

الانزياح المورفولوجي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري

أحمد الشريف شطراحي⁽¹⁾

مقدمة

يتشكّل موضوع البحث من جانبين جوهريين، أولهما: الانزياح* المورفولوجي، يتضمن ضبطاً لزاوية البحث التطبيقي الذي يأخذ من معين المقولات الأسلوبية في مباشرتها للنصوص الإبداعية، هذا الجانب حسب تقديرنا يمكنه أن يكشف عن الخصائص المائزة للإبداع الشعري على وجه التحديد، عند العمل على معاينة النصوص الشعرية من مرجع أساس هو اللغة المعيارية المألوفة، إذ يمكن من خلالها رصد ما يحصل فيها من خرق وتجاوز يخدم السياق الأدبي، ويوفر له عوامل التميّز والفردية.

فإذا كان النص الأدبي له وظائف متعددة تحقيقاً لعملية التواصل، فإنّ من أهمها الوظيفة الشعرية التي "تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب"¹ على حدّ تعبير رومان جاكبسون (Roman Jakobson)، ومن ثمّ تتسع مظاهر

(1) École Supérieure des Enseignants, 25000, Constantine, Algérie.

* للعربية خمسة مقاطع هي: المقطع الأول: وهو مقطع مكرر قصير يتكون من صامت + صائت قصير نحو: الكاف "ك" من الفعل كتب، ويُرمز له ب(ص ح). المقطع الثاني: وهو مقطع مكرر طويل مقفل (أو طويل مُغلق) يتكون من صامت + صائت قصير + صامت نحو: "لَمْ" ويرمز له ب: (ص ح ص). المقطع الثالث: وهو مقطع مكرر طويل مفتوح يتكون من صامت + صائت طويل نحو: "ما" النافية ويُرمز له ب: (ص ح ح). المقطع الرابع: وهو مقطع مكرر مديد مقفل بصامت (أو مُغرق في الطول مُنته بصامت)، يتكون من صامت + صائت طويل + صامت نحو: "قال" ويرمز له ب: (ص ح ح ص). المقطع الخامس: وهو مقطع مديد مقفل بصامتين (أو مغرق في الطول مُنته بصامتين)، يتكون من صامت + صائت قصير + صامت + صامت، نحو: "بَحْرٌ" ويرمز له ب: (ص ح ص ص). يُنظر مثلاً: عبد الصبور شاهين، (1980م). المنهج الصوتي للبنية العربية-رؤية جديدة في الصرف العربي، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص. 38 وما بعدها. ورايح بوحوش (د. ت). البنية اللغوية لبردة البوصيري. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، صص. 40، 41.

الانزياح وتنوّع، لذلك قصرنا البحث على شكل واحد من أشكاله وهو الانزياح المورفولوجي الذي يختص بمعالجة الجوانب الصرفية للكلمة الدالة، التي باتت حلقةً في غاية الأهمية لتتموقعها في سلسلة الكلام ومرونتها في التشكيل الشعريّ.

وأما النقطة الثانية فتختص بمدونة البحث، وهي شعر الأمير عبد القادر الجزائري زعيم المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الفرنسي، ومؤسس الدولة الجزائرية الحديث. فإذا كان شاعرنا غنياً عن التعريف في مسيرته التاريخية، والسياسة، والعسكرية، فإن إبداعه يحتاج إلى مزيد من القراءات والدراسات العلمية التي يمكنها أن تقدّم الإضافة بالكشف عن أساليب الإبداع وجمالياته انطلاقاً من لغته.

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

لاشكَّ أنّ الخطاب الشعريّ يختلف عن غيره من الخطابات الأخرى، من حيث أنّه يستجيب فيه الشاعر لما يفرضه المنوال أو الإيقاع الخارجي مُمَثِّلاً في البحر والقافية، بالقدر الذي يكون به أجدر على احتضان وتوجيه ظلال ما يأتلف من إيقاعات داخلية متنوعة بدء من الصوت المفرد، مروراً بالمقاطع الصوتية، 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 وتتاثر بها القلوب" (إبراهيم أنيس، دت، ص. 15)، وتبعاً لذلك يجد الشعراء أنفسهم مُقَيِّدين بضرورة الامتثال لما يمليه المنوال (البحر)، والاستجابة لإيقاع القصيد.

ويُمثِّل المبحث الصرفي حلقة وسطى بين دراسة الأصوات التي تكوّن الصيغ أو الأشكال الصرفية، ودراسة التراكيب التي تنتظم فيها هذه الصيغ أو الأشكال الصرفية، فالمورفولوجيا برأي "تودوروف (Tzvetan Todorov)" و"ديكرو (Oswald Ducrot)" علم يبحث في كيفية حدوث الوحدات المعنوية الدالة "monèmes" صوتياً بحسب السياق

الذي تظهر فيه (بوحوش، 2006م)، ومنه اتجهنا منذ البداية إلى تحديد إطار البحث فيما يمكن الاصطلاح عليه بـ "الانزياح المورفولوجي"؛ 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، وكذلك 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 في ثلاثة مطالب هي:

- المطلب الأول: القيمة الأسلوبية للانزياح المورفولوجي بطريق الحذف والزيادة.
- المطلب الثاني: القيمة الأسلوبية للانزياح المورفولوجي بطريق التحول الداخلي.
- المطلب الثالث: القيمة الأسلوبية للانزياح المورفولوجي بطريق التناوب.

أولاً: القيمة الأسلوبية للانزياح المورفولوجي بطريق الحذف والزيادة

ترد التحوُّلات الصرفية المُتزاخة في شكل تغييرات مقطعية، تنشُد من خلالها البنية المورفولوجية الاستجابية لما يطرحه الإيقاع، فمنها ما يحصل بالزيادة فيها أو الحذف منها، نعرضها كما يأتي:

الانزياح بطريق الحذف

حذف المقطع القصير في آخر الممدود (قصر الممدود)

الممدود اسم معرب آخره همزة قبلها ألف زائدة، منه السماعي والقياسي، لكن ما يهْمُننا في هذا المقام هو تكرار قصره بشكل لافت ما يشير إلى أن شاعرنا حريص كل الحرص على الامتثال لما يتطلبه البحر والقافية على حدٍ سواء، ولاسيما عندما نلاحظ تنوعاً في البحور والقوافي والأساليب والأغراض، من ذلك قوله في الفخر (الطويل)

فَقَالَتْ: أَيَا ابْنِ الرَّاشِدِيِّ لَكَ الْهَيْئَا كَفَى؛ فَاتَّرِكِ التَّسْيَارَ، وَأَحْمَدُ وَجَى النَّوَى
فَتَحْنُ لَنَا دَيْنٌ، وَدُنْيَا، تَجَمَّعَا وَلَا فَخْرَ، إِلَّا مَا لَنَا يَزْفَعُ اللَّوَا

البحر	التفعيله الثنائيه	الوحده المورفولوجيه المُتزاخه	أصلها	موقع الاستعمال
الطويل	(فعلولن)	الهنا	الهناء	العروض
	مفاعيلن) 4×	اللوا	اللواء	الضرب

ففي البيت الأول حدث حذف المقطع القصير المفتوح وهو الهمزة وحركتها في "الهناء" كي تأتي عروض البيت مفاعلن (لك الهنا- مفاعلن)، فالطويل له عروض واحدة واجبة القبض هي (مفاعلن) وثلاثة أضرب (التبريزي، دت، ص. 22) : (مفاعيلن- مفاعلن- فعولن)، وكان خيار الشاعر في البيت الثاني أن شاكل بين الضرب والعروض (فع اللوا- مفاعلن) بحذف المقطع القصير، وله في ذلك رخصة الايقاع، قال سيبويه: "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، من صرف ما لا ينصرف ...، وحذف ما لا يُحذف، يشبهونه بما قد حُذف واستعمل محذوفاً" (سيبويه، 1988م، ص. 26)، والجدير بالذكر أن 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) (عبد القادر الجزائري، 1965م) :

فَإِنْ كَانَ هَذَا الْبُعْدُ، تُأْدِيبُ مُذْنِبٍ فَإِنَّا بِهِذَا الْقَدْرِ، صِرْنَا عَلَى شَفَا
وَأِنَّا لَنَخْشَى إِنْ تَطَاوَلَ بَعْدُكُمْ يَصِيرُ لَكُمْ سَلْوَى؛ فَلَا يُرْتَجَى شَفَا
فَمَتَّوُوا بِلُفْيَاكُمْ وَإِلَّا فَلَا بَقَا وَرِيحُ الْفَنَاءِ، تُسْفِي عَلَيْنَا إِذَا سَفَا

رقم البيت	البحر	الوحده المورفولوجيه المُتزاخه	أصلها	موقع الاستعمال
2	الطويل	شفا	شَفَاءُ	الضرب
3	//	بقا	بقاء	العروض
		الفنا	الفناء	الحشو

فقد قُصر الممدود في البيتين الثاني والثالث (شِفاء-شِفا/بقاء-بقا/الفناء-فنا)، إلا أن (شِفا) في البيت الأول و(شفا) في البيت الثاني تتماثلان إلى حد بعيد من حيث البنية الموقع، وهو ما يثير 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" (الزمخشري، 2005، صص. 447-448) بمعنى الشفاء والبرء من المرض ؛

فالوحدتان المورفولوجيتان، وإن جاءتا متماثلتين من حيث الشكل وحتى الموقع في سلسلة الكلام، فإنهما تختلفان دلاليا وتتقابلان من حيث الجر والفاعلية في عملية الإسناد، والحذف من خارج البنية في الأولى (لأن التقدير : على شفا حفرة أو شفا الهالك ...)، والحذف من صلب البنية في الثانية (يرتجى شفاء).

أما البيت الأخير، فبالقدر الذي شارك القصر في البنيتين في بناء أجزاء الطويل، فإن 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 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 اللغوي².

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

وَإِنِّي لَأَرْجُو نِعْمَةَ اللَّهِ بِالشِّفَا
عَلَيْكَ لَتَحْظَى بِالسُّرُورِ، كَمَا تَهْوَى
(103-04)³

كِتَابٌ أَتَانِي، حَافِظُ الْوُدِّ، وَافِيَا
وَإِنَّ الْوَفَا، أَضَحَّتْ يَبَابًا رِبَاعُهُ
(129-04)

وَعَظِيمُ السَّمَا، مَهْمَا سَمَا، هَانَ أَمْرُهُ
فَلَيْسَ يُرَى، إِلَّا لِمَنْ سَاعَدَ الْقَدْرُ

أَيَا سَامِعَ الشُّكْوَى وَيَا دَافِعَ الْبَلَا
وَيَا مُنْقِذَ الْغَرْقَيَوَا وَاسِعَ الْبِرِّ
(215-06)

فَيَا قَلَمِي الْمُجْرُوحَ، بِالْبُعْدِ وَاللِّقَا
ذَوَاكَ عَزِيْزٌ لَسْتُ تَنْفَكُ وَلِهَانَا
(222-09)

² يُنظر : ربابعة موسى سامح، (د.ت).الأسلوبية – مفاهيمها وتجلياتها. (ط. 1). الكويت : دار الكندي للنشر والتوزيع، ص. 15.

³ نشير بالرقم الأول "04" من الرقم الثنائي (103-04) 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.

الوحدات المورفولوجية المتزاحة

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

البيت	البحر	الوحدة المورفولوجية المتزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
1	الطويل	شفا	الشفاء	العروض
2	//	الوفا	الوفاء	الحشو
3	//	السماء	السماء	الحشو
4	//	البلاء	البلاء	العروض
5	//	اللقا	اللقاء	العروض
		دوا	دواء(دواؤك)	الحشو

استقرأ إبراهيم أنيس أهم دواوين الشعر العربي القديم لرصد مدى تواثر الأوزان⁴، فوجد أنّ بحر "الطويل قد نُظِمَ 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" (أنيس إبراهيم، د.ت، صص. 189، 190)، وهي مقولة علمية لا تجانب الصواب، لذلك وجدنا شاعرنا قد أكثر في ديوانه من إيقاع الطويل، واستجابت في ذلك الوحدات المورفولوجية من حيث قصر الممدود، كما نجد البحور الأخرى، ومنها الكامل الذي امتثلت وحداته لتفعيلاته بحذف المقطع القصير المفتوح، من ذلك قول شاعرنا (عبد القادر الجزائري، 1965م، ص. 129):

كَمْ لَيْلَةٍ، قَدْ بَتُّهَا مُتَحَبِّرًا كَمَبِيَّتِ أَرْمَدٍ، فِي شَقَا وَتَمَلُّمِ
النَّازِلُونَ بِكُلِّ ضَنْبِكَ، ضَيِّقَ رَغْمًا عَلَى الْأَعْدَاءِ، بَغْيَرِ تَهْوُلِ

البحر	التفعية المتكررة	الوحدة المورفولوجية المتزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
الكامل	متفاعلن×6	شقا	شقاء	الحشو
		الأعداء	الأعداء	الحشو

⁴ يُنظر: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر. (ط. 2). ص. 189 وما بعدها.

فتفعيله الكامل (متفاعلن) استدعت من الشاعر حذف المقطع (المهزمة المكسورة-شقاء-الأعداء).

ويسهم حذف المقطع القصير في رسم مسار الإيقاع وجعله أكثر جاذبية وتأثيرا عندما يُنهي الشاعر شطري البيت بقصر الممدود، يقول (الكامل):

مَاذَا عَلَى سَادَاتِنَا أَهْلِ الْوَفَا لَوْ أَرْسَلُوا طَيْفَ الزِّيَارَةِ فِي خَفَا
(عبد القادر الجزائري، 1965م، ص. 129).

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

وهنا يمكن الإشارة إلى أهمية الأصوات المجتمعة (الجناس اللاحق مثلا في هذا البيت) في بناء الوحدات المورفولوجية، التي تحمل قيما تمييزية، ما يطرح مسألة فعالية التوازي "Parallelisme" في تغذية الإيقاع الداخلي والخارجي على حد سواء.

ونلفي قصر الممدود في بحر البسيط من قول الشاعر:

قَدْ طَابَ، فِي طَيْبَةِ الْغَرَا مَقَامُكُمْ جِوَارَ مَحْبُوبِنَا، مَنْ كُنْتَ تَرْقُبُهُ
(عبد القادر الجزائري، 1965م)

التفعيله الثنائيه	الوحدة المورفولوجية المُتزاخَة	أصلها	موقع الاستعمال
(مستفعلن فاعلن)×4	الغرا	الغراء	الحشو

ومن الوافر قوله :

بُنِيَّ لَنْ دَعَاكَ الشُّوقُ يَوْمًا وَحَنَّتْ لِقَاءِ مَنَّا الْقُلُوبُ
(عبد القادر الجزائري، 1965م)

البحر	التفعيله الثنائيه المتكرره	الوحده المتزاحه	المورفولوجيه	أصلها	موقع الاستعمال
الوافر	(مفاعلتن مفاعلتن فعولن)×2	اللّقاء	اللّقاء	اللّقاء	الحشو

ومن المتقارب قوله :

فَهَلْ مِنْ دَوَاهِي هَذَا الْعُضَالِ وَلَا مَن يُجِيرُ وَلَا مَن يَدْفَعُ
(دحو، 2007م)

البحر	التفعيله الثنائيه المتكرره	الوحده المورفولوجيه المتزاحه	أصلها	موقع الاستعمال
المتقارب	فعولن×8	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 وضمياً وحشواً، ومن خلال البحور الخليلية التي نُظِمَ عليها جل الشعر العربي.

حذف المقطع الأخير في المنادى (الترخيم)

لعلّ من أهمّ أساليب الطلب في التراكيب الشعرية أسلوب النداء⁵، 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 جمالاً عندما يحصل أن يعتري أهمّ مكّون من مكوناته انزياح الحذف في بنية المنادى، وهو ما يُعرف بالترخيم، وهو من قولهم : "رَحِمَهُ إِذَا رَقَّ لَهُ وَأَشْفَقَ عَلَيْهِ...ورخيم الحواشي : رقيق" (الزمخشري، 2005م، ص. 306)، وقد عالجته النحاة

⁵ يتكون أسلوب النداء من أداة النداء، والمنادى، والمنادى، ومضمون النداء. يُنظر : بوحوش رابع : البنية اللغوية لبردة البوصيري. ص. 163.

انطلاقاً من اهتمامهم بأواخر الكلم، فوضعوا شروطاً للاسم الذي يُراد ترخيمه⁶، 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 حَاتِمَةَ الْأَفَاضِلِ كُلِّهِمْ مِنْ كُلِّ شَهْمٍ كَاتِبٍ أَوْ شَاعِرٍ

كما ورد في حشو الصدر (الكامل):

مَا بِالْهَمِّ يَا صَاحِ لَمْ يَتَذَكَّرُوا صَبَّأً، كَنِيْبًا، فِي الْمُحَبَّةِ مُدْنَفًا
(عبد القادر الجزائري، 1965م).

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

وَقَدْ عَرَفْتَنِي الشُّوقُ، مِنْ قَبْلُ، وَالْهَوَى كَذَا وَالْبُكََا- يَا صَاحِ- بِالْقَصْرِ الْمَدَى

وقوله (الطويل):

نَعَمْ وَلَكُمْ فَضْلٌ؛ بِأَشْرَفِ دَعْوَةٍ عَدَوْتُ بِهَا- يَا صَاحِ- مُنْشَرِحِ الصَّدْرِ
(عبد القادر الجزائري، 1965م)

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 شدّ من نحو: يا صاح، ومع شدّوه فالوجه في ترخيمه كثر استعماله" (الاسترابادي، 1996م، ص. 398)، بل إنه وُجد في الشعر العربي الذي يُحتجُّ به دون ذكر للأداة:

صَاحِ شَمَّرُ، وَلَا تَزَلْ ذَاكِرَ الْمَوْتِ، فَنَسِيَانُهُ ضَالًّا مُبِينِ
(ابن عقيل، 1996م، ص. 139)

⁶ "أنّ يكون الاسم علماً، والثانية أنّ يكون غير مضاف، والثالثة أنّ لا يكون مندوباً ولا مستغاثاً، والرابعة أنّ تزيد عدته على ثلاثة أحرف إلا ما كان في آخره تاء التأنيت... "ينظر: الزمخشري: المفصل في علم العربية. (ط. 2). بيروت-لبنان: دار الجيل، ص. 47.

وإذا أمعنَّا النظر في البيت الأول (يا صاح خاتمة...) ألفيناه يتوسط من حيث الترتيب قصيدة تتألف من سبعة أبيات، وهي من المساجلات ردَّ بها الأمير على مدح مفتي الشام (الشيخ أمين الجندي)⁷ له، فبالقدر الذي يشير به الحذف إلى لفت الانتباه لمضمون النداء، فإنَّه يعبق بمعاني الرقة والحب بين الشاعر ومادحه بالحذف الواقع في بنية المنادى. ويأتي البيت الموالي (ما بالهم يا صاح لم يتذكرو...) ليشارك عبره الترخيم في إيصال لواعج الشاعر وعذابات وأشواقه في الأسر، 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 "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب" (القرطاجني، 1966م، ص. 263)، ومن ثمَّ يمكن عدَّ الترخيم مظهر قوة في لغة الشعر لأنَّ له "نظاما خاصا في صرفه إذ تتعرض فيه الصبغ لما لا تتعرض له في النثر" (محمد حماسة عبد اللطيف، 1996م، ص. 152).

الانزياح بطريق الزيادة

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

التحول المقطعي بالزيادة في صلب الكلمة (التصغير)

التصغير هو تحوُّل يلحق بنية الاسم وهيئته، فيأتي "على ثلاثة أمثلة : على فُعَيْلٍ، وفُعَيْعِلٍ، وفُعَيْعِيلٍ" (سيبويه، 1988م، ص. 415)، وهو في رأينا شكل من أشكال الاقتصاد اللغوي في العربية، إذ إنَّ تحوُّل البنية على صيغة من الصيغ السابقة يُغني عن وصفها، وليس حتما أن يخرج تغيير البنية لإفادة التصغير فحسب، بل قد يخرج للدلالة على معانٍ متعددة في العمل الإبداعي تحديدا، ومن ثمَّ تكتسب بنية الكلمة المُصغَّرة شعريتها بانتقال المادة اللغوية إلى واقعة أسلوبية لما تطرحه من إثارة لدى المتلقي الذي يغدو باحثا عن

⁷ يُنظر: عبد القادر الجزائري، الديوان، ص. 123.

الوصف المحذوف، الذي تمثل البنية القياسية للتصغير منطلقا إليه ضمن سياق النص ومجره. 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" (العبد، 1987م، ص. 91).

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) (عبد القادر الجزائري، 1965م):

بُنِيَّ لِيْن دَعَاكَ الشَّوْقُ يَوْمًا وَحَنَنْتُ لِقَاءِ مَنْنَا الْقُلُوبُ
وَرُمْتَ بِأَنْ تَنَالَ مُنَى وَوَصَلًا يَصْرِحُ بِعَيْدِهِ الْقَلْبُ الْكَنِيْبُ
فَإِنِّي ؛ مِنْكَ أَوْلَى بِاشْتِيَاقٍ وَنَارِي فِي فُؤَادِي لَهَا لَيْبُ

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 المتزاخعة عن الأصل دورها المحوري في إظهار الود والتحب (بُنِيَّ)، وإفشاء قرب زمان اللقاء (بُعَيْدُ) 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 للجملية يستوجب تأخيره بعد الفاعل والوصف، غير أنّ الظلال 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 (يَصْرِحُ)، أو بمعنى آخر اقترن مباشرة معه ما ينتج عنه (صحة القلب بعد كآبته)، ومن ثمّ فالبنية المتزاخعة باحت بظلال المعنى وأسهمت في توجيهه، في الوقت الذي تجاوب ذلك مع ما يحتاجه بحر الوافر.

وتكمن طرافة توظيف التصغير في 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... وحتت... ورمت.../مئنّي يصحُّ...) لُتَرَدَفَ بقرب التلاقي ببنية التصغير الثانية، فالشاعر عاش أشواقه،

وبإبداعه ترك القارئ يعيش أشواقا أخرى لمعرفة عبارة الجواب بعدما سلط التركيب ضغطه للانفتاح على مضمون النداء الذي لا فكاك له عن المنادى المصغّر، فضلا عن ذلك فقد أبدع الشاعر في تأشير انسجام الخطاب واتساقه على صُغُرِ جَمَّة، يمكن قراءتها على ضوء الجزئية التي نعالجها في التماثل الصيغي بين بنيقي التصغير (فُعَيْل)، والتقابل من حيث الدلالة والحَيِّز والوظيفة في المركب الندائي؛ فالأولى (بُئِي) مُكوِّن أساس في أسلوب النداء (مُنَادَى) 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، فليبناء الكلمة الصرفي أثره الواضح في تشكيل الفكرة وتصويرها لدى القارئ، لذلك فإن استثمار المتكلم لهذا الجانب يفتح الباب لمعرفة التوظيف الفني للكلمة بعديها بنية مورفولوجية مُتزاخعة 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 وسياقها⁸.

ويقول الشاعر في مقام آخر (الكامل) (عبد القادر الجزائري، 1965م، ص. 130).

يَا أَيُّهَا الرِّيحُ الْجَنُوبُ تَحَمَّيْ مِنْي تَحِيَّةٌ مُغْرِمٌ وَتَجَمَّيْ
وَأَقْرِ السَّلَامَ، أَهْيَلْ وَدِّي وَأَنْثَرِي مِنْ طَيْبٍ مَا حَمَلْتِ، رِيحٌ قَرَنْفُلِ

استهل الشاعر قصيدته بهذين البيتين، حيث أرسلها إلى جيوشه في جبال جرجرة للشكر والتشجيع (عبد القادر الجزائري، 1965م، ص. 130)، وأفضت صيغة التصغير إلى إظهار التحبب والود لأبطاله البعيدين عنه مكانًا القريبين منه حُبًّا، فلم يطلب من الريح أن تحمل حبه فقط بل غرامه إليهم وتقرئهم سلامه وتعبق عليهم بأطيب رائحة، فبنية التصغير المتزاخعة 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 (وَأَقْرِ ← وَاقْرِي)، وهو تقابل طريف يسهم في بناء انسجام الخطاب. ويقول في سياق التصوف (الطويل):

⁸ ينظر: فنديرس، (1950م). اللغة. (الدواخلي عبد الحميد والقصاص محمد، ت.). القاهرة: لجنة البيان العربي، ص. 226.

وَلَا عَنْ أَصِيْحَابِ الدَّوَابِّ مَنْ غَدَتْ مَلَاعِيْهِمْ مَيِّ: التَّرَائِبُ وَالتَّحْرُ⁹

ورد في هامش الكتاب لسيبويه كلام للسيرافي معلقاً على صيغ التصغير الثلاث قائلاً: "لو ضم إلى هذا وجهاً رابعاً لكان يشتمل على التصغير كله، وذلك أفعال، نحو قولنا: أجمال وأجيمال، وأنعام وأنيعام، وسائر ما كان على أفعال من الجمع" (سيبويه، 1988م، ص. 136)، لكن الطريف في البنية الذي يُحسب ابتكاراً للشاعر أنه وظف بنية التصغير لجمع المذكر والخطاب يشير إلى جمع المؤنث، فانبثق الإيحاء من التقابل والتساوي ليشارك في نسج ما يرومه الشاعر ابتعاداً 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) ← أُصِيْحَابِ (الجمع المذكر مُصَغَّرًا)
← أُصِيْحَابِ
= ↓ ↑

صاحبة (مفرد مؤنث): صاحبات (جمع مؤنث سالم) ← صُويْحِبَاتِ (الجمع المؤنث مُصَغَّرًا) ← أُصِيْحَابِ

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

أشار البحث في البداية إلى الضرورة الشعرية التي منها ما يحصل بتنوين ما لا يُنَوَّن 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 إِلَيَّ طَرَائِفًا، وَظَرَائِفًا وَلَطَائِفًا، بَتَعَطَّرٍ، وَتَعَسَّلِ

ويقول أيضا (الكامل):

كَمْ نَافَسُوا، كَمْ سَارَعُوا، كَمْ سَابَقُوا مِنْ سَابِقِي، لِفَضَائِلِي، وَتَفَضَّلِ

فقد تحولت المقاطع القصيرة الأربعة: (فَ × 3 + ل) إلى مقاطع طويلة مغلقة: (فَن ×

⁹ نفسه، ص. 211.

3+لن)، والقارئ لتنوين صيغ منتهى الجموع في هذين البيتين لا يحس بالخرق بقدر ما يحس بتوقيع الإيقاع عبر التنوين، ولربما لو أخذنا آية صيغة ووضعناها في أيّ مثال لبدا تعسّر تنوينها للوهلة الأولى، ومن هنا يمكن تلمس ما يتوخاه العمل الإبداعي دون غيره.

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

مَاذَا عَلَى سَادَاتِنَا أَهْلِ الْوَفَا لَوْ أُرْسِلُوا طَيْفَ الزِّيَارَةِ فِي خَفَا
يقول في بيت آخر (الكامل):

بِمَحَاجِرٍ مِنْ حَاجِرٍ، أَقْدَاءَ قَدْ طَرَدَتْ ضُيُوفَ الطَّيْفِ جَاءَتْ طُوفَا

فتنوين ما لا ينون استوفى تفعيله (متفاعِلن) كما حصل أنفا مع البحر نفسه.

وقوله (الطويل):

وَبِي تَتَّقِي يَوْمَ الطَّعَانِ فَوَارِسُ تَخَالِيهِمْ فِي الْحَرْبِ أُمَّتَالِ أَشْبَالِ

ويمكن الإشارة في هذا الموضوع من البحث إلى تنوين المنادى العَلَم المفرد الذي ورد مرة واحدة، ولم يرد تنوينه قصداً معنيّاً آخر غير الإيقاع واستيفاء الوزن الشعري، وهو ما يسوّغ لنا القول إنّ شاعرنا حريص للغاية على توجّي تفعيلات أيّ بحر يبدع على منواله، وبعبارة أدقّ أنّه لا يتزاح بالبنية المورفولوجية عبر الكسر فيما لغير داعٍ نظير تنوين صيغة منتهى الجموع التي كثيراً 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، وكثيراً ما استعمله الشاعر كذلك، لكن عندما يطلبه البحر يحصل تنوينه، يقول الشاعر (الرملي):

كَمْ أَنَادِي جِئِينَ يَبْدُو صُبْحُهُ يَا سَعِيدٌ هَلْ خَيَالٌ لِي يَرُدُّ؟
(سيبويه، 1988م، ص. 136)

البحر	التفعيلات	الوحدة المورفولوجية المُتزاخَة	أصلها	موقع الاستعمال
الرملي	(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) 2×	يا سعيدٌ	يا سعيدٌ	الحشو

ثانياً: القيمة الأسلوبية للانزياح المورفولوجي بطريق التحول الداخلي

تحول المقطعين القصيرين إلى مقطع طويل مفتوح

فضلا عن التغييرات التي لحقت البنية المورفولوجية بالحذف منها أو الزيادة فيها، فقد يعتبرها الانزياح انطلاقا 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:

عَدُونَنَا مَالَهُ مُلْجَاً وَلَا وَرْزُ
وَعِنْدَنَا عَادِيَاتُ السَّبْقِ وَالظَّقْرِ
(49-30)
وَيَعْتَبُنِي فَيْكُسُ وَالْقَلْبَ بَسْطًا
لَأَنَّ الْعَتَبَ يُطْفِي حَرَّ نَارِي
(69-06)
أَبْقَاكَ رَبُّ الْعَلَا، فِي نَشْرِ حِكْمَتِهَا
رَغْمًا لِأَنْفِ مُعَادِيَتِهَا وَشَانِيهَا
(122-09)
بَدِيعَةُ الْحُسْنِ، بِالْأَضْحَى تَهَيَّنِي
تَزْهُو بِحُسْنٍ، عَلَا، مِنْ غَيْرِ تَزْيِينِ
(125-01)
وَحِينئِذٍ يَقَالُهُ كُلُّ مُصَاحِبٍ
وَمَنْ مَسَّ هَذَا الضَّرَّ، هَمَّاتٌ أَنْ يَبْرَأَ
(131-04)
يَا كَعْبَتَانِ: كَغَبَّةٌ طَافَ حَوْلَهَا
حَجِيحُ الْمَلَابِلِ ذَلِكَ عِنْدَهُمُ الظَّفَرُ
(206-57)
أَيُّ عَيْشٍ، يَهْنَأُ لِي، مِنْ بَعْدِهِمْ
طَارَ قَلْبِي وَعِظَامِي مُلْحُوا
(224-04)

رقم البيت	البحر	الوحدة المورفولوجية المزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
1	البسيط	ملجا	ملجاً	الحشو
2	الوافر	يطفي	يُطْفِئُ	//
3	البسيط	شانيها	شانيها	الضرب
4	البسيط	تهينني	تهَيَّنِي	العروض
5	الطويل	يبرا	يبرأ	الضرب
6	الطويل	الملا	المَلَابِلِ	الحشو
7	المديد	يهنا	يهنأ	//

فالملاحظ أنّ المقاطع القصيرة قد تحوّلت إلى مقاطع طويلة مفتوحة، لداعي الوزن الذي يتماثل في ثلاث قصائد ويختلف في باقيها، والتمائل لا يعني أنّ التخفيف يلحق الكلمة ضمن انتظامها على نسق تفعيلية معينة؛ فالبسيط مزدوج التفعيلة (مستفعلن-فاعِلن) 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" نهما- فعلن"، أما الثانية قد وردت في العروض (تمهّد "نيبي- فعلن").

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 المورفولوجية التي تنشأ الوزن والقافية مُبتَغَى، 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 مُخَيَّرٍ يُحَدِّثُنِي عَنْكُمْ، فَيُنْعِشُنِي الْخَبْرُ
(198-08)

بِهَذَا كَعْبَتَانٍ: كَعْبَةٌ طَافَ حَوْلَهَا حَجِيجُ الْمَلَأِ بَلْ ذَلِكَ عِنْدَهُمُ الظُّفْرُ
(206-57)

وَكَعْبَةٌ حَجَّاجِ الْجَنَابِ، الَّذِي سَمَا وَجَلَّ فَلَا رُكْنَ لَدَيْهِ وَلَا حَجْرُ
(206-58)

وَلَا غَرَوْ فِي هَذَا وَقَدْ قَالَ رَبُّنَا تَرَاهُمْ عِيُونَ يُبْصِرُونَ وَلَا بَصْرُ
(213-107)

وتكمن طرافة الانزياح المورفولوجي في ارتباط الوحدات المزاحة بالقافية التي هي "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن" (التبريزي، د.ت، ص. 149)، وقد حدّدها إبراهيم أنيس تحديدا علميا دقيقا بقوله: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَرِ أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزء مهما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن (إبراهيم أنيس، د.ت، ص. 189)، فهي تَهَبُ 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 بِعَدِّهَا فاصلاً موسيقية 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 للشعر¹⁰.

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

لَيْسَ تَشْبِيهِ بِي وَغَزَلِي وَغَرَامِي إِلَّا الْإِ

البحر	تفعيلات المجزوء تبعا للبيت	الوحدة المورفولوجية المُنزاحة	أصلها	موقع الاستعمال
الرمل	فاعلاتن فاعلاتن/فاعلاتن فاعلاتن	غَزَلِي	غَزَلِي	العروض

المطلب الثالث : القيمة الأسلوبية للانزياح المورفولوجي 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 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 المورفولوجية بمجرد اثتلافها ضمن قياس محدد ؟

إنّ الواقع اللغوي يؤكد أنّ بعض الوحدات التي تنتهي إلى حقل اشتقاقيّ معيّن قد تنتهي إلى حقل آخر من حيث دلالتها، وقد تفتن المشتغلون بعلم العربية وتفسير القرآن الكريم قديما إلى ذلك نظير ما ذكره سيبويه - على سبيل المثال لا الحصر- في معالجه " ما جاء من المصادر على فعول " (سيبويه، 1988م، ص. 42)، فالتداخل بين الأبنية الصرفية المختلفة وجريان إحداها مجرى الأخرى في الإعراب والعمل النحوي يؤكد خاصيتها الحركية التي

¹⁰ يُنظر : لوتمان، يوري (1995م). تحليل النص الشعري. (محمد فتوح أحمد، ت.). بيروت : دار المعارف، ص. 91.

حدّثوا عنها واعتمدها في تفسير ما يوجد بين الوحدات من اتصال وانفصال¹¹، ويبدو أنّ للسياق التركيبي الإبداعي دورا محوريا في تحديد ما ترومه الصيغة، فإمكانية دلالتها على معانٍ متعددة تختلف باختلاف السياق الذي تنزّل فيه، فاسم الفاعل مثلا دالّ على الحدث والقائم به، لكنه قد يدلّ في نسق تركيبّي معين عن الواقع عليه الحدث (اسم المفعول) أو العكس، وتزخر العربية بهذه الظواهر البليغة للصيغ، وبخاصة في العمل الإبداعي. فكيف تبدّى الانزياح المورفولوجي من هذه الوجهة في شعر الأمير عبد القادر؟.

لاحظنا بعد قراءة الديوان شيوع ظاهرة الانزياح المورفولوجي عبر التناوب الصيغي المتنوع، والتي نوردتها كما يأتي:

فعليل بمعنى مفعول

قال الشاعر:

أَقُولُ لِجُحُوبٍ تَخَالَفَ مِنْ بَعْدِي عَلِيًّا بِأَوْجَاعِ الْفِرَاقِ وَبِالْبُعْدِ
(76-10)
غَرِيْقٌ، أَسِيرُ السُّقْمِ، مَكْلُومُ الْحَشَا حَرِيْقٌ بِنَارِ الْهَجْرِ، وَالْوَجْدِ، وَالصَّدِّ
(77-06)
هَلْ مِنْ مَنَامٍ لِلدِّيْعِ، بِمَرَّةٍ فَضْلًا عَنِ الْمَرَاتِ، أَوْ هَلْ مِنْ غَمَا
(148-14)
مَا قِيلَ: ذَاكَ أَسِيرُنَا وَقَتِيلُنَا بَيْنَ الْعَوَادِي، وَالْأَعَادِي، مُثَقَفَا
(149-23)
مِنَ اللَّائِي، تُطِيعُهُمُ الْقَوَافِي وَتَنَقَّادُ أَنْقِيَادًا كَالْغَرِيْمِ
(175-02)
فَلَا شَيْخَ إِلَّا مَنْ يُخَلِّصُ هَالِكَا غَرِيْقًا يُنَادِي: قَدْ أَحَاطَ بِي الْمَكْرُ
(106-52)

الوحدة المورفولوجية	وزنها	الحقل الاشتقائي الدالة عليه	الوحدة المورفولوجية	وزنها	الحقل الاشتقائي الدالة عليه
عليل	فعليل	مأسور (مفعول)	أسير	فعليل	الحقل الاشتقائي الدالة عليه
غريق	//	مغروق ← مُغْرَق (مُفْعَل)	قتيل	//	مقتول (مفعول)
حريق	/	محروق ← مُحْرَق (مُفْعَل)	غريم	//	مغروم (مفعول) ومُغْرَم (مُفْعَل)
لديغ	//	مخدوع (مفعول)	غريق	//	مغروق ← مُغْرَق (مُفْعَل)

¹¹ يُنظر: البعزاوي، محمد الصبيحي (2010م). الأبنية المتحدة في الأصول والمعنى وقضية أصل الاشتقاق، الصرف بين التحويل والتحريف. [وقائع الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، 22 أكتوبر 2009]. صفاقص 21-22 أكتوبر 2009، بصفاقص-تونس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص. 98.

فالملاحظ أنّ توظيف صيغة (فعل) في الأبيات كلها انتقل للدلالة على اسم المفعول، وهو تحوّل ينمُّ 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 ف" 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 يهتمه تأدية المعنى فحسب، بل يبغى إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها" (المسدي، 2006، ص. 67) وللسياق بطبيعة الحال يده الطولى في تحديد التوظيف الجديد للوحدات.

فعل وفاعل بمعنى مفعول

قال الشاعر:

نُبَاكِرُ الصَّيْدِ أحيانًا فَنَبَغْتُهُ فَالصَّيْدُ مِنَّا-مَدَى الأَوْقَاتِ- فِي دُعْرِ
(45-10)

فَلَا شَيْخٌ إِلَّا مَنْ يُخْلِصُ هَالِگًا غَرِيقًا يُنَادِي: قَدْ أَحَاطَ بِي المَكْرُ
(106-52)

وَصِحَّةُ الجِسْمِ فِيهَا: غَيْرُ خَافِيَةٍ وَالْعَيْبُ وَالِدَاءُ؛ مَقْصُورٌ عَلَى الحَضْرِ
(50-34)

إنّ القارئ 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 الأسلوبي هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، والتقابل الذي ينتج عن هذا الإحكام هو المثير الأسلوبي" (عياد، 1996م)، لتأتي الوحدة المورفولوجية الثانية (الصيد) تنشُد دلالة المفعول كذلك لا المصدر كما يمكن ملاحظة دلالة اسم المفعول التي نقرأها في اسم الفاعل، فالهالك وقع عليه الهالك في حقيقة الأمر، وغير خافية بمعنى غير مخفية.

التداخل بين (أفعال/فِعُول، وفِعَال)

قال الشاعر :

رَفَعْنَا ثَوْبِنَا عَنْ كُلِّ لُؤْمٍ وَأَقْوَالِي؛ تُصَدِّقُهَا الْفِعَالُ
(35-07)
وَمِنْ عَجَبٍ، صَبْرِي لِكُلِّ كَرِيهَةٍ وَحَمْلِي أَثْقَالًا، تَجَلُّ عَنِ الْعَدِيِّ
(77-09)
لَقَدْ مَرَضَتْ أَرْوَاحُنَا، وَجَسُومُنَا لِشَكْوَاكُمُ، يَا لَيْتَ لَا كَانَتْ الشَّكْوَى
(103-02)

ما يُلاحظُ في البيت الأول أنّ القياس الذي يقتضي الوحدة المورفولوجية (أقوال) أن نَسَمَهَا بالدلالة على القلة¹²، ويتطلب ذلك أن تكون الوحدة الموالية تماثل مع (أقوال) كونها من حيث الإخبار تابعة لها، غير أنّ الشاعر عمد إلى الإتيان بصيغة دالة على الكثرة (فِعَال)، فَخَرَقَ إِذْكَ أَفَقَ انتظار القارئ والسامع على حدٍ سواء انطلاقاً من الجمع بين شيئين يفترقان من حيث الدلالة عن الكم أو العدد، إنّه المثير الأسلوب الذي "ليس هو التداعي، وليس هو التوالي اللغوي،... بل هو "نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع" (فضل، 2007م، ص. 209)، ومن ثمّ يتشكّل ليفاجئ القارئ النموذجي، الذي هو "مجموع القراءات وليس متوسطاً، إنّه أداة لإظهار منبهات نص ما"¹³ 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 النقطة نجد المسوّغ الأسلوب الذي دعا إلى الجمع بين وحدتين مورفولوجيتين تتدافعان بين القلة (أقوال-أفعال) والكثرة (فِعَال-فِعَال).

وأما البيت الثاني فالوحدة المورفولوجية (أثقال) فإنّها للقلة، غير أنّ الانزياح فيها يكمن في تحوّلها للدلالة على الكثرة، من حيث القرينة الواصفة لها (تجلّ عن العد)، فهو تعبير

¹² جموع القلة أربعة: (أفعل- أفعال- أفعله - فغلة)، أما بقية جموع التكسير فتدل على الكثرة، يُنظر علسبيل المثال: السيوطي، (1980). همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، (عبد العال سالم مكرم، تحق.). (ج. 6)، الكويت: دار البحوث العلمية، ص. 87 وما بعدها.

¹³ يُنظر: ناظم حسن، (2002م). البنى الأسلوبية - دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب. (ط. 1)، الدار البيضاء-المغرب المركز الثقافي العربي، صص. 76، 77.

صريح على كثرة الثقال، فالمنافرة تتأتى عبر التعارض والتقابل بين الصيغة والوصف الفعلي لها.

أما البيت الثالث الذي يستدعي عبر العطف الذي يفيد الاشتراك أن يُعطف الشيء على مثله، بمعنى تمثيلي شارح (أرواحنا وأجسامنا)، لكن حدث العكس وهو عطف ما دلّ على الكثرة (جسومنا) على القلة (أفعال)، يجيبنا السيوطي بعد تحديده للقلة والكثرة بقوله "وقد يغني أحدهما عن الآخر وضعا كقولهم: في رجل أرجل، ولم يجمعوه على مثال كثرة، وفي رجل رجال، ولم يجمعوه على مثال قلة أو استعمالا لقريئة مجازا" (السيوطي، 1980، ص. 87).

وهناك تحولات أخرى للبنى يمكن ذكرها:

مفعل بمعنى فَعْل

من ذلك قول الأمير (الطويل):

وَحُزْنِي مَعَ السَّاعَاتِ، يَزُؤُ مُجَدِّدًا وَلَيْلِي طَوِيلٌ، وَالْمَنَامُ نَفُورٌ

ونلني الكلمة نفسها يستعملها في بحر آخر من قوله (الكامل):

هَلْ مِنْ مَنَامٍ لِلدِّيَغِ، بِمَرَّةٍ فَضْلًا عَنِ الْمَرَاتِ، أَوْ هَلْ مَنْ غَفَا
(عبد القادر الجزائري، 1965م)

تفعال بمعنى فَعْل

يقول (الطويل):

فَقَالَتْ: أَيَا ابْنِ الرَّاشِدِيِّ لَكَ الْهَنَا كَفَى؛ فَاتْرُكِ التَّسْيَارَ، وَأَحْمَدُ وَجَى النَّوَى

يفاعل بمعنى يفعل

قال الشاعر (الطويل):

لَعَلَّ لَنَا عُذْرًا، يُدَافِعُ عَثْبَنَا وَصَدْرُكَ فِي تِلْكَ الْمَعَاذِيرِ، أَوْسَعُ
(عبد القادر الجزائري، 1965م)

أفعال بمعنى فعول

يقول الشاعر (الطويل) :

فَلَوْ نَظَرْنَا الْأُمْلَاكُ، حَتَّمْ إِنَائِهَا تَخَلَّوْا عَنِ الْأُمْلَاكِ، طَوْعًا، وَلَا قَهْرُ
(عبد القادر الجزائري، 1965م)

وتبعاً لما تقدّم نستخلص :

- تكمن القيم الأسلوبية للانزياح المورفولوجي في شعر الأمير عبد القادر في القدرة على التعامل مع الأبنية الكثيرة والمتنوعة حتى غدت طيّعة مرنة أثناء عملية الإبداع التي تطلّب الوزن والقافية ذلك، سواء أكان بالكسر حذفاً منها أو زيادة فيها، أو كان بتحويل البنية داخلياً للتخفيف، وقد رأينا هذه التحولات تنتاب الوحدات المورفولوجية عبر مختلف المواضع من البيت، عروضاً وضرباً وحشواً من خلال التنوع في البحور والأغراض على حدٍ سواء.

- كما أنّ الانتقال المورفولوجي الدال من حقل لآخر من أهمّ سمات الانزياح المورفولوجي في شعر الأمير، لأنّه بالقدر الذي يبرز الأسلوب، فإنّه يطرح قابلية التلقي، فـ "الشعراء أمراء الكلام، يُصِرّفونه أتاً شأؤوا. 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..." (القرطاجني، 1966م. ص. 264).

بيبليوغرافيا

- أنيس، إبراهيم (د.ت). موسيقى الشعر. (ط. 2). القاهرة: مطبعة لجنة البيان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ص. 189 وما بعدها، ص. 244.
- الزَمْخْشَرِي (2005م). أساس البلاغة. (محمد أحمد قاسم، تق). بيروت- لبنان: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ص. 448.
- التبريزي، الخطيب (د.ت). كتاب الكافي في العروض والقوافي. (الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، تحق.). القاهرة: مكتبة الخانجي، ص. 22.
- عبد القادر الجزائري (1965م). الديوان. (ممدوح حقي، تحق.). بيروت: دار اليقظة العربية، (ط. 3)، بيروت-لبنان: العربية للتأليف، صص. (42، 53، 67، 139-142، 146، 95، 107، 123، 149، 78، 102، 107، 139، 140، 211، 148، 66، 148، 53، 109، 208، 143).

- الاسترابادي، الرضيّ (1996م). شرح الرضي على الكافية. (ج. 1)، (ط. 2). بنغازي، ليبيا منشورات جامعة قاريونس، ص. 398.
- العربي، دحو (2007م). ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري. (ط. 3). الجزائر : دار ثالة، ص. 126، ص. 129.
- فضل، صلاح (2007م). علم الأسلوب والنظرية البنائية. مج(1)، (ط. 1). القاهرة : دار الكتاب المصري، بيروت : دار الكتاب اللبناني.
- السيوطي (1980). همع الهوامع في شرح جمع الجوامع. (عبد العال سالم مكرم، تحقق). (ج. 6)، الكويت : دار البحوث العلمية.
- القرطاجني، حازم (1966م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. (ط. 1). (ابن الخوجة محمد الحبيب، تحقق). تونس، ص. 263.
- محمد حماسة، عبد اللطيف (1996م). لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية. (ط. 1). القاهرة : دار الشروق، ص. 152.
- ابن عقيل (1996م). شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك. (ج. 1). (ط. 3). (حمودي هادي حسن، تحقق)، بيروت- لبنان : دار الكتاب العربي، ص. 139.
- بوحوش، رايح (2006م). اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. عنابة-الجزائر : دار العلوم للنشر والتوزيع، ص. 103.
- سيبويه (1988م). الكتاب. ج(1)، (ط. 3). (عبد السلام هارون، تحقق. وش.). القاهرة : مكتبة الخانجي، مج(3). ص. 136، ص. 415.
- فندريس (1950م). اللغة. (الدواخلي عبد الحميد والقصاص محمد، ت.). القاهرة : لجنة البيان العربي.
- لوتمان، يوري (د. ت.). تحليل النص الشعري. (محمد فتوح أحمد، ت.). بيروت : دار المعارف.
- العبد، محمد (1987م، أكتوبر : 1986، مارس). سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور. فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- شكري، محمد عياد (1996م). اتجاهات البحث الأسلوبي. (ط. 2). القاهرة : أصدقاء الكتاب، ص. 134.

المسدي، عبد السلام (2006). الأسلوبية والأسلوب. بيروت: دار الكتاب الجديد: ص. 67.

المجالات العلمية

البعزاوي، محمد الصبحي (2010). الأبنية المتحدة في الأصول والمعنى وقضية أصل الاشتقاق، الصرف بين التحويل والتحريف. [وقائع الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، صفاقس 21-22 أكتوبر 2009، صفاقس-تونس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية].