College of Basic Education Researchers Journal. ISSN: 7452-1992 *Vol. (19), No.(4), (2023)*

CC BY

ميمية شمس الدين الكوفي في رثاء بغداد : دراسة أسلوبية

عثمان سمير يحيى السراج
المديرية العامة لتربية نينوى

(قدم للنشر في ٢٠٢٢/١٢/٦ قبل للنشر في ٢٠٢٣/٣/١٢)

ملخص البحث :

عرف الشاعر شمس الدين الكوفي (٦٢٣-٦٧٥ ه) أحد شعراء العصور المتأخرة برثاء بغداد في قصائد متعددة من أبرزها الميمية التي اشتهرت كثيرا إذ سلك فيها إلى مسلك المتيمين الذين أتعبهم فراق الأعزاء وزادت قروح جفونهم من كثرة البكاء من تجرع لوعة الأسى ومرارة الحرمان وعذاب الوحدة على عادة الشعراء الذين وقفوا على الأطلال مع قسمه بالبقاء على عهد الهوى ، ومن ثم يبقى على هذا البكاء والنحيب لما حدث بمدينة بغداد التي نكبت على يد المغول بالخراب والدمار والقتل والتشريد والأسر والاغتصاب والنهب والحرق لذا يحتاج ذلك إلى أساليب متنوعة في التعبير لبيان رثاء بغداد ، فاختار هذا البحث القصيدة الميمية ليحللها تحليلا أسلوبيا على وفق ثلاثة مستويات هي : الدلالة والتركيب والصوت (الإيقاع) بالبدء بأكبر وحدة لغوية (الدلالة) للوصول إلى (التركيب) والانتهاء بأصغر وحدة لغوية (الصوت) لتحقيق الرؤية الشمولية في الكشف عن القيم الفنية والجمالية للقصيدة .

قام البحث على مدخل وثلاثة مباحث ، تضمن المدخل تحديد مفهوم الأسلوبية لوضع التصور الذي يقام عليه التحليل الأسلوبي ، وخص المبحث الأول لدراسة (المستوى الدلالي) دلالة الألفاظ : الدلالة السياقية والدلالة الاقترانية والدلالة الإيحائية ، دلالة الصور : الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية في حين تضمن المبحث الثاني دراسة (المستوى التركيبي) : تركيب الأفعال : زمنيتها ومستوياتها ، وتركيب الجمل : الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، وجاء المبحث الثالث لدراسة (المستوى الصوتي / الإيقاعي) : الإيقاع الخارجي من حيث الوزن والقافية ، والإيقاع الداخلي من حيث التكرار والتجمع الصوتي .

Mimiya Shams al-Din al-Kufi in Baghdad's Lamentation: A Stylistic Study

Othman Samir Yahya Al-Sarraj
General Directorate of Nineveh Education

Abstract

The poet Shams al-Din al-Kufi (623-675 AH), one of the poets of later eras, is known of the lamentation for Baghdad in several poems, the most prominent of which is the well-known meme, in which he follows the path of lovelorn people who are tired of separation from loved ones and whose eyelids become sore from excessive crying from swallowing the pain of sorrow, the bitterness of deprivation, and the torment of loneliness. As is the custom of the poets who stood on the ruins with his oath to remain in the era of passion, and then he continues to cry and wail over what happened in the city of Baghdad, which was afflicted by the Mongols with devastation, destruction, killing, displacement, captivity, rape, plundering, and burning. Therefore, this requires various methods of expression to express the lamentation of Baghdad. This research chooses the memetic poem to analyze it stylistically according to three levels: connotation, structure, and sound (rhythm), starting with the largest linguistic unit (connotation) to reach (composition) and ending with the smallest linguistic unit (sound) to achieve the comprehensive vision in revealing the artistic and aesthetic values of the poem.

The research is based on an introduction and three sections. The introduction includes defining the concept of stylistics to develop the concept upon which the stylistic analysis is based. The first section is devoted to studying (the semantic level) the meaning of words: the contextual meaning, the associative meaning, and the suggestive meaning, the meaning of images: the simile image, the metaphorical image, and the metonymic image. The second section deals with the syntactic level: the structure of verbs: their timing and levels, and the structure of sentences: the nominal sentence and the verbal sentence. The third section presents the vocal/rhythmic level: the external rhythm in terms of meter and rhyme, and the internal rhythm in terms of repetition and vocal grouping.

مدخل : تحديد مفهوم مصطلح الأسلوبية :

الأسلوب مأخوذ من الجذر الثلاثي (سلب) الذي أطلق على " السطر من النخيل ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب : الطريقة والوجه والمذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب ، والأسلوب : الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب بالضم : الفن ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه " (١) وللأسلوب " معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظ منسقة ، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم " (٢) ، ويعد الأسلوب نظاما متينا يستهدف القبول والانسجام لتحقيق التعبير بوظيفتين هما (٣):

١–مهمة بعث التأثير والاهتمام بالعمل الفني ككل بالتكثيف والشمول .

٢–تجمع هذه التأثيرات في تعبيرات وأشكال لغوية وفنية تتحد مع المضمون والأحاسيس

لقد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية فدرسها ضمن الدرس البلاغي، لأن الدرس اللغوي واللسانيات كان سابقا على الدرس البلاغي في التراث العربي(٤) إذ انطلق العرب في درسهم اللغوي من النص تنظيرا وممارسة ، فجاءت علومهم في هذا الميدان تمثيلا حضاريا له ، وكانت نظرتهم للأسلوب في جملة تلك العلوم (٥) لذا فمفهوم الأسلوب قديم يظهر أكثر ارتباطا بالبلاغة على أساس أن الأسلوب جزء من صفة الإقناع (٦) إذ يعرف الأسلوب بأنه نظام تؤدي فيه اللغة وظائف مخصوصة (٧) أي دراسة التعبير اللساني (٨) فالأسلوب حدث يمكن ملاحظته بأن لساني لأن اللغة أداة بيانه ، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه ، وهو بنائي لأن الآخر ضرورة وجوده (٩).

تمثل الأسلوبية بحثا علميا " للطرائق المستعملة في التعبير عن الخواطر ، وهو يختلف في موضوعه عن دراسة اللغة لأن هذه تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته " (١٠) لذا تعد الأسلوبية منهجا يقوم على دراسة النص الأدبي ، ويبحث في اللبنات الأساسية التي كتب بها ، ويقوم هذا التحليل في مستويات تركيبية تتضمن النحو والصرف والمعجم وصوتية تتضمن الولوج إلى تركيب إيقاع الكلمة والحرف والدلالة التي تكون نتيجة للخروج من هذا التحليل بعمل يتوافق مع النص الأول (١١) .

