البنية الإيقاعية فى شعر فدوى طوقان
ديوان «الليل والفرسان»
«نموذجا»

إعداد

الدكتور / وليد سعيد عيسى على شيمة

مدرس البلاغة والنقد الأدبى بكلية دار العلوم

جامعة القاهرة - فرع الفيوم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

البنية الإيقاعية فى شعر فدوى طوقان
ديوان «الليل والفرسان»
« نموذجـــا»

إعداد دكتـــور

وليـــد سعيـــد عيسي علـــي شيمـــي

مدرس البلاغـــة والنقد الأدبي بكلية دار العلوم

جامعة القاهرة - فرع الفـــيوم

تعـــد "فـــدوي طوقان"[1] واحدة من أهم شعراء المقاومة في فلسطين ، وقد ارتبط اسمها بقضية فلسطين ارتباطا شديدا للدرجة التي جعلت البعض يطلق عليها "أم الشـــعراء " قاصـــدين بذلك " شعراء المقاومة" ، وقد أخلصت شاعرتنا لقضية بلادهـــا إخلاصا ظهرت آثاره بوضوح في قصائدها التي تعد صرخات مدوية في وجه هذا المحتل الغاشم ، صرخات ترفض ليل الاحتلال ، وتتمني أن يشرق صباح الحـــرية ، هـــذه الحرية التي تتمناها هي ، ويتمناها كل مواطن علي هذه الأرض الطيبة أرض فلسطين .

ولـــدت " فـــدوي طوقـــان" فـــي إحدى مدن فلسطين التي تغص بالأحداث السياســـية الـــناجمة عن الاحتلال الصهيوني ، " مدينة نابلس " إحدى بؤر المقاومة ضـــد الاحـــتلال الصهيوني ، ولدت في الفترة التي بدأت فيها القضية تظهر علي سطح الأحداث ، بعد أن كانت تحاك خيوطها خفية ، فقد ولدت عام ١٩١٩م ، في الفـــترة التي تلت صدور " وعد بلفور" بعامين ، هذا الوعد الذي أحدث في المنطقة كلها غضبا وغليانا .

وقد تلقت " فدوي طوقان" تعليمها في مدارس المدينة " مدينة نابلس " ، غير أن الظـــروف الاجتماعية آن ذاك ، والتي كانت تعد فيها الفتاة كما مهملا ، وتعطي الرجل كل شيء حالت دون أن تكمل تعليمها " لم يكن في نابلس أكثر من مدرستين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

للبـــنات ، وفـــي المدرسة الفاطمية تمكنت من العثور علي بعض أجزاء من نفسي الضـــائعة ، فقـــد أثبـــت هناك وجودي الذي لم أستطع أن أثبته في البيت ، أحبتني معلماتـــي وأحببتهن ... لقد أشبعت المدرسة الكثير من حاجاتي النفسية التي ظلت جائعة في البيت " (٢)

إشـــارات تدل كلها علي مدي القهر الذي عانته " فدوى طوقان " في بيتها حيـــث تعامل فيه الأنثى معاملة تختلف بشدة عن معاملته للرجل ، وقد تحدثت عن هذا القهر وهذه المعاناة صراحة في آخر لقاء إعلامي لها " أنا تجربتي صعبة جدا ، وكنت وجدت مقاومة دون مطامح أو أسباب ، هكذا وقفوا سدا ، لقد انحبست ، و ســـجنت ، ومنعـــت من الذهاب إلي المدرسة .. لم يكونوا يعتبرون لي أي قيمة ، ينادونني " روحي يا صفرة ، وتعالي يا خضرة .. كان هذا يكسر بخاطري .. كان يحرجنـــي " كنت أذهب ليلة القدر ــ يقولون إن أبواب السماء تفتح ــ أقف تحت الســـماء .. وأقـــول يا رب لون خدودي باللون الأحمر ... وتضحك بصخب وهي تســـتعيد مشـــهد الألـــم ، وفكرة طفلة تتحسس ببراءتها الأحمر سلاحا في مواجهة الأصفر الذي أشهر في وجهها لقتل اسمها واغتيالها " (٣)

وقـــد كانت النتيجة الطبيعية أن تمنع فدوي من مواصلة مسيرتها التعليمية التي توقفت وهي ما زالت في مراحلها الأولي .

وقد حدث كل هذا في البيت نفسه الذي اختلفت فيه النظرة للرجل ، فأخوها "إبراهـــيم طوقـــان " يكمـــل تعلـــيمه ، ويعود ومعه شهادته الجامعية من الجامعة الأمريكية ببيروت ، ويبدو أن الأقدار قد هيأت عودة الأخ ذي النظرة المتفتحة التي تعطي المرأة حقها الطبيعي في أن تتلقي تعليمها ؛ ليرأب هذا الصدع الذي حدث في حـــياتها ، وكانت فدوي تكن لأخيها إبراهيم مودة خاصة " مع وجه إبراهيم أشرق وجـــه الله فـــي حياتـــي ، كانت عاطفة حبي له قد تكونت من تجمع عدة انفعالات طفولية سعيدة كان هو مسببها وباعثها ، فأول هدية تلقيتها في صغري كانت منه ، وأول سفر من أسفار حياتي كان برفقته " (٤)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لقد أخذ إبراهيم يكمل النقص الذي حدث في حياتها وفي مسيرتها التعليمية والأدبية كذلك .

وقد بدأ إحساس فدوي طوقان بالشعر يسري في داخلها منذ طفولتها الباكرة حفظاتي المدرسية ، وأقف مملوءة بالانبهار والدهشة أمام ما يقع عليه بصري من قصائد أو مقطوعات مطبوعة في الكتب المدرسية أو في الصحف ، التي كان يحضرها أبي وأخوتي إلي البيت، وذلك رغما عن عجزي عن إدراك مضامينها " [٥]

وقد كان لإبراهيم طوقان الدور الأكبر في أن عود مسامعها علي الشعر العربي من خلال الجلسات التي كان يعقدها معها ، يتلو علي مسامعها الصغيرة من عيون الشعر العربي ، فلامس ذلك قلبها الأخضر ، وقدح زناد الموهبة الشعرية لديها، فقد عرفها علي كتب الأدب العربي القديم ، ومنها كتاب " الكشكول " الذي أولته فدوي عناية خاصة " كان هناك كتاب اسمه الكشكول يضم مجموعة من الطرائف والشعر والأخبار الأدبية والتاريخية ، وفي هذا الكتاب كان لي أول لقاء مع قصيدة " أيها الشاكي إليك المشتكي " وضعتني القصيدة أو بالأحرى " الموشحة " في دائرة سحرية غامضة ، لعل منشأها موسيقاه الخارجية المنبثقة من طبيعة الوزن ، والمتميزة بتنوع القوافي ، وقد كانت الكلمات محملة ــ لدي ــ بمعان انفعالية نفسانية" [٦]

ومن ثم تبدأ موهبتها الشعرية في التفتق والظهور علي السطح محملة بعفوية وتعجل البدايات ، غير أن ما يهمنا هو تجربتها الشعورية التي يمكن أن تقسم لمرحلتين فاصلتين:

المرحلة الأولي : مرحلة ما قبل ١٩٦٧م .

المرحلة الثانية : مرحلة ما بعد ١٩٦٧م .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وتمثل المرحلة الأولي فترة الكمون والتقوقع داخل الذات ، وقد كانت هذه الفترة ناجمة عن القيود الاجتماعية التي فرضت عليها جراء التزمت الأسري ، مما حال دون أن تنخرط فدوي طوقان في مجتمعها وقضاياه ، وتشارك في الأحداث التي كانت تعج خارج جدران بيتها ، فقد كان ممنوعا عليها أن تخرج من البيت إلا للضرورة القصوى ، أو تجالس الرجال أقاربا كانوا أو غير أقارب .. وهذا ما عبرت عنه بالاحتجاج الصامت حينما كان والدها يريدها أن تقرض شعرا كلما برزت مناسبة وطنية أو سياسية ، ولم يكن هذا من والدها إلا حرصا علي ملء الفراغ الذي خلفه أخوها إبراهيم بموته ، فقد كان الرجل يحب ألا ينمحي اسم " طوقان " من عالم الشعر ، أما فدوي في ذاتها فلا تمثل شيئا بالنسبة له " كيف وبأي حق يطلب مني أبي نظم الشعر السياسي ، وأنا حبيسة الجدران ، لا أحضر مجالس الرجال ، ولا أسمع النقاشات الحادة ، ولا أشارك في معمعة الحياة ، حتى وطني لم أكن قد تعرفت علي وجهه بعد ، فقد كان السفر محرما علي ، باستثناء القدس التي عرفتها بفضل احتضان إبراهيم لي ، حين كان يعمل في الإذاعة الفلسطينية " (٧)

لم تذق الشاعرة طعم المشاركة بسبب هذا " القمقم النسائي " الذي قبعت فيه فترة من حياتها ، غير أن تسارع الأحداث وقسوتها كان يلقي بظلاله علي تجربتها وثقافتها من دون أن تعي هي بذلك ، فلم يظهر هذا التأثر علي السطح في هذه المرحلة إلا لماما ، فقد مرت عليها أحداث نكبة ١٩٤٨م من دون أن تستحيل في وجدانها إبداعا ، غير أنها قبعت في أعماقها في انتظار قدح زناد القضية في داخلها.

وقد لوحظ أن النتاج الشعري لفدوي طوقان في هذه المرحلة يكاد يخلو – إلا في النادر – من القصائد الوطنية ، وقد سيطرت علي هذا النتاج قصائد الحب ، والتقوقع داخل الذات ، فالناظر المتأمل لديوانها " وحدي مع الأيام " (٨) – على سبيل التمثيل – ليجد أنها غارقة في الذاتية والتقوقع داخل النفس ، وهذا ما تدل عليه اختياراتها لعنوانين القصائد " مع المروج – مع سنابل القمح – وأنا وحدي مع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الليل ـ مع الفراشة " و " في ضباب التأمل ـ في محراب الأشواق ـ في سفح عجبال ـ أوهام في الزيتون " و " هروب " وحتى عنوان الديوان " وحدي مع الأيام " يدل على الوحدة وعدم التفاعل مع الآخرين ، فهي تناجي الطبيعة وما فيها ، وتنسب نفسها لعناصرها :

ـ هذي فتاتك يا مروج ، فهل عرفت صدى خطاها [٩]

وتقر ألا رفيق لها إلا الرؤى والخيالات :

ـ عادت إليك ولا رفيق على الدروب سوى رؤاها [١٠]

وهي دائمة الخلود للعزلة وعدم الانخراط مع الآخرين :

ـ هنا في ظل زيتونتي تحطم الروح قيود الثرى

ـ وتخلد النفس إلى عزلة يخنق فيها الصمت لغو الورى [١١]

وأقصى ما يوجد من التعبير عن قضايا الآخرين يكمن في قصيدة " مع سنابل القمح " حيث تعالج فيها قضية الغنى والفقر :

ـ كم بائس كم جائع كم فقير يكدح لا يجني سوى بؤسه

ـ ومترف يلهو بدنيا الفجور قد حصر الحياة في كأسه[١٢]

وربما يبدو للوهلة الأولى أن هذه القصيدة تعد محاولة للانخراط في المجتمع وقضاياه ، غير أنها تعود في نهايتها إلى التقوقع داخل الذات مرة أخرى بقولها:

- وأطرقت نهبا لشك مريب يملؤها منه أسى غامر

- في روحها اللهفى اضطراب غريب وقلق مستبهم حائر[١٣]

وحتى القصائد النادرة التي حاولت أن تبرز فيها حسها الوطني ، وشعورها المتقد في داخلها يلاحظ عليها أنها تتسم بالسطحية والاقتصار علي التأثر العابر ، الذي لا يتعمق في الحدث ، إنما ينظر إليه من بعيد ، وهذا ما مثلته قصيدتها " مع لاجئة في العيد" [١٤] فعنوان القصيدة ـ ذاته ـ يوحي بعدم دخول المعترك ، فالتعبير عن هذه الفتاة باللاجئة يوحي بسطحية الرؤية لقضية بلادها ، فهي في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نظرها مجرد لاجئة ، نفس المصطلح الذي يستخدمه الآخرون الذين لا تحرقهم نار القضية .

غير أننا نلمح ضيق الشاعرة من هذه الحياة التي لا تنسجم مع الواقع الخارجي ، وما فيه من أحداث ملتهبة ، فقد وعت أنها تهيم في عالم الخيالات والأوهام ، وتتمنى أن تنفلت من إساره :

— أفيقي كفاك لقد طال مسراك عطشى وراء سراب الرمال
— تعيشين في ذهلة الحالمين بعيدا بآفاق كون عجيب
— فأين تمضين فيم اندفاعك من ذا ترين بأفق الشرود
— قفي أين تمضين ؟ من ذا ترين ؟ هناك عبر الفضاء العظيم
— ألست من الأرض ؟ فيم انخطافك ؟ فيم انجذابك نحو الأعالي
— هو الوهم عالمك الشعري ، المثالي ، مسرى الخيال الطليق

وقد مثلت هذه المرحلة دواوينها :

— وحدي مع الأيام ١٩٥٧م .
— وجدتها ١٩٥٧م.
— أعطنا حبا ١٩٦٠م.

أما المرحلة الثانية فقد بدأت حينما خرجت " فدوي طوقان" من قمقمها ، وفكت قيودها ، وأخذت تشارك مجتمعها همه وأحزانه وأتراحه ، لقد اكتشفت فدوي أنها تضم بين جوانحها نفسا متقدة بحب الوطن ، كان هذا عام ١٩٦٧م ، هذا العام الذي بدأت فيه فدوي الاختلاط بمجتمعها وقضاياه ، فقد اصطدمت بالواقع المرير هذا الواقع الذي يعيث فيه الصهاينة في الأرض الطيبة فسادا ، وهذا ما جعلها تقف جنبا إلي جنب مع الذين وقفوا أقلامهم وحياتهم لنصرة هذا الوطن ، فكانت كلماتها هي السلاح الذي ارتضته الشاعرة ، لتقف به في وجه هذا العدوان ، وأضحت قصائدها صرخات شعرية مدوية رافضة لليل الهزيمة وإعصارها ، وطوفانها الأسود (١٥)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ومن مظاهر هذه المشاركة أنها أخذت تهدي قصائدها لفرسان المقاومة والمدافعين عنها ، فقد أهدت فدوي قصيدتها " لن أبكي " إلي شعراء المقاومة في الأرض المحتلة ... هدية لقاء في حيفا ١٩٦٨/٣/٤م [١٦] وهي قصيدة تتحدث فيها عن حالتها هي شخصيا عندما بدأت تخرج من سجنها النسائي البغيض :

- أحبائي
- مسحت عن الجفون ضبابة الدمع الرمادية
- لألقاكم وفي عيني نور الحب والإيمان
- بكم بالأرض بالإنسان

لقد تغيرت التجربة الشعورية تماما عند الشاعرة ، فقد ارتبط الحب لديها بالضمير الجمعي للأمة " أحبائي" بعد ما كان يسيطر عليه تماما ضمير المفرد " حبيبي " التي وردت في غالب قصائدها في دواوينها السابقة .

وقد بدأت الشاعرة هنا تستشرف آفاق المستقبل بعدما كانت تقول :

- كلما ألح عليك الشوق
- عد للماضي وعش في الذكري [١٧]

وتكاد الشاعرة تشي بقضيتها الأساسية في قولها :

- أحبائي حصان الشعب جاوز كبوة الأمس
- وهب الشهم منتفضا وراء النهر
- أصيخوا ها حصان الشعب يصهل واثق النهمة
- يفلت من حصار النحس والعتمة
- يعدو نحو مرفئه علي الشمس
- وتلك مواكب الفرسان ملتمة
- تباركه وتفديه

لقد قام الحصان من كبوته ، وأفلت من القيود ، وواصل السير نحو المستقبل المشرق شروق الشمس ، في كنف إخوانه وعشيرته من رفقاء الدرب:

- وها أنا يا أحبائي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ـ إلي أيديكم أمد يدي
ـ وعند رؤوسكم ألقي هنا رأسي
ـ وأرفع جبهتي معكم إلي الشمس
ـ علي طرقاتكم أمضي
ـ وأزرع مثلكم قدمي في وطني
ـ وفي أرضي
ـ وأزرع مثلكم عيني
ـ في درب السني والشمس

وقد تمخضت هذه المرحلة لديها عن عدد من الدواوين هي :

ـ أمام الباب المغلق	عام ١٩٦٧م.
ـ الليل والفرسان	عام ١٩٦٩م.
ـ علي قمة الدنيا وحيدا	عام ١٩٧٣م.
ـ تموز والشيء الآخر	عام ١٩٨٩م.

وهـــي جميعا دواوين تعبر عما يختلج في صدر شاعرتنا حيال الاحتلال الصهيوني البغيض .

ويأتـــي فـــي مقدمة هذه الدواوين ديوانها " **الليل والفرسان** " الذي يضم بين دفتيه اثنتين وعشرين قصيدة ، تضمها مجموعات أربع ، المجموعة الأولى " **كلمات مـــن الضفة الغربية** " وتضم قصائد " مدينتي الحزينة ـــ الطاعون ـــ إلى صديقي الغريب ـــ الطوفان والشجرة ـــ حي أبدا ـــ رسالة إلى طفلين من الضفة الشرقية - إلى السيد المسيح في عيد ميلاده " ، والثانية بعنوان " **من صور المقاومة** " ، وتضم قصـــائد " الفدائـــي والأرض ـــ لـــن أبكي " ، والثالثة بعنوان " **من صور الاحتلال الصـــهيوني** ، وتضم قصائد " آهات أمام شباك التصاريح ـــ إلى الوجه الذي ضاع في التيه ـــ حمزة " ، والرابعة بعنوان " **خمس أغنيات للفدائيين** " ، وتضم قصائد " مخاض ـــ كيف تولد الأغنية ـــ حين تنهمر الأنباء السيئة ـــ عاشق موته ـــ كفاني أظل بحبها " ، والخامسة لم تضع لها عنوانا وتضم قصائد " حرية شعب ـــ حكاية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لأطفالنا ــ ذهب الذين نحبهم ــ جريمة قتل في يوم ليس كالأيام ــ أنشودة المجرورة " .

وهي قصائد تعبر جميعها عن الرفض التام لهذا المستعمر البغيض ، تصرخ في وجهه ، وتطلق عليه رصاصات مغموسة بدم القلب وعطر الأطفال والشهداء ، متوهجة بإرادة النضال والبطولة والتحدي ، تنم جميعها عن المشاركة الحثيثة والفعالة في هموم وطنها ، مشاركة لرفقاء الدرب من الشعراء الذين وهبوا أقلامهم وأرواحهم فداء لقضية وطنهم .

والناظر المتأمل لهذه القصائد ليجد أن أقصى امتداد للقصيدة تمثله قصيدة " إلى الوجه الذي ضاع في التيه " حيث يبلغ عدد أسطرها الشعرية " ١٢٥" سطرا ، وأن أقل امتداد للقصيدة تشترك فيه قصيدتا " كيف تولد الأغنية " و" كفاني أظل بحبها "، التي يبلغ عدد الأسطر فيهما عشرة أسطر.

والحق أن هذه الانطلاقة الشعورية ، والتغير الذي حدث لفدوي طوقان كان له أكبر الأثر في ارتباط الشعور الوطني الجمعي للشعب الفلسطيني والعربي بها ، بوصفها شاعرة المقاومة ، فجاء التقدير الكبير من خلال الاهتمام بعقد ندوات ولقاءات لها في كل مكان ، وإعطائها الجوائز ، وتقدير الجامعات الفلسطينية لها بإعطائها الدكتوراة الفخرية([١٨])

وهذا كله ينم عن فعالية المشاركة بقصائدها التي كانت تعبر دوما عما يختلج في صدور بني جلدتها ، غير أنها في خضم الاهتمام بالمضمون كانت هناك مرافقة واضحة وفعالة للاهتمام بجانب التشكيل الفني لهذه القصائد ، خاصة جانب الإيقاع الذي وعت فدوى طوقان أهميته ، بوصفه وسيلة مهمة لنقل هذه المشاعر ، فالإيقاع في نظرها ، يعد عنصرا ذا أهمية خاصة ، ولها فيه آراؤها المتماشية مع آراء شعراء الحداثة فهي " مع القائلين بوجوب تحرير الشعر من قوالب الأوزان والقوافي، وتري أن التمرد علي البيت المستطيل المتساوي التفاعيل في الصدر والعجز يفسح للشاعر آفاقا أرحب للتعبير الصادق ، فإن حشر الخلجات والمعاني

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في خط محدود من التفاعيل لا تحيد عنه ، كثيرا ما يرغم الشاعر في إخضاع هذه الخلجـــات والمعاني لعبودية الوزن الرتيب في أبيات القصيدة ، وإزاء هذه العبودية لا يمكن للشاعر أن يعبر بإخلاص كما كان يريد ، فلا بد من حشو أو نقصان .

غير أنها تري أن النزوع إلي تحرير الشعر من الوزن تحريرا كليا ، فهذا ـــ في رأيها ـــ منتهي الفوضى ، فالشعر مستقل عن النثر ، وينبغي أن يبقي كذلك ، وعـــن القافية الموحدة ، فهي تري أن القافية الواحدة لها قيودها التقليدية الجامدة التـــي تحد كثيرا من الطاقة الشعرية للشاعر ، وتثقل جناحيه من دون مبرر ، غير أنهـــا تـــرفض التحرر التام منها " لا أستسيغ الشعر المرسل الذي تحرر من القافية تحررا كليا ، فلا بد من مراعاة الحلاوة الموسيقية الناتجة عن القافية" (١٩)

ومـــن ثـــم فقـــد آثر البحث هنا أن يتناول **البنية الإيقاعية في شعر فدوي طوقـــان** من خلال ديوانها ، المهم الذي يمثل النقلة النوعية في تجربتها الشعورية " اللـــيل والفرســـان " الذي قد ظهر فيه بوضوح حبها لوطنها واستعدادها التام لفدائه بروحها :

ـــ يا ألف هلا بالموت (٢٠)

فهو يعد نموذجا للإخلاص للقضية ، فكل قصيدة فيه تعالج فيها الشاعرة جانبا من جوانب القضية .

كمـــا أن هذا الديوان يمثل طور النضج الفني للشاعرة ، ففيه تتمثل طاقاتها الإبداعية وتشكيلاتها الفنية في أقصي صورها ، وهذا ما حدا بنا لدراسته .

وقـــد وقع الاختيار علي دراسة "البنية الإيقاعية" للديوان ؛ لكون هذه البنية مرتبطة أشد صور الارتباط بالمضامين الفنية للديوان .

وقـــد تمثلـــت دراسة البنية الإيقاعية في مستويات متعددة ، تبدأ **بالمستوي الصـــوتي** ، فقد قمت بدراسة البنية الصوتية للديوان ؛ لتحديد أكثر الأصوات وأقلها استخداما ، ودلالة ذلك بالارتكاز علي الصفات المختلفة للأصوات ، وهذا من خلال البحـــث فـــي الخارطـــة الصوتية للديوان وقصائده المتعددة ، كذلك البنية الصوتية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

للقافية وتشكيلاتها القافوية المختلفة التي اعتمدت علي الأصوات ، ومدي علاقة هذا كله بالدلالات المقدمة في الديوان .

أما المستوي الثاني للإيقاع فقد تمثل في دراسة **البنية المقطعية** للديوان وقصائده ، وتحديد أكثر المقاطع وأقلها استخداما ، ودور المقاطع في تحديد السرعة الافتراضية للقصائد ، ودلالة هذا الأمر ، ومدي علاقته بالدلالة المقدمة في الديوان

ثم يأتي **المستوي الوزني/العروضي** متمثلا في دراسة التفعيلات وصورها المختلفة ، والبحور الشعرية ونسب استخدامها ، كما تأتي دراسة **التدوير** بوصفها ظاهرة عروضية شاعت في الديوان .

كل هذا من خلال دراسة "**أسلوبية إحصائية**" تقوم في الأساس علي إحصاء للظاهرة ، ثم محاولة قراءة هذا الإحصاء للوصول للنتائج التي يوحي بها .

وتعد الدراسة الإحصائية ذات قيمة كبري في هذا المجال ؛ لكونها تقدم وصفا صادقا للظاهرة ، وتحديدا دقيقا لمدى اعتماد المبدع عليها في بنائه للتشكيل الفني لعمله الإبداعي ، والدراسة الإحصائية تعد من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب ، وتقديم تفسيرات منضبطة للظواهر الأدبية، و تضعنا أمام مؤشرات موضوعية في فحص النصوص الأدبية ، مما يغلق الباب أمام هيمنة سلطان الأحكام الذاتية والانطباعية ، التي يؤثر فيها تعارض الانتماءات الفكرية ، والانتهاجات الفنية ، ومن ثم فإن المنهج الإحصائي باعتماده علي البيانات الرقمية النسبية ، ذات الدلالات والنتائج القابلة للتوظيف والمقارنة له دور كبير في الحد من جموح الاجتهاد الخاص ، والصدور عن الانطباع الخاص في تعليل الخواص الجمالية للقصيدة ، كما يعد الإحصاء ذا دور كبير في إبعاد كل شبه لجدل نقدي خارج نطاق الفن ، أو صراع فكري يخل بالعملية النقدية في هدفها(٢١) حيث يدخل الأمر في نطاق المنهج العلمي المنضبط ، من منطلق أن دراسة الأدب ينبغي أن تكون علما منضبطا أو علي أقل تقدير "فنا منظما" (٢٢)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

غـــير أن الأمر الذي ينبغي التأكيد عليه هو أن الدراسة الإحصائية ليست غاية في ذاتها ، أو لا ينبغي لها أن تكون كذلك ، ولا بد ألا تعدو كونها وسيلة تمد الباحـــث بقيم عددية " معيارية " عليه أن يقوم هو بتوظيفها والمقارنة بينها ، ومن غير هذا التوظيف لهذه القيم العددية لا يعدو الأمر أن يكون مجرد عد يعطي أرقاما مطلقة خرساء لا تبين عن مكنونها ، ،مما يعد قصورا في دراسة النص الأدبي (٢٣)

البنية الصوتية:

من الأمور التي لا يمكن إنكارها أن النظام الصوتي للنص الشعري /أي نص يشكل قيمة جمالية وإيقاعية ، بوصفه لبنة من لبنات النص ، ومن ثم يمكن الاستعانة بهـــذا الـــنظام فـــي تحليل النص الشعري تحليلا موسيقيا ، بالاعتماد على اختلاف خصـــائص الأصـــوات التـــي تنتج في الأساس من عملية النطق ، حيث يحدد هذه الخصـــائص مدى الجهد المبذول في إخراج الصوت ، وكمية الهواء المضغوط من الرئتين ، وطبيعة المواضع التي يمر بها الهواء في الجهاز الصوتي (٢٤)

وقـــد انصب اهتمام الكثير من الباحثين ــ قديما وحديثا ــ على الصوت وأهميته في تحليل الخطاب الشعري ، ووضعوا لذلك القوانين ، ونهجوا المناهج التي يمكن من خلالها التعامل مع النص الشعري من خلال البنية الصوتية فيه ، وقد كان المنطلق العام لهؤلاء الباحثين هو اختلاف خصائص الأصوات، التي تصب جميعها في معين واحد هو درجة إسماع الصوت من حيث مدى قوتها أو ضعفها (٢٥)

فصفات الشدة والرخاوة والجهر والهمس والتفخيم والترقيق و ..... تشكل في مجملهـــا أبعـــادا إيقاعـــية تعمل دورها في تشكيل المعنى الدلالي للنص ، فالصوت المجهـــور يعطـــى قيمة إيجابية في وضوح الصوت ، وعلى العكس من ذلك يأتي الصـــوت المهمـــوس الذي يجسد الدور السلبي في هذا الأمر ، كذلك يجسد الصوت المفخـــم الـــدور الإيجابي في جهارة الصوت ، بينما يجسد الصوت المرقق الجانب الســـلبي فـــي هذه الجهارة ، وما يقال على الصوت المفخم يقال كذلك على الصوت الشديد الذي يعطى قوة إسماع ، بينما يسهم الصوت الرخو في سلب هذه الصفة عن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

النص ، وهذه الأمور لها دورها في الإسهام في تشكيل المضامين الأساسية للنص الشعري ، بل في رصد الحالة الشعورية لمبدع النص الشعري ذاته (٢٦)

وبهذا يمكننا القول إن رصد الخارطة الصوتية لنص شعري ما يمكننا من رصد الدلالة التي يوحي بها الخطاب الشعري في النص ، فغالبا ما يكون هناك توافق بين خصائص الأصوات في الخارطة الصوتية وبين المضمون الذي يقدمه النص .

ومن هذا المنطلق يمكننا رصد الخارطة الصوتية للديوان الذي نحن بصدده وهو ديوان يحمل عنوان "الليل والفرسان" ، والليل هنا يشير لما تحمله الكلمة من الظلمة والحلكة والضياع والتخبط ، وهو يرمز للمحتل الصهيوني ، أما الفرسان فهو دال على فرسان المقاومة الذين تعتز بهم الشاعرة ، وتحتفي بهم ، فهي تارة تذكر بطولاتهم وصور مقاومتهم وعشقهم للموت وتمسكهم بالأرض ، وتارة تذكر مواقف استشهادهم ، وتارة تغنى لهم ، وأخرى تحكى مواقف بطولاتهم للأطفال .

كما أن الفرسان ــ كذلك ــ في نظرها هم أولئك الأطفال الذين قتلهم الصهاينة المغتصبون ، وهم في مراحل عمرهم الأولى ، فهم فرسان ماتوا ليلا قبل أن يطلع عليهم نهار الفروسية .

إن الشاعرة تذكر في ديوانها صورا من تنكيل الاحتلال الصهيوني بالشعب الفلسطيني من خلال تصويرها للحواجز والمتاريس التي أغلق بها جنود الاحتلال على الناس ممراتهم وحياتهم .

