دراساتٌ لغويّة:

البنية في شعر فاطمة القرني دراسة صوتية صرفية دلالية في ديوان "عندما غنى الجنوب" أنموذجًا

The Structure in the poems of Fāṭimah Al-Qarnī: A semantic, morphological and phonetical study

Struktur dalam puisi Fāṭimah Al-Qarnī: Suatu kajian semantik, morfologi dan fonetik

أسماء بنت علي الموزان*

مُلخَّص البحث:

يتناول هذا البحث الشواهد الشعرية التي تعرضت فيها بنية الكلمة للتغيير في ديوان عندما غَنَّى الجنوب للشاعرة فاطمة القرني، من تغيير بالنقص أو بالزيادة أو بالتبادل بين الصيغ، بهدف تسليط الضوء على تلك التغيرات من الناحية الصوتية والصرفية والدلالية، ودورها في تشكيل جماليات النص الإبداعي، وقد اتبعت الباحثة في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي. وصل البحث إلى عدة نتائج، ومنها: أهمية دراسة بنية الكلمة صوتيّاً وصرفيّاً متعانقةً مع السياق في الكشف عن الحالات الانفعالية التي تكمن في نفس الشاعر، وأن ما خرج منها عن القياس مما عدَّ النحويون أمثاله من باب الضرورة الشعرية كان ينطوي تحت أغراض دلالية، وأسباب معنوية ترمي إليها الشاعرة.

الكلمات المفتاحية: بنية الكلمة، النقص، الزيادة، التبادل بين الصيغ.

Abstract:

This research deals with the poetic samples in which the structure of the words was changed from the anthology “when the South sang" by the poet Fāṭimah Al-Qarnī. The change might be in the forms of decreasing, increasing, or exchanging between the word formats. This study aims to highlight those cahnges from the aspects of phonetic, morphology, and semantic and their roles in shaping the aesthetics of the creative texts. The researcher adopted the descriptive and analytical methodology in this study. The research was concluded with several findings, among which are: the importance of studying the structure of the word morphologically and phonetically

* أستاذ النحو والصرف المساعد بقسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات بالخرج، جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز.

البريد الالكتروني: asma9296@gmail.com

أرسل البحث بتاريخ: ٢٠٢١/١/١م، وقبل بتاريخ:٢٠٢١/٤/٢٧م.

within the context to identify the emotional traces of the poet; the structures of the words that were modified were not in accordance to the norms identified by the grammarians and they are to accommodate the poetic necessities for certain semantic purposes and other intended meanings she tried to convey.

Keywords: Word structure, decrease, increase, exchange between formats.

Abstrak

Penyelidikan ini menunpukan ke atas beberapa sampel puisi yang mengalami perubahan struktur dari antologi "ketika Selatan bernyanyi" oleh penyair Fāṭimah Al-Qarnī. Perubahannya adalah dalam bentuk pengurangan, peningkatan, atau pertukaran antara struktur kata-kata. Kajian ini adalah untuk memaparkan perubahan tersebut dari aspek fonetik, morfologi, dan semantik serta peranannya dalam membentuk estetika teks kreatif. Penyelidik menggunakan metodologi deskriptif dan analitis dalam kajian ini. Penyelidikan ini disimpulkan dengan beberapa penemuan, antaranya adalah: pentingnya mengkaji struktur kata dari segi morfologi dan fonetik dalam konteksnya untuk mengenal pasti jejak emosi penyair; struktur kata-kata yang diubah yang tidak bertepatan dengan norma yang telah dikenal pasti oleh sarjana tatabahasa adalah untuk memberi ruang kepada keperluan puitis untuk tujuan menyampaikan makna tertentu dan maksud yang diinginkan penyair.

Kata kunci: Struktur kata, pengurangan, peningkatan, pertukaran antara format.

مقدمة

لعلنا ندرك أن بنية الكلمة هي المدخل الذي ينبغي أن تبدأ به أي دراسة لغوية، خاصةً إن كانت هذه الدراسة تتعلق بعَالَمِ الشعر الذي يكمن جماله في لغته، فيكون الوصول إليها وصولاً لعبقرية الشعر والشاعر؛ لذا جاء هذا البحث الذي يعنى بدراسة بنية الكلمة على المستويات الصوتية والصرفية والدلالية؛ نظراً للتداخل الشديد بينها.

والهدف من دراسة **البنية في شعر فاطمة القرني، دراسة صوتية صرفية دلالية: ديوان عندما غنى الجنوب أنموذجاً؛**[1] هو الكشف عن التغيرات الصوتية والصرفية التي تطرأ على هيئة الكلمة، ودورها في إبراز المعاني والأغراض الدلالية، في محاولة لإثبات العلاقة بين البنية الصرفية والمكونات الصوتية للكلمة، وأثر هذه العلاقة في تحديد دلالة الكلمة ضمن سياق النص الإبداعي، فضلاً عن هذا يهدف البحث إلى فتح الباب لشواهد جديدة في الاستعمال اللغوي.

ولم يكن من أهداف هذا البحث تقديم دراسة إحصائية للشواهد الشعرية التي تعرضت فيها بنية الكلمة للتغيرات بالنقص أو بالزيادة أو بالتبادل بين الصيغ؛ لذا فإن الباحثة اكتفت بتحليل شاهد واحد أو شاهدين في كل موضع من مواضع البحث؛ ما يكفل تحقيق الهدف من هذه الدراسة.

أما سبب اختيار هذا الموضوع ودراسته على هذا الديوان فهو راجع إلى ما لمسته الباحثة في مفرداته –بعد القراءة والتمعن– من تميز للبنية على المستويات الصوتية والصرفية والدلالية، من دقة في اختيار البنية الصرفية للكلمة، وعناية بمكوناتها الصوتية، مع شجاعة وجرأة الشاعرة على التغيير فيها، بما يطور من جماليات النص الإبداعي، ويكشف معناه، ويبرز جماله، فكان وضع هذه البنية تحت المجهر، وإثبات التعاضد الصوتي والصرفي وانعكاسهما المؤثر في إيضاح الدلالة؛ عملاً مثيراً في ديوان عندما غنى الجنوب.

وقد اتبعت الباحثة في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي قام على استقراء ورصد التغيرات الصوتية والصرفية في الديوان، ووصفها، وتحليلها، مع محاولة ربطها بالأغراض الدلالية التي رَمَتْ إليها الشاعرة.

ولعل هذا البحث يعد أول بحث من نوعه يتناول ديوان الشاعرة فاطمة القرني من حيث البنية الصرفية، والصوتية، والدلالية؛ حيث لم يسبقه بحث آخر في هذا المجال.

أولاً–مفهوم البنية:

١. في اللغة:

يدل المصطلح اللغوي للبنية على الهيئة، جاء في **تهذيب اللغة**: (يُقَال: بِنْيَةٌ وَبِنَى، مِثل رِشْوَة وَرِشَا، كأنَّ البِنْيَة: الهَيْئَة التي بُنِيَ عليها، مثل المِشْيَة والرِّكْبَة)،[٢] وفي **مقاييس اللغة**: (ويُقَالُ: بُنْيَةٌ وبُنَى، وبِنْيَةٌ وبِنًى بكسر الباء، كما يُقَال: جِزْيَةٌ وجِزَى، ومِشْيَةٌ ومِشَى)،[٣] وفي **المعجم الوسيط**: "البُنْيَةُ مَا بُنِيَ، والجمع بِنًى، وهَيْئَةُ الكلمة، ومنه بُنْيَة الكلمة، أي: صيغتُها".[٤]

٢. في الاصطلاح:

ومن المعنى اللغوي ندخل للمعنى الاصطلاحي للبُنية، فهي مفرد أَبْنِيَة، وهي: هيئة الكلمة الملحوظة من حركة، وسكون، وعدد حروف، وترتيب كلمة، والكلمة: لفظ مفرد وضعه الواضع، ليدل على معنى، بحيث متى ذكر ذلك اللفظ فُهِمَ منه ذلك المعنى الموضوع له.[٥]

إذن فمصطلح (البُنْيَة) مرادف لـ: (الصيغة) و (الهَيْئَة)، وعلماء الصرف القدامى يرون أن علم التصريف يدرس بنية الكلمة مفردة، ذكر ابن الحاجب في مقدمة **الشافية** أن التصريف (علم بأصول تُعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب)؛[٦] بينما لا يرى المحدثون منهم مانعاً من دراسة بنية الكلمة داخل الجملة؛ ويرون في ذلك خدمة للجملة والمعاني المختلفة.[٧]

وكلا المفهومين دراسة صرفية، إلا أن الباحثة تميل إلى أن دراسة بنية الكلمة داخل السياق أو النص تثري دراسة المفردة، وتميز بين الاستعمالات اللغوية في النص الإبداعي؛ لذا كان الاختيار أن تسير هذه الدراسة على مفهوم المحدثين.

كما أن قيمة البنية الصرفية تظهر عندما تصاحبها الدلالة الصوتية، فتسهم في تقديمها بصورة معبرة عن الأغراض الدلالية، بما تبثه الأصوات التي تتشكل منها البنية من إيحاءات مرتبطة بالأحداث، والدلالات النفسية للمتكلم، وهذا ما أشار إليه ابن جني في باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني؛ حيث يقول: (فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مُتْلَئِبٌّ عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبَّر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها وذلك أكثر مما نقدِّره، وأضعاف ما نستشعره. من ذلك قولهم: خَضِم، وقَضِم. فالخَضْمُ لأكل الرَّطْب، كالبطيخ والقِثَّاء وما كان نحوهما من المأكول الرَّطْب، والقَضْم للصُّلْب اليابس، قَضِمَت الدَّابة شعيرها، ونحو ذلك. ... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث).[٨]

ثانياً–النقص في البنية الصرفية:

١. حذف التاء من المضارع في صيغتي: "تَتَفَعَّل" و "تَتَفَاعَل":

وهما بنيتان من أكثر بنى الأفعال وروداً في **الديوان**، ويظهر في البنيتين أن التاءين زائدتان، فإحداهما هي تاء المضارعة، والأخرى تاء صيغة الماضي"تَفَعَّلَ وتَفَاعَلَ"، وقد سماها أبو البركات التاء الأصلية؛ إذ يقول: (وذهب البصريون إلى أن المحذوف منهما التاء الأصلية دون تاء المضارعة)،[٩] ويصيب اجتماع التاءين في أول المضارع بنية الكلمة بالثقل؛ وهو ما جعل علماء الصرف يتفقون على جواز حذف إحدى التاءين تخفيفاً، ومنعاً لتوالي مثلين متحركين، قال الرضي: (إذا كان في أول مضارع تَفَعَّلَ وتَفَاعَلَ تاءٌ فيجتمع تاءان جاز لك أن تخففهما وأن لا تخففهما، والتخفيف بشيئين، حذف أحدهما، والإدغام، والحذف أكثر)،[١٠] وقال: (إذ لو أدغم لاجتلب لها همزة الوصل، وحروف المضارع لا بد لها من التصدُّر لقوة دلالتها، وأيضاً تتثاقل الكلمة، بخلاف الماضي).[١١]

وبغض النظر عن اختلاف علماء الصرف حول أي التاءين يحذف فإن الحذف أمر اتفقوا على كثرته في هاتين البنيتين، وله مواضع كثيرة في القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿يوم يأت لا تكلمُ نفسٌ إلا بإذنه﴾،[١٢] وقوله: ﴿تنزَّلُ الملائكة والروح فيها﴾.[١٣]

وقد كثر هذا الحذف في ديوان شاعرتنا، فبلغ عدد المواضع التي حذفت فيها التاء من بنية "تَفَعَّلُ" اثنا عشر موضعاً، وكان أقل في بنية "تَفَاعَلُ"؛ حيث ورد في ستة مواضع فقط، وقد ظهر تأثيره في تشكيل جماليات النص في **الديوان**.

تقول في قصيدة "وزائرتي كَأَنَّ بِها حَيَاءً"، على غرار المتنبي في وصف حُمَّاه:

تَلَاشَى النَّجْمُ فِي غَيبِ الظَّلَامِ ... وَنَامَ الخَلْقُ يَا عَيْنَيَّ نَامِي

أَثِيبِي غَيَّ مَنْ عَاثَتْ تَمَطَّى ... بِأَعْصَابِي تَصَلَّبُ فِي عِظَامِي[١٤]

ولكن الحُمَّى التي تعاني منها الشاعرة ليست الحُمَّى المتعارَف عليها من ارتفاع حرارة الجسد، بل هي ذلك الإحساس بالنظرة التشاؤمية للحياة، ولوعتها، وشقائها، والجراح التي ذاقتها، وإصابتها بالوهن، وأنها تعاني الشقاء وحيدة في ظلام الليل، لا أنيس لها إلا الشعر، وقد هُدَّ أيضاً عن مواساتها، فهي تقول بعد هذا:

تَسَهَّيْ عَيْنُ وَاهِنَةٌ جِرَاحِي ... بَلَى هُدَّ احْتِمَامِي بِاحْتِمَامِي

ظَمِيُّ الجُرْحِ عَزَّ صَباً وصوتاً ... وعَهْدِي أَنَّهُ سَمْحُ التَّهَامِي

بَلَى يَا عَيْنُ لِي بالسُّهْدِ إِلْفٌ ... نَدِيمِي الـ مَا انْتَأَى مِنْ أَلْفِ عَامِ

أُسَاهِرُ شقْوَتِي بِالشِّعْرِ أَهْلاً أُغَنِّي جَمْرُهَا بَرْدِي سَلَامِي

وترى الباحثة أن حذف التاء من بنية (تَتَفَعَّلُ) فيه تخفيف للَّفظ من ثقل توالي التاءين، وفيه لطيفة معنوية أيضاً؛ حيث إن شعور المعاناة والهموم والشقاء قد سيطر على الجو العام في هذا النص، وحذف إحدى التاءين يعطي انطباعاً للقارئ بأن وطأة الحُمَّى المعروفة أخف وقعاً من وطأة الجِراح والمعاناة التي أصابتها في الحياة، إلى درجة العجز عن التعبير عنها، فتقول: "هُدَّ احْتِمَامِي بِاحْتِمَامِي"، أي: هدَّت حُمَّى الحَيَاة وجراحاتها الشِّعرَ الذي عزَّ وقد كان سمح التَّهَامِي، فإن كانت الحمَّى "تَمَطَّى" و"تَصَلَّبُ" بما تحمله بنية الفعلين من ثقل في اللفظ والمعنى، إلا أن حذف إحدى التاءين أحدث فرقاً معنويّاً بين الحُمَّى المعروفة وحُمَّى الحياة.

ونلاحظ في حذف إحدى التاءين من بنية "تَتَفَاعَلُ" سبباً آخر؛ ففي قصيدة "أَزْمِنَهْ" تقول:

"وَإِذْ تُمْطِرُ اللحظةُ الهَامِيَهْ..
يَهلُّ الصَّبَاحُ الذي رُغْتُ عَنْهُ..
وَقُوراً يَحلُّ بِأَمْسِي المدَوَّنِ سَطْراً جَدِيدْ
تَقَاطَرُ كُلُّ العيونِ التي أَلْهَبَ القيظُ كُلُّ الجِراحِ التي اجْتَرَعَتْهَا عُيُونِي..
زَمَانَ انْطِفَائِي البَعِيدِ البَّعِيدْ
فَأَنْزِفُها نغْمَةً دَاميهْ.. وأُشعلُها ثورةً مُعلَنهْ
وإِذْ جَاوزَ النَّاسُ كلَّ الزَّمانْ
تَزَاحَمُ في لحظتي الأَزْمِنَهْ".[١٥]

فالأصل "تَتَقَاطَرُ" و "تَتَزَاحَمُ"، حذفت إحدى التاءين في البنية، درءاً للثقل اللفظي الناتج عن تواليهما، وترى الباحثة أن نقص إحدى التاءين أفاد البنية من حيث التوازن الصوتي والتناغم الذي اكتسبته من هذا الحذف داخل السياق؛ حيث إن إثبات التاءين يطيل البنية فيختل التناسق في أذن المتلقي؛ لذا يأبى التناغم الصوتي توالي المثلين، بمعنى أن عدد الأصوات المتماثلة يؤثر في البنية ومن ثمَّ يحدد وقعها في السياق.

٢.حذف ياء المتكلم بعد نون الوقاية مع إسناد فعل الأمر إلى ياء المخاطبة:

ياء المتكلم وتسمى "ياء النَّفْس" ياء تزاد في بنية الفعل أو الاسم، تدل على المتكلم المضمر المتصل، وتتلبس حالتين إعرابيتين، هما: النصب إذا اتصلت بالأفعال، والجر إذا اتصلت بالأسماء، كما أنها قد تتصل ببعض الحروف، فتكون في محل نصب أو جر.

فإن ارتبطت ياء المتكلم بالأفعال سبقتها نون مكسورة تسمى "نون الوقاية" أو "نون العِماد"، "ووظيفتها وقاية الفعل من كسر آخره، نحو: يُكرِمُنِي، أَكْرَمَنِي، أَكْرِمْنِي".[١٦]

وقد تحذف ياء المتكلم عند الوقف وتبقى نون الوقاية مكسورة دلالة عليها، وقد ورد حذفها كثيراً في القرآن، نحو قوله تعالى: ﴿الذي خلقني فهو **يهدينِ**، والذي يطعمني و**يسقينِ**، وإذا مرضت فهو **يشفينِ**، والذي يميتني ثم **يحيينِ**﴾.[١٧]

قال سيبويه: (هذا باب ما يحذف من الأسماء من الياءات في الوقف التي لا تذهب في الوصل، ولا يلحقها تنوين، وتركها في الوقف أقيس وأكثر؛ لأنها في هذه الحال، ولأنها ياء لا يلحقها التنوين على كل حال، فشبهوها بياء "قَاضِي"؛ لأنها ياء بعد كسرة ساكنة في اسم، وذلك قولك: "هذا غلامْ" وأنت تريد: "هذا غلامِي"، و "قَدْ أَسْقَانْ"، و "أَسْقِنْ" وأنت تريد: "أَسْقَانِي" و "أَسْقِنِي"، لأن "نِي" اسم، وقد قرأ عمرو: "فيقول ربي أَكْرَمَنْ"، و "ربي أَهَانَنْ" على الوقف).[١٨]

وقد نقصت ياء المتكلم الواقعة في محل نصب مفعول به من بنية فعل الأمر المسند إلى ياء المخاطبة في موضع واحد من ديوان شاعرتنا؛ حيث تقول في قصيدة على لسان زوجٍ مبتلى بحصار حماته المتسلطة، المسيطرة عليه وعلى زوجته وعلى كل ما يملكه في الحياة، بعنوان: "كَابُوسْ":

"يَا مَرْحَباً مَا تَتْعَبِينْ يَا أُمَّ زَوجَتِنَا المصُونْ".

وتمضي في القصيدة إلى أن تقول:

"شَقْلَبْتِ حالَ الدَّارِ فَأْراً صِرْتُ يَا أَسَدَ العَرِينْ

وشرِيكَتِي الحَيْرَى عَلَى مَضَضٍ تُبِينُ وَلَا تُبِينْ

بِرّاً تقولُ وقد جَنَيْتِ فَأَيَّ بِرٍّ تَنشدِينْ

صِلَةً!! رَجَوْتُكِ وَاصِلِي كُلَّ الخليقةِ وَاقْطَعِينْ".[١٩]

وترى الباحثة أن حذف ياء المتكلم الواقعة في محل نصب مفعول به قد أكسب بنية الفعل تناغماً صوتيّاً تتطلبه القافية في الأبيات؛ إذ تعتبر النون النهاية الصوتية للمقاطع التي يتكون منها كل بيت في القصيدة، كما تختبئ تحت حذف ياء المتكلم دلالة تعبر عن الرغبة في التخلص الدائم من التوتر النفسي الذي عانى منه الزوج بسبب تسلط أم الزوجة وسيطرتها، كما وصفتها الشاعرة في النص، وحذف ياء المتكلم يُعدُّ من أسباب تفوق البنية في هذا السياق؛ حيث إن ياء المتكلم التي هي في محل نصب مفعول به باعتبار الأصل: "اقْطَعِينِي" تظهر المتكلم في موضع المستسلم، قليل الحيلة، وهي صوت يظهر في السياق حاملاً معنى الخضوع؛ لذا فإن من جماليات حذف ياء المتكلم الواقعة في محل نصب مفعول به أنه يعكس الرغبة في الانقطاع الدائم لهذه الحماة المتسلطة، ومواجهة الموقف بصرامة وقوة.

٣. منع الاسم المصروف من الصرف:

يقصد بالصرف: التنوين، وهو نون ساكنة زائدة تلحق آخر الاسم لفظاً لا خطّاً، ووصلاً لا وقفاً، وزواله في أكثر الممنوع من الصرف علامة على استغناء الاسم عنه.

وهذا التغير الذي يطرأ على البنية بحذف التنوين ليس جديداً، فقد وقع في الشعر القديم، واختلف حوله البصريون والكوفيون، وتشدد بعضهم فيه، فلم يجيزوا أن تمنع بعض الألفاظ من الصرف حتى للضرورة الشعرية.[٢٠]

ومنع البصريون أن يترك صرف الاسم المصروف، واحتجوا بأن في ذلك خروجاً بالاسم عن الأصل فيه وهو الصرف، والتباساً بين المصروف والممنوع من الصرف، وأجاز الكوفيون بالإجماع منع الاسم المصروف من الصرف في ضرورة الشعر، وإليه ذهب أبو الحسن الأخفش، وأبو علي الفارسي، وأبو القاسم بن برهان من البصريين.[٢١]

ويقول الأنباري: (والذي أذهب إليه في هذه المسألة مذهب الكوفيين؛ لكثرة النقل الذي خرج عن حكم الشذوذ، لا لقوته في القياس).[٢٢]

وقد غيرت الشاعرة في بنية الاسم المصروف بحذف التنوين، فجعلت الاسم المصروف ممنوعاً من الصرف، ورد ذلك في قصيدة "هنيئاً للشَّمالِ.. هُنَاكَ عِيدُ"؛ وهو نص تعكس سياقاته مشاعر الاغتراب التي كانت تعاني منها الشاعرة، وحرقة الشوق لوالديها، فتصف مشاعر البعد عنهما مع اقتراب العيد؛ حيث إنها في نجد، ووالديها في الشمال؛ فتقول:

لَيَالٍ خَمْسْ ثُمَّ يَحِينُ عِيدُ لِغَيْرِي إِنَّما عِيدِي بَعِيدُ[٢٣]

فتركت صرف "عِيد" وهو منصرف.

ولَئِن كان ترك صرفه قد تسبب في تغيير تفعيلة العروض الخاصة ببحر الوافر في هذا البيت، فتحولت بعد حذف التنوين من (فَعُولُنْ) إلى (فَعُولُ)، تبعاً لدخول القبض[٢٤] كما يسميه العروضيون، فإن هذا هو التغيير الوحيد لتفعيلة العروض الخاصة بنظام النص الذي سارت فيه التفعيلات الأخرى على نسق بحر الوافر –كما ظهر للباحثة بعد عرض الأبيات على الميزان العروضي– لذا ترى الباحثة أن ترك صرف "عيد" وعدم تنوينه ينطوي تحته انعكاسات خفية تنبئ عن المعنى العام للنص؛ لأن التنوين كثيراً ما يلمس بدخوله تمكين المعنى وتحقيقه، بما يمنحه الجرس الصوتي الخاص للنون الزائدة لفظاً من فضل تثبُّت وطول إقامة على اللفظ، فضلاً عن درجة تمكن الاسم المنوَّن في اللفظ من حيث الإعراب، فكان ترك التنوين في لفظ "عيد" مشعراً بعدم تمكن الشاعرة من التمتع والتنعم فيه مع والديها، ويَظهر تناسق ترك التنوين في هذا اللفظ بما أفاده من إبراز شعور الشاعرة بالنقص في هذا العيد الذي خصصت قرب حلوله على غيرها بالجار والمجرور: "لِغَيْرِي"؛ بينما أخبرت عن عيدها بالبعد: "عيدي بعيدُ"، وفيه

إشارة إلى أن العيد يتمثل في شخص والديها البعيدين، (كما أن التنوين يُشعرُ باستقلال الكلمة وانفصالها عما بعدها صوتيّاً)؛[٢٥] لذا كان ترك صرف "عيد" يناسب ارتباطه واتصاله صوتيّاً ومعنويّاً مع غير الشاعرة، كما أن التنوين يزيد الصوت اللغوي رنَّةً وتلذذاً وترنُّماً بترديد موسيقاه، وهذا ما لم تشعر به الشاعرة، فكان ترك التنوين أقرب للتعبير عن حالتها.

٤. حذف علامة الإعراب الأصلية من الحرف الصحيح:

علامة الإعراب هي الرمز الدال على هوية اللفظ في العربية، وهي نوعان: أصلية وفرعية، والعلامات الأصلية للإعراب هي العلامات التي تكون على آخر الكلمة ظاهرة أو مقدرة، وهي: الضمة، والفتحة، والكسرة، والسكون.

وقد حذفت العلامة الإعرابية في شواهد كثيرة من القراءات القرآنية والشعر العربي، واختلف موقف اللغويين من حذفها، فمنهم من يرى أن حذفها في القراءات القرآنية اختلاس، وحذفها في الشعر تسكين للضرورة، ومنهم من يرى أن حذفها جائز في الوصل كما هو جائز في الوقف أو تشبيهاً للضمة بالضمة من "عَضُد"، وللكسرة بالكسرة من "فَخِذ".

وقد قبِل بعض القدامى الشواهد الشعرية على أنها أمثلة على حذف علامة الإعراب، وجعل سيبويه ذلك من الضرورة الشعرية، فقال: (وقد يجوز أن يسكنوا الحرف المجرور والمرفوع في الشعر، شبهوا ذلك بكسر "فَخِذٍ"؛ حيث حذفوا فقالوا: "فَخْذٌ"، وبضمة "عَضُدٍ"؛ حيث حذفوا فقالوا: "عَضْد")،[٢٦] أي أنهم أسكنوا في الشعر طلباً للتخفيف، وتجنباً لتوالي الحركات.

ومن الشواهد الشعرية التي يستشهد بها في هذه المسألة قول امرئ القيس:

فاليَوْمَ أَشْرَبْ غَير مُسْتَحْقِبٍ إِثْماً من اللهِ ولَا وَاغِلِ[٢٧]

يريد: أشْرَبُ، وغيره كثير.

ونُقِل عن المبرِّد والزجاج إنكارهما التسكين في جميع ذلك،[٢٨] محتجين بأن هذه العلامات تدل على المعاني، ولا يجوز حذفها لما يحدثه ذلك الحذف من لبس في مضمون التركيب اللغوي، وردوا تلك الشواهد بأن لها روايات أخرى خالية من الحذف.

وقد أيد السيرافي سيبويه بقوله: (والقول عندي ما قاله سيبويه في جواز تسكين حركة الإعراب للضرورة)،[٢٩] واستند إلى جواز ذهاب حركة الإعراب في الإدغام بناءً على القراءات القرآنية، ثم قال: (وليس لقول من يأبى ذلك ويحتج في فساده بأنه يذهب منه حركة الإعراب معنى، لأن الإدغام يُذهب أيضاً حركة الإعراب).[٣٠]

وعلى نهجه قال ابن عصفور: (والصحيح أن ذلك جائز سماعاً وقياساً).[٣١]

ويمكن أن يكون الشاهد الشعري الحديث إضافةً تُضمُّ إلى قائمة الشواهد الشعرية القديمة في جواز حذف حركة الإعراب الأصلية من الحرف الصحيح، فقد جاء في ديوان شاعرتنا ما يؤيد ذلك؛ حيث يظهر حذف الحركة الإعرابية (الضمة) في قصيدة "هَنِيئاً لِلشَّمَالِ.. هُنَاكَ عِيدُ"، وفي البيت نفسه الذي ذكر في النقطة السابقة:

لَيَالٍ خَمْسْ[٣٢].. ثُمَّ يَحِينُ عِيدُ لِغَيْرِي إِنَّمَا عِيدِي بَعِيدُ

وحذف "الفتحة" علامة جر الممنوع من الصرف في البيت الذي يليه:

أَنَا فِي نَجْدْ.. هَلْ فِي نَجْدَ مَغْنَى لِقَافِيَةٍ وهَلْ يَحْلُو نَشِيدُ؟![٣٣]

وقد قلنا إن هذا النص استمد تفعيلاته من بحر الوافر، ولعلنا ندرك أن حذف حركة الإعراب في الموضعين قد أثَّر في التفعيلة الثانية في الشطر الأول، فصارت تبدأ بساكن، ويتسبب ذلك في إشكالية أثناء الكتابة العروضية، فتصبح بالشكل الآتي: (لَيَالِن خَمْـ/ سْ ثُمْمَيَحِيْـ/ نُعِيْدُ: مُفَاعَلْتُنْ/ مْفَاعَلَتُنْ/ فَعُولُ)، وكذلك الأمر بالنسبة لحذف الفتحة علامة جر الممنوع من الصرف (نَجْد): (أَنَا فِيْنَجْـ/ دْ هَلْفِيْنَجْـ/ دَ مَغْنَنْ: مُفَاعَلْتُنْ/ مْفَاعَلْتُنْ/ فَعُولُنْ).

ولم تكن الشاعرة مضطرة لهذا الحذف؛ إذ لا يسبب وجود الحركة الإعرابية أي عيب في اللفظ أو كسر في التفعيلة، بل على العكس تماماً، فوجود الحركة الإعرابية موافق لنسق التفعيلة، إلا أن الباحثة ترى أن هذا الحذف ليس مما تنفر منه أذن المتلقي، ولا يؤثر في الجرس الصوتي للَّفظ في سياق البيتين، بل يمكن أن يكون حذف حركة الإعراب أكثر دلالة من ذكرها؛ فالسكون الذي نراه حلَّ مكان الحركة الإعرابية بعد حذفها هو من وجهة النظر الصوتية (غياب الصوت أو انعدامه، وهو علامة صفرية لا أثر لها في مستوى النطق، وبهذا يفترض أن يكون السكون بعيد التحقق على المستوى الصوتي، لعدم وجوده أصلاً)،[٣٤] وبذلك تستدرج الشاعرة القارئ لأن يدرك مشاعر الغربة التي كانت تعيشها بالبعد عن والديها، فانعدام الحركة الإعرابية تَرْجَمَ انعدام تحقق اللقاء بوالديها في العيد.

وإذا وقف القارئ أمام الصامت الساكن يجد أن الكمية الصوتية عند النطق به تستغرق مدة زمنية أطول من التي يستغرق النطق بالصامت المتحرك،[٣٥] وهذا يجعل القارئ يربط بين حذف الحركة الإعرابية، وحالة الركود النفسي الذي أصاب الشاعرة بسبب البعد عن والديها.

٥. قصر الممدود:

وهي مسألة أجمع على جوازها في ضرورة الشعر البصريون والكوفيون، فالبصريون يرون أن قصر الممدود ردٌّ له إلى أصل، إلا أن الفراء من الكوفيين اشترط في هذه المسألة وفي نقيضها[٣٦] شروطاً لم يشترطها

غيره، فذهب إلى أنه لا يجوز أن يقصر من الممدود ما لا يجيء في بابه مقصور، كمؤنث (أَفْعَل)، نحو: (بَيْضَاء) و(سَوْدَاء)، فهذا لا يجوز أن يقصر؛ لأن مذكره (أَبْيَض) و (أَسْوَد)، و (فَعْلَاء) مؤنث (أَفْعَل) لا يكون إلا ممدوداً، وكذلك حكم كل ما اقتضى القياس أن يكون ممدوداً.

ونقل أبو البركات جواب البصريين عن مذهب الفراء بقولهم: (وأما ما ذهب إليه الفراء —من اشتراطه في قصر الممدود أن يجيء في بابه مقصور– فباطل؛ لأنه قد جاء القصر فيما لم يجئ في بابه مقصور).[٣٧]

وأورد الشواهد التي رد بها البصريون مذهب الفراء، ومنها قول الشاعر:

فَلَو أَنَّ الأَطِبَّا كَانُ حَوْلِي وَكَانَ مَعَ الأَطِبَّاءِ الأُسَاةُ[٣٨]

(فقصر (الأَطِبَّا) وهو جمع (طَبِيب)، ولا يجيء في بابه مقصور، لأن القياس يوجب مده، فمفرده (فَعِيل) من المضعف، والقياس أن يجمع على (فُعَلَاء)، إلا أنه اجتمع فيه حرفان متحركان من جنس واحد، فاستثقلوا اجتماعهما، فنقلوه من (فُعَلَاء) إلى (أَفْعِلَاء) فصار (أَطْبِبَاء)، فاستثقلوا أيضاً اجتماع حرفين متحركين من جنس واحد، فنقلوا كسرة الباء الأولى إلى الطاء، فراراً من الاستثقال، وأدغموا الباء في الباء، فصار (أَطِبَّاء)، ولا يجوز في القياس أن يقع شيء من هذا الجمع إلا ممدوداً، فلما قال (الأَطِبَّا) فقصر ما يوجب القياس مده دلَّ على فساد ما ذهب إليه الفراء).[٣٩]

ويتفق ما ورد في ديوان شاعرتنا مع ما رآه جمهور البصريين والكوفيين في هذه المسألة من الجواز؛ حيث تقول في قصيدة إلى صديقة خائنة، بعنوان "آخرُ القَصَائدْ.. إليهَا":

"هَلْ تَذْكُرِينَ الليلَ.. والموْتَ.. السُّكُونَ.. أَتَذْكُرِينْ؟!
والدَّمْعَةَ الحَرَّى إِذَا نَادَيْتُ "أَهْلِي..." واسْتَبَدَّ بِيَ الحَنِينْ؟!
وَنِدَاكِ: "يَا أُخْتَاهُ"
والدُّنْيَا تُرَجِّعُ آهَةَ الصَّوتِ الحَزِينْ!
صِدْقِي.. مَهَابَة غُرْبَتِي.. خَوفِي.. اتِّقاد مَرَارَتِي..
أَرْخَصْتُهَا بَوْحاً وَأَنْتِ تُكَرْكِرِين!!".[٤٠]

وتقول في قصيدة كتبتها خلال حرب تحرير الكويت من الاحتلال العراقي، بعنوان "صَوتُ البُطُولَهْ":

فِي الحَرْبِ سَيْفُ الحَرْفِ يَسْكُنُ غِمْدَهُ وَيَسُلُّ أَسْيَافَ الفِدَا الأَبْطَالُ[٤١]

إن قصر الممدود أضفى على بنية المصدر المضاف إلى مفعوله "نِدَاكِ" تناغماً وانسجاماً صوتيّاً بين الحروف والكلمات، ليعكس دقة الشاعرة في وصف تجربتها وتجسيدها لخيبة الأمل التي لقيتها من صديقتها الخائنة، وقد كانت تلتمس منها التخفيف عنها من معاناة آلام الغربة التي كانت تكدر سعادتها، في حين أن صديقتها تقابلها بالضحك و (الكركرة)، دون مراعاة للمشاعر، فكان قصر الممدود بمثابة مظنة استراحة من عناء الغربة وآلامها، كانت تتأملها الشاعرة عند صديقتها، وهو أيضاً أبلغ في التعبير عن وهن القوة الذي أصاب الشاعرة في نَفْسِهَا ونَفَسِهَا وصوتِها.

أما قصر الممدود في الموضع الثاني فهو فضلاً عن دوره في المحافظة على تفعيلة الحشو (مُتْفَاعِلُنْ) لتتناغم مع السياق، فقد أسهم في سرعة الوصول إلى الحقيقة الختامية الأكيدة للنصر في نهاية النص، وهم "الأبطال" الذين يملكون حق الكلام، وكأنها بقصر الممدود ترسم الطريق المختصرة الموصلة إلى بوابة النصر؛ إذ لا يكون النصر في الحرب بالكلام المزين والمزخرف، بل يقصر طريق النصر بصوت البطولة.

ثالثاً–الزيادة في البنية الصرفية:

١. إثبات ياء الاسم المنقوص المنوَّن في حالتي الرفع والجر:

تقف الكتابة المسموعة التي تصر الشاعرة على انتهاجها في إنشاء وإخراج النص الشعري –مراعاةً لاختلاف قرَّائها في الطبقات والأعمار والثقافات– وراء التغيير في بنى بعض المفردات مما يعده النحويون والصرفيون مخالفة للقواعد اللغوية، ويتسامحون في وقوع بعضه في الشعر، ويطلقون عليه "الضرورة الشعرية"، وليس معنى ذلك أن يكون للشاعر مطلق الحرية في الخروج على قواعد النحو والصرف واللغة، ولكن الشاعر ليس كغيره من المتكلمين، فأحياناً لا يجد مندوحة عن الخروج على المألوف –لالتزامه بالوزن والقافية– فيضطر إلى ارتكاب ما أطلق عليه "الضرورة الشعرية".

وقد صرحت الشاعرة فاطمة القرني بوجود الضرورة في الديوان، وسمتها الضرورة الفاطمية؛ حيث تقول: (يقف السبب السابق نفسه وراء إصراري على ما أستطيب تسميته: "الكتابة المسموعة"، أي كتابة النص الشعري تماماً كما يتمنى مبدعه أن يُقرأ، بتطابقٍ يوافق صورة انبعاثه ميلاداً في خاطره، ...؛ ومن هنا فأرجو ألَّا تأسَوا على فقد نقاط التاء المربوطة في المواضع التي أوردها فيها هاءً فحسب كما في نص "زَوْبَعَهْ"، ولا يفجعكم إثبات الياء فيما حقه الحذف من مثل ما يرد في نص "تَلَاهِي"، ... هكذا أريدها أن تُقرأ، مُجَوَّعةً في الأولى، مُشْبَعَةً في الثانية، ولكم أن تُخرّجوا هذا التصرف الاحترازي على أنه من قبيل الضرورة الفاطِمِيَّة، قياساً على المعهود مما تجيزه الضرورة الشعرية، آملة في نفسي ألَّا ينال ذلك مما ستلحظونه من شديد حرصي على تجويد ما أكتبه صياغة وإخراجاً).[٤٢]

وتشير الشاعرة في النص السابق إلى شكلين من أشكال التغيير الاضطراري في البنية الصرفية، أحدهما نشأ عن طريق إبدال تاء التأنيث المربوطة هاءً، والآخر عن طريق إثبات ياء المنقوص المنوَّن في حالتي الرفع والجر.

والاسم المنقوص هو اسم مُعْرَب آخره ياء لازمة غير مشددة مكسور ما قبلها، نحو: القاضِي، وهذه الياء يجب إثباتها في المنقوص إن كان غير منوّن –لسبب يمنع التنوين؛ كما إذا اقترن بـ: (أل) أو أضيف أو في حال تثنيته أو جمعه جمع مؤنث سالم....– أما إذا كان منوّناً لخلوه مما يمنع التنوين وجب –في الرأي الشائع– حذف يائه دون التنوين في حالتي الرفع والجر،[٤٣] نحو: هذا قَاضٍ، ومررتُ بِقَاضٍ، وثبتت في حالة النصب، نحو: رأيتُ قَاضِياً.[٤٤]

ويهمنا بالدرجة الأولى أن الاسم المنقوص يجب حذف يائه في حالتي الرفع والجر؛ إذا كان غير مقترن بـ (أل) وغير مضاف، وفقاً للقاعدة الصرفية.

وقد أجاز بعض النحويين إثبات ياء المنقوص للضرورة الشعرية أو عند الوقف عليها؛ إذ قال سيبويه: (وحدثنا أبو الخطاب ويونس أن بعض من يوثق بعربيته من العرب يقول: "هذا رامِي"، و"غَازِي"، و"عَمِي" أظهروا في الوقف؛ حيث صارت في موضع غير تنوين؛ لأنهم لم يضطروا ههنا إلى مثال ما اضطروا إليه في الوصل من الاستثقال)،[٤٥] وقال في موقع آخر: (وجميع ما لا يحذف في الكلام وما يختار فيه ألَّا يحذف، يحذف في الفواصل والقوافي).[٤٦]

وقال ابن عصفور ضمن ضرائر الزيادة: (ومنها: إثبات حرف العلة في الموضع الذي يجب حذفه فيه في سعة الكلام، إجراءً للمعتل مجرى الصحيح، نحو قول جرير:

فَيَوْماً يُجَاذِبْنَ الهوَى غَيرَ مَاضِيٍ وَيَوْماً تَرَى مِنْهُنَّ غُولاً تَغَوَّلُ

ونحو قول الفرزدق:

فَلَوْ كَانَ عَبْدُ اللهِ مَوْلَى هَجَوْتُهُ وَلَكِنَّ عَبْدَ اللهِ مَوْلَى مَوَالِيَا

... .

كان الوجه في جميع ذلك أن يقال: غير ماضٍ، ومولى موالٍ، ...، لولا الضرورة).[٤٧]

وورد إثبات ياء المنقوص المنون في حالتي الرفع الجر عند شاعرتنا في ستة مواضع فقط، منها في قصيدة "تَلَاهِي"؛ حيث جاء الاسم المنقوص نكرة مجروراً بالعطف، وكان حقه أن تحذف ياؤه، ويبقى التنوين، إلا أن إثبات يائه وحذف التنوين أمر تحكمه الضرورة الشعرية، ويسوغه الوقف، تقول فاطمة القرني:

إلهي كَم ظَمِيٍّ فِي شِفَاهِي تَنَادَمَ بَينَ مُنْتَبِهٍ وَسَاهِي[٤٨]

وتبدو الياء مثل الهاء في نقل أحاسيس الشاعرة المتنوعة؛ إذ هي أقرب الحروف شبهاً بالهاء، فالياء مدّ، والهاء نَفَس كما قال الخليل؛[٤٩] لذا كان إثبات ياء المنقوص المنوَّن في حالتي الرفع والجر أو الإشباع –كما سمته الشاعرة– سبيلاً للتنفيس عن المشاعر المحشودة في نَفَس الشاعرة.

٢. قطع همزة الوصل:

همزة الوصل هي همزة سابقة تكون في الابتداء، وتتخلف في الدَّرَج، ولها مواضع في الاسم والفعل والحرف.[٥٠]

والفرق بين همزة الوصل وهمزة القطع في شيئين: مكانهما في الكلمة؛ إذ يمكن لهمزة القطع أن تتواجد في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها؛ أما همزة الوصل فلا تقع إلا في أول الكلمة فقط. وتختلفان أيضاً من الناحية الوظيفية؛ إذ همزة القطع جزء ثابت من اللفظ؛ أما همزة الوصل فوظيفتها طارئة من أجل إمكان النطق بالساكن أول الكلمة إذا بدء به الكلام، فإذا لم يُبدأ به لوقوع شيء قبله استغني عنها، وفقدت وظيفتها؛ لأن الداعي إلى الإتيان بها قد زال، وهو الابتداء بالساكن.[٥١]

ومن هنا جاءت تسمية همزة الوصل كذلك؛ لأنها (تسقط في درج الكلام، فتصل ما قبلها إلى ما بعدها، ولا تقطعه عنه، وقيل: سميت وصلاً لأنه يُتَوصل بها إلى النطق بالساكن)،[٥٢] إلا أن الهمزتين (لا فرق بينهما من الناحية الصوتية).[٥٣]

وقد ورد قطع همزة الوصل في الشعر إما في عجز البيت أو في حشوه، واختلف موقف النحويين منه في الموضعين، فأبدوا تسامحهم في قطع همزة الوصل في أول عجز البيت، وحكموا عليه بالكثرة مقارنة بما يقع من قطع همزة الوصل في حشو البيت الذي صرحوا بامتناعه في درج الكلام إلا لضرورة.

قال سيبويه: (واعلم أن هذه الألفات ألفات الوصل تحذف جميعاً إذا كان قبلها كلام... إلا أن تقطع كلامك وتستأنف، كما قالت الشعراء في الأنصاف؛ لأنها مواضع فصول، فإنما ابتدءوا بعد قطع، قال الشاعر:

وَلَا يُبَادِرُ فِي الشِّتاءِ وَلِيدُنَا ... أَلْقِدْرَ يُنْزِلُهَا بِغَيرِ جِعالِ[٥٤]

وأورد ابن عصفور ضمن ضرائر زيادة حرف: (ومنها قطع ألف الوصل في الدَّرج، إجراء لها مجراها في حال الابتداء بها، وأكثر ما يكون ذلك في أول النصف الثاني من البيت، لتقدير الوقف على الأنصاف التي هي الصُّدور، نحو قول حسان بن ثابت:

لَتَسْمَعُنَّ وَشِيكاً فِي دِيَارِكُمُ ... أَللهُ أَكْبَر يَا ثَارَات عُثْمَانَا[٥٥]

ومع هذا فقد وردت شواهد أخرى لقطع همزة الوصل في حشو البيت، ومنها قول الشاعر:

أَلَا لَا أَرَى إِثْنَيْنِ أَحْسَنَ شِيمَةً عَلَى حَدَثَانِ الدَّهْرِ مِنِّي وَمِنْ جُمْلِ

وقال ابن السراج عن قطع همزة الوصل في حشو الشعر إنه (رديء)،[٥٦] أما ابن الحاجب فقال: (وإثباتها وصلاً لحن، وشذ في الضرورة)،[٥٧] وكذا قال ابن هشام: (لأن همزة الوصل لا تثبت في الدرج إلا ضرورة).[٥٨]

وقد ورد قطع همزة الوصل عند الشاعرة فاطمة القرني في ديوان عندما غنَّى الجنوب في خمسة مواضع، أربعة في الحشو، وواحد في بداية النصف الأول من البيت، واثنين من هذه المواضع في قصيدتين من الشعر العمودي على نسق بحر الرَّمل المجزوء، والمواضع الثلاثة الأخرى من شعر التفعيلة، وكان نسق التفعيلة الذي اختارته الشاعرة في جميعها من بحر الرجز، وستكتفي الباحثة بموضعين فقط يتحقق من خلالهما الهدف.

فقد قطعت همزة الوصل في كلمة "اسْم"، وهو أحد الألفاظ العشرة التي اتفق على أنها من مواضع همزة الوصل في الأسماء،[٥٩] جاء ذلك في قصيدة من مجزوء الرمل بعنوان "عَمَّكْ.. يَا وَلَدْ"، قالتها على لسان أحد المبتلين بسلطة العُرف الاجتماعي الاستغلالي، وعرَّفت بمناسبتها إذ تقول: (يؤدي الوجود المركزي لمؤسسات الخدمات الأساسية الصحية والتعليمية والعملية في المناطق الرئيسية "الرياض، جدة، الدمام" إلى استهداف ساكنيها –عائلات وعزاباً– بما يشبه الاستعمار المستمر من قبل الأقارب المحتاجين لتلك الخدمات ممن يسكنون البلدات المحيطة بها)،[٦٠] تقول شاعرتنا عن هذا المتسلط على لسان قريبه المبتلى به، حتى أنه أصبح يتدخل في كل شيء يحيط بحياته، إلى درجة السيطرة عليه:

مَانَ حتَّى بِتُّ أَخْشَى أَنْ بِإِسْمِي يَتَسَمَّى[٦١]

وفي موضع آخر قطعت همزة الوصل في فعل الأمر من الثلاثي المجرد، وهو أيضاً من مواضع همزة الوصل في الأفعال باتفاق، جاء ذلك في شعر التفعيلة على نسق بحر الرجز في قصيدة "أَيْنَ الحُدُودْ..!"، التي ذكرت في مناسبتها: (عام يرتحل، وآخر يحلّ، والعالم كله يحتفل، وللعراقيين من ضحايا حماقات حزب البعث طقوسهم المختلفة)،[٦٢] تقول فاطمة القرني:

"نَزْفٌ جَدِيدْ.. يَا لَوْعَةَ الذِّكْرَى العَنِيدَةِ
يَا أَسَى زَمَنِي الشَّرِيدْ
أُمَّاهُ أَيْنَكِ.. آهِ أَيْنَكِ.. كَيْفَ جَاوَزَكِ البَرِيدْ؟!
حَتَّامَ أَصْرخُ: مَنْ لِطِفْلِكِ؟! لَمْ أَزَلْ أُمَّاهُ طِفْلَكِ ذَلِكَ العَاصِي العَنِيدْ
مَا زِلْتُ أَسْكُنُ ظِلَّ نَخْلَتِنَا بِسَاحِ الدَّارِ.. ظِلَّكِ أَنْتِ.. بَلْ وَظِلَّ عَصَا الجَرِيدْ
تَجْرِينَ إِثْرِي: إِبْقَ حَوْلِي يَا حَبِيبْ
لَاعِبْ بَنِي الجِيرَانِ لَا تَبْعُدْ وَلَا تَأْمَنْ غَرِيبْ

قَاسِمْ رِفَاقَكَ قِطْعَةَ الحَلْوَى وَقَاسِمْهُمْ جَمِيلَ الفِعْلِ وَيْلَكَ إِنْ أَتَيْتَ بِمَا يَعِيبْ".[٦٣]

ويظهر للباحثة أن الوزن في الموضعين يحكم بقطع همزة الوصل؛ فالقصيدة في الموضع الأول كما سبق من بحر الرمل المجزوء، والميزان العروضي لعجز البيت هو: أَنْ بِإِسْمِي = فَاعِلَاتُنْ، يَتَسَمْمَى = فَعِلَاتُنْ، وأما الموضع الثاني فالتفعيلة كما سبق من بحر الرجز، والميزان العروضي هو: تَجْرِيْنَ إِثْـ =مُسْتَفْعِلُنْ، رِيْ إِبْقَ حَوْ = مُسْتَفْعِلُنْ، لِي يَا حَبِيْبْ = مُسْتَفْعِلَانْ، ولو لم تقطع همزة الوصل لأدى إلى تفعيلة مُخِلَّة لا يستسيغ المتلقي وزنها، ولا تتآلف مع ما حولها من نسق التفعيلات الأخرى، ولعل هذه الزيادة التي اقتضتها الضرورة من أجل الوزن تفصح عن معنى خفي في نفس الشاعرة، فيمكن أن ينطوي تحت قطع همزة الوصل لفت للأسماع وإثارة لاهتمام المتلقي، كي يلتفت إلى ما بعدها من كلام، بما تقتضي همزة القطع من سكتة مسموعة ووقفة قبلها في النطق حتى يمكن نطقها، بمعنى آخر: إن الوقفة التي يقتضيها قطع همزة الوصل جعلت ما بعدها من الكلام ذا خصوصية في السياق الدلالي، ففي الموضع الأول أفادت لفت الانتباه إلى خطورة قضية استغلال العرف الاجتماعي، وتكمن هذه الخطورة في السيطرة على كل ممتلكات من ابتلي بمثل هذه العينة إلى درجة حيازة اسمه والتلاعب من خلاله، وفي الموضع الثاني كان قطع همزة الوصل إشارة صوتية تثير الانتباه إلى جملة من النصائح التي تزجيها الأم التي جعلتها تمثل دور (العراق)، لابنها المنَاضِل.

٣. صرف الاسم الممنوع من الصرف:

الممنوع من الصرف هو الاسم الذي سُلب منه التنوين والجر معاً، لعلل مانعة منهما، يقال لها العلل المانعة من الصرف، كما قالوا: إنما يمنع الاسم من الصرف إذا وجد فيه علتان من علل تسع أو واحدة منها تقوم مقام العلتين، وهذه العلل جمعها ابن مالك في قوله:

عَدْلٌ ووصفٌ وتأنيثٌ ومعرِفةٌ وعُجمةٌ ثم جَمْعٌ ثم تركِيبُ
والنون زائدةٌ من قبلها ألِفٌ ووزنُ فعلٍ وهذا القولُ تقريبُ[٦٤]

وقال الأنباري: (إن قال قائل: كم العلل التي تمنع الصرف؟ قيل: تسع، وهي: وزن الفعل، والوصف، والتأنيث، والألف والنون الزائدتان، والتعريف، والتعريف، والعجمة، والعدل، والجمع، والتركيب).[٦٥]

وقد يلحق التنوين لما لا ينصرف من الأسماء، وعدَّ بعض العلماء هذا التنوين ضرورة، وسموه بتنوين الضرورة، ليضاف للأنواع الستة للتنوين،[٦٦] قال ابن هشام: (وزاد بعضهم تنويناً سابعاً، وهو تنوين الضرورة، وهو اللاحق لما لا ينصرف)،[٦٧] وسبب إجازة تنوين ما لا ينصرف أن فيه ردّاً للاسم إلى أصله

من الصرف، قال السيرافي في باب ما يحتمل الشعر من ضرائر الزيادة: (ومن ذلك صرف ما لا ينصرف، وهو جائز في كل الأسماء مُطَّرِد فيها، لأن الأسماء أصلها الصرف، ودخول التنوين عليها، وإنما تمتنع من الصرف لعللٍ تدخلها، فإذا اضطر الشاعر ردَّها إلى أصلها، ولم يحفَل بالعلل الداخلة عليها)،[٦٨] وهو الرأي الذي يراه البصريون كما نقل عنهم صاحب الإنصاف.[٦٩]

وهذا التغيير الذي يُلحق الزيادة في بنية الاسم الممنوع من الصرف، هو تغيير شائع وكثير في الشعر والنثر منذ القِدم، قال ابن عصفور: (وصرف ما لا ينصرف في الشعر أكثر من أن يُحصى).[٧٠]

وقد ورد تنوين ما لا ينصرف عند شاعرتنا مرة واحدة في قصيدة " رُكْنْ"، التي تتغنى فيها بحيين من أحياء تبوك، وشاعرتنا عندما تتغنى بالشمال تتذكر أمطارها المنهمرة، وربيعها الراقص، وذكرى الشمال عندها مرتبطة باشتعال القصيد، وبتأجج أحلامها الوردية، وبالتفاؤل والمسرات؛ حيث تقول: "(عَزِيزِيَّهْ)!!

عثَارُ خُطًى تَسَابَقُ في الطَّرِيقِ الماطِرِ المتَمَوّجِ الأَخْضَانْ
تُذْكِي طِينَهُ شَغَباً شَقَاوَةُ رَقْصَةٍ ذَهْلَى لِذَاكِرَةٍ رَبِيعِيَّهْ
نَثَارُ رُؤَى.. تَقَاطَعُ في المساءِ الزَّاخِرِ المتَخَاطِرِ الألْحَانْ
تُحْيِي وَقْدَهَا طَرَباً نَدَاوَةُ نَغْمَةٍ جَذْلَى لِسَارِيةٍ جَنُوبِيَّهْ
وبينهما مَدًى وسِنين
حَنِينُ سَحَائِبٍ لَمْ تَحْتَفِل إلَّا شَذى عَذْبِ الغِوَايَاتِ الشَّماليَّهْ".[٧١]

فوقع التنوين والجر بعلامة الجر الأصلية (الكسرة) في بنية (فَعَائِل) التي مثلتها كلمة "سَحَائِب"، وهي حسب القاعدة بنية ممنوعة من الصرف لكونها على صيغة من صيغ منتهى الجموع، وقد وضح الزجاج ذلك في باب ما كان على مثال مَفَاعِلَ ومَفَاعِيلَ، فقال: (نحو "مَسَاجِدَ"، و "مَفَاتِيحَ"، وكل جمع يأتي بعد ألفه حرفان أو ثلاثة، الأوسط منها حرف لين، نحو: "خَوَاتيمَ"، و"دَوَانِيقَ"، و"كَوَاهِلَ"، و"جَوَاهِرَ"، و"دَرَاهِمَ"، و"دَنَانِيرَ"، اعلم أن ما كان على وصفنا لا ينصرف شيء من ذلك من النكرة، فإن كان معرفة كان أبعدَ لصرفه).[٧٢]

وترى الباحثة أنه لا يمكن إنكار الضرورة الشعرية في تنوين "سَحَائِب"، ولو منعته الشاعرة من الصرف لأدى ذلك إلى حذف ساكن الوتد المجموع من أول تفعيلة الوافر التي تعرضت لسكون الخامس، وصارت (مُفَاعَلْتُن) إلى (مَفَعَلْتَنْ) وهذا ليس من وزن بحر الوافر.

وإلى جانب الضرورة يمكن أن يكون تنوين "سَحَائِب" لغرض دلالي، يتعلق بما يحمله صوت التنوين من الإيقاع الرنَّان المؤدي إلى التلبث على آخر الكلمة، وطول المدة الزمنية التي تستغرق النطق به –كما تقدم– هذه المدة الزمنية التي تناسب لفت انتباه المتلقي، ليعتمل في ذهنه سؤال يدعو إلى التأمل:

هل السَّحائب تَحِنّ؟! والمتبادر إلى الذهن أنها لا تَحِنّ؛ لأنها لا تملك هذا الشعور الحي، ولكن هذا يعكس شعور الشاعرة وحنينها المتزايد لذلك الحي الشمالي، لا سيَّما وقد وصفت نفسها في المقطع السابق بـ "ساريةٍ[٧٣] جنوبيَّهْ"، فجاء تنوين "سَحائِب" ليعكس قوة الحنين. ويدعو تنوين "سَحائِب" أيضاً إلى تأمل قوة انهمارها، وكثرة امتلائها بالخيرات، وإذا نظرنا في السياق الذي يحيط بهذه الكلمة المنصرفة؛ نجد ما يؤكد هذا المعنى الذي تعلقت به البنية في السياق؛ حيث تقول: "لم تَخْتَفِل إلا شذى عذب الغوايات الشماليهْ"، فالفعل أسند إليه الضمير المستتر (هي)، العائد على "سَحائب"، واحتفالُ السَّحائب يدل على كثرة امتلائها بالمطر، ويعكس قوة الحنين الذي اندفع من قلبها مستجيباً للإغراءات والغوايات الشمالية العذبة، "فالتنوين إذن لاصقة صرفية التصقت ببنية (فَعَائِل)، واتخذت من السياق متكأً للدلالة على التكثير".[٧٤]

رابعاً–التبادل بين الصيغ:

١. إبدال تاء التأنيث المربوطة هاءً:

وقد وقع في كثير من المواضع في الديوان، فنجده حتى في عناوين بعض القصائد؛ كما في "مَسَافَهْ"، و"هَدْهَدَهْ"، و"زَوْبَعَهْ"، و"صَلَادَهْ"، و"أَزْمِنَهْ"، و"صَوتُ البُطُولَهْ".

وإبدال التاء المربوطة هاءً عند شاعرتنا في كثير من القصائد التقليدية والحرة على السواء كان تغييراً تقتضيه القوافي أو هو وسيلة لإغلاق المقطع للوقف، قال ابن يعيش: (متى كان آخر الاسم تاء التأنيث من نحو طَلْحَة وحَمْزَة وقَائِمَة وقَاعِدَة كان الوقف عليه بالهاء، فتقول: هذا طَلْحَه، وهذا حَمْزَه، وكذلك قَائِمه وقاعدَه، وذلك في الرفع والنصب والجر، والذي يدل أن الهاء بدل من التاء أنها تصير تاءً في الوصل، والوصل مما ترجع فيه الأشياء إلى أصولها، والوقف من مواضع التغيير).[٧٥]

وفضلاً عن هذا ترى الباحثة أن في استبدال التاء المربوطة بالهاء –أو تجويع التاء كما سمته الشاعرة، بمعنى إفقادها نقطتيها– امتداداً للنَّفَس المحشود لدى الشاعرة، مُنبئاً عن حالة انفعالية تعبر عن الأحاسيس المتنوعة التي كانت تحس بها الشاعرة، من الحزن، والضعف، واليأس، والاضطراب، والضياع، والاندهاش، فالهاء صوت يتسم بالاهتزاز، وبالضعف والخفاء، كما وصف الخليل الهاء بقوله:(الهاء حرف هَشٌّ لَيِّن)،[٧٦] وأكد ابن جني صفة الضعف والخفاء للهاء بقوله: (ومن الحروف المهْتُوت، وهو الهاء، وذلك لما فيها من الضعف والخفاء).[٧٧]

ومن ذلك ما جاء في قصيدة أبدت فيها الشاعرة مشاعر التحسر والاندهاش والتعجب مما يدور في لجان رصد الدرجات؛ حيث تصف الشاعرة –كما وضحت في مناسبة القصيدة– أجواء الاستنزاف اللاهث، من التصحيح، والتشحيح، ولوائح الخفض والرفع، الحذف والإضافة، التربُّص

والإخافة، فكانت هذه الأمور مما أقضَّ راحتها، كـ "زَوْبَعَهْ"، وهو عنوان القصيدة؛ حيث تقول فاطمة القرني:

"آهٍ وآهٍ للدَّعَهْ وَلِعَهْدِهَا مَنْ ضَيَّعَهْ؟!
مَا الليلُ مَا طَعْمُ المَنَامِ سُكُونُهُ مَنْ زَعْزَعَه؟!
والفجرُ كيفَ يُطلُّ؟! آذَنَتِ السَّمَا أنْ تُطْلِعَه؟!
والشَّمْسُ؟! حتَّى هذهِ اسْتَغْشَتْ قَتَامَ المَعْمَعَهْ!
مَا لِلجِهَاتِ مَلامِحٌ لَا لَا ومَا فيها سَعَهْ
ضَاقَتْ وَوَدَّعَنَا الزمانُ الحلوُ فِيمَنْ وَدَّعَهْ!
واحدْ.. ونِصفْ.. ثَلاثةٌ تغدو اجتماعاً: أرْبَعَهْ!".[٧٨]

إلى آخر القصيدة التي كان في إبدال التاء المربوطة فيها هاءً عناية من الشاعرة، وقصد لإفهام إحساسها بالتعب واندهاشها مما يدور داخل هذه اللجان.

وفي قصيدة أخرى كان لإبدال التاء المربوطة هاءً عند الوقف ارتدادات واهتزازات صوتية تحمل معها في نهاية كل كلمة مشاعر اليأس والتشاؤم من الحياة؛ حيث تقول في قصيدة "صَلَادَهْ":

"كَمْ لَهَا –كَانَ لَهَا– في الليلِ عَادَهْ
مِن سُرى الفِكْرِ إلى البَدْرِ إلى الشِّعْرِ إلى أُنْسِ العِبَادَهْ!
مُنذُ أنْ أسْفَرَ وجهُ الكونِ عَنْ لَا لَوْنَ واسْتَغْشَى سَوَادَهْ
مُنذُ أنْ سَادَتْ قَوانينُ البَلادَهْ
منذُ أنْ جَادَ اللظَى واسْتَعْذَبَ الحلمُ القَصِيُّ الظِّلّ مِنْ عَجْزٍ حِيَادَهْ
لَمْ تَعُدْ تَعْتَادُ شَيْئاً!
لم تَعُدْ تُحْسِنُ حتَّى دَفْنَ تِلكَ الدَّمعةِ البَلْهَاءْ فِي حُضْنِ الوِسَادَهْ!!".[٧٩]

٢. صياغة أَفْعَل التفضيل من غير الثلاثي على (أَفْعَل):

أفعل التفضيل اسم مشتق على وزن (أَفْعَل)، وهو من الأسماء العاملة عمل الفعل، ويدل في الأغلب على اشتراك شيئين في صفة وزيادة أحدهما على الآخر فيها، نحو: العلمُ أفضلُ من المال، ويدل أفعل التفضيل في أغلب صوره على الاستمرار والدوام. ويصاغ على بنية (أَفْعَل) من مصدر الفعل الذي يراد التفضيل في معناه، بشرط أن يكون هذا الفعل من الأفعال التي يجوز التعجب منها مباشرة، وبشرط أن يكون هذا الفعل ثلاثيّاً مجرداً، ومتصرفاً، وقابلاً للمفاضلة، وتامّاً، ومثبتاً، وليس الوصف منه على (أَفْعَل)، وأن يكون مبنيّاً للمعلوم.

فإن تخلف شرط من هذه الشروط فإنه يتوصل إلى التفضيل منه بواسطة وهي (أَشَدّ) ونحوها، كقولك: بَحْثُ خالدٍ أَشَدُّ اختصاراً من بحثِ محمد.[٨٠]

ولا يختص التوصل إلى التفضيل –بِأَشَدَّ وغيرها– بما فقد بعض الشروط فقط، بل يجوز فيما استوفى الشروط، ومنه قوله تعالى: ﴿ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة﴾.[٨١]

ويفهم من هذا (أن المستوفي للشروط يجوز أن يأتي منه اسم التفضيل مباشرة، كما يجوز أن يأتي بالواسطة).[٨٢]

وقد خالفت الشاعرة شرطاً من شروط البناء على (أَفْعَل) التفضيل، في موضع واحد فحسب؛ حيث بُني (أَفْعَل) للتفضيل من فعل ثلاثي غير مجرد، (والجمهور على أنه لا يجوز ذلك لتعذر بناء (أَفْعَل) من غير الثلاثي دون حذف شيء منه، مما يؤدي إلى الإلباس في رأيهم؛ إذ لو صيغ من (اسْتَخْرَج) للتفضيل: (أَخْرَج) لأوهم أنه من خَرَج، وأجاز سيبويه بناءه قياساً من الثلاثي المزيد بالهمزة في أوله، لقلة ما يحدث فيه من التغيير؛ إذ تُحْذف الهمزة، ويرد للثلاثي، ويبنى منه أفعل، فتخلف همزة التفضيل همزة النقل في (أَفْعَل)، وأجاز الأخفش بناء اسم التفضيل من كل فعل ثلاثي مزيد فيه)،[٨٣] وقد جاء ذلك عند شاعرتنا في قصيدة "كابوس"؛ حيث تقول على لسان زوج مبتلًى بحصار حماته المتسلطة:

"يَا أَجْبَرَ الحَمَوَاتِ يَا أَعْتَى نِسَاءِ العَالَمِينْ
مَا انْفَكَّ يَقْتُلُنِي السُّؤَالُ: أَأَنْتِ مِنْ مَاءٍ وَطِينْ؟!!".[٨٤]

وكان القياس: "أشدَّ تَجَبُّراً"؛ إذ تكشف بنية الفعل "تَجَبَّرَ: تَفَعَّلَ" الذي صيغ منه على (أَفْعَل) التفضيل عن الزيادة في هذا الفعل، ومجيئه على (أَفْعَل) جاء تطويعاً للأداء الموسيقي العروضي؛ حيث أسهم في المحافظة على تفعيلة مجزوء الكامل في البيت: (يَا أَجْبَرَ لْ: مُتْفَاعِلُنْ)، (حَمَوَاتِ يَا: مُتَفَاعِلُنْ)، (أَعْتَى نِسَا: مُتْفَاعِلُنْ)، (ءِ لْعَالَمِيْنْ: مُتْفَاعِلَاْنْ)؛ إذ لو أتت به على القياس "أشدّ الحموات تَجَبُّراً" لأدى إلى نشوء تفعيلة لا تمت لبحر الكامل بصلة، كما أن السياق يَمُجُّه لطوله.

كما ترى الباحثة أن التفضيل مباشرة على (أَفْعَل) على الرغم من مخالفته للقياس في هذا الموضع ببنائه من الفعل المزيد فيه؛ إلا أنه لا يسبب لبساً في المعنى؛ إذ لم يكن الحذف من الحروف الأصول في البنية، بل حُذفت الزائدتان: التاء، والباء المقحمة بالتضعيف، كما أن فيه إشارة دلالية على فرط صفة التجبر وكونها أمراً زائداً لدى هذه المرأة، لتصبح صفة تفوقت بها على جميع الحموات، ويؤكد ذلك إضافة "أَجْبَر" إلى "الحَمَوَات" الذي اقترن بـ "أل" المعرِّفة لاستغراق الجنس، بمعنى أن المفضل والمفضل عليه من جنس واحد، وهناك صفة مشتركة بين "حَماتِه" و"جميع الحَمَوَات"، إلا أن نصيبها من التجبر أوفى، وهذا من باب الزيادة في السوء.

٣. تذكير الفعل مع الفاعل المؤنث:

فرَّق النحويون بين الاسم المذكر والاسم المؤنث، وفصَّلوا في أحوال الأفعال والضمائر والصفات والأعداد مع تلك الأسماء تذكيراً وتأنيثاً، فبينوا مواضع وجوب التذكير، ومواضع وجوب التأنيث، ومواضع جواز الأمرين.

والأصل في الفعل أن يؤنث لتأنيث فاعله؛ إذا كان اسماً ظاهراً، مؤنثاً حقيقةً، متصلاً بالفعل؛ أما إذا كان الفاعل مجازي التأنيث أو فصل بينه وبين الفعل أو حمل المؤنث على إرادة معنى المذكر، جاز تأنيث الفعل وعدمه، ومنه قوله تعالى: ﴿فَمَن جاءه موعظةٌ من ربه﴾،[٨٥] فالفعل (جاء) مذكر، مع أن فاعله (موعظة) مؤنث، ولكنه ليس مؤنثاً حقيقةً أو لأنه محمول على معنى (الوعظ)، فذكَّر الفعل حملاً على هذا المعنى، ويجوز تأنيثه؛ حيث ورد في قوله تعالى: ﴿قد جاءتكم موعظة من ربكم﴾.[٨٦]

قال سيبويه: (وهذا في الشعر أكثر من أن أحصيه لك، ومن قال: "ذهبَ فلانةُ" قال: "أَذَاهِبٌ فلانةُ"، و "أَحَاضِرٌ القاضيَ امرأةٌ"، وقد يجوز في الشعر "موعِظَةٌ جاءَنَا"، كأنه اكتفى بذكر الموعظة عن التاء، وقال الشاعر، وهو الأعشى:

فَإِمَّا تَرَيْ لِمَّتِي بُدِّلَتْ فَإِنَّ الحَوَادِثَ أَوْدَى بِهَا[٨٧]

وقد ورد تذكير المؤنث في ديوان شاعرتنا مرة واحدة؛ حيث تقول في قصيدة بعنوان "بَغْدَادْ":

دَهَمُوكِ مَا مِنْ شِرْعَةٍ أَمَرَتْ فَلَا التَّوْرَاةُ قَالَ وَلَا قَضَى الإِنْجِيلُ[٨٨]

فكان قياس الظاهر: "فلا التوراةُ قالتْ"، إلا أن لحاق التاء بالفعل يؤدي إلى الإخلال بتفعيلة حشو العَجُز التي تنتمي إلى الكامل التام: (لَوَلَا قَضَى: مُتَفَاعِلُنْ)، كما أن لفظ "التوراة" من الألفاظ التي لحقت التاء بها لتأنيث اللفظ لا غير، كما في قوله تعالى: ﴿قل فأتوا بالتوراة فاتلوها﴾،[٨٩] وقوله: ﴿وكيف يحكمونك وعندهم التوراة فيها حكم الله﴾،[٩٠] فعاد الضمير عليها مؤنثاً، ويجوز فيه التذكير على معناه، وهو اسم عين يدل على معنى يقوم بذاته، يقول المبرِّد: (وإنما صلح أن تقول: "طابَ البلدةُ" و"جاءنا موعظةٌ" و ﴿أخذ الذين ظلموا الصيحةُ﴾؛[٩١] لأنه ليس تحت ذا معنًى له حقيقة تأنيث، وكل شيء كان مؤنثاً من غير الحيوان فإنما تأنيثه للفظه، ولك أن تُذَكِّر معناه)؛[٩٢] وعليه فإن تذكير الفعل لفاعل مؤنث في بيت الشاعرة جائز، لأن المعنى واقع على أنه كتاب من الكتب المنزلة.

٤. استعمال المفرد في معنى المثنى:

وذلك في قول الشاعرة في وصف الحمى، قاصدة بها هموم الحياة وما أصابها منها من الأحزان والجراح، في قصيدة "وزائرتِي كأنَّ بها حياءً":

تَلَاشَى النَّجمُ في غيبِ الظلامِ ونامَ الخلقُ يا عَيْنَيَّ نَامِي
أثيبِي غَيَّ من عاثت تَمطَّى بأعصابي تَصَلَّبُ في عظامِي
مضتْ سبعٌ وما قَاربتِ غفواً ولا أزرى بها طولُ المقامِ[٩٣]

فالفعل "نَامِي" أمر للمفردة المؤنثة، للحاق الضمير "ياء المخاطبة" بآخره، وقد استعملت الشاعرة الضمير في أمر الاثنين بلفظ أمر الواحد، فأجرت ضمير المخاطبة المفرد على العينين، وهي في اللفظ مثنى لمفرد مؤنث تأنيثاً مجازيّاً، وأعادت استخدام ضمير المخاطبة مع الفعل "أثِيبِي"، ثم ألحقت تاء الفاعل المبنية على الكسر لخطاب المفردة بالفعل في "وما قَاربْتِ"، وكان الأصل أن تلحق ألف الاثنين فيقال: "نَامَا"، "أثيبَا"، "وما قاربتما"، إلا أن الياء نشأت من إشباع كسرة الميم التي تشكل منها حرف الروي، وهي وصلة صوتية اقتضاها خطاب المثنى المؤنث، كما أن العينين في الجسد بمثابة الشيئين المتلازمين؛ لذا وقع عليهما الأمر معاً، فوضعهما موضع المفرد يناسب هذه الدلالة، وقد وقع التبادل بين الصيغتين بإبدال الضمائر، وكان لهذا الإبدال أثره الدلالي؛ حيث تستوقف الياء الذهن بترددها الزمني الذي يتطلب المكوث لمدة زمنية يستطيع المتلقي أن يفهم أثناءها الحالة الانفعالية للشاعرة، التي تبدو ظاهرة في الأمر الموجه للعينين بالنوم، ولكن ما إن يمضي المتلقي في النص حتى يدرك أن النوم الذي طلبته الشاعرة يعني طلب الراحة من هموم الحياة وكدرها وجراحها، وقد أشعرت الياء بالتوجع والإنهاك الذي أصيبت به، فكأن في صوت الياء تقديماً لطلب الهدنة مع حمى الحياة، وكأنها أرادت بالانصراف من المثنى إلى المفرد انصرافَ الهموم.

كما أن العرب قد استخدمت صيغة المفرد في موضع ما يكون للإنسان منه في جسده اثنان، نحو العينين واليدين والرجلين والأذنين؛ قال ابن عصفور: (فأما قول امرئ القيس:

وَعَيْنٌ لها حَدْرَةٌ بَدْرَةٌ شُقَّتْ مَآقِيهِمَا مِن أُخُرْ

يريد: وعينين، ولذلك أعاد عليها ضمير اثنين، فإن ذلك ليس من قبيل الضرائر، لأن وضع المفرد وضع الشيئين المتلازمين من نحو العينين واليدين والرجلين جائز في الكلام والشعر، ومنه قوله عليه السلام: "إنَّ لِعَيْنِكَ حقّاً"، يريد: لِعَيْنَيك).[٩٤]

الخاتمة:

يخلص البحث بعد هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

١. أثبت البحث أن ما عدَّه النحويون من باب الضرورة الشعرية يمكن أن يكون له أغراض دلالية وأسباب معنوية عند الشاعر.

٢. رصد البحث شواهد شعرية من العصر الحديث؛ تعرضت فيها البنية الصرفية للتغيير بالنقص أو بالزيادة أو بالتبادل بين الصيغ، وثبت من خلالها أهمية دراسة بنية الكلمة؛ صرفيّاً وصوتيّاً متعانقةً مع السياق في الكشف عن الحالات الانفعالية التي تكمن في نفس الشاعرة، ويمكن أن تكون هذه الشواهد الحديثة رافداً للقديم منها في هذا النطاق.

٣. كان في مخالفة البنية للقياس الصرفي مطابقة لمقتضى الحال، وتعبير بعناية عن المعنى الذي رمتْ له الشاعرة، ولم يقع إلباس المعنى بالمخالفة.

٤. ظهر أثر التغيير في البنية بالنقص أو بالزيادة أو بالتبادل بين الصيغ في الحفاظ على الميزان العروضي في الأبيات.

هوامش البحث:

[١] هي فاطمة بنت محمد بن محسن القرني، من مواليد قرية بالقرن في منطقة عسير، جنوب المملكة العربية السعودية، تنقلت مع أسرتها في عدد من مدن السعودية (الطائف- الدمام- الرياض) خلال سني طفولتها المبكرة، إلى أن استقرت مع أسرتها في مدينة تبوك-شمال غرب المملكة العربية السعودية- حيث درست واجتازت بتفوق جميع المراحل الدراسية هناك حتى البكالوريوس، فيما حصلت على درجة الماجستير بامتياز في تخصص الأدب والنقد العربي القديم وعلى درجة الدكتوراه بامتياز أيضاً في تخصص الأدب والنقد العربي الحديث - ببعثة- في الرياض، وهي تكتب الشعر بنوعيه: العمودي والتفعيلة، كما تكتب المقالة بأنواعها المختلفة. من أعمالها الشعرية: الدواوين "مطر، احتفال، أنا أم غيابي، عندما غنى الجنوب"، ومن أعمالها النثرية: المقالات "يغنُّون.. لكن، إذا قلتُ ما بي"، كما صدر لها في النقد: الشعر العراقي في المنفى، السماوي نموذجاً. انظر للاستزادة: المعتاز، بدرية محمد عبد الله، "شعر فاطمة القرني: دراسة موضوعية فنية"، **مجلة كلية الآداب**، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ج (١)، ع (٢٨)، مارس، ٢٠٠٥م، ص٢٣٣-٢٣٥.

[٢] الأزهري، أبو منصور، **معجم تهذيب اللغة**، ط١، تحقيق: رياض زكي قاسم، (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠١م)، ج١، ص٣٩٧.

[٣] ابن فارس، أحمد، **مقاييس اللغة**، راجعه وعلق عليه: أنس محمد الشامي، (القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٨م)، ص١١٢.

[٤] أنيس، إبراهيم وآخرون، **المعجم الوسيط**، ط٢، (بيروت: دار إحياء التراث العربي)، ج١، ص٧٢.

[٥] انظر: الحملاوي، أحمد بن محمد، **شذا العرف في فن الصرف**، ط١، تحقيق: إبراهيم محمد إبراهيم، (الدمام: مكتبة المتنبي، ٢٠٠٩م)، ص١٦.

[٦] ابن الحاجب، جمال الدين الدويني، **الشافية في علم التصريف**، ط١، تحقيق: درويش الجويدي، (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٨م)، ص١١.

[٧] بشر، كمال محمد، **دراسات في علم اللغة**، ط٩، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦م)، ص٢٢١.

[٨] ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، ط٤، تحقيق: محمد علي النجار، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت)، ج٢، ص١٥٩-١٦٠.

[٩] أبو البركات الأنباري، عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٨م)، ج٢، ص٦٤٨، ولعله أراد بالأصالة مقابلتها بتاء المضارعة، التي أضيفت لإفادة معنى خارج عن بنية الكلمة.

[١٠] الأستراباذي، رضي الدين، **شرح شافية ابن الحاجب**، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م)، ج٣، ص٢٩٠.

[١١] المرجع السابق، ج٣، ص٢٩١.

[١٢] سورة هود: الآية ١٠٥.

[١٣] سورة القدر: الآية ٤.

[١٤] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص١١.

[١٥] المرجع السابق، ص١٠٢– ١٠٣.

[١٦] ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ط٢٠، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (القاهرة: دار التراث، دار مصر للطباعة، ١٩٨٠م)، ج١، ص١٠٨.

[١٧] سورة الشعراء: الآيات ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١.

[١٨] سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، ط١، تحقيق: إميل بديع يعقوب، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م)، ج٤، ص٣٠٠؛ وانظر: ابن عصفور، علي بن مؤمن، **المقَرّب**، ط١، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م)، ص٤٢٩، والأستراباذي، رضي الدين، **شرح الشافية**، ج٤، ص٢٠٩.

[١٩] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص٧٤.

[٢٠] ابن يعيش، يعيش بن علي بن يعيش ابن أبي السرايا محمد بن علي، أبو البقاء، موفق الدين الأسدي الموصلي، **شرح المفصل**، تقديم: إميل بديع يعقوب، (بيروت: دار الكتب، ٢٠٠١م)، ج١، ص٦٩.

[٢١] انظر الخلاف بين البصريين والكوفيين وحجج الفريقين وشواهدهم في: أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ج٢، ص٤٩٣–٥٢٠.

[٢٢] المرجع السابق، ج٢، ص٥١٤.

[٢٣] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص١٨.

[٢٤] حذف الخامس الساكن.

[٢٥] هذا رأي السهيلي، انظر: السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن، **نتائج الفكر في النحو**، ط١، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م)، ص٦٩.

[٢٦] سيبويه، عمرو بن عثمان، **الكتاب**: ج٤، ص٣١٧.

[٢٧] امرؤ القيس بن حجر بن حارث الكندي، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص١٢٢.

[٢٨] انظر: السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله، **ما يحتمل الشعر من الضرورة**، ط١، تحقيق: عوض القوزي، (الرياض: مطبوعات جامعة الملك سعود، ١٩٨٩م)، ص١٤٢؛ ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن، **ضرائر الشعر**، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، (بيروت، لبنان: دار الأندلس، د.ت)، ص٩٥.

[٢٩] السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله، **ما يحتمل الشعر من الضرورة**، ص١٤٣.

[٣٠] المرجع السابق، ص١٤٤.

[٣١] ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن، **ضرائر الشعر**، ص٩٥.

[٣٢] يلاحظ تقدم المضاف إليه على المضاف، فالأصل: (خمسُ ليالٍ).

[٣٣] القرني، فاطمة،، **الديوان**،ص١٨.

[٣٤] انظر: بشر، كمال محمد، **دراسات في علم اللغة**، ص٢٠٢–٢٠٥

[٣٥] انظر: درار، مكي، **الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه: خلفيات وامتداد**، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧م)، ص٤٩–٥٠.

[٣٦] يقصد بها مسألة مد المقصور.

[٣٧] أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ج٢، ص٧٥٢.

[٣٨] المرجع السابق، ص٧٥٢.

[٣٩] انظر الخلاف مع الفراء في قصر الممدود في: أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ج٢، ص٧٤٥–٧٥٤.

[٤٠] القرني، فاطمة،، **الديوان**، ص١٠٤–١٠٥.

[٤١] المرجع السابق، ص ١١٢.

[٤٢] القرني، فاطمة، **ديوان عندما غَنَّى الجنوب**، ط١، (نادي أبها الأدبي، ٢٠٠٨م)، ص٩-١٠.

[٤٣] انظر: حسن، عباس، **النحو الوافي**، ط١، (بيروت: آوند دانش للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م)، ج١، ص١٨٠.

[٤٤] انظر: الراجحي، عبده، **التطبيق الصرفي**، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٣م)، ص١١٠.

[٤٥] سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، ج٤، ص٢٩٧.

[٤٦] المرجع السابق، ج٤، ص٢٩٨.

[٤٧] ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن، **ضرائر الشعر**، ص٤٢-٤٣.

[٤٨] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص ٤٧.

[٤٩] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **العين**، ج٢، ص٥١-٥٢.

[٥٠] انظر: الأستراباذي، رضي الدين، **شرح شافية ابن الحاجب**: ج٢، ص٢٥١-٢٦٠.

[٥١] انظر: الشمسان، إبراهيم، **دروس في علم الصرف**، (الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠١٧م)، ج٢، ص١٩٥.

[٥٢] انظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، **اللمع في العربية**، تحقيق: سميح أبو مغلي، (عمَّان: دار مجدلاوي للنشر، ١٩٨٨م)، ص١٤٦، والشمسان، إبراهيم، **دروس في علم الصرف**، ج٢، ص١٩٦.

[٥٣] انظر: الشمسان، إبراهيم، **دروس في علم الصرف**، ج٢، ص١٩٥.

[٥٤] سيبويه، عمرو بن عثمان، **الكتاب**، ج٤، ص٢٦٢-٢٦٣.

[٥٥] ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن، **ضرائر الشعر**، ص٥٣.

[٥٦] ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل، **الأصول في النحو**، ط٤، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٩م)، ج٣، ص٤٤٧.

[٥٧] ابن الحاجب، جمال الدين الدويني، **الشافية في علم التصريف**، ص٤٧.

[٥٨] ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٤م)، ج٤، ص٣٢٨.

[٥٩] سيبويه، عمرو بن عثمان، **الكتاب**: ج٤، ص٢٦٢.

[٦٠] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص١٥.

[٦١] المرجع السابق، ص١٦. و"مَانَ": مفردة عامية تدل على المبالغة في حرية التصرف في شؤون الآخرين نيابة عنهم.

[٦٢] المرجع السابق، ص ٩٣.

[٦٣] المرجع السابق نفسه، ص٩٤-٩٥.

[٦٤] ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل، **شرح ألفية ابن مالك**، ج٣، ص٣٢١.

[٦٥] أبو البركات الأنباري، عبد الرحمن بن محمد، **أسرار العربية**، ط١، تحقيق: فخري قدارة، (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٥م)، ص٢٧٢.

[٦٦] وهي: (التمكين، والتنكير، والعوض، والمقابلة، والترنم، والغالي).

[٦٧] ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٣م)، ص٣٩٦.

[٦٨] السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله، **ما يحتمل الشعر من الضرورة**، ص٤٠-٤١.

[٦٩] انظر: أبو البركات الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، ج٢، ص٤٨٩.

[٧٠] ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن، **ضرائر الشعر**، ص٢٤.

[٧١] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص٥٩-٦٠.

[٧٢] الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن سهل، **ما ينصرف وما لا ينصرف**، ط٣، تحقيق: هدى محمود قراعة، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٠م)، ص٦٣.

[٧٣] السَّارية: السحابة التي تأتي ليلاً، انظر: الجوهري، إسماعيل بن حماد، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، ط١، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ومحمد نبيل طريفي، (بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م)، ج٦، ص٣٤٣.

[٧٤] انظر: النجار، أشواق محمد، **دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية**، ط٢، (عَمان: دار دجلة، ٢٠٠٩م)، ص٢٤٥.

[٧٥] ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي، **شرح المفصل**، ط١، تحقيق: عبد الحسين المبارك، (بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٨م)، ج٩، ص٨١.

[٧٦] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، ط١، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م)، ج٤، ص٢٨٣.

[٧٧] ابن جني، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، ط١، تحقيق: محمد حسن إسماعيل، وأحمد رشدي عامر، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م)، ج١، ص٧٨.

[٧٨] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص٥١.

[٧٩] المرجع السابق، ص٥٧-٥٨.

[٨٠] انظر: الفوزان، عبد الله بن صالح، **دليل السالك إلى ألفية ابن مالك**، ط١، (الدمام: دار ابن الجوزي، ٢٠١٦م)، ج٢، ص٢٣-٢٤.

[٨١] سورة البقرة: الآية ٧٤.

[٨٢] انظر: عبد الغني، أيمن أمين، **الصرف الكافي**، ط٥، مراجعة: عبده الراجحي وآخرون، (القاهرة: دار التوفيقية للتراث، ٢٠٠٧م)، ص٢٢٥..

[٨٣] انظر: كحيل، أحمد حسن، **التبيان في تصريف الأسماء**، ط٦، (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٧٨م)، ص٨١-٨٢.

[٨٤] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص٧٤.

[٨٥] سورة البقرة: الآية ٢٧٥.

[٨٦] سورة يونس: الآية ٥٧.

[٨٧] سيبويه، عمرو بن عثمان، **الكتاب**: ج٢، ص٤١.

[٨٨] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص٣٩.

[٨٩] سورة آل عمران: الآية ٩٣.

[٩٠] سورة المائدة:ا لآية ٤٣.

[٩١] سورة هود: الآية ٦٧.

[٩٢] المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، **المذكر والمؤنث**، ط٢، تحقيق: رمضان عبد التواب، وصلاح الدين الهادي، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٦م)، ص٩٧.

[٩٣] القرني، فاطمة، **الديوان**، ص١١.

[٩٤] ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن، **ضرائر الشعر**، ص٢٥١.

References المراجع

‘Abd Al-Ghaniy, ’aiyman ’amin, *al-Ṣarf al-Kāfiy,* 5th Edition, Muraja‘ah: ‘abdo al-Rājḥiy, Wa ’Ākharon, (Cairo: Dār al-Tawqifiyyah Li al-Turāth, 2007).

’Anis, ’Ibrāhīm Wa ’Ākhron, *al-Mu‘ajam al-Wasīṭ*, 2nd Edition, (Beirut: Dār ’iḥiā’ al-Turāth al-‘arabi, no date).

’Abū al-Barakat, ‘abd al-Raḥmān al-’anbāriy, *’asrār al-‘arabiyyah*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Jeel, 1995).

’Abū al-Barakat, ‘abd al-Raḥmān al-’anbāriy, *al-Inṣāf Fi Masā’il al-Khilāf Baina al-Naḥwiyyn al-Baṣriyyn Wa al-Kufiyyn*, Taḥqiq: Moḥammad Muḥiyy al-Din ‘abd al-Ḥamid, (Beirut: al-Maktabah al-‘aṣriyyah, 1987).

Al-’azhariy, ’abu Manṣūr, *Mu‘jam Tahzib al-Lughah*, 1st Edition, Taḥqiq: Riyāḍ Zaki Qāsim, (Beirut: Dār al-Ma‘rifah, 2001).

Al-Ḥamlāwiy, ’aḥmad Bin Moḥammad, *Shazā al-‘urf Fi Fan al-Ṣarf*, 1st Edition, Taḥqiq: Ibrāhim Moḥammad Ibrāhim, 1st Edition, (Dammam: Makṭabah al-Mutanabiy, 2009).

Al-Farāhīdī, Al-Khalīl Bin ’aḥmed, *Kitāb al-‘ain*, 1st Edition, Tahqīq: ‘abd al-Ḥameed Hindāwiy, (Beirut: Dār al-Kutub al-‘ilmiyyah, 2003).

Al-Fawzān, ‘abd Allāh Bin Sāleh, *Dalil al-Sālik Ilā ’alfiyyat Ibn Mālik*, 1st Edition, (Dammam: Dār Ibn al-Jawziy, 2016).

Al-Jawhariy, Ismā‘īl Bin Ḥammād, *al-Ṣiḥāḥ tāj al-Lughah Wa ṣiḥāḥ al-‘arabiyyah*, 1st Edition, Taḥqīq: ’Imil Badi‘ Ya‘qub, Moḥammad Nabil Ṭarifiy, (Beirut: Dār al-Kutu al-‘ilmiyyah, 1999).

Al-Kindiy, Imri’u al-Qaīs Bin Ḥajer, *Dīwān Imri’u al-Qaīs*, Taḥqīq: Moḥammad ’abu al-Faḍil Ibrāhim, (Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1984).

Al-Mu‘tāz, Badriyyah Moḥammad ‘abd Allah, Shi‘r Fāṭimah al-Qarniy: Dirāsah mauḍu‘iyyah faniyyah, *Majallah Kuliyyah al-’ādāb*, Kuliyyah al-’ādāb, Jāmi‘ah Suhāj, Mujallad: 1, ‘adad 28, Māres, 2005.

Al-Mubarrid, ’abu al-‘abbās Moḥammad Bin Yazid, *al-Muzakkar Wā al-Mu’annath*, 2nd Edition, Tahqiq: Ramaḍān ‘abd al-Tawāb Wa Ṣalāḥ al-Din al-Hādiy, (Cairo: Maktabah al-Khānjiy, 1996).

Al-Najjār, ’ashwāq Moḥammad, *Dilālah al-Lawāṣiq al-Taṣriyfiyyah Fi al-Lughah al-‘arabiyyah*, 2nd Edition, (Amman: Dār Dijlah, 2009).

Al-Qarniy, Fātimah, *Dīwān ‘inda Mā Ghannā al-Janub*, 1st Edition, (Abha: Nādiy Abha al-’adabiy, 2008).

Al-Rājḥiy, ‘abdo, *al-Taṭbiq al-Ṣarfiiy*, (Beirut: Dār al-Nahḍah, 1973).

Al-Sīrāfiy, ’abū Sa‘ed al-Ḥasan, *Ma Yaḥtamil al-Shi‘r Min al-Darūrah*, 1st Edition, Taḥqīq: ‘awaḍ al-Qawziy, (Riyadh: Maṭbu‘āt Jāmi‘ah al-Malik Su‘ud, 1989).

Al-Shamsān, Ibrāhim, *Durus Fi ‘ilm al-Ṣarf*, (Riyadh: Maktabah al-Rushd, 2017).

Al-Suhailiy, ’abu Qāsim ‘abd al-Raḥmān, *Natā’īj al-Fikr Fi al-Naḥū*, 1st Edition, Tahqiq: ‘ādil ’aḥmad ‘abd al-Mujud Wa ‘ali Moḥammad Mu‘awaḍ, (Beirut: Dār al-Kutu al-‘ilmiyyah, 1992).

Al-ʾustrabathi, Raḍiy al-Dīn, *Sharḥ Shāfiat Ibn al-Ḥājeb*, (Beirut: Dār al-Kutub al-‘ilmiyyah, 1982).

Al-Zajāj, ’abu Isḥāq Ibrāhim, *Mā yanṣarif Wa Mā Lā yanṣarif,* 3rd Edition, Tahqiq: Hudā Maḥmud Qarā‘ah, (Cairo: Maktabah al-Khānjiy, 2000).

Beshr, Kamāl Moḥammad, *Dirāsāt Fi ‘Ilm al-Lughah*, 9th Edition, (Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1986).

Darār, Makiy, *al-Ḥuruf al-‘arabiyyah Wa tabadulātuha al-Ṣawtiyyah Fi kitāb Sibawiyh: Khalfiyyat Wa imtidād*, (Damascus: Manshurāt Itiḥād al-Kuttāb al-‘arabi, 2007).

Ḥasan, ‘abbās, *al-Naḥū al-Wāfiy*, 1st Edition, (Beirut: ’Āwend Dānesh Li al-Ṭibā‘ah Wa al-Nashr, 2004).

Ibn ‘uṣfor, ‘ali Bin Mu’men, *al-Muqrrib*, 1st Edition, Tahqiq: ‘ādil ’aḥmad ‘abd al-Mujud Wa ‘ali Moḥammad Mu‘awaḍ, (Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah, 1998).

Ibn ‘uṣfor, ‘ali Bin Mu’men, *Ḍarā’ir al-Shi‘r*, Tahqiq: al-Saiyd Ibrāhim Moḥammad, (Beirut: Dār al-’andalus, no date).

Ibn al-Ḥājib, Jamāl al-Din al-Dwainiy, *al-shāfiyah Fi ‘ilm al-Taṣriyf*, 1st Edition, Taḥqīq: Darwish al-Jwaidiy, (Beirut: al-Maktabah al-‘aṣriyyah, 2008).

Ibn al-Sarrāj, ’abuBaker Moḥammad, *al-’Uṣūl Fi al-Naḥū,* 4th Edition, Taḥqīq: ’abd al-Ḥusaīn al-Fatlī, (Beirut: Mū’assat al-Risālah, 1999).

Ibn ʿaqīl, ‘abd Allah Bin ‘abd al-Raḥmān al-‘aqiliy, *Sharḥ Ibn ʿaqīl ‘alā ’alfiyyah Ibn Mālik*, 20th Edition, Taḥqīq: Moḥammad Muhiyy al-Dīn ʿabd al-Ḥamīd, (Cairo: Dār al-Turāth, Dār Maṣer Li al-Ṭibā‘ah, 1980).

Ibn Fāris, ʾaḥmed, *Maqāyīs al-Lughah*, Rāja‘ah Wa ‘allaq ‘alaiyh: ’anas Moḥammad al-Shāmiy, (Cairo: Dār Al-Ḥadith, 2008).

Ibn Hishām, Jamāl al-Din ‘abd Allah, *’awḍaḥ al-Masālek ’llā ’alfiyyat Ibn Mālik*, Taḥqiq: Moḥammad Moḥiyy al-Din ‘abd al-Ḥamid, (Beirut: al-Maktabah al-‘aṣriyyah, 1994).

Ibn Hishām، Jamāl al-Din ‘abd Allah Bin Hishām al-Anṣārī,. *Mogniy al-Labib ‘an kutub al-’a‘arīb*, Taḥqiq: Moḥammad Moḥiyy al-Din ‘abd al-Ḥamid, (Beirut: al-Maktabah al-‘aṣriyyah, 2003).

Ibn Jenniy, ‘uthmān, *Serru ṣenā‘ah al-’I‘rāb*, 1st Edition, Taḥqīq: Moḥammad Ḥasan Ismā‘il Wa ’aḥmad ‘amer, (Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah, 2000).

Ibn Jenniy, ’abū al-Fatḥ ‘Uthmān, *al-khaṣa’eṣ*, 4th Edition, Taḥqīq: Moḥammad ‘ali al-Najjār, (Cairo: Maṭābi‘ al-Hai’ah al-Masriyyah Li al-Kitāb, no date).

Ibn Jenniy, ’abū al-Fatḥ ‘Uthmān, *al-Luma‘ Fi al-‘arabiyyah*, Taḥqiq: Samiḥ ’abu Maghliy, (Amman: Dar Majdalāwiy, 1988).

Ibn Yaʿish, Yaʿish Bin ‘ali, *Sharḥ al-Mofaṣṣal*, 1st Edition, Taḥqīq: ’Imil Badi‘ Ya‘qub, (Beirut: Dār al-Kutub, 2001).

Ibn Yaʿish, Yaʿish Bin ‘ali, *Sharḥ al-Mofaṣṣal*, 1st Edition, Taḥqīq: ‘abd al-Ḥusain al-Mubārak, (Beirut: ‘ālam al-Kutub, 1988).

Kaḥil, ’aḥmad Ḥasan, *al-Tibiyān Fi taṣrif al-’asmā’*, 6th Edition, (Cairo: Maṭba‘ah al-Sa‘ādah, 1978).

Sībawaih ‘amr Bin Qumbur, *al-Kitab*, 1st Edition, Taḥqīq: ’Imil Badi‘ Ya‘qub, (Beirut: Dār al-Kutub al- ʿIlmiyyah, 1999).