

النص الموازي في تجربة فدوى طوقان الشعرية "الخطاب التقديمي نموذجاً"
The Paratext in Fadwa Tukan`s Poetical Experience "the
Introductory Text- as a Model"

عبد الرحيم حمدان

Abdel Al-Raheem Hamdan

كلية فلسطين التقنية، دير البلح، غزة، فلسطين

بريد الكتروني: abedhamdan2000@yahoo.com

تاريخ التسليم: (٢٠٠٦/٨/٥)، تاريخ القبول: (٢٠٠٧/٢/٨)

ملخص

تتغيا هذه المقاربة مساءلة عنصر أساسي من عناصر النص الموازي الذي يراد به تلك النصوص الأخرى التي تصاحب النص الأصلي: شعراً أم نثراً: كالعنوان والإهداء والتمهيد والهوامش والتذييل وغيرها. وستركز هذه المقاربة على نوعين من نصوص الخطاب التقديمي هما: الإهداء والتمهيد؛ لأهميتهما في فك شفرات النص، وإضاءة جوانبه، وإغراء القارئ للولوج من عالم ما قبل النص إلى عالم النص الأصلي. وتروم هذه المقاربة تحليل عناصر الخطاب التقديمي تحليلاً دلاليًا وفنيًا؛ للكشف عن أبرز سماتها الفنية والدلالية، وعلاقتها بالنص المركزي من جهة، وصلتها بتوجهات الشاعرة الفكرية والإبداعية من جهة أخرى.

Abstract

This critical study aims at investigating the basic elements of the Paratext which involves other texts which accompany the original prose or poetic texts such as the title, the dedication, the introduction, and the margins, among others. This study focused on two types of introductory speech: the dedication and the introduction as they are important to decode and enlighten the sides of the text and encourage the reader to get through the main text. This study also aims to analyze the elements of introductory speech to explain the artistic and the semantic characteristics in relation to the main text from one side and to the poet's creative attitudes from the other.

مهاده نظري

تعد دراسة تعالق النصوص بعضها ببعض، وتفاعلها وتجاوزها في العمل الأدبي من الدراسات التي نالت حظاً وافراً من اهتمام النقاد والباحثين المعاصرين، في ظل فتوح المناهج النقدية المعاصرة التي تناولت النصوص بوصفها منجزات لفظية ولغوية، وتحققت من أدبية هذه النصوص بتحليل مستويات البناء اللغوي؛ بغية الوصول إلى مستويات التعبير الجمالية.

والواقع أن النظرة إلى النص بوصفه مكوناً من جزئيات أفادها من نصوص سابقة له، هو الذي أدى إلى البحث في أنماط العلاقة بين النصوص، والطرق التي من خلالها يتعالق النص مع أخيه النص، أو ينبثق النص من النص الآخر؛ الأمر الذي أفضى بدوره إلى البحث في النقاط التي تلتقي فيها النصوص.

إن رصد مختلف العلاقات بين النصوص الأدبية لا يمكن أن يفهم إلا استناداً إلى مفهوم "التعاليق النصي" الذي يشير إلى علاقة النص بسواه من النصوص، إما بطريق الاقتباس أو التضمين أو الأخذ أو الامتصاص أو المعارضة أو المناقضة أو المحاكاة الساخرة، أو هو "حدث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر؛ لإنتاج نص لاحق" (مرتاض، ١٩٩٥، ص ٢١٢).

والحق أن فكرة البحث في العلاقة بين النصوص بدأت مع الناقد (ميخائيل باختين) الذي أشار في تعريفه "التعاليق النصي" إلى أنه "علاقة حوارية مع نصوص سابقة" (تودوروف، ١٩٩٢، ص ٩٢)، وقد تبلور هذا المفهوم على يد (جوليا كريستيفا) التي نظرت إلى النص الشعري على أنه "ليس وحدة قائمة بذاتها، بل هو مجال يتكون من تقاطع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، وهي تعني بذلك على وجه الخصوص ارتباط النص المعين بنصوص وخطابات محيطية به أو سابقة عليه" (داغر، ١٩٩٧، ص ١٢٧).

اتسعت دائرة البحث في العلاقة بين النصوص إلى أن وصلت إلى الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) الذي يعد أهم من درس ظواهر التفاعل بين النصوص، إذ اقترح في كتابه "طروس" التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات التي تندرج تحت مصطلح "تعدي النص"، الذي عرفه بأنه "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى" (الخشاب، ١٩٩٤، ص ١٠)، وهذه الأنواع هي:

التناس: هو مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى، وتتجلى من خلاله.

النص الموازي: وهي العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر: كالعنوان، والإهداء والتمهيد، والهوامش أسفل الصفحة أو في النهاية، والخطوط، والرسوم ... الخ.

النصية الواصفة: وهي علاقة الشرح التي تجمع نصاً ما بنص آخر، يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة، بل دون أن يسميه.

النصية المتفرعة: وهي العلاقة التي توحد نصاً بنص سابق، ويُنشِب النص المتسع أظفاره في النص المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح.

النصية الجامعة: علاقة خرساء تماماً، ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقتة النوعية (حسني، ١٩٩٩، ص ٢٤٣).

وما دام كل نمط ينبئ عن علاقة نصية محددة، فإن (جيرار جينيت) قد أفرد للنص الموازي بوصفه شكلاً من أشكال التعالقات النصية كتاباً خاصاً سماه "العتبات" تحدث فيه عن علاقة النص بعتباته، ورأى أن تفاعل النصوص فيما بينها وحوارها وتعالقها، لا يقف عند جسد النص المركزي/الأصل، بل يتجاوزه إلى ما بعد إنتاجه وإبداعه، ويسمي (جيرار جينيت) النصوص المرافقة للنصوص المركزية / الأصلية بـ "العتبات النصية" (Genette, 1987, p.75) وقد قسمها نوعين:

أحدهما: النص المحيط: ويتضمن فضاء النص سواء ما تعلق منها بالنصوص المحيطة الخارجية مثل: اسم المؤلف والصور أو الرسوم التي يضمها غلاف الكتاب الشعري أو تلك التي تنشر مصاحبة النص، أو محايثة له، وعنوان المجموعة الشعرية التي تضم النص أو عنوان النص نفسه، أو العناوين الفرعية الداخلية، وكلمة الناشر على ظهر الغلاف أو النصوص المحيطة الداخلية مثل: عبارات الإهداء وعبارات التقديم والهوامش والتذييل، ومكان نشر النص وزمانه.

والآخر: النص الفوقي: وتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب؛ المتعلقة به، والدائرة في فلكه مثل: الاستجابات والمراسلات الخاصة والشهادات، وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال.

والواقع أن أية مقارنة للنص - مهما كان جنسه - تستدعي الوقوف أولاً عند نصه الموازي؛ ذلك أن قراءة العتبات النصية في المنجز الشعري تسعف المتلقي في استجلاء طبيعة النصوص وفك شفراتها، وتقدم له مفاتيح وإمكانات هائلة في معرفة خصوصية الكتابة الإبداعية، ولما كانت هذه العتبات تكتب بمعزل عن النصوص، فإنها تجلي طريقة المبدع في الإبداع ووعيه واهتمامه. وهي من جهة أخرى تعد من موجّهات القراءة المهمة؛ لدخول أية كتابة شعرية كانت أو سردية، فهي بمثابة إشارات المرور التي يضعها كاتب النص، متأملاً اتباع القارئ لها، والسير في الطريق الذي تقترحه؛ ليصل إلى مرامي النص، ومن شأن هذه المكونات النصية أن تضيء عملية القراءة، وتكون علامات مهمة لدخول النص، والتعاطي معه فهماً وتأويلاً.

من يتأمل تجربة الشاعرة فدوى طوقان الشعرية^(١)، يكتشف أن النصوص المرافقة للنص المركزي متعددة ومتنوعة، فقد وظفت الشاعرة العديد من العتبات والموجهات والإشارات؛ فبالإضافة إلى صور الأغلفة والعنوان الرئيس والعناوين الداخلية والفرعية، فهناك الإهداء

(١) عن تجربة فدوى طوقان الشعرية انظر: النابلسي، (١٩٨٥)، وأبو غضيب، (٢٠٠٣) وحمدان، (١٩٨٣). وحول حياتها انظر: (عودة، وصلاح، ١٩٩٥)، و(الجيوسي، 1997)، و(شيخ عمر، ٢٠٠٢).

والتمهيد والاختباسات والتضمينات والهوامش والتذييل؛ الأمر الذي جعل دارس العتبات النصية لديها يتوافر على مادة علمية خصبة وثرية؛ وفرض على الباحث اختياراً انتقائياً اقتصر فيه على تناول الخطاب التقديمي مادة لبحثه.

ويُقصد بالخطاب التقديمي في هذه المقاربة النقدية: كل ما يسبق النص المركزي / الأصلي من نصوص تكون في بدايته وأوله، ولما كانت لائحة تلك النصوص متنوعة ومتعددة، فقد عمد الباحث مرة أخرى إلى الاختيار الانتقائي، إذ اقتصر على دراسة اثنين منها هما: الإهداء والتمهيد؛ لأنه يعدهما ذوي أهمية بالغة في إدراك تجربة الشاعرة فدوى طوقان الإبداعية؛ ولكونهما يترددان أكثر من غيرهما في تجربتها الشعرية، ويمثلان بصدق مفهوم النص الموازي، ووظائفه لدى الشاعرة، وسيحاول الباحث أن يربط بين عتبة الإهداء والتمهيد من جهة، وبعض عناصر الخطاب التقديمي الأخرى من مثل: العنوان والهوامش من جهة أخرى؛ لعله يتوصل إلى التحقق: من أن له ثمة صلة تربط مكونات النص الموازي فيما بينها أم أن تلك المكونات تبدو مفككة، لا رابط بينها.

ومما تجدر الإشارة إليه أن للخطاب التقديمي قيمة بالغة، لا يمكن للمتلقي تعديها أو إغفالها، فهو يشكل المدخل والمفتاح الأساس للنص الأصلي؛ لإدراكه والقبض على أبعاده، بل إنه قادر على أن يمنح المتلقي التوجه الفكري والفني والدلالي الذي يعبر عن خواص المشروع الإبداعي عند الشاعرة فدوى طوقان، دون أن يعني ذلك الاستغناء عن النصوص المركزية وتجاوزها.

وعلى الرغم من أن الخطاب التقديمي للنص الشعري هو خطاب تابع ولاحق، يكتب في الغالب بعد الانتهاء من كتابة النص، فإنه وجدّ من أجل تقديم العون للنص المركزي وحمايته، فالنص الأصلي/المركزي سبب وجود ذلك الخطاب، ودونه لا وجود له.

وعليه سيكون هدف الباحث من هذه الرحلة القرائية دراسة تجربة الشاعرة فدوى طوقان الشعرية من خلال دراسة النصوص الموازية في إبداعاتها، وتحليل تلك النصوص تحليلاً دلاليًا وفتياً؛ لأن النصوص الموازية تشكل النص المفتاح للتجربة الإبداعية، وأحد أهم الفضاءات النصية في عملية ولوج القارئ من عالم ما قبل النص إلى عالم النص.

وقام الباحث برصد النصوص الموازية المتمثلة في الإهداء والتمهيد في دواوين الشاعرة الثمانية، وهذه الدواوين منشورة في مجموع الأعمال الشعرية الكاملة، باستثناء ديوانها "الحن الأخير"، الذي نشر بعد ذلك، وقد رأى الباحث أن هذا الإجراء ضروري لقياس تردد ظاهرة النصوص الموازية في الخطاب الإبداعي للشاعرة.

مسرد إحصائي بالنصوص الموازية (الإهداء والتمهيد) في تجربة فدوى طوقان الشعرية.
من خلال ما كشفت عنه إجراءات الاستقصاء والرصد لتردد ظاهرة النصوص الموازية في الخطاب الإبداعي للشاعرة، يمكن بيان بعض الملاحظات الموضوعية التي تفيد على مستوى تكوّن الظاهرة وتقنيات حضورها، وذلك على النحو الآتي:

م	دواوين الشاعرة	سنة الإصدار	مجموع قصائد الديوان	النصوص الموازية		مجموع النصوص الموازية	نسبة النصوص الموازية لكل ديوان
				إهداء	التمهيد		
١	وحدى مع الأيام	١٩٥٢	٣٣	٣	٣	٦	١٨.٢%
٢	وجدتها	١٩٥٦	٢٧	٥	٢	٧	٢٥.٩%
٣	أعطنا حباً	١٩٦٠	٢٣	٣	٣	٦	٢٦%
٤	أمام الباب المغلق	١٩٦٧	١٧	٨	٣	١١	٦٤.٧%
٥	الليل والفرسان	١٩٦٩	٢٣	٧	٤	١١	٤٧.٨%
٦	على قمة الدنيا وحيداً	١٩٧٣	١٥	٤	٨	١٥	١٠٠%
٧	تموز والشيء الآخر	١٩٨٩	٣٠	٩	١	١٠	٣٣%
٨	اللحن الأخير	٢٠٠٠	١٧	٤	٠	٤	٢٣.٥%
المجموع الكلي			١٨٥	٤٣	٢٤	٧٠	٣٧.٨%

١. لا يخلو ديوان من دواوين الشاعرة من تردد الخطاب التقديمي، ولكن بنسب متفاوتة، باستثناء ديوانها "اللحن الأخير" الذي خلا تماماً من عتبة التمهيد.
٢. أشارت حصيلة الأرقام إلى أن عدد القصائد التي تردت فيها الظاهرة قد بلغت سبعين قصيدة من المجموع الكلي لقصائد الشاعرة، وقدرها مائة وخمس وثمانون قصيدة، موزعة على ثمانية دواوين، أي بنسبة مئوية (٣٧.٨%) في الدواوين برمتها، وهذه النسبة تؤشر إلى أن تردد ظاهرة النصوص الموازية في الخطاب الإبداعي للشاعرة قد أصبح مجالاً حيويًا، وسمة بارزة في خطابها التقديمي، لا يمكن فهم دلالاته أو مكوناته دون اتخاذ النصوص الموازية مدخلاً دلاليًا وبنائياً؛ للكشف عن جمال الإبداع الأدبي في تجربتها الشعرية.
٣. أكدت مؤشرات الجدول أن نسبة حضور النصوص المركزية هي (٣٧.٨%)، وأن نسبة الغياب هي (٦٢.٢%)، بمعنى أن نسبة الغياب أكثر من نسبة الحضور، وهذا يدل على أن الغياب يشكل القاعدة، والحضور هو الاستثناء؛ الأمر الذي يؤشر إلى أن حضور

النصوص الموازية لم يكن مجانياً، بل إنها تضطلع بعدد من المهام والوظائف التي يكشف عنها طرق حضورها داخل المتون المركزية.

٤. يتضح من الجدول السابق أن ديوان "على قمة الدنيا وحيداً" قد احتل المرتبة الأولى من حيث عدد النصوص الموازية، إذ بلغت نسبته المئوية (١٠٠ %) من مجموع قصائد الشاعرة في هذا الديوان، وبلغت نسبته المئوية (٢١.٤ %) من مجموع النصوص الموازية في دواوين الشاعرة الثمانية، إذ احتوت قصائد الديوان على ما مجموعه خمسة عشر نصاً مصاحباً من إهداء وتمهيد، فضلاً عن تمهيدتين أفنتح بهما الديوان، إلى جانب خمسة نصوص موازية أخرى وردت في الهوامش أسفل النصوص الأصلية.

ويفسر الباحث ذلك بأن هذا الديوان يمثل مرحلة جديدة من مراحل تطور الشاعرة من الناحيتين: الموضوعية والفنية، فهذا الديوان يعد من أكثر دواوينها ارتباطاً بالواقع اليومي المستمد من الاحتلال الصهيوني، وما يمارسه ضد الشعب الفلسطيني من وحشية وإرهاب؛ الأمر الذي دفع الشاعرة إلى أن ترسم في نصوصها الموازية: من عناوين وإهداءات وتمهيدات وهوامش صور الكفاح الفلسطيني، وما يعانیه الإنسان الفلسطيني من صلب وكرب، وتُجسد نماذج بطولية لمجموعة من الأبطال الشهداء الذين ارتقوا إلى العلاء دفاعاً عن فلسطين، وآخرين ما زالوا يقبعون صامدين في معتقلات الاحتلال الصهيوني، وستتناول الدراسة عتبتى الإهداء والتمهيد على النحو الآتي:

أولاً: الإهداء

تعد الإهداءات التي تعقب عنوانات المجموعات الشعرية أو عنوانات النصوص المركزية من الظواهر التي تكررت في تجربة فدوى طوقان الشعرية حتى غدت سمة أسلوبية مميزة لأغلب نصوص مجموعاتها الشعرية، وهي تشكل عنصراً من العناصر المكونة للنص الأصلي التي تمكن القارئ من الولوج إلى فضاء النص الأصلي، وموجه قراءة ضمن موجّهات أخرى.

وتتوزع الإهداءات في تجربة فدوى طوقان الشعرية إلى إهداءات تتصل بالدواوين الشعرية، وأخرى تتعلق بالنص الأصلي، وثالثة ترد في صيغة العنوان الإهدائي الذي ترد في غير قصيدة من قصائد الشاعرة مثل: إلى الوجه الذي ضاع في التيه، إلى صورة، إلى المغرد السجين، إلى صديق غريب، إلى الشهيد وائل زعيتير، إليهم وراء القضبان وغيرها.

وفي مثل هذه الحالة، فإن الإهداء يلتحم ويتشابك ويتعالق مع العنوان، ويغدو كل منها كتلة نصية مضيئة موازية، تشكل مدخلاً إلى بنية النص، فتمتلك بذلك طاقة توجيهية خصبة، تلفت انتباه القارئ، وتساعد على الانطلاق والتوجيه.

من هنا يسهم كل من الإهداء والعنوان في تفسير النص، وتجلية غموضه، ويتغيا المبدع من ورائهما مزيداً من الدلالات والإضاءات التي تساهم في فك رموز نصه، سواء أكان ذلك في صياغتهما أو في دلالتهما أو في مطالعتهما بالنص الأصلي.

ذلك أن قُرَّاء القصائد قد يعرفون الشخصيات التي أهديت إليها القصائد. وبعضها شخصيات أدبية ووطنية مرموقة، ولها مواقف فكرية واضحة، كما يحتمل أن يكونوا ممن لا يعرفون شيئاً عن هذه الشخصيات أو يعرفون بعضها، ويجهلون بعضها الآخر، وفي كل الأحوال، فإن القارئ سيسعى جاهداً في اكتناه العلاقة بين دلالة النص وما تبثه شخصية المهدي إليه، وما يرتبط بها من دلالات وإيحاءات.

أما القراء الذين لا يعرفون المهدي إليهم، فإنهم سيجدون أنفسهم أمام حقيقة أن العتمة تحيط بمنطقة خاصة من النص، إذ إن من المعروف أن كل ما يكتبه الشاعر في النص - والإهداء جزء منه - إنما يكون لغاية، وهو ينتج دلالة ما، تؤثر في التأويل النهائي للنص.

والواقع أن الإهداء جزء من العتبة النصية التي لا تخلو من قَصْدِيَّة، سواء في اختيار المهدي إليه أو اختيار عبارات الإهداء، والمهدي إليه في هذا المنجز الشعري شخصية لها نصيب من الشهرة، يبدي الشاعر نحوها علاقة ذات رابط ثقافي ووطني وذاتي، دون أن يعني ذلك نفيًا للقارئ؛ لأنه حاضر في هذا الإهداء ذي القصد العمومي الذي يركز عليه في إدراك خصوصية المنتج الشعري، وعوالمه الممكنة، وفي الآن ذاته هو تأكيد لدور المهدي إليه الذي يعد بشكل أو بآخر مسؤولاً عن العمل المهدي إليه، حين يُقدَّم له قليلاً من دعمه ومشاركته.

ففي ديوان الشاعرة الأولى "وحددي مع الأيام" يلتقي القارئ إهداء نصه: "إلى روح شقيقي إبراهيم"، وكذلك يلتقي في ديوانها الرابع "أمام الباب المغلق" إهداء نصه "إلى روح شقيقي نمر"، وتبدو أهمية هذا الإهداء من كونه يغري القارئ بالدخول إلى عوالم النص المركزي، ويضيء مساحات واسعة من فضائه.

والإهداء في ديوان "وحددي مع الأيام" يبوح بنغمة أسبانية مترعة بالحزن والألم والتفجع، تخيم على مضامين نصوص المجموعتين، هذا الحزن على أخويها، لا سيما إبراهيم، هو الذي فجر في قلب الشاعرة ي نابيع الشعر، لقد أثر إبراهيم في حياة الشاعرة، وكان حضوره بارزاً في قصائد الرثاء عندها، فجاء شعرها معبراً عن العلاقة الأسرية العاطفية الحميمة التي تربطها بأحب الناس إليها، هذا الشعور بالحزن وما يتولد عنه من وحدة وفراغ وأسى، تجده متشظياً في ثنايا المتون الأصلية للقصائد، فمن يتأمل نصوصها الشعرية في هذا المجموع يجدها تفيض بالأسى والحزن الممض، والتساؤلات عن مصير الروح، ومخاطبة الموت في قسوته.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن الشاعرة قد خصت أختها إبراهيم بقصائد أخرى أهدتها إليه مثل: قصيدتها "على القبر: من ديوانها" و"وحددي مع الأيام" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٥) أهدتها "إلى روح إبراهيم"، وقصيدتها "حلم الذكرى" من ديوانها الثاني "وجدتها" (طوقان، ١٩٩٣، ص ١٣٠)، أهدتها "إلى روح شقيقي إبراهيم"، وهذه الإهداءات تمثل المشاعر التي كانت تكنها الشاعرة لهذا الشقيق.

إن استخدام الشاعرة دال "الروح" يشي بالحزن والأسى الممزوجين بالحب والمودة، فالروح تحمل سمة الخلود والحياة المتجددة، فهي لا تغادر عوالمها، وتظل تطوف حول أحببتها،

توحي ببقاء الذكرى والأثر، وتنشي بتعلقها بأخويها، ويرد دال "شقيقي" مترعاً بالإيحاء، خصباً بالدلالات المتنوعة، فдал "الشقيق" أقوى إيحاء وأغنى دلالة من دال "أخي"، كما أن مجيئه في صورة مركب إضافي من شقيق + ياء المتكلم، يعبر عن قوة العلاقة الأخوية وحميميتها، وورود هذا الإهداء مهوراً بلفظة "فدوى" مفردة، يوحي برغبة الشاعرة في مد جسور المحبة بينها وبين أخويها، وأنها قريبة منهما، محبة لهما.

أما إهداء ديوان "أعطنا حبا" إلى الهاربين من القلق والضياع"، فيحمل في ثناياه دلالات وعلامات ورموزاً موحية ومتنوعة؛ الأمر الذي يفتح أمام المتلقي إمكانية التأويل، فهو قد يوحي إلى أن الشاعرة تُهدي هذا المجموع إلى أولئك الهاربين من القلق والضياع الذين كانت تُعدُّ ذاتها جزءاً منهم، وهي بذلك تعبر عن رؤيتهم ومشاعرهم، وقد نذرت أشعارها؛ لتصور مشاعر القلق والضياع والاعتراب والوحدة التي كانت تتنابها، ومن يرجع إلي أشعارها في المجموعتين السابقتين يتبين له مصداق ذلك.

غير أن في مكنة المتلقي أن يقرأ هذا الإهداء قراءة أخرى؛ لأنه ينبغي للإهداء أن يبعثر الأفكار لا أن ينظمها، كما يقول (إمبرتو إيكو) (Genette, 1987, p.75)، بحيث يتوالد منه دلالات أخرى؛ ذلك أن القارئ مطالب بوضع افتراضات قرائية من خلال تلمس بعض المؤشرات التي يزر بها النص الموازي (الإهداء)، إذ من المحتمل أن الشاعرة تتوجه بإهدائها إلى أولئك الهاربين من الضياع والقلق؛ لتوحي لهم أنها لم تعد واحدة منهم، وأنها وجدت لنفسها مخرجاً ومنتفساً في عالم آخر، إنه عالم الحب والخصب، والتطلع إلى الأمل والتفاؤل، إنها بدأت حياة جديدة، لقد عادت إلى الحياة أعمق إحساساً، وأبعد قراراً مما كانت عليه، أخذت تتلقى المستقبل بأشواق جديدة وقرابين وصلوات، فبعد أن غرقت في دوامة القلق والضياع عادت إلى نفسها واطمأنت، وودعت عالم الضياع والقلق، ومدت ذراعها بثقة فطرية ويقين عفوي إلى المستقبل (صباحي، ١٩٧٢، ص ١٧٩)، تقول في قصيدة "صلاة إلى العام الجديد" من ديوانها "أعطنا حبا" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٢٣٨):

أعطنا أجنحة نفتح بها أفق الصعود

ننطلق من كهفنا المحصور من عزلة-

جدران الحديد.

أعطنا نوراً يشق الظلمات المدلهمّة

وعلى دفق سناه

ندفق الخطو إلى ذروة قمّة

نحتني منها انتصارات الحياه.

ومن صور عتبة الإهداء في نصوص الشاعرة افتتاحها قصيدة "ذهب الذين نحبهم"، بإهداء جاء على شكل خطاب مباشر للقراء على النحو الآتي: "إلى أرواح شهدائنا الأحرار في الغارة الإسرائيلية، الغادرة في بيروت..كمال ناصر، ومحمد يوسف النجار وكمال عدوان" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٢٤٤).

من يتأمل عتبة الإهداء يجد أن الجملة المتصدرة تتكون من جملة طويلة مترابطة بروابط أسلوبية متعددة التراكيب: الإضافة، الصفة، والبدل. إن قراءة الإهداء في صيغته النحوية يكشف عن استخدام الشاعرة لشبه الجملة التي بدأت بها الإهداء والمكوّنة من الجار والمجرور؛ لأحداث لون من ألوان تشويق المتلقي وإثارته، إنها مفردات وتراكيب متحالفة متضامة، لا يمكن لإحداها أن يفصل عن الآخر، ولا يتم معناها، ولا تستقيم دلالتها إلا بحضور هذه المفردات، كما يجيء تكرار لفظ الغارة، واتخاذها بؤرة الحدث، مترعاً بالإشارات والرموز التي توحى بفضاعة جرائم المحتل الصهيوني ووحشيته وجره وجبنه، ويولد في نفس المتلقي بعداً إنسانياً عميقاً، يجعله يتعاطف مع هؤلاء الشهداء، ويسند قضيتهم الإنسانية التي استشهدوا من أجلها.

إن الدوال التي استخدمتها الشاعرة في التعبير عن رؤيتها الإنسانية تشي بمعاني الجهاد والمقاومة والنضال، وقد حرصت في هذا الإهداء على استثمار الطاقات الفنية لفضاء المكان، والنوع. فالشهداء أحرار، والغارة إسرائيلية، والمكان بيروت مدينة الغربة. وبذلك تكون الشاعرة قد وسعت من فضاء المعنى ودلالاته، وجاء استدعاؤها لشخصيات الشهداء في صيغة التنويع، كمال ناصر، وقدمته على الشهيد الأخرين؛ لأنه شاعر أديب له مع الشاعرة علاقة إنسانية وطيدة، إذ سبق لها أن أهدته قصيدتها التي عنوانها "إلى المغرد السجين" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٢٤٤)، وقام هو بالرد عليها بقصيدة تحمل عنوان "من الأعماق"، وأهداها إلى صاحبة قصيدة "إلى المغرد السجين" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٢٤٧).

من يتأمل العنيتات النصية في إبداعات الشاعرة، يكتشف أسلوبها الذاتي في توظيف تلك العنيتات توظيفاً دلالياً وفنياً يتبدى في حرصها على أن يكون هناك تعلق وتفاعل بين كل من عتبة العنوان وعتبة الإهداء، ففي قصيدتها "ذهب الذين نحبهم" جاء العنوان في صورة تناص تراثي مستوحى من مدونة الشعر العربي التراثي، فالعنوان يتناص مع بيت للشاعر عمرو بن معد يكرب الذي يوحى بمعاني الحب والقوة (يكرب، ١٩٧٤، ص ٦٦):

ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا

ورد توظيف الشاعرة للتناص التراثي في عنوانها على سبيل الموافقة والاستمداد، إذ يلحظ القارئ أن هناك تماثلاً وظيفياً بين النص الغائب والنص الحاضر، إذ إن البيت يعبر عن مشاعر الإنسان الفاقد لأحبابه، وإحساسه بعدهم بالوحدة والوحشة، أما عنوان الشاعرة الإهدائي، فإنه يعبر عن الإحساس نفسه دون اختلاف كبير، سوى أن إحساس الشاعر الجاهلي يعبر عن إحساس فردي بالفقد، بينما عبرت الشاعرة عن إحساس جماعي؛ لما يمثله افتقاد هؤلاء الشهداء من خسارة فادحة على مستوى الشعب الفلسطيني والأمة العربية والإسلامية.

إن الإهداء عند فدوى طوقان يمثل مجالاً خصباً ينبع من قلب التراث، وقد جاء في شكل إشارة مكثفة، تغوي المتلقي بولوج عالم النص؛ ليفك أسراره، ويسهم في انفتاح فضائه.

وهكذا أضاءت عتبه الإهداء العنوان، إضاءة خافتة، "فالعنوان يتركب من عدة عناصر حين يتقدم كجملة مكثفة تسهم كل مركبات الخطاب في صنعها" (الحجمري، ١٩٩٦، ص ١٧، ١٨).

إن مثل هذا الإهداء يمثل موجهاً خارجياً للقراءة، لا يمكن تجاوزه أو تخطيه، ولا يتسنى للقارئ تحديد من تتحدث الشاعرة عنهم بدونها، إذ إنه سيظل يسبح في رقعة من العتمة، ولن يتوصل إلى فك شفرة النص، وحل رموزه، فالإهداء هنا أضاف للمتلقي معلومات أخرى من خلال تحديده هوية دال "الذين" الذي ورد في العنوان، وفي النص؛ لأن "الذين ذهبوا" و"الذين نحبهم" هم مجموعة معينة من الشهداء، تقول الشاعرة في أبطال عملية فردان (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٣٢، ٤٣٣):

نسرا فنسرا غالهم وحشُ الظلام
سرقَ السمّ من الأعلى .. أه يا وطني
عليك من الدم الغالي سلام
من أجلك انفرطت عقود دمائهم
حبّات مرجان، كنوز لآلئ،
ذهب الذين نحبهم..

رحلوا و ما ألفت مراسيها مراكبهم ولا

مسحتُ حدود المرفأ النائي عيون الراحلين.

وللقارئ أن يطرح تساؤلات عدة عن مكونات العنوان، منها: مَنْ هم أولئك الذين اغتالهم وحش الظلام. وأين، ومتى، وكم عددهم؟

فمن كان ذا معرفة بفلسطين ونضال شعبها وصراعها مع الاحتلال الصهيوني، فسينصرف ذهنه إلى تذكر شهداء فلسطين الذين سقطوا دفاعاً عن الأرض والمقدسات، وربما انصرف ذهنه إلى تحديد فضاء مكان الاستشهاد على أنه فوق تراب فلسطين المحتلة، وتحديد الكيفية التي تم فيها استشهادهم وعدد أولئك الشهداء.

ولكن دلالة الإهداء تبقى غائبة مراوغة عصية على الفهم تحتمل تلك التأويلات؛ الأمر الذي يدفع القارئ إلى تحديد دلالة العنوان والإهداء من خلال البحث عن تعالقه مع النص الأصلي

اللاحق دلاليًا ولغويًا، فالإهداء هنا عنصر سيميائي ذو أهمية يكشف عن وجهة النظر التي تريد الشاعرة التعبير عنها؛ كي لا يغمس المتلقي في فضاء التخيل.

والنظر التأملي في صيغ الإهداء في تجربة الشاعرة فدوى طوقان الشعرية، يهدي إلى أن هناك حضوراً كثيفاً للشخصيات الفلسطينية، لا سيما شعراء المقاومة، إن هذا الاستحضار لهذه الأسماء يعد تكريماً وطنياً لها، ونشوة للشاعرة باللقاء مع أسماء متألفة متألثة في سماء القصيدة الفلسطينية، وابتهاجاً غامراً بصحبة شعرية أدبية، وهو يكشف عن علاقة وثيقة بين الشاعرة فدوى والشعراء شعرياً وحياتياً، فضلاً عن التواصل الوجداني العميق الذي يعكس مشاعر الصدق والأصالة.

ويتبين له كذلك أن هناك من النصوص المصاحبة للنص الأصلي نصوصاً تخلو من كلمة "إهداء" أو "مهدة" أو "هدية"، إذ تقوم الشاعرة بصياغتها صياغة مباشرة، باستخدام لفظة "إلى" هذه الصياغة تنبئ عن الحميمية والتبسيط مع المهدي إليه الذي قد يمثل شخصية عامة: أدبياً أو كاتباً أو خاصة: كصديق أو قريب للشاعرة أو أحد سكان مدينتها؛ الأمر الذي يدمج العمل الأدبي برؤية مشتركة تزيد تعضيد محتواها بهذا الإهداء.

وهذه الإهداءات تحيط الشاعرة بحميمية عاطفية واقعية غير متخيلة، تنير في ذاكرة المتلقي دلالة هذه الأسماء، ومواقع أصحابها في الحياة والمجتمع، فضلاً عن كونها تربط الشاعرة بالأرض المشتركة التي تعيش عليها هي والمهدي إليهم، مما يعزز ارتباطها بدلالات الوطن نفسه. وقد جاءت إهداءاتها إلى بعض الشخصيات الوطنية الفلسطينية مشبعة بروح التعاطف الثوري مع كل من يتمثل خط المقاومة والنضال.

فالعنوان والإهداء يوئدان معظم دلالات النص المركزي، فإذا كان النص هو المولود، فالعنوان والإهداء هما المولد الفعلي لتعالقات النص وأبعاده الفكرية.

ويبرز في هذه القصيدة تعالق كل من عتبتني العنوان والإهداء مع النص المركزي اللاحق دلاليًا، فمع القراءة تتوالى الإضاءات لدلالات العنوان والإهداء، ويشعر القارئ بأنهما دائماً الحضور في جسد النص، وفي كل سطر من أسطر القصيدة كلها.

وهناك من الإهداءات التي استعانت بها الشاعرة ما يُبرزُ طبيعة العلاقة بينها وبين الغرب، وتعد قصيدتها: "أردنية فلسطينية في إنجلترا" المهدة إلى: (A.Gascoigne) من أوائل النصوص الشعرية التي جسدت هذه العلاقة، تقول مصورة الحوار الذي دار بينها وبين تلك الشخصية الأنجلزية (طوقان، ١٩٨٨، ص ٢٠٤)، تقول في مطلع قصيدتها (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣١٣، ٣١٢):

- طقس كئيب، وسماؤنا أبدأ ضبابية

- من أين؟ أسبانية؟

-: كلا!

- أنا منُ من الأردن
- عفواً من الأردن؟ لا أفهمُ
- أنا من روابي القدس
وطن السنا والشمسُ
- يا، يا، عرفت، إذن يهودية
يا طعنة أهوت على كيدي
صماء وحشية.

فقد عمدت الشاعرة في هذه القصيدة إلى التعرف إلى الشخصية الغربية، وتصوير جهلها بالقضية الفلسطينية، وإبراز تغلغل الرؤية اليهودية في المجتمعات الغربية؛ الأمر الذي دفع الغرب إلى نوع من التحيز لصالح التصور اليهودي للقضية الفلسطينية، إنها تدين من منظورها الذاتي رؤية الآخر "الغرب" إلى القضية الفلسطينية.

ويبدو أن الشاعرة كانت تروم من وراء هذا الإهداء تصوير موقف الإنسان الغربي الذي وقع ضحية الدعاية الصهيونية التي تمارس بحقه الكذب والتضليل، ولا تريد له أن يرى من الحقائق المتعلقة بالقضية الفلسطينية إلا ما تعرضه عليه تلك الدعاية المغرضة التي هي بمثابة الحجاب الذي يحول دون رؤية الآخر، ومعرفة ما عنده (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣١٤).

وفي قصيدة أخرى بعنوان "إلى الوجه الذي ضاع في التيه" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤١٠) أهدتها الشاعرة إلى شخصية غريبة، رمزت إليها بالحرف (J...)، فعنوان النص من العناوين الإهدائية، وقد أرفقته الشاعرة بعبئة الإهداء؛ بقولها: "إلى (J...)، وخلو الإهداء من كلمة (إهداء) وصياغته مباشرة ينبئ بالحميمية والتبسط مع المهدي إليه الذي يمثل شخصية خاصة.

استثمرت الشاعرة في هذا الإهداء تقنية الفضاء الكتابي المتجسد في الفراغ المنقط (J...)؛ لتحقّز المتلقي على توقع هذا المحذوف ودلالته، وتجعله يتساءل: ما السبب الذي دفع الشاعرة إلى أن تهدي قصيدتها إلى هذا الشخص، سواء أكانت شخصيته حقيقية أم متخيلة؟، وما العلاقة التي تربطها بالمهدي إليه؟ وبذلك يعد الإهداء بمثابة المدخل الذي يجعل المتلقي "يمسك بالخبوط الأولية والأساسية للعمل المعروف، وهو أيضاً البهو الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافته، حول النص ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع النص علاقات عدة" (حليفي، ١٩٩٢، ص ٨٢)، وهو فضلاً عن ذلك وسيلة إيحاء وتأويل تدفع القارئ إلى تخيل حقيقة شخصية المهدي إليه، والعلاقة التي تربطه بالشاعرة، وهكذا يغدو كل من العنوان والإهداء والنص المركزي/ الأصلي كتلة نصية موازية ذات صورة بنائية ودلالية متداخلة ومتشابكة.

فالوجه الذي ضاع في التيه هو نفسه المهدي إليه (J ...) الذي صيغ في تعبير لغوي موجز ومكثف يحمل المتلقي على التخيل والتأويل، ويكسب التجربة بعداً إنسانياً رحباً وحيوية متجددة.

إن الإهداء في هذه القصيدة لم يأت مجرد حلية أو زينة، بل اختارته الشاعرة بقصدية تامة؛ لتحقق من ورائه مزيداً من الدلالات والإضاءات التي تساهم في فك رموز نصها، سواء أكان ذلك في صياغته وتركيبه أم في دلالاته، وتعالقه مع النص اللاحق؛ وليكون مدخلاً للتعبير عن قضية إنسانية، هي قضية الاحتلال البشع الذي يدمر العلاقات الإنسانية بين المحبين، ويحرمهم من التواصل العاطفي الإنساني (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤١١، ٤١٠):

لا تقل لي اذكريني،

لا تقل لي

عُثِمْتُ ذاكرة الحبّ وغامت

صور الأحلام، والحب شبخٌ

ضائع يقصيه ليل التيه عن-

عيني وقلبي.

نحرَ الليل القمر

يا رفيقي نحر الليل القمر

أنت لو حدّقت في مرآة قلبي

لم تجد فيها مقر

لسوى الوجه الذي هشّمه الليل-

يغطّي كلّ قلبي

وجهها الحلو المشوّه

آه ما أغلاه حلواً ومشوّه.

من يرجع إلى النص المركزي، يستشف أن الشاعرة كانت تربطها بالمهدي إليه علاقة عاطفية إنسانية مبنية على الحب والمودة، فقد حاول هذا الوجه أن يبيّنها أشواقه، ويستعيد معها ذكرياته، ولكنّ الشاعرة تناشده ألا يفكر في مطالبتها بالمحافظة على تلك الذكريات؛ فقد توارى ذلك الوجه وراء وجه فلسطين الحلو المشوّه، ولم يعد في قلبها متسع لسواه؛ ذلك أن الاحتلال الصهيوني للضفة الغربية عَثَى على جميع الذكريات.

والواقع أن قصيدة "إلى الوجه الذي ضاع في التيه" تُغري قارئها بمدخل العنوان والإهداء اللذين أصبحا ملمحاً بارزاً في نسيج النص الشعري، يصعب على القارئ تجاوزه أو تخطيه.

لقد خلقت الشاعرة من الإهداء مكوناً نصياً حاولت استثماره؛ لتنفيذ من خلال رؤيتها الإنسانية، ومشاعرها الذاتية كمأساة جزئية إلى مأساة قومية كلية، مأساة شعبها المنكوب والمثخن بالجراح، فالاحتلال هو الوباء الذي ينسف كل العلاقات الإنسانية بين البشر، ويقطع كل أواصر المحبة والود بين المحبين، وهو الوحش الرهيب الذي يبتلع كل معاني الخير والحب والبراءة والطفولة، فتجاوزت الشاعرة بهذه العتبة آفاق التجربة الفردية وهامشيتها إلى آفاق التجربة الجمعية العامة (الشيخ، ١٩٩٩، ص ١٣ وما بعدها).

والممتنع للإهداءات في تجربة فدوى طوقان الشعرية، يكتشف أن للمرأة حظاً وافراً منها، إذ توزعت إهداءاتها بين المرأة في سجون الاحتلال "السجينة عائشة أحمد عودة" والشهيدة "دلال المغربي" ورفاقها، والطالبة الشهيدة "منتهى حوراني"، وروح "لمى فاروق طوقان" والشاعرة "سلمى الخضراء الجيوسي" والكاتبة "غادة السمان" والطفلة "طروب"، والصديقة و"روز ماري شرورو"، والشيخة موزة آل نهيان، والصديقة ليانة بدر.

ولا شك أن اهتمام الشاعرة بالمرأة يوحى بموقفها الذاتي، ورؤيتها الإنسانية تجاه المرأة، والتأكيد على إبراز دورها في بناء المجتمع، وتصوير مساهمتها في تحرير الوطن من المغتصبين، وأنها تقف مع بنات جنسها على أرضية مشتركة من المبادئ والقيم، وبناء شبكة متلاحمة من العلاقات الاجتماعية الإنسانية، فقد عُرف عن فدوى تعاطفها مع قضايا المرأة، وتوظيف أدبها في المطالبة بحقوقها المشروعة من حرية وتعليم ومساواة، كما عُرف عنها تقديرها لدور المرأة المبدعة، إذ كانت تنادي بالاحتفاء بإبداع المرأة العربية الشاعرة والأديبة، ووضعها في مركز اهتمام الساحة العربية، وفي مركز اهتمام الواقع الأدبي والنقدي (بدر، ١٩٩٦، ٥٢، ٥٣).

ففي قصيدتها "أغنية صغيرة للياس" جاء في الإهداء: "هدية إلى السجينة عائشة أحمد عودة رداً على رسالتها الموحية التي بعثت بها إليّ من السجن المركزي في نابلس"، تقول الشاعرة (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٨٨):

.. وحين يمد ويشتد، حين يبلغ أقصى مداه

ينفضني

يزرع النخل في الأرض

يحرث بستان روعي،

يسوق إليها الغمام

فيهطل فيها المطر

ويورق فيها الشجر
وأعلم أن الحياة تظل صديقة
وأنَّ القمر

وإن ضلَّ عني، سيعرف نحوي طريقه.

عبرت الشاعرة من خلال هذه الأسطر عن قمة تحدي اليأس، وسطوع شمس الأمل الذي لا يعرف الغروب، فالإهداء في هذه القصيدة هو بمثابة موجه قراءة، يفك أسرار النص ورموزه، ويضيء دهاليزه إضاءة خافتة موحية، وقد أسهم العنوان بوصفه عتبة أولى من العتبات النصية في إضاءة النص المركزي، مع أن ثمة جوانب منه ما زالت معتمة مظلمة، تحتاج إلى إضاءة أقوى؛ ليتمكن القارئ من التعرف إلى مغزى النص وغايته وهدفه؛ ليحدث التأثير والتلقي، وليشارك القارئ المبدع في رؤية الشاعرة الإنسانية.

إن الإهداء هاهنا لا يكشف عن دلالاته، ولا يصرح بمعانيه مباشرة، بل هناك من الدوال التي لا تزال تختزن في طياتها إichاءات وإيماءات خصبة وغنية، فдал "الموحية" التي جاءت وصفاً لرسالة السجينة عائشة، هي مقولة دلالية، وعلامة سيميائية ذات أهمية بالغة، بالنظر إلى قيمتها الإيحائية والإشارية، وتحمل العديد من الدلالات والإيماءات الثرة، وتجعل القارئ يتساءل: هل توحى الرسالة بالاستسلام لليأس والقنوط والرضوخ لإملاءات العدو ومطالبه، أم أنها توحى بالأمل والصبر والتفائل والقدرة على تحمل التعذيب والسجن من أجل أن يشرق فجر جديد؟

أما الإشارة إلى السجن المركزي في نابلس، فيطرح لدى المتلقي تساؤلاً، هل السجن واقع في ظل الحكم العربي أو هو في ظل الاحتلال الصهيوني الذي يمارس فيه المحتلون أقصى ألوان التعذيب والبطش والقهر؟

إن القراءة الجيدة المتفحصة للمتن الأصلي لا تقود القارئ إلى اكتشاف أن النص يتحدث عن سجناء أو معتقلين، بل يستشعر أنه يتحدث عن صراع محتدم بين قوى الحق والباطل، بين اليأس والأمل، ويدرك أن الشاعرة تجنح في تجربتها للتعبير عن موقفها ورؤيتها الإنسانية التي تتمثل في أن الأمل والحق، سينتصران في نهاية المطاف على اليأس والإحباط والقنوط.

إن قصيدة "أغنية صغيرة لليأس" تعد من القصائد التي تعبر عن تجربة الشاعرة تعبيراً فنياً محكماً، يغلفه الغموض الموحى، وتلفها غلالة من الإشارات والإيماءات، وربما أدركت الشاعرة هذه السمة الفنية، فعمدت في قصيدة أخرى إلى الإشارة إلى قصة السجينة "عائشة أحمد عودة" التي تقبع في سجن نابلس المركزي؛ الأمر الذي يدل على أن هناك تشابكاً وتعلقاً وتداخلًا بين النصوص الشعرية في المجموعة الشعرية الواحدة. وقد أشارت الشاعرة إلى رسالة عائشة تلك في قصيدتها "في المدينة الهرمة"، إذ قالت (طوقان، ١٩٩٣، ص ٥١٧):

رسالة عائشة تستريح على مكتبي

ونابلس ذاهلة والحياة كليله.

ويبدو أن الشاعرة قد أدركت أن استدعاء شخصية عائشة في النص الأصلي بهذه الطريقة قد يوقع القارئ في سوء فهم للنص، فعمدت إلى استثمار الهامش كعتبة نصية، وذيلت به قصيدتها؛ لتفسر رموزها، وتوضح مقاصدها، إذ جاء في الهامش: "هي عائشة أحمد عودة سجين فلسطينية، محكوم عليها بالسجن مدى الحياة، وكانت قد بعثت إلي برسالة من السجن المركزي في نابلس، تفيض بالثقة والقوة الروحية، وهي التي أهديتُ إليها مقطوعة (أغنية صغيرة لليأس)" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٤٧).

إن صورة المرأة السجينة التي تمثلت في شخصية عائشة أحمد عودة، وتعرضها للسجن والاعتقال في سبيل نيل الحرية والاستقلال، والخلاص من نير الاحتلال وعسفه، تجسد بصدق موقف المرأة الفلسطينية المجاهدة ومشاركتها في هموم الوطن شأن المرأة العربية المسلمة، فبرغم المعاناة والاعتقال والقهر والتعذيب، فإن روح السجين تظل مفعمة بالأمل والتفاؤل بعيداً عن اليأس والقنوط الذي يحاول السجان أن يغرسه في قلب السجين، ولكن إيمان السجين القوي بربه وإيمانه بالحرية وثقته الراسخة بالله وبالوطن ما زال قوياً متجذراً في نفسه.

أما قصيدتها "جريمة قتل في يوم ليس كالأيام"، التي أهدتها إلى روح الطالبة الشهيدة "منتهى حوراني" (طوقان، ١٩٩٣، ٤٣٤)، فيبدو أن القصد من وراء هذا الإهداء، هو تخليد ذكرى هذه الطالبة الشهيدة، وتصوير تصديها للأعداء، وتعرضها للقتل على أيدي الصهاينة، وتصوير بشاعة المحتلين وقسوتهم، وفضح ممارساتهم اللاإنسانية البشعة التي طالت شرائح المجتمع الفلسطيني وأطيافه المتعددة، فلم ترحم طفولة الطلاب ولا براءتهم.

ومن يتأمل النص الأصلي، يتبين له أن الشاعرة لم تستغل عتبة الإهداء كمؤجّه قراءة أو مدخل إلى فضاء المتن الأصلي؛ ذلك أن القارئ يدلف إلى النص المركزي بمفرده، ويتعرف إلى مكوناته ودلالاته، دون أن يكون في حاجة إلى عتبة الإهداء؛ لتضيء له جوانب النص، فبالقراءة الحيدة يدرك المتلقي دون الاستعانة بعتبة الإهداء، أن متن النص يصور استشهاد الطالبة "منتهى" على يد المحتلين في إحدى المسيرات الطلابية، تقول الشاعرة (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٣٥):

تفتّح مريولها في الصباح

شقائك حمراً وبقايات ورد

وعادت إلى الكتب المدرسية كل سطور الكفاح التي حذفوها

وعادت إلى الصفحات خريطة أمس التي طمسوها

ورفرف مريولها راية في صفوف المدارس، رفررف وامتد

.....

ظل في الضفة المشرببة

مساجدها والكنائس، ظلها قبة تلو قبة

وما قتلوا منتهى وما صلبوها.

فالدوال التي وردت في المتن مثل: "مريولها، الكتب المدرسية، صفوف المدارس، الصفحات" تشي بأن الشخصية التي استحضرت هي إحدى طالبات المدارس في الأرض العربية المحتلة؛ وبذلك لم تتمكن الشاعرة من استثمار تقنية عتبة الإهداء؛ لتواصل تأثيرها في القراءة في توجيهها نحو المتن الأصلي.

ومن أنماط الإهداء في تجربة الشاعرة فدوى طوقان الشعرية ما جاء في صورة رسائل شعرية بعثت بها إلى عدد من الشعراء، لاسيما الفلسطينيين منهم، وتبرُّزُ القيمة الفعلية لمثل هذه الرسائل، عندما يجد القارئ رداً شعرياً على رسالتها من المرسل إليه.

والواقع أن ظاهرة التراسل الشعري تعد من أبرز الظواهر في الشعر الفلسطيني المعاصر، إذ تنبع أساساً "من طبيعة الظروف المحيطة بالشاعر الفلسطيني، وطبيعة القضية التي من أجلها يتفاعل" (الأغا، ٢٠٠٠، ص ٨٩).

وقد ترددت في تجربة الشاعرة فدوى طوقان أسماء لشعراء عديدين: منهم من أهدته رسائلها الشعرية، وتلقت رداً على تلك القصائد مثل: الشاعر كمال ناصر، وسلمي الخضراء الجبوسي، وسميح القاسم، ومحمود درويش، فضلاً عن عدد من الأدباء الذين أهدتهم قصائدها، ولم يرد في مجموعاتها الشعرية ما ينبئ أنها تسلمت منهم ردوداً من أمثال: الشاعر علي الخليلي، والروائية السورية غادة السمان.

ومن القصائد التي أهدتها الشاعرة، وتلقت عليها رداً قصيدة "الن أبكي" التي تقول في إهدائها: "إلى شعراء المقاومة في الأرض المحتلة، منذ عشرين عاماً، هدية لقاء في حيفا ١٩٦٨/٣/٤" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٤٩):

يعد الإهداء في هذه القصيدة من العلامات التي تضع القارئ في الجو العام لتجربة الشاعرة الإبداعية، وهو ينهض بدور حيوي في الإحياء بمسار النصوص الأصلية ودلالاتها.

وهذا الإهداء في هذه القصيدة هو جملة من الدوال أو العناصر التي تتضافر فيما بينها؛ لتمهد منذ البداية لأجواء النص وحركة نصوصه، وهو نص مفكر في انتقائه من طرف الشاعرة، ومصمم بعناية تبعاً لرؤيا سابقة.

وقد استثمرت الشاعرة هذا الإهداء في تحديد الفضاء الزمني لمتن نصها الأصلي الذي أبدعته على إثر نكسة ١٩٦٧م، وتواصلت فيه مع شعراء الأرض المحتلة.

كما عمدت إلى توظيف الفضاء المكاني، حيث حدث اللقاء بين الشاعرة وشعراء المقاومة، في مدينة حيفا، وذكرُ هذا المكان الذي يعبق بالتاريخ المضيء للإنسان العربي يحمل دلالات تراثية ذات إحياءات خصبة، فهو يشكل رمزاً للمدن العربية التي سقطت في أيدي المحتلين الصهاينة، وتحكي قصة شعب طرد من قراه ومدنه، وشرد في الأرض، ولجأ إلى الشتات والمنافي.

وقد كان لتداخل كل من الفضاء الزمني والمكاني للقصيدة قيمة دلالية غنية، خلقت جواً مفعماً بالمعاني الإنسانية، وأكسبت النص والتجربة أبعاداً حيوية متجددة، إذ اتخذت الشاعرة من هذه الرسالة الشعرية منطلقاً لإبراز معاناتها في ظل الاحتلال الصهيوني، والتعبير عن رؤيتها الإنسانية تعبيراً موحياً.

إن مثل هذه العتبات النصية تخترق النسيج النصي للقصيدة، وتذوب داخله، وتأخذ مكانها الصحيح كأجزاء داخل النص الشعري، ولا تبقى ملصقة خارجه.

وبرغم مساوئ الاحتلال البغيض عام ١٩٦٧، فقد وَّحَدَّ الاحتلال بين الفلسطينيين بعد تمزق وغربة. وبذلك أقام جسراً بين شقتي البيت الفلسطيني المحتل عام ١٩٤٨ والمحتل عام ١٩٦٧، فجاءت الابتسامات التي تندى بدموع الانكسار ونزف القلوب أماً تحت الاحتلال، فالتقت الشاعرة فدوى ابنة مدينة "نابلس" بالمعلمين الكبار حاملتي شرارة النار المقدسة، والمبشرين بانتصار الحياة، من أمثال: توفيق فياض، إميل حبيبي، إميل توما، صليبيا خميس، علي عاشور، سميح القاسم، توفيق زياد، محمود درويش. تقول الشاعرة (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٩٦):

وها أنا يا أحبائي

إلى يدكم أمُّ يدي

وعند رؤوسكم ألقى هنا رأسي

وأرفع جبهتي معكم إلى الشمس

وها أنتم كصخر جبالنا قوّة

كزهر بلادنا الحلوه

فكيف الجرح يسحقني؟

وكيف اليأس يسحقني؟

وكيف أمامكم أبكي؟

يمينا، بعد هذا اليوم لن أبكي !

لقد كان لقصيدة الشاعرة وقع قوي في نفوس إخوتها من شعراء الأرض المحتلة؛ لما تضمنته من معاني التحدي والصمود، واستشعارها معهم روح العمل الجماعي، وإعلانها

الانضمام إلى نهجهم في الدعوة إلى النضال والمقاومة في سبيل نيل الحرية والاستقلال، إلى الحد الذي دفع الشاعر محمود درويش إلى أن يرد عليها بقصيدة عنوانها "يوميات جرح فلسطيني"، وهي رباعيات مهداة إلى فدوى طوقان، جاءت ممهورة بتوقيعه، وفيها تظهر بعض الإشارات لمقاطع وردت في قصيدة الشاعرة فدوى طوقان "لن أبكي" مثل المقطع الآتي الذي يقول فيه (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٩٩، ٤٠٠):

لم نكن قبلَ حزيران كأفراخ الحمام
ولذا لم يتفَنَّتْ حبنا بين السلاسل
نحن يا أختاه، من عشرين عام
نحن لا نكتب أشعاراً ولكننا نقاتل!

والواقع إن إهداء الشاعرة في هذه القصيدة وغيرها يلعب دوراً كبيراً في إطار تلخيص النص الأصلي، وتكثيف دلالاته؛ ونظراً لكونه علامة، فهو يحيل إلى مجموعة من العلامات التي تحدد له جملة من الوظائف التي يمكن حصرها في ثلاث، فهو: يحدد النص، ويكشف محتواه، ويغري القارئ بقراءته (Genette, 1987, p.75).

وإذا كانت فدوى طوقان قد مالت في إهداء عدد من قصائدها إلى شخصيات واقعية ذات علاقة بتجربتها الذاتية، فإنها جنحت في بعض الأحيان لإهداء بعض قصائدها إلى شخصيات متخيلة، جسدت من خلالها تجربتها الشعورية ورؤيتها الإنسانية إلى الواقع العربي المعيش.

ففي قصيدة لها بعنوان "حكاية لأطفالنا" تمهيد موجز، كتفت مضمونه في دوال معدودة هي "عن السادس من أكتوبر" ثم أعقبته بعبئة الإهداء بقولها: "مهداة إلى فارس".

والقارئ للقصيدة قراءة جيدة يتبين له أن "فارس" شخصية رمزية، استوحت الشاعرة أبعادها المادية والنفسية من صورة الجنود المصريين الذين خاضوا معركة عبور قناة السويس في أكتوبر من عام ١٩٧٣؛ لتحرير سيناء من المحتلين الصهاينة.

ومن يمعن النظر في المعاني والدلالات التي استكنت في عبئة الإهداء يجدها متشظية في ثنايا المتن الأصلي، ومتناثرة في سلسلة من الخطوط والصور والألوان، وبذلك تكون عبئة الإهداء قد أدت وظيفتها كمَوْجِّهٍ قراءةٍ تغوي القارئ، وتلفت انتباهه، وتدعوه لارتياح عوالم النص، تقول الشاعرة (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٣٢):

وانطلق المجنبد المسحوق، نظرةً على الطريق
ونظرةً على السماء الرحبة المضيئة
وغطَّ في القناه
مغتسلاً متمماً وُضوءَه

وقامت الصلاة!

وقامت الصلاة!

والمتمأل في هذه القصيدة لابد أن يدرك أن العتبات النصية: العنوان والتمهيد والإهداء قد تداخلت فيما بينها، وتضافرت لإضاءة جوانب النسيج الشعري للنص الأصلي.

لقد عمدت الشاعرة في استدعائها لشخصية "فارس" إلى استثمار ما تكتنزه هذه الشخصية التراثية من إحياءات خصبة، ودلالات متنوعة، ففارس رمز شامل للإنسان العربي في صموده، ونموذج حي للمجاهد الذي يُخلّص الأمة مما لحق بها من هوان وإذلال وقهر على يد المحتلين الصهاينة، فضلاً عن أن تلك الشخصية ترمز للأمل المعقود على الشباب في نهوض الأمة من كبوتها؛ ليعيد لأمتها عزتها وكبرياءها، ويسوق لها البشارة بالنصر.

لقد تجاوزت شخصية "فارس" أبعادها الفردية الجزئية إلى الصورة العامة الجماعية التي ترمز لأبطال الحرية والاستقلال في كل زمان ومكان الذين يسعون إلى تحرير أوطانهم، وتطهيرها من دنس المحتلين.

وهكذا يتبين أن لعتبة الإهداء قيمة بالغة؛ بوصفها مكوناً من أهم المكونات البانية للخطاب التقديمي في تجربة الشاعرة الإبداعية، وقد استثمرت الشاعرة الإمكانيات الدلالية والفنية لهذه العتبة؛ في دفع القارئ إلى اكتشاف عوالم النص الشكلية والمعنوية؛ الأمر الذي يسهم بدور كبير في إثراء النصوص الشعرية وإغنائها.

ثانياً: التمهيد

يعد التمهيد عتبة ثانية من العتبات النصية، ويقصد به عند (جيرار جينيت) كل نص تمهيدي يسبق كتابة النص المزمع قراءته" (Genette, 1987, p.75)، سواء كان تضميناً أو اقتباساً، أو مكتوباً بقلم الشاعر نفسه أو بقلم غيره.

وقد حظي التمهيد بوصفه إحدى العتبات النصية باهتمام المبدعين وعنايتهم؛ الأمر الذي دفعهم إلى أن يواظبوا على كتابة التمهيدات لإبداعاتهم؛ خشية أن تُساء قراءة نتاجاتهم، أو تنحرف نصوصهم على يد القراء العاديين؛ لذا تعد عتبة التمهيدات نوعاً من تدقيق وجهات النظر التي ينطلق منها المبدع في إبداعه؛ توضيحاً لرؤاه الفكرية والفنية والبنائية التي يلح على ألا يساء فهمها أو يتم تحريف مسارها.

والجلي أن التمهيد بوصفه نصاً موازياً يؤدي وظائف ومهام دلالية وبنائية متعددة منها: فك شفرات النص وتوجيهها، وحماية النص من سوء الفهم، وإرشاد المتلقي نحو القراءة المفضية إلى الفهم السليم، وإقصاء التأويلات البعيدة وغير الملائمة، فضلاً عن كونه يسهم في جعل المتلقي يقترب أكثر من النص المركزي/الأصلي.

فهناك من القراء مَنْ يقصد النص الأصلي مباشرة على أساس أنه الأهم، وأن عتبة التمهيد لا تفلح في جعل القارئ يتعرف منذ البداية إلى ما يريد المبدع تعريفه به قبل البدء في عملية القراءة.

ومن يراجع الأرقام الإحصائية التي وردت في الجدول السابق، يتبين له أن عتبة التمهيد في نصوص الشاعرة فدوى وجدت في (٢٧) موضعاً، أي بنسبة مئوية تساوي (٣٨.٥%) من مجموع النصوص الموازية في دواوينها وقصائدها، وهي نسبة تؤشر إلى أن عتبة التمهيد قد سجلت حضوراً واضحاً في تجربة الشاعرة الإبداعية، وغدت ظاهرة بارزة في أغلب نصوصها الشعرية.

وانطلاقاً من حرص الشاعرة فدوى طوقان على أن تكون نصوصها الشعرية مقروءة، ومقروءة بشكل جيد، فإنها توسلت التمهيدات تنغياً من ورائها الكشف عن الدوافع التي وقفت وراء إبداعاتها، وإظهار الطريقة التي تحب أن تُقرأ تلك النصوص على ضوئها، فضلاً عن محاولتها الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يوقع القارئ في سوء فهم لحقيقة النص الموجود أمامها، وهذا ما تؤكد تمهيداتها، وفي الإمكان دراسة عتبة التمهيد في صنفين: أحدهما تضمينات شعرية ونثرية من إبداع الشاعرة، والآخر: تضمينات (نثرية) عامة، وهي تلك النصوص المرافقة (شعرية ونثرية)، استحضرتها الشاعرة من النصوص التراثية.

١. تضمينات (شعرية ونثرية) من إبداع الشاعرة

وينقسم هذا النوع من التضمينات قسمين: تضمينات شعرية، وتضمينات نثرية:

أ. التضمينات الشعرية

إن النظر التأملي في الأعمال الشعرية لفدوى طوقان يكشف أن خطابها التقديمي يشمل نصوصاً من أعمالها الشعرية السابقة، وذلك أنها تصدر بعض دواوينها وقصائدها بمقتطفات من نصوصها الشعرية^(٢).

فقد افتتحت ديوانها "علي قمة الدنيا وحيداً" بأربعة أبيات حَتمتَ بها قصيدتها "نبوءة العرافة" التي جسدت فيها الألم والمعاناة التي يشعر بها الشعب الفلسطيني من غدر الأخوة العرب، علي إثر معارك أيلول الأسود سنة ١٩٧٠، وقد أفردت لهذا المفتتح صفحة كاملة، تقول (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٤٤):

حين تنمُّ دورةُ الفصول تُرجِّعُه مواسمُ الأمطار
يُطلَعُه آذار

(٢) ضمنت الشاعرة مقدمة ديوانها "وحدي مع الأيام" منشورات دار الآداب، بيروت، خمسة أبيات هي المقطوعة الثانية من قصيدة "أشواق حائرة" ص ١٦، ولكنها حذفت في المجموعة الشعرية الكاملة، وكذلك افتتحت قصيدتها "تلك القصيدة" ببيت استوحته من القصيدة نفسها، ص ٢٦٧.

في عربات الزهر والنوار.

فقد لخص هذا المفتتح جو الديوان كله تلخيصاً أميناً، وكان قادراً على التعبير عن مدلولات القصائد وموضوعاتها التي دارت في مجملها حول ثنائية: الاحتلال وجرائمه البشعة ضد الشعب الفلسطيني، والمقاومة والنضال من أجل الخلاص من العذاب، ونيل الحرية والاستقلال.

إن مقصدية الشاعرة من اختيارها هذا المفتتح الشعري هو تهيئة القارئ وتوجيهه لمشاركته رؤيتها، فكان المفتتح بمثابة بيان افتتاحي عن بنية الديوان الفكرية والفنية، يستبق ما تخبئه القصائد من مضامين ومحتويات.

إن هذا المفتتح يرمز إلي أساطير البعث والخصب بعد الموت والجذب، فعودة أبطال الأسطورة إلي الحياة بعد الموت، تعادل عودة الشعب الفلسطيني إلي الحياة والتجدد على الرغم من الألم والمعاناة والقتل.

لقد استثمرت الشاعرة في سبيل تعميق رؤيتها وإثراء تجربتها الدوال الآتية: "دورة الفصول، مواسم الأمطار، آذار، الزهر، النوار"، وهي دوال ترتبط بطقوس الاحتفالات بعودة أبطال الأساطير (تموز وأوزريس وأدونيس) إلي الحياة بعد الموت (كورتل، ١٩٩٣، ص ١٧).

فالدال "آذار" هو شهر الربيع، شهر الخصب والنماء، ونوار فلسطين وأزهارها تعادل أزهار الحنون وشقائق النعمان التي نبتت مكان دماء البطل الأسطوري.

ومما تجدر ملاحظته أن الشاعرة قد ضمنت نصاً نثرياً آخر سبق نصها الشعري الموازي، وأفردت له صفحة كاملة، وهذا النص مقولة للكاتب (البيركامو) من مسرحية له بعنوان "كاليغولا" الذي جاء فيها قوله: "أنا مذنب، ولكن من يجرؤ أن يحكم علي في عالم بلا قضاة" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٤٣).

إن (كاليغولا) إمبراطور طاغية، ذو توجهات استبدادية، يدمر كل القواعد الإنسانية، ويجعل القتل جزءاً من أبعاد شخصيته، وقد استدعت الشاعرة هذه الشخصية؛ لتتخذ منها رمزاً للطغاة السفاحين الساديين الذين عُرفوا في التاريخ المأساوي للبشرية بإدماة الشعوب، وهو بذلك يعادل الطغاة الصهاينة المغتصبين الذين اقترفوا بحق الشعب الفلسطيني أبشع الجرائم وأفظعها، دون أن يجرؤ أحد علي إدانتهم علي تلك الجرائم، في غياب عدل دولي ينصف المظلوم، ويعاقب الظالم، بل هو عالم ظالم، تُعاقب فيه الضحية، ويُكافأ الجلاذ، كما أن نهاية (كاليغولا) المتكبر الطاغية البشعة علي يد المظلومين، تعادل مآل المحتل الصهيوني الغاصب، وهزيمته علي يد المجاهدين المقاومين.

ومن يمعن النظر في عتباتي المفتتحين، يتبين له أن هناك تعالقاً وتقاطعاً بين نص "البيركامو" ونص فدوى طوقان، فالمفتتحان يجسدان بصورة متكاملة وجهي ديوان الشاعرة "على قمة الدنيا وحيداً": الاحتلال وجرائمه البشعة، والمقاومة والتحدى وتجاوز الألم والمعاناة، وتقديم قوافل الشهداء من أجل الخلاص ونيل الحرية والاستقلال. إن الخط الرابط بين الوجهين

هو التنبؤ بانحدار الاحتلال، وانهيار الشر والظلم والتفاول، والأمل في النصر، وعودة الحق، وانتظار النهار.

كما يتضح أن هناك تداخلاً وتشابكاً بين العتبات النصية المتمثلة في المفتتحين والنص الأصلي/ المركزي، إذ يجد القارئ أن دلالات النصوص الموازية وإيحاءاتها متشظية ومبتوثة في النسيج الداخلي لقصائد الديوان برمته، وتبين كذلك أن عتبة التمهيد تعد ذات وظيفة توجيهية للقراءة، إلى جانب كونها تحمل بُعد التلميح والإحالة على جو معين؛ قصد وضع المتلقي في إطار سياق قرائي معين، إن الأمر هنا لا يتعلق بجذب القارئ إلى النص، بل بالمحافظة على ارتباطه به، وإنجاز "قراءته"، وهذا الهدف يمكن التمييز فيه بين مطلبين: مطلب قراءة النص، ومطلب أن تكون هذه القراءة جيدة (لحميداني، ٢٠٠٠، ص ١٢).

٢. التضمينات النثرية

من الجلي أن تحليل العتبات النصية تحليلاً دلاليًا وفنياً يسهم في اكتشاف السمات والعناصر المميزة لخطاب الشاعرة.

ففي قصيدة بعنوان "أوهام في الزيتون" مهدت الشاعرة بمقدمة نثرية جاء فيها: "في السطح الغربي من جبل (جرزيم) ^(٣) حيث تملأ مغارس الزيتون القلوب والعيون، هناك، ألفت القعود في أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها، وتمسح على رأسي عذبات أغصانها: وطالما خيل إلي أنها تبادلني الألفة والمحبة، فتحس إحساسي وتشعر بشعوري. وفي ظلال هذه الزيتون الشاعرة، كم حلمت أحلاماً، ووهمت أوهاماً!" (طوقان، ١٩٩٣، ص ١٨).

يتجلى في هذه المقدمة موقف الشاعرة من الطبيعة وتعاطفها معها وتعلقها بها، ففي أحضان الطبيعة الفاتنة تجد السكينة والراحة مما تعانیه من قلق عنيف يعصف بكيانها، ويتركها فريسة الهموم والرؤى والأحلام، لقد أقامت بينها، وبين طبيعة نابلس الفاتنة - حيث أشجار الزيتون - علاقة عاطفية حية، علاقة حب وألفة.

فقد صورت في هذا المفتتح النثري لجوءها إلى الطبيعة الفاتنة في جبل جرزيم هروباً من واقع الحياة المؤلم، وما كانت تتعرض له وأبناء شعبها من عذاب وألم، فأخذت تبتث الطبيعة همومها ومشاعرها وأمانيتها؛ لعلها تجد في رحابها ما يؤنس وحشتها، وينفس عن مطوي جوانحها، ويمنحها القدرة على التأمل والأحلام والأوهام، ويحررها من وطأة حالة القهر الوجداني والفكري والحسي التي كانت تعانيتها (حمدان، ١٩٨٣، ص ٧).

والتأمل في هذه المقدمة النثرية تنبئ له سمات الشعر وأساليبه واضحة جلية من صدق العاطفة، وانتقاء اللغة الموحية التي تمنح مفرداتها وتراكيبها من الأجواء الرومانسية، التي تشد القارئ بإيقاعاتها النصية المتولدة من التكرار في قولها "تحس بإحساسي، تشعر بشعوري، كم

(٣) يعد جبل "جرزيم" أحد جبلين يكتنفان مدينة نابلس الجميلة، والجبل الآخر هو "عيبال"، وقد تغنت الشاعرة بجمالهما في غير قصيدة من قصائدها، (شراب، ١٩٩٦، ص ٢٥٣، ٢٥٤).

حلمت أحلاماً، ووهمت أوهاماً" وكان هذه الجمل في لغتها الموحية وتراكيبها الإيقاعية تقترب من "الشعر المنتور" وجاءت الصور الفنية من مجاز ولوحات تصويرية تحمل أبعاد تجربة الشاعرة النفسية مثل: "تملاً مغارس الزيتون والعيون تحنو على نفسي ظللاً، تمسح على رأسي عذبات أعصانها".

وتتمثل العلاقة أساساً بين الشاعر والطبيعة من خلال الحضور الكثيف للضمان التي يسميها (ياكيسون) "عصب العمل الشعري" (ياكيسون، ١٩٨٨، ص ٢٠)، لاسيما ضمير المتكلم "ألفت، حلمت، وهمت، نفسي، رأسي، إلي، تبادلني، إحساسي، شعوري"، إن ترديد ضمير المتكلم بهذه الصورة المكثفة يكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر والطبيعة، إنها علاقة اشتباك بالطبيعة وتوحد بها، قائمة على التعاطف والاندماج والصدقة.

وقد تمكنت الشاعرة من توظيف التراث الإسلامي المتمثل في الاقتباس المباشر من الخطاب القرآني، إذ يتناص قول الشاعرة "هناك ألفت القعود في أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة" مع قوله تعالى: (اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ...) (النور: ٣٥).

إن دلالة شجرة الزيتون التي وردت في نص الشاعرة تتماهى مع دلالة شجرة الزيتون في الخطاب القرآني، فكلاهما نبتت في الأرض المباركة "فلسطين"، وبذلك غدت الزيتون من الدوال التي استحالت إلى الرمز، فдал الزيتون رمز لفلسطين وطبيعتها المعطاءة الفاتنة، وبذلك أخضعت الشاعرة التناص لرؤيتها، إذ جعلت منه جزءاً أساسياً من النص، ومن رؤيتها في أن واحد؛ الأمر الذي أضفى على خطابها الشعري لونا من القداسة والمصداقية.

والمتمثل في هذه العتبات النصية يجد فيها تفاعلاً وتعالقاً بين عتبة الديوان "أوهام في الزيتون" وعتبة التمهيد، فالعنوان أضاء جانباً من التمهيد، ووجه القارئ إلى الدلالة العامة التي ركز عليها التمهيد، وأن النصوص الموازية منشطية في ثنايا المتن الأصلي ومندرجة فيه.

والواقع أن دخول القارئ إلى عالم النص الرحب يبدأ من العتبات النصية فهي بمثابة المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو هي الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي، وهي الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص الأصلي (عيسى، ١٩٩٧، ص ٦٩).

ومن يمعن النظر في التمهيد السابق، لا يجده بعيداً عن فضاء النص الأصلي، بل ينتشر في غير مكان من ثناياه، مؤدياً بذلك عدداً من المهام الفنية والدلالية منها: إضاءة العوالم الداخلية للنص الأصلي، وتوجيه القارئ إلى المغزى أو الرؤية التي تريد الشاعرة التعبير عنها، تقول الشاعرة في قصيدة "أوهام في الزيتون" (طوقان، ١٩٩٣، ص ١٨، ١٩):

هنا، هنا، في ظل زيتونتي تحطم الروح قيود الثرى
وتخلد النفس إلى عزلة يحنق فيها الصمت لُغَوَ الورى

هنا، هنا، في ظل زيتونتي في ضفة الوادي، بسفح الجبل
أصغي إلى الكون ولما تزل آياته تروي حديث الأزل

ومن التضمينات النثرية التي حملت طبيعة الشعر وسماته الفنية، قول الشاعرة في مفتتح نثري في قصيدتها "بزيوننا" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٢٦١): "كان وعد بزيارة، وإذا بالبحر الميت يصخب، وإذا بقوس قزح يعانق الأفق أمامنا".

تندلع في هذا المفتتح لغة شعرية ذات رهافة خاصة؛ لتصبح مواءمة بالشعرية والدلالات والإيحاءات الخصبة؛ لتعبر عن مشاعر الفرح الغامر الذي يتمثل في كون الحب خلاصاً لروحها، إنه يمثل البعث وعودة الحياة إلى كيانها، فضلاً عن الصور الفنية ذات الدلالات الموحية، والقيم الصوتية العامرة بالإيحاءات والقادرة على التعبير عن العواطف والانفعالات والتوترات النفسية؛ قصد التأثير في نفوس المتلقين؛ الأمر الذي جعل القارئ يعد هذه المقدمة قطعة فنية اقتربت فيها من طبيعة الشعر وخصائصه الجمالية. ولا شك أنها تمثل هذه التعبيرات الشعرية أقامت علاقة بين الإنسان والطبيعة، اتسمت بالرفقة والشفافية التي تحاكي رهافة الحس والمشاعر الإنسانية التي تتفاعل داخل نفسها، فخلقت بذلك الجو الملائم لتقديم خطابها.

لقد رأت الشاعرة الطبيعة تتجاوب معها، وعاطفة الحب تحل فيها، فتتهف بجذل وغبطة، "فكما امتلأت مواسمها كإنسان يحيا في الطبيعة، كذلك اختلجت أعماق الطبيعة فرحاً بالوعد (صبي، ١٩٧٢، ص ١٨٣، ١٨٤).

ومن يراجع عتبة التضمينات لدى الشاعرة، يجد ثمة تضمينات نثرية تعد بمثابة وثائق تاريخية، ترصد فيها الشاعرة التجارب الواقعية لجهاد شعب فلسطين، وكأنها تتابع الواقع اليومي المستمد من مقاومته للاحتلال، وتؤرخ لها شعراً.

ففي قصيدتها "الغدائي والأرض" تصور الشاعرة معركة "طوباس" التي استشهد فيها مازن أبو غزالة. حيث أشارت الشاعرة إلى هذه المعركة، وهذا الشهيد، تحت عنوان "من صور المقاومة" أردفتها بقصيدة "الغدائي والأرض" إذ مهدت لها بمقدمة طويلة قالت فيها (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٨٨):

"في الثلاثين من أيلول- سبتمبر-سنة ١٩٦٧، اندلعت واحدة من أشد معارك المقاومة في روابي (طوباس) - محافظة نابلس - وقد استشهد فيها الغدائي مازن أبو غزالة استشهاده بطولياً رائعاً. فبعد مقاومة عنيدة استمرت ثلاثة أيام نفذت الذخيرة. وأصبح مازن وجهاً لوجه مع العدو بعد أن تمكن من تغطية انسحاب رفاقه. وأخذ من وسطه قنبلتين فجرهما بين يديه. وتمزق، ومزق معه عدداً من جنود العدو المحيطين به".

"وقد وجدت في مفكرة مازن كلمات مؤثرة، صادقة، كان قد كتبها بتاريخ ١٥ حزيران، شهر الحزن! والذهول، من هذه الكلمات: "يا أهلي، يا شعبي، يا رب، ماذا أكتب ولمن أكتب ... أرجو ألا أكتب إلا رسالة نصر".

وفي صفحة أخرى: "ز غرد يا رصاص، واخرس يا قلم".

والقارئ لعنبة المقدمة يكتشف أن قصيدة "الفدائي والأرض" مستوحاة من الكلمات المتوترة الصادقة التي كان قد كتبها الشهيد الفدائي مازن أبو غزالة في مفكرته، وقد أهدت الشاعرة ديوانها هذا إليه (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٨٩):

أجلس كي أكتب-

ماذا أكتب؟

ما جدوى القول؟

يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي

ما أحقر أن اجلس كي أكتب

في هذا اليوم

هل أحمي أهلي بالكلمة؟

هل أنقذ بلدي بالكلمة؟

كل الكلمات اليوم

ملحٌ لا يورق أو يزهرُ

في هذا الليل...

وتمضي الشاعرة في وصف ما كان يعتل في صدر الشهيد مازن، إذ كانت كلماته المداد الذي كتبت به قصيدتها هذه، وكان استشهاده على أرض "طوباس" أروع قصيدة، إذ خلدت بقصيدتها معركة طوباس وبطلها (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٩٣).

والحقيقة أن مَنْ يقرأ النص المركزي لهذه القصيدة، قبل قراءة عتبة التمهيد؛ لاستخلاص الفكرة الأساسية، فإنه لن يتمكن من ذلك ما لم يلتفت للتمهيد الذي يربط متن النص الداخلي بفضائه الزماني والمكاني وبأحداثه، ويحدده تحديداً دقيقاً؛ فضلاً عن تصويره أبعاد الشخصية وملاحها تصويراً موحياً؛ الأمر الذي يسهم في إغراء القارئ للولوج إلي عالم النص الداخلي، وإدراك مضامينه.

وإذا كان للقارئ الحق أن يتساءل عن الدافع الذي حدا بالشاعرة أن تفرد لهذه القصيدة - دون غيرها من قصائدها الشعرية- مقدمة نثرية استغرقت صفحة كاملة من صفحات الديوان مكتوبة بـ "بنط" طباعي صغير، فإن الإجابة عن هذا التساؤل تكمن في أن لهذه القصيدة قيمة فكرية وفنية عظيمة، فهي تعد من "الوثائق التاريخية التي تسجل موقف عرب الأرض المحتلة

في صمودهم وإصرارهم ونضالهم عملاً وقولاً، وتدين المحتلين في وحشيتهم وإرهابهم وعنجهيتهم" (بكار، ١٩٨٠، ص ١٧٧).

وقد جاءت القصيدة تحت عنوان " من صور المقاومة"؛ لكونها تشكل بداية تحول كبير في موقف الشاعرة ورؤيتها، إذ انتقلت مع هذه القصيدة من مرحلة تصوير فكرة العمل الفدائي الناهض، وتصوير الاحتلال الصهيوني في يوم وليلة، إلى مرحلة تصوير فكرة العمل الفدائي الناهض، وتصوير المقاومة والنضال والاستشهاد من أجل نيل الحرية والاستقلال. فوجدت في صورة الفدائي مازن أبي غزالة نموذجاً حياً لكل فدائي يؤمن بأن تحرير الأرض لا يتم بالكلمة التي بهتت صورتها، بل يتحقق بعشق الاستشهاد، والموت في سبيلها، مع التشبث بالتقاؤل والأمل بالنصر.

ولا يخفى أن استعانة الشاعرة بهذه العتبة النصية، كان الغرض منه أداء مهام ومقاصد كثيرة من أبرزها: ترسيخ المضامين والمعاني الإنسانية التي أمنت بها، في ذهن القارئ؛ وجعلت منها مفتاحاً للولوج إلى عوالم النص الداخلي، إذ يجد القارئ أن هذه الدلالات متشظية في ثنايا القصيدة برمتها، ومكررة بألفاظها، ولكن بشيء من الإيحاء الشفيف الذي يجعله يدرك معالم شخصية الفدائي "مازن" الذي تتحدث عنه.

وقد اتكأت الشاعرة، من ناحية أخرى على استخدام أسلوب السرد الروائي المشوق، إلى جانب توظيف مقولات نثرية جاءت في صورة أقرب ما تكون إلى وصية للشهيد: "مازن أبو غزالة"؛ ليضفي على التمهيد طابع الواقعية والصدق والحيوية، ويغني النص، ويزيده ثراءً وخصباً.

والواقع أن الشاعرة في عتبتها النصية تلك قد حشدت طاقات فنية أخرى، وأساليب وإمكانات تعبيرية مختلفة في نصها الموازي السالف الذكر؛ لتعبر عن موقفها الشعوري، فقد استغلت فاعلية الوحدات الترقيمية في البنية الكتابية لنصها الموازي؛ لتكون قادرة على التعبير عن محمولاتها النفسية، ورؤيتها الإنسانية، وهي تقنية فنية لجأت إليها الشاعرة لتوسيع آفاق نصها، وفتحها على فضاءات إيحائية مكثفة، تزيد من قيمته التواصلية؛ فضلاً عن كونها تعمل على إمتاع القارئ وتنشيطه، وتنبيهه ومد جسور التواصل بين النص ومتلقيه، إلى جانب استثمارها تقنية الحذف بصفتها ظاهرة أسلوبية؛ من أجل أن تشرك القارئ في العمل الأدبي؛ ليصبح بذلك طرفاً فاعلاً في العملية الإبداعية للنص.

ومن يتأمل عتبة النص الموازي، يدرك أن المكان والزمان يحظيان بنصيب بارز في الخطاب الإبداعي للشاعرة؛ ولعل توظيف "الأمكنة" هذا ينطوي على دلالات كثيرة، تعبر عن تألف الشاعرة مع البعد النفسي " للمكان" الذي يجسد حبها وانتماءها لأرضها ووطنها، إلى تأكيد الانتماء والوجود إلى هذا الوطن.

فأسماء الأمكنة في النص الموازي تحمل دلالات الأحداث التي وقعت فيها، "فنايلس" مسقط رأس الشاعرة مدينة تلقيب بـ "جبل النار"، منها انطلقت الثورات على الغزاة والمستعمرين، و"طوباس" كانت روابيها معاقل الثوار والمقاومين، وشهدت أرضها معارك دامية ضد المحتلين

الصهاينة، وهكذا تتحول أسماء الأماكن في النص المحيط من الجامد إلى المتحرك في فضاء اللغة الأدبية؛ لتوأمي إلى الحدث، وتستعيد تاريخه، أو ترمز به؛ الأمر الذي يعزز الدلالة الإيجابية لهذا العنصر المكاني.

ب. التضمينات العامة

تنوعت مصادر التضمينات التي استمدت منها الشاعرة بعض نصوصها الشعرية، وشملت أنماطاً متعددة، سواء فيما يتعلق بالمنظور المضموني أو التركيبي، إذ سعت الشاعرة إلى خلق وشائج جديدة بين مقولات باتت متداولة، وبالشكل الذي يجعلها أكثر أصالة.

والواقع أن تعالق النصوص المحيطة الذي يتمثل في المقتبسات والتضمينات والمقولات والعبارات الشعرية والنثرية، قد شغل في تجربة فدوى طوقان الشعرية حيزاً واسعاً، جنباً إلى جنب مع التعالق النصي "التناص" مع النصوص المركزية مثل: استدعاء الشخصيات التراثية، واستحضار النصوص الأدبية والدينية والأماكن والأسطورة.

ويمكن دراسة العتبات النصية المتمثلة في التمهيدات في صورتين هما: الاقتباس والتضمين.

الصورة الأولى: الاقتباس

ففي قصيدتها التي تتسم بصيغة العنوان الإهدائي "إلي السيد المسيح في عيده" افتتحت الشاعرة نصها المركزي بمقتبس صريح موثق من الإنجيل، وتحديداً من إصحاح مرقس ووضعت في مكان بارز بين عنوان النص والنص المركزي، وهو " ... ولكن أولئك الكرامين قالوا فيما بينهم: هذا هو الوارث، هلموا نقتله، فيكون لنا الميراث، فأخذه وقتلوه وأخرجوه من الكرم" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٨٥).

هدفت الشاعرة من توظيف هذا الاقتباس الديني إلي أن تكسب نصها الشعري قدسية ما، وقد استقت هذه القدسية من تجريد المقدس من غايته الدينية، ونقلته إلي آفاقه الشعرية الرحبة، فاتحة أبواب التأويل أمام المتلقي، وكان اختيارها لهذا الاقتباس الديني يرمي إلي أن تجعل منه توطئة لمتلقي نصها؛ لكيلا تغيب عنه قداسة هذا النص الشعري الموجود قبل جسد النص.

وقد استثمرت ما جاء في المقتبس الديني من دوال، واتخذتها رموزاً لما يصطرع في عقلها من أفكار، وما يعتلج في قلبها من أحاسيس وانفعالات، فдал "الكرامون" يرمز للمحتلين الصهاينة الذين اغتصبوا أرض فلسطين، واتصفوا على مر السنين بالعدوان، ونكران الجميل، والكفر بالنعمة، وهذه هي أخلاق بني إسرائيل منذ أن خلقوا حتى اليوم، ودال "الوارث" يرمز للشعب الفلسطيني، ودال "الكرم" يرمز لأرض فلسطين، وقد شُحنت هذه الدوال بالعديد من الإيحاءات والإشارات، إذ جاء استدعاء الشاعرة الموروث الديني؛ "ليعضد فكرة الاغتصاب التي قام علي أساسها الكيان الصهيوني، فكان التفتيل أساساً للاستيلاء علي أرض فلسطين،

وتشريد معظم أهلها" (أبو عليان، ١٩٩٩، ٣٨٦)، وقد كررت الشاعرة هذا المقتبس الديني في ثنايا نصها الأصلي، فقالت مخاطبة السيد المسيح - عليه السلام - (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٨٦):

قَتَل الكَرَامون الوارثَ يا سيِّدُ -

واغتصبوا الكرم.

إن عتبة التمهيد في هذه القصيدة تفيض بالغني الفكري والدلالي، فهي عتبة نصية يدلف القارئ من خلالها إلى عوالم النص الداخلية، بطريقة لا تجعل حدوداً فاصلة بين النص المحيط والنص المركزي/الأصلي.

والقارئ لمذلول هذا المقتبس الديني، يلحظ بالضرورة أنه ذو منحي تعريزي، يؤدي دوراً مهماً في إضاءة مساحة النص، وتعزيز منظوره بعد إنجازه واكتمال إنتاجه، كما تُبرز هذه العتبة التي استعانت بها الشاعرة جانباً أساسياً من العناصر المكونة لبناء القصيدة، وهي تتفق مع ما ذهب إليه (جينيت) من أن النص الموازي يعد نصاً " فإذا لم يكن هو النص، فهو من النص" (Genette, 1987, p.12).

الصورة الثانية: التضمين

لقد تعددت ألوان التمهيدات وتوزعت ما بين تضمينات شعرية ومقتطفات نثرية، وهي مقولات وأقوال ونصوص، مقتطفة في غالبيتها من منجزات كتاب وشعراء وفلاسفة ومفكرين لهم سلطتهم لدى فدوى طوقان، وهكذا تتوالى رموز فكرية وأدبية لها ثقلها في ساحة الأدب والفلسفة مثل: القديس (أوغسطين)، و(هيجو)، و(نيتشه)، و(شكسبير)، و(البيركامو)، و(همنجواي)، و(وليم فولكنر)، و(ثورنتون دابندر)، ومن الرموز العربية يلتقي القارئ اسم هند بنت عتبة، والشاعر المتنبي، والأديب غسان كنفاني، وهذا يدل على اتساع الفضاء المعرفي لدى الشاعرة، وعمق مخزونها الثقافي والفكري، وسعة اطلاعها على ألوان مختلفة من الفكر الإنساني بعمامة، وقد ألمحت إلى ذلك في قولها: "وجدت الرواية حصيلة المعرفة الإنسانية، وجدت فيها الفكر والشعر والفلسفة والتحليل النفسي أصبح عالم الروائيين الغربيين الكبار عالمي الذي يضح بالحياة والحركة، كنت أقرأهم بالعربية والإنكليزية" (طوقان، ١٩٨٨، ص ١٥٣).

ففي قصيدة "اترك لي شيئاً هذي المرة" صدّرتها الشاعرة بثلاثة مفتحات مستوحاة من كتابات كبار الشعراء والكتاب (طوقان، ١٩٩٣، ص ٥١٢)، ويمكن للباحث أن يستأصل هذه المفتحات الموازية للنص الأصلي، ويضعها أمامه؛ ليضبط حقلها الفكري، ووظيفتها المرجعية، أما المفتح الأول، فهو بيت للمتنبي يقول فيه:

أبى خُلِقُ الدُّنيا حبيباً تُديمُهُ فما طلبني منها حبيباً ترُدُّهُ.

وأما المفتح الثاني فهو مقتطف من ملحمة جلجامش ونصه: "لا ديمومة لشيء".

وأما المفتتح الثالث، فهو نص مقتطف للكاتب (همنجوي) من كتاب "في بلد آخر"، إذ يقول فيه: "إذا كان كُتِبَ على المرء أن يفقد كل شيء، فإن عليه أن يبحث عن شيء لا يمكن فقده".

والمتمأمل في استحضار الشاعرة هذه المقولات إلى نصها الشعري، يكتشف أنها لم تخترها هكذا عبثاً، بل إن انتقاءها يأتي تبعاً لتفكير عميق وتصميم استراتيجي بؤري، إذ إن المقولات الدلالية التي تستلهم من أجواء النصوص والتجارب المحال عليها تنسجم والرؤيا العامة للقصيد، تقول الشاعرة (طوقان، ١٩٩٣، ص ٥١٣، ٥١٤):

رجع العالمُ واسترجعني من أشهى موت

محزوناً عاد رنينُ الصمتِ

حدثني عن ألمِ الفقدانِ وعن خاتمةٍ للأشياء

سمّاهَا تنينَ الحزنِ

مخنوقاً حدثني عن لا ديمومةٍ كلِّ الأشياءِ

وعلى البابِ الموصدِ خلف الأعماقِ تعالتُ وتعالتُ

طَرَقاتِ الدمعِ

.....

غاصتُ روحي، هتفتُ روحي بالزمن اللص:

يا سارقَ أشياءي قف!

اتركْ لي شيئاً هذي المرة

إن حضور تجربة المتنبّي بما تحمله من تفاصيل الاغتراب والحكمة ونظراته الفلسفية إلى الدنيا وتصاريقها، وورود المقولة المستوحاة من أسطورة جلجامش التي تحكي فكرة الموت والحياة والصراع بينهما، وتوظيف دلالات هذه الأسطورة؛ هو تعبيرٌ موح عن انكسارها النفسي، وضعفها الإنساني، وتلاشي أحلامها أمام حقيقة الموت والعدم والفناء، فلا شيء يدوم عندها في الحياة، كلُّ ذلك في توازٍ مع مقولة (همنجوي) التي تشي بدلالات الفقدان والفناء، والاحتفاظ بأشياء خالدة لا تموت، كل هذه الاعتبارات تجعل من النص الموازي نصاً استراتيجياً، وليس هامشياً؛ لكونه يلعب وظيفتين على الأقل، هما: توجيه القارئ وتصميم فعل التلقي، ثم تخصيص الرؤيا، وتعميق التجربة الفردية.

إن القراءة المتأملّة والهادئة لعتبات النص المتمثلة في هذه المقولات، تؤكد أن ثمة تعالفاً وتداخلاً بين النص الموازي والنص المركزي الأصلي، فقد عمدت الشاعرة إلى جعل القارئ يدلف إلى عالم النص الداخلي بالتدرّج، بدءاً من "عتبة العنوان" اترك لي شيئاً هذي المرة "وهو بمثابة تلخيص مكثف للفكرة الأساسية للنص الأصلي، مروراً بعتبة التمهيد" بما تحتويه من

مقتطفات: شعرية ونثرية؛ تغري القارئ، وتحمل إليه رسالة النص: إنه يرتبط بالنص الأصلي برابط ما، يتجلى في قول عتبة التمهيد شيئاً ما عن جسد النص.

ولتحقيق هذه الوظيفة لجأت الشاعرة إلى دمج تلك المقدمات بالنص الأصلي كتابياً، إذ كتبت بـ "بنط" طباعي مماثل للنص المركزي، وصولاً إلى فضاء النص الأرحب (المتن)، بطريقة تشعر القارئ بأنه ليس ثمة حدود فاصلة بين عتبات النص ومنتهاه. وبالتالي كسر الحواجز التي تفصل ما بين النصوص الموازية والنص المركزي، بين ما هو "خارج - النص"، وما هو "داخل - النص"؛ الأمر الذي يجعل المسافة واهية بين كل من النصوص الموازية والنص المركزي.

ويمكن أن ينظر إلى التضمين على أنه مظهر من مظاهر تعالق النصوص وتفاعلها، إذ تعالقت كثير من نصوصها الموازية مع معطيات التراث العربي الأدبي والتاريخي، فقد قامت الشاعرة باستدعاء شخصية "هند بنت عتبة" من خلال أقوالها؛ لترمز للمرأة العربية في استنارتها المقاتلين على الإقدام في ميدان المعركة، وقد تفاعلت هذه النصوص الأدبية التراثية مع المتن المركزي وتداخلت فيه، ففي قصيدة "أمنية جارحة" أوردت الشاعرة هذا الرجز الذي تمثلت به هند بنت عتبة في غزوة أحد، تحت العنوان، وقبل النص الأصلي، (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٨٤):

"إن تقبلوا نعانق"

"ونفرش النمارق"

"أو تدبروا نفارق"

"فراق غير وامق"

والقارئ لهذا التمهيد قراءة أولية يتبين له أن ليس ثمة علاقة بين التمهيد والنص المركزي، بيد أن قراءة ثانية فاحصة متأملة كفيلة بأن تجعل المتلقي يدرك أن هناك رابطاً قوياً بين النصين، صحيح إن هذا الرابط لا يفصح عن نفسه بطريقة صريحة مباشرة، بل يلف النص بوشاح شفيف من الغموض الموحى؛ الأمر الذي يفتح أمام المتلقي فضاءً واسعاً للتأويل.

ويبدو أن الشاعرة قد أدركت أن القيادات العربية قد تجردت من الكرامة والنخوة، فتخاضعت عن تحرير الأرض العربية المغتصبة، واتخذت من الشعارات والخطب وسيلة لتخدير شعوبها - أصيبت باليأس والإحباط، وضعف الأمل في صحوة عربية، فصرخت من أعماقها، وتمنت "أمنية جارحة" هي: "أن يمدَّ ثوارُ فيتنام النساء العربيات بالمحاربين؛ لتحسين النسل"، فقالت (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٨٥):

يا إخواننا قولوا حتام!

أوأه وأه يا فيتنام

أه لو مليون محارب

من أبطالك
قدفتهم ريح شرقية
فوق الصحراء العربية
لفرشت نمارق
ووهبتمو مليون ولود قحطانيه !

لقد لجأت الشاعرة في هذا المقطع إلى استدعاء صوت المرأة العربية من أعماق التاريخ العربي؛ لتستثير في نفوس الزعامات العربية المعاصرة النخوة، وتحثهم على الجهاد؛ لتحرير المقدسات، ورأت في ذلك الوسيلة الوحيدة؛ لتحقيق النصر، واستعادة الكرامة والشرف.

والناظر إلى الأسطر السابقة، يتبين له أن ثمة مفارقة جلية تكشف عنها تقنية استدعاء الشاعرة لشخصية هند بنت عتبة من خلال آلية القول، فإذا كانت هند بنت عتبة المرأة العربية التراثية تستثير نخوة المقاتلين من كفار مكة، وتحرضهم على قتال المسلمين في غزوة أحد (ابن هشام، ١٩٥٥، ص ٦٧، ٦٨)، فإن هنداً المعاصرة تعلن فرحتها الغامرة بقدوم جنود غير عرب من الفيتناميين؛ ليقاتلوا بدلاً من الأمة العربية، وفي استدعائها هذا الذي جاء على سبيل المخالفة إيحاء خفية؛ ترمي من ورائها إلى تحريض القيادات العربية المسلمة على الجهاد، ومقاومة المحتلين الصهاينة؛ لتطهير المقدسات من دنسهم.

إن استدعاء للشخصية التراثية من خلال ذكر أقوالها، قد جعل النص الموازي يحمل تجربة إضافية تتضاف إلى أبعاد تجربة الشاعرة؛ الأمر الذي أغنى هذه التجربة، وزادها ثراء وخصوبة وإيحاء، فضلاً عن أن استحضر صوت المرأة العربية قد عمق من الروح الثورية التي انبغثت من أمنية الشاعرة الجارحة التي بلغت مدى واسعاً من القسوة.

وقد أسهم التشكيل الإيقاعي في النص الموازي إسهاماً واضحاً في إغناء النص الشعري من خلال الأبنية الصوتية التي تحققت من تفعيلات بحر الرجز بإيقاعه المنتظم، والقيم الصوتية المنبعثة من صوت "القاف المقيدة"، وهو صوت انفجاري قوي يتماهى مع المعنى المراد التعبير عنه.

وتبرز تقنية توظيف النصوص الموازية واضحة جلية في قصيدة "إلي الشهيد وائل زعيتر"^(٤)، فقد استخدمت الشاعرة في بناء هذه القصيدة أسلوباً فنياً مغايراً عما ألفه القارئ في عتباتها النصية الأخرى، إذ احتوت قصيدتها على تمهيد نثري مستوحى من رواية الروائي الفلسطيني غسان كنفاني بعنوان "ما تبقى لكم"، أفردت لها الشاعرة صفحة مستقلة، إذ أوردت

(٤) وائل زعيتر (١٩٣٤ - ١٩٧٢)، سياسي وأديب ودبلوماسي فلسطيني، عمل في العمل الإعلامي والدبلوماسي التابع لمنظمة التحرير، وخلال عمله في روما استطاع أن يقدم القضية الفلسطينية بنجاح ملحوظ للرأي العام الإيطالي، وتم اغتياله في روما عن طريق الموساد الإسرائيلي. (تلحمي، ١٩٧٢، ص ٢٥١ - ٢٧٠).

هذا المقتطف بقولها: "في قصته" ما تبقى لكم "عبر غسان كنفاني عن إحساس الفلسطيني بالوحدة والغربة في معركة المصير فقال: أورثني يقيني بوحدتي المطلقة مزيداً من رغبتني في الدفاع عن حياتي دفاعاً وحشياً" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٦٩)، وقد وضعت لذلك المقتطف عنواناً مستقلاً يحمل عنوان الديوان نفسه "على قمة الدنيا وحيداً" ثم اتبعته بعنوان آخر للقصيدة، جاء على صورة عنوان إهدائي: "إلي الشهيد وائل زعيتر"، ووضعت أسفل العنوان مقولة نثرية أخرى من إبداعها، تقول فيها: "كانت رسالته وضع الحقيقة الفلسطينية أمام عيون العالم المضلل واللامكترث" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٧٠).

ومن يقرأ النص المركزي يجد أن وظيفة النصوص الموازية كانت إضاءة تلك النصوص، والتركيز على الرؤية التي تريد الشاعرة نقلها إلى المتلقين، إذ يلحظ القارئ أن نظرة فدوى إلى الموت قد تحولت من نظرة القلق لفقد الأحبة أهلاً وأصدقاء، إلى عشق الموت في مواسم البطولة، وإذا كان الموت العادي يحمل في طياته معنىً من معاني الغياب والفناء، فإن الاستشهاد هو حياة مستمرة في وجدان الشعب وجنان الخلد، وهكذا رأت فدوى في استشهاد وائل زعيتر نموذجاً من نماذج الموت في الغربة والمنافي، والتضحية والفداء في سبيل معانقة الوطن، واحتضان كل ذرة من ذراته، تقول مخاطبة الشهيد (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٧١، ٤٧٢):

وجهك الغائب يلقانا على صدر الجريده

وعلى نظرة عينيك البعيده

نحن نمضي ونسافر

ونلاقيك، نلاقيك على

قمة الدنيا وحيداً يا بعيداً، يا

قريباً، يا الذي نحويه فينا في الخلايا،

في مسام الجلد، في نبض الشرايين التي

وثرها الحزن المكابر.

لقد توالفت الأغلفة المحيطة بالمتن / النص المركزي في هذه القصيدة على النحو الآتي: عنوان رئيس، فتمهيد، فعنوان إهدائي، فافتتاحية النص الأصلي، فجسد النص، وبذلك ينحصر العنوان الإهدائي بين مقولتين نثريتين؛ إذ يكتسب قيمته البنائية بوصفه موجهاً من وجهات القراءة القوية التي "توجه القصيدة باتجاه المهدي إليه، ويفسر كثيراً من نداءاتها، ويصنع فضاءها" (الصكر، ١٩٩٤، ص ٢٧٣).

والمتمعن في العتبات النصية في هذه القصيدة، يهتدي إلى أنها لم تكن مجرد إصاغات نثرية خارج النص الشعري، بل إنها مندرجة في النسيج الخالص للقصيدة، وتأخذ مكانها كأجزاء أو

كيسر داخل نصوص المتن. ومن هنا كان التمهيد ذا منحي تعزيزي تدعيمي، تقوم فيه عناصر مرحلة ما بعد إنتاج النص، بإضاءة مساحة النص وتعزيزه.

إن اختيار الشاعرة للتمهيدات في هذه القصيدة ليس ترفاً تزيينياً، بل هي نصوص مفكر في انتقائها من طرف الشاعرة، ومصممة بعناية تبعاً لرؤيا سابقة؛ لذا وجب الوقوف عليها، وتأمل ما تلوح به من مدلولات، وما تقترحه من إشارات بليغة، بإمكانها أن توجه الفعل القرائي، وتساعد القارئ علي الولوج إلي عوالم النص الداخلي وفك شفراته.

إن التمهيد الأول المستوحي من قصة غسان كنفاني الذي يحمل عنوان الديوان، تنضوي تحته كل مضامين الديوان ودلالاته، وقد غدا صورة مكثفة موجزة لمواقف الشاعرة الفكرية ورؤيتها الإنسانية، ذلك أن فكرة الديوان الأساسية تنحصر في الكشف عن "دور الكلمة الحرة في الدفاع عن الوطن، والاستشهاد في الغربية من أجل نشر الحقيقة الفلسطينية".

والمواقع أن هذه النصوص الموازية تعد نموذجاً حياً لتعدد الأصوات وتداخلها في القصيدة الواحدة، بحيث نسمع صوت الروائي غسان كنفاني يتجاوب مع صوت الشهيد وائل زعيتر، ويدرك القارئ أن هناك تماهياً بين صوتي الشخصيتين: فشخصية غسان كنفاني تعادل شخصية الشهيد وائل زعيتر، فكلاهما عانى الغربية والمنفى، وكلاهما ناضل بالكلمة الحرة من أجل إظهار الحقيقة الفلسطينية للعالم، وعمل على فضح الدعاية الصهيونية، وكشف أعيابها، وأثبت دور الكلمة والإعلام ووظيفتها في المعركة مع الصهاينة، وكلاهما استشهد في الغربية بعيداً عن الوطن الأم، وارتقت روحه إلي العلا بسبب العدوان الصهيوني، الأول في بيروت، والآخر في إيطاليا.

ويتردد في العتبات النصية صوت ثالث خفي، يتجاوب مع صوت الشخصيتين السابقتين، إنه صوت الشاعرة فدوى طوقان في تعبيرها عن شعورها بالوحدة والغربة في ظل الاحتلال الصهيوني لبلادها، ذلك الإحساس الذي يعكس صورة المعاناة التي تلاحق الفلسطيني، أينما حل في الغربية والمنافي وأرض اللجوء.

ومما يجدر ذكره أن حديث الشاعرة عن الوحدة والغربة في نصوصها الموازية في ديوان "علي قمة الدنيا وحيداً" لم يكن تصويراً لوحدها وغربتها هي فحسب، بل هو تصوير لوحدة الشعب الفلسطيني، وغربته في ميدان المواجهة مع العدو، فقد مزجت آلامها واغترابها بالآلام شعبها وأحزانه واغترابه ووحده" (التميمي، ١٩٩٩، ص ٥٦).

وهكذا تداخلت الأصوات الثلاثة واندمجت فيما بينها، وغدت كأنها شخصية واحدة؛ الأمر الذي أغنى التجربة، وعمقها وأضفى عليها بعداً إنسانياً شاملاً، وحيوية متجددة، وخلق جواً مفعماً بالمعاني الإنسانية الرحبة.

ومن التضمينات النثرية التي استمدتها الشاعرة من التجارب الإنسانية يلتقي القارئ أصواتاً تحمل طابعاً فلسفياً، ويمكن استخلاص القيمة التي تكتسبها هذه الأصوات لدى الشاعرة من خلال توظيفها لأسماء كبار الكتاب والفلاسفة، إذ تستحضر الشاعرة الفيلسوف (نيتشة) باسمه صراحة،

وتخرجه من لحدده، وتبعته من رقدته الأبدية؛ ليعيش في توجهها الإنساني، ويستمر صوته في نشيدها، وذلك في قصيدتها "في درب العمر" التي صدرتها بمقولة له تقول فيها (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٦): "لا تصافح كل من لاقيت في طريقك.. إن من الناس من يجب أن لا تمد إليهم يداً، بل مخلباً ناشباً".

جاءت مقولة الفيلسوف (نيتشه) المستوحاة من كتابه "هكذا تكلم زرادشت" - وفق ما نصت الشاعرة - في صورة "حكمة موجزة" أودع فيها خلاصة تجاربه الإنسانية العميقة، وخبرته في الحياة، وقد عُرف عن هذا الفيلسوف فلسفته التشاؤمية المبنية على الحذر في التعامل مع الناس، والسخرية الشاهرة بكل شيء في الحياة.

ويبدو أن هذه الفلسفة قد لاقت في نفس الشاعرة هوى كبيراً، فأمنت بها، وانعكست في رؤيتها وموقفها من الحياة، واندرجت هذه الرؤية في نسيج نصها الأصلي، إذ عبرت فيه عن ذات مأزومة حزينة، تفتقد الحب والانتماء العاطفي للأقارب، والانفتاح العام على الغرباء، فأظهرت عدم رضاها عن الناس، وصورت شرورهم وغدرهم.

وإذا كانت الحكم هي بمثابة جمل مكثفة غزيرة المعنى، تلخص خبرات حياتية، وتجارب معيشية، تصاغ في قواعد مطلقة، ذات جمالية أسلوبية، فإنها قد حققت حضورها المثمر داخل النص الأصلي، إذ إن القارئ لا يعثر على دلالات هذه الحكمة محصورة في بيت أو بيتين في جسد النص، بل إن الشاعرة قد زرعت تلك الدلالات في فضاء النص الأصلي بأسره، كاشفة بذلك عن رؤيتها الذاتية، ومواقفها الاجتماعية، تقول في قصيدتها "في درب العمر" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٤٦):

أغرس زهر الحب في الدرب	أتيت درب العمر مع قلبي
تنهّل في دفق وفي سكب	ليغرق الناس بأشدائهم
فينعموا في فيئته الرطب	ليغمر الصحب بعطر الهوى
ووطأوه في الثرى الجذب!..	فبعثروا زهري بأقدامهم

ولعل طبيعة الشاعرة وتكوينها النفسي قد كان لهما أثر فاعل في موقفها من الحياة والناس، وميلها إلى التشاؤم، والبرم بالحياة وأهلها، وربما يعود نصيب من هذه النزعة التشاؤمية إلى تجاربها العاطفية المحبطة والمنقوصة، بسبب ما لاقت من خيبات الأمل، وما كانت تعانيه من أزمة سوء تكيف مع المجتمع؛ الأمر الذي جعلها تلجج بالشكوى من الزمن، والانقباض عن أهله.

وبذلك أدت النصوص الموازية المتمثلة في التمهيد دوراً دلاليًا وفنياً موجهاً للقراءة، وإضاءة النص، وإغراء القارئ للتعرف إلى ما تشتمل عليه من رؤى إنسانية، ومواقف فكرية.

وإذا كانت السمة الغالبة علي تضمينات الشاعرة النثرية المقترفة من أقوال الكتاب والفلاسفة هي الميل إلي الإيجاز والاختصار والتكثيف، فإن هناك مقدمات قد طالت طولاً ظاهراً؛ تبعاً للمضامين التي تروم الشاعرة إيصالها إلي المتلقيين.

فالتنامي العميق بين الشاعرة في نصوصها الموازية يتواصل؛ ليصل إلي مجال الأدب، لاسيما السيرة الذاتية، إذ تستدعي اسم (القديس أو غسطين)؛ لإثراء تجربتها الشعورية، وتعميق رؤيتها الذاتية، فالإحالة إلي مثل هذه الرموز من الكُتّاب المشهورين، تشد انتباه القارئ، وتحرك في ذهنه الأسئلة المحيرة؛ لإيجاد الخيط الرابط بين النص الموازي وبؤرة النص المركزي.

فقد صَدَّرت الشاعرة قصيدتها "قصائد إلي نمر" - بمقولة (للقديس أو غسطين) مستوحاة من اعترافاته في الكتاب الرابع، إذ تقول (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣١٨): "... وأضحى كل ما كان مشاعاً مشتركاً بيننا مثار ألم شديد لنفسي. لقد كانت عيناى تبحثان عنه في كل مكان، ولكن شيئاً لم يكن ليستطيع أن يهديني إلي طريقه، فأصبحت أبغض سائر الأشياء لأنها لم تعد تستطيع أن ترشدني إليه، ولأن شيئاً منها لم يعد يستطيع أن يقول لي: "تمهل قليلاً فإنه سيعود إليك" وحينما كنت أقول لنفسى- بحق:- "ألا فلتضعي رجاءك في الله" لم تكن لتستطيع الإنصات إليّ أو الاستجابة لي..".

وعلى الرغم من كون هذه التضمينات من النوع المباشر والمحددة مصادرها التناسية سابقاً، فإن الشاعرة تمكّنت من إذابة هذه النصوص المحيطة في نسغ النص الأصلي، واستثمرتها دون أن يذوب النص الأصلي فيها. فالنصوص الموازية تقوم بإثراء النص المركزي، وبالتالي فهي تسهل عملية إضاءته، وإجلاء عتمته، كذلك تسهم في الكشف عن الرؤية التي تعمل الشاعرة في مدارها، وهي رؤية جهدت طيلة خمس قصائد هي: "مرثاة إلي نمر، في ليلة ماطرة، جسر اللقياء، لماذا، حصار، لقاء كل ليلة" من أجل إبرازها، ولعل أهم مدارات هذه الرؤية في هذا التشظي الذي تعانيه الذات بسبب فقد الأحبة؛ هي التفجع والشعور الحاد بالمأساة، والإحساس بالفقدان والتألم؛ الأمر الذي يشيع روح الوحدة والوحشة في نفسها.

إن القارئ لقصائد الشاعرة الخمس لا يعثر على الدلالات المستكنة في النص الموازي في قصيدة واحدة، بل يجد أن تلك الدلالات قد اندمجت وتداخلت مع النصوص الداخلية للقصائد وسياقاتها المختلفة، وقد أثرت في رؤية الشاعرة وموقفها النفسي، وساهمت في البناء الفني لتلك القصائد، وهذا يشير إلي أن النص الموازي في الخطاب الإبداعي للشاعرة، لم يكن عبارة عن إصاغات خارجية متورمة على محيط النص الأصلي، بل كان في معظم الأحيان منسجماً ومتسقاً مع النص الأصلي؛ الأمر الذي جعل الخطاب بشكل عام ملتحمًا ومترابطًا ومقتعاً فكرياً وفنياً.

فقد جسدت الشاعرة في قصائدها الخمس التي دعته "قصائد إلي نمر" معاناتها العميقة؛ لفقدان أخيها الذي لقي مصرعه في إنجلترا في حادث تحطم طائرة سنة ١٩٦٣ (طوقان، ١٩٨٨، ص ٣٠٩)، فقد بدأت باستنكار أحببها الذين اختطفهم الموت، واستحضرت حركاتهم المملوءة بالحيوية والشباب التي قصفها الموت، وأعلنت حزنها وجزعها، وراحت تفلسف سر الموت الذي حرّمها من إخوتها، تقول في قصيدتها "لماذا" (طوقان، ١٩٩٣، ص ٣٢٨):

أقول لقلبي اكتمال هو الموت-
تتويج عمر، وفيض امتلاء
هو الآن جزء من الكون حر
يدور مع الفلك الدائر
تقلت من لمسات السنين-
من الزمن الغادر
أقول...
ولكن قلبي في غمرات أساه-
العميق الصموت
يعود فيقرع جدران صدري
يسائل في حيرة في قنوط:
لماذا يموت؟
لماذا يموت؟

لقد صار من الجلي، أن الاستعانة بهذه العتبات النصية من مقتبسات وتضمينات، لم يكن الغرض منها مجرد استعراض القدرات الثقافية التي تمتلكها الشاعرة، بل جاءت لتؤدي وظيفة فكرية موضوعية أو فنية جمالية؛ لإثراء فكرتها المطروحة، وتعميق رؤيتها، والمساهمة في تشكيل البناء الفني للنص النواة، فضلاً عن كونها تعكس ثقافة الشاعرة، ومدى قدرتها على توظيف هذه الثقافة في إبداعاتها بصورة فاعلة، بحيث تخدم عملها وتنميته، وتضيء جوانبه وتثريه.

من خلال ما سبق يمكن القول: إن القارئ يستشعر الغنى الفكري والدلالي والفني الذي يزرخ به الخطاب التقديمي للشاعرة فدوى طوقان، ذلك أن هذا الخطاب قد ساهم في إثراء قراءة النصوص اللاحقة عليه، وأن العتبات النصية لم توضع اعتباطاً، بل كانت الشاعرة تتغيا من ورائها مزيداً من الدلالات والإضاءات التي تساهم في جلاء رموز نصها، سواء أكان ذلك في صياغتها أم في تركيبها أم في دلالاتها وتعلقها بالنص اللاحق.

وقد تبين بالإضافة إلى ذلك أن ولوج عوالم النص الداخلي جاء عند الشاعرة بالتدرج، بدءاً من النصوص الموازية بوصفها نصوصاً مصغرة، وصولاً إلى فضاء النص الرحب (المتن)، وبالتالي كسر الحواجز التي تفصل بين النصوص المحيطة والنص المركزي.

كما كشفت الدراسة عن أن العتبات النصية في تجربة الشاعرة كانت تتسم بالوضوح والبساطة، لكنه الوضوح الذي لا يطيح بالنص أو الذي يلغي بريقه الأدبي، إنه الوضوح الذي يتعارض مع التعقيد واللبس، ويجعل الكشف عن بواطن النص أمراً معقداً، وربما كان لطبيعة الشاعرة وتكوينها النفسي أثر كبير في جنوحها للبساطة واليسر في تجاربها الشعرية بعامتها، وفي جعل نصوصها الموازية تتسم بالانفتاحية مع البعد عن الغموض والتعمية (حمدان، ١٩٨٣، ص ٧٦).

المراجع

- ابن هشام، محمد. (١٩٥٥). السيرة النبوية، تحقيق السقا وآخرون. ط٢. الحلبي. القاهرة.
- أبو عليان، ياسر. (١٩٩٩). "الشهيد في شعر فدوى طوقان". مجلة بيت لحم. (١٨). ٦٧-١١٤.
- أبو غضيب، هاني. (٢٠٠٣). فدوى طوقان، الموقف والقضية، ط١. دار وائل للنشر والتوزيع. عمان، الأردن.
- بدر، ليانة. (١٩٩٦). فدوى طوقان، ظلال الكلمات المحكية. ط١. دار الفتى العربي. القاهرة.
- بكار، يوسف. (١٩٨٠). قراءات نقدية. ط١. دار الأندلس. بيروت.
- تلحمي، داود. (١٩٧٢). "وائل زعيتر قديس آخر يموت في روما". مجلة شؤون فلسطينية. (٥). ٢٥١ - ٢٧٠.
- التميمي، حسام. (١٩٩٩). "تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان". مجلة جامعة بيت لحم. (١٨). ٤٥-٧٤.
- تودوروف، تزيفتان. (١٩٩٢). المبدأ الحواري. ط١. دراسة في فكر ميخائيل باختين. ترجمة فخري صالح. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.
- الجبوسي، سلمى. (١٩٩٧). موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. ط١. المؤسسة العربية. بيروت. ج١.
- الحجمري، عبدالفتاح. (١٩٩٦). عتبات النص: البنية والدلالة. ط١. منشورات الرابطة، الدار البيضاء.
- حسني، المختار. (١٩٩٩). "نظرية التناسل". مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، ١٠ (٣٤). جدة.
- حليفي، شعيب. (١٩٩٢). "النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان". مجلة الكرمل، بيسان للصحافة والنشر، (٤٦). ٨٣-١٠٢.

- حمدان، عبد الرحيم (١٩٨٣). "شعر فدوى طوقان، دراسة نقدية". رسالة ماجستير غير منشورة. كلية اللغات. جامعة الفاتح. طرابلس، ليبيا.
- الخشاب، وليد. (١٩٩٤). دراسات في تعدي النص. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.
- داغر، شربل. (١٩٩٧). "التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري". مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٦ (١). ١٢٥ - ١٤٦.
- شراب، محمد. (١٩٩٦). معجم بلدان فلسطين. ط٢. الأهلية للنشر والتوزيع. عمان.
- الشيخ، خليل. (١٩٩٩). "رؤية فدوى طوقان للغرب دراسة في جدل الشعر والسيرة". مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية. جامعة قطر. (١٣). ٢٢ - ٤٣.
- شيخ عمر، رمضان. (٢٠٠٢). سيرة فدوى طوقان وأهميتها في دراسة أشعارها. جامعة النجاح الوطنية. نابلس.
- صبحي، محيي الدين. (١٩٧٢). دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق.
- الصكر، حاتم. (١٩٩٤). كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر. ط١. دار الشروق. عمان.
- طوقان، فدوى. (١٩٩٣). الأعمال الشعرية الكاملة. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- طوقان، فدوى. (١٩٨٨). ديوان فدوى طوقان. دار العودة. بيروت.
- طوقان، فدوى. (١٩٦٥). ديوان وحدي مع الأيام. ط٣. منشورات دار الآداب. بيروت.
- طوقان، فدوى. (١٩٨٨). رحلة جبلية رحلة صعبة. ط٢. دار الشروق. عمان.
- طوقان، فدوى. (٢٠٠٠). اللحن الأخير. ط١. دار الشروق. عمان.
- عيسى، فوزي. (١٩٩٧). تجليات الشعرية قراءة في الشعر المعاصر. منشأة المعارف. الإسكندرية.
- عودة، كفاح، وصلاح، يسرة. (١٩٩٥). الموسوعة التربوية الفلسطينية. (٣٣). نابلس.
- كورتل، آرثر. (١٩٩٣). قاموس أساطير العالم. ترجمة سهى الطريحي. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- حميداني، حميد. (٢٠٠٢). "عتبات النص الأدبي". مجلة علامات في النقد. ٤٦ (١٢). جدة

- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٥). فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص. مجلة علامات في النقد. ٤٠ (١٥). جدة.
- النابلسي، شاكر. (١٩٨٥). فدوى تشتبك مع الشعر. ط٢. الدار السعودية. جدة.
- ياكبسون، رومان. (١٩٨٨). قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون. دار توبقال. المغرب.
- يكر، عمرو. (١٩٧٤). ديوان عمرو بن معد يكرب، تحقيق مطاع الطرابيشي. دمشق.
- Genette.(1987). Seuils édition du seuil, paris.