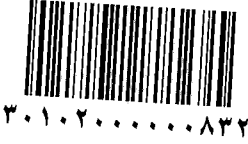


جامعة قسنطينة - الجزائر
معهد الآداب والثقافة العربية



2

البناء الفيني في شعر فردى طوقان

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأوب العربية الحديث

٢٠٨٢ ر



٢٤٠

إعداد
بوزيد كحول
إشراف

الدكتور شكري محمد عياد

1400 هـ - 1980 م

مقدمتہ

بسم الله الرحمن الرحيم

تعتبر الدراسة الداخلية للنص الأدبي من أكثر ألوان الدراسة الفنية أصالة ودقة وقدرة على تحقيق المتعة الجمالية ، في عطية التذوق الفني ، وفي الدرس النقدي التطبيقى على وجه الخصوص .⁽¹⁾

وعلى الرغم من التقدم الكبير الذى أحرزته مناهج الدراسة الأدبية فى العصر الحاضر ، على يد الأسلوبيين والنيويبيين وجماعة النقد الجديد ، خاصة ، فان الطابع الغالب على حركة النقد الأدبي الحديث ، على الساحة العربية ، هو أنها ما تزال تنهج الطريقة الخارجية فى تناول النصوص الأدبية ، فتهتم بحياة الأديب ، وتؤرخ لعصره ، وتعرض لمروره الخاصة والعامة ، أما النص الأدبي ذاته فقلما يحظى بالمناينة والتركيز الكافيين .

وفيما يتعلق بنقد الشعر ، فان الحركة النقدية عندنا ما تزال أسيرة النظرة النقدية القديمة ، من حيث اهتمامها بالفن الشعري عموما ، ودون التفات الى «أبيمة البناء» الفني للقصيدة الشعرية ، ومن حيث تجزئتها النص الشعري الى الثنائية القديمة السانجة ، أعني قضية اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، وهي قضية أساءت الى الدرس النقدي من حيث أرائه خدمته . فانقسم النقاد بسببها ، وعلى امتداد تاريخ الدرس النقدي ، الى فريقين متخاصمين ، ينتصر أحدهما للشكل ، وينافح الثاني عن المضمون . وأكثر من ذلك ، فان هذه الحركة ما تزال تعاني عدم استقرار المصطلح النقدي على أهميته .

ومن هنا يصح القول ، يقينا ، ان هذه الحركة ما تزال بعيدة عن تحقيق الوظيفة الأساسية للعملية النقدية ، كما تؤكدها المفاهيم النقدية الحديثة ، وهي مفاهيم

(1) يقول زكي نجيب محمود : " فالنقد القائم على تحليل النص نفسه ، هو الطريقة الوحيدة بين سائر الطرق النقدية ، التي تخلص لعملها ولهدفها اخلاصا يدعوها الى البقاء على أرضها ، وفي ميدانها دون التطفل على ميادين أخرى " . انظر : مجلة الفكر المعاصر ، ديسمبر 1966 ، ص 13 .

تجاوزت قضية الشكل والمضمون مجزأين (1) ، كما تجاوزت الظروف الخارجية للنص الشعري ، وأصبحت تركز على النص باعتباره وحدة لا تتجزأ ، أو كلا عضويها ، العلاقة بين عناصره علاقة دينامية ، بمعنى أن التصيدة الشعرية ، بهذا المفهوم الجديد ، بنية حية لا تقوام لها الا باتحاد عناصرها في حركة تفاعلية متشابكة ، يصعب فصل جزئياتها بعضها عن بعض . والبنية الحية هنا " ليست فقط الشكل المصممي للخلية الحية ، وليست فقط التناسب الوظيفي لها ، انها الاثنان معا ، بالاضافة الى حركة تطور هذه الخلية " (2) .

وإذا كان فريق من نقادنا قد تنبهوا ، قديما وحديثا ، الى هذه الحقيقة الجوهرية ، منذ صدع عبد القاهر الجرجاني بندرية النظم (3) ، الى آخر ما ينشره هؤلاء المتنبهون ، فان الجهود النقدية العربية الحديثة ، لم تتجاوز في الغالب ، حدود التذكير بهذه الحقيقة والدعوة الى تطبيقها .

1 - يقول مارك شورر : " ان الحديث ، عن المضمون كشيء منفصل عن الشكل يخرج بنا تماما عن دائرة الحديث عن الفن ، ويحصرنا في مجال التجربة الانسانية أو الأفكار أو أي شيء آخر ، غير السمل الفني . (. . .) ولذلك يجب أن نفرق بين المضمون كما هو في الحياة والمضمون كما هو في الفن ؛ فالمضمون في الحياة هو عبارة عن أفكار أو غيرات لها دلالات محددة . أما المضمون في الفن فلا يمكن أن يكشف عن نفسه الا من خلال الشكل .

انظر مقالته " الشكل هو الأريق الى المضمون " ، عرض سمير سرحان ، مجلة الجديد القاهرية ، ص 1 ، 1ع ، 1 فبراير 1972 ، ص 19 .

2 - وقد انتقلت كلمة البنية بهذا المفهوم ، من المعلوم الى النقد الأدبي ، بفضل المدارس التي تقول بتحليل النص من الداخل ، أي رؤيته ومشاهدته بشكل علمي ، وحسب قوانينه الخاصة .

انظر : مصافي مرجان . أدوات جديدة للنقد الروائي ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، وزارة الاعلام والثقافة ، ص 4 ، 5ع ، كانون الثاني 1979 ، ص 110 .

3 - " ومعنى النظم عنده تركيب الكلمات والتسيق بينها ، بحيث يأخذ بعضها بحجز بعض . ولذلك يجب على الأديب أن يدرس النحو ، اذ به يعرف ما ينشأ عن الكلمات ، حين تتخير مواضعها ، من المعاني المتجددة المختلفة . وينكر عبد القاهر مكان الجزء بمفرده في بناء العمل الأدبي ، فالكلمة المفردة لا قيمة لها عنده ، قبل دخولها في التركيب . ودليل ذلك أنك ترى اللمعة فتروك في موضع ، ثم تراها بعينها في موضع آخر فتعافها . فالبلاغة عند عبد القاهر ترجع الى اللفظ ، لا لذاته بمفرده ، بل باعتبار افادته المبنى عند التركيب " .

انظر : مجدي وهبه . معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، 1974 ،

وهكذا بقي الدرس النقدي عندنا ، على مستوى الدراسة التأهيلية ، متخلفا عن النظرية الى حد بعيد . والدليل الواقعي على هذه الحقيقة المؤسفة ، أننا اذا التمسنا دراسة فنية تأهيلية ، فقلما نثر على دراسة أكاديمية تتعامل مع النصوص الشعرية الكاملة لشاعر معين ، من خلال هذه الرؤية النقدية الجديدة التي تدأر الى الدرس الشعري ، كوحدة لا تقبل التجزئة الى ما يسمى شكلا ومضمونا ، بل على العكس من ذلك ، فسوف يجدم القارئ ، والباحث ، عند ما يرى معظم ما يكتب عندنا واقعا تحت تأثير تلك النظرة التي تتعامل مع الدرس الشعري من الخارج ، ولا تكفي بذلك ، فتصمد الى تشويبه بتلك التجزئة الزائفة (1) .

ومن هنا أصبح الاتجاه الى النقد التأهيلي يشكل استجابة لضرورة حضارية ، في حياتنا الأدبية المصاصرة ، لأن هذا اللون من الدراسة الأدبية يتيح للدارس معايشة الأعمال الأدبية ذاتها ، والتعامل معها من الداخل ، وبذلك تتوافر الشروط الأولى ، لإمكان استخلاص جملة أحكام نقدية تستند الى الدققة العلمية والموضوعية النقدية ، وهذه صفات نفتقدها في معظم الدراسات النقدية العامة التي تتسم غالبا بطغيان الأحكام المسبقة ، والآراء المتسرعة .

0

واند الاقا من الوصي بواقع الحركة النقدية العربية الحديثة ، كما سبق عرضه ، وجدت في نفسي ميلا الى هذا اللون الجديد من الدرس النقدي ، ورأيتني متحمسا لأن أدخل في محاولات الأولى على هذا الدرب ، فاخترت " الهناء الفني في شعر فدوى طوقان " موضوعا للرسالة التي أقدم بها لنيل درجة الماجستير من معهد الآداب والثقافة العربية ، في جامعة قسنطينة .

1 - من الانصاف والتقدير والاعجاب أن نشير الى الجهود الرائدة التي يبذلها بعض النقاد العرب في الوقت الحاضر ، وهم نقاد تجاوزوا مع التساور الذي حققته مناهج الدراسة الأدبية المصاصرة ، وفق المهتمهم أستاذي الفاضل الدكتور شكري عياد ، والدكاترة : جمال أبو ديب وجمال بن الشيخ ، وعبد السلام المصدي .

غير أن هذه الجهود الفردية ما تزال متفرقة في المجالات والدوريات ، وهي في معظمها مقالات أو دراسات قصيرة مركزة ، تتناول ظاهرة أسلوبية ، أو عنصرا فنيا عند شاعر معين . ومع ذلك فهي ، في رأيي ، تبشر بنهضة نقدية جادة .

ويعود سبب اختيارى لهذا الموضوع بالذات الى اعتبارين اثنين :

- عام ، يتعلق بأهمية الدرس النقدي ، التالىقى فى حياتنا الأدبية المعاصرة ، وخاصة فيما يتعلق بالبناء الفنى للعمل الأدبى .
- وخانى ، يقوم على اقتناعى بأن فدوى طوقان وجه بارز فى حركة الشعر العربى الحديث ، تنهت داوينها الستة دليلاً قويا على أن شعرها ميدان خصب لألوان من الدراسة النقدية والفنية والنفسية . ومع ذلك فهى لم تحظ ، حتى الآن ، بدراسة جامعية شاملة (1) .

0

ومع ايماننا بأن دراسة الشاعر من خلال نتاجه خير من دراسته اعتمادا على أخباره ووقائعها الحياتية ، فان التعريف بالشاعرة ، فى بداية هذه الدراسة ، يبدو أمرا مناسباً ، ولا يتعارض مع المصالب الأول الذى سنلتزمه الى أقصى حد ممكن .

ولدت فدوى فى نابلس بفلسطين عام 1917 ، من عائلة موهوبة ثقافياً ، ونشأت فى ظل ظروف حياتية وعائلية قاسية ، وتكررت بعض الوقت على المدرسة ، ثم منعت من مواصلة تعليمها ، على عادة الأسر العربية المحافظة ، فتتلذت على أخيها الشاعر ابراهيم طوقان الذى أخذ بيدها ، وأحاطها برعاية خاصة كانت تفتقدها بين أفراد أسرتها الآخرين ، وعندما تان ابراهيم غائبا فى لبنان (2) . وعندما عاد السى نابلس راح يعلمها ويطلعها على النماذج الأدبية الرفيعة ، مثلثة فى القرآن الكريم ونصوص الشعر العربى القديم والحديث . وسرعان ما تفتحت قريحة فدوى ، فبدأت

-
- 1 - والعمل الجامعي الوحيد - فيما نعلم - الذى يحالج جزءاً من شعر فدوى بحث قدمته سائدة سلامة خليل فى أبريل 1978 ، لنيل دبلوم الدراسات المعمقة ، من جامعة الجزائر ، وعنوانه " الذاتية فى شعر فدوى طوقان " . والحقيقة أن هذا البحث يتناول التجربة الذاتية فى الداوين الثلاثة الأولى للشاعرة فقط . والواقع أن هناك المرة لافتة تعكس تجاهل الأوساط النقدية لتجربة فدوى الشعرية ، فقد صدر لها بين 1952 و 1973 ست مجموعات شعرية ، ومع ذلك لم تحظ أى منها بمقدمة ناقد بارز أو مضمور . وحتى الديوان الأول " وحدى مع الأيام " الذى طبع برعاية الناقد المصرى أنور المعداوى الذى كان يرتبط بفدوى ، وفى علاقة عاطفية قوية ، لم يحظ بمقدمة منه ، رغم أنه كان يقدر شعر صاحبتة ، ويقدمها على وجوه بارزة من شعراء الفترة التى تلمه فيها الديوان .
 - انظر: رجاء النقاش . صفحات مجهولة فى الأرب العربى المعاصر ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1976 ، ص 1 .
 - 2 - انظر: سائدة سلامة خليل . " الذاتية فى شعر فدوى طوقان " ، رسالة دبلوم دراسات صمقة ، محاولة ، جامعة الجزائر ، 1978 ، ص 37 .

تكتب الشعر في سن مبكرة (1) ، ونشرت لها المجلات الأدبية والصحف العربية ،
في نابلس والقاهرة والأردن ، قبل الحرب العالمية الثانية .

وإذا صح أنها بدأت تكتب الشعر في الثالثة عشرة من عمرها ، فمعنى ذلك
أنها بدأت حياتها الفنية أيام بلخت الرومانسية العربية قمة ازدهارها على يد
جماعة أبولو في الشرق ، وشعراء الرابطة القلمية والصعبة الأندلسية في المهجر .
وقد كانت تتابع ما ينشره هؤلاء في المجلات والصحف التي ترد إلى أخيها إبراهيم .
وإذا كان ديوانها الأول قد صدر عام 1952 ، فينبغي ألا نقف عند هذا
التاريخ كبداية فنية لفدوى ، لأنه لا يصح أن نخفل أمر المرحلة السابقة على صدور
الديوان ، ففدوى في هذا التاريخ بلغت عامها الخامس والثلاثين ، ومعنى ذلك
أنه قد مضى على بدايتها الشعرية أكثر من عشرين عاماً ، وأكثر من ذلك ، فإن أختها
إبراهيم توفي سنة 1941 ، وقد رثته بثمان قصائد ، نشرت في مجلة الرسالة المصرية (2) .
وهذا تكون الشاعرة قد ملكت وعيها الفني ، وأخذت تربيتها الشعرية - إذا تجاوزنا
السنوات الأولى من بدايتها الشعرية - بين 1940 و 1950 . والقارىء لديوانها
الأول يلاحظ ببساطة أنه امتداد لمدرسة أبولو ، إن لم يكن صدى لها (3) . وعلى

1 - وفي ذلك تقول الشاعرة : " كنت يومها ، على ما أذكر في حوالي الثالثة عشرة
من العمر ، ولا أزال أذكر حتى اليوم أن شقيقي يوسف هو الذي أخذ القصيدة فوجدتها
إلى الشاعر أبوسلمى ، وكانت أبياتها تحكي تشوقى لإبراهيم الذي كان غائبا فسى
ببيروت ، وقد أعجب أبوسلمى بالقصيدة فنشرها ، ولم أكن على علم بالموضوع ، وحسين
قدم لي يوسف الصحيفة واسمى فيها ، تولاني الخوف من أن يخضب والدي ."
وكان مطلع القصيدة :

لقد زاد في قلبي اشتياقي من البعد فهل عند إبراهيم مثل الذي عندي
وتشير أغبتها حنان إلى أنه " كان من الصيب أن ينالها اسمها على صفحات الجرائد
والمجلات ، فكانت تكتب باسم " دنانير" .

انظر : سائدة سلامة خليل ، المرجع السابق ، ص 41 .
وانظر : رجاء النقاش ، صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر ، ص 101 .
حيث يذكر المصداوي في رسالته الخاصة أن فدوى كانت تنشر باسم " مداوقة" .

2 - سائدة سلامة خليل ، المرجع السابق ، ص 44 . وهي تشير إلى أن ست
قصائد منها غير موجودة في ديوانها ، مثل قصيدة " واشقيقاه" التي تتكون من
سنة وثلاثين بيتا ، ومطلعها :

واشقيقاه ، ما أجل مساهمي كيف أودى الردى بزمن الشباب .

3 - محي الدين صبحي . دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، دمشق ،
مضمرات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1972 ، ص 193 .

أية حال فالمؤكد أن فدوى - كما يثبت ديوانها الأول - بدأت من حيث انتهت رواد الرومانسية العربية .

وقد تأثرت الشاعرة بأسلوب أخيها ابراهيم في أول أمرها ، وفي ذلك تقول :
 " لا ريب أن الميل الخريزي للشعر كان موجودا محي ، غير أن كون ابراهيم شاعرا
 حبيب الي هذا اللون من فنون التسيير بشكل لا يوصف " (1) . كما تأثرت بالشعر
 المهجري ، وهي تعترف بذلك في صراحة حديثها عن ايليا أبي ماضي الذي كانت
 تعتبره مثلها الأعلى (2) .

ولم تقتصر قراءتها على الأدب العربي ، فالملت على نماذج أدبية غربية ،
 وتجاوبت مع شاعرتين غريبتين هما : اميليا بيرونيتي و اليزابيت براوننغ (3)
 وكان هذا التجاوب نتيجة لتشابه الظروف القاسية التي حكمت التجربة الحياتية
 عند الشاعرات الثلاث .

وإذا كانت فدوى قد ظهرت في أعقاب ازدهار الرومانسية العربية ، كما
 سبقت الإشارة ، فإنها شهدت ، بعد ذلك بسنوات ، ميلاد الحركة الشعرية
 الحديثة ، وواكبت نهضتها ، وساهمت في ازدهارها ، جنبا الى جنب ، مع جيل الرواد .

-
- 1 - من رسالة موجهة من الشاعرة الى سائدة سلامة خليل بتاريخ 15/8/1973 ،
 انار " التجربة الذاتية في شعر فدوى " ، ص 38 .
 - 2 - تقول فدوى : " ان أبا ماضي من أقرب الشعراء الى نفسي ، وانني أرفعه السن
 القمة دائما ، ولا أفضل عليه شاعرا عربيا آخر ، في القديم أو الحديث .
 أجل ! انني أعتقد أن أبا ماضي شاعر لم يصر ، الشعر العربي ناليرا له ، هذا هو
 اعتقادي أجبر به ، وبايمان وثقة ، وأنا أقول مع أبي ماضي نفسه :
 ما قسيمة الانسان معتقدا ان لم يقبل للناس ما اعتقدا ؟؟
 فشعر أبي ماضي يخالط روحي واحساسي ، ومهما قرأته وراقفته لا أحس أنني أشبع
 منه أبدا . ان له من قوة التأثير ما يميزه لئفوس هذا ، ويفعل فيها مثل السحر ،
 فقد توفر لشعره من النضاض والعناصر الهامة ما لا لأنه توفر لشاعر عربي غيره " .
 - انار : عيسى الناعور ، مقدمة الشاعرة لنتابه : " ايليا أبو ماضي رسول الشعر العربي
 الحديث " ، ص 2 ، بيروت ، منشورات عويدات ، 1977 ، ص 9 .
 - 3 - سائدة سلامة خليل ، المرجع السابق ، ص 39 .

يقول ابراهيم خليل: " وفدوى أوقان، كشاعرة عربية كبيرة، لم تتأخر خطوة واحدة عن أقرانها في البلدان العربية، فقد أرست منذ ديوانها الأول " وحدى مع الأبيسطم" (. . .) أساس تجربة فنية كاملة " (1) . وقد صدرت لها، حتى الآن، ست مجموعات شعرية (2)، هي على الترتيب:

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1 - وحدى مع الأيام | صدر عام 1952 (3) |
| 2 - وجدتتها | " " 1957 |
| 3 - أعطنا حبا | " " 1961 |
| 4 - أمام الباب المفلق | " " 1967 |
| 5 - الليل والفرسان | " " 1969 |
| 6 - على قمة الدنيا وحيدا | " " 1973 |

وقد جمعت أخيرا في مجلد واحد يحمل عنوان " ديوان فدوى طوقان "، صدر عن دار العودة عام 1978 . وماتزال الشاعرة توالي عطاءها الفني، رغم تقدم السن (4)

ويتضح مما سبق أن دواوين فدوى تمتد بين عهدين من عهود الشعر العربي المصارع، ومن ثم نتوقع أن تتنوع أبنيتها الفنية الى درجة كبيرة . والواقع أن القراءة الواعية لأشعار فدوى تكشف عن حقيقة فنية تؤكد أن شعرها موضوع غصب لدراسة تاليفية في البناء الفني . وهذا ما تحاوله هذه الدراسة التي تلوح الى أن تكون عميقة ودقيقة وموضوعية، ما وجدت الى ذلك سبيلا .

ولاشك أن عنوان الرسالة يكشف عن أهمية الدراسة التي أقوم بها، فهي، كما يوحي العنوان ذاته، تهتم بجانب واحد في عطية الأدا الفني الذي يشمل

1 - نقلا عن " الذاتية في شعر فدوى أوقان " لساعدة، وهي ترد النص الذي صدره، هكذا: ابراهيم خليل، الشعر المعاصر في الأردن، دراسات نقدية، عمان، جمعية عمال المصالح التعاونية، 1975، ص 61 - 62 .

2 - ولها كتابات نثرية نشر معظمها، وسيأتى ذكرها في الثبت الجيولوجيا-جغرافي الذي سترفعه بالرسالة .

3 - ليس صحيحا ما يذكره محمد مصطفى بدوي من أن ديوان فدوى الأول، صدر عام 1955، والصواب ما ذكرنا .

انظر كتابه: مختارات من الشعر العربي الحديث، بيروت، دار النهار للنشر، 1969، ص 258 .

4 - وقد نشرت عددا من المقالات في مجلات مختلفة، بعد صدور ديوانها السابق، وقد عثرنا على قصيدتين منها في مجلة الآداب اليهودية .

البناء والنسيج (1) ، بمختلف عناصرهما الجزئية في القصيدة الشعرية .

وقد آثرت هذه الطريقة في تحديد موضوع الدراسة ، لاقتناعي بأن " الأثر الأدبي له من الخصائص النوعية ما يجعل استنزاف كل طاقاته التعبيرية والجمالية أمراً يستعصي على الناقد الواحد ، ويحتج من دون وجهة نظر مفردة (2) . وعلى ذلك يمكن أن تتعدد الأعمال النقدية تعددا كبيرا حول عمل فني واحد ، فالسبيل الفني لا ييوح بكل أسرار الناقد واحد مهما كانت مواهبه وقدراته ، واكتمال أدواته ، وسيظل لكل ناقد جديد - عنده - سر جديد ييوح له به ، ودون غيره . ومن الممكن أن يظل العمل الفني محتفلاً بأعظم خصائصه وأجمل سماته وأكبر أسرار الناقد معين قد لا يجي " الأبعد ألف عام أو أكثر " (3) . والسرفى هذا كله أن الفن أعناسم من مفسريه ، وليست هناك مقولة نقدية في أى أثر أدبي تعد كاملة ، تصوره علسسى حقيقته ، أو تصدع بالقول الفصل فى أمر وجودته أو عدمها " (4) .

ومهما تكن حقيقة الآثار الأدبية ، واختلاف زوايا النظر إليها ، فان كل تناول فني - لعمل أدبي ما - ينهضي أن يستند الى المصطلح النقدى الذى من شأنه أن يكشف عن أسرار هذا الأثر وأذاك ؛ ذلك أن الدراسة النقدية للأدب - والشعر - خاصة لا يمكنها أن تهلخ غايتها من العمق والدقة مالم تقم على تصور واضح لدليصة الشعر ، وتحديد دقيق للمصطلح النقدى الذى توظفه .

1 - يتكلم النقاد المحدثون عادة عما يسمى " البناء " أو " التخطيط " ، وما يسمى " النسيج " وهو ما يملأ هذا البناء . وقد ذكر الناقد الأمريكى الحديث (John Crowe Ransom) أن الأثر الأدبى يتألف من عنصرين هما : البنية أو التركيب (Structure) والنسيج (Texture) أو السبك .

ويقصد بالأول المعنى العام للأثر الأدبى وهو الرسالة التى ينقلها هذا الأثر ، بخلافها ، الى القارئ ، بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى غير التعبير المستعمل فى الأثر الأدبى المذكور .

أما النسيج فالمراد به الصدى الصوتى للكلمات الأثر ، وتتابع المحسنات ، والصور المجازية والمعنوية التى توحى الى العقل من مدلولات الكلمات المستعملة . وتتألف دلالة العمل الأدبى لدى رانسوم من هذين العنصرين مجتمعين .

أنظر : مجدى وهذه . معجم مصطلحات الأدب ، ص 540 .

2 - عهد العزيز الدسوقي . نحو علم جمال عربى ، " تصور وتطبيق " ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، وزارة الاعلام ، مجلد 9 ، ع 2 ، 1978 ، ص 337 .

3 - م . ن . ص 338 .

4 - ديفد ديتشس . مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، تر : محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار صادر ، 1967 ، ص 598 .

وهذا التصور يسير الحديث عن مفهوم "البناء الفني" ، كما نود تليق به في هذه الدراسة ، أمرا في غاية الأهمية ، لأنه يمثل الشاوة الأساسية التي تسبق كل تصنيف نقدي لأشعار فدوى ، وتسبق ، وبالتالي ، كل حديث عن الأشكال البنائية عندها .

ورغم ما قلناه عن أزمة النظرية النقدية عندنا ، وخاصة فيما يتعلق بعدم استقرار المصطلحات النقدية ، أو شبه غيابها ، ولأن النقد في تصورنا - مثل الخلق الفني تماما - ليس خلقا من المدم ، ولا ابتكارا محضا ، فإننا نفضل أن نبدأ الحديث عن "البناء الفني" - مفهوما وتصنيفا - من واقع الدراسات النقدية العربية المعاصرة ، قبل أن ندلي بتصورنا لهذا الجانب الجوهري في عملية الابداع الشعري .

ولعل الظاهرة اللافتة في نقدنا المعاصر هي انصراف معظم نقادنا عن هذا الموضوع الحيوي ، وعلى الرغم من عناية هؤلاء النقاد بحركة الشعر العربي الحديث ، وتعدد زوايا النظر التي تناولوا بها هذا الشعر ، فإن موضوع "البناء الفني" قلما حظي بالعناية الكافية منهم . فباستثناء بعض الأعمال الرائدة التي حاولت تأصيل الجانب النأري في العملية النقدية ، اعتمادا على واقع النصوص الشعرية العربية المعاصرة ، لا يكاد الباحث يألّف بتصور معين للبناء الفني في العمل الأدبي .

وفي مقدمة الأعمال التي تناولت موضوع "البناء الفني" في القسيمة العربية المعاصرة ، يأتي كتاب نازك الملائكة عن " قضايا الشعر المعاصر " (1) ، وكتاب عز الدين اسماعيل عن " الشعر العربي المعاصر ، قنائمه وخواصه الفنية والمعنوية " (2) ويستبر هذان الكتابان النقيديان أحسن ما كتب عن الشعر العربي المعاصر (3) وأخيرا يأتي كتاب صالح أبو اسبح عن " الحركة الشعرية في فلساين المحتلة " (4) .

-
- 1 - صدر عن دار الآداب في بيروت ، عام 1962 .
 - 2 - صدر في القاهرة عام 1966 ، ونحن نحتد في هذه الدراسة على الطبعة الثالثة المأدرة عن دار الفكر العربي بالقاهرة ، عام 1978 .
 - 3 - وهناك أعمال نقدية أخرى على قدر من الأهمية ، لكننا لانقف عندها ، أما لأنها لاتتناول البناء الفني في القسيمة ، أو لأنها لاتستخدم مصطلحات تتعلق بهذه الناحية الفنية ، كما هو الحال بالنسبة لكتاب محمد النويهي عن " قضية الشعر الجديد " .
 - 4 - صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام 1979 .

ففي هذه الكتب الثلاثة نالغ تصورات معينة لمفهوم " البناء الفني " بمصطلحات هي " هيكل القصيدة " عند نازك ، و " معمارية القصيدة " عند عز الدين ، و " الصورة الكلية " عند أبي اسبح . ونالغ عند كل واحد من النقّاد الثلاثة تصنيفا فنيا يستند الى مصطلحات - موضوعة أو مستعارة - تحقق غايته في البحث ، وان كان معظمها لا يصمد للجدل النقدي .

1 - فقد تحدثت نازك الملائكة عن " هيكل القصيدة " باعتبارها " الأسلوب الذي يختاره الشاعر لمرض الموضوع (1) وأشارت الى أن هذا العنصر يشكل أهم عناصر القصيدة ، انه هو السمود الفكري الذي تتركز اليه العناصر الأخرى كلها ، ووايفته الكبرى أن يوحد تلك العناصر ، ويضمها من الانتشار والانفلات ، ويلمها داخل عاشية متميزة (2) . ثم " استخلصت من مراجعة مئات القصائد العربية ، قديمها وحديثها ، أن هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة أصناف عامة لكل منها خصائص مميزة ثابتة " (3) ، وأطلقت على الأصناف الثلاثة تسميات من عندها ، فجاءت على الوجه الآتي :

- أ - الهيكل المساج ، وهو الذي يخلو من الحركة والزمن .
- ب - الهيكل الهرمي ، وهو الذي يستند الى الحركة والزمن .
- ج - الهيكل الذهني ، وهو الذي يشتمل على حركة لا تقتزن بزمن (4) .

ومع تقديرنا لعمل نازك ، نرى أن مفهوم الهيكل لا يتحدد عندنا بشكل دقيق ، فهي تراه مرة " الأسلوب الذي يختاره الشاعر لمرض الموضوع " ، ومرة أخرى تجمله " الأسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة في قصيدته " (5) . فضلا عن كون هذا المصطلح لا يفسح عن حقيقة البناء الفني في القصيدة ، بصورة دقيقة ، فانه يذكرنا بصورة (الشكل - الوعاء) ، وهذا يعني أن نالرة الناقد الى العنصر الشعري تستند الى ثنائية الشكل والمضمون . وينبغي ألا ننخدع بقولها في بداية حديثها انها تفعل ذلك لضرورة منهجية .

1 - نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، دار الآداب ، 1962 ،

ص 200 .

2 - م . ن . ص 201

3 - م . ن . ص 207

4 - م . ن . ص 207

5 - م . ن . ص 222

أما تسمياتها للهيكل فليست بأحسن حالا من فهمها له ، فهي ، فيما عدا دلالاتها اللغوية المتمايزة ، لا تقوم على تفرقة دقيقة بين أصناف الهيكل الثلاثة . وبالإضافة الى ذلك ، فنحن لانطعن الى تصنيف نازك ، لأنه يفتقر الى الدقة والوضوح . فالناقدة مثلا تميز بين الهيكلين المسطح والمهربي ، مستتدة الى عنصر واحد من عناصر القصيدة ، تتغير بالبهمة فتتغير تعما لذلك صفة الهيكل . وبعبارة أخرى فانها تقيم تفرقتها على أساس الموضوع الذي تعالجه القصيدة ، فمتى كان هذا الموضوع ساكنا ، مجردا من الزمن ، جاء الهيكل مساحا (1) ، ومتى كان متحركا جاء الهيكل هرميا (2) .

غير أن هذه التفرقة ظاهرية ولا تصمد للنقد ، ذلك أن حديث الناقدة نفسها يكشف عن عدم وجود فارق جوهري بين الهيكلين ، فقصاد الهيكل المسطح التي تتميز بالسكون والجمود يلجأ فيها الشاعر ، كما تقول نازك ، الى التحويل عن الحركة الزمنية بحركة صورية أو عاطفية . وبهذا تقوم الحركة صفة مشتركة بين الهيكلين المسطح والمهربي . وعندما يتحقق هذا الشراء الذي تضمنه نازك ، ثم يتحقق ذلك التضاد بين نقلة الارتكاز في القصيدة وخاتمتها ، أي بين البداية الساكنة والخاتمة المتحركة في الهيكل المسطح ، وبين البداية المتحركة والخاتمة الساكنة في الهيكل المهربي ، عندما يتحقق ذلك جميعا ، تصبح التفرقة بين الهيكلين واهية جدا .

أما قولها عن " الهيكل الذهني " انه " يقدم عنصر الحركة على أسلوب فكوى ، فبدلا من أن يستغرق التحرك زمنا ، نجد الحركة لا تستغرق أي زمن ، لأنها حركة تقوم في الذهن ، يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث ، يستغرق زمانا " (3) . هذا القول يؤكد شيئين اثنين يضعفان من شأن التصنيف المذكور ، وهما :

- أ - ان الهياكل الثلاثة تتوافر جميعا على الحركة بشكل أو آخرو .
- ب - ان نازك تبني تصنيفها على أساس فلسفي مجرد (الحركة والزمن) يصعب تصوره في العمل الشعري . وعلى هذا بقيت تسمياتها : المسطح والمهربي والذهني ، تسميات انطباعية في واقع الأمر ، ومن ثم فهي لا تصلح أساسا لتصنيف نقدي دقيق ، يمكن دارس الشعر من رصد الأشكال الفنية بوضوح .

1 - م . ن . ص 207

2 - م . ن . ص 212

3 - م . ن . ص 223

2- . أما عز الدين اسطعيل فيتناول جانب البناء الفني في القصيدة من خلال ما يسميه " معمارية الشعر المعاصر " ، والمعمارية عنده تعني الإطار العام للقصيدة . ويبدو أن عز الدين ينالق هو الآخر من ثنائية الشكل والمضمون ، عندما يؤكد المقولة الآتية " ان التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح " ويرد ف قائلا : " أصوغ هذه الحقيقة بلغة حادة لكي ألفت النظر الى شيوع نزعة لدى كثير من نقادنا المعاصرين ، في دراستهم للأعمال الفنية بحامة ، والشعر بمثابة ، هي نزعة من البحث عن المضمون ، والاحتكاك بالعمل الفني ، على المستوى الفكري ، دون المعاينة الحقيقية للجهد الابداعي الصذول فيه ، وبصفة خاصة في بناءه أو في معماريته " (1) .

ويبدو من هذا الحديث أن كلا من " معمارية القصيدة " و " الإطار العام " المقابل و " بنائها " أمور تعني شيئا واحدا في ذهن الأستاذ الناقد ، وهي الشكل الذي يقابل المضمون . في حين أن البناء الفني ليس شكلا ، ولا مضمونا ، بل هما معا . ومهما يكن ، فلن نقف عند هذه القضية ، بعد أن عرضنا رأينا فيها في بداية هذه المقدمة ، ولكن عنايتنا تتجه الى صورة التصنيف الذي يضعه عز الدين للتمييز بين الأشكال البنائية في شعرنا المعاصر ، والأسس التي يقيم عليها تفرقة بين هذه الأشكال . فهو ، بعد أن يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من إطار " القصيدة القصيرة " التي

ويضيف أنه "يمكن تعريف القصيدة الفئاعية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو الهام غير منقلاح" (1)، أما البنية الداخلية لهذه القصيدة فتتميز بسمتين هما وحدة العاطفة وتاورها في اتجاه واحد (2).

أما القصيدة الأولى فهي تتميز بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية، وإن كان من الواجب هنا أن تسحب المهارة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة" (3).

ومن أجل مزيد من الدقة في التفرقة يورد عز الدين رأي ريد الذي يقول:
 "وأريد بصفة خاصة أن أفضل على لفتي عاذفة وفكرة، في موضعيهما الخاصين، وينبغي أن يتضح أنهما هما اللفظان اللذان يؤيدان، بتسلاهما على طبيعة الشعر، إلى التمييز الجوهرى الذى نرغب فى عمله بين القصيدة الأولى والقصيدة الفئاعية" (4). والنتيجة التى ينتهى إليها (ريد) هي أنه "عندما تسيأر الصورة على المفهوم (أى عندما يحدد المفهوم تحديدا كافيا لينذر إليه بوصفه وحدة مفردة، أى يؤخذ منذ البداية إلى النهاية فى توتر ذاتي واحد)، فإن القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها (قصيرة)، وعلى العكس، عندما يكون المفهوم غاية فنى التعميد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه فى وحدات غير متصلة، ثم ينضم أخيرا هذه الوحدات فى وحدة مفهومة، فإن القصيدة تصرف بحق بأنها لويلة" (5).

وفى النهاية يصوغ عز الدين رأى ريد فى صورة أكثر تحديدا، فيقول: "وبهذا يدخل التعميد عنصرا أساسيا فى أبيعة العمل الشعرى الشئىم أو القصيدة الأولى، فى حين أن الساطلة والتحدد فى العاطفة من أبيعة القصيدة الفئاعية" (6).

ويمكن الاعتراض على رأى عز الدين وريد فى البناء الشئى - مفهوما وتصنيفا -

للأسباب الآتية:

أ - انهما يضمنان مفهوم الأول والقصر بنديلا لمفهوم الدرامية والفئاعية، رغم اعترافهما بحجز البديل الجديد عن الوفاء بجوهر التفرقة بين نوعين أساسيين من الشعر، فى حين كان المصطلح القديم يفي بهما، والصواب عندنا أن يعتمد المصطلح الأدىق.

1 - م. ن. س. 246 ، 2 - م. ن. س. 251 ، 3 - م. ن. س. 246 ، 4 ، 5 ، 6 - م. ن. س. 247

ب - ويربطان الخنائية بالبساطة ، والدرامية بالتحقيد ، وهذا أمر لا يلزم في جميع الحالات ، بل يمكن أن تأتي القصيدة فنائية مركبة ، كما يمكن أن تكون القصيدة درامية وتأخذ صورة بسيطة .

ج - ويدخلان في مفهوم الدلول والقصر مفاهيم أخرى ، متممات ، كالخنائية والدرامية ، والعاطفة والفكرة ، والبساطة والتحقيد . ولا شك أن تداخل هذه المفاهيم يحتاج إلى قدر كبير من الدقة والتحديد والبساطة ، وهذه أمور لم يلتزمها الناقدان ، فظل البناء الفني عندما فاضا إلى حد بعيد ، واستند هذا النموذج ليشمل المسائل النقدية المستخدمة عندما . ولا شك أن النموذج طيف لا تتسم مع روح المنهج العلمي في الدراسة الأدبية ، ففي أي تصنيف علمي يجب أن يعتمد الدارس على مفاهيم بسيطة ، غير مركبة ، ليصل إلى أقصى درجة من التحديد والفصل بين الأنواع الشعرية ، والأشكال الفنية .

د - وأخيراً فإن عز الدين لا يستمر في تفرقة بين هذين النوعين من الشعر لتشمل جوانبهما المختلفة ، واحداً واحداً ، فهو يقسم الشعر إلى بنية داخلية ، وصورة خارجية (أي الشكل والمضمون مرة أخرى) تمثل الشكل البنائي المميز للعمل الأدبي عنده ، وحين ينتقل للحديث عن الأشكال المختلفة التي تأخذها تلك الصورة يتناسى القصيدة الأولى تماماً ، ويكتفي بالحديث عن ثلاثة أشكال يراها تخص القصيدة القصيرة ، وهي : الشكل الدائري المفلطح ، والشكل المفتوح ، والشكل الحلزوني . والواقع أن هذه التسميات لا تفصح عن حقيقة البناء الفني في العمل الشعري ، وهي لو صحت لا تمتد لتشمل القصيدة العربية المعاصرة بنوعها : القصير والأويل .

3 - وفي حديثه عن البناء الشعري عند شعراء الأرنؤ المحتلة قدم صالح أبو اصبح مفهوماً جديد الحقيقة البناء الفني في الشعر ، فقال : " ان التاور الذي أصاب بناء القصيدة العربية الحديثة جعلنا ننأر إلى القصيدة باعتبارها كياناً عضويًا متكاملًا . والقصيدة بهذه النارة تصبح صورة كلية ، لا تتراكم فيها الصور دون ارتباط ، بل تتفاعل معاً لانتاج هذه الصورة الكلية " (1) . وهو يأخذ من (سيسل دي لويس) معنى يجعل هذه الصورة الكلية بنية مركبة تعالي للقصيدة دلالتها المميزة ، وتجعل معناها أكبر من مجموع أجزائها (2) . ولا شك أن هذا المفهوم يشير مشكلة الوحدة

1 - صالح أبو اصبح . الحركة الشعرية في فلسفة المحتلة . بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1979 ، ص 75 .

2 - م . ن . ص 75 .

المضوية في القصيدة ، وهي ما قصد اليه أبو اسحق بالفصل . والواقع أن مفهوم الصورة الكلية ، بدلالاتها على الوحدة المضوية في القصيدة ، ينسجم تماما مع النظرة النقدية الحديثة ، وهو أقرب المفاهيم التي مرت بنا للتعبير عن حقيقة البناء الفني ، دلالة واصلا للاحا .

وفي بحثه عن كيفية بناء هذه الصورة الكلية عند شعراء فلاسطين المحتلة أيضا يرى أنهم استخدموا عدة أساليب في بناء قصائدهم ، وهذه الأساليب هي :

أ - البناء الدرامي (القصصي - الحوارى)

ب - البناء المقامعي - اللوحات

ج - البناء الدائرى .

د - البناء التوقيفي .

هـ - البناء اللولبي .

ويضيف أن " هذه الأشكال الشعرية ، ليست في نهاية الأمر إلا أساليب لبناء الصور وتركيبها وتفاعلها لتقدم لنا الصور الكلية للقصيدة . وكثيرا ما تكون الفوارق بين تلك الأشكال واهية ، إذ قد تكون هناك قواعد درامية وهي في الوقت ذاته مبنية على نظام المقامع ، وقد تكون دائرية البناء وتحمل معها بذور البناء الدرامي ، وهكذا " (1) .

وعلى عكس تصورهِ لحقيقة البناء الفني ، كما تمثلهُ الصورة الكلية ، فإن تصنيف أبي اسحق يفتقر الى الدقة ، ولا ينفرد به وظيفة الفصل بين الأنواع الشعرية بشكل حاسم ، فباستثناء ما يسميه " البناء الدرامي " الذي يتم عبر القصص والحوار ، فإن الأساليب الأربعة الأخرى لا تحمل أي دلالة جوهرية للتمييز بين صور البناء الفني ، في الصممل الشعرى بأنواعه الثلاثة المعروفة ، أعني الشعر الخنائي والشعر القصصي والشعر الدرامي .

فالبناء المقامعي الذي يذهب أبو اسحق الى أنه شكل فرعي في البناء الدرامي ، أو أنه قد يتداخل معه (2) ، يمكن أن يتحقق في القصيدة الخنائية ، بنفس الشكل الذي يتوافره في القصيدة الدرامية ، فضلا عن أن المقامعية في الشعر ناحية شكلية خارجية تدخل في باب النسيج ، قبل أن تجد مكانها في قلب البناء الفني .

وعلى أية حال فإن المصطلحات التي دخلتها الكتب الثلاثة لا تفي بحاجتنا ، ولا تساعدنا - باستثناء مصطلح الصورة الكلية - على بيان المقصود بالبناء الفني ، وعلى هذا نؤثر عدم استخدامها ، تجنباً للجدل الذي يثور بشأنها ، غير أننا سنواصل البحث عن مصطلحات أخرى ، توفيقاً للدقة والوضوح .

والواقع أنه يتحدث عن البناء الفني بمصطلحات مختلفة ، مثل : " التعبير الفني " ، " الأداة الفنية " ، " التشكيل الفني " ، " البناء الفني " ، " الصورة الكلية للعمل الأدبي " ، الخ . . . وقد آثرت استخدام مصطلح " البناء الفني " لأنه أصدق دلالة وأكثر إفصاحاً عن المراد من تلك المصطلحات النقدية من جهة ، ولأنه يجنب الباحث والقارئ كثيراً من اللبس الذي يثور بصدور المصطلحات الأخرى من جهة ثانية .

فالتعبير قول عام ، يصدق على البناء ، كما يصدق على غيره ، أما البناء فأخص منه بكثير ، لأنه يعني النظام ، أو العلاقات التي تربط بين أجزاء العبارة وبين أجزاء العمل الفني مجتمعة ، وهذا يعني ، بعبارة أخرى ، أن البناء هو التكوين الكلي للقصيدة الشعرية (1) .

وإذا كانت البنيوية اللغوية مثلاً ، تتناول الجملة النحوية ، فإن مفهوم البناء ، في الاستخدام النقدي ، يتجاوز الجملة إلى تشكيل القائمة الأدبية كلها ، بل انهم اصطالحوا على أن كلمة " البناء " خاصة بهذا النوع من البناء العام ، وخصوصاً الأسلوبية بدراسة التراكيب اللغوية ، من جهة قيمتها الفنية .

ونحن لا نبتعد عن المعنى اللغوي لكلمة الأداة ، حين نصلح على أن الأداة الفني يشمل البناء والنسيج مجتمعين ، فهو بهذا المعنى ، مثل مصطلح التعبير ، أعم من فكرة البناء التي تمثل محور هذه الدراسة .

وأما " الشكل " فإنه يستخدم عند النقاد المعاصرين بمراد كثيرة ، أشهرها وأسفها ، ذلك المفهوم الساذج الذي سار على النقد العربي ، قديماً ، فجهل الشكل - (وعبروا عنه باللفظ) - وعاء مجرداً ، تصب فيه المعاني . ولا شك أن استخدام المصطلح بهذا المعنى يارح التقنية القديمة (الشكل والمضمون منفصلين) ، وهي قضية تجاوزها النقد المعاصر ، كما قلنا ، لأن فكرة البناء تختلف عن فكرة الشكل

1 - يقول تشارلتن : " ان الصورة الفنية الجديدة تنشأ من اختلاف عناصر ، كانت من قبل مختلفة ، ثم اتسقت في توافق وانسجام ، لكنها لا تكون عند مولدنا حاصل جمع عناصرها ومقوماتها ، انما تتخذ لها أهيحة جديدة ، وحياة جديدة ، ويكون لها كيان عضوي جديد ، وقدرة جديدة على التعبير ، وانك لتسلب الشعر قيمته الكبرى ، اذا فاتك أن تراه هكذا

الداليل الذي يميزه .
انظر كتابه " فنون الأدب " . تر: زكي نجيب محمود ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1959 ، ص 45 .

بالمعنى الشائع لدى النقاد . فنحن ، في البناء ، نتناول العمل الأدبي ككل ، وفي جميع مستوياته . غير أن الصالحين يتداخلان أحيانا ، في الاستخدام المعاصر ، بعد أن شاع مفهوم جديد لمصالح الشكل ، يجعله دالا على العمل الأدبي كوحدة تامة . والوحدة هنا تفهم على أنها " الترابل الضلعي ، أو الجمالي أو القصصي ، بين أجزاء الأثر الأدبي المكتمل " (1) . وفي هذا المعنى يقول خلدون الشمعة : " الشكل الشعري لقسيده ما هو مذاقها الخاص ، بناؤها العضوي الذي يستسلم القارئ الصالي له دون أن يعي ذلك ، مباشرة " (2) .

وإذا كانت الدراسة الأسلوبية تشتت بالظواهر الأسلوبية الجزئية ، أو بالنسيج ، فإن دراسة " البناء الفني " في عطية الأداة الشعري هي المجال الحيوي للنقد الأدبي . ونعتقد أن كل دراسة نقدية جادة ينبغي أن تعنى بفتح الأثر الأدبي ، لتكشف عناصره الفنية المتشابهة والمتفاعلة - في تداخل وارتباط تعبيرى وفني - يجعل هذا الأثر ، في النهاية ، بنية حية ، أو صورة كلية قائمة على الانسجام والتكامل والوحدة بمفهومها العضوي (3) . ولهذا الخاصية ، أعني الوحدة ، أهميتها البالغة في تقدير العمل الأدبي عامة ، والقسيده الشعرية على وجه الخصوص ، " لأن الوحدة هي التي تحكم العمل الفني ، وتحدد قيمته في النهاية " (4) . وفي عن البيان أن هذه الوحدة ، في جوهرها ، هي أمر يرجع إلى المعنى ، أو بتعبير أدق ، إلى الدلالة الكلية ، وإن كانت ترى متحققة في أبنية لغوية . وقد سبقت الإشارة إلى أن الرؤية النقدية المعاصرة لا تسبخ تفكيك العمل الأدبي إلى لفظ ومعنى ، بل تراهما متحدتين .

-
- 1 - مجدى وهبه ، معجم مصطلحات الأدب ، ص 585 .
 - 2 - خلدون الشمعة ، الشمس والمنقأ ، دراسة نقدية في الضمج والنثرية والتأبيق ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1974 ، ص 27 .
 - 3 - يقول مجدى وهبه : إنه مع ظهور الحركة الرومانتيكية ، ألهرت فكرة الوحدة العضوية للعمل الفني ، التي تتألف من الوحدة الانفعالية ووحدة الرؤيا للطبيعة ووحدة السبقية الشاعرة ، أثناء الإبداع الشعري ، وأخيرا وحدة الخيال الصدى التي تكلم عنها كولردج .
- أما النقد الأدبي المعاصر فيعالج فكرة الوحدة الفنية بوصفها توفيقا بين الموضوع واللغة المجازية ، وبين الجو الوجداني للقسيده والأسطورة الأصلية التي تملقت بها القسيده في سبيل التعبير عن ذلك الوجدان .
- انظر : معجم مصطلحات الأدب ، ص 585 .
 - 4 - محمد زكي المشاطون ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، الاسكندرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 ، 1975 ، ص (ج) .

والحق ان وحدة الشكل والمضمون ، تعني ، في تصورنا ، أنه لا يوجد شيء في البناء الفني الا وهو يندم الدلالة ، وربما كانت الوحدة بهذا الفهم فكرة جمالية في الأساس ، غير أن اكتشاف جماليات النص الأدبي ، ممثلة في وحدته الفنية ، كان وما يزال ، من مهام الدرس النقدي .

ومن هنا تصبح دراسة " البناء الفني " في شعر فدوى مدخلا مهما لفهمه ، وهذا ما حاوله هذه الدراسة التي لا تتناول شعر فدوى من باب نسيجها اللغوي ، ولا من زاوية تجربتها وحياتها ، بل من باب بنائها الفني ، وهو جانب واحد - وان كان هو الجانب الأساسي - في عطية الأداء الشعري ، كما أوضحت سابقا . وهذا يعني : أولا أنني لأهتم بالتفاصيل المتعلقة بحياة فدوى الا فيما يتعلق بالجانب السذ أدسه ، لأن هذه الدراسة فنية في الأساس ، وليست سيرة ذاتية للشاعرة (1) . ثانيا : ان التركيز على " البناء الفني " لا يعني اهمال عناصر الأداء الأخرى . وغاية ما في الأمر أن هذه الدراسة لا تتناول من هذه العناصر الأخرى ، الا ما تقتضيه ضرورة فنية أو منهجية . وهذا لا يتناقض أبدا مع تصورنا للعلاقة الوثيقة بين البناء والنسيج ، إذ نرى بينهما ارتبا لا قويا ، بحيث لا يتصور فهم أحدهما بمعزل عن الآخر ، وان كان التركيز على واحد منهما ، في مثل هذه الدراسة ، أمرا ضروريا جدا . وهذا يمثل عملنا منسجما مع تصورنا لأبيعة العمل الأدبي كما سبق عرضها .

ومهما تكن حقيقة البناء الفني ، وتعدد المصطلحات الدالة عليه ، واختلاف زوايا النظر والمناهج المتبعة في دراسته ، فان هذه الدراسة ، شأنها شأن الدراسات الحديثة (نقدية وأسلوبية وبنوية) ، تلتزم ، منذ الآن ، بأن تكون أشعار فدوى هي المدخل إلى الأساس ، منها تبدأ لتقييم فروضها فنية ونقدية معينة ، واليهما تعود لتختبر تلك الفروض ، وتبين مدى صدقها .

ونحن نلزم أنفسنا بهذا المنهج ، حرصا منا على ضرورة أن تكون المقاييس الفنية الملائمة ، في هذه الدراسة ، مستمدة من الطريقة التي اتبعتها الشاعرة نفسها ،

1 - ونحن نجاري في هذا المدد الرأي القائل : ان تقييم الشاعر ودراسته ينبغي أن تتلخص من نتاجه ، ولا من أخبار حياته وعلاقاته الشخصية . فحتى علماء التحليل النفسي يرفضون مثل هذه النظرة التي الأثر الفني . يقول ك. ج. يونج " ينبغي أن يدرس الفنان ويفهم اندلاقا من فنه أكثر مما يفهم اعتمادا على ما في أبيهته من نواحي ، وعلى صراعاته الشخصية " .

أنظر : خالدة سعيد ، الحركة والدائرة ، مجلة مواقف ، بيروت ، ع15 ، ص61 .

وذلك لاعتقادنا بصحة الرأي القائل: " ان كل شاعر يفرغ من صريح دراسة آثاره" (1) .
ومن جهة أخرى ، فاننا نتطلع من وراء هذا الاتجاه ، الى اكتشاف عالم فدوى الفني ،
وتبين مقدار تميزه ، وهذه ناحية يسر الناقد الأدبي باكتشافها ، اذا كانت الشاعرة
قد بلغت مستوى فنيا متميزا بالفعل . ونحن ندرك " ان من أهم القيم الفنية لشعرنا
المعاصر أن يكون لكل شاعر لعمه الخاص ، ولونه المميز ، والبعده المستقل . . اننا
بذلك فضمن تنوع الشخصية الشعرية على أساس من تنوع الأداء ، وحتى لا يستلجج
شاعر واحد يمثل مركزية الابع والاتجاه أن يلغى من وجودنا الذوقي كل المتفرعين
من نقالة الهداية " (2) . ولاشك أن اكتشاف هذه الخصائص المميزة لكل شاعر
لا يتحقق الا بالاقام من فنه ، وعبر معايشة غنية ونقدية له .

ونحن لانفهم العملية النقدية على أنها تمييز الخطأ من الصواب ، وانما
النقد ، في تصورنا ، وصف موضوعي ، مثل الدراسة الأسلوبية تماما ، وبهذه الروح سوف
نتناول شعر فدوى . كما أننا سنقرأ هذا الشعر وفي وعينا تصور محدد هو " ان الشعر
فن ودلالة متداخلان " ، وأنه " لا يوجد موضوع للقصيدة خارج القصيدة ذاتها ،
وموضوعها هو بناؤها ونسيجها " . ومن هنا يصبح الحديث عن جانب معين فنى
عملية الأداء ، مؤديا بالضرورة الى الحديث عن الجوانب الأخرى ، وان لم يكن
التركيز النقدي متساويا في الحالين .

واذا كان العامل الحاسم في البناء هو الدلالة المعنوية ، وليس الموسيقى
أو الشكل ، أو عناصر النسيج الأخرى ، كما يخيل للبعض ، فان الوحدة الشعورية
هي الشكل الدلالي لتلك الوحدة المعنوية . ونحن سنتخذ من هذا الشكل أساسا
فنيا لتصنيف الأنماط البنائية في شعر فدوى .

وقد مكنتنا القراءة الشاملة لهذا الشعر من اكتشاف ظاهرة فنية لافتة عند
فدوى ، تتمثل في نزوعها ، غالبا ، الى أن تصفى على قصيدتها مسحة قصصية . والواقع
أن هذه الظاهرة تعطينا مفتاحا جيدا لفهم أبعده البناء الفني عند الشاعرة ، وهذا
الفهم خطوة أساسية قبل القيام بأى تصنيف لأنواع البناء الفني ، كما تتمثل في شعرها
جميعا .

-
- 1 - محي الدين يحيى ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر 160 .
 - 2 - أنور المعداوى ، كلمات في الأدب ، بيروت ، المكتبة المصرية ، 1966 ، ص 66 .

ان الناحية القصصية في شعر فدوى تشير بجملة تساؤلات فنية ، حول البنية
 الأنواع الشعرية وعلاقتها ببعضها البعض ، مثل العلاقة بين الشعر القصصي والشعر
 الخنائي من جهة ، وعلاقتها جميعا بالشعر الدرامي ، من جهة ثانية . وذلك على
 الرغم من أن العلاقة بين الفنون الشعرية قد حظيت باهتمام النقاد منذ وقت بعيد .
 فهذا عز الدين اسماعيل يتحدث عن القصة في الشعر فيقول :

" والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الخنائي لبعض أدوات
 التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصة ، دون أن يكون هدفه
 كتابة شعر قصصي .

والقصة أو القصص المستخدمة في مثل هذه لا تعد وأن تكون تلويحا
 عصريا لما كان يسمى في البلاغة القديمة بالتمثيل ، فقامت القصة لتؤدي في
 القصيدة نفس الدور البلاغي الذي كان التمثيل يؤديه في الشعر القديم .
 فالقصة إذن ، حين تستخدم في القصيدة ، إنما تستخدم على أنها
 وسيلة تعبيرية درامية ، لا على أنها قصة لها أركانها وأهميتها في ذاتها .
 ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللصقات الموحية
 الدالة ، ولم يتوراوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل " (1) .

ومع تسليمنا بوجود هذا الرأي ، فإن القصة حين تستخدم في القصيدة ،
 على خلاف ما ذكر الناقد ، لا يشترط أن تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية ،
 خاصة في الشعر الخنائي ، وشعر فدوى ، في مقامه شاهد على أن الشاعرة تستخدم
 القصة باعتبارها أداة تعبيرية غنائية غالباً ، ودرامية قليلاً .

ولكن هل يعني نزوع فدوى الى القصص أن القصيدة عندها أصبحت شعراً
 قصصياً ، أم أنها ما تزال تحتفظ بمقوماتها الخنائية أو الدرامية ؟ . وعلى الرغم من أن
 الاجابة الدقيقة عن هذا السؤال ستتضح أكثر من خلال الدراسة التحليلية لقصائد
 فدوى ذاتها ، فاني أبادر الى القول منذ الآن ، وبعد قراءتي لأعمالها الشعرية كلها ،
 أن الخيال القصصي في شعرها لا يجعله شعراً قصصياً ، لأنها تلجأ الى القصيدة
 باعتبارها أداة تعبيرية ، وعنصر بنائياً ، ولا تتخذها غرضاً غنياً مقصوداً لذاته ، وبذلك
 تظل البذرة القصصية عندها أشبه بعهد من أبعاد القصيدة التي تحتفظ بمقوماتها

الغنائية أو الدرامية ، أو تأتي مزيجا منهما . ثم ان الضيف القسوي عندها لا يأخذ صورة واحدة ، بل يبدو باهتا أو واضحا ، ممتدا أو ساكنا ، بسيلا أو مركبا ، ذاتيلا أو موضوعيا .

ولكن كيف نميز بين الاستخدام الغنائي والاستخدام الدرامي للقصة فسي شعر فدوى ، أو بعبارة أخرى ، اذا كانت الشاعرة تستخدم القصة أداة تعبيرية غنائية ودرامية ، فهل معنى ذلك أنها تستخدمهما بصورة واحدة ؟ أم أن هناك فروقا فنية أو دلالية تميز الاستخدامين بعضهما عن بعض ؟ . والواقع أن هناك فروقا واضحة بين هذين الاستخدامين .

ومن هنا يمكن صياغة بعض الأسس التي تمكن من اجراء تصنيف أولي للأشعار البنائية عند فدوى ، وهذه الأسس ، كما نتصورها وكما تفرزها أشعار فدوى ، هي :

أولاً : وحدة الصوت واختلافه (1) :

وهذا يعني ببساطة الغنائية والدرامية . فوحدة الصوت مظهر أساسي للغنائية ، وتعدد الأصوات مظهر أساسي للقصيدة الدرامية . ولكن ماذا

1 - ومعلوم أن الناقد الانجليزي المعاصر ت. س. اليوت ، يقيم تفرقة بين الأنواع الشعرية على أساس " أصوات الشعر الثلاثة " . فالصوت الأول عنده هو صوت الشاعر متحدثا الى نفسه ، أو لا يتحدث الى أحد . وهو يشير الى أن هذا الصوت يميز ما يسمى بالشعر الغنائي ، وان كان ارتباط الصوت الأول بالغنائية الشعرية ليس ضرورة حتمية .

والصوت الثاني هو صوت الشاعر يتحدث الى جمهوره ، صغيرا كان أم كبيرا ، وهذا الصوت هو الذي يميز الشعر القسوي أو الملحمي وان لم يكن الصوت الأوحده فيه . أما الصوت الثالث ، فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنداء ، صوته لا عندما يقول ما يستأجع هو شخصيا أن يقول ، بل ما يستأجع فحسب أن يقول فسي حدود شخصية وهمية تخاطب أخرى وهمية . . وهذا الصوت الثالث هو السائد فسي الشعر الدرامي .

ثم يضيف ، قائلا : والتمييز بين الصوت الأول والثاني ، وبين الشاعر وهو يتحدث صريح نفسه ، وبين الشاعر وهو يتحدث الى غيره من الناس ، يثير مسألة التعبير الشعري . أما التمييز بين الشاعر الذي يتخاطب الآخرين ، بصوته هو شخصيا ، أو بصوت يمثل نفسه ، وبين ذلك الذي يبتكر حديثا تتبادل شخصيات وهمية ، فيثير مشكلة الفرق بين النداء الدرامي ، وما يقارب الدرامي ، وبين النداء غير الدرامي . وينتهي الى القول : " أصلا أنا فأعتقد أننا غالبا ما نجد الأصوات الثلاثة معا : الأول والثاني في الشعر غير الدرامي ، والأول والثاني والثالث في الشعر الدرامي .

انظر : ت. س. اليوت ، مقالات في النقد الأدبي متر : دليلة الزيات ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ،

يعني كل من يدين المصنفين : الغنائية والدرامية ؟ .

لقد ارتبنا مفهوم " الغنائية " (1) قديما بنوع من الشعر " كان ينشد لهفسي على قيثارة ، ومن اسمها اشتق هذا اللفظ في اللغات الأوروبية ، ولما كانت قصائد

== أما تشارلتن فينظر الى الأنواع الشعرية من زاوية أخرى ، فيقول : نستطيع القول بصفة عامة ، ان الشعر ضربان : فالقصيدة اما أن تحكي عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد ، واما أن تعبر عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها . أو بحبارة أخرى اما أن تحكي القصيدة عن العالم الخارجي ، واما أن تعبر عن العالم الداخلي عند الشاعر نفسه .

فأما النوع الأول فنسميه شعرا قسما ، أما الآخر فهو الشعر الغنائي أو الوجداني . وابعني أن يتداخل النوعان ، فالقصيدة القصصية التي تأخذ نفسها قبل كل شيء بالرواية عما وقع من أفعال وحوادث ، قد تفسح المجال ، أنا بعد أن ، لهذا الشخص أو ذاك ، من أشخاصها ، أن يفصح عن مشاعره على نحو ما تفعل القصيدة الغنائية ، وقد تجد قصيدة مثقلة بما أفة راويها وحوادث سامعها والأشخاص الواردة فيها ، حتى انكاد تخرجها المداغة السارية فيها من نوع الشعر القصصي الى النوع الغنائي الوجداني ، والأغاني الشعبية التي شاعت في العصور الوسطى معانها من هذا القبيل ، فالقصيدة الشعبية حكاية مثقولة بالعاطفة .

وهناك نوع ثالث من الشعر ، وهو قصصي بالمعنى الدقيق ، ولا هو غنائي بالمعنى الدقيق أيضا ، ولكنه يجمع أرفا من دنا وأرفا من هناك ، وأعني به المسرحية الشعرية . فالمسرحية تقص قصة على غير ما تقصها القصيدة القصصية ، فهي ليست قصة في ذاتها تروى لذاتها ، انما هي قصة يندار الى حوادثها من حيث هي مؤثرات تفعل فعلها في عواطف أشخاصها ومشاعرهم وحالاتهم النفسية بصفة عامة . ولكننا نستطيع ، لسهولة التقسيم ، أن نقسم الشعر كله الى النوعين الأساسيين : القصصي والغنائي (1) انظر : كتابه " فنون الأدب " ، ص 72 .

- 1 - يشير مجدي وهبه الى أن للغنائية وسيلتي تعبيرهما :
 - الوسيلة الاعترافية التي تنقل المشاعر الذاتية الى القارئ .
 - والوسيلة الخالابية التي تعبر عن مشاعر عامة ، كالتفني بحب الوطن ، وبالنصر ، أو التأمل في الموت والأيمة والقدر .
- انظر : معجم مصطلحات الأدب ، ص 297 .

الفناء تفين عادة عن وجدان الشاعر من سرور وحب وما الى ذلك ، تاور هذا الشعر بحبيبه ، اشتمل على كل قصيدة تعبر عن الوجدان ولولم يقصد بها الى الفناء" (1) .
 وتكون القصيدة الفنائية تعبر عن وجدان الشاعر أثار مشكلة الذاتية في الشعر ، فدرج
 النقاد على اعتبار الشعر الفنائي شعرا ذاتيا في الأساس ، وشاع قولهم :
" ان القصيدة الفنائية وسيلة الشاعر للتعبير عن ذاته وما يفيض ارم فيها
من عواطف تميزها وتابعها بالابح خاصي" (2) .

وفي الحقيقة ، فان مفهوم الشعر الفنائي لم يتحدد بشكل نهائي ، وقصد
 أشار اليوت في مقالته عن " أسوات الشعر الثلاثة" الى ذلك ، عندما ذكر أن مفهوم
 أو اسفورد يشير الى استحالة تعرية هذا التعبير (يعني الفنائية) بشكل مرن (3)
 وإذا كانت " القصيدة العربية القديمة نموذجاً رفيعاً من نماذج الشعر
 الفنائي في العالم ، فان الفنائية الشعرية بمعناها النقدي تعني ظهور معالم
 الشخصية الشاعرة ، وتجسيد سماتها الذاتية الصاعدة ، في الأثر الشعري ، أي بعبارة
 أخرى ، ان " الأنا" و " ياء النفس" بكل ما تحملانه من معان وتناقضات واستجابات
 وانفعالات ، تبرز بوضوح في قصيدة الشاعر الفنائي" (4) .

(5)
 ويتحدد المفهوم المعاصر للفنائية الشعرية في أنها تعني التعبير المباشر
 عن عارفة معينة ، بحيث تبرز الملامح الذاتية في النص الشعري ، ويتحقق ذلك
 عندما يستنرد صوت الشاعر القصيدة كلها وينفرد بها ، مغايباً نفسه ، أو ضاحياً
 الكون والبيئة والحياة .

غير أن التأمل في واقع الشعر الفنائي - قديماً وحديثاً - يؤكد أن الفنائية
 لا تعني الذاتية في جميع الحالات ، بل كثيراً ما تعدو فنائية جماعية ، وخاصة عند ما
 تصير الذات الشاعرة في الجماعة القومية أو الانسانية ، فتختفي " الأنا" الشخصية ،
 لتأبهر ال " نحن" الجماعية ، ويصبح الشعر أغنية ونشيداً جماعياً ، تتعانت في الأصوات ،
 وتتوحد المشاعر ، ويذول الحد بين الذات والموضوع ، وبين الخاص والعام ، وبين " الأنا"
 و"الأنتم" .

- 1 - تشارلتن ، فنون الأدب ، ص 73 . ، 2 - م . ن . ص 65 .
- 3 - تشارلتن ، اليوت ، مقالات في النقد الأدبي ، ص 76 .
- 4 - عناد غزوان اسماعيل ، قراءة عصرية في أدب الذعر عند العرب ، مجلة المورد ،
 بغداد ، مجلد 8 ، ع 1 ، ربيع 1979 ، ص 81 .
- 5 - والهاشرة هنا متعلقة بالحضور الذاتي للشاعر في قصائده ، ولا علاقة لها
 بنوعان التعبير المجازي ، تحقيقاً وانحداً .

وإذا كان المأثور عند النقاد أن القصيدة الغنائية لا شكل لها، أو أنها ذات شكل بسيط، فإنها على الرغم من بساطتها ليست نمواً جامداً أو شكلاً ثابتاً، فهي تختلف باختلاف العاطفة التي تعبر عنها، وتغير أبيعتها. ركتها الشعورية والزمنية (1). وهناك من يقدمها على الأنواع الأخرى، لأن الشعر الغنائي - كما يعتقد والتر بيتر - "هو أكثر أشكال الشعر انتمالاً، لأننا لا نستطيع فيه أن نفصل المضمون عن الشكل، دون أن ننتقد شيئاً من المضمون ذاته" (2).

٥

أما "الدرامية" فهي مصطلح نقدي أجنبي لا مقابل له عندنا، لارتباطه بفن شعري لم يوجد في تراثنا الأدبي، وهو فن المسرحية اليونانية، غير أننا يجب أن نفرق بين "الدرامية" عندما تستخدم وفقاً لنوع معين من القوائد الغنائية، وبين الدراما، وهي قاعة أدبية تمثل على المسرح، ويمكن أن تكون شعراً أو نثراً. فالمعنى الأول للدرامية في القصيدة هو أن يكون فيها أكثر من صوت، وبهذا يكون تعدد الأصوات مظهراً شكلياً للأسلوب الدرامي، غير أن ذلك لا يارد دائماً، ولا يكفي - وحده - لاضفاء صفة الدرامية على القصيدة، ولذلك يذهب بعض النقاد إلى أنه "إذا كانت الدراما تعني الصراع، فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكوة إلى وجه آخر للفكرة" (3).

وعلى الرغم من توافر هذه العناصر في مقام القوائد التي توصف بأنها درامية، يبقى تحديد ما بهذا الشكل جزئياً، وثأنه يلبس على الدرامية في الشعر صفات العمل الدرامي المسرحي. وعندنا أن القصيدة الدرامية تختلف عن "الدراما" ولو كانت هذه "دراما شعرية". وإذا زعمنا غير ذلك لم يبق ما يبرر وجودهما كشكلين أدبيين متميزين، وإنما تحني درامية القصيدة، في جوهرها، الموضوعية. ومعنى ذلك أن الشاعر هنا ينسحب من الموقف (الدراما)، ويخلي المكان لشخصيات أخرى تتحدث، أو تتماور، أو تتصارع، بل إنه قد يخلي المسرح لصورة من نفسه هو، صورة يحزلها عن كيانه الحاضر الواعي، ويحرفها لما لو كانت لشخص آخر غيره.

- 1 - وسوف نرى أن الغنائية، كما تتمثل في شعر فدوى، تتفرع إلى أربعة أشكال.
- 2 - انظر: والتر بيتر، الأفكار والعمل الفني، عرس سمير سرعان، مجلة الجديد القاهرية، ص 1، ع 2، 15 فبراير 1972، ص 10.
- 3 - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 279.

وهو بهذا المعنى يسور موقفاً، ولا ينفق عن شعور أو انفعال، ثم هو ينسحب من هذا الموقف الذي يسور توجهته الشخصية، ولكنه لا يرويه لنا سرداً، بل يضمننا أمامه، كما لو كان يفعل فيه. وهذا يعني مرة أخرى، أن القصيدة الدرامية، تستمد صفتها الجوهرية من أسلوبها الذي يضمننا أمام القمل ولا يرويه لنا، حتى لو كان فعلاً وجدانياً صرفاً، فهو ينقلنا إلى قلب الحدث، ويجعلنا نرى الأشخاص وهم يتصرفون ويتحركون. وفي هذا المعنى يقول مائيسن: "ان المنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على أن ييلخنا الاحساس بحياة واقعية، الاحساس بالراهن القائم، أي بالخصائص التامة للحدث من اللحظات، حسبما يحس المرء بها احساساً فعلياً. وهو يضع في الشعر ناساً بدل الأحلام" (1).

5

ثانياً: حركة الزمن في القصيدة:

وتتحدد حركة القصيدة من خلال الزمن الذي تتحرك فيه، وهو زمن ماضٍ أو حاضر أو مستقبل، ساكن أو متحرك، أو ممتد أو متداخل، متتابع أو متقارع. وتبعا لذلك تهدو حركة القصيدة الشعرية في صورتين متقابلتين:

- الأولى أفقية: (2) ومعناها أن القصيدة تسير في اتجاه واحد، أي في غل أفقي مع الزمن الخارجي، ومعلوم أن "النسق الداخلي للزمان يتمثل في الامتداد، والتتابع في اتجاه واحد" (3). ومن هنا يمكن القول: ان الأفقية تجسيد لمبدأ التسلسل المنتظم، حيث تتوالى أمواج الانسلا، وتتعاقب الأحداث والصور والمشاهد، في مسار خيالي، ويتبع مجرى الفكرة أو الصورة عبر الأفقية المضايقية. وتكون القصيدة أفقية حين تصبح تتابعية في بنيتها، ولا تتحس عن أكثر من الدلالة المباشرة" (4).

1 - ف. أ. مائيسن، ت. س. البيوت: الشاعر الناقد، تر: احسان عباس، بيروت، المكتبة العصرية، 1965، ص 147.

2 - تقول سلمى الخضر، الجبوسي في دراسة لها عن "أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي": "ان الزمن قد يكون في رؤيا الشاعر أفقياً، يتدرج تدرجاً تاريخياً متعاقباً في غل مستقيم واتجاه لا يعود القهقري". وتضيف قائلة: "ان الزمن الأفقي زمن آلي مرهون بدقات الساعة الآلية المقاسة باللحظات المتساوية، يمتد إلى الأمام في سلسلة من العوالم المتلاحقة، دافنا كل شيء وراءه".

انظر: مجلة الفكر، عدد 25، تونس، ص 20، ع 4، جانفي 1975، ص 22 و 23.

3 - عوالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 138.

4 - الياس خوري، باب ثقافة، مجلة شؤون فلسفية، بيروت، مركز الأبحاث في ضامة التحرير الفلسطينية، ع 37، سبتمبر 1974، ص 180.

وإذا كانت أفقية القصيدة تعني أنها تتحرك في مناخ نفسي واحد ، فإن هذا لا يعني أن العاطفة تبقى واحدة في جميع الحالات ، لأن الأفقية في النهاية ، تتحقق في القصيدة ، لأنها تعطي مشهداً بحد مشهد ، وتصف حدثاً بعد حدث ، فيمتد الخيط القصصي فيها ، وتتلاحق الصور والأيقاعات بشكل مستمر ، رتيباً أو صاعداً . وغني عن البيان أن الأفقية هي السفة الجوهرية في بناء القصيدة العربية التقليدية التي تقوم على التتابع في الزمان ، والتوالي في الأحداث ، دون نزوة (1) .

وفي شعر فدوى طوقان تتحقق الأفقية في القصائد التي تتخذ من الخيط القصصي إطاراً فنياً ، حيث تبدأ حكايتها من أولها ، وتستمر في عرض تفاصيلها ، في شيء من التسلسل ، حتى تبلغ نهايتها ، والأفقية صفة مميزة لهذا اللون من الشعر حتى عند ما يكون للقصيدة اغتياح استرجاعي . ومن الواضح أن الحركة الأفقية قد تتوفر في القصيدة النثائية ، وفي القصيدة الدرامية ، على السواء .

- 1 - محي الدين صبحي ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، ص 8 .
وعلى الرغم من التشابه الواضح بين القصيدة العربية القديمة ، والقصيدة الحديثة التي تتسم بالحركة الأفقية ، وتغل بينهما فروق فنية تبدو لنا على الصورة الآتية :
أ - ان القصيدة القديمة تعتمد بناءً يقوم على التتابع في الزمان ، والتوالي في الأحداث ، أي أنها تنهى من وحدات منفصلة عن بعضها البعض ، ومخلقة على ذاتها غالباً ، تضاف بعضها إلى بعض بشكل تراكمي . وهذا يجعلها قصيدة تراكمية ، وينبغي ألا يفهم من هذا الحكم أننا نغفل أمر النماذج التي تخرج من دائرته .
وعلى العكس من ذلك ، فإن القصيدة النثائية المعاصرة ، وحتى وهي تعتمد على التتابع في الزمان ، والتوالي في الأحداث ، فإن ألياتها مفتح بعضها على البعض ، بشكل يحقق لها نوعاً من النمو الداخلي والترابط المنطوق ، الذي يجعل منها وحدة فنية وشعورية في آن واحد .
- ب - ان القصيدة القديمة تفتقر إلى نزوة الأحداث ، غالباً ، مما يجعلها قصيدة غنائية بسيطة في مناسم الحالات ، أما القصيدة المعاصرة فالخالب فيها أن تكون ذات نزوة ، وهذا ما يمنحها فرصة الدخول في رحاب الدرامية الشعرية ، بل إنها تتوفر على قدر من التركيب والتوتر العاطفي والنفسي حتى في شكلها الغنائي الصرف .
- ج - ان الفرق بينهما ، ليس في الشكل الخارجي فقط ، ففي كل منها يتحد الشكل والمضمون ، في النماذج الجيدة ، ولكن الفرق الجوهرى بينهما يكمن في البناء الذي يبدو تراكمياً في القديمة ، وتطورياً في المعاصرة .

- الصورة الثانية : وفيها تبدو حركة القصيدة رأسية ، بمعنى أنها تتحلل من عنصر الزمن الخارجي ، فتبتدئ النقصة فيها من نقاة معينة هي قمة التجربة أو الأزمة ، ثم تتعمقها ، بالانحدار إلى أسباطها ، وقد تتألق إلى ما بعدها . وهذا يكون الخيط القصصي في هذه الحركة الرأسية تجسيدا لبدأ التفاعل المستمر في انشطار الذرة ، حيث تتقاطع أمواج التوتر ، وتتداخل الأصوات ، وتتعارض الأفعال والأحداث ، في حركة دينامية لا تسير في مسار خطي معتد ، أي أنها تخالف السير المنطقي للزمن الخارجي ، ولا تخضع للمناقضات الداخلية .

والقصيدة الرأسية قد تكون قصيدة لحانة خالفة ، وتتحرك رأسيا في مناخ شعري واحد ، ويمكن أن تتألف من جملة خطوط رأسية ، أو جملة لحظات متعمقة .
وتتحقق الحركة الرأسية في القصيدة الخنائية والدرامية ، مثل الحركة الأفقية تماما ، غير أن الأفقية أميل إلى البساطة والوضوح ، في حين أن الرأسية أميل إلى التكثيف والتركيب .

وخالصة القول أن الأفقية والرأسية ، بالإضافة إلى مدلولهما النفسي والزماني ، سمتان فنيتان مسمتان بغيتان قصصيا ، لا يتحققن في القصيدة غرضا فنيا لذاته ، بل يقوم فيها عنصرا ، وأداة تصبيرية ، وعلى هذا يكون جانبا واحدا من موقف الشاعر من موضوعه الذي يعمه في زمن ، ويحركه لنا ، حتى لو كان غائبا .

٥

ثالثا : البساطة والتكثيف :

وهما سمتان فنيتان تتصلقتان بالبهجة الإحساس ونوع العاطفة التي هي أساس الوحدة الفنية في الشعر ، وتعالما لها تكون القصيدة بسيطة أو مركبة ، ونعني بالبساطة أن القصيدة تصور عاطفة مفردة ، أو موقفا نفسيا محددا ، لا تعقيد فيه ، أو أن التعقيد فيه لا يبلغ ذروة التوتر الدرامي . وعكس ذلك ، تتكون القصيدة مركبة ، عند تصور عواطف متعارضة ، أو موقفا نفسيا متغيرا ، أو علاقة عاطفية فيها توتر وصراع بين الأشخاص ، أو بين الشاعر ونفسه . وينبغي ألا يفهم من هذا الوصف للتكثيف أنه ينطبق على الدرامية بمفهومها المسرحي ، أو بالمعنى الشائع لدى مصانم النقاد ، بل هو وصف مرتبط بجوهر الدرامية ، كما أشرنا في موضع سابق ، أي بالموضوعية .

وإذا كان واقع الآثار الشعرية ، وعند فدوى على الأقل ، يؤكد أن كلا من البساطة والتكثيف عنصران أساسيان في البناء الشعري ، فإنهما يلتصقان في سائر أجزاء القصيدة وعناصرها المتشابهة ، ولا يدركان إلا في ضوء عاطفة الشاعر التي تعد مفتاحها

جيدا لفهم لغته وادراك أدواته التصويرية . ويتحقق هذان العنصران ، مثل
العناصر السابقة ، في القصيدة الغنائية والدرامية على السواء . ونحن بهذا الفهم
القائم على تعريفنا للدرامية ، ومعاشتنا لأشعار فدوى ، وكثير من نصوص الشعراء
العربي ، نختلف مع عز الدين اسماعيل ، حين يقول : " يدخل التعميد عنصرا
أساسيا في طبيعة العمل الشعري الضخم ، أو القصيدة اللويلة (يعني الدرامية) ،
في حين أن البساطة والتحدد في العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية " (1) .

وفي ضوء الأسس السابقة ، وبالصورة التي عرضت عليها ، يمكن رد الأتمط
البنائية في شعر فدوى ، إلى صنفين عامين هما : النمط الغنائي ، و النمط الدرامي .
غير أن هذا لا يعني أنهما صورتان جامدتان ، يتهمان منهما بناهما لا يتغير ، كما
قد يتبادر إلى الذهن ، بل إن كل شكل منهما يتفرع من الداخل ومن الخارج ، إلى
صور بنائية فرعية ، تتحدد على أساس توزيع عناصر التصنيف بشكل ثنائي ، وفي صيغ
تقابلية ، بين الأفقية والرأسية ، وبين البساطة والترتيب .

ومن وحي قراءتنا لشعر فدوى ، نستأبح القول : إن قصائدها من حيث
جوهرها (أن من حيث تجربتها وموقفها ومناخها العام) تكون غنائية أو درامية ،
ومن حيث حركتها الشعرية والمعنوية تكون أفقية أو رأسية ، ومن حيث صورتها
البنائية الكلية تكون بسيطة أو مركبة .

وانسجاما مع تصورنا لوظيفة النقد نبادر إلى التأكيد على أن هذا الوصف
لقصائد فدوى ، لا يعني أي حكم بالجودة أو الرداءة ، وننبه من جهة ثانية إلى أن

1 - عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 247 .
وفي حديثه عن البساطة والتركيب في الشعر ، يذهب محمد النويهي إلى أن
القصيدة ، عندما تتألف من موجة شعورية واحدة ، تصبح أكثر ميلا إلى البساطة .
وعندما تتألف من موجات شعورية متعاقبة تكون أميل إلى النضج والتركيب ، الذي
يتحقق بفعل تعدد جوانب الانفعال ونموها وتكاملها في وحدة عضوية وفنية .
ثم يقول : والقصيدة في الحالة الأولى لا تحقق الوحدة بمعناها المضوي ، لأنها
لا تقوم على التعدد الذي يقتضي التوحيد .
والوحدة بمعناها الاصطلاحي ليست الأفراد ، بل تقتضي وجود التعدد الذي
يؤلف الشاعر بينه في بنية عضوية ملردة متكاملة " .
انظر كتابه : الشعر الجاهلي ، ص 2 ، القاهرة ، دار
القومية للطباعة والنشر ، ل . ت . ص 553 .

هذا التصنيف لا يخفى وجود بعض القصائد التي تصل الى قالب القصيدة القصصية
الخالصة عند فدوى ، لكن نماذج هذا النوع قليلة جدا ، ومن ثم ، فهي ليست نمطا
متميزا الى الحد الذي يجعلها تجد مكانها في هذه الدراسة .

ونعود الى النصلين الأساسيين البارزين في شعر فدوى ، فنقول :

أولا : ان البهيمة البنائية لقصائد الشكل الفني تتحدد على أحد الوجوه الآتية :

أ - غنائية أفقية بسيطة : وتتميز بالخصائص الآتية :

- 1 - الشاعرة هي التي تتحدث ، بأسلوب مباشر ، وينفرد صوتها بالقصيدة .
- 2 - تحكي قصة ، وتعرضها في خط أفقي ، أن أنها تبدأ من نقطة البداية
في الحكاية ، وتستمر في عرض جزئياتها ، بترتيب زمني ، حتى تبلغ نهايتها .
- 3 - تصور عارفا مفردة ، وليس فيها تعارض أو صراع .

ب - غنائية أفقية مركبة : وهي تشترك مع سابقتها في النقطتين الأولى والثانية اشتراكا
كاملا ، ثم تخالفها في العارفة التي تدور هنا معقدة ، أو فيها قدر من التعارض
والصراع والتموج .

ج - غنائية رأسية بسيطة : ومقوماتها هي :

- 1 - الشاعرة تتحدث فيها بطريقة مباشرة ، حتى عندما تستعمل ضمير الغائب
لتحكي نفسها .
- 2 - العنصر القصصي فيها بسيط جدا أو لا يكاد يظهر . والحركة فيها قصيرة
غير ممتدة ، ولكنها عميقة ومكثفة ، وإن كانت مجرد إيقاع أو تجسيد فني
للحالة شعورية أو زمنية واحدة .

3 - والعارفة فيها خالية من التعقيد ، لأنها قوية ومدفقة .

د - غنائية رأسية مركبة : وهي تشترك مع سابقتها في العنصرين الأول والثاني ،
وتخالفها في العارفة التي تتصف هنا بالصراع والتعقيد ، وتخالفها أحيانا
أخرى عندما تصبح تجسيدا فنيا لأكثر من لحظة متعقدة .

ثانيا : وتتحدد البهيمة البنائية لقصائد الشكل الدرامي على أحد الوجوه الأربعة
الآتية :

أ - درامية أفقية بسيطة : ويقوم بناؤها على العناصر الآتية :

- 1 - الشاعرة لا تتحدث بأسلوب مباشر ، ويغلب ألا ينفرد بالقصيدة صوت واحد .
- 2 - تحكي قصة في خط أفقي منسجم مع الزمن الخارجي .
- 3 - تصور موقفا ثابتا .

ب - درامية أفقية مركبة : وتشارك مع النوع الأول من حيث تعدد الأصوات فيها ، وأسلوبها اللا مباشر ، وحركتها الأفقية ، ثم تغالفه في تصويرها لموقف نفسي متغير ، أو علفة متبدلة .

ج - درامية رأسية بسيطة : ويتميز بناؤها بالخصائص الآتية :

- 1 - الشاعرة هنا أيضا لا تتحدث ، بأسلوب مباشر ، لأنها تستحضر موقفا لعلمها كانت طرفا فيه ، ولكنها تتسعب ، وتتأمل نفسها ، كما لو كانت شخصا آخر .
- 2 - تصور لحالة قصيرة ، فلا يتضح الخيال القصصي فيها .
- 3 - تصور علاقة علفية محددة ، لا تحقيد فيها .

د - درامية رأسية مركبة : وهي تشارك مع سابقتها في كل شيء ، وتغالفها في طبيعة العلاقة العاطفية المعقدة التي تقوم بين أشخاصها .

ومن خلال هذه التحديدات التصنيفية ، يبدو أن كل شكل فني يقوم على عناصر بنائية ثابتة ، وأخرى متغيرة ، فتميز البنائية والدرامية عنصرين بارزين في أي نمط بنائي ، بحيث يمكن عددهما صفتين بنائيتين أساسيتين ، كل منهما تميز جوهر نمط فني عام ، ثم تلازم أصنافه البنائية الفرعية . أما العناصر المتغيرة ، فهي الأفقية والرأسية ، ثم البساطة والترتيب ، وتغير هذه العناصر هو الذي يحدد أهمية الأنماط البنائية في صورها الجديدة .

ويتضح من التحديدات السابقة للأشكال الفنية عند فدوى ، أن بينها من التداخل والاشتراك في خصائص معينة ، أكثر مما بينها من تميز واستقلال . وهذا يعني ببساطة أنه ليس هناك تفرد نهائي للأشكال البنائية ، في الأعمال الأدبية ، وفي الشعر على وجه الخصوص . وكثيرا ما تكون الفروق الفنية بين هذه الأشكال واهية ، فتأتي القصيدة مزيجا من عناصره ، يبدو في اجتماعها نوع من التناقض أو التعارض الذي لا يزول إلا بنوع من التعمق في فهم علاقة الأنواع الأدبية ، بعضها بالبنائيات الأخرى ، وهي علاقة انفتاح وتداخل في الغالب . وفي ضوء هذه الحقيقة سوف نتعامل مع القصائد التي تأتي على هذه الصورة الأخيرة ، على أساس العناصر الخالصة فيها .

وإذا كان التصنيف الذي استخدمه هذه الدراسة يذكر بفكرة الذاتية والموضوعية

في الشعر ، فنحن نؤكد على استهسان هذا الفهم ، لأن فكرة الذاتية والموضوعية في الشعر ، والفن عموما ، تتناولان بكثير من الساذجية في معظم الأحيان . ولولا أننا لن نجد بدلا عن هذين المصطلحين ، في سهاقات معينة ، لتخلينا عنهما تماما . وإنما يأتيهنا

الخطأ في تصور معنى الذاتية والموضوعية في الشعر حين نتوهم أن الشعر يمكن أن ينبع من "موضوع" خارج عن الذات، وعندنا أن الأدب، والفن عموماً، تعبيري عن الذات، أي كان موضوعه أو شكله أو تجربته، أو نمطه البنائي. ففي كل الأحوال يجسد العمل الفني موقف الشاعر ورؤيته الذاتية، وحتى عندما ينصهر في الجماعة، للكون والحياة والآخرين، في زمان ومكان محددين.

وهذا يكون الفصل بين نمطين من الشعر، على أساس تصنيفي، ليس فصلاً جاسماً في حقيقته. ففي الغنائية تدر من الدرامية، وفي الدرامية حظ من الغنائية. ولا مجال للمفاضلة بين هذين المنهجين في ضوء غنائية "الذات والموضوع". وكما تقول (اليزابيت درو) بحق، فإنه "من الخطر أن نضع أي قوانين تمسقية عن الشعر، أو نحاول صبه في قوالب صلبة، فالجانب الذاتي والجانب الموضوعي يشلان لريقتين مختلفتين في عرض الموضوع، وكلاهما ليس جيداً أو رديئاً في ذاته، فالقصائد الجيدة، والقصائد الرديئة، قد اشتملت على الطريقتين" (1).

وما دام الأمر كذلك، فإن هذه الحقيقة النقدية تدعم تصنيفنا لأشعار فدوى، بعيداً عن مقياس الجودة والرداءة، ونعتقد أنه لا يعيب القصيدة أن تكون غنائية، ولا يرفضها أن تكون درامية، كما يخيل للبعض، وأن كنا لانكر أن لكل لنوع أدبي حدوده الفنية، وقيمه التشكيلية، وربما موضوعاته الخاصة، لكن هذا لا ينفي، أيضاً، انفتاح الفنون والأنواع الشعرية على بعضها البعض، بشكل حميمي.

ومهما يكن من أمر، فنحن إذا نلجأ إلى هذه التقسيمات الفنية، إنما نفعل ذلك بشيء من التجاوز الذي لا يتجاهل الحقيقة السابقة. ولكن منهجية البحث تقتضي التقيد بتخيل معين، ومهما تكن شكلية، فينبغي أن يتيح للدراسة تحقيق أغراضها، وبدونه لا يمكن الكشف عن البنية البناء الفني في شعر فدوى.

وإذا كانت الصفات التي يوزعها الجدول التصنيفي لقصائد فدوى تعني ببساطة أنها فروع فنية، نادرعها في البداية، ونحاول اختصارها، في ضوء مقياس الوحدة الفنية (والمضوية) التي نرى أنها الشكل الدلالي الأول للبناء الفني. إذا كان الأمر كذلك، فإن هذه الدراسة تزعم أن الصفات الفنية التي يقوم عليها التصنيف المعتمد، تتحقق، أو ينفى أن تتحقق، في البناء وفي النسيج، وعلى حد سواء؛ ذلك أن تصورنا للقصيدة الشعرية يحتم علينا النظر في وجوه الترابط العضوي

1 - اليزابيت درو. الشعر وكيفية تنظيمه وتذوقه؟. تر: محمد إبراهيم الشوش، بيروت، مكتبة منيهه، 1961، ص 121.

بين السياق العام (أو المناخ الشعري) للقصيدة وعناصره البنائية من جهة، ثم
بينه وبين ألوان النسيج من جهة ثانية .

ولاشك أن التصنيف السابق تتضح أهميته ، بشكل أوسع ، عندنا نتناول كل
شكل بنائي بالتفصيل الكافي ، القائم على عوارض النماذج الشعرية التي تحمله بمصدق ،
وبيان الخصائص الفنية التي تميز كل نوع بنائي عن غيره ، وذلك من خلال رصد
الوسائل الفنية التي وولفتها الشاعرة في بناء قصائدها . والواقع أن وسائل الأداة
الشعري لا يمكن تناولها في مثل هذه الدراسة إلا من خلال الدرس التطبيقي
للممارسة الشعرية ذاتها ، ولذا لم نشأ في هذه المقدمة النظرية ، أن نأيل في
بسط هذه القضية ، ولا أن نزعم صلاحيتها للتأليف في جميع الحالات ، لأن منهجية
البحث ، وموضوعية الدراسة ، تقتضي ألا نتحدث إلا عن الوسائل التي اعتمدها فدوى ،
وولفتها في قصائدها ، وذلك حتى لا نضيق في متاهات التنظير ، وهو أمر لم يكن
غايتنا من هذه الدراسة .

ومن جهة أخرى ، فإن تصنيفنا لأشعار فدوى قد التزم بحفاهم نقدية يمكن
أن يدل عليها بوضوح في الأعمال الأدبية ، وفي الشعر خصوصا . وقد كانت غايتنا
من وراء هذا الاتجاه هي توعية الدقة والبساطة للوصول إلى أقصى درجة ممكنة من
الوضوح . وهذا شرط تلتزمه الدراسة لصالح الدرس النقدي والقاري معا .

وبهنا أن نؤكد على الصفتين الجوهريتين في تصنيفنا ، أعني " الفئائية"
والدرامية ، فهما أساس التصنيف المعتمد وروحه ، لأن كلا منهما تحل في ذاتها
دلالة قوية على وجوه التمايز بين نوعين من الشعر ، فضلا عن وفائهما التام للفرقة
الفنية السالمة القديمة - الحديثة في الوقت نفسه ، أعني الشعر الغنائي والشعر
الدرامي ، في رحلتها الأولى . ومن هنا فضلت هذين المصطلحين على غيرهما ،
ولبا لدقة البحث ووضوحه ، وهذه ناحية منهجية لها أهميتها .

ولما كانت القصيدة ، عند فدوى ، لا تمد وأن تكون واحدة من الصورتين
البنائيتين المذكورتين ، أعني الفئائية والدرامية بأشكالهما الفرعية المذكورة (1) .

1 - هناك عدد قليل من قصائد الديوان الأول تقوم القصة في بعضها غرضا فنيا خالصا
مثل " يتيم وأم " و " رقبة " ، وأخرى خيالية خالصة مثل " الروي المستباح " و " البيضة " .
و " بحد الكارثة " . وفي الديوان الثاني قصيدة قصصية واحدة هي مطولة " هو وهي " .
وهذه كلها قصائد غير ذات أهمية في رأينا ، لأنها تشغل حيزا صغيرا جدا في الخريطة
الشعرية لفدوى ، وتشغل البدايات الأولى في عالمها الفني .

فإن الوقوف عند أشعار فدوى جميعاً - عند دراسة أبنيتها الفنية - يصبح أمراً ثقيلاً على الدراسة الفنية لهذا الشعر. ومن هنا سنقتصر في هذه الدراسة على نماذج قليلة، تهدولنا مشكلة للأشكال البنائية عند الشاعرة. ونحن نزعم أن هذه النماذج تمثل فدوى؛ شاعرة وإنسانة، وهذا ما نأمل أن تنهض الدراسة بهجلائه.

0

وتوليفاً للتصنيف السابق، فإن خطة هذا البحث تقوم، بمد هذه المقدمة النظرية، على تقسيم الموضوع إلى بابين، وخاتمة. فقد خصصنا الباب الأول لعرض أشكال البناء الفني، وهو يتفرع إلى أربعة فصول، يتناول كل واحد منها شكلاً بنائياً فرعياً، هكذا:

- | | |
|----------------|-----------------------------------|
| الفصل الأول : | القصيدة الفنائية الأفقية البسيطة. |
| الفصل الثاني : | القصيدة الفنائية الأفقية المركبة. |
| الفصل الثالث : | القصيدة الفنائية الرأسية البسيطة. |
| الفصل الرابع : | القصيدة الفنائية الرأسية المركبة. |

أما الباب الثاني فنحاول فيه أشكال البناء الدرامي، ويتفرع بدوره إلى أربعة فصول، يعرض كل واحد منها شكلاً درامياً فرعياً، على الوجه الآتي:

- | | |
|----------------|-----------------------------------|
| الفصل الأول : | القصيدة الدرامية الأفقية البسيطة. |
| الفصل الثاني : | القصيدة الدرامية الأفقية المركبة. |
| الفصل الثالث : | القصيدة الدرامية الرأسية البسيطة. |
| الفصل الرابع : | القصيدة الدرامية الرأسية المركبة. |

وخصصنا خاتمة البحث لدراسة التطور الفني، في البناء الشعري عند فدوى، وبيان دلالاته على تاور عالمها النفسي والشعري.

1 - وهذا زعم ينسجم مع الطبيعة المميزة للشاعر، ذلك أن "ثمة فنائية توجب بالضرورة في أساس الخلق الشعري نفسه، وفي أي تحليل يتصدى له. فلشاعر طبيعتان: إنسانية وفنية. والشعر ينبع من مصدرين، من جهرية غامضة تكمن في اللاوعي، ومن تنظير صناعي تام الوعي. فهو عملية تشتغل فيها الحياة باللفة، ويتزاحم فيها المعنى والمنس، ويلعب فيها كل من التنقيح واللبح دورهما".
انظر: المزابيت درو. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟ ص 25.

وفى ختام هذه المقدمة الخالوية تبقى اشارة لا بد منها ، وهي تتعلق بالأعمال التي سبقتي الى دراسة فدوى وشعرها . ورغم أنني سأذكر هذه الأعمال جميعها فسي ثبت بييليوغرافي تفصيلي أرفقه بهذه الدراسة ، يمكنني أن أقول عنها بصفة عامة : انها أعمال متنوعة تتدرج بين السلاحية والصحق ، وتتفاوت حجما وقيمة . والصفة الخالفة عليها جميعا أنها آراء عامة ، ودراسات جزئية ، بعضها يأتي اشارة عابرة تذكر فدوى في سياق الحديث ، عن قضية أدبية ، أو ظاهرة فنية تسود شعرنا المعاصر ، وبعضها تعليق على قصيدة تنشرها الشاعرة ، أو ديوان تصدره . وقد يتحول التعليق الى متابعة نقدية تشمل عددا من دواوين الشاعرة ، لكنها تبقى نقدا انطباعيا عاما . وفي حالات قليلة يخصص للشاعرة فصل أو مجموعة فصول في كتاب يتناول عددا من الشعراء . أما الكتب التي أفردت للحديث عن فدوى وتجربتها الشعرية عموما ، فلا تتجاوز ثلاثة ، وهي :

- 1 - فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر ، لشاكر الناهلي .
- 2 - شعر فدوى طوقان ، للأخوين ياغي . (1)
- 3 - التجربة الذاتية في شعر فدوى طوقان ، لسائدة سلامة خليل .

وعلى الرغم من أن هذه الدراسات تتناول شعر فدوى من زوايا أخرى ، ولا تلتقي مع الدراسة التي أقوم بها ، ولا تخدمها بصورة مباشرة ، فقد أفدت منها جميعا . غير أن افادتي من بحث سائدة - وهو المرجع الوحيد الذي يؤرخ لحياة فدوى بشكل مفصل - فاقت كل افادة من الأعمال الأخرى . وقد استلذت الباحثة أن تجمع فيه معلومات قيمة عن حياة فدوى ، واستقتها من مصادرها الأصلية ، عن طريق الشاعرة نفسها ، حيث تمكنت ، بوصفها فلساينية مثلها ، من اللقاء بها مرات عديدة في مدينة ناهلي ، فأخذت عنها كثيرا من المعلومات المتعلقة بجوانب معينة في شخصيتها وتجربتها الحياتية والفنية ، فضلا عن العذرات الشخصية ، والمقالات التي كتبت عنها ، ولم يمد ممكنا المشور عليها . كما اتصلت بأفراد عائلتها ، وبعض أصدقائها ، فقد سوا لها كل ما يعرفونه عن الشاعرة . ومن هنا كانت المودة الى هذه الدراسة ، وبحثا عن الاضاحات الخارجية المتعلقة بحياة فدوى وتجربتها الفنية ، ضرورة علمية . وهذا ندين للباحثة المذكورة ، لأنها جنهتنا عنا ، ما كنا نستطيع تجاوزه ، حتى لو أردنا ، لأن الشاعرة تعيش داخل الأثر المحتلة ، وليس من الميسور الاتصال بها ، أو الاطلاع على الصحف والمجلات التي كتبت عنها ، وصفاها موجود هناك .

وفي ضوء تلك المعاليم المتعلقة بواقع الدراسات السابقة ، وخاصة تلك التي تتناول شعر فدوى ، يتضح أن الدراسة التي أقوم بها غير مسبقة في ميدانها ، لأنها أول عمل نقدي جامعي ، فيما نعلم ، يتناول الآثار الشعرية الكاملة لفدوى ، من زاوية " البناء الفني " . ومن هنا ينهض أمل هذه الدراسة في أن تحقق حظها من الدقة والموضوعية المتوخاة ، في مثل هذا اللون من الدراسة الفنية .

وإذا كانت هذه الدراسة لا تدعي - وما ينهني لها أن تدعي - بلوغ درجة من الكمال ، فمن حقها أن تزعم أنها محاولة صادقة للمشاركة في النهوض بالوظيفة النقدية عندنا ، وهذه غاية يسعد الباحث العربي أن يسمي مع الساعين فسق طريقها ، إن هولم يوفق إلى تحقيقها .

الباب الأول

الشكل والغنائي

إذا صح أن غريزة التعبير عن الذات ميل فطري ، وعند 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 فيها السه ، وتثير وجدانه . وقد كان الفناء أبسط ألوان الفن الذي يحقق تلك المتعة . وهو يحققها بصورة أكثر تأثيرا عندما يرتبط بالشعر .

وإذا صح أن القصيدة الغنائية هي أداة الشاعر في التعبير عن ذاته ، فإن فدوى ، بلوقان 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 الحيز الأكبر في غريبتها الشعرية ، التي تعكس تجربتها النفسية والفنية ، عبر مسيرة شعرية جاوزت الأربعين عاما .

وقد يوصى هذا الرأي بأن الغنائية ، في تصورنا ، نعت خاص ، ينفرد به عدد كبير من قصائد فدوى ، وغير أننا نؤكد على ضرورة ابتعاد هذا الفهم ، إن وجد ، ذلك أن الغنائية ، كما تؤكد الآثار الشعرية ، نغم مشترك بين معانم شعرائنا المعاصرين ، كما كانت ، من قبل ، ونما مشتركا بين الأجيال الماضية ، وإن اختلفت ، اليوم وأمس ، درجة من شاعر إلى آخرتها ، لا اختلاف التجارب النفسية ، وتفاوت المواقف الذاتية ، واتساع الرؤية ، وتنوع وسائل الأداة .

وقد درج النقاد ، قديما وحديثا ، على اعتبار القصيدة الغنائية نوعا شعريا بسيطا ، يستمد عفويته وبساطته من لفظة الحياة الإنسانية وعفويتها . وأصبح مأثورا عند الجميع أن القصيدة الغنائية لا شكل لها ، أو أن شكلها بسيط . وهذا ما جعل " هيرتريد " يصرح القصيدة الغنائية بأنها " تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا " (1) أو " هي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو الهام غير منقطع " (2) ، غير أن هذا التصريف لا يوحى بشكل غنائي واحد ، بل يشير إلى حالتين من التعبير ، فهناك الموقف العاطفي المفرد أو البسيط ، وهناك الحالة النفسية والالهام غير المنقطع .

أما عز الدين اسماعيل فيسوي بين الغنائية والبساطة ، ويربطها معا بالقصر ، ويؤيد أن الغنائية متحققة في شكل واحد ، يحدده بقوله : " أنها تصوير لموقف عاطفي مفرد ، يتحرك أو يتأور في اتجاه واحد " (3) . ثم يضيف قائلا : " وهذا هو

1 ، 2 - عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 246

المعيار الذي نستعمله من خلال القصيدة الفئائية المعاصرة⁽¹⁾. والواقع أن هذا المعيار لا يكفي للاستمرار بالقصيدة الفئائية المعاصرة؛ لأنها لا تقوم على طبيعتها بفائية واحدة، بخلاف ما يقرره الناقد الفاضل ميثم إن العناصر الثلاثة التي اعتمدها يمكن أن تتلاقى، ويمكن أن تفترق. وحسبنا دليلاً على ذلك أن واقع الآثار الشعرية، قد يجمعها وحدها، ويؤكد أن القصيدة الفئائية تحتفظ بشكلها المميز، مهما بلغت درجة البساطة فيها، وأنها تتحقق بأشكال عديدة، تتميز عن بعضها البعض بشكل كاف. وقد أثبتت الأسس الفنية التي أقننا عليها تصنيفنا لقصائد فدوى صحة هذا الرأي الذي نذهب إليه، وفي كثير من الأمثلة. غير أننا نؤكد على أن تميز الأشكال الفئائية في تصورنا، متحقق بالمفهوم الذي لا يفصل وجوه التداخل والانفتاح بين الأشكال الفنية عموماً.

أما "القصيدة القصيرة" التي يتحدث عنها عز الدين اسماعيل باعتباره "الشكل الحديث"⁽²⁾ للقصيدة الفئائية، فليست في الواقع إلا أحد أشكال الفئائية كما أثبت ذلك التصنيف الذي نعتمده في هذه الدراسة، وهو تصنيف له ما يمد عمسه من الأسس النفسية والفنية، وهي قوام كل تناول نقدي أو فني للآثار الشعرية والفنية عموماً.

والرأي عندنا أن مفهوم القصيدة القصيرة يصدق: حينما ودلالة على القصيدة الفئائية الرأسية، عندما يقال إنها قصيدة يمكن تلقيها في توتر ذهني واحد، وعندما يقال إن القصيدة القصيرة تقوم على تصوير موقف عالمي مفرد يتحرك أو يتأرجح في اتجاه واحد، فهذا يعني أن هذه القصيدة تتبع خطاً أفقياً، وأنها قد لا تتلصق في توتر ذهني واحد.

وأياً كان الأمر فإننا نستطيع التأكيد على أن أي شكل فئائي سيكون أميل إلى البساطة بابهجته، لكنه يكون أكثر بساطة عندما يقوم على نوع من التسلسل الاليفي، والتتابع الأفقي. وعلى العكس من ذلك، يكون هذا الشكل أميل إلى التركيب، وعندما يقوم على لون من الدفق النفسي الذي يحقق فراغاً فيها في لحظة متوترة غير ممتدة. ومع ذلك يوجد في الحالة الأولى الشكل الفئائي المركب البسيط، بجانب البسيط، كما يوجد في الحالة الثانية الشكل البسيط بجوار المركب. وهذا

1- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 251

2- ن. م. 242-243

يعنى ببساطة أن أى كلام عن الشكل ينبغى ألا يؤخذ ، أو يفهم على أنه قالب جامد ، يهبط بصورة آلية . وقد أشرنا فى مقدمة هذه الدراسة الى أن هناك تداخلا بين الأشكال الفنية ، بقدر ما بينها من تمايز واستقلال ، وان كل شكل فنى يأخذ تفرجات داخلية . وقد كشف التصنيف الفنى لقواعد فدوى ، على أساس طبيعتها البنائية ، عن وجود أربعة أنماط بنائية غنائية ، تمكس تنوع الشكل النمائى المعمام ، وتتحقق تهما لنوع الساقفة أو الموقف الشعورى الذى تعبر عنه ، وتبعا لتغير الحركة الشسورية والزمنية التى تسير عليها .

وسوف نتناول هذه الأشكال النمائية الأربعة فى الفصول الآتية بشئ من التفصيل ، بعد أن وصفنا مميزاتنا الفنية ، فى المقدمة النظرية السابقة .

الفصل الأول

الغنائية الأفقية البسيطة

ان البناء الفني للقصيد الغنائية الأفتية البسيطة عند فدوى ، يقوم على توفر

عناصر فنية ثلاثة ، هي :

- 1- وحدة الصوت في القصيدة ، وهذا يعنى غنائيتها .
- 2- حركة الزمن في القصيدة ، وهي تأخذ سارا أفتيا .
- 3- العاطفة المفردة ، أو الموقف الشعوري الذي يتحدد في مناخ نفسى واحد وهذا يعنى الهسالة .

وبالبناء هذا الشكل الغنائى الأول عند فدوى في معظم مجموعاتها الشعرية ،

وهو يبرز شكلا متميزا ؛ لأنه يحتل حيزا كبيرا في خريطة فدوى الشعرية ، كما يتضح من

الجدول الآتى ، حيث تتوزع قصائد هذا النوع ، في المجموعات الشعرية الست التى

صدرت للشاعرة حتى الآن ، على الوجه الآتى :

د 6	د 5	د 4	د 3	د 2	د 1
لاش	رسالة الى قلوبى الضفة الشرقية	في السحاب	نسيان وقد عدتني ذات ليلة	ذكريات هل كان صدق هل تذكر أنا والسراياح الأطياف السجينة	مع العروج الشاعرة والفراشة أوهام في الزيتون مع سناهل القمح غروب ليل وقلب المأهنة السماء في درب العمر في ضباب التأمل من الأعماق غب القوى سمو نار ونار في مصر تهوية صوفية من وراء الجدران في سقح عيال على القبر الروث المستباح اليقظة بعد الكارثة
0	1	1	2	5	21

ويكشف الجدول السابق عن النتائج الآتية :

- 1- يبلغ عدد النماذج الفنائية الأفقية البسيطة ، عند فدوى ، ثلاثين قصيدة .
- 2- هناك تفاوت كبير بين عدد النماذج فى الديوان الأول وفى باقى الدواوين ، إذ تالفتنا الصورة التوزيعية لهذه القصائد فى غل تنازلى ، هكذا :

د 1 —	21	نموذج
د 2 —	05	"
د 3 —	02	"
د 4 —	01	"
د 5 —	01	"
د 6 —	00	"

ولاشك أن هذه الظاهرة تحمل معها دلالة فنية ونفسية ، غير أننا نرجو بيان ذلك الى موضع آخر ، عند ما نتحدث عن التطور الفنى عند فدوى .

ونتهى مع موضوع هذا الفصل لنقول : ان قصائد هذا النوع تحقق استقلالها وتميزها ، لأنها تتوفر على العناصر البنائية الأساسية فى القصيدة الفنائية بالمفهم الذى أرخناه فى مقدمة هذا البحث . ونزيد الأمر تفصيلاً فنقول : ان قصائد هذا الشكل تحقق غنائيتها ، من خلال الحضور الذاتى الدائم لفدوى ، فى شعرها ، حيث ينفرد صوتها بالقسيمة ، ويستغرق أجزاءها وفصولها ، معبراً عن أحاسيسها وشاعرها الذاتية ، وانفعالاتها النفسية نحوذاتها ، وأزاء الكون والحياة والآخريين من حولها .

وهناك الصوت صوتها ، حين تعبر بضمير المتكلم (1) ، أو بضمير الخائب (2) ، أو بضمير المخاطب (3) . فهى فى كل ذلك صاحبة القصة ، أو محور التجربة ، ومركز الصورة ، سواء أعرضت علينا المشهد وعى مندمجة فيه ، أو نقلته اليها ، على أنه صورة ماضية لها ، لكنها ما تزال تحيا فى ظلها .

1 - تحكى نفسها بضمير المتكلم فى القصائد الآتية :

- أوهام فى الزيتون - فى درب السم - فى ضباب التأمل - من الأعماق - غب النسوى - سمو - نار ونار - تهبوبة صوفية - من وراء الجدران - فى سفح عيال - ذكرى - هل كان صدفة؟ - هل تذكر؟ - أنا والسر الضائع - الألياف السجينة - نسيان - وقد عدتتى ذات ليلة - فى السباب - رسالة الى طفلين فى الضفة الشرقية .
- 2- وتحكى نفسها بضمير الخائب فى قصائد أخرى هى : الشاعرة والفراشة - مع سنابل القمح - المأينة السما .
- 3 - وتحكى نفسها بضمير المخاطب فى قصيدتين هما : هروب - و- ليل وقلب .

وتتحقق غنائية هذا الشكل من جهة أخرى ، وعين تتوجه فدوى الى الطهيمية
لتعبر عن أساسها بها ، وتصور تعاطفها الوجداني معها ، وتوقها الدائم السي
الفناء فيها ، تقولها تخاطب المروج :

قد جئت هائلاً ، فافتح القلب الرحيب وعانقيني
قد جئت أسند هاهنا رأسى الى الصدر الحنون
وأقل أنهل من نقا الصمت ، من نبع السكون
فهنأ بحضنك أستريح ، أغيب ، أغرق فى حنيني
.....

أواه لو أثنى هنا فى السفح ، فى السفح المديد
فى العشب ، فى تلك الضغور الهيش ، فى الشفق الهيد
فى كوكب الراعى يشع هناك ، فى القمر الوحيد
أواه لو أثنى ، كما أشتاق ، فى كسل الوجود (1)

أو حين تخأب زيتونتها :

زيتونى ، الله كم ها جسى
أودت به أشواقى الحائره
وكم غمالات وعى خا لرى
تدرى بها أغمناك الشاعره
.....

نجبتى أنت وقد عزنى
نجى روحى يا عروس الجهيل
دعى فؤادى يشتكى بئسه
لعل فى النجوى شفاء ، لعل (2)

وتحافظ فدوى على غنائيتها فى القصائد التى تخاطب فيها أعضا
أعضائها ، بيد أن تشخصه ، وتبحث فيه الحياة والحركة ، بحيث يمكنها مواجهاته
والهوج له بمعاناتها الداخلية ، وأشواتها الدفينة ، وآمالها المحبطة . تقول
فى قصيدة " ليل وقلب " (3) :

هو الليل يا قلب فانشر شعراك ، واعبر خضم الظلام المميق
وجذف بأوهامك الراعشات فى زورق ما به من رفاهة
وقد تتاجى فدوى ذاتها ، فتخاطب نفسها ، وكأنها شئ غريب ، تقول :

1 - فدوى - أوقان : " مع المروج " . وحدى مع الأيام . ط3 ، بيروت ، دار الآداب ،

1965 ، 8 ، 9 ، 10

وتقول فدوى فى مذكرتها (صفحات من رحلة صحبة) : " كم كنت أشتهى النوم تحت
السماء ، لاستف من فوقى ، ولا بدران حولى ، ولا أقارب بجانبى !
انظر : مجلة الدعوة ، قار ، وزارة الاعلام ، السنة 4 ، العدد 46 ، أكتوبر 1979 ،

2 - فدوى - أوقان : " أودام فى الزيتون " . وحدى مع الأيام . ط3 ، 25

3 - ن . م . 43

كسرت حقائق دنيا الوري
فما يتصياك الا السرور
متى يا الهنة الودم تستيقاى
أغيقى وكفاك ، لقد مال مسراك ، عاشقى وراء سراب الرمال (1)

وعندما تصر فدوى على الاحتفاظ بصوتها وحضورها الذاتى فى القصيدة لا تموزها الوسيلة ، فهى تتاجى الليل والقمر والمروج والسفوح والوديان ، وتتاجى ذاتها وأعضائها . وفى كل ذلك يفيد الشعر عندما غنا عذبا ، وعواطف متدفقة ، ينتأما غيبا . قصصى فى معظم الأحيان .

ان الظاهرة البارزة فى شعر فدوى ، هى نزوعها الدائم الى أن تضى على قصيدتها مسحة قصصية ، وهذا يتحقق لها لون من الارتباط الفنى بين الغنائية والقصة ، فى شعرها . فهى تعتمد ، فى عرض تجربتها وصورها العاطفية والنفسيية ، الى القصص الذى يتخذ أداة تعبيرية ، وعنصرها بنائيا ، يشكل أحد أبعاد القصيدة ولا ينفذ غرضا فنيا مستقلا بذاته ، ومع ذلك ، يتيح للشاعرة امكانية واسعة للتعبير عن مشاعرها وتجاربها ، بنخمة غنائية شجية ، تسودها رنة أسى وقلق وغيرة ، فى معظم الحالات . فتسير قصائد هذا النوع على هذا الفصح الذى يمزج القصص بالفنساء ، دون أن تفقد القصيدة الغنائية صفتها الفنية الأولى ، أعنى وحدة الصوت المجسدة لسوا الف ذاتية مفردة .

ويعود هذا الى أن فدوى ، حين تعتمد الى القصص ، انما تحكى قصتها هى بصوتها هى . ومن ثم ينفذ الحضور الذاتى الضفرد بهذه القصائد لىلاقويسا على غنائيتها ، حين تتحدث ، وحين تحكى ، وحين تخاطب ، فهى تتحدث بصوتها وتحكى ذاتها ، وتغالب نفسها وأعضائها وأشياءها . بل ان قصيدتها تظل غنائية ، على هذا الأساس ، حتى عند توجهها الى الآخر ، لأنها هنا أيضا ، تحكى قصتها صبه ، وهائل فوغائها عن القصيدة ، بل فى جميع القصائد التى تتحدث فيها اليه ، وهذا ما تؤكد قصائدها : "من الأعماق" (2) و"غب النوى" (3) و"الصدى الباكي" (4) و"اندلاق" (5) و"زكريات" (6) و"هل تذكر؟" (7) و"هل كان صدغه؟" (8) 1

1 - فدوى ، أوقان : "هروب" . وحدى مع الأيام . ص 35

2-3-4-5-م . ن . ص 68 ، 73 ، 83 ، 116

6- فدوى ، أوقان : وجدتتها . 4 . بيروت ، دار الآداب ، 1966 ، ص 41

7-8-م . ن . ص 55 ، 66

و" نسيان" (1) و" قد حدثتوا ذات ليلة" (2)، و" في الصباح" (3). وتحفظ قصيدتها
" رسالة الى اقلين في الضفة الشرقية" (4) بروحها الناعمة، لأنها تأخذ صورة رسالة
أفوية، تناجي فيها الأفلين (كرم وصر)، بشكل يفير شوقاً والماللقاء الأهل الذين
تفرتوا، وسال النهر المحروس بينادي الأعداء دون اجتماعهم.

وإذا كانت حركة القصيدة تتحدد من خلال الزمن الذي تتحرك فيه، فإن كل
واحدة من قصائد هذا النوع تتحرك في خلال أفقي، بمعنى أنها تسير في اتجاه واحد
مع الزمن الخارجي، معققة مبدأ التسلسل المنتظم، الذي يقوم على التتابع في الزمان
والتوالي في الأحداث.

والواقع أن أفقية هذه النماذج مرتبطة بالخيار القصصي، الذي تعتمد فدوى
رأباً انياً في بناء قصيدتها. فهي تبدأ عنابيتها من أولها، وتستمر في عرض أحداثها
وتفاصيلها البرؤية، بترتيبها الأبوي، وتتابعها الصادر، حتى تصل الى خاتمتها.
وهذه سمة واضحة في القصائد التي يقوى فيها السيل التدسي، مثل "مع سنابل القمح" (5)
و" أمأينة السماء" (6)، و" في درب النمر" (7)، و" في ضباب التأمل" (8)، و" من
الأعماق" (9)، و" الألياف السبينة" (10). وتظل هذه الحركة الأفقية متحركة حتى
عندما يكون للقصيدة افتتاح استرجاعي، كما في قصيدة "في الصباح".

وترتبط أفقية هذه النماذج، من ناحية ثانية، بهندسة القصيدة، التي تقوم
على البناء المقطعي البسيط غالباً، وهو بناء يعني أن القصيدة مقسمة الى مقاطع
(STROPHEs)، كأكثر شعر المدرسة الرومانسية. وفي قصائد هذا النوع تتوالى
المقاطع، في حركة تذكرنا بتوالي الأحداث والصور. وفي عن البيان أن هذا
الشكل المقطعي روماني في الأساس، وهو يتناسب تماماً مع النغمة الشعرية
التي تعد صفة جوهرية في الشعر الروماني عموماً. ومعلوم أن هذا الشكل قد

1. 2 - فدوى طوقان : أصاننا منها، 2، بيروت، دار الآداب، 1965، ص 26،

113 و

3 - فدوى طوقان : أمام الباب المنطق، بيروت، دار الآداب، 1967، ص 104.

4 - فدوى طوقان : الليل والفرسان، بيروت، دار الآداب، 1969، ص 22.

+ - ويلاحظ أن الشاعرة تعد مرات كثيرة الى دار الرسالة لتعبر عن

خلالها عن تجربتها وعواطفها.

5، 6، 7، 8 - فدوى طوقان : وهي مع الأيام، ص 30، 56، 61، 63.

9 - م. م. ص 68.

10 - فدوى طوقان : وجدتتها، ص 108.

شاع في شعرنا الحديث ، على يد الرومانسيين السرب ، في فترة ما بين الحربين ، وقد سهقت الإشارة الى أن فدوى تأثرت بهذا الاتجاه ، وان كانت بذوره عند داتسود الى اعجابها الشديد بالموشحات الأندلسية ، التي كانت تجد متعة كبيرة فسي حفليها وانشادها ، أيام لفولتها الفنية (1) . وقد انعكس هذا الاتجاه في بنائها عدد من القصائد الغنائية التي تتوزعها الأشكال الغنائية الأربعة . وبالنسبة لهذا الشكل الأول (الغنائية الأفقية البسيطة) فقد عمدت الشاعرة الى بنائها قصيدتين ، بصورة تقترب من الموشح ، وان كانت لا تلتزم بكل فنياته ، بل تكفسي بتواليه اطمانات الموشح فيما يتصلق بتوزيع الأشار والقوافي ، وذلك فسي قصيدتها " نارونار " (2) و " في سفح عيال " (3) . وهما تتوفران ، فضلا عن قرابتهما من الموشح ، على خصائص البناء المقاسي .

ولاشك أن البناء المقاسي يناسب التوزيع على فترة واحدة ، أو شعور معين . وهذه خاصية غنائية في الشعر الذي يتميز بالانحياز العائلي والتدفق الشعوري . وهذا يشكل في حد ذاته مضافيا بارزا في القصائد الغنائية عند فدوى .

ومهما يكن فان مقايمة القصيدة ترتبها بفناعتيتها ، وأفقيتها ، وان كان ذلك لا يعد ارتبا لزوم في كل قصيدة غنائية . وربما كان للبحور الشعرية المعتمدة فسي البناء الصوتي لقصائد هذا الشكل دورها في تقوية أفقيتها ، خاصة وأن هذه البحور تنوم⁽⁴⁾ ، غالبها ، على وحدات متجانسة ، فيها امتداد وتتابع صارم ، وجريان لا يتعرج .

وقد ترتبها أفقية القصيدة الغنائية ، هنا ، بالحركة الإيقاعية ، والموسيقى الشعرية ، التي تأخذ تشكيلا أفقيا قاعما على التتابع الصوتي المتحقق من خلال عمودية القصيدة . ويكشف الجدول التليني عن ظاهرة عروضية تؤكد ذلك ، وعلى تتمثل في التجاء فدوى الى التشكيل العمودي ، في ثلاثة وعشرين قصيدة ، مسن بين ثلاثين قصيدة مصنفة تحت هذا الشكل الغنائي الأفقي البسيط .

.....

- 1 - انظر: سائدة سلامة خليل . الذاتية في شعر فدوى طوقان ، ص 34 - 35 .
- 2 - انظر: ديوان " وحدى مع الأيام " . ص 106 .
- 3 - م . ن . ص 136 .
- 4 - وخاصة المقارب والسريع والناظم ، وهي بحور وظفتها الشاعرة بشكل لافت .

وإذا كانت القصيدة الفنائية عند فدوى، تلتقى من خلال نماذج هذا النوع، مع القصيدة الفنائية في صورتها القديمة، فإنها تتميز عنها من حيث مناهجها البنائية الذي يقوم على شيئا تاورى، يحقق النمو العضوي للقصيدة، من خلال إنتاج أبياتها، بعضها على النمط الآخر، ومن خلال الترابط الشعري والفكوري لمقالاتها، بدرجة يمكن معها القول: ان معظم القصائد الفنائية عند فدوى تحقق وحدتها الفنية، بالمفهوم النقدي الحديث. ومن هنا، ينهض شعر فدوى الفنائى، ليؤكد أن القصيدة الفنائية، بأشكالها الحديثة على الأقل، لا تثير مشكلة الوحدة الفنية فيها، لأنها تقوم عليها بما يهيئها. فهي تصور عاطفة مفردة، أو شعورا واحدا ينساب في سياق شعري واحد. وهذه الوحدة العاطفية أو الشعورية التي تقوم عليها القصيدة الفنائية هي التي تحقق وحدتها العضوية.

والواقع أن شعر فدوى، مثل مصاليم قصائد الشعر الحديث الذي يكتبه جيل الرواد خاصة، يقوم على وحدة القرن الفنئى، أو وحدة الموضوع. وهذا بالظاهرة هي التي جعلت القصيدة المعاصرة أوفر حظا في تحقيق وحدتها العضوية. وعلى ذلك، نجد فدوى، حتى عندما تلجأ إلى التنويع على فكرة واحدة، لا تخالف هذا النهج التاورى في بناء قصيدتها. وهو متحقق لاعتماده على شيئا قصصى ممتد في اتجاه واحد، لأن المقامح الشعرية، في هذه الحالة، ليست تنوعا شكليا فقط، بل هي تنوع يحمل عنصرا معنويا جديدا، في كل مرة. وهذا العنصر الجديد يجد مكانه المناسب في المناخ النفس الواحد للقصيدة.

أما القصيدة الفنائية القديمة، فإنها، على الرغم من غنائيتها المتحققة، تقوم على منهج تراكمى، يجعل القصيدة، في حالات كثيرة، مجموعة من وحدات مستقلة ينضاف بعضها إلى بعض، دون رابط فنئى أو نفسى يوحد ها. وربما كان لتعدد الأغراض فيها دور أساسى في تحديد طبيعتها البنائية. في حين أن القصيدة الفنائية المنطوية، وعند فدوى بالذات، لا تقوم على ذلك التراكم الشكلى والمعنوى، رغم أنها تقوم على التتابع في الزمان، والتوالى في الأحداث، مثل الأولى تماما، إلا أن أبياتها مفتوح بعضها على بعض، بشكل يحقق لها نموا داخليا، وترابلا عضويا، يجعل منها وحدة فنية وشعورية في آن واحد.

ويتحقق المحضر البنائي الثالث، وهو البساطة الفنية، في قصائد هذا النوع، بسبب ايجتها الخنائية، ونحن نعلم أن أي شكل غنائي سيكون بدايته أميل نحو البساطة، وذلك لأن القصيدة هنا، تصور عالقة مفردة، أو تعبر عن موقف شعوري لا تتعقد فيه. وقد قلنا إن القصيدة الخنائية تكون أكثر بساطة عندما تسمو في حراسة أفقية، تكاد تتعقد بالمعنى الحرفي لهذا المفهوم، ومن المهم أن نشير إلى أن الأفقية هنا ترتبط بالبساطة، في منظم القصائد التي اتخذت من الصورة العرضية، نفس شكلها العمودي أو المقلبي، الطارا بنائيا صوتيا. وعلى العكس من ذلك، ارتبطت الأفقية بالتركيب، عندما اتخذت فدوى من التفعيلة أساسا في البناء الصوتي لقصيدتها.

ويتربط على البساطة الفنية في القصيدة الخنائية وضوحها وإشراقها المألوف والفني. وهذه غاية فنية يحققها التجاوب العائلي بين الشاعرة ولختها. ومن هنا يحل دور العائفة في إضاءة النص، وكشف أعماقه وأبعاده، وقد قيل بحق: "إن عايفة الشاعر هي المفتاح الصحيح لفهم ألفاظه فهما كاملا" (1).

وتكشف القصائد الخنائية عن فدوى، وفي نماذج هذا النوع بالذات، عن تجاوب عائلي قوي بين الشاعرة وأدواتها التعبيرية، مما يشجع على القول: إن الوحدة الفنية تتحقق في القصيدة الخنائية بتحقيق الارتباط الفني والنفسى والدلالي بين العناصر المكونة لها، على المستويين البنائي والنسيجي، وبينهما معا.

وإذا كان الوضوح في لغة القصيدة يحقق الوضوح في دلالتها، فإن هذا الوضوح يعود في النهاية إلى وضوح العائفة، وإشراق النفس، ووحدة الشعور، وبساطة الموقف. ونحن بهذا الفهم نؤكد الرؤية النقدية التي قلنا إننا نتعامل نفسيا ضوئيا، مع النماذج الشعرية، أيما كان نوعها، وأغنى بالرؤية النقدية هنا (وحسبدة الشكل والمضمون في الأثر الفني). وهي وحدة تتضح في النماذج الخنائية أكثر من غيرها، لأن "اللفظ والمعنى لا يمكن الفصل بينهما في الشعر الخنائي. أو ببساطة أخرى ينبغي أن تكون اللغز كائنا حيا في ضمير الشاعر، إذا أراد أن يكون شعره قابعة حية من قلبه ونفسه" (2).

-
- 1 - انظر: محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص 41.
 - 2 - انظر: عبد العزيز الأهواني، ابن سناء الطلك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1962، ص 6.

وهذا لانحدو والحقيقة اذا قلنا ان الاشراق الجمالى المتولد عن الوضوح
المناطقى خاصية تميز القصائد الخنائية ، التى ينتظمها هذا الشكل الخنائى الأول
الذى تتحقق بساكناته نتيجة لتعدد العواطف والمشاعر، ووضوح التعبير، وسهولة
البناء .

وانا كانت العناصر الخنائية الأساسية التى تحدد الطبيعة الخنائية
لتصاعد هذا النوع قد اتضعت ، من خلال الوصف العام الذى عرضته الفقرات
السابقة ، فان التحليل الجزئى لبعض النماذج سيكشف عن الطبيعة الخنائية لهذا
النوع الشعرى الخنائية بصورة أوضح وأدق . وهذا ما نحاوله الآن . ونبدأ بقصيدة
" مع المروج " (1) ، وهى القصيدة الأولى فى الديوان الأول . وهذا نصها الكامل :

هذى فتاتك يا مروج ، فهبل عرفنت صدى غلاها
عادات السباك مع الربيع العلو يامثوى صباها
عادات السباك ولا رفيق على الدروب سوى رؤاهها
كالأمس ، كالغد ، ثرة الأشواق ، مشبهها هواها

0

هوى يا مروج السفح مثلك ، انها بنت السجبال
" جوزيم " روى قلبها وسقاها من غمر الخيال
درجت على السفح المنضير ، على المنابع والتلال
روحها تفتح للباينة ، لللالقة ، للجمال

0

روحها شفينا رقتة لطافة الجوال المنضير
وصفاتن السفح المنقى ، وغضرة الوادى الشجير
روحها رهيف الحس ، متقد المواقف والشصور
يهوى الجمال ، يصيب ، لا يروى ، من الفين الكبير

0

قد جئت ، هأنأ ، فافتح القلب الرحيب وهانقيني
قد جئت أسند ههنا رأسى الى الصدر الحنون

وأنا بل أنهل من نقاء الصمت ، من نبع السكون
فهيأ بحضنك أستريح ، أغيب ، أغرق ، فسي حنيني .

0

ودنا ، هنا في جوك المسحور ، جوالشبا عويبه
كم رحمت أستوحى الصفا ، روى خيالتي النقيبه
فتضمني في نيسة الالهام أجنحة غفيسه
تسمو بروحي فوق دنيا الناس ، فوق الآدميه

0

كم رحمت أرقب في انجذابي طلعة القصر الرشيف
متوحدا ، تلقى الفيوم عليه غفهاف السجوف
أحلامه الفضية انتشرت على الأفق الشفيف
بيضا ، كأحلامى ، نقيات ، ومجنحة الطيروف

0

كم رفا قلبي يا صروح لكوكب الراعى الشفوق
سحق النجوم الى اللوع وراح في الأفق السحيق
يصفى ، كما تصفين أنت معى الى السميت السحيق
ونذوب ، منذ مجين ، متعدين بالكون السحيق

0

أواه ، لو أفنى هنا في السفح ، في السفح المديك
في المشب ، في تلك الصخور البيض ، في الشفق البعيد
في كوكب الراعى يشع هناك في القمر الوحيد
أواه ، لو أفنى ، كما أشتاق ، في كل الوجود

0

وقبل أن نرافق الشاعرة " مع مروجها " نشير الى أن القصيدة تتألف من
ثمانية مقاطع ، تتحد في الوزن ، وتختلف في القافية العى تخير من مقاطع الأخرى ،
ويتألف كل مقطع من أربعة أبيات ، وتتوزعها الوحدات المشكلة لبحر الناصل في
صورته المجزوة . ويسرى في القصيدة عيلا قصصى يتكون من حركتين أو ثلاثين :
تستغرق أولها المقاطع الثلاثة الأولى ، وتتفرد الأخرى بالمقاطع الهاقية .

ففي الحركة الأولى ، يدور المقطع الأول عودة الشاعرة الى المروج التي مهدت صباحها ، وألفت خلوعها ، لكنها تبدو الآن متجاهلة لها ، وكأنها تتكرر مقدمتها ، مع ذلك ، تلح فدوى على التوجه الخالص الى الطبيعة التي يتحقق حضورها في هذا المقطع ، أكثر من حضور الشاعرة نفسها . وعلى الرغم من أن العودة المحكية هنا تتم في فصل الربيع ، وهو فصل الخصب والتفتح والتجدد ، بيد وأن العلاقة الماطفية بين الشاعرة والمروج لم تتجدد بعد .

ولدينا ، نلاحظ لونا من الانحراف في الأسلوب ، حيث تعبر الشاعرة عن نفسها بضمير الغائب ، وقبل ذلك بدأت القصيدة باسم إشارة مقرون بحرف تشبيهية وهذا في حد ذاته يوحي بأن المائدة غريبة ، أو لم تعرف بعد . وقد تكون الشاعرة وهي نفسها لم تألف ذاتها ، تتصور منذ البدء أن الطبيعة تتمتع بتجاهلها ، فواحت تقدم نفسها بالإشارة الدالة على القرب والحضور ، وترد لها بالتهنيه المباشر . ومع ذلك يظل الشعور بالوحدة والخربة مسيطرا على هذا المقطع .

ويأتي المقلعان الثاني والثالث امتدادا لسابقهما ، فيصوران الشاعرة ويكشفان عن صفاتها النفسية وعويتها المميزة . ويتم التعبير عن ذلك باستخدام ضمير الغائب أيضا .

وعندما تبدأ وتحضر فدوى بصوتها ، وتحتضن رأسها المسند الى صدرها الحنون ، كما تفعل الأم مع وليدها ، وتمازجها ، وتحتضن رأسها المسند الى صدرها الحنون ، كما تفعل الأم مع وليدها ، وكما كانت فدوى نفسها - من قبل - تجد في حضن الطبيعة راحتها ونشوتها ، فتفرق في حينها الى التوحد بالطبيعة والفناء فيها .

وتسترجع الشاعرة في المقاطع الثلاثة التالية ذكريات لها ، مع تلك المروج التي طالما احتضنتها ، في لحظات شاعرية عذبة . ويأتي المقطع الأخير خاتمة مستمرة تؤكد شوق الشاعرة الدائم الى الفناء في الوجود .

ان الطبيعة الهائبة لهذه القصيدة تتحدد من خلال تحقق فنائيتها وأقنيتها وساليتها ، وهي سلت بارزة فيها ، تتكشف للقارئ منذ الوهلة الأولى . فنائيتها تستند الى الحضور الذاتي المتبسد في وحدة الصوت المفرد الذي يستغرقها من بدايتها الى نهايتها ، وعلى الرغم من لجوء الشاعرة ، في

الجزء الأول منها ، الى التعبير عن ذاتها بضمير الغائب، لكن هذا الغياب ، رغم دلالة النفسية اللافتة ، لا يخبير من وحدة الشعور والذاتية المتجلية في احساس الشاعر بالوحدة ، في هذه المروج التي تساهبها ولا تتوحد معها ، وان كانت صور الماضى المسترجحة تخلق فيها وتنالفها الوجدانى السابق ، الذى يتجسد في ارتباطها مع هذه المروج بذكريات حميمة الى نفسها . وعلى الرغم من أنها تبدأ بشعور القادم الى مكان أليف ، لأن لها فيه ذكريات ، ولأنه " شوى صباها " ، إلا أنها تبدو مترددة ، ولا تشع بالالف ، لأن اللمبة لم تألفها بعد ، أو هكذا يبدو لهما . ومن ثم تحس بالخربة والوحدة في هذه المروج ، التي أنكرتها ليلول غيبتها . ومن الناحية الأسلوبية ، يبقى ضمير الغائب المستخدم في التعبير عن الذات الحاضرة التفاتا غير عادى ، يحمل أكثر من دلالة ، فنقولها ، وهى تخاطب المروج (هذى فتاتك عادت اليك عادت اليك . . .) يوحى بخيابها ولا يفسره .

وانا كان الشعور بالوحدة من العناصر البسيطة المميزة للرومانسية الشعرية ، فانه احساس مشترك بين معانم أتعابها ، وفدوى ، في معانم شعورها الفتاى ، رومانسية الاحساس والشاعر والأسلوب .

وتؤكد صورة هذا الاحساس الرومانسى ، كما تتحقق في النماذج الشعرية الكثيرة بأنه يظهر نتيجة لا تتوازى بديب علاقة الشاعر بالمجتمع الذى ينتمى اليه أو يعيش في كنفه . أى أن هذا الاحساس يتولد في نفس الشاعر الرومانسى ، اذا صحت ، ونتيجة لذلك يفر الى الطبيعة ، يبحث عن الراحة والطمأنينة ، وسعي الى تحقيق التوازن النفسى من جديد . ولا شك أن هذا التوجه الى الطبيعة يجد اشباعه في الشعور بالالف ، في أمضائها . وهذا بدوره يعد شعورا رومانسيا مشتركا أيضا .

غير أن فدوى هنا ، تصور لنا احساسا بالخربة في أحضان الطبيعة ، فمما دلالة هذا الشعور الخريب ؟ . وهذا سؤال عن الدلالة النفسية التي تعد وحدثها ، مفتاحا لفهم حقيقة هذا الشعور المتحقق في صورة لفظية .

والواقع أن الدلالة النفسية التي نساوئ تمهينها ، انما تلتص داخل التجربة الحياتية للشاعرة ، وهى تسعفنا هنا ، عند ط تقول لنا ان الشعور بالخربة قد رافقها منذ ولادتها ، لأنه لم يكن مرغوبا في مجيئها الى الدنيا ، فكان جمع من حولها ، يتجاهلون وجودها ، ويستثقلون حضورها بينهم . وزادها من الملاميا تشويها

وذبولاً ، فأصبحوا ينادونها "يا صفراء" (1) . وتفعل الكلمة فعلها في أعماقها ، فيتولد في نفسها مركب انكار الذات ، الذي لم يلبث أن تحول الى دافع نفسي يوجههم الى تحقيق تلك الذات . وكان الشعر وسيلة فدوى الى هذه الخاية النفسية ففسى الأساس . تقول في مذكرتها :

" كنت في دارهم النخمة النشار في البيت ، والنخبة التي خرجت على راعي القطيع . ومن هذا الضالقي ، ومنذ البداية ، ظلوا يتعاملون معي ، ولكن ينفقوا تلمذاتي الى تحقيق الذات ، كانوا يخطون بمختلف الطرق على زرع بذور عدم الثقة بنفسى والشك بإمكاناتى . ويكمن شذوذاً هذا الأسلوب في أن الانسان بالبيئته يرى نفسه بالعين التي يراه بها الآخرون ، وفكرة الآخريين عنه هي التي تنخرس فيه ، لاسيما حين يكون سنيراً أو مرهقاً في دور التكوين" (2) .

وفي فو " هذه الصورة النفسية التي ترسمها الشاعرة لنفسها ، بأسلوب اعترافي واضح ، يمكن فهم هذا الشعور الذي يسيطر على هذه القصيدة ، وهو شعور يرافق فدوى في قصائد أخرى مثل " الشاعرة والفراسة" (3) و" مع سنابل القمح" (4) ، و" لأمنية السماء" (5) . ويؤكد هذا الشعور أن الشاعرة ماتزال أسيرة ذلك الاحساس الداخلي ، فتبدو ، وهي تعبر بضمير الخائب ، وكأنها قد امتصت شعور من حولها ، وأصبحت هي أيضا تنهد هذه الفتاة التي هي فدوى ، أو تعهد لها عنها . ولذلك لم تقل " أنا فتاتك يا مروج" ، وانكتفت بضمير الخائب واسم الاشارة الذي دل عليها ، وكأنها شخص غريب . وهذا يعني ببساطة أن الشاعرة ذاتها لم تألف نفسها بعد . وهكذا يندمج الحضور في الغياب ، لتجسيد الوحيدة الشعورية التي تقوم على مزج الحاضر بالذكريات ، وان بدا أن القصيدة تتحرك في زمنين منفصلين .

وعلى الرغم من اتجاه فدوى الى مزج الحاضر بالذكريات ، فان الأفقية التي تحكم هذه القصيدة لا تتحقق عن طريق رعاية الزمن الخارجي ، لأن القصيدة في الواقع ، تتحرك في حاضر مستد ، وذكريات ممتدة ، دون أن يأخذ مساراً واحداً ،

- 1- سائدة سلامة خليل : الذاتية في شعر فدوى طوقان ، ص 32 . وهي تورد قول الشاعرة " كنت قليلة الجمال ، ضعيفة الجسد ، وكانوا ينادونني بالصفراء" .
- 2 - فدوى طوقان : " صفحات من رحلة صبية" ، مجلة الدعوة ، الدوحة ، وزارة الاعلام بدولة قطر ، السنة الرابعة ، العدد 46 ، أكتوبر 1979 ، ص 31 .
- 3 ، 4 ، 5 - فدوى طوقان : وحدي مع الأيام ، ص 17 ، 30 ، 56 .

يبدل الحاضر امتدادا للماضي، كما هو الحال في النسق البيهوسي للزمن، بحيث
 المذاق أن تبدأ الحركة من نقلة ماضية لتصل الى لحظة حاضرة أو مستقبلة، لكن
 مذاق القصيدة ينعكس الوضع، فتتعلق من لحظة حاضرة، ولتعود الى ما قبلها ففى
 حركة استرجاعية لذكراياتها القديمة، ثم تنتهى الى تجاوز اللحظة الحاضرة، حين
 تتألق الى الفناء فى الوجود. وبهذا تمنح الحاضر بالماضى والآتى، دون ترتيب
 مذاق.

والواقع أننا اذا تعمقنا حركة القصيدة وجدناها تتحرك فى لحظات ثلاث،
 تأتى متدرجة، لكنها تتوالى فى الحاضر وحده، وينبغى ألا نتخذنا صورة الماضى
 هنا، حين توحى بالتأهى والانقلاص، لأن الذكريات لا تحضر فى القصيدة بوصفها
 ماضيا فقط، بل لأن الشاعرة تريد ما شاهدنا حاضرا، يدعم موقفها فى الاصور على
 أن تعود علاقتها مع المروج الى حالتها السابقة، فكأنها تتشد نوعا من الاستمرار.
 وتهدو تلك اللحظات الثلاث الحاضرة، عندما تعود الغائبة الى المروج
 فى المقالع الأول، وعندما تؤكد هذه العودة بحضورها الذاتى الذى يتحقق
 باستعمالها ضمير المتكلم، فى المقالع الرابع، وأخيرا عندما تقف متأطة بجمال الطبيعة،
 ومقابلة الى الفناء فى الوجود. ويذلل الماضى، بذكراياته، صوراً تستحضرها الشاعرة
 فى محاولة لتجديد العلاقة مع الطبيعة التى يبدو أنها لم تتجاوز مع هذه العودة،
 أو هكذا يخيّل للشاعرة، بوحى من احساسها الداخلى. ومع ذلك تهدو فدوى متفائلة،
 لأن عودتها جاءت فى الربيع، وهو فصل التجدد والخصب والحياة.

ومهما يكن، فان الأفقية المتحققة على هذه الصورة لا تتناقض، وفى رأينا،
 مع التصور الفنى لمفهوم الأفقية، وذلك لأن قانون التتابع، فى جوهره، يسمح بالقلع
 أو القفز أو الاعادة أو الاستباق (1).

واذا كان المقالع الأول يقوم على نوع من التدرج فى تصوير العودة الى
 الطبيعة، فان القصيدة كلها تقوم على التدرج الذى يتجسد فى التيقظ البيهوسى،
 واستعادة الثقة بالذات، التى تأخذ صورتها الواضحة، عندما يعود للشاعرة
 صوتها الواعى المعتد فى الحاضر.

1 - سلمى الخضراء البيهوسى، "فن السينما وعلاقته بالأدب والفنون الأخرى"،
 محاضرة ألقته على راب معهد الآداب، فى جامعة قسنطينة، عام 1975،
 صابرة على الورق السرى.

ومن جهة أخرى، فإن البناء الشعري هنا، وفي معظم القصائد الخنائية، طريقة ذاتية تناسب تماما أفقية الحركة في القصيدة، لأن المقام مرتبطة ببعضها، ولأن الشاعرة بانتقالها من مقام إلى آخر، وتغييرها للقافية في كل انتقال، توحى بانتقال معنوي، وكل ذلك يحقق لونا من التدرج والتسلسل والاتصال، وهو سمات أفقية، كما نفهمها في هذا السياق.

أما البساطة الفنية في بناء هذه القصيدة، فتستند إلى بساطتها الشعرية، مجسدة في وحدة الصوت ووحدة الشعور اللذين يتجليان فيها ويستفرقانها. وتحفظ الحاذقة ببساطتها، حتى في المصالح الذي أحسننا فيه بنوع من التوترو في الحلاقة بين الشاعرة ونفسها، ثم بينها وبين الطبيعة، حيث أوحى بعضها، دون أن تتعمق أسبابه، وهذا يسود في رأينا إلى أن سبب الخياب بسيط، هو الآخر، ولو كان نفس الحاذقة قدر من التعقيد، لأعانتنا الشاعرة شيئا يفسر هذه النية التي سبقنا عودتها إلى الطبيعة من جديد. ويظل الشعور خاليا من التعقيد، على الرغم من أنها تهتدي بشعور القادم الضريب، إذ سرعان ما يتضح أنها عائد أليف، وله زكريات خصيمة في هذا الموضع. فبعد التردد والخبرة في المقام الأول وما يليه، يبدأ الألف القديم يتضح في المقام الرابع، حين تفاعلتنا الشاعرة بحضورها الذاتي مستخدمة ضمير المتكلم في مناجاة المروج.

والواقع أنها مهدت لهذا الحضور المفاجئ، الذي أشاع لونا من الحركة في القصيدة، حركة الفصل المضارع الذي يظهر لأول مرة في البيت الأخير من المقام الثالث، فنرى العائدة روحا:

يمهوى الجمال، يعصب ولا يروى، من الفيفر الكبير

وتزداد صورة هذا الألف وضوحا عندما تندمج الشاعرة مع المروج، فتسبحان معا في الكون الواسع، وتشارك صور النجوم والقمر في تحقيق هذا الاندماج. ولا تكتمل الشاعرة بهذا الاتصال المتحقق بالمصاحبة، فتتضمن أن يكون توحدنا كلها، وتهتف:

أواه، لو أفنى هياضي السفح، في السفح الطيب

أواه، لو أفنى، كما أشتاق، في كل السجود

وهذا الشعور تليخ الحاذقة غاية تدققها وإشراقها، فيتحقق الوضوح الفني المطلوب في مثل هذا النوع من القصائد الخنائية. وقد كان لاندماج الشاعرة مع عاطفتها ولغتها، وثيقته البنائية هنا. فهداية القصيدة تعطى صورة لهذا الاندماج بين

الاحساس الداخلى للشاعرة وبين لغتها التي عبرت بصدق عن حقيقة شعورها بالباطن ، ويقوى ذلك الاندماج ، فتتقدم القصيدة نحو مزيد من القوة والصدق في التعبير عن العاطفة .

وهناك صورة لافتة في القصيدة ، تعتمد الشاعرة الى التشخيص في بنائها ، عندما تجعل الطبيعة ، في المقطع الرابع ، أما عطوفا ذات قلب رحيب و صدر حنون ، وتصور نفسها طفلة تود الخرق في أحضان هذه الأم التي خلقتها فدوى خلقا ، عندما افتقدت حنان الأهل والأحباب . ويبدو أن هذه الصورة تحمل دلالة نفسية عميقة لدى الشاعرة ، لأنها ستتردد كثيرا في شعرها ، وإن جاءت في تركيبات متغيرة ففى كل مرة . وعلى أية حال ، فإن الصورة نفسها تحتفظ بالبساطة الفنية ، لأنها تقوم ، غالبا ، على الوصف المباشر ، والتشبيه البسيط .

وأخيرا تستند بساطة هذه القصيدة الى الوحدة الموسيقية المشكلة لها وهى صورة الكامل المجزؤ . وغنى عن البيان أن مجزؤات البحور تناسب شعر العوطف تماما ، وتضفى عليها مسحة من العفوية والبساطة المحببتين .

وتتهين القصيدة ، في النهاية ، من خلال ذلك التشابك والترابط الفنسى الذى يحكم عناصرها البنائية والنسيجية ، لتعطى نموذجا حيا يؤكد تصورنا للوحدة الفنية التى تتحقق في البناء والنسيج ، في آن واحد .

وإذا كانت الوحدة هنا ، وفي جميع قصائد هذا النوع ، تتجلى في الحضور الذاتى الذى تحافظ عليه الشاعرة في معظم قصائد ما ، فإن الحركة الأفقية ، بمعناها الحرفى ، تتجلى بوضوح في القصائد الآتية : " الشاعرة والفراشة " و " سنبال القمح " و " طمانينة الساطة " . وكلها تحكى ، بضمير الغائب ، قصة فدوى ، وتقل تجربتها الذاتية ، في حركة أفقية ممتدة في اتجاه واحد ، يرتب الأحداث بحسب وقوعها ، ويعرضها في تسلسل تام . ويعتقل هذا المسار الخيلى بحركته ، حتى عندما يخالط العاطفة والاحساس شىء من الاهتزاز والتشوش .

ففى قصيدة " الشاعرة والفراشة " (1) تصور فدوى موقفا نفسيا مفردا ، وإن بدت عناصره متعددة ، وهى : الشاعرة والطبيعة والزمن والفراشة والموت واللذ . فهى تعرض قصتها في خيط قصصى ، وتتخذ وسيلة تعبيرية ، لتحكى نفسها ، بضمير الغائب ، دون أن تتسحب من المشهد الذى تنقله إليها في حركة أفقية ممتدة .

وتبدأ القصيدة بتحديد الأثرين المكاني والزمانى للقصة التي ستتلقها
 هنا ، وهما (الرهبة والأصبل) ، ثم تقدم صورة لفتاة أحلام غيالية ، هي فدوى نفسها ،
 ف هناك مستغرقة في جمال اليبسة ، مأخوذة بصورها الغلابة ، حتى :
 ودت ، وفيها لهف ، كاسبح
 تحضنه ، وتشبع الروح من
 تسابق الأرز ، تنم السما
 وفجأة تفقد نشوتها ، وتضيق منها لعنتها الشاعرة ، عندما توقظها من حللو
 احساسها :

فراشة تجذلت في الشرى ،
 تصوت في صمت كأن لم تفكر ،
 فتدنو منها ، وتأخذها في رفق وحنو ، ثم تستغرق معها في مناجاة عاطفية حزينة ،
 تسترجع أثناءها صورة الماضي الذي نالت تحياه هذه الفراشة ، تشبع الأنس والحياة
 بين رهاق الهوى ، وحدائق الزهر ، ثم تموت ، في أيام الربيع الزاهية ، وحيدة ، فتنتهي
 في صمت ، دون أن تشيعها الربى أوبكيها الروى " بقلب صديق " . أما الشاعرة ،
 فهي وحدها ، تأسف لهذا المصير الذي انتهت اليه الفراشة ، فتبكيها شعرا ، وهي
 تتوقع أن تنطوى مثلها منسية ، فلا يذكرها صاحب أوفيق .

ولذلك يشير هذا المشهد المأساوى ، في أعماق الداعرة ، وشاعر الخوف
 والربح والألم ، فتتذكر لحنايتها ، وتضيق أحلامها التي لم يصد منها " الاروى الموت
 وطيف المدم " . وهكذا يتغير كل شئ من حولها :

لا صور الوجود غلابية
 ولا روى الشبهال رفاغية
 وفي غمرة هذا الاعل من بالخبهة والألم ،
 ياصدع الوجود لوصفته
 تهتمت انسوة في نفسها
 تشدر المحموم من هجسها
 تشغى مقلتها نحو السماء هامة :
 من عبت الموت وطيش الفناء

وتتعلق وحدة الشعور في هذه القصيدة ، بفعل ذلك التعاطف الوجدانى
 الذى يقيم علاقة قرابة من الدرجة الأولى ، بين الشاعرة والفراشة ، فتبتهف فدوى
 بالفراشة مرتين :

أغتاه ، ماذا ؟ هل جفاك الندى فمت في أيامك الزاهية
 أغتاه ، لا تأسى فهذى أنا أبكىك بالشعر العنون الرقيق

وقد يمود هذا التعاليف الى شعور رومانسي عام عند الشاعرة، يجعلها تتوحد مع
مع الدليبية، أو مع عناصرها وناثاتها، لكننا لانجد في هذا تفسيراً كافياً لهذه
الملاقة، فما الذي الذي يبين الشاعرة والفراشة في هذه اللحظة الأساوية؟، ولماذا
لم يثر موت الفراشة أي حزن في الدليبية بينما أثار الحزن كله عند الشاعرة؟ وما
الذي جعل فدوى ترى في الفراشة أغتاً حبية تشعر بالألم الكبير لفقدها؟.

ان أبيات القصيدة تؤكد أن التوحد مع الدليبية، كما تصوره المقاطع
الثلاثة الأولى، لا يعكس الاحساس الداخلي للشاعرة بصورة مباشرة، بل بصورة
هروبية من ذلك الاحساس، وحشها من الخلاص الذي تريد تحقيقه بالفناء، في
الدليبية (1) أن الفناء واحد وسرا، تم بالموت أو بغيره، لكن محاولة الشاعرة تحقيق
غلاصها بهذه الصورة يحمل دلالة قوية على تعلقها بالحياة، وهذا هو الاحساس
الداخلي الذي قلنا ان القصيدة لا تصوره بطريقة مباشرة.

1 - ان الرغبة في الفناء شعور يلازم فدوى، ويتكرر التعبير عنه في صور عديدة، وفي
جملة قصائد. ولعل أروع صورة تعكس هذا الشعور هي التي تقابلنا في قصيدة
"أوهام في الزيتون". من ديوان وحدي مع الأيام. ص 23. وفيها تقول:

يارب، أما جان حين الردى	وانعتقت روحى من هيكلى
وأعنتت نحوك مششاقية	تهفوا الى ينسوعها الأول
هات هذا الجسم رهن الثرى	لقى على أيدي البلى الجائره
فلتبعث القدرة من تسهستى	زيتونة ملهمة شاعره
جذورها تمتص من هينسلى	ولم يزل يندى اربا رطيب
تعب من قلبى أنسواره	ومنه تستلهم سر اللهب

ويخلق معنى الدين معنى على هذه الرغبة في الفناء، كما تعكسها الأبيات السابقة،
فيقول:

"ان فكرة الدفن هنا ليست أكثر من رمز جنسى قد يحمل معنى الهروب
من الجسد، وقد يحمل معنى الاستقرار في حياة رتيبة. أما شجرة الزيتون، بجبالها
وشمرها، وبزيتها وخضرتها الدائمة، وحياتها الطويلة، فهي الحياة التي تقابل الموت
وهي الخلود مقابل الفناء، وهي الأخذ مقابل المحل". ان اللقاء الذي يحدث بين
الجسد وشجرة الزيتون يحمل كل الخصب والتجدد، فيه معنى الهعث: الشجرة
تمتص الجسد، والجسد يجعل الشجرة تزدهر.
هذه الحياة الخفية المستورة في أعماق الثرى وخلجات البدن المستكين،
الحياة المنشأة من المحل والاستلام، وأمن الفتح الخفى، والقبول الذى يؤدي الى
نمو آخر. هذه الحياة هي الحلم المهنى عند الهنت البكر في أول احساسها بأنوثتها:
انها تريد أن تستقر حتى الفناء في ظل رجل نضير يمتص منها بقاءه، وزهوه".
- انظر: معنى الدين معنى: دراسات تحليلية في الشعر السرى المعاصر. ص 167

ومن ناحية مقابلة ، تتكشف صورة التعاطف الوجداني بين الشاعرة والفراشة ،
عن احساس أصيل عند فدوى ، وهو الشعور بالألم ازاء تجربة الموت التي تراها
"عبثا واطيشا" . وتعود أصالة هذا الاحساس عند الشاعرة الى تجارب سابقة لها مع
الموت . وهي تشير الى ذلك في قولها :

فلم يكن يحسد أحلامها الا رؤى الصوت وطيف العدم
وفي ضوء هذا الفهم نستطيع القول بأن صورة ذلك التعاطف الوجداني تقوم على
رؤية نفسية وفنية ، تتلخص في أن فدوى ترى في وحدة الفراشة وغربتها ، وحدتها هي
وغربتها عن الحياة والاهلية والآخرين . والواقع أن هذا الشعور الرومانسي البسيط
يميز معظم القصائد الخنائية الأفتية عند فدوى ، ويحقق غنائمتها التي ترتبط بالبساطة
التي تميز المألوفة هنا ، ولو أن الشاعرة لم تبين لنا ، كيف ماتت الفراشة ؟ ولماذا ماتت
عند الأصيل ، وفي تلك الأيام الزاهية بالذات ؟

ان الشاعرة لم تأسف على موت الفراشة ، بل على موتها وحيدة ، دون أن يشيخها
أو يبكيها أحد . ومع ذلك تهني العاطفة احساسا رومانسيا بسيطا لا عمق فيه . وبهذا
الفهم لحقيقة الشعور النفسي الذي تنهني عليه هذه القصيدة ، لا يبقى أي مجال للقول
بتمدد الموقف النفسي ، أو بتبدل في الاحساس ، على أساس المقابلة بين الحركة
الشعورية في المقاطع الأولى من القصيدة ، وبينها في المقاطع الباقية .

ويلاحظ أن الشاعرة ، على الرغم من أنها تحكي نفسها بضمير الغائب ، لا
تسحب من المشهد الذي تنقله الينا ، ان تلمع منه صفة فيه ، منذ ما لح القصيدة ،
حيث نراها :

فتاة أحلام غيبالية	تسبح في أجوائها النائية
ويستمر حضورها في القصيدة فنراها :	
تلتهم الكون باحساسها	بقلوبها ، بروحها الذاهلة
وتتاجى الفراشة التي تحتشر :	

أغتاه ، لا تأسى فهذي أنا	أبكيك بالشعر الحنون الرقيق
قيد أنلوي ، مثلك منسية	لا صاحب يذكرني أوفيق
ويبلغ كرشها للموت مداه ، فينهمك على	لسانها صوت جماعي يتأوه :
أواه ، ما أقسى الرد ، ينتهي	بنا الى كهف الفناء السحيق

وحيث لا تجد معها ، تتوجه الى الله ، متضرعة :

يا صمد ع السوجسود لوصنته من عبت الموت وطيش الفنا .

ويمتاز السرد بالوئاع والنداء والاستفهام ، والمحسن ، في علاقات متداخلة ، تنقل اليها مشهدا ساكنا ، تناد الحركة تخفق منه تماما ، فكأن كل شيء في القصيدة يدل على الموت والفناء . وربما كان لاقتزان الفعل الماضي بضمير الخائب ، في معانم أبيات القصيدة ، دورها في تجسيد المشهد ، والتعبير عن الانتها ، والفناء الذي تحسه الشاعرة ، كلما صدمتها "رؤى الموت" وألها "ليف المدم" .

والملاحظ أن هذه القصيدة تشترك مع القصيدة السابقة "مع المروج" ، وفي العناصر النهائية الأساسية التي تميز هذا النمط النثائي ، كما تشترك معها في التعبير عن الذات بضمير الخائب ، وفي البناء القاعى الذي يناسب غنائيتها وأفقيتها (1) ، ثم تشترك القصيدتان في الاعتماد على أسلوب التشخيص في خلق صورة مفردة هي صورة الأمومة الحانية ، التي نالها في القصيدة الأولى ، حين تتوجه الشاعرة الى المروج قائلة :

قد جمشت ، ها أنا ، فافتحى القلب الرحيب وعانقيني
قد جمشت أسند ، ها هنا رأسى الى الصدر الحنون
وأظلم أنهل من نقاء الصمت ، ومن نبع السكون
فهنا بفضلك أستريح ، أغيب أغرق فى حنيني
وهي صورة رومانسية في جوهرها ، تقدم اليها الطبيعة : أما انسانية حنونا ، هي
أحضانها تلقى الشاعرة بنفسها ، لفة تشد الحنان والراحة والسكينة .

وتالينا هذه الدورة ، بوضع آخر ، في القصيدة الثانية ، حين تحكى الشاعرة

نفسها فتقول :

ودت وفسيتها ليف كاسح لو تأخذ الكون الى صدرها
تحضنه وتشبه الروح من آيات الكبر ، ومن سحرها
تعانق الأرض ، تنم السما تقبل النجوم فى سهرها
فتمكن الحلاقة ، وتهذو فدوى أما ، بينما يصبح الكون طفلا تضعه على صدرها

1 - بمناها الفن فقل ، أما بسناها الضائق ، فقد اتضح أن القصيدة الثانية تحقق أفقيتها من خلال رهايتها للزمن الخارجى ، في حين أن "مع المروج" تبدأ بافتتاح استرجاعى ، ثم تستمر .

وتحضنه بين ذراعيهما ، وترتوي من جماله الساحر . وربما عطلت هذه الصورة الأخرى شعورا با أنيا ، يعكس حنين الشاعرة الى الألفال الذين حرمت منهم ، لأنهم انهم تعرف الزوج في حياتها أبدا . وقد عبرت عن هذا المبنى في قصيدة " فسي ضباب التأمل " (1) فقالت :

أيحس هذا الكون نقسا حينما أغلى مكانى ؟
وأروح لسم أخلف ورائي فيه جزا من كيانى ؟!

0

ان كان غيري فسي وجودهم امتداد للوجود
سورستيتي منهم يجمعون فيها من جديد

0

فأنا سأمنى ، لم أصب هدفا ولا حققت غايتها !
عمومها يته خواه فارغ . . مثل الهدايا !

ويعد مواعن الاشتراك السابقة تختلف القصيدة الثانية عن الأولى ، ومن حيث صورتها الصوتية مثلة في اعتمادها على الوحدات الثلاث المشكلة للبحر السريع الماوي (مستعملن مستعملن فاعلن) الذي التزمته بشكله التام . وهذا يعني أنه اذا كانت المجزئات تناسب شعر المواطف عموما ، وكما رأينا في قصيدة " مع المروج " ، فان البحور التامة ، كما يؤكد السريع هنا ، تناسب تلك الألفية البارزة في القصائد المذكورة ، وفي معظم القصائد الألفية على العموم .

ومن ناحية أخرى ، فان العناصر البنائية السابقة تتعاون في تكوين الصورة الكلية للقصيدة ، بشكل يحقق لها نموا داخليا ، يتدعم بفعل الحركة الألفية الستة تربط أبيات القصيدة ومقالاتها ، وبهذا فنيا متطورا ، فتأتي القصيدة وحدة فنية تامة تستند الى الوحدة الشعرية التي تتجسد في ذلك الترابط القصص الفئسي في آن واحد . وقد رأينا كيف تشترك عناصر النسيج مع العناصر البنائية الأساسية في تحقيق تلك الوحدة .

والواقع أن معظم القصائد الفنائية تحقق وحدتها الفنية ، لأنها تقسيم بلبيحتها على وحدة شعورية ، تستند الى موقف نفسي مفرد ، تنهز القصيدة بوليفة التعبير عنه في صورة فنية متحققة في الألفاظ .

- وفي ختام هذا التعامل الجزئي للنموذجين السابقين، نشير إلى
 ملاحظات السامة الآتية:
- 1 - ان صدام ماقلناه عن النموذجين السابقين ينسحب على باقى النماذج التى
 يتتأما هذا الشكل الذاتى الأول، الذى يحتل حيزا كبيرا فى خريطة
 فدوى الشعرية.
 - 2 - ان التسيير عن الذات، بتسيير الغائب أسلوب بارز فى مجموعة من قصائد الديوان
 الأول، ولكنه يقل أو ينادى يفتنى فى الدواوين الأخرى. ولهذا الاتجاه دلالة
 نفسية خاصة وعرضا صورة منها، وقد نحود إليها فى موضع آخر، عندما نتحدث
 عن التاور الفنى لفدوى، ودلالته على تاورها النفسى.
 - 3 - ان نماذج هذا النوع تكثر فى الديوان الأول الذى يأخذ من صورة العروى
 التقليدى (عمودها ومقاسها) أساسا عاما فى البناء السموتى لجميع قصائده،
 وعندما تميل فدوى، فى مجموعات اللاحقة، إلى العروى الحر، وتتمسك
 التفصيلية وحدة أساسية فى بناء قصيدتها، يتراجع هذا الشكل بصورة تدريجية
 حتى يفتنى تماما فى الديوان الأخير.
 - 4 - يشكل البناء المقامى البسيط ظاهرة مميزة لهذا الشكل، فقد استخدم العروى
 التقليدى، فى صورته المقامية، فى ثمانى عشرة قصيدة هى: مع المروج،
 الشاعرة والفراشة - أوهاى فى الزيتون - مع سنابل القمح - هروب - ليل وقلب،
 أمينة السماء - فى ضباب التأمل - من الأعماق - غب النوى - فى مصر،
 تهوية صوفية - من وراء الجدران - على القبر - الروى السجاج - ذكريات،
 الألفاظ السجينة - نسيان.
- واستخدم العروى التقليدى، فى صورته العمودية، فى أربع قصائد، هى:
 فى ريب العمر - سمو - المقلبة - بسند الكارثة. ووظفت بعض فنيات
 الموشح فى قصيدتين هما: نار و نار، وفى سفح عيال، وقد استخدمت الأولى
 وزنا تقليديا هو المقارب التام، واعتمدت الثانية وزنا خاصا يبدو أقرب إلى
 أوزان الأزجال الشعبية.
- أما العروى الحر فقد استخدم فى ست قصائد هى: هل كان صدفة؟
 هل تذكر؟ - أنا والسر الشائع - وقد حدثتني ذات ليلته،
 فى السباب - رسالة إلى أفلمين فى الضفة الشرقية.

5 - ان البحور الشعرية التي استخدمت في نطاق هذا النوع مناسبة تماما لبساطتها ، وهي تتوزع بالضرورة التي يعرضها الجدول الآتي :

المجموع	عروض بحر	عروض تقليدي		البحر
		مقتضى	عمودي	
10	1	8	1	المتقارب "تام"
10	3	5	2	السريع "تام"
03	-	3	-	الكامل "مجزوء"
03	-	2	1	الغفيف "تام"
02	2	-	-	الرجز
01	-	1	-	الرميل "مشاور"
01	-	-	-	وزن غصبي

الفصل الثاني

القائمية الأفقية المركبة

وتمثل قصائد هذا النوع شكلا غنائيا آخر، يشغل حيزا أصغر من الشكل السابق، في الترياق الشعرية لفردوس. وتبلغ نماذج ستة عشر قصيدة موزعة على المجموعات الشعرية الست، بالصورة التي يوضحها الجدول الآتي:

د 6	د 5	د 4	د 3	د 2	د 1
لاشئ	لاشئ	تاريخ كلمة -	الكلمة والتجربة ذات المساء الاله الذي مات	حلم الذكرى حتى أنون معه القيود الخالية ساعة في الجزيرة دوامة الضمار	شرب ومساء حياة الى صورة قصة موعود قلب يتذبذب وأنا وعدي مع الليل مع لاجئة في العيد

ويتضح من هذا الجدول التوزيع:

- 1 - أن هذا الشكل الغنائي الثاني يبرز، مثل سابقه، في الديوان الأول، ويسير مثله في خلد تنازلي، يعكس تفاوتاً بين عدد النماذج الذي يتناقص من ديوان الوي آخر، فيبدأ عند السير من الرقم 7 في د 1، وينزل الرقم 5 في د 2 و 3 في د 3، ثم يقف عند الرقم 1 في د 4، ولا يهبط في د 5 و 6.
 - 2 - إن اشتقاق هذا الشكل في المجموعتين الخامسة والسادسة، واشتقاق الشكل السابق في المجموعة السادسة، يشكل ظاهرة، تعكس تطوراً فنياً عند الشاعر، 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 رأياً نهائياً منذ الآن، لأن هذه الظاهرة ستجد سياقها وتفسيرها عندما تتجمع كل محاولات التطور الذي حققته فردوس، وأوال مسيرتها الشعرية.
- وتتحدد الطبيعة النهائية لقصائد هذا النوع على أساسين، يتعلق الأول بغنائيتها وأفقيتها، وهي تشترك في هذين العنصرين، مع قصائد النوع السابق اشتراكاً تاماً تقريباً، وإن وجدت بعض الفروق الفنية الخفيفة التي تحفظ لكل أثر

فنى سمة مميزة لذيانه الخاص، ومن أن تلغى اجتهاد الفنى الى أحد الأشكال البنائية الفرعية التي كشف عنها التصنيف المعتمد فى هذه الدراسة، وتتعلق الأساس الثانى بكثافة الاحساس، وتوتر العواطف، وتعدد المشاعر، ومن هنا تأخذ قصائد هذا الشكل صورة بنائية مركبة، وفيها يتجلى الفارق الجوهرى بين هذا الشكل وسابته.

وإذا كان الحضور الذاتى الذى يحكى وحدة الصوت المفرد، قد تحقق فى نماذج النوع الأول، بطرق ثلاث هى: الحديث المباشر، والحكاية بضمير الخائب ومخاطبة أحد أعضاء الجسم، فإن هذا الحضور يتحقق هنا، عندما تتطرق الشاعرة فى التعبير المباشر عن عواطفها وأحاسيسها، مستخدمة ضمير المتكلم غالباً، وحين تتاجس نفسها، من خلال التوجه الى أحد أعضائها، وهو القلب الذى تتاجسه فى أسى ظاهري:

غاضت ينابيع النفس يا حزينين فمن يروى فيك شوق السنين

انبل، وجف اليوم فى أضلضى وارجع كما كنت، حالاً ما دفين

تحت ثلثون الوحدة القاسية

نهكى ما آملنا الذائبة

نهكى فيلح الذم الوافيه

فى عالم ما فيه روح أمسين (1)

وهذه صورة غنائية فى منتهى الرقة والتضيق والأسى.

وتعاطف فدوى، على غنائيتها حتى، ومن تتوجه الى صورتها، لتشخصها كائناً حياً، يسمع ويتحرك ويذيع، فتتلع عليها من مشاعرها الذاتية، وتجعل منها رسولا الى الحبيب البعيد. ولما كانت هذه الصورة هى فدوى ذاتها فإن الحضور يظل حضورها، كما أن الاحساس احساسها، والتجربة تجربتها. ولن نقف طويلاً عند هذه الصورة، لأننا سنتناولها بالتحليل فى الفقرات القادمة.

وعلى عكس قصائد النصل البنائى السابق، فإن التعبير عن الذات بضمير الخائب، يختلف تماماً هنا، لأن الشاعرة بدأت بالفعل تؤكد وجودها، وتتخلى عن تردداتها. ومن هنا يفقد التعبير بضمير الخائب صبره النفسى والفنى.

وعلى الرغم من قلة نماذج هذا الشكل، بالمقارنة الى نماذج الشكل السابق، فإنهما يشتركان فى صورة البناء الصوتى، عند توليف المروض التقليدى والمروض الحسى على السواء. أما البناء المتناسق الهسيل، الذى كان طريقة مفضلة عند فدوى، ففى

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

نماذج الشكل الأول ، فإنه لا يظهر هنا بصورة بارزة ، حيث تميل إليه الشاعرة ففى
 رتبة نماذج فقل ، وهى " خريف وصا " (1) و" الى صورة " (2) ، و" مع لاجئة
 فى الصيد " (3) و" حلم الذكر " (4) . وفى هذه النماذج تعتمد فدوى الى تنوع
 القافية فى المقطع الواحد ، فتأتى على صورة (أ أ ب ب أ) فى كل من " خريف وصا "
 و" مع لاجئة فى الصيد " ، وفى " الى صورة " تتبع نالما آخر هو (أ أ ب ب) . أما
 فى " حلم الذكر " فالقافية مقامية موحدة ، بمعنى أن كل مقطع يفرد بقافيهة
 واحدة تربط أبياته .

وإذا كان البناء القاعى البسيط يناسب شعر المواقف ، كما رأينا ففى
 الفصل السابق ، ويجعل القصيدة تتناسب بشكل يقربها من الأغنية العاطفية أو الشعبية
 فإن الشكل النماذج الذى يعتمد على ترديد " لازمة " أو " دور " أو " نغام خاص " ففى
 التقية ، على أريقة شبيهة بالموشح ، يجعل القصيدة أكثر غنائية . وقد رأينا
 الشاعرة ، فى الفصل السابق ، وتوظف بعض فنيات الموشح فى بناء قصيدتها " نارونار "
 و" فى سفح عيال " . أما هنا فيبدو أنها تحقق تأورا كيفيا طموحا ، يجعل عدد
 من قصائدها أكثر قربا من الموشح فى صورته الكاملة . فهى تلتزم هذا الشكل ففى
 أربعة نماذج هى " حياة " (5) ، و" قصة موعد " (6) ، و" قلب يتعذب " (7) ، و" أنا
 وعدى مع الليل " (8) . ويبدو أن هذه الطريقة النامية تتيح للشاعرة امكانية
 التعبير عن ذاتها ، وتصوير عواطفها وتجاربها ، بشئ من التنوع الذى يمكنها من
 بلوغ حالة الافراغ النفسى والاشباع العاطفى ، من خلال التعبير الفنى عن أحاسيسها
 المتنافرة ، وعواطفها المتصارعة .

وللتعرف على آليات هذه الطريقة النامية نعرض فيما يلى تحليلا مفصلا

لقصيدة " حياة " :

تألف هذه القصيدة من مالح وثمانية مقاطع ، تصور جوانب حياتية ، تشكل
 فى مجموعها عناصر التجربة النفسية الأليمة التى عانتها الشاعرة : حزن على نومها
 الراحلين ، وبكاء على شهابها المصذب ، وتلجأ الى حياة أكثر توازنا واشراقا واستمرارا ،
 وانهالاقا من أسر الواقع وتيهوده الرديئة .

1 ، 2 ، 3 - فدوى طوقان : وحدى مع الأيام . ص 11 ، 79 ، 162 .

4 - فدوى طوقان : وحدتها . ص 25 .

5 ، 6 ، 7 ، 8 - فدوى طوقان : وحدى مع الأيام . ص 49 ، 94 ، 102 ، 124 .

وبالتأمل في القصيدة نرى أنها تسير في حركات ثلاث :

1 - تتشكل الأولى من مطلع القصيدة ومقدماتها الأولى ، وفيها تتجه الشاعرة الى عرض صورة ذاتية ساكنة ، تبرز فيها المكونات الأساسية لتجربتها الحياتية القاتمة ، وتمكس صاناتها اليومية بصدق شعوري تام . وتهدو الشاعرة شبه مستسلمة لوضعها الوجودي ، الذي يرشح دموعا وحزنا ، وهي تتوقع أن تحتفظ حياتها بمكوناتها الراهنة ، حاضرا ومستقبلا ، أو هكذا يخيل اليها فتقول :

حياتى دموع

وقلب ولوع

وشوق ، وديوان شمعور ، وعمود
حياتى ، حياتى ، أسسى كلها
إذا ما تلاشى غدا ظلها
سهبقى على الأرض مننه صدى
يسرد صوتى هنا منشدا

حياتى دموع

وقلب ولوع

وشوق ، وديوان شمعور ، وعمود

وواضح أن هذه الصورة الأولى تلخى شعور فدى بال فقد والفراغ والوحدة ، وتعكس نوعا من السكون الذي يثبم عليها ، والاستقرار الذي تنياه في ظل اليأس والحزن والوحدة . وقد تأكد هذا المعنى أسلوبا ودلالة . فمطلع القصيدة جملة اسمية ساكنة تتألف من مبتدأ واحد ونخسة أنهار ، تؤكد كلها حالة من السكون والجمود .

2 - أما الحركة الثانية فتتشكل من العقاب : 2 ، 3 ، 4 و 5 . وفيها تعبر الشاعرة صورا تعكس ارتها اليها بالراحلين من أهلها ، وتمكس حنينها الدائم اليهم . ففي المقامح الثاني تحدثنا عن تجربتها في استحضار صور الأحباب الهالكين ، وتؤكد أن ذكرها لهم يزيد ما حزنا وألما ولوعة :

بل نزل الشجون

وعمق السكون

تمرأ مامى كحلم سمرى

السوف أحيى تحت الثرى

فتتزعج ناري خلف الرماد (1)

ويخبرني سبيل الدموع وسادي

دموع الحنين

السوي راحلين

منسوا ولواهم ظلام اللحد .

وبعد هذا الحديث البام عن الأحباب الراحلين ، تستيقظ ذكريات الشاعرة وتزداد تحدداً ، فتتجه فدوى ، في غمرة الشعور باليتم والألم والهزيمة ، إلى مضاجعة والدها الراحل ، تشكو إليه ما أصابها ونزورها من نذل بعد وفاته ، وتبلغ الشكوى حداً الفاجع حين تخبر والدها بأن هذا الأذى الشنيع يقع على أسرتها من الأهل الذين كان هو يكرمهم ويحطف عليهم ، فإذا هم يتكبرون لجميله ، فيجحدون فضله ، ويسئون السيئ منه من بعده (2) . تقول :

بمقلبيس اليتيم

تنادي كلوي

ألم يروحك يا والدي

لتنالو من أفقك الخالد

فموتك نل لنا أي نل

ونحن هنا بسين أفضى وصل

ونفثا سموم

وكهد خصوم

بدنيا العسوق ، بدنيا الجحود

وتتصور الشاعرة أن والدها يسمع شكواها ، ويرثى لحالها ، فيتل عليها حانياً وراثياً ، تقول :

ويهدو خيال

بشفق الليال

خيال أيسى شق حجب الشروب

1 - يخلق محي الدين صبحي على الصورة الجزئية التي يتضمنها هذا البيت فيرى أنها تجسد حالة نفسية ، " فصورة النار تحت الرماد أتت للتعبير عن الحزن الكامن خلف المظهر الهادي ، ولا ينفى ما في هذه الاستعارة من قرباً لأشد ، وقد المأصل أنظر كتابه : دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر . ص 203 .

2 - لمزيد من الاطلاع على هذا الجانب الواقعي في تجربة فدوى ، أنظر : ساعدة سلامة خليل : الذاتية في شعر فدوى طوقان . ص 55 .

بميينيه ظل شعور كشيبي
أراه فتممى له أدمى
ويحنو على ، ويهكي موى
وأدعو تمام
رحيلك طال
بمن نستنال وأنت بهميد

وتتقل الشاعرة في المقلح الخامس لتعرض صورة ارتباطها بأخوها السراجل
الشاعر ابراهيم طوقان ، وهي هنا لا تتاجيه كما فعلت مع والدها في المقلح
السابقين ، بل تعد إلى تسميق تجربتها مع الحزن والألم والقلق ، مؤكدة أن ذكرى
أخيهما تذكى أحزانها ، وتحرك وجدها ، فقد كان ابراهيم كل شيء بالنسبة لهما ،
ثم افتقدته فجأة ، ففقدت معه كل شيء ، وعادت إلى حيرتها السابقة :

وفى ليل سهدى
يحرك وجدى
أخ كان نبع حنان وحسب
وكان الضياء لعينى وقلبي
وشبت رباح الردى العاتية
وأطفأت الشملة النالية
وأصبحت وحدى
ولانور يهدى
الجلج حيرى بهذا الوجود

3- وتتألف الحركة الثالثة من المقالغ 6 ، 7 ، 8 . وفيها تستأنف الشاعرة حديثها
المباشر عن تجربتها مع الحزن والألم والوحدة . فنراها تعد إلى الوصف مرة أخرى ،
لتعرض علينا وقائعها السياتية ، لكنها لم تعد تتحدث عن مللق حياتها المنذبة ،
ولم تعد الذكريات الأليمة سبب حزنها ، بل أنها تركز على عنصر جديد ينص تجربتها ،
ويها يكشف عن جوهرها ، ويتقدم بها نحو مزيد من العمق والفضج . فهي تفسر
شبابها المنذب ، وتهكى أمانيتها الضائعة ، وتشكو واقعها البائس ، وتعرض ذلك كله
في صورة ناهضة بالسراع الذى تسيهه ، مترددة بين حياة تدعوها إلى الارتواء من
ما هجتها وأشواقها ، وبين قيود رهيبية تشدها إلى أسفل ، وتسد عليها منافذ الأمل

وهذا شهابي
 أمان كوابي
 شهاب سقاه الأسى ورواه
 اذا مادعته اليها الحياه
 وأشواقها ، شده ألف غل
 وابوقه ألف طوق مذل
 شهاب عذاب
 رهين اغتراب
 يمشي شذاه بأسر القيود

وحيث تحس الشاعرة بالنبز عن مواجهة الواقع ، يتماثل شعورها بالمعجز
 عن تحقيق رغبتها في حياة سوية ، وتخرجها من أزمته ، وتصيد اليها توازنها
 النفس ، وأمنها الروحي . غير أن الشاعرة ، على عكس المتوقع في مثل هذه الحالة ،
 لا تحضن بأسها ، ولا تتأوى على ألبها ، بل تتحرك لتحقق ذاتها على نحو آخر ، فتفرغ
 الى الشعر ، تبثه ضيقها ووعثتها ، وتودعه أشواقها وغلجاتها النفسية ، وتفرغ فيه
 شحناتها الماطية ، فهدأ حسها ، وتخضع نفسها :

وأطرق رأسى
 بسوحشة يأسى
 وفقى الروح تصخب أشواقها
 وفقى النفس توعد آفاقها
 وأقنن للشعر سلوة روحى
 أصور أشواق عمرد نبيح
 فبهدا حسى
 وتخضع نفسى
 وتسلكن لهفة روحى الشهيد

وتجد فدوى في الشعر سلوتها فيتحول شعورها الى نوع من الفعل والحيوية ،
 ويقوى إيمانها بالحياة المتجددة في رحاب الفن ، فتتجه نحو مزيد من الإبداع الفني
 الذى يتحقق : شعرا وغنا ، يسمو بها نحو مزيد من الانطلاق والتحرر ، فتتجاوز
 مأساتها ، وتقهر آلامها ، ويقوى فيها " نشيدا وجوديا " يخلدها في وجدان البقاء :

وأجذب عودي
 لقلبي الوحيد
 فتشفق أوتاره باللحون
 تمهد هد قلبي وتجلو شجونى
 بفنى وشعوى وألحان عودى
 أسرار الأم عمر شهيد
 وهذا نشيدى
 نشيد وجودى
 سيبقى ورائى صداه يصيد
 حياتى دموع
 وقلب ولوع
 وشوق ، وديوان شعر وعود

0

ورغم أن مفهومنا فى دراسة البناء الفنى يتجه الى اكتشاف البناء الكلى للقصيدة ، وهو بناء دلالى فى المحل الأول ، فاننا نفضل الوقوف عند عناصر نسيجية فى هذه القصيدة ، لأنها غنية بأواهر أسلوبية لافتة ، بيد وأنها ستساعدنا الى حد بعيد ، فى اكتشاف البنية الكلية لهذه القصيدة النموذجية .

أولاً : فمن القراءة الأولى يتضح أن القصيدة بنيت على نهج الموشح ، بصورته التى عرفناها فى الشعر الأندلسى ، وفى شعر المهجرىين والرومانسيين العرب ، الذين طوروه بشكل أتاح له احتواء تجاربهم الشعرية والمعنوية . ويقوم بناء هذه القصيدة على مقطع صغير ، يلخصها تجربة ودلالة ، وهو يتألف من ثلاثة سطور ، تبدأ به القصيدة صالماً على هذه الصورة :

حياتى دموع

وقلب ولوع

وشوق ، وديوان شعر وعود

ثم يتردد بشئ من التنوع الذى يحمل فى كل مرة شيئاً جديداً ، يصور جانباً من التفاصيل الجزئية لحياة غدوى اليومية ، فهو يأتي فى نهاية المقطع الأول بالصورة اللفظية السابقة ، وفى نهاية المقطع الثانى يأخذ صورة بنائية أخرى تربطه بالبيت الأخير قبله ، وتصور علينا جانباً من تجربة الشاعرة التى تحكى مأساتها ، فتقول :

ويشوق سليل الدموع وسنادي

دموع الحنين

التي راحطين

مضوا وأرواحهم للسلام اللجود

وفي المقطع الثالث يأخذ صورة تعكس جانباً آخر من هذه المأساة، التي تتسح حدودها شيئاً فشيئاً :

ونحن هنا بين أسمى وصل

ونفث سموم

وكسيد خصوم

بدنيا الحقوق، بدنيا الجحود

وتتوالى المقاطع، وبهذا التوزيع، وفي القائمة يتكرر المقطع الصغير مرتين، على مستوى الوجه الآتي :

وهذا نشيدي

نشيد وجودي

سيهتق، ورائي صداه يصيد

حياتي دموع

وقلب ولوع

وشوق، وديوان شمسو، وعود

ولاشك أن تكرار المقطع المذكور، بالصورة الموصوفة، يشكل ظاهرة إيقاعية لافتة، تذكرنا باللازمة التي تتكرر في الأغنية أو النشيد، مما يجعل القصيدة أكثر غنائية، ويصيرها أقرب إلى بكائية شكلية في صورة موشح، وإن لم تلتزم كل خصائصه. ونفى عن الهمان أن هذا الشكل النظمي يتميز عن البناء المقاملي البسيط، الذي رأيناه طريقة مفضلة عند فدوى، وفي بناء قصائد الشكل الخناعي الأول، وكانت المقاملية هناك تعني أن القصيدة مقسمة إلى مقاطع (STROPHES) تتشابه في صورتها النغمية وزناً، وتختلف قافية. أما هنا فقد أضيف عنصر جديد هو المقطع الصغير الذي يتكرر بصورة تزيد المقاطع ارتباطاً ونموها داخلياً، يحقق التجربة، ويأسون الشاعر، ويأور الرؤية، ويوحد عناصر الموقف، في صورة كلية نابضة.

