شعر
حُمَيْد بن ثَوْر الهِلالي

دراسة أسلوبية

د. ياسر عبدالحسيب رضوان

شبكة الألوكة
www.alukah.net

جامعة القاهرة
كلية دار العلوم
قسم الدراسات الأدبية

شعر حُمَيْد بن ثَوْر الهِلالي
دراسة أسلوبية

رسالة ماجستير
إشراف الأستاذ الدكتور صلاح رزق

إعداد الباحث
ياسر عبد الحسيب عبد السلام رضوان

٢٠٠٣م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

" رَبَّنَا لا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابْ "

صدق الله العظيم

سورة آل عمران

آية ٨

مقدمة

شهد الفكر الأدبي العربي المعاصر على مستوييه النقدي والإبداعي تطورًا سريعًا ، بل كان الإبداع قد خطا خطوات واسعة ، وأخذت أشكاله . على مستوى الفن الشعري . تتنوع وتتعدد ، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد ، وإنما صحب هذا التطور تطور آخر في لغة الخطاب الأدبي نقدًا وإبداعًا ،مع عطاء وافر في كل منهما ، وأصبح من الحتم على مَن يتعامل مع هذا الخطاب أن يكون ملمًّا بلغته ، ولم يكن من سبيل إلى هذا الإلمام إلا أن يجتهد المرء في الاقتراب والتعرف ، وتبين الخلفيات التي ترفد هذا العطاء الجديد ، مع الحرص على إخلاص الدراسة للتراث في ضوء الاستعانة بالمنجز النقدي الجديد ، والثقة في تواصل عطاء الموروث وصلاحيته لمزيد من الاستنطاق في ضوء إعمال هذه المنجزات الجديدة فيه ٠

من هذا المنطلق كانت الرغبة في مدارسة هذا التراث الشعري الذي ما يزال بحاجة إلى مَن يكشف ما به من قيم فنية وأسلوبية ، ويخلص لدراسته : ألفاظًا وتراكيب وموضوعات ورموزًا تسمه بالثراء الذي يوجب تعدد القراءة ، واستخلاص مزيد من العطاء ، وكان ديوان حميد بن ثور الهلالي هو ما عمدت إليه ؛ حتى أنشد منه ما أريد ، وكنت تعرفت إلى شعره في سني الدراسة الجامعية الأولى ، وتوثقت الصلة به في السنة التمهيدية ، إذ اقتربت من شعره اقترابًا شديدًا وقفني على إبداع شعري متميز في لغته وأسلوبه ، مع رقيٍّ في تصوير عواطفه من خلال عباءة تصويرية تنضح بملامح الخصوصية ، وبالرغم من هذا التميز ، فإن الدراسات التي دارت حوله كانت من القلة بحيث لا تتناسب وتميزه ، وكانت إما دراسات جزئية تتناول بعض أبيات من شعره أو قصيدة أو قصيدتين يتخيرهما الباحث ليدلل على فكرة يقوم بدراستها ٠

كانت أقدم دراسة حول شعر حميد للدكتور شكري فيصل في كتابه " **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة** " حيث صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩م عن مطبوعات جامعة دمشق ، وفيها درس فن الغزل وأساليبه في شعر حميد ، وحدد هذه الأساليب بأنها : الرمز والكناية والقصة التي جعلها الميزة التي تميز بها شعر حميد بن ثور الهلالي ، وقِدَمُ هذه الدراسة مع قدر من تعميم الحكم ، وقصر أساليبه في هذه الثلاثة دون غيرها من ظواهر التميز مع انطباعية الأحكام قد جعلها بعيدة نسبيًّا عن الموضوعية التي تيسرها الدراسة العلمية الدقيقة بوقوفها عند الظواهر الفنية ، وتحليلها في ضوء معطيات العلوم المختلفة ٠

ومن هذه الدراسات ما قام به الدكتور شاكر الفحام من دراسة نسب حميد وشعره ، وكانت دراسة تأريخية توثيقية دون أن تكون دراسة خاصة بالإبداع الشعري ذاته ، وقد نشرت في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق بالمجلد الرابع والستين ، ثم تلاها تعقيب من الأستاذ حمد الجاسر جعله نظرة في نسب حميد وشعره ، ونشرت أيضاً في نفس المجلة بالجزء الثاني من المجلد الخامس والستين عام ١٩٩٠م ، وقد كانتا بعيدتين عن الدراسة الفنية ، أو العلمية لشعر حميد ، بل إن بعض الدراسات التي

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

كانت مظنة العناية بالشاعر لا تكاد تشفي الغلة من ذلك ما قام به عبد الرحمن محمد الوصيفي حين عُني بشعر بني عامر ، وقدم دراسته " **المستدرك في شعر بني عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي ١٣٢هـ** " من جزأين ، وقد صدرت للمرة الأولى عن نادي المدينة المنورة الأدبي ١٤١٥هـ/١٩٩٥م ، إذ لم يقدم فيها ترجمة لحميد ولا لمكانته الشعرية ، وكل ما ذكره عنه سبعة أبيات متفرقة نقلها من كتب التراث ، ومنها بيت لم يكن من شعر حميد ، وذلك على نحو ما ذكره الدكتور محمد شفيق البيطار في جمع وتحقيق ديوان الشاعر ٠

قدم الدكتور عبد الله التطاوي دراسة لبعض أبيات من ميمية حميد المطولة بدأها من البيت الثامن والسبعين منها كما في نسخة الأستاذ عبد العزيز الميمني ، وتجاوز عن الأبيات السابقة، وعن الملحقات التي تضمنتها هذه النسخة ، ولعل ذلك بسبب الرغبة في التدليل على المسلك الرمزي في التعبير عن التجربة الشعرية الغزلية عند حميد ، ومن الواضح أنها دراسة تعالج جانبًا واحدًا من جوانب شعر حميد مع إهمال ما سبق ذلك من أبيات برغم الآصرة القوية بينها وبين الأبيات التي أقام عليها دراسته ، وربما كانت دراسة الدكتور فوزي عيسى لميمية حميد ولاميته أكثر توسعًا وعمقًا من دراسة الدكتور عبد الله التطاوي ؛ لأنها درست القصيدتين كاملتين كما وردتا في نسخة الديوان التي حققها الأستاذ الميمني ، دراسة حاول فيها توظيف بعض الإجراءات اللغوية والأسلوبية التي بدت على القصيدتين ، وإن كان غلب تناوله الجانب الانطباعي الذي نال من الموضوعية العلمية في غير موضع ، وقد أثبت البحث اختلافًا معه في بعض ما ارتآه من خلال دراسة الصورة القصصية ، ويظل بهاتين الدراستين قدر من النقص بسبب اتكائهما على نسخة الأستاذ الميمني ، في حين أن التحقيق الجديد للديوان قد أضاف أبياتًا وقصائد جديدة من شأنها أن تقول كلمتها في شعر حميد ٠

وثم دراستان كاملتان عن حميد وشعره : الأولى للدكتور رضوان النجار بعنوان " **الصحابي الشاعر حميد بن ثور الهلالي : حياته وشعره** " وقد صدرت طبعتها الأولى عن مطبعة الخالدي في عَمّان بالأردن ١٩٨٥م ، وفيها تناول حياته وشعره ، وما استدركه من شعر لم تحوه نسخة الأستاذ عبد العزيز الميمني ، ثم أعاد نشر هذا المستدرك في مجلة معهد المخطوطات العربية بالقاهرة طبعة الكويت . مجلد ٣٠ عدد ٢/ ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م . ولم يكن ما استدركه هو كل ما تبقى من شعر حميد بن ثور ، بالإضافة إلى أن بعضًا من تلك الأبيات المستدرَكة لم تكن لحميد ، أما الدراسة الثانية ، فهي الدراسة التي قام بها الدكتور محمد شفيق البيطار ، وهي تمثل القسم الأول من ديوان حميد الذي قام بجمعه وتحقيقه ، وقد تناول فيها كل ما يتعلق بالشاعر ونسبه وقبيلته وحياته وموضوعات شعره ، وخصائصه الفنية ، وبرغم أهمية الدراسة لاعتمادها على أحدث تحقيق لديوان الشاعر ، فإن بها قدرًا من النقص الذي يصحب الدراسات الفنية المصحوبة ببعض الأحكام الانطباعية التي تكون معرض جدال ونقاش بسبب بعدها عن المنهج العلمي ٠

ومن الحق القول : إن نسخة الديوان بتحقيق الدكتور البيطار قد جاءت متأخرة عن بدء الدرس والبحث عن شعر حميد بن ثور الهلالي ، إذ كنت قد اعتمدت على نسخة الأستاذ الميمني التي طبع للمرة الأولى بمطابع دار الكتب المصرية سنة ١٣٧١هـ/١٩٥١م ، وكانت تضم بائية أبي دؤاد الإيادي ، إلى جانب ما جمعه الأستاذ الميمني من شعر حميد ، ثم أعيد طبعها مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية السابقة في سنة ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م ، ولما كان كثير من قصائدها ومقطعاتها يحمل في طياته ما يدل على سقوط أبيات كثيرة منها مما دفعني للبحث في مصادر ترجمة حميد بن ثور ، ووفقت للاطلاع على الأبيات التي ضمها كتاب منتهى الطلب لمحمد بن ميمون بن المبارك المتوفى في حدود سنة ٥٩٧هـ ، أما الذي وقفني على مجموع بن ميمون هذا فهو ما قرأته عن ترجمة حميد في موسوعة تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين الصادرة عن مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية سنة ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ثم اطلعت على المستدرك الذي قدمه الدكتور رضوان النجار على شعر حميد . كما سبق . وبمقارنة ما في المستدرك بما في منتهى الطلب لابن ميمون تبين للباحث ما فيهما من نقص سواء في المادة المجموعة ، أو في توثيقها ، ومن ثمة كانت أهمية التحقيق الذي قدمه الدكتور البيطار الذي عرض لما سبقه من تجارب في جمع شعر حميد بن ثور ، وملاحظاته على كل تجربة ، وكانت حداثته مع ما التزمه من منهج علمي دقيق في جمع وتحقيق شعر حميد دافعًا لي حتى أعتمد عليه دون إغفال الإشارة إلى التجارب السابقة كلما عنت الفرصة ٠

ينتمي حميد بن ثور الهلالي . مكانًا ونسبًا . إلى قبيلة بني عامر ، وهي من القبائل العربية المشهورة بقول الشعر ؛ فقد كان منها : لبيد بن ربيعة والنابغة الجعدي ، وعامر بن الطفيل والراعي النميري ، وتميم بن مقبل ، وغيرهم من الشعراء المبرزين ، ووضعه ابن سلام الجمحي في الطبقة الرابعة من الشعراء الإسلاميين ، وهو ينتمي . زمنيًّا . إلى طبقة الشعراء المخضرمين إذ يرجع مولده إلى ما قبل غزوة حنين بما يقرب من عقدين من الزمان ، وامتدت حياته إلى ما بعد تولي الوليد بن عبد الملك بن مروان خلافة الدولة الأموية في السنة السادسة والثمانين من الهجرة النبوية ، حيث يفترض أنه عاش إلى سنة تسعين ، أو ثلاث وتسعين للهجرة ٠

اعتمد البحث على المنهج الأسلوبي لإنجاز أهدافه ، وغاياته من شعر حميد بن ثور الهلالي؛ إذ يشتمل هذا المنهج على مجموعة من المبادئ والإجراءات التي تعين على دراسة النص الشعري دراسة علمية، بل إنه لا يقصر نشاطه على النص الشعري وحده، وإنما يبحث " عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً ، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا " (١) ، وتلك آية المنهج المكين القار الذي تساعده مبادئه وإجراءاته على دراسة كل شيء في زمن لم يعد يعرف التخصص ، إن المنهج الأسلوبي " مجال من مجالات البحث المعاصرة ، يعرض بالدرس للنصوص

---

١. الأسلوبية والأسلوب د/ عبد السلام المسدي ص ٣٧ . ط ٣/ ١٩٩٣م . دار سعاد الصباح

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الأدبية وغير الأدبية محاولاً الالتزام بمنهج موضوعي يحلل على أساسه الأساليب ؛ ليظهر جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكاتب ، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال منطلقًا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص " (٢) الذي يأخذ كينونته من خلال المفردات اللغوية وتنظيمها في تركيب لغويٍّ بطريقة خاصة ؛ رغبة في نقل تجربة صاحبها / المبدع إلى الآخر ، " ومن ثم يبقى البحث في الأسلوب عملاً دؤوبًا لفك شفرة ذلك التركيب ، وإدراك مقومات فردية تلك الطريقة ، الأمر الذي يستتبع استكشاف خصوصية هذا النص أو ذاك " (٣) ، ومن المعلوم أن الأسلوبية كعلم جديد قد بدأ في الظهور مع حركة التطور السريع الذي شهدته العلوم اللغوية واللسانية في بداية القرن العشرين ، ولم تقف الأسلوبية ، أو الأسلوبيات عند هذا الطور من أطوار نشأتها ، وإنما هي " آخذة . أيضًا . بالتطور كفرع من اللسانيات العامة يُعنى بدراسة التنويعات في الاستخدام غير الأدبي للغة ، وبصورة خاصة التنويعات المتصلة بالسياقات المختلفة التي تستخدم فيها اللغة " (٤) ٠

كما كان من مظاهر هذا التطور تعدد وتنوع اتجاهاتها ما بين إحصائية وتعبيرية ووصفية ولم تقف عند هذا الحد وحده ، بل أخذت في الإفادة من بعض العلوم الإنسانية كعلم النفس والاجتماع ، وقد أفاد الباحث من هذه الاتجاهات ، خاصة الإحصائية التي تبحث عن التميز في الظواهر الأسلوبية من خلال الكم أو الإحصاء ، والتعبيرية التي تنظر إلى الأسلوب على أنه تعبير عن شخصية الكاتب /المبدع ، وعقليته وتوجهه الفكري ، وهو المفهوم المستنبط من قولة بوفون القديمة " الأسلوب هو الرجل " ، وقد دافع " فقه اللغات الحديث ذو النزوع المثالي عن هذا المفهوم ؛ فهو يعتبر الأسلوب تعبيرًا عن شخصية شعرية " (٥) ، وكان توظيف هذه الاتجاهات إيمانًا من الباحث بأن المنهج الأسلوبي إن هو إلا منظومة متكاملة من المبادئ والإجراءات التي لا ينفصل بعضها عن بعض ، وأن كلاً منها يضيء جانبًا من جوانب النص ، ليغدو في نهاية الأمر صورة كلية محكومة بإجراءات ومبادئ هذا المنهج الذي يتعامل مع بنية النص الأدبي بدءًا من الأصوات ومرورًا بالكلمات ثم الجمل والتراكيب ، وانتهاءًا بالتصوير الفني ٠

---

٢. الأسلوبية الحديثة : محاولة تعريف د/ محمود عياد ، مجلة فصول ص ١٢٣ ، مج١/ ع٢/يناير ١٩٨١م

