العدول الصرفي وخصوصية اللّغة الشعرية العربية - مقاربة أسلوبية في شعر الخنساء وليلى الأخيلية -

وردة بويـــران
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة 8 ماي1945 – قالمة
ouardaboui@gmail.com

الملخّص:

يتاسس المقال على افتراض إشكال مؤدّاه، إذا كان العدول بالمفهوم الواسع يمثّل أبرز مظاهر اللغة الشعرية على محوري التاليف والاستبدال، فإنّ للعربية خواصها الفريدة التي لا نلفيها في غيرها في ظل وجود أبنية صرفية شفافة ذات أثر أسلوبي يجعلها حقلا خصبا للتحليل لما تحوزه من قابليةٍ المطاوعة والتحول البنوي (زيادة، أو حذفاً، أو تغييراً). فهل يمكن لهذه التغييرات الطارئة على البنية الصرفية في اتّصالها ببنيَّة الشعر العربي وموسيقاه أن تشكّل ظاهرة أسلوبية على ضوء مقولة العدول؟ وهل يمكن للضرائر الشعرية - على هذا المستوى- أن تندرج في هذا الإطار؟

ومنه نهدف عبر هذه المقاربة إلى اختبار صحة الافتراضات، ومحاولة الإجابة عن السؤالين في شعر الباكيتيْن، الخنساء وليلى الأخيلية.

الكلمات المفتاحية : العدول الصرفي، الشعر العربي، الأسلوبية، الحذف، الإضافة.

Résumé :

Cet article est basé sur l'hypothèse que si la caractéristique du déplacement représente la manifestation la plus importante du langage poétique sur les axes de la création et du remplacement, la langue arabe possède des propriétés uniques qui ne se trouve dans aucune autre langue, en tenant compte de ses structures morphologiques transparentes, et un effet stylistique, qui font de cette langue un champ fertile pour l'analyse stylistique, car il est très flexible et structurellement transformable (Augmentation, ou Suppression ,ou changement) .

Ces changements qui se manifestent sur la structure morphologique qui a un rapport avec la structure de la poésie et de sa musique, peuvent-ils former un phénomène stylistique, du point de vue de l'écart ?

L'objectif de notre approche est d'examiner l'exactitude de ces hypothèses; C'est dans cette optique que Nous allons répondre aux questions en étudiant les poèmes d'Al-Khansa et Laila El-Akhialia.

Mots clés : L'écart morphologique -poésie arabe- stylistique – Augmentation- Suppression.

Abstract:

This article is based on the assumption that if the feature of displacement represents the most important manifestation of the poetic language on the axes of creation and replacement. Arabic language has unique properties that are not found in other languages, taking into account its transparent morphological structures, and a stylistic effect, which make this language a fertile field for stylistic analysis, because it is very flexible and structurally transformable (addition, Removal or change). Can these changes that manifest themselves on the morphological structure that has relation to the structure of poetry and its music, form a stylistic phenomenon, from the point of view of the notion of deviation?

The purpose of our approach is to examine the accuracy of these assumptions; We will answer the questions by studying the poems of Al-Khansa and Laila El-Akhialia.

Kay world: Morphological Deviation -Arabic poetry – Stylistic -Addition- Removal.

تمهيد:

يندرج المقال في إطار مقولة العدول **(L'écart)** التي اقتصرت في الدرس الأسلوبي الغربي على محورين هما: التأليفي (التركيبي)، والاستبداليُّ (الإدراجي)، وهما المحوران اللّذان استقرّ عليهما البحث الأسلوبي عند العرب في مساءلته للخروقات الحاصلة على هذين المستويين.

فإذا التفتنا إلى النسق اللساني العربي، وراعينا خصوصية اللغة الشعرية العربية، نجد أشكالا مختلفة من العدول، ولاسيما منها العدول الصرفي(L'écart morphologique)، إذْ هو صورة لهذا الخرق الذي قد لا يتمايز في لغة غير العربية.

وتبتغي دراستنا تكشّف صور العدول الصرفي، كطابع تختصّ به العربية دون غيرها من اللّغات؛ كونها لغة متوافرة التقليبات بفعل التحوّل أو الحذف أو الإضافة، وما إلى ذلك. وعليه فهي تفسح المجال واسعا للاختيار أو الإيثار فيما يقرّه السياق ويقتضيه الحال، كون" السّياق هو الأصل أو القاعدة

التي تنحرف عنها الصيغة أو تعدل إلى صيغة جديدة خالفت السياق لنكتة، أو غرض بلاغي يتطابق به مقتضى الحال، وتتحقق به المعاني الفنية "[1].

ارتبطت مادة العدول الصرفي – على العموم– بالضرورة الشعرية التي عُدّت في الدرس البلاغي خروجا عن" القاعدة النحوية والصرفية في الشعر لإقامة الوزن وتسوية القافية"[2]، فيما عدّها آخرون مزية ينماز بها الشاعر المبدع من غيره، بحنكة التصرف وحسن التوفيق بين سندان القاعدة ومطرقة الإيقاع، ولاسيّما أن" الشعر موضع أُلفت فيه الضرائر"[3].

وضرورة الشعر على حدّ قول السيرافي" على سبعة أوجه هي: الزيادة، والنقصان والحذف والتقديم والتأخير والإبدال وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه وتأنيث المذكر وتذكير المؤنث"[4].

وقد اخترنا دراسة العدول عند شاعرتيْن عُرفتا بالباكيتيْن، هما الخنساء، وليلى الأخيلية، إيمانا منّا بتفرّد لغتهما وتميّز أسلوبهما على هذا المستوى.

ا. العدول بالتغيير حذفاً أو زيادةً :

تأتي التغييرات التي تمسّ الأبنية الصرفية على أشكال مختلفة، منها ما هـــو صوتي مقطعي يؤشّر من خلاله العدول الصرفي الامتثالَ لما يقتضيه الوزن أو الضرورة الشعرية، ومنها ما هو جماليٌّ يُبرِّرُه السياق النّصي. ويحصـــل ذلك بأساليب منها الحذف أو الزيادة أو التحول الداخلي.

