

مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية  
علمية محكمة، العدد ٥٤، ربيع ١٣٩٩ هـ. ش/  
٢٠٢٠ م؛ صص ٢٧-١

## ترابط الصورة الفنية والوحدة العضوية في الشعر الرومانسيّ عند فدوى طوقان

محمد علي آذر شب، منال فلاح\*

١. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

٢. طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٧/١١/٠٧ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٨/١١/٠٦

### الملخص

تأثرت فدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣م) بالاتجاه الرومانسي في بداياتها الشعرية في ديواني "وحدني مع الأيام" و "وجدتها"، وقد تجلّى هذا التأثير بشكلٍ واضحٍ في الصورة الفنية التي مالت لديها إلى التعبيرية والإيحائية والتقاط الأثر النفسي للأشياء. لذا يسعى هذا البحث لتسليط الضوء على تجليات الصورة الفنية في الشعر الرومانسيّ عند فدوى طوقان، وذلك بدراسة أنماطها وأنواعها، ودور ترابط الصور الفنية المفردة في تحقيق ترابط القصيدة ووحدها العضوية، وبدراستنا للصورة الفنية وأنماطها وأنواعها في الديوانين المذكورين، وفق المنهج الوصفيّ-التحليليّ توصلنا إلى أن الصورة الفنية عند فدوى طوقان هي صورة إيحائية نفسية تعتمد على التشابه النفسيّ رغم اتكائها على الوسائل البلاغية التقليدية، حيث تنهض الصورة بوظيفتي التأثير والإيحاء، كما تلعب الصورة الفنية دوراً هاماً في تحقيق الوحدة العضوية للقصيدة، وبناء الصورة الكلية للقصيدة، كما خلص البحث إلى اهتمام الشاعرة بالصورة السمعية والموسيقية، وشغفها بالصور الذوقية التي ارتبطت لديها بحالتي الإشباع والحرمان العاطفي.

الكلمات الرئيسية: الشعر العربي الحديث، الرومانسية، الصورة الفنية، فدوى طوقان.

## المقدمة

تعدُّ الصورة الفنّية من أكثر القضايا النقدية أهميةً، إذ جعلها النقاد في صدارة وسائلهم لدراسة النص الشعري، فالصورة هي أداة الشاعر المثلى لإيصال عواطفه وأفكاره، وهي سمة الشعر الأساسية، لذا فهي ثابتة فيه، أما ما يتغيّر فهو طبيعتها ووظيفتها وأمطاطها ووسائلها تبعاً للاتجاهات الأدبية المختلفة، فلعلّ عصر صوره الفنّية الخاصّة التي تفرضها الاعتبارات الفكرية والفنّية للمجتمع، ومفهوم الشعر ونظرة النقاد والشعراء للخيال.

ومما لا شكّ فيه أنّ اختلاف الاتجاهات الأدبية يفرض بدوره اختلافاً في ماهية الصورة وتعريفها، رغم إجماع جميع النقاد على أنّ الصورة هي وسيلة الشعر الأساسية. «فمن تعريفات الصورة أنّها مجموعة خصائص التعبير الفنّية في الشعر، ووسائل بنائها الرئيسة: التشبيه بأنواعه المختلفة والاستعارة والإسنادات المجازية والرّمز» (شفيعى كدكنى، ١٣٩٦ش: ١٠). لذا يمكن لنا القول أنّ الصورة الفنّية تشمل جميع وسائل التعبير غير المباشرة، ابتداءً بالتشبيه وانتهاءً بالرّمز، إذ إنّ قوة الشعر تكمن في الإيجاء بالمعنى عن طريق الصور لا في التعبير المباشر الواضح.

وقد ذهب محمد غنيمي هلال إلى أنّ أعظم تحوّل في مفهوم الخيال، تحقّق بفضل الفيلسوف الألماني "كانت" الذي كان يرى في الخيال أجلّ قوى الإنسان، ثم جاء من بعده الرومانسيون فتبعوه في تقدير خطر الخيال، وفهمه فهماً حديثاً على أنّه التفكير بالصور (هلال، ١٩٧٧: ٣٨٨). لذا «الموقف الرومانسيّ يتكأ على الخيال، خلافاً للموقف الكلاسيكي الذي يؤكّد على المحاكاة وينظر إلى الشعر على أنه تقليد للطبيعة، فالرومانسية في معناها العام هي التعبير عن المشاعر الذاتية. وللإتجاه الرومانسي ملامح خاصة في تاريخ الأدب العالمي منها المشاركة الوجدانية مع الطبيعة والتوحد معها، والذاتية، والتعبير الحُر عن المشاعر والانفعالات الشخصية، والالتزام بالخيال، والمكاشفة والمشاهدة، واستبطان العالم الداخلي، وأصالة العالم الخياليّ (التخيل بديلاً للتقليد والمحاكاة)، وأصالة التفكير وسيطرة العالم الذهنيّ على العالم الواقعيّ، والعودة للبدايات ومرحلة الطفولة وأحضان الطبيعة البكر» (فتوحى، ١٣٨٤ش: ١٥٢).

وقد انطلق الإتجاه الرومانسيّ في الشعر العربيّ الحديث مع مدرسة الديوان وشعراء المهجر الذين أرسوا مفهوماً جديداً للشعر والخيال والصورة، فكان من نتاجه «أنّ الشعر أخذ يستخدم لغة جديدة فيها الكثير من الحيوية والإيجاء والقدرة على التعبير عن الخلدات النفسية»

(الورقي، ١٩٨٤: ١١٦). فأضحت الصورة الشعريّة عند الرومانسيين تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية، إذ يخلط الرومانسيون مشاعرهم بالصور الشعريّة، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم وينفرون من المناظر الطبيعيّة التي تبدو كأنّها لا تشاركهم شعورهم (هلال، ١٩٧٧: ٣٩٢). لذا فالصورة الشعريّة عند الرومانسيين هي ثورة وانقلاب على المذهب الكلاسيكيّ الذي يرى عدم الحاجة إلى الصور والمجازات إلا بقدر ضئيل في سبيل تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة، فالخيال عندهم يجب أن يظلّ تحت سيطرة العقل لأن الخيال غريزة عمياء (البصير، ١٩٨٧: ٦٢). إذن لم تعد الصورة في الشعر الرومانسيّ وسيلةً للشرح والتزيين كما هو الحال في الشعر التقليدي، بل أضحت صورة تعبيرية إيجابية تعبّر عن ذات الشاعر، وصارت وسيلة الشاعر الأولى للتعبير عن تجاربه وأفكاره ورؤاه.

وتطلّ علينا ملامح الاتجاه الرومانسيّ بوضوح لدى الشاعرة الفلسطينية "فدوى طوقان" بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٦٧م في ديواني "وحددي مع الأيام" و"وجدتها"، حيث تطالعنا قصائد مغرقة في الذاتية، تعبّر الشاعرة فيها عن حب الطبيعة والحزن والعزلة والحبّ والموت. أمّا على صعيد الصورة الشعريّة فتتميّز تلك القصائد باعتمادها على الصور الشعريّة المعبّرة الموحية البعيدة عن النبرة الخطائية والتعبير المباشر، رغم اعتمادها على الوسائل البلاغية القديمة من تشبيه واستعارة، إلا أنّ الشاعرة اعتمدت إقامة علاقات جديدة بين أطراف الصورة ترتكز بشكل أساسي على وحدة الأثر النفسي، فالشاعرة تهدف لإحداث التأثير النفسي في المتلقي، ونقل عالمها الخاص إليه، بتحريك مخيلته، وإثارة عواطفه ليشاركها في عواطفها وأفكارها، كما مالت قصائدها نحو تحقيق الوحدة العضوية والاهتمام بالصورة الموسيقية أو السمعية بتنوع الإيقاعات، لذا تهدف هذه الدراسة للإجابة عن السؤالين التاليين:

- كيف أسهمت الصورة في تحقيق الوحدة العضوية للقصيدة في ديواني "وحددي مع الأيام" و"وجدتها"؟

- كيف أثر الاتجاه الرومانسيّ على نمطي الصورة الفنية البلاغي والنفسي في كلا الديوانين؟  
ولتحقيق هذه الغاية اتبعنا المنهج الوصفي- التحليلي، كما اعتمدنا في تحليل الصور على مناهج دراسة الصورة الفنية التي تقسم أنماط الصور الفنية إلى النمط البلاغي المرتبط بالوسائل البلاغية للصورة من استعارة وتشبيه، والنمط النفسي الذي «يرتبط بالقاعدة النفسية التي تصدر

عنها الصورة والتأثير الذي تُحدثه» (صالح، ١٩٩٤: ١١٥). وتنقسم الصورة الفنية فيه إلى الصورة البصرية والسمعية والشمّية والدوقية واللمسية.

### خلفية البحث

على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت شعر الشاعرة فدوى طوقان في إيران والدول العربيّة، إلّا أنّ هذه الدراسات لم تتناول الصورة الفنّية ووظائفها وأنواعها في الشعر الرومانسيّ لدى فدوى طوقان، فمن المقالات المنشورة في إيران مقالة "الرؤية الأثوية في الخطاب الشعري، دراسة مقارنة بين فدوى طوقان وفروغ فرخزاد" المنشورة في مجلّة اللغة العربية وآدابها، في شتاء ٢٠١٤م، للكاتب محمود حيدري، عالج فيها الرؤية الأثوية للحياة والحبّ والسياسة في أشعار الشاعرتين ونضالهما الاجتماعيّ. وهناك مقالة بعنوان "دلالات الأساطير في شعر فدوى طوقان شاعرة فلسطين" المنشورة في مجلّة اللغة العربية وآدابها، في شتاء ٢٠١٨م، لموسى عربي وزميليه، تناول فيها الكتاب أهم الأساطير الموظفة في شعر فدوى طوقان كأسطورة سيزيف وأدوب والاساطير الدينية ودلالاتها، وهناك مقالة بعنوان "الملاحم الرومانسية في شعر فدوى طوقان" للكاتبة ریحانة ملازاده منشورة في مجلّة إضاءات نقدية، في حزيران ٢٠١٣م، تناولت الكاتبة فيها المضامين الرومانسيّة في شعر فدوى طوقان كالطبيعة والتأمل والشكوى من ظلم المجتمع والحزن، ورسالة ماجستير بعنوان "الاتجاه الرومانسي في شعر فدوى طوقان"، مقدمة لجامعة بيروت العربية عام ٢٠١٥م، للطالب جمال علي طفيلي، تناول فيها حياة الشاعرة وأثر البيئة على شعرها وملاحم ومظاهر الاتجاه الرومانسيّ في شعرها، وتناول في الفصل الخامس من رسالته الصورة الشعريّة في رومانسيّة فدوى طوقان، ودرس مصادرها وهي الحياة اليومية وكتب التراث والخيال، لكنه لم يدرس وظائف الصورة وأنواعها وأمّاطها عند الشاعرة. ومن الكتب التي نظرت للصورة الفنّية كتاب "تطور الصورة الفنّية في الشعر العربيّ الحديث" لنعيم اليافي تناول فيه تطوّر الصورة وطبيعتها ووظيفتها وأنواعها في الاتجاهات الأدبية المختلفة: الكلاسيكيّة والرومانسيّة والشعر الحرّ لدى عدد من الشعراء المصريين. وكتاب "الصورة الشعريّة في النقد العربيّ الحديث" لبشرى صالح، درست فيه أهم الكتب النقدية العربيّة التي تناولت الصورة الفنّية. لذا حاولت هذه المقالة بيان طبيعة الصور الرومانسية عند فدوى طوقان ومدى ترابطها، وأمّاطها وأكثرها جذباً للشاعرة.

## ١ - الصورة الكليّة في الشعر الرومانسيّ عند فدوى طوقان:

يمكن لنا القول إنّ أهمّ إنجاز للاتجاه الرومانسيّ هو تحقيق الوحدة العضوية للقصيدة، فالوحدة العضوية «هي اتجاه رومانسي واضح عند الرومانسيين فإنّ القصيدة في داخل التجربة تصبح كل صورة من صورها بمثابة عضو حي في بنيتها الفنّية، وهذا عندهم هو ما يسمى عضوية الصورة الشعريّة» (خفاجي، ١٩٠٠م: ٢١١).

والوحدة العضوية للقصيدة «ما هي إلا وحدة الصور وتماسكها لتقدم لنا تلك الصورة الكلية المؤلفة من مجموعة متأزرة من الصور والتي تعني انتفاء وجود صور غير جوهرية أو زائدة على بناء القصيدة» (أبو أصعب، ١٩٧٩: ٧٥)؛ لذا تعود خاصية ترابط الصور وتماسكها في القصيدة إلى نظرية الوحدة العضوية التي نادى بها الرومانسيون، والرابط النفسي والشعوري الذي يضم صور القصيدة بعضها إلى بعض. والقارئ لديواني فدوى طوقان يلحظ تحقيقها الوحدة العضوية في معظم قصائدها، فالصور المفردة الجزئية تترايط لبناء الصورة الكلية للقصيدة، كما أنّ كلّ قصيدة مكوّنة من صور يربط بينها خيط نفسي واحد.

ولدراسة هذه الخاصّة لدى فدوى طوقان، اخترنا مقطعاً من قصيدة "أنا راحل" المكونة من خمسة مقاطع تقول:

أنا راحلٌ / ووقفتُ يُعَمِّني غباركُ في الطريق / لم أعدُ خلقتُ كنتُ كالمشرد  
في / مهوى سحيق / لم تختلج شفتاي باسمك لم أمد يدي غريق / وظللتُ أرنو  
والصقيع يدبُّ يزحفُ في عروقي / ومضيتُ لا تلوي، تباعدك الشواسع /  
عن وجودي / ومضتُ تفرقنا تخوم طافيات من جليد / وبقيتُ في فلك،  
وأنتَ هناك / في فلكٍ بعيد / نجمان في فلكيهما / يتخبطان على الوجود

(طوقان، ١٩٩٣: ١٩٨-١٩٩)

فالمقطع الشعريّ يُبنى بناءً عضويّاً اعتماداً على تتابع الصور وتربطها، (يعمّني غبارك، كالمشرد في مهوى سحيق، يدي غريق، الصقيع يدب يزحف في عروقي، تباعدك الشواسع، تفرقنا تخوم طافيات من جليد، نجمان يتخبطان) بحيث لا يمكن لنا الاستغناء عن أي صورة منها، فالصور تترايط وتتفاعل لتنمو بالقصيدة، وتوصلنا إلى استحالة لقاء الحبيبين اللذين يتوحدان في ماهيتهما فهما نجمان متوهجان، ويتفرقان في انتمائهما إلى فلكين مختلفين. كما نلاحظ كيف

تنسجم العناصر الحسّية الخارجية وهي غبار الطريق، المهوى السحيق، الغريق، الصقيع، الشّواصع، الجليد، مع الأحاسيس الداخلية للشاعرة، وكيف تعمّق الأفعال الاستعارية (يعميني، يدبُّ، يزحف، تباعدك، يتخبطان) قسوة الفراق والارتحال والإحساس المرير بالغرابة، فنتقلنا إلى العالم النفسي الداخلي حيث الوحدة والحيرة واليأس.

### ١-١- دور التضاد في بناء الصورة الكلية للقصيد:

تلجأ الشاعرة أيضاً لبناء قصائدها على التضاد كما في قصيدة (هروب، ومع سنابل القمح، وخريف ومساء) وغيرها، لتعبر من خلال الصور المتقابلة المتضادة عن مشاعر الغربة والانفصال عن الواقع والظلم الاجتماعي. «ففي بناء التضاد نجد الشاعر يبني قصيدته على الصور المتقابلة المتضادة ليخرج في النهاية بتشكيلٍ جماليٍّ يصور موقفه من موضوع شعره، أو من إحدى الظواهر الطبيعية أو الاجتماعية» (الجبار، ١٩٩٥: ٢٨٥).

ويكثر بناء التضاد عند الشاعرة في القصائد التي تتناول جدلية الموت والحياة. كما في قصيدة " الشاعرة والفراشة" التي تتكون من ثلاثة عشر مقطعاً، وتنطلق لتحقيق وحدتها العضوية من فكرة فلسفية تقول بأن جمال الوجود يتلاشى أمام حقيقة الموت والفناء، حيث نلاحظ كيف صور جمال الوجود والحياة من جهة وصور الفناء والموت من جهة ثانية تبني الصورة الكلية للقصيد، بحيث لا يمكن لنا اقتطاع أيّ جزءٍ منها. فتستهل الشاعرة قصيدتها بتصوير نفسها بأحلامها وآمالها وحبها للوجود الجميل بطبيعته وكائناته، فتقول:

هناك فوق الأصائل الساجيه

تسبح في أجوائها النائية

رفاقها، والسرحة الحانيه

هناك فوق الربوة العالیه

فتأه أحلامٍ خياليّة

الصمّت والظلُّ وأفكارها

(طوقان، ١٩٩٣: ١٤)

ثم تقطع صور الوجود الجميل صورة فراشة تحتضر، توقظ مشاعر الحزن عند الشاعرة:

أيقظها من حلو إحساسها

تودعه آخر أنفاسها

مسارخ الروض بأعراسها..

ما أجمل الوجود!! لكنتها

فراشة تجلّت في الثرى

تموت في صمّتٍ كأن لم تفض

(السابق: ١٥)

وما تلبث الشاعرة أن تجد في هذه الفراشة شبيهة لها، إذ يمكن للموت أن يعيها في أي لحظة، كأنها لم تكن، ويطويها الفناء في كهوف النسيان، فراها تقول:

أحتاه لا تأسى فهدي أنا  
قد أنطوي مثلك منسيّة  
أبكيك بالشعر الحنون الرقيق  
لا صاحب يذكركي أو رفيق  
أواه ما أقسى الردى ينتهي  
بنا إلى كهف الفناء السحيق!

(السابق: ١٦)

كما نرى فالقصيدة تُبنى على التضاد حيث تقابل الشاعرة بين صور جمال الحياة والوجود المتمثلة بالربوة العالية والأصائل الساجية والأحلام الخيالية والسرحة الحانية من جهة، وصور الاحتضار والوداع والموت والرثاء من جهة أخرى. «فالرومانتيكيّ غريبٌ في عصره بشعوره وإحساسه... ولوعٌ بالجرى وراء المتناقضات.» (هلال، ١٩٥٧: ٤٨-٤٩) هذه المتناقضات التي تفضي في النهاية إلى نوعٍ من الوحدة بين الذات والأشياء، فالشاعرة والفراشة تشتركان في المآل والمصير وهما الموت والفناء. وهذا ما يجعل كل شيء في الحياة يحمل نقيضه، فالحياة والفناء وجهان لعملة واحدة.

## ٢- الصورة التشبيهية في الشعر الرومانسي عند فدوى طوقان

حاولت الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث «أن تستخدم مفهوماً جديداً للصورة الشعرية اعتمدت فيه على أن تكون التجارب الذاتية هي مصدر هذه الصور الشعرية التي روعي فيها أن تكون على درجة عالية من الحيوية والإيجاء» (الورقي، ١٩٨٤: ١٢٨)؛ وبناءً عليه لم تعد الصورة تعتمد على التشابه الحسيّ الخارجي بين عناصرها، بل انتقلت الصورة للاعتماد على الشبه النفسيّ والشعوريّ، وبالتالي أضحت الصور الشعرية أكثر ذاتية وتميّزاً، لذا نلاحظ أن الشاعرة طوقان تستخدم الصور التشبيهية التي ترصد التشابه بين ذاتها والأشياء، وتقوم على صلات نفسية بين عناصر الصورة، مما أبعد صورها التشبيهية عن الوضوح والتقريية وأضفى عليها طابع الإيجاء، كقولها:

حياتها قصيدة فذة  
منبعها الحسّ ونيرائه  
وحلمٌ محيرٌ تائه  
من قلق اللهفة ألوائه  
حياتها بحرٌ نأى غوره  
وإن بدت للعين شطائه

(طوفان، ١٩٩٣: ١٤)

تقوم الصور التشبيهية هاهنا على التشبيه البليغ، إلا أنّ التشابه بين حياة الشاعرة (المشبهه) والقصيدة والحلم والبحر (المشبه بهم) لا يقوم على علاقات حسّية خارجية بل على صلات نفسية عميقة تُعبّر عن وجدان الشاعرة واشتعال عواطفها وحيرتها وتخبّطها. ومن ذلك أيضاً قولها:

عواصف ثلجية تصطك حولي والطريق  
كانت تضيق كأنّها أملٌ يضيق

(السابق: ١٥١)

فالصورة التشبيهية هاهنا، تجمع بين الحسّي والمعنويّ (الطريق والأمل)، وتنحو نحو التجريد فتحوّل ماهو محسوس إلى معنى مجرد، رغم أن الشاعرة لا تستخدم كلمة الطريق بمعناها المعجمي، بل ترمز به لشيء معنوي، تُعبّر من خلاله عن أحاسيس الوحشة واليأس، فالعلاقة بين الطريق والأمل علاقة خفية موحية بأبعاد نفسية وشعورية، فصورة العواصف الثلجية المتضاربة في هذا الطريق الضيق الذي حسبته الشاعرة أملاً وخلصاً لها، تشي ببرودة العواطف وتأزم الحالة النفسية للشاعرة، واستبداد الوحشة واليأس بها.

### ٣- الصورة الاستعارية في الشعر الرومانسيّ عند فدوى طوقان

تعتبر الصورة الاستعارية علامة الشعر الكبرى، وهي آية الموهبة والعبقرية الشعرية، وهناك من بالغ في الاستعارة فعُدّ «الشعر نفسه استعارة كبيرة» (كوين، ١٩٩٠: ٢١٨). وتقوم الصورة الاستعارية على التعبير عن الفكرة والمعنى المجرد بأنسنته، أو بتحويله إلى شيء محسوس حي أو جامد أو حتّى بتحويل المحسوس إلى محسوس، وبثّ الحيوية في الكلمات من خلال تأليفها على نسق معين، وهذا ما تحقّقه الاستعارة من خلال التشخيص والتجسيم والتجسيد.



### ١-٣- الصورة التشخيصية

تلعب الصورة التشخيصية دوراً مهماً في الشعر الرومانسيّ الذي ينزع إلى الطبيعة وعناصرها، خاصّةً إنّ الشاعر الرومانسيّ لا يصف عناصر الطبيعة ومظاهرها كما هي في الواقع، بل يسقط عليها مشاعره وأحاسيسه فإذا بما تتحرك وتنمو وتحسُّ. والتشخيص في جوهره هو: «إضفاء السمات البشرية وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة» (الصايغ، ٢٠٠٣: ٣٧). ومن الصور التشخيصية قول الشاعرة:

أمرن عنصر النَّار أعماقيه؟  
أروحك يا نار بي ثاويه  
فما هذه العاطفات الحرار  
لها في الجوانح أيُّ استعار

(طوقان، ١٩٩٣: ٧٨)

فالشاعرة بمخاطبتها للنار تجعل منها كائناً عاقلاً تشاركه أفكارها وهواجسها، كما تضيء عليها سمة الروح فتحوّل إلى إنسان يشارك الشاعرة في التهاب الانفعالات والعواطف. ومن الصور التشخيصية قولها:

النهرُ يلوّخ لي النهرُ  
رقات شرّاع تدعوني  
عاشقة الهمس وتفتخ لي  
أبواب الغبطة والأمل

(السابق: ١٥٥)

تلعب الشاعرة- هاهنا- على النهر والشرّاع سمات الكائن الحيّ في قدرته على الحركة والكلام من خلال التلوّح والنداء، فيتحوّل النهر والشرّاع بفعل الاستعارة إلى رمزٍ للتغيير والحركة نحو عالم أفضل تسيطر عليه السعادة والأمل، «فالشاعر إذ يندمج في الأشياء يضيء عليها مشاعره، وقد قيل ذات يوم إنّ الفنان يلوّن الأشياء بدمه.. هذا هو الموقف الذي تقوم على أساسه الفلسفة النفسية للصورة الشعرية، فعالم الأفكار وهو بطبيعته غير واقعيّ يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها» (إسماعيل، ١٩٦٣: ٥٧).

### ٢-٣- الصور التجسيمية والتجسيدية:

كثيراً ما يتمّ الخلط بين مصطلحي التجسيم والتجسيد؛ رغم اختلافهما، إذ يرتبط التجسيد بالجسد الذي يختصّ بالإنسان، فالجسد كما جاء في لسان العرب هو «جسم الإنسان ولا يقال

لغيره من الأجسام المغتذية» (ابن منظور، ١٩٨١: ٦٢٢)، بينما يرتبط التجسيم بالجسم، والجسم هو «جماعة البدن أو الأعضاء من الناس والإبل والدواب وغيرهم» (السابق، ٦٢٤). لذا فمصطلح التجسيم يتسع ليشمل إلى جانب الأجسام الحية، الأجسام الجامدة أيضاً، كالحجارة والمياه والأواني وغيرها.

والتجسيم هو «إضفاء الطابع الحسي على المعنويات» (الصايغ، ٢٠٠٣: ٧٩) وقد عرفها سيد قطب بأنها: «تجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجساماً أو محسوسات على العموم» (قطب، ٢٠٠٢: ٧٢).

وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن التجسيم يقتصر على تحويل المعنويات والمجردات إلى محسوسات بل يتسع، ليضمَّ المحسوسات فينقلها من مجال حسي إلى مجال حسي آخر، كما يتسع ليشمل الإنسان أيضاً.

فمن الصور التجسيمية التي تقوم على نقل شيء حسي من مجال حسي إلى مجال حسي آخر، قول الشاعرة:

وأضاء في فمك ابتسام  
البسمة الجذلي التي أحبتها منذ التقينا  
عادت تضيء كأنها قلب النهار  
وتصب في نفسي فيشرها دمي  
ويعبها قلبي الظمي

(طوقان، ١٩٩٣: ١٥٣)

حيث تعمل الاستعارة هنا- على نقل المعطى البصري (الابتسام) إلى مجال بصري آخر هو (الضوء)، فتتجسم البسمة في صورة جسم مضيء، كأنها (قلب النهار) وهنا تمنح الشاعرة النهار شيئاً تجسمه، ثم تعمل بعد ذلك على تجسيم البسمة في صورة شراب ينسكب في نفس الشاعرة فيشره دمه، والتجسيم هاهنا يوحي بالإشراق وقدرة بسمة الحبيب على بعث السعادة في نفس الشاعرة.

ومن الصور التجسيمية قول الشاعرة:

ويسطع وجهُ الجمالِ

وفوقَ نُهودِ التلالِ

على ضحكات المروجِ

يفتح قلبُ الربيعِ

بمحدراتِ السفوحِ

ويهمي السنا ويومجِ

(السابق: ١٦٣)

حيث يمكن أن نلاحظ في الصور الاستعارية التالية: (قلب الربيع، وجه الجمال، نُهود التلال، ضحكات المروج) كيف أضفت الشاعرة على عناصر الطبيعة أعضاء الجسد الإنساني وسماته، فأصبح للربيع قلب وللجمال وجه، وللتلال نُهود، وللمروج ضحكات.

### ٣-٣- الصور الاستعارية المتحركة:

تؤدي الاستعارة المكنية من خلال التشخيص والتجسيم والتجسيد دوراً مهماً في منح الصورة الحركة والحيوية، فالاستعارة المكنية غالباً ما تنكئ على الأفعال التي تعمل على خلق «الحراك والدينامية والفاعلية الصورية» (عبيد، ٢٠١٦: ١٠٦). وتكثر الصور المتحركة عند فدوى طوقان بشكل لافت، فهي تُشخّص وتُجسّم وتُجسّد كلّ أحاسيسها ومشاعرها، فتقلها من حيز السكون إلى حيز الحركة، ومن هذه الصور الاستعارية المتحركة قول الشاعرة:

قلّق عتّي جائح الألمِ

في غور روعي، في شعاب دمي

وتشدّ قبضتها على قدمي

مالي يزعرني ويعصف بي

تتضارب الأشواق حائرة

الأرض تعلق بي وتجذبني

(طوقان، ١٩٩٣: ٣٢)

فقد قامت الشاعرة في هذه الأبيات بتحريك القلق من خلال الاستعارة التجسيمية، حيث أضفت عليه قدرة الريح على الزعزعة والعصف، كما قامت بتحريك الأشواق التي رأيناها تتضارب حائرة كالأمواج، في حين قامت الشاعرة بتشخيص الأرض التي تمسك بالشاعرة وتجذبها وتشدّ بقوة على قدمها، واستطاعت من خلال هذه الصور الحركية أن تخلق جوّاً يوحي بالقلق والحيرة والاضطراب الشديد.

ومن الصور المتحركة أيضاً قول الشاعرة:

أحاسيس حيزرى تهيج وتطفئ

هياج العباب إذا ما غمر

وأخرى تهب هبوب النسيم

تنفس في جانبيه الزهر

(السابق: ٣٦)

فهاهي الشاعرة تميز بين نوعين من الأحاسيس تبعاً لحركتها وشدتها، فهناك أحاسيس تملك حركة الأمواج في هيجانها وطغيانها وصخبها، وهناك أحاسيس هادئة تهب كالنسيم رقيقة ناعمة، والشاعرة تتوسل بالأفعال (تهيج، تطفئ، تهب، تنفس) لخلق الحركة والفاعلية في الصورة الشعرية، إذ إن «طبيعة التصوير في الشعر تنزع إلى الجملة الفعلية أكثر من غيرها... ولعل مرد ذلك إلى الحركة التي تفهم من الحدث في الفعل، وتنوع حركة هذا الحدث في الزمن على اختلافه» (عبد اللطيف، ٢٠٠٣: ٣٥٥).

ومن الصور المتحركة أيضاً قول الشاعرة:

وما زالت الفكرة الثابتة

تدوم محمومة صامته

وتغلي وتضرم في رأسه

وتلفح كالتار في حسه

سأرجع لا بد من عودتي

(طوقان، ١٩٩٣: ١٢٢)

حيث نرى ههنا كيف تعمل قدرة الشاعرة التخيلية على رسم صورة حركية لفكرة العودة إلى الوطن في ذهن اللاجئ الفلسطيني، من خلال الأفعال المضارعة (تدوم، تغلي، تضرم، تلفح) مما يمنح هذه الفكرة صفة الحياة والاستمرار والإلحاح. كما أن الشاعرة فدوى طوقان مولعة برصد الحركة الخارجية لعناصر الطبيعة المختلفة، فهي تصف تعاقب الليل والنهار وحركة الخريف والرياح وحركة الكواكب والنجوم وغيرها، لكنها لا تصف هذه الحركة وصفاً خارجياً كما يفعل الشاعر التقليدي، بل نراها تربط هذه الحركة الخارجية بعالمها النفسي، موظفةً هذه العناصر للتعبير عن ذاتها.

فمن ذلك قولها:

ها هي الروضة قد عاثت بما أيدي الخريف  
عصفت بالسحف وألوت بالترفيف  
تعيّس الإعصار كم جار على إشراقها  
جرّدتها كفه الرعناء من أوراقها

(السابق: ١٠)

إن صورة حركة الخريف التخريبية تعبر عن العالم الخارجي والداخلي للشاعرة، فالصورة الشعريّة هنا تتكوّن من عدّة جمل فعلية (عاثت، عصفت، ألوت، جار، جرّدت) أسند الفعل فيها إلى الخريف في إطار استعارة تجسيمية حولت الخريف إلى قوة مدمرة، وجسّدت الحالة النفسية للشاعرة.

ومن ذلك قولها تصف حركة الفجر:

بدا الفجر مرتعشاً بالندى  
يذرذره في الرّبيّ والسفوح  
ومر بطيء الخطى فوق أرضٍ  
مضمّخة بنجيع نفوح  
تلفّ ذراعين مشتاقتين  
على حساءٍ هامدٍ مستريح

(السابق: ١٢٦)

الصورة الشعريّة -هنا- ترصد حركة الزمان وحركة المكان، (الفجر والأرض) لرسم صورة حركة بطيئة تناسب أجواء الموت، فالفجر بكل ما يحمله من إيحاءات بالأمل والإشراق، يظهر في الصورة بطيئاً حزيناً، والرّبيّ والسفوح تضمّ الجسد الميت الساكن بلا حركة، لذا تعكس الصورة الشعريّة المتحركة هنا إحساساً بالعجز والهزيمة والحزن.

#### ٤- الصور الحسيّة في الشعر الرومانسيّ عند فدوى طوقان (التمط النفسيّ)

إنّ الصور الحسيّة في الشعر تتوجه غالباً إلى حاسّتي البصر والسمع، رغم ذلك يستخدم الشاعر معطيات الحواس الأخرى كاللمس والدّوق والشّم طرقاً لتشكيل الصور الشعريّة وتوصيل المتعة الجمالية، لما تحمله هذه الحواس من قيم جمالية تثير إحساسات المتعة لدى المتلقي، فلا أحد ينكر المتعة التي تتأتى من عالم الدّوق واللمس والشّم، كما يستخدمها الشاعر بطريقة معكوسة كأداة تعبيرية لثثير أحاسيس مناقضة لذلك كالمرارة والبرودة والخشونة.

وتعدُّ الصورة البصرية الصورة الأكثر شيوعاً في الشعر، ومع بروز التيار الرومانسي في الشعر بقيت الصورة البصرية موجودة إلا أنها «لا تقدّم لنا المحسوسات رغبة في استحضار صورتها وهيئتها الشكلية وإنما تقدّمها بعد أن ارتبطت بمعنى نفسي خاصّ يعيد خلقها وتشكيلها بما يرسيه من علائق متفرّدة تخلق وعياً فنياً وخبرة متميّزة» (صالح، ١٩٩٤: ٨٦).

#### ١-٤- الصورة البصرية:

من الصور البصرية في شعر فدوى طوقان قولها:

ودونك يا قلب هذا الفضاء	تجوّز به السحب العابر
مراكب تمختر إثر مراكبظ	تدفعها قوّة قاهره
كأني أرى في شكول السحاب	نواحي أبصارهم حائر
أضلّوا المنار فهم تائهون	يغدّون في اللجج الكافره
كذلك أنت ببحر الحياة	توهان في ظلم سادر

(طوقان، ١٩٩٣: ٣٥)

فالصور البصرية المتلاحقة: (السحب العابرة، المراكب الماخرة، شكول السحاب، اللجج الكافره، بحر الحياة، الظلم السادر) لا تحذف لرسم لوحة بصرية لمشهد السماء وسحبها، بل تسعى للتعبير عن موقف الشاعرة النفسي من الحياة الإنسانية التي تراها الشاعرة عابرة تمرّ مروراً سريعاً كالمراكب والغيوم، مليئة بالحيرة والعجز والضياع.

#### ١-٤-١- الصورة اللونية والضوئية:

تمثل الصورة اللونية جزءاً مهماً من الصورة البصرية، فالألوان من أكثر الأشياء جذباً للعين البشرية، ودورها لا يتوقف عند هذا الحد، فهي تحدث أثراً ملحوظة في الجهاز العصبي والحالة النفسية للإنسان، إذ إنّ «ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مشيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس» (إسماعيل، ١٩٦٣: ٥٩).

وبدراستنا للصور اللونية عند فدوى طوقان، وجدنا أنّ اللون الأخضر والكلمات المشتقة منه

هو أكثر الألوان تردداً في شعرها حيث تكرر ما يقارب (١٥) مرة، يليه اللون الأسود الذي تكرر ما يقارب (١٠) مرات، بينما قلّ توظيف الشاعرة للون الأبيض والأحمر والأصفر والأزرق والوردي التي ترددت مرتين أو ثلاث مرات لكل لون.

وتستخدم الشاعرة فدوى طوقان اللون الأخضر بمعناه المعجمي غالباً، ولأثره النفسي فقد يتحوّل اللون عندها إلى رمز لحالة نفسية، حيث تصف به الأشجار وأغصانها وأوراقها والنخيل والمروج، لكن استخدامها له يعكس حياً شديداً للون الطبيعة الأول، بوصفه لون الحياة المشحون بالأمل والانطلاق، حيث يعمق هذا اللون معاني الجمال التي تراها الشاعرة متجسدة في الطبيعة وعناصرها، كما يوحي اللون الأخضر عندها بالأمل والانبعث والخير، فقد جاء قولها التالي:

يومئ لي نحو غداٍ أخضرٍ يغفو الشدا في دريه المزهر  
(طوقان، ١٩٩٣: ٩١)

أمّا اللون الأسود، فغالباً ما يعبر عن انفعالات الشاعرة وعالمها النفسي، فهو لون الحزن واليأس والألم، وهو لون الحيرة في قولها:

حيرة حائرة كم خالطت ظني وهجسي عكست ألوانها السود على فكري وحسي  
(السابق: ١٣)

أمّا اللون الأبيض فهو لون العشق والنقاء في قولها:

أحلامه الفضية انتشرت على الأفق الشفيف بيضاً كأحلامي نقيات مجنحة الطيوف  
(السابق: ٨)

واللون الأزرق هو لون السماء وصفاءها في قول الشاعرة:

وهفت حمامه زرقاء في طهر السماء، هفت إليّ على غمامه  
(السابق: ١٥٢)

أمّا اللون الأصفر فيرتبط بالكآبة والحزن في قول الشاعرة:

تدلّث عن الأفق أمّ الضياء ملقعةً باصفرارٍ كئيب  
(السابق: ١١٣)

أمّا اللون الأحمر فاستخدمته الشاعرة مرتين بمعناه المعجمي كما في قولها:

إذ أنتِ كالحسون تنطلقين في زهوٍ غيرِ  
والعقدُ الحمراءً قد رقت على الرأس الصغيرِ  
(السابق: ١١١)

إذن فالشاعرة تلوّن مشاعرها بمختلف الألوان، بحيث يعكس كلُّ لون حالة نفسية معينة، لذا تحمل الألوان عندها إيجابيات الجمال والخير، باستثناء اللونين الأسود والأصفر اللذين يرتبطان عندها بمشاعر التشاؤم والكآبة والحيرة... وبانتقالنا من الصور اللونية إلى الصور الضوئية، نجد كثرة في الصور الضوئية القائمة على عالم الأضواء والإشعاع والظلال والعتمة والظلام، فتكثر عند الشاعرة كلمات من قبيل (النور، الضياء، الضوء، السنى، النار، الظلال، العتم، الدجى، الظلام)، فالنور والضياء عند الشاعرة هما الحياة والسعادة والجمال والسمو لارتباطهما بمصدرهما السماوي، بينما يرمز الظلام والعتم لليأس والحزن والفناء، تقول الشاعرة:

النور، أين النور؟ هل قطرة  
تسيل منه في دجى يأسها  
من أين والأقدار قد حففت  
منايع الأضواء من نفسها  
(السابق: ٤٥)

والنور كما تراه الشاعرة هو خلود الروح ومقاومتها للفناء تقول:

فأخطفت في ذملة روحه  
خلف النهايات... وراء الفضاء  
هناك حيث النور لا ينتهي  
هناك هناك حيث النور فوق الفناء  
(السابق: ٤٥)

والنور هو رمز اليقظة والحرية في قولها:

لأف شمس الشرق أئجى نورٍ جديدٍ  
لف شمّ الجبال والسهل والحد  
لاح في عتمة الليالي السود  
زن وهام الرنى ورمل البيد  
(السابق: ١٠٦)

أمّا الظلال فهي الوجه الآخر للضوء، وغياب الضوء يعني غياب الظلّ والجمال والغموض الذي يمنح الحياة جمالاً خاصاً، تقول الشاعرة:



وتعرى الحياةً وتمسي  
قفاراً بغيرِ جمال  
بغيرِ ظلال

(السابق: ١٦٧)

أمّا النار بحركتها وصوتها ودفئها وتأججها، فغالباً ما ترمز بها الشاعرة لعواطفها وانفعالاتها الداخلية، إذ تقول:

ونورٌ قلبي والرؤى والمنى  
وهذه النار بأعماقيه  
هل تتلاشى بدماء كلُّها  
كأنّها ما ألهمت ذاتيه

(السابق: ٢٢)

إذ نرى هنا كيف تتحوّل عواطف الشاعرة وأحاسيسها إلى نارٍ بفعل الاستعارة التصريحية، مما يوحي بقوة هذه العواطف وتأججها، وقدرتها على إنارة ذات الشاعرة، لكنّها رغم قوتها محكومة بالفناء شأنها شأن كلِّ شيءٍ في الحياة.

#### ٢-٤- الصورة الموسيقية والسمعية:

تقدّمت الصورة الموسيقية مع الحركة الرومانسية التي أعلنت من شأن القيمة الموسيقية في القصيدة (الورقي، ١٩٨٤: ١٧٣)؛ وبدأ الحديث عن علاقة الشعر بالموسيقى، «ذلك أنّ بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيويّاً» (النويهي، ١٩٦٤: ١٨). إذ لا يمكن للشعر أن يُحدث التأثير الكامل في المتلقي دون موسيقاه، لذلك كانت ظاهرة الاعتماد على الموسيقى الانفعالية الداخلية من أهم منجزات الحركة الرومانسية في مجال الصورة الموسيقية (الورقي، ١٩٨٤: ١٧٦). وتتحلّى أهمية الإيقاع الداخلي المتولد من الكلمات والحروف «في كونه جزءاً متميزاً من العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة، جزءاً يتولد من حركة موظفة دلاليّاً، إنّ الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولّد الدلالة» (صالح، ١٩٩٤: ١٥١).

وقد حافظت الشاعرة فدوى طوقان على الوزن الخارجي في شعرها، وأتت في معظم قصائدها أسلوب المقاطع والتنويع في القوافي أو عدم الالتزام بها، ونلاحظ في شعرها ظاهرة التكرار، الأمر الذي لَوَّن موسيقاها الشعرية، فتميّز شعرها بإيقاع موسيقي عذب، وفي معرض حديث الشاعرة عن موقفها من الإيقاع الخارجي للقصيدة قالت: «لا يزال موقفي من التحرر من قيود العروض القديمة هو موقف المؤيد لهذا التحرر، ولا يعني هذا أنني مع القائلين بالتخلي عن الوزن والقافية بشكل نهائي، فالشعر يبقى فناً مستقلاً عن النثر، ولا أجمل من القرارات الموسيقية وهي تتحاوَل ضمن الأسطر المتباينة في أطوالها، ولا أجمل من القوافي وهي تتراوح في قصيدة التفعيلة بين الظهور والاختفاء» (طوقان، ١٩٨٥: ٩٢).

ولدراسة الصورة الموسيقية عند فدوى طوقان اخترنا قصيدة "الن أبيع حبه" (طوقان، ١٩٩٣: ١٨٦)، والقصيدة تقوم على النظام المقطعي الذي يتكرر بكثرة لدى الشاعرة، هذا النظام الذي يسهم في تغيير المناخ الإيقاعي وتلويحه، حيث تنوع القافية وتنوع الأصوات تقول:

أجّي صدفة	جمعتنا مهنا في هذه الأرض القصية
صدفة كالحلم حلوه	نحن روحان غريبان هنا
ألقت ما بيننا	رئة الغن وقد طافت بنا
فإذا الروحان غنوه	سبحت في لحن موزارت وديناه الغنّيه

في البداية تستخدم الشاعرة في هذه القصيدة تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن، وهو من البحور الغنائية التي تناسب على اللسان لذا فهو من أكثر البحور استخداماً في الشعر الحر ومن أكثرها خفةً ومرونة (على، ١٩٩٧: ٩١)، وتحقق القافية الساكنة للإيقاع نوعاً من الثبوت والسكون، فتعمّق إحساسنا بالسكون والهدوء، أما استخدام الشاعرة للأفعال الماضية فيقلل من حركة الإيقاع، كما أن الشاعرة عمدت إلى تكرار بعض الكلمات والحروف التي لعبت بتكرارها دوراً إيقاعياً ودلاليّاً، فولّدت نغماً إيقاعياً جميلاً، وخلقت نوعاً من الشفافية والإيجاء، فمن الكلمات التي كررتها الشاعرة كلمة (صدفة وهنا وروحان)، والتكرار ههنا يفيد أن هذه الكلمات مركز ثقل شعوري، فكلمة "صدفة" تجعل من حدث اللقاء أمراً جميلاً غير متوقع، وكلمة "هنا" تُحدِث بتكرارها نوعاً من الظرفية وعدم الاستقرار في المكان وعرابته، أما كلمة "روحان" فتؤكد الجانب الروحي في علاقة

الشاعرة بالشاعر الإيطالي، أما الحروف التي تكررت فهي حروف الصاد والحاء والهاء والفاء والغين والألف، وجميعها حروف مهموسة، خلقت بتجانسها إيقاعاً هادئاً وتناغماً صوتياً يتصف بالزفة واللطفة، ويلائم موضوع القصيدة، إذ إن التناغم الصوتي هو «تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرافاً أخرى في كلمات تجري على وفق نسقٍ خاصٍ» (أطميش، ١٩٨٢: ٣٤٢).

وبدراستنا للصورة السمعية عند فدوى طوقان نجد أنها تأخذ مادتها من الأصوات الإنسانية والأصوات الطبيعية وأصوات الآلات الموسيقية.

فمن الصور السمعية قول الشاعرة:

حلم حياةٍ سرّيت وانطوت  
طفاحة بالوهم.. بالنشوة  
لم تك إلا نغماً شاجياً  
على رباب الشوق والصبوة

(طوقان، ١٩٩٣: ٢٣)

تنهض الصورة السمعية الموسيقية -هاهنا- على التشبيه البليغ الذي يؤمن اتحاداً بين المشبه والمشبه به، فتصبح الحياة نغماً شجياً يُعزف على ربابه الأشواق والحنين.

وقد يرتبط الصوت والموسيقى والغناء عند الشاعرة بالشعر نفسه، فنراها تقول:

فُئس الشعرُ، إنما الشعرُ أُناتُ شقيّ أو أغنياتٍ سعيدة!

(السابق: ١٠٧)

تؤكد الشاعرة هنا على أهمية الجانب الموسيقي في الشعر، فالشعر عندها وسيلة للتنفيس والتعبير عن الذات في أتراحها وأفراحها، لكن الشعر في الحالين نغمٌ وصوت، فهو أنينٌ في الحزن وأغنية في الفرح.

كما يمثّل الصوت عند الشاعرة قوة الكلمات والشعر في قولها:

وكان لي الفنُّ والشعرُ صوتاً  
يجلجلج في ثورةٍ لا تلبين

(السابق: ٢١٨)

فالفن والشعر هو صوت الحقّ المجلجل، القادر على إيقاظ الشعوب وبعث الثورة.

## ٣-٤- الصورة الذوقية:

تحتل الصور الذوقية المستمدة من عالم الذوق أهمية خاصة عند فدوى طوقان، كأثما وجدت في الإحساس المتولد عن حاسة الذوق أداة للتعبير عن مشاعر نفسية لا يمكن التعبير عنها إلا بالصور الذوقية، فتطالعنا في شعرها الرومانسيّ كلمات مثل (سقى، ارتوى، شرب، عبّ، عطش، ظامئ، الخمر،) فالخمر عند الشاعرة تتحول إلى رمز للذة والنشوة الروحية الناجمة عن المدركات والمشاعر الإنسانية كالتخيّل والحبّ والفرح، كما في قولها:

وسقاه من خمر الخيال

جززيم روى روحها

(طوقان، ١٩٩٣: ٧)

ومن ذلك قول الشاعرة:

وتمضي جموع الحساسين في وثبات الفرح

تغني وتنفضُ جذلي جناح قوس فرح

وترسلُ ملء الفضاء

نداءً وراء نداء

إلى شربِ خمر الحياة، إلى عبّ خمر المرح

(السابق: ١٦٣)

وتكثر عند الشاعرة الأفعال المعبرة عن العطش والظمأ والسقي والارتواء، وكثيراً ما ترتبط أفعال العطش والظمأ بالحرمان المعنويّ والعاطفيّ، فراها تصف الأحلام والأمل بالظمأ والعطش، كما في قولها:

تائهات في السلام

ستظلُّ أحلاماً عطاشي

(السابق: ٤٨)

بينما تعبّر الشاعرة بأفعال الارتواء عن الإشباع العاطفيّ، كما في قولها:

يرتوي من خمر الحب ومن نبع الفتون

(السابق: ٦٣)

#### ٤-٤-٤- الصورة اللمسية:

وتتكرر في شعر فدوى طوقان الرومانسيّ الصور اللمسية المستمدة من عالم اللمس، كاللمس والعناق والتقبيل، مما يسهم في زيادة عاطفية الصور ودفئها، كما نجد صور المسح والحو التي توحى بالإزالة كقولها:

ودت وفيها لهفّ كاسخ  
تخضنه وتُشبع الروح من  
تعانق الأرض.. تضمّ السما

لو تأخذ الكون إلى صدرها  
آياته الكبرى ومن سحرها  
تقبّل الغيوم في سيرها

( السابق: ١٤-١٥ )

يمثّل اللمس بأنواعه المختلفة وسيلة من وسائل الارتباط والتواصل والتعبير عن الحب، ونلاحظ هنا كيف تولّد الصور اللمسية في القارئ إحساساً عميقاً بمحبة الشاعرة للكون والطبيعة، ورغبتها في الاتحاد بهما من خلال العناق والاحتضان والتقبيل.

ومن الصور اللمسية قولها:

أليس في قدرته القادر  
أن يمسح البؤس ويمحو الشقاء!

( السابق: ٢٦ )

تؤدي الصورة اللمسية في هذا البيت الشعري دوراً معكوساً، فالمسح والحو هنا تعكسان رغبة في التخلص من مشاعر البؤس والشقاء السلبية، وفكّ الارتباط بهما.

#### ٤-٥-٥- الصورة الشمية:

من الصور الشمية المستلهمة من عالم الروائح والعطور قولها:

أتيتُ درب العمر مع قلبي  
ليغرق الناس بأشدائهم  
ليغمز الصحب بعطر الهوى

أعرس زهر الحب في الدرب  
تنهل في دفي وفي سكب  
فينعموا في فيئه الرطب

( السابق: ٤٦ )

تعمّق الصورة الشمية هنا إحساسنا بجمال الحب وقدرته على بعث النشوة، فاقتزان الحب

بالرائحة الطيبة الجميلة يبهج النفس ويبعث فيها السرور.  
وقولها أيضاً:

زهرة عطرت الدنيا بنشر  
ثم مالت بين أحلامٍ وشعرٍ

(السابق: ٩٩)

تُجسّم الشاعرة في هذه الصورة أحاسيس الشاعر إبراهيم طوقان فتجعله زهرة بكل ما تحمله الزهرة من إحياءات الجمال، فالزهرة رغم عمرها القصير تسعد العالم بجمال عبيرها وطيبها، وهذا ما تركه الشاعر إبراهيم بعد وفاته من طيب الأثر والذكرى العاطرة.

وغالباً ما تشترك الصور النفسية بأتماطها المختلفة لبناء الصورة الشعرية كقول الشاعرة:

ومرت على وجهه وهو يحلم نسمة  
مضمخة بشذى البرتقال تُعطر حلمه  
وكانت كهمسٍ تحجب مصدرة واستتر  
كهمسٍ من الغيب وافاه صوت القدر

(السابق: ١٢٢-١٢٣)

فالصورة الأولى هي صورة الوجه وهي صورة بصرية تتداخل معها الصورة اللمسية المتمثلة في ملامسة النسيم للوجه، ثم تتحول الصورة إلى صورة شمية مع النسمة المحملة بعبير البرتقال وعطره، هذه النسمة وهذه الرائحة اللتان توقظان في النفس ذكرى الوطن والشوق إليه، ثم تصبح الصورة سمعية مع تشبيه النسمة بالهمس الخفي الذي لا يعرف مصدره، وهنا نلاحظ كيف تسهم الصور البصرية واللمسية والشمية والسمعية المتداخلة في التعبير عن فكرة الحنين إلى الوطن.

##### ٥- صور تراسل الحواس:

عرّف محمد غنيمي هلال تراسل الحواس بأنه: وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتُعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنعاماً، وتصبح المرئيات عاطرة. فالألوان والأصوات والعمور تنبعث من مجال وجداني واحد رغم اختلاف الحواس التي تنقلها، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد في نقل الأثر النفسي، فيصبح تراسل الحواس بذلك أداةً يزداد بها الشعر قدرة على التعبير ونقل الأحاسيس (هلال، ١٩٧٧: ٣٩٥). وقد أطلق اليافي على صور تراسل الحواس اسم "الصور المتجاوية" وعدّها نوعاً من أنواع الصور الفنية الرومانسية (اليافي، ٢٠٠٨: ١٦٢).

ترابط الصورة الفئّية والوحدة العضوية في الشعرالرومانسيّ عند فدوى طوقان محمد علي آذر شب، منال فلاح

وتكثر صور تراسل الحواس في الشعر الرومانسي عند فدوى طوقان، فمن ذلك قولها في قصيدة "في مصر":

حتّى النجوم هنا أحسُّ لهنّ ألحاناً شجّيه      حتّى السحاب أخاله تحاوه موسيقى خفّيه  
(طوقان، ١٩٩٣: ٨٠)

يقوم التصوير الشعريّ هنا بإضفاء سمة التنعيم والتلحين على النجوم والسحاب وهي من المرئيات، مما يسهم في تعزيز سمة الجمال والفرح في مصر.

ومن ذلك قولها:

أبّئ لحنٍ مسلسلٍ رفرق      راح ينساب في مدى الآفاق  
(السابق: ٨٦)

والصورة هنا محوّلة من سمعية إلى بصرية، حيث تحوّل اللحن إلى سائل رقيق ينساب في الآفاق، للدلالة على رقة هذا اللحن وانتشاره.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعرة:

وتعتريني نفضة من شعورٍ بغطّة تملأ أحنائيه      كأنّها لحنٌ مضىء النعمة  
(السابق: ٩٢)

فالشعور الجميل المجرد يتحوّل في إطار الصورة التشبيهية إلى لحنٍ منغوم، ثم تعمل الصورة الاستعارية على تحويل اللحن إلى شيء مرئي مضىء، في قول الشاعرة (لحنٌ مضىء النغم) مما يعزز لدينا أحاسيس التفاؤل والبهجة.

ومن ذلك قولها:

نبره صوتٍ حلوٍ عذب      منغوم يشربه قلبي  
(السابق: ١٥٦)

حيث يتحوّل الصوت المسموع بفعل الاستعارة إلى ماءٍ مرئي يشربه قلب الشاعرة. ومن الصور المتراسلة قول الشاعرة:

## هندي الأغاني الناعمة الحنون

دافنة مشرقية كالضياء

(السابق: ١٨١)

فالصورة هنا سمعية محوِّلة إلى لمسية وبصرية فالأغاني المسموعة تتحوّل إلى أشياء مادية ملموسة ناعمة ودافئة، كما تتحوّل إلى شيء مرئي مشرق. إنَّ أول ما نلاحظه في دراستنا للصور المتراسلة عند فدوى طوقان كثرة الصور السمعية المحوِّلة إلى صور مدركات أخرى لاسيما الصور الذوقية، وقلة الصور المحوِّلة إلى سمعية، رغم احتفاء الشاعرة الشديد بالصور السمعية وعالم الأصوات والموسيقى، إذ تكثرت الصور السمعية المحوِّلة إلى صور ذوقية، تعبر عن تحوّل الأصوات والأنغام عند الشاعرة إلى مصدر لذّة حسّية وروحية، كما يعكس هذا الأمر ميلاً لدى الشاعرة نحو ربط عالم الصوت والموسيقى بالتذوّق الجمالي.

## النتيجة:

وهكذا نرى أنّ الصور الفنّية في الشّعر الرومانسيّ لدى فدوى طوقان، تتسم بكونها صوراً تعبيريةً نفسيةً إيحائيةً غالباً رغم اتكائها على الوسائل البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة، فالصور رغم بنائها من مكونات حسّية إلا أنّها تقوم على الجامع النفسيّ والصلّات الشعورية بين عناصر الصورة وتهدف للتأثير في المتلقي وإثارة مخيلته من خلال إمكاناتها الإيحائية، وهي صور تعجُّ بالحركة الخارجية والداخلية التي تؤمنها الاستعارات المكنية القائمة على الجمل الفعلية، وبذلك تربط الشاعرة عالمها الداخلي بالعالم الخارجي، في محاولة لصهرهما معاً، كما تترابط هذه الصور مما تحقق للصورة الكلية للقصيدة نوعاً من الوحدة العضوية والانسجام، كما تبنى الشاعرة صورها الكلية في بعض الأحيان على التضاد لاسيما في موضوع الموت، وقد نلحظ اهتماماً لافتاً لدى الشاعرة بالصورة الموسيقية والإيقاع الداخلي للقصيدة، والصورة السمعية عند فدوى طوقان، تستمدُّ مادتها غالباً من عالم الموسيقى والأنغام كالغناء والشدو والأحان، كما أنّها تستخدم الأصوات الهادئة كالهمس والنحوى والأنين، وقلّما تستخدم الأصوات القوية ذات النبرة العالية. ونلحظ لديها أيضاً شغفاً بالصور الذوقية حيث تربط الشاعرة حالي الارتواء والعطش بالإشباع والحرمان العاطفي والروحي، وتكثر عندها الصور السمعية المحوِّلة إلى صور ذوقية مما يجعل من الأصوات والأنغام مصدراً للذّة والتذوّق الجماليّ عند الشاعرة. وقد نلحظ أن الطبيعة عند



فدوى طوقان ليست وسيلةً، بل غايةً وملجأً ومجالاً لاستكناه الحقائق والتأمل والوصول إلى أغوار النفس البشرية، لذا يتصدّر اللون الأخضر - وهو لون الطبيعة الأول - قائمة الصور اللونية عند الشاعرة.

## المصادر

### أ) الكتب

- ابن منظور (١٩٨١)، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، القاهرة: دار المعارف.
- أبو أصعب، صالح (١٩٧٩)، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إسماعيل، عز الدين (١٩٦٣م)، التفسير النفسي للأدب، القاهرة: مكتبة غريب.
- أطميش، محسن (١٩٨٢م)، دير الملاك، العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- البصير، كامل حسن (١٩٨٧م)، بناء الصورة في البيان العربي، العراق: مطبعة المجمع العلمي.
- اليافي، نعيم (٢٠٠٨)، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق: صفحات للدراسات والنشر.
- النويهى، محمد (١٩٦٤م)، قضية الشعر الجديد، مصر: معهد الدراسات العربية العالية.
- الجيار، مدحت (١٩٩٥)، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، القاهرة: دار المعارف.
- الصايغ، وجدان (٢٠٠٣)، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الورقي، السعيد (١٩٨٤م)، لغة الشعر العربي الحديث، ط٣، بيروت: دار النهضة العربية.
- خفاجي، محمد عبد المنعم (١٩٠٠م)، البناء الفني للقصيد العربية، ط١، مصر: مكتبة القاهرة.
- شفيعي كدكني، محمد رضا (١٣٩٦ش)، صور خيال در شعر فارسي، ط١٩، تهران: نشر آكه.
- صالح، بشرى (١٩٩٤م)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- طوقان، فدوى (١٩٩٣م)، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عبد اللطيف، محمد حماسة (٢٠٠٣م)، بناء الجملة العربية، مصر: دار غريب.
- عبيد، محمد صابر (٢٠١٥)، عضوية الأداة الشعرية، الأردن: دار غيداء.
- علي، عبد الرضا (١٩٩٧م)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ط١، الأردن: دار الشروق.
- قطب، سيد (٢٠٠٢)، التصوير الفني في القرآن، الطبعة ١٦، القاهرة: دار الشروق.
- كوين، جون (١٩٩٠م)، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- هلال، محمد غنيمي (١٩٧٧م)، النقد الأدبي الحديث، مصر: دار النهضة.

\_\_\_\_\_ (١٩٥٧)، الرومانتيكية، مصر: دار تحفة مصر.

\_\_\_\_\_ (١٩٨٥م)، رحلة جبلية صعبة، عمان: دار الشروق.

### ب) الدوريات

فتوح، محمود (١٣٨٤ش) «تصوير رومانتيك مباني نظري ماهيت كاركرد»، فصلنامه پژوهشهای ادبي، العدد ٩ و ١٠، صص ١٥١ إلى ١٨٠.

## همبستگی تصویر هنری و وحدت ارگانیک

### در شعر رومانتیک فدوی طوقان

محمد علی آذر شب، منال فلاح\*

۱- استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

#### چکیده

فدوی طوقان شاعر فلسطینی (۱۹۱۷-۲۰۰۳م) در ابتدای سرودن شعر در دیوان "وحدی مع الایام" و "وجدتها" تحت تأثیر مکتب رومانتیک بوده است و این تأثیرپذیری به شکل واضحی در تصویر هنری تجلی می‌یابد؛ به گونه‌ای که تصویر هنری او به خیال‌پردازی و الهام‌بخشی و ایجاد همانندی روانی میان اشیا متمایل شده است. بر همین اساس، در این مقاله تلاش شد جلوه‌های تصویر هنری، انواع و گرایش‌های آن در شعر رومانتیک فدوی طوقان مورد بررسی و تحلیل با روش توصیفی-تحلیلی قرار گیرد و این نتایج به دست آمد که تصویر هنری در شعر رومانتیک فدوی طوقان تصویری الهام‌بخش است و بر همانندی روانی اتکا می‌کند. همچنین تصویر هنری نقش تأثیرگذار و الهام‌بخشی ایفا می‌کند. علاوه بر این، تصویر هنری نقش مهمی در ایجاد وحدت ارگانیک و ساختار تصویر کلی قصیده ایفا می‌کند. همچنین شاعر به تصویر موسیقی و شنوایی و تصویر چشایی توجه خاصی دارد؛ به گونه‌ای که تصویر چشایی نزد او به دو حالت اشباع عاطفی و کمبود عاطفی اشاره دارد.

**کلیدواژه‌ها:** شعر معاصر عربی، رومانتیک، تصویر هنری، فدوی طوقان