

فاعلية التعاضد بين المستويات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري
الصوت والتركيب في خدمة الدلالة - قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي أنموذجا-

The effectiveness of synergy between linguistic levels in analyzing poetic discourse
Sound and structure in the service of meaning - the poem "In Jerusalem" by Tamim Al-Barghouthi as a model

ط.د. حليلة تليلي¹، أ.د. سليم حمدان²

¹ جامعة الوادي، (الجزائر)، tlili-halima@univ-eloued.dz

² جامعة الوادي، (الجزائر)، hamane-salim@univ-eloued.dz

مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده. جامعة الوادي

تاريخ النشر: 2026/07/01

تاريخ المراجعة: 2026/05/19

تاريخ الإيداع: 2025/10/18

ملخص: تهدف هذه الورقة البحثية إلى تجلية فكرة تعاضد المستويات اللسانية وتكاملها في تحليل الخطاب الشعري واستكناه طاقاته الإبداعية، وذلك انطلاقاً من كون الخطاب الشعري - رغم خصوصيته - نظاماً من المستويات اللسانية الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية والتي تتفاعل وتتعاقد لتفجير المعاني وتوليد الدلالات، وعليه فإن الوقوف على الخطاب الشعري فهماً وشرحاً وتحليلاً لا يتأتى إلا من خلال الوقوف على دلالات كافة مستوياته اللسانية في بعدها التكاملي التفاعلي، إذ الفصل بين هذه المستويات في التحليل إنما هو فصل إجرائي للتوضيح والتيسير ليس إلا، وقد اخترنا قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي ميداناً لإجراء هذه الدراسة وخصصنا الحديث عن المستويين الصوتي والتركيب ومدى إسهامهما في إنتاج الدلالة وتحقيق الغاية الفنية والجمالية للخطاب الشعري.

الكلمات المفتاحية: المستويات اللسانية، تحليل الخطاب الشعري، التعاضد، المستوى الصوتي، المستوى التركيبي.

Abstract: This research paper aims to clarify the idea of the cooperation and integration of linguistic levels in analyzing poetic discourse and exploring its creative energies. This is based on the fact that poetic discourse - despite its specificity - is a system of linguistic levels: phonetic, morphological, lexical, syntactic and semantic, which interact and cooperate to explode meanings and generate connotations. Accordingly, understanding, explaining and analyzing poetic discourse can only be achieved by understanding the connotations of all its linguistic levels in their interactive, integrated dimension, as separating these levels in the analysis is merely a procedural separation for clarification and facilitation. We chose the poem "In Jerusalem" by Tamim Al-Barghouthi as the field for conducting this study, and we devoted the discussion to the phonetic and syntactic levels and the extent of their contribution to producing meaning and achieving the artistic and aesthetic goal of poetic discourse.

Keywords: Linguistic levels ; analysis of poetic discourse ; syntax ; phonetic level ; syntactic level

تقديم:

تسعى هذه الدراسة الموسومة بـ "فاعلية التعاضد بين المستويات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري" إلى إثبات التكامل والتفاعل بين مستويات اللغة في عملية التحليل التي تستهدف الخطاب الأدبي عامة، والخطاب الشعري على وجه الخصوص، ذلك أنّ الخطاب الشعري – كغيره من الخطابات – يعتمد في مادته على اللغة، فهو بناء لغوي تُشكّله شبكة من المكونات المتعاقبة والمتمثلة في: (المكوّن الصوتي – المكوّن الصرّي – المكوّن المعجمي – المكوّن التركيبي – المكوّن الدلالي) ولأنّ الواحد من هذه المكونات لا يقوم بغير الجوانب الأخرى، ولا ينجز وظيفته إلا بتسانده مع بقية المكونات، فإنّ فهم الخطاب الشعري، والتّفاذ إلى مراميّه ومقاصده، والوقوف على مكامن الجمال فيه لا يتأتّى من خلال المستوى الواحد، بل يقتضي استنطاق جميع مستوياته متعاضدة متآزرة.

وقد اخترنا قصيدة "في القدس" للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي لإجراء هذه الدراسة التي قصرنا البحث فيها على المستويين الصوتي والتركيبي وتفاعلهما مع المستوى الدلالي محاولين الإجابة عن الأسئلة التالية:

- كيف تُسهّم مستويات الدرس اللساني في تحليل الخطاب الشعري؟
- وما أثر التعاضد بين هذه المستويات في عملية بناء الفهم؟
- وكيف وظّف الشاعر المعطيات الصوتية والتركيبيّة في خطابه الشعري لخدمة الدلالة وتحقيق الأثر الجمالي؟

تحديدات مفهوميّة:

أوّلاً / مفهوم التعاضد:

التّعااضد لغة من الجذر الثلاثي (ع ض د) وهو أصلٌ صحيح يدلّ على العضو الواقع بين المرفق والكتف، وملكاً القوة في العضد أُستعير هذا اللفظ للدلالة على القوة والمعونة والنصرة، يقال: فلان يعضد فلانا، أي يعينه، وعضد الرجل: أنصاره وأعوانه، والاعتضاد: التقوي والاستعانة¹، وقد وردت الكلمة في القرآن بهذا المعنى، قال تعالى: "سَنَشُدُّ عَضُدَكَ بِأَخِيكَ"² أي سنعينك، و"مَا كُنْتُ مَتَّخِذَ الْمُضِلِّينَ عَضُدًا"³ أي أعواناً وأنصاراً.

وعليه من خلال المعنى المعجمي ل (عضد) والدلالة الصّرفيّة لصيغة (تفاعل) التي تستلزم التّشارك بين طرفين فأكثر، فإنّ التعاضد يعني: التّعاون والتّآزر والتّقوية بين أكثر من طرف لتحقيق هدف ما، وفي بحثنا هذا يأخذ التعاضد دلالته من طبيعة تكوين الخطاب الشعري بوصفه شبكة من المكونات اللسانية التي تتكاتف وتتفاعل لإنتاج المعنى وتوليد الأثر الجمالي حسب المقامات التّواصلية، فيكون مفهوم التعاضد هنا هو: التّعاون والتّآزر والتّساند بين مستويات التحليل اللسانية في عملية فهم وتحليل الخطاب الشعري.

ثانياً / المستويات اللسانية:

1- المستوى الصوتي:

ليس خافياً أنّ الأصوات هي المادّة الخام للغة⁴ واللّبنّة الأولى في بنائها، وقد أشار ابن جنّي إلى هذه الحقيقة بقوله في تعريف اللّغة: " أمّا حدّها فإنّها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"⁵ ولذلك جعل الدّرس اللّغويّ الحديث التّحليل الصّوتيّ أوّل مراحل التّحليل اللّساني، وفي هذا المستوى – أي الصّوتيّ- تتمّ دراسة الأصوات من جهتين:

- أ- الجهة الأولى: تدرس الصّوت خارج سياقه الكلاميّ والوظيفة التي يؤدّيها داخله، فهي دراسة وصفيّة تجرّيدية تنظر إلى الأصوات باعتبارها ضوضاء فتتناول حدوثها ومخارجها وخصائصها الفيزيائية وطرق نطقها وانتقالها في الهواء واستقبالها وإدراكها من آلة السّمع (علم الأصوات العامّ "الفونتيك")⁶
- ب- الجهة الثّانية: تدرس وظيفة الصّوت داخل بنائه اللّغويّ في لغة معيّنة (علم الأصوات الوظيفيّ "الفونولوجيا")⁷

2- المستوى الصّرفيّ:

يتناول هذا المستوى الكلمة من حيث اشتقاقها وتصريفها ، فيتناول بنيتها وصيغتها (هيئتها) ووزنها والتغيّرات التي تطرأ عليها بالزيادة أو النّقصان⁸.

وفي الدّرس اللّغويّ الحديث برزت كلمة المورفيم وحلّت مكان الكلمة ، وحدّ المورفيم أنه أصغر وحدة لغويّة دلاليّة يمكن النّطق بها⁹، وتنقسم إلى مورفيم حرّ يمكن أن يأتي مستقلاً مثل "قرأ" في "قرأت"، ومورفيم مقيد يتعدّر الإتيان به منفرداً في المنجز الكلاميّ، مثل أحرف المضارعة وواو الجماعة¹⁰.

3- المستوى المعجميّ:

هو المستوى الذي يشتغل على تبين معنى الكلمة في المعجم ، ويساعد على معرفة ما للفظ من معاني متعدّدة تتناوب في الظهور بتناوب السّياق الذي تردّ فيه¹¹، ويرى بعضهم أنّ المعجم ينضوي تحت مظلة الدّلالة.

4- المستوى النّحويّ أو التّركيبيّ:

يختصّ هذا المستوى بدراسة الجملة باعتبارها مجموعة من الوحدات الصّرفيّة المرصوفة والمنظمة في نسقٍ نحويّ معيّن¹²، فيتألّف الاسم مع الاسم (عمر أخوك) والفعل مع الاسم (خرج عمر) واختلف القدماء والمحدثون في شرط الإفادة، بمعنى هل يجب أن يحقّق رصّف الكلمات وضّم بعضها إلى بعض كلاماً مفيداً يحسن السّكوت عليه ويؤدّي وظيفة تواصلية¹³؟ أم أنّها كلّ مركّب إسناديّ أفاد أم لم يُفد¹⁴.

ومصطلح التّركيب في التّراث النّحويّ لم يُعنَ به معنى الضّمّ والإسناد الحاصل في الجملة بل أُطلق على جمع جزأين من كلمتين ودمجهما في كلمة واحدة كلفظة "الصّلدم" المنحوتة من (صلد) و(صدم)، ويبدو أنّ علماءنا استعاروا "التّركيب" الذي يدلّ على تأليف لفظة من لفظتين للدّلالة على تأليف جملة من لفظين أحدهما مسند إلى الآخر¹⁵.

5- المستوى الدّلاليّ:

تُعنى الدّلالة بدراسة المعنى¹⁶، وتُسجّل حضورها وبقوّة في جميع المستويات¹⁷، فلكلّ مستوى لسانيّ صوتيّ أو صرفيّ أو نحويّ حمولة دلاليّة لا يمكن تخطّيها وإلاّ فرغ المستوى من وظيفته.

6- المستوى التّداوليّ:

وهو اتجاه لسانیّ معاصر يُعنى بتحليل اللّغة في إطارها التّواصليّ مع الأخذ بعين الاعتبار العوامل الاجتماعيّة والثقافيّة والتّفسّيّة والسيّاقية التي تؤثر في إنتاج المعنى وفهمه¹⁸.

ثالثاً / تحليل الخطاب الشعريّ:

- التّحليل في اللّغة التّفكيك، يقال حلّ العقدة أي فكّها¹⁹، وفي الاصطلاح تدور الكلمة حول معاني الشّرح والتّفسير والتّبيين والتّفكيك والتّأويل والكشف والقراءة والتّدبر، وذلك في سبيل الفهم أو الإفهام²⁰.
- أمّا الخطاب فمن معانيه في اللّغة: "الكلام بين اثنين"²¹ أو "المراجعة في الكلام"²² وفي الاصطلاح عرّفه الأمديّ بأنّه "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام مَنْ هو متهيئ لفهمه"²³، وذكر التّهانوي في كشّافه أنّ الخطاب هو "الكلام المُوجّه نحو الغير للإفهام"²⁴
- أمّا في الدّراسات اللّغويّة الحديثة فقد برزت عدة تعريفات لعلّ أشهرها تعريف هاريس (Z.Harris) بأنّ الخطاب هو: "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التّوزيعية، وبشكل يجعلنا في مجال لسانیّ محض"²⁵ ويرى بنفدست (E.Benveniste) أنّ الخطاب كل تلفّظ يفترض متكلّماً ومستمعاً حيث يسعى الأوّل إلى التّأثير في الثّاني بكيفيّة ما²⁶، ويمكن أن نُجمل المتفق عليه في تعريف الخطاب بأنّه كل ملفوظ أو مكتوب يؤدّي غرضاً تواصليّاً ما.
- ويُعدّ الخطاب الشعريّ نوعاً من الخطاب ذا كيان خاصّ لغته الشّعر، وهو خطابٌ في حدّ ذاته، أي له وظيفة إبلاغيّة، لكنّه يتجاوزها إلى وظيفة فنيّة جماليّة تحقّق التّأثير في نفس المتلقّي.
- ونستطيع مما سبق القول إنّ تحليل الخطاب الشعريّ هو منهجٌ نقديّ يتناول الخطاب الشعريّ بالدّرس والبحث من خلال مجموعة من الإجراءات العلميّة التي تهدف إلى فهم الخطاب وفكّ شفرته واستجلاء طاقاته الإبداعية، ولا يقتصر التّحليل على الجانب اللّغوي وحده بل يمدّ بصيرته النّقديّة إلى مقام الخطاب وسياقه ومقصديّته التّهائيّة.

تجليّات التّعااضد بين المستويات اللّسانية في تحليل قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي:

أوّلاً/ التّعريف بالقصيدة:

"في القدس" قصيدةٌ لصاحبها الشّاعر الفلسطينيّ تميم البرغوثي، ألّفها من خلال برنامج "أمير الشّعراء" ونالت إعجاب الشّعراء والأدباء والنّقاد.

صوّر الشّاعر في هذه القصيدة مأساة القدس الرّازحة تحت وطأة الاحتلال الصّهيونيّ طارحاً من خلال ذلك قضية الوطن المستلب وحالة الاغتراب الذي يعيشها الفلسطينيّ على أرضه، وقد استهلّ الشّاعر خطابه بسّنة أبيات من الشّعر العموديّ تحدّث فيها عمّا تعرّض له على أسوار القدس - وقد قصدها للصّلاة ذات جمعة - حيث فوجئ بمنعه من الدّخول من قِبَل المحتلّ الصّهيونيّ، وكانت هذه الزّيارة التي لم تكتمل خطواتها سبباً في ولادة هذه القصيدة، وقدنظّم الشّاعر أبيات السّنة الأولى على غرار المقدّمات الطّليّة:²⁷

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَبِيبِ فَرَدْنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونَ الْأَعَادِي وَسُورَهَا

ولعلَّ الشَّاعر وهو يقف أمام أسوار القدس وقد أُوْصِدَتْ أبوابها دونه رأى نفسه أَشْبَهَ بذلك الشَّاعر العربيّ الجاهليّ الذي كان يَشُدُّ الرِّحالَ إلى مضارب الحبيبة فيلقى دارها طللاً قد خلا من ساكنيه، فكانت هذه المحاكاة انعكاساً لمشاعر الفقد والتّفجّع والأسى التي طبعت التّجربتين.

ثمّ انتقل الشَّاعر في باقي الخطاب إلى تصوير الواقع الأليم لمدينة القدس التي تتعرّض لسعي حثيث لطمس هويّتها الفلسطينيّة العربيّة من قبل سلطات العدو، مستندعيّاً التّاريخ في حوار يكشف الصّراع بين الأرض ومغتصمها، بين الهويّة واللّاهويّة، بين ماهو كائن وبين ما يجب أن يكون، ولعلّ أول ما يفاجئ المتلقّي هو تحوّل الشَّاعر عن الشّكل العموديّ إلى شعر التّفعية تحوّلًا له دلالة ورمزيّة، فالشَّاعر أراد يناسب بين الواقع الجديد للقدس وبين الشّكل الحديث للشَّعر، كما أنّ هذا الانتقال شكّل مزاجيّة بين شكلين للشَّعر يكادان يكونان متناقضين عموديّ وحرّ، وفي هذا وصلّ القديم بالجديد، ورمزٌ إلى أصالة وعراقة القدس المتجذّرة في أعماق التّاريخ، والحاضرة للأسف في واقع جديد وغريب.

ثانياً/ التّعااضد الصّوتيّ الدّلاليّ:

يؤكد الكثير من علماء اللّغة على أنّ الصّوت يحمل من خلال خصائصه الفيزيائيّة قيماً تعبيريّة، ويُسهّم ضمن سياقه المعجميّ والتركيبيّ في إحداث أثر دلاليّ معيّن، فهو ليس مجرد مادّة خام للّغة وإنّما مكوّن ضروريّ في إنتاج الدّلالة أو إبرازها، وبالنّسبة للخطاب الشعريّ فإنّ بُناه الصّوتية لها وظيفتان، وظيفة تعبيريّة ببُعديها الفكريّ والعاطفيّ، ووظيفة تأثيريّة فنيّة جماليّة، مستمدّة بالدرجة الأولى من جرس الألفاظ والانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بقدر محدّد والتّكرارات والنّبر والتّنغيم و الوزن وهذا ما نسمّيه بموسيقى الشَّعر، وعليه فإنّ التّعامل مع الخطاب الشعريّ فهما وتفسيراً وتحليلاً يكون أولاً بالوقوف على الإحياءات الصّوتية لمكوّناته ومعرفة مختلف الملامح والتّلوينات والتّشكيلات الصّوتية، هذه الملامح التي تؤثر في مفردات وتركيب النّصّ الحاضن تأثيراً تفاعليّاً يولّد دلالات تنوّع بحسب المقام والسّياق، يقول جاكبسون (R.Jakobson): (النّسيج الصّوتيّ لببت ما ولمقطع شعريّ ما ولقصيدة ما يلعب دور تيار خفيّ للدّلالة)²⁸

وسنّسعى من خلال هذا الخطاب إلى تبيان الارتباط الوثيق بين الصّوت والدّلالة، وذلك من خلال الوقوف على دلالة أبرز العناصر الإيقاعيّة المشكّلة للخطاب الشعريّ كالوزن والقافية، وبيان مدى براعة الشَّاعر في انتقاء الأصوات والألفاظ وتلوينها إيقاعيّاً حسب انفعالاته النّفسية والغرض العامّ الذي سيق له الخطاب.

1- الوزن:

استهلّ الشَّاعر قصيدته بستّة أبيات من الشَّعر العموديّ ثمّ تحوّل إلى شعر التّفعية فيما تبقى من القصيدة مُزَاجاً بذلك بين شكلين للشَّعر عموديّ وحرّ، وهي تجربة شعريّة وإن سُبِقَ إليها إلا أنّها تظلّ غير مألوفة، واختيار الشَّاعر نظماً قصيدته على هذه الشّكلة لم يكن اعتباطاً، بل إنّ هذا التّحوّل والانتقال من الشّكل

التقليدي الكلاسيكي للقصيدة العربية إلى الشكل الحدائمي هو إلا ترجمة إيقاعية لما تمثله مدينة القدس الضاربة في أعماق التاريخ والحاضرة في واقع جديد غريب .

وقد اختار الشاعر للمقدمة العمودية بحر الطويل، سمي بذلك لأنه أطول بحور الشعر إيقاعاً حيث تبلغ حروفه 48 حرفاً، وهو من أعرق بحور الشعر العربي وواحد من ثلاثة أستخدمت كثيراً في أشعارهم، ويقوم على

تعاقب تفعيلتي (فعولن/مفاعيلن) أربع مرات :

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَبِيبِ فَرَدَّنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونَ الْأَعَادِي وَسُورُهَا

0//0//0//0//0//0//0//0// 0//0//0//0//0//0//0//0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن

يتميز هذا البحر بوزنه الثقيل وموسيقاه الهادئة ومناسبته للتعبير عن العواطف والمشاعر وهو لا امتداده وطول نفسه أقدر البحور على حمل شحنات الحزن والأسى، فالحزين عادة ما يميل إلى الاستفاضة في بث مكنونات نفسه ومواجهها، فيتخير وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما يُنقّس عنه حزنه وجزعه²⁹، لأجل هذا اتكأ الشاعر هنا على إيقاعات الطويل لا تساعها لأنينه وشكواه إثر الصدمة النفسية التي واجهها على أسوار القدس.

ليتحول إلى بحر الكامل فيما تبقى من الخطاب المنظوم على نمط شعر التفعيلة، والكامل أحادي التفعيلة (متفاعيلن) يتألف من ستة أجزاء:

متفاعيلن متفاعيلن متفاعيلن متفاعيلن متفاعيلن متفاعيلن

0//0//0//0//0//0//0//0// 0//0//0//0//0//0//0//0//

وهو من أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولينا وانسيابية وتنغيماً واضحاً³⁰، كما أنه بحر مطواع يوائم جميع الأغراض الشعرية، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء، لذا انتقل إليه الشاعر لتصوير ما يجري في القدس وسرد حواراته بها.

2- القافية والروي:

القافية جزء لا يتجزأ من عناصر الإيقاع، وقد اختلف في تحديدها ولكن الأشهر أنّها مجموع الأحرف من أول متحرك قبل آخر ساكنين في نهاية البيت³¹، والشاعر في خطابه لم يُغفل دورها باعتبارها قسيم الوزن في تكوين العمل الشعري والمركز الذي تسير عليه أبيات القصيدة (في الشعر العمودي) حيث تضطلع بدور دلالي يتمثل في استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي إلى جانب وظيفتها الإيقاعية³².

فاختار في الأبيات الأولى العموديّة قافية مُطلّقة برويّ واحد هو الرّاء مع هاء الوصل تتبعها ألف الإطلاق (دورها- زورها -دورها- ضيرها...)، والقافية المطلقة هي التي يكون رويّها متحرّكاً³³، وهي أوضح في السّمع وأشدُّ أسراً للأذن لأنّ الرّويّ فيها يعتمد على حركةٍ بعده قد يتمّ إشباعها فينتج عن ذلك تنبيهٌ قويّ ووضوحٌ سمعيّ فصيحٌ عن معنى معيّن وإحساس يريده الشّاعر إيصاله للمتلقّين.

وقد أجاد الشّاعر في اختيار أصوات القافية التي جاء بها متوائمة مع الغرض، فالراء صوت لثويّ مكرّم مجهور فيه ترديد وتكرير ويتناغم مع الحدث، وقد كان له تجانس صوتيّ ودلاليّ لطيف مع لاحقيه هاء الوصل وألف الإطلاق، حيث الهاء صوت مهموس رخو³⁴ يناسب التّأوّه وإذا لُفِظَ باهتزازات رخوة أوحى بالحزن والأسى والضّيع واليأس³⁵، والألف من حروف المدّ وهي حروف جوفية هوائية³⁶ تتميز بالوضوح السّميّ وبالاتّساع وطول النّفس، الأمر الذي يتناسب مع حالات الشّجن ويُعطي الشّاعر أريحيةً في إطلاق أهات صدره إطلاقاً يشبه النّواح خاصّة إذا تموضع في الجزء الأخير للكلمة، وهذا الذي كان في هذه الأبيات، فإطلاق الصّوت بالهاء أوحى بالحزن والفقد والألم الممتدّ وحاكى رغبة نفسية بالبكاء على وطن مستلب.

أمّا في شعر التّفعية ورغم غياب القافية عنه إلّا أنّ ما يشبه الرّويّ ظلّ يعمل عمله: (البيت - الأسفلت - أنت - وهنت / اليوم - الغيم - النّوم - القوم / يبين - الجنين - البنين / القرآن - الأزمان - دخان - السّلطان / الأتراك - الهلاك ، الملاك ، النّسك...) وقد دلّ من خلاله الشّاعر على الألم والمعاناة حيث جاء في أغلبه مقيداً- أي ساكناً-³⁷ ومردوفاً بحرف من أحرف المدّ ، وهي كما أسلفنا أصوات هوائية لا يعترضها عائق أثناء النّطق بها حتى إذا وصلت إلى ما يشبه الرّويّ الساكن انفجر الهواء فتخرج مكنونات النّفس الشّاعرة من الحزن والأسى.

3- المادّة الصّوتيّة:

يستشفّ متلقّي الخطاب براعة الشّاعر في تكثيف بعض الأصوات بما يوائم الحالة الشعورية لديه والمعاني المبتغاة ، فيلاحظ زخماً جلياً للأصوات الآتية:

أ- صوت السين: الذي لا يكاد يخلو منه بيت أو سطر في الخطاب فنجد في المقطع الأوّل مثلاً:³⁸

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَبِيبِ فَرَدْنَا	عَنِ الدَّارِ قَانُونَ الْأَعَادِي وَسُورُهَا
فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَةٌ	فَمَاذَا تَرَى فِي الْقَدِيسِ حِينَ تَزُورُهَا
تَرَى كُلَّ مَا لَا تَسْتَطِيعُ احْتِمَالَهُ	إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُهَا
وَمَا كُلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا	تُسِرُّ وَلَا كُلُّ الْغِيَابِ يُضِيرُهَا
فَإِنْ سَرَّهَا قَبْلَ الْفِرَاقِ لِقَاؤُهُ	فَلَيْسَ بِمَا مَوْنٍ عَلَيْهَا سُرُورُهَا
مَتَى تُبْصِرَ الْقَدِيسَ الْعَتِيقَةَ مَرَّةً	فَيَسُوفَ تَرَاهَا الْعَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُهَا

و السّين صوت مهموس ضعيف من أحرف الصّفير³⁹ يُعبّرُ به عن الحزن والأسى، ويناسب مقامات الشّكوى والرّثاء، وقد خلق تراكمه وسوسةً صوتيّةً تواءمت مع الألم و الشّجن الذي يعيشه الشّاعر، كما أنّ ما فيه من ضعف حاكي الحالة النّفسية الهشّة للشّاعر إثر صدمة المنع من دخول مدينته .

ب- صوت التّاء: وهو صوت مهموس انفجاريّ شديد مرّق⁴⁰ يلائم معظم الموضوعات التي تناولها شعراء العربيّة ويتناسب مع تقلّبات النّفس البشريّة، وقد استثمره الشّاعر للتّدليل على ما يَمُرُّ بهمن مشاعر متناقضة، فصفا الشّدة في التّاء ناسبت شدّة ما يشعر به، أمّا التّريق فكان مناسباً لحواره مع التّاريخ.

ج- أصوات المدّ: والتي تكرّرت بشكل لافت في كل ثنايا الخطاب كاشفة عن الواقع النّفسيّ للشّاعر، إذ أنّ ما تتسم به هذه الأصوات الهوائية الجوفيّة من سعة وامتداد يستلزم استغراق زمن عند النّطق بها يتناسب مع حالات الشّجن الهادئ العميق، ويقوّي الإيحاء بالحزن والأسى، فالحالة الشّعورية للمبدع لا تنفصل عن إيقاعيّة أصواته اللّغويّة المشكّلة للعمل الإبداعيّ.

كما نلاحظ أنّ الشّاعر قد كثّف أصواتا بعينها في مواضع معيّنة لإحداث أثر دلاليّ محدّد، فعلى سبيل المثال في المقطع الأوّل هيمن صوتان؛ السّين كما أسلفنا، وقد أشاع تردّدها جوّاً من الحزن والأسى، وصوت الرّاء الذي تردّد في حشو الأبيات وفي رويّها: (مرزنا - ردنا - الدّار - سورها - ربّما - ترى - تزورها - ترى - الدّرب - دورها - تسرّ - يضيرها - سرّها - سرورها - تبصر - تراها - تديرها) وهو صوت تكراريّ مجهور متوسّط لا بالشّديد ولا بالرّخو⁴¹، وقد تناسّب ما يتّصف به هذا الصّوت من جهر وتكرار مع إصرار الشّاعر على الصّمود والتّماسك رغم حالة الاضطراب والاهتزاز النّفسيّ التي استبدّت به إثر حادثة الصّد.

أمّا المقطع الثّاني الذي انتقل فيه الشّاعر إلى تصوير الواقع السّكانيّ الجديد والغريب في القدس فنلاحظ تكراراً ملحوظاً لصوت الشّين :

في القدس تورا وكهلّ جاء من منّهاتنّ العليا

يُفَقّه فتية البؤلون في أحكامها

في القدس شرطيّ من الأحباش يُغلقُ شارعاً في السّوق

رشاشٌ على مستوطنٍ لم يبلغ العشرين،

قُبعةٌ تُحيي حائطَ المبكى

وسياحٌ من الإفرنج شُفْراً يروُنَ القدس إطلاقاً⁴²

والشّين صوت مهموس رخو يدلّ على البعثرة والانتشار وعلى التّشّت والاضطراب وعلى الخلط والتّجميع العشوائي⁴³، وقد ناسب توارده ما يُصوّرُ الشّاعر من التّركيبة المجتمعيّة الغريبة التي استوطنت القدس والتي هي عبارة عن خليط متنافر من الأجناس لا يجمعهم إلا المكان .

2- دلالة الجمل:

في القدس + بائع خضرة يفكر في قضاء إجازة
↓ ↓ ↓
خير مقدّم + مبتدأ مؤخر نعت للمبتدأ (جملة فعلية)
↓

3- دلالة الأساليب:

غلب على هذا الخطاب الشعري الأسلوب الخبري القائم على التقرير والتّمكن، وذلك لأنّه الأنسب لعرض معطيات القضية التي يطرحها الشّاعر وهي قضية القدس وواقعها الأليم، والأفدّر على تصوير الواقع الفلسطينيّ بكل ما فيه من هجنة واغتراب، ابتداء من سرد قصّة منعه من دخول القدس إلى استعراض واقع المدينة الممنوعة على أهلها وما آلت إليه، هذا الواقع الذي يرفضه الشّاعر ويدخل مع التّاريخ في حوار تخيّلٍ طويل يؤكّد فيه على أحقيّة الفلسطينيّ بأرضه.

هذا ولم يمنع طغيان الأسلوب الخبري من ورود جملةٍ من الأساليب الإنشائية أُرِيت على العشرين وساهمت في إبراز سمة التّجدّد والحركة في معاني النّصّ وأحداثه، وقد توزّعت بين النّداء (يا كاتب التّاريخ – يا شيخ – يا أيّها الباكي – أيّها المنسيّ – أيّها العربيّ) والأمر (امرر بها - اسأل هنالك الخلق - اقرأ شواهدا) والنّهي (لا تحفل بهم – لا تبك عينك) والقسم (والله رائحة لها لغة) والاستفهام الذي خرج في أغلبه عن مقتضاه الظّاهريّ وهو طلب الإفهام إلى معاني بلاغية ودلالات مشحونة عاطفياً بانفعالات التّأثر كالّتعجّب والتّحسّر والإنكار، والتي تمتلك قدرة إثاريّة عالية، فليس بوسع المتلقّي أن يتجاوز شحنة اليأس والإحباط والمرارة في مخاطبة الشّاعر ذاته بقوله:

فماذا ترى في القدس حين تزورها؟

4- الانزياحات التركيبية ودلالاتها:

يَنحُو الشّاعر في شعره إلى إدهاش المتلقّي بما يخلّقه من صُورٍ شعريّة تجمع بين الحسّي والمعنويّ، فيلجأ إلى اللّعب بالكلام خارقا العُرف اللّغويّ ومتمرداً على نظام اللّغة عبر انزياحات تركيبية كانت مخرجاً أوجبته الحاجة الشعريّة⁴⁴، ومن هذه الانزياحات: التّقديم والتّأخير – التّكرار، واللّذان تمظهرتا بصورة لافتة في قصيدة (في القدس) حيث وظّفهما الشّاعر لتوليد دلالات وإيحاءات سنحاول الوقوف عليها:

أ- التّقديم والتّأخير:

يقتضي نظام الرّتبة في العربيّة أن يتقدّم الفعل على فاعله والمبتدأ على خبره، لكنّ غاية المتكلّم قد لا تتحقّق إلا إذا عدّل عن الأصل وخالف الرّتبة مقدّماً ما حقّه التّأخير ومؤخّراً ما حقّه التّقديم، ليكون هذا الأسلوب – أسلوب التّقديم والتّأخير - من الأساليب التي تجلّي براعة اللّغة كيف يزداد المعنى من غير أن يزداد اللفظ.

وفي هذا الخطاب برزت ظاهرة التّقديم والتّأخير بروزاً لافتاً من أوّل أبيات القصيدة:

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَبِيبِ فَرَدْنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونَ الْأَعَادِي وَسُورُهَا

حيث قدّم الشّاعر شبه الجملة (عن الدّار) على الفاعل (قانون)، ولو اتّبع نظام الرّتبة لقال: "رَدْنَا قَانُونَ الْأَعَادِي وَسُورُهَا عَنِ الدَّارِ"

هذا التقديم لشبه الجملة التي تحوي لفظة "الدَّار" والتي يقصد بها "القدس" يدلّ على أنّ ما ألمّ الشّاعر وأوجعه في المقام الأوّل هو صده عن الدَّار قبل النّظر في مَنْ قام بالصدّ، وهذا يعكس مدى تعلّقه بالمكان وشوقه وحنينه لمدينته.

لكنّ التقديم الذي كرّره الشّاعر على نحوٍ لافتٍ للانتباه هو تقديم شبه الجملة (في القدس)، ورغم أنّه في بعض المواضع قد أوجبت الضرورة النّحويّة كقوله: "في القدس تورا"، حيث يجب التقديم هنا لمجيء المبتدأ (تورا) نكرة والخبر شبه جملة، إلّا أنّ الشّاعر أصرّ على ممارسة التقديم والتأخير في مواضع لا يجب فيها، مثال ذلك:

- تقديم شبه الجملة (في القدس) على الفعل:⁴⁵

في القدس دبّ الجند منتعلين فوق الغيم

في القدس صلّينا على الأسفلت

.....

في القدس يزداد الهلال

- تقديم شبه الجملة (في القدس) على المبتدأ المعرفة:⁴⁶

في القدس السّماء

.....

في القدس أعمدة الرّخام الدّاكنات

هذا الإصرار يكشف عن مقصديّة من الشّاعر ووعي بما تحقّقه هذه الظّاهرة من أثرٍ دلاليّ وفنيّ، إذ علاوة على الإيحاء بقداسة المكان وأهميّته عند الشّاعر، يحقّق هذا الأسلوب معانٍ لطيفة لا يتوصّل إليها إلا من خلاله، فمثلا في قوله:

في القدس بائع خضرة من جورجيا برّم بزوجته

لوقال: "بائع خضرة من جورجيا في القدس" لأفاد التّركيب أنّ هناك رجل جورجيّ في القدس، وهذا معنى حاصلٌ مقدّمًا أو مؤخّرًا، ولكنّ التقديم (في القدس) أضفى على المعنى الحاصل معنى آخر لا يحصل بالتأخير، وهو أنّه ماكان ينبغي لهؤلاء الغرباء أن يتواجدوا في هذه المدينة ويحلّوا محلّ أهلها، وكأنّه يتساءل: كيف للقدس أن يتسلّط عليها هؤلاء الأجانب الأبعد الذين لا تربطهم بها رابطة؟ فهذا التقديم كما نرى كَشَفَ عن انفعال

عاطفيّ نفسيّ وأفصحَ عن مشاعر الاستنكار والغضب والتّحسّر التي تكتنف الشّاعريّاء ما يحدث في مدينته المقدّسة.

ب- التّكرار:

التّكرار ظاهرة أسلوبية وواحد من الأساليب التّعبيرية التي يمارسها الشّاعر في شعره لتحقيق غايات موضوعيّة وفنّيّة، فعلاوة على كونه من أهمّ الأسس المؤثّرة في البناء الإيقاعيّ للخطاب الشعريّ، فإنّه يضطلع بدور دلاليّ مهمّ حيث يُسهم في تكثيف المعنى وترسيخه في ذهن المتلقّي، كما يكشف عن الواقع النفسيّ للشّاعر لحظة التّخلّق الشعريّ، حيث إنّ المبدع إنّما يكرّر الفكرة التي تسلّطت عليه ساعيا من خلال تكرارها إلى إحداث أثر انفعاليّ في المتلقّي، وهذا ما أشارت إليه نازك الملائكة في تعريفها للتّكرار بقولها إنّه: "إلحاحٌ على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتّكرار يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة... فالتّكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشّاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاّشعورية التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها".⁴⁷

وقد شكّل التّكرار في قصيدة (في القدس) سمة بارزة من سمات البناء الشعريّ والإيقاعيّ لهذا الخطاب الشعريّ والذي أدّاه البرغوثيّ حول شبه الجملة (في القدس) التي ردّدها أكثر من عشرين مرّة، كان جُلّها في بداية الأسطر نحو:⁴⁸

في القدس أسوار من الريحان

في القدس متراس من الأسمنت

في القدس دبّ الجند منتعّلين فوق الغيم

في القدس صلّينا على الأسفلت

إنّ تكرار هذا القالب اللّغويّ شكّل نقطة ارتكاز موسيقيّ يبدأ بها الإيقاع، وبؤرة دلاليّة ليس بوسع المتلقّي تجاهلها، فهي تكشف عن تسلّط وهيمنة فكرة المكان وما بداخل المكان على ذات الشّاعر التي جعلت من تكرار هذه العبارة لونا من ألوان الانتماء والمقاومة والصّمود اللّفظيّ أمام محاولات الطّمس والتّغيب والإقصاء.

وفي المقطع الثّاني الذي رَسَمَ الشّاعر فيه صورة واقعيّة للحياة والسّكان في القدس تكرّر شبه الجملة (في القدس) ثمان مرّات، وقد حمَلَ هذا التّكرار دلالات عدّة، فمن خلاله يتلَمَّس المتلقّي إحياءً بغرابة المشهد الذي يصوّره الشّاعر، والذي لا ينبغي أن يكون مألوفا، فأيّ صلة للقدس الكنعانيّة العربيّة بهؤلاء الذين يسرحون على أرضها من الجورجيين والبولون والأحباش؟

ثمّ إنّ التّكرار يكشف شعوريّا عن الموقف النفسيّ والانفعاليّ للشّاعر وما يُكابده من الغضب والألم والإنكار والرّفص لهذا الواقع الذي فُرض عليه فرضا.

زيادة على ذلك فإنّ التكرار في هذا المقطع يقوم بدور منبّه يدق ناقوس الخطر لأمة عربيّة مسلمة تخاذلت وتوانت، وتركت القدس بكلّ ما تحمله من رمزيّة دينيّة مُبهّة في يد العدو الذي لا يدّخر جهداً في تهويدها وطمس هويّتها.

تكرّر التّركيب مرة أخرى ولكن على لسان التّاريخ مخاطبا الشّاعريّ قوله: (في القدس كلّ فتى سواك)، لكنّ إشفاق التّاريخ على الفلسطينيّومناشدته القبول بالأمر الواقع قُوبِلَ بتمنّع ومحااجة من الشّاعر الذي رَفَضَ الانصياع للآخر المحتلّ، وأخذ يستعرض تاريخ المدينة الحقيقيّ بعيداً عن واقعها الطّارئ والمستحدث، مستنطقاً مكوّنات أرضه وسمائه، ومستعينا بالتكرار أداة دلاليّة وجماليّة لتأكيد هويّة فلسطينيّة يُراد لها الاندثار، يقول:⁴⁹

في القدس يزدادُ الهلالُ تقوَّساً مثلَ الجنينِ

.....

في القدس أبنيةٌ حجارُتها اقتباساتٌ من الإنجيلِ والقرآنِ

في القدس تعريفُ الجمالِ مُتَمَنُّ الأضلاعِ أزرقُ

.....

وفي القدس السّماءُ تفرّقتْ في النّاسِ تحمينا ونحميها

.....

في القدس أعمدةُ الرُّخامِ الدّاكناتُ

كأنّ تعريقَ الرُّخامِ دخانُ

.....

في القدس مدرسةٌ لمملوكٍ أتى مما وراء النّهرِ.

.....

في القدس رائحةٌ تُلَخِّصُ بابلًا والهندَ في دكانِ عطاريّ خانِ الزّيّتِ

واللهِ رائحةٌ لها لغةٌ ستفهمُها إذا أصغيتُ

فكلّ تكرار كما نرى يحمل في ثناياه دلالات نفسيّة وانفعاليّة مختلفة تفرضها طبيعة السّياق الشعريّ، فهو أداة مهمّة من أدوات التّشكيل الدّلاليّ علاوة على وظيفته الإيقاعيّة المتمثّلة في بناء الإيقاع الدّاخليّ وتحقيق الانسجام الموسيقيّ في النّصّ.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث يمكن أن نجمل أبرز النتائج في النقاط الآتية:

- التعاضد بين المستويات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري ضرورة وليس اختياراً ، يفرض ذلك منطق اللغة نفسه.

- إن هذا التعاضد أو التكامل فلسفة تتساند ضمنها مستويات اللغة مع احتفاظ كل مستوى باستقلاليته .

- تُعدُّ قصيدة "فيالقدس" لتميم البرغوثي ميداناً خصباً تضافرت فيه جميع المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية والدلالية والتداولية وتساندت لبناء رؤية الشاعر الفكرية ونقل تجربته الشعورية.

- كان للبنية الصوتية لهذا الخطاب أثرٌ بارز في إغناء التجربة الشعرية إيقاعياً ودلالياً، الأمر الذي يكشف عن براعة الشاعر واقتداره.

- العنوان في الخطاب الشعري الحديث عنصر مهم ومطلب أساسي لما يحمله من أبعاد دلالية وأخرى رمزية تثير المتلقي وتتحكم في تأويله.

- جاء البناء التركيبي لهذا الخطاب الشعري مشحوناً بطاقات دلالية وتأثيرية عالية، حيث استثمر الشاعر الإمكانيات النحوية والبدائل الأسلوبية لتحقيق الغرض العام للخطاب، وقد اتكأ بصورة لافتة على أسلوبين "التكرار" و"التقديم والتأخير" اللذين شكلا معلماً من معالم البناء الشعري للقصيدة وأضفياً معاني أكثر عمقاً وإيجاءً، الأمر الذي أثرى الخطاب دلالياً وإيقاعياً.

هوامش وإحالات المقال

¹ ينظر: الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي - إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (دط)، (دت)، ج 1 ص 268-269

² سورة القصص، الآية 35

³ سورة الكهف، ص 51

⁴ البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، ط 8، 2003، ص 93 ينظر: أحمد مختار عمر،

⁵ ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، (دت)، ج 1، ص 34

⁶ ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2000، ص 66

⁷ المرجع نفسه، ص 67

⁸ ينظر: أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فنّ الصّرف، دار الكيان، الرياض، (دط)، (دت)، ص 40-41-42-43

⁹ ينظر: محمود فهد حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 90

¹⁰ المرجع نفسه، ص 92

¹¹ ينظر: أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، ص 162

¹² ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، 1993، ص 64

¹³ ينظر: المبرّد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، (دط)، (دت)، ج 1، ص 8

¹⁴ ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، تح: بركات يوسف عبود، شركة دار الأرقم، بيروت، (دط)، (دت)، ج 2، ص 5

¹⁵ ينظر: كريم حسين الخالدي، نظرات في الجملة العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2005، ص 19

¹⁶ ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 11

- ¹⁷ المرجع نفسه، ص 13-14
- ¹⁸ خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط 1، 2009، ص 70
- ¹⁹ سعدي أبو جيب، القاموس الفقهي لغة واصطلاحاً، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1988، ص 99
- ²⁰ محمد الهادي طرابلسي، الشرط المنهجي في نقد الأدب، مكتبة قرطاج، تونس، ط 1، 2015، ص 22
- ²¹ ابن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للنشر، بيروت، ط 1، 1994، ص 323
- ²² الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تح: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق، ط 4، 2009، ص 286
- ²³ الأمدي، الأحكام في أصول الأحكام، تح: عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي، بيروت، (دط)، 1995، ج 1، ص 95
- ²⁴ التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، مكتبة لبنان، ط 1، 1996، ص 12
- ²⁵ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1989، ص 17
- ²⁶ المرجع نفسه، ص 19
- ²⁷ تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، (دط)، (دت)، ص 7
- ²⁸ رومان جاكسون، قضايا شعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 54
- ²⁹ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952، ص 176
- ³⁰ ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، 1997، ص 44
- ³¹ محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (دط)، 1996، ص 137
- ³² ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1990، ص 131
- ³³ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258
- ³⁴ حسن عباس، خصائص الأصوات العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1998، ص 190
- ³⁵ المرجع نفسه، ص 192
- ³⁶ المرجع نفسه، ص 100
- ³⁷ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258
- ³⁸ تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 7
- ³⁹ حسن عباس، خصائص الأصوات العربية ومعانيها، ص 110
- ⁴⁰ المرجع نفسه، ص 55
- ⁴¹ المرجع نفسه، ص 83
- ⁴² تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 7-8
- ⁴³ حسن عباس، خصائص الأصوات العربية ومعانيها، ص 114-115
- ⁴⁴ أحمد مداس، مكونات الخطاب الشعري وخصائصه اللسانية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد 4، 2008، ص 345-346
- ⁴⁵ تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 8
- ⁴⁶ المرجع نفسه، ص 9-10
- ⁴⁷ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، 1978، ص 276-277
- ⁴⁸ تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 8
- ⁴⁹ المرجع نفسه، ص 9-10

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- الأمدي، الأحكام في أصول الأحكام، تح: عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي، بيروت، (دط)، 1995
- 2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952
- 3- أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصّرف، دار الكيان، الرياض، (دط)، (دت)
- 4- أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، ط 8، 2003
- 5- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، (دت)

- 6- أحمد مداس، مكونات الخطاب الشعري وخصائصه اللسانية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد 4، 2008
- 7- ابن جني، الخصائص، تج: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، (دت)
- 8- ابن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تج: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للنشر، بيروت، ط 1، 1994
- 9- ابن هشام، مغني اللبيب، تج: بركات يوسف عبود، شركة دار الأرقم، بيروت، (دط)، (دت)
- 10- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، (دط)، (دت)
- 11- التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، مكتبة لبنان، ط 1، 1996
- 12- حسن عباس، خصائص الأصوات العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1998
- 13- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط 1، 2009
- 14- الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تج: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق، ط 4، 2009
- 15- رومان جاكبسون، قضايا شعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988
- 16- سعدي أبو جيب، القاموس الفقهي لغة واصطلاحا، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1988
- 17- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1989
- 18- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، 1997
- 19- الفراهيدي، العين، تج: مهدي المخزومي - إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (دط)، (دت)
- 20- كريم حسين الخالدي، نظرات في الجملة العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2005
- 21- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2000
- 22- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1990
- 23- محمد الهادي طرابلسي، الشرط المنهجي في نقد الأدب، مكتبة قرطاج، تونس، ط 1، 2015
- 24- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (دط)، 1996
- 25- محمود فهد حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، القاهرة، (دط)، (دت)
- 26- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، 1993
- 27- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، 1978