جماليات صورة الطفل في شعر فدوى طوقان

Touqan's Poetry The Child Image Aesthetics in Fadwa

إعداد

الدكتور أسامة عزت شحادة أبو سلطان

أستاذ مساعد في الأدب والنقد

كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية

جامعة الأقصى – غزة – فلسطين

ملخص

يعد الطفل واحدا من الجوانب التي اتكأ عليها الشعراء العرب المعاصرون في رسم صورهم الشعرية، فقد حولوها إلى أدوات تقدم تجاربهم، وتكشف رؤاهم الفنية والفكرية.

ولا تخرج الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان عن هذا الاتجاه، فقد جعلت صورة الطفل بحرا سبحت فيه فأبدعت، وفضاء حلقت فيه فأنجزت نصوصا شعرية لامست آفاقا جمالية ميزت قصائدها.

ومن هذا المنطلق، فإن هذا البحث الذي يقف على جماليات صورة الطفل في شعر فدوى طوقان يهدف إلى كشف مواطن هذه الجماليات من خلال الموضوعات التي طرحتها الشاعرة، والتشكيلات الفنية التي قدمتها، والوقوف على القيمة الفنية التي مثلتها صورة الطفل في شعرها.

وقد ارتضى الباحث لدراسته المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقف على الصورة وأبعادها، ويحدد أنماطها التعبيرية المختلفة، ويستجلي العوامل التي ساعدت في تشكيلها.

لقد حققت الشاعرة فدوى طوقان — من خلال صورة الطفل- منجزا شعريا ارتكز على الإيمان بفكرة الحرية التي دفعتها إلى الانتقال من الجانب الذاتي إلى عمومية التجربة، فقد أسهمت صورة الطفل في تطور موقفها الفكري والرؤيوي، فبعد أن كان الطفل عندها عنوان للانكسار بعد عام ١٩٦٧، رأت فيه بداية من انتفاضة الحجارة عام ١٩٨٧ مخلصا يقود الأمة إلى الانتصار، ولم ينفصل هذا كله عن الأداء الفني، من خلال الجوانب المختلفة للصورة، فقد انطبعت أبعادها التشكيلية والأسلوبية والإيقاعية والكتابية بمادتها، مما أكد رؤية الشاعرة الحداثية .

الكلمات المفتاحية : الصورة – الطفل – فدوى طوقان – التشكيل – الشعر – التجربة.

Abstract

The child is one of the aspects upon which contemporary poets relied in portraying their poetical images. They have transformed them into tools to show their experiences and reveal their technical and intellectual views.

The Palestinian poetess ،Fadwa Touqan ،did not exempt herself from this mainstream. She took the child image as a sea and a space to produce overwhelming poetical texts that reached aesthetic horizons that distinguished her poems.

Accordingly ،this research tackles the aesthetic aspect in the child image in Fadwa Touqan's poetry that reveals that aspect through the topics she exposed ،the technical formations she presented ،and the technical value the child image represented in her poetry.

The researcher has adopted the analytical descriptive approach that handles the image and its dimensions ،delineates its different expressional patterns ،and shows the factors that helped its formation.

Through the child image ،FadwaTouqan realized a poetical achievement based on the faith in freedom that pushed her to move from the self aspect to the generality of the experience. The child image contributed in developing her intellectual and visionary attitude. The child ،who was the symbol of defeat after 1967 ،became the onset of the stone intifada in 1987 ، a savior that would lead the nation to victory. This never departed from the the technical performance. Through the different aspects of the image ،the formational ،stylistic ،rhythmical ،and writing dimensions stuck to her material ،which emphasized the poetess' modern view.

Key Words: Image - Child - Fadwa Tuqan - formation poetry - experience.

مقدمة:

كان ارتباط الشعر العربي المعاصر الوثيق بالصورة علامة من علامات التطور المميزة التي نقلت القصيدة من إطارها التعبيري الجامد إلى آفاقها الجمالية عندما التحمت الصورة فيها مع كافة عناصر النص لتشكل بنية متكاملة لا تنفصل، والشاعر المعاصر الذي تمرد على التقليدية انطلق يلتقط صوره من محيطه الثقافي ومخيلته الإبداعية، فتنوعت، وتعددت، واتسمت بقدرتها على حمل تجربته بكل مستوياتها.

وقد ظل الطفل واحدًا من الأطر التي تجلت فيها الصورة الشعرية، وتحولت إلى أداة كشف الشعراء المعاصرون من خلالها رؤاهم الفكرية، وحملوها تجاربهم الفنية.

ولا تخرج الشاعرة فدوى طوقان عن هذا الإطار؛ فهي علامة بارزة في الشعر الفلسطيني المعاصر، استطاعت بنظرتها العميقة، وثقافتها الواسعة، وقدراتها الفنية، أن تعتلي مكانة مرموقة إلى جانب العمالقة من أمثال: محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وغيرهم من جيل النكبة الذين سجلوا بأقلامهم معاناة شعبهم ومآسيه المتعددة المتجددة، بما يمثل تراجيديا العصر الحديث.

ولعل ما يميز فدوى طوقان في هذا المضمار؛ أنها استطاعت أن تجمع أبعادًا عدة في شعرها، فقد ابتعدت عن مهاوي الخطابية الزاعقة، ولم تقع أسيرة محدودية التجربة، ولا ضيق النظرة، فخرجت من هذا الإسار كله، منطلقة نحو آفاق جديدة، وعوالم إنسانية رحبة، يتجلى فيها الفلسطيني الساعي إلى الحرية والعدل والسلام، الرافض للظلم والعسف والجور.

وإذا كان الطفل من الموضوعات التي طرقتها فدوى طوقان في شعرها، كغيرها من الشعراء الفلسطينيين، فقد نجحت في توظيفه (ثيمة) تكتشف فيه جوانب مختلفة تجلت في آفاق تعبيرية وجمالية تعتمد على صورة ذلك الطفل بما فيها من دلالات الطهر والبراءة والأمل.

أسباب اختيار الموضوع:

١- المساحة التي احتلها هذا الموضوع في شعر فدوى طوقان.

٢- دور الطفولة في تشكيل شخصية فدوى طوقان.

٣- قيمة موضوع الطفل في رفد الشعر الفلسطيني بأفكار ورؤى إبداعية.

إشكالية الدراسة:

تقوم الدراسة على تناول جانب من إبداعات فدوى طوقان الشعرية، الذي تشكل عندها استنادًا إلى مرجعيات معرفية وفنية، وكان في جانب من جوانبه يعكس ملامح حياتية عاشتها، كما يترجم موقفًا رؤيويًّا طالعت من خلاله الكون وأدركته، ألا وهو صورة الطفل، حيث يقف الباحث على عالم الشاعرة الإبداعي من خلال جماليات تشكيلاتها الموضوعية والفنية.

تساؤلات الدراسة:

يطرح البحث في جماليات صورة الطفل عند فدوى طوقان مجموعة من الأسئلة، هي:

١- كيف تجلت جماليات صورة الطفل في شعر فدوى طوقان؟

٢- ما الموضوعات التي طرحت فدوى طوقان صورة الطفل من خلالها؟

٣- ما الظواهر الأسلوبية التي وسمت صورة الطفل عند فدوى طوقان؟

٤- ما الأنماط التصويرية التي حملت صورة الطفل عند فدوى طوقان؟

٥- أين ظهرت جماليات الإيقاع في صورة الطفل عند فدوى طوقان؟

٦- ما دور التشكيل البصري في إبراز جماليات صورة الطفل عند فدوى طوقان؟

أهداف الدراسة:

١- الكشف عن دور الصورة في تشكيل عالم الشاعرة الإبداعي.

٢- تحديد مكانة صورة الطفل في شعر فدوى طوقان، وكشف تجلياتها.

٣- الوقوف على مدى تعبير صورة الطفل في شعر فدوى طوقان عن تجربتها الحياتية.

٤- استجلاء جماليات التشكيل الفني لصورة الطفل في شعر فدوى طوقان.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في الكشف عن جانب إبداعي مهم في نتاج الشاعرة فدوى طوقان الشعري على مستوييّ الموضوع والتشكيل الفني.

حدود الدراسة:

١- الحد الزماني: شعر فدوى طوقان من بداياتها الأولى عام ١٩٥٢وحتى وفاتها عام ٢٠٠٠.

٢- الحد المكاني: نصوص فدوى طوقان المنشورة في الأعمال الشعرية الكاملة وديوان اللحن الأخير.

٣- الحد الموضوعي: صورة الطفل في نتاج فدوى طوقان الشعري.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، الذي يعرف بأنه طريقة في البحث يتناول أحداث وظواهر متاحة للدراسة والقياس، كما هي دون تدخل من الباحث، الذي سيتجه معتمدًا على ما سبق بتناول صورة الطفل في شعر فدوى طوقان، يحدد خصائصها وأنماطها، ويصف طبيعتها، ويستجلي العوامل المؤثرة فيها.

الدراسات السابقة:

سبقت هذه الدراسة مجموعة دراسات تناولت صورة الطفل في الشعر الفلسطيني، أهمها:

١- دراسة محمد دوابشة (٢٠٠٧)، صورة الطفل في شعر عبد الناصر صالح، وقد سعى الباحث إلى استنطاق صورة الطفل في شعر عبد الناصر صالح، والوقوف على محتواها الدلالي، معتمدًا على المنهج الوصفي، وقد رأى أن الصورة جاءت تحريضية في انتفاضة الحجارة، في حين كانت هادئة متزنة فترة انتفاضة الأقصى، وقد أخذت اللغة الشعرية في الحالين الطابع التقريري، مما أدى إلى وضوح الدلالات، وغياب العمق في التناول، وحرمان نصوصه من التجديد.

٢- دراسة وليد أبوندا (٢٠١٠)، صورة الطفل الفلسطيني في شعر المقاومة في الأرض المحتلة، وقد سعى الباحث فيها إلى كشف واقع الطفل الفلسطيني بعد الانتفاضة الأولى ١٩٨٧ من خلال النصوص الشعرية لشعراء داخل الأرض المحتلة، متخذًا من المنهج الوصفي إطارًا لدراسته، وقد توصل الباحث إلى أن صورة الطفل الفلسطيني ارتبطت بمفاهيم البطل صاحب الرؤية الوطنية والإنسانية في مقاومة الاحتلال، وخلص إلى اعتماد صورة الطفل على

الموروث الديني والتاريخي، وظهور اللغة المحكية ظاهرة فيه، مما أكد واقعيتها.

٣- دراسة ميسون أبو عودة (٢٠١٥)، صورة الطفل وأثرها في شعر أحمد دحبور، وقد هدفت إلى تسليط الضوء على هذا الجانب من شعر الشاعر؛ معتمدة على المنهج الوصفي التحليلي لمست الباحثة ارتباطها بدور الطفل بالمقاومة والنضال، وعللت الذاتية التي سيطرت على أشعاره الأولى بطفولته التي كانت عناوينها الفقر والجوع والحرمان، كما كانت صورة الطفل عند دحبور ذات أبعاد تأويلية ودلالية متعددة؛ حيث أسهمت في بناء قصيدته بناء دراميًّا، وظهر فيها التزامه الشعري البعيد عن أي انتماء سياسي.

يشترك الباحث مع الدراسات السابقة في تناول صورة الطفل، واعتماد المنهج الوصفي، إلا أنه يختلف عنها في تطبيق مفاهيمه على شعر فدوى طوقان بشقيه الوطني والإنساني، متجاوزًا مرحلة بعينها ارتبطت بحدث سياسي أو غيره، حيث تمتد المادة الشعرية -مجال التطبيق- من بدايات إبداعات الشاعرة وحتى آخر نتاجها الشعري، كذلك يزعم الباحث أنه تطرق للتشكيل الفني للصورة عبر البنى المختلفة التي تشكلت منها القصيدة عند فدوى طوقان.

المصطلحات والمفاهيم:

تقوم هذه الدراسة على مجموعة من المصطلحات والمفاهيم، أهمها:

١- **الجماليات** (Aesthetics): القيم والصفات والملامح التي تظهر في العمل الفني، وتنبع منه، وتدل على مكانته، فترفع من شأنه، وتجعله مميزًا ببصمات مبدعه.

٢- **صورة الطفل**Image of child تشكيل لغوي يتخذ من الطفل مادة له، يقوم على الانحراف، معتمدًا على إمكانات مختلفة تتشابك فيها تجربة الشاعر، وثقافته؛ حيث تتجلى فيه قيم فنية تتحول إلى مرتكز في بنية النص.

٣- **الظواهر الأسلوبية** (Phenomena stylistic): وقائع أو أنماط كتابية تتكرر في أسلوب الكاتب، فتكون منبثقة من موضوعه، معبرة عنه، ويمثل حضورها بصمة في كتاباته.

٤- **الإيقاع** (Rhythm): الأثر الصوتي الناتج عن ترابط المفردات والتراكيب اللغوية في السطر الشعري، من دون أن ينفصل عن الموقف الشعوري، أو تجربة المبدع.