تعد الأسلوبية صلة اللسانيات بالأدب ونقده إذ تنتقل بها من دراسة الجملة لغة إلى اللغة نصا فخطابا فأجناسا (١٢) لذا كانت الأسلوبية " جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب " (١٣) لذا تكون الأسلوبية علما : " يدرس

اللغة ضمن نظام الخطاب ، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس ، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات ، ومادامت اللغة ليست حكرا على ميدان اتصالي دون آخر ، فان موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا هو أيضا على ميدان تعبيري آخر " (١٤).

المبحث الأول :المستوى الدلالي

علم الدلالة هو اتحاد شامل بإطار متكامل بين الدال والمدلول غير قابل للتجزئة والفصل (١٥) إذ يعنى علم الدلالة بدراسة المعنى ، وهو فرع من فروع علم اللغة يتناول نظرية المعنى (١٦) لذا يدرس علم الدلالة "العلاقة بين الكلمة إذا كانت منطوقة أو مكتوبة وما تدل عليه ، فمدلولها إما أن يكون شيئا ، والشيء المحسوس له واقع خارجي أو مشخصا ، وهذا يعني أيضا الوجود الخارج عن الذهن ، وتدل الكلمة أيضا على فكرة تشير إلى ما هو موجود في الذهن أو حدث خارجي ، ويبدأ الدرس اللغوي مع أصغر وحدة ذات معنى وهي المورفيم صعودا إلى الكلمة أو الجملة " (١٧) .

١-دلالة الألفاظ

قام علماء اللغة (علم الدلالة)لبيان علاقة اللفظ بالمعنى المراد ، وعلاقة اللفظ بالألفاظ المركبة للجملة ، وبيان دلالة المركبات والصيغ المتنوعة لها ، وبيان أثر السياق واللحاق في الكلام والدلالة عند أهل اللغة والمنطق والكلام والأصول نوعان : دلالة لفظية ، ودلالة غير لفظية (١٨) إذ تكمن الدلالة في " بنيته الفوقية كما تكمن في البنية الذهنية ، ولا يجوز إنكار أهمية كل من البنيتين الفوقية والخفية في إقرار الدلالة اللغوية " (١٩) فلا يتشكل النص الأدبي الذي يتكون من الألفاظ والعبارات إلا في دلالة المجموع الكلي (٢٠).

أ-الدلالة السياقية

تقوم الألفاظ فيما بينها على علاقات ممتدة ومتتابعة ومتآلفة ، ويطلق على هذا التآلف الذي يعتمد على الامتداد بالعلاقات السياقية (٢١)إذ يعد السياق الحقيقة الأولى التي لا وجود للألفاظ في خارجه (٢٢) .

من أمثلة الدلالة السياقية للألفاظ ما جاء قي البيت العاشر من الميمية :

يا دار مذ أفلت نجومك عمنا والله من بعد الضياء ظلام (٢٣)

يبدو في السياق لفظة(دار) التي يناديها الشاعر نداء رثاء ليصف غياب نجومها وتحول الضياء الباهر بعد ذلك الغياب إلى ظلام دامس مما يدل على مدى الشعور بالضياع والتحسر على ما أصاب هذه الدار التي

دعا إلى غياب كل ما هو جميل فيها ، لذا يبدو السياق على عدم الاهتداء بدلالة الظلام الذي حل مكان الضياء بتبدل الحال بعد غياب النجوم الذي يقصد فيه الشاعر ما وصلت إليه الدار من التدهور والخراب .

من نماذج الدلالة السياقية للألفاظ ما جاء في البيت الحادي عشر من الميمية :

فلبعدهم قرب الردى ، ولفقدهم فقد الهدى وتزلزل الإسلام (٢٤)

يعبر سياق النص الشعري عما آلت إليه الحال من بعد أهل الدار عن مكان عيشهم في الماضي لذا تحول الحاضر إلى شعور بالفقد الذي دعا ذلك إلى تفاقم الحسرة على فقد الهوى للوصول إلى اشد من فقد الحبيبة والهدى إلى تزلزل الإسلام بهذا البعاد ، ويدل سياق النص الشعري بألفاظه على قرب موت الشاعر من اثر ذلك البعد مما يوحي بمدى الشعور بالألم الذي وصل إلى الإحساس بهذا التفكير المؤلم الذي يحيل على نهاية الحياة .

ب- الدلالة الاقترانية

هي اقتران لفظ بآخر يناسبه في الحكم كاقتران لفظ رمضان بكريم ،فرمضان هو شهر الخير ، وتدل كريم على الخير ، وتقترن دلالة اللفظتين في الدلالة ، وكذلك لفظ العيد بسعيد (٢٥) ،وتتم هذه الدلالة باقتران المسند في جملة اسمية بمسند في جملة فعلية ، واقتران الاسماء الموصولة ، ومجيء همزة الاستفهام التي تقترن بالفعل والقرائن المتنوعة واقتران اللفظ بجملة تسبقه أو تلحق به تسهم في تحديد دلالته (٢٦).

من شواهد الدلالة الاقترانية للألفاظ ما جاء في البيت الثامن من الميمية :

يا دار أيها الساكنون ؟ ، وأين ذيا ك البهاء ، وذلك الإعظام ؟(٢٧)

تبدو الدلالة الاقترانية للألفاظ في النص الشعري باقتران النداء مع الدار ومن ثم السؤال عن ساكنيها وعن البهاء ، إذ يأتي الاقتران لنداء الجماد الذي تحول إلى تشخيص الدار وجعلها بمثابة الإنسان الذي ينادى ، ومن ثم يبرز الاقتران الثاني اقتران النداء مع الساكنين بأيها مما يعبر عن مدى تعلق الشاعر بهذه الدار لذا يتساءل بهذا الاقتران عن بهاء الدار وساكنيها .

من الدلالة الاقترانية للألفاظ ما جاء في البيت التاسع من الميمية :

يا دار أين زمان من ربعك مونقا ؟ وشعارك الإجلال والإكرام (٢٨)

يعود الشاعر من جديد ليقدم دلالة اقترانية لنداء الدار ولكن يقدم هذه المرة سؤالا عن الزمان لذا يوحي سياق النص الشعري بالألفاظ المقترنة عن عمق الصلة التي تربط الشاعر بهذه الدار وساكنيها ليبحث عن زمان الهوى بالحبيبة لذا يعمل من جديد على تقديم اقتران جديد للربع مع الزمان مما يدل على ذكريات الماضي بهذا الربع الذي وصفه بالمونق ومنحه دلالات السمو من الإجلال والإكرام مما يوحي بعظم مكانته في نفس الشاعر .

ج-الدلالة الإيحائية

هي " الدلالة التي يوحي بها اللفظ بالأصداء والمؤثرات في النفس فيكون له وقع خاص يسيطر على النفس ، لا يوحي لفظ ويوازيه لغة ، فهو مجال الانفعالات النفسية والتأثير الداخلي للإنسان ، وقد أدرك النقاد العرب القدامى حقيقة اللفظ الإيحائي وان لم يحددوا مصطلحا للإفصاح عنه كالذي نستخدمه في عصرنا الحاضر " (٢٩) إذ يمكن أن نجد الدلالة الإيحائية لجرس الألفاظ وإيقاعها في اللفظ من غير أن يحد بحدود خاصة في قيمها لأنها إبداع بالذائقة مختلط بها (٣٠) .

من أمثلة الدلالة الإيحائية للألفاظ ما جاء في البيت السادس من الميمية :

قف في ديار الظاعنين ونادها : (يا دار ما فعلت بك الأيام)(٣١)

تظهر الدلالة الإيحائية للفظ(الظاعنين) بصيغة الجمع المجرور ، ويسبقها فعل الأمر قف مع تحديد موضع الوقوف (الديار) إذ يوحي هذا اللفظ بتركيبه النحوي صفة للمفعول من ظعن بالراحلة التي يرتحل عليها في السفر من الإبل من حيث الهودج الذي يتميز بالقبة ، ويوضع فوق ظهر الجمل لتركب فيه النساء ، ولهذا اللفظ وقع في الإسماع من حيث إيحاءاته بالمعنى(الراحلة) فضلا عن شكله من حيث الحروف(الألف) و(اللام) و (الظاء) و(العين)

و(النون) و(الياء) التي تجتمع فيها صفة الجهر مما يوحي بفعل الشاعر إذ يجهر بذلك الأمر وينادي كما نادى قبله الشاعر العباسي أبو نؤاس لذا ضمن الشاعر قوله في العجز .

من شواهد الدلالة الإيحائية للألفاظ ما جاء في البيت الثالث عشر:

يا سادتي ، أما الفؤاد فشيق قلق ، وأما أدمعي فسجام(٣٢)

يبرز في النص الشعري لفظان يعطيان دلالة إيحائية : (شيق / سجام) فيما يتعلق بالفؤاد والادمع إذ يوحي لفظ شيق بشدة الشوق إلى الحبيب مع ترقب حالة القلق من بعده، اذ يمثل لفظ (شيق) من أسماء

المشتقات (الصفة المشبهة) ، ويقع هذا اللفظ في النفس من معناه (الشوق) مع حرف الشين الذي يدل على الامتداد والسعة في حين يوحي لفظ (سجام)بالكثرة من حيث تساقط الدموع التي تنهمر على الخدين تعبيرا عن الحزن الشديد على الشوق الشديد الذي يكنه الشاعر للحبيبة .

٢-دلالة الصور

الصورة " رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة " (٣٣) إذ يستخدم مصطلح الصورة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي (٣٤) وتمثل الصورة " أداة فنية لاستيعاب الشكل والمضمون بما لها من مميزات وما بينهما من وشائج " (٣٥).

أ-الصورة التشبيهية

التشبيه هو " الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى بأداة " (٣٦).

من الصور التشبيهية ما جاء في البيت الثاني إذ يقول الشاعر :

من كان مثلي للحبيب مفارقا لا تعذلوه فالكلام كلام(٣٧)

يقدم الشاعر صورة تشبيهية في استهلال قصيدته التي بدأها بفراق الحبيبة لذا يشبه الشاعر نفسه بالمفارق ، ويدل هذا التشبيه على مدى تعلقه بمن يحب ، ويوحي فيه إلى أن كل من يفارق الحبيب لا يعذل مطلقا في أي كلام يتحدث به ، وقد قام هذا التشبيه بالاسم (مثل) للتعبير عن معاناة فراق الحبيب ومقدار الحب الذي يكنه له .

من الصور التشبيهية ما جاء في البيت الخامس إذ يقول الشاعر :

إن كنت مثلي للأحبة فاقدا أو في فؤادك لوعة وغرام(٣٨)

إذا كان الشاعر في التشبيه الأول يشبه نفسه بالمفارق فهو يسعى في هذا التشبيه إلى أن يمثل نفسه بالفاقد للأحبة مع وجود الشعور المتوقد واللوعة والغرام إذ يوجه هذا التشبيه للمحبين ليطلعوا على آثار فقد الحبيب بعد مفارقته للأبد مع التعلق الشديد في ذكريات الماضي التي تحولت في الزمن الحاضر إلى شعور قاس بالفقد .

ب-الصورة الاستعارية

تعد الاستعارة في علم البيان نوعا من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما ، فهو تشبيه حذف منه أحد طرفيه إذ إن المجاز اللغوي أعم من الاستعارة ، وكل استعارة مجاز لغوي وليس كل مجاز لغوي استعارة (٣٩) ، فالاستعارة أن تريد تشبيه شيء بشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه (٤٠).

من أمثلة الصور الاستعارية قول الشاعر في البيت العشرين :

نغصتم الدنيا علي وكلما جد النوى لعبت بي الأسقام(٤١)

يمهد الشاعر للصورة الاستعارية في نهاية البيت بالحديث عن منغصات الدنيا وتجدد حالة بعد الحبيب ليصل إلى التعبير بالاستعارة المكنية إذ يشبه الأسقام (الأوجاع) بحركة دائرية وأبقى لازمة من لوازمها (لعبت) لتشخيص الأوجاع التي هي معنوية في الشعور بها إلا أنها تحولت إلى أمر مادي يتحرك على سبيل المجاز مما يدلل على مدى ما يعانيه الشاعر في هذه الدنيا من بعد الحبيب .

من نماذج الصور الاستعارية قول الشاعر في البيت الثاني والعشرين :

ولقيت من صرف الزمان وجوره ما لم تخيله لي الأوهام(٤٢)

يعود الشاعر من جديد لتصوير حزنه الشديد فبعد أن شبه الأوجاع بتعبير استعاري يعمل على تشبيه الزمان بإنسان على سبيل الاستعارة المكنية وأبقى لازمة من لوازمه الجور (الظلم) ليدل بذلك على مدى تحمله لصروف الزمان بما لا يمكن أن يتم تخيله في حالة الأوهام للإيحاء بمعاناته في الحياة من غدر الزمان بالفعل (لقيت) على سبيل الواقع وبالفعل (تخيلت) على سبيل الأوهام .

ج–الصورة الكنائية

الكناية هي " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلا عليه " (٤٣).

من الصور الكنائية ما جاء في البيت السابع من الميمية :

أعرضت عنك ، لأنهم مذ اعرضوا لم يبق فيك بشاشة تتام(٤٤)

يعبر الشاعر عن إعراضه للحبيبة منذ إعراض القوم مع عدم بقاء طلاقة وجه الحبيبة من حيث الابتسام والضحك ، لذا يقدم الشاعر الصورة الكنائية عن صفة من يحب ليوحي بذلك إلى لحال التي آل إليها بعد موقف إعراض القوم مما أدى إلى إعراضه ، وترتبت على ذلك الصفة في وجه الحبيبة من انعدام البشاشة مما يدل على فقدان الشاعر لذلك الأمل المرتقب الذي توحي فيه طلاقة وجه الحبيبة ويحفزه على قوة الصبر والتحمل حتى يظفر بها.

من الصور الكنائية ما جاء في البيت الحادي والعشرين من الميمية :

يا ليت شعري كيف الحال أحبتي وبأي ارض خيموا وأقاموا(٤٥)

يعود الشاعر من جديد ليعير عن المواقف التي يعرض فيها الأحوال بصورة كنائية عن الموصوف (الأحبة) إذ يداخل التعبير الكنائي مع معنى التعجب (يا ليت شعري) الذي يقصد فيه معرفة أمر (يا ليتني اعلم) إذ استبدل العلم بالشعر فضلا عن معنى الاستفهام (كيف) بالسؤال عن الحال فضلا عن الاستفهام بأي بالسؤال عن مكان الأحبة من حيث أفعالهم (خيموا وأقاموا) بتتابع يوحي بالبعد لذا يوحي الشاعر بهذه الكناية بمواقف جديدة لبعد الأحبة وذهابهم إلى ارض بعيدة أقاموا فيها مما يدل على الشعور بالفقد.

المبحث الثاني : المستوى التركيبي

يقوم التركيب ضمن الترتيب ، وينتهي الاثنان إلى النظم (٤٦) إذ يعود حسن اختيار التركيب وموافقته موضعه من الكلام إلى أن تخير اللفظ يكمن في حسن الإفهام (٤٧)، وخص عبد القاهر الجرجاني التركيب من بين معاني النحو بجانب كبير من اهتمامه ، وبنى عليه نظريته في النظم (٤٨) إذ يقول : " لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك (زيد منطلق) (زيد ينطلق) (ينطلق زيد) وفي (الشرط والجزاء) إلى الوجوه التي تراها في قولك (أن تخرج أخرج)و(إن خرجت خرجت) و(إن تخرج فأنا خارج)، و(أنا خارج إن خرجت)، وأنا (إن خرجت خارج)... هذا هو السبيل ، فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ،إلى (النظم) ، ويدخل تحت هذا الاسم ، آلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ، ووضع في حقه ، أو عوامل بخلاف هذه المعاملة "(٤٩) ،وبذلك يقوم المستوى التركيبي بالكشف عن تركيب الأفعال والجمل مما له الأثر في بيان ما احتواه النص الروائي من تركيبات تعمل على تماسكه والتحام عناصره (٥٠) .

١-تركيب الأفعال

يفيد الفعل التجديد والحدوث ، ويتقيد هذا الأمر بالزمن ، فالفعل الماضي مقيد بالزمن الماضي والمضارع مقيد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب (٥١) ، وإما أن المسند فعل فللتقييد بأحد الأزمنة الثلاثة على أخصر ما يكون مع إفادة التجديد (٥٢).

أ-زمنية الأفعال

ترتبط الأفعال بقضيتين مهمتين هما : الزمن والمعنى (٥٣).

من شواهد زمنية الأفعال ما جاء في البيتين الرابع والخامس إذ يقول الشاعر :

ويذيب روحي نوح كل حمامة فكأنما نوح الحمام حمام

أن كنت مثلي للأحبة فاقدا أو في فؤادك لوعة وغرام(٥٤)

يعبر الشاعر بزمنية الأفعال عن مواقف الحب بفعل مضارع (يذيب) الذي يقرنه بالروح بياء المتكلم للتعبير عن مدى ما وصلت إليه الروح من التأثر بنوح كل حمامة مما يوحي بالإحساس الشفاف الذي يداخله الشاعر مع دالة الحزن بالنوح ، وينطلق الشاعر في توجيه الفعل الماضي (كنت) للتعبير عن فقده للأحبة ، وما يعتلج في الفؤاد من اللوعة والغرام ، وبذلك يعرض الشاعر زمنين يربطهما بالمعنى المراد إيصاله فالفعل المضارع لتجديد الحدث في حين يعبر بالماضي عن الثبات من حيث تأكيد فقد الأحبة .

من نماذج زمنية الأفعال ما جاء في البيتين السادس والسابع إذ يقول الشاعر:

قف في ديار الظاعنين ونادها : (يا دار ما فعلت بك الأيام)

أعرضت عنك ، لأنهم مذ أعرضوا لم يبق فيك بشاشة تتام(٥٥)

يقوم النص الشعري على مجموعة من الأفعال من حيث زمنها : فعلا الأمر (قف) و(نادها) اللذان يدلان على الحال والاستقبال فضلا عن فعليين ماضيين (فعلت) و(أعرضوا) إذ ينسب الأول للدار ، في حين يعبر الثاني عن تصرف القوم ، ويتداخل في سياق النص الشعري زمنية الفعلين المضارعين : (أعرضت) و(لم يبق) ليعبر فيهما الشاعر عن نفسه في الفعل الأول ، وعن الحبيبة في الفعل الثاني من حيث سبقه بأداة الجزم لاستعباد بقاء بشاشة الوجه ، لذا عملت زمنية الأفعال على تقديم المعنى الذي يريد أن يوصله الشاعر فيما يتعلق بوقوفه على ديار الحبيبة .

ب-مستويات الأفعال

يتم التعبير عن مستويات الأفعال بطريق من الطرق الثلاثة التكلم أو الخطاب أو الغيبة بعد التعبير عنه بآخر شرط أن يكون التعبير على خلاف مقتضى الظاهر (٥٦) ولهذا الأسلوب مهمة في تقوية نشاط السامع وتنبيهه(٥٧) .

من أمثلة تنوع مستويات الأفعال ما ورد في البيتين الثالث والرابع عشر من الميمية :

يا سادتي ، أما الفؤاد فشيق قلق ، وأما ادمعي فسجام

والدار مذ عدمت جمال وجودكم لم يبق في ذلك المقام مقام(٥٨)

يتضمن النص الشعري مستويات متعددة للأفعال ينتقل فيها الشاعر إذ يبدأ بمستوى الخطاب بالنداء ثم ينتقل لمستوى الغياب بالحديث عن اشتياق الفؤاد ، ومن ثم يصل إلى مستوى المتكلم ببيان تساقط دموعه السجام ، ثم ما يلبث أن يعود إلى مستوى المتكلم بالفعل (عدمت) الذي بنسبه للحبيبة مما يوحي بفقد جمال وجودها في الدار ليصل أخيرا إلى مستوى الغائب بالفعل المجزوم بلا(لم يبق) للتعبير عن فقدان المقام ، ويدل تنوع المستويات على بيان الحالة النفسية للشاعر من الشوق والقلق والبكاء والشعور بالفقد.

من شواهد تنوع مستويات الأفعال ما ورد في البيتين الخامس والسادس عشر من الميمية :

لاحظ فيها للعيون ، وليس لل أقدام في عرصاتها إقدام

وحياتكم إني على عهد الهوى باق ، ولم يخفر لدي ذمام (٥٩)

يقوم النص الشعري على مستويين للتعبير عن حديث العيون والهوى إذ يبدأ الشاعر بمستوى المخاطب بفعل الأمر (لاحظ) الذي يدل على الحال والاستقبال لملاحظة حالة الإقدام والحلف بحياة المخاطبين ، ومن ثم مستوى المتكلم لبيان ثبات الشاعر على عهد الهوى مهما مر الزمان مما يوحي بالحب الصادق الذي يكنه الشاعر للحبيبة .

٢-تركيب الجمل

تعد الجملة الوحدة الرئيسة للمعنى التي تعبر عن فكرة تامة(٦٠) ، وهي ربط الكلمات من جهة ، ومنه تأتي حركة المعنى ثم هي فثم من جهة أخرى على اختيار كان يمكن أن يأتي في محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى (٦١)،

وتحتوي الجملة على بناءين هما:البنى الخارجية (الشكلية) ويدرسها علم الفونولوجيا ، والبنى الداخلية (الضمنية) ويدرسها علم الدلالة (٦٢).

أ-الجملة الاسمية

هي الجملة التي يتصدرها اسما صريحا (٦٣) أو مؤولا في محل رفع أو اسم فعل أو هي الجملة التي صدرها حرف مشبه بالفعل (٦٤) إذ تأتي هذه الجملة عندما يراد إثبات الصفة واستمرارها لأنها تدل على ذلك (٦٥).

من أمثلة الجمل الاسمية في الميمية قول الشاعر في البيت الحادي والعشرين :

يا ليت شعري كيف حال أحبتي وبأي أرض خيموا وأقاموا ؟(٦٦)

تبدو الجمل في النص الشعري من حيث أسميتها : (يا ليت شعري) (كيف حال أحبتي)(بأي أرض) للتعبير عن حالة ثبات الموقف من حيث أسلوب التعجب فالمقصود بليت علمي حاضر ، والاستفهام عن حال الأحبة وسكنهم في ارض بعيدة بعد الرحيل ، لذا تدل هذه الجمل الاسمية على ثبات تعجب الشاعر من حال الأحبة والترحل المستمر لهم .

من نماذج الجمل الاسمية في الميمية قول الشاعر في البيت الثالث والعشرين :

ما لي أنيس غير بيت قاله صب رمثه من الفراق سهام(٦٧)

يتضمن النص الشعري جملتين اسميتين : الأولى (ما لي أنيس) التي تدل على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من دون وجود أنيس له في هذه الحياة ولكن عشمه في البيت الشعري الذي يتواشج مع جملة اسمية أخرى هي (من الفراق سهام) التي توحي بشدة اثر الفراق في نفس المحب (الشاعر) الذي يعد بمثابة السهام في الصدر من شدة حرقة القلب والنفس .

ب-الجملة الفعلية

هي الجملة التي يتصدرها فعل تام أو فعل ناقص (٦٨)، وتأتي هذه الجملة عندما يراد تصوير الصفة بشكل متجدد (٦٩)لذا تدل الجملة الفعلية على التجدد والحدوث (٧٠).

من أمثلة الجمل الفعلية ما ورد في البيتين السادس والسابع من الميمية :

قف في ديار الظاعنين ونادها : (يا دار ما فعلت بك الأيام)

أعرضت عنك ، لأنهم مذ اعرضوا لم يبق فيك بشاشة تتام (٧١)

تتعدد الجمل في النص الشعري من حيث فعليتها : (قف في ديار الظاعنين)(ما فعلت بك الايام) (أعرضت عنك) (مذ اعرضوا) (لم يبق فيك) للدلالة على حركية المواقف التي تدل على تذكر ديار الحبيبة وإعراض الشاعر عنها بعد إعراض القوم ، إذ عملت هذه الجمل الفعلية على تقوية المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله لثيمة الهوى والوقوف على ديار الأحبة .

من نماذج الجمل الفعلية ما ورد في البيتين الثاني والعشرين من الميمية :

ولقيت من صرف الزمان وجوره ما لم تخيله لي الأوهام (٧٢)

يعود الشاعر إلى بث همومه من جديد عما أصابه من حوادث الزمان وظلمه مما يعجز التخيل والوهم عن وصفه بجملتين فعليتين : (لقيت من صروف الزمان) (لم تخيله لي الأوهام) مما يدل على اشد حالات التحمل والصبر والجلد وقوة الإرادة في تحمل هذه الظروف الصعبة .

المبحث الثالث : المستوى الصوتي /الإيقاعي

يعرف الإيقاع بأنه "حركة منتظمة متساوية ومتشابهة تقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما " (٧٣) ، فالإيقاع اذن " التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات لتأدية وظيفة سمعية والتأثير في المستمع" (٧٤).

١-الإيقاع الخارجي

يقوم الإيقاع الخارجي على البعد العروضي الذي يمثل جانب الإيقاع الأرحب في الهيكل العام للقصيدة العربية لذا يعد هذا الإيقاع منتظما للظواهر المتراكبة وهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته

(٧٥) ، ويكتسب هذا المفهوم معنى شموليا للنص الشعري لقدرته على التعبير والتصوير والتأثير لأنه ليس إطارا كميا مجردا وإنما طاقة جمالية يمنحها للنص الشعري (٧٦).

أ_ الوزن

يعني الوزن البحور الشعرية التي ينظم عليها الشاعر قصائده ، وتكمن أهمية الوزن الشعري في انه يقيم جسور التواصل بين أجزاء النص الشعري لأنه البحر يمنح مرونة موسيقية تجتهد في تسهيل حركة القصيدة ونموها (٧٧).

قامت ميمية شمس الدين الكوفي على بحر الكامل كما يظهر من مطلع القصيدة وخاتمتها :

عندي لأجل فراقكم الآم فإلى م أعذل فيكم وألام(٧٨)

(والله ما اخترت الفراق ، وإنما حكمت علي بذلك الأيام)(٧٩)

بحر الكامل هو أحد بحور الشعر الستة عشر ، سمي بذلك لان فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره لذا فهو كامل لكمال حركاته ، ويتألف وزن البحر من ست تفعيلات هي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

يعد بحر الكامل من أكثر بحور الشعر العربي استعمالا قديما وحديثا، وقد وفق الشاعر شمس الدين الكوفي في اختياره لهذا البحر في عرض موضوعه عن خراب بغداد ، والحديث عن النكبة التي حلت بها مع عرض موضوع الحب والوعد بحفظ الهوى كما هو حبه لمدينته لذا يظهر الشاعر مشاعره وأحاسيسه وعواطفه الجياشة بشكل كامل تجاه الموضوعين حب الديار التي سكنت فيها الحبيبة ورحلت وما آلت إليه حال المدينة لذا استوعب هذا البحر بتفعيلاته هموم الشاعر في هذه الحياة وتحمله ألوانا من صروف الزمان وحوادثه .

ب–القافية

تعد القافية عنصرا مهما في تشكيل موسيقى النص الشعري لذا ظلت ملازمة للبناء الشعري وثابتة من ثوابت القصيدة العربية القديمة التي تقوم على التماثل الصوتي الذي يستند على ضرورة التزام وحدة الروي (٨٠) ، لذا تكون القافية ضربة إيقاعية على المستوى العروضي لا تقل أهمية عن الوزن (٨١).

اعتمدت ميمية شمس الدين الكوفي حرف الروي (الميم) في أبيات القصيدة كلها :

فدمي حلال إن أردت سواكم والعيش بعدكم علي حرام (٨٢)

ولكن في البيت الواحد والعشرين زاد على الروي بحرف الميم الألف للضرورة الشعرية لاستعماله الفعل الماضي (قام) بصيغة جمع المذكر السالم (أقاموا)

يا ليت شعري كيف حال أحبتي وبأي أرض خيموا وأقاموا ؟(٨٣)

يتميز حرف الميم بالانفتاح لأنه ينفتح بين اللسان والحنك عند النطق به لذا فهو حرف شفوي ، وقد تناسب استعمال الشاعر لبحر الطويل مع القافية بروي حرف (الميم) الذي انفتح فيه على العالم بالحديث عن حبه وذكريات الماضي مع الحاضر الذي يعيشه من خراب مدينته وما حل فيها من مصاب كبير يحتاج عند الحديث عنه أقصى اتساع وامتداد كما هي صفات حرف الميم نطقا وتعبيرا .

٢-الإيقاع الداخلي

تحكم الإيقاع الداخلي قيم صوتية داخلية أرحب من الوزن والنظم إذ يجمع هذا الإيقاع أمورا عديدة بين الألفاظ والصورة وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر (٨٤).

أ-التكرار

يتمثل التكرار في تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير فتشكل نغما موسيقيا (٨٥) ، ويشمل التكرار كل وحدة لغوية مهما كانت من حيث الأجزاء الصغرى (الحروف والحركات) أو الأجزاء الكبرى (الكلمات والتركيب)(٨٦) إذ يرتبط التكرار بالإيقاع لأن الإيقاع هو بنية تكرارية (٨٧).

من نماذج التكرار ما جاء في البيتين الأول والثاني من الميمية :

عندي لأجل فراقكم الآم فإلى م أعذل فيكم وألام

من كان مثلي للحبيب مفارقا لا تعذلوه فالكلام كلام(٨٨)

يبدو التكرار الاسمي في البيت الشعري (الآم/ الأم) (الكلام كلام) للتعبير عن مدى الم الفراق الذي يحسه الشاعر مع طلب عدم العذل لان الكلام هو نفسه الكلام في مواقف فراق الحبيب ، ويتوافق مع التكرار الاسمي تكرار أخر بالفعل (أعذل /تعذلوه) لارتباطه بمستوى خطاب الشاعر بعدم عذله ومن ثم طلب العذل من

الآخرين إذ عمل هذان التكراران الاسمي والفعلي على منح النص الشعري التوازن والانسجام مما أثر في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة.

من أمثلة التكرار ما جاء في البيت الرابع من الميمية :

ويذيب روحي نوح كل حمامة فكأنما نوح الحمام حمام (٨٩)

قام البيت الشعري في بناء إيقاعه الداخلي على التكرار الاسمي (نوح/ نوح) و(الحمام / حمام) إذ يتأثر الشاعر بنوح الحمام كثيرا فتذوب روحه من حرقة المشاعر وتذكر فراق الحبيب ويتواشج نوح الحمام مع النوح الداخلي الذي يشعر فيه لذا يكون نوح الحمام بمثابة قطع نار في قلبه الذي فجع بالفراق والفقد إذ عمل التكرار الاسمي على إحداث الانسجام في شطري البيت ومنحه قيم صوتية إيقاعية محببة من تكرار الاسماء .

ب-التجمع الصوتي

يركز الشاعر في قصيدته على حروف معينة في مواضع متعددة لكي تتجمع فيها الأصوات لكي يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن استخدام المتكلم بها (٩٠) إذ يضفي التجمع الصوتي قيمة إيقاعية معينة تتناسب مع واقع الحال التي تفرض نوعا محددا من التمركز الصوتي من جهة ومع طبيعة الصوت وحجم كثافته وتنوعه من جهة أخرى فضلا عما تحققه الأصوات الموحية بمعانيها من أحداث التعبير الدرامي (٩١).

من شواهد التجمع الصوتي ما ورد في البيت الثالث من الميمية :

نعم المساعد دمعي الجاري على خدي إلا انه نمام (٩٢)

برز التجمع الصوتي في البيت الشعري بحرفي الميم والياء : (نعم/ دمعي/ أنه / نمام) (دمعي / الجاري/ خدي) إذ عمل التجمع بالميم على مستوى البيت إعطاء انفتاح في الحديث عن اللوعة الداخلية للشاعر مع تواشج هذا التجمع بقافية القصيدة بحرف الروي (الميم) فضلا عن منح القيمة الصوتية المعنوية والفنية من التجمع الصوتي بحرف الياء التي تعود للمتكلم الشاعر في بيان تساقط الدمع على خده .

من نماذج التجمع الصوتي ما ورد في البيت التاسع عشر من الميمية :

لا كتبكم تأتي ، ولا أخباركم تروى ، ولا تدينكم الأحلام (٩٣)

برز التجمع الصوتي في البيت الشعري بحرفي الميم الكاف : (كتبكم/ تدينكم / الأحلام)(كتبكم/ أخباركم/ تدينكم) إذ توافقت القيمة الصوتية الفنية في تقارب حروف الكلمات التي تجمع الحرفين مع القيمة المعنوية في خطاب الشاعر الذي يوجه كلامه للجماعة لذا يأتي الحرفان الكاف والميم في اندماج تام يعبر فيه الشاعر عن المجموع ولكن يقصد الحبيبة وحدها التي غابت ، فشعر الشاعر بألم الفراق ومن ثم الفقد لذا ينطق قلبه قبل لسانه بعدم إتيان الكتب ورواية الإخبار التي تخصها ولا حتى في إدانة الأحلام .

الخاتمة

بعد الانتهاء من الدراسة الأسلوبية لميمية شمس الدين الكوفي في رثاء بغداد وصل البحث إلى النتائج الآتية :

*برزت على المستوى الدلالي للميمية دلالات للألفاظ من حيث السياق والاقتران والإيحاء من حيث دالات تصوير البعد النفسي للشاعر على اثر رحيل الحبيبة والشعور بفقدها التي يعبر عنها السياق الشعري في حين جاءت الدار مقترنة بالسؤال عن ساكنيها وزمان الربع ليعبر الشاعر عن ذكريات الماضي ، وبرزت ألفاظ متعددة تعطي دلالات إيحائية على مستويي المعنى والفن للتعبير عن الحالة التي آل إليها الشاعر من حيث الشوق للحبيبة والبكاء على رحيلها .وجاءت دلالات الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية لتعرض حديث الشاعر عن ذكريات الماضي من الحب والهوى إلى أن وصل إلى تشبيه نفسه بالفاقد والمفارق للحب ، والتعبير الاستعاري عما يعانيه من الإسقام و صروف الزمان وغدره ، والتعبير الكنائي عن رحيل الأحبة وعدم بقاء بشاشة وجه الحبيب بعد الرحيل .

*تميز المستوى التركيبي للميمية بتركيب الأفعال من حيث زمنيتها ومستوياتها إذ يعبر الشاعر بالماضي عن ذكريات الهوى وعن الحاضر من حيث حسه الداخلي بالحزن والفقد وعن الحاضر من الشعور بالوحدة وعدم وجود أنيس في حياته ،و برز مستويان للأفعال من حيث المتكلم والمخاطب : المتكلم (الشاعر) من حيث بث همومه وأشواقه ، والمخاطب (الأحبة) الذين رحلوا بعيد عن الديار التي تعلق بها الشاعر ، وجاء التعبير بالجمل الاسمية لتأكيد ثبات المواقف فيما يتعلق برحيل الأحبة في حين يعبر الشاعر بالجمل الفعلية لتجدد المواقف في حياته من الصبر والجلد وقوة الإرادة .

*اعتمد الشاعر في بناء الإيقاع الخارجي بالوزن على بحر الكامل والقافية بحرف الروي (الميم) الذي انفتح فيهما على العالم بالحديث عن حبه وذكريات الماضي مع الحاضر الذي يعيشه من خراب مدينته وما حل فيها من

مصاب كبير يحتاج عند الحديث عنه أقصى اتساع وامتداد كما هي صفات حرف الميم نطقا وتعبيرا ، وبنى الشاعر ميميته من حيث الإيقاع الداخلي على التكرار ولاسيما التكرار اللفظي ، والتجمع الصوتي ولاسيما بحرف الميم الذي تواشح مع حروف الروي في القصيدة لمنحها القيم الصوتية في الكلمات المكررة أو المتقاربة بحروفها .

هوامش البحث ومصادره ومراجعه

(١) لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦، مادة (سلب) : ٤٧١/١.

(٢) الأسلوب : دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، أحمد الشايب،مكتبة النهضة المصرية ، ط٧، القاهرة ، ١٩٧٦ : ٤٠.

(٣) ينظر : فلسفة الأدب والفن ، كمال عيد ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، ١٩٧٨ : ٤

(٤) ينظر : الأسلوب والأسلوبية ، كراهام هاف، ترجمة : كاظم سعد الدين ، دار آفاق للصحافة ،بغداد ، ١٩٨٥ : ٢٢

(٥) ينظر : مقالات في الأسلوبية ، د. منذر عياشي،مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨ : ٣٠.

(٦) ينظر : المصدر نفسه : ٣٠-٣١ .

(٧) ينظر : الأسلوب : ٣٠.

(٨) ينظر : الأسلوب والأسلوبية : نحو نقد السني بدبل في نقد الأدب ، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ١٩٧٧: ١٠٧-١٠٨.

(٩) ينظر : الأسلوب والأسلوبية ، بيير جيرو ، ترجمة : د. منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٠: ٦.

(١٠) ينظر : اتجاهات البحث الأسلوبي ، د. شكري محمد عياد ، دار العلوم للطباعة والنشر ،ط١، الرياض ،١٩٨٥: ٢٧.

(١١) المعجم الأدبي ، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، دار العلم للملايين ، بيروت ط١، ١٩٧٩: ٥١.

(١٢) ينظر : البلاغة والأسلوبية ، هنري بليش ، ترجمة : د.محمد العمري،الدار العربية للمكتبات ، ط١، القاهرة ،١٩٨٤ : ٢٨.

(١٣) ينظر : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، د. منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري، ط٢، حلب، ٢٠٠٨ : ٢٧.

(١٤) ينظر : الأسلوب والأسلوبية ، عبد السلام المسدي : ١٠٨.

(١٥) ينظر : تطور البحث الدلالي : دراسة في البنية البلاغية والنحوية ، د. محمد حسين الصغير ، دار الكتب العلمية ، ط١، بغداد ،١٩٨٥: ١٥.

(١٦) ينظر : علم الدلالة : إطار جديد ،أ..ف بالمر ، ترجمة : مجيد الماشطة ، ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١، بغداد ، ١٩٨٦: ٩ .

(١٧) في إشكالية المصطلحات : علم الدلالة أنموذجا ، د. عماد عبد يحيى ، مجلة صوت ،اتحاد أدباء نينوى، العدد ١ لسنة ١٩٩٧: ١٢.

(١٨) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة ، ١٩٧٨: ٣٤-٣٥.

(١٩) النظرية البنيوية في اللغة ، عبد القادر سعيد البيطار ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ،العدد ١ لسنة ١٩٩٠ : ١١٦.

(٢٠) ينظر : الحوار مع الاسم المجهول ، مطاع صفدي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ،بيروت العددان ١٨و١٩ لسنة ١٩٨٢ : ٤.

(٢١) ينظر : الرسالة ، الشافعي ، تحقيق : أحمد محمد شاكر،دار الكتاب العربي، بيروت ، ٢٠٠٦ : ١٦٢.

(٢٢) ينظر : كتاب الإيمان ، ابن تيمية ، تحقيق : محمد ناصر الدين الألباني ، المكتب الإسلامي ، ط٥،دمشق ، ١٩٩٦: ١٤٢.

(٢٣) شعر شمس الدين محمد بن أحمد الهاشمي الكوفي : جمع ودراسة ، حسين عبد العالي اللهيبي ، مجلة مركز دراسات الكوفة / جامعة الكوفة ، العدد (١٥) لسنة ٢٠١١: ٢٥.

(٢٤) المصدر نفسه : ٢٥.

(٢٥) ينظر : تطور البحث الدلالي : ٢٨.

(٢٦) ينظر : اللغة والمعنى والسياق ، جون لاينز ،ترجمة : عباس صادق الوهاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، ١٩٨٧،بغداد ، : ٢٧٧.

(٢٧) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٢٨) المصدر نفسه : ٢٥.

(٢٩) نظرية النقد العربي ، د. محمد حسين علي الصغير ، دار المؤرخ العربي، بيروت ، ١٩٨٧: ٤٤.

(٣٠) ينظر : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ،د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة، بغداد ، ١٩٨٠: ٢٠٣.

(٣١) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٣٢) المصدر نفسه : ٢٥.

(٣٣) الصورة الشعرية ، د. ي. لويس ، ترجمة : د. أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري، دار الحرية للطباعة ،١٩٨٢: ٢١.

(٣٤) ينظر : الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف، دار الأندلس،ط٢، ١٩٨١ : ٣.

(٣٥) الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. جابر عصفور ، دار التنوير ،ط٢ ، بيروت ،١٩٨٣: ٣٠٠.

(٣٦) الإيضاح في علوم البلاغة ،القزويني ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ،(د.ت) : ٢١٣.

(٣٧) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٣٨) المصدر نفسه : ٢٥.

(٣٩) ينظر : أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ،تحقيق : هـ. ريتر ،وزارة المعارف ، استانبول ، ١٩٥٤: ٦٨.

(٤٠) ينظر : دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمد رشيد رضا ،مطبعة الفتوح ط٥، القاهرة ، ١٩٥٢ : ٥٣.

(٤١) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٤٢) المصدر نفسه : ٢٥.

(٤٣) دلائل الإعجاز : ٥٢ .

(٤٤) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٤٥) المصدر نفسه : ٢٥.

(٤٦) ينظر :دلائل الإعجاز : ٨٢.

(٤٧) ينظر : البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ،ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٨ : : ٦٣/١.

(٤٨) ينظر : مدخل إلى علم الأسلوب ، د. شكري محمد عياد ، دار الرياض ، الرياض ، ١٩٨٢ : ٢٨.

(٤٩) دلائل الإعجاز : ٨٢-٨٣.

(٥٠) ينظر : مدخل إلى علم الأسلوب : ٨٢.

(٥١) ينظر : معاني الأبنية في العربية ، د. فاضل السامرائي ، جامعة بغداد ،١٩٨١: ٩.

(٥٢) ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة : ٨٧/١.

(٥٣) ينظر : مقالات في الأسلوبية : ٩٥.

(٥٤) شمس الدين : ٢٥ .

(٥٥) المصدر نفسه : ٢٥.

(٥٦) ينظر : البرهان في علوم القرآن ، الزركشي ،تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١، بيروت ، ١٩٥٧: ٣١٤/٣.

(٥٧) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٦٥.

(٥٨) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٥٩) المصدر نفسه : ٢٥.

(٦٠) ينظر : علم الدلالة : ٤٥-٤٦.

(٦١) ينظر : في التحليل اللغوي ، د. خليل أحمد عمايرة ، مكتبة المنار ، ط١، الزرقاء ،١٩٨٧: ٥٥.

(٦٢) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل ،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٢: ١٨.

(٦٣) ينظر : المصدر نفسه ٢٠.

(٦٤) ينظر : في التحليل اللغوي : ٨٨.

(٦٥) ينظر : المصدر نفسه : ٤٣.

(٦٦) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٦٧) المصدر نفسه : ٢٥.

(٦٨) ينظر : في التحليل اللغوي : ٨٧-٨٨.

(٦٩) ينظر : المصدر نفسه : ٤٢.

(٧٠) ينظر : المصدر نفسه : ٤٢-٤٣.

(٧١) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٧٢) المصدر نفسه : ٢٥.

(٧٣) موسيقى الشعر العربي ، شكري محمد عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨: ٥٧.

(٧٤) مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب ، عبد الرضا علي ، مجلة التربية والعلم ،كلية التربية/ جامعة الموصل ، العدد ٨ لسنة ١٩٨٩ : ٢٣

(٧٥) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي :٧١.

(٧٦) ينظر : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، ممدوح عبد الرحمن، دار الأندلس ، بيروت ،١٩٩١ :٤٥.

(٧٧)عضوية الأداة الشعرية ،د. محمد صابر عبيد ، دار مجدلاوي ، ط١، عمان ،٢٠٠٧: ١٤٥.

(٧ ٨) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٧٩) المصدر نفسه : ٢٥.

(٨٠) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د.صفاء خلوصي ، مكتبة المثنى ،ط٥، بغداد ،١٩٧٧: ٢١٥.

(٨١) ينظر: في العروض والقافية ، يوسف حسين بكار،دار المناهل ،ط١، بيروت ، ١٩٩٠ : ٨٥.

(٨٢) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٨٣) المصدر نفسه : ٢٥.

(٨٤) ينظر : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر : ٤٦.

(٨٥) ينظر : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٣٩.

(٨٦) ينظر : تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر،ط١، بيروت ، ١٩٨٥: ٢١.

(٨٧) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٨٨.

(٨٨) شعر شمس الدين : ٢٥.

(٨٩) المصدر نفسه : ٢٥.

(٩٠) ينظر : عضوية الأداة الشعرية : ١٤٥.

(٩١) ينظر : تحليل الخطاب الشعري :١٠٤.

(٩٢) شعر شمس الدين الكوفي : ٢٥.

(٩٣) المصدر نفسه : ٢٥.