إبداع السيمياء في شعر باكثير
(قصيدة ذكرى محمد – صلى الله عليه وسلم - أنموذجاً)

د / محمد امبارك الشاذلى محمد البندارى
عضو هيئة التدريس في جامعتى
أم القرى بمكة المكرمة والأزهر الشريف بمصر

البحث في التمثيل الصوتي للمعاني بحث جديد يهدف إلي الكشف عن علاقة التشكيل الصوتي للشعر – خاصة – بالمعني ، أو بالمحتوي . وذلك بعد أن يتشكل الشعر بالفعل ، وليس قبل ذلك .

فالعلاقة التي نتحدث عنها ليست سابقة علي التشكيل بل هي حادثة بحدوثه ، وناتجة من تفاعل الأصوات وتجاورها وتنسيقها بصورة خاصة تميز المحتوى وتتميز به في آن واحد .

وعلي أحمد باكثير شاعر متعدد المواهب ، وعملاق من عمالقة الأدب الحديث ، فهو أديب فنان ، روائي ، مسرحي ، قصاص جدير بالدراسة.

ونحاول هنا أن نتحدث عن باكثير المداح الذي هام بحب رسول الله r فكان نتاج هذا الحب هذه القصيدة في محمد r أو كما هي معروفة بـ " نظام البردة " .

والعجب أن هذا التدفق الشعري الجذاب قاله باكثير وهو ابن الخامسة والعشرين حين ذهب إلي مكة ليؤدي فريضة الحج ، وهناك في مواطن النور وفي هذا الجو القدسي الباهر تخرج من القلب هذه المشاعر الفياضة التي ستحسها وأنت تقرأ هذا المديح ، لقد رأي في جوار الكعبة المشرفة نجمة تشع في نفسه الأمل الذي كاد أن يتبدد بسبب ما شاهده في جيل عايش شبابه ، جيل تنكر لعالم الغيب وعد الإيمان بالله وبالقيم رجعية وتخلفاً .

وفي رحاب الكعبة ، وفي مدينة الرسول الكريم عاد شعاع الأمل إليه وبدأ رحلة الذبّ عن دين الله ، والدفاع عن شريعته ، والمدح لرسوله r إنه يألم لواقع الأمة الأليم ولكنه لا ييأس من روح الله لإيمانه بأن الغلبة في نهاية الطريق للإسلام وتعاليمه .

لقد جاءت قصيدته تعبيرا صادقا عن واقع المسلمين وتصويرا للمستقبل الذي تحمله آمال

المخلصين علي الرغم من أن المقصد الأساسي للقصيدة هو الحديث عن سيدنا محمد r حديثا يكشف عن بعض شمائله ومناقبه وآثارها في الأمة علي مدى خمسة عشر قرنا .

وهذه القصيدة التي نتناولها بالتحليل والدراسة اللغوية حوالي مائة وخمسين بيتا ، ومطلعها:

يا نجمة الأمل المغشي بالألم كوني دليلي في محلولك الظلم

وقسمنا البحث إلي مقدمة ، وتمهيد ، وثلاثة فصول ، وخاتمة ، وفهرست .

أما التمهيد : " بين يدي الشاعر والقصيدة " ، فتحدثت فيه عن الشاعر والقصيدة بإيجاز شديد .

أما الفصل الأول : " دلالة الصوت " فتحدثت فيه عن الصوت ودوره فى إبداع المعنى عند " باكثير " وجاء في مبحثين :

المبحث الأول : المحاكاة الصوتية أو الدلالة الإيحائية، وتحدثت فيه عن شيوع بعض الأصوات فى القصيدة ، والقيمة الدلالية لهذه الصوامت، مفردة ومجموعة، وإحصاء بتردد هذه الصوامت في القصيدة .

المبحث الثاني : التقسيم والموسيقى الداخلية ، تحدثت فيه عن الموسيقى الداخلية، والخارجية – بإيجاز – وعن اختيار الشاعر لكلمات ذات بنية صوتية طويلة في القصيدة، وعن الترصيع ، والتصريع ... فى القصيدة .

الفصل الثاني :وتحدثت فيه عن "دلالة الكلمة" وجاء فى خمسة مباحث، هي : الدلالة الرمزية ، والإيقاع الدلالي والدلالة والترادف السياقي، والدلالة والتقابل اللفظي، والاستعمال الخاص للدلالة في القصيدة .

والفصل الثالث : وتحدثت فيه عن دلالة التركيب وعالجت هذه الظاهرة السياقية عن طريق السياق ودوره في فهم النص الشعري ، والمصاحبات اللغوية في القصيدة ، وكذا المزاوجات اللفظية ...

وقد جاءت الدراسة ممزوجة بتوضيح ملامح التشكيل المعجمي عند الشاعر في قصيدته البردة .

وتناولت في الخاتمة أهم النتائج ، وقد زودت البحث بالجداول والترسيمات لمعرفة تكرار

الأصوات المجهورة والمهموسة ... إلخ .

وفي النهاية نقرر أن هذه القصيدة متميزة ومتفردة في بابها ، وجديرة بهذا التحليل اللغوي .

وأخيراً أدعو الله – سبحانه وتعالى – أن أكون وفقت في هذه المحاولة التي أرجو أن تكون حققت الغاية منها ، والله الموفق والمعين والهادي إلي سواء السبيل

مكة المكرمة – 1433هـ = 2013م .

بين يدي الشاعر والقصيدة

نسبه : هو علي بن أحمد بن محمد باكثير الهمداني ، ويتفق كل من ترجم لباكثير بأنه رائد من رواد القصة العربية في مصر ، ومؤلف مسرحي خصب ، وشاعر وأديب ( ).

وباكثير سليل أسرة آل كثير ، والذين ينتمون إلي قبيلة "همدان " اليمنية ، يقول باكثير مفتخرا بهذا النسب : -

من آل أبي كثير من سلالا ت أقيال لهم مجد قدام

فهم في جاهليتهم ملوك وفي الإسلام أعلام عظام ( )

واشتهر بهذا اللقب " باكثير " ؛ ولعله مأخوذ من " أبو كثير " وحرّف في استعمال العامة.

مولده ونشأته : ولد الشاعر علي أحمد باكثير في الحادي والعشرين من شهر ديسمبر 1910 م في " سورابايا " إحدى مدن إندونيسيا في شرق جاوة ، يقول باكثير محددا موطن ميلاده:

سورابايا إنك موطن لولادتي ومحل تربيتي ومهد صبايا ( )

نشأ " باكثير " في هذه المدينة ، ولما بلغ من العمر تسعة أعوام بعثه أبوه إلي حضر موت ليقضي فترة تكوينه وتعلمه ؛ ولعل هذا الصنيع هو عادة الحضارمة المهاجرين – آنذاك - ، واستطاع باكثير أن يتعلم العلوم العربية والدينية ليلحق بأعلام هذه العائلة – كما ذكر في شعره- : -

وكم نبغت من آل كثير رجال في العلوم لهم مقام

سلاسل من نضار محكمات وليس لها مدي الدهر انفصام

فحفظ القرآن الكريم ، وبعض القصائد الشعرية ، وازداد تعلقه بالشعر، ولم يلبث أن جري

في عروقه حب الشعر ونظمه ، وكان في هذه الفترة يقرأ للأساتذة : طه حسين ، والمنفلوطي ، وزكي مبارك .... وقد جمع الشاعر نتاجه الشعري في هذه المرحلة في دوان سماه : " أزهار الربي في أشعار الصبا " .

وقد توفي والده وهو في الثالثة عشرة من عمره ، وقد أثر ذلك في نفسه ، وكذا أثر موت زوجته فيه ، وكانت هذه الحوادث سببا في تفجير ينبوع الشعر عند شاعرنا ؟

فمن هذه الآلام أنشأ قصائده ومسرحياته الشعرية " هما – إخناتون – نفرتيتي – قصر الهودج ... ثم رحل إلي عدن، وما لبث أن سافر إلي الحجاز ، وسوريا والصومال والحبشة .... إلي أن ألقي عصاه في مصر، وكان ذلك فيما بين عامي 1933 – 1934 م ، وتعرف علي جماعة " أبولو "، وتزوج من مصر، والتحق بكلية الآداب وتخرج فيها عام 1938م.

توفي الشاعر " باكثير" يوم الاثنين غرة رمضان المعظم 1389 هـ الموافق العاشر من نوفمبر 1969 م ، وشيع في اليوم التالي إلي مثواه الأخير .

وكان رحمه الله غيورا علي الإسلام ، ولغة القرآن، رغم أنه عمل في أماكن مختلفة آخرها" مدير المكتب الفني للرقابة علي المصنفات".

الفصل الأول : دلالة الصوت

يلعب الصوت دورا مهما في إبداع المعني في الشعر عامة ، وفي شعر المدح خاصة ، وقد كان " باكثير " يعدد من المؤثرات الصوتية Sound effects في عرض معناه والإيحاء به وتصويره؛بحيث يمكننا القول بأن باكثير قد جعل من الصوت – في قصيدته التي سنعالجها– عنصرا إبداعيا تصويريا مهما(1).

وكما يقول(جاري Gurry) : فإن " الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبدا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة، هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة ،ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطة بالمعني، والفكرة، والتخيل، والإيقاع" (2).

ويمكننا – هنا – أن نطبق صورتين أساسيتين للتأثيرات الصوتية في القصيدة ، وهما : -

1- المحاكاة الصوتية . 2- التقسيم والموسيقي الداخلية.

1- المحاكاة الصوتية (الدلالة الإيحائية) :

استطاع العلامة ابن جني (ت 392هـ) في كتابه القيم " الخصائص " أن يبرز القيمة الصوتية للمعاني من خلال حديثه عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من أحداث، وتحدث عن هذه المحاكاة في أبواب عدة منها :"باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني" وتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني ..." (3) فهو ابن بجدتها – كما يقولون - .

والمحاكاة الصوتية Onomatopoeid - كما يقول – أولمان Ullman " فأما مقابلة الأصوات بما يشاكل أصواتها نوع من التوافق (أولها رموني) بين العلامة اللغوية ومعناها(4)، والشعر أكثر احتياجا إلي هذه الدلالة الإيحائية " .

وعبر اللغوي المشهور " فيرث " عن هذه القيمة الصوتية بـ Phonaestheic أي جماليات الصوت (5).

وتنقسم المحاكاة الصوتية إلي قسمين :

أولهما: ما يعرف باسم المحاكاة الصوتية الأولية أو الأساسية ، وتظهر إذا اشتملت الكلمة علي صوت يحاكي الحدث .

والآخر : المحاكاة الصوتية الثانوية ، وتظهر عندما لا تكون المحاكاة ظاهرة صوتية ، وإنما توحي بنسبة الكلمة بالمعني العام ، أو القيمة الرمزية المعروفة لبعض الحركات كالكسرة ، فهي تمز إلي القلة وإلي ما صغر من الأشياء (6) .

وفي قصيدة بأكثير نستطيع أن نميز بين أنماط مختلفة للمحاكاة الصوتية الثانوية وهي :

(1) المحاكاة عن طريق تكرير صوت واحد [م]

ومن أمثلة تكرير صوت واحد في القصيدة تكرير الميم عدة مرات في كلمات كثيرة فى القصيدة ، ناهيك عن أنها قافية القصيدة ، يقول بأكثير في مطلع القصيدة :

يا نجمة الأمل المغشى بالألم كونى دليلى فى محلولك الظلم

فبأكثير في مطلع القصيدة يهتف وينادي ويفصح عن أسباب تلك الهموم ، ورغم هذا الضباب والظلام الذي يخيم علي آلامه حتى يكاد هو نفسه لا يعرف الحقيقة لولا تلمسه جسمه لتأكيده أنه غير موجود ، بيد أن إشعاعة الأمل التي ظهرت في مكة والمدينة تكاد

تكون هي المنقذ من هذا الظلام الدامس، هذه هي الصورة التي يصورها لنا الشاعر في الأبيات الأولى في القصيدة .

وفي إطار هذه الصورة نري أن باكثير قد نجح بأصوات الميم الستة ، أن يحكي هنا الانفراج بعد الشدة ؛ لأن صوت الميم شديدة ، يخرج من الشفتين بعد انطباقهما ، ويحدث هذه الانفراجة بعد الإطباق.

ليس هذا فحسب ، بل إننا نجد أن صوت الميم محبب لدي شاعرنا ، فهو من الأصوات المفضلة عنده، فكثيرا ما يرتكز عليه في الإيحاء بهذا الجو الشديد والضيق بعد فقدان الأمل، ثم مجئ النور، والفرج بعد الشدة . كقوله : -

فيمم المسجد الميمون في أدب بقلب مدكر في ثغر مبتسم

واعمد إلي الروضة الغنا فحي بها خير الخلائق من عرب ومن عجم

أي في هذا المكان في المدينة المنورة ، في الحجرة المعطرة دفن الممدوح،أعظم رجل عرفته الدنيا ،وأفضل مخلوق جذب الناس إلي خالقهم ، في هذا المكان المقدس كانت الهدايه كان القضاء بالحق ، كانت الحلول السليمة للمعضلات .

فالميم ذات قيمة تصوتية عالية ، ويقدر علي نقل صوت الشاعر في القصيدة ، ولا سيما أنها قافية القصيدة .

وقد قمت بإحصاء لهذا الصوت فوجدت أنه تكرر في القصيدة حوالي : (495) أربعمائة خمس وتسعون مرة .

ويظهر هذا التكرار جليا في خاتمة القصيدة ، يقول :

واختم بمسك تحيات يفوح علي محمد خير مبدوء ومختتم

ما أومض البرق في الظلماء من أضم وما عطا الريم بين البان والعلم

وقد تبدو بعض حالاتها – أي صوت الميم – في صورة تعرف باسم السجع ، مثل:

وسبحت ربها الأعلى الملائك عن شكر وبشر بماحي الظلم والظلَم

فالميم تكررت هنا أربع مرات ، وهي صوت انفجاري مجهور يتوافق مع محي الظلْم والظلَم ، فصوت الميم نستطيع أن نعده (المفتاح الصوتي) الجوهري للجو العام في هذه القصيدة ،

ونراه يرتفع وينخفض في القصيدة .

[ش]

ومن أمثلة تكرير حرف الشين قوله :

تقاسمتها شعوب الغرب تدفعها إلي المهالك سوق الشاء والنعم

وكقوله :

ويستشيرهم في المشكلات به وفيه يستقبل العافين بالنعم

- وأما النوع الثاني من أنواع المحاكاة ، فهو المحاكاة بتكرير عدة أصوات تنتمي إلي مجموعة صوتية واحدة تكريرا موزعا في عدة أبيات أو في القصيدة كاملة .

ولعل خير ما يمكننا التمثيل به علي هذا النوع تكرير حروف الذلاقة (فر من لب) في القصيدة حوالي ويسميها د/ أنيس ت 1977م بالأصوات البينية، ويسترعي انتباهي – هنا – إيحاء صوتي الميم والنون بالجلال والشجن في أبيات القصيدة عامة .

ونجد هنا مفتاحا صوتيا للقصيدة وهو حرف الميم وهو أكثر ألوفونات شيوعا الميم، هذا المصوت الشفوي الأنفي وينبغي –أيضا - الالتفاف إلي مسألة أخري بالغة الأهمية ، وهي أن الأصوات الأنفموية (الميم والنون) لا تستمد قدرتها فقط مما سبق ؛ وإنما – أيضا – من توسطها في مدة الاستغراق الزمني للنطق بها إذا قورنت بالصوامت العربية الأخرى .

فمدة الميم يتراوح من (أي ميللي Milli تعني).

ومدة النون تتراوح من أما باقي الصوامت الأخري غالبا

إما قصيرة من أو طويلة من وبالإضافة إلي ذلك فإنهما تمتازان برنين ضعيف يظهر علي هيئة معلم خفيف علي امتداد الخط القاعدي ، وذبذبة المعلم الأول (250 / د/ ث) وتتراوح ذبذبة المعلم الثاني بين 1500 – 1600 بارتفاع في النون والميم وأما المعلم الثالث فيه 2800 – 3000 د ث (1).

وهذه الإضافة (وهي الغنة) تؤدي بالتالي إلي إبراز قيمتها الصوتية ، وقدرتها المميزة علي محاكاة المسموعات .

فالنون والميم – بما فيهما من غنة – يشتركان في بعث جو من الهدوء والوقار والجلال

يتناسب وموقف المديح ، ويثيران - هنا – في النفس جوا من الشجن الشفيق كذلك ، وإن حملت الميم العبء الأكبر .

والنمط الثالث من أنواع المحاكاة الثانوية:

فهو المحاكاة بتكرير إحدى الحركات في صورة واضحة، بيد أننا نذكر أن الحركات – بعامة – تزود اللغة بنغمات منسابة وتعيد شعوري مفتوح.

ويلفت انتباهنا – هنا – دور الكسرة ، فقد لاحظت أن للكسرة في هذه القصيدة أهمية كبري ، ودورا رئيسا في الإيحاء بجو الحزن والشجن ، ومعني الحسرة علي حال المسلمين اليوم ، بحيث يمكننا القول بأن الكسرة هي المعادل الصوتي للحزن الذي تزدحم به القصيدة علي حال المسلمين في أولها – خاصة – ويعد باكثير بما فعل مخالفا لنهج الشعراء في مطالعهم حال مدح النبي – صلى الله عليه وسلم – وهو ما عرف بالبردة .

انظر إلي الكلمات [بالقسم – الأمم – يسم – ومستلم – والشيم – بالقدم – والنقم – والسأم – الدهم – كتم – عجم – وهم – والكرم – والعجم - ... إلخ] (1).

ولعل هذه القافية مكسورة حرف الروي من أفضل المؤشرات علي هذه الأهمية .

وتبدو هذه الأهمية لهذه الحركة إذا عرفنا أن : " للميم تأثير علي الحركات المستعلية الأمامية أي الكسرة الطويلة والقصيرة فتخفض درجة معلمها الثاني إلي 1850 د /ث ، ويقرر علماء الأصوات أن الميم لا يظهر لها تأثير خاص علي الحركات المستعلية الخلفية كالضمة الطويلة والقصيرة " (1) .

ونستطيع أن نجمل الدلالة الصوتية للأصوات في القصيدة في الإحصاء التالي :

الترتيب	الصوت	مرات الورود	نسبة الشيوع	الترتيب	الصوت	مرات الورود	نسبة الشيوع
1	الألف	1248		17	القاف	145	
2	اللام	630		18	الكاف	139	
3	الميم	495		19	الحاء	135	
4	الياء	338		20	الجيم	104	

5	الراء	335		21	الشين	97	
6	التاء	316		22	الصاد	75	
7	الياء	311		23	الثاء	72	
8	النون	276		24	الضاد	48	
9	الهاء	230		25	الخاء	47	
10	الياء	311		26	الغين	47	
11	الواو	284		27	الذال	46	
12	العين	209		28	الزاي	35	
13	الدال	194		29	الطاء	36	
14	السين	181			الظاء	16	
15	الهمزة	203		المجموع	29 صوتا		
16	الفاء	156					

الصوت	مجهور	مهموس	المجموع
العدد	16	13	29
مرات النسبة	55 %	45	100 %

علي =

الأصوات	أصوات اللين (ل – ن – م)	أشباه أصوات اللين	المجموع
العدد	1843	2401	4244
النسبة من مجموع الأصوات	43.3%	56.7%	100%

بالنظر إلي الجدول رقم (1) تبين لنا الآتي :

1- أن " باكثير " استخدم في نصه أصوات العربية كلها ، وقد بلغ مجموع أصوات القصيدة كلها حوالي (29) صوت ، جاء في مقدمتها أصوات (اللام والميم والباء والراء ..)

– دون اعتبار للتنوين الممثل بنون ساكنة نطقا - .

2- نلحظ أن حظ هذه الأصوات من التواتر يختلف اختلافا كميا ملحوظا ' فالصوت الأول الذي يمثله اللام (في الصوامت) تردد 630 مرة والصوت الأخير ويمثله الظاء 16 مرة .

3- غلبت الأصوات المجهورة علي الأصوات المهموسة ، فالأولي بلغت نسبتها ، والأخيرة نسبتها ( ) .

والأصوات المجهورة عند المحدثين (ب ، ج ، د ، ذ، ر ، ز ، ض ، ظ ، ع ، غ ، ل، م، ن، و، ي) والمهموسة هي (ن ، ث ، ح ، خ ، س ، ش ، ص ، ط ، ف ، ق ، ك، هـ) .

ونلفت النظر – هنا – أن الأصوات المجهورة وتماثلها مع بعضها البعض في القصيدة أحدثت إيقاعا صوتيا يتناسب والحالة الشعورية – عند الشاعر – ، وكذا يتناسب والأبعاد الدلالية في إطار السياق الكلي للقصيدة .

وبالنظر إلي الجدولين معا يتبين لنا :

1- أن أصوات اللين (و – ا – ي) بلغت 446 صوتا بنسبة 43.3 % من الأصوات المجهورة .

2 – إن أصوات أشباه اللين (ل ، ن ، م) قد بلغت 2401 بنسبة 56.7 % من الأصوات المجهورة .

ومن الملاحظ أن أصوات (اللام والميم والنون والراء) وهي أكثر شيوعا في القصيدة ، أكثر الأصوات وضوحا وأقربها إلي ضيعة الحركات ، ولذا فإن المحدثين يطلقون عليها (أشباه أصوات اللين) كما أنه من الممكن أن تعد حلقة وسطي بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ، ففيها من صفات الأولي مجري النفس معها تعترض بعض الحوائل ، ومنها – أيضا – من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف ، وإنما أكثر وضوحا في السمع ( ) .

ولعل ماسبق يوضح لنا سبب شيوع أصوات اللين (الأصوات المائعة) في القصيدة ، وهو

الوضوح السمعي .

ويتبين لنا من الجداول السابقة تفوق الأصوات المجهورة ، علي المهموسة في القصيدة - وهذا هو دأب اللغة العربية عامة ( ) – وتعليل ارتفاع هذه النسبة مرتبط بالمحور الدلالي ، فالوقفة المتأنية أمام أصوات النص ندرك معها أن (باكثير) لم يكن قط مادحا فقط ، وإنما معالجا يصرخ بداء المجتمع الإسلامي ، وهذا الذي أحدثته الأصوات المجهورة والمهموسة فالنص الأدبي ، وتوضح لنا مدي التوافق النفسي والشعوري والحياتي بين هذه الأصوات وما تعبر عنه ، فالأصوات المجهورة تتوافق وارتفاع الصوت وهذه الصرخة من باكثير ، والأصوات المهموسة تتناسب في كثير من الأحيان في القصيدة ونغمة المدح بالسيرة النبوية الشريفة .

حالات نواة النص :

1- التقسيم والموسيقى الداخلية :

يعرف الشعر العربي هذه الموسيقي الخارجية المقيدة تفعيلات البحر من ناحية وبتكرار الروي تكرارا منتظما من ناحية أخري ، وهو ما عني به العروضيون عناية بالغة وأسهبوا في شرح قيوده وضوابطه .

فضلا عن ذلك نجد هذه الموسيقي الداخلية الحرة ، التي تمايز بين قصيدتين من بحر واحد بل تمايز بين أجزاء القصيدة الواحدة –كالتي نطالعها الآن– وتتحقق هذه الموسيقي في هذه القصيدة بوسائل مختلفة ، هي :

1- اختيار كلمات ذات بنية صوتية مرتبطة بالمعني .
2- الميل إلي تكرار صوت أو أكثر في بيت للإيحاء بالمعني وتصويره ( ) .
3- تقسيم بعض أجزاء البيت أو مصراعيه علي نحو معين .

والوسيلتان الأوليتان ترتبطان بالدلالة ارتباطا عضويا جوهريا ، من حيث إن كلا منهما تصور المعني وتحاكيه ، فعنصر المحاكاة هو الغالب فيهما ، وإن ارتبطا في مرحلة تالية بالإيقاع .

لا بد وأن نؤكد أن القصيدة – هنا – والشعر عامة لا ينفصل عن الإيقاع ، ولا ينبغي أن ننظر إلي الإيقاع منفصلا عن الفكرة أو المعني .

وتستطيع بعد ذلك فهم قول Kerr بأن الإيقاع عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص علي

موسيقاها الخاصة ( ) .

إن الإيقاع يثير استجابتنا للمعني الذي الشاعر توصيله ، بل إنه يثير استجابتنا – كما يقول جاري Gurry - للصوت ، والصورة ، والانفعال ، والفكرة . ولا يجب أن ننظر إليه علي أنه مجرد حقيقة سيكولوجية ؛ لأنه عنصر إبداعي ، شأنه في ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى ( ) .

وفي ضوء ما قرره النقاد من أن الإيقاع كـ (الموديل) أي المقاس المناسب الذي يناسب النحيف والبدين ، مهما حدث من تغيرات ، فإن القصيدة – هنا – باعتمادها علي (التوحد الموسيقي) – علي بحر البسيط – بالرغم من تباين الأحاسيس والتدرج في الأفكار ، فإنها ساعدت الشاعر عن التعبير بالصورة من الفكرة والانفعال .

فالإيقاع في الشعر يماثل اللحن في الموسيقى ... فباكثير فى هذه القصيدة لم يهمل الوزن ، فحافظ على الوزن الشعري (مستفعلن فاعلن ...) لإيمانه العميق بأنه لا يكون الشعر شعرا إلا بالوزن ، كما أنه لم يهمل القافية ، فالبحر والإيقاع لهما نفس وظيفة القافية تأكيدا للدورة الصوتية التى هى جوهر الشعر( ) .

ونعود بالقارئ إلي الوسيلة الثالثة ، فنجد لها أشكالا مختلفة وصفها علماء البلاغة القدماء ، ووضعوا لأشكالها أسماء خاصة ، وهذه الأشكال استعان بها شاعرنا في إبداع الدلالة ، ومن هذه الأشكال مايلي :

1- الترصيع : وهو ما يكون في حشو البيت من سجع ، وعرفه قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) ومن نعوت الوزن الترصيع ، وأن يتوخي فيه تصير مقاطع الأجزاء في البيت علي سجع أوسبية به أومن جنس واحد في التعريف " ( ) .

ومن أمثلة ذلك في القصيدة :

وسبحت ربها الأعلى الملائك عن شكر وبشر بماحي الظلم والظلم

وقد يأخذ الترصيع شكلا آخر فيكون سجعا بين لفظين بالحرف نفسه وهو ما تستطيع أن نسميه بـ (الترصيع المزدوج) مثل قوله :

جاءت بلاغته لا كالبلاغة في نظامها الجزل أو أسلوبها القصم

كالرعد يقصف أو كالريح تعصف أو كالبحر يرجف في أمواجه البهم

وربما كان باكثير في هذه القصيدة أكثر ميلا إلي المزدوج لأنه ينمي الإيقاع الداخلي لتلك الأبيات ، وتأمل معي علي نحو خاص هذا التقابل الصوتي العجيب بين الكسرات في البيت السابق .

وعلي أية حال فإن هذا المستوي التركيبي – مع إمكان وقوع الترصيع في القصيدة أحيانا بين أجزاء الجملة الواحدة ، وهو أشيع وأغلب يثير في نفوسنا الطرب والإعجاب بالقصيدة وإعجاب المسلم بمحاسن النبي - صلي الله عليه وسلم - ويزيد من عطفة الشجن والحزن علي حال المسلمين .

ويرى البحث أن " باكثير" استطاع توظيف الترصيع في إبداع الدلالة ، وجاء به في موضع يليق به ، ولم يك متكلفا .

2 - التصريع : وهذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية تكون في مطلع القصيدة بحيث يجعل الشاعر مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها . يقول باكثير في مطلع قصيدته :

يا نجمة الأمل المغشي بالألم كوني دليلي في محلولك الظلم

ولم يقتصر التصريع عند باكثير علي مطلع القصيدة ، وإنما تعداه إلي أبيات مختلفة فيها ، ففي القصيدة- فضلا عن المطلع السابق – نجد قوله

تبدي ولوعك ؟ أم تذري دموعك أم تهفو ضلوعك للآيات والعظم

وما تبث من الأشواق في حرم يصاب فيه بليغ القول بالبكم

وقد جاءت العروض موافقة للضرب (حرف الميم) في القصيدة خمس عشرة مرة .

وأغلب الظن – هنا – أن" باكثير" لم يعمد إلي التصريع في القصيدة عمدا ، وإنما تأتيه أولا الجملة الموسيقية الأولي – الشطر الأول - علي ضرب معين ، فيلحق به العروض وزنا وتقفية ، ولا يكون هذا علي حساب المعني .

ونلحظ أن هذه الوثبة تمتاز بالهدوء والاتزان في مطلع القصيدة ، وهي ارتفاع النغمة، فمعدل الحركات الطويلة في مطلع القصيدة ست حركات ، بينما يتراوح معدلها في بقية أبيات القصيدة

من 2 – 5 وقلما جاوز ذلك بحركة أو حركتين ...
وكثرة الحركات الطويلة في المطلع يعني طول مدة الاستغراق الزمني للنطق بها فالحركة الطويلة – أيا كان نوعها – أطول مدي من أي صامت، فهي تستغرق من بينما تتراوح مدة النطق بالصوامت ( ).
فالمطلع – هنا- تميز بارتفاع عدد الحركات الطويلة فيه ، وليس هذا من قبيل المصادفة وإنما هو ارتباط بغلبة الجانب الموسيقي أو الإيقاعي التطريبي علي الوثبة الشعرية الأولي .
وأود الإشارة إلي هذا الإحصاء الذي قمت به علي سبيل العينة في القصيدة – وذكرت مجموع الحركات الطويلة (= ح ح) في الأبيات الأربعة الأولي من القصيدة ، ثم مقارنة ذلك بعدد حركات المطلع علي النحو التالي :

البيت الثاني = 3 المطلع = 6 البيت الثالث = 5 المطلع = 6
البيت الرابع = 4 المطلع = 6

وعلي أية حال فإن التصريع – وسرعة الإيقاع وبطئه – له صلة قوية بالحالة النفسية للشاعر"باكثير" – كما سنذكر لاحقا- ؛ فهو ليس صلة شكلية خاصة فقط ؛ وإنما تعبير عن الحالة النفسية للشاعر ووقوف النقاد والبلاغيين القدماء عند المطالع المستحسنة معروف مشهور . وهو تأكيد علي الدور الموسيقي للتصريع في تمييز بنية الشعر عن بنية النثر .

الفصل الثاني:

دلالة الكلمة:

الكلمة من أهم وسائل الشاعر في إبداع الدلالة ، باعتبارها المثير المادي للمعاني .
ولغة الشعر – كما يقول دولتيسل – لها وظيفة خاصة بطبيعتها تقف ضد لغة الإخبار ، ويعني بلغة الإخبار اللغات الوظيفية كلغة العلوم والتكنولوجيا ، والتجارة، ... إلخ ( ) .
فلغة الشعر لا تعتمد علي الدال – العلامة الرمزية – ذاتها ، ولذا فإن المدرسة اللغوية ببراغ ( ) تميل إلي الأنماط المعيارية في التعبير ، وهو ما يعرف عندهم بالإنتاج الآلي أو اللاإرادي للوسائل اللغوية ، وهذا يقتضي في بعض الأحيان إفساد تلك الآلية عن طريق تغيير شكل القوالب اللغوية التقليدية .

وقد استطاع شاعرنا " باكثير" أن يفسد تلك الآلية اللغوية في سعيه إلي إبداع الدلالة ، والخروج علي الاستخدام العرفي التقليدي (دلاليا وسياقيا) في استخدام الخاص للكلمة ، فقد استخدمها ـ هنا – استخداما فنيا ، لا يقتصر علي المعني المعجمي والوظيفي فحسب بل تعداه إلي الاستخدام الفني ، مع مراعاة السياق ومقام الحال ، وتحميل الكلمات دلالات رمزية ، والجنوح إلي الكلمات ذات الطول الدال .

ونستطيع - هنا – التعرف علي الدور الذي لعبته الكلمة في إبداع الدلالة في القصيدة ، من خلال معالجتنا للوسائل التالية :

1 - الدلالة الرمزية للكلمة :

في قصيدة باكثير طائفة من الألفاظ التي تخرج عن حوزة معانيها المعجمية العرفية ، إلي دلالات رمزية ، شبه اصطلاحية ، وهذه الدلالة الرمزية خاصية لغوية كامنة في بعض الألفاظ دون الأخرى ؛ فليست جميع ألفاظ اللغة قادرة علي أن ترمز ، أو ليست صالحة لأن يرمز بها .

والمتتبع للشعر في عصور الاحتجاج يجد أن معظم الألفاظ ذات الدلالات الرمزية تتميز بميزة مشتركة هي كثرة الدوران والاستعمال ، وهذا يعني – كما يقول د / محمد العبد – أن بعض الألفاظ الأخرى وإن كانت كثيرة الاستعمال والدوران تخلو من خاصية الدلالة الرمزية( ) .

ومثال ذلك عند باكثير قوله في مطلع القصيدة :

يا نجمة الأمل المغشى بالألم ....

فهو لا يقصد هذه الدلالة المعجمية ، وإنما يهتف وينادي ويفصح عن أسباب تلك الهموم ، فلا يقصد النجمة المعروفة وإنما خصها بالأمل .

ونلحظ أن جل هذه الكلمات التي تشير إلي دلالات رمزية في القصيدة ذات دلالات حسية ، أو ما يطلق علي موجودات مادية محسوسة ، أو علي ظواهر طبيعية ، ومن ذلك – أيضا - :

اعمد إلي الروضة الغنا فجي بها خير الخلائق من عرب ومن عجم

ولا يعني الشاعر هنا المعني الحرفي للروضة ، وإنما يخرج بالكلمة إلي دلالة أخري وهي

روضة المسجد النبوي .

ومن ذلك (الكثم) فى قوله : -

فكان في قومه بدعا يباينهم فيما يجيئون من نكر ومن كثم

فالكثم – هنا – لا يقصد به المعني المعجمي النقص في الخلق أو الحسب ، وإنما يعني الانصراف عن المكارم .

ولمة " اللمم " في قوله : -

وهدأت روعه إذ جاءها فزعا من بدأة الوحي أن لا تخش من لمم

فالمقصود باللمم – هنا – الجنون أو طرف منه .

ومن المقرر لغويا أن الدلالات الحسية أسبق من الدلالات المعنوية المجردة ، ويبدو من خلال تتبعي لهذه الدلالات الرمزية في القصيدة أن الشاعر – غالبا – ما يرمز بالمادي المحسوس إلي معنوي مجرد .

وتعد (الصفات اللونية) من الرموز الشائعة في الشعر ، لاسيما اللون الأبيض الذي يكثر استعماله في معرض المدح يقول باكثير :

فالأبيض الغرة الميمون طالعة فجامع الفضل عبد الله والشيم

فهو يرمز ببياض الغرة إلي العفة والشرف والجمال .

ثانيا : الطول والدلالة (الإيقاع المقطعي) :

إن السمة الأولي التي تميز الشعر العربي هي صفة الكم ، حقيقة إن الخليل ابن أحمد الفراهيدى (170 أو 175هـ) ينص صراحة علي ذلك في تقسيمه للبحور إلي مجموعة من التفاعيل ، إلا أنه أنبه دون شك إلي ذل من خلال حديثه عن الأسباب والأوتاد ودورها فى انتظار الإيقاع ( ) .

والمقاطع في العربية هي (ص ح) ، (ص ح ح) ، (ص ح ص) وهي المقاطع الصوتية الأساسية الشائعة التي تشكل جزءا كبيرا من تكوينات الوحدات اللغوية ، أما المقطعان (ص ح ح ص) و (ص ح ص ص) فهما مقطعان نادران يردان في مواضع معينة بشروط محددة .

وتحتشد قصيدة باكثير بكثير من الألفاظ التي تتألف من عدة أبنية مقطعية تصل في كثير من الحالات إلي أربعة مقاطع ، منها مقطعان طويلان أو ثلاثة .

وهذا التعدد يسم الكلمة في صورتها المادية والمنطوقة بالطول الملحوظ ، وقبل أن أتحدث عن المقاطع الصوتية في القصيدة ، أذكر أن الشاعر استغل عناصر الطول والغرابة والندرة – في بعض الكلمات استغلالا شعريا فنيا ، بل نستطيع أن نقول : إنه كان يعمد عمدا إلي إطالة الكلمة بإضافة وحدات صوتية دخيلة علي مادتها الأصلية ، ليدفع الكلمة إلي درجات أعلي من الإيحاء والدلالة ، وقديما ذكر النحاة : أن زيادة المبني تدل علي زيادة المعني .

من ذلك قوله (محلولك) : ... ... في محلولك الظلم

فالجذر اللغوي ثلاثي (ح . ل . ك) √ وطولها ـ هنا ـ يوحي بشدة الظلام ( ).

وقد يسهل رد بعض الألفاظ إلي أرومتها اعتمادا علي دلالتها المحددة مثل (الزعانف) في قوله:

وأصبح الناس فوضي لا يسودهم إلا الزعانف أهل البغي والعشم

أي أصبح الناس الآن يسودهم الأراذل ، أهل البغي والطمع ، ويمكننا بعد توضيح المعني رد كلمتي الزعانف إلي الجذر(ز. ع ف) √ ، (ع . ش . م) √، وفي القصيدة كثير من الألفاظ التى يسهل معرفة أرومتها .

ثالثا : الدلالة والترادف السياقي ( ) :

يستخدم مصطلح " الترادف السياقي " في مقابل الترادف في اللغة بعامة ، ويقصد به وقوع لفظين بمعني واحد أو متقاربتين فيه في جملة واحدة أو بيت واحد، متجاورتين أو منفصلتين . وتبدوعلاقة الترادفية Synonymie بين المترادفات السياقية Kontextuale Synonymen داخل الجملة أو السياق الكبير ، فمثلا كلمتي الزهرة – والوردة ، ليستا – في ذاتها- مترادفتين ؛ لأن إحداهما تفضي إلي الأخري ، من حيث القرابة الموضوعية بيد أن كلا منهما يقبل – في السياق الكبير – أن تأخذ مكان الآخر ، ويصبحان بذلك مترادفات سياقية ( ) .

ويمكننا في قصيدة باكثير أن نسجل نماذج للترادف السياقي كالتالي :

1- غلبة الترادف السياقي الجزئي علي الترادف الكلي ، وهذا يبن لنا ميل الشاعر – أحيانا – إلي إبراز المضمون الانفعالي للكلمة الأولي وإعلائه بذكر مرادفها الذي يشترك معها في المضمون الفعلي العام ، تأمل معي قول باكثير :

وكان يقضي هنا بين الوري حكما أكرم بأحمد من قاض ومن حكم

فجمع بين كلمتي القاضي – والحكم - ، وهنا لم يكن جلب كلمة (حكم) للقافية فقط ، فالمعني أكرم به في الحالتين الحكم والقضاء ؛وهذا إلحاح علي إلصاق صفة العدل بالنبي – صلي الله عليه وسلم - .

وقد نجد علاقة الترادف السياقي بين كلمتين يؤثر الشاعر بعضها علي البعض الآخر ، ويلقي عليها الضوء ، فمثلا في كثرة الاستعمال ، فالجمع بين المترادفين المتجاورين (العي واللسم) ، يقول باكثير :

كان الرسول هنا يملي هدايته علي الأنام بلا عي ولا لسم

فالعي واللسم معناهما عدم الإبانة في الكلام ، بيد أن شبه الترادف هنا يستدعي إلي الذهن ملحوظة مهمة ، وهي أن الكلمة الأولي (العي) ومادتها تكاد تفوق الكلمة الثانية في الاستعمال ، وكأني بالشاعر هنا يستشعر في (العي) أسلوبية تفتقد إليها الكلمة الثانية اللسم ، ومعناها السكوت عيا أو حياء ( ) .

ويبدو أن الجمع بين المترادفين – هنا- هو محض وسيلة لإنهاء البيت بقافيته المميمة ، ومن البدهي أن مثل هذا النوع من الترادف لا يضيف للمعني جديدا، لاسيما إذا كان اللفظ الأول – كما في البيت السابق – يشتمل علي معني اللفظ الثاني.

وربما – زيادة علي ما سبق – نجد ملمحا دقيقا بين المترادفين ، كقوله :

ساد الفساد وعم الشر وانفجرت براكين الوغي والشحناء والوغم

فالوغم شدة الشحناء والأحقاد ، والغين بما لها من تفخيم توحي بهذه الشدة ( ).

رابعا : الدلالة والتقابل اللفظي :

والتقابل اللفظي هو ما يعرف في البلاغة باسم (الطباق) ، وهو وسيلة لغوية من الوسائل المتعددة تنبتها طبيعة الموقف الشعري في لحظات معينة ، دون أن تكون تطعيما إضافيا

يقصد به التجميل الأدائي التشكلي .

ويرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطا حميما ، من حيث تميزه بالتعبير به ، وقدرته علي الإيحاء ، وإثارة الانفعال ..... وإبراز الصور المعنوية في صور محسوسة .

وقد جاء الطباق في القصيدة وافرا ، واستطاع الشاعر أن يوظفه فنيا ، انظر إلي قوله :

واعمد إلي الروضة الغنا فجي بها خير الخلائق من عرب ومن عجم

وتكرر هذا التضاد (عرب – عجم) أكثر من أربع مرات في القصيدة . وانظر إلي هذا التضاد الخفيف في مطلع القصيدة :

يا نجمة الأمل المغشي بالألم كوني دليلي في محلولك الظلم

فنجمة الأمل(يعني بها النور والضوء) ويقصد بها الانفراج ويقابل ذلك (محلولك).

ونلحظ هنا – أن التقابل يكثر فى الأبيات الأولي ، أبيات الشكوى والألم حيث الاضطراب النفسي ، والانتقال المفاجئ من غرض إلي غرض – كما ذكرنا من قبل - .

خامسا : الاستعمال الخاص : -

ويعد استعمال الكلمة خاصاً بدر درجة القصد فيه . وهو خاص بمقارنته بالاستعمال الإخباري العرفي أو العام . ويذكر بعض الباحثين في " إبداع الدلالة في الشعر العربي " ، أن الحكم علي خصوصية الاستعمال لا بد وأن يكون من خلال عناصر ثلاثة هي :

1- عنصر الاختيار 2- عنصر الإيثار 3- عنصر الابتكار ( )

الاختيار : ويرجع إلي التوتر الذي يدفع الشاعر إلي البحث عن الكلمة المناسبة للمعني ، ولا يعني هذا الفصل بين اللفظ والمعني ، فهما – كما نعلم – يتكاملان وينطلقان في آن واحد للتعبير عن عاطفة الشاعر .

ومن خلال – ما سبق – نستطيع أن نذكر أن المادة التي بين أيدينا اختار الشاعر دلالاتها إما علي أساس أن الكلمة المختارة تفوق كلمات أخري في أداء وظيفتها الدلالية مثل قوله :

وأرمق الدين والأعداء توسعه فتكا يضاف إلى أدوائه القدم

فاختار الشاعر الفعل (أرمق) في مقابل أنظر ، لأن الأول معناه (أن تتبع الشئ ببصرك تتعهده وترقبه( )) ففى أرمق نظر بعناية بالغة ، وهنا الشاعر خالف – كما ذكرنا –

الشعراء في مطلع القصيدة ،فهم يبدؤن بالبكاء علي الأطلال أو فراق الأحبة أو نأي جيران بذي سلم .... ولكنه يبكي استسلام أمته للجهل ووقوعها فريسة ، فناسب الفعل (أرمق) هنا .

وعلى عكس ذلك - أى استخدام الدلالة فى موضعها بدقة وعناية - نجد الشاعر في القصيدة لم يحسن استخدام (قدّام) في قوله :

واستجل سيرته قدّام روضته تر الكمال بلا زيغ ولا وهم

أي قف أمام الروضة الشريفة ، وتذكر سيرة الحبيب المصطفي – صلي الله عليه وسلم - ، فإذا قارنا اختيار الكلمة عند شاعرنا ، ونفس الكلمة عند (ابن الفارض) – مثلا- ( ) فنجد أن بأكثير لم يحسن توظيف هذه الكلمة في دلالتها .

وقد يبدو – لنا – اختيار الكلمة في صورة تغليب (ألفاظ أسلوبية) علي مقابلاتها المبتذلة ، وهذا يعكس لنا وعي الشاعر بالألفاظ وقيمتها ، وحساسيته في التعامل معها ، ولعلنا نلاحظ أن الشاعر أبدع ها هنا في إظهار الصور المعنوية في صورة محسوسة – والدلالات المحسوسة كما نعلم أسبق في الوجود من الدلالات المعنوية للكلمات - ، فهذه الدلالة المحسوسة تسهم في الإيحاء بالمعني ، ومن أمثلة ذلك قوله : -

كيف النهوض وشق من جوارحكم عضو أشل وشق غير معتزم

وانظر إلي هذا البيت الذي يبين لنا تواضع الحبيب المصطفي .

ويخصف النعل يرفو الثوب يأخذ في إعانة الأهل يسعي في سرورهم .

وقوله يصف النبي بالبلاغة :

جاءت بلاغته لا كالبلاغة في نظامها الجزل أو أسلوبها القصم

كالرعد يقصف أو كالريح تعصف أو كالبحر يرجف في أمواجه الهم

الخاتمة:

من خلال هذه القراءة اللغوية لقصيدة البردة عند الشاعر بأكثير نتبين النتائج التالية :

- أن الشاعر لم يقلد مادحى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – من الشعراء الذين بكوا الأطلال أو نأى جيران بذى سلم ، بيد أنه يبكى استسلام أمته للجهل ووقوعها فريسة

للظلم والفوضى وأن حياتهم لا تقوم على نظام ولا منهج مستقيم ' فالشاعر لا يعرص فى المطلع وإن توهم القارئ أنها معارضة للبحر والروى والفكرة ...

- كثرة استعماله لحروف (الميم – النون – الام – الراء ....وكذا ارتفاع نسبة حركة الكسرة فى قافيته ، وهذا يرجع للنغمة الحزينة المسيطرة على الشاعر .

- استخدام الشاعر للظواهر البلاغية كالترصيع والتوازى والجناس والطباق ... مما أكسب القصيدة إبداعا دلاليا ذا جرس موسيقى .

- ومن إبداعه الدلالى (السيميائى) فى القصيدة تنويعه فى القافية الداخلية ، عن طريق استخدامه للتدوير فى القصيدة ، مما جعل هناك نوعا من التماسك بين شطربالبيت ، واستعماله التصريع فى المطلع مما جعل اللغة الموسيقية مستمرة داخل القصيدة .

- أن " باكثير " استخدم في نصه أصوات العربية كلها ، وقد بلغ مجموع أصوات القصيدة كلها حوالي (4508) صوت ، جاء في مقدمتها أصوات (اللام والميم والباء والراء ..) – دون اعتبار للتنوين الممثل بنون ساكنة نطقا - .

- أن باكثير استطاع أن يتعامل مع المفردات تعاملا جديدا 'ليخرجها من مكمنها المعجمى إلى معان جديدة متنوعة وفقا لسياقها ، وقد أضفى عليها من روحه وذاته ، فلم يكن مقلدا لشوقى رغم استخدامه كثير من الألفاظ التى استعملها شوقى فى قصيدة البردة

استخدم باكثير المجاز والاستعار والكناية فى بناء الصورة الشعرية ــوإن بدت قليلة – مما ساعد عن الإفصاح عن تجربته الشعرية ، واكتمال النظرة الأسلوبية لقصيدة باكثير .

وفى النهاية نقول إن هذه القراءة السريعة للنص الشعرى عند باكثير هو محاولة جادة مضنية لا لأن تتعيد اكتشاف هذا النص فحسب ' إنما لتمهيد الطريق إلى قراءة شعر " باكثير" قراءة متأنية كما ينبغى .

الهوامـش والمراجـــع

- إبراهيم أنيس (دكتور) : الأصوات اللغوية ،مكتبة الأنجلو المصرية
موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية
- أحمد الشايب : الأسلوب " دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية " ، مكتبة النهضة المصرية ، ط 2 .
- أحمد مختار عمر (دكتور) : علم الدلالة ؛ عالم الكتب ' 1998م .
- استيتفن أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د/ كمال بشر ، ط . مكتبة الشباب 1991.
- ابن جنى (العلامة) : الخصائص ، تح . محمد على النجار ، المكتبة العلمية – بيروت .
- برنار توسان : ما هى السيميولوجيا ، ترجمة / محمد نظيف ، ط . أفريقيا الشرق ببيروت.
- بيار أشار : سوسيولوجيا اللغة ، تعريب : د/ عبدالوهاب تزو ، ط . عويدات بيروت 1996م .
- جون كوين : لغة الشعر ، ترجمة د/ أحمد درويش ، الثقافة الجماهيرية – كتابات نقدية رقم 7 .
- جون لاينز : اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة : عباس صادق الوهاب ، مراجعة يوئيل عزيز ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشئون الثقافية العامة –بغداد 1987م .
- حسنى عبد الجليل يوسف (دكتور) : التمثيل الصوتى للمعانى " دراسة نظرية وتطبيقية فى الشعر الجاهلى " ،الدار الثقافية للنشر ط . أولى 1998م
- درية محمد مغربى مكى : البنية الإيقاعية فى شعر فاروق شوشة دلاليا (الأعمال الشعرية الكاملة) ، رسالة ماجستير مخطوطة فى جامعة جنوب الوادى – كلية الآداب بقنا 2008م.
- ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة : د/ كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب 1988م .
- سعد مصلوح (دكتور): دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب1400هـ = 1980 م .
- ----------: في النص الأدبى دراسة أسلوبية إحصائية ، ط . عين للدراسات والبحوث

الإنسانية والاجتماعية ، 1993م .
- شريف سعد الجيار(دكتور):شعر إبراهيم ناجى دراسة أسلوبية بنائية،الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008.
- شكرى محمد عياد (دكتور):اللغة والإبداع" مبادئ علم الأسلوب العربى"، د . ت
- صلاح فضل (دكتور) : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مج فصول ، القاهرة مج 5 ديسمبر 1984م .
- ---------- : بلاغة الخطاب وعلم النص ،سلسلة عالم المعرفة ، 1992م .
- طارق شلبى: نجيب محفوظ فى التحليل اللغوى للنص الروائى، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006 م.
-عادل أبو العباس(دكتور): التحفة الندية فى مدح خير البرية – صلى الله عليه وسلم -، مكتبة القرآن 2005.
- عباس محمود العقاد :أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، دار المعارف بمصر، ط . 6 .
- عبد العزيز حمودة (دكتور) : علم الجمال والنقد الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999م .
- عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000م .
- على جاد الحق (دكتور): التيار الإسلامى فى أدب على أحمد باكثير ، رسالة دكتوراة مودعة فى جامعة الأزهر – كلية اللغة العربية بأسيوط 1987م .
- على حلمى موسى (دكتور): دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح باستخدام الكمبيوتر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978م .
- فايز الداية (دكتور) : علم الدلالة العربى النظرية والتطبيق ، دار الفكر بدمشق 2007م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح. وتعليق د/ محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية 1979م .
- قرشى عباس (دكتور) : خضرمة الذات ... ، مكتبة الآداب .

- لطفى عبد البديع (دكتور) : التركيب اللغوى للأدب، بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا ، دار المريخ للنشر الرياض 1989م .
- محمد العبد (دكتور) : إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى مدخل لغوى أسلوبى، دار المعارف 1988م
- مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، الدار الثقافية للنشر، ط .أولى 1998م .
- وفاء البيه (دكتور): أطلس أصوات اللغة العربية ، الهيئة العامة للكتاب 1994م .