شعريّة صور المجاورة في شعر فدوى طوقان
دراسة أسلوبيّة دلاليّة

د. مصطفى نمر*

سها ظافر داود**

ملخّص

تشكّل الشّعريّة بمكوّناتها المختلفة إحدى إشعاعات الدّلالة المتماهية مع الإحساس، وإذا كانت الصّورة الشّعريّة بعلاقاتها القائمة على المشابهة والمجاورة ذات أهمّيّة خاصّة في شعريّة النّصّ، فإنّ المتتبّع لشعر فدوى طوقان يلحظ حضوراً واضحاً لعلاقات المجاورة من خلال صور المجاز المرسل والكناية التي لوّنت بهما مساحة كبيرة من أعمالها الشّعريّة.

لقد حقّقت صور المجاورة في المستوى الأسلوبي حضوراً جماليّاً، وكنّا أمام شعريّة أثّرت في المتلقّي وحفّزت ذائقته، فالمستوى الأسلوبي أبرز خصوصيّة العمل الشّعري لدى فدوى طوقان، وأبرز تفاعلاً واضحاً بين مكوّناته النّظميّة والدّلالة المنبثقة منها.

وكان المستوى الدّلالي بؤرة إشعاعيّة لتوليد الدّلالات وإبراز مكامن الجمال فيها ضمن حقول عديدة كان أهمّها حقل الموت والحياة والمقاومة والطّبيعة وغير ذلك ممّا أثرى تجربتها الشّعريّة.

* أستاذ البلاغة وموسيقا الشّعر في كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين ، اللاذقيّة .

** طالبة دراسات عليا – ماجستير ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين ، اللاذقيّة .

ووزّعت فدوى طوقان مفرداتها وفقاً لعلاقات مترابطة يجمعها السّياق المتّكئ على علاقات المجاورة على وفق بنى التّصوير المعتمدة على الكناية، والمجاز بعيداً عن علاقات المشابهة، وهذا الاتّكاء جعل الأسلوب لديها محفّزاً قرائيّاً على التماهي مع الذّات القارئة في بوتقة الإحساس، والإصغاء إلى آهات الذّات الإنسانيّة، والتّطلع إلى الخلاص.

لقد أحالتنا شعريّة طوقان إلى أفق مليء بالتّفاعل مع النّص الأدبي الذي يحفّز لدى المتلقّي حضور الأثر الدّلالي، فيكسر توقّعه ويبني له صرحاً من المشاعر التي كشفت النّقاب عن مرحلة حيّة من الشّعور تحت وطأة القهر الاجتماعي والتّردّي الخلقي ومعاناة الإنسان العربيّ الذي وقف أمامها مستسلماً، فكانت فدوى إحدى الشّاعرات اللواتي رصدن ذاك الواقع ببصيرة وفنّ شعًّا بالشّعريّة والتّأثير.

الكلمات المفتاحيّة:

شعريّة، المجاورة، صور، دلالة، فدوى طوقان.

The Poetics of Neighborhood Tire in the Poetry of Fadwa Touqan on the stylistic and semantic levels

Dr. Mostafa Nemer*
Soha Dhafer Dawood**

summary

Poetry, with its various components, constitutes one of the rays of meaning that is identified with feeling, If the poetic image, with its relationships based on similarity and juxtaposition, is of special importance in the poetics of the text, Anyone who follows Fadwa Tuqan's poetry notices a clear presence of neighborhood relationships through the images of metaphor and metonymy that color a large area of her poetic works.

The images of the neighborhood achieved an aesthetic presence at the stylistic level, and we were in front of a poetry that affected the recipient and stimulated his taste.

The semantic level was a radiant focus for the generation of aesthetic reservoirs within many fields, the most important of which was the field of death, life, resistance, nature, and other things that enriched her poetic experience.

Fadwa Tuqan distributed her vocabulary according to interconnected relationships brought together by the context, relying on neighboring relationships according to the structures of

* Professor of Rhetoric and Poetry Music in the Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Lattakia.
** Postgraduate Student - MA, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Lattakia

depiction that rely on metonymy and metaphor, away from similar relationships. This reliance made her style a reading incentive to identify with the reading self in the crucible of feeling, to listen to the groans of the human self, and to aspire to Salvation.

Touqan's poetry has referred us to a horizon full of interaction with the literary text that stimulates the recipient's presence of the semantic effect, He breaks his expectations and builds for him a edifice of feelings that revealed a lively stage of feeling under the weight of social oppression, moral degradation, and the suffering of the Arab person who stood in front of it surrendering.

Fadwa was one of the poets who monitored that reality with insight and art that radiated poetry and influence.

key words:

Sharia, Al-Mujawara, Tire, Dalalah, Fadwa Touqan.

مقدّمة:

يرتبط المنجز الشّعري بالشّاعر، ويبرز خلجات رؤاه وأعماقه، ويظهر آليّة تفكيره، لكن أيّاً كان ذاك المنجز فهو لا يكون شعراً حقيقيّاً إن تجرّد من شعريّته، والشّعريّة حالة إحساس، إنّها ذاك الدّفق الشّعوري الذي ينساب من أعماق الكلمة إلى أعماق متلقّيها محمّلة بروح مبدعها. وتعدّ الشّعريّة من أغنى المصطلحات الأدبيّة وأقدمها، فقد تناولها كثير من النّقّاد والفلاسفة منذ عهد أرسطو وحتّى العصر الحديث، وقديماً كانت محصورة في الشّعر، أمّا في العصر الحديث فتكاد تشمل أنواع الخطاب الأدبيّ جميعها، فـ "التّجربة الشّعريّة الحديثة ... استندت إلى ضرورة قول المختلف، وإلى خلق طواعيّة تعبيريّة قادرة على قول هذا المُختلَف" [1]، وهي تجسّد في النّصّ شبكة من العلاقات التي تضفي على النّصّ شعريّة خاصّة، هذه العلاقات تكوّنها مجموعة من العناصر التي لا تشكّل شعريّة عندما تكون منفردة، فالشّعريّة تتأتّى من ترابط هذه العناصر بعلاقات مختلفة.

وانطلاقاً من أثر الشّعريّة آثرنا أن ندرسها في شعر شخصيّة مرهفة صقلتها الأقدار والظّروف، إنّها ابنة فلسطين، الأنثى العربيّة المقاومة التي التزمت النّضال قولاً وفعلاً حين جعلت كلمتها سكّيناً تطعن بها الأعداء، فكان عنوان بحثنا (شعريّة صور المجاورة في شعر فدوى طوقان)، لنبحر في مستوياتها الشّعريّة أسلوبيّاً ودلاليّاً.

أهداف البحث:

وقد هدف البحث إلى إبراز جماليّة نظم فدوى طوقان وشعريّة هذا النّظم للولوج في الأثر الفاعل للكلمة الملتزمة في أعماق المتلقّي، وكشف أطر العلاقات الأسلوبيّة التي تؤدّي إلى شعريّة تبثّها الدّلالة في عالم الإبداع.

[1] العيد، يمنى. في القول الشّعري – الشّعريّة والمرجعيّة؛ الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط1 مع إضافات، 2008 م، ص46.

منهج البحث:

أفاد البحث من المنهج الأسلوبي الدّلالي الذي تناول النّص الأدبي عبر الكلمة التي تمثّل دالاً ومدلولاً معاً في إطار العلاقات السّياقيّة، فكان المنهج الذي تمّ الاستناد إليه في إكمال مفاصل البحث كلّها.

الدّراسات السّابقة:

كثرت الدّراسات حول الشّاعرة فدوى طوقان، ومنها:

- فلسطين وتجلّياتها في شعر فدوى طوقان المقاوم، سيدة رقية مهرى نثراد، بحث.
- الاتّجاه الرّومانسي في شعر فدوى طوقان – دراسة تحليليّة، رسالة ماجستير ، إعداد جمال علي طفيلي، إشراف د.بشير فرج، د. نايف معروف، جامعة بيروت العربيّة، لبنان.
- النّزعة التّأمّليّة في شعر فدوى طوقان، عماد الضّمور، بحث منشور في مجلّة جامعة الجنان، المجلّد 23، 2009.

وهذه الدّراسات تشترك مع دراستنا في المُدوَّنة المُختارَة للدّراسة، فيما تختلف عنها اختلافاً جذريّاً في طريقة الدّراسة ونوعها؛ إذ ستختصّ دراستنا بالجانب البلاغيّ في شعرها، فيما جاءت الدّراسات السّابقة في ميدان النّقد (الدّراسة الثانية)، والأغراض الشّعريّة (الدّراسة الأولى)، والشّعور الوجداني (الدّراسة الثالثة).

ولقد استقام البحث في مقدّمة ومبحثين وخاتمة، تلاها ثبت المصادر والمراجع، فجاءت المقدّمة توطئة مهّدت للبحث، الذي جاء في فرعين، الأوّل شعريّة صور المجاورة في شعر فدوى طوقان على وفق المستوى الأسلوبي، أمّا الثّاني فهو شعريّة صور المجاورة في شعر فدوى طوقان على وفق المستوى الدّلالي، وتلا المبحثين خاتمة أوجزت أهم ما تمخّض عن البحث.

تمهيد:

الشّعريّة لغة :

جاء في لسان العرب مادة (ش ع ر) بمعنى علم وليت شعري، أي ليت علمي، والشّعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية[1].

فالمعنى اللغويّ لمصطلح الشّعريّة يدلّ على العلم والدّراية، وهي علم له ضوابط محدّدة يستند عليها.

الشّعريّة اصطلاحاً :

اختلف النّقّاد العرب في تسميتها وفي مفهومها، وذلك عندما ترجموا المصطلح من الثّقافة الغربيّة، فمنهم من اعتمد على مصطلح الشّعريّة نفسه، ومنهم من لجأ إلى التّعريب فصاغها بمسميّات (البواتييك، البوتيك، البويطيقا) ومنهم من ترجمها بعلم الأدب.

وتتعدّد ترجمات الشّعريّة (poetics) في الدّراسات الحديثة، فالغذّامي ترجم هذا المصطلح إلى الشّاعريّة، وترجمه توفيق حسين بكّار إلى (الإنشائيّة) .

وعرّبه د. خلدون الشّمعة إلى (بويطيقا) وعلي الشّرع إلى (نظريّة الشّعر)[2].

أوّل من سعى للبحث عن مفهوم الشّعريّة هم الشّكلانيّون، الذين حاولوا إضفاء الصّفة العلميّة على نقدهم، فقد حاولوا أن يجعلوا الشّعريّة علماً يضع قواعد وخصائص مستمدّة من العمل الأدبي نفسه، وتحديد موضوعه "فموضوع الشّعريّة ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته، بل ما تستنطقه من خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو خطاب أدبي"[3].

---

[1] ابن منظور. لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، 2005، مادة (ش ع ر).

[2] ينظر: حسن، ناظم. مفاهيم الشّعريّة، منشورات المركز الثّقافي العربي بيروت، ط1، 1994، ص15.

[3] تودوروف، تزفيظان. الشّعريّة، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، 1992، ص23.

أمّا عند العرب فمنهم من اعتمد على الأسس الغربيّة في تحديد مفهوم الشّعريّة، فكمال أبو ديب يقول في كتابه (في الشّعريّة) معرّفاً هذا المصطلح: " خصيصة علائقيّة، أي أنّها تجسّد في النّص شبكة من العلاقات التي تنحو بين مكوّنات أوّليّة، سمتها الأساسيّة أنّ كلاً منها يقع في سياقٍ آخر دون أن يكون شعريّاً، لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركتها المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسيّة ذاتها، يتحوّل إلى فاعليّة خلق للشّعريّة ومؤشّراً على وجودها"[1].

يبني كمال أبو ديب نظريّته على أساسٍ لسانيّ، وهو يركّز على البنيويّة اللغويّة وقد تأثّر بمفهوم الانزياح عند جان كوهين، لكنّه انتقده عندما ميّز بين الشّعر والنّثر طبقاً لمفهوم الانزياح.

شعريّة صور المجاورة في شعر فدوى طوقان:

أوّلاً: المستوى الأسلوبيّ:

لا يمكن للإنسان أن يتعامل مع الألفاظ وفقاً لشكلٍ ظاهريّ فحسب، بل عليه أن يدرك حلقات الاتّصال السّياقيّة بين الألفاظ بعضها مع بعض، الأمر الذي يهيئ لتوصيل الرّسالة الإدراكيّة، إذ تتزاحم السّلسلة الكلاميّة لتكوين كيان مليء بالزّوايا الدّلاليّة.

ويضع توزيع المفردات في النّسق الكلاميّ القارئ أمام حالة من الشّعريّة، عبر لغة شعريّة، وهذه اللغة الشّعريّة لها قدرتها على تكوين سلسلة من العلاقات التّركيبيّة التي تجعلنا أمام لُحمة من البنى اللغويّة الفاعلة.

وتكشف الأسلوبيّة العلاقة بين الدّال والمدلول، فتبرز الرّسالة في النّصّ الأدبيّ من دون الاقتراب من أيّة قبليّات، فلو تأمّلنا قول فدوى طوقان [2]:

---

[1] أبو ديب، كمال. في الشّعريّة، مطبعة الأبحاث العربيّة، لبنان، ط1987، ص14.

[2] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت–لبنان، ط1، 1993م، ص337.

هملاً لا زاد ولا مأوى

لا مزقة صوف تدفع عنّي الرّجفة في-

هذا الليل

وحدي في فلوات الليل

مرتعدٌ قلبي بالخوف

أبداً مرتعدٌ بالخوف

أبداً تحت تحكُّمِ جسرٍ يتكسّر

أو رحمة سقف ينهار

أبداً أرضي تهتزُّ، تميد،

تدور بلا محور

من ينقذني من هذا الخوف

من ينقذني من هذا الخوف ؟

عندما ذكرت الشّاعرة ارتعاد القلب بالخوف، نجد رسمها المشهد باستعمال المجاز المرسل، وهو أسلوب غير مقيّد بعلاقة المشابهة، فليس القصد أنّ القلب كائن يرتعد، ولا برقٌ يشقّ سماء الأفق بالخوف، بل كان مشهد الارتعاد سبيلاً إلى علاقة جزئيّة، فالشّاعرة أرادت إبراز حال القلب (يرتعد)، فنقلت لفظة (يرتعد) من معناها الأصلي، وأدخلتها في حقل معنى جديد غير معناها الأصلي، وهو معنى يناسب السّياق، ويشير إلى الانفعال الشّديد الذي تعاني منه الشّاعرة في وحدتها.

ولوّنت الشّاعرة هذا المجاز بمفردات متشابهة ضمن المقطع ذاته أساسها الآتي:

- مرتعد قلبي بالخوف .
- أرضي تهتزّ تميد.
- تدور بلا محور.

- وينقذني من هذا الخوف؟

لقد استعانت الشّاعرة بالمجاز، والمجاز طريق تسلكه الشّاعرة بمنأى عن الطّرق المألوفة، بهدف إيصال رسالة إلى المُتلقّي مفادها اضطراب الأعماق، واستعانت بلفظة الارتعاد بالخوف لتمنع إرادة المعنى الأصليّ المُتمثّل بالارتجاف.

ويشكّل النّحو أداة تُبرز ملامح الشّكل الخارجيّ للعمل الأدبيّ، فالعلاقات النّحويّة تخلق تماسكاً في ذاك العمل، فالكناية قامت على أسس نحويّة يمكن تجسيدها بالآتي:

مرتعد	قلبي	بالخوف
اسم	اسم	شبه جملة

وندرك تماماً أنّ النّسق الاسميّ أساسه عمليّة إسناديّة تقوم على ثنائيّة (المبتدأ والخبر)، فجاءا في شعر الشّاعرة على صورتهما الأساسيّة اسمين؛ لتؤكّد ثبات ذاك الخوف؛ لأنّ الاسم يشير إلى الثّبات، ومع ذلك لم تكتفِ الشّاعرة بذلك لتعميق علاقة المجاورة، بل لجأت إلى شبه الجملة (بالخوف) المكوّنة من حرف الباء الجارّ، ومجروره (الخوف)، معلنة عمق ذاك الخوف، والحاجة إلى التّعلّق بالمنقذ، بما يلائم حاجة شبه الجملة إلى التّعليق بما يتمّ معناها.

هناك تلاحم بين جزئيّات الشّكل وارتباط المكوّنات السّياقيّة خاصّة في شعر فدوى طوقان، وهذا التّلاحم منشؤه تلك التّداعيات النّفسيّة المتشابكة مع البنى اللغويّة في إطار صياغة العمل الأدبيّ، ويبدو ذلك على نحوٍ خاصٍّ من خلال تداخل صور المجاورة، فالصّورة الأولى (المجاز المرسل) تُحيلنا إلى صورة أخرى، ففي قولها[1]:

[1] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص337 – 338.

عارية القلب رجعت إليكْ

عارية القلب أتيتك يا

متعالي، يا نائي الدّار

يا غائب، يا أبدي الصّمت

عتبي لو تسمعني عتب–

المنكسر المنسحق القلب

لِمَ تفصلني دوماً عنك

وتردّ يدي الممدودة نحوك في–

ضعفي في قلّة حولي

إذ تكثر صور المجاورة في شعر طوقان لتتداخل لديها الكناية والمجاز المرسل بعيداً عن علاقات المشابهة الاستعاريّة والتّشبيهيّة، فالصّورة في قولها (عارية القلب رجعت إليك)، توحي بذاك الوضوح الذي نشأ عن ظروف الأسى المحيطة بالشّاعرة، وهذه الصّورة أحالتنا إلى صورة أخرى أساسها قولها (يا أبدي الصّمت) فنجد التّواتر الدّلاليّ بين الكناية والمجاز في مشهدٍ موحٍ مليء بدفق العاطفة.

والشّاعرة استبدلت القلب بالعواطف والأحاسيس، فلم تذكر العواطف والانفعالات، بل ذكرت مكانها في علاقة محلّيّة تتمثّل في كون الشّيء يحمل فيه غيره، فقد ذكرت لفظ كلّ العواطف، وهو القلب، وهي تريد الحالّ فيه.

إنّ أسلوب فدوى طوقان يساعد المتلقّي على إظهار الرّؤيا العامّة التي تحاول الشّاعرة إيصالها، وإظهار الوضع الذي تتّخذه بالنّسبة إلى المادّة اللغويّة التي أسلمتها لها لغتها العربيّة، فهي تعنيها على تجلية الموقف الذي تتّخذه بوساطة طريقة أدائها وربطها الدّول بمدلولاتها.

وتعدّ فدوى مبدعة في تجلية الحالة النّفسيّة، إذ إنّ (عارية القلب) إحدى الجزئيّات المتّكئة على علاقات المجاورة؛ لأنّ العريّ يشير إلى:

1- البرودة 2- العفويّة 3- الوضوح

فالشّاعرة أرادت إقامة علاقات مجاورة في الكناية عن تلك الحالة من الصّفاء والبرودة، إنّها تصرّح بحاجتها إلى الدّفء وهذا ما بيّنه السّياق وأظهرته الحوامل الشّعوريّة لتلك الصّورة البيانيّة وفقاً للآتي:

المكوّن الأسلوبي	الدّلالة	الإسقاط النّفسي
عارية (عنصر المجاورة)	الحاجة – البرودة- الفطرية	الألم
القلب (عنصر المجاورة)	العواطف	الحبّ
أتيتك (عنصر المجاورة)	الشّوق والحاجة إلى العون	الحنين
يا متعالي(المخاطَب في الكناية)	التّكبّر والظّلم والعتوّ	الاستنكار

وهذا يُبيّن أنّ المعطى البيانيّ المتمثّل بالكناية، قد كان حاملاً لإبراز الجانب النّفسيّ الأرق المفعم بالألم والحبّ والحنين والاستنكار معاً، وهذا بيّن حالة الصّراع الدّاخليّ الذي تعيشه الشّاعرة مع ذاتها.

أجادت فدوى طوقان في إعطاء دوالّها إيحاء خاصّاً، فنسجت كنايتها بصورة غير مألوفة، لكنّها صورة عمّقت مشهد الألم والحرمان والمعاناة التي تعيشها الشّاعرة.

يقدّم العمل الأدبيّ للدّراسة الأسلوبيّة كمّاً هائلاً من المواد التي تحتاجها لإيصال رسالة الشّاعرة إلى متلقّيها، فالمنجز الشّعريّ مُحدّد، ومنوط بمبدع له إرادة واعية فاعلة في ميدان عمليّة النّظم. وتبدو شعريّة هذه الأسلوبيّة واضحة في رصدها ترتيب أجزاء

الجملة لدى طوقان، بما تحمل من تقديم وتأخير، وإضافة، وغير ذلك ممَّا يُتيح لها العزف على أوتار المعنى. ولو تأمّلنا قول فدوى طوقان [1]:

أحبّها؟... وترعش الحروف في

كياني الصّغير

إذن هناك حبّ ؟

هناك من يُحِبّ، من تُحَبُّ !

وكان قلبيَ الحزين، قلبيَ الصّغيرُ–

ينطوي على جفافِهِ، على ظماه

ويسأل الحياه

عن دفقة من نبع حبّ

لوجدنا أنّ فدوى طوقان تستخدم اللغة السّائدة، لكن لها أسلوبها الخاصّ الذي يُميّزها من غيرها من شعراء، لأنّ الأسلوب هو طريقة أداء ينسجها كلّ مبدع وفقاً لقدراته ونفسه، ناقلاً إيّاه إلى الآخرين، فأسلوب الإنسان هو الإنسان ذاته، وقد استعانت فدوى طوقان بعلاقة المشابهة في قولها: (ترعش الحروف في كياني الصّغير)، وهي أرادت – هنا – أن تشبّه الحروف بإنسان يرتعش، فكانت القرينة الحاضرة للمعنى الحقيقي ارتعاش الحروف، أمّا المعنى غير المقصود فقد أوحى بالاضطراب.

إذ ترسم الشّاعرة استعارة جميلة تقوم على علاقة مشابهة، فقد شبّهت الحروف بإنسان، ثمّ حذفت الإنسان وأبقت شيئاً من لوازمه وهو الارتعاش على سبيل الاستعارة المكنيّة، وما لبثت أن ذكرت كيانها الصّغير بقولها: (كياني الصّغير)، لتكنّي فيه عن الضّآلة، ولم تكتفِ بذلك بل ذكرت قلبها الحزين الصّغير في قولها:

[1] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعرية الكاملة، ص344.

(وكان قلبيَ الحزين، قلبيَ الصّغيرُ –
ينطوي على جفافِهِ، على ظماه
ويسأل الحياه)

وهذه الصّورة تحمل مجازاً مرسلاً وكناية، فالقلب الحزين يُشير إلى حال ذاك القلب، فذكر النّتيجة، ودمج الصّورة بكناية عن الجمود في قولها (ينطوي على جفافه)، وجفاف القلب كناية عن انعدام الحبّ لديها، وهو يناسب كناية أخرى أساسها قولها (قلبي الصّغير) لتشير إلى عدم قدرة التّحمّل والاستيعاب.

تحقّق العمليّة الإبداعيّة ذاتها بوساطة مبدعها؛ لذا نجد هذه الفاعليّة، تتحقّق إلاّ بوجود متلقّ واعٍ، ففدوى استعانت لإنشاء علاقة المجاورة بالعلاقة الإسناديّة بين الفعل والفاعل (ترعش الحروف)، واستعانت أيضاً بشبه الجملة (في كياني الصّغير)، لكن شبه الجملة حوى نعتاً (الصّغير)، وهو نعت أوضح – تماماً – اللاقدرة؛ لأنّ الكيان الصّغير لا يقوى على المواجهة، إنّه كيان عاجز عن الصّمود وإبداء ردّ فعلٍ مقاوم.

لقد تماهت الشّاعرة مع الحالة النّفسيّة لمشهد الحبّ (أحبّها)، واعترفت بوجود ذاك الحبّ (إذن هناك حبّ)، وأكّدت المشهد حين قالت: (هناك من يحبّ من تحبّ)، وأعادت إسبال صفة الصّغر على قلبها (قلبي الصّغير) لتشير إلى مرحلة الضّعف التي تعاني منها.

وتشمل شعريّة الأسلوبيّة الإيقاع بما يملك من جرس موسيقيّ يشدّ المتلقّي، فالبنى اللغويّة تشكّل بتكرارها سمفونيّة صوتيّة ودلاليّة معاً، إذ تكشف هذه السّمفونيّة العلاقات التي تتشكّل ضمنها، بوساطة النّبر الشّعري المجرّد، والتّكرار، وغير ذلك من عناصر الموسيقا الدّاخليّة والخارجيّة لدى طوقان، وهذا ما نراه في قولها [1]:

[1] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص346.

ومرّت الأيّام يا صديقي

جديبة، مطمورة بالثّلج، بالأسى

وقلبيَ الوحيد ينطوي على-

جفافه، على ظماه

ودعا قلبيَ الوحيد يسأل الحياه

نلاحظ استعانة فدوى بآليّة التّقديم والتّأخير في قولها (مرّت الأيّام يا صديقي جديبة)، فقد قدّمت جملة النّداء على الحال جديبة، وكان صاحب الحال (الأيّام) جزءاً من علاقة مجاورة مثّلتها الكناية ضمن بنية إيقاعيّة خاصّة، وتخلق البنية الإيقاعيّة عدّة حركات وسكنات تحصر المجال الحيويّ في حقل أسلوبيّ خصب يقوم على أسس لغويّة ودلاليّة معاً، لكنّ الكناية لم تكن جزءاً، بل أجزاء مثّلها الآتي:

الحامل اللغويّ	الكناية
مرّت الأيام يا صديقي جديبة	الحرمان
مطمورة بالثّلج والأسى	البرودة والاستغلال والحزن
قلبي الوحيد	العزلة
ظماه	الحاجة

لكن هذه الكناية كانت ضمن حامل نسقيّ اعتمدت فيه الشّاعرة على التّكرار؛ إذ كرّرت قولها (قلبي الوحيد) فأعطت إيقاعاً موسيقيّاً خاصّاً تضافر مع حوامل الموسيقا الدّاخليّة الآتية:

1- تكرار الحروف الهامسة: ت، ث، س، ح، ف، ة، ص.

2- تكرار المفردات: قلبي

3- تكرار العبارات: قلبي الوحيد

4- تناغم حروف الجهر والهمس: صديقي، الوحيد، الحياة.

5- التّوازن: بالثّلج، بالأسى

وكان التّوزيع الإيقاعيّ متمثّلاً بالحركات والسّكنات الآتية:

ومَرْرَتِلْ أيْ يَا مُ يا صدي قي

//o//o /o/ o/ / o/ o/

جدي بتن مط مو رتن بث ثلج بلأسى

o//o/ /o/o/ o// o/ o/ o// o//

وقلبي لوحيد ينطوي على جفافه على ظماه

oo// o// //o// o// o//o/ /o//o //o//

وعاد قلبي لوحيد يسأل لحياه

oo//o //o/ /o//o //o//o//

نلاحظ أنّ الإيقاع يحقّق شعريّة أسلوبيّة، وتُسعف الأسلوبيّة المتلقّي في تتبّع ملامح الشّحن الوجدانيّ في الخطاب الشّعريّ، بوساطة تجدّد اللغة، تلك اللغة التي تهدف إلى إيصال رسالة؛ ولذا لن نستغرب كثرة الحركات قياساً لورود السّكنات؛ لأنّ الشّاعرة تحبّ أن تجدّد الحالة الانفعاليّة للتّأثير في المتلقّي، مستعينة بتفعيلة البحر البسيط (مستفعلن)، وجوازاتها، وهذا يهيّئ لها شحن نصّها القائم على بنيتي الكناية والمجاز المرسل بكثير من العواطف المتمثّلة بحزنها وحسرتها وألمها معاً، فكانت كلماتها عفويّة، لكنّها كلمات حملت تجربتها الشّعوريّة المفعمة برغباتها، وهي تتّخذ في هذا المقطع الشّعريّ الجمل الخبريّة التي تشيع في النّصّ نغمة هادئة حزينة.

ولو تأمّلنا المفردات لوجدناها مفردات بسيطة، و" التّفكير الأسلوبيّ يقوم على بعض الافتراضات التي يستمدّها من الدّراسة اللغويّة بوجه عامّ، وعلم الدّلالة بصفة خاصّة، وأبرز هذه الظّواهر الدّلاليّة أنّ الرّصيد الذي يختزنه معجم لغة ما له مجموعة دوال تواضعت عليها اللغة في أصل النّشأة، فكلّ دالّ له مدلول واحد " [1]؛ إذ إنّ التّفكير الأسلوبيّ يجد في بساطة الكلمات مساحة رؤيا، فتبدو الكلمات واضحة في قولها: (مرّت، الأيام، صديقي، جديبة، مطمورة، الثّلج، الأسى، قلبي، الوحيد، جفافه، عاد، يسأل، الحياه)، فهذه المفردات مألوفة، لا تحتاج إلى معجم لكشف دلالتها، لكنّها في سياقها النّحويّ شكّلت متناً مُناسباً لتصريح الشّاعرة بحالتها الشّعوريّة.

ويرتبط أسلوب فدوى طوقان بوسائل تعبيريّة معيّنة نتجت من استعمال معجم الكلام الذي أسّست له اللغة خاصّتها نظاماً مرتّباً منسّقاً، ففي قولها [2]:

ضراوة هذي الحياه

ستقصيك عنّي بحارٌ

وهيهات بعدُ أراك

سأجهل دوماً إلى أين أفضى

مسيرك، أيَّ اتّجاه

أخذتَ، وأيُّ مصيرٍ خفيٍّ

حثثتَ، إليه خطاك

في هذا المقطع الغنيّ بألوان الدّلالة يرد قولها (ستقصيك عنّي بحار)، وهي صورة متداخلة ذات وجهين: تبدو في الأوّل منهما علاقة المجاورة؛ لأنّ البحار الفاصلة

[1] عبد المطّلب، د. محمّد. البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان، ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، دار نوبار، مصر، ط1، 1994، ص220.

[2] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص354.

كناية عن البعد، وقد شكّلت لعلاقة المجاورة حقلاً معجميّاً يلائمها، كوّنته الألفاظ الآتية: (ضراوة، ستقصيك، هيهات، سأجهل، أين، خفي) وهو حقل يشي بالبعد والضّياع والحيرة.

وهذا يُعمّق شعوريّة صورة المجاورة، ويجعل منها نكهة أسلوبيّة خاصّة تضافرت فيها الذّات والموضوع معاً. وفي التّأويل الثاني يمكن فهم التّركيب على أنّه لون من ألوان التّشخيص، فقد جعلت من البحار إنساناً يقوم بفعل الإقصاء، تعبيراً عن شعورها بالأسى، ويعمّق هذا الشّعور من خلال ورود لفظة (بحار) بصيغة الجمع، فهو ليس مجرّد بحر واحد يمكن تجاوزه.

لقد شكّلت صور المجاورة في شعر فدوى ميداناً خصباً اتّسع للتّذوّق الأسلوبيّ الفنّيّ، وكان غنياً بحوامل دلاليّة.

ثانياً: المستوى الدّلاليّ:

يشكّل المستوى الدّلاليّ أحد أهمّ مكوّنات الآليّة الشّعريّة التي تحقّقها صور المجاورة في شعر فدوى طوقان المتميّزة بلغتها؛ إذ إنّ " اللغة الطّبيعيّة، ولغة الفنّ قطبان ترتّب بينهما على مسافات متباينة من هذه أو تلك، الإنتاجات المتحقّقة كتابة " [1] لكن كتابة الشّعر نظم خاصّ؛ إنّه يتماهى مع الإحساس، مشكّلاً بوتقة إبداعيّة تنظمها حقول دلاليّة خاصّة.

والكلام الشّعريّ الذي ميّز المنجز الشّعريّ لفدوى طوقان خلق لغة شعريّة لها مستوياتها ومجالاتها، وهذا ما جعلنا نقف على ما حقّقته صور المجاورة التي جادت بها من إرساء شعوريّ وشعريّ معاً.

[1] كوهن، جان. بنية اللغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، المعرفة الأدبيّة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م، ص23.

لـم يكـن اختيـار فـدوى طوقـان لـدوالّها عشـوائيّاً، بـل اختـارت تلـك المفـردات بإيحـاءات خصـبة، وأضـافت إليهـا رونـق الحقـول التـي انتمـت إليهـا مفرداتهـا. ونجـد مـن جماليّات المستوى الدّلالي لدى هذه الشّاعرة براعتها في نسج أساليبها الخبريّة وتحوّلات أسـاليبها الإنشـائيّة؛ إذ يشـكّل الأسـلوب الإخبـاريّ وسـيلة اتّصـال وتواصـل بـين المتلقّـي والشّـاعرة؛ فتصـرّح الشّـاعرة بمـا يـدور فـي خلـدها لتشـكّل حلقـة المنفعـة المتمثّلـة بإيصـال رسالتها وخبرها إلـى المتلقّي، مستعينة بوسائل عديدة، ومنها الكلمـة الموحيـة؛ لـذا انقسم التّركيب الإخباريّ لديها إلى قسمين اثنين: أوّلهما: المستوى الإخباريّ المباشر الذي يؤدّي وظيفة نفعيّة، ويخلو من التّعابير الجماليّة.

ثانيهمـا: المستوى الفنّـيّ المشبع بـالرّؤى الجماليّـة الـذي يتقـاطع فيـه الوجـدان مـع الذّات الشّاعرة.

علماً أنّ الأسلوب الخبريّ هو نسق قابل للتّصديق أو التّكذيب من قبل المتلقّي، لكـن فـدوى طوقـان حاولـت فـي أسـاليبها الخبريّـة أن تبـرز للمتلقّـي معاناتهـا. والأسـلوب الخبريّ يختلف عن الأسلوب الإنشائيّ الذي كان لحضوره في ديوان فدوى طوقان فائدة جمّـه؛ إذ كثـرت لـديها أدوات الاسـتفهام، وهـذا لـيس عشـوائيّاً فـ " الأثـر الأدبـيّ صـياغة مقصـودة لـذاتها، وصـورة ذلـك أنّ لغـة الأدب تتميّـز عـن لغـة الخطـاب النّفعـيّ بمعطـى جوهري"[1]، ويقدّم أسلوب الاستفهام معاني واضـحة أصليّة، إنّها معانٍ تتولّد منها معانٍ أخر من خلال السّياق، بحيث لا يمكن الإحاطة بهذه المعاني التّوليديّة [2]، لكن لو دقّقنا فـي أسـاليب فـدوى الخبريّـة والإنشـائيّة لوجـدناها جميعـاً تـدور حـول محـاور محـدّدة يمكـن إيجازها بعدة حقول دلاليّة كان أهمّها حقل الأخوة والإنسانية.

[1] المسدّي، د. عبد السّلام. الأسلوبيّة والأسلوب، طبعة منقّحة ومشفوعة ببلوغرافيا الدّراسات الأسلوبيّة والبنيويّة، الدّار العربيّة للكتب، بيروت، ط3، 1982م، ص115.

[2] ينظر : أبو موسى، د. محمّد. دلالات التّراكيب، مكتبة وهبة، مصر، ط1، 2008م، ص216.

فالشّعر إبداع؛ إذ إنّ " الشّعر ليس علماً بل هو فنّ، والفنّ شكل " [1] وهذا الشّكل يحوي في داخله مفردات المعاني ففي قولها [2]:

أتيت درب العمر مع قلبي أغرس زهر الحبّ في الدّرب

نجد دعوة إلى الحبّ حين جعلت زهر الحبّ غراساً في الدّرب، أو جعلت الحبّ زهراً قابلاً للغرس، وفي هذا التّأويل تتداخل الكناية والتّشبيه، فالقول إنّها (ستغرس الزّهر) كناية، وتخصيصها بعد ذلك الزّهر (بزهر الحبّ) هو من باب التّشبيه البليغ الإضافيّ، ومهما كان التّأويل فإنّ هذا التّركيب تعبير عن رغبتها بنشر الحبّ، والحبّ أسمى صور الإنسانيّة، هذه الإنسانيّة التي لم تفارق فدوى، ولاسيّما حين كانت لفظة (أختي، أخي، أخوتي) جزءاً مهمّاً متكرّراً كما في قولها[3]:

أختاه لا تأسي فهذي أنا أبكيك بالشّعر الحنون الرّقيق

والجميل أنّ الشّاعرة ذكرت الأخوة مضيفة إيّاها إلى ضمير المتكلّم؛ لتعمّق ذاك الحسّ الإنسانيّ ضمن صور بيانيّة توحي بإبداعها، فالبكاء شعراً ما هو إلا علاقة تماهٍ صرّحت بها مستويات المجاورة، وتكرار تلك الصّور المنوطة بالأخوة الإنسانيّة دالّ يشي بمدلولات المحبّة التي تملأ أعماق الشّاعرة، وهذه المحبّة لا تلغي حقل الثّورة والنّضال؛ إذ إنّ الحبّ يستدعي النّقيض حين يكون ذاك الحبّ مهدّداً، فسلامة المحبوب ضرورةٌ حاولت فدوى بوساطة علاقات المجاورة إبرازها؛ لذا اندمج لديها النّضال بالفعل الثّوريّ المفعم بالتّحدّي والتّفاؤل كما في قولها[4]:

[1] كوهن، جان: بنية اللغة الشّعريّة، ص46.

[2] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص46.

[3] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص16.

[4] المصدر السّابق، ص476-477.

"**بدمي أخطّ وصيّتي**"

"**أن تحفظوا لي ثورتي**"

"**بدمائكم**"

"**بجموع شعبي الزّاحفة**"

"**فتح أنا**"

"**أنا جبهة**"

"**أنا عاصفه**"

لوّنت الشّاعرة مشهدها بألوان البيان من استعارات والمجازات المرسلة وكنايات وفقاً للآتي:

- بدمي أخطّ وصيّتي: جعلت الدّم حبراً، فحذفت المُشبّه به وأبقت شيئاً من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنيّة.
- تحفظوا لي ثورتي بدمائكم: كناية عن استمراريّة الثّورة والتّضحية.
- بجموع شعبي الزّاحفة: كناية عن النّضال.
- فتح أنا، أنا جبهة، أنا عاصفه: ذكرت الشّاعر أسماء بعض الفصائل الثوريّة، معلنة تماهيها مع الثورة، ويمكن فهم هذه التّراكيب من باب العلاقة الكلّيّة في المجاز المرسل.

إنّ الدّماء والجموع الزّاحفة والعاصفة جزئيّات بيانيّة من صور تملؤها علاقات المجاورة، والجموع الزّاحفة رمز للتّقدّم الثّوريّ، والدّماء رمز للتّضحيات والشّهادة، وهذه الرّموز كنايات عن صفة، وفتح والجبهة والعاصفة هي مجازات مرسلة –كما سبق القول– إنّها تُشير إلى دالّ معنويّ، لكنّه دالّ يحيل إلى ذاك الانصهار مع الحالة الشّعوريّة التي ولّدها الواقع المعيش، فأسلوبيّة فدوى لم تكن في إطار حقل محدّد، إنّما تعدّدت الحقول الدّلاليّة وفقاً لتعدّد الخطابات النّحويّة؛ إذ يرتبط النّحو بقرائن شكليّة لها حدودها الدّلاليّة

الممتدّة أو المقيّدة، وهذا ما نقف عليه في حقلٍ آخر هو **حقل الزّمن** في قول فدوى طوقان [1]:

أنت يا من قلت (لا) للموت والتّيه

وللوجه الذي عشرين عاماً ظلَّ مسروق الهويّة

أنت يا شمس القضيّه

نم هنا في الوطن الحاني فأنت الآن فيه

يا بعيداً وقريباً

يا فلسطيني أنت !

أيّها الرّافض للموت هزمت الموت حين

اليوم متّ

نجد أنّ الحقل المعجميّ للزّمن مكوّن من الجزئيّات الآتية: (عاماً، الآن، حين، اليوم)، وقد شكّل هذا الحقل الرّباعيّ في المشهد البيانيّ المكوّن من كنايتين وتشبيه وفقاً للآتي:

- قلت لا للموت والتيه: كناية عن الشّجاعة.
- أنت يا شمس القضيّة: تشبيه بليغ، المشبّه (أنت)، والمُشبّه به (شمس القضيّة)، والوجه والأداة محذوفان.
- يا فلسطيني أنت!: كناية عن الانتفاضة والصّمود.

وهذا المشهد مُشبع بالتّحدي في قولها (هزمت الموت حين اليوم متّ)؛ إذ نجد مستويات مختلفة في لحظات زمنيّة غارقة في أتون الأحداث، وفي قولها [2]:

[1] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص472-473.

[2] المصدر السّابق، ص477.

حذاؤه يدقُّ في الدّهليز آه !

مبتدع التّعذيب آتٍ

آتٍ وتدنيني خطاه

من غرفة التّحقيق.. آه!

آتٍ وتدنيني خطاه

من زمن الكابوس والجحيم والصّراع

تلوّن الشّاعرة مشهدها بالكناية في قولها: (حذاؤه يدقّ في الدّهليز آه)، الذي كنّت به عن الألم والاضطراب، ثمّ تتابع بكناية أخرى (مبتدع التّعذيب آتٍ) دالّة على الظّلم، وهذه الكنايات تفصح عن حالة القهر المُمارس على البريئين في غياهب السّجون.

ونجد الزّمن مصرّحاً به في قولها (زمن)، لكنّه زمن أضافته إلى (الكابوس) لتعطيه قتامة السّوداويّة، وهنا نحصل على دلالات المشابهة بين ثلاثة مدلولات تشير إلى السّوداويّة هي (الكابوس، الجحيم، الصّراع)، وتنسجم مع السّياق السّابق في قولها: (التّعذيب)، معلنة هيمنة المعتدون، فكان الكابوس والجحيم والصّراع كنايات عن ذاك الواقع البائس.

إنّ نفس الشّاعرة الكئيبة أضفت ظلال الكآبة على الأشياء، وجعلت حقولها المعجميّة سوداويّة في كثير من جوانبها، لكنّها سوداويّة حاولت في مواضع كثيرة تحدّيها، ولهذا نجد تعريتها الظّلم والمعاناة، مشكّلة حقلاً خاصّاً بهما، تكرّر في مشاهد شعريّة كثيرة، والبنية الدّلاليّة وطيدة الصّلة بالتّراكمات النّفسيّة التي أَطّرت الدّلالة وجعلتها روحاً حقيقيّة تنمو وفقاً لحركات شعوريّة متصاعدة، ففي قولها[1]:

[1] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص112.

أختاه، هذا العيد عيد المترفين الهانئين

عيد الألى بقصورهنّ وبروجهم متنعّمين

عيد الألى لا العار حركهم، ولا ذلّ المصير

فكأنّهم جثث هناك بلا حياة أو شعور

أختاه، لا تبكي، فهذا العيد عيد الميتين!

نجد دلالة حقّقها مستوى التّكرار (أختاه، عيد الألى، العيد)، ونجد دلالة حقّقها مستوى المفارقة (هذا العيد عيد الميتين)، ودلالة حقّقها مستوى الاستنكار: (لا العار حرّكهم، كأنّهم جثث)، وتتآزر في التّراكيب السّابقة صور الكناية والاستعارة والتّشبيه، وهذا يجعلنا أمام ذاك الثّراء الدّلاليّ في المنحى البيانيّ للشّاعرة فدوى طوقان.

تعجز الصّورة الشّعريّة البيانيّة القائمة على المجاورة عن الاستقرار على ماهيّة محدّدة؛ لأنّها فضاء يشعّ بالدّلالات رغم وجود دلالة محوريّة أولى تشعّ منها الدّلالات الأخرى، لكن تشكّل تلك الدّلالات ألواناً تميّز حدود التّجربة المعيشة، ففي حقل الغربة نجد غنى الدّلالات المحيلة إليه؛ إذ إنّ " كثيراً من مكوّنات اللغة الشّعريّة قابلة للتّغيير والتّطوّر، ولكنّ الصّورة تبقى المبدأ الثّابت في القول الشّعريّ " [1]، ولاسيّما الصّور التي تُثير المُتلقّي وتحفّزه إلى التّفاعل مع الذّات الشّاعرة، ففي حقل الغربة نتأثّر بقراءة قولها [2]:

حين جاء النّبأ الرّيان من دمّك غطّانا الخجل

حين قالوا: كانت الغربة والدّاء له زاداً وماء

نحن غطّانا الخجل

[1] القاسمي، محمّد؛ العيدي، حسن. قضايا النّقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009م، ص399.

[2] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص470-471.

حين قالوا: كان يعطينا على جوعٍ، تململنا

وغطّانا الخجل

وبقينا في العراء

دون ستر أو غطاء

من يغطّي عريّنا من

يسبل السّتر علينا يا بطل؟!

فالشّاعرة جعلت من الغربة محوراً مُعجميّاً شكّلته الألفاظ الآتية: (الغربة، الدّاء، الخجل، جوع، العراء، عرينا)، وتتماهى هذه الدّوال المعجميّة مع سياق المأساة، لذا نجد حقل الغربة ثريّاً بدلالات القهر، كما في قولها [1]:

أنت يا ملقى بلا أهلٍ بلا أرضٍ على

أرصفة الغربة ملقى نازفاً تحضن

في الصّدر بساتين الوطن

والسّهول الحالمات

بالأخاديد وبالمحراث والأمطار، يا من

حزنه كان بأرض التّيه والتّشريد خبزاً

نبع ماءٍ، قمراً يسطع في ليل الشّتات

لقد تعاظم اهتمام طوقان بالغربة، لأنّها عاشت غربتين، إحداهما في بلدها، والأخرى في المغترب، فجعلتا لصورة عونها في تجلية إحساسها في قولها (نبع ماء، قمر، ليل)؛ إذ إنّ كلّ مكوّن من المكوّنات السّابقة له مرجعيّة دلاليّة تشي بالواقع المعيش، فكانت أداوت شكّلت " مصدراً لغنى شعريّ كبير، حيث لا يمكن لقصيدة ما الارتقاء إلى مستوى الحيويّة الشّعريّة من دون أن يكون للصّورة دور في إذكاء قوّة الأداء

[1] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص472.

والتّصعيد من كثافته وسحره " [1]، فالصّورة التي زيّنتها فدوى بأحاسيسها كثّفت لدى المتلقّي رواسب الغربة، وكانت " قلب القصيدة النّابض وشريانها الحي"[2]، وهو نبض أثرى مجالاتها الدّلاليّة، ورافق تنوّع حقولها المعجميّة بوساطة الصّور التي " تنهض على الارتفاع بعناصر التّعبير الشّعريّ إلى مستويات فنيّة جيّدة " [3]، فقد ارتقت فدوى بصورها؛ إذ صرّحت بحقل الموت والحياة، وهو حقل غنيّ خصب متكرّر، وقد وظّفت الشّاعرة فدوى طوقان دلالات الوجود والعدم، وكان لها معجمها الخاصّ في ذلك المنساب من رحم الصّور البيانيّة التي " تعمّق مدلوليّتها وتغذّيها بطاقات إيحائيّة لا متناهية التّأثير، فلا تغدو فيها الصّورة الشّعريّة مجرّد تمثيل بلاغيّ، إنّما هي معول هدمي يتحدّى العدم ويصرعه " [4]، ففي قول فدوى [5]:

وأعلم أنَّ الحياة تظلّ صديقه

وأنّ القمر

وإن ضلَّ عنّي، سيعرف نحوي طريقه

نجد أنّ الصّورة (القمر وإن ضل عنّي)، جعلت من القمر كناية عن النّور والهداية والخلاص، وهذا يشكّل "صيغاً إيحائيّة تأخذ مدّياتها التّعبيريّة في تضاعيف

[1] القاسمي، محمّد؛ العيدي، حسن. قضايا النّقد الأدبي بين النّظرية والتّطبيق، ص178-179.

[2] الصّائغ، وجدان. الصّورة البيانيّة في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1997م، ص25.

[3] القصيري، فيصل. جماليّات النّص الأدبي، أدوات التّشكيل وسيمياء التّعبير، دار الحوار، سورية، ط1، 2011م، ص29.

[4] بن نوار، بهاء. الكتابة وهاجس التّجاوز، قراءات نقديّة، فضاءات للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2012م، ص56.

[5] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص488.

الخطاب الشّعريّ" [1]، وهذا الخطاب مبنيّ – هنا – على الذّوق البصريّ المفعم بالبصر والبصيرة معاً.

تلجأ فدوى إلى تقنيّة التّشخيص في صورها (تنمو البذرة)، وتدمج تلك الصّور مع صور المجاورة (ينفجر الصّبح)، في قولها [2]:

تنمو البذرة في قلب الموت

ينفجر الصّبح من الظّلماء

الآن عرفت

وأنا أسمع ركض الخيل، سباق الموت على الشّطآن

كيف إذا جاء الطّوفان

تغتسل الأرض من الأحزان

ويتشكّل من الخطاب البيانيّ استحضار القبض على الدّلالات الخصبة، فالصّورة " مؤلّفة من علاقات كثيرة متشابكة تنشأ بين عناصر متعدّدة " [3]، وهذه العناصر تكوّن الدّلالة العامّة التي تجعل الذّل موتاً، والشّهادة حياة.

لقد زادت المفارقة الصّادمة تأثير صور فدوى البيانيّة، فنجد ثراء الصّور الشّعريّة لديها موحياً بضراوة ذاك الواقع، فوظّفت **حقل الطّبيعة**؛ لتُغني سياق التّعبير؛ إذ إنّ الطّبيعة حقل متّسع ممتدّ تطرقّت إليه الشّاعرة كثيراً في قصائدها، وجعلت من تلك الطّبيعة منطلقاً دلاليّاً تكرّر كثيراً لديها، كما في قولها [4]:

[1] يحياوي، راوية. شعر أدونيس، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 2008م، ص116.
[2] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص496.
[3] اليوسفي، محمّد. في بنية الشّعر العربيّ المعاصر، سراس للنّشر، تونس، ط3، 1996م، ص128.
[4] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص486.

تحت (الشّجرة) وهي تفرّع تكبر، تكبر

في إيقاعات وحشيّه

تحت (النّجمة) وهي تشيّد بين يديه

جدران الحلم الدّمويّه

نجد الحقل المعجميّ للطّبيعة في قولها: (الشّجرة، النّجمة)، لكنّه حقل أسّسته الصّورة الآتية: (جدران الحلم الدّمويّة) التي تشي بالثّورة، فكان النّجم دلالةً تشير إلى الهداية، وكانت الشّجرة دلالة حياة واستمرار.

لقد مثّلت قصائد فدوى طوقان خطاباً شعريّاً يذخر بحركة ديناميّة مليئة بالصّور البيانيّة التي عبّرت عن رؤية خاصّة بالمقاومة، ورفض الواقع الاستسلاميّ، جاعلة من الطّبيعة بأجزائها وفصولها لوناً تعبيريّاً خصباً، ففي قولها [1]:

يشدّني أيلول

إلى شقوق بيتيَ المهلهل المشطور

ولم تزل عرّافة الرّياح

تطرق بابي الحزين كلّما تنفّس الصّباح

تقول لي:

" **حين تتمّ دورة الفصول** "

" **يطلعه آذار** "

"**وترجعه مواسم الأمطار**"

" **في عريات الزّهر والنّوار** "

نجد الطّبيعة ماثلة في الجزئيّات الآتية: (أيلول، الرّياح، الصّباح، الفصول، الأمطار، آذار، الزّهر، النّوار)، وهذا الحقل يعكس رغبة الشّاعرة في استحضار الحياة.

[1] طوقان، فدوى. الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص465.

وما هذه الفصول إلاّ تصريح بتغيّرات الأقدار وتقلباتها، وكأنّها تريد القول سيأتي نهار الخلاص بعد ليل الظّلم. وجنحت فدوى طوقان في كثير من قصائدها إلى الصّور البيانيّة لتجعل منها أداة دلالة تشي برؤاها ورؤيتها، وتعكس قلباً نابضاً بحبّ الحياة وتحدّي الظّروف. وهكذا نجد أنّ فدوى طوقان لم تكن مجرّد شاعرة تنظم الكلمات بل كانت فنّانة تلوّن نسيج نظمها بألوان المجاز المرسل والكنايات بأنواعها، معتمدة جماليّة بيانيّة، لكن طغى عندها المجاز المرسل القائم على علاقات الجزئيّة والكلّيّة والمحلّيّة، وتفوق حضور الكناية عن صفة على غيرها من أنواع الكنايات.

ونجد شعريّة خاصّة انبثقت من دقّة فدوى في نسج المستوى الأسلوبيّ لتكوين قاعدة دلاليّة زادها المستوى الدّلاليّ إشعاعاً وتأثيراً في ذائقة المُتلقّي.

خاتمة:

أشرقت الشّعرية في شعر فدوى طوقان إشراقاً أدهش المتلقّي بما حقّقته من خصوبة إبداعيّة تجلّت في حسن اختيار الألفاظ التي قدّمت دلالات ثرة، فوقفنا على النّتائج الآتية:

– متانة حلقات الاتّصال السّياقيّة بين المفردات تجعل الشّعريّة أكثر حضوراً وتألّقاً.

– شكّل النّسق الاسميّ عمليّة إسناديّة موحية حملت علاقات المجاورة التي أعانت الشّاعرة في تجلية لحظات الخوف والألم والرّغبة.

– ارتبطت الجزئيّات السّياقيّة مشكّلة تلاحماً بين الشّكل والمضمون وفقاً لحضور التّداعيّات النّفسيّة التي أسهمت في تكوين تلك اللحمة.

– مع أنّ اللغة العربيّة واحدة، لكنّها تختلف من مبدع إلى آخر وفقاً لأسلوب كلّ منهم، هذا ما جعلنا أمام أسلوب خاصّ نظمت به فدوى طوقان قصائدها.

– تشمل الشعريّة لدى فدوى طوقان المستويات النّحويّة المتعدّدة، وتمتدّ لتصل إلى المجال الإيقاعي.

– المستوى الدّلالي مكوّن من مكوّنات الشّعريّة التي تحقّقها صور المجاورة في شعر طوقان بما أفرده من إشعاعات المعنى التي أثرت الجو العام للجملة التي ترد فيها تلك المجاورة.

– تنوّعت الحقول الدّلاليّة لدى طوقان فكان منها حقل الثّورة والنّضال وحقل الزّمن وحقل الموت والحياة وحقل الظّلم والمعاناة، وحقل الغربة.

– شكّل الخطاب البياني آليّة أسهمت في القبض على الدّلالات الخصبة، وإغناء الرّؤى النّصيّة الشّعريّة.

وهكذا نجد أنّ الدّلالة والأسلوبية كانتا لونين من ألوان رسم خارطة الشّعريّة لدى فدوى طوقان.

ثبت المصادر والمراجع

1- تودوروف، تزفيظان(1992م). **الشّعريّة**، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، د.ط.

2- الثعالبي (د.ت). **الكناية والتّعريض**، دراسة وشرح وتحقيق د. عائشة فريد، دار قباء، مصر، ط1.

3- حسن، ناظم (1994م). **مفاهيم الشّعريّة**، منشورات المركز الثّقافي العربي بيروت، ط1.

4- أبو ديب، كمال (1987). **في الشّعريّة**، مطبعة الأبحاث العربيّة، لبنان، د.ط.

5- الصّائغ، وجدان(1997م). **الصّورة البيانيّة في شعر عمر أبو ريشة**، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1.

6- طوقان، فدوى (1993م). **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت–لبنان، ط1.

7- عبد المطّلب، د. محمّد (1994م): **البلاغة والأسلوبيّة**، مكتبة لبنان، ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، دار نوبار، مصر، ط1.

8- العيد، يمنى (2008م). **في القول الشّعري – الشّعريّة والمرجعيّة؛ الحداثة والقناع**، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط1 مع إضافات.

9- القاسمي، محمّد؛ العيدي، حسن (2009م). **قضايا النّقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1.

10- القصيري، فيصل (2011م). **جماليّات النّص الأدبي**، أدوات التّشكيل وسيمياء التّعبير، دار الحوار، سورية، ط1.

11- كوهن، جان(1986م). **بنية اللغة الشّعريّة**، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، المعرفة الأدبيّة، دار توبقال، المغرب، ط1.

12- مرتاض، عبد الملك(2005م). **التّحليل السّيميائيّ للخطاب الشّعريّ**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1.

13- المسدّي، د. عبد السّلام(1982م). **الأسلوبيّة والأسلوب**، طبعة منقّحة ومشفوعة ببلوغرافيا الدّراسات الأسلوبيّة والبنيويّة، الدّار العربيّة للكتب، بيروت، ط3.

14- ابن منظور (2005م). **لسان العرب**، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، د.ط .

15- أبو موسى، د. محمّد (2008م). **دلالات التّراكيب**، مكتبة وهبة، مصر، ط1.

16- بن نوار، بهاء(2012م). **الكتابة وهاجس التّجاوز**، قراءات نقديّة، فضاءات للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1 .

17- الهيومي، د. يوسف (1971م). **علم البيان**، مطبعة دار نشر للثّقافة، ط1.

18- يحياوي، راوية (2008م). **شعر أدونيس**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1.

19- اليوسفي، محمّد (1996م). **في بنية الشّعر العربيّ المعاصر**، سراس للنّشر، تونس، ط3.