

**الموسيقى الداخلية في ديوان (خذيني كما شئت)، للشاعر
محمد حسين علاوي غيبي بحث في الأبعاد الأسلوبية**

**الاستاذ المساعد الدكتور
مصعب مكي زبيبة
أديان نجم عبدالله
جامعة الكوفة- كلية الآداب**

**The Inner Music in the Diwan (Take me as you like), by the poet
Muhammad Hussein Allawi Ghibi, a research on stylistic dimensions**

**Dr Musab Makki Zbiba.
Adyan Najm Abdullah
Musaab.zabiba@uokufa.edu.iq
adiannajm@gmail.com
University of Kufa - Faculty of Arts**

Abstract:

This research deals with the internal music in the Diwan (Take Me As You Like It), by the poet Muhammad Hussein Allawi Ghaibi, the internal music, which was and still is the focus of the attention of scholars and researchers, and is one of the most prominent stylistic means associated with language, and the aesthetic functions it carries for the poetic text, pointing to the most important means Which the poet used, and among these various means are repetition, the duality of compatibility and difference, the structure of export, and the balanced slicing, and the effect of each of them in giving a stylistic feature to the various aspects of this book, which created melodies that flow through the verses .

Keywords: internal music, metaphysical, stylistic dimensions.

الخلاصة :

يتناول هذا البحث الموسيقى الداخلية في ديوان (خزيني كما شئت)، للشاعر محمد حسين علاوي غبيبي. الموسيقى الداخلية التي كانت وما زالت محط اهتمام العلماء والباحثين، وتعدُّ من أبرز الوسائل الأسلوبية المرتبطة باللغة، وما تحمله من وظائف جمالية للنص الشعري، مشيرين إلى أهم الوسائل التي استعملها الشاعر، ومن بين هذه الوسائل المتنوعة التكرار، وثنائية التوافق والاختلاف، وبنية التصدير، والتقطيع المتوازن، وأثر كل منها في إضفاء سمة أسلوبية على مختلف جوانب هذا الديوان، والتي ألفت بذلك أنغاماً تناسب في أثناء الأبيات.

الكلمات المفتاحية: موسيقى داخلية، غبيبي، أبعاد أسلوبية.

الموسيقى الداخلية:

لا يعتمد الشعر على الوزن والقافية فحسب، بل ثمة أنواع مختلفة من الإيقاعات التي تعرض في حشوه، تمنحه موسيقاً تجعل عباراته في طور النمو والتطور، ويطلق عليها (الموسيقى الداخلية)، ونعني بها: النغم الناشئ عن تناغم الحروف ضمن الكلمة الواحدة، عندما تتباعد مخارجها وتندمج خصائصها، في حين تكون النغمات متنافرة، وتضعف الموسيقى الداخلية عندما تتقارب الحروف وتتقارب صفاتها، وتنتج الموسيقى الداخلية من تناسق الكلمات داخل الجملة العربية^(١)، ويمكن تقسيمها على النحو الآتي:

أ- التكرار:

التكرار تقنية أسلوبية مهمة؛ كونه بمثابة الرمز الفني التعبيري الذي يكشف لنا عن الدلالات والجوانب النفسية التي تتكون منها شخصية المبدع، فهو وصف الحال العاطفية التي يمرُّ بها لحظة الإبداع الشعري، ويُعدُّ ظاهرة أسلوبية تستحق الدراسة؛ ولما فيها من قيمة فنية وصوتية، تتعلق في الوجدان، وتقبلها القلوب، ولاسيما إذا علمنا أن ((مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية))^(٢)، فالموسيقى وما تثيره بالنفس من تأثير وانشداد إلى اللغة، يجعلها في مرتبة متقدمة في الاشتغال الشعري؛ ولهذا قدم الجاحظ (٢٥٥هـ)، إقامة الوزن على سواه من مكونات عمود الشعر^(٣)، فالتكرار هو: ((الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني))^(٤)، وعلى اختلاف أنواعه نجدته يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى، ومن بين التكرارات الواردة في شعر محمد حسين غيبي، ما وجدناه في قصيدة (تدايعات):

لَهْفِي عَلَى الْكَرْخِ الْمَكَابِرِ حِينَ أَوْجَعَهُ التَّشْفِي
وَعَلَى رُبُوعِ الْكَاطِمِيَّةِ وَالرُّصَافَةِ، أَلْفُ لَهْفِي
وَعَلَى الْفَرِيِّ وَكِرْبَلَاءَ تَجُولُ مِنْ طَفِّ لَطْفِ
وَعَلَى بَقَايَا بَيْتِ أَهْلِ لِي، دُونَ أَبْوَابِ وَسَقْفِ^(٥)

فالتكرار هنا كان بالحرف (الواو)، والحرف (على)، إذ تكرر الحرفان أربع مرات، وفي كل مرة منها كان مراد الشاعر مختلفاً عما قبله، وهذا النوع من التكرار هو أقرب ما يكون للمادة الصوتية المسموعة، ولا يكون ناشئاً عن مصادفة، بل يكون مقصوداً يسعى إليه الشاعر؛ لإضفاء سمة جمالية على أبياته، عن طريق لفت انتباه المتلقي، وتأكيداً للمعنى الذي يرمي إلى الوصول إليه، فقد كررت كلمة (لهفي) تكراراً معنوياً في أول القصيدة، ثم أعادها في نهاية البيت الثاني.

وللتكرار الحرفي ميزتين، سمعية، ودلالية، فالأولى ترجع إلى موسيقاه، أما الثانية فترجع إلى معناه^(٦)، أي أن انتقاء الشاعر لهذه الأصوات، إنما يقصد من ورائها إيصال التأثير، بوساطة مجموعة من الأصوات التي أولفت بتراكيب معينة، تشد انتباه المتلقي لتابعة هذا الصوت المتكرر في الأبيات.

نجد أن الموسيقى الداخلية هنا تشكل دالاً إيقاعياً يسري ماؤه وحيويته في الجملة الشعرية أو البيت من السياق النصي للقصيدة، ويأتي دور القراءة الأسلوبية هنا في مراقبة كيفية تشكيله وتحليله بغية الكشف عن الخصائص أو السمات الأسلوبية في النص، وفقاً للتفاعل المضمّر بين وعي الشاعر، وسياقه الثقافي والتاريخي^(٧)، مما يمكن الشاعر من أن يستحضر في روح المتلقي إحساساً متوهجاً يثير انفعالاته، فضلاً عن التكرار الذي نراه في البيت الثالث (طَفَ)، (لَطَفَ)، إذ ربط الأحداث والمحن التي تجري على الشعب بمراحله كافة، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمعركة الطف الخالدة، التي جرت في كربلاء مع الحسين وأهل بيته (عليه السلام)، فقد أجرى طفرة زمانية، محاولاً ربط تلك الحقبة بالأحداث التي تجري في الوقت الحاضر، من صراعات دموية مملوءة بالاضطهاد والظلم والجور، فالغري وكربلاء، لا تنفك أن تتوحد، فهي تنتقل من معركة لمعركة، في صراع دائم، دليلاً على كثرة ما تقاسيه من مصائب وويلات. وقول الشاعر في قصيدة (صرخة الله):

أنت، تجتاحُ زَماني، طالباً من غدي، الإفلاتَ من عُمُر الزَمَنِ
أنت، ما أنتَ سوى مَقْبَرَةٍ تَحَسَبُ الصَّحْوَ رُفَاتاً وَكَفَنًا^(٨)

التكرار هنا بضمير المخاطب (أنت)، يعد تكرار الضمير ظاهرة ملحوظة في الشعر العربي الحديث، ولاسيما في المقدمة النصية أو الاستهلال السطري، إذ يسبب في اهتزاز. وقشعريرة عاطفية عند المتلقي؛ لتنبهه حال نفسية معينة، أو لتأكيد الذات المتضخمة في بعض السياقات التي تتطلب ذلك، فتكرار الضمير في معظم الحالات يكون بهدف إبراز الجانب المتحمس والمتوتر الذي تعانيه ذات الشاعر تعبيراً عن عالمها المتأزم^(٩)، إذ تكرر الضمير ثلاث مرات؛ لينبئ عن المشاعر الغاضبة التي أحسَّ بها الشاعر. فجعله مرتكزاً للقصيدة، ومحركاً لدلالاتها؛ لما لهذا الضمير من نغمة إيقاعية رنانة، مشعة بلهيب التمرد على الواقع، والرفض له، فإن ظهوره وتكراره يُعدُّ علامة على تفاقم الوضع وتأزمه؛ لما حمله من نبرة غضب على من يعود عليه هذا الضمير. وبهذا نقل الشاعر أحاسيسه الغاضبة إلى المتلقي. وفي قصيدة (شهادة الصمت) يقول:

يا صَمْتَ جُرْحِي هل يَظَلُّ النوى يَفْتَرِسُ الإِشْرَاقَ في صَدْرِي؟
ويَخْنُقُ المَنفَى صَدِي لَهْفَتِي لِلوِطَنِ المَذْبُوحِ في السِّرِّ؟
على فَمِي لو أدلَجْتَ صرْحَةً يَسْفُها الصَمْتَ مِنَ الجِذْرِ
ألمُ في صَمْتِي هَشِيمِي، وما عَوَسَجَ ذُلُّ النَفْيِ من عُمْرِي
لَعَنْتُ صَمْتِي، إِنَّهُ هَجَعَةٌ يَزْحَفُ في أَشْلائِها قَبْرِي^(١٠)

كما يثير انتباه القارئ أو السامع في هذه القصيدة، هو التناسق بين عنوان القصيدة، وأول كلمة فيها، فالعنوان يشير إلى ملمح أسلوبِي، فهو أول ما يواجه القارئ من العمل الأدبي، هو المرجع الأول الذي يرسله الشاعر إليه، ويبقى مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، ويكون المعنى معبراً عن

المشاعر والتجربة^(١١)، مما أضفى نوعاً من التوازن مع العنوان، إذ تكررت الكلمة أربع مرات، وفي كل مرة يوظفها الشاعر بشكل مختلف، ففي المقطع الأول (صمت جرحي)، نجد الشاعر مشخصاً الصمت ومخاطباً إياه، ونسبه إلى جرحه، وفي المقطع الثالث (الصمت) نراه يجعل الصمت حاجزاً يقف أمام صراخه، أما في المقطع الرابع والخامس ذكر (صمتي)، ولكنه في الأولى جعل من الصمت ملجأً واحتواءً، ولكننا نجدّه يتحول إلى لعنة (الصمت) في المقطع الأخير بعد كل الإيحاءات السابقة، نلاحظ أيضاً التكثيف من الألفاظ التي تدل على الصوت منها: (الصدى- صرخة)؛ لتكون معادلاً موضوعياً للصمت، الذي افترش الصدر في عناية على هيمنته، وسيطرته على نفس الشاعر، فالتكرار هو أحد الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي أثراً تعبيرياً واضحاً في القصيدة، وعرفت القصيدة العربية منذ أقدم العصور هذه الوسيلة الإيحائية^(١٢)، وبذلك التكرار يكون قد منحه أهمية مكثفة، بوصفه عنصراً إيحائياً، جاعلاً اهتمام القارئ ينصب على الكشف عن صلة هذا العنصر بالقصيدة؛ إذ اهتم بما يلي هذا العنصر المكرر، فضلاً عن ذلك ربطه بسياق القصيدة، وجعل له أثراً مهماً في إيحاءه الشعري. وقد ورد تكرار الفعل في قول الشاعر في قصيدة (بطاقة عيد من الغربية):

تغربتُ، لا أدري أيدكرني أهلي وكيف يداري غربة شاعرٍ مثلي؟!
تغربتُ، والأيامُ توصلدُ خطوها وليس أمامي غير سُخرية القفل
تغربتُ، لا بغدادُ تشتاقُ مبسمي ولا النجفُ الزاهي يُداعبه وصلي
تغربتُ، هل تدري المسافاتُ أنني تقحمتها من غير خطوٍ ولا ظلٍ^(١٣)

