

قصيدة " رقيّة لفدوى طوقان: دراسة فنية أسلوبية"

زاهرة توفيق أبوكشك *

ملخص

قامت هذه الدراسة على مقارنة النص الشعري، وذلك في قصيدة فدوى طوقان (رقيّة)، مرتكزة على المنهج الفني والأسلوبي في تحليلها التطبيقي للقصيدة، فالرؤية التي ترسمها الشاعرة في نصها بصورها المركبة وأحداثها المتلاحقة، تُستثمر في الكشف عن خفايا القصص اليومي لمعاناة المرأة الفلسطينية. ومن هنا فإنّ هذه الجزئية (المقاومة) تحولت عند الشاعرة إلى خطاب يمكن قراءته بوضوح، فنصها يرتنن بالواقع المسكوب في لحظات تشخيصية على الطبيعة وأنسنة موجوداتها؛ لإشراك الجميع في ما يسمى بثنائية (الموت والحياة)، مما حتم على الدراسة السير في اتجاهين: سبر مضمون النص، ثم اجتلاء النواحي الفنية والأسلوبية، وبما يحضر فيه من تقنيات سردية أسهمت في بنائه وتوضيح رواه. فالشاعرة قد أغنت نصها الشعري بمكونات نصية من حدث وحوار وزمان...، وما يحدث بين كل ذلك من توتر وصراع، فأكسبت النص سيولة واسترسالاً، ومع هذا لم يفقد نصها الشعري دياره الأولى من لغة وتصوير وموسيقى بل فتح النص على آفاق من المغامرة متسع الدلالات...

الكلمات الدالة: المرأة المُقاومة، رقيّة، معاناة، الليل، جبل النار، التراث، الصورة، التكرار، السرد....

المقدمة

إنّ الناظر في شعر المقاومة الفلسطيني بشكل عام، وشعر فدوى طوقان بشكل خاص، ليلحظ الدور الذي تجسده المرأة في هذا المضمار، فهي الأم المضحية، والمجاهدة التي تقاسم الرجل ساحة النضال نفسها، وهي ذاتها اللاجئة التي تبحث عن وجودها. ولأنّ طوقان ابنة (نابلس) التي عانت فيها النساء كما الرجال، بل إنّ معاناة المرأة ووطأة الحروب عليها أقسى وأشد، إذ توالى عليها المحن السياسية والاجتماعية، (طوقان، 2015، ص11) فقد كان من الطبيعي أن تُطّل المرأة في شعرها، بشكواها، وهمومها، وأحلامها، لتكون المُعادل الموضوعي للشاعرة ذاتها. وشعر طوقان كما هو شعر جبل بأكمله قد نشأ من رحم هذا النضال، فريسم همومه الوطنية التي هي بؤرة همومه المُمتدة، وصور آلامه وأماله. ولم تكن بمعزل عن الكارثة قبل الخامس من يونيو، وإنما كانت المأساة في دماؤها تصبغ جانباً هاماً من أشعارها بلون أحمر قان.. فلم تكن قصائدها في فلسطين مجرد تصيد لمناسبة من المناسبات..، وإنما كانت موضوعاً أساسياً من موضوعات فنّها وملحاً رئيساً لا تكتمل ملامح وجهها الشعري دونها. فبينما تحددت نظرة غيرها من الشعراء في نطاق المعارضة للنظام العنصري، تحددت نظرة طوقان في نطاق الرفض الرومانسي للواقع. (شكري، 1970، ص 410)

ونظراً لبقاء فلسطين تحت الاحتلال إلى يومنا هذا، فإنّ (أدب المقاومة) ظلّ الموضوع الأبرز رغم حضور موضوعات أخرى يندر وجودها مستقلة عنه، وترتكز مواضيع هذا الأدب على: (قيم البطولة والفداء والصمود والتحدي.....)، وتتداخل مع فنون أخذت هوية خاصة ضمن مساق أدب المقاومة ك: (أدب الأسر والسجن، وأدب العودة، وأدب اللجوء وأدب المنفى و أدب الاعتراّب)، كما يحوي هذا المساق قيماً رمزية عالية لأبطاله، ويعكس التجربة الثورية الوطنية ومواقفها وتسجيلاتها للوقائع والأحداث. (الأسطة، 2008، ص 9)

وقد تميز الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني بالوعي السياسي واليقظة، فواكب التطورات السريعة والأحداث التي أُلّمت ببلاده وشعبه، ليخرج بعدة تساؤلات، محاولاً الإجابة عنها، موازناً بين محسوسه وتفكيره، فقد حتمت حركة النضال تلك على الفكر أن يكون رائداً واعياً للحس والأحداث. (باغي، 1968، ص 238) وشعر طوقان وعاء لذاك الحس وصورة حية لتيار الوعي السائد، وإجابة عن تلك التساؤلات، ففي ديوانها (الليل والفرسان) تشير إلى الشهيد مازن أبو غزالة، والشهيدة منتهى حوراني،

* قسم اللغة العربية، جامعة الزيتونة، الاردن. تاريخ استلام البحث 2018/1/16، وتاريخ قبوله 2018/4/22.

وكذا ديوانها: (على قمة الدنيا وحيدا) حيث تشير إلى الشهيد وائل زعبيتر، أما ديوانها (تموز والشيء الآخر) ففيه قصيدتها (أنشودة لينا) عن الشهيدة لينا النابلسي، وكذا (نفي النفي) لدلال المغربي ورفاقها. وشعرها كما ذكرنا يحفل بالمرأة المقاومة روحاً وجسداً، فمثالها قصيدة من ديوانها (الليل والفرسان) هي: (جريمة قتل في يوم ليس كالأيام) التي ترثي فيها الشهيدة منتهى حوراني، تقول فيها:

"بِعْرِفْتَهَا أُمُّهَا الْمُتَعَبَةَ
تَلَّمَمَ أَوْرَاقَهَا الْمَدْرَسِيَّةَ
حَذَارِ الْعِدَا يَا بُنْيَةَ
فَعَيْنَ الْعَدُوِّ تُصِيبُ"

وما كَدَبَ الْقَلْبَ، كان عَدُوّ الْحَيَاةِ يُطَارِدُهَا فِي الْمَسِيرَةِ(طوقان، 2015، ص429)

فالأم صورة أخرى للألم الممتد، وابنتها التلميذة لا زالت تبحث عن وطنها خلال سطور كتبها ودفاترها تقول:
وَعَادَتْ إِلَى الْكُتُبِ الْمَدْرَسِيَّةِ كُلِّ سَطُورِ الْكِفَاحِ الَّتِي حَذَفُوهَا
وَعَادَتْ إِلَى الصَّفَحَاتِ خَرِيطةُ أُمِّسِ الَّتِي طَمَسُوهَا
وَرَفَرَفَ مَرِيولُهَا رَايَةً فِي صُفُوفِ الْمَدَارِسِ، رَفْرَفَ وَامْتَدَّ (طوقان، 2015، ص 430)

فها هي تلاقي الوعد المكتوب لجيل بأكمله، يخرج وقد لا يعود، بل تصبح رمزاً لمن بعدها يتخذ مريولها راية وأثراً. كما ارتأت الشاعرة أن تصور معاناة الأم وتضحياتها في قصيدة أخرى من ديوانها: (وحي مع الأيام) بعنوان (بيتم وأم) تقول:
وَإِحْسَانَاهُ لِأُمِّ أَيْمٍ طَوَّبَتْ النَّفْسَ عَلَى خَوْفٍ وَغَمٍ
فَنَضَّتْ عَنْهَا الثِّيَابَ السُّودَ؛ لَا لَا تَنْظُنُّوا جُرْحَهَا الدَّامِي التَّامَ
بَلْ لِدَفْعِ الشُّؤْمِ عَنْ وَاجِدِهَا يَا لِقَلْبِ الْأُمِّ إِنَّ أَسْعِرَ هَمَّ!
وَبَدَّتْ فِي الْبَيْضِ مِنْ أَثْوَابِهَا مِنْ رَأْيِ إِحْدَى حَمَامَاتِ الْحَرَمِ (طوقان، 2015، ص112)

المرأة الأم في نص الشاعرة السابق صورة مركبة تتكرر في الكثير من قصائدها، فهي تمتح من ذات بئر شعراء المقاومة، لتصور المرأة الفلسطينية ببطولاتها وتضحياتها، فالشعر الفلسطيني بعد النكبة اتجه إلى الشعب دليلاً ومرشداً ومصلاً، لعله يستطيع اجتياز المحنة. (أبو شاور، 2003، ص209). ولم تكن طوقان بعيدة عن هذا، فقصيدة كفاحها التي جسدتها في كتابها (رحلة جبلية، رحلة صعبة) (طوقان، 2015، ص36) صورة حية عن سيرة الشاعرة الذاتية، التي يرى المطلع عليها الصورة الحقيقية التي أنتجت خصائص أدبها. ومن خلال بحثها عن ذاتها نرى الانصهار الفكري ما بين الخاص والعام (تفاحة، 2011، ص8-9). ونلمس ذلك الاندماج في المعاناة وكأنها وأبطالها واحد...

وعليه فقد تأثرت صور المقاومة عند طوقان، لترسم فيما بعد شعراً يعبر عنها، فتحمل لغتها نبضاً وحياءً. واللغة في الشعر ليست وسيلة إيصال وفق، بل هي وسيلة تعبير كذلك، وفرق واسع بين لغة الإيصال ولغة التعبير، فالأولى مباشرة وغايتها قضاء الحاجات، أما الثانية فإنها تحمل في داخلها عناصر التأثير الفني. (الشطي، 2011، ص194). فلا غرور أن تتطرق طوقان من فكرة التعبير تلك لإيصال ما ترغب إيصاله، من خلال لغة شعرية بسيطة، (مصطفى، 1986، ص191) تحمل عناصر متعددة التأثير.

هذا وقد تناول الكثير من الدارسين شعر فدوى طوقان المقاوم، وذلك من مثل يوسف بكار في مقال بعنوان: (فدوى طوقان ودورها في أدب المقاومة في الأرض المحتلة) نشر في مجلة بيان، الكويت، العدد 36، 1996، ودراسة سيدة رقية مهرنزاد (فلسطين وتجلياتها في شعر فدوى طوقان المقاوم) والمنشور في "مجلة جامعة أزد الإسلامية" بطهران 2011، ويبحث آخر للباحثة نفسها بعنوان: (المقاومة في شعر فدوى طوقان وميزاته) في مجلة " ديوان العرب"، منشور في 21 أغسطس 2010.. وكثيرة هي الدراسات التي تناولت شعر المقاومة الفلسطيني، فإثر اكتشاف النغمة المقاومة اندفع الأدباء والنقاد والناشرون وراء أشعارهم، (الخطيب، 1968، ص5، وبكار، 2000، ص7) وطوقان قد قامت بدورها كشاعرة للمقاومة، فتجسد حب الوطن وحب المناقحة عنه واسترجاعه في ثنايا نصوصها الشعرية. فكانت كلماتها المفتاحية تصريحا أو رمزاً، تحمل هذه الروح المقاومة. وسنحاول من خلال ترسم خطى الدراسات السابقة، نلمس كل جديد من روح هذه المقاومة، فمعين الشعر لا ينضب، كما الحياة يتجدد، بين أيدي دارسيه...

وعليه.. فإذا خلصنا إلى قصيدة (رقية) على المستويين: الضمني والفني، سنجد ملامح تلك المرحلة البعيدة، ترسم خطاها على القادمين جيلا بعد جيل، وهذا هو الأدب المتشبع بروح الفن وطاقته الإبداعية.

دراسة في المضمون :

كتبت طوقان قصيدتها (رقية) بعد نكبة (1948). وإذ نتساءل لماذا اختارت الشاعرة هذا الاسم (رقية)؟ ولماذا جاء الاسم وحيدا دون إضافة أو توضيح؟ لنلاحظ أن الاسم (رقية) يختزل كل التراكمات الدلالية، فرقية هي: (العربية / الفلسطينية / اللاجئة/ الأم/ المقاومة). وفيه نجد السيطرة للاسمية التي تمنح المعنى صفة التقرير، فهي رمز البقاء، وديمومة الوجود، وقليلة هي القصائد التي عنونتها طوقان باسم علم واحد، ومن أمثلتها في مجموعتها الشعرية: قصيدة (حمزة) وهو رجل بسيط من حيثها سقط شهيدا فكان رمزاً تقول:

فَتَحَ الشَّرْفَةَ حَمَزَةً

تَحْتَ عَيْنِ الْجَنْدِ لِلشَّمْسِ وَكَبَّرَ

ثُمَّ نَادَى:

" يَا فِلَسْطِينُ اطمَئِنِّي

أَنَا وَالِدَارُ وَأَوْلَادِي قُرَابِينُ خَلَاصِكَ" (طوقان، 2015، ص441)

و(رقية) اسم عربي، ك (حمزة)، وليست أقلّ تضحية منه، ولا مرئية أن يكون اسمها دالاً على الواقع، إذ هو من الأسماء المتداولة في الوطن العربي عامة وفلسطين خاصة. والعنوان هنا جزء من البناء الكلي للنص؛ رقية هي التي تصنع الأحداث، رغم استلاب إرادتها في البدء. وإذا كانت قصيدتها من القصائد البواكير التي التفتت الشاعرة فيها إلى المرأة المضحية الصانعة للرجولة، فإنها قد اتخذت قصتها علامة من علامات هذا الشعب، ولتصل إلى ما تريد خلقت صورها المتتابعة، وفي هذا الإطار يمكن أن نلمح عدّة مستويات:

يقوم المستوى الأول على حركة بين حدين، متضادين: الحياة بمتعتها، والحياة بيؤسها، والموضوع هذا يقودنا في حركة موحدة لتوليد، أو بالأحرى، تطوير موضوع جديد، وهو ما يؤدي إلى التماسك البنائي للنص. فتبدأ أحداث القصة في مكان معروف للمُتلقّي، وهو: (جبل النار)، واستخدام الشاعرة لهذه التسمية جاء ليرمز لكل ما سيحمله النص فيما بعد من دلالات. ، فقد ركز الشعر الفلسطيني المعاصر على جغرافية فلسطين، وذكر الكثير من أسماء القرى والمدن والجبال....، فقلما يخلو ديوان منها. (أبو شاور، 2003، ص339-340) وكذا كان ديوان الشعر عند طوقان، ودليله ما جاء في قصيدة (رقية)، عن (جبل النار) وما يحمله من صورة حية في نفس من يعرفه، إنه اسم من أسماء مدينة (نابلس) مدينتها هي، تقول:

وفي وحشة الليل، لَيْلِ المَوَاجِعِ لَيْلِ المَوَاجِدِ، لَيْلِ المَهْمُومِ

وَلِلرِيحِ وَلِوَلَةِ فِي الشَّعَابِ وَلِلرَّعْدِ جَلْجَلَةٌ فِي الغُيُومِ

وَلِلرِّيْقِ خَفَقٌ تَوَالِي دِرَاكَا يَشْقُ جِجَابِ الظَّلَامِ البَهِيمِ

بَدَا (جَبَلُ النَّارِ) تَرْتَبُ الخُلُودِ لَهُ رُوعَةُ الأَزْلِيِّ القَدِيمِ (طوقان، 2015، ص127)

إنّه (الجبل) الذي تقنع به قبلها ابن خفاجة، - وهذا ما سيشار إليه لاحقاً-، هو الأزلي الذي أرادت أن تُحمّله ديمومة

نضالها، ووراثتها وشعبها لهذه الأرض، إنّه: (ذات الشاعرة - وهو الحكيم الحالم والحارس)، هو كلّ هذه مجتمعة

وأكثر، فكأنها تستمد من كلّ هذا شرعية للمقاومة، أزلية هذا الجبل وقدمه، دليل أزلية وجود هذا الفلسطيني على

ترايه، وهو تأكيد على حقّ يمتلكه دون سواه.

وقد أشار ياقوت الحموي لـ (جبل النار) في معرض حديثه عن مدينة (نابلس) بقوله: " عُرفت نابلس بـ (جبل النار) لقهرها الغزاة والمُحتلين" (الحموي، 1990، ج5، ص288) وكذا ذكره أسامة بن منقذ بقوله: " فحق على هذه المدينة أن يُطلق عليها (جبل

(النار) لحرقها الغزاة والمحتلين" (ابن مُنقذ، 1987، ص 15).

وبعد رسم طوقان لصورة الجبل، أي بعد مستويين، الأول بصوره المركبة عن الليل ووطأته، والثاني عن الجبل البادي شامخاً وقوراً، رغم ما يحيط به من ظلمة. تخلص إلى المستوى الثالث وهو بؤرة النص، قصة (رقيّة) وتمتد حتى نهاية القصيدة، وإن كانت قد بدأت بحياكة أحداثها سابقاً، في تتبعها خطى البائسين في ليلهم الكئيب، بجرس موسيقي حزين، فما هي (رقيّة) مثلهم تتكور في كهفها، وقسوة الطبيعة صورة أخرى لمعاناتها، تقول:

رَقِيَّةٌ يَا قِصَّةَ مِنْ مَآسِي الحَمَى سَطَّرَتْهَا أَكْفَ الغَيْرِ
وَيَا صَوْرَةَ مِنْ رُسُومِ التَّشْرُدِ وَالذُّلِّ، وَالصَّدَاعَاتِ الأُخْرِ

طَعَى القُرَّ، فَانْطَرَحَتْ هَيْكَلًا شَقِيَّ الظَّلَالِ، شَقِيَّ الصُّورِ (طوقان، 2015، ص128)

فبطلتها- وهي وحيدة تحمل همومها وتشردها - كفيلة أن تحرك مشاعر المتلقي لما ألم بها في هذا الضياع، في ليل لا يقل قسوة عن حاضرها، وما تكايد، ما هي بهيكلها المتهالك الشقي تجسد صور المعاناة كلها، والطبيعة قاسية:

(البرد قارس/الليل موحش)، وفي ظلّ ما سبق ذكره من ظروف، نلمح (طفلاً)، يظهر في الظلمة، تشير إليه بـ (الفرخ) في طريقة للتعبير عن حاجته لمن يتعهده. وصورة الأم لوحة تجسدت لو تخيلتها، ما احتجت لكثير من العبارات لتصفها، يكفيك أن ترى انحناءتها على طفل يشتم صدرها، ليأخذ ما يبقيه حياً، الطعام والدفء، ثم ها هي تلك الشقية، تخشى على روحه، لتودعه في حنايا جسدها لو استطاعت، تقول:

وَلَوْ قَدَّرْتَ أودَعْتَهُ حَنَايَا الصُّلُوعِ وَضَمَّتْ عَلَيْهِ الكَيْدَ!

عَسَاهَا تَقِيهِ بَدْفِءِ الحَنَانِ صُرَاوَةَ ذَاكَ المَسَاءِ الصَّرِدِ (طوقان، 2015، ص128)

ثم إذا هي في هذه الظروف تستشرف المستقبل من خلال استرجاع واقعها، (مستقبل هذا الصغير)، فتتذكر البطولة كيف تكون؟ وكيف هم المنافحون عن أرضهم؟ تعالت في قلبها نداءات الجهاد، وصور النسور الملبية نداء الحرية، طالعنها الذكريات، وذلك النفير، الذي ترنمت بسماعه آذانها يوماً ما، فواقعها يشير إلى زمان من النضال لا زال يتجدد، في غمرة هذا نظرت إلى الفرخ في أحضانها، فرأته رجلاً يتدرج ليحمل سلاحاً ينافح فيه عن حقّ سليب، وكيف يكون؟ إن لم تضطلع هي بدورها، وما دورها؟ عرفت أنّ البطولة، في المهد تولد، وهي التي تحمل حقدّها، وكذا بؤسها، فانهاالت عليه كوحش، لترضعه من حقدّها ناراً تلظى، وهي إذ تفعل ذلك، لا تبتغي إلا الحق الذي شرعه لها بؤسها، تقول:

تَمَلَّمْ فِي حُضْنِهَا فَرُخُهَا فَضَمَّتْهُ مَحْمُومَةً ثَائِرَةً..

وَمَالَتْ عَلَيْهِ وَفِي صَدْرِهَا مَشَاعِرٌ وَحْشِيَّةٌ هَادِرَةً..

لِترضِعه مِنْ لَطَى حَقْدِهَا وَنَارِ صَغَانِئِهَا الفَائِرَةِ..

وَتَسْكَبُ مِنْ سُمِّ خَلْجَاتِهَا بِأَعْمَاقِهِ دَفْقَةً زَاخِرَةً... (طوقان، 2015، ص130)

إنّ هذه النهاية بصيص أمل أرادت الشاعرة من خلاله، التأكيد على أنّ هذه الفراخ ستكبر حاملة في صدرها ضغينة من سلبها حقها. لتعود في نهاية لوحتها السردية إلى (جبل النار) المرتبط بكل أحداثها، تقول:

هنا (جبل النار) كَانَ يُطَوِّفُ، حَلْمٌ بِأَجْفَانِهِ السَّاهِرَةِ

تُعَادِيهِ فِيهِ طَيِّوْفٌ نُسُورٍ تَعْلُبُ أَفْقَ العُلَى طَائِرَةً (طوقان، 2015، ص130)

فكان التشفي بأخذ الثأر هو الحلم، الذي أرادته وفي رؤياها تحقق، حلم النسور، الذي حققته بمخالبتها تقول:

مخَالِبَهَا رَاعِفَاتٌ وَمَلَأَتْ جَوَانِحَهَا نَشْوَةَ ظَافِرَةِ

وَبَرْدُ التَّشْفِي بِثَارَاتِهَا وَرَاءَ مَنَاسِرِهَا الكَاسِرَةِ (طوقان، 2015، ص 130)

ويتواصل التدفق العاطفي لدى طوقان ويتطور مفهوم الحب فيتمازج حب البشر بحب الوطن، وشيئاً فشيئاً يتماهى الأول في الثاني، ليتربع حب الوطن على عرش قلبها وشعرها، فتشرب ألفاظ قصائدها نكهة الوطن وحب الوطن. (إبراهيم، 2005، ص 53) وهكذا نلاحظ كيف استطاعت الشاعرة أن تجسد مأساة (رقيّة) الأم الفلسطينية المشردة عن وطنها، بحشد غير قليل من الصور

القادرة على الإيحاء بمكوناتها النفسية، وعالمها الداخلي، بما يعتمل فيه من مشاعر كثيرة، تمتزج فيها مشاعر الحب والحدق، والقوة والرفقة، كما يمتزج الواقع بالحلم، والحاضر بالمستقبل.
وطوقان كشعراء المقاومة في فلسطين، كانت تمتلك كما يمتلكون حساً تنبؤياً يوحي بوقوع الكارثة، من خلال استبصار واعٍ بواقعهم. (أبو إصبع، 1995، ص17) وعرفت كما عرفوا الطريق للخلاص بالثورة والجهاد.

دراسة فنية أسلوبية:

في محاولة الكشف عن غور هذا النص فنياً وأسلوبياً، نقف عند أكثر من ملمح، فقوائد طوقان تحمل رؤى جمعية، لا مربية في أن تمتح من جذور هي الأقرب لفكرها والأجدى لتبيان همومها وتجسيدها، وبا لتالي فإن قاموس الشاعرة غني بالظواهر الفنية والأسلوبية، التي سنحاول إظهارها والتمثيل عليها، من خلال استحضار التراث بشقيه الديني والأدبي، ثم ترسم ملامح الصورة الفنية، وكذلك دور التكرار في إبراز المواقف والحالات الشعورية الضاغطة على نفسية الشاعرة وعالمها الداخلي ثم الملامح السردية التي اتأكت عليها الشاعرة، لتخرج النص من الذاتية، إلى الموضوعية:

أولاً: استحضار التراث:

شعر طوقان منذ بواكيره الأولى، يستلهم معطيات التراث، دينياً وأدبياً، فأخوها (إبراهيم طوقان)، الذي عُرف بشاعر المقاومة، ذو ثقافة دينية وأدبية جمّة، أفادت منه الشاعرة أيما إفادة (عباس، 1975، ص7-25) وشعرها ينقلك متخطياً حدود الشخصيات إلى المتح من خزائن التراث الأخرى، فنراها تلجأ في نصها (رقية) إلى استحضار النص التراثي، الذي يعمق المعنى ويعطيه أبعاداً دلالية ونفسية. فتستخدم المفردة لا كنفق حرفي لما كانت عليه في النص الديني، أو الأدبي فقط، بل تُخضعها للتحوير والتحويل، لتأخذ مكانها في نسيج النص الشعري المعاصر، وتغدو من العناصر الفاعلة على صعيد الشكل والمضمون. (الكوفي، 2015، ص 86) فتستوطن نصها متخذة مكاناً مناسباً يثير أكثر من مكن في نفس متلقيها، وتغدق عليها من براعم عواطفها ألواناً تمتد في حركة أفقية، ترسم معالم الماضي والحاضر بلوحة غنية متعددة الصور.
والشاعر المبدع هو ذلك الذي يشكل من النصوص التي أتيح له تمثيلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو يحيك من تلك الخيوط التي وفرها له مخزونه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام. (اصطيف، 1996، ص 185) ونحاول ها هنا توضيح تلك الخيوط المحاكة بإبداع الشاعرة من خلال بعض الشواهد من نصها، فاستحضار التراث ظاهرة حية في شعر طوقان، ويظهر استحضاره عندها في جانبين: الأول يرتبط بأبعاد فكرها الديني، والثاني: تستلهمه من التاريخ الأدبي الذي تشبعت به طفلة وسيدة .

أ. التراث الديني:

نعني بالتراث الديني، العقائد الدينية التي تمثل القيم المستخلصة من أصل الدين، وتشمل الطقوس والشعائر التي يحتويها المضمون الديني، وهو عند طوقان كثير، أما في قصيدتها (رقية) فإنها تستقيه من القرآن العظيم. فقد شكل النص القرآني فضاء تخيلياً رحباً، وأسهم في رسم أبعاد الحس الوطني في القصيدة.
ويتبدى التأثير بالقرآن الكريم عند الشاعرة في استخدام المفردات الدالة، فهي لا تعزب عن أن تكون دالة على الحالة الشعورية والموقف المتولد عن هذا الشعور، لتدل بشكل قاطع عما بينهما من توافق وتواصل، فنراها تستخدمها بمعناها الأصيل كما في نصها الأم، ك: (الجهاد/ النفير، خفافا) وبمعنى انزياحي كما في: (الفرديوس/ جنتها) ، وقد تُجدد فيها كما في: (تشتقي/التشتفي /غشى)

فاستحضار كلمة (الجهاد) بعينها، وكذلك مفردات أخرى ترتبط به ك (نفير/ نفرت/ خفافا) له دلالة في بناء النص وإيحاءات لا حصر لها، إنه النتيجة الحتمية، التي لا يرتضي المقاتل غيرها؛ ليشعر بقيمة ما يفعل، نقول:

وَمَرَّ عَلَى قَلْبِهَا طَيْفٌ يَوْمَ دَجِي الضُّحَى، عاصِفٍ مُرِيدٍ
وَقَدْ نَفَرَتْ فِيهِ جُمُوعُ الْإِبَاءِ نُسُورَ الْحِمَى لِلْحِمَى تُفَنِّدِي
دَعَاها نَفِيرُ الْعُلَى وَالْجِهَادِ (فَهَيْتُ خَفَافَا) إِلَى الْمَوْعِدِ
تَدُودُ عَنِ الشَّرَفِ الْمُسْتَبَاحِ وَتَدْفَعُ عَنْهُ يَدَ الْمُعْتَدِي (طوقان، 2015)

والجهاد مصطلح إسلامي، وركيزة يقوم عليها هذا الدين، يقول تعالى: " انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ " (التوبة 41).

وتوظف الشاعرة في سياق هذا النص التركيب: (هَبُّوا خِفَافًا)، وهو بمعنى (نَفَرُوا غير متناقلين) وقد جاءت بالأمر في النص القرآني (انفروا) وبالماضي عند الشاعرة (نفرت/ فهبت)، فالشاعرة قد تحولت من فعل الأمر في الآية إلى الفعل الماضي الذي يحمل معنى الاستمرارية وكأنَّ الأمر هناك؛ نُفِذَها هنا، من عباد يؤمنون بفكرة الجهاد، وفكرة القوة التي سيدهم بها خالقهم، والعون من ملائكته الذين ينصرون المستضعفين في الأرض، أولئك الذين وإن افتقروا لعدتهم وعتادهم فإنَّ لهم من شكيمة الفارس، وعمق إيمان المؤمن قوة لا تضاهيها قوة، وهي تشير لبساطة ما يقتنيه هؤلاء الأبطال في مواجهة أعدائهم، فعلى الرغم من افتقارهم للعتاد يحملون أرواحهم على أكفهم، في إشارة ضمنية أخرى للنص القرآني: " يا أَيُّهَا النَّبِيُّ حَرِّضَ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْقِتَالِ إِنْ يَكُنْ مِنْكُمْ عَشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُوا مِائَتِينَ وَإِنْ يَكُنْ مِنْكُمْ مِائَةٌ يَغْلِبُوا أَلْفًا مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَا يَفْقَهُونَ " (الأنفال، 65)

وفي قولها (هبت خفافا) إعادة للمتلقي لقراءة نص الآية دون ذكرها، بل وخلقت ارتباطات أخرى لما كانت عليه جيوش الإسلام في أيام جهادها التليد.

وفي استخدامها الانزياحي والرمزي للفظتي (الفردوس، الجنة) تقول:

فَأَهْوَتْ عَلَى الطِّفْلِ تَشْتَمُ فِيهِ رَوَائِحَ فِرْدَوْسِهَا الْمُفْتَقِدِ

وَمِنْ هَهُنَا ظِلَّةَ الْيَاسَمِينِ وَمِنْ هَهُنَا ظِلَّةَ الدَّالِيَةِ

وَأَلْفَ الْحَيَاةِ يُشْبِعُ الْحَيَاةَ بِأَجْوَاءِ جَنَّتِهَا الْهَائِنِيَّةِ (طوقان، 2015، 128- 129)

لقد جاءت اللفظتان (الفردوس وجنتها) في معرض وصف الحياة التي كانت تعيشها البطلة، حياة الحرية، حيث مراتع الصبا. ففي هذا الاسترجاع، وقفة لترتبط بين الحاضر والماضي، فتستعيد من خلائهما مستقبلا تريده جنة كما الأمل. وفي هذه الصورة الانزياحية تحرر مفرداتها تلك من مدلولها الديني، وتلصقها مدلولاً آخر، أقرب لواقعها الذي تأمل.

وفي موطن آخر تقول:

تَدَلَّتْ عَلَى الْأُفُقِ أُمُّ الضِّيَاءِ مُفْلَعَةً بِاصْفِرَارِ كَثِيبِ

وَقَدْ لَمَلَمَتْ عَنِ صُدُورِ الْهَضَابِ وَهَامَ التَّلَالِ ذُبُولِ الْغُرُوبِ

فَأَطْبِقَنَّ دُونَ رِحَابِ الْوُجُودِ وَأَغْرَقْنَهُ فِي الظَّلَامِ الرَّهِيْبِ

وَعَشَى الدُّجَى مُهْجَاتٍ نَبْضَتْ بِشَوْقِ الْحَيَاةِ، بِوَهْجِ اللَّهْيَبِ (طوقان، 2015، ص127)

وقد استخدم الفعل الماضي(عشى) استخداماً لغوياً، فقد ورد باسم سورة من سور القرآن الكريم (العاشية) ومعناها (الغطاء)، وقيل للقيامه غاشية؛ لأنها تُجَلِّدُ الخلق فتعمهم (ابن منظور، 2000، م11، مادة(غشا) ص54). ، وقد ذكرته محاولة رسم صورة ما حلَّ بهذه الأرض من فعل الطبيعة أولاً ومن فعل المغتصب ثانياً، ولتؤكد أنه ورغم الليل البهيم إلا أنَّ الشموخ في جسد هذا الجبل الإنسان- الجبل الرمز- باقية أزلية، استحضر المتضادات لتجسيد المعنى المقابل الذي تريد، فاللفظة المختلفة تستحضر ضدها في ذهن المتلقي، ليكون تأثيرها مضاعفاً عليه. كما نلاحظ البعد النفسي والدلالي للفعل (عشى) ، فالشمس تغيب ليحل الظلام، ويعشى كل شيء، فيتبادر لذهنك: (المبتدأ وهو الإشراق مرة أخرى) ..

وفي الفعل (يشنقي)، تختتم الشاعرة لوحتها، وقد بنت مرارة لا يمحوها إلا شفاء الغليل، تقول:

مَتَى يَشْنَقِي النَّارُ؟ يَا لِلصَّحَايَا أَتُهُدِّرُ تِلْكَ الدِّمَا الطَّاهِرَةَ

وَيَا لِلْحَمَى! مَنْ يُجِيبُ النِّدَاءَ نِدَاءَ جِرَاحَاتِهِ النَّائِرَةَ

وَقَدْ أَعْمَدَ السَّيْفُ، لَا رَدَّ حَقًّا وَلَا أَطْفَأَ الْغَلَّةَ السَّاعِرَةَ

فبتساؤلها (متى يشنقي)، تؤكد رغبة ملحة في شفاء الغليل واستعادة الحق السليب..

لتعود للإجابة عن تساؤلها بقولها:

مَخَالِبُهَا رَاعِفَاتٌ.. وَمِلْءُ جَوَانِحِهَا نَشْوَةٌ ظَافِرَةٌ

وَبَرْدُ النَّشْفِيِّ بِنَارَاتِهَا وَرَاءَ مَنَاسِرِهَا الْكَاسِرَةِ (طوقان، 2015، ص130)

ففي لفظتي: (يشتفي/ التشفي) اقتراب من المعنى اللغوي للشفاء، أو الشعور برجفة عودة الحق، وفيه انكاء غير بعيد على النص القرآني: " قَاتِلُوهُمْ يُعَذِّبُهُمُ اللَّهُ بِأَيْدِيكُمْ وَيُخْزِهِمْ وَيَبْصُرُكُمْ عَلَيْهِمْ وَيَشْفُ صُدُورَ قَوْمٍ مُّؤْمِنِينَ " (التوبة، 14) وطوقان إذ تؤمن بفكرة الخلاص، ترسم خطى الطغيان، من خلال هذا الليل، الذي حلّ بعد أفول الشمس ففكرة البزوغ ابتدأت بالأقول، هذه المفارقة بين الغياب، وحلم الرجوع. ترسم وطأة الظلمة؛ لتنتشع فيما بعد، وكأنها النبوءة التي يحملها المرسل، ليرسم للمطوحين طريق الخلاص، ثم ليظهر المُخلص، الحاضن للبؤساء (في قناع جديد هو جبل النار) . لتعود بعد ذلك لتصوير الأحداث تباعاً.

ومن الجدير ملاحظته أنّ المفردات القرآنية ليست كلها قادرة على استئثاره مخيلة المتلقي، خاصة وأنّ بعض هذه المفردات لا تعدو عن كونها مفردات عادية لا تحمل أبعاداً ودلالات إيحائية. (الدروع، والقضاة، 2008، ص 302). وفدوى إذ تختار مفردتها من نصوص الكتاب العظيم لتؤكد قصديّة الاستخدام ها هنا، فالنص يدعو لفعل الجهاد، الذي هو دعوة الحقّ جلّ وعلا، وحين تستخدمها منزاحة عن معناها فإنها تعطيها دلالة أعمق حيث يربطها المتلقي بالواقع الذي تعيشه...

ب. التراث الأدبي:

ترسمت الشاعرة المعروفة بشعرها الحزين خطى الشاعر الأندلسي (ابن خفاجة)، بل إنّها قد تقنعت بقناع اتخذته هو في سالف عهده من الجبل الأصم الأخرس، فما هي تحس وطأة ما أحس، وإن تبدلت الظروف وتغيرت الأماكن والأحداث، يقول ابن خفاجة:

وَأُرْعَنَ طَمَاحُ
يَسْدُ مَهَبُ
وَقُورٌ عَلَى
يَلُوثُ عَلَيْهِ
أَصْحْتُ إِلَيْهِ وَهُوَ أَحْرَسُ صَامِتٌ فَحَدَّثْتِي لَيْلُ السُّرَى بِالْعَجَائِبِ (ابن خفاجة، 1994 ص 48)

الرُّؤْيَاةِ الدُّوَابَّةِ
الرَّيْحُ
ظَهَرَ
الغَيْمُ سَوْدُ
بَادِحٌ
عَنْ
الْفَلَاةِ
عَمَائِمُ لَهَا
يُطَاوُلُ
وَجْهَةً
طَوَالَ
مِنْ
أَعْنَانَ
لَيْلًا
مُفَكِّرٌ
الْبَرْقُ
السَّمَاءِ
شَهْبُهُ
فِي
حُمُرُ
بِغَارِبِ
بِالْمَنَاكِبِ
الْعَوَاقِبِ
دَوَائِبِ

وإن كان ابن خفاجة قد نسج قصيدته على منوال قصيدة مجنون ليلى في وصف التوباد في الجزيرة العربية، كما يرى شوقي ضيف (ضيف، 1990، ص 447)، فقد وُفق في سبع منظومة من الصفات المتتابعة على جبله، لتكشف مدى اهتمام الشاعر بهذا الأنيس الجديد، ولعلّ احتياجه لمسل في وحدته أنطق الجبل وبعث فيه قيمة إنسانية بالرغم من خرسه وصمته، وأضفى عليه صفات بشرية أبرزها النطق. تحدث للطبيعة وتحدثت له، فأبرز صفات الجبل القوية (الشموخ، العظمة، الوقار)، في مشهد يبدأ الشاعر فيه بإشراك الجبل إشراكاً فعلياً في مشروعه الحزين الذي يديره القلق، فينطق الجبل بشرط الحياة المتواصل، وهو الذي عاصر أجيالاً متتابعة. والشاعر بهذا الإنطاق يتماهى مع الجبل ناطقاً بلسانه، فيسقط ذاته عليه، مما يعني زيادة الرابطة العاطفية بينه وبين مفردات الطبيعة (عباس، 1997، ص 165). فإذا كان ابن خفاجة قد قاسى الوحدة، ملتبساً في سيره، تأثراً في توجهه وحيدا في سفره، ويعزز كل ذلك الليل الذي يغلف المشهد، الذي أدى إلى استحضر قلقه فبرز في ظروف من الظلمة والوحدة، وهكذا بعد أن قدم لنا الشاعر نبذة عن تجاربه وحركته المميزة في مواجهة الحياة، عاد ليرسم لوحة تشكيلية معبرة عن كينونته من جميع جوانبها. (عيسى و الشمالي، 2011، ص 15). نقول إن كان ابن خفاجة قد أراد كل هذا من جبله، فإنّ طوقان قد التفت لجبلها (جبل النار) إنساناً وقوراً لم ينطق، بل هو ملاذ البؤساء المظلومين، وملاذ المنافحين المدافعين عن حقهم، إنّه ذات الشاعرة، الذي تماهت معه، لتصور عواطفها وأحلامها، ثم هو جبل من نار، وللنار وقعها ودلالاتها البعيدة، حيث هو محرقة الغزاة، ولهيب القلب المتعطش لأخذ الثأر، واسترداد المسلوب، واستعادة الحرية.

وإذا نظرنا في ليل ابن خفاجة وجبله، وليل طوقان وجبلها نجد أنّ ليلهما واحد، وجبلهما الحكيم المتفكر واحد، إلا أنّ جبل طوقان، ينتظر نهاية جديدة يحلم بها، فهو يتدخل في صنع الحلم من خلال من يؤون إلى حماه، فإن كان ابن خفاجة قد اتخذته أنيساً في وحشته، فقد أرادت له طوقان أن يكون أنيساً لكل المطحونين من شعبها، وبشاركهم حلمهم ويسعد بتحقيقه، نقول:

هنا (جبل النار) كان يطوّف حلمٌ بأجفانه الساهرة (طوقان، 2015، ص 130)

ففي استخدامها الرمزي هذا تتخذ وسيلة شبيهة مشروعاً لحقها، بل قد يكون في جعله أزيلاً قديماً، خاصة للتعبير عن الإدانة

والانتماء، الإدانة لمن سلب الأرض، والانتماء لهذه الجذور. (بدوي، ص 256). فجلبها (جبل النار) معروف بمكانته كوطن للنضال، وهو ليس بالمكان (الغفل)، أما ابن خفاجة فيختار جبلاً (أي جبل)، ويبحث في أسراره وخباياه، ولعلّ الشاعر نفسه، فالقناع عنده أكثر وضوحاً وجلاءً، مما هو عند طوقان، وإن كانا يجسدان صورة الحكمة التي يمتلكها هذا الجبل، في محاولة لأسننته، وتشخيص الأحداث من حوله.

وإن ألهم ابن خفاجة طوقان في استخدام رمزية الجبل، فإن جبل النار هو الملهم الأول لها، كونه يحمل دلالات مخزونة في المخيال الجمعي، فالإلهام الفنان كما يرى تاركوفسكي ينشأ في مكان ما في التجويفات الأعمق من ذاته، إنه متصل على نحو محتوم بروح الفنان وضميره، وهو ينبثق من شمولية نظريته إلى العالم. (تاركوفسكي، 2013، ص 180) وبالإضافة لما سبق نلمح التناص في حديثها عن غروب الشمس، الذي قد يشكل لوحة تقول:

تَدَلَّتْ عَنَ الأفقِ أَمَ الضيَاءِ مُلْفَعَةً باصْفَرَارٍ كَثِيبٍ
وقد لَمَلَمَتْ عَن صُدُورِ الهِضَابِ وَهَامَ التَلَالِ ذُبُولِ الخُطُوبِ (طوقان، 2015، ص 127)

وفيه اقتراب من بيت الشاعر علي محمود طه الذي يقول فيه:
رمقَ ذاك من أشعةِ شمسٍ عَقَلَتْ في غُرُوبِهَا بالصُخُورِ (طه، 2012، ص 146)

وكأنّ للشمس أدنياً فضفاضة من الأشعة تقوم بلملمتها، (تعلق)(الملائكة، 1979، ص 164)، وإن كان بيته يرسم خطى الشمس المسارعة للغروب بفعل ما تحتمه عليها الطبيعة، إلا أنّ طوقان ارتأت أنّ شمسها سارعت الخطو مجبرة، والدلالة قولها: (ملفعة باصفرار كثيب). ومن هنا فإنّ الحالة التي عايشتها طوقان، وارتباطها بالطبيعة، صائتها وصامتتها، كان امتداداً لعصور من التراث الشعري المُستقى من الطبيعة، والمتفاعل فيها، ولا شك أنّ المبدع حين يستلهم التراث، فإنّ ذلك لا يأتي إلا لتقوية النص الحاضر، وتوسيع آفاقه الدلالية والشعورية، إضافة إلى إثراء النص الراهن، وفتح على قراءات شتى.

وهكذا يغدو الموروث الثقافي أداة تعبيرية وإيحائية في يد الشاعرة، كان لها دورها الواضح في تكتيف شعرية النص وتوسيع فضائه الدلالي. (الكوفحي، 2002، ص 7)

ثانياً: الصورة الشعرية:

ليست الصورة الشعرية عند طوقان في أكثر شعرها، إلا تبياناً للحالة النفسية وما تكابد، وهي تنساب في دقائق القصيدة، فتزخر صوراً مؤلمة، ويطفو وجع ينزف وطناً منتظراً، وقد تبدت صورها مركبة ومفردة، وفي قصيدتها (رقيّة) لوحات تتداخل فيما بينها، هذا وإنّ مكونات الرؤية عند طوقان تتحدد بأبعاد تتشكل من خلاله الصورة، وأبعادها هي: (الليل / الحلم / الحقد / التشفي)، فتتداخل وتتشابك وتتجاوز، إنّها عناصر ديناميكية متجددة. (عشري، 1998، ص 69). حيث تتوالد بفعلها حكاية الشاعرة. وتبتدىء قصيدتها بالفعل المضارع (تدلت) في إشارة إلى الغياب ثم ما يحمله الفعل (لملمت)، من فعل الرحيل، وكأنّ أيام الفرح بإشراقها انتهت وحلّ مكانها ظلام بائس، تقول:

تَدَلَّتْ عَنَ الأفقِ أَمَ الضيَاءِ مُلْفَعَةً باصْفَرَارٍ كَثِيبٍ
وَقَدَ لَمَلَمَتْ عَن صُدُورِ الهِضَابِ وَهَامَ التَلَالِ ذُبُولِ الخُطُوبِ (طوقان، 2015، ص 127)

لتشير إلى سطوة الطبيعة، فالليل يحل محل هذا الإشراق الذي تكون من توالد الثنائيات، الليل ليلان ليل الحالمين النائمين في قصورهم، وليل البائسين، ويشار إلى الحالتين بالفعل (ضمّ):

وَضَمَّ السعيد بأحلامه وَضَمَّ أخوا البؤس نِضُو الكروبِ (طوقان، 2015، ص 127)

ففاعل (الضمّ) واحد لكن تأثيره على كل منهما مختلف. إذ يشع النص بحركة ثنائية، لفعل واحد. ومن كل هذه الأفعال المضارعة المستمرة بفعلها تتوالد الكثير من الأحداث (يشق/ يجاذب) يتبدى جبل النار شامخاً صورة أخرى للقديم الأزلي، الذي يشير إشارة ضمنية إلى ديمومة بقاء الفلسطيني رغم حُلْكة الليل البهيم، تقول:

وللبريقِ خَفَقٌ تَوَالِي دراكَا يَسُوقُ حِجَابَ الظَّلَامِ الرّهيبِ
تَعَالَى أَشَمَّ أَمَامَ السَّمَاءِ يُجَادِبُ مِنْهَا حَوَاشِي الأديمِ (طوقان، 2015، ص 127)

فهي صور من فورة الحياة الدافقة، إذ تنبض، والغالب أنّ الجزء الأهم في حياة هذه الصور يستند إلى الخيال البصري، (الملائكة، 1979، ص161)، وتزخر صورها بالضوء واللون، فالظلمة تستثير في نفوسنا معنى الغموض والرهبة، ولكنها حين ترسم هذه الظلمة بعد إشراق، تشي بحتمية الرجوع، فالحياة دورة. ها هو الليل ينشق عن جبل الخلود، الذي يكشف في عتماته عن ذلك الفرخ الرضيع وأمه، صورة جديدة للحياة، تقول:

وكأنتِ خِلالَ الدُّجى مُقلّاتَه كَنجمينِ ضاءِ بِصدْرِ الجَدِّ

تُشعّانِ في قلبها المُدلهمَ فيوشِكُ في جنبها بِتَقَدِّ (طوقان، 2015، ص128)

إنّ النور لفجرها القادم، يولد منيعني صغيرها. وكذا نجدها في استذكار ماضيها لاستشراف مستقبل طفلها، تلون لوحاتها بذكريات مراتع الصبا وملاعبها، تقول:

وتبُصِرُ في سَبَخاتِ الخِيالِ مَلاعِبها الرّجَبَةِ الحانِيَةِ (طوقان، 2015، ص129)

فتمر من خلال ذلك صورة أخرى قانية، تقول:

وليسَتِ تُبالى وُجوه الرّدى كوالِحِ في المَوقِفِ الأريدِ

فياَ للحمى، كَمَ حَميِّ أبيّ تَجِدَلُ فيه، وَكَمَ أصيدِ

أباحواَ لَهُ المُهَجِ الغالِياتِ وأسقواَ نَراهَ دَمَ الأَكْبَدِ (طوقان، 2015، ص129)

إنّ اللون الأحمر هنا، مباح ليروي ثرى الحمى، فمن خلال ذكرها الأليمة، تنتشي بنصر كان، ونصر قادم. ثم إذ هي تستخدم تقنية اسم الإشارة الدال على البعيد القريب، تجمع صوراً متعددة لمشهد واحد، كما في قولها:

هُنالِكَ، في سَفْحِ البُطُولاتِ والمَجدِ، والوُثباتِ الكَبيرِ

هُنالِكَ، تَحْتِ الصَّبابِ المُسَفِّ والأرضِ غُرُقِي بِدِقِّ المَطَرِ (طوقان، 2015، ص129)

تراها تلج إلى مبتغاهها، وكأنّها تركتك هناك منتظرا، لترى البؤس في أعرق صورته، ثم لتعود من جديد للفعل (تدور/ تجمد) وفيهما دلالات سلبية، لحدث مؤلم، أما الفعل الماضي (طغى) فمتسع الامتداد، طغيانه يشير إلى استمراره، لتخلص منه إلى تعلق شيء، وأي شيء؟ فرخ مهيبض،. إنّ طوقان إذ تبسط مفرداتها لتكون قريبة المعنى لمتلقيها، لتؤكد على الغاية التي تنتوي من خلال هذه القصيدة، إنها رسالة على هيئة قصص يحمل ما يحمل من دلالات البدء والرجوع، التي تؤمن بحتميتها، هذا الفرخ لا بد أن ينهض ما دام هناك من يغذيه من حقه المشروع ليبنى مستقبلا له. فتكتف دلالة فعل الرضاعة باستخدام الأفعال (تململ / ضمته / مالت / ترضعه / تسكب) فجميعها تحيل إلى رغبة كل منهما في إتمام هذا الفعل، (تململ) تشي بطلب الرضيع، وما بعدها من أفعال هو فعلها هي- الأم-، وارتباطها بضمير الغائب أتاح فرصة لتأمل الحدث بشكل أكبر، فخلق جذبا للمتلقي ليعرف أهميته، وكأنّ الشاعرة تناشد الأم في كل مكان، على هذه الأرض السليبية، أن ترضع أطفالها، ترضعهم ناراً من تلظى بالنار.

ومن خلال تلك البنى يشيع التشخيص، فنرى الطبيعة الجامدة، في صور كائنات حيّة تنبض بالحياة، الليل يسطو على ما عداه من مخلوقات، ويحركها كيف يشاء، والشمس ترحل تاركة مكانها له، في صورة من الإيحاءات الرمزية، أما الجبل فهو ذاتها الناظر بعين الحالم. وثمة وحدة شاملة في النص، إذ تتكامل الرموز للإيحاء ببعد شعوري معين، (عشري، 1998، ص77) فمنها الرغبة بالأمان، وتحقيق الحلم والعودة، إلى ما كان من خلال استحضاره.

ثالثاً: التكرار:

التكرار ملمح أسلوبى في الشعر العربي قديمه وحديثه، وذلك لارتباطه بمرتكزات التجربة الشعرية، ودوافعها الأساسية على الصعيد الوجداني والعقلي، الأمر الذي يشير إلى أهميته الكبيرة في الكشف عن أغوار هذه التجربة، وإماطة اللثام عن أسرارها المغّبة. ولعلّ الشاعر الحديث أن يكون أكثر من سواه التقائاً إلى أسلوب التكرار، ومحاولة للإفادة من إمكاناته التعبيرية والإيحائية، ليشكل التكرار واحدة من أمتع الظواهر اللغوية والفنية في القصيدة الحديثة (الكوفي، 2015، ص118-119)

ومن الوظائف الفنية البارزة للتكرار، أن يكون محور ارتكاز، تتكى عليه الشاعرة إذا انتهت من تصوير بعد معين من أبعاد رؤيتها الشعرية، فقد يأتي لأداء الوظيفة المقابلة، وهو أن يكون نقطة انطلاق لتصوير بعدما (عشري، 1998، ص78) وهذا

البعد عند طوقان حضر عند البطلة ليغير مجرى أحداث حياتها، وصحيح أنه يتشكل كحلم، إلا أنّ هذا الحلم يتحول حقيقة، طالما أنّ فكرة الخلاص فكرة إيمانية.

وقد جاء التكرار عندها: في الكلمة الواحدة - سواء كانت فعلاً أو اسماً - أو بمعنى مقابل رمزي الدلالة... ومن أمثلة التكرار في الأسماء، تكرارها لكلمة الليل: (وحشة الليل/ ليل المواجه/ ليل المواجه/ ليل الهموم). ولا تخفى الصورة السلبية التي رسمتها لليل، فهو موحش، موجه يستثير الوجد والذكريات ثم يحولها هموماً.

والليل في قواميس الشعراء غالباً مثير للذكريات، ولم تكتف الشاعرة في ترسم الليل ووطأته بمسماه المعروف، بل حشدت الكثير من رموزه ومسمياته، لتستطيع حبك قصتها، وإلقاء الرهبة المعتملة من فعله على المتلقي، فهو: (المطبق/ حامل الظلام الرهيب/ غشى الدجى/ أوغل/ مد الجناح/ ضم السعيد/ ضم أبا البؤس،...)، وهو المعادل: ل (العدو المستبد).

وكذا تكررت لفظة (جبل النار) إنّه الصورة الصائتة من صور الطبيعة، التي يتحول فيها بشموخه إلى قوة في مواجهة هذا الليل، فالليل ينشق عنه؛ لأنه لا يستطيع إخفاءه، ثم نلمحه، في ثنايا القص، يطالعا باسمه مرة أخرى في خاتمة اللوحة يطوّف به حلمه، (الحقيقة المنتظرة). أما الشتاء ويرده فكان لهما نصيب وافر في النص، (الأرض غرقى بدفق المطر/ السحاب تبكي شقاء البشر/ لفحات السقيع/ يصطك حتى الصخر/ طغي القز/ المساء الصرد). لم تغفل الشاعرة عن دمج الصور وتركيبها، في طريقة ناجحة لتكثيف المشهد، وإضفاء الرهبة عليه زماناً ومكاناً، لتحظى بجذب المتلقي، لمشاهدها المتتالية.

فإذا كان التكرار لونا من ألوان التجديد، كما ارتأى بعض النقاد، (الملائكة، 2004، ص 263) فإنّ طوقان وظفته ليخدم نصها، وليحيي تلك الصور المركبة، التي تحتاج لتكرارها كي يترسّمها المتلقي في خياله، فيستشعر وطأة الليل، و زمهرير القز، وتهالك البؤساء، و رغبات الحياة المحمومة. مما يدل على أنها لن تكلّ من مواصلة انتظار الفرج المتمثل بصمود هذا الجبل وتلك الأم...

رابعاً: ملامح سردية:

في الكشف عن البنى السردية في النص الشعري المعاصر، وبما يحضر فيه من تقنيات سردية، أخذها من الأجناس الأدبية المجاورة؛ من: (قصة، ورواية، ومسرح، وسينما)، نجد أنّ النص الشعري لم يفقد هويته، الشعرية، بل قد نُقل بفعلها من الذاتية إلى الموضوعية. أو بمعنى آخر من الغنائية إلى التمثيل. (عروس، 2016، ص 144)، مما جعل الشاعر يحيط بالموقف إحاطة كاملة، تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التشكيل السردى الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلياً عن بعض غنائياته متجهاً إلى الدرامية والموضوعية (زيدان، 2004، ص 20) التي تشكل نصه بالطريقة الأكثر جدّة والأقرب للمتلقي. ويحدد جبرار جنبيت (السرد) على أنّه: عرض لحدث أو لمتواليات من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة. (جينيت، 1992، ص 71)

ومن هنا فإنّ ما أطلق عليه الشعر السردى، ما هو إلا ضرب من القصائد التي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشعر المسرحي والغنائي. (Baldick، 2001، ص 146) وتظل اللغة الفنية هي اللغة المهيمنة على النص الشعري لا غيرها، فلا يُراد له أن يفقد هويته.

وفي قصيدة (رقيّة) نرى أنّ الحدث قد بُني معتمداً على العنوان (رقيّة)، وكان الشاعرة تخبرنا بقصة ستحاكها هنا، فيغدو العنوان بؤرة نصية يُحيل على القصيدة، ويفتح عليها القراءة، ونكون أمام حكاية أحكم نسج خيوطها.