٥- التشكيل البصري The optical formation of The poetry: الشكل الكتابي الذي تأخذه القصيدة على الورق بما يولد صراعًا بين البياض والسواد، ويكون جزءًا لا ينفصل عن الدلالة.

خطوات الدراسة:

١- المقدمة؛ وفيها توطئة للموضوع، بعرض الباحث أسباب اختيار الموضوع إشكاليات الدراسة، وتساؤلاتها، وأهدافها، وأهميتها، وحدودها، ومنهجها، والدراسات السابقة، والمصطلحات والمفاهيم المعتمدة عليها، والنتائج التي توصل إليها، ويختم بالتوصيات والمقترحات.

٢- جماليات الموضوع؛ حيث يقف الباحث على موضوعات صورة الطفل ببعديها الوطني والإنساني.

٣- جماليات التشكيل الفني؛ ويستعرض الباحث من خلال أربعة محاور جماليات كل من التصوير، والأسلوب، والإيقاع، والتشكيل الكتابي للنص.

٤- الخاتمة، وفيها يجمل الباحث أهم نتائج الدراسة.

٥- التوصيات، وفيها يقدم الباحث مقترحات خاصة بدراسة نتاج فدوى طوقان تكشفت من خلال الدراسة.

المحور الأول: جماليات الموضوع:

تعد الخبرات الحياتية التي يكتسبها الشاعر في حياته من أهم عوامل بناء صرحه الإبداعي، فهي عندما تتجمع في معين، تكتسب مع مرور الزمن سمة البقاء والتجذر، فتصبح مصدرًا خصبًا ينهل منه أنى يريد.

وهذا المصدر الذي تخضع مكوناته إلى التفاعل المستمر، لا يقف عند حدود ما اكتسبه الشاعر من مواقف حياته كان هو محورها أو طرفًا فيها فحسب، وإنما يتعدى هذا إلى اتساع تجربته لتشمل كل ما يمكن أن يثرى فكره ويتملك وجدانه، وهنا يتخطى حدود الزمن والجغرافيا؛ ليصبح كل ما في الكون مادة خصبة تعينه على تقديم فنه، فيحتك مع "مجموعة من العوامل المتفاعلة التي يكون من نتائجها بروز شيء متميز يلفت الانتباه إليه ويسلط

الأضواء عليه، ويخلق لدى الشاعر حاسة فنية تربط بين الأشياء المجاورة لهذا الكائن الفني المتميز"[١]، لذي يصبح عنوانًا للتجربة وحاملًا لها، وإذا كانت أدوات الشاعر هي وسيلة نقل التجربة بما فيها من خبرات؛ فإن الصورة وحدها القادرة على إعطاء تفاصيل جوهرية لتلك الخبرات؛ لأنها لا تنقلها لنا نقلًا لغويًّا فحسب، وإنما تقوم بتجسيدها وتشخيصها، ومنح الحياة لكل ما هو جامد فيها، بما يضيفه الشاعر على واقعه (المجرد) من مشاعر وأحاسيس، فلا نشعر بغرابة المادة التصويرية، حتى لو بعد زمانها ومكانها، ولعل هذا ما دفع (هويلي) إلى القول: "إن الشعور ليس شيئًا يضاف إلى الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أي إنها هي الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل عنها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة"[٢]، وعندما تتشكل في النص، فإنها تمتد لتتداخل في نسيجه.

إن الصورة في الشعر هي رؤية الشاعر للعالم من حوله، رؤية تتجاوز جفافه وجموده، فهو عالم جديد أعاد الشاعر صياغته وفقًا لتجربته، وهذا ما يفسر اختلاف جوهر الصور التي يقدمها الشعراء في نصوصهم، على الرغم من اشتراكهم في إطارها العام، وتتعدد الصور التي يلجأ إليها الشاعر؛ من حيث مضمونها، أو إطارها، أو نوعها، وهنا لا نستطيع وضع قانون يقيده في اختياراته التصويرية، فهذا يخضع لثقافته ورؤاه، لكن القطعي هنا، أن هذه الصور لا تصدر عن معين غريب، فهي من صميم محمولاته الثقافية والحياتية، بمعنى أن فهمها يجب أن يتجاوز حدود تشكيلها اللغوي إلى كنهها وارتباطها بحياة الشاعر، وهو ما أكّدت عليه (إيفا كتشنر) بقولها: "إن اختيار الصورة الشعرية ليس عشوائيًّا لأن الصورة الصادقة الأصلية جذورها دائما ممتدة في التجربة المحسوسة المجسدة لا في التشبيهات أو المقارنات المجردة"[٣]، فهي –إضافة إلى كونها تشكيلا لغويًّا– فإنها تترجم واقعا ثقافيًّا ومعرفيًّا يعيشه الشاعر.

(١) قاسم، عدنان حسين، **التصوير الشعري وأدوات رسم الصورة الشعرية**، (طرابلس: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٠)، ص١٩.

(٢) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، (بيروت: دار الثقافة، لا. ط، لا. ت)، ص١٣٥.

(٣) حمود، محمد، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها**، (بيروت: الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٩٦)، ص١٠٧، ١٠٨.

إن المصدر الذي ينهل منه الشاعر صورة له علاقة بالمخيلة من جهة، وبفكر الشاعر من جهة أخرى وهذان الجانبان لا ينعزلان عن الخبرات الحياتية التي اكتسبها، فالفكرة التي يقيم الشاعر عليها نصه، ما كان لها أن تتشكل موضوعًا إلا من خلال هذا الإرث الذي تجمع في مخزن ذاته، إنه إرث يتجاوز حدود الجمود اللحظي، أو السكون التاريخي، فهو متجدد تجدد حياة الشاعر الفكرية، لذلك فإن الصور تظهر في إبداع الشاعر، وتتحول بتكرارها في نصوصه إلى ظاهرة تبلور موقفه ورؤيته، فاختيار الشاعر لهذه الصور يأتي "طبقًا لعلاقة الذات بالموضوع في الصورة الشعرية وما تنطوي عليه من مشكلات تعكس طبيعة مواقف الشعراء من حدي هذه العلاقة التي توجه جانب انتقائهم لموضوعات الصور أو طبيعة نسجها وتشكيلها والتعبير عنها"[(١)]، فهي تتجاوز دورها الفني في العملية الإبداعية لتتحول إلى وسيلة توازن قادرة على إدارة جدلية الذات والموضوع في المنجز الشعري.

وقد يعكس إلحاح الشاعر على صور بعينها افتقاده لجوهرها، أو رغبته في تملكها، أو بحثه الدائم عنها كما يرى النفسانيون، وهذه الحقيقة يجب ألا تكون غائبة عند دراسة نتاج الشاعر، ونحن لا نريد أن نتطرف ونقول: هي تعويض عن نقص بمفهوم علم النفس المرضي، لكنها –في واقعها– تترجم الهاجس الذي يعيشه، فالصورة بوصفها وسيلة فنية تعطي الشاعر إمكانات كبيرة في امتلاك إبداعه، دون أن ينعزل عن المتلقي؛ لأن الصورة "هي الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها، وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى، وتتلألأ في النور، تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم وخيلاءه"[(٢)]، فهي لحظة كشف واكتشاف، تتجاوز حدود سطح الذات الشاعرة إلى كل ما هو عميق فيها.

إن الصورة كشف للمخفي، واقتحام للغامض، واشتباك مع المجهول وهذا هو مقصد الشاعر في عالم ملأته المتناقضات، من هذا المنطلق يمكن أن نقف على صورة الطفل في شعر فدوى طوقان، فهي لم تأت مصادفة لا سيما أنها تعددت في مظاهر تشكيلها، و السؤال المطروح هنا،

(١) صالح، بشرى موسى، **الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث**، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤)، ص٤٣.

(٢) سعيد، علي أحمد، (أدونيس)، **زمن الشعر** (بيروت: دار العودة، ط٣، ١٩٨٣)، ص١٥٤.

هل استطاعت الشاعرة أن تنقل لنا عالمها الداخلي بتقديم هذه الصورة، وهل كانت صورة الطفل كشفا واقتحامًا واشتباكًا، مع كل جوانبها الحياتية، ربما لا تتجلى الإجابة على هذه الأسئلة إلا بتناول هذه الصورة التي توزعت بين أبعاد ثلاثة: ذاتي، ووطني، وإنساني.

لقد ظلت الذات الفردية محور الإبداع الشعري عند فدوى طوقان، فهي المنطلق الذي تشكلت حوله تجربتها، فترعرعت ونضجت في ظلال نزعتها الرومانسية، وتجلى هذا الاتجاه في طرحها قضاياها وأفكارها من خلال رؤى ذاتية وبخاصة بعد فشلها كغيرها من الرومانسيين في التوفيق بين عالمها المنشود، وبين الواقع، فقد "عانى الشاعر الوجداني في تشبثه بمثله العليا وحنينه إلى عالمه الروحي أزمة مزدوجة يتصل جانب منها بالمجتمع ويتصل جانب بوجوده الباطني وما يدور فيه من صراع الجسد و الروح"(١)، مما أدى إلى صبغ تجربته بطابع جمع بين العجز والحزن.

إن أزمة الذات التي ظلت تؤرق شعراءنا، و ازدياد حدة الصراع بين القيم والواقع، دفعهم إلى الصدام مع الواقع مما ترك تأثيره في إبداعاتهم؛ فكان نتيجة هذا أن "اهتزت القيم و المعايير التقليدية، ومن ثم تولدت مشاعر الغربة والصراع و ربما جاهد بعضهم {الشعراء} في سبيل أن يخلق المعادلة بين الذات والوجود، ولكن جهدًا كهذا لابد أن يصيب الذات بالتمزق"(٢)، ويدفعها إلى البحث عن كينونتها المفقودة، من خلال ما يستحضره في شعره من أفكار وصور.

ولا نفصل بين تحول صورة الطفل عند فدوى طوقان إلى ظاهرة في شعرها عن هذا الموقف الذي جمع الشعراء المعاصرين، لكننا نقف قليلًا عند البعد الذاتي في صورة الطفل الذي لم يظهر بكثافة مثلما ظهر في آخر دواوينها، وأن ما عرضته في قصيدتها (اللحن الأخير)، مثل سيرة ذاتية (شعرية)، تجلت فيها طفولتها، وبرزت أشبه بلحظات البوح عندما يصل المرء إلى حدود الاستسلام، لتتكشف أمامه الوقائع التي تثبت عجزه في النهاية، العجز الذي يحمل معه مرارة العمر كله.

(١) القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، (بيروت: دار النهضة العربية، ط٢، ١٩٨١)، ص٢٨٤.

(٢) إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٣٥٧، ٣٥٨.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل الطفل قادر على إدراك فقدان الحب الأبوي، وغياب اهتمام الأم، ومعاناة القمع والقهر؟ بكل توكيد نعم، وهذا ما رصدته فدوى طوقان عندما عادت بذاكرتها وهي في مراحل تجربتها الأخيرة إلى السنوات العشر الأولى من عمرها:

كان وراء البنت الطفلة
عشرة أعوام
حين دعته بصوت مخنوق بالدمع
حنانك خذني
كن لي أنت الأب
كن لي الأم
و كن لي الأهل[1]

هذا الارتداد إلى مرحلة طفولتها يحمل طبيعة التجربة التي عاشتها الشاعرة بعدما افتقدت الحب داخل أطره العائلية، فافتقاد الأب والأم والأهل أوجد إحساسها بالغربة، غربة الطفل، فكان توظيفها لصورته، ينقلنا إلى حال وجدانية اتسعت لدلالات وأحاسيس نجحت في إشراكنا فيها، و قد جاء توجه الشاعرة نحو الذات إيمانا بأهمية استبطان تجربتها لكشف اللحظة الراهنة، إن هذا الطفل – وهو الشاعرة ذاتها – الذي يبحث عن الحب فلا يجده، نراه فاقدًا فرحة الطفولة التي تجعل منه مساويا لأقرانه في إدراك ذلك الوجود من حوله :

وأنا الطفلة تصبو للحب وتهفو
للفرح الطفلي الساذج
للنط على الحبل
وللغوص بماء البركة
للهو مع الأطفال
لتسلق أشجار الدار[2]

(١) طوقان، فدوى، **ديوان اللحن الأخير**، (عمان: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٠)، ص٣٢، ٣٣.
(٢) نفسه، ص٣٤.