– أوّلا/ الحذف (Suppression) **:**

تنحصر التحوّلات الحاصلة على مستوى الحذف باقتطاع بعض الأحداث الصوتية كونه عنصر تكثيف وتخفيف، وأداة طيّعة لّإقامة الوزن والقافية. يقول ابن جنّي" إنّ العرب إذا حذفت من الكلمة حرفا، إمّا ضرورة، أو إيثارا"[5].

ومن أبرز صور الحذف الصرفي في شعر الباكيتين نجد:

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

الممدود اسم معرب آخره همزة قبلها ألف زائدة، منه السماعي والقياسي، ومن صور الكسر الذي يصيب هذا الاسم القصرُ امتثالاً لما تقتضيه موسيقى الشعر العربي بحراً وقافية على حدٍّ سواء، ولاسيما عندما نلحظ تنوعا في البحور والقوافي في ظل غرض بعينه، هو الرثاء كقول الخنساء:

أَلَا ما لعينكِ لا تهجـــــعُ تُبَكِّي لو أنَّ **البُكـــا** ينفـــــــــعُ (6)

وإنّي و**البكا** منْ بعدِ صخرٍ كسالكةٍ ســـــوى قصـــدِ الطَّريـــقِ (7)

عدلت الشاعرة في هذين البيتين عن الممدود إلى المقصور عبر حذف المقطع القصير من آخر البنية الصرفية الدالة على المصدر (البكاء)، لداعٍ- فيما يبدو- ينساق إلى غرضين؛ الأول موسيقيٌّ، والثاني دلاليٌّ؛ إذْ تجنبت الشاعرة الوقوع في شرك الخلل الإيقاعي، وارتقت بالمعنى إلى ما هو أقرب إلى الدلالة على ما أفضت إليه السياقات النصية. فقد أُثر في قصر لفظ " البكاء" ومده عن ابن منظور أنّ الخليل قال: " من قصره ذهب به إلى معنى الحزن، ومن مدّه ذهب به إلى معنى الصوت"(8).

ثمّ إن القصر بحذف المقطع القصير في آخر الكلمة يمنحها قدرا أوسع من المد والانفتاح على معنى الأنين والألم، اللذين زادا من شحنات الحسرة التي تغمر فؤادها المعَنَّى؛ من حيث تناسبَ الارتكاز على المقطع الطويل المفتوح (كا = س ع ع) مع طول زفرات شاعرةٍ منكوبةٍ، وتنهداتٍ منتكسةٍ محزونة لم تجد غيرها متنفسا، وفضاءً للتعبير عن تجربتها الذاتية.

يُعلَّل تعاور القصر والمد على بعض الألفاظ ، على الأغلب، بعلّة صوتية أو معنوية، فمن قصر الممدود تحرّي الخفّة، ولاسيما إن احتلّ إحدى تفعيلتي المطلع أو المقطع كما هو الحال في قول الخنساء:

وإذْ فينا فــوارسُ كـــــــــلِ هيجـــــــا إذا فَزِعُوا و فتيانُ الخــُروق[9]

//0/0/0 0///0// //0/0 ← فعولن ← بحر الوافر

لا تَخْذُليني عندَ جـــــــدِّ البُكـــــــا فليسَ ذا يَا عينِ وقتَ الخــُذُولْ[10]

0//0/0 0//0/0 //0/0 ← فاعِلُن ← بحر السريع

ينقل حذف المقطع القصير المفتوح (الهمزة) الأسماءَ الممدودة (هيجاء، البكاء) إلى انتهائها بالمقطع الطويل المفتوح، ما يجعلها أكثر رشاقة وخفة بالنظر إلى موقعها من البيت، نحو قول ليلى الأخيليَّة راثية توبة بن الحميّر:

فيا توبَ **للهيجا** ويا توبَ للندى و يا توبَ للمستنبح المتـــــــــنورِ[11]

ب **للهيجا** = //0/0/0 مفاعيلن ← بحر الطويل

سَمِعْنَ **بَهْيجـــــَا** أزهقَتْ فذكَرْنَـــــه ولا يَبْعَثُ الأحزانَ مِثــل التَّذَكُّرِ[12]

/0// **//0/0/0** //0// //0// **بَهْيجـــــَا** أز= //0/0/0 ← بحر الطويل.

إن نحن أثبتنا الهمزة المحذوفة في الألفاظ المنزاحة وأعدناها إلى واقعها الطبيعي والمتداول، لوجدنا الوزن ينساب معها كالآتي: (لقاء صخـــ = //0/0 ← ؟ /عن العزاْءِ = //0//0/ ← ؟ / لِهَيْجَاْءَ = //0/0/ ← ؟ / دِ الْبكَاْءِ = /0//0/ ← ؟ / ب للهيجاء = //0/0/0 ← ؟/ بَهْيجـــــَاء أَزْ= //0/0//0 ← ؟)، ومنه يتّضح فساد الإيقاع وتهلهل النغم، ونتيقّن من أنّ للموسيقى" قداسة لا تغيب في الشعر... وهي انغراس في لحظة الخلق الأولى واستعادة للمكوّنات التي تَشكَّلَ العِلمُ وفقها " [13].

2- حذف الضرورة: وجاءت على هذا المنوال صورتان:

أ- حذف المقطع الطويل المغلق من بنية الفعل (همزة الوصل وفاء الفعل):

يشكل هذا النوع من الحذف الصرفي أكثر الأساليب طرافةً وتشويشاً في لغة الشعر العربي نحو قول الباكيتين من بحر الطويل:

وَكانتْ اذا مَا رامهَا قبلُ حالبٌ **تَقَتْهُ** بـــــإيزاغٍ دَماً و اقمَطَرّتِ[14]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

إذا ما رأتـــه قائماً بسلاحه **تَقَتْهُ** الخِفافُ بالثِّقال البَهَازِرِ[15]

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن

انزاحت الشاعرتان عن بنية الفعل الماضي (اتّــقَى) الذي أصله (اوتقى) باقتطاع همزة الوصل وفاء الفعل " إفــ" من " افتعل" لداعٍ لا نجد له مسوغا دون إقامة الوزن وخفّة الإيقاع، فالشعراء على حدّ قول الخليل" أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم "[16] .

ب- **اقتطاع المقطع القصير من بنية الكلمة:** ومنه قول الخنساء (الطويل):

ومِ الحزْمِ في العَزّاءِ والجودِ والنّدَى غَداةَ يُرَى حِلْفَ اليسارَةِ والعُسرِ[17].

وقولها (المتقارب):

لها مشفرٌ سابِغٌ طُـــولُــه ولا عيْن فيها و لا **فـــــــــا** لهــا [18].

يبدو الحذف في هذين المقامين أليق الأساليب وأبلغ السبل إلى الإيجاز الذي يكرّس مبدأ الأفضلية للإيقاع على حساب الواقع اللغوي، فحذف "النون" و"الهاء" من بنية "**من**" و" **فاه**" لا مسوغ له إلاّ الإيقاع، الذي لا سبيل إلى استقامته دون ضرورة الحذف. وثمة سبب آخر وجيه فطن إليه القدماء، وكان مدارَ حجاج بينهم، وهو دفع الملل بالإلغاز، شدًّا لانتباه المخاطب، وشحذا لهمّة البحث عن المحذوف من البنية، والغاية وراء ذلك.

4- ترخيم المنادى (حذف المقطع القصير المفتوح):

حضر هذا النوع من العدول الصرفي بقوة في شعر ليلى الأخيلية، وارتبط معظمه برثاء حبيبها "توبة بن الحميّر"، إذْ يعدِل أسلوب الترخيم ببنية الكلمة إلى الرقة والليونة، وهما صفتان تتّسقان مع غرض الرثاء الذي ارتبط عند الأخيلية بالثناء أو البكاء نظير قولها (الطويل):

كم هاتف بك من باك و باكيـــــة يا **توبُ** للضَّيفِ إذْ تُدْعَـــى وللجَار[19]

فيا **تَوبُ** ما في العَيْشِ خَيرٌ ولا ندًى يعد وقد أمسيت في ترب نفنـــــفِ[20]

يتسق العدول الصرفي في البيتين على صعيد بنية المنادى المـــرخم بالضـــم المُحيل إلى معاني القطع والفصل (على لغة من لا ينتظر) مع حالتي اليـــأس وحرارة الألم، معنيان نكاد نستشعر وقعيهما في حركة الضمة الثقيلـــة ثقـــل الفاجعة التي ألمّت بالشاعرة ، فساقتها إلى الرثاء الذي خرج عن مضـــمار الثناء إلى البكاء ؛ إذ نراها جزعة أقرب ما تكون إلى الندب و قد أيقنت أنّـــه البين الذي ما بعده قرب أو لقاء، فنداؤها الميتَ مرخماً ما هـــو إلاّ انعكـــاس لكثافة الأسى وصولة الوجد اللذين لوّنا النداء – في ثوب التـــرخيم- بلـــون حزين مثقل بآهات عميقة المعنى.

كما تنزاح الأخيليّة إلى ترخيم المنادى بالفتح (على لغة من ينتظر) بقولها[21]:

ولنعـــم الفتى يا **توبَ** كنت إذا التقت صدور الأعالي واستشال الأسافـــلُ

ونعم الفتى يا **توبَ** كنت ولم تكـــــن لتسبق يوماً كـــنت فيـــــه تحـــاولُ

ونعم الفتى يا **تـــــــوبَ** كنت لخائف أتاك لكي يحمي و نعـــم المجامـــلُ

يشي العدول الصرفي بالترخيم على هذا المنوال بالوصال واللّين، في حالـــة من تداعي الذكريات، وتعداد مناقب مرثيها (المنادى) ومكـــارم أخلاقـــه، إذْ انساق أسلوب النداء إلى غرض التحبب الممزوج مـــع التلـــذّذ بـــذكر اســـم المحبوب وتكراره تماشيا مع الرثاء المفضي إلى التأبين والثناء، ومـــن ثـــمّ

جاءت اللغة منصهرة بحرارة هذا الأتون الفكري و العاطفي الحي، إذ " ليس الشعر رأيا تعبّر الألفاظ عنه، بل هو أنشودة تتصاعد من جرح دامٍ أو فـمٍ باسم " [22]

يغيّر الشاعر لغته، بما له عليها من أثر إيجابي، تتحقق به المحافظة على روح اللغة ونموها معاً، ويبحث في اللغة عمّا يمكن أن يفي بالمطالب التي تتطلع إليها الغاية الشعرية، فقد يركن أسلوب الترخيم إلى السياق الشعري من باب الملاطفة والتودّد إلى المنادى نظير قول الأخيلية (الوافر) [23]:

مُعَـــــــاويَ لمْ أكَدْ آتيك تَهْوي برَحْلِـــــي رَادةُ الأصـــلاب نابُ
قَريحُ الظَّهْرِ يَفْرَحُ أنْ يَـــــــراها إذا وَضَعَتْ وِلّيتَها الغُـــــــرابُ
وكُنْتَ المُرْتَجى وبـــــكَ اسْتَغاثَتْ لتُنْعِشَهـــا إذا بَخُـــلَ السَّحـــــابُ

تستجدي الشاعرة الخليفة (معاوية بن أبي سفيان) في لغة يطبعها اللين والمدح قصد حصول الغاية بالنداء المؤسس على ترخيم المنادى بالفتح انتظارا لردّ الخليفة على حاجتها دون طلب صريح، ولعلّ لأسلوب الترخيم على هذا النسق دوره في التلميح دون التصريح. فالشعر موضع لا يركب فيه الشاعر مركبا ذلولاً ممّا عليه الكلام، وغاية متعالية يناهض النشاط التعبيري فيها ما تهيّأ له من طرائق التعبير[24].

ويزداد الأثر الدلالي للترخيم بروزا إذا ما انساق إلى غرض الاستهزاء نظير الأخيلية هاجية النابغة الجعدي (الطويل) [25]:

أ نـــــابغَ لمْ تَنْبغْ ولـــمْ تـــــكُ أوّلا وكنت صُنَيَّا بيـــن صدين مجهلاَ
أ نـــــابغَ إنْ تَنْبـــــغْ بلُؤْمِكَ لا تَجِـــدْ لِلُـــؤْمِكَ إلاّ وَسْطَ جَعْدَةَ مَجْعَـــلا

في ظلّ المُهاجاة التي تسوق المعنى نحو الاستهزاء والتنكير، شحنت الشاعرة المقامَ بالترخيم، عبر إسقاط تاء التأنيث من بنية اسم العلم الشخصي (النابغة) على لغة من ينتظر، وهو ما يُنبئ بانتظار الردّ من لدن الجعدي الذي عُرف

بهجائه للأخيليّة وزوجها سوار بن أوفى القشيري، ومن ثمة اتّســق التــرخيم بمعناه مع ما سيق لأجله أسلوب التصغير في الشطر الثاني من البيت.
وتكمن الطرافة ههنا في ذلك التضافر الأسلوبي بين الحذف والإضافة لحناً يجمع الضدين، عند نقطة تماس الدلالة المستهدفة، فما العدول، على حدّ تعبير تودوروف، إلاّ " لحن مبرر"[26].

ثانياً/ الإضافة والزيادة (Augmentation)**:** لا تأتي زيادة حرف أو أكثر عبثاً أو خلواً من الفائدة كما رأينا في الحذف، ولعلّ ما أُثر عن القدماء في هذا الباب من أنّ كلّ زيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى على قدر كبير من الصواب لاسيّما إذا اتّصل الأمر بتلك الظواهر الصرفية التي تختص بها اللغة العربية دون سواها، فضلا عن كونها من أبرز مرتكزات الشعر العربي وموسيقاه، ولا أدلّ على ذلك – في باب العدول الصرفي– من الظواهر الآتية:

1– التصغير[27]**(réduction):** تتميز العربية من غيرها من اللغات بمورفيم التصغير الذي يصيب حشو الاسم، فيُغيّر بنيته شكلاً وحركة، دون حاجة إلى إضافة اسم آخر قبله، كما هو الحال في الفرنسية أو الإنجليزية أو ما يصطلح عليه بمورفيم التصغير(*Le morphème de réduction*).
فالتصغير من الظواهر اللغوية التــي تحكمهــا أبنيــة مســتقلّة، ذات دلالات خاصّة، ناتجة عن تحوير في بناء الاسم القابل لذلك، على جهة مخصوصــة، فهو يوجب زيادة ياء ساكنة في حشو الكلمة، كما يُغَيّر في أصــواتها، بضــمّ الأول، وفتح الثاني في الاسم الثلاثي، من حيث يُمنح الاسم المصغّر معنــى

أكثر دقّة وتحديدا في صلب السياق المتنزّل فيه، فيُخرج بنيـــة الكلمـــة مـــن معناها المعجمي ويُدرجها في خانة الأبنية الصرفية .

وتكتسب بنية الكلمة المُصغّرة شعريتها بانتقالها عبر الإضافة والتغيير إلـــى بنية محوّلة تكتنز بطاقة متجددة، لما تطرحه من وصف وإثارة لدى المتلقي. وعلى الرغم من فعالية أبنية التصغير في الإبداع الأدبي إلا أن " الباحث في العربية [يلحظ] قلة تردد الألفاظ المصغّرة. وكثيـــرا مـــا يســـتعاض عـــن (مورفيم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها، حتى في لغة الشـــعر الحـــديث "[28].

لاحظنا بعد معاينة ديواني الباكيتين، قلة تواتر الأسماء المُصغّرة، إلا أنّ ما ورد منها شكّل مسلكا أسلوبيا لافتاً عبر الإضافة التي تبدّت بعدول البنية عمّا هو متواتر ومألوف نحو قول الخنساء مُصغِّرةً ظرف الزمان:

أم ذِكْرُ صَخْرٍ **بُعَيْدَ** النّوْمِ هَيّجها فالدّمْعُ منها عَلَيْهِ الدّهرَ يَنسكِـــــــبُ[29]

لمرزئةٍ كانَّ الجوفَ منهَـــــا **بُعَـــــــيْدَ** النّوْمِ يُشْعَرُ حَـــرّ جمـــر[30]

انساق العدول ببنية الاسم الدال على ظرف الزمان إلى صورة التصغير التقريبي مساقا نفسيا قِيسَ بموجبه الزمن في لحظات معدودات من النوم الذي جافى عيْنيْها، فبات يسيرا بعيدا عن قياسه الطبيعي، إشارة إلى الأرق الذي ألمّ بها نتيجة حسرة الفقد وألم الفراق.

وقد ينساق التصغير إلى التعيين والتقريب، بتصغير ظرف المكان، نظير الخنساء (البسيط):

تجيشُ منهُ **فويقَ** الثَّدي جائفةٌ بمزْبدٍ منْ نجيعِ الجوفِ فوَّارِ[31]

قصدت الشاعرة إلى تعيين مكان فوران الدم وانحداره من موضع قريب إلى قلب أخيها صخر، كأنها تريد القول بأن الطعنة التي أصابته قد نفذت إلى قلبه

فويق ثديه بقليل. وهي الوظيفة التعيينية التي قد تُطيل الخنساء الوصف فيها لأجل تحديد موقع الطعن، بيد أنّها لجأت إلى التصغير اقتصاداً للغة، وتمكينا للهدف بأبلغ السبل وأيسرها.

عادةً ما يلجأ المرء، من باب الاستئناس والتحبّب، إلى أسلوب التصغير قصد ملاطفة أبنائه وأحبائه، والتقرب إليهم باستعمال صيغ مختلفة كصيغة " فُعَيْل" المتداولة في تصغير اسم العلم الثلاثي، نظير قول الخنساء في تصغير اسم " كوز" ابن أخيها صخر (الطويل)[32] :

منْ لامني في حبِّ كوزٍ وذكرهِ فلاقى الذي لاقيتُ إذا حَفَـــرَ الرَّحَمْ
فيا حَبّذا كوزٌ إذا الخَيْلُ أدبَـــرَتْ و ثارَ غبارٌ في الدَّهَاسِ وفي الأكَـمْ
فنِعْمَ الفَتى تَعشو إلى ضَوءِ نـــارِهِ **كُوَيزُ** بنُ صَخرٍ ليلةَ الرّيحِ والظُّلَـــمْ

وفي تيار معاكسٍ، نحت ليلى الأخيلية بالتصغير، منحىً لاذعاً في ردِّها على النابغة الجعدي، تحقيراً وتقليلاً من شأنه قائلة (الطويل):

أنابغ لم تنبغ ولم تك أولا وكنت **صُنَيَّا** بين صدين مجهلاَ [33].

على الرغم من دلالة "صَنْو" على معناها المعجمي المفضي إلى التقليل، فإنّ تصغير الشاعرة لها زادها إشعاعا ودلالة لاتّصالها بغرض الهجاء؛ يقول ابن منظور: " الصُّنْي شِعْبٌ صغير يسيل فيه الماء بين جبلين، وقيل: الصُّنْي حِسْيٌ صغير لا يَرِدُه أحدٌ، ولا يؤبه له، وهو تصغير صَنْو(...) والصَّنْوُ : الغور الخسيس بين الجبلين(...) والصَّنْوُ الماء القليل بين الجبلين" [34].

تناغم أسلوب التصغير مع السياق المطروق. إذْ ليس بالضرورة أن يخرج تغيير البنية لإفادة التصغير فحسب، بل قد يخرج للدلالة على معانٍ بلاغية متعددة في العمل الإبداعي تحديدا. فقد أطلقه الشريف الجرجاني على ذلك التغيير الذي يصيب صيغة الاسم" لأجل تغيير المعنـــى، تحقيراً، أو تقليلاً،

أو تقريبـــاً، أو تكريماً، أو تعظيماً" [35]. لذلك فإن استثمار الشعر العربي لهذا الأسلوب، يفتح الباب للبحث في أسرار التوظيف الفني للكلمة بِعَدِّها بنية صرفية منزاحة من خلال شحنها للخطاب، وتوجيهه صوب مدارج الأساليب الفنية التي تنحو إلى النسج على غير مثال، لما تحويه من دلالات لغوية تترشح على ضوء بنيتها وسياقها [36].

2- صرف ما لا ينصرف[37]: تشكِّل هذه الظاهرة – على قِلّتها– في شعر الباكيتين أكثر العدولات الصرفية استرعاءً للانتباه، ولاسيّما إن أُنْبتت بعيدا عن حقل الضرورة الشعرية، ويتبدّى ذلك في ظاهرتين هما:

أ – تنوين اسم العلم: ومنه قول الخنساء (الوافر) :

هُمُ سادوا/ **مَعَـــدّاً** في/ صِباهُم وَسادوا وَهُمْ / شَبابٌ أَو/ كُهـــــولُ[38]

مفاعلْتـــن / مفاعلْتن/ فعولن مفاعلَتـــــن / مفاعلْتـــــن / فعولن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

يمكن بيان العدول الصرفي عن بنية اسم العلم خارج إطار الضرورة على:

- **مدار السّعـــــة:** يتأتّى ذلك من ممكنات الوزن وخياراته المتوفرة للشاعر كالزحافات والعلل بأنواعها، إذْ لو أُثبت البيت دون عدول لجاء تقطيعه كالآتي:

هُـــمُ سادوا/ **مَعَـــدّ** في/ صِباهُم
مفاعلْتـــن/ **مفاعَتُن**/ فعولن
مفاعيلن مفاعِلن

فـ "**مفاعلَتُن**" تصبح " مفاعلْتُن← **مفاعيلن**" بدخول زحاف العصب عليها (تسكين الخامس المتحرك)، ثم تتحول إلى مفاعِلن بدخول زحاف العقل عبر إسقاط خامس التفعيلة السباعية بعد تسكينه (مفاعلَتُنْ ← مفاعيلن "معصوبة " ← مفاعِلُنْ " معقولة)، ومن ثمّ يشكّل هذا الخيار على– مستوى الوزن– سعة

للشاعرة كان لها أن تنحوه دون العدول عن البنية، ما يسوغ القول: إنّهُ عدول لا صلة له بالضرورة، ومردُّه فيما يشير إليه سياق البيت وإيقاعه اصطناع الخفة والسلاسة صفتين تستهدفان لذة الوزن النابعة من لذة الإيقاع، والتي" تدرك من تجاوب الطبع معه، وطربه له، واختلاطه به" [39].

– **مدار الإيثار**: ويتأتّى هذا من نبض الإيقاع الذي يجمع الأبنية اللسانية في قالب الوزن، بحيث تتحول "من كونها بنودا في قائمة المتغيرات إلى خصائص أسلوبية مائزة " [40].

فخروج البنية الصرفية " معداً " عن مسارها الطبيعي بالتنوين، قد لا يحسنُ في انعزالٍ خارج هذا التناغم الموقّع بين أبنية اللغة، التي اجتمعت في البيت الشعري على هذا الإيقاع، ويمكن توضيح ذلك الاتساق والتوازي كما يلي:

هُـمُ سادوا / **مَعَـــدّاً في**/ صِباهُم وَسادوا وَهُمْ / **شَبـــابٌ أَو**/ كُهـــولُ

مفاعَلْتُن	//	**مفاعَلَتن**
مفاعِيلن	//	**مفاعِيلن**

نحسّ الإيقاع بالتنوين أكثر خفةً وأريحية من دونه، ويتّفق ذلك مع ما أشار إليه النحاة القدامى من أنّ " التنوين علم الخفة"[41]. فضلا عن ذلك التوقيع الصوتي الحاصل بين التفعيلتين (مفاعيلن // مفاعيلن) بمعيّة التوازي بين الأبنية اللغوية (معداً في // شبابٌ أو).

كما جاء على هذا المنوال قول ليلى الأخيلية (الطويل):

فَغـــــــادَيْـــنَ بالْأَحْزاعِ فَوْقَ **صَوائِقٍ** | وَمَـدْفَـــــعِ ذاتِ الْعَيْـــــنِ أَعْذَبَ مَشْرَبـا

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

انزاحت الشاعرة إلى تنوين اسم العلم (صوائق) طلبا لخفة الإيقاع ورشاقته، من حيث وقَعَت البنية الصرفية المنزاحة موقعا حسّاسا من النسيج الشعري، فهي عروض البيت وإليها تساق القافية.

ب- **جمع اسم العلم**[42]: ومنه قول الأخيلية:

ولَمْ يَعْلُ بالجُرْدِ الجيادِ يَقُودُها بسُرَّةَ بَيْنَ **الأَشْمَسات**[43] فأَيْصُرِ[44]

شكلت هذه الظاهرة مسلكاً أسلوبيا تأسّس على خاصيتين هما: المفارقة، والاقتصاد اللغوي؛ إذْ نحت الشاعرة بهذا العدول منحىً تعبيريا ابتغت منه غايتين هما:

- جذب انتباه المتلقي عبر جمع اسم العلم الذي جاء على وزنٍ يخصّ الفعل (فَعَلَ أو فَعُلَ ← شَمَس أو شَمُس)

- إصابة الدلالة المقصودة بأيسر السبلِ وأقلها تبذيرا، فبدلاً من أن تعيّن موضع سرّة (بئرٌ لقبيلة تيم الرباب) عبر ذكر الجبل (أشمس) وصولا إلى أيصر(موضع في بلاد بني عقيل) اتّكأت الشاعرة على الجمع قاصدة الجبل وما يليه من البقاع.

ويبدو أنّ هذه المفارقة من الناحية الأسلوبية -كما يُخبرنا ماكس بيربوم - ضربٌ من التأنّق هدفُها الأوّل "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً "[45] كونها عنصر تكثيف واختزال لبنية النص وأداة طيّعة لخلق بنية من التوترات الحادة التي تتفاعل على مستوى البنية التحتيّة للنص الشعري، كما تدفع المتلقي إلى تجاوز الدلالات المباشرة بغية التوصل الى فهم المعنى المقصود .

ثالثا/ التحوّل الداخلي: قد تعتري البنية الصرفية تحوّلات داخلية تمسُّ الحروف الأصلية للكلمة، ومن أبرز أشكاله في باب العدول الصرفي صورتان هما:

1- تحقيق الهمزة (الهمز أو النبر):

من المعلوم أن العرب كانت تنبر بأشكال مختلفة منها الهمز(النبر الشديد) الذي مُثِّل له في العربية بحرف الهمزة؛ ويقابله النبر الطولي المتمثِّل في صوت المدّ الذي تخفّف إليه الهمزة، " فالحقيقة أنّ الهمز- كما يبدو- ما هو إلاّ سلوكٌ نبْريٌّ في الكلمة العربية" [46]. من حيث إنّ " النبر بالنسبة إلى السامع ارتفاع (Proéminence) يدركه في المقطع المنبور، فيكون مميزاً عن باقي المقاطع الأخرى"[47]. ومنه قول الخنساء ترثي أخاها (البسيط):

ولا أُسالِمُ قوْماً كنتَ حَرْبَهُمُ حتى تعودَ بياضاً **جُؤْنةُ** القارِ[48]

يقول ابن منظور في مادة جون: " يقال: لا أَفعله حتى تَبْيضَّ جُونةُ القار؛ هذا إذا أَردْتَ سوادَه، وجَوْنةُ القار إذا أَرَدْتَ الخابية"[49]. كما ورد في مادة (جأن) قوله: "الجُؤنة: سَلَّة مُسْتَديرة مُغَشَّاة أَدَماً يُجعَل فيها الطِّيبُ والثِّياب"[50].

يبدو من خلال التعريفين أنّ الجؤنة بمعناها الذي ذكره صاحب اللسان بعيد نوعا ما عن سياق البيت، إذْ لا يصح على هذا المعنى، وإنّما هو مردود إلى المعنى الأول، المرادُ به السواد والحلكة.

بَيْدَ أنّ الشاعرة آثرت الهمز على التخفيف رداّ إلى الأصل، لما للهمزة من أثر قوي توحي به في اتّصالها بغرض الرثاء كونها " نبْرةٌ في الصَّدْر تخْرُج باجْتِهادٍ" [51]. ولعلّ الارتكاز الحاصل على المقطع الطويل المغلق (س ع س) المتّسق مع السبب الخفيف من التفعيلة السباعية (مُستَفْعِلُن)، يجعلها طيِّعة مرنة لأداء حركة الانفعال الشعري تماشيا – على ما يبدو- مع الحالة النفسية للشاعرة، فضلا عن مناسبتها، لهذا الخطاب شديد اللَّهجة.

2- إبدال الهمزة ألفا (تخفيف الهمزة): يُطلق على هذه الظاهرة من العدول الصرفي تسميات عديدة، منها: التخفيف والتسهيل، والنبر الطولي أو الممتدّ، وتتأتّى التسميات من المدّ، الذي تخفّف إليه الهمزة في الأسماء والأفعال.

أمّا الأسماء، فنحو قول الخنساء **(البسيط)** [52]:

بَني سُلَيْمٍ ألا تَبكُـــونَ فارِسَكُم خلَّى عليكمْ أمـــوراً ذاتَ أمـــــراسِ.
ما لِلْمَنَايَـــا تُغَادِينَـــا و تَطْرُقُنَـــا كَـــأَنَّنَـــا أبـــداً نُحتَـــزُّ **بالْفَـــــاسِ.**
مِنّـــَا يُغَافِصُنَهُ لـــــوْ كانَ يَمْنعُهُ بـــــأسٌ لَصَادَفَنا حَيَّـــا أُولِيَ **بَـــاسِ.**

وقولها في مقام آخر[53] **(البسيط)**:

إنَّ الـــزَّمَانَ وما يَغْنَى لَهُ عَجَـــبٌ أبْقَى لَنَا ذَنَبًا واسْتُؤْصِلَ **الـــرَّاسُ**
إنَّ الجديدينِ في طولِ اختلافهما لا يَفْسُدانِ ولكِنْ يفسُـــــدُ النّـــاسُ

يمكن توضيح موضع العدول من الأبيات الشعرية مع التقطيع فيما يأتي:

أصل الكلمة	العدول	موضعه	التقطيع	البحر
3- الفـــأسِ	الفـــا س	عين الاسم	كأنّنـــــــــا/ أبـــــــــداً / نحتـــــــزُّ **بال/فـــاس** متَفعِلُنْ فَعِلُنْ مستْفعـــــلن فعْلن	البسيط (الضرب)
4- بـــــأسِ	باسِ	عين الاسم	بأسٌ لَصا/دَفنا /حَيـا أولـــــي /**باسِ** مستفعلن فعِلُن مستفعـــــلن فعْلن	
5- الرَّأسُ	الرَّاسُ	عين الاسم	أبقى لنا/ ذنبا/واستُؤصِلَ **الرْ/رَاسُ** مستفعلن فعِلُن مستفعـــــلن فعْلن	

احتلت البنية الصرفية المنزاحة موقعاً هاماً من البيت الشـــعري، إذْ خطَّـــت قافيتَه الصرفية **(فَعْلُن)** المكوّنة من مقطعين طويلين مفتـــوحين، وقـــد نـــتج المقطع الطويل الأول نتيجة التحول الدّاخلي الحاصل على بنية الكلمـــة (س ع

س ← س ع ع)، من حيث تحوّل النبر على المقطع الطويل المغلق (فأْ، بأْ، رأْ) من نبر توتري شديد، إلى نبر طوليٍّ ممتدٍّ (فا، با، را) تأسّس على الانفتاح الذي نحا بالسياقات الشعرية الحكميّة نحواً تقريريا أضفى على الإيقاع لحنا عذباً تساوق مع عذوبة المعاني وانسيابها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حاجة الشاعرة لتسوية القافية وإقامة الوزن أمر لا مناص منه امتثالا لموسيقى القافية المردوفة بحرف اللين (الألف) موضع العدول اتّساقا مع مطلع القصيدة مردوفة القافية دون عدول "، وذلك أنّ الشعر له قوافٍ يقيمها الزيادة والنقصان، فيحتمل ما لا يحتمله الكلام"[54].

وأمّا على مستوى الأفعال، فجاء قول الخنساء (الوافر):

ذكرتُ فغالني و**نكا** فؤادي وأرّقَ قومـــــــيَ الحزنُ الطَّويلُ[55]

وقولها (السريع):

ونعـمَ جارُ القومِ في أزمةٍ إذا **التجـــا** النَّاسُ بجارٍ ذليـــلْ[56]

وقولها أيضاً (البسيط):

لا يَمْنَعُ القَوْمَ إنْ **سألُوهُ** خلْعَتَهُ وَلاَ يجـاوزهُ باللَّيـــْلِ مَـرَّارُ[57]

ونحو قول ليلى الأخيليَّة (الطويل):

فتىً لمْ يزلْ يزْدَادُ خيْراً لَدُنْ **نَشَا** إلَى أَنْ عَلَاْهُ الشَّيْبُ فَوْقَ الْمَسَايِحِ[58]

لو تتبعنا أصل أبنية الأفعال، وما آلت إليه بعد العدول في الجدول الآتي:

أصل الكلمة	العدول	موضعه	التقطيع	البحر
1- نـكـــأ	نكا	لام الفعل	ذكَرْتَ فغا/ لَنِيْ ونَكَـــــــأْ / فـــــؤَادِي مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَـــــــــــتُنْ فَعُولُنْ	الوافر
2- التجـــأ	التجـــا	لام الفعل	إذا **التجـــا** النَـــــ/ناسُ بجا/ رٍ ذليـــــــلْ متفْعِلـــنْ مُفْتَعِلـــنْ مَفْعُلاتْ	السريع

6- سألُوهُ	سألُوهُ	عين الفعل	لا يَمْنَعُ الـــ/قَوْمَ إنْ/ **سألُوهُ** خَلْ/عَتَهُ مستفعلن فاعلن مستفعلـــــن فَعِلُنْ	البسيط
7- نَشَـــــــــأ	نَشَا	لام الفعل	فتىً لمْ/ يزَلْ يزْدَا/دُ خيْرا/ **لدُنْ نَشَأْ** فعولـــــــــــن مفاعيلن فعولـــــــــن **مفاعـلن**	الطويل

نلاحظ أنّ التحول الداخلي الطارئ على البنية الصرفية، يقوم على اختزال مقطعين قصيرين في مقطع طويل مفتوح، ومنبور نبراً ممتداً، يتناغم- ظاهريا- مع حركية الفعل الذي تجاوب إذّاك مع توقيع التفعيلات في كل بحر.

ولمّا كان الشعر على حدّ تعبير ابن جني: " موضع اضطرار... وكثيراً ما تُحرّف فيه الكلم عن أبنيته، وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله"[59]. فقد نهجت الشاعرتان هذا النهج تخفيفا لإقامة الوزن و لذة الإيقاع.

خاتمة:

لمّا تعاملنا مع البنية الصرفية، في إطار مقولة الأصل والفرع، وما تؤول إليه من حدود التصرّف، تأكّدنا من أنّ المادة اللغوية لا تستقلُّ بنفسها، بل هي الأثر المحسوس لحركية البنية الشعرية العربية في تعاملها معها، من حيث يبث الشاعر- بعدولاته ضرورة أو إيثاراً- روحاً هي من أثره عليها، وتصرّفه بها.

- تشهد صور العدول الصرفي- حذفاً، أو زيادةً، أو تحوّلا- عند الشـــاعرتين على قابليّة المتغيّرات الصرفية للتعبير، باعتبارها سمات أسلوبية تتأتّى مـــن ظاهرة العدول، التي تكاد تقتصر في البحـــث الأســـلوبي علـــى العـــدولين: التأليفي، والاستبدالي.

– ينبغي أن يُقال: إنَ نمط العدول بالضرورة أو الإيثار، لَيكشِف عن مظاهر اقتدار الشاعر العربي، ونشاطه الخلاق، الذي يتبدّى في نسجه لبنية الشـــعر وموسيقاه، ويفي بمطالب أمْكَن وأثْبَت من مطلب الحاجة إلى المعيار.

وممّا تقدّم يمكن القول: إنّ تلك الأحوال العارضة التي تطرأ على البنية الصرفية، ضرورة أو إيثارا، في اتصالها ببنية اللغة الشعرية العربية وخواصها الإيقاعية، قد تؤدي إلى تحويلها من كونها بنودا في قائمة المتغيرات اللسانية إلى قيم أسلوبية مائزة أنتجتها الذات الشاعرة بتقلّباتها الفكرية والنفسية ، وذلك عبر تشكيلات أسلوبية طريفة وكاسرة للتوقع، لا أقلّ من أن نقول عنها؛ إنّها وسائل وأغراض شعرية تعبيرية تشفّ عن الواقع الشعري العربي في مرحلة من مراحل تكوينه، ممثّلا في أنّات امرأتين مقروحتين عُرفتا بالباكيتين: الخنساء وليلى الأخيلية.

الهوامش:

[1]- عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي : الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم - دراسة نظرية تطبيقية، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، 2002، ص158.

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف ، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية ، ط1 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2006 ، ص19.

[3]- ابن عصفور الإشبيلي ، ضرائر الشعر ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، ط1 ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1980 ، ص13.

[4]- أبو سعيد السيرافي: ضرورة الشعر، تح: رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص34.

[5]- ابن جنّي: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 1952، ج3، ص112.

[6]- ديوان الخنساء، شرح وتحقيق: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص66 .

[7]- ديوان الخنساء، ص72.

[8]- لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط3، 1999، (مادة : بكا)، ص135.

[9]- المصدر نفسه، ص 73.

[10]- المصدر نفسه، ص 79.

[11]- ديوان ليلى الأخيلية، تحقيق وشرح: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط2، 2003. ص 48.

[12]- المصدر نفسه، ص46.

[13]- محمد الهادي الطرابلسي : تحاليل أسلوبية – دراسات أدبية ونقدية – عالم الكتاب، تونس، 2006 ، ص 18 .

[14]- ديوان ليلى الأخيلية، ص27.

[15]- المصدر نفسه، ص 54.

[16]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 143.

[17]- ديوان الخنساء، ص42.

[18]- شرح ديوان الخنساء، شرحه ثعلب أبو العباس أحمد ابن يحي، تح : أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، 1988، ص95.

[19]- ديوان ليلى الأخيلية، ص49.

[20]- المصدر نفسه، ص65.

[21]- م ص ن ، ص72.

[22]- جبران خليل جبران، رمل وزبد، تر :أنطنيوس بشير – الترجمة العربية الوحيدة التي أقرّها جبران ، دار العرب للبستاني، القاهرة ، ط 2، 1986، ص45.

[23]- ديوان ليلى الأخيلية، ص21.

[24]- السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية- دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص68.

[25]- ديوان ليلى الأخيلية، ص69.

[26]- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ط5، ص 99.

[27]- شيء اجتزئ به عن وصف الاسم بالصغر، ويُقصد بـــ "شيء" التغير الذي يطرأ على مبنى الكلمة. ينظر: ابن السراج: الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985،ج3، ص36.

[28]- محمد العبد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، اكتوبر 1986/ مارس 1987، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ص91.

[29]- ديوان الخنساء، ص25

[30]- المصدر نفسه ، ص 37.

[31]- المصدر نفسه، ص48.

[32]- المصدر نفسه، ص 90.

[33]- ديوان ليلى الأخيلية، ص69.

[34]- ينظر: لسان العرب ، ج 7، (مادة: صنَا)، ص425.

[35]- الشريف الجرجاني: مُعجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ص 32.

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

[37]- أثر في هذا المقام عن أبي العباس المبرد قوله: "وكل شيء ينصرف، فصرفه في الشعر جائز، لأن أصله كان الصرف، فلما احتيج إليه رد إلى أصله، فهذا قول البصريين". ينظر: الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تح: زكي مبارك، مكتبة الباجي الحلبي وأولاده بمصر، ج1، ط1، 1936، ص 219.

[38]- ديوان ليلى الأخيلية، ص79.

[39]- طه مصطفى أبو كريشة : أصول النقد الأدبي ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط1، 1996 ، ص 387.

[40]- سعد مصلوح: في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية - النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1991، ص 40 .

[41]- أحمد عفيفي : ظاهرة التخفيف في النحو العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهر، ط1، 1996، ص221.

[42]- " إذا ثُنِّيَ العلم أو جُمع، فلا بدّ من زوال التعريف العلمي؛ لأنّ هذا التعريف إنما كان بسبب وضع اللفظ على معيّن، والعلم المثنّى أو المجموع ليس موضوعاً إلاَّ في أسماء معدودة، نحو: أبانين، وعمايتين، وعرفات(...) فإذا زال التعريف العلميّ (...) وجب جبر ذلك التعريف الفائت بأخصر أداتيْ التعريف وهي اللامُ، فلا يكون مثنى العلم ومجموعُه إلاّ معرفين باللام العهدية" ينظر: شرح الرضى لكافية ابن الحاجب، القسم الثاني، المجلد الأول، دراسة وتحقيق: يحي بشير مصري، الإدارة العامة للثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1، 1996، ص517 .

[43]- " أَشْمس، بفتح أوله وإسكان ثانيه، وفتح الميم وضمها معاً (...) وهو جبل في شقّ بلاد بني عقيل .. جمعت فقالت: الأشمسات، أرادت الجبل وما يليه من البقاع " . ينظر: عبد الله البكري الأندلسي: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تح: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، ص 159، 160.

[44]- ديوان ليلى الأخيلية ، ص47.

[45] - دي.سي ميويك: المفارقة وصفاتها، (موسوعة المصطلح النقدي، مج 13) ، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 190 .

[46]- ينظر: حسن عبد الغني الأسديّ: السلوك الصوتي للهجات العربيّة والبنية الصرفية، مجلة العميد (مجلة فصلية محكّمة)، العدد الخامس، آذار2013 ، ص136.

[47]- ينظر: عبد الحميد زاهيد : نبر الكلمـــة وقواعده في اللغة العـــربية، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، المغـــرب، ط1، 1999، ص17.

[48]- ديوان الخنساء ، ص47.

[49]- لسان العرب، ج2، ص 428.

[50]- لسان العرب، ج2، ص159.

[51]- سيبويه : الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ج3، ط3، 1988، ص 548.

[52]- ديوان الخنساء، ص61 - 63.

[53]- المصدر نفسه، ص 63.

[54]- أبو زكريا يحي بن زياد الفراء: معاني القرآن، تح: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، ج3، ص118.

[55]- ص79.

[56]- ديوان الخنساء، ص80.

[57]- ديوان الخنساء، ص41.

[58]- ديوان ليلى الأخيلية، ص 34.

[59]- الخصائص، ج3، ص188.