاقات كثيرة .

ومن أبرز علاقاته : الجزئيّة ، والكلية ، والمسبّبية ، والسّببيّة ، واعتبار ما كان ، واعتبار ما يكون ، والحاليّة ، والمحليّة ، والآليّة ، والمجاورة .[3]

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 508

[2]- عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، بيروت، دار النهضة، دط ،دت ، ص143-148

[3]- الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص250-260

والعلاقة في المجاز المرسل هي تلك الرابطة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي ، دون أن يكون بينهما مشابهة ، ومثال ذلك قول اللّه تعالى : << .....فتحرير رقبة مؤمنة..... >> [1]

فدلالة الرقبة مجازية ، فالذي يحرر الإنسان كله، فالمعنى ورد على المجاز ، علاقته الجزئية ، حيث أطلق اللفظ الدال على الجزء ، وأراد به الكل ، فلا يوجد تشابه بين الرقبة والإنسان كاملة ، وورود دلالة " مؤمنة " قرينة ساعدت في فهم المعنى المجازي للدلالات.

2 - 2- <u>المجاز المرسل في القصيدة</u> :

وظف المجاز المرسل في هذه القصيدة (08) مرات ، أي بنسبة : 15.68% مجموع الصور البلاغية ، وهذا الجدول يحدد مواضعه وعلاقاته :

السطر الشعري	العبارة	العلاقة
13	وشعّ في العينين وهج جمرتين.	الجزئية
18	وكل أشتات المنى المبعثرة	المحلية
26-25	وكل مالدي، كل النبض والحب والإيثارة والعبادة	الجزئية
29-28	مهرا، فما أعزُّمنك يا أمّاه إلاّ الأرض	الجزئية
35	يحدو خطاه المجد	الجزئية
42-41	ودون موعد الوصول ترتمي على المدى سواحل الليل الجهنمية	السببية
83	طوباس وراء الرّبوات	المحلية
84	آذانٌ تتوترفي الكلمات	المحلية

[1]- سورة النساء ، الآية: 92

والموضع الأول الذي وظّف فيه المجاز المرسل كان في السطر الثالث العشر[1]،في: " **وشّع في العينين وهج جمرتين**" ، فقد أضاف وهج الجمرتين إلى العينين، لعلاقة الجزئية، أي: وشّع وهج جمرتين في العينين.فالشاعرة أطلقت العينين (الجزء) وكان المراد الجسم كله.

ففي السطر السابق استعملت لفظة " العينين" استعمالا مجازيا لعلاقة الجزئيّة،وقصد بها " الجسم كله".

وقد وظف المجاز المرسل في السطرين الثامنة والعشرين والتاسعة والعشرين[2]:

28- **مهرا، فما أعز منك يا**

29- **أمّاه إلاّ الأرض**

فالصورة الموجودة في السطرين مجاز مرسل علاقته الجزئية ، فقد ذكر لفظ " الأم" ، وقصد الوطن كله، فالشاعرة أطلقت اسم الأم التي تشكل جزء من الوطن ، وكان المراد كل الوطن بشعبه وشيوخه وأطفاله ، كاملا بفكره وحركاته، يقدم الدعوة والحب.

ومن هذا التحليل لهذه الصور البلاغية يبدو لنا أنه قد كان لها دور بارز في تشكيل الصورة الشعرية في هذه القصيدة، لقد كانت صورا تقطر ألما وحزنا ، فكان لها الدّور الأبرز في تلوين الصورة الشعرية بلون الموت والحياة.

ولذلك يحقّ لنا أن نقول بأن الصورة البلاغية في هذه القصيدة قد قامت بدور واسم الأدبية (الشعرية) فتأثير وجمال الصورة الشعرية في هذه القصيدة يرجع بقدر كبير إلى الصورة البلاغية.

وختاما ،إن الصورة الشعرية عند فدوى طوقان تمثل سمة أسلوبية لها حضورها المتميز في الخطاب الشعري ، ووسيلة الشاعرة في نقل رسالتها وعقد الحوار والإتصال بالمتلقي .

[1] - فدوى طوقان ، الديوان ، ص 505

[2] - نفسه ، ص 506

وقد شكلت " الطبيعة " المادة الأساسية التي صنعت منها فدوى طوقان صورها.

وشكل التشبيه والاستعارة والكناية ، والمجاز المرسل أبرز الآليات التي استعانت بها فدوى طوقان في تشكيل صورها ، وقد دلّ هذا التنوع في الآليات على رغبة الشاعرة في إضفاء الجدة على صورها حتى تظل تمارس فاعليتها الأسلوبية في المتلقي.

و أخيرا نجمل خلاصة البنية التصويرية " الصورة الشعرية " في هذا الجدول:

نوع الصورة الشعريّة			العدد	النسبة المئويّة
الصور المبنيّة على علاقة التّشابه	التشبيه	تام	01	%1.92
		بليغ	05	%9.80
		مؤكد	06	%11.76
	الاستعارة	مكنيّة	12	%23.52
		تصريحيّة	07	%13.72
الصور المبنيّة على علاقة التّداعي	الكناية		12	%23.52
	المجاز المرسل		08	%15.68
المجـــــــــــموع			51	%100

الخاتمة

كان هدف هذا البحث واضحا منذ البداية، ألاَ و هو تحديد السّمات الأسلوبية في قصيدة الفدائي و الأرض لفدوى طوقان، تلك المميّزات التي جعلت منها عملاً فنّيًّا خالدا.

و أثناء مسيرة البحث استطعنا أن نخلص إلى النتائج التالية:

أوّلاً: <u>في مستوى البنية الإيقاعيّة:</u>

أ) **<u>الإيقاع الخارجي:</u>**

1 – على الرغمِ من أنَّ الوزن ما هو إلا عنصرا من عناصر الإيقاع الشعري، إلاّ أنه اختيار البحرين الصافيين " الرجز و المتدارك " بكثرة انزياحاتهما يعدّ سمة أسلوبيّة لهذه القصيدة، فقد وفرا حيّزا صوتيّا مناسبًا للتعبير عن دفقاتها العاطفيّة.

2 – غلبة التفعيلة المتغيّرة لـ "مستفعلن"، و هذا يعدُّ انزياحا عروضيّا

3 – غلبة التفعيلة المتغيّرة لـ "فاعلن" في المقطع الأول و الثاني من القصيدة حيث مثّلت: 97.77 % من مجموع تفعيلات القصيدة.

4 – تحويل " فعلن" إلى فاعل، و هذا قبض، أي حذف الخامس الساكن و هو ما لا يسمح به في العروض الخليلي.

5 – تحويل "مستفعلن" إلى " مستفعلُ"، و هذا كفٌّ، أي حذف السابع الساكن، و هو ما لا يقع في هذه التفعيلة.

6 – نوعت فدوى طوقان في القافية، و هذا التنويع في القافية يؤكد على رومانسيّة الشاعرة الميّالة إلى الإطلاق و رفض الأغلال.

7 – شيوع القافية المطلقة حيث مثّلت 80 % من مجموع القوافي، و هذا توسّع عروضي، لأن معظم قوافي الشعر تأتي مقيّدة.

8 – نجد ميل فدوى طوقان إلى استخدام الحروف: التاء، الباء، الدال، الضاد، الهاء، اللام، النون، الميم، القاف، العين، الكاف، الهمزة، الحاء، روّيا و هي بذلك لم تخرج عن طريق الشعر العربي، كما نلاحظ أن الشاعرة قد ارتفعت بحرفي التاء و الباء في استخدامهما روّيا لما لهما من إمكانات صوتيّة، و قد استطاعت فدوى طوقان أن تستغل الإمكانات الأسلوبيّة لأصوات الروّي، و تجلى ذلك فيما يؤديه صوت الروّي من وظيفة أسلوبيّة تجسد رؤية الشاعرة في القصيدة.

ب) الإيقاع الداخلي:

1 – قوّة الانفعال في القصيدة، لم تعتمد الجهر و الهمس أساسًا، و إنما أوكلت المهمّة إلى الأصوات الانفجارية و الأصوات الاحتكاكيّة المتخصصّة في تلك الصّفة، و آزرتها الصّوائت الطويلة، و أشباه الصّوائت، و أنصاف الصّوائت في طبيعتها، حيث أسهم هذا الانفعال في الوظيفة الأسلوبيّة للقصيدة.

2 – شكّل التكرار بأنواعه و مواقعه أبرز سمة في تشكيل الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة، و حقّق التفاعل بين الصوت و الدلالة، و من العناصر الصّوتية المساهمة في تشكيل الإيقاع الداخلي لهذه القصيدة عند فدوى طوقان هي التجنيس، فلقد حاولت أن تربط علاقة وطيدة بين توظيف هذه الظواهر الصّوتيّة و تجربتها الشّعريّة لذلك كان حضورها في القصيدة له أهمّيته الإيقاعيّة و الدلاليّة.

ثانيًا: في مستوى البنية التركيبيّة:

أ) البنية الصّرفيّة:

1 – ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصّفات، و سَم هذا النص بالانفعالية الناتجة عن مشاعر الحزن و الألم.

2 – تكرار ضمير المتكلّم، على الرغم من أنها محور الكلام في القصيدة إلّا أنها لم تكن فاعلا، و حاولت تعويض العجز عن الفاعليّة بإضافة أشياء إلى نفسها، كما يعكس هذا التكرار نزعة الشاعرة الرومانسيّة التي تلتفت فيها إلى ذاتها الإنسانيّة محاولة سبر أغوارها، كما يعكس النزعة التّأمّليّة التي طغت على كثير من تجاربها الشّعريّة، و هذا يعَدّ ملمحا أسلوبيّا بارزا في القصيدة.

ب) البنية التركيبيّة:

1 – من أبرز الملامح الأسلوبيّة في البنية التركيبية توظيف الجملة الخبريّة أكثر من الجملة الإنشائية.

2 – أكثرت فدوى طوقان من الجملة الخبريّة الفعليّة في القصيدة، و عادة ما ترتبط هذه الجمل الفعليّة بشِدّة الانفعال و التوتر، فيُشكّل هذا الانفعال ملمحًا أسلوبيّا بارزًا في القصيدة، و هو ما يساهم في إبراز الصور التي تريد الشاعرة إبرازها.

3 – قاربت فدوى طوقان بين الجملة المنفيّة و الجملة المؤكّدة في القصيدة، و عادة ما يرتبط النفي بالتأكيد، فيُشكّل هذا التجاوز بين أسلوب النفي و التوكيد ملمحًا أسلوبيا يتجلى في خلق حالة من التوتر في القصيدة.

4 – شكّل كل من النداء و الاستفهام أبرز التراكيب الإنشائية التي شاعت في القصيدة

ثالثا: <u>في مستوى البنية الدلالية</u>:

أ) **<u>المعجم الشعري</u>:**

1 – كشف البحث عن ذاتيّة المعجم الشعري عند الشاعرة ة و استقلاليته، من خلال قدرتها على توظيف المفردات بطريقة تقتضيها طبيعة تجربتها الشعريّة و تنوعها.

2 – مثّلت دلالة الألفاظ الدّالة على الوطن محوراً أساسيّا ضمن الدلالات المستعملة عند الشاعرة، حيث شكّلت مظاهر الوطن المختلفة عناصر أساسيّة تقوم عليها رؤيتها للواقع الفلسطيني المعاش.

ب) **<u>الصورة الشعرية</u>:**

1 – وفرة التشبيه والاستعارة في هذه القصيدة يعدّ سمة أسلوبية.

2 – قيام الصور البلاغية بدور واسم الأدبية على مستوى تشكيل الصورة الكلية.

3 – أما السّمة الأسلوبية المميّزة للصّورة الكّليّة في هذه القصيدة (ثنائية الموت والحياة)

ملحق

الشاعرة و القصيدة

أ) الشاعرة [1]:

هي فدوى عبد الفتاح آغا طوقان شاعرة فلسطين، و تحمل الجنسيّة الأردنيّة من أشهر شاعرات العصر الحديث، ولدتْ في مدينة نابلس سنة 1917م في أسرة ذات نفوذ سياسي و اقتصادي كبير، تلقت تعليمها الابتدائي في مسقط رأسها، ثم ثقّفت نفسها حتى تفوقت في صنع ذاتها و نقلها من هامش اللاشيئية و العدميّة إلى رؤوس الصفحات و منابر العظماء، اعتمدت في صقل موهبتها على القراءة و الإطّلاع في كتب الآداب العربيّة، بات الشعراء عالمها الجديد.

عندما حلّت نكبة 1948م، فجرت فدوى طوقان وطنيّتها المخبئة في إحدى زوايا التمرد الذي يسكنها، فكتبت قصائد تتضح أسى على ما آل إليه حال الفلسطيني.

التحقت بدورات اللغة الإنجليزية و الأدب الإنجليزي، و قد كانت في الأساس رومانسيّة، ثم تحولت إلى ركب الحداثة الشعريّة، و بعد نكسة 1967م، خرجت شاعرتنا من قوقعتها لتشارك في الحياة العامّة بنابلس، فبدأت في حضور المؤتمرات، و اللقاءات و الندوات التي كان يعقدها الشعراء الفلسطينيون البارزون من أمثال محمود درويش،و سميح القاسم، و توفيق زياد.

حصلت على العديد من الجوائز الشعريّة العربية و العالميّة منها: جائزة رابطة الكتّاب الأردنيين 1983م، جائزة الزيتونة الفضيّة من إيطاليا، و جائزة درع الريادة الشعريّة من الأردن، و جائزة سلطان العويس 1987م، و جائزة ساليرنو للشعر من إيطاليا، و وسام فلسطين، و جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 1994م.

---

[1] – ينظر: سائدة سلامة خليل، في شعر فدوى طوقان، رسالة دبلوم معمقة، مخطوطة جامعة الجزائر، 1978م، ص37 ،وبوزيد كحول، البناء الفني في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، 1980م، ص 07، و إبراهيم خليل،الشعر المعاصر في الأردن، دراسات نقدية، عمّان، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، 1975م، ص 16– 62، و مصطفى بدوي، مختارات في الشعر العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، 1969م، ص258.

مرَّ نتاجها الشعري بثلاث مراحل هي: مرحلة الرومانسيّة و يمثّلها: ديوان "وحدي مع الأيام 1952م"، و مرحلة التحوّل إلى البيت الحر في ديواني: "وجدتها 1957م"، "أعطنا حبّا 1960م"، و مرحلة تبنيّ الحداثة الشعريّة في دواوين: "أمام الباب المغلق 1967م" و "الليل و الفرسان 1969م" و " على قمّة الدّنيا وحيدًا 1973م" و "تموزو الشيء الآخر 1989م".

و لها نثرا: "رحلة صعبة، رحلة جبليّة (سيرة ذاتيّة . الجزء الأوّل) 1985م" ، المرحلة الأصعب (سيرة ذاتيّة . الجزء الثاني) 1993م"، و قد صدرت عن الشاعرة تسع دراسات أكاديميّة "الماجستير و الدكتوراه" في عدد من الجامعات العربيّة و الأجنبيّة كما كتبت عنها دراسات متفرّقة في الصحف و المجلات العربيّة، إلى جانب كتابات أخرى لكل من إبراهيم العلم، خليل إصبع، و بنت الشاطئ، روحيّة القليني و هاني أبو غظيب.
توفيت فدوى طوقان في مساء السبت الثاني عشر من شهر ديسمبرعام 2003م عن عمر يناهز السادسة و الثمانين عاما قضتها مناضلة بكلماتها وأشعارها في سبيل حرية فلسطين.

ب) القصيدة [2]:

(1)

1 – أجلس كي أكتب، ماذا أكتب ؟
2 – ما جدوى القـــــول ؟
3 – يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي
4 – ما أحقر أن أجلس كي أكتبَ
5 – فـي هذا اليـــــومْ
6 – هل أحمي بلدي بالكلمه ؟
7 – هل أنقذُ بلدي بالكلمـه ؟
8 – كلّ الكلمات اليـــوم ؟
9 – ملح لا يورق أو يزهرْ
10– في هذا الليل

[2] – فدوى طوقان، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1978م، ص 504 – 510.

(2)

11- في بهرة الذهول و الضّياع

12- أضاء قنديل إلهيٌّ حنايا قلبه

13- و شعّ في العينين وهج جمرتينِ

14- و أطبق المفكّـــرة

15- و هبَّ مازن الفتى الشّجاع

16- يحمل عبء حبّهِ

17- و كلّ همٍّ أرضه و شعبه

18- و كلّ أشتات المنى المبعثرة

* * *

19- ماضٍ أنا أمّـــاه

20- ماضٍ مع الرّفاق

21- لمـــوعدي

22- راضٍ عن المصيرِ

23- أحمله كصخرة مشدودة بعنقي

24- فمن هنا منطلـقي

25- و كلّ ما لديّ، كلّ النبضِ

26- و الحبُّ و الإيثارُ و العبادَة

27- أبذُله لأجْلها، للأرضِ

28- مهرًا، فما أعزّ منكِ يا

29- أمّاه إلاّ الأرض

30- يــا ولدي

31- يـا كبدي

32- أمّاه موكب الفرح

33- لم يأت بعدْ

34- لكنّه لابدّ أن يجيء

35- يحدو خطاه المجدْ

36- يـا ولدي

37- يــا .....

38- لا تحزني إذا سقطت قبل .

39- موعــد الوصول

40- فدربنا طويلة شقيّة

41- و دون موعد الوصول ترتمي على المدى

42- سواحل اللّيل الجهنّميّة

43- نعبرها على مشاعل الدّماء

44- لكن يجيء بعدنا الفرح

45- لابدّ من مجيئه هذا الفرح

46- فيتساوى الأخذ و العطاء

47- يـا ولدي

48- اذْهــبْ

49- و حوّطته أمّه بسورتي قرآن

50- اذهـــبْ

51- و عوّذته باسم الله و الفرقان

52- كان مازن الفتى الأمير سيّد الفرسان

53- كان مجدها و كبريائها و كان

54- عطاءها الكبير للأوطان

* * *

55- في خيمة اللّيــل

56- و في رحابة العراء

57- قامت تصلي

58- و رفعت إلى السّماء وجهها

59- و كانت السّماء

60- تطفح بالنجوم و الألغاز

61- .....

62- يـا يوم أسلمته للحياة

63- عجينة صغيرة مطيبة

64- بكل ما في أرضنا من طِيبُ

65- يا يومَ ألقمتهُ ثديَها الخصيبِ

66- و عانقت نشوتها

67- و اكتشفت معنى وجودها

68- في درَّةِ الحلـــيبِ

69- .....

70- .....

71- يـا ولدي

72- يـا كبدي

73- من أجل هذا اليوم

74- من أجلهِ ولدتُك

75- من أجله أرضعتكَ

76- من أجله منحتكَ

77- دميّ و كلّ النبْض

78- و كل ما يمكن أن تمنحه أمومَةٌ

79- يا ولدي، يا غرسة كريمةً

80- اقتلعت من أرضها الكريمة

81- اذهب، فما أعزّ منك يـا

82- بنيّ إلاّ الأرض

* * *

83- ((طوباس)) وراء الرّبوات

84- آذان تتوتر في الكلمات

85- و عيون هاجر منها النوم

86- الريح وراء حدود الصمت

87- تتدلع، تدمدم في الرّبوات

88- تلهث خلف النفسِ الضّائع

89- تركض في دائرة الموت

90- .....

91- يا ألف هلا بالموت

92- و احترق النجم الهاوي و مرق

93- عبرَ الرّبوات

94- برقا مشتعل الصّوت

95- زارعًا الإشعاع الحي على .

96- الرّبـــــوات

97- في أرض لن يقهرها الموت

98- أبدًا لن يقهرها الموت

المصادر و المراجع

القرآن الكريم: برواية حفص.

أوّلا: <u>المصادر</u>:

فدوى طوقان، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

ثانيا: <u>المراجع</u>:

إبراهيم أنيس:

1- الأصوات اللغويّة، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، دط، 1961 م.

2- دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، دط ، دت.

3- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة، ط3، 1965 م.

إبراهيم خليل:

4- الشعر المعاصر في الأردن ، دراسات نقدية، عمان ، جمعية عمال المطابع التعاونية،دط ،1975.

إبراهيم رماني:

5- الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، دط ، 2008 م.

إبراهيم عبد الرحمان:

6- قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة ، بيروت، دط ، 1981 م.

ابن جني (أبو الفتح عثمان، ت392 هـ):

7- الخصائص، تحقيق: محمد علي النجّار، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2006م.

ابن خلدون (عبد الرّحمان):

8- المقدّمة، دار الفكر، بيروت،ط1، 2004 م.

ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن، ت 463 هـ):

9- العمدة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2001 م، ج1.

ابن سيده :

10- المخصص، دار الفكر، بيروت، دط ، 1978 م، ج

ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد، ت 322 هـ):

11- عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1982 م.

ابن فارس (أبو الحسن أحمد، ت 395 هـ):

12- الصاحبي في فقه اللغة العربيّة و مسائلها و سنن العرب في كلامها، دار الكتب العلميّة، علّق عليه أحمد حسن بسيج، بيروت، لبنان، ط1، 1995 م.

ابن المعتز (عبد الله، ت 296 هـ):

13- كتاب البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982 م.

ابن منظور (محمد، ت 711 هـ):

14- لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994 م، ج1، مادّة "سلب"، ج8، مادة " شبه"، و مادّة "وقع"، ج11، مادة "شكل"، ج15، مادة " قفا".

ابن هشام الأنصاري (أبو محمد بن عبد الله جمال الدين، ت 761 هـ):

15- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، و محمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط1، 2005 م.

ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش، ت 643 هـ):

16- شرح المفصّل، عالم الكتب، بيروت، دط، دت، ج1

أبو هلال العسكري (ت 395 هـ):

17- كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا، ب، 19يروت86 م.

أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي:

18- شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1998 م.

أحمد درويش:

19- دراسة الأسلوب بين التراث و المعاصرة، دار غريب، القاهرة، دط ، دت.

أحمد الشايب:

20- الأسلوب دراسة بلاغيّة تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط13، 1999 م.

أحمد مختار عمر:

21- دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، دط، دت.

22- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2006 م.

أحمد مصطفى المراغي:

23- علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)، دار القلم، بيروت، دط ، دت.

أماني داوود سليمان:

24- الأسلوبية الصوفية ، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن، ط1، 2002م.

بشير تاوريريت:

25- الحقيقة الشعريّة (على ضوء المناهج النقديّة المعاصرة و النظريّات الشعريّة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، دت.

تمام حسان:

26- اللغة العربيّة معناها و مبناها، عالم الكتب، ط4، 2004 م.

التنوخي (أبو يعلي عبد الباقي بن عبد الله)، ت487 هـ:

27- المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1999م، ج1.

28- كتاب القوافي، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرّؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978م.

ثامر سلوم:

29- نظريّة اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 1983 م.

جان كوهن:

30- بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.

جودت فخر الدين:

31- شكل القصيدة العربيّة في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة و النشر، بيروت، ط3، 2004م.

جورج مولينيه:

32- الأسلوبيّة، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 2006م.

جوزيف ميشال شريم:

33- دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعيّة للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1984 م.

حازم القرطاجني (ت 684 هـ):

34- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب المشرقيّة، تونس، 1966 م.

الخطيب القزويني (جلال الدين، ت 739 هـ):

35- الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح و مراجعة: الشيّخ بهيج غزّاوي،دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988م.

رابح (بن خوية):

36- البنية التركيبيّة للقصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، دط، 1988 م.

رضي الدين الاستراباذي (ت 686 هـ):

37- شرح كافية ابن الحاجي، تحقيق الدكتور: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1998 م، ج1.

رمضان الصباغ:

38- في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النشر، الإسكندريّة، ط1، 1998 م.

رونيه ويلك و **أوشن وارن:**

39- نظريّة الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر و الرياض، السعودية، 1992م.

الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله، ت 538 هـ)

40- البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبي الفضل الدّمياتي، دار الحديث، القاهرة، دط، 2006 م.

الزمخشري (محمود بن عمر، ت 538 هـ):

41- المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: محمد عبد المقصود، دار الفكر اللبناني، بيروت، دط، دت.

زين كامل الخويسكي:

42- في الأسلوبيات، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، دط ، 2009 م.

سعد مصلوح:

43- الأسلوب دراسة لغويّة إحصائية، عالم الكتب، ط3، 2002 م.

السكاكي (أبو يعقوب يوسف: ت 626 هـ):

44- مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، دت.

سليمان معوض:

45- علم العروض و موسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط ، دت.

سناء حميّد البياتي:

46- قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1، 2003 م.

سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، ت 180 هـ):

47- الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي، الرياض، دط، 1977 م، ج2.

السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان بن علي أبي بكر، ت 911 هـ):

48- الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار التراث، القاهرة، ط5، دت.

شريف سعد الجبار:

49- شعر إبراهيم ناجي،دراسة أسلوبية بنائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2008م.

شكري محمد عيّاد:

50- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علميّة)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978 م.

صلاح عبد الصبور:

51- حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت، دط، 1977م.

صلاح فضل:

52- علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، بيروت، ط1، 1998 م.

عبد الرحمان تيبر ماسين:

53- البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للتوزيع، القاهرة، ط1، 2003 م.

54- العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ،2003م.

عبد السلام المسدي:

55- الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط3، 1982م.

عبد العزيز عتيق:

56- علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية، ط1، 2007 م.

عبد العزيز المقالح:

57- الشعر بين الرؤيا و التشكيل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.

عبد الفتّاح لاشين:

58- الخصومات البلاغيّة و النقديّة في صنعة أبي تمّام، دار المعارف، القاهرة، 1982 م.

عبد القادر عبد الجليل:

59- الأصوات اللغويّة، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمّان الأردن، ط1، 1998م.

عبد القادر صلاح يوسف:

60- في العروض و الإيقاع الشعري، دراسة تحليليّة تطبيقيّة، الأيّام للطباعة و النشر و التوزيع، المحمّديّة، الجزائر، ط1، 1996 -1997م.

عبد الله بوخلخال:

61- البحث الصوتي عند اللغويين و النحاة العرب، مخطوط ، جامعة قسنطينة.

عبده الراجحي:

62- التطبيق الصرفي, دار المعرفة الجامعيّة, الإسكندرية, دط, 1988م.

عدنان بن ذريل:

63- النص و الأسلوبية (بين النظريّة و التطبيق)، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

عز الدين إسماعيل:

64- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م.

65- الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة)، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م.

علي علي صبح:

66- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، ط2، 1996م.

علي يونس:

67- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ،1993م.

عوني عبد الرؤوف:

68- القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1977م.

فاضل صالح السامرّائي:

69- الجملة العربيّة تأليفها و أقسامها، دار الفكر، عمّان، الأردن، ط1، 2002 م.

70- معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، ط2، 2003 م، ج1.

فتح الله أحمد سليمان:

71- الأسلوبيّة مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة، مكتبة الأدب، القاهرة، 2004م.

فندريس:

72- اللغة، ترجمة: عبد المجيد الدواخلي و محمد قصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، دط ، 1950م.

محمد ألتونجي:

73- الجامع في علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، دار العزّة و الكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط1، 2012 م.

محمد بن يحي:

74- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010م.

محمد خان:

75- لغة القرآن الكريم "دراسة لسانيّة تطبيقيّة للجملة في سورة البقرة"، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004 م.

محمد عارف حسين و حسن علي محمد:

76- دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندريّة، 2000م.

محمد عبد السلام هارون:

77- الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001م.

محمد (عبد المطلب):

78- البلاغة و الأسلوبيّة، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لبنان، ط1، 1994م.

محمد عياشي:

79- نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، طد، 1967م.

محمد غنيمي هلال:

80- النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط3، 2004م.

محمد صابر عبيد:

81- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة و البنية الإيقاعيّة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

محمد كراكبي:

82- خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني << دراسة صوتيّة تركيبيّة>>، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2003م.

محمد الهادي الطرابلسي:

83- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسيّة، دط،1981 م.

محمود أحمد نحلة:

84- مدخل إلى دراسة الجملة العربيّة، دار النهضة العربية، بيروت، 1988م.

محمود فهمي حجازي:

85- مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، القاهرة، دط ، 1998م.

مصطفى بدوي:

86- مختارات في الشعر العربي الحديث ، دار النهار للنشر، بيروت، دط، 1969م.

مصطفى حركات:

87- الصوتيات و الفينولوجيا، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، دط، دت.

ممدوح عبد الرحمان:

88- القيمة الوظيفيّة للصوائت (دراسة لغويّة)، دار المعرفة الجامعيّة، دط، 1998م.

مهدي المخزومي:

89- في النحو العربي نقد و توجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م.

موسى الأحمدي نويوات:

90- المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، دار البصائر للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.

موسى سامح ربابعة:

91- الأسلوبيّة مفاهيمهما و تجليّاتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003 م.

نازك الملائكة:

92- قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004م.

ناصر لوحيشي:

93- شعريّة القصيدة الثوريّة في اللهب المقدّس، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2008م.

نور الدين السد:

94- الأسلوبيّة و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبيّة و الأسلوب)، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997 م.

95- الشعريّة العربيّة، ديوان المطبوعات، دط ، 2007 م، ج1.

الهاشمي (السيّد أحمد):

96- جواهر البلاغة، دار ابن خلدون، الإسكندريّة، دط، دت.

يوسف أبوالعدوس:

97- الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، ط1، 2007م.

يوسف وغليسي:

98- مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 2009م.

ثالثا: <u>الرسائل والأطروحات الجامعيّة</u>:

أحمد حاجي:

1- المراثي النبويّة في صدر الإسلام، مذكرة ماجستير، مخطوط، جامعة تلمسان، 2001م.

بلقاسم دكدوك:

2- مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2008م.

بوزيد كحول:

3- البناء الفني في شعر فدوى طوقان ، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1980م.

سائدة سلامة خليل:

4- في شعر فدوى طوقان ، رسالة دبلوم معمقة ، مخطوطة، جامعة الجزائر، 1978م.

محمد صالح أبو حميدة:

5- القضايا البلاغيّة و الأسلوبيّة في مفتاح السكاكي، رسالة دكتوراه القاهرة، دط، 1996م.

رابعا: <u>المجلات و الدّوريات و الملتقيات</u>:

مجلة المخبر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر.

1- العدد:02، 2006م.

بوزيدة (عبد القادر):

2- فان ديك و علم النص، مجلّة اللغة و الأدب، معهد اللغة العربيّة و آدابها، جامعة الجزائر، العدد 11، ماي 1997م.

أبو ناصر (موريس):

3- مدخل إلى الدلالة الألسني، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد 18-19، 1982م.

عبد الجليل منقور:

4- المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات و نماذج – ضمن كتاب السيمياء و النص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول).

خامسا: <u>مواقع الانترنيت</u>:

البكري (طارق):

1- الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، htty://www.Adiwanalarab.com/spip.php، 2جوان 2002م.

بلوحي (محمد):

2- الأسلوبية بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 95، السنة: 24 أيلول 2004م.

htty://www.awu.dam.org/trath/ind.turath95.htm

عبيد محمد صابر:

3- التشكيل مصطلحا أدبيّا،www.startino.com// :htty . 2013/11/13م

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

تصدير 01

الإهداء..... 02

شكر و تقدير 03

مقدّمة..... ...(أ- هـ)

مدخل"في تحديد المفاهيم"..... 10

الفصل الأوّل: "التشكيل الأسلوبي في البنية الإيقاعيّة" 39

تمهيد:..... 40

المبحث الأول: التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الخارجي 44

المطلب الأول: التشكيل الأسلوبي في الوزن 45

المطلب الثاني: التشكيل الأسلوبي في القافية 69

المبحث الثاني: التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الداخلي 79

المطلب الأول: التشكيل الأسلوبي في الصوت المعزول 80

المطلب الثاني: التشكيل الأسلوبي للصوت في إطار اللفظ 97

الفصل الثاني: "التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبيّة" 110

المبحث الأول: التشكيل الأسلوبي في البنية الصرفيّة 111

المطلب الأول: نسبة الأفعال إلى الصفات 112

المطلب الثاني: التشكيل الأسلوبي في ضمير المتكلّم 123

المبحث الثاني: التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبيّة 128

تمهيد :..... 129

المطلب الأوّل: الجملة الخبرية 136

أوّلا: الجملة الخبرية المثبتة 137

ثانيا: الجملة الخبرية المنفيّة 153

ثالثا: الجملة الخبرية المؤكّدة 157

المطلب الثاني: الجملة الإنشائية 164

أوّلا: الجملة الطلبية 166

أ) جملتا الأمر و النهي: 166

1 – جملة الأمر 166

2 – جملة النهي 167

ب)جملة الاستفهام 168

ج) جملة النداء 171

ثانيا: الجملة غير الطلبية 175

أ) جملة التعجب 176

جدول خلاصة البنية التركيبيّة 179

الفصل الثالث: "التشكيل الأسلوبي في البنية الدلالية"..... 180

المبحث الأول: التشكيل الأسلوبي في المعجم الشعري..... 181

تمهيد :..... 182

المطلب الأول: الحقول الدلالية..... .. 183

المطلب الثاني: التشكيل الأسلوبي في الرمز..... 199

المبحث الثاني: التشكيل الأسلوبي في الصورة الشعريّة..... 207

تمهيد :..... 208

المطلب الأول: التشكيل الأسلوبي في الصورة المبنيّة على علاقة التشابه.....209

1 – التشبيه..... 210

2 – الاستعارة..... 214

المطلب الثاني: التشكيل الأسلوبي في الصورة المبنيّة على علاقة التداعي.....218

1 – الكناية..... 219

2 – المجاز المرسل.....222

الخاتمة 226

ملحق: الشاعرة و القصيدة.....230

قائمة المصادر و المراجع 238

فهرس الموضوعات.....254

ملخّص

يحاول هذا البحث الموسوم بـ: "التشكيل الأسلوبي في قصيدة الفدائي والأرض لفدوى طوقان"، الكشف عن تلك المميزات (السّمات) التي جعلت من هذه القصيدة عملا فنيا خالدا، فكانت محاور البحث على الشكل الآتي:

مدخل تناولنا فيه التعريف بمصطلح التشكيل ، ونظريات الأسلوب ، والأسلوبية ، وصولا إلى معنى "التشكيل الأسلوبي" الذي هو لبنة البحث.

وقد وسم الفصل الأول بـ: "التشكيل الأسلوبي في البنية الإيقاعية "، حيث احتوى على مبحثين ، درس أولهما التشكيل الاسلوبي في الإيقاع الخارجي ،أمّا ثانيهما ، فقد خصّص لدراسة التشكيل الأسلوبي في الإيقاع الداخلي.

أما الفصل الثاني ، فقد عنون بـ: "التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبية "، وقد قسّم إلى مبحثين ، تناول الأول "التشكيل الأسلوبي في البنية الصرفية " ، وتناول المبحث الثاني "التشكيل الأسلوبي في البنية التركيبية ".

أما ثالث فصول البحث ، فقد وسم بـ: "التشكيل الأسلوبي في البنية الدلالية " ، وقد شمل مبحثين ، درس الأول : " التشكيل الأسلوبي في المعجم الشعري " ،أما المبحث الثاني فقد درس " التشكيل الأسلوبي في الصورة الشعرية".

وختم البحث بخاتمة تضمنت أهمّ نتائجه .

الكلمات المفتاحية: الأسلوب – الأسلوبية – التشكيل الأسلوبي – فدوى طوقان – قصيدة "الفدائي و الأرض" – البنية – الإيقاع – التركيب – الحقل الدلالي – الرمز – الصورة الشعرية.

Résumé:

Ce travail de recherche tente d'étudier le poème de " Elfidai et la terre" de Fadoua Toukane. En effet, nous avons remarqué que l'auteure de ce poème a bien émaillé son œuvre littéraire par " la formation d'un style spécial. Notre objectif donc , dans cette étude, est de découvrir les caractéristiques qui ont fait de ce poème une œuvre artistique. Nous adopterons la méthode stylistique comme méthode fondamentale pour cette étude, en outre, nous ferons appel à la description, l'analyse et la statistique qui a pour but de déterminer les caractéristiques de style dans le corpus de recherche afin d'obtenir les résultats scientifique Ce travail de recherche est composé d'une introduction, une partie théorique, trois parties pratiques, une conclusion et une annexe dans lequel nous avons en bref défini la poète et la confirmation du texte étudié. La première partie s'intitule " la délimitation des concepts, le premier chapitre est nommé " la formation stylistique dans la construction phonique; le second chapitre a pris le nom de " formation stylistique dans la construction grammaticale. La deuxième partie, nous l'avons nommé" la formation stylistique dans la construction syntaxique. La troisième partie qui s'intitule " construction stylistique dans la construction sémantique" est composée de deux chapitre, le premier a étudié la formation stylistique dans le dictionnaire poétique, le deuxième s'est occupé de la formation stylistique dans l'image poétique.

Mots clés: le style – la stylistique – la formation stylistique – Fadoua Toukane – le poème de " Elfidai et la terre" – la construction – la sonnerie – la structure – le champ sémantique – le symbole – l'image poétique.