مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 323 - 345 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المورفيمات الحرّة ودلالاتها في شعر الخنساء (دراسة أسلوبية)

The free Morphemes and its implications in Poems of Al–Khansa (Stylistic Study)

* د. وردة بويران[1]، د. أسماء حمايدية[2]

Dr. Ouarda Bouairane[1], D. Asma Hamaidia [2]

[1] جامعة 8 ماي 1945 قالمة- الجزائر ، [2] جامعة 8 ماي 1945 قالمة- الجزائر

University of 8 May Guelma- Algeria

bouirane.ouarda@univ-guelma.dz , hamaidia.asma@univ-guelma.dz

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/05/25	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

أثّر تطور الفكر اللساني الحديث في الدرس الصرفي العربي إيجاباً من حيث البنية، ولاسيما من المنظور الوصفي الذي جعل من البنية الصرفية حلقة وصل بين البِنيتَين الصوتيّة والتركيبيّة، كما أبدل هذا التوجّه من الكلمة وحداتٍ عضويةً أقرب إلى البساطة والدقة والوضوح، من صنف الوحدات الدنيا الدالة (المورفيمات). وفي ظل هذا التلاحم الثلاثي يتشكل هيكل الدراسة في علاقتها بأسلوب الخنساء ولغتها في نماذج من شِعرها- في قسمين؛ يعتني أوَّلهما بالمورفيمات الحرة الطليقة التي يمكن أن تتصل بغيرها من المورفيمات المقيّدة من صنف الوحدات الدالة على الجمع والتعريف والتنكير..، ويختصّ الثاني بالمورفيمات الحرة المستقلة التي تحمل في ذاتها نواة الوظيفة ومركزها، ولا تتعلّق بغيرها من المورفيمات، منها ما يكون جزءا من كلمة كواو العطف والفاء الفورية أو وحدة مستقلة كالضمائر المنفصلة وأدوات النفي...

ويكمن الهدف الرئيس من الدراسة في مكاشفة المورفيمات المحمّلة أسلوبيا، عبر فاعلتي الاختيار والتناوب، قصد إبراز شفافيتها أو التخفيف من عتمتها في السياقات الشعرية المختارة.

الكلمات المفتاحية: لسانيات؛ مورفيم؛ أسلوبية؛ شعر.

Abstract :

The developments in modern linguistic researches have positively influenced the structure of the word on the Arab morphological study, especially from the descriptive structural perspective. This latter has considered the morphological structure as a link between the phonological and syntactic structures. It has also broken up the word to other basic units closer to simplicity, accuracy and clarity

* د. وردة بويران. bouirane.ouarda@univ-guelma.dz

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

such as the minimal meaningful units (morphemes).Under this tripartite cohesion, the structure of the morphological study is shaped in its relationship with the "Al-Khansa style" and its language through models of its poetry in two parts. The first part takes care of the free morphemes that have a morphological and semantic form. They have two types: function words and content words. Firstly, function words can be connected to other free morphemes like plural morphemes, articles, superlative. Secondly, content words can carry most of the content of a sentence and they are not related to other morphemes like those of negation, personal pronouns.

The study also aims to show the real impact of the modern linguistic study. This can lead to discover the nature of morphological and stylistic effect on the selected poetic contexts in order to highlight its transparency or to reduce its blindness.

Key words: Linguistic, Morpheme, Stylistic, Poetry**.**

مقدمة:

ينظر اللّسانيون المحدثون إلى علم الصرف على أنّه العلم الذي يدرس أبنية الكلمات وأبعاضها، لا لذاتها وإنّما " لغرض دلالي أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات"[1]؛ كونه"يبحث في الوحدات الصرفية (...)، [وأجزائها] ذات المعاني الصرفية؛ كالسّوابق واللّواحق وما إلى ذلك من عناصر، ويعرض الصرف كذلك للصيغ اللّغوية ويصنّفها إلى أجناس وأنواع بحسب وظائفها (...) من كل ما يتّصل بالصيغ بوصفها صيغـــا مفردة"[2].

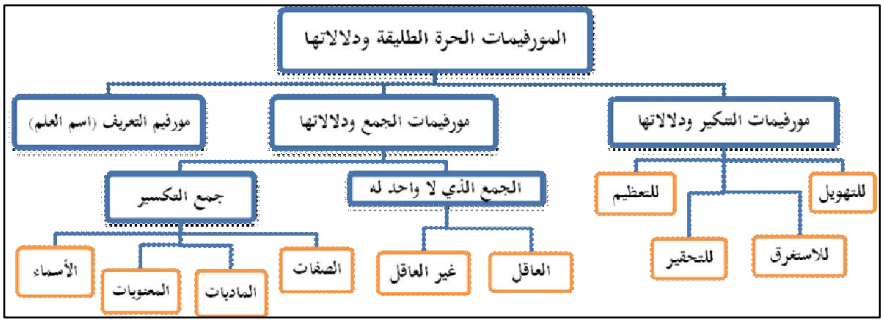
يؤكّد الدارسون المحدثون على أنّ "دراسة الصيغة في الصرف ينبغي أن ترتبط بالدراسات اللغوية الحديثة، لعلاقتها المباشرة بعلم أساليب اللغة، والتحليل اللغوي للأدب"[3]؛ كونها تنبع من تتبع المعاني والدلالات المضمرة خلف بنية الكلمة وأشكالها وأوزانها. وتتأسس إشكالية الدراسة على تساؤلات أبرزها:

– كيف نظرت اللسانيات إلى محتوى علم الصرف بعدّه علما من علومها النظرية؟ وما مرتكزات تصنيف الأبنية الصرفية وزوايا الحكم على أثرها في خدمة الخطاب الأدبي وتمايز أسلوبه؟

– أين يتجلّى أثر اللسانيات الحديثة في دراسة الأبنية الصرفية من حيث البنية والوظيفة؟ وما علاقة ذلك كله بالبنية اللّسانية الكبرى للخطاب الأدبي تحديدا؟.

من هنا نُحاول في هذا المقام تكشّف السّمات الأسلوبية لأصغر بنية صرفية دالّة (المورفيم)[4]، من المنظور الأسلوبي، وذلك في نماذج من شعر الخنساء، إذْ نعتني بالمورفيمات الحرة التي أسهمت بجدٍّ في تميّز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



أسلوب الخنساء وتفرّد تجربتها الشعرية؛ من حيث" يمكن أن تخضع للبواعث المحركة لها فتصبح شفافة أو معتمّة، ويتم هذا على مستويات صوتية وصرفية ودلالية، ولكل منها نتائج أسلوبية بارزة (...)، أما الباعث الصرفي فيتمثل في وجود صيغ صرفية شفافة ذات أثر أسلوبي، وبخاصة تلك التي قد تكتسب دلالة أسلوبيـة جديدة، في سياق تعبيري يبرز شفافيتها، ويخفف عتمتها"[5].

يُمثّل المورفيم (morpheme) أساس الدرس الصرفي من المنظور اللّساني الحديث كونه" أصغر وحدة لغوية لها معنى أو وظيفة صرفية في لغة من اللّغات، وهو بهذا المفهوم لا يمكن تقسيمه إلى شكل أصغر منه سواء أكان مورفيماً حُرّاً أو مقيدا "[6]. فاعتناؤنا بالمورفيمات الحرة (Free Morphemes)– على اختلاف صيغها وأشكالها– نابعٌ من كونها وحدات مكتفية بنفسها ومؤثّرة في جاراتها؛ كالأسماء والجموع والضمائر المنفصلة، وهي بدورها تتمثل في نوعيْن هما: المورفيم الطّليق (Autonomous Morpheme)، والمورفيم المستقل (Dependent Morpheme)، على أن ندرس كل نوعٍ على حدة قصد استقراء خصائصه الأسلوبية مبنىً ومعنىً، إيماناً منا بحريته وقدرته على الكشف عن قناع المعنى الصرفي دون انضمامه إلى غيره.

أولاً/ المورفيمات الحرة الطليقة [7] (Autonomous Morphemes):

وهي إشارات أَوْ علاماتٌ تَسْبَحُ في فضاء الخطاب دون قيدٍ دلاليّ، أو بنيوي؛ فدلالاتها متولّدة من حريتها واكتفائها بنفسها صرفيا ومعجميا دون الاستناد على السّياق، ويمكن وضعها في أيّ موضع من الجملة، ومن ثمّة، فهي كوكبٌ عائم يوظّفه المُبدع لتحقيق غاياته الفنيّة والجماليّة والفكريّة، ويمكننا استجلاء معانيها عبر التماهي الحاصل بين المادة الصرفية العربية والنقول النوعية التي أحدثتها اللسانيات الحديثة. وعليه نعتني برصد ما طغى من وحدات صرفية تحمل جينات الأسلوب والدلالة الموازية لأحوال الخطاب الشعري عند الخنساء، وذلك من خلال المخطط الآتي:

المخطط التصنيفي رقم1/ المورفيمات الطليقة وأنواعها)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونعتني في هذا القسم من البحث بالصيغ الطليقة؛ كونها مورفيمات حرّة تحمل على اختلاف أبنيتها وأشكالها وظائف صرفية ثابتة وأخرى متحولة، تستجيب لحاجة السياق الشعري وتبوّئها مكانة خاصة، تجعل منها أسلوباً مختاراً لأداء الدلالة المطلوبة، وتسهيلا للدراسة نعمد إلى تصنيف المادة الصرفية المدروسة على مظهرين؛ الأول بنيوي ينطلق من بنية الوحدة الصرفية من حيث التكوين، والثاني وظيفي يَغْرِف من الوظيفة العامة للمورفيم. وذلك كالآتي:

1- مورفيمات الجمع المكّسَر ودلالاته:

شكّلت مورفيمات الجمع المكسّر ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان الخنساء لحضوره اللافت والمتنوع، من حيث الأبنية والأشكال التعبيرية، ويتّضح ذلك في الجدول الإحصائي الآتي.

نسبة تواتر جموع التكسير في ديوان الخنساء

جموع التكسير	التواتر	النسبة %	جموع التكسير	التواتر	النسبة %
أفعال	**118**	**30,18**	فُعلان	5	1,28
فواعل	**70**	**17,90**	أفعلة	7	1,79
فعول	**60**	**15,35**	فعالي	3	0,77
فِعال	**40**	**10,23**	أفاعل	6	1,53
مفاعل	25	6,39	أفْعُل	5	1,28
فعائل	23	5,88	فعاليل	5	1,28
فعالى	12	3,07	مفاعيل	1	0,26
فِعلان	7	1,79	فَعالل + فُعالل	4	1,02
المجموع العام: 391			**مجموع المورفيمات السائدة: 288 بنسبة: 73,66 %**		

نلحظ من خلال التواتر الحاصل لمورفيمات الجمع المكسّر، تنوّع خيارات الشاعرة وسيادة وحدة مورفيمية على أخرى، مُشكّلةً بذلك قيمة أسلوبية تسترعي البحث والدراسة، أبرزها:

أ- فَواعِـل: استأثرت بنصيب وافر من التواتر؛ كونها" أقرب إلى الاسمية وأدلّ على الثبوت"[8]، ويمكن تقسيم وظائفها الصرفية إلى صورتين بارزتين هما:

الصورة الأولى (فواعل جمعا للصفات): سيطرت هذه الصورة بتواتر بلغ 118 مرة بنسبة" 30,18 %" من المجموع الكلي لمورفيمات الجمع المكسّر، واتّصلت في جلّ أحوالها بتعداد صفات الموصوف قصد التكثير والمبالغة، نظير قول الشاعرة:

فلمْ أملكْ غـداةَ نعيِّ صخـــرٍ **سوابقَ** عبـرةٍ حلبتْ صـــــراها[9]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اتّصل المورفيم الدال على الجمع في هذه السياقات بثبات الوصف (الدموع) في الموصوف (العيون) على سبيل الكثرة حينا والسرعة حينا أخرى؛ فالسوابق وهي صفة للدموع المتناثرة في تسارع وتتابع توحي بتكرار الحركة والمداومة عليها؛ وهو أسلوب يسهم بأثره في بناء الخطاب الشعري وينقله في صورة ترافق الفكرة لتخز قلب المتلقي وتثبت في ذهنه.

كما اتّصل الجمع المكسّر بمعاني التعظيم وذكر مناقب المرثي ورباطة جأشه، من خلال تكثير الصفة لغير العاقل وتعدادها نحو قول الشاعرة[10]:

رهينــةُ رَمْسٍ قد تَجــرّ ذُيولهــا عليَهِ **سوافــي** الرّامسـاتِ **البَـوارحِ**

فيا عينِ بكّي لامرئٍ طارَ ذكره لهُ تبكي عينُ الرَّاكضاتِ **السَّوابحِ**

شَعْشــاً **شواحِــبَ** لا يَنيــــنَ إذَا وَنَـى ليْــلُ **النَّوابــــــحْ**

فقد وجدت الشاعرة في زنة " فواعل" خياراً يحقق ضالّتها إلى التعبير عن صولة الأسى وحرارة فقْد أخيها وفارسها المقدام، في صورة فرسه دامعةِ العيون حزنا على فراق راكبها، وقد عبرت عن الموصوف المفرد بصفة الجمع لغاية المبالغة وبيان أثر الفقد في الشجر والحجر، وتبدو طرافة الأسلوب في البيت الثالث عبر الاختيار الصرفي المفضي إلى المقابلة بين جمع العاقل المؤنث (شواحب = النساء الباكيات)، وغير العاقل (النوابح = الكِلاب)، بما يحصل بينهما من تكامل نحو أداء فكرة مفادها؛ أنّ صخرا خلّف بعده حزنا لا طاقة للإنسان ولا الحيوان به، ومن ثمّ يتبدّى دور الجمع في أداء هذا التواشج الذي يظلّ قيمة فنية يُحيكها أسلوب الشاعرة.

وتكمن طرافة الاختيار الأسلوبي للمورفيم في قولها:

و**فَوارِساً** مِنّــا هُنالِكَ قُتّــلوا في عَثْــرَةٍ كانَتْ مِــنَ الــدّهْرِ[11]

يتنزل الاصطفاء الأسلوبي هذا المقام منزلة التأكيد على معنى الكثرة والمبالغة فيه لاسيما في صلب التوازي الصرفي الحاصل بين معنى الكثرة في صيغة " فوارس" ومعنى المبالغة في الفعل المبني للمجهول" قُتلوا"، ولعلّه دليل صريح عن ذلك التواؤم بين الدرسين الصرفي والتركيبي من المنظور اللساني المعاصر وما يشي به موضع الاختيار الأسلوبي بوصفه سهماً يخترق الفكرة، وهو ما قصده فلوبير في قوله" إنّي أفكّر في أسلوب ينفذ إلى الفكرة كطعنة خنجر"[12].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصورة الثانية (فواعل جمعا للأسماء[13]): يبتغي الخطاب الخنسائي بهذه الصورة التعبير عن الكثرة في الأسماء، قصد التنوع والتعدد، بالانفتاح على ما يمكن أن يحويه المورفيم من معنى؛ ولعل لهذا الارتباط بين الاسم ومعناه الصرفي مبررا يدعمه سياق الثناء وتعداد مناقب مرثيها، كقولها[14]:

لهفي عَلَى صخرٍ فانيّ أرَى لهُ **نوافلَ** مـنْ معروفـهِ قـدْ تولَّـتِ
ذاكَ الّـــذي كُنّـــــا بِـه نَشْفـي المِـراضَ مـنَ **الجوانـحْ**
حامي الحَقيقـةِ والمُجيـرَ إذا ما خيـفَ حـدُّ **نوائـبِ** الـدَّهـرِ
جَـمٌّ **فواضِـلُهُ** تَنْـدَى أنامِلـهُ كالبدرِ يجلو ولا يخفى على السَّاري

نلحظ بالنظر إلى زنة " فواعل" تقاطعا غير اعتيادي بين المورفيمات الدالة على الجمع في السّياق الواحد ثناءً أو رثاءً، ما ينمّ عن قدرة الشاعرة على تنويع أساليبها اللسانية، والمزج بين وحداتها الصرفية ذات القيم المشتركة أو المتداخلة، وهو ما يؤكد قابلية هذه المورفيمات للتناسق والانسجام في صلب الدلالة الجامعة خدمةً للنص الشعري ومراميه. فعلى الرغم من هذا التنوع الذي يزخر به المورفيم، إلّا أنّ دلالته على العموم أعْلَقُ بالذهن وأثبت؛ فنوافل صخر وقد ولّى، تعْصى على العدّ والبيان في رأي الشاعرة، كما أنّ مقام قسوة الدهر وتلون نوائبه، لا يمكن حصره في مقال دون جمعه في خانة واحدة.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الحضور القويّ لمورفيم التعريف (أل) المتصل بمورفيمات الجمع يعمل عبر خاصية التقييد على تثْبيت الوصف الجامع وتعيينه للموصوف قصد المبالغة والتكثير، فيما تكشفه السياقات الشعرية المطروقة وغيرها.

ب– أفْعَـال: استأثرت هذه الصيغة بحصة الأسد من التواتر، إذْ تواترت مئة وثمانية عشرة مرة (118)، بنسبة: 30,18%، وجاء على لمنوالها قول الخنساء[15]:

نِعْمَ الفـتى كانَ **للأضْيافِ** إذْ نَزَلوا وسائِـلٍ حَلّ بَعدَ النّوْمِ مَحْـــرُوبِ
فمن لِقِرَى **الأضْيافِ** بعدَكَ إنْ هُمُ قُبالَكَ حَلّوا ثـمّ نادَوا فأسْمَعُـــوا

تتّسق دلالة أفعال عبر المورفيم " أضْيَاف = أفْعَال" مع ما يُكنُّه السّياق، لاسيّما وأنّ الخنساء ترمي من وراء انزياحها عن صيغة الكثرة (ضيوف= فُعُول) إلى القلّة تخصيص صخرٍ بتفرّد كرمه وتميز عطائه من سواه، ويزداد بروزا وإفصاحا عن فحواه بالتنكير الحاصل على المورفيم الحرّ (سائلٍ) الدال على اسم الفاعل في البيت الثاني، والمراد منه الاستغراق والعموم على الكثرة والتعدد، وهو أسلوبٌ سلكت به الشاعرة مسلك التعظيم والتمجيد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما تؤشّر خصوصية العدول الصرفي من الكثرة إلى القلة الامتثالَ لما يقتضيه الوزن أو الضرورة الشعرية في اتصالها ببنية اللغة الشعرية العربية وخواصها الإيقاعية، من حيث تطرأ تلك الأحوال العارضة على الأبنية الصرفية، فتؤدي إلى تحويلها من كونها بنودا في قائمة المتغيرات اللسانية إلى قيم أسلوبية مائزة تنتجها الذات الشاعرة بتقلّباتها الفكرية والنفسية.

ج- **فُعُـول**: هي صيغة جاءَتْ في الغالب جمعا للاسم الثلاثي المفرد على وزن " فَعْل"، وهو أحد الأوزان التي يطّرد فيها هذا الجمع، وذلك على صورتين هما:

الصورة الأولى/ فُعُول جمعا للمعنويات: ومنه قول الشاعرة [16]:

دَهَتْـني الحادثاتُ بهِ فأمْسَتْ عليّ **هُمومُـها** تغـدو وتَسـري
أشدَّ على **صروفِ** الدَّهرِ أيداً وأفْصَلَ في **الخُطوبِ** بغَيرِ لَبسِ
فما لي وللدَّهرِ ذي النَّائباتِ أكـلُّ **الـوزوعِ** بنـا تـوزعُ

فالخطوب والصروف والهموم أسماء أُطلِقت على الأحوال المعنويّة المؤدية إلى التعميم؛ إذْ نلمس المفارقة في إخضاع المفرد (الخطب والهمّ والوزع) للجمع وهو واحد وإن تعدّدت أسبابه، وقد يُفهَم من وراء المفارقة، الأسبابَ المؤدية إليه نتيجةً حتميةً، فيما سيقت لفظة الصّرف على الجمع تسويغاً لسطوة الدّهر وتعداد نوائبه، إذْ طالما عبّرت في لغة الشعر عن المنتهى والنتيجة(الموت).

الصورة الثانية/ فُعُول جمعا للمادّيات: وعلى ذلك جاء قول الخنساء [17]:

فكم منْ فـارِسٍ لكِ أُمّ عَمْـرٍو يحـوطُ سِنانُـه الأنسَ الحريـدَا.
كصخرٍ أوْ معاويةَ بنِ عمـرٍو إذَا كانتْ **وجـوهُ** القـومِ سـودَا.
يا عينِ جودي **بالدّموعِ** السُّجُولْ وابْكِ على صخرٍ بدمعٍ هَمُولْ.

اتّصلت جموع التكسير في هذا المقام بالماديات من الأسماء إثباتا للصورة وتقريبها في ذهن المتلقي، من حيث يستدعي السّياق الشعري تصوير الأحداث، و تصوير مشاهد البكاء المفرغة في قالب مجازي فعل فيه الجمع المكسّر فعله الإيحابي نحو إيضاح الأفق الشعري على كثرة الحدث أو تكراره. لاسيّما وقد ارتبط مورفيم الجمع " فُعُول" في المقامات السابقة بمعنى التعميم والشمول للمعنى المتعلّق بالمادّي منه والمعنوي، على سبيل المبالغة في الكثرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

د– فِعَـال: احتلّت الرتبة الرابعة من التواتر في اثنتين وثلاثين وحدة مورفيمية توزعت على عديد السياقات المعبرّة عن أثر الجمع المكسّر في نسج القيمة الأسلوبية للخطاب الشعري عند الخنساء، وقد جاءت بدورها على صورتين:

الصورة الأولى (فِعال جمعا للأسماء): تنحو مورفيمات الجمع على تعدد سياقاتها أسلوباً موحّداً يحُزُ القارئ وينبّهه إلى مقصود الكلام والهدف وراء الاختيار، وهو ما نستشفّه من قولها[18]:

لِيُـرَوِّعَ القـَوْمَ الــــذينَ نَعُـدّهُمْ فينـــا **عِيـــــالا**

خَيـرُ البَـرِيّةِ في قِـــرًى صخـــرٌ وأكرمُهُـمْ **فِعـــالا**

تتكشّف شعرية الجمع من خلال العدول من صيغة القلة أفعال إلى الكثرة " فِعال " إشارةً إلى المبالغة في كرم مرثيها وعطائه، ولعلّ في أسلوب التفضيل بصيغة " أفْعل" = خير، أكرمهم" استزادة للمعنى الذي أشّره مورفيم الجمع في " فِعال". كما يُكسب أسلوب الجمع المتغيّرات اللّسانية المفردة قابلية التحوّل والتعدد، على أوجـه متنوعة تخدم الغرض وتدعمه، وهو ما نلفيه جلياً في شعر الخنساء، إذْ ارتبط مورفيم الجمع (فِعال) بالتكثير للاسم المذكر والمؤنث على اختلاف بناء مفرده؛ كونها تتبنّى عددا مهمّا من أبنية المفرد– بنوعيه– ما يفسّر اختيارها ويدعمه في قولها [19]:

أسـداً تنـاذرهُ **الرِّفاقُ** ضُبارماً شَثْنَ البَـراثِنِ لاحِـقَ الأقـرابِ

يقبـلُ الطَّعـنَ للنُّحورِ بشـزرٍ حينَ يسمو حتَّى يلينَ **الجراحَـا**

تَلْقَـى **عِيالَهُـــــم** نَوَافِلـُهُ فتُصيبُ ذا المِسْـورِ والعُسْـرِ

فالرِّفاق جمع مفرده رفيق " فَعِيل"، وعيال التي مفردها عَيِّل" فَعِّل"، وجِراح التي مفردها جُرْح" فُعْل" هي عينة عن صور عديدة من التحول الصيغي الذي عبّرت به الشاعرة عن ثراء معجمها اللساني، المتّصل أساسًا بغرض الرثاء عبر مراتبه الثلاث (الثناء والعزاء والندب)، ولعلّها مقامات وإن تباينت شعوريا بين المد والجزر، فإنها تظلّ الجوهر الكاشف عن قابلية مورفيم الجمع المكسّر لاستيعاب أكبر قدر ممكن من العواطف والآلام في هيئة تصويرية لها، فالحديث عن بذل صخر وكرمه مقام يستحضر أسلوب الجمع مسوغاً لمعاني المبالغة في الوصف والتكثير.

الصورة الثانية (فِعال جمعا للصفات): اتّصل الجمع المكسّر "فِعال" في هذه الصورة بوصف الماديّ والملموس من الموصوفات، وذلك نظير قولها[20]:

يـا عينِ جودي بالدّموعِ **الغِزَارْ** وابكي على أروعَ حامِي الذِّمَـارْ

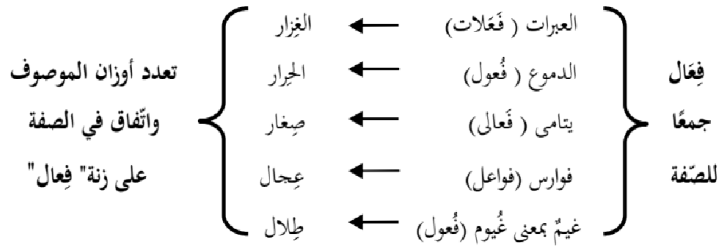
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مَـنْ كـانَ يَوْمـاً باكيـاً سَيّـداً فليـبكـهِ بالعبـراتِ **الحِـــرارْ**
فـرُبّ عُـرْفٍ كنْـتَ أسْدَيتَـهُ إلى عيـالٍ ويتـــامى **صغـارْ**

تهدف الشاعرة من وراء الجمع الواصف للدموع والعبرات في مقدمتها البكائية إلى تهويـل الصورة وتقريبها إلى المتلقي، من حيث ترسم لنا صورة مثالية عن مرثيها في هيئة الفارس الحامي والسيِّد الذي تفديه النفوس وتبكيه الدموع الحارة العزيزة، فهي لغة الثناء التي طالما طعّمتها الشاعرة بالنعوت والمناقب الحميدة لمرثيها في أثواب متباينة المقاييس والأشكال، نظير قولها[21]:

يـــا صَخْرُ مَـنْ للخَيْـلِ إذْ رُدّتْ فَـــوَارِسُهـــا **عِجَـــــالا**
والحيـــــدرُ الصـــــرَّادُ لـــمْ يَـــكُ غَيْمُهـــا إلاّ **طِـــــلالا**

تتوازى الموصوفات على اختلاف أوزانها (فُعُول، فَعَلات، فِعال، فَواعِل، فَعْل) صرفيا مع صفاتها في صلب الوظيفة العامة (جمع التكسير)، ويتّضح ذلك في الشكل الآتي:



نخلص على ضوء مورفيمات الجمع المكسّر إلى أنّ معجم الخنساء وافر من حيث مادته، وثريٌّ من حيث دلالاته وتنوّع أساليبها لتوافر بدائلها اللسانية، فضلا عن اعتمادها على الانتقاء الموفق في ظلّ المقـام أو الغرض المطروق، ولاسيّما الرثاء في ثوب الثناء.

2- مورفيمات التنكير ودلالاتها:

نعتني في هذا المقام بالمورفيمات الاسمية الدالة على التنكير نستدلّ إليها بالتنوين علامة لها، فكما وضعت العرب للتّعريف أداة تدخل أول الاسم هي" أل"، جعلت للتنكير علامة تلحقه، وهي التنوين، فهو" كما يدلُّ على التنكير يشير إلى تمام الكلمة وانقطاعها عمّا بعدها "[22]، لتكون بذلك مورفيمات حرّة أنزِلت منازل مختلفة بفعل تموقعها في السياق وإصابتها بعدواه، من حيث نَحَتْ بها الشاعرة نحو معانٍ ثريّة بمرجعها المقاميّ، وطريفةً بسياقها الشعري أو الأسلوبي، فانساقت إلى وظائف صرفية أبرزها:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ– التنكير لغاية التّعميم والاستغراق: قد ينتقل أسلوب التنكير في الخطاب الشعري الخنسائي إلى مرتبة وسطى بين التنكير والتعريف لعموم المعنى واستغراقه على سبيل الشمول والعموم، ومنه قولها راثية:

فـآلَيـْتُ آسَـى علـى هَالـِكٍ وَأسْـــألُ باكِيـــةً ما لهَـا[23].

كما تقول في مقام آخر:

تَقولُ نِساءٌ: شِبْتِ مِن غيْرِ كَبْرَةٍ، وَأيسرُ ممَّا قدْ لقيتُ يُشِيبُ[24]

يرتبط المورفيم الدّال على التنكير في هذا البيت باستغراق الذات المبهمة، وذلك عبر أسلوب القسم (بحذف لا النافية بعد القسم) بمعنى: أقْسَمْتُ أن لا آسى بعْد معاوية على أحَداً هالِك بعده أو أسأل باكية ما بها، فالهالك ههنا يستغرق الحيوان والإنسان (الناطق وغير الناطق + العاقل وغير العاقل؛ أي كل حيٍّ هالك)، وهذا إنما يدلّ على أنّ المرثي هو أيقونة الحياة والوجود عند الشاعرة. ويزداد المعنى الصرفي إشعاعا في ذهابها بالتنكير على زنة اسم الفاعل (باكيةً)، وجمع التكسير (نساءٌ)، مذهب الاستغراق النوعي (العاقل وغير العاقل) في الأول، والتعيين الجنسي (الأنثى) في الثاني.

وثمّة علامة فارقة غير التنوين تدلّنا على التنكير، وهي دخول" كُلّ "و" رُبَّ" على المنكّر، بقصْد إدخاله دائرة الإبهام والانفتاح على كل ما يمكن أن ينضوي تحت عباءة الحكم بالصّفة، ومن أطرف ما نسجت الشاعرة على هذا المنوال خروج المورفيم الدال على التنكير إلى معنى الكلية واستغراق الجنس بنوعيه (المذكّر والمؤنّث)، نحو قولها[25]:

وكـــلُّ **فَتًـى** سيَبْـــــلى فأذْري الدّمعَ بالسَّكْبِ المجودِ

مضَى وسنَمْضي على إثْـرِهِ كـــذاكَ لكـــلِّ **فتًى** مصـــرعُ

فمورفيم التنكير في علاقته بـ" كلّ" يوحي بالضبابية واستغراق معنى الوصف، من حيث لا يجد القارئ بُدا من العودة إلى السياق الشعري، لفكّ الإبهام ومعرفة الغاية وراء التنكير. وهو في ارتباطه بـ"كلّ" عبر استغراق معناه، ذهب بالسياق الشعري مذهب الحكمة التي لا تزول بزوال الرجال، ولا تمّحى من الذاكرة أبدا، لأنّها تحمل صورة تظلّ ماثلة في عيون الناس وقياسهم الاجتماعي ما دامت خاضعة لأحكامه وقيمه. ولهذا الضربٍ من الحكمة تلجأ الخنساء في مواضع مفصليّة إلى مورفيم التنكير، لنقل أخبارٍ ووصف مشاهدَ يُغلِّفُها التهويل الذي يُكسبها طاقات تعبيرية، غالباً ما تهدف إلى بثّ الرهبة في النفوس نحو قولها[26]:

أبْكـــي فتى الحيِّ نالتهُ منيَّتهُ و**كلُّ نفسٍ** إلى **وقتٍ** و**مقدارِ**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكـــلُّ حـــيٍّ صائـــرٌ للبلى **وكـــلُّ حبـــلٍ** مـــرَّةً لاندثـــارْ
كـــلُّ امـــرئٍ مـــرَّ بـــهِ أهلـــهُ سوْفَ يُرَى يَوْمـــاً على ناحِيَـــهْ
كلُّ امرئٍ باثا في الدَّهرِ مرحومُ وكلُّ بَيْتٍ طَويلِ السَّمكِ مَهدومُ

إذ تَنشُد الخنساء بأسلوب التنكير إلى معنى الاستغراق الكلّي في خضوع الموجودات الحيّة، وغير الحيّة، للفناء والاندثار لضربٍ من الاعتبار والحكمة اللذان يلفّهما التهويل والترهيب دليلا صارخا لتغيّر لغة الشاعرة وأسلوبها بعد الإسلام، ولاسيّما إن تقابل الاستغراق الكلّي في: (كل حي+ كلُّ نفسٍ + كلّ امرئٍ + كلُّ حبلٍ+ كلُّ بَيْتٍ) عبر النتيجة (البلاء والفناء للكلّ)، مع معنى التهويل الذي يخرج إليه التنكير (يوماً)، مصداقا لقوله تعالى:﴿ واتَّقُوا يَوْماً لا تَجْزِي نَفْسٌ عَنْ نَفْسٍ شَيْئاً ﴾ [البقرة، الآية: 48].

ب–المبالغة: يسلك أسلوب التنكير عند الشاعرة مسلك التعظيم لقومها والمبالغة فيه نحو قولها:

أولـو **عـــزٍّ** كأنَّهُمُ غضابٌ **ومَجـــدٍ** مَدَّهُ الحَسَبُ الطّويلُ[27]

فقد جنحت الخنساء في معرض المدح، إلى توظيف النكرات لتقريب مكانة قومها وتعالي مجدهم مسوِّغاً لتخصيصهم بالسمو وخلود مجدهم. وتتجلّى طرافة السّياق الأسلوبي ههنا في الاتّفاق والتناغم الحاصل بين المورفيمات الدالة على النكرة، والحقل الدلالي الذي تنتمي إليه (مَجْدٌ مدّه// الحسبُ الطويل). ولا أدلّ على ذلك ممّا اكتساه مورفيم التنكير" فتىً" من معانٍ– في عشرة مواضع من ديوانها– في بكاء أخويها، إذْ انساق على حال التنكير إلى دلالاتٍ مائزة تصب جميعها في باب الوصف الانفعالي والعاطفي على حال من أحوال الرثاء؛ ثناءً أو عزاءً وأبرزها صورتان:

الصورة الأولى/ الفتى بمعنى السخيُّ ذو المروءة: ومنه قولها[28]:

فتًى كانَ فينا لم يَرَ النّاسُ مِثْـلَهُ كَفالاً لأمٍّ أو وَكيـــلاً لمِحْرَم
خصَصْتُ بها أخا الأحرارِ قَيساً فتًى في بيتِ مكرمـــةٍ كريمِ

تُمجّد الخنساء عبر أسلوب التنكير فتاها صخراً بأجلّ مناقب السخاء الذي عُرفت بـــه العرب منذ القدم، بيد أنّنا نلحظ شيئا من المبالغة والمغالاة في وصف الرجل، وربّما انقادت الشاعرة إلى تيار العاطفة، لاسيّما إن كان الكرم مقاس الحكم عليه مثالاً يُحتذى به، وذاك الفتى الذي جمع صفات الكمال كرماً وحميةً لقومه والعُفاة المحتاجين اللاجئين إليه طلبا للعون.

الصورة الثانية/ الفتى بمعنى الشّاب الشجاع والمقدام: ومنه تقول:

يا عينُ فابْكي فتًى مَحْضاً ضرَائِبُهُ صعباً مراقبهُ سهلاً إذا ريدَا[29]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تصف الشاعرة – في ثوب الفتوّة المؤسسة على التنكير– مرثيها بأبهى صور الشجاعة والإقدام على الكريهة دونما وَجَلٍ أو خوفٍ، وتتحسّر ألما ولوعة على فراقه المفاجئ. فإذا ما أضيفت" أي"[30] إلى النكرة عوملت معاملة "كل"؛ من حيث يدخل المضاف إليها مدخل الكليّة والاستغراق لحكمها نظير قولها:

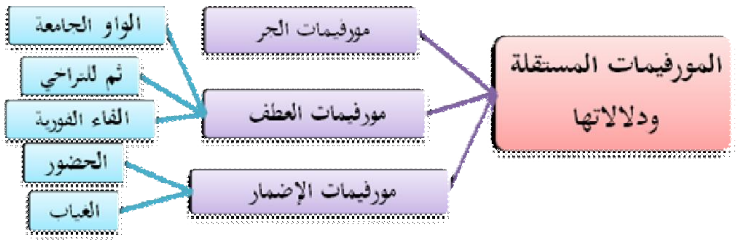
على صَخْرٍ، وأيُّ فتًى كصَخْرٍ ليَوْمِ كَرِيهَةٍ وطِعـانِ حِلْسِ[31].

إذْ لمـّا أُخضع المورفيم الدال على التنكير "فتىً" المضاف إلى "أيّ" في قول الخنساء حصلنا على معادلة محسومة النتيجة مفادها: (أيُّ المضافة //كلّ المضافة + مضاف إليه نكرة (" فتىً"+ الحكم: كصخر أي مثله)؛ فهي إذّاك تَنْقُل مورفيم التنكير، إلى التوسط بين التنكير والتعريف على سبيل تخصيص صفة الفتوة لأخيها على نيّة استغراق الحكم وتعميمه.

ثانياً/ المورفيمات الحرة المستقلّة (Autonomous Morpheme):

وهي المورفيمات المستقلة استقلالا بنيويا وصرفيا تاما، وتحمل في ذاتها نواة الوظيفة ومركزها، ولا تتعلّق صرفياً بغيرها من العناصر، منها ما يكون جزءا من كلمة (مقطع أو مجموعة مقاطع)؛ كواو العطف والفاء الفورية، أو كلمة مستقلة؛ كالضمائر المنفصلة، وأدوات النفي والتحقيق، وأفعال الشروع، وغيرها[32]، وبيانها في المخطط الآتي:

المخطط التصنيفي رقم2/ المورفيمات المستقلة وأنواعها



مورفيم الجر	معانيها في المدونة[33]	تواتره	نسبته
على	أ– الاستعلاء ب– المنزاحة عن معناها بالتناوب	146	% 49
مِن	أ– التبعيض ب– ابتداء الغاية وانتهاؤها ج– للتبيين د– زائدة لتوكيد المعنى واستغراقه. هـ– المنزاحة عن معناها بالتناوب[34].	84	% 28

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	و– لإفادة التعليل.		
إلى	أ– انتهاء الغاية على الحقيقة أو المجاز ب– المنزاحة عن معناها	33	% 11
في	أ – الظرفية الزمانية والمكانية ب– المنزاحة عن معناها بالتناوب	24	% 8
عن	أ– المجاوزة ب– المنزاحة عن معناها بالتناوب	13	% 4
المجموع: 300		300	%100

1– **مورفيمات الجرّ**: وهي مورفيمات تنماز بثرائها الدلالي وقابليتها للتناوب على مختلف السياقات لخدمة الأسلوب وبلاغته، وجاءت في أشعار الخنساء على معانٍ مختلفة قد تعود لطبيعة المورفيم أو لحاجة السياق، ويأتي بيانها إحصاءً و وظيفة في الجدول الآتي:

أ– **مِـن** : بالنظر إلى نسبة تواترها (84 مرة ، بنسبة: 28%) نلحظ استناد الخنساء إليها نواةً مورفيمية لوّنت خطاباتها، بشتّى المعاني والوظائف الصرفية، وذلك في صور أبرزها:

– **التبعيض**: من أطرف ما جاء على هذا المنوال قول الشاعرة[35]:

أنتَ المهنَّدُ **منْ** سليمٍ في العلَى ... والفـــرْعُ لم يسبِ الكِرامَ بمشهَدِ
ما لِذا المـوْتِ لا يَزالُ مُخيفَـــا ... كُلَّ يـــوْمٍ يَنـالُ **مِنَّـــا** شَريفَـا
لا سُوقَةٌ **منهُـمُ** يَبقى ولا مَلِكٌ ... ممّنْ تَمَلّكَـــهُ الأحـرارُ والـــرّومُ
ليَبْـكِ الخَيـرَ صَخراً **من** مَعَـــدٍّ ... ذَوو أحـــلامِـها وذوو نُهـــاها
وفَوارِســاً **مِنّـــا** هُنالِكَ قُتّلـوا ... فـي عَثْـــرَةٍ كانَـتْ مِـنَ الدّهْرِ
لقَـدْ قُصِمَتْ **مني** قَناةٌ صَليبَـةٌ ... ويُقْصَـمُ عُودُ النَّبْعِ وهْوَ صَليبُ
لمرزئـــةٍ كـــأنَّ النَّفـسَ **منهَـــا** ... بُعَيْـدَ النّوْمِ تُشْعَـلُ يوْمَ غُلّـتْ

تكمن طرافة خروج مورفيم الجرّ "مِن" إلى معنى التبعيض، في الحنكة الأسلوبية التي كشفت قدرة الشاعرة على صنع الانسجام بين المورفيم المستقل (مِن) ومعنى الانتماء للكل، من خلال يرتبط بالشاعرة من خلال حديثها عن النفس وهي بعض منها، وحديثها عن موتاها وهم بعض من قومها، وقد أسهم التضافر المورفيمي بين من للتبعيض والمورفيم المقيّد الدال على الغائب في " منهم ومنها" والحاضر المتكلّم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(منّي و منّا) في مقابل ارتباط "من" بقوم الشاعرة وأهلها (سليمٍ ومَعَدٍّ)، وهي علائق تعزز معنى الانتماء والتبعيض فيها.

بينما يتّخذ مورفيم الجرّ "من" في مقامات أخرى موقعه من الدلالة على القلّة في تفَاعُلِه مع سياق البكاء الذي لا يندمل جرح صاحبته، فنراها تستبكي عينيها مزيدا من الدمع في قولها[36]:

عَينيّ جُودا بدَمْعٍ **منكما** جُــودا جودَا وَلا تعــدا في اليوم موعودَا

يا عينُ فِيضي بدَمْعٍ **منكِ** مِغــزَارِ وابكي لصخرٍ بدمعٍ منكِ مدرارِ

فالدموع على قلّتها ككلّ- في تقدير الشاعرة- قد أبانت عن اتساقها الصارخ مع معنى التبعيض في " من" وأسهمت في خروج معناها إلى تبعيض معنى القلّة (بعضٌ من كلّ // فليل من كثير). وثمّة يتجلّى التضافر الأسلوبي المورفيمي مسوِّغاً لدقّة الانتقاء، الذي تنزاح به الشاعرة عن النمطية إلى التناوب، فيما لا يخفى معنى ابتداء الغاية ومنتهاها فيه ؛ لأنّ البكاء يبدأ منها ومن قومها، وينتهي إليهما، وهذا ما يكشف قابليّة هــذا المورفيم لازدواجية الوظيفة و تناغمها في

صلب السياق الشعري. وتكمن طرافة معنى التبعيض في " من" من خلال قول الخنساء[37]:

غَـيْــــتُ العَشيــــرَةِ كُلّــــهـا الغائــرينَ ومـــنْ جـــلس.

مَاذَا تضمَّــنَ منْ جودٍ وَمنْ كرمٍ وَمنْ خلائقَ مَا فهنَّ مُقتضبُ.

جاء مورفيم الجرّ "مِن" في هذه المقامات لإفادة التبيين، وفك الإبهام الذي قد يعتري السّياق، من حيث سيق في البيت الأول لبيان الخاص من العام؛ فـ" كلّ" في ارتباطها بالعشيرة تحملها على معنى العموم والشمول، فيما تبيّن " من" البعض من كلّ (الغائرين والجلس)، كما أنّ الخلائق عامةٌ في معناها من خلال دلالة "من " فيها على الاستغراق لكل خُلق سمح قيل فيه منها ومن غيرها مقتضبٌ يسير، فهو بعض ممّا يستحق من القول ثناءً ومدحاً.

- **ابتداءُ الغاية وانتهائها**: نظير قولها[38]:

لهفـــي عَلَى صخـــرٍ فانيّ اَرَى لـهُ نوافلَ منْ معروفهِ قـدْ تولّـتِ

وكنـتَ إذا كَــفٌّ أتَتْـكَ عَديمـــةً ترجي نــوالاً منْ سحابكَ بُلَّتِ

سقى اللهُ أرضاً أصبحتْ قدْ حوتهما منَ المسْتَهِلاّتِ السّحابَ الغَواديا

يبدو الوصول إلى كنه المعنى من وراء مورفيم الجرّ شائكا، يستوجب قدرا من التأمّل والتروّي في الجمع بين الدوال ومدلولاتها، ولاسيّما في اتصال" مِن" بابتداء الغاية وانتهائها، ففي البيت الأول يمثل معروف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صخر مبتدأ المعروف (البذل والعطاء) ومنتهاه كونه الغاية والمطلب. بينما استقى مورفيم الجرّ معناه، عبر المجاز في البيت الثاني والحقيقة في الثالث، من حيث تشكّل السحب مبتـدأ الغيث ومنتهاه، وهي صورة غاية في التصوير والدقة في ارتباطها بمعنى "من".

- **لإفادة توكيد المعنى واستغراقه:** وهي التي يسمّيها النّحاة (زائدة)؛ ويمكن خروجها من النص دون أن تؤثّر فيه تركيبياً، ولكنّها تضطلع بوظيفة مهمّة في السياق تكمن في التوكيد[39]، كقولها[40]:

تَقولُ نِساءٌ: شِبْتِ مِن غيْرِ كَبْرَةٍ، وَأيسرُ ممَّـا قـدْ لقيـتُ يُشِيـــبُ

ألا يـا عيْــنُ فانْهمـري بغُــدْرِ وفيضي فيضــةً مــن غير نــزْرِ

يتّضح معنى التوكيد في ارتباط " من" بـ" غير" النافية للمعنى المتوارد إلى الذهن لو لم تكن، ولاسيّما أنّها تصف حالتها النفسية بزمنها النفسي وما يحيل عليه من ناتج الزمن الوجودي الذي جعلها عجوزا على شبابها، فما لقيَتْه من مآسي كفيلٌ بجعلها على هذا الحال. فهي تستبكي عيناها الدموع المتواصلة. فيما يزداد المعنى توكيدا بمن في الشطر الثاني من البيْتيْن، من خـلال ارتباطها بـ " مـا" المصدرية وأداة التحقيق" قد" في البيت الأول واتصالها ب" غير" في الثاني على سبيل زيادة التوكيد. فيما تخرج " من" إلى معنى الاستغراق الكلي في قولها راثية أخاها[41]:

وضيفٍ طارقٍ أو مستجــيرٍ يروَّعُ قلبــهُ منْ كـلِّ جرسِ

فأكــرمـهُ وآمنــهُ فأمســى خلياً بالُــهُ مــنْ كــلِّ بؤسِ

إن ارتباط " من " بـ" كل" ينحو بها منحى الاستغراق الكليّ للمعنى المراد، فهذا الضيف الذي نزل في حمى صخر قد وجد الأمان من كل خوف ورهبة، كما لقي راحة البال من كلّ بؤس وهم يعتريه. ومنه خرج مورفيم التنكير" من " من معنى التبعيض إلى العكس من ذلك تأثرا بتضافره مع " كل"، وهو ما نراه ماثلا في قولها[42]:

كمْ منْ منادٍ دعا وَاللَّيلُ مكتنعٌ نفَّستَ عنهُ حبالَ الموتِ مكروبِ

فبدخول مورفيم الجرّ الزائد "من" ازداد معنى الاستغراق إشعاعا وجلاءً على الرغم من حصوله قبل ذلك، بيْدَ أنّ ارتباطه بـ" من" و" كم" العددية قبله أخصّه بتوكيد دلالة الاستغراق فيه.

ب– عـن: احتلّت الرتبة الثالثة من حيث التواتر، وتأتي بمعنى المجاوزة، "وهو أشهر معانيها، ولم يثبت لها البصريون غير هـذا المعنى. فمـن ذلـك قولـه: رميـت عـن القـوس... ولكونها للمجـاوزة عـدّي بهـا: صـدّ، وأعرض، ونحوهما، ورغب ومال، إذا قصد بهما ترك المتعلق"[43]. ومنه تنشد الخنساء[44]:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أرقتُ ونامَ عـنْ سهـري صحابِي كَـــأنّ النـّارَ مُشْعِلـــةٌ ثِيـابـــي
كـمْ منْ ضرائكَ هلاَّكٍ وَ أرملـةٍ حلُّوا لديكَ فزالتْ عنهـمُ الكـربُ
كمْ منْ منادٍ دعا وَاللَّيـلُ مكتنعٌ نفَّستَ عنهُ حبالَ الموتِ مكـروبِ

يكتنز مورفيم الجرّ بدلالات الابتعاد والإعراض عن الشيء حقيقة أو مجازا؛ ففي البيت الأول تَعْدلُ"عنْ" بتجاوز النوم والكرب والموت والإعراض عنهم، من حيث تواشجت المجاوزة في "عن" مع المراد من الخطاب. كما حمل مورفيم الجرّ "عن" دلالة الترك والإعراض في قول الخنساء:

يا عَيْـــنِ جـــودي بالدّمـوعِ فقَـدْ جَفَـــتْ عنـكِ المِـــراوِدْ [45].

تنجسم دلالة " عن" في دلالتها على الترك المجازي مع هذه الصورة الشعرية المتواترة في شعرنا العربي على أشكال مختلفة، من حيث شبّهت الدموع التي جفت وامتنعت عنها بالعيون الجافة من الماء أمام ورّادها، وههنا يتّضح معنى الإعراض في "عن".

3- عـلى: وهي الأكثر في الديوان، واستعانت به الشاعرة للدلالة على الاستعلاء في في معرض المدح والافتخار، من قبيل قولها[46]:

حتى تَفَرّجَتِ الآلافُ عَنْ رَجُلٍ ماضٍ على الهَوْلِ هـادٍ غير مِحيـــارِ
كَأنّ بُغاةَ الخَيْرِ عندَكَ أصبَحُوا على نَهَجٍ من طافحِ البَحْرِ خِضْرِمِ
يـــا عَيْـن ابكـــي فارِســـاً حســـنَ الطّعـــانِ علـــى الفـرس

وفي باب الرثاء تقول[47] :

كأنّ عيني لذكراهُ إذا خَطَـــرَتْ فيضٌ يسيلُ على الخدَّيْـنِ مـدرارُ
خناسٌ فما تنفـــكُّ مَا عمـــرتْ لها علَيْـــهِ رَنيـــنٌ وهـيَ مِفْتـارُ
إنّي تذكّرني صخـــراً إذا سجعتْ على الغُصُونِ هَتُوفٌ ذاتُ أطْواقِ

فمورفيم الجر "على" بفعل دلالته على الاستعلاء قد تناسب مع السياق المطروق؛ إذْ الهول والنهج المُكنّى بهما على شجاعة المرثي تستدعي الاستعلاء والتعالي على الخوف والوجل في أحلك الظروف وأصعبها. فيما ينهج الأسلوب بـ"على" منهج الاستعلاء الحقيقي طلباً للمقصود استعلاء الدموع خـديّ الشاعرة بكاء على مرثيها فأشبهت بذلك حال الحمام الهتوف على الغصون. فالمتعلّقات بمورفيم الجرّ في هذه المقامات مواضع استعلاء على الحقيقة لا المجاز، فالفرس الطـــريق للسير عليها ونهج أثرها، والجياد أوجدت مَرْكَباً لفرسانِها ومحاربيها، كذا الأفْنَانُ للطير.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- مورفيمات الإضمار الدّال على الغيّاب[48]:

يُشكِّل الضمير المنفصل مادة خصبة للبحث المورفيمي؛ كونه مورفيما مسْتقلا[49] يحملُ في ذاته نواة الوظيفة الصرفية ومركزها؛ من حيث" يُشير إلى مدلوله ومرجعه. فإذا كان مرجعه اسم شخص أشار إليه وحمل مدلوله (موضوعه) فدلّ على شخص صاحبه، وإذا كان مرجعه شجرة مثلا أشار إليها وحمل مدلولها"[50]. فهو إذن يُحيل إلى الجنس ونوعه ليُعرّفه ويعيّن مدلوله. وقد اكتفت الخنساء باعتبار الحضور والغياب بمورفيم الإضمار الدال على الغيّاب، وحمل بين طيّاته لطائف أسلوبية تستحق البحث والتحليل، ومنها جاء قول الشاعرة[51]:

أبقى لنا كلَّ مجهـــولٍ وفجعنا بالحالِمِينَ فَهُـمْ هـــامٌ وأرْماسُ
هُمُ سادُوا مَعـدّاً في صِبـاهُمْ وسادوا وهمْ شبابٌ أوْ كهــولُ

فيما تهدف الشاعرة من وراء ضمير الغائب "هو" إلى التعريف بمرجعه، وتثبيت مدلوله في ذهن المتلقي، إضافةً إلى وظيفته الصرفية المعْرِبة عن جنسه ونوعه (المذكر المفرد)، فضلا عن عوْده إلى مسمىً ما يُغني عن تكراره، ومن هنا يؤدّي مورفيم الإضمار إلى تماسك النص، باعتباره نواةً لسانية أكثر نجاعة للقيام بهذا الدور، وذلك في نحو قولها[52]:

هُوَ الفارِسُ المسْتَعِدّ الخَطيبُ فـي القـومِ واليسرُ الوعوعُ
و**هـوَ** المـؤمَّـلُ والَّـذي يُرْجَـى وأفْضَلُهـا نَـوَالا
هو المـرُّزءُ المبينُ لا كباسٌ عَظيمُ الرّأيِ يَحْلُـمُ بالنّعيقِ

لأول وهلة قد نظُنُّ أن الإحالة في هذا البيت بعدية، من حيث الاسم المحال إليه الذي أتى بعد الضمير(الفارس، المؤمّل، الرُّزءْ)، بيد أنّهما معا يستدعيان مسمّى مضمرا تُشير إليه القرينة الضميرية والمعنوية بالوصف؛ من حيث يعيّن مدلوله الذي إذا أردنا إرجاعه إلى أصله وجدناه اسم العلَم الشخصي (صخر)، ما يدعم التساوق بين المحذوف والضمير الذي حلّ محلّه عبر الوظيفة الصرفية المتمثّلة في التعريف[53] والتعيين، إضافة إلى التلاؤم الحاصل بين ضمير الغيبة ومقام الثناء على الغائب (الميّت، وقد يكنّى بهذا الضمير عن الحاضر الغائب لغير العاقل تفاديا للتكرار والوقوع في الركاكة كقولها:

لقَدْ قُصِمَتْ مني قَناةٌ صَليبَةٌ ويُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ و**هْوَ** صَليبُ[54].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فلو أعدنا التركيب إلى أصله، لوجدناه: (ويُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ و عُودُ النَّبْعِ صَليبُ)، ولرأينا التكرار يذهب ببلاغة التركيب وإيقاعه، من حيث أضفى مورفيم الإضمار" هو" على الأسلوب رقّةً وسلاسة. ولما ارتبط مورفيم الغائب بالعاقل، فقد اتّصل المورفيم "هي" بغير العاقل في جلّ المقامات من مثل قولها[55]:

شددتَّ عصابَ الحربِ إذ هيَ مانعٌ فألْقَتْ برِجْلَيها مَرِيّاً فَدَرّتِ
تبكي لصخرٍ هي العبرَى وَقدْ ولهتْ ودونهُ منْ جديدِ التُّربِ أستارُ
لاَ تسمنُ الدَّهرَ في ارضٍ وَإنْ رتعتْ فإنَّما هيَ تحنانٌ وَتسجارُ
وكانَ لِزازَ الحَرْبِ عندَ شُبوبِها إذا شمَّرتْ عنْ ساقها وهي ذاكيهْ

إذْ يُشير مورفيم الغائبة إلى مرجع ورد معرّفا بالإضافة قرينةً تهدف الشاعرة من خُلالها إلى الكشف عن مدلول الضمير وعائده، إذ يعتبر مانقينو(*D MAINGUENEAU*) أنّ الضمير باعتبار وظيفته الإحالية التي يضطلع بها يُفرِزُ " العلاقات الاسترجاعية (العائدة) بين عنصر وآخر في السلسلة النصيّة"[56].

3- مورفيمات العطف ودلالاتها:

من أبرز مورفيمات العطف التي شكلت قيمة أسلوبية مائزة مورفيم الواو، وقد تفنّنت الشاعرة في توظيفه من خلال ما أكسبته من معانٍ متباينة، نوجزها كما يأتي:

أ- الواو الجامعة : من ذلك قولها[57]:

تَعَرّقَنِي الدّهْرُ نَهْساً وَحَزَّا وَأوْجَعَني الدّهرُ قَرْعاً وغَمزَا
لهُ بسطتا مجدٍ فكفٌ مفيدةٌ وأخرَى بأطْرافِ القَناةِ شُقُورُها

فلمّا اجتمعت نوائب الدهر ورزاياه على الشاعرة كما اجتمع الكرم مع الحزمانسجمت الواو الجامعة بمعناها مع السياق أيّما انسجام لتقريب المعنى الجامع بين الحوادث والصفات المراد تبليغها في اجتماع واتفاق. وقد ينصرف هذا المورفيم إلى معنى الاتفاق على الفعل والزمن معاً كقولها:

فأكرمهُ وآمنهُ فأمسى خلياً بالُهُ منْ كلِّ بؤسِ[58]

فالجمع بين الفعلين " أكرمه" و" آمنه" لينساق إلى الدلالة على حركة الفعل بين البينين، في اتّفاق وانسجام على ذات الزمان والمكان، وألطف ما جاء جمعاً للحدث بالنتيجة قول الخنساء:

فلا واللهِ لا أنساكَ حتَّى أفارقَ مهجتي ويشقَّ رمسي[59]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث تأتي اللّطافة من الصّلة الجامعة بين الأحداث ومحدثاتها، إذْ تتأسّس العلاقة بين (مفارقة المهجة = الموت) و (شق الرمس) على الاستلزام؛ فإكرام الميت دفنه بالتمرد، وهو أمر يأتلف في قانون البشر. ومن ثمّة وقع مورفيم الجمع (الواو) موقع السداد والتوفيق بتناغم الدوال مع مدلولاتها في إطار الربط.

ب- **مورفيم التراخي (ثُمّ)**: يتفرّد هذا المورفيم دون غيره من المورفيمات بدلالته على الاسترخاء الزمني، مولّدا بذلك طاقات تعبيرية وأسلوبية لا تكون إلاّ به، لذلك فقد كان له عند الخنساء – على قلّته– مواضع لطيفة أضفت على المقامات تميّزا وخصوصية، ومن أبرزها قولها[60]:

يا لهفَ نَفسي على صَخرٍ إذا رَكِبَتْ خَيْلٌ لخَيْلٍ تُنادي ثـمّ تَضْطَرِبُ

ذِكْـــرَ صَخْـــرٍ إذا ذَكَـرّتُ نَـــداهُ عيلَ صَـبري بِرُزْئِـهِ ثمّ باحـا

تأتي بلاغة مورفيم التراخي– في هذا السياق المشحون بالتأسي والحزن– من التماثل الحاصل بين الدوال ومدلولاتها في حال من التتابع بالتراخي. ثمّ إنّ تفضيل مورفيم عطف دون آخر في بنية النص الإبداعي يُعدُّ ملمحا أسلوبيا؛ كونه يقدّم نموذجا لاختيارات المبدع في التعبير عن أغراضه الفنية، فلمّا تسلك الشاعرة هذا المسلك إنّما تراه الأليق بسياق الاسترخاء والتمهّل، نظير قولها[61]:

فأغْفَى قَليلاً، ثـمّ طارَ برَحْلِها لِيَكسبَ مجداً، أوْ يَحورَ لها نَهْبُ

وَإنَ ذكـــرَ المجـــدُ ألفيـــتـــهُ تـــأزّرَ بالمجـــدِ ثـــمّ ارْتَـــدَى

تعود حكمة الانتقاء في هذا المقام إلى حسن توضع المورفيم الدال على التراخي بين المركبين الفعليين (أغفى) و(طار) اللذين يرتبطان بالعطف، ويتواصلان بالتراتب الزمني المستفاد من "ثُمّ "، وهو زمن فاصل يقيّده الزمن؛ ولاسيما في وجود القرينة اللفظية الدالة على قلة الزمن (قليلا)، فمُفادُ الأسلوب؛ الإشارة إلى توالي الأحداث على مهل وروية. بينما تكمن الطرافة في دلالة ثم في البيت الثاني من خلال العطف بها بين " تأزّر" و" ارتدى" وما يمكن أن يفهم من الترادف بينهما، بيد أن التأزر محطةٌ من محطّات التمهل والتراخي نحو تحقيق المجد وارتدائه.

ج– **مورفيم الفور (الفاء)**: يعمد المبدع في أحايين كثيرة إلى المفاضلة بين مورفيم وآخر وهو يدرك الميزان الذي يزن عليه إبداعه، ولعلّ في مورفيم الفور مجالاً ليس بالهيّن إلى ذلك، فالخنساء قائلة:

كمْ منْ ضرائكَ هـلاَّكٍ وَأرملةٍ حلُّوا لديكَ فزالتْ عنهمُ الكُربُ[62]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّما تربط بين حدثين لا يفصل بينهما إلاّ تؤدّة لحظة، من حيث يستحيل التعبير عن المراد دون الاتّكاء على مورفيم الفور (الفاء)، كونه الأليق لهذا المقام على صعيد العطف والربط؛ فوصول الضرائك والأرامل بيت مرثيها لا بفصل بينه وبين زوال الكربة إلاّ زمن يسير جدا، فالفعلان يتتابعان بسرعة تكسر الفارق الزمني بينهما، وهو ما يتواءم مع خفّة الحركة التي تنشدها الفاء الفورية، حكمة لا يفسّرها إلاّ المقام.

خاتمة:

لعل أبرز نتيجة يمكن تسجيلها بعد هذه الدراسة في المورفيمات الحرة، هو ذلك التضافر الهادف بين نوعيها، فضلا عن دخول المورفيم المقيد طرفا فاعلا ومسوغا لفعل التناوب بين البُنى اللغوية، التي ألفيناها تتكرر بإلحاح في النتاج الشعري للخنساء، حيث دلّت المورفيمات الحرة الطليقة على معانٍ متنوعة استجاب فيها الاختيار للسياق والغرض، ولاسيّما ما دلَّ على الجمع المكسّر الذي مثّل قيمة أسلوبية استندت عليه الشاعرة لتوافر مادته واختلاف أبنيته. فيما أفضى مورفيم التنكير إلى الدلالة على الاستغراق والتعظيم اتساقاً مع غرض الرثاء، ما يكشفُ ارتكاز التنكير على السّياق النصّي والدلالي، قصد إبراز شفافيته والتّخفيف من عتمته، فضلاً عن دوره في بناء التضافر الأسلوبي للنص الشعري، وتشابك عناصره ودلالاته وفق نظام التوازي والانسجام.

كما تناغمت المورفيمات المستقلة الدالّة على الإضمار عبر نزوعها إلى التغييب مع سياق الرثاء القائم على خطاب الغيبة، والذي قلّما ينزاح إلى المخاطَب توهّماً للحوار.

كما عبّر مورفيم التنكير عن عموم النوع أو الجنس لأغراض تبدّى منها الاستغراق والشمول، الذي تضافر مع مورفيمات أخرى، فضلا عن اعتناء الشاعرة بضبط مواضع المورفيمات فيما يخدُم المقام ويغذّي السياق لتوافر معانيها التي درجت عليها لغة الأوّلين.

هوامش:

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

[2] كمال بشر : دراسات في علم اللغة، دار المعارف، القاهرة ، مصر ط9 ، 1986، ص 12 .

[3] مصطفى النحاس: مدخل إلى دراسة الصرف العربي في ضوء الدراسات اللغوية المعاصرة، مطبعة الفلاح، الكويت، ط1، 1981، ص95.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[4]لهذا المصطلح مقابلات كثيرة عند الدارسين العرب نحو الصرفم (من الصرفمية)، والصيغم (من الصيغمية)، والصرفيم (من الصرفيمية)، والوحدة الصرفية، والوحدة البنيوية الصغرى، إضافة إلى المصطلح المنقول حرفيًا والأكثر تداولا، وهو المورفيم (من المورفولوجيا).

[5]صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكـتاب، مج5، العددان 1و2، 1984، ص57.

[6]سامي عيّاد حنّا وآخران: معجم اللّسانيات الحديثة- إنكليزي- عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،1997، ص89.

[7]وهي المورفيمات المكتفية بذاتها **دلاليا وصرفيا**، والتي يمكن أن تتصل بغيرها من المورفيمات المقيدة؛ كالصيغ الدالة على المبالغة، والجمع، والتعريف التنكير، والتذكير والتأنيث والحضور والغياب، والربط وما شابه ذلك.

[8]ينظر: فاضل السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص 130.

[9] الخنساء، الديوان ، شرح وتحقيق: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص97.

[10]الديوان ، ص 31- 33.

[11] الديوان ، ص45.

[12]شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي، ط2، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1996، ص88.

[13] تكمن أهمية الاسم في الوظيفة الدّلالية، والنّحوية، والصّرفية التي يؤديها في اللّغة العربية، وعن طريق بنائه الصرفي يتم تحديد وظيفته، كونه" وُضع ليدلّ على معنى مستقلّ بالفهم ليس الزمن جزءا منه "ينظر: أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، تح: محمد أحمد قاسم، ط1، المكتبة العصري، بيروت، 2000، ص 25.

[14] الديوان، ص29- 30- 45- 55 على التوالي.

[15] الديوان، ص26- 66 على التوالي.

[16] الديوان، ص38- 61- 67 على التوالي.

[17] الديوان، ص36- 79 على التوالي.

[18] الديوان، ص81.

[19] الديوان، ص24- 33- 45 على التوالي.

[20] الديوان ، ص 51.

[21] الديوان ، ص 81.

[22]ينظر: مصطفى إبراهيم: إحياء النحو، ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1992، ص 165.

[23] الديوان ، ص 83.

[24] الديوان ، ص 62.

[25] الديوان، ص 66.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[26] الديوان، ص46-53- 101- 89 على التوالي.

[27] الديوان، ص79.

[28] الديوان، ص 90- 92.

[29] الديوان ، ص35.

[30] فهي في السياق الشعري " اسم استفهام يُسألُ به عن المضاف إليه النكرة كلّه، وفي الوقت نفسه مطابقة لمعناه تمام المطابقة، ولهذا كانت بمعنى (كلّ) الذي يُقصَد به المضاف إليه، على حسب المراد من العُموم في المفرد، أو المثنّى، أو الجمع... وإذا أضيفت إلى المعرفة كان المراد منها بعضُه، ولذا تعتبر بمنزلة كلمة (بعض)" . ينظر: حسن عباس، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف بمصر، ج3، ط3، (د.ت)، ص105- 108.

[31] الديوان، ص49.

[32] ينظر: محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية ، بيروت، ص216 وما بعدها.

[33] ينظر: محمد حسن الشريف: معجم حروف المعاني في القرآن الكريم- مفهوم شامل مع تحديد دلالة الأدوات، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996 مج 1، ط1، ص 1040- 1043.

[34] كأنْ تأتي لإفادة معنى غير معناها الأصلي من خلل قابلية مورفيمات الجر للتناوب فيما بينها؛ كأن تجيء بمعنى "في" لاحتمال الوعاء والاحتواء، أو بمعنى "على" لإرادة الاستعلاء، وغيرهما، وهي مادة خصبة نراها مجالا رحبا للدراسة في باب الانزياح بالتحوّل والتضافر الصرفيين.

[35] الديوان، ص28.

[36] الديوان ، ص 62.

[37] الديوان ، ص 63 – 25 على التوالي.

[38] الديوان، ص28- 99 على التوالي.

[39] ينظر: محمد حسن الشريف : معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، مج1، ص 1041.

[40] الديوان ، ص26، 37 على التوالي.

[41] الديوان، ص61.

[42] الديوان، ص26.

[43] الحسن بن قاسم المُرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، ص 245.

[44] الديوان ، ص24- 25- 26 على التوالي.

[45] الديوان، ص36.

[46] الديوان، ص48.

[47] الديوان، ص59، 60.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[48] تدلّ الضمائر دلالة وظيفية على مطلق غائب أو حاضر، فهي لا تدلّ على مسمى كما تدل الأسماء، فإذا أريد لها أن تدلّ عليه، فتنقلب دلالتها من وظيفية إلى معجمية كان ذلك بـواسطة المعجم" ينظر: تمام حسّـان: اللغة معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص113.

[49] فهو يستقلّ بنفسه عن مرجعه، فيسبقُه أو يتأخّر عنه مفصولا بفاصل؛ نحو: أنا نصير المخلصين، ونحن أنصارهم، وإيّاك قصدتُ، وما النصير إلاّ أنا .... ينظر: حسن عباس: النحو الوافي، ج1، ص 221.

[50] فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار- دراسات في النص العذري- عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 12.

[51] الديوان، ص59.

[52] الديوان، ص67- 73- 82 على التوالي.

[53] "وإنما صار الضمير معرفًة لأنك لا تضمره إلاّ بعد ما يَعرفه السامع، وذلك أنك لا تقول: مررت به، ولا ضربتَه، ولا ذهَبَ، ولا شيئًا من ذلك حتى تَعرِفَه وتَدرِي إلى من يرجِعُ هذا الضمير": ينظر: المبرد: المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، مصر،ج4، 1994، ص 280.

[54] الديوان، ص26.

[55] الديوان، ص27- 39- 100 على التوالي.

[56] -*Dominique Maingueneau : l'analyse du discours. p 17. introduction aux le de l'archive (linguistique) ,Hachette, paris 1991, p. 222*

[57] الديوان، ص59- 58 على التوالي.

[58] الديوان، ص61.

[59] الديوان، ص62.

[60] الديوان، ص 25- 22 على التوالي.

[61] الديوان، ص24- 36 على التوالي.

[62] الديوان، ص25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com