(عروس، 2016، ص 152). ثم تبدأ الأحداث بالاتساع، وتتفاعل المكونات البنائية للنص، فقد ربطت طوقان بين فعل الغروب وحلول الليل، بذات الجبل الذي كان معادلاً موضعياً لذاتهما معا (الشاعرة والبطلة)، تتعرض البطلة للتشريد والظلم، فتقف من هذه الظلمة وقفة المتفكر الباحث عن الخلاص، لتقودنا إلى إشكالية أخرى: (الطفل الرضيع)، وكيف ستتعامل مع وجوده؟ هل ستستسلم؟ ثم تتوالى الأحداث، وقد تقف مسترجعة شيئاً من الماضي لتبني عليه حدثاً قادمًا. تبدأ أحداث القصة بالاتساع، في نسج متتابع، وتتواشج خيوط الحكى فيها، عندما يحدث التفاعل بين مختلف المكونات البنائية للنص. وقد مهدت الشاعرة لذلك في المستويين الأول والثاني، وحدث ظهور الطفل، ثم حدث مكابدة البطلة المستمر لواقعا وتمردا عليه. لتقف بين زمانها الماضي وحاضرها ومستقبلها، فالزمن: يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، وهو حقيقة مجردة، لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، (القاسم، 1984، ص 27). والزمن عند طوقان، حاضر بديمومة بقاء هذا الجبل، كما هو حاضر في واقع المرأة وطفلها، ثم مسترجع في مخيلة بطلتها، أوب الأخرى في مخيلة الشاعرة نفسها، زمن الطفولة وأحداثها، ينبثق عنه زمن آخر، زمن الاستباق حيث تكبر الفراخ، وتصبح نسوراً، تستعيد بمخالبها نصرها، وتشفى غلّ قلوبها. وعليه فالاسترجاع، والاستباق عند الشاعرة، هما

أساس المفارقة الزمنية، فكل مفارقة تتسم بالمدى والانتساع، حيث أن المدى هو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة. وفي في أثناء كل ذلك يكون إطلاق عنان الخيال في مفارقة تصويرية بين الواقع المائل والواقع المتخيل، (جينيت، 1992، ص 124). وقد وظفت الشاعرة المفارقة التصويرية ها هنا لإثارة الإحساس بالألم، فبرعت في تصوير ما كانت عليه في ماضيها، وما آلت إليه حالها. ففعل الزمن الحالي شكل فضاء مفعماً بالحرمان، ومن أمثلة الواقع المتخيل عند طوقان قولها:

وَطَالَعَهَا فِي رُؤْيِ الذِّكْرِيَّاتِ فَنَّاها نَجِيَّ العُلَى والطَّمَّاحِ
إِبَاءُ الرُّجُولَةِ فِي بُرْدَتَيْهِ وَرَهُوُ البُطُولَةِ مِلءَ الوِشَاحِ (طوقان، 2015، ص 129)

ثم ها هي تعيد بناء عالم خاص، عالم تستجمع فيه طاقاتها المدفونة، لغة شعرية تفجر المكنون منها، فبالذاكرة تعمق رواياتنا مع مختلف مظاهر العالم، وبالذاكرة نخنار ما ترتاح إليه نفوسنا ليرافقنا كنور نضيء به عتمات حياتنا. وفي هذه الحالة من التفجير الشعري، تبني الشاعرة معماراً فنياً، تبتغي من خلاله رسم ملامح المستقبل، لأنها ترى أن النصر من هذه القرى الصغيرة وغرف الصفيح، يأتي.

إن لحظة الاندماج المتوتر الفريد بين الحاضر والماضي، هي ما يتوجب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعياً وممارسة، وعبر هذه اللحظة البالغة الفرادة، يتم التحام الحاضر والماضي معاً، ليضيء أحدهما الآخر، فيصبح كل منهما أكثر معرفة بنفسه. (العلاق، 2003، ص 37)

هذا وإن رأى عبد الملك مرتاض أن الرواية فن للزمن، (مرتاض، 1990، ص 27) فإن مسألة الزمن في بناء القصيدة تتحدد في كونها السؤال عن الإنسان في نطاق وجوده غير القابل للتجاوز والإخفاء (داغر، 2015، ص 233). وهو عند طوقان تجذير لوجود هذه اللاجئة، بعد أن شردت بفعل فاعل، فصبغت زمانها الحاضر والمستقبل بصيغة الشرعية، وذلك من خلال استرجاعها للأحداث. في ذات المكان، ونعني بالمكان: الإطار الذي تقع فيه الأحداث (القاسم، 1985، ص 102) وهو جزء لا يتجزأ من الفضاء السردى للشاعرة، وهو (جبل النار) الذي اهتدت إليه رمزاً، وموتلاً للبطولة، وهو ليس بالمكان (العقل)؛ فقد رسخ في الذاكرة الجمعية، ودلالاته تتخطى دلالات المكان الأصم، وهو ذات البطلة، إذ تكشف في خاتمة قصتها أن حلم البطلة هو ذاته حلم الجبل تقول:

هنا (جبل النار) كان يُطَوَّف حلمٌ بأجفانه السَاهِرَةِ
تُعَادِيهِ فِيهِ طُيُوفِ نَسُورٍ تَعَلَّ بِأَفَقِ العُلَى طَائِرَةٌ (طوقان، 2015، ص 130)

وهكذا وسعت الشاعرة من الإطار الدلالي للمكان، فأصبح أكثر اتساعاً وشمولاً، فهو حبة الرمل والجبل، وهو قطرة الماء والبحر، وهو الأرض والسماء. (إبراهيم، 2005، ص 54). وقد يحمل مكان طوقان وهو جبل النار هنا طابعاً أنثوياً، إلى جانب طابعه الوقور، فهو حالم يحنو على من يلوذ به، وهي صفات أنثوية وإن كان للرجال نصيب منها. (عنوم، وشاكر، 2009، ص 96) فهي تضفي على المكان وحشة ورهبة، تعمقه بنشر الدلالة أفقياً وعمودياً، من خلال الجمع بين البرد والليل، دوال تتعاقد فيها البنى الإفرادية مع البنى التركيبية، لتخلق جواً من البؤس والوحشة.

هذه الملامح جميعها تتربط فيما بينها بفعل الحوار الخفي، وقد ميز الدارسون بين نوعين من الحوار، الحوار الخارجي والحوار الداخلي، فالأول يكون بين الشخصيات، حيث يفترض وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، أما الثاني (المونولوج) وهو أحد العناصر البنائية في النص. (عشري زايد، 2008، ص 198) وحوار طوقان في قصيدة رقية حوار داخلي (مونولوج) أحادي الإرسال، ومعنى ذلك أن فيه شخصية واحدة تعبر عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلقٍ واحد، صامت غير مشارك في الإجابة، وقد يكون المتلقي هو ذاتها نفسها، الذي تحاول البطلة من خلاله كسر حدود الوحدة التي تعيش، فيكون في صمتها نطق لحواسها، تحاور طفلها؛ لترط في هذا الحوار تيار الوعي الذي تشكل عندها، بفعل المناجاة الذي لا تجد سواه، تقول:

وَعَانَقَهَا وَهُوَ يُصْغِي إِلَى تَلَاخُقُ أَنْفَاسِهَا المَطْرَدُ

وَعَمَمَ: أم؛ وراحت يدها تُعَيِّتَانِ مَا بَيْنَ نَحْرِ وَخَدِّ
وفي مثل تهويمه الحالمين وغيبوبة الأنفس الصافية
أطلت على أفق الذكريات وفي عمقها لهفة ظامية

تُعاني بالروح طيف الديار وتلثم تُربتها الزاكية (طوقان، 128، 2015-129)

أرادت الشاعرة لهذه الأم أن تسترجع ماضيها وحلمها وهي تمد طفلها بالبقاء وذلك بفعل (الرضاعة)، هذه الوقفة ما بين الحاضر والماضي، وقفة بناء للمستقبل، رأت الماضي ماثلاً؛ ليبنى القادم، فتشكل الحنين بمرارة الحاضر ليُشكل حقداً، تقول:

وقاضت لواعجها، لا أنيناً حريحاً، ولا عبرة زافرة
ولكن زُفافاً من الحقد والبُغض والضغْن والنقم الغامرة؟

.....

ومالت عليه وفي صدرها مشاعرٌ وحشيةٌ هادرة...
لترضعه من لظى حقدِها ونارِ ضغائنها الفائرة... (طوقان، 2015، ص130)

ولم تكن طوقان لتصور الحقد إلا حقاً مشروعاً، واستعادة لثأر. فالحوار الصامت وصل بالقص إلى الحل، بعد أن كانت حيكته في إشكالية الخلاص، وكيف ستكون؟ جاء الحل من ذات البطلة، التي رأت في معرض حلمها، خلاصها، من بؤرة اليأس التي تعيش، بؤرة أمل تسقيه هي، ويصنعه نسرهما القادم....

وقد تنادي طوقان بطلتها قائلة:

رقيّة يا قصّة من مآسي الحمى سطرّتها أكف الغيز
ويا صورةً من رسوم التشرّد والذل، والصدعات الأخر (طوقان، 2015، ص128)

فالخطاب هنا قد يكون لرقية ولما ترمز إليه وهو الوطن، فكم من مرة خاطب الشعراء أحبائهم قاصدين الوطن. (كنفاني، 1968 ص26). والحوار هنا أسلوب لإفراغ ما في الذات الشاعرة. وتأكيد لشرعية استرداد الحق، إذ بأسلوبها الخطابية هذا تؤكد الصورة التي عليها تلك البائسة، وكأنّ الشاعرة، ضاقت من الحديث الخفي، ولجأت للكشف، لهول وعمق ما تعاني... وعليه فإذا كانت رؤى شعر المقاومة كما ذكر كنفاني، بعيدة عن الارتجال العاطفي، ومنطلقة من وعي عميق ومسؤول، لأبعاد المعركة التي وجد نفسه في صميمها، (كنفاني، ص 1968، 61)، فإن قصيدة رقية وإن تشبعت بعواطف (الأمومة/ والغدر..)، إلا أنّها رسمت الطريق الذي يجدر للمنافحين عن حقهم أن يلجوه، وترسمت القوة لا الضعف طريقاً لهذا الخلاص. وأفادت من المكان، لتعطي الصورة بعدها الوجودي، فدورة الحياة تشي بالرجوع، وهو ما تتشده هنا.

وقد كتبت طوقان شعراً مفعماً بالحياة ويضج بالحركة، كتبت للأنثى الجمعية، بعد أن كانت مخصصة لأنها الفردية، فهي قد تغلبت على همومها الفردية بدأبها وجددها، أما الهم الجمعي، والمتمثل باستلاب الأرض، فلا خلاص منه كما ارتأت إلا بالجهاد الذي تشارك فيه المرأة جنباً إلى جنب مع المرابطين في ثغورهم، لذا استخدمت المرأة المقاومة رمزا، فهي من تصنع البطولة في أحشائها، وترضعها من حليبها، فرحمها وصدورها مصنع لبارود يتوقد في أفئدة فلذاتها....

الخاتمة:

وبعد، فإنّ الإشكالية التي صنعت النص وهي إشكالية البقاء، وجدت طريقها للنفاذ من ذات النفس التي عانت، فكانت وحدها القادرة على رسم خطى مستقبلها، مستعينة بماضيها، وأحلام طفولتها، والشاعرة إذ اختارت رمزين هما: (الجبل ورقية) فقد وفقت في جعلهما معادلاً موضوعياً للأرض ولذاتها هي، ولم تغفل عن دور (الفرخ) الذي يتحول (نسرأ) بفعل حركة الذكريات وهو ما ترجوه لهذا الطفل. وقد استطاعت من خلال فعل (المقاومة) المشروع، أن ترسل خطاباً للمتلقي، ليصنع بنفسه النهاية الأمثل، ويؤمن كما تؤمن أنّ المقاومة هي: الخلاص الوحيد. ومن خلال هذه الثنائية (الموت والحياة) أكدت حقّ المُشردين في العيش كما الآخرين. هذا وقد أفادت الشاعرة من عوامل القص الفنية ومن البناء السردية في حياكة نصها، فرسمت اللوحة بصورها المركبة، لتقدم لنا مشهداً تصويرياً، ينطق بالحياة، حيث يظهر المشهد مكتملاً هناك في حركتين ما بين الماضي والحاضر فتبني منهما معماراً راسخاً للمستقبل.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم...

الأسطة، ع ، (2008) أدب المقاومة (من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات)، ط2، بيروت، مؤسسة فلسطين الثقافية

- أبو إصبع، ص، (1995)، الحركة الشعرية في فلسطين، ط1، بيروت، العربية للدراسات والنشر
 الحموي، ي، (1990)، معجم البلدان، تحقيق: الجندي، زيد، د.ط، بيروت، دار الكتب العالمية
 بكار، ي، (2000) الرحلة المنسية فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية (دراسة ونصوص)، ط1، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر
 الخطيب، ي، (1968)، ديوان الوطن المحتل، ط1، دمشق، دار فلسطين للنشر
 ابن خفاجة، إ، (1994)، الديوان، شرح: الطباع، ع، د.ط، بيروت، دار القلم
 داغر، ش، (2015)، الزمن في القصيدة، ط1، القاهرة، دار رؤية
 زيدان، م، (2004) البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، ع 149، د.ط، مصر، الهيئة المصرية
 أبو شاور، س، (2003)، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، عمان، المؤسسة العربية.
 شكري، غ، (1970) أدب المقاومة، ط1، مصر، دار المعارف
 ضيف، ش، (1998) الفن ومذاهبه، ط10، مصر، دار المعارف
 طه، ع، (2012)، الديوان، د.ط، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
 طوقان، ف، (2015)، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، بيروت، دار العودة
 عباس، إ، (1997)، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الملوك والطوائف)، ط1، عمان، دار الشروق
 عباس، إ، (1975)، ديوان إبراهيم طوقان، (مقالة: أخي إبراهيم)، ط1، بيروت، دار القدس
 عشري، ع، (2008)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مصر، مكتبة الآداب
 عشري، ع، (1998) قراءات في الشعر العربي المعاصر، د.ط، القاهرة، دار الفكر العربي
 العلق، ع، (2003) في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ط1، عمان، دار الشروق
 القاسم، س، (1985)، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، بيروت، دار التنوير
 كنفاني، غ، (1968)، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال من 1948-1968، ط1، بيروت، المؤسسة القلمية
 الكوفي، إ، (2015)، قراءة في شعر عبد الرحمن بارود، ط1، عمان، دار المأمون للنشر والتوزيع
 مصطفى، خ، (1986)، الشعر الفلسطيني الحديث، ط2، بيروت، دار الشؤون الثقافية العامة، ج2
 الملائكة، ن، (1979) الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، ط2، بيروت، دار العلم للملايين
 الملائكة، ن، (2004)، قضايا الشعر المعاصر، ط4، بيروت، دار العلم للملايين
 ابن منظور، م، (2000)، لسان العرب، ط1، بيروت، دار صادر، م 11، مادة (غشا)
 ابن منقذ، أ، (1987)، الاعتبار، تحقيق: السامرائي، ق، ط1، الرياض، دار الأصالة للثقافة
 ياغي، ع، (1968)، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ط1، عمان، المكتب التجاري للطباعة
 اصطياف، ع، (1996)، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، مدخل تناسي، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الخامس عشر
 الدروع، ق، والقضاة، م، (2008)، قراءة نقدية في تجربة حبيب الزبودي الشعرية، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 35،
 العدد2، 2008
 الشطي، س، (2011)، المعلقات وعبون العصر، الكويت، عالم المعرفة، ع 380
 عباس، إ، (1978) اتجاهات الشعر العربي الحديث، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع2، إبريل،
 عتوم، س، وشاكر، ت، (2009) الرثاء في شعر نزار قباني: (دراسة أسلوبية)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد36، ملحق
 2009
 عروس، م، (2016)، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية" نماذج من الشعر الجزائري" الجزائر، مجلة إشكالات في اللغة
 والأدب، ع10، ديسمبر
 الكوفي، إ، (2002)، خصوصية الخطاب الشعري في ديوان " طواف المغني" لحبيب الزبودي (دراسة في ظاهرتي (التناص والانحراف
 الأسلوبية)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد29، العدد1، شباط 2002
 مرتاض، ع، (1996)، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، ع240
 تاركوفسكي، أ، (2013)، النحت في الزمن، ترجمة: صالح، أ، ط1، عمان، وزارة الثقافة،
 جنيت، ج : (1992)، حدود السرد، ترجمة: بوحمال، ع، منشور ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد، الرياض، منشورات اتحاد كتاب المغرب،
 مطبعة المعارف
 إبراهيم، ف، (2005) خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، دراسة وتحليل، غزة - فلسطين، (ملتقى الصداقة الثقافي)
 تقاحة، ر، (2011) فدوى طوقان فوق السطور، جامعة بير زيت، (سلسلة أوراق عمل في جامعة بير زيت)
 عروس، م، (2016) البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، "نماذج من الشعر الجزائري"، - تبسة، الجزائر. مجلة إشكالات
 ع10

عيسى، ر، (2011) و الشمالي، ن، خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسي - قصيدة الجبل أنموذجا، فلسطين، مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية) مجلد 25

Baldick, Ch, (2001), concise dictionary of literary, Oxford University Press

Poem "Ruqaya for the Fadwa Tuqan ,A Stylistics Artistic Study"

*Zahira Tawfiq Abu Kishk **

ABSTRACT

This study has been established in the poem of Fadwa Tuqan namely "Ruqaya"; basing on the artistic and stylistic method in its applied analysis of the poem, Thus the vision depicted by the poet, in the complex images and the subsequent events, are invested in unveiling the hidden daily narration of the sufferings of a people which lasted for lengthy years and therefore this part (resistance) has transformed for the poet into a speech that can be read effortlessly. Her text is based on the bitter status quo and personification of nature and some of its properties to engage everyone in the duality of life and death. The poet in her seeking to achieve her purpose of influencing the reader has enriched her poet with textual tools such as events, dialogue, as well as setting (time) ... and therefore added objectivity and elaboration whilst maintaining the language and portrayal. The poem has opened up to new horizons of wide perceptions and adventure. For the purpose of clarity the study follows two approaches, namely, to probe the context of the poem, and then unveil the artistic and stylistic aspects which contributed to constructing the text as well as clarifying its vision.

Keywords: The Struggling Woman, Ruqaya, Suffering, The Night, The Mountain of Fire, Heritage, The image, Repetition, Narration.

* Department of Arabic Language, Al Zaytoonah University of Jordan. Received on 16/1/2018 and Accepted for Publication on 22/4/2018.