جمالية اللغة الشعرية في ديوان "وحدي مع الأيام" للشاعرة فدوى طوقان

الباحثة /
وئام لويفي سمران الجهني
حاصلة على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طيبة

المستخلص

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن جمالية اللغة الشعرية عند شاعرة من أبرز شاعرات الوطن العربي في العصر الحديث الشاعرة الفلسطينية (فدوى طوقان)، ويحاول الوصول إلى جوهر لغتها الشعرية، والكشف عن دلالاتها وأبعادها الجمالية، خاصة وأن اللغة الشعرية هي معيار التفاضل والتمايز بين الشعراء ، وتكمن أهمية البحث في أن اللغة الشعرية هي التي ترسم التجربة وتوضح خصوصيتها وتجلى فيها عبقرية الشاعرة، بالإضافة إلى أهمية الإنتاج الأدبي للشاعرة فدوى طوقان والذي جعلها تتبوأ مكانة لائقة في الشعر الحديث والمعاصر.

وقد حاول هذا البحث تحقيق عدد من الأهداف أهمها الاطلاع على التجربة الشعرية الخاصة للشاعرة في ديوانها (وحدي مع الأيام) والتي برزت من خلال اللغة وعبرت عن كوامن شعورها وانفعالاتها، وقد تم تقسيم هذا البحث إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة تتضمن النتائج وأهم التوصيات، حيث تناول المبحث الأول: جمالية اللغة الشعرية في المعجم الشعري والحقول الدلالية، وتناول المبحث الثاني: جمالية الانزياح في ديوان وحدي مع الأيام.

واقتضت طبيعة البحث أن يتبع المنهج الوصفي التحليلي، وتوصل إلى مجموعة من النتائج منها: أن الشاعرة قد استحضرت قضايا الوطن من خلال المعجم الاجتماعي والوطني ، وغلب على معجمها الذاتي والنفسي التأمل الفلسفي لقضايا الموت والفناء والعدم والوجود، وقد جاء الانزياح مُظهراً اهتمام الشاعرة بتصوير الطبيعة، وكان أكثر الانزياحات الدلالية التي استخدمتها متداخلة مع عناصر الطبيعة، في حين أن الانزياح التركيبي تجلى لديها في مظهرين الأول: هو التقديم والتأخير وأكثر مواضعه تقديم الجار والمجرور، أما المظهر الثاني: وهو الحذف حيث غلب لديها حذف المبتدأ.

الكلمات المفتاحية: جمالية- اللغة الشعرية- ديوان وحدي مع الأيام- فدوى طوقان.

المقدمة

إن اللغة في تشكيل الخطاب الأدبي تبرز جمالية النص بشكل فني وجمالي وأدبي، فهي لغة لا تشبه الخطاب العادي، إنما تحمل العديد من الطاقات التعبيرية، ومن هنا تأتي أهمية الانزياح الذي يكسب الخطاب الأدبي فرادته وتميزه، ويسهم في اختراق وانزياح الأديب عن المألوف في بنية القاعدة اللغوية، وإكساب النص دلالات إيحائية تبعث الدهشة والتأثير على المتلقي.

والشاعرة فدوى طوقان ابنة فلسطين ومدينة نابلس، ومن رائدات الشعر العربي المعاصر، وتميزت بأعمال أدبية، ما بين ثمانية دواوين ومنها ديوان "وحدي مع الأيام"، وعدد من الأعمال والكتابات النثرية، ومن هنا تتجه هذه الدراسة إلى إبراز جمالية اللغة الشعرية وذلك من خلال الانزياح في الديوان ومنه الانزياح الدلالي، والتركيبي، والتداولي، وتبعاً لذلك وقع الاختيار على موضوع البحث بعنوان: (جمالية اللغة الشعرية في ديوان "وحدي مع الأيام" للشاعرة فدوى طوقان).

أولاً: أهمية البحث وأسباب اختياره: تبرز أهمية البحث وأسباب اختيار الموضوع في: الوقوف على القيمة الجمالية للمعجم الشعري لدى الشاعرة فدوى طوقان، والكشف عن أبرز نواحي التميز في جمالية علاقة الحقول الدلالية في الديوان، وإلقاء الضوء على قصائد ديوان "وحدي مع الأيام" وتحليلها، والبحث عن جمالية الانزياح فيها، بالإضافة إلى العامل الذاتي والرغبة في دراسة المادة الشعرية المتعلقة بالشاعرة فدوى طوقان، ورصد الأفكار النقدية التي تكشف وجود الانزياح والجماليات الشعرية الأخرى في الديوان.

ثانياً: أهداف الموضوع: سعى هذا البحث إلى تحقيق عدد من الأهداف ومنها : الوقوف على جمالية المعجم الشعري في ديوان وحدي مع الأيام، والكشف عن أبرز نواحي الحقول الدلالية في شعر فدوى طوقان، وإبراز مظاهر الانزياح للغة الشعرية في الديوان والتعرف على أنماطه الدلالية والتركيبية والتداولية.

ثالثاً: أسئلة البحث: طرح البحث العديد من التساؤلات محاولاً الإجابة عنها ومنها: ما الجوانب التي وفقت فيها الشاعرة في اختيار جمالية لغتها الشعرية؟، وما أهم العناصر الجمالية المعجمية الواردة في ديوان وحدي مع الأيام؟ وما أكثر المفردات المعجمية التي غلبت على الشاعرة؟ وكيف استطاعت الشاعرة فدوى طوقان أن توظف جمالية الحقول الدلالية في قصائدها؟ وما أبرز نواحي الانزياح في شعر فدوى طوقان؟

رابعاً: منهج البحث وإجراءاته: اقتضت طبيعة الدراسة أن تستند على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يدرس الظواهر الشعرية دراسة لغوية وأدبية ويحللها، ويقوم بكشف الدلالات، وتناول جمالية اللغة الشعرية من خلال المعجم الشعري، وجمالية الحقول الدلالية، وجمالية الانزياح.

خامساً: مخطط البحث: انتظمت الدراسة في مقدمة وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة.

فأمَّا **المقدمة:** فقد اشتملت على أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، وأهدافه، ومنهج البحث وتقسيماته، وتناول **التمهيد**: المصطلحات والمفاهيم، والتعريف بالشاعرة ، ثم وقفة مع ديوان "وحدي مع الأيام".

وجاء **المبحث الأول** بعنوان: (جمالية اللغة الشعرية في المعجم الشعري والحقول الدلالية)، واشتمل على مطلبين: **المطلب الأول**: يحدد ويرصد مفردات المعجم الاجتماعي والوطني والمعجم النفسي والذاتي والمعجم المكاني البيئي، **والمطلب الثاني:** فيتناول حقل علاقات الترادف وحقل علاقات التضاد وحقل علاقات السبب والنتيجة.

وتناول **المبحث الثاني:** وعنوانه: (جمالية الانزياح في ديوان "وحدي مع الأيام")، ويحتوي على ثلاثة مطالب: **المطلب الأول:** الانزياح الدلالي، **والمطلب الثاني** يتناول: الانزياح التركيبي ،وجاء **المطلب الثالث**: عن : الانزياح التداولي، **وأمَّا الخاتمة:** ففيها أبرز النتائج وأهم التوصيات.

واعتمدت الباحثة على مدونة شعرية وهي ديوان "وحدي مع الأيام" كمصدر رئيسي، وهو من الأعمال الشعرية الكاملة لفدوى طوقان، الصادرة عن منشورات دار فارس بعمان، في الطبعة الأولى عام 1993م، وهو أول ديوان للشاعرة ، والذي يبلغ عدد صفحاته (117) صفحة، ومكون من (33) قصيدة، بالإضافة إلى عدد من المراجع اللغوية والأدبية والبلاغية القديمة والحديثة.

وبعد، فأحمد الله عز وجل الذي يسر لي إتمام هذا البحث، وأرجوه التوفيق والسداد لصالح الأعمال والأقوال، وأن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم.

التمهيد:

أولاً: المصطلحات والمفاهيم:

أ- مفهوم الجمالية لغة واصطلاحاً:

الدلالة اللغوية لمادة (ج م ل) تدور حول عدة معانٍ، منها: البهاء والحسن، وفعل الخَلق، والجمال في الأفعال والأوصاف، وقد ورد في لسان العرب "الجَمَال: مصدر الجَمِيل، والفعل جَمُل، وقوله عز وجل:﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ٦﴾؛ أي بهاء وحسن، ابن سيدة: الجَمَال الحسن يكون في الفعل الخَلْق...، والجَمَال يقع على الصُّورَ والمعاني؛ ومنه الحديث: إن الله جَمِيل يحب الجَمَال، أي حَسَن الأفعال كامل الأَوصاف"[1].

وقد أشار عبد الرحمن بدوي إلى تعريف علم الجمال أو الجمالية هو: "موضوع علم الجمال هو الجميل في الفن الذي يبدعه الإنسان"[2]، إذن يرتبط علم الجمال لديه بالفن المنبعث من الروح، فالجمال هو "ما يثير فينا إحساساً بالانتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر فني من صنع الإنسان"[3]، أي يتتبع علم الجمال كل ما هو جميل سواء في الطبيعة التي تثير الكمال والانتظام، أو المتجسدة بالفن الذي صنعه الإنسان.

ب- مفهوم الانزياح لغة واصطلاحاً:

جاء في لسان العرب مادة (ز، ي، ح): "زاحَ الشيءُ يَزيحُ زَيْحاً وزُيُوحاً وزِيُوحاً وزَيَحاناً، وانْزاحَ: ذهب وتباعد؛ وأَزَحْتُه وأَزاحَه غيرُه...، الزَّيْحُ ذهابُ الشيء، تقول:

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ط3،(بيروت: دار صادر، 1420هـ=2000م)، مادة (ج م ل)، 126/11.

(2) بدوي، عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ط1، (القاهرة: دار الشروق، 1417هـ =1996م)، ص21.

(1) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ط2، (بيروت: دار العلم للملايين، 1404هـ=1984م)، ص85.

قد أَزَحْتُ علته فزاحتْ، وهي تَزيحُ...، وزاحَ عني الباطلُ أي زال وذهب، وأزاحَ الأَمرَ: قضاه" [1]، وعلى ذلك فإن المادة اللغوية من (ز، ي، ح) تفيد معنى البعد، والتنحي، والزوال، وأما الانزياح اصطلاحاً فهو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيبَ وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"[2]، ويؤكد هذا التعريف أن هذه الظاهرة تقوم بتبديل الكلمات والانحراف عن المعنى الحقيقي والمجيء بمعنى آخر غير مألوف، يخدم النص الشعري ويزيد المعنى رونقاً وجمالاً يجذب المتلقي ويشوقه، وهذا لا نجده في لغة الخطاب العادي.

ثانياً: التعريف بالشاعرة (فدوى طوقان):

فدوى طوقان شاعرة فلسطينية، "ولدت في مدينة نابلس في فلسطين عام 1917م، وتوفيت عام 2003م" أما ثقافتها فقد "تلقت تعليمها الابتدائي في مسقط رأسها، لكنها لم تتمّ تعليها الثانوي ولم تدرس دراسة أكاديمّية لظروف اجتماعية" [3]، وهذه الظروف مرتبطة بالتقاليد فقد "عاشت عمرها ضمن تقاليد خاصة بأسرتها، وكانت نفسها تتوق إلى الحرية لتمارس حقها الطبيعي في الحب والحياة، فانصرفت إلى الشعر لتعبر عن طريقه عن خلجات نفسها"[4]، لكن ذلك لم يمنعها من التعليم حيث "تعهدها شقيقها إبراهيم طوقان ورعاها عائلياً وأدبياً ونمّى فيها القراءة والتثقيف الذاتي فنجحت ونظمت الشعر في سنّ مبكرة"[5].

وكنيتها هي "أُمّ التمّام، في مقابل أبي تمام الشاعر" وهذه الكنية أطلقها إبراهيم طوقان شقيقها، أما قصائدها فكانت تنشرها "وتتقنع بألقاب مستعارة لقصائدها الغزلية مثل (المطوقة) و(دنانير)" في حين أنها لقبت بألقاب عديدة منها "خنساء القرن العشرين، وزهرة البنفسج، والزيتونة المباركة" [6].

وقد تركت فدوى طوقان دواوين شعرية وأعمال نثرية وهي: ديوان وحدي مع الأيام صدر عام 1952م، وديوان وجدتُها عام 1957م، وديوان أعطنا حباً عام 1960م، وديوان أمام الباب المغلق عام 1967م، وديوان الليل والفرسان، دار الآداب، بيروت، 1969م، ودويان على قمة الدنيا وحيداً عام 1973م، وديوان تموز والشيء الآخر، عام 1989م، وديوان اللحن الأخير عام 2000م، بالإضافة إلى عدد من الكتابات النثرية.

وقد مرت تجربتها الشعرية بعدة مراحل، "وأول محاولة شعرية لها (أنشودة العيد) عام 1934م...، ثم مرحلة التأثر والتقليد وتمتد من عام 1933م – 1937م، حيث حاولت تقليد شقيقها إبراهيم في شعره الوطني وتأثرت بشعراء المهجر وخصوصا التيار الرومانسي...، مرحلة النضوج الفني...، ثم مرحلة الإبداع وقد بدأت منذ 1947م بدايات الشعر الحر"[7].

---

(2) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ز ي ح)، 470/2.

(3) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، (بيروت: المؤسسة الجامعية ، 1426هـ=2005م)، ص7.

(4) بكار، يوسف، حوارات فدوى طوقان، ط2، (الأردن: الآن ناشرون وموزعون،1441هـ=2019م)، ص13.

(6) الشيخ، غريد، فدوى طوقان شعرٌ والتزام، ط1، (لبنان: دار الكتب العلمية، 1414ه=1994م)، ص7.

(7) بكار، حوارات فدوى طوقان، مرجع سابق، ص13.

(1) أبو سالم، إيناس محمود عبد الله، العنونة في دواوين فدوى طوقان، جامعة الأزهر رسالة دكتوراه، (1440ه=2019م)، ص364.

ثالثاً: وقفة مع ديوان "وحدي مع الأيام": ضم ديوان وحدي مع الأيام ثلاثاً وثلاثين قصيدة، منها قصيدة : (مع المروج-خريف ومساء-الشاعرة والفراشة-أوهام في الزيتون-هروب-أشواق حائرة-ليل وقلب-حياة-طمأنينة السماء-من الأعماق-غب النوى-إلى صورة-الصدى الباكي-سمو-في محراب الأشواق-قصة موعد-نار ونار-في مصر-وأنا وحدي مع الليل..)، وبلغ عدد صفحاته (177) صفحة، وقد طبع الديوان عام 1952م، في القاهرة، ويمثل صدوره مرحلة التأثير والتقليد حيث "قلدت شعراء الأندلس وجماعة أبولو، وأصدرت ديوانها الأول (وحدي مع الأيام)..، ذو المضمون الرومانسي الذاتي"[1]، وقد غلب على الديوان الشعور بالوحدة والعزلة، وأن تجربتها الشعرية كانت تتمحور حول الذات، والتأملات في الطبيعة والكون والوجود والحياة.

(2) أبو سالم، ال مرجع السابق، ص364.

المبحث الأول: جمالية اللغة الشعرية في المعجم الشعري والحقول الدلالية.

تمثل اللفظة المفردة بنية النصوص الشعرية، فالشعراء لديهم ألفاظ خاصة تتجمع لتكون معجماً شعرياً يوضحون فيه ما يجول في خواطرهم، وتَختزِنُ هذه الألفَاظُ والأفكارُ وتَحْمِلُ الدلالات الخاصة، فالكلمة المختارة تعكس كل ما يمرون به من ظروف وأحوال، ويُقصد بالمعجم الشعري: "الألفاظ التي يكثر دورانها في قصائد شاعر أو مجموعة من الشعراء حتى تصير ملمحاً أسلوبياً يتصف بها هذا المنجز"[1].

المطلب الأول: المعاجم الشعرية في ديوان (وحدي مع الأيام):

القسم الأول: تجليات المعجم الاجتماعي والوطني في ديوان "وحدي مع الأيام":

شغل الجانب الاجتماعي والوطني مساحة واسعة، ومثل حضوراً كبيراً لدى الأدباء، فقد سلطوا الضوء على قضايا المجتمع ومأساتهم، وأيضاً آمالهم وطموحاتهم.

مفهوم المجتمع لغة واصطلاحاً: ورد في لسان العرب "تجمَّع القوم: أي اجتمعوا من هنا وهنا"[2]، وتبعاً لذلك فإن مادة (جمع) تدل على تكوين المجتمع عامةً، أما بالنسبة للمفهوم الاصطلاحي فإن المجتمع هو: "عدد هائل من الأفراد، جمعت بينهم روابط، وأهداف مشتركة، واستقروا في أرض، والتزموا بعرف أو قانون"[3]،وقد كان الشعر أحد أهم الوسائل للتعبير عن هذا المجتمع.

مفهوم الوطن لغة واصطلاحاً: وردت كلمة الوطن في معجم لسان العرب بمعنى: "المنزِلُ الذي تقيم به، وهو مَوْطِنُ الإنسان ومحله"[4]، وتبعاً لذلك فالوطن يقصد به المكان الذي ينتمي إليه الإنسان سواء كان مكان ميلاده أو مَقَر سكنه، أما اصطلاحاً فالوطن هو: "مولد الرجل والبلد الذي هو فيه، وطن الإقامة موضع ينوي أن يستقر فيه خمسة عشر يوماً أو أكثر، من غير أن يتخذه مسكناً"[5]، مما يعني أنه مقر المسكن وإحساس الفرد بالانتساب والانتماء إليه.

ومن خلال ما سبق؛ يمكن تعريف المعجم الاجتماعي والوطني بأنه: المفردات التي يستخدمها الشاعر في التعبير عن أحوال مجتمعه ووطنه، وينقل صورة هذا المجتمع والوطن بكل آلامه ومعاناته وقضاياه.

ويمكن تقسيم مفردات المعجم الاجتماعي والوطني في ديوان "وحدي مع الأيام" إلى ثلاثة أقسام:

(1) سريدي، حسين، المعجم الشعري عند البوصيري، مقاربة أسلوبية في الميمية، جامعة الجيلالي ليابس، رسالة دكتوراه، (2017) ص131.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة: (ج م ع)، 53/8.

(3) الجوابي، محمد طاهر، المجتمع والأسرة في الإسلام، ط3، (الرياض: دار عالم الكتب، 1421ه=2000م)،ص14.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (و ط ن)،451/13

(5) لجرجاني، علي بن محمد، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق، ط2، (القاهرة: دار الفضيلة ،1432ه =2011م)، ص212.

أولاً: مفردات المعجم الاجتماعي: كان حضور المجتمع وقضاياه عند الشاعرة فدوى طوقان بارزاً، وتمثل خلاصة اهتمام الشاعرة بالمجتمع في قضية اليتيم، وقضية اللاجئين، وافتقاد بعض الفقراء واليتامى إلى بهجة الإحساس بفرحة العيد، فقد ذكرت الشاعرة في قصيدة (يتيم وأم) قضية **اليتيم** ودور الأم في حياة الأسرة والمجتمع، وذلك في قولها:

وا حَـــنَـــانَـــاهُ **لِأُمٍ أَيِّـــــــــمِ** طَـــوَتِ النفْسَ
عَـلَى خَـوْفٍ وَغَمْ
فَنَضَـتْ عَنْهَـا الثِيَابَ السُّـود؛ لا لا تَـظُنُّوا جُـرْحَهَا الـدَّامِي التَـأَمْ
بَـلْ لِـدَفْعِ الشُّؤْمِ عَنْ وَاحِـدِهَـا يَـا لَقَـلْبِ الأُمِّ إِنْ
أُشْـعِـرَ هَـمّ [1]

رسمت الشاعرة صورة من معاناة المجتمع، عندما يَفْقِدُ الطفلُ أَحَدَ والديه وبالذات الأب، في قولها: (وا حناياه لأم أيم)، وهي عبارة تدل على الرحمة الاجتماعية، ويقال: "الأيِّم جمع أَيايِم، وأيِّم من النساء من لا زوج لها، بكراً كانت أو مطلقة أو أرملة"[2]، ودلالة كلمة أيم هنا هو أن هذه المرأة التي اختصتها الشاعرة بهذه المشاعر الفياضة هي امرأة بلا عائل وسند، خاصةً وأنها أم تربي يتيمها الصغير، فحاولت الشاعرة أن تضاعف الإحساس بالمأساة من ناحيتين، الأولى: المرأة بلا زوج، والثانية: أنها تسعى على ولدها اليتيم، وهذه قضية اجتماعية تدل على الحس الاجتماعي الذي ظهر واضحاً لدى الشاعرة.

ثم اختصت فئة أخرى من فئات المجتمع، الذين يعيشون في بؤس وشقاء كاليتامى، وهم **اللاجئون**، ففي قصيدة (مع لاجئة في العيد) التي تدل على الواقع الاجتماعي والوطني، جاءت كلمة لاجئة تحمل دلالتين: دلالة اجتماعية وهي الفقد والأسى، ودلالة وطنية لما حدث للوطن من نكسة، حيث تقول:

أُخْـتَـاهُ، هَـذَا العِـيـدُ رَفَّ سَـنَـاهُ في رُوحِ الـوجُـودِ
وأَشَـاعَ في قَـلْـبِ الحـيَـاةِ بَـشَـاشَـةَ الـفـجـرِ الـسَّـعِـيـدِ
وأَرَاكِ مَـا بَـيْنَ **الخِـيَـامِ** قَـعِـدْتِ تِمْـثَـالاً
شَـقِـيَّـا
مُـتَـهَـالِـكـاً، يَـطْوِي وَرَاءَ جُمُـودِهِ أَلَماً
عَـتِـيَّـا [3]

اختارت الشاعرة كلمة العيد؛ دلالة على المفردات الاجتماعية ومناسبة دينية يحتفل بها الناس، ثم أشارت للخيام وهو تعبير عن المكان الذي تعيش فيه اللاجئة، فرسمت صورة فيها نوع من الإشفاق عليها، حيث جاءها العيد وهي في خيامها متهالكة، لفقدها وطنها الحقيقي.

---

(1) طوقان، الأعمال الشعرية الكبرى، ديوان وحدي مع الأيام، مصدر سابق، ص94.

(2) مسعود، جبران، الرائد، ط7، (بيروت: دار العلم للملايين، 1412ه=1992م)، ص157.

(3) طوقان، مصدر سابق، ص110.

ثم نجدها في نفس القصيدة تقول:

أَهَـفَـتْ بِـقَـلْـبِـكَ ذِكـرَيـَاتُ **الـعِـيـدِ** أَيَّـامَ **الـطُّفُـولَـةِ؟** (1)

الطفولة من ضمن المفردات التي تدل على المجتمع، ودلالة العيد والطفولة تؤكدان أن الأعياد هي بهجة الأطفال وفرحتهم وتحمل ذكريات جميلة، وبالتالي كان على الشاعرة أن تمزج بين هذين المسارين: مسار العيد كمناسبة اجتماعية ومسار الطفولة كمرحلة عمرية؛ لأن أكثر الناس إحساساً بالعيد هم الأطفال.