تكرار (الفعل) من المؤشرات التي تدل على شدة الموقف الانفعالي والتوتر العاطفي في عمق الموضوع الشعري، وهذا يعني أن هذا التكرار له تأثيره النفسي الخاص، ولاسيما عندما يكون استعمال الشاعر للفعل قد تجاوز مهمة نقل الحدث المرتبط بزمن محدد، فيتحوّل الفعل إلى محور أساس في بنية

النص الشعري، ليولد طاقات معبرة، وانبعاثات دلالية مذهشة^(١٤)، مما أعطى تأكيداً للمعنى الذي يبتغيه الشاعر، وأثرى قصائده بموسيقا داخلية، والتكرار هنا جاء بالفعل (تغربت)، تكراراً استهلالياً، منح القصيدة نغمة إيقاعية، إذ وجدنا تكثيفاً في حضور هذا الفعل في مقدمة كل بيت من هذه القصيدة، مما نقل هذه الكثافة إلى الدلالة أيضاً، فقد حاول إثبات حضوره وذاته، إذ تبدو مشاعر الغربة في كل مرة متزايدة عما قبلها، فالشاعر ترجم مشاعر التوجع والحزن التي كان يشعر بها، ونقلها إلى المتلقي، فضلاً عن الوظيفة الإيقاعية التي أسبغها تكرر الفعل على هذه الأبيات، مما جعلها متضافرة في حمل إيجاءات الشاعر، وإحساسه العميق بالغربة، ويأسه الذي أخذ يرتسم بوساطة أسلوب النفي الذي اكتظت به القصيدة، سواء أكان نفيّاً صريحاً أم ضمناً، وهذا الأسلوب أوحى أن هناك مواجهة عميقة بين نفس الشاعر، والألم والعذاب الذي يقاسيه. وقد ورد التكرار في قوله في قصيدة (الأحلام):

إنها أحلامنا والرغبات
مرة تطلّع في صرخة شاعر
مرة تطلّع في حياة مجنون
وفي ألعاب ساحر
مرة تطلّع لعنة

فلماذا تفتح الباب لأوهام الخواطر^(١٥)

ويبدو هذا النوع من التكرار (تكرار جزء من جملة) مشوقاً ومثيراً للمتلقي؛ لكون الشاعر في هذا النمط يقوم بذكر جزء من الجملة، ويكرّره في كل مرة مع تنمة تختلف عن سابقتها؛ مما يجعل السامع في حالة الشعور بالرغبة في الكشف عن الجزء الجديد المتم للجملة، ولا بد من وجود علاقة تأثر وتأثير، بين العنصر المتكرر والعنصر المكرر؛ مما يمنح التعبير سمة جمالية تؤثر في المتلقي

وتولّد دلالات ورؤى جديدة، فالشاعر قد أخذ بتكرار جزء الجملة (مرة تَطْلَعُ) ثلاث مرّات، وفي كلّ مرةٍ اختلفت التكملة ففي الأولى (في صرّخةٍ شاعرٍ)، أمّا الثانية فكانت (في هيأةٍ مجنونٍ)، والأخيرة كانت مع كلمة (لَعْنَةُ)، ويُعدُّ هذا النمط من الإيقاع الداخلي وحدةً فنيّةً متميّزةً الأسلوب، تهدف إلى تجديد الحركة داخل السياق، يُقصد منها توليد دلالات متجدّدة في مواقف متغيرة^(١٦)، فتكرار الكلمات يمتدُّ فضاءها إلى أبعد من الكلمة المكرّرة، بل يشمل إشعاعها الكلمات التالية لها، موظفة في ذلك علامات معنويّة ونغميّة تتصلح مع أخواتها الكلمات في القصيدة والواحدة، مولّدة محوراً أسلوبياً شاملاً يركّز على المعنى الكلي، والوزن الذي ينظم الكلمات في قلبه.

ب- ثنائية التوافق والاختلاف:

وفق الرؤية الأسلوبية التي ترى أنّ الاتفاق في اللفظ والاختلاف في المعنى^(١٧)، هو ما يعبر عنه على وفق الرؤية البلاغية بثنائية التوافق والاختلاف، ما هو إلّا تكرار ناشئ من معاودة الألفاظ على اختلاف في المعنى^(١٨)، ليولّد موسيقى ودلالة، تشتغلان على مسارين متوازيين، والنظام الأسلوبي المتحقّق من التطابق الكلي أو الجزئي للألفاظ، سواءً أكانت في الوزن أم الحركات أو الحروف، يمثل ثنائية صوتية تتوافق فيها الصورة بين الكلمتين^(١٩)؛ ولهذا سوف نتبع هذا المسار المتوازي بين الوظيفة الدلالية والموسيقية في شعر محمد حسين غيبي؛ من أجل الخروج برؤية أسلوبية تحدّد مساره الشعري الذي ارتسمه. ويرتبط هذا النوع من الفن بالموسيقى ارتباطاً وثيقاً؛ لكونه يمثل إتقاناً لطرائق تكرار الأصوات في الكلام، بحيث يكون له لحن وموسيقا، فهو يسترعي الأسماع والقلوب بمعانيه المتنوّعة، ويمثل مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في ترتيبها وتنسيقها، وقد تنوّعت أساليبه، وجمعت في شيءٍ واحد، هو

العناية بجرس الألفاظ، ووقعها في الأسماع، وظهور هذا النوع في الشعر يزيد موسيقاه؛ لأنه يجعل البيت أشبه بموسيقا متعددة النغمات^(٢٠)، إذ ينبئ عن المهارة والقدرة الفنية. وهذا ما نجده في ديوان الشاعر محمد حسين غيبي، ففي قصيدة (وكان الذي كان):

كُلُّ نَوْرٍ يَخْبُو سِوَى فَيْضِ نَوْرٍ مِنْهُ، يَبْقَى إِشْعَاعُهُ سَرْمَدِيًّا^(٢١)
استعمل الشاعر ثنائية التوافق والاختلاف التام في تكراره لفظه (نور)، فاللفظ الأول كان يقصد به النور المادي، أما اللفظ الثاني المكرر قصد به النور المعنوي، أي نور العلم والمعرفة الساطعة الصادرة عن شخص الإمام علي (عليه السلام)، وهذا النور هو نور أبدي لا يخبو، فنجد أن هناك ((مبلاً إلى تأكيد المعنى وتبينه، فضلاً عن تكثيف المعنى الذي يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد، فهو رابط من روابط التذكر))^(٢٢)، فالصدق الذي اتصف به التعبير منح البيت إيقاعاً يهمس في نفس السامع، فعلى الرغم من اشتراك الكلمتين باللفظ، إلا أن المعنى مختلف، وهذا ما حقق ثنائية الاختلاف والتوافق.

وفي قصيدة (إلى أين أمضي؟)، يقول:

إِلَى أَيْنَ أَمْضِي؟ وَهَذَا الْمُدَى يَضُجُّ فَحِيحاً بِحَقْلِ الْمُدَى^(٢٣)
نجد أن الاتفاق حصل في حروف الكلمتين، إلا أن إحداهما تخالف الأخرى في الهيئة، أي في الحركة^(٢٤)، والذي يتحقق في (المدى) المحركة بالفتح، التي تعني: الغاية والقدرة، ومنتهى الشيء^(٢٥)، و(المدى) التي حُرِّكت بالضم، وتعني جمع مُدِيَّة، هي السكين والشفرة^(٢٦)، وهذا ما أضفى على البيت دلالة قوية، وبلاغة في التعبير، وصدقاً في العاطفة، مما جعل الموسيقى الداخلية تبدو واضحة، وقد أعطت للألفاظ جرساً موسيقياً يتناسب وحال الشاعر النفسية، مما يجعل المتلقي يتأثر به، ويتعاطف معه. أما الاختلاف بترتيب الحروف في اللفظين^(٢٧)، فقد ورد في قصيدة (إلى سيدي المعلم)، في قوله:

مَنْ ذَا يُجَنِّبُكَ الْعَنَا إِنْ أَنْشَبْتَ، كَفُّ اللَّيَالِي، فِي جَيْنِكَ مَخْلَبًا^(٢٨)
لفظة (يُجَنِّبُكَ): من جنبه الشيء وجنبه إياه، يجنبه، نحاه عنه^(٢٩)، ولفظة
(جَيْنِكَ)، التي تعني المنطقة التي تكون فوق الصدغ، عن يمين الجبهة
وشمالها^(٣٠)، فالشاعر اختار التغيير في ترتيب الحروف وسيلة لإيصال المعنى،
فاختيار اللفظة المناسبة الأمر الذي يزيد من تأثير الكلام على المتلقي،
وإضافة جرس موسيقي للبيت الشعري النابع من التوافق والاختلاف، بوساطة
تكرار الكلمات التي أصابها تغيير في ترتيب الحروف. أما ثنائية التوافق
والاختلاف المضارع^(٣١)، فقد ورد في قول الشاعر في قصيدة (شهيد المحراب...
سيرة وشهادة):

لَأَنَّكَ نَجَلُ الْإِمَامِ الْهَمَامِ وَإِنَّكَ، فِي غُصْنِهِ، الْبُرْعَمُ^(٣٢)
فالتوافق هنا بنوع الحروف بين الثنائيتين (الإمام- الهمام) فالأولى تعني:
من يَأْتُمُّ به الناس من رئيس أو غيره، ومنه الخليفة^(٣٣)، أما الثانية (الهمام)
فتعني: الملك العظيم الهمة^(٣٤)، والاختلاف بينهما بحرف واحد، وقد وقع بين
حرفين من المخرج نفسه، وهما (الهمزة- والهاء)، فهما من الأصوات الحنجريّة،
فالشاعر حاول التأثير في النفوس عن طريق اختيار كلمات متجانسة؛ لتترك
أثراً واضحاً، ولكنها في الوقت نفسه معبرة، إذ اختار صفات متجاوزة تدلّ على
المعنى الذي رغب في إبرازه. وفي قصيدة (أزف الوعد يا فداء):

يَا نُفُوساً مَا بَارَكْتَهَا السَّمَاءُ وَعُقُولاً مَا شَعَّ فِيهَا السَّنَاءُ^(٣٥)
أضفى الشاعر نوعاً من الموسيقى على البيت تتناسب مع موسيقا القافية،
فقد استعمل ثنائية التوافق والاختلاف مع حرفين متباعدين في المخرج؛ فلذلك
كان التوافق والاختلاف لاحقاً، هو ما كان الاختلاف فيه بحرفين غير
متقاربين^(٣٦) وهما (الميم الشفوي، والنون اللثوي)، في كلمتي (السَّمَاءُ) التي
تطلق على كل شيء علا وارتفع، ومنه السموات السبع^(٣٧)، و (السَّنَاءُ):
ارتفاع المنزلة، وعلو الشأن^(٣٨)، فقد أبدع الشاعر في توظيف كلمتين تدلان على

معنى العلو. ولكن الأولى تدلّ على العلو المادي، أما الثانية فتدلّ على العلو المعنوي، عن طريق الاختلاف بحرف واحد.

ت- بنية التصدير

من بين الظواهر المرتبطة بالموسيقى، التي يجب الالتفات إليها هي ظاهرة التصدير. هو من أنواع البديع المعتمدة على تكرار اللفظ، هو: ((نمط تكراري آخر يعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها هي نهايتها))^(٣٩)، فهي ظاهرة أسلوبية عرفت باسم ردّ الإعجاز على الصدور في أغلب الكتب القديمة، ولكن وكما هو معروف في الدراسات الحديثة التي تطمح إلى أن يكون عنوان الظاهرة دالاً ومختصراً بكلمة أو كلمتين بقدر الامكان؛ لعلّ ذلك الذي دفع الدارسين إلى استبدالها بهذا المصطلح، ويمكننا الاستدلال على ذلك بقول أبي الاصبع المصري في باب (ردّ الإعجاز على الصدور): ((هو الذي سمّاه المتأخرون التصدير))^(٤٠)، أما ابن رشيق القيرواني فقد خصّص له باباً بعنوان (التصدير)، قائلاً: ((هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً ودياجة، ويزيده مائة وطلاوة))^(٤١)، ونرى هذه المصطلح مائل للعيان عند الدكتور محمد العمري، في كتابه (تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر)، فقد تناول هذه الظاهرة الأسلوبية بالتفصيل ذاكراً آراء العلماء فيها، قائلاً: يرتبط التصدير بموقع محدد، هو ضرورة وقوع طرفه الثاني في القافية^(٤٢)، وملخص هذه الظاهرة هو: أن يقع أحد اللفظين المتكررين، أو المتجانسين، أو ملحقين يجمعهما الاشتقاق، أو ما يشابه الاشتقاق، فيقع أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو عجزه، أو

صدر المصراع الثاني^(٤٣)، وقد تعامل الشاعر مع هذا النمط التكراري بما يقتضيه السياق والحاجة التعبيرية، ولم يكن مقحماً خارج الوظيفة الشعرية والطاقة التأثيرية؛ لأن خواء هذه المطالب الشعرية سوف يرجع البنية الشعرية إلى النمط الشعري المظلم، حيث أكثر من أساليب البديع بعيداً عن الدلالة البنائية، مما منح أبياته موسيقاً داخلية مناسبة في طياتها. ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر في قصيدة (أعيدك من مداعبة الذئاب):

وأستلقي على قبري اكتئاباً لأهدي، صرخة الموت، اكتئابي^(٤٤)
نلاحظ هنا وقوع أحد اللفظين (اكتئاباً) في آخر المصراع الأول، والآخر لفظة (اكتئابي) في نهاية المصراع الثاني في البيت الشعري نفسه، ففي هذا البيت نجد تضافراً بين الإيقاع المتمثل في تكرار الكلمات، وإيقاع الحسرة والألم الذي يحس به الشاعر، وهذا التضافر أخذ ينساب في موسيقاً عذبة في أثناء البيت، فقد جعل اللفظ الأول (اكتئاباً) نكرة منصوبة، لتلائم مشاعر الأسى والحزن غير المحدود لدى محبوبته، أما اللفظ الثاني (اكتئابي) جعله معرفة يعود إليه، بإضافة الضمير ياء المتكلم في آخره، وما يوظفه حرف الياء من نغمة تتناسب مع وهن الشاعر وانكساره، ورغبته في التخلص من اكتئابه بوجود من يحب، فقد وازن في هذا البيت بين الإيقاع والدلالة، فولد إيقاعاً حسيّاً حركياً. وفي قصيدة (أخي عدنان):

فأرجعُ صارخاً في ذكرياتي: رويدك! فالمنى تأبى ارتجاعاً^(٤٥)
بنية التصدير نوع من الدلالة فيها بيان وتقرير وتدليل، وإن هذا التكرار هو نوع من الموسيقى، وأقرب ما يكون إلى الغناء؛ لكونه يطلب فيه تكرار بعض الفاظ، التي يدركها السامعون بمجرد إنشادها، وفيه نوع من زيادة المعنى متأت من إحياء الكلمة الأولى بالثانية، التي هي تكرار لها^(٤٦)، وهذا ما نلمسه من

تكرار لفظة (أرجع) في أول المصراع الأول، و(ارتجاعاً) في نهاية المصراع الثاني، التي عبرت عن حزن الشاعر على تلك الذكريات، وشدة تمسكه بها، بدلالة استعماله كلمة (صارخاً) المعبرة عن رفضه لنسيانها والتفريط بها، التي تركت علامة في قلبه، وكان التوافق بين الصيغتين الفعلية والمصدرية. ومنه قوله في قصيدة (شهادة للصمت):

نَذَرْتُ نَحْرِي لِلسَيْفِ، التِّي تَوَدُّ أَنْ تَلْعَقَ مِنْ نَحْرِي (٤٧)

تمثل بنية التصدير، في تكرار اللفظ (نحري) في حشو المصراع الأول، وفي آخر المصراع الثاني، أي أن الكلمة الأخيرة من الشطر الأول تتفق مع الكلمة الأخيرة من الشطر الثاني، فتكرار كلمة (نحري) كما هي من دون تغيير جعلها محور الاهتمام، ففي المقطع الأول نجد أن الشاعر يقوم بالتضحية بنحره، أما إعادة اللفظ تتمثل بتحقيق رغبة تلك السيوف، التي تعبر عن نفوس أصحابها التي لطالما رغبت بهذا النحر. وفي قصيدة (تعال لأوجاعي... يا وطني)، يقول:

أَلْمِمْ، فِي سِرِّي، بِقَايَايَ حِينَمَا يُوَلِّدُ عُنْفِي، فَوْقَ مَحْرَقَتِي، عُنْفًا (٤٨)

فقد ذكر اللفظان المتجانسان في أول المصراع الثاني (عنفي)، وفي آخره (عنفا)، مما ولد الشعور المضاعف سواء من ناحية النغم، أم من ناحية المعنى الذي تم تأكيده بتكرار اللفظ، وخلق نوع من الترابط في البيت الشعري، واختار الشاعر للكلمة الأولى حرف الياء في آخرها؛ ليتناسب مع حالة الألم والحزن الذي يعاينه تجاه الوطن، ونسب العنف لنفسه، في الوقت نفسه جعل اللفظ في آخر البيت نكرة، أي أن حجم العنف واسع وغير محدد، فقد أضاف إليه عنفاً آخر. ومن هذا النمط ما نجده في قصيدة (سياط حلم):

فَقُمْتُ أَنْفُضُ عَنْ عَيْنِي طَيْفَ هَوَى نَامَتْ عَلَيْهِ ارْتِعَاشَاتِي، وَلَمْ أَنْمِ (٤٩)

فهذا البيت كسابقه من حيث ورود بنية التصدير في لفظين، أحدهما في أول المصراع الثاني، والآخر في آخره، ولكن التوافق هنا بين الجملة الفعلية المثبتة

(نامت)، والمنفية (لم أنم)، أي بين الشيء وضده، فالشاعر جعل التكرار هنا لنفي الفعل الأول، فنراه ينفي النوم عن نفسه، وينسبه إلى ارتعاشاته؛ لبيان حجم الهوى الذي أصابه، وما اعتراه من هم وسأم بلغ به مبلغاً، جعله لا يقوى على النوم.

فقد أدرك الشاعر الأثر الدلالي والأسلوبي المهم لأسلوب رد الإعجاز على الصدور؛ ولذلك نجده استعان به لتصوير مشاعره وأحاسيسه ونقلها إلى المتلقي، والتأثير فيه.

ث- التقطيع المتوازن:

هو الذي عُرِفَ عند القدماء بالترصيع، فهو من نعوت الوزن، هو أن يتوخى فيه تصيير الأجزاء في البيت الواحد على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف^(٥٠)، وهذا التوازن في المقاطع قد يكون حرفياً على مستوى القرينة أو الشطر أو البيت، وقد يكون في التقطيع، إذ يتم في مجموعة من المقاطع، وقد يكون في التسجيع^(٥١)، ولم يعتمد الشاعر على أسلوب واحد في الإتيان بما هو متميز، بل تضافرت عدة أساليب في تكوين سلسلة إبداعية، وكان التقطيع المتوازن من بين تلك الأساليب، والحقيقة أن المبدع إذا جاء بالتوازن لأول مرة يثير إعجاب السامعين، وتساؤلاتهم عما سيأتي به الشاعر من كلمة تتوافق مع سابقتها، ولكن إذا أكثر من ذلك فإنه سيولد العكس؛ لاعتيادهم على ذلك، وعدم الشعور بشيء جديد.

يؤلف التقطيع المتوازن وسيلة مشابهة للقافية، هو مثلها يقوم على الاحتمالات اللغوية؛ التي تؤدي إلى تجانس صوتي، إلا أن الفرق بينهما هو كونه يعمل داخل البيت الشعري، ويشابه بين كلمة وأخرى، أما القافية تعمل بين بيت وبيت آخر، وبذلك يكون التقطيع تجانس صوتي داخلي، في مواجهة تجانساً صوتي خارجي تمثله القافية^(٥٢)، فهو يترك أثراً في نفوس المتلقين من ناحيتين، الأولى تلتذ به النفوس، وتطرب به الأسماع، وإن وظيفته مشابهة

لوظيفة القافية، وأثرها، إلا أنه يرتبط بالموسيقى الداخلية ارتباطاً وثيقاً، بخلاف القافية التي ترتبط بالموسيقى الخارجية للقصيدة، مما يكسبها نغماً إضافياً يتناسب مع المعنى، فهما وسيلتان رئيستان في الشعر التقليدي، يميل الشاعر إلى الحد من الاختلافات، يستعمل الصوت بعده وحدة متميزة ولكن على العكس، بعده وحدة مشوشة تهدف إلى مضايقة وظيفة الوسيلة اللغوية^(٥٣)، ومن ذلك قوله في قصيدة (ثورة النجف):

إنه الوَعْدُ، فأشْهَدِي يا رِيحُ وأقرعي الصَّبْرَ باللظى يا طِمَاحُ^(٥٤)

التناغم الموسيقي حصل بين (أشْهَدِي- أقرعي)، و (رياح- طِمَاح)؛ ليمنح البيت الشعري جرساً موسيقياً عذباً، حاملاً معه أحاسيس الشاعر، وانفعالاته الثائرة إلى المتلقي، تلك الانفعالات التي تمثل مزيجاً من الرفض والإصرار والتحدي. وفي قصيدة (إلى الشاعر المرحوم توفيق الوائلي):

وأبدله قَبْرًا شَهِي الرِمَالِ سَخِي الخِيَالِ، وَلَمْ يَلْدَعِ^(٥٥)

قد حصل التقطيع المتوازن هنا بحرفين، وهما الياء المشددة في نهاية كلا اللفظين (شَهِي- سَخِي)، ونجد التقطيع المتوازن في (الرِمَالِ- الخِيَالِ)، في حرفين أيضاً، وهما (الألف- واللام)، فهو ينبعث من نفس الشاعر، مما يمنح السامع الشعور بتلك المنزلة التي منحها الشاعر للمرثي، هو يتمنى أن يكون قبره بتلك المنزلة، فقد كان للتقطيع المتوازن هنا وظيفة مزدوجة، من حيث الإيقاع والدلالة، التي زخرت بها الألفاظ، لتعبر عن مقصد الشاعر. وفي قصيدة (مكانك قري):

فما زلتِ في دُنْيَا البَرَاءَةِ طِفْلَةً يَهْدِيهَا مَهْدٌ، وَيُنْعَشُهَا وَعْدُ^(٥٦)

لقد كونت الكلمات (يَهْدِيهَا- يُنْعَشُهَا)، في (الهاء- والألف)، و (مَهْدٌ- عَدُ) في حرف (الدال)، في البيت الشعري منظومة موسيقية، متوافقة فيما بينها، وقد كانت في الشطر الثاني فقط، ومن هذا النمط أيضاً قوله في قصيدة (لأنني الندى):

وَصَمَّتْ التَّرَاوِيحَ وَقَتَ الصَّلَاةِ
يَضُجُّ فَحِيحًا، وَيَعْصِفُ رِيحًا^(٥٧)

قد ألفت (الياء، والحاء، والألف)، في كلمتي (فحیحاً- ريحاً) إيقاعاً داخلياً منح البيت تجانساً صوتياً، عن طريق الإيقاعات المتكررة، المتكوّنة في كلمتين متقاربتين من ناحية الدلالة، فكلمة الفحيح التي تعني صوت الأفعى من فيها ويكون شبيه بالنفخ، وتعني أيضاً تردد الصوت في الحلق شبيه بالبحّة^(٥٨)، وفي مجملها تدلُّ على الأصوات الشديدة، فهي تتناسب مع كلمة (ريحاً)، وما تصدره من أصوات. وفي قصيدة (الإمام الجواد... شهيد الحق):

صَهِيلُ المَوْتِ حَاصِرَكُم نَكَالًا كَأَنَّ المَوْتَ ضَاقَ بِكُمْ مَجَالًا^(٥٩)

ورد التقطيع المتوازن في (حاصرکم- ضاق بكم)، في الكاف والميم الخاصة بمخاطبة جمع المذكر، (نكالا- مجالاً)، في ثلاثة حروف، هي الألف واللام، والألف الواقعة في نهاية الكلمات، مشكلة إيقاعاً يحاكي المعنى ويناسب الإيقاع، فكلمة حاصرکم، تتلاءم مع كلمة ضاق بكم، فكلاهما يدلُّ على معنى التضييق والإحاطة من الجهات جميعها، كذلك نجد التقارب الدلالي في كلا اللفظين (نكالا) التي تعني: القيد، ضرب من اللجم^(٦٠)، مع (مجالاً) التي تعني تضييق الخناق أو النطاق، وتقييده، وعدم ترك فرصة، وهذا الانسجام الدلالي بين المفردات جاء ليخدم المعنى في إيصاله إلى المتلقي، هو بيان مظلومية أهل البيت (عليهم السلام).