إن الطابع العام للديوان وصف للاحتلال الصهيوني البغيض ، وقتله للكبار ، وتشريده للصغار واغتصابه للنساء ، وهدمه للمنازل ، وتدميره لحياة الشعب الفلسطيني المناضل ، يأتي كل هذا من خلال حس عال ، ونبرة مرتفعة تدل عليها الآهات العالية ، والصرخات المدوية في جنبات الديوان ، والتي وصلت إلى أن الشاعرة تولول في إحدى قصائدها قائلة:

يا ولدى

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يا كبدى

وتكررها أكثر من مرة في القصيدة

وقد أوضحت الإحصاءات أن الخارطة الصوتية الصوتية للديوان على النحو التالي:

م	الصوت	العدد	النسبة
١	ل	١٣٢١	%٩,٣
٢	ا	١٢٢٩	%٨,٩
٣	ى	١١٨٢	%٨,٦
٤	و	٩٥٦	%٦,٨
٥	ن	٩٤٣	%٦,٧
٦	ر	٨٩١	%٦,٣
٧	م	٨٣٧	%٥,٩
٨	ت	٧٩٠	%٥,٦
٩	ء	٦٢٦	%٤,٤
١٠	هـ	٦٠٩	%٤,٣
١١	ب	٥٧٣	%٤,٠٠
١٢	د	٤٨٥	%٣,٤
١٣	ف	٤٢٧	%٣,٠١
١٤	ح	٤١٩	%٢,٩٦
١٥	ع	٣٩٥	%٢,٨
١٦	ق	٣٤٠	%٢,٤٠
١٧	س	٣٢٥	%٢,٢٩
١٨	ك	٣٢٠	%٢,٢٦
١٩	ص	٢١٧	%١,٥٣
٢٠	ط	٢١٠	%١,٤٨

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يا عبدى

وتكررها أكثر من مرة في القصيدة

وقد أوضحت الإحصاءات أن الخارطة الصوتية الصوتية للديوان على النحو

التالي:

م	الصوت	العدد	النسبة
١	ل	١٣٢١	%٩,٣
٢	ا	١٢٢٩	%٨,٩
٣	ى	١١٨٢	%٨,٦
٤	و	٩٥٦	%٦,٨
٥	ن	٩٤٣	%٦,٧
٦	ر	٨٩١	%٦,٣
٧	م	٨٣٧	%٥,٩
٨	ت	٧٩٠	%٥,٦
٩	ء	٦٢٦	%٤,٤
١٠	هـ	٦٠٩	%٤,٣
١١	ب	٥٧٣	%٤,٠٠
١٢	د	٤٨٥	%٣,٤
١٣	ف	٤٢٧	%٣,٠١
١٤	ح	٤١٩	%٢,٩٦
١٥	ع	٣٩٥	%٢,٨
١٦	ق	٣٤٠	%٢,٤٠
١٧	س	٣٢٥	%٢,٢٩
١٨	ك	٣٢٠	%٢,٢٦
١٩	ص	٢١٧	%١,٥٣
٢٠	ط	٢١٠	%١,٤٨

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢١	ج	٢٠٨	%١,٤٦
٢٢	ش	١٩٤	%١,٣٧
٢٣	ز	١٣١	%٠,٩٢٠
٢٤	ض	١٢٥	%٠,٨٨
٢٥	ذ	١٠٩	%٠,٧٧
٢٦	غ	٩٩	%٠,٧٠
٢٧	خ	٩٦	%٠,٦٨
٢٨	ث	٥٣	%٠,٣٧
٢٩	ظ	٥٣	%٠,٣٧
المجموع		١٤١٥٣	%١٠٠

يتضح من الجدول السابق لتواتر الأصوات فى الديوان ما يلي:

اعتمدت الشاعرة في ديوان الليل والفرسان على أصوات تشتمل على صفات تعطى قوة إسماع ، وحس عال ، وجهارة واضحة ، فالملاحظ أن أصوات المد واللين (و ــ ا ــ ى) واللين (ل ــ ن ــ ع ــ م ــ ر) قد احتلت المراكز السبعة الأولى في الديوان ، من دون أن ينازعها أصوات أخرى ، وبنسبة ورود بلغت ٤٥,٧% ، وهي نسبة عالية جدا بالنظر لبقية الأصوات أي أن نصف الأصوات المستخدمة في الديوان ــ إلا قليلا ــ هي أصوات مد ولين.

والمعروف عند علماء اللغة أن أصوات المد واللين تعطي أعلى درجة من قوة الإسماع بين أصوات العربية([٢٧])

ويضاف إلي كونها أصوات مد ولين أنها أصوات مجهورة ، والأصوات المجهورة تعطى ــ كذلك ــ قوة إسماع عالية تتوافق مع النبرة العالية ، والصوت المرتفع والنزعة الحماسية .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار أن كثرة ورود صوت الواو في الديوان إضافة للحس الموسيقي هو كثرة استخدامه كأداة عطف للربط بين المفردات والجمل ، وهذا ما تم رصده بصورة واضحة في الديوان،ومن ذلك قولها في قصيدة مدينتي الحزينة([٢٨]):

- يوم رأينا الموت والخيانة
- وأغلقت نوافذ السماء
- وأمسكت أنفاسها المدينة
- واختنقت بغصة البلاء
- والحزن في مدينتي يدب عاريا
- والصمت في مدينتي

وفي قصيدة "الطوفان والشجرة " ([٢٩])

- والجذع الطود تحطم لم تبق الأنواء
- وتمد بعيدا في الأعماق
- وستورق ضحكات الشجرة
- وسيأتي الطير

وفي قصيدة " رسالة إلى طفلين من الضفة الشرقية"([٣٠])

- وهم هنا يرابطون
- وحرموني منك يا صغيرتي
- وحرموا العبور
- والخصل الشقراء مثل القمح
- وبالحنين والذكر
- ويملأ المكان صوتك الصغير
- ويستمر يلعب الشريط
- وزقزقات ضحك هناك
- ونكتة ذكية يرسلها عمر
- وأعبر النهر
- وجسري الخيال يا أحبتي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- وفي ضلوعي الشوك والصبار
- وفي فمي مرارة اليقين
- وقمر الزمان والأمير
- ... ...

ولـــم تكـــد تخلو قصيدة من صوت الواو بوصفه أداة عطف ، كما أن هذه الواو لا تعد عاطفة فقط إنما تتخطى هذا الدور لتصبح صانعة للتشكيل السردي في القصيدة ، وهذا ما يلاحظ في قصائد " ذهب الذين نحبهم ([٣١])، وجريمة قتل في يوم ليس كالأيام ([٣٢])، وأنشودة الصيرورة ([٣٣])"

أمـــا سبب كثرة ورود صوت اللام فقد حدث نتيجة طبيعية لكثرة استخدام الكلمـــات المعـــرفة بـــاللام القمـــرية ، ومـــن ذلـــك ما جاء في قصيدة " الفدائي والأرض"([٣٤])

- هل أحمى أهلي بالكلمة
- هل أنقذ بلدي بالكلمة
- كل الكلمات اليوم
- في هذا الليل
- وشع في العينين وهج جمرتين
- وهب مازن الفتي الشجاع
- وكل أشتات المني المبعثرة
- والحب والإيثار العبادة
- أماه إلا الأرض
- أماه موكب الفرح
- يحدو خطاه المجد
- ... ...

وفي قصيدة " لن أبكى" ([٣٥])

- وأن القلب منسحقا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- وقال القلب ما فعلت
- بك الأيام يا دار
- وأين القاطنون هنا
- مشاريع الغد الآتي
- وأين الحلم والآتي وأين همو
- وصمت الصمت والهجران
- وكان هنا جمع اليوم والغربان
- ... ...

وقد كان اختيار هذه القصائد مجرد اختيار عشوائي ، وتمتلئ بقية قصائد الديوان باستخدام صوت الواو بوصفه عاطفا ، وصوت اللام القمرية.

أما المراكز التالية للمراكز السبعة الأولي ــ التي كانت من نصيب أصوات المد واللين ــ فقد كانت لأصوات التاء والهمزة والباء والدال على الترتيب ، والملاحظ أن هذه الأصوات وردت ٢٤٧٢ مرة في الديوان ، بنسبة بلغت ١٧,٥% وتشترك هذه الأصوات جميعها في صفة الجهر ، وهي صفة تعطي كما مر قوة إسماع عالية ، تضاف لقوة إسماع أصوات المد واللين ، مما يتناسب مع الحس العام في الديوان ، كما أنها أصوات انفجارية ، وقد لوحظ أن نسبة استخدام الأصوات المجهورة ذات قوة الإسماع العالية بصفة عامة في الديوان تزيد بكثير عن نسبة استخدام الأصوات المهموسة ، فقد بلغت النسبة في الأصوات المجهورة ٦٧,٨٣% ، أما الأصوات المهموسة فقد بلغت نسبتها ٣٢,٦٢% .

وسيرا علي درب استخدام الأصوات ذات النبرة القوية ، وقوة الإسماع العالية ، فقد بلغت نسبة ورود الأصوات المفخمة ١٠,٧% ، وهي نسبة ليست بالقليلة ، قياسا بقلة أصوات اللغة العربية التي تحمل صفة التفخيم ، فالأصوات المفخمة في اللغة العربية كلها سبعة أصوات هي(ق ــ ظ ــ غ ــ ط ــ خ ــ ص) مقابل أصوات اللغة الثمانية والعشرين .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كمـــا أن فـــيها أصـــوات الضاد والظاء والخاء ، وهي من الأصوات الأقل دورانا واستخداما في اللغة .

كذلك لوحظ أن نسبة ورود الأصوات الانفجارية في الديوان (ب ــ ت ــ د ــ ض ــ ط ــ ق ــ ء ــ ك ــ ج) بلغـــت ٢٦% مـــن النسبة العامة لاستخدام الأصـــوات اللغوية ، وهى صفة تزيد من قوة الإسماع والحس العالي الذي يتماشى مع نسيج المضمون العام في الديوان.

وهذا كله يدل علي أن الطابع الغالب الأعم علي الخارطة الصوتية للديوان هو استخدام الأصوات التي تحمل صفات القوة ، والحس العالي ، وجهارة الصوت.

٤٥,٧% أصوات مد ولين

٦٧,٣٨% أصوات مجهورة

١٠,٧٠% أصوات مفخمة

٢٦% أصوات انفجارية

كمـــا أن المراكـــز الاثنتي عشرة الأولي في أصوات الديوان كانت من نصيب هذه النوعية من الأصوات .

وسواء أكانت "قدوي طوقان" قاصدة إلي ذلك أم غير قاصدة ، فقد كان هذا الأمـــر مناسبا للدلالة المقدمة في الديوان ، بما فيها من احتلال أسود كالليل ، يعمل كل أنواع أسلحته في القتل والتشريد والهدم .

وحتى القصيدة الوحيدة التي تناولت فيها الشاعرة قضية يظن أنها بعيدة عن قضية الاحتلال وأهواله ، قصيدة "الطاعون"([٣٦]) الذي أصاب البلاد عام ١٩٤٥م .

ــ يوم فشا الطاعون في مدينتي

هي في الحقيقة قريبة كل القرب من قضيتها الأساسية " قضية الاحتلال" ، فهـــذا الطاعون الأسود الذي أصاب البلدة ،هو ذاته المستعمر البغيض الذي فشا في الـــبلاد ، ومـــن ثم فإن الشاعرة تصرخ ــ بكل ما أوتيت من قوة ــ في الرياح أن تهب، وتسوق السحاب ؛ لينزل المطر:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ـ هي وسوفي تحونا السحاب يا رياح

ـ وأنزلي الأمطار

هذه الأمطار هي أمطار المقاومة التي :

ـ تطهر الهواء في مدينتي

ـ وتغسل البيوت والجبال والأمطار

ويأتي نداؤها التكراري في المقطع الأخير في القصيدة دعوة للفدائيين جميعا لمضاعفة الجهد في مقاومة الاحتلال :

ـ ولتنزل الأمطار

ـ ولتنزل الأمطار

ـ ولتنزل الأمطار

الطاعون الأسود إذن معادل موضوعي للاحتلال ، والرياح معادل موضوعي لكل من يحرك الأمة للانتفاضة ، والأمطار معادل موضوعي للمقاومين، والحق أن الشاعرة لم تتعامل مع هذه الرموز بوصفها معادلات موضوعية منفردة ، بل تعاملت معها بوصفها رموزا متقابلة يناط بها صنع دراما القصيدة ، وتشكيل وجه الصراع فيها ، وهي تكون فيما بينها ـ من خلال علائقية الصراع ـ " معادلا موضوعيا " يغادر بموضوع القصيدة المستوى الذاتي إلى المستوى العام المستمد من جماعية المعاناة ، وقوانين الطبيعة معا .

وهذه الفكرة هي ذاتها التي تناولتها في قصيدتها " الطوفان والشجرة"(٣٧) فالطوفان الأسود كما عبرت عنه في قصيدتها ـ مع ملاحظة وصفه هنا بالأسود هنا أيضا ، مما يعزز رمزية الليل في الديوان ـ هو الاحتلال ، وقد وسمته الشاعرة بصفات الامتداد والطغيان .

ـ يوم الإعصار الشيطاني طغى وامتد

ـ يوم الطوفان الأسود

ـ لفظته سواحل همجية

أما الشجرة فهي رمز الأمة العربية التي هوت تحت هذا الطوفان البغيض :

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ـ هوت الشجرة

ـ والجذع الطود تحطم

غير أن بارقة الأمل ترافقها في قولها :

ـ ستقوم الشجرة

ـ ستقوم الشجرة والأغصان

ـ ستنمو في الشمس وتخضر

ـ وستورق ضحكات الشجرة

ـ في وجه الشمس

ـ وسيأتي الطير.

أما بقية قصائد الديوان فقد تحدثت عن الاحتلال وآثاره حديثا مباشرا ، وهو ما ناسبه تماما هذه النسبة الطاغية من أصوات المد واللين ، والأصوات الانفجارية، والمفخمة ، والأصوات المجهورة .

فلو أردنا أن نمثل لهذا الأمر بصورة الاحتلال البغيض في الديوان لوجدنا أن الاحتلال وجنوده في نظر الشاعرة :

ـ طاعون فشا في المدينة [٣٨]

ـ أفاعي تعربد في كل الدروب [٣٩]

ـ الإعصار الشيطاني الطاغي [٤٠]

ـ الطوفان الأسود [٤١]

ـ متاهة الظلم

ـ طاحونة العذاب والألم [٤٢]

الاحتلال في نظرها لعنة سوداء

ـ وهم هنا يرابطون

ـ كلعنة سوداء هم هنا يرابطون [٤٣]

وهو كذلك :

ـ شيطانا ملعونا يمقته حتى الشيطان

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ـ انطلق يدنس طهر القدس ([٤٤])

وهو كذلك وحش غاب:

ـ كان وحش الغاب يحسو الخمر في حان الجريمة ([٤٥])

وجنود الاحتلال :

ـ أفاعي تلتف من حولي

ـ تخنق الزهر تفح السم فيه([٤٦])

ـ طوق الجند حواشي الدار

ـ والأفعى تلوت

ـ رأتمت ببراعة

ـ اكتمال الدائرة ([٤٧])

وهم مطر لكنهم مطر أسود يأتي بالخراب علي البلاد :

ـ زخ المطر الأسود([٤٨])

نسبة كبيرة من أصوات الأسطر الشعرية الماضية أصوات مد ولين ، وأصوات انفجارية ، ومجهورة ، ومفخمة ، مما ناسب هذه الأوصاف القوية والشديدة للاحتلال .

إن الأمر الذي يمكن ملاحظته علي النظام الصوتي لديوان الليل والفرسان هو أن الخارطة الصوتية للديوان عامة هي نفسها الخارطة الصوتية لكل قصيدة من قصائده إلا قليلا ، فنسب ورود الحروف وترتيب ورودها نجده في الخارطة الصوتية العامة ، وهو نفسه الموجود في قصائد الديوان علي اختلافها .

والجدول التالي يوضح هذا الأمر من خلال إيراد الخارطة الصوتية لعدة قصائده في الديوان متجاورة مع الخارطة الصوتية للديوان بصفة عامة وهذه القصائد هي :

١ـ ق (١) : مدينتي الحزينة .

٢ـ ق(٨) : الفدائي والأرض .

٣ـ ق(٩) : لن أبكي .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٤ــ ق(١٠) : آهات أمام شباك التصاريح .

٥ــ ق(١١) : الوجه الذي ضاع في التيه .

٦ــ ق(١٢) : حمزة .

٧ــ ق(١٨) : حرية شعب .

٨ــ ق(٢١) : جريمة قتل في يوم ليس كالأيام .

٩ــ ق(٢٢) : أنشودة الصيرورة .