ثانياً: مفردات مباشرة في التعبير عن الوطن:

ظهر لدى الشاعرة فدوى طوقان مفردات تعبر فيها عن الوطن سواء أكان على مستوى وطنها المحلي الأم، أم وطنها العربي الأكبر، ومنها (**مصر**)، فالشاعرة فدوى طوقان شاعرة فلسطينية لكن ذلك لم يمنعها أن تتحدث عن وطنها العربي، وتحدثت عن بعض بلدانه التي تعد محطة مهمة في حياتها ومنها (مصر) وذلك في قصيدة (في مصر) حيث تقول:

يَـــا **مِصْرُ**، حُلْمٌ سَـــاحِـــرُ الأَلْـــوَانِ، رَافَقَ كُـــلَّ عُـمْـــرِي (2)

هذا دليل على أن مصر كانت تشكل للشاعرة وطناً ثانياً، وقد وردت في الديوان سبع مرات، وهذا دليل على موقعها الهام في مفردات معجمها الاجتماعي والوطني، وقد خصت مصر بالتحديد؛ وذلك لأن مصر دعمت الشاعرة من خلال نشر قصائدها(3)، ومن هنا ظهر ولاؤها لمصر حيث صرحت بذلك بشكل واضح وقالت: "سوف أظل مدينة لمجلة الرسالة ولصاحبها أحمد حسن الزيات ولمصر العظيمة، حافظة لها جميلاً لا ينسى"(4)، وقد اعتبرت مصر الداعم الأول مما أدى لعلاقة حب نفسية قائمة بينهما.

وأشارت بشكل مباشر إلى مدن تحمل لها ذكريات في وطنها الأم (**كالقدس ويافا**) في قولها:

فِي فُؤَادِ **الـقُـدْسِ** الجَـرِيحِ اهتِـزَازٌ لَكُمُ رَغْمَ جَـدِّهِ المـنْـكُـودِ (5)

أَتُـــرَى ذِكَـــرْتِ مَبَـــاهِـــجَ الأَعْيَـــادِ في (**يَـافَـا**) الجَـمِيلَـةْ؟ (6)

فالقدس تعد "أشهر مدن العالم، وهي عاصمة فلسطين، وفيها المسجد الأقصى، وتنقسم إلى قسمين: داخلي مسوَّر، وهو القدس الشرقيّة، وقسم خارج السور، وهو القدس الغربيّة"(7)، ولهذا فإن الشاعرة وصفت مدينة القدس بأنها جريحة ومسكونة بالهم، فأصبحت أسيرةً للأعداء الذين سيطروا عليها، وذكرت (يافا) التي تعد جزءًا من الوطن

(1) طوقان، مصدر سابق، ص111.

(2) طوقان، مصدر سابق، ص79.

(3) ينظر: طوقان، فدوى، الرحلة الأصعب، ط1، (عمان-الأردن: دار الشروق، 1413هـ=1993م)، ص47.

(4) المرجع السابق، ص48.

(5) طوقان، مصدر سابق، ص107.

(6) طوقان، مصدر سابق، ص111.

(7) شربل، كمال موريس، الموسوعة الجغرافية للوطن العربي، ط1، (بيروت: دار الجبل، 1418ه=1998م)، ص431.

وهي: "مدينة ساحليّة على البحر الأبيض المتوسّط، فيها مرفأ تجاري، وآخر لصيد الأسماك"[1]، وقد ذكرتها الشاعرة؛ لأنها البلد الذي ولدت فيها.

ومن الملاحظ أن الشاعرة مسكونة بحب العروبة وبحب الوطن، ولهذا أشارت بكلمات مباشرة في التعبير عن الوطن في مفهومه الكبير، وهو وطن العروبة مثل: كلمة (**الحِمَى** وتقصد به الوطن)، وذلك في قصيدة (اليقظة) وكانت مناسبة القصيدة هي "إنشاء جامعة الدول العربية 1945"[2]، **فالحِمَى** أي الوطن من مفردات المعجم الذي يدل على الوطن الكبير، وقد عبرت عن الوطن أيضاً بأكثر من كلمة ومنها: **(وطني-موطني-أمتي)** وذلك في قصيدة (بعد الكارثة)، التي تعد من الانطلاقات الشعرية للشاعرة في التعبير عن الوضع الاجتماعي والوطني، وقد خاطبت وعبرت عن الوطن بشكل مباشر في أكثر من كلمة أهمها: (وطني، وموطني)، ودلالات ورودها في إطار التفاؤل وزوال الغمة والهم عن الوطن، في حين أن ورودها مضافة لياء المتكلم؛ دلالة على الانتماء والاعتزاز، ثم جاءت بكلمة (أمتي) مضافة لياء المتكلم؛ دلالة على إحساس الشاعرة بانتمائها لهذه الأمة، فقالت في قصيدة (بعد الكارثة):

فَـــالجَـــــوهَـــــرُ الكَـــــــامِنُ في **أُمَـــتِي** مَـــا يَـــأتِـــلي
يَحْمِـــــلُ مَعنَى الضَّـــــــــرَمْ [3]

ثالثاً: مفردات غير مباشرة عن الوطن تستند إلى الرمز والإشارة:

ومن المفردات التي جاءت غير مباشرة للتعبير عن الوطن لدى الشاعرة (**المروج – بنت الجبال-الصدر الحنون**)، التي وردت في قصيدة بهذا العنوان (مع المروج)، فالمروج كانت كأنها الحضن الذي عادت إليه الشاعرة بعد فترة أو رحلة الاغتراب أو البعد عن الوطن، ولهذا حَولت المروج إلى شخص تتحاور معه، وتؤكد انتماءها له بوصف نفسها بأنها (بنت الجبال)، وكأنها تعلن أنها وإن اغتربت فهي ليست غريبة عن الوطن والمكان، وقد صورت المروج بأنها الصدر الحنون، وهو تعبير غير مباشر عن الوطن، فالصدر الحنون يعبر عن الأم، ويعبر عن الوطن، ويعبر عن الاستئناس بأماكن لها ذكريات في نفس الشاعرة وذلك في قولها:

هِيَ يَـــــا **مُـــــرُوجَ** الـــسَّـــفْـــحِ مِـــثْـــلُكِ، إنَّها **بِنْـــتُ الجِـبِـــالِ** [4]

وتقول في تصوير المروج بالصدر الحنون:

قَـــدْ جِئْـــتُ أُسْـــنِـــدُ هَـــهُنَـــا رَأسِي إلى **الـــصَّـــدْرِ الحَنُـــونِ** [5]

ويلاحظ أن التعبير عن الوطن بلفظ (الحمى) وهي دليل على الوطن بمفهومه الكبير أكثر تواتراً وتكراراً، وكذلك التعبير عن الوطن العربي الكبير (مصر) الذي بلغ سبع مرات، بينما نجد التعبير عن الوطن سواء أكان مباشراً كالمدن التي تحمل ذكريات للشاعرة، أو التعبير عن وطنها العربي الكبير تعد أقل تواتراً، وهي (القدس-يافا-

(1) المرجع السابق، ص431.
(2) طوقان، مصدر سابق، ص106.
(3) طوقان، مصدر سابق، ص109.
(4) طوقان، مصدر سابق، ص7.
(5) طوقان، مصدر سابق، ص8.

وطني-موطني)، وهذا دليل على غياب المفردة الوطنية؛ لأن الديوان يعد أولى تجاربها الشعرية.

القسم الثاني: تجليات المعجم النفسي والذاتي في ديوان "وحدي مع الأيام":

يعبر الشعراء والأدباء عن أنفسهم وذواتهم، من خلال النص الإبداعي ومن خلال رموزٍ شعرية انبثقت من الذات، ومن هنا تكَوَّن المعجم الذاتي والنفسي لدى الشاعرة وتمثّل من خلال قضية التأمل الفلسفي في الموت والفناء والوجود.

مفهوم النفس لغة واصطلاحاً: جاء في معجم لسان العرب مادة (ن، ف، س): "النَّفْس: الروح، والنَّفْس ما يكون به التمييز، والنَّفس الدم، والنَّفْس الأخ، والنَّفس بمعنى عِند"[1]، وهذا يعني أن الدلالة اللغوية للنَّفْس مرتبطة بالروح والدم. أما النَّفْس اصطلاحاً فهي: "الجَوهر البُخَاري اللطيف الحامل لقوة الحياة والحسّ والحركة الإرادرية"[2]، فالنفس انبعاث الروح وحلولها لتحريك الجسد، إذ هي أساس الحياة.

مفهوم الذات لغة واصطلاحاً: وقد وردت بمعنى النفس أي: "الذات هي النفس، ناحية من نواحي الشخصية قادرة على المعرفة الاستنتاجية، وذات الشيء أي نفسه وعينه"[3]، وهذا يعني أن الذات أو النفس البشرية تحصل على المعرفة وتستدركها، فالذات أقرب إلى تجسيد مفهوم الشخصية ومعبرة عنها، وهي التي تقوم على التفكير، أما الذات اصطلاحاً فهي "ذات الشيء هي نفسه وعينه، لكل شيء ما يَخُصّه ويميزه عن جميع ما عداه"[4]، وهذا يؤكد خصوصية الذات، وأنها هي التي تميز بين شخصية وأخرى.

قضية التأمل الفلسفي في الموت والفناء والوجود: يقصد بالتأملات الفلسفية أنها: "حالة ذهنية واعية يكون فيها الفكر مستسلماً لذكريات وصور مُبهمة"[5]، ومن صور التأمل الفلسفي لدى الشاعرة تفكيرها وتأملها بالموت؛ ولذلك "فالموت يحتضن كل وجود الإنسان ويستأثر بجسده وعواطفه، وهذه مناسبة تتيح لها أن تفكر بجسدها وأحاسيسها، وبأن تستهب نفسها لأول زائر يتناوله وهو الموت، وتناجيه مناجاة الحبيب المجهول"[6]، ومن ذلك قولها:

آه يَـــــا مَـــــوت! تُـــــرَى مَـــــا أَنْـــــتَ؟ قَـــــاسٍ أَمْ حَـــنُـــون
أَبَـــــشُـــــوشٌ أَنْـــــتَ أَمْ جَـــــهْـــــمٌ؟ وَفِيٌّ أم خَـــــؤون؟! [7]

(1) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ن ف س)، 6/ 234.

(2) الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، مرجع سابق، ص204.

(3) مسعود، جبران، الرائد، مرجع سابق، ص370.

(4) الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، مرجع سابق، ص93.

(5) عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر، مرجع سابق، مادة: (أ م ل)، ص120.

(1) الشيخ، غريد، فدوى طوقان شعرٌ والتزام، مرجع سابق، ص60.

(2) طوقان، مصدر سابق، ص11، 12.

ومن الصور التي تدل على قضية التأمل الفلسفي التعبير عن الوجود بشكل عام، فقد عبرت الشاعرة عن ذاتها ونفسها ورغبتها في الاتحاد والامتزاج مع الكون والطبيعة من حولها، ونجد ذلك في قولها:

ونَـــــذُوبُ مُنْـــــدَمِجِـــــينَ، مُتَّـــحِـــدِينَ بِـــالـــكَـــونِ الـــطَّـــلِيـــقِ (1)

وهذا يعني أن التأمل الفلسفي هو جزء من ذات الشاعرة، والكلمات التي تدل على الرغبة في التوحد مع الوجود (نذوب-مندمجين-متحدين-الكون)، وتحمل دلالة بحث الشاعرة عن ذاتها من خلال الكون والوجود، وأن إحساسها بنفسها وذاتها قد امتزج واندمج كثيراً مع الطبيعة من حولها.

- **الفناء والموت والعدم:** وأيضاً من الصور التي تدل على قضية التأمل الفلسفي استحضار صورة الموت والفناء، فالشاعرة تتمنى أن تفنى في الطبيعة "وهي تتمنى الفناء حتى وهي في أجمل لحظاتها بين الطبيعة التي أحبتها"(2)، ولهذا فإنها كانت ترى أن الفناء والموت "مع ما نحبه هو قمة السعادة"(3) ومن الدليل على ذلك كلمة (**أفنى**) في قصيدة (مع المروج)، وتقول:

أوَّاهُ، لَـــوْ أَفْـــنَى، كَـــمَا أشْـــتَـــاقُ، فِي كُـــــلِ الـــــوُجُـــــودِ! (4)

استخدمت الشاعرة مفردات تعبر عن تأملها في الكون في قولها: (أشتاق-وأفنى-والوجود)، وهي كلمات تخص وتدعم فكرة التأمل الذاتي في الكون والوجود والحياة، وقد استحضرت الشاعرة صورة الموت في كلمة (أفنى) وهي دلالة على شيئين نقيضين: الشعور بالألم النفسي من ناحية حتى أنها تتمنى الموت، ومن ناحية أخرى في تصورها للموت نجدها تستحضر صورته، لكن بصورة ليست مؤلمة كأنها تريد أن تندمج بحب وبسعادة وتكون جزءًا من الطبيعة.

ويمكن القول بأن موقف الشاعرة من الموت يتمثل في عدم إنكارها للموت، حيث إنها تعلم أنه حتميٌ ويحدث مراراً وتكراراً، بدليل أنها رأته في موت أقاربها، ومنهم أخيها إبراهيم وأبيها، وكذلك أن خوفها من الموت متمثل في سؤالها الدائم عما بعد الموت من البعث، والبحث عن المصير، وهو خوف طبيعي وفطري عند الناس عموماً، وكذلك أنها مؤمنة بحتمية الموت، فهي تريد إذا حدث الموت أن يتحلل جسدها ويندمج بالطبيعة، حتى يبقى منها أثرٌ في الطبيعة، فهي لا تنكر أنها ستموت، ولكن تتمنى الخلود من خلال امتزاج جسدها بعد الموت بالطبيعة.

وهذا يعني أن الشاعرة لديها فكرة حلول الجسد في الطبيعة وامتزاجها بها بعد الموت، بدليل مجيء الأمنية في قولها: (أوَّاهُ لو أفْنَى-كما أشتاق-في كل الوجود)، ربما لكي

---

(3) طوقان، مصدر سابق، ص9.

(4) الشيخ، غريد، فدوى طوقان شعرٌ والتزام، مرجع سابق، ص61.

(5) المرجع السابق، ص61.

(6) طوقان، مصدر سابق، ص9.

يتذكرها الناس ولهذا جاءت (لو) للتمني، ثم جاءت الجملة الاعتراضية في قولها: (كما أَشْتَاقُ)، التي تعبر عن شوقها إلى هذا الشيء، في حين أنها لا تخاف منه؛ لأنها تعلم أن الموت سيحدث، بدليل سؤالها عن المصير، وهذا الصراع النفسي في داخل الشاعرة بين موتها وفنائها الحتمي والمؤكد من ناحية، وبين رغبتها في أن تستمر أو تبقى أو تسعى إلى الخلود، فكأنها وجدت حلاً لهذا الصراع في أن تفنى في الوجود وتمتزج به.
ومن الصور التي تدل على قضية التأمل الفلسفي أن الشاعرة من فرط إحساسها وخوفها من الموت نجدها تخشى مما بعد الموت ، وتتعجب من أن خفقات الهوى والحب سيكون مصيرها ونهايتها داخل القبر، وهذه من التساؤلات الوجودية التي تتعلق بالتفكير في الموت والحياة وذلك في قولها:

وَيْحِي؟ أَتَــطْوِينِي الـلَّيَــالِي غَــداً وَتَحْــتَــوِينِي دَاجِــيَــاتُ القُــبُــورِ
فَــأَيْنَ تَمْــضِي خَـفَـقَــاتُ الهَــوَى وَأَيْنَ تَمْضِي خَلَجَــاتُ الشُّــعُــورِ [1]

-ما بعد الموت (البعث): ثم تنتقل بنا الشاعرة من الحديث عن الموت إلى ما بعد الموت، فمن التساؤلات الكونية الوجودية التي تطلقها الشاعرة وتدل على عمق رؤيتها الفلسفية للحياة، رؤيتها لما بعد البعث، فقد تشغلها فكرةٌ واحدة وهي فكرة ما بعد الموت، : ماذا يوجد بعد الموت؟، ماذا سيحدث في البعث؟ وما لغز الخلود هل سنعيش خالدين؟ وهل الروح ستعود للجسم بعد انتهاء اللحود وخروجنا من القبر؟ أم هل سيكون الجسم حجابًا يمنعها وقد تحول في الأرض إلى تراب؟
وكل هذه التساؤلات طرحتها في أسلوب الاستفهام، وهذا دليل على الحيرة والقلق وذلك في قولها:

عَــجَــبــاً، مــا قِــصَّــةُ الــبَــعْــثِ وَمَــا لُــغْــزُ الخُــلُــودِ؟
هَــلْ تَــعُــودُ الــرُّوحُ لِــلجِــسْــمِ المُــلَقَى فِي الــلُّحُــودِ؟
ذَلِــكَ الجِــسْــمُ الَّــذِي كَــانَ لَهَــا يَــومــاً جِــجَــابَــا!
ذَلِــكَ الجِــسْــم الَّــذِي فِي الأَرْضِ قَــدْ حَــالَ تُــرَابَــا![2]

الشاعرة لا تشكك في الموت ولا فيما بعد الموت، وإن أسئلتها لا تدل على صيغة التشكيك، بقدر ما تدل على صيغة الحيرة والقلق والخوف على المصير، وتعلم أنه سيحدث في القبر أشياء معينة فهي لا تنكرها، لكنها أحياناً تحاول أن تتأمل هذا الشيء بمنظور آخر شعري، أي ماذا لو أن هذا الفناء والعدم تحول إلى شيء يشبه امتزاجها واندماجها بالطبيعة ولا يكون هناك فناء نهائي.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص21-22.
(2) طوقان، مصدر سابق، ص13، وكلمة حال تعني: تغيّر وتحول، يقال: حال الشيءُ: تغير، الرائد/291.

القسم الثالث: تجليات المعجم المكاني والبيئي في ديوان "وحدي مع الأيام":

شكل المكان عند الشاعرة فدوى طوقان مقوماً من مقومات الإبداع الشعري ، وظهر واضحاً اهتمام الشاعرة بتصوير المكان وتأكيد علاقتها به.

مفهوم المكان لغة واصطلاحاً: ورد في لسان العرب "المكانُ والمكانةُ واحد، في أصل تقدير الفعل مَفْعَل، لأنه موضع لكَيْنُونةِ الشيء فيه، والمكان الموضع"[1]، وتبعاً لذلك فإن مادة (م، ك، ن) هي التي تحدد كينونة الشيء، أي جوهر الشيء وحقيقته، وهذا المعنى يعطي للمكان دلالةً أو دوراً واضحاً في تحديد هوية الشيء الذي ينتمي إليه، والمعنى الآخر هو الموضع، أما اصطلاحاً فقد ورد تعريف المكان من منظورين هما: المكان المبهم والمكان المعين، فالمكان المبهم هو: "عبارة عن مكان له اسم تسميته به بسبب أمر غير داخل في مُسمَّاه كالخَلْف، فإن تسمية ذلك المكان بالخَلْف إنما هو بسبب كون الخَلْف في جهة وهو غير داخل في مُسمَّاه" أمّا المكان المعَين فهو: "عبارة عن مكان له اسم تسميته بسبب أمر داخل في مُسمَّاه كالدار، فإن تسميته بها بسبب الحائط والسّقف وغيرهما وكلها داخلة في مُسمَّاه" [2].

مفهوم البيئة لغة واصطلاحاً: ورد في لسان العرب "بوأ: باءَ إلى الشيء يَبُوءُ بَوْءًا: رَجَعَ...، والبيئةُ والباءَةُ والمباءَةُ: المنزل"[3]، أي أن دلالة كلمة (بوأ) تعني معنى الرجوع، ومعنى المنزل والاستقرار، وهذا يعني تداخل معنى المكان وهو المنزل مع دلالة البيئة وجذرها اللغوي. أما اصطلاحاً فإن البيئة هي: "الوسط أو المجال المكاني الذي يعيش فيه الإنسان بما يضمّ من مظاهر طبيعية وبشرية يتأثر بها ويؤثر فيها"[4]، وتتجسد البيئة في النص الأدبي والشعري في وصف الشاعر بكل ما يحيط به من عناصر، سواء أكانت طبيعية أم بشرية، يضعها في لوحة فنية يؤثر فيها ويأثر بها.

العنصر الأول: أنماط المكان في ديوان وحدي مع الأيام:

المكان ليس له شكل واحد أو نمط ثابت، بل إن ما يميز المكان في النص الأدبي أنه متنوع وله تقسيمات كثيرة، وسوف نتناول صورة المكان وفق منظورين: المكان المغلق، والمكان المفتوح.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة: (م ك ن)، 13/ 414.

(2) الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، مرجع سابق، ص191.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة: (ب و أ)، 1/36-39.

(4) النجار، عبد المجيد عمر، قضايا بيئية من منظور إسلامي، ط2، (الدوحة: 2004م)،ص19-20.

أولاً: المكان المغلق: المكان المغلق يتسم بالضيق وله حدود معينة فهو: "المكان الذي تمده حدود جانبية وحدود سقفية"[1]، وقد تمثلت الأماكن المغلقة في الديوان في 18 كلمة ، 10 مرات لكلمة الدار ، 8 مرات لكلمة القبر، فاقتصرت الأماكن المغلقة لدى الشاعرة على (الدار- القبر)، وهي ثنائية الحياة والموت، فإن كانت الدار تعبر عن الحياة والعلاقات التي تربطها بماضيها وذكرياتها، فإن القبر يعبر عن الموت وانتهاء تلك الحياة، ويدلل على ذلك ما يأتي:

- الدار: المراد بالدار في اللغة "المنزل المسكون والبلَد والقبيلَةُ"[2]، وتعد مكاناً مغلقاً، وقد عبرت الشاعرة عن الدار من خلال الافتقاد إلى دار الحبيب، ودار الذكريات ودار الأمن التي فقدته، وكأنها ضلت طريقها، فمن خلال ذلك ندرك أن مكانية الدار تعني لدى الشاعرة الاستقرار والأمان المفقود، وأنها في غربة وابتعاد عن هذه الدار، وذلك في قولها:

فَمَا كَانَتْ الدَّرْبُ دَرْبَ اللِّقَاءِ وَلَا كَانَتْ **الدَّارُ** دَارَ الحَبِيبِ[3]

وكذلك استخدمت كلمة الدار مضافة إلى كلمة غربة في قولها: (غربة الدار)، وتحمل دلالة الغربة والضياع، وكأن الشاعرة في غربة عن كل ما تمثله كلمة الدار وذلك في قولها:

وَمِنْ غُـــرْبَـــةِ **الـدَّارِ** فِي شَـقْـوَتَـــيْنِ وَلَمْ أَدْرِ كَـــيْـــفَ، وَلَمْ أَدْرِ أَيْـــــنَ

أُفَـــتِّـشُ عَنْ عَـــالَمِـي الـضَّـــائِعِ!![4]

وقد أضافت الشاعرة دلالة أخرى لكلمة الدار فيها تساوي بين حالة القرب من الدار أو النزوح عن الدار، فأرادت برغبتها الملحة أن تعود إلى دارها وألا يمتد بها النزوح، لكونها ترى قبر أخيها إبراهيم دائماً في خيالها، حتى إنها لا تهتم كثيراً إذا كانت قريبة من الدار أو بعيدة عنه، فقبر أخيها ملازم لها في حلها وترحالها، وذلك في قولها:

قَـــــرَّبَـــــتْـــــنِي **الـــــــدَّارُ**، أَوْ طَـــــــالَ نُـــــزُوحِـــــي

فَـــــخَـــيَـــــــالِي بِـــــكَ رَهْـــــنٌ كُـــــــلَّ حِـــــيـــــنِ[5]

- القبر: يعد القبر "كلمة موحشة تحمل معنى الخوف والفزع من عالم المجهول"[6]، وقد وردت هذه اللفظة لدى الشاعرة ثمان مرات، وهي تحمل دلالة الخوف من الموت، وأن القبر يمثل لديها حالة من الخوف والفزع ترتبط بعالم المجهول والموت، وهو

(1) شرشاب، علي حليبد، المكان في رواية صيارو لشاكر المتّاح، مجلة لارك العدد41، (1442=2021م)، ص61.

(2) أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، مادة : (د ي ر)، ص303.

(3) طوقان، مصدر سابق، ص73.

(4) طوقان، مصدر سابق، ص73.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص97.

(2) أبو حميدة، محمد صلاح، جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عما فعلت للشاعر محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث العلوم الإنسانية، العدد2، (1429هـ=2008م)، ص479.

المكان الذي يحوي جسدها بعد انتهاء الحياة وخروج الروح، ولهذا تم توظيف مفردة القبر ضمن إطار التأمل الفلسفي للموت والحياة، ومن دلائل ذلك أنها استخدمت استفهاماً إنكارياً؛ كأنها تستنكر أن يكون مصيرها في يوم من الأيام في القبر، وذلك في قولها:

وَيْحِي؟ أتَـــطْـــوِينِي الـلَّـــيَالِي غَـــــداً وَتَحْـــتَوِينِي
دَاجِـيَـــاتُ **الـقُـــبُـــورِ** [1]

ثانياً: المكان المفتوح: إن المكان المفتوح واسع ليس له محدودية معينة، ودلالة المكان المفتوح أنه "يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها"[2]، فهي عكس المكان المغلق ويحمل دلالات عديدة منها المجهول والسلبية، أو المحبة والألفة، ولهذا يعد "الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر، والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، وهو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة"[3].

وقد استخدمت الشاعرة المفردات المكانية للأماكن المفتوحة بكثرة؛ للتعبير على أفق أوسع، فلم تكن محبة للتقيد والارتباط بأماكن محددة، تحد من طاقاتها وإمكاناتها الشعرية، ولهذا استعانت بعدد من الأماكن المفتوحة فمفردات المدن مثل مصر ويافا والقدس وردت 9 مرات ، والجبل 6 مرات ، والصحراء 5 مرات ، والحقل مرتين.

هذا دليل على أن الأماكن المفتوحة أكثر وروداً في الديوان ، وهذا يعطي دلالة على أن الشاعرة كانت تميل إلى الانطلاق الحر دون تقييد بحدود سقفية تحد من طاقاتها الشعرية، وهذا كان يناسب تجربتها الشعرية وخاصةً أنها كانت تفتقد إلى الأسرة بعد فقدها لأبيها وأخيها، فلم يعد البيت أو الدار يمثل القيمة الحقيقة، ولهذا استعانت بأماكن مفتوحة تمثل المدن، ، واستعانت بالجبال والصحراء والحقل، ومما يدلل على ذلك ما يأتي:

- **الجبل:** يعد الجبل من أبرز الأماكن المفتوحة التي تمتلك خصوصية مكانية، حيث إنه يعبر عن العلو والارتفاع والشموخ والصمود، وهي معانٍ قد انتبه إليها الشعراء في القديم والحديث، فالجبال "تعددت أوصافها لدى الشاعر العربي القديم؛ لارتباطه بها في حلّه وترحاله بها، وهي تشاركه معاناته وذكرياته"[4].

وقد ذكرت الشاعرة أسماء جبال خاصة بمكان نشأتها في فلسطين ومنها: (جبل جِرْزِيم) و(جبل النار)، وهما جبلان يقعان في مدينة نابلس، مما يعني أنها صورت الجبال التي تقع في دائرة نشأتها ، ويبدو أن هذين الجبلين يمثلان لديها ذكريات

---

(3) طوقان، مصدر سابق، ص21.

(4) عبيدي، مهدي، (2011م)، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، دط، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 1445ه=2011م)، ص95.

(5) المرجع السابق، ص95.

(1) الأعصر، محمد فتحي، دلالة المكان في الشعر الأموي شعر قيس بن الملوح انموذجاً، مجلة الكوفة، العدد11، (2017م)، ص219.

طفولتها، ولهذا كانت تقف طويلاً أمامهما وتستحضر مشاعرها تجاه الوطن والمكان، ومن ذلك قولها:

جِـــــرْزِيـــمُ رَوَّى قَـــلْـــبَـــهَـــا وسَـــقَـــاهُ مِـــنْ خَمْـــــرِ الخَـــيَـــــالِ [1]

ثم وصفت الشاعرة جبل النار بأنه عتيق قديم ويمثل جزءًا من الوطن، وجعلت الخطاب موجهاً إلى جبل محدد، وهذا الجبل كان يرمز إلى الوطن السليب الذي أغرقه طوفان النكبة، التي حلت على الأمة كلها وفلسطين على وجه التحديد، فصورت الجبل (جبل النار) بأنه كان جبلاً حالماً، ثم صدم بالواقع المرير من هجوم أدى إلى تلك النكبة، وذلك في قولها:

بَـــدَا (**جَبَـــلُ النَّـــارِ**) تِـــرْبَ الخُلُودِ لَـــــــهُ رَوعَـــــــــةُ الأَزَلِيِّ الـــقَـــــدِيـــــــــمِ [2]

هُـنَـــا جَبَـلُ (النَّـــارِ) كَـــانَ يَـطُوفُ حُـــــلْـــمٌ بِـــأَجْفَـــــانِـــــهِ الـــسَّـــاهِـــــــرَةِ [3]

ففي البيت الأول رأينا اسم جبل النار كاسم مركب تركيباً إضافياً من كلمتين الجبل والنار، موضوعين بين قوسين فهي تتعامل معه كجزء واقعي ، لكنها في البيت الثاني فصلت كلمة النار بوضعها في قوسٍ عن كلمة الجبل، وكأنها أخذت من الجبل شعلة نار توقد بها مشاعرها، في إشارة إلى ما قد تحدثه النار من ثورة وغضب، خاصةً وأن تاريخ فلسطين ملازم لهذه الحالة، فالنار قد تكون "رمزاً للنهضة والثورة"[4]، وهذا ما استندت إليه الشاعرة من فصلها كلمة الجبل عن كلمة النار.

- **الصحراء:** إن دلالة استخدام الصحراء في النص الشعري متنوعة، وقد حصرها الدكتور فيصل غازي النعيمي في عدد من الدلالات قائلًا: "الصحراء مكان يقترن في البنية الذهنية للكائن بحزمة من الدلالات الإيجابية والسلبية...، وتنحصر هذه الدلالات في جانبها السلبي بـالفقر والقحط، والجدب، والرهبة، والخوف...، وفي جانبها الإيجابي توحي الصحراء بـالاتساع والرحابة القصوى، الأبدية واللانهاية، والسكينة والهدوء"[5].

ويمكن حصر الدلالات التي ذكرتها الشاعرة للصحراء ومنها أولاً: الاتساع والعمق والامتداد واللانهاية، وثانيها: القفر والقحط في مقابل الخضرة والنماء، وقد ظهرت مفردة الصحراء بدلالة العمق والاتساع في قصيدة (من الأعماق) فنجدها تقول:

أَصْغِ تَسْمَعْ عَبْرَ **الصَّحَارَى** صَدَاهُ يَتَرَامَى إِلَيْكَ شِعْراً مُرَنَّمَا! [6]

---

(2) طوقان، مصدر سابق، ص7.

(3) طوقان، مصدر سابق، ص114.

(4) طوقان، مصدر سابق، ص117.

(5) إبراهيمي، عزت ملا، الرمز ودلالاته في شعر توفيق زياد، مجلة القسم العربي، العدد26، (1441هـ=2019م)، ص98.

(1) النعيمي، فيصل غازي، العلاقة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ط1، (عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 1431هـ=2010م)، ص154.

(2) طوقان، مصدر سابق، ص 54، وكلمة مرنم تعني: زَنَّم المطربُ أو الطائرُ أو العودُ أو نحوُها: رجع صوته وطرب به، معجم الرائد/404.

اختارت الشاعرة الصحارى كمكان مفتوح وهو يتناسب مع ما أرادت أن تتحدث عنه، بأنها أرادت أن تُسمع المكان صوتها ولم تجد سوى الصحراء تستوعب هذا الصوت، وتطلب منه أن يصغي لها؛ لأن هذا الصوت يتردد صداه، فهو صوتها الذي أطلقته ينعكس مرة أخرى ويعود إليها كأنه شعرٌ مرنمٌ يُتَغنى به، فدلالة الصحارى هنا على الاتساع والعمق.

وذكر في قصيدة (في مصر) صورة سلبية للصحراء تحمل معنى القفر في قولها:

حُـــلْـــمٌ كَـــظِلِ الـــوَاحَـــةَ الخَـــضْـــرَاءِ فِي **صَـحْرَاءَ** قَـــفْـــرِ [1]

فالصحراء تصفها الشاعرة بأنها قَفْر وهو: "الخلاءُ من الأرض لا ماءَ فيه ولا ناس ولا كَلأَ"[2]، وجعلته مقابل معنى الواحة الخضراء التي تدل على النماء والخضرة والراحة النفسية، فالصحراء هنا تحمل دلالة سلبية وهي القفر، في حين أن الواحة تحمل دلالة إيجابية وهي الخضرة.

- **الحقل:** مفردة مكانية تحمل دلالة الاتساع والإنتاج، وقد وردت في قصيدة (مع سنابل القمح)، ودل الحقل بالنسبة للشاعرة على المأوى الذي تعود إليه، فقد جعلت رمزية الحقل على أنه جزء من موطنها الذي تأوي إليه، وسياق الأبيات يحيطه نوع من الكآبة والأسى، وذلك في قولها:

أَوَتْ إِلَى **الحَقْلِ** كَطَيْفٍ كَئِيبٍ يَرْسُو بِعَيْنَيْهَا أَسىً غَامِرُ [3]

وأيضاً تذكر كلمة الحقل في موضع آخر من نفس القصيدة، حيث جعلته رمزاً للنماء والعطاء وذلك في قولها:

تَـــأَمَـــلْتْ فِي الـسُـــنْـــبُـــلِ الـــوَادِعِ يَمُـــــــــوجُ فِي **الحَـــقْـــلِ** زكِـــــــيّاً نَمَـــــــاهُ [4]

نجد في هذا البيت أن دلالة كلمة (الحقل) انتقلت من سياقها الذي يحيطه نوع من الكآبة والأسى كما عبرت عنه في البيت السابق، ويبدو أن الشاعرة كانت تذهب إلى الحقل لتخرج ما بنفسها من آلام وأحزان وكآبة وأسى، أما في هذا البيت نجد أن الشاعرة عندما تأملت السنبل ووجدت الحقل يموج زكياً نماه، انتقلت إلى حالة نفسية جديدة، وعبرت عن الحقل وجعلته دلالة على النماء والعطاء.

العنصر الثاني: ألفاظ البيئة في ديوان وحدي مع الأيام:

للبيئة ألفاظها المتنوعة التي تعبر عنها وتدل عليها، وقد تناولت الشاعرة ونقلت صورة لما يدور حولها من مقومات طبيعية وكائنات حية، فذكرت الحيوانات والطيور والنباتات، في لوحة ومشاهد تؤكد مدى تأثرها واندماجها مع الطبيعة من حولها.

---

(3) طوقان، مصدر سابق، ص81.

(4) أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، مادة : (ق ف ر)، ص750.

(5) طوقان، مصدر سابق، ص24.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص24.

أولاً: الألفاظ الدالة على الحيوانات في الديوان: وهي كثيرة، ومنها: (الطير 16 مرة ، والنسر 3 مرات ، والبوم 3 مرات ، والفراشة 3 مرات ، والصقر مرة واحدة ، والبلبل مرة واحدة ، والأفعى مرة واحدة) والمجموع 28 مرة، ودلالة الطيور في الصورة الشعرية تعطي معنى الحرية والانطلاق، حيث إن الطائر ينتقل من مكان إلى آخر بسهولة وبدون قيود، فالشاعرة فدوى طوقان تمثل حالة شعورية تعيش فيها لحظات وأمنيات أن تحلق مثل الطيور بحرية وبدون قيود، لكن هناك أيضاً دلالات سلبية لبعض الطيور؛ في أنها تدل على الشؤم وعدم التفاؤل مثل الغراب والبوم ، مما يعني أن دلالة الطيور لدى الشاعرة تراوح بين المعاني الإيجابية وبين المعاني السلبية، وهنا سوف نكتفي بذكر ثلاثة ألفاظ دالة على الحيوانات في الديوان ومنها (البوم- الفراشة- الأفعى) ونوضح دلالتها:

- **البوم**: نجد أن قصيدة (الروض المستباح) معبرة عن مفهوم الشؤم، وذلك في قولها:

مَـاذَا أَرَى؟ هَذَاكَ (بُـومٌ) غَـرِيـبْ مُنْـطَلِقٌ، جَـهْـمُ الـمُحَيَّـا، وَقّـاحْ

يَحُـومُ فِي الـرَّوضَـةِ حَوْمـاً مُـرِيـبْ غُـدُوُّهُ مُـتَّـهَـمٌ..وَالـرَّوَاحْ [1]

لَا تُمـكِـنِ (البُومَ) مِنَ الـرَّوضَـةِ أَرَى لِـذَلِكَ (الـبُومِ) شَـأْناً خَـطِـيرْ [2]

رمزت الشاعرة للبوم إلى أعداء الوطن؛ وهذا دليل على الكره والقبح، بينما رمزت للوطن فلسطين بالروض الذي يحمل دلالة البهاء والخضرة، وهذه دلالة تاريخية على أن العرب دائماً يعبرون عن الشؤم بطائرين وهما البوم والغراب، ودلالة الأقواس للتأكيد على ظلم هؤلاء الأعداء، فكأنها وضعت هذا البوم في قوسين لمحاصرة هؤلاء الأعداء وتسليط الضوء عليهم، وقد ذكرت البوم (3) مرات كلها في أقواس، كأنها تريد أن تحاصرهم أو تعزلهم وتفصلهم عن الوطن.

- **الفراشة:** ومن مظاهر البيئة الحديث عن الحيوانات، حديثها عن الفراشة التي ذكرتها الشاعرة في قصيدة (الروض المستباح):

بَـيْنَ الفَـرَاشَـاتِ وَزَهْـرِ الـرَّبِيـعِ هَـيْنَـمَـةُ الصَّـبِّ، إِذَا يَـعْـتَـبُ

وَيْحَ **الفَـرَاشَاتِ،** هَـوَاهَـا خَـدُوعٌ تَـلْـهُـو بِهَـذا، وبِـذَا تَـلْـعَـبُ

فِيهَـا إِلَى التَّـبْـدِيـلِ طَبْـعٌ نَـزُوعُ وَالـطَّـبْـعُ غَـلَّابٌ فَـمَا يُـغْـلَبُ [3]

الفراشة تدل على الخفة والانطلاق، حيث يعرف عن الفراشة أنها تتحرك إلى مصدر الضوء والنور ثم تحترق عند الوصول إليه، فالفراشة ترمز إلى الانطلاق والحركة،

---

(2) طوقان، مصدر سابق، ص103.

(3) طوقان، مصدر سابق، 104.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص102.

لكنها تحمل دلالات جديدة أضافتها الشاعرة في هذه الأبيات، وأكسبتها سمة الخداع واللعب بالآخرين، وجعلت ذلك طبعاً غلاباً فيها، فهي تخدع وتلهو بغيرها، وعبرت الشاعرة في هذا البيت عن هذا المعنى، فالفراشة دائماً في حركة تحاول اكتشاف الضوء؛ لأنها تعتقد أن النار أو الضوء سيمنحها الخلود لكنها تفاجئ بأن النار تحرقها وتمنحها الفناء، وهذه دلالة معروفة عن الفراشة، لكن الدلالة الخاصة التي استخدمتها الشاعرة هنا أن الفراشة مخادعة لعوب تلهو بالآخرين، وهذا دليل على أن تجربة الشاعرة تجعلها تضفي على مفردات معجمها دلالات أخرى جديدة.

- **الأفعى:** وهي من مظاهر الطبيعة التي وردت لدى الشاعرة في الحديث عن الحيوانات، حيث نجد الأفعى ينظر إليها دائماً على أنها "عدو قاتل للإنسان ولذلك يفر منه دائماً ويجعله رمزاً للخوف والعداوة"[1]، بينما نجد دلالتها في الأدب تعني "رمزاً للأعداء الغاصبين والمحتلين وتجسد وحشية العدو وأعماله غير الإنسانية أمام عيون المتلقي"[2]، وقد ذكرت الشاعرة الأفعى وخصت نوعاً محدداً وهو الصّل وذلك عندما تحدثت عن حال أسرتها، خاصة عندما فقدت والدها، وذلك في قولها:

أَطِـــــــــلَّ بِـــــــــرُوحِـــــــــكَ يَـــــــــا وَالِـــــــــدِي
لِـــــــــتَـــــــــنْـــــــــظُرَ مِـــــــــنْ أُفْـــــــــقِـــــــــكَ الخَّـــــــــالِـــــــــدِ
فَـــــــــمُـــــــــوتُـــــــــكَ ذُلٌ لَـــــــــنَـــــــــا أَيُّ ذُلِّ
وَنَـــــــــحْـــــــــنُ هُـــــــــنَـــــــــا بَـــــــــيْنَ **أَفْـــــــــعَـــــــــى** وَصِـــــــــلِّ [3]

فالشاعرة تطلب من والدها أن ينظر لحالها وحال أسرتها، عندما فقدوا هذا الأب الحنون، وكيف أصبحوا في ضعف وهوان، وقد صورت حياتها بأنها تعيش بين أفعى وصل، وخصصت نوعاً محدداً من أنواع الأفاعي وهو الصل؛ الذي يقصد به "الحيَّة من أخبث الحيَّات"[4]، بينما الأفعى هي "حية من شرار الحيَّات، رقْشَاء، دقيقة العنق، عريضة الرأس، قاتلة السم"[5]، فجعلت نفسها بين نوعين من أخبث أنواع الحيات والثعابين، فمن هنا عدو يتربص بها ومن هناك خصم يَكِيد لها، فكأنها وقعت بين خصمين وعدوين، وهي تصف ما بها من مشاعر فزع وخوف من هذه الأفعى التي تبث سمها القاتل في الضحية، ومن ذلك الصل الذي يتربص بها، وجاءت دلالة الجمع بين نوعين من الحيات، لتكثيف حالة الذل والهوان والخوف الذي يحاصرها من كل

---

(2) محمدي، نادر رمز الطبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، مجلة كلية التربية ، العدد38، (1439هـ=2018م)، ص169.

(3) المرجع السابق، ص169.

(4) طوقان، مصدر سابق، ص39.

(1) أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، مادة (ص ل)، ص521.

(2) المرجع السابق، مادة (ف ع ى)، ص696.

مكان، فهي محاصرة تشعر بفقد العائل والسند المتمثل في فقد والدها. **ثانياً: النباتات الدالة على البيئة:** ما كانت الشاعرة فدوى طوقان لتهمل هذا الجانب من الصور الفنية للطبيعة، حيث تردد لديها عدد من مفردات ومظاهر الطبيعة الدالة على النباتات وهي: (الزيتونة 5 مرات –السنابل 3 مرات –البرتقال مرة واحدة) والمجموع 9 ، ويلاحظ من خلال ذلك مجيء مظاهر الطبيعة من النباتات بأشكال وأنواع مختلفة حيث تتوزع الألوان وتتعدد المذاقات، فهي صورة حسية ذوقية، تبصر بالعين وتذاق أيضاً، فقد جاءت الزيتونة خمس مرات وهي أعلى تواتراً، فهي في العرف العام تحمل رمز السلام أو الأرض المغتصبة، بينما وردت لدى الشاعرة برمز للإلهام الشعري، وجاءت السنابل ثلاث مرات وهي رمز للعطاء، ونجد أن حقل شجرة البرتقال أقل تواتراً، ويمكن تفصيل الدلالات الخاصة التي وردت لدى الشاعرة من استخدام النباتات الدالة على البيئة، فيما يلي:

- **الزيتونة:** من مظاهر الطبيعة من النباتات الزيتون، وشجرة الزيتون في العرف العام تعني رمزاً "للسلام والحرية، فالحرية بدون السلام متعذّر"[1]، وهذا يعني أن "الزيتون لا يستطيع أن ينبت في الصحراء وينتظر ربيع الحرية حتى يزدهر ويثمر"[2]، وقد قامت الشاعرة بتخطي هذه الدلالة إلى اكتشاف دلالة أخرى وهي أن الزيتونة تمثل الإلهام الشعري لديها، وهذه رمزية خاصة بالشاعرة، ونجد ذلك في قولها:

فَـلْـتَبـــــــعَثْ الـقُـدَرةُ مِنْ تُـــــرْبَـــتِي **زَيـتُـــــونَةً** مَلْهِمَةً شَـــاعِـــــرَةْ [3]

- **السنبل**: نجد أن الشاعرة جعلت السنبلة رمزاً للنماء والعطاء المتدفق، وأيضاً جعلته رمزاً لنبض الحياة وذلك في قولها:

تَـــكَـــادُ في سُكُـــونِهَا الخـــاشِـــعِ تَسْمَـــعُ فِي **السُّنْبُلِ** نَبْضَ الحَيَـــاةِ [4]

- **البرتقال:** تعد فاكهة البرتقال في الشعر الفلسطيني "رمزاً لهوية الأرض الفلسطينية"[5]، وكذلك تكون هذه الشجرة "رمزاً لخلاص الشعب الفلسطيني من ألمه وعذابه"[6]، وقد تحدثت الشاعرة عن مزارع البرتقال، ووصفته بأنه كنز وشيء ثمين، فهو مرتبط لديها بملاعب الطفولة ومرحلة عاشتها، وتعد البرتقال جزء من المخيلة التي سيطرت عليها، وأعادتها مرة أخرى إلى ذكريات طفولتها، وذلك في قولها:

طَـــــــوْراً إِلَى ظِـــــــلِّ المَـــــغَـــــــارِسِ فِي كُـــنُـــــــوزِ **الـــبُـــــرْتُـــقَـــــالِ** [7]

---

(3) محمدي، نادر، رمز الطبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، مرجع سابق، ص174.
(4) المرجع السابق، ص174.
(5) طوقان، مصدر سابق، ص22.
(6) طوقان، مصدر سابق، ص24.
(1) إبراهيمي، عزت ملا، الرمز ودلالاته في شعر توفيق زياد، مرجع سابق، ص97.
(2) المرجع السابق، ص97.
(3) طوقان، مصدر سابق، ص111.

ويمكن القول بأن الشاعرة فدوى طوقان استطاعت من خلال معجمها الاجتماعي والوطني، أن تستحضر قيمة الوطن وتحس بقضاياه، مع أن عدد القصائد وعدد المفردات التي ورد فيها التعبير عن المجتمع والوطن قليلة، مقارنة بمعجمها النفسي والذاتي الذي تطرقت فيه لقضية التأمل الفلسفي، من خلال إحساس الشاعرة بنفسها وذاتها التي امتزجت مع الطبيعة، وهذه الفلسفة التأملية اختصت بالموت والبعث والعدم، في حين أن المعجم المكاني والبيئي ارتبط بالمكان المفتوح والمغلق وأضافت لها دلالات خاصة.

المطلب الثاني: حقل العلاقات الدلالية في ديوان "وحدي مع الأيام":

إن نظرية الحقول الدلالية من النظريات التي استخدمت للكشف عن دلالات النص الأدبي، والتعرف على علاقة المفردات والألفاظ بعضها ببعض، حيث تركز الحقول الدلالية على دراسة المفردات المتماثلة ووضعها في حقول تتوافق مع نفس الدلالة، فقد تكون دلالة ترادف، أو تضاد، أو سبب ونتيجة.

مفهوم الحقل الدلالي:

يقصد بالحقل: "العمود الذي تندرج تحته وحدات لغوية تجمعها خصائص مشتركة، كالألوان والأمراض، والصفات وغيرها، فهو يجمع كلمات مرتبطة دلالياً، يصنفها تحت لفظ عام، ويكون ذلك في زمن محدد، ولغة معينة محددة"[1]، وعلى ذلك فإن الحقل عمود يضم ألفاظاً تحمل دلالة عامة تندرج تحتها المادة اللغوية الدالة عليه، مما يعني أن الحقل الدلالي "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[2].

وتصنف هذه الحقول الدلالية إلى أربعة أقسام: "الموجودات، والأحداث، والمجردات، والعلاقات"[3]، فالعلاقات الدلالية المنبثقة من الحقل يراد بها: "العلاقات التي تجمع أطراف النص أو ترتبط بين متواليين أو بعضها، دون وسائل شكلية تعتمد على ذلك عادة"[4]، وسوف يتم تطبيق العلاقات في ديوان "وحدي مع الأيام" من خلال علاقة الترادف، وعلاقة التضاد، وعلاقة السبب والنتيجة.

القسم الأول: حقل علاقات الترادف:

الترادف شائع الاستعمال في الحقول الدلالية ويركز على الألفاظ المنبثقة من مجموعةٍ محددة، فيقصد بالحقول المترادفة: "الألفاظ التي تنطوي تحت لفظ واحد، وتكون متشابهة الدلالة مختلفة اللفظ"[5]، فالترادف يقصد به: "وجود كلمتين أو أكثر بدلالة

---

(4) صابيح، يمينة، نظرية الحقول الدلالية حقل اللباس في معجم لسان العرب،مجلة مقاليد، العدد11، (1437هـ=2016م)، ص236.

(5) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، ط5، (القاهرة: عالم الكتب، 1418ه=1998م)، ص79.

(1) المرجع السابق، ص87.

(2) خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1411هـ=1991م)، ص268.

(3) عبد العبود، جاسم محمد، مصطلحات الدلالة العربية دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، ط1، (لبنان: دار الكتب العلمية، 1428ه=2007م)، ص223، 224.

واحدة، أي يشتركان في شيء واحد"[1]، ومن خلال ذلك ندرك أن علاقة الترادف علاقة دلالية فيها تشابك وتعدد الكلمة، فبدلاً من تكرار الكلمة بلفظها يأتي النص بكلمة أخرى متفقه معها في نفس الدلالة، وهذا يخلق تنوعاً وثراءً يمنح النص الكثير من جمالياته.

هناك بعض النماذج الشعرية التي يتجلى فيها حقل علاقة الترادف، ومنها قول الشاعرة:

تُعَـــــانِقُ الأَرْضَ.. **تَضُمُّ** السَّمَا تُـقَبِّـــلُ الـــغُيُـــــومَ فِي سَـــــيْـــــرِهَـــا [2]

نجد في هذا البيت أن مفردة (تعانق) ومفردة (تضم) يحملان دلالة متشابهة ومتقاربة، تعطي معنى الحميمية والاقتراب والالتصاق، وهذا البيت ورد في سياق لوحة لفراشة تنطلق هنا وهناك في حالة حراك مستمر وفرحة غامرة، حتى أنها من فرحتها تكاد تحتضن الأرض وتضم السماء، فالشاعرة استعملت علاقة الترادف هنا بين الكلمتين، واللتين تحملان معنى الحنان والدفء.

وتذكر علاقة الترادف بين (الغموض والخفاء) في قولها:

فَسِحْرُ الهَوَى هُوَ هَذَا **الغُمُوضُ** وَسِحْرُ الهَوَى هُوَ هَذَا **الخَـفَاءُ** [3]

ذكرت الشاعرة الترادف بين كلمة (الغموض) وكلمة (الخفاء)، فالغموض ينطوي على شيء من الخفاء، والخفاء ينتج عنه غموض، فهو كما ورد في المعاجم "الغَامضُ: الخفي، يقال: حَسَبٌ غامضٌ أي غير معروف، وكلام غامض أي غير واضح"[4]، وهما دلالة على أن ما يضفي على الإنسان بهجة، ليس وضوح كل شيء أمامه، فهناك جمالٌ للغموض والخفاء، وهذا الجمال أطلقت عليه مسمى سحر الهوى، فجاء الترادف في سياق البحث عن متعة الهوى والحب، وهذا الحب ينطوي على نوع من الغموض فيه متعة وجمالية ووصفته بالسحر.

ومن النماذج الأخرى التي استخدمت فيها الشاعرة حقل علاقة الترادف في أربع كلمات وذلك في قولها:

أَلَيْـــسَ فِي قُـــدْرَتِـــهِ القَادِرَةِ أَنْ **يَمْسَـحَ الـبُؤْسَ وَيَمْـــحُـو الشَّـقَاءَ** [5]

الشاعرة استخدمت علاقة تركيبية في الترادف، فقد استعانت بكلمتين مقابل كلمتين، فقد ورد الترادف بين كلمة (يمسح) وكلمة (يمحو) وهي تعني الزوال، وبين كلمة (البؤس) وكلمة (الشقاء) التي تعني العناء والمشقة، وهذه الصورة تأتي فيها مفردتان مع مفردتين، تدلان على تشارك دلالي وتنوع في الجمل بما تثيره من معانٍ، وتجلى الأثر الجمالي في رغبة الشاعرة بأن يسود العالم نوعٌ من السعادة، وأن تُمحى آثار البؤس

---

(4) حجابي، محمود فهمي، مدخل إلى علم اللغة، ط1، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1419هـ=1998م)، ص145.

(5) طوقان، مصدر سابق، ص15.

(6) طوقان، مصدر سابق، ص71.

(1) أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، مادة :(غ م ض)، ص662.

(2) طوقان، مصدر سابق، ص26.

والشقاء، فاختارت هذا الترادف والتكثيف الدلالي باستخدام كلمتين بمعنى واحد، مقابل كلمتين بمعنى آخر، وهذا التكثيف والإلحاح الناتج عن الترادف يشعر برهافة إحساس الشاعرة، وأنها تتمنى لو يزول ويُمحى كل أثر للشقاء والبؤس، وبالإضافة إلى ذلك استخدمت الشاعرة التدرج في المعنى، فبدأت بكلمة (يمسح)، التي ربما يبقى من أثر ما تمسحه شيء ولو قليل، ثم انتهت بكلمة (يمحو)، حتى لا يبقى أي أثر مهما كان قليلاً، كرغبة في انتهاء كل مظاهر البؤس والشقاء من هذا العالم.

القسم الثاني: حقل علاقات التضاد:

يقصد بحقل دلالة التضاد "وجود لفظتين يختلفان نطقاً ويتضادان معنى، وأن الخاصية الأساسية لكلمتين بينهما تضاد أنهما يشتركان في ملمح دلالي واحد، وهناك ملمح دلالي لا يشتركان فيه، يكون موجوداً بإحداهما وغير موجود بالأخرى، مثل: مذكر، مؤنث، يشتركان في الجنس، ويختلفان في النوع"[1]، وهذا الحقل من الحقول التي تعتمد على وجود معنى عكسي ومخالف للمعنى الأول؛ فالكلمتان لهما معنيان وكل معنى منهما مختلف ومضاد للآخر، ومن نماذج هذه العلاقة قول الشاعرة في قصيدة (خريف ومساء):

كَمْ تَطَلَعتُ؛ وكَمْ سَاءَلْتُ: مِنْ أَيْنَ **ابْتِدَائِي**
وَلَكَمْ نَادَيْتُ بِالغَيْبِ: إِلَى أَيْنَ **انْتِهَائِي** [2]

نجد في النص حيرةً وتناقضاً تحس بهما الشاعرة، فهي تتطلع هنا وهناك وتسأل نفسها كيف كانت بدايتها، ثم تطرح السؤال المتضاد عن نهايتها أيضاً، مما يعني أن هاتين الكلمتين المتضادتين (ابتدائي) و(انتهائي) بينهما بَوْن شاسع تقطعها الشاعرة في حيرةً وقلق، فالقيمة الجمالية لهذين اللفظين المتضادين هو إبراز المعنى من خلال التضاد فكان لابد من وجود الانتهاء طالما وجد الابتداء.

ونجد التضاد في قصيدة (ليل وقلب) بين لفظ (الجديد والقديم) في مخاطبتها للقلب ومن ذلك قولها:

وكَاللَّيْلِ أَنْتَ، حَوَيْتَ وُجُوداً مِنَ العَاطِفَاتِ كَبِيراً جَسِيم
فَفِيكَ السَّمَاءُ، وفِيكَ الخِضَمُّ، وفِيكَ **الجَدِيدُ**، وفِيكَ **القَدِيم** [3]

وضعت الشاعرة التضاد بين كلمة (الجديد) و(القديم) في مخاطبة القلب بأنه يحتوي الجديد والقديم، فقلبها يحتوي كل الوجود كالليل، هذا القلب موجود فيه السماء والبحر، وموجود فيه القديم والجديد، وهنا موضع التضاد بين كلمة الجديد وكلمة القديم، حيث جعلت قلبها يتسع للماضي القديم ويتسع للجديد الحديث.

ونجد التضاد في قصيدة (طمأنينة السماء) بين كلمة (الماضي والحاضر) في رسمها لصورة الماضي بذكرياته الجميلة وصورة الحاضر بقسوته وشدته، وذلك في قولها:

---

(3) داود، محمد محمد، العربية وعلم اللغة الحديث،ط1،(القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،1422هـ=2001م)، ص195.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص13.

(2) طوقان، مصدر سابق، ص34.

لَـــعَـــلَّ فِي **المَـــاضِي** وَأَطْيَـــافِـــهِ عَـــزَاءَهَـــا مِنْ قَسْـــوَةِ **الحَـــاضِرِ** (1)

رسمت الشاعرة لوحة بين متضادين في كلمة (الماضي) وكلمة (الحاضر)، فالماضي الجميل تجد فيه ذكريات رائعة تثير فيها الطمأنينة والأمل، وفي المقابل صورة أخرى للحاضر القاسي الذي يجعلها تشعرُ بحزنٍ عميق، لذلك هي تترك هذا الحاضر وترتمي في أحضان الماضي، ربما تُعِيد الذكريات لها نوعاً من الطمأنينة المفتقدة لديها.

ونرى التضاد في قصيدة (أوهام في الزيتون) بين كلمة (المغرب والمشرق)، وهو صراع بين صورتين متضادتين وذلك في قولها:

إِنْ يَـــزُوهَـا **المَـغْرِبُ** عَنْ عَـرْشِـهَا **فَـالمَشْـرِقُ** الـــزَّاهِـــي بِهـــا يَرْجِـــعُ (2)

وضعت الشاعرة صورتين متضادتين، الصورة الأولى: فيها غروب وابتعاد عن العرش بمعنى أن حياتها بدأت تنتهي وتزول، والصورة الثانية: فيها مشرق زاهي وآمالها التي تحلم بها بأن تكون مزهرةً ومشرقةً دائماً، ونجد أن (المغرب) دلالة على الزوال والفناء والانتهاء والاندثار، أما ضده وهو (المشرق) يحمل دلالة الابتداء والإضاءة والإشراق.

وفي قصيدة (نار ونار) نجد التضاد بين كلمة (صغير وكبير) وهي توجه حوارها للنار، وذلك في قولها:

لِـــطَيْـــفِ طُـفُـــولَـــتِيَ الـــفَانِـــيَـــةْ
بِـــأَيَّـــامِـــهَـــا المُـــزَّةِ الـــقَـــاسِـــيَـــةْ
وَإِذْ أَنَـــا يَـــا نَـــارُ شَيءٌ **صَـغِـــيرْ** يُـــفَـــتِشُ عَنْ نَـــبْـــعِ حُبٍ **كَـــبِـــيرْ** (3)

أبرز التضاد الفارق بين كلمة (صغير) وبين كلمة (كبير)، فقد وصفت الشاعرة نفسها عندما تذكرت أيام طفولتها بأنها شيءٌ صغير، لكن هذا الشيء الصغير برغم قدراته المحدودة والصغيرة، يفتش عن شيء كبير؛ وهذا دليل على طموحها وأن نفسها لم تكن صغيرة، بل كانت نفسها وهمتها كبيرة، وما بين تطلعاتها إلى الأشياء الأكبر، فهي تتطلع إلى حبٍ كبير أكبر من قدراتها هي شخصياً، فقد وصفت الحب بأنه كبير؛ لأنها أرادت أن تضعنا في إزاء كلمتين متضادتين (صغير) في وصف نفسها و(كبير) في وصف الحب.

فالعلاقات الدلالية لدى الشاعرة ساهمت في إبراز جمالية النص الشعري ودلالاته، فالشاعرة في حقل علاقة الترادف لا تكرر الكلمة بلفظها، بل تأتي بكلمة أخرى متفقه معها في نفس الدلالة،، بينما كانت في حقل علاقات التضاد تأتي بلفظتين يختلفان نطقاً ويتضادان في المعنى ويشتركان في ملمح دلالي واحد، وهذا يمنح النص الكثير من جمالياته، ويخلق تنوعاً وثراء.

---

(3) طوقان، مصدر سابق، ص44.

(4) طوقان، مصدر سابق، ص21.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص75.

القسم الثالث: حقل علاقات السبب والنتيجة:

يراد بحقل علاقة السبب والنتيجة أو ما يطلق عليها بالسببية بأنها: "علاقة تربط بين مفهومين أو حدثين، أحدهما ناتج عن الآخر"[1]، وتظهر جمالية هذه العلاقة في خبايا النصوص الأدبية، حين نجد السبب ونبحث عن النتيجة الناجمة عنه، وتظهر علاقة السبب والنتيجة في قول الشاعرة:

بِـــــــــــــــــجِـــسْـمِيَ
قَـــــــــفْـــــقَـــــــــفَـــــــــةٌ
وَانْـــــــــــــخِـــــــــــــذَالْ
فَيَـــــــــــا نَـــــــــــارُ زِيـــدِي
لَـــــــــــــظَى واِشْـــــتِـــــعَـــــــــالْ
ومُـــــــــــــــــــدّي
بِـــــــــــــــــــجَـــــــــــــــــــوَّي دِفءَ
الجَـــــــــــــنَـــــــــــــاحْ
فَـــــــــــــلِـــلـــــــــــبَـــــــــــــــردِ
عَـــــــــــــــرْبَـــــــــــــــــــدَةٌ
واجْـــــتِـــــيـَــــــــــــــاحْ
وَأَنـــــــــــتِ اعْـــــــصِـــــــــــــــــــفِـــــــــــي،
وامْـــــــــــلَـــــــــــئِي لَـــــــيْـلَـــــــــــــتِي
بِـــــــــــــــــــــــــدِفْءٍ يُـــــهْـــــــــــــــــــــــدِّئُ
مِـــــــــــــــــنْ رَعْـــــــــــــــــــــــــدَتِي
فَـــــــــــحَـــــــــــــــــــــــــــولِي يَـــــــــــــــــــــــدِبُ
صَـــــــــــــقِـــــيـــــعُ الـــــشِّـــــــتَـــــــــاءِ
دَبِـــــــيـــــبَ الـــفَـــــــــنَـــــــاءِ فَـــــبُـــــــــــثِّـي
الحَـــــــــــــرَارَة فِي غُـــــــــرْفَـــــــــــتِي [2]

ذكرت الشاعرة علاقة السبب والنتيجة، فكان السبب هو مطالبة الشاعرة للنار بأن تزيد لظىً واشتعالاً، فتتمحور حول اشتعال النار ثلاث نتائج وهي: تدفئة الجناح، فالنار تؤدي إلى الدفء، ثم زوال عربدة البرد، ثم تصبح الحرارة مبثوثة في الغرفة، فهي أرادت من الاشتعال بث الحرارة في الغرفة، وهذه النتائج وإن كانت تدل على حقائق تنتج عن النار واقعياً، إلا أن هناك دلالة نفسية من ذكر هذه النتائج، فالدفء هنا قد لا يكون في أرجاء الغرفة فقط؛ بل هو دفء عاطفي ووجداني ونفسي؛ بدليل أنها قالت: (بِدفءٍ يُهدِّئُ من رَعْدَتِي)، وهذه دلالة أخرى تضاف إلى دلالة النار الحقيقية، فهي نار

(2) عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ط1، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1418هـ=1998م)، ص142.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص 74، قَفْقَفَة تعني: ارتعد من البَرْد وغيره، معجم الرائد/642.

أخرى تبث الدفء في جوانب حياتها المضطربة والقلقة، وهذا ظهر في هذه العلاقة التي بدأت بالسبب وانتهت بالنتيجة.

وتظهر علاقة السبب والنتيجة أيضاً في قصيدة (حياة) وذلك في قول الشاعرة:

وَفِي الـــــــــرُوحِ تَـــــــــصْـــــــــخَـــــــــبُ
أَشـــــــــوَاقُـــــــــهَـــــــــا
وَفِي الـــــــــنَّـــــــــفْسِ
تَـــــــــرْعَـــــــــدُ آفَـــــــــاقُـــــــــهَـــــــــا
وَأفْـــــــــزَعُ لِـــــــــلـــــــــشِّـــــــــعْـــــــــرِ
سَـــــــــلْوَةَ رُوحِـــــــــي
أُصـــــــــوّر أَشـــــــــوَاقَ
عُـــــــــمْـــــــــرٍ ذَبِـــــــــيـــــــــحِ..
فَـــــــــيَـــــــــهْـــــــــدَأُ حِسِي
وتَخْـــــــــشَـــــــــعُ نَـــــــــفْـــــــــسِي
وتُـــــــــسْـــــــــكُـــــــــنُ لَهْـــــــــفَـــــــــةَ
رُوحِـــــــــي الـــــــــشَّـــــــــرِيـــــــــدِ! [1]

ذكرت الشاعرة علاقة السبب والنتيجة وربطتها بمقومات النفس الثلاثة وهي: الروح والنفس والحس، فكان السبب هو لجوء الشاعرة للشعر، وذلك في قولها: (وأفْزَعُ للشِعْرِ سَلْوَةَ روحي)، فالشعر هو سلوة روحها وملاذها الذي تلجأ إليه، عندما تحس باضطراب أشواقها، فتتمحور حول ذَهَابَها ولجوئها للشعر ثلاث نتائج: الأولى: يهدأ حسها فهي تحس أن أطرافها وبدنها وجسمها يكون في حالة هدوء، والثانية: الشعر يجعل نفسها تخشع وتصبح ثابتة، والثالثة: تَسْكُن لهفة روحها الشريد، كأن روحها شريدة، لكن عندما يأتي ذكر الشعر، تهدأ الشاعرة مرة أخرى وتستقر، وكل هذه النتائج لسبب واحد وهو أنها تلوذ بالشعر وتذهب به إلى عالمها الذي وصفته بأنه سلوة روحها.

وتظهر علاقة السبب والنتيجة كذلك في قصيدة (هروب)، ولكن جعلت الشاعرة السبب متعدد والنتيجة واحدة، وذلك في قولها:

أرَاعَـــــــــكِ فِي الأَرْضِ سَـــــــــيْـــــــــلُ
الدِّمِـــــــــاءِ
وبَـــــــــطْشُ الـــــــــقُـــــــــوَى
وَالـــــــــرَّزَايَـــــــــا الـــــــــكُـــــــــبَـــــــــرْ
أرَاعَـــــــــكِ فِـــــــــيـــــــــهَـــــــــا
شَـــــــــقَـــــــــاءُ الحَـــــــــيَـــــــــاةْ؟
أرَاعَـــــــــكِ فِـــــــــيـــــــــهَـــــــــا
صِـــــــــرَاعُ الـــــــــبَشَـــــــــرْ؟

[2] طوقان، مصدر سابق، ص41.

أَمِـــــــــنْ صَـــــــــــــرَخَـــــــــــــاتِ
القُـــــــــــلُوبِ الـــــــــــدَّوَامِـــــــــي
تَـــــــــعَـضُّ عَـــــــــلَـــيْـــــــــهَـــــــــا
نِـــــــــيُـــــــــــــوبُ الـــــــــــقَـــــــــدَرْ
بَـلَى، هِي هَذِي المآسِي الكِبَـار تُعَـذِّبُ فِيك الشعُور الـرَّقِيـــــقْ [1]

ذكرت الشاعرة علاقة السبب والنتيجة ولكن جعلت للنتيجة أكثر من سبب، فكان السبب هو المآسي الكبار، والنتيجة هي أن شعورها الرقيق أصبح معذباً بسبب المآسي الكبار، وذلك في قولها: (تُعَذّبُ فيك الشُّعُورُ الـرَّقِيق)، فتتمحور حول السبب أسباب متعددة جمعتها في كلمة (هذه المآسِي الكِبار)، وجاءت بصيغة الجمع، ولكن في المقطع السابق لهذا البيت نجد أن الأرض فيها سيلٌ من الدماء، وبطشٌ من القوى، وفيها شقاءٌ للحياة، وفيها صراعٌ للبشر، وفيها قلوبٌ دامية، وهذه جميعها سمتها الشاعرة المآسي الكبار، وهي أسباب متنوعة وليست سبباً واحداً، فعذبت فيها شعورها الرقيق، فهي شاعرة تمتلك شعوراً رقيقاً أصبح معذباً؛ نتيجة ما تراهُ من مآسٍ وأوضاع العالم من حولها.

ونجد علاقة السبب والنتيجة في قصيدة (حياة) وذلك في قول الشاعرة:

خَـيَالُ أَبِي شَقَّ حُـجُبَ الغُيـوبِ بِـعَـيْـنَـيْـهِ ظَـــلّ شُـعُـورٍ كَـئِـيـــيـــبِ
أَرَاهُ فَـــتَـــهْـمَـــى لَـــهُ أَدْمُـــعِـــي وَيَحْـــنُـــو عَـلَـيَّ وَيَـبْـكِـي مَـعِـي [2]

ذكرت الشاعرة في هذه المقطوعة علاقة السبب والنتيجة فكان السبب هو أنها ترى خيال أبيها يشق حجب الغيوب، وينتج عن ذلك انهمار دموعها؛ حسرةً على رحيله وتحس أن هذا الخيال يحنو عليها كما كان يحنو عليها أبوها.

ويمكن القول بأن العلاقات الدلالية لدى الشاعرة فدوى طوقان متنوعة، ومنها علاقة الترادف، وعلاقة التضاد، وعلاقة السبب والنتيجة، وقد ساهمت هذه النظرية بالكشف عن جماليات ودلالات النص الشعري، ومن خلال رصد النماذج الشعرية الواردة في الدراسة نجد أن أكثر الحقول بروزاً هو حقل علاقة السبب والنتيجة، بينما أقل الحقول هو حقل علاقة الترادف، وحقل علاقة التضاد، فكانت الشاعرة في حقل علاقة السبب والنتيجة تأتي بالسبب وتبحث عن النتيجة، فقد يكون لديها السبب واحد والنتيجة متعددة، أو تجعل السبب متعدد والنتيجة واحدة، وهذا ما أضفى جمالية النص الشعري وأظهر خباياه.

[1] طوقان، مصدر سابق، ص30.
[2] طوقان، مصدر سابق، ص40.

المبحث الثاني: جمالة الانزياح في ديوان "وحدي مع الأيام":

يعد الانزياح طريقة من طرق الدخول في أعماق النص الأدبي، وقد ارتبط الانزياح بالدراسات الأسلوبية ولهذا فهو: "باب من أبواب الأسلوبية التي تفيد الدارس في الأدب في تحليل النصوص"[105]، وبصفة عامة فإن الانزياح يقصد به: "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"[106].

المطلب الأول: الانزياح الدلالي:

من المؤكد أن اللفظة أو الكلمة تمتلك في اللغة معنى معجمياً وهو المعنى الأصلي للكلمة، وهناك معنى آخر تنتقل فيه الكلمة الأصلية، وتوضع في إطار جديد يكسبها دلالة جديدة يفرضها السياق، ولذلك يمكن تعريف الانزياح الدلالي بأنه: "الانتقال من المعنى المعجمي للفظة إلى المعنى السياقي، الذي تأخذه الكلمة عندما توضع في سياق معين، يحدد معنى الجملة بأكملها"[107].

ومظاهر الانزياح الدلالي في ديوان "وحدي مع الأيام" تتجلى في أكثر من شكل، وسوف تتناوله الباحثة من خلال الانزياح في الاستعارة، والانزياح من خلال التشبيه، والانزياح من خلال الكناية.

القسم الأول: الاستعارة:

من مظاهر الانزياح الدلالي وأهمها، هو ما تحدثه الصورة الاستعارية من تغيير أو تحويل الدلالة، وإكساب معانٍ جديدة لهذه الصورة، وقد عرّف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة تعريفاً مجملاً بأن: "يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم"[108]،

---

(1) حمد، عبد خضر، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ط1، (إربد: عالم الكتب الحديث،1434هـ=2013م)، ص7.

(2) أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، (عمان-الأردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 1427هـ=2007م)، ص180.

(3) الخرشة، أحمد غالب النوري، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، جامعة مؤته، قسم اللغة العربية، رسالة دكتوراه، (1429هـ=2008م)، ص37.

(4) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1422هـ=2001م)، ص31.

وللاستعارة أغراض بلاغية تكلم عنها البلاغيون وأظهروا قيمتها ومنها: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده أو المبالغة فيه"[109].
ويمكن تقسيم ودراسة صور الاستعارة في ديوان "وحدي مع الأيام"، من خلال الاستعارة المكنية إلى :
تجليات الانزياح الدلالي من خلال الاستعارة المكنية في تصوير مقومات الطبيعة، وتجليات الانزياح الدلالي من خلال الاستعارة المكنية في التأمل الفلسفي.
مفهوم الاستعارة المكنية: عرف البلاغيون الاستعارة المكنية من خلال حذف أحد ركني التشبيه وهي: "أن تحذف المشبه به، بعد أن تستبقى شيئاً من لوازمه تكنى عنه به، ثم تسنده إلى المشبه المذكور في الكلام"[110]، وللاستعارة المكنية قيمتها البلاغية والتأثيرية على المخاطب، حيث تكسب الصورة تشخيصاً وتخلع عليها صفات الحياة.
وقد جاءت صورة الانزياح من خلال الاستعارة المكنية في ديوان "وحدي مع الأيام" للشاعرة فدوى طوقان بدلالات متعددة وذلك كما يلي:
أولاً: تجليات الانزياح الدلالي من خلال الاستعارة المكنية في تصوير مقومات الطبيعة:
يعد ديوان "وحدي مع الأيام" من المراحل المبكرة لنضج الطاقات الشعرية لدى الشاعرة فدوى طوقان؛ لهذا تميز ديوانها بخصائص الاتجاه الرومانسي في الأدب، حيث إن "قصائد وحدي مع الأيام في معظمها، هي ثمرة الرؤية الرومانسية التي تقوم بلحم تجربة الشاعر الفردية بالطبيعة، وتنطلق من إيمان خالص بأن مزاج الفرد الشاعر منشبك بمزاج الطبيعة المتقلب في الغالب"[111].

---

(5) العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1371هـ=1952م)، ص268.
(1) قلقيلة، عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، ط3، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1412هـ=1992م)، ص64.
(2) صالح فخري، تحولات فدوى طوقان الشعرية من الرومانسية إلى لغة التعبير المباشر، مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد57، (2004م)، ص107.

المروج: تعد من مقومات الطبيعة، لكن الشاعرة انزاحت من خلال الاستعارة المكنية في مخاطبة المروج، وذلك في قولها:

هَـذِي فَتَـاتُـكِ يَـا **مُـــرُوجُ**، فَهَـلْ عَـرِفتِ صَـدَى خُـطَاهَـا (112)

إن الخطاب أو الحديث يكون مع إنسان عاقل يفهم لغة التخاطب، لكن الشاعرة انزاحت عن هذا المعنى، من خلال صورة انزياح دلالي استعاري في لفظة (المروج)، التي يقصد بها "أرض واسعة ذات نباتات ومراعٍ للدواب"[113]، فالشاعرة هنا ألبست المروج ثوب إنسان يفهم لغة التخاطب، وتتحدث معه حتى أنها تنسب نفسها إليه وتقول: (هذه فتاتك)، وحذفت المشبه به وهو (الإنسان)، وجاءت بشيء من لوازمه وهو (الخطاب والحديث والحوار أو السماع للنداء)، فالمروج لا تعقل ولا تفهم، فالمعنى الأصلي هو: أن المروج صماء، وشيء جامد، لا يتكلم ولا يشعر ولا يحس، ولا يُخَاطب أو يُنَادى عليه، فعدلت عن هذا المعنى الأصلي إلى معنى آخر جمالي غير مألوف، أكسبها قيماً تعبيرية ودلالية جديدة، وهي أنها اعتبرت المروج إنساناً يتحاور ويُخاطب، وهذا قد يشير ويوحي إلى افتقاد الشاعرة للحنان الأسري أو الاجتماعي، ومحاولتها البحث والتعبير عن مشاعرها وعواطفها من خلال احتضان الطبيعة.

وأيضاً من صور الانزياح من خلال الاستعارة المكنية طرح فكرة العناق، وذلك في تصوير القلب بأنه بيت أو غرفة يحتضن ويعانق، وذلك في قول الشاعرة:

قَـــد جِئتُ، هَـــا أَنَـــا، **فَافتَحِي القَلْبَ الرَّحِيبَ وَعَـــانِقِنِي** [114]

وهنا نجد الشاعرة قد شبهت (القلب) بالبيت الذي له باب يفتح، وحذفت (البيت) وجاءت بصفة من صفاته وهو أنه (رحيب) أو أنه (يفتح)، وهذه صورة استعارية تتداخل مع الصورة الاستعارية السابقة، التي صور فيها المروج بأنها إنسان يُخَاطب ويُنَادى عليه، وهنا حدث الانزياح من خلال الاستعارة المكنية في قولها: (فافتحِي القَلْبَ الرَّحِيبَ) فالذي يُفْتَحُ هو باب البيت، وربما يقول قائل إن القلب يفتح على الحقيقة، بما يحدث لبعض المرضى من عمليات يفتح فيها

---

[3] طوقان، مصدر سابق، ص7.

[4] عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، مادة (م ر ج)، 2083/2.

[1] طوقان، مصدر سابق، ص8.

القلب، لكن الشاعرة لم تقصد هذا المعنى الحقيقي، وإنما عدلت إلى تصوير القلب بأنه كغرفة أو كبيت يفتح لاستقبال المشاعر والأحاسيس الفياضة، وأنه يتسع لكل الناس.

- **الأرض والسماء والغيوم:** طرحت الشاعرة فكرة العناق لبعض مظاهر الطبيعة من حولها كالأرض، والسماء، والغيوم، وربما هذا يشعرها بنوع من الإحساس بالوحدة والعزلة، لذلك لجأت إلى الطبيعة تتلمس لديها الحنان المفقود، ونجد ذلك في قولها:

تُعَـــــانِقُ **الأَرْضَ**.. تَضُمُّ **السَّـــمَا** تُـــقَبِّـــــلُ **الـــغُيُـــــومَ** فِي سَـــــيْـــــرِهَـــا [115]

تجلى الانزياح الاستعاري هنا من خلال استخدام كلمة (تعانق-تضم-تقبل)، حيث جعلت الشاعرة الأرض إنساناً يعانق، والسماء إنساناً يضم، والغيوم إنساناً يُقبل، وهذا الانزياح الاستعاري أظهر إحساس الشاعرة الذي امتزج واندمج مع الطبيعة من حولها، من خلال تشخيصها للأرض والسماء والغيوم وجعلهم بشراً من حولها، وهي في الأصل عناصر تدل على الطبيعة، فالانزياح من خلال الاستعارة المكنية أفاد معنى الانطلاق والحركة.

- **الكواكب:** أشارت الشاعرة إلى فكرة تصوير الكواكب بإنسان يعانق وذلك قولها:

وَأَرَى **كَـــــوَاكِـــبَـــهَـــا** تُـعَـــانِـقُـــنِي
بِضِـــيَـــائِـهَـــا المُتَـــرَجْـــرِجِ الحَـــــالِمِ
تَهْمِـــــي عَلَى رُوحِـــــي أَشِـعَـــــتُـــهـــا
وتَـــلُـــفُّـــهُ بِجَـــنَـــاحِهَـــا النَّـــاعِـــمِ [116]

حدث الانزياح هنا من خلال الاستعارة المكنية في قول الشاعرة: (كواكبها تعانقني)، فالكواكب لا تعانق، لكن الشاعرة انزاحت عن هذا الأصل من خلال الاستعارة المكنية في تصوير الكواكب بإنسان أو محبوب تعانقه، وحركة الكواكب وهي تشع بضوئها المترجرج، استطاعت أن تُضفي على روح الشاعرة طاقة وحيوية، من خلال تلك الأشعة التي تتسرب وتسري من هذه الكواكب، وتلف روحها بجناحها الناعم، حتى تصل إلى درجة الاندماج مع

---

[2]) طوقان، مصدر سابق، ص15.
[3] طوقان، مصدر سابق، ص32.

السماء ونورها الباسم، إن هذه الصورة الاستعارية المكنية بما أضافته من حركة وتصور، قد كشفت رغبة الشاعرة في أن تذوب وتندمج مع مفردات الطبيعة، وقد أسهت في تجسيد هذا المعنى، وجعلته كأنه مشهد يراه المتلقي أمام عينه، فالانزياح هنا قد منح العبارة دلالة على مشهد فيه حيوية وانطلاق وحركة.

- **أنسنة فصول السنة:** ومن صور الانزياح من خلال الاستعارة المكنية أنسنة فصول السنة، فالشاعرة قد جعلت الخريف إنساناً له يد يبطش بها، وذلك في قصيدة (خريف ومساء)، حيث تقول:

هَـــا هِـــيَ الـــرَّوضَـــةُ قَـــدْ عَـــاثَـــتْ بِهَـــــا **أَيْـــدِي الخَـــرِيـــفِ**
عَـــصَـــفَـــتْ بِـــالسُّـــجُـــفِ الخُضْرِ وَأَلْـــــــوَتْ بِـــالـــرَّفِـــيـــفِ
تَـــــعِسَ الإعـــــصَـــــارُ كَـــمْ جَـــــارَ عَـــلَى إِشْـــــرَاقِـــهَـــا
جَـــــرَّدَتْهَـــــا كَـــــفُّـــــهُ الـــــرَّعْـــنَـــاءُ مِـــــنْ أَوْرَاقِـــــهَـــا [117]

انزاحت الشاعرة في حديثها عن الخريف وذلك في قولها: (عاثت بها أيدي الخريف)، فقد عبرت عن الخريف وألبسته صورة إنسان، وأصل العبارة هو: (الروضة غيرها الخريف)، لكن الشاعرة عدلت عن هذا الأصل حيث شبهت الخريف بأنه إنسان له يد يبطش بها ويعبث، فالمشبه هو (الخريف)، والمشبه به هو (الإنسان)، وحذفت الإنسان وجاءت بشيء من لوازمه وهي: كلمة (عاثت) وكلمة (أيدي)، وهذا الانزياح من خلال الاستعارة المكنية، أعطى صورة مرعبة لوحش يدخل على الروضة الخضراء، ويبدلها إلى صورة أخرى مليئة بالعواصف والورق المتساقط، حتى أنه يعري الشجرة ولا يجعلها تظهر بلونها الأخضر الجميل، فلو ذكرت الشاعرة العبارة الأصلية بدون انزياح، لما حدثت هذه الدهشة والصدمة من صورة الروضة التي تحولت إلى صورة قبيحة، فيها اللون الأصفر والعواصف وتساقط الأوراق، فالانزياح من خلال الاستعارة المكنية في هذه الصور، أدى إلى "شحن النص بالطاقات الجمالية والدلالات

(1) طوقان، مصدر سابق، ص10.

الإيحائية، وكأننا أمام صورة شعرية متحركة ترسم كآبة الشاعرة وذهولها والرؤية التشاؤمية لديها...، لتصف الخريف الذي جاء إلى الروضة كعدو مدمر عاث فيها"[118].

وكذلك من الصور الاستعارية التي برز فيها الانزياح الدلالي، تصوير الشتاء بأنه إنسان متوحش وذلك في قولها:

هَـــا هِـــيَ الـــرِّيـــــحُ مَـــضَـــتْ تَحْـسِرُ عَنْ **وَجْـــهِ الـــشِّـــتَـــاءِ** [119]

فالصورة هنا شبيهة بالصورة السابقة في تصوير الخريف بأنه إنسان متوحش، وذلك في قولها: (وجه الشتاء)، فالأصل أن الشتاء لا وجه له، لكن الشاعرة انزاحت عن هذا الأصل إلى تصوير الشتاء بإنسان تسفر الريح عن وجهه، وهذا الانزياح الدلالي من خلال الاستعارة المكنية أكسب العبارة غرابة لم يكن المتلقي يبلغها لو قالت: (جاء الشتاء).

ثانياً: تجليات الانزياح الدلالي من خلال الاستعارة المكنية في التأمل الفلسفي:

جاءت الشاعرة بانزياح استعاري فيه قدرٌ من التأمل الفلسفي في عدة صور وهي: توجيه الخطاب للموت، وكذلك الانزياح من خلال الاستعارة في تصوير الأيام والليالي على أنها وحوش مفترسة تأكل الضحايا، ومنها جسم الشاعرة في القبر، إضافة إلى الانزياح من خلال الاستعارة المكنية في (أنسنة الموت).

فقد انزاحت الشاعرة من خلال الاستعارة المكنية في **مخاطبة الموت**، وجعله إنساناً يوجه له الخطاب في قولها:

آه يَـــا **مَـــوت!** تُـــرَى مَـــا أَنْـــتَ؟ قَـــاسٍ أَمْ حَـــنُـــون
أَبَـــشُـــوشٌ أَنْـــتَ أَمْ جَـــهْـــمٌ؟ وَفِيٌّ أم خَـــؤُون؟! [120]

فالانزياح بالاستعارة المكنية تجلى هنا من خلال استخدام كلمة (الموت)، حيث إنها في أصل وضعها اللغوي تعني: "زوال الحياة عن الكائن الحي"[121]،

([2]) غيبي، عبد الأحد، وآخرون، دراسة أسلوبية لتصوير التشاؤم لدى فدوى طوقان قصيدة خريف ومساء أنموذجاً، مرجع سابق، ص129.

([3]) طوقان، مصدر سابق، ص10.

([1]) طوقان، مصدر سابق، ص11-12.

([2]) مسعود، جبران، الرائد، مرجع سابق، ص780.

فالموت لا يتحدث لكن الشاعرة انزاحت عن هذا الأصل إلى الاستعارة، عندما صورت الموت بإنسان أو شخص يوجه له الحوار، وأكسبته صفات إنسانية ومن هذه الصفات التي ذكرتها: (القسوة-الحنا-البشاشة-الجهم-الوفاء-الخيانة)، كل هذه صفات ليست للموت إنما صفات للإنسان، فالانزياح قد أكسب العبارة دلالة على الحيرة والقلق النفسي الذي ينتابها من الموت، خاصة أنه قد تآزر مع الأسلوب الاستفهامي الذي أبرز تلك الحيرة والقلق.

ثم تنقلنا الشاعرة إلى انزياح آخر في **تصوير الأيام والليالي بوحش مفترس** وذلك في قولها:

ذَاكَ جِسْمِي **تَأْكُلُ الأيَّامُ مِنْهُ وَاللَّيَالِي**

وَغَداً تُلْقَى إِلَى القَبْرِ بَقَايَاه الغَوَالِي [122]

هنا تصوير استعاري للأيام والليالي على أنها وحوش مفترسة تأكل الضحايا، ومنها جسم الشاعرة، حيث حدث الانزياح في قولها: (تأكل الأيام والليالي)، فالأيام والليالي فترة زمنية محددة ومفهوم مجرد ليس مادياً محسوساً، فتصويره بأنه شخص أو إنسان يأكل هذا فيه انزياح عن الأصل اللغوي، إلى دلالة أخرى ظهرت من خلال الاستعارة المكنية، وكان من الممكن أن تقول الشاعرة: (إن جسمها قد تغير بمرور الأيام والليالي) من نحول ونحافة أو ضعف ووهن، وغير ذلك مما يصيب الإنسان في فترات حياته، لكنها أرادت أن تضيف دلالة جديدة على سرعة هذا التغير والنحول والضعف والوهن بأن شيئاً ما يأكل من جسمها، وهذا الشيء هو الأيام والليالي، وما بقي من جسمها سوف تلقيه الأيام والليالي إلى القبر في غدها، بدليل قولها بعد هذا البيت: (وغداً تلقي إلى القبر بقاياه الغوالي).

وكذلك نجد الانزياح من خلال الاستعارة المكنية في **أنسنة الموت،** عندما جعلت له يداً، وذلك في قصيدة (أوهام في الزيتون)، حيث تقول:

يَا لَيتَ شِعْرِي إِنْ مَضَتْ بِي غَداً عَنْكِ **يَدُ المَوتِ** إِلَى حُفْرَتي [123]

---

(3) طوقان، مصدر سابق، ص12.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص20.

انزاحت الشاعرة في حديثها عن الموت وذلك في قولها: (يد الموت)، فالموت مرتبط بالانتهاء والزوال والفناء عن الحياة، لكن الشاعرة عدلت عن هذا الأصل إلى تصوير الموت بأن له يد وهذا انزياح من خلال الاستعارة المكنية.

ثانياً: التشبيه:

ومن صور الانزياح الدلالي ما يتم عن طريق التشبيه، فيسمى في هذه الحالة انزياحاً تشبيهياً؛ لاعتماده على الصورة التشبيهية، ويقصد به: "عَقْدُ مُماثلة بين أمرين، أو أكثر، قُصِد اشتراكهما في صفةٍ، أو أكثر، بأداة لغرض يقصده المتكلم"[124]، ويعد التشبيه من الأساليب البلاغية المؤثرة على المتلقي، من خلال تحريك مخيلته وتصوير الأشياء من حوله، وتجسيدها في صور حسية مادية يمكن إدراكها بالحواس.

وقد تنوعت صور الانزياح التشبيهي عند الشاعرة وذلك كما يلي:

القسم الأول: تشبيه محسوس بمحسوس، وتشبيه معقول بمعقول:

أ- **تشبيه محسوس بمحسوس:** وفي هذا النوع من التشبيه، فإن طرفي التشبيه "يُدْركان بإحدى الحواس الخمس الظاهرة، نحو: أنت كالشمس في الضياء، وكما في تشبيه الخد بالورد"[125].

وقد استخدمت الشاعرة هذا النوع من الانزياح التشبيهي في تشبيه محسوس بمحسوس، في قولها:

هِيَ يَـــــا مُـــــرُوجَ الـــسَّـفْـــح مِـثْـــــلُكِ، إنَّها بِنْـــــتُ الجِـبِـــــالِ [126]

انزاحت الشاعرة من خلال التشبيه الحسي بالحسي، حيث شبهت نفسها بالمروج، فالفتاة التي هي الشاعرة بنت المروج، ونجد أن ضمير الغائب (هي) يعود على الفتاة، فالمشبه هو (الفتاة) محسوس، والمشبه به (مروج السفح) محسوس، وأداة التشبيه (مثل)، وجه الشبه أنهما اشتركا في صفة الانتماء للجبال، ولهذا قالت: (بنت الجبال)، وهذا الانزياح التشبيهي تمثل في صورتين متباعدتين: صورة كائن حي وهو الفتاة، وصورة جماد وهو المروج، وهذا يعد

---

(2) الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، (المنصورة: مكتبة الايمان، 1420هـ=1999م)، ص205.

(3) المرجع السابق، ص207.

(4) طوقان، مصدر سابق، ص7.

نوعاً من الانزياح، فنحن لا نشبه إلا الأشياء التي بينها تقارب، كتشبيه الجبل بالتل والسفح بالسهل، لكن الشاعرة ألبست المروج لباس الإنسان فجعلته يملك مشاعر وأحاسيس.

ومن صور الانزياح في تشبيه المحسوس بالمحسوس قول الشاعرة:

هُوَ اللَّيْلُ يَا قَلبُ، فَانْشُرْ شرَاعَكَ، وَاعْبُرْ خِضَمَّ الظَّلَامِ العَمِيقْ
وَجَذِفْ بِأَوهَامِكَ الرَّعِشَاتِ فِي زَورَقٍ مَا بِهِ مِنْ رَفِيقْ
وَإِنَّكَ كَاللَّيلِ شَيءٌ كَبِيرٌ بَعِيدُ القَرَارِ سَحِيقٌ سَحِيقْ (127)

هنا انزياح تشبيهي حيث شبهت فيه الشاعرة القلب كالليل، فالمشبه (القلب) حسي، والمشبه به (الليل) حسي، وأداة التشبيه هي (الكاف)، ووجه الشبه أنهما بعيدان وسحيقان (القلب والليل)، وتجلى الانزياح هنا في أن القلب عميق وبعيد القرار، وهذا من كثرة ما يعتريه من أحوال، ومثل ذلك نجده في الليل الذي يمثل السكون والهدوء والعمق.

ب- **تشبيه معقول بمعقول:** وهنا يكون طرفا التشبيه "يُدْركان بالعقل، نحو: العلم كالحياة، ونحو: الضلال عن الحق كالعمى، ونحو: الجهل كالموت"[128]، وقد استخدمت الشاعرة طاقاتها التصويرية، في بعض الصور التشبيهية التي ربطت فيها المعنوي بالمعنوي من خلال تصوير أحلام القمر بأحلامها وذلك في قولها:

كَمْ رُحْتُ أَرقُبُ فِي انْجِذَابِي طَلْعَةَ القَمَرِ الرَّهِيفِ
مُتَوجِّداً، تُلْقِي الغُيُومُ عَلَيهِ هَفْهَافَ السُجُوفِ
أَحْلامُهُ الفضِيَّةُ انْتَشَرتْ عَلَى الأُفُقِ الشَّفِيفِ

---

(1) طوقان، مصدر سابق، ص34.

(2) الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص207.

بِـــيـــضـــاً، كَـــأحـــلَامِـــي، نَـــقِـــيَّـــاتٍ
مُجـــنَـــحَـــة الـــطُّـــيُـــوفِ[129]

وهنا انزاحت الشاعرة من خلال تشبيه المعنوي بالمعنوي وهو تشبيه أحلام القمر كأحلامها، هذا الانزياح التشبيهي يميل إلى الغرابة، حيث جعلت القمر إنساناً له أحلام، وهذا في حد ذاته انزياحٌ استعاريٌ، ثم شبهت أحلام القمر بأحلام الفتاة نفسها، وهما مشتركان باللون الأبيض وبالنقاء، فالمشبه (أحلام القمر) معنوي، والمشبه به (أحلام الشاعرة) معنوي، وأداة التشبيه (الكاف)، ووجه الشبه هو البياض والنقاء، وأفاد الانزياح التشبيهي في اختيار القمر تحديداً؛ دلالة على السطوع والرفعة والعلو والسمو.

القسم الثاني: تشبيه الحسي بالمعنوي:

هذا التشبيه يراد به أن يكون "المشبه حسي، والمشبه به عقلي، نحو: طبيب السُّوء كالموت"[130].

وقد ظهر مثل هذا النوع من التشبيه في قصيدة (قصة موعد) حيث تشير الشاعرة إلى تشبيه الحسي بالمعنوي في قولها:

وَهَـــل أَنَـــــا إِلَّا خَـــــيـــــــالٌ يَـــشِـــــبُّ وَهَـــل
أَنَـــــا إِلاَّ شُـــــعُـــــــورٌ وَقَـــلـــبُ (131)

طرفا التشبيه هما المشبه الحسي وقد ظهر في كلمة (أنا)، والمشبه به المعنوي وهو كلمة (خيال) في الشطر الأول، وكلمة (شعور) في الشطر الثاني، وقد حذفت الشاعرة أداة التشبيه؛ ربما لتشعر المتلقي أنها هي الخيال والشعور ذاته، وقد وضعت الشاعرة نفسها في صورة تشبيهية تنتقل من الحسي إلى المعنوي، فهي كيان إنساني قائم بذاته له وجوده المادي، فانزاحت عن هذا الأصل وشبهت نفسها مرة (بالخيال) ومرة (بالشعور)، وهذا وجود معنوي، فالخيال والشعور كلمتان مجردتان معنويتان، وفي هذا الانزياح قامت الشاعرة بأنسنة المعنويات، أي أنها خلعت عليها صفة الإنسان، فحولت الخيال والشعور إلى إنسان.

وهذا الانزياح في تشبيه الحسي بالمعنوي أكسب البيت دلالة خاصة، وهي أن الخيال والشعور هما أساس الإبداع الشعري، فالشعراء يمتلكون شعوراً خاصاً

(3) طوقان، مصدر سابق، ص8.
(4) الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص207.
(1) طوقان، مصدر سابق، ص72.

فهم يوضحون من خلال الشعر ما يجول في خواطرهم ولذلك "سمي الشاعر شاعراً؛ لأنه يَشعر بما لا يَشعر به غيره"[132]، فكأن الشاعرة أرادت أن تضع نفسها من خلال هذه الصورة في موكب الشعراء الذي يمتلكون الخيال المحلق والشعور المرهف.

ومن صور التشبيه الحسي بالمعنوي قول الشاعرة:

أَوَتْ إِلَى **الحَـقْـلِ** كَـطَيْفٍ كَئِيبٍ يَرْسُو بِعَيْنَيْهَا أَسَـيً غَـامِرُ [133]

هنا انزياح في تشبيه الحسي بالمعنوي، فالمشبه حسي وهو (الشاعرة)، عندما صورت نفسها وهي تذهب إلى الحقل وتلوذ إليه، بأنها كحالة طيف كئيب، (فالطيف) مشبه به وهو معنوي، ويحمل عدة معان وهي: "خيال، شبح، حلم، ما يراه النائم، جنون"[134]، وهذا المعنى انتقل إلى الشاعرة، فقد جعلت من نفسها شبحاً وخيالاً، فالانزياح هنا أكسب الصورة الدلالة على الأسى والحزن وكأنها أصبحت شيئاً لا يُرى.

القسم الثالث: تشبيه المعنوي بالحسي:

ويراد بهذا النوع من التشبيه أن "يكون المشبه عقلياً، والمشبه به حسياً، نحو: العلم كالنور"[135].

ونجد هنا النوع من التشبيه في قول الشاعرة في قصيدة (سمو):

إِلَى أَنْ تَجَـلَّيْـتَ رَوحـاً مُـشِـعـاً كَـنَـجْـمٍ تَلَأْلَأَ لِأبْنِ السُّرَى (136)

التشبيه هنا ينتقل بين طرفين الأول: المشبه وهو معنوي، ويقصد به (الروح) التي لا يراها أحد، فهي ليست مادية ملموسة أو محسوسة، والطرف الثاني وهو المشبه به ويقصد به (النجم المتلألأ)، وأداة التشبيه (الكاف)، ووجه الشبه الإشعاع والتلألأ، فقد أرادت الشاعرة هنا أن تظهر تجلي روحها في صورة محسوسة مرئية، فصورتها بنجمة متلألئة، وهذا الانزياح التشبيهي أكسب العبارة دلالة من خلال اختيار كلمة (النجم)؛ لأنه يتميز بالبريق واللمعان، وهذا

---

[2] الأزدي، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، (بيروت: دار الجبل، 1401هـ=1981م)، ص166.

[3] طوقان، مصدر سابق، ص24.

[4] مسعود، جبران، الرائد، مرجع سابق، ص528.

[5] الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص207.

[1] طوقان، مصدر سابق، ص65.

يخطف الأبصار ويجعل النجم متاحاً للرؤية، وكذلك يعد (النجم) رمزاً للعلو والارتفاع، وهذا ما تريده الشاعرة من هذا الانزياح في تشبيه روحها بالنجم، كأن الشاعرة لديها آفاق عالية وتطلعات كبيرة تصل إلى أعالي السماء وتعانق النجوم، بل تصبح هي نفسها نجماً متلألأً من نجوم السماء.

ولعل في اختيار الشاعرة لقصيدتها المعنونة: (سمو) التي ورد فيها هذا الانزياح التشبهي، الذي شبهت فيه المعنوي بالحسي، واختارت له صورة النجم، ما يؤكد تلك الدلالة التي اكتسبها من كلمة النجم، ويشير هذا العنوان دلالة إلى الرفعة والعلو التي تبحث عنها الشاعرة، وهذا ما كشف عنه هذا الانزياح.

وكذلك تشير الشاعرة إلى الانزياح التشبيهي من خلال تشبيه المعنوي بالحسي، في قولها:

رَقِـــيقـــاً شَـــفِـــيفـــاً كَـــنُور الـصَّبَـاح زَكِـيـاً نَـقِـيـاً
كَقَـطرِ النَّـــدَى (137)

انزاحت الشاعرة من خلال تشبه المعنوي بالحسي، حيث شبهت (نور حبيبها الذي تناجيه)، (بنور الصباح)، ثم تشبهه في نفس البيت (بقطر الندى)، فقد انزاحت الشاعرة من خلال الانتقال من الدلالة على المعنوي بكلمة (رقيقاً شفيفاً)، وهما من خصائص الروح، إلى الدلالة الحسية من خلال رؤية (نور الصباح)، ورؤية وسماع (قطرات الندي)، التي تتساقط في الصباح الباكر، وهذا المشهد الانزياحي يكشف عن التجسيد الذي يُظهر المعنوي المجرد في صورة المحسوس، بما له من تأثير على ذائقة المتلقي، فنور الصباح وقطرات الندى يحولان الصورة إلى مدرك حسي يمكن تصوره والتأثر به.

ومن صور تشبيه المعنوي بالحسي قول الشاعرة:

حَـــيَـــاتُهَـــــــا قَـــصِـــيـــدَةٌ فَـــــــــذَّةٌ
مَـــنـــبَـــعُـــهَـــا الحِـسّ وَنِـــيـــــرَانُـــــــهُ (138)

لقد انزاحت الشاعرة في تشبيه حياتها بالقصيدة أي في تشبيه المعنوي بالحسي، وذلك في قولها: (حياتي قصيدة)، فالقصيدة تكون لقضاء غرضٍ ما، لكن الشاعرة عدلت وانزاحت عن هذا الأصل فلم تعبر عن حياتها بأنها جميلة، بل

(2) طوقان، مصدر سابق، ص65.
(3) طوقان، مصدر سابق، ص14.

شبهت حياتها بالقصيدة، فالمشبه المعنوي (الحياة)، والمشبه به الحسي (القصيدة)، وحذف وجه الشبه والأداة، فالانزياح هنا دلالة على استغراق الشاعرة وحبها للشعر، حتى أن حياتها كلها تحولت إلى قصيدة تُبنى بيتاً بعد بيت، وتصبح قصيدة معروفة، وكأنها تشير إلى نبوغها وتفوقها وتميزها في هذا الوصف.

القسم الرابع: تشبيه التمثيل: هنا هنا

أشار عبد القاهر في تعريفه للتشبيه التمثيلي في قوله: "وجدت علماء اللغة يفرقون بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا باباً مفرداً، ولهذا باباً مفرداً، وهما شيء واحدٌ لا فرق بينهما في أصل الوضع، يقال: شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال: مثلته به"[139]، هذا التعريف السابق يشير إلى أن التشبيه والتمثيل لهما دلالة واحدة ولا فرق بينهما، وخلاصة الأمر أنه يتمثل في تشبيه صورة بصورة أو حالة بحالة، مما يمنح المشهد حركة وطاقة.

وقد تطرقت الشاعرة فدوى طوقان إلى التصوير من خلال الانزياح بالتشبيه التمثيلي الذي تشبه فيه حالة بحالة أو صورة بصورة، ومن ذلك قولها:

وَأَرْوَيتُ رُوحِي بِصَـوبِ الحَنَـانِ كَـــالـرَّوضِ أَرْوَاهُ صَـوبُ الحَيَا

(140)

انزاحت الشاعرة من خلال التشبيه التمثيلي، فالمشبه منتزع من صورة فيها حركة حيث وضعت الشاعرة (صورة روحها وهي ترتوي بالحنان)، مقابل صورة أخرى فيها حركة أيضاً وهي (صورة الروض أو البستان، وهو يُرْوى من مياه المطر التي تبعث على الحياة)، وهي المشبه به، فالشاعرة جعلت الروض المقابل الموضوعي لها، فإذا كان الروض يحتاج لكي يحيا إلى مياه الأمطار، فإن الشاعرة تحتاج لكي تحيا إلى دفقات الحنان، فهنا صورة ارتواء بالحنان وفي المقابل صورة ارتواء بالمطر.

وتقول في قصيدة (قصة موعد):

وَكَـيفَ سَـتَـرْجِـفُ أَشـوَاقُـنَـا وَكَـيْفَ سَـتَـرْعِـشُ كَـفٌ بِـكَـفِ

---

(1) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، ط1، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1419هـ=1998م)، 373/1.

(2)طوقان، مصدر سابق، ص65.

وَقَـــلـــبِي وَقَـــــــلـــبكَ مُـــعْـــتَـــنِـــقَـــان عَـــلَى
رَاحَـــــتَـــينَا بِـــشَـــوق وَلَـــهفِ
كَـــــطَـــــيـــرَين رَاحَـــــا مَعـــاً يَلْهَثَـــــانِ
انـــــبِهَـــــاراً، وَفَـــــــرطَ اخـــتِـــلاجٍ وَرَفِّ [141]

وهذا تشبيه تمثيلي ظهر فيه المشبه وهو (حالة الشاعرة عند لقاء الحبيب وأشواقها ترتجف وترتعش كفها)، والمشبه به هو (طائران يتحركان باستمرار حتى اللهاث وترفرف أجنحتهما)، وهذه صورة فنية، حيث كشف الانزياح التشبيهي عن حالة الشوق الشديد والاضطراب والقلق الذي تحس به الشاعرة في لقاء حبيبها، وأن هذه الحالة تشبه حالة طائرين يرفرفان في السماء، ولعل دلالة الانزياح التي ظهرت في اختيار الشاعرة للطائرين تحديداً، هي الرغبة في الانطلاق وعدم التقيد بقيود، كالطيور المحلقة التي تدور في فضاءات أوسع.

ثالثاً: الكناية:

الكناية ترتبط بعلم البيان وهي مبحث من مباحثه، وتمثل صورة من صور الانزياح الدلالي، وقيمته البلاغية تكمن في أنها تخفي الدلالة ولا تصرح بها بشكل مباشر، فتكون اللفظة مختفية ولا تظهر صراحةً، بل يُكنى عنها، فالكناية يقصد بها: "أن يُكنى عن الشيء ويُعرض به ولا يصرح"[142]، وبمعنى آخر هي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردْفُه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[143]، وهذا يعني أن الكناية تعطي معنيين، الأول: دلالة واضحة وظاهرة في الكلام، والآخر: دلالة مخفية غير مصرح بها وتفهم من السياق، وتتجلى ميزتها في عدم التصريح بل يصحبها الدليل عليه.

وقد لجأت الشاعرة إلى الانزياح الدلالي في الكناية وذلك في قولها:

حَـــيَـــاتِي
دُمُـــوعْ

---

[3] طوقان، مصدر سابق، ص72.

[1] العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص368.

[2] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الاعجاز، ت محمود محمد شاكر، ط3، (القاهرة: مطبعة المدني، وجدة: دار المدني،1413هـ=1992م)، ص66.

وَقَـــــــــــــــــــــــــــــــــلـــــــــــــــــبٌ
وَلُــوعْ(144)

وردت الكناية في قول الشاعرة: (حياتي دموع)، حيث لخصت حياتها بهذه العبارة فانزاحت في كلمة (دموع)، واكسب هذا الانزياح دلالة على الحزن والأسى.

ومن صور الانزياح الدلالي في الكناية، انزياح الشاعرة في وصف صفة الاتساع للقلب، وذلك في قولها:

فَيَا قَـلْبُ، يَا **أَحَـدَ الأَصْغَرَيْنِ**، كَيْـفَ اتَّـسَعْتَ لِهَذَا الوُجُودِ (145)

لجأت الشاعرة في هذا البيت بالكناية في قولها: (أحد الأصغرين)، والأصغران هما "القلب واللسان"(146)، فكان بإمكان الشاعرة أن تقول: (فيا قلب كيف اتسعت لهذا الوجود)، لكن انزاحت بالكناية في كلمة (الأصغرين) واستخدمت التصريح المباشر، حيث صرحت بواحد من الأصغرين وهو (القلب)، وذكرت أنه يتسع كل الوجود رغم صغره، بالموصوف هو (القلب)، والصفة هي (صفة الاتساع للقلب)، وهذه مراوحة ومزاوجة بين أسلوب التصريح وأسلوب التلميح، ودلالة الانزياح بالكناية تكمن في وصف القلب بأنه صغير، ورغم ذلك يتسع الوجود كله.

ومن صور الانزياح بالكناية قول الشاعرة:

قَـدْ جِئْـتُ أُسْـنِـدُ هَـهُنَـا رَأسِي إلى **الـصَّـدْرِ الحَنُـونِ** (147)

الصدر يتضمن معنى الاحتضان، لكن الشاعرة تجاوزت هذا الأصل بالانزياح من خلال الكناية وذلك في قولها: (الصدر الحنون)، وهي كناية عن الموصوف وهو (الأم)، وهنا نجد أن الشاعرة تقصد الوطن لكنها لم تقل: (قد جئت أسند رأسي إلى الوطن)، بل انزاحت وابتعدت عن الكلمة الأصلية وهي الوطن، إلى ما يقاربها في الدلالة وهو الصدر الحنون.

من صور الانزياح بالكناية قول الشاعرة:

---

(3) طوقان، مصدر سابق، ص38.
(4) طوقان، مصدر سابق، ص37.
(5) مسعود جبران، الرائد، مرجع سابق، ص82.
(6) طوقان، مصدر سابق، ص7.

غَـــــيرَ أَنِي حِـــــيـــــنَـــــمَـــــا أَذوِي
وَتَـــــــــــذوِي زَهـــــــــــرَاتِي
غَـــــيرَ أَنِي حِـــــيـــــنَـــــمَـــــا يَخْـــــبُـــــو
غَـــــدَاً نُـــــورُ حَـــــيَـــــاتِي
كَـــــيفَ بَـــــعـــــثِـــــي مـــــن ذُبُـــــولِي وانـــــطِفَـــــائِي
الأبَـــــــــــديّ (148)

وردت في هذا البيت تعبيرات غير مباشرة عن الموت، الذي عبرت عنه الشاعرة بصفات ومنها: (أذوي- تذوي- يخبو- ذبولي- انطفائي الأبدي)، هذه الكلمات يفهم منها معنى الموت، وانتهاء الحياة وزوالها، لكن الشاعرة لم تذكر ذلك بشكل مباشر وتقول: (غير أني حينما أموت)، بل عمدت إلى إخفاء ذلك في صورة انزياح من خلال الكناية، حيث عدلت عن التعبير الحقيقي عن الموصوف وهو الموت، إلى التعبير المجازي وهو أنها ذوت وانطفأت، حيث استحضرت صورة الموت في صورة زهرة تذبل، وهنا دلالة أن الشاعرة كَنَّتْ عن الموت ولم تذكره صراحةً ربما لخوفها منه، وربما لعدم رغبته في لقائه، فجاءت بالصفة وجعلت الكناية بالموصوف.

ومن صور الانزياح من خلال الكناية التعبير عن الموت بالضجعة الكبرى، وذلك في قول الشاعرة:

وَأَنَـــــا فِي **ضَـــــجْعَـــتِي الـكُبْـــرَى**، وَحُـــضْنُ الأرْضِ مَهْدِي (149)

يتمثل الانزياح بالكناية فـي هذا البيت من خلال صورتين، الصورة الأولى: أن الشاعرة لم تعبر عن الموت بشكل مباشر بل انزاحت بالتعبير عنه (بالضجعة الكبرى)، أي النوم الطويل الذي لا استيقاظ بعده إلا عند البعث، وهنا ندرك أن الموت نومة كبرى، والصورة الثانية: أنها عدلت عن كلمة القبر، وقد امتزجت الكناية بالاستعارة حيث انزاحت بالكناية في قولها: (حضن الأرض مهدي)، فنجد أن الشاعرة لجأت بالانزياح بالكناية إلى القول غير المباشر في التعبير عن الموت والقبر.

وتجلى كذلك الانزياح بالكناية قول الشاعرة:

لَـكِـنَـــنِـــي، آهاً، غَداً **تَـنـــزَوِي شَـــمـــسُ حَـــــيَاتِي** ثُـــم لا تَطلُعُ (150)

(1) طوقان، مصدر سابق، ص11.

(2) طوقان، مصدر سابق، ص12.

لم تصرح الشاعرة بشكل مباشر عن الموت وهو الموصوف، وإنما عبرت عنه بشكل غير مباشر في قولها: (تنزوي شمس حياتي)، وهذا انزياح بالكناية امتزج بالاستعارة حيث عبرت الشاعرة عن موتها بصورة جعلت فيها شمس الحياة تغيب ولا تطلع، وأفاد الانزياح هنا دلالة الفناء والموت والزوال ومفارقة الحياة.

ويلاحظ من خلال النماذج السابقة، أن الشاعرة كانت تستخدم الانزياح من خلال الكناية في التعبير غير المباشر وغير الصريح عن الأشياء، وفي الوقت ذاته كانت تعبر عما حولها بصراحة ووضوح ومباشرة، فهي تراوح أو تمزج بين الطريقتين الخفاء والوضوح، والتصريح والتلميح.

المطلب الثاني: الانزياح التركيبي:

الانزياح التركيبي نوع يتعلق بالجملة والعبارة، ويتسع ليشمل عدة كلمات تشكل جملة، وترتبط هذه الكلمات ببعضها من خلال علاقات نحوية، ويقصد بالانزياح التركيبي أنه: "ما يتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جارتها في السياق الذي ترد فيه، سياقاً قد يطول أو يقصر، وهذا ما يسمى الانزياح التركيبي"[151]، ويقوم هذا النوع من الانزياح على "الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارات الواحدة أو في التركيب والفقرة"[152]، مما يعني أن هذا الانزياح يرتبط بالمادة النحوية اللغوية، فترتبط الدوال إما في عبارة، أو في تركيب واحد، أو في فقرة، فعندما تبتعد الدوال عن الترتيب المألوف يحدث الانزياح التركيبي.

وكما نعلم فإن الجملة بشكل عام لها نظام خاص في ترتيب كلماتها، بحيث يكون المبتدأ في بداية الجملة ويأتي بعده الخبر، وبحيث يكون الفعل وبعده الفاعل، وبعدهما المفعول به، فهذا الترتيب المتعارف عليه لمكونات الجملة، والخروج عن هذا الترتيب يعطي دلالات مختلفة، ويمنح الجملة طاقة تعبيرية جديدة، من خلال الانزياح التركيبي.

ولذلك "إن العدول التركيبي، يعدّ خروجاً عن النظام النحوي المألوف وخرقاً لأصوله، لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع في

---

(3) طوقان، مصدر سابق، ص21.

(1) يس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص111.

(2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

التركيب"[153]، وهذا يعني أن الانزياح التركيبي يتم من خلال الابتعاد عن المعنى الشائع والخطاب العادي في تركيب الجمل النحوية، والانزياح عنها من خلال تبديل مواضع الكلمات إما بالتقديم والتأخير أو الحذف، ليزيد النص جمالاً ودهشة.

وسوف نتناول الانزياح التركيبي في ديوان "وحدي مع الأيام" وفق مظهرين: الأول: التقديم والتأخير، والمظهر الثاني: الحذف، من خلال التعريف بالمفاهيم والمجيء ببعض الشواهد الشعرية وتحليلها.

العنصر الأول: التقديم والتأخير:

أشار الجرجاني إلى التقديم والتأخير قائلاً: "هو بابٌ كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفْضى بك إلى لطيفة، ولا تَزال تَرى شِعْراً يَروقُك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُف لديك مَوقِعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سبَبَ أن راقَكَ ولطُف عندك، أَنْ قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللَّفظ عن مكانٍ إلى مكان"[154]، إن هذه العبارة تحدد قيمة التقديم والتأخير وتوضح أثره البلاغي، لأنه يجعل المتلقي يتساءل عن سر تغيير الترتيب المعتاد والمألوف في الجملة، وهذا ما يظهر قيمة الانزياح التركيبي، وقد رصدت الدراسة بعض مظاهر التقديم والتأخير في الديوان كما يلي:

أولاً: التقديم والتأخير في الجملة الإسمية:

أ- **تقديم الخبر المفرد على المبتدأ:** يعد هذا النوع من التقديم جائز، حيث يتاح للشاعر اختيار ما يراه مناسباً من تقديم وتأخير، ويؤكد من خلاله أغراضاً معينة أراد إيصالها إلى المتلقي، ومن الصور التي وردت في ديوان الشاعرة فدوى طوقان، لتقديم الخبر المفرد على المبتدأ قولها في قصيدة (أوهام في الزيتون):

(3) حمد، عبد الله خضر، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص66.

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الاعجاز، مرجع سابق، ص106.

نَـــــــجِيَّـــــتي أَنـــــتِ وَقَـــــــدْ عَـــــــزَّنِي نَجِيُّ
رُوحِي يَـــــــا عَـــــرُوسَ الجَبَـــــلْ
دَعِـــــي فُـــؤَادِي يَـــشـــتَـــكِـــي بَـــــثَّـــهُ لَـعَلَّ فِي
النَّـــجوَى شِـفَـــــــــاءً، لَـعَلَّ (155)

تجلى الانزياح هنا في تقديم الخبر المفرد (نجيتي)، على المبتدأ (أنت)، وأصل الجملة: (أنت نجيتي)، وقد عدلت الشاعرة عن هذا الأصل، وفي هذا العدول قيمة جمالية واضحة، فالشاعرة تخاطب شجرة الزيتون، وتؤكد لها أنها نجيتها التي تناجيها بأسرارها، فلهذا قدمت الخبر (نجيتي) لتخصص الزيتونة لهذا الغرض، فهي ترتاح عند مناجاتها، مما يعني أن قضيتها الأساسية هو نجواها مع شجرة الزيتون، وليس وجود شجرة الزيتون نفسها، فالنجوى هو "حديث يوجهه الشخص إلى نفسه"[156]، لكن الشاعرة لا تناجي نفسها وإنما تبث للزيتونة وتخرج همها، وتشكو لها وترتاح من هذه النجوى، فهي ملهمتها ومصدر اطمئنانها وبثها لنجواها.

ب- **تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ:** شبه الجملة إما أن يكون ظرفاً أو جاراً ومجروراً، ولهذا سوف يتناول البحث هذين النوعين من الخبر.

- **تقديم الخبر (شبه الجملة الظرفية):** ومن صور الانزياح في تقديم الخبر شبه الجملة الظرفية على المبتدأ، قول الشاعرة في قصيدة (أوهام في الزيتون):

هُنَـــاكَ فَـــوقَ الـــرَّبْـــوةِ الـعَـــالِـيَـــة هُنَـــــاكَ
فِي الأَصَـــائِـــل السَّـاجِـيَـــة
فَـــتَـــاةُ أَحْـــــلامٍ خَـــيَـــــالِـــيـــــة
تَسْـبَـــحُ فِي أَجْـــــوَائِهَـــا الحَـــانِيَـــة (157)

قدمت الشاعرة الخبر (هناك) وهو ظرف مكان، على المبتدأ (فتاة) الذي ظهر في بداية البيت الثاني، وأصل الجملة: (فتاة أحلامٍ هناك) أو (الفتاة هناك)، لكنها أرادت العدول عن هذا الأصل؛ لتمنح للبعد المكاني قيمته وأهميته وهذا ما

---

(2) طوقان، مصدر سابق، ص20.
(3) مسعود، جبران، الرائد، مرجع سابق، ص796.
(1) طوقان، مصدر سابق، ص14.

أكسبه الانزياح هنا، فالشاعرة تشير إلى المكان الذي يبعث الراحة في نفسها بكلمتين هما: (هناك) و (فوق) أي فوق الربوة، وبالتالي كان لابد من تقديمه؛ لأنه موضع اهتمامها، وهذا التقديم أظهر أثر المكان على الشاعرة بأنه ملهم ومحفز لخيالها، ومصدر حنان متدفق، فلأن المكان يحمل كل هذه الدلالات ظهرت أهمية التقديم، وجعل هذا المكان في الصدارة أو في المقدمة.

وكذلك من صور الانزياح في تقديم الخبر شبه الجملة الظرفية على المبتدأ قول الشاعرة في قصيدة (الروض المستباح):

بَـــيْنَ الفَـرَاشَـــاتِ وَزَهْـــــرِ الـــرَّبِيـــــعِ هَـــيْنَـــمَـــةُ الصَّـــــبِّ، إِذَا يَـــــعْـــتَـــبُ (158)

نجد في هذا البيت تقديم الخبر وهو ظرف المكان في قول الشاعرة: (بين الفراشات)، على المبتدأ (هينمة الصب)، وأصل الجملة: (هينمة الصب بين الفراشات)، لكن الشاعرة عدلت عن هذا الأصل، وقد أسهم هذا الانزياح في إعطاء قيمة جمالية لمنظر الفراشات وهي تتنقل بحرية بين زهور الربيع، فهذا المشهد هو موضع اهتمام الشاعرة، ولهذا انزاحت في تقديم الخبر وهو ظرف المكان على المبتدأ، من أجل تصوير المكان.

- **تقديم الخبر شبه الجملة (الجار والمجرور):** ومن تجليات الانزياح التركيبي في تقديم الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدأ قول الشاعرة:

وَكَـــاللَّيلِ أَنتَ، حَـــــــويتَ وُجُـــــــوداً مِنَ الـعَـــــاطِفَـــــاتِ كَـــــبِيـــــــراً جَسِيمْ (159)

تجلى الانزياح هنا في تقديم الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور في قول الشاعرة: (كالليل) على المبتدأ (أنت)، وأصل الجملة: (أنت كالليل)، حيث آثرت الشاعرة أن تنزاح عن هذا الأصل،

وأفاد الانزياح هنا التخصيص والاهتمام بالمتقدم، فالليل هنا موضع اهتمام الشاعرة ولهذا قدمته وشبهته بقلبها، ووصفته بأنه يحوي الوجود، ومليء

---

(2) طوقان، مصدر سابق، ص102.

(3) طوقان، مصدر سابق، ص34.

بالعواطف ومتسع وعميق لاحتوائها، ومن هنا برزت قيمة الانزياح التركيبي بتقديمها شبه الجملة في هذا البيت.

وقد تآزرت مع هذه الصورة من الانزياح صورة أخرى، حيث قدمت فيها الشاعرة الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدأ في قولها:

فَفِيكَ السَّمَاءُ، وَفِيك الخِضَمُّ، وَفِيكَ الجَدِيـدُ، وَفِيكَ الَقدِيمْ (160)

تجلى الانزياح هنا في تقديم الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدأ في أربعة صور انزياحية، حيث قدمت الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور في قولها: (ففيك) على المبتدأ (السماء)، وأصل هذه الجملة: (السماء فيك)، وأيضاً قدمت الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور (وفيك) على المبتدأ في قولها: (الخضمّ-الجديد-القديم)، وأصل هذه الجمل: (الخضم فيك)، و(الجديد فيك)، و(القديم فيك)، لكن الشاعرة عدلت عن هذا الأصل، وأفاد الانزياح هنا إبراز وتنوع مظاهر الوجود من سماء وبحر وقديم وجديد.

وتقول أيضاً:

وَفِيـــــكَ كَـــــأَلْـــــغَـــــــــازِهِ المُـبهَـمَـــاتِ

أَفَـــــــانِـــــــينُ مِن كُـــــلِّ لُـغْـــزٍ دَقِـــــيقِ (161)

هنا انزاحت الشاعرة من خلال تقديم الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور في قولها: (وفيك)، على المبتدأ (أفانين)، وأصل الجملة: (أفانين فيك)، لكن الشاعرة عدلت عن هذا الأصل، فالأفانين تعني "أفانين الكلام: أساليبه وأجناسه"[162]، وأفاد الانزياح هنا حصر وجود الأفانين في المخاطب وليس في شيء آخر، وأبرز قيمة الاحتواء عندما خصصت كلمة (وفيك).

ثانياً: التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية حدث فيها انزياحات واضحة لدى الشاعرة فدوى طوقان في ديوانها "وحدي مع الأيام"، وسوف يتم تناولها من خلال حالتين، الحالة الأولى: تقديم شبه الجملة الظرفية على المفعول به، والحالة الثانية: تقديم الجار والمجرور على المفعول به.

---

(1) طوقان، مصدر سابق، ص34.

(2) طوقان، مصدر سابق، ص34.

(3) مسعود، جبران، الرائد، مرجع سابق، ص99.

أ- **تقديم شبه الجملة الظرفية على المفعول به:** من صور تقديم شبه الجملة الظرفية على المفعول به قول الشاعرة في قصيدة (مع المروج):

قَـــدْ جِئْـتُ أُسْـــنِـدُ هَـــهُنَـــا رَأسِي إلى الـــصَّـــدْرِ الحَنُـــونِ (163)

انزاحت الشاعرة من خلال تقديم شبه الجملة الظرفية (ههنا)، على المفعول به (رأسي)، وأصل العبارة: (أسند رأسي ههنا)، لكن الشاعرة عدلت عن هذا الأصل، وأفاد الانزياح هنا تأكيد المعنى، فالشاعرة أرادت الإشارة إلى موضع الإسناد وهو الصدر، لذلك قدمت (ههنا) التي تدل على المكان، وكأنها تعلن أن هذا الموضع وليس غيره هو الصدر الحنون الذي ترتمي، أو تلقي برأسها إليها؛ لتحصل على الراحة والاطمئنان، فما يؤرقها ليس أنها تسند رأسها، وإنما الذي يشغلها هو ذلك الموضع الذي تسند فيه رأسها لتلتمس منه الحنان والدفء.

ومن هذه صور تقديم شبه الجملة الظرفية على المفعول به قول الشاعرة في قصيدة (نار ونار):

وأُدْفَـــــــــــع نَـــــــــــحْـــــــــــوَكَ جِـــــــسَـــــــمـــــــــــاً وَرُوحْ

وَأَخـشَـــــــــــــعُ قُـــــــــــــربَ لَـــــــــــــظَاكَ الجَـــــمُـــــــــــــــــوحْ (164)

انزاحت الشاعرة من خلال تقديم شبه الجملة الظرفية (نحوك) وهو ظرف مكان، على المفعول به (جسماً)، وأصل العبارة: (وأدفع جسماً وروحاً نحوك)، لكن الشاعرة عدلت عن هذا الأصل، وأفاد الانزياح هنا الاختصاص والاهتمام بالمقدم، لذلك قدمت شبه الجملة (نحوك)، وهو مثار اهتمامها، على المفعول به، وذلك في مخاطبتها للنار التي هي مصدر الدفء والضوء، فالشاعرة في رحلة بحث عن مكان يحتوي جسمها وروحها الضائعة أو المشتتة؛ ليمنحها الدفء والأمان، فلذلك وجهت بصرها نحو النار والضوء، في طلب منها وإلحاح على انجذابها إليه وتمتعها بمنظره.

---

(4) طوقان، مصدر سابق، ص8.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص76.

ب- **تقديم الجار والمجرور على المفعول به:** هذا هو النوع الثاني الذي يختص بالجملة الفعلية، حيث يتم تقديم الجار والمجرور الذي هو شبه الجملة على المفعول به، ومن ذلك قول الشاعرة في قصيدة (من الأعماق):

نَـظْرَةٌ فَـتَحَـتْ لِـقَلْـبِـي أَبْـوَابَ السَّمَـوَاتِ والجِـنَـان الـعَـلِيّـة
وَجَـلَتْ لِي أُفْقـاً يَمُـوجُ بِـه الوَحيُ وَتَستَعلنُ الـرُّؤَى القُدْسِيّة(165)

تجلى الانزياح هنا في تقديم الجار والمجرور على المفعول به وذلك في موضعين، الموضع الأول: في قول الشاعرة: (نظرةٌ فتحت لقلبي أبواب السماوات)، حيث قدمت الجار والمجرور (لقلبي)، على المفعول به (أبواب السماوات)، وأصل الجملة: (فتحت أبواب السماوات لقلبي)، لكن الشاعرة عدلت عن هذا الأصل، وأفاد الانزياح هنا التخصيص والاهتمام بالمقدم، حيث أرادت الشاعرة إيصال غاية معينة، وهي التنبيه بأن قلبها كان مغلقاً، لكن هذه النظرة جعلت قلبها ينفتح على عالم آخر، فخصصت كل التغيرات التي جاءت من النظرة لقلبها، ومنها: أن النظرة فتحت لها أبواب السماوات، وجعلتها ترى أشياء لم تكن تراها من قبل مثل: سحر الألوان، وصدى الألحان، ومنابع الشاعرية، فالمستهدف من هذه النظرة هو قلبها وليس أبواب السماوات، لذلك قدمت (لقلبي) على المفعول به.

أما الموضع الثاني من الانزياح: تقديم الجار والمجرور على المفعول به في قول الشاعرة: (وجلت لي أفقاً)، حيث قدمت الجار والمجرور (لي)، المكون من حرف الجر (اللام)، وياء المتكلم في كلمة (لي)، على المفعول به (أفقاً)، وأصل الجملة: (وجلت أفقاً لي)، وأفاد الانزياح هنا تخصص الخطاب، وتخصيص القلب والانفتاح والجلاء على العالم الآخر للشاعرة، وأنها رأت كل شيء جميل بمجرد أن التقت بالمحبوب الذي غير حياتها، فهذه النظرة للمحبوب فتحت لها أبواب السماوات وجعلتها ترى كل شيء أمامها.

وأيضاً من صور الانزياح التركيبي في تقديم الجار والمجرور على المفعول به قول الشاعرة:

---

(2) طوقان، مصدر سابق، ص52.

تُعَـــــــانِقُ بِـــــــالــرُّوحِ طَيفَ الـــدِّيَـارِ وَتَلْـثِـــمُ تُـــــربَتَـهَـــــا الـــــزَاكِـيـــــــة(166)

في هذا البيت تقدم الجار والمجرور (بالروح)، على المفعول به (طيف الديار)، وأصل الجملة: (تعانق هي طيف الديار بالروح)، لكن الشاعرة انزاحت عن هذا الأصل، فالذي يعانق هو الجسد لكن الشاعرة رسمت صورة خيالية حيث جعلت (الروح) وهو شيء لا يُرى ويدرك، تعانق طيف الديار، والطيف أيضاً لا يُرى ولا يُحس، فالشاعرة تتخيل أن (الروح) تسير في كل مكان في الأرض، فتعانق الديار، وتلثم التربة الزاكية، وتبصر ملاعب الذكريات، وأفاد الانزياح هنا التخصيص، حيث أعطى ذلك دلالة على أن رحلتها لديارها كانت رحلة روحية، وليست رحلة جسدية؛ لأنها لو لم تقدم الروح لكان الاعتقاد أن (طيف الديار) تعانق من خلال جسدها، وأنها هي التي قامت بهذه الرحلة، لكنها خصصت الروح ولم تخصص جسدها في هذه الرحلة.

العنصر الثاني: الحذف:

يعد الحذف من أشكال الانزياح التركيبي وخروجاً عن الأصل، فالأصل أن تذكر جميع أركان وعناصر الجملة، لكن الحذف يحدث لضرورات بلاغية وجمالية وفنية تترك أثراً في المتلقي، ويقصد بالحذف: "إسقاط جزء من الكلام أو كله لدليل"[167]، وهذا الدليل على المحذوف يضيف عند تركه وعدم الإفصاح به قيمة جمالية تزيد المعنى فخامةً، ومعيار الحذف وجود ما يدل عليه وقد جاء أن "الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على الحذف، فإن لم يكن هناك دليلٌ على المحذوف، فإنه لغو من الحديث، لا يجوز بوجهٍ ولا سببٍ"[168].

ولهذا فالحذف فائدته هي: "التفخيم والإعظام؛ لما فيه من الإبهام، لذهاب الذهن في كلِّ مذهب، وتشوقه إلى ما هو مراد، فيرجع قاصراً عن إدراكه، فعند ذلك يعظم شأنُه، ويعلو في النفس مكانه، ألا ترى أن المحذوفَ إذا ظهر في اللفظ

---

(1) طوقان، مصدر سابق، ص115.

(2) الزركشي، بدر الدين محمد ، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، (القاهرة: مكتبة دار الحديث، 1984م)، 102/3.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، 62/2.

زال ما كان يختلج في الوهم من المراد، وخَلَص للمذكور"[169]، ومعنى ذلك أن الكلام المبهم المحذوف يزيد المعنى فخامة، ويمنح تشويق المتلقي لمعرفة المراد بالحذف، فهو من العناصر التي تحفز المتلقي على التفكير وتنشط خياله، وهذا لا يتوافر في حالة عدم وجود الحذف، فالأصل أن تذكر الجملة كاملة وهذا قد لا يُنَشط المتلقي ويحفزه، على عكس ما يحدث عند الحذف.

وقد قال عبد القاهر الجرجاني عن الحذف ومحاسنه بأنه: "بابٌ دقيق المسْلك، لطيفُ المأْخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسحر، فإنك ترىَ به تَرْك الذّكْر، أفصحَ من الذكر، والصَّمْتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذا لم تَنْطِق، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ"[170]، فهنا عبد القاهر يصف الحذف بأنه كالسحر، لأنه يختصر المسافات بين المتلقي والمعنى المراد، فأحياناً قد يعبر الإنسان بجملة قصيرة تعبيراً أفضل وأبين وأكثر إفادة من جمل طويلة ليس فيها حذف.

وسوف يتناول هذا المبحث الانزياح التركيبي من خلال صور مختلفة للحذف وهي: حذف المبتدأ، وحذف الخبر (شبه الجملة)، وحذف الفعل، وذلك وفق الآتي:

- **أولاً: حذف المبتدأ:** ظهر الحذف عند الشاعرة فدوى طوقان معبراً عن رغبتها في الصمت، الذي أشار النحويون لحكمه في قولهم: "يجوز حذف المبتدأ كلما أمكن إدراك معناه دون لفظه"[171]، ومن صور حذف المبتدأ جوازاً، ما ذكرته الشاعرة في قولها:

آه يَـــــا مَـــــوت! تُـــرَى مَـــا أَنْـــــتَ؟ قَـــــاسٍ أَمْ حَـــنُـــون
أَبَـــــشُـــــوشٌ أَنْـــــتَ أَمْ جَـــــهْـــمٌ؟ وَفِيٌّ أم خَـــــؤون؟![172]

(4) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق، 104/3.

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الاعجاز، مرجع سابق، ص146.

[2]) أبو المكارم، علي، الحذف والتقدير في النحو العربي، ط1، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1428هـ=2007م)، ص249.

[3] طوقان، مصدر سابق، ص11-12.

قد ورد الانزياح بالحذف من خلال حذف المبتدأ في جملتين، الجملة الأولى في البيت الأول: (قاس أم حنون)، وتقدير المحذوف: (أنت قاس أم حنون)، والجملة الثانية في البيت الثاني وهي: (وفي أم خؤون)، وتقدير المحذوف: (أأنت وفي أم خؤون)، وقرينة الحذف هنا كلمة (أنت) السابقة عليهما في الجملة الأولى في قول الشاعرة: (ترى ما أنت)، وكان بإمكان الشاعرة أن لا تحذف بحيث تذكر الجملة كاملة بأركانها، لكنها عدلت عن ذلك بالحذف لسببين:

السبب الأول: وجود القرينة في الكلمة السابقة، فالحذف أغنى عن تكرار ضمير المخاطب المفرد (أنت)، وهذا اختصار وإيجاز يفرضه السياق.

السبب الثاني: إن الشاعرة انزاحت في وصف الموت مباشرة دون أن تخاطبه، حيث ذكرت الخبر (قاسٍ) دون أن تذكر المبتدأ (أنت)؛ لأنها لا تتساءل عن الموت، وإنما تتساءل عن صفاته أهو قاس أم حنون ؟، وقد تآزر قولها في البيت التالي: (وفيٌّ أم خؤون)، حيث حذفت أيضاً المبتدأ (أنت)، وهذا تأكيد على أن الشاعرة أرادت أن تتساءل في حيرة عن صفات الموت وخصائصه لا عن وجوده، لهذا حذفت ما يدل على الموت للمعرفة به، وذكرت ما يدل على صفاته، وقد احيطت هذه الانزياحات التركيبة بالحذف بتعبيرات أسلوبية تضمنت أسلوب الاستفهام، وهذا ما أكسب الدلالة معنى الحيرة والقلق النفسي الذي ينتابها من الموت والمصير.

ومن صور حذف المبتدأ أيضا ما ذكرته الشاعرة في قصيدة (في محراب الأشواق):

هَـــذَا مَـــكَـــانُكِ، مِـثـــــلُ رُوحِـــــي، فِيـــهِ إِحْـسَـــاسٌ كَئِيـــبْ
مُـــتَـــحَسِرٌ.. يَـــصْـــبُـــو إِلَى المَـــاضِـــي، إِلَى الأَمسِ الحَـــبِـــيـــبْ
مُـــــتَـــــسَـــائِـــلُ عَـــن شَـــاعِـــريـــــنِ، هَـــــوَاهُمَـــا
حُـــــلْمٌ غَـــرِيـــــبْ (173)

وقد جاء هنا الانزياح بحذف المبتدأ في جملتين: الأولى (متحسرٌ)، وأصل الكلام: (هو متحسر)، فالضمير الغائب هو مبتدأ محذوف دل عليه سياق الجملة في البيت الأول، أما الحذف الثاني في قولها: (متسائل)، وأصل الكلام: (هو متسائل)، فالمبتدأ محذوف تقديره: (هو)، ومتسائل خبر المبتدأ المحذوف، وفي الجملتين تقصد بالضمير (هو) المكان الذي ورد ذكره في البيت الأول.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص67-68.

ودلالة الانزياح هنا أنه وضع الجملتين في سياق وصفي لما طرأ على المكان من تحولات وتغيرات منذ أن فارقته الشاعرة، فقد وصفت محراب الأشواق وهو مكانها المفضل الذي شَهِدَ ذكرياتها، حيث تستحضر ذكرياتها من خلال المكان كما فعل الشاعر العربي القديم في وقوفه على الأطلال، فحُذف المبتدأ هنا للعلم به، وهو المكان الذي شهد ذكريات حبها، وأبقت الخبر (متحسر) و(متسائل) واضحاً ومتصدراً المشهد؛ لأن الخبر يصف المكان وما أصابه من حسرة وألم وتساءل عن مصير الحبيبين الشاعرين الذين كان لهما أحلام تبددت وضاعت.

وكذلك من صور حذف المبتدأ قولها:

فَـــهُنَـــــاكَ أَصْـــدَاءٌ يُـــسَـــلْـسِـلُهَـــا صَـــوتُ السَّـمَاءِ بِـــرُوحِيَ الـــظَّامِي

وَهُنَـــا، هُنَـــا، فِي الأَرضِ يَهتِفُ بِي صَـــوتٌ يُقَـــيِّـــدُ خُـــطوَ أَقْـــدَامِي

صَـــوتَـــانِ.. كَمْ لَجْـــلَـــجَـت بَينَـهُمَـــا يَـــتَـــنَـــازَعَـــانِ شِـــرَاعَ أَيَـــامِـــي [174]

نجد في هذا البيت صراعاً عند الشاعرة بين صوتين: أحدهما صوت السماء الذي يحرك فيها الرغبة في الانطلاق، والآخر: صوت الأرض الذي يقيد هذه الخطوات، وقد وقع الانزياح بالحذف في قول الشاعرة: (صوتان.. كم لجلجت بينهما)، وتقدير الكلام: (هما صوتان)، فانزاحت بحذف المبتدأ وهو (هما) لدلالة ما سبق عليه في البيتين السابقين عندما قالت: (صوت السماء) و(صوت يقيد خطو أقدامي)، حيث أبقت الخبر وهو كلمة (صوتان)، وتجلت جمالية الانزياح بالحذف في إبراز الصراع بين الصوتين، وأنها ملجلجة بينهما ويتنازعان أيامها.

- **ثانياً: حذف الخبر (شبه جملة):** ومن صور حذف الخبر قول الشاعرة:

فَهَـــا أَنَـــا بِـــالدَّارِ، مَـــاذَا؟ فَـــرَاغٌ يَمُدّ وَوَحشَةُ صَمْتٍ كَئِيـــبْ

وَقُفلٌ ثَقِيلٌ، يَعَضُ عَلَى البَابِ كَالوَحْشِ، أَبْكَم لَا يَسْتَجِيبْ (175)

(2) طوقان، مصدر سابق، ص33، وكلمة لجلج تعني: صوت تردد في كلامه ولم يبينه، أو في صدره شيء تردد فيه، الرائد/237.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص73.

تجلى موضع الانزياح التركيبي بالحذف في قول الشاعرة: (ماذا)، والأصل أن تقول: (ماذا بالدار؟)، حيث بدأت الشاعرة بجملة خبرية تأكد أنها موجودة الآن في الدار، ثم أخذت تطرح الأسئلة، لكنها أسئلة ناقصة حُذف منها ما يدل على (الدار)، فهي لا تشغلها وإنما الذي يشغلها الآن هو البحث عما يوجد داخل الدار.

ولهذا فإن الحذف قد تكرر في أكثر من جملة، بداية من جملة الاستفهام، ثم الحذف في جمل الإجابة وذلك في عدة مواضع منها قولها: (فراغٌ يمدّ)، وتقدير الكلام: (بالدار فراغٌ يمدّ)، فكلمة (فراغ) تعد مبتدأ لخبر محذوف تقديره: (بالدار)، وأيضاً جاء الحذف في قولها: (وحشه)، وتقدير الكلام: (بالدار وحشة)، فكلمة (وحشة) مبتدأ لخبر محذوف وتقديره: (بالدار)، وكذلك جاء الحذف في البيت الثاني في قولها: (قُفلٌ ثقيل)، والتقدير الكلام: (بالدار قفلٌ ثقيل)، وأيضاً قولها: (أبكم لا يستجيب)، وتقدير الكلام: (بالدار أبكم لا يستجيب).

وقد منح الانزياح هذه الصورة الشعرية نوعاً من السرعة والتدفق في وصف ما يوجد بالدار، فلم يكن هناك داع لأن تكرر كلمة بالدار، فالخبر المحذوف له دليل أو قرينة على الحذف، وهو ما ورد في الجملة الخبرية الأولى التي تصدرت المشهد، فالقيمة الدلالية التي ظهرت من خلال وصفت البيت بأنه مغلق بقفل، وهذا القفل أبكم أصم لا يتكلم ولا يسمع، وقد أكسب الانزياح رسم صورة كئيبة للدار فيها وحشة وعزلة وفراغ وصمت.

- **ثالثاً: حذف الفعل:** ويحذف الفعل لدلالة ما سبق عليه، ومن ذلك قول الشاعرة في قصيدة (أشواق حائرة):

مَاذَا أُحِسُّ؟ شُعُور تَائِهةٍ عَنْ نَفْسِهَا، تَشقَى بِحِيرتَهَا [176]

هذا البيت يحتمل أن يكون المحذوف إما الفعل، وإما المبتدأ، حيث حدث هنا انزياح بالحذف في قول الشاعرة: (شعورَ تائهةٍ) وذلك إذا قدرت كلمة (شعورَ) بالفتح، وأصل الجملة: (أحس بشعورَ تائهة)، فحذفت كلمة (أحس)، وهي مكونة من فعل وفاعل، وأبقت كلمة (شعور) وهي مفعول به، لورود كلمة أحس في سؤال (ماذا أحس)، فكأنها تسأل نفسها عن شعورها وتجيب عن هذا السؤال،

(2) طوقان، مصدر سابق، ص31.

لكنها لم تكرره وإنما ذكرت إحساسها بشكل مباشر، وهذا أفاد وصول المتلقي مباشرة إلى ما تحس به الشاعرة.

أما إذا قدرت (شعورُ) بالضم، فيكون المحذوف مبتدأ تقديره (هو)، وربما يكون المحذوف الضمير (هو) وأصل الكلام: (هو شعور تائهة)، وكأنها أجابت بجملة اسمية على سؤالها فحذفت المبتدأ (هو) وذكرت الخبر (شعور تائهة)، وهذا يدخل في باب حذف المبتدأ لدلالة ما سبق عليه، وفي كلتا الحالتين تكمن القيمة الجمالية للانزياح بالحذف في ترك الجملة الطويلة والتعبير بالاختصار مباشرة عن أحاسيس تقلقها دائماً.

المطلب الثالث: الانزياح التداولي:

أولاً: التعريف بالتداولية لغة واصطلاحاً:

ورد في لسان العرب مادة (د، و، ل): "الدَّوْلةُ والدُّولةُ: العُقْبة في المال والحَرْب سَواء، وقيل: الدُّولةُ، بالضم، في المال، والدَّوْلةُ، بالفتح، في الحرب، وقيل: هما سواء فيهما، يُضَمان ويفتحان...، وتَداوَلْنَا الأَمرَ: أَخذناه بالدُّوَل، وقالوا: دَوالَيْكَ أي مُداوَلةً على الأَمر...، ودالَت الأَيامُ أَي دارت، والله يُداوِلها بين الناس، وتَداولته الأَيدي: أَخذته هذه مرَّة وهذه مرَّة"[177]، وعلى ذلك الدلالة اللغوية تدور حول العَقَبَةَ، والحرب، والمداولة على الأمر، والدوران، والأخذ.

ويقصد بالتداولية اصطلاحاً "دراسة العلاقة بين اللغة ومستعمليها"[178]، وهذا يعني أن اللغة لها سياقات مختلفة منها ما هو اجتماعي، واقتصادي، وأدبي، وكذلك فهي تدرس أيضاً العديد من النصوص النثرية والشعرية، وإن كانت "دراسة النص الشعري تداولياً أكثر صعوبة من النص النثري، وذلك لتعلقه بمقصديات المتكلم الشاعر، وتوظيف أفعالٍ كلامية قائمة على التأويل في كثير من جوانبها؛ لأن الشعر إبداع تكمن مقصديته بانزياحية اللغة، فهذه الانزياحية تجعل النص الأدبي متعدد الاحتمالات عند دراسته"[179].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (د و ل)، 252/11.

(2) بولان، إلفي، المقاربة التداولية للأدب، ترجمة: محمد تنفو؛ وليلى أحمياني، ط1، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 1439هـ=2018م)، ص37.

(3) زغير، هادي سدخ، قصيدة أحمد الزعتر للشاعر محمود درويش دراسة تداولية، مجلة الأستاذة، العدد221، (1438هـ=2017م)، ص16.

ثانياً: نظرية الأفعال الكلامية:

من أبرز مباحث التداولية نظرية الأفعال الكلامية، وقد جاء في تعريفها: "الفعل الكلامي يعني التصرف أو العمل الاجتماعي أو المؤسساتي الذي يُنجزه الإنسان بالكلام، ومن ثمَّ فالفعل الكلامي يُراد به الإنجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة، ومن أمثلته: الأمر، والنهي، والوعد، والسؤال، والتعيين، والإقالة، والتعزية، والتهنئة...، فهذه كلها أفعال كلامية"[180]، وهذا يعني أن الشرط الأساسي في الفعل الكلامي، أن يكون الكلام المتلفظ به قابل في صياغته للإنجاز والتنفيذ والتصرف، بحيث يكون الكلام واقعياً، فإن لم يكن الكلام قابلاً للإنجاز والتنفيذ فهو ليس فعلاً كلامياً.

ومن مظاهر الانزياح التداولي المتجلي في الأفعال الكلامية ما قالته الشاعرة في قصيدة (في ضباب التأمل):

فِي لَـــيْـــلَةٍ مَجْـــنُـــونَـــةِ الإِعْـــصَـــارِ،
ثَـــائِـــرةٍ مُـــثِـــيـــرَةْ
تَـــتَـــرَاقَـــصُ الأَشْبَـــاحُ فِـــيـــهَـــا خَـــلفَ نَـــافِـــذَتي
الـصَّغِـيـــرَة
أَلـــقَـــيـــتُ فَـــوقَ وِسَـــادَتِي آلام روحٍ
مُـــثـــقَـــلِ
مَـــصْـــدُومَـــة الآمـــال أســـبـــح في ضَـــبَـــابِ
تَـــأمُّـــلي
وَمَـــضَـــيـــتُ شَـــارِدَةً أُقَـــلِّـــبُ فِي الـــظَّلَامِ كِـــتَـــابَ
عُـــمْـــرِي
صُـــوَرٌ، وَأَطْـــيَـــافٌ كَـــئِـــيـــبَـــاتٌ، تُـــلَوِّنُ
كُـــلَّ سَـــطْـــرِ (181)

تجلى الانزياح التداولي هنا في الأفعال الكلامية حيث اختارت الشاعرة جملاً خبرية، وكأنها تريد أن تخبر وتعلن عن شيء ما بداخلها، وهذا عمق وجوهر هذه النظرية التي تعتمد على الإعلانية وما تريد إيصاله، وقد ذكرت الشاعرة

---

[4]) صحراوي، مسعود، التداولية عند علماء العرب، ط1، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1426هـ=2005م)، ص10.

(1) طوقان، مصدر سابق، ص47.

فعلاً إخبارياً في قولها: **(تتراقص الأشباح)**، فالجو المسيطر على هذه الصورة جو كآبة وحزن وخوف، فالأشباح تحتمل أكثر من دلالة، فقد تكون دلالة على الأعداء المحتلين، أو دلالة على الخوف من المستقبل، أو دلالة على أشباح الماضي التي تطاردها، فمن خلال هذا الفعل وصفت ما يدور خلف نافذتها من تراقص الأشباح، أما الانزياح فقد جاء في عدة أفعال كلامية ومنها: **(ألقيت فوق وسادتي آلام)**، و**(أسبح في ضباب تأملي)**، و**(مضيت شاردة أقلب كتاب عمري)**، و**(صور وأطياف كئيبات، تلون كل سطر)**، كل هذه الأفعال تدور في فلك الجمل الخبرية، وتحتمل الصدق أو الكذب، فأرادت الشاعرة من خلال الأسلوب الاخباري الانزياح من خلال الخروج عن المعنى الأصلي إلى معنى التحسر والتألم والتوجع والتأثير وتجعل القارئ يشاركها في حالتها وإحساسها بالألم.

ومن المواضع التي ظهر فيها الانزياح التداولي بالأفعال الكلامية قول الشاعرة في قصيدة (الصدى الباكي):

سِلْ ضَمِيرَ اللَّيلِ، هَلْ أَودَعْتَهُ أَسْرَارَ حُبِّي
هَل تَغَنَّيْتَ بِأَشعَارِكَ فِي وِحْدَةِ قَلْبِي
إِنَّ هَذَا اللَّيلَ يَطْوِي كُلَّ أَسْرَارِ حَيَاتِي
لَوْ تَرَانِي وَالهَوَى يَصْرُخُ فِي رُوحِي الأَسِيرِ (182)

قد أشار المقطع السابق إلى ثلاثة أفعال كلامية، انزاحت وانحرفت عن النسق المألوف والمتعارف عليه المتمثلة في الانزياح التداولي، في قولها: **(سل ضمير الليل)**، وقولها: **(يطوي كل أسراري)**، وقولها: **(يصرخ في روحي)**، وهي كناية عن شدة الأسى والحزن والحسرة، وهي أفعال تصف مشاعرها تجاه الليل، وقد حققت غرضها وهو التأثير في المتلقي، وبصفة عامة فإن الشاعرة هنا قد جعلت هذه الصورة التداولية إعلاناً تعلن فيه عن تعلقها بالليل، خاصة وأنه يطوي كل أسرارها ويصبح كأنه معبد أحلامها ومأوى ذكرياتها، وذلك ليس غريباً عما

(2) طوقان، مصدر سابق، ص62-63.

تداوله الشعراء في كل العصور الذين رسموا صورة الليل، فهو خازن الأسرار وهو رمز للمجهول، وكأنها هنا تداولت تلك الصورة الشائعة والمعروفة، لكن أدخلتها ضمن تجربتها الخاصة.

الخاتمة:

كان من أهداف هذا البحث الكشف عن جمالية اللغة الشعرية لدى الشاعرة فدوى طوقان، عن طريق نماذج شعرية عمدت فيها إلى الانحراف والعدول عن الأصل المتعارف عليه لجذب المتلقي ولفت انتباهه، وكذلك إظهار براعة الشاعرة في تصوير لغتها الشعرية من خلال طرح جمالية المعاجم والحقول الدلالية التي حوت على عديد من الدلالات التي أرادت الشاعرة إيصالها.

أولاً: النتائج: خلص البحث إلى عدد من النتائج يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

1- غلبت مفردات المعجم الذاتي والنفسي على مفردات المعجم الاجتماعي والوطني لكون هذا الديوان يمثل المرحلة الأولى من مراحل التكوين الشعري، والتصق بالتجربة الذاتية لدى الشاعرة، والتعبير عن تأملاتها في الكون والوجود والحياة، وأيضاً التعبير عن الذات من خلال إطلاق التساؤلات المرتبطة بالفناء والموت والعدم، المنبعثة من الحيرة والقلق.

2- كانت الأماكن المفتوحة أكثر وروداً في الديوان من الأماكن المغلقة، وهذا يعطي دلالة على أن الشاعرة فدوى طوقان كانت تميل إلى الانطلاق الحر دون التقيد بحدودٍ سقفيةٍ تحد من طاقاتها الشعرية، وهذا ما يناسب تجربتها الشعرية.

3- ظهر جلياً اهتمام الشاعرة بعناصر الصورة الفنية الطبيعية في معجمها البيئي، ونقلت صورة لما يدور حولها من مظاهر طبيعية تمثلت في ثلاث أشكال من النباتات، وهي: شجرة الزيتون التي مثَّلت رمزاً للسلام والإلهام الشعري، والسنابل التي مثَّلت رمزاً للنماء والعطاء المتدفق وأصبحت نبضاً للحياة، ثم شجرة البرتقال التي ارتبطت لديها بملاعب الطفولة .

4- ساهمت نظرية الحقول الدلالية بالكشف عن جماليات ودلالات النص الشعري، وظهر أن أكثر الحقول بروزًا حقل علاقة السبب والنتيجة، وأقل الحقول حقل الترادف وحقل التضاد.

5- أبرز نواحي الانزياح تمثل في الانزياح الدلالي في الاستعارة، حيث جاءت بأشكال متعددة منها: ربط الانزياح الدلالي بمقومات الطبيعة وعناصرها

المختلفة، وكذلك في حديثها عن فصول السنة ، حيث ألبستهما صورة إنسان ، وطرحت الانزياح من خلال التأمل الفلسفي عندما خاطبت الموت وجعلته إنساناً ، وأيضاً طرحت فكرة الاندماج مع مظاهر الطبيعة تلمساً للحنان المفقود لديها.

6- ويلاحظ أن الشاعرة كان توجهها في الانزياح الدلالي من خلال الكناية نحو التعبير غير المباشر وغير الصريح عن الأشياء، وفي الوقت ذاته كانت تعبر عما حولها بصراحةٍ ووضوحٍ ومباشرة، فهي تراوح أو تمزج بين الطريقتين الخفاء والوضوح، والتصريح والتلميح.

7- تنوَّعت أشكال صور الانزياح التشبيهي عند الشاعرة وتجلى في عدة صور، وهذا دليل على براعة تصوير لغتها الشعرية.

7- سيطر على الشاعرة الانزياح التركيبي الخاص بالحذف في حذف المبتدأ حيث كان أكثر من حذف الخبر، وكان الهدف من ذلك تركيز الضوء على المبتدأ وكأنه هو المعني في الكلام.

ثانياً: التوصيات: وتشتمل على النقاط التالية:

1- الإحاطة في تقصِّي دراسة جمالية اللغة الشعرية في دواوين الشاعرة فدوى طوقان الأخرى.

2- يحتوي هذا الديوان على العديد من الطاقات الإبداعية التي يمكن دراسة الجمالية فيها كالاغتراب النفسي، وقضية التأمل الفلسفي.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

(1) طوقان، فدوى، (1413هـ=1993م) الأعمال الشعرية الكبرى، **ديوان وحدي مع الأيام**، (ط1)، الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع.

ثانياً: المراجع:

المعاجم العربية:

(2) ابن منظور، محمد بن مكرم (1420ه=2000م)، **لسان العرب**. (ط3 الجزء الأول، والجزء الثاني، والجزء السادس، والجزء الثامن، والجزء الحادي عشر، والجزء الثالث عشر). بيروت: دار صادر للنشر والتوزيع.

(3) أنيس، إبراهيم؛ ومنتصر، عبد الحليم؛ والصوالحي، عطية؛ وأحمد، محمد خلف الله (1425ه=2004م). **المعجم الوسيط**. (ط4). مصر: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية.

(4) الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (1432ه =2011م). **معجم التعريفات**. تحقيق: محمد صديق المنشاوي، (ط2). القاهرة: دار الفضيلة للنشر والتوزيع.

(5) الرازي، محمد أبو بكر عبد القادر (1425هـ=2005م). **مختار الصحاح**. (ط9). عمان: دار عمار.

(6) عبد النور، جبور (1404هـ=1984م). **المعجم الأدبي**. (ط2). بيروت: دار العلم للملايين.

(7) عمر، أحمد مختار (1429ه=2008م). **معجم اللغة العربية المعاصر**، (ط1 الجزء الأول، والجزء الثاني). القاهرة: عالم الكتب.

(8) مسعود، جبران (1412ه=1992م). **الرائد**، (ط7). بيروت: دار العلم للملايين.

المراجع العربية:

(9) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله (1419هـ=1998م). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، (ط1)، بيروت: دار الكتب العلمية.

(10) أبو العدوس، يوسف (1427ه=2007م). **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، (ط1)، عمان، الأردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
(11) أبو المكارم، علي (1428هـ =2007م). **الحذف والتقدير في النحو العربي**، (ط1)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
(12) الأزدي، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (1401هـ=1981م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط5)، بيروت: دار الجبل.
(13) بدوي، عبد الرحمن (1417هـ =1996م). **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، (ط1)، القاهرة: دار الشروق.
(14) بكار، يوسف (1441هـ=2019م). **حوارات فدوى طوقان**، (ط2)، الأردن: الآن ناشرون وموزعون.
(15) الجرجاني، عبد القاهر (1413=1992م). **دلائل الاعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، (ط3)، القاهرة: مطبعة المدني، وجدة: دار المدني.
(16) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (1422هـ =2001م). **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، (ط1)، بيروت: دار الكتب العلمية.
(17) الجوابي، محمد طاهر (1421ه=2000م). **المجتمع والأسرة في الإسلام**، (ط3)، الرياض: دار عالم الكتب.
(18) حجازي، محمود فهمي (1418ه=1998م). **مدخل إلى علم اللغة**، (ط1)، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
(19) حمد، عبد الله خضر (1434ه=2013م). **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، (ط1)، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
(20) خطابي، محمد (1411ه=1991م). **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، (ط1)، بيروت: المركز الثقافي العربي.
(21) داود، محمد محمد (1422ه=2001م) ـ **العربية وعلم اللغة الحديث**، (ط1)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

(22) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1404هـ =1984م). **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (ط3)، القاهرة: مكتبة دار التراث.
(23) السد، نور الدين (1431ه=2010م). **الاسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث**، (دط)، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر.
(24) السوافيري، كامل (1395ه=1975م). **الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة 1860-1960م**، (ط1)، مصر: دار المعارف.
(25) شربل، كمال موريس (1418ه=1998م). **الموسوعة الجغرافية للوطن العربي**، (ط1)، بيروت: دار الجبل.
(26) الشيخ، غريد (1414ه=1994م). **فدوى طوقان شعرٌ والتزام**، (ط1)، بيروت: دار الكتب العلمية.
(27) صحراوي، مسعود (1426هـ =2005). **التداولية عند علماء العرب**، (ط1)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
(28) طوقان، فدوى (1993ه). **الرحلة الأصعب**، (ط1)، عمان-الأردن، دار الشروق.
(29) عبد العبود، جاسم محمد (1428ه=2007م). **مصطلحات الدلالة العربية دراسة في ضوء علم اللغة الحديث**، (ط1)، لبنان: دار الكتب العلمية.
(30) عبد المجيد، جميل (1418ه=1998م). **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، (ط1)، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(31) عبيدي، مهدي (1445ه=2011م). **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، (دط)، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.
(32) العسكري، أبو هلال (1371ه=1952م). **كتاب الصناعتين**، تحقيق: على البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (ط1)، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
(33) عمر، أحمد مختار (1418ه=1998م). **علم الدلالة**، (ط5)، القاهرة: عالم الكتب.

(34) قلقيلة، عبده عبد العزيز (1412ه=1992م) ـ **البلاغة الاصطلاحية،** (ط3)، القاهرة: دار الفكر العربي.
(35) المسدي، عبد السلام (1397هـ=1977م). **الأسلوبية والأسلوب،** (ط3)، ليبيا: الدار العربية للكتاب.
(36) النجار، عبد المجيد عمر **(**1425ه=2004م**). قضايا بيئية من منظور إسلامي،** (ط2)، الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
(37) النعيمي، فيصل غازي (1431هـ=2010م). **العلاقة والرواية دراسة سيمائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف،** (ط1)، عمان-الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
(38) الهاشمي، السيد أحمد (1420هـ =1999م). **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،** قرأه وضبطه وعلق عليه: محمد رضوان مهنا، (ط1)، المنصورة: مكتبة الإيمان.
(39) ويس، أحمد محمد (1426ه=2005م). **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،** (ط1)، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

المراجع المترجمة:

(40) "بولان، إلفي"، (ترجمة: محمد تنفو، وليلى أحمياني)، (1439هـ =2018م). المقاربة التداولية للأدب، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

الرسائل الجامعية:

(41) أبو سالم، إيناس محمود عبد الله (1440ه=2019م). العنونة في دواوين فدوى طوقان (دراسة نقدية)، **رسالة دكتوراه،** جامعة الأزهر، قسم اللغة العربية.
(42) الخرشة، أحمد غالب النوري (1429هـ =2008م). أسلوبية الانزياح في النص القرآني، **رسالة دكتوراه،** جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية.

(43) سريدي، حسين (1438هـ=2017). المعجم الشعري عند البوصيري مقاربة أسلوبية في الميمية، **رسالة دكتوراه**، جامعة الجيلالي ليابس، قسم اللغة العربية وآدابها.

الدوريات:

(44) إبراهيمي، عزت ملا (1441ه=2019م). "الرمز ودلالاته في شعر توفيق زياد"، **مجلة القسم العربي**، (م2019) (26)، ص97.

(45) أبو حميدة، محمد صلاح (1429ه=2008م). "جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عما فعلت، للشاعر محمود درويش"، **مجلة جامعة النجاح للأبحاث العلوم الإنسانية**، (م22) (2)، ص479.

(46) الأعصر، محمد فتحي (1438ه=2017م). "دلالة المكان في الشعر الأموي، شعر قيس بن الملوح انموذجاً"، **مجلة الكوفة**، (م2017) (11)، ص219.

(47) زغير، هادي سدخ (1438هـ= 2017م). "قصيدة أحمد الزعتر للشاعر محمود درويش دراسة تداولية"، **مجلة الأستاذة**، (م1) (221)، ص16.

(48) شرشاب، علي حليبد؛ وعموري، نعيم (1442=2021م). "المكان في رواية صبارو لشاكر الميّاح"، **مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية**، (م2) (41)، ص61.

(49) صابيح، يمينة (1437ه=2016م). "نظرية الحقول الدلالية حقل اللباس في معجم لسان العرب"، **مجلة مقاليد**، (م2016) (11)، ص236.

(50) صالح، فخري (1425هـ=2004م). "تحولات فدوى طوقان الشعرية من الرومانسية إلى لغة التعبير المباشر"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، (م15) (57)، ص107.

(51) محمدي، نادر؛ ودهكي، صادق فتحي (1439ه=2018م). "رمز الطبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري"، **مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية**، (م2018) (38)، ص169-174.