نتائج البحث

توصلنا من دراستنا لهذا البحث أن تُعدُّ الموسيقى الداخلية من أهم الوسائل التي استعملها الشاعر، فأبدع في نقل مشاعره بوساطتها إلى المتلقي، ولا نكاد نجد قصيدة تخلو من نمط من أنماطها، ولعلَّ خير مثال على ذلك ما وجدناه في قصائد الشاعر (محمد حسين علاوي غيبي)، في ديوانه الذي بعنوان

(خزيني كما شئت)، إذ أظهر الشاعر اهتمامه بالموسيقى الداخلية عبر استعماله لأبرز تقنياتها المتمثلة بالتكرار بأنواعه، وثنائية التوافق والاختلاف، وبنية التصدير، والتقطيع المتوازن، وأثر كل وسيلة من هذه الوسائل في إضفاء سمة أسلوبية على مختلف جوانب هذا الديوان، وألفت بذلك أنغماً تنساب في أثناء الأبيات.

هوامش البحث

- (١) ظ: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، ط: ١، ٢٠٠٢م: ٤٩.
- (٢) مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، مكتبة الجيزة العامة، ط: ٢، ١٩٩٢م: ٤٥.
- (٣) يقول الجاحظ: ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير)). الحيوان، الجاحظ، ت: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي وأولاده- القاهرة، ط: ٢، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م، ٣ / ١٣١-١٣٢.
- (٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان- بيروت، د. ط، ١٩٧٩م: ٦٦.
- (٥) ديوان خزيني كما شئت، محمد حسين علاوي غيبي، مطبعة الولاية في النجف، ط: ١، ٢٠١٠م: ١ / ١٦٠.
- (٦) ظ: التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب- بيروت، ط: ٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م: ١٢.
- (٧) ظ: قصيدة النبوة (أسلوبية الدوال والمعنى الشعري)، د. رحمن غركان، تموز ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق، ط: ١، ٢٠٢٠م: ٢٥.
- (٨) ديوان (خزيني كما شئت): ١ / ١٣٨.
- (٩) ظ: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين دراسة: عصام شرّح (دراسة أدبية)، مجلة رسائل الشعر، العدد التاسع، كانون الثاني ٢٠١٧: ٤.
- (١٠) ديوان (خزيني كما شئت): ١ / ١٢٧.

- (١١) ظ: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، د. محمد الكوّاز، منشورات جامعة السابع من أبريل - ليبيا، ط: ١، ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م: ١٢٥.
- (١٢) ظ: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، ط: ٤، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م: ٥٨.
- (١٣) ديوان (خديني كما شئت): ١ / ٨٢.
- (١٤) ظ: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين: ٧.
- (١٥) ديوان (خديني كما شئت): ٢ / ٢٧٥.
- (١٦) ظ: جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر (دراسة فيلولوجية)، د. شوقي عبد الزهرة، مكتبة الآداب - القاهرة، ١٩٩٧م: ٨٣.
- (١٧) ظ: مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكاكي (ت: ٦٢٦هـ)، ض: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ط: ٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م: ٤٤٩.
- (١٨) ظ: علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح، (دراسة في ضوء المقاربات السيميائية والأسلوبية والتداولية)، د. خالد كاظم حميدي، الوراق للطباعة والنشر، ط: ١، ٢٠١٥م: ٨٩.
- (١٩) ظ: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف - القاهرة، ط: ١٩٩٥م: ٦٥.
- (٢٠) ظ: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط: ٢، ١٩٥٢م: ٤٢ - ٤٣.
- (٢١) ديوان (خديني كما شئت): ١ / ١١٩.
- (٢٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي: ١١٤.
- (٢٣) ديوان (خديني كما شئت): ١ / ١٠٧.
- (٢٤) فن البديع: عبد القادر حسين، دار الشروق - القاهرة، ط: ١، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م: ١١٣.
- (٢٥) ظ: لسان العرب، للعلامة ابن منظور، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط: ٣، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م: ٥٦ / ١٣.
- (٢٦) ظ: المصدر نفسه: ١٣ / ٥٧.
- (٢٧) المعجم الأدبي، د. جبور عبد النور، دار العلم للملايين - بيروت، ط: ٢، ١٩٨٤م: ٨٨.
- (٢٨) ديوان (خديني كما شئت): ١ / ١١٣.

- (٢٩) ظ: لسان العرب: ٣٧٣ / ٢.
- (٣٠) ظ: لسان العرب: ١٧٢ / ٢.
- (٣١) وهو: أن يختلف اللفظان بحرف أو حرفين مع تقاربهما في المخرج. ظ: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦: ٩١ / ٢.
- (٣٢) ديوان (خديني كما شئت): ٢٤٧ / ٢.
- (٣٣) ظ: المعجم الوسيط: ٢٧.
- (٣٤) ظ: لسان العرب: ١٣٨ / ١٥.
- (٣٥) ديوان (خديني كما شئت): ١٥٧١.
- (٣٦) ظ: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٧٦ / ٢.
- (٣٧) ظ: لسان العرب: ٣٧٨ / ٦.
- (٣٨) ظ: المصدر نفسه: ٤٠٥ / ٦.
- (٣٩) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي: ٣٨١.
- (٤٠) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري (٥٨٥هـ - ٦٥٤هـ)، تر: د. حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي - القاهرة، ١٩٦٣م: ١١٦.
- (٤١) العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٣٩٠هـ - ٤٥٦هـ)، تر: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة - مصر، ط: ٢، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م، ٣ / ٢.
- (٤٢) ظ: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، د. محمد العمري، النجاح الجديدة - الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٠م: ١٧٢.
- (٤٣) ظ: أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين المدني، تر: شاكرو هادي شكر، مطبعة النعمان - العراق - النجف، ط: ١، ١٣٨٨هـ / ١٩٨٦م، ٩٥ / ٣.
- (٤٤) ديوان (خديني كما شئت): ١٥٣ / ١.
- (٤٥) ديوان (خديني كما شئت): ١٩٢ / ٢.
- (٤٦) ظ: التكرير بين المثير والتأثير: ٢٢٨.
- (٤٧) ديوان (خديني كما شئت): ١٢٦ / ١.

