بنية الايقاع في قصيدة "حياة" لفدوى طوقان

The Structure of Rhythm in Fadwa Toukan's Poem"Life"

د/ مهدان ليلى*

تاريخ الإرسال: 2021/01/29	تاريخ القبول: 17 / 03 / 2021	تاريخ النشر 30 / 06 / 2021

الملخص:

إن الحديث عن التجربة الايقاعية عادة ما تنقسم إلى أدوات فنية يحددها المتلقي كلما أراد الخوض في الجوانب الموسيقية للنص الأدبي المعاصر الذي يستدعي منا الوقوف عند التحولات التي خضع إليها، خروجا عن الوحدات الموسيقية المنسجمة التي حاول العديد من الشعراء تطويرها، لا سيما فدوى طوقان التي جمعت التعبير الشعري قديمه وحديثه، محققة بذلك نقلة جديدة نحو التميز والإبداع.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، العروض، الوزن، التفعيلة، القافية، الزحاف، العلة.

Abstract:

Talking about the rhythmic experience is usually divided into artistic tools determined by the recipient whenever he wants to delve into the musical aspects of the contemporary literary text that requires us to stop at the transformations that he underwent, in contrast to the harmonious musical units that many poets tried to develop, especially Fadwa Toukan, who collected Poetic expression, ancient and modern, thus achieving a new shift towards excellence and creativity

Key words.the rhythm, prosody, alliteration, metrical foot, rhyme, creeping.

*** *** ***

المؤلف المرسل : ليلى مهدان mehaddeneleila@gmail.com

*-جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة –mehaddeneleila@gmail.com

. مقدمة:

تعددت أشكال الإيقاع وتغيرت في القصيدة العربية المعاصرة، وأضحى الوزن والقافية أساسي الدراسات التي تبحث في مبناها الداخلي والخارجي، الذي تجاوز في كثير من الأحيان حدود السطر الشعري إلى الجملة الشعرية وحسب الدفقة الشعورية التي تختلف من شاعر لآخر ومن قصيدة لأخرى، فعنايته بموسيقى الكلام انتقلت من كون العرب كانوا أهل سماع وإنشاد ما جعلهم يركزون على الموسيقى الخارجية، لتتحول أنظارهم لدورات إيقاعية حداثية تعتمد الموسيقى الداخلية الانفعالية، وإلى جانب هذا قدم الشعراء العديد من التجارب المتنوعة تنوع قوافيها وأوزانها وبحورها، وهو ما يعد نقلة فنية معاصرة متكاملة الخصائص الإيقاعية التي لاقت قبولا لدى القارىء يشوبه نوع من الغموض الذي يستدعي منها تركيب مجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والتراكمات والتقاطبات المتعلقة بناظم القصيدة حتى يتسنى له الغوص في أغوار القصيدة وكشف خباياها ودلالاتها.

برهنت تجربة فدوى طوقان الشعرية أن الشكل الشعري حتى ولو كان معاصر البنية والشكل، غير أنها استطاعت أن تحافظ على الوزن الشعري التقليدي الذي لم تخرج عنه في قصيدتها (حياة)، على الرغم من توزيعها الجديد لها حسب الموسيقى الجديدة التي تخالف في تقسيماتها وهندستها صرامة الشكل الشعري التقليدي، وهو الشيء الذي لفت انتباهنا، محاولة منا الغوص في غمار التجربة الطوقانية من خلال تحديد التشكيل الايقاعي الذي حوى إحساسا وإيقاعا وألما ومعاناة عالجت فيها قضايا ذاتية شخصية غيرت نظرتها البريئة للحياة وقضايا مصيرية تتعلق بالأمة والوطن من خلال إيثارها للمضمون، مع تغليب الجانب الشكلي المتغير القافية والروي ما يتلاءم وحاجاتها الفكرية الشعورية.

