

الانزياح الصرفي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري- مقارنة أسلوبية-  
**A Stylistic Study of Morphological Deviation in the  
 Poems of Emir AbdelKader El Djezairi**

\* د.وردة بويران<sup>1</sup> أحمد الشريف شطراحي<sup>2</sup>

<sup>1</sup> جامعة 8 ماي 1945 قالمة، كلية الآداب واللغات.

University of Guelma- Algeia

<sup>2</sup> المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، جامعة صالح بونيدر - قسنطينة3.

ENS -University of Constantine 3- Algeria

ouardaboui@gmail.com

loudjeine.06@gmail.com

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

### ملخص البحث

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

ومن هنا جاء بحثنا ليميط 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

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:

يتمثل موضوع المقال في نقطتين أساسيتين؛ 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، أن يكشف عن الخصائص المائزة للإبداع الشعري على وجه التحديد، إذ نطلق في معاناة النصوص الشعرية من مرجع أساس هو اللغة المعيارية المألوفة، حيث يمكن من خلالها رصد ما يحصل فيها من حرق وتجاوز يخدم السياق الأدبي، ويوفر له عوامل التميز والفردية.

فإذا كان النص الأدبي له وظائف متعددة تحقيقا لعملية التواصل، فإن من أهمها الوظيفة الشعرية التي " تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب"<sup>1</sup>، ومن ثم تتسع مظاهر الانزياح وتنوع، لذلك قصرنا البحث على شكل واحد من أشكاله وهو الانزياح الصرفي الذي يختص بمعالجة الجوانب الصرفية للكلمة الدالة، التي باتت حلقة في غاية الأهمية لتموقعها في سلسلة الكلام، ومرونتها في التشكيل الشعري.

وأما النقطة الثانية فتختص بمدونة البحث، وهي شعر الأمير عبد القادر الجزائري زعيم المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الفرنسي، ومؤسس الدولة الجزائرية الحديثة. فإذا كان شاعرنا غني عن التعريف في مسيرته التاريخية، والسياسة، والعسكرية، وغيرها، فإن إبداعه الأدبي والشعري بشكل أحص، يحتاج إلى مزيد من القراءات والدراسات العلمية التي يمكنها أن تقدم الإضافة بالكشف عن أساليب الإبداع وجمالياته، انطلاقا من لغته.

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

لاشكَّ أنّ الخطاب الشعريّ يختلف عن غيره من الخطابات الأخرى، من حيث يستجيب فيه الشاعر لما يفرضه المنوال أو الإيقاع الخارجي مُمثلاً في البحر والقافية، بالقدر الذي يكون به أحدر على احتضان ظلال ما يأتلف من إيقاعات داخلية متنوعة وتوجيهها، بدءاً من الصوت المفرد مروراً بالمقاطع الصوتية<sup>2</sup>، وصولاً إلى الأصوات المجتمعة على اختلافها. فالشعر إيقاع قبل كل شيء، وهذا ما يجعل دراسته تركز أسلوبياً 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 كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"<sup>3</sup>، وتبعاً لذلك يجد الشعراء أنفسهم مُقيدين بضرورة الامتثال لما يملحه المنوال (البحر) والاستجابة لإيقاع القصيدة.

وتمثّل 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" صوتياً بحسب السياق الذي تظهر فيه<sup>4</sup>، 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 قياساً إلى الدلالة على معنى يندرج ضمن حقل آخر، وعليه اقتضت طبيعة الموضوع أن نعالجه كالتالي:

### أولاً/ القيمة الأسلوبية للانزياح الصرفي بطريق الحذف والزيادة:

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

#### 1- الانزياح بطريق الحذف:

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

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

فَقَالَتْ: أَيَا ابْنِ الرَّاشِدِيِّ لَكَ الْهِنَا كَفَى؛ فَاتْرُكِ التَّسْيَارَ، وَأَحْمَدُ وَجَى النَّوَى  
فَنَحْنُ لَنَا دِينٌ، وَدُنْيَا، تَجْمَعَا وَلَا فَخْرٌ، إِلَّا مَا لَنَا يَزْفَعُ اللَّوَا

| البحر  | التفعيلات الثنائية | الوحدة المورفولوجية المُنزّاحة | أصلها   | موقع الاستعمال |
|--------|--------------------|--------------------------------|---------|----------------|
| الطويل | (فعلون مفاعيلن) 4x | الهنا                          | الهناؤ  | العروض         |
|        |                    | اللّوا                         | اللّواؤ | الضرب          |

ففي البيت الأول حدث حذف المقطع القصير المفتوح وهو الهمزة وحركتها في "الهناؤ" كي تأتي عروض البيت "مفاعيلن" (لك الهنا- مفاعيلن)، فالطويل له عروض واحدة واجبة القبض هي (مفاعيلن) وثلاثة أضرب<sup>6</sup>: (مفاعيلن- مفاعيلن- فعلون)، وكان خيار الشاعر في البيت الثاني أنّ شاكل بين الضرب والعروض (فع اللوا- مفاعيلن) 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، يشبهونه بما قد حُذف واستعمل محذوفا"<sup>7</sup>، 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)<sup>8</sup>:

- 1- فَإِنْ كَانَ هَذَا الْبُعْدُ، تَأْدِيبٌ مُذْنِبٍ فَإِنَّا بِحَذَا الْقَدْرِ، صِرْنَا عَلَى شَفَا
- 2- وَإِنَّا لَنَخْشَى إِنْ تَطَاوَلَ بَعْدُكُمْ يَصِيرُ لَكُمْ سَلْوَى؛ فَلَا يُرْتَجَى شَفَا
- 3- فَمَنَّا بِلُفْيَاكُمْ وَإِلَّا فَلَا بَقَا وَرِيحُ الْفَنَاءِ، تُسْفِي عَلَيْنَا إِذَا سَفَا

| رقم البيت | البحر  | الوحدة المورفولوجية المُنزّاحة | أصلها | موقع الاستعمال |
|-----------|--------|--------------------------------|-------|----------------|
| 2         | الطويل | شفا                            | شفاؤ  | الضرب          |
| 3         | //     | بقا                            | بقاء  | العروض         |

|       |         |       |  |  |
|-------|---------|-------|--|--|
| الحشو | الفنَاء | الفنا |  |  |
|-------|---------|-------|--|--|

فُصِر الممدود في البيتين الثاني والثالث (شِفاء-شِفا/بقاء-بقا/الفناء-فنا)، إلا أن (شِفا) في البيت الأول و(شِفا) في البيت الثاني تماثلان إلى حد بعيد من حيث البنية الموقع ، وهو ما يشير التحفظ لدى المتلقي للتمييز بينهما، ف : شفا الأولى من قولهم: " وهو على شفا الهلاك، وما بقي منه إلا شِفاً أي: طرف ... [أما الثانية من قولهم] شُفي مريضهم واستشفى من علته"؛ بمعنى الشفاء والبرء من المرض، فالوحدتان المورفولوجيتان، وإن جاءتا متماثلتين من حيث الشكل وحتى الموقع في سلسلة الكلام، فإنهما تختلفان دلالياً 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 ، فإن التماثل الصائقي بينهما الذي يصب في مجرى لا يتعد عنهما (سفا) يجعل البيت أحفل بالغنائية ، من حيث انفتحت دائرة النفس الشعري وتوسّعت، فضلاً عن المساهمة في توقيح وحدة النغم ورشاقته. فالرسالة الأدبية كما يرى ميشال ريفاتير ( Michael Riffaterre ) لا تحقّق ذاتها إلا بتواصلها مع متلقيها، إذ يصبح المبدع والمخاطب طرفي عملية الإخبار، وتكمن عناية المؤلف في عملية الإبلاغ الأدبي في توجيه القارئ توجيهها يقوده إلى تفكيك الرسالة 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<sup>10</sup>.

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

فمن الطويل قوله:

- 1- وَإِنِّي لأَرْجُو نِعْمَةَ اللَّهِ بِالشِّفَا عَلَيْكَ لِتَحْطَى بِالشُّرُورِ، كَمَا تَهْوَى (04-103)<sup>11</sup>
- 2- كِتَابٌ أَتَانِي، حَافِظُ الْوُدِّ، وَافِيَا وَإِنَّ الْوَفَا، أَضَحَّتْ يَبَابًا رِبَاعُهُ (04-129)
- 3- وَعَجِيمُ السَّمَاءِ، مَهْمَا سَمَا، هَانَ أَمْرُهُ فَلَيْسَ يُرَى، إِلَّا لِمَنْ سَاعَدَ الْقُدْرُ (08-213)
- 4- أَبَا سَامِعَ الشُّكُوى وَيَا دَافِعَ الْبَلَا وَيَا مُنْقِذَ الْعَرْقَى وَيَا وَاسِعَ الْبِرِّ (06-215)
- 5- فَيَا قَلْبِي الْمَحْرُوحِ، بِالْبُعْدِ وَاللِّقَا دَوَاكَ عَزِيْزُ لَسْتِ تَنْفَكُ وَلِهَاتَا (09-222)

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

| البيت | البحر  | الوحدة المورفولوجية المُنزاحة | أصلها        | موقع الاستعمال |
|-------|--------|-------------------------------|--------------|----------------|
| 1     | الطويل | شفا                           | الشِّفاء     | العروض         |
| 2     | //     | الوفا                         | الوفاء       | الحشو          |
| 3     | //     | السّما                        | السّماء      | الحشو          |
| 4     | //     | البلا                         | البلاء       | العروض         |
| 5     | //     | اللّقا                        | اللّقاء      | العروض         |
|       |        | دوا                           | دواء (دواؤك) | الحشو          |

استقرأ إبراهيم أنيس أهم دواوين الشعر العربي القديم لرصد مدى تواتر الأوزان<sup>12</sup>، فوجد أنّ بحر "الطويل قد نُظِمَ منه ما يقارب من ثلث الشعر العربي، وأتته 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"<sup>13</sup>، 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)<sup>14</sup>:

- كَمْ لَيْلَةٍ ، قَدْ بُتُّهَا مُتَحَسِّراً      كَمَيِّتٍ أَرْمَدَ ، فِي شَقَا وَتَمَلُّمِ  
- النَّازِلُونَ بِكُلِّ صَنْكٍ ، ضَيِّقٍ      رَغْمًا عَلَى الْأَعْدَاءِ ، بَغَيْرِ تَهْوُلِ

| البحر  | التفعيلة المتكررة | الوحدة المورفولوجية المُنزاحة | أصلها   | موقع الاستعمال |
|--------|-------------------|-------------------------------|---------|----------------|
| الكامل | متفاعلن 6x        | شقا                           | شقاء    | الحشو          |
|        |                   | الأعداء                       | الأعداء | الحشو          |

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

- مَاذَا عَلَي سَادَاتِنَا أَهْلِ الْوَفَا لَوْ أَرْسَلُوا طَيْفَ الرِّيَازَةِ فِي خَفَا<sup>15</sup>

| البحر  | الوحدة المورفولوجية المُتزاخَة | أصلها  | موقع الاستعمال |
|--------|--------------------------------|--------|----------------|
| الكامل | الوفا                          | الوفاء | الضرب          |
|        | خفا                            | خفاء   | العروض         |

وهنا يمكن الإشارة إلى أهمية الأصوات المجتمعة كالجناح 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 نلني قصر الممدود في بحر البسيط من قول الشاعر:

قَدْ طَابَ، فِي طَيْبَةِ الْغَرَا مَقَامُكُمْ جَوَارَ مَحْبُوبِنَا، مَنْ كُنْتَ تَرْقُبُهُ<sup>16</sup>

| البحر  | التفعيلة الثنائية  | الوحدة المورفولوجية المُتزاخَة | أصلها  | موقع الاستعمال |
|--------|--------------------|--------------------------------|--------|----------------|
| البسيط | (مستفعلن فاعلن) 4x | الغرا                          | الغراء | الحشو          |

ومن الوافر قوله:

- بُيِّ لَيْنَ دَعَاكَ الشَّوْقُ يَوْمًا وَخَنَّتْ لِلْقَا مَنَا الْفُلُوبُ<sup>17</sup>

| البحر  | التفعيلات                   | الوحدة المورفولوجية المُتزاخَة | أصلها  | موقع الاستعمال |
|--------|-----------------------------|--------------------------------|--------|----------------|
| الوافر | (مفاعلتن مفاعلتن فاعولن) 2x | اللقا                          | اللقاء | الحشو          |

ومن المتقارب قوله:

فَهَلْ مِنْ دَوَا يَهْدَا الْعُضَالِ وَلَا مَنْ يُجِيرُ وَلَا مَنْ يَدْفَعُ<sup>18</sup>

| البحر    | التفعيلة المتكررة | الوحدة المورفولوجية المُتزاخَة | أصلها | موقع الاستعمال |
|----------|-------------------|--------------------------------|-------|----------------|
| المتقارب | فاعولن 8x         | دوا                            | دواء  | الحشو          |

وتبعاً 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 ، عروضاً وضرباً وحشواً، ومن خلال البحور الخليلية التي نُظِمَ عليها جل الشعر العربي.

### ب- حذف المقطع الأخير في المنادى (الترخيم):

لعلّ من أهمّ أساليب الطلب في التراكيب الشعرية أسلوب النداء<sup>19</sup>، لأنّه 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 أن يتلمّس جماليات الإبداع عن قرب، ويزداد الأسلوب جمالا عندما يحصل أن يعتري أهمّ مكوّن من مكوناته انزياح الحذف في بنية المنادى، وهو ما يُعرف بالترخيم، وهو من قولهم: "رحمهُ إذا رَقَّ له وأشفق عليه...ورخيم الحواشي رقيق"<sup>20</sup>، وقد عاجله النحاة انطلاقاً من اهتمامهم بأواخر الكلم، فوضعوا شروطاً للاسم الذي يُراد ترخيمه<sup>21</sup>، وجاء الترخيم في شعر الأمير على نمط واحد ، من حيث بنيته (يا صاح)، لكنه تنوع من حيث الحيز الذي شغله ؛ فقد جاء في بداية البيت من قوله (الكامل):

يَا صَاحِ خَاتِمَةَ الْأَفْضَالِ كُلِّهِمْ      مِنْ كُلِّ شَيْءٍ كَاتِبٍ أَوْ شَاعِرٍ<sup>22</sup>  
كما ورد في حشو الصدر (الكامل):

مَا بَالُهُمْ يَا صَاحٍ لَمْ يَتَذَكَّرُوا      صَبًّا، كَيْبِيًّا، فِي الْمَحَبَّةِ مُذْنَقًا<sup>23</sup>  
وفضلاً عن ذلك أتى توظيف هذا النمط في حشو عجز البيت (الطويل):

وَقَدْ عَرَفْتَنِي الشُّوقَ، مِنْ قَبْلِ وَالْمَتَوَى      كَذَا وَالْبُكََا - يَا صَاحٍ - بِالْقَصْرِ وَالْمَدِّ<sup>24</sup>  
وقوله (الطويل):

نَعَمْ وَلَكُمْ فَضْلٌ ؛ بِأَشْرَفِ دَعْوَةٍ      غَدَوْتُ بِهَا - يَا صَاحٍ - مُنْشَرِحِ الصَّدْرِ<sup>25</sup>

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 (بي) المتمثل في الباء المكسورة مضافاً إليها ياء المتكلم، فإنّ هذا النمط قد فرض نفسه استعمالاً في العربية، نلاحظ ذلك عبر التعقيب والاستدراك في قول الرضي: "ولا يرخم لغير ضرورة منادى لم يستوف الشروط، إلا ما شد من نحو: يا صاح، ومع شدوذه فالوجه في ترخيمه كثر استعماله"<sup>26</sup>، بل إنه وُجد في الشعر العربي الذي يُحتجُّ به دون ذكر للأداة:

صَاحٍ شَمَّرٌ، وَلَا تَزَلْ ذَاكِرَ الْمَوْءُوتِ، فَنَسِيَانُهُ ضَالًّا مُبِينٌ<sup>27</sup>

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)<sup>28</sup> له، فبالقدر الذي يشير به الحذف إلى لفت الانتباه لمضمون النداء، فإنّه يعبق بمعاني الرقة والحب بين الشاعر ومادحه بالحذف الواقع في بنية المنادى . ويأتي البيت الموالي (ما بالهم يا صاح لم يتذكروا...) ليشارك عبره الترحيم في إيصال لواعج الشاعر وعذاباته وأشواقه في الأسر، فالترحيم الذي يتأسس على أسلوب النداء قد احتضنه أسلوب طلبي آخر هو الاستفهام ليلقي معاني الرقة والحيرة في آن . ناهيك عن تحقّق البحر عبر الترحيم في الأبيات كلها، فالوزن " أن تكون المقادير المقفأة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"<sup>29</sup>، ومن ثمّ يمكن عدّ الترحيم مظهر قوة في لغة الشعر لأنّ له " نظاما خاصا في صرفه إذ تتعرض فيه الصيغ لما لا تتعرض له في النثر"<sup>30</sup>.

## 2- الانزياح بطريق الزيادة:

إذا كانت الصيغة الصرفية قد يعترتها 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 أن تثبت دورها في عملية التشكيل الشعري، أهمها التصغير وتنوين غير المنون.

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

التصغير هو تحوّل يلحق بنية الاسم وهيئته، فيأتي "على ثلاثة أمثلة : على فُعَيْلٍ، و فُعَيْعِلٍ، و فُعَيْعِيلٍ"<sup>31</sup>، وهو في رأينا شكل من أشكال الاقتصاد اللغوي في العربية، إذ إنّ تحوّل البنية على صيغة من الصيغ السابقة يُعني عن وصفها، وليس حتماً أن يخرج تغيير البنية لإفادة التصغير فحسب، بل قد يخرج للدلالة على معانٍ متعددة في العمل الإبداعي تحديداً، 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

العربية [يلاحظ] قلة تردد الألفاظ المصغرة. وكثيرا ما يستعاض عن (مورفيم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها، حتى في لغة الشعر الحديث<sup>32</sup>.

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

بُنِي لَنْ دَعَاكَ الشُّوقُ يَوْمًا      وَحَنَّتْ لِلْقَا مِنَّا الْقُلُوبُ  
وَرُمْتَ بِأَنْ تَنَالَ مُنِي وَوَصَلًا      يَصِحُّ بُعِيدُهُ الْقَلْبُ الْكَيْبُ  
فَإِنِّي؛ مِنْكَ أَوْلَى بِأَشْتِيَاقٍ      وَتَارِي فِي فُؤَادِي هُنَا لَهَيْبُ

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 الحوري في إظهار الود والتحب (بُنِي)، وإفشاء قرب زمان اللقاء (بُعِيدُ) 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 الظلال التي اضطلع بها ورسمها قد رامها ليس بينيته 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 (إنّ دعاك... وحنّت... ورمت.../مُنِي يَصِحُّ..). لثُرْدَفَ بقرب التلافي ببنية التصغير الثانية، فالشاعر عاش أشواقه وابداعه 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

الخطاب وآنساقه على صُغُرٍ جمّة ، يمكن قراءتها على ضوء الجزئية التي نعالجها في التماثل الصيغي بين بنيتي التصغير (فُعِيل)، والتقابل من حيث الدلالة والحيز والوظيفة في المركب الندائي؛ فالأولى (بُئِي) مُكوّن أساس في أسلوب النداء (مُنَادَى) يحوي خطاب التكلّم من ياء المتكلم، لا يدل على الزمان، والثاني (بُعِيدَه) على أهميته فهو جزء من مضمون النداء ، بل من المتعلقات ، ويحوي خطاب الغيبة من المضاف إليه (الهاء )، ويدل على الزمان وقربه، فليّناء الكلمة الصرفي أثره الواضح في تشكيل الفكرة وتصويرها لدى القارئ، لذلك فإن استثمار المتكلم لهذا الجانب يفتح الباب لمعرفة التوظيف الفني للكلمة بعُدّها بنية صرفية مُنزّاحة من خلال شحنها للخطاب، وتوجيهه صوب مدارج الأساليب الفنية التي تنحو إلى النسخ على غير مثال، فتؤثّر في بناء الخطاب، وتُسهم في جعله أقدر على البقاء والتواصل مع القارئ وذلك لما تحويه من دلالات لغوية تترشح على ضوء بنيتها وسياقها<sup>34</sup>.

ويقول الشاعر في مقام آخر (الكامل)<sup>35</sup>:

يَا أَيُّهَا الرِّيحُ الْجُنُوبُ تَحْمَلِي      مِنِّْي تَحْيَةَ مُعْزِمٍ وَتَحْمَلِي  
وَإِقْرِ السَّلَامَ، أَهْيَلٌ وَدِّي وَائْثِرِي      مِنْ طَيْبٍ مَا حُمَلَتْ، رِيحٌ قَرْنُفَلِ

فالبيتان استهل بهما الشاعر قصيدته التي أرسلها إلى جيوشه في جبال جرجرة للشكر والتشجيع<sup>36</sup>، وأفضت صيغة التصغير إلى إظهار التحبب والود لأبطاله البعيدين عنه مكاناً القريين منه حُبّاً، فهو يطلب من الريح أن تحمل لا حبّه بل غرامه إليهم وتقرئهم سلامه وتعبق عليهم بأطيب رائحة ، فبنية التصغير المنزّاحة 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 أَقْرِ ← واقْرئي ) ، وهو تقابل طريف يسهم في بناء انسجام الخطاب . ويقول في سياق التصوف (الطويل):

وَلَا عَنْ أَصِيحَابِ الدَّوَابِّ مَنْ عَدَّتْ      مَلَاعِبُهُمْ مَيِّ: التَّرَائِبُ وَالتَّحْرُ<sup>37</sup>

ورد في هامش الكتاب لسيبويه كلام للسيرافي معلقاً على صيغ التصغير الثلاث قائلاً: " لو ضم إلى هذا وجها رابعا لكان يشتمل على التصغير كلّه، وذلك أفعال، نحو قولنا: أجمال وأجيمال، وأنعام وأنيعام، وسائر ما كان على أفعال من الجمع"<sup>38</sup>، لكن الطريف في البنية الذي يُحسب ابتكاراً للشاعر أنّه وظف بنية التصغير لجمع المذكر والخطاب يشير إلى جمع المؤنث، فانبثق الإيحاء

من التقابل والتساوي ليشارك في نسج ما يرومه الشاعر ابتعادا عن الغواني الحسان وتطلعا إلى السماء ومدارج الصفاء بما يفتح الباب على مدار التصوف، يمكن التمثيل له على النحو الآتي:  
صاحب (مفرد مذكر): أصحاب (جمع تكسير) ← أصيحاب (الجمع المذكر مُصغراً) ←  
أصيحاب = صاحبة (مفرد مؤنث): صاحبات (جمع مؤنث سالم) ← صويجبات (الجمع المؤنث مُصغراً) → أصيحاب.

### 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 يُؤنّ أو صرف ما لا ينصرف كما ذكر سيوييه، وقد وجدنا الشاعر يلجأ إلى ذلك عندما يكون الوزن الشعري بحاجة إليه، من ذلك قوله (الكامل):

تَهْدِي إِلَيَّ طَرَائِفًا، وَظَرَائِفًا      وَلَطَائِفًا، بَتَعَطُّرٍ، وَتَعَسُّلٍ<sup>39</sup>

ويقول أيضا (الكامل):

كَمْ نَافِسُوا، كَمْ سَارَعُوا، كَمْ سَابَقُوا      مِنْ سَابِقٍ، لِفَضَائِلٍ، وَتَفَضُّلٍ<sup>40</sup>

تحولت المقاطع القصيرة الأربعة: (فَ × 3 + ل) إلى مقاطع طويلة مغلقة: (فُن × 3 + لِن)، والقارئ لتنوين صيغ منتهى الجموع في هذين البيتين لا يحس بالخرق بقدر ما يحس بتوقيع الإيقاع عبر التنوين، و لربما لو أخذنا آية صيغة ووضعناها في أيّ مثال لبدا تعسر 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 عَلَيَّ سَادَاتِنَا أَهْلَ الْوَفَا      لَوْ أَرْسَلُوا طَيْفَ الرِّبَاةِ فِي خَفَا

يقول في مقام آخر (الكامل):

بِمَحَاجِرٍ مِنْ حَاجِرٍ، أَقْدَاءَ قَدْ      طَرَدَتْ ضَيْوْفَ الطَّيْفِ جَاءَتْ طُوفَا<sup>41</sup>

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

وقوله (الطويل)

وَبِي تُتَّقَى يَوْمَ الطَّعَانِ فَوَارِسٌ      تَخَالِيْنُهُمْ فِي الْحَرْبِ أُمَّتَالِ أَشْبَالِ<sup>42</sup>

ويمكن الإشارة في هذا الموضوع من البحث إلى تنوين المناذى العَلَم المفرد الذي ورد مرة واحدة، ولم يرد تنوينه قصداً لمعنى آخر غير الإيقاع واستيفاء الوزن الشعري، وهو ما يسوغ لنا القول إنّ

شاعرنا حريص للغاية على توحيّ تفعيلات أيّ بحر يبدع على منواله، وبعبارة أدقّ 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، لكنّ إن 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(الرملي):

كَمْ أَنَادِي حِينَ يَبْدُو صُبْحُهُ يَا سَعِيدُ هَلْ خَيَالٌ لِي يَرُدُّ؟<sup>43</sup>

| البحر  | التفعيلات                     | الوحدة المورفولوجية المنازحة | أصلها     | موقع الاستعمال |
|--------|-------------------------------|------------------------------|-----------|----------------|
| الرملي | (فاعلاتن فاعلاتن<br>فاعلن) 2x | يا سعيداً                    | يا سعيداً | 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 انطلاقاً من تخفيفها، وذلك بنقل المقطعين القصيرين إلى مقطع طويل مفتوح، ومثل 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- عَدُونَا مَا لَهُ مَلْجَا وَ لَا وَرَزَّ وَعِنْدَنَا عَادِيَاثُ السَّبْقِ وَالظَّفَرِ (30-49)
- 2- وَ يَعْتَبِي فَيَكْسُو الْقَلْبَ بَسْطًا لِأَنَّ الْعَتَبَ يُطْفِي حَرَّ نَارِي (06-69)
- 3- أَبْعَاكَ رَبُّ الْعَلَا، فِي نَشْرِ حِكْمَتِهَا رَعْمًا لِأَنفِ مُعَادِبِهَا وَشَانِيهَا (09-122)
- 4- بَدِيعَةُ الْحُسْنِ، بِالْأَضْحَى تُهْنِيَنِي تَزْهُو بِحُسْنٍ، عَلَا، مِنْ غَيْرِ تَزْيِينِ (01-125)
- 5- وَ حِينِيذٍ يُقَالُهُ كُلُّ مُصَاحِبٍ وَمَنْ مَسَّ هَذَا الصَّرَّ، هَيْهَاتَ أَنْ يَبْرَأَ (04-131)
- 6- بِهَا كَعْبَتَانِ: كَعْبَةٌ طَافَ حَوْلَهَا حَجِيحُ الْمَلَا بَلْ ذَاكَ عِنْدَهُمُ الظَّفَرُ (57-206)
- 7- أَيُّ عَيْشٍ، بِنَهْنَا لِي، مِنْ بَعْدِهِمْ طَارَ قَلْبِي وَ عِظَامِي مُلْحُوا (04-224)

| رقم البيت | البحر  | الوحدة المورفولوجية المنازحة | أصلها | موقع الاستعمال |
|-----------|--------|------------------------------|-------|----------------|
| 1         | البيسط | ملجا                         | ملجاً | الحشو          |

|   |        |        |         |        |
|---|--------|--------|---------|--------|
| 2 | الوافر | يطفي   | يُطْفئُ | //     |
| 3 | البيسط | شانيها | شانتها  | الضرب  |
| 4 | البيسط | تهنيي  | تهنئي   | العروض |
| 5 | الطويل | يبرا   | يبرأ    | الضرب  |
| 6 | الطويل | الملا  | الملا   | الحشو  |
| 7 | الذرمل | يهنا   | يهنأ    | //     |

الملاحظ أنّ المقاطع القصيرة قد تحوّلت إلى مقاطع طويلة مفتوحة، لداعي الوزن الذي يتماثل في ثلاث قصائد ويختلف في الباقي، والتمائل لا يعني أنّ التخفيف يلحق الكلمة ضمن انتظامها على نسق تفعيلية معينة؛ فالبيسط مزدوج التفعيلة (مستفعلن-فاعلمن) جاء التخفيف في (ملجا) ضمن مستفعلن (ملجا ولا= مستفعلن)، أما التخفيف الثاني والثالث ضمن البحر نفسه انتاب الوجدتين المدرجتين في فعلن، إحداهما في الضرب (شا « نيهما- فعلن»)، أما الثانية قد وردت في العروض (تهدّ « نيني- فعلن»).

## 2- تحول المقطعين القصيرين إلى طويل مغلق:

الوزن والقافية شيان 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 تنشأ الوزن والقافية مُبتغى، فضلا عمّا رأيناه، أن 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):

أَسْأَلُ كُلَّ الْخَلْقِ هَلْ مِنْ مُحَبِّرٍ      يُحَدِّثُنِي عَنْكُمْ ، فَيُنْعِشُنِي الْخَبْرُ (198-08)  
بِهَا كَعْبَتَانِ: كَعْبَةٌ طَافَ حَوْلَهَا      حَجِيجُ الْمَلَا بَلْ ذَاكَ عِنْدَهُمُ الظَّفَرُ (206-57)  
وَكَعْبَةٌ حَجَّاجِ الْجُنَابِ، الَّذِي سَمَا      وَجَلَّ فَلَا رُكْنَ لَدَيْهِ وَلَا حَجْرُ (206-58)  
وَلَا عَزُو فِي هَذَا وَقَدْ قَالَ رَبُّنَا      تَرَاهُمْ عُيُونٌ يُبْصِرُونَ وَلَا بَصْرُ (213-107)

تكمّن طرافة الانزياح الصرفي في ارتباط الوحدات المُنزّاحة بالقافية التي هي "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"<sup>44</sup>، وقد حدّها إبراهيم أنيس تحديداً علمياً دقيقاً بقوله: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطُر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع تردادها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"<sup>45</sup>، فهي تَهَب البيت وحدته وتضفي عليه تناسقه الموسيقي من خلال تأزرها مع بقية العناصر الفنية. وهذا ما يجعل وجودها في القصيدة ضرورياً، ولا يمكن الاستغناء عنها، فللقافية أهميتها الكبيرة في تشكيل البناء الموسيقي للشعر بعدّها فاصلاً موسيقياً تنتهي عندها موجة النغم في البيت، فتكون خاتمة سيل الإيقاع، ولم يتأت ذلك إلا بتسكين المتحرك الذي حوّل المقطعين القصيرين إلى طويل مغلق أربع مرات، فالقافية أولاً عنصر إيقاعي يحكم جرسها، وثانياً عنصر دلالي لأنها تحتل موقعا متميزا في المركب الموسيقي للشعر<sup>46</sup>.

وقد يعتري هذا التحول المقطعي غير القافية، من مثل ذلك عروض بحر الرمل المجزوء في قوله:  
لَيْسَ تَشْيِيبِي وَعَزْلِي وَعَرَامِي إِلَّا إِلَّا<sup>47</sup>.

| موقع الاستعمال | أصلها   | الوحدة المورفولوجية المُنزّاحة | تفعيلات مجزوء الرمل تبعا للبيت      |
|----------------|---------|--------------------------------|-------------------------------------|
| العروض         | عَزْلِي | عَزْلِي                        | فاعلاتن فاعلاتن<br>/فاعلاتن فاعلاتن |

### 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 جهوداً كبيرة ضبطاً لتلك الصيغ قياساً وفقاً 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 تتأتى دلالة الوحدات الصرفية بمجرد ائتلافها ضمن قياس محدد؟

يؤكد الواقع اللغوي أنّ بعض الوحدات التي تنتمي إلى حقل اشتقاقياً معين قد تنتمي إلى حقل آخر من حيث دلالتها، وقد تفتن المشتغلون بعلوم العربية وتفسير القرآن الكريم قديماً إلى

ذلك نظير ما ذكره سيبويه - على سبيل المثال لا الحصر- في معالجته "ما جاء من المصادر على فعول"<sup>48</sup>، فالتداخل بين الأبنية الصرفية المختلفة وجريان إحداها مجرى الأخرى في الإعراب والعمل النحوي يؤكد خاصيتها الحركية التي حدثوا عنها واعتمدها في تفسير ما يوجد بين الوحدات من اتصال وانفصال<sup>49</sup>، ويبدو أنّ للسياق التركيبي الإبداعي دورا محوريا في تحديد ما ترومه الصيغة، فإمكانية دلالتها على معانٍ متعددة تختلف باختلاف السياق الذي تنتزّل فيه، فاسم الفاعل مثلا دال على الحدث والقائم به، لكنه قد يدل في نسق تركيبى معين عن الواقع عليه الحدث (اسم المفعول) أو العكس، وتزخر العربية بهذه الظواهر الطريفة للصيغ، وبخاصة في العمل الإبداعي. فكيف تبدى 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- فاعيل بمعنى مفعول: ومنه قول الأمير:

أقول لِمَحْبُوبٍ تَخَلَّفَ مِنْ بَعْدِي      عَلِيًّا بِأَوْجَاعِ الْفِرَاقِ وَبِالْبُعْدِ (10-76)  
غَرِيقٌ، أَسِيرُ السُّتْمِ، مَكْلُومُ الْحَشَا      حَرِيقٌ بِنَارِ الْحَجْرِ، وَالْوَجْدِ، وَالصَّدِّ (06-77)  
هَلْ مِنْ مَنَامٍ لِلدِّيْعِ، بِمَرَّةٍ      فَضْلًا عَنِ الْمَرَاتِ، أَوْ هَلْ مِنْ عَفَا (14-148)  
مَا قِيلَ: ذَاكَ أَسِيرُنَا وَقَبِيلُنَا      بَيْنَ الْعَوَادِي، وَالْأَعَادِي، مُثَقَّفَا (23-149)  
مِنَ اللَّائِي، تُطِيعُهُمُ الْفَوَافِي      وَتَنْقَادُ انْقِيَادًا كَالْغَرِيمِ (02-175)  
فَلَا شَيْخٌ إِلَّا مَنْ يُخْلَصُ هَالِكًا      غَرِيقًا يُنَادِي: فَدَّ أَحَاطَ بِي الْمَكْرُ (52-106)

| الوحدة المورفولوجية | وزنها | الحقل الاشتقاقي           | الوحدة المورفولوجية | وزنها | الحقل الاشتقاقي                  |
|---------------------|-------|---------------------------|---------------------|-------|----------------------------------|
| عليل                | فاعيل | معلول (مفعول)             | أسير                | فاعيل | مأسور (مفعول)                    |
| غريق                | //    | مغروق ← مُغْرَق (مُفْعَل) | قتيل                | //    | مقتول (مفعول)                    |
| حريق                | //    | محروق ← مُحْرَق (مُفْعَل) | غريم                | //    | مغروم (مفعول) ومُغْرَم (مُفْعَل) |
| لديغ                | //    | ملدوغ (مفعول)             | غريق                | //    | مغروق ← مُغْرَق (مُفْعَل)        |

الملاحظ أنّ توظيف صيغة (فعيل) في الأبيات كلها انتقل للدلالة على اسم المفعول، وهو تحوّل ينم عن خيارات وبدائل يهتدي إليها المبدع، فتكون المادة الصرفية بذلك طيّعة مرنة مرونة الاختيار الموفق بين البدائل التي تتزاحم لتطفو إحداها اختياراً على السطح في أثناء عملية الإبداع، لأنّ المادة الجذر يمكن أن 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 الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر، الذي لا يهّمه تأدية المعنى فحسب، بل ينبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها"<sup>50</sup>، و للسياق بطبيعة الحال يده الطولى في تحديد التوظيف الجديد للوحدات.

## 2- فَعْلٌ وَفَاعِلٌ بِمَعْنَى مَفْعُولٍ: وذلك نحو قول الشاعر:

نُبَاكِرُ الصَّيْدَ أَحْيَانًا فَنَبَّعْتُهُ      فَالصَّيْدُ مِنَّا - مَدَى الْأَوْقَاتِ - فِي دُعْرِ  
فَلَا شَيْخَ إِلَّا مَنْ يُجَلِّصُ هَالِكًا      عَرِيقًا يُنَادِي: قَدْ أَحَاطَ بِي الْمَكْرُ  
وَصَحَّةُ الْجِسْمِ فِيهَا؛ غَيْرُ خَافِيَةٍ      وَالْعَيْبُ وَالذَّاءُ؛ مَقْصُورٌ عَلَى الْحَضَرِ

فالقارئ للفعل (نباكر) والمفعول (المصدر/الصيد)، 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 المصيد لا الصيد)، ف"السياق الأسلوبى هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، والتقابل الذي ينتج عن هذا الإقحام هو المثير الأسلوبى"<sup>51</sup>، لتأتي الوحدة الصرفية الثانية (الصيد) تنشده 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/فِعُول، وَفِعَال): ومنه قال الشاعر:

رَفَعْنَا ثَوْبَنَا عَنْ كُلِّ لُؤْمٍ      وَأَقْوَالِي؛ تُصَدِّقُهَا الْفِعَالُ  
وَمِنْ عَجَبٍ، صَبْرِي لِكُلِّ كَرِيهَةٍ      وَحَمَلِي أَنْقَالًا، نَجَلُّ عَنِ الْعَدِّ  
لَقَدْ مَرَضَتْ أَرْوَاحُنَا، وَجُسُومُنَا      لِشُكُوكُنْمْ، يَا لَيْتَ لَا كَانَتْ الشُّكُوى

ففي البيت الأول نلاحظ أنّ القياس الذي يقتضى الوحدة الصرفية (أقوال) أن نسميها بالدلالة على القلة<sup>52</sup>، ويتطلب ذلك أن تكون الوحدة الموالية متماثلة مع (أقوال)؛ كونها من حيث الإخبار

تابعة لها، غير أنّ الشاعر عمّد إلى الإتيان بصيغة دالة على الكثرة (فعال)، فحرق إذّاك أفق انتظار القارئ والسامع على حدٍ سواء انطلاقاً من الجمع بين شيئين يفتقران من حيث الدلالة على الكم أو العدد، إنّه المثير الأسلوب الذي " ليس هو التداعي، وليس هو التوالي اللغوي، (...) بل هو " نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع" <sup>53</sup>، ومن ثمّ يتشكّل ليفاجئ القارئ النموذجي، الذي هو " مجموع القراءات وليس متوسطاً، إنّه أداة لإظهار منبهات نص ما" <sup>54</sup> انطلاقاً 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 أنّ الإدراك الوحدات ودلالاتها، لكأنّه يريد القول إنّه يفعل أكثر بكثير ممّا يقول، وفي هذه الحال نجد المسوّغ الأسلوب الذي دعا إلى الجمع بين وحدتين صرفيتين تتدافعان بين القلة (أقوال-أفعال) والكثرة (فعال-فعال) .

وأما البيت الثاني، فالوحدة الصرفية (أثقال) للقلة، 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 أنّ يُعطف الشيء على مثله، بمعنى تمثيلي شارح (أرواحنا وأجسامنا)، لكن حدث العكس وهو عطف ما دل على الكثرة (جسومنا) على القلة (أفعال). يجيئنا "السيوطي" بعد تحديده لأوزان القلة والكثرة في قوله: "وقد يغني أحدهما عن الآخر وضعا كقوله: في رجل أرجل، ولم يجمعه على مثال كثره، وفي رجل رجل، ولم يجمعه على مثال قلة أو استعمالاً لقرينة مجازاً" <sup>55</sup>.

وهناك تحوُّلات أخرى للبنى يمكن ذكرها :

#### 4- مفعّل بمعنى فَعْل: من ذلك قول الأمير (الطويل):

وَحُرِّيٌّ مَعَ السَّاعَاتِ ، يَزُومُ مُجَدِّدًا      وَكَيْلِي طَوِيلٌ ، وَالْمَنَامُ نَفْوَرٌ <sup>56</sup>

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

هَلْ مِنْ مَنَامٍ لِلدَّبِغِ ، بِمَرَّةٍ      فَضْلاً عَنِ الْمَرَاتِ ، أَوْ هَلْ مِنْ غَفَا <sup>57</sup>

#### 5- تفعال بمعنى فَعْل: وذلك نظير قوله (الطويل):

فَقَالَتْ: أَيَا ابْنِ الرَّاشِدِيِّ لَكَ الْهَمَا      كَفَى؛ فَاتْرُكِ التَّسْيَارَ وَأَحْمَدُ وَجَى النَّوَى <sup>58</sup>

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

لَعَلَّ لَنَا عُذْرًا، يُدَافِعُ عُثْبَنَا وَصَدْرُكَ فِي تِلْكَ الْمَعَاذِيرِ، أَوْسَعُ<sup>59</sup>

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

فَلَوْ نَظَرَ الْأَمْلَاكُ، حَتَمَ إِنَائِهَا تَخَلُّوا عَنِ الْأَمْلَاكِ، طَوْعًا، وَلَا فَهْرُ<sup>60</sup>

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 بنوداً في قائمة المتغيرات اللسانية إلى قيم أسلوبية مائزة أثرها الأمير عبد القادر في إطار التنفيذ الفردي للغة، في ظل وفرة الإمكانيات 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، ف"الشعراء أمراء الكلام، يُصَرِّفُونَهُ أَمَا شَاءُوا. 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"<sup>61</sup>.

خاتمة: وتبعاً 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، أنّي تطلّب الوزن والقافية ذلك، سواء أكان بالكسر حذفاً منها أو زيادة فيها، أو كان بتحويل البنية داخلياً للتخفيف، وقد رأينا هذه التحولات تنتاب الوحدات الصرفية عبر مختلف المواضع من البيت، عروضاً وضرباً وحشواً 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 شكّل سمة من أهمّ سمات الانزياح الصرفي في شعر الأمير، لأنّه بالقدر الذي يُبرز الأسلوب، فإنّه يطرح قابلية التلقي وجمالية القراءة، لما يجوزه 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.

## هوامش:

- <sup>1</sup> - موسى رابعة: الأسلوبية- مفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2003، ص12.
- <sup>2</sup> - للعربية خمسة مقاطع هي: المقطع الأول: وهو مقطع قصير يتكون من صامت + صائت قصير نحو : الكاف "ك" من الفعل كُتِبَ ، ويُرمز له بـ (ص ح). المقطع الثاني : وهو مقطع طويل مُقفَل (أو طويل مُغلق) يتكون من صامت + صائت قصير + صامت نحو : "م" ويُرمز 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 مُنته 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 مُنته بصامتين)، يتكون من صامت + صائت قصير + صامت + صائت قصير + صامت ، نحو : "بَحْرٌ" 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. ورايح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993، ص40، 41.
- <sup>3</sup> إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952 ص15.
- <sup>4</sup> رايح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006، ص103.
- <sup>5</sup> ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تحقيق: ممدوح حقي، دار البقطة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1965، ص53.
- <sup>6</sup> الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1969، ص22.
- <sup>7</sup> سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط3، 1988، ص26.
- <sup>8</sup> الديوان، ص67.
- <sup>9</sup> الزمخشري: أساس البلاغة، تقديم: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص447، 448.
- <sup>10</sup> يُنظر : موسى سامح رابعة، الأسلوبية - مفاهيمها وتحليلاتها، ص 15 .
- <sup>11</sup> 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 تلتها. 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.

- <sup>12</sup> يُنظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، 1952، ص189 وما بعدها .
- <sup>13</sup> المرجع نفسه، ص189، 190.
- <sup>14</sup> المصدر نفسه، ص146.
- <sup>15</sup> الديوان، ص139، 142 على الترتيب.
- <sup>16</sup> المصدر نفسه ، ص95.
- <sup>17</sup> المصدر نفسه ،ص107.
- <sup>18</sup> ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، جمع تحقيق- شرح وتقديم: العربي دحو، دار ثالة، الجزائر، ط3، 2007، ص126.
- <sup>19</sup> يتكون أسلوب النداء من أداة النداء، والمنادي، والمنادى، ومضمون النداء. يُنظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص163.
- <sup>20</sup> الزمخشري: أساس البلاغة، ص306
- <sup>21</sup> " أن يكون الاسم عَلَمًا ،و الثانية أن يكون غير مضاف، و الثالثة أن لا يكون مندوبًا ولا مستغاثًا، و الرابعة أن تزيد عدته على ثلاثة أحرف إلا ما كان في آخره تاء التأنيث..." يُنظر: الزمخشري: المفصل في علم العربية، دار الخليل، بيروت، لبنان، ط2، 1323هـ-1905م، ص47
- <sup>22</sup> الديوان، تحقيق: ممدوح حقي، ص123.
- <sup>23</sup> المصدر نفسه ، ص149.
- <sup>24</sup> المصدر نفسه ، ص78.
- <sup>25</sup> المصدر نفسه ، ص102.
- <sup>26</sup> الرضيّ الاسترآبادي: شرح الرضي على الكافية، منشورات جامعة قارونوس، بنغازي، ليبيا، ج1، ط2، 1996، ص398.
- <sup>27</sup> بهاء الدين ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: هادي حسن حمودي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 1993، ص139.
- <sup>28</sup> يُنظر: الديوان ، ص123.
- <sup>29</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس 1966، ص263.
- <sup>30</sup> محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996، ص152.
- <sup>31</sup> سيبويه: الكتاب، ج3، ص415.

- <sup>32</sup> 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 / مارس 1987، ص 91.
- <sup>33</sup> الديوان، ص 107.
- <sup>34</sup> ينظر: جوزيف فندريس: اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1950، ص 226.
- <sup>35</sup> الديوان، ص 139.
- <sup>36</sup> ينظر : المصدر نفسه، ص 139.
- <sup>37</sup> المصدر نفسه، ص 211.
- <sup>38</sup> سيبويه: الكتاب، ج 3، ص 415.
- <sup>39</sup> الديوان، ص 140.
- <sup>40</sup> المصدر نفسه، ص 142.
- <sup>41</sup> الديوان، ص 148.
- <sup>42</sup> الديوان، ص 42.
- <sup>43</sup> المصدر نفسه، ص 136.
- <sup>44</sup> الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 149.
- <sup>45</sup> إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 244.
- <sup>46</sup> يُنظر: يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1995، ص 91.
- <sup>47</sup> الديوان، تحقيق: العربي دحو، ص 129.
- <sup>48</sup> سيبويه: الكتاب، ج 4، ص 42.
- <sup>49</sup> يُنظر: محمد الصبحي البعزاي، الأبنية المتحدة في الأصول والمعنى وقضية أصل الاشتقاق، الصرف بين التحويل والتحرير، وقائع الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، صفاقص 21-22 أكتوبر 2009، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص - تونس، 2010، ص 98.
- <sup>50</sup> عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 67.
- <sup>51</sup> شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط 2، 1996، ص 134 .
- <sup>52</sup> جموع القلة أربعة: (أفعل - أفعال - أفعللة - فِعللة)، 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، ج 6، 1980، ص 87 وما بعدها.

- <sup>53</sup> صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري بالقاهرة، ودار الكتاب اللبناني بيروت،-  
مجلد1، ط1، 2007، ص209.
- <sup>54</sup> يُنظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية - دراسة في " أنشودة المطر " للسياح -، المركز الثقافي العربي، الدار  
البيضاء، المغرب، ، ط1، 2002، ص76 ، 77.
- <sup>55</sup> همع الهوامع، ج6، ص87.
- <sup>56</sup> الديوان، تحقيق: ممدوح حقي، ص 66.
- <sup>57</sup> المصدر نفسه، ص 148.
- <sup>58</sup> المصدر نفسه ، ص 53.
- <sup>59</sup> المصدر نفسه، ص 109.
- <sup>60</sup> . المصدر نفسه، ص 208.
- <sup>61</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص143