مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 09 عدد: 01 السنة: 2020
ص: 497 - 519 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الانزياح الصرفي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري- مقاربة أسلوبية-

A Stylistic Study of Morphological Deviation in the Poems of Emir AbdelKader El Djezairi

د.وردة بويران[1] * أحمد الشريف شطراح[2]

[1] جامعة 8 ماي 1945 قالمة، كلية الآداب واللّغات.

University of Guelma- Algeia

[2] المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، جامعة صالح بوبنيدر - قسنطينة3.

ENS –University of Constantine 3- Algeria

ouardaboui@gmail.com

loudjeine.06@gmail.com

تاريخ الإرسال:2019/05/05	تاريخ القبول: 2020/01/09	تاريخ النشر: 2020/03/15

ملخص البحث

تَمْثُل ظاهرة الانزياح الصرفي على نحو مخصوص في ديوان شاعرنا الأمير عبد القادر، من حيث يجسّد الخرق الحاصل على الوحدات الصرفية إمّا بالكسر كالتصغير والترخيم وقصر الممدود والتخفيف وغيرها، وإمّا بالتحول الاشتقاقي عبر العدول من صيغة إلى أخرى، خياراً يخدم السياق ويكسب الخطاب الشعري فاعلية وقابلية للقراءة، كما تخرج بموجبه اللغة من بنيتها الصرفية المألوفة إلى فضاء أوسع للتأويل باعتبار تموقعها السياقي والإيقاعي، وتحولها الدلالي، ولاشك أن هذا النوع من التأثيث للخطاب، يسهم في بناء لغة الأمير ويحقق نجاعته وتميزه الإبداعي.

ومن هنا جاء بحثنا ليُميط اللثام عن جانب مهم من لغة الشاعر وأسلوبه.

الكلمات المفتاحية : انزياح صرفي؛ شعر جزائري؛ أسلوبية.

Abstract :

The phenomenon of the morphological deviation particularly in the collection of poems of Emir AbdelKader can be noticed in the breach of the morphological units, either by using *kasrah* such as miniaturization, abbreviating, shortening and dilution or by applying derivative transformation across the shift from one formula to another. This serves the context and earns poetic speech effectiveness and readability, as well as transforming language from its familiar morphological structure to a wider space for interpretation considering its contextual and rhythmic location and

* د.وردة بويران. ouardaboui@gmail.com

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

its semantic transformation. This type of speech contributes to the building of the Emir's language and achieves its creative efficiency. Hence, our research tries to reveal an important aspect of the poet's language and style.

Keywords: Morphological Deviation, Algerian Poetry, Stylistics.

مقدمة:

يتمثّل موضوع المقال في نقطتين أساستين ؛ **الأولى** هي الانزياح الصرفي (Morphological Deviation)، وفيها ضبط لزاوية البحث التطبيقي الذي يأخذ من معين المقولات الأسلوبية في مباشرتها للنصوص الإبداعية، وهو الانزياح الذي بمقدوره ، في تقديرنا، أنْ يكشف عن الخصائص المائزة للإبداع الشعري على وجه التحديد، إذْ ننطلق في معاينة النصوص الشعرية من مرجع أساس هو اللغة المعيارية المألوفة، حيث يمكن من خلالها رصدُ ما يحصل فيها من خرق وتجاوز يخدم السياق الأدبي، ويوفر له عوامل التميّز والفُرادة.

فإذا كان النص الأدبي له وظائف متعددة تحقيقا لعملية التواصل، فإنّ من أهمها الوظيفةَ الشعريةَ التي " تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب"[1]، ومن ثمّ تتّسع مظاهر الانزياح وتتنوّع، لذلك قصرنا البحث على شكل واحد من أشكاله وهو الانزياح الصرفي الذي يختص بمعالجة الجوانب الصرفية للكلمة الدالة، التي باتت حلقةً في غاية الأهمية لتموقعها في سلسلة الكلام، ومرونتها في التشكيل الشعريّ.

وأمَّا النقطة **الثانية** فتختص بمدونة البحث، وهي شعر الأمير عبد القادر الجزائري زعيم المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الفرنسي، ومؤسِّس الدولة الجزائرية الحديثة. فإذا كان شاعرنا غنيّ عن التعريف في مسيرته التاريخية، والسياسة، والعسكرية، وغيرها، فإنّ إبداعه الأدبي والشعري بشكل أخصّ، يحتاج إلى مزيد من القراءات والدراسات العلمية التي يمكنها أنْ تقدِّم الإضافة بالكشف عن أساليب الإبداع وجمالياته، انطلاقا من لغته.

للأمير ديوان شعري حقّقه وشرحه الدكتور ممدوح حقي غير مرة، منها طبعته الثالثة المزيدة والمنقحة الصادرة عن دار اليقظة ببيروت سنة 1965، كما حقّقه وشرحه وعلق عليه الدكتور زكريا صيام، في طبعته عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، سنة 1998، وجمعه وحققه وشرحه وقدّم له "العربي دحو" في طبعته الثالثة عن دار ثالة للمنشورات بالجزائر، سنة 2007.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لاشكّ أنّ الخطاب الشعريَّ يختلف عن غيره من الخطابات الأخرى، من حيث يستجيب فيه الشاعر لما يفرضه المنوال أو الإيقاع الخارجي مُمَثَّلا في البحر والقافية، بالقدر الذي يكون به أجدر على احتضان ظِلال ما يأتلف من إيقاعات داخلية متنوعة وتوجيهها، بدءا من الصوت المفرد مرورا بالمقاطع الصوتية[2]، وصولا إلى الأصوات المجتمعة على اختلافها. فالشعر إيقاع قبل كل شيء، وهذا ما يجعل دراسته ترتكز أسلوبيا على بُناه اللغوية المختلفة، ولاسيما بنيته الصوتية التي تمثلها موسيقاه الداخلية والخارجية؛ إذ هي إحدى خصائصه الأسلوبية المائزة، لأن هذا الجنس الأدبي مهما حوى من جمال وشعرية "ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب" [3] ، وتبعا لذلك يجد الشعراء أنفسهم مُقيّدين بضرورة الامتثال لما يمليه المنوال (البحر) والاستجابة لإيقاع القصيد.

ويُمثِّل المبحث الصرفي من المنظور اللساني المعاصر، حلقة وسطى بين دراسة الأصوات، التي تكوّن الصيغ أو الأشكال الصرفية، ودراسة التراكيب التي تنتظم فيها هذه الصيغ أو الأشكال الصرفية، فالمورفولوجيا في رأي "ط. تودوروف (Tzvetan Todorov)"و "أ.ديكرو (Oswald Ducrot) "علم يبحث في كيفية حدوث الوحدات المعنوية الدالة"monèmes" صوتيا بحسب السياق الذي تظهر فيه [4]، ومنه اتجهنا منذ البداية إلى تحديد إطار البحث فيما يمكن الاصطلاح عليه بـ" الانزياح الصرفي"؛ الذي يجري على البنى الصرفية بالكسر فيها، من حيث تستجيب الصيغة لما يفرضه الإيقاع الشعري عبر البحر الذي يتطلبه، والقافية التي يستدعيها، وهو ما يُعرف بالضرورة الشعرية، فضلاً عن الانزياح الذي يحصل في الصيغ التي تتناوب وتتحول بين حقل دلالي معروف قياسًا إلى الدلالة على معنى يندرج ضمن حقل آخر، وعليه اقتضت طبيعة الموضوع أنْ نعالجه كالآتي:

أولاً/ القيمة الأسلوبية للانزياح الصرفي بطريق الحذف والزيادة:

ترد التحوُّلات الصرفية المُنزاحة في شكل تغييرات مقطعية، تنشد من خلالها البنية الصرفية الاستجابة لما يطرحه الايقاع، فمنها ما يحصل بالزيادة فيها أو الحذف منها، نعرضها كما يأتي:

1-الانزياح بطريق الحذف:

أ- حذف المقطع القصير في آخر الممدود(قصر الممدود):

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الممدود اسم معرب آخره همزة قبلها ألف زائدة، منه السماعي والقياسي، لكن ما يهمُّنا في هذا المقام هو تكرار قصره بشكل لافت ما يشير إلى أنّ شاعرنا حريص كل الحرص على الامتثال لما يتطلبه البحر والقافية على حدٍّ سواء ، ولاسيما عندما نلحظ تنوعا في البحور والقوافي والأساليب والأغراض ، من ذلك قوله في الفخر (الطويل)[5]:

فَقَالَتْ: أَيَا ابْنَ الرَّاشِدِيِّ لَكَ **الهَنَا** كَفَى؛ فَاتْرُكِ التّسْيَارَ، وَأَحْمِدْ وَجَى النّوَى

فَنَحْـنُ لَنَـا دِيـنٌ، وَدُنْيَـا، تَجَمَّعَـا وَلَا فَخـرَ، إِلَّا مَـا لَنَـا يَرْفَـعُ **اللِّـوَا**

البحر	التفعيلة الثنائية	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
الطويل	(فعولن مفاعيلن)×4	الهنا	الهناءُ	العروض
		اللّوا	اللواءَ	الضرب

ففي البيت الأول حدث حذف المقطع القصير المفتوح وهو الهمزة وحركتها في "الهناءُ" كي تأتي عروض البيت "مفاعلن" (لك الهنا- مفاعلن)، فالطويل له عروض واحدة واجبة القبض هي(مفاعلن) وثلاثة أضرب[6]: (مفاعيلن- مفاعلن- فعولن)، وكان خيار الشاعر في البيت الثاني أنْ شاكل بين الضرب والعروض (فع اللوا- مفاعلن) بحذف المقطع القصير، وله في ذلك رخصة الإيقاع، وفي ذلك يقول سيبويه: "اعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، من صرف ما لا ينصرف...، وحذف ما لا يُحذف، يشبّهونه بما قد حُذف واستُعمل محذوفا" [7]، والجدير بالذكر أنّ حذف المقطع الأخير يطرح شكلا من أنماط التماثل الشكلي والتقابل الدلالي بين كلمتين فأكثر بالحذف وعدمه في صلب السياق الشعري، ما يفتح الباب للإثارة في عملية التلقي، نظير قول الأمير في مدار الغزل (الطويل)[8]:

1- فَإِنْ كَـانَ هَذَا الْبُعْدُ،تَأْدِيبَ مُذْنِبٍ فَإِنَّـا بِهَـذا الْقَـدْرِ ،صِرْنَا عَلَى **شَفَـا**

2- وَإِنَّـا لَنَخْشَى إِنْ تَطَـاوَلَ بُعـدُكُمْ يَصِيرُ لَكُمْ سَلْـوَى؛ فَلَا يُـرْتَجَى **شِفَا**

3- فَمَنُّـوا بِلُقْيَـاكُـمْ وَإِلَّا فَـلَا **بَقَـا** وَرِيحُ **الفَنَـا**، تُسْفِي عَلَيْنَـا إِذَا سَفَـا

رقم البيت	البحر	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
2	الطويل	شِفا	شِفَاءُ	الضرب
3	//	بقا	بقاءَ	العروض

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

		الفنا	الفنَاءِ	الحشو

قُصر الممدود في البيتين الثاني والثالث (شِفاء–شِفا/بقاء–بقا/الفناء–فنا)، إلا أن (شَفا) في البيت الأول و(شِفا)في البيت الثاني تتماثلان إلى حد بعيد من حيث البنية الموقع ، وهو ما يثير التحفظ لدى المتلقي للتمييز بينهما، فـ : شفا الأولى من قولهم:" وهو على شفا الهلاك، وما بقي منه إلا شفًا أي: طرف ... [أما الثانية من قولهم] شُفي مريضهم واستشفى من علّته"[9]؛ بمعنى الشفاء والبرء من المرض، فالوحدتان المورفولوجيتان، وإنْ جاءتا متماثلتين من حيث الشكل وحتى الموقع في سلسلة الكلام، فإنّهما تختلفان دلاليا وتتقابلان من حيث الجر والفاعلية في عملية الإسناد، والحذف من خارج البنية في الأولى (لأن التقدير: على شفا حفرة أو شفا الهلاك)، والحذف من صلب البنية في الثانية (يرتجى شفاء).

أما البيت الأخير فبالقدر الذي شارك القصر في البنيتين في بناء أجزاء الطويل ، فإنّ التماثل الصائتي بينهما الذي يصب في مجرى لا يتعد عنهما (سفا) يجعل البيت أحفل بالغنائية ،من حيث انفتحت دائرة النفس الشعري وتوسّعت، فضلا عن المساهمة في توقيع وحدة النغم ورشاقته. فالرسالة الأدبية كما يرى ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) لا تحقّق ذاتها إلا بتواصلها مع متلقّيها، إذ يصبح المبدع والمخاطب طرفيْ عملية الإخبار، وتكمن عناية المؤلف في عملية الإبلاغ الأدبي في توجيه القارئ توجيها يقوده إلى تفكيك الرساله اللغوية على وجه معين مخصوص، فيعمد المبدع إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتقبل في تفكيكه للمضمون اللغوي[10].

ويمكن الإشارة إلى مواضع قصر الممدود ضمن أغراض أخرى وردت على بحر الطويل وغيره؛ فمن الطويل قوله:

1- وَإِنِّي لَأَرْجُو نِعْمَةَ الله **بِالشِّفَا** عَلَيْكَ لِتَحْظَى بِالسُّرُورِ،كَمَا تَهْوَى(04-103)[11]

2- كِتَابٌ أَتَانِي،حُافِظُ الوُدِّ، وَافِيَا وَإِنَّ **الوَفَا**، أَضْحَتْ يَبَابًا رِبَاعُهُ (04-129)

3- وَغَيْمُ **السَّمَا**، مَهْمَا سَمَا، هَانَ أَمْرُهُ فَلَيْسَ يُرَى، إِلَّا لِمَنْ سَاعَدَ الْقَدْرُ(108-213)

4- أَيَا سَامِعَ الشَّكْوَى وَيَا دَافِعَ **الْبَلَا** وَيَا مُنْقِذَ الغَرْقَى وَيَا وَاسِعَ الْبِرِّ (06-215)

5- فَيَا قَلْبِيَ الْمَجْرُوحَ، بِالْبُعْدِ وَ**اللِّقَا** **دَوَاكَ** عَزِيزٌ لَسْتَ تَنْفَكُّ وَلْهَانَا (09-222)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالوحدات المورفولوجية التي حدث فيها انزياح الكسر عبر قصر الممدود هي على الترتيب:

البيت	البحر	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
1	الطويل	شِفا	الشّفاءِ	العروض
2	//	الوفا	الوفاءَ	الحشو
3	//	السّما	السّماءِ	الحشو
4	//	البلا	البلاءِ	العروض
5	//	اللّقا	اللّقاءِ	العروض
		دوا	دواءُ (دواؤُك)	الحشو

استقرأ إبراهيم أنيس أهم دواوين الشعر العربي القديم لرصد مدى تواتر الأوزان [12]، فوجد أنّ بحر" الطويل قد نُظم منه ما يقارب من ثلث الشعر العربي، وأنّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه (...) ثم نرى كلا من الكامل والبسيط (...) وربما جاء بعدهما الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء" [13]، وهي مقولة علمية لا تجانب الصواب ، لذلك وجدنا شاعرنا قد أكثر في ديوانه من إيقاع الطويل، واستجابت في ذلك الوحدات الصرفية من حيث قصر الممدود، كما نجد البحور الأخرى، ومنها الكامل الذي امتثلت وحداته لتفعيلاته بحذف المقطع القصير المفتوح، من ذلك قول شاعرنا (الكامل)[14]:

-كَمْ لَيْلَـةٍ ، قَـدْ بِتُّـهَا مُتَحَسِّـرا كَمَبِيـتِ أَرْمَـد، فِي **شَقَـا** وَتَمَلْمُـلِ

- النَّازِلُـونَ بِكُلِّ ضَنْـكٍ، ضَيِّـق رَغْمًـا عَلَى **الأَعْـدَا**، بِغَيْـرِ تَهَـوُّلِ

البحر	التفعيلة المتكررة	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
الكامل	متفاعلن×6	شقا	شقاءِ	الحشو
		الأعدا	الأعداءِ	الحشو

فتفعيلة الكامل (متفاعلن) استدعت من الشاعر حذف المقطع (الهمزة المكسورة -شقاء- الأعداء). كما يُسهم حذف المقطع القصير في رسم مسار الإيقاع وجعله أكثر جاذبية وتأثيرا عندما يُنهي الشاعر شطريْ البيت بقصر الممدود، يقول (الكامل):

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– مَـاذَا عَلَى سَادَاتِنَـا أَهْـلِ **الوَفَـا** لَوْ أَرْسَلُـوا طَيْفَ الزِّيَـارَةِ فِي **خَفَـا**[15]

البحر	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
الكامل	الوفا	الوفاءِ	الضرب
	خفا	خفاءِ	العروض

وهنا يمكن الإشارة إلى أهمية الأصوات المجتمعة كالجناس اللاحق في بناء الوحدات الصرفية، التي تحمل قيما تمييزية في هذا البيت، ما يطرح مسألة فعالية التوازي "Parallelism " في تغذية الإيقاع الداخلي والخارجي على حد سواء.

كما نلفي قصر الممدود في بحر البسيط من قول الشاعر:

قَدْ طَـابَ، فِي طَيْبَةَ **الغَـرَّا** مَقَامُكُم جِوَارَ مَحْبُوبِنَـا، مَـنْ كُنْتَ تَرْقُبُـهُ [16]

البحر	التفعيلة الثنائية	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
البسيط	(مستفعلن فاعلن)×4	الغرّا	الغرّاء	الحشو

ومن الوافر قوله:

– بُنَيَّ لَئِنْ دَعَـاكَ الشَّوْقُ يَوْمًا وَحَنَّـتْ **لِلِّقَـا** مِنَّـا القُلُـوبُ [17]

البحر	التفعيلات	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
الوافر	(مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ×2	اللّقا	اللّقاءِ	الحشو

ومن المتقارب قوله:

فَهَلْ مِـنْ **دَوا** بِهَـــذَا العُضَـال وَلَا مَـــنْ يُجِيرُ ولَا مَــنْ يَدفعُ[18]

البحر	التفعيلة المتكررة	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
المتقارب	فعولن×8	دوا	دواء	الحشو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتبعا لما سبق يمكن القول إنّ شاعرنا كانت له القدرة على تطويع الوحدات المورفولوجية ، من حيث قصر الاسم الممدود، الذي وجدناه يتموقع عبر مختلف المواضع من البيت ، عروضا وضربا وحشوا، ومن خلال البحور الخليلية التي نُظم عليها جل الشعر العربي.

ب–حذف المقطع الأخير في المنادى (الترخيم):

لعلَّ من أهمِّ أساليب الطلب في التراكيب الشعرية أسلوب النداء[19]، لأنَّه يطرح من خلال بنيته قابلية التلقي والمشاركة في الفعل الإبداعي؛ فهو يفرض بشكل أو بآخر طابع الحوار الحي والتلقي المثمر أثناء القراءة، ومن ثمّ يمكن للقارئ أنْ يتلمّس جماليات الإبداع عن قرب، ويزداد الأسلوب جمالا عندما يحصل أنْ يعتري أهمَّ مكوِّن من مكوناته انزياح الحذف في بنية المنادَى، وهو ما يُعرف بالترخيم، وهو من قولهم:"رخِمَهُ إذا رقَّ له وأشفق عليه...ورخيم الحواشي :رقيق" [20]، وقد عالجه النحاة انطلاقا من اهتمامهم بأواخر الكلم، فوضعوا شروطا للاسم الذي يُراد ترخيمه[21]، وجاء الترخيم في شعر الأمير على نمط واحد ، من حيث بنيته (يا صاح)، لكنه تنوع من حيث الحيِّز الذي شغله ؛ فقد جاء في بداية البيت من قوله(الكامل):

يَـا **صَـاحِ** خَاتِمَـةَ الأَفَـاضِلِ كُلِّهِم مِـنْ كُـلِّ شَهْـمٍ كَـاتِبٍ أَوْ شَاعِـرِ [22]

كما ورد في حشو الصدر (الكامل):

مَـا بَالُهُمْ يـَا **صَـاحِ** لَمْ يَتَذَكَّـرُوا صَبًّـا، كَئِيبًـا، فِـي الْمَحَبَّـةِ مُدْنفَـا [23]

وفضلا عن ذلك أتى توظيف هذا النمط في حشو عجز البيت (الطويل):

وَقَدْ عَرَّفَتْنِي الشَّوْقَ، مِنْ قَبْلُ وَالْهَوَى كَذَا وَالْبُكَا– يَا **صَاحِ**– بِالقَصْرِ وَالْمَدِّ [24]

وقوله (الطويل):

نَعَمْ وَلَكُمْ فَضْلٌ ؛ بِأَشْرَفِ دَعْـوَةٍ غَدَوْتُ بِهَـا– يَا **صَاحِ**– مُنْشَرِحَ الصَّدْرِ[25]

فإذا كان المنادى المضاف لا يجوز ترخيمه عند النحاة على اعتبار أنّ المنادى في هذه الأبيات هو:(**صاحبي**) الذي آل بعد ترخيمه إلى (صاح) بحذف المقطع الطويل (بِي) المتمثل في الباء المكسورة مضافا إليها ياء المتكلم، فإنّ هذا النمط قد فرض نفسه استعمالا في العربية، نلحظ ذلك عبر التعقيب والاستدراك في قول الرضيّ:"ولا يرخم لغير ضرورة منادى لم يستوف الشروط، إلا ما شذ من نحو :يا صاح، ومع شذوذه فالوجه في ترخيمه كثر استعماله"[26]، بل إنه وُجد في الشعر العربيّ الذي يُحتَجُّ به دون ذكر للأداة:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صَاحِ شَمِّرْ، وَلَا تَزَلْ ذَاكِرَ الْمَوْ تِ، فَنِسْيَانُهُ ضَلَالٌ مُبِينُ[27]

وإذا أنعمنا النظر في البيت الأول (يا صاح خاتمة...) ألفيناه يتوسط من حيث الترتيب قصيدة تتألف من سبعة أبيات، وهي من المساجلات ردّ بها الأمير على مدح مفتي الشام (الشيخ أمين الجندي)[28] له، فبالقدر الذي يشير به الحذف إلى لفت الانتباه لمضمون النداء، فإنّه يعبق بمعاني الرقة والحب بين الشاعر ومادحه بالحذف الواقع في بنية المنادَى . ويأتي البيت الموالي (ما بالهم يا صاح لم يتذكروا...) ليشارك عبره الترخيم في إيصال لواعج الشاعر وعذاباته وأشواقه في الأَسر، فالترخيم الذي يتأسس على أسلوب النداء قد احتضنه أسلوب طلبي آخر هو الاستفهام ليلقي معاني الرقة والحيرة في آن .ناهيك عن تحقق البحر عبر الترخيم في الأبيات كلها، فالوزن " أنْ تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[29]، ومن ثمّ يمكن عدّ الترخيم مظهر قوة في لغة الشعر لأنّ له" نظاما خاصا في صرفه إذ تتعرض فيه الصيغ لما لا تتعرّض له في النثر"[30].

2- الانزياح بطريق الزيادة:

إذا كانت الصيغة الصرفية قد يعتريها الانزياح بتغيير بنيتها انطلاقا من الحذف منها لدواعٍ إيقاعية وجمالية لها فعاليتها في عملية التلقي، فإنّ التغيير في البنية قد يتأتّى بالزيادة فيها، وهو ما لمسناه كذلك عبر معاينة تحولات البنى الصرفية البارزة في شعر الأمير عبد القادر، والتي بمقدورها أنْ تثبت دورها في عملية التشكيل الشعري ، أهمها التصغير وتنوين غير المنون.

أ- التحول المقطعي بالزيادة في صلب الكلمة (التصغير):

التصغير هو تحوُّل يلحق بنية الاسم وهيئته، فيأتي"على ثلاثة أمثلة : على فُعَيْلٍ، و فُعَيْعِلٍ، وفُعَيْعِيلٍ" [31]،وهو في رأينا شكل من أشكال الاقتصاد اللغوي في العربية، إذ إنّ تحوُّل البنية على صيغة من الصيغ السابقة يُغني عن وصفها، وليس حتما أنْ يخرج تغيير البنية لإفادة التصغير فحسب، بل قد يخرج للدلالة على معانٍ متعددة في العمل الإبداعي تحديدا، ومن ثمّ تكتسب بنية الكلمة المصغّرة شعريتها بانتقال المادة اللغوية إلى واقعة أسلوبية لما تطرحه من إثارة لدى المتلقي الذي يغدو باحثا عن الوصف المحذوف، الذي تمثل البنية القياسية للتصغير منطلقا إليه ضمن سياق النص ومجراه. وعلى الرغم من فعالية أبنية التصغير في الإبداع الأدبي إلا أنّ " الباحث في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العربية [يلاحظ]قلة تردد الألفاظ المصغّرة. وكثيرا ما يستعاض عن (مورفيم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها ،حتى في لغة الشعر الحديث "[32].

وعبر معاينة ديوان شاعرنا لاحظنا قلة تواتر الأسماء المصغّرة، غير أنّ ما ورد منها شكّل مسلكا أسلوبيا بارزا من خلال ما لبسته من إضافة تبدّت عبر انزياح البنية، من ذلك قوله (الوافر)[33]:

بُنَيَّ لَئِنْ دَعَاكَ الشَّوقُ يَوْمًا وَحَنَّتْ لِلِّقَا مِنَّا الْقُلُوبُ
ورُمتَ بِأَنْ تَنَالَ مُنًى وَوَصْلًا يَصِحُّ **بُعَيْدَهُ** الْقَلْبُ الْكَئِيبُ
فَإِنِّي؛ مِنْكَ أَوْلَى بِاشْتِيَاقٍ وَنَارِي فِي فُؤَادِي لَهَا لَهِيبُ

إنّ القارئ لهذه الأبيات التي يردّ بها الشاعر على شوق أبنائه وأسرته إليه، وهو بعيد عنهم، يكشف عن الأشواق نفسها التي حياها الأمير، وكان لبنية التصغير المنزاحة عن الأصل دورها المحوري في إظهار الود والتحبب (بُنَيَّ)، وإفشاء قرب زمان اللقاء (بُعَيْدَ) الذي كان الشاعر إليه أحوج وبه أولى كما جاء في البيت الأخير، وهو زمان يغدو به القلب فرحا جذلا بعد ما اعتراه من حزن وكآبة، ويزداد توظيف التصغير الثنائي جمالا من حيث الرتبة اللسانية التي شغلها؛ فالأول كي يكون أول ما يذكر لأهميته فأخذ الصدارة بعد أداة النداء المحذوفة، أمّا الثاني فإنّ الترتيب العادي للجملة يستوجب تأخيره بعد الفاعل والوصف،غير أنّ الظِّلال التي اضطلع بها ورسمها قد رامها ليس ببنيته فحسب، بل من موقع البنية أيضا، فتقريب زمان اللقاء الذي تفضي إليه البنية اقترن مباشرة مع المسند أي الحدث(يَصِحُّ) ، أو بمعنى آخر اقترن مباشرة معه ما ينتج عنه (صحة القلب بعد كآبته)، ومن ثمّ فالبنية المنزاحة باحت بظلال المعنى وأسهمت في توجيهه،في الوقت الذي تجاوب ذلك مع ما يحتاجه بحر الوافر.

وتكمن طرافة توظيف التصغير أن القصيدة بدأت بالمنادى المصغّر ثم جاء مضمون النداء جملة شرطية مُركّبة تعلّق فيها الشرط بالجواب إلى البيت الأخير ما جعل فضاء الجملة الشرطية يتسع بعطف الجمل والوصف بها في عبارة الشرط (إنْ دعاك..وحنّت...ورمتَ../مُنىً يصحُّ..) لتُردَفَ بقرب التلاقي ببنية التصغير الثانية، فالشاعر عاش أشواقه و بإبداعه ترك القارئ يعيش أشواقا أخرى لمعرفة عبارة الجواب بعدما سلّط التركيب ضغطه للانفتاح على مضمون النداء الذي لا فكاك له عن المنادى المصغّر، وفضلا عن ذلك فقد أبدع الشاعر في تأشير انسجام

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخطاب واتّساقه على صُعُدٍ جمّة ، يمكن قراءتها على ضوء الجزئية التي نعالجها في التماثل الصيغي بين بنيتيْ التصغير(فُعَيْل)، والتقابل من حيث الدلالة والحيِّز والوظيفة في المركب الندائي؛ فالأولى (بُنَيّ) مُكوّن أساس في أسلوب النداء (مُنادَى) يحوي خطاب التكلّم من ياء المتكلم، لا يدل على الزمان،والثاني (بُعَيْده) على أهميته فهو جزء من مضمون النداء ، بل من المتعلقات ، ويحوي خطاب الغيبة من المضاف إليه (الهاء)، ويدل على الزمان وقربه، فَلِبناء الكلمة الصرفي أثره الواضح في تشكيل الفكرة وتصويرها لدى القارئ، لذلك فإن استثمار المتكلم لهذا الجانب يفتح الباب لمعرفة التوظيف الفني للكلمة بِعَدِّها بنية صرفية مُنزاحة من خلال شحنها للخطاب، وتوجيهه صوب مدارج الأساليب الفنية التي تنحو إلى النسج على غير مثال، فتؤثِّر في بناء الخطاب، وتُسْهِم في جعله أقدر على البقاء والتواصل مع القارئ وذلك لما تحويه من دلالات لغوية تترشح على ضوء بنيتها وسياقها[34].

ويقول الشاعر في مقام آخر(الكامل)[35]:

يـَا أَيُّهَا الرِّيـحُ الْجَنُـوبُ تَحَمَّلِي مِنِـّي تَحَـيَّـةَ مُعْـــرَمٍ وَتَحَـمَّـلِي

وَاقْرِ السَّلَامَ، **أُهَيْلَ** وَدِّي وَانْثُـرِي مِنْ طِيبِ مَا حُمِّلْتِ، رِيحَ قَرَنْفُلِ

فالبيتان استهل بهما الشاعر قصيدته التي أرسلها إلى جيوشه في جبال جرجرة للشكر والتشجيع[36]، وأفضت صيغة التصغير إلى إظهار التحبب والود لأبطاله البعيدين عنه مكانًا القريبين منه حُبًّا، فهو يطلب من الريح أنْ تحمل لا حبّه بل غرامه إليهم وتقرئهم سلامه وتعبق عليهم بأطيب رائحة ، فبنية التصغير المنزاحة تلونت لغرض بناء وإفشاء معاني الشوق والمحبة. والطريف في البيت حصول الزيادة في بنية الاسم عبر التصغير، وبالمقابل تمّ الحذف من بنية فعل الأمر في بداية البيت (وَ **اقْرِ** ←**واقْرِئِي**) ، وهو تقابل طريف يسهم في بناء انسجام الخطاب .

ويقول في سياق التصوف (الطويل):

وَلَا عَنْ **أُصَيْحَابِ** الذَّوائِبِ مَنْ غَدَتْ مَلَاعِبُهُمْ مِنِّي: التَّرَائِبُ وَالنَّحْرُ[37]

ورد في هامش الكتاب لسيبويه كلام للسيرافي معلِّقا على صيغ التصغير الثلاث قائلا:" لو ضم إلى هذا وجها رابعا لكان يشتمل على التصغير كلّه، وذلك **أُفَيْعال**، نحو قولنا :أجمال وأُجَيْمال، وأنعام وأُنَيْعام، وسائر ما كان على أفعال من الجمع"[38]، لكن الطريف في البنية الذي يُحسب ابتكارا للشاعر أنّه وظف بنية التصغير لجمع المذكر والخطاب يشير إلى جمع المؤنث، فانبثق الإيحاء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من التقابل والتساوي ليشارك في نسج ما يرومه الشاعر ابتعادا عن الغواني الحسان وتطلّعا إلى السماء ومدارج الصفاء بما يفتح الباب على مدار التصوف، يمكن التمثيل له على النحو الآتي:

صاحب (مفرد مذكر): أصحاب (جمع تكسير) ← أُصيْحاب (الجمع المذكر مُصغَّرا) ← أُصيْحاب= صاحبة (مفرد مؤنث): صاحبات (جمع مؤنث سالم) ← صُويحبات (الجمع المؤنث مُصغَّرا) ↔ أُصيْحاب.

ب– التحول المقطعي بالزيادة في آخر الكلمة (تنوين ما لا ينصرف):

أشار البحث في البداية إلى الضرورة الشعرية التي منها ما يحصل بتنوين ما لا يُنوَّن أو صرف ما لا ينصرف كما ذكر سيبويه، وقد وجدنا الشاعر يلجأ إلى ذلك عندما يكون الوزن الشعري بحاجة إليه، من ذلك قوله (الكامل):

تَهْدِي إليَّ **طَرَائِفًا، وَظَرَائِفًا** وَ**لَطَائِفًا**، بِتَعَطُّرٍ، وَتَعَسُّلِ[39]

ويقول أيضا(الكامل):

كَمْ نَافَسُوا، كَمْ سَارَعُوا، كَمْ سَابَقُوا مِنْ سَابِقٍ، لِ**فَضَائِلٍ**، وَتَفَضُّلِ[40]

تحولت المقاطع القصيرة الأربعة:(فَ × 3 + لِ) إلى مقاطع طويلة مغلقة: (فَنْ × 3 + لِنْ)، والقارئ لتنوين صيغ منتهى الجموع في هذين البيتين لا يحس بالخرق بقدر ما يحس بتوقيع الإيقاع عبر التنوين، و لربما لو أخذنا أيّة صيغة ووضعناها في أيِّ مثال لبدا تعسّر تنوينها للوهلة الأولى، ومن هنا يمكن تلمس ما يتوخاه العمل الإبداعي دون غيره.

وفي قصيدة (عذاب الأسير) التي رأينا مطلعها سالفا في قصر الممدود:

مَاذَا عَلَى سَادَاتِنَا أَهْلِ الْوَفَا لَوْ أَرْسَلُوا طَيْفَ الزِّيَارَةِ فِي خَفَا

يقول في مقام آخر (الكامل):

بِمَحَاجِرٍ مِنْ حَاجِرٍ، أَقْذَاء قَدْ طَرَدَتْ ضُيُوفَ الطَّيْفِ جَاءَتْ طُوَّفَا[41]

فتنوين مالا ينون استوفى تفعيلة (متفاعلن)كما حصل آنفا مع البحر نفسه.

وقوله (الطويل)

وَبِي تُتَّقى يَوْمَ الطِّعَانِ **فَوَارِسٌ** تَخَالِينَهُمْ فِي الْحَرْبِ أَمْثَالَ أَشْبَالِ[42]

ويمكن الإشارة في هذا الموضع من البحث إلى تنوين المنادَى العَلَم المفرد الذي ورد مرة واحدة، ولم يرد تنوينه قصدا لمعنىً آخر غير الإيقاع واستيفاء الوزن الشعري، وهو ما يسوغ لنا القول إنّ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شاعرنا حريص للغاية على توخّي تفعيلات أيّ بحر يبدع على منواله، وبعبارة أدق أنّه لا ينزاح بالبنية الصرفية عبر الكسر فيها لغير داعٍ نظير تنوين صيغة منتهى الجموع التي كثيرا ما وظّفها الشاعر غير منونة كما تقول القاعدة، لكنْ إنِ استدعى الإيقاع تنوينها كان لها ذلك كما رأينا، والشيء نفسه يسقط على المنادى المفرد الذي لا ينون وكثيرا ما استعمله الشاعر كذلك ، لكن عندما يطلبه البحر يحصل تنوينه ، يقول الشاعر(الرمل):

كَمْ أُنَـادِي حِينَ يَبْـدُو صُبْحُـهُ يَا **سَعِيدٌ** هَـلْ خَيَـالٌ لِي يَـرُدْ ؟ [43]

البحر	التفعيلات	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
الرمل	(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) ×2	يا سعيدٌ	يا سعيدُ	الحشو

ثانياً/ القيمة الأسلوبية للانزياح الصرفي بطريق التحول الداخلي

1- تحول المقطعين القصيرين إلى مقطع طويل مفتوح:

فضلا عن التغييرات التي لحقت البنية الصرفية بالحذف منها أو الزيادة فيها،فقد يعتريها الانزياح انطلاقا من تخفيفها، وذلك بنقل المقطعين القصيرين إلى مقطع طويل مفتوح، ومثّل هذا النوع سمة بارزة في شعر الأمير عبد القادر، منه الأبيات الآتية التي قيلت ضمن أغراض وبحور مختلفة،لكن الداعي إلى التخفيف هو مراعاة الوزن الذي اختلف من بيت لآخر، يقول:

1- عَدُوُّنَـا مَـا لَـهُ **مَلْجَـا** وَ لَا وَزَرُ وَعِنْـدَنَـا عَادِيَـاتُ السَّبْـقِ وَالظَّفَـرِ (30-49)

2- وَ يَعْتَبُـنِي فَيَكْسُـو الْقَلْبَ بَسْـطًا لِأَنَّ الْعَتْـبَ **يُطْفِـي** حَـرَّ نَـارِي (06-69)

3- أَبْقَاكَ رَبُّ الْعُلَا، فِي نَشْرِ حِكْمَتِهَا رَغْمًا لِأَنْفِ مُعَـادِيـهَا وَ**شَـانِيـهَا** (09-122)

4- بَدِيعَـةُ الْحُسْنِ، بِالْأَضْحَـى **تُهَنِّيـنِي** تَزْهُو بِحُسْـنٍ، عَلَا،مِـنْ غَيْـرِ تَزْيِـينِ (01-125)

5- وَ حِينَئِـذٍ يَقْـلَاهُ كُـلُّ مُصَـاحِبٍ وَمَنْ مَسَّ هَذَا الضَرَّ،هَيْهَاتَ أَنْ **يَبْرَا**(04-131)

6- بِهَا كَعْبَتَـانِ:كَعْبَـةٌ طَـافَ حَوْلَهَـا حَجِيجُ **الْمَـلَا** بَلْ ذَاكَ عِنْدَهُمُ الظَّفْرُ(57-206)

7- أَيُّ عَيْـشٍ ،**يَهْنَا** لِي، مِـنْ بَعْدِهِمْ طَـارَ قَلْبِي وَ عِظَـامِي مُلِّحُـوا (04-224)

رقم البيت	البحر	الوحدة المورفولوجية المنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
1	البسيط	ملجا	ملجأُ	الحشو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2	الوافر	يطفي	يُطفئُ	//
3	البسيط	شانيها	شانئها	الضرب
4	البسيط	تهنِّيني	تهنِّئني	العروض
5	الطويل	يبرا	يبرأُ	الضرب
6	الطويل	الملَا	الملَإِ	الحشو
7	الذرمل	يهنا	يهنأُ	//

الملاحظ أنّ المقاطع القصيرة قد تحوّلت إلى مقاطع طويلة مفتوحة، لداعي الوزن الذي يتماثل في ثلاث قصائد ويختلف في الباقي، والتماثل لا يعني أنّ التخفيف يلحق الكلمة ضمن انتظامها على نسق تفعيلة معينة؛ فالبسيط مزدوج التفعيلة (مستفعلن–فاعلن) جاء التخفيف في (ملجا) ضمن مستفعلن (ملجا ولا= مستفعلن)، أما التخفيف الثاني والثالث ضمن البحر نفسه انتاب الوحدتين المدرجتين في فعلن ،إحداهما في الضرب (شا ‹‹ **نيها**– فعْلن››)، أما الثانية قد وردت في العروض(تهنْ ‹‹ **نيني**– فعْلن››).

2– تحول المقطعين القصيرين إلى طويل مغلق:

الوزن والقافية شيئان يتحدان كالعملة ذات الوجهين المختلفين، أو كالورقة التي لا مندوحة من احتوائها على صفحتين، فسلامة الوزن لا يأخذ مجراه إلا عبر هذا الاختلاف والاتحاد في الوقت نفسه ، لاسيما إذا تعلق الأمر بالقصيدة العمودية، فمن ضمن الانزياحات الصرفية التي تنشد الوزن والقافية مُبتغًى، فضلا عمّا رأيناه، أنْ يتحوّل مقطعان قصيران إلى مقطع طويل مغلق، وهو ما رأيناه في شعر الأمير المبدع الذي تحكّم في البنى الصرفية وطوّعها لخدمة الإيقاع الخارجي،من ذلك قوله (الطويل):

أُسَائِلُ كُلَّ الْخَلْقِ هَلْ مِنْ مُخَبِّرٍ يُحَدِّثُنِي عَنْكُمْ ، فَيُنْعِشُنِي **الْخَبْرُ** (08-198)
بِهَا كَعْبَتَانِ:كَعْبَةٌ طَافَ حَوْلَهَا حَجِيجُ الْمَلَا بَلْ ذَاكَ عِنْدَهُمُ **الظَّفْرُ** (57-206)
وَكَعْبَةُ حَجَّاجِ الْجَنَابِ،الَّذِي سَمَا وَجَلَّ فَلَا رُكْنٌ لَدَيْهِ وَلَا **حَجْرُ** (58-206)
وَلَا غَرْوَ فِي هَذَا وَقَدْ قَالَ رَبُّنَا تَرَاهُمْ عُيُونٌ يُبْصِرُونَ وَلَا **بَصْرُ** (107-213)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكمن طرافة الانزياح الصرفي في ارتباط الوحدات المُنزاحة بالقافية التي هي "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[44]، وقد حدّها إبراهيم أنيس تحديدا علميا دقيقا بقوله: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن[45]، فهي تَهَب البيت وحدته وتضفي عليه تناسقه الموسيقي من خلال تآزرها مع بقية العناصر الفنية. وهذا ما يجعل وجودها في القصيدة ضروريًا ، ولا يمكن الاستغناء عنها، فللقافية أهميتها الكبيرة في تشكيل البناء الموسيقي للشعر بِعَدِّها فاصلةً موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت ،فتكون خاتمة سيل الإيقاع، ولم يتأت ذلك إلا بتسكين المتحرك الذي حوّل المقطعين القصيرَيْن إلى طويل مغلق أربع مرات ، فالقافية أولا عنصر إيقاعي يحكم جرسها، وثانيا عنصر دلالي لأنها تحتل موقعا متميزا في المركب الموسيقي للشعر[46].

وقد يعتري هذا التحول المقطعي غير القافية، من مثل ذلك عروض بحر الرمل المجزوء في قوله:

لَيْسَ تَشْبِيـــهِي وَ**غَـــزْلِي** وَغَـــــرَامِـي إِلَّا إِلَّا [47].

تفعيلات مجزوء الرمل تبعا للبيت	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
فاعلاتن فاع**لاتن** /فعلاتن فاعلاتن	**غَزْلِي**	غَزَلِي	العروض

ثالثاً/ القيمة الأسلوبية للانزياح الصرفي بطريق التناوب:

لعلّ من أهم ما تتميز به العربية أنّها لغة اشتقاقية تتناسل فيها من الجذر الواحد وحدات مورفولوجية متباينة، وقد بذل القدماء جهودا كبيرة ضبطا لتلك الصيغ قياسا وِفْقا لبنائها الصرفي ومؤداها الدلالي ضمن تصانيف مختلفة، لها ضوابط صارمة، كاسم الفاعل واسم المفعول والمصدر والصفة المشبهة وصيغ المبالغة، والجموع على اختلافها..، لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا هو: هل تتأتّى دلالة الوحدات الصرفية بمجرد ائتلافها ضمن قياس محدد ؟

يؤكد الواقع اللغوي أنّ بعض الوحدات التي تنتمي إلى حقل اشتقاقيٍّ معيّن قد تنتمي إلى حقل آخر من حيث دلالتها، وقد تفطن المشتغلون بعلوم العربية وتفسير القرآن الكريم قديما إلى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذلك نظير ما ذكره سيبويه – على سبيل المثال لا الحصر– في معالجته "ما جاء من المصادر على فعول"[48]، فالتداخل بين الأبنية الصرفية المختلفة وجريان إحداها مجرى الأخرى في الإعراب والعمل النحوي يؤكد خاصيتها الحركية التي حدّثوا عنها واعتمدوها في تفسير ما يوجد بين الوحدات من اتصال وانفصال[49]، ويبدو أنّ للسياق التركيبي الإبداعي دورا محوريا في تحديد ما ترومه الصيغة، فإمكانية دلالتها على معانٍ متعددة تختلف باختلاف السياق الذي تتنزّل فيه، فاسم الفاعل مثلا دال على الحدث والقائم به، لكنه قد يدل في نسق تركيبيٍّ معين عن الواقع عليه الحدث (اسم المفعول) أو العكس، وتزخر العربية بهذه الظواهر الطريفة للصيغ، وبخاصة في العمل الإبداعي. فكيف تبدّى الانزياح الصرفي من هذه الوجهة في شعر الأمير عبد القادر؟

لاحظنا بعد قراءة الديوان، شيوع ظاهرة الانزياح الصرفي عبر التناوب بالعدول عن صيغة صرفية إلى أخرى، وذلك كما يأتي:

1–فعيل بمعنى مفعول: ومنه قول الأمير:

أَقُـولُ لِمَحْبُـوبٍ تَخَلَّـفَ مِنْ بَعْـدِي **عَلِيـلًا** بِأَوْجَـاعِ الْفِـرَاقِ وَبِالْبُعْـدِ (10–76)
غَرِيقٌ ،**أَسِيرُ** السُّقْمِ ، مَكْـلُومُ الْحَشَـا **حَرِيقٌ** بِنَارِ الْهَجْرِ، وَالْوَجْدِ، وَالصَّـدِّ (06–77)
هَـلْ مِـنْ مَنَـامٍ **لِلَّـدِيـغِ**، بِمَـرَّةٍ فَضْلًا عَنِ الْمَرَّاتِ، أَوْ هَـلْ مَنْ غَفَـا (14–148)
مَـا قِيـلَ :ذَاكَ **أَسِيرُنَـا وَقَتِيلُنَـا** بَيْـنَ الْعَـوَادِي، وَالْأَعَـادِي، مُثْقَفَـا (23–149)
مِـنَ اللَّائِـي، تُطِيعُـهُمُ الْقَـوَافِي وَتَنْـقَـادُ انْقِـيَـادًا كَـ**الْغَرِيـمِ** (02–175)
فَلَا شَيْـخَ إِلَّا مَـنْ يُخَلِّصُ هَالِكًـا **غَرِيقًا** يُنَادِي :قَدْ أَحَاطَ بِيَ الْمَكْرُ (52–106)

الوحدة المورفولوجية	وزنها	الحقل الاشتقاقي الدال عليه	الوحدة المورفولوجية	وزنها	الحقل الاشتقاقي الدال عليه
عليل	فعيل	مغْلُول (مفعول)	أسير	فعيل	مأسور (مفعول)
غريق	//	مغروق ← مُغرَق (مُفْعَل)	قتيل	//	مقتول (مفعول)
حريق	//	محروق ← مُحرَق (مُفْعَل)	غريم	//	مغروم (مفعول) ومُغرَم (مُفعَل)
لديغ	//	ملدوغ (مفعول)	غريق	//	مغروق← مُغرَق (مُفْعَل)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملاحظ أنّ توظيف صيغة (فعيل) في الأبيات كلها انتقل للدلالة على اسم المفعول، وهو تحوُّل ينمُّ عن خيارات وبدائل يهتدي إليها المبدع ، فتكون المادة الصرفية بذلك طيّعة مرنة مرونة الاختيار الموفق بين البدائل التي تتزاحم لتطفو إحداها اختيارًا على السطح في أثناء عملية الإبداع، لأنّ المادة الجذر يمكن أنْ تتوالد منها وحدات كثيرة تتصل في الدلالة الجذر وتنفصل للدلالة عن وظيفتها الخاصة، وهي وظيفة انزاح بها الشاعر للدلالة على بنية لها وظيفتها الخاصة هي الأخرى ، وههنا تكمن الواقعة الأسلوبية ،وتبرز قيمتها الجمالية ،إذ" اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الامكانيات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتبُ الناجح أو صانع الجمال الماهرُ، الذي لا يهمّه تأدية المعنى فحسب،بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها "[50]، و للسياق بطبيعة الحال يدُه الطولى في تحديد التوظيف الجديد للوحدات.

2- فَعْل وفاعل بمعنى مفعول: وذلك نحو قول الشاعر:

نُبَـاكِرُ **الصَّيْـدَ** أَحْيَانًـا فَنَبْغَتُـهُ فَ**الصَّيْدُ** مِنَّا - مَدَى الْأَوْقَاتِ - فِي ذُعْرِ
فَلَا شَيْخَ إِلَّا مَنْ يُخَلِّـصُ **هَالِكًا** غَرِيقًـا يُنَادِي: قَـدْ أَحَـاطَ بِـيَ الْمَكْـرُ
وَصِحَّةُ الْجِسْمِ فِيهَا؛ غَيْرُ **خَافِيَةٍ** وَالْعَيْبُ وَالدَّاءُ؛ مَقْصُورٌ عَـــلَى الْحَضَرِ

فالقارئ للفعل (نباكر) والمفعول (المصدر/الصيْد)، في البيت الأول، يتبادر إلى ذهنه التوظيف العادي للمصدر، لكن عندما يسترسل في القراءة يدرك أنّ المصدر تحوّل للدلالة على المفعول (أي نباغت أو نبغت المَصيـدَ لا الصيدَ)، فـ" السياق الأسلوبي هو نسقٌ لغوي يقطعه عنصرٌ غيرُ متوقع، والتقابل الذي ينتج عن هذا الإقحام هو المثير الأسلوبي "[51]، لتأتي الوحدة الصرفية الثانية (الصيد) تنشد دلالة المفعول كذلك لا المصدر كما يمكن ملاحظة دلالة اسم المفعول التي نقرأها في اسم الفاعل، فالهالك وقع عليه الهلك في حقيقة الأمر، وغير خافية بمعنى غير مخفية.

3- التناوب بين (أفعال /فعول، وفِعال): ومنه قال الشاعر:

رَفَعْنَـا ثَـوْبَنَا عَـنْ كُـلِّ لُـؤْمٍ وَ**أَقْـــوَالِي**؛ تُصَـدِّقُـهَـا **الْفِعَـــالُ**
وَمِنْ عَجَبٍ، صَبْـرِي لِكُلِّ كَرِيهَةٍ وَحَمْلِـي **أَثْقَـالًا**، تَجِـــلُّ عَـنِ الْعَـدِّ
لَقَدْ مَرِضَتْ **أَرْوَاحُنَـا، وَجُسُومُنا** لِشَكْوَاكُمُ، يَا لَيْتَ لَا كَانَتِ الشَّكْوَى

ففي البيت الأول نلاحظ أنّ القياس الذي يقتضي الوحدة الصرفية (أقوال) أنْ نَسِمَها بالدلالة على القلة[52]، ويتطلب ذلك أنْ تكون الوحدة الموالية متماثلةً مع (أقوال)؛كونها من حيث الإخبار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تابعة لها، غير أنّ الشاعر عمَد إلى الإتيان بصيغة دالة على الكثرة (فِعال)، فَخرق إذّاك أفق انتظار القارئ والسامع على حدٍ سواء انطلاقا من الجمع بين شيئين يفترقان من حيث الدلالة على الكم أو العدد، إنّه المثير الأسلوبي الذي" ليس هو التداعي، وليس هو التوالي اللغوي، (...) بل هو" نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع" [53]، ومن ثمّ يتشكّل ليفاجئ القارئ النموذجي، الذي هو" مجموع القراءات وليس متوسطا، إنّه أداة لإظهار منبهات نص ما" [54] انطلاقا من رصد التعارضات التي تطرحها البنى اللسانية في النص، وما التعارض بين بُنى النص في حدود البحث إلا ما تبدّى عبر القلة والكثرة ، وثمة يمكن تحديد الداعي إلى ذلك: إنّ الشاعر يدرك أتمّ الإدراك الوحدات ودلالاتها، لكأنّه يريد القول إنّه يفعل أكثر بكثير ممّا يقول، وفي هذه الحال نجد المسوّغ الأسلوبي الذي دعا إلى الجمع بين وحدتين صرفيتين تتدافعان بين القلة (أَقوال–أفعال) والكثرة (فِعال– فِعال) .

وأمّا البيت الثاني، فالوحدة الصرفية (أثقال) للقلّة، غير أنّ الانزياح فيها يكمن في تحوّلها إلى الدلالة على الكثرة، من حيث القرينة الواصفة لها (تجلّ عن العد)، فهو تعبير صريح على كثرة الثقال، فالمنافرة تتأتّى عبر التعارض والتقابل بين الصيغة والوصف الفعلي لها.

بينما يستدعي البيت الثالث عبر العطف الذي يفيد الاشتراك أنْ يُعطف الشيء على مثله، بمعنى تمثيلي شارح (أرواحنا وأجسامنا)، لكن حدث العكس وهو عطف ما دل على الكثرة (جسومنا) على القلة (أفعال). يجيبنا "السيوطي" بعد تحديده لأوزان القلة والكثرة في قوله: "وقد يغني أحدهما عن الآخر وضعا كقوله: في رِجل أرجل، ولم يجمعوه على مثال كثرة، وفي رَجُل رجال، ولم يجمعوه على مثال قلة أو استعمالا لقرينة مجازا"[55].

وهناك تحوُّلات أخرى للبنى يمكن ذكرها :

4– مفعل بمعنى فَعْل: من ذلك قول الأمير(الطويل):

وَحُـزْنِي مَعَ السَّاعَـاتِ ، يَرْبُو مُجَدّدًا وَلَيْـلِي طَوِيـلٌ، وَ**الْمَنَـامُ** نَفُـورُ[56]

ونلفيه يستخدم اللّفظة نفسها في بحر آخر من قوله (الكامل):

هَـلْ مِنْ **مَنـامٍ** لِلَّـدِيـغِ، بِمَـرَّةٍ فَضْلًا عَنِ الْمَرَّاتِ، أَوْ هَلْ مَنْ غَفَـا[57]

5– تفعال بمعنى فعْل: وذلك نظير قوله (الطويل):

فَقَالَتْ: أَيَا ابْنَ الرَّاشِدِيِّ لَكَ الهَنَـا كَفَى؛ فَاتْرُكِ **التَّسْيَارَ** وَأَحْمَدْ وَجَى النَّوَى[58]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

6- يفاعل بمعنى يفعل: قال الشاعر(الطويل):

لَعَــلَّ لَنَــا عُــذْرًا، **يُـدَافِعُ** عَتْبَنَـا وَصَـدْرُكَ فِي تِلْـكَ الْمَعَاذِيرِ، أَوْسَــعُ[59]

ز-أفعال بمعنى فعول: يقول الشاعر (الطويل):

فَلَوْ نَظَـرَ **الْأَمْـلَاكُ**، خَتْــمَ إِنَـائِهَـا تَخَلَّـوا عَـنِ الْأَمْـلَاكِ، طَوْعًـا، وَلَا قَهْـرُ[60]

إنّ تلك الأحوال العارضة التي تطرأ على البنية الصرفية عبر العدول من صيغة إلى أخرى، في اتصالها ببنية اللغة الشعرية العربية وخواصها الإيقاعية، قد أدت إلى تحويلها من كونها بنودا في قائمة المتغيرات اللسانية إلى قيم أسلوبية مائزة آثرها الأمير عبد القادر في إطار التنفيذ الفردي للغة، في ظل وفرة الإمكانات اللغوية للمادة الصرفية الملائمة للموقفين الدلالي والإيقاعي، فما هي إلاّ أساليب لغوية اختارها الشاعر من رصيده المعجمي، على قوالب بعينها، قصد اصطناع الأسلوب الأنسب لموسيقى شعره، والاستخدام الأليق للتأثير في المتلقي وجلب انتباهه أو توجيهه إلى عمق الدلالة، فـ"الشعراء أمراء الكلام، يُصرِّفونه أنّا شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود (...) واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته"[61].

خاتمة: وتبعا لما تقدّم نخلص إلى النتائج الآتية:

- تكمن القيم الأسلوبية للانزياح الصرفي في شعر الأمير عبد القادر في القدرة على التعامل مع أبنية متوافرة ومتنوعة غدت مادة طيّعة مرنة أثناء عملية الإبداع الشعري، أنّى تَطلَّب الوزن والقافية ذلك، سواء أكان بالكسر حذفا منها أو زيادة فيها، أو كان بتحويل البنية داخليا للتخفيف، وقد رأينا هذه التحولات تنتاب الوحدات الصرفية عبر مختلف المواضع من البيت، عروضا وضربا وحشوا من خلال التنوع في البحور والأغراض على حدٍ سواء .

- كما أنّ التناوب الصرفي بين بنية صرفية وأخرى، قد أبانت عن أثرها في نسج الإيقاع الشعري وتسوية قوافيه، من حيث شكَّل سمة من أهمّ سمات الانزياح الصرفي في شعر الأمير، لأنّه بالقدر الذي يُبرز الأسلوب، فإنّه يطرح قابلية التلقي وجمالية القراءة، لما يحوزه هذا النسق المتناوب من قدرة عند الأمير على فسح الدلالة، ومنح القارئ لذة مكاشفة تموقعها في سياقات النص، وكذا البحث في دواعي توظيف إحداها دون أخرى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هوامش:

[1]- موسى ربابعة: الأسلوبية- مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2003، ص12.

[2]- للعربية خمسة مقاطع هي:المقطع الأول: وهو مقطع قصير يتكون من صامت + صائت قصير نحو : الكاف "ك" من الفعل كَتب ، ويُرمز له بـ (ص ح). المقطع الثاني : وهو مقطع طويل مُقفل(أو طويل مُغلق) يتكون من صامت + صائت قصير + صامت نحو : "لَمْ" ويرمز له بـ : (ص ح ص).المقطع الثالث: وهو مقطع طويل مفتوح يتكون من صامت+ صائت طويل نحو : "ما" النافية ويُرمز له بـ : (ص ح ح). المقطع الرابع : وهو مقطع مديد مقفل بصامت (أو مُغرق في الطول مُنتهٍ بصامت) ، يتكون من صامت + صائت طويل + صامت نحو: "قال" ويرمز له بـ (ص ح ح ص). المقطع الخامس : وهو مقطع مديد مقفل بصامتين (أو مغرق في الطول مُنتهٍ بصامتين)، يتكون من صامت + صائت قصير+ صامت + صامت ، نحو : "بَحْرْ" ويرمز له بـ (ص ح ص ص). يُنظر مثلا: عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية- رؤية جديدة في الصرف العربي-، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980، ص38 وما بعدها. ورابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993، ص40 ،41.

[3]إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952 ص15.

[4]رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006، ص103.

[5]ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1965، ص53.

[6] الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1969، ص22.

[7]سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط3، 1988، ص26.

[8] الديوان، ص67 .

[9] الزمخشري: أساس البلاغة، تقديم: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص447، 448.

[10] يُنظر : موسى سامح ربابعة، الأسلوبية – مفاهيمها وتجلياتها، ص 15 .

[11] نشير بالرقم الأول "04" من الرقم الثنائي (04- 103) إلى رقم البيت وتسلسله ضمن القصيدة ، أما الرقم الثاني"103" فيمثل صفحة البيت في الديوان، وهكذا بالنسبة للأبيات التي تلته. ويأتي هذا التوثيق في الأبيات غير المرتبة ضمن القصيدة التي تنتمي إليها، أو أنها تنتمي إلى قصائد مختلفة، والداعي إلى ذلك هو اتفاقها في نقطة من النقاط التي تخص الدراسة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[12] يُنظر: إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ط2 ، 1952، ص189 وما بعدها .

[13] المرجع نفسه، ص189، 190.

[14] المصدر نفسه، ص146.

[15] الديوان، ص139، 142 على الترتيب.

[16] المصدر نفسه ، ص95.

[17] المصدر نفسه ،ص107.

[18] ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، جمع تحقيق- شرح وتقديم: العربي دحو، دار ثالة، الجزائر، ط3، 2007، ص126.

[19] يتكون أسلوب النداء من أداة النداء، والمنادي، والمنادَى، ومضمون النداء. يُنظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص163.

[20] الزمخشري: أساس البلاغة، ص306

[21] " أنْ يكون الاسم عَلَمًا ،و الثانية أنْ يكون غير مضاف، و الثالثة أنْ لا يكون مندوبًا ولا مستغاثًا، و الرابعة أنْ تزيد عدته على ثلاثة أحرف إلا ما كان في آخره تاء التأنيث..." يُنظر: الزمخشري: المفصل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1323هـ- 1905م، ص47

[22] الديوان ،تحقيق : ممدوح حقي، ص123.

[23] المصدر نفسه ، ص149.

[24] المصدر نفسه ، ص78.

[25] المصدر نفسه ، ص102.

[26] الرضيّ الاستراباذي: شرح الرضي على الكافية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ج1، ط2، 1996، ص398.

[27] بهاء الدين ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: هادي حسن حمودي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 1993، ص139.

[28] يُنظر: الديوان ، ص123.

[29] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس 1966، ص263.

[30] محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996، ص152.

[31] سيبويه: الكتاب، ج 3، ص415.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[32] محمد العبد،سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986 /مارس1987، ص91.

[33] الديوان، ص107.

[34] ينظر: جوزيف فندريس: اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1950، ص 226.

[35] الديوان، ص139.

[36] ينظر : المصدر نفسه، ص139.

[37] المصدر نفسه، ص211.

[38] سيبويه: الكتاب، ج3، ص415.

[39] الديوان، ص140.

[40] المصدر نفسه، ص142.

[41] الديوان، ص148.

[42] الديوان، ص42.

[43] المصدر نفسه، ص136.

[44] الخطيب التبريزي :كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص149.

[45] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص244.

[46] يُنظر: يوري لوتمان: تحليل النّص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995، ص91.

[47] الديوان، تحقيق: العربي دحو، ص129.

[48] سيبويه: الكتاب، ج4، ص42.

[49] يُنظر: محمد الصبحي البعزاوي، الأبنية المتحدة في الأصول والمعنى وقضية أصل الاشتقاق، الصرف بين التحويل والتحريف، وقائع الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، صفاقص21-22 أكتوبر2009، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص- تونس، 2010، ص98.

[50] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص67.

[51] شكري محمد عيّاد: اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة ، ط2، 1996، ص 134 .

[52] جموع القلة أربعة: (أفعُل- أفعال- أفعِلة - فِعْلة)، أما بقية جموع التكسير فتدل على الكثرة، يُنظر على سبيل المثال: السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، ج6، 1980، ص87 وما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[53] صلاح فضل:علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري بالقاهرة، ودار الكتاب اللبناني بيروت، مجلد1، ط1، 2007، ص209.

[54] يُنظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية – دراسة في " أنشودة المطر " للسيّاب –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ، ط1، 2002، ص76 ، 77.

[55] همع الهوامع، ج6، ص87.

[56] الديوان، تحقيق: ممدوح حقي، ص 66.

[57] المصدر نفسه، ص 148.

[58] المصدر نفسه ، ص 53.

[59] المصدر نفسه، ص 109.

[60] . المصدر نفسه، ص 208.

[61] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص143

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com