2.الإيقاع: المفهوم والمصطلح:

تخضع القصيدة العربية بمفهومها الجديد لمبدأ التوازن بين تجربة الشاعر الفنية، وما يختلج في باطنه من أحاسيس وخواطر متداخلة في مواجهتها مع مظاهر العالم الخارجي وحوادثه معتمدا في ذلك على اللغة "التي تحمل في دلالتها ثنائية الزمان والمكان، فاللغة أولا أداة زمانية لكونها تنطوي على جملة من الأصوات التي تشكل بدورها مقاطع، تتابع الحركات والسكتات بترتيب زمني معين يقضي بدوره إلى دلالات محددة" [1] تقليدية أو معاصرة، أماعن الاطار الزمني فيقصد به التشكيل الموسيقي للخطاب الشعري من وزن وإيقاع، فقد جاء في لسان العرب أن " الميقع والميقعة كلاهما المطرقة، والايقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقعها ويبينها" [2] هكذا ركز العلماء على علاقة الإيقاع بالزمن واللحن والغناء وهو ما أشار إليه الفيروز آبادي قائلا في القاموس المحيط " الإيقاع، إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها" [3] ما يجعله على علاقة وطيدة بالعروض سماعا وإنشادا وهو ما يؤكده ابن فارس من أن " أهل العروض مجمعون على أنه لا فرف بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة" [4] المقسمة عروضيا حسب البحور الخليلية بعللها وزحافاتها المتنوعة تنوع الحالات الشعورية للشاعر وذوقه ونظمه المبني على التجانس الصوتي سواء على مستوى البيت أو السطر الشعري، ما يحصر الإيقاع الشعري في خانة النطق أو التكرار سواء اللفظي أو التركيبي أو تكرار الحرف والمعنى على مستوى القصيدة.

لا ينتج الإيقاع عن صوت منفرد واحد، بل يتكون من علاقاته بأصوات وألفاظ أخرى حتى يعتدل الفهم والإدراك من تركيبه " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مجموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي : اعتدال الوزن وصواب

المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه" [5] فللايقاع علاقة وطيدة بالشعر الموزون، إذ لابد من صحة المعنى وحسن اللفظ حتى يتحقق إدراكه عبر وقفاته الموسيقية المنتظمة وصوامته وصوائته وسكناته التي تمثل قوافيه التي كثيرا ما اختلف النقاد العرب حول نهاياتها المرتبطة بآخر حرف متحرك في البيت إلى آخر ساكن ومتحرك يسبقانه.

وما ننتهي إليه أن الخوض في مسألة الإيقاع تستدعي منا التركيز على أهم سياقاته وأشكاله كالتكرار " المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافي متناوبة، رجوع نوبة واحدة، أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جمالها على لذة انتظار ما نستبق حدوثه" [6] خاصة في الشعر الذي يأمل فيه القارىء نهاية تطرب أذنه وتحرك دواخله لفهم وإدراك مرامي الشاعر ومقاصده من خلال الإيقاع الخارجي أو بنيته الداخلية.

3. من إيقاع البيت إلى إيقاع السطر الشعري:

عرفت القصيدة العربية عدة تحولات بعدما اعتمدت على موسيقى الوزن القافية في نماذج الشعر القديم ليستخدم الشاعر بحرا واحد دون أن يحدث خللا في خطابه، إلى أن هبت رياح التجديد التي اتبعها رواد حركة التجديد مع مدرسة الديوان وخليل مطران الذين حاولوا " تطوير الصورة الموسيقية بالتحرر أحيانا من القافية، واستخدام القافية المزدوجة ونظام المقطوعات، كما حاولوا في محاولات قليلة أن يستعيضوا عن نظام البيت الشعري بمصراعيه بالكتابة في سطور شعرية، ولكنها كانت

قليلة متفرقة" [7] ومع ذلك لم يخرج هؤلاء عن الإطار العام للقصيدة العربية المحافظ على التقاليد الفنية على الرغم من التأثر بالمبادىء الرومانسية الغربية التي يعبر من خلالها عن العواطف والخيال والوجدان من خلال وحدة عضوية شعورية تربط أعضاء القصيدة وتؤلف بينها كما تجتمع أعضاء الجسد الواحد.

لم يغن هذا التحول الشاعر إلى أن تكلمت نازك الملائكة عن موسيقى البحور الشعرية قائلة " ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا وتعلكها أقلامنا حتى مجتها ...منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفا نبك، وبانت سعاد، والأوزان هي هي، والقوافي هي هي وتكاد المعاني تكون هي هي" [8] لتدعو وبكل جرأة إلى التحرر من نظام البيت ومنح حرية أكبر للشاعر في التعبير عن مشاعره وفق قالبه الخاص الذي لا يفرض عليه عددا معينا من التفعيلات، ودعت لاستخدام تفاعيل البحور المفردة على أن تكون متفاوتة القدر في عددها في االسطر الشعري لتليها محاولة نظم البحور المركبة والممزوجة لخلق تنويع موسيقي يتناسب مع الدفقات الانفعالية لدى الشاعر المعاصر.

اعتبر شكل القصيدة المعاصرة نقلة نوعية جديدة نحو التميز والابداع، تجمع مشاعر الشاعر ودواخل وكوامن القارىء والبناء الفني الشكلي والمضموني القائم على التناسق والانسجام، والمبني على الأثر النفسي الذي يتركه الإيقاع الداخلي للنظم، حتى أن يوسف الخال أباح استخدام التفاعيل القديمة مشيرا أن " الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطا سابقا بل إمكانية بين غيرها من الإمكانيات، فهناك الموسيقى التي ترتكز إلى الأوزان الكلاسيكية، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل

الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن" [9] على أن يتحرر كليا من قيود القافية التي يستخدمها بكل حرية شرط أن يكون صادقا حتى يحسن استعمالها على الرغم من تغيرها في أسطر القصيدة.

4. مرتكزات البناء الموسيقي في قصيدة "حياة":

تحررت فدوى طوقان من جبرية وحتمية ترتيب التفاعيل في البحور الخليلية ورتابة الموسيقى ووحدة القافية، وخاضت مغامرة التجديد واختبرت كل الوسائل الفنية لتحقيق هذا التجديد لذلك سنحاول أن نتقصى صورتها الموسيقية من خلال الوزن الشعري والقافية والتكرار بجميع أنواعه ونقف على أهم التعديلات والتغييرات التي أدخلتها على البحر المستخدم حتى تحقق لنفسها توافقا نفسيا مع مشاعرها الذاتية والقومية بطريقة تتناسب والموجة الشعرية الانفعالية المتكاملة، فالمتتبع للقصيدة يجد أن كل سطر أو مقطع شعري يمثل تركيبة موسيقية لا ترتبط بشكل محدد وقافية موحدة ولا بأي شكل خارجي ثابت.

4-1- الوزن وإشعاعاته الدلالية:

تبنت فدوى طوقان تيار التجديد بوعي من خلال قصيدتها وفق نظام التفعيلة الذي غيبت من خلاله النموذج، وتشبثت بنظام السطر الشعري الذي ينأى عن الرتابة والجمود، فثمة " إيقاع عضوي في الشعر يكون أساس الحركة النفسية والدلالية فيه، وهو يجمع ويصهر ويضم العناصر ويحركها، ويدفعها في تموجات صوتية لتتباعد وتتلاقى وتندفع بعد ذلك إلى غايتها، وثمة إيقاع صاخب وثمة إيقاع خفي دفين" [10] ومن هنا اختلفت قصيدة (حياة) عن كثير من القصائد كونها جسدت بحرا واحدا وإيقاعا موسيقيا حادا مؤلما واحدا مع قافية متغيرة بين مقطع وآخر، فقد استهلت قصيدة بكلمة محورية كررتها لوقعها على المتلقي الذي يحاول كشف حيثياتها، وهي كلمة

(حياتي) التي لخصت تجربتها مع والدها وشقيقها وأثر كل منهما على حياتها وهو ما ذكرته في مذكرتها في العديد من المحطات وسنبين ذلك فيما يأتي.

إذا كان الوزن مجموعة من التفعيلات المتتابعة لمقاطع الكلمات الموزعة توزيعا خاصا مشكلا وحدات إيقاعية تسمى بالجملة الشعرية، فإن فدوى طوقان استخدمت بحر المتقارب وفق تفعيلة (فعولن) التي تكررت من بداية القصيدة إلى نهايتها على الرغم مما شابها من زحافات وعلل، فقد حاولت أن تستخدم هذه التفعيلة لخلق بناء سمفوني متفاوت الدرجات اللحنية، فما إن تقرأ المقطع الأول من القصيدة نواجه بشحنة من التوتر والانفعال وحالة الغضب النفسي وغضب الفرد الفلسطيني قائلة:

حياتي دموع

وقلب ولوع

وشوق، وديوان شعر، وعود [11]

حاولت فدوى طوقان تغيير الأطوال الموسيقية الشعرية عبر تفعيلة (فعولن) لتتناسب ودفقتها الشعرية الحزينة كالآتي

0/0// 00//

فعولن فعول

0/0// 00//

فعولن فعول

0/0//، 0/0//، 0/0//، 00//

فعولن، فعولن، فعولن، فعول

وظفت الشاعرة تفاعيل بحر صاف أضفى مرونة وقدرة على التنويع والتلاعب بطول الأسطر تراوحت بين الاكتمال (فعولن) والنقصان (فعول) وبين مجموعة التشكلات والمشتقات المجازة عروضيا، فقولها (دموع) فرض علة القصر وهو " حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله" [12] وهو ما جاء في تفعيلة (فعول) ممثلة في مفردات (دموع، ولوع، وعود)، كما نلفي علة أخرى في المقطع الموالي:

حياتي، حياتي أسى كلها

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

فعولن، فعولن، فعولن، فعو

إذا ما تلاشى غدا ظلها

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

فعولن، فعولن، فعولن، فعو

وردت علة الحذف في تفعيلة (فعو) في مفردتي (كلها، ظلها) وهو ما يقصد به " اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة" [13] من ضرب السطر الشعري وهو ما تكرر في العديد من المقاطع المتتالية كقولها :

تمر أمامي كحلم سرى

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

طيوف أحبائي تحت الثرى [14]

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

وغيرها من المقاطع الشعرية التي كانت فيها الغلبة القصوى من نصيب الزحافات الجارية مجرى العلة في أضربها وحشوها من مثل ما نلحظه في المثال الموالي:

خيال أبي شق حجب الغيوب

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

فعول، فعولن، فعولن، فعول

بعينيه ظل شعور كئيب

00// 0/0// /0// 0/0//

فعولن، فعول، فعولن، فعول

ويحنو علي ويبكي معي [15]

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

فعولن، فعول، فعولن، فعو

نلقي زحافا قام على الحذف وهو زحاف القبض الذي يقصد به "حذف الخامس الساكن" [16] مما أصاب تفعيلة المتقارب (فعول) التي وردت في بداية الحشو، كما توسطته حتى تكسر حدة الرتابة وحدة الشحنة الانفعالية، فالقارىء للقصيدة يحس تشويش مشاعر الشاعر بين ضرورة الإصرار والمقاومة بقلمها وبين حنينها الذي أبدته بداية من موت عمها قائلة " وحين توفي عمي بالذبحة الصدرية عام 1927 عن عمر يناهز الثانية والخمسين عاما، كانت وفاته أول طرقات الموت على بوابة حياتي،

صعقني موته وأسقطني في الذهول، وفي دوامة حزن شرس... وظل عقلي البسيط البعيد يومئذ عن أي تفكير فلسفي معقد كثير الانشغال بهذا الشيء الغريب الرهيب الذي يسمونه الموت" [17] فموت عمها كان بداية تعاستها في حياتها التي مرت فيها عبر مراحل من الفرح والحزن، وهكذا استولت تفعيلة (فعولن) على مساحات القصيدة بتوقيعة المتقارب.

4-2-التقفية وأنواعها:

إلى جانب ملمحها التجديدي المتعلق بنظرتها للأوزان الخليلية وضرورة التخلي عن البيت الشعري قائلة "اقتنعت بقصيدة التفعيلة، تخليت عن البيت المستطيل ذي الشكل التقليدي والإيقاع الرتيب، ورحت أمارس كتابة القصيدة الجديدة...ففي قصيدة التفعيلة المتميزة بوحدتها العضوية يتدفق الشاعر خلال أسطر متفاوتة الأطوال ملتحمة التفاعيل، ولا يقف إلا عند الوصول إلى نهاية المعنى ليبدأ من جديدبمعنى جديد آخر، وهكذا إلى نهاية القصيدة" [18] وهو حال القافية غير الموحدة التي استخدمتها، وعلى الرغم من اختلافها إلا أن القارىء يحس رتابة وراحة نفسية وهو يقرأ المقطع بقافية لينتقل لمقطع آخر مختلف القافية لتدور دورتها وتعود للقافية المركزية المعتمدة على حرف الروي (الدال)، وهذا يعني أن الشاعرة لم تعد تركز إدراكها عند حدود الأذن الخارجية ولا بالنواحي الجمالية الشكلية، إنما صاغت جملها الشعرية على قواف جاءت على طريقة واحدة ونغمة متآلفة حسب المقاطع الواردة، ومع ذلك وقفت الشاعرة مع ما يتلاءم مع العنف والحزن والصمت ومناشدة الفلسطيني والعربي والشوق والحنين والأسى والخشوع والاغتراب، كلها مقومات نادت إليها من خلال صرختها الحزينة ونشيد وجودها ذي الصدى البعيد.

4-2-1-القافية المتوالية:

أخذت الشاعرة في ضوء مفهومها لشعر التفعيلة تنوع في قوافيها لضرورات نفسية، لتطالعنا القافية المتوالية في كثير من المقاطع وكأنها تصر وتؤكد التزام الانسان بمبادئه التي لا يجب أن تزحزحها رياح التجديد، فجاءت قافيتها متوجة خاضعة لنظام الوقفات الموسيقية " وفق نظام (أ أ ب ب ج ج...) حيث تتماثل القوافي على مستويي الصوت والصيغة" [19] وهو ما تبينه النماذج الشعرية الآتية :

حياتي، حياتي أسى كلها

إذا ما تلاشى غدا ظلها

سيبقى على الأرض منه صدى

يردد صوتي هنا منشدا

....

تمر أمامي كحلم سرى

طيوف أحبائي تحت الثرى

فتزعج ناري خلف الرماد

ويغرق سيل الدموع وسادي

....

خيال أبي شق حجب الغيوب

بعينيه ظل شعور كئيب

أراه فتهمى له أدمعي

ويحنو علي ويبكي معي [20]

وظفت الشاعرة قافية مزدوجة تراوحت بين (الهاء، الدال، الراء، الباء والعين) ما يترك أثرا إيقاعيا جماليا نغميا متواترا لدى المتلقي، وقافيتها اعتمدت وفق هذا النظام وبالدرجة الأولى على الذوق الموسيقي الكامن في ألفاظها وأصواتها وأطياف أحبتها تحت الثرى، كشقيقها ووالدها ومع تصاعد الثورات الشعبية في فلسطين، وهو ما أحدث نوعا من " عدم التوازن أو من الخلخلة في علاقاتي بالآخر، وذلك حين ارتطم بغير المتوقع، أو حين ينقلب المثال إلى صورة مهزوزة، هنا كنت أحس بعجزي عن الالتصاق، واقع في حالة من الاغتراب الجماعي، فألجأ إلى مأواي الأمين، إلى نفسي، وإلى كتبي وإلى وحدتي التي ظلت تشكل العمود الفقريس لوجودي" [21] على حد قولها في سيرتها الذاتية.

4-2-2-القافية المتراوحة:

ورد هذا النوع من التقفية في العديد من المقاطع أين تراوحت القافية التي كانت مزدوجة في أساسها بين العديد من الوقفات الرباعية والتي تتم وفق نظام (أ ب أ ب) أين أضحى حرف الروي على إثر ذلك متنقلا بين مقطع وآخر على حد قول الشاعر:

وأطرق رأسي

بوحشة يأسي

وفي الروح تصخب أشواقها

وفي النفس ترعد آفاقها

وأفزع للشعر سلوة روحي

أصور أشواق عمر ذبيح..

فيهدأ حسي

وتخشع نفسي [22]

استدعى السياق المعنوي السياق الموسيقي الذي تكرر فيه حرف (السين) في القافية، فراحت تذكر رحلتها مع الشعر المعاصر وصعوبة إقلاعها عن الشعر الكلاسيكي، وهو ما نوهت إليه في مذكراتها من خلال المفردات الآتية (آفاقها، أفزع، سلوة، تصخب) إلى أن استوقفتها القافية التي تكررت ممثلة في الحرف المذكور، وكأنها تصور يأسها من مقاومة الفلسطيني البسيطة، ما ولد لديها شعور الاستسلام والكراهية قائلة "غير أن شعور الكراهية المقيت كان بالمقابل ينمو ويتعمق في أغواري كشجرة شيطانية، فمهما كان المرء سهل الطباع فلا منجاة له من براثن وحس الكراهية الذي يخلقه فينا وينميه أولئك الذين يسلبوننا حريتنا، ويسيئون معاملتنا" [23] وهو حال كل انسان عربي اغتصب وطنه وسلبت حرية جسده وقلمه.

4-2-3-القافية المتغيرة:

لا أقصد باستحضارها القافية المتغيرة في كل سطر شعري، إنما أحاول التركيز على قافية مركزية أحدثت انسجاما موسيقيا داخليا كلما كررتها الشاعرة وفق تخطيط مسبق وهندسة مرئية خارجية، فكانت تذكرها لتتركها بعد قواف مزدوجة ومقاطع متوالية رباعية لتعود إليها لتثير انتباه القارىء بأنها الفكرة المحورية التي تقوم عليها القصيدة، وعليه فحرف الدال هو الحرف الجوهري فيها نحو:

شباب عذاب

رهين اغتراب

يضيع شذاه بأسر القيود:

...

فهدأ حسي

وتخشع نفسي

وتسكن روحي الشريد؟

وهذا نشيدي

نشيد وجودي

سيبقى ورائي صداه بعيد:

حياتي دموع

وقلب ولوع

وشوق، وديوان شعر، وعود؟ [24]

بنيت القافية الأساسية على صوت (الدال) كحرف روي في كل القصيدة بعد ورود قواف أخرى على شكل صيغ مقطعية مزدوجة متراوحة ومتوالية، وهو ما ورد في المفردات الآتية (القيود، الشريد، يعيد، وعود) وغيرها من المفردات التي تصور الحالة التي آلت إليها الشاعرة من قيود الصهاينة ومن قيود تقاليد الأسرة العربية –على حد قولها- التي كبلتها سنينا عديدة إلى أن خرجت عن صمتها وتحررت بشعرها قائلة " وبالنسبة لوضعي ولواقعي أصبحت أقف الآن بين قوتين، بين إيمان إبراهيم بي، الذي كان يشحنني بالثقة بالنفس وباحترام الذات وبالأمل بأنني سأكون (شيئا) ذا قيمة في يوم

ما...وكان علي أن أخوض بالتالي في صراع مع تطلعاتي والواقع الذي أوجدني فيه مجتمع متخلف وأقارب لم يتحرر تفكيرهم قط" [25] هي فدوى طوقان شاعرة الأمل واليأس، التحرر والعبودية في آن معا.

4.خاتمة:

وزعت فدوى طوقان تفعيلات بحر المتقارب توزيعا خاصا متباين الحدود في كل سطر شعري من قصيدة (حياة)، لتثير بذلك انتباه المتلقي وإعجابه بما تتركه من وقع وأثر تستحسنه الأذن، لذلك عد الوزن لديها معيارا هاما يعكس إحساسها ومشاعرها ومبادئها وكل ما يتناسب مع موضوعاتها الذاتية ومكانتها في المجتمع وواقعها مع عائلتها وتجربتها مع الشعر الحر مع إعادة توزيعها للبحور الخليلية حسب دفقاتها الشعورية المتميزة.

تراوحت القافية في القافية المنتقاة بين المقطعية والمتراوحة والمتغيرة، وهو دليل على تحول مزاج الشاعر من قهر ومعاناة وشوق وحنين إلى توق للحرية، لتتسع بذلك قوافيها للتعبير عن أحوال نفسها المتألمة، المستسلمة والثائرة في آن معا لنخلص أنها سارت على النمط الخليلي في كتابة قصيدتها، بيد أنها استطاعت أن تعطيها لمحة معاصرة موضوعيا وجماليا وإيقاعيا.

5. الهوامش:

– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، ط3، بيروت، 1981، ص .47

2– ابن منظور، لسان العرب، م6، مادة (وقع)، دار صادر،ط1، بيروت، .1997

3– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، باب العين، فصل الواو، دار الجيل، بيروت، ص .100

4– ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977، ص .238

5– ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية،ط1، بيروت، 1982، ص 21.
6–عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 115.
7– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المهرفة الجامعية، الإسكندرية، ص 181.
8– نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص07، نقلا عن المرجع نفسه، ص 185.
9– السعيد الورقي، مرجع سابق، ص 188.
10– خليل الموسى، قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث (مرحلتا الإحياء والرومانسية) دار ابن كثير،ط1، دمشق، 2001، ص 37.
11– فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1993، ص 38.
12– غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2، 1996، ص 31.
13– المرجع نفسه، ص 30.
14- فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 39.
15– المصدر نفسه، ص 40.
16– غازي يموت، مرجع سابق، ص 27.
17– فدوى طوقان، رحلة جبلية، رحلة صعبة، سيرة ذاتية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 1985، ص 30.
18– المصدر نفسه، ص ص 91-92.
19– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 74.
20– فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص ص 38-39.
21- فدوى طوقان، رحلة جبلية، رحلة صعبة، سيرة ذاتية، مصدر سابق، ص 103.
22- فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 41.
23- فدوى طوقان، رحلة جبلية، رحلة صعبة، سيرة ذاتية، مصدر سابق، ص 98.
24- فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص ص 41-42.
25- فدوى طوقان، رحلة جبلية، رحلة صعبة، سيرة ذاتية، مصدر سابق، ص 99