وقد نجحت الشاعرة في توظيف هذا التكرار، لنهاية نفسية وفنية، تكشف عن السر الكامن وراء الحاحها في تصوير حياتها، وعرض أسس وقائعها اليومية، فبهدت الشاعرة انسانية تعيش حالة من العزن الأبدى، غير أنها تحاول أن تنص على هذا الحزن، بأن تتجاوزها إلى عالم الأشواق والشعر والموسيقى. أنها تحاول الخروج من دوامة الصراع والاحباط إلى آفاق الحلم والأمل، والانطلاق والتحرر من قيود الواقع الهائس، فهل تحقق لها ذلك؟

ثانياً: وفضلاً عن المقام المتكرر، فإن الظاهرة اللافتة في هذه القصيدة هي البناء الصوتي الذي يبرز في كل مقطع من مقاطعها، بل في كل لفظة من ألفاظها. ويبدو أن القيمة الإيقاعية التي يحطها هذا الجانب البنائي تعود، في جزء كبير منها، إلى بحر المتقارب الذي اختارته الشاعرة إطاراً صوتياً لقصيدتها. فهو، فضلاً عن مناسبته للذمنا، يمتاز بلون من التدفق والتدافع والحركة السريعة المتواصلة. وقد تصرفت الشاعرة في وحدته البنائية (فصولن) بطريقة فنية، يميزها هذا التوزيع المنسجم الذي يسود أبيات القصيدة كلها. وبهذا تكون وحدة المتقارب قد لبت رغبة في نفس الشاعرة التي اندفعت إلى الخلق الشعري بدافع من غريزة التعبير عما في النفس، فساعدتها على نقل المشاعر والأحاسيس التي فاض بها وجدانها: حزننا وأسفاً على ذوبنا الراحلين، وعلو نفسها المصدبة، التي تعيش حالة من الحزن والأسى الدائم. وقد تم التعبير عن ذلك، في شيء من التدفق الحار والأداء الحركي، الذي يتفق مع الحالة النفسية للشاعرة، كما تشف عن ذلك أبيات القصيدة.

ثالثاً: وإذا أردنا تجاوز ما أسميناه "لازمة" في القصيدة إلى وحداتها الداخلية، فإن البناء الصوتي يبقى مدغلاً مؤدياً إلى أسرارها، حيث يبدو المقطع، كشكل نظمي، وحدة تتكرر، وفق نظام لفظي وموسيقى محكم، يسوده التوازن في المبرارة، وفي الإيقاع، بل إن التوازن يسود المقام حتى في مقابلتها، بعضها بالبحر الآخر، وهو توازن ذكي، يسمع في القصيدة حياة وحركة.

فالمقاطع تتشابه في بنائها الهرص، وفي قافية الأفعال التي اتحد حرف الروي فيها جميعاً، وهو حرف الدال الساكن، وهو بذلك توحي بشهوية الحياة التي تعيشها الشاعرة، وهو حياة تسير على وتيرة واحدة: دموع وقلب ولوع، وشوق، وديوان شعور، وعود. ويبدو أن استمرار الحياة بهذه الصورة الثابتة لم يمد يفسر أعماق الشاعرة، فأتى الدال الساكنة في نهاية كل قفل، لتوقع نسمة الحزن المحاصر أبداً، وتدفع بالشاعرة

الى أعماق المأساة التي تحياها . لأنها تناول تدمير هذه الثبوتية ، وتهدأ ذلك عن طريق التمرد الشكلي الذي تحقق في القوافي الداغلية ، التي اختلفت عن قوافي الأفعال ، وفيما بينها ، انتازا فاحسوظا ، أغنى على القصيدة في مجملها ألوانا من السبوية والتنوع في انسياب المشاعر ، ودغزة البغوار ، وفقا لحالة التدفق الشعوري والحركة النفسية ، التي لم تتم على وتيرة واحدة ، بعكس الحياة التي تسير في شكلها الخارجي ، وفقا لنظام صارم .

رابعا : وترتبط بالاهرة البناء الصوتي ظاهرة أخرى هي التقابل الذي يسود القصيدة ، وهو يقوم على أساس الاختلاف أولا ، ويوضح ذلك من خلال رصد الجمل والتراكيب المستخدمة ، وتميز حالات ترددها بين الاسمية والفعلية . وهذه سمة تبرز في كل مقال تقريبا . أما الأساس الثاني للاهرة التقابل ، وهو التوازي ، فيمكن ملاحظته ، فيما بين الجمل الاسمية ، ثم فيما بين الجمل الفعلية ، أي أنه يتم بين جملتين من ابهية واحدة .

0

ان القصيدة تسير في حركة أعقبة واضحة ، يتوالى فيها الوصف والسرد والصور في تسلسل صارم ، فهل حققت غايتها من النمو والتطور ؟ ، وما هي الدلالة الجامعة التي يمكن أن تلخصها ؟ ، وقبل ذلك ، ما هي السلاقة التي ربطت مقالها ببعضها بالبحر الآخر ؟ .

ان مقارنة المقامين الأثيريين بالمقال الأول تؤكد أن القصيدة تقدمت نحو نوع من الحركة أو الصراع الذي أاور التجربة ، وعمق دلالتها الجامعة . لكن القصيدة كانت تتاور قبل ذلك ، ومن مقال الى آخر . وفي كل مرة تقدم الشعرة شيئا جديدا ، يعكس حدثا من أحداث حياتها .

فقد جاء المقال الأول ، غالبا من الحركة أو الصراع ، فأوحى بنوع من السكون والانتظار ، ومن ثم قام على شيء من التقابل بين الحياة الميتة الآن ، وبين المسوت الحي غدا ، وبفضل هذا التقابل قدم هذا المقال ، تركيبا ودلالة ، وعن طريق الجملة الشراية ، أملا في نوع من الحياة بعد الموت ، وهي حياة الشهرة والخلود عن طريق الفن .

ثم تقدمت القصيدة ، بعد ذلك ، في مقاطع أريحة ، تصور كلها علاقة الشاعرة بالماضي . . ورغم أن هذه المقال تهدأ كلها بجمل فعلية ، فعلها مضارع غالبا ، فان الحركة هنا هادئة جدا ، لأن أنشالا ماغنية تتخللها ، وتشكل معاورها التي تسود

حولها ، فتهدو الشاعرة وكأنها تترقب الموت الذي يريحها من أزمتهما .

ويأتى المقطع السادس فينفى ذلك الترقب ، لأنه يتضمن حركة قوية تعبر عن صراح واضح بين الشوق الى الحياة والاختلاذ الى القيود . ومعنى ذلك أن الشاعرة تحركت نحو قلب الحياة ، بعد أن كانت تأملها في المقطع الأول .

ثم يأتى المقطعان الأخيران ، متونين جميعا من بطل فعلية ، فعلها مضارع ، إلا أن القصيدة تنتهى بجملة اسميتين ، الأولى يلها فعل مضارع مسبوقة بسيمن الاستقبال (أى عدم التحقق الفعلى) ، والثانية اسمية خالصة . ومعنى ذلك أن الحركة بدأت من جديد . ومن جهة أخرى ، فإن القصيدة تنتهى بالمقطع الصغير الذى قلنا ان بناءها يقوم على تكراره من مالمعها الى خاتمتها ، وهو يأتى هنا بالصورة اللغائية التى بدأ بها فى أول القصيدة ، فهل عادت القصيدة حقا الى نقطة البداية ؟ وهى نقاة ساكنة تدل على الجمود والموت ، وتوحى بالتفجع والمهزيمة والحزن الدائم ؟ .

ان القصيدة تنتهى بما بدأت به بالفعل ، لكن هناك خلاف يسير جدا ، ومهم جدا أيضا . فقد أصبح التركيز فى المقطع الأخير على الشعر ، باعتباره وسيلة الخلود . وهذا الاختلاف يوحى بأن الشاعرة غاضت صراعا ، وحقت نوعا من الانتصار . وهكذا ، فعندما عميت لحظة الخلق عندها ، وبانت فيها مكونات النفس ، تعمقت التجربة ، وقوى الاحساس بأن الشعر وسيلة الخلاص والخلود .

صحيح أن الشاعرة ألمت فى البداية طابزة عن مواجهة الواقع ، فبدأت ضعيفة ومستسلمة للحزن والموت ، ومن ثم لم تستأج أن تثبت وجودها فى الحياة بطريق مباشر ، بل بدلب الحماية والسند من أبيها وأخيها الراحلين . وهنا رأيناها تغلد السى الماضى ، فى نفمة من الحنين السلبى ، الذى يزيدنا توديا فى هاوية الضمف والانخزال . غير أن المقطع تتقدم بالتدريب ، لتشيع لونا من الحركة التى تتيح للشاعرة فرصة ، تتسع شيئا فشيئا ، لتخرج من حصار الماضى الى آفاق الحاضر والمستقبل . وهكذا بدأت تجربتها تتعمق عندما بدأت تتوثر الصراح لاثبات وجودها بفعل ذاتى ، أى عن طريق الخلق الشعرى . وتنجلي المعركة بمخروجها من الضمف أولا الى شبه يقين بأن هذا الفن سيقى بعدها ، وهذا هو الفعل الذى حققت به ذاتها . ان فصانة الشاعرة من ضمف الماضى عليها جعلتها تتحول الى صراح لاثبات وجودها ، ولكن عن طريق الفن والشعر .

وإذا كان الشعر فنا ودلالة في وقت واحد ، فإن هذا الفن وتلك الدلالة يتداخلان في هذه القصيدة ، بشأن حميم ، يجعل القصيدة تحقق نموها العضوي الداخلي ، وبذلك تنهز نموذجا ، نيا يؤيد فرضية الصورة الكلية في الشعر ، وهو الوجه الفني للوحدة العارضية المتحققته في صورة لغوية .

ورغم أن حركة الشعر والمعرفة بدأت بسيطة في المقامح الأولى من القصيدة فإنها مالت إلى التركيب والتثنية ، وعندما شغلت مقامها الأخيرة بجمل فعلية ينفرد فعلها المضارع بالصورة ، ولا تتخلله أفعال ماضية . وقد رأينا في المقامح السابع نوعا من المنفرد في الحركة والصراع ، في كل من " تصعب " و " ترعد " ، وهي أفعال ايجابية ، أصبح الشعر معها نوعا من الفعل والحيوية ، بخلاف المقامح الوسطى التي كانت معانيها سلبية ، لأن المحرك فيها دائما يكون ذكرى ، أو شيئا خارجيا . والواقع أن المقامح الوسطى ذاتها كانت تتضمن نوعا من التوتر ، دل عليه قول الشاعرة " فتزعج نارى خلف الرماد " ، " فصورة النار تحت الرماد أتت للتعبير عن الحزن الكامن خلف المأثر المهادى " (1) .

والواقع أن تركيب القصيدة يعود إلى ثقافة الشاعر التي تتخللها ، ونفس غمرة الاحساس بالفقد والحرمان تتأمل الشاعرة حياتها المعذبة ، وليلها الموحش ، وتبكي قلبها وشبابها ، فتتوالى عليها صور من الحزن والقلق ، الذي تثيره المجموعات اللغوية المصاحبة للألفاظ المصورية (حياة - ليل - قلب - شباب) ، على الوجه الآتى :

1 - الحياة = دموع + أسى + شجون + أغلال + تلاش .

= شوق ، + شعر + غناء = حياة خالدة .

2 - الليل = شجون + سكون + حلم + ليوف + سهد + وجد + شعور كئيب .

3 - القلب = يتم + كلوم

4 - الشباب = عذاب + اغتراب + أسر + أمان كوابي .

ولاشك أن هذا التقابل المصعب يحكم ، عن طريق تلك المصاحبات غير العادية ، حقيقة الصراع النفسي الذي عانته الشاعرة ، منتفضة بين الرضا في الاقبال على الحياة ، وبين العجز الذي يقعد بها عن غايتها ، بسبب القيود التي تشدها إلى أسفل . غير أن هذا الصراع قد انتهى بنوع من الانتصار الذاتي على الحزن والموت بعد أن أثبتت وجودها عن طريق الفن ، وهذا يحتمل أن الشاعرة حققت درجة من الحلم الذي راودها طويلا ، فتغلبت عن الماضي وتحركت في الحاضر ، متألعة السرى

1 - صبحى الدين صبحى : دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر . 203 .

المستقبل الذي يضمن لها الحياة والخلود .

وعلى الرغم من أن القصيدة تحقق ، في كل مقام ، دورة نفسية ومعنوية ، تسدو مغلقة على نفسها ، فانها تقدم في النهاية صورة كلية لحياة فدوى ، بجزئياتها الدقيقة . وهي صورة متحركة رغم السكون الذي يتخللها .

وفي الأخير تبقى قصيدة " حياة " أشبه بمزوجة موسيقية ، تعانق وجداننا ، وتشير فينا مشاعر التعاطف ، والمشاركة الانسانية ، لأنها صادرة عن تجربة شعورية صادقة .

والواقع أن الشكل النظمي الذي وظفته هذه القصيدة ، وهو يتحقق في عدد من قصائد الشكل الفنائى الثانى ، يعكس دلالة نفسية ، تعكس الصراع النفسى الذى تعانيه الشاعرة ، مترددة بين التزام الحزن وفاء لمن رحلوا ، وبين الاقبال على الحياة ، تحقيقا لرغباتها الفارية التى تتألم الى الحب والشعر والموسيقى .

0

وبالاحاطة أن قصائد هذا النوع الفنائى الثانى تشترك ، فضلا عن الجوانب السابقة ، مع قصائد النوع الأول في البعور الشعرية المحتمدة ، حيث تظهر بالصورة والترتيب الذى رأيناه في الفصل السابق ، وان كانت أقل عددا ونسبة هنا :

المجموع	عروض بحر	صنوع تقليدى		البحر
		موسيقى	موسيقى	
6	3	2	1	المتقارب
3	1	2	-	السريع
3	2	-	1	الكامل
2	1	-	1	الرميل
1	-	-	1	الخفيف
1	1	-	-	السرجز

ويوضح من هذا الجدول أن العروز التقليدى ، في صورته العمودية قد

اختلفت تماما ، وبالعكس ، فان رقعة العروز الحر قد اتسعت بشكل لافت .

أما الفروق الفنية الدقيقة ، وبين هذا الشكل وسابقه ، فتتجلى في درجة ارتباط الغنائية بالقصص . . . وإذا كان المؤكد أن غنائية القصيدة عند فدوى ترتبط ، غالبا ، بشكل أو درجة من القصص ، فإن صورة هذا الارتباط تتحدد من رمد الحركة التي تسير فيها القصيدة ، وهي ، في هذا الشكل وسابقه ، تأخذ اتجاها أفقيا ممتدا ، غير أنها ، في الشكل السابق ، تميل غالبا إلى رعاية الزمن الخارجي ، فتكاد تكون أفقية حرفية . وذلك يعود إلى ارتباطها بنيل قصص أكثر بروزا . أما هنا فإن هذا الارتباط يتحقق بصورة أقل . وهذا ما يجعل أفقية القصيدة مرتبطة بالحركة النفسية أكثر من ارتباطها بالخيار القصص . فتتحدد حركة القصيدة تبعاً لحركة الزمن النفسي ، من حيث بدايته التي تتباعد ، مصحقة ذروة انفعالية ، وتنتهي غالبا إلى خاتمة هادئة ، يعقبها الفراغ العاطفي الذي تتخلل منه الشاعرة . ويصدق هذا الوصف على معظم القصائد الآتية : « غريف ، وصاء » - إلى صورة - قصة موعد - وأنا وحدي مع الليل ، حتى أكون معه - القيود الخالية - دامة الخبار - ذاك المساء - الإله الذي مات ، تاريخ كلمة .

ويبدو أن الخيال القصص في شعر فدوى ، لا تنحصر قيمته الفنية في كونه رابطاً لمناصر التجربة المصروضة ، بأبناحها المختلفة ، بل يضيء على القصيدة صورة أخرى من فنيات القصة . ونحن نعلم أن القصة قد تأخذ صارا غياليا ، يبدأ بالتصهيد للموضوع أو الفكرة أو التجربة التي تنقلها . وهذه طريقة فنية بديعة ، وتوافق لتمهيد الجو النفسي للقارئ أو المستمع ، بحيث يمنته تلقى القصة ، في شيء من اليسر والتجاوب العاطفي والفكري . وقد تبدأ القصة موضوعها رأسا ، دون تمهيد وهنذا طريقة فنية أقل بساطة من الأولى ، لأنها تثقل القارئ مباشرة إلى قلب الحدث ، أو تضعه أمامه وجها لوجه . وقد كانت معظم نماذج الشكل السابق تنهج هذه الطريقة الثانية . أما هنا فإن الشاعرة تزاوج بين الطريقتين . فنراها تمهد للموضوع ، في عدد من القصائد ، مثل : « غريف ، وصاء » - قصة موعد - حلم الذكرى - حتى أكون معه - الكلمة والتجربة - ذاك المساء - الإله الذي مات - تاريخ كلمة . وتلجأ إلى عرض الموضوع مباشرة ، دون تمهيد ، في قصائد أخرى ، وهي : إلى صورة - حيلة ، قلب يتعذب - وأنا وحدي مع الليل - مع لاجئة في العيد - القيود الخالية ، ساعة في الجزيرة . .

وهي في كل ذلك ، تعتمد الى التعبير المباشر من موارثها وتجاربها ،
 باستخدام الطرق البيانية البسيطة ، مثل السرد والتقريب ، والوصف المباشر ، والشطاب
 والنداء ، والاستفهام الخالي من التعقيد . وتتضح صورة التعبير المباشر بهذا
 التحديد ، في عدة قصائد هي : حياة - قلب يتعذب - مع لاجئة في الصيد - ساعة
 في الجزيرة - القيود الخالية .

غير أن الشاعرة تعتمد حيناً آخر الى التعبير بالصورة ، فتعرض تجربتها عرضاً
 سوريا يستغرق القسيمة كلها حيناً ، كما فعلت في قصائد ما : الى صورة - قصة موعود ،
 وأنا وحدي مع الليل ، حتى أكون مع الكلمة والتجربة - الاله الذي مات - وتزواج حيناً
 آخريين التعبير المباشر والتصوير الموحى ، في قصائد ما : غريف وصا - حلم الذكور ،
 دوامة الفبار - ذاك الصاء .

ففي قصيدتها " الكلمة والتجربة " (1) و" الاله الذي مات " (2) تصادف
 نموذجين فنيين للصورة التي تستغرق القسيمة كلها . ففي الأولى نطالع تصويراً
 لكلمة " الحب " وايحاءاتها بأكثر من صورة مفردة . فهي ملمس ناعم جميل ، ونسمة ترف
 على الصحراء المجذبة ، فتبحث فيها الحياة ، ونغمة عذبة تشيح في الكون ، فتحيلسه
 الى أغنية ، وفي الليالي الموحشات تصبح نجمة هادية الى منابع الحلم والأمل . أما
 التجربة ، وهي تجربة الحب أيضاً ، فتأخذ صورة أكثر حركة وحيوية ، تقوم على التشخيص
 الذي يجعلها انسانية فاتنة ، في منتهى الاغراء بالخصب والخصاء . فهي تقبل علينا
 بكنوزها الخيرة :

بنظرة تشرق ، أبوابها
 تشرقها بمنارة حلوة
 تومض من عينين مصهودتين وهما جتتين
 تشرقها بنضحكة طائره
 ساخنة ، بنكتة بارعه
 ذكية ، بلقطة من جبين
 غرقفتي ، زنبقي الرواء

وهذا تتحدد ملامح التجربة - الانسانية : نارة حلوة ووميض عينين فاتنتين ،
 وضحكة طائره ، ولقطة جبين غرقفتي ، زنبقي الرواء (والزنبق عند فدوى رمزاً م
 لعلاقتها العاطفية) . بكل هذا الحسن والاعزاء تقبل علينا التجربة ، فتشرق

أبوينا ، حاملة البنا غيرنا وعلاؤنا ، فترقى أعماقنا ، ونظير فرحا :

ففتح الأزرع في نشوه
نعانق التجربة المحلوه
نحقق الحلم الذي أوغلت
رؤاه في أعماق أعماقنا

لكن هذه النشوة لا تدوم ، فسرعان ما يهتضج زيف هذا الحلم الذي أغرقتنا
التجربة فيه ، باغرائها وسحرها ، فتأهز النلعة الشادعة في صورتها الحقيقية ، وهي
تعلم كل ملاحح الزيف الذي يخلق العلاقة :

يوم وتعري الكلمة الناعمه
من ظلمها ، من سحرها الباني
يوم ، ويبدو وجهها الثاني ،
عبر مسافات جليديه
خلف مآهات ضبابيه

وجه كغيب الروح ، وجه حزين
مرت عليه لفحات الظنسون
فأذبلت زهوته الباسمه
وأطفا في شمع اليقين
وجه شقي ، في التفاتته
كل أسى الدنيا وثقل السنين

وعند ذاك تهرب السعادة منا ، وتضيح آمالنا :

يوم ، وتتهمار سماواتنا
وتنتهي الدنيا التي أمرعت
وأينعت فيهما خيالنا
يوم ، ونرتد حيارى الخاسي
نسأل عن أشواقنا الرائعه
نبحث عن أشياءنا الضائع

أين مضت ؟ ، كيف استحالت هيا ؟
أهكذا نفقد أحلامنا ؟
أهكذا لا شيء يبقى لنا ؟

ويبقى الصدى وندى وردا :

بلسى ، بلسى ، لاشى * يبقى لنا

لانجم ، لانسمه

لاظلس ، لانسمه

توفى فى صحرائنا المجدبه

وعلى الرغم من هذه المرارة التى تعقب التجربة الخادعة، فان فدوى لا تفقد الثقة بالكلمة، فتصر على غواش التجربة، مرددة أنه لا قيمة للحياة اذا انلونا، ولم تحترق ارواحنا فى لهب التجربة. وهنا تخرج الشاعرة عن غنائيتها المحضة لتصوغ حكمة، بصوت جماعى، يتجاوز الواقع وسلبياته، ويبتلى الى وضع أكثر صدقا واتزاناً. وهذا ملج فنى وفكرى مشترك بين هذه القصيدة وقصيدة "الاله الذى مات".

واذا كان الحديث فى القصيدة السابئة، عن الحب: كلمة وتجربة، فانه فى القصيدة الثانية حديث عن الحب الذى لا يبقى مجرد كلمة أو تجربة، بل يتحول الى شىء أعظم، الى "اله الطفل".

وتتكى "فدوى"، فى رسم صورة هذا الاله الطفل، على الموروث الأسطورى القديم الذى كان يصور الحب على أنه ولید يعامل اللحة، أو أنه اله الفل لايشيخ. وهذه صورة مثالية مشرقة، تشع بالمعاني العميقة، وتؤكد أنه اذا كانت "ألوهة" هذا الطفل تجعله موضع عبادة وتقدير، فان "لفولته" تجعله موضع رعاية وحنان. وسرعان ما يداخل هذه الصورة نوع من التشوش والتوتر، ذلك أن هذا الحب، رغم الوضوح والبولته، يموت هنا، كما مات بشكل آخر فى "الكلمة والتجربة". وبهذا تقوم الصورة على شىء من التركيب الذى يحكى انهزاما عاطفيا، فى منتهى العمق والتوتر. ويقوم بنا "القصيدة على بداية تحكى توجه العابدين الى محراب "الاله الطفل"، يقدمون القرابين، ويمارسون ألوان العبادة، صلاة وتوبة وكفارة:

ذات يوم رائع الصحوه جئنا

للله الطفل تحدينا وأمانى

نحن جئناه لنطوى عنده سفر الذنوب

لنصلى ونتوب

هأيدنا له كفارة الشعر

وقربان الأغاني

يلى ذلك نروة انفعالية تعكس التوتر الشعوري الذي أصاب أولئك العابدين
(وهم فى صورة منتزلة فدوى وحدها) ، وعندما وجدوا الهمم الطفل جثة لا حراك فيها ،
فارتدت سخطا لهم ، واستولى عليهم الذعر ، وراحوا يهذلون الحيل ليموتوا الحياة فسى
طفلهم من جديد ، لكن دون جدوى .

وبأتى بعد ذلك مقاع استرجاعى يصور النعمم الذى كان هذا الاله يفدقه
على هؤلاء الدائفين حوله ، قبل عام ، بل قبل شهر واحد . وتنتهى القصيدة بصورة
تغيير أسفا على هذا الذى :

كان طفلا رائعا . . كان السه

مات فمينا

وهنا نرى العابدين المنكوبين يتالسسون الى اقتداء الميت العزيز ويحثه من جديد :

أه لو تقدر نعالجيه الحياه

من جديد

0

وتعود أهمية هذه القصيدة الى أكثر من ناحية ، فبالإضافة الى التعبير
الصورى الذى يستغرقها ، يقوم ذلك التجاوب العاطفى بين الشاعرة ولختها ، التى
تنهش بوليفة التعبير الصادق عن مشاعرها ، وتتقل ذلك التلون الشعورى الذى
يلازمها فى حالتى القوة والضعف ، أو الأمل واليأس ، وعند الفرح والحزن ، وأمام
الحياة والموت .

كما تقوم هذه القصيدة نموذجا حيا لأريقة الشاعرة فى توظيف المصورت
الفنى واللغوى ، مثلا فى المنسر الأساورى ، الذى أقامت عليه صورتها الكلية ، ومثلا
فى عناصر دينية مشتركة مثل : الصلاة والتوبة وسفر الذنوب ، والكفارة والقرايين .
وكلها ألفظ ذات علاقة وثيقة بالسياق الشعرى الذى ينتظم القصيدة .

0

وحين تزوج فدوى بين التعبير السردى المباشر ، والتعبير الصورى الموحى ،
تقوم الصورة عندها عنصرا نسجيا مفردا ، يؤدى وظيفته الجزئية ، فى الفصل الذى يرد
فيه ، ولا يمتد الى باقى الفصول . ويمكن تلمس هذه الصورة المفردة فى عدد من
القصائد التى أشرنا اليها سابقا ، ومنها " غريف ، وساء " التى يقوم فيها المقطعان
الأول والثانى ، على لون من التصوير المتحقق على أساس التشخيص ، الذى يضيف
على السياق الشعرى لونا من الحركة والحيوية ، بل ومسحة من الأسطورة .

تقول في المقلح الأول :

هاهي الروضة قيد عاثت بهما أيدي الخريف
عصفت بالسجف المنضو وألوت بالرفيف
تمس الاعصار، كتم جبار على اشراقها
جود تمها كفه الرعنا من أوراقها
عريت، لازهره لا أفساء، لاهمس حفيف

وتقول في المقلح الثاني :

هاهي الريح منبت تمدسر عن وجهه الشتاء
وعروق النور ألست لضمور وانافاء
والفضاء الخالد اربد وغشاه السحاب
ومنفسى، مثله، يمشم فميم وضباب
وظلال عكستهما في أشباح المساء

وفي كل من المقامين تتعانق المحسوسات، في علاقات تشابهيية، تؤلف بين عناصر مألوفة لتعاني صورة غير مألوفة . وعلى هذا الأساس قامت (أيدي الخريف) تصنف بالسجف المنضو، وانالقت (كفة الاعصار الرعنا) تجرد تلك الروضة من أوراقها، وتصريفها من جمالها وزورها وهمس حفيفها . وتمضى الريح (لتحسر) عن (وجه الشتاء)، أما (عروق النور) فتشير الى الضمور والانافاء . وقد نجحت هذه الصور المفردة في نقل المشهد بكل أبعاده وعناصره الجزئية .

ثم تمضى الشاعرة بعد ذلك في التعبير المباشر العادي، لتصور عواطفها وأحاسيسها القلقة، التي أوحى بها ذلك المشهد الخارجي، الذي يحكى تجويزة الفناء التي عصفت بالابحمة وعناصرها، في فصلين موحشين متعاقبين : الخريف والشتاء . والواقع أن تشخيص الأبيحة وعناصرها المختلفة، وانافاء الحياة عليها، بنسبة صفات أو أفعال انسانية اليها، سمة فنية شائعة لدى الشعراء الرومانسيين والرمزيين عامة . وقد حفل الشعر العربي الرومانسي، لدى جماعتي أبولو والمهجر، بفيضان من هذه الصور القائمة على الأساس الموصوف .

والبحسب أن يلمر مثل هذا الاتجاه الفني عند فدوى، التي قلنا ان شعرها في مراحلها الأولى، على الأقل، يهد امتدادا لمدسة أبولو، ان لم يكن صدى لها . والذي ينهني التأكيد عليه، هو أن هذا الاتجاه لا يبرز عند فدوى، في قصائد ها

الغنائية الأفقية المركبة فقد، بل انه منبه في مقام شعرنا، بمختلف أشكاله الفنية.

وأيا كانت نقاط الاشتراك والاختلاف بين الشكلين الغنائيين الأفقيين : البسيط والمركب ، فان الفارق الجوهرى بينهما يذمن في درجة العاطفة ، وصورة الاحساس الذى تتميز القصيدة بتصويره .

صحيح أن هذين الشكلين يلتقيان مرة أخرى ، في تعبيرهما المباشر عن عاطفة مفردة ، لكن هذه العاطفة لا تبقى على صورة واحدة من البساطة والتحدد ، فيبلغ فيها التمزج والانكسار والصراع الذاتى درجة ، تجعلها في غاية التركيب والتمتع النفسى . وتتميز جميع النماذج التى أفرزها الجدول التصنيفى تحسب هذا الشكل الغنائى الثانى ، لتعبر عن ذلك التوتر النفسى الذى تعانيه الشاعرة : مترددة بين الرغبة فى الانطلاق العاطفى وبين الميل الى الانعواء الذاتى ، أى بين الاقبال على الحياة والتراجع الى الداخل . وهى تعنى جيداً أن الانطلاق العاطفى يتيح لها تأكيد ذاتها ، وإثبات وجودها ، واشباع رغبتها . بينما يحرمها الانعواء الذاتى من كل ذلك . وهذا التعارض فى الرغبات والأحاسيس يجعل فدوى تعيش لونا من الصراع الداخلى القائم على تعارض شعورى حاد ، لم تمتلك بعد القدرة على تجاوزه .

وإذا كانت قصائد هذا النوع ، تقوم غالباً ، على ذروة انفعالية حادة ، وهى التى تمنحها حالمها من التركيب الذى قلنا انه صفتها الجوهرية المميزة ، فان صورة هذا التركيب ، بالمبنى الذى شرحناه ، لا تتضح الا بتحليل نقدى لنموذج يمثل هذه القصائد . ونأمل أن يبيننا التحليل الآتى لقصيدة " الى صورة " بالوليفة الايضاحية المطلوبة هنا .

"النبي صورة" (1)

"لا تتكلم، ان التفسير يقلل من ارافة الموضوع!"

- هيجو-

اذ هبى ، واعبرى الصحارى السيهه
فلاذا ما احتواك بهين يند يسهه
ولمحت الأشواق فى مسقالتيه
ماتجيات أشمة وظلالا
مفسحات ضراعة وابتهاالا

فاحذرى ، لا تعبرى ، لا تهوى
لا تهينى تأثرا وانفسالا
واكتفى عنه ما يزلزل روى
منه ، والوى هوى عين عينيه

0

هوى فتنة ، وليسكن لهيه
مستفزا ، يك فى حيه
لهين يدرى بمما يلوغ بصدرى
من حوىق مند مسر مستأير
وامثلى أنت صورة بكما
وجنمها شامد . . . بالتعبير
ميت القلبى والهوى والشعور

0

فلاذا الليل سلف منه الجناح
ومضت فى انسراحها الأرواح
تتلاقى على مهل الأثير
عبر آفاق عالسم مستحور
عالم الحلم ، مستبح اللاشعور
فاسهقى أنت كل حلم اليه

واستقوى هناك في جفنيه
ما نلتى روحه، ورفسى عليه

انشديه شسوى ورفسى لحنى

فى هواه،

بثيه كسل شىونى

صوى لهفتى لسه وحنينى

حدثيه عن صهوتى، عن جنونى

حدثيه . . حتى يسلم الصبح

فاذا قبل السننى عينيه

وصحاه، لم يجد هناك لديه

غهر "لاشى" ماثلا فى يديه

وارجمى أنت صورة بكما

وجهمها غامد بلا تعبير

ميت القلب والهوى والشعور!

0

هكذا وليظل حسى سرا

غامضا،

ان للضمون لى سحرا

آسراء، يجذب النفوس اليه

حيث تبقى مشدودة فى يديه

ليس تقوى على الفكك

فكسونى

أنت مشلى لديه عمقا وفورا

هكذا، وليظل نهب الظنون

تائها بين شكه واليقين!

0

سبقت الاشارة الى أن هذه القصيدة تعد نموذجا، يمثل القوائد
الفنائية الأفقية المركبة عند فدوى . . وهى كذلك، لأنها تتوفر على جميع خصائص
هذا الشكل الفنائى الثانى، بل لأنها توظف فنيات مختلفة، تعكس جوانب من
الصورة الفرعية التى يتضمنها هذا الشكل . فهى نموذج للبناء المقطعى، من جهة،

وتعكس لويقة الشاعرة في عرض تجربتها رأساً، دون تمهيد، من جهة أخرى. ومن هنا يميل تفسيرها إلى التركيز والتكثيف، وهما ما لبان فنيان، وفي كل شكل بنائي مركب. وتسير القصيدة في حركات انفعالية ثلاث، تتدرج، من محاولة الكتان في البداية، إلى قمة التفجر العاطفي، وعندما تبلغ القصيدة ذروتها، ثم يعقب ذلك هدوءٌ نفسي، يحقق التوازن الذي تسعى كل تجربة فنية إلى بلوغه، عن طريق الافراغ العاطفي للمشاعر المكبوتة.

وتقوم وحدة الصوت في القصيدة دلالة شكلية ونفسية على غنائيتها، علس الرغم من توجيه الخطاب إلى الصورة، وذلك يعود إلى أن الصورة هنا هي فسدي ذاتها، ومن هنا تنهض هذه الصورة المركبة للصوت الواحد لتحمل طمحا دلالية على وحدة شعورية ممتدة، تحقق للقصيدة صفتها الجوهرية التي تميزها، بشكل واضح، عن نماذج النمط البنائي الأول (الغنائية الأفقية البسيطة)، التي عرضنا صوراً منها في الفصل السابق.

ان غنائية هذه القصيدة تكمن اذن في كون الشاعرة تصدر عن وجدانها الذاتي، فتصور عواطفها المكبوتة، من خلال عرض هذه التجربة النفسية الصادقة، التي يكشف عنها هذا الطبع الأنثوي الذي يفضحها، في صورة عارية لا تخفى شيئاً من أحلامها الذاتية.

أما أفقية القصيدة فتتحقق من خلال التدرج في عرض التجربة، وتصوير الماطفة، فالشاعرة تبدأ مترددة متكئمة، ثم تنوح بحسبها للصورة، وتطالب اليها بقسا، سرا، ثم تلح عليها في أن تنوح بكل شيء للحبيب البعيد، لكن في وقت واحد فقط، عندما يلفه الليل، فيخلد إلى النوم... هناك فقط يمكنه أن يحلم حقيقة عواطفها نحوه... فكأنه في النهاية لا يحلم شيئاً. وعندما يطلع الصباح لا يجد شيئاً بين يديه، لأن الصورة تعود بكما، وكما جاءت. وقد قالت الشاعرة كل شيء من حيث أرادت إلا تقول شيئاً. فهي تحكي احساساً مراهقاً، يتردد بين الصمت والافصاح، بين البوح والكتمان.

ويتضح من ذلك، أن أفقية هذه القصيدة تأتي من مسارها الخطي الذي

يتحدد في حركات ثلاث :

- 1- بداية مباشرة متدرجة
- 2- ذروة انفعالية يبلغ فيها التعبير الذاتي مداه من الافصاح، وتعرية المشاعر

3 - غاتمة يتحقق فيها نوع من الهدوء النفسى ، تهدومها الشاعرة وكأنها قد تخلصت من عبء كبير كان يثقل كاهلها ، ويغرق أنفاسها .

وتتحقق هذه الأفقية أيضا ، من خلال البناء المقلبي الذى يجسد لونا من الترابط العنوى ، بين مقاطع القصيدة التى تتوالى فى انسجام تام .

أما الصفة الجوهرية المميزة لهذه القصيدة ، ولأبطالها ، وهى صورتها المركبة ، فتنبه من واقع الشاعرة التى تسيح لحالة متوترة ، فتثقلها الينا بكل ما فيها من صراع نفسى ، تحاول إخفائه ، لكنه يفضحها . ومع ذلك ، فنحن لانعلم لماذا تكتم حبهما ؟ وهى تحدث صورتها ، بل تحدث نفسها ؟ . ثم لماذا تلج على الصورة فى ألا تسبح بسببها الا عندما يهب الليل ، وينام الحبيب عند ذلك فقط ، ينهض أن تقول هذه الصورة كل شئ ؟ . فكأن القصيدة ، بهذا الكتمان فى اليقظة ، وبذاك الافصاح فى الحلم ، لا تقول شيئا . لكنها - كما قلت - تقول كل شئ ، عندما تعكس حقيقة الاحساس الداخلى الذى تعانیه الشاعرة .

وليس الحركة النفسية وحدها هى التى تقوم على التركيب المتجسد فى ذلك التمازج الواضح بين رغبات وشاعر دفينة . بل ان عناصر النسيج تنهض بدورها ، لتجسد تلك الحركة النفسية المعقدة ، فتصمد الشاعرة الى استخدام البعثة الشرطية أربع مرات : مرتين فى المطلع ، ومرتين عندما تنهض الصورة لتثقل الرسالة التى حملتها اياها الشاعرة . ولا شك أن البعثة الشراية هنا قد نجحت فى تصوير هذا التقابل أو التقطع النفسى . فالفصل فى مثل هذه الجمل ، لما يتحقق بعد ، فكأن الشاعرة فى النهاية تعلم ألا تتحدث على الاطلاق . على أننا نلاحظ درجة واضحة من الاندماج العاطفى بين الشاعرة ولغتها ، التى تتججج فى أرواحها ، وظيقتها الفنية . وهذا الاندماج يتحقق فى جميع مراحل أرواح التجربة . ويبرز بشكل أوضح ، فى التعبير عن الكتمان بصيغ الأمر والنهي ، حين تقول لصورتها :

فاحذرى ، لا تميرى ، لا توحسى

لا تبينى تأثرا وانفصلا لا

واكتصى عنه ما يزلزل روحى

منه ، والى سمواى عن عينيه

غير أن الأمر والنهى لا يجديان فى حفظ هذا السر ، فبتكشف الحب ، ويتجلى الاحساس الفطرى الذى لا تنفع الحيل فى إخفائه .

وتتحقق صورة ذلك الاندماج العاطفي مع اللفظة مرة ثانية، حين تنطلق
الشاعرة، من خلال صورتها، في الافصاح عن حبهما، عندما تنهياً الفرصة، ويستيقظ
اللاشعور، فتتغلى عن النهي، وتأمر بالافصاح وحده:

فاسبقني أنت كل حلم اليه
واستقري هناك في جفنيه
عانقني روحه، ورفسني عليه
انشديه شمسي وغي لحونني
في هواه، وبشبهه كل شجونني
صوري لمهفتني له وحنينني
حدثيه عن هبوتي، وعن جنونني
حدثيه، حتى يلسو المباح

ومن خلال هذا التمازج بين ارادة الكتان، وغرزة الافصاح والتعبير
عن حقيقة الذات، ينتصر الوعي الهالط، وتتكسر القيود التي تكبل الشاعرة، فتحقق
صورة من الحلم الذي تطلعت اليه اولها، ويحد ذلك تهاداً الحركة، لأن الشاعرة
بلغت غايتها، وحصلت على راحتها النفسية التي نهضت القصيدة بتحقيقها فناً.

وقد حققت الشاعرة، في هذه القصيدة، مستوى بنائياً رفيعاً، يستند الى
وحدة فنية متحققة من خلال النمو الداخلي لحركتها الشعرية. وقد تم ذلك،
بفعل البناء المقلبي الذي قام بوليفة تراياية حية، تمازجت فيها المقاطع، وتشابكت
الصور، وتوجت العالفة حيناً، ثم انالقت في حركة نفسية متوترة، وانفعال متقيد.
ونجحت الشاعرة، في أن تخلق، من نفسها، هذه الصورة التي تحمل كل خصائصها
النفسية. ولم تقف عند هذا الحد، فحطت معانم خصائصها الفنية عندما تصدر
عن وجدانها، لتحقق ذلك الانطلاق العاطفي الذي يميز تجربتها الفنية، في
صورتها الثنائية على الأقل.

وقد ساعدت الوحدات المشكلة للبحر الخفيف، في صورته المشطورة، التي
تشبه انشطار الشاعرة في هذه الحالة، بدورها في نقل هذه التجربة النفسية،
بكل توهجها وتدققها.

الفصل الثالث

الغائية الرؤية البسيطة

واضح أن عنوان هذا الفصل يوصي بالقراءة الفعّلة بين هذا اللون الجديد من الشعر، الذي يأخذ صورة القصيدة الفنائية الرأسية البسيطة، وهي الشكل الفني الثالث عند فدوى، كما ذكرنا في مقدمة هذه الدراسة، وبين الصورتين اللتين عرضناهما في الفصلين السابقين. ومن هنا يصبح الحديث عن الهنية العامة لهذا الشكل معرضاً للوقوع في التكرار الذي يفقد الدراسة عمقها وقوتها.

والواقع أن الحديث عن الهناء الفني - افتراضاً وتنظيراً - يبدو أصراً سهلاً، غير أن اختيار الفروع، وانتخاب النماذج المثلة، وعند الممارسة النقدية، يصبح أمراً في غاية الدقة، لأن الأشكال الفنية متداخلة، على نحو يجعل الفروق بينها طفيفة، أو هكذا تبدو وعلى الأقل.

ونحن عندما نشير إلى هذه القضية الهامة فإننا لا نريد أن نتجاهل الحقيقة الفنية التي تقول: الشعر صنو الفلاحة، بمعنى أن كل قصيدة تخضع في نموها لقرين طبيعتها. ولكننا نود التأكيد على أن الإفاضة في تحليل العناصر الفنية العامة المشتركة بين هذه الأشكال أو تلك، قد يصبح حشواً إذا تمسكنا بالتمريفات العامة لتلك العناصر المشتركة. وعلى هذا فإننا، ونحن بمسدد الحديث عن الهنية الأساسية للقصيدة الفنية الرأسية البسيطة، سنعمد إلى شيء من الإيجاز الذي يتحاشى التكرار، ولا يهمل الجوانب الجديدة بالبحث والدراسة.

ولا بأس من التذكير بالنصائح الفنية الهامة المميزة لهذا الشكل، بالصورة التي عرضناها في المقدمة، حين قلنا إن الهنية لهذا الشكل تتحدد على الوجه الآتي:

1 - الشاعرة تتحدث بطريقة مباشرة، فينفرد صوتها بالقصيدة، عندما تستعمل ضمير المتكلم، فتروي قصصها الذاتي، أو تتحدث وكأنها لا تخاطب أحداً، وعندما تستعمل ضمير الغائب لتحكي نفسها، وتتل بليلة القصيدة، حتى عندما تصور أصواتاً أجنبية محكمة.

1 - الهزاهيت درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ص 43.

- 2 - الصنصر القصصي في القصيدة بسبيل جدا، أو لا يكاد يظهر، ومن ثم لا تسير حركتها في اتجاه أفقي ممتد، كما هي الحال في الصورتين الأفقيتين، بل تنخفض لحركة نفسية داخلية، هادئة بسبيلة غالبا، تأخذ مسارا رأسيا، فيأتي الشعر مجرد إيحاء أو تجسيد فني للحظة شعورية أو زمنية واحدة. وقد تميل القصيدة التي أن تكون مجموعة لوحات أو مشاهد تصور لحظات نفسية متعمقة، لكنها لا تبلغ درجة التوتر والسرعة الذي يميل بها إلى التكثيف والغموض.
- 3 - وتصور قصائد هذا النوع عواطف مفردة، أو احساسات بسيطة تخلو من التعقيد والتركيب.

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

وقبل أن نفصل الحديث في البنية الفنية لهذا الشكل الجديد، يحسن بنا أن نشير إلى أن نماذج هذا النوع قد بلغت ثلاثين (1) نموذجا موزعة على الخريطة الشعرية لفدوى، بالسورة التي يحددها الجدول المرسوم في الصفحة القادمة.

- 1 - يصح هذا الرقم إذا سارنا الترتيبات الواردة للقصائد المذكورة في فهرس الدواوين المشار إليها، أما إذا أجرينا ترتيبا جديدا، على أساس أن قصيدتي "حصار" و "لقاء كل ليلة" تعدان قصيدة واحدة، وكذلك "لحظة" و "موركت لحظتنا". وهذا يصير عدد النماذج ثمانية وعشرين فقط.
- ونحن نميل إلى هذا الترتيب الجديد، لأننا نعتبر القصائد الأربعة قصيدتين فقط، تضم كل منهما مقطوعتين داخليتين، وتستقل كل منها بعنوان خاص، ولكن أولاها تحمل الرقم 1، وتحمل الثانية رقم 2، وكل مقطوعتين تعالجان فكرة أو تجربة واحدة ينتزعاها نظام إيقاعي واحد. وسوف نرى عند تحليل قصيدة إلى العام الجديد أن فدوى كثيرا ما تعمل ذهنها في قصيدتين تعالجان فكرة واحدة، وتوحيان بمعنيين متكاملين أو متناقضين.

د 6	د 5	د 4	د 3	د 2	د 1
لاشي	الى السيد المسيح عزيتي	رؤيا هنرى جسر اللقيا لماذا ؟ حصار لقاء كل- ليه ولا شي بيتي عند مفترق - الطرق لحظة بوركت لحظتنا	صلاة الى العام- الجديد الى المنبرد- السبعين القصيدة الأولى اليه بعيدا يزورنا يو الثلث اسمك قهران	شملة العربة وجدتها وانتازني كلما ناديتني منيحة لن أبيع حبه دبا	أشواق حائره الصدى الباكي فى مراب الأشواق وجود

ويتضح من هذا الجدول :

- 1 - أن هذا الشكل يتميز بثلاثة نماذج، وهذا جانب يميزه عن الشكل الثاني ويقربه من الشكل الأول، حيث يمثل منه شأين شعريين طويلين، ويختفي مثله فى الديوان السادس.
 - 2 - رغم التشابه القائم بين المضمون الهياكي لهذا الشكل والشكل الأول، فإنهما يختلفان فى خط السير أو التاور الكمي . ففى حين كان الشكل الأول يسير فى خط تنازلي حتى يتلاشى تماما، نجد هذا الشكل الثالث يتبع مساراً صاعداً، يبدأ من الرقم 4 فى د 1 ويصعد الى 7 فى د 2، ثم 8 فى د 3، وهنا يأخذ فى الانحدار فيكون 7 فى د 4، وأخيراً 2 فى د 5، ثم يختفي تماماً.
- ويبدو أن خط سير هذا الشكل يتفق تماماً مع طبيعته البنائية التى تتحدد بشكل أعمق عندما ينظر الى حركة القصيدة التى وصفناها بالرأسية، وبمقتضاها تسير الحركة الشعرية والشعورية وفقاً لمبدأ الشعر وحدة دون رعاية للزمج الخارجى .

+ - على أساس الترتيب الجديد للقصائد .

وإذا كانت هذه السمة الفنية المميزة - أعني الحركة الرأسية - هي الجديدة بالبحث ، لأن العناصر البنائية الأخرى قد اتضحت صورتها في الفصلين السابقين ، فإن هذا لا يعنيننا من تناول تلك العناصر بشكل أو آخر ، وذلك لأن الاشتراك في عنصر بنائي لا يعني تحققه هنا ، وهناك ، بالصورة ذاتها ، وواقع القصائد الغنائية عند فدوى يؤكد ذلك بقوة . وسبارة أخرى ، فإنه إذا كانت الغنائية رابطاً فنياً يجمع هذه الأشكال ويوحدنا ، على أساس انفراد الصوت الواحد بالقصائد الشعرية التي صنفت تحت كل نما فرعي ، فإن هذه الغنائية تتحقق بصور شتى ، بعضها يشتمل بنوع معين ، كالتعبير بنمير الغائب ، وبعضها مشترك بين نوعين ، وأكثر كالتعبير بنمير المتكلم أو المخاطب ، أو الجمع . وقد رأينا الغنائية تتحقق ، في الفصل الثاني ، بشكل متميز عن صورتها في الفصل الأول . وهي تتحقق هنا بالسورة التي رأيناها في الفصل الثاني ، لكنها تظهر بشكل أوسع وأعمق .

فصوت الشاعرة ينفرد بجميع قصائد هذا النوع ، لأنها تعتمد على التعبير بنمير المتكلم دائماً ، حيث يسود مقام قصائدنا وحده . وفي باقي القصائد يتسمانق المتكلم مع المخاطب المفرد أو جمع الغائبين والمخاطبين .

وعلى أساس التعبير بنمير المتكلم وحده تحقق قصائد فدوى غنائيتها ، عندما تصور قلقها وحيرتها فتتساءل ، في نغمة ذاتية شجية ، تستغرق قصيدتها " غباء " (1) ، على هذا النحو :

أما من نهايه

لدربي الطويل ؟

الام أسير ، لأية غايه

أجر السنين

وما من وصول ؟

•

ترن لم أجرن وماذا أريد ؟

وفيم الوانسي

بهذه الفيافي

كثل شريد ؟

ولا تتركنا نتساءل عن سر هذه الحيرة ، وهذا القلق ، فتحكي لنا واقع التجربة الأليمة التي أتعبتها ، وجعلتها لا تتبين طريقاً للخلاص والوصول

الى هدف حياتي مشهود ، فتقول :

لقد أكلت قلمي المشهور

وهوج الرياح تآل تدور

مسي وتدور

وأجري أنا عبر هذا الغوا

وهذا الخلا

هيا هيا

أمامي وخلفي وحولي هيا

وأجري وأجري وماضي يدي

سوى الوهم شي .

وتعود الى السؤال الحزين الذي بدأت به ، بعد أن تحولت المشهور الى وحش

ينهش قدميها ، وغدا كل ما حولها " هيا " ، فتصرخ :

تعبت ، تعبت ، أما من نهايه

لدربي الداهل

لأية غايه

أجر السنين

ودربي يارول

وما من وصول .

وتطالعنا هذه النخمة الخناثية القلقة ، في أكثر من قصيدة ، بالانفعال ذاته

تقريبا . وهذا مقلع من قصيدة " أشواق حائرة " (1) يعكس ذلك بصدق ، فنسمع

الشاعرة تحدث نفسها ، في حيرة بادية :

ترتج أهوائي وأشواقني

متدافع التيار دفاق

محصومة بدني ، بأعراقي

حيران يغمركل آفاتي

أظلاله العاشق بأحداقني

ماذا أحس ؟ هنا بأعماقني

في ألف احساس يحرقني

ألف انفعال ، ألف عافسة

ماذا أحس ؟ أحس بي لهفا

جفت له شفتاي وارتعشت

فهذا التساؤل ينبش بالشاعر الذاتية القلقة ، ويصور حيرة الشاعرة وصراعها النفسي ،

وهي تحترق لهفة الى شيء تحسه ولا تدركه .

وتحافظ القصيدة على غنائيتها ، عند ط تتوجه الشاعرة الى الماضي ، تحن الى
عهود الجميلة ، وتستعيد ذكرياتها مع حبيب مجرها ، أو صديق غاب عنها ، وذلك
يتحقق في عدد من القصائد هي (الصدر الباكي - و- في محراب الأشواق) (1)
و (وانتظرنى - و- كلما ناديتني) (2) ، و (الى المفرد السجين - و- القصيدة
الأولى - و- اليه بعيدا - و- يوم الثلج) (3) . وسوف نرى صورة تفصيلية لهذه
الفنائية عند تحليل قصيدة " في محراب الأشواق " .

وتظل النبرة الفنائية صوت فدوى المتميز عند ط تصور حزنها على الراحلين
من أحبائها ، فتبكيهم ، وتستعيد ذكراهم ، بمناجاة شخصية هادئة ، في قصائد هـ
(جسر اللقيا - و- لمانا؟ - و- حصار - و- لقاء كل ليلة) (4) . وتقول في هذه
الأخيرة :

أحبابنا يا موحشين بالنياب
أيامنا
أحبابنا ، والباب بيننا أضم
بالموت موحد وبالدم
نوازع الأشراق كل ليلة تردكم
الى عيوننا
أحبابنا
بالحب نلقاكم وبالأمم
والجرح ليس يسطو المهاد -
كل ليلة هنا

يضما لقاء

نحبه ، وان يكن حزين

نحبه ، وان يكن مهين .

فهذا النداء العي بتلك اللفظة المتفجرة حيننا وشوقا - " أحبابنا " - يتحول الى
أغنية عذبة تأسرنا ، وتجعلنا - رغم جلال الموت ، وشراسته بعد أن تجسم حـاجزا

-
- 1 - م . ن . ص 83 ، 90 .
 - 2 - فدوى طوقان : وجدت بها ، ص 45 ، 71 .
 - 3 - : أعانا حبا ، ص 30 ، 46 ، 50 ، 66 .
 - 4 - : أمام الباب المغلق ، ص 36 ، 39 ، 44 ، 47 .

حديدا يوضع لقاء الأحياء - نحن أن الشاعرة تناجي أحبتها وكأنهم أحياء، حمل
بينها وبينهم. وهي لا تفزع من ذلك، بل تفرح باللقاء الروحي الذي يجمعها بهم
كل ليلة .

أما ضمير المتناوب فإنه لم يجد سوتا بديلا، كما رأينا في الفصل الثاني،
بل عاد إلى دلالة القديمة، كأداة توجه إلى الآخرة، وقدوى تتوجه إلى الآخر كثيرا
في قصائد هذا الشكل، ولتتها لا تنحى إلى الخطابية المألوفة عند التوجه إلى الآخرين،
لأن الخطاب عندها فغائي مرتها بتجربة ذاتية تمتد من الأعماق، لتغطي سطح
القييدة وحدودها، فلا يحضر الآخر فيها الا موصوفا، ولا يسمع صوته الا محكيا، لأن
التوجه إليه لا يعدو الإشارة إلى أرفق ثان في التجربة التي تصورها الشاعرة وتقلها
بسوتها المفرد .

واذن، فعندما تنفي قدوى للحب، وتناجي الحبيب، يصبح الحديث عن
الغنائية في شعرها اسرافا، لأن كل قصائدها هفا، تنهار نماذج شعرية تؤكد
أصالة التعبير الذاتي الحي الذي يبال سمة فنية مميزة لها، وهذا ما نراه عند مسأ
تعبير عن وفاتها للحبيب الغائب، عندما تحاصر بمداعة غزلية عابرة فتهرب قائللة
" لن أبيع حبه" (1)، وعندما تتوجه بصلا تها " إلى السام الجديد" (2)، وتستمد
لللقاء الحبيب مهللة " يزورنا" (3)، فتناجيه وتترنم " باسمه" (4)، وتداعب " زنهقه
الخيران" (5)، وعندما تشك في وفائه تصارحه بأن " لاشي يبقى" (6)، فتودعه
" عند مفترق الدارق" (7)، ثم تالفربه في " لحظة" (8) تسيها ما قبلها وما بعد ها،
فتقبض عليه بكل قواها، وتهتك " بوركت لحائبتنا" (9).

ولا تنسى الشاعرة " شعلة الحرية" (10) و " حرية الشعب" (11) فتفني
للثورة والوطن، وتمجد الانسان في " رؤيا هنري" (12)، ثم تهكي القدس الجريحة،
فتتوجه إلى السيد المسيح في عيد ه " (13) تناشده أن يعيد للمدينة بها، ما وأمنها .
وتسير قصائد هذا الشكل في عركة رأسية، نحاول تبين ملامحها في الفقرات
الآتية .

-
- 1 - وجدتتها، ص 104
 - 2 - 3-4-5 - أعلننا حبا، ص 17، 61، 83، 136 .
 - 6 - 7-8-9 - أمام الباب المخلق، ص 95، 99، 108، 111 .
 - 10 - وجدتتها، ص 20
 - 11 - الليل والفرسان 104 .
 - 12 - أمام الباب المخلق، ص 13 .
 - 13 - الليل والفرسان، ص 32 .

لقد سبقت الإشارة الى أن القصيدة النعائية تميل باهبتها الى القصر غالبا ، لأنها تعبير ذاتي عن تجربة بسيطة أو عاطفة مفردة ، يرتبط التعبير عنها بنيتها قصصي بارز ، فتتحرك القصيدة في اتجاه أفقي ، يسير في شي* من التدرج والتسلسل ، ناقلا هدوء الانفعال وانسياب المشاعر ، وقد رأينا صورة هذه الأفقية في الفصلين السابقين . غير أن التعبير الذاتي لا يأخذ صورة واحدة ، كما أشونا ، فهو يتم ، بالإضافة الى الدورة السابقة ، في حركة أخرى ، تلو وتهدب ، وترتد الى الوراء في خط رأسي ، تهما للأفعال الداخلي ، الذي يتلون : هدوءا وانعلافا ، فتسير القصيدة وفقا لحركتها الداخلية وحدها ، لأنها لا ترتبط بخيط قصصي واضح . وقد سبق أن ذكرنا في مقدمة هذا الباب أن مفهوم القصيدة القصيرة ، كما يحددها عز الدين اسماعيل ، يصدق عجبنا ودلالة على القصيدة النعائية الرأسية ، عندما يقال انها قصيدة يمتن تلقيها في توتر ذهني واحد . وهي من حركتها الشعورية تقوم على لون من التدفق النفسي الذي يحقق فراغا نفسيا واشباعا عاطفيا ، فسي لحظة متوترة عاطفة ، أو هادئة بسيطة .

وانطلاقا من هذه التصورات المتعلقة بجوانب مهمة في نمطين من الشعر النعائي ، نقول ان القصيدة النعائية الرأسية قصيدة لقطعة شعورية تتم في لحظة زمنية خاطفة ، تعقبها سرعة في التهدب والأداء ، دون أن تنتهي بها هذه السرعة الأدائية الى الاغلال بالبناء الفني الذي يتيح للقصيدة امكانية النمو والاكتمال ، وفقا لمضائق نفسي يجعلها تسير في مضائق شعري واحد ، يتميز بالبساطة والوضوح ، وهذه أبسط صور هذا الشكل ، كما سنرى .

وهناك نوع ثان تتألف فيه القصيدة من جملة خطوط رأسية تجسد مجموعة لحظات متعمقة ، يجمعها رابط شعوري أو فني واحد ، فيجعلها صورة فنية مكتلمة ، تتميز بقوة النشاط الوجداني الذي يظهر بشكل لافت ، مدعما للرأى القائل : " ان الأبيات التي تحمل لحنانة احساس واحدة تنساب في القصيدة كلمات وصورا ، وتوقفك أمام نفس تنقل اليك ما يدور في داخلها ، لا ما يقع عليها " (1)

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

وإذا نحن عمدنا إلى اجراء تصنيفات داخلية لقصائد هذا الشكل، أمكننا

القول انها تتوزع على الوجه الآتي :

أولاً : قصائد تصور لقناة شعورية واحدة ، وهي :

وجود - منيعة - هها - شملة البحرية - وانتارني - القسيمة الأولى -
يزورنا - اسمنك - غيران - ولاشي بيقي - عند مفترق الطرق - لحظة .

ثانياً : قصائد تجسد مجموعة لحظات متمسكة ، وهي :

صلاة إلى العام الجديد - رؤيا هنري - بوركت لحظتنا .

ثالثاً : قصائد تقوم على عنصر قصصي بسيط ، مزوج بفننا ذاتي قصير، أو مناجاة

سريمة تفيض حينها وذكرى ، وتخرج إلى لون من التأمل الذاتي والحكمة البسيطة ،
وشي : أشواق حائرة - الصدى الباكي - في صرراب الأشواق - وجدتتها - كلما

ناديتي - لن أبيع حبه - إلى المفرد السجين - إليه بعيدا - يوم الثلوج - جسر
اللقاء - لماذا؟ - حصار - لقاء آل ليلة - إلى السيد المسيح في عيده - حريتي .

رابعاً : ويظهر التنوع على فذرة واحدة في نماذج تخلو من القصص تماما ، مثل

" بوركت لحظتنا " و " صلاة إلى العام الجديد " ، وفي نماذج أخرى تعتمد عنصرا
قصصيا بسيطا ، وهي : " في صرراب الأشواق " - " وجدتتها " - " كلما ناديتي " - " يزورنا " .

وفي هذه القصائد جميعها ينهز عنصر الحركة مقوما فنيا وعنصرا بنائيا مميزا ،

فتقوم الحركة الشعورية على شيء من الانكسار والانفعال السريع الذي يتردد على منطلق

الزمن الخارجي ، فيسير وفقا لحركة نفسية يحكمها منطلق داخلي ، تحدده طبيعته
التجربة ، وقوة الانفعال ، فتأتي القصيدة مهيبة عن موجة نفسية محصورة في بوتقة

شعورية واحدة تتحقق في صورة لغزية موسمية .

ويبدو أن أسلوب صور القصيدة الغنائية الرأسية البسيطة تتحقق في المقطوعة

الشعرية التي تصور حالة شعورية مفردة ، أو عوقفا نفسيا بسيطا ، ولهذا نرى الشاعرة

تكتفي ، غالبا ، بالعبارة الواضحة المؤثرة ، التي تجعل فنناها الذاتي يفيض عذوبة

ورقة ، فتأتي القصيدة غالية من التمجيد ، لأن الشاعرة لا تلجأ إلى التعبير المجازي

الاعين يجي عفا من وحي احساسها وانفعالها .

أما العناصر القصصية فقد رأيناها ، في الغنائية الأفقية ، تميز طريقتين فسي

عزرا الموضوع ، ونقل التجربة . تمثلت احدهما في التمهيد للموضوع ، وفقا لتقنيات

القصة المعروفة ، ومالت الثانية إلى العرض المباشر ، وفي هذه الحالة الثانية رأينا

القصيدة الغنائية الأفقية المركبة تنجح إلى التعبير بالصورة الجزئية غالبا ، والكلية

في بعض الأحيان .

ومن وحي القراءة النقدية الشاملة لنماذج النعائية الرأسية هنا ، يتبين أنها تتهج الطريقة الثانية وحدها ، أي العزف المباشر بدون تمهيد . وفي تفسير هذه الظاهرة الفنية نقول ان النعائية الرأسية ، وان تخللتها عناصر قصصية بسببها ، تتخلص من المباشرة الواضحة التي رأيناها بوضوح في السرد القصصي والوصف والتعبير الذاتي المباشر . ولما كانت رأسية القصيدة تعني ببساطة تحركها وفقاً لمناطق داخلي ، وهو نفسي في الأساس الأول ، فان القصيدة هنا ، وهي تنقل ما يدور في أعماق صاحبها من مشاعر وانفعالات وأحاسيس ، تجد في الصورة واسطة فنية قادرة على نقل العالم الداخلي ، بأبعاد النفسانية التي يصعب تعقلها مالم نلجأ الى التصوير ، بأساليبه البيانية المختلفة .

ويبدو أن فدوى قد تفادت لهذه الناحية المهمة في عملية الإبداع الفني ، فسوخت عن العناصر القصصية التي اتخذتها أداة فنية في النماذج السابقين ، بالصورة التي أصبحت وسيلتها للتعبير عن تجاربها ومشاعرها وعواطفها . صحيح أن الشكل الفني الثاني كان يوظف الصورة بشكل لافت ، غير أن هذا اللمح يبدو في الشكل الثالث أكثر تحقفاً وفنية . فلا تخلو قصيدة واحدة من سلسلة صورية ، تقصر فتتظلم بعض أجزاء القصيدة ، وتناول فتستخرقها جميعاً . وتتمدد الشاعرة ، في بنائها لهذه الصور ، الى توظيف الأساليب البيانية والتصويرية القديمة والحديثة ، كالتشبيه والاستعارة والكناية والوصف المباشر ، والتشخيص ، وتبادل المدركات الحسية والوجدانية ، وغيرها .

وحفاظاً على وحدة البحث ، وعدم الخروج الى بحث مستقل عن الصورة الشعرية ، فسندكتفي بالحديث عن هذه الظاهرة عند تحليل النماذج الشعرية في الفقرات القادمة .

وإذا كانت تساعد هذا الشكل ، قد عمدت ، أغلبها ، الى طريقة العزف الصوري ، فان هذا الاتجاه لا يتعارض مع مفهوم المباشرة الذي جعل لمصاحبه مميّزاً للقصيدة النعائية ، لأن التعبير الصوري هنا لا يخرج بالقصيدة عن غنائيتها وذايتها من جهة ، ولأن الصورة الشعرية ليست ركناً في البناء الموضوعي ، والدرامي وحده ، كما قد يتبادر الى الأذهان ، بل هي ، كما يؤكد تاريخ الآثار الشعرية ، قد يسما وحديثاً ، أداة فنية مشتركة بين جميع المدارس الفنية والاتجاهات التعبيرية التي عرفت في النظرية الأدبية والشعرية في مسيرتها الأولية . غير أن الفرق بين الصورة

الفنائية والصورة الدرامية ، يكمن في أن الأولى تقوم - غالبا - على الخلق الذاتي والتشكيل النفسي ، وتميل الى الوضوح ، في حين تعتمد الثانية الى الخلق الموضوعي ، وتجنح الى الغموض والتكثيف .

والى جانب ظاهرة التعبير الصوري التي تميز نماذج هذا النوع ، ينتمون التكرار طمحا فنيا بارزا ، وفي عدد كبير من قصائد فدوى . ولن نخول في دراسة هذه الظاهرة بشكل مفصل ، لأن تناولها ليس مألوبا مقصودا من هذه الدراسة ، ولأن هذا العنصر - كظاهرة فنية عامة - تناولته أعمال أخرى بدراسات واسعة (1) . ولذلك سنكتفي بالإشارة الى أن هذه الظاهرة الأسلوبية تبرز في قصائد فدوى ، وبالوجه العديدة ، التي رصدتها الدراسات النقدية المذكورة .

فتكرار الكلمة الواحدة يسود عددا من قصائد فدوى ، ويبدو بشكل لافت في "شملة الحرية" (2) ، حيث يتكرر فعل الأمر "ارغميها" ست مرات ، وفي "وجدتها" (3) تتكرر هذه اللفظة الاخبارية المحورية : عنوانا ونسيجا ، سبع مرات . وفي "يزورنا" (4) يتكرر هذا الفعل سبع مرات أيضا ، مورا فرقة الشاعرة واستعدادها للقاء الحبيب الذي وعدا بالزيارة .

وتتجلى القيمة الفنية والدلالية لهذا النوع من التكرار في القصائد التي تصبح الكلمة الواحدة فيها محور التجربة أو الاحساس الكلي الذي ينتظمها . وهذا ما تمسك بتأكيد ، فضلا عن النماذج السابقة ، كل من قصيدتي "حرية الشعب" (5) و"هباء" (6) ، ففي "عربة الشعب" يتكرر لفعل "حريتي" ثماني عشرة مرة بهذه الصيغة ، وأربع مرات بذكر الضمير المائد عليها ، وكل ذلك يؤكد شيئا واحدا هو تمسك الشاعرة - التي تتحدث بلسان شعبها - بحريتها ، واستمرارها على النضال من أجل كتابة حروفها ، وغرسها في ربيع الوان المحتل . وهذا أصبحت بنية القصيدة قائمة على كلمة واحدة ، تلخصها احساسا وفنا ودلالة .

أما في قصيدة "هباء" في المعنا التكرار بوجوه شتى :

أ - فتتكرر عبارة السؤال الذي تبدأ به القصيدة ، بأكثر من صيغة ، على النحو الآتي :

- 1 - كما فعلت نازي الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" ، وعبد الله المجدوب في كتابه "المرشد الى فهم أشعار العرب ومناعتها" .
- 2 - فدوى وأوقان : وجدتها ، ص 20 .
- 3 - م . ن . ص 35 . ونشير الى أن "وجدتها" عنوان مشترك بين م 2 و قصيدة يضمها .
- 4 - أعانها ، ص 61 . - 5 - الليل والفرسان ، ص 104 .
- 6 - وجدتها ، ص 127 .

(أما من نهايه ؟) - (الام أسير ؟) - (لأية غايه ؟) - (لم أجرى ؟ - وماذا أريد ؟ وفيه طوافي ؟) .

ب - وتكرر الكلمة الواحدة ، لأثر من غاية فنية ، فهي تصف الحركة في قولها :
(وهوج الرياح تظل تدور صني وتدور) ، وتؤكد عشية الحياة وبؤس المصير :
وهذا الخلاء

هيا هيا

أمامي وخلفي وسولي هيا

وأجرى وأجرى ومانى يدي

سوى الوهم شي .

ثم تتكرر لتعمق الشعور بالألم والاحباط ، فتصرخ بالشكوى : تعبت ، تعبت ، أما من نهايه ؟

ج - والحق أن قصيدة " هيا " نموذج عني بجمع صنوف التكرار : كلمة وعبارة ومقطعاً . وقد نجحت هذه الأداة الفنية في التعبير عن الحالة النفسية للشاعرة ، بكل ما صاحبها من انفعال وحييرة وقلق واحباط ، يجعلها تدور حول نفسها في حركة عشية . وهذا ما يؤكد تكرر المقطع الأول في تمام القصيدة ، فجعلها تنتهي من حيث بدأت :
سؤالا قلنا لا يظفر بجواب مريح .

ويكثر تكرار العبارة ، في كل من " أشواق حائرة " (1) و " الصدى الباكي " (2) و " في محراب الأشواق " (3) و " صلاة الى السام الجديد " (4) . ففي هذه الأبيات تقول الشاعرة :

- في يدينا لك أشواق جديده

في مآقينا تسابيح ، وألحان فريده

سوف نزجيهما قرابين غنا في يديك

يا صيلا أملا عذب البرود

يا غنيا بالأمانى والوبرود

ما الذي تحمله من أبلنا ؟

ماذا لديك ؟ .

1 - فدوى طوقان : وحدى مع الأيام ، ص 39 . 2 - م . ن . ص 83 . 3 - م . ن . ص 90 . 4 - " : أعلنا بها ، ص 17 .

وسعد هذه التسبيحة العالوية الفرحة التي ترتلها الشاعرة بين يدي
 العام الجديد ، الذي تتوقع منه - وتتوقع معها الانسانية جمعا - كل خير وعلا ،
 تفصح الشاعرة عن رغبتنا وحاجتنا الى قوة واحدة ، نمتلكها فنشيع الخير والنفوس
 العالم ، ونعيد للحياة نسجها وهما ، وننتصر على قيود الزمان والمكان ، فنسمو
 بأروانا وديانا الى آفاق السعادة والسلام ، وتذلق أنعام القسيمة ، كما يتالسى
 دعاء المؤمن ، فتمت هذه الشاعرة باسمنا جميعا :-

- أعانا بها ، فبالسب تنوز الخير فينا

تتفجر .

وأغانينا ستنضمر على الحب وتزهر

وستتهل عالا

وشرا

وخصوه

- أعانا بها فنهني العالم الضهار فينا

من جديد

ونعيد

فرحة المنسب لديانا الجديده

- أعانا أبنحة نفتح بها أفق الصعود

ندالق من كهفنا المصور من عزلة

جدران الحديد

- أعانا نورا يشق الظلمات المدلمه

وعلى دفتن سناه

ندفع الضوا الى ذروة تمه

نجتني منها انتصارات الحياه

وهكذا تصير القسيمة ، من نلال تكرار عبارة " أعانا بها " في بداية الفقرتين الأولى
 والثانية ، و " أعانا أبنحة " في بداية الفقرة الثالثة ، و " أعانا نورا " في بداية الفقرة
 الرابعة ، أشبه بسؤال واحد ، ينشد أسباب السمو ، وسبل الارتقاء ، ويلخص رغبة
 واحدة تنطلق الشاعرة في التعبير عنها بلون من التنوع الذي يهمني الاحساس ،
 وينمي الصورة ، ويتيح للقسيمة اكتمالها الشعوري والفني .

وإذا كان الحب مدرنا وجدانيا ، فإن الشاعرة تحيله الى مدارك حسي ، أشبه بالمار الذي يسقي الأرض ، فيبحث الحياة فيها من جديد ، ويفجر كوزها التي تفيض علما ، وفرسالمالح الانسان ، ثم تجعل منه وسيلة بناء تعيد للانسان توازنه ، وأجنحة تأيربه نحو الأهالي ، ونورا بيدد ظلام الواقع وينير الدروب نحو المستقبل الزاهر . وهذه الرؤية العميقة أشاعت الشاعرة في القصيدة روح التفاؤل والأمل في حياة أكثر توازنا ، وغالم أكثر غسبا وإشراقا ، وصبتغ أكثر تماسكا وعدالة وانسانية . فبالحب ، وعند ما يسود ويبرعم في كل الانحاء ، تختفي مظالم الهوس والشقا ، والحقم الذي أماب في الانسان : روحه وعواطفه وعقله . وتل القصيده بعد ذلك قصيدة لقادة شجيرة ، أو لحظة نفسية فرحة تنعكس حركتها في صورة لغاية مساعدة نحو التألق : فنا ودلالة .

ويتم تكرار السطر الشعري ، في عدد من القصائد ، ليضفي عليها جوا نفسيا خاصا . وهذا ما نراه في قصيدة " لن أبيع حبه " (1) ، التي يتكرر فيها هذا السطر الشعري " في عينيك عمق أنت حلوه " ثلاث مرات . وفي قصيدة " يزورنا " (2) يتكرر سطر يقول : " يزورنا في النجسة المقبلة " مرتين . أما في قصيدة " يوم الثلوج " (3) فيتكرر السطر في نهاية كل مقطع بشي من التنويع ، على هذه الصورة :

- الله ، ما أحلاه ، يوم الثلوج

- الله ، ما أغلاه ، يوم الثلوج

- الله ، ما أسناه ، يوم الثلوج

- الله ، لو يرجع لي مرة = في عمري المقبل يوم الثلوج

وقد زاد من تأثير هذا التكرار ، الجمع بين طريقتي تدجيب ، أولا ، ما شعبية ، وتوظف لفظة " الله " للتعبير عن منتهى الإعجاب ، والثانية فصيحة تستخدم التعجب بصيغته المعهودة .

أما تكرار بيت أو مجموعة أبيات فنادر ، ولا نرى صورته الا مرتين ، في " القصيدة الأولى " (4) ، و " الى المنرد السجين " (5) .

1 - فدوى طوقان : وجدتتها ، 104

2 - " " : أعانا بها ، 61 . 3 - م . ن . ص 66

4 - م . ن . ص 46 . 5 - م . ن . ص 26

هذا، ويهد وأن التعبير بالصورة والتكرار قد ناسب، تمام المناسبة، رأسية هذه القصائد، كما ناسبها البناء الصوتي الذي يستند إلى الصروف الحرة، ويتخذ من التفسيلة أساساً موسيقياً مفضلاً. ومعلوم أن الصروف الحرة بطبيعتها، يتيح للشاعر أن يمد عواطفه وتجاربه، في صور لغوية تحفل للقصيد صدقها النفسي والفني، وتجعل منها وحدة عاغية متحققة في وحدة لغوية لا تقبل التفكيك والحذف والاضافة.

ونعود إلى العناصر البنائية العامة التي تميز هذا الشكل، فنقول إن البساطة التي يمتاز بها هذا الشكل تقوم على أساس أن جميع القصائد التي ينتظمها، تنهل بتصوير عاغية مفردة أو موقفة نفسي يخلو من التعقيد، وحتى عندما تصمد الشاعرة إلى تصوير خبرتها وقلقها وصراعها النفسي، كما رأينا في قصيدة "هباء". وفي الحالات الأخرى تصور شعورها واضحا، يلخص حزنها أو فرحها النفسي، كما هي الحال في "وجدتها" وفي "كلما ناديتني" (1) و"هنيئة" (2) و"صلاة إلى السام الجديد" و"يزورنا" و"يوم الثلوج" و"غيران" (3). وهكذا يتحقق هذا الطمح الفني على أساس البساطة في الاحساس التي ترتبط ببساطة واضحة في التعبير، أضف إلى ذلك أن مقام قصائد هذا النوع أشبه بالأغاني العاطفية القصيرة التي تتميز بالسهولة والوضوح والمفوية، وقد يكون في تحليل النموذجين الآتيين ما يكشف الدايحة البنائية للشكل الفني الثالث، بوضوح.

1 - فدوى أوقان : وجدتها، ص 71

2 - م.ن. ص 100

3 - فدوى أوقان : أعاننا، ص 136.

أولاً : " فنى محراب الأشواق " (1)

وهي قصيدة فنائية رأسية بسيطة تعتمد البناء المقطعي (2) بطريقة نظمية مميزة، وهي بذلك تحمل صورة الشعر الرومانسي العربي، كما عرفنا صورته عند شعراء المهجر وجماعة أبولو، فيما بين الحربين، وتتشكل القصيدة من ثمانية مقاطع متحدة في الوزن، ومختلفة في القافية، بحيث يتألف كل مقطع من أربعة أبيات، تتحد في قافية تميزها عن توافي باقي المقامح.

وبالتعمق في تراءة هذه القصيدة يمكن اعتبارها أربعة أقسام، يضم كل واحد منها مقطعين يصوران مرحلة معينة في التجربة المعبر عنها، وبمكسان درجة معينة من الانفصال الذي تتميز به القصيدة بتجسيده في صورة فنية.

وإذا كان عنوان القصيدة يوحي بأنها صلاة في محراب الحب والأشواق، فإن واقع التجربة - كما تعكسه أبيات القصيدة ذاتها - يدعونا إلى أن نجعل عنوانها " على أطلال الأشواق ". وهي تقوم على قدر معين من القسوة، وتارة موضوعها رأساً دون تمهيد.

ويأتي قسمها الأول، الذي يضم المقطعين الأول والثاني، مناجاة عارة تتوجه فيها إلى الأشعر الذي تذكره بمكانه الحبيب، ثم تلتفت إلى نفسها لتصور احساسها بالوحدة والفراغ، وتسترجع الذكريات الحبية التي تربطها بهذا المكان، فتقول:

هذا مكانك، وهذا هنا محراب أشواقني وحبيبي
 كم بعثته والدمع، دمع الشوق مختلج بهديبي
 كم بعثته والذكريات تفيض من روحي وقلبي
 يمددن حولي المهن، وينتفضن بكل رب

هذا مكانك، كم أتيت إلى مكانك موهنا
 تصفي بي الساعات لأدري بها، وأنا هنا
 روح أصاح لهفتة الذكرى، وللماضي رننا
 يتسسم الجوى الحبيب، ويستعيد رؤى المنسى

1 - فدوى أوتان : وحدتي مع الأيام، ص 90.
 2 - من المهم أن نشير إلى أن البناء المقطعي في قصائد الشكل الثالث، لم يعد طريقة مفضلة عند فدوى، لأنها بنحت إلى العروى الحر الذي لا يناسب ذلك النوع من البناء الشعري.

لقد تحول المكان الذي كان يجتمع الشاعرة بمن تحب الى محراب عباد ة وضراعة ،
تقصد ه كل يوم لتذرف دموع الشوق والحنين الى العبيب الهاجر ، الذي لانعرف سبب
غيابه ، لكننا نعرف أن الشاعرة تقضي الساعات ال اوال في هذا المكان ، منقطعة عن
الحاضر ، وسابحة في بحر من ذكريات الماضي الجميل ، ونعرف أيضا أن هذه الذكريات
تحاصر العاشقة الهائية فتزيد من شعورها بالوحشة والخربة والقلق ، لأن الذكريات
" يمدن حولها اللهم ، وينتفضن بكل درب " .

وفي القسم الثاني تواصل الشاعرة مناجاتها للآخر ، لكنها هنا توجه اهتمامها
الى العذبان العبيب ، فتقول (1) عليه ، من أحاسيسها ومشاعرها الذاتية ، صفات
انسانية تجعله كأننا نراها يهادلنا الاحساس بالثابة والحسرة على ماضى ، ويصبو مثلها
الى الأمل العبيب ، ويتساءل عن شاعرين نانا يشيدان الفرح والمهجة في أرجائه .
ويشتد انفعال الشاعرة فتمتدح بها حبها الذي يهد وأنه لا يريد الاستماع اليها ،
أو هكذا ينهبل اليها ، فتقول :

هذا مكانك ، أين أنت ؟ وأين أياك الفتون ؟ !

- أجل ؟ أين هو ؟ فهي تريد ه ، وكل ما حولها يريد ه ، وحتى المقعد الذي كان
يضمهما يحن اليه في شوق ولهفة ، وتحكسها هذه الصورة الجميلة :

المقعد الشطلي يحسن اليك مرفقه الحنون

أسوان ، يرمقني وقد أهويت أنشج في سكون

ومواجدي ملهوفة النيران ، تهدر في جنون ؟

لقد تحول المقعد الخالي ، بهذه اللفتة البارة ، الى كائن حي يحن ويحزن ويتعاطف
مع الشاعرة المعذبة .

وبهذا الخلق الذاتي للسورة الشعرية يتأكد الطابع الفئائي لهذه القصيدة
النموذجية ، إذ تقوم السورة المجازية بالتصوير الفني عن الشاعر والمواطف الذاتية ،
بعد أن أسقلتها الشاعرة على الطبيعة من حولها ، لتؤكد صدق احساسها ، وعمق

1 - الاسقاط اصطلاح بسلوكي يعني أن نرى في الموضوع ما ليس فيه ، كأن نرى
طافى أنفسنا " أو في صرقتنا " منعكسا على الأشياء ، حتى لو كانت الأشياء لا تحصل
عذا الانعكاس .

عن مقالة أنسي الحاج " رومليقية الحقيقة والصراع " .
انظر: يوسف الخال وآخرون : الشعر في مسرقة الوجود " نقد " . بيروت ، دار مجلة
شعر ، 1960 ، ص 74 .

لهفتها ، وشدة حنينها الى هذا المهاجر القاسي الذي يطلب المزيد من ذلتها
وغشوعها ، فتجيبه الشاعرة الى ذلك في القسم الثالث ، حين تفصح عن سبب
القائمة بينهما ، فنعلم أنه كان يراها مذهبة في حقه ، ولذا هجرها . وتؤكد له أنها
كفرت عن ذنبها بدموعها وتمهد لها وتوجعها وذلتها وتخضعها وخفن قمة كبرياتها .
لقد فعلت ذلك كله كي تكفر عن ذنبها ، أملا في أن يعود اليها الحبيب
المهاجر العاتب ، لكنه لا يعود . وهنا تلجأ الشاعرة الى الدفاع عن نفسها بتوضيح
موقفها من هذا الذنب المنسوب اليها ، فتذكر صاحبها بأنها ضحية القيود والظروف
القاسية ، وأنه هو الآخر قد تعاون مع القدر في ظلمها . . ومع ذلك فهي ما تزال
متعلقة به ، متطلعة الى قدمه بشوق لا يعرف الحدود . وهذا ما ينهش القسم الرابع
بتسميره ، في رقة ولهفة وتساؤل مؤثر :

قلبي يئن ، يلمس في ألم ، يسائل في شرود :
لم لا يعود ؟ فلا يجيب سوى صدى : " لم لا يعود " .
وأروى ، في شفتي : أسرار ، وفي كفي مود
وأعاتب الأيام . . والزمن المفروق . . والوجود !

وعندما لا تجدي الضراعة والتوسل تنلذ الشاعرة الى ذكرياتها ، ففيها تجد
بعض راحتها ، فتتسلى عن وحشة الحاضر بدفء الماضي ، وتختتم هذه البكائية
العاطفية التي رتلتها في محراب أشواقها ، بنفحة شجية تصور وفاءها وأصوارها
على رعاية العلاقة ، والاحتفاء بذكر حبها ، صمها بلنت قسوة الحجر ووحشة
الوحدة .

لم لا تعود ؟ أنا هنا وحدي بهيمكلك ذكرياتي
وحدي ، ولكنني أعتسك في دمي ، في عاطفاتي
أصفي لسوتك ، للسدى المنفوم في أغوار ذاتي
وأراك من حولي ، وفي ، وطأ آفاق الحياة !

وبهذه النخمة تبلغ القصيدة غايتها من التعبير عن هذه التجربة التي تجلوس
صدقها وعمقها بصورة قوية ، جعلتنا نؤمن بأن انفعال الشاعرة قد امتد الى عناصر
الاهمية ، وآفاق الكون ، فهفت جميعها الى تجديد العلاقة ، أملا في أن يعود
للحياة لعصها ، وللأهيمه أنسها ، وللمقعد الخالي أفتة ، وللحبيبة الممذبة هاجرها .

وإذا كان تحليل القصيدة ، على الوجه السابق ، لم يقف لاهل عند العناصر البنائية الأساسية ، فذلك ليقيننا بأن عرض القصيدة أثناء التحليل يساعد على استجلاء تلك العناصر ، ولوضوحها . ومع ذلك فاننا نشير اليها بايجاز ، فنقول : ان غنائية القصيدة متحققة على أكثر من مستوى ، كأنفراد صوت الشاعرة بالقصيدة من بدايتها الى نهايتها ، واعتمادها على نصير المتكلم وياها النسبة في جميع مقاطعها التي نهضت به ، ليفة التمهير عن هذه التجربة الحية بكامل عناصرها الشعرية والمعنوية ، بالتعبير المباشر حينها ، وبالصورة المجازية غالباً . وهي عندما تلجأ الى التعبير الصوري تستمد من تشكيلها على الخلق الذاتي . والى جانب ذلك كله نرى أن جميع الأدوات الفنية التي وافتتها في نقل هذه التجربة قد نجحت في اصفاء ملامح التعبير الذاتي على القصيدة . ومن ذلك استخدامها لأساليب الاستفهام بشكل فني ، عبر بسوق عن حيرتها وتلقفها وتلقفها الى لقاء الغائب .

ونلاحظ من جهة أخرى أن القصيدة تتوفر على ثلاثة أسلوية تدعم غنائيتها بشكل خاص ، ونعني بهذه الثلاثة ابتداء القصيدة باسم اشارة على طريقة فدوى في عدد من قصائدها . وإذا كانت الاشارة أداة أسلوية خطابية ، فان الشاعرة خلعت أدراتها من الخطابية عندما جنحت الى تكرار عبارة " هذا مكانك " في مطالع المقامح الأربعة الأولى ، فأصبحت أشبه بلازمة نغمية ، تتردد - ايقاعاً وشعوراً - أربع مرات ، لتؤكد :

- أ - استمرار التلايل لجذب انتباه الآخر الذي يبدو منشغلاً عنها .
 - ب - تعلقها بهذا المكان العجيب الى قلبها .
 - ج - اشاعة جو نغمي ، الهدف يذكر الآخر بموطن ذكرياته ، فيشير حنينه ويمكنه وصاحبه من استعادة جو البهجة والانشراح الذي كانا ينعمان به ، أيام صفوها .
- ان الشاعرة تدعو العجيب ليمود اليها ، لكنها لا تطلب ذلك مباشرة ، بل بشي من الايحاء والتصوير .

ورغم اعتماد القصيدة على خيال قصصي الا أن حركتها لم تراع سير الزمن الخارجي ، فبهي في كل مقام تبدأ من نقطة حاضرة ، ثم تعود الى الماضي لتعرض جانباً منه . وهذا سارت القصيدة في حركة رأسية منسجمة مع الحركة النفسية المتموجة ، التي تملو وتهبل ، وترتد الى الوراء ، لكنها تقف عند الحاضر أكثر ، لأنه مجال رؤيتها التي ينفذها شعور بالوحدة والوحشة . ويبدو أن رأسية القصيدة تتجلى ، بصورة أوضح ، حين ننظر الى الشاعرة فنراها متشبهة بلحظة زمنية حاضرة ، وتقف مشدودة الى هذا المكان

الذي تتركز حوله كل مشاعرها وذكرياتهما، فيذكرها بالماضي، ولكنه يشدها اليه، باعتباره مكانا حاضرا غالبا، لا باعتباره جزءا من ذلك الماضي. وهذا ما يجعلنا نحس أن الشاعرة واقفة عند نقادة لا تتجاوزها، وبينني ألا نخدعنا صورة الذكريات، فهي تتسكك بها لتبرر تعلقها بالآخر، وحينئذ اليه، وورثتها في تجديد العلاقة (1)، والانطلاق في صحبة لويلة، تعيد للحياة أنسها وبها، ما وسحرها.

هذا وتظل القصيدة بسيطة في عابقتها وأسلوبها وبنائها، لأنها تصور مشاعر ذاتية لا تعارض فيها، وتجسد موقفا فنيا لا تعقيد فيه، وان تضمن لونا من الصراع النفسي الداخلي، إلا أنه يحتفل بالوضوح والسمق الذي يتيح لنا امكانية القول بأن القصيدة، من حيث دلالتها العامة، تصور الحنين إلى الآخر بصورة مباشرة، أو بواسطة عناصر ذات علاقة قوية به. والملاحظ أن هذا الحنين يعكسه غير شعوري، يستغرق القصيدة كلها، فيحقق لها وحدتها وتماسكها.

وقد زاد من تعميق هذه الصورة الكلية بنيتهما الإيقاعية المناسبة التي تشكلت من وحدات مجزوءة الكامل العرقل:

متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن .

وهي صورة إيقاعية تناسب شعر العوالم تماما، كما تناسب موقف الشاعرة في تأمل ذكرياتها، وتصوير حنينها إلى من تحب، وقد وفقت الشاعرة في توليف هذا البسخر عندما عمدت إلى الزخارف الذي أصاب معظم الأسباب الثقيلة، فحولها إلى أسباب خفيفة، كما وفقت في استغلال آليات الترفيل لتناسب حركة الدفق الشعوري، ثم تعاون الوزن والقافية المقامية ليضيفا على القصيدة لونا من الحيوية القائمة على التنوع الإيقاعي الذي يعكس صعود العاطفة حينها، وخفوتها حينها آخر.

وتبقى القصيدة أخيرا، صلاة عاطفية حارة عند محراب الأشواق، الذي اتخذته الشاعرة كسبة تتردد عليها العتملى، أيانا وحيا ووفاء. وانها لقصيدة تحمل من صلامح الممارسة ما يجعل من فدوى شاعرة رائدة بحق، وجديرة بالتقدير والتنويه.

1- وقد رأينا فدوى في قصيدة مع " المروج " التي عرضناها في الفصل الأول، وتستند إلى الذكريات، لتتخذ منها شاهدا يدعم موقفها في الإصرار على أن تعود علاقتها مع المروج إلى حالتها السابقة النابضة ألفة وتسا. أفا.

ثانيتها : " وجـود " (1)

تقول الشاعرة :

كنت على الدنيا سؤالا شريدا

في الخيب المسدول

جـوابه استتـرو

وكنت لسي اشراق نور جديد

من عتمة المجهول

ألمسه قدر

دار به الفلك

ودار مرتين

حتى انتهى السـي

اشعاعه الشريد

وانقشح الحلك

وفي انتفاضتين

وجدت في يدي

جوابي الفقيـد

يا أنت ، يا أنت الشريب الهميد

لا تذكرو الأقول

روحك يستعر

الكون لي ولك

لنا ، لشاعرين

رغم المدى القبي

ضمهما وجـود !!

0

سبقت الإشارة، مرات عديدة، إلى أن القصص في شعر فدوى ملصق فني، وعنصر بنائي نسيجي. وتعد هذه المقالوعة نموذجاً جدياً للخنازية الرأسية البسيطة التي تولف القصص البسيط في تشكيلها. وتقوم غنائيتها من هذا التعبير الذاتي الذي يتحقق بضمير المتكلم، فيحكي أقصوبة ذاتية بسببية، تنهال الصور المجازية المفردة بأدائها في شيء من الأيجاز والتركيز المحبين.

وإذا كانت المقالوعة تتحدث عن قصة حب، فإن الخيال القصصي لا يكاد يظهر فيها، لأن التجربة بسببية، والقصة قصيرة، ومن ثم جاءت حركتها رأسية، تحكي قلقاً، تعقبه لهفة، تنتهي إلى نشوة وانتصار. فهي أشبه بقصة قصيرة أو أقصوبة بسببية، يسير بناؤها في شرايين متداخلين مجسدين للحظة شعورية خاطفة. وقد آثرنا تناول هذه القصيدة بالتحليل، لا لأنها تمثل طريقة نالمية مفضلة عند فدوى، بل لوضوح حركتها الرأسية، وهي العنصر البنائي الذي يركز عليه هذا الفصل.

ويتضح من القراءة الأولى للقصيدة أن البناء الصوتي يبرز فيها بشكل لافت. وإذا كان المستوى الصوتي في الشعر عموماً، يشكل مفتاحاً نقدياً جيداً يسهل تمييز أقسام القصيدة والوصول إلى جوهرها الخاص، فيمكن اعتبار القصيدة التي يسمن أيدينا، تحا لنائها الصوتي، ثلاثة أقسام:

- يسير الأول وفقاً لنظام الموشحات، وهكذا:

كنت على الدنيا سؤالاً شريد

في الشيب الصدول

جوابه استتر

وكت لي اشراق نور جديد

من عتمة المجهول

أطعمه قدر

وواضح أن البنية الإيقاعية في هذا الجزء، لا تسير وفقاً لأي صورة إيقاعية خليلية معروفة، ولا تشكيلة حرة معاصرة. لكنها قريبة من إيقاع الموشحات والأزجال الشعبية. وهي تولف من فنيات القصيدة العمودية صدورها وأعجازها، غير أنها تخالفها في أول عبارات الصدر وقصر عبارات العجز. ولهذا الفرق بين جزأي البيت أهمية إيقاعية واضحة.

ويلاحظ أن هذا القسم الأول يتميز بنوع من الترابط التركيبي والدالسي، حيث ترتب الأبيات بمنهجها بالبيان الآخر، ولا تتم الجملة فيها إلا بعد بيتين أو ثلاثة. فالأبيات متوازنة، غاية التوازن، وعلى المستوى التركيبي واليقاعي. فمهنالك نوع من التوازن المصالح بين (كُنْتُ) و (كُنْتَ)، وبين (سؤالاً شريداً) و (نوراً جديداً). كما نلاحظ توازياً آخر يقوم على التشابه والتغاير في وقت واحد، وذلك في جملتي (جوابه استتر) و (ألسه قدر) . فكلتاها جملة وصفية، الأولى للسؤال الشريد، والثانية للنور الجديد . وكلتاها تحتوي على فعل، لكن الأولى تبدأ باسم والثانية بفعل . ومن هذا التشابه والتغاير المتلازمين تتشكل حركة داخلية، تضيء على الشعر لونا من الحيوية التي تحتفظ بقيمتها الفنية، لبيان البنية الإيقاعية المميزة، في التقائهما مع بنية دلالية خاصة .

ويأتي القسم الثاني نظاماً وزناً وقافية، فيتميز عن القسم السابق، ثم تعودنا قافيته إلى سابقه (أي إلى السؤال وجوابه) . وبهذا تنهت القافية رابلاً فنياً بين القسمين .

وأخيراً يأتي القسم الثالث ليجمع بين سابقيه، في نظام متوازن، يأخذ من كل قسم سابق ما يقابل نصف صورتها الإيقاعية، فيبدو وهذا القسم الأخير أشبه بفخاصة لها، وهو بهنا الجمع أو التلخيص يحتوي على الخصائص الإيقاعية التي انفرد بها كل قسم، غير أنه يختلف عنهما مما، على المستوى التركيبي . فمنذ البداية يلاحظ المنابصورة تركيبية غريبة، هكذا : (يا أنت ، يا أنت) . وهذه طريقة في الخطاب غريبة على الأسلوب السريبي . ويبدو أن الشاعرة متأثرة فيها بالأسلوب السريبي، حيث يكثرو استعمال الفرنسيين لصيغة (Ô Toi, Ô Toi) التي تقابل عبارة فدوى .

ويختلف هذا القسم عن سابقيه، من جهة أخرى، في المزاجية بين الانشغال والخبر، كقول الشاعرة حين تناجي صاحبها خاصة : لا تذكر الأقول . روحك يستعمر . وإذا كنا قد ألقنا في الحديث عن البناء الصوتي، والصورة الإيقاعية في هذه القصيدة " المقالوعة"، فلأننا نستعد أن الدلالة الشعرية تنبع من التكوين الشكلي وشديدة الارتباط به . وقد سبق أن أكدنا، في مقدمة هذه الدراسة، أننا نتعامل مع القصيدة وفي ذهننا تصور واضح مؤداه أن " الشعر فن ودلالة متداخلان " . وعلى ذلك فإنه إذا كانت الدلالة السامة لهذه المقالوعة هي التعبير عن تجربة الحب، كما عانتها الشاعرة في زمنين : ما لاقته وحاضر باسم - فإن البنية الإيقاعية التي تتخلط هذه المقالوعة - بالدمرة التي عرضناها - تحمل كثيراً من مواصفات هذه

التجربة ، من قلق وحيرة ولهفة وفتح .

وإذا أعدنا النظر في القصيدة على المستوى الدلالي ، التماسا لصورتها

الكلية ، وجدنا ما تسير في حركات ثلاث ، هي :

1 - حركة قلق : يعكسها القسم الأول تركيبها ودلالة . فهناك " السؤال الشريد " وهو كناية عن " الشاعرة الحائرة " الممذبة التائبة بحثا عن الآخر . وهناك " الجواب المستتر " وهو كناية عن الآخر الحميد الذي كانت تحن إليه ، ولا تغافر به ، لأن بينهما " غيبا سدولا " ، بينهما حاجزا منهما يحول دون اللقاء والتواصل . وعندما تأتي إلى البيت الثاني - الذي يبرهن تجاوز حالة القلق - نلاحظ أن هذه الحالة لم تغادر الشاعرة بصورة نهائية . . . فعلى الرغم من اشراق النور الجديد ، ومجيء النائب ، وحضور العبيب ، تهيق هناك " عتمة المجهول " ، وهي مخيفة بطبيعتها . ويبقى القدر الذي أحضر العبيب فجأة ، ويمكن أن يبعده مرة ثانية . فالشاعرة إذن ما تزال مترددة بين الشك واليقين ، أو بين القلق النفسي والراحة العالقية . وغني عن البيان أن هذه الحركة الثلاثة تتضح بشكل قوي عندما نلاحظ أن كل شطر أو عبارة ، أو فترة ، تتوقف على سابقتها نحويا ، وتختلف عنها قافية ووزنا . ولهذا الجانب أهميته في الدلالة على ترابط عناصر التجربة الشعرية ، وبشكل حميمي ، يمكنها من أداء واجبها البنائية : جزئيا وكليا ، فيستوى العمل الفني خلقا متميزا .

2 - ويعقب حالة القلق نوع من اللمهفة والفرح باللحظة الحاضرة المشرقة ، بهذا النور الذي أضفى على الشاعرة - وعلى الدنيا من حولها - حياة وبهجة ، بمسند عاصم من العذاب والشroud والوحدة والخوف والقلق . فالآن " ينقشع الحلك " ، وهزم القلق ، ويوجد السلال جوابه ، فيلتقي الحبيب بالحبيب . وقد بلغت لهفسة الشاعرة هذا جعلنا نحس أنها تطلق شيئا من السماء :

وانقشع الحلك

وفي انتفاضتين

وجدت في يدي

جوابي الفقيد

ولم تكف بالكناية عن نفسها " بالسؤال الشريد " ، وعن الآخر " بالجواب المستتر " ، فجعلت من الآخر جوابا حقيقيا ، تفقد ثم تعثر عليه ، فتلقفه بيدها في هذه اللحظة الهاسمة . وتنهش الصورة اللغائية مرة أخرى بتجسيد هذه الحركة السريعة التي

تمكس لهفة الشاعرة . ويبدو ذلك واضحا من خلال انسياب الألفاظ والمهارات وتواثيها في حركة خاطفة .

٣ - أما الحركة الثالثة والأخيرة فيجسد ما المقطع الأخير، الذي يعكس شعورا بالنشوة والانتصار، حيث تتعالى الشاعرة على قيود الزمان والمكان، فتحس بحضور الآخر، على يمدده، وتذوب فرحا في مناجاته، فتهمس له ألا يذكر الأقول، لأنهما لا تريد أن تتذكر الماضي، ولأن فرحة الحاضر أنستها كل شيء، الأشعورها الجديد بالاستقرار، وامتلاك الكون كله، لأنه يضمها ومن تحب، وان فصل بينهما مدى قصي .

وعند هذا الحد تكتمل الصورة البنائية للقصيد، وهي كما قلنا غنائية رأسية بسيطة . تعبر عن تجربة ذاتية بأسلوب مباشر، تتخلله صور مجازية بسيطة . وعلى الرغم من حالة القلق التي بدأت بها القصيدة، وما أعقبها من لهفة طرأت على الشاعرة لحظة انبثاق النور، فقد جاءت نهايتها مريحة، بصاحبها احساس بالنشوة والاستقرار والوضوح . وهذا تناقض القصيدة على بساطتها : تجربة وعاطفة وأسلوب ودلالة، وبناء فنيا يعكس الصورة الأولى للبنائية الرأسية . وسوف نرى في الفصل القادم الصورة الثانية لهذه البنائية .

الفصل الرابع

الغنائية الرأية المركبة

رأينا في الفصل السابق الصورة البسيطة للقصيدة الفنائية الرأسية ،
 وقلنا ، في ختام عرض نماذجها ، انها الوجه الأول للشكل الفنائي الراسي
 عند فدوى . و نتناول في هذا الفصل الرابع الوجه الآخر لهذا الشكل
 ونعني به الصورة المركبة للفنائية الرأسية - وهي ، كما تؤكد نماذجها ،
 تحتل حيزا أصغر في الخريطة الشعرية لفدوى ، حيث بلغ عدد القصائد
 التي تمثلها ستة عشر نموذجا موزعة على النحو الآتي :-

د 1	د 2	د 3	د 4	د 5	د 6
انطلاق	لا انفصال ندم	لا مفر التصية في ليلة الاخيرة	مرثاة الى نمر ما طهره مكابرة	كلمات من الضفة الشهية لن بكبي خمسة أغنيات للفدائيين	على قمة الدنيا وحيدا عن الحزن المعتق أمنية جارحة ايتان في الشبكة أغنية صغيرة لليأس
1	2	2	3	3	6

وبالتأمل في الجدول السابق يتضح :-

- 1 - أن الشكل الفنائي الرابع يقابلنا في جميع المحطات الشعرية
 عند فدوى -
- 2 - أن صورة تحققه ، في كل مجموعة ، تتم حسب توزيع خاص ،
 يجعله يسير في خط بياني صاعد ، فينطلق من الرقم 1 في د 1 الى
 الرقم 2 في كل من د 2 و د 3 ثم الرقم 3 في كل من د 4 و د 5 ، ثم تزيد
 نسبة التنوير فيقفز الى الرقم 5 في د 6 وهذه الصورة الوصفية تؤكد
 أن هذا الشكل يحقق تطورا كميا واضحا ، تصبح معه المجموعة
 الشعرية السادسة محطة متميزة ، جديرة بأن تحمل اسمه . ولا شك أن
 هذا التطور الكمي يحمل معه دلالة معينة تكون لها أهميتها
 الخاصة ، اذا كشف التحليل في الفقرات القادمة ، عن تطور كفي مواز ،

تحققه الشاعرة في بنائها الفني لتصادف هذا النوع .

وإذا كان هذا الشكل الرابع يشترك مع سابقه في كثير من الملامح الفنية المتعلقة بطائفتيها الشنائي، وحركتهما الرأسية، فإن الصورة النهائية العامة تتحقق في هذا الشكل الجديد، على نحو خاص وتميز .

فوحدة الصوت الذي ينفرد بالقصيدة، وهي الطمح الأساسي المميز للقصيدة الشنائية، كما رأينا صوراً السابقة، أصبحت تحمل دلالة جديدة، توسع مفهوم الشنائية الشعرية عند فدوى، وتخرج بقصائدها من دائرة التعبير الذاتي عن عواطفها وتجاربها الخاصة، إلى أفق أرحب، تتوارى فيه صورة "الأنا" الفرد، وتخلي مكانها إلى "أنا" جديدة تذوب في جموع الشعب، وتتماق مع المعذبين: أفراداً وجماعات .

وعلى الرغم من أن صورة الوجدان الذاتي المحض تلالصنا في عدد من قصائد هذا النوع، مثل: "إدراك" و"ندم" و"لا مفر" و"مراثاة إلى نمر" و"في ليلة مارة"، فإن القصيدة الشنائية هنا لم تعد تنكس على التأمل والمناجاة وحدهما، بل أصبحت تقوم على ربط بعدى التجربة الخاصة والعامة، فتصدر من الداخل حين تعبر عن تجربة الشاعرة الخاصة في أطار عام، وتنبع من الخارج حين تتناول موضوعاً عاماً من خلال الموقف الشخصي للشاعرة. وهو ذلك كله تتجه فدوى إلى صياغة جديدة تعبر عن وجدان جماعي، بضمير المتكلم المفرد حيناً، وضمير الجمع "نحن" غالباً .

فحين تحافنا فدوى على غنائيتها من خلال صوتها المفرد، لانعدام صورة تماطفها مع الآخرين، حيث تفتح تجربتها لتحتضن تجاربهم وتتغلها فتزداد عمقا وحرارة وتوهجا . وهذا ما تؤكد قصائدها "عن العزن الممتق" و"إيمان في الشبكة الفولانية" و"أغنية صغيرة لليأس"، وكلها قصائد لحظة متعمقة ومتوترة جداً، تقول فدوى في أغنيتهما الصغيرة لليأس (1) :

... ونحن بعد، يشد، يمزق، يطحن،

ينفضني

بزرع النخل في

ويحرق بستان روجي،

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

يسوق اليها الغمام
 فيهدل فيها المطر
 ويورق فيها الشجر
 وأعلم أن الحياة تظل صديقه
 وأن القمر
 وأن ضل عنى ، سيسرف نحوى طريقه

وللوهلة الأولى يتبين أن القصيدة تقدم لنا صورة عاطفية مفردة اكتمل بناؤها على الرغم من سفرها ، وسرعة المحطة الشعرية الخاطفة التي تصورهما ، فهل هي صورة عاطفية ذاتية حقا؟ ان الشاعرة تقدم لقصيدتها بكلمة اهداء تقول فيها:

"عدي الى السجينة عائشة أحمد عودة

ردا على رسالتها الموحية التي بعثت

بها الي من السجن المركزي في نابلس" (1)

فما دلالة هذا الاهداء ، وما هي مبرراته النفسية والفكرية؟ ونعود للقصيدة مرة أخرى فنقرأ:-

يزرع النخل فني
 ويحرث بستان روحي
 يسوق اليها الغمام
 فيهدل فيها المطر
 ويورق فيها الشجر

فنسأل عن دلالة فعل الزراعة والحرث، وسوق الغمام، وميلول المطر، وإبراق الشجر؟ ونسأل عن حقيقة البستان، ومعنى النخل؟ ثم نحث عن صورة اليأس الذي أوحى عنوان القصيدة بأنها أغنية صغيرة له؟ وننتهي، بعد ذلك جميعا، لنتبين حقيقة المتكلم في القصيدة بنية التأكد من ذاتية الثورة العارضية التي توضحها، ونسأل عن بطلان القصيدة، أهى فدوى أم عائشة أم الأرض؟ أم كل ذلك جميعا؟

اننا ان نقرأ القصيدة مقرونة بكلمة الاهداء نحس أن الشاعرة هي التي تتحدث وتتوجه الى عائشة، دون خطاب مباشر، فماذا تقول لها؟ وعن أى تجربة تتحدث؟ وهل تصور احساسنا الشخصي أم تتمثل مشاعر عائشة التي تتعذب بين جدران السجن؟

ومهما تكن حقيقة الاحساس والتجربة، فالشاعرة تتاجي عائشة السجينة بأسلوب غير مباشر، لتخفف من شعورها بالحجز، والضعف، وتدعوها الى مزيد من الصبر والسمود، فتهمس في حركة منتفضة:-

أختاه، لا تيأسي، لا تضعفي، لا تستسلمي، وقولي للسجن والسجان انك أقوى ممن كل ألوان التعذيب والترهيب، وان اليأس لن ينال منك أبداً، وانه عندما يحاصرك ويلحق بك كل ألوان الأذى، يزيد من اصرارك على الحياة، ويقوى أملك في الانتصار على قيودها ومضائنها لأن الأمل عندما يولد من قلب الجرح يجعل النصر أمراً حتمياً .

وعندما نعيد قراءة القصيدة، ونقف عند صورة الأمل فنراه فلاحاً يزرع النخل في المنشية، ويحرق بستان روحها، ويسوق اليها النظام، فيسقط ملأها يروها وسوق أشجارها . عند هذا الحد نجزم أن فلسطين - الأرض - هي التي تتحدث، وأن النخل - رمز الصحراء العربية السائدة - ان يزرع فيها يحفظ لها عروبتها، ويمنحها قوة السبر والسمود، فيقوى ايمانها بحودة المياه اليها، بفضل الصابرين الصامدين من أبنائها الذين يشقون طريقهم نحوها بثبات وقوة، غير عابئين بالجراح والأحزان والآلام .

وعند هذا الحد تتكشف أبعاد التجربة التي صورتها الشاعرة، ويحسد أن عمقها يشتمل جيد يحقق لها مستون عالياً جداً من متالبات الرؤية الفنية المصاصرة، وبذلك حققت القصيدة نجاحها في هذه السورة الكلية التي عبرت بصدق عن فكرة ثورية ايجابية، لأنها تؤيد للانسان المطلوب أن الأمل يولد من قلب الجرح، ويشرق رغم اليأس ومعاناة الألم .

وإذا كانت القصيدة تحقق غنائمتها على النحو السابق، ومجسدة لحظية شعورية خاطفة، ومتوترة، فتسير في حركة رأسية منتفضة، تحمل زخم الاحساس وكثافة التجربة، وقوة التعبير الموحى الذي يقوم على قدر معين من التركيب الشعوري والفني . أقول : اذا كانت القصيدة تحقق ذلك، كله، فان بناءها - وهو غائبة - يأتي كأنه انتفاضة عصبية، أو ومضة خاطفة تعكس احساساً قوياً جداً، لكنه خاطف وسريع، ومثل اللقطة السريعة في التصوير السينمائي .

والواقع أن هذه القصيدة تتميز بأن البناء والأسلوب فيها أصبحا شيئاً واحداً، فهي صنية على شيء من التجاوز الأسلوبي، الذي يأتي عن طريق "الاضمار" (1) الذي

1 - وهو وسيلة فنية، من مظاهرها بدء القاصد بحروف العطف التي تدع للتجربة حواس يتخيلها القارى دون تحديد لسالمها .

انظر: محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقد، القاهرة، دار

نهضة مصر للدابع والنشر، ص 250 .

- والاضمار بهذا المعنى أسلوب تنكي، عليه فدوى في بناء عدد من قصائد هذا الشكل،

دلت عليه في مطلع القصيدة نقائتان متاليتان يحتملها حرف عطف "و" ليدل على حذف جزء من الجملة، بل الجزء الأساسي فيها، حيث لا يبقى في القصيدة سوى الظرف وما أضيف إليه، والظرف نحوها يحد من التكميلات، وليس مكونا أساسيا في الجملة، وقد دلت سرعة الأسلوب على سرعة الأساس. وهذه الناهرة الأسلوبية تؤكد: أن فدوى كما رأيناها في الفصول السابقة، تحقق دائما ذلك التجاوب العائلي مع لغتها، وبسبب ذلك يتحد النسيج بالبناء في قصيدتها هذه، فتبين عناصرها جميعا لتحقيق وحدتها السائفة والفنية، وقد وافق الفعل المضارع - دون أن يجعل من القصيدة حركة مكتملة - بشكل لافت، حين انفرد بالقصيدة مجسدا حركتها السريعة التي تتم في اثنتي عشرة وثبة متلاحقة. ثم تعاقب هذا الفصل مع وحدة المتقارب (فصول) التي زادت من سرعة الحركة والأسلوب والبناء، بفضل ارتقاءها الصوتي المتلاحق الذي جاء في صور متنوعة، فاستخدمت خمس عشرة مرة تامة (فصول)، وأربع عشرة مرة مقبوضة (1) (فصول)، وثلاث مرات محذوفة (2) (فصل)، ومرة واحدة مقصورة (3) (فصول).

وتبقى القصيدة في الأخير نموذجاً فنياً حياً يؤكد التصور الحديث لوحدة العمل الفني، الذي لا يقبل التجزئة، والشمولية الشكل والمضمون، لأن البناء الشعري كما يقول غالي شكوى "لم يحد في التصور النقدي الحديث شكلاً هندسياً أو موسيقياً فحسب، لم يحد حاصل جمع أدوات التعبير الفني. إن البناء عطية فكرية وفنية ونفسية في وقت واحد، أي أن الفكرة نفسها قد تكون أداة للتعبير في المفهوم الحديث للنقد." (4)

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، وخاصة فيما يتعلق بهما بحدى التجربة الخاصة والعامة. ففي قصيدة "عن الحزن المعتق" (5) تقول فدوى :-

... وعند اشتغال الصبا بنهران

شمسك قمت، تسلفت جدران كهنسي،

حاولت أقطف وهجا فأملار حزنسي.

== مثل "عن الحزن المعتق" وموثاة إلى نعر، وفي عدد من القصائد التي تناولتها الأشكال الأخرى مثل "هل كان صدفة؟" و "الصودة" و "تشك بحبي" في د 2، و "أسطورة الوفاء" و "تلك القصيدة" و "اسمك" في د 3، و "في المدينة المهزومة" و "اليهم وراء القضبان" في د 6.

- 1 - أي حذف خاصها الساكن . 2 - أي حذف سببها الخفيف .
- 3 - أي حذف ساكن سببها الخفيف، وسكن ما قبله .
- 4 - غالي شكوى: شعرنا الحديث... إلى أين؟ القاهرة، دار المعارف، 1968، ص 133 .
- 5 - فدوى أبوقان: على قمة الدنيا وحيداً، ص 70 .

وعند انهماك هباتك قلت لأرضي تبارك
هذا الريح تلقي هبات يديه فأزهر
حزني .

وقام التمارش سدا كما الموت ، حال
التمارش دون اندماج العناصر
شمسك ظلت قصيه
وأرضي ظلت عصيه ،
وعند انهيارات جسر التواصل حاولت
حاولت . حاولت لكن
ولم يبق مني على راحتك سوى غيمة
عابره

تجمد فيها الشرار
وغاب حضوري ، رحلت بعيدا وغصت
بعيدا ، الى القاع غصت أنادم حزني
أعاقره في غيابة جب بنير قرار
لماذا ؟
لماذا ؟
لماذا ؟

رجوتك لا تخترق قشرتي بالسؤال
لتلمس حزني

رجوتك حزني أعز وأقدس من أن يقال .

والقصيدة ، كما تشير الشاعرة ، مهداة الى الشاعر الفلسطيني سميح القاسم ، فهل
لهذا الهداء دلالة شعورية ، أو فكرية خاصة ؟

وإذا كان الحزن كما تشي القصيدة - عنوانا وأبياتا - هو محور
القصيدة وعصبها فهل تنبر الشاعرة عن حزن عالمي خاص ، كما تؤكد الدلالة الظاهرة
للقصيدة ؟ أم أن وراء هذا الحزن تجربة أعمق وأوسع تشمل الأمل والاحباب والوطن :
أرضاء ، وشعبا ؟

ان حزن الشاعرة ، كما توحي هذه الصورة المعبرة التي جعلتها عنوانا للقصيدة
(الحزن المعتقد) ، ليس جديدا كما قد يخيل للقارئ ، وليس مرتبأا بهذه اللحظة
الظرفية المتوترة التي تقف عندها ، تتاجي آخر دون أن تكشف عن هويته

فهي تتحدث عن حزن قديم ممتق ، وكونه معتقاً يملئ أن الشاعرة قد ذابت طعمه من زمان ، وخبرت ألوانه ، فأصبحت تميز صادق من كاذبه ، لأنها أعرف بحقيقته . وعندما تستوقفنا هذه الصورة المعبرة تحضرننا القصة الطويلة لحزن فدوى الذى بدأ بشكل يبدأ متميزاً فى تجربتها يوم فقدت اخوتها ، وأهلها ، واحد او احداً ويوم ضاعت بلا دها فماشت على حدود ضفتها السلبية ، تراها عن قرب ، ولا تملك حق الدخول اليها ، وتفدى حزنها يوم فشلت فى جميع علاقاتها العاطفية ، وازداد حزنها عمقا اثر هزيمة حزيران ، عندما وجدت نفسها تعيش فى ظل الاحتلال ، بعد أن كانت منفية على حدود الوطن . وهكذا صيرها الحزن بنت مئات السنين (1) .

ومن شأن هذه الروايف أن تعمق رؤية الشاعرة ازاء الحزن والألم عندما تجد نفسها فى قلب المأساة الجماعية تحياها لعلة اثر لحظة ، مواكبة أبسط تفاصيلها اليومية ، فيصطم حزنها " القومي " ان صبح التصبير ، ويزداد شعورها حدة وتوتره ، فتكره الحديث عن هذا الحزن ، وترفض الاجابة عن أى سؤال يتعلق به . فتصرخ :

لماذا ؟

لماذا ؟

رجوتك لا تخترق قشرتي بالسؤال

لتلمس حزني

رجوتك حزني أعز وأقدس من أن يقال

ان هذه الصرخة تحمل معها دلالة بالغة تكشف جوهر القصيدة ، وينبئني ألا نخدع بظواهر النص ، فيتبادر الى وعينا أن الشاعرة تخاطب حبيبها وجودها ، كما يفهم من صيغة الخطاب المباشر ، الا أن التعمق فى هذه الصورة يلمعنا على حقيقة العلاقة التي تربط الشاعرة بهذا المخاطب ، ويكشف عن سر هذا الحزن الممتق ، ومن ثم يتضح أن الشاعرة تخاطب حبيبها وجدانها هو الوطن ، ذلك أننا نعلم أنها قالت كل أحزانها القديمة العادية ، ومن ثم يكون الحزن القديم الجديد الذى لم تقله ، والذى هو أعز وأقدس من أن يقال ، ليس الا حزنا على الوطن وأهله وهي تود أن تبقية حزنا خفيا صامتا . وتأبى أن تصرح به : حديثا وبكاء ومن أجل هذا لم تشأ أن تتحدث عنه مباشرة ، بل اتخذت من النجوى العاطفية قناعا رمزيا

1 - انظر قصيدتها " فى المدينة الهرمة " فى ديوان "على قمة الدنيا وحيدا" ، ص 18 .

- وقد دعته صديقتها الشاعرة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي " رسالة

الهيبتين : الحب والألم " . - أنظر :

سلمى الخضراء الجيوسي ، الى فدوى أوقان . . رسالة تعزية : أين المفر ؟ . مجلة العربي ،

الكويت . وزارة الاعلام . ع 59 ، أكتوبر 1963 ، ص 131 .

يحمل دلالتين : ظاهرة تمبر عن حب محروم، ومخاطفة معذبة بسبب " انهيارات جسر التواصل"، وبالطامة تكشف عن حب ثوري عليهم اللوان الحبيب الذي لم تعد تليق الهمد عنه، أو التأمل في واقعه الهائس . وان عدم تحديدها للمخاطب الذي تناجيه قد زاد صورتها التفسيرية عمقا، وأضفى على مناخها الشعري ألوانا من الياح الماطفي القوي الذي يتقدم بالقصيدة نحو مزيد من النضج والتماسك الفنيين، وهما يتحان لها حثما من الوحدة .

وتتشارك هذه القصيدة مع " أغنية صغيرة لليأس" في استنادها الى ما سميها " اضمارا"، حيث نقلت اليها بعض تفاصيل الأصوصة التي تحكيها، وصورت لنا بعض عناصر التجربة . أما التفاصيل الأخرى، والوقائع السابقة على اللحظة الطرفية المتوترة التي تقف عندها، فقد أوجت بها بفضل تلك " الواو" المعبرة والتي كثيرا ما أسعفت الشاعرة في بناء قصائد تتميز بالعمق والتماسك، فجعلتنا نتأمل كل العناصر والتفاصيل المحذوفة .

وتتشارك القصيدتان في حركتهما الرأسية عموما، غير أن الثانية أقل سرعة واندفاعا من الأولى . ومن ناحية ثانية فان قصيدة " عن الحزن المعتقد" تحقق وحدتها الفنية على أساس آخر، غير الذي رأيناه عند تحليل " أغنية صغيرة لليأس". فالوحدة هنا تقوم على أساس الترابط العضوي بين صورها المعبرة التي برعت الشاعرة في تركيبها وتوزيعها بشكل أتاح لها أن تحقق غاية مزدوجة، فهي تكثف العنصر الجمالي في القصيدة من جهة، وتسير بها في خط تطوري يحقق لها نموها العضوي القائم على تفريمات صورية جزئية تؤكد الواحدة منها الأخرى، وبفضل استنادها الى منطق القصيدة الداخلي، ومن جهة ثانية . وفي هذا السياق، يقول الناقد أحمد هيكل : " ان الشاعرة قد وفقت الى التعبير بالصورة ذات التكوينات الجديدة وغير المتوقعة في كثير من المواقف، مما منح القصيدة جدة، وهداها وجوا بكرة" (1) .

فالمساء يشتعل، والودج يقطف، والتعارف يقوم سدا كما الموت، وأصلا الحزن فقد ملأ الدنيا حتى لم يمد له متسع، فأصبح سحبا يملأ السما، تجسما، ويسقط على الأرض مطرا، فينبعث في جنباتها زهرا أسود . وعند ما يختل التوازن، وتتجمد حركة الحياة، وتجد الشاعرة نفسها وحيدة تفوض بعيدا الى أعماق المأساة

1 - أحمد هيكل، قرأت العدد الماضي، مجلة الآداب، بيروت، دار الآداب،

الكبرى ، يصبح الحزن صديقا ونديفا تماقره وتأنس به ، ثم يحل هذا الحزن في ذات الشاعرة ، فتصبح هي الحزن ، ويسير السؤال عنه تمذيبا لها .

وهذا التصور الذي تكون الشاعرة قد وفقت ، كما يقول أحمد هيكل ، مرة أخرى " في اتخاذ جملة شعرية ذات دلالة عميقة ، وذات اتصال عضوي بمضمونها ، وجمعت هذه الجملة ، بتوحيات مختلفة ، هي السلك الذي يشد كل فقرات القصيدة ، وتلك الجملة تختم دائما بنلمة (حزني) التي هي الكلمة الرئيسية في القصيدة ، بسلك هي التجربة كلها ، وقد تكررت بين المنون والأبيات ست مرات ، ولذا تقول الشاعرة مرة : " فأمطر حزني " ، وتقول أخرى " فأزمر حزني " ، وتقول بعد ذلك : " أنا دم حزني " و " أعاقره " ، وأخيرا " لتلمس حزني " . وقد جاءت هذه الجملة بتوحيات ، ثم بكلمة " حزني " في ختامها ، كأفعال الموشحات التي كان الوشاحون الأندلسيون يختصمون بها كل غصن من أغصان موشحاتهم ، على أن الاستخدام هنا يتجاوز ما كان يقصد إليه الوشاحون ، ويلجأ بهو القصيدة النفسي ملفاراعنا من الوحدة والتكثيف والتعميق . وليس يخفى ما وفقت إليه الشاعرة من تجسيم للحزن حتى نراه يصغر ، ويذو ويصغر ، ويمأقر (1) ، ويلمس .

ويستند التعبير بالصورة أسلوب التكرار الذي أجادت الشاعرة توظيفه في سياق القصيدة العام ، فأضفى عليها ألوانا من العمق والايقاع لتأكيد احساسها ، كقولها :

لماذا ؟

لماذا ؟

لماذا ؟ ، وقولها :

رجوتك لا تشترق قشوتي بالسؤال

لتلمس حزني

رجوتك حزني الخ

أو لوصف حركة وصراع ، كقولها :

وعند انهيارات جسر التواصل حاولت

حاولت ، حاولت لنن

وقولها : رحلت بعيدا ، وغصت بعيدا ، الى القاع غصت .

وفي النهاية ينهز الفل الماضي بسكونه ودلالته على الانتها والتلاشي ،

ليعمق رأسية القصيدة دلالة وفنا .

وقد كانت غايتنا من التحليل التفصيلي للنموذجين الشعريين السابقين تتجه الى بيان الصورة الأولى لغنائية الشكل الرابع ، التي قلنا عنها انها تحقق على نحو جديد .

وننتقل الآن الى عرض الصورة الثانية التي تحمل في الواقع الدلالة الحقيقية لتطور الغنائية الشعرية عند فدوى ، ونعني بها التعبير عن الوجدان الجماعي ، بصورة مباشرة يخفي فيها التعبير الذاتي المحض ، وتتوارى الأنا المفردة ، مغلوبة المتكلم المفرد وحده ، أو اتكأت على ضمير جماعة المتكلمين ، أو جمعت بينهما ، ففسى كل هذه الحالات تصبح وحدة الصوت أداة تعبيرية ^{غنائية} تستغرق معنظم نماذج الشكل الغنائي الرابع ، فتضفي على الغنائية الشعرية بعدا جديدا ، يجعل منها غنائية مسهرة عن وجدان جماعي ، ومصالح مندور ، أو يخرج بها من دائرة التعبير عن الذات المفردة الى دائرة التعبير عن الذات المندمجة في الجماعة ، بشكل يوحد بين بعدى التجربة الخاصة والعامة ، فيأتي الشرفاء ذاتيا جماعيا في آن واحد . ونعتقد أن هذه الصورة الغنائية الجديدة ظاهرة جديدة بالبحث لأكثر من سبب : فأولا : هذا المفهوم الجديد للغنائية ، من شأنه أن يوحي بنوع من التناقض مع المفهوم الأول الذي عرضناه عند تعريفنا للغنائية ، حيث قلنا : انها تعبير مباشر عن عواطف ذاتية . فهل ثمة تناقض حقيقي بين المفهومين ؟ ، وكيف يتم التعبير عن وجدان جماعي في الغنائي ؟ .

ودون تردد نقول : ان النارة السالحية المتسارعة ستنتهي حتما الى القول بالتناقض ، غير أن القراءة الواعية ستنتهي هي الأخرى الى نفي التناقض . لأنها ، وهذه وجهة نظر قد تهدو شخصية ، تقوم على تصور دقيق لحقيقة الفن ، وفهم عميق لجوهر الأرب ، حيث تتماثل الذاتية والموضوعية وتتلازمان ، دون أن يؤدي هذا الى الخروج عن مقولة " ان الأرب تعبر عن الذات " التي قلنا انها تثلل صحيحة أيما كان الموضوع أو التجربة أو الفكرة التي ينهض العمل الأدبي للتعبير عنها ، لأن الذات المسهرة هي التي ترى وتحس ، وهي التي تتلوى على نفسها ، أو تندمج في المجموع ، وهي التي تصارع وتتعمذب وحدها ، فتبكي ، وتحزن ، وتكره ، أو تفتني وتفرح وتحب ، وهي التي تتوحد مع الآخرين ، فتصارع وتتعمذب مثلهم ، وتتاضل معهم من أجل قضية أو هدف نبيل وفي كل ذلك تضفي هذه الذات المسهرة على صورها الابداعية

الفنية من ذاتها التي تشيق فلا تشمل غير قلبها ، وتتسع فتحضن العالم كله .

ومن هذا الضالين نقول ان الشاعرة ، عندما تغلت عن غنائها الذاتي المحاد ، وراحت تغني لشعبها وأرضها وأمتها ، لم تتخل من عوا أفعالها وتجاربها السابقة ، ولكنها غذتها وأورتها ، ووافتها بشكل يجعل وجدانها الذاتي يتماثل مع الوجدان الجماعي ، كأجمل ما يكون اللقاء بين الفنان وشعبه ، في مسيرة الفضال من أجل غدا أفضل ، وحياة أجمل .

وثانياً : الحديث عن الوجدان الجماعي في شعر فدوى ، يشير قضية مهمة بالنسبة لتجربتها الفنية ، وموقفه الساحة النقدية منها ، فقد شاع رأي ، نقدي عام ، يقول : ان فدوى شاعرة ذاتية رومانسية متوقفة على ذاتها ، تحيا في برج عاجي ، بعيدا عن قضيتها وشعبها المشرود . . . !

وفي رأينا أنه لم يالم شاعر بمثل هذه الآراء المتسرعة كما الممت فدوى ، وانما كان وسفها بالذاتية والرومانسية لا ينقد من قيمتها ، لأن الفن في جوهره لا يتعارف مع هذين الوصفين ، في ضوء مفهوم الغنائية كما عرفناهما ، فان الحكم على الشاعرة بأنها متوقفة على ذاتها ، تحيا في برج عاجي ، بعيدا عن قضيتها وشعبها المشرود ، حكم بعيد جدا عن الحقيقة ، ولا يقوم على أساس نقدي سليم ، لأننا لو تتبعنا موضوع المقاومة في شعر فدوى ، وعلى امتداد مسيرتها الفنية ، لتبين لنا أن فلساين : قضية وشعبا وبأولة ، وفداء ، كانت تعبير في وجدان الشاعرة منذ ديوانها الأول ، ولا يعيبها أن رؤيتها قبل هزيمة حزيران كانت رومانسية هائلة ، تتبأ بالعودة ، وتصور البأولسة الفدائية الفردية ، فقد كانت هذه حال شعرنا المعاصر ، وفي نماذج رواده على وجه الخصوص . وقد لانعد والمواب اذا قلنا ان فدوى كانت تتبأ في شعرها الأول بالهزيمة قبل وقوعها . فمهي التي تغالبا شعبيها في " الروان المستباح " (1) محذرة :

ويلك لاتأمن غريب الديار	فتلفه من مثله مششر
يا لآقرى ان وراء البحار	مثل حديد الذر لو تدار
ترهبوا في لهفة وانتالار	ودهبوا للأمر ما دبسروا
تحفزهم تلك الأمانى الكبار	وأنت ، أنت الصامع الأكبر

كما كانت تتنبأ بالثورة ، فتقول في قصيدتها ، " بعد الكارثة (1) :

ستجلي الغمرة بما واسني	ويصح الفجر غواشي الظلم
والأمل الناموس مهما نوي	لسوف يدوي بلهيب ودم
فالجوهر الكامن في أمستي	ما يأتلي بحمل معنى الضرم
هو الشباب الحرد بحر الحمى	اليقظ المستوفز المنتقم
لن يقعد الأحرار عن ثأرهم	وفي دم الأحرار تغلي النقم

وفي ديوانها الثاني " وجدتها " ، رأيناها تصور الانسان الفلسطيني الذي يشعر بالذلة والعار بسبب تشرده ، ويحده عن أرضه الحبية ، فيقرر انهاء قصصه عاره ، وبالعودة الى الوان ، حتى لو كان الموت ثمنا لهذه العودة ، لأنه يكفسيه أن يحتضنه ثرى فلسطين . وعلى الرغم من أن قصيدة " نداء الأرض " (2) التي جسدت هذه الرؤية الرومانسية ، صورت الفدائي فردا ، فانها تجد أهميتها في كونها بسندرة التصور الصحيح الذي سيطر اور فيما بعد الى رؤية واسعة تنبع من الواقع معبرة عن بلولة جماعية ، تتراقق في مسيرة فدائية قوية تشق طريقها نحو النصر والخلاص مهما قست الأيام واشتدت المدن .

وفي قصيدتها " حلم الذكري " (3) نراها تتخذ من نجواها لأغبيها ابراهيم فرصة لتعاتب أهل الحمى على ما فرأوا في أمرهم وقضيتهم ووطنهم وفي القصيدة يتعانق الخاسر والعام في تجربة الشاعرة محققين لها مستوى جيدا يسمو بتجربتها الابداعية .

وفي ديوانها الثالث ، رأيناها تتنبأ بالفد المشرق ، في قصيدتها التي أهدتها " الى المنفرد السجين " (4) الذي توجهت اليه في مناجاة حارة ، خرجت فيها الى نوع من الحكمة التي تود اسماها الى الشاعر المنفرد السجين . ومن ورائه الشعب بجميع فئاته ، لتبث فيه روح السمود والمقاومة ، لأن الأمل سينهض من عمق المساة ، ولن ياول ليل الألم والتشرد والعذاب :

المجد للنور فلا تهتمس
والنصر للحرية الرائحة
وغدنا مو ان أحلامنا

-
- 1 - م . ن . س . 161 .
2 - فدوى أوقان ، وجدتها ، ص 8 .
3 - م . ن . س . 25 .
4 - " " " ، أعانا حيا ، ص 26 .

فلا تقل أحاطنا ضائمه
يا طائر، هناك درب الرجاء
هناك يمتد مشع المنسما
رغم انطباع الليل من حولنا .

وإذا كانت قصائد الشكل الفني الرابع تحقق غنائيتها على نحو جديد ،
يتمثل في التعبير عن وجدان جماعي عام ، راسمة بذلك خطوات تطورها ، يميز مرحلتين
هامتين في تجربة فدوى الفنية - إذا كان الأمر كذلك فإن تجربة البطولة
والمقاومة في شعر فدوى ربما صلحت مدخلا مناسباً لفهم هذا التطور العوضي .

وانطلاقاً من هذه الارهاصات التي حطتها شعر فدوى ، قبل الهزيمة ،
كان طبيعياً أن تتطور رؤيتها الفنية ، ويتعمق فهمها للواقع ، ومن ثم اتسع ادراكها
لأبعاد التجربة الصامة ، حين وجدت نفسها - بعد الهزيمة - في قلب المأساة ،
منصهرة مع شعبيها المكافح الصبور في بوتقة واحدة ، تصارع الموت والفناء ، وتناضل
من أجل تغيير الواقع المأساوي الذي تصيغه ، في خندق واحد ، مع جموع المذبذبين .

وقد عبرت الشاعرة عن هذا التأور الذي بلغت في تجربتها مع موضوع
البطولة والمقاومة والفداء ، في قصيدتها " لن أهكي " (1) التي توجهت بها إلى
شعراء المقاومة في الأزمنة المحتلة منذ عشرين عاماً هدية لقاء في حيفا ،
في 1968/3/4 ، وفيها تصور احساسها بالفجيعة حين وقفت على الأثوار
الدارسة في المدن المحتلة من عشرين عاماً ، فكان الشعر من وجدانها نغمات
شجياً ، يقول :

على أبواب يافا يا أحبيائي
وفي فوضى حكام السدور
بين الورد والشوك
وقفت وقلت للمهينين :
قفا نيك .

وتصور شكوى الديار وحنينها إلى أصحابها :-

على أطلال من رحلوا وفاتوا
تنادى من بناها السدار
وتنمى من بناها السدار

وتندمج الشاعرة مع الدار الشاكية في حوار عاطفي يستند الى الماضي ، ليستعيد
ذكرياته :

وأن القلب مسحقا

وقال القلب : ما فعلت؟

بك الأيام يبادار؟

وأين القاطنون هنا؟

وهل جاءتك بمد الفأى ، هل

جاءتك أخبار؟

هنا كانوا

هنا حلموا

هنا رسموا

مشاريع الفد الآتي

فأين العلم والآتي وأين همو؟

وأين همو؟

لكن الدار لا تجيب الشاعرة الحزينة ، فتضيق تلك الأسئلة الحائرة في مآهات الخراب
والصمت الذي يقوم به وظيفة الاخبار عن الغياب القاسي ، فتحكي الشاعرة مسحقة :

ولم ينطق حدابم الدار

ولم ينطق هناك سوى غياهمو

وصمت الصمت ، والهجران .

وبعد ذلك تعرفن الشاعرة صورة موازية لذلك الخراب والفراغ ، فنرى الأعداء
يصولون ويحولون في جنبات الديار ، ويشتتون وجودهم فيها وحولها ، ثم تعود السي
أحيائها لتعلن أنها صحت عن جفونها ضبابية الدمع الرمادية ، وأقسمت ألا تهكبي
بعد الآن . وقد جاءت تغذى حبها وإيمانها بأهلها ، وأرضها ، وبالانسان ، وتقف
في قلب الجرح ، تتحدى الحزن والألم ، وتظهر اليأس والضعف ، وتتطلع الى الآتي
المشرق ، يفتديها إيمانها القوي بأن الخلاص المنتظر قد أصبح مؤكداً بعد أن هب
الشعب بجموعه ، ليخوض معركة العصور ، بكل ما تتطلبه من تعبئة ، وتضحية جماعية ،
فتنهتف في فرح ثوري كبير :

أحيائي ، حصان الشعب جاوز -

كهوة الأمتس

وهب الشهم منتفضا وراء النسمسر

أصغوه ، هنا حصان الشعب
 به سهل واثق النهمة
 وهفلت من حصار النحاس والعتمة
 وهمد ونحو مرفأه (1) على الشمس
 وتلك صواكب الفرسان مسلتمة
 تباركه وتقدية

ومن ذوب المقيق ، ومن
 دم المرجان تسقيه
 ومن أشلائها علفا
 وفيه الفين تعطيه
 وتهتف بالحصان الحر: عدوايا -
 حصان الشعب

فأنت الرمز والبهيرق
 ونحن وراءك الفيلق
 ولن يرتد فينا المد والنيلان -
 والنضيب

ولن ينداح في الميدان
 فوق جباهنا التسب
 ولن نرتاح ، لن نرتاح
 حتى نلرد الأشباح

والضربان والثلثه

وهند هذا الحد يبدو أن القصيدة قد نجحت في التعبير عن التطور الذي
 حققته فدوى ، في هذه المرحلة الجديدة ، فنا ودلالة . ومع أن هناك عددا من القصائد
 الجيدة (2) التي صورت تطور الشاعرة ، همد هزيمة حزيران ، وقبل هذه القصيدة
 بالذات ، فان قيمة " لن أبكي " تنبع من جملة امتحانات :

- 1 - الصواب : وهمد ونحو مرفئيه . ونرجح أن الخطأ مطبعي ، لأن الشاعرة قلما
 تخطئ في استخدام اللنة ، بل ربما لا تخطئ بالمرة .
- 2 - أنظر قصائدها : " كلمات من الضفة الغربية " و " رسالة الى طفلين في الضفة
 الشرقية " و " الى السيد المسيح في عيدهِ " و " الفدائي والأرض " . وكلها من ديوان :
 الليل والفرسان ، ص 9 ، 22 ، 32 ، 38 .

1 - فهي تشير الى انتماء مرحلة التصبير عن الوجدان الذاتي المحزن، في صورته الرومانسية القديمة بفرديتها واولاتها التراجيدية، وأحلامها الهاوية (1) .

2 - وتعلن عن بداية فنية جديدة، تتحقق فيها التجربة، وتتسع الرؤية، ويتطور التصبير من أجل صياغة الوجدان الجماعي، وفي غنائية محببة تتقدم بفدوى نحو التألق والتفوق .

3 - وتؤكد أن الشاعرة لم تعد ترى الهلولة الفردية قوة قادرة على تقرير المصير، وانها قصة المارء على النحو الذي صورته في " نداء الأرض " ، بل أصبحت تسرى في الشعب، وبجموعه المجندة، والفارس الأكبر، والبهال الحقيقي الذي سيعرف كيف يأخذ حقه، ويسترد أرضه، ويهني حياته على نحو جديد ؟ .

ومن هذه الاعتبارات نقول مع غالي شكوى : ان هذه القصيدة تؤرخ بحسب تطوّر رؤيا الهلولة والمقاومة عند الشاعرة (2) . ونقول معه مرة ثانية : ان فدوى شاعرة مقاومة لا تتوقف عند حد المعارضة، ولا تنردى في هاوية الاستسلام، وانما هي في مرحلتها الجديدة، وتواكب المشهد الفدائي، مواكبة تكاد تكون تفصيلية، لا ممن موقع الفلسطينية المنفية التي كانتها، وانما من موقع الفلسطينية الجديدة في ظل الاحتلال (3) .

فعلی أساس هذه المواكبة الدائمة للمشهد الفدائي تحقق فدوى نجاحها في صياغة هذا الوجدان الجماعي في قصائد أخرى هي : " كلمات من الضفة الغربية " و " خمس أغنيات للفدائيين " و " على قمة الدنيا وحيدا " و " أمنية جارحة " . وسوف نقف عند القصيدتين الأولى والثانية، لأهميتهما : دلالة وفنا . وقد يكون عرضهما - قبل تناولهما بالتحليل - معيّنا على فهم أهميتهما البنائية، ومدى نجاحهما في صياغة الوجدان الجماعي، في صورة غنائية رأسية مركبة .

1 - غالي شكوى : أرب المقاومة، (سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، رقم 52) ، القاهرة، دار المسارف، 1970، ص 410 .

وقد كانت هذه الصفات تجسد ملامح رؤيتها، وتبل الهزيمة، وهي ملامح، ان لم تكن تستجيب لمتطلبات الابداع الفني المصير عن بلولة العمل الثوري بمنأور واقصي، فانها من جهة أخرى، تؤكد أن القضية العامة كانت تعيش في وجدان الشاعرة، بشكل ما، وأنه ليس صحيحا ما يقال عن تجاهل الشاعرة لمأساة وطنها وشعبها .

2 - م . ن . ص 411 .

3 - م . ن . ص 410 .

أولا : تقول الشاعرة في "كلمات من الضفة النهرية" (1)
=====

- 1 -

"يوم الاحتلال الصهيوني"

مدينتي الحزينة

يوم رأينا الموت والشيانه
تراجع المد
وأغلقت نوافذ السما
وأمسكت أنفاسها المدينه
يوم اند حار الموج ، يوم أسلمت
بشاعة القبحان للضيا ، وجهها
ترمد الرجا .
واختنقت بفصه الهلا
مدينتي الحزينه .
اختفت الأطفال والأغاني
لا نزل ، لا صدى
والحزن فى مدينتي يدب عاريا
مخضب الخطى
والصمت فى مدينتي
الصمت كالجبال راينى
كالليل غامض ، الصمت فاجع
محمل
بوطأة الموت وبالمهزيمه
أواه يا مدينتي الصامته الحزينه
أهكذا فى موسم القفاف
تحترق الفلال والشمار
أواه يا نهاية المالف .

1 - فدوى طوقان : الليل والفرسان ، ص 7 . وكانت القصيدة تحمل عنوان
"كلمات الى وطني" حين نشرت لأول مرة فى مجلة الآداب البيروتية ، ص 15 ، ع 9 ،
سبتمبر 1967 .

- 2 -

الطاعون

يوم فشا الـطاعون في مدينتي
 خرجت للمراء
 مفتوحة الصدر الى السماء
 أهتف من قرارة الأحزان بالرياح
 هبي وسوقي نحونا السحاب يارياح
 وأنزلي الأمطار .
 تلهمر الهواء في مدينتي
 وتنسل البيوت والجبال والأشجار
 هبي وسوقي نحونا السحاب يا رياح
 ولتنزل الأمطار
 ولتنزل الأمطار
 ولتنزل الأمطار .

o

- 3 -

الس صديقي غريب

صديقي الشريب
 لو ان طريقي اليك كأس
 لو ان الأفاعي الهواك ليست
 تصريد في كل درب
 وتحفر قبرا لأهلي وشعبي
 وتزرع موتا ونار
 لو ان المهزيمة لا تعطر الآن -
 أرض بلادى

حجارة غزى وعار
 ولو أن قلبي الذي تعرف
 كما كان بالأمس لا تعرف
 دماه على خنجر الانكسار

ولو أنني يا صديقي كأمس
أدل بقومي وداري وعزّي
لكنت الى جنبك الآن عند -
شواطئ حيك أرسى

سفينة عمري

لكننا كفرخي حمام
٥

- 4 -

الطوفان والشجرة

يوم الاعصار الشباني اشى وامتد
يوم الطوفان الأسود
لفظته سواحل سمجه
للأرض الطيبة الخضراء
هتفوا، ومضت عبر الأجواء الخريبه
تتهادى بالبشرى الأنبا:
هوت الشجره!
والجذع الدلود تحلم، لم تهق
الأنبا
باقية تحياها الشجره! ...
٥

هوت الشجره ؟
عفو جد اولنا الحمراء
عفو جذور مرتويه
بنهيد سفحته الأشلاء
عفو جذور عرييه
توغل كصخور الأعماق
وتمد بمهدا فى الأعماق .
٥

ستقوم الشجرة
 ستقوم الشجرة والأعنان
 ستتمو في الشمس وتخضرو
 وستورق ضحكات الشجرة
 في وجه الشمس
 وسيأتي الطير
 لا بد سيأتي الطير
 سيأتي الدبير
 سيأتي الطير .

- 5 -

حي أسدا

يا واني الحبيب لا ، مهما تدر
 عليك في متاهة التلم
 طاحونة المذاب والألم
 لن يستطيعوا يا حبيبتنا
 أن يفتأوا عينيك ، لسن

٥

ليقتلوا الأحلام والأمل
 وليصلبوا حرية الهنا والعمل
 ليسرقوا الضحكات من أطفالنا
 ليهدموا ، ليحرقوا ، فمن شقائنا
 من حزننا الكبير ، من لزوجة -
 الدماء في جدراننا
 من اختلاج الموت والحياه
 ستتمت الحياة فيك من جديد
 يا جرحنا العميق ، أنت يا عذابنا
 يا حبيبتنا الوحيد

..

ثانياً : وتقول في " خمس أغنيات للفدائيين " (1)

- 1 -

مخاض : -

الريح تنقل اللقاح
وأرضنا تمهزها في الليل -
رعدة المخاض
ويقنع الجراد نفسه
بقصة المجرى ، بقصة الحام ،
والأنقاض
يا غدنا الفتي ، خبر الجراد
كيف تكون رعدة الميلاد
خبره كيف يولد الأجاج
من ألم الأرض ، وكيف يبعث الصباح
من وردة الدماء في الجراح .

o

- 2 -

كيف تولد الأغنية :-

نأخذ أغنياتنا
من قلبك الممذب المصهور
وتحت غمرة القتام والديجور
نعجنها بالنور والبخور
والحب والندور
ننفخ فيها قوة السموان -
والصخور
ثم نردّها لقلبك النقي -
قلبك البلور
يا شعبنا المكافح الصبور !

o

1 - فدوى أوقان : اللين والفرسان ، ص 94 .

حين تنهمر الأنبا السيئة :-

الريح تجدل الدخان في الأفوار
 وفي دروب الليل والاعصار
 تنهمر الصخور والأحجار
 سوداء بالرماد
 سوداء بالدخان
 فلتنهمر كما تشاء هذه الصخور
 ولتنهمر كما تشاء هذه الأحجار
 فالنهر ماشى وراكض الى مصبه
 وخلف منحى الدروب وفسى -
 رحابة المدى
 ينتظر النهار
 من أجلنا ينتظر النهار .

عاشق صوته

تخطفني الرؤيا مع ابتسامة الصباح
 أراه طائري يا اير
 يهجرني قبل الأوان
 يفلت من يدي فسى -
 دوامة الرياح
 يدافع الرياح ثم يهوى
 من مشارق الكفاح

 وتفتح الصخور ساعد بها
 جدولي حبيب
 تلقف طائري الذي يطير
 يهجرني قبل الأوان

وتسترد ابنها الأولان ، تسترده
 لقلبها الحي المتيق
 يا شجر المرجان عرشت فصوصه
 على جوانب الدارين
 أعشق موتي في مواسم الفداء والمطام
 أعشق موتي تحت تلك المضمن الخريق

٥

- 5 -

كفاني أظلم بحضنها

كفاني أموت على أرضها
 وأدفن فيها
 وتحت ثراها أنوب وأفنى
 وأبعث عشبا على أرضها
 وأبعث زهره
 تعيث بها كف لفل نمته بلادى
 كفاني أظلم بحضن بلادى
 ترابا
 وعشبا
 وزهره

.....

وبالتأمل في القصيدتين يتبين أنهما من طبيعة بنائية واحدة ، فهما
 تشتركان في العناصر البنائية الأساسية : غناء ، ورأسية وتركيبا ، كما تشتركان في
 عناصر نسيجية أخرى . ولعل الأاهرة الفنية الأولى التي تلفت النظر فيهما معا
 هي قيامهما على صورة تأليفية واحدة ، حيث تتشكل كل واحدة منهما من خمس
 مقادير . وانما كان الترتيب الأاهرة فنية معاصرة تميز القصيدة الحديثة ، في معظم
 نماذجها ، فان تأليف الشاعر لقصيدتها على هذه الصورة الخطاسية ليس مجرد
 تقنية شكلية فيما نرى ، فهي لم ^{تكتب} بهذا الشكل الا بعد هزيمة حزيران ، وهي تلح عليه

عندما تصور آثار تلك الهزيمة، وعندما ترسم المشهد الفدائي، وعندما تصور الصمود البطولي في وجه الاحتلال، وفي أعماق السجون الاسرائيلية (1).

وعندما ننفذ الى العالم الداخلي لهذه القصائد : مفردة ومجمعة، لاستخلاص دلالتها العامة، يتبين لنا بوضوح أنها تشكل رد فعل نفسي، وقومي وفني، يتحدى الهزيمة، ويحاول تجاوز آثارها بالدعوة الى الصمود، وإشاعة روح التفاؤل في نفوس الجماهير العربية التي ماتزال فيها جذوة ثورية متأججة، تقيها من اليأس، وتعلو بها فوق المحن، والقيود، والأغلال. ومثل هذه الرواية الأصيلة تتلشى صورة الخاص من جزيران كرمز للانهمزام والسقوط، وتقوم مكانها صورة أكثر إشراقاً وتفاؤلاً كرمز لاستيقاظ الوعي، وتعاضل روح الصمود والمقاومة. فكيف تشكلت هذه الصورة المشرقة التي نهار، شمس فدوى بحملها وغرسها في ديوان المقاومة العربية المعاصرة؟ وما حظ القصيدتين السابقتين في هذه المصطفية الابداعية الرائدة؟

أمام هذا التساؤل النقدي الهادف، تصبح العودة الى القصيدتين مطلباً فنياً، وضرورة منهجية، تستدعي قدراً كافياً من التحليل المفصل، وهذا ماتحداً أول الفقرات الآتية أن تنهض به :-

أولاً : مع "كلمات من الضفة الغربية" أو خطاسية الاحتلال، كما ينبغي أن تسمى :

لقد نشرت هذه القصيدة أول الأمر بعنوان "كلمات الى وطني"، وأياً كان عنوانها، فهي أشبه بأغنية تتألف من خمسة أبنام منوعة، تحقق نفماً أساسياً في التجربة المعاناة، وتكشف عن وجه عربي مشرق، وينهض من بين الأنقاض والخراب. وقد يوحي عنوانها وطريقة ترتيب مقالوعاتها أنها مجموعة قصائد مستقلة، لا يربط بينها غير كونها موجهة الى مخالف واحد، خاصة وأن الشاعرة تغرد لنذل مقالوعة عنواناً فرعياً، ولا تكفي بذلك، فتقدم لمقالوعتها "الوفان والشجرة" بكلمة نثرية تكشف عن مضمونها. غير أن التماس وحدة القصيدة الكلية يحد وأما يسيراً، وعندما نقرأ المقالوعات واحدة بعد أخرى، ثم نقرأها دفعة واحدة، فيتبين لنا أنها قصيدة واحدة، تسير في حركة هادئة ومتوترة، وفي آن واحد، لترسم مشهد الاحتلال، بالتركيز على أكثر تفاصيله بشاعسة وقتامة.

1 - انظر بالاضافة الى القصيدتين اللتين نحن بصدد تحليلهما، قصيدة "المهم وراء القضبان" في ديوان "على قمة الدنيا وحيداً"، ص 74. وهي من نماذج الدرامية الرأسية البسيطة، كما سنرى.

1 - تبدأ القصيدة بتصوير مشهد المدينة الحزينة التي أصبحت مسرعا هامدا، يوم الاحتلال الصهيوني، حين نزل الموت والخيانة بهما، فسد منافذ الأرض والسما، وبلغت الفجيعة ذروتها، حين عم البلاء، وساد القلق والخوف، فاختفت الأطفال والأغصان، وأقبل الحزن الوحشي "يدب عاريا"، غضب الخطى، فانتفت بذلك كل مظاهر الحياة، وانتصب الصمت الفاجع رابضا كالجبال، محملا "بوزاة الموت والهزيمة".

وهذا مشهد رهيب، يذكرنا بمشاهد القيامة، كما يصورها القرآن الكريم، ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا ان الشاعرة، وهي تنقل لنا هذا المشهد الواقعي الدامي، كانت تستحضر في مخيلتها صورة طوفان نوح، وبمناصرها المعروفة. وقد أجادت في ترتيب الأحداث الأساسية التي تشكلت منها هذه الصورة القصصية البصرية المركبة، القائمة على تبادل المدركات الممنوية والحسية، وفي علاقات مجازية بارعة.

2 - وفي المشهد الثاني تلامنا صورة مشرقة، ترتبط بالمشهد السابق، حين تبدأ بذكر اليوم الرهيب الذي حمل معه وباء الاعداء الخاير - وهو رمز للاحتلال والحرب والموت في وقت واحد - الذي فشا في المدينة، مهددا أهلها بالموت الجماعي، فصار خلاصهم متوقفا على تاهير المدينة بسرعة. وفي غمرة هذا الاحساس بالخطر تنطلق الشاعرة الى العراء، مفتوحة الصدر، تدعو ربها، ليدرك المدينة المهتدة، وبرحمته، وتهتف من قرارة الأحزان بالرياح، التي ارتطبت في شعورها، ظالبا بالرمز للشورة والمقاومة، تدعوها لتحمل معها السحاب الممار الذي يطهر المدينة من أدناسها، ولن يكون ذلك المطر الا سيل الرصاص العربي الذي يجب أن ينطلق في حركة لا تعرف التوقف، حتى يتم القضاء على الأعداء المحتلين. وهكذا بيد والخلال في رؤية الشاعرة رهنا باقتوان ارادتي السماء والثوار، وتصبح دعوتها ذات دلالتين :- دعائية تتجه الى السماء، ونضالية تهيب بالشعب ليضد ويكافح ويواصل المعركة التي تذكها للبحر الشورة المستمرة :

هسي وسقي نحونا السحاب يارياح

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !

3 - وبانتهاء المقطوعة الثانية تكون الشاعرة قد بلغت غايتها في تصوير اللحظة الشعورية التي مثلت قمة التجربة، وتستمر في تعميقها، بكشف مسبباتها، غير أنها في المقطوعة الثالثة تكسر حدة الالحاح على النقطة الواحدة، وتضع فيها عنصرا

شخصياً ، ففتوجه الى "صديق ، غريب" ، كانت تربطها به علاقة عاطفية صافية ، لكنها
اليوم تجد نفسها عاجزة عن اللقاء (1) ، لأنها مشغلة بمأساة شعبها وأرضها ،
بعد الهلاك الذي حل بها ، فملاًها رهبة وموتاً وناراً تأكل الأخضر واليابس . ونفس
هذه الحال المؤسفة لا يبقى وقت للحب ، ولا متسع للمواعيد ، لأن الحب الحقيقي
هنا يكون للوان الذي يذلل تضحيات بنيه جميعاً ، ولأن الموعد الحق ، والذي يجب
الوفاء به إنما يكون مع المقاومة وحدها . هنا يمكن التصدي للهزيمة ، ومصارعة الأعداء
الذين تحولوا الى "أقارب هوالك" :-

تعهد في كل درب
وتحفر قبراً لأهلي وشملي
وتززع موتاً ونار

ورغم غنائية هذه المقالوعة ، فإنها لا تخلو من نبرة درامية تمكس لونا من
التعاضد العائلي ، في لحظة متوترة : شعورياً وأسلوبياً . ويتجلى ذلك في جملة
الشرط الكبيرة التي انتامت المقالوعة كلها ، مستندة الى أداة الشرط "لو" التي
تكررت خمس مرات ، مصبرة عن استحالة الحب وامتناع اللقاء ، لا متناع شرواه وأروفه
المناسبة .

4 - وإذا كانت المقالوعات السابقة تعرض ، بصور متنوعة ، واقع التحدي الصهيوني ،
يوم الهزيمة المريرة ، فإن المقالوعة الراهمة تصور جانباً آخر من التحدي الخري الذي
يدعم الاحتلال الصهيوني ، بجميع الأشكال ، فتحدث صحفه وإذاعاته "بتشيف
وشماتة عن حرب حزيران ، وكأنها نهاية الأمة العربية كانت منوطة بتلك النكسة" (2) .
لكن الصوت الخري المقاوم ينعش - في الواقع وفي القصيدة - على لسان الشاعرة
(ومن ورائها جماهير الأمة) ، ليبرد على التحدي الخري بقوة وعنف ، مؤكداً أن
الهزيمة ليست هي كل شيء ، فما يزال عندنا من قوة الصبر ، وعزيمة الصمود ، ونخوة
الانتماء ، والاستعداد للتضحية والفداء - ما يضمن بقاءنا وبعثنا القريب ، فتسترد
الشجرة وقفتها الشامخة ، وتثير شمس المستقبل ربوعنا ، ويعود الثوار الى مواقعهم
الأمامية ، كما تعود اليبور الى منابرها لتوقع غناءها الأصيل ، ولحظتها تتدلى
الرياسة العربية على أنغام المقاومة الهائلة ، ويومها يرى الأعداء وأنصارهم زيف
دعواهم ، وثأق تقديراتهم .

1 - عندما نشرت المقالوعة أول الأمر كانت تحمل هذا العنوان: "الى ج . ه ،
وكننا على موعد" .
2 - من الكلمة النثرية التي صدرت بها الشاعرة هذه المقالوعة .

5 - واستمرارا لروح التحدي العربي ، التي صاغتها المقطوعة السابقة ، تأتي الأغنية الأخيرة ، لتصور التحدي الأكبر ، الذي يحفظ الوان من الفناء والسقوط ، مهما فعل الأعداء ، وأيا بلغ تكاليفهم على الثورة ، وطاشهم بالشعب ، فهم لن يستطيعوا بلوغ غايتهم الرامية الى القضاء على عروبة الوطن الحبيب ، لأن شعبا عرف كيف يبني الحياة على أشلاء أبنائه ، وكيف يصنع غده من خميرة الجراح والدماء والأحزان ، مثل هذا الشعب لا يقهر ولا يموت ، وخاصة عندما يقف جميع أفراد ، يحملون السلاح ، ويهتفون بمثل هذا النشيد المذب المقام ، الذي يقول في كلمة واحدة : " نموت ، نموت جميعا وبجها الوان " .

وعند هذا الحد تنتهي خماسية الاحتلال ، وتكتمل الصورة الفنية المعبرة عنها ، محققة وحدة حية ، تقوم على رابط شعوري ، يبتدىء من لحظة متميزة ، هي قمة التجربة ، ثم يمتضي في تحمق أسبابها ، وآثارها ، في حركة رأسية تربط المقطوعات الخمس ريبا خاصا ، يحقق لها وحدتها ، ويبلغ بها غايتها من التعبير القائم على الوصف والتصوير ، دون أن تقع في عيوب الأفقية القصصية المعروفة .

5

ثانيا : مع " خمس أغنيات للفدائيين " :-

وهي ، كما سبق لها ، وكما يوحي عنوانها ، تهدو للوهلة الأولى أغنيات خمسا ، تستقل الواحدة منها بنفسها : عنوانا وبناء ودلالة . غير أن هذا التصور يضعف ، ويفقد مبرراته ، عندما تقوم عملية التلقي على قدر كاف من القراءة المتأنية الفاحصة ، فتهدو القصيدة ، بمقتاوعاتها الخمس ، ومشاهد متراصلة ، يحكمها خيط شعوري متصل ، يعكس وحدة الاحساس ، بأن الحياة الجديدة تعبت من قلب الأم ، وأن النصر الحقيقي يصبح ممكنا ، عندما نمبره ، في مواسم العطاء الثوري ، وبالتضحية الكهري ، والفداء العظيم . لئراذن : كيف سرى هذا الاحساس النبيل في أجزاء القصيدة ، فجعل منها وحدة متماسكة : فنا ودلالة . ؟

1 - الأغنية الأولى : وتحمل عنوانا موحيا بلخصها : صورة ودلالة . فتقدم لنا مشهد الميلاد الجديد الذي يعيد للحياة بهجتها ، ويذهب عن الأرض أوجاعها ، ويشق للثورة الحبيبة طريقها الى الغد " الفتى " العزيز . وقد نهض عنوان المقطوعة نفسه بحمل هذه المعاني النبيلة ، فأوحى لفظة " مخاض " - على تجريد ها وتكبيرها - بكامل التفاصيل التي تؤلف المشهد الذي رسمته المقطوعة . فهناك صورة الرياح التي تنقل اللقاح من زهرة الى أخرى ، ولتخصب النبات ، تمعقها رعشة المخاض التي تهز أرضنا

في الليل لتبحث الحياة . وهذا المشهد الميلاوي الداهيمي يحمل في طياته
مشهدا آخر أكثر حياة وحركة وفرحا . انه مشهد انبعاث الثورة وانتقالها من فسرد
الى آخر ، بسرعة تقش مضاجع المدو " الجراد " الذي أفتع نفسه خطأ ، يتفوقه وعجزنا ،
بعد أن غلبنا يوما ، فلانها نهايتنا . ونسي أن الصمانة والأوجاع تحمل معها
بذور القوة ولذة الحياة ، وهذه قصة البحث في الداهيعة من حولنا ، تؤكد ذلك ،
فزهر الأقاح يولد من ألم الأرض ، وكذلك شأننا نحن ، فمن جراحنا وآلامنا ترتفع
راية النصر ، وتعم أنوار الحرية ربوعنا .

والمقاومة ، بهذا التصوير الحي ، أغنية وجدانية جماعية ، تبحث من قلب
الهزيمة ، متطلعة الى الفد " الفتى " المشوق ، معلنة بداية الحياة ، وانطلاق
الثورة ، في سياق درامي يحكي الصراع الدائم بين جدلية الموت والحياة في الوطن
المحتل . وماذا بعد ذلك ؟ .

2 - الأغنية الثانية :

وهي تكمل سابقتها وتمحقها ، فتتعلق في مناجاة جماعية تخفي للشعب
المعذب ، مؤكدة أن أغاني التضحية والفداء ، يصوغها الثوار من جراح شعبيهم ،
فتزهر أنغامها على أيديهم : نور حياة ، وطيب تفاؤل ، وحب أمل ومستقبل . ثم
ينفخون فيها ، بهلولاتهم اليومية ، معاني القوة والسمود ، ويرفحونها لشعبيهم أيمة
حب والتزام ووفاء :

ثم نرد ها لقلبك النقي

قلبك البللور

ياشعبنا المكافح الصبور

٥

3 - الأغنية الثالثة :

وفيها نرى أنه حين يصبح الفناء للأمل الكمبر عملا ثوريا ، تفدو وظهفة
الشعر الأساسية هي أن يخرس صورة هذا الأمل في النفوس ، بشكل يخصصها
وينميها . وهذا ما تحققه الأغنية بوضوح ، حين تتجه الى عزز التفاصيل الجزئية
التي تؤكد - مفردة ومجتمعة - أن الثورة مستمرة وزاحفة ، ولن يوقفها بطش الأعداء
أو تكالبهم . وعندما تكون هذه حال الثورة يجد التفاؤل بالسحياة والنصر والنهار
الذي " ينتظر من أجلنا " مبرراته الواقعية الصادقة .

وقد برعت الشاعرة هنا ، كما في الأغنيتين السابقتين ، في عرض مشهد حسي يعكس البطولة الصامدة ، في كثير من الأيحاء والبرهان الشعريين القائمين على الرمز والتصوير ، فالريح التي كانت تنقل اللقاح لتخصب الثورة هي الريح التي تجدل الدخان الآن في الأغوار ، وهي ربح المقاومة التي تلاحق الأعداء ، في كل مكان ، غير عابئة بعدتهم وكثرتهم . والصخور والأحجار السوداء التي تنهمر بالرماد والدخان لتوقف النهر عن الجريان ، إنما هي الأعداء الذين يحاولون القضاء على المقاومة ، دون جدوى . والنهر الذي يمضي راكضا إلى مصبه ، محاملا الصخور والأحجار التي تعترضه ، إنما هو رمز الثورة الزاحفة إلى غايتها ، محققة معاني الاستمرار والبقا ، وحتمية الوصول إلى الهدف .

وأخيرا يقبل " النهار المنتظر " خلف ضحى الدروب ورحابة المدى ، رمزا للمستقبل المشرق الذي يمضي نحوه المقاومون الصامدون . وهذا النسيج ينهض المشهد الطبيعي مرة أخرى ، بعناصره الجزئية ، ليحقق الصورة ويزيدها كفاة وقوة وإيحاء .

4 - الأغنية الرابعة :

و حين يصبح استمرار الثورة مهمة جماعية ، يسير من اللازم تعميق واجتباب التضحية والفداء ، لأنه السبيل الوحيد لتحقيق الأهداف النبيلة ، والتفكر بالنصر العظيم . ولتعميق هذه الفكرة تعتمد الشاعرة إلى عرض مشهد جزئي ، يدعم المشهد البطولي السابق ، ويجعله أكثر إشراقا وجلالا . فهي تتحدث عن " عاشق موته " ، وهو " طائرها " الفدائي الشاب الذي يعشق الموت في مواسم الفداء والعطاء ، فيمضي يدافع الرياح ، ويصارع الأعداء بقوة وبأولة ، ثم يسقط شهيدا ، فتحتضنه أرضه الحبيبة ، كما احتضنت رفاقا له من قبل (1) .

والخاتمة من هذه الصورة التي تجدها الأغنية الرابعة هي أنه عندما يكثُر الفداء ، وتعم التضحية ، ويصير الصوت عشقا ثوريا يغتاره الأفراد منا ، ويمارسه أطفالنا اليافعون بشجاعة ، كهذا الطائر الشهيد ، حينذاك يطل نهارنا المنتظر .

5 - الأغنية الخامسة :

وفيها تقدم الشاعرة نشيد الشهيد الذي صاغه بنفسه ، ملحمة بطولية صادقة ، يوم كان يعشق موته في مواسم الفداء ، فيمضي إليه فرحا ، ويوم مات ليحيا شعبه ووطنه . ومع أنه قضى إلا أنه لا يريد أن يتوقف عن العطاء ، لذا يهتف من قبره :

1 - أنظر قصيدة " نداء الأرض " ، وجدتها ، ص 8 .

كفاني أموت على أرضها
وأدفن فيها
وتحت ثراها أذوب وأفنى
وأبعث عسبا على أرضها
وأبعث زهره
تعميت بها كف أفل نمته بلادي
كفاني أظل بحضن بلادي
تراها
وعسبا
وزهره

والواقع أن هذه المقلوعة الأخيرة - وهي تحمل الدلالة الكلية للقصيد - كلها - تحقق نجاحا فنيا كبيرا، عندما تصوغ هذه الأغنية التي تصور وحدة التجربة بعيدا عنها الخاص والعام، حيث يمتزج صوت الشاعرة بصوت الشهيد، فتصير، من خلال أغنية الشهيد، عن رغبتها ورغبتنا جميعا، في أن نموت فداء الوطن والثورة. وهذه عاطفة نبيلة يشرف الشعر والشاعرة أن تصاغ على هذا النحو الجيد.

ولاشك أن هذا الاتجاه الجديد في شعر فنوي يندرج في إطار ظاهرة وجدانية عامة، رافقت مسيرتنا النضالية ضد الأعداء. والواقع أن التعبير عن أفعال التضحية والفداء بالأغاني - شعبية وفصيحة - بشكل اتجاهها انسانيا بارزا في تاريخ الشعوب التي تناضل من أجل حريتها واستقلالها. وقد نهضت هذه الأغاني، قديما وحديثا، بوظيفتها في تجنيد الطاقات الشعبية، وتعبئة الجماهير، لتخوض معاركها المصيرية ببأولة وشجاعة. وكثيرا ما تحولت هذه الأغاني الهادوية إلى أفعال مادية مقاومة ترعب الأعداء، وتزلزل كياناتهم. وقد حفل شعرنا الحديث بأشعار حية تصور البطولة العربية، وتمجد التضحيات النبيلة التي يقدم عليها المقاومون العرب، في معاركنا المتواصلة ضد الأعداء. ويواصل الشعر الفلسائيني المعاصر صياغة هذا الجانب من حياتنا المعاصرة، بشكل جيد. ويؤكد شعر فنوي أنها تشارك، بصورة حية، في هذه العملية الابداعية الثورية.

٥

وعلى هامش العرض التحليلي السابق، أود أن أقف عند رأيين للدكتور عبيد المحسن طه بدر، يرى فيهما غير ما رأينا في القصيدتين المعروضتين:

أ - يقول عن "كلمات من الضفة الغربية": "إنها نموذج للرؤية التقليدية، لأن الشاعرة

تختصها بفقرة فجائية تمثل المقابلة والتناؤل والصلابة التي تنبع فجأة بلا مقدمات، بل ضد المقدمات ورغم أنها " . وقبل أن ينهي عرضه للقصيد يقول : " وفي المقالوعة الرابعة تتحدث عن الدوفان الذي اقتلع الشجرة فهوت ، وتحلام جذعها ، وفي غمرة هذا الجوال المأساوي الذي سبقت الإشارة إليه ، تختتم الشاعرة المقالوعة الرابعة فجأة بقولها " ستقوم الشجرة " ، ويورد المقالوعة كلها ، ثم يقول : " وهكذا فجأة ، ويحدد أن هوت الشجرة وتحلام جذعها ، انتفضت فجأة ، ولا شك أن ذلك لا يتم إلا بمعجزة ، في غمرة المأساة ، وضد كل مقدمات القصيدة ، وجوها ينبع بتناؤل غير مبرر ينظر إلى الثورة نظرة رومانسية ، ولا تنبع من القصيدة ، ولكن من حاجة الشاعرة إلى انقاذ نفسها ، ولو وضحت من أجل ذلك بقصيدتها " . ويستمر قاعلاً : " وتسير المقالوعة الأخيرة من القصيدة في جو معجزة الخلاص التي فرضتها الشاعرة ، ثم نسيت أنها فرضتها فصدقت نفسها لتقول :

يا وائني الحبيب لا ، مهما تدر

عليك في متاهة الظلم

بلا حونة المذاب والألم

لن يستلجموا يا حبيبتنا

أن يفتأوا عينيك ، ولن " (1) .

انني - مع احترامي للناقد والأستاذ الجامعي الدكتور عبد المحسن طه بدر -

أحب أن أطرح هذه التساؤلات :

هل صحيح أن القصيدة نموذج للرؤية التقليدية ؟

وهل صحيح أن الفقرة التي يتحدث عنها فجائية لا تتسجم مع السياق الكلي للقصيدة ؟

ثم هل صحيح أن جو هذه الفقرة ينبع بتناؤل غير مبرر ، ينظر إلى الثورة نظرة رومانسية ؟

وأجد نفسي مضطراً إلى مخالفة الأستاذ الفاضل في الأحكام التي ساقها ، لأن قراءتي

للقصيدة تكشف عن النتائج الآتية :

1 - أن الرياح التي تهب في المقالوعة الثانية ، وتسوق السحاب لتطهر المدينة

الموهوبة ، إنما هي رياح الثورة التي يشتد هبوبها ، كلما تعمقت الجراح ، وتضاعف

الحصار ، وهذه المقدمة الأولى للفقرة التي يراها عبد المحسن فجائية .

2 - أن منطلق المقالوعة الرابعة التي تختصها تلك الفقرة ، يتحدد في محورين

متضادين ، يتبادلان التحدي من موقعين متقابلين ، يمثل الأول خط الإعلام الفخري

المتحدي ، ويتحدد في محورين متضادين ، يمثل الأول خط الإعلام الفخري

المتحدي ، ويتحدد في محورين متضادين ، يمثل الأول خط الإعلام الفخري

الذي يتحدث عن هزيمة حزيران وكأنها نهاية الأمة العربية ، فيزعم أن الشجرة - أي الأمة العربية - تهاوت ، وتحام ، جذعها ، وأنه لم يعد هناك أمل فسي انبعاثها من جديد . هذه صورة أولى : عدائية وتقريرية وزائفة ، ولا تمثل رؤية الشاعر في شيء ، لكن الذي يمثلها حقا هو الصورة المقابلة ، التي يحملها المحور الثاني ، وهو يحبر عن رؤية واقعية ثورية ، ويمثل الصوت العربي ، صوت فدوى ممتازا بأصواتنا جميعا ، يرد على شماتة الأعداء ، مفندا زعمهم ؛ فالشجرة لم تسقط كما يزعمون ، ولقد انحنت قليلا ، لكن جذعها الكبير لم يتحام ، ولم تقطع جذورها الصلبة . هذه هي الحقيقة الواقعية التي تستند إليها رؤية الشاعر ، التي تشكلت عبر هذا الحدس الشعري الذي جاء في صورة استفهام انكاري ساخر " هوت الشجرة ؟ " .

والترجمة الدلالية لهذه الصورة الاستفهامية - كما يؤكد منطلق القصيدة بقسوة - تحمل نفي الخبر الكاذب ، وتصحيح النبأ المذاع من طرف الأعداء . . . وتؤكد أن هزيمتنا ليست نهاية ، وأنها لم نفقد كل عناصر الصمود والمقاومة ، ولن نستسلم لليأس :

عفو جدا ولنا الحمراء

عفو جذور مرتويه

بنهيد سفحته الأشلاء

عفو جذور عربيه

توغل كصخور الأعماق

وتمد بعيدا في الأعماق .

وهذه المقدمة الثانية التي افتقدنا الرأي المذكور ، حين تخافل - عن غير قصد طبعاً - عن الصوت المميز لهوية الصورة المرسومة . فمن الجذور العربية التي توغل كصخور الأعماق ، وتمد بعيدا معلنة صمودها وثباتها ، وان عظم الهسول ، واشتدت الفجيرة . أقول مترجما قصيدة فدوى - إذا صحت ترجمة الشعر في لغتهم : من تلك الجذور الحية الثابتة تنهال الأمة المهزومة من كبوتها . ومن هنا يحتضن السياق الشعري والفني قول الشاعر : " ستقوم الشجرة وتنمو أعضائها في الشمس ، وتخضر ، وتورق ضحكاتنا في وجه الشمس " . وهذه صورة مشرقة تتنبأ بالآتي ، وتتطلع إلى الحياة الجديدة التي ستبحث على الأرض العربية ، وهي لا تقرر واقعا ، كما خيل للناقد ، ولا تقول ان الشجرة قامت فعلا ، بل تنهال ، في حركة متفائلة ، عن امكانية القيام في المستقبل ، حين نعد العدة اللازمة لاندالاقتنا الجديدة . وقد نهض

الفعل المضارع المقرون بحرف الاستقبال "س" - مفردا بالفترة وحده - ليمبر
 عن هذه الصورة التي نتالح اليها جميعا . ومن هنا يفقد القول بفجائية هذه الصورة
 مبرراته الفنية والقومية ، ويبدل تصنيف القصيدة في دائرة الرؤية التقليدية ، لأنها ، على
 خلاف ذلك ، تتسجم ، في رأينا ، تمام الانسجام مع الرؤية الثورية التي تقول بحق :
 ان الأمل يولد من قلب المأساة والمماناة ، وان الخلاص يسير ممكنا حين يصمد
 المعذبون والمهزومون في وجه الأعداء والأنواء .

ب - ويقول عبد المحسن مرة أخرى عن قصيدة " غمس أغنيات للفدائيين " : انها
 تتكون " من مجموعة من المقادوات التي يهبر كل منها تعبيرا صادقا وعميقا عن موقفه ،
 ولكنها تتفصل بعضها عن بعض ، ولا ترتبط الا بهراط خارجي ، يتمثل في أنها
 أغنيات موجهة الى الفدائيين ، والشاعرة لا تزعم لأغنياتها أكثر من هذا ، وأغنياتها
 تمس نفوسنا بصدقها وعمقها في حدود مما أرادت لها " (1) .

ولنا أن نسأل : هل صحيح أن مقادوات القصيدة لا ترتبط الا بهراط خارجي ؟
 وكيف يستقيم القول بأن كل مقادوة تعبر عن موقف بصدق ، وحق مع القول بأن القصيدة
 تفتقد الى رابط داخلي ؟ ، وعلى أي أساس يقوم تصورنا قدنا لوحدة العمل الفني ؟
 ودون أن أسهب في نقاش الويل ، لأن التحليل السابق يجيب عن جزء هام
 من هذه الأسئلة الجوهرية ، أقول : لو أن الناقد لم يتسرع لرأي أن الأغنيات الخمس
 تحقق وحدة نفسية ومعنوية تتناغم في صورة كلية تلخصها : فنا ودلالة . فهي بتعبيرها
 الصادق عن مواقف متعددة تنتهي الى تأكيد صورة الفداء والتضحية ، في خلد متصل
 - وفقا لمنطق داخلي - يبدأ من لحظة ميلادها : أملا قويا يهشق من قلب المماناة
 والجراح ، الى أن تأتي مواسم العطاء والبذل من أجل حياة أروع وأفضل ، فتصير
 اختيارا ثوريا نبيلاً يهشق الموت ، ويضحي اليه بعزم وقوة . وحين يسقط الدلائر
 شهيدا ، يعم الفرح الثوري ، وينفذ الموت فداء للوان أمنية عزيزة يتفنن بسهم
 المعذبون ، ويرددونها على مسامح الدنيا لتحيها في وجدان البقاء . والقصيدة التي
 تنهش بتجسيد هذه الصورة الحية لا يمكنها أن تكون الا ذات وحدة حية .

1 - عبد المحسن طه بدر ، حول الأديب والواقع ، ص 54 .

ويمكننا الآن أن نستخلص ، من العرض التحليلي السابق ، مجموعة مسن

الملاحظات الفنية ، تهدولنا على النحو الآتي :

1 - لقد عرضت القصيدة الأولى مشهد الاحتلال الإسرائيلي ، وما ترتب عنه ، مسن شعور بالهزيمة ، وتجاوز لها ، عبر التحدي العربي الجديد . وعرضت الثانية المشهد الفدائي بجلاله وروعته ، حين تحولت فصول الثورة الى موسم راعمة للبذل والمطام " الثوريين . وفي الحالين اتجهت القصيدتان الى صياغة " الوجدان الجماعي " في صورة غنائية تحدد طهيمة البناء الفني المميز لقصائد هذا الشكل الرابع . ولا شك أن المزج بين ضمائر المتكلم المفرد " أنا " وجماعة المتكلمين " نحن " والمخاطب المفرد " أنت " : شعبا ووانا وآخر ، مؤشر أسلوبى ودلالي ، يعكس توحد الشاعرة مع شعبيها وتحولها من الغنائية الذاتية الى الوجدانية الجماعية .

2 - تشترك القصيدتان في البنية الايقاعية القائمة على العروض الحروحدة . وهذه خاصية تصدق على نماذج هذا الشكل ، الامرة واحدة ، في قصيدة " انطلاق " التي ضمها الديوان الأول ، حيث اعتمدت العروض التقليدية اطارا ايقاعيا يميز بناها ها الصوتي .

3 - وتشتركان في حركتهما الرأسية التي تسير وفقا لفظق شعورى داخلي ، يتجه بالقصيدة نحو وحدتها على نحو خاص ، يحدده الدفع الماطفي الذي يختلف هد و" وقوة وامتدادا وارتدادا الى الوراء " . وهذه سمة بناائية تتحقق بصور متفاوتة في جميع نماذج هذا الشكل .

4 - ويأتي حظ القصيدتين من التركيب من تصويرهما لهذا الصراع النفسى والحضارى الذى تخوضه الذات الشاعرة المتوحدة مع شعبيها ، ضد قوى الشر والمدوان . فهما ينقلان صورة الواقع النفسى والتومى ، بكل قوته وكثافته . وهذا التركيب ظاهرة شعورية وفنية تميز هذا الشكل ، حتى عندما تصور القصيدة المشهد الفدائي ، في أكثر لحالاته اشراقا وتوهجا ، لأن الاقدام على التضحية والفداء ليس اختيارا سهلا ، ولا موقفا بسيطا ، فهو لا يتم الا بعد صراع نفسى تنتصر فيه الرغبة في الموت من أجل الحياة على التصك بالحياة التي تشبه الموت .

5 - تشترك القصيدتان في تصوير " الفدائي الماترا " ، مما يقوى قرابتهما الفنية التي تتجسد في العرض الصورى الذى يستغرق معظم فصولهما . وهذه طريقة مميزة لمعظم قصائد هذا النوع ، مما يشكل استمرارا لاتجاه فدوى الى العرض الصورى ، كما رأينا في الفصلين الثالث والرابع ، غير أن الصورة في قصائد هذا الشكل تزداد قوة وعمقا وكثافة ، بسبب جنوحها الى الرمز ، كما يلاحظ في عدد من القصائد

- مثل "لا انفصال" و "عن الحزن المصتق" .
- 6 - في "كلمات من الضفة الغربية" تلبأ الشاعرة ، في المقطوعتين الثانية والرابعة ، الى أسلوب التكرار للتعبير عن قوة الايمان بالمستقبل ، والأمل الذي ينبعث من قلب الهزيمة . والتكرار بجميع أنواعه ، يتحقق في عدد من قصائده هذا النوع ، هي : "لا انفصال" - "ندم" - "لا مفر" - "في ليلة ما طرقت" - "على قمة الدنيا وحيدا" - "عن الحزن المصتق" - "أمنية جارحة" . وتوظف فدوى في قصائد هذا الشكل عددا من الأساليب الفنية ، التي تتحقق هنا ، وهناك بأقمار متفاوتة ، متروكة بين الوصف المباشر والسرد القصصي ، والمناجاة والاستفهام والاضمار والحوار الداخلي والسخرية .
- 7 - وأخيرا تشترك القصيدتان في خاصية بنائية ذات دلالة بارزة ، ونحني قيامهما على مزج عناصر غنائية وأخرى درامية ، بقدر معين ، مما يجعلهما شكلا وسطا بين النمطين البنائيين العامين ، وكأنهما ، إذ تتحققان بهذه الصورة ، تصدان لعرض الأنماط البنائية الدرامية التي سيتناولها الباب الثاني .

الباب الثاني

الشمس والرياح

رأينا ، فى الباب الأول ، كيف تتشكل البنية الفنية فى صورتها
 الفئائية المتنوعة ، وتبيننا نماذجها فى المجموعات الشعرية
 لفدوى ، وانتهى بنا البحث ، فى الفصل الرابع ، الى أن بعض
 النماذج الشعرية يقوم بناؤها على قدر معين من العناصر الفئائية
 الفئائية والدرامية فى آن واحد ، وهذا لنا ان تلك البنية تقع فى
 منطقة وسطى بين النمطين الفئائيين العاميين ، ان لم تكن تمهيدا
 للقصيدة الدرامية فى صورتها المتميزة .

وسوف نتناول ، فى هذا الباب الثانى ، الشكل الفئائي الثانى
 عند فدوى ، ونعنى به القصيدة الدرامية التى تأخذ أشكالا
 فئائية فرعية ، مثل القصيدة الفئائية تماما .

- وتقوم خطة هذا الباب على التقسيم الآتى : -
- الفصل الأول : الدرامية الأفقية البسيطة
 - الفصل الثانى : الدرامية الأفقية المركبة
 - الفصل الثالث : الدرامية الرأسية البسيطة
 - الفصل الرابع : الدرامية الرأسية المركبة .

الفصل الأول

الدراسة الأفقية البسيطة

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

د 1	د 2	د 3	د 4	د 5	د 6
يتيم وأم رقية	نداء الأرض المعوذة في الكون المسحور تشك يحيي أنا راحل هو وهي	عام 57 أغنية البجمة أسطورة الوفاء تلك القصيدة	لاشيء	حمزة	مرثمة الفارس

ويبين من هذا الجدول أن الشكل الدرامي الأول يظهر ببساطة في
 الديوان الأول⁽¹⁾ ثم يحقق وجوداً بارزاً في الديوانين الثاني والثالث ،
 ويختفي في الرابع تماماً ، ثم يعود إلى الظهور مرة واحدة في كل
 من المجموعتين الخامسة والسادسة ، وكأن الشاعرة ، بهذه الحركة
 الدائرية تلاحق الشكل الدرامي على نحو خاص ، وهذا ما لم
 نتبينه في الفصول السابقة ، حيث رأينا الشاعرة تحقق تطوراً معيناً
 بالنسبة لكل شكل ، لكنها تتقدم غالباً إلى الأمام ، فهل يكون لهذه
 الملاحظة الفنية هنا دلالة معينة على تطور التجربة الفنية عند

(1) بل يمكن اعتباره غير موجود في هذا الديوان ، إذا أسقطنا
 القصيدتين المذكورتين ، وهما قصيدتان خالصتان . وقد عرضناهما
 هنا تجازواً .

الشاعرة ، ومن ثم تطور رؤيتها ونائها الفني ؟ اننا لانستطيع
تأكيد هذا الافتراض أو نفيه ، في هذه المرحلة من البحث ، لكننا
نتوقع أن تنهض الفصول القادمة بالاجابة على التساؤل السابق ،
بشكل مفصل .

ونعود الى موضوع هذا الفصل ، فنتجه الى بيان الصورة
العامة التي تحدد طبيعة البنية الفنية التي تصادفنا ، في هذا
الشكل . وقد يبدو مناسبا أن نذكر ببعض القضايا التي أثارناها
في مقدمة هذا البحث ، حيث قلنا ان ((الدرامية)) عندنا وصف
لنوع معين من القصائد الفئائية ، وانها في مفهومها الأول
تعني أن القصيدة تشتمل على أكثر من صوت ، بحيث ان تعدد الأصوات
يهدد بظهور شكلها . للأسلوب الدرامي ، وان كان هذا لا يطرد دائما ،
ولا يكفى - وحده - لاضفاء صفة الدرامية على القصيدة ، فهناك صفات
أخرى كالحركة من موقف الى موقف مقابل ، ومن عاطفة أو شعور الى
عاطفة أو شعور مقابلين ، أو من فكرة الى وجه آخر للفكرة⁽²⁾ .

وعلى الرغم من تعدد العناصر الفنية والأسلوبية التي يمكن
أن تحدد الشكل الدرامي ، فان درامية القصيدة تعني ، في جوهرها ،
الموضوعية . ومعنى ذلك أن الشاعرة هنا لا تعبر عن عواطفها بطريقة
مباشرة ، كما رأينا في الشكل الفئائي ، بل تنسحب من الموقف
(ظاهريا) وتخلي المكان لشخصيات أخرى ، تتحاور او تتصارع ، وقد
تخلي المسرح لصورة من نفسها هي ، صورة تمزجها عن كيانها الواعي ،
وتعرضها كما لو كانت لشخص آخر . وأحيانا أخرى لا تخلي المكان ، لكنها
تظهر كواحدة من شخصيات القصيدة ، دون أن تنفرد بها .

وعلى هذا الأساس ، يصبح التعبير الموضوعي ، لا الذاتي ، هنا
وسيلة مفضلة في الصياغة الفنية للقصيدة الشعرية . فتميل الشاعرة
الى تصوير مواقف معينة ، ولا تنفس عن شعور أو انفعال أو عاطفة ،

(2) أنظر رأي عزالدین اسماعیل ، ص 52 من هذا البحث .

ولا تكتفى بذلك ، فتسحب من هذا الموقف ، فى عدد من قصائدنا ،
 ولا ترويه لنا سردا ، بل تعتمد الى قدر معين من التصوير ، وتضمننا
 أمام المشاهد ، أو فى قلب الحدث ، كما كانت تفعل فيه . وكل هذا
 يعنى ببساطة أن القصيدة الدرامية تستمد صفتها الجوهرية من
 أسلوبها الذى يضمننا أمام الفعل ولا يرويه لنا ، حتى لو كان فعلا
 وجدانيا صرفا ، فهو ينقلنا الى قلب الحدث ، ويجعلنا نرى الأشخاص ،
 وهم يتصرفون ويتحركون .

ولا شك أن هذا الوصف يكشف عن الفارق الجوهرى بين الشكلين :
 الفنائى والدرامى . غير أن العلاقة بينهما قائمة على نحو آخر . فقد
 ذكرنا أن الشاعرة تميل ، غالبا الى اضافة مسحة قصصية على قصيدتها ،
 بشكل عام ، وأن العناصر القصصية فى هذا الشعر تقوم أداة تعبيرية
 وبنائية ، تكشف عن بعد معين فى القصيدة ، ولا تنهض غرضا فنيا قائما
 بذاته . وسوف نرى ، فى الفقرات القادمة ، أن شعر فدوى لا يخلو
 من بعض القصائد القصصية : فنا ودلالة ، غير أنها قليلة جدا ، ولهذا
 آثرنا عرضها مع نماذج هذا الشكل ، على أنها قصائد درامية بشئ
 من التجاوز . وهذا لا يعنى أن القصائد الدرامية الأخرى ، تخلو من
 القصص ، فهى مثل القصائد الفنائية السابقة ، تعتمد على القصة ،
 دون ان تصبح قصصية .

وإذا كان الحديث عن القصة عموما ، والقصة فى الشعر خاصة ،
 يثير مسألة الزمن الخارجى والزمن الداخلى فى النص الأدبى ، فإن
 القصيدة الدرامية هنا ، وكما رأينا فى الشكلين الفنائيين الأفقيين ،
 تسير فى حركة أفقية لافتة ، لا ترتباطها بخيط قصصى واضح . وقد
 سبقنا الإشارة الى أن القصيدة ، عموما ، تكون أفقية حين تصبح تتابعية
 فى بنيتها لا تبحث عن أكثر من الدلالة المباشرة وهذا ما تؤكد
 تجارب فدوى فى عدد من قصائد هذا الشكل مثل " يتيم وأم " (3) و " رقيه " (4)

(3) فدوى طوقان . وحدى مع الأيام ، ص 1 14

(4) م . ن . ص 166

و"نداء الأرض" (5) و"هو وهي" (6) و"حمزة" (7) ففيها جميعا تتحقق الصورة الأفقية الأولى - اذا جاز لنا أن نجرى تفرهما داخلنا هنا - فالشاعرة، في هذه القصائد، تعرض قصتها في حركة أفقية مترابطة مع الزمن الخارجى الذى يسير فى شئ من التدرج والتتابع. وهي تبدأ هنا بالتمهيد للقصة التى تعرضها، بتحديد اطرافها المكانية أو الزماني، كما فى "رقية" أو بتقديم شخصيتها، كما فى "نداء الأرض" و"حمزة"، ثم تمضي فى عرض تفاصيلها تدريجيا، حتى تصل الى نقطة النهاية. ويتخلل قصتها قدر معين من الحوار الذى يدور بين شخصيتين فى الغالب، تربطهما علاقة ما، كما فى "يتيم وأم" و"رقية" و"هو وهي".

أما فى "نداء الأرض" فيأتى الحوار، فى صورة حديث ذاتي بين الشخص ونفسه. فالبطل الذى تقدمه الشاعرة، بهذه الصورة الوصفية القصصية:

تمثل أرضا نمته وغذته	من صدرها الثر شيخا وطفلا
وكم نبضت تحت كفيه قلبا	سخيا وفاضت عطاء وسذلا
تمثل وهو يلوب انتفاض	ثراها اذا ما الربيع أهلا
ومناج بعينيه كنز السناهل	يحضنه الحقل خيرا مطلا
ويلاح له شجرا لهرتقال	وهو يرف عبيرا وظيلا.

يستعيد صورة الأرض التى حضنته طفلا، وتهيج به فكرة الحنين اليها، عندما تتلاحق تلك الصور الحركية النابضة أمام ناظره، فيحاور نفسه، ليقنعها بضرورة العودة الى الأرض الحبيبة التى أصبح بمده عنها يسبب له المهانة والمذاب، ويلحق به الذل والعار:

أتنصب أرضي؟ أيسلب حقى وأبقى هنا

(5) فدوى طوقان : وجدتتها ، ص 8

(6) م . ن . ص 139

(7) فدوى طوقان : الليل والفرسان ، ص 88 .

حليف التشرذ ، أضحى زلة عارى هنا
 أأبقى هنا لأصوت غريباً بأرض غريبه
 أأبقى ٢ ومن قالها ٢ سأعود لأرضي الحبيبه
 بلى سأعود ، هناك سيظوى كتاب حياتي
 سيحنو علي ثراها الكريم ويؤوى رفاتي
 سأرجع لا بد من عودتي
 سأرجع مهما بدت محنتي
 وقصة عارى بخير نهمايه
 سأتمهي بنفسي هذى الروايه
 فلا بد ، لا بد من عودتي .

رتمضى القصيدة فى عرض قصة هذا المائد ، فتصور الصراع النفسي
 الذى يمانيه الهائل بسبب تلك الفكرة التى تلح عليه ، فيخرج فى ليلة
 ريمية قاصداً " يافا " الجميلة ، وملبياً " ندا " الأرض " . وعند ما
 يصل الى الحدود التى أقامها المحتلون يتسمر عند السياج الذى يذكره
 بالمدو المتربص ، لكنه لا يبابه لذلك فيلقى بنفسه فى أحضان الأرض ،
 فى عناق رائع:

وأهوى على أرضه فى انفعال يشم ثراها
 يفانق أشجارها ويضم لآلى حصياها
 وممرغ كالطفل فى صدرها البرحب خداوهم
 وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم
 وهزته أنفاسها وهى ترعش رعدة حجب
 وأضفى الى قلبها وهو يهمس همسة عتب:
 رجعت السي؟!

- : رجعت اليك وهذى يدي

سأبقى هنا ، سأصوت هنا ، هيئي مرقدى .

ويفاجئه المدو الذى كان يراقب خطواته برصاصتين قاتلتين ، فتتم
 العودة الأبدية ، وتكون خاتمة هذه القصة صورة تجسد الأرض :

أما فرحة بالسائد الشهيد :
تلف ذراعين مشتاقتين
على جسد هامد مستريح .

والقصيدة ، بهذه الحركة الأفقية الواضحة ، نموذج يعكس طريقة فدوى فى تصوير الموقف الذى لا تكون طرفا فيه ، أو الذى تنسحب منه لتترك غيرها يتحدث أو يتحاور أو يفعل ، لكن القصيدة مالت هنا الى الوصف والسرد ، فجعلتنا نتابع المشهد سماعا لا رؤية ، وهذا يعنى أن صوت الشاعرة ، كراوية ، طغى على صورة البطل وحركته ، فما رأيناه الا فى لمحتين خاطفتين ، حين حدث نفسه ، وحين ألقى بنفسه فى حضن الأرض . وهذا ظلت القصيدة ذات سياق غنائى ، وإن كانت تعرض موضوعا دراميا ، وبأسلوب موضوعي . وهذا ما جعلنا ندرجها مع نماذج الدرامية الأفقية البسيطة . وتفسير ذلك فنيا يعنى أن القصيدة نموذج للرؤية الرومانسية عند فدوى ، حيث كانت تصور الفدائى بدلا رومانسيا ، تغلب عليه العواطف والانفعالات والصور الحاملة ، أكثر مما يحركه موقف ثورى ناضج ينبع من تصور واقعى ، يأخذ بعين الاعتبار كل متطلبات العمل الفدائى الصحيح الذى ينتهى بالمسودة الايجابية ، لا السلبية ، كما حدث هنا ، وعند هذا الحد ، نستطيع القول ان القصيدة وإن عرضت تجربة عامة ، وعالجت موضوعا دراميا ، فانها لم تخل من روح غنائية رومانسية واضحة . ورغم أنها لم تتوفر لها جميع مقومات الشكل الدرامى ، فقد رأينا ادراجها ضمن نماذج هذا الشكل أمرا مناسبا ، لأننا نعرض صورته الأولى البسيطة . وعلى العكس من " نداء الأرض " تأتي قصيدة " حمزة " نموذجاً حياً يكشف عن الطبيعة البنائية لهذا الشكل الذى يتحقق ، مرة أخرى ، فى صورة أفقية واضحة ، لكنها تتشكل على نحو مغاير تماما للصورة السابقة . فهي قصيدة قصصية درامية فى آن واحد . ولأهميتها نعرضها كاملة ، ثم نتوعمها بتحليل يكشف عن بنيتها الفنية .

تقول الشاعرة في الفصل الأول من القصيدة :

كسان حمزه
واحدًا من بلدتي كالأخوين
طيبًا يأكل خبزه
بيد الكدح كقومي البسالة اللبيين
قال لي حين التقينا ذات يوم
وأنا أعبط في تيه المهزيمه
اصدق ، لا تضغني يا ابنة عمي
هذه الأرض التي تحصدها
نار الجريمه
والتي تنكش اليوم بحزن وسكوت
هذه الأرض سيبتق
قلبها المفدور حيا لا يموت
هذه الأرض امراه
في الأشايد وفي الأرحام -
سر الخصب واحد
قوة السر التي تثبت نخلا -
وسناهل
تثبت الشعب المقاتل
0 0
دارت الأيام لم ألتق فيها -
بابن عمي
غير أنني كنت أدري
أن بلدن الأرض تعلو وتمهد
بمخاض وميلاد جديد

وتقول في الفصل الثاني :

كانت الخمسة والستون عام
صخرة صماء تستوطن ظميره
حين ألق حاكم البلدة أمره

"أنسقوا الدار وشدوا
 ابنه فى غرفة التمذيب! ألقى
 حاكم البلدة أمره
 ثم قام
 يتفنى بمعانى الحب والأمن -
 واحلال السلام!
 طوق الجند «واشي الدار -
 والأفمى تلوت
 وأتمت بيراعه
 اكتمال الدائر
 وتعالى طرقات أمره:
 "اتركوا الدار" ويجادوا بمطأ
 ساعة أو بعض ساعه
 فتح الشرفات حمزه
 تحت عين الجند للشمس وكبهر
 ثم نادى:
 "يا فلساين اامثني
 أنا والدار وأولادى قرايين خلاصك
 نحن من أجلك نحيا ونموت".
 وسرت فى عصب البلدة هزه
 حينما رد الصدى صرخة حمزه
 وطوى الدار خشوع وسكوت
 ساعة، وارتفعت ثم هوت
 غرق الدار الشهيد
 وانحنى فيها ركام الحجرات
 يحضن الأحلام والدفء الذى كان -
 ويطوى

فى ثاياه حصاد العمر ، ذكرى
سنوات

عمرت بالكندح ، بالا صرار ، بالدمع -
بضحكات سعيدة

أمس أبصرت ابن عمي فى الطريق
يدفع الخداو على الدرب بعزم و يقين !
لم ينزل حمزة مرفوع الجبين .

وبالتأمل فى القصيدة يتبين انها تقوم على الهناء القصصى
الذى يحقق دراميتها على أكثر من مستوى :-

أ - ففيها أصوات ثلاثة هي :

1 - صوت الشاعرة ترى القصة : حضورا وسردا ووصفا
وتصويرا .

2 - صوت حمزة : الانسان البسيط الذى علمته التجارب
كيف يستخلص النتائج ، ويستمد قوة الصبر والتمسود ،
فيثما فى مواطنيه .

3 - صوت الحاكم الظالم الذى يأمر بنسف الدار وتمذيب ولد
حمزة .

وإذا كان الصوتان الأول والثانى يتحاوران ويتبادلان الحكمة
والعزاء ، لأن بينهما قرابة الدم والأرض والمصير ، فانهما يصارعان
الصوت الثالث ، كل بأسلوبه . فحمزة يثبتته وتضحيته بيد ومقاوما
مستعدا للتضحية بنفسه وداره وأولاده من أجل فلساين التى يجب
أن تحيا مهما كان الثمن .

وفدوى ، بتناولها لهذه التجربة الحية ، وهذه الرؤية العميقة
التى تواكب بطولية الشعب ، فى تفاصيلها اليومية ، تؤكد أنها توضع
نفسها وبنفسها فى خدمة القضية ، وتصوير فصولها الواقعية اليومية ،
بشكل يزيد عمقا وانتشارا فى الوجدان الجماهيرى العام .

ب - وفيها حركة أفقية بارزة تتحدد في هذه الحركات

الجزئية المتتابعة في ترابط ملحوظ :

1 - تبدأ الشاعرة قصتها - ذات الفصلين بأولى وقائعها

حدوثا ، فهي ، بعد أن تقدم حمزة : الانسان الطيب البسيط الذي يأكل خبزه من كدح اليد وعرق الجبين ، مثل بسطاء البلدة الآخرين الذين هم قوم الشاعرة ومواطنوها - بعد ذلك تنتقل مباشرة الى عرض المشهد الأول ، حيث تلتقي بحمزة ، ذات يوم ، وهي تعاني الشموخ بالهزيمة والانكسار ، فيقول لها : " اطمدي ، لا تضعفى يا ابنة عمى " . وهنا تزداد شخصية حمزة تحديدا عندما تتضح العلاقة بينه وبين الشاعرة ، فهو ابن عمها ، (8) ثم تزداد هذه الشخصية وضوحا وعمقا عنه ما يتهيئ لنا أن " حمزة " وبه عربى صامد ، وهو بيت الشجاعة والصمود فى الشاعرة ، وفى كمل من يصادفه ، لأن ايمانه بأرضه وشعبه يجعله واثقا من أن هذه الهزيمة لن تدوم طويلا ، وأن فلسطيين الحبيبة ستبقى قلبا عربيا نابضا بالحياة ، لأنها أرض مطايا ، تلد المقاومين فى الوقت المناسب . وتعتمد الشاعرة على تصوير هذا المعنى الذى ينساب على لسان حمزة ، فى صورة حية تشرح بالعمق والقوة والتماسك :

هذه الأرض امرأه

فى الأخاديد وفى الأرحام

سرّ الخصب واحد

قوة السرّ التى تنبت نخلا

وسنابل

تنبت الشعب المقاتل .

وعندما تكون هذه حال الأرض العربية فى فلسطيين ، يصير

(8) يبدو وأنه ابن عم حقيقي ، فقد ذكر فى مجلة الآداب التى نشرت القصيدة فى نوفمبر 1968 ، أن الشاعرة تتحدث عن تجربة واقعية بظلمها حمزة طوقان الذى نسفت داره بعد هزيمة حزيران .

الصمود مؤثقا صبراً ، لأنه لا يقوم على التشنج والشكوى والتهليل ، بل يستند الى منادى واقسى يركز على المقدمات الصحيحة ، التي تجمل النتائج المتوقعة دقيقة ومنطقية وصحيحة .

2 - وفي الحركة الثانية يختفي حمزة من المسرح ، دون أن تصرف سببا لغيابه ، وتظل الشاعرة وحدها في المشهد ، تخبرنا أنها لم تلتق بحمزة من مدة ، غير أنها كانت تتوقع أمرا عظيما من وراء ذلك الغياب ، لأن حمزة ، في حضوره وغيابه ، رمز للولادات التي لا تنتهي ، ولذا حق للشاعرة أن ترى :
أن بطن الأرض تملو وتميد
بمخاضين وهميلاد جديد .

فهكذا علمها حمزة كيف تدرك الأسرار ، وتستغلبي العبر والدروس من جدل العناصر التي تحكم حركة الحياة .

3 - وفي الحركة الثالثة : نرى حمزة ، وجهها لوجه امام حاكم البلدة الذي يلقي أمره بنسف الدار وتعذيب الولد . ويحاصر الجند دار حمزة فيحيطونها بأسلاك الديناميت ثم يفجرون الفتييل ، فتتحول الى خراب وأنقاض لكن حمزة يظل صامدا ، بعد نكبتة الجديدة ، فيكبر وينادي فلسطين الجريحة واعدا بالفداء مهما عذلم ، فهو والدار والأولاد قربان من أجل حياة الوطن وحرية . ونلمس هنا تجاوبا عاطفيا وقوميا بين حمزة ومواطنيه ، فقد سرت على أنفاس صيحته هزة في عصب البلدة المنكوسة ، منبئة عن ميلاد جديد : انتشار روح الصمود وتصاعدا المقاومة .

4 - وفي المشهد الأخير ترى الشاعرة ابن عمها يسير في الطريق صامتا ، غير أنها تقرأ في وجهه ملامح الثبات والعزم والقوة . فلم يزل مرفوع الجبين .

ولا شك أن الأفقية التي جسدتها هذه القصيدة تختلف عن تلك التي رأيناها في الخنائيتين الأفقيتين ، فهي هنا تتضمن بعض المقاطع التي تفصل مشهدا عن آخر - رغم امتداد الخيط القصصي - بشكل يزيد

من درامية الموقف ، وموضوعية المرض .

ج - فضلا عن تعدد الأصوات ، وأفقية الحركة ، ينهض الأسلوب بتعميق الهمد الدرامي في القصيدة ، فتنجبه الشاعرة الى التعبير الموضوعى بالصورة الواقعية التي لا تخلو من احياء وتمثيل . ولا شك أن رؤية الشاعرة قد تعمقت بصورة واضحة ، كما تدل صور القصيدة ، فقد أصبحت تدرك الواقع بأهماده الحقيقية ، فزاد تعلقها به : ادراكا وتعبيرا . ومن هنا لم تعد الأرض في نظرها ، وهمد أن علمها حمزة سرها ، مجرد تراب وأحجار وأشجار مبشرة ، بل أصبحت كأنها حيا يتألم ويحزن ، في صبر وصمت ، وهذا ما يجعلها تنطوى على سر عظيم . فهي امرأة قادرة على انجاب الأبطال والفدائيين ، والشعب المقاتل ، تماما كما تنبت النمل والسنابل . وليس هذا السر مجرد تصور نظري ، فها هي الشاعرة ترى ذلك واقعا يتجسد ، بهمد غياب حمزة ، في مخاض حقيقي (بلن الأرض تملو وتميد) ينهى عن (ميلاد جديد) وقد أعقب هذه المعاناة الكبرى تصاعد روح المقاومة التي ستقوض أركان المدو ، وتافى نار الجريمة .

وتبلغ الشاعرة بصورتها غاية النضج والتصوير الحى عند ما تصف مشهد الدار وهي تنهاوى ، في حركة درامية صامتة :

ساعة وارتفعت ثم هوت

غرف الدار الشهيد

وانحنى فيها ركام الحجرات

يحضن الأحلام والدفء الذى كان -

ويطوى

في ثناياه حصاد العمر ، ذكرى

سنوات

عمرت بالكدح ، بالاصرار ، بالدمع -

بضحكات سعيدة .

وان حسن اختيار الشاعرة لألفاظها قد أتاح لصورتها قدرة خاصة

على الأيحاء بالفكرة المصبر عنها ، وهكذا نرى روح الصمود سارية
 في جميع العناصر العربية التي ضمها هذا المشهد الدرامي ، فحتى
 الدار تأسى أن تسقط قبل أن تربي الأعداء ، شموخها وعزتها ، فترتفع
 متحدية ثم تهوى " شهيدة " . وتعانق موضوعية الصورة مع التعبير
 الساخر عندما تقول الشاعرة :

حين ألقى حاكم البلدة أمره :

" أنسفوا الدار وشذوا

ابنه في غرفة التعذيب ! " ألقى

حاكم البلدة أمره

ثم قام

يتفنى بمعاني الحب والأمن

واحلال السلام .

فتكرار عبارة " ألقى حاكم البلدة أمره " واقترانها بذلك الوصف الساخر
 يجعلها تتجه الى كشف حقيقة المدو والسخرية منه بأسلوب غير
 مباشر ، يرتكز على جمع المتناقضات التي تنهض دليلاً قويا على
 زيف الشعارات التي طالما تفنى بها الأعداء ، زاعمين ان التعاميش
 الاخوى بين العرب واليهود ممكن في ظل دولة الاحتلال . وتبلغ الشاعرة
 قصة السخرية من المدو حين تعبر عن انذارهم بهذه الحكاية :
 " وجادوا بمسألة ... ساعة أو بعض ساعة " .

ر - وأما بساطة القصيدة فتبدو في شخصية حمزة أولا ، وفي

الموقف الشعوري الثابت الذي يربنا حمزة صامدا قبل نكته وبعدها ،
 لأن هذا الصمود مبني على رؤية واضحة تستند الى معطيات الواقع
 الذي لا يقبل المغالطة أو التمويه والتهويل . ثم تتأكد تلك البساطة
 في ألفاظ القصيدة وصورها التي قامت على علاقات بسيطة وموحية
 في آن واحد . كما استندت الى التعابير اليومية المألوفة " بلدتي "
 و " طيبا يأكل خبزه " و " بيد الكدح " و " كقومي البسطاء الطيبين "
 و " يا ابنة عمي " و " قلبها المغدور " و " حواشي الدار " الخ .

ومفضل تلك المهارة فى توظيف التعابير العادية فى القص وفى اجراء الحوار ، وخلق الصور البسيطة ، واعتماد السخرية التى تتخلل الوصف والقصص ، استطاعت فدوى ان تبلغ بقصيدتها مستوى جيدا من البناء الفنى الذى يعكس تجربة متكاملة ، يحكمها ترابط نفسى ومعنوى ، يسير بالقصيدة نحو غايتها ، ويجعلها وحدة فنية تجسد البناء الموضوعى الذى يعتمد الايحاء وسيلة تعبيرية تزيد التجربة عمقا وغنى ، وتجعل الرؤية أكثر صفاً وقوة وشمولا .

ولا شك أن قصيدة " حمزة " تكشف لنا عن طريقة فدوى فى البناء الدرامى البسيط الذى يستند الى خيط قصصى واضح يسير بالقصيدة ، فى حركة أفقية متدرجة ، ويتيح لها قدرا مميّنا من موضوعية المرص والتصوير والتعبير .

وتزداد هذه الصورة البنائية عمقا وكثافة حين تضعنا الشاعرة فى جو أسطورى يجعل التجربة أو الموضوع أكثر وجودا وحركة وفملا . فى قصيدة " مرثية الفارس " ⁽⁹⁾ تتحدث الشاعرة عن تجربة الحزن الكبير الذى حل بالأمة العربية ، يوم فقدت جمال عبد الناصر ، وعلى الرغم من أن القصيدة مهداة الى البطل الشهيد ، فانها ليست مرثية عاطفية ولا بكائية حزينة ، على نحو ما ألفنا فى شعر المناسبات الحزينة ، لكنها قصيدة تصور موقفا دراميا تتعدد عناصره النفسية والقومية ، وتتحدد أبعاده الزمانية والمكانية ، فى علاقة جدلية تمضى بالتجربة نحو التخطي والتجاوز ، فتفقد ^{الشعبية} شعرا مقاما ، ينصب فى قالب يمزج القصة بالفجيمة ، والصورة بالأسطورة ، والرمز الجزئى الذى يزيد من درامية القصيدة دون أن يفقد لها الصفات التى جعلتنا نسنفها ضمن القصائد الدرامية الأفقية البسيطة .

ورغم أن القصيدة تبدو ، كما توحى ظاهرة الترقيم فيها ، مؤلفة من فصلين أو مشهدين كبيرين ، فان القراءة المتعمقة تجعلنا نقول

(9) فدوى طوقان : على قمة الدنيا وحيدا ، ص 55 .

انها تدير في حركات أربع ، على النحو الآتي :

1 - تبدأ القصيدة بالحديث عن " أيلول " الذي ارتبط في أذهاننا بالمجازر الرهيبة التي ذهب ضحيتها عدد كبير من الفلسطينيين عام 1970 ، حيث سقط الآلاف في عمان برصاص عربي أردني وفي تصوير المشهد الرهيب الذي يعكس ذلك الجو المأساوي تقول فدوى :

أيلول :

مهرجان الموت في الذروة ، عمان
استحالت فيه تابوتا وقبرا
والطواغيت سكارى منتشون
بالذي فاض به بحر الجنون
فشباك الصيد ملأى
ألف مذبح وألفان وآلاف -
ألا هل من مزيد ؟
هات يابحر الجنون
شهوة الموت تلذت ، هات ، والمائدة -
امتدت ، وغمر الدم تحييمهم ، وهذا اليوم
عيد .

هات من صيدك يابحر فهذا اليوم عيد
أي عيد !

مسرح غريب ، ومشهد رهيب ، وصور غير مألوفة ، وألفاظ لا
تحمل من معانيها اللغوية الأولى أي دلالة قديمة ؛ لأن العلاقة
بينها لم تعد تستند الى المناطق والحكمة والصواب :

- فالزمان غير الزمان ؛ لأن أيلول لم يعد زمن الحوث والهدار ، بل
صار وقت صناد وقطيع للرقاب .

- وعمان لم تعد عمان ؛ لأنها تحولت الى مقبرة مفتوحة ، تفسح
بالجثث المبعثرة في جنباتها المشتعلة غدرا وقتلا ونجحا .

- والمهرجان لم يعد موسم فرح وسرور وهمجة ؛ لأنه يقام هذه المرة ،

احتفالاً بهجبار غريب؛ "بالموت" الذي أصبح سيد الموقيف،
 في هذا المسرح الدرامى .
 - ونشوة السكر أخذت نكهة جديدة، تفقد معها الخمر الأولى
 طعمها، وتصير دماء البشر شراباً مستساغاً، يلذ للمجانين
 الذين انطلقوا فى حركات طائشة، لاصطياد الأبرياء، بقسوة
 ووحشية لا تدانى .

وتصبح عمان فى يومها الجديد جهنماً جائمة تلتهم
 الجثث بالآلاف، دون أن تصيها التخممة، ولا تنتظر من يسألها :
 هل امتلأت؟ ، فتصرخ فى جنون :
 هل من مزيد؟

هات يا بحر الجنون ! ... هات ! ... هات ... !
 - أى قسوة هذه التى جعلت للموت شهوة تلتظى ؟
 - وأى عين ما تزال قادرة على رؤية هذا المشهد الرهيب ؟
 - وأى قلب لم ينفذ ربه هذه المأساة ؟
 وماذا بقى للفناني "الميد" و"المهرجان" من إحياءات الفرح والدعوة
 ... الى الامتلاء بالحياة، بعد أن صاروا رمزين للفخر والخيانة والحزن
 والموت المجانى ؟ .

2 - ويوحى هذا المشهد، على إيجازه واختصاره، بالتفاصيل
 الأخرى التى نعرفها عن أحداث أيلول، كما أشرنا، حيث فقدت الأخوة
 معناها الحيوى والمعجمي، وحل الشقاق والصراع بين الأخوة فى الجرح،
 فحولوا المعركة الى الداخل، واندلعت نار الموت تحصد أبناء الأمة
 الواحدة . وسارع القادة المرء، وفى مقدمتهم البطل الراحل، ليخمدوا
 الفتنة قبل استفحالها، ويجمعوا الشمل ويضمدا الجراح . وعند ما يتم
 الصلح ويسكت الرصاص، يسقط جمال شهيد الشعب والارهاق، بعد أن نجح
 فى أحلال السلام بين الأخوة المتقاتلين . وتحكى فدوى قصته، فى
 هذا المشهد الثانى، فتصوره "قلديا عظيماً"، وتقول فى لفة تجمع
 بين براعة الوصف والقصى وجلال الرثاء والحزن :

الفادى :

فى احتداد دم والنار وطفيان الجنون
بسط الفادى نهي الحب كفيه علينا

وافتدانا

آه ما أغلى الفداء !

واشترانا .

آه ما أغلى الثمن ؟

وعلى وخنز مسامير الألم

وعلى حز سكاكين العيا

أسند الرأس وأرغى

هدب جنفيه ونام

ومينيه روى الحب وأحلام السلام

بهذه البساطة فى العرض ، والبلاغة فى التصوير ، استطاعت
الشاعرة أن تروى لنا قصة الفادى ، فى هذه الصورة اللغزية المختزلة .
فبدا ما فعله " جمال " معجزة بالفعل ، وفى غمرة الأحداث الدامية
سارع ببسط كفيه ، كالمسيح أيام اطلاله على أورشليم ، يقول للفتنة :
توقفي ، وللأغوة : تعانقوا ، وللحب : عمّ هذه الربوع الجريحة . وعندما
تراجع الصوت ، ونجا الباقون من المهترئين بالذبح ، تبين ان الفداء
كان غاليا وعظيما ، فقد بلغ الألم بالبطل مداه ، وانقرست سكاكين
العيا فى صدره ، فستقيد :

أسند الرأس وأرغى

هدب جنفيه ونام

ومينيه روى الحب وأحلام السلام ! .

3 - وفى المشهد الثالث تصور الشاعرة الحالة النفسية التى
عاشتها الأمة المصرية ، يوم فقدت " فارسها " . وتتلى " فدوى فى هذا
المشهد على عناصر الموروث الشعبى والأسطورى ، تستعيرها لعرض هسليا
الهمد الجديد فى تجربة الحزن الكبير التى تعالجها القصيدة . تقول :

آه ما آن له أن يترجل
 والتوت فوق أساهما الفرس الثكلي
 وتاهمت مقلتاها
 في الخضم الآدمي الهادر المسحوق
 من يفدى فتاهما ؟
 من يفك الفارس النالي المكبل
 من اسار الصوت ، من يرجعه -
 العاشق المدنف للمهوة ، للساحة
 من يرجعه ؟
 والتوت فوق أساهما الفرس الثكلي
 وعرت حزنها آها فاهما
 من يفك الفارس النالي المكبل
 آه ما آن له أن يترجل

فهي تبدأ تصوير الشمور بالفجيمة ، كما عانتها الأمة الموتورة ، بهذه
 العبارة الحزينة^{المشرومة} : " آه ما آن له أن يترجل " . وواضح أنها تتكى على
 الموروث الشعبي ، في قول الأعرابية التي وقفت أمام بحثة فارس مصلوب
 وقالت : " أما آن لهذا الفارس أن يترجل " . لكن الاشارة جاءت عند
 فدوى مقلوبة ، وقد دل عليها ، من حيث البناء النحوي للجملية ،
 استنادا من النفس بدلا من الاستفهام الانكاري .

وانسجاما مع هذه البداية التي تحمل اشارة من التاريخ ، تمضي
 الشاعرة في عرض صورتها متكئة على عنصر أسطوري واضح ، تمثله
 " الفرس الثكلي " التي ترمز بها للأمة المربية التي فقدت ولدا شهيدا ،
 وضيمت فارسا عزيزا .

ورغم أن القصة المأسورة ، التي تستلهمها الشاعرة ، تحمل دلالة
 خاصة هي " التعدي " بالرغم من الحزن ، ذلك أن الصلب لم يغير حقيقة
 أن المصلوب فارس شجاع ، فان عبارة فدوى دلت على معنى مخالف ، لأنها
 جعلت الأمة الموتورة تبدو في موقف مغاير لموقف الأعرابية ، فنسراها

مفجوعة ، تتحسر على فارسها المفدور ، وتنطوى على حزن كبير ، ثم تقف تائهة لا تعرف من يفتدى فتاها ؟ فيفكك من اسار الموت ويرجمه للساحة التي يعشقها فيملاها بطولة وشجاعة وفداً كما كان يفعل دائما . لكن هذه التساؤلات تظل حائرة ، فتلازم الفرس حزنها وترسل الآهات دون جدوى . وبذلك تعود الى حركتها الأولى ، وكأنها تدور حول نفسها في حركة عبثية حزينة ، يزيد بها انهماك الشكوى وتكرار السؤال ألما وفجيمية .

4 - وفي المشهد الرابع تعرض علينا الشاعرة صورة متفائلة مشرقة ، تفير الجو أو تسمويه نحو نقطة تطويرية هامة . وتستند مرة أخرى الى عنصر أساطوري تمثله " الرياح " التي تتقمص في شخصية عرافة خبيرة بكشف الأسرار العظيمة . فهي تتحدث عن الشهيد الذي يتحول موته الى ميلاد كبير يعيد الفارس الى ساحته ، ويهبط الشهيد الحي ليواصل المسيرة ، متقدما بالأمة نحو غدها الأفضل ، هكسنا تمنهى " الرياح :

قالبت الريح : سيأتي

موته الميلاد لا بهد سيأتي

في يده الشمس ، ذات الشمس ، في

مقلتيه الوجد ، ذات الوجد والعشق

المعنى

من جراح الأرض يأتي

من سنين القحط يأتي

من رضاء الموت يأتي

موته الميلاد لا بهد سيأتي .

ان الشاعرة لم تعبر عن فكرتها هنا بأسلوب مباشر ، بل اتكأت ، كما قلنا ، على الأسطورة التي تستلهم روحها وبمض عناصرها الجزئية ، دون أن تجمل منها اطارا فنيا ينتظم القصيدة جميعا . وقد حققت الشاعرة نجاحا فنيا بارزا في هذه الصورة التي ختمت بها قصيدتها ، فجاءت وكأنها جواب

على تساؤلات الفسوف، الثكلي في المشهد السابق . أن هذا التعبير الموضوعي الذي جاء في قالب أسطوري، قد أضيف على المشهد جوا خاصا جعل هذا الهمس المنتظر أشبه بمعجزة خارقة، تعيد إلى أذهاننا معاني تجدد الحياة وانبعث الخصب الذي يحمل دلالة على تجمع عناصر مميّنة تعيد تشكيل البطل الأسطوري وحمشه من جديد .

وإذا نحن تعمقنا هذه الصورة بدا لنا أن الشاعرة تمير ، في الواقع ، عن احساس داخلي خاص . وتصوغه في هذه الصورة الموضوعية . فهي التي ترى بعين الحديس ونفاز البصيرة ، أن الحياة الجديدة تنبثق من الآلام والجراح ، التي تقوى فتحمل في طياتها ارماسا واقعيا يخبر عن اقتراب ظهور الفارس الجديد الذي لن يكون فردا كما توحي الصورة ، ولكنه سيكون بعثا جماعيا .

والجدير بالملاحظة أن هذه الصورة تتكرر عند الشاعرة في عدد من قصائدها التي تتوزعها الأنماط البنائية الأخرى ، كما رأينا في الفصل الرابع من الباب الأول ، وكما سنرى في فصول قادمة . والمؤكد أن هذه الصورة بتنوعاتها وتشكيلاتها المختلفة ، إنما تمكس رؤيوية الشاعرة التي أصبحت تقوم على رصد الواقع وتكشف أبعاده المختلفة ، وتعمق حركة الحياة في الطبيعة والكون والناس ، وتستخلص عناصر تعمق تجربتها ، وتوسع ادراكها ، وتنمى صورها وأفكارها ، بشكل يتيح لتجربتها الحيوية والفنية تطورا مستمرا وصادفا .

ومهما يكن من أمر فإن " مرثية الفارس " بمناصرتها التعبيرية ، وحركتها الأفقية التي جمعت المشاهد والصور تتوالى في ترابط حي ، ثم بموضوعها طفتها الممتدة في جميع الأجزاء - تظل نموذجا جيدا يعكس طريقة ثانية في بناء القصيدة الدرامية الأفقية البسيطة .

وهناك طريقة ثالثة في بناء هذا الشكل ، وتشارك مع الطريقة الأولى في بروز الخيط القصصي ، وتشارك مع الثانية في العرض الصوري ، وتنفرد بخاصية تميزها ، حيث تتجه الشاعرة إلى عرض قصتها ، بادئة

بآخر وقائمهـا حدوثا ، ثم تعود الى الماضي لتستحضر صورته ،
فتعرضها مرة وكأنهـا منخلمة عنها تماما ، وحينها آخر تجمـع بين
صورتين أو أكثر ، فتعرض المشهد الذي كانت طرفا فيه دون أن تظهر
على المسرح ، وتحضرن في مشاهد أخرى ، فنراها تتحرك على المسرح
وكانهـا تمييز الموقف من جديد .

وتبدو هذه الطريقة الثالثة في قصائد هـى " المودة " (10)
و" عام 57 " (11) ، و" أسطورة الوفاء " (12) ، و" تلك القصيدة " (13) . والملاحظة
اللافتة في هذه القصائد هـى أنها تقوم ، غالبا ، على توظيف أسلوب
الاضمار ، فتبتدئ القصيدة بحرف عطف ، يجعلنا نحس أن الشاعرة لا تعرض
تفاصيل القصة أو التجربة كلها ، بل تقف عند أكثرها بروزا وأهمية
ودلالة . والملاحظة الثانية هـى أن الشاعرة تعبر ، في هذه القصائد ،
في الحقيقة ، عن عواطف وتجارب ذاتية ، لكنها لا تعرضها بالأسلوب
الذاتي الخنائي ، بل تعتمد على صيها في قوالب موضوعية ، تعتمد
العرض الصوري تارة ، وتخرج الى نوع من الحكمة تارة أخرى ، كما فى
قصيدة " أسطورة الوفاء " ، وقد تعتمد الى تشخيص المعنويات فى صورة
كلية تستغرق القصيدة جميعها ، كما تفعل فى قصيدة " عام 57 " .

أما قصيدة " المودة " فنفضل الوقوف عندها بتحليل مفصل ،
نأمل أن ينهض يتوضحيح الصورة البنائية لهذه النماذج الأخيرة ، التى
قلنا انها تشترك فى عدد من العناصر الفنية الجزئية ، فضلا عن
اشراكها مع قصائد هذا الشكل فى العناصر البنائية الأساسية .
تقول فدوى فى هذه القصيدة :

وأطلّ وجهك مشرقا من خلف عام
عام طويل ظلّ فى عمري يدب كالف عام
عام ظللت أجره خلفي وأزحف فى الظلام

(10) فدوى طوقان : وجدتها ، ص 58

(11) فدوى طوقان : أعطنا حبا ، ص 13

(12) م . ن . ص 54 .

(13) م . ن . ص 71 .

وعواصف تلجية تصطك حولي والطريق
كانت تضيق كأنها أمل يضيق
ويضيع في تيه القتام .

عام أويل ظل فصلنا به بحر صموت
بحر رجت أمواجه وتجمدت ، بحر تموت
فيه الحياة وتشرق الخلجات في برد السكوت
وأنا على الشط الأصبم .

أنا والفراغ وليل وهمي
أصفي لعل صدى يمر
بي ، علّ شيئاً منك ، همس ، نبأ ،
شيئاً يمر .

بي منك عبر مدى السكوت
لا شيء الا وطأة ثقلت وصمت مستمر .

عام ، ودبت بصدّه في البحر معجزة الحياة
لم أدرك كيف ، هناك رفعت بفتحة فوق الحياة
وهفت حمامه

زرقاء ، في طهر السماء ، هفت اليّ على غمامه
وطوت جناحها وفرت في يديّه
ورنت اليّه

وتنفست دفقا وعطرا
وشممت فيها منك شيئاً ساجني وبعدا وذكري

فمضيت ألثم ريشها

وجعلت صدري عشها

وشمرت أنك عدت ، أنك في الطريق

واجتاحني فرح الشريق

حضنته سلطان النجاء

وأطل وجهك من بعيد

حلوا يرف على وجودي
 ورأيت أحزاني تموت على تمنق راحتينا
 وأضاء في فمك ابتسام
 البسمة الجذلي التي أحببتها منذ التقينا
 عادت تضي كأنها قلب النهار
 وتصب في نفسي فيشرها دمي
 ويعبها قلبي الظمي
 ونسيت الآمي الكبار
 ونسيت في فرح اللقاء عذاب عام
 عام طويل ظل في عمري يدب كالف عام.

منذ الوهلة الأولى ، تطالنا في هذه القصيدة ظاهرة أسلوبية لافتة ، تتجسد في أولى حركاتها ، ونعني بها عنصر المفاجأة الذي يتضمنه مطلع القصيدة على هذا النحو: " وأطل وجهك مشرقاً من خلف عام " . ان البداية بهذا التعبير تميل بالأسلوب نحو نوع من الانحراف والمخالفة للمألوف ، لا لأن حركة القصيدة تبدأ من لحظة شعورية تمثل قمة الحدث أو التجربة ، بل لأنها تبدأ بهذه " الواو " التي سبقت الفعل " أطل " فأعطته دلالة خاصة جعلته يتخلى عن بعده المألوف ، ليمتد في الحاضر ، مؤكداً أن الوجه المائت الذي تخاطبه الشاعرة إنما أطل الآن ، والآن فقط . ثم ان هذه " الواو " تحمل أكثر من دلالة فنية ومعنوية ، فبينما وبين الفعل بعدها أكثر من معنى محذوف ، لم تشأ الشاعرة عرضه مباشرة ، بل أوجت به بطريقة فنية ناجحة ، جعلتنا نعي ، بشكل عفوي ، أن هناك قصة أو خبراً أو أحداثاً محذوفة ، سبقت هذه اللحظة المحورية الخاطفة التي تصورنا . وهذا تختزل الحركة ، ببعديها الماضي والحاضر ، في لحظة متوترة تحاول الربط بينهما ، لينسحب الماضي ، ويبقى الحاضر وحده : زمن الفعل والحركة . غير أن هذا الربط لم يتم ، لأن هذه " الواو " بكل ما تحمله من دلالة على أحداث ماضية ، جعلتنا أكثر تعلقاً بمعرفة ما جرى قبل اطلالة الوجه المشرق . وحسبنا

دليلا داخلها على القيمة التعبيرية لهذه " الواو " أن نحذفها، لنرى كيف تتغير الدلالة التعبيرية تماما، ثم كيف تفقد الحركة توترها، فيضيع عنصر المفاجأة فيها . وكل ذلك يجمل القصيدة ، فى هذه الحالة ، شيئا آخر غير الذى كان بين أيدينا من قبل .

ان ، الشاعرة ، بهذا الربط الفني بين الواو والفعل بعدها ، تهيننا نفسيا لتلقي التفاصيل التى تعرضها ، بمد أن أثارت فينا تساؤلا وتشويقا لمعرفة ما سبق هذه اللحظة المتوترة . ومن هنا نستطيع القول ان فدوى تقدم ، فى هذه القصيدة ، نموذجا شعريا يؤكد الفكرة القائلة : ان لفظة الشعر هي لفظة الحذف والايحاء . ويجب ألا نتخذ عنا التفاصيل التى تعرضها فى المقاطع التالية للمطلع . فهى لا تحكي القصة التى كانت سببا فى غياب المائد ، لكنها توحي بها ، من خلال التعبير عن التجربة التى عانتها ، خلال عام كامل ، فصلها عن اللحظة الحاضرة .

وربما كان السرفى قوة هذا الايحاء يهود الى أن الشاعرة تصور تجربة ولا تحكى قصة ، وهذا يقودنا الى ظاهرة أسلوبية ثانية تميز هذه القصيدة ، وتتمثل فى اعتمادها على الصورة أداة للتعبير عن التجربة التى تصورها ، بدلا من الأفكار المنطوقة ، بشكل تراكمي يترتب عن القصص . وهذا ما أتاح للقصيدة نموا عضويا يوسع ذروة الانفصال ، ثم ينحدر الى النهاية المريحة .

فبعد المطلع المفاجئ تطالمننا أربع لوحات تجسد حركتين متقابلتين : ماضية وحاضرة ، كلتاهما تعميق للخطة المحورية فى القصيدة . الأولى تنحدر الى أسبابها ، والثانية تصور ما بعدها . وفى الحالتين نلاحظ نوعا من التدرج فى عرض المشهدين الجزئيين . ففي الحالة الأولى تتضح الصورة المجسدة للزمن ، فى لحظته الماضية تدريجيا ، هكذا :

وأطل وجهك مشرقا (من خلف عام)
(عام طويل) ظل فى عصرى (يدب) كآف عام

(عام ذللت أجزره خلفى) وأزحفت فى الظلام .

وتمضى - فى المقطع الأول - فى تصوير هذا العام الموحش الذى مضى وكأنه ^{من} قرون السنين المتلاحقة الساحقة ، فتتضمن الصورة العامة للزمان الكئيب ، وتأتى تجسيدات المؤثرة لصيقة بصورة انسان ممذّب يزحف فى الظلام ، (و) يجرتقل أيامه (فى (تيه القتام) الذى يجعل (الأمل يضيق) ، فيبني كل تطلع للخلاص أو النجاة . وهذا الانسان ، بالتأكيد ، هو الشاعرة التى تصور تجربتها المرة مع هذا الزمن الموحش الذى ظلت تصارعه ، رغم ضعفها . ويتضح هذا الصراع فى الحركة الصاخبة التى تصورهما الأفعال : " يدب - أجزرقله - أزحفت فى الظلام - تصطك - الخ " . وهى حركة مضمّنية تخرج الشاعرة منها مهزومة ، بعد أن فقدت كل أمل فى ^{الخلاص} (وحولي الطريق كانت تضيق - كأنها أمل يضيق . ويضيق فى تيه القتام) .

وفى المقطع الثانى ، تبدأ الحركة ، ويشيم الصمت ، ويعم الموت ، وتظل الشاعرة تائهة حائرة ، تجترمأساتها فى صمت وحسرة . وهكذا يتعاطف هذا المقطع مع سابقه ليؤكد فكرة انتصار الزمن ، وانهمزام الشاعرة . ويتم ذلك التأكيد عن طريق التعميم التدريجى للصورة . وهنا تنتهى الحركة الأولى فى القصيدة . وهى ، كما قلنا ، تعميق لما قبل لحظة اللقاء ، أو زمن العودة الذى تجسده اطلالة الوجه المشرق ، بعد ذلك العام الموحش .

وفى الوقت الذى نحس أن القصيدة انتهت ، بعد أن رأينا المصير الكئيب الذى آلت إليه الشاعرة ، تفاجئنا مرة أخرى بالاعلان عن نهاية الزمن الميت ، وانبعاث الحياة من جديد ، دون توقع سابق . ومن هنا تبدأ الحركة الثانية فى القصيدة . . انها معجزة الحياة بالفعل ، تتحقق على نحو مفاجئ . . فهذه حمامة زرقاء ترف فجأة (فوق الحياة) ، وتهفو الى الشاعرة حاملة لها البشرى بالخلص ، وانتهاء المأساة ، وانقشاع النجوم ، وعودة الحياة الى خصبها وفرحها ، تماما ، كما بشرت الحمامة ، يوما ، النبي نوحا بانتهاء الطوفان وعودة الحياة الى

الأرض التي يئس من خلاصها وصلاحتها فدعا عليها بالهلاك .

واذن - فالمعجزة ممكنة ، مادامت الشاعرة تتخذ من الموروث الشمسي والجو الأسطوري إطارا لمرض تجربتها . غير أنها ، وقد استوحيت قصة الطوفان ، لا تستخدم كل عناصر الأسطورة ، بل تكفي بتوظيف رمز " الحمامة " كمنى للأمل والتبشير بانبعاث الحياة . وهي لا تكفي بهذه الدلالة ، فتشربها بدلالة ثانية من الموروث الشعبي الذي يمتدح الحمامة رسولا بين المحبين ، ينقل أخبارهم ورسائلهم وينمي روايتهم . ويؤكد هذا الفهم وصف الشاعرة للحمامة " بالزرقة " ، ومعلوم أنه لا يوجد حمام أزرق ، لكن رسائل المحبين التي يحملها ، غالبا ما تكون زرقاء ، فيها صفاة السلاقة واطهرها صدقها . وهكذا تكون حمامة فدوى قد اكتسبت زرقتها من الرسالة التي جاءت تحملها اليها ، بعد عام كامل من الصمت الذي ساد علاقتها بالخائب المائد .

وعلى الرغم من الفرحة البادية على الشاعرة في هذا المقطع ، فإن الصود التي تفرح لها ، ليست الا عودة العلاقة الماطفية التي يظل طرفاها متباعدين ؛ فالوجه المشرق ، في المقطع الأول ، يطل من خلف عام ، وفي المقطع الأخير يطل من بعيد . وهذا ينفي واقعية اللقاء ، ففلية ما في الأمر أن الآخر عاد يكتب لها ، بعد انقطاع دام عاما كاملا . ومع ذلك فهي تفرح بأبسط أشياءه ، ومن ثم فمجرد رسالة منه ترضيها ، وتبعث الحياة من حولها . وهنا تصود مرة أخرى الى مطلع القصيدة ، وبالذات الى الفعل " أطل " الذي قلنا انه يحمل أكثر من دلالة . فالتعبير بهذا اللفظ يوحي بعمق المأساة التي عانتها الشاعرة أيام القطيعة . . . وعندما يعود الوجه المشرق الذي كان غيابه سببا في كل ذلك العناء ، يطل عليها من أعلى وكأنه نجدة السماء تأتي بعد انقطاع الأمل في الخروج من قرار المأساة التي انحدرت الشاعرة اليها .

ورغم أن عودة الوجه المشرق هي محور القصيدة ، فإن صورة

العام الموحش هي التي تكررت أكثر من غيرها ، إذ ترد لفظة "عام" مفردة ، ومجردة ، أو موصوفة ، تسع مرات . وربما أوحى هذا التكرار بحقيقة الشعور النفسي الذي تجيش به أعماق الشاعرة ، فيشدها باستمرار الى قلب المأساة . وهذا يوحي مرة أخرى بأنها غير واثقة من صدق هذه العودة التي تفرح لها ، فيفضحها إحساسها الداخلي ، ويقهر انفعالها الظاهر بفرحة اللقاء .

ويعد أن صورت معجزة الحياة في المقطع السابق ، يأتي المقطع الرابع والأخير ليميق صورة الوجه المشرق الذي قابلنا في مطلع القصيدة بصفة واحدة هي الاشراق . أما هنا فالصورة أكثر اتساعا واشراقا وامتلاء بالحياة والفرح : فالأحزان تموت على راحتين ، إذ تمسكان بالرسالة ، وبسمة الحبيب تضيء قلب الشاعرة وتنير الكون من حولها . وتفويض غمرة حلوة تروى عايشها ، وتذيبها في نشوة هذا اللقاء .

وتنتهي القصيدة نهاية فرحة مشعة بمعاني الشغب والحياة والانتصار . وهذا يحدث نوع من التقابل الحركي بين الشعورين المحوريين في القصيدة . وقد عبرت الشاعرة في المقطعين الأول والثاني عن الشعور الأول ، فرأينا الزمن الموحش متسلطا منتصرا ، والشاعرة تعيش مأساتها منغلقة مهزومة . وفي المقطعين الثالث والرابع تطالعنا الصورة المقابلة ، حيث يفقد الزمن الوحشي سلطوته ، ويتراجع الى الوراء ، فتتحرك الشاعرة الى أمام ، تفسرها فرحة النصر وعودة الحياة ، التي تمت عند ما عادت علاقتها بمن تحب الى صفائها وتواصلها . وفي كل حالة كانت الصورة تنمو تدريجيا ، وذلك تحققت للقصيدة العلاقة العضوية بين أجزائها .

وهانتهاء القصيدة تتحدد حركتها ، ويتضح خط بنائها ، وتكتمل صورتها الكلية : قصيدة درامية أفقية بسيطة . ويبان ذلك أن الشاعرة لا تحكي قصتها مباشرة ، بل تصورنا في لحظات متتابعة ، وهي عندما تنقل صورة الماضي الذي عذبها تتخلع من ذاتها ، وتعرض صورتها

وكأنها شخص آخر .

وإذا كان اعتمادها على عناصر من الأسطورة والموروث الشعبي :
 " اللوفان - البحر - الحمامة الزرقاء " قد أضفى على المشهد الأول قدراً
 من الدرامية ، فانها لم تتخلص من غنائيتها ، على الأقل ، في المقطعين
 الثالث والرابع . ومهما يكن من أمر فإن تداخل الدرامية والفنائية هنا
 يزيد القصيدة قدرة على الإحياء بالانشطار النفسي الذي تمنيه الشاعرة ،
 مترددة بين الفرح بهذه المودة المفاجئة ، وبين الخوف من عدم
 صدقها أو عدم استمرارها ، فتظل القصيدة مزيجاً من شعوريين
 متقابلين . ولا شك أن عنصر المفاجأة قد حفظ لحركة القصيدة توترها
 وتموجها ، فضلاً عن نجاح الشاعرة في توظيف عنصر المقابلة الذي أشاع
 في القصيدة روحاً درامية لا تتعارض مع النهاية الفرحية التي ختمت بها ،
 وإن كانت لا تؤنذرها أيضاً . ومع ذلك تبدو العلاقة الماطفية - رغم
 انقطاعها السابق - ضافية ، ودية ، بسيطة ، لا تعقيد فيها ولا تعارض
 ينطوى على صراع حاد ، أو هكذا أوحى لنا الشاعرة على الأقل .

ورغم أن القصيدة تبدأ من حركتها الشعورية الأخيرة ، ثم تتراجع
 إلى الوراء ، لتعرض الحالات السابقة عليها ، فانها تظل تسير في خط أفقى
 ممتد ، يراعى حركة الزمن في القصة التي أوحى بها القصيدة ،
 من خلال التعبير عن لحظاتها الشعورية المتوترة ، فسارت في شئ
 من الترابط والتسلسل الذي ينساب في انسجام وتناسق صوتي وتمبيرى ،
 أشاع في القصيدة نوعاً من الحيوية والتوضيح النفسي والفني . وهذا
 الذي قلناه جميعاً ، تهقى قصيدة " المودة " رائعة من أجود شعور
 فدوى وأقربها إلى امتلاء التعبير وحيوية التصوير ، وقوة البناء والصدق
 الفني .

الفصل الثاني

الدرامية الأفقية المركبة

ويشترك هذا الشكل مع سابقه ، كما يبدو من التسمية الفنية ،
 في عنصرين بنائيين هما الدرامية والأفقية ، ثم يختلف عنه في
 درجة الاحساس والماطفة أو الموقف النفسي العام الذي يستفرد
 القصيدة ويميل بها الى التكثيف و التعقيد ، فتأتي في صورة مركبة :
 شمورا وتعبيرا ودلالة .

وإذا كان للجانب الكمي اعتباره في رصد الأنماط البنائية ، فإن
 الظاهرة اللانثقة هنا ، هي أن قصائد هذا الشكل الجديد قليلة جدا ،
 التي نماذج الشكل السابق ، وقد أفرز التصنيف الممتد في
 الدراسة خمس قصائد تولف ما أسميناه بالدرامية الأفقية
 وهي : " رجوع الى الـ" (14) ، و " الفدائي والأرض" و " الى الوجه
 الذي ضاع في الشبه" . و " كورن الليل والنهار" و " نبوة المعرفة" . (18)
 والملاحظة الثانية هي أن هذا الشكل لا يظهر في الديوانين
 الأول والثاني ، ويظهر مرة واحدة في الديوان الثالث ، ثم يختفي
 في رد 4 ، ويعود الى الـ في الديوانين الخامس والسادس ، محققا
 تطورا كميا يسيرا ، وآخر نيفيا معتبرا .

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

(14) فدوى طوقان ، أعطانا حبا ، ص 130

(15 و 16) فدوى طوقان ، الليل والفرسان ، ص 38 ، 76

(17 و 18) فدوى طوقان ، على قمة الدنيا وحيدا ، ص 21 ، 35 .

ويفضي بنا التأمل النقدي في القصائد المذكورة الى ملاحظة ذات أهمية بارزة ، وتتمثل في أن البناء الدرامي هنا يتحقق في صور ثلاث ، تتميل الأولى الى البناء القصصي ، وتتجه الثانية الى البناء الرمزي ، وتجنح الثالثة الى 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 والصوافف والموضوعات التي عالجتها القصائد المذكورة . بل إن هذه الفروق تظهر حتى عندما تحافظ الشاعرة على نهجها البنائي السابق ، فتستند الى العناصر القصصية التي تنتظم قصيدتها بشكل لافت .

فهي في قصيدة " الفدائي والأرض " تعتمد القصص عنصرا تعبيريما بنائيا في آن واحد . لكنها لا تقف عند حدود الوصف والسطو القصصيين ، بل تعتمد الى توظيف فنيات أخرى ، كالحديث الذاتي ، والحوار ، والمونتاج ، وغيرها . وسوف نرى في العرض التحليلي الآتي كيف تنضج الشاعرة على قصيدتها جوارا دراميا معمقا ومكثفا ، عندما تمزج بين عدد من الأدوات التعبيرية التي تشترك في نسج الصورة الكلية حتى تستوى ، خلقا فنيا متماسكا ومتميزا .

تحدث الشاعرة في هذه القصيدة عن استشهاد الفدائي الفلسطيني مازن أبو غزالة الذي سقط في معركة ضارية ، بمسألة أن أبلت في قتال الأعداء ، فأظهر بطولة فدائية رائعة . وهذه القصيدة تواصل الشاعرة متابحة المشهد الفدائي وتقف عند تفاصيله اليومية ، فتزداد انفتاحا على الواقع القومي ، وتعمق رؤيتها الفنية والفكرية فيصبح الشعر عندها عملا مقاوما ، وتصير هي توأم الفدائي المقاوم . ويصير الدرس النقدي واجبا قوميا ثوريا .

وحين نعاود قراءة القصيدة يشدنا عنوانها الذي يذكرنا بقصيدة " نداء الأرض " التي عرضنا جانبها منها عند الحديث عن الشكل

الدرامي الأول ، فهل هناك علاقة بين القصيدتين ، خاصة وأن
المنوانيين يبدو ان متشابهين . هل يعني ذلك أن القصيدتين
تعالجان موضوعا واحدا ؟ وإذا كان الجواب بنعم ، فما هي الفروق
الفنية والدلالية التي تميز القصيدتين احدهما عن الأخرى ؟ .

واضح ان القصيدتين تصوران العلاقة بين الفدائي والأرض ، وقد
رأينا الصورة الأولى لهذه العلاقة ، في الفصل السابق ، فما هي
ملامح الصورة الجديدة ؟ وكيف تلتقى - أو تختلف - مع الصورة الأولى ؟
تتألف " الفدائي والأرض " من ثلاثة فصول أو مشاهد ، ينتظمها
خيطة قصصية ، يسير في حركة أفقية مترابطة ومتدرجة على الوجه
الآتي :

تبدأ بتقديم صورة منتزعة من مفكرة مازن الذي يحاور نفسه
في لحظة قلق متوترة ، تنتهي به الى الاقتناع بأن الكتابة في زمن
المأساة والمحنة القومية تبدو وعملا لا ينسجم مع متطلبات العمل
الثوري الحقيقي ، لأن النصر لن يتحقق بالكلام والألفاظ ، بل بزغردة
الرصاصة ، فليخرس القلم :

أجلس كي أكتب ، ماذا أكتب ؟
ماجدوى القول ؟

يا أهلي ، يا بلدي ، يا شعبي .
ما أحقر أن أجلس كي أكتب
في هذا اليوم

هل أحصي أهلي بالكلمة ؟
هل أنقذ بلدي بالكلمة ؟

كل الكلمات اليوم

ملح لا يورق أو يزهر

في هذا الليل

وحيث تصير الكلمات ملحا لا يورق ولا يزهر في ليل العذاب
والاحتلال ، يصير لزاما على النفوس الكبيرة أن تأخذ مكانها في الصفوف

الأمامية . وفى هذه الحالة يقوى شعور مازن بالواجب القومي ،
 فيحمل هموم شعبه وأرضه ويمضي مع الرفاق ، ليقرروا المصير القومي
 بلفة الرصاص ، وتعرضه أمه سائلة عن سرّخروجه فى تلك الليلة ،
 فيطلبها على قراره ، ويدور بينهما حوار تتعارض فيه العاطفة مع
 السياسة حيناً ، ثم يتمانقان فى موقف راسى مؤثر . يقول مازن :-
 - ماض أنا أماه

ماض مع الرفاق لموعدى

راض عين المصير

أحمله كصخرة مشدودة بمنقى

فمن هنا منطلقى

وكل مالدى ، كل النبط

والحب والايثار والعبادة

أبذله لأجلها ، للأرض

مهرا ، فما أعزّمنك يا

أماه الا الأرض .

وتبدي الأم ترددات تمليه عاطفة الأمومة حين تواجه بلحظة الفراق

الذى يبعد عنها ولدها ، فتتهتف ضارعة :

- يا ولدى !

يا كبرى !

ويستمر مازن فى تهير موقفه فيهمس :

- أماه ، موكب الفرح

لم يأت بعد

لكنه لابد أن يجىء

يحدو وخطاه المجد

وتحاول الأم صد مازن مرة أخرى ، لكن المشاعر تختنق فى صدرها ،

فتتمثر الكلمات على شفتيها ، ويخفت صوتها :

يا ولدى !

يا

ويمضى مازن ينصح أمه بالصبر والثبات والرضا بهذا العمل البطولي
الذى يقدم عليه ، ويوصيها ألا تحزن عليه اذا سقط شهيداً :
- لا تحزنى اذا سقطت قبل موعد الوصول

فدرينا طويلة شقيه

ودون مسعود الوصول ترتمي على المدى

سواحل الليل الجهنميه

نمبرها على مشاعل الدماء

لكن يجي بعدنا الفرح

لاهد من مجيئه هذا الفرح

فيتساوى الأغنى والمطاء

وتقتنع الأم بسلامة موقف ابنها ، فتبارك قراره ، وتودعه مشجعة :

- يا ولدى

از هب!

وحولته أمه بسورتى قرآن

از هب!

وعوذته باسم الله والفرقان

وحين تقوم الأم لصلاتها " فى خيمة الليل " ترفع وجهها الى
السما ، فيتوالى عليها حشد من زكرياتها مع ولدها ، أيام حملته
ورضاعه وطفولته . ثم تفيب فى مناجاة واعية ، تصور اعتزازها
بهذا العمل البطولي الذى يقدم عليه ولدها ، فتخاطبه ، فى حركة
استرجاعية ، تعيد الى أذهاننا مشهد الوداع السابق ، تقول :

يا ولدى .

يا كهدى

من أجل هذا اليوم

من أجله ولدتك

من أجله منحتك

دمي وكل النبس

وكل ما يمكن أن تمنحه أمومه

يا ولدى ، يا غرسة كويمه
 اقتلعت من أرضها الكريمة
 اذهب ، فما أعز منك يا
 بني الأَرْض.

وعند ما تصبح الأرض أعز من الأم والوالد ومن كل شيء ، وبصير
 الموت - فداء لها - طريقا لخلاصها ونجتها وحياتها : تهلل الشاعرة
 مع الفدائي :

- يا ألف هلا بالموت !

ثم تمضي في تصوير استشهادها :

واحترق النجم الهاوى ومرق

عبر الربوات

برقا مشتمل الصوت

زارعا الاشماع الحي على

الربوات

في أرض لن يقهرها الموت

أبد لن يقهرها الموت .

ويتضح من المقاطع السابقة أن القصيدة حوارية تتوازمتها
 ثلاثة أصوات (مازن وأمه ، والشاعرة) ، تتردد في جميع أجزائها ،
 في حركة قصصية ، تتسج خيوطها الشاعرة التي تروي قصة الفدائي ،
 وتنقل مشاهدتها بتفسيلات بارعة .

ويأتي حوار مازن مع أمه ليعمق صور القصيدة ، ويكشف أبعادها ،
 فيظهر قدر من التعارض بين المواطف الذاتية عند الأم ، وبين الموقف
 الفدائي الذي يصوغه مازن بروح وطنية عالية ، فيمضي مع الرفاق إلى
 صوعده مع الأرض الحبيبة ، راضيا بالمصير الذي جعله يحمل همومها
 كصخرة مشدودة بمنقسه ، ويقدم على التضحية ، مادامت مهرا مناسبا
 للفرح الكبير الذي سيعقبها فيصم ربوع الوطن الحبيب . ويزداد الموقف
 حيوية ونبلا ، حين تتماثق مشاعر الأم مع رغبة ولدها ، فتطالعنا صورة

مشركة تجسد معاني التضحية والفداء في أكل صورها وأجمال
مواسمها .

والى جانب الحوار ، وظفت الشاعرة طاقات الحوار الداخلي
حين صورت الحالة النفسية لمازن يوم راح يحاور نفسه ، بعد أن استيقظ
وعيه فأدرك أن الكلام لم يعد وسيلة ناجحة لأخذ الحق المسلوب ،
فيقنعها بالاقدم على فعل مادي يغير الواقع ، ويقرب النصر ،
وتنجح الشاعرة في تصوير مشاعر الأم التي تختلي بنفسها في لحظة
تعهد وتأمل ، وتتطلق في حديث ذاتي ، تسترجع ذكرياتها مع مازن ،
ثم تتاجيه من بعيد ، مهدية فرحها باقدامه وضموده وتضحيتها ، لأنها
أنجبت له مثل هذا اليوم المميز . وما أجمله انجابا حين يكون لفانية
نبيلة كهذه .

وتتعمق درامية القصيدة عند ما تلجأ الشاعرة الى أسلوب
القطع والمونتاج الذي توظفه حين يتداخل الحاضر مع الماضي ، في
صورة الذكريات التي تلح على الأم لحظة تأملها ، وحين توقف الدفق
الصورى القديم لتتقل مناجاة الأم لولدها ، وأخيرا عند ما تلجأ اليه
لتفصل - أو تجمع - بين مشهد المدينة التي تترقب نهاية المعركة
الفدائية التي يخوضها مازن ورفاقه - بشوق وقلق كبير ، وبين مشهد
الفدائي وهو يسقط ليسقي أرضه بدمه ، فينبعث الأمل في ثاياتها ،
موكدا أنها أقوى من الموت والفناء . وستظل حية أبدا ، مادام أبنائها
يمسرونها بالتضحيات الكبرى .

وعند ما ترتبط الدرامية بالقصص ، كما هي الحال هنا ، يكون
طبيعا أن تتوالى الأحداث والصور والمشاهد في ترابط واضح ، يسير
بالقصيدة في اتجاه أفقى ، يمتد بالقصة من أولى وقائعها حدوثها ،
حتى يصل الى خاتمتها . وهذا ما تؤكد هذه القصيدة التي تتشكل فيها
صورة كلية تجسد المشهد الفلاني الرائع الذي رسمه مازن حين
اتجه الى تعميق علاقته بأرضه وشعبه ، فقدم نفسه قربانا على طريق
النصر .

ولاشك أن تركيب هذه السورة يعود الى الحالة النفسية الثقيلة التي يرسمها المشهد الأول ، وذلك التعارض الماطفي الذي نلاحظه حين تفاجأ الأم بولدها بهجرها في لحظة متوترة ، وأخيرا حين تطالعنا صورة الصديعة التي تتابع المعركة الفدائية عن قرب ، فتهد وانسانة محيرة ، تتوتر أعصابها ، وتتقطع أنفاسها ، وخوفا من الموت الذي يدب وراء ريواتها :

• طهاس وراء الريوات
آذان تتوتر في الكلمات
وعيونها جرمها النوم
الرياح وراء حدود الصمت
تندلع ، تندم في الريوات
تلهت خلف النفس الضائع
تركز في دائرة الموت

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 رؤية وفنا ودلالة . فضلا عن الفروق الفنية التي تظهر عند توظيف التقنيات الدرامية التي تظهر هنا بقوة ، وتهدو يسيرة في " نداء الأرض " ، تلك هناك فروق أخرى تميز القصيدتين :

- " فداء الأرض " تصور بطلا يعاني تجربة الفسوة والتشرد ، ويبلغ به اليأس مداه ، فسيقتور فجأة انهباء مأساته ، ويمضي عائدا الى أرضه ، متسلحا بالذكريات والحنين الى الأرض التي نمته وغذته طفلا ، وأقص مناه أن يلثم ثراها الحبيب ، وحين يبلغ غايته يسقط شهيدا لا يخبر موته من واقسع شعبه شيئا .

أما بدليل " الفدائي والأرض " فانه يبدأ بأسه من الواقع اليأس أيضا ، لكنه لا يخلد الى اليأس ، بل يسل على تجاوزه بطريقة ايجابية ، وتحسب للقاء المصدو حسابيه الصحيح ، وتواهي متطلبات المعركة ، فيمضي مازن سلحا باللفة التسي يفهمها الصدو ، ولا يندلج وحده في حركة انتحارية ، بل يذهب مع رفاقه ليسوفوا

ملحمة الهائلة الجماعية التي لا يسقط أفرادها عبثاً ، بل يكون في موتهم حياة لشعبهم وأرضهم . وهذه الرؤية يصير الموت الهولي عملاً ثورياً لا يقل عن النصر الذي نحسره في معركة من معارنا .

وهكذا ، فحين تصام التضحيات ، ويكثر الشهداء الذين لا يسقطون ضحية تصور عا في عالم ، في تلك الحالة تتعمق علاقة الفدائي بالأرض ، وتكبر بدولته فسي أعين الصغار والكبار ، فهو يصلون الصيرة نحو " الفرح " الأكرم الذي تفصلهم عنه " سواحل الليل الجهنمية " ، ومع ذلك لا يتراجعون ، بل يتقدمون هاتفين :

نمبرها على مشاعل الدماء

لكن يجي " بمدنا الفرح

لا بد من مجيئه هذا الفرح

وإذا كانت هذه الطريقة في البناء الفني تتسجم مع نهج فدوى القديس ، وتعمقه ، فاتها تعيل إلى التعبير الدرامي - في نهج مفاهيم - معتمدة على الرموز عنها ، وعلى العناصر الأساورية حيناً آخر .

ففي قصيدتها " رجوع إلى البحر " - وهي تأطية في جوهرها - تصور تجرسة شعورية ذاتية ، لكنها تعرضها بطريقة موضوعية تعتمد الرمزا طاراً عاماً يستفرد القصيدة . وتستند إلى حركة قصصية تعتمد الوصف الرمزي أداة تمبيرية ، كما تتماق فيها الصور الجزئية الموحية بالأحاسيس والمشاعر الذاتية القلقة . تقول الشاعرة من أجله جزيرة حلمها :

انا سنمضي يا جزيرة حلما

لا تصكينا بمد ، يكفينا بأرضك مالقينا

ألقا سرايبنا لقمنا

وخيوال ضوء وأهيات غررتنا

لما دعتنا

ورمت بنا في القفر ، في العيب المربع -

وضيقتنا .

ويتضح من هذا المقطع الأول أن هناك تشوشا عاطفيا في العلاقة بين المتحدثين وجزيرتهم . فهم يفادرونها غير آسفين ، بعد أن فشلت رحلتهم . لكن من هم هؤلاء المسافرون ؟ وما هي حقيقة تلك الجزيرة ؟ وماذا يعنى فشلهم ؟ وقبل ذلك كله : كيف تنسجم هذه الصورة الجماعية مع قولنا ان القصيدة تعرض تجربة ذاتية محضة ؟.

ان التفلغل في عالم القصيدة يكشف عن جوهرها ، فسدوى الشاعر تحاول الخروج بتجربتها الخاصة من دائرة الذاتية المحضة الى مجال أوسع وأرحب ، فتعمد الى تصميم التجربة لتشمل كبل التائمين في رحلة البحث عن الحب والحياة والاستقرار . ولهذا تلجأ الى الحديث بضمير الجمع ، وكأنها تتحدث بصوت جماعي يحكي قصة المجز الانساني عن بلوغ حالة الحب الصافي الذي يعطي للحياة طعمها وخصبها وفرحها . لكن تصميم التجربة والتعبير عنها ، على هذا النحو ، لا يحول دون ادراكنا لمنطق القصيدة الذي يؤكد أن الشاعر ، وان عممت تجربتها ، تعرض صورة منخلعة من نفسها ، بأسلوب درامي ، يتخذ من " البحر " رمزا للقلق والتيه الذي تعانيه بسبب الفشل في علاقاتها العاطفية ، وسبب وحدتها وشوقها الدائم الى الاستقرار في ظلال الحب ، فتهرب الى جزيرة الأحلام أملا في الخلاص من عنائهما الدائم . لكنها تمود خائبة حين ترى أحلام الحب ألقاسرا بيها يزداد همدا وتلاشيا كلما خطت نحوه . ومن قنل كائنت تصور تلك الجزيرة مهربا يخلصها من التعب والحزن والحرمان والقلق والضياع . وللتعبير عن ذلك تعرض صورة استرجاعية تحكي رحلتها الى جزيرة الحلم ، في موكب " الهاربين " :

لما رأينا ذلك الرطب الظليل

يومي ويدعو خطونا التعب الكليل .

قلنا وصلنا واسترحنا

ولسوف ندخلها كراما آمنين

وهنا سنلقي عبثنا⁽¹⁹⁾

وهنا سينسى روحنا المكثود أحزان السنين

قلنا، وقلنا،

وعلى رفيف مروجك الخضراء ضاحكننا الرجاء

الله ما أحلى الرجاء

للتائهين على الطريق

للمدلجين بلا رفيف

قلنا، وقلنا

لكن وهمنا، يأسنا ما وهما

لما أتينا، ثم ألقينا رواسينا بأرضك حالمين.

وتصور الشاعرة هذا الاخفاق العاطفي الذي جعل أحلام

الهاربين تتبخر وهما وسرابا، لأنها كانت زرعاً فنى أرض عقيم:

جئنا نلملم ما تبثر من خطى أعمارنا

ونشق أنلام الهوى لهذا رنا

ولقد مضينا نزرع الأشواق والحب المنقصر والحنين

لكن علمنا بمد حين

أنا زرنا زرنا فى الملح، فى الأرض البوار

أنا ضلنا حين ألقينا البذار

فى قلب أرض لا تفلّ

كان الجفاف نصينا ولفيرنا خصب وظلّ

وحين تكون هذه نهاية الرحلة التى تصدم الهاربين الحالمين،

يصير الاحباط غداً ينمي مشاعر التيه والضياع، فيبأس المضافرون،

ويعزفون عن الحلم، ويرحلون من الجزيرة الخادعة، ويسلمون شرعهم

للرياح، عائديين الى البحر من جديد، وهم يرددون هذا النظم

الحائر الجريح المكابر:

انا سنمضى عن شواطئك الملونة الضحوك

سنعود نسلم للرياح شرعنا

(19) هكذا وردت فى الديوان، والصحيح "عبثنا"

ونظلم نحمل تيهنا وضياعنا
يا تيهنا وضياعنا
فى الصاخب الهدار ، فى هذا الخضم بلا قرار
سنصارع الموج الكبير
وهناك نعطي عمرنا
للصاخب الهدار نعطي عمرنا
وكفاحنا
وهناك سوف نواجه التيه المحتم والمصير
ونحن نحضن كبرنا
وجراحنا .

ان الشاعرة تبلغ بقصيدتها مستوى جيدا من البناء الدرامي ،
الذى يتحقق على نحو جديد ، على الرغم من وحدة الصوت الذى
يستفوق القصيدة . فقد نجحت فى تصوير هذه الرحلة النفسية
المفتية ، وعرضتها بأسلوب جعلنا نتلقاها وكأنها رحلة واقعية .
أبطالها مسافرون حقيقيون ، ومسرحها بحر صاخب هدار ، ومنازلها
جزيرة ضاحكة وارفة اللال . لكن القصيدة تحمل كما قلنا دلالة
رمزية ، يصير معها التيه والضياع والقلق بحرا ، والحلم جزيرة ،
والفشل تفرا ، والشاعر رواسي وسراكب ، والأشواق زعا . ههنا
التجسيدات تبوع الشاعرة فى تصوير الانهزام العاطفي الحاد ،
الذى أفرغ القلوب من الرجاء ، ومع ذلك لم ينل من كبرياتها ،
فتتحدى التيار الجارف صافية :

وهناك سوف نواجه التيه المحتم والمصير
ونحن نحضن كبرنا
وجراحنا .

وهذه الصورة الدرامية التى يتعانق فيها الكهر مع الجراح ،
تبلغ القصيدة غايتها من التركيب الشمورى والفني . وقد تحققت
أفقيتها على أساس أنها تعرض التجربة التى صورتها ، مشهدا بعينه .
مشهد ، فى حركة متتابعة .

وإذا كانت الشاعرة تحاول ، في قصيدتها السابقة ، تعميق تجربتها الخاصة ، فإنها تنجح في قصيدة " الى الوجه الذى ضاع فى التيه " فى ربط بمدى التجربة الخاصة والعامة ، على نحو آخر ، يجعلها تميل الى البناء الدرامى الممتد على عناصر تصويرية وأخرى أسلوبية . تضى على القصيدة جواد راميا عميقا يزيد مناخها كثافة وتركيبا .

وإذا كان التيه والضياع تجربة مشتركة بين هذه القصيدة وسابقتها ، فإن التيه يأتي هنا وليد ظروف خارجية واقعية ، فيزيد المشهد المأساوى فى فلسطين توترا وتمزقا . والجد يرب بالذكور أن هذه القصيدة تصور تجربة واقعية يزيد من تأكيدها أن " الآخر " الذى تتوجه اليه هنا ، هو " الصديق الغريب " الذى رأيناها تخاطبه فى المقطوعة الثالثة من قصيدة " كلمات من الضفة الغربية " .

وتألف قصيدة " الى الوجه الذى ضاع فى التيه " من ثلاثة فصول ، يحتوى كل منها مشاهد جزئية تفصيلية ، بعضها يرتبط بال لحظة الحاضرة ، ويرتد بعضها الآخر الى الماضى ، فى حركات استرجاعية ، تستحضر الذكريات القديمة . وتتعانق المشاهد جميعا لتصور موقفا نفسيا وفكريا - وربما سياسيا - يجعل الشاعرة تنمي علاقتها بأرضها وبيئتها وشعبها ، بشكل يمكنها من التوحد التام مع شعبها المكافح ، وينتهي بها هذا الموقف الى رفض الحسب ، مادامت الساسة تامل بلادها ، ولا تكتفى بذلك ، فتعمد الى نسيان الملاقة الماطفية الصافية التى كانت تربطها بهذا " الوجه الضائع " . وهذا ما يؤكد ه مطلع القصيدة الذى يحمل رد الشاعرة على بطاقة الحبيب الفائب ، فنراها تخاطبه بصوت مفجوع ، وتطلب اليه أن ينسى ما كان بينهما ، وألا يذكرها بصور الماضى الجميل ، لأنه لم يعد فى قلبها متسع للحب ، بعد أن قامت بينهما صحرا قاسية تلتوى فيها جمال السقيظ ملتفة حول الشاعرة ، كما تفعل الأفاعى

التي تخنق الزهر وتفتح فيه السم واللظى . وفعل هذه المأساة
عمت ذاكرة الشاعرة ، وفلمت صور أحلامها ، وصار حبها شبحا
ضائعا يزيده ليل المذاب والاحتلال والضياع بمدى ونزوحا عن عينها
وقلبها ؛ ولأن ليل الاحتلال اغتال كل فرص اللقاء والأمل والحب ، فان
قلبها لم يحو سوى صورة واحدة ، هي أغلى الصور وأجملها : انها
صورة الحب الأكبر . . صورة الوطن الحبيب الذي يئن تحت راية
الاحتلال ، ويتأوه تحت أنقاض الهزيمة والمذاب :

نحر الليل القمر
يارفيقي نحر الليل القمر
أنت لو حدثت في سراة قلبي
لم تجد فيها مقر
لسوى الوجه الذي شمه الليل
يفطي كل قلبي
وجهبها الحلو المشوه
آه ما أغلاه حلوا ومشوه
يا عذابا يتنامى
يتنامى كل يوم
يا جراحا تتأوه !

لقد صور المشهد الأول فترة الفراق بين الحبيين ، مؤكدا
أن الشاعرة قد نسيت قصة حبها ، عندما انصهرت مع شعبيها في
محنته الكبرى . لكن هذا التوحد المصيري لم يأت فجأة ، فقد
سبقته لحظات من الذهول والتهيه، تصورهما الشاعرة في الفصل الثاني
من القصيدة ، في مشهد يعرض صوراً استرجاعية سابقة على اللحظة
التي صورها الفصل الأول، ويبدأ المشهد بتساؤل الشاعرة عن المصير
الذي آلت إليه علاقتها " بالوجه الضائع " ، فتذكر أن حبهما - أيام
صفائه - كان وليداه نما وسط الهول وفي قلب الخطر ، يوم قامت
الحرب ، ففطت " مياه الليل " وانها (كناية عن اتساع رقعة

الاحتلال) ، الذي كان قلبه الصامت ذاهلا أسيان ، في ليل الهزيمة .
ويوم كانت السماء تفسر الساعات والجدران .. يومها كانت
الشاعرة تهذي ، في حركة دروشية تحمل عفوئة المجانين
وصدق المرافين ، فتخاطب أرضها :
افتحي صدرك يا أرض الجدود
افتحي صدرا الأمومة
واحضنيها فالقرايين غوللي
القرايين غوللي

وتستمر الشاعرة في الحديث عن حبها أيام الحرب ، فتذكر
أنها كانت مع حبها ، عندما كان الأعداء يتلذذون بتقتيل الأبرياء
لكنها لم تكن تعلم أن الند سوف يفرق بينها وبين الحبيب ، وأنهم
لم يلتقيا بعد ذلك اليوم . انها لم تكن تفكر في هذه النهاية
أبدا ، لأنها كانت مشغولة بواقمها القومي ، والدليل على ذلك أنها
حتى عندما اهتمت للحبيب ، لم تسأله عن حاله أو عواطفه ، بل
سألته عن المصير الذي آلت إليه بلادها :

آه يا حبي الفريب

آه يا حبي لماذا ؟

وطني أصبح بابا لسقر ؟

ولماذا شجر التفاح صار اليوم -

زقوما ، لماذا

لم يعد ضوء القمر

مستحما لساتين الزمرو ؟

ومن خلال هذه الأسئلة الحائرة تطالعنا صورة الأمس المشرق ،
يوم كان قومها يزرعون الأرض ويقفون شامرا ، وينمسون بالحياة على
بساطتها ، ويشيع بينهم الحب والفرح ، لأن الفصول كانت تحمل معها
المطام الوفير : تمارا وازهارا وخبزا وزيتا . واليوم لم يبق من هذا
المشهد الحي غير صور العذاب والحرق والألم ، فهل تمسود

لأهلها؟ وهل تشيع فيها الحياة من جديد؟ ... هكذا كانت
الشاعرة تهذى وتتهاوى أيام الحرب، لكنها لم تسقط لأنها كانت
تحتسى بالحب الكبير.

وتنتقل الشاعرة لتعرض علينا صورة مأساوية تتحول فيها
القدس الى مسرح هامد لا حركة فيه:
الأسى يهطل، ليل القدس صمت
وقتام

حظروا التجوال، لا تطرق فسى
قلب المدينة
غير دقات النبال الدموية
تحتها تنكمش القدس كمذراة سبيه
وعلى الساحة رائحة
خسوق السهم جهينيه
وعلى الأرض دغان وحطام

وفى هذا الجو الكئيب تقف هي وحبيبتها الذى يستمد للسفره
فيلقيان نظرة على المدينة الحزينة التى أحبها هذا المسافر
بكل جوارحه، فقدت حبه الصوفي ويقينه. ويبلغ حزن الشاعرة
مداه، عند هذه اللحظة المتوترة التى تعرضها فى حركة
استرجاعية، فيتسرب اليها شك قاتل يجعلها تتخيل أن الله هجر
بلادها، وتخلى عنها للاعداء الذين يميثون فيها فسادا ودمارا، ثم
يبلغ قلق الشاعرة قمته حين يتحول العالم الضري المتكالب على
قضيتها وقومها الى "تنين خرافي" يقف على باب فلسطين، مهددا
أهلها بالدمار والخراب، كما فعل الوحش الأسطوري قديمنا، عند باب
طهنة. وتلتصق الشاعرة المخلص الذى ينقذ بلادها من ذلك الشر
المحيق:

وأنادى: يا هبيبي
من يقك اللغز من يكشف
سر الكلمات؟

وفى الفصل الثالث تعود الشاعرة الى حاضرها ، فتعزي مع موقفها الأول ، وهو موقف التوحد التام مع شعبها ونسيانها لقصتها العاطفية ، فتخبرنا أنه قد مضى على تلك القصة ما يقرب من عامين ، دون أن تهق منها ذكرى تمر قلبها ، لأنها لا تحمل الا ذكرى واحدة ، تملأ كيانها ، وتحتل قلبها جميعا ، وهذه الذكرى هي وجه بلادها الذى يلازمها :

آه : عشرون قمر

مر عشرون قمر

وحياتي تستمر

ونفاسك

كحياتي يستمر

ومضى ذاكرة واحدة : وجه بلادى

وجبهها الحلوي يفاي كل قلبى .

أما كيف تستمر حياتها مع شعبها ، فان توحدنا به هو الذى أتاح لها ذلك :

وحياتي تستمر

وتلف الريح أياي على الدرب المصير

مع شعبي ، وبلاطينا على أمانته -

صفر وأشواك وصلب

وحياتي مع شعبي تستمر

ومن بين الجموع تنهش فضائل المقاومة ، التي تنطلق فى مواكب بطولية ، تحمّل
البشرى بامكانية النجاة من الضار الذى هدده " التين الخرافي " :-

وراء النهوغابات الرماح السمر -

تهتز وترهو

وهدير العاصف

يكشف اللغز ويملي العالم التين -

سر الكلمات

وعندما يكشف الفدائيون سر اللنز ، ويشقون طريقهم نحو النصر الكبير ،
يصير الفداء والتضحية أمنية يتسابق الأبطال اليها ، فى مشاهد رائعة ، تشكل
التمهيد الطبيعي والضروري للذند المشرق الجميل . فمثل هذه القربانين
الفوالسي تستمر الشجيرة وبحيا الوطن ، ويتحقق النصو
النهائسي . ومن خلال ذلك كله تستمر حياة فدوى :

انسانة وشاعرة ، تنفي لشعبها وتتابع مسيرته البطولية فتصورها
بصدق وحرارة . وتختتم قصيدتها بهذا المشهد الرائع:

وهبوب ودوى

ولهيب وشعر

يلفح السارحين فى الدرب العصي

والأصاحي زمراثر زمر

فى عناق واحد تهوى وموت أخوى

ويظل الليل - ما طال - يلد

أنجما تقفو خطاهما فى الدروب -

السود أنجم

وبلادى كوزرمان يفسر الدم -

فيه ويغمغم

وحياتى تستمر

وحياتى تستمر.

وحين نساود النظر فى هذه القصيدة ، بفصولها الثلاثة ،
ومشاهدتها الجزئية تبدولنا صورة كلية تجسد وحدة فنية صادقة ،
وهي تحقق هذا المستوى الفني بفضل بنائها المضوى المتنامي
الذى يستند الى فنيات درامية متعددة ، تساعد القارئ على
اكتشاف الابهية النهائية للقصيدة دون عناء كبير .

ورغم أن صوت الشاعرة يستغرق القصيدة كلها فانه يخرج
بها عن دائرة التعبير الذاتي الى آفاق التعبير الدرامي الموضوعي ،
فهي عندما تناجي الحبيب الفائب لا تصور عواطفها الذاتية
الخالصة ، بل تتكى على موقفها الذى وحدها بشعبها ، فصارت
تعيش للشورة والوطن ، ولا تفكر فى نفسها وعواطفها الخاصة . وهي
عندما تعرض صورتها مع حبيبها ، أيام الحرب ، تقدمها وكأنها صورة
غريبة عنها ، تصفها من الخارج ، . . . وتتمد الأصوات فى القصيدة ،
فيتعانق صوت الشاعرة مع الأصوات المحكمة (صوت الحبيب

التنين - الرياح - المقاومة) . أما أسلوبها فيقوم على المزج بين عناصر الماضي والحاضر ، فتتعاقد ذكريات الأوس مع مشاهدات اليوم ، ويلتقي ضمير المخاطب مع ضمير الفائب ، ليشيها جوارها يفيض تنويمات وحيوية وتد اخلا .

وفضلا عن حكاية الصوت ، فقد برعت الشاعرة في صياغة صورها الجزئية بشكل جعل المدركات الحسية والمعنوية تتعانق هي الأخرى ، في علاقات جديدة تشيع في القصيدة جوار شعرها يستند الى الرمز والأسطورة .

فهذه (حبال القيظ تلتوى) وتلتف حول الشاعرة (أفاعى تخنق الزهر ، تفتح السم فيه واللظى) ، وهذه (ذاكرة الحب عمت) ، وصور الأحلام غامت ، وهذا الحب شبح ضائع يقصيه " ليل التيه " وهذا " الليل ينحر القمر " والأرض تفتح صدر الأمومة لتحتضن " القرايين الفوالي " . أما وحش الفاب فيحسو الخمر في " حان الجريمة ورياح الشؤم " تعوى " في الجهات الأربع ، والوطن يصبح بابا لسقره ، و" الأسى يهطل " و" ليل القدس صمت وقيام " . وتحت رقات النمال الدموية " تنكمش القدس كمذرا " سبيه " . وعند هذه الصورة الأخيرة يجدر بالنقد الحديث أن يقف طويلا ليشد على يد فدوى ، فأى صورة أبلغ وأفصح منها في التعبير عن حال القدس الحزينة ، التي لم تعد حجارة وأرضا ، بل غدت قلبا يبيض ، وعينا تدمع ، وجسدا يتلسوى وينكمش ، حفاظا على عزتها وأصالتها وكرامتها الجريحة ، كما تفصل المذرا " السبية حين تنكمش في حركة مقاومة : صونا لعفتها وعذريتها . هكذا رأت الشاعرة مدينتها ، فنقلت صورتها ، وأذاعت خبرها ، وعلى الذين ما يزال عندهم شعور بالخوة والابسا " والثأر للكرامة التوموية الجريحة أن يحسنوا الانتقام .

وكما برعت الشاعرة في تشكيل صورها ، برعت أيضا في توظيف التكرار الذي لا يأتي لمجرد اشاعة جو نغمي خاص ، بل تعمد اليه لتعبر عن الحركة والاستمرار الذي يصبح في حد ذاته نوعا من

الانتصار ، ففى جدلية الموت والحياة التى تميشها فدوى وشعبها فى مقاومة ضارية تصارع العدو والمتوحش . وقد عمقت هذا المعنى عند ما بيأت تمبيرها عن تلك الحركة المستمرة المنتصرة بالحدث عن "مرور عشرين قمر" ، فمرور الزمن لا يتراجع بالقمر الى الوراء ، بل يقيه حاضرا ومستمرا ، وفى حضوره واستمراريته معنى ايجابى يزيد الحياة نورا واشراقا .

وحين تمعد فدوى الى تكرار تلك العبارة المحورية (وحياتى تستمر) ست مرات ، تضيف الى دلالتها التعبيرية الخاصة ، دلالة أخرى تجعلها تقوم عنصرا بنائيا فى القصيدة ، ينمى حركتها ، ويطور صورها ومعانيها بشكل مستمر . والمؤكد عندنا أن هذا التكرار قد حمل دلالتين : فنية وفكرية . وفضله أصبح الاستمرار غلامنة اتجاهاية ترسم السبيل الى حلّ اللغز الوحشي المحير .

وإذا كانت القصيدة لا توظف الحوار بشكل لافت ، فانها تستخدم المونولوج الداخلى ، حين تعرض علينا تلك الصور الاستراتيجية التى استغرقت المشهد الثالث كله ، وهو مشهد درامى فى جميع تفاصيله . كما أنها تستغل فنيات المونتاج والاستفهام التصويرى ، فى هذا المشهد أيضا . مرة ، عند ما تأتي به صورة معترضة بين الفصل الأول والثالث ، ومرات عديدة حين تلجأ اليه داخل المشهد نفسه ، لقطع الصبورة وتكدس صور أخرى عليها ، أو لتقفز من نقطة الى أخرى .

وهمد الذى قلناه جميعا ، تهقى القصيدة نموذجا جيدا يمكن طريقة البناء الدرامى الذى يستند الى توظيف العناصر الأسطورية بشكل يضى على القصيدة جوا دراميا مكثفا ، وهذا ما نلاحظه عند ما نتأمل القصيدة من جديد ، فنلاحظ أن هناك جوا أسطوريا يسيطر عليها ، وان كانت الأدوار الأسطورية موزعة باقتصاد شديد ، أى دون إعادة الأسطورة كاملة ، فكأن الشاعرة تفكك عناصرها وتختار ما تحتاج اليه لبناء أسطورة جديدة . وإذا كان الجلو الأسطورى تقوم بالضرورة على قدر من الدرامية ، فان هذا الجلو قد كثف قصيدة فدوى وزاد من دراميتها . ويمكن تلمس

هذا الجوفى صورتها بعد غياب الحبيب ، حين تقول :
 بين قلبي ورفاه الحب صحراء
 حبال القيظ فيها تلتوى -
 تلتف من حولي أفاعي
 تخنق الزهر ، تفح السم فيه
 واللظى .

وحين تصور مأساتها وتوحد ما بشعبها :
 نحر الليل القصر
 يارفيقي نحر الليل القصر
 أنت لو جددت في مرآة قلبي
 لم تجد فيها مقر
 لسوى الوجه الذى هشمه الليل
 يفتى كل قلبي

فالليل والقمر ما عادا عنصرين طبيعيين ، بل صارا كائنين أسطوريين
 يتصارعان ، وهذه الصورة ، رغم دلالتها الرمزية المعاصرة ، تحمل
 معها القدرة على الإحاطة بالمعنى التاريخي الأسطوري فنتذكر كيف كانت
 عناصر الطبيعة تتجسد أفرادا بشرية ، تتصارع وتتقاتل ويهزم
 الواحد منها الآخر . أما هنا فالصورة تحكي الصراع بين الحد
 والباطل ، بين العدل والظلم ، بين الحرية والاحتلال . وتصادف الجو
 الأسطوري عندما تتحدث الشاعرة عن الحرب :

كان وحش الغاب يحسو الخمر فى
 حان الجريمة

وربماح الشوم تمسوى

فى الجهات الأربع

وفى عرضها لنهاية جهها رأيناها تصف موقفا وكأنها تنظر اليه من
 الخارج ، ثم تختتمه بصورة تميدالى أذهاننا صورة الوحش الأسطوري
 الذى كان يقف على أبواب طيبة ، مهددا سكانها بالهلاك اذا هم لم
 يجدوا حلا للفرز ، فتقول :

وأرى العالم تنيننا خرافيا

على باب بلادي

وأنادى : " يا حبيبي

من يفتك اللفز من يكشف

سر الكلمات؟ "

وهكذا نرى كيف تنخلع الشاعرة من ذاتها ، وتنقلنا الى أجواء
أسطورية ، لتعرض علينا مشاهد درامية حية .

أما حركة القصيدة فقد بدأت توهم أنها رأسية ، ثم تتاهمت
بشكل أفقى واضح ، فهي تنطلق من نقطة تبدو وكأنها قمة التجرسة ،
ثم تسترجع اللحظات السابقة ، متقدمة مع الزمن فى سيره الطبيعي ،
كما هى الحال فى السينما أو الرواية الحديثة . وهى تعرض علينا
مشاهدنا واحد ا واحد ، فى خط ممتد ، يمتد على التصوير
والأسطورة : أداتين تمهيزيتين بنائيتين فى وقت واحد . وكلتاهما
تضفي على القصيدة درجة واضحة من التكثيف والتركيب الفنيين .
ونحن عندما نصف القصيدة بأنها مركبة فاننا نستند الى كون الشاعرة
تصور موقفها يتميز بالتمارض العاطفي بين الشاعرة والصديق الذى
يحاول تذكرها بالحب القديم ، فتهرب منه ، لأنها مشغولة عنه
بحب أكبر . غير أنها قد عبرت فى النهاية عن الشعورين مما :
الحب الشخصى الذاتى الذى يتمسك به الآخر ، وتتغلى هى عنه
لتحيا حبها الأكبر : حب الشعب والوطن .

وهعد أن قدمت الشاعرة فى قصيدتها " رجوع الى البحر "
و" الى الوجه الذى ضاع فى التيه " صورتين بنائيتين ، تستند الأولى
الى الرمز ، وتحفل الثانية بجوأسطورى يستفرقها ، تأتى قصيدة
" نبوة المرافة " نموذجاً جديداً يمتد فى بنائه الدرامى على
الرمز والصورة والأسطورة ، بشكل أكثر ايجازاً وتكثيفاً .

وتتألف هذه القصيدة من خمسة فصول ، تصور مأساة الشعب
الفلسطيني ، انطلاقاً من أحداث أيلول الأسود ، التى أحالت الساحة

الأردنية الى مجزرة بشرية ، ذهب ضحيتها آلاف الأبرياء الذين
حصدتهم من اجل الموت بأيد عربية . وتتعمق الشاعرة هذه
اللحظة الدرامية المتوترة فتمهد لها بمقدمة تنبئية تجمّل
وقوعها نتيجة متوقعة ، فقد عمدت الى ربطها بتوقعات سابقة
كانت تنبئ * بحدوثها ، ثم تحاول تجاوزها عندما تتطلع الى الفقد
المشرق الذي سيعيد للحياة بهاها ، وللانسان توازنه ، يوم يتحقق
الهمم الجديد .

ويبدو أن الشاعرة تميل هنا الى طريقة العرض المسرحي ،
ولهذا قسمت قصيدتها الى خمسة فصول ، تتوالى فيها المشاهد
في حركة أفقية لافتة ، تسير بالقصيدة في تراث تام . ففي الفصل
الأول يطالعنا صوت المرافة الدهرية التي تتنبأ للراوية فتخبرها
بأن نجاتها من الشر المحيق بها لن تتم الا اذا جاء الفارس ، وهو
يأتي من طريق " تشقها من أجله السعود والبروق " ، أما زمانه فسيكون:
حين يصير الرفض
محرقه وجلجله
تلفظه أحشاه هذى الأرض
من جسمها بضمه

وعندما تنهي المرافة نبوءتها ، تحذر الرواية البطلة من
غدر الاخوة الذين سيوقمون بالفارس المنتظر ، فتقول لها " حاذري
اخواتك السبمة " . وينتهي المشهد الأول ، وعندما تقف صاحبة
الصوت عند شرفتها المخلّمة ، تحلم بالفارس الآتي ، وتتدلى الى زمنه
الذي يتحدد عندما يصير الرفض محرقه وجلجله . فتصفي الى حركة
المخاض التي يرهص بها رحم الأرض مبشرا بحدث عظيم وشيك الوقوع .
وذلك يعني حلول الزمن المرتقب .

وفي الفصل الثاني يحضر الفارس ، فيردف الحبيبة وراه ، ويمضي
يحيث الخطى نحو غايته النبيلة ، وتتوالى الأصوات والمشاهد
الجزئية التي تصور مسيرة المقاومة ، في مواسمها المختلفة ، فنسرى

شأنها يتعاطفم ، يوماً بعد يوم ، وإن كانت مهنددة - دوماً - بتكالب
الأعداء ، وغدر الإخوان . هكذا أخبرت العرافة ، وهذا تشمر الحبيبة
التي تهدي تخوفها فتقول لفارسها : علينا بالحذر :

فإن كلاب الطراد على دربنا
تجنن إذا هيرقت في الظلام نصال القمر
لكن الفارس لا يخشى الكلاب والمترهصين على الطريق ، فيمضى مردداً :
حبك يحمي ظهري العريبان
التصقي بي ، لا يكون الحب يا حبيبتى جبان .
وينتهي المشهد بحيرة الحبيبة التي تردد ، في صوت داخلي ، تحذير
العرافة وكأنه وشيك الوقوع .

وفي الفصل الثالث نلتقي مع المشهد الرهيب ، فيفزعنا " قابيل
الأحمر " الذي يصول ويجول وحده ، في كل مكان ، وكأنه وحش أسطوري
يمأل الدنيا رعباً وقتلاً وتدميراً .

وهذه صورته الشمعة تحكي ذلك :
قابيل الأحمر منتصب في كل مكان
قابيل يدق على الأبواب

على الشرفات

على الجدران .

يتسلق يقفز يزحف شمسانا ويفج
بألف لسان

قابيل يعرهد في الساحات

يلف يدور مع الأعصار ، يسد

مسالك

ويشعر أبواباً لمهاك

يحمل في كفيه غسول الدم

توابيت النيران

وحين يصير هذا الوحش ملكاً ، يجتمع عنده غدر قابيل وجنون نيران ،

فيزداد شراسة ووحشية تشتعل نيرانا تحرق المدينة والناس :

قاهيل اله مجنون يحرق روما

والموت كهير يتنامى

صفافة بالمر أحمر

يسقيها القابع في " المخفر "

فتمد تمد تمد تمد

تمد وتمتشر الأغصان

وعلى الآفاق

على الطرقات

عنتى + العتبات

على الحيطان

أوراق اللهب ترقصها ريح الشيطان

الموت كهير يتنامى في كل مكان

الموت وقاهيل الأحمر في كل مكان .

وينتهي المشهد بالحبيبة الحزينة تهتف بالاخوة ألا يقتلوا فارسها الذي

وقع في حصارهم . . لكنهم يقطفون عنقه ، على مرأى منها ، فتموت

الكلمات على شفيتها ، في حركة تحكي موته الهطي :

سألتكم بالحب ، بالقرى سألتكم بالحنان

يما اخوتي لا تقتلوه

لا تقتلوه

لا تقم

وعندما يستريح الموت ، ويسود الصمت ، تنطلق الحبيبة في الفصل

الرابع ، فتحضن فارسها المهشم ، وتلم أشلامه لتصنع منها باقة من

الزهر ، وتسلمها الى الرياح قافلة :

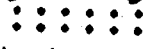
هذي شظاياها ابذرها

في السفوح والقنن

وفي السهول ، في ثنايا الضور

فى مسارب النهر

خذيته وانثريه عبر كل ساحة الوطن



فرغم كل ما حدث ما يزال هناك أمل فى الخلاص من تلك المأساة
الرهيبه ، لأن صوت الفارس لن يذهب هدرا ، ولن ينعم الآثمون بالراحة ،
فالهطل الشهيد سيثبت من جديد ، مثل تموز الفينيقي الذى كان
يموت كل شتاء لهود مع الأزهار كل ربيع . وانطلاقا من هذا الحلم
الثورى المبرر تقف الحبيبة فى الفصل الخامس صامدة ، تنشد فى

فرح لا يخلو من نفس شجي :

يشدني أيلسول

الى شقوق بيتي المهلهل المشطور

ولم تزل عرافة الرياح

تطرق بابي الحزين كلما تنفس الصباح

تقول لبي :

" حين تتم دورة الفصول "

" ترجمه مواسم الأمطار "

" يطمه آذار "

" فى عربات الزهر والنوار "

وهذه الخاتمة المتفائلة تنتهى القصيدة ، وتتحدد طبيعتها
البنائية والفنية . فهي تبدو ، منذ الوهلة الأولى ، قصيدة حوارية ،
تتداخل فيها الأصوات ، وتتوحد المشاعر ثم تتعارض ، وتتعانق أبعاد
التجربة ، فيأتي الشعر زخما حيا ، يعكس حرارة الاندماج ، وصدق
المعاناة ، فى لغة رمزية موحية ، وبناء أسطوري متماسك .

وبفضل هذا البناء المحكم أصبح الصوت المحورى فى القصيدة يحمل

أكثر من دلالة ، فليست الشاعرة هي التى تتحدث كما قد يخيل

للقارئ ، ويؤكد التعمق فى صور القصيدة ورموزها ولهجتها أن فلسطين :

أرضا وشعبا وشعرا ، هي التى تتحدث عن نفسها وهمومها ونضالها ، بمد

أن بلغت مأساتها عامها العشرين . وقد أشارت الشاعرة فى تذييل

ديوانها السادس التي ذلك ، فقالت معلقة على قول الراوية ،
 في مطلع "نبوءة المرافة" : (حين بلغت عامي العشرين) :
 " فلسطين ما بعد التقسيم ، والفلسطينيون ، والقضية الفلسطينية ، تتشابهك
 كلها في شخصية واحدة هي التي تتكلم هنا ⁽²⁰⁾ . وهذا ينهض هذا
 الصوت المركب عنصرا بنائيا محوريا ، يربط . فصول القصيدة ،
 وينضم مشاهدنا ، وصورها ، في حركة متنامية مع الزمن ، حتى
 تستوى خلقا فيها رائما .

وإذا كان الحديث عن حوارية القصيدة يعني النظر فنيي
 دراميتها من زاوية الصوت ، فإن "نبوءة المرافة" توظف
 الأصوات متعاورة ومحكية بشكل لافت ، وربما عاد هذا الى تمدد
 شخصياتها ، وتعارض عواطفها . فعندنا الراوية التي تحمل سمات
 الشاعرة والأرض والشعب والقضية ، وعندنا المرافة الدهرية ، والفارس
 وقابيل الأحمر ، ونهرين المجنون ، والاخوة السبعة ⁽²¹⁾ ، والشهيد
 الذي يموت من جديد ، وهكذا أسطورة يموت معاصرة .

ويفضل 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 ، وإيقاعها
 المتوتر .

وحين نتذكر أن النبوءة قد ارتبطت ، في الزمن القديم ،
 بالأسطورة ، وأن المرافة شخصية أسطورية وشعبية ، يتبين لنا أن
 الطهامة البنائية للقصيدة تبدأ في الانكشاف من عنوانها . ونتبع
 هذا الجو الأسطوري فنراه يسرى في جميع أجزاء القصيدة . فنتبينه
 عندما نستمع الى حديث المرافة التي تتحدث عن "تمويذة الشر

(20) انظر ، على قمة الدنيا وحيدا ، ص 107

(21) تقول الشاعرة معلقة : أما العدد سبعة في قول عرافة الرياح :
 "حاذري اخوتك السبعة" فقد أردت به الكثرة العددية ، ولم أقصد
 دولا عربيية بالذات ، كما تبادر الى ذهن بعض القراء . انظر ، على
 قمة الدنيا وحيدا ، ص 107 .

المحقق بالبيت " ، وتقول أنها لن تزول الا عندما يأتي " الفارس المكسور
المنذور" ثم تصور الطريق التي يأتي منها برؤية أسطورية ، تجمل
منها طريقا غير عادية ، تحف بها طقوس غريبة ، لا عهد لنا بمثلها .
تقول :

تنبئني الرياح في هبوبها
عن فارس يجي
لا واهنا ولا بطي
تقول لي يجي من طريق
تشقها من أجله الرعود
والبروق " ،

فالطريق التي تشقها الرعود والبروق طريق أسطورية ، وان دلت الرعود
والبروق على معان رمزية جديدة . ولأن هذا الفارس المنتظر بطول
أسطوري ، فانه يخرج من بطن الأرض حين يصير الرفض محرقا
وجلجلة . وحين يأتي يظل الجوا أسطوريا ، لأنه :

كانت خطاه حين جاء جرسا
يقرع في أقبية النلام
والريح كانت حين جاء فرسا
تركض تحته وتتفرض الحلام

وعندما يمضي الفارس ، في موكب الفداء والبطولة ، ويتماطم
شأن الثورة ، تصير المقاومة الفدائية المستمرة حدثا أسطوريا ،
يحمل معاني الميلاد والاستمرار والصمود :

وكلمنا نجم هوى
في موسم الاعصار والسموم
انتفضت أشجارنا وألممت
سواه أفواجا من النجوم

وحين نصل الى الفصل الثالث يتعمق الجو الأسطوري ، ويتحول
الى مشهد واقعي ، تنقله الألفاظ والصور بصدق وحرارة ، وتعمقه جدلية

الفعل المضارع الذى ينفرد بالمشهد كله ، مصورا جريمة قابيل فى صورة معاصرة أكثر وحشية وإيلاما . فاذا هو وحش جهار ، يشيع الخوف فى المدينة ، ويجزع الدمار فى ساحاتها ، ويشعل النيران فى أرجائها ، فتسد مسالك النجاة ، وتشرع أبواب المهالك ، وينتصب الموت كبيرا يتنامى كأنه :

صفصافة باللور أحمر

يسقيها القابع فى المخفر

فتمد تمد تمد تمد

تمد وتنتشر الأغصان .

ويزداد المسرح رهبة وهلما ، حين تهب فيه رياح الشر ، فيخلو من

مظاهر الحياة ، ولا يبقى فيه سوى :-

" أوراق اللهب ترقصها ريح الشيطان "

ومعها :

الموت كبير يتنامى فى كل مكان

الموت وقابيل الأحمر فى كل مكان .

وعندما تنتقل الشاعرة الى عرض صورة الفارس الشهيد نراها تتكى على الأسطورة بشكل أوضح حين تتمد الى تفكيك أسطورة تسمى ايزيس المصرية رتوز الفينيقي وتصوغ منهما مشهدين جزئيين ، يمثل الأول غرق الحبيبة المفجوعة للبحث عن الفارس الشهيد ، وحين تمثر عليه تجمع أشلاء كلها وتسلمها الى الرياح لتأخذها وتشرها فى ربوع الوطن الحبيب ، فتنبعث أشجارا وثمارا تحمل روح الصمود والتصدى وفى المشهد الثانى تربط الشاعرة بين بحث الشهيد ودورة الفصول كما فعلت الأسطورة قديما : - فمندا تلجأ الحبيبة الحزينة الى عرافة الرياح تسألها عن المصير الحقيقى الذى انتهى اليه الفارس الذى سقط شهيدا قبل أن يحقق أملها فى الحياة والحريية والأمن ، تخبرها العرافة بأن موت الشهيد ليس أبديا ، وأنه سيبحث من جديد ، حين تتم دورة الفصول ، تماما كما كان تموز يمود مع الأزهار فى كل ربيع . ويومذاك يمود لبيت المهلهل فمأسكه ، ويمود

للأرض بهاؤها ، وللحياة طعمها ، وينهزم الموت والخيانة في أرض البطولنة والنفد^١ .

وقد تضاعف الزمزم مع الأسطورة في تمثيين هذا البناء الدرامي ، حين توزعت تلك الأصوات الرمزية في أجزاء القصيدة ، لتشيع ، في كل مرة ، نفساً أسطورياً يثرى السياق الشموري ، ويعمق المناخ الشمسرى ، بفضل إحياء الرموز المتوترة ، التي وظفتها الشاعرة في بناء قصيدتها ، بعد أن أفرغت فيها كل طاقات حسنها الدرامي .

وقد نهضت الصورة الشعرية بدورها : تمبيراً وبناءً . فقد برعست الشاعرة في صياغة عدد من الصور الجزئية التي تتماق فيهما المدركات المعنوية والحسية في حركة مترابطة تعمق المنصر الجمالي في القصيدة ، وتعمق معناها ، وفقاً لمنهج تطوري يسير بها نحو وحدتها العضوية النامية . وفضل هذه الصور ، نجحت الصياغة الشعرية ، واكتمل البناء الفني .

وبالتأمل في القصيدة يتدفق علينا سيل من تلك الصور النابضة فنرى " الرفض يصير محرقة وجلجلة " ، ونقف عند " السقف المصنجدوع " فنشاهد الراوية تصفي " لنهض البذرة الدفين " ، " يخض رحم الأرض " و " يرضع قلب السنبله " . وحين يأتي الفارس نعرف أن " الريح كانت فرسا تركض تحته وتنفض الحطام " وعندما تحذر الحبيبة فارسها من فدر الاخوان يصير الحب سلاحاً يحمى ظهره السريان . ونستمع الى أغاني البطولنة فاذا هي " تومنى مثل الخنجر المرمان " على " ضفاف الليل " . وحين يمتطي الفرسان خيولهم " تتجوهر جباههم في الشمس " و " تتعصب بالمنفوان " ويصيرون " رؤى تلمها الأجنان " و " زهرا على شفاه السهل " . وتصبح " مدب الصفار رايات " وعندما تقع المأساة برهنا منظر " قاهيل الأحمر " الذي يصول ويجول ، ونرى " الموت كبيراً يتنامى " ، وتندم الحركة في هذا المسرح الدامي فلا يبقى فيه سوى " أوراق اللهب ترقصها ربح الشيطان " هاكتها هذا المشهد القاتم تبدأ سلسلة جديدة من الصور تتفق مسع سابقاتها في طهيمة تشكيلها التي تعتمد على تجسيد المعاني المجردة

وقد استطاعت الشاعرة ، بتوظيفها لتلك العناصر الفنية
جميعها ، أن تحقق انسجاماً قوياً بين المبنى الشعري والسياق
الدرامي في القصيدة .

الفصل الثالث

الدرامية الرأية البسيطة

رأينا في الفسطين السابقين ، من الباب الثاني ، صورتين بنائيتين للقصيدة
الدرامية الأقفية ، ونعرض في هذا الفصل ، والذي يليه ، صورتين أخريين تشكلان
القصيدة الدرامية في حركة رأسية .

وتمثل الصورة الأولى ، وهي موضوع هذا الفصل ، الشكل الدرامي الثالث
الذي تتحدد صفاته البنائية الأساسية في شعر فدوى ، من خلال قصائد الدرامية
الرأسية البسيطة . وقد بينا في مقدمة هذا البحث مفهومنا لهذه الصفات البنائية ،
فقلنا ان بناء هذا الشكل يتميز بالخصائص الآتية :

- أ - الشاعرة لا تتحدث بأسلوب مباشر ، لأنها تستحضر موقفا ، لعلها كانت طرفا فيه ،
لكنها تتسحب منه ، وتتأمل نفسها ، كما لو كانت شخصا آخر .
- ب - تصور لحظة شاذة ، فيها تدر من التوتر ، لكنها تسير في حركة رأسية متقطعة ،
لا يظهر فيها الشريط القصصي الذي ساد معظم قصائد الأخرى .
- ج - تصور أفية محددة وواضحة ، يكاد الشعور العام الذي ينتظمها يخلو
من التعميد والالتفات بمفهومها الدرامي .

وسنظل التصور النقدي الأولي صحيحا ، في رأينا ، حتى لو أدخل
التحليل القادم لنسب هذا الشكل عناصر جديدة ، وقد تعدله : اضافة أو حذف .
ان هذا الشكل يشترك مع سابقه (الدرامية الأقفية المركبة) ، فضلا عن
أجوائهما الدرامية ، في قلة نماذج من جهة ، وفي توزيعها على الخريطة الشعرية
لفدوى ضمن جهة ثانية . فهذا الشكل ينعدم تماما في الديوانين الأول والثاني ،
ويظهر فجأة في الديوان الثالث ، محققا حضورا لافتا في ثلاث قصائد هي :
" عند من هناك " (23) و " بعد عشرين عاما " 24 ، و " هزيمة " (25) . ثم تضيق
رقمته في الدواوين الثلاثة اللاحقة ، فيظهر في كل منها مرة واحدة ، ويهيمننا
" أطام الباب المفلق " قصيدة " أردنية فلسطينية في انكلترا " (26) ، و " قدم
" الليل والفرسان " قصيدة " آهات أمام شباك التصاريح " (27) ، و " على قصة
الدنيا وحيدا " نسلتقي بقصيدة " اليهم وراء القضبان " (28) .

23 ، 24 ، 25 - فدوى أوتان : أمانا حبا ، ص 86 ، 99 ، 120 .
26 - ص 7 . 27 - ص 71 . 28 - ص 74 .

وبالتأمل في هذه القصائد تتشكل عندنا مجموعة ملاحظات نقدية ، يمكن صياغتها

على الوجه الآتي :-

1 - ان القصائد الثلاث التي ضمها الديوان الثالث تتناول مشاعر وتجارب ذاتية صريحة ، وتستند في بنائها الداخلي الى الصوت المفرد الذي ينعكس بعدا شعريا واحدا ، والذي رأيناه في الهاب الأول ، ولمحا غنائيا عاما . وعلى الرغم من ذلك كله فان هذه القصائد قد خرجت من دائرة الغنائية ، بالسيرة التي عرضناها سابقا ، فهي تسير في مناخ درامي يتميز باتجاه الشاعرة الى التعبير غير المباشر ، معتمدة على الصورة تارة ، والرمز تارة أخرى ، وتتسحب مرة ثالثة من المسرح ، لتخلي المكان لصورة منخلمة من ذاتها .

2 - ويتفرع عن الملاحظة السابقة مبدأ نقدي مؤداه أن القصيدة الدرامية يمكن أن تكون ، مثل القصيدة الغنائية تماما ، وسيلة فنية تتيح للشاعرة امكانية التعبير عن ذاتها وتجاربها العاطفية الخاصة . وينتهي بنا هذا الاستنتاج الى اعادة النظر في الرأي النقدي الشائع الذي يرى أن الغنائية وحدها تتيح للشاعر امكانية التعبير عن ذاته ، وأن الدرامية أو الموضوعية هي طريقة التعبير عن العالم أو الموقف الكلي بجميع عناصره .

وفي ضوء الفهم الجديد ، الذي نعرضه ، تتقارب الغنائية والدرامية في امكانية التعبير عن الذات ، وهذا يوضح التأكيد على أن الأشكال الفنية تتداخل ، وتتقارب بشكل ملحوظ ، وعلى مستويات عديدة . وأن التمييز بينها ، على أساس التفرد والاستقلال ، إنما يتم بشيء من التجاوز الذي يسمح به التصنيف النقدي ، وتتطلبه منهجية الدراسة . ومن جهة أخرى ، ينبغي التأكيد على أن الذاتية و الموضوعية تتعانقان في العملية الابداعية ، بنسب متفاوتة ، تغلب الواحدة منهما على الأخرى ، لكنها لا تتفهمها بصورة مطلقة .

3 - اذا كانت وحدة الصوت لمحا فنيا مميّزا للقصيدة الغنائية ، فان هذا المبدأ لا يتحقق في جميع الحالات ، فقد يكون لمحا دراميا ، في مثل هذه القصائد التي تسبوه في أول الأمر غنائية ، بينما هي تسير ، في حقيقة الأمر ، في سياق درامي يجعل القصيدة تخرج من جو الغنائية المفرد الى جو الحكاية أو المشهد المسرحي (29) .

29 - وان لم تكتمل عناصر هذا المشهد ، لاتجاهه الى تصوير لحظة شعورية خاطفة ، لا تتيح فرصة التأمل والتأمل مع أجزاء المشهد ، كما يتقدمها الزمن المسرحي .

4 - وفي القصائد الثلاث الأعمى ، تعتمد الشاعرة الى ربط تجربتها الخاصة بالتجربة العامة ، وفتفتح على الواقع القومي ، لتكشف أبعادها المختلفة من خلال التحامها بقضيتها الوطنية ، ومناجياتها لفصولها ووقائعها ، بروية فنية تنهض على تصور واقعي ، يجمع ذكريات الماضي وتلمعات الحاضر وآفاق المستقبل الذي يحمل معه تباشير " الغد الأخضر " الذي ينتار " خلف حدود الليل " . وقد استطاعت أن تقدم ، في هذه النماذج ، صورا بنائيا تمكس التحام الخاص بالعام ، وعندما تتناول تجربة التيه والضياح والغربة التي عاناها الفلسطينيون الذين تفرقوا خارج الأرض المحتلة ، وحين تصور تجربة العذاب اليومي الذي يعيشه الفلسطينيون عندما يحاولون اجتياز النهر الى خارج - أو داخل - الأرض المحتلة ، وليتقوا بالأهل والأحباب . وأخيرا ، حين تنقلنا الى السجون والسجان ، متحدة ظروف القهر والتمذيب العربية المشرقة الصامدة في وجه السجن والسجان ، متحدة ظروف القهر والتمذيب واردة الافناء التي يعمل الصهاينة على تنفيذها ببشاعة .

وإذا كان الدرس النقدي المنهجي يتجه ، غالبا ، وكما رأينا في معظم الفصول السابقة ، الى رصد النماذج الفنية ، ويتناول أكثرها تشيلا للقضية الصلروحة للبحث ، أو أصدقها في كشف بنية الشكل المدروس ، فاننا سنخالف هذه الطريقة هنا ، وفي الفصل القادم ، فنعمد الى عرض النماذج كلها ، لقلتها ، ولتفرد كل منها بكشف جانب معين في البناء الدرامي .

وانسجاما مع منهجنا الذي يتعامل مع النصوص وندها ، لا يماننا بأن الطبيعة البنائية للأشكال الفنية تتحدد من داخل النصوص وندها أيضا ، ومن أجل تكمين القارى من متابعة تحليلنا وندو على وعي تام بالنص المدروس ، فاننا سنعرض لبعض النصوص كاملة ، قبل تحليلها ، ونعرض البعض الآخر أثناء التحليل .

أولا : مع قصيدة "عد من هناك"

تقول الشاعرة :

أترك تذكرها ، وهينكما شواسع من بلاد

من بحور

أترك ، والدنيا هناك

دوامة ، تهشى على صنوب تدور

حمقاء ، عجلي ، تنفق الانسان في الانسان
تتركه شبح
وتزييف الاحساس ، حتى الحب يفقد طعمه
حتى الفرح

أترك تذكرنا هناك
انسانة منحت هواك
أغلى هبات الحب ، والسروح المضيئة والشعور.

أترك تذكرنا ؟ فما زالت هنا روحا تطيف
بالدار ، بالستان ، بالجو الربيعي اللطيف
بالمقعد الحاني الوثير
بمكانك الفالي الاثير
تحيا على الذكرى ، على لحظاتها النشوى
معك

يوم احتوتها الدار قلبا خافقا لتودعك
يا حبيها ، أترك تذكرنا ؟ هنا هي
ما تزال
حس أنتظار ، عد أيام ، نداء صامتا
تحت الليال
تحنو على شباكها النار نجاة الخضراء -
تحمل منك ذكرى
ذكرى يذلل عبرنا يهمني ، يعرف -
هوى وشعرا
يدعوك ، يهتف : عد لها
يا طفلها
عد من هناك ، من اليمين

لصدرها الحاني الظلال

وبالتسحق في قراءة القصيدة يتبين أنها تصور حالة شعورية ، تقف فيها
الشاعرة - وهي بطلة المشهد - عند لحظة نفسية حاضرة ، تغالب فيها الآخر
الذي تفصله عنها آمان وأمان ، فتكشف عن قلق نفسي يبعثه الفراغ والوحشة ، وتتطلع
إلى عودة " الغائب " الدافل الذي هيأت لها صدرا حانيا ، وحضنا دائما .

والملاحظة اللافتة في القصيدة هي أن الشاعرة عندما تتوجه إلى الحبيب
الغائب تذكره بضمير المثنى (وكأنه حاضر أمامها) ، لكنها تعرض صورتها بضمير
الغائب ، وهذه حيلة فنية تمكن الشاعرة من الانسحاب من المشهد مخفية المكان
لسورتها ، وهي لا تفعل ذلك بفعل التردد وانعدام الثقة بالنفس ، كما كانت تفعل
في القصائد الخنائية الأفقية ، فليرقتها هنا تتسجم مع نهجها في التعبير غير
المباشر ، عن عواطفها وتجاربها التي تعرضها بأسلوب موضوعي ، يضيء على القصيدة
قدرا كافيا من الدرامية الشعرية .

ولاشك أن الموازنة بين ضمير المخاطب وضمير الغائب ، في هذه القصيدة
تجعل هذين الصوتين يتقابلان ويحملان دلالتين جديدتين مخالفتين للمعنى
القصدي المألوف ، فالمخاطب الغائب ؛ واقعا واحساسا ، يصبح حاضرا في القصيدة .
والحاضرة في الواقع ، دون الاحساس ، تبدو غائبة . ومهما يكن ، فإن الحضور
والغياب المتقابلين هنا ، يشكلان محورين في الخط الشعوري العام الذي يسير
بالقصيدة نحو غايتها التمهيرية ، ويجعل بناءها الفني يتكامل تدريجيا ، تبعاً لتطور
الحركة النفسية التي ترسم سياقتها الشعورية والفني .

وتعمد الشاعرة إلى توليف أسلوب الاستفهام ، في بناء قصيدتها ، بشكل
جيد يجعل عبارتها الاستفهامية " أترك تذكرها " ، تتكرر في بداية كل مشهد ،
مشكلة بؤرة محورية اتجاهية تلخص القصيدة ، وتنقل احساسها القائم على لون من
القلق النفسي الذي يضر الشاعرة ، وعندما تتأمل لحظاتها الراهنة الفارغة من الآخر ،
الذي كانت تهبه حبها وداغها ، وتحبش له بكامل أنوثتها ، ثم يمضي بعيدا فلا تهسى
منه سوى ذكرى جميلة ، هي زاد الشاعرة الذي يخذى حبها ، ويؤكد وفاءها ،
ويفجر عواطفها ، فتتطلع إلى عودة الحبيب بشوق كبير يجعل منها أما والسبهة
تنتظر عودة طفلها الحبيب ، لتضمه بفيض حنانها وعاطفها الكسير .

ويبدو أن سر نجاح هذه القصيدة يعود ، في جانب كبير منه ، الى هذا التكرار الذي يعجز وزكونه لعبة شكلية ، ليقوم بوظيفة تعبيرية وبنائية في آن واحد . وقد نهضت هذه العبارة ، في كل مرة لترسم اشارة اتجاهية تحدد مراحل الحركة الشعرية في القصيدة ، وترسم مشاهد الجزيئية الثلاثة .

1 - ففي المشهد الأول ، تقوم العبارة الاستفهامية بوظيفة التمهيد للجو النفسي الذي يميز هذه اللحظة القلقة التي تقف عندها الشاعرة فتسأل الفئاب عما اذا كان يذكرها في دعوات الجذبة ، وهي الانسانة التي منححت عواها " أغلى عبات الحب والروح المضيئة والشمور " . ويحظم شكها في امكانية وفائه لذكرها بعد أن فصلت بينهما " شواسع من بلاد وحور " لأن الدنيا البعيدة التي يقيم فيها " تخنق الانسان في الانسان " ، فتحيله شبحا ، وتزييف احساسه ومشاعره ، ويفقد السب والفرح عنده طعمهما .

وقد نجحت الشاعرة في تصوير تلقها ولهفتها ، عندما كررت العبارة الاستفهامية في هذا المشهد ، ثلاث مرات ، فجعلت الاستفهام معادلا لقلها ينساب نغما متوترا ، يستغرق المشهد كله ، فيزيد احساسها بالفقد والحرمان والفراغ عمقا وصدقا .

2 - وفي المشهد الثاني ينهض الاستفهام اشارة اتجاهية مرة ثانية لكنه هنا يمهّد لمرغ صورة منايرة للسابقة تماما ، فتمضي الشاعرة الى تقديم صورة نابضة بوفائها للغاب ، ورعايتها لذكراه ، فهي تصون ما ضيها الجميل وتعيش لحظاته باستمرار ، مترددة على الاماكن الحبية التي كانت تشهد لقاءهما وتفرح لاجتماعهما . ولا تنسى هذه الوفية الصادقة لحظة الفراق القاسي ، يوم وقفت " قلبا خافقا " تودع صاحبها ، واعدة بانتظاره ، ومتميزة ، بذكراه ولحظاتها النشوى معه .

وتعود الشاعرة من أجواء الذكرى الى احساسها الراجح ، فتمضي في تصوير شاعرها بصورة حية مؤثرة . وتخطب الفئاب ، لأول مرة ، بهذا النداء العذب " يا حبيبا " ، ثم تشفعه بهذا السؤال الحائر : " أترك تذكرها " . وحين تطمئن الى أنها استلذت أن تهز أوتار صاحبها ، تعتمد الى تجسيد شوقها اليه وتطلعها الى عودته ، فتنب منتظرة :

هنا هي ما تزال

حسن انتظار ، عد أيام ، نداء صامتاً تحت الليال .
وتنتظر معها النارجية الخضراء التي تحمل من الغائب :

ذكرى يظل عبرها يهمني يرف هوى وشمسرا .

يدعوك ، يهتف ، عد لها ، ياطلمها .

عد من هناك ، من البعيد

لصدرها الحاني الظلال .

وبالتنويح في أسلوب التعبير الذي صج النداء بالاستفهام ، والتقويسر
الصورى بالطلب الرجائي ، واعتماد هذه المزاوجات الذكية (حسن انتظار -
عد أيام - نداء صامتاً تحت الليال) ، استطاعت الشاعرة أن تجسد مشاعرنا
في مشهد فني رائع تقف فيه حبيبة ملتاعة وأما والهبة ، تعاني قسوة الفراق
والوحدة والشون ، وتفتح ذراعيها ، هاتفة بالحبيب الأفل أن يعود الى أحضانها
ليسند رأسه على صدرنا الحاني ، وينعم بدفئها المنعش . - انها صورة
رائعة حقاً ، تغيب وفاة رحمننا وشوقنا ولهفة وترقيا ، فيمذب الحب في أجوائها ،
ويحلو الشمرفى ظلالها ، فينسب نعمة رقيقة تزيدها هذه اللهجة الأموية
الحانية (30) حرارة وسدقا وتفردا :

عد لها

يا طلمها

عد من هناك ، من البعيد ، لصدرها الحاني الظلال .

وإذا كانت هذه الصورة تجعلنا أكثر تجاوبا مع الشاعرة ، وتعلقا بقصيدتها ،
فانها تدعونا الى إعادة النظر في المشهد كله لنرى أن التعبير الصورى قد آزر
العبارة الاستفهامية في تشكيل هذه اللوحة الفنية الرائعة ، وقد رأينا كثير من
عناصر المشهد تقوم على أساس صورى ، فهذه الدنيا " حمقاء ، عجلي ، تخنق
الانسان في الانسان ، وتركه شبح " . وهذا الحب والفرح يفقدان طعمهما ،

30- ان هذه اللهجة تعيد الى أذهاننا صورة فدوى الماشقة التي تتفجر خسبا وعطاء
وحنانا يغمر الرجل الذي تحبه فتحضنه حبيبا وأفلا ، وتشكل هذه الصورة سمية
بارزة تتكرر في عدد من قصائدنا .
انظر على سبيل المثال قصائدنا .
" تذكريات " ، وجدتتها من 41 - " كلمانا يتنى " م . ن . ع ، 71 القصيدة الأولى ،
اعلمنا حبا من 47 .

وتلك الروح المضيئة " تنير أجواء الماضي، وفي زاوية من الحديقة المهجورة يجثم " المقصد الحاني الوثير"، ويقربه حبيبة تستعيد ذكرياتها وتحيا على لحظاتها النشوى. ثم تترقب عودة النائب وهي: "حس انتظار" و"عد أيام" و"ندا" صامت تحت الليل". وتتسأل نفسها النارنجة الخضراء، فتحنو على شباكها، مشيعة فيه قبسا من ذكرى النائب، فيمبق الجوب بصبير الحب الذي " يهمي ويرى ويدعو النائب هاتفا: عد لها".

وقد ساعد أسلوب الاستغمام، بتكراره، والتعبير الصوري، بمرضه لعناصر جزئية متقابلة، على نقل الحالة الشمورية التي سارت في حركة رأسية نامية، تشكلت حول لحظة حاضرة، تبدأ بالتساؤل والحيرة في لحظة فراق، ثم تنمو شيئا فشيئا عندما تتمسك بالذكريات الجميلة لتؤكد وفاء الشاعرة، وترتفع بمشاعرنا نحو التألق العاطفي والفنى، عندما نراها تنتظر عودة الحبيب بكامل جوارحها، وتنتظر معها الطبيعة وعناصرها.

ورغم قوة الاحساس والتوتر النفسي الذي يسرى في القصيدة، فقد ظلت عاطفتها بسيطة وواضحة ومركزة حول غاية واحدة هي الوفاء للغائب، وانتظاره بشوق كبير، وقد تحولت هذه البساطة في العاطفة الى بساطة في التعبير والبناء، فجاءت القصيدة صورة كلية بسيطة في نسيجها وأسلوبها وصورة وإيقاعها، وبسيطة في بنائها: جو وحركة وشعروا.

ثانيا : مع قصيدة " بعد عشرين عاما".

تقول الشاعرة :

م	غدا ، في نهائي الشتاء الطوال	م	الكئيبة، عبر أزد حام السنين
م	وقد يبس الزمن الأبيس النمسي		وأرفض بين غضون الجبين
	غدا ، إذ يهب الرحين الشهى		ويذوى الريح ، ويفنى الصبير
	وتثقل هذه السنين النوالى		ويذبل هذا الشباب النضير

غدا ، حين تنسك رب الفرام	وقد حسر الدهر ظلك عنها
فتتكر وجهك حين يلوح	وتتكر وقع خطاك عليها

نجد أن المتحدث فيها لا تميزه ملامح تمهيرية أو صورية أو شعورية واضحة. ويبدو أنه انسحب إلى خلفية المشهد، ليعرض علينا من هناك، هذه الصور والتأملات الحدسية التي تجسد الاحساس الدرامي بالزمن الآتي أو الخد المظلم الذي ترسمه "ليالي الشتاء الطوال الكئيبية" بكل ما تحمله من دلالات الجفاف (31) والتجمد والفناء والعجز الذي يصيب المتحابين، يوم تجف عواطفهم، وتفتر علاقتهم، ويهدبر شبابهم، فتعطي أوقاتهم حسرة على العاضى، وحنينا إلى عهود الجملة، لكن عزاءهم الكبير يقوى ويهدب، وعند يحدون أخبارهم خالدة في وجدان البقا، يمسد أن حفلتها دواوين الشعر وآيات الفن.

وعند هذا الحد من التمهير والتصوير والعرض الموضوعي، ويعد أن يبلغ الراوية غايته، فيقتنعنا بصدق تجربته، وعمق احساسه، وواقعية تصويره، وترفع الستارة الخلفية، ويذلل الصوت المتوارى ليكشف عن هويته، ويحدد موقعه من هذه الصورة، بعد أن حيرنا طويلا، وتحول إلى ما يشبه العقدة في المشهد المسرحي. ثم يأتي البيت الأخير فيخفف من التوتر الذي رافقنا، وتوقف الشاعرة على الغشبة تخاطب صاحبها، وتعلن أنها صاحبة الصوت الذي رافقنا طوال المشهد:

هنالك تعلم أن ربيحك م . . . بساق بشعري فما ينتهي

وعندما نتمين الحركة الداخلية في القصيدة نراها تسير في مناخ نفسي يتحدد في موجدتين:

- الأولى طويلة نسبيا، وتعتمد مع الأبيات الاثني عشر الأولى، راسمة مشهد الفنائه والتفكير الذي يصيب الحياة والاهيئة والانسان عندما تحل "ليالي الشتاء الطوال الكئيبية". ويبدو أن هذا المشهد الدلبيحي يعادل نفسي لشاعر فدوى وأحاسيسها الذاتية التي تموت وتفتنى بمضي الزمن. وقد برعت الشاعرة في تصوير هذه الاحساسات الذاتية، وعرضها بطريقة موضوعية، تتعد بها عن الانفعالات العاطفية المباشرة. وقد ساعدنا، في ذلك التصوير، اللغظة الموحية والصورة الشعرية التي تأخذ عناصرها المشكلة من المشهد الدلبيحي، ومن الانسان، في آن واحد، فتخلق لونا من التوافق

31 - وهو جفاف عاطفي، لأن الليالي المقصودة هنا هي ليالي الشيخوخة الجسدية والمخاطفة، وليست ليالي الشتاء الدلبيحية، كما توحي الصورة.

والانسجام بين حركة الشعور في الداخل ، ومشهد الفناء في الخارج . ولا شك أن نجاح هذا التصوير يعود الى مقدرة الشاعرة الفنية ، على تحقيق ذلك التجاوب العميق بين لفتها وعواطفها .

والواقع أن الشاعرة ، حين تنظر الى المستقبل بتلك الرؤية القاتمة ، تحسن اختيار الصور المناسبة للتصوير عن ذلك الزمن الكئيب ، بشكل يعق تجربتها وينمي شعورها ، فهي تبدأ عرض احساساتها بالحديث عن المستقبل الذي رمزته لـ " بالخد " ، ولا تتركه غداً ، للقاء ، فتحصره في " ليالي الشتاء الطوال الكئيبة " التي ستدركها بعد عشرين عاماً ، وهكذا تختار بعداً زمنياً قادراً على تجسيد مشاعرها ، الا أن هذا الحصر والتحديد لم يلغها قوة الاحساس بقرب ذلك الزمن الكئيب . وهذا ما جعلها تنجح مرة أخرى ، في عرض المشهد الدرامي الذي ترسمه تلك الليالي . فتفتح على جملة من المظاهر البيئية جزئية تتصل بالجوال العام اتصالاً عضوياً . وهكذا ، فعند ما يأتي " الخد " تأتي معه " ليالي الشتاء الطوال الكئيبة " وحدها ، وتختفي ليالي الأمل والسرور والدفء ، وحين يتلبد الجو بالكآبة التي تخلف جميع العناصر ، يعم الفناء ، " فيبس الزنبق الأبيض " ، وتيس معه عواطف الشاعرة ، و " يجف الرحيق الشهي " و " يذون الربيع " ، فلا تتجدد الحياة ، بل " يفنى المصير " و " تثقل الميرون الفوالي " و " يذبل الشباب النضير " . وذلك كله يتشكل مشهد ساكن ، تنعدم فيه الحركة والحياة ، وييسود الصمت والموت ، ويتجمد الاحساس ، فتصير الأرض غير الأرض ، ويتمدل الناس ، " فتتسى درب الفرام " رفيقها ، وتكر وجهه حين يعود اليها " غرباً " ، كأن لم تكن بينهما صلة سابقة ، فيعود غائباً مضمزماً لا يملك شيئاً " سوى لفتات الحنين اليها " . و هو ذاك " يركن نهر السنين " جارفاً معه شباب العمر الذي يمضي " بعيداً ، بعيداً " ، في حركة لا تعرف التوقف ، أو الرجوع الى الوراء . وعند هذا الحد يبلغ الاحساس بهيوس المصير مداه ، فتقف النفس آسية على ما ذهب من أيامها ، ولطاعة ما ينتظرها من تغير وفناء .

حقاً لقد أبدعت الشاعرة في رصد جزئيات هذا المشهد ، وهلفت قلمة

تألقها ، حين راحت تصور مضي الزمن ، وتولي الشباب ، بهذه اللوحة الرائعة :
 غدا ، حين يركن نهر السنين بعيدا بعيدا وما من رجوع
 لأمواله وهي تجرى وتجري وتتصب في بحر هذا الوجود
 فيلقفها ذرة ، ذرة وتفنس بأعضائه وتضيع

وقد زاد من جمال هذه الصورة تكرار الشاعرة لكلمات بعضها ، كقولها
 " بعيدا - بعيدا " حيث أكدت الثانية المعنى الذي صورته الأولى ، فدلت على
 المضي الذي لا عودة بعده . وتتسق الصورة عند تصف الشاعرة دوام الحركة
 النفسية والزمنية ، فنراها " تجرى وتجري " . ورغم هذه الحركة السريعة المتلاحقة
 يتلطف " بحر الوجود " لحالات الزمن : " ذرة ، ذرة " لتزداد حركة الفناء ابلاما
 ومرارة بسبب الموت الباقي الذي يذهب بالحياة : لحالة لحالة . وهذه السبارة
 عمقت الشاعرة مناخ القصيدة النفسي والشعري ، في وقت واحد .

أما الموجة الشعرية الثانية ، التي تكمل حركة القصيدة ، فتبدو أصغر من
 الموجة السابقة ، وهي تستنرد ، الأبيات الباقية ، وفيها تقول الشاعرة لصاحبها انه
 عندما يحدث كل التغيير الذي صورته له في المشهد السابق ، سوف تعيده " لفتة
 الذكريات " الى الماضي مهما نأى ، فيستعيد صورته يوم كان شابا مطلقا يحب الحياة
 ويقتنع لذاتها ، ويتذكر الحبيبة التي كانت تملأ وجوده بها " وغنا " ، فيبسم : حينها
 اليها ، وتأسيا على أيامها التي لن تعود . وتنتم القصيدة بهذه الصورة الفرجحة
 التي تؤكد أن شعرها سيتكفل بتخليد الحب الحقيقي ، وتجديد الشباب ، لأن
 الابداع الفني لا يفتنى ولا يفنى .

وإذا كانت الشاعرة تتحدث عن نفسها ، وكأنها شخص غريب ، مجهول الملامح ،
 ولا تتميز صوتها الا في البيت الأخير من القصيدة ، فان هذا الأسلوب قد أضفى
 على القصيدة جوا دراميا . فخرج بها من إطار الذاتية والتعبير المباشر الى دائرة
 الموضوعية والتعبير غير المباشر القائم على التصوير والايحاء .

33 - يقول شاعر النابلسي في تعليقه على هذه الصورة : " ومن شدة حرص
 الشاعرة على تلك الأيام التي ضاعت ، والصر الذي سيضيع ، فقد ودت ألا يذهب
 هذا الصبر مرة واحدة . انها تأمل أن تجرى مياه عمرها في بحر هذا الوجود :
 ذرة ، ذرة " .

انظر كتابه : فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر ، القاهرة ، دار القومية
 للطباعة والنشر ، 1963 ، ص 44 .

وقد أشارت القصيدة فينا تساؤلات فنية ، حين بدأت تصور ، في الأبيات الثلاثة عشر الأولى ، الاحساس بهشاعة الصير يوم يأتي الخد الشتائي القاتم ، فتبدأ قصة الفناء حركتها في الداهية والانسان ، وتسير مع الزمن الذي يمضي بنا ، فيمضي معه الخصب والخضرة ، ويبس الزنبرق ، ويحذف الرحيق ، ويذوى الربيع ، ويفنى العبير ، وتثقل العيون ، ويذبل الشباب ، وتضي مع ذلك جميعها ، وفي وقت واحد ، مفاصل الحياة ، ومحاسن الوجود ، فتشيخ العواطف ، وتذبل النفس شيئاً فشيئاً .

والواقع أن هذا الاحساس ينادى على قدر واضح من القلق النفسي والشعور الذي ينتاب الشاعرة ، عند ما تفكر في هذا المستقبل القاتم ، ويتجسد في قصيدتها : أسلوبها وعالفتها . فهو يتجلى ، أسلوبياً حين تتحدث في الأبيات الأربعة الأولى عن ذلك " الخد " ، دون أن توجه الخطاب الى أحد ، بل في غياب تام للضامير الفنية والأصوات الشخصية . ورغم تغير اللهجة في البيت الخامس ، وعند ما يتوجه الخطاب الى مفرد لا نعرف عنه شيئاً سوى أنه رفيق قديم على درب الضرام ، فإن الحركة تظل قلقة ، ويمضي الحديث ، ويتكرر الخطاب ، وتتفرع الشاعر والصور ، لكن الجطة الشعرية التي بدأ ركنها الأول في مطلع القصيدة لا تتم الا في البيت الثالث عشر ، الذي يحمل معه الركن الثاني الذي يكمل الجطة ، ويوضح المعنى أو الفكرة التي اتجهت الشاعرة الى تصويرها .

لقد قلنا ان الشاعرة تعرض صورة ذاتية منغلقة من نفسها ، فكيف يستقيم هذا الرأي مع اتجاهها الى مخاطبة شخص آخر يدور بالادب في القصيدة ، وكأنها تعرض صورته لا صورتها ؟ . لكن هل تحدث منا لها بالفعل أم أنها تخاطب صورتها المنغلقة ، بضمير المصطفى المفرد المذكور ، لتزيد من احساسنا بموضوعية التجربة وواقعية الخلاقة التي تحكيها القصيدة ؟ . اننا نميل الى ترجيح هذا الفهم الأخير ، على الرغم من أن سياق القصيدة يوحي بوجود طرف آخر ، لأن احساسنا بأنها تعرض صورة شخصية محضة يقوى ، حتى لو كان هناك طرف ثان حقيقة .

لقد سبقت الإشارة الى أن عنوان القصيدة يحمل دلالة خاصة تماكس معناها الظاهر . ويبدو أن هذا العنوان يشكل في حد ذاته مفتاحاً فنياً يكشف عن طبيعة التجربة ويفسرها : حياة وفناء . ولوضح أن الشاعرة تتحدث عن " الخد الشتائي " الذي سيخبر علاقتها بالآخر الذي تغايبه ، ولعلاقتها بنفسها ، فمما حددت

الهدم الزمني للمشهد بعشرين عاما كاملة ستأتي حاملة معها عناصر الفناء ومقدمات الموت ؟

اننا لانعرف شيئا عن ما عيشها ، لكننا نعرف عنها الكثير ، ونعلم أنها كتبت قصيدتها عام 1959 (34) ، وكان عمرها يومذاك قد تجاوز الأربعين (35) . فكأنها ، وقد بلغت سن اليأس ، من الحياة والحب والزوج والولد (36) ، وأسسى على شبابها الضائع ، وتتأمل نفسها بعد عشرين عاما أخرى ، يوم تتخطى الستين ، فيزداد بأسها ، ويتغير فيها كل شيء ، ويهدب الفناء إليها ، فتدوب شيئا فشيئا . وتحاول أن تقهر الموت ، وتهزم الفناء ، فتعزى نفسها بالخلود الذي سيضمنه لها شعورها وفنها . وذلك يزول قلقها ، ويتلاشى خوفها ، وتغمورها نشوة فرح وانتصار .

ومهما يكن فالقصيدة قد استلاعت أن تحقق غايتها من النجاح الفني الذي جعلها تقوم على وحدة هضوية نامية تحققت بفضل تعاون عناصرها النسيجية والبنائية :

- 1 - من تعبير موضوعي دعمته الصورة الصبغة ، والتكرار الناجح .
- 2 - وحركة شعورية تشكلت في ثنايا رأسي ينتفض حول لدالة نفسية ، تتفجر كآبة وقلقاء ثم تنتهي بفرح نفسي يضيء حياتها ، وشعرها .
- 3 - وإيقاع حركي عمقته حركة الفعل المضارع الذي كاد ينفرد بالقصيدة ، وحملته وحدات المقارب التام في سرعتها الخاطفة التي تجسدت في صورة نذامية تقليدية ، ثم أغنته الثقافية المقامية التي تعانقت في الصانع ، ثم تقاطعت في الوسط ، وعادت متعانقة في المقطع الأخير .
- 4 - وسالة الاحساس الذي ساد القصيدة وختمها بوضحة فرحة ، على الرغم من الجوالحزين الذي انتلمها . وذلك تلقينا القصيدة : صورة كلية تمهرو بصدق عن الحالة الشعورية التي عاشتها الشاعرة ، وهي تتأمل بشاعسة الفناء الجسدي والمادي ، وبجمال الخلود الفني .

34 - تاريخ القصيدة مثبت في الديوان الثالث * أعلننا حيا * ، ص 105 ، حيث تشير الى أنها كتبت في أغسطس من هذا العام .

35 - فقد ولدت عام 1917 .

36 - ومعلوم أن فدوى لم تتزوج .

ثالثاً : مع قصيدة " هزيمة "

تقول الشاعرة :

حكايبتنا لم تكن نهر ال
سريع الزوال
تفسيأه قلبي المشرد (37) في يوم سيف
وأغفى هنالك يحلم ، يحضن فسي -
حلمه ألسف طيف

فيهمي الندى حوله والشذى والجمال
وها هو عاد ، ولا ذلل يحنو عليه
ولا طيف من حلمه في يديه
ومات الندى حوله والشذى والجمال

o

وأنت ، تهالبي ؟ !
ولكن لماذا ؟ لماذا تهالبي ؟
أرجع ؟

كلا فمعاذ يهذب ذاك -

الجنون

وكيف نعود وهذا الجدار
يسد علينا طريق الرجوع ؟
جدار أصم بنسر عيون
تدور به عاصفات ال أنون
تعال اليه
! وخلق أصابعك الباردة
تمر عليه
لتلمس قسوة أحجاره
لتعرف أي جدار رفعتاه -

37 - البيت بهذه الصورة مكسور ، ولو حذفنا كلمة " المشرد " لاستقام الوزن ، علسي
هذا الوجه : فعول فعولن فعولن فعولن .

نحن ، وشدناه دون أرق الرجوع

•

ولو أنت كفرت ، أو أنا كفرت -

بين الأسى والدموع

ولو فتحت راحة العفو كسوه

وقمنا نطل على الدرب درب -

الرجوع

فماذا سننصر؟ أعماق هوه

بغير قرار

مضت تتشاب خلف الجدار

تمج الفراغ ، تمج الدوار

•

سأمضي بروحي العشر

بعيدا سأمضي وأبعد

وما زال في الروح ينزف جرح

وما زال يرسب في الجرح طبع

وهذي المراره

بقلبي ترسو ، بأعماقي قلبي

تحدثني عن هزيمة عبي

وتحكي انكساره

وتتشترك هذه القصيدة مع سابقتها ، في التعبير عن تجربة ذاتية ، وعرضها في صورة موضوعية ، فهي تصور " هزيمة عافية " ، منيت بها على اثر توتر العلاقة بينها وبين الحبيب ، بسبب الشكوك القوية التي حومت حولهما ، فخنقت حبهما ، وقامت جدارا رهيبا يفصلهما ويمنع كل محاولة لتجديد العلاقة .

وتتشترك القصيدة مع سابقتها في التعبير الصوري ، لكنها تتميز بأن هذا التعبير الصوري يستغرقها جميعا ، ويستند الى قدر يسير من الحوار المحكي ، ثم في توليفها للرمز الذي يستغرق جزءا ، اما منها ، فيعمق مناخها النفسي والشعري ، وينفجها بروح درامية تزيدها تماسكا ونموا عضويا يحكم بناءها الفني .

فهي تصور الحب الذي تعلقته به على أنه وهم وسراب ، ولهذا لم يدم ،
وتلجأ الى الأبيهة تأخذ من عناصرها خامات دالة على صدق احساسها ، وتأسي
أن تسمي الحب باسمه ، فتجعله مجرد حكاية كاذبة " لم تكن غير ظل سريع الزوال " ،
فعالها ، عندما لا نلت بذلك الحب الموهب ، كانت كمن يستجير من حر الصيف
بئال سراي يراه قريبا منه ، ولكنه لا ينعم به . هكذا تصور نفسها تائهة في يوم
صيف خائق ، فتخدع بئال تصادفه ، وتتخفى تحت جذعه حاملة بالآف المنى ، وتورى
نفسها في جزيرة خضراء ساحرة ، تسمى بالندى والشذى والجمال ، ثم تفيق فتجد
نفسها تائهة من جديد " ولا زال يحنو عليها " .

بعد هذه السورة الواقعية التمهيدية التي تلخص التجربة كلها ، تلتفت
الى صاحبها ، في لهجة استفهامية حوارية ، وكأنها ترد على تهمة ألصقها بها ،
فتقول :

وأنت ، تهالي ؟ !

ولكن لماذا ؟ لماذا تهالي ؟

ثم تحكي سؤاله ساخرة : أترجع ؟

وترد رافضة : كلا ، فما عاد يعذب ذاك الجنون

وتمضي في تحرير هذا الرجز ، وتصوير الموانع التي تجعل الرجوع مستحيلا ، فتومز
للكوك التي عششت حولهما بجدار كبير ينتصب بينهما ، فيسد عليهما طريق الرجوع ،
ويصير وحشا أسطوريا يخشى اقترابه ، لأنه " أصم بغير عيون " ، تدور به عواصف
الشك فتزيد رهبة وقسوة . وتدعو صاحبها الى الاقتراب من الجدار ليرى بنفسه
بشاعته وقسوته . وهي لا تحمله مسؤولية ما حدث ، بل تعترف باشتراكها معه في
الخدائفة التي أدت بهما الى هذا المصير . تقول :

تعال اليه

لتعرف أي جدار رفضناه -

نحن ، وشدناه دون أريق الرجوع .

وتمضي في محاورة صاحبها - من جانب واحد - مؤكدة أنه لا أمل في الرجوع
الى ما كانا عليه . فحتى لو كفر كل منهما عن ذنبه ، وقررا أن يطوا صفحة الماضي ،
ويبدأ المسيرة من جديد ، فلن يجدا على دبرهما غير " هوة عميقة " تكشف عن فراغهما

المناطفي ، وتؤكد حتمية سقوطهما من جديد . وتغادر العاشقة الفاشلة صاحبها ،
فتمضي بعيدا : تحضن جرحها وتماضي هزيمتها .

والواقع أن الشموخ بالمهزيمة العاطفية يكارى بينهما رابطا شعوريا يجمع هذه
القصيدة وسابقتها ، وقد رأينا الشاعرة تعبر ، فيها جميعا ، عن تجارب ذاتية محضنة ،
وتعرضها في أسلوب درامي يعتمد بها عن الغنائية المألوفة عند تصوير التجارب
الذاتية .

أما في القصائد الثلاث ، المتبقية ، فنراها تتجه الى أفق أرحب ، فتخرج
من دائرتها الذاتية ، ولتلتحم بالواقع القومي ، فتعبر ، تجربة شعبيها ، وتماضي
مأساته في أبعادها المختلفة ، وتتوحد بشعبيها وأرضها ، فتسخر شعرها لتصوير
هذا الواقع ، متطلعة الى تجاوزه ، الى واقع آخر أكثر اتزاناً وإشراقاً وعدالة . ولا يعني
هذا الاتجاه في شعر فدوى ، أنها تتغلى عن تجربتها الخاصة بصورة مطلقة ، فهي
تفعل ذلك أحيانا ، وتعتمد أحيانا أخرى الى مزج الخاص بالعام ، فتهدو والتجربة
التي تنقلها اليها ذات بعدين : خاص يتعلق بها ، وعام يتعلق بالقضية والشعب
والوطن . وحين يتعانق بعدا التجربة ، على هذا النحو ، يصير الشعر وظيفة
بنائية مناضلة ، وتفقد دراسته واجبا قوميا وفنيا في آن واحد .

ومن النماذج التي تحقق فيها فدوى هذا المزج بين التجربة الخاصة
والتجربة العامة ، قصيدتها " أردنية فلسطينية في انكلترا " ، التي أهدتها الى
A.G. GASG DIGNE (38) ، والقصيدة ، كما يوجي عنوانها ، تصور قصة التمرد والتشرد
والضياع الذي يعيشه الفلسطينيون منفيين عن وطنهم .

وتهدأ بتصوير لقاء عابر يجمع الشاعرة بهذا الانجليزي الذي يحدثها عن
طقسهم الكئيب ، وسماثهم التي يكسوها الضباب دائما . ثم يسألها عن موطنها ،
بصيغة مشيرة ، فقولم يكتف بقوله " من أين ؟ " ، بل راح يحدد موطننا يحمل دلالة
خاصة عند العرب والمسلمين ، فيسألها ان كانت " اسبانية " ؟ . وبهذا يذكرها
بمأساتها الأولى في الأندلس التي ضاعت لها ، وفقدت هويتها العربية التي ميزتها
في عصرها الزاهرة . وتحاول الشاعرة أن تسرد على هذا الاستفزاز ،

38 - ويبدو أن المهدى له ، والدارف الثاني الذي تحاوره الشاعرة في قصيدتها ،
كما ينلب عندي أنه كان شاعرا ، لأن فدوى - كما يؤكد شعرها - لم تكن ترتبط في
علاقة حب أو صداقة الا بالشعراء .

فتفتي كونها اسبانية ، وتتجه الى كشف هويتها ، فتقع في حيرة وتردد ، لأنها تعي واقعها الذي ضمن هويتها الحقيقية . وتتذكر صفتها المزوجة " أردنية فلسطينية " التي جعلتها عنوانا لتصيدتها ، ومع ذلك تحاول الثبات والتشبث بالهوية ، فتقول مترددة : أنا من . . . من الأردن . ويضي الانجليزي في نهجه الاستفزازي ، فيتظاهر بعدم الفهم ، وكأن اسم " الأردن " يطرق سمعه لأول مرة ، ويحاول اثاره الشاعرة ، وكأنه يعلم هويتها الحقيقية ، فيقول : عفوا ، من الأردن ؟ لا أفهم . وتحس الشاعرة بسعيرته وتجاهله ، فتكشف عن هويتها الفلسطينية بسروح معتزة :

أنا من روابي القدس ، وأن السنن والشمس .

ويخلق الآخر ضاحكا وساخرا : يا ، يا ، عرفت ان يهودية .

وتنزل الصبارة الساخرة احنة تصيب أعماق الشاعرة التي تكتشف فصول المأساة المزوجة : ضياع الهوية الشخصية والهوية الوطنية ، في آن واحد . فهي - ومن ورائها كل الفلاسفة - لم تعد تربطها بأرضها رابطة في نال الحرب ، والقدس لا تعيش في وجدان الانسان الغربي عامة ، والانجليزي خاصة ، الا رمزا للكيان اليهودي . ومن هذا المنطلق الخالي " راح الانجليزي يعبر عن فرحه بهذه " اليهودية " التي جاءت من القدس تزور بلاده . وليس غريبا أن يفصح الانجليزي باليهودي ، فهما توأما شر وتآمر وغدر من زمان بعيد . وما هذا الفهم الذي يظهره الانجليزي هنا ، الا تصبير واقعي عن الرابطة القوية التي تجمع الرفي المقاومة .

وقد استدل هذا الانجليزي أن يشير الشاعرة بسؤاله الماكر ، ويفجر أعماقها عندما راح ينميتها بأنها " يهودية " ، رغم أن القدس التي انتسبت اليها لم تكن تحت راية الاحتلال وقت هذا اللقاء . فالتجربة التي تصورها هذه القصيدة وقعت قبل هزيمة حزيران ، ويومها كانت القدس بلدة عربية . ويبدو أن الانجليزي لم يكن يتحدث هنا انطلاقا من الواقع وحده ، بل من تصورات المقاومة الكبرى التي تتالمح الى أن تمتد حدود دولة اسرائيل من النيل الى الفرات . وأيا كان الأمر ، فالمؤكد أن هذه " الصفة " الكريمة ، كشفت للشاعرة عن واقعها البائس ، ونزلت عليها " طعنة سما " وحشية ، فبعثت فيها الأسى من جديد ، وزادت جراحها عمقا . فقد ذكرت بفصول المأساة الكبرى ، واستدعت الى وعيها مشاهد التشرد والضياع الذي يحياه قومها المهجرون بعيدا عن الوطن الحبيب . فضلا عن ذلك

فقد أدركت أنها، إذ تهرب من بلاد اليهود بعيداً، تجد من يلاحقها ويخذلها
 نيابة عنهم . وهي ، عندما تسي هذا كلسه، تعلم أن الانجليز هم الذين " فتحوا
 الجراح " أمس واليوم، فتذكر صاحبها بهذا الدور التأمري الذي يشينه وقومه، ثم
 تقول في لهجة حزينة :

ذكرتني

أني من الأرض التي تمزقت

أني من القوم الذين

من الجذور اقتلموا، من الجذور

وأصبخوا على مدان الرياح

صعشرين ما هنا وما هنا -

لا ينتمون

الى وطن !!

ورغم أن وهي الشاعرة بقضيتها القومية جعلها تؤمن أن الاحتلال الجاثم
 فوق ربوعها لن يستمر طويلاً، لأنه لا يهدو أن يكون " سحابة عابرة " - فانها، عندما
 تذكرت واقع قومها وأرضها، بلغ احساسها بال فقد والنضياح والافتراب مداه، فجنحت
 الى لون من اليأس والفجيسة المرة . فقالت، معلقة على مشهد الصعشرين الذين
 لا ينتمون الى وطن :

حقيقة فيها نخالل النفوس -

ندعي

أنا كفاقي الآخرين

قوم لنا وطن !

ومع ذلك، لا تنسى الشاعرة أن المصير الذي آلت اليه هي وشعبها كان نتيجة للتأمر
 الذي حيكت خيوله في بلاد الانجليز، وأن " ولاية " يمدون الى تجاهل الحقيقة
 التاريخية، ويمضون في ثلثهم مع الصلوة، محاولين لمس الوجود العربي : هوية
 وأرضاً وشعباً . ويشيخون في الناس أن لا أرضاً الا " أرض الميعاد "، وأن لا شعب
 الا اليهود، وأن لا قدس الا للنجمة السداسية . ويهدو أن الانجليز الذي تحاوره
 الشاعرة ضحية لهذه المؤامرة الاعلامية، لذلك، تحاول أن تبرز جملة، فتقول
 ساخرة :

هيها ! كيف تعلم ؟

هنا الضباب والدخان في بلادكم
يلطف الأشياء ، يأمس الضياء
فلا ترى العيون غيرما
يراد للعيون أن تراه .

وبالتأمل في القصيدة من جديد يتبين أنها - من ناحية الشكل الداخلي -
تهرهن على أنها قصيدة لحنة شعورية واحدة . فمجرد كلمة واحدة هي "يهودية"
فجرت في الشاعرة أعماقها ، ففاز شعورها ، وتأنرد فعل مباشر على تساؤلات
الانجليزى وسخريته . وواضح أن القصيدة درامية ، لأنها تصور تلك الحالة
الشعورية المتوترة من خلال صوتين متميزين ومتقابلين ، هما صوت الشاعرة وصوت
الانجليزى ، اللذين يقوم بينهما انفصال نفسي يستند الى لون من التعارض ، وتطالعنا
صورة هذا الانفصال في الحوار المباشر الذي يدور بين الصوتين المذكورين ، مشكلا
بمعدن متقابلين : في الواقع وفي القصيدة .

أما البعد الأول فيمثل صوت الشاعرة التي تحاول مع شعبيها أن تصمد في
وجه المؤامرة الهادفة الى اامس الهوية العربية في فلسطين . ويمثل البعد المقابل
الصوت الانجليزى الذي يمضي في تأمره وتجاهله للحقيقة العربية ، واضعا نصب
عينيه حقيقة واحدة هي الوجود الصهيوني الذي يمثل الضرب جميعا على تشييته
في فلسطين والمنطقة العربية عموما .

وقد سارت القصيدة في حركة رأسية يتعانق فيها الخاص والعام ، ويتداخل
الحاضر في الماضي ، في جوانبها التي يتردد الى الوراء أكثر مما يتجه الى أمامه ،
دلالة على التعلق بالماضي : وجودا وتاريخيا وأرضا وشعبا . ورغم ما يلاحظ في
القصيدة من تمزق نفسي ، وتشوش عا افي ، فان حركتها الشعورية ظلت بسيطة ، ولم
يلتزم فيها صراع قوى ، أو تعارض عنيف . ورغم أن التجربة التي تعرضها تحمل
امكانيات درامية ، من شأنها أن تميل بها الى التثقيب والتركيب ، فقد جاءت
صورتها البنائية بسيطة ، ومنسجمة مع شعورها العام .

وقد تعود هذه البساطة ، في تقدير أعير ، الى أن القصيدة التي بين
أيدينا ، تعد من النماذج الأولى التي تحكي بداية انفتاح الشاعرة على واقعيها
القومي ، قبل هزيمة حزيران . ومن ثم فان رؤية الشاعرة هنا تبدو ومنسجمة مع الوعي
الشعري والحس الدرامي البسيط الذي كان سائدا في تلك الفترة .

واذا كانت "أردنية فلسطينية في انكلترا" تسجل - تاريخيا - بداية اللقاء الواقعي بين الشاعرة وشعبها ، في مسيرة الضياع والتشرد ، التي يتحسسها وعيها وهي بعيدة عن أرضها ، فان كلا من "آهات أمام شباك التصاريح" و "اليهم ورا" القضبان " تصور ذلك اللقاء ، في أكثر مشاهد عمقا وصدقا وتوحدا على درب النضال والصمود والمقاومة ؛ لأن اللقاء يتم هنا داخل الأركان الحبيبة ، وتحت راية الاحتلال الرهيب ، والواقع أن اللقاء في الداخل قد جسده تصادف أخرى ، عرضنا بعضها في الفصول السابقة . ومن هنا تضي الشاعرة مع نهجها في تتبع المشهد البطولي السام ، وتقف عند أدق تفاصيله اليومية .

فهي تتجه في "آهات أمام شباك التصاريح" الى عرض صورة من صور الاحتلال الاسرائيلي ، وتقف عند مشهد جزئي يتكرر يوميا ، في حياة الفلسطينيين الذين يعيشون في ظل الاحتلال ، ويصور تجربتهم الواقعية المريرة التي يتمانق فيها الخاص والعام ، في موقف درامي يمس حالة التمزق النفسي والصراع اليومي الذي يعانيه ، وعندما يحاولون عبور النهر الى احدى الضفتين ، فيقفون عند "جسر اللبني" في انتظار موير ، للحصول على رخصة العبور ، ثم يعودون خائبين ، ينهشهم الاحساس القاسي بالمهانة والاذلال الذي يلحقهم على أيدي جنود الاحتلال ، في تلك اللحظة المتوترة .

ويبدأ المشهد بعرض صورة ذاتية واقعية استرجاعية ، تستعيد فيها الشاعرة وقفها الذليلة عند الجسر ، تستجدي العبور من جنود الاحتلال ، فنراها تعيش جوا نفسيا خائقا ، منتارة ، في حر الشمس ، سبع ساعات قاسية ، دون جدوى ، فيفشي شمورها "آهات" عائلية متقلبة وتحكي ذلك التمزق الذي انتابها :-

وقفتي بالجسر أستجدي العبور

آه ، أستجدي العبور

اختناقي ، نفسي المقطوع محمول على

وهج الظهيرة

سبع ساعات انتظار

ويخيل الى الشاعرة أن الزمن توقف عن الحركة ، وان الانتظار سيطول ، فتسأل في حيرة ، متألدة الى معرفة الجاني الذي "قن جناح الوقت" ، و "كسح أقسام الظهيرة" و جعل من القيثارة "جلادا" لا يرحم ، ومن العرق ملحا يحرق الميون :
مالذي قن جناح الوقت ، ؟

من كسح أقدام الأهميره؟
يجلد القيثارة جيهنسي
عرقني يسقل ملحا فو، جفوني

ويتسع المشهد عند ط تتحسن الشاعرة عذاب المنتظرين مثلها، فتلتصق
بهم، ويمتج صوتها المفرد بأصواتهم، لينقل هذه اللحظة المتوترة التي تمكس
حالتهم بصدق شاعري حزين :

آه، آلاف العيون
علقتها اللهفة الحرى مرايا ألم
فوق شبك التصاريح، عناوين
انتظار واصهار
آه نستجدي السهر

ويزداد الموقف توترا ودرامية حين يتلقى المنتظرون " دلمة " ممنوية قاسية
من " جندي هجين " تفهين " شتما " جارحا يصيب احساسهم القوي، ويخشدش
كرامتهم :

ويدوى صوت جندي هجين
لدلمة تهوى على وجه الزحام :
(عرب ، فوضى ، كلاب
أرجعوا ، لا تقربوا الحاجز ، عودوا يا كلاب)
ويد تصفق شبك التصاريح
تسد الدرب فى وجه الزحام

وتتحول تلك الشتائم الى خنجر حاد يصيب أعماق الشاعرة ، فتزداد جراحها
عمقا ومرارة ، ويثقل الصوت الهجين بجلد أعصابها :

آه ، انسانيتي تنزف، قلبي
يقطر المرءى سم ونار
(عرب ، فوضى ، كلاب) !

وتتفان كرامة الشاعرة في حركة مقاومة (39) ، فتهرب من ذل الواقع، وتحاول
 الثأر للإنسانية النازفة في هذا المشهد الدرامي ، فتحتفي بالبطولة العربية ، وفي
 أجمل نماذجها ثأراً وانتقاماً ، وتستعير من الأعرابية القديمة صرختها الجريئة
 " وامعتصماه ! " لتستجد بمعتصم معاصر ، يدرك الكرامة القومية الجريئة في
 فلساين ، فيعيد اليها بهما ، ونبلها وعزتها وكبرياءها ، ثم تتنقش الشاعرة
 أن يتحول كل واحد من أبناء أمتها إلى معتصم جديد ، فتستصرخهم في لهجة
 قبلية نادية " آه يا ثار العشيبة " .

وفجأة يستيقظا ، وعيها على واقعها البائس ، فتجد نفسها - ومن ورائها -
 جميع المعذبين من أبناء شعبها - وحيدة لا تملك إلا الانتار : انتار رخصة
 المرور . . وانتار الحذاب القاسي والشتائم الجارحة ، وانتار الخلاص الذي
 بيد وبعيد المنال ، بيد أن أحست أن صرختها ذهبت في واد ، ولم تجد صداها
 في النفوس الأبية .

ويحوم حولها شبح اليأس ، فيعيدها إلى جو معاناتها الأولى ، لتعيش
 فيولها من جديد ، في حركة شبه استسلامية ، تعمق شعورها بتجمد الزمن ، وتعيد
 إلى مخيلتها صورتها وهي تئن تحت سيال " القيل " الذي يلهب جبينها في عز
 الدهيرة ، فيحيل عرقها إلى ملح يذوب في جفونها ليدي عينيها : .

ثم يظهر جلال جديد يتعلق من شتائم " الجندي المهجين " ، ويتجسد
 سياتا نفسية ، تضرب في وعي الشاعرة ، وتمزق أعماقها ، وتدمي مشاعرهما ، وتزداد
 بذلك تمزقا وانسحاقا ، ولكنها لا تضعف ، بل تحضن جرحا في انتفاضة مكابرة ، تتجه
 بها مرة أخرى إلى الهرب من ذل الواقع الذي ملأها حزنا ، وفجورها حقدا وغضبا .

39 - لأنها كانت بالأمن القريب تتحرك بحرية " على حدود الاحتلال " ، ثم
 وجدت نفسها فجأة في قلب المأساة ، تواجه الذل والمهانة ، وفي وضع مأساوي
 حزين . وقد كتبت هذه القصيدة ، بعد مرور عام على الهزيمة التي انتهت بضم
 الضفة الغربية تحت راية الاحتلال ، ونشرت أول مرة في مجلة الآداب ، ص 16 ،

ورغم أنها تستجد دوماً أيضاً بالمنتقمين التاريخيين ، إلا أنها لا تحقق
 هروبها بالانسحاب ، بل بالمواجهة ، فتتقمص صورة " هند " (40) ، وتقف متحدية ،
 متوعدة أعداءها بالانتقام الرهيب الذي سيلحقهم منها ، بعد أن صيرها ظلمهم
 " ألف هند " حاقدة ، يخذى مشاعرها الخاضبة قلب قاس يفرض سما قاتلاً ، ويتفجر
 حقدا رهيبا لا تشبعه " سوز ، أنهادهم " : -

ليت للبراق عينا

آه يا ذل الاسار

حنفلا صرت ، مذاقي قاتل

حقدي رهيب ، موغل حتى القرار

صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار

ألف " هند " تحت جلدي

جوع حقدي

فاغرفاه وسوى أنهادهم لا

يشبع الجوع الذي استوان جلدي

وتبرر موقفها الدفاعي الانتقامي ، بهذا الصديق الواقعي الصادق :

آه يا حقدي الرهيب المستار

قتلوا الحب بأعماقي ، أحوالوا

في عروقي الدم غسلينا وقار !!

وإن ، فهكذا يكون رد الفعل الإيجابي ، حين تصدر الشاعر والأحاسيس

النضالية عن قلب يفجره الألم فضا وحقد اثوريين ، يزيد هما التصوير المدع قوة

واشتمالا ، فيحلوا الانتقام ، ويلذ السماع لوعيد فدوى الذي يمحو " آفاتنا " السابقة ،

ويسجل لها موقفا مناضلا : شعورا وشعرا .

40 - هند بنت عتبة التي انتصرت للباطل ، فانتقمت للقتلى من أهلها المشركين ،
 انتقاما بشعا متوحشا ، فلم تكتف به موت " حمزة " الذي وضعت بنفسها خطة اغتياله ،
 وعمدت الى شق بطنه ، وانتزاع كبده ، وتشبهت حقدا الجائع .

حقا ان الشاعرة تستحضر عناصر الموقف الانتقامي من أصوات منتقمة بارزة في تراثنا القديم : تاريخا واولة وشعرا ، دون تمييز بين من ثار للحق ، ومن ثار للباطل ، فتأخذ من عنتره الباسل " مذاقه القاتل " (41) ، ومن هند " حقد ها الرهيب " ومن المتبي " قلبه الصخري " (42) . وتجمع بين هذه الأصوات في مسار واحد يمحق صورتها ، وينمي مآثرها ، ويمكنها من تشكيل موقف انتقامي معاصر - أكثر مرارة ورهبة وقسوة - يتكى " في بنائه على الصورة الواقعية النابضة بالتفاصيل الجزئية البسيطة ، واللفظة الموحية ، وأسلوب التضمين الذي يقطع الجملة الشعرية ويوزعها على عدة أسرار ، تشبها مع الحركة النفسية التي تنظم القصيدة .

لقد وفقت الشاعرة في التعبير عن هذه التجربة الحسية التي تصور معاناتها الذاتية ، مع جموع شعبها الذي يرد على تحديات الأعداء بأساليب عديدة ، ومن مواقع مختلفة . واستلاعت ، بمعرضها لهذا المشهد الجزئي ، أن تحكي لنا قصة المقاومة الصامتة التي يخوضها البسطاء من أبناء شعبها . وقد أصاب غالي شكوى حين قال معلقا على هذه القصيدة :

" هذا التوقف المتأنى والالتفات المتمعن في أصفر وقائع الصراع اليومي وأدقها ، هي الخامة الشعرية في " آهات " فدوى ، فليست المقاومة المسلحة الا أكثر التعبيرات سراخا ، ولكن هناك أيضا مقاومة أخرى ، يسقط فيها عرق البسطاء ملحافى جفونهم ، تستحق من شاعر المقاومة متابعتها ، كما تفعل شاعرتنا ، لأن هذا العرق المالح في الجفون هو القاعدة الفسيحة التي تتساعد فوقها المقاومة البطولية ، حتى تصل ذروتها الهرمية في النفاخ المسلح " (43) .

وقد أبدعت فدوى في تصوير الحقد الثورى الذى يولد من أعماق الشعور بالمهانة والذل ، وهينت لنا كيف يتحول الى موقف بطولي مقاوم وتجسده هـنـه الصورة الفنية التي ينفذ بتشكيلها هذا البناء الدرامي البسيط ، الذى سار فى

41 - اشارة الى قوله :

واذا ظلمت فان ظلمي باسل

42 - اشارة الى قوله :

أصخرة أنا مالي لا تحركم مني

هذى المدام ولا هذى الأثريد

43 - غالي شكوى ، أدب المقاومة ، ص 416 .

حركة رأسية غنية بالتموج العما في المتناج. ويهود نجاح هذه القصيدة ، فضلا عن عناصرها البنائية العامة ، الى عناصر التعبير الواقعي : رؤية وتجربة وصورة ولفظة تحت صيغها وتشكيلاتها من الواقع المرئي والسموع. وقد دلت عبارة المد والشامة، حين نقلتها الشاعرة ، في صورتها العادية ، على واقعية زكية تعرف كيف توصل اللقطات النابضة بالجدل والتوتر.

٥

وتتحرك بنا فدوى من " جسر اللهي " الى أعماق السجون الاسرائيلية، لنتقي مع قصيدتها " اليهم وراء القضبان " بوجوه فدائية عزيزة، تتحمل عذاب السجون وقهرها وآلامها بصبر " أبوي " مقاوم .

وتألف القصيدة من خمسة مقاطع ، يأتي أولها مقدمة ، تتضمن " الأغنية الوصية " التي تضيء باقي أجزاء المشهد الكلي ، ثم ينفرد كل مقطع بصورة شريحة من " أبنائنا وبناتنا الذين التهمتهم السجون في اسرائيل ، وفي كل مكان " (44) . وهذه الطريقة التأليفية تحقق الشاعرة استعرازا لنهجها في كتابة القصيدة الخماسية (التي تأتي غالبا قصيدة - لوحة) ، كما رأينا في " كلمات من الضفة الغربية " و " خمس أغنيات للفدائيين " . فهي هنا ، وهناك ، تقسم قصيدتها الى خمسة أجزاء ، يستقل كل منها برقم ترتيبي وعنوان فرعي يميزه ، مما يوحي باستقلال الأجزاء بعضها عن البعض الآخر . غير أن هذا التصور يسقط عندما نتمعق الأجزاء كلها ، ولنتبين مطلقا الخاص ، وبناءها الداخلي ، فتهدو مجموعة لحظات نفسية يربطها خيلا شعوري عام ، ثم تتوحد في لحظة نفسية معمقة تجسدها هذه الصورة الفنية الكلية التي تلخص التجربة المعبر عنها : بناء ودلالة وفنا .

وهكذا ، فبالقراءة الواعية ، يتضح أن هذه القصيدة تختلف عن سابقتها جميعا ، إذ تتميز بتعدد أصواتها ، وتتخذ من المونتاج اطارا خارجيا يوحد أجزاءها ، ويزامن صورها ، ويجمع أبعادها في لحظة متوترة ، تتفجر عبر أصوات أربعة ، تتناهس اليها في مونولوجات درامية ، تتجج الشاعرة في توزيعها بشكل يجعل القصيدة " منهم " من وراء القضبان ، وليست " اليهم " .

ان ميزة الشاعرة هنا تكمن في اهتمامها عن أن تحكي لنا أبطالها ، فهي لا تصف مساجينها ، ولا تسرد أخبارهم ، ولكنها تتقصصهم واحدا واحدا ، وتضمننا وجبها لوجه ، أمامهم ، فنراهم يتحدثون أو يتحركون ، يتألمون ويتأملون ، كل مركز اهتمامه على مشاعر جزئية ، لكنهم يلصقون ، في النهاية ، في بوتقة واحدة تعكس صمودهم الرائع . فلننضم إليهم لنتابع حركتهم ، شهدا شهدا .

1 - الأغنية الوصية :

وشرعت جهنم أبوابها
وابتلمت بهرام الصين الطرى في أقبائها
ولم تزل هنالك النخوة
على شفاه الفتية الفرسان
حمرا مزهوه

تخترق الظلام والجدران :

" يا اخوتي "
" بدني أختا وصيتي "
" أن تحفواوا ثورتى "
" بدماكنم "
" بجموعهم زاحفه "
" فتح أنا "
" أنا جهمة "
" أنا عاصفه "

بهذه المقدمة - الاضائة تبدأ الشاعرة عرض الشهيد البطولي الذى تدعونا الى متابعته . فهي تعرض علينا في هذه " الأغنية الوصية " صورة أولى ، تحكي عن وفاء رافع لوصية الشهيد الفلسطىني التي خطبها بدطئه ، ودعا فيها اخوته السن متابعه الثورة وحمايتها بكل ألوان التضحية والفداء . وهكذا نرى طليحة الشعب المقاوم " الفتية الفرسان " يقفون صامدين ، في وجه الحزن والمذاب والقهر ، الذى أحال دنياهم الى جهنم جائمة تشرع أبوابها ، وتهلمهم واحدا واحدا . ومع ذلك يهتفون بالوصية الثالية التي استحال على شفاهم " غنوة حمرا مزهوه " ، تتدلى رصاصة مقاومة تخترق جدران السجون ، وظلام الاحتلال .

وهذه المقدمة يتحدد السياق الدرامي الذي ترسمه القصيدة، والذي يقوم على رصد جدلية الواقع الفلسطيني، ومحققا صورة من وحدة النقيض التي تقوم على تضادات ثنائية، يتقابل فيها العذاب بالصمود، والألم بالفناء، والموت بالحياة. ولا شك أنه حين يكون الواقع الفلسطيني على هذه الحال، يصير الصمود فعلا جماهيريا يمارس في كل مكان من روع الوان المحتل.

لقد اعتمدت الشاعرة في هذه المقموعة الأولى على السرد التصويري، وضمنتها جزءا من أغنية فدائية شائعة. وهذا أمكن لها أن تزوج بين شعورين متكاملين تحملهما وحدتان ايقاعيتان من بحرین مختلفين، فجاء المطلع "جزا" حرا يتوالى على نغمات (مستفسلن)، وجاء مقطع الأغنية موقعا على وحدة الكامل (متفاعلسن). وهذه المزوجة الايقاعية استاءت الشاعرة أن تضفي على المشهد حركة وحيوية، وترسم بفعل هذا الجدل بين سكنات (مستفعلن) التي تنقل مشهد المذاب الصامت والهوس الذي يوحى بالضعف والتوقف، عن الحركة والحياة، وبين حركات (متفاعلسن) التي تأتي متدافعة، لتفتي الايقاع الأول، وترسم حركة جديدة تدفع المعذبين الى مزيد من الصمود والمقاومة.

٥

2 - من مفكرة "رندة" :

و "رندة" هي الوجه الفدائي الذي يطالعنا في هذه الخماسية المقاومة. نراها تحدث نفسها، في مونولوج درامي يتردد في نصف الليل، ليكشف عن صوتها المتوتر في تلك اللحظة القلقة التي تعانقها، وكل ليلة، منتظرة قدوم السجن الذي يأتيها في ذلك الموعد، ولهذا يقمها أقسى ألوان التعذيب، هكذا نسمعها تقول في صوت منفتح :

... في نصف هذا الليل .. آه !

حذاؤه يدق في الدليلز .. آه !

يهتدع التعذيب

آت وتدنيني خلاه

من غرفة التحقيق .. آه !

آت وتدنيني خلاه

من زمن الكابوس والجحيم والصراع

.....

هي لحظة متوترة بالفعل ، يعمقها هذا التكرار الذي لم يكن بتصوير مشاعر الخوف والقلق والتوجع :

- آت وتدنيبي خالاً ه — من غرفة التحقيق .

- آت وتدنيبي خالاً ه — من زمن الكاهوس والجحيم والصراع .

- آه ! آه ! آه ! آه ! آه ! آه !

ثم تصمت " رندة " ، ويتولى السطر الفارغ وظيفة الايحاء بما يجري في غرفة التحقيق وفي زمن الصراع . ثم تعود السجينة الى تصوير قلقها :

حذاؤي يدق في الدهليز

دمي يدق وعروقي والنخاع

.....

ويسود الصمت والفراغ مرة أخرى ، ليعبر عن موقف السجينة الصامدة ، التي تتحمل العذاب في صمت مقاوم ، يزيد الجلاء حنقا وشراسة ، وعندما يحجز عن انتزاع أى اعتراف من " رندة " . ويستمر العذاب فيتراجع الخوف ، وتبلغ السجينة ذروة انفصالها النفسي ، فتتطلمق في غنا مقاوم يتحدى السجن والسجان ، وينتهي بالمشهد الى ذروة تألقه الدرامي :

توحشي ماشئت يا

شراسة الأوجاع

فلن ينز من دمي جواب .

هكذا يكون السمود والمقاومة . . يتحمل الفدائي السجن العذاب والقهر والموت ، لكنه لا يهز ولا يخون قضيته ، ولا يبيع أسرار ثورته ، وتزداد هذه المقاومة اشراقا ونهلا ، حين يكون السجن امرأة ، فتتهنر " رندة " وجها بطولها مشرقا يذكركنا بجميلة الجزائرية وصمودها الرائع .

والحق أن هذه اللوحة عمل شعري مقاوم ، وفقت الشاعرة في صياغة صورتها الشعرية ، حين جعلت " رندة " تخاطب شراسة الأوجاع ، وكأنها انسان شرس ، تصمد في وجهه مقاومة ومتحدية . فقد شبهت الأوجاع بانسان شرس ، ثم حذف المشبه به وأبقت صفته التي أسندتها الى الأوجاع ، فشخصت مدركا معنويا ، وأضفت عليه صفة بشرية جعلت الصورة " فعلا " يحكي صراعا .

3 - من مفكرة سجين مجهول مكان السجن :

وفي هذه اللوحة يسهر السجن المجهول رمزا دالا على كل الذين وقصموا
في قبضة المدو ، دون أن يظلم لهم أثر . وهكذا يعرض علينا هذا السجن ، في
انسجام تام مع الجوال الدرامي الذي رسمته " الأغنية الوصية " وخصته بعرض الشهي
صورة رندة - يعرض علينا مشهدا تتكس فيه الصور لتتقل واقعين :

- الأول ينقلنا الى أعماق السجن ليرينا بؤس الحياة ووحشة السجن .
- والثاني ينفذنا خارج السجن ، ليقدم لنا صورة مقاومة مشرقة تضفي درج
الفداء في ربوع الوطن المحتل .

ففي الحركة الأولى ، نرى السجن يحدث نفسه ، أو يحدثنا ، فيصور الجو
الكئيب الذي يخيم داخل السجن ، هل داخل السجنون الاسرائيلية جصها ، حيث
يسود ظلام حسي ونفسي ومعنوي :

من الفجاج يطفح الظلام عابسا صوت

والليل ناصب هنا شرعه الكبير

لا زحف ضوء النجم واجد طريقه ولا

تسلل الشروق

ليل بلاشقوق

يضيع فيه الصوت والصدى يموت .

مشهد رهيب فسلا ، ترسمه هذه الصورة الشعرية العركية التي تزوج بين
المدرجات الحسية : تجسيدا وتشخيصا . فالظلام ، وهو مدرك حسي مرئي غير ملموس ،
يتحول الى سائل أسود يذفع من الفجاج ، ثم يجم انسانا صامتا عابسا مخيفا ، ثم
يتحول الى شرع كبير ينصبه الليل الوجشي الذي يسد منافذ الضوء ، فتختفي النجوم
ويسود الصمت والموت ، وتتوقف حركة الحياة . وهنا يتجمد الزمن ويقف حائرا مشكلا
انسان اختلطت عليه الأمور :

الموت فاقد هنا نمليه ، واقف

تختلط الأيام والفصول

تراه موسم البذار ؟

تراه موسم الحصاد ؟

تراه ؟

من يقول ؟

لا خبير .

وهزاد الشهيد رهبة وتوترا، يمد تلك الحيرة القاطنة، عندئذ تحين لحظة السذاب القاسي :

ويقف السجان وجهه حجر

وعينه حجر

يسلب منا الشمس يسلب القمر

لكن، هل هي النهاية حقا؟ وهل ينجح العدو، يمد ذلك كله في اطفاء جذوة الصمود، والقضاء على المقاومة؟ وهل ياول ذلك الليل الرهيب؟

ان الحركة الثانية - في القصيدة - تجيب عن ذلك بالنفي؛ لأن منطق الرؤية الواقعية، في جدلها الدائم، يؤكد عكس ذلك تماما، فهناك حركة مقابلة، في الطرف الآخر، تواجه الظلام، وتقاوم الليل، وتتركز خلف حدوده، آتية الى الداخل... الى الأرض والحلم والغد المشرق :

خلف حدود الليل

تظل خيل الوقت في سباقها

تركض نحو موطن الحلم

انها المقاومة الفدائية الزاحفة " خيل الوقت " التي تأتي في الوقت المناسب، لتسد الفجوة الذي تراكم في الساحة الفلسطينية، فتفكك الواقع المرفوض، وتعيد تشكيله في صياغة جديدة تجسد الحلم الفلسطيني الثائر، وعلى أنغامها تعضي جموع المعذبين الصامدين والفدائيين الثائرين، نحو الغد المشرق، هاتفة بفرح ثوري كبير:

خلف حدود الليل

الشمس في انتالارنا تائل والقمر

وعلى الرغم من وظيفتي الاخبار والتقدير اللتين شكلتا هذه الجملة، وفيدا عليها شبي من السكون، فان الصورة الشعرية التي تحتضنها تهدو في غاية الحركة والحيوية، عندما ينظر اليها من زاوية الزاحفين نحو الشمس، والسارين الى القمر.

ان هذه اللوحة امتداد عضوي للأغنية الوصية. فقد صورت استمرار الثورة بشكل رائع، عبرت عنه " الخيل الراكضة " أبدا نحو موطن الحلم، وزاده ذلك " الفراغ " الموحى الذي حمل دلالة مزدوجة، فأكد استمرار المقاومة من جهة، وانهزام الليل والاحتلال من جهة ثانية. كما أن حركة الفعل المضارع الذي استخدم بصورة لافتة في هذه اللوحة (احدى عشرة مرة)، زادت الجوال درامي حموية ونهضا. أما اسم الفاعل فقد وظف هو الآخر بشكل جيد ومضوع، فجاء " حالا (عابسا - صموتا)، وخبرنا

(ناصب - فاقد - واقف) ، وخبر (لا) : واجد . وقد دلت (ناصب) وحدها على مدى انطباق الظلام الذي يملأ المكان كله بولت (فاقد) على منتهى الضياع ، أما (واقف) فقد دلت على غاية الجمود والسكون .

4 - من مفكرة " هبة " :

وفي هذه اللوحة الرابعة يقابلنا وجه آخر حين يتناهى اليها صوت " هبة " التلميذة التي مارست الفداء ، وانتهى بها فعلها الثورى الى سجن العدو . وتنهض صورتها على أن يجمع الشعب كلها أصبحت معنية بالثورة . وهل أصدق دليلا على ذلك من تحول التلاميذ الى فدائيين يمارسون النضال والموت فى شجاعة نادرة ؟ .

اننا نلتقي " هبة " فى لحظة تأمل وذكرى وحنين ، تستشعر طيف أمها ، يحوم حولها فى السجن ، ليخفف منها وحدتها ، ويبحث فيها الثقة والأمل ، وينفحها بالصبر . ثم تتصور أمها تفكر فيها الآن ، وتحلم بمودتها :

يحوم هنا طيف أمي يحوم
تسبح بحيني جبهة أمي كضوء النجوم
عساها تفكر بي الآن .. تحلم

.....

ما أجمل " فعل الحلم " حين يصير جسرا عابريا يجمع الأم الوالدة بابتها السجينة فى لحظة حنين متبادل . وقد عبرت " تحلم " عن ذلك بصدق وشاعرية ، فاستلمت " هبة " لحلمها ، مستخدمة أسلوب القناع الذى يرسمه السطر الفارغ ، لتوقف تأملها الحاضر ، وترتد الى الوراء ، لتسترجع صورة ماضية لها مع أمها :

قبيل اعتقالى

رسمت حروفا على دفتر

جديد عتيق

رسمت عليه ورودا

روتها دما العتيق (45)

45 - رغم جمال هذه الصورة الاسترجاعية التي تصيدنا الى ماضي " هبة " الطفولي ، فان عبارة " دما العتيق " تهدو تلاعبا شكليا مقحما على السياق ليرد على نغمة الدفتر " العتيق " - الا أن تعد العبارة من محفوظات " هبة " التلميذة الصغيرة التي ترسم الحروف وتتقل كلام المعلمين وصاراتهم الوصفية بسذاجة .

وكانت بجنبي أمي

تشارك رسمي .

وتعيد "هبة" الي واقفها لتواصل تأملاتها الذاتية ، وتعرض شاعرها التي
تركزت في الحنين الي أمها ولكنها الآن لا تستحضر صورة أمها الي السجن ، بسبل
تعود بنفسيها الي دارهم ، فتري الصميت والوحدة يلفان الأم والدار ، وتري لوازمها
المدرسية (حقيبة الكتب - المصطف) في أماكنها ، كما تركتها ، تذكر الأم باهنتها
وتذكي حنينها اليها ، فتمتد يدها الي المصطف ، وتداعبه وتتفقد عنه الفسهار الذي
تراكم عليه (مما يوحي بدلول مدة السجن التي فرقت الاثنين) . وتمضي " هبة "
تتابع خدوات أمها ، وتسمع تفكيرها ، وتتوق الي حضنها الدافئ ، وتوقها الي الفد
المشرق الذي سيفجرها وشعبها ، يوم يلوح " وجه النهار " الفلسطيني ، في ربوع
الوطن السليب .

ان هذه اللوحة تضيف بعدا جديدا للمشهد الكبير الذي رسمته اللوحات
السابقة . فهي هنا ، رغم الراباة النفسية والمادية التي توحد " هبة " مع الأصوات
الأخرى في القصيدة ، تتجه الي التأمل وعرض المشاعر الذاتية . وهكذا تحقق
اللوحة تنوعا دلاليا ، عندما تكشف عن جانب انساني عند الفدائية السجينة التي
تصعد في وجه المذاب والأحزان ، ولا تنسى الأهل والأحباب ، فتحن اليهم
وتحلم بالنصر الذي يهدد اليهم . وتحتسق تنوعا ايقاعيا عندما تتخذ من
وحدة المتقارب (فمولن) أساسا موسيقيا ، بخلافا للمقاطع السابقة التي حملتها
تفسيلا الرجز في تشكيلات حرة .

6

5 - من مفكرة " تيسير " :

واستمرارا لجو التأمل والحنين الذي رسمته " هبة " في المشهد الجزئي
السابق ، يطالعنا " تيسير " في المقطوعة الأخيرة بصورة طريفة بالخنا ، والنجوم
والحديث الذاتي الذي تتخلله ومضات درامية شفيفة ، نلاحظها عندما يفتقد
" تيسير " الأنيس داخل زنزانتة ، فيتخذ من الجدران أنيسا يحاوره ويناجسه ،
ويسأله عن الاخوة الأحباب ، والأهل جميعا ؛ ماذا تراهم يفعلون الآن ؟ .

ثم ينقلنا " تيسير " عبر التخمين الشعوري والشعري - الي الريف

الفلسطيني ليعرض علينا مشهد افلاحها جميلا ، وتوسم خيوطه هكذا :

لعل قاطفي الزيتون يقطفون

لعل زيتون الجبال
بين بين فكبي الصبار
لعل دمه يسيل

ويبدو أن المشهد لا يكتفي بدلالته المباشرة ، فيحمل قدرا من الرمز والايحاء
الذي يجعل أشجار الزيتون " فدائمين " ينتصبون في الجبال ، يضمنون مصيرهم
بدمائهم وتضحياتهم ، فلا يهنون ولا يضعفون ولا ييأسون ، لأن الدرب مهما طالست
ستفضي بهم إلى القدس . وفي غمرة هذا الجو الذي يفيد فرحا بالآتي ، يختتم
تيسير ^{غنائية} بهذا النداء الثوري المذب :

يا حامل القنديل
الزيت وفرء أطلع القنديل
وارفعه للسايرين
وارفعه مثل الشمس
فالوعد لقيما في ربي " عدائين "
والوعد لقيما في جبال " القدس "

وهذه اللوحة الأشيرة التي قام أسلوبها على تنوع الخطاب بين النداء
والاستفهام والرجاء ، واللبس ، يكتمل المشهد الكلي ، وتتحقق للقصيدة وحدتها
النفسية والفنية ، ولتمكس براعة الشاعرة في ابداع القصيدة الدرامية التي توظف
معظم المقومات الدرامية ، فتتكى على المونتاج الازا خارجيا يجمع شاهد ^{ها}
الجزئية ، وعلى المونولوج الداخلي الذي يرسم سياقا دراميا تعلق فيه أصوات
الشخصيات التي أوجدتها الشاعرة : رؤية أو تخيلا ، ثم تقمصها جميعا ، وتضمننا
أمام فعل درامي نراه شاهدا ، ولا نسمعه رواية ؛ لأنها تنقل إلينا صور ^{هؤلاء}
الساجين ، اعتمادا على مذكراتهم الشخصية ، ولا تتدخل لتقول شيئا من عندها .

وقد سارت القصيدة في حركة رأسية ناهضة بحركات الفعل المضارع الذي
كاد ينفرد بها (في المقاطع الأربعة التالية للأغنية الوصية) ، ثم وجدت عمقها
في هذه الفواصل المقطعية (الأرقام الترتيبية والمناوين الفرعية) التي أوحى
بانطلاقات عاطفية ، تصدر من بؤرة واحدة ، وتسير في أريحة خطوط متوازنة
ومتساوية تقريبا ، ثم تلتقي ، على خلاف المفهوم الرياضي ، حين تتلاقح في سياق

درامي واحد ، يحمق المشهد التالي ، ويبنى الاعساس المشترك الذي يسرى فسى المقاطع جميعها . ورغم التوترات الدرامية التي توزعتها هذه اللوحات فقد ظل الموقف النفسي بسيما وواضحا ، وقد زادتته الصبارة الموحية ، والصورة المشرقة ، بساطة فنية ونائية مميزة (46) .

46 - قارن بين أى مقطع من قصيدة فدوى ، وبين قول توفيق زياد فى مقطع من قصيدة له تحمل ذات العنوان تقريبا ، وهي " من وراء القضبان " ، يقول فيها :

- ان يحبسونا انهم
 لن يحبسوا نار الكفاح
 لن يحبسوا عزم الشباب الحر
 يعصف كالرياح

والفرق واضح بين تألق فدوى ومباشرة توفيق .

الفصل الرابع

الدرامية الرئيسية المركبة

تشكل الدرامية الرأسية المركبة الصورة البنائية الرابعة ، التي يتفرع اليها الشكل الدرامي عند فدوى . ويبدو ، من واقع النماذج التي أفرزها التصنيف المعتمد هنا ، أن هذا الشكل الأخير لا يستند ، في وجوده واستمراره ، الى نمط شعري ، يتكور بصورة تحفل دلالة مسهنة على اتجاه واضح في بناء القصيدة الدرامية ، فليس أمامنا سوى ثلاث قصائد تعثله ، وهي : "الصخرة" (1) ، و"أمام الهاب المخلوق" (2) ، و"في المدينة المهزومة" (3) . وهذه النماذج يطالعنا الشكل الدرامي الأخير مرة واحدة في كل من د 2 ، ود 4 ، ود 6 . ويختفى تماما في د 1 ود 3 ، ود 5 . ومن جسد الحضور والغياب ، بالصورة الموصوفة ، يتحدد المسار الذي يخطه هذا الشكل ، في خريالة فدوى الشعرية ، بصورة تؤكد أن الشاعرة لاتح عليه ، خلافا لموقفها من الأشكال البنائية السابقة .

وبالتأمل في القصائد الثلاث نرى أن كل واحدة منها تحقق وحدتها الفنية والدرامية على نحو خاص ، يكاد يجعلها تنفرد بنهج بنائي متميز . وهنا يميل بنا إلى الموقف النقدي الى أن نقول ان الدرامية الرأسية المركبة تظهر في شعر فدوى ، في صور ثلاث ، تميل الأولى الى استخدام الأسطورة استخداما قصصيا ، وتجنح الثانية الى طريقة العرض المسرحي ، وتتوالف الثالثة معظم التقنيات الدرامية الحديثة .

غير أن تفرد هذه النماذج - فيما بينها - لا يعني أننا صنفناها تحت شكل واحد بصورة اعتباطية ، أو أنه لا يوجد رابط فني يجمعها في ظل هذا الشكل . فهي نماذج تتقارب بقدر ما تتمايز ، وتتشترك في سمات بنائية وأسلوبية تكشف عن طبيعتها البنائية العامة ، وبشكل لافت ، فهي :

- 1 - تشترك في تصوير تجارب يتمازج فيها الخاص والعام ، وتتوحد الذات بالآخرين ، وتتعدد أبعاد القصيدة بشكل لافت ، يعمق مستوياتها الشعرية والدلالية ، ويميل بها نحو التألق والشمولية .
- 2 - تصور لحظات متعقدة ، تزداد الأحداث فيها كثافة وتركيزا ، فتبدو كما لو كانت تجرى في مشهد مرثي ، وتدور في زمن حاضر مستمر .
- 3 - تصور مواقف معتقدة ، يحكمها صراع وتعارض واضحان ، يمكن توتر العلاقة بين أفرانها .

47 - وجدتتها ، ص 114 .

48 - أمام الهاب المخلوق ، ص 55 .

49 - على قمة الدنيا وحيدا ، ص 7 .

وحلى الرغم من تعدد الأصوات فى القصيدة الثالثة * فى المدينة الهرمة * ،
بيد وأن القصائد الثلاث ، يناد يستغرقها صوت واحد ، هو صوت الشاعرة التى تظهر
باللغة فيها جميعا . غير أن صوتها لم يعد يحمل تلك السمات الذاتية المحضة التى
تؤكد فرديتها ، على نحو ما رأينا فى القصائد الخنائية التى كان الصوت الواحد ملحا
غنائيا مميذا لها ، أو فى بعض القصائد الدرامية التى صورت تجاربها الذاتية ، وعرضتها
بأسلوب موضوعي . بل إن هذا الصوت يحمل هنا سمات مشتركة بين فدوى وأطراف
الموقف الأخرى التى تكثر عنى تشمل الإنسانية جميعا ، فيبدو صوتا مركبا ، يتفجر
بالإحساسات المكثفة التى تجعل منه ملحا دراميا بارزا .

ولاشك أن هذه الخنائية الدلالية الأسلوبية تتسجم مع التصور الذى عرضناه
فى مقدمة هذا البحث ، وعندما قلنا ان وحدة الصوت تميز البناء الغنائى ، وان تعدد
الأصوات يميز البناء الدرامى . غير أن القاعدة لا تطرد فى الحالتين ، كما رأينا . فقد
تتعدد الأصوات ، وتتولى السبق ، غنائيا محضا . ويمكن أن يحمل الصوت المفرد (50)
دلالات درامية واضحة ، بين ما تسمى مكثفا بالإحساسات والايقاعات الموضوعية التى
توسع التجربة ، وتخرج بها من دائرة الذات الى قلب الحياة ، فتفتح على الآخرين ،
تأمل واقعيهم ، وتتلهم ، بروحهم ، وتصور شعورهم ، برؤية واقعية تسمى الموقف
الإنسانى ، وتتجاوز حدود المأساة الكئيبية : شعورا وفنا .

ومن هنا يتضح أن البعد الواحد فى الشعر لا يتحرك فى مناخ غنائى
مجرد ، بل يمكن أن يسير فى مناخ درامى . كما تؤكد هذه القصائد . ويمكن أن
تنتهى بنا هذه الملاحظات الى استنتاج نقدي يؤكد التصور الذى عرضناه فى
مقدمة هذا البحث ، وعندما قلنا ان القصيدة الدرامية تستمد صفاتها الجوهرية من
أسلوبها الذى يضعنا أمام الفعل ولا يرويه لنا ، حتى لو كان فعلا وجدانيا صرفا ،
فهو ينقلنا الى قلب الحدث ، ويجعلنا نرى الأشخاص وهم يتصرفون ويتحركون . وسوف
نرى فى قصيدتى " الصنارة " و " أمام الباب المغلق " كيف يتحول الفعل الوجدانى
الى مشهد واقعى ، نراه مشاهدا ، ولا نسمعه قراءة ، لأن الشاعرة تصور - هنا -
تجاربها الذاتية ، ولكنها لا تتلف بها عند حدود الذات ، بل تتطلع الى التوحد
بالآخرين ، فترتد بهم ، فى علاقة مصيرية ، يحكمها موقف نفسى ، ينبض بتوترات الحس

50 - وحين نرى وحدة الصوت بالبعد الواحد فى الشعر نرى أن هذا البعد لا
يتحرك فى مناخ شعورى ، مجرد ، تجسده القصيدة الخنائية ، بل يمكن أن يتحرك
فى مناخ درامى ، كما رأينا فى قصائد الشكل السابق ، التى كانت تصور تجارب
ذاتية ، وتعرضها بأسلوب موضوعي .

الدرامى الذى يبرصد حركة الحياة ، ويتأمل جدل الواقع ، فيتقل المشاعر والعواطف ،
التي تحكى صراع الذات والجماعة مسا ، بأسلوب درامى مؤثر .

ورغم قلة نماذج هذا الشكل ، فإنها تبدو جديدة بالبحث والتأمل ، لالأنها
تمثل اتجاهات متميزا فى تجربة فدوى ، فهى ، من هذه الناحية لا تحتل الا حيزا صغيرا
فى خبرياتها الشعرية ، بل لأن كلا منها تحمل تهما فنية وبنائية تجعل منها نماذج
متفردة ، وتحمل دلالة مسهنة على تطور التجربة الشعرية ، واتساع الرؤية الفنية ،
ان تتوافر لها جميعا :

- 1 - مقومات العمل الدرامى الجيد : شخصيات + أحداث + صراع .
- 2 - وسائل التعبير الدرامى التي تتنوع : سردا وخطابا وحوارا ومونولوجا وقسطاما
وتركيها .
- 3 - سمات التفكير الدرامى التي تتجسد : موضوعية وحركة وتجسيديات فنية نابضة .

وبفضل هذه الامكانيات الدرامية المتنوعة استلاعت الشاعرة أن تحقق
لنفسها وحدتها البنائية المميزة ، وان كان ذلك لا يتم وفقا لنهج بنائى عام ، تنهض
الشاعرة ، فى كل حالة . فهى لا تسير بقصيدها فى شكل متصل تحدد أداة تعبيرية
مسهنة ، بل غالبا ما تزوج بين أداتين تعبيريتين أو أكثر ، لتحديد المناخ الدرامى الذى
يحتضن التجربة المسهر عنها ، وتصيغ الشعور الذى ينتظمها . فقد تبدأ بالسرد
القصصى ، وتمزجه بوصف خارجى ، ثم تقطع السرد ، أو توقف الحوار ، وتعود الى الحديث
الذاتى الذى يسلمها الى تيار الوعى فترة ، تقصرا أو تطول ، ثم تعود الى نهجها الأول .
وبالتأمل فى قصائد هذا الشكل من جديد نرى أنها تشترك مع قصائد الشكل
السابق فى حركتها الرأسية التي تجعل منها قصيدة لحظة مصحقة غالبا ، ثم تختلف عنها
من حيث دراميتها وتركيبها . وتعتمد فى بنائها الصوتى على العروض الحرو وحده ،
فتتخذ من التفصيلة أساسا موسيقيا ، ينهز بحمل القصائد الثلاث ، فى تشكيلات ايقاعية ،
تتميز بسرعة النباش الناشئة عن قصر الجمل . وهذه امكانية تعبيرية تساعد على تعصيق
البناء الدرامى فى الشعر الحديث (51) .

51 - والواقع أن فدوى لم تتردد فى اقتحام التجربة النظمية الحديثة ، منذ ديوانها
الأول تقريبا ، فمضت القصائد التي نشرت فى الديوان الثانى ، على أنها من رواسب
" وحده ، مع الأيام " تمتد التفصيلة أساسا موسيقيا .
انظر ديوان وجدتها ، ص 114 ، 122 ، 127 ، 130 .

وإذا كانت دراسة الأشكال البنائية تمنى ببيان العناصر الفنية المشتركة بين عدد من القصائد التي تمثل الشكل المدروس، كما رأينا في معظم الفصول السابقة، فإن هذه الدراسة تخالف نهجها، حين تواجه شكلا جديدا تثلته قصائد بينها مسن التمايز والاختلاف أكثر مما بينها من التداخل والاشتراك، أو هكذا تهدولنا على الأقل. فيصير من مهام الدرس النقدي أن يتناول كل نموذج بتحليل مفصل، يكشف عن طبيعته البنائية، وخصائصه الفنية، بحيث يمكن في النهاية تمثل الصور المختلفة التي يأخذها هذا الشكل.

وانطلاقا من هذا التصور الذي يصدق - تماما - على الدرامية الرأسية المركبة، فإننا نحاول، في الفقرات القادمة، عرض النماذج الثلاثة التي قلنا انها تمثل هذا الشكل البنائي الأشهر عند فدوى.

أولا : قصيدة "الصخرة" =====

وتجسد هذه القصيدة السورة الأولى للدرامية الرأسية المركبة عند فدوى ، وهي تتميز ببنائها الأساطوري الذي يستخدم الأسطورة استخداما قضويا ، يرواها محتواها الانفعالي دون أن يبرزها بصيغتها القديمة . فالشاعرة تصور - هنا - تجربة شعورية حياتية ، تحكى قصة الأُم الكبير الذي تعيشه في صراع دائم مع القدر ، وهو يلاحقها بالعذاب الأبدى منذ الميلاد . وعندما تحاول الهروب من مأساتها الخاصة تكتشف صانعة الانسانية المعذبة مثلها ، فتفتح ذاتها على الآخرين ، ويتمنق بعدا التجربة على صخرة الأُم الكلي ، ثم يتجسد الموقف - بأبعاد مختلفة - في هذه الصورة التعبيرية النابضة فنا ودلالة .

والواقع أن استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر يشكل اتجاها بارزا في الحركة الشعرية الحديثة (52) . فقد اتجه الفنان المعاصر الى " اتخاذ الأسطورة لاجداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ، للسيطرة على تلك الصورة المرضية من المقم والقوى التي تظن تاريخنا المعاصر " (53) .

ومن هنا كان اتجاه فدوى الى توظيف الأسطورة في قصيدتها ، لتعبر عن الشقاء الذي يلاحقها ويلاحق انساننا المعاصر . وقد أتاح لها هذا الاتجاه ظروفًا مناسبة لانجاح عطيتها الابداعية ، نابتعدت عن التفسير المباشر في صياغة تجربتها الشعرية الصانعة ، وعمدت الى الموروث الأسطوري ، تستوحيه وتعمق احدى صوره التي تصور تجربة مشابهة تقريبا ، تلخصها أسطورة " سيزيف " ، غير أن الشاعرة لا تأخذ الأسطورة نماذج بل تفكك عناصرها ، وتستلهم روحها ، وتمزجها بتجربتها الخاصة ، فتسج من حيواتها أسطورة ماصرة ، تحكى قصة العذاب الانساني الأبدى ، في صورة نابضة تجسد هذه التجربة التي تتمانق أبعادها الأسطورية والذاتية والانسانية ، لتمكس شمول الرؤية ، وعمق التصور ، ووحدة المصير .

52 - ومعلوم أن الأسطورة - كمنفى ومهجع بناء لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية - لم يتركها الشعر العربي الا بعد الخمسينات من هذا القرن ، حيث فرض المهجع الأسطوري نفسه على الصورة الشعرية عند رواد الحركة الشعرية الحديثة .

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

53 - شكرى عياد : الحال في الأدب والأساطير ، ط2 ، القاهرة ، دار المصرفة ، 1971 ، ص 164 .

وبهذا تقف القصيدة "الصخرة السوداء" نموذجاً درامياً جيداً، يكشف عن تلك التجهيزية الكلية، بأسلوب موضوعي، ويعتمد عن المباشرة، ويلتحم بالموثوق الأسطوري، فيتخذ من عناصره الدالة محوراً نفسياً وفنياً يستنشق القصيدة كلها، ويلخصها في صورة بنائية مصاصرة ومتفردة.

تبدأ القصيدة بتصوير مشهد العذاب القاسي الذي تعانيه الشاعرة كل يوم، وهي تترجح تحت "الصخرة السوداء"، مقيدة في سجن القدر ووحشة الزمن المجنون. فتتوجه إلى آخره دون أن تسميه، وتشكوه أمرها، وتطالب منه أن يلتفت إليها ليبري واقصها البائس، وبعد أن شددت الصخرة على صدرها "بسلاسل القدر" والزمسن القاسي، فلم يعد في إمكانها أن تتخلص من هذا المصير الذي زاد أسأتها عمقاً وألماً، عندما طحن "شمري وزهرى"، ففضى على محاولاتها المستمرة، لتجاوز هذا الواقع، والخلاص من عذابه الدائم، لكنها لا تحقق شيئاً من ذلك، فتزداد انسحاقاً وذبولاً. تقول:

انظر هنا

الصخرة السوداء شددت فوق صدري

بسلاسل القدر المنهني

بسلاسل الزمن المنهني

انظر إليها كيف تدلحن تحتها

شمري وزهرى

نحتت مع الأيام ذاتي

سحقت مع الدنيا حياتي

ويتضح من عنوان القصيدة، ومن هذا المشهد الجزئي، أن القصيدة تسير منذ البداية، في جو أسطوري، وتحده هذه "الصخرة السوداء" التي تذكرنا بمشهد العذاب السيزيفي، أيحاً لا تصريحا. فقد توحدت الشاعرة بالمعذب القديم، فامتزجت الأسطورة بالواقع، وفقدت بعداً من أبعاد التجربة، ولا يمكن معه تمييز ملامح المتحدث هنا: فدوى أم سيزيف؟؛ لأنه لم يعد أمراً في هذا المشهد الساكن سوى صخرة سوداء، داعن أزهار المعذب وشمارة، وتحتت ذاته، وتسحق حياته. أما المعذب فلا نسمع سوى شكواه.

وهذا التقابل بين حركة الصخرة وسكون الممذّب " يتعمق السياق الدرامي ،
وتزيد أفعال الداحن والنحت والسحق توترا وانتقاضا ، يعكس حركة الفناء البسيط ،
والاغراق الدائم الذي يصيب هذه الهاجثة عن الخلاص .

وتمضى الشاعرة في تصوير عذابها ، من خلال الحديث الى صاحبها الذي
تعود الى مخاطبته ، دون أن تلتصق بمخاطفه أو تشكو اليه ، كما فعلت في البداية ، بل
تسأله أن يتركها مع قدرها ، لأنها واثقة من عبزها عن مساعدتها ، وفك قيودها ،
فتهتف به :

دعني فلن تقوى عليهما

لن تفك قيود أسرى

سأظل وحدي

في انطوا

مادام سجانى القضا

دعني

سأبقى هكذا

لانور

لاغد

لارجاء

الصخرة السوداء ما من محبوب

ما من مفر

وتتقل الى تصوير معاولاتها الفاشلة التي بذلت فيها جهودا ضائعة للخلاص
من هذه اللعنة الأبدية التي تحاصرها وتلاحقها ، فتقيدها وتسحقها ، وتقطع عليها
منافذ الأمل والرجاء :-

عيشا أزحج ثقلها عنى

بنسباني لنفسي

كم خضت في

قلب الحياه

وضربت في كل اتجاه

السهم

أغنى

ففي بينا بين الشيطان
أغسل كأسى
وأعرب في نهم شديد
حتى أغيب عن الوجود

لكن شيئاً من ذلك لم يخلصها من عذابها ؛ لأنها كانت تفتاد نفسها ،
عندما حاولت الهرب من واقعها ومصيرها الحتمي . ولهذا يتفجر احساسها ، حين
تعي ذلك ، فيعود بأسها كبيراً وساحقاً :

دنيا المباحج كم غدعت
بحضننها المي وبؤسى

فهيست من

دنيا شعورى

ورقصت فى

نور الدبور

وحين تفهقه الشاعرة - فى جنون المعذب - لتسخر من نفسها ، يرتج فى
روحها نداء " مرعب ، يثلل يتردد فى الخفاء " ، وتعالو تهبه فتراه سجانها الأبدى ،
يصرخ بها مهدداً وخذرا :

لن تهوى

انى هنا

لن تهوى

ما من مفر

وهكذا ، فعين يتحول هذا القدر الى سجان واقص متوحش ، تخلد الشاعرة
لمذابها ، منسحقة تحت هذه الصخرة اللعينة التى " يهب طيفها مسوخ الصور"
ليزيد السجينة رعباً وهلماء ، فتشرب عذابها فى صمت ، وتحكى انهزامها فى نغمسة
شجية ، تقول :

عيشاً أزحزحها

سدى أهني الهروب

فلا مفر .

وبهذه الحركة المتوترة يكتمل القسم الأول من القصيدة ، وقد صورت مشاهد
الجزئية حتمية المذاب القدرى ، وعشية الجهود المذولة للخلاص من المأساة ، وقد
دل على ذلك دوران الشاعرة حول نفسها - والحياة من حولها - دورة نفسية ،
تمت فى حركة هيستية ماضية ، جسدتها عبارة " عبثاً أزعج ثقلها " التى بدأت
بها تصوير الجهود الضالمة ، ثم انتهت اليها فى شامة الشهيد . والواقع أن هذه
المباراة تحقق مناخ القسيدة ، وتضيق جوها الأسطورى . فهى تذكرنا ، مثل الصخرة ،
بمذاب سينيف ، يوم كان يقذف فى أسفل الجبل ، يدحرج الصخرة الى أعلاه ، وقبيل
أن تصل الى القمة - حيث الراحة والخلص - تترد راجعة اليه ، فينحدر الى أسفل ،
ويعيد الكرة من جديد ، لكن دون جدوى ، فيظل على هذه الحركة الصهية حتى يهلك .
وفى القسم الثانى من القصيدة تلتصق الشاعرة عزاءها عند المذبذبين أمثالها ،
وهم كثر ، لأنهم الانسانية فى مجموعها . وحين تدرك الشاعرة هذا البعد الأوسع
لتجزئتها ، تتجه الى تصوير الوجه الثانى لهذه المأساة المصيرية التى تعيشها
الانسانية كلها ، مما يؤكد كلفة التجربة ، وعضوية الملاقاة ، ومن ثم وحدة المصير
الانسانى . تقول :

كم جست فوق أرض الشقاء
أشتف اكسير الممزا
من شقوة السجناء أمثالى
ومن أسرى القدر
فولجت ما
بهين الجموع
حيث المأسى
والدموع
حيث السهال تلوز ، تهوى
فوق قطمان البشر
فوق الظهور الماربه
فوق الرقاب المانسه
حيث الميهيد
مسخرون
تدافعوا زموا

زمر
 من كل منسحق غرق
 بالدمع
 بالدم
 بالمرق
 هقيبت ألتمس السزا
 من الشقا
 ولا مفر

ففي هذا المشهد يتساقط عذاب الشاعرة مع عذاب الانسانية ، ويلتقي بمعدا التجربة ، وفي علاقة درامية نابضة ، تزيد الانفعال توترا وتفجرا ، وتزيد الجراح عمقا وألما ، على خلاف الرأي الشائع من أن المصيبة أو المأساة " اذا عمت خفت " . فقد عمت التجربة ، حين التصت الشاعرة عزاها ، لكن الجرح زاد عمقا وفجاجة .

وإذا كنا نسلم سر المذاب الذي لعق سيزيف ، ونعلم أنه موقع عليه من قوى خارجية ، جزاء لفعله الذي عدته أمرا مخالفا لمشيئتها ، فان الشاعرة لا تتركنا ، هي الأخرى ، وفي حيرة التساؤل عن سر هذه القبضة الحديدية ، التي أوهنت قواها ، وسدت عليها منافذ الرجاء ، ولكنها ترد عذابها الى مصدر آخر ، فتربطه بميلادها ، وبمشاعرو نفسية داخلية ، يشف عنها قولها عن تجربتها في هذه القصيدة " انى أعاني شيئا ، أعاني ألما خفيا لا يدري به أحد ، ولا أحب أن يدري به أحد " . (54) .

وعين نتذكر الررف ميلادها والجو المائل الذي تربت فيه ، وحالات الاحباط والنكوص التي أصابتها وما ترتب على ذلك كله من انطواء واصفرار وذهول ينهى عن حزن دفين ، حين نتذكر ذلك كله يتجلو لنا صدق احساس الشاعرة بأن ميلادها كان بداية عذابها الأبدى بالفصل ، فهي ، منذ فتحت عينيها للحياة ، وكانت تقابل بالرفق والنهد والازدراء ، فلم يكن هناك من يرحب بوجودها ، ومن ثم التصت المطف فافتقدته ، ومضت فنودي عليها " يا صفراء " ، وأحبت العلم فحرمت منه ، وحين تمسرت بأخيها ابراهيم الذي حاول أن يروضها عن وجوه الحرمان التي عانتها ، اختطفه الموت فجأة ، فاذا هي وحيدة تعاني مأساتها الوجودية ، وتعيش عذابا نفسيا أبديا يزداد ايلامه عند ط تاللب فدوى رفيقا يخفف عنها أعباء هذه الحياة فلا تجد ه .

54 - من رسالة فدوى الى أنور الصداوي .
 انظر: رجاء النقاش : صفحات مجهولة في الأرب العربي المعاصر ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1976 ، ص 101 .

ولاشك أن اجتماع هذه السواطل كلها من شأنه أن يجعل عذاب الشاعرة يكبر ويكبر حتى يتجسد في هذه المسخرة السيزيفية الملاحفة.

ويبدو أن الشاعرة - وهي تكشف سر عذابها - قد أدركت أبعاد هذه المأساة الكلية التي تسبب فيها القدر العام، فهذا لها أن العذاب يرافقها ويرافق الانسان عموماً - منذ الميلاد، كأنما هو لمنة أبدية تلاحقه في مسيرة الحياة، فتوجه خطواته، وترسم دربه الوعرة في جهال الصنارة والابتلاء، حتى تنتهي حياته.

تقول :

وسقيت ألتفيس المسزاً

من الشقأ

ولا مفسر

فالمسخرة السوداء

لمننه

ولدت مصي

لتنظلم محنه

بكمأ

تلحقني

يتابع عليها شأوات عموي

وتسود الى صاحبها لتره ما فلت بها " المسخرة السوداء " الذالمة ، فتقول :

انظر هنا كيف استقرت

فسي عتو

فوق صدري

لكنها تعني مرة أخرى أن صاحبها لا يستطيع أن يفعل شيئاً من أجلها ، فترجوه أن يتركها تعاني عذابها ووحدها :

دعني

فلن تقوى عليها

لن تفك قيود أسرى

ويزداد هذا الاحساس ألماً وتوتراً ، حين تكتمل صورة المأساة النفسية الانسانية ، بعد أن تملخ حركتها المشحورة لذروتها ، فتتفجر حزناً وغيبية واستسلاماً للمصير المحتوم . وتبقى المسذبة وحيدة ، تعيش صراعها الأبدى مع زمنها وقدرها وألمها

الكبير:

ستظل روحي
 في انقفاك
 سأظل وحدي
 في نضال
 وحدي
 مع الألم الكبير
 مع الزمان
 مع القدر
 وحدي
 وهذي الصخرة السوداء
 تلحن
 لا مفر.

وقد وفقت الشاعرة في التعبير عن خضوعها واستسلامها لوحدها، في هذا
 المشهد، فكررت قولها " وحدي " ثلاث مرات، ولتعمق احساسها، وتكثف تجربتها،
 وتفجر السياق الدرامي الذي فتح أعيننا - من خلال قصيدتها - على دراما الوجود
 الانساني .

ويتضح من السطر السابق أن القسيمة تسير في حركات ثلاث، وتتماقب لتعمق
 لحظة شعورية واحدة . فقد بدأت بتصوير العذاب الحتمي الذي سلطه القدر عليها،
 فانتصب صخرة طاحنة ثقيل كاهلها، وتوهن قواها، ثم راحت تلتصم العزاء عند
 المعذبين مثلها، فمادت أكثر جرحا وألما لأنها اكتشفت سر عذابها، فوجدته لعنة
 أبدية تلاحقها منذ ميلادها، فكأنما وجدت لتشقى في هذه الحياة . وفي ظل هذا
 الاعساس تحتضن جرحها، وتحيش مصيرها باستسلام تام .

ورغم أن الشاعرة جنحت الى لون من القصص في تصوير هذه التجربة، فإن
 حركتها الشعورية ظلت رأسية، يحكمها منطلق الاسطورة والاحساس الداخلي . ففسق
 كل مقطع نراها تنتفض كالسجين الذي يقاوم قيوده، ويحاول الهروب من سجنه، لكنه
 يجد جميع الأبواب موصدة بالحديد، فيسود الى زاويته منطويا على جرحه الكبير،
 فلا مفر له من هذا الشقاء اللعين .

والتعمق في صورة هذه المسفرة التي ترمز لمذاب الشاعرة نرى أنها لا تتصب على صدرها فجأة ، كما ينهى مالم القصيدة ، بل انها ولدت معها ، وكبرت شيئا فشيئا ، حتى أصبحت لا تطاق . ولأنها رافقتها من زمن بعيد ، فقد " نحتت ذاتها " مع الأيام التي كانت تضيي - كل يوم - بجزء من جمالها ونضارتها ، ومن ثم " سحقت حياتها " ، وأحالتها الى شبح هزيل .

وإذا كان اتجاه الشاعرة الى البناء الأسطوري قد أضفى على قصيدتها جوا دراميا قويا ، لأن الأسطورة تحمل بلبستها قدرا من الدرامية ، كما أكدنا في موضع آخر من هذه الدراسة ، فإن هذه الأسطورة ذاتها قد عمقت الحركة الشعورية في القصيدة ، ومكنت الشاعرة من الخروج بتجربتها من دائرتها الذاتية الى حدود انسانية عامة ، فازداد الشعور كثافة وتركيزا ، وهدت الصورة مركبة ومتوترة .

وإذا كان هذا الترايبا بين عناصر القصيدة : أسطورة ودرامية وحركة شعورية ، يؤكد تعاون عناصر البناء والنسيج في خلق هذه الصورة الدرامية المركبة ، فإن ايقاع القصيدة وطريقة ترتيب أبياتها يمتقان هذا البناء بصورة جيدة . وقد أشرنا في مقدمة هذا الفصل الى أن اعتماد التفخيلة أساسا موسيقيا في بناء القصيدة الحرة يمد امكانية تعبيرية تساعد على تعميق البناء الدرامي في الشعر الحديث . وهذا ما تؤكد الآثار الشعرية المعاصرة ، ومنها شعر فدوى الذي يعكس قدرتها على استغلال طاقات الايقاع الموسيقي بصورة تتسجم مع مواقفها النفسية ، وحالاتها الشعورية . ومن هذه الزاوية يصح التأكيد على أن قصيدة " الصخرة " من أحسن النماذج التي تجسد هذا الفهم . ففيها تعتمد الشاعرة ، من خلال توزيع أبياتها ، ايقاعا حرا يناسب تجربتها ، ويساعدها في البناء الدرامي لقصيدتها . وقد نهضت وحدة الكامل (متفاعلين) بحمل الشاعر ، وتعميق المشاهد بصورة جيدة .

غير أن ثمة ملاحظة تتعلق ببنيان البناء الصوتي في هذه القصيدة ، فالنفس الشعرى يجعلنا نحس - عند التعمق في قراءتها جريا مع امتدادات الصوت - أنه يمكن كتابتها بصورة دائمة تقليدية تقرب من قالب الموشح ، فيسار ترتيب أبياتها على الوجه الآتي :

انظر هنا ! المسفرة السوداء شدت فوق صدرى

بمسلاسل القدر العسقي

بمسلاسل الزمن النهي

انظر اليها كيف تلحن تحتها شموى وزهوى

ندحت مع الأيام ذاتي
 سحقت مع الدنيا حياتي
 دعني! فليس تنوي عليهما لمن تفك قيود أسوي
 سأأمل وحدى فى انطواء
 ما دام سجاني القضاء
 دعني وأسأمتنى هكذا لا نور، لا غد، لا رجاء
 الصخرة السوداء، وما من مهوب، ما من مفسو... الخ (55)

ولاشك أن الشاعرة كانت تعي هذه الامكانية، وتلتزم بعض قيود الموشح، وعندما حافظت على القوافى الساكنة المتكررة فى مواضع تذكرنا بقوافى الأفعال الموشحية. فهل كان خروج الشاعرة الى الايقاع الحر مجرد تلاعب شكلى؟، أو تعبيراً عن استجابة "غير تامة" لمتطلبات المعاصرة الشعرية؟ أم أن هناك سراً آخر وراء هذه التجربة؟. ان واقع القصيدة ينفى فرضية التلاعب الشكلى، وينفى الاستجابة الناقصة لمتطلبات المعاصرة، ولكنه يؤكد أن خروج فدوى الى الايقاع الحر هنا كان ضرورة فنية ونفسية فى آن واحد.

ورغم أن الصورة الدائمة المقترحة لا تنبع من طبيعة البناء الدرامى فى القصيدة، إلا أنها ستحمل دلالة أخرى تؤكد المبنى الظاهر فى القصيدة، وهو الخضوع والاستسلام الى قيود القدر، فى حين أن المطلق الداخلى للقصيدة يكشف عن رفض الشاعرة لهذه القيود، ويسجل توقها الدائم للتحرر منها. ويبدو أنها رأت فى القصيدة، وبشكلها الدائم التقليدى الذى كانت تعيه تماما، صورة من تلك القيود الظالمة التى تحركت - فدوى - شعورا وفنا، وللخلاص منها.

فهذا الخروج الى الايقاع الحر ان تظل الشاعرة صادقة مع نفسها، ووفية لشعورها الداخلى. ومن هنا أمكن لها أن توظف الطاقات التعبيرية التى تتيحها الصيغ المختلفة لوحدة الكامل (مفاعلن). فقد تصرفت فيها بشكل ينسجم مع

55 - وهذه الصورة تذكرنا بجو الوحدة النفسية والحياتية التى عبر عنها الديوان الأولى، وبصور نمطية يخلب عليها الايقاع التقليدى، الذى كان يناسب الوحدة الشعرية التى كانت تستشرق قساؤها، مجسدة احساسها الحاد بالوحدة، والاغتراب فى هذا الوجود الهائس. وقد أشارت الشاعرة الى أن هذه القصيدة - وأخوات لها ضمها الديوان الثانى - تمد من رواسب وحدى مع الأيام. انظر: ديوان وجدتها، ص 113.

احساسها الداخلى ، ويناسب نهجها فى تقديم صورة هذا الغذاب القاسى الذى تحياه مشدودة الى صخرتها اللعينة .

فى البداية نراها تتخلى عن ايقاع " متفاعلين " التامة ، لأن حركاتها المتدافعة لاتناسب الموقف الشعورى الذى تصوره لنا . ولهذا عمدت الى الزحاف ، لتضمموا التفعيلة (أى تسكن ثانى سببها الخفيف) ، فجاء ايقاعها هادئا وقليل الحركة ، فكان تقييد التفعيلة هنا جاء لهوا فى صورة المعذبة المشدودة الى صخرتها . وقد حافظت الشاعرة على هذه الصورة الابداعية بشكل لافت ، فاستخدمتها على هذا النحو فى اثنتين وستين موضعا ، بعد أن راوحت بينها وبين الصيغة التامة " متفاعلين " التى استخدمتها احدى وأربعين مرة . وهذه المروحة بين الصيغتين أمكن للشاعرة أن تصور عذابها وصراعها وهزيمتها . وقد عكست الصيغتان الايقاعيتان جدل هذا الصراع الذى انتهى بانتصار القدر ، وعزيمة فدوى . فساد السكون والجمود ، وتراجعت الحركة ، ومن ثم غلبت (متفاعلين) المضمة صاحبها التامة .

وفضلا عن الصيغتين السابقتين فان الشاعرة ، لكى تعبر عن حالتها الشعورية فى مراحلها المتعاقبة ، عبر التجربة المماناة ، لجأت الى تنوع الصيغ الايقاعية فاستخدمت التفعيلة مرفلة (متفاعلاتن) عشر مرات ، ومضمة مرفلة (متفاعلاتن) ست مرات ، ومذالة (متفاعلاتن) أربع مرات ، ومضمة مذالة (متفاعلاتن) احدى عشرة مرة . ولاشك أن استخدام هذه الصيغ الايقاعية فى القصيدة ، يجعل ايقاعها فى غاية الانسجام مع حركتها الشعورية . فهذا الاضمار والترجيل والتذييل ، وحروف المد التى لا يكاد يخلو منها سطر شعري واحد ، أمكن للشاعرة أن تعبر عن حاله الحزن والصراع المأساوى الذى تعيشه سجيئة القدر .

أما طريقة الشاعرة فى ترتيب سطورها الشعرية فتؤكد أيضا أن الصورة الموسيقية فى القصيدة تراعى الايقاع النفسى وترتبط به بشكل واضح . وقد لجأت الى تفتيت الوحدة العروضية الى وحدات تخضع للانفصال الشعرى ، وتنظم سطورا شعرية تتفاوت طولا وقصرا ، فهأتى السطر تفعيلة واحدة ، كقولها : انظر هنا ، أو تفعيلتين كقولها : بسلاسل القدر المتقي ، وقولها : نحتت مع الأيام ذاتى ، أو ثلاث تفعيلات كقولها : الصخرة السوداء شدت فوق صدرى . وقد تلجأ الى توزيع التفعيلة الواحدة على سطرين شعريين موظفة امثالات التدوير ، كقولها :

دعنى

سأبقى هكذا

لأنور

لأغد

لأرجاء

وقولها : ألسهو

أغني

في ينباع الشباب

أفط كأسسي . الخ

ان هذا التفتيت الذي شلى ايقاع القصيدة وتركيباتها اللغوية ودلالاتها الجزئية، يتناسب تماما مع حالة التمزق النفسي التي تلازم الشاعرة . ومن هنا يكون ترتيب الأسطر الشعرية ، وتقديمها بالصورة الموصوفة ، تعبيرا عن تمزق الشاعرة وانتفاضها ، عندما تسرقت بهنية الخلاص من قيود القدر التي خيل اليها أنها تلاحقها حتى في الشعر . ولا شك أن هذا التوزيع يعمق دلالة القصيدة ، ويكشف أسرارها ، وينسجم تماما مع الموقف الانفعالي للشاعرة .

وفضلا عن العناصر السابقة ، نرى أن التكرار قد نهض بدوره في تعميق هذه

الصورة وتكثيفها بشكل جيد :

1 - فقد تكرر الخطاب بالصيغة الواحدة :

أ - لكشف أبعاد المأساة من خلال الدعوة الى رؤية مشهد العذاب الكبير

(انظر هنا / انظر اليها / انظر اليها) .

ب - للتعبير عن الوحدة والاهمال والتغلى (دعنى / دعنى . . الخ)

2 - وتكررت الكلمة الواحدة لتعميق الاحساس الكلي الذي ينتظم القصيدة كلها ،

وخاصة في مقطعها الأخير ، حيث كررت الشاعرة قولها " وحدتى ثلاث مرات .

3 - أما عبارة " الصنرة السوداء " فقد تكررت في جميع أجزاء القصيدة ، فضلا عن

في البداية عندما رأينا الشاعرة تعاني عذابها ، وعندما حاولت الفرار من سجنها ،

صرخ بها سجانها الأبدى مهددا ومذرا ، فهب " طيف الصنرة السوداء " .

ليرعها . وعندما التست عزاء ما ، ند الأخرين عادت خائبة ، لأنها اكتشفت أن

" الصنرة السوداء " لسنة أهدية ولدت معها . وهنا تستسلم لصيرها البائس ،

فتحتمن حزنها ، وتداولي علو بحرهما ، فتال الصخرة جاثمة على صدرها ، تلحن

زهرها وثمرها ، وتؤكد لها أن لا مفر من تهنيتها وقيودها . وإذا كان اللاحاح على

هذه العبارة يبنى أنها منحور هذه التجربة الأليمة التي تحياها الشاعرة والانسانية

جميعاً فإنها لم تعد مجرد عبارة لفظية تتردد لغاية ايقاعية ، بل هي تحمل زخماً من الدلالات والأيحاءات التي تعمق هذه اللحظة الدرامية المتوترة . ولا شك أن تكرارها - على النحو السابق - يجعلها لعنة نفسية تلاحق الممثلة الحزينة ، فتتحول الى " صمام " عالقي يفجر الشعور ، ويمضي به في حركة رأسية متقطعية ، تتصق وتوتوشينا فشيئا ، حتى تبلغ ذروة الانسحاق الذي يتجسد في هذه العبارة التي تكاد تلغص القسيمة : تجربة وشورا ، بنا ، ودلالة ، واقعا وأسطورة . وحسبنا أن نعيد قراءة القصيدة لنرى أن هذه العبارة تستقطب كل الدلالات الآتية :

سلاسل القدر والزمن - قيود الأسر - القضاء والقدر - السجن - اللعنة الأبدية - المحبة المستمرة - العذاب الدائم - الخيبة الجارحة - اليأس القاتل - القليل المنيف - الصراع اليومي - النضال العبيثي - الحزن الكبير - الألم الخفي الذي تصور فدوى على اغفائه - المصير المأساوي في ظل الوحدة والشقاء القدرى المحتوم .

4 - وفي الخاتمة يتكرر ساران شعريان يصوران رغبة الشاعرة في الخلود السوي عذابها وألمها ، ويحفل هذا التكرار دلالة واضحة ، تؤكد استمرار العذاب ، ونمو الألم ، واتساع التجربة .

وقد وفقت الشاعرة في استخدام الأسطورة بصورة جيدة تختلف عما فعملته الكلاسيكيون والرومانسيون ، كما لاحظ شاعرنا الهامس في عمق ، فقال :

" ففي تجربتها الهتمة هذه - قصيدة الصخرة - خرجت عن حدود استخدام الأسطورة كوسيلة التمييز عن عذابها وألمها الأبدى ، ومن ثم عدم فرض الأسطورة فرضاً ذهنياً مجرداً ، دون اذابة أبعادها الفلسفية والوجودية اذابة كلية فسي التجربة الشعرية المعاصرة ، ومن هنا نشعر بأن الأسطورة لم تهد في ثوب ذهني تجريدي ، بل ظهرت منصهرة والتجربة الشعرية المعاصرة ، وكان لها منسوب التجربة المعاصرة في الشكل النهائي للافراغ الشعري .

" فهي لم تستخدم الأسطورة جسراً تعبيريها الى ما تريد أن تقول ، بل كانت الأسطورة بالنسبة لها بعداً من أبعاد تجربتها ، بدلالة أنها لم تتأمل المصعب الأسطوري ، تأملاً ، ولم تحاول أن تعرضه كموضوع منفصل قائم بذاته ، كما كان يفصل الرومانسيون ، ومن قبلهم الكلاسيكيون ، بل استطاعت أن تجعل منها نفقا تمر منه - متمهلة - من دائرة ذاتها الى دائرة الشمولية والتعميم . وقد تم هذا كله في نقطة واحدة معقدة ، اذ يتبع فيها قلقها وحزنها ، وأسها وألمها كجزء من قلق وحزن ويأس كل انسان في العالم " (56) .

ومع تقديرنا لملاحظة الناقد فاننا نخطف معه عندما يقول ان فدوى لم تحاول استخدام الأسطورة في جميع قصائدها ، ما عدا قصيدة الصخرة ، فقد رأينا الشاعر توظف عناصر أسطورية في بناء عدد من قصائدها الجيدة ، مثل "نبوة العرافة" و "مرثية الفارس" و "الى الوجه الذى ضاع فى التيه" . بل ان هذه "الصخرة" التى ترمز للذئاب والشقاء الانسانيين ، وقد تكرر استخدامها فرأيناها فى "غصن أغنيات للفدائمين" رمزا للوجود الاسرائيلى الذى يجثم فى الأراضى المصرية ، وسببا لأهلها الذئاب والهوان والتشرد الدائم . ورأيناها فى "الفدائى والأرض" رمزا للمهوم القومية التى يحطها الفدائى كصخرة مشدودة الى عنقه ، ويمضي الى الميدان راضيا بالمصير الذى ينتظره .

ومرة أخرى نقول مع شاكر النابلسى : " لقد كنا نتضى مزيدا من مثل هذه القصيدة اليتيمة التى حاولت بها فدوى استغلال الأسطورة استغلالا يكاد يكون فريدا فى الشعر العربى المعاصر ، حين حولت الأسطورة الى رؤيا رمزية ، ومحاولة الربط بين حسب الأسطورة وعصب التجربة الشعرية المماناة ، بذلك وعمق فنيين ، متعمدة عن أن تستحيل الأسطورة فى يدها الى مادة فقدت الحياة ، فان على الشاعر أن يهب لها هذه الحياة ، بمعرضها عرضا فنيا على بناء القصيدة الفنسي . هذا مع الملاحظة الجديرة بالاهتمام والتقدير ، وهى أن فدوى لم تحاول استعمال اسم "سيزيف" بطريقة مباشرة" (57) .

وفى النهاية تبقى "الصخرة" نموذجا دراميا جيدا ، يجسد لحظة درامية خصبة ومتوترة ، يلتقى فيها الحزن والقلق واليأس فى وقت واحد ، ثم تتصهر فى كسل نفسى ، وتعكس هذه الصورة الكلية التى تصعد بالتجربة الخاصة الى آفاق الشمول ، فتبدو تجربة كل انسان فى دنيانا العقيمة . ولعل نجاح هذه القصيدة بمسود - بعد الذى قلناه جميعا - الى أنها تكشف ، بأسلوب رائع ، كيف يتحول الفسمل الوجدانى الصرف - وهو المذاب النفسى - الى مشهد واقعى ، يكف التجربة ، ويعمق الشمور ، ويمضى على سياق القصيدة لونا من التركيب الذى يزيد ها توترا وحيوية ووحدة تنمو فى قلب الصراع الحاد الذى يحكمها .

وبفضل الترابط الحى بين عناصر القصيدة جميعا ، يمكن "للصخرة" أن تنهض نموذجا يحقق فهمنا لجوهر العمل الشعرى وهذا ما يدفمنا الى التأكيد من جديد على أن عناصر البناء والنسيج تتعاون ، أو ينهض أن تتعاون جميعا على خلق الصورة الكلية التى تجسد وحدة الأثر الفنسى .

ثانياً : " أمام الباب المنفلق "

ونلتقى هنا بصورة بناائية ثانية تحكى جدلا نفسيا بين شعورين متعارضين ،
أو فكرتين متناقضتين هما الايمان والشك . وهذه الصورة توحى بتوتر العلاقة بين
أطراف الموقف : الشاعرة والخالق .

وعلى عكس القصيدة السابقة التي قدمت لنا فدوى مستسلمة لمذاهبها ، راضية
بمصيرها ، فانها تهدو هنا مقردة على قدرها ، تتفجر غيظا وحنقا ، ويبلغ بها انفعالها
درجة الاحاد التام ، فتواجه ربهما بالاحتجاج والمنتاب ، وحين تعيها سـهـرة
الضياح والضلال والوحدة تعود اليه ضارعة متوسلة .

ورغم أن القصيدة تهدو تأملية فكرية ، فانها تجسد الشكل الدرامي الأخير ،
بصورة متميزة ، يتحول فيها الفصل الوجداني مرة أخرى الى مشهد واقصي مرثي ، تضعنا
الشاعرة أمامه ، مستخدمة طريقة العرض المسرحي ، بعد أن وفرت عناصر السياق
الدرامي الذي يمكنها من تصوير هذا الموقف الجدلي . فلجأت الى تجسيد تجربتها
النفسية المسقدة في مشهد مسرحي يضم رابوية وملكاً غائبا ، وجمهورا يسمع ولا يسـوى ،
وبيتا ذا باب عتيق منلق ، والها متعاليا تواجهه الشاعرة بالاحتجاج حيناً ، ثم تقف
بين يديه في ذلة وخشوع ، تشد الأمن والسكينة ، فلا تفوز بهما .

وفيما يتعلق بالبناء الصوتي للقصيدة تخطت الشاعرة حدود التفعيلة ، كأساس
في البناء الموسيقي ، ولجأت الى توظيف بحبي الرجز والمتدارك ، مستخدمة معظم
الصيغ التي يتحانها . ولا شك أن الجمع بين وحدتين ايقاعيتين مختلفتين (58) ، على
هذا النحو ، يناسب منهج الشاعرة في عرض مشاعرها وعواطفها ، ويتيح لها فرصة
التصبير عن تجربتها الشعورية ، وبراءها وتوترها ، وبذلك تعمق البناء الدرامي
لقصيدتها ، التي يمكن وصفها بالقصيدة الحرة متعددة الوزن (59) . وتشكل هذه

58 - وبلا حيل الشاعرة تستخدم طريقة الجمع بين بحرین أو أكثر في عدد من
قصائدها - بعد الكسة - مثل قصيدة " اليهم ورا " القضان " (الرجز والكامل
والمقارب) ، و " كلمات من الضفة النهرية " (الرجز والمقارب والمتدارك) . وفي
" الفدائي والأرض " تستخدم المتدارك والرجز ، وتوظف الرجز والمقارب في " خمس
أغنيات للفدائيين " .

59 - يقول صالح أبو اسبح : " ان استخدام التعدد في القصيدة ينبع من احساس
الشاعر بضرورة التصبير عن تجربته ، من خلال ايقاعات متعددة ، بحيث تنعج موسيقاه
مع تنوع عاطفته ، ومع اختلاف معانيه ، بحيث أن الوزن سيظل خاضعا للمعنى الذي قصد له الشاعر .
انظر كتابه : الحركة الشعرية في فلسطين المختلة ، بيروت ، مركز البحوث والدراسات العربية ،

الطريقة ملمعا فنيا مصاصرا مشتركا بين فدوى وزملائها من رواد الشعر الحر عاصمة
وشعراء الأرض المحتلة ناسا .

وقد استدللت الشاعرة أن تمهر عن تجربتها بأسلوب موضوعي خال من المباشرة ،
وينهى ألا تخذعنا وحدة الموت مرة أخرى ، فصحيح أن القصيدة تصور تجربة ذاتية ،
وتمهر بضمير المتكلم المفرد ، الذي يوزع الزمن النفسي للشاعرة في جميع أجزاء القصيدة ،
غير أن القصيدة تظل درامية لأنها لا تصور عاطفة محضة ، بل تصوغ موقفا نفسيا مكثفا
يمكس علاقتها بالقوة العليا " الله " التي ارتبطت بها ، في مرحلتين متفايرتين : الأولى
يسودها الصفاء والتواصل ، وفرى " الله " فيها حبيبا أكبر ، ومعبودا أوحدا ، وولجا أبديا
تلوذ به العاشقة المابدة ، والتتشي بحبه ، وتهتدى بنوره ، وتمثل لأوانه طائفة فرحة
راضية . أما المرحلة الثانية فيسودها جفاء وتوتر ، فيتخير الحبيب ، ويصير ملكا متفطرسا
يقضى في الناس كما يحلولة ، فيحدد مصائرهم ، ويلحق بهم الأذى والشور ، وهو لا يسأل
عن أفعاله ، لأن حكمته قد دهرت كل شئ ، وعلى الرعايا أن يخضعوا لمشيئته . ورغم
خضوع الشاعرة حينها ، فانها تتمرد عليه ، بعد أن يلحق بها أذى كبيرا ، فتواجهه
بالفضب والثورة ، وتسخر منه ، فتدلعن موته ، أو تميته جزاء أفعاله التي غيرت صورته
عندها . وعندما ينمو هذا الجفاء ، وتتوتر الملاقة بالفعل ، تبعد الشاعرة نفسها وحيدة
في صحراء الضياع والته والشك ، فتلوذ بالبيت المتيق ، وتارق باهه ، لتقف بين يدي ربه
ثابثة متضرعة ، تسأله أن يسجد اليها قلبها الطاهر ، وحبها الكبير ، وإيمانها القوي ،
لكنها تعود خائبة ، لأن دعاءها لا يحظى بالاستجابة .

وقد عرضت الشاعرة المشهد الكلي في ست لوحات ، تصور مراحل التجربة ، وتحكى
تفاصيلها وجزئياتها ، في حركة رأسية متوترة وعميقة . وقد أعدت لكل لوحة عنوانا فرصيا
يميزها ، فجاءت هكذا : مشيئة الملك - أنت تغيرت - مات الملك - بعد التخلي ،
العودة - الطرقات الأخيرة . فلنتابعها لوحة لوحة .

1 - مشيئة الملك :

وتهدو هذه اللوحة أشبه بافتتاحية العرض المسرحي ، وفرى الشاعرة تتوجه الى
جمهورها الذي تهلبها به وحدة في الشعور والموقف . ورغم أن القصيدة تصور تجربة
ذاتية ، كما أشرنا ، فان الشاعرة تحاول هنا أن توسع من دائرتها ، فتفتح على الآخرين ،
محاولة ربط موقفها بمواقفهم . ومن هنا تتوجه اليهم بهذا الوعظ الساخر الذي يفندى
بذور الشك فيهم ، ويفجر أعماقهم فضا وتمردا .

ومنذ الوهلة الأولى تلامنا صورة هذا المداء الذى تكنه الراوية (الشاعرة)
 للملك (الله) الذى تخلى أفساله ، بهذا الأسلوب الساخر . وواضح أنها تستخدم
 " الملك " هنا رمزا للقوة الالهية التى قدرت كل شىء حق قدره . ومن هنا وجب عليهما ،
 وعلى الذين تتوجه اليهم ، أن يخضعوا المشيئة الملك . فلن يصيبهم الا ما قدر لهم ،
 فليحمدوه على كل شىء ، وليصبروا على كل مكروه ، حتى لو كانت الضربة فى الرأس :

الفأس فى الرأس بهذا قضى الملك

فلا تجدوا

هو الذى قضى ولن يصيبكم

الا الذى قضاه

وكل شىء دبرته حكمة الملك

فلا تجدوا

الخير منه وحده

والشر منه وحده

وهذه مشيئة الملك

فاستسكوا بالسير والايمان ، واحمدوا

فلا سواه ، لا سواه

على مكاره الزمان والحياه

يعنى له ويسجد .

لقد استطاعت الشاعرة أن تجسد فى هذه اللوحة صورة واقعية ، تحول فيها
 الحبيب القديم (الله) الى ملك ظالم (حسب منطق القصيدة) ، واذا كانت الشاعرة
 قد عمدت الى التشخيص لترينا بطش هذا الملك وتسلطه ، فانها وظفت عددا من
 الصفات والأفعال الالهية السامية ، لكنها أعطتها دلالات جديدة تتناسب مع
 الشخصية التى أرادت أن تصورها لنا . ورغم أننا ندين الشاعرة على هذا الاتجاه
 الغريب - حتى على تجربتها الشعرية العامة - فانها قد استطاعت أن تعرض تجربتها
 بأسلوب موضوعي ، يستخدم ضمير الغائب عندما يمرن صورة الملك ، ثم يمزجه بلون من
 السخرية التى تعمق السياق وتوتر الشعور .

2 - أنت تفهموت :

وعلى عكس اللوحة السابقة ، فان المشهد هنا يضم الملك والراوية (الشاعرة)
 التى تخاطبه بضمير المخاطب ، فتسأله أن يفسر لها أفساله التى غيرت صورته عندها ،

فلم يعد حبيبها ولا مسبودا أوحد . وتحققك هذه الفسوحة بوضاحتها الدرامية - التي تقوم على التكيف والايحاء - لأن الشاعرة لا تذكر الأفعال التي لم تعجبها ممن هذا الملك ، ولا تبين لنا كيف تفسر ، ولماذا ؟ - لكنها تؤكد ، بحد ذلك كله ، وتوتر العلاقة ، وانهييار المعبد الذي كان يجمعها بمن تحب ، تقول :

يا ملك الدنيا والناس
فسر لي معنى أفسالك
كنت حبيبى ، ملكى الأوحد
لا ألزم الا أعتابك
لا غير رحابك لى معبد
كنت حبيبى فى قلبى
أحضن وجهك كل مساء
فاذا رقّ على عيني جرح الصبح
ألفيتك تملأنى قلبى تجويف القلب
تفسره بالدهشة ، بالفرح
لكن أنت تفسرت
لكن أنت تفسرت
فاعتزت أعمدة المعبد
وانهارت قهب الأجراس

وإذا كانت الشاعرة لا تذكر الأفعال التي أغضبتها وغيرت صورة الملك الحبيب في نظرها ، كما أشرنا ، فإننا نستطيع التعرف على ذلك كله عندما نقف عند الواقعة التي أنتجت هذه القصيدة . فالشاعرة تهدي قصيدتها الى زميلتها الشاعرة الفلسطينية "سلمى الخضراء الجيوسي" ، التي كانت قد بحثت اليها بقصيدة تعزبها في أخيها الصغير (60) "نمر" الذي مات في حادث طائرة ، وبلغها نعيه ، وهي بعيدة عن الوطن ، فكانت فاجعتها أليلة وقاسية .

وقد صورت سلمى مأساة صديقتها في كلمتها النثرية التي قدمت بها لقصيدتها ، فقالت : " هربت الشاعرة الى بلاد الحرب لتتسى أحزانها ، ولتفر من الموت الذى اغتال أحباءها . ولكن أين المفر؟ ، فما هو الموت ينتال شقيقها فى الوطن ، كما اغتال من قبل شقيقها الآخر ووالد يها ، وكأنه يضحك ساخرا من هروبها " (61) .

60 - الصغير بالنسبة لا شوته ، وفيما بعد ان ذلك كان رجلا يعمل أستاذ ابا بالجامعة الأمريكية

بيروت .
61 - سلمى الخضراء الجيوسي : الى فدوى طوقان ، رسالة تنزية (الى أين المفر؟ ، مجلة العربي ، الكويت ، ع 59 ، أكتوبر 1963 ، ص 131 .

ثم خاطبتها شمرا فقالت :

الموت سرك ، من أعتاق وحشته أنت اغترفت ، جنون الحلم والشفف
غثو على شرك المفسوع فاندلعت أشواق قلبك ذاك الماشق التوف
أنت ارتويت فساتينا سلافته⁰ بارية الهبتين ، الحب والأكم (62)

وفضلا عن هذه الالهامات التي تكشف عن الجو النفسى الذى كانت تحياها
الشاعرة ، عندما كتبت قصيدتها ، فان بذور الشك بدأت تنهش وجدانها - فى الواقع
منذ كتبت مرثيتها الأولى الى نمر ، حيث رأيناها تخاصم الموت وتتوعد بالانتقام ،
فتقول :

ياموت ياغشوم ، ياغدار
تخطفهم أحتى واخوتى
أحتى واخوتى زهر الرياض -
لولو المحار
أحتى واخوتى الشموس والأقمار
تخطفهم فى عز عفوانهم
فى روعة انطلا قهم الى القم
ياموت يا مجنون يا أمى الصيون يا أصم
يا قاصما ظهري الضعيف لى لديك
الف ثار ألف ثار (63)

ثم تخاطب ربها بلهجة يندبها الشك الذى يوشك أن يسيروكفرا وتجديفا :

وأنت يا من قيل عنه انه هناك
حان لطيف بالعباد
حان لطيف بالعباد ؟ أمين أنت ؟
لا أراك

دعنى أراك كي أقول انه هناك (64)

ولاشك أن هذه الاشارات تكشف عن جوهر هذه التجربة المتوترة التي تصورها
فدوى ، بهذا النهش والتركيز الذى يزيد الموقف تفجرا وصراعا ، وينتهى بالملاقة الى

62 - م . ن . ص 132

63 - خفتت الهمزة للتخلص من سكونها ، فناسب حرف المد حركة الانفعال
الفاضب .

64 - فدوى طوقان : " مرثاة الى نمر " ، أمام الباب المخلق ، ص 26-28 .

ذروة توترها ، فيتنقلب الشك على الايمان ، وتسقط الراهبة التي كانت تصل الشاعرة
بربها ، فينتهى كل شئ بينهما ، ويموت الحب الالهى فى أعماقها ، فتملن عن صوت
الملك الذى عذبها ، وتهتف فى فرح كاذب :

3 - مات الملك :

هوى ، هوى عرش الملك

ومات فى أنقاضه الملك

ليسقط الملك

ليسقط الملك

وهذه الومضة الدرامية السريعة تكتمل الحركة الأولى فى القصيدة ، وهى ،
كما رأينا ، حركة قلقة تجمع بين مرحلتين متنافرتين ، يتقابل فيهما الشك والايمن ، وفى
علاقة جدلية تنتهى بانتصار الشك ، فتزداد العلاقة توترا ، ويتعمد الموقف بصورة
واضحة ، تعمق التجربة ، وتفجر السياق الذى ينتلمها .

أما الحركة الثانية فترسمها اللوحات الثلاث الهاقية ، وهى تصور ما بعد
القلبية ، فى مشاهد ثلاثة تعكس ضماح المتوردة ووحدها ، ونشدها الخلالى ،
بالمودة الى الايمان ، والتوحد بالله من جديد . لكن الشك ما يزال يعمر قلبها ،
فراها تحمّل " حبيبها " مسؤولية ماجرى ، لأنها تعتقد أنه هو الذى تسلى عندها ،
فاذا هى وحيدة فى فلوات التيه والنضاع . وهذا ما تمكسه اللوحة الرابعة التى
تقول فيها :

4 - بعد التخلي :

هملا لا زاد ولا ماوى

لا مزقة صوف تدفع عنى الرجفة فى هذا الليل

وحدى فى فلوات الليل

مرتعد قلبى بالخوف

أهدأ مرتعد بالخوف

أهدأ تحت تنكم جسر يتكسر

أورحمة سقف ينهار

أهدأ أرضي تهتز تهمد ، تدور بلا محور

من ينقذنى من هذا الخوف

من ينقذنى من هذا الخوف ؟ 000

وحيث يفرغ القلب من زاد التقوى ونور الهداية ، وتضيع النفس في صحراء الشك والتجديف ، يكون طهيما أن تشعر الذات التي عرفت السكينة والأمن بين يدي الله ، بالخوف الذي يملأ الدنيا من حولها ، فيزيد وجودها وحشة وقلقاً ينهش أعماقها . ومن قلب هذا الخوف ينهت شمع الرجاء الذي يشجع الشاعرة على الرجوع إلى محرابها الأول ، فتضي إلى لوحتها الخاصة ، لتصور عودتها إلى ربها ، فنراها تتوجه إليه بلهجة مؤمنة ، تكشف عن خضوعها وانهازامها ، لكنها لا تخلو من نفخة شك ترافقها ، تقول :

5 - السمود :

عارية القلب رجعت اليك

عارية القلب أتيتك يا

متعالي ، يا نائي الدار

يا غائب ، يا أيدي الصمت

عتبي لو تسممني عتب -

المنكسر المضحق القلب

وتجديف من جديد ، فتسأله عاتبة :

لست تفصلي دوماً عنك

وترد يدي المدودة نحوك في ضمفي ، في قلة حولي

لست ترفع من دوني الأسوار

وتقيم من الظلمات جداراً فوق جدار

فوق جدار

وتظلك بعيداً أنت

تتعالى ، تتحصن بالصمت

وتضي في محاورته بلهجة تذكرنا بصورة الطك المتفطرس التي رأيناها في اللوحة الأولى ، فتقول :

أبروعك صوتي الواهي أم

يخجلك ندائي لك

وأنا أرفع بين يدي

جراحي وضراعاتي لك

أبروعك صوتي بحد صمودي

تحت توالي ضرباتك
وهوى سياتك فوق جواحي
جرحا جرح
فتصم السمع ، وتناى تناى
ترفع من دوني الأسوار
وتقيم من الظلمات جدارا فوق جدار
فوق جدار 00

وتحس " السائدة " أنها أقامت - من جديد - جدارا من المزالة والجفاء بينها وبين خالقها الذي صورته مرة أخرى ، ملكا ، وجعلته " نائى الدار " ، و" غائبا " و" أبدى الصمت " ، ويروعه صوتها ، ويحمله نداءها ، فيصم سمعه ، وينأى بعيدا عنها ، رافضا شكواها وضراعتها . وفى غمرة هذا الاحساس تومض شمعة الايمان من جديد ، فتسأل ربهما - بحبها القديم - أن يسد اليها ايمانها وقلوبها الدافل ، وأن يضى " مصباحها المطفأ ، وتتمنى - صادقة - أن يستجيب الرب لدعائها ، فتتمنى :

لو تسمع يا أبدى الصمت
عارية القلب أتيت
أخبط فى الليل الناشي فى
وحل الأكدار
لو تغسل عروبي بالأمطار
لو تؤويني وتدثرني
لو تجعل لي من نور حضورك
ماوى يحميني وديار

000

6 - السطوحات الأخيرة :

وتذهب نداءات المشهد السابق سدى ولكن الشاعرة لا تأس ، وتمضي الى الباب المفلق ، تدق ارقاتها الأخيرة ، مستجدية عفو خالقها ورحمته ، فى نداءات شجية تحكي ضعفها ووحشتها وقلقها :

هلا تفتح لي هذا الباب
وهنت كفى وأنا أطرق ، أطرق بابك
أنا جئت رعايك أستجدي

بعض سكنيه

ولمأنينه

لكن رحابك منخلقة

في وجهي ، غارقة في الصمت

يارب البيت

تري ما الذي جرى ؟ فمهدنا بهذا الباب أنه كان مفتوحا أبدا :

والمنزل كان ملاذ الموقر بالأحزان

مفتوحا كان الباب هنا والزيتونه

خضراء ، تسلمت فارعة

تحتضن البيت

والزيت يضيء بلا نار

يهدى في الليل خلى الساري

يحطبي المسحوق بثقل الأرض طمانينه

ورضى يغمره وسكنيه

فماذا حدث الآن ؟ وعلام يخلق الباب وتسد رحاب البيت في وجهها ؟ :

هل تسمعي يارب البيت

أنا بحد ضياعي في الفلوات

بسيدي عنك أمور الهالك

لكن رحابك منخلقة

في وجهي ، غارقة في الصمت

لكن رحابك كاسية

بتراب الموت .

وتتهزم الشاعرة من جديد فنراها تخاطب رب البيت بهذه اللهجة التسي

تفويض شكاً وتجديفاً ، رغم ما يمازجها من ضراعة وتوسل :

ان كنت هنا فافتح لي بابك لا

تحجب وجهك عني

وانظر بمتي وضياعي بين

خرائب عالمي الضهار

وعلى كتفي أحزان الأرض

وأهوال القدر الجبار

وتنتهي القصيدة بانتصار الشك مرة أخرى ، فنسمع صوتا محكيا يردد :

لاشيء هنا

عنا ولا رجوع صدى لاسوت

عودى . لاشيء هنا غير الوحشة

والسمت وظل الموت

وهذه اللصبة القلقة يكتمل المشهد الكلي الذي تحول فيه هذا الفصل الوجداني الى لوحات واقعية مرئية . فرغم أن الشاعرة تصور تجربة ذاتية ، وينفرد صوتها بالقصيدة ، الا أنها لا تتحدث اليها مباشرة ، ولا تعطينا عواطفها الذاتية ، بل تصور موقفا نفسيا وفكريا ، تتوتر فيه علاقتها بالقوة العليا التي كانت ملاذها في اللحظات الحرجة . وقد وفقت في تجسيد عناصر الموقف ، فجعلتها تتحرك وتفسل ، كما لو كانت الأحداث حقيقية وواقعية . فهي تصور ربهما ملكا متعجرفا ، يهبط برعاياه ، ويصم آذانه عن ضراعاتهم ، فتعود عليه ، لكنها لا تأيق انفصالها عنه ، فتعود اليه نادمة ، وتقف عند بابه المثلق ، تستجدي رحمته ، وتلتصم السكينة والطمأنينة ، لكن الباب يظل منلقا ، فتعود شائعة مهزومة . وهذا العرض الموضوعي جعلتنا نعيش بجوار مسرحيا نابضا بالحركة والتوتر والصراع ، ونرى الأحداث كما لو كانت تجري في المواقع الراهنة .

وبالإضافة الى أن الشاعرة أنزلت خالقها منزلة البشر ، فصورتها ملكا ظالما ، فانها أنزلته قبل ذلك منزلة الحبيب الأوح الذي تذوب في حبه ، على طريقة المتصوفة ، ومن ثم تسقا. اللطفة بهنهما ، فتساقطه على ما بدر منه ، كما لو كان حبيبا آدميا .

والواقع أن هذا الاتجاه ليس جديدا في شعر فدوى ، فقد رأيناها ، منذ ديوانها الأول ، لا تأيق الانفصال عن الله ، فتسارع اليه بعد كل سراودها ، فتقف بين يديه خاشعة مستغفرة ، متألّمة الى الاتحاد الكامل به ، على نحو قولها :

أنا يارب قدارة منك تساهمت	فوق أرض الشقاء والتنكيد
فصتني أهدتني الى منجى الأسوي	وأفنى في فيضه المنشود
ضاق روحي بالأرض وبالأسمر	بالقيد ، فحرر روحي ، وفك قيودي
ضمني ، وضمني اليك فقد آل	انفصالي ، والالهي تشريدي (65)

غير أن "أمام الباب المنلق" تحقق غايتها من العمق والتكثيف ، عند مسا
لا تبين لنا الأسباب التي أدت الى تغير صورة الحبيب عند هذه الماشقة المتوردة ،
ثم تتعمق التجربة ، وتتعمد الشاعر ، فنرى الشاعرة ترتد في جميع حركاتها السوسى
حالتها المتوترة ، فيقوى بأسها ، ويمتلئ شكها ، وتزداد حالتها الشعورية انسحاقا
ونهبضا ، فتأتي صورتها التصويرية مركبة ، يخذيها هذا التشوش والتماثل القوي الذي
يمصق بالعلاقة ، ويوجه صاراها في حركة رأسية ، تسير في اتجاهين متعارضين
ينتهيان الى موقف واحد . تفقد فيه الشاعرة امكانيات التعاطف والتواصل الروحاني
مع الهما الحبيب ، فهسيار على وجدانها قلق كبير ، ينتهي بها الى الشك فسسى
عدل الاله ورحمته ، هل تنكر وجوده ، فتجدف شمورا وشمرا .

وأخيرا فان في هذه القصيدة فكرا وفلسفة ، وإيمانا وشكا . لكن ذلك تحول
- جميعا - الى تجربة حية ، فهدت فنوى كأنها تعيش تلك الأفكار بوجود انفسها ،
لا يحقلها فقط .

ثالثاً: "فى المدينة المهزومة"

=====

إذا كانت "الصورة" و"أمام الهاب المغلق" تثلان نموذجين للدرامية الرأسية المركبة، التى يسترقها صوت واحد، وتعالج تجربة ذاتية، فتخرج بها من دائرة الخاص إلى دائرة العام، ويتحقق بناؤها الفنى على أساس أسطوري مسورة، وعلى طريقة العرض المسرحي مرة أخرى - إذا كانت تلك حال القصيدتين السابقتين، فإن "فى المدينة المهزومة" تنهى نموذجاً جيداً للدرامية الجديدة التى توظف معظم التقنيات الحديثة فى بنائها الفنى، فتتخذ تجربة فدوى إلى الصاصرة من بابها الواسع. ومن هنا نؤكد مرة أخرى على أن الشكل الدرامى الأخير عند فدوى، وإن كان يحتل حيزاً صغيراً جداً فى خرياتها الشعرية، فإن دلالة على تأورها الفنى لا تغفى على الدارس المدقق.

ورغم أن القصيدة تصور تجربة شعورية، تلخصها هذه الرحلة النفسية التى عاشتها الشاعرة أثناء تجوالها فى شارع لندني، فانتقلت بنا - عبر التداخي - إلى الوطن المحتل، ونستعرض معها صوراً من المأساة الكبرى التى يعيشها الفلستائينيون، فى صراع يومي من أجل البقاء والكرامة والحرية، رغم ذلك كله، فإن القصيدة حوارية، تتعدد فيها الأصوات والشخصيات، وتتعدد أبعادها الشعرية وأنساقها الشعورية والفكرية، وتتشابهك المواقف والأحداث، وتتقابل الصور والأفعال والحركات، وتتعارض المشاعر والعواطف والرفقات، ويمتنع الواقع بالذكريات، فيتداخل الحاضر والماضى فى علاقة جدلية تنهى بومضات درامية، تصوغها هذه التركيبة الفنية التى تجسد الصورة الثالثة للدرامية الرأسية المركبة عند فدوى.

وبالتأمل فى القصيدة يمكن اعتبارها ثلاثة فصول، يلخص كل واحد منها حركة من حركاتها الثلاث التى تصور الرحلة النفسية وما قبلها وما بعدها -

1 - فى الفصل الأول تالمنا صورة تحكي اللحظات التى سبقت بداية الرحلة، فنرى الشاعرة ضائعة فى مدينة الضباب "لندن"، تائهة بين شوارعها وأرصفاتها التى تموج بحد بشرى لا يحرف التوقف أو الهدوء. وفى غمرة هذا الضياع تحس الشاعرة بلون من النفي والاعتراب فى هذه المدينة "المهزومة"، فتهي تموج مع المائجين فيها، لكنها تبقى على الساج بخير تماس أو تواصل معهم. والجدير بالملاحظة أن الشاعرة لا تعرض علينا كل التفاصيل التى سبقت رحلتها النفسية، بل تختار لحظة

ناهضة بالحركة والانهمزام والضياع ، متكفة على أسلوب الاضطراب الذي رأيناها تبسّد
في توظيفه أكثر من مرة . ثم انها لا تمهد لموضوعها ، بل تنقلنا مباشرة الى قلب
المشهد الجزئي الأول ، فتقول :

وتلقفني في المدينة هذي الشوارع
والأرصفه

مع الناس بجرفني مدّوا البشري
أموج مع الموح فيها ، على السطح أبقى
بغير تماس

ويكتسح المدّ هذي الشوارع والأرصفه
وجوه وجوه وجوه وجوه وجوه تمشو
على السطح يقدان فيها الياس ، وتبقى
بغير تماس

هنا الاقتراب بغير اقتراب
هنا اللاحضور حضور ، ولاشيء الا
حضور النياب .

.....

.....

2 - وفي الفصل الثاني تبدأ رحلة التقاضي والذكريات عندما يحمرضو الاشارة
فجأة ، فتتوقف الشاعرة ، ويبدأ أف زهتها - عبر تيار الوعي - الى مدينتها الحبيبة
" نابلس " ، بل الى سور المدارين بالذات ، وهو مكان ارتبطت به نفسها وفكرها ،
يفعل التجارب المرة التي عاشتها هناك ، فذلت تحفر في أعماقها الباطنة ، وتلج
عليها لتذكرها بوضعها المأساوي الحزين ، الذي يعكس انسحاقها وضعفها أمام
مؤامرات الأعداء الرامية الى انخضاع الانسان الفلسطيني وانزلاله ، بأساليب مختلفة .
والواقع أن الاشارة الحمراء تحمل دلالة مزدوجة ، تزيد السياق الشعوري
كثافة وعمقا ، فهي تدل على الجمود والسكون الذي انتاب الشاعرة فجأة ، بعد أن
تذكرت مواقف مشابهة كانت تمر بها في بلدتها المحتلة . وتتقف هذه الاشارة
الحمراء - من جهة ثانية - مشيرا ماديا ونفسيا بضغط على الشاعرة ، ويبحث ذكرياتها
الكامنة . فهذه الاشارة تحمل بالنسبة لها أكثر من معنى ، وتستدعي الى وعيها
أكثر من دلالة شعورية ، تنهش أعماقها ووجدانها ، فاللون الأحمر قد ارتبط عندها

بصور الخوف والموت والمذاب والانسحاق الذي عاشته ويحيشه الانسان الفلسفائيني
 في الأرض المحتلة . ولذلك تسيار عليها تلك الصور المرعبة ، عندما تتذكر سوق
 الصغارين فتعود العفائف الى ذاكرتها لتجعلها تعيش - من جديد - حالسة
 التمزق النفسي الذي كان يفتأها . وهنا تقدم لنا صورة استرجاعية مؤثرة ومفراها
 فيها تلميذة مجتهدة وتحفظ دروس نثام المرور عن ظهر قلب ، وتتعلم كيف لا
 تعرقل هذا النثام حتى في السوق الذي يفترض أنه لا يشمله ، لأنه مخصص للمصاراة
 وليس للمصريات والديابات ، لكن منطلق الأعداء غير كل شيء ، وما على المفلوب الا
 الخضوع . وبالتأمل في هذه الصورة " السلبية " - ان صح التعبير - نرى أن الشاعراة
 قد ركزت عليها لتستتر من نفسها ، ومن كل الذين يعيشون ذات الوضع من أمنا
 شعبها . تقول :

ويحمر ضوء الاشارة والمدبرته

تعود العفائف للذاكرة

ونصف مزنجرة تهر السوق ، أفسح

فيه مكانا لتهر الى تبلت

الأمرقل نثام المرور

وعن ظهر قلب حفلات دروس

نثام المرور .

وتحاول الشاعراة أن تفر من ذاكرتها ، فتعود الى الشارع اللندني ، لكنفسها
 تفشل في الهروب ، من تلك الذكريات المؤلمة ، لأن وعيها التاريخي يلاحقها ولا يتيسح
 لها امكانية النسيان أو الخلاص من عذاب الماضي ، وأتت لها أن تنسى وهي فسسى
 " لندن " (66) ، ورمز الشيانة والخدر والتآمر في فيها تمت المساومة على الأرض
 والانسان ، فبيعت فلساين وأهلها بثمن لا يقدر ، يوم ظفر اليهود بوعد بلفور السذي
 حول الانتداب الهري التي في فلساين الى احتلال صهيوني غادر . وما دامت الشاعراة
 تعي ذلك جيدا ، فمحال أن تنسى أو تتجح في الفرار من ذاكرتها القومية البقالة .
 تقول :

هنا كان سوق النخاسة ، باعوا هنا

66 - والواقع أن الشاعراة تتذكر مأساتها القومية في كل مرة تزور فيها لندن .
 وقد سبق أن رأيناها تهر من تجربة مماثلة تقريبا ، في قصيدتها " أردنية فلساينية
 في انكلترا " .

والدي وأهلي (67)

فقد جاء وقت سمننا الذي طع
الرق والبيع نادى على الحر: من
يشترى (68)

وهذي أنا اليوم جزء من السفقة

الرايحة

أمارس حمل الدايئة ومعصيتي أني

غرسة أالحتمها جهال فلساين . . من

مات أمس استراح

0

وتستمر رحلة التداعي، فيغيب للشاعرة أن أصوات الراحطين من شمسدا
فلساين تصيح بها من أعماق الأرض، وتلمن استسلامها، وتدعوها إلى الثورة والتمرد
على نظام الضرور ودولة الاستلال. هكذا ينهشها حدسها، فتحدث نفسها قائلة:

(أشك لعل بقايا دموني

القبور تن وتلعنني حين أفسح في

السوق، دريا لتعبر نصف مزنجرة

ثم أمضي بخير اكتراث) .

0

وتعود بها ذاكرتها مرة أخرى إلى بيتها في نابلس، حيث تستريح على
مكتبها رسالة عائشة (69) الغدائية الفلساينية التي تقف وجها فدائيا مشرقا، يمثل

67 - تعلق الشاعرة على هذه الببلة قائلة: إنها إشارة إلى المساومة التي جرت
في لندن، بين الإنكليز وزعماء المم يونية على فلساين، حيث ظفر دولا بسوعيد
بلفور، وحيث خلز الانتداب الهباني في فلساين نل الأروغ المناسبة التي أدت
فيما بعد إلى قيام إسرائيل .

انظر: على قمة الدنيا وحيدا، تذييل، ص 103 .

68 - وتعلق على هذه السهارة بقولها: هذا المصنق مقتبس من قول شقيقي المرحوم
ابراهيم طوقان في قصيدته "الثلاثاء الحمراء":

وسمعت من صنع الرقيق ويمنه نادى على الأحرار بما من يشترى

69 - وهي اسم حقيقي للغدائية الفلساينية "عائشة أحمد عوده" التي وقعت في قبضة
الأعداء، فسك عليها بالسجن مدى الحياة. وكانت قد بعثت إلى الشاعرة رسالة من
السجن المركزي في نابلس، تقول عنها فدوى: إنها تغيب بالثقة والقوة الروحية. وقد
أهدت لها الشاعرة مقموعة "أغنية سفيرة لليأس" التي سبق عرضها في مكان آخر من هذه
الدراسة . انظر: على قمة الدنيا وحيدا، ص 104 .

الرفق والمقاومة التي ينبغي أن تحل مكان الاستسلام الذي عكسته صورة الشاعرة المنسحقة في مشهد ساكن . وانا يقوم حوار صامت بين الشاعرة وشاتم السجن الذي تحمله رسالة عائشة . وينبج هذا الحوار الصامت في الافصاح عن هوية عائشة ، فيبني لها صورة نابضة بالرفق والمقاومة ، فنراها صامدة ، لا تردها لحظة السجن ، ولا قسوة السجن ، لأنها تثق في نفسها وفي ثورتها الزاحفة . ومن هنا تأبى أن تصدق أكذوبة الحارس الذي يخبرها بأن شجرة الثورة تماوت ، وأنه لم يعد هناك أمل في النصر أو التحرر . ومن حق عائشة ألا تصدق هذه الأكذوبة ، لأنها تعلم أن الشجر في بلادها " كثيف ومنتصب ، القاذح " ، وأن نهر الدماء والتضحيات لا يتوقف عن الدفق في ربوع وانها الحبيب . ولأن ذلك يعني ببساطة أن الثورة مستمرة ، وأن النصرات رغم أنف " أنبياء الكذب " .

وتدع الشاعرة في اقامة هذا الحوار المتوتر بين عائشة وسجانها ، فتقول :

رسالة عائشة تستريح على مكنتي

ونابلس هادئة والحياة تسير كما

النهر

بياد لني خاتم السجن صمطا فصيحاً (يقول

لها حارس السجن ان الشجر

تساقط والنبابة اليوم لا تشتعل

ولكن عائشة ماتزال تسرطلى القول

ان الشجر

كثيف ومنتصب القاذح ، وتحلم

بالنبابة التي ترنتها تلو بنيرانها

قبل خمس سنين

وتسمع في الحلم زمجرة الريح بين المعابر

تقول لسجانها ، لا أصدق ، كيف

أصدق من جاء من عليهم ؟

تظنون يا حارسي أنبياء الكذب (70)

70 - والمعنى مأخوذ من الإشارة التي جاءت في التوراة ، وهي كما تنقلها الشاعرة في تذييل قصيدتها : " قال لي الرب يتنبأ الانبياء باسمي . لم أرسلهم ولا أمرتهم ولا كلمتهم ، بالرؤى ، الذاهبة موزر القلب يتنبأون (أرميا 14) . وجاء فيها أيضا : ها أنا على الذين يتنبأون بأحلام ناذية (أرميا 23) . - م . ن . 104 .

وتفتح في الامة العسرين تعلم

بنا للمها الشجر المنصب

وتفرعها غابة في الحميد تملصل

فيها سيوف المهب

وتعلم عائشة ثم تعلم) .

3- ويخضض ضوء الاشارة فتنتهي رحلة التداعي ، وتتوارى الذكريات ، فتعود الشاعرة الى واقعها ، لتواصل رحلتها الطائفة الواقعية التي بدأتها قبل الاشارة الحمراء :

ويخضض ضوء الاشارة ، ويجرفني المد

تمرب ذاكرتي ، والشفافية تمهوي الى

قاع بئر عصيته

وتلتقى بشخص غريب ، فهانوم بينهما حوار هادي ، عن الفن والمستقبل وحركة الهيبيز

والمدينة الهرمة المتداهية ؛

يخبر ظال ارتقه

يتابع الي ، يوازيه ، يمتد جسر

- لعلك مشلي فريه ؟

وتتفصل القارتان عن المد ثم تخيان

بين زوايا حديته

.....

- تحيين أوزبورن (71) ؟

- ومن لا يحبه ؟

- عجائز انكلترا المحب اون وضبا لها

الآفلون مع الشمس " غرب السويس "

71 - تقول الشاعرة في تذييل هذه القصيدة : جون أوزبورن من أبرز كتاب المسرح المسامر في انكلترا ، وهو صاحب الصرخة الغاضبة " لعنة الله عليك يا انكلترا " . وفي مسرحيته الأخيرة " غرب السويس " يرسم أوزبورن صورة رمزية للأمبراطورية التي انهارت وغربت عنها الشمس . والسويدي هنا الذي الحد الذي فصل انكلترا عن حضارة مضت ، بينما هي الآن عاجزة عن اللحاق بحضارة آتية . انظر : على قمة الدنيا ويهداه ، 105 .

- ترى من سيزرعها شجرة الخلد

لهذا البلد ؟

- شباب المهيميز . . .

- لانج أنت لانج

ويجتازنا سيلهم وروبيرف، تربة لندن

ونسمع صوت انم باراتما

على وقع دقات "سبي بن"

.....

ثم يدعونها صاحبها الى نزل يتوفر على أسباب الراحة واللذة :

- هنالك في الحافة الجانبية حانوت خمر

وفي النزل ذوق، وتدفئة مركزيه

فتسده بقوة، وتشغل نفسها بمشهد هامشي تافه، وعند ما يلح عليها تؤكد له أنها

كبرت عن الالميش، وأن الحزن صيرها بنت مئات السنين :

- سدى ما تحاول

(وتدير سيدة لندنيه

تهتفت وتشكو الى قلبها وخز

عرق العسا والتمهاب المفاصل) .

- سدى ما تحاول

- ألسنت ابنة المصير ؟

- كبرت عن الالميش، وسيرني الحزن

بنت مئات السنين

سدى ما تحاول .

وترفع ذراعيه من كتفيها لتفعل خارج طوق التواصل، فيستعاضها شاكيا
وحدته القاسية، فترد عليه بأن الجميع يمشون في حصار الوحدة، وأنه لا تواصل
في حياتنا المعاصرة، فنحن نعيش ونموت ونفرح ونحزن في ظل الوحدة والانفصال،
في عالم عقيم تجمدت عواطفه، وقست قلبه، وفقدت العلاقات الانسانية جوهرها،
وفقد الحب عذوبته، لأن كل شيء يقوم الآن على علاقات سداحية واهية، تتحكم فيها
الأهواء والأناية والمصالح المتعارضة .

وتنتهي القصيدة بحودة القارتين الى بحر الشياخ والوحدة والتعزق ، كما
بدأ كل منهما رحلته قبل أن يلتقيا :

وتلقفنا في المدينة هذى الشوارع

والأرضه

مع الناس ، يجرفنا مدّ ما البشرى

نموج مع الموج فيها

نظل على السواح فيها

بضمير تماس

.....

.....

.....

وعندما ننتهي الحركة النفسية والزمنية في القصيدة نراها تبدأ سردا فسي
الحاضر، ثم ترجع الى الماضي ، فتتقل صورا جزئية تحكي قصة التعزق النفسي الذي
انتاب الشاعرة عند اسداد امها بالاشارة الحمراء . ورغم أن تداخل الأضنة بدأ
- في أول الأمر - لصالح الأمل والمستقبل المشرق الذي رسمته أعلام عائشة الصامدة
المقاومة ، فان الشاعرة عادت في نهاية القصيدة لتعزق علينا صورة في منتهى الحزن
والاخفاق واليأس . ويخط دل هذا على صدق حسنها الدرامي المأساوى . ورغم أن
القصيدة تقوم على قدر واضح من السرد القصصي ، فان حركتها سارت في خد رأسي
متعرج ، يصعد وينحدر ، تما لحركة الشعور وتقالع الأضنة الداخلية .

ولاشك أن الشاعرة قد نجحت في توظيف معظم التقنيات الحديثة المتاحة
للشعر المناصر ، في بناء قصيدتها ، فمنهضت عناصر البناء والنسيج بوظائفها الفنية ،
ويقدر متساو ، في بناء هذه الصورة الكلية التي تجسد تجربة نفسية مركبة ، يتجازها
الأمل واليأس والحركة والسكون ، والقوة والضعف ، والثورة والاستسلام ، والنعصر
والهزيمة ، والحب واللاحب ، والشباب والمهرم ، والخصب والمقم .

وعلى أساس هذه الثنائيات التي تقابلت وتعاقبت في حركة جدلية نابضة ،
يتشكل النهج البنائي الذي أفرز هذه القصيدة . ولاشك أن نجاح الشاعرة في بناء
هذه القصيدة يعود - في جانب كبير منه الى أساليب التعبير الدرامي السني
وظفتها بشكل جيد ، يكشف عن قدرة فنية بارعة ، تعرف كيف تستغل تقنيات الشعر

الحديث بوعي فني واضح :

1 - فهناك تعدد الأصوات الذي من شأنه أن يدعم موضوعية التعبير ، بصورة قوية ، يشترك في تشكيلها صوت الشاعرة (بالة القصيدة) وصوت عائشة وسجانها ، وصوت الشاب الخريب الذي ينشد ود الشاعرة فتصده . وهناك شخصيات هامشية يحتضنها السياق الصوري (المد البشري) - السيدة اللندنية وكلبها - أوزبورن - شباب الهيبيز) وهذه الامكانية التمهيرية أمكن للقصيدة أن تدعم سياقها الدرامي ، بتوترات الحوار الحركي بين عائشة وحارس السجن ، وبين الشاعرة والشاب الخريب .

2 - وهناك أسلوب الاضمار الذي بدأت به القصيدة ، محققة قدرا من التكثيف القائم على الحذف الفني ، الذي يحمل ايحاءات قوية تشي بالتفاصيل الجزئية التي تصمق رحلة الضياع والاغتراب ، في عالم فقد توازنه ، وضيح الروابط الروحية والمالغية بين أفراد .

3 - ومفضل الفنيات التي يتبعها تيار الوعي⁷² استلذت الشاعرة أن تتحرك بنا ، بين شارع أو كسفورد وسوق الدارين ، لتضعنا أمام حشد من الصور والمواقف الجزئية التي تتقابل ، في علاقات بدلية تصمق مناخ القصيدة الدرامي ، وتضفي عليها قدرا واضحا من التركيب والتشكيل . والواقع أن الشاعرة بصمت هنا بين أساليب التداخي والمونتاج (73) ، الذي أتى لها سرمة التنقل بين أمثلة وشوارع ومدن تعيش في

72 - وهو أسلوب مستعار من الرواية الحديثة ، يوظف في الشعر الحديث ، بشكل جهد . ويستخدم أربعة أنواع أساسية من التكنيك ، هي :

أ - المونولوج الداخلي المباشر . ب - المونولوج الداخلي غير المباشر . ج - الوصف عن طريق السلومات المستفيضة . د - مناجاة النفس .

ويعد التداخي الحر الأساس المنظم لحركة " تيار الوعي " ، وهذا التداخي تنظمه ثلاثة عوامل ، وهي : الذاكرة التي هي أساسه ، ثم الحواس التي تقوده ، والخيال الذي يحدد طواعيته .

انظر : صالح أبو الصبح : أساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوان المحتله مجلة الأعلام ، بغداد ، وزارة الاعلام ، ص 12 ، ع 12 ، أيلول 1977 ، ص 7

73 - وهو أسلوب مستعار من فن السينما ، وقد ولف في بنية القصيدة الحديثة بشكل لافت ، وأخذ صورتين متميزتين : الأولى تونل المونتاج في البناء الداخلي للقصيدة ، والثانية تستخدمه في البناء الشكلي للقصيدة ، وهذا يعني الاستفادة من التنوع الذي يحققه هذا الأسلوب ، وفتنيد القصيدة منه ، سواء في بنائها الدرامي الذي يحتاج الى عدة أصوات متداخلة ومعقدة أحيانا ، أو في بنائها المقطعي الذي يعتمد على عدة مقاطع ، يربطها في النهاية خيال شعوري واحد .

انظر : م . م . ص 12 .

وجدانها ووعيها بصورة شديدة . وقد استخدمت أسلوب القطع مرات عديدة ، ودلت عليه السطور الفارغة التي فصلت فقرات القصيدة ومقاطعها ، فزادت السياق الدرامي تكثيفا وإيحاء . ولا شك أن هذه التقنيات تحمل إمكانات مناسبة للتصوير عن حالة التمزق النفسي بصدق ومهارة فنية بارعة .

4 - وإذا كانت درامية القصيدة هنا تقوم على التضاد بين الثنائيات الموصوفة أعلاه ، فإن هناك لونا من التقابل الذي ينسجم مع هذا التصور ، ويزيد الموقف حركة وتوترا ، فتقوم رحلة التداوي بين حركتين مادتين - نفسيتين ، ترسمهما إشارة الضوء عندما يحمر ثم يخضر . وقد سهقت الإشارة إلى إيحاءات اللون الأحمر الذي احتقر ذاكرة الشاعرة بمشاهد دامية ساكنة . أما الخضرة فهي رمز الحركة والحياة والخصب (وان كانت الإشارة الخضراء تضي بالشاعرة في رحلة الضياع والته والخرقة) .

وقد أثمرت هاتان الحركتان ، فأعدتنا الأولى صورة فدوى الضعيفة المستسلمة الساخرة من نفسها ، وأعدتنا الثانية صورة عائشة الفدائية الصامدة التي تحلم بأشجار المقاومة وغاية الثورة ، التي تخضب باستمرار وتثبت الشعب المقاتل . ولا شك أن هذا التقابل في الحركة والشعور والموقف يعمق البناء الدرامي في القصيدة ، ويجعله أكثر توترا وانفجارا .

5 - وإلى جانب الأساليب السابقة واثق أسلوب التكرار بشكل جيد :

أ - فتكررت الكلمة الواحدة اسما يدل على الكثرة والحركة والاندفاع (وجوه ، وجوه وجوه وجوه وجوه) ، أو يعمق الإحساس بالوحدة (وحيدون - أربع مسرات) ، ويتكرر الفعل الواحد تأكيداً لاستمرار الثورة وتجدد الحياة (تحلم عائشة ثم تحلم تحلم تحلم) .

ب - وتكرر عبارة " سدى ما تحاول " ثلاث مرات في مقطع واحد ، تأكيداً لرفض الشاعرة وامتناعها من التجاوب المألوف مع الشاب الغريب الذي يبدعها إلى تجربة الحب .

ج - ثم يتكرر المقام الأول في القصيدة ، بشي من التنوع ، في خاتمته ، ليدل على استمرار الشعور بالضياع والافتراق .

6 - وقد برعت الشاعرة في استخدام الفعل المضارع بشكل ملحوظ ، فنهضت الأفعال (تلقيني - يجرفني - أمون - يكتسح - تموج) بنقل الحركة الشعورية والمادية . وتعميقاً لهذه الحركة عمدت الشاعرة إلى استخدام الأفعال متتابعة ،

في أكثر من موضع ، دون اللجوء إلى الروابط النحوية ، وكقولها :

ويخضر ضوء الإشارة ، يجرغني المد ،

تهرب ذاكرتي ، والشفافيش تهوى إلى

قاع بئر غميقة

يخبر نال طريقه

يتابع ظلي ، يوازيه ، يمتد جسر

وقولها :

وحيدون نحن ، نمارس لعبة هذى الحياة

وحيدين ، نحزن نألم نشقى وحيدين

نموت وحيدين .

وقد برز عنصر الحركة في القصيدة بسبب انفراد الفعل المضارع بالقصيدة ، إذ تكرر بحسينه المختلفة في سبحة وسبحة من موشما ، تحولت فيها الجمل الفعلية إلى صور شعرية نابضة بالحركة والديار والجدل بين عناصر الموقف .

7 - وقد واهم إيقاع القصيدة معركة الفعل المضارع ، وجدل العناصر الأخرى فيهما ، فنهضت وحدة المقارب ، بتشكلاتها الحرة المتنوعة ، بدورها في نقل توترات المشعور ونهال التجربة ، وسرعة الصادمي النفسي والمنوى . وقد أتاحت هذه الطريقة المنظمة للشاعرة امكانية استغلال أسلوب التضمين والتقطيع الصوتي ، فصعدت مرات كثيرة إلى تقطيع الوحدة الإيقاعية بين سارين شعريين . ولا شك أن هذا النموذج يؤكد مرة أخرى أن العروض الحري يناسب الدرامية الشعرية المعاصرة .

8 - وبالإضافة إلى هذا الحشد من تقنيات البناء الدرامي ، عمدت الشاعرة إلى الاقتباس من شعر أخيها إبراهيم ، ومن التوراة ، كما أضفت قصيدتها بإشارات مناسبة من تاريخ المؤامرة ، ومن ملحمة السمود والفداء ، ومن نبوءات الفن المعاصر .

٥

وفي النهاية تهق " في المدينة الهرمة " قصيدة شابة تحيا في وجداننا شعرا نابضا ، يعمق التجربة الفنية عند فدوى ، ويتقدم بها إلى الصفوف الأولى في حركة الشعر العربي المعاصر .

خاتمه

ذكرنا في مقدمة هذه الدراسة أن دواوين فدوى تمتد بين عهدين مسن
عهود الشعر العربي المعاصر، هما العهد الرومانسي والعهد الواقعي، ومن ثم
توقمنا أن تتوع أبنيتها الفنية الى درجة كبيرة . وقد تناولت الفصول السابقة
الأشكال الفنية المتحققة في شعر فدوى، فكشفت عن تنوعها، وعرضتها - تحديداً
وتشبيهاً - بصورة واضحة .

وغني عن التذكير أن الظاهرة القصصية في شعر فدوى كانت مفتاحنا النقدي
الأول الذي مكنا من النفاذ الى عالمها الفني، فأضينا معها رحلة نقدية وعرفنا
خالقها أن الشاعرة تصل - غالباً - الى أضواء مسحة قصصية على قصيدتها، ولكنهما
لا تخرج بها من إطارها الخنائي أو الدرامي، فتبقى القصة في شعرها أشبه بهمد
من أهدام القصيدة . والواقع أن اهتمام الشعر الحديث بالتاريخ والأسطورة والماضي
الانساني، بهوجه عام، وقد أدى الى مزيد من تنهي الشكل القصصي (1) .

وقد رصدنا تجارب فدوى فوجدناها ذاتية في مراحلها الأولى، وموضوعية في
مراحلها الأخيرة، وان تجاوزت التجريبتان في العرحتين، وعلى نحو خاص . ثم
صنفتنا قصائدنا على أسس فنية، لم نزع منها الأسس الوحيدة التي تصلح للتصنيفات
النقدية في الشعر، لأن هناك أكثر من طريقة أو زاوية يمكن التسلل منها الى داخل
النص الأدبي، ولا يصح لأى طريقة أن تدعي أنها الكفيلة باكتشاف الحقيقة الشعرية .

وهذا يكون اختبارنا للأسس التي قامت عليها هذه الدراسة تعبيراً عن
وجهة فنية في تناول النصوص الشعرية، وقد تكون، في جزء كبير منها، نابعة من تصور
شخصي، غير أنها قابلة للاختبار والبرهان، كما أنها لم تكن تتجاهل الطرائق الأخرى .
ومهما يكن فقد تعرفنا على طريقة الشاعرة في بناء قصائدنا، فرأيناها تجهد
نوعين من البناء الفني، أحدهما خنائي والأخرى درامي . وقد عرضنا صورهما الفرعية
بأسهاب . ومع ذلك يبدو أن من حق القارئ أن يسألنا عن بعض الفروض الفنية

1 - انظر: حسام العديب . ملامح في الأدب والثقافة واللغة، دمشق، منشورات
وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1977، ص 42 . وهو يشير الى أن معظم قصائد
البوت مثلاً تتجه اتجاهاً قديماً، وفيها دائماً حوادث جزئية من الذاكرة، أو من التاريخ
أو من الأسطورة، ومسروية بشكل قصصي، وأوصورة بهدف استكمال الانطباع الحساس
المنشود في القصيدة .

التي أقمناها في مقدمة البحث ، وعندما التزمنا بأن تكون أرقام فدوى هي المنطلق الأساس الذي نبدأ منه لتقييم تلك الفروض ، ونصوب إليه لاختبارها وتبين مدى صدقها . وقد قلنا في هذا الصدر : ان الصفات التي يوزعها الجدول التصنيفي لقصاصد فدوى تعني ببساطة أنها فروض فنية ، وبحاول الدرس النقدي اختبارها . وكانست الغاية من هذا الالتزام المنهجي هي أن تكون المعايير النقدية المطبقة في هذه الدراسة مستمدة من الطريقة التي اتبعتها الشاعرة نفسها ، لاقتناعنا بأن " كل شاعر يفرض منهج دراسة آثاره " ، وأن " لكل نتاج مدققا داخلها يفرض المنهج النقدي الذي يلائمه ويكشفه " (1) . وقلنا اننا نتطلع من وراء هذا الاتجاه الى اكتشاف عالم فدوى الفني ، وتبين مقدار تميزه . وهذه ناحية يسر الناقد الأدبي بمكشفيها ، اذا كانت الشاعرة قد بلغت مستوى فنيا متميزا بالفعل . فهل حققت فدوى - عبر مسيرتها الفنية التي جاوزت الأربعين عاما - تطورا فنيا جديرا بالاهتمام ؟ وهل كشفت الفصول السابقة ملامح هذا التطور المفترض ؟ .

و دون تردد نؤكد أن الفصول السابقة لم تكشف في الواقع عن تلك الجوانب الجوهرية بشكل مباشر ، لأنها عنيت بحروض الأشكال البنائية ، في علاقات تجاورية ، مركزة على الخصائص البنائية العامة المميزة لكل شكل على حدة ، ولأننا تعمدنا ، من جهة أخرى ، تأجيل الحديث عن هذه الجوانب ، فوجدنا في المقدمة بأننا سنخصص خاتمة البحث لتتبع التطور الفني في البناء الشعري عند فدوى ، وبما دللته على تطور عالمها النفسي وبنيتها الشعرية . وذلك لأننا نرى أن تبين جوهر العملية الإبداعية لا يتم بصورة دقيقة ما لم نتابع التطور الفني الذي تحققه الشاعرة ، عبر مسيرتها الشعرية .

ووفقا بذلك فاننا لن نعرض نتائج الدراسة هنا ، على أنها خلاصة أو حصاد للبحث ، وتنتهي وظيفة الدرس النقدي الذي حاولناه ، بل سنتكفي ، على هذه النتائج لاضاءة تلك الجوانب البنائية ، وتمصق بمش المفاهيم النقدية التي عرضناها في المقدمة بشي من التركيز والتمحيص .

وبالتأمل في شعر فدوى وأبنيتها الفنية المختلفة يتضح أن الشاعرة قد حققت تطورا فنيا لافتا ، على مستوى التجربة والأداء ، وداخل الشكل الواحد ، وفيما بين الأشكال المختلفة . ولاشك أن هذا التطور الفني يحمل في طياته مؤشرات

1 - محي الدين صبحي : دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، ص 9 .

دالة على تطور نفسي مواز ، من شأنه أن يضيء كثيرا من جوانب التجربة الشعرية عند فدوى .

ان الأرب في تصورنا تمهيد عن الذات الصدعة ، أما كانت التجربة أو الموضوع الذي يعالجه . وقد قرأنا شعر فدوى وفي وعينا تصور محدد يؤكد أن الشعر فن ودلالة متداخلين . ثم زعمنا أن العناج التي تناولتها الدراسة بالتحليل تمثّل الأشكال البنائية عند فدوى من جهة ، وتضلل فدوى - شاعرة وانسانة - من جهة ثانية ، فما حظ هذه الفروض من الصدق والدقة ؟ .

اننا نلتزم مرة أخرى ، وبأن تكون المقاييس التي نختبرها هذه الفروض - نابعة من الدراسة ذاتها ، ومن هنا سنبدأ بالحديث عن التطور الفني عند الشاعرة ، كما تعكسه أبنيتها الفنية . وقد آثرنا هذه الطريقة حتى يبقى تعاملنا النقدي وفيما لنصوص الشاعرة ، على الرغم من التقاطع بأن أى تنوع في التجربة أو تطور في الموقف النفسي والروية الفنية ، يشكل في الواقع الارهاص الطبيعي لأي تطور فني .

ومع ومينا بأن القصيدة عند فدوى لا تعد وأن تكون احدي اثنتين : غنائية أو درامية ، وأن الأشكال البنائية لا تخرج عن الصور التي عرضناها سابقا ، فاننا نسأل عن العلاقة التي تربط هذه الأشكال ؟ ، وهل تقوم على التجاور أم على التعاقب أم عليهما معا ؟ . ولا شك أن كل حالة من هذه الحالات تحمل دلالة معينة على تطور الشاعرة ، غير أن التطور الذي تحدده احدي الحالات يختلف بالتأكد عما تحدده الحالات الأخرى ، وعلى أية حال فاننا ، إذ نتميز حضور الأشكال الفنية داخل مجموعات فدوى ، كل على حدة ، نجد أن هذه الأشكال تلحق في علاقات تجاورية غالبا ، رغم أنها لا تتحقق بصورة جماعية ، أو بنسب متساوية . ونرى أنه لا يوجد ديوان واحد يضم هذه الأشكال جميعا ، بل الغالب أن يبرز في الديوان الواحد شكل واحد أو أكثر ، دون أن يفرد به .

ففي " وحدي مع الأيام " تسود الغنائية الأفقية : بسيطة ومركبة ، وفي " وجدتتها " تتجاور الغنائية الأفقية بصورتها مع الغنائية الرأسية البسيطة والدرامية الأفقية البسيطة . وتبرز في " أعطنا حبا " الغنائية الرأسية البسيطة والدرامية الأفقية البسيطة والدرامية الرأسية البسيطة ، وتسود الغنائية الرأسية البسيطة " أمام الباب المغلق " . أما في " الليل والفرسان " فتتجاور معاً الأشكال الفنية دون أن يبرز أحدها بشكل لافت ، وتبرز الغنائية الرأسية المركبة في " على قمة الدنيا وحيدا " بصورة واضحة . أما الأشكال الأخرى فتطالعنا في المجموعات الست بنسب ضعيفة جدا .

وطني عن الهمان أن الوصف السابق يحمل دلالة قوية على أن فدوى لا تتطور بسرعة ، على مستوى التجربة والأداء ، وغير أنه لا يعيها أن يكون تطورها بطيئا . فليست العبارة بكثرة الكتابة ، واطلاحة الأشكال الفنية المعاصرة بتجاوب سريع ، بل العبارة عندنا بالنضج النفسي والابداع الحي الأصيل . وقد علنا أن أول قصيدة نشرها " بيمون " نالت استحسان النقاد فكثروا عنه " لقد نام بيمون رجلا عاديا واستيقظ شاعرا عبقريا " فأجابهم " هذا صحيح ، ولكنني نمت خمسة عشر عاما " . ثم ان التجربة الشعرية الأصلية تعيش لويلا في اللاشعور ، ثم تتطرق وحدها في ساعة صفا ، ذهني ، أو في لحالة انفعالية تفجر الأعماق الراقدة ، وتحرك المشاعر الدفينة . ولما كانت التجربة تسبق الأداء ، فان التطور الفني يتبع التطور النفسي ويرتبط به بشكل قوي . وهذا يعني أن التطور الفني يأتي من الداخل فهي الأساس الأول ، ويغلب أن يكون هذا التطور بطيئا ، لأن أصالة الابداع لا تتيح للشاعر أن يقفز من تجربة الى أخرى ، في اتجاه تحولي سريع . ومن جهة أخرى فإن للأشكال الفنية اتجاها محافظا بوجه عام ، وهي تقاوم التغيير باستمرار ، كما يؤكد فيشر (1) . ولعل من حسنات هذا الاتجاه عند فدوى أنها - رغم تطورها البطيء - تتقدم يوما على درب المعاصرة الجديدة ، ولا تعود الى الوراء أبدا .

وأيا كانت حقيقة الداور الذي تحققه الشاعرة ، فهذهني ألا تخدعنا نتائج التصنيف والدراسة ، حيث تهدر فدوى - من خلالها - شاعرة غنائية أكثر منها درامية ، وان كانت الغنائية عندنا تحقق بعدا جديدا يمكنها من التعبير عن مواطنها الخاصة وعن الوجدان البعاصي في صور نابضة ، يتعاقب فيها بعد التجربة الخاصة والعامة .

فصحيح أن النماذج الغنائية عندنا تشكل ثلاثة أرباع إنتاجها تقريبا ، وتشكل النماذج الدرامية الربع الباقي ، فبما أن هذه النتيجة لا تمكس عالم فدوى الشعري بصورة دقيقة . فإذا كان ديوانها الأول مثلا يجسد رؤيتها الغنائية بشكل لافت ، وان يضم وحده أكثر من ثلث نماذجها الغنائية ، فان هذه النتيجة لا تصور في الواقع الابدائية فدوى ، أما التطور الحقيقي لهذه الرؤية فيسجله ديوانها الأخير : تجربة وأداء .

1 - أنظر: معنى العيد . الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيق في لبنان ، (سلسلة دراسات نقدية) ، بيروت ، دار الفارابي ، 1979 ، ص 72 .

ومن جهة ثانية تحتل الدواوين الأربعة الأولى تجارب فدوى الذاتية غالبا، بينما يستقل الديوان الخامس والسادس بتصوير تجارب عامة، يبرز فيها الجانب القومي والانساني بشكل لافت. وهذه ناحية تكشف عن دلالة ذات أهمية كبيرة، وتنعكس تطور فدوى؛ حساسية ورؤية وفنا. فنرى مشاعرها الذاتية الخاصة تتوارى، وتبرز مكانها صور وجدانية تعكس انفتاح الشاعرة على واقعها القومي، وتوحد لها بشعبها في علاقة مصيرية جعلتها تنسى مأساتها الخاصة تماما، وتتخلو عن همومها الذاتية، لتحمل هموم الشعب والوطن: تاريخا وقضية ومقاومة. وتضع شعرها في خدمة هذه القضية النبيلة.

وينتهي بنا الاستنتاج السابق الى التساؤل عن طبيعة التجربة التي عبرت عنها فدوى. فهل صحيح أنها شاعرة ذاتية (بالمعنى الضيق)، كما يشيع في الأوساط النقدية؟ أم أنها استلذت أن تجمع بعدى التجربة الخاصة والعامية في صور فنية جديدة بالاعتماد على الأمر الذي يحتم على الناقد الأدبي أن يعيد النظر في موقف الساحة النقدية من هذه الشاعرة الرائدة؟ ومن جهة أخرى هل شكلت الفئائية الطريقة الفنية الوحيدة التي تمكن الشاعرة من التعبير عن ذاتها، كما يتوقع في ضوء المفاهيم الشائعة عن الشعر الغنائي عامة؟ وهل انفردت القوائد الدرامية - تحفا لذلك - بالتعبير عن التجارب العامة أو الوجدان الجماعي؟

ونستطيع، من وحي قراءتنا لشعر فدوى، ثم من واقع التصنيف الذي اعتمدته الدراسة، ومن نتائج التحليل الذي تناول عددا من نماذجها، أن نسارع الى التأكيد على أن الشاعرة قد عبرت عن تجاربها الذاتية، كما عبرت عن تجارب قومية وانسانية عامة، ثم ان الشكلين الغنائي والدرامي قد أتاحا لها فرصة التعبير عن بعدى التجربة بصورة تجعلنا مضطرين الى تصحيح المفهوم النقدي الشائع لهذين المصطلحين. فتصبح كل من الفئائية والدرامية وسيلة فنية مناسبة للتعبير عن الذات المبدعة، وعن الوجدان الجماعي في وقت واحد، وان ظلت الفئائية وسيلة مفضلة عند فدوى للتعبير عن تجاربها الذاتية في المرحلة الأولى، ونهضت الفئائية والدرامية وسيلتين معبرتين عن التجارب العامة في المرحلة الثانية.

وقد كشف التصنيف المستعمل في هذه الدراسة عن الصورة التوزيعية الآتية:

وهي تمكس ما ذهبنا اليه من التعبير عن تجربتين بوضوح:

أولا: فعند فدوى، قوائد الفئائية ذاتية تبلغ ثلاثة وسبعين نموذجا، وتتوزعها الأشكال

الفئائية الأربعة على النحو الآتي:

غ1 - مع المروج - السامرة والفراسة - أوهاام في الزيتون - مع سنا بل القمح - هروب -
 ليل وقلب - المألينة السماء - في درب العمور - في ضباب التأمل - من الأحمق -
 غب النوى - سمو - نار ونار - في مصر - تهوية صوفية - من وراء الجدران،
 في سفح عيال - على القبر . (د 1)
 زكريات - هل كان صدفة ؟ - هل تذكر ؟ - أنا والسر الضائع - الأظيف
 السجينة . . (د 2)
 نسيان - وقد حدثتني ذات ليلة - (د 3)
 في الصباح . (د 4)

غ2 - خريف وصاء - حياة - الى صورة - قصة موعد - قلب يتعذب - وأنا وحدي مع
 الليل . (د 1)
 حتى أكون معه - اللهود النالية - ساعة في الجزيرة - دوامة الفبار . (د 2)
 الكلمة والتجربة - ذاك الصاء - الاله الذي مات - (د 3)
 تاريخ كلمة (د 4)

غ3 - أشواق حائرة - الصدى الباكي - في صحاب الأشواق - وجود . (د 1)
 وجدت بها - وانتارني - كلما ناديتني - هنيهة - لن أبيع حبه - هيا . (د 2)
 صلاة الى العام الجديد - القصيدة الأولى - اليه بعيدا - يزورنا -
 يوم الثلوج - اسمك - غيران . (د 3)
 جسر اللقيا - لماذا ؟ - حصار - لقاء كل ليلة - ولاشي يبقى - عند مفتوح
 الدرق - لحظة - هوركت لحالتنا . (د 4)

غ4 - انطلاق . (د 1)
 لانفصال - ندم . (د 2)
 لا مفر - القصيدة الأخيرة . (د 3)
 مرثاة الى نمر - في ليلة ماطرة - مكابرة - (د 4)

+ - غ = الشكل النثائي .
 والأرقام : 1 ، 2 ، 3 ، 4 تشير الى الأشكال النثائية الأربعة بالترتيب الذي
 عرضناه ، وخلة وفضولا ، أو فثائية أفقية ؛ بسيطة فمركبة ، وثنائية رأسية ؛ بسيطة
 فمركبة .

ثانياً : وهناك قصائد غنائية تعالج تجربة عامة وتصور وجدانا جماعيا ، وقد بلغت تسعة عشر نموذجاً هي :

- 1غ - الروح المستباح - الهائلة - بعد الكارثة . (د 1) .
- رسالة الى اهلين في الضفة الشرقية - (د 5) .
- 2غ - مع لاجئة في السهد . (د 1) .
- حلم الذكرى . (د 2) .
- 3غ - سسلة الحرية . (د 2) .
- الى المفرود السجون . (د 3) .
- رؤيا هنرى . (د 4) .
- الى السيد المسيح - حويتي . (د 5) .
- 4غ - كلمات من الضفة الغربية - لن أهكي - خمس أغنيات للفدائين (د 5) .
- على قمة الدنيا وحيدا - عن الحزن المعتقد - أمنية جارحة - ايمان فسق
- الشبكة الفولاذية - أغنية صغيرة لليأس . (د 6) .

ثالثاً : وهناك قصائد درامية تصور تجارب ذاتية ، في خمسة عشر نموذجاً هي :

- 1ر⁺ - المودة - في الكون المسحور - تشك بحبي - أنا راحل - هي وهو . (د 2) .
- عام 57 - أغنية الهجمة - أسطورة الوفا* - تلك القصيدة . (د 3) .
- 2ر - رجوع الى البحر . (د 3) .
- 3ر - عد من هناك - بعد عشرين عاماً - هزيمة . (د 3) .
- 4ر - الصخرة . (د 2) .
- أمام الباب المنلق . (د 4) .

رابعاً : أما الدرامية التي تعالج تجربة عامة فقد بلغت ثمان جها ثلاث عشرة ، هي :

- 1ر - يتهم وأم - رقية . (د 1) .
- نداء الأرض . (د 2) .
- حمزة . (د 5) .
- مرثية الفارس . (د 6) .

+ ر = الشكل الدرامي .
والأرقام : 1، 2، 3 ، 4 تشير الى الأشكال الدرامية الأربعة : أفقية بسيطة
فمركبة ، ورأسية بسيطة فمركبة .

- 2 - الفدائي والأرض - الى الوجه الذي ضاع في التيه - (د 5) .
 كوابيس الليل والنهار - نبوءة الصرافة . (د 6) .
- 3 - أردنية فلسطينية في العكس . (د 4) .
 آهات أمام شباك التصاريح . (د 5) .
 اليهم ورا* القضاء . (د 6) .
- 4 - في المدينة الهرمة . (د 6) .

ويوضح من السورة الوصفية السابقة :

- 1 - ان مجموع القصائد التي تتألف تجارب ذاتية قد بلغ ثمانية وثمانين نموذجاً ،
 وأن القصائد التي تتألف تجارب عامة قد بلغت اثنتين وثلاثين قصيدة .
- 2 - ان التعبير عن التجارب الذاتية ، سواء تم في شكل فنائي أو درامي ، لا يتجاوز
 الدواوين الأربعة الأولى .
- 3 - وعلى عكس النتيجة السابقة ، فان التعبير عن التجارب العامة تتوزعه المجموعات
 الشعرية الست ، وان كان يحقق حضوراً لافتاً في د 5 ود 6 بحيث ضما وحدهما
 عشرين قصيدة تتألف تجارب جماعية .

واذا كان الشاعر الجيد ينهني أن يتطور من الذاتية الى الموضوعية ، كما
 يرى اليوت (1) ، فان فدوى قد حققت تطوراً فنياً جديراً بالتقدير الذي ينهني ألا
 نتردد لحظة في تسجيله ، لنؤكد مرة أخرى أن فدوى شاعرة كبيرة ووجه بارز في
 شعرنا الحديث .

وقد حققت هذا التطور عندما حافظت على نهجها الفني المفضل ، متطورة
 به من الداخل ، أي فيما بين أشكاله الفرعية ، لكن تطورها الحقيقي اتضح عندما مالت
 الى البناء الدرامي ، مولفة مسلم التقنيات الحديثة المتاحة ، في مراحلها الأخيرة .

ومن هنا نرى أن التعبير عن العاطفة في قالب فني ، يمكن أن يتحقق في
 القصيدة الفنية ، كما يتحقق في القصيدة الدرامية . وهذا يخالف اليوت في
 رأيه القائل " ان العاطفة الفنية عاطفة موضوعية " ، و " ان الطريقة الوحيدة للتعبير
 عن العاطفة في قالب فني انما تكون بالجداد معادل موضوعي لها " (2) ، لأن هذا

1 - محمود الرهيمي : في نقد الشعر ، القاهرة ، دار المعارف ، 1968 ، ص 192 .
 2 - نقلاً عن الرهيمي ، ص 194 .

الرأى يضيق واسما على الشعر ، ويخفل بعض وجوه التعبير الفني التي أثبت واقع الآثار الشعرية وجودها وحداها من النجاح في عطية الابداع الفني . ويؤكد المدرس النقدي الذي حاولناه هنا ان فدوى شاعرة فغائية تجيد تصوير مشاعرها الذاتية ، لكنها تجيد صياغة الهموم القومية العامة بالوسيلة ذاتها ، وهي تلك حسا دراميا يتيح لها امكانية التعبير الدرامي عن تجاربها الشعرية بمعدية الخاص والعام .

واذا كان الشعر في التصور الرومانسي تعبيرا عن العالم الداخلي للشاعر ، أو عن العالم الخارجي حالة كونه منعكسا على ذات الشاعر نفسه (1) ، فان شعر فدوى يؤكد هذا الفهم ويوظفه بشكل لافت .

والواقع أن الشاعرة وجدت في الغنائية والدرامية وسيلتين ناجحتين للتعبير عن ذاتها ، بشكل يسمو بها عن واقع المأساة النفسية التي عانتها ، كما وجدت فيهما أداتين مناسبتين للتعبير عن الوجدان الجماعي والمأساة القومية ، كما تجسد هنا قضية فلسطين . ومن هنا نرى ، أن المفاضلة بين الشعر الفنائي والشعر الدرامي لا تتسجم مع طبيعة الشعر من جهة ، فضلا عن كونها تلوح فكرتي الذاتية والموضوعية في الشعر ، بشكل خالص ، كما أشرنا في مقدمة هذه الدراسة .

ان الحديث عن الذات الماهرة خلابية بالتأكيد ، لكن التعبير عنها ظاهرة فنية جمالية ، تجد عمقها وأسالتها في تجربة الوعي الذاتي ، حيث تصير الذات المهددة موضوعا لذاتها ، فتصبح هي والموضوع شيئا واحدا ، وبذلك يزول التناقض بينهما .

والواقع أن شعر فدوى يكشف عن تجربة حياتية نابضة بالمشاعر والمواقف والأحداث . وقد كان الحب والموت والحزن منافذ أطلت منها فدوى على العالم ، بوجه رومانسي ، يحمل هموما ذاتية لا تنتهي ، ومن خلال هذه الأبعاد الثلاثة عرضت الشاعرة صورا ذاتية تحكي تجاربها النفسية الخاصة ، وتتسع تلك المناقض الثلاثة لتحتضن تجربة فدوى العامة ، فتحكي لنا انفتاحها على العالم الخارجي ، واندا ما جها في الواقع القومي ، وتوحد ما يشعبها في مسيرته النضالية ، من أجل العودة الى أرضه المسلوحة .

1 - طه وادي : الموقف والأداة في شعر ناجي ، ص 96 .

وحيث نقول ان شعر فدوى يعبر عن ذاتها : متفردة ومتوحدة بشعبها ، فاننا نؤكد من جهة أخرى أن التعبير عن الذات الشاعرة ليس من خصائص المجتمع البورجوازي ، خلافا لما يراه بعض النقاد (1) .

والواقع أنه لا يميب فدوى أن تكون شاعرة ذاتية ، لأن الأديب الحقيقي والفنان الصادق إنما يعبران في الواقع عن رؤية ذاتية ، حتى وهما يتناولان أكثر الموضوعات بمداد عن الذات ، وقد قيل بحق " ان الذاتية التي لابد منها في سبيل تحقيق الموضوعية الفنية لا يمكن أن تأتي الا اذا توغل الأديب والفنان في أعماق الانسان ، الانسان الأول ، ذلك أن تعمق الأديب في ذاته إنما هو تعمق في ذات الانسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا " (2) . ثم " ان الأثر الفني - تعبيرا وخلقاً وادراكاً - هو حصيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي والباطني معاً ، وأنه آخر الأمر تعبیر عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الغير ثانياً " (3) . ومن هنا تكون الذاتية شرطاً أساسياً " لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والابداع في العمل الفني " (4) .

لقد رأينا كيف يمكن رد الأنماط البنائية في شعر فدوى الى صنفين عامين هما النمط الخنائي والنمط الدرامي ، ورأينا كيف أنهما ليستا صورتين جامدتين ، تتحمان نهجا بنائيا لا يتغير ، كما قد يتبادر الى الذهن ، بل ان كلا منهما يتفرع من الداخل ومن الخارج ، الى صور بنائية فرعية تتحدد على أساس توزيع مقاييس التصنيف المعتمد ، بشكل ثنائي ، وفي صيغ تقابلية .

ولو حاولنا تمييز مراحل الأديب على أساس التجربة المعبر عنها ، لأمكننا اعتبار الدواوين الأربعة الأولى تمثل مرحلة أولى يخلب عليها التعبير عن التجارب الذاتية المحضة ، بينما يمثل الديوان الخامس والسادس مرحلة ثانية ، يستفرد بها التعبير عن التجارب المامة .

ففي المرحلة الأولى نلتقي بفدوى شاعرة رومانسية حائرة قلقة ، تحيا تجربة ذاتية ناهضة بالألم والحزن والهزائم الماطفية المتكررة ، وهي تجربة تغذيها روافد نفسية تعمق احساس الشاعرة بالوحدة والخرقة في هذا الوجود . والتأمل في شعر

-
- 1 - م . ن . ص 96 . وهو يرى أن الرومانسية المصرية كانت تعبيرا عن المجتمع البورجوازي .
 - 2 - محط زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص 6
 - 3 - م . ن . ص 7
 - 4 - م . ن . ص 8

هذه المرحلة يمكننا التمسك على نطاق الهداية في شخصية فدوى . فقد بدأت حائرة تتماثل مع الكون ، ثم من الداهية ، ثم مع الليل . وأخيرا وجدت قيمة أكثر تحديدا ، وأعققت تأثيرا في كيان الجسد ، هي الموت (1) .

وقد كشفت الفصول الأولى من هذه الدراسة عن جوانب مهمة في شخصية فدوى ، فرأيناها تتكر ذاتها حينما وتصبر عن نفسها بضمير الفائب ، على الرغم من أن انطلاقتها كانت منذ الهداية بحثا عن ذاتها التي أنكرها من حولها من الأهل والأصدقاء . وعندما ضاقت بوجودها حاولت الفرار من واقمها الهائس ، فهاجست بالطبيعة حينما ، تشددت عند ما الأمن والراحة ، فلاتظفر بهما ، ثم تتعلق بالحب أصلا في أن تجد الرفيق الذي يأخذ بيدها في معركة الحياة ، ويساعدها على استرجاع ثقته بنفسها ، وإثبات وجودها ، وتفتح منه بالقليل حتى لو كان كلمة واحدة بسيطة تثني على جمالها الأنثوي ، بشكل يدعو إحساسها المرير بقسوة التعبير الذي كان يلحقها على يد الأهل الذين صبروها بالصفره أيام مرضها . لكن الشاعرة تعود خائبة ، لأن هنيهات الحب الصادقة ^{سرعان ما التفتت} المخيلة العنان للوعود الكاذبة ، والعلاقات الزائفة ، فيسيطر على الشاعرة حزن ذاتي يزداد عمقا وألما عندما يحصد الموت أحباءها واحدا واحدا .

ورغم التجربة القاسية مع الموت ، فإن الشاعرة وجدت فيه مهربا من ذاتها ، يتيح لها اشباع رغبات دفينه ، وقد رأيناها تخاطب ربها في قصيدة أوهام في الزيتون (2) ، تسأله أن يواربها في ظل زيتونة ملهمة ، تقول :

يارب ، أما حان حين الردى
وأعققت لحولك مشتاقسة
وانمعتت روحي من هيكلتي
تهفو الي ينهيمها الأول

هات هذا الجسم من الثرى
فلتتمت القدرة من تهتسي
لقى على أيدي الهلى الجائره
زيتونة ملهمة ، شاعره

جدورها تعتمس من هيكلتي
تعيب من قلبي أنواره
ولم يزل يحد طريا رطيب
ومنه تستلهم سر اللهب

1 - محي الدين بهيج ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ص 167 .
2 - فدوى طوقان : وحدة ، من الأيام ، ص 23 .

عناصرى أعضائها والجذور	حتى اذا ياخالقي أقممت
من وقدة الحس ووهج الشمور	انتفضت تهترأوراقها
مما تروت من رحيق الحياه	وأفرعت منها فينانة
تذكر حلما قد تلاشت رؤاه	نشوى بهذا البحث ما تأتلي
طفاحة بالوهم . بالنشوة	علم حياة سرهت واناموت
على رباب الشوق والصبوة !	لمتك الانما شاجيا

وقد وفق سبي الدين صبحي في كشف الدلالة الهائلة التي تحطها

الصورة السابقة ، فقال :

" ان فكرة الدفن ليست أكثر من رمز جنسي ، قد يحمل معنى الهروب من الجسد ، وقد يحمل معنى الاستمرار في حياة رتيبة . أما شجرة الزيتون بجمالها وثمرها ، وهزيتها وخضرتها الدائمة ، وحياتها الدويلة ، فهي الحياة التي تقابل الموت . وهي الخلود مقابل ^{الآن} الفناء ، وهي مقابل ^{الآن} المصائب . "

" ان اللقاء الذي يحدث بين الجسد وشجرة الزيتون يحمل كل الخصب والتجدد ، وفيه معنى البحث : الشجرة تمتد الجسد ، والجسد يجعل الشجرة تزدهر . هذه الحياة الخفية المستترة في أعماق الثرى ، وغلجات البدن المستكين ، والحياة المنشأة من المصائب والاستلام ، أو من الضع الخفي والقبول الذي يؤدي الى نمو الآخرو . هذه الحياة هي الحلم الهني عند الهنت اليكفي في أول احساسها بأنوثتها : انها تريد أن تستقر حتى الفناء في حال رجل نضير يمتد منها بقائه وزهوه " (1) .

والواقع أن الرتيبة في هذا " الفناء الحي " ليست بديلا ل احساس الشاعر بأنوثتها فقد ، بل هي تسهر من الحرمان العاطفي الذي عانته ازاء حاجياتها النفسية والوجودية جميعا . ومعظم هذه الرغبات المكبوتة تعود الى طفولة فدوى الهائسة .

ان اللاهارة اللافتة في هذه المرحلة الشعرية الأولى هي أن الشاعر لا تملك بديفولتها ، وخلافا للمألوف عند الشعراء الرومانسيين الذين يجدون في طفولتهم ملاذا جميلا يخفف من احساسهم بمقمة الحياة ، ويؤس الوجود . ومن شأن هذا الاتجاه أن يكشف عن جوهر التجربة النفسية للشاعرة . ونحن عندما نلتمس

1- صبحي الدين صبحي : دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، ص 167 .

تفسيرا لمشاعر النوبة والومدة وانكار الذات واستنادا الى وقائع فدوى الحيوية، نجد أنها تعيش - في الواقع - حالة من الاحباط بسبب الظروف القاسية التي نشأت في ظلها، محرومة من الصاف والحنان الأبوين، منبذة من الأهل والأصدقاء، نحيلة الجسم، شائبة الوجه، ضعيفة الخبرة بالحياة. فيتشكل عندها - نتيجة لذلك - مركب نفسي يجعلها تنكر ذاتها حيناً ولكنها لا تتلوى على ذاتها، كما يحدث عادة بالنسبة لمن يعيشون أروفاً معاملة في طفولتهم، بل نراها تضي في البحث عن ذاتها الضائعة، في محاولة لإثبات الوجود.

وإذا كان الفشل قد رافقها عندما هربت الى الطبيعة أو الحب، فإنها استهدت الى نفسها في رحاب الشعر الذي وجدت فيه مجالها الحيوي الوحيد، تظفر فيه بثنا الآخرين، وتحاول بتقديرهم، فتعود اليها ثقتها بنفسها، ويتأكد وجودها مادياً ونفسياً وفنياً. ومن ثم راحت تصبر عن ذاتها، وتتصوغ من عناصرها الحياتية شعراً نابهاً بالمشاعر والأساليب الذاتية التي تحكي صراعها الدائم مع الواقع، وتكشف عن موقفها من الحياة والكون والله والآخرين.

ويبدو أن فدوى في مرحلتها الأولى كانت تعاني فراغاً كلياً يشمل نفسها وقلبها وجسدها، وهي فراغات يجمعها عامل واحد هو الحرمان من أساسيات لاغنى عنها لاستواء الحياة، واكتمال الوجود. فنفسها تشكو الحرمان من المطف الذي افتقدته أيام طفولتها، وقلبها يشكو الحرمان من العواطف المريحة، وجسدها يشكو الحرمان من الرجل... وهي كلها تشكو الحرمان من الحياة واقماً، فتتجه اليها فنا لتعوض ما أصابها من فخر وهزيمة، وقد تحقق لها ذلك عندما قسوى ايمانها بالخلود في الفن، لأنها اكتشفت أن الفن حياة متجددة لا تشيخ، إذ الفن في جوهره طفولة خالدة.

ورغم أن الدواوين الأربعة الأولى تشكل مرحلة واحدة هي مرحلة التصبير من الذات، كما قلنا، فإن تجربة الشاعرة قد تطورت من ديوان الآخر، وتطورت تبعاً لذلك صيغها الفنية، وأدواتها التعبيرية، وأشكالها البنائية. غير أن هذا التطور قد تم في معالِم الحالات داخل الشكل الواحد، بمعنى أن الشاعرة تلجئ قصيدتها دون أن تنزع بها من نهجها البنائين الماسين.

ففي مجال التهمة السنائية رأينا أن الشاعرة قد كتبت سبها وسبحين قصيدة تصور تجاربها الذاتية، ولكن تحقق الأشكال الفنية الفرعية لا يتم عندها بصورة واحدة، بل يأخذ اتجاهات متباينة، ويختلف من ديوان لآخر.

ففي الديوان الأول يتالعنا الشكل الخنائي الأول بصورة لافتة ، تطفسى فيها الخنائية الأفقية المهيمنة على باقي الأشكال . وعندما نتتبع سير هذا الشكل وتطوره الكمي أو الكيفي ، نراه يسير في خط تنازلي ، يبدأ من الرقم 18 في د 1 ، ويستمر في التناقص حتى يتلاشى تماما ، وعلى عكسه تماما نرى الشكل الخنائي الثالث (الخنائية الرأسية المهيمنة) يتبع مساراً صاعداً من الرقم 4 في د 1 ، ويصعد إلى 7 في د 2 ثم 8 في د 3 ، ثم يأخذ في الانحدار فيكون 7 في د 4 ، وأخيراً 2 في د 5 . ثم يختفي هو الآخر ، مع ملاحظة أن هذين الشكلين يشتركان في عدد النماذج التي تشملهما .

وغني عن البيان أن موازنة أى شكل ، بأخر ستكشف عن التطور الذي تحققه فدوى بصورة معينة . فهنما كانت تعتمد خيطاً قصصياً واضحاً في الخنائية الأولى ، وتمتد طريقة نظمية تناسب التعبير عن عواطفها ، ونعني بها البناء المقطعي السدى ميز طريقتهما في بناء قصائد الديوان الأول ، وتحافظ على الصورة التقليدية للأوزان الشعرية المستخدمة عندها في صياغة هذا الشكل . خلافاً لذلك كبلسه نراها تتخلص بالتدرج من الخيط القصصي في قصائد الشكل الخنائي الثالث ، وتتخلص من البناء المقطعي ، فتمتد التفعيلة أساساً موسيقياً يميز طريقتهما النظمية الجديدة . وتتخلص القصيدة عندها عن مراعاة الزمن الخارجي الذي كان يحكمها في الخنائية الأفقية ، لتسير وفق منطقها الخاص ، وشعرها الداخلي .

وإذا كان هذان الشكلان يختلفان تماماً في د 6 ، ورغم اختلافهما في خط السير ، فإن الخنائية الثانية والرابحة تتوافقان بصورة مفاهيمية تماماً ، يقف فيها الشكل الثاني عند د 4 ، بينما يستمر الشكل الرابع في سيره الصاعد ، ليحقق حضوراً لافتاً في د 6 ، مما يكشف عن تطور كمي واضح ، وآخر كيفي مواز ، تصبح معه المجموعة الشعرية السادسة محطة متميزة وجديدة بأن تحمل اسم هذا الشكل .

ورغم أن الخنائية الجماعية تالعنا في معظم دواوين فدوى ، إلا أن تطورها من التعبير عن الوجدان الذاتي الخاص إلى التعبير عن الوجدان الجماعي العام يتجلى بوضوح في نماذج الشكل الخنائي الرابع .

والواقع أن هذا التلور يمثل الثمرة الطبيعية التي حطتها المرحلة الشعرية الثانية في تجربة فدوى . وإذا كنا نراها تهتدي إلى نفسها في المرحلة الأولى عندما حققت وجودها في عالم الفن ، فإنها قد اهدت إلى نفسها أكثر عندما استيقظ وعيها القومي ، بصورة لافتة ، فوجدت طريقها إلى أرض الواقع الذي وحدها بشعبها

" المكافح الصبور " ، فاستردت عافيتها على صعيد جديد ، وعاد اليها توازنها النفسي ، فتخلت عن تجربتها الذاتية المحضة بصورة مطلقة ، وأخلصت لصوتها الجديد ، فلم يعد شعرها يأتينا الاغنا ، جماعيا ودموما قومية .

وإذا كان شعر فدوى يكشف عن غنائية ذاتية وأخرى جماعية مناخلة ، فإننا لانعجب في الحالتين ، أن يمثل الشكل الغنائي ذلك الحيز الكبير في خريطة فسدى الشعرية ، لأن الغنائية كانت جوهر الشعر العربي في معظم عصوره ، ويبدو أنها استنزلت اتجاهها بارزا في عهوده الخاصة .

ورغم الترابية الفنية بين الغنائيتين الموصفتين هنا ، فان نماذج الأولسون يستغرقها الصوت المفرد ، تسهيرا عن حضور الشاعرة في قصيدتها ، بينما يطالمتنا التعبير بضمير الجماعة في الشكل الغنائي الرابع مؤشرا دالا على توحد الشاعرة بشعبها ، وتحولها من الغنائية الذاتية الى الوجدانية الجماعية . ويتجلى ذلك فسي جميع قصائد ما التي صورت المقاومة والفداء ، وبشرت بالنصر والخلاص .

والواقع أن الشاعرة قد انتقلت في هذه المرحلة الثانية من تصوراتها الرومانسية الى رؤية واقعية تميز شعرها : هجرية ودلالة وفننا . وسوف نرى فيما بعد ملامح مسن التطور الذي حققته الشاعرة على هذا الصعيد ، وذلك عندما نتابع موقف الشاعرة مسن تجربة البطولة والمقاومة والفداء .

وإذا صح أن الأحداث العامة يمكن أن تشكل مؤشرات حقيقية على امكانية تألق الأديب ، وتطور رؤيته الفنية ، فان عام 1967 يعتبر نقطة حاسمة في تجربتها فدوى ، وعلى أكثر من صعيد . فبعد هذا التاريخ خرجت الشاعرة من دائرتها الذاتية الخاصة نهائيا ، وانفتحت على الواقع القومي الذي كانت تنازله من بعيد ، فتعمقت مأساة شعبها في ظل الاحتلال الاسرائيلي ، وتوحدت بالمعذبين من قومها ، ففلسنت همومهم ، وصورت تجربتهم في معاناة الواقع البائس الذي يعيشونه ، كما صورت صمودهم ومقاومتهم البطولية التي تشق طريقهم الى النصر .

ومن وراء ذلك كله حققت فدوى تطورا فنيا في شكل القصيدة وبنائها الفني ، ودلالاتها الفكرية والسياسية العامة . ويمكن تلخيص أبعاد هذا التطور من خلال متابعة تجربتها في تصوير مشاهد البطولة والفداء .

صحيح أن الشاعرة عايشت تجربتها القومية منذ ديوانها الأول ، ووقفت عند مشاهد جزئية تبرز الشعور القومي " بعد الكارثة " ، وتحذر مما حل " بالروض المستباح " ، وتعرض بؤس المشردين أمثال " رقية " و " يتيم وأم " ، وتتسمع نداء الأرض " فسي د 2 ،

فتصور استجابة الانسان المشرد لذلك النداء ، وتبلغ ذروة انفعالها وتمزقها عندما تجد نفسها مبهوذة على حدود الوطن ، فاقدة لهويتها " كباقي قومها المشردين " ، فتتهم " أردنية فلسطينية في انكترا " .

وكل ذلك يعكس مشاركة الشاعرة في صياغة التجربة القومية قبل هزيمة حزيران ، غير أن مشاركتها الحقيقية والمتفردة انما تعكسها قصائد ما بعد حزيران خاصة وأن فدوى تتميز في هذه المرحلة عن معظم شعرائنا المعاصرين الذين عرفناهم روادا لهم وزنهم الفني والفكري في تجربتنا القومية المعاصرة ، ولكنهم سقطوا في السلبية والتشاؤمية المابثة عادة هزيمتنا في معارك حزيران . أقول ان فدوى تتميز هنا بموت قومي هادي ، يتطلع الى الغد المشرق ، فيراه آتيا من أعماق الجرح ، ومن بين الألقاش ، ويكشف شعر فدوى عن حلم قومي صرير يهبط في تفاؤلا واصرارا على الحياة ، ولو ظل الانسان العربي المقاوم " على قمة الدنيا وحيدا " .

ففي شعر فدوى - بعد حزيران - رابها مستقبلية لافتة تقوم على التفتي بالمودة التي تصنعها أسفال التضحية والفداء ، داخل الأرض المحتلة وخارجها ، ولذلك تصر الشاعرة على الحياة مع شعبها ، وتدعو الى مزيد من الهذل والعطش ، لتحقيق النصر المرتقب . وهنا تحقق فدوى بعد آخر من أبعاد المعاصرة الشعرية التي تجسدها تلك الرؤية الجديدة . ومعلوم أن " الشاعر المعاصر شاعر نبوءة ورؤيا مستقبلية أكيدة ، ويقوم أحد أركان شعره على البحث والنشور وعودة المافية الى الأمة " (1) . وتتجلى هذه الرؤية المستقبلية في أكثر من قصيدة عند فدوى ، وخاصة في " نبوءة العرافة " و " حمزة " و " مراثية الفارس " . ويهدو أن هذه الرؤية مترجمة على الرؤية الدورية للزمن ، بل هما شي واحد .

ففي " نبوءة العرافة " تتوحد الرؤيتان عندما تطرق عرافة الرياح بسباب العاشقة (فلسطين) التي فقدت فارسها ، الذي سقط شهيدا ، تقول انه سيعود الى الحياة من جديد .

حين تتم دورة الفصول

ترجعه مواسم الأمطار

يطلعه آذان

في عربات الزنجر والنوار

1 - سلمى الخضراء الجيوسي ، أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي ، ص 34 . وهي تشير الى أن شعراء الخمسينات والستينات قد استعانوا على تصوير هذا الايمان الجديد بأساطير البحث القديمة ، كما استندوا الى بعض القصائد المهمة في الموروث الشعري العربي الحديث .

ففي هذه الصورة تسير الشاعرة عن ايمانها بتجدد الحياة في بلادها ، وحثمية الانتصار ، والأمل في المستقبل الزاهر . وقد اتكأت على رؤياها الثاقبة لدورة الزمن والفصول . وهذه الرؤيا المميقة تتقدم فدوى وتأخر شعر الناديين والمستسلمين . فهناك " فرق كبير بين رؤيا شعرية تنبع من ايمان عصق بالبحث ، وبين رؤيا لا تعترف به ، فهنما الأولى تتحدى الموت وتتخلداه الى مولد جديد ، تتحدث الثانية في تشاؤم عن حتمية الفناء ، وبينما تنعصر الأولى على الموت ، لأنها ترى من خلاله حياة جديدة ، تنهزم الثانية أمام الموت ، لأنها تقرأ فيه الفناء" (. . .)

" وليس صحيحا ما يدعيه البعض من التفاؤل الذي تقدمه الرؤيا التي تؤمن بالبحث تفقاؤل قصير النزار ، فالإيمان بالبحث يتطلب نظرة عميقة شاملة للحياة ، ومعرفة واعية بتاريخ الانسان وأسايره ، وفهما دقيقا لنمو الانسان ، وتداوله الذهني والروحي ، عن طريق الأديان التي اعتنقها ، والفلسفات التي صاحبت تداوله . يشير ذلك لا يستطيع العقل أن يرى الانسان في مكانه الصحيح من الكون ، أو أن يربط بين الموت والحياة ايمان يشير الى البحث" (1) .

ولمزيد من التسهيل في بيان تفرد فدوى في صياغة هذه الرؤيا الجديدة التي تملح بتجربتها ذروة التأمل والاشارة ، لننقل موازنة نقدية للأستاذ شفيق مجلى ، وعقد ها بين صورة البحث كما عبر عنها المقطع السابق من قصيدة فدوى ، وبين صورة أغسوى لشاعر يمثل اتجاهها فنيا في حركة الشعر المصري الحديث ، وهو " أدونيس " ، يقول شفيق :

" وشتان بين شعر ينبع من الرؤيا التي تؤمن بالبحث ، وبين شعر لا ينبع من هذه الرؤيا ، ونضرب هنا مثلا على النوعين ، بقصيدة تين تدوران حول نفس الموضوع ، وهو " الشهيد " بقلم شاعرين مختلفين (. . .) . - ويعرض المقطع السابق من " نبوءة المرافة " ثم يقول : " أما القصيدة الثانية فللشاعر المعروف أدونيس (على أحد سميد) ، وهي بعنوان " الشهيد " : -

حين رأيت الليل في جفونه الملتببه

ولم أجد في وجهه نخيلا

ولم أجد نجوما

عصفت حول رأسه

كالريح - وانكسرت مثل القصبه

1 - شفيق مجلى . الشعر المصري ورؤيا المستقبل ، مجلة الجديد ، القاهرة ، ص 1 ، 10 ع 15 ، يونيو 1972 ، ص 38 .

ثم يعلق على الصورتين قائلاً : " ان الاطار الذي تقدم فيه الشاعرة صورة الشهيد اطار له دلالات رمزية ، فهو يربط بين الشهيد وبين دورة الفصول ، مشيرة بذلك الى خلوده ، والى أسطورة تموز الفينيقية التي تقول بأن هذا الاله كان يموت كل شتاء ليمود مع الأزهار كل ربيع . وعلى المستوى السياسي يشير الاطار الى أن موت الشهيد حياة لبلاده ، وحياة لأهله وأبنائه من بعده . وهو بالتالي حياة له ، لأنه يحيا فيهم . هذه الرؤيا تتعدى اللحظة الحاضرة ، بما فيها من حزن على الشهيد ، الى المستقبل الذي تتجسد فيه ثمرة التضحية ، وهو لذلك رؤيا شاملة غير محدودة ، تضم الحاضر والمستقبل معا ، وتبحث في النفس الأمل .

" أما قصيدة أدونيس ، وبالرغم من قوة أسلوبها الشعري ، فهي قاصرة فسي الرؤيا ، قصيرة النثر ، لأنها لا تترى أبعد من اللحظة الحاضرة ، لا ترى في تضحية البطل الانوعا من الفناء ، ولهذا يتحدث عن موت الشهيد كأنما هو فجيحة تكسوه كما ينكسر عود الغاب المهرج . وهو حين وجد الليل يهدد لاله من ظلام وسواد وموت في الجفون التي ألهبها الكفاح . ولم يجد في الوجه الحياة التي يرمز التخيل اليها ، ولا يريق الحياة في العينين ، اجتاعه حزن طاغ دار به حول جثة الشهيد . وتنتهي القصيدة بصورة القصة المكسورة التي تعب عن الخواء واليأس والقنوط فسي نفس الشاعر ، وفي الحياة كلها ، ولا شيء " غير ذلك . والسبب هو أن الرؤيا التي خلفت هذه القصيدة رؤيا تفتقر الى الايمان بالبعث . ومن حسن الحظ أن مثيلاتها فسي شعرنا الحديث أقل من القليل ، وحتى في شعر أدونيس نفسه " (1) .

وانطلاقاً من هذه الرؤيا الثابتة التي ميزت فدوى ، تعمق ايمانها بالبعث وتجدد الحياة ، واستمرار الثورة والمقاومة الى أن يتحقق الأمل القومي في النصر والحرية . وقد رأينا ما تيسر في " موشية الفارس " كيف تولد البطولة من قلب المأساة ، ومن أعماق الجراح . وقد ختمت قصيدتها بهذه النبوءة :

قالت الربيع ، سيأتي

موته الميلاد لا يد سيأتي

في يديه الشمس ، ذات الشمس ، وفي

مقلته الوجد ، ذات الوجد ، والمشق

المعني

من جراح الأرنج يأتي
من سنين العمل يأتي
من رماد الموت يأتي
موته الصلاد لا بد سيأتي !

وتواصل الشاعرة هذا الاتجاه في صياغة رؤيتها للبحث والانتصار على الموت،
فتكتب - بمدد ديوانها الأخير - قصيدة عن " جريمة قتل في يوم ليس كالأيام " ، صورت
فيها استشهاد الالهة النلسون ايلية " منتهى " التي قتلها الأعداء يوم وقف عرفات
على منبر الأمم المتحدة ، برائى ^{من} فلسطين " الحبيبة في الأسر " ، وهو يحمل البندقية
بيد ، ويحمل غصن الزيتون باليد الأخرى ، معلنًا بداية الطفاف الجديد من أجل
استرجاع الحق المنصوب والمودة إلى الأرض الحبيبة . وتستلهم الشاعرة - ففى
صياغة هذه القصيدة - قصة صلب المسيح ، كما صورها القرآن الكريم ، فتصبح " منتهى " مسيحا
جديداً ، يتمالى على الموت ، ويحيا في قلوب الأهل ، وفى سما الوطن ، وفى
مواقع الشوار . تقول فدوى :

ويوم امتلأ صهوة العالم الصعب يحمل غصنا بيد
ويحمل سيفاً بيد
ويوم الحبيبة في الأسر هبت عليها الرياح محطة باللقاح
مضت " منتهى "

تملق أثمار أفراحها في السما الكبيره
وتعلن أن المؤلف القديم انتهى
وتعلن أن المؤلف الجديد ابتداء .

.....

بخرقتها أمها المتصه
تلعلم أوراقها المدرسيه ؛
(حذار المدرس يابنيه
فعين المدو تصيب .) - وما كذب القلب - كان
عدو الحياة يباردنا في المسيره
وينشب في عنقها مخلبه

.....

تفتح " مريولها " في الصباح
شقائق حمرا وهاقات ورد

وعادت الى الكتب المدرسية كل سطر الكفاح التي حذفوها
وعادت الى الصفحات غريبة أسرار زقو
ورفرف " مبولها " راية في صفوف المدارس
رفرف وامتد ، الليل في الضفة المشرقة
شوارعها المنضبة
وأشجارها المثلاث ، ررفرف مبولها راية في النواقد ،
فوق سباح الطائر ، فوق رفوف الدكاكين ،
ظلل في الضفة المشرقة
مساجدها والكنائس ، اللهم قبة بحد قبه .

.....

وما قتلوا " منتهى "

وما صلحوا

ولكنما خرجت " منتهى "

تعلق أقمار أفراسها في السط الكبيره

وتعلمن أن الصلاف القديم انتهى

وتعلمن أن الصلاف الجديد ابتداء . (1)

والواقع أن هذا هو الشعر الذي يستجيب لمتطلبات المرحلة الراهنة فسي
صيرتنا القومية . وليس عجباً أن تجد فدوى صياغة هذا الحلم الجماهيري النبيل ،
فقد علمها " حمزة " كيف ترصد الصور الخصبه ، وكيف تستخلص المعاني القويمة ،
والدلالات المشرقة من جدل الابهمة ، وتناقضات الواقع ، يوم أكد لها أن :

هذه الأرض، أمراه

في الأعداء يدرفس الأرباب -

سر الخصب واحد

قوة السر التي تلت نخل -

وسناهل

تنبت الشعب المقاتل (2)

1 - نشرت القصيدة في مجلة الآداب البيروتية، ص 23 و 1ع ، يناير 1975 ، ص 4 .
2 - فدوى طوقان : " حمزة " ، الليل والفرسان ، ص 88 .

وإذا كانت الشاعرة تتابع في معظم قصائدها - بعد حزيران - المشهد
 الفدائي الذي وجدت فيه أريق الخلال الحقيقي من هذه المأساة التي ظللت
 وطنها زمنا طويلا، فان تطور رؤيتها الفنية، وتتنوع أشكالها البنائية يتحقق تبعاً لتطور
 تجربتها الحيوية التي دلت على تغير في الموقف، ويؤدي الى تقدم في توظيف
 الأدوات التعبيرية والتقنيات الفنية الحديثة. وقد رأينا أن قصائد الشكل الفئاسي
 الرابع تحقق غنائبها على نحو جديد يتصل في التعبير عن وجدان جماعي عام،
 راسمة بذلك خطاً شعورياً يميز مرحلتين هامتين في تجربة فدوى الفنية، وقد رأينا
 كيف أن تجربة الهائلة والمقاومة والفداء في شعر فدوى تنهض مدخلاً مناسباً لفهم
 تطورها الموصوف.

وقد أصاب عالمي شكرى عندما كشف جوانب من ذلك التطور فقال :
 "وتقدمت فدوى في صياغتها الجمالية تقدماً واضحاً، فالأقصوة الشعرية يتماسك
 بناؤها على نحو لا يسع به هذه المساهات والفجوات التي نسقها فيها ونهبط فسي
 قصائدها السابقة. ان ساهمتها لنفسها لحظة فلحظة لا تدع لها فرصة السرحان
 والتهيه، وانما هي تلوح لنفسها من خلال شعبيها، وتلوح لشعبيها من خلال نفسها،
 في محاكاة التطور الهائل للمقاومة الفلسطينية على أرض الفداء... (فهننا)
 ... اختفت نبرة النبوة (1) ، وانما نبت نبرة المؤرخ، وهي النبرة التي تصوغ
 بطولة الفدائي الفلسطيني، وعمر الحوار معه من زاوية الفن، وجدلية الموت والحياة
 من زاوية الفكر". (2) وهي "تواكب البطولة الجديدة البازغة بين الريح والدخان،
 وبين الصخور والمياه، وبين منحنى الدروب والنهار (وهي البطولة التي تتبع من
 جدلية الموت والحياة) . فليس الموت وحده - كما كانت فدوى نفسها تقول قبيل
 المهزومة - بكاف لاثبات الوجود، وانما تولد الحياة من باطنه اذا كان الهدف من
 الموت للبلل، هو الحياة لشده. أما الموت في ذاته، ومن أجل أن نوسد الشرى
 المقدس فانه قيمة رومانتيكية حاملة. تواكب الشاعرة المقاومة الفدائية بانتصاراتها
 وانكساراتها، مواكبة حية دافقة بالصدق والواقعية" (3).

ويفضل الصياغة الجمالية المتقدمة "ترفع قامة الشعر في إنتاج فدوى
 الأخير، لأن الشعر في حياتها الجديدة هو امتداد لحياتها القديمة، جزء من هذه

- 1 - بمعناها الرومانسي العالم .
- 2 - عالمي شكرى، أدب المقاومة، ص 412 .
- 3 - م. ن. ص 413 .

الحياة لا يتجزأ من نسجها العام ، ولا ينفصل عن تفاصيلها الدقيقة .
 • ولأن فلسطين قضية حقيقية في كيان فدوى جاء شعرها لا " عن فلسطين " ،
 ولا " عن المقاومة " ، وإنما جاء شعرا فلسطينيا مقاوما ، على النقيض من الذين اتخذوا
 من فلسطين - كالعراة سابقا - مجرد مناسبة يتفزلون في عريها ، أو ينوحون على
 آلامها ، فالمعنيان سواء .

• وعندما تصبح فلسطين وجدانا داما في كيان الشاعرة يصبح شعرها أيضا
 وجدانا داما بنهر تصبف أو افتعال ، يصرخ صاحبه ، لأن أحدا لا يصدق ، ويقسره
 لأنه لا يثق في نفسه ، أو يهتف لأن الأرض لا تسمع . ويتقدم شعر فدوى ويتخلف
 شعر الآخرين . يتقدم شعرها بتناسكه الذي يعكس صدقه وأصالته ، ويتخلف شعرهم
 بتفككه الذي يعكس كذبه وسطحيته . (1) .

وقد يفهم من سياق هذا الحديث عن تطور فدوى الفني أننا نريد أن نحيط
 شاعرتنا بهالة من التقدير والاعجاب غير المبررين ، أو أننا نشبع لهاربادة مفتعلة ،
 لذلك نسارع إلى التأكيد على استحسان هذا الفهم ، لأن غايتنا لا تتجه إلى الموازنة
 أو المقاضلة بين فدوى وهاتي شعرائنا المعاصرين . وقاية ما في الأمر أننا نصصف
 تجربة الشاعرة من الداخل .

وإذا كان الاقحاس السابق من فالي شكري يعني أننا نتبنى ملاحظاته عن
 شعر فدوى ، ولما تتسم به هذه الملاحظات من دقة تتفق مع النتائج التي قادنا إليها
 الدرس النقدي لأشعار فدوى ، فإننا نخالفه عندما يبرى بشعر الآخرين بصيغة
 التصميم الذي لا يتسجم مع حقيلة الدرس النقدي كما نفهمه ونمارسه .

والواقع أننا حين ننظر إلى تجربة فدوى الفنية في خريطة الشعر العربي
 المعاصر، نراها تسير جنبها إلى جنب مع رواد الحركة الشعرية الحديثة ، فلتقي معهم
 في معظم سمات الممارسة الشعرية : تجربة وأداء ، وتفرد بسمات أخرى تتميز
 تجربتها ؛ رهبة هذا ، ونسجها .

على صعيد آخر فإننا بملاحظة المناخ الأدبي الذي أظب هزيمة حزيران
 وخاصة عند شعراء الأرض المحتلة ، نرى أن نخمة الفرح والتفائل التي سادت شعرا

فدوى ، وفي هذه المرحلة والتدرج في سياق التجربة الشعرية الفلسطينية التي عبرت عن يقظة الوعي القومي ، وبعد أن توحد المشردون في بوتقة الأكم والحصار والاحتلال ، فانتقلت جموعهم في مواكب فدائية مقاومة تعيد صياغة الواقع الفلسطيني وتبني الحياة من جديد ، وأخذ الشعراء الفلسطينيين مواقعهم في هذه المسيرة النضالية ، فأنفجرت أصواتهم فرحا باللقاء العظيم ^{الذي} / ووجد هم بشعبهم وأرضهم ، فجعلهم يعمون واقصمهم ، وجهدون تصوير أفعال المقاومة والفداء ، ويرون غد هم الممشوق ينمى من قلب الأمية ، ويتخلق من جراح شعبهم وآلامه ، فسادت شعورهم نغمة متفائلة تغلبي فرحة اللقاء بين الأرض والإنسان ، في حالة توحد وتوتر ، وتؤكد أن النصر يولد من قلب الهزيمة ، لأن الإنسان المغلوب يعرف طريقه إلى النصر عندما يتحسس جرحه بسحق ، وهو ما فعلته جماهير المشردين بعد الهزيمة . ومن ثم قال قائلهم : " حين يرتفع صوت الأرب الفلسطيني ، يختلط الصوت برجع الدماء " ، ثم أورد أن " الولادات في زمن الموت هي رؤيتنا الجديدة للمناصر التي تولد وهي تحمل اشارات دماينا ، لذلك نولد لحظة النزاع ، وتتفجر أجساد الرجال شعرا جميلا ، وهي ترسل أبنها الأخير " (1) .

ومن هنا يتضح أن الرؤية الجديدة التي ميزت شعر فدوى ، وبعد هزيمة حزيران ، تجمع بينها وبين زملائها من شعراء الأرض المحتلة ، فتقف بينهم في موقع واحد من دائرة الواقع القومي الهائس ، توأب مثلهم مشاهد المقاومة البطولية التي يخوضها أبناء شعبها بمخف وإباء ثوريين ، وتتابع معهم مواكب التضحية والفداء فتصوغها شعرا مقاوماً يهاضه بغيض فرحا وتغاولا بالنهار الفلسطيني الذي يزحف ليحصف بظلام الليل ، ويهدك حدود الظلم ودولة الاحتلال .

ورغم وجوه التشابه والاشترك التي تجمع بين فدوى وزملائها في موكب الصياغة الفنية للواقع القومي بهومهم وآلامه ، فإن احتمال تأثر فدوى بهمس التجارب الفنية التي أهدتها وجوه بارزة في حركة الشعر الفلسطيني المعاصر ، أمثال محمود درويش وسميح القاسم ، يبدو احتمالا ضعيفا ، ذلك أن لقاءها بهم - وإن أشر وجعلها أكثر انفتاحا على تجاربهم - لا يحمل أي دلالة واضحة على تأثر معين . والواقع أننا لا نتوقع مثل هذا التأثير ، لأن لقاء الشاعرة بزملائها في الداخل تم وهي في غاية نضجها الفني . ونحن نعلم أن استيعاب تجارب الآخرين لا يمكن أن يتم في ظرف قصير ، وفي مرحلة متأخرة من العمر .

1 - الياس خوري ، ركن " ثقافة " ، مجلة شؤون فلسطينية ، بيروت ، مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية ، رقم 40 ، ديسمبر 1974 ، ص 152 .

ومن ثم تحافظ فدوى على استقلالها بنهجها في البناء الفني لقصيدتها حتى وهي توظف تقنيات القصيدة الحديثة التي شاع استخدامها عند شعراء المقاومة ، لأن هذه التقنيات ملك مشاع لجميع الشعراء من جهة ، ولأن فدوى عرفت كيف توظف عددا من هذه التقنيات ، وغداة المهزومة مباشرة ، وقبل أن تلغسي بزملائها ؛ قراءة واجتماعا . ونعتقد أن التأثير المحتمل - وهو في حقيقته اشتراك أكثر منه تأثيرا - يبقى محسورا في توسيع دائرة الموضوع القومي ، وفي توظيف محسوس مفردات المعجم الشعري الذي يميز شعر المقاومة الفلسطينية .

وعمود مرة أخرى لنؤكد أن شعر فدوى يرسم صورة دقيقة لها ، في مرحلتها الرومانسية والواقعية . فراها شاعرة تبدأ بالبحث عن ذاتها وعافيتها بمسألة أن صدمت بمحداً الأهل والواقع والحياة من حولها ، فترافق الطبيعة ، وتهمهم بمناصرتها الزمانية والمكانية حيناً ، وتتشد الحب حيناً آخر . وعندما تعيها رحلة البحث يفتح وعيها على عالم جديد ، يعوضها عن جميع ألوان الحرمان التي عانتها ، فتقف على أرض الفن واثقة من نفسها ، تمبر عن ذاتها وهمومها ، وتتطور بتجربتها ؛ بناءً وفناً ودلالة . وحين تتوحد بشعبها ، وتتعمق مأساته الكلية ، يزداد شعرها نضجا وتلقا ورهادة . وحسبنا أن نقف عند أي شكل من أشكالها الفنية لنوازن بين نماذج الأولى ونماذج الأخيرة ، فنرى أنها كانت تتطور بقصيدتها باستمرار ، وفي كل مرحلة كانت تجيد اختيار الأدوات المناسبة ، لنقل تجربتها ، وتصوير مشاعرها على نحو يميزها .

وأي متايحة نقدية شاملة ، تتم على المستوى الأفقي الذي يرتب قصائد فدوى ، تبدأ من ديوانها الأول وانتهاءً بديوانها الأخير ، ستكشف عن حقيقة التطور الذي أحرزته الشاعرة من ديوان لآخر ، وبذلك يتضح أنها لم تقف عند حدود تجربتها الفنية ، أو واحدة من رائدات الشعر الحديث ، بل تطورت تطورا واضحا (1) وخاصة في مرحلتها الثانية التي تضم إنتاجها الشعري ، بعد هزيمة حزيران . ففضلا عن محاولتها الدائبة لتسميق نهجها في بناء القصيدة الفخائية ، "أصبحت - من ناحية البناء المعماري لقصيدتها - تعتمد على الشكل الدرامي وما يتيح من أجواء متنامية ، تفسح مجالا لخلق الموقف الشعري ، وعلى المقاطع الموسيقية الطويلة المتتابعة بنفس حار متلاحق ، بدل الشطرة المحدودة التفصيلات ، المنفصلة الايقاعا ، مما أتاح لشاعريتها أن تلحق بموكب التجديد الدائم" (2) .

1 و 2 - مدوح السكاف . رحلة في عالم فدوى طوقان : شاعرة عربية على درب الواقعية الجديدة ، مجلة شؤون فلسطينية ، رقم 36 ، أغسطس 1974 ، ص 90 .

ثم ان " التجارب التي اجتازتها ، واليمن التي مرت بها ، والصدق الرائع في الأراء ، ورفع قصائد ما الى آفاق عليا وجديدة ، وأخصبها بالمقتضات ، وبالرموز وتعدت الأصوات ، والاقتراب من لغة الشعب المشتملة ، والمثقلة كسيدة في المخاض " (1)

ولكن كان تطور الشاعرة يتم بهبط ، كما أشرنا في موضع سابق ، فانها تتقدم باستمرار ، على مستوى التجربة والأداء ، واولا تتراجع الى الوراء أبدا . فهي ، على المستوى الأول ، تدمق تجاربها وتتطور بها نحو النضج والاكتمال ، وحين تتخلى عن تجاربها الذاتية لا تعود اليها ، بل تضي مع تجربتها الجديدة ، وتحيا مع شمسها ، وتواكب مشاهد الهلولة والفداء التي يرسمها المقاومون الصامدون ، وبالدم وبالمرق ، والمذاب والاستشهاد . وعلى المستوى الثاني تواصل رحلتها مع تجربة الشعر الحديث ، كما يمثلها شعر التفهيلة ، ولا تعود الى النظم التقليدي ، كما فعلت نازك الملائكة .

واذا كانت الرؤية النقدية المعاصرة تقر بأن مكونات القصيدة ينبغي أن تؤلف كلا واحدا (2) ، فان شعر فدوى يحقق ، في معظم نماذجها ، تلك الوحدة المنشودة . فيتكامل البناء الفني لقصيدتها بحسب تطور حالتها النفسية . ورغم أن الرؤية النقدية المعاصرة تيسر مرة ثانية أن ذلك التكامل يتم - في الواقع - تبعا لمبدأ الوحدة العاطفية التي تسرى في القصيدة خيلا متصلا يربط بين أجزائها ، فاننا نميل الى القول ، ان كل قصيدة تعتمد في شخصيتها الشعرية على حقيقة غريبة تنشى لها وحدتها (3) .

وقد يبدو مناسبا أن نشير الى أن الشاعرة قد حظيت بتقدير عدد من النقاد الذين خففوا من قسوة الموقف النقدي العام الذي كان يتجاهلها في كثير من الأحيان . وقد عرضنا بعض الآراء التي يجمع أصحابها (غالي شكرى - شفيق مجلى - مصطفى السكاف - عهد بدوى) ، ومعهم محمد مصطفى بدوى ، على أن فدوى تقف جنبها الى جنب مع رواد الحركة الشعرية الحديثة ، وهو الرأي الذي تؤكد هذه الدراسة بقوة .

-
- 1 - عهد بدوى : في الشعر والشعراء . ج 1 ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، 1975 ، ص 166 .
 - 2 - مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 259 .
 - 3 - احسان عباس : فن الشعر ، ط 3 ، بيروت ، دار الثقافة ، ل . ت . ص 185 .

أما حسام الخليل فيراها صاحبة بناه فني متكامل، فيقول في معرض حديثه عن موقف الدرس النقدي من الأجيال الشعرية في أدبنا الحديث :
 * وانني لأتساءل كلما كنت بصدور دراسة تتعلق بالمضمون الأدبي أو بالشكل الفني في هذا العصر : هل يجوز أن نجمع في فقرة واحدة الاستشهاد بالمشاركة اللبقة لشوقي في نكبة دمشق سنة 1925 ، واستماتة سليمان الميسى ووعيمه المذهبي في قضيتي الجزائر وفلسطين ؟ وهل يصح أن نقرن خطب شيكيب أرسلان النارية ومواعظ الرصافي المنذومة بالبنا الفني المتكامل لشعراء مثل نازك الملائكة وفدوى طوقان ، وهدر شاكر السياب والجواهري ، وغيرهم ؟ * (1) .

٥

وفي الأخير نؤكد على أننا تناولنا في هذه الدراسة جانباً واحداً في عملية الأراء الشعرية ، وإن كان يمثل أهم جوانبها ، وذلك لأن الضجج النقدي ، في تصورنا ، لا يصح أن يحاصر الدرس الأدبي من كل الجهات ، ولو حاول ذلك لفقدت الدراسة تعقلها ومنهجيتها ، ولوددت في أسر الفوضى والارتباك والضحالة والتشتت الذي لا يعرف من أين يبدأ ؟ وإلى أين ينتهي ؟ . والواقع أنه ما من نظرية نقدية إلا وهي تحاول أن تكشف عن جانب من الحقيقة ، ولا عن الحقيقة كلها .

وإذا نجحت هذه الدراسة في تحقيق شيء من ذلك الكشف ، فإنها ستكون سعيدة بمشاركتها المتواضعة في النهوض بالدرس النقدي عندنا ، خاصة وهي توظف مصطلحات نقدية بسيطة تسهل طريقة تناول الآثار الشعرية ، وتتيح إمكانية اختارها ، خلافاً للتصورات الأخرى التي قامت على أسس ذهنية أو فلسفية لا تتيح للقارئ فرصة النفاذ إلى أعماق الوجود الشعري ، واكتشاف جوهر العملية الإبداعية ، بالبساطة التي ينشدها كل تفسير ينحو نحو المصلحة .

وفضلاً عن النتائج المختلفة التي كشف عنها الدرس النقدي في هذا البحث ، فإن كثيراً من المفاهيم الشائعة تتخلل عن دلائلها المعروفة ، لتأخذ أبعاداً جديدة تعمقها ، وتشرحها .

فقد رأينا أن الدنائية والدرامية تتحققان في شعر فدوى بصور فرعية متنوعة ، وتنهضان وسيلتين مناسبتين للتعبير عن العواطف الذاتية المحضنة ، والحالات النفسية الخاصة ، كما تهربان عن المشاعر العامة والمواقف الكلية ، بمدق ومهارة .

1 - حسام الخليل . ملامح في الأدب والثقافة واللغة ، ص 41 .

ويترتب على هذا أن يدلل الرصم التائل ان الفئائية هي وسيلة الشاعر الوحيدة للتعبير عن عواطفه الخاصة ، وأن الدرامية هي السبيل الأوحى للتعبير عن الأحاسيس الجماعية ، والتجارب السامة .

ورأينا كيف تتحقق الحركة الأفقية فى القصيدة من خلال التتابع المنطقي، وكيف تتحقق الحركة الرأسية من خلال تتابع فجائي ، يعكس طبيعة التجربة الماطفية المعاشة ، ويحمل القصيدة - فى الحالة المثالية - تحقق نموها الداخلي وفقها لمنطقها الخاص ، فلا يسأل عن التسلسل فى الأفكار ، أو التتابع فى السرد والقص ، إذ المهم أن يشعر القارئ أن هناك رابطاً فنياً أو نفسياً يوحد عناصر القصيدة ويجعلها بنية حية ، تنقل تجربة الشاعر ومعاناتها بصدق . وقد قيل بحسب : " ان الأبيات التي تحمل لحظة احساس واحدة تنساب فى القصيدة كلمات وصورة ، وتوقفك أمام نفس تنقل اليها ما يدور فى داخلها ، لا ما يقع خارجها " (1) .

أما البساطة والتركيب فرأيناهما يتحققان فى الأشكال الدرامية والفئائية على السواء ، وهما يتعلقتان دائماً بدرجة الشعور وقوة الاحساس ، وطبيعة المشاعر وساطة العواطف أو تعقدها وتمازجها .

ورغم أن العلاقة بين الشكل العام ، وبين الاختلافات الجزئية ، وبين البناء والنسيج ، قضية ماتزال غير مستكشفة ، ومهدان لم تستقر فيه الآراء بعد ، فقد حاولنا تلصص هذه العلاقة عندما حللنا عدداً من النماذج المثلة للأشكال الفنية المختلفة . ورأينا كيف أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين العناصر البنائية فى القصيدة وبين نسيجها الداخلي الذى يشغل ايقاعها وأدواتها الفنية ، وطرائقها التعبيرية . وقد صحت الملاحظة بأنه لا يوجد شيء فى النسيج الا وهو يخدم البناء ، كما أن البناء يؤثر فى النسيج ، ويوحد عناصره ، وفى علاقات دينامية تتيح للقصيدة حياها من النمو والتطور اللازمين لاكتمالها الفني .

وفى الأخير ، تهنى فدوى طوقان " واحدة من شاعراتنا العربيات المعاصرات اللواتي أسهمن فى حركة الشعر الحضارى الجديد ، وأصلن دهره ، ووضعن له بعض المنطلقات والركائز الفنية " (2) . ويهنى شعر فدوى مجالاً خصها لمزيد من الدراسات التي يمكن أن تتناول تجربتها الشعرية من زوايا متعددة أو مفردة .
والله الموفق لما فيه صلاح الدرس النقدي وازدهاره بصورة دائمة .

1 - محمد زكي الشماون ، فنناها النقد الأدبي المعاصر ، ص 72 .

2 - معدوح السكاف ، رحلة فى عالم فدوى طوقان ، ص 88 .

كلمة أخيرة

ومعد هذه الرحلة النقدية التي أمضيتها مع فدوى وشعرها وأشكالها الفنية، تبقى كلمة أخيرة أصوغها آية . سب وتقدير ووفاء لجميع الأساتذة الذين ساهموا في نجاح التجربة الجديدة للدراسات العليا في معهد الآداب بجامعة قسنطينة، وأخص بالذكر :

- الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي التي بدأت معها تجربة البحث العلمي ، عندما انتسبت الى قسم الدراسات العليا في جامعة الجزائر ، لتحضير رسالة عن " الحب والمرأة في شعر نزار قباني " .

- أستاذي الفاضل الدكتور أنس داود الذي وجهني الى دراسة هذا الموضوع ، ووافق على الاشراف عليه ، يوم كان ضيفا عزيزا بيننا .

- أما أستاذي الفاضل الدكتور شكري محمد عياد الذي قاد خطاى في هذا البحث ، فقد أخذت من علمه ووقته ما لا يوجد به الا والد كريم أو عالم جليل ، وأشهد أنه تحلى بالصفتين معا . ولا أرائني موفيه حقه من الثناء الجميل الا بالمضي قدما على درب البحث العلمي ، لتحقيق أمله في أن تتحول المجموعة الأولى التي أشرف عليها من طلبة الماجستير في معهد الآداب بجامعة قسنطينة ، الى جيل جديد من النقاد ، يرسخون اتجاهه الأصيل الذي يمارسه في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده .

والله من وراء القصد .

~~المحتوى~~

مقدمة 1 - 36

الباب الأول

الشكل الفئائى 37 - 153

الفصل الأول

الفئائية الأفقية البسيطة 41 - 64

الفصل الثانى

الفئائية الأفقية المركبة 65 - 91

الفصل الثالث

الفئائية الرأسية البسيطة 92 - 117

الفصل الرابع

الفئائية الرأسية المركبة 118 - 153

الباب الثانى

الشكل الدرامى 154 - 295

الفصل الأول

الدرامية الأفقية البسيطة 156 - 184