هي رغبات مشروعة لم تتحقق، فبراءة الطفولة لم تعشها لأنها (كبرت)، هكذا كانت مفاهيم العائلة المتمسكة بالتقاليد، إن تعبير الشاعرة عن عالمها الطفولي المفقود يؤكد توقها إلى تحقيق ذاتها، وقد ظل هذا الإحساس يرافقها في كبرها، وهو ما يفسر بشكل واضح إلحاحها على موضوع الطفل والطفولة؛ مما يعكس القيمة الفكرية التي يمثلها، ولا يقف عند حدود النص الشعري، وفدوى طوقان عندما تتخذ من الطفل إطارًا لتجربة عاطفية مفقودة فإنها توجد توازنًا نفسيًّا بين الذات / الداخل والدافع / الخارج:

أغثني
خذني من عشرة أعوامي
من ظلمة أيامي خذني
وسع لي حضنك دعني
أتوسد صدرك امنحني
أمنًا وسلام
يا بلسم جرح المطحونين
وخلاص المنبوذين المحرومين
خذني!
خذني![1]

لقد نجحت الشاعرة عندما أمعنت في الغوص نحو الذاتية ليس لأنها عبرت عن مأساتها في طفولتها فحسب، وإنما لجعل ذاتها محورًا للمأساة الإنسانية كلها، وهذا ما جعل نداءها يأخذ طابع الرمز، فالمخلص هنا هو الحب نفسه، عندما يتحول إلى بلسم يداوي جراح المطحونين ويسهم في خلاص المحرومين؛ لذلك لم يكن غريبًا أن تجد فدوى طوقان خلاص الطفل في ذاتها، هو خلاص العالم برمته وانتصار على كل لحظات الضعف؛ لذلك لا نجد إحساسها الطفولي المفعم بالطهر والبراءة يضعف عندما تدرك الحب:

(١) طوقان، **اللحن الأخير**، ص٣٥، ٣٦.

الطفلة تكبر والأنثى

وردة بستان

تتفتح والأطيار تطوف

وتحوم وقوفًا حول الوردة

بعد رفوف

الزمن الصعب يصالحها

ومجالي الكون تضاحكها

والحب يفيض عليها

من كل جهات الدنيا[1]

ظل الطفل عند فدوى طوقان المعضلة والحل، فقد نجحت في جعله محورًا لأزمتها الداخلية التي تخلقت في ذاتها عندما غاب عنها الحب، وحرمت إحساسها بالطفولة، لكن هذه الطفولة بقيت في وجدانها ممثلة في الحب الغائب حتى اهتدت إليه، فجعل من عالمها الكئيب كونًا جديدًا، ومثل هذه المفاهيم التي قدمتها من خلال صورة الطفل تتجلى "عند هؤلاء الوجدانيين وكأنها تجربة روحانية ترتبط بمعاني الطهارة والعفة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام"[2]، يسبح في أفقها غير المتناهي، معانقًا الوجود كله، ومثل هذا الإحساس بالوحدة وفقدان الحب الذي بدأت به فدوى طوقان حياتها الشعرية تأتي لتنهي به ما بدأته مختارة له اسم اللحن الأخير، الذي امتلأ بالعديد من العلامات السيميائية التي تكشف تجربتها وتلخصها، ومنها عدد قصائد ديوانها الأخير البالغة تسع عشرة قصيدة، مفضلة أن يكون هذا العدد الإفرادي على الرغم من وجود قصائد لديها لتتجاوز هذه اللحظة الشعورية، لكن تجربتها الموسومة بالوحدة كانت الغالبة على نتاجها[3].

(١) نفسه، ص٣٧

(٢) القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٨٩.

(٣) ينظر: صرصور، فتحية إبراهيم، **خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان**، (غزة: ملتقى الصداقة الثقافي، (ط. ٢٠٠٥)، ص١٨٧.

لقد كان ربط الحب بالطفولة عند فدوى طوقان لا ينفك عن إحساسها بالمرارة الذي حملته منذ الصغر، لكنه من جانب آخر ينسجم مع تطلعاتها المثالية نحو عالم جديد إلا أن هذا الحب / الطفل يتحول إلى ضحية لتكتشف أن حلمها الذي عاشته عبر السنين لم يكن سوى كابوس مخيف:

وصحوت على
حلم كابوسي جهم ذات صباح
الوجه الأسطوري الطفل بديع القسمات
طعنته سكين الأقدار
وسقته كأس الموت المرة
مزقت الخدين الورديين
هشمت الرأس اليانعة النضرة[١]

ليست الفاجعة بموت الحب / الطفل فحسب، و إنما بمأساوية هذا الموت عندما تجلى محسوسا (طعنة السكين – تمزيق الخدين – تهشيم الرأس)، وقد يكون هذا إعلان فشل تجربتها التي خاضتها، تجربة الحلم من أجل عالم مثالي، وهو توكيد على هزيمة الذات في النهاية، هزيمة لا تعكس ضعف الشاعر بقدر ما تكشف رهافة حسها، ليتكامل البعد الذاتي في صورة الطفل التي شحنتها بإيحاءات تجاوزت الخطابية، وكرست من خلالها وعيها لقدرة الصور والرموز على حمل تجربتها الشعرية.

لقد عاشت فدوى طوقان هذه المواقف بكل جوارحها، ارتسمت في مخيلتها، وحفرت في وجدانها، فكانت إحدى مكونات تجاربها وخبراتها، ولا نستطيع أن نعزل ميلها إلى الطفولة عند كبرها، عما مرت به من مواقف فهي تعترف بأن "الأطفال هم نقطة الضعف المركزية عندي"[٢]، وقد رصد المتوكل طه هذا التوجه في مسلكها وتعاملها مع أولاده: "كنت أصطحبها إلى بيتي في رام الله، فتقضي أيامًا مع أسرتي، تقضي أوقاتها تلعب مع أطفالي وتنام

(١) طوقان، **ديوان اللحن الأخير**، ص٦١، ٦٢.
(٢) طوقان، فدوى، **الرحلة الأصعب: سيرة ذاتية**، (عمان: دار الشروق، ط١، ١٩٩٣)، ص٩.

معهم، كنت ألحظ سعادتها البالغة وهي تعاتب الأطفال وتنسى نفسها معهم، كانت تتورد وهي تقضي جل وقتها مع الأولاد".[١]

وقد مثل العام ١٩٦٧ تحولًا مهمًّا في مسيرة فدوى طوقان الشعرية، فبعد مرحلة الانكفاء على الذات، والإبحار في متاهاتها، قذفت بها الظروف الجديدة في أتون الحدث، من دون أن يؤثر هذا على فهمها لدور الشعر وطبيعته، فبعد طلب والدها منها كتابة الشعر السياسي لتملأ الفراغ الذي تركه أخوها إبراهيم، لم تستجب إيمانًا منها بأن الشعر ليس أداءً وظيفيًّا، ولا يمكن أن يؤدي دوره إن لم يصدر عن تجربة صادقة وعاطفة مرهفة، ومع أخذنا في الحسبان هذا الموقف نرى الشاعرة عندما نضجت تجربتها واتسعت آفاقها وبعد أن أصبح العدو مرئيا أمامها نراها تتجه إلى الموضوع الوطني متجاوزة الصراخ والخطابية، ولم يتجمد موقفها عند حدود "الانفعال العاطفي، وإنما تعدى الأمر إلى قناعات سياسية وفكر عميق ترجم في صيغة أبيات من الشعر؛ حيث حاولت من خلالها أن تدعم الشباب الفلسطيني وأن تزرع فيهم قيم الانتماء للأرض"[٢] مما قاد إلى اتساع أفق تجربتها و" تحول في المضمون نقله من حالة التمركز حول الذات، حول الأنا، إلى حالة التمركز حول الخارج حول الموضوع في الغالب الأعم".[٣]

نظرت فدوى طوقان حولها لتجد أبناء شعبها وقد أصبحوا جميعًا تحت الاحتلال، هذا الاحتلال الذي تحول إلى مشهد يومي يتكرر أمام عينيها، تتساقط فيه الضحايا، وفي مقدمتهم الأطفال، لترى أن هذا الكائن الذي عاينت هزيمته على المستوى الذاتي، يعاني مرحلة انكسار جديدة تمثلت في الموت المادي، فقد خلق سقوط الضفة الغربية عام ١٩٦٧ وانقطاع التواصل بين الضفتين واقعًا جديدًا جعلها تستذكر أحبتها من الأطفال، وكيف للاحتلال أن يغتال حلمها وحلم غيرها، ذلك الحلم الطفولي الذي كان يترعرع كل ليلة على

(١) طه، المتوكل، **قراءة المحذوف: قصائد لم تنشرها فدوى طوقان**، (رام الله :دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤)، ص٣٤.

(٢) تفاحة، رشا، **فدوى طوقان فوق السطور**، سلسلة أوراق عمل جامعة بيرزيت ٢٠١١/٣٠ نموذج المؤتمرات والمناسبات العامة، ص١٧.

(٣) عمر، رمضان، **سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها**، (عكا: مؤسسة الأسوار، ط ١، ٢٠٠٤)، ص٧٥.

مخدع الأمل، تقول فدوى طوقان مصورة عجزها عن التواصل مع ابني شقيقتها عمر وكرمة:

يا كرمتي أود لو أطير

على صباح الشوق لو أطير

لكن توقي يا صغيرتي مقيد أسير ...[١]

إن هذا الطرح رغم بساطته يعكس إحساسا عميقا بطبيعة المأساة، فهي في مخاطبتها الطفلة (كرمة) لا تتنازل عن حسها الطفولي، ولا تنفصل عن اتجاهها الوجداني الذي عرفت به، فكرمة هنا تأخذ شكل الحلم البعيد.

وتلجأ الشاعرة إلى تبرير عجزها للطفلة بعد انقطاع التواصل بينهما لترى الموت الذي يصنعه الاحتلال وراء كل ذلك:

الموت رابض على النهر

الموت رابض لكل من عبر

يا كرم يا غزالتي

العسل الصافي المضيء في العيون

يوحشني كثير

والخصل الشقراء مثل القمح مثل

مواسم الحصاد في حقولنا

توحشني، توحشني كثير[٢]

تخرج فدوى من إطارها الذاتي في إدراك الموضوع إلى أفق أكثر اتساعًا، فالمسألة ليست (فدوى / كرمة) وإنما هي كل آباء فلسطين وأطفالهم الذين حرمهم الاحتلال من أبسط حقوقهم (اللقاء) فقد كان كثيرون منهم يسقطون صرعى برصاص العدو، وعندما كانوا يهمون بعبور نهر الأردن سعيًا للالتحاق بأسرهم والعودة إلى أطفالهم في الضفة الأخرى،

(١) طوقان، فدوى، **الأعمال الشعرية الكاملة** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣)، ص٣٧٩.
(٢) نفسه، ص٣٨٠.

فجسدت صورة الطفل هنا البعد الوطني الذي تجلى في المقابلة بين الحياة والموت، الحياة التي مثلتها الطفلة (كرمة) بصفاتها المادية وارتباطها بمدلولات التجدد الدائم (العسل الصافي / القمح) والموت الذي يقف متربصًّا لكل من كان يسعى إلى العودة إلى أولاده أو اللقاء بهم.

إن هذا الواقع الجديد حرم أطفال فلسطين طفولتهم، فتبددت أحلامهم واستوحشت رغباتهم وصاروا يعيشون واقعًا بعيدًا كل البعد عن واقع غيرهم من الأطفال:

أحبتي الصغار خلف النهر يا أحبتي
عندي أقاصيص لكم كثيرة
غير حكايا سندباد البحر
غير قصة الجنى والصياد
وقمر الزمان والأميرة
عندي أقاصيص هنا جديدة[1]

لقد كان الاحتلال اغتيالًا بشعًا للطفولة التي كبرت قبل أوانها واستبدلت قسرا براءتها ووداعتها، برعب وألم قد لا تحتمله مخيلتهم، فما يمارسه الاحتلال ضد أطفال فلسطين يتجاوز القتل المادي إلى إلغاء طفولتهم وحرمانهم الإحساس بها، فلا نوم هادئ، ولا مخيلة بريئة، ولا لعبة يسلى نفسه بها، أو حكاية ينمو خياله معها، لقد ضاع كل هذا ولم يتبق له إلا الخوف والرعب.

وقد فرض الواقع المأساوي الذي عاشه الطفل الفلسطيني ظروفًا غيرت طبيعة حياته، وأفقدته ملامح طفولته، وأجبرته في كثير من الأحيان على أن يحيا حياة تتجاوز عمره الزمني، وتتخطى قدراته الجسدية، مما يؤكد الغبن الذي تعرض له، لنجده يصحو "على عالم مختلف يفرض فيه العدو قوانين الإبادة العنصرية، فبينما يتمتع كثير من أطفال العالم بطفولتهم، ومباهجها؛ يطلب من هؤلاء أن يخوضوا معركة الحفاظ على الوجود بكل الأشكال"[2]، لكن هذا الوجود يأخذ من الحزن عنوانًا له، فقد كان اختفاء الفرح بالحياة مقرونًا بغياب معاني

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٨٢.
(٢) ثابت، عبلة، **الطفولة في الشعر الفلسطيني**، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، ص٣٠١.

الطفولة وقيمها، ليصبح هذا الواقع الجديد صورة من صور الهزيمة التي حلت بمدينة فدوى طوقان/وطنها:

اختفت الأطفال والأغاني
لا ظلّ، لا صدى
والحزن في مدينتي يدب عاريًا
مخضب الخطى
والصمت في مدينتي
الصمت كالجبال رابض
كالليل غامض، الصمت فاجع
محملٌ
بوطأة الموت والهزيمة(١)

تجمع الشاعرة بين البعدين –البصري والصوتي– في الصورة؛ متكئة على صيغة النفي (لا ظل/ لا صدى) لتجعله مقترنًا باختفاء الطفولة وإحدى لوازمها (الغناء)، وهذا إيذان بتراجع الحياة، وظهور الموت ممثلًا في (الحزن– الصمت– الليل)؛ ليتكامل جميعه في مدلول الهزيمة، وقد أخصبت الصور التشبيهية التي قدمتها، عندما جملتها بمدلولات الثقل المادي (الصمت كالجبال رابض)، والثقل المعنوي (كالليل غامض)؛ حيث تتكامل دائرة الموت التي كانت بفعل الهزيمة.

لقد استشرفت فدوى طوقان بطولة منتظرة للأطفال الفلسطينيين في انتفاضة أطفال الحجارة؛ حيث يقودون بأنفسهم المظاهرات، ويديرون عجلة النضال بأسلوبهم الخاص، لتتحول الحجارة في أيديهم إلى سلاح فعال؛ مثل وحده لغة المواجهة والصراع، فوجدتهم الوحيدين القادرين على صناعة المستقبل:

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٧١.

يا حلمهم تلوح في البعيد
تحتضن المستقبل السعيد
على يديك بعثهم يجيء
مع الغد الآتي العظيم بعثهم يجيء
يطلع من غيابة الردى
وفي وجهه البشارة
وفي جبينه الفسيح نجمة تضيء[1]

تكتمل رؤية الشاعرة للطفل؛ فبعد أن شب عن الطوق، وتبوأ مكانه في مسيرة النضال، يمتلك اليوم مفاتيح الغد، إنه القادر على بعث هذه الأمة من سباتها، بعثًا يخرج من قلب الموت، ليؤكد أن الأيام القادمة حبلى بالأمل والفرح، ولا ننكر أن هذا الإدراك لدور الطفل الفلسطيني جاء متناغمًا مع الواقع الذي لمسته فدوى طوقان عندما استطاع الأطفال –رغم صغر سنهم وعدم امتلاكهم السلاح– أن يحفظوا ما عجز عنه الكبار؛ في إدارتهم لمعركة يومية مع العدو، استخدموا فيها أساليبهم النضالية الخاصة التي أنهكت العدو، وقضت مضاجعه.

لقد تجاوزت فدوى طوقان في طرحها البعد الوطني لصورة الطفل الفلسطيني حدود الإعجاب والتعاطف، إلى الإيمان المطلق بقدرة الطفولة على المشاركة في حمل العبء الوطني، فكان ما قام به أطفال فلسطين تمردًا على (تابوهات) النضال التي ظل المنظرون الثوريون يتحدثون عنها، ويؤطرون لها، ولنا أن نشير إلى أن هذا الموقف في نظر الشاعرة إلى الطفل لا ينعزل عن البعد الذاتي، فكلاهما يعظم التمرد على الظلم، فالطفل الذي رأته يسحق في داخلها هو ذاته الذي يواجه الموت عندما يقف أمام العدو مطالبًا بحقوقه، وقد استطاعت –بهذا– أن تتمثل المبدع الذي "يمتزج شعوره القومي بشعوره الذاتي، فتغدو القضية لديه تجربة تنبع من صميم وجدانه، وتتلون بأسلوبه الخاص"[2]،

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٥٤١.
(٢) القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، ص٣٠٩

وتتحول إلى أيقونة تجسد دور الشاعر على مختلف الصعد.

إن ما قدمته فدوى طوقان يمثل تجربة متكاملة وإن تعددت مستوياتها، وأبعادها؛ فالذاتي يفضي إلى الإنساني، وهذا الأخير، ما كان له أن يتحقق إلا بنضج عناصر التجربة وتفاعلها في ذاته واتخاذها مسارب، وإشباعها بمحمولات فكرية تعكس الفكر الذي ينطلق منه هذا المبدع ويتبناه، فاتساع التجربة ونضجها يؤكد أن الانسجام بين المضمون الوجداني والموقف الذي يتخذه المبدع من موضوع ما، وبين مادة النص، يحول العمل الأدبي إلى نهر دافق بالإحساس الإنساني، وهو وإن كان في مظهره ذاتيًا يرتبط بالشاعر نفسه، إلا أن امتداداته تتجه خارج النص لتشكل قيمته الإبداعية.(١)

ومن هنا تخلق علاقة الذاتي الخاص بالإنساني العام، بمعنى: أن التجربة نفسها التي يعشيها المبدع بجوارحه وأحاسيسه على ما فيها من خصوصية قد تتجاوز حدود الزمان والمكان التي أشرنا إليها، وهو ما يتجلى في تجربة فدوى طوقان؛ في حديثها عن الطفل؛ فقد لمست فيه العالم الجميل الذي افتقدته، ووجدت عنده ذلك الكون المليء بالعدل والأمن، بكل ما فيه من مثالية، وهنا لا نعزل طبيعة تجربة فدوى طوقان وانتمائها وإخلاصها إلى مبادئها الرومانسية، عن رؤيتها للبعد الإنساني في عالم الطفولة، ولعل ظاهرة اليتم من أقسى ما يمكن أن يعانيه الطفل، وقد التقطت الشاعرة مشهدًا يجسد هذه الظاهرة فظلت تقف على حدود رصدها وكشف معالمها، ولم تتجه إلى تبني الدعوات التقليدية التي أطلقها الشعراء (المصلحون) بالاهتمام باليتيم واحتضانه والعطف عليه؛ لأن هذا –وإن كان "حلًا لمشكلة اجتماعية تعود بالفائدة على البناء البشري في الوطن، ويقي من الانحراف والوقوع في مزالق خطرة وتجنب المجتمع مشكلات خطيرة"(٢)؛ فإنه– قد يجعل تجربة الشاعرة أسيرة المحدودية؛ لذلك؛ نجد فدوى طوقان تتجاوز تلك الدعوات إلى تقديم صورة حسية لليتيم:

(١) ينظر: أبو زايدة، عبد الفتاح، **الكتابة والإبداع**، (غزة: دار المقداد للطباعة، ط٣، ٢٠٠٦)، ص٤٢.
(٢) ثابت، **الطفولة في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص١٢٣.

هاضه الوهن، وأعياه الألم وسطا الضعف عليه والسقم

خاشع الأطراف من إعيائه ما به يقلب كفًا أو قدم

متداع جسمه، منخذل، لجت الحمّى عليه فاضطرم

ساكن الأوصال إلا بصرًا زائغًا، يطرق حينًا ويجم

ابن سبع برح اليتم به رحمة الله له نضو يتم (١)

تعتمد الشاعرة في تعبيرها على صفات عامة (الوهن- الألم- السقم) ثم تدخل في تفاصيل الصورة المادية (سكون الأطراف- عدم القدرة على تحريك الأكف والقدم- تداعي الجسد)، وقد جاءت جميعها استجابة للتحديد المادي للعناصر التي أرادتها الشاعرة، لتقدم صورة بصرية للطفل اليتيم تعتمد على الرصد والملاحظة.

وبكل براءة يبحث هذا الطفل عن أبيه الذي قضى، فلا يجد غير أمه يسألها:

قال يا أمي، ترى أين أبي لم لا يرجع من حيث اعتزم؟!

ناشديه، واسأليه رجعة فلكم يفرح قلبي لو قدم!(٢)

تدخل الأم عنصرًا رئيسًا من عناصر صورة الطفل اليتيم، فهي وحدها تدرك حقيقة ما حدث، وهي المقصد في أسئلة الطفل، إنه يبحث عن إجابات لتساؤله (أين أبي؟) لتتجدد جراح الأم وآلامها، والمشهد الذي تنقله الشاعرة -بتقليديته- جاء دليلًا على تمثل شخصية الطفل وخياله؛ حيث لا يدرك معنى الموت، فكل ما يدور في ذهنه أن غياب أبيه إلى حين، ولا تسمح له مخيلته إدراك أن ذهابه كان أبديًا.

لقد ظل التناقض الذي عاشته فدوى طوقان بين عالمها المنشود ودوافعها ملمحًا أصيلًا في تجربتها الشعرية، وبخاصة ما يرتبط منه بالقيم التي حطمها الإنسان بنفسه، فقد رأت في الطفولة قدرة على إلغاء ذلك التناقض، تقول متحدثة عن الطفل بوصفه عالمًا مثاليًا، خاليًا من أدران الوجود:

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٩٤.

(٢) نفسه، ص٩٥.

ذات يوم رائع الصحوة جئنا

للإله الطفل تحدونا أماني وأماني

نحن جئناه لنطوي عنده سفر الذنوب

لتصلي وتتوب

وبأيدينا له كفارة الشعر

وقربان الأغاني(١)

إن الصحوة التي تتحدث عنها الشاعرة هي استفاقة فكرية توصلت إليها عندما رأت مثالية عالم الطفولة، فحولت هذا الطفل من مجرد كيان مادي، إلى هدف قادر على تنقية الوجود بأكمله من الذنوب والخطايا، إنه مقصد الناس جميعًا ليقدموا له القرابين؛ فالطفل يمثل عند فدوى طوقان الحل الأمثل لمشاكل الزيف والضغينة واللؤم التي يعاني منها البشر إنه الخلاص المنشود، في عالم فقدنا فيه كل أمل، وهذه الفكرة تتحول إلى عصب في رؤيتها الطفل مُخلصًا، وهذا يعكس عمقًا في الرؤية، حيث يتقاطع الإنساني مع الذاتي، فهي وإن كانت تنقل تجربتها الخاصة؛ فإنها تلامس فيها أفقًا تتطلع من خلاله إلى الإنسان بغض النظر عن انتمائه وجنسه ولونه.

لقد منح عالم الطفولة الشاعرة فدوى طوقان آفاقًا واسعة للتجديد في أفكارها، وقد تكون خالفت المعهود عندما اتجهت إلى خطاب العدو/الآخر بلغة تبتعد عن التهديد والوعيد؛ حيث رأت فيه ضحية لعنصريته وظلمه، وهذه رؤية وإن كانت تنتمي إلى عالم (اليوتوبيا) فعلينا ألا نعزلها عن نزعتها الرومانسية التي تدفعها إلى رؤية الكون موحدًا تتلاشى بين أفراده الحواجز والحدود، ولعل هذا ما دعاها إلى البحث عن الجانب الآخر في شخصية العدو لإدانته من جهة، والكشف عن كونه ضحية من جهةٍ أخرى، وهنا يخالف الباحث ما ذهب إليه رمضان عمر: من أن وجود ملمحين متناقضين لصورة اليهودي المحتل عند فدوى طوقان يتجلى بين سيرتها الذاتية، وشعرها(٢)، فنحن لا يمكننا الفصل بين نتاج الشاعرة شعرًا

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٢٩٦.

(٢) ينظر : عمر، رمضان، سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها، ص٥٦.

كان أو نثرًا، إضافة إلى أن قصيدتها (إيتان في الشبكة الفولاذية) التي نظرت فيها إلى اليهودي بمنظور إنساني تنفي هذا الادعاء، تقول فدوى:

يفتح عينيه "إيتان" الطفل الإنسان
يسأل في سجن العتمة
عن معنى الشبكة والجدران
والزمن المبتور الساقين، المتسربل
بالكاكي، بالموت القاسي، بالدخان
وبالأحزان[1]

تفترض الشاعرة لحظة صحو يمارسها العدو/ الضحية، عندما يقف مفكرًا فيما آل إليه من حال، فيجد نفسه أسير شبكة فولاذية لا خروج منها، وحبيس جدران تتجدد، إنه القاتل، الذي بتر ساقي الزمن، وصنع الموت القاسي، وخلق الحزن، وكل قاتل ضحية، و(اليهودي) ضحية الكذبة التي أطلقها ساسته، لذلك نجد نبرة الخطاب عند الشاعرة تأخذ طابع اليقين:

يا طفلي أنت غريق الكذبة
والمرفأ يا "إيتان" غريق مثلك في
بحر الكذبة
يغرقه الحلم المتضخم
ذو الرأس التنينية
والألف ذراع ..[2]

تتناسب الصورة التي نقلتها الشاعرة عن الحلم/ الكذبة التي يعيشها اليهودي ويلقنها لأولاده، مع الإحساس الطفولي الذي يفترض أن يرفض هذه المعطيات خوفًا، ليبحث عن

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٤٨٦، ٤٨٧.
(٢) نفسه، ص٤٨٧.

الأمان، وهنا تتلاشى كل الحواجز عندما تطالع فدوى الطفل اليهودي منادية إياه (يا طفلي) فالمبدأ عندها أن الطفولة ضحية، ولكن مع الاختلاف الذي يجعل الفلسطيني ضحية لظلم الآخر، بينما يكون اليهودي ضحية لظلمه نفسه والآخرين.

إن الشاعرة على يقين من عدم قدرتها على تصحيح هذا الوضع الخاطئ، فكل ما يرتبط بالطفل اليهودي لا يخرج عن دائرة الأمنيات المستحيلة:

آه آه!

ليتك تبقى الطفل الإنسان

أخشى وأراع

أن تكبر في هذي الشبكة[١]

إنه حديث المشفق (فإيتان) وقع ضحية الزيف والتزوير، و خشية الشاعرة من وقوعه في الشبكة الفولاذية لا مجال لردها فالإنسان فيه محكوم عليه بالموت، ويبدو أن وصولها إلى هذه الحقيقة يثبت الوقائع التي بنى عليها الصراع مع العدو الصهيوني.

ولا يرى الباحث أن موقف الشاعرة في الحديث عن الطفل اليهودي يتناقض عن حديثها عن اليهودي المحتل، فهذا الأخير كان طفلًا فقد طفولته لنجاح (الكبار) في توجيهه قسرًا نحو الشبكة الفولاذية، ولهذا لا يميل الباحث إلى اعتبار هذا الخطاب (الإنساني) تمثيلًا للتوجه اليساري الذي تعاطفت معه الشاعرة بعد عام ١٩٧٣م عندما ظهرت ثقافة تؤمن بالتعايش السلمي بين العرب واليهود[٢] وذلك لعدة أسباب:

١- إن هذا الموقف من اليهودي لم يتجل إلا في قصيدة إيتان في الشبكة الفولاذية.

٢- تعامل فدوى مع بعض القيادات اليهودية مثل (دايان) وغيره من مسؤولي الاحتلال بعد عام ١٩٦٧ كان بحكم الأمر الواقع، ولم يغير من فكرتها نحوهم، أما أولئك المثقفون من اليهود فإن موقفها منهم إنساني لا سياسي، وقد ذكرت ذلك صراحة في قولها: "فإنني أؤكد هنا أن هذا الإحساس لا ينبع عن سذاجة أو بساطة، ولكن ينطلق من شعور إنساني

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص، ٤٨٧.

(٢) ينظر: عمر، **سيرة فدوى طوقان وأثرها في دراسة أشعارها**، ص٥٧.

محض".[1]

٣- نصوص فدوى طوقان الشعرية وبخاصة ما جاء منها بعد ثورة الحجارة عام ١٩٨٧ أكدت موقفها من العدو، فهي عندما ركزت على وحشيته في التعامل مع أبناء جلدتها وعلى كونهم ضحايا، فإنها لم تقدم أية إشارة تفيد تغييرًا في مواقفها.

٤- لا يخرج موقف الشاعرة تجاه (إيتان) عن الشفقة وعلو الحس الإنساني عندها، وانسجامه مع نظرتها للطفولة بوصفها خلاصًا للعالم من مآسيه وأدرانه.

المحور الثاني: جماليات التصوير:

تطورت مفاهيم النقد الحديث في التعامل مع النص الشعري بوصفه بنية متكاملة تقوم على ذلك النسيج المتداخل من الأفكار والصور واللغة والإيقاع، بما يدفع الشاعر إلى الكشف عن موقفه الشعوري والفني. ولا تخرج فدوى طوقان عن هذا الإطار، فقد قادتنا من خلال نصوصها الشعرية إلى عالمها الذاتي، وكان لصورها أثر في خلق تلك البنية الفكرية التي تبنتها في شعرها.

والحديث عن الصورة في الشعر يقودنا إلى الإشارة إلى قدرة الشاعر في تطويع هذا العالم، وإعادة صياغته، والوقوف على شبكة العلاقة التي تربطها به، "فالصورة هي المرآة العاكسة لهذه العلاقة، ونمطها وكيفية امتزاج عناصرها على نحو يكشف عن خصوصية ذهن الشاعر والمؤثرات فيه"[2]، بعد أن تجاوزت حدود الإطار اللغوي، أو العامل التزييني الممجوج، وبهذا فالصورة "لم تعد التركيب الذي يوضح المعنى، إنما هي البنية المسؤولة عن التماسك بين جزئيات السياق الشعري، وعن الانسجام في كيان وتقريب المسافات"[3]وهي الشفرة القادرة على فتح المنغلق في النص.

وقد تجلت جماليات التشكيل التصويري للطفل في شعر فدوى طوقان في التصوير المفرد، والتصوير المركب، والرمز.

(١) طوقان، **الرحلة الأصعب**، ص١٠٣.

(٢) صالح، **الصورة الشعرية**، ص٤٥.

(٣) حمود، محمد، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها**، (بيروت: الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٩٦)، ص٩٧.

تقف الصورة المفردة عند الحدود الخارجية للأشياء، فتعنى بالملاحظة والرصد والوصف، وبهذا تكون محدودة الأثر في النص الشعري وفي المتلقي، فهي غير قادرة على حمل غيرها من الصور، والصورة المفردة هي التي تقوم بذاتها في النص (قيام الانفصال) لتشكل بناء يمكن إدراكه بسهولة، "وتعد الصورة المفردة أبسط أنماط الصور البيانية من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة"[(١)]، ويرتبط هذا النمط من التصوير بالمفاهيم البلاغية التقليدية التي لا تحصر الصورة في أشكال التشبيه والاستعارة والكناية فحسب، بل تلك التي تجعل العلاقة الرابطة بين أجزاء الصورة ووسائل إدراكها سهلًا ميسورًا، فهي لا تحتاج إلى جهد من القارئ ليصل إلى مضمونها؛ لذلك يمكن أن نطلق عليها تسمية (الصورة الباردة) أو (الصورة السلبية).

ولعل أهم ما توصف به الصورة المفردة افتقادها القدرة على النهوض بالنص الشعري، وعجزها عن تشكيل صورة شعرية بالمفهوم الحديث لاعتمادها على مفردة بعينها، سواء أكان ذلك عبر الوصف أو العطف[(٢)]، وربما عُدّ هذا سببًا في تجزئة النص؛ لأن المفردة وحدها، على الرغم مما قد تحمله من دلالة، قد لا تستطيع خلق إطار يلتحم فيه الشكل مع المضمون.

قدمت فدوى طوقان صورة الطفل عبر النمط المفرد، من خلال الجمع بين التشبيه والاستعارة في قولها:

قلب البؤس على أوجهــه لن ترى كاليتم بؤسًا محتكم
ينشأ الطفـل ولا ركـن لـه ركنه من صغر السن انهدم
خائضًا في لجم العيش على ضعفه، والعيش بحر محتدم
تائهًـا في ظلم مــا تنتهي حائرًا يخبط في تلك الظلم
ليس في الدنيا ولا في ناسها فهو يحيا في وجود كالعدم[(٣)]

(١) صالح، **الصورة الشعرية**، ص١٣٤.
(٢) ينظر: الصائغ، يوسف، **الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨**، (القاهرة: عصمى للنشر والتوزيع، لا ط، ١٩٧٨)، ص: ١٧٤ وما بعدها.
(٣) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٩٥، ٩٦.

تجلت صورة الطفل من خلال علاقات ظاهرية؛ فالبؤس كاليتيم، وحياة الطفل مثل البحر المضطرب فهي أقرب إلى العدم، وهو كالبيت متهدم الأركان منذ صغره، فالشاعرة التي قدمت تفاصيل كثيرة عن حياة الطفل لم تخرج عن إطار الوصف الخارجي أو الرصد (العياني) للطفل اليتيم، والوصف -بهذا- لا يمتلك في كل الأحوال مقدرة على النفاذ إلى عمق المشهد، كما أن موقف المتلقي معه يبقى محصورا في دائرة الانفعال لا التفاعل.

وثمة صورة مفردة أخرى ترصد من خلالها فدوى طوقان إحساس الطفل بهول النكبة، فتصوره باحثًا عن الأمان في حضن أمه:

تململ في حضنها فرخها فضمته محمومة ثائرة..

ومالت عليه وفي صدرها مشاعر وحشية هادرة..

لترضعه من لظى حقدها ونار ضغائنها الفائرة..[1]

فاستعارة الشاعرة الفرخ الصغير للطفل وحنو أمه عليه، ثم إرضاعه من نيران حقدها، لم تعكس تعمقها في مسألة بؤس شعب بأكمله فقد وطنه، وأصبح يهيم على وجهه، فكلها معانٍ وأفكار مكرورة، وطريقة تقديمها ظلت تقليدية، كما أن الإطار السردي الذي اعتمدته الشاعرة لتقديم الصورة لم يسعفها في اكتشاف أبعاد خفية للمشهد.

وعلى الرغم مما للاستعارة من قيمة تأثيرية قد تفوق التشبيه لاعتمادها على خيال أكثر خصوبة، فإن غياب قدرة الشاعرة على تقديم جديد هنا يوقفنا على تفريق (هـ. كونارد) بين الاستعارة اللغوية والأخرى الجمالية أو بالأحرى الفرق بين الاستعارة واللا استعارة[2]؛ حيث تبقى العلاقات الظاهرة هي المسيطرة، فتخضع للتسطيح، ولا تتعدى نقل المفردة من معناها القديم إلى معنى جديد خارج إطار التأثير النفسي، وبعيدًا عن جوهر التجربة.

ولا يعني الباحث -بوقوفه على هذا النوع من الصورة- برود عاطفة الشاعرة، وإنما يشير إلى أن أدوات التصوير عندها لم ترتق إلى مستوى الحدث، وربما كان ذلك مفهوما في ظل

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١١٧

(٢) ينظر: ويلك، رينيه ووارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لا ط، ١٩٨٧)، ص ٢٠٤.

تجربة خاضتها فدوى طوقان أوائل حياتها الأدبية ولم تكن قد نضجت بعد.

أما الصورة المركبة؛ فإنها تعتمد على الإيحاء الذي جاء بديلًا عن التقريرية وصار دافعًا لرقي التجربة الإنسانية وثرائها، بعد أن ظلت أسيرة الجمود والثبات، "فالإدراك المركب عنصر هام في الرؤية الفنية؛ حيث يمكن المبدع من خلق نتاجات فنية تدفع النص نحو الاتساع والعمق والرقي بمستوياته التعبيرية إلى درجة عالية من الكثافة، ويتيح له تشكيل واقع فني قادر على النهوض بتجاربه وانفعالاته المركبة والمعقدة"[(١)]، ومن هنا جاء النمط المركب للصورة ليغير الكثير من المفاهيم، ليس في حدود فهم الصورة وحدها، وإنما من خلال إدراك فن الشعر بكامله.

لقد عدت الصورة المركبة "مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة والتي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة؛ فيلجأ الشاعر آنئذٍ إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف"[(٢)]، فهي إذن ليست تجميعًا كميًا لمجموعة صور متنافرة، أو تركيبًا اعتباطيًا لا يراعي جوهر هذه الصور، وإنما تمثل الحال الشعورية، والتأثير النفسي، والإحساس الموحد، والارتباط بعناصر النص الأخرى هي عصب الصورة المركبة، وتحقق صفة التركيب لا يعود إلى الصورة بحد ذاتها عندما تعتمد على أنماط بلاغية مختلفة، وإنما يتوقف على تشابك نسيجي يربط كل المكونات بعضها ببعض؛ بحيث لا نستطيع فصل جزء عن آخر، وقد استطاعت فدوى طوقان أن تقدم هذا النسيج المتشابك عندما عرضت أطفال الانتفاضة وهم يتسابقون على رمي العدو بالحجارة معلنين بداية جديدة للحياة:

رسموا الطريق إلى الحياة

رصفوه بالمرجان بالمهج الفتية بالعقيق

رفعوا القلوب على الأكف حجارة، جمرًا، حريق

(١) كلاب، محمد مصطفى عبد الرحمن، **الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، دراسة تحليلية فنية لشعر محمود درويش، سميح القاسم، فدوى طوقان**، رسالة دكتوراه، (طرابلس: جامعة الفاتح، ٢٠٠٢)، ص ١٠١.

(٢) أبو إصبع، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، ص ٦٠.

رجموا بها وحش الطريق

هذا أوان الشد فاشتدي

ودوى صوتهم

في مسمع الدنيا وأوغل في مدى الدنيا صداه

هذا أوان الشدّ!

واشتدت وماتوا واقفين

متألقين كما النجوم[1]

تتشكل هذه الصورة من مجموعة من العناصر هي: السرد، والوصف، وتعدد الأصوات، ورجع الصدى، والاتكاء على المأثور؛ وهي تتآلف مع التصوير الاستعاري (رصفوا الطريق بالمرجان والمهج والعقيق)، وهذه الطريق هي الحرية بلا شك، لتتحول القلوب من مصدر للرحمة إلى عامل للحقد، فهي: (الحجارة / الجمر / الحريق) التي يرجم بها العدو، (لاحظ الدلالة الحركية لفعل الرجم وما فيه من قوة)؛ حتى يتكامل المشهد في التصوير التشبيهي (تألقهم في موتهم مثل تألق النجوم في ضيائها).

فالفكرة التي تقدمها الشاعرة –وهي سقوط الأطفال شهداء– تسبر غور الموقف الفكري الذي تنطلق منه في نظرتها إلى الطفولة التي تسلحت بما هو متاح، وتطلعت إلى دور في النضال ضد المحتل، فسقوط الطفل شهيدًا تجاوز الموت المادي، إنها دلالات المجد والعزة والفخر التي تغنى بها الكبار، فالانتفاضة "أبرزت قيمًا جديدة لدى المواطن العربي الفلسطيني أهمها حب الموت وعشق الشهادة"[2]، وتجلى تسارع أطفال الحجارة نحو هذا بسلسلة الأفعال المتتابعة (رسموا/ رصفوا/ رفعوا/ رجموا) ليخلق عنصر الحركة الدرامية في الصورة، ثم ترفد الشاعرة هذه الصورة المدركة بصريًا بصورة سمعية (دوى صوتهم/ أوغل صداه) ليتكامل تخلق الصورة على المستويين الإدراكيين (البصر والسمع)؛ فتنقل لنا المشهد حيويًا مفعمًا

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٥٤٠.

(٢) كلاب، محمد مصطفى عبد الرحمن، **شعر الانتفاضة ١٩٨٧– ١٩٩٤، دراسة موضوعية فنية**، رسالة ماجستير، جامعة ناصر، مصراتة– ليبيا، كلية الآداب، ١٩٩٧، ص٨٥.

بالحياة ثم تصل الشاعرة إلى قفل المشهد بشكل يفتح أمامنا تداعي المعاني، فهؤلاء الأطفال يتساقطون استجابة للنداء ليكونوا كالنجوم (لقطة ثابتة) ائتلفت مع لحظة الموت، وهذا الانتقال من الحركة إلى الثبات في الصورة وقيامه على فكرة المواجهة والشهادة ينقل لنا الأُثر النفسي الممتد في النص ويفتح أمامنا المشهد خارجه عبر إدراكنا لمعنى الشهادة.

وتكتمل جماليات التشكيل التصويري بالرمز الذي يعد وسيلة فنية تثري التجربة الشعرية، وتعكس إدراك صاحبها لعالمه المحيط به، عندما تعجز اللغة عن كشف مكنونات ذاته، والرمز -بهذا- لا يعد تعمية أو نبتةً في الهواء، تتخلق بعيدًا عن معاناة الشاعر، فهو يقوم "على التشابه النفسي بين الأشياء، وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من قوانين كونية، ثم يوظف الطاقة الإيحائية المتولدة من التقاء الأشياء للكشف عن كنه تلك القوانين التي يضغط في ثناياها رائحة المعنى الذي يدعو إليه"[(١)]، وقد رأت فدوى طوقان عالم الطفل -من خلال تجربتها- قادرًا على تقديم صيغ فنية تتجاوز المألوف، وتستكشف من خلاله تناقضات الكون التي كرست الظلم، وأبقت على الزيف والكذب.

يتحول الطفل إلى رمز يجمع دلالات الخير والطهر والعدل، ليكون مقصدًا لكل من يبحث عن الخلاص، لكن خطيئة الإنسان كانت كبيرة:

ورجعنا فدنونا

ووقفنا عنده في ذعرنا

نخنق الغصات في أعماقنا

ونداري خوفنا

ونواري شجونا

ومضينا في أسى نحنو عليه

ونغذيه أغانينا عسانا

(١) قاسم، **التصوير الشعري**، ص١٢٢.

نوقظ الدفء الذي أصبح ثلجًا ...

وصقيع[1]

لقد مثل الطفل في النص الأمل الذي نرتجيه، والحلم الذي داعب وجداننا، فجاءت رمزيته لتستجلي الصراع الذي تعيشه الشاعرة، عندما تكتشف علة الفشل في الوصول إلى نقطة الخلاص رغم وجود الظروف الداعية إلى ذلك:

كان في أعماقنا خوفٌ جهلنا كنهه

كان خوفًا ينزوي في عتمة النفس–

ويخفي وجهه

عن مصب الضوء، لكنا تجاهلنا–

وأغمضنا العيونا

وتناسيناه فينا

وأتينا[2]

تنهض الحالة الشعورية التي تعيشها الشاعرة بتأسيس العلاقة بين الرمز (الطفل) والمرموز إليه (كافة القيم النبيلة)؛ لذلك فهي عندما تعنون قصيدتها بـ (الإله الذي مات) ترى هذه القيم المفقودة، وقد تمثلت في الطفل – تتحول إلى مرتبة من القداسة– لينسجم البعد الرمزي في النص مع جوهر تجربتها الممتدة لتشمل الشعور الإنساني بأكمله.

لقد نجحت الشاعرة في تقديم صورة رمزية امتدت بإيحاءاتها ودلالاتها عبر القصيدة كلها، فكشفت رقتها سر جمالها؛ لأن المعاني التي حملتها الصورة ارتبطت بموقف الشاعرة الفكري، فلمسناها تستتر وراء الرمز، في حين استطاعت من خلال صورها الجزئية أن ترفده بإيحاءات أسهمت في تشكيل محاور النص.

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٢٩٦، ٢٩٧.

(٢) نفسه، ص٣٩٢.

المحور الثالث: جماليات الأسلوب:

يعد الجانب الأسلوبي ركيزة أساسية في بناء الصورة؛ بوصفها بنية متكاملة لا تنفصل مكوناتها عن بعضها البعض، وهذا يجعل أسلوبية الصورة ترتبط بالموقفين الفكري والفني اللذين يصدر عنهما الشاعر، فاللغة والتراكيب اللغوية والظواهر الأسلوبية التي تتخلق عبرها الصورة لا تأتي مصادفة ولا يمكن عزلها عن لحظات التوتر التي ترافق ولادة النص، فالصورة تبدأ حركتها من النفس، أي: إنها تنبت مع الشعور وليست سابقه له، و"قيمة الصورة الشعرية، كل صورة قيمة منتهية وليست قيمة أبدية و ثابتة"(١)، وهنا يكمن سر الإبداع الذي جعل لكل نتاج أدبي بصماته الخاصة التي يكتسبها من مبدعه.

وقد تجلت في صورة الطفل التي قدمتها فدوى طوقان ظواهر أسلوبية متعددة، تلاحمت مع البناء التصويري، وأسهمت في كشف جمالياته، حيث عمل التناص والتكرار والسؤال والنفي على وسمها بسمات خاصة.

يترجم التناص تفاعل المبدع مع الكيانية الثقافية عندما يلتقي مع ما اختزنته ذاكرته فنتج منجزًا ثقافيًّا جديدا يلتحم مع نسيج النص الأدبي، بعد أن تتوالد معطيات تؤكد توحد أشكال المعرفة الإنسانية وصعوبة الفصل بينها، وهذا المبدع لا يمكن له أن يبدع إذا انعزل عن محيطه، "فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"(٢)، وهي الخيط الذي يجمع أركان العملية الإبداعية في عملية فاعلة.

إن المخزون المعرفي الذي يتجلى في عملية التناص نتاج مشترك بين الشاعرة وبين المتلقي، ومن هنا تستطيع قراءة هذه العملية في حديث فدوى طوقان عن الطفل؛ حيث يقف التناص القرآني شاهدًا على المخزون الذي استندت عليه الشاعر في رسم صورها، فها هو الحبيب يتجلى طفلًا في لحظة من لحظات الصفاء:

(١) إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص ١٣٥

(٢) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢)، ص١٢٣.

ويدثرني بالدفء يميل على وجهي

ويقول: مساء الخير

فإذا الصبح تنفس

وشدت في الأغصان الطير

قام يداعب أجفاني[1]

تتناص الشاعرة مع الآية القرآنية "**والصبح إذا تنفس**"[2]، وهذا التناص لا يقف عند حدود الاستدعاء اللفظي، وإنما تستجلي الشاعرة مضمون الآية الكريمة، في إقبال الصبح وذهاب الليل، بما يوحي تواصل الليل مع النهار، وهو ما تلتقطه الشاعرة في حديثها عن حبيبها صاحب الحب الطفولي عندما كان يغمرها بحبه ليل نهار دونما انقطاع، وموضع القسم المشروط في الآية (والصبح إذا تنفس) تتناص معه الشاعرة بجملة شرطية تربط فيها بين (تنفس الصبح/ بدايته) وبين قيام حبيبها بمداعبة أجفانها.

وبخلاف هذا التناص الديني، نجد فدوى طوقان تلجأ إلى التناص الأدبي، فتقدم صورة الطفلة الفلسطينية اللاجئة في العيد وهي بعيدة عن بيتها الذي كان بالنسبة لها الوجود كله، تعيش الألم، وتكتوي بالأسى، لتكون الصدمة لحظة اكتشافها الحقيقة:

واليوم ماذا غير قصة بؤسكن وعارها

لا الدار دار، لا، ولا كالأمس هذا العيد عيد

هل يعرف الأعياد أو أفراحها روح طريد

عان، تقلبه الحياة على جحيم قفارها[3]

تدخل الشاعرة مناطق المتنبي الإبداعية لتستثمر تجربته في الغربة، وإحساسه بالضياع بعد فقدانه أمانيه، فهو الذي قال:

(١) طوقان، **اللحن الأخير**، ص٥٩، ٦٠.

(٢) سورة التكوير، آية ١٨.

(٣) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١١١، ١١٢.

بم التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم، ولا كأس، ولا سكن[١]

وهو الذي مر عليه العيد طريدًا شريدًا فقال:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد[٢]

تعتمد فدوى طوقان على تذويب نص المتنبي، والارتكاز على مبدأ الغربة والحزن الذي يعانيه، لتنقله إلى الطفلة اللاجئة، فيكون ناتج حوارية النصين موقفًا جديدًا ينم على وحدة التجربة، لتخرج لنا الشاعرة بنص معاصر يحمل جينات تراثية، مستغلة تقاطع التجربتين القديمة والمعاصرة، معتمدة على حوار التعاضد مع نصوص المتنبي، لتصل في النهاية إلى تعالق نصي يتجاوز حدود المضمون، إلى التجربة، واللغة، والصورة، والأهم من هذا كله وصوله إلى رؤية مشتركة تجمع النصين.

ويبقى التكرار حاضرًا في صورة الطفل بوصفه ظاهرة أسلوبية وسمت النص بحضور جمالي فاعل، وللتكرار مدلول نفسي لا نستطيع عزله عن السياق اللغوي الذي تتخلق عبره الصورة، فهو "يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية والدوافع التي يخفيها عن الآخرين أو التي لا يشاء أن يفصح عنها، وتحليل ذلك أن النفس تعبر عن حاجتها أو ما يصيبها من اختلال بالتوازن الداخلي بطريقة واعية ولا إرادية"[٣]

ومن أمثلة التكرار الذي لجأت إليه فدوى طوقان في رسمها صورة الطفل تكرار الصوت الواحد في مساحة كتابية محدودة، تقول:

كان وراء البنت الطفلة

عشرة أعوام

حين دعته بصوت مخنوق بالدمع:

(١) المتنبي، أبو الطيب، **شرح ديوان المتنبي**، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، (بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٨٦)، ج٤، ص٣٦٣.

(٢) المتنبي، ج٣، ص١٣٩.

(٣) الكبيسي، عمران خضير حميد، **لغة الشعر العراقي الحديث**، (الكويت: وكالة المطبوعات، ط١، ١٩٨٢) ص١٨٢.

حنانك خذني

كن لي أنت الأب

وكن لي الأهل[1]

فتكرار صوت النون في النص جاء متقاطعًا مع فكرة الشاعرة التي أن تخلق إيحاء بمشاعر الحيرة والضياع التي تنقلها عن الطفلة / فدوى في مراحل حياتها الأولى، وتتطور هذه المشاعر إلى حزن دفين وهي تدعو هذا الغائب، ناهيك عن التتابع الإيقاعي الذي يحدثه تكرار مثل هذا الصوت.

وهناك تكرار مفردة بعينها، وإن كان هذا يبقى مرتبطًا بالثقل الدلالي الذي تحمله هذه المفردة، فتمنح النص بعدًا دلاليًّا جديدًا من خلال ما تحمله من تكثيف للمعنى، ويتجلى هذا عندما تصور فدوى طوقان أطفال الانتفاضة وهم يسقطون شهداء:

انظر إليهم في البعيد

يتصاعدون إلى الأعالي، في عيون الكون هم

يتصاعدون

وعلى جبال من رعاف دمائهم

هم يصدرون و يصعدون و يصعدون[2]

وهنا نستحضر جدلية الشهادة بين السقوط أرضًا، والصعود إلى السماء، لذلك جاء تكرار مدلول الصعود في الفعل المزيد (يتصاعدون) للدلالة على الكثرة والتوالي والتتابع ثم صيغة الفعل بلا زيادة (يصعدون) في نسق متوال ليؤكد المدلول المحوري الذي ارتكزت عليه صورة الطفل، ولا ينعزل هذا التكرار عن مفردات أخرى في النص (البعيد، الأعالي، الكون)؛ حيث أسهمت في منح الصورة البعد الدلالي الذي نشدته الشاعرة أما تكرار التركيب اللغوي، فيكشف طبيعة الإلحاح الذي يقوم به المبدع وصولًا إلى تحميل النص دلالات

(١) طوقان، **ديوان اللحن الأخير**، ص٣٢، ٣٣.

(٢) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٥٤٢.

متجددة تتناسق في بناء موحد وهو ما ورد عند فدوى طوقان في حديثها عن الطفلة الشهيدة في قولها:

جرت منتهى

تعلق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

و تعلن أن المطاف القديم انتهى

و تعلن أن المطاف الجديد ابتدا

.....[١]

يفتح تكرار التركيب (وتعلن أن المطاف) النص على آفاق دلالية تتجاوز حدود المعجم؛ إذ تتشكل صورة الطفل/ الشهيدة من خلال فعل الحركة (جرت)، و هذا الفعل الحركي يرتبط بالأرض / ضد السكون وينتهي بفعل حركة آخر يرتبط بالسماء (يعلق)، و كأنها –من خلال هذه الصورة– تربط الأرض بالسماء، وقد ساعد اجتماع المتضادات اللفظية (القديم انتهى / الجديد ابتدأ) في جعل التكرار بنية في النص وركيزة أساسية في تشكل الصورة، هذه البنية تأخذ طابع الامتداد المعنوي من خلال التنقيط الذي لجأت إليه الشاعرة لتدعم المضمون الفكري المتمثل في أن الطفل / الشهيد يعلن بشهادته بداية دلالات غير منتهية في النص.

ويتجلى السؤال ظاهرة أسلوبية في بناء صورة الطفل عند فدوى طوقان، فهذه الصيغة قادرة على خلق مساحات دلالية في النص، بما تتركه من استفزاز للمتلقي، وقد ظهرت قيمتها الفنية عند الشاعرة، وبخاصة أن تجربتها كانت حافلة بالمواقف التي تستدعي الحيرة والقلق، وهي بلا شك مواقف أسهمت في مواكبة الشاعرة لظاهرة التحول الفكري وجعل السؤال يتجاوز وظيفته المعروفة، فهو في النص الشعري لا يبحث عن إجابة، ولا ينتظر ردًّا، إنه زفرة يرسلها الشاعر ليقيم نمطا من العلاقات بينه و بين المتلقي، فيشير فيه إمكانات التوقع والاحتمال[٢]، ليكون النص إنتاجية فاعلة، ينفتح على تأويلات متعددة.

(١) نفسه، ص٤٣٤.

(٢) ينظر: إبراهيم، إبراهيم الشيخ علي، **البناء الفني والتشكيل الدرامي في الشعر السياسي المعاصر**، رسالة ماجستير، =

تعتمد فدوى طوقان السؤال ظاهرة نصية في حديثها عن الحب / الطفل، تقول:

كيف دارت هذه الدنيا بنا؟

كيف كنا؟

حبنا كان وليدًا، هل نما

وسط الهول وفي قلب الخطر؟(١)

هذه هي الحيرة المتلبسة بالتشكك من هول ما حدث، فالسؤال هنا يترجم أحاسيس القلق والاضطراب، وكأن الصدمة عامل نشوء اللا توازن الذي تعيشه الشاعرة، وقد أسهم التكرار في تكثيف المضمون الدلالي للصورة وعمل التحول في الخطاب (كنا / كان) في استدعاء الافتراضات، واتساع المخيلة التصورية لدى المتلقي، باستحضار الماضي بما حمله من هدوء و استقرار لتقابل به الواقع المرير، وهو ما تؤكده الأداة (هل) التي جاءت لتوكيد ما تصبو إليه الشاعرة.

وتبقى بنية السؤال مجالًا لاستحضار المسكوت عنه في النص، عندما تتجاوز اللغة وظيفتها النفعية، وتتحول بانزياحاتها إلى إبداع فني، وقد نجحت فدوى طوقان في جعل الطفولة مفتاحًا لصورة الاحتلال الصهيوني لمدينتها نابلس:

اختفت الأطفال والأغاني:

لا ظل، لا صدى

والحزن في مدينتي يدب عاريّا

مخضب الخطى

.....

أهكذا في موسم القطاف

=

(جامعة المنيا، كلية الدراسات العربية ١٩٩٥)، ص١٦٨.

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٤١١.

تحترق الغلال والثمار؟[١]

ينفتح النص على واقع الموت والدمار الذي خلفه العدو، وتجلى في اختفاء الأطفال والأغاني بما يحملونه من دلالات إيجابية، فما أحدثه الاحتلال كان مناقضًا للحياة، وهو ما دفع الشاعرة إلى إغلاق المشهد على سؤال إنكاري، ينكشف عن غير المتوقع، تمامًا مثل الزرع الذي ننتظر جنيه، فتحدث المفارقة: يحترق، أو يهاجمه الجراد.

ويعد النفي من الأساليب التي منحت صورة الطفل عند فدوى طوقان جماليات خاصة، فقد أدركت قدرته التحويلية في نقل الصياغة اللغوية إلى دور أكثر فاعلية لكون الجملة المنفية تجعل "التفاعل الذهني يبدأ حركته من دائرة الإثبات، فإما أن يتوقف عندها لينميها إلى الغاية التي يحسن الوقوف عندها، وإما أن يدخل بها دائرة النفي"[٢]، وهنا يصبح النفي نقطة تحول في النص تمد صوره بإشعاعات دلالية، تجعله يتجاوز التوظيف السطحي، وقد استوعبت فدوى طوقان هذا البعد في تصويرها الطفل / الشهيد:

لن تنزعه عن ثدي الأرض حشود الشر

أو غيلان الجو البر البحر

لن يفطم مهما استشرى الغاصب لن يفطم[٣]

فالشاعرة وهي تقدم الصورة تتحرك من نقطة إثبات ارتباط هذا الطفل / الشهيد بالأرض والتصاقه بها، وقد زاد جمالية الصورة عنصراها: الطفل وأمه لحظة الرضاعة، وما ترصده عين الشاعرة وذاكرتها في هذه اللقطة الحميمية، وكأنها تستحضر أجمل لحظات الحب الإنساني بين كائنين لا يمكن الفصل بينهما، وهي ذات الدلالة التي تسبغها على الشهيد الطفل والتصاقه بالأرض، فالنفي –كما رأينا– يستحضر الإثبات، لينسج علاقة إيجابية تتخلق من خلالها دلالات الصورة.

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٧١.

(٢) عبد المطلب، محمد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، (القاهرة: الهيأة المصرية العامة للكتاب، لا. ط، ١٩٩٥)، ص١٨٢.

(٣) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٥٤٢

المحور الرابع: جماليات الإيقاع:

لعله من مظاهر تطور التجربة الشعرية عند فدوى طوقان –كغيرها من الشعراء– العرب أن الإيقاع شكل في نصوصها عنصرًا أصيلًا من عناصر البنية التي تبدأ من المفردة وتنتهي بالصورة، وهو ما جعله "ملتحمًا مع التجربة الشعورية والوقوف عليه صار مفتاحًا في كثير من الأحيان لفض تعاليق النص"(١).

ولدراسة الجانب الإيقاعي في النصوص التي تناولت صورة الطفل عند فدوى طوقان يرى الباحث الوقوف على أربع قصائد كان الطفل فيها محورًا أساسيًّا، هي: "يتيم وأم"، و"الإله الذي مات"، و"جريمة قتل في يوم ليس كالأيام"، و"شهداء الانتفاضة".

أخذت القصيدة الأولى الإطار الإيقاعي التقليدي، في حين أخذت القصائد الثلاث الأخريات إطار التفعيلة، وإذا كنا نتفق مع الرأي القائل بأنه "لا يتحقق الإيقاع الشعري تحققًا نموذجيًّا جماليًّا إذا كان بعيدًا عن مهمته الأساسية وهي تأكيد المعنى وتعزيزه"(٢)، فإن ما قدمته فدوى طوقان ينسجم مع ذلك، ففي قصيدتها "يتيم وأم" تقدم فيها الطفل اليتيم أسير الحيرة والاضطراب، يجهل السبب الحقيقي لغياب والده الأبدي، وهذه الحيرة تنتقل إلى الأم حزنا وألما:

هاضه الوهن وأعياه الألم و سطا الضعف عليه و السقم(٣)

إن هذا الإحساس يتردد صداه في الوزن الذي ارتضته الشاعرة؛ فبحر الرمل بخفته ومرونته جاء متناسبًا مع إيقاعية الفكرة التي ولدها هذا البحر، كما جاء متوافقًا في التدفق والانسياب مع البنية السردية في النص وكرست القافية بسكونها معنى الثبات الذي يتعادل مع الموت وهي المرتكز المحوري في القصيدة.

وفي الشكل الإيقاعي الحداثي؛ نجد الشاعرة تختار تفعيلة الرمل في ضربها الصحيح

(١) شحادة، أسامة عزت، **التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث ١٩٦٧–١٩٩٣**، رسالة دكتوراه جامعة الفاتح، ليبيا، ٢٠٠٧، ص٦٤٦، ٦٤٧.

(٢) وقاد، مسعود، **البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان**، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٤، ص١٠.

(٣) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٩٤.

(فاعلاتن) و المخبون (فعلاتن)، والمقصور (فاعلان) في قصيدة "الإله الذي مات"؛ ليكون هذا التنوع كاسرًا لأية رتابة قد تنشأ من تكرار تفعيلة بصورة ثابتة، وهذا الخروج عن الرتابة هو ذاته الفكرة الجديدة التي تقدمها الشاعرة في قصيدتها، عندما تكسر المألوف في رفضها لمعطيات الحياة الحديثة التي قتلت كل مظاهر الطهر في حياتنا.

ويتجه تنويع الشاعرة في أطرها الإيقاعية إلى استخدام تفعيلة المتقارب (فعولن) في قصيدة "جريمة قتل في يوم ليس كالأيام"، وهنا لا نفصل عنوان النص عن مضمونه أو إيقاعه، فالحدث / الجريمة، و الزمن / اليوم يختلفان عن أي نظير لهما، بمعنى أننا أمام لحظة غير تقليدية تمثلت في قتل –وهذه هي الجريمة– الجنود الصهاينة للطالبة / الطفلة منتهى حورانى عند عودتها من مدرستها؛ حيث تقدم النص عبر التفعيلة (فعولن) وصورها: (فعولُ – فعو – فعولْ)، وهذه السمة العروضية لبحر المتقارب أتاحت للشاعرة صفة التنقل الإيقاعي الذي تلازم مع تنقلها التصويري لحادثة القتل، وانتقالها بالصورة من نقطة زمانية إلى أخرى وتوظيف ثقافة المونتاج متضافرة مع السرد.

ولا ينفك التموج الإيقاعي في النص عن النظام التقفوي الذي اتخذت له نظامًا تتابعيًّا اتضح في المقطع الأول (بيد/بيد – الرياح/اللقاح – انتهى/ابتدا – المدرسية/بنية) فهي تقيم تعادلًا بين حركات متماوجة وأخرى متتابعة أوجدها إيقاع القصيدة.

وتظهر تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) وصورها (مُتْفاعلن – مُتْفاعلان – مُتْفاعلان) في قصيدتها "شهداء الانتفاضة" التي تقف فيها على شجاعة أطفال الحجارة عبر جدلية الحياة / الموت؛ فتنجح في رسمها دلاليًّا وإيقاعيًّا بداية من المقطع الأول الذي تنتقل فيه بتفعيلة الكامل من صورة إلى أخرى صدى لحركة الأطفال وهم يرجمون الجنود الصهاينة بالحجارة؛ فينتزعون –بذلك– الحياة السرمدية من أنياب الموت، وهنا يتجاوز الباحث الإيقاع الخارجي الذي ينشأ عن الاعتماد على تفعيلة بحر الكامل ونظام القافية المتغيرة إلى إيقاع داخلي نتج عن تكرار حروف بعينها، وقد تجلى هذا في المقطع الأول من القصيدة:

رسموا الطريق إلى الحياة

رصفوه بالمرجان، بالمهج الفتية، بالعقيق

رفعوا القلوب على الأكف حجارة، جمرًا، حريق

رجموا بها وحش الطريق

هذا أوان الشد، فاشتدي

ودوي صوتهم

في مسمع الدنيا، وأوغل في مدى الدنيا صداه

هذا أوان الشدّ ... واشتدت، وماتوا واقفين

متوهجين

متألقين على الطريق، مقبلين فم الحياة![1]

نرصد في هذا المقطع تكرار ثلاثة حروف مهموسة بنسب متفاوتة، هي القاف سبع مرات، والشين خمس مرات، والحاء أربع مرات، فتردد حرف القاف في (الطريق / العقيق / القلوب / حريق / متألقين / مقبلين) يقودنا إلى الإحساس بالقوة والشدة والصلابة، وقد تضافرت هذه الدلالة مع إحساسنا بالشجن الذي أحدثه تكرار حوف الشين (وحش / الشد / اشتدى)، وهذه المفردات تتموضع دلالتها في محور المواجهة غير المتكافئة بين أطفال الحجارة وبين جنود الاحتلال.

أما حرف الحاء الذي يتجلى في المفردات (الحياة / حجارة / حريق / وحش)؛ فإنه يقف –بوصفه حرفًا مهموسًا– في تناظر مع الشين لتكتمل دلالة التوتر التي أنشأها اجتماع الصوتين.

وثمة إيقاع داخلي آخر تجلى في ائتلاف صوتي ناتج عن بعض المفردات (واقفين / متوهجين / متألقين / مقبلين) وهي إضافة إلى التنغيم الظاهري الذي يحدثه صوت المد المقترن بالنون؛ فإنه يعكس دلالة الامتداد والاستمرار، والشعور بالثبات واليقين، وهذه المعاني التي يوحي بها البناء الصوتي لا تنفصل عن البنية الدلالية في النص.

لقد عمل هذا التكرار الصوتي على ائتلاف الإيقاع والدلالة، فأدخلنا دائرة الإيحاء والتعبير

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٥٤٠، ٥٤١.

عن التوتر، وأسهم من خلال الضربات الإيقاعية البارزة بمنح النص دفعة من التفاعل.

المحور الخامس: جماليات التشكيل البصري:

تجاوزت القصيدة المعاصرة تقليدية الكتابة التي حصرت الشعر العربي في إطار سيمتري جامد، لا تخرج عنه بفعل ولائها للقديم شكلًا ومضمونًا، أما بعد ما خرج الشعراء من أسر المحاكاة، كان لا بد لشعرهم أن يتغير، ليس في الفكرة أو الأدوات فحسب، وإنما في طريقة التشكيل الكتابي، فقد أصبحت دلالة القصيدة تقوم على "الانتقال من اللفظ إلى الشكل، مما يقوي الطاقة الدلالية، وهذا ما جعل الشعر الحداثي في شكله الجديد خرقًا للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة، وعليه؛ فإن توظيف الظاهرة البصرية في نسيج النص الشعري قد يضفي أبعادًا جمالية ودلالية في جسد القصيدة"(١)، ناهيك عما يمكن أن تقوم به من دور في الرؤية الإبداعية التي يتبناها الشاعر؛ لأن التجديد كل واحد لا يمكن فصل المضمون فيه عن الشكل.

لم تنعزل طريقة كتابة القصيدة عند فدوى طوقان عما تحمله من دلالات؛ إذ يتحول الإيحاء المتولد عن ذلك جزءًا من البنية النصية ليكون الصراع الناشئ عن مواقف متباينة له ما يناظره في المساحة المكتوبة، و"يصبح البياض في الصفحة عنصرًا أساسيّا في إنتاج دلالة النص، ذلك أن القارئ يعيد في كل مرة يقرأ فيها النص ملء الفراغ بما يراه، فليس هذا الفراغ فعلًا بريئًا أو عملًا محايدًا أو فضاءً مفروضًا على النصِّ، بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداع"(٢)، أي: إن التشكيل البصري للنص يأخذ مكانه في تعدد التأويل النصي والانفتاح على دلالات متجددة.

يستند صراع البياض والسواد في تشكيل صورة الطفل عند فدوى طوقان على الاتكاء على الربط بين مساحات الفراغ وما توحي به التراكيب التعبيرية الواردة في سياقه، ففي حديثها عن الطفل / الأمل الذي مات، وهو الذي عظمت من شأنه، وكشفت عن قيمته التي يمثلها فصورته مجازيا بالإله تقول:

(١) عثمان، إياد عبد الودود ومحمد، إسراء إبراهيم، **سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصور البصرية: شعر محمود درويش أنموذجًا**، مجلة جامعة ديالى، ع٦٣، ٢٠١٤، ص١٠٠.

(٢) وقاد، **البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان**، ص٤٧.

كان طفلًا رائعًا .. كان إله

مات فينا؛ آه لو نقدر نعطيه –

الحياه

من جديد[1]

يلتحم الشكل الكتابي مع الدلالات الإيحائية في النص؛ فالعاطفة المسيطرة عليه هي الحسرة والألم، وقد أحسنت الشاعرة في توظيف علامات الترقيم، فالنقطتان التحمتا مع ما ولدته جملة (كان طفلًا رائعًا) ليشي التنقيط بما هو أبعد من المعنى المقصود، ودلالة الحذف هنا انسجمت مع الأسف الذي يقف النص على أرضيته ويتفق مع شعور الفقدان، أما الفاصلة المنقوطة فقد جاء موضعها خروجًا عن قواعد استخدامها، ولا نستبعد أن تكون هناك مقصدية واضحة من الشاعرة؛ لأنها أرادت أن تربط بين دلالة جملتين تقومان على التناقض، موت ذلك الطفل / الإله، والأمل في إعادته إلى الحياة، وهو تناقض يدخل عند الشاعرة في دائرة غياب الممكن، وقد زاد من هذا الإحساس الشرطة الاعتراضية التي فقدت توأمها في السطر الشعري، وتكتمل دلالة الموت بالفراغ الذي تركته الشاعرة قبل كلمة الحياة بوضعها آخر السطر، وإن كان هذا لم يقتل الأمل نهائيًّا عندها، فظهرت بارقة في النص متمثلة في عبارة (من جديد) عندما تصدرت السطر الأخير في النص.

ويمكن للتوزيع الهندسي للمفردات على السطر الشعري أن يخلق إيحاءً لا ينفصل عن مضمون النص، فها هي فدوى طوقان تقف على إيتان / الطفل اليهودي أسير شبكة الكراهية الفولاذية فتقول:

(١) طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٢٩٨.

أخشى يا طفلي أن يقتل فيك الإنسان
أن تدركه السقطة أن
يهوي
يهوي
يهوي للقاع[١]

فموت الإنسان هو النهاية عند الشاعرة، عبرت عنها بفعل السقوط (يهوي) بما فيه من دلالات الانحدار السريع لذلك جاء تكرارها وتوزيعها بشكل هندسي غير متواز ليعكس السرعة والتتابع، وليؤدي دلالة الثبات وفقدان الحركة والحياة عندما يصل إلى القاع، وقد منح التشكيل البصري إيهامًا بالحركة التي تستند عليها الصورة، عبر الفعل (يهوي)، لتتقاطع الدلالة مع التشكيل البصري، وليؤكدا معًا أن القصيدة لوحة فنية× لغة وصورًا وطريقة تشكيل.

(١) نفسه، ص٤٨٧.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى الوقوف على أبعاد صورة الطفل في شعر فدوى طوقان، وقد توصلت إلى النتائج التالية:

١. ظهرت صورة الطفل في شعر فدوى طوقان محورًا لأزمتها الذاتية، ربطت فيها بين الحب والطفولة، فتلاقى همها الذاتي مع الهم الوطني، وكان توقها إلى الحرية نقطة التقاطع في التعبير عن الموضوع.

٢. لم تنعزل فدوى طوقان وهي تعرض لصورة الطفل عن قضية الوطن، فقد رأت فيه الضحية، وبخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧؛ حيث انتقلت من الاتكاء على الذات إلى عمومية التجربة، المرتبطة بمحيطها ممثلة في الموضوع الوطني، ووصلت إلى ذروة هذا الطرح عندما لمست في الطفل المخلص وهو يقود انتفاضة ١٩٨٧ متسلحًا بحجارته.

٣. كشفت فدوى طوقان قدرة فنية واضحة؛ عندما قدمت الطفل عبر الصورة المركبة والرمز؛ حيث استجمعت في هذين النمطين أدواتها الفنية والمعرفية، التي قادتها إلى تحقيق جماليات تصويرية دلت على نزوع تجديدي في شعرها.

٤. عكس التناص الذي قدمته فدوى طوقان في صورة الطفل المخزون المعرفي والثقافي الذي أسهم في تشكيل تجربتها الإبداعية؛ حيث تداخلت مفرداته مع البنية النصية، وصارت -بما شكلته من علامات تقاطع تجربتها مع تجارب غيرها من الشعراء- طريقًا لقراءات متعددة للنص الشعري.

٥. ارتبطت جماليات الأسلوب عند فدوى طوقان بوعي الشاعرة للظواهر الأسلوبية المختلفة التي وظفتها في خلق انزياحات نصية كشفت عن دلالات ثرية، لا تتجلى إلا بالغوص إلى عمق النص.

٦. انسجم الإطار الإيقاعي لصورة الطفل مع البنية الفكرية التي حملتها، فكان في تموجه وحركته صعودًا أو هبوطًا متوافقًا مع مضمون الصورة، ولم ينفصل التشكيل البصري للنص الشعري عن هذا الإطار؛ حيث تآلفت طريقة كتابة القصيدة مع ما تحمله من دلالات، وتحول الفضاء المكاني الذي احتله النص الشعري إلى عنصر أساسي في توليد الإيحاء.

التوصيات والمقترحات:

كشفت هذه الدراسة المتواضعة جوانب في إبداع فدوى طوقان الشعري، يأمل الباحث أن تحظى باهتمام الباحثين من بعده، وهي:

١- جمع أدبيات فدوى طوقان والعمل على نشر ما لم ينشر منها.

٢- دراسة الجانب الإنساني في شعرها.

٣- دراسة جدلية صراع الأنا / الآخر في شعرها.

٤- دراسة قضايا المرأة في شعرها بوصفها الصوت المميز في ريادة الشعر النسوي.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

١- إبراهيم، إبراهيم الشيخ علي (١٩٩٥)، البناء الفني والتشكيل الدرامي في الشعر السياسي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة المنيا.

٢- أبو إصبع، صالح (١٩٧٩) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من١٩٤٨إلى١٩٧٥، (الطبعة الأولى)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٣-أبو زايدة، عبدالفتاح، (٢٠٠٦)، الكتابة والإبداع، (الطبعة الثالثة)، غزة، دار المقداد.

٤- إسماعيل، عزالدين (لا.ت)، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (لا.ط)، دار الثقافة، بيروت.

٥- تفاحة، رشا، فدوى طوقان فوق السطور، سلسلة أوراق عمل جامعة بيرزيت ٢٠١١/٣٠ نموذج المؤتمرات والمناسبات العامة،

٦- ثابت، عبلة، الطفولة في الشعر الفلسطيني، (٢٠٠٢)، رسالة ماجستير، جامعو عين شمس.

٧- حمود، محمد (١٩٩٦)، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، (الطبعة الأولى)، بيروت: الشركة العالمية للكتاب.

٨- سعيد، علي أحمد (أدونيس)، (١٩٨٣)، زمن الشعر، (الطبعة الثالثة)، بيروت، دار العودة.

٩- شحادة، أسامة عزت (٢٠٠٧)، التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث ١٩٦٧-١٩٩٣، رسالة دكتوراه، طرابلس-ليبيا، جامعة الفاتح، ليبيا.

١٠- صالح، بشرى موسى، (١٩٩٤)، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، (الطبعة الأولى)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

١١- الصائغ، يوسف (١٩٧٨)، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، (لا.ط)، القاهرة عصمى للنشر والتوزيع.

١٢- صرصور، فتحية إبراهيم، (٢٠٠٥)، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، (لا.ط) غزة، ملتقى الصداقة الثقافي.

١٣- طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣).

١٤- طوقان، فدوى، (١٩٩٣)، الرحلة الأصعب: سيرة ذاتية، (الطبعة الأولى)، عمان، دار الشروق.

١٥- طوقان، فدوى، (٢٠٠٠)، اللحن الأخير، (الطبعة الأولى)، عمان، دار الشروق.

١٦-طه، المتوكل، (٢٠٠٤)، قراءة المحذوف: قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، (الطبعة الأولى)، رام الله، دار الشروق للنشر والتوزيع.

١٧- عبد المطلب، محمد (١٩٩٥)، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، (لا.ط)، القاهرة، الهيأة المصرية العامة للكتاب.

١٨-عثمان، إياد عبد الودود ومحمد، إسراء إبراهيم، سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصور البصرية: شعر محمود درويش أنموذجًا، مجلة جامعة ديالى، ع٦٣، ٢٠١٤.

١٩-عمر، رمضان، سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها، (عكا: مؤسسة الأسوار، ط ١، ٢٠٠٤).

٢٠- قاسم، عدنان حسين، (١٩٨٠)، التصوير الشعري وأدوات رسم الصورة الشعرية، (الطبعة الأولى)، طرابلس، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان.

٢١- القط، عبدالقادر، (١٩٨١)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (الطبعة الثانية) بيروت، دار النهضة العربية.

٢٢- الكبيسي، عمران خضير حميد (١٩٨٢)، لغة الشعر العراقي الحديث، (الطبعة الأولى)، الكويت، وكالة المطبوعات.

٢٣- كلاب، محمد مصطفى عبد الرحمن، (٢٠٠٢)، الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، دراسة تحليلية فنية لشعر محمود درويش، سميح القاسم، فدوى طوقان، رسالة دكتوراه، طرابلس، جامعة الفاتح.

٢٤- كلاب، محمد مصطفى عبدالرحمن (١٩٩٧)، شعر الانتفاضة ١٩٨٧-١٩٩٤، دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، مصراتة-ليبيا، جامعة ناصر.

٢٥- مفتاح، محمد (١٩٩٢)، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، (الطبعة الثالثة)، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي.

٢٦- وقاد، مسعود (٢٠٠٤)، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة ورقلة.

٢٧- ويلك، رينيه ووارين، أوستن، (١٩٧٨)، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، (لا.ط)، بيروت، لمؤسسة العربية للدراسات والنشر.