الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique Et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف. ميلة

معهد الآداب واللغات **قسم اللغة والأدب العربي**

المرجع : .....

البناء الفني في قصيدة وحدي مع الأيام لفدوى طوقان

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والآدب العربي

تخصص: دراسات أدبية

إعداد الطالبتين: **إشراف الأستاذ:**

- عايدة شلي سليم مزهود
- نهاد خياط

السنة الجامعية: 2016/2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

تعلموا العلم فإن تعلمه لله خشية

وطلبه عبادة ودراسته تسبيح .. والبحث عنه جهاد

وتعليمه من لا يعلمه صدقة .

وبذله إلى أهله

قربة

شكر وعرفان

نحمد الله عز وجل على أن منّ علينا بإتمام هذا البحث ونسأله مزيدا من النجاح والتوفيق في نجاحات مقبلة بإذنه تعالى.

نتوجه بخالص الشكر والعرفان والامتنان للأستاذ المشرف: د/ سليم مزهود ومصداقا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم "من استعاذكم بالله فأعيذوه، ومن سألكم بالله فأعطوه، ومن أتى إليكم معروفا فكافئوه، فإن لم تجدوا فادعوا له حتى تعلموا أنكم قد كافأتموه" الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث ولم يبخل علينا بتوجيهاته وآرائه القيمة.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى جميع أساتذتنا الكرام الذين تتلمذنا على أيديهم طيلة مشوارنا الدراسي والجامعي.

كما لا يفوتنا تقديم الشكر إلى كل من كانت له يد عون في إخراج هذا البحث إلى النور، سائلين المولى عز وجل أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم.

ونشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد ولو بابتسامة.

إهداء

بفضل الله تعالى ها أنا أعود وأمسك القلم لأخلّد هذه الذكرى وأهدي هذا العمل

إلى الحبيبة الطاهرة الوفية، إلى من ملكتني، وجعلتني إنسانا... إلى من أفديها بكل ما أوتينا وبكل غال نفيس... شمس أنت خلقت لتغرقيني في دفء حنانك... قمر أرى نوره في عينيك...

إلى من هي أروع من أهداني الخالق، إليكِ **أمي** العزيزة "**زهية**"

إلى من جعلت من عرقه حبرًا أدوّن به كلماتي، ومن تعبه راحة لي... إلى الذي كان ولا يزال القدوة، والمثل الأعلى لي... إليك **أبي** العزيز تقديرًا وعرفانًا بتضحيتك **أبي** الغالي "**محمد**".

إلى من يملأ البيت بهجة وسرورًا، البراعم: إياد وهداية، وإلى العصافير المزقزقة والذين آتمنى لهم مشوار دراسي ناجح: **آدم، بشرى، إكرام، مهدي**.

إلى من قلوبهم كالحمامات البيضاء تحلق في زرقة السماء، وتملأ علينا الدنيا حيوية ومرحًا

إلى من لا تفارق البسمة شفاههم، إلى من لا يعرف اليأس طريقا إلى قلوبهم،

إلى من لا أنساهم ما حييت إخوتي وأخواتي: **عمار، حسين، صلاح، وسيلة، سمية، نعيمة**.

وأزواجهن: **بلقاسم، العيد، عبد الغاني**.

إلى من تقاسمني متاعب الحياة، التي هي بمثابة مصباح لحياتي

أختي "**ميمي**" التي أتمنى لها السعادة الزوجية.

إلى كل من يعرفني من قريب أو من بعيد إلى التي عشت معها أحلى وأجمل الأيام في عمري وساندتني في السراء والضراء في الغرفة "76"، "Block 1" في الإقامة الجامعية "**فريدة**"،

إلى من قضيت معها أيامًا في الجامعة مرت كالسحاب، إلى من حلمت معها بمستقبل بلا ضباب، إلى من تقاسمت معها أعباء هذا البحث صديقتي "**نهاد**".

إلى كل من ساعدني ولو بابتسامة أزاحت الضباب من أمامي وزرعت بذور الأمل في طريقي

إلى كل طلبة السنة ثالثة دراسات أدبية الفوج 2.

إلى كل من عرفني وأحبّني أهديكم محبتي قبل تحيتي وأخصُ بالذكر أستاذتي الفاضلة "بوسكاية **شهرزاد**" التي قضيت معها عاما جامعيا رائعا مليئا بالحيوية –ربي يحفظك-

عبيدة شيلي

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلاّ بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك... ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك
ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك يا الله جل جلالك.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة... ونصح الأمة... إلى نبي الرحمة ونور العالمين...
سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار... إلى من علمني العطاء دون انتظار... إلى من أحمل اسمه بكل افتخار... أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارًا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم اهتدى بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد... والدي العزيز "**عبد العزيز**"

إلى ملاكي في الحياة ومعنى الحب والحنان والتفاني... إلى بسمة الحياة وسر الوجود.

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلي الحبايب أمي الحبيبة "**رتيبة**"

إلى النجوم والكواكب إلى الورود البهية مَنْ قاسموني حنان الوالدين أخوتي وأخواتي:

معاد، فريد، هشام، حسينة، شيماء، مريم، فاطمة.

إلى توأم روحي ورفيقة دربي صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة صديقتي وأختي "**وسام**"

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي... إلى من تحلّو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء

إلى ينابيع الصدق الصافي، إلى من معهم سعدت
وبرفقتهم في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت

إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني أن لا أضيعم:

صديقاتي **نور الهدى، رحمة، هاجر، بسمة، عايدة، آسيا.**

وإلى من أسهم من بعيد أو قريب في إنجاح هذا الجهد المتواضع
وفقهم الله في مشوارهم وسدد خطانا وخطاهم.

نهاد خياط

مقدمة

• مقدمة:

إن موضوع البناء الفني في القصيدة العربية الحديثة يعد من أكبر الشواغل التي تهم دارس هذا الجنس الأدبي، وربما كان هذا أحد الأسباب التي دعتنا إلى اختياره موضوعا لبحثنا، لما نعتقده من أهمية كبير لفهم التجربة الشعرية عند الشاعر، ودرج إسهامه في روافد مسيرته الشعرية العربية الحديثة بمعطيات جديدة.

يشكل البناء الفني في العمل الأدبي عموما والشعري خصوصا أساسا تشكيليا وجماليا من أسس العمل؛ فلا عمل فني بلا بناء فني وكل عمل فني له خصوصيته البنائية المعينة والمحددة.

لهذا اخترنا البناء الفني في ديوان وحدي مع الأيام "لفدوى طوقان" موضوعاً لدراستنا ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع بالذات إلى اعتبار خاص يقوم على اقتناعنا بأن "فدوى" وجه بارز في حرك الشعر العربي الحديث تنهض دواوينها السنة دليلا قويا على أن شعرها ميدان خصب الألوان، ومن هنا يمكننا طرح الإشكالية التالية: ما هي الأشكال البنائية الفنية في ديوان وحدي مع الأيام؟، وقد كان هناك سباقون لدراسة هذا الموضوع كما نجد في رسالة ماجستير بعنوان البناء الفني في شعر "فدوى طوقان"، وارتأينا أن تقوم خطة بحثنا على مقدمة، وفصلية، وخاتمة. بحيث تناولنا في الفصل الأول: الشكل الغنائي للديوان. وقد قسمناه إلى أربعة مباحث تناول كل واحد منها شكلا بنائيا غنائيا فرعيا: ففي المبحث الأول تناولنا الشكل الغنائي الأفقي البسيط، وفي المبحث الثاني تناولنا الشكل الغنائي الأفقي المركب. وفي المبحث الثالث تناولنا الشكل الغنائي العمودي البسيط، أمّا في المبحث الرابع فتناولنا الشكل الغنائي العمودي المركب.

أمّا الفصل الثاني فتناولنا فيه: أشكال البناء الدرامي وهو بدوره يتفرع إلى أربعة مباحث يعرض كل واحد منها شكلاً دراميا فرعيا، ففي المبحث الأوّل تناولنا الشكل الدرامي

الأفقي البسيط، وفي المبحث الثاني تناولنا الشكل الدرامي الأفقي المركب، أمّا في المبحث الثالث فقد تناولنا الشكل الدرامي العمودي البسيط، أمّا في المبحث الرابع فقد تناولنا الشكل الدرامي العمودي المركب.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الفني، وقد واجهتنا صعوبات كثيرة تغاضينا عن ذكرها، ومن بين المصادر التي اعتمدناها في دراستنا هته: كتاب الشاعر المعاصر لعز الدين إسماعيل، وديوان وحدي مع الأيام "لفدوى طوقان"، بالإضافة إلى رسالة ماجستير حول "البناء الفني في شعر فدوى طوقان"

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف الفاضل سليم مزهود الذي لم يبخل علينا بعلمه، وساندنا طيلة رحلتنا في إنجاز هذا البحث وإلى كل من ساعدنا من قريب، أو من بعيد.

الفصل الأول:

الشكل الغنائي لقصيدة وحدي مع الأيام

لفدوى طوقان

- **توطئة:**

إذا صحّ أن غريزة التعبير عن الذات ميل خطري، عند الناس جميعا، فإن هذه الغريزة تتأكد، بصورة أوضح وأعمق، لدى الفنان الذي يتجه إلى التعبير عن ذاته، في آثار أدبية فنية، تحقق المتعة الجمالية لمن يطلع عليها، فتلهب خياله، وتثير وجدانه، وقد كان الغناء أبسط ألوان الفن الذي يحقق تلك المتع، وهو يحققها بصورة أكثر تأثيراً عندما يرتبط بالشعر.

وإذا كانت القصيدة الغنائية هي أداة الشاعر في التعبير عن ذاته، فإن فدوى طوقان تأتي في مقدمة الشعراء العرب المعاصرين الذين سلكوا هذا المسلك، فاتخذوا من هذه الأداة وسيلة للتعبير عن تجاربهم وعواطفهم، وقد حققت ذلك من خلال قصائدها الغنائية التي تحتل الجزء الأكبر في خريطتها الشعرية التي تعكس تجربتها النفسية والفنية، عبر مسيرة شعرية جاوزت الأربعين عاماً.

وقد يوحي هذا الرأي بأن الغنائية، في تصورنا، صفة خاصة تنفرد بها أعدادا كبيرة من قصائد فدوى، غير أننا نؤكد على ضرورة إبعاد هذا الفهم، إن وجد، ذلك أن الغنائية. كما تؤكد الآثار الشعرية نغما مشتركا بين معظم شعرائنا المعاصرين، كما كانت من قبل نغماً مشتركا بين الأجيال الماضية، وإن اختلفت اليوم، وأمس الدرجة من شاعر إلى آخر تبعاً لاختلاف التجارب النفسية، وتفاوت المواقف الذائبة، واتساع الرؤية، وتنوع وسائل الأداة.

وقد درج النقاد قديما وحديثا، على اعتبار القصيدة الغنائية نوعاً شعريا بسيطا، يستمد عفويته وبساطته من طفولة الحياة الإنسانية وعفويتها، وأصبح مأثورا عند الجميع أن القصيدة الغنائية لا شكل لها أو أن شكلها البسيط، وهذا ما جعل "هربرت ريد" حيث يعرف القصيدة الغنائية بأنها «تجسم موقفا عاطفيا مفردّا أو بسيطا»[1]، أو هي «قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع»[2]، غير أن هذا التعريف لا يوجب بشكل غنائي واحد، بل يشير إلى حالتين من التعبير فهناك الموقف العاطفي المفرد أو البسيط، وهناك الحالة النفسية والإلهام غير المنقطع.

1 عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 246.

2 المرجع نفسه، صفحة نفسها.

أمّا عز الدين إسماعيل فيسوي بين الغنائية والبساطة، ويربطهما معا بالقصر، ويرى أن الغنائية متحققة في شكل واحد يحدده بقوله: «إنها تصوير لموقف عاطفي مفرد، يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد»[1]

ثم يضيف قائلا: «وهذا هو المعيار الذي نستبصر من خلاله بالقصيدة الغنائية المعاصرة»[2]؛ والواقع أن هذا المعيار لا يكفي للاستبصار بالقصيدة الغنائية المعاصرة، لأنها لا تقوم على طبيعة بنائية واحدة، خلافا لما يقرره الناقد الفاضل، ثم إن العناصر الثلاثة التي اعتمدها يمكن أن تتلاقى، ويمكن أن تفترق، وحسبنا دليلا على ذلك أن واقع الآثار الشعرية قديمها وحديثها، يؤكد أن القصيدة الغنائية تحتفظ بشكلها المميز، مهما بلغت درجة البساطة فيها، وأنها تتحقق بأشكال عديدة، تتميز عن بعضها البعض بشكل كاف.

وقد أثبتت الأسس الفنية التي أقمنا عليها تصنيفنا لقصائد فدوى صحة هذا الرأي الذي نذهب إليه، في كثير من الاطمئنان. غير أننا نود التأكيد على أن تميز الأشكال الغنائية في تصورنا، متحقق بالمفهوم الذي لا يغفل وجوه التداخل والانفتاح بين الأشكال الفنية عموماً.

أمّا "القصيدة القصيرة" التي يتحدث عنها عز الدين إسماعيل باعتبارها الغنائية كما أثبت ذلك التنسيق الذي نعتمده في هذه الدراسة، وهو تضيف له ما يدعمه من الأسس النفسية والفنية، وهي قوام محل تناول نقدي أو فني للآثار الشعرية والفنية عموماً.

والرأي عندنا أن مفهوم القصيدة القصيرة يصدق: حجما ودلالة، على القصيدة الغنائية الرأسية، عندما يقال أنها قصيدة يمكن تلقيها في توتر ذهني واحد، وعندما يقال أن القصيدة القصيرة تقوم على تصوير موقفا عاطفيا مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد، فهذا يعني أن هذه القصيدة تتبع خطأ أفقيا، وأنها قد لا تتلقى في توتر ذهني واحد.

وأيًا كان الأمر فإننا نستطيع التأكيد على أن أي شكل غنائي سيكون أميل إلى البساطة بطبيعته، لكنه يكون أكثر بساطة عندما يقوم على نوع من التسلسل الإيقاعي

1عز الدين اسماعيل: المرجع نفسه، ص 251.

2 المرجع نفسه، صفحة نفسها.

والتتابع الأفقي، وعلى العكس من ذلك، يكون هذا الشكل أميل إلى التركيب، عندما يقوم على لون من الوقف النفسي الذي يحقق إفراغا عاطفيا في لحظة متوترة غير ممتدة، ومع ذلك يوجد في الحالة الأولى الشكل الغنائي المركب إلى جانب البسيط، كما يوجد في الحالة الثانية الشكل البسيط بجوار المركب. وهذا يعني ببساطة أن أي كلام عن الشكل ينبغي ألاّ يؤخذ، أو يفهم على أنه قالب جامد يطبق بصورة آلية. وقد أرنا في مقدم هذه الدراسة إلى أن هناك تداخلا بين الأشكال الفنية، بقدر ما بينها من تمايز واستقلال، وإن كل شكل في يأخذ تفريعات داخلية، وقد كشف التصنيف الفني لفدوى طوقان، على أساس طبيعتها البنائية، عن وجود أربعة أنماط بنائية غنائية، تعكس تنوع الشكل الغنائي العام، وتتحقق تبعا لنوع العاطفة أو الموقف الشعوري الذي تعبر عنه، وتبعا لتغير الحركة الشعورية والزمنية التي تسير عليها.

وسوف نتناول هذه الأشكال الغنائية الأربعة في الفصول الآتية بشيء من التفصيل بعد أن وصفنا مميزاتها الفنية، في المقدمة النظرية السابقة.

• المبحث الأول؛ الشكل الغنائي الأفقي البسيط:

إن البناء الفني للقصيدة الغنائية "الأفقية البسيط عند فدوى، يقوم على توفر عناصر فنية ثلاثة، هي:

1-وحدة الصوت في القصيدة، وهذا يعني غنائيتها.
2-حركة الزمن في القصيدة، وهي تأخذ مساراً أفقيا.
3-العاطفة المفردة، أو الموقف الشعوري الذي يتحدد في مناخ نفسي واحد، وهذا يعني البساطة.

ويطالعنا هذا الشكل الغنائي الأول عند فدوى في معظم مجموعاتها الشعرية، وهو يبرز شكلا متميزًا، لأنه يحتل حيزًا كبيرًا في خريطة فدوى الشعرية، كما يتضح من خلال دواوينها أو بعبارة أخرى في المجموعات الشعرية الست التي صدرت لها حتى الآن:

ففي الديوان الأول نجد: إحدى وعشرين قصيدة عنونتها كما يأتي: مع المروج الشاعرة والفراشة، أوهام في الزيتون، مع سنابل القمح، هروب، ليل وقلب، طمأنينة السماء، في درب العمر، في ضباب التأمل، من الأعماق، غب النوى، سهو، نار ونار، في مصر، تهويمة صوفية، من وراء الجدران، في سفح جبال، على القبر، الروض المستباح، اليقظة، بعد الكارثة، أما في الديوان الثاني فنجد خمسة قصائد والتي هي: ذكريات، هل كان صدفة، هل تذكر، أنا والسر الضائع، الأطياف السجينة. أما في الثالث ففيه ثلاثة قصائد وتمثلت في: نسيان، وقد حدّثتني، ذات ليلة، أما في الديوان الرابع فقد تضمن قصيدة واحدة والتي عنونتها بـ في العباب، وفي الديوان الخامس تضمن قصيدة واحدة أيضا بعنوان رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية، أما في الديوان السادس فلم يتضمن أية قصيدة.

ونلاحظ أن عدد النماذج الغنائية الأفقية البسيطة، عند فدوى ثلاثين قصيدة. وهناك تفاوت كبير بين عدد النماذج في الديوان الأول، وفي باقي الدواوين.

ولاشك أن هذه الظاهرة تحمل معها دلالة فنية ونفسية، غير أنا نرجي بيان ذلك إلى موضع أخر، عندما نتحدث عن التطور الفني عند فدوى.

وسوف لن نذهب بعيدا عما سنتناوله في هذا المبحث بحيث يمكننا القول بأن قصائد هذا النوع تحقق استقلالها وتميزها، لأنها تتوفر على العناصر البنائية الأساسية في القصيدة الغنائية بالفهم الذي طرحناه في مقدمة هذا البحث. ونزيد الأمر تفصيلا فنقول: إن قصائد هذا الشكل يحقق غنائيتها من خلال الحضور الذاتي الدائم لفدوى، في شعرها، حيث ينفرد صوتها بالقصيدة، ويستغرق أجزاءها وفصولها، معبرا عن أحاسيسها ومشاعرها الذاتية. وانفعالاتها النفسية نحو ذاتها، وإزاء الكون والحياة والآخرين من حولها.

ويظل الصوت صوتها، حيث تعبر بضمير المتكلم[1]، أو ضمير الغائب[2]، أو بضمير المخاطب[3]، فهي في كل ذلك صاحبة القصة، أو محور التجربة، ومركز الصورة، سواء

1 تحكي نفسها بضمير المتكلم في القصائد التالية: أوهام في الزيتون، في درب العمر، في ضباب التأمل، من الأعماق، غب النوى، سمو، نار ونار، تهويمة صوفية، من وراء الجدران، ذكريات، هل كان صدفة؟، هل تذكر، أنا والسر الضائع.

2 وتحكي نفسها بضمير الغائب في قصائد أخرى: الشاعرة والفراشة، مع سنابل القمح، طمأنينة السماء.

3 وتحكي نفسها بضمير المخاطب في قصيدتين هما: هروب، وليل وقلب.

أعرضت علينا المشهد وهي مندمجة فيه، أو نقلته إلينا، على أنه صورة ماضية لها، لكنها ما تزال تحيا في ظلها.

وتتحقق غنائية هذا الشكل من جهة أخرى، حيث تتوجه فدوى إلى الطبيعة لتعبر عن إحساسها بها، وتصور تعاطفها الوجداني منها، وتوقعها الدائم إلى لغناء فيها. كقولها تخاطب المروج:

قد جئت، ها أنا، فافتحي القلب الرحيب وعانقيني
قد جئت أسند هاهنا رأسي إلى الصدر الحنون
وأظل أنهل من نقاء الصمت، من نبع السكون.
فهنا بحضنك أستريح، أغيب، أغرف في حنيني.
****
وَاه، لو أفنى هنا في السفح، في السفح المديد.
في العشب، في تلك الصخور البيض، في الشفق البعيد.
في كوكب الراعي يشعُ هناك، في القمر الوحيد.
أواه، لو أفنى، كما أشتاق، في كل الوجود![1]

أو حين تخاطب زيتونها:

زيتونتي،الله كم هاجسٍ أوحت به أشواقي الحائره.
وكم خيالا توعى خاطري تدريبها أغصانك الشاعرة
نجيّتي أنت وقد عزّني نجيُر وحييا عروس الجبل
دعي فؤادي يشتكي بثّه لعل في النجوى شفاءً، لعلّ!

وتحافظ فدوى على غنائيتها في القصائد التي تخاطب فيها أحد أعضائها بعد أن تشخصه، وتبعث فيه الحياة والحركة، بحيث يمكنها مناجاته والبوح له بمعاناتها الداخلية، أو بأشواقها الدفينة، وآمالها المحبطة.

1فدوى طوقان: "مع المروج"، وحدي مع الأيام، ط3، بيروت، دار الآداب، 1965م، ص 8-10

إذ تقول في قصيدة "ليل وقلب":[1]

هو الليل يا قلب، فانشر شراعك واعبر خضمّ الظلام العميق
وجذف بأوهامك الراعشات في زورقٍ ما به من رفيق

وقد تناجي فدوى طوقان ذاتها، فتخاطب نفسها، وكأنها شخص غريب فتقول:

كرهت حقائق دنيا الورى وهمت بأوهام دنيا الخيال
فما يتصبّاك إلا الرؤى وسحر الطيوف وسحر الظلال
متى يا ابنة الوهم تستيقظين متى ينجلي عن كهذا الخيال
أفيقي، كفاك، لقد طال مسراك عطشى وراء سراب الرمال

وعندما تصر فدوى على الاحتفاظ بصوتها، وحضورها الذاتي في القصيدة لا تعوزها الوسيلة، فهي تناجي الليل والقمر والمروج والسفوح والوديان، وتناجي ذاتها وأعضائها، وفي كل ذلك يفيض الشعر عندها غناءً عذبا، وعواطف متدفقة، ينتظمها خيط قصصي في معظم الأحيان.

وإن الظاهرة البارزة في شعر فدوى، هي نزوعها الدائم إلى أن تضفي على قصيدتها مسحة قصصية، وبذلك يتحقق لها لون من الارتباط الفني بين الغنائية والقصة، في شعرها، فهي تعمد، في عرض تجربتها وصورها العاطفية والنفسية، إلى القصص الذي يتخذ أداة تعبيرية وعنصراً بنائيا، يشكل أحد أبعاد القصيدة ولا ينهض غرضا فنيا مستقلا بذاته. ومع ذلك، يتيح للشاعرة إمكانية واسعة للتعبير عن مشاعرها وتجاربها، بنغمة غنائية شجية، تسودها رنة أسس وقلق وحيرة، في معظم الحالات. فتسير قصائد هذا النوع على هذا النهج الذي يمزج القصص بالغناء دون أن تفقد القصيدة الغنائية صفتها الفنية الأولى.

ويعود هذا إلى أن فدوى، حيث تعمد إلى القصص، إنما تحكي قصتها بصوتها. ومن ثم ينهض الحضور الذاتي المنفرد بهذه القصائد دليلا قوياعلى غنائيتها، حين تتحدث، وحين تحكي، وحين تخاطب، فهي تتحدث بصوتها وتحكي ذاتها، وتخاطب نفسها، وأعضاءها وأشياءها، بل إن قصيدتها تظل غنائية، على هذا الأساس، حتى عندما تتوجه إلى الأخر،

1 فدوى طوقان: "أوهام في الزيتون"، وحدي مع الأيام، ص 25.

لأنها هنا أيضا، تحكي قصتها معه، ويظل هو غائبا عن القصيدة، بل في جميع القصائد التي تتحدث فيها إليه، وهذا ما تؤكده قصائدها: "من الأعماق"[1]، و"غبّ النوى"[2]، و"الصدى الباكي"، و"انطلاق"، و"هل تتذكر؟"، و"هل كانت صدفة؟" و"نسيان"، وتحتفظ قصيدتها "رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية"[3] بروحها الغنائية، لأنها تأخذ صورة رسالة عاطفية تناجي فيها الطفلين، "كرم وعمر"، بشكل يفيض شوقا وتطلعا للقاء الأهل الذين تفرقوا، وحال النهر المحروس ببنادق الأعداء دون اجتماعهم.

وإذا كانت حركة القصيدة تتحدد من خلال الزمن الذي تتحول فيه فإن كل واحدة من قصائد هذا النوع تتحرك في خط أفقي، بمعنى أنها تسير في اتجاه واحد مع الزمن الخارجي محققة مبدأ التسلسل المنتظم، الذي يقوم على التتابع في الزمان والتوالي في الأحداث والواقع في أفقية هذه النماذج مرتبطة بالخيط القصصي، الذي تعتمده فدوى رابطا فنيا في بناء قصيدتها، فهي تبدأ حكايتها من أولها، وتستمر في عرض أحداثها وتفاصيلها الجزئية بترتيبها الطبيعي، وتتابعها المطّرد، حتى تصل إلى خاتمتها.

وهذه سمة واضحة في القصائد التي يقوى فيها الخيط القصصي، مثل "سنابل القمح" "طمأنينة السماء"، "في درب العمر"، "ضباب التأمل".

وترتبط أفقية هذه النماذج، من ناحية ثانية بهندسة القصيدة التي تقوم على البناء المقطعي البسيط غالبا، وهو بناء يعني أن القصيدة مقسمة إلى مقاطع. وهذا النوع مرتبط بالشعر الرومانسي الذي شاع في شعرنا الحديث على يد الرومانسيين العرب، في فترة ما بين الحربين.

1 فدوى طوقان: "هروب"، وحدي مع الأيام، ص 68.

2 المرجع نفسه، ص 73.

3 فدوى طوقان: "أعطنا الحب"، ط2، بيروت، دار الآداب، 1965، ص 26.

وقد سبقت الإشارة إلى أن فدوى تأثرت بهذا الاتجاه، وإن كانت جذوه عندها تعود إلى إعجابها الشديد بالموشحات الأندلسية التي كانت تجد متعة كبيرة في حفظها وإنشادها، أيام طفولتها الفنية.[1]

وقد انعكس هذا الاتجاه في بناء عدد من القصائد الغنائية التي تتوزعها الأشكال الغنائية الأربعة، وبالنسبة لهذا الشكل الأول (الغنائي الأفقي البسيط)، فقد عمدت الشاعرة إلى بناء قصيدتين، بصورة تقترب من الموشح، وإن كانت لا تلتزم بكل فنياته، بل تكتفي بتوظيف إمكانات الموشح فيما يتعلق بتوزيع الأشعار والقوافي، وذلك في قصيدتها "نار ونار"[2]، وفي "سفح عيال"[3]، وهما تتوفران فضلا عن قرابتهما من الموشح، على خصائص البناء المقطعي.

وهنا كعنصر بنائي أخر وهو البساطة الفنية في قصائد فدوى، والمتعارف عليه أن أي شكل غنائي يكون بطبيعة أميل إلى البساطة. ويترتب على البساطة الفنية في القصيدة الغنائية وضوحها وإشراقها العاطفي والفني، وهذه غاية فنية يحققها التجاوب العاطفي بين الشاعرة ولغتها، ومن يعظم دور العاطفة في إضاءة النص وكشف أعماقه وأبعاده وقد قيل أن «عاطفة الشاعر هي المفتاح الصحيح لفهم ألفاظه فهماً كاملاً»[4]

والوضوح في لغة القصيد ة يحقق الوضوح في دلالتها، فإن الوضوح يعود في النهاية إلى وضوح العاطفة، وإشراف النفي، ووحدة الشعور وبساطة الموقف، ونحن بهذا الفهم نؤكد الرؤية النقدية التي قلنا أننا نتعامل في ضوئها، مع النماذج الشعرية، أيا كان نوعها، وأعني بالرؤية النقدية هنا (وحدة الشكل والمضمون في الأثر الفني) وهي وحدة تتضح في النماذج الغنائية أكثر من غيرها. وأن «اللفظ والمعنى لا يمكن الفصل بينهما في

1 سائدة سلامة خليل، الذاتية في شعر فدوى طوقان، ص 34- 35.

2 ديوان "وحدي مع الأيام"، ص 106.

3 المصدر نفسه، ص 136.

4 محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص 41.

الشعر الغنائي، أو بعبارة أخرى ينبغي أن تكون اللغة كائنا حيا في ضمير الشاعر، إذا أراد أن يكون شعره قطعة حية من قلبه ونفسه.»[1]

وإذا كانت العناصر البنائية الأساسية، التي تحدد الطبيعة البنائية لقصائد هذا النوع قد اتضحت من خلال الوصف العام الذي عرضته الفقرات السابقة، فإن التحليل الجزئي لبعض النماذج سيكشف عن الطبيعة البنائية لهذا النوع من الشعري الغنائي بصورة أوضح وأدق، وهذا ما سنحاول معرفته من خلال قصيدة "مع المروج"[2]، و هي القصيدة الأولى في الديوان الأول، وهذا نصها:

ذي فتاتك يا مروج، فهل عرفت صدى خطاها
عادت إليك مع الربيع الحلو يا مثوى صباها
عادت إليك ولا رفيق على الدروب سوى رؤاها

ومن خلال التحليل الجزئي للقصيدة يجدر بنا الإشارة إلى:

- إن التعبير عن الذات بضمير الغائب أسلوب بارز في قصائد الديوان الأول، لكنه يقل أو يكاد يختفي في الدواوين الأخرى، ولهذا الاتجاه دلالة نفسية خاصة، عوضنا صورة منها، وقد نعود إليها في موضع أخر، عندما نتحدث عن التطور الفني لفدوى ودلالته على تطورها النفسي.
- إن نماذج هذا النوع تكثر في الديوان الأول الذي يأخذ من صورة العروض التقليدي، أساسا عاما في البناء الصوتي لجميع قصائده.
- يشكل البناء المقطعي البسيط ظاهرة مميزة لهذا الشكل.

• المبحث الثاني: الشكل الغنائي الأفقي المركب:

وتمثل قصائد هذا النوع شكلا غنائيا أخر، يشغل حيزا أصغر من الشكل السابق في الخريطة الشعرية لفدوى، وتبلغ نماذجه ستة عشر قصيدة موزعة على المجموعات الشعرية

1 عبد العزيز الأهواني، ابن سناء الملك ومشكلة العمم والابتكار في الشعر، د.ط، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1962، ص 6.
2 فدوى طوقان: "وحدي مع الأيام"، ص 7-10.

الست، والمتمثلة في: "خريف ومساء"، "حياة"، "إلى صورة"، "قصة موعد"، "قلب يتعذب" "وأنا وحدي مع الليل"، "مع لاجئة في العيد" هذا في الديوان الأول. أما في الديوان الثاني فنجد "حلم الذكرى"، "حتى أكون معه"، "القيود الخالية"، "ساعة في الجزيرة"، "دوامة الغبار"، أما في الديوان الثالث نجد "الكلمة والتجربة"، "ذاك المساء"، "الإله الذي مات"، أما الديوان الرابع ففيه "تاريخ كلمة"، في حين لم يحتو الديوانين الخامس والسادس على أي نموذج في هذا النوع.

إن هذا الشكل الغنائي الثاني يبرز مثل سابقة في الديوان الأول ويسير مثله في خط تنازلي، يعكس تفاوتا بين عدد النماذج الذي يتناقص من ديوان إلى أخر، فيبدأ خط السير من الرقم "7" في الديوان الأول، وينزل الرقم خمسة في الديوان الثاني والرقم ثلاثة في الديوان الثالث، ثم يقف عند الرقم "1" في الديوان الرابع، ولا يظهر في الديوان الخامس والسادس.

وإن هذا الاختفاء في المجموعتين الخامسة والسادسة، واختفاء الشكل السابق في المجموعة السادسة، يشكل ظاهرة تعكس تطورا فنيا عند الشاعرة، وستتضح ملامح هذا التطور عند عرض الأشكال الفنية الأخرى التي عرضت من خلالها تجربتها النفسية والفنية. في مراحلها المتلاحقة وقد يكون وراء هذه الظاهرة أكثر من هذا التفسير المباشر البسيط غير أننا لا نريد أن نصدر رأيا نهائيا منذ الآن، لأن هذه الظاهرة ستجد سياقها وتفسيرها عندما تتجمع كل خطوط التطور الذي حققته فدوى طوال مسيرتها الشعرية.

وتتحدد الطبيعة البنائية لقصائد هذا النوع على أساسين، يتعرف الأول بغنائيتها وأفقيتها، وهي تشترك في هذين العنصرين مع قصائد النوع السابق اشتراكا ثابتا تقريبا. وإن وجدت بعض الفروق الفنية الخفيفة التي تحفظ لكل أثر فني سمة لكيانه الخاص دون أن تلغي انتماءه الفني إلى أحد الأشكال البنائية الفرعية التي كشف عنها التصنيف المعتمد في هذه الدراسة، ويتعرف الأساس الثاني بكثافة الإحساس، وتوتر العواطف، وتعقد المشاعر، ومن هنا تأخذ قصائد هذا الشكل صورة بنائية مركبة وفيها يتجلى الفارق الجوهري بين هذا الشكل وسابقه.

وإذا كان الحضور الذاتي الذي يعكس وحدة الصوت المفرد، قد تحقق في نماذج النوع الأول بطرق ثلاث وهي: الحديث المباشر، والحكاية بضمير الغائب، ومخاطبة أحد أعضاء

الجسم، فإن هذا الحضور يتحقق هنا، عندما تنطلق الشاعرة في التعبير المباشر عند عواطفها وأحاسيسها، مستخدمة ضمير المتكلم غالبا، وحين تناجي نفسها، من خلال التوجه إلى أحد أعضائها، وهو القلب الذي تناجيه في ؟؟؟:

غاضت ينابيع المنى يا حزين ... فمن يروّي فيك شوقَ السنين!
أذبل وجفَّ اليوم في أضلعي ... وأرجع كما كنت، حطاماً دفين
تحت ثلوج الوحدة القاسيه ... نبكي معاً آمالنا الذاوية
بنكي ضياع الذمم الوافيه ... في عالم ما فيه روح أمين[1]

وهذه صورة غنائية في منتهى الرقة والتفجع والأسس.

وتحافظ فدوى على غنائيتها حتى وهي تتوجه إلى صورتها لتشخصها كائنا حيا يسمع ويتحرك ويطيع، فتخلع عليها مشاعرها الذاتية، وتجعل منها رسولا إلى الحبيب البعيد، ولما كانت هذه الصورة هي فدوى ذاتها فإن الحضور يظل حضورها، والإحساس إحساسها والتجربة تجربتها.

وحين تحس الشاعرة بالعجز عن مواجهة الواقع، يتعاظم شعورها بالعجز عن تحقيق رغبتها في حياة سوية، تخرجها من أزمتها، وتعيد إليها توازنها النفسي، وأمنها الروحي، غير أن الشاعرة على عكس المتوقع في مثل هذه الحالة، لا تحظى يأسها، ولا تنطوي على ألمها بل تتحرك لتحقق ذاتها على نحو أخر، فتفرغ إلى الشعر، تبثه ضيقها ووحشتها، وتودعه أشواقها وخلجاتها النفسية، وتفرغ فيه شحناتها العاطفية، فيهدأ حسها، وتخشع نفسها:

وأطرق رأسي
بوحشة يأسي
وفي الروح تصخ بأشواقها
وفي النفس ترعد آفاقها
وأفزع للشعر سلوى روحي
أصور أشواق عمر ذبيح.

1 فدوى طوقان: "قلب يتعذب"، وحدي مع الأيام، ص 102.

فيهد أحسي

وتخشع نفسي

وتسكن لهفة روحي الشريد

إن حركة الشعور والعاطفة بدأت بسيطة في المقاطع الأولى من القصيدة مالت إلى التركيب، والتكثيف، عندما شحنت مقاطعها الأخيرة بجملة فعلية ينفرد فعلها المضارع بالصورة، ولا تتخلله أفعال ماضية، وقد رأينا في المقطع السابع نوعا من العنف في الحركة والصراع، في كل من "تصخب" و"ترعد"، وهي أفعال إيجابية أصبح الشعر معها نوعا من الفعل، والحيوية، بخلاف المقاطع الوسطى التي كانت معانيها سلبية، لأن المتحرك فيها دائما يكون ذكرى، أو شيئا خارجيا، والواقع أن المقاطع الوسطى ذاتها كانت تتضمن نوعا من التوتر، دلّ عليه قول الشاعرة: «فتزعج ناري خلف الرماد»، فصورة النار تحت الرماد أتت للتعبير عن الحزن الكامن خلف المظهر الهادي.[1]

إذا كان البناء المقطعي البسيط يناسبه شعر العواطف، ويجعل القصيدة تنساب بشكل يقربها من الأغنية العاطفية أو الشعبية، فإن الشكل النظمي الذي يعتمد على ترديد "لازمة" أو"دور"، أو "نظام خاص في التقفية"، على طريقة شبيهة بالموشح، يجعل القصيدة أكثر غنائية، وقد رأينا الشاعرة في الفصل السابق، توظف بعض فنيات الموشح في بناء قصيدتها "نار ونار"، وفي "سفح عيال"، أما هنا فيبدو أنها تحقق تطورا كيفيا ملحوظا، يجعل عددا من قصائدها أكثر قربا من الموشح في صورته الكاملة، فهي تلتزم هذا الشكل في أربعة نماذج هي: "حياة" و"قصة موعد"، و"قلبا يتعذب"، و"أنا وحدي مع الليل"، ويبدو أن هذه الطريقة النظمية تتيح للشاعرة إمكانية التعبير عن ذاتها، وتصوير عواطفها وتجاربها، بشيء من التنويع الذي يمكنها من بلوغ حالة الإفراغ النفسي، والإشباع العاطفي، من خلال التعبير الفني عن أحاسيسها المتنافرة، وعواطفها المتصارعة.

وللتعرف على طاقات هذه الطريقة النظمية نعرض فيما يلي تحليلا مفصلا لقصيدة "حياة" وبالتأمل في القصيدة نرى أنها تسير في حركات ثلاث:

1 محي الدين صبحي: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، ص 203.

- تتشكل الأولى من مطلع القصيدة ومقطعها الأول، وفيها تتجه الشاعرة إلى عرض صورة ذاتية ساكنة، تبرز فيها المكونات الأساسية لتجربتها الحياتية القائمة، وتعكس معاناتها اليومية بصدق شعوري تام، وتبدو الشاعرة شبه مستسلمة لوضعها الوجودي، الذي يرشح دموعا وحزنا، وهي تتوقع أن تحتفظ حياتها بمكوناتها الراهنة، حاضرا ومستقبلا أو هكذا يخيل إليها فتقول:

حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود
حياتي، حياتي أسىً كلهّا
إذا ما تلاشى غداً ظلّها
سيبقى على الأرض منه صدى
يردد صوتي هنا منشداً
حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود

واضح أن هذه الصورة الأولى تلخص شعور فدوى بالفقد والفراغ والوحدة، وتعكس نوعا من السكون الذي يخيم عليها. والاستقرار الذي تحياه في ظل اليأس والحزن والوحدة.

وقد تؤكد هذا المعنى أسلوبا ودلالة، فمطلع القصيدة جملة اسمية ساكنة تتألف من مبتدأ واحد وخمسة أخبار، تؤكد كلها حالة من السكون والجمود.

«إلى جانب هذا تستيقظ ذكريات الشاعرة وتزداد تحددا، فتتجه فدوى في غمرة الشعور باليتم والألم والهزيمة، إلى مناجاة والدها الراحل، تشكو إليه ما أصابها وذويها من ذل يعد وفاته، وتبلغ الشكوى حدها الفاجع حين تخبر والدها بأن هذا الأذى الشنيع يقع على أسرتها

من الأهل الذين كان هو يكرمهم ويعطف عليهم فإذا هم يتنكرون لجميله، فيجحدون فضله، ويسيئون إلى بنيه من بعده.»[1]، فتقول:

بقلبي اليتيم
تنادي كلومي
طلّ بروحك يا والدي
لتنظر من أفقك الخالد
فموتك ذلٌ لنا أيّ ذلّ
ونحن هنا بين أفعى وصل
ونفث سموم
وكيد خصوم

وتتصور الشاعرة أن والدها يسمع شكواها، ويرثى لحالها، فيطل عليها حانيا وراثيا تقول:

ويبدو خيال
بغفو الليالي
خيال أبي شقّ حجب الغيوب

وحين تحس الشاعرة بالعجز عن مواجهة الواقع، يتعاظم شعورها بالعجز عن تحقيق رغبتها في حياة سوية، تخرجها من أزمتها، وتعيد إليها توازنها النفسي وأمنها الروحي، غير أن الشاعرة، على العكس المتوقع في مثل هذه الحالة وهذا ما جعلها تفزع إلى الشعر.

حيث تجد في الشعر سلوتها فيتحول شعرها إلى نوع من الفعل والحيوية، ويقوي إيمانها بالحياة المتجددة في رحاب الفن.

ورغم أن منهجنا في دراسة البناء الفني يتجه إلى اكتشاف البناء الكلي للقصيدة وهو بناء دلالي في المحل الأول، فإننا نفضل الوقوف عند عناصر نسيجية في هذه القصيدة،

1 سائدة سلامة خليل: الذاتية في شعر فدوى طوقان، ص 55.

لأنها غنية بظواهر أسلوبية لافتة، يبدو أنها ستساعدنا إلى حد بعيد، في اكتشاف البنية الكلية لهذه القصيدة النموذجية.

كما نجد أن الشاعرة نجحت في توظيف التكرار لغايات متعددة منها ما هو نفسي ومنها ما هو فني، تكشف السر الكامن من وراء إلحاحها في تصوير حياتها، وعرض أبسط وقائعها اليومية، فبدت إنسانة تعيش في حالة من الحزن الأبدي، غير أنها تحاول أن تنتصر على هذا الحزن بأن تتجاوزه إلى عالم الأشواق، والشعر، والموسيقى، أنها تحاول الخروج من دوامة الصراع والإحباط إلى آفاق الحلم، والأمل، والانطلاق والتحرر من قيود الواقع البائس.

إن القصيدة تسير في حركة أفقية واضحة، يتوالى فيها الوصف والسرد والصور.

- **المبحث الثالث؛ الشكل الغنائي العمودي البسيط:**

واضح أن عنوان هذا الفصل يوحي بالقرابة الفنية بين هذا اللون الجديد من الشعر الذي يأخذ صورة القصيدة الغنائية الرأسية البسيطة، وهي الشكل الغنائي الثالث عند فدوى كما ذكرنا في مقدمة هذه الدراسة، وبين الصورتين اللتين عرضناهما في الفصلين السابقين. ومن هنا يصبح الحديث عن البنية العامة لهذا الشكل معرضا للوقوع في التكرار الذي يفقد الدراسة عمقها وقوتها.

والواقع أن الحديث عن البناء القي –افتراضا وتنظيرا– يبدو أمرا سهلا، غير أن اختيار الفروق، وانتخاب النماذج الممثلة عند الممارسة النقدية، يصبح أمرا في غاية الدقة، لأن الأشكال الفنية متداخلة، على نحو يجعل الفروق بينها طفيفة، أو هكذا تبدو على الأقل.

ونحن عندما نشير إلى هذه القضية الهامة، فإننا لا نريد أن نتجاهل الحقيقة الفنية التي تقول "إن الشعر صنو الفلاحة"، بمعنى أن كل قصيدة تخضع في نموها لقرائن طبيعتها[1]. ولكننا نود التأكيد على أن الإفاضة في تحليل العناصر البنائية العامة المشتركة بين هذه الأشكال أو تلك، قد يصبح حشوا، إذ تمسكنا بالتعريفات العامة لتلك العناصر المشتركة. وعلى هذا فإننا بصدد الحديث عن البنية الأساسية للقصيدة العمودية البسيطة،

1اليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ص 43.

سنعمد إلى شيء من الإيجاز الذي يتحاشى التكرار، ولا يهمل الجوانب الجديرة بالبحث والدراسة.

ولا بأس من التذكير بالخصائص البنائية العامة المميزة لهذا الشكل، بالصورة التي عرضناها في المقدمة، حين قلنا أن الطبيعة البنائية لهذا الشكل تتحدد على النحو الآتي:

– الشاعرة تتحدث بطريقة مباشرة، فينفرد صوتها بالقصيدة، عندما تستعمل ضمير المتكلم، فتروي قصصها الذاتي، أو تتحدث وكأنها لا تخاطب أحدا، وعندما تستعمل ضمير الغائب لتحكي نفسها، وتظل بطلة القصيدة، حتى عندما تصور أصواتا أخرى محكية.

– العنصر القصصي في القصيدة بسيط جدا، ولا يكاد يظهر، ومن ثم لا تسير حركتها في اتجاه أفقي ممتد، كما هي الحال في الصورتين الأفقيتين، فإنها تخضع لحركة نفسية داخلية، هادئة بسيطة غالبا، تأخذ مسارا رأسيا، فيبدو الشعر تجسيد فني للحظة شعورية أو زمنية واحدة. وقد تميل القصيدة إلى أن تكون مجموعة لوحات أو مشاهد تصور لحظات نفسية متعمقة، لكنها لا تبلغ درجة التوتر والصراع الذي يميل بها إلى التكثيف والغموض.

ويتضح من هذا الوصف البنائي أن القصيدة الغنائية في صورتها الجديدة تشترك مع الشكلين السابقين في غنائيها، وتشترك مع الأول وحده في عاطفتها، وتختلف عن الاثنين في حركها، وفي فروق فنية أسلوبية، كما سنرى.

وقبل أن نفصل الحديث في البنية الفنية لهذا الشكل الجديد، يحسن بنا أن نشير إلى نماذج هذا النوع والتي بلغت ثلاثين نموذجا موزعة في الخريطة الشعرية لفدوى طوقان على ستة دواوين، وتتمثل فيما يلي:

1–الديوان الأول: وهذا الديوان يتطرق إلى أربعة قصائد هي: أشواق حائرة، الصدى الباكي، في محراب الأشواق، وجود.

2–الديوان الثاني: ويحتوي عل سبعة قصائد هي: شعلة الحرية، وجدتها وانتظرني، كلما ناديتني، هنيهة، لن أبيع حبه، هباء.

3–الديوان الثالث: ويتضمن ثمانية قصائد هي: صلاة إلى العام الجديد، إلى المغرد السجين، القصيدة الأولى، أليس بعيدا، يزورنا، يوم الثلوج، اسمك غيران.

4-الديوان الرابع: ففيه نجد تسعة قصائد هي: رؤيا هنري، جسر اللقيا، لماذا؟، حصار، لقاء كل ليلة، ولا شيء يبقى، عند مفترق الطرق، لحظة، بوركت لحظتنا.

5-الديوان الخامس: فتم ذكر فيه قصيدتين اثنين هما: إلى السيد المسيح،حريتي.

6-الديوان السادس: فهذا الديوان لا يحتوي على أية قصيدة.

فمن خلال هذا التقسيم لهذه الدواوين يتبين لنا أن هذا الشكل يتميز بكثرة نماذجه، ما يميزه عن الشكل الثاني ويقربه من الشكل الأول، مما يجعل السمة الفنية المميزة –أعني الحركة الرئيسة– هي الجديرة بالبحث، لأن العناصر البنائية الأخرى قد اتضحت صورتها فواقع القصائد الغنائية عند فدوى يؤكد بأن الغنائية رابط فني يجمع بين هذه الأشكال ويوحدها على أساس انفراد الصوت الواحد بالقصائد الشعرية التي صنفت تحت كل نمط فرعي، فهذه الغنائية تتحقق بصور شتى، فبعضها يختص في التعبير بضمير الغائب وبعضها مشترك بين نوعين أو أكثر، كالتعبير بضمير المتكلم أو المخاطب، أو الجمع. كما تتحقق الغنائية في الفصل الثاني، بشكل متميز عن صورتها في الفصل الأول، فصوت الشاعرة ينفرد بجميع قصائد هذا النوع، لأنها تعمد إلى التعبير بضمير المتكلم دائما، وفي باقي القصائد يتعانق المتكلم مع المخاطب المفرد، أو جمع الغائبين والمخاطبين.

وعلى أساس التعبير بضمير المتكلم وحده تحقق قصائد فدوى غنائيتها، عندما تصور قلقها وحيرتها فتتساءل، في نغمة ذاتية شجية، سنعرف قصيدتها "هباء"[1] على هذا النحو:

أما من نهاية
لدربي الطويل؟
إلام أسير، لأية غاية
أجر السنين
وما من موصول؟

1 فدوى طوقان: وجدتها، ص 127.

فهي تحكي لنا واقع التجربة الأليمة التي أتعبتها، ولا تجد طريقا للخلاص والوصول إلى هدف حياتي المنشود، فتقول:

لقد أكلت قدمي الصخور
وهوج الرياح تظل تدور
معي وتدور
وأجري أنا عبر هذا الخواء

وهذا الخلاء
هباء هباء
أمامي وخلفي وحولي هباء
وأجري وأجر يوما في يدي
سوى الوهم

تطالعنا هذه النغمة الغنائية القلقة، في أكثر من قصيدة، بالانفعال ذاته تقريبا، فتحافظ عل غنائيتها بتوجه الشاعرة إلى الماضي وحنينها إلى عهود جميلة، وذكريات مع حبيب هجرها، أو صديق ناب عنها.

وذلك يتحقق في عدد من القصائد هي (الصدى الباكي- و -في محراب الأشواق)[1] و(انتظرني - و- كلما ناديتني)[2] و(إلى المغرد السجين- و- القصيدة الأولى- و- إليه بعيدا- و- يوم الثلوج)[3]. وسوف نرى صورة تفصيلية لهذه الغنائية عند تحليل قصيدة "في محراب الأشواق".

1فدوى طوقان: الديوان. وجدتها، ص 45

2 المصدر نفسه: أعط ناحبا، ص 30، 46، 50، 66.

3 المصدر نفسه: أمام الباب المغلق، ص 36- 39

وتظل النبرة الغنائية صوت فدوى المتميز عندما تصور حزنها على الراحلين من أحبابها فتبكيهم، وتستعيد ذكراهم، بمناجاة شخصية هادئة، في قصائدها (جسر اللقي- ولماذا؟- و- حصار- و- لقاء كل ليلة)[1] وتقول في هذه الأخيرة.

حبابنا يا موحشين بالغياب
أيامنا
أحبابنا، والباب بيننا أصمّ
بالموت موصد وبالعدم
نوازع الأشواق كل ليلة ترد كم
إلى عيوننا
أحبابنا
بالحب نلقاكم وبالألم
والجرح ليس يخطئ الميعاد
كل ليلة هنا
يضمنّا لقاء
نحبه، وأن يكن حزين
نحبه، وأن يكن مهين

نحس أن الشاعرة تناجي أحبتها وكأنهم أحياء، فتفرح باللقاء الروحي الذي يجمعها بهم كل ليلة.

فيصبح الحديث عن الغنائية في شعرها إسرافا، لأن كل قصائدها هنا تظهر نماذج شعرية تؤكد أصالة التعبير الذاتي الحي يظل سمة فنية مميزة لها، وهذا ما نراه عندما تعبر عن وفائها للحبيب الغائب قائلة لن أبيع حبه[2]، وعندما تتوجه بصلاتها إلى السام الجديد[3]، وتستعيد للقاء الحبيب مهللة "يزورنا"[4] فتناجيه وتترنم باسمه[1]، وتداعب زنبقة الغيران[2] وعندما

1 المصدر نفسه, ص: 44-47
2 فدوى طوقان: الديوان. وجدتها، ص 104
3 المصدر نفسه . أعط ناحبا، ص 17
4 المصدر نفسه أعط ناحبا، ص 61

تشك في وفائه تصارحه بأن "لاشيء يبقى"[3]، فتودعه عند مفترق الطرق[4]، ثم تظفر به في "لحظة"[5]، فتقبض عليه بكل قواها وتهتك بوركت لحظتنا[6].

ولا تنسى الشاعرة "شعلة الحرية"[7]، وحرية التعب[8]، فتغني للثورة والوطن وتمجد الإنسان في "رؤيا هنري"[9]، ثم تبكي القدس الجريحة فتتوجه إلى السيد المسيح في عيده[10] تناشده أن يعيد للمدينة بهاءها وأمنها وتسير قصائد هذا الشكل في حركة رأسية، نحاول تبيين ملامحها في الفترات الآتية:

القصيدة الغنائية تميل بطبيعتها إلى القصر، لأنها تعبير ذاتي عن تجربة بسيطة، أو عاطفة مفردة، فتتحرك القصيدة في اتجاه أفقي، يسير في شيء من التدرج والتسلسل، وقد رأينا صورة هذه الأفقية في الفصلين السابقين، غير أن التعبير لا يأخذ صورة واحدة، فهو يتم في حركة أخرى، تعلو وتهبط، وترتد إلى الوراء في خط رأسي، تبعا للانفعال الداخلي، وتسير القصيدة وفقا لحركتها الداخلية وحدها، لأنها لا ترتبط بخيط قصصي واضح.

إن القصيدة الغنائية الرأسية قصيدة لقطة شعورية تتم في لحظة زمنية خاطفة، تعقبها سرعة في التعبير والأداء، دون أن تنتهي بها هذه السرعة الأدائية إلى الإخلال بالبناء الفني الذي يتيح للقصيدة إمكانية النمو والاكتمال، وفقا لمنطق نفسي يجعلها تسير في مناخ شعري يتميز بالبساطة والوضوح.

1المصدر نفسه أعط ناحبا، ص 83.
2 المصدر نفسه أعط ناحبا، ص 136.
3 المصدر نفسه أمام الباب المغلق ص 95
4 المصدر نفسه أمام الباب المغلق ص 99
5 المصدر نفسه أمام الباب المغلق ص 108
6 المصدر نفسه أمام الباب المغلق ص 111.
7 المصدر نفسه وجدتها، ص 20.
8 المصدر نفسه الليل والفرسان، ص 104.
9 المصدر نفسه أمام الباب المغلق، ص 13.
10 المصدر نفسه الليل والفرسان، ص 32.

وهناك نوع ثان تتألف فيه القصيدة من جملة خطوط رأسية تجسد مجموعة لحظات متعمقة، يجمعها رابط شعوري أو في واحد، فيجعلها صورة فنية مكتملة، تتميز بقوة النشاط الوجداني الذي يظهر بشكل لافت. مدعما الرأي القائل: إن الأبيات التي تحمل لحظة إحساس واحدة تنساب في القصيدة كلمات وصورا، وتوقفت أمام نفس تنقل ما يدور في داخلها، ولا يقع عليها.[1]

وإذا نحن عمدنا إلى إجراء تصنيفات داخلية للقصائد هذا الشكل أمكننا القول ؟؟ تتوزع على الوجه الآتي:

أولا: قصائد تصور لقطة شعورية واحدة وهي: وجود، هنيهة، هباء، شعلة الحرية، القصيدة الأولى، عند مفترق الطرق، لحظة وغيرها.

ثانيا: قصائد تجسد مجموعة لحظات متعمقة، وهي: صلاة إلى العام الجديد، رؤيا هنري، بوركت لحظتنا.

ثالثا: قصائد تقوم على عنصر قصصي بسيط: ممزوج بغناء ذاتي قصير، أو مناجاة سريعة تفيض، وتخرج إلى لون من التأمل الذاتي والحكمة البسيطة وهي: أشواق حائرة، وجدتها، كلما ناديتني، لن أبيع حبه، يوم الثلوج، حصار، لقاء كل ليلة وغيرها.

رابعا: ويظهر التنويع على قدرة واحدة في نماذج تخلو من القصص تماما: مثل بوركت لحظتنا، وصلاة إلى العام الجديد.

وفي هذه القصائد جميعا ينهض عنصر الحركة مقوما فنيا وعنصرا بنائيا مميزا، فتقوم الحركة الشعورية على شيء من الانكسار والانفصال السريع الذي يتمرد على منطق الزمن الخارجي، يحكمها منطق داخلي، تحدده طبيعة التجربة، فتأتي القصيدة معبرة عن موجة نفسية محصورة في بوتقة شعورية واحدة، تتحقق في صورة لفظية موحية.

ويبدو أن أبسط صور القصيدة الغنائية الرأسية البسيطة تتحقق في المقطوعة الشعرية التي تصور حالة شعورية مفردة، أو موقفا نفسيا بسيطا، حيث تكتفي الشاعرة بالعبارة

1 محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 90.

الواضحة المؤثرة، كما لا تلجأ إلى التعبير المجازي، أما العناصر القصصية فقد رأيناها، في الغنائية الأفقية، تميز طريقتين في عرضها الموضوع، تمثلت إحداهما في التمهيد للموضوع، ومالت الثانية إلى العرض المباشر، أما القصيدة الغنائية الأفقية المركبة تجنح إلى التعبير بالصورة الجزئية غالبا والكلية في بعض الأحيان.

إن الغنائية الرأسية وإن تخللها عناصر قصصية بسيطة، تتخلص من المباشرة الواضحة في السرد القصصي والوصف، ولما كانت رأسية القصيدة تعني ببساطة تحركها وفقا لمنطق داخلي، وهو نفسي في الأساس الأول، فإن القصيدة هنا، وهي تنقل ما يدور في أعماق صاحبتها من مشاعر وانفعالات وأحاسيس، تجد في الصورة واسطة فنية قادرة على نقل العالم الداخلي، بأبعاده النفسية.

ويبدو أن فدوى قد تفطنت لهذه الناحية المهمة في عملية الإبداع الفني، فعوضت عن العناصر القصصية التي اتخذتها أداة فنية في النمطين السابقين بالصورة التي أصبحت وسيلتها للتعبير عن عواطفها. وتعمد الشاعرة في بنائها لهذه الصور، إلى توظيف الأساليب البيانية والتصويرية القديمة والحديثة، كالتشبيه والاستعارة والكناية والوصف المباشر، والتشخيص، وتبادل المدركات الحسية والوجدانية وغيرها.

إن التعبير الصوري لا يخرج بالقصيدة عن غنائيتها وذاتيتها من جهة، فالصورة الشعرية أداة فنية مشتركة بين جميع المدارس الفنية، والاتجاهات التعبيرية التي عرفتها النظرية الأدبية والشعرية في مسيرتها الطويلة.

وإلى جانب ظاهرة التعبير الصوري الفني تميز نماذج هذا النوع، ينهض التكرار ملمحا فنيا بارزا، في عدد كبير من قصائد فدوى، فتكرار الكلمة الواحدة يسود عددا من قصائدها، يبدو بشكل لافت في شعلة الحرية[1]، حيث يتكرر فعل الأمر "ارفعيها" ست مرات وفي "وجدتها"[2] تكرر هذه اللفظة الإخبارية المحورية: عنوانا ونسيجا، سبع مرات، وتتجلى القيمة الفنية والدلالية لهذا النوع من التكرار في القصائد التي تصبح الكلمة الواحدة فهي

1 فدوى طوقان: وجدتها، ص 20، 104.

2 المرجع نفسه، ص 35.

محور التجربة أو الإحساس الكلي الذي ينتظمها. وكل ذلك يؤكد شيئا واحدا هو تمسك الشاعرة بحريتها، وإصرارها على النضال من أجل كتابة حروفها، وغرسها في بوع ألوان المحتل، وبهذا أصبحت بنية القصيدة قائمة على كلمة واحدة، تلخصها إحساسا وفنا ودلالة.

والحق أن قصيدة "هباء" نموذج حي يجمع صنوف التكرار: كلمة وعبارة ومقطعا حيث نجحت هذه الأداة الفنية في التعبير عن الحالة النفسية للشاعرة، بكل ما يصاحبها من انفعال وحيرة وقلق. وهذا ما يؤكده تكرار المقطع الأول في ختام القصيدة، فجعلها تنتهي من حيث بدأت: سؤالا قلقا لا يظفر بجواب مريح.

كما يتم تكرار السطر الشعري في عدد من القصائد، ليضفي عليها جوا نغميا خاصا وهذا ما نراه في قصيدة "لن أبيع حية" التي يتكرر في هذا السطر الشعري في "عينيك عمق أنت حلوة" ثلاث مرات، أما في قصيدة "يوم الثلوج" فيتكرر السطر في نهاية كل مقطع شيء من التنويع على هذه الصورة.

الله، ما أحلاه يوم الثلوج
الله، ما أغلاه يوم الثلوج
الله، ما أسخاه يوم الثلوج

أما تكرار اربيت أو مجموعة أبيات فنادرا ولا نرى صورته الآمرتين في القصيدة الأولى[1]، وإلى المغرد السجين[2].

وتعود إلى العناصر البنائية العامة التي تميز هذا الشكل فتقول أن البساطة التي يتميز بها، هذا الشكل تقوم على أساس أن جميع القصائد التي ينتظمها، تنهض بتصوير عاطفة مفردة أو موقف نفسي يخلو من التعقيد، كما في قصيدة "هباء"، وفي الحالات الأخرى تصوير شعورا واضحا، يلخص حزنها أو فرحها النفسي، كما في قصيدة "وجدتها".

1 فدوى طوقان: وحدي مع الأيام ، ص 46.
2 المصدر نفسه، ص 26.

كما أن معظم قصائد هذا النوع أشبه بالأغاني العاطفية القصيرة التي تتميز بالسهولة والوضوح والعفوية، وقد يكون ذلك في تحليل النموذج الآتي، ما كثيف الطبيعة البنائية للشكل الغنائي الثالث بوضوح في محراب الأشواق.[1]

وهي قصيدة غنائية رأسية بسيطة تعتمد البناء المقطعي[2] طريقة نظمية مميزة، فهي تحمل صورة الشعر الرومانسي العربي، وتتشكل القصيدة من ثمانية مقاطع متحدة في الوزن، ومختلفة في القافية ويتألف كل مقطع من أربع أبيات.

وبالتعمق في قراءة هذه القصيدة يمكن اعتبارها أربعة أقسام، يضم كل واحد منها مقطعين يصوران مرحلة معينة في التجربة المعبر عنها، فإذا كان عنوان القصيدة يوحي بأنها صلاة في محراب الحب والأشواق، فإن واقع التجربة يدعونا أن نجعل عنوانها على أطلال الأشواق.

ويأتي قسمها الأول مناجاة حارة تتوجه فيها إلى الأخر الذي تذكره بمكانه الحبيب، ثم تلتفت إلى نفسها لتصور إحساسها بالوحدة والفراغ، وتسترجع الذكريات الحبيبة التي تربطها بهذا المكان فتقول:

هذا مكانك، ههنا محراب أشواقي وحبّي
كم جئته والدمع، دمع الشوق مختلج بهدبي
كم جئته والذكريات تفيض من روحي وقلبي
يمددن حولي ظلهن، وينتفضن بكل درب
****
هذا مكانك ، كم أتيت إلى مكانك موهنا
تمضي بي الساعات لا أدري بها، وأنا هنا
روح أصاخ لهتاف الذكرى، وللماضي رنا
يتنسم الجوّ الحبيب، ويستعيد رؤى المنى

1 المصدر نفسه ص 90.

2 المصدر نفسه. الصفحة نفسها

لقد تحول المكان الذي يجمع الشاعرة يمن تحب إلى محراب عباد وصراعة تقصده كل يوم لتذرف دموع الشوق والحنين إلى الحبيب المهاجر، الذي لا تعرف سبب غيابه.

وفي القسم الثاني تواصل الشاعرة مناجاتها للأخر، ولكنها هنا توجه اهتمامها إلى المكان الحبيب، فتسقط[1] عليه، من أحاسيسها ومشاعرها الذاتية، صفات إنسانية تجعله كائنا حيا يبادلها الإحساس بالكآبة والحسرة على ما مضى.

وبهذا الخلق الذاتي للصورة الشعرية يتأكد الطابع الغنائي لهذه القصيدة النموذجية، إذ تقوم الصورة المجازية بالتعبير الفني عن المشاعر والعواطف الذاتية، بعد أن أسقطتها الشاعرة على الطبيعة من حولها، لتعبر عن شدة حنينها إلى هذا الهاجر القاسي الذي كان يراها مذنبة في حقه، ولذلك هجرها، فتؤكد أنها كفرت عن ذنبها بدموعها وتوجعها، كما تلجأ إلى الدفاع عن نفسها بتوضيح موقفها من هذا الذنب المنسوب إليها، وأنها ضحية القيود والظروف القاسية كما تعاون هو مع القدر في ظلمها..، ثم تعود الشاعرة إلى ذكرياتها، فتجد بعض راحتها، فتتسلى عن وحشة الحاضر بدفء الماضي، وتختم هذه البكائية العاطفية التي رتلتها في محراب الأشواق، بنغمة شجية تصور وفاءها وإصرارها على رعاية العلاقة والاحتفاظ بذكرى جما.

حبها مهما بلغت قسوة الهجرة ووحشة الوحدة
لم لا تعود؟ أنا هنا وحدي بهيكل ذكرياتي
وحدي، ولكني أحسّك في دمي، في عاطفتي
أصغي لصوتك، للصدى المنغوم في أغوار ذاتي
وأراك من حولي، وفيّ ، وملء آفاق الحياة!

إن غنائية القصيدة متحققة على أكثر من مستوى، كإنفراد صوت الشاعرة من بدايتها إلى نهايتها، واعتمادها على ضمير المتكلم وياء النسبة في جميع مقاطعها التي نهضت بوظيفة التعبير عن هذه التجربة الحية بكامل عناصرها الشعورية والمعنوية، بالتعبير المباشر حينا، وبالصورة المجازية غالبا، وإلى جانب ذلك كله نرى أن جميع الأدوات الفنية التي

1يوسف الخال وآخرون: الشعر في معركة الوجود "نقد"، بيروت، دار مجلة شعر، 1960م، ص 74.

وظفتها في نقل هذه التجربة قد نجحت في إضفاء ملامح التعبير الذاتي على القصيدة، باستخدامها لأساليب الاستفهام بشكل فني.

كما نلاحظ أن القصيدة تتوفر على ظاهرة أسلوبية تدعم غنائيتها بشكل خاص، أي ابتداء القصيدة باسم إشارة على طريقة فدوى في عدد من قصائدها.

وعلى الرغم من اعتماد القصيدة على خيط قصصي إلا أن حركتها لم تراع سير الزمن الخارجي، فهي في كل مقطع تبدأ من نقطة حاضرة، ثم تعود إلى الماضي لتعرض جانبا منه، وبهذا سارت القصيدة في حركة رأسية منسجمة مع الحركة النفسية المتموجة التي تعلو وتهبط، وترتد إلى الوراء لكنها تقف عند الحاضر أكثر لأنه مجال رؤيتها التي يغذيها شعور بالوحدة والوحشة، ويبدو أن رأسية القصيدة تتجلى بصورة أوضح، حين ننظر إلى الشاعرة فنراها متشبثة بلحظة زمنية حاضرة وتقف مشدودة إلى هذا المكان.

وتبقى القصيدة أخيرا صلاة عاطفية حارة عند محراب الأشواق، الذي اتخذته الشاعرة كمرجع تعود إليه لتمتلئ إيمانا وحبا ووفاء، وإنها لقصيدة تحمل من ملامح المعاصرة ما يجعل من فدوى شاعرة رائدة بحق، وجديرة بالتقدير والتنويه.

• المبحث الرابع؛ الشكل الغنائي العمودي المركب:

تطرقنا في المبحث السابق الوجه الأول للشكل الغنائي الرأسي عند فدوى، سنتناول في هذا المبحث الرابع الوجه الأخر كهذا الشكل والمتمثل في الصورة المركبة للغنائية الرأسية، حيث أن نماذجها تحتل حيزا أصغر في الخريطة الشعرية لفدوى، فقد بلغ عدد القصائد التي تمثلها ستة عشر أنموذجا موزعة على النحو التالي:

الديوان الأول: ويحتوي على قصيدة واحدة هي: انطلاق.

الديوان الثاني: ويتضمن قصيدتين هما: الانفصال، ندم.

الديوان الثالث: ففيه نجد قصيدتين هما لا مفر، القصيدة الأخيرة.

الديوان الرابع: فتم ذكر فيه ثلاث قصائد هي: مرثاة إلى نمو، في ليلة ماطرة، مكابرة.

الديوان الخامس: نجد فيه ثلاث قصائد هي: كلمات من الضفة العربية، لن أبكي، خمس أغنيات للفدائيين.

الديوان السادس: يتضمن ست قصائد هي: على قمة الدنيا، وحيدا عن الحزن المعتق، أمنية جارحة، ايتأن في الشبكة، أغنية صغيرة لليأس.

ويتضح من خلال هذا:

- أن الشكل الغنائي الرابع يقابلنا في جميع المحطات الشعرية عند فدوى.
- أن صورة تحققه، تتم حسب توزيع خاص، يجعله يسير في خط بياني صاعد فينطلق من الرقم 1 في د 1 إلى الرقم 5 في ديوان السادس، وهذه الصورة الوصفية تؤكد أن هذا الشكل يحقق تطورا كميا واضحا، ولا شك أن هذا التطور الكمي يحمل معه دلالة معينة تكون لها أهميتها الخاصة تحققه الشاعرة في بنائها الفني لقصائد هذا النوع.

وإذا كان هذا الشكل الرابع يشترك مع سابقه في كثير من الملامح الفنية المتعلقة بطابعهما الغنائي، وحركتهما الرأسية، فإن الصورة البنائية العامة تتحقق في هذا الشكل الجديد، على نحو خاص ومتميز، فقد توسع مفهوم الغنائية الشعرية عند فدوى، من دائرة التعبير الذاتي، إلى أفق أرحب، تتوارى فيه صورة الأنا المفرد، وتخلي مكانها إلى أنا جديدة تذوب في جميع جموع الشعب وتتعانق مع المعذبين أفرادا وجماعات.

فبالرجوع إلى عدد من قصائد فدوى كالطلاق، وندم، ولا مفر، نجد أن القصيدة الغنائية هنا لم تعد تتكئ على التأمل والمناجاة وحدهما، بل أصبحت تقوم على بعدي التجربة الخاصة والعامة، فتحافظ فدوى على غنائها من خلال صوتها المفرد، ولا تخفي

تعاطفها مع الآخرين، فتحتضن تجاربهم وتتعايشها في العديد من قصائدها: عن الحزن العميق، وأغنية الصغيرة لليأس[1]، هذه الأخيرة تقول فهي:

.. وحين يمد، يشدّ، يمزّق، يطحن،

ينفضني

يزرع النخل فيّ،

ويحرث بستان روحي،

يسوق اليها الغمام

فيهطل فيها المطر

ويورق فيها الشجر

وأعلم أنّ الحياة تظل صديقه

وأنّ القمر

وإن ضلّ عني، سيعرف نحوي طريقه

يتبين أن القصيدة تقدم لنا صورة عاطفية مفردة اكتمل بناؤها على الرغم من صغرها وسرعة اللحظة الشعورية الخاطفة، فهي صورة عاطفية ذاتية حقا، فالشاعرة تقدم لقصيدتها بكلمة "إهداء" فنقول فيها:

هدية إلى السجينة عائشة أحمد عوده

رداً على رسالتها الموحية التي بعثت

بها اليمن لسجن المركزي في نابلس.[1]

1فدوى طوقان: على قمة الدنيا وحيدا، بيروت، دار الآداب، 1973، ص 101.

فما دلالة هذا الإهداء، وما هي مبرراته النفسية والفكرية؟ وتعود للقصيدة مرة أخرى فنقرأ:

يزرع النخل فيّ،

ويحرث بستان روحي،

يسوق اليها الغمام

فيهطل فيها المطر

ويورق فيها الشجر

فنسأل على دلال فعل الزراعة والحرث، ثم نسأل عن حقيقة البستان ومعنى النخل؟ وعن صورة اليأس الذي أوحى عنوان القصيدة لتبين حقيقة المتكلم فيها. فنحس أن الشاعرة هي التي تتحدث وتتوجه إلى عائشة السجينة بأسلوب غير مباشر، لتخفف من شعورها بالعجز والضعف، وتدعوها إلى مزيد من الصبر والصمود فتقول أختاه، لا تيأسي، لا تستسلمي، قولي للسجن والسجان أنك أقوى من كل ألوان التعذيب والترهيب، وإن اليأس لن ينال منك أبدا، فهو يزيد من إصرارك على الحياة، ويقوي أملك في الانتصار لأن الأمل يجعل النصر أمرا حتميا.

وعندما نقف عند صورة الأمل فتراه فلاحا يزرع النخل في المغنية، ويحرث بستان روحها، فيسقط مطرا يرويها ويورق أشجارها، عند هذا الحدّ تجزم أن فلسطين –الأرض– بذلك حققت القصيدة نجاحها في هذه الصورة الكلية التي عبرت بهدف عن فكرة ثورية ايجابية، لأنها تؤكد للإنسان المغلوب أن الأمل يولد من قلب الجرح ويشرق رغم اليأس ومعاناة الألم.

1 فدوى طوقان: وحدي مع الأيام، ص 101.

وإذا كانت القصيدة تحقق غنائيتها على النحو السابق مجسدة لحظة شعورية خاطفة فتسير في حركة رأسية منتفضة تحمل زخم الإحساس وكثافة التجربة، وقوة التعبير الذي يقوم على قدر معين من التركيب الشعوري والفني، هذه القصيدة تتميز بأن البناء والأسلوب فيما أصبحا شيئا واحدا، فهي مبنية على شيء من التجاوز الأسلوبي، الذي يأتي عن طريق الإضمار[1] الذي دلت عليه في مطلع القصيدة، وقد دلت سرعت الأسلوب على سرعة الإحساس، فهذه الظاهرة الأسلوبية تؤكد أن فدوى كما رأيناها في المباحث السابقة، تحقق دائما ذلك التجاوب العاطفي مع لغتها، وبسبب ذلك يتحد النسيج بالبناء في قصيدتها فتحقق بذلك وحدتها العاطفية والفنية.

وتبقى القصيدة في الأخير نموذجا فنيا حيا يؤكد التصور الحديث لوحدة العمل الفني الذي لا يقبل التجزئة إلى ثنائية الشكل والمضمون، لأن البناء الشعري لم يعد شكلا هندسيا أو موسيقيا فحسب، بل إن البناء عطية فكرية وفنية ونفسية في وقت واحد.

والواقع أن ما قلناه عن البناء الفني في هذه القصيدة يصدق إلى حد بعيد على القصيدتين الأخيرتين اللتين ذكرناهما في مطلع الحديث عن غنائية هذا الشكل خاصة فيما يتعلق بربط بعدي التجربة الخاصة والعامة. ففي قصيدة عن الحزن العميق[2] تقول:

. . . وعند اشتعال المساء بنيران
شمسك قمت،تسلّقت جدران كهفي،
حاولت أقطف وهجاً فأمطر حزني.
وعند انهمار هباتك يديه، فأزهر
حزني.

1محمد عتيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، دار نهضة مصر للنهضة والنشر، ص 250.
2فدوى طوقان: على قيمة الدنيا وحيدا، ص 70.

والقصيدة كما تشير الشاعرة مهداة للشاعر الفلسطيني سميح القاسم، وأن الحزن هو محور القصيدة وهو ليس جديد، كما قد يخيل لقارئ، وليس مرتبطا بهذه اللحظة الظرفية المتوترة، فهي تتاجي أخر دون أن تكشف عن هويته، فهي تتحدث عن حزن قديم معتق، هذا يعني أن الشاعرة قد ذاقت طعمه من زمان، فأصبحت تميز صادقه من كاذبه، لأنها أعرف بحقيقته.

وعندما تستوقفنا هذه الصور المعبرة لتذكرنا بالحزن العميق لفدوى يوم فقدت إخوتها، وأهلها، وتعدى حزنها أيضا يوم فشلت في جميع علاقاتها العاطفية، وازداد حزنها عمقا اثر هزيمة حزيران، وهكذا صيرها الحزن بنت مئات السنين.[1]

ومن شأن هذه الروافد أن تعمق رؤية الشاعرة إزاء الحزن والألم خاصة عندما تجد نفسها في قلب المأساة الجماعية تحياها لحظة اثر لحظة، مواكبة أبسط تفاصيلها اليومية، فيزداد شعورها حدة وتوترا، فتكره الحديث عن هذا الحزن، وترفض الإجابة عن أي سؤال يتعلق به، فتصرخ:

لماذا؟

لماذا؟

رجوتك لا تخترق قشرتي بالسؤال

لتلمس حزني

رجوتك حزني أعزّ وأقدس من أن يقال!

إن هذه الصرخة تحمل معها دلالة باطنة تكشف جوهر القصيدة، فيتبادر إلى وعينا أن الشاعرة تخاطب حبيبا وجوديا إلا أن التعمق في هذه الصورة يطلعنا على حقيقة العلاقة

1سلمى الخضراء الجيوسي –إلى فدوى طوقان– رسالة تعزية: أين المفر؟ مجلة العربي، الكويت، وزارة الإعلام، عدد 59، أكتوبر 1963، ص 131.

التي تربط الشاعرة بهذا المخاطب، فيتضح أنها تخاطب الوطن، حيث تبقي حزنها خفيا صامتا، وتأبى أن تصرح به حديثا وبكاء، لهذا لم تتحدث عنه مباشرة، بل اتخذت من النجوى العاطفية قناعا رمزيا يحمل دلالتين: ظاهرة تعبر عن حب محروم، وعاطفة معذبة بسبب انهيارات جسر التواصل، وباطنة تكشف عن حب ثوري عظيم للوطن الحبيب الذي لم تعد تطيق البعد عنه.

إن هذه القصيدة تشترك مع أغنية "صغيرة لليأس" في استنادها إلى ما سميناه "اضمارًا"، حيث نقلت إلينا بعض تفاصيل الأقصوصة التي تحكيها والوقائع السابقة على اللحظة الظرفية المتوترة التي تقف عندها.

وتشترك القصيدتان في حركتهما الرأسية عموما، غير أن الثانية أقل سرعة واندفاعا من الأولى، ومن ناحية أخرى فإن قصيدة عن "الحزن العميق" تحقق وحدتها الفنية على أساس أخر على عكس أغنية صغيرة لليأس، فالوحدة هنا تقوم على أساس الترابط العضوي بين صورها المعبرة التي برعت الشاعرة في تركيبها وتوزيعها من أجل تحقيق غاية مزدوجة فهي تكشف العنصر الجمالي في القصيدة، مما يحقق نموها العضوي القائم على تفريغات صورية جزئية تؤكد الواحدة منها الأخرى، بفضل استنادها إلى منطق القصيدة الداخلي، وفي هذا السياق يقول: الناقد أحمد هيكل: «إن الشاعرة قد وقعت إلى التعبير بالصورة ذات التكوينات الجديدة وغير المتوقعة في كثير من المواقف، مما منح القصيدة حدة، وإبداعا وجوا بكرا»[1]

وبهذا التصوير الحي تكون الشاعرة قد وفقنا باتخاذ جملة شعرية ذات دلالة عميقة، وذات اتصال عضوي بمضمونها، وجعلت هذه الجملة، بتنويعات مختلفة، هي السلك الذي يشد كل فقرات القصيدة، وتلك الجملة تختم دائما بكلمة حزني. وهي الكلمة الرئيسية في

1أحمد هيكل، قرأت العدد الماضي، مجلة الآداب، بيروت، دار الآداب، س 21، ع 3 آذار 1973، ص 130.

القصيدة، حيث تكررت بين العنوان والأبيات ست مرات، فتقول الشاعرة مرة "فأمطر حزني" ومرة أخرى "فأزهر حزني"، وتقول بعد ذلك: أنادم حزني وأعاقره وأخيرا لتلمس حزني، ثم كلمة حزني في ختامها.

ويمتد التعبير بالصورة أسلوب التكرار الذي أحادث الشاعرة توظيفه في سياق القصيدة العام، فأضفى عليها ألوانا من العمق والإيقاع لتأكيد إحساسها فتقول:

لماذا؟

لماذا؟

لماذا؟، وقولها:

رجوتك لا تخترق قشرتي بالسؤال

لتلمس حزني

رجوتك حزني...الخ

أو لوصف حركة وصراع، تقول:

وعند انهيارات جسر التواصل حاولت

حاولت، حاولت لكن

كانت غايتنا من التحليل التفصيلي للنموذجين السابقين تتجه إلى بيان الصورة الأولى الغنائية الشكل الرابع، التي قلنا عنها أنها تتحقق على نحو جديد، أما الصورة الثانية فتحمل في الواقع الدلالة الحقيقية لتطور الغنائية الشعرية عند فدوى، ونعني بها التعبير عن الوجدان الجماعي، بصورة مباشرة يختفي فيها التعبير الذاتي المحض، وتتوارى الأنا المفردة، مخلية مكانها "لأنا جديدة"، تمحو نحو أخر في التعبير، وذلك بالاعتماد على ضمير المتكلم ذاته أو مجموعة من المتكلمين، أو جمعت بينهما، وبهذا تصبح وحدة الصوت أداة تعبيرية، تستغرق معظمه الشكل الغنائي الرابع، فيجعل منها غنائية معبرة عن وجدان جماعي، فيأتي الشعر غناء ذاتيا في آن واحد.

نعتقد أن الصورة الغنائية الجديدة ظاهرة جديرة بالبحث لأكثر من سبب:

- المفهوم الجديد للغنائية يوحي بنوع من التناقض مع المفهوم الأول.
- الحديث عن الوجدان الجماعي، يثير قضية مهمة لتجربتها الفنية، في شعر فدوى، وموقف الساحة النقدية منها، فقد شاع رأي نقدي عام، يقول: «إن فدوى شاعرة ذاتية رومانسية متقوقعة على ذاتها، تحي في برج عاجي، بعيداً عن قضيتها وشعبها المشرد..؟»

إن الحكم على الشاعرة بأنها متقوقعة على ذاتها تحيا في برج عاجي حكم بعيد عن الحقيقة، ولا يقوم على أساس نقدي سليم، لأننا لوتتبعنا موضوع المقاومة في شعر فدوى يتبين أن فلسطين قضية وبطولة، وفداء كانت تعيش في وجدان الشاعرة في ديوانها الأول.

إن فدوى كانت تتنبأ في شعرها الأول بالهزيمة قبل وقوعها فهي تخاطب شعبها في الروض المستباح[1]مخدرة.

ويلك، لا تأمن غريب الديار *** فخلفه من مثله معشر
يا طائري،إنّ وراء البحار*** مثل عديد الذرّ لو تنظر
تربّصوا في لهفة وانتظار *** ودبّروا للأمر ما دبّروا ..
تحفزهم تلك الأماني الكبار *** وأنت أنت المطمع الأكبر

وفي ديوانها الثاني "وجدتها" رأيناها تصور الإنسان الفلسطيني الذي تشرد وبَعُدَ عن أرضه الحبيبة، وأن يدفع الموت ثمنا ليعود إلى أرضه، وعلى الرغم من أن قصيدة نداء الأرض[2] التي جسدت هذه الرؤية الرومانسية، وصورت الفدائي فردا، برواية نابعة عن الواقع، تبين خلاصه وتحمله للمحن.

1فدوى طوقان: وحدي مع الأيام، ص 151.
2المرجع نفسه، ص 161.

وفي ديوانها الثالث: رأيناها تتنبأ بالغد المشرق في قصيدتها إلى "المغرد السجين"، الذي وجهت إليه مناجاة حارة تحثه على الصمود والمقاومة.[1]

إذا كانت قصائد الشكل الغنائي الرابع تحقق غنايتها على نحو جديد، يتمثل في التعبير عن وجدان جماعي عام، يميز مرحلتين هامتين في تجربة فدوى الفنية، وانطلاقا من هذه الإرهاصات التي حملها شعر فدوى، قبل الهزيمة، كان طبيعيا أن تتطور رؤيتها الفنية، ويتعمق فهمها للواقع، ومن ثم اتسع إدراكها لأبعاد التجربة العامة، من هزيمة إلى مأساة، ثم صراع وموت، وفناء ونضال، من أجل تغيير الوقع المأساوي الذي تعيشه، في خندق واحد، مع مجموعة من المعذبين.

هذا التطور الذي بلغته في تجربتها مع موضوع البطولة والمقاومة عبرت عنه الشاعرة في قصيدتها "لن أبكي" التي توجهت بها إلى شعراء المقاومة في الأرض المحتلة منذ عشرين عاما، وبذلك فقد نجحت فدوى في التعبير عن التطوير الذي حققته فنا ودلالة، كما هناك من القصائد الجيدة التي صورت تطور الشاعرة بعد هزيمة حزيران، وقبل هذه القصيدة بالذات فإن قمة "لن أبكي" تتبع من جملة اعتبارات.

- تشير إلى انتهاء مرحلة التعبير عن الوجدان الذاتي المحض في صورته الرومانسية القديمة بمفردتيها وبطولاتها التراجيدية، وأحلامها الطوباوية.[2]
- تعلن عن بداية فنية جديدة، تتعمق فهي التجربة، وتتسع الرؤية، ويتطور التعبير من أجل صياغة الوجدان الجماعي، في غنائية محببة، تتقدم بفدوى نحو التألق التفوقي.
- تؤكد أن الشاعرة لم تعد ترى البطولة الفردية قوة قادرة على تقرير المصير، وإنهاء قصة العار، على النحو الذي صورته في "نداء الأرض"، بل أصبحت ترى في

1 فدوى طوقان، وجدتها، ص 8.

2غالي شكري: أدب المقاومة، (سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، رقم 52)، القاهرة، دار المعارف، 1970، ص 140.

الشعب هو البطل الحقيقي الذي يعرف كيف يأخذ حقه، ويبنى حياته على نحو جديد.

من هذه الاعتبارات نقول مع غالي شكري: إن هذه القصيدة تؤرخ بحق لتطور رؤيا البطولة والمقاومة عند الشاعرة[1]، ولا تتوقف عند حد المعارضة، ولا تتردى في هاوية الاستسلام، وإنما هي في مرحلتها الجديدة، تواكب المشهد الفدائي، وتصور موقع فلسطين الجديدة في ظل الاحتلال[2] وتحقق فدوى.

هذا النجاح من خلال صياغة الوجدان الجماعي في العديد من القصائد هي: كلمات من الضفة العربية، خمس أغنيات للفدائيين، وأمنية جارحة وسوف نقف عند القصيدتين الأولى والثانية، لأهميتهما دلالة وفنا.

أولا: تقول الشاعرة في "كلمات من الضفة الغربية"[3]

مدينتي الحزينة "يوم الاحتلال الصهيوني"
يوم رأينا الموت والخيانة
تراجع المدّ
وأغلقت نوافذ السماء
وأمسكت أنفاسها المدينة
يوم اندحار الموج، يوم أسلمت
بشاعة القيعان للضياء وجهها
ترمّد الرجاء
واختنقت بغصّة البلاء

1المرجع نفسه، ص 411.
2المرجع نفسه، ص 410.
3فدوى طوقان: الليل والفرسان، ص 7.

مدينتي الحزينة

****

اختفت الأطفال والأغاني

لا ظلّ، لا صدى

والحزن في مدينتي يدبّ عارياً

مخضّب الخطى

والصمت في مدينتي،

الصمت كالجبال رابضٌ،

كالليل غامضٌ،الصمت فاجعٌ –

محمّلٌ

بوطأة الموت وبالهزيمة

أواه يا مدينتي الصامتة الحزينة

أهكذا في موسم القطاف

تحترق الغلال والثّمار؟

أوّاه يا نهاية المطاف!

أوّاه يا نهاية المطاف!

ثانيا: وتقول في "خمس أغنيات للفدائيين"[1]

المخاض:

الريحُ تنقلُ اللّقاح

1فدوى طوقان: الليل والفرسان، ص 94.

وأرضنا تهزها في الليل –

رعشةُ المخاض

ويُقنعُ الجلاَّ نفسهُ

بقصة العجز، بقصة الحطامِ –

والأنقاض

* * *

يا غدنا الفت يَّخبّر الجلاَّد

كيف تكون رعشةُ الميلاد

خبّره كيف يولد الأقاحْ

من ألم الأرض، وكيف يُبعث الصباح

من وردة الدّماء في الجراح

وبالتأمل في القصيدتين يتبين أنهما من طبيعة بنائية واحدة، فهما تشتركان في عناصر نسيجية، وتقومان على صورة تأليفية واحدة، حيث تتشكل الواحدة منها من خمس مقطوعات، تحمل كل واحدة رقما ترتيبيا، وتستقل بعنوان فرعي يميزها دلالة وفنا، وعندما نتفد إلى العالم الداخلي لهذه القصائد: مفردة ومجتمعة لاستخلاص دلالتها العامة، يتبين لنا بوضوح أنها تتشكل فعل نفسي، وقومي، يتحدى الهزيمة، ويحاول تجاوز آثارها بالدعوة إلى الصمود، وإشاعة روح التفاؤل في نفوس الجماهير العربية، وتعلو بها فوق المحن، والقيود، حيث شكلت هذه الصورة المشرقة في ديوان المقاومة العربية المعاصرة؟ لهذا فما حظ القصيدتين السابقين في هذه العملية الإبداعية الرائدة؟

لهذا لابد من العودة إلى القصيدتين من أجل الإجابة عن هذا التساؤل، وهذا ما تحاول الفقرات الآتية أن تنهض به.

أولا: مع كلمات من الضفة العربية أو خماسية الاحتلال، كما ينبغي أن تسمى:

نشرت هذه القصيدة أول الأمر بعنوان "كلمات إلى وطني"، فهي أشبه بأغنية تتألف من خمسة أنغام متنوعة، تعمق نغما أساسيا في التجربة، وتكشف عن وجه عربي مشرق، ينهض من بين الأنقاض والخراب، قد يحوي عنوانها بأنها مجموعة قصائد مستقلة موجهة إلى مخاطب واحد، لكن عندما تقرأ المقطوعات الواحدة تلو الأخرى، ثم تقرأها دفعة واحدة، يتبين أنها قصيدة واحدة تسير في حركة هادئة ومتوترة.

حيث تبدأ القصيدة بتصوير مشهد المدينة الحزينة التي أصبحت ممرتا هامدا، يوم الاحتلال الصهيوني، فعم البلاء، وساد القلق والخوف، فاختفى الأطفال والأغاني، وأقبل الحزن الوحشي يدب عاريا، فانتفت بذلك كل مظاهر الحياة، فنرى أن الشاعرة وهي تنقل لنا هذا المشهد الواقعي، كانت تستحضر في مخيلتها طوفان نوح، كما أجادت ترتيب الأحداث المأساوية التي شكلت منها هذه الصورة البصرية المركبة.

أما المشهد الثاني فهي تطالعنا صورة مشرقة، تبدأ بذكر اليوم الرهيب الذي حمل معه وباء الطاعون فهو بدوره رمز للاحتلال والحرب الذي يهدد أهلها بالموت الجماعي، ففي هذا الخطر نجد أن الشاعرة تنطلق إلى العراء مفتوحة الصدر، تدعو ربها ليدرك المدينة المهددة برحمته، وهكذا يبدو الخلاص في رؤية الشاعرة مقترنا بإرادتي السماء والثوار، وتصبح دعوتها ذات دلالتين: –دعائية تتجه إلى السماء، ونضالية تهيب بالتعب ليصمد ويكافح ويواصل المعركة المستمرة: فتقول:

هبُي وسوقي نحونا السّحاب يا رياح

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار!

وبانتهاء المقطوعة الثانية تكون الشاعرة قد بلغت نجاحها وغايتها في تصوير اللحظة الشعورية التي مثلت قمة التجربة. غير أنها في المقطوعة الثالثة تكسر حدة الإلحاح على النقطة الواحدة وتضع فيها عنصرا شخصيا.

إذا كانت المقطوعات السابقة تعرض، صور متنوعة عن واقع التحدي الصهيوني، إلا أن الصوت العربي ينهض كي يرد على التحدي الغربي بقوة وعنف، مؤكدا أن الهزيمة ليس في كل شيء، فمازال هناك صبر وعزيمة واستعداد للتضحية والفداء، وعند هذا الحدث تنتهي خماسية الاحتلال، وتكتمل الصورة الفنية المعبرة عنها، محققة وحدة حية.

ثانيا: مع خمس أغنيات للفدائيين.

وهي كسابقتها، وكما يوحي عنوانها تبدو للوهلة الأول أغنيات خمس تستقل الواحدة منها: عنوانا وبناء ودلالة.

غير أن هذا التصوير يضعف، ويفقد مبرراته، عندما تقوم عملية التلقي على قدر كاف من القراءة المتأنية، فتبدو القصيدة بمقطوعاتها الخمس، مشاهد مترابطة، يحكمها خيط شعوري متصل، يعكس وحدة الإحساس بأن الحياة الجديدة تبعث من قلب الألم وأن النصر الحقيقي يصبح ممكنا بالتضحية الكبرى والفداء العظيم.

ولا شك أن هذا الاتجاه الجديد في شعر فدوى يندرج في إطار ظاهرة وجدانية عامة رافقت مسيرتنا النضالية ضد الأعداء، والواقع أن التعبير عن أفعال التضحية والفداء بالأغاني –شعبية وفصيحة– يشكل اتجاها إنسانيا بارزا في تاريخ الشعوب التي تناضل من أجل حريتها واستقلالها.

ويمكننا الآن أن نستخلص من العرض التحليلي السابق، مجموعة من الملاحظات الفنية، تبدو لنا على النحو التالي:

1-لقد عرضت القصيدة الأولى مشهد الاحتلال الإسرائيلي، وما ترتب عنه، من شعور بالعزيمة، وتجاوز لها، عبر التحدي العربي الجديد، وعرضت الثانية المشهد الفدائي بجلاله وروعته، حيث تحولت فصول الثورة إلى مواسم دائمة البذل والعطاء فالقصيدتان إذن اتجهتا إلى صياغة الوجدان الجماعي بصورة غنائية تحدد طبيعة البناء الفني لقصائد هذا الشكل الرابع.

2-تشترك القصيدتان في البنية الإيقاعية القائمة على العروض الحر وحده، وهذه خاصية تهدف على نماذج هذا الشكل.

3-تشتركان في حركتهما الرأسية التي تسير وفقا لمنطق شعوري داخلي، يتجه بالقصيدة على نحو خاص، يحدده الدفق العاطفي الذي يختلف هدوءاً وقوة وامتداداً وارتداداً إلى الوراء، وهذه سمة بنائية تتحقق بصورة متفاوتة في جميع نماذج هذا الشكل.

4-وأخيرا تشترك القصيدتان في خاصية بنائية ذات دلالة بارزة، حيث تقوم بمزج عناصر غنائية وأخرى درامية، مما يجعلها شكلا وسطا بين النمطين البنائين العامين، وكأنهما تمهدان لعرض الأنماط البنائية الدرامية التي سيتناولها الفصل الثاني.

الفصل الثاني:

الشكل الدرامي لقصيدة وحدي مع الأيام

لفدوى طوقان

• المبحث الأول: الشكل الدرامي الأفقي البسيط.

إن الدرامية الأفقية البسيطة هي الصورة الأولى للقصيدة الدرامية عند فدوى، ويبلغ عدد نماذجها أربعة عشر قصيدة، تتوزع في دواوين فدوى على الوجه الآتي:

في الديوان الأول: احتوى على قصيدة واحدة: "يتيم وأم رقية"

في الديوان الثاني: نجد ست قصائد: "نداء الأرض"، "العودة"، "في الكون المسحور"، "تشك بحبي"، "أنا راحل"، "هو وهي".

في الديوان الثالث: نجد ثلاث قصائد: "عام 57"[1]، "أغنية البجعة"، "أسطورة الوفاء"، "تلك القصيدة".

في حين لم يحتو الديوان الرابع على أية قصيدة.

في الديوان الخامس: فقد احتوى على قصيدة واحدة "حمزة"

في الديوان السادس: احتوى على قصيدة واحدة أيضا "مرثية الفارس".

ونعود إلى موضوع هذا الفصل، فنتجه إلى بيان صورة العامة التي تحدد طبيعة البنية الفنية التي تصادفنا في هذا الشكل، وقد يبدو مناسبا أن نذكر ببعض القضايا التي أثرناها في مقدمة هذا البحث، حيث قلنا أن "الدرامية" عندنا وصف لنوع معين من القصائد الغنائية وأنها في مفهومها الأول تعني أن القصيدة تشتمل على أكثر من صوت، بحيث أن تعدّد الأصوات يعد مظهراً شكليا للأسلوب الدرامي. وإن كان هذا لا يطرد دائما.

وإذا كان الحديث عن القصة عموماً، والقصة في الشعر خاصة، يثير مسألة الزمن الداخلي، والخارجي في النص الأدبي، فإن القصيدة الدرامية هنا، ولارتباطها بخيط قصصي واضح، وقد سبقت الإشارة إلى أن القصيدة، عموماً تكون أفقية حيث تصبح تتابعية في

1 فدوى طوقان، "وحدي مع الأيام"، "يتيم وأم"، ص 1، 14.

بنيتها لا تبحث عن أكثر من الدلالة المباشرة، وهذا ما تؤكده تجارب فدوى في عدد من قصائد هذا الشكل مثل: "يتيم وأم رقية"[1]

ويفضي بنا التأمل النقدي في القصائد المذكورة إلى ملاحظة ذات أهمية بارزة، وتتمثل في أن البناء الدرامي هنا يتحقق في صور ثلاث: يمثل الأولى إلى البناء القصصي، وتتجه الثانية إلى البناء الرمزي، وتجنح الثالثة إلى البناء الأسطوري، وفي جميع هذه الحالات يبدو أن الصورة البنائية هنا تختلف عن سابقتها بشكل ملحوظ، فهناك فروق فنية واضحة تميز هذا الشكل عن الأشكال السابقة، وتتجلى هذه الفروق عند ملاحظة الأدوات الفنية المعتمدة في صياغة التجارب، والعواطف والموضوعات التي عالجتها القصائد المذكورة، بل إن هذه الفروق تظهر حتى عندما تحافظ الشاعرة على نهجها البنائي السابق، فتستند إلى العناصر القصصية التي تنتظم قصيدتها بشكل لافت.

فهي في قصيدة "الفدائي والأرض"، تعتمد القصص عنصراً تعبيريا وبنائيا في آن واحد، لكنها لا تقف عند حدود الوصف، والسرد القصصين، بل تعمد إلى توظيف فنيات أخرى، كالحديث الذاتي، والحوار، والمونتاج، وغيرها، وسوف نرى في العرض التحليلي الآتي كيف تضفي الشاعرة على قصيدتها جوا دراميا معمقا ومكثفا، عندما تمزج بين عدد الأدوات التعبيرية التي تشترك في نسج الصورة الكلية حتى تستوي خلفا فنيا متماسكا، ومتميزا.

حيث تتحدث الشاعرة في هذه القصيدة عن استشهاد الفدائي الفلسطيني "مازن أبو غزالة" الذي سقط في معركة ضارية، بعد أن أبلى في القتال بلاء حسنا، فأظهر بطولة فدائية رائعة، وبهذه القصيدة تواصل الشاعرة متابعة المشهد الفدائي، وتقف عند تفاصيله اليومية، فتزداد انفتاحا على الواقع القومي، وتتعمق رؤيتها الفنية، والفكرية فيصبح الشعر عندها عملا مقاوما، وتصير هي توأم الفدائي المقاوم، ويصير الدرس النقدي واجبا قوميا

1 فدوى طوقان: وحدي مع الأيام، ص 166.

ثوريا. وحين نعاود قراءة القصيدة يشدنا عنوانها الذي يذكرنا بقصيدة "نداء الأرض". التي عرضنا جانبا منها عند الحديث عن الشكل الدرامي الأول، فهل هناك علاقة بين القصيدتين؟، خاصة وأن العنوانين متشابهين. هل يعني ذلك أن القصيدتين تعالجان موضوعا واحدا؟.

من الواضح أن القصيدتين تصوران العلاقة بين الفدائي والأرض وقد رأينا الصورة الأولى لهذه العلاقة، في الفصل السابق فما هي ملامح الصورة الجديدة؟ وكيف تلتقي أو تختلف مع الأولى؟

تتألف قصيدة "الفدائي والأرض" من ثلاثة فصول أو مشاهد، ينتظمها خيط قصصي يسير في حركة أفقية مترابطة ومتدرجة على الوجه الآتي: تبدأ بتقديم صورة منتزعة من مفكرة "مازن" الذي يحاور نفسه في لحظة قلقة متوترة، تنتهي به إلى الإقناع بأن الكتابة في زمن المأساة والمحنة القومية تبدو عملا لا ينسجم مع متطلبات العمل الثوري الحقيقي. لأن النصر لن يتحقق بالكلام، والألفاظ، بل بزغردة الرصاص، فليخرس القلم:

أجلس كي أكتبَ، ماذا أكتب؟

ما جدوى القول؟

يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي

ما أحقر أن أجلس كي أكتب

في هذا اليوم

هل أحمي أهلي بالكلمة؟

هل أنقذ بلدي بالكلمة؟

وحين تصير الكلمات ملحا لا يورق ولا يزهر في ليل العذاب والاحتلال، يصير لزاما على النفوس الكبيرة أن تأخذ مكانها في الصفوف الأمامية، وفي هذه الحالة يقوي شعور "مازن" بالواجب القومي فيحمل هموم شعبه، وأرضه، ويمضي مع الرفاق، ليقرروا المصير القومي بلغة الرصاص، وتعترضه أمه سائلة عن سر خروجه في تلك الليلة، فيطلعها على

قراره، ويدور بينهما حوار تتعارض فيه العاطفة مع السياسة حينا، ثم يتعانقان في موقف درامي، يقول مازن:

ماضٍ أنا أمآه

ماضٍ مع الرفاق

لموعدي

راضٍ عن المصير

أحمله كصخرةٍ مشدودةٍ بعنقي

فمن هنا منطلقي.

وتبدي الأم ترددًا تمليه عاطفة الأمومة حين تواجه بلحظة الفراق الذي يبعد عنها ولدها، فتهتف ضارعة:

يا ولدي!

يا كبدي!

ويستمر مازن في تبرير موقفه فيهمس:

أماه موكب الفرح

لم يأت بعد

لكنّه لا بدّ أن يجيء

يحدو خطاه المجد.

وعند هذا الحد من التحليل، يتضح أن قصيدة "الفدائي والأرض"، مثل "نداء الأرض"، تتابع المشهد الفدائي، وتصور لنا علاقة الفلسطيني بأرضه وشعبه، لكن القصيدتين تختلفان فنا ورؤية ودلالة. فضلا عن الفروق الفنية التي تظهر عند توظيف التقنيات الدرامية التي تظهر في هذه القصيدة بقوة، وتبدو أقل حدة في قصيدة نداء الأرض.

وهناك نموذج أخر وهو قصيدة "نبوءة العرافة"، بحيث اعتمدت في تشكيل بناءها الدرامي على الرمز والأسطورة، بشكل أكثر إيحاءًا وتكثيفا، وتتألف القصيدة من خمسة

فصول، تصور مأساة الشعب الفلسطيني. انطلاقا من أحداث أيلول الأسود، التي أحالت الساحة الأردنية إلى مجزرة بشرية ذهب ضحيتها آلاف الأبرياء الذين حصدتهم مناجل الموت بأيد عربية، وتتعمق الشاعرة في هذه اللحظة الدرامية المتوترة، فتمهد لها بمقدمة تنبؤية تجعل وقوعها نتيجة متوقعة، فقد عمدت إلى ربطها بتوقعات سابقة كانت تنبئ بحدوثها، ثم تحاول تجاوزها عندما تتطلع إلى الغد. المشرق الذي سيعيد للحياة بهاءها وللإنسان توازنه يوم يتحقق البعث الجديد.

وكما يبدو فإن الشاعرة تميل إلى طريقة العرض المسرحي، ولهذا قسمت قصيدتها إلى خمسة فصول: تتوالى فيها المشاهد في حركة أفقية لافتة، تسير بالقصيدة في ترابط تام، ففي الفصل الأول يطالعنا صوت العرافة الدهرية التي تتنبأ للرواية فتخبرها بأن نجاتها منن الشر المحيق بها لن تتم إلاّ إذا جاء الفارس وهو يأتي من طريق "تشقها من أجله الرعود والبروق"، أمّا زمانه فسيكون:

حين يصير الرفض
محرقةً وجلجلهْ
تلفظه أحشاء هذي الأرض
من جسمها بِضْعُهْ

وعندما تنتمي العرافة نبوءتها تحذر البطلة من غدر الإخوة الذين سيوقعون بالفارس المنتظر، وينتهي الفصل الأول بوقوف البطلة عند شرفتها تحلم بفارسها المنتظر.

وفي الفصل الثاني: يحضر الفارس، فيردف الحبيبة وراءه، ويمضي يحيث الخطى نحو غايته النبيلة.

وفي الفصل الثالث: نلتقي مع المشهد الرهيب، فيفزعنا "قابيل الأحمر" الذي يصول ويجول وحده، وكأنه وحش أسطوري.

وحين يصير هذ الوحش ملكا، يجتمع عنده غدر قابيل وجنون نيرون فيزداد شراسة ووحشية.

وينتهي المشهد بالحبيبة الحزينة تهتف بالإخوة ألا يقتلوا فارسها الذي وقع في حصارهم لكنهم يقطعون عنقه، على مرأى منها، فتصوت الكلمات على شفتيها، في حركة تحكي موته البطيء:

سألتكم بالحب، بالقربى سألتكم وبالحنان،

يا إخوتي لا تقتلوه

لا تقتلوه

لا تق.....

وعندما يستريح الموت، ويسود الصمت، تنطلق الحبيبة في الفصل الرابع، فتحضن فارسها المهشم، وتلم أشلاءه لتصنع منها باقة من الزهر، وتسلمها إلى الرياح قائلة:

هذي شظاياه ابذريها

في السفوح والقننْ

وفي السهول, في ثنايا الغورْ

- **المبحث الثاني؛ الشكل الدرامي الأفقي المركب:**

ويشترك هذا الشكل مع سابقه، كما يبدو من التسمية الفنية في عنصرين بنائين: هما الدرامية والأفقية، ثم يختلف عنه في درجة الإحساس والعاطفة، أو الموقف النفسي العام الذي يستغرق القصيدة ويميل بها إلى التكثيف، والتعقيد، فتأتي في صورة مركبة: شعوراً وتعبيراً ودلالة.

وإذا كان للجانب الكمي اعتباره في رصد الأنماط البنائية، فإن قصائد هذا الشكل الجديد قليلة جداً بمقارنتها مع نماذج الشكل السابق.

وقد أفرز التصنيف المعتمد في هذه الدراسة خمس قصائد تؤلف ما أسميناه بالدرامية الأفقية المركبة ونذكر منها: "الفدائي والأرض"، "وإلى الوجه الذي ضاع في التيه"[1]، "نبوءة العرافة".[2]

والملاحظة الثانية أن هذا الشكل لا يظهر في الديوانين الأول والثاني ويظهر مرة واحدة في الديوان الثالث، ثم يختفي في الديوان الرابع ويعود إلى الظهور في الديوانين الخامس والسادس محققا تطوراً كميا يسيراً، وأخر كيفيا معتبراً.

وإذا كانت العبرة في الإبداع الأدبي ليست بكثرة الإنتاج، بل بمستواه الفني، فإن دراسة التطور الكيفي الذي يميز شعر فدوى هنا، يمكن أن يكون مدخلا مناسبا لفهم الطبيعة البنائية للدرامية الأفقية كما تجسدها القصائد الخمس التي تمثل هذا الشكل.

وهناك أمثلة أخرى "كنداء الأرض"، "هو وهي"، "حمزة"، ففيها جميعا تتحقق الصورة الأفقية الأولى، إذ جاز لنا أن نجري تفريقا داخليا هنا، فالشاعرة في هذه القصائد، تعرض قصتها في حركة أفقية مترابطة مع الزمن الخارجي الذي يسير في شيء من التدرج والتتابع، وهي هنا تبدأ بالتمهيد للقصة التي تعرضها، بتحديد إطارها المكاني، أو الزماني.

1 فدوى طوقان، "الليل والفرسان"، ص 38.

2 المصدر نفسه "على قمة الدنيا وحيدا"، ص 35.

كما في "رقية"، أو بتقديم شخصيتها، كما في "نداء الأرض"، و"حمزة"، ثم تمضي في عرض تفاصيلها تدريجيا، حتى تصل إلى نقطة النهاية، ويتخلل قصتها قدر معين من الحوار الذي يدور بين شخصيته في الغالب، تربطهما علاقة ما، كما في: "يتيم وأم"، "رقية"، "هو وهي".

أما في "نداء الأرض" فيأتي الحوار في صورة حديث ذاتي بين الشخص، ونفسه، فالبطل الذي تقدمه الشاعرة، بهذه الصورة الوصفية القصصية:

تمثل أرضنا نمته وغذته *** من صدرها الثرّ شيخاً وطفلاً

وكم نبضت تحت كفيّه قلباً *** سخياً و فاضت عطاءً و بدلاً

فيستعيد صورة الأرض التي حضنته طفلاً، وتهيج به فكرة الحنين إليها، عندما تتلاحق تلك الصور الحركية النابضة أمام ناظريه، فيحاور نفسه، ليقنعها بضرورة العودة غلى الأرض الحبيبة التي أصبح بعده عنها يسبب له المهانة والعذاب، ويلحق به الذل والعار.

وعلى العكس تأتي قصيدة "حمزة" نموذجا حيا يكشف عن الطبيعة البنائية لهذا الشكل الذي يتحقق، مرة أخرى في صورة أفقية واضحة، لكنها تتشكل على نحو مغاير تماما للصورة السابقة، فهي قصيدة قصصية درامية في آن واحد، ولأهميتها نعرضها كاملة ثم نتبعها بتحليل يكشف عن بنيتها الفنية، تقول الشاعرة في الفصل الأول من القصيدة:

كان حمزه

واحداً من بلدتي كالآخرين

طيّباً يأكل خبزه

بيد الكدح كقومي البسطاء الطيبين.

قال لي حين التقينا ذات يومِ

وأنا أخبط في تيه الهزيمه.

اصمدي، لا تضعفي يا ابنة عمي

هذه الأرض التي تحصدها

نار الجريمة

والتي تنكمش اليوم بحزنٍ وسكوتْ

هذه الأرض سيبقى

قلبها المغدور حياً لا يموت

هذه الأرض امرأة

في الأخاديد وفي الأرحام

سر الخصبِ واحد

قوَّةُ السرِّ التي تُنبتُ نخلاً-

وسنابل

تُنبتُ الشعب المقاتل

دارت الأيام لم التق فيها

يا بن عمّي

غير أنّي كنتُ أدري

أنَّ بطن الأرض تعلو وتميد

بمخاضٍ وميلادٍ جديد

وبالتأمل في القصيدة يتبين أنها تقوم على البناء القصصي الذي يحقق دراميتها على أكثر من مستوى:

أ. ففيها أصوات ثلاثة هي:

- صوت الشاعرة تروي قصتها حضورا وسردا، ووصفا وتصويرا.
- صوت حمزة: الإنسان البسيط الذي علمته التجارب كيف يستخلص النتائج، ويستمد قوة الصبر والصمود، فيبثها في مواطنيه.
- صوت الحاكم الظالم الذي يأمر بنسف الدار وتعذيب ولد حمزة.

وفدوى وبتناولها لهذه التجربة الحية، وبهذه الرؤية العميقة التي تواكب بطولة الشعب في تفاصيلها اليومية، تؤكد أنها تضع نفسها وفنها في خدمة القضية، وتصوير فصولها الواقعية اليومية، بشكل يزيدها عمقا، وانتشارا في الوجدان الجماهيري العام.

ب.وفيها حركة أفقية بارزة تتحدد في هذه الحركات الجزئية المتتابعة في ترابط ملحوظ:

تبدأ الشاعرة قصتها– ذات الفصلين بأولى وقائعها حدوثا، فهي بعد أن تقدم حمزة: الإنسان الطيب البسيط الذي يأكل خبزة، من كدح اليد، وعرق الجبين، مثل بسطاء البلدة الآخرين، الذين هم قوم الشاعرة ومواطنوها، بعد ذلك تنتقل إلى عرض المشهد الأول، حيث تلتقي بحمزة ذات يوم، وهي تعاني الشعور بالهزيمة، والانكسار، فيقول لها: «اصمدي، لا تضعفي يا ابنة عمي». وهنا تزداد شخصية حمزة تحددا عندما تتضح العلاقة بينه وبين الشاعرة. فهو ابن عمّها[1]، ثم تزداد هذه الشخصية وضوحا وعمقا عندما يتبين لنا أن "حمزة" وجه عربي صامد، وهو يبث الشجاعة والصمود في الشاعرة، وفي كل من يصادفه.

ومما لا شك فيه أن قصيدة "حمزة"، تكشف لنا عن طريقة فدوى في البناء الدرامي البسيط الذي يستند إلى خيط قصصي واضح يسير بالقصيدة، في حركة أفقية واضحة ومتدرجة، ويتيح لها قدرا معينا من موضوعية العرض، والتصوير والتعبير.

وهناك كمثال أخر نجده في قصيدة "العودة"، إذ يتضح خط بناءها وتكتمل صورتها الكلية بانتهاء القصيدة: فهي قصيدة درامية أفقية بسيطة بكل معنى الكلمة، وبيان ذلك أن الشاعرة لا تحكي قصتها مباشرة، بل تصورها في لحظات متتابعة، وهي عندما تنقل صورة الماضي الذي عذبها تتخلع من ذاتها وتعرض صورتها وكأنها شخص أخر. وإذا كان اعتمادها على عناصر من الأسطورة والموروث الشعبي: "الطوفان، البحر، الحمامة الزرقاء"، قد أضفى من المشهد الأول قدرا من الدرامية، فإنها لم تتخلص من غنائيتها، على الأقل في المقطعين الثالث والرابع: حيث تقول:

1 "يبدو أنه ابن عم حقيقي، فقد ذكر في مجلة الآداب التي نشرت القصيدة في نوفمبر 1968، أن الشاعرة تتحدث عن تجربة واقعية بطلها حمزة طوقان الذي نسفت داره بعد هزيمة حزيران.

عام ظللتُ أجرُّه خلفي وأزحف في الظلامْ

وعواصف ثلجية تصطكُّ حولي والطريقْ

ومهما يكن من أمر فإن تداخل الدرامية، والغنائية هنا يزيد القصيدة قدرة على الإيحاء بالانشطار النفسي الذي تعانيه الشاعرة مترددة بين الفرح بهذه العودة المفاجئة، وبين الخوف من عدم صدقها، أو عدم استمرارها فضلا عن نجاح الشاعرة في توظيف عنصر المقابلة الذي أشاع في القصيدة روحًا درامية لا تتعارض مع النهاية الفرحة التي ختمت بها.

وبعد الذي قلناه جميعا، تبقى قصيدة "العودة"، من أجود روائع شعر فدوى، وأقربه إلى امتلاء التعبير، وحيوية التصوير، وقوة البناء والصدق الفني.

وإذا كان الحديث عن حوارية القصيدة يعني النظر في دراميتها من زاوية الصوت، فإن "نبوءة العرافة" توظف الأصوات متحاورة ومحكية بشكل لافت، وربما عاد هذا إلى تعدد شخصياتها وتعارض عواطفها، فعندنا الرواية التي تحمل سمات الشاعرة، والأرض، والشعب والقضية، وعندنا العرافة الدهرية، والفارس، وقابيل الأحمر، ونيرون المجنون، الإخوة السبعة، والشهيد الذي يبعث من جديد، مشكلا أسطورة بعث معاصرة.

وبفضل هذه الأصوات الرمزية التي تحمل في طياتها ملامح أسطورية قوية يتأكد المناخ الأسطوري الذي ينتظم هذه القصيدة ويشيع فيها جوا دراميا مكثفا، تعكسه ألفاظها، وصورها وايقاعها المتوتر.

وحين تتجه الحبيبة لتجمع أشلاء الشهيد، تبرع الشاعرة في صياغة صور شعرية ناجحة، يقول عنها صالح أبو أصبع: «وتصور الشاعرة كيف وهي تنبئ بثقل الأسى الجاثم على صدرها –لمى أشلاء جثته (يعني الشهيد)، ويكون ذلك التجميع المادي لجثة الشهيد معادلا نفسيا لرغبتها في استمرار حياته، ولذا نراها تقدم لنا تفصيلات لصوره الحسية، إذ تصوّر شعره الذي وصفته بالكثافة كالغابة، والسواد كالليل، وكأن هذا الليل الذي تحرص على لمّه "لملمت ليل غابة الشعر"، وإنما هو ليل أخره نهار. وكذلك نراها تحرص أيضا على جمع "ماشي عينيه"، وكأنها تريد أن تتعلم منها الصلابة والإصرار، وتقوم الشاعرة بلم

تلك الأجزاء من جسد، وتسلمها للرياح التي مثلتها بشخص يستلم الشظايا ليبذرها في كل أنحاء الوطن لتنبت الثورة.»[1]

وإلى جانب الفنيات السابقة تسود القصيدة ظاهرة التكرار، مقطعا وكلمة، وأجمل مواقعه في القصيدة تلك الصورة التي يتكرر فيها الفعل "تمدّ"، خمس مرات، راسما صورة الموت الذي يتنامى كأنه "صفصافة" فتمدّ وتنتشر الأغصان"

وقد استطاعت الشاعرة، بتوظيفها لتلك العناصر الفنية جميعا أن تحقق انسجاما قويا بين المبنى الشعري والسياق الدرامي في القصيدة.

1 صالح أبو أصبع: الصورة الشعرية والصورة المفردة، مجلة الثقافة العربية، طرابلس، المؤسسة العامة للصحافة، السنة الرابعة، العدد 11، نوفمبر 1977م، ص 25.

• المبحث الثالث؛ الشكل الدرامي العمودي البسيط:

رأينا في المبحثين السابقين، من الباب الثاني، صورتين بنائيتين للقصيدة الدرامية الأفقية، وتعرض في هذا المبحث، والذي يليه صورتين أخريين تشكلان القصيدة الدرامية في حركة رأسية.

تمثل الصورة الأولى، وهي موضوع هذا المبحث الشكل الدرامي الثالث الذي تتحدد صفاتها البنائية الأساسية في شعر فدوى، من خلال قصائدها الدرامية الرأسية البسيطة، فقلنا أن بناء هذا الشكل يتميز بالخصائص الآتية:

أ. الشاعرة لا تتحدث بأسلوب مباشر، لأنها تستحضر موقفا، لكنها تنسحب منه، وتتأهل نفسها، كما لو كانت شخصا أخر.

ب.تصور لحظة خاطفة، فيها قدر من التوتر، لكنها تسير في حركة رأسية متقطعة لا يظهر فيها الخيط القصصي الذي ساد معظم قصائدها الأخرى.

ت.تصور لحظات عاطفية واضحة، تكاد تخلو من التعقيد بمفهومها الدرامي.

إن هذا الشكل يشكل أجواء درامية، في قلة نماذجه من جهة، وفي توزيعها على الخريطة الشعرية لفدوى من جهة ثانية، فهذا الشكل ينعدم تماما في الديوانيين الأول والثاني ويظهر فجأة الديوان الثالث، محققا حضورا لافتا في ثلاث قصائد هي: عد من هناك[1]، وبعد عشرين عاما[2]، وهزيمة[3].

وبالتأمل في هذه القصائد تتشكل مجموعة ملاحظات يمكن صياغته على الوجه الآتي:

1- إن القصائد الثلاث التي ضمها الديوان الثالث تتناول مشاعر وتجارب ذاتية وتستند في بنائها الداخلي إلى الصوت المفرد الذي يعكس بعدا شعريا واحدا، فهي

1فدوى طوقان: أعطنا حباً، ص 86، 99، 120.

2المصدر نفسه.

3المصدر نفسه.

تسير في مناخ درامي يتميز باتجاه الشاعرة إلى التغير غير المباشر، معتمدة على الصورة تارة، والرمز تارة أخرى.

2- القصيدة الدرامية يمكن أن تكون، مثل القصيدة الغنائية تماما، وسيلة فنية تتيح للشاعرة إمكانية التعبير عن ذاتها وتجاربها العاطفية الخاصة.

3- تعمد الشاعرة في قصائدها الثلاث إلى ربط تجربتها الخاصة بالعامة.

فتنفتح على الواقع القومي، لتكتشف أبعاده المختلفة من خلال التحامها بقضيتها الوطنية، فقد استطاعت أن تقدم في هذه نماذج، صورا بنائيا تعكس التحام الخاص بالعام، حين تصور تجربة العذاب اليومي الذي يعيشه الفلسطينيون عندما يحاولون الالتقاء بالأهل والأحباب.

ومن أجل تمكين القارئ، من متابعة تحليلنا وهو على وعي تام بالنص المدروس فإننا سنعرض بعض النصوص كاملة، قبل تحليلها، وتعرض البعض الأخر أثناء التحليل.

أولا: مع قصيدة "عُدْ من هناك"

أتراك. تذكرها، وبينكما شواسع من بلاد

من بجور

اترك. والدنيا هناك

دوامة، تبقى على صخب تدور

حمقاء، عجلي، تخنق الإنسان في الإنسان

تتركه شبح

وتزيف الإحساس، حتى الحب يفقد طعمه

حتى الفرح

أتراك تذكرها هناك

إنسانة منحت هواك

أغلى هبات الحب، الروح المضيئة والشعور

اتراك تذكرها فما زالت هنا روحا تطيف

بالدار، بالبستان، بالجو الربيعي اللطيف

بالمقعد الحاني الوثير

بمكانك الغالي الأثير

تحيا على الذكرى، على لحظاتها النشوى

معك

يوم احتوتها الدار قلبا خافقا لتودعك

يا حبها، اتراك تذكرها هنا هي

ما تزال

حسن انتظار، عد ايامن نداء صامتا

تحت الليال

تحنو على شباكها النارنجة الخضراء

تحمل منك ذكرى

ذكرى يظل عبيرها يهمي، يرف

هوى وشعرا

يدعوك، يهتف: عد لها

يا طفلها

عد من هناك، من البعيد

لصدرها الحاني الظلال

وبالتعمق في قراءة القصيدة يتبين أنها تصور حالة شعورية تقف فيها الشاعرة –وهي بطلة المشهد– عند لحظة نفسية حاضرة فتكشف عن القلق نفسي يتبعه الفراغ والوحشة، ونتطلع إلى عودة الغائب.

والملاحظة اللافتة في القصيدة هي أن الشاعرة عندما تتوجه إلى الحبيب الغائب نذكره بضمير المخاطب وكأنه حاضر أمامها، لكنها تعرض صورتها بضمير الغائب، وهذه حيلة فنية تمكن الشاعرة من الانسحاب من المشهد مخلية المكان تصورتها، وهذه الطريقة تنسجم في التعبير غير المباشر، عن عواطفها وتجاربها التي تعرضها بأسلوب موضوعي، وهذا يضفي على القصيدة قدراً كافيا من الدرامية الشعرية.

ولاشك أن هذه المزاوجة بين ضمير المخاطب وضمير الغائب، في هذه القصيدة تجعل هذين الصوتين يتقابلان ويحملان دلالتين مخالفتين للمعنى القصدي المألوف فالمخاطب الغائب واقعا وإحساسا أيصبح حاضرا في القصيدة، والحاضرة في الواقع، دون الإحساس، تبدو غائبة، ومهما يكن فإن الحضور والغياب هنا يشكلان محورين في الخط الشعوري العام الذي يسير بالقصيدة نحو غايتها التعبيرية، ويجعل بناءها الفني يتكامل تدريجيا تبعا لتطور الحركة النفسية التي ترسم سياقها الشعوري والفني.

تعمد الشاعرة إلى توظيف أسلوب الاستفهام في بناء قصيدتها، بشكل حيث تتكرر عبارتها الاستفهامية في بدأ أتراك تذكرها في بداية كل مشهد، مشكلة بؤرة محورية، ثم تنقل إحساسها القائم على القلق النفسي الذي يضمر الشاعرة، فتتطلع إلى عودة الحبيب بشوق كبير يجعل وكأنها الأم التي تنتظر عودة طفلها الحبيب، لتغمره بفيض حنانها وعطفها الكبير.

ويبدو أن سر نجاح هذه القصيدة يعود إلى التكرار باعتباره لعبة شكلية، يقوم بوظيفة تعبيرية بنائية في آن واحد، ففي كل مرة ترسم إشارة اتجاهية تحدد مراحل الحركة الشعورية في القصيدة، وترسم مشاهدها الجزئية وهي:

1-ففي المشهد الأول، تقوم العبارة الاستفهامية بالتمهيد للجو النفسي الذي يميز هذه اللحظة القلقة التي تقف عندها الشاعرة، فنتساءل إذا كان الغائب يذكرها في دنياه الجديدة لأنها تشك في عدم وفائه لأن الدنيا البعيدة التي يقيم فيها تزيف إحساسه ومشاعره فيفقد الحب والفرح عنده طعمهما.

وقد نجحت الشاعرة في تصوير قلقها ولهفتها، خاصة عندما كررت العبارة الاستفهامية، ثلاث مرات، فجعلت الاستفهام معادلا لقلقها وبهذا يزداد إحساسها بالحرمان والفراغ عمقا وصدقا.

2-وفي المشهد الثاني ينهض الاستفهام مرة ثانية لكن بصورة مغايرة للسابقة تماما، فهي هنا تقوم بتقديم صورة نابضة بوفاتها للغائب ورعايتها لذكراه، فهي تصون ماضيها الجميل وتعيش لحظاته باستمرار، مترددة على الأماكن الحبيبة التي كانت تشهد لقاءهما، وتفرح لاجتماعهما.

وبالتنويع في أسلوب التعبير الذي مزج النداء بالاستفهام، والتعبير الصوري بالطلب الرجائي، إضافة إلى اعتمادها على مزاوجات ذكية (حس التضافر، عد أيام، نداء صامتا تحت الليالي). استطاعت بهذا أن تجسد مشاعرها في مشهد فني رائع، تقف فيه موقفا حبيبة، وأم والهة تعاني قسوة الفراق والوحدة والشوق، وإذا كانت هذه الصورة تجعلنا أكثر تجاوباً مع الشاعرة، فإنها تدعونا إلى إعادة النظر في المشهد لنرى التعبير الصوري قد أزر العبارة الاستفهامية وساهم في تشكيل هذه اللوحة الفنية الرائعة، وقد رأينا كثير من عناصر المشهد تقوم على أساس صوري فهذه الدنيا حمقاء، عجلي، تخنق الإنسان في الإنسان، وتتركه شبح، وهذا الحب والفرح يفقدان طعمهما، ثم تترقب عودة الغائب وهي: حسن انتظار، وعد أيام صامت تحت الليل.

وقد ساعد أسلوب الاستفهام، بتكراره، والتعبير الصوري، بعرضه لعناصر جزئية متقابلة، على نقل الحالة الشعورية التي سارت في حركة رأسية نامية تشكلت حول لحظة

حاضرة، تبدأ بالتساؤل والحيرة في لحظة فراق، ثم نمو شيئا فشيئا عندما تتمسك بالذكريات الجميلة ثم ترتفع بمشاعرها نحو التألق العاطفي والفني عندما تنتظر عودة الحبيب.

ورغم قوة الإحساس والتوتر النفسي الذي تسير فيه القصيدة، إلا أن عاطفتها ظلت بسيطة وواضحة مركزة حول غاية واحدة هي الوفاء للغائب وانتظاره بشوق كبير، وقد تحولت هذه البساطة في العاطفة إلى بساطة في التعبير والبناء، فجاءت القصيدة صورة كلية بسيطة في نسيجها؛ أسلوبا وصورة وإيقاعا، وبسيطة في بناءها: جو وحركة وشعر.

• المبحث الرابع: الشكل الدرامي العمودي المركب:

تشكل الدراسية الرأسية المركبة الصورة البنائية الرابعة، التي يتفرع إليها الشكل الدرامي عند فدوى، وهو شكل لا يستند، في وجوده واستمراره، إلى نمط شعري، يتكرر بصورة تحمل دلالة معينة في بناء القصيدة الدرامية، ولا يوجد سوى ثلاث قصائد تمثله هي: الصخرة[1] أمام الباب المغلق[2]، وفي المدينة الهرمة[3].

وبالتأمل في القصائد الثلاث نرى أن كل واحدة منها تحقق وحدتها الفنية والدرامية على نحو خاص، يكاد يجعلها تنفرد بنهج بنائي متميز فتميل الأولى إلى استخدام الأسطورة استخداما قصصيا، وتجنح الثانية إلى طريقة العرض المسرحي، وتوظف الثالثة معظم التقنيات الدرامية الحديثة.

وعلى الرغم من تعدد الأصوات خاصة في القصيدة الثالثة في المدينة الهرمة، يبدو أن القصائد الثلاث يكاد يستغرقها صوت واحد، وهو صوت الشاعرة التي تظهر بطلة فيها جميعا، بل أن هذا الصوت يحمل هنا سمات مشتركة بين فدوى وأطراف الموقف الأخرى التي تكثرت تشمل الإنسانية جميعا، فيبدو صوت مركب يتفجر بالإيحاءات المكثفة التي تجعل منه ملمحا دراميا بارزا.

---

1 فدوى طوقان: وجدتها، ص 114.

2 المصدر نفسه: أمام الباب المغلق، ص 55.

3 المصدر نفسه: على قمة الدنيا وحيدا، ص 7.

ولاشك أن هذه الخاصية الدلالية الأسلوبية تنسجم مع التصور الذي عرضناه في مقدمة هذا البحث، عندما قلنا أن وحدة الصوت تميز البناء الغنائي وإن تعدد الأصوات يميز البناء الدرامي.

ورغم قلة نماذج هذا الشكل، فإنها تبدو جديرة بالبحث والتأمل إلا أنها تمثل اتجاها متميزا في تجربة فدوى، بل لأن كلا منها تحمل قيما فنية وبنائية تجعل منها نماذج متفردة، تحمل دلالة معينة على تطور التجربة الشعرية، واتساع الرؤية الفنية، إذ تتوافر لها جميعا:

1-مقومات العمل الدرامي الجيدة: شخصيات+ أحداث+ صراع.

2-وسائل التعبير الدرامي التي تتنوع سردا وخطابا ومونولوجا وقطعا وتركيبا.

3-سمات التفكير الدرامي التي تتجسد: موضوعية وحركة وتجسيدات فنية نابضة.

وبفضل هذه الإمكانات الدرامية المتنوعة استطاعت الشاعرة أن تحقق لقصائدها وحدتها البنائية المميزة، وإن كان ذلك لا يتم وفقا لنهج بنائي عام، تتبعه الشاعرة، فهي هنا لا تسير بقصيدتها في خط متصل تحدده أداة تعبيرية معينة، بل غالبا من تزاوج بين أداتين تعبيريتين أو أكثر، لتحديد المناخ الدراسي الذي يحتضن التجربة المعبر عنها، وتعميق الشعور الذي ينتظمها.

وبالتأمل في قصائد هذا الشكل من جديد نرى أنها تشترك مع قصائد الشكل السابق في حركتها لرأسية التي تجعل منها قصيدة لحظة معمقة غالبا، ثم تختلف عنها من حيث دراميتها وتركيبها، وتعتمد في بنائها الصوتي على العروض الحر وحده، فتتخذ التفعيلة أساسا موسيقيا تحمل في تشكيلات إيقاعية تتميز بسرعة النبض، وهذه إمكانية تعبيرية تساعد على تعميق البناء الدارمي في الشعر الحديث.

وإذا كانت دراسة الأشكال البنائية تعني ببيان العناصر الفنية المشتركة بين عدد من القصائد التي تشمل هذا الشكل، كما رأينا في معظم المباحث السابقة، فإن هذه الدراسة تخالف نهجها حين تواجه شكلا جديدا تمثله قصائد بينها من التمايز أكثر من بينها من التداخل.

وانطلاقا من هذا التصور الذي يصدق –تماما– على الدرامية الرأسية المركبة فإننا سنحاول، عرض النموذج يمثل هذا الشكل البنائي الأخير عند فدوى.

أولا: قصيدة الصخرة

وتجسد هذه القصيدة الصورة الأولى للدرامية الرأسية المركبة عند فدوى، وهي تتميز ببنائها الأسطوري الذي يستخدم الأسطورة استخداما قصصيا فالشاعرة هنا تصور تجربة شعورية حياتية، تحكي قصة الألم الكبير الذي تعيشه في صراع دائم مع القدر، وهو يلاحقها بالعذاب الأبدي منذ الميلاد.

والواقع ان استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر يشكل اتجاها بارزا في الحركة الشعرية الحديثة[1]، فقد اتجه الفنان المعاصر إلى اتخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد. للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكون تاريخنا المعاصر.[2]

ومن هنا كان اتجاه فدوى إلى توظيف الأسطورة في قصيدتها، لتعبر عن الشقاء الذي يلاحقها ويلاحق إنساننا المعاصر، وقد أتاح لها هذا الإيجاد ظروفا مناسبة لإنجاح عمليتها الإبداعية، فالشاعرة هنا لا تأخذ الأسطورة كما هي، بل تفكك عناصرها، وتمزجها بتجربتها الخاصة، لتعكس شمول الرؤية، ووحدة المصير، وبهذا تقف قصيدة الصخرة نموذجا دراميا، يكشف عن تلك التجربة الكلية، بأسلوب موضوعي، يبتعد عن المباشر، ويلتحم بالموروث الأسطوري، فيتخذ من عناصره الدالة محورا نفسيا وفنيا، يلخصها في صورة بنائية معاصرة ومتفردة.

تبدأ القصيدة بتصوير مشهد العذاب القاسي الذي تعانيه الشاعرة كل يوم وهي ترزح تحت "الصخرة السوداء"، مقيدة هي سجن القدر ووحشة الزمن المجنون، فتتوجه إلى أخر

1سعيد الورقي: الأسطورة وأثرها في الشعر العربي المعاصر، مجلة الكاتب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 17/ عدد 200، نوفمبر 1977، ص 95.

2 شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، ط2، القاهرة، دار المعرفة، 1971م، ص 164.

دون تسميته، وتشكو له أمرها، وتطلب منه أن يلتفت إليها ليرى واقعها البائس، بعد أن شدت الصخرة على صدرها بسلاسل القدر والزمن الذي قضى على محاولاتها المستمرة، في تجاوز الواقع، والخلاص من العذاب الأليم فتزداد انسحاقا وذبولا. فتقول:

أنظر هنا،

الصخرة السوداء شدّت فوق صدري

بسلاسل القدر العتيّ

بسلاسل الزمن الغبيّ

انظر إليها كيف تطحن تحتها

ثمري وزهري

نحتت مع الأيام ذاتي

سحقت مع الدنيا حياتي

ويتضح من عنوان القصيدة، ومن هذا المشهد الجزئي، أن القصيدة تسير منذ البداية، في جو أسطوري، فهي تذكرنا بمشهد العذاب السيزيفي إيحاءً لا تصريحا، فقد توحدت الشاعرة بالمعذب القديم فامتزجت الأسطورة بالواقع، وغدت بعدا من أبعاد التجزئة، لا يمكن معه تميز ملامح المتحدث هنا: فدوى أم سيزيف؟ لأنه لم يعد أمامنا في هذا المشهد الساكن سوى صخرة سوداء تطحن أزهار المعذب وثماره، وتسحق حياته، أما المعذب فلا نسمع شكواه وتمضي الشاعرة في تصوير عذابها، من خلال الحديث إلى صاحبها الذي تعود إلى مخاطبته، كما فعلت في البداية، فهي تسأله أن يتركها مع قدرها، لأنها واثقة من عجزه عن مساعدتها، وفك قيودها فتهتف به:

دعني فلن نقوى عليها

لن تفكّ قيود أسري

سأظل وحدي

في انطواء

ما دام سجّاني القضاء

دعني

سأبقى هكذا

لا نور

لا غد

لا رجاء

الصخرة السوداء ما من مهرب

ما من مفرّ

وبهذه الحركة المتوترة يكتمل القسم الأول من القصيدة، وقد صورت مشاهدة الجزئية حتمية العذاب القدري وعينية الجهود المبذولة للخلاص من المأساة.

وفي القسم الثاني من القصيدة تلتمس الشاعرة عزاءها عند المعذبين أمثالها، وهم كثر، لأنهم الإنسانية في مجموعها، فتتجه إلى تصوير المأساة المصيرية التي تعيشها الإنسانية كلما، مما يؤكد كلية التجربة وعضوية العلاقة، ومن ثم وحدة المصير الإنساني فتقول:

كم جست في أرض الشقاء

أشتفّ إكسير العزاء

من شقوة السجناء أمثالي

ومن أسرى القدر

فولجت ما

بين الجموع

حيث المآسي

والدموع

حيث السياط تؤزّ. تهوي

فوق قطعان البشر

فوق الظهور العارية

فوق الرقاب العانية

حيث العبيد

ففي هذا المشهد يتعانق عذاب الشاعرة مع عذاب الإنسانية، ويتلقى بعد التجربة، في علاقة درامية نابضة، تزيد الانفعال توترا وتفجرا وتزيد الجراح عمقا وألما، على خلاف الرأي الشائع من أن المصيبة إذا عمت خفت.

وحين نتذكر ظروف ميلاد الشاعر والجو العائلي الذي تربت فيه، وحالات الإحباط وما ترتب على ذلك كله من انطواء واصفرار وذبول يتجلى لنا صدق إحساس الشاعرة بأن ميلادها كان بداية عذابها الأبدي بالفعل منذ فتحت عينيها وهي تعاني مأساة وجودية، وتعيش عذابا نفسيا يزداد إيلامه خاصة عندما تطلب فدوى رفيقا يخفف عنها أعباء هذه الحياة، ويبدو أن الشاعرة –وهي تكتشف سر عذابها– قد أدركت أبعاد هذه المأساة الكلية التي تسبب فيها القدر العاني فبدا لها أن العذاب يرافقها ويرافق الإنسان عموما وكأنه لعنة أبدية تلاحقه في مسيرة حياته ترسم دروبه الوعرة من المعاناة والابتلاء حتى تنتهي حياته.

فتقول:

وبقيت التمس العزاء

من الشقاء

ولا مفرّ

فالصخرة السوداء

لعنه

ولدت معي

لتظلّ محنه

بكماء

تلحقني

يتابع ظلّها خطوات عمري

ويزداد هذا الإحساس ألما وتوترا، حين تكتمل صورة المأساة النفسية الإنسانية، بعد أن تبلغ حركتها الشعورية ذروتها، فتنفجر حزنا وخيبة واستسلاما للمصير المحتوم، تعينت صراعها الأبدي مع زمنها وقدرها، وألمها الكبير.

وبالتعمق في صورة هذه الصخرة التي ترمز لعذاب الشاعرة نرى أنها قد ولدت معها، وكبرت شيئا فشيئا، لأنها رافقتها من زمن بعيد، فقد نحتت مع الأيام التي كانت تمضي بجزء من جمالها ونضارتها ثم سحقت حياتها وأحالتها إلى شبح هزيل.

وإذا كان اتجاه الشاعرة إلى البناء الأسطوري قد أضفى على قصيدتها جو دراميا قوميا الان الأسطورة تحمل بطبيعتها قدرا من الدرامية، وهذه الأسطورة ذاتها قد عمقت الحركة الشعورية في القصيدة، ومكنت الشاعرة من الخروج من دائرتها الذاتية إلى حدود إنسانية عامة.

وإذا كان هذا الترابط بين عناصر القصيدة أسطورة درامية وحركة شعورية، يؤكد تعاون عناصر البناء في خلق هذه الصورة الدرامية المركبة فإن ايقاع القصيدة وطريقة ترتيب أبياتها يعمقان هذا البناء بصورة جيدة خاصة عند اعتماد الفصيلة أساسا موسيقيا في بناء القصيدة الحرة، وهذا ما تؤكده الآثار الشعرية المعاصرة، ومنها شعر فدوى الذي يعكس قدرتها على استغلال طاقات الإيقاع الموسيقي بصورة تنسجم مع حالاتها الشعرية. ومن هذه الزاوية يمكن القول أن قصيدة الصخرة من أحسن النماذج التي تجسد هذا الفهم.

وبالتمعن في قراءة القصيدة نجد الشاعرة قد حافظت على القوافي الساكنة المتكررة في مواضع تذكرنا بقوافي الأفعال الموشحية، وخروجها إلى الإيقاع الحر يدل على صدقها ووفائها، لشعورها الداخلي ومن هنا أمكن لها أن توظف الطاقات التعبيرية التي تتيحها الصيغ المختلفة لوحدة الكامل (متفاعلن)، فقد تصرفت فيها بشكل ينسجم مع إحساسها الداخلي.

ففي البداية نراها تتخلى عن إيقاع متفاعلن التامة، لأن حركاتها المتدافعة لا تناسب الموقف الشعوري الذي تصوره لنا، ولهذا عمدت إلى الزحاف لتضمر التفعيلة (أي تسكن ثاني سببها الحفيف).

فجاء إيقاعها هادئا وقليل الحركة، وقد حافظت الشاعرة على هذه الصورة الإيقاعية بشكل لافت فاستخدمتها في اثنين وستين موضعا، بعد أن راوحت بينها وبين الصيغة التامة متفاعلن التي استخدمتها إحدى وأربعين مرة. فضلا عن ذلك فإن الشاعرة قد لجأت إلى تنويع الصيغ الإيقاعية، لكي تعبر عن حالتها الشعورية، فمثلا استخدمت تفعيله مرفلة (متفاعلاتن) أربع مرات، ومضمرة مذالة (متفاعلن) إحدى عشرة مرة.

أما طريقة الشاعرة في ترتيب سطورها الشعرية، فتؤكد أيضا أن الصورة الموسيقية في القصيدة تراعي الإيقاع النفسي وترتبط به بشكل واضح، وقد لجأت إلى تفتيت الوحدة العروضية إلى وحدات تخضع للانفعال الشعري، فيأتي السطر تفعيلة واحدة، لحقولها، أو تفعيلتين لحقولها وسلاسل القدر العتيّ، وتوزيع التفعيلة الواحدة على سطرين شعريين موظفة إمكانات التدوير لحقولها.

دعني

سأبقى هكذا

لا نور

لا غد

لا رجاء

وفضلا عن العناصر، نرى أن التكرار قد نهض بدوره في تعميق الصورة وتكثيفها بشكل جيد.

1-فقد تكرر الخطاب بالصيغة الواحدة: لكشف أبعاد المأساة من خلال الدعوة إلى رؤية مشهد العذاب الكبير (انظر هنا، انظر إليها).

2-أما عبارة الصخرة السوداء فقد تكررت في جميع أجزاء القصيدة، فطالعتنا في البداية عندما رأينا الشاعرة تعاني عذابها، وعندما حاولت الفرار من سجنها، ولعل تكرارها -على النحو السابق- يجعلها لعنة فعلية تلاحق المعذبة الحزينة، وهي تحمل زخما من الدلالات والإيحاءات منها: سلاسل القدر والزمن، اللعنة الأبدية، العذاب الدائم، الخيبة الجارحة.

3-وفي الخاتمة يتكرر سطران شعريان يصوران رغبة الشاعرة في الخلود إلى عذابها وألمها ويحمل هذا التكرار دلالة واضحة، تؤكد استمرار العذاب، ونمو الألم، واتساع التجربة.

وقد وفقت الشاعرة في استخدام الأسطورة بصورة جيدة مختلف عما فعله الكلاسيكيون والرومانسيون، كما لاحظ شاكر النابلسي بعمق فقال: «ففي تجربتها اليتيمة هذه قصيدة الصخرة خرجت عن حدود استخدام الأسطورة لم تبد في ثوب ذهني تجريدي، بل ظهرت منصهرة والتجربة الشعرية المعاناة في شكلها النهائي للإفراغ الشعري.»

فهي لم تستخدم الأسطورة جسر تعبر به إلى ما تريد أن تقول، بل كانت الأسطورة بالنسبة لها بعدا من أبعاد تجربتها. وقد استطاعت أن تجعل منها نقطة واحدة يجتمع فيها قلق وحزن ويأس كل إنسان في العالم.[1]

1 شاكر النابلسي: فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر، ص 91.

وفي النهاية تبقى "الصخرة" نموذجا دراميا جيدا، يجسد لحظة درامية خصبة ومتوترة يلتقي فيها الحزن والقلق وليأس في وقت واحد، فهي تعكس الصورة الكلية التي تصعد بالتجربة الخاصة إلى آفاق الشمول، ولعل نجاح هذه القصيدة يرجع إلى أنها تكشف بأسلوب رائع، كيف يتحول الفعل الوجداني الصرف –وهو العذاب النفسي– إلى مشهد واقعي، الكثيف لتجزئة ويعمق الشعور، ويضفي على سياق لقصيدة لونا من التركيب يزيدها توتر وحيوية ونمو في قلب الصراع الحاد الذي يحكمها. وبفضل الترابط الحي بين عناصر القصيدة جميعا أمكن للصخرة أن تنهض نموذجا يحقق فهمنا الجوهر العمل الشعري. وهو ما يدفعنا إلى التأكيد أن عناصر البناء، والنسيج تتعاون على خلق الصورة الكلية التي تجسد وحدة الأثر الفني.

الخاتمة

• الخاتمة:

بعد كل هته التحليلات، والتفصيلات حول الشكلين الغنائي والدرامي في ديوان "فدوى طوقان"، ارتأينا أن نُلخّصها في بضعة أسطر تكون نتيجة –أو بالأحرى– خلاصة عملنا. وعلى ضوء الأسس السابقة، وبالصورة التي عرضت عليها يمكن ردّ الأنماط البنائية في شعر فدوى إلى صنفين عاميين هما: الشكل الغنائي والشكل الدرامي. إن الطبيعة البنائية للشكل الغنائي تتحدّد على أحد الوجوه الآتية:

–غنائية أفقية بسيطة: تتماز بأسلوب مباشر، وينفرد صوتها بالقصيدة وتحكي قصة وتعرضها في خطٍ أفقي وتصور عاطفة مفردة، ليس فيها تعارض أو صراع.

–غنائية أفقية مركبة أو (الشكل الأفقي المركب): تشترك مع سابقتها في النقطتين الأولى والثانية،اشتراكًا كاملاً ثم تخالفها في العاطفة التي تبدو معقّدة، أو فيها قدر من التعارض.
–غنائية عمودية بسيطة أو الشكل العمودي البسيط:

- الشاعرة تتحدث فيها بطريقة مباشرة، حتى عندما تستعمل ضمير الغائب لتحكي نفسها.
- العاطفة فيها خالية من التعقيد لكنها قوية ومتدفقة.

1–غنائية عمودية مركبة أو الشكل العمودي المركب: وهي تشترك مع سابقتها في العنصر القصصي، وتُخالفها في العاطفة التي تتصف هنا بالصراع والتعقيد.

أما قصائد الشكل الدرامي فطبيعتها البنائية كالآتي: فالأفقي البسيط (درامية أفقية بسيطة): بأسلوب غير مباشر، ولا ينفرد بالقصيدة صوت واحد وتحكي قصة في خط أفقي منسجم مع الزمن الخارجي. والشكل الدرامي الأفقي المركب (درامية أفقية مركبة): تشترك مع النوع الأول من حيث تعدّد الأصوات فيهما، وأسلوبها اللامباشر، وحركتها الأفقية، ثم تخالفه في تصويرها لموقف نفسي متغير، أو عاطفة متبدّلة. والشكل الدرامي العمودي (الرأسي) البسيط (درامية رأسية بسيطة) بأسلوب غير مباشر، لأنها تستحضر موقفا لعلها كانت طرفا فيه. وتصور لحظة قصيرة، فلا يتضح الخيط القصصي فيها وتصور علاقة عاطفية محددة، لا تعقيد فيها.

قائمة المصادر والمراجع

• قائمة المصادر والمراجع:

❖ **فدوى طوقان: وحدي مع الأيام، بيروت، دار الآداب ط:3، (دت)**

1- اسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر. دار الفكر، بيروت

2- أبو **أصبع** صالح: الصورة الشعرية والصورة المفردة، مجلة الثقافة العربية طرابلس، المؤسسة العامة للصحافة، السنة الرابعة، العدد 11، نوفمبر 1977م.

3- الأهواني عبد العزيز، ابن سناء الملك ومشكلة الابتكار في الشعر، د.ط القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1962

4- **الجيوسي** سلمى الخضراء: إلى فدوى طوقان رسالة تعزية: أين المفر؟ مجلة العربي، الكويت، وزارة الإعلام، عدد 59، أكتوبر 1963

5- الخال يوسف وآخرون: الشعر في معركة الوجود "نقد"، بيروت، دار مجلة شعر، 1960م

6- خليل سائدة سلامة، الذاتية في شعر فدوى طوقان، دار الفكر، بيروت

7- **شكري** غالي: أدب المقاومة، (سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، رقم 52)، القاهرة، دار المعارف، 1970.

8- صبحي محي الدين: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت

9- **عتيمي** محمد هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، دار نهضة مصر للنهضة والنشر

10- العشماوي محمد زكي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الفكر، بيروت

11- **عياد** شكري: البطل في الأدب والأساطير، القاهرة، دار المعرفة، ط2 1971م

12- محمد **النويهي**، الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت

13- **هيكل** أحمد ، قرأت العدد الماضي، مجلة الآداب، بيروت، دار الآداب س21، ع 3 آذار 1973

14- **الورقي** سعيد: الأسطورة وأثرها في الشعر العربي المعاصر، مجلة الكاتب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 17/ عدد 200، نوفمبر 1977

15- **النابلسي** شاكر: فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر، دار الفكر

الفهرس

• فهرس الموضوعات:

التبويب	الموضوع	الصفحة
– –	**دعاء. شكر وتقدير. وإهداء**	– –
مقدمة	• **مقدمة.**	**أ–ج**
الفصل الأول	• **الشكل الغنائي لقصيدة وحدي مع الأيام لفدوى طوقان**	**42-1**
المبحث الأول	– الشكل الغنائي الأفقي البسيط	4
المبحث الثاني	– الشكل الغنائي الأفقي المركب	10
المبحث الثالث	– الشكل الغنائي العمودي البسيط	16
المبحث الرابع	– الشكل الغنائي العمودي المركب	27
الفصل الثاني	• **الشكل الدرامي لقصيدة وحدي مع الأيام لفدوى طوقان**	**70-43**
المبحث الأول	– الشكل الدرامي الأفقي البسيط.	44
المبحث الثاني	– الشكل الدرامي الأفقي المركب	50
المبحث الثالث	– الشكل الدرامي العمودي البسيط	56
المبحث الرابع	– الشكل الدرامي العمودي المركب	61
الخاتمة	• **خاتمة البحث.**	**72-71**
المصادر والمراجع	• **قائمة المصادر والمراجع.**	**75--73**
الفهرس	• **فهرس الموضوعات.**	**77-76**