منهج التّحليل الأسلوبي وخصوصيّة اللغة الإبداعيّة العربيّة

Stylistic Analysis Method and Peculiarity of Arabic Creative Language

د. إياد عبدالودود عثمان الحمداني
أستاذ
جامعة ديالى– كلية التربية للعلوم الإنسانية

Dr. Ayaad Adulwadood othman Alhamadani
Professor
University of Diyala - College of Education for Human Sciences

metonymyman@yahoo.com

الكلمات المفتاحية: منهج، التحليل الاسلوبي، اللغة الابداعية

Keywords: Methodology, stylistic analysis, creative language

الملخص

يعترض هذا البحث على أن اللغة العربية الإبداعية تتمتع بخصوصية تستمدها من ذاكرتها الجمعية الموسعة، وعمقها الثقافي والمعرفي، وآلية عملها وأساليب تعاملها مع الضمائر والجمع والإعراب والإفراد. الخصوصية، أولها مثال على ملاحظة المعاني الجماعية، والمدخل الثاني كشف عن الإيقاع كأساس شعري، والمدخل الثالث تناول آلية عمل سفر التثنية في اللغة العربية الإبداعية، ثم انتهى بالمدخل الرابع.

Abstract

This research objects that the Arabic creative language has a specificity that derives from its extended collective memory, its cultural and epistemological depth, its mechanism of action and methods of dealing with pronouns, plurals, declension and individuals. Privacy, the first of which is an example of observing the collective meanings, and the second entry revealed rhythm as a poetic basis, and the third examined the mechanism of the work of Deuteronomy in the Arabic creative language, and then ended with the fourth entry that ...

المقدمة

يقومُ هذا البحثُ على فرضيّةِ الكشفِ عن خصوصيّةِ اللغَةِ الإبداعيّةِ العَربيّةِ التي تَجعلُ طرائقَ المُعالجةِ الأسلوبيّةِ خاصّة، ولا يُمكنُ تفعيل الإجراءات التّحليليّة من دونِ الوَعي بخصوصيّةِ كلّ لغةٍ من لغاتِ العالم؛ وقد مهّد البحث بمدخلٍ تنظيريٍّ لتوضيحِ تلك الخصوصيّة، ثمّ وَقَفَ البَحثُ عندَ مداخلَ انتقائيّةٍ أربعةٍ يَحْسَبُها مُهمّة جدًا لتوضيحِ ذلك؛ الأولى مثّلَتْها خصوصيّةِ المَعاني الْجَمعيَّة وارتباطها بذاكرةِ اللغةِ المُمْتدّة، والثانيَة مثّلها الإيقاع مُرَكّزًا على مظاهرِ التّحوّل والثّبات فيه، والثالثة تَبحَثُ في آليّةِ عَملِ المثنّى في اللغةِ الإبداعيّةِ العَربيّةِ وما تحقّقُهُ من مظاهرَ شِعريَّة، ثم انتهى البَحثُ إلى مَدخلٍ رابعٍ يؤشّرُ بَعضَ مَلامحِ التّحوّلِ في الذّائقة البلاغيّة مبيّنًا – ضمنًا – تأثيرَها الأسلوبيّ.

ومثّلتِ الخاتمةُ خُلاصةَ الرّؤية التي تكوّنَتْ من المُعالجاتِ النّقديّةِ والمقارَباتِ المُشار إليها في المداخل الأربعة. إنّ هذا البحثَ نواةٌ لمجموعةٍ من الأفكارِ التي علقَتْ في ذاكرَتي البحثيّةِ من التّجاربِ السّابقةِ التي أحسَبُ أنَّ تسجيلَها ببحثٍ باتَ مهمًّا لتطويرِ الأفكارِ وإغنائها، ولا يَسَعُني أخيرًا إلا أنْ أشكرَ لِزَميلي الأستاذ الدكتور محمّد بشير حسن الذي أعانَني في استخراجِ عددٍ من الإحالاتِ من مصادرِها، والله أسأل التّوفيق والسّداد.

توطئة[١]:

ظهرَتْ الدّراساتُ الأسلوبيّةُ (stylistics) بوصفِها محاولاتٍ منهجيّةً لدراسةِ (النّصوص) برؤيةٍ جديدةٍ تستندُ إلى علومِ اللسانياتِ، وترفضُ وضعَ الأحكام السّابقة للأداءِ (المعياريّة)، وتبحَثُ في الكيفيّة التي يَظهرُ فيها الأسلوب (style) وتحاولُ تعليلَ ظهورِ الانزياحاتِ بشكلٍ تبتعدُ فيه عن النّظرةِ التّجزيئيّةِ التي عيبَتْ بسببِها إجراءاتُ التّحليلِ البلاغيّ القديمَة.

وقد نَشطتِ الدّراساتُ الأسلوبيّةُ في الجامعاتِ لما تتمتّع بهِ من خاصيّة توفيقيّة بين علوم اللغةِ وعلوم الأدبِ وما تدّعيهِ من (موضوعيّةٍ) تقومُ في الكثيرِ من الأحيانِ على الإحصاءِ والتّحديدِ العلميّ، وفي ذلك ابتعادٌ عن الانطباعاتِ المُجَرَّدَةِ التي تُظهِرُها بعضُ مَناهجِ النَّقدِ الانطباعيّ أو النّفسيّ أو الاجتماعيّ أو التّاريخيّ.

إن لمنهجِ التّحليلِ الأسلوبيّ توجّهاتٍ يُمكِنُ تَسميتُها أنماطاً ارتبطتْ بأصحابِها أو بالطّريقة التي تتّبعها في التّحليل، وهي جميعًا تتناغمُ مع الفلسفةِ المعاصرةِ الميّالة إلى التحرّرِ من قيدِ (المعياريّة) والأحكامِ السّابقة، فالأسلوبية تفترضُ أنَّ لكلّ (نصٍّ) بلاغتَهُ الخاصّةَ وأحكامَهُ الْجَماليّةَ النّابعَةَ من داخلِهِ، فإذا ما كانتِ البَلاغةُ تَبحَثُ في ميدانِ بُلوغِ الوَظيفةِ الجماليّةِ ومُطابقةِ الكلامِ لمُقتَضى حالِ المُتلقّي، فالأسلوبيّة تُحقّقُ انسجامًا بين الرّؤيَةِ النّقديّةِ للوَظيفَةِ الْجماليّةِ هذه، استنادًا إلى رؤيةٍ شُموليَّةٍ تقومُ على علومِ اللسانيّاتِ تَرفضُ التّجزِئَة، فهي على اختلافِ طرائِقِها في التّحليلِ تبحثُ في العلاقاتِ داخلِ نسيجِ النّصّ، وتتبّع (الشّحنات) المنبعِثةِ منه، وما يستحضرُهُ الأسلوبُ من انزياحات، وتحاولُ تعليلَ ظهورِ تلكَ الشّحناتِ والانزياحاتِ، ويُمكنُنا القولُ إنّ في الدرسِ النّقديّ/البَلاغيّ العربيّ بواكيرَ للرؤيةِ الأسلوبيّة في النّقدِ الحَديثِ مثّلها عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ) في (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) في (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، فضلًا عن إشارات كثيرة تلتقي مع منهج التحليل الأسلوبي في معظمِ الدّراساتِ النّصيّةِ التي مثّلتْها كتبُ البلاغةِ العربيّة القديمة التي كان ميدان عملها (النصّ).

فلا تجدُ أي إشارةٍ مقحَمَةٍ إلى ما حولَ النصّ في كتبِ البَلاغَةِ والنّقد القَديمة؛ وقد اعتنى الدّرس العربيّ الحديث متأخّراً بالظواهر الأسلوبيّة والحداثيّة في النّقد العربيّ القديم، وحاول الكثير من النّقادِ في المشرق العربيّ والمغرب الكشف عن تلك الظواهر في التراث النّقدي والبلاغيّ العربيّ أبرزهم :" د. أحمد مطلوب ود. عبدالسلام المسدّي، ود. عبدالله

---

(١) ينظر البُنى النّاطِقة: ٨ وما بَعدَها.

الغذّامي، ود. حسن ناظم، ود. يُمنى العيد، ود. محمد عبدالمطلب، وعدنان بن ذريل، ود. رجاء عيد وغيرهم، كلّ هؤلاء وعوا أن بواكير الحداثة والرؤية الأسلوبية إنّما هي بضاعتنا، وكانوا يشيرون – ضمنًا– إلى وحدة الثقافة العربية، وما كتبه هؤلاء إنّما هي ردود فعل لما اكتشفوه من أوهام التبعيّة للمترجم والمنهج الخاطئ في معالجةِ النّصوص على وفق الرؤية الأسلوبيّة عند الغربيين.

إن للغربيين توجهاتِهِم الخاصّة التي تتحكّم بها طبيعةُ العائلةِ اللغويّةِ التي تنتمي إليها لغاتُهم والكيفية التي تتعامل بها تلك اللغات مع الضمائر والآليات الأخرى في الْجَمع والتثنية وغيرها، فضلاً عن النظام العروضي، فعلى سبيلِ المثالِ يستندُ العَروضُ العَربيّ (الخليليّ) إلى وحداتٍ وزنيّةٍ موسيقيّةٍ لها القدرة على التنوّع حتى تصل أنماط التنوع هذه إلى أكثر من (١٥٠) نمطاً وزنياً وموسيقياً، أما العروض الانجليزي – مثلاً– فيعتمد النبر (Stress) في أربعة أنماط وزنيّة فقط وفضلاً عن ذلك كله نجد الفجوة بين اللغتين العربية والانجليزية واسعة جداً وبخاصة عند النظر في العمق الحضاري، فالأدب العربي –على سبيل المثال– تجاوز عمره الحضاري (١٥٠٠) سنة، أما الأدب الانجليزي فعمقه المقروء لم يتجاوز (٥٠٠) سنة فهو يحوم حول شكسبير وراسين وكورنيه ومَن حولَهم، ونحنُ نحفظُ للمهلهل وامرئ القيس والخنساء قصائدَ عاشتْ أكثر من (١٤٥٠) سنة بسببِ ظروفِ اللغة التاريخية، ممّا أعطاها خاصيّة أفقية في التطوّر يمكن أن نسمّيها (لغةُ الامتدادِ الحضاريّ) وهذا يؤثّر طبعاً في فاعلية اللغة الأسلوبيّة.

من ذلك نقول إن دراستنا النقديّة لا يمكنها الاستناد المطلق إلى مناهج التحليل الأسلوبيّ على وفق رؤية الغربيين؛ لأن في اللغة العربية مداخل لا يمكن الإمساك بها على وفق رؤيةِ اللغات الهندوأوربية أو غيرها.

خصوصية المعاني الجمعيّة:

يبدو واضحًا أنَّ المعاني هي عنصر الاستقطاب الأهم لتلقي اللغة، وما المفردات إلا وعاء يحاول أن يحتوي هذه المعاني، وبسبب ذلك كانت الفطرة الإنسانية تبحث فيما تحمله المعاني قبل المفردات نفسها؛ بل إنَّها تستعين لتوصيل تلك المعاني بوسائل أُخر مثل العلامة والإشارة والرّسم والحركة وغير ذلك.

توظيف اليد:

ارتبطَ ذكر اليد بمعانٍ كثيرة شكّلت جانبًا مهمًا من الذاكرة الجمعيّة للغة، ويبدو أنَّ السّبب الرئيس لذلك ما ظهر في الاستعمال القرآني والتوظيف التصويري المقترن بذلك الاستعمال، زيادة على الدلالات المكتسَبَة من المُنجز الإبداعيّ وشيوع الاستعمال في البيئة التي ترعرعتْ فيها هذه المفردة ويمكن الكشف عن أصالة مفردة اليد وفاعليتها الأسلوبية من التفاتة ابن جني (٣٩٢هـ) حين قال: ((أكثر ما تستعمل الأيادي في النِّعَم لا في الأعضاء))[١].

وهذه الالتفاتة تؤكد أنّها تستعمل خارج حدودها اللغوية، فلفظة اليد تأتي في سياق الإحالة على الكرم، والهيمنة والسلطان، والبيعة، وتستعمل استعمالات أُخرى[٢] في سياق المجاز، فيقال: يدُ السيف ويقصدون مَقْبَضَهُ، ويد الرّحى ويقصدون العود الذي يَقبضُ عليه الطاحنُ، ويذكرون اليد ويقصدون بها النّعمة والإحسان[٣].

أما الاستعمال القرآني للفظة اليد وقريناتها مثل الكف، فقد ظهرت في سياقات أثارت فضول الفقهاء وذائقة البلاغيين والنُّقاد، يقول تعالى:

(إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَنْ نَكَثَ فَإِنَّمَا يَنْكُثُ عَلَى نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَى بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْراً عَظِيماً) (الفتح: ١٠)

وقد علّق الزمخشري(ت٥٣٨هـ) على هذه الآية قائلا: ((لمّا قال لما يبايعون الله أكده تأكيدا على طريق التخييل فقال: **(يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ)** يريدُ أنَّ يدَ رسول الله التي تعلو أيدي المبايعين هي يد الله، والله تعالى منزّه عن الجوارح وعن صفات الأجسام)) [٤].

ويذكر أبو حيان الأندلسي (ت٧٤٥هـ) أَنَّ اليد ترتبط بالنعمة[٥]، ووجد الزمخشري أنَّ ((عضّ اليدين والأنامل وتقليب الكفين، والسقوط في اليد، وأكل البنان، وحرق الأسنان وقرعها كنايات عن الغيظ والحسرة؛ لأنَّها من روافدها، فيذكر الرادفة ويدل بها عن المردوفة فيرتفع الكلام به في طبقة الفصاحة))[٦].

---

(١) لسان العرب(يدي):١٥/٤١٩.

(٢) للاستزادة ينظر: الجامع لأحكام القرآن:٦/٢٣٨.

(٣) ينظر: لسان العرب(يدي):١٥/٤١٩.

(٤) الكشاف:٤/٣٣٧.

(٥) ينظر: البحر المحيط:٨/٧٨.

(٦) الكشاف:٣/٢٨٠.

يقول تعالى في مشهد يصوّر حال الظالم المتفجع وهو بعض على يديه بطريق الكناية:
(وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلاً) (الفرقان: ٢٧)
ويقول تعالى:
(وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً) (الكهف: ٤٢)

والمشهدان في سورتي الفرقان والكهف كُنّي فيهما باليد للتّعبير عن النّدم والحسرة بطريقة أفادت من عنصر الحركة والطابع التجسيدي في التصوير، ويعد الدكتور إياد الحمداني[١] أنَّ مشهد تصوير ندم الظالمين في سورة الفرقان أفاد من الكناية الحركيّة الهائلة المرتبطة بتصريح لفظي جاء على لسان الظالم النادم على ما فات، وهو مضطرب النّفس ((ويبدو أنَّ هناك علاقة بين اليد والذّنب على سبيلِ المَجازِ المُرسل؛ لأنَّ اليد هي التي تفعَلُ الذّنب، فالدّلالات هنا متشابِكة)) [٢].

لا يقتصر الأمر عند هذه الحدود، فقد وُظِّفَتْ اليد في مشهد آخر يكنى فيه عن البخل، يقول تعالى: **(وَلا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُوماً مَحْسُوراً)** (الإسراء: ٢٩)
ويُحكى أنَّ العرب استعملت اليد على سبيل الكناية في مواضع أخرى، فقيل: ((جعد النامل، ومقبوض الكف، وكزّ الأصابع، ومغلول اليد))[٣]، يقول أبو تمام[٤]:

تعوّد بَسْطَ الكفِّ حتّى لو انّهُ ثناهـا لقَـبضٍ لـم تُجِبْـهُ أناملُـهْ

ويقول البُحتري مادحًا في أثناء وصفه لبركة المتوكّل مُفيدًا ممّا تتضمنه لفظة اليد من مدلولات مختزنة في الذاكرة الجمعيّة مستعملا إياها في سياقِ القياسِ الشّعريِّ الخادِع، وأسلوب المراوغَة ذي الطابَع التّخييلي، يقول[٥]:

كأنّها حين لجّتْ في تدفقِها يدُ الخليفةِ لمّا سالَ واديها

---

(١) ينظر: التّصوير المجازي:١٥٢.
(٢) التّصوير المجازي:١٥٢.
(٣) الجامع لأحكام القُرآن:٦/٢٣٨.
(٤) شرح ديوان أبي تمام:٢/١٥.
(٥) ديوانه:٢٤٢٠.

ويقول الشريف الرضي موظفًا الكفّ توظيفًا شعريًا مُستندًا إلى الذاكرة الجمعيّة حين ربط بين الكف والشفتين على سبيل المراوغة والتلطّف[١]:

ومُقبِّلٍ كفّي ودَدْتُ بأنّـه أومـى إلى شفتيّ بالتّقبيلِ

توظيف الماء:

شكّل الماء مساحة واسعة في التضمين اللغوي؛ بسبب ارتباطه بأبعاد بيئية ودينية وإيديولوجية، أسهمت فيها هذه المفردة ومرادفاتها في المُنجز الأسلوبي للغة الإبداعية.

لقد مثّل الماء ومتعلقاته جزءً واضحًا ومتميزًا من الذاكرة الجمعيّة للغو العربية، يمكن تلخيصهُ في الآتي:

١. يقترن الماء بالحرمان في البيئة الصحراوية ويرتبط بالحياة البدوية .

٢. اقترن ذكر الماء في القُرآن الكريم بانبعاث الحياة وتجددها، فقد قال تعالى: **(أَوَلَمْ يَرَى الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنْ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلا يُؤْمِنُونَ)** (الأنبياء: ٣٠)

٣. ارتبط ذكر الماء بسلوك العبادة عند المسلمين، مثل الوضوء، وصلاة الاستسقاء، وخصوصية ماء زمزم، وغير ذلك.

كل هذه جعلت من مفردة الماء ذات أصالة عربية لا يمكن تحقّقها في اللغات الأخرى؛ إذ يذكر ابن منظور لفظ الماء ويُحيل على السائل المنوي[٢] لارتباطه بالحياة، وهذا لا يمكن ظهوره في اللغات الأخرى أيضًا، ويبدو أنه يدلُّ على العمق الابستمولوجي للغة العربية.

وظهرت في اللغة العربية لفظة (الغيث) لمطر الخير بسبب هذه الخصوصية، قال تعالى: **(وَهُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ الْغَيْثَ مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا وَيَنْشُرُ رَحْمَتَهُ وَهُوَ الْوَلِيُّ الْحَمِيدُ)** (الشّورى: ٢٨)

وفي المعجمية العربية تشكيلة مشتقة من الغيث، فهي بمعنى الإعانة[٣]، ويقترن ذكرها بالغياث، والغوث، والإغاثة[٤]، زيادة على ارتباطها بذكر النبات على سبيل المجاز المرسل بوصفه نتيجة.

---

(١) ديوانه:١٩٣/٢.

(٢) ينظر: لسان العرب(موه):٥٤٣/١٣.

(٣) ينظر: المصدر نفسه(غيث):١٧٥/٢.

(٤) ينظر: المصدر نفسه (غوث، غيث):١٧٤/٢ـ ١٧٥.

ومن الاستعمالات الأسلوبيّة الفاعلة بتوظيف لفظة الغيث ونقلها من المعنى اللغوي المُجرَّد إلى المعنى السّياقي المرتبِط بذاكرةِ اللغة، قول أبي تمام[١]:

غيثان فالأنـواءُ غيثٌ ظاهرٌ لكَ وجهُهُ والصّحو غيثٌ مُضمرُ

فقد عبّر عن بهجته بالغيث بشطر معنى المفرد إلى مستويين الأول يرتبطُ بالمعنى اللغويّ الظاهر، والآخر يرتبطُ بالمَعنى الذّهني المُستند إلى عوالم البَهجة المتحقّقة بسببِ هطول المَطر، وتُحقق النّقاء وصَفاء الجوّ.

وتذكِّرُنا هذه البَهجة بقصيدة بدر شاكر السّياب (أنشودة المطر) التي أظهر فيها بَهجة الأطفال وهم يكركرون في حدائق الكروم، فضلًا عن تصويرِهِ للطبيعةِ الثابتة والمتحرّكة حين قال[٢]:

وكركـــرَ الأطفـــالُ فـــي حـــدائقِ الكُـــروم

ودغـــدغَتْ صَـــمتَ العَصـــافير علـــى الشـــجر

أنشودةُ المَطر

وهذه الخصوصيّة للماء ومتعلّقاته جعلت من مفردات (المُزْن، والسّحب، والغَيم، والدّيمة) وغيرها، ذات حضور أسلوبيّ شعريّ .

ويرتبط معنى (المَزْن) بالإسراع في طلب الحاجة، (والمُزْنُ) بالضم يرتبط بالسحاب عامّة، أو السحاب ذي الماء، أو السحابة البيضاء[٣]، قال أوس بن حجر[٤]:

ألم ترَ أنَّ الله أنزل مُزنـةً وعُفرُ الظباء في الكناس تُقَمّـعُ

أما مادة (سحب) فقد ارتبطت بجرِّ الشيء وتحريكه؛ فهي سحابة؛ لأنها تسحب في الهواء، والسحاب قرين الغيم، وقد ذكر الاستعمال القُرآني السحاب مقترنًا بالثقل تعبيرًا عن حمله للماء؛ قال تعالى : **(هُوَ الَّذِي يُرِيكُمْ الْبَرْقَ خَوْفاً وَطَمَعاً وَيُنْشِئُ السَّحَابَ الثِّقَالَ)** (الرعد: ١٢) وقال أيضًا: **(وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَاباً ثِقَالاً سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ)** (الأعراف: ٥٧)

---

(١) شرح ديوان أبي تمام:٣٣٢/١.

(٢) ديوانه:٤٧٥/١.

(٣) ينظر: لسان العرب(سحب): ٤٠٦/١٣.

(٤) ديوانه:٥٧.

وقال امرؤ القيس[١]:

تلك السّحابُ إذا الرّحمن أرسلها روّى بها من مُحُول الأرض أيباسا

وقال الأعشى مُشبهًا مشية المرأة[٢]:

كأنَّ مشيتَها من بيتِ جارتِهـا مُرُّ السّحابةِ لا ريثٌ ولا عَجَـلُ

ويبدو أنَّ عقد المشابهة . هنا . قد جاء بسبب ما تتضمنه السحابة من خزين ذهني، فالتشبيه قائم على عقدِ الصّلة بين الحسّي والمَعنوي، وإذا ما تُرجم إلى لغات أخرى ستتحول الغرابة التصويرية والابتكار المؤثر إلى عوالم مُبهمة بسببِ خصوصيّة اللغة الإبداعيّة وأصالتها العربيّة.

أما الدّيمة فتحيلُ على المَطر الذي ليس فيه رعدٌ ولا برقٌ، وأخذت الدلالة اللغوية تتّسع بسببِ البيئة، فالديامم هي المفاوز، ويُقال: مفازة ديمومة، أي دائمة البُعد[٣]، ولا يخفى أنَّ هذا المعنى يرتبطُ بالخزين اللاوعي للغة؛ إذ إنَّ انقطاع المطر هو ما يُقلق الذي يسير في الصّحراء ومفازاتها.

قال أبو تمام[٤]:

ديمةٌ سمحةُ القيادِ سَكوبُ مُستغيثٌ بها الثّرى المَكروبُ
لو سَعَتْ بُقْعةٌ لإعظامِ نُعْمَى لسَعى نحوَها المَكانُ الْجَديبُ
لَذَّ شُؤْبُوبُها وطاب فلو تسْـ طيع قامَتْ فعانقَتْها القلوبُ
فهي ماءٌ يجري وماءٌ يليه وعَــزالٍ تَهمي وأخرى تذوبُ

خصوصية الثبات والتحوّل في الإيقاع :

إن ما يبعث على الوَقار والقيمة الاعتباريّة والشّعور بالرّهبة والرّوعة يرتبطُ بما يتحقّق من إعجابٍ مقرونٍ بتحقيق الشعريّة؛ ويبدو واضحاً أن هناك أبحراً شعريّة تتجاوبُ مع ذلك، بطريقةٍ ينتقلُ فيها الإيقاع ممّا يشاعُ عليه من تعثّر إلى نسقِ توازٍ أصيل أنتَجَتْهُ الفطرة. يقول أبو تمام معلّقاً على خصائص (المُنْسَرح) في بيت من الوزن نفسه :

---

(١) ديوانه:٨٣.

(٢) المصدر نفسه:٥٥.

(٣) ينظر: لسان العرب (ديم):٢١٩/١٢.

(٤) شرح ديوان أبي تمام:١٥٧/١.

صعبُ القوا في إلاّ لـ فارسِهِ
— ∪ — — | — — — ∪ | — ∪ ∪ —
مستفعلن مفعولاتُ مستعلن (مطوية)

أبيُّ نَسجِ العروض مُمتَنعِهِ[1]
— ∪ ∪ — | ∪ — ∪ — | — ∪ — ∪
متفعلن (مخبونة) مفعلاتُ (مطوية) مستعلن (مطوية)

وقد يكون ظهور الزحاف نادراً في بعض الأنماط الوزنية بل قد يختفي تماماً؛ فالمقتضب – على سبيل المثال – يأتي بصورة واحدة :

قد أتاكَ يعتذرُ | لا تسلْهُ ما الخبرُ
— ∪ — ∪ | — ∪ ∪ — | ∪ — ∪ — | — ∪ ∪ —
مفعلاتُ (مطوية) مستعلن (مطوية) مفعلاتُ (مطوية) مستعلن (مطوية)

كلّما أ طلتَ لَهُ | في الحديثِ يختصِرُ[2]
— ∪ — ∪ | — ∪ ∪ — | ∪ — ∪ — | — ∪ ∪ —
مفعلاتُ (مطوية) مستعلن (مطوية) مفعلاتُ (مطوية) مستعلن (مطوية)

أمّا بحر المجتثّ فتخرق عليه علة (التشعيث) القاعدة المألوفة فيه، فهي علّة غير ملزِمة على خلاف المعتاد في الأنساق الأخرى، ويبدو أنَّ محاكاةَ الفطرة هي الأساس في ذلك؛ إذ إن هذا العدول يحقّق نوعاً من المغايرة الشفافة لتحقيق التوصيل، يقول بشارة الخوري:

[...]

(٢) ندى ، ندى ، همسة الطهـ
∪ — ∪ — | — — ∪ —
متفعلن (مخبونة) فاعلاتن

رِ في شفا هـ الأقاحي
∪ — ∪ — | — — ∪ —
متفعلن (مخبونة) فاعلاتن

---

(١) ديوان أبي تمّام، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف – مصر، ط٤، [د.ت] : ٤١٣/١.

(٢) شعر الأخطل الصغير، بشارة عبدالله الخوري، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٧٢م : ٣٤.

(٣) ندى ، ندى ، شعلة الحبْ

∪ — — ∪ — | — — ∪ — —

متفعلن (مخبونة) | فاعلاتن

بِ قبلةَ الـ أرواحِ

∪ — — ∪ | — — — —

متفعلن (مخبونة) | فالاتن (مشعّث)

[...]

(٦) لم يبقَ للزْ زَهر والطيـ

— — ∪ — — | — — ∪ — —

مستفعلن | فاعلاتن

رِ من شذا وصداحِ

∪ — — ∪ | — — ∪ ∪ —

متفعلن (مخبونة) | فعلاتن (مخبون)

(٧) رضابُها للحُميّا

∪ — — ∪ — | — — ∪ — —

متفعلن (مخبونة) | فاعلاتن

والخدُّ لثُ ثُفّاحِ[١]

— — ∪ — — | — — — —

مستفعلن | فالاتن (مشعّث)

وهذا أمر ينتقل بنا إلى خصوصية الزحاف في التفعيلة، ثم النسق الذي تظهر فيه هذه التفعيلة، فزحاف الطيّ في (مستفعلن) له صورتان[٢] :

- مستساغ وشاعري مع بحر السريع.
- غير مستساغ ومنفّر مع بحر البسيط.

---

(١) شعر الأخطل الصغير : ٣٧.

(٢) ينظر تفصيل ذلك في قراءة عروضية في شعر الأخطل الصغير (بحث): ٤٣-٤٤.

مثال ذلك قول بشارة الخوري (من السريع) :

أحالني	الهمُّ إلـى	ليلةٍ
— ∪ — ∪	— ∪ ∪ —	— ∪ —
متفعلن (مخبونة)	مستفعلن (مطوية)	فاعلن

ماطرةٍ	تعصف فيـ	ها الرياح[1]
— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —	o — ∪ —
مستعلن (مخبونة)	مستفعلن (مطوية)	فاعلان (مذال)

وظهور الطيّ في حشو السّريع زادَ من سرعةِ الإيقاع، وحقّق انسجامًا وتوصيلًا واضحًا.

وفي قصيدة (المومس العمياء) ينسجمُ الإيقاع ويحاكي النّمطَ الوزنيَّ التقليديَّ بإيقاعاتٍ قريبةٍ من الشّعرِ التّقليديّ على الرغم من استنادِها إلى شعرِ التّفعيلة بيدَ أنَّ وقارَ المَوقِفِ وَطبيعَةِ الحَدَثِ المَسرودِ يَجعلُ هذه القصيدةَ قائمةً على الإيقاعاتِ المنتظمَة، مثال ذلك الانتظامُ ما ظهرَ على لسانِ المومس لحظةَ تعريضِها بالعرب والمسلمين الذي يمتلكون تاريخًاعظيمًا لم يستطيعوا الإفادةَ من قِيَمِهِ النّبيلة وينقذوا هذه المرأة الضّائعة؛ يقولُ الشّاعر (على لسانِها) :

لا تتركو ني يا سكارى

— — ∪ — | — — ∪ — — —

متْفاعلن (مضمَرة) متفاعلاتن (مضمَرة مرفّلة)

للموت جو عاً ، بعد مو تي – ميتة الـ أحياء – عارا

— — ∪ — | — — ∪ — | — — ∪ — | — — ∪ — —

متْفاعلن (مضمَرة) متْفاعلن (مضمَرة) متْفاعلن (مضمَرة) متفاعلاتن (مضمَرة مرفّلة)

[...]

ما زلت أعـ رف كلّ ذا ك ، فجرّبو ني يا سكارى !

— — ∪ — | ∪ ∪ — ∪ — | ∪ ∪ — ∪ — | — — ∪ — —

متْفاعلن (مضمرة) متَفاعلن متَفاعلن متفاعلاتن (مضمَرة مرفّلة)

---

(١) شعر الأخطل الصغير : ٢٦.

من ضاجع الـ عربية السمـ راء لا يلقى خسارا

— — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | — — ∪ — — | — — ∪ — —

متْفاعلن (مضمَرة) متَفاعلن متْفاعلن (مضمَرة) متفاعلاتن (مضمَرة مرفّلة)

كالقمحِ لو نك يا ابنة الـ عربِ

— — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ —

متْفاعلن (مضمَرة) متَفاعلن متَفا (حذّاء)

كالفجر بيـ ن عرائشِ الـ عنبِ

— — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ —

متْفاعلن (مضمَرة) متَفاعلن متَفا (حذّاء)

أو كالفرا ت ، على ملا محِهِ

— — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ —

متْفاعلن (مضمَرة) متفاعلن متَفا (حذّاء)

دعة الثرى وضرواة اذْ ذَهبِ

∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ —

متفاعلن متفاعلن متَفا (حذّاء)

لا تتركو ني .. فالضحى نسبي

— — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ —

متْفاعلن متْفاعلن متَفا (حذّاء)

(مضمَرة) (مضمَرة)

من فاتحٍ ، ومجاهدٍ ، ونبي !

— — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ —

متْفاعلن (مضمَرة) متفاعلن متَفا (حذّاء)

عربيةٌ أنا : أمّتي دَمُها

∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ —

متَفاعلن متَفاعلن متَفا (حذّاء)

خير الدما ء .. كما يقو لُ أبي

— — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — | ∪ ∪ —

متْفاعلن (مضمَرة) متَفاعلن متَفا (حذّاء)

في موضع الـ أرجاسِ من جسدي ، وفي اثْـ ثَدي المذالْ

— ∪ — — | — — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — | — — ∪ — — o

مثْفاعلن مثْفاعلن متَفاعلن مثْفاعلان (مضمَرة مذالة)

(مضمَرة) (مضمَرة)

تجري دما ءُ الفاتحيـ نَ فلوّثو ها ، يا رجالْ[1].

— ∪ — — | — — ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — | — — ∪ — — o

مثْفاعلن مثْفاعلن متَفاعلن مثْفاعلان (مضمَرة مذالة)

(مضمَرة) (مضمَرة)

خصوصيّة التثنية :

المثنّى اسمٌ معرَبٌ نابَ عن مفردَين اتّفقا لفظاً ومعنىً، بزيادة ألفٍ ونونٍ مكسورةٍ، أو ياءٍ ونونٍ مكسورةٍ، قبلهُما فتحة، وكان صالحاً لتجريده منهما. يُرفع بألف ويُنصب ويُجرّ بالياء، ويلحق بالمثنى، في إعرابه، ما جاء على صورة المثنى، ولم يكن صالحاً للتجريد من علامته، ومنه (كلا) و(كلتا) مضافان إلى الضمير، و(اثنين) و(اثنتين) وما ثُنِّيَ من بابِ التّغليب كالعُمرين والأبوين والقَمرين[2].

وللتثنيةُ في العربيّة آليةُ عملٍ خاصّة تسهم في توليد (الشّعرية)، ولا سيّما عند التّعامل معها خارجَ حدودِ الحقيقة التي تقصدُها؛ وحمل المثنى على الحقيقة هو الشّائع في التّعبير، أمّا حمله على المجاز فهو وارد؛ كأن يخاطب الواحد خطاب الاثنين أو التعبير عن الاثنين والاثنتين بلفظ الجمع أو التعبير عن الجمع بلفظ الاثنين أو التعبير عن الواحد بلفظ الاثنين أو التعبير عن الاثنتين بلفظ الواحد أو ذكر الاثنتين وإعادة الضمير إلى أحدهما وهو لهما أو ذكر الاثنين ونُسِبَ الفعل إليهما، وهو لأحدهما أو مخاطبة الاثنين ثم النصّ على أحدهما دون الآخر أو المثنتى التغليبي[3].

---

(١) ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م : ١/٥٣٥-٥٣٦.

(٢) شرح ابن عقيل : ١/٥٦، وتنظر موسوعة النّحو والصّرف والإعراب : ٦١١-٦١٣.

(٣) لملاحظة تفصيل مهم حول ذلك (من جانبه اللغوي) تنظر رسالة الماجستير الموسومة بـ(التثنية في اللغة العربية : ١٦٢ وما بعدها)، وينظر أيضاً (ظاهرة التثنية في اللغة العربية (بحث) : ٣٦٣).

وقد وضعتِ العربُ قوانينَ للتّعامل مع المثنى، وجد النّقد القديم في اختراقِها ميداناً للضرورة، ونادر الكلام[١]، وهذا يعبّر – ضمناً – عن الأثر الشعري الذي يحققه نمط التثنية في الأداء الذي ينسجم مع طبيعة اللغة العربية الميّالة إلى الإيجاز، والتكثيف الخاص بالقول الشعري، فكثيراً ما تظهر التثنية في مقام التعبير عن الهواجس الغامضة ((ويعدّ [...] المثنى من لطائف العربية وحسن بيانها، وله في الشعر من الرنّة ما يستهوي الفؤاد))[٢].

وكانتِ العربُ تأتي بمثنّى مفسّراً باسمين ثانيهما معطوف على الأول، من باب البديع على أساس أن التثنية أصلها العطف، فيوشّع الاسم المثنّى بما يدلّ على معناه وَيُرشد إليه على جهة العطف، ومثاله القول الآتي : يكبر ابن آدم ويشب معه خصلتان، الحرص وطول الأمل، وقوله : خصلتان لا يجتمعان في مؤمن، البخل وسوء الخلق[٣].

ووجد الدكتور أحمد مطلوب أن (التّوشيع) هو (التّطريز) أيضاً؛ وهذا المصطلح من مبتكرات أبي هلال العسكري[٤].

وقال في تعريفه ((هو أن يقعَ في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها كالطراز في الثوب، وهذا النوع قليل في الشعر))[٥].

وهذا الأسلوبُ البديعيُّ يقومُ على اثنينياتٍ تستندُ – غالباً – إلى المثنّى القياسيّ، وما يقابلُهُ من اثنينيّات يَسندُها العَطف؛ قال العلويّ اليمنيّ إنّ ((أصلَ المُثنى العَطف بالواو، ولذلك يَرجع إليه الشّاعر في الضّرورة))[٦]، يقول الشّاعر عبدالله البَرَدوني :

ماذا أحدّثُ عَن صَنعاءَ يا أبتي

مَليحةٌ عاشِقاها : السّلُّ والْجَرَبُ

ماتتْ بصُندوقٍ وَضّاحٍ بلا ثَمَنٍ

ولم يَمُتْ في حَشاها العِشْقُ والطّرَبُ[٧]

---

(١) ينظر ظاهرة التثنية في اللغة العربية (بحث) : ٣٩٧-٣٩٨.

(٢) كتاب المثنى (مقدمة المحقق) : ٨.

(٣) ينظر الطراز : ٨٩/٣.

(٤) كتاب الصّناعتين : ٢٦٧، وينظر الطراز : ٨٩/٣.

(٥) المصدر نفسه: ٤٢٥.

(٦) الطراز : ٣٤٠/٣، وينظر ٨٩/٣.

(٧) ديوان عبدالله البردوني : ٢٥٤/٢.

ملامح التحوّل في الذائقة البلاغية انسجامًا مع تطوّر اللغة الإبداعيّة :

ترتبط الذائقة البلاغية بمفهوم البلاغة ابتداءً من المستوى اللغوي الذي تحيل عليه؛ فهي مرتبطة بالانتهاء والوصول، يقال : بلغَ الشّيء يَبلُغُ بلوغاً وبلاغاً : وصلَ وانتهى، وتبلّغ بالشيء وصلَ إلى مرادِهِ، والبَلاغ : ما يَتَبَلَّغُ بهِ وَيَتَوصَّلُ إلى الشّيء المَطلوب، ونَقول : بَلَغَ بَلاغَةً : أي صارَ بَليغاً[1]. وعلى هذا الأساس تَبحثُ البَلاغة في الغاياتِ والذّوقِ العامِّ والأحكامِ المِعياريّةِ التي رسّخَها قَديماً مفهوم (عمود الشعر)[2]، الذي أجدُ فيه مُحاولةً لتَقنينِ مفاهيمِ الشّعريّةِ وقتَذاك، وترسيخ التقاليد الأدائيّة للقَصيدة تحقيقاً للأصالة باعتقادِ القدماء؛ وهذا يعني أنَّ هناك ذائقةً جمعيّةً كانتْ تطلقُ الأحكامَ وتقنّنُ القوانينَ الجماليّة في الأداء، وتفترضُ قارئاً ضمنياً (Implied Reader) على المبدِع، ويبدو أنَّ هذه الأحكام والقوانين تتأثرُ بالمُتغيّرات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصادية والثقافية والدينية وغيرها، فيحصل على إثرها التحوّل في الذائقةِ البلاغيّةِ، وهذا التحوّلُ يرتبطُ باللغةِ الأمّ وعمقِها الحضاريِّ والإبستمولوجي.

خصوصيّة الفن البديعي المعنوي (التّعليل مثالاً) :

ولفنون البديع اللفظية والمعنويّة خصوصيّة في إظهار هذا التّحوّل في الذّائقة؛ ومن أوضح ما وضعَ البحثُ يدَهُ عليهِ الطريقة الْجَديدة في التّعامل مع هذه المحسنات أظهرُها (أسلوبُ التّعليل)، وفيما يأتي رصد لأمثلة شعريّة معاصِرة :

في قصيدة (نفط) يظهر النّفط بهيئة محسّن معنوي بطريقة جديدة، فيأتي الشّاعر بعلّةٍ غيرِ العِلَّةِ الحقيقيةِ تحقيقاً للتّصويريّة، لكنَّ التَّعليلَ هنا حَمَلَ بُعداً إيديولوجياً :

إنّ النّفطَ هو نفطُنا
هو آباؤنا المَدفونون
في باطنِ الأرض
وهو دمُ المحاربين القُدماء

---

(١) ينظر : لسان العرب : (بلغ)، ومعجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها : ٤٠٢/١.

(٢) قام عمود الشعر على أسس وقوانين يمكن تلخيصها بما قاله عبد العزيز الجرجاني (ت٣٩٢هـ): ((وكانت العرب إنما تفاضل بين الشّعراء في الجودة، والحُسن بشرفِ المَعنى وصحّتِهِ، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس، والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع، والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض)) [الوساطة بين المتنبي وخصومه : ٣٣].

الذين ماتوا تحتَ ظِلال السّيوف
وهو عرقُ الكادحينَ الّذين
بنوا الزّقورات والآثار الضخمة
وهو عصارةُ العقول
التي غيَّرت مَجرى التّاريخ
وهو دموعُ النّاسِ الذين
فاتَهُمْ الكثيرُ في الأزمنةِ الغابِرة(١)

والمعاني المتداعية هنا تحيُل على أن النفط مكافأة واستحقاق لما قدّمَهُ الوطَنُ على مرّ العصور، بطريقةِ (حسن التعليل) الذي وظّفَهُ كاظم الحجاج في المرحلة الإبداعيّة نفسها انسجاماً مع التّحديث الموغل في الأصالة في قصيدة (نضج) :

إنّي فتى كالبرتقالةِ شاحبٌ
والبرتقالةُ لا تخافْ
لكنّما ..
يصفرُّ وجهُ البرتقالةِ
كلّما قربَ القطاف!(٢)

ومن (حسن التعليل) المؤدلج القائم على استدعاء المعاني بقصديّة قوله أيضاً في قصيدة أسماها (رفض) :

أرفض !
يستطيعُ حتّى الكرسي
أن يرفضَ بدينًا – يجلسُ عليه –
بأن ..
يَكسرَ نفسَه(٣)

---

(١) أماكن فارغة : ١١.
(٢) غزالة الصّبا : ٢٢.
(٣) المصدر نفسه : ١٠.

وقوله في قصيدة (شفافية)، وهي ذات بعد (إيديولوجي) مقصود على سبيلِ الاستعارةِ التمثيليّة:

النّهر الصّافي جداً
أسماكُهُ مهدّدة ![1]

ونلمحُ حسن التّعليل عندَ قولِهِ في قصيدةِ (أجزاء المرآة) بطريقةٍ أخرى تنقلنا إلى معنى كنائيّ بعيد يحيل على حالة التوتر في علاقة الحبّ، والفوضى التي تقود المرأة إلى ارتكابِ الحماقات:

فرحي قليلٌ في المَرايا
ولأنّني أحببتُهُ؛
كسّرْتُ مرآتي
ليكثُرَ .. في الشّظايا !**[2]**

ويمكن رصد الكثير من المظاهر الأسلوبيّة التي تكشف عن الخصوصيّة في اللغة الإبداعيّة العربيّة، لكن ظروف البحث ومديات رصده تهدف إلى وضع لبنة يُعتَقَد بفائدَتِها لِتهيئة أساس لدراسات أُخَر يُرجى أن تكون خطوة على الطريق الصحيحة.

(١) غزالة الصّبا: ٥٣.
(٢) المصدر نفسه : ٢٣.

الخاتمة

كانت العينات التي استند إليها البحث تكشف عن مداخل لرصد خصوصية اللغة الإبداعية العربية، فكشف البحث عن خصوصية المعاني الجمعية للغة الإبداعية العربية الممتدة إلى أكثر من (١٥٠٠) عام، وهذا الامتداد يجعل ذاكرة اللغة وطابعها الكنائي ذات فاعلية واضحة.

وأظهر البحث أيضاً أن لتوظيف المفردة في سياقات التعبير الشعري العربية خصوصية أيضاً بسبب ارتباطها إلى ما أشرت إليه من ذاكرة ممتدة، فاخترت لأجل ذلك عينتين لهذا التوظيف الخاص (اليد، الماء).

ومن المظاهر الأسلوبية الخاصة باللغة الإبداعية العربية الخاصية المقطعية والموسيقية التي يظهرها الشعر العربي. وقد وضع البحث يده على خصوصية الثبات والتحوّل في الإيقاع وأثر ذلك في الأسلوب.

وقف البحث عند التثنية بوصفها مظهراً من المظاهر التي تتحقق عندها الشعرية والمنهجية الأسلوبيّة الخاصّة من ذلك توظيف التثنية مجازياً وشكلياً في الإداء الإبداعي الذي أظهره (التّطريز)، زيادة على رصد علاقة التثنية بتدفق الصوت وانسيابه.

أشار البحث أيضاً إلى ملامح التحوّل في الذائقة البلاغية واختار عينة لإثبات ذلك مستفيداً من (أسلوب التعليل) والطريقة التي تعامل معها الشعراء المعاصرون للكشف عن تلك النقلة. أخيرا أقول: إن دراساتنا النقدية لايمكنها الاستناد المطلق إلى مناهج التحليل الأسلوبي على وفق رؤية الغربيين؛ لأن في اللغة العربية آلية عمل خاصة.

ثبت المصادر

- أماكن فارغة، علي الإمارة، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٩٨م.
- البحر المحيط، أبو حيان (ت٧٤٥هـ)، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود – الشيخ علي محمد معوض، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.
- البُنى النّاطقة – تطبيقات في الشّعريّة العربيّة ومظاهرها الأسلوبيّة، أ.د إياد عبد الودود الحمداني، ط١، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ٢٠٢١م.
- التثنية في اللغة العربية (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.
- التّصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القرآن، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ـ العراق،٢٠٠٤م.
- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف – مصر، ط٤، [د.ت].
- ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق: محمد حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة– مصر.
- ديوان البحتري، تعليق: حسن كامل الصيرفي، ط٣، دار المعارف، القاهرة – مصر.
- ديوان الشّريف الرّضي، تحقيق: د. محمود مصطفى حلاوي، ط١، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت –لبنان، ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م.
- ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: أ. مصطفى عبد الشافي، ط٥، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان،١٤٢٥هـ –٢٠٠٤م.
- ديوان أوس بن حجر، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار بيروت، بيروت – لبنان١٤٠٠هـ– ١٩٨٠م.
- ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م .
- ديوان عبدالله البردوني، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٦م.
- شرح ابن عقيل (ت ٧٦٩هـ)، ، محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط١٤، جمادى الأولى ١٣٨٤هـ – اكتوبر ١٩٦٤م.
- ديوان أبي تمام ، الخطيب التبريزي (ت٥٠٢هـ)، تقديم: راجي الأسمر، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان،١٤١٤هـ – ١٩٩٤م.
- شعر الأخطل الصغير، بشارة عبدالله الخوري، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٧٢م.

- الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن إبراهيم العلوي اليمني (ت ٧٤٩هـ)، طبع بمطبعة المقتطف بمصر، ١٣٣٢هـ - ١٩١٤م.
- ظاهرة التثنية في اللغة العربية (بحث)، د. عدنان محمد سلمان (كلية الآداب / جامعة بغداد)، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج٣٢، ج١-٢، ربيع الأول ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- غزالة الصِّبا، كاظم الحجّاج، دار الينابيع للطباعة والنشر، عمّان، ط١، ١٩٩٩م.
- قراءة عروضية في شعر الأخطل الصغير (بحث)، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، ع٣٣، ٢٠٠٢م.
- كتاب الصّناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تح: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب الحديث، دار الفكر العربي، الكويت، ط٢، ١٩٧١م.
- كتاب المثنى، تأليف أبي الطيب [...] اللغوي الحلبي (ت ٣٥١هـ)، تح: عز الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م.
- الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان.
- لسان العرب المحيط للعلامة ابن منظور (ت ٧١١هـ)؛ معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف : يوسف خيّاط، نديم مرعشلي، بيروت، [د.ت].
- معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، د. أحمد مطلوب، الجزء الثاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- موسوعة النّحو والصّرف والإعراب، د. أميل بديع يعقوب، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ٢٠٠٩م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.