وهــذه القصــائد تــم اختيارها عشوائيا حتى ينسحب الحكم عليها على بقية قصائد الديوان:

الترتيب	الديوان	ق١	ق٨	ق٩	ق١٠	ق١١	ق١٢	ق١٨	ق٢١	ق٢٢
١	ل	ل	ل	ا	ا	ي	ا	ر	ل	ر
٢	ا	ا	ي	ي	ل	ل	ل	ي	ا	ل
٣	ي	م	ا	ن	ي	ا	ي	ل	م	ا
٤	و	ي	م	و	ر	ن	ن	و	و	و
٥	ن	ت	و	ل	ن	و	ت	ا	ت	ي
٦	ر	و	ء	م	و	ت	م	ت	ي	ت
٧	م	ء	هـ	ء	ت	ر	و	م	ن	ن
٨	ت	ن	ن	ب	م	م	د	د	هـ	ب
٩	ء	هـ	ت	ر	ق	هـ	ر	ح	ر	م
١٠	هـ	د	ر	هـ	هـ	ب	ب	ن	ف	ف
١١	ب	ب	ب	س	خ	ء	ء	ء	ب	هـ
١٢	د	ص	د	د	د	ح	هـ	ف	د	ء
١٣	ف	ر	ع	ح	ع	د	ح	ب	ء	ع
١٤	ح	ف	ك	ت	ء	ف	ع	ع	ع	ح
١٥	ع	ج	ف	ق	ب	ق	س	ض	ح	ه
١٦	ق	ح	ح	ع	ح	ك	ك	س	ق	ع
١٧	س	ض	ج	ف	س	ع	ف	هـ	س	ق
١٨	ك	ق	ق	ك	ف	س	ط	ط	ص	س
١٩	ص	س	ض	ش	ص	ذ	ق	غ	ط	ص

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٠	ط	خ	س	ج	ظ	ز	ح	ظ	ك	س
٢١	ج	ع	ذ	ص	ك	ط	ص	ق	ج	ط
٢٢	ش	ط	ش	ط	ز	ص	ش	ك	ش	ج
٢٣	ز	غ	ط	خ	ط	ش	ز	ص	ذ	ض
٢٤	ض	ز	ز	ز	ذ	ج	ض	ج	ض	ز
٢٥	ذ	ك	ص	ض	غ	غ	ج	ز	غ	خ
٢٦	غ	ث	خ	غ	ش	خ	ذ	ش	خ	غ
٢٧	خ	ذ	ث	ذ	ض	ض	غ	خ	ظ	ث
٢٨	ث	ش	ظ	ظ	ث	ظ	ث	ذ	ز	ذ
٢٩	ظ	ظ	غ	ث	خ	ث	ظ	ث	ث	ظ

يلاحظ على الجدول السابق:

وجـــود اتفاق كبير بين النظام الصوتي للديوان عامة وبين النظام الصوتي للقصائد المفردة فيه من حيث ترتيب استخدام الأصوات ونسبة ورودها ، ومن ذلك نمثيلا لا حصرا:

حـــرف الـــلام الذي جاء في المرتبة الأولي في النظام العام ، فإنه يأتي في المرتبة الأولي أيضا في قصائد " مدينتي الحزينة" و" الفدائي والأرض " و" جريمة قتل في يوم ليس كالأيام" ، ويأتي في المرتبة الثانية مباشرة في قصائد " آهات أمام شباك التصاريح " و" الوجه الذي ضاع في التيه" ، و"حمزة" .

وحـــرف النون الذي يأتي في المرتبة الرابعة في النظام الصوتي للديوان ، يأتـــي فـــي نفس المرتبة في قصائد " لن أبكي " و" الوجه الذي ضاع في التيه " و" حـــرية شعب " و" جريمة قتل في يوم ليس كالأيام " و" أنشودة الصيرورة" وقريبا منها في بقية قصائد العينة .

وحرف الباء : يأتي في المرتبة الحادية عشرة في النظام الصوتي للديوان ، ويأتـــي فـــي المرتبة ذاتها في قصائد " مدينتي الحزينة " و " الفدائي والأرض" و" الوجه الذي ضاع في التيه" و" حمزة" و" جريمة قتل في يوم ليس كالأيام" .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وحرف الشين وأنس في المرتبة الثانية والعشرين في النظام الصوتي للديوان، وأتى في نفس المرتبة في قصائد " الفدائي والأرض" و" الوجه الذي ضاع في الكوة" و " حمزة" و " جريمة قتل في يوم ليس كالأيام" .

وحرف الظاء الذي يأتي في المرتبة الأخيرة من حيث ترتيب استخدام الأصوات ، يأتي في المرتبة ذاتها في قصائد " مدينتي الحزينة " والفدائي والأرض " و " الشمعة الصبورة " و " الفدائي والأرض" .

ويزداد هذا الأمر وضوحا حينما نقسم الأصوات لمجموعات : فمجموعة أصوات المد واللين تأتي في المرتبة الأولى في كل قصائد العينة ، ومجموعة أصوات " التاء والهمزة و الباء والدال والفاء والحاء والعين والقاف والسين" تأتي في المرتبة الوسطى في كل قصائد العينة كذلك ، أما مجموعة أصوات " الشين والزاي والضاد والذال والغين والخاء والثاء والظاء " فهي في المرتبة الأخيرة في درجة الترتيب في كل القصائد .

وهذا التواتر الواضح في طريقة استخدام الأصوات يؤكد علي الفكرة التي تقدمت في البحث وهي ارتباط مضمون القصائد بالنظام الصوتي لها .

ويجعلنا في الوقت ذاته نتساءل عن طريقة اللغة العربية عامة في التعامل مع الأصوات ، فمن المعلوم أن أصوات اللغة ليست في نفس الدرجة من الاستعمال ، فبعضها كثير الاستخدام ، والبعض الأخر قليل الاستخدام والورود في الكلمات ، ومن خلال إجراء مقارنة بين النظام الصوتي للديوان الذي نحن بصدده والنظام الصوتي لبعض النصوص اللغوية والأدبية وجذور بعض المعاجم ، التي قام بإحصائها كوكبة من العلماء والباحثين ، يمكننا الإجابة عن هذا التساؤل .

وسوف نتخير لهذا الأمر إحصاء الدكتور إبراهيم أنيس لأصوات القرآن الكريم (١) وإحصاء الدكتور : علي حلمي موسي ، والدكتور : عبد الصبور شاهين لأصوات جذور معجم تاج العروس (٢) وإحصاء الدكتور : محمد بو

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مجسمة للنظام الصوتي لبعض قصائد الشاعر آدونيس (٥١) وإحصاء الدكتور : وليد عيسى للنظام الصوتي لبعض قصائد الشاعر الجاهلي دريد بن الصمة (٥٢) .

مسلسل	القرآن الكريم	تاج العروس	دريد بن الصمة	أدونيس	فدوي
١	ل	و	ا	ل	ل
٢	م	ن	أ	ي	ي
٣	ن	ر	ل	م	و
٤	أ	ل	ت	ن	ن
٥	هـ	ب	ب	م	ر
٦	و	د	ي	ر	م
٧	ت	ف	ن	أ	ت
٨	ي	ع	م	ف	أ
٩	ب	ي	ر	ت	هـ
١٠	ك	ق	هـ	ب	ب
١١	ر	س	و	هـ	د
١٢	ف	ج	ف	ع	ف
١٣	ع	ش	س	ق	ح
١٤	ق	ح	د	د	ع
١٥	س	أ	ق	ح	ق
١٦	د	هـ	ع	ك	س
١٧	ذ	ط	ك	ج	ك
١٨	ج	ز	ح	س	ص
١٩	ح	خ	ذ	ش	ط
٢٠	خ	ت	ش	ض	ج
٢١	ص	ص	ط	خ	ش
٢٢	ش	غ	ض	ص	ز
٢٣	ض	ث	ج	ط	ض

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٤	غ	ذ	ص	غ	ذ
٢٥	ث	ض	ز	ذ	غ
٢٦	ز	ظ	خ	ز	خ
٢٧	ط	—	ث	ث	ث
٢٨	ظ	—	غ	ظ	ظ

فـــالملاحظ علـــي الجـــدول وجود اتفاق عام بين الإحصاءات جميعها في مجموعـــات الأصوات ، فعندما نقوم بتقسيم الجدول السابق إلى ثلاث شرائح ، كل شـــريحة تشتمل علي تسعة مراكز ، أي أن الشريحة الأولي من المركز الأول إلي المركز العاشر ، والثانية من الحادي عشر إلي التاسع عشر ، والثالثة من العشرين إلـــي المركـــز الأخـــير ، يلاحظ أن الشريحة الأولي تحوي أصوات "اللام والنون والـــواو والـــياء والتاء والهمزة والباء والميم والراء والألف " ، وتحوي الشريحة الثانية أصوات الدال والهاء والحاء والقاف والعين والفاء والشين والكاف والطاء ، أما الشريحة الثالثة فتأتي فيها أصوات الظاء والثاء والزاي والغين والزاي والضاد والسين .

هـــذا علي المستوي العام في الجدول ، أما علي مستوي الأصوات المفردة فـــيلاحظ وجود اختلاف في ترتيب الأصوات ، **فحرف الميم** الذي يأتي في المرتبة السابعة في إحصاء فدوي طوقان يأتي في المرتبة الثانية في إحصاء القرآن الكريم ، وفـــي المرتبة الثالثة في إحصاء أدونيس ، **وحرف الهمزة** الذي يأتي في المرتبة التاسعة في إحصاء فدوي طوقان ، فإنه يأتي في المرتبة الثانية في إحصاء دريد بن الصـــمة ، **وحـــرف الكـــاف** الذي يأتي في المرتبة الثامنة عشرة في إحصاء فدوي طوقـــان، فإنه يأتي في المرتبة العاشرة في إحصاء القرآن الكريم ، **وحرف الشين** الـــذي يأتـــي في المرتبة العشرين في إحصاء فدوي ، فإنه يأتي في المرتبة الثالثة عشـــرة في إحصاء تاج العروس ، **وحرف الفاء** يأتي في المرتبة الثالثة عشرة في إحصاء فدوي ، غير أنه يأتي في المرتبة الثامنة في إحصاء تاج العروس .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وهذا الاختلاف في ترتيب مراكز الأصوات يدل علي أن إحصاءات النظام الصوتي لديوان " الليل والفرسان" إحصاءات دالة .

لقد حاولت الدراسة فيما مر استثمار البنية الصوتية ، بوصفها أحد مكونات النص الشعري في إحداث مقاربة أو إقامة علاقة بين الصوت والدلالة ، من خلال الربط بين طبيعة الإيقاع الصوتي وبين طبيعة المواضيع والمضامين المطروقة في الديوان ، وهو ما يشدد بالأساس علي القيمة الدلالية للأصوات في عملية الإبداع .

وفيما يلي يمكننا القيام بتتبع أحد هذه الأصوات والنظر في مدي علاقته بدلالة نص بعينه .

والصوت الذي تم اختياره هنا هو "**صوت الراء**" الذي لوحظ أنه يحتل المرتبة الأولي علي غير عادة النظام الصوتي للديوان وقصائده في قصيدتي " حرية شعب " (٣٣) و" أنشودة الصيرورة "(٣٤) وذلك أنه بتتبع السياقات التي ورد فيها صوت الراء في قصيدة "حرية شعب" ، يلاحظ أنه يتوزع في جسد القصيدة مثيرا مجموعة من الدلالات والإيحاءات :

حريتي

حريتي

صوت أردده بملء فم الغضب

تحت الرصاص وفي اللهب

وأظل رغم القيد أعدو خلفها

وأظل رغم الليل أقفو خطوها

وأظل محمولا علي مد الغضب

وأنا أناضل داعيا حريتي(٣٥)

لقد ورد صوت الراء في كل أشطر القصيدة تقريبا ، ولعل تكرار هذا الصوت الصامت اللثوي المكرر المجهور ، يرتبط بالعاطفة العنيفة التي تحملها القصيدة " حيث يتكرر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا" وهذا يجسد التجربة النفسية التي تمر بها الشاعرة ، حيث الإحساس بالقهر وتقييد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الحـــريات ، وهذا ما جعلها تهتف باسم الحرية وتتغني بها ، وهو ما دل على حبها للحـــرية وتمســـكها بها ، وعدم نسيانها، أو الرضا بالخضوع والذل ، والعيش من دونهـــا، وقد ساعد صوت الراء " بتكراره واستطالته "([٥٦]) علي تفجير هذه المعاني في جنبات القصيدة ، فهي تقول :

سأظل أحفر إسمها وأنا أناضل

في الأرض في الجدران في الأبواب في شرف المنازل

في هيكل العذراء في المحراب في طرق المزارع

في كل مرتفع ومنحدر وشارع

في السجن في زنزانة التعذيب في عود المشانق

رغم السلاسل رغم نسف الدور رغم لظى الحرائق

سأظل أحفر إسمها حتى أراه

إن صـــوت الـــراء بوصـــفه" يقع ضمن الأصوات الأكثر دفئا وفق معيار "موريي" ، علي اعتباره يقع في منطقة وسطي يضغط عليها في النطق "([٥٧]) فربما جســـدت هذه الحرارة فورة الإحساس بالحرية والاستماتة في طلبها ، ووسم جميع الأشـــياء " الأرض الجدران و الأبواب و شرف المنازل وهيكل العذراء والمحراب والمـــزارع والمرتفعات والمنحدرات والشوارع والسجون والزنازين و.... و....." بميســـمها ؛ ليتحرر كل شيء في البلاد ، فالشاعرة تود أن تري الحرية وهي تبدد ظلمة الذل والقهر:

حتى أري الحرية الحمراء تفتح كل باب

والليل يهرب والضياء يدك أعمدة الضباب

حريتي

حريتي

ويردد النهر المقدس والجسور

حريتي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والضفتان ترددان

حربتي

ومعابر الريح الغضوب

والرعد والإعصار والأمطار في وطني ترددها معي

حربتي حربتي حربتي

ومن ثم فهي تستدعي صوت الراء بكثرة واضحة لما فيه من صفات صوتية تساعدها في إيصال تجربتها للمتلقين .

البنية الصوتية للقافية :

إن القول باعتباطية العلامة اللسانية إذا طبق علي أي نص فإنه لا يمكن أن يطبق علي النصوص الشعرية خاصة ، وعلي جزئية القافية بصفة أخص ، فالعمدية والقصدية في اختيار القوافي أمر مسلم به عند الشعراء ، وبغض النظر عن أهمية القافية في الشعر فهذا أمر سبق إلي إثباته كثير من العلماء والباحثين (٥٨).

فإن القافية تمثل ظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معا ، وتساعد علي إعطائها جوها الانفعالي الخاص ، وهذا ما لوحظ وجوده في ديوان " الليل والفرسان " الذي نحن بصدد دراسته ، فالناظر المتأمل في قصائد الديوان يلاحظ أن القافية تعد نغمة تضاف للحن العام في الديوان ، ولا تخرج عنه ، أو تحدث نشازا معه ، فهي جزء لا يتجزأ منه .

فعلي الرغم من أن الشاعرة لم تلتزم بوحدة القافية في كل قصائد الديوان سوي قصيدة " كيف تولد الأغنية " وجعلت السمة العامة في الديوان الاتجاه للقوافي المنوعة ، ولم تعتمد علي خطط قافوية واضحة المعالم إلا في القليل من قصائد الديوان(٥٩) ، فإن أثر القافية يبدو واضحا في اعتماد الشاعرة علي أصوات بعينها دون أخري تتماشي مع الحس العام في الديوان من حيث الدلالة .

فقد أوردت الشاعرة غالب أصوات اللغة العربية حروفا للروي في قصائد الديوان سوي أربعة أصوات هي " الجيم والخاء والشين والغين " وتشترك هذه

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأصـــوات الأربعة في كونها من الأصوات الأقل استخداما في اللغة بصفة عامة ، وقـد اختلفت نسب استعمال الأصوات الأخرى بما أعطي صوت الراء أعلي نسبة استـعمال ١٨,٨١% ، يليه صوت النون١٣,١٠% ، ثم صوت الدال٨,٤٣% ، ثم صـوت المـيم ٧,٧٨% ، وصـوت الـتاء ٧,٣٩% ، ثم صوت الباء ٦,٤٧% ، وصوت اللام ٥,٣٢ % ، وصوت الهمزة ٤,٢٨ % .

وهـذه الأصـوات علـي اختلاف صفاتها غير أنها تجمع بين صفات المد واللين والشدة والجهر.

أما الأصوات الأقل استعمالا في قوافي الديوان فهي أصوات " الظاء والثاء " اللذان لم يستعملا سوي مرة واحدة فقط في الديوان .

إن الكثرة الكاثرة لأصوات المد واللين المستعملة في قوافي الديوان ٥٤,٦ % ، والأصـوات الانفجاريـة٣٣,٢٢ % ، والأصـوات المفخمـة ٤,٦٨ % ، والأصـوات المجهـورة ٧٧,٦٩% ، يجعلنا نقرر أن النظام الصوتي القافوي في الديـوان يتماشـي مـع النظام الدلالي فيه ، كما أن هذا النظام الصوتي للقافية يعد صورة قريبة جدا لصورة النظام الصوتي للديوان من حيث ترتيب الأصوات .

ترتيب استخدام الأصوات في الديوان	ترتيب استخدام الأصوات في القافية
ل	ر
ا	ن
ي	د
و	م
ن	ت
ر	ب
م	ل
ت	ء
ء	ح

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هـ	و
ب	ي
د	هـ
ف	ق
ح	ع
ع	س
ق	ض
س	ك
ك	ف
ص	ذ
ط	ز
ج	ط
ش	ص
ز	ظ
ض	ث
ذ	ظ
غ	ـ ج
خ	ـ خ
ث	ـ ش
ظ	ـ غ

إن الناظر المتأمل لاستراتيجية التقفية في الديوان يمكنه ملاحظة أن الشاعرة لم تعتمد علي خطط واضحة لتقفية القصيدة بكاملها إلا في قصائد "حين تهمر الأنباء السيئة ، و"حي أبدا" ، و" ذهب الذين نحبهم" .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

غـير أن هـذه الخطط قد تتضح في بعض مقاطع القصيدة ، وكأن الشاعرة تتعمد ذلـك، فكلمـا سارت علي نظام ما فإنها سرعان ما تدمره بعمل تنويع قافوي غير محسوب ؛ حتى تخرج من النظام .

أما عن القصيدة الوحيدة موحدة القافية " كيف تولد الأغنية"(٦٠) فقد اعتمدت فيها الشاعرة صوت الراء رويا لكل أسطرها :

نأخذ أغنياتنا من قلبك المعذب المصهور

وتحت غمرة القتام والديجور

نعجنها بالنور والبخور

والحب والنذور

ننفخ فيها قوة الإنسان والصخور

ثم نردها لقلبك النقي قلبك البلور

يا شعبنا المكافح الصبور

وقد نقلت هذه القصيدة كاملة ؛ لأوضح مدى قصر نفسها فيها ، حيث تحوي أسـطرا ستة فقط ، كما أنه لابد أن يؤخذ في الاعتبار أن الصوت المختار هنا هو صوت الراء دون غيره من الأصوات ؛ لما فيه من صفات تتناسب مع الحس العام في الديوان .

وفـي قصيدة " حين تنهمر الأنباء السيئة "(٦١) يلاحظ أن الشاعرة قد حاولت السير علي نظام قافوي موحد ، غير أنها كلما استمرت فيه خرجت عنه إلي حرف روي آخر ، ومن ثم جاء النظام القافوي للقافية علي النحو التالي " (ر ر ر ر ـ ن ـ ر ر ـ ب ـ د ـ ر ر)

إن دخول صوت النون ، وصوت الباء ، وصوت الدال علي النظام القافوي للقصيدة قد أحدث تدميرا للنظام وخروجا عليه .

والملاحظ هنا ـ أيضا ـ أن الشاعرة آثرت استخدام صوت الراء رويا بما فيه من صـفات وضـوح الصـوت ، وحتى في محاولة خروجها علي النظام القافوي فقد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اختارت أصـــواتا تتناسب مع قوة الإسماع الكائنة في صوت الراء ، ومع النظام الصوتي للديوان .

وقـد حـدث الأمر نفسه في قصيدة " ذهب الذين نحبهم" (٦٢) حيث يمكن تقسيم الخطة القافوية لها قسمين: الأول:(م ــ ن ــ م م ــ د ــ ن ن ــ ر ــ ن ــ ق ــ ن) والثاني : (ن ن ن ــ ر ــ ن ن ــ ق ــ ن)

وقد حدث الأمر نفسه في القسمين ، حيث كانت الشاعرة تخرج علي النظام الموحد كلما وجدت أنها سائرة فيه .

أمـا عن القصائد منوعة القافية التي قد يلمح فيها وجود نظام قافوى فيها ، فيمـثل لها بقصيدة " حي أبدا"(٦٣) التي جمع النظام القافوي فيها بين أصوات" الميم والنون واللام علي النحو التالي : (م م ــ ن ن ــ ل ل ــ ن ن ن)

والملاحظ أن حروف الروي هنا يمكن أن تتبادل فيما بينها ، فهي حروف متقاربة المخارج والصفات ، كما أنها كذلك من الأصوات المتناسبة مع الحس العام في الديوان .

وقـد يلاحـظ وجـود نظام قافوي في مقاطع بعض القصائد مثل قصيدة " رسالة إلي طفلين من الضفة الغربية" (٦٤) فالأسطر الأولي في القصيدة تحوي النظام القافوي التالي :

(ر ر ر ر ــ ن ن ن ن ــ ر ــ ت ــ ر ر ر ر ــ ت ــ ن ــ ر ــ ن ــ ت ــ ر ر ــ ن ــ ر ــ ط ــ ر ــ ن)

مجموعـات متوالـية من أصوات الراء والنون يقطعها بين الحين والآخر صوت الـتاء، وفي النهاية يقطعها صوت الطاء الذي يتناسب مع صوت التاء ، حيث يعد المعادل المفخم لصوت التاء.

ومـنها كذلـك بعـض مقاطع قصيدة " الفدائي والأرض" (٦٥) حيث يلاحظ وجـود النظام القافوي التالي: ("ن ن ن ن ن ــ ل ل " ــ " هـ ــ ز ــ هـ " ــ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

"ب ب " ــ "ت " ــ " د د د د " ــ م ــ " ك ك ك " ــ "ض م م م م ض " ــ "ت ت م ت ت ع ت ت" ــ " ت ت ت ت ت ت ت ")

فهــذا المقطــع علي طوله يحوي أنظمة قافوية تميل إلي تكوين شكل ما ، يجمعها كلها أنها أصوات لين ، وجهر ، وانفجار ، وتفخيم ،سوي صوت الهاء الذي يند عن هذه الصفات .

ومــن ثــم يمكنــنا القــول " إن النظام الصوتي للقافية يتناسب مع النظام الصــوتي لقصــائد الديــوان ، بما يؤكد ما يذهب إليه البحث من وجود تناغم بين الصوت والدلالة.

البنية المقطعية :

تعــد المقــاطع أداة مهمة في تشكيل إيقاع القصيدة ، وعنصرا أساسيا من عناصر البناء الموسيقي فيها ، فالتماثل الصوتي الناتج عن البناء المقطعي للقصيدة، والذي يشكل إيقاعا صوتيا فيها ، يسهم إلي حد كبير في تشكيل جماليات النص(٦٦)

ومــن ثم يمكن دراسة البنية المقطعية للقصيدة ؛ للبحث في مدي ارتباطها بالــنص والدلالات الناتجة عنه ، فليس البناء المقطعي عنصرا خارجا عن النص ، إنما هو لبنة من لبناته ، ولابد أن يتم النظر إليه من هذا المنطلق.

والمقطــع الصوتي بوصفه أصغر وحدة صوتية في السياق اللغوي ، اتفق علماء اللغة علب تقسيمه إلي:

١ــ **المقطع القصير** ، ويتكون من :

صوت صامت + حركة قصيرة

ويرمز له بــ : ص ح أو ب

٢ــ **المقطع الطويل** ، ويتكون من :

صامت + حركة + صامت

أو: صامت + حركة طويلة

ويرمز له بــ : ص ح ص أو ـــ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣- المقطع زائد الطول ، ويتكون من :

صامت + حركة طويلة + صامت

ص ح ح ص

صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت

ص ح ص ص ويرمز له بـ :∩ (٦٧)

وعلي هذا الأساس فإنه برصد البنية المقطعية للنص الأدبي يمكننا من إقامة علاقة بين هذه البنية وبين دلالة النص ، وهذا من خلال الكشف عن السرعة الافتراضية للقصيدة ومدي تناسبها مع الدلالة المقدمة في النص .

والسرعة الافتراضية في القصيدة تعتمد علي صفات كل نوع من المقاطع ، وعلي العلاقة بين هذه المقاطع .

فالمقطع القصير هو أكثر المقاطع سرعة ، يليه المقطع الطويل ، وفي النهاية يأتي المقطع زائد الطول .

و تكمن العلاقة بين هذه المقاطع في أن المقطع الطويل نصف المقطع القصير في سرعته ، والمقطع زائد الطول يعد ثلث المقطع القصير في سرعته ، أي أنه يساوي في سرعته لمقطع طويل ونصف.

وعلي هذا الأساس فإذا تم إعطاء المقطع القصير رقما افتراضيا (٦) مثلا فإن الطويل يكون (٣) بينما زائد الطول يكون(٢) ، فنسبة العلاقة بين ثلاثتهم هي ٦ : ٣ : ٢ .

ومن ثم يمكن حساب " السرعة الافتراضية " اعتمادا علي هذه العلاقة ، بحساب عدد مرات مجيء كل نوع ، وضربه في رقم سرعته الافتراضي ، وجمع النتائج وقسمتها علي عدد المقاطع كاملة تنتج نسبة السرعة الافتراضية للقصيدة ، أو لأي جزء فيها ، أو لعدة قصائد ، أو للديوان كاملا ، والنظر في مدي ارتباط هذه السرعة الافتراضية المقطعية بدلالات النص (٦٨)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والجـــدول التالي يوضح عدد المقاطع القصيرة والطويلة وزائدة الطول في كل قصيدة وفي الديوان كاملا:

القصيدة	المقطع القصير	النسبة	المقطع الطويل	النسبة	المقطع زائد الطول	النسبة	الإجمالي	النسبة
ق١	٩١	%٤٢,٣	١١٩	%٥٥,٣	٥	%٢,٣٢	٢١٥	٢,٥٣
ق٢	٤٥	%٣٧,٥	٦٥	%٥٤,٢	١٠	٨,٣	١٢٠	١,٤١
ق٣	٨٢	%٤٦,٣٢	٩٠	%٥٠,٨٤	٥	٢,٨٢	١٧٧	٢,٠٨
ق٤	٨٥	%٣٧,٩٤	١٣١	%٥٨,٤٨	٨	٣,٥٧	٢٢٤	٢,٦٤
ق٥	٦٧	%٤١,١٠	٩٣	%٥٧,٠٦	٣	١,٨٤	١٦٣	١,٩٢
ق٦	٣٩٨	%٤٢,١٦	٥٠٧	%٥٣,٧٠	٣٩	٤,١٣	٩٤٤	١١,١١
ق٧	٨٦	%٣٠,٥٠	١٧٦	%٦٢,٤١	٢٠	٧,٠٩	٢٨٢	٣,٣٢
ق٨	٣١٢	%٣٨,٨١	٤٥٠	%٥٥,٩٧	٤٢	٥,٢٢	٨٠٤	٩,٤٦
ق٩	٢٨٦	%٣٨,٠٨	٤٤٢	%٥٨,٨٥	٢٣	٣,٠٦	٧٥١	٨,٨٤
ق١٠	١٣٦	%٣٢	٢٦٣	%٦١,٨٨	٢٦	٦,١٢	٤٢٥	٥,٠٠
ق١١	٤٢٧	%٣٦,٦٩	٧٢٤	%٦٢,٢٠	١٣	١,١٢	١١٦٤	١٣,٧٠
ق١٢	١٩٧	%٣٤,٦٢	٣٥٠	%٦١,٥١	٢٢	٣,٨٧	٥٦٩	٦,٦٩
ق١٣	٤٤	%٤١,٩٠	٥٢	%٤٩,٥٢	٩	٨,٥٧	١٠٥	١,٢٤
ق١٤	٣٤	%٣٩,٠٨	٤٥	%٥١,٧٢	٨	٩,٢٠	٨٧	١,٠٢
ق١٥	٤٦	%٣٩,٣٢	٦١	%٥٢,١٤	١٠	٨,٥٥	١١٧	١,٣٨
ق١٦	٧٨	%٤٥,٣٥	٨٢	%٤٦,٦٧	١٢	٦,٩٨	١٧٢	٢,٠٢
ق١٧	٣٧	%٤٥,١٢	٤٥	%٥٤,٨٨	صفر	صفر	٨٢	٠,٩٦
ق١٨	١٧٩	%٤٠,٣٢	٢٥٧	%٥٧,٨٨	٨	١,٨٠	٤٤٤	٥,٢٢
ق١٩	٨٠	%٤١,٢٤	٩٨	%٥٠,٥٢	١٦	٨,٢٥	١٩٤	٢,٢٨
ق٢٠	١٣٠	%٤٢,٢١	١٧١	%٥٥,٥٢	٧	٢,٢٧	٣٠٨	٣,٦٢
ق٢١	١٨٧	%٤٢,٢٠	٢٤٨	%٥٦,٢٤	٦	١,٣٦	٤٤١	٥,١٩
ق٢٢	٢٩٧	%٤١,٧٧	٣٨٨	%٥٤,٥٧	٢٦	٣,٦٦	٧١١	٧,٣٧
الديوان	٣٣٢٤	%٣٩,١١	٤٨٥٧	%٥٧,١٥	٣١٨	%٣,٧٤	٨٤٩٩	%١٠٠

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يتضح من الجدول السابق أن السرعة الافتراضية للديوان :٤,١٤ والسرعة الافتراضية لقصائده علي الترتيب التالي :

(٤,٢٥ ـ ٤,٠٤ ـ ٤,٣٦ ـ ٤,١٠ ـ ٤,٢١ ـ ٤,٢٢ ـ ٤,٠٠ ـ ٤,١١ ـ ٤,١١ ـ ٤,٠٠ ـ ٤,٠٩ ـ ٤,٠٠ ـ ٤,١٧ ـ ٤,٠٨ ـ ٤,٦١ ـ ٤,٢٩ ـ ٤,٣٥ ـ ٤,١٩ ـ ٤,١٥ ـ ٤,٢٤ ـ ٤,٢٦ ـ ٤,٢٢).

ويلاحظ أن النسب السابقة تدل علي سرعات متقاربة جدا ، تكاد تكون متطابقة بين السرعة الافتراضية للديوان عامة والسرعة الافتراضية لقصائده ، وهذا يتناسب مع ما تم رصده آنفا من وجود تقارب بين النظام الصوتي لكل قصيدة فيه .

إن ما يمكن تقريره أن هذه السرعات الافتراضية للديوان وقصائده ـ والتي تعطي إيقاعا سريعا ـ تتناسب مع المضمون الرئيس الذي يقدمه الديوان بقصائده المختلفة ، فهذه النسبة التي لا تقل عن (٤) ، بل تزيد لتصل إلي (٤,٦١) في قصيدة "حمزة " ، وهي تدل علي سرعة عالية ، تتناسب مع القتل والتشريد والهدم والتدمير، والصراخ والعويل المنتشر في أرجاء القصائد .

وتتضح هذه المناسبة بين السرعة الافتراضية وبين دلالة النصوص من خلال مقارنة هذه السرعة الافتراضية التي توصل إليها الدكتور : سيد البحراوي لقصيدة " مقابلة خاصة مع ابن نوح " حيث قسم القصيدة عدة مقاطع حسب دلالة كل مقطع ، ورأي أن حساب السرعة الافتراضية لكل مقطع علي حدة أعطي تناسبا مع مضمون المقطع ، فالمقطع الأول كانت سرعته الافتراضية ٣,٨٣ ، والثاني ٤,٢٥ ، والثالث ٣,٤٨ .([٦٩])

ويبدو هذا الأمر بجلاء في دراستي للبنية المقطعية لقصيدة حسان بن ثابت:

تبلت فؤادك في المنام خريدة تسقي الضجيع ببارد بسام

حيث تم تقسيم القصيدة لمقطعين الأول من البيت الأول إلي البيت العاشر ، والثاني من البيت الحدي عشر إلي البيت الواحد والعشرين .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المقطع الأول غزل هادئ مستقر ، يصف فيه الشاعر محاسن محبوبته ، ويتغزل في صفاتها أي أن هذا المقطع فيه استقرار ، وفي المقطع الثاني يتحدث عن شجاعة قومه وقوتهم وقتلهم للأعداء ، وغيرها من الأمور ذات النبرة العالية .

وقد لوحظ أن السرعة الافتراضية للمقطع الأول أقل بكثير من السرعة الافتراضية للمقطع الثاني ، حيث كانت السرعة الافتراضية للأول ٣,٩٨ ، بينما كانت ٤,٦٩ للمقطع الثاني ([٧٠])

و بالنظر لهذه النتائج التي توضح العلاقة بين السرعة الافتراضية ودلالات القصائد يمكن القول بأن السرعة الافتراضية المقطعية لديوان "الليل والفرسان" تتناسب مع المضمون العام الذي يقدمه الديوان بقصائده المتعددة .

يلاحظ علي الجدول السابق كذلك ورود المقطع زائد الطول في كل قصائد الديوان سوي قصيدة (١٧) ، وهذا يدل علي أن الشاعرة قد عولت علي هذا المقطع، واعتمدت عليه في بنائها الإيقاعي في الديوان ، وهذا خلاف المعهود في قصائد الشعر القديم التي لم يرد فيها المقطع زائد الطول إلا في النادر جدا([٧١]) ، لكنه مع قصائد الشعر المعاصر التي بدأ المقطع زائد الطول يظهر فيها بنسب متفاوتة ، لكن أن تعول عليه الشاعرة في كل قصائد الديوان فهذا لم يوجد إلا عند القليل النادر من الشعراء المعاصرين لها من أمثال "السياب" و"أمل دنقل".

والمقطع زائد الطول له خصوصية عن المقطعين القصير والطويل ، حيث " يتوافق مع الآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفيري طويل ، يقتضي الوقف بعده ؛ حتى يلتقط الشاعر أنفاسه ، ويواصل أداءه الشعري " وهو مقطع يجسد العمق في العاطفة ، بما فيه من دفقات هوائية شعورية صوتية ، تتجسد في الصيغة اللغوية للمقطع ، وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى"([٧٢])

كما أن المقطع زائد الطول يعد وسيلة مهمة لضبط الإيقاع ؛ لكونه يتكفل بإحداث الوقفات الحادة علي مستوي السطر الشعري ، وعلي مستوي المقاطع الشعرية الكاملة .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فعلي مستوي السطر الشعري يلاحظ ـ تمثيلا لا حصرا ـ قولها في قصيدة " الطاعون " (٧٣)

هبي وسوقي نحونا السحاب يا رياح

ـ ـ ب ـ ـ ـ ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ∩

يلاحظ وجود سيل من المقاطع القصيرة والطويلة ، مما يحدث سرعة إيقاعية ، وتأتي الوقفة في نهاية السطر ؛ ليحد من هذه السرعة ، مما يحدث ضبطا للإيقاع . وهذا الأمر يمكن ملاحظته في الأسطر التالية :

كما كان بالأمس لا ترعف دماه علي خنجر الانكسار(٧٤)

ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ ـ ب ∩

والجذع الطود تحطم لم تبق الأنواء(٧٥)

ـ ـ ـ ـ ب ب ـ ـ ـ ـ ـ ـ ∩

لكن توقي يا صغيرتي مقيد أسير (٧٦)

ـ ـ ب ـ ـ ـ ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ∩

وغيرها من الأسطر ، وقد حدث هذا الأمر في الديوان (٣١٦) مرة ، مما يدل علي أن الشاعرة استعانت بالمقطع زائد الطول بوصفه ذا دور أساسي في تحديد السرعة الإيقاعية ، بما يعطيه من ضبط للإيقاع عن طريق الوقفات الحادة في نهاية الأسطر.

أما علي مستوي الفقرات الكاملة ، فيلاحظ أن السرعة الإيقاعية تتسارع من سطر إلي سطر ، ثم يأتي السطر الأخير ليختم بمقطع زائد الطول ؛ ليقوم بعمل وقفة إيقاعية حادة ، تعمل علي ضبط الإيقاع للمقطع كاملا ، وهذا ما نلاحظه جلاء في قصيدة " إلي الوجه الذي ضاع في التيه " (٧٧) هذه القصيدة التي تعد نموذجا لتفعيل دور المقطع زائد الطول في إحداث الوقفات التي تعمل علي ضبط الإيقاع ، الذي يتسارع من سطر إلي سطر علي امتداد المقطع الشعري ، فتبدأ القصيدة بإيقاع مقطعي متسارع :

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

آه لا تمـــلأ بطـــاقـــاتك لـــي

ت ب ـ ـ ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ـ ـ

بشذا الذكري و بـــاقات الهـــوي

ب ب ـ ـ ـ ـ ب ـ ـ ـ ـ ـ ب ـ

وعلي مدي "٢٦" سطر شعري يحدث تسارع إيقاعي مقطعي ، حتى تصل لقولها :

وطني كـــانت تغطيـــه ميـــاه الليل .. كان

ب ب ـ ـ ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ب ـ ـ ـ ـ ب ∩

حيـــث يأتي المقطع زائد الطول في نهاية السطر ؛ لإحداث وقفة إيقاعية ، ويتكرر هـــذا الأمر في أكثر من موضع من القصيدة البالغ عدد أسطرها الشعرية "١٢٣" سطرا شعريا ، حيث يبدأ التسارع الإيقاعي مرة أخري من السطر " ٣١ " :

كنت أهذي

ـ ب ـ ـ

ويستمر التسارع الإيقاعي إلي السطر "٤٧" :

آه يـــا حبي الغـــريب

ـ ب ـ ـ ـ ـ ب ∩

حيث يأتي المقطع "ريب" زائد الطول في ختام السطر ؛ لإحداث الوقفة الموسيقية ، ويبدأ التسارع من جديد من السطر التالي له مباشرة :

آه يـــا حبـــي لمـــاذا

ـ ب ـ ـ ـ ـ ب ـ ـ

إلي السطر " ٥٥" :

يحبون الحيـــــاه

ب ـ ـ ـ ـ ب ∩

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويتتابع المد الإيقاعي المتسارع من السطر "٦٠" ، وينتهي بوقفة إيقاعية يحدثها المقطع زائد الطول في السطر " ٦٨" ، الذي يحوي كلمة واحدة هي "قتام " ، وهي تحوي مقطعين أحدهما قصير ، والآخر زائد الطول .

ثم يستمر التسارع من السطر "٦٨" ، ويقف عند السطر "٧٥" ، ويتتابع من السطر "٧٦" ، لتقف عند " ٨٤" ، ويتتابع من السطر " ٨٥"، ليقف عند السطر" ٩٠ "، ثم " ٩٥" ، ثم " ١١١" .

وكأن الشاعرة استعانت بالخاصية الأساسية في المقطع زائد الطول ، بما يحويه من قدرة علي إحداث الوقفات الحادة ؛ ليكون ضابطا للإيقاع في القصيدة .

إن ما يمكن ملاحظته من الجدول السابق كذلك أن الغلبة فيه للمقطع الطويل، الذي بلغت نسبته ٥٧,١٥% ، يليه المقطع القصير بنسبة بلغت ٣٩,١١%، وقد كان هذا الأمر هو السمت العام لكل القصائد في الديوان .

وهذا الأمر يتوافق مع أبنية اللغة ذاتها " حيث تقوم معظم أبنية اللغة علي المقاطع الطويلة والقصيرة ، وقد قدر علماء اللغة ــ علي حسب كانتينو ــ أن نسبة شيوع المقاطع الطويلة ٥٥ % ، ونسبة شيوع المقاطع القصيرة ٤٥% ، وقد لوحظت هذه النسبة في ق١٧، ق٦، ق١، ق٢٢. ويبدو أن تقدير " كانتينو " السابق يلغي وجود المقطع زائد الطول .

وعلي الرغم من وجود بعض التفاوت في النسب بين هذا التقدير وبين البنية المقطعية لديوان " الليل والفرسان" خاصة في نسبة شيوع المقطع القصير ، وكذلك إهمال تقدير علماء اللغة للمقطع زائد الطول ، فإن الديوان يسير في بنيته المقطعية مع أبنية اللغة العربية .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

البنية العروضية :

يشتمل الديوان علي " ٢٢" قصيدة ، اعتمدت فيها الشاعرة علي ستة أبحر شعرية فقط ، يجمعها أنها من البحور المفردة / ذات التفعيلة الواحدة ، هذه البحور يجمعها الجدول التالي:

الرجز	المتدارك	المتقارب	الرمل	الكامل	الوافر
١٠	٣	٣	٣	٢	١
%٥٤,٤٥	%١٣,٦٣	%١٣,٦٣	%١٣,٦٣	%٩,٠٩	%٤,٥٤

ويتضح من ذلك أن بحر الرجز قد تم الاعتماد عليه من قبل الشاعرة إطارا وزنيا لنصف قصائد الديوان تقريبا ، مما يدل علي أنه يحمل صفات وزنية تختلف عن بقية الأبحر الشعرية يليه المتدارك ، والمتقارب ، والرمل ، ثم الكامل ، والوافر.

ويبدو أن الشاعرة متماشية في ذلك مع الاتجاه العام عند شعراء الشعر الحر ، يدل علي ذلك أن هذه الأبحر الستة المستخدمة هنا هي ذاتها التي استخدمها " عبد الوهاب البياتى" في قصائده الحرة ، حيث أوضح إحصاء للأبحر الشعرية التي استخدمها البياتي في قصائد التفعيلة في ديوانه أن ترتيب الأوزان عنده كان علي النحو التالي(٧٨):

الرجز	المتدارك	الكامل	الرمل	المتقارب	الوافر
%٤٢,٥	%٢٧,١٨	%١٥,٥	%١١,٠٠	%٢,٥٠	%٠,٠٨

ويؤكد هذا الأمر هذا الإحصاء لترتيب الأبحر الشعرية المستخدمة عند "٤٣" شاعرا من شعراء الشعر الحر في العراق (٧٩)

المتدارك	الرجز	الرمل	الكامل	المتقارب	الوافر
%٢٩,٦٢	%٢٢,١٤	%١٢,٨٥	%١٢,١٨	%١٠,٢٥	٥,٩٧٥

فالملاحظ أن الأبحر الشعرية نفسها التي استخدمتها فدوي طوقان في ديوانها مع اختلاف طفيف في ترتيب الاستخدام .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تشكيلات التفعيلة:

يقوم الشعر الحر في بنيته على التفعيلة التي تعد الوحدة الأساسية فيه ، ومن ثم أطلق عليه " شعر التفعيلة " ، وعلى الرغم من أن كل تفعيلة لها صورتها الأساسية ، غير أن لكل تفعيلة صورا متنوعة ، تسهم إلي حد كبير في عملية تشكيل إيقاع القصيدة ، وهذه الصور المتنوعة هي ما سمي في علم العروض اصطلاحا " الزحاف والعلة " ، حيث تعد التفعيلة الأساسية وصورها / تشكيلاتها ، لبنات البناء التي يتشكل النص وزنيا وإيقاعيا من تجاورها .

وإذا كان الأمر كذلك فإن البحث في التشكيلات والصور المختلفة للتفعيلة داخل النص الشعري ، يعد ذا أهمية خاصة في الطريق نحو تكوين نظرة كلية لبنية إيقاعية .

وقد مر أن "قدوي طوقان" استخدمت أبحرا ستة في ديوانها ، والجدول التالي يوضح الصور والتشكيلات التي تعاملت معها في قصائدها :

البحر	صور التشكيلات	عددها	نسبتها
الرجز	متفعلن //٥//٥	٢٧٥	%٣٤,٨٩
	مستفعلن /٥/٥//٥	١٧٠	%٢١,٥٧
	مستعلن /٥///٥	٩٣	%١١,٨٠
	متفعْ //٥٥	٦٢	%٧,٨٦
	متفْ //٥	٥٢	%٦,٥٩
	مستفعْ /٥/٥٥	٣٢	%٤,٠٦
	متفعل //٥/٥	٣٢	%٤,٠٦
	مستفعلان //٥// ٥٥	٢٤	%٣,٠٤
	مستفعلان /٥/٥// ٥٥	١٠	%١,٢٦
		٨	%١,٠١
		٨	%١,٠١

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

	متعلن ////٥	٨	%١,٠١
	مستفْ /٥/٥	٧	%٠,٨٨
	فاعلن /٥//٥	٧	%٠,٨٨
	مستفعل /٥/٥/٥		
	فال /٥٥		
المجموع	١٤ صورة	٧٨٨	%١٠٠
الرمل	فاعلاتن /٥//٥/٥	٢٩٠	%٥٠,٦٩
	فعلاتن ///٥/٥	١٩١	%٣٣,٣٩
	فاعلان /٥//٥٥	٣٥	%٦,١١
	فاعلا /٥//٥	٢٢	%٣,٨٤
	فعلات ///٥٥	١٦	%٢,٧٩
	فعلا ///٥	١٥	%٢,٦٢
	فاعلاتُ /٥//٥/	٣	%٠,٥٢
المجموع	٧ صور	٥٧٢	%١٠٠
المتدارك	فاعل /٥/٥	٢٧٠	%٤٥,٠٧
	فعلن ///٥	١٦١	%٢٦,٨٧
	فاعلُ /٥//٥	٨١	%١٣,٥٢
	فالان /٥/٥٥	٣٤	%٥,٦٧
	فع /٥	٢٧	%٤,٥٠
	فاع /٥٥	١٥	%٢,٥٠
	فاعلان /٥//٥٥	٧	%١,١٧
	فاعلن /٥//٥	٤	%٠,٦٧
المجموع	٨صور	٥٩٩	%١٠٠
المتقارب	فعولن //٥/٥	١٤٢	%٦١,٤٧

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

	فعولُ //٥/	٦٦	%٢٨,٥٧
	فعو //٥	١٤	%٦,٠٦
	فعولُ //٥٥	٩	%٣,٨٩
المجموع	٤ صور	٢٣١	%١٠٠
الكامل	متفاعلن /٥/٥//٥	٨٨	%٥٣,٠١
	متفاعلن ///٥//٥	٤٧	%٢٨,٣١
	متفاعلاتن ///٥//٥/	١١	%٦,٦٢
	٥	٩	%٥,٤٢
	متفاعلان ///٥//	٩	%٥,٤٢
	٥٥	١	%٠,٦٠
	متفاعلان /٥/٥//	١	%٠,٦٠
	٥٥		
	متفا ///٥		
	متفا /٥/٥		
المجموع	٧ صور	١٦٦	%١٠٠
الوافر	مفاعلتن //٥/٥/٥	١٠٥	%٥٥,٨٥
	مفاعلتن //٥///٥	٦٣	%٣٣,٥١
	مفاعيلن //٥/٥/	١٧	%٩,٠٤
	٥٥	٢	%١,٠٦
	مفاعيلْ //٥/٥٥	١	%٠,٥٣
	مفاعلتن //٥///٥		
المجموع	٥ صور	١٨٨	%١٠٠

يلاحظ على الجدول السابق كثرة التشكيلات الوزنية التي استخدمتها الشاعرة في ديوانها ، حيث يصل إجمالي الصور المستخدمة إلى "٤٦" تشكيلة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تفعـــيلة ، ممـــا يدل علي أن أنها تحاول قدر جهدها دفع الرتابة التي قد تنجم عن تكـــرار التفعيلة ذاتها مرات متوالية ، مما يعطي أحادية نغمية ، وذلك بتوسيع حيز الإمكانـــات النغمـــية للتفعيلة الواحدة باستخدام أقصي طاقاتها الصورية ، في حيز المسموح به وغيره أحيانا .

وقد ساعدتها الظروف العروضية في بعض الأحيان علي هذا الأمر ، حيث كانـــت تضـــطرها بعض الظروف لإحداث تنوع نغمي للتفعيلة الواحدة ؛ حتى لا تـــتداخل التفعـــيلات ، مما يؤدي للتداخل بين البحور، فهي في بحر الرجز تسعي جـــاهدة إلـــي الخروج علي تفعيلته الأساسية "مستفعلن /٥/٥//٥ " ؛ حتى لا يحدث تداخل بين الرجز والكامل بتفعيلته"متفاعلن///٥//٥" وتشكيلتها " متْفاعلن /٥/٥//٥".

وعلـــي الجانـــب الآخر يلاحظ أنها لم تخرج في بحر الكامل عن الصورة المعهـــودة الثابتة له" متفاعلن ///٥//٥" إلا في القليل ؛ حتى لا يتم الخلط بينه وبين الرجز.

أمـــا مـــا سوي ذلك فقد استخدمت الشاعرة أقصي طاقات التغير الصوري للتفعيلة الواحدة ؛ لتوسيع مساحة التغير الموسيقي / الإيقاعي ؛ لتفادي رتابة التفعيلة الواحدة .

وقد كان أكثر خروجها في بحر الرجز الذي تعاملت الشاعرة فيه مع "١٧" صـــورة / تشكيلة للتفعيلة ، بنسبة تجاوز للصورة الأساسية بلغت ٧٨,٥٠% ، يليه فـــي ذلـــك المتدارك الذي اعتمدت فيه علي "٨" صور مختلفة للتفعيلة ، وقد كانت نســـبة التجاوز والخروج علي الصورة الأساسية للتفعيلة في هذا البحر عالية جدا ، فلم ترد الصورة الأساسية للبحر "فاعلن /٥//٥"سوي مرات أربع من مجموع "٥٥٩" تفعيلة ، فقد كانت نسبة ورودها ٠,٧١ % فقط من مجمل عدد تفعيلات المتدارك الـــواردة في الديوان ، أما نسبة التجاوز والانتهاك قد بلغت ٩٩,٢٩% وهي نسبة تـــدل علي محاولة استخدام أقصي طاقات التغير التفعيلي ؛ للوصول لأكبر مساحة من التغيرات النغمية .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كما أن الملاحظ علي بحر المتقارب أن الشاعرة قد التزمت فيه بالصورة الأساسية فعولن //٥/٥ ، بنسبة بلغت ٦١,٤٧% من مجمل التفعيلات ، وقد خرجت عن الصورة الأساسية في ثلاث تشكيلات هي " فعولُ //٥/" ــ " فعو //٥ " ــ " يول //٥٥" بنسبة خروج عن التفعيلة الأساسية بلغت ٣٨,٥٣% .

وهذه النسبة للتجاوز هنا قد تعد قليلة إذا ما قورنت بمثيلاتها في بحر الرجز والمتدارك ، غير أنه بالنظر لإمكانات بحر المتقارب في عدد تشكيلاته الجائزة عروضيا فإن هذه النسبة ليست بالقليلة .

أما بحر الرجز والمتدارك فقد تعاملت فيهما الشاعرة مع المسموح وغيره ، فبالإضافة لتفعيلة "مستفعلن /٥/٥//٥" ، وخبنها " متفعلن //٥//٥" ، وطيها " مستعلن /٥///٥" ، يلاحظ وجود " متعلن ////٥" المرفوضة عروضيا ؛ لتوالى أربع متحركات فيها ، كما يلاحظ وجود " مستفعلْ /٥/٥/٥ " التي ترجح كفتها كصورة من صور بحر الخفيف " فاعلاتن /٥//٥/٥ " مفروقة الوتد لتصبح " مستفعْ لن" .

ولاحظ كذلك وجود "متفعلْ //٥/٥" وهي تنتمي للمتقارب أكثر من انتمائها للرجز ، وقد لوحظ كذلك استخدام (" متفعْ //٥٥" ــ " متفْ //٥" ــ " مستفعْ /٥/ ٥٥ " ــ " مستفعلانْ //٥//٥٥") وجميعها غير جائزة عروضيا ، حتى إن كان أغلبها تفعيلات قافوية ، كما هو حادث في ديوان " الليل والفرسان" محل الدراسة ، وإن كانت هذه الجوازات قد انتشرت وتواترت عند غالب شعراء الشعر الحر من أمثال السياب ، والبياتي ، ونازك الملائكة .

أما بالنسبة للجوازات العروضية في المتدارك فقد تعاملت الشاعرة مع فاعلْ /٥/٥ و" فعلن ///٥" و هي من التشكيلات المسموح بها عروضيا ، أما " فاعلُ /٥ //" و" فالان /٥/٥٥" و" فاعْ /٥٥" و" فا /٥ " فهي لم تجز عروضيا من قبل التنظير العروضي ، وإن كان الواقع الشعري للشعر الحر قد فرضها بقوة ، حيث يلاحظ وجودها في معظم القصائد الخببية عند شعراء الشعر الحر.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أمـــا بقية الأبحر المستخدمة في الديوان " الرمل " والكامل " و" الوافر" فلم تخـــرج فـــيها الشاعرة عن الصور العروضية والتشكيلات المجازة من قبل علماء العروض .

غير أن الشاعرة قد تعاملت في بحر الوافر مع التشكيلة "مفاعلتن //٥/٥/" بنسبة عالية بلغت ٥٥,٨٥ % ، أي أكثر من نصف عدد تشكيلات الوافر المستخدمة فـــي الديوان كاملا ، ومن المعلوم أن تشكيلة مفاعلتن //٥/٥/" المعصوبة هي ذاتها تفعيلة البحر الهزج " مفاعيلن //٥/٥/٥" ، لكن علي الرغم من ذلك لا يمكن الجزم بحـــدوث تداخل بين الوافر والهزج ؛ لكون مفاعيلن //٥/٥/٥ مجازة عروضيا في بحر الوافر .

وبعـــد هـــذا الرصـــد الإحصائي لصور التفعيلات يلاحظ أن هذه الموسيقا المـــتوترة الـــناتجة عـــن الكثرة الكثرة من صور التشكيلات في القصائد المختلفة للديـــوان ، التـــي لا يكـــاد يخلو منها سطر شعري واحد ، تتناسب مع الدلالة التي يقدمها الديوان بقصائده ، فهذه الموسيقا التي تفتقد تماما لعنصر الثبات الإيقاعي تعد معادلا إيقاعيا للمضامين .

التدوير:

يعد التدوير ظاهرة عروضية إيقاعية ، تتعلق في الشعر الحر بعملية تفكيك للتفعيلة ، و تخارج مكوناتها بين السطر والذي يليه ،ويأتي التدوير بسبب تلاحق الأنفـــاس واضطرادها ، وتزاحم الأفكار وتتابعها ، فكأنها تلهث وتتزاحم من أجل الظهور ،ويبدو أن التدوير قد صار ظاهرة واضحة عند شعراء الشعر الحر ؛ ذلك أنه قلما يخلو منه ديوان شعر لشاعر حديث ، فقد استخدم التدوير بوصفه تقنية فنية أساسية في الشعر الحديث .

أمـــا بالنسبة للتدوير عند " فدوي طوقان" فقد ظهر علي مستويات عدة منها تدوير السطر الشعري ، وتدوير المقطع كاملا .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد مثل تدوير السطر الشعري في الديوان ظاهرة واضحة ، تكررت عشرات المرات بغض النظر عن البحر المستخدم ، فالأبحر الستة المستخدمة قد حدث التدوير فيها جميعا ، ففي الرجز تقول في بداية قصيدة" مدينتي الحزينة" (٨٠):

يوم رأينا الموت والخيانة

/٥///٥ ــ /٥//٥/٥ ــ //٥//٥

مستعلن ــ مستفعلن ــ متفعلن

تراجع المد

//٥//٥ ــ /٥/

متفعلن ــ مستـ

وأغلقت نوافذ السماء

//٥ ــ//٥//٥ ــ //٥//٥٥

علن ــ متفعلن ــ متفعلان

فقد تم تفكيك التفعيلة "مستعلن " بين السطرين ، في حين كان السطران مكتملين لفظيا

وتقول في القصيدة ذاتها:

بشاعة القيعان للضياء وجهها

//٥//٥ ــ /٥//٥/٥ ــ //٥//٥ ــ //٥

متفعلن ــ مستفعلن ــ متفعلن ــ متفـ

ترمد الرجاء

//٥ ــ //٥//٥٥

علن ــ متفعلان

فعلى حين اكتمل التركيب اللفظي للسطرين فقد حدث لون من اقتسام التفعيلة " متفعلن " بين السطرين .

وقد ورد التدوير في قولها:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والحــزن في مدينتي يــدب عاريـــا

/٥/٥// ــ //٥// ــ //٥// ــ //٥

مستفعلن ــ متفعلن ــ متفعلن ــ متفــ

مخضب الخطــا

//٥ ــ //٥//

علن ــ متفعلن

ويــرد الــتدوير فــي قصــيدتها الرجزية " رسالة إلي طفلين من الضفة الغربية"([٨١]) في قولها:

والخصل الشقراء مثل القمح مثل

/٥///٥ ــ /٥/٥// ــ /٥/٥// ــ /

مستعلن ــ مستفعلن ــ مستفعلن ــ مــُ

موسم الحصــاد في حقولنــا

/٥//٥ ــ //٥// ــ //٥//٥

تفعلن ــ متفعلن ــ متفعلن

فقد تم تقسيم التفعيلة "متفعلن" بين السطرين ، حيث أخذ السطر الأول منها حرفا واحدا هو " م" في حين استحوذ السطر الثاني علي بقية التفعيلة" تفعلن" ، وقد حدث عكس ذلك في قولها:

لسفكــوا حتي دمــاء الحــب والحنيــن

////٥ ــ /٥/٥// ــ /٥/٥// ــ //٥/

متعلن ــ مستفعلن ــ مستفعلن ــ متفعِـ

والذكر

/٥ ــ //٥

لن ــ متف

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فقد تم تقسيم التفعيلة بين السطرين ، استحوذ السطر الأول علي " متفعـ "
والثاني علي حرفين منها فقط هما "لن /٥"

وقد حدث الأمر نفسه في قصيدة "الفدائي والأرض" (٨٢) فيرد قولها:

لا تحزني إذا سقطـــت قبـــل

/٥//٥/٥ ــ //٥//٥ ــ //٥/

مستفعلن ــ متفعلن ــ منفعِـــ

موعد الوصـــول

/٥ ــ //٥//٥

لن ــ متفعلان

أمـــا في قصيدة " مخاض" (٨٣) فقد تم تدوير التفعيلة " مستفعلن" علي النحو التالي :

وأرضنـــا تهزهـــا في الليل

//٥//٥ ــ //٥//٥ ــ /٥/٥/

متفعلن ــ متفعلن ــ مستفعِـــ

رعشة المخاض

/٥ ــ //٥//٥٥

لن ــ متفعلان

وورت نفس التفعيلة في القصيدة التالية لها " كيف تولد الأغنية"(٨٤) :

تنفخ فيها قوة الإنسان

/٥///٥ ــ /٥/٥//٥ ــ /٥/٥/

مستعلن ــ مستفعلن ــ مستفعِـــ

والصخور

/٥ ــ ///٥٥

لن ــ متفعْ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

غير أن الشاعرة قد دورت تفعيلة " متفعلن" في البيت التالي لها مباشرة :

ثـم نردهـا لقلبـك النقـي

/٥///٥ ــ //٥//٥ــ //٥//٥ــ /

مستعلن ــ متفعلن ــ متفعلن ــ مـُ

قلبـك البلـور

/٥//٥ ــ /٥/٥٥

تفعلن ــ مستفع

وقد كان لبحر "المتدارك" نصيب من استخدام التدوير ، ففي قصيدة " الطوفان والشجرة"([٨٥]) يرد قولها :

لابـد سيـأتي الطيـــرُ

/٥/٥ ــ ///٥ ــ /٥/٥ ــ /

فاعل ــ فعلن ــ فاعل ــ فَـ

سيـأتي الطيـــرُ

//٥ ــ /٥/٥ ــ /

علن ــ فاعل ــ فَـ

سيـأتي الطيـرْ

//٥ ــ /٥/٥٥

علن ــ فاعلان

فقد حدث التدوير بين الأسطر الثلاثة الأخيرة في القصيدة .

وفي قصيدة " إلي السيد المسيح في عيد ميلاده"([٨٦]) ورد التدوير في قولها:

صـمتت في عيـدك يـا سيـد كل

///٥ ــ /٥/٥ ــ ///٥ ــ /٥// ــ /٥/

فعلن ــ فاعل ــ فعلن ــ فاعلُ ــ فاعِ

الأجراس

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٥ ــ /٥/٥٥

لنْ ــ فاعلان

قتــل الكرامـــون الــوارث يــا سيـــــد

وقولها: ///٥ ــ /٥/٥ ــ /٥/٥ ــ /٥// ــ /٥/٥ ــ //

فعلن ــ فاعل ــ فاعل ــ فاعلُ ــ فاعل ــ فعـ

واغتصبوا الكرم

/٥ ــ ///٥ ــ /٥٥

لن ــ فعلن ــ فاعْ

وقد كان لبحر " الرمل " أيضا نصيب من التدوير ، ففي قصيدة " إلي الوجه الذي ضاع في التيه"([٨٧]) يحدث التدوير ثماني عشرة مرة منها:

بين قلبـــي ورفـــاه الحـــب صحـــراءُ

/٥//٥/٥ ــ ///٥/٥ ــ /٥//٥/٥ ــ /

فاعلاتن ــ فعلاتن ــ فاعلاتن ــ فـَ

حبـــــال القيظ فيهـــا تلتـــوي

//٥/٥ ــ /٥//٥/٥ ــ /٥//٥

علاتن ــ فاعلاتن ــ فاعلا

تلتف مـــن حـــولي أفـــاعي

/٥ ــ /٥//٥/٥ ــ /٥//٥/٥

تن ــ فاعلاتن ــ فاعلاتن

ومنها كذلك :

ضـــائع يقصيه ليـــل التيـــه عن

/٥//٥/٥ ــ /٥//٥/٥ ــ /٥//٥

فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فاعـــلا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عينـــي وقلبـــي

/٥ ــ /٥//٥/٥

تن ــ فاعلاتن

لسوي الوجـــه الذي هشمـــه الليـــل

///٥/٥ ــ /٥//٥/٥ ــ ///٥/٥ ــ /

فعلاتن ــ فاعلاتن ــ فعلاتن ــ فـــ

يغطـــي كل قلبـــي

//٥/٥ ــ /٥//٥/٥

علاتن ــ فاعلاتن

وفي قصيدة " حمزة " (٨٨) يأتي التدوير ست مرات ، منها :

هذه الأرض التي يحصدها نار الجريمة

/٥//٥/٥ ــ /٥//٥/٥ ــ ///٥

فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فعلا

نـــار الجريمـــة

/٥ ــ /٥//٥/٥

تن ــ فاعلاتن

وفي قصيدة " آهات أمام شباك التصاريح" (٨٩) يأتي التدوير أربع مرات منها:

اختناقي نفســـي المقطـــوع محمـــول علي

/٥//٥/٥ ــ ///٥/٥ ــ /٥//٥/٥ ــ /٥//

فاعلاتن ــ فعلاتن ــ فاعلاتن ــ فاعلا

وهج الظهيـــرة

/٥ ــ /٥//٥/٥

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تن ــ فاعلاتن

ما الذي قص جناح الوقت

/٥//٥/٥ ــ ///٥/٥ ــ /٥/

فاعلاتن ــ فعلاتن ــ فاعِـ

مــن كسح أقــدام الظهيــرة

/٥/٥ ــ ///٥/٥ ــ /٥//٥/٥

لاتن ــ فعلاتن ــ فاعلاتن

وقــد كان لبحر " الوافر" نصيب وافر من استخدام التدوير ، فهذا البحر لم يرد سوي مرة واحدة في الديوان ، في قصيدة " لن أبكي" (٥٠) وعلي الرغم من ذلك قد ورد فيه التدوير ثلاث عشرة مرة ، منها :

وهل جــاءتك بعد النأى هــل

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥

مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مفا

جــاءتك أخبـــار

/٥/٥ ــ //٥/٥/٥

علتن ــ مفاعلتن

كذلك قولها:

لآخــذ يــا مصابيح الدجى من

//٥///٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥/٥

مفاعلتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَـ

زيتكــم قطــرة

/٥ ــ //٥/٥/٥

تن ــ مفاعلْتن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كذلك :

أحبائي حصـــان الشعب جـــاوز

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥//

مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مفاعلَــ

كبـــوة الأمـــس

/٥ ــ //٥/٥/٥

تن ــ مفاعلْتن

وقد حدث التدوير في بحر المتقارب لكن علي قلة ، فقد ورد التدوير مرتين في قصيدة" جريمة قتل في يوم ليس كالأيام" ([٩١]) منها :

ورفـــرف مريولهـــا رايـــة في صفـــوف المـــدارس رفـــرف وامتـــد

//٥/ــ //٥/٥ ــ //٥/٥ ــ //٥/٥ ــ //٥/ ــ //٥/ ــ //٥/٥ ــ/

فعولُ ــ فعولن ــ فعولن ــ فعولن ــ فعولن ــ فعولُ ــ فعولُ ــ فعولن ــ فَـ

ظـــلل فـــي الضفـــة المشرئبـــــة

/٥/ ــ //٥/٥ ــ //٥/٥ ــ //٥/٥ ــ //٥/٥

عولُ ــ فعولن ــ فعولن ــ فعولن ــ فعولن

وقد ورد التدوير مرة واحدة في قصيدة " إلي صديقي الغريب "([٩٢]) :

لـــو ان الهزيمـــة لا تمطـــر الآن

//٥/٥ ــ //٥/ ــ //٥/٥ ــ //٥/٥ ــ /

فعولن ــ فعولُ ــ فعولن ــ فعولن ــ فَـ

أرض بلادي

/٥/ ــ //٥/٥

عولْ ــ فعولن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد لوحظ في الأمثلة السابقة أن التدوير قد تمثل في أمرين أحدهما تقسيم
التفعيلة دون التركيب اللغوي للسطر ، والآخر في الوزن وبناء الجملة معا ، حيث
يبدأ المتعلق في سطر جديد .

أما تدوير المقطع كاملا فلم يحدث في الديوان سوي مرة واحدة في قصيدة "
ل لكي " (٢٣) حيث تقول الشاعرة :

ولن يرتـد فينـا المـد والغليـــان

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥///٥ ــ /

مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مـْ

والغضب

/٥ ///٥

فاعلتن

ولن ينـداح فـي الميـدان

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ /

مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مـُ

فوق جباهنا التعـب

/٥///٥ ــ //٥///٥

فاعلتن ــ مفاعلتن

ولن نرتـاح لن نرتـاح

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ /

مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مـُ

حتي نطـرد الأشبـاح

/٥/٥/ ــ //٥/٥/٥ ــ /

فاعلتن ــ مفاعلتن ــ مـْ

والغربـان والظلمـة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

/٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥

فاعلتن ــ مفــاعلتن

أحبــائي مصــابيح الدجــي يــا أخوتي

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥

مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مفا

في الجرح

/٥٥/٥

علتان

أما سوي هذا المقطع فلم ترصد مقاطع مدورة في الديوان .

---

(١) من أعمالها :

ــ أخي إبراهيم ، يافا ، ١٩٤٦.

ــ وحدي مع الأيام ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ط٢ ، بيروت ١٩٦٢.

ــ وجدتها : ط١ ، بيروت ، ١٩٥٧ .

ــ اعطنا حبا : دار الآداب ، ١٩٦٥، دار العودة ، ١٩٨٢ .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- أمام الباب المغلق : دار الآداب ، ١٩٦٧ ، دار الجيل ، ١٩٦٨ ، درا العودة ، ١٩٨٢ .
- الليل والفرسان : دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- على قمة الدنيا وحيدا : دار الآداب ، ١٩٧٣ ، دار العودة ، ١٩٨١ .
- كابوس الليل والنهار : دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- تموز والشيء الآخر : ط١ ، عمان ، ١٩٨٧.
- ديوان " فدوى طوقان " دار العودة ، ١٩٧٨ .
- الأعمال الكاملة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ١٩٩٣ .

(١) فدوى طوقان : رحلة جبلية ــ رحلة صعبة " سيرة ذاتية " ١٩٨٥، ص ٣١.

(٢) اللقاء الأخير مع فدوي طوقان ، حوار أجراه : غازي بن عودة ، نقلا عن مجلة الزمان ، لندن .

(٣) السابق

(٤) رحلة جبلية ــ رحلة صعبة ، ص ٣٢.

(٥) السابق ص ٣٥.

(٦) السابق ص ٣٥.

(٧) ديوان " وحدي مع الأيام " الأعمال الكاملة ، ص ٧.

(٨) السابق ص ٧ .

(٩) السابق ص ٧.

(١٠) السابق ص ١٨.

(١١) السابق ص ٢٤ .

(١٢) السابق ص ٢٤ .

(١٣) السابق ص ١١٠.

(١٤) إشارة إلى عنوان الديوان " الليل والفرسان" و قصائدها " الطوفان الأسود" و" الإعصار" وهي نعوت نعتت بها الشاعرة الاحتلال الصهيوني .

(١٥) ينظر : إهداء قصيدة " لن أبكى " الديوان ص ٣٩٤.

(١٦) قصيدة الانفصال ، ديوان " وجدتها " ، الأعمال الكاملة ص ١٤٥.

(١٧) نالت فدوي طوقان العديد من الجوائز منها :
ــ وسام القدس ، منظمة التحرير الفلسطينية ١٩٩٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ـ جائزة عرار السنوية للشعر ، رابطة الكتاب الأردنيين ١٩٨٣م.

ـ جائزة سلطان العويس ، الإمارات العربية المتحدة ١٩٩٠م.

ـ جائزة كفافيس الدولية للشعر ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

ـ جائزة البابطين للإبداع الشعري ، فاس ، المغرب ١٩٩٤م.

ـ جائـــزة الزيـــتونة الفضـــية الثقافية لحوض البحر الأبيض المتوسط ، بالريمو ، إيطاليا ١٩٧٨م.

ـ جائزة المهرجان العالمي للكتابات المعاصرة ، بالريمو ، ايطاليا ١٩٩٢م.

وقد منحتها جامعة النجاح الوطنية بنابلس الدكتوراه الفخرية ، عام ١٩٩٨م.

(١٩) فدوي طوقان : الرحلة الأصعب " سيرة ذاتية " جـــ٢ ، ص ١٤١.

(٢٠) قصيدة الفدائي والأرض ، الديوان ص ٣٨٩.

(٢١) للاستزادة ينظر :دكتور : سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهـــرة ، ط٣ ، ١٩٩٢ ، ص ٥٠ ومـــا بعدهـــا ، وكتابه في النص الأدبي ـــ، دراسة أسلوبية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٣ ، عين للدراسات والبحوث ، ١٩٩٣ ، ص ٩ ومابعدها ، دكـــتورة : وفاء كامل فايد : قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان ، دراسة أسلوبية إحصائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ٢٠٠٠، ص ٦ ، وما بعدها .

(٢٢) دكتور : أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، القاهرة ، ط١ ، ص ١٦٧.

(٢٣) دكتور :وليد سعيد عيسي: قصيدة الفروسية بين العصرين الجاهلي والإسلامي ، دراسة في الصورة الفنية ، رسالة دكتوراة ، مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، فرع الفيوم، ص ٣٨ وما بعدها .

(٢٤) للاســـتزادة ينظر: دكتور : ممدوح عبد الرحمن ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٩٤، ص ١٢ وما بعدها .

(٢٥) يـــنظر فـــي ذلك: دكتور : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهـــرة ، ١٩٩٢، ص ١٣٢ ، دكتور : عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة ، مطبعة الكيلاني ، القاهـــرة ، ط٢، ١٩٦٨، ص ١٣٧ ، دكتور : أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، ط١ ، ١٩٦٧، ص ٩١.

(٢٦) يـــنظر دكـــتور : قاسم البريسم : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق ، دار الكنوز الأدبية ، ط١ ، ٢٠٠٠، ص ٤٠ ، وما بعدها .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٢٨) ينظر دكتور : محمود السعران :علم اللغة العام ، مطبعة المعارف ، مصر ، ١٩٦٢، ط٢، ص٦٣ ، أصوات اللغة ، ص ١٢٥ وما بعدها.

(٢٩) الديوان ص ٣٧٠.

(٣٠) الديوان ص ٣٧٥ .

(٣١) الديوان ص ٣٧٩.

(٣٢) الديوان ص ٤٣٢ .

(٣٣) الديوان ص ٤٣٤ .

(٣٤) الديوان ص ٤٣٦ .

(٣٥) الديوان ص ٣٨٩.

(٣٦) الديوان ص ٣٩٤.

(٣٧) الديوان ص ٣٧٢.

(٣٨) الديوان ص ٣٧٥.

(٣٩) قصيدة الطاعون ، الديوان ، ص ٣٧٢.

(٤٠) قصيدة إلي صديقي الغريب ، الديوان ص ٣٧٣.

(٤١) قصيدة الطوفان والشجرة ، الديوان ص ٣٧٥.

(٤٢) قصيدة حي أبدا ، الديوان ص ٣٧٧.

(٤٣) قصيدة إلي السيد المسيح في عيده ، الديوان ص ٣٨٥ .

(٤٤) قصيدة آهات أمام شباك التصاريح ، الديوان ص ٤٠٧.

(٤٥) قصيدة إلي الوجه الذي ضاع في التيه ، الديوان ص ٤١٠ .

(٤٦) السابق ، الديوان ، ص ٤١٢.

(٤٧) قصيدة حمزة ، الديوان ، ص ٤١٩.

(٤٨) قصيدة أنشودة الصيرورة الديوان ، ص ٤٣٦.

(٤٩) السابق ص ٤٣٦.

(٥٠) الأصوات اللغوية ص ٢٣٨ وما بعدها.

(٥١) دكتور علي حلمي ، ودكتور عبد الصبور شاهين : دراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس ، باستخدام الكمبيوتر ، بيروت ، ١٩٧٣، ص ٤٦ .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٥١) دكتور محمد بو نجمة : الرمزية الصوتية في شعر أدونيس ، الدلالة الصوتية والصرفية، مطبعة الكرامة، (د: ت) ص ٢٥ .

(٥٢) قصيدة الفروسية بين العصرين الجاهلي والإسلامي، دراسة في الصورة الفنية ، ص ١٩٢.

(٥٣) الديوان ص ٤٢٧.

(٥٤) الديوان ص ٤٣٦.

(٥٥) الديوان ص ٤٢٧.

(٥٦) ابن جني:الخصائص ،ت محمد علي النجار،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ج١ ، ص ٦٦ .

(٥٧) الرمزية الصوتية في شعر أدونيس ، ص ٢٧.

(٥٨) ينظر في ذلك : دكتور أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، دون ناشر ودون تاريخ، حيث تناول جهود العلماء في موضوع القافية .

(٥٩) هذه القصائد هي " حين تنهمر الأنباء السيئة" و" حي أبدا " و " ذهب الذين نحبهم" .

(٦٠) الديوان ص ٤٢٢.

(٦١) الديوان ص ٤٢٣.

(٦٢) الديوان ص ٣٧٧.

(٦٣) الديوان ص ٣٧٧.

(٦٤) الديوان ص ٣٧٩.

(٦٥) الديوان ص ٣٨٩.

(٦٦) ينظر دكتور سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج دلالة معرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣، ص ٩٥ وما بعدها، مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلي النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦، ص ٣٢ وما بعدها .

(٦٧) ينظر : من الصوت إلي النص ص ٣٣.العروض وإيقاع الشعر العربي ص ١١٢.

(٦٨) دكتور : سيد البحراوي : في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دراسة لقصيدة أمل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن نوح ، دار الفكر الجديد، بيروت ، ١٩٩٨، ص ٥٩.

(٦٩) السابق ص ٦٠.

(٧٠) قصيدة الفروسية بين العصرين الجاهلي والإسلامي ، ص ٢٠٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٧٠) السابق ص ٢٠٠ وما بعدها .
(٧١) من الصوت إلي النص ص ٣٣ .
(٧٢) قصيد الطاعون الديوان ص ٣٧٢
(٧٣) قصيد إلي صديقي الغريب الديوان ص ٣٧٣.
(٧٤) قصيدة الطوفان والشجرة الديوان ص ٣٧٥ .
(٧٥) قصيدة رسالة إلي طفلين ، الديوان ص ٣٧٩ .
(٧٦) الديوان ص ٤١٠.
(٧٧) الباحث : محمد مصطفي : التشكيل الفني في شعر عبد الوهاب البياتي : رسالة ماجستير ، كلية دار العلوم جامعة القاهرة . فرع الفيوم . ص ٢٧ .
(٧٩) دكتور : محسن أطيمش : دراسة نقدية للظواهر الفنية للشعر العراقي المعاصر ، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٦٥ .
(٨٠) الديوان ص ٣٧٠ .
(٨١) الديوان ص ٣٧٩.
(٨٢) الديوان ص ٣٨٩.
(٨٣) الديوان ص ٤٢١.
(٨٤) الديوان ص ٤٢٢.
(٨٥) الديوان ص ٣٧٥.
(٨٦) الديوان ص ٣٨٥.
(٨٧) الديوان ص ٤١٠.
(٨٨) الديوان ص.٤١٧ .
(٨٩) الديوان ص ٤٠٧ .
(٩٠) الديوان ص ٣٩٤.
(٩١) الديوان ص ٤٣٤.
(٩٢) الديوان ص ٣٧٣.
(٩٣) الديوان ص ٣٩٤ .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner