الانزياح الاستبدالي والتركيبي
في شعر غادة السمان
ديوان
( أشهد عكس الريح )
أنموذجاً
أ. م. د. إيثار شوقي
الجامعة المستنصرية / كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية

بسم الله الرحمن الرحيم

صلاة والسلام على سيد المرسلين وحاتم الرسل محمد (ص) وعلى آله
وأصحابه الطيبين القدامى.

تستند هذه الدراسة إلى قراءة النص الشعري قراءة فاحصة للنظر في
النسيج اللغوي لشعر ( غادة السمان ) وصولاً إلى وضع اليد على الانزياح الدلالي
الذي امتازت به في معظم كتاباتها شأنها في ذلك شأن الشعراء المحدثين عامةً.
وذلك من خلال الوقف على جملة من الظواهر الأسلوبية وصولاً إلى فهم النص
وتحليله.

لقد حددت الدراسة بالانزياح الدلالي على وجهه : الاستبدالي والتركيبي،
أما وجهه الأخرى فلها حاجة إلى رسالة ماجستير يتصدى لها من يعنى بالأندث
النسوي خاصة.

لذا كان لزاماً أن يتكون البحث من تمهيد يعرّف بالشاعرة بإيجاز، فضلاً
عن بيان مفهوم الانزياح، ثم قسم على مباحث أربع، هي : الانزياح اللغوي.
وانزياح النحوت، والاستعارة التنافرية، والانزياح التركيبي. إذ من جملتها تتألف
الانزياح الاستدالي والانزياح التركيبي.
ونظراً لأن الإحاطة بهذا الموضوع في بحث محدود فيه من الصعوبة
الشيء الكثير، لذا عمدت إلى أنموذج من أدب غادة هو ديوانها ( أشهد عكس
الريح )، لتسليط الضوء على لغتها الشعرية السهلة والممتعة.
وقد تتنوع مصادر البحث وتعددت بين مصادر أدبية ولغوية ولسانية
ونحوية وبلاغية.
أما أسباب كتابة البحث فتعود إلى أن الأدب النسوي لم يأخذ حقه في
الدراسة من جهة، ومن جهة ثانية فإن من تناول هذا الأدب بحث فيما يقال فيه لا
كيف يقال، لذا تولدت لدى رغبة في خوض غمارة وكشف حماره ولاسيما فيما
يتعلق بالبناء اللغوي تحديداً.
وأخيراً، أمنى أن يكون قد وقفت فيما سعت إليه، أو أن أكون على الأقل نالت
شرف وولوج هذا الطريق البعيد عن كلاسيكات الدراسة اللغوية، وحسبي أقي
حاولت.

التمهيد

1- غادة السمان:

هي أدبية سورية، نشأت نشأة برجوازية، إذ هي ابنية لوزير التربية
والتعليم، وقد بدأت حياتها أستاذة في جامعة دمشق، غير أنها تمردت على
مجتمعها الراقي، وتركت العائلة والعمل ورحلت مهاجراً إلى أوربا، ثم رجعت
إلى لبنان لتعلم صحافية وكاتبة.
أما أدبها فشكل مفاجأة للأوّساط الأدبية، لأنها قدمت أنموذجاً مختلفاً للحياة
العربية يمتاز بالتحرر في الفكر والسلوك، وان لم تكن مقطوعة الصلاة بتراثها
الأدبي، إلا أنها أضافت له تجاربها الشخصية وثقافتها المتنوعة بين الثقافة العربية
والثقافة الغربية، وهو ما ترك بصماته واضحة في أدبها على أنواعه المختلفة من
قصة قصيرة أو رواية أو شعر (!).
والذي يهمنا في هذا السياق لغتها الشعرية، وما اشتملت عليه من تركيب...

وألفاظ، وطبيعة بناء هيكلا اللغوي فيما تتجه من قصائد. 
وتجرد الإشارة إلى أن ديوانها الذي هو موضوع الدراسة بني على قضايا دينية: 
الأولى: الحرب، والثانية: الحرب. وهما القضايا اللتين شكلتا قاعدة تنمو منها 
قضايا أخرى.

2- الإثنيات:

استحدثت عدة نظريات لدراسة اللغة الشعرية خاصة بعدها لغة تمتاز 
بناء خاص يتجاوز اللغة المفردة إلى تسييحها مع غيرها وتشكيلها في سياق 
تفاعل فيه الكلمات والنظام التركيبية وصولاً إلى نسق متكامل معنى ومبني.
ولعل أهم عنصر من عناصر اللغة الشعرية (النظام) الذي ينقل الكلام 
من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية من خلال التصرف في هياكل اللغة 
ودلالاتها وتركيباتها بما يخرج عن المألوف (1).

والأثنيات مصطلح نقدي تنوعت تسمياته، مثل: الانحراف، والعـدول، 
والشذوذ، والغرابة، والتجاوز وغيرها. وكلها تصب في مثني: الخروج عن 
المألوف (2)، الخروج عن القاعدة ومخالفة القياس، وهو عند اللغويين المحدثين 
: "يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة، والكلمات داخل الجملة، 
وأعمال الألفاظ استعمالاً مجازياً لغرض بلاغي" (3).

ويبدو لي أن دراسة اللغة الشعرية استناداً إلى تحليل انتزاعاتها التركيبية 
والدلالة إما يدخل تحت مسمى ( نحو النص ) ، لأن الجملة في نظر المحدثين 
على نوعين (4):

1- جملة نظام: ويراد به شكل الجملة المجرد، الذي ينتج عنه جميع أشكال 
الجمل الممكنة، على أن تكون بمغزل عن السياق.

2- جملة نصية: وهي جملة لها تواصل مع جمل أخرى، ولها مداخلها داخل 
السياق نتيجة ملابسات لا يمكن حصرها، يتبرب على هذه الملابسات الفهم
والإفهام. وهذا النوع من الجمل يحقق الانزياح الدلالي بمستوياته المختلفة من خلال الانساق والانسجام.

والنوع الثاني من الجمل يحقق وجوده في اللغة الشعرية، لأنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في غيره، فضلاً عن أن اللغة الشعرية لا تمتاز بالضرورة فقط من النثر، وإنما تتسم بالحركة والتفاعل بحسب ما تتوزع إليه مشاركات المعنى وتفاعالاته، وبم يكون ذلك مظهراً من مظاهر الأوجه المتعددة للفظ الواحد، فالشاعر من خلال هذا النحو الشعري يخلق أشكالاً وأنظمة للمعنى المقبول بالعاطفة.

والمقابل في اللغة الشعرية خاصة، واللغة الأدبية عامة لا يردد إلى المعطيات الشكلية فقط، وإنما هو انعكاس عل من أصالة الأديب الروحية وقدرته الإبداعية والمتفقدة، التي تداخل فيها الأدوات الشكلية الخالصة في نسق تعبيري ينجم من العناصر الجوهرية: النفسية ونموذجية الفلكية، والعناصر المادية المتصلة بالأدوات اللこれがية. وما يقوم به منشئ النص من جهد ما هو إلا محاولة للخروج من النمطية والاحتماء والتعبير عن ذاته، معال معززة في مجال الاستعمال الغوغي، هو ما يدفعه إلى العدول وتجاوز المألوف في التعبير والصياغة والتفكير، مما يكون أسلوبه الذي يترك أثره في اللغة، وبدونه - أي بدون هذا العدول أو الانزياح فإن هذه الكتابة لا تعني شيئاً على صعيد الدراسة الأدبية. وهو الأمر الذي فطن إليه النحاة قديماً إذ أدركوا أن معرفة التراكيب هي معرفة للأخلاق التي تعبر عنها اللغة، إذا لم تكن المقولات القواعدية عائدة أمام فهمهم للفصل بين اسم اللغة واسم الأعراض والعناصر، وكثرة الاحتمالات النحوية، وعدد الالتباسات اللغوية يعد مدخلاً لدراسة الأساليب الشعرية.

وبما أن الانزياح قد يكون في كلمة أو في جملة، وقد يكون في دلالة أو في وزن، فإنه يحصر في الأنواع الآتية:

1- انحرافات موضوعية وانحرافات شاملة.
2- انحرافات سلبية وانحرافات إيجابية، اعتماداً على العلاقات اللغوية داخل النص.

3- انحرافات داخلية وانحرافات خارجية، وذلك عندما تفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدد عن القاعدة المسيطرة على النص إذا كان الانحراف داخلياً، أما الانحراف الخارجي فيظهر عند اختلاف أسلوب النص عن القاعدة.

4- انحرافات سياسية وصوتية وصرفية ومعجمية ونحوية ودلالية تبعاً للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه.

5- انحرافات تركيبية وانحرافات أسلوبية، ويجسد بالتركيبية ما يتصل بترتيب الكلمات داخل الجمل، أما الانحرافات الاستدلالية فتقوم على استبدال الرموز اللغوية كوضع المذكر مكان المؤنث.

وسألوا في هذا البحث تتبع بعض أهم الانزيحات الدلالية في شعر غادة السمان من خلال حصر أهم مظاهره في ديوانها (ashed عكس الريح) بمستويات اللغة المختلفة.

أ- الانزياح اللغوي:

اللغة في أوضح تعرف، هي: أصوات يعبر بها كل قوم عن أعراضهم (11)، عند ممارسة اللغة إنما تسعى إلى تحقيق التواصل والتفاهم مع الآخرين، ويتحقق ذلك من خلال قواعد لغوية وعلاقات مخصصة تضبط اللغة وتوجهها، وكلما حققت هذه القواعد وتلك العلاقات انزياحات لغوية ودلالية، يحصل معنى وظيفي يكون أكثر إدراكاً (12).

إن التفاغ في إدراك وظيفة الكلمات داخل الترجمة اصطلاحاً على تسميته بـ(التلاعب باللغة) ، وهذا التلاعب ما هو الا انزياحات يحققها منشئ النص (13)، من خلال إعطاء الألفاظ دلالات ومعاني جديدة غير تلك التي وضعت لها أصلاً، لأن الدلالة المعجمية غالباً تكون عاجزة عن إيضاح المعنى المراد، أو تكون مستهدفة، لذا يلجأ إلى عدول دلالة لفظية إلى دلالة جديدة، تخدم السياق.
فلادلالمة المعجمة لتلك الألفاظ إنما يظهر وقوعها على ما هو ظاهر مادي متطور، وقد عمدت الشاعرة إلى تحويلها إلى المعنى المجرد من خلال تشكيلها في النص على أساس وجود علاقة قائمة بين عناصر حاضرة وأخرى غابية، إذ تقول (٤٨):

لقد قضينا العمر أيها الشفقي
نيبني مجدنا....
واكتشفنا أننا كنا نجد حبال قيودنا!
وها نحن نسقط في فخ الربح
ويستحل الشوق...
آه متي أترجل عن صهوة حبك؟
ففي هذه الصورة الشعرية، نجد أن الشاعرة عمدت إلى رسم معانيها في الحب من خلال تراكيز مجازية جعلت للألفاظ دلالات أخرى تعبر عن الانفعالات والأحاسيس التي تعنيها فـ: نبني / مجدنا، فخ / الربح، أترجل / عـن

٧٦
صهوة حبك، كلها معان ذاتية تحقق بفعل الانزياح الحاصل عن طريق التركيب، ليكون ذا اثر أكثر وقعا في النفس، لا يتحقق عند استعمال اللغة العادية. ومن ذلك أيضاً قولها:

اكتب الليلة بحزن عميق،
كما يفتقد جريح ذراعه المبتورة...
كيف جزتكم من حياتي،
وكيف تجد أمام زمن غربتي،
وأنا التي كنت احتفي بزمن حبك؟

هذا المقطع يصف حزناً عاشته على فراق من حب، وأرادت أن تنقل للقارئ أن هذا الفراق قد تم بإرادتها وقرار منها، بدلاً عنها، كيف جزتكم من حياتي؟

(الجز) هو القطع أو التحسين، إذ يقال: جز الصوف والشعر والنخل والشيش يجزه جزاء، وجزه حسنه... واجزه: قطعه (21)، وهذه دلالة مادية عدلت عن استعمالها إلى دلالة معنوية إذ أرادت الشاعرة (بالاجتزاء) - على - ما يبدو لي - ( الهجران ) الذي فرضتها عليها ظروف الغربة، واستعملت صيغة المتكلم للدلالة على ذاتية القرار، واجد أن من أجمل انتزاعاتها اللغوية، قولها (22):

أصبح عكس التيار
خارج قطيع الأسماك المذعورة لأعود إليك ...
وها أنا من جديد هناك ،
في بيروت المكفنة بفلاشات عدسات التصوير ،
ورويج إحراق النفايات ، والجثث .

إذ نكد نرى لوحة مرسمة بالكلمات عن حال ( بيروت ) أثناء الحرب الأهلية ، إذ الدمار يغطي المدينة، وانضم هذا المعنى بقولها: ( بيروت المكفنة ) و (المكفنة) أضفته إلى الصورة الشعرية دلالات توحي للقارئ ربما
بالأسف أو الحزن أو الحزن أو هم المأساة أو ربما تلك المعاني مجتمعة، وتحقق ذلك بفعل إنجازها عن معناها الأصلي وهو مث: "لباس الميت" (2) إلى معنى ذهني أضاف بعداً تشخيصياً للمدينة.

2- الانزياح من المادي إلى المادي:

ووهو النوع من الانزياحات يحصل نتيجة عوامل عدة خارجية عن إرادة منشئ النص، ومن هذه العوامل التطور اللغوي والتزاوج الثقافي، فضلاً عن عوامل نفسية واجتماعية. ويكون الانزياح الحاصل في الألفاظ هو الاستعمال المألوف للغة في الاستعمال الحالي، وتغدو الدلالة المعجمية غريبة و بعيدة وربما غير مستمتعة، وتجدر الإشارة إلى أن الانزياح الحاصل في الألفاظ ليس بالضرورة يكون نحو الأفضل، إذ قد يحصل انحطاط للدلالة، أو يتوضع في اللفظ أو قد يختص. ومن جهة ثانية فإن منشئ النص - شاعراً كان أو خطيباً - لا يحقق عنصر الإبداع في استعماله هذه الألفاظ، وإنما إبداعه يكون عندما تتشكل الألفاظ في سياق تركيب خاص ضمن صورة شعرية. وغادة لا تخرج في ذلك عن سياق الجماعة اللغوية، إذ تأتي بالمفردات بأنزياحاتها الجديدة داخل لوحه شعرية تخطها أنطالها، من ذلك قولها:

اشهد بالنوم على البركان،
وبممحاة النسيان...

اشهد بالبجع والغزال والفارس والعناصر...

اشهد بالعاصفة تتاردني...

والشرارة المائية المعنية الحجرية تحذريني

إذ افتتحت المقطع بعبارة: اشهد بالنوم على البركان، وهي عبارة فيها من القوة ما يجعل القرائي يلتفت ويصرغي لما يقال، لما في لفظة ( البركان ) من عنف وردهة وخطر، لأنه يمثل نتاج الطبيعة الصارخ والمؤلم، وإذا علمنا أن الدلالة المعجمية للبركان هي عكس دلالته الانزياحية تماماً، إذ أطلق في الأصل على "ضرب من دق الشجر"... وقيل: هو ما كان من الحمض وسائر الشجر الذي لا يطول ساقه... وقيل: ينبت قليلاً في الرمل بنجد على الأرض، لـ...
عروس دفاف حسن النبات ، وهو خير الحمض "(5)" ، ونلاحظ الانزياج الهائل الحاصل في اللفظة بالانتقال من معنى حسن إلى معنى يثير رعباً - إن جاز التعبير - والشاعرة قد وظفت المعنى الانزياحي لتحقيق دلالة المبالغة في الوفاء للحبب.

وتلك ذلك لفظة ( الحذاء ) إذ انتقلت من مصطلح تختص به القصيدة ، إذا كانت لا عيب فيها ولا يتعلق بها شيء من القصائد لجودتها (22) ، إلى ذلك الملبوس المعترف عليه - أي - انتقال كلي مخالف لأصل الوضع ، وهي الدلالة ذاتها التي وردت بقول الشاعرة (23) :

شاهدت مسحلاً مقتعاً ،
يمزق زينات العيد ...
ويلصق أوراق النعوات ...
على الأبواب كلها ...
ويأمرنا بأن نقبل سلامة ...
ونعلق حذاء...

إذ وردت لفظة ( الحذاء ) لدلالتها الانزياحية المعترف عليها ، لإعطاء صورة لدرجة الذل التي يصل إليها الشعوب حين تستحكم عليه قوى الأطم. وهنالك من الألفاظ ما يخضع للتغيير من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الانزياحية ، وذلك لوجود رابط معنوي بين الدلالتين ، مع التأكيد على أن الدلالة الأولى قد تندوب في الدلالة المتغير إليها ، وأصبح الانزياح الحاصل ، هو المألوف في الاستعمال اللغوي ، وأمثلة ذلك عند الشاعرة كثيرة وممتعدة ، من ذلك قولها (28) :

أهرول من بحر إلى آخر ، ومن طائرة إلى قطار
ومن رفيق إلى آخر ،
اجمع في يدي الصغرى مجوهرات الأحزان
ثم انثرها على الشاطئ الشاسع
وأنا أرقص في مهرجان إجباري ....

97
جاءت لفظة (الطائرة) في المقطع لتدل على وسيلة النقل، وهو معنى عدل به عن المعنى الأصلي لوجود رابط بين المعنيين. فالطائرة: مفرد الطير، يطلق على المؤنث منها (18)، والرابط بين المعنيين هو الطيران. وأرادت به الشاعرة الدلالالة على عمق غرفتها واستمرار أسفارها التي ليس لها نهاية. ويسح ضمن هذا النوع من الانزياح اللغوي للالتفاق قوله:

ذات جرح، ذات شتها
صحت فوجدت يدي مبعثرة...
كل إصبع ركب قطاره، ومضى...
فكيف اكتب إليك،

إذ رسمت لنا صورة رمادية عن شدة حزنها وعنانها لفراق من تحب، حتى سكن الوجه أجراه جسدها، فكأن أصحابها غادرتها مسافرة إلى أماكن متوفرة، فجاءت كلمة (قطار) للدلالة على السفر، و (القطار) مثل (الطائرة) في الشاهد السابق وسيلة ينتقل بها الناس من مكان إلى آخر، وهو معنى انزاح عن المعنى المعجمي لوجود رابط بين المعنيين والقطار لغة: هو أن نقط الإبل بعضها إلى بعض على نسق واحد، وتظبيز الإبل من القطار (19)، لما كانت وسيلة النقل، انقططار: من مجموعة من العبارات ترتبط أحياناً بالأخرى وتستعمل لنقل المسافرين والبضائع، انتقلت الدلالالة من سير الإبل إلى ما هو متعارف عليه اليوم، للانتفاق في الكيفية والوظيفة.

وقد يكون تغير الدلالالة بانتقالها من معان خاصة إلى عامة، وما هذا الانتقال إلا انزياح، من ذلك ما جاء في قوله (18):

وتناثر ريشك في فضاء’av gamtha،
وأتنت تخسر بالعيون انك ستنفر الراهيتي،
وأتنا أقسم بالكل، على الكيد لك بالتعامل...
وهو صامت ...

80
لعت لك آدم ،
وشتمت حواء والأخفى معاً
ثم لا أذكر كيف ... تعانقتا فجأة ،
وتصالحنا ... وهو صامت ...

الغرفة كان يراد بها : العيلية (23)، ثم أصبحت تطلق على كل ما كان
تحويه جدران أربع ، وهو المعنى المبتغي لدى الشاعرة .
وقد يكون التعبير عكس ما سبق وذلك بالانتقال من معان عامية إلى أخرى
خاصة ، نحو استعمال الشاعرة كلمة ( سرير ) وهو موضوع النوم ، إذ اختصت
دلاة النظرة بعد ما كانت عامية ، لأن الدلالة المعجمية لها هو أن ( السرير )
المضطفع أو كل ما يجلس عليه (32) ، ويمثل ذلك بقولها :
إني أذكر ....

أحبب الجدران ينوفذ الحلم ...
ذلك الصباح منذ ألف عام ...
وجدت مرمياً على الشاطئ أمامي ...
وأهديتني مركبك ،

فصنعت منه سرير عرسي ....

وقد نستنتج أن هذا النوع من الأنزايات الدلالية للألفاظ ذاتها مجردة
عن سياقها ، وعن قصد مشتت النص عاماً والشاعر ، خاصة ، الأمر الذي أسهم
في شيوع مثل هذه الألفاظ في لغتها الشعرية شيوعاً فرضه الاستعمال اللغوي
الناجح عن التطور الطبيعي للغة ، وقد اكتشفت تلك الألفاظ بانزيائاتها سمعة
الخصوصية من خلال سياق الحال ، وتركيب الجمل ، ورسم الصور . وهنا تجسد
الإبداع في الكتابة .

ب- انزياح النعوت :

عرف النعت عند النحويين القدامى بأنه : " التابع المشتق ، والمؤول بـه ،
المباين للفظ متبوعه "(33) ، وحدد فائدته بـ (34) :

81
1- تخصيص النكرة، نحو: مررت برج شاعر.
2- توضيح المعرفة، نحو: مررت بزيد الخياط.
3- وقد يأتي النعت للمدح، نحو: مررت بزيد الكريم.
4- أو للدم، نحو: مررت بزيد البخيل.
5- أو للتوكيد، نحو قوله تعالى: 

{ فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ واحِدَةٌ } (77)

ويقصد بالتصخص تقليل الاشتراك الحاصل في النكرة، وهو ما يراد من قولهم: توضيح المعرفة. أما مجيء النعت للمدح أو الدم أو التوكيد فهو قليل عندهم، ويكون لمجرد الثلاثة أو الدم، إذا كان الموصوف معلوماً عند المخاطب سواء مما كان له شريك في ذلك الاسم، نحو: جاء زيد الفاضل أو الفاسق، إذا عرف المخاطب من (زيد) قبل وصفه وان كان له شركاء، أو كان مما لا شريك له في ذلك الاسم، نحو قوله تعالى "بسم الله الرحمن الرحيم" (73)، إذ لا شريك له سبحانه في اسم (الله)

وائق أن معظم الدراسات القديمة سواء كانت نحوية أم بلاغية، كلها تدور في الفلك نفسه عند الحديث عن (النعت)، وحتى النقد القدامي لم يبحثوا في النعوت خارج هذا الفلك، وإنما كانوا يتحدثون عن المجاز والتشبيه والاستعارة عند مواجهتهم نعوتاً فيها غرابة في تركيبها بالمعنويات غريبة عن الاستعمال العادي، وهذا وان كان صحيحاً غير أنه يعزو الفضل إلى الأساليب البيانية والبديعية لا إلى النعوت ذاتها.

واليوم وبفضل الدراسات الإنسانية الحديثة والمناهج اللغوية المعاصرة، توجه النظر عند دراسة اللغة الشعرية لاسيما إلى النعوت بعدها أساساً يختص به هذا المستوى الإبداعي من اللغة من خلال الاتجاهات السياقية على مستوى اللون أو الزمن أو المكان أو الحدث، وقد تتداخل الصفة مع الموصوف فيغدوان حالة تامة من التطابق والتماثل، وقد لا يحصل ذلك التداخل وإنما يكون هناك نفور بين النعوت والمعنى، غير أنه نفور يعمل على إكساب اللغة جمالية تعبيرية لا توفر في حالة التطابق. وكلا الحالتين إنما تحدث عن طريق البعد الإيجائي الذي

82
يقصده المنشئ للنص. وهنا تظهر القدرة على الإبداع والإبداع والاستدلال الذي يجعل الشاعر خاصة مختلفة عن غيره من الشعراء. إذ له أن يقول ما يريد وهو لا يشبه أحداً، إذ إن عبارته الشعرية تتميز لا من خلال محتواها لأن المعاني واحدة عند الجميع ولكن من خلال بنائها (٤٣).

والتوزيع عند الم Грطويين والمحدثين وليس ما في لغة الشعر على نوعين (٤٤):

النوع الأول: نعوت قصيرة أو محدودة: وهى النعوت التي أشار إليها النحاة القدامى وحصلوا فائدةً بالخصوص أو بالتخصيص أو بالتشابه أو بالذم أو بالتأكيد، وهي نعوت شائعة الاستعمال سواء في اللغة العادية أم في اللغة الشعرية.

النوع الثاني: نعوت مصورة: وهي تلك التي ترسم لنا صورةً شعريّة، تتجاوز القياس المتبع في الاستعمال إلى الانزياح الدلالي الكامل.

إذن كل نعوت له صفة تحديدية في الاستعمال العادي للغة، وأي نعث يخرج من ذلك التحديد يشكل مجاوزة أو انزياحاً (٤٢). بمعنى أن النعوت لا يأخذ بعداً جمالياً أو إبداعياً إذا ظل معناها حرفياً، إلا إذا اكتسي بالمعنى الاستعاري. لذا تعد النعوت المصورة اللغة الشعرية على امتداد تاريخها عبارة عن مجاوزة لا تتوقف عن الاستعمال والنمو (٤٣).

وعادة السمان إنما لغتها الشعرية قائمة على استعمال نعوت مصورة خارجة عن المألوف، عكست فيها شخصيتها المتحجرة والمنتفخة الخالية من العقد النفسية، ومن ذلك قولها (٤٤):

أفتح الحب بك، والفرج
وأتوجه في مملكة الذاكرة، أميراً
يرفل في حرمته....
رعيته من العشاق، والأزهار، والعصافير،
والواقع التي تغلي حياة سرية،
داخل أصدافها البكاء،
على شطان حارة ببحر منسية....

٨٣
فعبارة (أصدافها البكماء) فيها نفور بين النعت والمعنوت، لأن الأصداف قد تكون خشنة أو قاسية إلا أنها لا تكون صماء، لأن صفة (الصم) لا يمكن أن ينعت بها إلا من كانت حاسة السمع عندتها تكوينية، والأصداف ليست كذلك، وإنما جعلتها صفة لل(الأصداف) المبالغة في التعبير عن الشوق والحب، لذللك عمدت إلى تشخيص المجاد عن طريق انزياح النعت، لتوصيل إلى القارئ مشاعرها التي لا يمكن للغة العادية والتراكيب القياسية أن تصفها بدلالة عنوان القصيدة (أشهد على جنوني).

ثم تكمل الصورة الشعرية بمقطع تجمع فيه بين نعت ومنعوت كلاهما مادي، وبين نعت ومنعوت احدهما معنوي والآخر مادي، بقولها (٤٠): أشهد بسكين البوصلة وليلة الشمس، أشهد بـ(نعم) و(لا) وبالعودة إلى التفاحة، أشهد بفجر القلب العاري والمرايا المكسورة.... بوداعات مكربة، بغرنا اللغم، بمباحث السم....

إذ وصفت (القلب) بـ(العاري)، و(الوداع) بـ(المكنرب) وكلا التعيينين متنافر مع منعوتاه في الاستعمال العادي، غير أن هذا التنافر حقـ انزياحاً ولد معنى إيجابياً، هو شدة الفراغ الروحي الذي كانت تشعر به قبل قلتها بحببها، وهذا المعنى وإن كان ليس غريباً، غير أن التركيب الذي عكسه هو الغريب بانحرافه المتماثل بذلك التنافر. وله من أجمل الانزياحات في هذا الجانب، قولها (٤١): أهـ، أنت أنت من جديد...

عبر الغابات السود،
الداكنة بالصور والأسرار،
جامعى صوتك المشمس الأليف...

٨٤
فالبابات سود داكتإا كتبكية عن حياتها الفارغة الخالية قبل معرفته ، قبل أن
تسمع صوته الذي وصفته بالمسمى الدافئة ولحنانه وربما لاتشرافته في حياتها ،
ففضلًا عن وصفه بـ ( الألفي ) لوداعته وهدوءه . ونجد هنا أنها لم تكتف بنعت
واحد لكل متعوتو ، وإنما تعدلت نعوتاتها الصورية ، وإذا كان النعتان الأوليان ( السود ، الداكنة ) بينهما تقارب دلالي ، فان الآخرين ( الشمس ، الألفي ) أجد
بينهما تباعدًا وتخالفًا ، فـ ( الشمس ) تمثل القوة والسلطة والقدرة ، و ( الألفي )
تمثل الوداعة وربما الضعف أحيانًا ، غير أنها زوالت بينهما من خلال النظر
إلى ما هو إيجابي فيها فقط ومستحسن بدلاً من قبلهما وما بعدهما .

الاستعارة التنافرية :

ذكرت في أكثر من مناسبة في هذا البحث أن جمال اللغة الشعرية ، يؤود
إلى المفردات ونظم سبكيها داخل الترکيب ، وهذا السبک لا يتحكم به علم النحو
فقط وإنما يخضع أيضًا لإرادة الشاعر وما تفرضه عليه تجاربه وأحاديشه .
وتعد الاستعارة عنصرًا من عناصر اللغة الشعرية بل لا نغالي إذا قلنا إنها
الأساس الذي تستند إليه . وحسن الاستعارة يتحكم به التأليف القائم على قواعد
اللغة ووضع كل كلمة في مكانها المناسب من ذلك التأليف (٥٣) ، ... " الا نرى
هذه الاستعارات على لطفها و غرافتها ، إنما تنتمى لها الحسن ، وانتهى إلى حديث
انتهى بما تخوٍ في موضع الكلام " (٥٣) .

وفي الدراسات الحديثة فرق بين نوعين من الاستعارات ، النوع الأول :
( استعارة الاستعمال ) وهذا النوع هو المستعمل في لغة الخطاب العادي وليس فيه
مجاورة إلا بالقدر الضعيل ، والنوع الثاني هو ( استعارة الإبداع ) الذي يدخل
ضمن بنية اللغة الشعرية الإبداعية لما فيه من ازايكيات تكون مبتكرة في أحيان
كثيرات .

ومن جهة ثانية فإن جميع العلاقات المتولدة من أقاط مختلفة من الترکيب
، سواء أكنت علاقة مشابهة ، أو علاقة مجاورة ، أو علاقة جزء لكل أو غيرها

٨٥
من العلاقات يطلق عليها كلمة (الاستعارة) وذلك أن هذه اللفظة استعملت للتعبير عن تغيير المعنى بصورة عامة عند المحدثين.

وظيفة (الاستعارة) هي تقليل سعة المجاوزة الناتجة عن عدم الملائمة لاستعمال الكلمة في معانها الأول قبل حدوث الاستعارة، إذ لم تستخدم وحصّل ولم تناسب الكلمة مع التراكيب دلاًلًا، يحدث انتهاك لقانون اللغة، وهو مصنف ضمن المستوى الترجمي والاستعارة انتهاك لقانون اللغة لذلـك مصنفة في المستوى التصويري. وهناك لون من ألوان الهيمنة يفرضه الكلام على اللغة، لذا فإن العملية اللغوية بهذا المفهوم تتم على مرحلتين، الأولى: تحويلية من خلال فرض المجاوزة وهي مرحلة ( عدم الملائمة) والثانية: تكميلية من خلال تقليل المجاوزة وهي مرحلة (الاستعارة) (٤٣). هذا الفرق بين نظرة علم البلاغة للاستعارة وبين نظرة علم اللغة الحديث. إذ إن البلاغيين لم يميزوا بين المستوى الترجمي وبين المستوى التصويري، فهما عندهم يتكاملان دون أن يتقابلا (٤٨).

إن انزيحات الاستعارة تكسب بها الأشياء والموجودات صفات جديدة من خلال الإسناد والتحويلي من الخطاب العادي إلى الخطاب الشعري (٤٩). وعند غادة السمان ولاسيما في ديوانها - موضوع البحث - شكّلت الاستعارة الموضوعية أي - التي تكون في تركيب ما ضمن سياق ما البنية اللغوية الساقدة، من ذلك قولها (٥٠):

هل تريد أن أقول لك: آسفة ...
لقد جربت حبك كما حب سواك ...
كما أجرى الثياب في مخازن الشانزليزية باستمتاع،
وأقر ببساطة أنها لم تناسبني ...
أم أقول لك الصدق! 
حيث ارتدت حبك، شعرت أني عارية :)!

٨٦
في هذا النص يوجد مستوى من الاستعارة، المستوى الأول هو ما أطلق عليه المحدثون (استعارة الاستعمال) وهذه البلاغيات أدنى مستويات اللغة الشعرية، لأنه استعمل التشبيه الصريح أداة له، وذلك بقولها: كما أُجرِب الثياب، لغرض تقريع المخاطب وتَوْبيخه في أنها لم تكن تمارس الحب كتجربة تخوضها كل يوم مثلما تجرب الملابس الجديدة في المجال التجارية.

والمستوى الثاني هو مستوى (استعارة الإبداع) حينما أُسْنِدت (الارتداء) إلى (الحب) أي أُسْنِدت معنى إلى محسوس، لأن الحب لا يلبس.

وقد تعتمد الشاعرة على الاستعارة الإبداعية في النص كاملاً فنرى توالي الانزياحات وكثافة الصور الشعرية، كقولها (1) :

كيف لا أذكرك,
والليل يُزرّر الليمون
من صدره الشاعر,
وفي ليلة كهذه...مست أصابع عمري...

واشعلت أغصاني بالضوء والزهراء

دقفت الاستعارة هنا من خلال التشخيص، تشخيص الليل، وتشخيص العمر انزياحات دلالية في صورة تتمثيلية تنقلنا من المعقول المجرد إلى محسوس المعبر عن الأحاسيس المعقدة للشاعرة.

والمتتبع لشعر غادة يجد أنها خلقت في كتاباتها عالماً جديداً يتعدي فضاء الوصف المباشر، لتجعل منها لوحات مرسمة تثير في نفس المتلقي مشاعر عميقة، يجعله منها شريكاً لها في التجربة، نحو قوله (2) :

القفزات تعض الأصابع...

والضماكات تحرق الجرح...

والسرج يطعن الفارس...

كل شيء صار شريراً...

السرير ينبت الشوك ليلًا...

٨٧
الوسادة إخطبوط...
قهوة الصباح دم مخثر...
مقابض الأبواب مكهرة...
المصابيح ميتة...
السقف يهبط ببطء كل ليلة
حين تتمدد في سيرك،
كي ينام على صدري...

تعكس المقطوعة سلبية المشاعر التي تعيشها الشاعرة سواء كانت تلك المشاعر: الدم، وحدة، غربة، فراق. وتعدّت إلى جعل المتلقي يدخل في تفاصيل تلك المشاعر يعيشها ويراها ويشعر بها، وكل ذلك من خلال تشخيص الجمادات وإ草案ها إلى أفعال تناقض حقيقة، فـ: القفاز، بعض، الضمادات، تحرق، السرجر، الطعن، السرير، يبتُب، شكوكاً، الوسادة، إ خطبوط، القهوة، الدم، المقابض، مكهرة، المصابيح، ميتة، السقف، يهبط ينام، وذلك كله لتتم به على الصراع النفسي القائم في نفس الشاعرة، فكل شيء ضدها. ولاحظ أن الانزياحات الاستعارية في هذا المقطع قائمة على علاقات إنسانية، إما فعلية وإما اسمية. فالفعلية تدل على الاستمرار والديموغرافية والتجرد، والاسمية تدل على الثبات والاستقرار. ويبدو لي إنهاء اختارت الإسناد الفني مع القفاز، الضمادة، السرجر، السقف، لأنها شيء لا تستعمل الا في وقت خاص، وكلما أتت عليها تجدد العرض والحروب والطعن... أما الوسادة والقهوة والمقابض والمصابيح فهي أمثال تداوم على استعمالها لذلك اختارها لها الإسناد الإنساني ليدل على ثبات ما أسندت إليه.

وبشكل عام فإن جميع استعاراتها سهلة و قريبة على الفهم، لأنها غالباً تقدم لها، وهذا التقدم يسهل فهم الاستعارة إذا كان السياق متصلاً.

سيت غادة في بعض قصائدها إلى مخاطبة أمية معنوية من خلال إضفاء صفات إنسانية ليست لها في العالم الحقيقي، لأن الأفكار تتجاوز المنطق لِإِيجاد

٨٨
صلات جديدة وعلاقات مستدامة ذات قيمة شعورية، وهي بهذا النوع من الاستعراضات قد تحقق عنصر الصدمة للقارئ، إذ يفهم المتلقى من مطلع القصيدة أول مقاطعها بأشياء، ثم عند الاستمرار بتابع المقاطع يصبح بشيء آخر غير الذي فهمه، وذلك عندما يكشف عن كنه الاستعارة في آخر القصيدة، وأطلق اللغويون المحذون على هذه المسافة بين الفهم الأول ومن ثم الصدمة التي تحقق بها الفهم الثاني (المسافة الجمالية) وهو مفهوم "يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ، فالنص ربما يطابق أو يخيب أو ينقض ما يتوقعه القارئ، ولكن النص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ وقد يمتلك قدرة على تغيير هذا الأفق" (٣٣)، وذلك كقولها (٤٧):

لا حققتها على شاطئ نهر السين،
وكنت أعرف إن على أن اقتلتها،
لا راحة لي معك، أو بدونك
ما دامت حية ...

تبعتها إلى جزيرة كورسيكا ..
تمددت على الرمل أمامي
سعادة وممتلئة بك،
وصارت تداعب شعرك
في قمم الجبال المسودة بالحريق
وتلافن بريق عينيك
في انكسارات الضوء على الخلجان الفضية،
وهي تسخر مني ... تسخر مني ...
وكنت ما أزال اخطر لغتيالها
واغسل بماء البحر خنجرى
لا راحة لي ،
ما دامت تلك السيدة الجميلة
التي تدعى ذاكرتي
حياة خارج مدار طغتي ...

٨٩
فالقصيدة كلها في سياقها العام مع ما فيها من انزياحات داخلية وموضوعية، يفهم في أنها حول امرأة أخرى تشاركها في حبيها، والشاعرة طوال القصيدة لم ترجع غير ذلك، فتستمر الاستعارات لتمتد طوال القصيدة التي تظل قابعة تحت أسوار الموضوع إلى أن تنحرف إلى معادلة في نهاية المقطع الأخير، يظهر لنا أن المرأة التي تطاردها وتحاول اغتيالها لأنها تشاركها فيمن تحب ما هي الا ذاكرتها الذاتية، وقد صورتها في أجمل ما يكون من الصور المشخصة.

د- الانزياح التركيبي:

وهو انزياح يحدث من خلال ربط الألفاظ مع بعضها في جملة معينة، لإحداث قيمة جمالية بما يتجاوز المألوفات، ويبدأ المتلقي لتقبل دلاليته جديدة (٥٠).

إن خلق علاقات تركيبية جديدة لا يعني مخالفته القواعد النحوية، وإنما يقصد به العدول عن الأصل إلى لغة ثانوية فنية شعرية (٥١).

ومن أنواع الانزياح التركيبي: إسند الفعل إلى فاعل غير حقيقي، والتقديم والتأخير، والحرف والزيادة، والانزياح الإضافي، وتوظيف أدوات الربط.

١- إسند الفعل إلى فاعل غير حقيقي:

الفاعل عند النحويين، ليس الاسم مرفوع اسنده إليه فعل أو ما في تأويله، مقدم أصلي المدخل والصيغة (٥٢). وهم في عرضهم له وإعطائهم الأمثلة والشواهد لم يأتوا على فاعل مثل قولنا: كتب عيني، سار قلبي، وربما لأن دراستهم التنظيرية الشكلية لم يراع فيها إلا المعيارية التركيبية بعيدا عن الدلالة، بعد أن مثل هذه الجمل إنما هي صحيحة نحويًّا.

وبما أن اللغة الشعرية قائمة على عقد صلة جديدة بين الصيغة والدلالة لتكوين مستقل قائم بذاته بعيداً عن الأنموذج المعياري (٥٣)، فإن علماء البلاغة تشددوا لدراسة مثل تلك النماذج على أساس أنهم المعنيون بالبحث في فصاحة الكلام، وعدوا الأمثلة السابقة وما كان شبيهاً بها ضمن ما يسمى بـ (المجازات التركيبية) ويفرصد بها: " أن كل واحد من الألفاظ المفردة في موضعه
الأصلي، لكن المجاز حصل في التركيب لا غير "(٤٩)". يعني أن عبارة مثل : 
كتبت عيني، جاء فيها الفعل ( كتب ) بضمومه الدلالي نفسه، وكذلك كلمة ( 
عيني )، وإنما الأنياب حصل بعد أن تركبت كلا الكلمتين مع بعضهما، أي أن 
المجاز جاء من الإسناد نفسه (٤٨). وفائدة مثل هذه التراكيب هو حصول دلالـة 
غير مصطلح عليها ( غير مستعملة ) ولا تحصل إلا من خلال العلاقات النحوية 
(٤٨). ويطلق عليها ( صور الابتداع ) إذ تتميز بخصائص أسلوبية منفردة (٤٩) 
من ذلك قول الشاعرة (٤٨): 

تتمد الأشجار المثلقة بالثلوج 
فوق المقاعد الحجرية للضوء ...
والتماثيل تهربو في الغابة 

لاحقة برجل النلم الذي يعزف الفيثارة 

ويحنني غصنك، ملتفاً حولي كرحم نيسان 
فأستبدت ( التمدد ) و ( الهروبة ) للـ( الأشجار ) و ( التماثيل ) على 
التوالي، وهو إسناد من جهة النحو معياري، أي متفق مع القواعد النظرية شكلاً 
، عدا أنه من جهة المعنى يشكل انتزاحاً دالياً، وذلك أن الأشجار لا تتمدد وإنما 
تنمو، والتماثيل لا تهربو وإنما هي جائدة مستقرة. وأرادت الشاعرة بذلك أن 
ترسم فلماً سينمائيًا يشاهده المتلقي عن فتاة تهوى الانتظار من تحت، وتلوح حولها 
ذكريات سابقة وأمان للاحقة. ومثل ذلك قولها (٤٩): 

حين نادتني العاصفة الربيعية المحمومة 
ولبيت، 

وحين ومض البرق شهقة ضوئية 
وأنهر الرعد مطارق ذكريات 
خرجت لأمشي كالمسحورة 
تحت حبال المطر ... وأتسلقة، 
واسقط في البرك الموحلة ...
واعتث كأيام طفولتي ...
حين ناداني الرعد ولبيت ...
ووعيت أني ما زلت احبك ...

هذا النص من جهة المضمون يشبه الذي سبقه ، فالذكريات هي الطبقة الرئيس على مائدة المحتوى الدلالي ، غير أنها اعتمدت على صورة شعرية مغايرة ، وإذا كان الانتظار سيد الموقع في المقطع الأول ، فإنها سقوط المطر وما يرافقه من رعد وبرق هو الموجه لصدى الذكريات . وهنا نجد أن الأنحراف أو الانزياح الدلالي تحقق بطرقين ، الأولي يمكن عدها طريقا مباشرناً وذلك بإسقاط الفعل ( نادي ) إلى ( العاصفة ) مرة وإلى ( الرعد ) أخرى ، وهنا حصل المجاز اللغوي من خلال التراكيب ، فكل من المند إنما في الدلالة المعجمية ليسا قابلين للقيام بفعل النداء ، وعند توظيفهما بهذه الصورة اكتسبا سمة من سمات الأحياء ، وهو ما يميز اللغة الشعرية . أما الطريق الثاني فغير مباشر : ذلك أن الانزياح لم يكن كافياً ليحدث بالاقتصاد على المند والمسند إليه ، وإنما احتاج إلى الفعل بله نتم الدلالة وذلك بقولها : وانهم الرعد مطارق ، فـ ( الرعد ) لا ( ينهم ) هذا انزياح بداية ، ثم أضيف له الفعل بـ ( مطارق ) لتنتقل الدلالة من مستوى أعلى وأكثر تجسيماً لهول الذكريات ، من خلال تحويل الفعل الفعل الأراضي إلى متداع.

وفي صورة شعرية أخرى ، إذ القلقاء بعد الفراق ، تعبث الشاعرة بالمفردات من خلال سندها إلى أفعال تضيف عليها سمة التشخيص أو التشخيص فتنقلها من المعاني إلى المادية ، وذلك كقولها (15) :

 كنت أمني أن أقول لك ،
ساحبك ريثما يغمر الماء الجزيرة
وتضيء الطيور بعيداً ،
وتنكسر الأوهام ...
علاحاء الج.fitح، لا يخفى على المتلقي إسناد الفعل (كسر) إلى (الأوهام) هو إسناد لا يتم إلا إذا كان إسناداً انزيحاً.

2- الانزيح الإضافي:

الأضافة : هي "نسبة تقيدية بين اسمين توجب لثنائهما الجر "(36) ، وهي على نوعين : إضافة محضة ، وإضافة غير محضة.

والإضافة المحضة هي موضوع البحث ، لأن الإضادات الدلالية تحدث فيها ، ويراد بالمحضة : تلك الإضافة التي تفيد التخصص ، وأقوية قرابتها التعرف ، فإذا كان المضاف إليه نكرة أفاد التخصص بأخذ مستوياته ، وإذا كان المضاف إليه معرفة أفاد التخصص بأعلى مستوياته وهو التعرف(77) ويستدعي في الإضافة أن لا يضاف الاسم إلى مرادفه أو نعته أو متعويه أو مكمله ، لأن المضاف يعرّف أو يخصص بالإضافة ، والشيء لا يتعرف ولا يتخصص إلا بغيره (78) ، ووجوز الكوفيون إضافة الشيء إلى نفسه من غير تأويل على أن يكون بلفظ مغاير (79).

هذا هو مفهوم الإضافة عند النحويين : جداً ، وضبطاً ، ونوعاً . غير أن المطلع على دواوين الشعراء تصادفه أشكال من التراكيب المضافة لا يمكن رسم غايته بالتعرف أو التخصص مع إنها من صنف الإضادة المحضة ، إذ يتفاجأ المتلقي بحصول تزاوج بين مضامين لا صلة بينها ، وتتولد عن ذلك انزيحاً ذو قيمة شعرية وفنية يمتاز بها منشئ النص ، ومثال ذلك قوله : باب الخوف ، فـ (الباب ) شيء و ( الخوف ) شيء آخر غير أن إضافتهما مع بعضهما نتج عنها عدول عن المعنى اللغوي المعياري إلى دلالات انزيحية مختلفة عن أصل دلالته اللفظية ، (غادة) لا تلازم من سواها إذ يشكل هذا النوع من الانزيح نواة للفها الشعرية ، لأنه كما يبدو لي من عنصرين البتكار والاختراق لـ(الشعراء) ، فغالباً الانزيح الإضافي عند شاعر ما لا تجد من استعماله غيره ، فهو كراءة اختراع له ، لأنه استند فيه إلى كسر المألوف اللغوي ، وإعادة تشكيله مرة
أخرى بما لا ينحرف عن الأسس التركيبية المعيارية، وإن كان خرقاً للنظم المعجمية، من ذلك قولهما (7) :

وحين عييت ببي، ازددت تعلقاً بحبك المسموم
وكرهتك هي ....
لم أحدثك يوماً عنها ....
تلك المرأة الأخرى التي تسكنني وتمتكت
وقولها (7) :

أه، هناك يدك ،
مجداف الفرح ...
دعنا نبهر داخل غيمة رأس السنة ...
منطاد حنان فوق أعلي الكرميد والألعاب النارية .
ها هي باريس ينزلق في القاع ...
الدانتيل المعدني لبرج إيفيل يشع يشع ضوءاً ...
وتأمل – وقد استعدنا طفولة التحليل –
في كلا النصين نماذج للإضافات المنزارة التي شكلت مركزاً لكلا المقاطعين ، لإعطاء دلالة الصراع النفسي بين القبول وبين الرفض في النص الأول ، ودلالة الفرح وعذبة القراءة في النص الثاني، وذلك من خلال الجمع بين اسمين يبدوان متناقضين خارج السياق فـ : المجداف / فرع ، الطفولة / تحليل ، كلما تشكل صدمة للملتقي ، غير إنها صدمة تثير الدهشة والرغبة في الاستمرار لما ستصول إليه القصيدة، وهذه سمة الإبداع. ومثل ذلك قولهما (7) :

لم يكن بوسع مجنونة مثلي
يرتدى هدوءها بكل أناقة
وتملأ الأضرار اللولؤية لثوب اتزانها البارد
على تيه غيّرة عارية القدمين ،
لم يكن بوسع حمفاء مثلي
الأنا تتح شاعراً مبدعاً متوضعاً مثلك ...

94
3- الازياح في بنية الجملة:

ويدر به مخالفته الترتيب المألوف في بنية الجملة، فيحصل تقديم ما حكمه التأثير وتأثير ما حقه التقدم، وكذلك حذف بعض العناصر من أجل تحقيق التلميح البعيد عن التصريح المستهلك، إذ زيادة عناصر أخرى من اجل تأكيده معنى أو فكرة. وكل ذلك يحدث ضمن الإطار اللغوي المسموح به. وما أن شعر غادة لا يخرج عن تلك السياقات فتراءك ملياً بهذا النوع من الازياحات داخل الجملة، وتجرد الإشارة إلى أن أهم ما يميز بنية اللغة الشعرية عندها هو سعيها المستمر إلى أن تكون جملتها الشعرية جملة سامية، وإن كنا لا نقدم الجمل الفعلية غير أن الاستقراء يؤدي بنا إلى نتيجة مفادها أنها تسعى إلى خلق الازياحات من خلال الجمل الأسمية، وقد يكون مرك ذلك أن ديوانها ( أشهد عكس الريح ) قائم على فكرتين ثابتين في ذهن الشاعرة الا وهما: ثبات الحرب، وثبات الحب. وهذا ( الهم ) لا يعبر عنه إلا من خلال بناء جملة سامية يلحق بعضها بعضًا. لذلك لم تتنثى من استعمال الازياحية التقدم والتآثر لتحقيق ما تدعو إليه من دلالات والتقديم والتآثر هما ظاهرتان تحركان بالجملة. نؤدي وظيفتها الدلالية دون أن تتجرد عن وظيفتها النحوية أو البلاغية، لأن النص الإبداعي عامة والنص الشعري خاصة مهما كسر القواعد المقنعة، لا بد أن يحافظ على الحدود الدنيا في الأمل من تلك القواعد، ليبقى ضمن سياق النظام اللغوي، يعبر اللغويون المحدثون عن هذا الازياح بمصطلح ( الازياح الموضوعي) بعد ظاهرة من الظواهر اللسانية.
ومع عد التقدم والتأخير لسناة، نجد أن القدامى بحثوا فيه بحوثاً مستفيضة، والبلاغيون خاصة تركوا طروحات ونظريات حول مباحثه وفائدته، يقول عبد الفاهر الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد، جمع المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يرقد لك عن بديعه، ويفضلي لك إلى طيفه، ولا تزال ترى شعرًا، يروقك مسماه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولفظ عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكانه إلى مكان" (٧٥)
ويبرى أن التقدم مجرد في كل أحواله، إذا يقول: "وأعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقدم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيداً في بعض الكلام وغير مفيد في بعض، وأن يعلم تارة بالعذاب، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب، حتى تطرر وله قوانينه، ولذلك شجعه، دخل لأن من البعيد أن يكون في جملة من النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى، فتمت ثبوت في تقدم المفعول مثلاً على الفعل في كثير من الكلام، أنه قد اختص بفائدته لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجبن أن تكون تلك قضية في كل شيء، وكل حال، ومن حيث من يجعل التقدم وترك التقدم سواء أن يدعى أنه كذلك في عموم الأحوال، فأما أن يجعل بين بين، فيزعم أنه للفائدة في بعضها، وللتصرف في اللفظ من غير معنى في بعض. مما ينبغي أن يرغب عن القول به (٧٦).
اما غادة فقد استثرت هذا النوع في خلق لمسات جمالية وصورة شعرية، مع مراعاة متطلبات النظم الشعري، ومثلما تقدم أنها تسعي إلى جعل الجملة الاسمية أساساً في بنائها اللغوي لتدل على الثبات في المعنى، لذلك نراها تقدم الفاعل في المعنى على فعله في معظم الحالات، من ذلك قولها (٧٧):
احترق في شجرة ترتكض...
وسماكة تتجول على الرصيف
وصلحاة تخلع صدفتها مهولة كارنب
وقطت تراقص الفئران بود وأمان...
فاصل الكلام – كما يبدو لي – تراكب شجرة، تتجول سمكة، تخضع سلحفاة، تراقص قطط، أي – جمل فعلية غير أنها تخلو من الشاعرية من جهة، وتتلد على التجدد بمعنى أنها قد تكفي عن الفعل في وقت ما ومن ثم تجدد عمله في وقت آخر، والشاعرة أرادت الإيحاء بثبات الحالة فقدمت الفواكل كلها، بدليل استعمالها للفعل (صدق) و (التحديث) شدة النظر بالحداثة (17)، وهو لا يحصل الا إذا كان الثبات أساسه سواء من الناظر أو من المنظور إليه، ومن ذلك قولها (17):

من جديد معك....
ولكن بائع الباسمين رحل
وبائع المشاشق احتل ركنه
يجد حيباً لنقعك ...

الوجه مربعة من الكدمات
المسمحة الملامح ....
والشفاه خاطئها الروجات كعورة مغلقة ...
والأطفال صاروا بولدون بلا حناجر ولا أفواه
أكواك الصمامة انحتت على الجياع،
لتطعمه سراً في الظلام،
حين تفوح رائحة البكاء المكتوم كبرياء ومذلة ...

في النص تريد الشاعرة أن تصف حالة الحرب التي قضت على كل ما هو جميل من ذكرياتها في شوارع بيروت الحزينة، التي تكاد تكون فيها صورة الدمار هي الصورة الباقية بعد أن رحلت كل الأشياء الجميلة، إذ هي لوحة مجرد من الألوان والجمال ليس فيها غير الدمار الثابت والمستقر في الأركان، لذلك عمدت إلى استعمال الجمل الاسمية من خلال تقديم الفاعل على فعله في التراكيب:
بائع الباسمين رحل / بائع المشاشق احتل / الأطفال صاروا بولدون / أكواك
الصمامة انحتت. وذلك إزاء صورة تمثل الجمل الفعلية أساساً لها لتتلد على تجدد
الحدث واستمراريته، نحو: يجدل حبالاً، تفوح رائحة البكاء. فجبال المشاّنق تستمر في تجديل خيوطها استعداداً لإعداد كل ما هو حي، ليستمر البكاء الذي تفوح رائحته، وذلك كله كتابة عن الموت والحزن المخيم على الأرجاء. ومن مظاهر التقدّم أيضاً تقدّم الخبر على مبتدأ جوازاً، ولا يخفى أن من أغراض التقدّم الحصّر الذي سعت إلى إظهاره الشاعرة دلالة على حالة التفرد والانفراد التي تعيشها مع من تحب، وذلك بقولها (60):

ما طعم أن يجد الزينق إنا يحتويه؟
لا الدري يا حبيبي الضال...
مشردان نحن...
بين انتحاب الرياح...
وحنين الموسيقى النانية،
كنذكرى نصف منسية في شوارع مجهولة...
إذ قدمت الخبر (مشردان) على مبتدأ (نحن) (نحن) ضمير له الصدارة في الكلام لأنه معرف، بينما الخبر نكرة وجب أن يتأخّر غير أنها قدمته، وهو تقديم جائز نحوياً وذلك لتحقيق دلالة الحصر المرجوة.

ومن أنشطة التقدّم الأخرى التي تعد ملحمياً مميزاً في نظام (غادة) الشعرية، تقديم شبه الجملة على ما تعلقت به من الأفعال، وذلك لتحقيق دلالة الأثبات في الصورة الشعرية التي تنتظمها، وهي دلالة شكلت مظهراً مبزاً في ديوانها لإظهار مراميها من خلال بناء الصور، سواء كانت تلك المرامي تتصال بالحب في أشكالها المختلفة، أو تتصال بالحرب في أشكالها المختلفة، وربما يكون مرد ذلك إنها كتبت الديوان في الحقبة الزمنية الواقعة بين 1984 و 1987 (61)، وهي حقبة شهدت حروباً متعددة ربما جعلتها تعود لأحداث وفقت أكثر شخصية أثرت بها وهو الأديب الفلسطيني (غسان كنفاني) ذلك إنها دائماً ما تعود بالذكرى من خلال مشاهد متكررة في حياتها، من ذلك قوله (62):
أودعك بقصة صغيرة …
قلحة عبر كل منا صاحبه ،
أسماء الدنيا كلها لبرهة …
كما الفرق المفاجئ في سماء صيفية …
وشهدت حقيقتي الهشة …
وحقيقة الهزالية …
ولكن أمطر الحب دفناً …
وفي الإعصار امتهنا …
وقولها (8) :
وسط موقد الحمى …
رأيت جنوني بك ينتهي …
وانتظاري لهبوب رياحك …
لا ينتهي …

فتقديم شبه الجملة في كلا النصين ، في الإعصار امتهنا / بك ينتهي ،
على متعلقاتها من الأفعال ، ليتوافق مع دلالة الألفاظ في كلا النصين ، ويسير
بخط متواز مع تشكيل الصورة التمثيلية فيها .

ومن الالتزامات الأخرى التي تختص بها جملتها الشعرية ( الحذف ) .
والحذف هو التخفيف من ثقل الكلام ، ففي الخفة بلاغة ، والجملة الحاصل فيها
الحذف اشتد وفعاً على النفس وأتم بياناً (48) . ويصطلح عليه اللسانيون المحدثون
بمصطلح ( الانزياح الابتدائي ) ، لأنه يختصر البنية الأصلية للجملة في أصل
عدد من الألفاظ ، ويصطلح عليه أيضاً بـ ( الانزياح المركب ) (86) .

وعادة جعلت من الحذف أسلوبًا للوصول إلى السمة الإبداعية في لغتها
الشعرية ذات الملامح الفنية ، لأن مع الحذف يتحقق المعنى المراد . ومن أمثلة
الحذف المتكررة لديها حذف المفعول به لإثبات حدوث الفعل ، وذلك يصبح أدل
على المراد ، لأنه يفتح باب التأويل عند المتلقي لاستحضار مفاعيل محتملة ، ومن ذلك قوله (47) :

منذ ألف عام ....
شاعر يموت في فندق بحري ...
وصبية تتسكع أمام الباب
ومرَّ ألف عام ،
كبرت الصبية ، وصارت ( آنا )
واكتشفت حين تعلمت القراءة جيداً ،
أن الشاعر الذي أبحر به الموت ذلك الزمان ...
كان الرجل الذي أحبت
وكان اسمه بدر شاكر السبأ
لقد وقع خطأ بسيط :
قرأت حروفه بعدما رحل به المركب
وعليته أنه الرجل الذي كنت انتظر ....
إذا جعلت من الفعلين : أحبت ، انتظر فعلين لأزمن تاركة مساحة للقارئ
لتصور ما قد يكون أحبته أو انتظرته من ذلك الرجل . ومتلك ذلك قوله (48) :
أنا الطاعنة في الغربة ، المضطربة بالتشريد
لم اعد أتذكر ....
إذ إن الكلام عن الغربة وما أدتاه في نفس الشاعرة ، جعلت الفعل ( أتذكر ) فعلاً أزاماً ، ذلك أنها لو حددت المفعول به ، كان التذكر مقتصرًا عليه ، إلا أن الحذف جعل النسيان شاملًا لأي شيء وكل شيء .
ويقف بآież الحذف الزيادة ، التي لا تعد انزياخًا إلا إذا كانت زيادة ميان لا حاجة للجملة إليها نحوًا غير أنها تضفي دلالات معنوية ، من ذلك قوله (49) :
قد أهمسك بفتوح
أو أكتب بالجنون والشوق فائحة العشاق
أو أناديك مفتولة بكراهتي لك ....

100
فيه قد جعلت الفعل ( همس ) اللازم فعلًا معتدلاً بضمير متصل للتأكيد الخطاب لمن هو مقصود به ، تحباه له واستعاونه به ، لاسيما أن القصيدة كلهَا قائمة على ما يشبه الخطاب المباشر لشخص ما لذلك ترد كثيراً الضمير ( ك ) في أجواء القصيدة ، مثل : ضربتك ، كنتك ، أنديك ، حبك ، كانك . وغيرها من الكلمات الموجهة للمخاطب المعني بها .

ومما جاء في هذا الباب زيادة الضمير المنفصل بعد ضمير متصل ، وهو إن كان مؤكداً له على ما ذهب إليه قسم من النحاة ، إلا أنه من الناحية الكلامية مقحم ، أما من الناحية الدلاليّة والجماليّة فقد أفاد زيادة التوكيد ، وذلك في قوله ( 86 ) :

"كنت أفكر بعلاقة إنسانية

نحياها معاً

في دهاليز أحزاننا وحبائنا ،

ونواجه بها الموت والحزن والمجهول ...

ونتبادل خلع الأقنعة والحب ،

في ليل المحطات الموحشة الماطرة

الملقبة بآمالنا ...

وكنت أنت تفكر بشيء آخر ...

إذ جاء الضمير ( أنت ) توكيداً للضمير ( ت ) في ( كان ) للإشارة إلى عبئية تفكيره بإزاء تفكيرها الإنساني المحب والحزين ، بدلاً منقولها فيما بعد ( 87 ) :

وتخطط لاستعراض رأص ،

نقدمه للآخرين ....

3- توظيف حروف العطف في الربط بين الجمل :

بعد الربط بحروف العطف قرينة على الارتباط بين المركبات أو الأفكار داخل نص ما ناتجة من معنى المغايرة التي يؤديها بين المتراطبين ، فضلاً عن دلالة على انعدام الانفصال المتآتي من السياقية التي يؤديها كل حرف بحسب ...
معناء الوظيفي والسياسي (1) وبما أن شعر غادة من صنف الشعر الحديث الذي ظهرت فيه هذه التقنية - أي تقنية الربط - كخريقة أسلوبية فنية، يحقق للنص مستوى جمالياً، إذ تكتفي بربط جزيئات النص، مع جوائز ترك -الربط- وأكثر أدوات الربط استعمالاً في شعرها هو حرف ( الواو ) وبذلك لا يكون فيه انزياحاء من ذلك قولها (11):

وحينما أكتب عنك
تشب النار في محاتي
ويهطل المطر من طاولتي
وتنبت الأزهار الربيعية
على قش سلة مهماطني
يظهر الفراشات الملونة، والعصابير...
و حين أمزق ما كتبت
ينصي بقايا أوراق في ثنايتها...
قطع من المرايا الفضية،
و على طولتي
كقرأ وقع وانكسر على طاولتي
فقولها: تشب النار / يهطل المطر / تنبت الأزهار / تطير فيها. كلها معطوفات، إذ تعطف الجملة على سابقتها مما يشير إلى وجود دلالة مرجعية على اتصال المعنى الأحق بالمعنى السابق، وربما يسبه ذلك التكرار في دفع الملل عن المثل، لأن بعد كل حرف عطف تكريب يحتوي معاني مغايرة عما سبقها وعما يأتي بعدها، وهي مغايرة منطولة مع كل جملة شعرية ومثل ذلك قولها (11):

ثمة امرأة أخرى تسكنني .. تكره وداعتي...
وتحتقر جوحي إلى الحنان .. تكيد مباحيجي الطفلة...
وتنصب الفخاخ لك في البراري ...
وتحب أن نذهب وحيدتين بلا ذكراء ...
إلى الاغابة ...

102
فتحتثر وتتصب وتحب، كلها أفعال وصل فيما بينها لتحقيق ذلك التتابع الصوري في مشهد تمثيلي بصور الصراع بين المرأة وذاتها.

وقد يخلو النص الشعري من أدوات الربط، وهذا يكون بتوالي الأفعال بعضها أثر بعض، من ذلك قوله (14):

و وهذا زمن الصحو
أتبثثر، يلمبني منقار ازرق
من مسافات وعرة الريح
أهطل أيها الثلج،
بذل جلد المدينة بصمت
بذل جلد القلب بصمت
اذ ترك حرف الربط بين الأفعال: اتبثتر، يلمبني، اهطل، بيت رغبة
في توسيع المعنى ليشمل نطاقاً زمنياً أبعد من النطاق الزمني التي توجهي به صيغة الأفعال، وقالها (16):

اشتهى أن أعرف
ما طعم الاستقرار،
أن تنام كل ليلة على الوسادة ذاتها؟
أن تستيقظ صباحاً، ولا تحدث في الغرفة
محاولة أن تتذكر بدهشة، أين أمس اليوم؟

فترك العطف في التراكيب: أن تنام / أن تستيقظ / محاولة أن تتذكر، ربما يكون ابلغ في التعبير عن الهدوء الذي تأمل في تحققه وهي في أحضان الغرفة.

إن شعر (غادة السمان) يدخل ضمن السهل الممتع، سهل وقريب عن قدراه واستمتاع بصورة، وممتع عن محاولة تقليد تراكيبه أو مجازاة أحساسه. وتميز لغتها الشعرية بكثرة الانزياحات على مختلف مستوياتها وما هذا البحث.
لا محاولة قوية للكشف الستار عن الهيكل الفني إلى اللغة الشعرية، وبيان مواطن الجمال والتألق فيه.

ولنكن على ما ذكرت وان كانت سهلة إلا أنها تحمل دلالات تعبير عن شعور متطور وحضاري ومركب في الوقت ذاته. ومن خلال ما نقدم من الورقات يمكن أن نستنتج جملة من النتائج الخصها بما يأتي:

* الانزياح سمة من سمات أي نص أدبي له سمات فنية، إذ يسعى صاحبه إلى خلق لغة جديدة لا تختلف النظام اللغوي مخالفة حد الانكسار. وإنما تعيد تركيبه لؤيدي وظيفتين، إحداهما: الإسهام، الأخرى: الإتقان.

* يعد شعر غادة أرضاً معطاء للدراسة الانزياح في مستوياته المختلفة.

* لغتها الشعرية وإن كانت سلسلة واضحة، غير أن الغموض قد يكتشفها في بعض الأحيان، وهذا الغموض ليس مستمراً غالباً وإنما تسعى إلى كشفه في خاتمة القصيدة.

* اعتمدت على الجمل الأسمية في الغالب، لتكوين دلالات الاستقرار للمعاني التي كانت تشغيل بالها في ذلك الوقت، وإن كنا لا ندعم الجمل الفعلية في كل ما هو متجدد، ولسهام في المظاهر الدالة على الحرب أو الهجر.

* تعد المضمون الشعرية التي ضمها ديوانها هي التي تفرض عليها أسلوباً معيناً، تثير فيه على ما ألف من استعمالاً لغوية قديمة.

* في معظم الافعال ذات الدلالات المتحولة إلى دلالات أخرى يفعل عوامل عدة استعمالها الشاعرة بدلالاتها التطورية.

وختاماً، استطاعت (غادة السمان) أن تخرج عن المألوف في اللغة على مستوياتها كافة ليكون الانزياح ظاهرة أسلوبية في شعرها، معتمدة في ذلك على موهبها الفذة.
الهوامش:
1- ينثر غادة السمان في الحرب والحب : ۶۷ - ۷.
2- ينثر الأسلوبية والأسلوب : ۱۲۴ - ۱۲۵.
3- ينثر دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية : ۱۲۵.
4- معجم المصطلحات العربية : ۲۰۹.
5- نقلا عن نحو النص : ۱۹.
6- ينثر الكتاب : ۱۱ / ۲۶.
7- ينثر تأويل الشعر : ۵۸.
8- ينثر الانحراف الأسلوبی ( العدول ) في شعر أبي مسلم البهلائي : ۵۸.
9- ينثر تأويل الشعر : ۳۳.
10- الأسلوبية - الرؤية والتطبيق : ۱۷۸ - ۱۸۷.
11- ينثر الخصائص : ۱ / ۳۵.
12- ينثر الانزياج الدالی في الألفاظ العربية : ۱۱.
13- ينثر البحث الأسلوبي - معاصرة وتراث - : ۱۴۹.
14- ينثر الانزياج من منظور الدراسات الأسلوبیة : ۱۱۱.
15- ينثر أساس البلاغة : ۲ / ۷۸ - ۷۹.
16- لسان العرب : ۱۰۰ - ۱۹۷.
17- م. ن : ۵ / ۱۵۷.
18- م. ن : ۷ / ۴۳۲.
19- ينثر شعرية الانزياج : ۵۶.
20- الديوان : ۱۲۶ - ۱۲۷.
21- م. ن : ۸۱.
22- لسان العرب : ۲ / ۲۷۲.
23- الديوان : ۱۶.
24- ينثر اللسان : ۱۲۹ - ۱۲۹.
25- م. ن : ۱ / ۳۸۹.
26- م. ن : ۳ / ۹۱.
27- الديوان : ۳۹ - ۴۰.
28- م. ن : ۵۰.
29- م. ن : ۲۳۷.
30- م. ن : ۱۱ / ۲۱۶.
31- الديوان : ۳۰.
32- ينثر اللسان : ۲ / ۵۴.
33- ينثر م. ن : ۶ / ۲۳۸.
34- شرح قطر اللدی : ۲۴۳.
35- ينظر م. ن : ۲۴۴.
3۶- سورة الحاقة : ۱۳.
3۷- سورة النمل : ۳۰.
3۸- ينظر شرح الرضاى على الكافية : ۲/۲۸۸.
3۹- ينظر بناء لغة الشعر : ۱۵۴.
4۰- ينظر م. ن : ۱۴۷.
4۱- ينظر م. ن : ۱۴۸.
4۲- ينظر م. ن : ۱۵۷.
4۳- الدیوان : ۷.
4۴- م. ن : ۱۴۴.
4۵- ينظر التراكيب النحوية من الوجهة البلاغیة : ۲۰۲.
4۶- دلالات الإعجاز : ۵۰.
4۷- ينظر بناء لغة الشعر : ۱۱۸ - ۱۱۹.
4۸- ينظر م. ن : ۱۲۱.
4۹- ينظر م. ن : ۱۲۳.
5۰- الدیوان : ۱۵۰.
5۱- م. ن : ۱۲۳.
5۲- م. ن : ۶۵ - ۶۶.
5۳- جماليات الأسلوب والنثقي : ۹۳.
5۴- الدیوان : ۱۳۴ - ۱۳۵.
5۵- ينظر الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبیة : ۱۱۳ - ۱۱۹.
5۶- ينظر م. ن : ۱۲۵.
5۷- ينظر المقضب : ۱ / ۱۴۶ ، شرح الرضاى على الكافية : ۱ / ۱۸۵ ، أوضح المماليك.
5۸- ينظر التركيبون الوضیفیة قضايا ومقايرات : ۶۹.
5۹- الطراز : ۱ / ۷۴.
6۰- ينظر م. ن : ۱ / ۷۵.
6۱- ينظر م. ن : ۱ / ۷۶.
6۲- ينظر بناء لغة الشعر : ۵۲.
6۳- الدیوان : ۱۱۲.
6۴- م. ن : ۷۸.
6۵- م. ن : ۱۴۶.
6۶- الهیه : ۲ / ۴۱۱.
76- ينظر م. ن: 2 / 414.
78- ينظر م. ن: 2 / 418.
79- ينظر م. ن: 2 / 419.
87- الديوان: 128.
81- م. ن: 140.
72- م. ن: 152.
83- ينظر أسرار البلاغة: 71 - 72.
84- ينظر تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني: 77.
85- دلائل الإعجاز: 73.
76- م. ن: 76 - 77.
77- الديوان: 13.
78- ينظر اللسان: 1 / 58.
79- الديوان: 17.
80- م. ن: 118.
81- ينظر م. ن: 154.
82- م. ن: 4.
83- م. ن: 25.
84- ينظر التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية: 159 - 160.
85- ينظر أسرار البياض الشعري: 216.
86- الديوان: 27.
87- م. ن: 89.
88- م. ن: 36.
89- م. ن: 43.
90- م. ن: 43.
91- ينظر أنظمة الربط في العربية: 23.
92- الديوان: 153.
93- م. ن: 129.
94- م. ن: 111.
95- م. ن: 116.
المصادر والمراجع:
* أساس البلاغة، جار الله الزمخشري، تح: محمد باسل عيون السواد،
منشورات محمد علي بباثون، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1،
1998.
* أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، صبحه وعلقه عليه:
محمود شيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ط1،
* أسرار الابياك الشعري، غالية خوجة، منشورات اتحاد الكتاب العربي،
دمشق - سوريا، د.ط، 2009.
* الأسلاوية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو المدرس، دار المسيرة للنشر والتوزيع،
الأردن، د.ط، 2007.
* الأسلاوية والأسلوب، عبد السلام السعيد، دار الكتاب الجديد المتعدد،
بيروت - لبنان، ط5، 2006.
* أشهد عكس الريح، غادة السمان، منشورات غادة السمان، ط2، 1992.
* الانحراف الأسلاوي (العدول) في شعر أبي مسلم البهاحني (1860-1920)، بحث بنكدة،
مقديدة بمجلة جامعة دمشق، مجلد 19 عدد 3، 2003.
* الالتزام الدلالي في الفعل الإعرابي (معجم العين أنموذجا)، صونيا لوصيف، رسالة،
 جامعة الجزائر، 2011.
* الالتزام من منظور الدراسات الأسلاوية، محمد محمد، المؤسسة الجامعية،
للمكتبة، بيروت - لبنان ط1، 2005.
* أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، منشورات المكتبة
العسكرية، صيدا - بيروت، د.ط، 2005.
* البحث الأسلاوي معاصرة وتراث، رجاء عيسى، دار الكتب العلمية، بيروت -
لبنان، د.ط، 2006.
* تأويل الشعر (قراءة أدبية في فكرنا النحوي)، مصطفى السعدني، منشأة
المعارف - الإسكندرية، 1992، د.ط.
* تجليات الدلالات الإيحائية في الخطاب القرآني في ضوء الدراسات المعاصرة-
(سورة الكوثر أنموذجا)، فخرية غريب قادر، عالم الكتب الحديثة، اربد -
الأردن، ط1، 2011.
* التركيب النحوي من الوجهية البلاغية عند عبد القاهر، عبد الفتاح لاشين،
دار المضية، الرياض - السعودية، د.ط، 2011.
* التركيبات الوظيفية 108.
قضايا ومقاربات، أحمد المحتال، مكتبة دور الأمان، الرياض، ط. 2005.
الترك Keeper النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القادر، عبد الفتاح لاشين،
دار المعرفة، الرياض - السعودية، د. ط، د. ت.
جميلات الأساليب والتشريحي، موسى سعيد، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية
والفتح والتزيج، إربد - الأردن، ط. 2000.
الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تح: محمد علي النجار، المكتبة
العلمية، د. ط، د. ت.
* دليل الإعجاز، عبد القادر الجرجاني، طبعة المراغي، د. ط، د. ت.
* دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية (شعر البردوني نموذجاً)
، همام عبد الكريم عبد المجيد، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الدراسات
* شرح الرضوي على الكافية، م. يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قار
يونس / بنغازي، ط. 2، 1996.
* شرح قطر النقد والصدري، أبو عبد الله جمال الدين بن هشام، تح: محمد
خبر طه، دار المعرفة، بيروت - لبنان، د. ط، د. ت.
* شعرية الازدهار (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية)، أميمة
عبد السلام الروايدة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان - الأردن، د.
* الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقوق الإعجاز، يحيى بن حمزة
العلوي، طبع بطبعية المقرط - مصر، د. ط، 1914.
* الكاتب، كتاب سيويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، تح: عبد السلام هارون،
عالم الكتب، بيروت - لبنان، ط. 3، 1983.
* لسان العرب، ابن منظور، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب - محمد
الصادق العبدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط. 3، 1999.
* معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مجيدي وهبة - كمال المهندس،
بيروت - لبنان، ط. 2، 1984.
* المقتضب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تح: محمد عبد الخالق عضمة
، القاهرة، ط. 2، 1994.
* ن نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، مكتبة الزهراء،
109
Displacement of Substitution and Compositional
In poetry of Ghada Salman
Divan
(Testify Upwind)
Prof. A. Dr. ETHAR SHAWQI

Introduction

The study is based on reading the poetic text, read closer to look at the linguistic fabric of the poetry (Ghada Samman) down to lay hands on displacement semantic who characterized in most writings like the poets modernists General, through the endowment on a number of phenomena stylistic access to and understanding of the text analysis. The study has identified that the displacement on the semantic and facial: deductive and synthetic, and the other faces the need to study Master Thesis addressed by means of literature, especially the women. So it was imperative that the research consists of booting known poet briefly, as well as the statement of the concept of displacement, then the Department of the Investigation of four, are: displacement linguistic shift epithets, metaphors disharmony, displacement synthetic, which are among the offsets that make up the displacement substitution and displacement synthetic. Because take this subject in a limited search of the difficulty a bit too much, so relied on the model of literature Ghada Hudyo it (Testify upwind) to highlight the poetic language and easy entertaining. The variety of research sources and numerous sources of literary and linguistic and linguistics and grammatical and rhetorical. The reasons for writing research goes back to the feminist literature did not take the right of the study on the one hand, on the other hand, the intake of this literature search in which it is said is not how it is said, so it generated have the desire to contest the revealed tavern, particularly in relation to the construction of language specific. Finally, I hope that I have been hyped as I sought him, or at least that I obtained this honor a long way from the classic study of language, and I tried suffices.