٣. النقد اللغوي ضرورة منهجية د/ صلاح رزق ضمن كتاب : مداخل لتحليل النص الأدبي . إشراف الدكتور عز الدين إسماعيل ص ٥٠ ط١/١٩٩٩م مطابع المنار

٤ . النظرية الأدبية الحديثة : آن جفرسون وديفيد روبي ترجمة سمير مسعود ص ١٠٤ منشورات وزارة الثقافة . سوريا١٩٩٢

٥ . البلاغة والأسلوبية : نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، هنريش بليث ترجمة د/ محمد العمري ص ٥٢ أفريقيا الشرق ١٩٩٩م الدار البيضاء

وقد اقتضى تحقيق أهداف هذا البحث أن يقسمه الباحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة تعقبها قائمة المصادر والمراجع ، وذلك على النحو التالي بعد المقدمة التي أشرت فيها إلى أسباب اختيار الموضوع ، والدراسات السابقة ، والصعوبات التي واجهت البحث ، ثم منهج البحث ٠

الفصل الأول : المستوى الصوتي

مدخل

المبحث الأول : موسيقى الإطار

أولاً : موسيقى الوزن الشعري

ثانيًا موسيقى القافية

المبحث الثاني : موسيقى الحشو

أولاً : موسيقى الصوت المعزول عن دالته

ثانيًا : موسيقى الأصوات المحصورة في دوالها

ثالثًا : موسيقى الإطار الدلالي الموسع ـ التقطيع ـ

الفصل الثاني : المستوى اللفظي :

مدخل

المبحث الأول : البنية اللغوية

المبحث الثاني : البنية الدلالية

الفصل الثالث : المستوى التركيبي :

تمهيد : المستوى التركيبي وأهميته من الدراسات الأسلوبية

المبحث الأول : التقديم والتأخير

المبحث الثاني : الحذف والذكر

المبحث الثالث : التراكيب الأسلوبية المحولة

الفصل الرابع : الصورة الشعرية :

مدخل : مفهوم الصورة الشعرية ووظيفتها

المبحث الأول : الصورة الجزئية

المبحث الثاني : الصورة الكلية

الخاتمــة

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وقد عرضت فيها لأهم النتائج المتعلقة بشعر حميد بن ثور الهلالي خاصة ، ثم توظيف المنهج الأسلوبي في دراسة النتاج الشعري الخاص ، أو العام ، وأهم المقترحات التي عنت للباحث من خلال مدارسته لشعر ***حميد بن ثور الهلالي*** ٠

المصادر والمراجع :

وقد رتبتها أبجديًّا للاسم الأخير ، كما التزمت الترتيب نفسه في حالة ما إذا كان للمؤلف الواحد أكثر من مرجع ، بادئًا بالمصادر ثم المراجع العربية القديمة ، فالمراجع العربية الحديثة ، ثم المراجع المترجمة ، وأخيرًا الرسائل العلمية والدوريات ٠

والله سبحانه وتعالى أسأل التوفيق والسداد فيما عرضت في البحث ، وما طمح إليه من أهداف ، فهو سبحانه وتعالى المستعان ٠

الفصل الأول : المستوى الصوتي

مدخل

المبحث الأول : موسيقى الإطار

أولاً : موسيقى الوزن الشعري

ثانيًا : موسيقى القافية

المبحث الثاني : موسيقى الحشو

أولاً : موسيقى الصوت المفرد

موسيقى الصوت المعزول عن دالته

ثانيًا : موسيقى الأصوات المحصورة في دوالها

١ـ التصريع

٢ـ التكرار

٣ـ رد الأعجاز على الصدور

٤ـ الجناس

ثالثًا : موسيقى الإطار الدلالي الموسع التقسيم

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مدخل :

يهتم هذا الفصل . في مبحثيه . بدراسة الموسيقى الشعرية . خارجية وداخلية . تلك التي تنتجها الأصوات اللغوية التي ينظمها المبدع بصورة خاصة تميز فن الشعر عن غيره من الفنون الأدبية ، وتكمن هذه الموسيقى في أوزان الشعر وقوافيه ، وتنويعاته الصوتية المنتظمة التي تتوسل بالتكرار لإنتاج النغمة الموسيقية ، وإذا كان هذا الانتظام الصوتي مما تشترك فيه النصوص الأدبية ، شعرها ونثرها ، فإن له في الإبداع الشعري حضوره الذي يتميز به من سواه من فنون القول ؛ فالشعر " بناء صوتي إيقاعي ، يتألف من تكرار منتظم لأنساق صوتية ، مع إدخال تنويعات على هذا النظام تحول دون رتابته " (١) ٠

هذا التنوع في حالة الأصوات اللغوية يسهم بدرجة كبيرة في إعطاء النص الأدبي صفة الشعرية ، كما يسهم بنفس الدرجة في تحقيق هوية القصيدة ، وتحديد مفهومها الذي " يثيره بناء الكلمات كأصوات ، أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ " (٢) ؛ لأن الأصوات اللغوية هي الصورة المرئية التي ينتج تراكبها الكلمات التي تتألف منها البنى النصية المختلفة ٠ وهذه البنية الصوتية التي تتكئ عليها القصيدة الشعرية تمارس دورها في إنتاج الإيقاع الشعري ؛ ذلك أن تنوع الكيفية التي تقوم عليها الأصوات اللغوية في سياقاتها المختلفة ، والتي تقع في نطاق القصدية والتعمد من الذات المبدعة " بحيث تتردد في الخطاب الشعري على مسافات زمنية متساوية ، أو متجاورة تنتج ما يسمى بالإيقاع " (٣) الذي يستدعي مصطلحًا شعريا آخر ، هو مصطلح الوزن ، ويسهمان كلاهما في تحديد ملامح البنية الموسيقية للنص الشعري مما يجعلهما أقرب ما يكونان وجهين لعملة واحدة هي المسيقى ، فإذا كان الإيقاع هو " تردد ظاهرة صوتية ، بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية ، ومتقابلة " (٤) ، فإن الوزن هو " الصورة الخاصة للإيقاع " (٥) ، وهو . الوزن . يتكون من تكرار صورة وزنية بطريقة منتظمة داخل البيت الشعري ، وله مكانته في تحديد ماهيّة الفن الشعري ، تلك المكانة التي فطن إليها النقاد القدامى ، وكانت أقوالهم في هذا السياق واضحة في وضع الحدود ، وتقعيد القواعد التي بنيت في أساسها على قاعدة من الفطرة وصفاء القريحة ، فالوزن ثاني أربعة

١ـ مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة : دراسة في بلاغة النص ، شكري الطوانسي ص١٧ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م

٢. الشعر والتجربة :أرشيبالد ماكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ص ١١٩ هيئة قصور الثقافة ١٩٩٦م

٣. الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي د/ محمد فتوح أحمد ص ١١٩ منشوران جامعة الكويت١٩٩٨م

٤. الروافد المستطرقة . السابق . نفس الصفحة

٥. مبادئ النقد الأدبي إ٠إ ٠ ريتشاردز ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي ص ١٨٨ المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة

عناصر يبني عليها الشعر عند ابن رشيق القيرواني هي : اللفظ والوزن والمعنى والقافية ([٦]) ، وكان تعريف قدامة بن جعفر للشعر سائرًا ، فهو " قول موزون مقفى يدل على معنى " (٧) ، وزاد على ذلك حازم القرطاجني بأن الشعر " من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره ما قصد تكريهه " (٨) ٠

وثمة ظاهرة أخرى تؤكد عليها تلك الأقوال ، وهي ظاهرة خاصة بالشعر ومميزة له وهي القافية التي أولتها الدراسات الأدبية والنقدية . قديما ، وحديثًا . عناية شديدة ، كما اهتم بها هذا البحث ؛ فهي تشكل مع الوزن الشعري المحورين الأولين اللذين يدور حولهما المبحث الأول /موسيقى الإطار ، وهي موسيقى تعتمد الشكل أساسًا في انطلاقها نحو تحديد نوع الموسيقى ، متكئة في ذلك على أن الوزن والقافية يمثلان إطارًا خارجيًّا يؤطر الفن الشعري بإطار مميز من مجموعة من الكتل الصوتية /المجردة ، والمترددة على مراتٍ متساوية في البيت الشعري ، وعلى أساسٍ منها تتم صياغة الدوال اللغوية ، واتساقها داخل صورة خطية خاصة ٠

أما المبحث الثاني /موسيقى الحشو ، فإنه يعتمد أهم الظواهر المنتجة للموسيقى في بنية النص الشعري ، بعيدًا عن إطار الوزن والقافية ، ويعتمد في الأساس على الصوت اللغوي وتنويعاته السياقية داخل الدوال اللغوية ، فيدرس الصوت المعزول عن دالته ، وعن غيره / الصوت المفرد وطبيعة استخدامه ، ثم الصوت عندما يشكل مع مجموعة من الأصوات الأخرى دوال لغوية يجمع بينها التشاكل الصوتي المتكئ على البنية التكرارية وإسهاماتها في إنتاج الموسيقى الشعرية كالجناس ورد الأعجاز على الصدور والترديد ، وغيرها من ظواهر صوتية درستها البلاغة العربية القديمة في باب البديع ، وانتبهت إليها الدراسات الصوتية الحديثة ، وإلى أهميتها ، وأهمية تشكيلاتها الصوتية ، وإسهامها في الإيقاع الشعري ، وكان ذلك حافزًا لدراستها والبحث عن قيمها الصوتية ٠

---

٦. العمدة لابن رشيق القيرواني تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ١١٩/١ ط ٥/١٤٠١هـ/١٩٨١ دار الجيل

٧. نقد الشعر ، قدامة بن جعفر تحقيق كمال مصطفى ص ١٧ ، مكتبة الخانجي . القاهرة

٨. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ص ٧١ دار الكتب الشرقية

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المبحث الأول: أولاً: موسيقى الوزن الشعري :

ابتنى الخليل بن أحمد الفراهيدي أوزانه الشعرية مراعيا إمكانات الكلمة العربية التي تتراوح أصواتها بين الحركة والسكون، فصاغ صوره الوزنية / التفعيلات من خلال " التعاقب الزمني للحركات والسواكن " [٩] التي تتألف منها الأسباب والأوتاد والفواصل وما تنتظمه من مقاطع صوتيه منها تتكون التفعيلات الخماسية والسباعية للأوزان الشعرية .

يمكن التمييز في البحور الخليلية بين نوعين، أولهما : البحور الصافية التي تعتمد على تكرار وحدة وزنية / تفعيلة واحدة ست أو ثماني مرات على مدار البيت الشعري ، وذلك في النموذج التام لتلك الأوزان ، وثانيهما : الأوزان المركبة التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين تترددان بصورة منتظمة عن طريق التناوب، على مدار البيت الواحد ، والقصيدة كلها ، ومما يلاحظ أن البحور الصافية تستدعي في الشاعر خبرة معرفية واسعة بلغة شعره وتصاريفها ؛ وذلك بسبب انحصار نطاق تعامله مع تلك اللغة داخل إطار وزني واحد متكرر ، يسهم تكراره في تضييق مساحة التعامل مع اللغة ، صحيح أن جوازات العروض من الزحافات والعلل قد تعطي للشاعر سعة في مساحة التعامل ، بيد أنها سعة محدودة لا تقارن بنظيرتها في البحور المختلطة / المركبة التي يؤدي اختلاطها إلى التنوع الإيقاعي ، والمساحة الواسعة من اللغة ، وهي تزداد اتساعا مع وجود الجوازات العروضية .

كان شعر حميد بن ثور الهلالي واحدا من مجموعة الأشعار التي استخرجت منها البحور الخليلية ، فقد كان من الشهرة والذيوع بحيث تناقلته الرواة ، واستشهد اللغويون والمفسرون ببعض أبياته ، مما يدل على دخول هذا الشعر في منطقة الاحتجاج عند اللغويين والبلاغيين ، وقد استخدم حميد ستة من الأوزان ، ليصوغ عليها جملة شعره البالغة اثنين وخمسين وثمانمائة بيت [١٠]

م	الوزن الشعري	حالته			عدد الأبيات	النسبة المئوية
		تام	مجزوء	مشطور		
١	الطويل	٣٧			٥٨٣	% ٦٨.٤٢
٢	الكامل	٩	١		١٠٥	% ١٢.٣٢
٣	البسيط	٨			٦٠	% ٧.٠٤
٤	الرجز	١		٦	٤٩	% ٥.٧٥
٥	المتقارب	٧			٤٣	% ٥.٠٧
٦	الوافر	٦			١٢	% ١.٤١

تكشف هذه الدراسة الإحصائية تقدم بحر الطويل على غيره من البحور المستخدمة ، وذلك من حيث عدد الأبيات ، ومرات التواتر البالغة سبعا وثلاثين مرة ما بين قصيدة ، ومقطعة ونتفة ، وقد

---

٩. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي د/ جابر عصفور ص ٣٨١- دار الثقافة ١٩٧٨- القاهرة

١٠. تمت مراجعة هذا العدد من خلال ديوان حميد بن ثور الهلالي جمع وتحقيق د/ محمد شفيق البيطار السلسلة التراثية رقم ٢٣- الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – ط١ /١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م

جاء هذا التفوق موافقا لما توصلت إليه بعض الدراسات المعاصرة حول شيوع بعض الأوزان الشعرية أكثر من بعض ، حيث تفوق بحر الطويل على غيره من الأوزان العروضية في استخدام الشعراء منذ عصر الجاهلية ، وحتى نهاية القرن الثاني للهجرة ([11]) ، ثم يأتي بحر الكامل في المكانة الثانية بعد الطويل ، من حيث عدد الأبيات ،ومرات التواتر ، وإن اتسع الفارق بينهما بصورة لافتة للنظر ، فقد زادت أبيات الطويل على خمسة أضعاف أبياته من الكامل ، كما اتسع الفارق بينهما في عدد القصائد والمقطعات ، حيث زادت قصائد وزن الطويل عن أربعة أضعاف قصائد وزن الكامل ، وبالرغم من هذا الاتساع في الفارق بينهما ، فإن حلول الكامل المكانة الثانية يعد صدى لشيوعه في نفس الحقبة الزمنية التي عاش فيها **حميد** (١٢)

ثم يجيء وزن البسيط في المكانة الثالثة من حيث عدد الأبيات ، وعدد القصائد والمقطعات وهو في ذلك يوائم درجة شيوعه في العصر الذي عاش فيه الشاعر ؛ فقد كان هذا الوزن متأرجحاً بين المكانة الثانية والثالثة ، ويأتي وزن الرجز في المكانة الرابعة من حيث عدد الأبيات ، وبعده يأتي وزن المتقارب حالا المكانة الخامسة ، وهو من الأوزان الشعرية التي تراوح استخدامها بين القلة والكثرة ، وفي المكانة السادسة يأتي وزن الوافر .

وبمعاودة النظر في الجدول السابق يلاحظ التفوق العددي للبحور الصافية على البحور المركبة ، إذ استخدم من الأولى أربعة بحور ، في حين استخدم بحرين فقط من البحور المركبة ، غير أن مراجعة البُعد الكمي للأبيات يكشف عن مفارقة كبيرة بين أبيات البحور الصافية ، وأبيات البحور المركبة ، وذلك على النحو التالي :

نوع البحر	مرات استخدامه	عدد القصائد والمقطعات والنتف	عدد الأبيات	حالة البحر		
				تام	مجزوء	مشطور
البحور الصافية	٤	٣٠	٢٠٩	٢٣	١	٦
البحور المركبة	٢	٤٥	٦٤٣	٤٥	–	–

يلاحظ على النسب الإحصائية الموضحة في هذا الجدول ما يلي :

جاءت مرات استخدام البحور الصافية أربع مرات ، في حين كانت مرات استخدام البحور المركبة مرتين ، وذلك في نسبة ١/٢ .

جاءت عدة أبيات البحور الصافية أقل بكثير من نظيرتها في البحور المركبة التي زادت عن ثلاثة أضعاف البحور الصافية في نسبة تقريبية ١/٣ ، فإذا ما وزعت نسبة الأبيات على مرات

---

١١. موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ص ١٩١ ط ٦/الأنجلو المصرية ١٩٨٨م ، وانظر دراسة جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ترجمة مبارك حنون ورفيقيه ص ٢٤٣- ٢٥٥ دار توبقال ط ١/ ١٩٩٦م الدار البيضاء وقد اعتمد فيها ابن الشيخ على ما قدمه كل من براونليخ و ج٠ك٠ فادي للعصرين الجاهلي ، والقرن الأول للهجرة

١٢. موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس . السابق . ص ١٩١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الاستخدام تبين طول نفس الشاعر من أبيات البحور المركبة ، وقصره في أبيات البحور الصافية، وذلك تأكيد لما ذهبت إليه من قبل ، من أن البحور المزدوجة التفعيلة من شأنها أن تزيد من مساحة تعامل الشاعر من اللغة ، ومما يؤكد ذلك أن **حميدا** لم يستعمل البحور المركبة إلا تامة في حين استخدم البحور الصافية في حالتي الشطر والجزء ، ومن ثم كثر إنتاجه من البحور المركبة ، وذلك ما يتواءم ونسبة شيوع بحر كالطويل في الجاهلية والقرنين الأولين من الهجرة ، بيد أن هناك أسبابا أخرى منها : " تدخل المجتمع بمتلقيه ونقاده لتحجيم الظواهر وفق الظروف العامة المحيطة بهم جميعا " (١٣) ، فقد كان إيقاع الحياة في تلك الحقبة الزمنية بطيئا ، وقد استدعى هذا البطء من الأوزان الشعرية ما يحاكيه ، ومن ثم كانت البحور المزدوجة بما يكثر فيها من سكنات تهدئ من سرعة الإيقاع الشعري ، وتقطعه أو، توقفه ؛ لأنه " كلما زادت السواكن زاد التقطع ، والعكس صحيح " (١٤) ، وكثرة السواكن في الصورة المجردة / المثالية للأوزان المركبة أمر ثابت ، ففي صورة الطويل المجردة نجد أن عدد الحركات ثمان وعشرون حركة ، في حين أن عدد السواكن في نفس الصورة عشرون ساكنا ، بفارق ثمانية سواكن ، وهو عدد يحكى قلة الفارق بينهما ، وبالتالي توازن الإيقاع بين البطء والسرعة .

ومن هذه الأسباب كذلك ، أن البحور المركبة تقوم على فكرة تنويع الإيقاع الناجم عن اختلاف التفعيلة المكررة ، بخلاف البحور الصافية التي تقوم على تكرار كتلة صوتية واحدة ست مرات ، أو ثماني مرات ، على مدار البيت الواحد ، ومن ثم القصيدة كلها ، صحيح أن البحور المركبة تقوم على تكرار كتلة وزنية مكونة من صورتين مختلفتين ، إلا أن نسبة التكرار فيها أقل من نظيرتها في البحور الصافية، ولذلك اعتبر ***حازم القرطاجني*** . في كتابه ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء*** . الأوزان المركبة أكمل الأوزان ، " وما كان متشافع أجزاء الشطر . مركبا . من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة " (١٥)

ويمكن أن يضاف إلى ما سبق سبب آخر ، وهو شيوع الأغراض الشعرية في بعض الحقب الزمنية ، واختفاؤها في البعض الآخر ، وإذا كنت الحقبة الزمنية التي عاش فيها **حميد بن ثور** هي فترة الخضرمة الأولى : جاهلية / إسلام ، وأن أكثر ما قاله من شعر في العصر الإسلامي ، كان من ثبت القول : إن أغراض شعره لم تكن لتخرج عن الإطار الزمني الذي عاش فيه ، فتنوعت بين المدح والفخر والرثاء والوصف والهجاء ، ثم الغزل الذي وظفه بحيث لم يخرج عن إطار العصر ، وما كان يقتضيه من تحشم سواء أكان بدافع ذاتي ، أم بدافع خارجي . خوف الحاكم . وذلك على نحو ما روي

---

١٣. موسيقى الشعر د/ مدحت الجيار ص ١٠١ ط ٣ / ١٩٩٥م . دار المعارف . القاهرة

١٤. مفهوم الشعر د/ جابر عصفور . سابق . ص ٣٩٣

١٥. منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ٢٦٧

من أن أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه ـ طلب إلى الشعراء ألا يشبب أحدهم بامرأة ، فكانت الصياغة الشعرية للغزل عند **حميد** متشحة بسمات الجلال والفخامة وهذه الأغراض الشعرية ، في إطار عصرها كانت تستدعي الأوزان المركبة كالطويل والبسيط باعتبارها مناسبة للمواقف الجدية كالمفاخرة ، والرثاء وغيرها من الأغراض الشعرية .

وليس يعني ما سبق الجزم بربط الوزن الشعري بغرض معين ، بحيث لا يمكن أن يوظف نفس الوزن الشعري في غرض آخر ، وإنما ذلك أمر تم الركون إليه من خلال استقراء كمٍّ الأشعار التي اقترنت ببعض الأغراض الشعرية دون بعضها الآخر ـ على نحو ما سأشير فيما بعد ـ ، فالربط بين الوزن والغرض أمر فردي بالدرجة الأولى ، تتدخل فيه العاطفة الشعرية والتجربة التي تدفع الشاعر لأن يروض القول حتى يستقيم له الوزن .

استخدم حميد بن ثور الأوزان الصافية في حالة التمام اثنتين وعشرين مرة بفارق ست مرات عن جملة استخدامه لها فقد بلغت ثمانيًا وعشرين مرة ، في حين أنه استخدم الأوزان المركبة في حالة التمام خمسا وأربعين مرة هي جملة استخدامه ، واختفاء نسبة التجزئة والتشطير من البحور المركبة يدل على ميله إلى تجزئة البحور الصافية ، وتشطيرها أو جزئها ؛ طلبا للتقليل من رتابة إيقاعها بسبب اتكائها على وحدة وزنية واحدة متكررة ، بينما آثر الحفاظ على البحور المركبة في حالة تمامها لتنوع إيقاعها بتناظر تفعيلتيها على مدار البيت الواحد ، والقصيدة كلها ، مما يوحي بانتظام الإيقاع الكامن في ذلك التنوع .

ويمكن النظر إلى البحور المستخدمة في شعر **حميد** من حيث البنية المقطعية ، وذلك للوقوف على مدى تأثير المقاطع ـ نوعها وكمها ـ في درجة شيوع الوزن الشعري ، أو مدى حظه من التواتر داخل ديوان الشاعر نفسه ، ومقارنة ذلك بدرجة الشيوع في العصر الذي ينتمي إليه ، مع تحليل الوحدة الوزنية من خلال جزئياتها ؛ للوقوف على كيفية توظيفه لهذه الأوزان :

الوزن الشعري	عدد مقاطعه	نوع المقاطع		عدد الأبيات	النسبة المئوية	مرات استخدامه	نسبتها المئوية
		قصير	طويل				
الكامل	٣٠	١٨	١٢	١٠٥	%١٢.٣٢	١٠	% ١٣.٣
الطويل	٢٨	٨	٢٠	٥٨٣	%٦٨.٤٢	٣٧	%٤٩.٣
البسيط	٢٨	٨	٢٠	٦٠	%٧.١	٨	% ١٠.٦٦
الوافر	٢٦	١٤	١٢	١٢	%١.٤	٦	%٨
الرجز	٢٤	٦	١٨	٤٩	%٥.٤٢	٦	% ٨
المتقارب	٢٤	٨	١٦	٤٣	%٥.٠٤	٧	% ٩.٣

يمكن تقسيم البحور الشعرية من خلال الجدول السابق ـ مقطعيا ـ إلى أربع مجموعات ، وذلك على النحو التالي :

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

أ- مجموعة مكونة من ثلاثين مقطعاً:

تضم هذه المجموعة بحر الكامل وحده ، وهو من البحور الصافية ، سباعية التفعيلة ، ويضم ثمانية عشر مقطعاً قصيرا واثني عشر مقطعًا طويلاً، وهو يحل المكانة الثانية من حيث عدد الأبيات ، وإن تخلفت نسبته المئوية كثيراً [١٢.٣ %] عن الوزن الأول ومع ذلك فإن هذه المكانة هي نفسها التي كان يدور حولها في زمن الشاعر ، وهو يتميز بكثرة الحركات مقارنة بالسواكن ، وذلك في صورته المثالية ١٢/٣٠ ، مما يعني تفوق الحركات على السواكن التي تبطئ الإيقاع ، ومن ثمة صار الكامل أسرع البحور ، بسبب الحركات أو المقاطع القصيرة التي يستغرق زمن نطقها نصف ما يستغرقه نطق المقاطع الطويلة ، بيد أن هذا الإيقاع كثيرا ما يتباطأ بسبب ما يصيبه من زحافات وعلل - في صورته المنحرفة . ومع ذلك يظل له حظ من السرعة ؛ وذلك بسبب تفوق نسبة الحركات على نسبة السواكن .

ب- مجموعة مكونة من ثمانية وعشرين مقطعاً:

تضم هذه المجموعة بحري الطويل والبسيط ، حيث يتفقان في عدد المقاطع ، قصيرها ثمانية ، وطويلها عشرون مقطعاً ، وهما من البحور المزدوجة التفعيلة، ويفترقان في بنية الأسباب والأوتاد ، فعلى حين تبدأ تفعيلتا الطويل بالوتد المجموع ، وتختمان بالسبب الخفيف ، تبدأ تفعيلتا البسيط بالسبب الخفيف ، وتنتهيان بالوتد المجموع .

يمثل الطويل أعلى نسبة تردد في الديوان من حيث عدد القصائد والمقطعات والنتف فقد اقتربت نسبة تردده من نصف ما في الديوان [٤٩.٣ %] ، وفي عدد الأبيات التي جاءت نسبتها المئوية [٦٨.٤٢ %] مما يعني طول نفسه فيه وبلغ متوسط عدد أبيات القصيدة ما يقرب من[ستة عشر بيتاً] ، وهذا العدد لا يتناسب مع عدة أبيات الطويل في الديوان ، ولا مع طول بعض القصائد وعلة ذلك ترجع إلى كثرة عدد المقطعات والنتف مقارنة بعدد القصائد [١٦/٢١]، بالإضافة إلى أن تسع قصائد تراوحت أطوالها بين سبعة أبيات . وهي القيمة التي عندها يأخذ الشكل الأدبي مسمى قصيدة . وسبعة عشر بيتا [١٦] . أما البسيط فإن نسبة تردده في الديوان جاءت متأخرة عن الطويل بصورة كبيرة ، إذ بلغت نسبة أبياته منه [٧.١%] ، وتبعا لذلك تخلفت نسبة متوسط أبياته مقارنة بعدد القصائد والمقطعات ، فبلغت [٧.٥] ، مما يدل على قصر نفسه منه .

ج - مجموعة مكونة من ستة وعشرين مقطعًا :

وهي تضم بحر الوافر وحده ، ومقاطعه القصيرة أربعة عشر مقطعاً في حين أن مقاطعه الطويلة اثنا عشر مقطعاً ، وقد تأخرت نسبة استخدامه تماماً في شعر حميد ؛ لأنه جاء في المكانة

---

١٦. بلغت أطول قصيدة عند حميد ستة وتسعين ومائة بيت ، وهي الميمية : الديوان ص ٢١٦/ ٢٧٩ ، والملاحظ أن أقل عدد من الأبيات يمكن أن يطلق عليه مصطلح قصيدة هو سبعة أبيات راجع : العمدة لابن رشيق١٨٨/١

الأخيرة من حيث مرات التواتر . ست مرات . ومن حيث عدد الأبيات / اثنا عشر بيتاً، وبلغت نسبة أبياته في الديوان [١.٤ %] ، وهي نسبة أقل مما كان عليها في الفترة التي عاش فيها حميد ، كما أنه تخلف عن مكانته . أيضاً . في شعر حميد ؛ إذ جاء في المكانة السادسة بينما تراوحت مكانته بين الثانية والرابعة في نفس الفترة الزمنية مما يؤكد على أن الشاعر قد كان حرا في توظيف الأوزان الشعرية بما يناسب حالته وطبيعة تجربته .

د ـ مجموعة مكونة من أربعة وعشرين مقطعاً:

تضم هذه المجموعة بحري الرجز والمتقارب ، وهما من البحور الصافية ويتفقان في عدد المقاطع ويختلفان في نوعها ، فعدة المقاطع القصيرة في الرجز ستة مقاطع ، والطويلة ثمانية عشر مقطعا ، بينما المقاطع القصيرة في المتقارب ثمانية ، والطويلة ستة عشر مقطعاً ، يجيء الرجز في المكانة الرابعة من حيث عدد الأبيات الذي بلغت نسبتها [٥.٨%] ، وبلغ متوسط عدد أبياته سبعة ، أما المتقارب فقد جاء في المكانة الخامسة ، وبلغت نسبة أبياته [٥.٠٧%] تقريباً، وبلغ متوسط أبيات القصيدة الواحدة (ستة أبيات) ٠

أما أهم ما يمكن استخلاصه من الجدول السابق فهو غلبة البحور الكثيرة المقاطع على نتاج الشاعر ، سواء أكانت هذه البحور بسيطة أم مركبة ، ذلك أن البحور الكثيرة المقاطع / الكامل، الوافر ، الطويل ، البسيط ، قد بلغت نسبتها إلى أبيات الديوان حوالي [٨٩.٢ %] من جملة أبيات الديوان ،وفي هذا تأكيد لما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس من أن " القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ،ويؤثرونها على المجزوءات " (١٧) وانطلاقا من ذلك يمكن القول إن " حظ البحر من التواتر مرتبط بحظه من الطول ، فكلما كثرت مقاطعه كبر حظه من الاستخدام " (١٨)، وكل ذلك تأكيد على التزام الشاعر بروح الفترة التي عاش فيها من حيث الأوزان ، وشيوعها ، وفي الوقت ذاته تأكيد على الفترة التي عاش فيها الشاعر ، وهي فترة الجاهلية / الإسلام.

بين الوزن والغرض الشعري:

كانت قضية ارتباط الوزن الشعري بموضوعات شعرية معينة موضوع نظر للنقاد . قدامى ومحدثين . بيد أن ما يمكن الركون إليه في هذا السياق ، هو أن العلاقة بين الوزن والمعنى ليست من الجزم أو الحتمية التي تعني ثبات العلاقة بينهما ، وذلك لأن " الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً . ومجردا . يصلح معه الوزن لتجارب متعددة ، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً متفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة من غيرها " (١٩)، ومما يؤكد ذلك أن البنية الموضوعية للقصيدة العربية القديمة لم

---

١٧. موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ١٩٢

١٨. خصائص الأسلوب في الشوقيات / محمد الهادي الطرابلسي ص ٣٤ / المجلس الأعلى للثقافة مصر ١٩٩٦م

١٩. مفهوم الشعر د/ جابر عصفور . سابق . ص ٤١

٢٠. الديوان ص ١٠٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

تكن وقفاً على غرض دون آخر ؛ فقد كانت تجمع إلى الغرض الأصلي أغراضاً أخرى ، ولم يكن يتصور أن يصوغ الشاعر غرضاً على وزن معين ، ثم يصوغ غرضاً آخر في القصيدة ذاتها على وزن آخر .

وعدم الربط بين الوزن والغرض الشعري له ما يؤكده في النتاج الشعري **لحميد بن ثور** الشاعر المخضرم الذي أدرك مرونة العلاقة بين الوزن والأغراض الشعرية ؛ فوظف بحراً كالكامل في أغراض : المديح والغزل والوصف والرثاء في قصيدة واحدة دارت حول مدح الوليد بن عبد الملك ، ورثاء أبيه عبد الملك بن مروان ، فيبدؤها متغزلاً بقوله :

أَبْصَرْتُ لَيْلَةَ مَنْزِلِي بِتَبَالَةٍ وَالْمَرْءُ تُسْهِرُهُ الْهُمُومُ فَيَسْهَرُ

نَارًا لِعَمْرَةَ بِالرُّزُونِ وَأَهْلُنَا بِالأَدْهَمَيْنِ تَبَاعَدَ الْمُتَنَوَّرُ (٢٠)

ثم ينتقل إلى شكاية الهرم ، وفقدان نضارة الشباب :

إِنِّي كَبِرْتُ وَ إِنَّ كُلَّ كَبِيرَةٍ مِمَّا يُظَنُّ يَمَلُّ وَيَفْتُرُ (٢١)

وبعد مشهد الرحلة ووصف الناقة ينتقل إلى الغرض الأصلي ، وهو مدح الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك ، ورثاء أبيه عبد الملك بن مروان ، وذلك قوله :

يَابْنَ الْخَلِيفَةِ ثُمَّ أَنْتَ خَلِيفَةٌ وَ خَلِيفَةٌ مَا أَنْتَ إِذْ تُتَخَيَّرُ

بَحْرَانِ تَنْتَسِبُ الْبُحُورُ إِلَيْهِمَا لا بَحْرَ بَعْدَهُمَا يُهَارُ وَ يُغْمَرُ

أَنْتُمْ أَسِدَّةُ كُلِّ ثَغْرٍ خَائِفٍ وَ خَلائِفُ اللهِ التي يَتَخَيَّرُ

إِنَّ الْمَنِيَّةَ حِينَ أُرْسِلَ سَهْمُهَا لأَبِي الْوَلِيدِ قَدَ انْفَذَتْ مَا تُؤْمَرُ

وَيْلُ الْجِبَالِ أَلاَ تَنُوحُ لِفَقْدِهِ وَ لِصَخْرِهِنَّ الصُّمِّ لا تَتَحَدَّرُ

إِنَّ الْجِبَالَ وَ لَوْ بَكَيْنَ لِهَالِكٍ يَوْمًا رَأَيْتَ صِلاَبَهَا تَسْتَغْبِرُ (٢٢)

ووظفه في الحكمة في قوله :

لَوْ لَمْ يُوَكَّلْ بِالْفَتَى إِلاَّ السَّلاَمَةَ وَ النِّعَمْ

وَتَنَاوَبَاهُ لأَوْشَكَا أَنْ يُسْلِمَاهُ إِلَى الْهِرَمْ (٢٣)

والبيتان في غرض الحكمة وهو من الأغراض الشعرية التي تستدعي سهولة وبساطة تعبيرية وموسيقية تزيدها المجزوءات من البحور الشعرية وضوحًا ، فإذا ما أضيفت إليها الإباحات العروضية من زحافات وعلل كانت البساطة والسهولة التعبيرية أكثر وضوحا ، إن وزن الكامل يُعد أسرع الأوزان إذا ما سلم من الزحافات والعلل بسبب غلبة المقاطع القصيرة على الطويلة في الصورة المثالية له ، بيد

---

٢١. الديوان ص ١١٠

٢٢. الديوان ص ١١٦،١١٧

٢٣. الديوان ص ٢٨٧

أن الزحافات والعلل . في الصورة المنحرفة . تميل به عادة إلى البطء بسبب اختلال النسبة بين المقاطع القصيرة والطويلة ، وهذا ما نلمحه في البيتين السابقين ، فقد أدى تسكين الحرف الثاني المتحرك / الإضمار في التفعيلات الثلاثة الأولى في البيت الأول إلى بطء إيقاعيٍّ يزداد وضوحاً بالوقفات العروضية بعد كل مقطع طويل : **لو ، لم** ، وذاك ما يناسب البدء بأسلوب الشرط الذي تقتضي بنيته التركيز على جملة الشرط . البطء الإيقاعي . فإذا ما انتقل إلى البيت الثاني قلّت نسبة المقاطع الطويلة وكثرت المقاطع القصيرة مما أدى إلى سرعة في الإيقاع ([٢٤]) لاقتراب الدلالة من النهاية حيث جملة الجزاء "**لأوشكا** " بما تستدعيه من سرعة ناتجة عن ترتبها على الشرط ، ولذا واءمت الدلالة اللفظية / **أوشكا** الدلالة العروضية .

من كل ما سبق يمكن أن أخلص إلى أن الأوزان الشعرية تصلح لأي غرض شعري ، ولا يمكن ربط الوزن بغرض معين يكون وقفًا عليه ، كما أن الأوصاف التي وضعها النقاد في القديم والحديث للأوزان الشعرية إنما كانت من قبيل التحديد والتمييز دون أن تكون قوانين تحمل من الصرامة والحتمية ما يسوغ لها الثبات والمثالية ، التي تعني حتمية الاحتذاء ، ومما يؤكد ذلك ما اقترن بالصورة المثالية لأوزان الشعر من صور منحرفة تجسدت في الزحافات والعلل باعتبارهما مظاهر لتوترات الشكل العروضي ومؤدية إلى صدع ما ارتبط به من حدود أو قيود سواء أكان ذلك في الإيقاع أم كان في الدلالة المترتبة على توظيفه .

ونظرة عامة على توظيف الأوزان الشعرية في شعر **حميد بن ثور** تبين أن الشاعر لم يخرج عن إطار الحقبة الزمنية التي عاش فيها ؛ فقد وظف البحور الشعرية التي كانت شائعة في تلك الفترة ، وحافظ على نفس النسبة التي كان عليها كل وزن منها ، أو زادت قليلاً ، إلا إنها زيادة لا تنتقص من النتيجة العامة ، وهي تفوق بحر كالطويل على غيره من البحور في نسبة الاستخدام ، ثم يليه الكامل . كما سبق .

مال **حميد** إلى استخدام البحور الشعرية في حالة التمام أكثر من حالتي الجزء والشطر ، وإن كان لذلك من دلالة فهي التأكيد على ما اتصف به شعره من جزالة وفخامة ، ومما يؤكد ذلك غلبة الأوزان المركبة على الأوزان الصافية في عدد مرات الاستخدام ، وفي عدد الأبيات ، مع التأكيد على ما تم التوصل إليه من قبل من أنه ليس من الحتم قصر وزن شعري على غرض شعري بعينه ، لأن الزحافات والعلل تؤثر في الكيفية التي تكون عليها الصورة المثالية للأوزان .

---

٢٤. تؤدي زيادة المقاطع الطويلة إلى بطء الإيقاع ؛ وذلك لأن " المقطع الطويل يستغرق في نطقه ضعف الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير " قضية الشعر الجديد د/ محمد النويهي ص ١٤٢ معهد الدراسات العربية ١٩٦٤م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

أما من حيث القصائد والمقطعات والنتف، والأبيات المفردة ([٢٥]) ، فقد لوحظ على ما بين يدي من شعر حميد بن ثور ارتفاع عدة الأبيات المفردة على ما كان مقطعة ، أو نتفة ، وذلك ما يوضحه الجدول التالي:

الوزن الشعري	قصائد	مقطعات	نتف	يتيم	الإجمالي
الطويل	١٦	٦	٥	١٠	٣٧
الكامل	٣	٣	٣	١	٩
البسيط	٣	٢	–	٣	٨
الرجز	٣	–	٣	١	٧
المتقارب	٣	٢	–	٢	٧
الوافر	–	٢	–	٤	٦
المجموع	٢٨	١٦	١٠	٢١	٧٥

فالذي يوضحه الجدول زيادة عدد مرات الأبيات المفردة، على عدد ما جاء منها على هيئة نتف ومقطعات ، مع ضيق الفارق بين عدد الأبيات المفردة وعدد القصائد ، ويمكن تفسير هذا التفاوت بانتشار شعر حميد في أمهات كتب اللغويين والبلاغيين والمفسرين القدامى الذين كانوا يستشهدون على ما يثيرونه من قضايا ومسائل لغوية ، أو بلاغية ببعض الأبيات التي يقتطعونها من سياقها ، أو قصيدتها ؛ لأن الذي يحتاجون إليه هو محل الاستشهاد وحده ، ومثل هذا القول يصدق على التفاوت الشديد بين أطوال قصائده . كقصيدته الميمية التي بلغت عدة أبياتها المثبتة في الديوان ستة وتسعين ومائة بيت كما سبق . ٠

٢٥. ذكر ابن رشيق في كتاب العمدة أن الأبيات إذا بلغت سبعة تسمى قصيدة ١٨٨/١ ، أما ما بين الستة والأربعة فتسمى قطعة ، أو مقطعة ، والبيتان والثلاثة تسمى نتفة ، والبيت الواحد يسمى يتيمًا ، نقلاً عن كتاب : عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى : عباس بيومي عجلان ص٣٠٧ . دار المعارف ١٩٨١

ثانياً : موسيقى القافية :-

مدخل :-

تمثل القافية عنصراً بنائياً شديد الأهمية في النص الشعري ، ولقد كانت قرينة للوزن في تحديد ماهيته ، تلك الماهية التي ارتكزت على نفي مصطلح شعر عما افتقد الشريكين : الوزن والقافية اللذين يعتمدان بصفة أساسية على التكرار، بحيث إذا كان الوزن عبارة عن تكرار مجموعة من التفعيلات المنتظمة على مدار شطري البيت ، فإن القافية تتشكل من " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن " [١] .

وكونها عنصراً صوتيا ينتسب في وجوده إلى التكرار الموقعي المنظم في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة ، فذلك الإيقاع الصوتي مظهر من مظاهر أهميتها ، فهي في بيتها الشعري كالقفلة الموسيقية لما قبلها ، وفي الوقت ذاته تمثل دفعة ذاتية للمبدع ؛ كي يواصل عملية الإبداع التي لا تتوقف إلا بانتهاء القصيدة ، ومن ثم كان من بين معاني الدالة اللغوية . قافية . في اللغة : التبعية واقتفاء الأثر (٢) ، وإذا حولت إلى المفعولية ، فهي مقفوة يقفوها . أي يتبعها . كل بيت تالٍ لها، وتكون التبعية هنا إيقاعية ، أو تكون فاعلة تابعة لدوال بيتها ، فتكون التبعية دلالية ، لأن الوظيفة الحقيقية للقافية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى " (٣) ٠

وهذا الأصل اللغوي للقافية يؤكد على أنها " تنتمي وبدرجة متساوية ، إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو صوتي ، ومها ما هو دلالي " (٤) ، وكل ذلك يوجه الباحث إلى أسلوب دراستها في شعر حميد ، وذلك بالنظر إليها من خلال وظيفتيها : الإيقاعية والدلالية ، وهو في كل ذلك سوف يتكئ على تعريف الخليل بن أحمد الذي قال فيه : " هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن " (٥) وثم تعريف آخر للخيل ذكره الدكتور عوني عبد الرؤوف وهو : " ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط" (٦) ويبدو أنه تعريف لم يكن في

---

١. موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ٢٤٦

٢. لسان العرب لابن منظور ١٥/ ١٩٤،١٩٦ مادة قفو

٣. بناء لغة الشعر ، جون كوين ترجمة د/ أحمد درويش ص ٩٨ . ط٣/ ١٩٩٣م دار المعارف . مصر

٤. تحليل الخطاب الشعري . بنية القصيدة : يوري لوتمان ترجمة د/ محمد فتوح أحمد ص ٩٣ دار المعارف١٩٩٥م

٥. كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي تحقيق الحساني حسن عبد الله ص ١٤٩ . ط٣ / ١٤١٥هـ /١٩٩٤م . مكتبة الخانجي . القاهرة

٦. القافية والأصوات اللغوية د/ محمد عوني عبد الرءوف ص٣ مكتبة الخانجي ١٩٧٧م

٧. القافية : دراسة صوتية جديدة د/ حازم علي كمال الدين ص ٥٢ مكتبة الآداب ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م . القاهرة

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

شهرة ولا سيرورة التعريف الأول " الذي يحدد قالب القافية تحديداً يجعل أبعاده ثابتة في أي قصيدة " (٧) وذلك ما يدفع الباحث لدراسة القافية في شعر حميد بن ثور على النحو التالي:

١- حرف الروي:

حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة الشعرية كلها ، وتأخذ منه اسمها ، ولابد فيه أن يكون حرفاً من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقى إلا من حيث صفاته الصوتية ، وما له من جرس " (٨) ولما كانت صفات الأصوات مختلفة ، وكل منها يناسب حالة شعورية دون غيرها ، فإن نسب تردد هذه الأصوات . رويًّا . يختلف من مبدع إلى آخر، وفي الجدول التالي إحصاء لأهم الحروف التي استخدمها حميد روياً لقصائده، ومرات استخدام كل منها :

حرف الروي	عدد أبياته
الميم	٢٢٣
ر	١٢٤
ب	٩٠
ل	٧٦
د	٨٠
ق	٦٧
ع	٥٩
ك	١٦

حرف الروي	عدد أبياته
س	٢٧
ن	٢٠
ج	٢٤
ألف مقصورة	١٥
ف	٨
ص	١٩
ح	٤

إن ما يمكن استخلاصه من الجدول الإحصائي السابق يتمثل فيما يلي :

استخدم حميد من حروف اللغة خمسة عشر صوتاً رويا لقوافيه ، جاء من بينها سبعة أصوات استأثرت بالنصيب الأوفر من حيث عدد الأبيات ، وهي : الميم والراء والباء واللام والدال والقاف والعين، ومن بينها أربعة أصوات كثر اتخاذها رويًّا ، وهي : الراء واللام والميم والعين . على ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس (٩) واستخدام حميد لهذه الحروف بتلك الكثرة ، إنما يدل على محافظته على الثوابت الإيقاعية مع حرف الروي ، مثلما حافظ من قبل على تقدم بحر الطويل .

يمكن تقسيم حروف الروي المستخدمة في شعر حميد كمياً إلى ثلاثة أقسام أولها : قسم يمثله صوت الميم قائما بذاته ؛ إذ قد وصلت جملة أبياته إلى ما يقرب من ثلث شعره ، وثانيها قسم يمثله ستة أصوات تراوحت عدة أبياتها بين ثمانية وتسعين ، وخمسين بيتًا ، وهي أصوات : الراء .الباء.اللام. الدال . القاف. العين، وتمثل مجتمعة ما يزيد على ثلثي المادة الشعرية المدروسة ويمكن تعليل ذلك بأمرين : أن هذه الحروف السبعة . بإضافة الميم . هي أكثر الحروف الأصلية الواقعة في

---

٨. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د/عز الدين إسماعيل ص١١٣ دار الكاتب العربي١٩٦٧

٩. موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ٢٤٨

نهاية الجذور الثلاثية والرباعية والخماسية ([١٠]) وثانيهما : إن ستة من هذه الحروف أصوات مهجورة ، والجهر أوضح من الهمس ، بل إن نظرة في أصوات الروي التي استخدامها حميد لتؤكد على تفوق الأصوات المجهورة على نظيرتها المهموسة :٧/٨ ، وجاءت أبيات الروي المجهور أحد عشر وسبعمائة بيت في نسبة مئوية قدرها (٨٣.٤٥%) تقريبا في حين بلغت أبيات الروي المهموس . التي تمثل القسم الثالث من هذه الأقسام . مائة وواحد وأربعين بيتاً بنسبة (١٦.٥٤ %) تقريباً ، وهذا الفرق يؤكد على حفاظ الشاعر على الثوابت اللغوية التي تؤكد على أن نسبة الأصوات المهموسة في اللغة الطبيعية لا تزيد عن (٢٠%) من جملة أصواتها (١١)

وإذا ما حاولنا ربط أصوات الروي بالأغراض الشعرية عند حميد تبين أنه استخدم الأصوات المجهورة في غرض الغزل والحديث عن العلاقة مع المرأة بنسبة تفوق استخدامه الأصوات المهموسة في نفس الغرض ، وهذا أمر طبيعي ؛ للتفاوت الكبير بين الأبيات المنتهية بروي مجهور، ونظيرتها المنتهية بروي مهموس ، وهذا التفوق للأصوات المجهورة يصل بالباحث إلى نتيجة هامة في سياق الإبداع الشعري عند **حميد** ؛ ذلك أنه إذا كانت " موسيقى القافية في الغزل والعتاب تتميز بالهمس والرقة وما يشبه الحفيف " (١٢) فإنه قد انحرف عن هذا التميز، واستخدم الأصوات المجهورة التي تتميز بالوضوح السمعي والجهد القليل في إنتاجها ، ولا شك أن لهذا علاقة ما بخصوصية التجربة ، أو الطبيعة النفسية ، أو الموقف من الموروث والتقاليد الشعرية الخاصة بهذين الغرضين ٠

٢- حركة حرف الروي:

تنوعت الحالة الإعرابية لحرف الروي عند حميد بين الحركة والسكون على تفاوت بين كل منهما في عدد الأبيات ومرات الاستخدام ، وذاك ما يكشف عنه الجدول الإحصائي التالي :

نوع الروي	الضمة	نسبة	الفتحة	نسبة	الكسرة	نسبة	السكون	نسبة	المجموع
مرات التردد	٢٩	%٣٨.٦	١٤	%١٨.٦	٢٨	%٣٧.٣	٤	%٦.٣	٧٥
عدد الأبيات	٤٠٢	%٤٧.١٨	٣٠٠	%٣٥.٢	١٢١	%١٤.٢	٢٩	%٣.٤	٨٥٢

يتبين من الجدول أن حركة الضم قد استأثرت بالغلبة العددية على غيرها من الحركات من حيث عدد الأبيات فقد اقتربت أبياتها من نصف شعر حميد ، وحققت أعلى نسبة تردد / تسع وعشرون مرة ، وقد مالت قصائده ذات الروي المضموم إلى الطول ؛ فقد وردت خمس قصائد تراوحت أطوالها بين ستة وعشرين وسبعين بيتاً ، بينما جاءت حركة الفتحة تالية من حيث عدد الأبيات، ومتأخرة من

١٠- دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح د/ علي حلمي موسى : انظر الجداول ٥٩/٤ ، ٧٥/١٢ ، ٩٣/٢١ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م

١١. الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ص ٢١ ط٦/ ١٩٨١م . الأنجلو المصرية

١٢. بنية القصيدة في شعر أبي تمام / يسرية المصري ص ٩٤ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

حيث مرات التردد ، ومال الشاعر في قصائدها نحو القصر . إذا استثنينا ميميته المطولة البالغة مائة وستة وتسعين بيتًا . ، وتأخرت حركة الكسرة إلى المرتبة الثالثة من حيث عدد الأبيات ، وإن تقدمت إلى المكانة الثانية من حيث مرات التردد ، ومال في قصائدها نحو القصر باستثناء لاميته التي بلغت عدة أبياتها سبعة وعشرين بيتاً ، أما ما عداها فقد وردت على هيئة نتف ومقطعات ، وأما القصائد المقيدة ، فقد تأخرت إلى المكانة الرابعة من حيث مرات التردد ، وعدد الأبيات ، ونزع في قصائدها نحو القصر الشديد ، فلم تزد أطول قصائدها عن ثلاثة عشر بيتًا .

وليس من الممكن تعليل تفوق الروي المضموم على غيره من الحركات الأخرى وربط ذلك بالحالة النفسية ، أو الغرض الشعري ، إذ قد تبين من شعر حميد أنه استخدم الروي الواحد في أكثر من غرض شعري ، كل غرض منها يستدعي حالة نفسية مغايرة لما قبلها ، فهو قد استخدم الروي المضموم في الحديث عن المرأة في مثل قوله :

نَأَتْ أُمُّ عَمْرٍو فَالْفُؤَادُ مَشُوقُ يَحِنُّ إِلَيْهَا نَازِعًا وَيَتُوقُ

لِعَمْرَةَ إِذْ دَانَتْ لَكَ الدَّ ْينَ بَعْدَمَا تَلَفَّعَ مِنْ ضَاحِي الْقَذَالِ فُرُوقُ (١٣)

واستخدمه في العتاب في قوله معاتبا مروان بن الحكم :

رَدَّكَ مَرْوَانُ . لا تَفْسَخْ إِمَارَتَهُ . فَفِيكَ رَاعٍ لَهَا مَا عِشْتَ سُرْسُورُ

مَا بَالُ بُرْدِكَ لَمْ يَمْسَسْ حَوَاشِيَهُ مِنْ ثَرْمَدَاءَ وَلا صَنْعَاءَ تَحْبِيرُ (١٤)

واستخدمه في الهجاء قائلا في الشاعرة الأموية ليلى الأخيلية :

كَأَنَّكِ وَرْهَاءُ الْعِنَانَيْنِ بَغْلَةٌ رَأَتْ حُصُنًا فَعَارَضَتْهُنَّ تَشْحَجُ (١٥)

٣- البنية المقطعية للقافية :

يهدف الباحث من دراسة البنية المقطعية للقافية إلى التعرف على نوعها من حيث البساطة والتركيب ، وإلى أيهما مال الشاعر في استخدامه ، فهي تعد " تتويجا لتنظيم صوتي صار من المستحيل إدراجه بدونها " (١٦) مع ربط نوع القافية بالبنية الصرفية ، والعلاقة النحوية للوقوف على مدى التلاؤم بين القافية وسائر ما يدل عليه البيت ، والنظر إلى البنية المقطعية للقافية ينطلق من أنها يجب " أن تعتمد على تكرار فونيمين على الأقل وأن تقع . ثانياً . في جزء مميز من أجزاء بيت الشعر" (١٧) وهو آخر جزء من البيت ، وهذان الفونيمان يشكلان صورة من صور المقاطع الصوتية التي قد

---

١٣. الديوان ص ١٦٤

١٤. الديوان ص ١٠٢

١٥. الديوان ص ٤٠

١٦. الشعرية العربية : جمال الدين بن الشيخ . سابق . ص ٢٠٦

١٧. دليل الدراسات الأسلوبية د/جوزيف شريم ص٩١ ط١٩٨٧/٢ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، لبنان

تقل، وقد تكثر في كلمة القافية ؛ ولذلك وضع علماء العروض العربي أسماء للقوافي بحسب كمية الصوامت المحركة بين آخر ساكنين من كلمة القافية فإذا كانت أربعة أطلقوا عليها المتكاوس ، وإن كانت ثلاثة قالوا عنها المتراكب ، وإن كانا صامتين متحركين قالوا المتدارك ، وإن كان صامتاً محركا قالوا المتواتر ، أما إذا اجتمع ساكنان ، فإن القافية تسمى آنئذ بالمترادف ٠

وفي الجدول التالي إحصاء يوضح أنواع القوافي التي استخدمها حميد من حيث بنيتها المقطعية ومرات تواترها في شعره :

نوع القافية	نوع المقطع		مرات التواتر والنسبة المئوية	
	قصير	طويل		
المتدارك	١	١	٣٦	%٤٨
المتواتر		١	٣٤	%٤٥.٣
المتراكب	٢	١	٥	%٦.٧
المتكاوس	٣	١	.	.

يتضح من الجدول ميل الشاعر إلى أن تكون القافية بسيطة بدليل اختفاء قافية المتكاوس الكثيرة المقاطع (ثلاثة مقاطع قصيرة + مقطع طويل) ، وكذلك اتساع الفرق بين قافية المتراكب (مقطعان قصيران + مقطع طويل) و قافيتي المتدارك والمتواتر، ولعل هذه البساطة مما يتفق وما توصل الباحث إليه حول أصوات الروي بمعنى أنه يميل إلى بساطة القافية مثلما أكثر من الأصوات المجهورة ذات الوضوح السمعي، والجهد القليل في إنتاجها .

اقتضت البنية المقطعية للقافية . بأشكالها السابقة عند حميد . أن تكون الكلمات المكونة لها ذات بنية صرفية معينة ، ومما يساعد على هذا التلازم بين البنية المقطعية للقافية وبين البنية الصرفية لكلمتها نوع البحر الذي ينظم فيه الشاعر قصيدته ، إذ يفرض عليه اختيار كلمات على أوزان معينة [١٨]وهذا ما نلمحه في قافية المتدارك التي تختم البيت بالوتد المجموع (مقطع قصير + مقطع طويل) ، فإنها تستدعي بعض البنى الصرفية دون غيرها مثل بعض الجموع المنتهية بحرفين متحركين قبلهما حرف ساكن ، أو صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي ، وهذه الصيغة الأخيرة جاءت في ثمانية عشر بيتاً من بين واحد وثلاثين بيتاً من عينيته التي تصور صراع المرأة البخيلة مع الذئب ، والتي يبدؤها بقوله :

---

١٨. القافية والأصوات اللغوية د/ عوني عبد الرءوف . سابق . ص١٢٨

١٩. الديوان ص ١٤٥

٢٠. الديوان ص ٦٥

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وَأَغْبَرَ يَمْسِي الْعِيسُ قَبْلَ تَمَامِهَا تَهَادَى بِهِ التُّرْبَ الرِّيَاحُ الزَّعَازِعُ
يَظَلُّ بِهِ فَرْخُ الْقَطَاةِ كَأَنَّهُ يَتِيمٌ جَفَتْ عَنْهُ الْمَرَاضِيعُ رَاضِعُ (١٩)

ويلاحظ ما بين كلمتي القافية في البيتين، و سائر كلمات البيتين من تلاحم وائتلاف يوحي بمكنة القافية في موضعها وعدم نفورها أو قلقها ، فالزعازع وهي الرياح الشديدة التي تزعزع الأشجار وتثير التراب مرة تلو الأخرى فتصيب القفر الموحش بالغبرة . أغبر . التي تزيده اتساعاً يرهق النوق / العيس فتلقي ما في أرحامها من أجنة لم يتم تخلقها بعد ، وتأتي صيغة اسم الفاعل في قافية البيت الثاني دالة على استمرارية الحدث وذلك ما يومئ إليه الفعل ظل في بداية البيت حيث تترك القطاة فرخها في هذا الأغبر الواسع باحثة عن سقاء تسقيه إياه ، ويصير كاليتيم رهن من يتعطف عليه بالرضاع وقد جفته المرضعات ليتمه وفقره٠

وقد تنتهي كلمة القافية بمقطع قصير . لغوياً . ويوظفها الشاعر قافية لقصيدته بإضافة بعض اللواحق إليها مثل هاء الوصل ، وألف الخروج / **ها** التي تمثل مقطعاً طويلاً، وتكون مع الروي كتلة صوتية متكررة (روي + هـ + ألف الخروج) في كل بيت من أبيات القصيدة ، وتسهم هذه الهاء في ربط الكلمة بمعنى البيت كما أسهمت في إبراز موسيقاها الصوتية ، يصف حميد حواراً . ولد الناقة . حديث الولادة فيقول :

فَجَاءَتْ بِمِثْلِ السَّابِرِيِّ تَعَجَّبُوا لَهُ وَالثَّرَى مَا جَفَّ عَنْهُ شُهُودُهَا (٢٠)

فالشهود منتهية بمقطع قصير وقد أضاف إليها اللاحقة **ها** لتسهم في تكوين قافية المتدارك ، ولم تكن الإضافة هنا للقافية ، وإنما هناك ائتلاف بينها وبين سائر ما في البيت ، فالشهود واحدها شاهد وهو المخاط الذي يخرج على رأس الوليد ويكون من الرقة والشفافية بحيث يتلاءم والسابري وهو الثوب الرقيق الذي يشف عما تحته ، وكل ذلك مما يناسب حالة الوليد من الرقة والضعف والهزل ، كما أسهمت اللاحقة **ها** في ربط كلمة القافية بما في البيت ؛ لأنها ضمير غيبة للناقة ، يعود على الضمير المؤنث في الفعل المتصدر للبيت / فجاءت .

أما قافية المتدارك التي تنتهي بمقطع طويل فقد كثرت معها صيغتا **فعول** و**فعيل** ، ففي قصيدته القافيّة التي بلغت عدة أبياتها واحداً وستين بيتا وردت الصيغتان السابقتان اثنتين وأربعين مرة . ما يزيد على الثلثين . وفي بائيته التي بلغت عدة أبياتها سبعين بيتا وردتا ستا وأربعين مرة، أي ما يقرب من الثلثين . وكذلك تكثر أفعال المضارع الأجوف ، وهذه الصيغ الثلاثة تقتضي أن تكون قوافيها مردوفة بالواو أو الياء الساكنتين ؛ لأنهما مما يعينان على انتهاء القافية بالمقطع الطويل وحده ، كما يعني ذلك أن تلك القوافي تكتفي بحرف الروي وحده فلا تكون موصولة بحرف صلة إلا ما يكون من إشباع حركة الروي ٠

وأما قافية المتراكب المنتهية بمقطعين قصيرين ومقطع طويل فقد استدعت من الشاعر بعض الصيغ اللغوية التي تتفق نهايتها وإياها مقطعياً مثل الأفعال الثلاثية الصحيحة ، أو خماسيها . خاصة

ما كان على وزن افتعل ، أو انفعل ([٢١]) وكذلك ما جاء على زنة فَعَل من المصادر والأفعال الثلاثية، جاء في قصيدة من تسعة عشر بيتاً يقول في أولها :

إنَّ الْحِبَالَةَ أَلْهَتْنِي إِبَارَتُهَا حَتَّى أَصِيدَكُمَا فِي بَعْضِهَا قَنَصَا

شَاةٌ أُوَارِدُهَا لَيْثٌ يُقَاتِلُهَا رَامٍ رَمَاهَا بِوَبْلِ النَّبْلِ أَوْشَخَصَا

لا تَصْطَلِي النَّارَ إِلامِجْمَرًا أَرِجًا قَدْ كَسَّرَتْ مِنْ يَلَنْجُوجٍ لَهُ وَقَصَا (٢٢)

لقد ختم الشاعر الأبيات الثلاثة بجذر صرفي ثلاثي (فعل) الذي جاء في ثمانية عشر بيتاً من القصيدة، وهذا يعني أن قافية بيت واحد قد خرجت عن هذه المادة اللغوية ، ولم يقنع بهذا التوحد ، وإنما راح يجانس بين أصوات كلمات هذه القوافي بحيث غدت كل مجموعة منها مشتركة في أكثر من حرف من حروف الجذر ، وعلى سبيل المثال نجد قوافي الأبيات :١ ، ٧، ٨، ١٢، ١٧ تتفق في فاء ولام الكلمة . صوتي القاف والصاد . والأبيات : ٦، ١٦، ١٨ تتفق أيضاً في صوتي الفاء واللام . العين والصاد . والأبيات : ٢، ١٣، ١٤ تتفق في صوتي العين واللام . الخاء والصاد . ولا نعدم شيئا من هذا التجانس الثنائي بين أصوات لا تلزم موقعاً ثابتا كالذي سبق ، وعلة هذا الاتفاق ترجع إلى استخدامه صوت الصاد رويًّا لقصيدته ، وتتسم الجذور الثلاثية التي يأتي في خاتمتها صوت الصاد بالقلة ([٢٣]) كما أدى هذا الاتفاق في أصول الجذر الثلاثي مع الوزن الصرفي إلى بروز صورة من صور التشابه اللحني الذي " يخلق من كلمات القوافي وحدة عمودية متماسكة على الرغم مما قد يبدو من عدم انتماء كلمات القوافي إلى حقل دلالي واحد" (٢٤)

وبعد ...

فقد أكدت دراسة الوزن الشعري عند حميد بن ثور الهلالي انتماءه لعصر الشعراء المخضرمين . جاهلية / إسلام . من حيث الأوزان التي استخدمها ، والتفاوت الكمي بين كل منها وهي الأوزان الستة التي استخدمها والتي كانت شائعة الاستعمال في هذه الفترة ، وهي نفسها الأوزان التي توزعت على أغراض شعره مما يؤكد انتفاء الربط بين الوزن والغرض.

وقد جاءت أوزانه . في مجملها . سلسة طيِّعة ، فلم يبد فيها أثر للتكلف والمشقة وإعنات النفس ، ودليل ذلك ما جاء في أوزانه من بعض العيوب التي تنبه لها النقاد العرب القدامى المتأخرون عنه زمنيا ، وذلك مثل ***الإقعاد*** الذي " يختص بالكامل ، وهو خروج الشاعر من العروض الثانية إلى الأولى

---

٢١. مثل قصيدته رقم ٥٣ في رثاء عثمان بن عفان رضي الله عنه : الديوان ص ١٨٣

٢٢. الديوان ص ١٢٩

٢٣. دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح . سابق . ص ٥٩

٢٤. بنية القصيدة في شعر أبي تمام . سابق . ص ١١١

٢٥. كتاب الكافي في العروض والقوافي للتبريزي . سابق . ص ١٦٨

٢٦. الديوان ص ٨٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

" (٢٥) وهي التامة . متفاعلن . أما العروض الثانية فهي حذَّاء . فعلن . والحذذ هو إسقاط الوتد المجموع من آخر التفعيلة ، وقد جاء هذا العيب في موضعين ، أولهما مُقَطّعة من ثلاثة أبيات بدأها بالعروض الثانية / الحذاء ، وذلك قوله :

فَتَغَيَّرَتْ إلا مَلاعِبَهَا وَمُعَرَّسًا مِنْ جَوْنَةٍ ظَهْرِ (٢٦)

٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥/٥/

ثم رجع إلى العروض الأولى التامة في البيت الثاني الذي يقول فيه :

عُرِشَ الثُّقَابُ لَهَا بِدَارِ مُقَامَةٍ لِلْحَيِّ بَيْنَ نَظَائِرٍ وِتْرِ

٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥/

ثم عاد في البيت الثالث إلى العروض الحذاء التي بدأ بها المقطعة ، ويبدو أن عدم التزام الشاعر عروضا بعينها ، أو خروجه على الانتظام الوزني الذي بنيت عليه القصيدة هو ما دفع نقاد الشعر القدامى إلى اعتبار مثل هذا الخروج عيبًا ؛ لأنهم كانوا مصرين " على أن يكون الوزن وانتظام الحركات والسكنات عبر دوائرها سمة نوعية وجوهرية مميزة للشعر في كثير من تعريفاتهم له وتحديد مقوماته لديهم" (٢٧) .

وأما الموضع الثاني الذي ورد به ***الإقعاد*** في شعر حميد ، فهو من قصيدته السينية التي بلغت عدة أبياتها تسعة عشر بيتاً اشتملت على ثلاث أعاريض ، أولها عروض حذاء مضمرة بوزن فَعْلن في البيت الأول منها .

يقول حميد :

لِمَنِ الدِّيَارُ بِجَانِبِ الْحِبْسِ كَمَخَطِّ ذِي الْحَاجَاتِ بِالنِّقْسِ

ويبدو أن تصريع الشاعر للبيت هو السبب في جعلها على هذا النحو ؛ لأن عروضها في غير البيت الأول جاءت حذاء وهي العروض الثانية لبحر الكامل التي رجع عنها إلى العروض الأولى التامة متفاعلن في الأبيات : ١١، ١٤، ١٦، ١٩ .

ويمكن التماس سبب تنوع هذه الأعاريض في تفرق تلك الأبيات في مصادر شتى، إذ لم يجمعها مصدر واحد ، ولم تُلحظ أية عيوب وزنية أخرى . غير الإقعاد . مما يدل على عنايته بشعره ، أو إتقانه بدرجة كبيرة من الإتقان جعلته واحداً من فحول الشعر العربي عند ابن سلام والأصمعي .

وكما تميزت أوزانه الشعرية بتلك السهولة والطواعية ، تميزت بالمثل قوافيه ، فقد جاءت طيعة مما يدل على جودة الطبع ، وتميزت بالبساطة التي أظهرتها دراسة البنية المقطعية لها ، كما يؤكدها

---

٢٧. أدبية النص د/ صلاح رزق ص ٢٢٢ ط١ / ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م . دار الثقافة العربية

٢٨. حول ترتيب الأصوات المستخدمة رويًّا ، انظر : موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ٢٤٨

٢٩. الكافي في العروض والقوافي . سابق . ص ١٦٠

أمران : أولهما ميل الشاعر إلى أن يكون حرف الروى هو آخر صوت في القافية ؛ فقد تفوقت نسبة القوافي غير الموصولة على نظيرتها الموصولة : ٦٠% / ٤٠% ، وثانيهما أنه قد ترتب على هذه البساطة أن تجئ القوافي سلسة طيعة لينة ، ليس فيها شذوذ ولا إغراب ، إلا ما جاء من قصيدة واحدة من تسعة عشر بيتا برويِّ الصاد وهو من الأصوات التي جاء استعمالها رويًّا في مرحلة وسطى بين الكثرة والقلة والندرة (٢٨) ٠

وبرغم هذه الميزات للقافية الشعرية عند حميد ، فإن ثمة عيبًا من عيوب القافية قد جاء في شعره ، وهو ***الإقواء*** وهو " اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة " (٢٩) وقد جاء هذا العيب في موضعين من شعره ، أولهما : جاء في قصيدة قصيرة من ثمانية أبيات ، ورويها مكسور بينما جاء البيت الثالث فيها بروي مرفوع :

لِتُدْرِكَ مِنْ نَجْدٍ بِلادًا مَرِيعَةً وَبِيضًا كَغِزْلانِ الصَّرِيمِ الْكَوَانِسِ
أُولَئِكَ مَا يَدْرِينَ مَا كَامَخُ الْقُرَى وَ لا عُصُبٌ فِيهَا رِئَاتُ الْعَمَارِسِ
وَلا السَّمَكَ الْبَحْرِيَّ لَمْ يَطَّبِخْنَهُ طَرِيًّا وَ لَمْ يَأْكُلْنَهُ وَهْوَ يَابِسُ (٣٠)

وثاني هذه المواضع في مقطعة من خمسة أبيات ، جاءت الثلاثة الأولى منها مكسورة الروي في حين جاء البيتان الأخيران بروي مرفوع ٠

يقول في أولها مخاطبا بنيه :

أَثْنُوا بَنِيَّ عَلَى الَّذِي أَهْدَي لَكُمْ جُزُرًا وَلَمْ يُرْجِعْكُمُ بِدُيُونِ

ويقول في البيت الرابع:

مَا كَانَ يُعْطَى مِثْلَهَا فِي مِثْلِهَا إلا كَرِيمُ الْخِيمِ أَوْ مَجْنُونِ (٣١)

وقد نبه محقق الديوان على هذين الموضعين في الدراسة الفنية ، والتمس علتها في تنازع الموضعين بين حميد بن ثور وغيره من الشعراء ،وذلك برغم بأنه قد أثبتها فيما نسب إليه من شعر وهو له (٣٢)، وأيًّا ما كان الأمر فإن ظهور الإقواء في شعر الشعراء دليل على تغليبهم جانب الإيقاع على " النظام اللغوي . دلالة أو قاعدة .؛ خشية الانحراف بالإيقاع إلى ما يخرج به عن إطار الاستجابة العامة

---

٣٠. الديوان ص ١٢١

٣١. الديوان ص ٢٨٩،٢٩٠

٣٢. راجع القسم الأول من الديوان : الدراسة الفنية ص ١٩٥

٣٣. الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي د/ محمد فتوح أحمد . سابق . ص ١٢١

٣٤. راجع البيت ١١٦/٤٠ من الديوان

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

للملتقي " (٣٣) التي لم يكن يغفلها الشاعر القديم الذي كان يعتمد في وصول شعره إلى الآخر عن طريق المشافهة والسماع ٠

أكدت دراسة القافية عند حميد على أن ثمة أبيات ، أو قصائد من شعره ما تزال طيّ النسيان، أو لم تصل إليها يد التحقيق لتضمها إلى ديوانه المحقق ؛ فالأبيات السابقة من المقطعة السينية التي ورد بها الإقواء يبدو أنها ليست له بالفعل ؛ لأنه لم يرد في ديوانه ذكر للسمك فضلا عن السمك البحري ، بل إن كلمة البحر لم ترد في ديوانه إلا مرتين اثنتين من بيت واحد ، وجاءت في سياق المدح على ما هو مألوف عند الشعراء العرب من تشبيه الممدوح في واسع عطائه ، وعظم كرمه بالبحر (٣٤) ؛ لذلك يظن الباحث أن البيت المخالف لروي القصيدة إن هو إلا دخيل عليها ؛ لمشابهته إياها وزنًا وروياً ٠

أما المقطعة النونية الأخيرة التي ورد بها الإقواء . في الموضع الثاني . فيلاحظ عليها أن الإقواء فيها ورد في بيتين متتاليين ، وعادة ما يكون الإقواء في بيت واحد ، أما إذا زاد عن ذلك ، فهو ما لا يمنع المفارقة بين النص الأصلي و ما فيه الإقواء ، ويلاحظ أن الدكتور رضوان محمد حسن النجار في تحقيقه للمستدرك على شعر حميد قد علل نسبة هذه الأبيات إلى حميد بما ذكره فيها من حديث عن الناقة العالية التي يزيدها الهودج علوًا وضخامة ، وذاك ما يتفق و ما عرف عن حميد بن ثور من وصف للناقة والجمل حتى إنه لقب بحميد الجمال ، ولم يكن هذا بالتعليل المقنع ؛ لأن كثيراً من الشعراء العرب ممن عاصروا حميدًا ، أو سبقوه قد وصفوا الناقة بالضخامة ([٣٥])

---

٣٥. انظر : المستدرك على دواوين شعراء العرب المطبوعة . القسم الثاني . د/ رضوان محمد حسين النجار ص ٧١٨ . مجلة معهد المخطوطات العربية بالقاهرة . المجلد الثلاثون . العدد الثاني . ذو القعدة /ربيع الآخر ١٤٠٧هـ / يوليو / ديسمبر ١٩٨٦م

أولاً : موسيقى الصوت المعزول عن دالته :

١ – التكرار الموقعي للصوت :

في هذا النمط الصوتي يعمد المبدع إلى تكرار صوت أو أكثر مرتين في نفس الموقع من شطري البيت ، بحيث يحدث موازنة صوتية بين نهاية الصدر ونهاية العجز ، وذلك ما عرف ***بالتصريع*** الذي يحدده ***حازم القرطاجني*** بقوله عن الكلمة الواقعة في مقطع المصراع الأول " وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضاً " ([٥])، ويدل هذا التحديد على أن " عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته " (٦) ، وهذه التبعية تظهر القيمة المركبة للتصريع : القيمة الإيقاعية الناتجة عن التكرار الصوتي ، والقيمة الدلالية التي تشير إلى الجنس الأدبي للنص ، وانحصاره في فن الشعر دون النثر ، ودلالته على إجادة الشاعر المصرِّع لفنه ، خاصة وأن " بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر" (٧) ، ومن حيث دلالته على القافية ؛ ومن ثم فهو " يحسن في أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره ، ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها " (٨)

استخدم حميد التصريع في سبعة وعشرين بيتاً من جمله شعره البالغة اثنين وخمسين وثمانمائة بيت ، وذلك يدل على ضآلة نسبة الأبيات المصرعة إلى أبيات الديوان (٣.١%) ، وهذه القلة تتواءم وقلة القصائد المصرعة إذا قيست إلى غير المصرعة ، فقد بلغت نسبة القصائد المصرعة(١٠.٦%) ، وإذا ما قارنا عدد الأبيات المصرعة إلى عدد القصائد المصرعة ، فإن متوسط كل قصيدة منه سيكون بيتين ونصف البيت تقريبا . إن جاز أن يكون للبيت نصف . ، وهو كذلك عدد قليل قلة لا تغض من شأن الشاعر الذي يُعدُّ واحداً من فحول الشعر العربي ، بل إن تلك القلة لتؤكد على وعيه بخطورة الإكثار منه لدلالتها على التكلف، ومن ثم أجمع النقاد القدامى على استحسان قلته (٩)

استخدم حميد ثمانية أصوات لغوية بنى عليها أبياته المصرعة ، وهي قليلة أيضاً إذا ما قورنت بعدد الأصوات اللغوية ، أو عدد الأبيات التي التزم تصريعها ، وهذه القلة الموائمة لقلة الأبيات المصرعة مقارنة بأبيات الديوان ، وكذلك قلة عدد القصائد المصرعة إلى غير المصرعة لتؤكد على طواعية النظم وعدم الكلفة فيه أو المشقة التي يواجهها المبدع إذا ما حاول التصريع فيما يأتي من

---

٥. منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني . سابق . ص ٢٨٢،٢٨٣

٦. العمدة لابن رشيق . سابق . ١٧٣/١

٧. نقد الشعر : قدامة بن جعفر . سابق . ص ٥٨

٨. سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي تحقيق عبد المتعال الصعيدي ص ١٨١ مكتبة محمد علي صبيح ١٩٦٩م

٩. بناء القصيدة العربية د/ يوسف بكار ص ٢٢٩ دار الثقافة . القاهرة . ١٣٧٩هـ/١٩٧٩م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الشعر . والجدول التالي يوضح الأصوات المستخدمة في التصريع ومرات ورودها ، وصفاتها الصوتية:

م	الصوت المصرع	مرات استخدامه	نوعه وصفاته
١	الباء	٤	شفوي شديد مجهور
٢	الجيم	١	حنكي مزدوج . انفجاري احتكاكي مجهور
٣	الراء	٢	تكراري حنكى مجهور متوسط
٤	السين	١	أسناني لثوي رخو مهموس
٥	العين	١	حلقي احتكاكي مجهور
٦	القاف	٢	لهوى انفجاري مهموس
٧	اللام	٢	أسناني لثوي جانبي مجهور
٨	الميم	١٤	شفوي أنفي مجهور

يظهر هذا الإحصاء تفوق الأصوات المجهورة على نظيرتها المهموسة من حيث عدد الأبيات ، وعدد مرات الاستخدام ، وهذا التفوق موائم للفارق الكبير بين الأصوات المجهورة والمهموسة في اللغة العادية ؛ لأن " الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة ، ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقى ورنينها الخاص " (١٠)

ولا تقف قيمة التصريع عند الناحية الإيقاعية التي تتركز في التكرار الصوتي عند نهاية الصدر ونهاية العجز ، ومشابهة صوتي التصريع بموضعهما مصراعي الباب (١١) يتحرك عليهما حركة دائرية تسلم بدايتها إلى نهايتها ، ويدل أولها على آخرها ، وإنما تتعداه إلى المستوى الدلالي الذي يمكن التماسه من خلال السياق . يقول حميد عن حالته لرؤية البرق:

أَرِقْتُ لِبَرْقٍ آخِرَ اللَّيْلِ يَلْمَعُ سَرَى دَائِبًا فِيهَا يَهُبُّ وَيَهْجَعُ (١٢)

يوظف الشاعر الأصوات اللغوية منذ البدء ليجسد حالة الأرق والقلق والتردد التي تسيطر عليه لحظة رؤية البرق ، فيبدأ البيت بصوت الهمزة الذي يدل على شدة المعاناة التي يعانيها الشاعر . خاصة . والمتكلم عند نطقه لما يحتاجه من جهد عضلي ، وطول زمني ، وأردفه بصوت الراء التكراري المجهور ليدل بتكراريته على حالة التردد والقلق المسيطر عليه ، ويكرر الراء مرتين ممهداً بها لصوت العين المحوري المصرَّع وهو يمثل حالة الألم (١٣) ويمهد له في العجز بصوت السين المهموس ذي

---

١٠. الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ٢١

١١. سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي . سابق . ص ١٨٠

١٢. الديوان ص ١٣٧

١٣. التمثيل الصوتي للمعاني د/ حسني عبد الجليل يوسف ص ١٠٢ ، الدار الثقافية ط ١/ ١٩٩٨م . القاهرة

١٤. الديوان ص ٣٢

١٥. الديوان ٤١

الصفير الدال على ما يصاحب البرق من صوت باعث على الانفعال الواضح صوتيا من خلال صوت الهاء . وهو من الأصوات الانفعالية . ثلاث مرات ليصل إلى موضع التصريع . صوت العين . المجسد لقمة الألم والحزن الناتج عن الخوف المتأصل في النفس من رؤية البرق ٠

ويكثف الشاعر من الأصوات المصرعة في قوله :

عَفَا السَّفْحُ مِنْ سَلْمَى فَشُعْبَى فَغُرَّبُ فَبَرْقُ جَنَاحٍ كُلَّمَا لُحْنَ تَطْرَبُ (١٤)

فهو لا يقنع بترديد حرف الروي . الباء . المجهور ، بل يسبقه بصوت مجهور آخر ، وهو صوت الراء التكراري ، واجتماعهما على هذه الصورة يستدعي إلى الذهن بنية الجناس بين كلمتي المصراعين ، وما تنتجه من صدع لتوقع المتلقي حول اتفاق الدلالة مع القيم الصوتية التي ينتجها صوت الصفير المهموس / السين وهو يتآزر وحركة البرق لإبراز الصورة الموسيقية المصاحبة لحالة الطرب الناتجة عن رؤية تلك المواقع التي تذكره بمحبوبته .

ويمكن لمس القيمة المزدوجة لتكثيف الأصوات المصرعة كذلك في قوله :

عُلِّقَ مِنْ سَلْمَى عَلُوقًا كَاللَّجَجْ تَطْرَأُ مِنْهَا ذِكَرٌ بَعْدَ حِجَجْ (١٥)

فتكرار صوت الجيم المركب المجهور في المصراعين أربع مرات يؤكد رغبة الشاعر في جعله محورا ترتكز عليه دلالة كل مصراع لتعانق دلالة المصراع الآخر مما ينتج ترابطهما الدلالي الذي حبذه النقاد القدامى(١٦) وهذا الارتباط يتأكد من خلال حسن استخدام الأصوات المهموسة مع المجهورة وتوزيعهما على شطري البيت ، ففي الصدر يشير إلى تعلق قلبه بحب سلمى حتى صار هذا الحب . العلوق . كاللجاج لا يستطيع الفكاك منه ، ومن ثم قلت الأصوات المهموسة لتخلي المساحة التعبيرية للأصوات المجهورة ذات القوة والوضوح السمعي الذي يناسب قوة اللجاج فجاءت أصوات اللام الجانبي المجهور مع صوت الجيم المجهور المركب المضعف في نهاية الصدر ، وعندما عاودته الذكرى بعد سنوات ، برزت الأصوات المهموسة بصورة أكبر من نظيرتها في الصدر ، وقدم بين يدي الصوت المجهور المصرع صوتاً مهموسا هو الحاء الاحتكاكي ؛ ليعبر عن حالة الحنين التي عاودته بعد ظهور الذكَر ٠

من بين الأبيات المصرعة جاءت ثمانية أبيات في مطلع قصائدها ، أما التسعة عشر بيتاً الأخرى فقد جاءت في ثنايا قصائدها ، وهذا الفارق الكبير يؤكد على عدم احتفال الشاعر بتصريع مطالع كل قصائده ؛ اعتماداً على القيم الموسيقية للأصوات ، وكونه صرّع في ثنايا القصائد ، فإنه في ذلك مثل غيره من الشعراء المتقدمين ، أو المتأخرين ، وربما كان عدم تصريع المطالع منه قلة اكتراث بالشعر (١٧) وذلك أمر لا يغض من المقدرة الشعرية ، ولا من المكانة التي وُضع فيها مع قرنائه من الشعراء ؛ لأنهم . جميعاً . قد كانوا يصرعون بعد ذلك ٠

---

١٦. حول العلاقة الدلالية بين مصراعيْ البيت ، انظر : المثل السائر لابن الأثير . سابق . ٢٣٧/١

١٧. سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي . سابق . ص ١٨١ ، والعمدة لابن رشيق ١٧٥/١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وإذا كان التصريع "يقع فيه من الإقواء والإكفاء والسناد والتضمين ما يقع في القافية (١٨) فقد وقع سناد الردف في موضعين مع مواضع التصريع عند حميد ، يقول في أولهما :

وَإِذْ شَعَرِي ضَافٍ وَلَوْنِيَ مُذْهَبُ وَإِذْ لِيَ مِنْ أَلْبَابِهِنَّ نَصِيبُ (١٩)

ويقول في ثانيهما:

وَكُنْتَ لَنَا جَبَلاً مَعْقِلا وَعِنْدَ الْمُقَامَةِ بُرْدًا جَمِيلا (٢٠)

وبالرغم من أن السناد مرتبط في الأصل بالقافية لكن الرغبة في التوازن الموسيقى عند القدماء في حالة الاتفاق بين المصراعين في الصوامت قد أوجدت مثل هذه العيوب التي يمكن التماس تعليلها من الدلالة التي يريدها المبدع ، فالشاعر وقد وصف نفسه في صدر البيت الأول ، لم يشأ أن يتوقف طويلاً عند نهاية المصراع فتغاضى عن الصائت الطويل / الياء ، ولما انتقل بالحديث عن علاقته بهؤلاء النسوة أطال في زمن الحديث ، وقد كان استخدام ياء الردف ذي الطول الزمني وسيلة من وسائل مد الحديث ، بالإضافة إلى كثرة السواكن في العجز ، وما يترتب عليها من كثرة المقاطع الطويلة التي تستغرق مدة طويلة في نطقها ، ويمكن التماس مثل هذا التعليل في عجز البيت الثاني ، فإنه لما أحس بقرب الحديث عمن يرثيه على الانتهاء استخدم الصائت الطويل ليعطيه مساحة زمنية يأنس فيه بالحديث عن صاحبه٠

كما وقع الإقواء . وهو اختلاف الحركة الإعرابية لحرف الروي . في قوله :

فَهَمَمْتُ أَنْ أَغْشَى إِلَيْهَا مَحْجَرًا وَلِمِثْلِهَا يُغْشَى إِلَيْهَا الْمَحْجَرُ (٢١)

فبالرغم من أن الشاعر لم يصرِّع مطلع هذه القصيدة ، فإنه لم يلتزم قاعدة التصريع ، ولم يشفع له الفن الشعري في التجاوز عن الخطأ النحوي ؛ ليحافظ على الجانب الإيقاعي ، وإنما التزم القاعدة النحوية ، وأهمل القيمة الإيقاعية ؛ لأنه لم يشأ مخالفة لغة القرآن الذي يؤمن به ، وهو ما يزال قريب عهد به ، بالإضافة إلى أن التوافق الصوتي هنا في ثنايا القصيدة وليس في مطلعها٠ وإذا كان التصريع قد ارتبط بنهاية المصراعين ، وارتبط أكثر بمطالع القصائد ، فإن ثمة تكرارات صوتية موقعية على مستوى البيت الواحد ، أو مجموعة أبيات متوالية ، أو متفرقة بحيث إنها تشكل في صورتها العامة نمطًا من أنماط الهندسة الصوتية للقصيدة العربية التقليدية التي تستدعي هندسة موسيقية نابعة " من التكرار المنتظم لبعض الأصوات اللغوية في إطار بيت شعر واحد أو أكثر " (٢٢) ويأخذ هذا التكرار موقعاً ثابتاً في البيت ، وهو موقع مغاير لموقع التصريع ٠

---

١٨. العمدة لابن رشيق . سابق . ١٧٦/١

١٩. الديوان ص ٢٠

٢٠. الديوان ص ٢٠٧

٢١. الديوان ص ١٠٩

٢٢. دليل الدراسات الأسلوبية . سابق . ص ٨٩

من ذلك موازنته بين نهاية كلمتي البدء والختام في صدر البيت كقوله :

فَفُوهَا خَضِيبٌ بِالْبَرِيرِ وَسِنُّهَا بِهِ مِنْ تَآشِيرِ الْغُصُونِ غُرُوبُ (٢٣)

فقد وازن بين نهاية تفعيلتي البدء والختام بتكراره المقطع الطويل / **ها** المكون من صوت الهاء الاحتكاكي المهموس الذي يصحبه صوت حفيف ناتج عن احتكاك تيار الهواء المندفع من الجوف ببعض الممرات الصوتية التي تضيق أمامه بصورة غير مكتملة ، وهذا الحفيف يناسب حركة الأغصان وهي تخرج من فم الظبية ، ومع صوت الهاء يأتي الصائت الطويل / **الألف** ذو الوضوح والقوة السمعيين ليدل على شدة أثر الأغصان في فم الظبية ٠ويبدو إلحاح الشاعر على تكرار هذه اللاحقة **ها** واضحاً في مواضع متعددة من شعره ، تستأثر نهاية الصدر بواحدة منها ، على حين تأتي الثانية في التفعيلة الأولى من العجز ، في قوله

مُوَشَّحَةُ الأَقْرَابِ كَالسَّيْفِ صَقْلُهَا بِهَا مِنْ وِحَامٍ لَوْحَةٌ وَذُبُوبُ (٢٤)

فالظبية ذات الخطوط . موشحة . تعاني آلام الحمل ، وما يصحبها من تغير في اللون . لوحة . ، وضعف عام . ذبول . تنفعل لأدنى استثارة ، ولكثرة هذه الأمراض المصاحبة للحمل كثف الشاعر من الأصوات الدالة على حالة الظبية ، وخاصة في وسط البيت الذي يمتد أثره على ما قبل وما بعد ، وكثف من تكرار صوت الهاء عند نهاية الصدر وبداية العجز ليوائم حالة الضعف والهزال وما يصحبها من انفعال عبر عنه صوت الهاء الانفعالي الدال على الحزن والتوجع.

وثم تشكيلات صوتية موقعية أخرى أنتجها الشاعر ؛ رغبة في إثراء الموسيقى الداخلية للقصيدة من خلال تكوين بعض التجمعات ، أو الكتل الصوتية المتكررة بانتظام داخل البيت الشعري ، من هذه

التكرارات الصوتية ، تكرار المقطعين : القصير والطويل من أول الصدر ، وأول العجز في قوله عن الجمل في إشارة إلى ضخامته ، وارتفاعه :

تَنَخْنَخَ حَتَّى مَا تَكَادُ طَوِيلَةٌ تَنَالُ بِكَفَّيْهَا الظِّعَانَ الْمُسَوَّمَا (٢٥)

إذ أحدث موازنة بين أول الصدر وأول العجز بتكرار المقطعين : القصير والطويل ، وفيهما اتفق أول صامتين : التاء والنون ، وصوت التاء من الأصوات المهموسة التي تحتاج في نطقها إلى مدى زمني طويل ، وهو أطول من ذاك الذي تحتاجه الأصوات المجهورة (٢٦) ، وكثرة الأصوات المهموسة في

---

٢٣. الديوان ص ١٤ ، والبيتان ٧١/٢ ، ١٧٣/٣٨

٢٤. الديوان ص ٢١ ، والأبيات : ٢٣/٤٧ ، ٩٨/١ ، ٩٩/٥ ، ١٠٠/١١ ، ١١٢/٢٣ ٠

٢٥. الديوان ص ٢٣١

٢٦. منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري د/ قاسم البريسم ص ١٧٨ دار الكنوز الأدبية . ط١ / ٢٠٠٠م

٢٧. الديوان ص ٢٥٣

٢٨. سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي سابق . ص ١٧١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

البيت يؤدي بالتبعية إلى طول المدة الزمنية التي تستغرقها الكلمات ، وما يترتب عليها من بطء يزداد وضوحاً مع تفوق المقاطع الطويلة على القصيرة ١٣/١٥ ، مما يوائم طول المدة الزمنية التي استغرقها الجمل حتى استقر على الأرض ، مما يوحي بضخامته الشديدة التي حالت بين المرأة الطويلة والإمساك بالظعان المسوم . الزمام . .

وإذا كان فيما سبق قد كرر المقطعين القصير والطويل في هذا الموضع : أول الصدر، وأول العجز ، فإنه يكتفي بتكرار المقطع الطويل وحده من نفس الموضع في قوله عن حالة الناقة عندما رأت الحشيش الأخضر / طعامها الشهي :

أَرَاهَا غُلامَانَا الْخَلا فَتَشَذَّرَتْ مِرَاحًا وَلَمْ تَقْرَأْ جَنِينًا وَلا دَمَا (٢٧)

فالمقطع الطويل *را* تكرر مرتين في نفس الموضع ، وهو مكون من صوتين مجهورين أولهما : صوت الراء التكراري ، وثانيهما صوت الألف ذو الوضوح السمعي والتردد العالي ، وصوت الراء بتكراريته يناسب هزة الناقة وقوة حركتها الناتجة عن انتشاءتها لما رأت الخلا، وهو الحشيش الرطب ، ونتج عن هذه الحركة القوية عدم استقرار جنين في بطنها ، أو حتى دم من علقة فحل .

إن ما سبق من صور تكرارية موقعية للصوت المفرد قد كان يتم في المستوى الأفقي حيث البيت المفرد ، وهي ليست كل الصور التكرارية عند حميد ، ففي شعره تبرز صورة موسيقية أخرى ، ولكنها على المستوى الرأسي إذ عمد إلى تكرار صوت لغوي في موقع محدد هو كلمة القافية ، على مدار أكثر من بيت وذلك " طلبا للزيادة في التناسب ، والإغراق في التماثل" (٢٨) وموقعية هذا اللون من التكرار محددة بالحرف السابق على حرف الروي ، وهو غير مُلزم للشاعر ؛ ولذا اعتبره **ابن المعتز العباسي** من قبيل الإعنات ، وسماه **ابن أبي الإصبع** الالتزام ([٢٩]) ،وقد التزمه حميد في مواضع كثيرة من شعره ، ففي بعض الاحيان كان يلتزمه في ثلاثة أبيات متوالية من مثل قوله:

أَظَلُّ كَأَنِّي شَارِبٌ بِمُدَامَةٍ لَهَا فِي عِظَامِ الشَّارِبِينَ دَبِيبُ

رَكُودِ الْحُمَيَّا قَهْوَةٍ شَابَ مَاءَهَا بِهَا مِنْ عَقَارَاءِ الْكُرُومِ رَبِيبُ

إِذَا اسْتَوْكَفَتْ بَاتَ الْغَوِيُّ يَسُوفُهَا كَمَا جَسَّ أَحْشَاءَالسَّقِيمِ طَبِيبُ (٣٠)

حيث التزم صوت الباء قبل ياء الردف في ثلاثتها ، وهو صوت انفجاري مجهور يناسب حالة السكارى وهم يجرعون الخمور، خاصة عندما تلامس شفاههم التي هي مخرج صوت الباء المكرر مرتين في كلمة القافية ، وهو بذلك يحدث تجانسا صوتيا بين نهايات الأبيات الثلاثة ، ويوالي بين بيتين يلتزم

٢٩ـ البديع لابن المعتز العباسي تعليق كراتشوفسكي ص ٧٤ دار المسيرة ط٣ / ١٩٨٢م ، وانظر : تحرير التحبير لابن أبي الإصبع تحقيق حفني محمد شرف ص ٥١٧ . المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٤١٦هـ/١٩٩٥م

٣٠. الديوان ص ٢٣،٢٤ ، والأبيات : ٧٧،٧٨،٧٩/٢٤١،٢٤٢

٣١. الديوان ص ١٠١ ، والأبيات كثيرة ومنها : ٤،٥/٦ . ١٤،١٥/٨ . ١٥،١٦/١٤ . ١٧،١٨/١٥ .

٣٢. الديوان ص ٢١٨

فيهما بما قبل الروي . وهذه الصورة من صور الإعنات كثيرة جدا عنده . من ذلك قوله في سياق الحكمة

إذَا لَمْ يُحَدِّثْكَ الْفَتَى عَنْ بَلائِهِ أَتَاكَ بِمَا يُبْلِى الْفَتَى مَنْ يُعَاشِرُهْ

وَزَايَلَ عِنْدَ الْمَوْتِ مَا كَانَ يَحْتَوِي كَأَنْ لَمْ تَكُنْ تُلْقَعَلَيْهِ شَرَاشِرُهْ (٣١)

فقد التزم صوت الشين المهموس قبل حرف الروي موظفا دلالته الصوتية على جو الوشاية الذي يحيط بالفتى ، ويخرج أسراره ، أو صفاته .

ويكثف الشاعر من تلك الأصوات التي يلتزمها قبل حرف الروي من خلال تكرار الصوت السابق على صوت الروي في قوله :

وَمَا سَأَلا فَوْقَ السُّؤَالِ وَ أَفْضَلا عَلَى كُلِّ بَاكٍ عَوْلَةً وَ تَلَوُّمَا

وَزَادَا عَلَى قَوْلِ الْوُشَاةِ وَأَنْشَدَا مِنَ الشِّعْرِ مَا يُغْوِي الْغَوِيَّ الْمُلَوَّمَا (٣٢)

تشترك كلمتا القافية في الجذر الثلاثي ***لـوم*** مع اختلاف في الدلالة ، إذ الأولى بمعنى التمكث والانتظار والثانية بمعنى : يُلام على ما يأتي من فعل ، ومن الملاحظ أن صوتيْ اللام والميم مجهوران يمثلان قمة الوضوح السمعي الذي يناسب **العولة** ، وهي رفع الصوت بالبكاء ، ويناسبان كذلك وضوح جو الوشاية الذي يبرزه صوت الشين المهموس المكرر في البيت الثاني ثلاث مرات.

٢- التكرار الحر للصوت المعزول عن دالته :

إنما أريد بالتكرار الحر هنا ما يقابل التكرار الموقعي الذي تمت ملاحظته فيما سبق وتم ربطه بالدلالة الإيقاعية والسياقية ، وسوف يدرس التكرار الحر للصوت المعزول عن دالته من خلال التقسيم النوعي للصوت ، ما بين مهموس ، ومجهور ، مع توظيف صفاتهما في توجيه الدلالة العامة التي يؤكدها وضوح العلاقة بين الصوت والمعنى ([٣٣])

ـ الأصوات المهموسة :

تتسم هذه الأصوات بقلة الوضوح السمعي ، وطول المدة الزمنية التي يتم إنتاجها فيها ، وربما كانت هذه الصفات سببًا في مناسبتها لموضوعات الحب والحنين (٣٤) ، في بعض المواقف دون بعضها الآخر ، لأن الأصوات اللغوية هي الوعاء المادي الذي يفرغ فيه الشاعر تجاربه بتآزرها مع غيرها من العناصر اللسانية الأخرى ؛ ولأن التجربة يمكن صياغتها في أي قالب وزني ، فكذلك يمكن إخراجها بأي صوت لغوي يستوي في ذلك كون الصوت مهموسا، أو مجهورا ، يقول حميد :

٣٣ـ حول وضوح العلاقة بين الصوت والمعنى ، راجع : محاضرات في الصوت والمعني . رومان جاكبسون ترجمة حسن ظاظا ورفيقه ص ٥٣،٥٤ . المركز الثقافي العربي ط ١ /١٩٩٤ الرباط

٣٤. منهج النقد الصوتي . سابق . ١٧٨

٣٥. الديوان ص ٣٢،٣٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

عَفَا السَّفْحُ مِنْ سَلْمَى فَشُعْبَى فَغُرَّبُ فَبَرْقُ جَنَاحٍ كُلَّمَا لُحْنَ تَطْرَبُ
خَرَائِدُ بِيضٌ كَالدُّمَى قُطُفُ الْخُطَا سُلَيْمَى وَهِنْدٌ وَالرَّبَابُ وَ زَيْنَبُ
وَ سُعْدَى التِي أَقْصَدَتْكَ بِبَيْنِهَا فَقَلْبُكَ مِنْ وَجْدٍ بِهَا يَتَحَوَّبُ
عَقِيلَةُ أَتْرَابٍ وَ عُونٍ كَأَنَّهَا بِرَمَّانَ فِي رَأْدِ الْغَزَالَةِ رَبْرَبُ (٣٥)

فهو يحن إلى هؤلاء النسوة ، وإلى الأماكن اللاتي كن يسكنَّ بها .***سلمى*** ، ***شعبى*** ، ***غرب*** . وهي أسماء جبال خاوية من صويحباته الراحلات عنها ، فبدت خاوية تعبث الريح بجنباتها ، لذا جاء صوت السين المهموس ذو الصفير أربع مرات مع صوت الصاد المهموس المفخم مناسبا لصوت الرياح التي تحتك بتلك الجبال فتنتج حفيفا جسده تكرار الفاء ثماني مرات ، كذلك نرى حضورا لصوت التاء المهموس الذي يكشف صوتيا عن الأنثى التي ينفعل الشاعر بهجرانها ، فيكرره سبع مرات ممثلا لتلك المعاناة التي تسيطر على تجربة الحنين وما يصحبها من رقة نفس ورخاوة عود يجسدها تكرار صوت الحاء ذو الحفيف والرخاوة أربع مرات ، وكذلك صوت الهاء الانفعالي الذي يناسب حالة الألم المسيطرة على الشاعر نتيجة الفراق . أقصدتك ببينها . ٠

ولأن الشاعر يؤمن بقدرة الصوت اللغوي على التعبير عن مختلف الأغراض والتجارب الشعرية، فإنه يوظف القيمة التكرارية للأصوات المهموسة في غرض الفخر الجماعي / القبلي في حديثه عن قومه بني عامر :

قَوْمِي بَنُو عَامِرٍ قَوْمٌ أُشِيدُ بِهِمْ فَالأَصْلُ مُجْتَمِعٌ وَ الْفَرْعُ مَنْشُورُ
وَالْجَدُّ أَغْلَبُ أَعْيَا الْحَاسِدُونَ لَهُ حَوْلاً وَ لَيْسَ لِخَلْقِ اللهِ تَغْيِيرُ
وَنَحْنُ نَاسٌ بِأَرْضٍ لا حُصُونَ بِهَا إلا الأَسِنَّةُ وَ الْجُرْدُ الْمَحَاضِيرُ
يُغْشِي الْجَبَانَ شُعَاعٌ فِي قَوَانِسِهَا إِذَا تَجَلَّلَهَا الشُّعْثُ الْمَغَاوِيرُ
وَنَكَّلَ النَّاسَ عَنَّا فِي مَنَازِلِهِمْ ضَرْبُ الرُّؤُوسِ الَّتِي فِيهَا الْعَصَافِيرُ (٣٦)

للأصوات المهموسة في هذه الأبيات حضور بارز ، وبرغم ما تتسم به من قلة في الوضوح السمعي ، وهو ما لا يناسب الفخر وما يستدعيه من جهارة في الصوت ووضوح في السمع بيد أن توظيف القيم الذاتية للأصوات قد يعين على التماس مناسبة الصوت المهموس للدلالة التي يريدها الشاعر، فهو يكرر صوت الهاء الانفعالي المهموس سبع مرات ، والانفعال يوائم حالته الانفعالية المتعلقة بالفخر ، والهجوم على الآخر ، وذلك وسط جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للأصوات المهموسة المكررة : السين سبع مرات ، والصاد ثلاث مرات ، والثاء مرة واحدة ، والشين أربع مرات ، ومع وجود

---

٣٦. الديوان ص ١٠٤

٣٧. الديوان ص ١٠٢،١٠٣

صوت الفاء الاحتكاكي المهموس سبت مرات ، وهو يعضد القيمة الصوتية لأصوات الصفير المصاحبة لنغمة الفخر المسيطرة على الأبيات .

ـ الأصوات المجهورة :

تتميز هذه الأصوات بقوتها ووضوحها السمعي وترددها العالي ، وربما واءمت هذه الصفات سياقات الفخر والحماسة ، أو تلك السياقات التي تستدعي علو النبرة الخطابية ، ولا يمنع ذلك من قدرتها على التعبير عن السياقات الأخرى البعيدة عن الفخر والهجاء ، يوظف حميد صوت الراء التكراري المجهور للتعبير عن حالة الإلحاح في قوله مخاطبا مروان بن الحكم الأموي :

رَدَّكَ مَرْوَانُ لا تَفْسَخْ إِمَارَتَهُ فَفِيكَ رَاعٍ لَهَا مَا عِشْتَ سُرْسُورُ

مَا بَالُ بُرْدِكَ لَمْ يَمْسَسْ حَوَاشِيَهُ مِنْ ثَرْمَدَاءَ وَ لا صَنْعَاءَ تَحْبِيرُ

وَلَوْ دَرَى أَنَّ مَا جَاهَرْتَنِي ظَهَرًا مَا عُدْتُ مَا لأَلأَتْ بِأَذْنَابِهَا الْفُورُ (٣٧)

لقد كرر صوت الراء ثلاث عشرة مرة ، ويدل وضوحه السمعي وتردده العالي على جو العتاب المصحوب بشيء من الإلحاح في طلب العطاء الذي واءمه أن يبدأ الشاعر بيته الأول بصوت الراء وينهيه به أيضا ، وبين البدء والختام تتوالى أربعة راءات متناثرة تؤازر بتكراريتها دلالة الأمر الإخباري . ففيك راع . وما فيه من إلحاح على صعوبة الإمارة ، ولم يمنعه هذا الإلحاح في العتاب غير المباشر من أن يوجه ولده نحو سلبية الأمير . لم يمسس حواشيه . وتلك السلبية لم تمنعه من الجهر بمعاتبة الأمير الأموي ