العَتَبَاتُ العُنْوَانِيَّةُ وَالمَفَاتِيحُ النَّصِّيَّةُ وَفْقَ التَّجَاذُبَاتِ السُّلْطَوِيَّةِ
مُدَارَسَةٌ سِيمِيَائِيَّةٌ فِي شِعْرِ فَدْوَى طُوقَان

إعداد

الدُّكتور طه غالب عبد الرَّحيم طه

أستاذ مساعد في الأدب والنَّقد

قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها

كلِّيَّة الدَّعوة الإسلاميَّة

قلقيلية – فلسطين

مُلخَّص البَحْث:

يستظهرُ البَحْثُ القِيَمَ الفِكْريَّةَ للسُّلْطة الثَّقافيَّة في الإبداع الشِّعْريّ لفَدْوى طُوقَان، بمُوَازَاة سُلْطَة الوَاقِع، وقد تَمَظْهَرت وَفْق المرَاحِل الزَّمنيَّة ضمن أقطابٍ رئيسةٍ؛ جَسَّدَت قِرَاءَة المثقَّف للأَحْدَاث المفصليَّة، في ضوء مُؤثِّرات السُّلطات الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة.

ويستجلي التَّحليل المؤشِّرات الكُلِّيَّة في عُمْق الخِطَاب، على نحوٍ من التَّراتُب الزَّمنيّ، الَّذي يمسُّ الأُطُر المرْحليَّة للإبْدَاع الشِّعْريّ، ممثَّلةً في: التَّوحُّديَّة، والاستنهاضيَّة، والاستشرافيَّة، والاستغلاقيَّة، والثَّوريَّة، والفردانيَّة، والإحيائيَّة، والسُّكُونيَّة، من خلال استبطان الأبعاد السِّيميائيَّة، للعَتَبَات العنوانيَّة الرَّئيسة والثَّانويَّة، ومُقَارَبة مَفَاتِيحها النَّصِّيَّة.

وترتكز المقَارَبة التَّحليليَّة على مَناهِجَ علميَّةٍ مختلفةٍ؛ أظهرها المنْهج الوَصْفيُّ في إضاءة المفَاهِيم العامَّة، والاستدلاليُّ في تحليل حيثيَّات الخِطَاب الشِّعْريّ والتَّاريخيُّ في التَّتبُّع المتَراتِب للمُؤثِّرات الحَدَثيَّة والسِّياقيَّة، فضلًا عن الاستقرائيّ في استخلاص النَّتَائِج الجَوْهريَّة للبَحْث.

– **الكلمات الدَّالَّة:** سيميائيَّة، العَتَبات العُنْوانيَّة، المفَاتِيح النَّصِّيَّة، سُلْطة الوَاقِع، فَدْوى طُوقَان.

Abstract:

The research demonstrates the intellectual and cultural values in the poetic creativity of Fadwa Toukan, as it is manifest through time, the main poles embodied the reading and understanding of crucial events by the intellect, in light of the effects of social, political and cultural authorities.

The analysis reveals the indicators of the speech in depth, in a manner of timeline which affects the stage frameworks for Poetic creativity, represented in anchoritic, Renaissance, orientalist, closure, revolutionary, individuality, biological, and static, through the introspection of semiotic dimensions for headlining thresholds either main or secondary, and the text keys approach.

The analytical approach is based on different scientific approaches; shown by the descriptive approach in highlighting general concepts, and by the deductive reasoning in poetic and historic discourse analysis, in tracking the consequence of events effects, contexts, as well as the inductive extracting of the research main results.

Key words: Semiotics, thresholds, text keys, authority of the reality, Fadwa Toukan.

المُقدِّمة:

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين، والصَّلاة والسَّلام على رسوله الأمين، وعلى آله وصحبه الطَّاهرين، وبعد:

فهذه مدارسةٌ سيميائيَّةٌ استقرائيَّةٌ في شعر فدوى طوقان، مجالها الموضوعيُّ "**العَتَبَاتُ العُنْوَانِيَّةُ والمَفَاتِيحُ النَّصِّيَّةُ وَفْقَ التَّجَاذُبَاتِ السُّلْطَوِيَّةِ**"؛ لمؤدَّى الكشف عن العلائق المعنويَّة بين العنوانات الرَّئيسة والثَّانويَّة والمفاتيح النَّصِّيَّة البُؤْريَّة، فضلًا عن استبطان القيم المضمونيَّة للمجموعات الشِّعريَّة، الموحية بالأطر الكُلِّيَّة، ممثَّلةً في: التَّوحُّديَّة، والاستنهاضيَّة، والاستشرافيَّة، والاستغلاقيَّة، والثَّوريَّة، والفردانيَّة، والإحيائيَّة، والسُّكُونيَّة.

وتكمن قيمة هذا البحث في الولوج إلى مكامن العتبات العنوانيَّة والمفاتيح النَّصِّيَّة، بقراءةٍ تحليليَّةٍ مُعَمَّقةٍ، تَسبر أغوار التَّجربة الإبداعيَّة لفدوى طوقان، بما يُجَلِّي التَّجاذُبات السُّلْطويَّة الثَّاوية في ثنايا المِعْنى وماثل المِبْنى، على الصَّعيدَيْن: القيميِّ المضمونيِّ والبنائيِّ الأسلوبيِّ؛ بغية الاستنطاق النَّافذ للمُؤثِّرات السِّياقيَّة، والمفاصل الحدثيَّة، في الإطارَيْن: الجَوَّانيِّ والبَرَّانيِّ، ومن خلال الملمحَيْن: الذَّاتيِّ والجمعيِّ، وبوجهتي الأنا والآخر.

– أهمِّيَّة البحث:

تكمن أهمِّيَّة هذا البحث فيما يأتي:

١ – بيان القيمة الفكرية للسُّلْطة الثَّقافيَّة في موازاة سُلْطة الواقع.

٢ – استظهار المؤشِّرات السِّيميائيَّة للعتبات العنوانيَّة والمفاتيح النَّصِّيَّة.

٣ – استجلاء المؤثِّرات السُّلْطويَّة الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة في الخطاب الأدبيِّ.

٤ – استبطان الحقول الموضوعيَّة للمجموعات الشِّعريَّة؛ لسبر القراءة الثَّقافيَّة للأحداث المفصليَّة.

٥ – استجلاء المؤسِّسات البنيويَّة والدَّوالِّ اللُّغويَّة؛ لتحديد ملامح الأطر المرحليَّة للإنتاج الشِّعريِّ لفدوى طوقان.

– مشكلة البحث:

تتمثَّل مشكلة البحث في بيان الإيحاءات السِّيميائيَّة للدَّوالِّ اللُّغويَّة، في المِبْنى العنوانيّ للعتبات الرَّئيسة والثَّانويَّة، فضلًا عن مقاربة المفاتيح النَّصِّيَّة الكاشفة لها، في كلِّ مجموعةٍ شعريَّةٍ بعينها؛ للوقوف على أطرها الكُلِّيَّة، وحقولها الموضوعيَّة، ومُؤثِّراتها السِّياقيَّة.

– أسئلة البحث:

يتَّكِئ البحث على السُّؤال الجوهريّ الآتي:

* ما المؤشِّرات السِّيميائيَّة للدَّوالِّ العنوانيَّة والمفاتيح النَّصِّيَّة في ضوء التَّجاذُبات السُّلْطويَّة؟

وتأسيسًا عليه؛ يقوم البحث بالإجابة عن التَّساؤلات الآتية:

١ – كيف تجلَّى السِّياق الاصطلاحيُّ النَّقديُّ لمفهومي السِّيميائيَّة والعنوان؟

٢ – ما أبرز القِيم المضمونيَّة والخصائص الأسلوبيَّة لأدبيَّات فدوى طوقان؟

٣ – ماذا قدَّمت العتبات العنوانيَّة الرَّئيسة والثَّانويَّة من إيحاءاتٍ سيميائيَّةٍ لافتةٍ؟

٤ – ما المؤشِّرات المعنويَّة الَّتي رسَّختها المفاتيح النَّصِّيَّة في ضوء العنوانات الرَّئيسة؟

٥ – لماذا انتهجت الشَّاعرة نهج التَّأسيس العنوانيّ والبناء النَّصِّيّ الموَازِي للمُؤثِّرات الفنِّيَّة والحدثيَّة؟

٦ – ما المؤثِّرات الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة الَّتي أسهمت في صياغة الاتِّجاه الفنِّيّ والمشروع الثَّقافيّ للشَّاعرة؟

٧ – ما الأُطر المضمونيَّة الكُلِّيَّة الَّتي رسَّختها الشَّاعرة في مجموعاتها الشِّعريَّة بمُوَازَاة دوافعها الذَّاتيَّة ومقارباتها الفنِّيَّة؟

– أهداف البحث:

يهدف البحث إلى استقراء العنوانات الرَّئيسة والفرعيَّة، فضلًا عن مفاتيحها النَّصِّيَّة الماثلة في ثنايا المجموعات الشِّعريَّة، بمدارسةٍ سيميائيَّةٍ للدَّوالِّ اللُّغويَّة والمباني الشِّعريَّة؛ للوقوف على قراءة المثقَّف للأحداث المفصليَّة الواقعيَّة، ضمن الإطارَيْن: الذَّاتيّ والجمعيّ، في ضوء مُؤثِّرات السُّلطات الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة، بتَراتُبٍ زمنيٍّ، يمسُّ الأُطُر المرحليَّة للإبداعِ الشِّعريّ، ممثَّلةً في: التَّوحُّديَّة، والاستنهاضيَّة، والاستشرافيَّة، والاستغلاقيَّة، والثَّوريَّة، والفردانيَّة، والإحيائيَّة، والسُّكُونيَّة.

– الدِّراسات السَّابقة:

عالجت دراساتٌ نقديَّةٌ كثيرةٌ النِّتاجَ الأدبيَّ لفدوى طوقان بإطارَيْه: الشِّعريّ والنَّثريّ، في المستويات المضمونيَّة والأسلوبيَّة والتَّصويريَّة والفكريَّة؛ بيد أنَّ نزرًا يسيرًا منها وقف على بعض القيم الفكريَّة والبنيويَّة الَّتي عُنِي بها هذا البحث، وأظهرها:

١ – مداس، أحمد، (٢٠٠٩م)، **النَّصُّ المصاحب وصناعة التَّوقُّع – قراءة في ديوان فدوى طوقان**، مجلَّة قراءات، مخبر وحدة التَّكوين والبحث في نظريَّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، بسكرة، الجزائر، ع (١).

وقد عرَّج الباحث في دراسته على قراءة الإهداءات والتَّقديمات والتَّعقيبات، دون باقي أشكال النُّصوص المصاحبة، في ستِّ مجموعاتٍ شعريَّةٍ فقط، انتهاءً بمجموعة "**عَلَى قِمَّة الدُّنْيا وَحِيدًا**".

٢– أبو شريفة، د. عبد القادر شريف، (٢٠١٤م)، **تجلِّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، مجلَّة المخبر، أبحاث في اللُّغة والأدب، جامعة بسكرة، بسكرة، الجزائر، ع (١٠).

واستظهر الباحث في هذه الدِّراسة العلائق بين النَّصِّ والعنوان، على نحوٍ موجزٍ، في مجموعاتها الشِّعريَّة، باستثناء "**اللَّحْن الأَخِير**"، وفي سيرتَيْها "**رِحْلة جَبَليَّة صَعْبة**" و"**الرِّحْلَة الأَصْعَب**".

٣ – السَّامرَّائيُّ، د. فليح مضحي أحمد وَعبد الله، د. شفاء محمَّد، (أكتوبر/ ٢٠١٥م)، **تجلّيات الأنا الشِّعريَّة بدلالة الآخر– قراءة في شعر فدوى طوقان**، مجلَّة جامعة المدينة العالميَّة "مجمع"، شاه علم، ماليزيا، ع (١٤).

وقف الباحثان في دراستهما على تجلّيات "الأنا" الشَّاعرة في سائر مراحلها الشِّعريَّة، وعلى مختلف المستويات، وقدر تَعلُّقها بصورة "الآخر"، الَّذي لا يظهر بصورة تشكيليَّةٍ مستقلَّةٍ في قصائدها، على نحوٍ يمكن تشخيصه ومحاورته أو محاكمته، بل يظهر دائمًا عبر تجلّيات "الأنا" وبمصاحبتها وبدلالتها، ناظرًا ومنظورًا إليها، على وَفْق الحال والصُّورة والمنهج والرُّؤية بينهما.

وينماز هذا البحث عن الأبحاث السَّابقة بمُدَارَسته الاستقرائيَّة للعتبات العنوانيَّة الرَّئيسة والثَّانويَّة، فضلًا عن النُّصوص المفتاحيَّة لها، في النِّتاجِ الشِّعريِّ لفدوى طوقان، من مبتدئه إلى منتهاه، على نحوٍ تحليليٍّ مُفَصَّلٍ، يتَّكئ على الدَّرْس الاستبصاريِّ للأساليب البنائيَّة والمعطيات الكمِّيَّة.

– منهج البحث:

تمثَّل الباحث النَّهجَ السِّيميائيَّ في المدَارَسة النَّقديَّة للعتبات العنوانيَّة والمفاتيح النَّصِّيَّة، كما ارتكز في الدَّرسِ التَّحليليِّ على مَناهِجَ علميَّةٍ مختلفةٍ؛ أظهرها المنهج الوصفيُّ في إضاءة المفاهِيم العامَّة، والاستدلاليُّ في تحليل حيثيَّات الخطاب الشِّعريِّ، والتَّاريخيُّ في التَّتبُّع المتَرَاتِب للمُؤثِّرات الحَدَثيَّة والسِّياقيَّة، فضلًا عن الاستقرائيِّ في استخلاص النَّتَائِج الجوهريَّة للبَحْث.

– حدود البحث:

١ – الحدُّ الموضوعيُّ: سيميائيَّة العتبات العنوانيَّة والمفاتيح النَّصِّيَّة وَفْق التَّجاذُبات السُّلْطويَّة.

٢ – الحدُّ الزَّمانيُّ: النِّتاجُ الشِّعريُّ لفدوى طوقان؛ بدءًا بمجموعة "**وَحْدي مع الأيَّام – ١٩٥٢م**"، وانتهاءً بمجموعة "**اللَّحْن الأَخِير – ٢٠٠٠م**".

٣ – الحدُّ المكانيُّ: شعر فدوى طوقان الكائن في "**الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**"، ومجموعة "**اللَّحْن الأَخِير**".

– مُخَطَّط البَحْث:

يرود الباحث "**سيميائيَّة العتبات العنوانيَّة والمفاتيح النَّصِّيَّة وَفْق التَّجاذُبات السُّلْطويَّة**"، من خلال المحاور الآتية:

– مدخلٌ تأطيريٌّ.

– **أوَّلًا:** تأطيرٌ مصطلحيٌّ في "السِّيميائيَّة" و"العُنْوان".

– **ثانيًا:** تأطيرٌ فنِّيٌّ في أدبيَّات فَدْوى طُوقَان.

– **المبحث الأوَّل:** "التَّوحُّديَّة" في مجموعة "وَحْدي مَعَ الأَيَّام" – (١٩٥٢م).

– **المبحث الثَّاني:** "الاستنهاضيَّة" في مجموعة "وَجَدْتُهَا"– (١٩٥٧م).

– **المبحث الثَّالث:** "الاستشرافيَّة" في مجموعة "أَعْطِنَا حُبًّا"– (١٩٦٠م).

– **المبحث الرَّابع:** "الاستغلاقيَّة" في مجموعة "أَمَام البَاب المُغْلَق" – (١٩٦٧م).

– **المبحث الخامس:** "الثَّوْريَّة" في مجموعة "اللَّيْل وَالفُرْسَان"– (١٩٦٩م).

– **المبحث السَّادس:** "الفردانيَّة" في مجموعة "عَلَى قِمَّة الدُّنْيَا وَحِيدًا" – (١٩٧٣م).

– **المبحث السَّابع:** "الإحيائيَّة" في مجموعة "تَمُّوز وَالشَّيء الآخَر"– (١٩٨٩م).

- **المبحث الثَّامن**: "السُّكونيَّة" في مجموعة "اللَّحْن الأَخِير"– (٢٠٠٠م).

ويتضمَّن كُلُّ مبحثٍ من المباحث السَّابقة العناوين الفرعيَّة الآتية:

- **المطلب الأوَّل**: إضاءةٌ سيميائيَّة للعَتَبات العُنْوانيَّة.
- **الإطار الأوَّل**: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة.
- **الإطار الثَّاني**: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة.
- **المطلب الثَّاني**: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ.
- الخُلاصَة.

– مدخلٌ تأطيريٌّ:

– أوَّلًا: تأطيرٌ مصطلحيٌّ في "السِّيميائيَّة" و"العُنْوان":

يمضي الدَّرسُ السِّيميائيُّ للعتبات العنوانيَّة، ومفاتيحها البؤريَّة؛ نحو تحليل عناوين المجموعات الشِّعريَّة، ومراياها النَّصِّيَّة، في نتاج الشَّاعرة فدوى طوقان، بوصف العتبة الرَّئيسة مدخلًا أوليًّا للعنوانات الفرعيَّة بعامَّةٍ، والمبنى الشِّعريّ بخاصَّةٍ، الَّذي يكون مُكمِّلًا معنويًّا وبنيويًّا لمؤشِّراته الرَّئيسة، مع مقاربة الدَّوالِّ اللُّغويَّة، والتَّراكيب العنوانيَّة، في أطرها الصَّوتيَّة والصَّرفيَّة والنَّحويَّة والدَّلاليَّة؛ للوقوف تاليًا على بلاغة الأثر المعنويّ، وقيمته الفكريَّة، مع ربط المؤدَّى الأخير بالقرائن السِّياقيَّة المختلفة.

أما المنهج السِّيميائيُّ في المفهوم المصطلحيّ؛ فواقع في الإطارين: اللُّغويّ والاصطلاحيّ، بارتباطهما معًا في دلالةٍ أصوليَّةٍ واحدةٍ، تُوحي بالعلامة حينًا، والإشارة حينًا آخر(١)، مع إضفاء القراءات الحداثيَّة للجانب الاصطلاحيّ دلالاتٍ متَّحدة الجذور مختلفة النَّهج؛ تبعًا للمدارسات الاجتماعيَّة والمنطقيَّة، الَّتي انماز بها كلُّ مذهبٍ عن الآخر(٢).

(١) يُنظَر: الجوهريُّ، أبو نصر؛ إسماعيل بن حمَّاد، (ت٣٩٣هـ- ١٠٠٢م)، **الصِّحَاحُ – تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة**، تح: محمَّد زَكريَّا يوسف، (بيروت: دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٠م)، مادَّة (سوم)؛ ويُنظَر: ابن منظور، أبو الفضل؛ جمال الدِّين محمَّد بن مكرم، (ت٧١١هـ-١٣١١م)، **لسان العرب**، (بيروت: دار صادر، ط١، د. ت)، مادَّة (سوم)؛ ويُنظَر أيضًا: جريوي، آسيا، **المصطلح السِّيميائي بين الفكر العربيّ والفكر الغربيّ**، (بسكرة: مجلَّة كلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة محمَّد خيضر، يناير/ ٢٠١٣م)، ع (١٢)، ص٣٢٧، ٣٢٨، (المفهوم اللُّغويّ).

(٢) لاستظهار السِّيميائيَّة من حيث أصولها ومفهومها ومصطلحاتها واتِّجاهاتها؛ يُنظَر: شولز، روبرت، **السِّيمياء والتَّأويل**، ترجمة: سعيد الغانميّ، (بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ط١، ١٩٩٤م)، ص٢٠- ٤١، (الإنسانيَّات والنَّقد والسِّيمياء)؛ ص٤٣ – ٦٩، (نحو سيمياء للأدب)؛ ص٧١ – ١٠١، (سيمياء النَّصِّ الشِّعريّ)؛ ص٢٣٩ – ٢٥٢، (مسرد المصطلحات السِّيميائيَّة)؛ ويُنظَر: إبراهيم، عبد الله وَالغانميُّ، سعيد وَعليّ، عوَّاد، **معرفة الآخر– مدخل إلى المناهج النَّقديَّة الحديثة**، (الدَّار البيضاء- بيروت: المركز الثَّقافيّ العربيّ، ط٢، ١٩٩٦م)، ص٧٣ – ١١١، (الفصل الثَّاني: السِّيميائيَّة: الاتِّجاهات المعاصرة ووظائف العلامات)؛ ويُنظَر: إيكو، أمبرتو، **السِّيميائيَّة وفلسفة اللُّغة**، ترجمة: د. أحمد الصّمعيّ، (بيروت: المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة، ط١، ٢٠٠٥م)، ص٤٣ – ١١٣، =

ونستبين مُؤشِّر العنوان في المستوى اللُّغويّ؛ بدلالات: القصد، والظُّهور، والبروز[١]، والاعتراض[٢]، والوسم والأثر[٣]، والتَّقدُّم وعنوان الكتاب[٤]، بينما يضيء النِّطاق الاصطلاحيُّ العنوان بوصفه "مرسلة" (Massage)، صادرة من "مُرْسِل" (Adress)، إلى "مُرْسَلٍ إليه" (Adressee)، وهذه المرسلة محمولةٌ على أخرى هي "العمل"؛ فكلٌّ من

=

(الباب الأوَّل: العلامة والاستدلال)؛ ويُنظَر: يوسف، أحمد، **السِّيميائيَّات الواصفة– المنطق السِّيميائيُّ وجبر العلامات**، (الجزائر: منشورات الاختلاف والدَّار البيضاء– بيروت: المركز الثَّقافيّ العربيّ، وبيروت: الدَّار العربيَّة للعلوم، ط١، ٢٠٠٥م) ص٣٩– ٧٣، (الفصل الثَّاني: مفهوم العلامة في الخطاب الفلسفيّ الحديث)؛ ص٧٥– ١٠٣، (الفصل الثَّالث: أنماط العلامة ووظائفها)؛ ص١٠٥– ١٣٠، (الفصل الرَّابع: صيغ تحقيق العلامة)؛ ويُنظَر: تشاندلِر، دانيال، **أسس السِّيميائيَّة**، ترجمة: د. طلال وهبة، (بيروت: المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة، بدعمٍ من مؤسَّسة محمَّد بن راشد آل مكتوم، ط١، ٢٠٠٨م)، ص٢٨ – ٣٢، (تعريفات)؛ ويُنظَر: الأحمر، فيصل، **معجم السِّيميائيَّات**، (الجزائر: منشورات الاختلاف، وبيروت: الدَّار العربيَّة للعلوم "ناشرون"، ط١، ٢٠١٠م)، ص١١ – ١٩، (السِّيميائيَّات: حول المصطلح والمفهوم)؛ ص٢٩ – ٣٩، (السِّيميائيَّات في التُّراث العربيّ القديم)؛ ويُنظَر: جريوي، **المصطلح السِّيميائيُّ بين الفكر العربيّ والفكر الغربيّ**، ص٣٢٨ – ٣٣٢، (المفهوم الاصطلاحيّ)؛ وللوقوف على المفهوم في الرَّسائل الجامعيَّة؛ يُنظَر: عليّ، هيام عبد الكريم عبد المجيد، **دور السِّيميائيَّة اللُّغويَّة في تأويل النُّصوص الشِّعريَّة– شعر البردونيّ نموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، (عمَّان: الجامعة الأردنيَّة، أيَّار/ ٢٠٠١م)، ص١– ١٢، (السِّيميائيَّة: تعدُّد التَّسميات)؛ ص١٢– ١٧، (تاريخ السِّيميائيَّة)؛ ص٢١٥– ٢٣٨، (سيميائيَّة العناوين ومُقدِّمات القصائد وهوامشها)؛ ويُنظَر: بن شتوح، عامر، **ملامح التَّفكير السِّيميائيّ في اللُّغة عند الجاحظ من خلال البيان والتَّبيين**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، (ورقلة: جامعة قاصدي مرباح، ٢٠٠٩م)، ص١١– ٢٢، (التَّعريف/ لمحة عامَّة/ الموضوع/ الاتِّجاهات والمدارس/ السِّيميولوجيا والسِّيميوطيقا/ السِّيميائيَّات واللِّسانيَّات).

(١) يُنظَر: ابن فارس، أبو الحسين؛ أحمد بن زكريَّا، (ت٣٩٥هـ/ ١٠٠٤م)، **معجم مقاييس اللُّغة**، تح: عبد السَّلام هارون، (بيروت: دار الفكر، د. ط، ١٩٧٩م)، مادَّة (عني).

(٢) يُنظَر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادَّة (عنن).

(٣) يُنظَر: **نفسه**، مادَّة (عنا).

(٤) يُنظَر: **نفسه**، مادَّة (عنن)؛ ويُنظَر: الجوهريُّ، **الصِّحَاحُ – تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة**، مادَّة (عنن)؛ ويُنظَر: الفيروز آبادي، مجد الدِّين؛ محمَّد بن يعقوب، (ت٨١٧هـ– ١٤١٥م)، **القاموس المحيط**، (القاهرة: دار الحديث، د. ط، د. ت)، مادَّة (عنن).

"العنوان" و"عمله" مرسلةٌ مكتملةٌ ومستقلَّةٌ"[١].

ويتأوَّل "المرْسِل" "عمله"؛ فيتعرَّف منه على مقاصده، وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنوانًا لهذا العمل... أمَّا "المستَقبِل" فإنَّه يدخل إلى العمل من بوَّابة "العنوان" مُتَأوِّلًا له، ومُوَظِّفًا خلفيَّته المعرفيَّة، في استنطاق دوالِّه الفقيرة عددًا وقواعد تركيبٍ وسياقًا، وكثيرًا ما كانت دلاليَّة العمل هي ناتج تأويل عنوانه"[٢]؛ وبذلك يُمثِّل "العنوان" علامةً كاملةً، كما يُمثِّل "العمل" هو الآخر علامةً كاملةً أخرى، وتأتي العلاقة الحمليَّة بين العلامتين؛ لتخلق علامةً وسيطةً بين الاثنتين"[٣]،[٤].

– ثانيًا: تأطيرٌ فنِّيٌّ في أدبيَّات فَدْوى طُوقَان:

يُقدِّم شعر فدوى طوقان "صورةً دقيقةً لها، في مرحلتَيْها: الرُّومانسيَّة والواقعيَّة؛ فنراها شاعرةً تبدأ بالبحث عن ذاتها وعافيتها، بعد أن صُدِمت بعداء الأهل والواقع والحياة من حولها؛ فترافق الطَّبيعة، وتهيم بعناصرها الزَّمانيَّة والمكانيَّة حينًا، وتنشد الحبَّ حينًا آخر، وعندما تُعْييها رحلة البحث؛ ينفتح وعيها على عالمٍ جديدٍ، يُعوِّضها عن جميع ألوان الحرمان الَّتي عانتها؛ فتقف على أرض الفنِّ واثقةً من نفسها، تُعبِّر عن ذاتها وهمومها، وتتطوَّر بتجربتها: بناءً وفنًّا ودلالةً، وحين تتوحَّد بشعبها، وتتعمَّق مأساته الكُلِّيَّة؛ يزداد شعورها نضجًا وتَألُّقًا وريادةً"[٥].

(١) الجزَّار، د. محمَّد فكري، **العنوان وسيميوطيقا الاتِّصال الأدبيّ**، (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، د. ط، ١٩٩٨م)، ص١٩.

(٢) **نفسه**، ص١٩.

(٣) **نفسه**، ص١٩، ٢٠؛ ولمعاينة الارتباط الوثيق بين الدَّلالة اللُّغويَّة والمعنى الاصطلاحيّ، يُنظَر: **نفسه**، ص٢٠– ٢٣، (ثانيًا: العنوان لغةً.. والدَّلالات الحافَّة بالاصطلاح).

(٤) للاطِّلاع على مفهوم العنوان لغةً واصطلاحًا، ووظيفته، وعلاقته بالنَّصّ؛ يُنظَر: أبو شريفة، د. عبد القادر شريف، **تجلِّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، (بسكرة: مجلَّة المخبر، أبحاث في اللُّغة والأدب، جامعة بسكرة، ٢٠١٤م)، ع (١٠)، ص٣٤١– ٣٤٣.

(٥) كحول، بو زيد، **البناء الفنِّيُّ في شعر فدوى طوقان**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، (قسنطينة: جامعة قسنطينة، =

وقد "تمتَّعت الشَّاعرة الفلسطينيَّة الرَّاحلة فدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣م) بالحُسْنَيَيْن: أنَّها كانت امرأةً كتبت الشِّعر من قلب بيئةٍ محافظةٍ، ومن وراء أستار وأسوار بيتٍ عريقٍ تُسَيِّجه تقاليدُ صارمةٌ؛ وأنَّها كانت فلسطينيَّة عاشت قرابة ثلاثة عقودٍ، تحت الاحتلال الإسرائيليّ في الضَّفَّة الغربيَّة. ومكانتها المتَميِّزة في حركة تَطوُّر الشِّعر العربيّ الحديث تتَّضح، خصوصًا، حين تُوضَع نصب الأعين حقيقة أنَّ تجربة طوقان تبدَّلت وتحوَّلت وتقدَّمت تارةً، وسكنت وجمدت وارتدَّت طورًا، وذلك على امتداد خمسة عقودٍ تقريبًا"(١).

وجاء ذلك تبعًا للمُؤثِّرات الذَّاتيَّة والخارجيَّة، الَّتي تجلَّت في سيرتها الذَّاتيَّة "**رحلة جبليَّة رحلة صعبة**"، الَّتي روت فيها حيثيَّات طفولتها وشبابها ونضجها الأدبيّ، حتَّى الاحتلال الصُّهيونيّ للضَّفَّة الغربيَّة عام (١٩٦٧م)، و"**الرِّحلة الأصعب**"، الَّتي روت فيها تفاصيل حياتها الذَّاتية، والأحداث الَّتي ألمت بالشَّعب الفلسطينيّ، خلال سنواتٍ طويلةٍ من الاحتلال الصّهيونيّ(٢).

=

١٩٨٠م)، ص٣٢٠.

(١) **رائدةٌ.. في مرحلةٍ شائكةٍ**، (لندن: القدس العربيّ الأسبوعيّ، الأحد/ ٢٩/ حزيران، يونيو/ ٢٠١٤م، ١/ رمضان/ ١٤٣٥هـ)، السَّنة السَّادسة والعشرون، ع (٧٧٩١)، ص١٨.

(٢) لمطالعة المضامين الرَّئيسة في السِّيرة الذَّاتية لفدوى طوقان؛ يُنظَر: فرج الله، تهاني ماجد، **السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب الفلسطينيّ- إحسان عبَّاس، وجبرا إبراهيم جبرا، وفدوى طوقان نموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، (غزَّة: الجامعة الإسلاميَّة، ٢٠١٣م)، ص٨٨؛ وحول حيثيَّات هذه المضامين؛ يُنظَر: **نفسه**، ص٨٨- ١٣٠، (المبحث الثَّالث: مضمون السِّيرة الذَّاتيَّة عند فدوى طوقان)؛ ويُنظَر أيضًا: عبد الخالق، د. غسَّان، **النَّماذج التُّراثيَّة والنَّزعة الوجوديَّة في سيرة (فدوى طوقان) الذَّاتيَّة**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، (نابلس: جامعة النَّجاح الوطنيَّة، السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م)، ص٨٩- ١٠٤؛ ويُنظَر: أبو عمشة، د. عادل، **السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب الفلسطينيّ الحديث- فدوى طوقان نموذجًا**، مؤتمر الأدب النِّسويّ في فلسطين، (بيت لحم: مركز الأبحاث، دائرة اللُّغة العربيَّة، جامعة بيت لحم، ٦، ٧/ حزيران/ ٢٠٠٨م)، ص١٥٥- ١٧٩؛ ويُنظَر: أبو شريفة، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٩- ٣٥٧؛ وللنَّظر في تفاصيل سيرة الشَّاعرة الذَّاتيَّة بقلمها؛ يُنظَر: طوقان، فدوى، **رحلة جبليَّة رحلة صعبة- سيرة ذاتيَّة**، (عمَّان: دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، ط٢، ١٩٨٥م)؛ ويُنظَر: طوقان، =

وقد "أثَّر في أدب فدوى طوقان بعض المؤثِّرات الخارجيَّة؛ منها: عوامل نفسيَّة كالحرمان من الحبِّ، وعوامل سياسيَّة كالاحتلال قبل النَّكسة وبعدها، واجتماعيَّة كفقد الأخوة، والصِّراع مع تقاليد المجتمع وعاداته"(١).

وتُجسِّد فدوى طوقان "نموذج المثقَّف الملتزم، الَّذي حمل عبء قضيَّته الخاصَّة، وحاول من خلال قدراته الأدبيَّة والفكريَّة إحداث التَّغيير الاجتماعيِّ المنشود؛ فكون فدوى ضحيَّةً للعادات والتَّقاليد لم يردعها من التَّحليق عاليًا، بمنأى عن قفص العبوديَّة والانخراط بالهمِّ الاجتماعيِّ والسِّياسيِّ العامِّ. ورغم ذلك يُؤكِّد الجميع على أنَّ فدوى لم تترك ذاتها أسيرةً للتَّخلُّف الاجتماعيِّ، وإنَّما كانت مثالًا يُحتَذى بالتَّنوير والتَّطوُّر"(٢).

ويتَّضح لنا "أنَّ نصوص فدوى طوقان الشِّعريَّة والنَّثريَّة كانت بمثابة انبثاقٍ أدبيٍّ وتَحرُّرٍ اجتماعيٍّ؛ حيث حاولت من خلالها نقل تجربتها الشَّخصيَّة مع القوالب الجاهزة، ليس بقصدٍ شخصيٍّ، وإنَّما بهدف التَّنمية الاجتماعيَّة بدايةً، ومن ثمَّ التَّحرُّر السِّياسيّ، وما بحث فدوى الذَّاتيُّ والتزامها سوى حالةٍ من الانصهار الفكريِّ ما بين الخاصِّ والعامِّ؛ فقضيَّة فدوى طوقان ليست قضيَّة المرأة الفلسطينيَّة وحسب، وإنَّما هي قضيَّة المرأة العربيَّة أيضًا"(٣).

ونلحظ "أنَّ أزمة الحرِّيَّة والتَّعدِّي على الحقوق؛ كانت دافعًا لفدوى طوقان كي تُبدع من النَّاحية الأدبيَّة أوَّلًا؛ وذلك تعبيرًا عمَّا يختلجها من مشاعر القهر والظُّلم، ومن ثمَّ لكي تنخرط بالشَّأن السِّياسيِّ العامِّ، وتُعبِّر عن أحلام الشَّعب الفلسطينيِّ ثانيًا. وحديثًا يجري التَّعامل مع المعرفة الإنسانيَّة بشكلٍ أقرب إلى المدى الَّذي بموجبه يمكن حماية النَّفس

=

فدوى، **الرِّحلة الأصعب– سيرة ذاتيَّة**، (عمَّان: دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، ط١، ١٩٩٣م).

(١) البقميُّ، فهد مرسي، **الأدب النِّسْويُّ المعاصر: فدوى طوقان أنموذجًا**، (عمَّان: دراسات، العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، الجامعة الأردنيَّة، ٢٠١٤م)، مج (٤١)، ملحق (١)، ص٦٣٥.

(٢) تفَّاحة، رشا، **فدوى طوقان فوق السُّطور**، (بيرزيت: معهد إبراهيم أبو لغد للدِّراسات الدَّوليَّة، جامعة بيرزيت، ٢٠١١م)، ص٧.

(٣) **نفسه**، ص٨، ٩.

الإنسانيَّة، وصيانة حقوق الإنسان الأساسيَّة"[١].

وقد أضاءت الشَّاعرة "الهمَّ السِّياسيَّ من خلال ألمها الاجتماعيّ؛ لتُعطي وجوهًا مختلفةً عن واقعٍ اجتماعيٍّ ظالمٍ، وفرضٍ سياسيٍّ احتلاليٍّ، يعطي أمثلةً مُتَعدِّدةً وأشكالًا متشابكةً من القهر. قيود فدوى الاجتماعيَّة انصهرت حبرًا في قلمها، وخرجت للملأ تَمرُّدًا على كلِّ ما هو مفروضٌ وثابتٌ وضدُّ الإرادة الإنسانيَّة؛ لتُؤكِّد من خلال المعرفة الواسعة على كرامة البشر"[٢].

وجسَّدت الشَّاعرة نمطًا أسلوبيًّا راسخًا؛ حين "أصبحت الكتابة الأنثويَّة ظاهرةً عالميَّة لها تبعاتها الإنسانيَّة، وتقع في قلب الحياة، وليس على مساحة الورقة البيضاء وحسب، الأمر الَّذي أتاح لفدوى طوقان مثلًا تَمثُّل الحياة الحقيقيَّة، والنَّأي عن منافي الورق؛ فقد كان عالمها الوحيد إزاء الواقع الرَّهيب بخوائه العاطفيّ هو عالم الكتب... ذلك التَّلازُم البنيويُّ هو الَّذي مكَّنها من صوتها، على اعتبار أنَّ اللُّغة وثيقة الصِّلة بمزدوجة السُّلطة/ الأيديولوجيا؛ وبالتَّالي فهي تهب المرأة عمومًا أنظمة خطابٍ بنائيٍّ داخل النَّسق الأنثويّ، وعلى حافَّة أنظمةٍ اجتماعيَّةٍ بنائيَّةٍ مغايرةٍ، قد تبدأ من وجهة اقتصاديَّةٍ- مثلًا- لتطال كافَّة الخطابات؛ استحواذًا أو تفاعلًا، فعلاقات السُّلطة على الدَّوام هي علاقاتٌ صراعيَّةٌ، لا تجترحها ذواتٌ مستأنسةٌ؛ بل ذواتٌ تزاحم "آخر"؛ من أجل توسيع هامش حضورها"[٣].

(١) تفَّاحة، **فدوى طوقان فوق السُّطور**، ص٣.

(٢) **نفسه**، ص١٣.

(٣) العبَّاس، محمَّد، **سادنات القمر- سِرَّانيَّة النَّصِّ الشِّعريِّ الأنثويِّ**، (بيروت: مؤسَّسة الانتشار العربيّ، ط١، ٢٠٠٣م) ص٢٠، ٢١.

ويأتي الخطاب الشِّعريُّ عند فدوى طوقان مصحوبًا بِـ"إهداءاتٍ وتذييلاتٍ وتقديماتٍ، يُفتَرض أنَّها عناصرُ مساعدةٌ على تعيين المعنى وتيسير التَّأويل؛ فهي إذًا عتباتٌ (seuils) بعضها يقوم بدلًا عن معاني النُّصوص أو مُحدِّدًا لدلالتها؛ ليمنع تَشتُّت المعنى أو على أقلِّ تقديرٍ يجمعها في وجهةٍ واحدةٍ؛ فيحدُّ- إلى حدٍّ ما- من التَّعدُّد الدَّلاليّ، بوصف النُّصوص المصاحبة مُحدِّدات لمعالم المعنى المقصود عند الشَّاعرة، والمراد فهمه عند المؤوّلين؛ حتَّى لا يخرج الانفعال الشِّعريُّ إلى صورةٍ معنويَّةٍ غير مرادةٍ، تُناقض في وجودها وجود باقي الصُّور الأخرى، أو وجود الشَّاعرة ذاتها"[1].

(١) مداس، أحمد، **النَّصُّ المصاحب وصناعة التَّوقُّع- قراءة في ديوان فدوى طوقان**، (بسكرة: مجلَّة قراءات، مخبر وحدة التَّكوين والبحث في نظريَّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ٢٠٠٩م)، ع (١)، ص١٣٨.

المبحث الأوَّل: "التَّوحُّديَّة" في مجموعة "وَحْدي مَعَ الأَيَّام"– (١٩٥٢م)

– المطلب الأوَّل: إضاءةٌ سيميائيَّة للعَتَبات العُنْوانيَّة:

– الإطار الأوَّل: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة:

تزجي العتبة الرَّئيسة للمجموعة إيحاءاتٍ مشتملةً بقيم التَّوحُّد والعزلة والانكفاء؛ أمَّا التَّوحُّد فبادٍ في المفتاح الاستهلاليّ للعنوان "وحدي"، على ما في الإضافة الضَّميريَّة في سياق المتَكلِّم، من وميض العزلة المغرقة بالانكفاء، ولعلَّها انكفاءة الذَّات على الذَّات، حين تصطرع أحلامها القصوى، مع مكامن الألم السَّاجي في منظور الأنوثة الرَّاحلة صوب اللا مكان، مع اغتراب الرُّوح وغربة الجسد عن المعشوق الآخر، والمعشوقة الكبرى "الأرض/ فلسطين".

أمَّا المعيَّة فرابط الذَّات بكامل ألقها التَّأمُّليّ مع "الأيَّام"، الَّتي غدت على كثرتها عبئًا يُجلِّل فضاء العنوان، ويُوحي بوطأتها العاتية، الجاثمة على غير المبتغى، مع حسرة الحرمان، وخسران الأمان، وضياع الأوطان، ونشدان معيَّتها رهين التَّأمُّل السُّكونيّ، المنصرف إلى استلال الحكمة النَّبيلة الثَّاوية في أقانيم الطَّبيعة، واحتضان الأمل المصطرع مع ماثل اليباب الرُّوحيّ والمكانيّ.

وتمضي البنيَّة التَّركيبيَّة للعنوان إلى جهة التَّأثيل المفصليّ للأحداث الجسيمة، بقيد الذَّات السَّاجية بين يدي "الأيَّام"؛ لغاية الاستنطاق النَّقديّ الصَّادم مع المستويات السُّلطويَّة المختلفة، على ما في عبء السُّلطتَيْن الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة من أثرٍ بائنٍ، ممثَّلًا في الحرمان المعرفيّ والشُّعوريّ بفعل الأولى، وسقوط المكان بيد الغرباء عقب النَّكبة المدوِّية بانكسار الثَّانية، بينما ينزع التَّوجيه العنوانيُّ إلى سبيل الإخبار الاسميّ الموحي بمفارقة الوضوح مع قمَّة الغموض، فضلًا عن ترسيخ الظِّلال الذَّاتيَّة، المطلَّة على التَّبصُّر التَّأمُّليّ، في الأطر الرُّومانسيَّة والإنسانيَّة والوطنيَّة، وَفْق سياقٍ معنويّ يتأرجح بفعل الدَّوالِّ ومدلولاتها، بين الحاليَّة والظَّرفيَّة.

– الإطار الثَّاني: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة:

تعكس العتبات العنوانيَّة للمجموعة الأولى حالةً من الفردانيَّة القصوى، المنسجمة مع الحقول الدَّلاليَّة لأقطاب الدَّوالِّ الكلميَّة المختلفة، بترسيخٍ واضحٍ لحضور الطَّبيعة بمظاهرها السَّاكنة والمتَحرِّكة(١)، والذَّات بتجلّياتها الرُّوحيَّة والحسِّيَّة، فضلًا عن التَّأمُّل، والتَّصوف، والوطن، والإنسان، والزَّمان، والمكان، هذه جميعًا في نسقٍ بائن الإشارة إلى عمق الاغتراب في الواقع الاجتماعيّ المهيمن، والسِّياسيّ المنحدر نحو الانكسار(٢).

ثمَّ إنَّ الأسلبة البنائيَّة للعناوين الثَّانويَّة للمجموعة كانت حافلةً بالتَّنميط النَّسقيّ الماثل بغير هيئةٍ؛ فمن النَّوعية التَّركيبيَّة، إلى النَّمط التَّداوُليّ الوظيفيّ، انتهاءً بالقيم الدَّلاليَّة للَّواصق البنيويَّة– غدت الأنطمة السِّيميائيَّة للعناوين موحيةً بالمضامين النَّصِّيَّة، وكاشفةً للتَّصوُّرات الكُلِّيَّة، المنبثقة عن التَّكثيف الشُّعوريّ للإبداع الشِّعريّ في وحي الحدث، وفضاء المكان، ووطأة الزَّمان.

أمَّا التَّراكيب البنيويَّة؛ فيغيب عنها مبنى الفعل؛ في إشارةٍ واضحةٍ إلى غياب الإرادة النَّاجزة له، مع بروزٍ واضحٍ للتَّركيب الاسميّ في عدَّة سياقاتٍ بنائيَّةٍ ينزع أظهرها صوب البناء الاسميّ، المستند إلى خبريَّة شبه التَّركيب، والموشَّح بالضَّميريَّة الذَّاتيَّة "للأنا"، في فرادتها التَّأمُّليَّة، للسُّكون اللَّيليّ، "وأنا وحدي مع اللَّيل"، مع الالتفات إلى تموضع العنوان في ذيل الثُّلث الأوسط لعناوين المجموعة، بما يُمثِّله من بؤريَّةٍ واضحة الانسجام مع العتبة الرَّئيسة "**وحدي مع الأيَّام**"، والمتَبدِّي في النَّسق البنائيّ الاسميّ أيضًا؛ استناد الإخبار إلى شبه الجملة الموحية بضعف الذَّات أمام سلطان الطَّبيعة، وهذا الَّذي بدا في عنوان "أوهام في الزَّيتون"؛

(١) في تجلّيات الطَّبيعة؛ يُنظَر: آل سيف، د. زهير أحمد سعيد إبراهيم، **ألفاظ الطَّبيعة– (دراسة دلاليَّة) في ديوان "وحدي مع الأيَّام" للشَّاعرة فدوى طوقان**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، (نابلس: جامعة النَّجاح الوطنيَّة، السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م)، ص١٥٥– ١٧٨.

(٢) للاطِّلاع على ملامح اغتراب الشَّاعرة؛ يُنظَر: التَّميمي، د. حسام عمر، **تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، (نابلس: جامعة النَّجاح الوطنيَّة، السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م)، ص١٢٤– ١٥٤.

والمحَصِّل الإشاريُّ الكُلِّيُّ يُؤَكِّد المعيَّة برنيمها الرُّومانسيِّ من خلال الاتِّحاد الذَّاتيّ مع أقانيم الطَّبيعة.

وتبدو عناوين قصائد المجموعة "مُتَجهِّمةً حزينةً، وسرعان ما تنقلب الصُّور فيها إلى ذبولٍ وبحثٍ عن طمأنينةٍ وسعادةٍ هاربةٍ، منها على سبيل المثال: خريف ومساء، هروب، أشواق حائرة، ليل وقلب، في ضباب التَّأمُّل، على القبر، الرَّوض المستباح، مع لاجئةٍ في العيد..."(١).

– المطلب الثَّاني: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ(٢):

انتظمت القصيدة البؤريَّة في المجموعة ضمن إطارٍ رباعيٍّ، متوائم البناء البصريّ، على النَّسقَيْن: الإفراديّ والتَّشطيريّ، مع غلبة الإفراد بستِّ عباراتٍ شعريَّةٍ، وانخفاض التَّشطير إلى الثُّنائيَّة؛ ممَّا يشي بمُؤشِّر الوحدة في القيمة البصرية، فيما تُقدِّم الشَّاعرة وحدة التَّكوين على تخليق الصُّورة وانتقاء الألفاظ(٣)، ونقرأ في مفتاح النَّصِّ المضيء عنوان المجموعة

(١) أبو شريفة، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٤.

(٢) **المفتاحُ البُؤْريُّ**: هو النَّصُّ المركزيُّ في المجموعة الشِّعريَّة، في ضوء الموازاة الغائيَّة والمضمونيَّة مع العنوان؛ ويُؤدِّي المفتاح وظيفةً تنويريَّةً؛ ذلك أنَّه "الدَّليل لحلِّ رموزٍ لا يدركها جميع النَّاس"؛ نقلًا عن: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب**، (بيروت: مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م)، ص٣٧٦؛ أمَّا البُؤْرة فتُمثِّل "نقطة الاهتمام، أو الفعل، أو الجاذبيَّة المركزيَّة. وفي كُلِّ عملٍ أدبيٍّ يختار المؤلِّف فردًا أو جماعةً أو فكرةً أو وضعًا يصبُّ اهتمامه عليه، ويُوجِّه القارئ إليه"؛ نقلًا عن: فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، (صفاقس– تونس: المؤسَّسة العربيَّة للنَّاشرين المتَّحدين– التَّعاضديَّة العمَّاليَّة للطِّباعة والنَّشر، د. ط، ١٩٨٦م)، ص٧٠، ٧١؛ والبُؤْرة على ذلك "مركز اهتمامٍ، وقبلة أنظارٍ، ذات أبعادٍ تصويريَّةٍ مضبوطةٍ"؛ نقلًا عن: علُّوش، د. سعيد، **معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)**، (بيروت: دار الكتاب اللُّبنانيّ وَالدَّار البيضاء: سُوشبريس، ط١، ١٩٨٥م)، ص٥٤.

(٣) لاستظهار تَمثُّلها نهج أخيها إبراهيم طوقان في هذا الشَّأن؛ يُنظَر: عبد الله، د. محمَّد حسن، **إبراهيم طوقان– حياته ودراسة فنيَّة لشعره**، (الكويت: مؤسَّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشِّعريّ، د. ط، ٢٠٠٢م)، ص٣٢؛ وفي المداولات الدَّائرة بينهما في الإطار الشِّعريّ؛ يُنظَر: **نفسه**، ص٢٧– ٤٠، (٤– ما يبدو من الشَّاعر.. لأخت شاعرةٍ– إبراهيم وفدوى.. وبالعكس)؛ وفي ملامح التَّقارب الموسيقيّ؛ يُنظَر: النّطافيّ، د. محمَّد ذيب، **العلاقة** =

قول الشَّاعرة[1]:

في اللَّيل، إذ تهبط روح الظَّلام

مرسلة فيه الرُّؤى الهائمة يطيف بي في يقظتي الحالمه

طيفٌ ولكن ما له شكل

يحضنه جفني، ولا ظلّ

وإنَّما بحسِّي الملهم

أعيه شيئًا ملغزًا مبهم

كأنَّما طلسمه اللَّيل

وكلَّما رفعت في وحدتي له مصابيحي انزوى في القتام

تحيل النَّظرة الفاحصة للمبنى المفتاحيّ إلى القيمة السُّكونيَّة المرَسِّخة طابع التَّوحُّد في الإطار الكُلّيّ مع التماس الوحدة الشُّعوريَّة، بِـ"**طيف الرُّؤى الهائمة**"؛ ذلك الَّذي كان لغزًا مبهمًا، وطلسمًا متماهيًا، مُتَأبِّيًا على التَّبدِّي، حتَّى مع المصابيح الَّتي أرسلته بعيدًا نحو "**القتام**".

وتُقدِّم اللَّوحة المفتاحيَّة مهادًا متراتب الصُّعود، في ترسيخ القيمة التَّوحُّديَّة؛ فمن

=

الموسيقيَّة بين إبراهيم طوقان وأخته فدوى، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، (نابلس: جامعة النَّجاح الوطنيَّة، السبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م)، ص٢٨- ٥٩؛ وحول حيثيَّات علاقتهما؛ يُنظَر: طه، د. المتوكِّل، **وثائق لم تر النُّور من بيروت إلى نابلس- رسائل إبراهيم طوقان إلى شقيقته الشَّاعرة فدوى قبل سبعين عامًا**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، (نابلس: جامعة النَّجاح الوطنيَّة، السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م)، ص٦٠- ٨٨.

(١) طوقان، فدوى، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، (بيروت: دار العودة، د. ط، ٢٠٠٥م)، ص١٢٤.

الطَّيف المتماهي إلى الضَّباب بمداه اللامتناهي، ثمَّ الصَّوت الغريب الغيبيّ، وصولًا لشبيه الغيب الحاني، رسَّخت القصيدة انصراف المقصِّدة إلى أعلى مراتب الوحدة النَّفسيَّة والشُّعوريَّة والجسديَّة، مع تأكيد ذلك في العتبة العنوانيَّة المصَدَّرة بالأنا، "**وأَنَا وَحْدِي مَعَ اللَّيْل**"؛ كنايةً عن الانغلاق الزَّمنيّ، والاستغلاق النَّفسيّ في إدانةٍ كاملةٍ للسِّياق السُّلطويّ الاجتماعيّ.

ونلحظ في قصائد المجموعة الأولى: "أنَّ الشَّاعرة استمدَّت من الطَّبيعة الصَّامتة أكثر من الطَّبيعة الحيَّة؛ وهذا يرجع إلى ذاتيَّة الشَّاعرة وحزنها الكامن. وكثيرًا ما نرى الشَّاعرة تُقبل على الطَّبيعة، لكنَّ الكآبة تنبثق من وجدانها، وبدل أن تطرب لصوت الطَّبيعة، يمسح طربها ما حملت نفسها من إحساس الفناء؛ وهذا الإحساس الرُّومانسيُّ أحاط الشَّاعرة في معظم قصائدها"[(١)].

كما أنَّ فدوى "تتغنَّى بوحدتها، وتلجأ إلى الطَّبيعة الَّتي رأى فيها الرُّومانسيُّون ملاذهم من الهموم؛ فتجد الألفاظ المسيطرة على الدِّيوان تعكس شعورها بالوحدة والخوف، وتتكرَّر مفرداتٌ تُعزِّز هذا الشُّعور؛ كالخريف والأشجان والغروب والظَّلام والجدران واليأس والأسر والذُّبول والقيود والفناء"[(٢)].

(١) ملا زادة، ريحانة، **الملامح الرُّومانسيَّة في شعر فدوى طوقان**، (طهران: إضاءات نقديَّة، فصليَّة محكَّمة، جامعة آزاد الإسلاميَّة، حزيران/ ٢٠١٣م)، السَّنة الثَّالثة، ع (١٠)، ص٢٠٤.

(٢) أبو شريفة، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٣.

المبحث الثَّاني: "الاستنهاضيَّة" في مجموعة "وَجَدْتُهَا"– (١٩٥٧م)

– المطلب الأوَّل: إضاءةٌ سيميائيَّة للعَتَبات العُنْوانيَّة:

– الإطار الأوَّل: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة:

إنَّ التَّبصُّر في عمق الخطاب الوظيفيِّ للعنوان وَفْق الدَّوالِّ اللُّغويَّة المتراتبة في السِّياق التَّركيبيِّ على النَّسق الفعليِّ المتَحفِّز؛ ليحيلنا إلى العلامات الفارقة؛ وفيها الفعليَّة الواثقة بمعطى اليقين الرَّاسخ في "وجد"، بينما تجري الفاعليَّة على نمط التَّكلُّم المتَوثِّب صوب المثال المنشود، مع تأكيد حضور الذَّات في البناء الضَّميريِّ للمفعول به، المشَفَّع بالصَّوت المِدِّيِّ الَّذي يُؤشِّر للارتقاء، ويُوحي بالحركة المؤَارة على الصَّعيدَيْن: الشُّعوريِّ والحسِّيِّ.

والتَّركيب العنوانيُّ على ما سبق يُؤسِّس لفعل "الاستنهاض" الذَّاتيِّ عقب الانتكاس الرُّوحيِّ والقوميِّ في الخطاب الكُلِّيِّ المفْضِي إلى النِّطاقَيْن: العاطفيِّ والوطنيِّ في المستويات الصَّوتيَّة والصَّرفيَّة والوظيفيَّة للجملة الفعليَّة، الَّتي بدت بمثابة المخْلص الإخباريِّ الموضوعيِّ، من الأثر السَّلبيِّ السَّابق، وصولًا إلى حالةٍ جديدةٍ من نكران الألم في عمق الوجدان، مع استيحاء قيم النَّماء الشُّعوريِّ والحسِّيِّ، على الصَّعيدَيْن: الذَّاتيِّ والجمعيِّ، بحضور العاطفة في عمق الوطن.

وعنوان المجموعة: "**وجدتها**" مُؤشِّرٌ دالٌّ "على التَّغيُّرات الَّتي طرأت على حياتها، وتصريحٌ بالعثور على أشياء مفقودةٍ؛ فقد جاء العقد الخامس من القرن العشرين بظروفٍ سياسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ قاسيةٍ؛ نتيجة سقوط فلسطين، وهجرة اللاجئين إلى المدن المجاورة من جهةٍ، وموت أبيها من جهةٍ ثانيةٍ، واستقلالها بحياتها بعد سنِّ الأربعين من جهةٍ ثالثةٍ؛ فلكلِّ هذا عاشت الحرِّيَّة النِّسبيَّة، ورأت الرِّجال والوطن، وتعرَّفت إلى قضايا النَّاس، فأصبحت واقعيَّةً بعد أن كانت رومانسيَّةً، ووجدت نفسها بعد أن كانت تائهةً، وتوجَّهت نحو الحرِّيَّة

والحبِّ والنَّشيد والتَّحدِّي والعطاء"[١].

– الإطار الثَّاني: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة:

تُمثِّل العتبات الفرعيَّة إحالةً واعيةً للمُتَلقِّي صوب عمق الوطن والذَّات؛ ليكون الأوَّل مستهلًّا متراتب الصُّعود في العتبتَيْن الأوليَيْن: "نداء الأرض"، و"شعلة الحرِّيَّة"، موصولًا بالذَّات من خلال "حلم الذِّكرى"، الَّذي كان إهداء الشَّاعرة لروح الشَّقيق المحَفِّز "إبراهيم"، مع استلهام المعاني الوطنيَّة الَّتي رسَّخها قبلًا في شعره، غير أنَّ الذَّات تلحُّ على الهداية إلى ذاتها عقب الاغتراب النَّفسيِّ والقوميِّ بفعل النَّكبات السَّابقة في العتبة المركزيَّة: "**وجدتها**"؛ لتتوارد الخواطر في محتضن الرُّومانسيَّة المشبعة بفيض الحنين في عنواناتٍ عديدةٍ، أظهرها: "**ذكريات**"، "**وانتظرني**"، "**كلَّما ناديتني**"، "**لن أبيع حبَّه**"، "**الأطياف السَّجينة**".

أمَّا الأسلوب؛ فيتَّسم باستقطاب المباشرة الاسميَّة حينًا، والمناورة الفعليَّة حينًا آخر؛ بجلاء الأولى، وغموض الثَّانية، على أنَّ الغموض هنا يُفَسَّر من وجهي تَعدُّد السِّياقات الدَّلاليَّة للدَّوالِّ الفعليَّة، وتماهي صورة المقصود بالخطاب الفعليِّ، من قبيل: "**وجدتها**"، "**وانتظرني**"، "**هل تذكر**"، "**تشكُّ بحبِّي**"، "**لن أبيع حبَّه**"، ثمَّ يكون لشبه الجملة فرادة الحضور، وذلك "**في الكون المسحور**".

كما أنَّ الإخبار يغدو نسق المجموعة الرَّئيس، بما يتضمَّنه من دلالة البوح المتصاعد مع نبرة الأمل القلقة، في السِّياقَيْن: الذَّاتيِّ والوطنيِّ؛ ليكون الإنشاء الطَّلبيُّ تاليًا مستند الخطاب في مداولة العاطفة مع الآخر، على مثال ما جرى في: "**وانتظرني**"، و"**هل كان صدفةً**"، فضلًا عن حضور الشَّرط بمثال "**كلَّما ناديتني**"، والنَّفي في "**لن أبيع حبَّه**"؛ ومردُّ عدم كمال البوح عن كوامن الذَّات إلى اكتفاء فدوى بأن "تُعبِّر عن شخصيَّتها الحقيقيَّة ومشاعرها الطَّبيعيَّة في شعرها، وفي نفس الوقت حبست شخصيَّتها الاجتماعيَّة في إطار

(١) أبو شريفة، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٤.

التَّقاليد القديمة الموروثة"[(١)(٢)].

والشَّاعرةُ في العناوين السَّابقة "ذاتٌ مُتَمرّدةٌ على سجنها الفيزيقيّ، توَّاقةٌ إلى رحابة الإنسانيّ، بل قادرةٌ على إبداء قدرٍ لافتٍ من الاستعداد للتَّفلسف والتَّفتُّت على حوافِّ التَّفكير الوجوديّ الحادِّ، وابتكار نصٍّ لا يُسْتَنبت من وهم الحُرِّيَّة، إنَّما من أحقِّيَّة امتلاك القوَّة أو الكفاءة اللُّغويَّة إزاء الآخر والوجود"[(٣)].

واللافت في المجمل العامّ حضور ضمير المتَكلِّم، على هيئة ومضاتٍ تشيع الفأل الرُّوحيَّ، بين عتبات المجموعة قاطبةً، بأنساقٍ تعبيريَّةٍ مختلفةٍ، تُرسِّخ تَنوُّع القيم الوظيفيَّة في المباني التَّركيبيَّة على جهات الفاعليَّة والمفعوليَّة والابتداء والإضافة؛ من مثل: "**وجدتها**"، و"**وانتظرني**"، و"**أنا والسِّرُّ الضَّائع**"، و"**تشكُّ بحبِّي**".

ويكون الرَّمز حاضرًا في جلال الفعل النِّضاليّ المقاوم، بـ"**نداء الأرض**"، و"**شُعلة الحُرِّيَّة**"، على سبيل التَّرسيخ الواعد بالتَّحرُّر الآمل، والانعتاق الكامل من غصب الإرادة، واحتلال المكان، ثمَّ إنَّ للحنين المتَّقد بالعاطفة في شوق اللِّقاء بالمحبوب أنموذجًا فريدًا، يُؤسِّس للعلامات المتشابكة، ضمن أيقونةٍ متكاملة الدَّلالة على مبلغه المتصاعد، في "**القيود الغالية**"، و"**والأطياف السَّجينة**".

وبالمعاينة الإجماليَّة لـ"عناوين قصائد هذا الدِّيوان نجد الأمل غالبًا، ولكنَّنا نجد

(١) النَّقَّاش، رجاء، **بين المعدَّاويّ وفدوى طوقان– صفحات مجهولة في الأدب العربيّ المعاصر**، (الرِّياض: دار المرِّيخ للنَّشر، ط٢، ١٩٩٠م)، ص٢٠٣؛ وحول العلاقة العاطفيَّة الَّتي جمعت الشَّاعرة بالشَّاعر المصريّ "إبراهيم محمَّد نجا"؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١٩١– ٢١٠، (بين فدوى طوقان.. وشاعرٍ مصريّ).

(٢) في تجلِّياتها العاطفيَّة؛ يُنظَر: الفضليُّ، مثيبة ماطر عطا الله، **الاتِّجاه الإنسانيُّ في شعر فدوى طوقان– دراسة وصفيَّة نقديَّة**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، (مكَّة المكرَّمة: جامعة أمِّ القرى، ٢٠٠٦– ٢٠٠٧م)، ص٤٠– ٧٤، (الفصل الأوَّل: قضايا الذَّات – المبحث الأوَّل: الحبّ).

(٣) العبَّاس، **سادنات القمر– سِرَّانيَّة النَّصِّ الشِّعريّ الأنثويّ**، ص٢١.

رواسب "**وحدي مع الأيَّام**" تبرز بين حين وآخر"[١].

– المطلب الثَّاني: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ:

تُشكِّل قصيدة "**وجدتها**" المِفْتاحَ البُؤْريَّ للمجموعة الشِّعريَّة، وكان البناء النَّصِّيُّ فيها رباعيَّ اللَّوحات، متراتب الإيحاءات، بدءًا من السَّاكن الواثق، وانتهاءً بالدَّافئ الحاني، على ما في التَّطابق العنوانيّ بين عتبتي المجموعة والنَّصِّ، من إحالةٍ إلى جدل الوجود والعدم، مع الانتصار للقيمة الوجوديَّة، بحلول الرُّوح في ثنايا الطَّبيعة، واتِّحادها مع تجلِّياتها الحيويَّة، حيث تقول الشَّاعرة[٢]:

وجدتها في يوم صحو جميل

وجدتها بعد ضياع طويل

جديدة التُّربة مخضوضرة

نديانة مزهرة

وجدتها والشَّمس عبر النَّخيل

تنثر في الحدائق المعشبة

باقاتها المذهَّبة

وكان نيسان السَّخيُّ المريع

والحبُّ والدِّفء وشمس الرَّبيع

ويظهر من ثنايا اللَّوحة ملمح البحث المتطاول عن الذَّات، ونشدان وجوديَّتها الفاعلة عقب ضياعٍ طويلٍ، والواقع ما زال يُوجِّه العبارة الشِّعريَّة صوب التماس القيم الإحيائيَّة لغاية الانعتاق من سلطانه الاجتماعيّ، وانكساره السِّياسيّ؛ لتحضر في صميم المبنى الدَّوالُّ

(١) أبو شريفة، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٥.

(٢) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص١٧٩.

المعجميَّة الموحية بالخصب والنَّماء، من قبيل: "الشَّمس"، وَ"النَّخيل"، وَالرَّبيع"، فضلًا عن "الحبِّ" وَ"الدِّفء"، الرَّامزين إلى أمان النَّفس وقرارة خلجاتها.

وقد بدا الموجود في اللَّوحة الثَّانية "**غصنًا طريًّا دائم الاخضرار**"، رغم "**العاصفة الرَّاعدة**"، و"**الزَّوبعة القاصفة**"(١)، كما تجسَّد في اللَّوحة الثَّالثة بـ"**بحيرةٍ رائقةٍ ساجيةٍ**"، بوجه "**ذئاب البشر**"، و"**رياح القدر**"(٢)؛ لتتجلَّى الإضاءة النَّصِّيَّة الكاشفة للمجموعة، بقولها في اللَّوحة الرَّابعة(٣):

وجدتها، يا عاصفات اعصفي

وقنِّعي بالسُّحب وجه السَّما

ما شئت، يا أيَّام دوري كما

قُدِّر لي، مشمسةً ضاحكة

أو جهمةً حالكة

فإنَّ أنواري لا تنطفئ

وكلّ ما قد كان من ظلّ

يمتدُّ مسودًا على عمري

يلفُّه ليلًا على ليل

مضى، ثوى في هوَّة الأمس

يوم اهتدت نفسي إلى نفسي

ولا يخفى على المتَمعِّن ملمح التَّحدِّي للسَّحاب المتَجهِّم والأيَّام الدَّائرة، والمفاتيح

(١) يُنظَر: طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص١٧٩، ١٨٠.

(٢) يُنظَر: **نفسه**، ص١٨٠، ١٨١.

(٣) **نفسه**، ص١٨١، ١٨٢.

النَّصِّيَّة المتواترة توحي بالتَّوثُّب بعد سكونٍ، وبالاستشراف بعد يأسٍ: "**فإنَّ أنواري لا تنطفئ**"، والظِّلُّ الأسود "**مضى، ثوى، في هوَّة الأمس**"، وما ذلكم إلا بهداية النَّفس إلى النَّفس، وحضور الذَّات الملتمسة في محتضن الفواجع القاصمة، بصيص الأمل المشرق بالضِّياء؛ والإيحاء المبَطَّن قائمٌ بدلالة اللَّوحات جميعها، على مدى السَّطوة الَّتي عانتها الشَّاعرة في إطاري القيود الاجتماعيَّة والنَّكبات السِّياسيَّة.

المبحث الثَّالث: "الاستشرافيَّة" في مجموعة "أَعْطِنَا حُبًّا"– (١٩٦٠م)

– المطلب الأوَّل: إضاءةٌ سيميائيَّة للعَتَبات العُنْوانيَّة:

– الإطار الأوَّل: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة:

تمضي بنا العتبة العنوانيَّة الأولى صوب دفقةٍ شعوريَّةٍ مفعمةٍ بنغمة الأمل ورونق التَّفاؤل، والسُّكون ملمح الخطاب السَّاجي بين يدي الزَّمان على جهة الاستعطاف الاستشرافيّ، الَّذي يحيل الفعل إلى حالةٍ متواريةٍ خلف أستار الزَّمن، تتجاذبه العلاقات الوظيفيَّة بين العلامات اللُّغوية الحاضرة في التَّركيب بقيد الإنشاء الآمر لدلالة الرَّجاء، والمرتجى: نُشدان الأمان في ظلِّ الزَّمن الجديد، وقد أضحت الذَّات رهينة مَحْبَسَي الألم المنبوذ والأمل المنشود.

