ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.221132.611620
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

A Stylistic Analysis of the Poem "Lāmiyyā" by Homam-e Tabrizi

Zahra Ildari
Ph.D. Graduate in Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran
Hooshang Zandi*
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran
Received: January 4, 2017; Accepted: December 5, 2017

Abstract

Stylistics is one of the literary sciences that researchers and linguists are interested in in the present era because it focuses on analyzing texts and poetry mostly on three levels, which are phonetic, structural and semantic. The stylistic study on the phonemic level sheds light on the literary text from two sides, which are the external rhythm and the internal rhythm of the text or poem. On the structural level, the tenses of verbs are studied as counting the number of repetitions of past and present tenses. On this level, the researcher studies the structures of verbs, nouns, and imperatives, and the meaning learned from them. On the semantic level, the rhetorical dimensions of a literary text are studied in terms of figure of speech, such as studying and counting similes, metaphors and other rhetorical terms in poetry or in the literary text. Al-Shanfarā's "Lāmiyyāt al-Arab." Muslim poets, both Arabs and non-Arabs, imitated it in terms of appearance, meaning, and form. That is why there are many "Lāmiyyāts" in Islamic nations, including Arabs, non-Arabs, Turks, and Indians. The Iranian Azerbaijanis did not neglect this matter, and they followed the example of other poets. One of these poets is Homam al-Din Muhammad ibn Ala'i al-Tabrizi, known as Homam-e Tabrizi. He composed his Lāmiyyā to express his love and praise for Sharaf al-Din Harun, the minister, and describe his virtues. This article seeks to provide a stylistic analysis of Lāmiyyā of Homam-e Tabrizi on the phonetic, semantic and structural levels. One of the most important findings of this article is that Homam-e Tabrizi has benefited from the possibility of changing the meter pattern represented in "Zihaf." There is a strong focus on internal rhythm in the poem in which rhymes are condensed and the poet, on the semantic level, employs the rhetorical images that float on his poetry.

Keywords: The art of praise, Stylistic analysis, Lāmiyyā, Homam-e Tabrizi, Turkish Lāmiyyā.

*. Corresponding author: hmzd613@gmail.com

لامية الترک لهمام التبريزي: دراسة أسلوبية

زهرا ايلداري

طالبة فرع اللغة العربية وآدابها، مرحلة الدكتوراه ،جامعة آزاد الاسلاميه، فرع العلوم والتحقيقات بطهران، إيران

هوشنک زندي*

استاذ مشارک مساعد بجامعة آزاد الإسلامية بطهران

صص ۱۶۵-۱۸۷

تاريخ الاستلام: ۱۳۹۵/۱۰/۱۵ هـ.ش، تاريخ القبول: ۱۳۹٦/۰۹/۱٤ هـ.ش

الملخص

تُعد الأسلوبية واحدة من العلوم الأدبية التي يهتم بها الباحثون و اللغويون فی عصر الحاضر، لأنها تركّز على تحليل النصوص و الشعر في الغالب في مستويات الثلاثة و هي الصوتية و التركيبية و الدلالية. تركّز الدراسة الأسلوبية في المستوى الصوتي على النص الأدبي من جهتين و هما الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي للنص او القصيدة، فی مستوى التركيبي يدور الكلام حول الأزمنة الفعلية كإحصاء عدد التواتر الأفعال الماضية و المضارعة، في هذا المستوى يقوم الباحث بدراسة التراكيب الفعلية و الإسمية و الطلبية والمعنى المستفاد منها. وفي مستوى الدلالي يتم دراسة الابعاد البلاغية لنص الادبي من الناحية البيانية والفنية كدراسة و أحصاء التشبيهات، الاستعارات وغيرها من مصطلحات البلاغية في الشعر أو في النص الأدبي. يُعد المديح فناً اصيلاً له أهميته ومكانته بين الموضوعات الشعرية منذ القديم حتى عصر الراهن و كان الشعراء يتخذونه وسيلة للإشادة بمناقب قبائلهم من يحبونه. تعد لامية العرب للشنفرى من أشهر القصائد العربية وتقع في ذروه و قمة الأدب العربي بحيث قلده الشعراء المسلمون من العرب وغير العرب وحذوا حذوة شنفرى في لاميته من جهه الظاهر والمعنى والقالب. ول هذا توجد كثير من اللاميات في الأمم الاسلامية من العرب والعجم و الأتراک و الهنود و... الخ. ول م يغفل شعراء الأتراک الإيرانيين من هذا الأمر و حذوا حذوة غيرهم من الشعراء، أحد هؤلاء الشعراء هو همام الدين محمد بن علائي التبريزي المشهور ب "همام التبريزي" و قد قام بإنشاد لاميته لتعبير عن حبه والثناء على ممدوح شرف الدين هارون الوزير و قام الشاعر فيها برسم فضائل ممدوحه. هذا المقال يسعى دراسة تحليلية اسلوبية للامية همام التبريزي ضمن ثلاثة المستويات الصوتية والدلالية والتركيبية. من أهم النتايج التي توصلت إليها هذه المقالة هي أن همام التبريزي قد أفاد من إمكانية التغيير في نمط الوزن المتمثل في الزحافات إفادة حسنة و اهتم بالقافية وبموقعها الإيقاعي. وأن في القصيدة تركيزا قويّا للإيقاع الداخلي تتكثّف فيه القوافي وأن الشاعر وظف فی المستوى الدلالي ضروب الصور البلاغية التي تطفو على شعره و أنه يستخدم الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية.

الكلمات الدليلية: فن المديح، التحليل الأسلوبي، اللامية، همام التبريزي. لامية الترک

*. الكاتب المسئول: Hmzd613@gmail.com

١. المقدمة

بعد أن تحولت اللغة العربية من لغة محلية وقومية إلى لغة الثقافة و الحضارة الإسلامية، احتضنتها قبائل وشعوب أخرى لخدمة القرآن و الإسلام، و بدأوا بانشاد الشعر و الكتابة باللغة العربية. و في الوقت نفسه، ترك الأتراك، مع الحفاظ على لغتهم الأم ، روائع على شكل شعر و نثر باللغة العربية. والغرض من اختيار هذه القصيدة هو تعريف الشاعر تركي اللغة ايراني الموطن و هو همام التبريزي والتعريف بشعره وملامحه الشعرية و دراسة أسلوبه في لاميته هذه. بالإضافة إلى ذلك، قد تكشف دراسة لاميته عن بعض جوانب شخصية الشاعر. نظرًا لأن هذا الشاعر — همام التبريزي– وقصيدته اللامية التي مدح فيها أحدى الوزراء ، غير مألوفة للعديد من المتحدثين باللغة العربية و قد تم إهمالهما إلى حد كبير وغير معروفين في البحث الأدبي، فإن جمع وتحديد ودراسة محتوى وأسلوب هذه القصيدة يضيف إلى أهمية هذا البحث. كما أن التعبير عن موقف الشعراء الايرانيين الذين لغتهم الأم هي التركية و أنشدوا أشعاراً باللغة العربية و كانوا في خدمة اللغة العربية ضرورة أخرى يمكن لنتيجة هذا البحث أن تجعله أكثر وضوحًا إلى حد ما.

إن همام الدين محمد بن علائي التبريزي المشتهر بـ «همام» ولد بسنة ٥٩٨ الهجرية في تبريز وكان من ندماء الخواجة شمس الدين محمد الجويني صاحب الديوان و وزير آباقاخان في عهد المغول الإيلخانيين، إنه كان مصاحبا خواجة رشيد الدين فضل الله الهمذاني وكتب تقريظاً لكتابه جامع التواريخ. وقد تولى وزارة آذربيجان لفترة من الزمن. كان همام التبريزي بارعاً في المناظرة والإنشاء وجودة الخط وقد التقى بسعدي الشيرازي في القرن السابع الهجري. و أمر خواجة رشيد الدين فضل الله الهمذاني بجمع أشعاره بعد أن توفي في سنة ٧١٤ الهجرية(آشتيانى، ١٣٨٦: ٥٤٤)

له مجموعة أشعار باللغة الفارسية تشمل ١٨٠٠ بيتاً في التوحيد ومدح النبي (ص) ومدح السلطان المغولي غازان و في الغزل و له ديوان المثنوي بعنوان «صحبت نامه» كما أن له مجموعة أشعار باللغة العربية تبلغ ١٨٠ بيتاً أنشدها في مدح نجم الدين عبد الغفار و قاضي القضاة محيي الدين وقطب الدين الشيرازي وخواجة رشيد الدين فضل الله الهمذاني و له ايضا لامية باللغة العربية أنشدها في مدح شرف الدين هارون الوزير(سبحاني، ١٣٧٥: ٢٧١٠) و نحن نسعى من خلال المنهج التحليلي الأسلوبي إلى دراسة هذه القصيدة فى المستويات الثلاثة الصوتية والتركيبية و الدلالية الإجابة عن الأسئلة التالية؟

۱- ما هي أبرز ميزات البنية الصوتية في لامية همام التبريزى ؟
۲- ما هي السمات البارزة للمستوى التركيبى في لامية همام التبريزى ؟
۳- ما هي الجوانب المتميزة للمستوى البلاغي في لامية همام التبريزى؟

۲. خلفية البحث

من الدراسات السابقة التي عالجت قصائد اللاميات مقالة تحت عنوان «قراءة في لاميات الأمم» لمحمود الربداوي، قام المؤلف فيها بدراسة لامية العرب ولامية العجم ولامية اليهود ولامية الهنود ولامية المماليك لكنه لم يتطرق إلى لاميات الترك اطلاقا و لهذا يمكن القول إن هذه المقالة ليست له قيمة علمية ذات صلة بموضوعنا هذا. ثم هناک دراسة موجزة لجعفر سبحاني حيث عالج لامية الترك التي أنشدها محمد تقي حجة الإسلام. هناک رسالة نوقشت فى جامعة طهران سنة ۱۳۹۵ تحت عنوان «بررسى و تحليل مجموعه ى لاميات الأمم از ديدگاه صورتگرايى و ساختارگرايى» لحسام الدين خاكپور، يتناول الكاتب فيها لاميات الأمم معتمدا على المنهجين الشكلانى و البنيوى، والكاتب لم يتطرق إلى اللامية هذه إضافة الى أن منهج هذا المقال يختلف عن منهج هذه الرسالة تمام الإختلاف وأخيرا يمكن القول إن هناك بعض الدراسات حول الشعراء الترك الذين أنشدوا أشعارهم باللغة العربية لكنه لم توجد أية دراسة تطرقت إلى لاميات الترك بوجه عام وقصيدة لامية همام التبريزي بوجه خاص ولم يوجد في هذا الموضوع أيّ كتاب أو مقالة بشكل مستقل و بما أنّ هذه القصائد أصبحت غير معروفة و مهملة في الدراسات الأدبية، قامت هذه المقالة بدراسة تحليلية أسلوبية للامية همام التبريزي.

۳. الأسلوب لغة و اصطلاحا

۳-۱. المفهوم اللغوي

يقول ابن منظور عن الأسلوب: «ويقال للسطر من النخيل :أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، و الوجه، و المذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب». ويورد ابن منظور لفظة الأسلوب بالضم أيضا فيقول :"يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا(ابن منظور، ۱۹۹٤: ماده سلب) لقد أفضى تعريف ابن منظور للأسلوب إلى معان كثيرة تصب في حقل دلالي واحد هو «التآلف المفضي إلى الانسجام والنسق المفضي إلى حسن

الانتظام و الامتداد المفضي إلى طول النفس، ووراء معنى الأسلوب، معنى الفن ومعنى السمو وكلاهما من مولدات التآلف والنسق والامتداد»(أبو العدوس، ٢٠٠٧: ٢٠)

٣-٢. المفهوم الاصطلاحي

إن مصطلح الأسلوبية لا يمكن أن يحدَد بتعريف واضح ومتقن، وذلک لعلاقتها بميادين عدة، ولكن جل من عرضوا لمفهوم الأسلوبية أكدوا أنّها تعني بالتحليل اللغوي لبنى النصوص. بيير جيرو يعرف الأسلوبية بقوله: «فالأسلوبية اليوم هي: دراسة للغة، و هي أيضاً دراسة للكائن المتحول باللغة وهي كذلک دراسة للعمل الإبداعي»(بومصران، ٢٠١١: ٨) انه يراه «الطريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية»(جيرو، بىتا: ٣٤) ما نستطيع فهمه أن كل استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عده إنشاء أدبيا، فالمقصدية شرط ضروري عند جيرو لوصف نسق لغوي ما بأنه أسلوب. وقيل إنّها: «نوع من الحوار الدائم بين القارئ والكاتب من خلال نص معين»(مطلوب، ٢٠٠٢: ١٢٦)

من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي يعرفها رومان جاكبسون بأنها «بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا.(عزام، ١٩٨٩: ٥٣)

وبصورة أخرى عرفت الأسلوبية على أنها "علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية. (سليمان، ٢٠٠٤: ٣٥) إذن نشاهد الباحثين يذهبون في فهمهم للأسلوب مذاهب عدة، و لكنّهم أجمعوا على أنّه طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء.

علاقة الأسلوبية بالأسلوب

الأسلوبية على عكس الأسلوب، هو مصطلح جديد يدرس الأسلوب في اللغة. لذا فإن الأسلوبية هي استمرار للغة والأسلوب. ووفقًا لمنذر عياشي فكما أن اللغة لا تقتصر على مجال الاتصال، فإن الأسلوب لا يقتصر على مجال التعبير (العياشي ١٩٩٠: ٢٩). الأسلوبية، حسب بعض اعتقاد العلماء الغربيين، هي علم، ووفقًا لآخرين، هي نقد أو فلسفة أو طريقة مرتبطة دائمًا بالأسلوب، وحيثما وجد أحدهما،

يوجد الآخر، لذلك الأسلوب والأسلوبية مرتبطان ببعضهما البعض (النحوي ، ١٩٩٩: ١٥٤). في النهاية، الأسلوب هو كلمة مفردة تم استخدامها في الماضي في مختلف المجالات، بما في ذلك الأدب، لكن الأسلوبية هي مصطلح جديد وتتعامل مع الأسلوب في اللغة. على الرغم من أن مصطلح الأسلوبية – بالمعنى الحديث – لم يكن يستخدم في الماضي، فقد تميز كل شاعر أو كاتب أو خطيب بأسلوبه الخاص. لذا فإن مفهوم الأسلوبية – بغض النظر عن العوامل المعنية اليوم – ليس سوى علم الأسلوب. و نهاية القول الأسلوب والأسلوبية.

علاقة الأسلوبية بالأسلوب

تعد الأسلوبية فرعاً من اللسانيات غير أن هدف الدرس فيهما يختلف، ذلك أن اللسانيات تهتم باللغة في عمومها وفي نمطها العادي مما يستخدمه المتكلمون منطوقا في التواصل اليومي أما الأسلوبية فتدرس الخصائص الفردية في الكلام و هذا بأن تتولى الإجابة عن الكيفية التي يقول الأديب بها اللغة، أي دراسه النموذج الخاص الذي تساعد فيه اللغة وتوظف و بهذا تكون الأسلوبية وصفية تقييمية تحاول الإلتزام بالموضوعية منطلقه من تحليل الظواهر اللغوية و البلاغية للنص (صياحي٢١:٢٠١٩).قبل أن ندرس الأسلوبية في هذه القصيدة نأتى بكاملها فيما يلي:

سلامٌ على بغداد دار الأفاضل و سُكّانُها قومٌ كرام الشمائلِ

سلامٌ كَريّا روضها طيبُ نشرِهِ و يحكي صفاءً ماءَها في المناهلِ

سلامٌ كأنفاس الحسانِ شميمُهُ يُمازجُها طيبٌ كعاتِقِ بابـــلِ

سلامٌ كنورِ الروضِ في عينِ عاشقٍ سلامٌ كنور العلمِ في قلبِ عاقلِ

لما حلَّ في تلك الديارِ حلاحلُ لهُ تَمَّ في الدنيا جميع الفضائلِ

هو الصاحبُ بن الصاحبِ الأعظمِ الذي سَرَى ذكرُهُ بالمكرمات الجلائلِ

طريرُ عذار السيف طلّاع أنجدٍ كثيرُ رماد القِدر جمُّ النوائلِ

فتىً فائقٌ كشافُ عميــاءِ عنـدهُ بدا لفِصاح القومِ لكنــْـهُ باقــلُ
بِهِ لا تَقِسْ قُسّاً بيانــاً وحكمـةً وبَلْهَ أساطيرا لسحبانَ وائــلِ
عباراتُهُ زانتْ معانيهِ مثل مــا يزينُ جمال الوجهِ حسنُ الشمائلِ
ألا رُبّ معنيً كان أخفى من السُّهي فَسَيَّرَه شمساً بنورِ الدلائــلِ
على الشمس يُزري بالبهــاء وكفُّهُ من الجودِ يُزري بالغيومِ الهواطلِ
فـإنْ قِست بالبحرِ الخِضَمِّ أكفَّـهُ يقالُ لماذا قيسَ طَلٌّ بوابــلِ
نسيتَ اهتزازَ الغصنِ رطباً من الصَبا بهزّةِ ذاك الأريحيّ لسائــلِ
هنيئاً لهارونَ الرشيد كرامــةً أهانت على المأمونِ ملكَ الأوائلِ
لقد قدَّر الرحمن من آل أحمــد فتاةً بها باهى جميع الحلائــلِ
وأعطاك من أولادِ برمكَ أعبـداً لآبائها الغرّ الكرام الجلائــلِ
بِنَيلِ الأماني ساعدتْكَ سعــادةٌ فما كان طيب العيشِ عنك بزائلِ
أقمتَ ببغدادٍ فصارتْ عِراصُهــا جنانُ الدّنى طوبى لتلك المنــازلِ
بكفّك أضحى الرافدانِ روافــداً تخافُ بها الأقلامُ ضيقاً لسائــلِ
وغادرتَ تبريزاً مُهاناً وأهلُــهُ رهينُ البلايا عرضة للبلابــلِ
كجسمٍ يكونُ الروحُ عنهُ مفارقاً و روضٍ بلا ماءٍ وخُضرٍ ذوابـلِ
لئن وافقت بغدادُ من طيب جوّها طباعَ البرايا من مقيمٍ ونــازلِ
فلا تنسَ تبريزاً وطيبَ نسيمها يهبُّ عليلا بالضحى والأصائلِ

سقى الله أياماً سعدنا بقربكـم مضى سرعةً ساعاتُها كالشمائلِ
وكالنار عيناً في الكرى أوجهُ المُنى و قد رقدتْ عنا عيون النوازلِ
لطيفكُمُ نَهوى المنامَ تعللّـا وذو الشوق قد يرضى بأدنى الوسائلِ
وصالكُمُ عينُ الحياةِ وعاقني علائقُ عن سلسالِها بالسلاسلِ
فيا ليتَ عهدَ الوصلِ يرجعُ مرةً لنشكو مرارات الفراقِ المواصـلِ
لقد قيلَ لي يا من حُرمتَ جوارَهم وتشكو بليّاتِ النوى في الرسائـلِ
فكرّرتُ إيماناً بأنَّ أصابـعي على الخطّ لم تقدر لضعف الأناملِ
كلامٌ يسيرٌ جاءني مخبراً بكـم أعانَ على تنميق هذا مفاصلـي
أعاد إلهُ العالمينَ حياتنـا و ما هي إلا أنتَ يا ذا الفواضلِ
وأولاكَ عزّاً لا يُدانيهِ طالبٌ بِحَثِّ المطايا والقنا والقنابـلُ

(رضایی حمزه کندی، ۱۳۸۹: ۱۳٤)

٤. المستوى الصوتي للامية همام التبريزي

الدراسة الأسلوبية تهتم بالمستوى الصوتي في العمل الأدبي من وجهتين الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي، دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما تعنى دراسة موسيقاها بنوعيها الخارجية والداخلية وكل ما من شأنه أن يُحدث نغما في الأذن وأثرا فى النفس، أو يلفت إليه الفكر. من الضروري أن يحدد إطار المصطلح الذي يدور البحث في فلكه، ولذلك سنسعى إلى التعريف بمصطلح الإيقاع، وبيان أهميته في الخطاب الشعري و دراسته في لامية الشاعر. وفقد ركز كثير من الدارسين على تحديد الإيقاع في الإطار الصوتي إلاّ إن حصر الإيقاع في أصوات مكررة فيه شيءٌ من التضييق؛ لأن التكرار ليس العنصر الوحيد المكوّن له، ولعلّ تعريف الدكتور محمد مندور أقرب إلى الدقة إذ يقول:«الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما

على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»(مندور:د.ت:٢٢٤) وحدّده سيد البحراوي بأنه «نظام من الأصوات يتركب منها وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، فكل عنصر من عناصره يشكل نظامًا فرعيًا، وتتصاعد هذه الأنظمة الفرعية لتشكل في النهاية النظامَ الإيقاعي العام لشكل القصيدة، والذي يتجادل مع أنظمة أخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل»(البحراوي، ١٩٨٦: ١٢٦) هذا التعريف الأخير في الواقع يمثل بُعد الإيقاع البنيوي العام ولا يُحصَر في البعد الصوتي.

اما بالنسبة إلى أهمية الأيقاع في الخطاب الشعري فلاشك في أن الإيقاع الشعري ليس شيئًا عرضيًا أو زينة خارجية وإنّما هو خاصية جوهرية في الشعر، وأقوى وسائل الإيحاء فيه، وهو من بين جميع تلك العناصر الجمالية «أول ما يدخل ميدان الفعل؛ لأنه كأنما يعطينا إشارة بأن شرارة النشاط التشكيلي قد انطلقت، ثم يُهيّئنا حالا لموجة معينة فعندما نسمع أولى الكلمات من قصيدة فإنه لايكون أُتيح لنا بعدُ أن نبدأ التفكير، لأنه أيٌّ من الصورة أو الفكرة لم يكن قد تشكل بعد، ولكن النبض قد ابتدأ ونحن مأخوذون بسحر الإيقاع»(غاتشف، ١٩٩٠: ٦٥) ومن الدلائل الواضحة على أهمية الإيقاع وسُمُوِّ شأنه في البناء الشعري، أن الشاعر إذا تجاذبه التزامان، التزامٌ لغويٌّ، وآخرُ إيقاعيٌّ، أخلص الانقياد للإيقاع، وما الضرورة الشعرية إلاّ صدىً لغلبة النظام الإيقاعي على النظام اللغوي في جسد النص، «وتظهر سطوة الإيقاع وهيمنة صوره المختلفة على النص من خلال شتّى ضروب التطويع للغة التي يتجسد في شعرها»(حميد الراوي١٩٩٦: ٢٢) لقد أدرك همام التبريزى إدراكا واعياً خطورة الإيقاع وقدرته المباشرة على السُّمُوِّ بفن الشعر إلى أرفع الذُّرى، فاهتمَّ به إهتماما بالغا فيما ينظم من الشعر.

٤–١) الموسيقى الخارجية

إذا حاولنا أن ندرس العناصر الموسيقية في لامية همام التبريزي نجدها تنقسم على قسمين: قسم ينمو الإيقاع فيه من المظاهر الخارجية للنغم وهو ما يتمثل في الوزن والقافية، وقسم يتمثل في المظاهر الداخلية النابعة من إختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات.

٤-١-١. بنية التشكيل الوزني في اللامية

يقول القرطاجني: «والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب وهو ممّا يتقوَّم به الشعر، ويُعدُّ من جملة جوهره» (القرطاجنى، ١٩٦٦م: ٢٦٣) و يقول ابن رشيق: «أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية» (ابن رشيق، ١٩٧٢: ١/١٣٤) و أما النقاد المعاصرون فيرونه «النغمة الموسيقية المتكررة على وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعرًا، أو إنسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالى مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين»(يونس، ١٩٩٣:٤) ولما كان الوزن جزءًا من الإيقاع وفرعًا منه، فإنه ينهض بدور فاعل في إغناء الخاصية الإيقاعية للنص الشعري عن طريق إحداث تهيؤ في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال تتابعات جديدة مشابهة.

جاءت لامية الشاعر على بحر الطويل«فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن» وهو من أهم بحور الشعر العربي وأكثرها استعمالاً، فقد هيمن على ما يقارب الثلث من الشعر العربي القديم(أنيس، ١٩٨٨م:١٩١) وهذا البحر مزدوج التفعيلة ولم يستعمل إلاّ تاماً.

اما بالنسبة الى الزحاف فنقول إنه إنحراف أو عدول عن القاعدة له شأنه غير أن العدول لاينبغي له أن يكون كثيرا يخرج القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بنائها، فالطويل يعطي للشاعر فرصة التعبير عن عواطفه ومشاعره تجاه الممدوح وهذا يتناسب مع البحر لما فيه من المقاطع الكثيرة، فقد وظف الشاعر بحر الطويل لخدمة تجربته الإنسانية الشعرية، وبدأ قصيدته بالتقفية ليظهر لنا تدفق القول وانثياله عنده بفعل الإلهام الشعري الذي حضره، كما أن الشاعر التزم في كل بيت من الأبيات زحاف القبض، أن الزحاف «تنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها»(بكار، ١٩٨٢م: ١٧٢)، والنفس جانحة إلى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة راغبة عن كل ما فيه رتابة مفرطة تقعد بالقصيدة وتقف من دون التأثير في المتلقي، وهو غاية أي عمل فني. بعبارة أخرى هذه الزحافات هي تولّد أنساقًا إيقاعية جديدة متساوقة مع الأنساق الأصلية غير ناشزة عنها:

سلامٌ / على بغـدا / دَ دار الـ / أفاضـلِ و سُكّا / نُها قومٌ / كرام ال / شمائـلِ

_ U_U/_ _U/_ _ _U / _ _U _ U_U/_ _U/ _ _ _U/ _ _U

سلامٌ /كَـريّا رو / ضهـا طي / بُ نشرِهِ و يحكي/صفاء ما/ءها في ال/مناهلِ

_ U_U/_ _U/_ _ _U / _ _U _ U_U/_ _U/ _ _ _U/ _ _U

سلامٌ /كأنفـاس ال/ حسانِ /شميمُـهُ يُماز/جُها طيبٌ / كعاتِ/ قِ بابـــــلِ

_ U_U/U_U/_ _ _U/U _U U_U/U _U/ _ _ _U/ _ _U

سلامُ / كنورِ الرو/ ضِ في عي / نِ سلامُ/كنور العل/مِ في قل/بِ عاقـلِ

_ U_U/_ _U/_ _ _U /U _U _ U_U/_ _U/ _ _ _U/U _U

الأبيات على بحر الطويل، ووزنه على الأصل(فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين)، بمعنى أن نسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن فى بيت واحد هي (٢٠ : ٤٨)، ونسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن في الأبيات المذكورة على الأصل (١٠٠: ٢٤٠) غير أن الشاعر قد قلّل نسبة السواكن باللجوء إلى زحاف القبض كثيرًا، فأضحت نسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن في الأبيات(٨٧: ٢٤٠). إذ التزم الشاعر في كل بيت من الأبيات زحاف القبض، وبذلك ظهرت وحدة إيقاعية جديدة هي(فعول و مفاعل) إلى جانب الوحدة الإيقاعية الأساسية (فعولن و مفاعيلن)، وتحقَّق التنوع الذي يضمن للوزن تناسبَه، وبُعدَه عن الرتابة. لقد لوّن زحاف القبض الابيات بل القصيدة كلها.

٤-١-٢. إيقاع القافية

تحتل القافية، بوصفها بُعداً إيقاعياً ثابتاً، مكانة سامية في البنية الإيقاعية للفن الشعري، وقد أفاض النقاد والدارسون، قديماً وحديثاً، في الإعلاء من شأنها، والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص، إلى جانب قيمها الأخرى من دلالية ونفسية وبنائية. وأول مظاهر الاهتمام بالقافية، في سياق حديث النقاد عنها، أنها جُعلت شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر(ابن رشيق،١٩٧٢م: ١٥١/١) وقد عَرّف العلماء القافية تعريفات متباينةً، غير أن التعريف الأدق، والأكثر حظاً من الذيوع هو تعريف الخليل: «القافية من آخِر

حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي ما قبل الساكن»(نفس المصدر) وهو التعريف الذي ارتضاه أهل العروض وسائر النقاد. وتأسيساً على هذا يكون حروف القافية (ئائلى) وأهم هذه الحروف في القافية، هى حرف الروى. الروى فى القصيدة هو اللام التى تُعدُّ أوضح من جميع الصوامت لأنها «تشبه الحركات في خاصة سمعية مهمة، تتمثل فيما يُعرف بالوضوح السمعي»(انيس، ۱۹۷۱: ۳۵۸)، فهذا الصوت ذو خصوصية إيقاعية، والإكثار من اعتماده في الروي «دليل امتيازه بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد»(نفس المصدر: ۳۵۹) اما بالنسبة إلى حركة حرف الرويّ فإنه من القوافي المطلقة التي تتمتع بثراء إيقاعي؛ إذ إن حركات الإطلاق تستحيلُ حروف مد عند الإنشاد، وهي أوضح الأصوات اللغوية.

٤-٢. الموسيقي الداخلية

إذا كانت الموسيقي الخارجية تقوم على الوزن والقافية فإن الموسيقي الداخلية تكمن في الألفاظ والأصوات التي ينسج بها الشاعر تجربته الشعرية وعلى هذا الأساس فإن الموسيقى الداخلية تطلق على الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها كما تتمثل هذه الموسيقي «في تناغم الحروف وائتلافها» (عيد، ۱۹۷۵، ۲۱) «أو توظيف الأصوات التي تتكرر في ثنايا الابيات فيجعل القصيدة أشبه بفواصل موسيقية متعددة الانغام مختلفة الالوان» (أنيس، ۱۹۸۸، ۴۵)

۴-۲-۱. التكرار

من أهم العناصر التي يخلق جانب الموسيقي الداخلية في الشعر هو تكرار الكلمات والأصوات لأن هذه الظاهرة ليست جديدة على الشعر بل التكرار من أهم خصاص الشعر قديما وحديثاً «وما ينبغي مراعاته هو النظر إلى التكرار من الزاوية الموسيقية حيث يحدث التكرار في الكلمات أو الأبيات أثراً موسيقياً» (الغرفي،۲۰۰۱، ۸۲) كما يثري تكرار الأصوات الإيقاع الداخلي للقصيدة بلون موسيقي خاصّ و«يحمل فى ثناياه قيمة دلالية ويضيف إلى موسيقى العبارة نغمات جديدة» (عبد الرحمن،۱۹۹٤، ۳۶)

من نماذج التكرار في القصيدة يمكن الإشارة إلى البيت التالي متكررا فيه الصوت اللين ــِ خالقا الموسيقى الداخلية والتناغم الصوتي:

سلامٌ كنورِ الروضِ في عينِ عـاشقٍ سلامٌ كنورِ العلمِ في قلبِ عاقـلِ

هكذا أحدث حرف «الحاء» في الشطر الأول من البيت الخامس:

لما حلَّ في تلك الديارِ حلاحـلُ لهُ تَمَّ في الدنيا جميع الفضائـلِ

التناغم الحرفي والدلالة الصوتية كما نلاحظ الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من تكرار حرف «السين» في البيت التالي:

سقى الله أياماً سعدنا بقربكـم مضى سرعةً ساعاتُها كالشمائـلِ

مما يجدر بالإشارة هو أن حرف «السين» في علم الأصوات من الحروف المهموسة التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق بها (أنيس، ١٩٨٨: ٢٢) و كأن الشاعر يسمع همس الزمان بعد فراق ممدوحه وخيّم هذا الهمس على قلبه وروحه و هكذا وظّف الشاعر الدلالة الصوتية النابعة عن تكرار «السين» لبيان عواطفه وأحساسيسه تجاه الممدوح والسين حرف مهموس رخوٌ مستفل صفيري منفتح حيث يناسب للتعبير عن العواطف والأحاسيس أمام ممدوح يكون على وجه الاستعلاء، كأن الشاعر يهمس العواطف ولا يجهر به. أما اللام وهو حاضر كحرف الرويّ وتم تكرارها بعد الألف والهمزة فاللام مجهور والجهر هو «انحباس جري النفس عند النطق بالحروف لقوة الاعتماد في المخرج واهتزاز الأوتار الصوتية عند اندفاعه» (نجار، ٢٠١٠: ٨٢) كما فيناسب حرف الرويّ الذي أراد الشاعر به التركيز على المعنى الذي أطلقه طول القصيدة.

٥. المستوى التركيبي للامية همام التبريزي

في هذا القسم يدور الكلام حول الأزمنة الفعلية كإحصاء عدد التواتر الأفعال الماضية و المضارعة، في هذا المستوى ندرس التراكيب الفعلية و الإسمية و الطلبية و المعنى المستفاد منها و كيفية تأثيرها على جو القصيدة و تلائم هذه الجمل مه ما انتحاه الشعر(منصورى، ٢٠١٠: ٤) والذى يهمنا فى هذه القصيده هو أحصاء الجمل الفعلية و الأسمية و تناسب دلالاتهما مع الجو العام القصيدة.

٥-١. دراسة الجمل

الجملة هى عنصر الكلام الأساسي، إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحوّل المنتفع مادة فكره إلى كلام معبّر بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلك واعتبر علماء الألسنية الجملة، الصورة الصغرى للكلام المقيّد أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها(الحسيني، ٢٠٠٤: ١٩٥). علي كل حال طبيعة المسند في الجملة الفعلية تعني التّجدُّد والاستمرار. لكن الجملة الاسمية هي التي تبدأ بالاسم وتتكون من عنصرين رئيسيين وهما المبتدء والخبر. العلاقة بين عنصري الجملة الاسمية هي من نوع الاسناد. تردد نوع الجمل المستخدمة في هذه القصيدة جدير بالنظر فالناظر في نظام الجمل لهذه القصيدة يرى أن تواتر الجملة الفعلية أكثر من الاسمية والشاعر استخدم كلا النوعين ليعبّر عمّا في نفسه تجاه الممدوح.

الجملة	عدد التواتر	النسبة المئوية
الفعلية	**٥٥**	**٪٦٥,٤٧**
الاسمية	**٢٩**	**٪٣٤,٥٣**
المجموع	**٨٤**	**٪١٠٠**

جدول الرقم ١: تواتر الجمل

كما نلاحظ في الجدول اعتمد الشاعر على الجمل الفعلية أكثر من الجمل الأسمية حيث بلغ عدد الجمل الفعلية ٥٤ جملة بينما بلغ عدد الجمل الإسمية ٢٩ جملة. لعل هذا الاعتماد يفضي بالنص إلى نوع من الحركة و التجدد و الإستمرار تمنحه إياه الأفعال بماضيها و مضارعها لعل همام التبريزى أراد بث الحركة داخل النص ليبعد السكون من ناحية و ليصور طغيان عواطفه و مشاعره و تزايده داخل نسفه من ناحية أخرى. أما بانسبة إلى الجمل الإسمية فيمكن القول بأن تواتر هذا الجمل يشير إلى حالة الثبات و عدم التغيير لصفات الممدوح. و اما من بين الجمل الفعلية فاعتماد الشاعر على الفعل الماضي أكثر من الفعل المضارع و الأمر كما يلى في الجدول:

الفعل	عدد التواتر	النسبة المئوية
الماضى	٣٠	٪٥٤,٥٤
المضارع	٢٢	٪٤٠
الأمر	٣	٪٥,٤٦

المجموع	٥٤	٪١٠٠

جدول الرقم ٢: تواتر الأفعال

تدلّ الجمل الفعلية على التجديد والحدوث والشاعر قد وظف الجملة الفعلية ليفيد التجدد فى صفات ممدوح الحسنة، غير أن الجملة الاسمية اضافة إلى الثبات و الاستمرار، في مقام المدح أو الذم يمكنها أن نفيد التجدد، و الملاحظ في نظام الجملات يرى أن قسماً كبيراً من الجمل الاسمية في هذه القصيدة كما نرى ذلک في الأبيات التالية:

سلامٌ على بغداد دار الأفاضل و سُكّانُها قومٌ كرام الشمائلِ

سلامٌ كَريّا روضها طيبُ نشرِهِ و يحكي صفاء ماءها في المناهلِ

سلامٌ كأنفاس الحسانِ شميمُهُ يُمازجُها طيبٌ كعاتِقِ بابـــلِ

سلامُ كنورِ الروضِ في عينِ عاشقٍ سلامٌ كنور العلمِ في قلبِ عاقلِ

هو الصاحبُ بن الصاحبِ الأعظمِ الذي سَرَى ذكرُهُ بالمكرمات الجلائلِ

طريرُ عذار السيف طلّاع أنجدٍ كثيرُ رماد القِدر جمُّ النوائلِ

فتىً فائقٌ كشافُ عمياءُ ندهُ بدا لفِصاح القومِ لكنْـهُ باقلُ

٦. المستوى الدلالي للامية همام التبريزي

تحليل مضمون القصيدة:

في الأبيات الأربع الأولى يوجه الشاعر سلامه وتحياته إلى مدينة العراق التي هي مكان عيش ممدوحه تحية كرائحة الجنة، ونقاء المياه المتدفقة، ورائحة الحسناء، والخ... ثم يمدح شرف الدين هارون ويرى كل ما فيه من فضائل وعظمة، وبالإضافة إلى مدح صفاته البارزة مثل الكرامة والكرم والشجاعة، يعبر عن فصاحته وحكمته وبلاغته للأن ممدوحه شرف الدين بالإضافة إلى منصبه الحكومي كوزير، كان لهارون أيضًا قدرة في انشاد الشعر وبعض الأحيان ينشد اشعاراً. يعتبر الشاعر بلاغة أقوال وكلام ممدوحه أكبر

من سحبان و قُس بن ساعده بحيث تزين تعابيره معانيه وتنكشف معانيه الخفية والغامضة من خلال تفسيراته. ويستمر الشاعر بقصيدته بمدح ممدوحه و يرتبط نسب ممدوحة إلى آل بيت النبي صلى الله عليه وآله وسلم و يعتبره أعلى مقاماً من هارون الرشيد. ثم يتطرق الشاعر قصة زيارة شرف الدين هارون إلى مدينة تبريز ويعتبر خروج الممدوح من تبريز عاملاً لتعرض هذه المدينة للكوارث والمصائب ويطلب من ممدوح ألا ينسى مدينة تبريز لأنه مضى أوقاتاً ممتعاً ومبهجاً في هذه المدينة. في نهاية القصيدة كعاشق شغوف يفسر شغفه وحرصه على رؤية ممدوحه مرة أخرى ويحلم بالعودة إلى ممدوح مرة أخرى بعد فترة الفراق، لأنه يرى حياته مرة أخرى في زيارة ممدوح ويتضرع الشاعر من الله سبحانه و تعالى سرًا وعلانيةً. ويطلب منه أن يبلغه بخبر عودة ممدوحه.

والنقطة اللافتة للإنتباه في هذه القصيده هي أن الشاعر، من خلال المبالغة و الغلو، وإسناد أعمال غير عادية إلى ممدوحه، جعله أعلى من الإنسان العادي. كما أن الشاعر في مدح هذا الوزير لم يغفل عن اتصاف ممدوحه بصفات الشعراء و الكتابين مثل قدرته في الفصاحة والبلاغة وفن الكتابة.

الصورة الفنية:

الصورة الفنية هي أساس البناء الشعري والأدبي وعماده الذي يقوم عليه والخيال هو المنبع الذي يستمدّ منه الشاعر صوره بكلّ أبعاده وهو الذي يهب الشاعر على الانزياح من التصوير المألوف إلى تصوير فني(محمود، ١٩٨٤: ١٠٥). المستوى البلاغي والدلالي يسعى إلى البحث عن الدلالة الكامنة وراء النص بوصفه عنصرا رئيسا من عناصرالعلمية الاتصالية. من هنا تأتي أهمية دراسة الأشكال البلاغية بوصفها عناصر مهمة في بيان مقصود الشاعرة. من هذا المنطلق نسعى في المقالة إلى البحث عن الدلالة الكامنة وراء الصور التشبيهيه والإستعارية بسبب كثرتها ودورهما في بيان مقصود الشاعر. قبل الإشارة إلى كل منهما نشير إليهما إجمالاً ضمن الجدول التالية:

الصور البلاغية	عدد التواتر	النسبة المئوية
التشبيه	٢٠	٥٩٪
الأستعاره	١٤	٤١٪
المجموع	٣٤	١٠٠٪

جدول الرقم٣: تواتر الصور البلاغية

٦-١. التشبيه

اتفق النقاد قديماً وحديثاً على أهمية التشبيه وأثره في الكلام وأجمعوا على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة وذلك أنه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً ولهذا استخدمه جميع الأدباء من العرب والعجم ولم يستغن أحد منهم عنه ولعبد القاهر الجرجاني وقفة مع التشبيه بين فيها مكانته ومنزلته في البلاغة قائلاً «و اعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل «التشبيه» إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هى باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة ورفع من أقدارها وشبّ من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ودعا القلوب إليها واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً» (الجرجاني، ١٤١٢: ١١٥).

نرى في القصيدة تشبيهات عديدة بنسبة ٥٩٪ حيث بلّغ همام التبريزي في ابتداء القصيدة سلاماً وتحية على بغداد موطن الممدوح وشبّه هذه التحية بخمسة أشياء:

سلامٌ كَـريّا روضهـا طيبُ نشرِهِ و يحكي صفاءَ ماءِها في المناهلِ

سلامٌ كأنفـاس الحسانِ شميمُـهُ يُمازجُها طيبٌ كعاتِقِ بابـــــلِ

سلامٌ كنورِ الروضِ في عينِ عـاشقٍ سلامٌ كنور العلمِ في قلبِ عاقـلِ

نجد أيضا في البيت التاسع تشبيهاً ضمنياً مقلوباً حيث شبّه الشاعر في هذا البيت الممدوح في الفصاحة والبلاغة بقسّ بن ساعدة وسحبان وائل بل لا يصح لديه مقارنة الممدوح مع قسّ بن ساعدة وسحبان وائل:

بِهِ لا تَقِسْ قُسّاً بيانـاً وحكمـةً وبَلْهَ أساطيرا لسحبانَ وائـلِ

وصف الشاعر في البيت العاشر مهارة الممدوح في الكتابة والخطابة مستخدماً التشبيه التمثيلي:

عباراتُـهُ زانتْ معانيهِ مثل مـا يزينُ جمال الوجهِ حسنُ الشمائلِ

نرى أيضا في البيت الثاني عشر تشبيهين ضمنيين مقلوبين حيث شبه الشاعر وجه الممدوح في البهاء بالشمس وشبّه جوده بهطول الغيوم:

على الشمس يُزري بالبهـاء وكفُّهُ من الجودِ يُزري بالغيومِ الهواطلِ

يشتمل البيت الثالث عشر أيضا على تشبيه ضمني ومقلوب لأن الشاعر لا يصحّ تشابه كفّ الممدوح وجوده مع البحر الواسع الخضم:

فـإنْ قِستَ بالبحرِ الخِضَمِّ أكفَّـهُ يقالُ لماذا قيسَ طَلٌّ بوابـلِ

شبه الشاعر في البيت الحادي والعشرين والثاني والعشرين مغادرة الممدوح تبريزا وأهله كمفارقة الروح من الجسم ومقاطعة الماء والخضر من الروض قائلا:

وغادرتَ تبريزاً مُهاناً وأهلُـهُ رهينُ البلايا عرضة للبلابـلِ

كجسمٍ يكونُ الروحُ عنهُ مفارقاً و روضٍ بلا ماءٍ وخُضرٍ ذوابـلِ

نرى في لامية همام التبريزي، تشبيهٌ بليغٌ حيث شبه الشاعر وصال الممدوح بالحياة بل نسى التشبيه وادعى أن المشبه عين المشبه به:

وصالكُمُ عينُ الحياةِ وعاقني علائقُ عن سلسالِهـا بالسلاسلِ

فإن بلاغة التشبيه تكمن في انها تنتقل ك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدًا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجًا بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى غالى إعجابها واهتزازها. بعد دراستنا هذه لتشبيهات الشاعر تبين لنا إنها محسوسة بسيطة لا تبعد من البال حيث تناسب موضوع القصيدة وهو المدح إذ يريد الشاعر إلقاء المعاني في نفس المخاطب بأقل وسائط الإنتقال.

٦-٢. الاستعارة

تُعتبر الاستعارة أحد الأساليب التى يستعين منها الشاعر لترسيخ أفكاره وأحاسيسه في ذهن المتلقي وإعطاء الكثير من المعاني باليسير من اللفظ. بناء على جدول رقم ٣، استخدم الشاعر الاستعارة بنسبة ٤١٪. فقد استعان الشاعر بهذا اللون البلاغي للتعبير عما يجيش في نفسها، وحاول تلوين نصه بهذا اللون البلاغي، يقول:

وكالنار عيناً في الكرى أوجهُ المُنى و قد رقدتْ عنا عيون النوازلِ

جعل الشاعر للأماني وجوهاً ولمصائب الدهر عيوناً على سبيل إضافة استعارية وشبّه الشاعر الأماني والنوازل بإنسان ذو وجه وذو عيون بجامع الترصد والتربّص في كلّ من المستعار منه والمستعار له، واستعار الأماني والنوازل للإنسان وحذف المستعار له "مشبه" ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو "أوجه" و"عيون" وأجريت الاستعارة على طريق الاستعارة المكنية التخييلية.

سلامٌ كأنفاس الحسانِ شميمُهُ يُمازجُها طيبٌ كعاتِقِ بابـــلِ

هو الصاحبُ بن الصاحبِ الأعظمِ الذي سَرَى ذكرُهُ بالمكرمات الجلائلِ

هنيئاً لهارونَ الرشيد كرامــةً أهانت على المأمونِ ملكَ الأوائلِ

بِنَيلِ الأماني ساعدتْكَ سعـادةٌ فما كان طيب العيشِ عنك بزائلِ

بكفّك أضحى الرافدانِ روافـداً تخافُ بها الأقلامُ ضيقاً لسائـلِ

لئن وافقت بغدادُ من طيب جوّها طباعَ البرايا من مقيمٍ ونـازلِ

سقى الله أياماً سعدنا بقربكـم مضى سرعةً ساعاتُها كالشمائـلِ

كلامٌ يسيرٌ جاءني مخبراً بكـم أعانَ على تنميق هذا مفاصلـي

ففي هذه الأبيات صور شعرية كثيرة، اعتمدت على الاستعارات التي تلقفها خيال همام التبريزى؛ ليخلق صوراً نابضة بالحياة، ولها تأثير فعال على المتلقي فجاءت استعاراته مصورة صدق الشعور، وحرارة العاطفة، فضلاً عن الإيقاع القادرعلى تصوير الانطباع الذاتي، المتوافق مع مشاعر الشاعر، لو تأملنا الصور الإستعارية لدى الشاعر وجدناه أنه يكثر من استعمال الإستعارات المألوفة و القريبة من الذهن.

٧. النتائج

بعد هذه الملازمة الطويلة للامية همام التبريزى، والمعاينة المتتابعة لبنيتها الأسلوبية، استوى البحث على طائفة من النتائج، والتي يُمكن تخليصها على النحو الآتي:

النقطة اللافتة للنظر في هذه القصيدة هي أن الشاعر يبالغ وينسب أعمالاً غير عادية إلى ممدوحه. الشيء الذي رفع ممدوح أعلى من الإنسان العادي. كما أن الشاعر لم يغفل صفات البلاغة وفن الكتابة في مدح هذا الوزير. والأهم من ذلك، لم يرد ذكر الفخر و المفاخرة الشخصية أو القبلية بهذه اللامية.

اللغة المستعملة في القصيدة لغة سهلة بعيدة من الغموض واللحن والأخطاء الموسيقية، وظّف الشاعر الموسيقى الداخلية الناتجة عن تكرار الحروف والأصوات حيث استهدف من وراء استخدام البنية الإيقاعية تحقيق التوازن بين المعنى والأسلوب فتبيّن لنا أن الشاعر تقيّد بالأوزان الخليلية الموروثة، وبطريقة النظم المألوفة عليها

وقد أفاد الشاعر من إمكانية التغيير في الأوزان المتمثلة في الزحافات إفادة حسنة، فكثيراً ما كان الزحاف في شعره ذا أثر جمالي بتقليله من السواكن وكان لهمام اهتمامٌ بالغٌ بالقافية وبموقعها الإيقاعي، وتبيّن ذلك من خلال الحرف الذى اختاره لرويّ القصيدة، ونوع القافية التي استعملها، وطريقة بنائه الإيقاعي للبيت وقد فضّل الشاعر معنى التجدد والحدوث في فضاء القصيدة العام باختياره الجملة الفعلية على وجه عموم والاسمية خاصة في المدح.

في مجال العمليات الفعلية، يجب أن يقال إن الشاعر هذا ، من أجل تصوير العالم الخارجي باستخدام الدور التجريبي للغة، قد اختار واستخدم المزيد من الأفعال الديناميكية والأفعال المادية. لأن أهم وأهم موضوع لامية همام التبريزي هو المدح ووصف الفضائل الجديرة بالثناء، والأفعال المادية تظهر أفضل كفاءة في التعبير عن الأحداث الحقيقية ووصفها. لذلك، فإن الشاعر قيد الدراسة، من أجل إظهار القصص والأحداث بشكل أكثر واقعية وحقيقية ، استخدم الأفعال التي تشير إلى الأحداث المادية والحقيقية. أدى التكرار الكبير للأفعال المادية في هذه القصيدة إلى إزالتها من الحالة المجردة والعقلية ونتيجة لذلك جعل المديح والقضايا التي أثيرت فيها أكثر تصديقًا للجمهور.

في مجال التوازن النحوي، يمكن القول أن هذه الظاهرة اللغوية هي إلى حد ما إحدى السمات الأسلوبية للامية همام التبريزي.

في مجال استخدام الجمل التركيبية، يمكن القول أن هناك تنوعًا كبيرًا في هذه اللامية.

الصورة الشعرية الأكثر شيوعًا في القصيدة قيد الدراسة هي الاستعارة. من بين أنواع الاستعارات، فإن الاستعارة المكنية لها تردد عالٍ للغاية، ولأنها في معظم الاستعارات المكني ، تُعطى بعض السمات

والخصائص البشرية للكائنات والأمور المادية والروحية، وهذا هو موضوع الحركة والديناميكية المذكورللاامية.

قائمة المصادر والمراجع

الأبطح، جلال (١٩٩٤) ، الأسلوبية، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

ابن رشيق القيرواني ، أبوعلي الحسن(١٩٧٢) ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمدمحيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، بيروت: دار الجيل.

ابن منظور (١٩٩٤)، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

ابوشاويش، حماد حسن (١٩٨٩)، النقد الأدبي الحديث حول شعر أبى العلاء المعري ، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء العلوم.

أبوالعدوس، يوسف (٢٠٠٧)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق. عمان: دار المسيرة.

اقبال آشتيانى،عباس (١٣٨٦)، تاريخ مغول،تهران: نشر مالک.

أنيس، إبراهيم (١٩٧١)، الأصوات اللغوية، الطبعة الرابعة، القاهرة: مطبعة الأنجلوالمصرية.

أنيس، إبراهيم (١٩٨٨)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة.

البحراوي، سيد (١٩٨٦)، نحو علم للعروض المقارن، ، مجلة المعرفة، العدد٢٩٥، السنة ٢٥.

بكار، يوسف حسين (١٩٨٢)، بناء القصيدة في النقدالعربي القديم، الطبعة الثانية، لبنان: دارالأندلس.

بومصران، نبيل (٢٠١١)، بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم وأعراس لعبدالله البردوني. الجزائر.

بيير جيرو (١٩٨٥) ، الأسلوب والأسلوبية، ،ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر (١٤١٢)، أسرار البلاغة، الطبعة الاولي، القاهرة: مطبعة المدني.

الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل (٢٠٠٤) ، البنى الأسلوبية في النص الشعري، الطبعة الاولى، لندن: دار الحكمة.

سبحانى، توفيق (١٣٥٧) ، تاليف ادبيات، تهران، نشر پيام نور.

عبد الرحمن، ممدوح (١٩٩٤)، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د.ط، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

عزام، محمد، (١٩٨٩) الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت–لبنان.

عيد، رجاء، (١٩٧٥) الشعر والنغم، د.ط، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.

غاتشف، غيورغي (١٩٩٠) ، الوعي والفن، ترجمة نوفل نيّوف، مراجعة سعد مصلوح، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

الغرفي، حسن (٢٠٠١)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د.ط، المغرب: افريقيا الشرق.

فتح الله أحمد سليمان (٢٠٠٤)، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،مكتبة الآداب، القاهرة.

القرطاجني، أبوالحسن حازم (١٩٦٦) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية.

محمود، الخالق (١٩٨٤) ، شعر ابن فارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف.

مطلوب، أحمد (٢٠٠٢) ، في المصطلح النقدي. بغداد: منشورات المجمع العلمي.

مندور، محمد، في الميزان الجديد، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، دون تا.

منصورى، احمد (١٩٨٥) ديوان إغانى أفريقا لمحمد فيتورى دراسة اسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، كلية اللغة و الآداب.

نجار، منال (٢٠١٠) ، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية ، مجلة جامعة النجاح لأبحاث العلوم الإنسانية، مجلد٢٤ ، العدد ٩ ، السعودية.

يونس، علي، (١٩٩٣) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، دون مكان: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

References

Abd Al-Rahman, Mamdouh. (1994). Rhythmic Influences in the Language of Poetry, Alexandria: Dar al-Marefa al-Jami'iyyah. [In Arabic]

Al-Abtah, Jalal. (1994). Stylistics, Aleppo: The Civilization Development Center,. [In Arabic]

Abu Al-Adous, Youssef. (2007). Stylistics: Vision and Application. Amman: Dar Al Masirah. [In Arabic]

Abu Shawish, Hammad Hassan. (1989). Modern Literary Criticism about the Poetry of Abi Al-Ala Al-Ma'arri. first edition, Beirut: Dar Ihya Al-Ulum. [In Arabic]

Anis, Ibrahim. (1971). Linguistic phonics, Fourth Edition, Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop. [In Arabic]

Anis, Ibrahim. (1988). Music of Poetry, The Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, Sixth Edition. [In Arabic]

Azzam, Muhammad. (1989). Stylistics as a Critical Approach, Dar Al Afaq, Beirut - Lebanon. [In Arabic]

Al-Bahrawi, Sayed. (1986). Towards a Science for Comparative Arabic prosody, Al-Marefa Journal, 295(25). [In Arabic]

Bakkar, Youssef Hussein. (1982). Structure of the Poem in the Old Arabic Criticism, second edition, Lebanon: Dar Al-Andalus. [In Arabic]

Boumasran, Nabil. (2011). The Structures of Style in Abdullah Al-Baradouni's Ma'atem wa A'aras Poem. Algeria. [In Arabic]

Eid, Raja. (1975). Poetry and Melody, Cairo: House of Culture for Publishing. [In Arabic]

Fath Allah Ahmed Suleiman. (2004). Stylistics: A Theoretical Introduction and Applied Study, Library of Arts, Cairo. [In Arabic]

Gachev, Georgi. (1990). Consciousness and Art, translated by Nawfal Nayyouf, revised by Saad Maslouh, Kuwait: The World of Knowledge Series. [In Arabic]

Al-Ghurfi, Hassan. (2001). The Movement of Rhythm in Contemporary Arabic Poetry, Morocco: Africa of the East. [In Arabic]
Al-Husseini, Rashid bin Hamad bin Hashel. (2004). stylistic structures in the poetic text, first edition, London: House of Wisdom. [In Arabic]
Ibn Manzoor. (1994). Lisan Al Arab, Dar Sader, Beirut. [In Arabic]
Ibn Rasheeq Al-Qayrawani, Abu Ali Al-Hassan. (1972). Al-Umda fi Mahasen Alsher wa A'adabeh wa Naqdeh, edited by Muhammad Muhi Al-Din Abdul Hamid, fourth edition, Beirut: Dar Al-Jeel. [In Arabic]
Iqbal Ashtiani, Abbas. (2007). History of the Mughals, Tehran: Malik Publication. [In Persian]
Al-Jurjani, Abdel-Qaher. (1412). Asrar Al-Balaghah, first edition, Cairo: Al-Madani Press. [In Arabic]
Al-khaleq, Mahmoud. (1984). Ibn Farid's Poetry in the Light of Modern Literary Criticism, third edition, Cairo: Dar Al Maaref. [In Arabic]
Mandour, Muhammad. (n.d.). Fi Almizan Al-jadid, Cairo: Egypt's Nahda House for Publishing. [In Arabic]
Mansouri, Ahmed. (2010). African songs Diwan by Muhammad Fitouri, a stylistic study, a thesis presented to obtain a master's degree, Algeria, Hadj Lakhdar University, Faculty of Language and Arts. [In Arabic]
Matloub, Ahmed. (2002). In the Critical term. Baghdad: Academic Publications. [In Arabic]
Najjar, Manal. (2010). The Semantic Values of Letter phonics in Arabic, An-Najah University Journal for Human Sciences Research, Volume 24, Issue 9, Saudi Arabia. [In Arabic]
Pierre Giroud. (n.d.). Style and Stylistics, translated by Munther Ayachi, National Development Center, Beirut, --.[In Arabic]
Al-Qirtajani, Abul-Hassan Hazem. (1966). Minhaj Al-Bolghaa and Siraj Al-Odaba, edited by Muhammad Al-Habib Ibn Al-Khoja, Tunisia: Dar Al-Kutub Al-Sharqiah. [In Arabic]
Sobhani, Tawfiq. (1996). Literature Authoring, Tehran, published by Payam Noor. [In Persian]
Younis, Ali. (1993). A New Vision at the Music of Arabic Poetry,x The Egyptian General Book Organization. [In Arabic]