- (٤٨) ديوان (خزيني كما شئت): ١ / ١٠٨.
- (٤٩) ديوان (خزيني كما شئت): ٢ / ٢٥٣.
- (٥٠) ظ: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ضبطه وشرحه: أحمد عيسى منون، المطبعة المليجية، ط: ١، ١٣٥٢هـ / ١٩٣٤م: ٢٤.
- (٥١) ظ: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر (الكثافة، الفضاء، التفاعل): ١١١.
- (٥٢) ظ: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، جون كوين، تر: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، ١٩٩٠م: ١٠٩.
- (٥٣) ظ: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، د. مسعود بودوخة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط: ١، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م: ٢٦.
- (٥٤) ديوان (خزيني كما شئت): ٢ / ٢٥١.
- (٥٥) ديوان (خزيني كما شئت): ٢ / ٢٩١.
- (٥٦) ديوان (خزيني كما شئت): ١ / ١٦٢.
- (٥٧) ديوان (خزيني كما شئت): ٢ / ١٧٩.
- (٥٨) ظ: لسان العرب: ١٠ / ١٩١-١٩٢.
- (٥٩) ديوان (خزيني كما شئت): ١ / ١٥١.
- (٦٠) ظ: المعجم الوسيط: ٩٥٣.

قائمة المصادر والمراجع:

١. الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، د. مسعود بودوخة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط: ١، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م.
٢. أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين المدني، تر: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان- العراق- النجف، ط: ١، ١٣٨٨هـ / ١٩٨٦م.
٣. بناء الأسلوب في شعر الحدائة التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف- القاهرة، ط: ١٩٩٥م.
٤. البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د. علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م.
٥. البنى الأسلوبية- دراسة في (أنشودة المطر) للسياب، د. حسن ناظم، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط: ٢، ٢٠٠٢م.

٦. تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن, ابن أبي الإصبع المصري (٥٨٥هـ-٦٥٤هـ), تر: د. حنفي محمد شرف, المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي- القاهرة, ١٩٦٣م.
٧. تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر (الكثافة, الفضاء, التفاعل), د. محمد العمري, النجاح الجديدة- الدار البيضاء, ط: ١, ١٩٩٠م.
٨. تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق, محمد عبد الغني المصري, مجد محمد الباكير البرازي, ط: ١, ٢٠٠٢م.
٩. التكرير بين المثير والتأثير, د. عز الدين علي السيد, عالم الكتب- بيروت, ط: ٢, ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
١٠. جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر (دراسة فيلولوجية), د. شوقي عبد الزهرة, مكتبة الآداب- القاهرة, ١٩٩٧م.
١١. الحيوان, الجاحظ, ت: عبد السلام هارون, مكتبة مصطفى البابي وأولاده- القاهرة, ط: ٢, ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.
١٢. علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات, د. محمد الكواز, منشورات جامعة السابع من أبريل- ليبيا, ط: ١, ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م.
١٣. علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح, (دراسة في ضوء المقاربات السيميائية والأسلوبية والتداولية), د. خالد كاظم حميدي, الوراق للطباعة والنشر, ط: ١, ٢٠١٥م.
١٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٣٩٠هـ- ٤٥٦هـ), تر: محمد محي الدين عبد الحميد, مطبعة السعادة- مصر, ط: ٢, ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.
١٥. عن بناء القصيدة العربية الحديثة, د. علي عشري زايد, مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر, ط: ٤, ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م.
١٦. فن البديع, د. عبد القادر حسين, دار الشروق- للطباعة والنشر, ط: ١, ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
١٧. القافية والأصوات اللغوية (دراسات مقارنة), د. محمد عوني عبد الرؤوف, ط: ١, مكتبة الخانجي- مصر, د.ت.
١٨. قصيدة النبوة (أسلوبية الدوال والمعنى الشعري), د. رحمن غركان, تموز ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق, ط: ١, ٢٠٢٠م.

١٩. لسان العرب، للعلامة ابن منظور، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط: ٣، ١٩٤١٩هـ / ١٩٩٩م.
٢٠. مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، مكتبة الجيزة العامة، ط: ٢، ١٩٩٢م.
٢١. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، د. ط، د. ت.
٢٢. مستدرك شعراء الغري، كاظم عبود الفتلاوي، دار الأضواء - بيروت، ط: ١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
٢٣. المعجم الأدبي، د. جبور عبد النور، دار العلم للملايين- بيروت، ط: ٢، ١٩٨٤م.
٢٤. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦.
٢٥. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان- بيروت، د. ط، ١٩٧٩م.
٢٦. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط: ٤، ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.
٢٧. مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكاكي (ت: ٦٢٦هـ)، ض: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط: ٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.
٢٨. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط: ٢، ١٩٥٢م.
٢٩. النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، جون كوين، تر: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، ١٩٩٠م.
٣٠. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ضبطه وشرحه: أحمد عيسى منون، المطبعة المليجية، ط: ١، ١٣٥٢هـ / ١٩٣٤م.
- مؤلفات الشاعر:
١. ديوان خديني كما شئت، محمد حسين علاوي غيبي، مطبعة الولاية في النجف، ط: ١، ٢٠١٠م.
- المجلات والدوريات:
١. فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين دراسة: عصام شرترح (دراسة أدبية)، مجلة رسائل الشعر، العدد التاسع، كانون الثاني ٢٠١٧.