وحين نحيل الاستبطان إلى الإطار الكُلِّيّ؛ فإنَّنا سنقف مع الفعل المنبثق عن لبِّ العطاء، وهو المقصود عقب زمن الجفاء وغياب النَّماء في الفعل الذَّاتيّ العاطفيّ، والاستنهاض الثَّوريّ الوطنيّ، وَفْق معطى الفعليَّة المتجاوزة حدَّ الإفراد إلى الثُّنائيَّة المفعوليَّة، والمفعول في التَّأطير التَّركيبيّ يتأرجح بين الضَّمير الجمعيّ "نا" و"حبًّا"؛ وفيهما مُؤشِّر الأيقونة الكاملة الدَّالَّة على الانتصار الواثق لألق الحياة، والمقيَّدة بحسِّيَّة الإنجاز الواقعيّ لدائرة الفعل في سياق الماثل زمكانيًّا.

– الإطار الثَّاني: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة:

تباينت الأقطاب المعنويَّة الرَّئيسة لعتبات المجموعة، بين الذَّاتيَّة الرُّومانسيَّة الحالمة، والوطنيّ التَّائه الهارب من عمق المأساة، والأدبيَّات المتناغمة مع تجربة الأغاني الأسيرة للشَّاعر كمال ناصر، مع ارتباطها جميعًا بالملمح الزَّمنيّ، الَّذي بدا وميضًا مُتَكرِّر الحضور على مساحاتٍ متباينةٍ بين العناوين.

أمَّا الملامح الأسلوبيَّة فطغى في منحاها التَّركيبيّ الحضور البارز للإطارين: الاسميّ والشَّبيه بالجملة؛ ممَّا يشي بقصديَّة الغرض الإخباريّ، والتَّوصيف الانشطاريّ للذَّات المتشظِّية

بين الحبِّ الضائع والوطن الذَّاهب، بينما يبدو الفعل الخافت الحضور في "**يزورنا**"، "**وقد حدَّثتني ذات ليلةٍ**"؛ للدَّلالة على العاطفة الَّتي تكابد جلاء الحقيقة دون وضوحٍ.

ثمَّ يكون للبُعْد في علائم الدَّوالِّ مُؤشِّر الرَّحيل عن العاطفة والوطن؛ وهو ما تبدى بالدَّوالِّ الحرفيَّة: "إلى"، وَ"إليه"، والدَّوالِّ الإشاريَّة: "تلك"، وَ"هناك"، وَ"ذاك"، على جهتي التَّراخي المجازيِّ والمقصد الحقيقيِّ، ثمَّ يكون للزَّمن فعل التَّجسيد التَّامِّ لأثر التَّراخي "بعد عشرين عامًا"، والحال هذه في حنين الأنوثة إلى فيض الأمان، وقد بلغ التَّصريح العنوانيُّ مداه منذ البداية، في "عام ١٩٥٧م"، عام الولوج إلى العقد الرَّابع من العمر، بعد عشرين عامًا من النَّضارة والغضاضة، وعهد الحبِّ في زمن الصِّبا والجسارة؛ وهذا ما استدعى "**صلاة إلى العام الجديد**"؛ تفاؤلًا بحبٍّ جديدٍ وتَوثُّبٍ فريدٍ.

ويبدو التَّرميز حاضرًا في "**أغنية البجعة**"، والتَّوضيح العنوانيُّ يسعف المتَلقِّي بإدراك المعادلة الرَّمزيَّة الكائنة في الإيضاح الغائيِّ؛ إذ "يشتدُّ غناء البجعة إذا جُرِحت؛ ومن هنا أخذت الاسم لهذه القصيدة الجريحة..."[(١)]؛ والمقصد على ذلك يُوحي بالانحسار بعد استنهاضٍ سابقٍ، على ما فيه من استشراف جِدَّة القوابل من الأعوام الجديدة، كما تتَّضح الأيقونة الكاملة في أنموذج الرَّحيل عن المكان، والتِّيه في البحار، ومن تيهٍ إلى تيهٍ يكون الـ"**رجوع إلى البحر**"[(٢)]، ملاذ "**الهاربين من القلق والضَّياع**"[(٣)]، كما رسَّخه الإهداء الأوَّل في صدر هذه المجموعة.

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٢٩٥.

(٢) يُنظَر: **نفسه**، ص٣٥٦- ٣٥٩.

(٣) **نفسه**، ص٢٨٩.

– المطلب الثَّاني: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ:

كان المستهلُّ النَّصِّيُّ للَّوحة الأولى مفتاحًا لـ"**صلاة إلى العام الجديد**"، بعد عام (١٩٥٧م) المشبع بالآلام والعذابات، وفيه التَّقديم القربانيُّ الغنائيُّ المشتمل بـ"**الأشواق الجديدة**"، و"**التَّسابيح والألحان الفريدة**"، فتقول(١):

في يدينا لك أشواق جديدة

في مآقينا تسابيح، وألحان فريدة

سوف نزجيها قرابين غناء في يديك

يا مطلًا أملًا عذب الورود

يا غنيًّا بالأماني والوعود

ما الَّذي تحمله من أجلنا؟

ماذا لديك!

وعلى طريقة الإنشاء الطَّلبيّ بالأمر الدَّالّ على الاستعطاف ومزيد الاسترحام ينطلق الخطاب الشِّعريُّ ملتمسًا القيم الاستشرافيَّة، ومُؤَكِّدًا العلاقة الوطيدة بين العتبة الرَّئيسة للمجموعة "**أَعْطِنَا حُبًّا**"، والمفاتيح النَّصِّيَّة المتموضعة في مبتدأ اللَّوحتين الثَّانية والثَّالثة، مع حضور الدَّالَّيْن الموازيَيْن: "**أَعْطِنَا أَجْنِحَةً**" و"**أَعْطِنَا نُورًا**"، في اللَّوحة الرَّابعة، تقول الشَّاعرة(٢):

أعطِنا حبًّا؛ فبالحبِّ كنوز الخير فينا

تتفجَّر

وأغانينا ستخضرُّ على الحبِّ وتزهر

وستنهلُّ عطاءً

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٢٩٣.

(٢) **نفسه**، ص٢٩٣، ٢٩٤.

وثراءً وخصوبة

* * *

أعطِنا حبًّا فنبني العالمَ المنهارَ فينا

من جديد

ونعيد

فرحةَ الخِصْب لدنيانا الجديبة

* * *

أعطِنا أجنحةً نفتح بها أفقَ الصُّعود

ننطلق من كهفنا المحصور من عزلة جدران الحديدِ

أعطِنا نورًا يشقُّ الظُّلمات المدلهمَّة

وعلى دفقِ سناه

ندفع الخطو إلى ذروة قمَّة

نجتني منها انتصارات الحياة

وحين نقرأ دوالَّ المباني في ضوء الانسجام المعنويّ بين التَّراكيب والتَّماسك النَّصّيّ بين اللَّوحات الثَّلاث يحضر المسبِّب والمسبَّب، مع بيان العلَّة الاستشرافيَّة المعَزَّزة بالنَّتيجة الخيريَّة؛ وعليه تكون المتوازيات النَّصّيَّة في اللَّوحات الثَّلاث كما يأتي:

(أعطنا حبًّا؛ الحبُّ كنوز الخير = ثراء وخصوبة).

(أعطنا حبًّا؛ نبني العالم المنهار = فرحة الخِصْب لدنيانا الجديبة).

(أعطنا أجنحَة؛ نفتح بها أفق الصُّعود = ننطلق من كهفنا المحصور من عزلة الجدران).

(أعطنا نورًا؛ يشقُّ الظُّلمات المدلهمَّة = ندفع الخطو إلى ذروة القمَّة/ نجتني منها انتصارات الحياة).

وبذلكم تكون الدَّوالُّ المفتاحيَّة "**الحبّ**" و"**الأجنحة**" و"**النُّور**" مرتكزات النَّصِّ الأساسيَّة؛ للانسجام التَّماثُليِّ والمتوازي مع عنوان المجموعة، فضلًا عن تقديمها للقيمة الكشفيَّة المعلَّلة، للاسترحام المتعالي في حضرة الزَّمن الجديد؛ بغية استشراف الخِصْب والحياة والحُرِّيَّة والسُّمُوِّ والانتصار، عقب الجدب والانهيار والعزلة والظَّلمة والانكسار، في نطاقي الذَّات المتَكسِّرة الأحلام، والجماعة المنكسرة بفواجع الآلام، في منطقٍ شعريٍّ يواجه سطوة الواقع بأقطاب الحياة.

وقد حمَّلت الشَّاعرة الزَّمن السَّابق "كلَّ أفعال المأساة الَّتي حصلت لها؛ من تاريخها وجغرافيَّتها وتجربتها ورؤيتها، بعد أن أنسنته وشخَّصته عدوًّا يتمظهر بكلِّ خصائص الآخر/ العدو، ومشاكله، والتباساته، في سياقٍ تكوينيٍّ رؤيويٍّ"(١).

ورغم سائر التَّحدِّيات تتابع فدوى طوقان في مجموعتها الثَّالثة: "**أَعْطِنَا حُبًّا**"- "تَوجُّهها نحو الحبِّ، والحياة، واليقظة، والجمال، والارتعاش، والرواء، والهناء، ومتعة الحياة، والانتقال من حبٍّ إلى حبٍّ"(٢).

(١) السَّامرَّائيُّ، د. فليح مضحي أحمد وَعبد الله، د. شفاء محمَّد، **تجلِّيات الأنا الشِّعريَّة بدلالة الآخر – قراءة في شعر فدوى طوقان**، (شاه علم: مجلَّة جامعة المدينة العالميَّة "مجمع"، أكتوبر/ ٢٠١٥م)، ع (١٤)، ص٥٢٩.

(٢) أبو شريفة، **تجلِّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٥.

المبحث الرَّابع: "الاستغلاقيَّة" في مجموعة "أَمَام البَاب المُغْلَق"– (١٩٦٧م)

– المطلب الأوَّل: إضاءةٌ سيميائيَّةٌ للعَتَبات العُنْوانيَّة:

– الإطار الأوَّل: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة:

يستغلق المعنى في سياق البناء التَّركيبيّ للعتبة العنوانيَّة استغلاق الكامن في حضور الغياب، موحيًا بانغلاق الفضاء المكانيّ في وجه المطامح الشُّعوريَّة والوطنيَّة، المقَيَّدة بفعل سطوة الواقع الاجتماعيّ من جانبٍ، والآخر السِّياسيّ من جانبٍ ثانٍ؛ وهو إذ ذاك كائنٌ في سياق التَّسآل الفكريّ العميق، السَّاعي لتجلية الثُّلاثيَّة الزَّمنيَّة، بدءًا بعقبات الماضي ووصولًا لاستغلاق الحاضر العَصِيّ على الفهم، وانتهاءً بالانعتاق الكُلِّيّ القابل من وطأة مخرجاتها، على أنَّ الآخر بعمومه يظهر في شعر فدوى ضمن "مُقوِّماتٍ إنسانيَّةٍ ووجدانيَّةٍ وثقافيَّةٍ موضوعيَّةٍ وخلَّاقةٍ بعيدةٍ عن التَّعصُّب والتَّمركز حول (الأنا)"[(١)].

وتستند العلامات اللُّغويَّة إلى التَّوصيف المكانيّ المجَلَّل بالتَّراتُب بعموميَّة المستهلّ "**أمام**"، وخصوصيَّة البُؤْرة "**الباب**"، وكينونة المكان "**المغلق**"، مُغلَّفةً بالظَّرفيَّة المكانيَّة والإضافة اللَّفظيَّة والوصفيَّة الحقيقيَّة، والصِّفريَّة الفعليَّة في محكم الاستغلاق، تبوح في ثناياها بصياغة سبل المواجهة، بحكمة التَّأمُّل النَّاجز؛ أيقونةً مُعبِّرةً عن اليأس الحالم بالنَّجاة، وللزَّمن قيمة التَّأكيد النَّاقد للعشريَّة الماضية المشتملة بمزيد التَّقدمات، رغم خيبة النَّكبات؛ أمَّا الحنكة الذَّاتيَّة والنِّضال الوطنيُّ؛ فما زالا في مخاضٍ عسيرٍ لاستبصار نور الحياة.

– الإطار الثَّاني: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة:

عبَّرت العناوين الفرعيَّة عن المدلول الرَّئيس لعنوان المجموعة؛ في ترسيخٍ واضحٍ للملامح الرُّومانسيَّة، المطِلَّة على عوالم الشُّعور الإنسانيّ في مختلف تجلِّياتها، بين الفرح والحزن، والرَّجاء والخوف، والأمل والألم، على أنَّ الوحدة تبدو قاسية التَّبدِّي في غير سياقٍ، ويكمن

(١) السَّامرَّائيُّ وعبد الله، **تجلِّيات الأنا الشِّعريَّة بدلالة الآخر– قراءة في شعر فدوى طوقان**، ص٥٢٢.

الظَّاهر المعَايَن في رحيل الشَّقيق "نمر"، الَّذي شغل مساحة الإهداء "**إلى روح شقيقي نمر**"، متَّصلا بالعتبات المتتابعة بعد مهادٍ واضح التَّصريح: "**قصائد إلى أخي نمر**"، وَ"**مرثاةٌ إلى نمر**"، ثمَّ أخرى يلفُّها التَّلميح: "**في ليلةٍ ماطرةٍ**"، "**وَلماذا؟**"، و"**لقاءٌ في كلِّ ليلةٍ**"؛ ليتجلَّى الرَّابط الموضوعيُّ بين التَّصريح والتَّلميح في عنوان "**جسر اللُّقْيا**"، المؤَضَّح بمقولة (ثورنتون والدر): "للأموات أرضٌ، وللأحياء أرضٌ، ولا يصل بينهما إلا الحبُّ"(١).

ونلمح مع ذلك اهتمامًا بالغًا بإضاءة بعض المواقف الفكريَّة الخاصَّة بالأنساق الفنِّيَّة، في المجالَيْن: البصريِّ والشِّعريِّ، على المستويَيْن: الإقليميِّ والعالميِّ، وتُؤَكِّد قصيدة "رؤيا هنري" ما سبق، وهي الَّتي كانت "مستلهمةً من لوحة- هنري- للفنَّان الأمريكيِّ وليم فولكنر"(٢)؛ ومُبرِّر الحضور نفاذه الحادُّ إلى جميع الأنماط البشريَّة الشُّعوريَّة.

ثمَّ يكون للعنونة المستلهمة من فضاء الإبداع الشِّعريِّ حضور سلمى الخضراء الجيوسيِّ، في "**قصيدة من سلمى**"، و"**أمام الباب المغلق**"؛ أمَّا اللافت ها هنا حضور العتبات ذات الإهداءات المرَمَّزة، مثل: "**تاريخ كلمةٍ**"، "**إلى الصَّديق (ي)**"، و"**بلا شيءٍ يبقى**"، و"**عند مفترق الطُّرق**"، و"**في العباب**"، و"**لحظة**"، و"**بُورِكت لحظتنا**"/ "قصائد إلى ج. هـ".

وفي المقام الأسلوبيِّ يتَّضح- على نطاقٍ واسعٍ- توظيف التَّراكيب الاسميَّة، ثمَّ أشباه الجمل، إضافةً إلى تركيبٍ فعليٍّ واحدٍ: "**بُورِكت لحظتنا**"، جسَّد العتبة الأخيرة في المجموعة؛ موحيًا باستنهاض دواعي الأمل، رغم سائر مظاهر الاستغلاق في الأفق الذَّاتيِّ، والمشهود الوطنيِّ، وزمن الإبداع الشِّعريِّ يطلُّ على عام النَّكسة (١٩٦٧م)، على ما في فرادته من دلالة انحسار الفعل إلى الدُّون.

ويناغم التَّصنيف الأسلوبيُّ القيم الوظيفيَّة التَّركيبيَّة؛ من حيث التَّركيز على الإخبار،

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٣٨٤.

(٢) **نفسه**، ص٣٧٢.

وتلاشي الإنشاء الطَّلبيّ إلى الحدِّ الخفيض، بعتبةٍ واحدةٍ: "**لماذا؟**"، في سياق تسآل الذَّات عن غياب الظِّلال المحيطة إلى غير عودةٍ؛ وهذا بمجمله يشي بمقصد التَّوصيف المرحليّ لمكابدات الذَّات والجماعة في طغيانٍ واضحٍ لسمات الرَّحيل على السِّمات الحيويَّة للشُّعور الزَّمكانيّ[١]، وهو المعاين في "**مرثاة إلى نمر**"، و"**ولا شيء يبقى**".

ثمَّ إنَّنا نلحظ في الصِّياغة التَّركيبيَّة ترسيخًا للقيمة الزَّمنيَّة في سياق السِّمة العامَّة المؤسِّسة لدلالات الرَّحيل، ويتبدَّى ذلكم بمثال: "**في ليلةٍ ماطرةٍ**"، و"**لقاءٍ في كُلِّ ليلةٍ**"، و"**لحظة**"، و"**بُورِكت لحظتنا**"، مع التماس دواعي التَّناصِّ الذَّاتيّ الموضوعيّ الخافت مع التِّيه، ممثَّلًا "**في العباب**"، على هيئة أيقونةٍ مُؤَكِّدةٍ لنموذج التَّرحال عن الأوطان إلى المجهول.

غير أنَّ للوطن حضور المستهلِّ العنوانيّ المنضوي في إطار جدل الحقيقة والوهم، والدَّوالُّ تُؤَكِّد المحاججة الدَّامغة في عقر دار العرَّاب الأكبر للاحتلال على نسق الأقنمة الإقليميَّة المشيرة إلى وحدة الدَّم والمصير في القصيدة الموسومة بـ"**أردنيَّة فلسطينيَّة في إنكلترا**"، الَّتي شكَّلت إدانةً للآخر الغربيّ، "وعلى الرَّغم من أنَّ هذا الآخر (الغربيَّ) كما وصفته القصيدة كان صديقًا، إلا أنَّ طبيعة تفكيره وقناعاته ومُكَوِّناته الثَّقافيَّة والمعرفيَّة، كما صاغتها الثَّقافة الغربيَّة المتصهينة تجعل منه عدوًّا بالضَّرورة؛ لأنَّ مثل هذا الفكر يلغي الوجود العربيَّ لصالح الوجود الصُّهيونيّ الَّذي يُمثِّل مصالح الغرب على نحوٍ ما في المنطقة العربيَّة"[٢].

(١) **الزَّمكانيُّ**: هو مصطلحٌ منحوتٌ من الزَّمان والمكان.

(٢) السَّامرَّائيُّ وعبد الله، **تجلِّيات الأنا الشِّعريَّة بدلالة الآخر– قراءة في شعر فدوى طوقان**، ص٥٣١.

– المطلب الثَّاني: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ:

تُجسِّد قصيدة "**أمام الباب المُغلق**" المهداة إلى "الصَّديقة سلمى الخضراء الجيوسيّ"، مرايا الذَّات المحزونة في وحي غياب "نمر"، وهو المشار إليه في صدارة الدِّيوان، بمقولة فدوى: "الإهداء: إلى روح شقيقي نمر"(١)؛ ذلك أنَّ المبنى الشِّعريَّ نزَّاعٌ إلى تصدير اللَّوحات بالعنونة الفرعيَّة، المحيلة إلى ستِّ مرايا متراتبة الفكرة، مُتَنوِّعة العاطفة، مُتَّحِدة النَّتيجة.

واللَّوحات على ذلك قراءةٌ لبوح الغياب، وانغلاق الباب؛ فـ"**مشيئة الملك**" إقرارٌ بحتميَّة المقدَّر(٢)، و"**أنت تغيَّرت**" محاولةٌ محمومةٌ لاستبطان حيثيَّات الحدث(٣)، و"**مات الملك**" سخطٌ متعالٍ، وغضبٌ متنامٍ(٤)، و"**بعد التَّخلِّي**" وحدةٌ فريدةٌ وخوفٌ مقيمٌ(٥)، و"**العودة**" تَذلُّلٌ واسترحامٌ للأوبة(٦)، و"**الطُّرقات الأخيرة**" حضٌّ على فتح الباب المغلق أمام الأمل والسَّكينة، وفي وحيها تقول فدوى(٧):

هلا تفتح لي هذا الباب
وهنتْ كفِّي وأنا أطرق، أطرق
بابك
أنا جئت رحابك أستجدي
بعض سكينة
وطمأنينة

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٣٦٧.
(٢) يُنظَر: **نفسه**، ص٣٩٥، ٣٩٦.
(٣) يُنظَر: **نفسه**، ص٣٩٦.
(٤) يُنظَر: **نفسه**، ص٣٩٧.
(٥) يُنظَر: **نفسه**، ص٣٩٧، ٣٩٨.
(٦) يُنظَر: **نفسه**، ص٣٩٨ – ٤٠١.
(٧) **نفسه**، ص٤٠٢– ٤٠٤.

لكنَّ رحابك مغلقةٌ

في وجهي، غارقة في الصَّمت

يا ربَّ البيت

مفتوحًا كان الباب هنا

...

هل تسمعُني يا ربَّ البيت

أنا بعد ضياعي في الفلوات

بعيدًا عنك أعود إليك

لكنَّ رحابك مغلقةٌ

في وجهي، غارقة في الصَّمت

لكنَّ رحابك كاسية

بتراب الموت

...

لا شيء هنا

عبثًا، لا رجع صدى لا صوت

عودي، لا شيء هنا غير الوحشة

والصَّمتِ وظلِّ الموت

والمجتنى من اللَّوحة السَّابقة يوحي بقمة الانكسار الرُّوحيِّ أمام الباب، الَّذي جسَّد مفارقةً بين الخِصْب الذَّاهب بملامح الخضرة والسُّمُوِّ والضِّياء والهداية والسَّكينة، والجدب اللاهب بمشاعر الضَّياع والصَّمت والموت واليُتْم والانهيار، والمفصل الزَّمنيُّ "أمام" دالٌّ على المواجهة بين زمني الحضور الماضي والمضِيِّ الحاضر، مع إقرارٍ بحتميَّة الانغلاق المشهود لمنظور الأمل، في واقع الذَّات، والمشهدَيْن: الوطنيِّ والإقليميِّ.

وتُؤرِّخ مجموعة "**أمام الباب المغلق**" "لاندراج فدوى طوقان في سياق التَّعبير الشِّعريّ الجديد عن العالم والذَّات... شعر فدوى يتحوَّل في هذه المجموعة ليلتحم بتجارب الرُّوَّاد وتأثيرات شعر ت. س. إليوت، وبروز الملامح الثَّقافيَّة المعاصرة فيه، والرُّؤى الكونيَّة الَّتي يمتزج بها هذا الشِّعر.

ونعثر في هذه المجموعة على وفرةٍ من الاقتباسات والتَّذييلات الفلسفيَّة، وعلى حوارٍ مشغولٍ برهافةٍ، ومسرحةٍ للقصيدة، وعلى لغةٍ يوميَّةٍ بسيطةٍ تخترق اللُّغة الشِّعريَّة الرُّومانسيَّة؛ ولأوَّل مرَّةٍ يكتسب شعر فدوى نفسًا تراجيديًّا وحسًّا بمرارة الفلسطينيّ الضَّائع في الكون والمضيَّع الهُوِيَّة"(١).

وعليه، فإنَّ هذا التَّحوُّل يشمل مضامين المجموعة، فضلًا عن الانتقال من التَّمركُز حول هموم الذَّات ومشاغلها إلى القضايا الإنسانيَّة والوطنيَّة(٢).

وترتدُّ هذه التَّحوُّلات إلى الانفتاح الفنِّيّ والثَّقافيّ؛ فمع "انفتاحها على العالم بعد تَحرُّرها من قيود الأسرة والمجتمع الظَّالمة- تقضي فترةً جميلةً في لندن في بداية السِّتينيَّات، وتقيم علاقاتٍ أدبيَّةً وسياسيَّةً، وتنقل وجهة نظرها العربيَّة الفلسطينيَّة، وتكتشف أن هُوِيَّتها مجهولةٌ بلا وطنٍ؛ فبدأت تكافح لتُثَبِّت جذورها في تراب الأرض الَّتي عاش فيها أجدادها بأملٍ كبيرٍ بالنَّصر.

وتتكرَّر في قصائد هذه الفترة ألفاظٌ، مثل: الصَّلاة والأغنية والعشق ونيسان والتُّراب والأرض والأمل والنَّصر والشَّمس... ولكنَّ هذه الرُّوح دهمتها أحزانٌ جديدةٌ بموت أخيها الثَّاني نمر؛ جعلتها تئنُّ تارةً، وتضيق بالقضاء الَّذي يترصَّدها، وتحتجُّ بنبرةٍ يائسةٍ تارةً أخرى؛ فجاء عنوان الدِّيوان الرَّابع "**أمام الباب المغلق**" مُصَرِّحًا بالقهر والإحباط الَّذي تعانيه"(٣).

(١) صالح، فخري، **تَحوُّلات فدوى طوقان الشِّعريَّة: من الرُّومانسيَّة إلى لغة التَّعبير المباشر**، (بيروت: مجلَّة الدِّراسات الفلسطينيَّة، شتاء/ ٢٠٠٤م)، ع (٥٧)، ص١١١.

(٢) يُنظَر: البقميّ، **الأدب النِّسْويُّ المعاصر: فدوى طوقان أنموذجًا**، ص٦٣٢.

(٣) أبو شريفة، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٥، ٣٤٦.

المبحث الخامس: "الثَّوْريَّة" في مجموعة "اللَّيْل وَالفُرْسَان"– (١٩٦٩م)

– المطلب الأوَّل: إضاءةٌ سيميائيَّةٌ للعَتَبات العُنْوانيَّة:

– الإطار الأوَّل: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة:

يتماوج الاستهلال العنوانيُّ بين السُّكون والحركة بفعل اللَّفظتَيْن المؤتلفتَيْن في النَّسق التَّركيبيّ للعطف، المختلفتَيْن مضمونًا وإيحاءً وغايةً؛ أمَّا "**اللَّيل**" فمُؤشِّر السُّكون المخَيِّم على ظلال المكان في حلكة الفعل السَّوداويّ المحيل إلى القهر والظُّلم والاستلاب؛ وللمحتلِّ من أقطاب الإحالة جُلُّ المتَبدِّي على صعيد الأرض، فضلًا عن المؤثِّرات الدَّاخليَّة الوطنيَّة والخارجيَّة القوميَّة، الَّتي لم ترق للمستوى المنشود في الكلمة والموقف والفعل.

وتأتي المساجلة العنوانيَّة على المقابل الضِّدِّ؛ لتضيء المساحة التَّركيبيَّة بملامح الحركة والأمل والعنفوان، و"**الفرسان**" على هذا النَّمط التَّعبيريّ البادي بالجمع؛ محيلةٌ إلى الكثرة، مستحيلةٌ إلى لُبِّ الفكرة؛ ممثَّلةً في التَّحرُّر من أسمال الاحتلال بآثاره المعنويَّة والحسِّيَّة؛ وهي بذلك تخفي خلف قيمها الصَّوتيَّة المخرجيَّة حالةً مثاليَّةً من المواجهة والصُّعود والثَّبات مع الكمون اللَّونيّ المتَّسم بألق البياض وفيض نوره، في مقابل سوداويَّة اللَّيل وحلكة فعله المدَمِّر.

ثمَّ نستبطن في المستوى التَّحليليّ الأعلى القطبيَّة الثُّنائيَّة الضِّدِّيَّة؛ ممثَّلةً في الموت والحياة؛ أما وقد اجتمع اللَّفظان بالواو العاطفة على غير مبتغى العطف التَّشاركيّ؛ فللخيال اللُّغويّ أن يستدعي إلى فضاء التَّركيب قيمة المحذوف[١] على صعيد الخبريَّة الاسميَّة والفعليَّة الموحية بالاصطراع؛ فـ"**اللَّيل والفرسان**" مُصطرعان، على سبيل المواجهة الشَّاملة، وقد تبدَّى القطبان بكامل المبنى اللُّغويّ المصَدَّر بالتَّعريف لغايتي التَّعريف الصِّرف، وتأكيد العهد الَّذي يناجز التَّحرُّر، بإضاءةٍ زمنيَّةٍ بائنة المغزى، واضحة العلاقة بالمبنى تُعزِّز القيمة الثَّوريَّة للعتبة العنوانيَّة.

(١) للاطِّلاع على ظواهر: الحذف، والتَّكرار، والتَّقديم، والتَّأخير؛ يُنظَر: الدّهام، سالم عايد، **الانزياح الأسلوبيُّ في شعر فدوى طوقان**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، (إربد: جامعة اليرموك، ٢٠٠٨م).

وهكذا يكون عنوان "**اللَّيْل والفُرْسان**" "مُعَبِّرًا عن مضامين القصائد، ومُعَبِّرًا عن مرحلةٍ تاريخيَّةٍ زاخرةٍ بالأحداث؛ فيها الظُّلم واللَّيل والقتل من جهةٍ؛ وفيها الفرسان والأنوار والأمل بالنَّصر أو الشَّهادة من جهةٍ أخرى"(١).

– الإطار الثَّاني: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة:

إنَّ النَّاظر في دوالِّ عتبات المجموعة ليلمح تَعدُّد الأنساق التَّعبيريَّة، في أطرٍ معنويَّةٍ رئيسةٍ، تُجسِّد جميعها اتِّحاد الإطار الذَّاتيّ بالوطنيّ، في إنسانيَّةٍ تلامس المستويات الاجتماعيَّة كافَّةً، على جهة ترسيخ الصُّمود الاجتماعيّ في وجه السُّلطة السِّياسيَّة للغاصب المحتلّ، ثُمَّ يكون للسُّلطة الثَّقافيَّة أن تتجلَّى بقمَّة تنويرها الاستنهاضيّ للفعل المقاوم، المؤكِّد انتظام دائرة العمل ضمن نهجٍ ثوريٍّ راسخٍ يكون الدَّالُّ الشِّعريُّ فيه فتيل المقاومة الكلميَّة، المساندة للفداء المبذول على الأرض.

وتُعزِّز البنى التَّركيبيَّة ما سبق ضمن أساليب تُوجِّه في عمومها سياق الخطاب إلى سمتي التَّوصيف والتَّحفيز؛ ويكون الإخبار في ضوء ذلك مُسيطرًا على النَّسق البنائيّ العامّ؛ لغاية التَّوثيق الحدثيّ المتَضمِّن قيمة الوَقْعَنة المولِّدة للنِّضال، ثمَّ يكون الإنشاء فريدًا في "كيف تُولَد الأغنية" للمقصد ذاته؛ أمَّا الاسميَّة التَّوصيفيَّة والتَّحفيزيَّة في رسوخ الفداء؛ فترجمان عدم مواكبة الفعل لأهمِّيَّة المرحلة من جانبٍ، وتركيزٌ على عنصر الإضاءة المتَّكئة على النَّمْذَجة، لصور المعاناة المجتمعيَّة من الاحتلال من جانبٍ آخرَ، وحين يحضر الفعل فيكون لحضوره وقع الفاجعة المؤسِّسة للتَّحرُّر القادم، مُتَبدِّيًا في "ذهب الَّذين نُحِبُّهم".

ويمكن للمتلقِّي في وحي العنونة أن يُؤصِّل حضور الإنسان على سبيل الانتخاب المحْكَم للصُّور الاجتماعيَّة المرَسِّخة قيمة الصُّمود، مثل: "**رسالة إلى طفلَيْن في الضَّفَّة الغربيَّة**"، و"**الفدائيّ والأرض**"، و"**حمزة**"، و"**حكاية لأطفالنا**"، و"**ذهب الَّذين نُحِبُّهم**"، و"**جريمة قتلٍ في يومٍ ليس كالأيَّام**"؛ ويشي ذلك بتموضع الطُّفولة والفداء في مكامن الخطاب الرَّئيسة؛ لإدارة

(١) أبو شريفة، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٧.

الصِّراع مع الآخر؛ بتعبئة الفئات الفاعلة فيه، والملحوظ فيما سبق انضواء الدَّوالِّ في عمومها ضمن المعجم الوطنيّ في صورتي الإيجاب والسَّلب، من مثل: "الضَّفَّة الغربيَّة"، و"الضَّفَّة الشَّرقيَّة"، و"المقاومة"، و"الفدائيّ"، و"الفدائيُّون"، و"شُبَّاك التَّصاريح".

وفيما يخصُّ القيمة الرَّقميَّة للمباني العنوانيَّة؛ فقد سيطرت الفرديَّة والثُّنائيَّة والثُّلاثيَّة على عتبات المجموعة، مع بروز العنونة الرُّباعيَّة في ثلاثة مواطن، منها: "**كلماتٌ من الضَّفَّة الغربيَّة**"، وَالعنونة السُّداسيَّة في ثلاثةٍ أخرى، منها: "**إلى السَّيِّد المسيح في عيده**"، و"**إلى الوجه الَّذي ضاع في التِّيه**"، فضلًا عن السُّباعيَّة المتَبدِّية في: "**جريمة قتلٍ في يومٍ ليس كالأيَّام**"؛ ممَّا يعني نزوع الخطاب إلى النَّمط التَّفسيريّ؛ انسجامًا مع الغاية التَّوثيقيَّة لأحداث المرحلة، ثمَّ إنَّ العنونة الجامعة تُرسِّخ ما سبق بيانه، من خلال خُمَاسيَّتَيْن متتاليتَيْن، هما: "**من صور المقاومة**"، و"**خمس أغنياتٍ للفدائيِّين**"، فضلًا عن القصيدة المستلَّة من أدبيَّات درويش: "يوميَّات جرح فلسطينيّ"[(١)].

ولا تنفكُّ الدَّوالُّ عن الإيحاء بوميضها المعنويّ، المؤكِّد دلالة المساجلة في مرحلة استنهاض الثَّورة في وجه الاحتلال؛ على مثال: "**الطُّوفان والشَّجرة**"، و"**الفدائيّ والأرض**"، فضلًا عن التَّحدِّي والثَّبات البائنَيْن في: "**حيّ أبدًا**"، و"**لن أبكي**"، و"**حمزة**"، و"**كفاني أظلُّ بحضنها**"، فضلًا عن الرِّثائيَّة الجمعيَّة في "**مدينتي الحزينة**"، و"**ذهب الَّذين نُحِبُّهم**"، المهداة لأرواح كمال ناصر، ومحمَّد يوسف النَّجار، وكمال عدوان، الَّذين استشهدوا في غارةٍ إسرائيليَّةٍ على بيروت[(٢)]، مع تَمثُّل الرِّثاء الفرديّ، بمثال: منتهى حورانيّ، في "**جريمة قتلٍ في يومٍ ليس كالأيَّام**"، وتَبدِّي الطَّابع الإهدائيّ المباشر أو المؤضَّح، وفي الأوَّل نلمح: "**إلى صديقٍ غريبٍ**" وغيره من العناوين، وفي الثَّاني: "**لن أبكي**"، المؤضَّح بإهداءٍ "إلى شعراء

(١) يُنظَر: درويش، محمود، **الأعمال الأولى**، (بيروت: رياض الرَّيِّس للكتب والنَّشر، ط٢، ٢٠٠٩م)، ١: ٣٥٦- ٣٦٥.
(٢) يُنظَر: طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٥٠١.

المقاومة في الأرض المحتلَّة منذ عشرين عامًا.. هديَّة لقاءٍ في حيفا"[١].

ويكون لنا أخيرًا أن نقف على الإجمال السِّيميائيّ للمُؤشِّرات العنوانيَّة الَّتي أوحت بحضور التَّرميز المواكب لطبيعة المرحلة الزَّمنيَّة، مع التَّوثيق لما مضى من سنواتٍ بين زمني النَّكبة والنَّكسة؛ فيكون "الطَّاعون" رمزًا للاحتلال، بجامع الانحدار والموت في كُلٍّ، بينما يتَّجه الرَّمز نحو الثُّنائيَّة، بمستند التَّضادِّ المعنويّ المحيل إلى الثَّبات والمواجهة، على اختلاف قدر القُوَّة في كُلٍّ؛ وذلك في "**الطُّوفان والشَّجرة**"، مع تخصيص المساحة العنوانيَّة والنَّصِّيَّة للحضور الدِّينيّ الموحي بقيمتي الأمن والسَّلام، في "**إلى السَّيِّد المسيح في عيده**"؛ لغاية نبذ المؤات المخَيِّم على أطلال الوطن، ثمَّ يغدو "التِّيه" نموذجًا لأيقونة الرَّحيل في تغريبة الوطن والمهَجَّرين في "**إلى الوجه الَّذي ضاع في التِّيه**".

– المطلب الثَّاني: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ:

يمكننا الوقوف على المفاتيح البؤريَّة لهذه المجموعة في غير سياقٍ، وتُرسِّخ جميعها حضور قطبي عنوانها؛ أمَّا "**اللَّيل**" فدالُّ الاحتلال بسائر مظاهره الحسِّيَّة والمعنويَّة؛ وأمَّا "**الفرسان**" فالضِّياء السَّابر عنفوان التَّحدِّي في معركة المصير والحرِّيَّة.

ويكون "اللَّيل" مركز الدَّوالِّ اللُّغويَّة في قصيدة "**مدينتي الحزينة**"، الأولى في المجموعة بعامَّةٍ، وفي متسلسلة القصائد الموسومة بـ"**كلمات من الضَّفَّة الغربيَّة**" بخاصَّةٍ، وقد أُتبِع عنوانها بالكشف التَّوصيفيّ المكَثَّف: "**يوم الاحتلال الصّهيونيّ**"، ثمَّ إنَّ "اللَّيل" حاضرٌ على سبيل التَّلميح في موازاته بالحزن، والتَّصريح في اعتلاقه بصمت السُّكون والموت، وتقول الشَّاعرة في اللَّوحة الثَّانية[٢]:

اختفت الأطفال والأغاني

لا ظلَّ، لا صدى

(١) **نفسه**، ص٤٥٩.

(٢) **نفسه**، ص٤٣٥، ٤٣٦.

والحزن في مدينتي يدبُّ عاريًا
مخضَّب الخطى
والصَّمتُ في مدينتي
الصَّمتُ كالجبال رابضٌ
كاللَّيل غامضٌ، الصَّمتُ فاجعٌ
محمَّلٌ
بوطأة الموت وبالهزيمة
أوَّاه يا مدينتي الصَّامتة الحزينة
أهكذا في موسم القطاف
تحترق الغلال والثِّمار؟
أوَّاه يا نهايةَ المطاف!

وتضيء القصيدة الأخيرة في المجموعة: "**أنشودة الصَّيرورة**" السِّياق العنوانيَّ الرَّئيس بكُلِّيَّته؛ ذلك أنَّ ليل الاحتلال يستدعي الضِّدَّ المقاوم في صيرورة النِّضال من طفولة اللَّهو إلى فُتُوَّة الفعل مع استحضار القيمة الظَّلاميَّة في التَّخلُّق الإنسانيّ؛ المستحيل من مضغةٍ متموضعةٍ في الرَّحم، إلى "**الشَّجر الضَّارب**" و"**الصَّوت الرَّافض**" و"**الغضب المشتعل**"، ضمن صيرورةٍ عشريَّة الزَّمن، عاطفيَّة الأساس، ثوريَّة المآل[(١)]، مُحرِّكها الأساس سوداويَّة الفعل الاحتلاليّ المدَمِّر في حزيران (١٩٦٧م)؛ ونتيجتها مضاء الثَّورة في نهج الفتية عملًا وفداءً في (١٩٧٦م)، حيث تقول[(٢)]:

(١) يُنظَر في إيقاع الصُّورة المتجاوزة في القصيدة: وقاد، مسعود، **البنية الإيقاعيَّة في شعر فدوى طوقان**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، (ورقلة: جامعة ورقلة، ٢٠٠٣/ ٢٠٠٤م)، ص١٠٦، ١٠٧؛ وفي التَّكرار؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١١١، ١١٢؛ وفي الصَّيرورة؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١٢٠، ١٢١.

(٢) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٥٠٦- ٥٠٩.

– ١ –

منهم من كانوا أطفالًا

ما كبروا بعد

أفراخ عصافير صغيرة

ما زالت بالعين المبهورة

ترنو وتحدِّق في الأشياء

...

تتبارز بالأغصان الصَّلبة

تشهرُها سيفًا أو حربة

تتقمَّص شخصيَّاتِ كفاحٍ أسطوريَّة

عنترةُ العبدُ الباحثُ عن حرِّيَّته في درب الموت

عزُّ الدِّين القسَّامُ الرَّابضُ في الأحراش الجبليَّة

عبدُ القادر في "القسطل"

يحيا ويمارس عشقَ الأرض

منهم من كانوا مِضَغًا بعد

ترقد في الأرحام أجنَّة

– ٢ –

وجهُ حزيران اربدَّ

زخَّ المطرَ الأسود

وهناك على أطراف الأفق

هوت وتعلَّقتِ اللَّعنة

حين جراد القحط اندلق سيولًا من خوذات الجلد

الأرض تميد وتميد وتسقط يبلغها طوفانُ الحلكة

يعبر نهرُ الزَّمنِ عليها بالخطوات المرتبكة

يرجع يرجع أو يتجمَّد

كان النَّهر وراء الأفق حصانًا يعدو

تشتدُّ على شطَّيْه الحركة!

– ٣ –

كبروا في غاب اللَّيل الموحش، في ظلِّ الصَّبَّار المرّ

كبروا أكثر من سنوات العمر

كبروا التحموا في كلمة حبٍّ سرِّيَّة

حملوا أحرفها إنجيلًا، قرآنًا يُتلَى بالهمس!

كبروا مع الشَّجر الحنَّاء وحين التثموا بالكوفيَّة

صاروا زهرة عبَّادِ الشَّمس

كبروا أكثر من سنوات العمر

صاروا الشَّجرَ الضَّاربَ في الأعماق الصَّاعدَ نحو الضّوء

الواقف في الرِّيح الهوجاء

صاروا الصَّوت الرَّافض صاروا

جدليَّة هدم وبناء

صاروا الغضب المشتعل على أطراف الأفق المسدود

...

كبروا.. صاروا الأسطورة

كبروا كبروا صاروا الجسر

كبروا كبروا كبروا

صاروا أكبر من كلِّ الشِّعر!

ونلمح في "**مخاض**" المبنى الشِّعريّ الأوَّل، في "**خمس أغنياتٍ للفدائيّين**"، قراءةً مساندةً للإضاءة النَّصِّيَّة، في بوح العنوان الرَّئيس، حين تقول[1]:

- ١ -

- مخاض

الرِّيحُ تنقلُ اللِّقاح

وأرضنا تهزُّها في اللَّيل

رعشةُ المخاض

ويُقنِعُ الجلَّادُ نفسَهُ

بقصَّة العجز، بقصَّة الحطام

والأنقاض

* * *

يا غدنا الفتيَّ خَبِّر الجلَّاد

كيف تكون رعشةُ الميلاد؟

خبِّره كيف يُولَد الأقاح

من ألم الأرض؟ وكيف يُبعَث الصَّباح

من وردة الدِّماء في الجراح؟

لقد صوَّرت الشَّاعرة الأرض- في اللَّوحة السَّابقة- "في هيئة امرأةٍ تهزُّها رعشة المخاض، وهي استعارةٌ مزدوجةٌ، طرفها الأوَّل "الأرض- المخاض- المرأة"، وطرفها الثَّاني "الأرض- الرَّعشة- المرأة"، والجامع بين طرفي الصُّورة الأولى هو "المخاض"؛ فمثلما أنَّ المرأة

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٤٩٠.

تحبل وتلد، كذلك الأرض تحبل بأبطالها ثمَّ تلد الثَّورة، والجامع بين طرفي الصُّورة الثَّانية هو "الارتعاش"؛ فالمرأة ترتعش أثناء المخاض، وكذلك الأرض تهتزُّ قبيل الثَّورة، وترتعش أرجاؤها، وتنبني هذه الصُّورة على فكرة أنَّ الشَّعب قادرٌ على إضرام نار الثَّورة، رغم مزاعم اليهود بأنَّه شعبٌ عقيمٌ آيلٌ إلى الزَّوال"(١).

ونستظهر ممَّا سبق: أنَّ المبنى الشِّعريَّ أسهم في إضاءة قطبي العنوان "**اللَّيل والفرسان**"، بمكامن نَصِّيَّةٍ تموضعت في المبتدأ والمنتصف والمنتهى من مساحة المجموعة الشِّعريَّة في استثمار الدَّالِّ الحربيِّ العاطف لوجهة الاتِّساع في بيان المفاصل الحدثيَّة الرَّئيسة للاحتلال، وتَخلُّق النَّهج الثَّوريِّ المغَلَّف بالفعل وفورة الآمال.

ويتَّخذ شعر فدوى طوقان تَحوُّلًا حادًّا في مجموعتي "**اللَّيل والفرسان**"، و"**على قمَّة الدُّنيا وحيدًا**"؛ إذ "يغلب على لغة فدوى التَّعبير المباشر، والبساطة في العبارة، والابتعاد- إلى حدٍّ ما- عن لغة الصُّور والاستعارات، الَّتي كانت سمةً أساسيَّةً في شعرها السَّابق، كما تحتفي المجموعتان بطلوع المقاومة من رحم المعاناة، وتُصَوِّرَانِ مشهد الآلام الفلسطينيَّ تحت نير الاحتلال بعدسةٍ تتابع التَّفصيلات، وتلتقط منها ما يُبْرِزُ روح المقاومة، على الرَّغم من الهزيمة المدَوِّية الَّتي تعرَّض لها العرب سنة (١٩٦٧م)"(٢).

(١) وقاد، **البنية الإيقاعيَّة في شعر فدوى طوقان**، ص١٠٤، ١٠٥.

(٢) صالح، **تَحوُّلات فدوى طوقان الشِّعريَّة: من الرُّومانسيَّة إلى لغة التَّعبير المباشر**، ص١١١.

المبحث السَّادس: "الفردانيَّة" في مجموعة "عَلَى قِمَّة الدُّنْيَا وَحِيدًا" (١٩٧٣م)

– المطلب الأوَّل: إضاءةٌ سيميائيَّةٌ للعَتَبات العُنْوانيَّة:

– الإطار الأوَّل: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة:

تُرسِّخ العلاقات السِّيميائيَّة للعلامات اللُّغويَّة– في التَّركيب البنيويّ للعنوان– تراتب الصُّعود نحو "الفردانيَّة"، بتعبيرٍ لغويٍّ يتَّكئ على التَّوظيف الواعي لـ"**على**" الاستعلائيَّة، و"**قمَّة**" العلويَّة، و"**الدُّنيا**" الشُّمُوليَّة، مع قفلةٍ مُعبِّرةٍ عن سياق الحال الذَّاتيّ والمآل الوطنيّ، والتَّفرُّد قيدها المعنويُّ النَّاقد للسُّلطات الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة؛ وقد أسهمت في خلق تداعيات الوحدة المتَمرِّدة الصَّادمة، بمفارقةٍ تشي بتَميُّز النَّهج النِّضاليّ وتقدماته النَّفيسة في سبيل التَّحرُّر، وقسوة الوحدة المؤكَّدة بانتفاء الإسناد الفاعل من أقطاب الاجتماع والسِّياسة.

أمَّا الصِّياغة البنائيَّة المستندة على شبه الجملة؛ فموحيةٌ بهشاشة المرتكز مع سُمُوِّ الجوهر، وللإحالات المعنويَّة أن تتَّجه إلى التَّأويل النَّحويّ المتَعدِّد السُّبُل، من جهتي التَّقديم والتَّأخير، والابتداع الذِّهنيّ للمحذوف؛ لغاية استنطاق الحكمة العليا للعنوان، وهو على هذه الحالة رهين مباشرة التلقِّي الموحية بالأسلبة البنيويَّة الأدنى للمستوى اللُّغويّ التَّداوليّ، مع إمكانيَّة الصُّعود وَفْق الحالة الشُّعوريَّة للمصوغ الواقع ضمن خبريَّة الكينونة الفردانيَّة باستباحة الثَّالوث الزَّمنيّ؛ فقد (**كنت وسأكون وحيدًا**)؛ في ظلِّ التَّخاذُل الإقليميّ المنحدر صوب التَّشرذُم والانكسار.

– الإطار الثَّاني: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة:

تفضي عنوانات المجموعة من خلال دوالِّها الكلميَّة إلى الأطر المعنويَّة الرَّئيسة؛ وفيها الجدل الفكريُّ مع الحضاريّ الغربيّ الهَرِم والإنسانيَّة المتعالية في تَمثُّل قيم الحقِّ والحُرِّيَّة والعدالة والخير، من خلال الشُّخوص والمواقف، والوطنيَّة المتَّحدة بالمبدع الفلسطينيّ الرَّاحل "أكرم زعيتر"، والأسرى الصَّامدين خلف قضبان الاغتراب والحرمان، مع ظهورٍ واضحٍ لقيم الرَّحيل

والحزن والتَّرهُّل والتَّردُّد؛ انسجامًا مع طبيعة المرحلة، وحقلها الزَّمنيّ المتراخي بعد انكسار النَّكسة وانكسارات الآمال المتماهية.

وفيما يمسُّ الجانب الأسلوبيّ تتكاثر السِّمات الحاضرة في الدَّوالِّ العنوانيَّة؛ ومن أظهرها غياب الحضور الفعليّ، وتدنِّي التَّمثُّل الاسميّ، وتعالي أشباه الجمل الحرفيَّة، مع توظيفٍ خافتٍ للظَّرفيَّة؛ ولذلكم أن يُعَلَّف في التَّركيب البنيويّ على جهة الإخبار مع غياب الإنشاء.

وحين نقارب المعيار الكَمِّيَّ للبناء العنوانيّ نجده يتراتب من الثُّنائيَّة إلى السُّداسيَّة على ميلٍ إلى التَّوسُّط بالقدر الثُّلاثيّ؛ أمَّا النَّمط السُّداسيُّ فبادٍ في "**من مُفَكِّرة سجينٍ مجهول مكان السِّجن**"؛ ولذلك أن يعكس عنايةً حسنةً بالتَّفصيل العنوانيّ لفحوى المبنى النَّصِّيّ، مع وضوح الدَّلالة في الغالب، وفي الكمِّيَّة نلحظ- أيضًا- العتبة الخماسيَّة الرَّئيسة "**إليهم وراء القضبان**" بتفريعاتها العنوانيَّة الَّتي جسَّدت عمق التَّرابُط مع الأسرى: "**الأغنية الوصيَّة/ من مُفَكِّرة "رندة"/ من مُفَكِّرة سجينٍ مجهول مكان السِّجن/ من مُفَكِّرة "هبة"/ من مُفَكِّرة "تيسير**".

ثمَّ إنَّ عدَّة سماتٍ بارزةً تومض بها هذه العناوين، فيما يخصُّ أبنيتها اللُّغويَّة، وهوامشها التَّوضيحيَّة من قبيل التَّوضيح الرِّثائيّ في "**مرثيَّة الفارس**"/ "**إلى جمال عبد النَّاصر**"، و"**إلى الشَّهيد وائل زعيتر**"؛ فقد "كانت رسالته وضع الحقيقة الفلسطينيَّة أمام عيون العالم المضَلَّل واللا مكترث"(١)؛ والمدخل الإهدائيّ في "**كوابيس اللَّيل والنَّهار**"/ "**مهداة إلى صديقتي روزماري**"، و"**عن الحزن المعتق**"/ "**مهداة إلى سميح القاسم**"؛ والتَّفاعُليّ في "**إليهم وراء القضبان**"/ "إلى بناتنا وأبنائنا الَّذين التهمتهم السُّجون في إسرائيل وفي كُلِّ مكانٍ"، و"**أغنية صغيرة لليأس**"/ "**هديَّة إلى السَّجينة عائشة أحمد عودة**...".

وتغدو السِّمة الجدليَّة إطارًا للمتسلسلة العنوانيَّة للمجموعة في مستهلِّها ومنتهاها،

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٥٤٤.

وذلك "**في المدينة الهرمة**"؛ حيث كانت "رحلة التَّداعي في هذه القصيدة تجري بين شارع أوكسفورد في لندن وسوق العطَّارين في نابلس. الرِّحلة تبدأ عند إشارة الضَّوء الأحمر، وتنتهي عند إشارة الضَّوء الأخضر"(١)؛ لغاية التَّوصيف الكاشف: وَهْم الحضارة الغربيَّة الزَّائفة، المفْرَغة من جوهر الرُّوح الإنسانيَّة، في مقابل الشَّرق الفلسطينيّ ولذاذة بساطته ووضوحه.

كما يتبدَّى الجدل في القصيدة ما قبل الأخيرة ممثَّلةً في "إيتان" في الشَّبكة الفولاذيَّة"، وجاء في توضيح العنوان: "ذات صباحٍ سأل طفلٌ من أطفال الرَّوضة في كيبوتس معوز حاييم: كم يومًا يتوجَّب علينا أن نحافظ على الوطن؟"(٢)؛ في إيحاءٍ بالغ الأهمِّيَّة على وهم السُّلطة السِّياسيَّة للآخر، الَّتي ابتنت دولتها الوهميَّة بدماء المواطنين الأبرياء؛ وفضلًا عن هذا كلِّه يغدو العنوان الرَّئيس جدليَّةً أخرى، مستندها القصُّ الرِّوائيُّ لغسَّان كنفاني؛ إذ جاء في التَّوضيح الكاشف للعنوان: "في قصَّته (ما تبقَّى لكم)؛ عبَّر غسَّان كنفاني عن إحساس الفلسطينيّ بالوحدة والغربة في معركة المصير، فقال: أورثني يقيني بوحدتي المطلقة مزيدًا من رغبتي في الدِّفاع عن حياتي دفاعًا وحشيًّا"(٣).

ويمكننا أن نلحظ في السِّياق الكُلِّيّ تعالي السِّمة الرَّمزيَّة والنَّمذجة الصُّوريَّة؛ أمَّا التَّرميز فيتوارى خلف العتبة الرَّئيسة؛ ليكشف في تتابعٍ عن قيمتي الخِصْب المنشود والظُّلم المشهود؛ وفي الأولى تحضر نبوءة العرَّافة مشتملةً بالأسطرة: "حين تتمُّ دورة الفصول، ترجعه مواسم الأمطار، يطلعه آذار، في عربات الزُّهور والنُّوَّار"(٤)، وفي الثَّانية يكون "البير كامو" حاضرًا من خلال المقتبس النَّصِّيّ، من مسرحيته "كاليغولا"، على لسان الإمبراطور الرُّومانيّ الطَّاغية: "أنا مذنبٌ، ولكن من يجرؤ أن يحكم عليَّ في عالمٍ بلا قضاةٍ"(٥)، بينما شكَّلت

(١) **نفسه**، ص٥١٥.

(٢) **نفسه**، ص٥٦١.

(٣) **نفسه**، ص٥٤٣.

(٤) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٥١٣.

(٥) **نفسه**، ص٥١٤.

عتبتا "**في المدينة الهرمة**" و"**بين الجزر والمدّ**" أيقونتي المدينة المفْرَغة من القيم الإنسانيَّة النَّبيلة، والحالة المتماهية بين الفعل وعدمه.

– المطلب الثَّاني: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ:

أوردت الشَّاعرة في بؤرة المجموعة الشِّعريَّة إيضاحًا نثريًّا كاشفًا لعنوانها، ويمتدُّ الاستلال إلى الحقلِ القصصيِّ لغسَّان كنفاني، في مؤدَّى "ما تبقَّى لكم"؛ فـ"في قصَّته (ما تبقَّى لكم)؛ عبَّر غسَّان كنفاني عن إحساس الفلسطينيّ بالوحدة والعزلة، في معركة المصير، فقال: أورثني يقيني بوحدتي المطلقة مزيدًا من رغبتي في الدِّفاع عن حياتي دفاعًا وحشيًّا"[(١)].

وجاء النَّسق التَّوضيحيُّ مهادًا لقصيدة "**إلى الشَّهيد وائل زعيتر**"[(٢)]، بإضاءة الشَّاعرة: "كانت رسالته وضع الحقيقة الفلسطينيَّة أمام عيون العالم المضَلَّل واللا مُكترث"[(٣)]، وتقول الشَّاعرة في اللَّوحة الثَّالثة منها[(٤)]:

وجهك الغائب يلقانا على صدر الجريدة
وعلى نظرة عينَيْك البعيدة
نحن نمضي ونسافر
ونلاقيك، نلاقيك على
قمَّة الدنيا وحيدًا يا بعيدًا، يا
قريبًا، يا الَّذي نحويه فينا في الخلايا،
في مسام الجلد، في نبض الشَّرايين الَّتي

(١) **نفسه**، ص٥٤٣.

(٢) حول الشَّهيد وائل زعيتر؛ يُنظَر: أبو عليَّان، د. ياسر، **الشَّهيد في شعر فدوى طوقان**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، (نابلس: جامعة النَّجاح الوطنيَّة، السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م)، ص٢١٥؛ وفي الشَّهيد بعامَّة؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١٧٩– ٢٢٢.

(٣) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٥٤٤.

(٤) **نفسه**، ص٥٤٥، ٥٤٦.

وتَّرها الحزن المكابر

يا بعيدًا، يا قريبًا، نم على الصَّدر الَّذي

يفتحه "عيبال" من أجلك أسند

رأسك الشَّامخة اليوم إلى "القبَّة"

فالصَّخرة في القدس احتوتك الآن

حين الموت أعطاك الحياة

لكنَّ الوحدة تبدو حالةً عامَّةً "**في المدينة الهرمة**"، القصيدة الأولى في المجموعة، الموضَّحة بالمدخل الكاشف المشار إليه سابقًا، والمستند إلى التَّداعي الَّذي تسرَّب إلى النَّفس الشَّاعريَّة المتَوحِّدة؛ لتنطق بوحدتها الذَّاتيَّة في ضوء الوحدة الكُلِّيَّة، ولكلٍّ دوافعه في التَّوحُّد والانكفاء، فتقول في اللَّوحة الرَّابعة من القصيدة[1]:

سدًى ما تحاول

ألست ابنة العصر؟

كبرتُ عن الطَّيش صيَّرني الحزن

بنتَ مئات السِّنين،

سدًى ما تحاول

وأرفعُ عن كتفيَّ ذراعَيْه أفلتُ خارج

طوق التَّواصل

– تحاصرني وحدتي

– كلُّنا في حصار التَّوحُّد

وحيدون نحن، نمارس لعبة هذي الحياة

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٥٢٠، ٥٢١.

وحيدين، نحزنُ نألمُ نشقى وحيدين

نموتُ وحيدين،

وحيدًا تظلُّ ولو حضنتك مئاتُ النِّساء

والشَّاعرة تعاني "في قصيدتها "**المدينة الهرمة**" الوحدة والاغتراب والحصار؛ لأنَّها مسكونةٌ بحالة التَّشرُّد والشَّتات، وإن كانت في أرقى عواصم الغرب"[١]، وحديثها عن الوحدة "لم يكن تصويرًا لوحدتها هي فحسب، وإنَّما تصوير لوحدة الشَّعب الفلسطينيّ في ميدان المواجهة مع العدوّ؛ فقد مزجت آلامها وأحزانها واغترابها بآلام شعبها وأحزانه واغترابه ووحدته"[٢].

وفي المؤدَّى الإجماليّ للمجموعة "تتشابه الأيَّام واللَّيالي، وتستمرُّ القصائد ملوَّنةً بالحزن وبالقهر؛ النَّاتج عن استمرار الاحتلال الصّهيونيّ الغاشم، دون أن يُولَد أملٌ بوجود معتصمٍ جديدٍ أو خالد بن الوليد... وتزداد مشاعر اليأس، وتتكرَّر نبرة الحزن كما في ديوانها الأوَّل مع فارقٍ مهمٍّ؛ يتمثَّل في الحزن الشَّخصيّ هناك، والحزن الوطنيّ والقوميّ هنا، ملتحمًا مع شعورٍ مريرٍ بمرور وقتٍ طويلٍ من الانتظار، وأفول ربيع العمر، دون أن يتحقَّق شيءٌ ذو بالٍ من آمالها على الصَّعيدَيْن: الذَّاتيّ والقوميّ؛ فيُحَتِّم الحزن والقهر حدَّ اليأس"[٣].

(١) ملا زادة، **الملامح الرُّومانسيَّة في شعر فدوى طوقان**، ص٢٠٤.

(٢) التَّميميُّ، **تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان**، ص١٣٥.

(٣) أبو شريفة، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، ص٣٤٨.

المبحث السَّابع: "الإحيائيَّة" في مجموعة "تمُّوز وَالشَّيء الآخَر"– (١٩٨٩م)

– المطلب الأوَّل: إضاءةٌ سيميائيَّةٌ للعَتَبات العُنْوانيَّة:

– الإطار الأوَّل: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة:

نلحظ في ثنايا العتبة العنوانيَّة بريقًا اسميًّا ثابتًا، ثنائيَّ الإيحاء للحالة الضِّدِّيَّة، المتَمثِّلة في أمل الحياة، والتَّردُّد المغَلَّف بسطوة المجهول؛ قياسًا على سالف العهد مع النَّكسات الذَّاتيَّة، والنَّكبات الوطنيَّة، والخيبات القوميَّة، وللسِّياق التَّركيبيّ أن يستدعي إلى المخيال الذِّهنيّ تأويلاتٍ مُتَعدِّدةً تناغم الملمح الاسميَّ على هيئته العامَّة، وتنتزع من الدِّوالِّ أدلَّها على المحذوف السِّياقيّ في العنوان، الَّذي يقارب كينونة الابتداء بالدَّالِّ الإشاريّ "هذا تمُّوز..."، وقد يحتمل الخبريَّة على نسق "تمُّوز والشَّيء الآخر متلازمان"، وفي كلا التَّأويلَيْن متَّكأ الدَّلالة المركزيَّة على التَّلازُم بين التَّجدُّد والتَّردُّد، مع الانتصار لجِدَّة الحياة بتقديم "تمُّوز" على "الشَّيء الآخر".

ويغدو التَّعريف في بؤرتي التَّركيب مستندًا آخرَ للضِّدِّيَّة، المستحيلة علمًا بائن التَّعريف في الأولى "تمُّوز"، ومُعَرَّفًا مُنَكَّر المقْصِد في الثَّانية "الشَّيء"، ومُوَصَّفًا بـ"الآخر"؛ إيغالًا في التَّنكير، على جهة الإيحاء بترامي مساحات المجهول القادم، بيد أنَّهما واقعتان في دائرة المقابلة الموضوعيَّة، الماثلة في واقع الخطاب على نحوٍ تَشارُكيٍّ؛ والمبتغى توصيف الواقع بآماله وآلامه، بأيقونةٍ تعبيريَّةٍ عميقة الدَّلالة، مع استشراف القيم النَّمائيَّة الثَّرَّة في "تمُّوز"؛ لدفع الملامح الدُّونيَّة في سياقي الذَّات والجماعة؛ ذلك أنَّ "تمُّوز" الرَّمز مثال الأسطرة النَّزَّاعة إلى استلال معاني الحبِّ والجمال، فضلًا عن تَعاقُب الجَدْب الخِصْب؛ ليُجسِّد في المنتهى انبعاثًا حياتيًّا مُجلَّلًا بالأمل، وذلكم المنشود في واقع الفسحة الزَّمنيَّة للفضاء الشِّعريّ للمجموعة، المنسجم مع ماثل الفعل الثَّوريّ على الأرض، ممثَّلًا في الإحياء الوطنيّ للعمل النِّضاليّ السَّاعي للحُرِّيَّة والأمان.

– الإطار الثَّاني: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة:

تباينت السِّياقات المعنويَّة الرَّئيسة لعتبات المجموعة بين الذَّاتيَّة والوطنيَّة والجدليَّة؛ إذ تبدَّت الذَّات بعلاقاتها البينيَّة مع الثُّنائيَّات المتَضادَّة؛ فرسمت الشَّاعرة ملامح النَّفس الحيرى بين الصَّخب والسُّكون، والحياة والموت؛ وعليه جرت المؤشِّرات الدَّلاليَّة في الإطارَيْن: الوطنيّ والجدليّ، لكنَّ القيمة الكُلِّيَّة للعنونة ما زالت محتكمةً إلى الاستهلال المشْبَع بقيمة الرَّمز، الموحِي بالخِصْب بعد جَدْب، وبالحياة عقب الموت، وفي النَّسق "التَّمُّوزيّ" انتصار للقيمة الإحيائيَّة رغم مظاهر العجز والحرمان والألم والرَّحيل والموت.

وإذا ما عرَّجنا على الأساليب البنائيَّة للعناوين ألفيناها تنزع إلى الاسميَّة، مع ظهورٍ خافتٍ للفعليَّة وأشباه الجمل، على أنَّ الفعل المتَبدِّي في أربعة عنواناتٍ متموضعةٍ في النِّصف الأوَّل من المجموعة يعكس حالةً من إرادة الفعل، وانتصارًا لقيمة الحركة، وترسيخًا لملمح الحياة، وهو البادي في: "دقَّت السَّاعة"، و"أنتهي لأبدأ"، و"وطلع القمر"، و"اترك لي شيئًا هذه المرَّة".

ثمَّ تتداعى في إثر ذلك الغلبة القصوى للمكاشفات الإخباريَّة بشأن الوجع الذَّاتيّ والألم الوطنيّ اللَّذَيْن تغصُّ بهما الذَّاكرة الحُبْلى بوجع النَّكبات والنَّكسات المتلاحقة، مع تبدِّي الإنشاء الطَّلبيّ في عنوانٍ واحدٍ فقط، ممثَّلًا في: "اترك لي شيئًا هذه المرَّة"؛ في إيحاءٍ بالغٍ بالاستمساك بأدنى أسباب الحبّ/ الأمل/ الحياة.

وتغدو الكمِّيَّة البنيويَّة مقترنةً بالسِّياق الكُلِّيّ للمجموعة، على تباين العنوانات من حيث المساحة التَّعبيريَّة الكلميَّة بين الأحاديَّة والسُّباعيَّة، والتَّوسُّط شأن المقام المتأرجح بين الثُّنائيَّة والثُّلاثيَّة، مع تقديم الإيضاح العنوانيّ المبتور، الَّذي يُشكِّل مدخلًا تمهيديًّا للبناء النَّصِّيّ المكَمِّل، بينما جرى النَّمط السُّباعيُّ على أسلوب المفارقة، الَّتي رسَّخت لارتفاع وتيرة الغموض في: "وحين ازدهرت الأشياء في غير أوانها"؛ لتكون المفارقة بائنةً في الدَّوالِّ الثُّنائيَّة المتعاطفة، على المستويَيْن: التَّقابُليّ والتَّوافُقيّ، من قبيل: "في قبضتي الرَّبيع والحزن"، و"احتراق

على حدَّيْن"، و"هذا الصَّمت المكابر"، و"مبارك هذا الجمال والعذاب"، و"بين الحلول والفراغ".

ويحضر النَّمطان الرِّثائيُّ والإهدائيُّ على نحوٍ أقلَّ في عنوانات هذه المجموعة، مع اتِّساع الإضاءة التَّوضيحيَّة لهما على المستوى العامِّ؛ ففي الرِّثاء نلمح: "**النَّورس ونفي النَّفي**"/ "**مهداة إلى أرواح الشُّهداء دلال المغربيّ ورفاقها**"، و"**مرثيَّة**"/ "**إلى روح عندليب العمد**"، و"**شهداء الانتفاضة**"، و"**حبيب مدينتي**"/ "**إلى روح الشَّهيد ظافر المصريّ. التَّقارير الخاطئة قد تُدمِّر الأبرياء**"، و"**إلى روح "لمى" فاروق طوقان**"/ "**كنت أملنا الكبير. كنت حلمنا الواعد بالعطاء الإنسانيّ الرَّائع**"؛ أمَّا الإهداء فبادٍ في: "**مطاردة**"/ "مهداة إلى الشَّاعر علي الخليليّ"، و"**سليل البدو**"/ "**دائمًا وراء أرضٍ خضراءَ جديدةٍ**. مهداة إلى غادة السَّمَّان"، و"**حكاية أخرى أمام شُبَّاك التَّصاريح**"/ "مهداة إلى الطِّفلة (طروب) في الضَّفَّة الغربيَّة".

وفضلًا عمَّا سبق يُلْمَح في السِّياق الأسلوبيّ الخافت ظهورُ العنوان العَلَميّ، مثل: "**أنشودة لينا**"، والعتبة الزَّمنيَّة: "**في قبضتي الرَّبيع والحزن**"، و"**في ليلة المدينة الكبيرة**"، والتَّكرار المؤكِّد فرادة النِّهاية: "**وحدي وحدي**"[(١)].

وتوحي المؤشِّرات العنوانيَّة بحضور سمتي التَّرميز والنَّمذجة؛ ففي الأولى يتبدَّى "تمُّوز" بكامل إيحائه الأسطوريّ، المشِير إلى تَجدُّد دورة الحياة في الطَّبيعة، في العنوان الرَّئيس "**تمُّوز والشَّيء الآخر**"، ثمَّ يكون للقمر وميض الفأل الملتمس قيمة الخيريَّة في وسط اللَّيل البهيم، في: "**وطلع القمر**"؛ استئنافًا مُوحيًا بالأمل بعد ألمٍ؛ لكنَّنا نلحظ في الأيقونة التَّصويريَّة بعدًا إضافيًّا للأسلبة البنائيَّة، وترسيخًا لسابق الحالة الشُّعوريَّة في التماهي بين المتناقضات، على مثال: "**في قبضتي الرَّبيع والحزن**"، و"**مبارك هذا الجمال والعذاب**"، و"**بين الحلول والفراغ**".

(١) ورد عنوان القصيدة على هذا النَّحو: "وحدك وحدك"، في طبعة المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر؛ يُنظَر: طوقان، فدوى، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، (بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ط١، ١٩٩٣م)، ص٥٤٦.

– المطلب الثَّاني: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ:

استهلَّت فدوى طوقان مجموعتها الشِّعريَّة بالقصيدة الَّتي تحمل عنوانها "**تمُّوز والشَّيء الآخر**" في اتِّساقٍ موضوعيٍّ عامٍّ، تظهر ملامحه في المنظومة الشَّبكيَّة للعلائق العنوانيَّة بين سائر عتبات المجموعة، في ضوء اتِّصالها بالعتبة الرَّئيسة، وكانت القطبيَّة الثُّنائيَّة حاضرةً هنا على سبيل استنطاق خبء الحياة في الأرض، من خلال الطَّريقة التَّمُّوزيَّة في الإحياء في موازاة الثِّقل النَّفسيّ المجَلَّل بالعذاب والاضطراب، ضمن بناءٍ ثلاثيّ اللَّوحات، وفيه تقول(١):

على جسد الأرض راحت أنامله الخضر تنقل خطواتها
تقيم طقوس الحياة، تجوس خلال التَّضاريس، تتلو صلاة المطر
وتستنبت الزَّرع ريَّان من شريان الحجر
تبدِّل كلَّ القوانين، تلغي أوان الفصول
تغيِّر في الأرض دورتها
(أخبِّئ ما يثقل النَّفس، آه... يطاردني الظِّلُّ يعتم وجه الحلم
أخبِّئ ما يثقل النَّفس، من أين يأتي العذاب؟ من أيِّ كهفٍ يجيء الألم؟)

* * *

على جسد الأرض راحت تمرُّ أنامله الغضَّة السُّندسيَّة
طيورًا تحطُّ هنا وهناك، فكلُّ المساحات أوطانها
وراحت أنامله السُّندسيَّة تلقي تمائمها فتذوب جبال الجليد
ومن آخر الأفق تطلع شمس الغروب بصبحٍ جديد
تردُّ الدِّماء إلى جسد الأرض، ترجع أعيادها
(أخبِّئ ما يثقل النَّفس، تعصف ريح الكوابيس... أسقط

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٥٦٥، ٥٦٦.

بين الرُّؤى والحقيقة

يطاردني الظِّلُّ، آه... يضرّج قلبي السُّؤال الجريح،

يسدُّ عليه طريقه!)

* * *

وصارت خطوط يدَيْه جداول

تذوِّب في جسد الأرض عطرَ البساتين تسقي تراب الخمائل

وصارت خطوط يدَيْه انبهار أساطير بابل

عشقناه تمُّوز!

عشقناه تمُّوز ينفض تلَّ الرَّماد ويمنح ليلاتنا

شمسه الذَّهبيَّة

(أخبِّئ ما يثقل النَّفس، شجرة حزني على ضفَّة الحلم تنمو وتكبر

يطاردني الظِّلُّ، آه... لماذا

لماذا يفتّح في ظهر تمُّوز جرح ويلمع خنجر؟!).

ويمكننا أن نعاين حفاوة الشَّاعرة بالدَّوالِّ الَّتي تشي بالقيم الحيويَّة والحركيَّة، بحضور الصُّور الحسِّيَّة البصريَّة، الَّتي تحيل إلى فهم الحالة الجماليَّة للخِصْب القابل، بعد الجَدْب الآفل؛ ممَّا يُعمِّق الإحساس بدورة الحياة على الأرض من جهتي التَّبدُّل والتَّغيُّر المستحيلَيْن في اللَّوحة الثَّالثة إلى صيرورةٍ إحيائيَّةٍ بائنة "**الجداول**"، متوائمةٍ مع طقوس الإخصاب في "أساطير بابل".

وقد تأتَّى ذلك بفعل القُوَّة الإحيائيَّة لـ"تمُّوز الخضر (الأخضر)، ربِّ الإنبات والدَّورة الزِّراعيَّة، الإله الحيِّ الميِّت، والميِّت الحيِّ، الَّذي يهبط إلى الأرض في الخريف، ويُبعَث من عالم الظُّلمات مع قدوم الرَّبيع، ساحبًا وراءه خيرات الأعماق، وبركات الرَّحم المظلم الَّذي خرج من، ولكنَّ مهمَّته لا تُنجَز بقواه الذَّاتيَّة، بل لا بُدَّ من معونة عشتار له؛ فعشتار الَّتي

كانت تهبط درجات العالم الأسفل وحيدةً وتصعد وحيدةً، هي الآن مَن يدفع تمُّوز إلى العالم الأسفل لابتداء دورة الزِّراعة، وهي مَن يستعيده إلى الحياة لإكمال هذه الدَّورة. إنَّ الدَّور الَّذي يلعبه هذان الإلهان في أساطير الخِصْب منذ أن أنجبت عشتار ابنها، هو دورٌ واحدٌ متكاملٌ؛ لأنَّهما في الأصل، وفي المستويات السِّرَّانيَّة للأسطورة، ليسا إلا وجهَيْن لقدرةٍ إلهيَّةٍ واحدةٍ"(١).

لكنَّ الإله "تمُّوز" "لم يكن يموت في كلِّ سنةٍ، ثمَّ يُبعَث إلى الحياة من جديدٍ، كما تعوَّد الباحثون قوله وتكراره؛ بتأثير ملاحظتهم للطَّقس الدَّوريّ، ومزجهم بين الطَّقس والأسطورة. ولكنَّه مات وبُعِث إلى الحياة، وتزوَّج الإلهة إنانا في دورة حياةٍ واحدةٍ، حصلت في أزمان الأصول والتَّأسيس؛ من أجل إعطاء النَّمُوذج البدئيّ لصيرورة عمليَّات الطَّبيعة، وليس موته وبعثه في كلِّ عامٍ إلا دورة حياةٍ طقسيَّةٍ يجري تكرارها دراميًّا؛ لغرض تحيين الأسطورة، واستحضار زمنها الميثولوجيّ الخلَّاق"(٢).

وتتجلَّى الرَّمزيَّة هنا تعميقًا لأيقونة الخِصْب المنشود، مقابل واقع اليَبَاب المنبوذ،

(١) السَّوَّاح، فراس، **لغز عشتار– الألوهة المُؤنَّثة وأصل الدِّين والأسطورة**، (دمشق: دار علاء الدِّين للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة، ط٨، ٢٠٠٢م)، ص٢٧٧؛ وللاطِّلاع على حضور "تمُّوز" في الأساطير الشَّرقيَّة؛ يُنظَر: السَّوَّاح، فراس، **مغامرة العقل الأولى– دراسة في الأسطورة– سوريا– بلاد الرافدين**، (دمشق: دار علاء الدِّين للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة، ط١١، ١٩٩٦م)، ص٣٠٧– ٣٧٤؛ ولمعاينة التَّعريف الموجز بالإله "تمُّوز"؛ يُنظَر: **نفسه**، ص٣٨١، ٣٨٢؛ ولاستظهار مكانة "تمُّوز" في الأساطير القديمة؛ يُنظَر: **نفسه**، ص٢٦٣– ٣٤٤، (٩– تمُّوز الخضر)؛ ولاستجلاء توظيفه الرَّمزيّ في الأدب؛ يُنظَر: أبو دقَّة، موسى إبراهيم، **الأسطورة والمرأة في ديوان "فصول كلّها تمُّوز" للشَّاعر علاء الغول– دراسة وتحليل**، (غزَّة: مجلَّة الجامعة الإسلاميَّة، سلسلة الدِّراسات الإنسانيَّة، يونيو/ ٢٠٠٤م)، مج (١٢)، ع (٢)، ص١٥٣– ١٨٠؛ ويُنظَر: السُّلطان، د. محمَّد فؤاد، **الرُّموز التَّاريخيَّة والدِّينيَّة والأسطوريَّة في شعر محمود درويش**، (غزَّة: مجلَّة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانيَّة، يناير/ ٢٠١٠م)، مج (١٤)، ع (١)، ص١– ٣٦.

(٢) السَّوَّاح، فراس، **الأسطورة والمعنى– دراسات في الميثولوجيا والدِّيانات المشرقيَّة**، (دمشق: دار علاء الدِّين للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة، ط٢، ٢٠٠١م)، ص١٧٥؛ ولمطالعة علاقة "تمُّوز" بالحياة والخلود في المعتقدات القديمة؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١٧٥– ١٨٨، (٧– التَّمُّوزيَّة ومعتقد الخلود السُّومريّ).

والدَّوالُّ الفعليَّة الحركيَّة تُؤَكِّد وَقْعَنة مظاهر التَّبدُّل في ألقٍ أسطوريٍّ فريدٍ، على أنَّ الثِّقل النَّفسيَّ الدَّاخليَّ المشتمل بالتَّسآل، ما زال جاثمًا على الرُّوح في أعمق خلجاتها، في تجلٍّ واضحٍ لحساسيَّة المِلَكة المبينة وقائع الأحداث، بوميض الشِّعر الكاشف، وهي الَّتي تعايش واقع الانتفاضة على أرض الوطن، مع عدم رسوخها بصيرورة التَّحرُّر، وهي الصَّيرورة ذاتها الَّتي ما زال انتفاؤها، يلحُّ بظِلِّه على التَّمكُّن في أعماق النَّفس، عقب ما قاسته في السِّياقَيْن: الذَّاتيّ والقوميّ.

وقد تبدَّى الثِّقل جليًّا من خلال توظيف فدوى تكرار اللازمة، "واستطاعت الشَّاعرة باستخدام أسلوب التَّكرار أن تلقي في نفس القارئ كلَّ ما يجيش في صدرها من آهات وأحزان؛ حيث إنَّ تكرارها لعبارة "أُخبِّئ ما يثقل النَّفس"؛ جعلت المتَلقِّي يتنبَّه أكثر لما بعد اللازمة"[(١)]؛ أمَّا تكرار "تمُّوز"؛ فقد جاء كمعادلٍ موضوعيٍّ لما سبغت قصيدتها به وهو اليأس والحزن والكآبة؛ فتمُّوز هو رمزٌ لكلِّ معاني الخِصْب والجمال، وقد كرَّرت هذا الرمز؛ لتظهر في ضعفها القوَّة، وفي حزنها الفرح، وفي يأسها الأمل"[(٢)].

(١) البدارين، د. مؤمن، **ظاهرة التَّكرار في ديوان "تمُّوز والشَّيء الآخر" لفدوى طوقان– دراسة أسلوبيَّة**، مؤتمر الأدب النِّسويّ في فلسطين، (بيت لحم: مركز الأبحاث، دائرة اللُّغة العربيَّة، جامعة بيت لحم، ٦، ٧/ حزيران/ ٢٠٠٨م)، ص١٩١.

(٢) **نفسه**، ص١٩٢؛ وللاطِّلاع على مظاهر التَّكرار الأخرى؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١٨١– ٢٠٣.

المبحث الثَّامن: "السُّكونيَّة" في مجموعة "اللَّحْن الأَخِير"– (٢٠٠٠م)

– المطلب الأوَّل: إضاءةٌ سيميائيَّةٌ للعَتَبات العُنْوانيَّة:

– الإطار الأوَّل: سيميائيَّة العَتَبة الرَّئيسة:

جرى النَّسق التَّعبيريُّ للعنوان الرَّئيس على مثال الشَّائع في العناوين السَّابقة؛ إذ رسَّخ بالاسميَّة ثبات التَّجربة، ونضج التَّأمُّل، مع وارد المحذوف في نطاق التَّأويل السِّياقيِّ، الَّذي ينزع للإشاريَّة "هذا"، بموقع الابتداء على أن يكون العنوان في قمة الإخبار، المجَلَّل بـ"أل" التَّعريف في المنعوت ونعته ينضاف إلى ذلكم النَّسق الصَّوتيُّ الماثل بإيقاعٍ متناغمٍ مع جلال المواقف الرُّوحيَّة والفكريَّة الأخيرة، فضلًا عن المفارقة الصَّوتيَّة البُؤْريَّة لقطبي العنوان، ممثَّلةً في صوتي "الحاء" وَ"الخاء"؛ بما في الأوَّل من رقَّة البوح الصَّادر من أعماق الرُّوح؛ تناسبًا مع الموضع المخرجيِّ له؛ وجهريَّة "الخاء" وفخامته وعُلُوِّ مخرجه في إيحاء الثَّبات الواثق.

وتوحي العتبة الرَّئيسة– في مجملها– بالبوح الكبير لما يختلج دواخل الرُّوح من مشاعرَ متباينةٍ في مستويات الحبِّ والحياة والحُرِّيَّة في ضوء التَّجارب الذَّاتيَّة السَّابقة الكامنة في الفضاء الشِّعريِّ، الَّذي عرَّج على الحيثيَّات التَّفصيليَّة للمستويات السَّابقة، ورسَّخ مفصليَّة المعالجة الثَّقافيَّة وَفْق سلطة المبدع للأحداث الجسيمة الجاثمة على نطاقي الذَّات والجماعة، مع سجال الآخر بالكلمة الشِّعريَّة، المحَدِّجة في فضاء الحُرِّيَّة الممهورة بالبذل والتَّضحية والفداء على عتبات الوطن السَّليب.

– الإطار الثَّاني: سيميائيَّة العَتَبات الفَرْعيَّة:

تتعالى في الشَّبكة العلائقيَّة بين عتبات المجموعة إيحاءات الذَّات المتأرجحة بين ألم الواقع وحنين الذِّكرى، والدَّوالُّ العنوانيَّة تُؤسِّس في مجملها لمدلولات المرحلة بما فيها من الحبِّ الذَّاهب، ووميض الذِّكرى الحانية، والشَّوق الدَّفين للآخر، في مقابل الإقبال على الرَّحيل، والاستسلام لحكمة القدر، والإيمان بحتميَّة النِّهاية؛ ليجيء "**اللَّحْن الأَخِير**" تقدمةً للسُّكون الأخير.

ويلفتنا في النَّسق البنائيّ الحضور الاسميُّ الإخباريُّ في العموم، وانتفاء الوجود الفعليّ، والإنشاء الطَّلبيّ في الخصوص، خلا حضور المصدر النَّائب عن فعله، والمضارع المسبوق بالنَّهي، في: "رجاءً لا تمت"، فضلًا عن ثنائيَّة شبه الجملة، على منوال: "في هذا الوقت"، و"إلى أين؟".

وتستند العناوين إلى مبدأ التَّكثيف اللُّغويّ؛ لترسيخ وضوح الدَّوالِّ برومانسيَّتها المفرطة، في بناءٍ كمِّيٍّ يتراوح بين الأُحاديَّة والرُّباعيَّة، لكنَّ التَّغليب يتَّجه إلى الأُحاديَّة والثُّنائيَّة؛ ممَّا يشي بطبيعة الإبداع المؤسَّس على غاية البوح الأخير، بوميض الذِّكرى وعمق وحدة الروح، بما يلزم معه من انخفاض وتيرة المؤشِّرات الدَّلاليَّة الحيويَّة على الصَّعيد البنيويّ المعَبِّر عن قصر النَّفس الكتابيّ، وكفاية المركَّب البنيويّ الموجز في الدَّلالة على سياق الحال، مع تَكشُّف دفاتر العمر في وميض الشِّعر أمام المتَلقِّي البصير.

ويستمرُّ النَّمط الرِّثائيُّ والإهدائيُّ في التَّواتُر، وإن بدا قليل الحضور في مستوى العتبات بعمومها؛ أمَّا الرِّثائيُّ فحاضرٌ في هيئة المجاز المغَلَّف بالحبِّ وحنين الأشواق الدَّافئة في: "**مرثيَّة لشيءٍ جميلٍ**"؛ وَأمَّا الإهداء فماثلٌ في: "**وردة ديسمبر**"/ "مهداة للشَّيخة موزة حرم الشَّيخ هزَّاع بن زايد آل نهيان"، و"**يوتوبيا**"/ إلى أ. ل. م. ذكرى أمسيةٍ ثنائيَّةٍ استودعتني فيها سرَّها الصَّامت"، و"**صورة ذاتيَّة**"/ "مهداة إلى الصَّديقة ليانة بدر"، و"**كوكب**"/ "إلى الأستاذ خيري منصور".

وفي وحي المسح التَّبصُّريّ للدَّلالات العنوانيَّة نلحظ في المدى تبدِّي القيمة الإشاريَّة المتتابعة، على مثال: "في هذا الوقت"، و"هذا الصَّوت"؛ تركيزًا على لمحاتٍ مُحدَّدةٍ بين الواقع والذِّكرى، ما زالت تصطرع في النَّفس المطِلَّة على الرَّحيل إلى السُّكون، دون سكون الرُّوح إلى دفء أطياف عاشقها، وفضلًا عن ذلك؛ فإن الجدليَّة الأخلاقيَّة المعَبِّرة عن البَوْن بين المثال والواقع تكمن في منتصف المجموعة: "يوتوبيا"، المسبوقة بأحلام "أنشودة الحبِّ"، وواقع "نقطة النِّهاية الفاصلة"؛ لتغدو العتبة العنوانيَّة رمزًا للبعيد المرتجى، وأيقونةً

تُزجِي جدل الإنسان بين المثال والممكن.

– المطلب الثَّاني: مُقَاربةٌ سيميائيَّةٌ للمِفْتاح البُؤْريّ:

جاء موضع القصيدة البؤريَّة لهذه المجموعة في الموقع الوسيط بين الثُّلثَيْن الأخيرَيْن منها؛ كتقدمةٍ للمرايا الشِّعريَّة الأخيرة في حياة الشَّاعرة، واللافت ها هنا اعتلاق العنوان بالجانبَيْن: التَّأكيديّ الحرفيّ والتَّوضيحيّ الوصفيّ؛ حيث "**إنَّه اللَّحْن الأَخِير**"، الَّذي يُجسِّد تكثيفًا شعريًّا لحالة الرَّحيل إلى السُّكون، بعد رحلةٍ حافلةٍ بنشدان الحبِّ والجمال، دون عشقٍ بائن العاطفة ومشرق الآمال، فتقول[1]:

ما الَّذي يملك أن يفعله قلب
يظلُّ الشِّعرُ والحبُّ قرينَيْن من الجنّ
لصيقَيْن به لا يبرحانه
ما الَّذي يملك أن يفعله قلبٌ على
طول المدى
هو طفل الحبِّ يمضي سادرًا في غيِّه
لا ينثني عن عنفوانه
ما الَّذي يملك أن يفعله قلب
يحبُّ الحبَّ للحبِّ وللشِّعر
وللمعنى الجميل
يا له قلبًا حزين
مستعيذًا برؤى الشِّعر ودفءِ الحبِّ من
هجمَةِ العمرِ ومن وطءِ السِّنين

(١) طوقان، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ص٥٣– ٥٥.

ما الَّذي يملك أن يفعله
خافقٌ ينبض بالشِّعرِ وللشِّعرِ عليه
سطوة السَّيِّد والمولى الأمير!
يا حياءَ العمرِ، يا هذا الخجول
إنَّ هذا قدَرُ العمر وهذا
آخرُ الإيقاعِ في اللَّحنِ الأخير
إنَّه اللَّحنُ الأخير

ونستوحي في ضوء القراءة الشِّعريَّة السَّابقة لرحلة الذَّات إلى السُّكون: حضور القلب والشِّعر، على سبيل غير المرئيِّ المتماهي، وهما اللَّذان يُجَمِّلان واقع الشَّاعرة؛ فيحتمي قلبها بهما من "هجمة العمر، ومن وطء السِّنين"، بيد أنَّ التَّسآل يُجلِّل المبنى الشِّعريَّ بدورته الرُّباعيَّة: "ما الَّذي يملك أن يفعله قلب/ خافق...؟"؛ إيحاءً باستنفاد السُّبل الموصلة إلى شاطئي الحبِّ والأمان، دون وصولٍ، وبغير حبٍّ، وعلى غير أمانٍ؛ ليكون المنتهى إقرارًا راسخًا بانتهاء دورة الحياة؛ فـ"هذا قدر العمر، وهذا/ آخر الإيقاع في اللَّحن الأخير/ إنَّه اللَّحن الأخير".

خُلاصَة البَحْث

يمكننا عقب القراءة السِّيميائيَّة للعتبات العنوانيَّة ومفاتيحها البُؤْريَّة: أن نستجلي أثرها في هيئة الخلاصة المتَمخِّضة عن الدَّوالِّ اللُّغويَّة، والمؤشِّرات البنيويَّة، والسِّياقات التَّوضيحيَّة؛ ذلك أنَّ العتبة الرَّئيسة أوحت بالسِّياق الموضوعيِّ، والإطار المعنويِّ، والنِّطاق الشُّعوريِّ، في كُلِّ مرحلةٍ بعينها؛ ممثَّلةً في: "التَّوحد" في "**وحدي مع الأيَّام**"، و"الاستنهاض" في "**وجدتها**"، و"الاستشراف" في "**أعطنا حبًّا**"، و"الاستغلاق" في "**أمام الباب المغلق**"، و"الثَّورة" في "**اللَّيل والفرسان**"، و"التَّفرُّد" في "**على قمَّة الدُّنيا وحيدًا**"، و"الإحياء" في "**تمُّوز والشَّيء الآخر**"، و"السُّكون" في "**اللَّحن الأخير**".

ثمَّ إنَّ العناوين جميعها رسخَّت لحالاتٍ متباينةٍ على المستويَيْن: الذَّاتيِّ والجمعيِّ؛ للدَّلالة على إطاري السَّلب والإيجاب؛ أمَّا الأوَّل فحاضرٌ في معظم العناوين الَّتي جسَّدت الرُّومانسيَّة المفرطة والحزن والوحدة والقلق والرَّحيل؛ وأمَّا الثَّاني فبدا وثبةً غير واقعة المعَايَن، واعتلق في مجمله العامِّ بـ"**وجدتها**"، و"**أعطنا حبًّا**"، و"**اللَّيل والفرسان**".

ونلمح في عناوين الخطاب الشِّعريِّ لفدوى طوقان تبدِّي القطبيَّة الثُّنائيَّة على السَّبيل الضِّدِّيِّ؛ المؤشِّر إلى عمق الجدل المنطقيِّ، في الواقع المرئيِّ، أو الشُّعور الدَّاخليِّ، ولا سيَّما في المراحل المفصليَّة؛ وذلك في "**اللَّيل والفرسان**"/ (١٩٦٩م)، الَّذي بدا حالةً من المساجلة الضِّدِّيَّة، بين ظلام الاحتلال، وضياء التَّحرُّر المأمول بفداء الفرسان، و"**تمُّوز والشَّيء الآخر**"/ (١٩٨٩م)، المتَّكئ على أسطرة الإحياء للفعل الانتفاضيِّ، مع حضور القلق الدَّاخليِّ؛ بفعل التَّجارب المريرة في السِّياقَيْن: الذَّاتيِّ والجمعيِّ.

وأكدَّت العتبات الرَّئيسة بمجملها الملمحَيْن: الإنسانيَّ والمنطقيَّ؛ فقد بدت عناوين: "**وحدي مع الأيَّام**"، و"**وجدتها**"، و"**أعطنا حبًّا**"، و"**اللَّحن الأخير**"، على النَّسق الملمحيِّ الأوَّل، بينما أوحت العناوين الأخرى: "**أمام الباب المغلق**"، و"**اللَّيل والفرسان**"، و"**على قمَّة الدنيا وحيدًا**"، و"**تمُّوز والشَّيء الآخر**"؛ بالتَّوظيف المنطقيِّ للمبنى العنوانيِّ في

السِّياق التَّفاعُليّ مع وقائع المرحلة وآثارها الذَّاتيَّة والجمعيَّة.

وأمَّا المقياس الكمِّيُّ للدَّوالِّ الملتئمة ضمن الإطار العنوانيّ؛ فمُؤشِّرٌ آخرُ على اتِّساق المبنى مع حقيقة المعنى؛ ذلك أنَّ العنوانات المشتملة بدفقات الأمل الخفيضة والمتعالية، فضلًا عن الجلاء المعنويّ، كانت قصيرةً في الغالب، مثل: "**وجدتها**"، و"**أعطنا حبًّا**"، و"**اللَّيل والفرسان**"، و"**اللَّحن الأخير**"، بينما جرى النَّمط العنوانيُّ المتطاول نسبيًّا في المراحل الزَّمنيَّة المحتضنة إشكالات الذَّات والوطن في منابذة قيود سلطتي الاجتماع والسِّياسة، بنقدٍ إشاريٍّ مُبَطَّنٍ من خلال الإضاءة الثَّاوية في تضاعيفه؛ وبدا ذلك في: "**وحدي مع الأيَّام**"، و"**أمام الباب المغلق**"، و"**على قمَّة الدنيا وحيدًا**"، و"**تموز والشَّيء الآخر**".

كما أنَّ استبطان القيمة الوظيفيَّة للدَّوالِّ اللُّغويَّة يُؤكِّد انخفاض الحضور الفعليّ في المقابل الاسميّ، وقد ظهر في مجموعتي: "**وجدتها**" و"**أعطنا حبًّا**" فحسب؛ ممَّا يُعزِّز المؤشِّر الكُلِّيَّ للخطاب الشِّعريّ في تدنِّي المستوى العمليّ، على الصَّعيدَيْن: الذَّاتيّ والوطنيّ؛ تجليةً للنَّاجز العاطفيّ والنِّضاليّ في الواقع المشهود، والحقول الوظيفيَّة- فضلًا عمَّا سبق- تُرسِّخ حضور الدَّوالِّ الظَّرفيَّة؛ فمن الزَّمانيَّة: "الأيَّام" على وجهة الإطلاق، و"اللَّيل" بسبيل التَّعيين، مع تخصيص المكان بـ"أمام" و"قمَّة"، كما تضفي الواو العاطفة قيمة المساجلة المعنويَّة بين القطبَيْن الضِّدَّيْن، وتُقدِّم التَّوصيفات العنوانيَّة التَّوضيح المجلَّل بالتَّوكيد، على أنَّ العتبات العنوانيَّة قابلةٌ للقراءة التَّكميليَّة، بناءً على مستند الاتِّساع التَّأويليّ.

ونستظهر من تَفحُّص العنوانات المختلفة: حضور الضَّمائر في العتبات الثَّلاث الأُولى: "**وحدي مع الأيَّام**" و"**وجدتها**"، و"**وأعطنا حبًّا**"، بذاتيَّةٍ منكفئةٍ مضافةٍ إلى الوحدة في الأولى، وذاتيَّةٍ فاعلةٍ كائنةٍ بالتئام غيابها في الثَّانية، وجمعيَّةٍ متَّحدةٍ بآمال التَّحرُّر الجمعيّ الوطنيّ في الثَّالثة، بيد أنَّ الضَّمير يتلاشى حضوره الظَّاهريُّ في العتبات الأخرى، بدءًا بـ"**على قمَّة الدُّنيا وحيدًا**"، وَانتهاء بـ"**اللَّحن الأخير**"؛ في تعزيز واضحٍ للتَّحوُّلات الشِّعريَّة في النَّهج البنائيّ، من الذَّاتيَّة إلى الجمعيَّة، على وجهتي الهروب من الوحدة الذَّاتيَّة إلى محتضن الجماعة،

واتِّساق الفكر الذَّاتيّ مع المطامح الإنسانيَّة العليا، ممثَّلةً في الحقِّ والعدالة والحُرِّيَّة.

وتُوحي المفاتيح البؤريَّة للعناوين الرَّئيسة؛ باتِّساق عناوين القصائد ومبانيها معها، على جهتي التَّماثُل والتَّوازي؛ وفي التَّماثُل نقع على التَّماثُل التَّامّ في: "**وجدتها**" و"**أمام الباب المغلق**"، و"**على قمَّة الدُّنيا وحيدًا**"، و"**تمُّوز والشَّيء الآخر**"، والتَّماثُل النِّسبيّ في: "**اللَّحن الأخير**"/ "إنَّه اللَّحن الأخير"، و"**وحدي مع الأيَّام**"/ "وأنا وحدي مع اللَّيل"، بينما كانت المفاتيح النَّصِّيَّة البُؤْريَّة في: "**أعطنا حبًّا**" و"**اللَّيل والفرسان**"، متماهيةً في غير سياقٍ شعريٍّ؛ ممَّا يوحي بكمون الدَّافع الإبداعيّ في النُّصوص الشِّعريَّة المختلفة؛ لغاية ترسيخ المؤدَّيَيْن: الاستشرافيّ والثَّوريّ في الإطار الجمعيّ.

ويُشِير الموقع المكانيُّ للقصيدة/ المِفْتاح، في المساحة الكُلِّيَّة للمجموعة الشِّعريَّة لعمق ارتباطه بالظِّلال المعنويَّة الإيجابيَّة والسَّلبيَّة؛ فالمتَبدِّي في النَّمط الغالب يُرسِّخ حضورها الإيجابيَّ في موقعٍ مُتَقدِّمٍ، على نحو: "**وجدتها**"، و"**أعطنا حبًّا**"، و"**تمُّوز والشَّيء الآخر**"، مع تأخُّر حضورها المغَلَّف بالقيم السَّلبيَّة، على مثال: "**أنا وحدي مع اللَّيل**"، و"**اللَّحن الأخير**".

وتغدو البُؤْريَّة المطلقة معنًى وموقعًا ماثلةً في عنواني: "**أمام الباب المغلق**"، و"**على قمَّة الدنيا وحيدًا**"، مع تصديرٍ نصيٍّ بائنٍ في "**تمُّوز والشَّيء الآخر**"، وتقسيمٍ نوعيٍّ منشطرٍ متوائمٍ في "**اللَّيل والفرسان**"، من خلال الابتداء بالاحتلال، والتَّوسُّط بمخاض النِّضال، والانتهاء إلى صيرورة الثَّورة وانتصار الآمال، ذلكم جميعه في بناءٍ نَصِّيٍّ يمتدُّ من التَّأسيس الأُحاديّ إلى السُّباعيّ، بمعزلٍ عن دالِّ التَّعريف، مع غلبة المبنى الثُّلاثيّ على نحوٍ عامٍّ.

ثَبَتُ الْمَصَادِرِ وَالْمَرَاجِعِ وَالأَبْحَاثِ الْمَنْشُورَةِ وَالْمُؤْتَمَرَاتِ الْعِلْمِيَّةِ وَالرَّسَائِلِ الْجَامِعِيَّةِ وَالصُّحُفِ الْمَطْبُوعَةِ

– أَوَّلًا: ثَبَتُ الْمَصَادِرِ وَالْمَرَاجِعِ:

١– إبراهيم، عبد الله وَالغانميّ، سعيد وعليّ، عوَّاد، (١٩٩٦م)، **معرفة الآخر– مدخل إلى المناهج النَّقديَّة الحديثة**، (ط٢)، الدَّار البيضاء– بيروت: المركز الثَّقافيّ العربيّ.

٢– الأحمر، فيصل، (٢٠١٠م)، **معجم السِّيميائيَّات**، (ط١)، الجزائر: منشورات الاختلاف، وبيروت: الدَّار العربيَّة للعلوم.

٣– إيكو، أمبرتو، (٢٠٠٥م)، **السِّيميائيَّة وفلسفة اللُّغة**، ترجمة: د. أحمد الصّمعيّ، (ط١)، بيروت: المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة.

٤– تشاندلِر، دانيال، (٢٠٠٨م)، **أسس السِّيميائيَّة**، ترجمة: د. طلال وهبة، (ط١)، بيروت: المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة، بدعمٍ من مؤسَّسة محمَّد بن راشد آل مكتوم.

٥– الجزَّار، د. محمَّد فكري، (١٩٩٨م)، **العنوان وسيميوطيقا الاتِّصال الأدبيّ**، (د. ط)، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب.

٦– الجوهريُّ، أبو نصر؛ إسماعيل بن حمَّاد، (ت٣٩٣هـ/ ١٠٠٢م)، **الصِّحَاحُ– تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة**، (ط٤)، ٦م، (تحقيق: محمَّد زكريَّا يوسف)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠م.

٧– درويش، محمود، (٢٠٠٩م)، **الأعمال الأولى**، (ط٢)، بيروت: رياض الرَّيِّس للكتب والنَّشر، مج (١).

٨– السَّوَّاح، فراس، (٢٠٠١م)، **الأسطورة والمعنى– دراسات في الميثولوجيا والدِّيانات المشرقيَّة**، (ط٢)، دمشق: دار علاء الدِّين للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة.

٩- السَّوَّاح، فراس، (٢٠٠٢م)، **لغز عشتار- الألوهة المُؤنَّثة وأصل الدِّين والأسطورة**، (ط٨)، دمشق: دار علاء الدِّين للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة.

١٠- السَّوَّاح، فراس، (١٩٩٦م)، **مغامرة العقل الأولى- دراسة في الأسطورة - سوريا - بلاد الرافدين**، (ط١١)، دمشق: دار علاء الدِّين للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة.

١١- شولز، روبرت، (١٩٩٤م)، **السِّيمياء والتَّأويل**، ترجمة: سعيد الغانميّ، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

١٢- طوقان، فدوى، (٢٠٠٥م)، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، (د. ط)، بيروت: دار العودة.

١٣- طوقان، فدوى، (١٩٩٣م)، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

١٤- طوقان، فدوى، (١٩٩٣م)، **الرِّحلة الأصعب - سيرة ذاتيَّة**، (ط١)، عمَّان: دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع.

١٥- طوقان، فدوى، (١٩٨٥م)، **رحلة جبليَّة رحلة صعبة- سيرة ذاتيَّة**، (ط٢)، عمَّان: دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع.

١٦- العبَّاس، محمَّد، (٢٠٠٣م)، **سادنات القمر- سِرَّانيَّة النَّصِّ الشِّعريِّ الأنثويِّ**، (ط١)، بيروت: مؤسَّسة الانتشار العربيِّ.

١٧- عبد الله، د. محمَّد حسن، (٢٠٠٢م)، **إبراهيم طوقان- حياته ودراسة فنِّيَّة لشعره**، (د. ط)، الكويت: مؤسَّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشِّعريِّ.

١٨- علُّوش، د. سعيد، (١٩٨٥م)، **معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)**، (ط١)، بيروت: دار الكتاب اللُّبنانيّ والدَّار البيضاء: سُوشبريس.

١٩- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريَّا، (ت٣٩٥هـ- ١٠٠٤م)، **معجم مقاييس اللُّغة**، (د. ط)، ٦م، (تحقيق: عبد السَّلام هارون)، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩م.

٢٠- فتحي، إبراهيم، (١٩٨٦م)، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، (د. ط)، صفاقس- تونس: المؤسَّسة العربيَّة للنَّاشرين المتَّحدين- التَّعاضديَّة العمَّاليَّة للطِّباعة والنَّشر.

٢١- الفيروزآباديُّ، مجد الدِّين محمَّد بن يعقوب، (ت٨١٧هـ- ١٤١٥م)، **القاموس المحيط**، (د. ط)، ٤م، دار الحديث، القاهرة، (د. ت).

٢٢- ابن منظور، أبو الفضل؛ جمال الدِّين محمَّد بن مكرم، (ت٧١١هـ- ١٣١١م)، **لسان العرب**، (ط١)، ١٥م، دار صادر، بيروت، (د. ت).

٢٣- النَّقَّاش، رجاء، (١٩٩٠م)، **بين المعدَّاويّ وفدوى طوقان- صفحات مجهولة في الأدب العربيّ المعاصر**، (ط٢)، الرِّياض: دار المرِّيخ للنَّشر.

٢٤- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، (١٩٨٤م)، **معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب**، (ط٢)، بيروت: مكتبة لبنان.

٢٥- يوسف، أحمد، (٢٠٠٥م)، **السِّيميائيَّات الواصفة- المنطق السِّيميائيُّ وجبر العلامات**، (ط١)، الجزائر: منشورات الاختلاف والدَّار البيضاء- بيروت: المركز الثَّقافيّ العربيّ، وبيروت: الدَّار العربيَّة للعلوم.

- ثانيًا: ثَبَتُ الأَبْحَاثِ الْمَنْشُورَةِ:

١- البقميُّ، فهد مرسي، (٢٠١٤م)، **الأدب النِّسْويُّ المعاصر: فدوى طوقان أنموذجًا**، دراسات، العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، عمَّان، مج (٤١)، ملحق (١).

٢- جريوي، آسيا، (يناير/ ٢٠١٣م)، **المصطلح السِّيميائيُّ بين الفكر العربيّ والفكر الغربيّ**، مجلَّة كلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة محمَّد خيضر، بسكرة، ع (١٢).

٣- أبو دقَّة، موسى إبراهيم، (يونيو/ ٢٠٠٤م)، **الأسطورة والمرأة في ديوان "فصول كلّها تموز" للشّاعر علاء الغول- دراسة وتحليل**، مجلَّة الجامعة الإسلاميَّة، سلسلة الدِّراسات الإنسانيَّة، غزَّة، مج (١٢)، ع (٢).

٤- السَّامرَّائيُّ، د. فليح مضحي أحمد وَعبد الله، د. شفاء محمَّد، (أكتوبر/ ٢٠١٥م)، **تجلّيات الأنا الشِّعريَّة بدلالة الآخر- قراءة في شعر فدوى طوقان**، مجلَّة جامعة المدينة العالميَّة "مجمع"، شاه علم، ع (١٤).

٥- السُّلطان، د. محمَّد فؤاد، (يناير/ ٢٠١٠م)، **الرُّموز التَّاريخيَّة والدِّينيَّة والأسطوريَّة في شعر محمود درويش**، مجلَّة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانيَّة، غزَّة، مج (١٤)، ع (١).

٦- أبو شريفة، د. عبد القادر شريف، (٢٠١٤م)، **تجلّيات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، مجلَّة المخبر، أبحاث في اللُّغة والأدب، جامعة بسكرة، بسكرة، ع (١٠).

٧- صالح، فخري، (شتاء/ ٢٠٠٤م)، **تَحوُّلات فدوى طوقان الشِّعريَّة: من الرُّومانسيَّة إلى لغة التَّعبير المباشر**، مجلَّة الدِّراسات الفلسطينيَّة، بيروت، ع (٥٧).

٨- مداس، أحمد، (٢٠٠٩م)، **النَّصُّ المصاحب وصناعة التَّوقُّع- قراءة في ديوان فدوى طوقان**، مجلَّة قراءات، مخبر وحدة التَّكوين والبحث في نظريَّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، بسكرة، ع (١).

٩- ملا زادة، ريحانة، (حزيران/ ٢٠١٣م)، **الملامح الرُّومانسيَّة في شعر فدوى طوقان**، إضاءات نقديَّة، فصليَّة محكَّمة، جامعة آزاد الإسلاميَّة، السَّنة الثَّالثة، طهران، ع (١٠).

– ثالثًا: ثَبَتُ الْمُؤْتَمَرَاتِ الْعِلْمِيَّةِ:

١– آل سيف، د. زهير أحمد سعيد إبراهيم، **ألفاظ الطَّبيعة– (دراسة دلاليَّة) في ديوان "وحدي مع الأيَّام" للشَّاعرة فدوى طوقان**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، نابلس، (السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م).

٢– البدارين، د. مؤمن، **ظاهرة التَّكرار في ديوان "تمُّوز والشَّيء الآخر" لفدوى طوقان– دراسة أسلوبيَّة**، مؤتمر الأدب النِّسويّ في فلسطين، مركز الأبحاث، دائرة اللُّغة العربيَّة، جامعة بيت لحم، (٦، ٧/ حزيران/ ٢٠٠٨م).

٣– تفَّاحة، رشا، **فدوى طوقان فوق السُّطور**، سلسلة أوراق عمل، معهد إبراهيم أبو لغد للدِّراسات الدَّوليَّة، جامعة بيرزيت، رام الله، ٢٠١١م.

٤– التَّميميُّ، د. حسام عمر، **تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، نابلس، (السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م).

٥– طه، د. المتوكِّل، **وثائق لم تر النُّور من بيروت إلى نابلس– رسائل إبراهيم طوقان إلى شقيقته الشَّاعرة فدوى قبل سبعين عامًا**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، نابلس، (السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م).

٦– عبد الخالق، د. غسَّان، **النَّماذج التُّراثيَّة والنَّزعة الوجوديَّة في سيرة (فدوى طوقان) الذَّاتيَّة**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، نابلس، (السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م).

٧– أبو عليَّان، د. ياسر، **الشَّهيد في شعر فدوى طوقان**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، نابلس، (السَّبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م).

٨- أبو عمشة، د. عادل، **السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب الفلسطينيّ الحديث– فدوى طوقان نموذجًا**، مؤتمر الأدب النِّسويّ في فلسطين، مركز الأبحاث، دائرة اللُّغة العربيَّة، جامعة بيت لحم، (٦، ٧/ حزيران/ ٢٠٠٨م).

٩- النّطافيّ، د. محمَّد ذيب، **العلاقة الموسيقيَّة بين إبراهيم طوقان وأخته فدوى**، مؤتمر فدوى طوقان: حياتها والشِّعر، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، نابلس، (السبت/ ٢٨/ نوفمبر/ ١٩٩٨م).

– رابعًا: ثَبَتُ الرَّسَائِلِ الجَامِعِيَّةِ:

١- ابن شتوح، عامر، (٢٠٠٩م)، **ملامح التَّفكير السِّيميائيّ في اللُّغة عند الجاحظ من خلال البيان والتَّبيين**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، ورقلة: جامعة قاصدي مرباح.

٢- عليّ، هيام عبد الكريم عبد المجيد، (أيَّار/ ٢٠٠١م)، **دور السِّيميائيَّة اللُّغويَّة في تأويل النُّصوص الشِّعريَّة – شعر البردونيّ نموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، عمَّان: الجامعة الأردنيَّة.

٣- فرج الله، تهاني ماجد، (٢٠١٣م)، **السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب الفلسطينيّ– إحسان عبَّاس، وجبرا إبراهيم جبرا، وفدوى طوقان نموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، غزَّة: الجامعة الإسلاميَّة.

٤- الفضليّ، مثيبة ماطر عطا الله، (٢٠٠٦/ ٢٠٠٧م)، **الاتِّجاه الإنسانيُّ في شعر فدوى طوقان– دراسة وصفيَّة نقديَّة**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، مكَّة المكرَّمة: جامعة أمِّ القرى.

٥- كحول، بو زيد، (١٩٨٠م)، **البناء الفنِّيُّ في شعر فدوى طوقان**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، قسنطينة: جامعة قسنطينة.

٦- وقاد، مسعود، (٢٠٠٣/ ٢٠٠٤م)، **البنية الإيقاعيَّة في شعر فدوى طوقان**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، ورقلة: جامعة ورقلة.

- خامسًا: ثَبَتُ الصُّحُفِ الْمَطْبُوعَةِ:

١- **رائدةٌ.. في مرحلةٍ شائكةٍ**، القدس العربيّ الأسبوعيّ، لندن، السَّنة السَّادسة والعشرون، ع (٧٧٩١)، (الأحد/ ٢٩/ حزيران، يونيو/ ٢٠١٤م)، (١/ رمضان/ ١٤٣٥هـ).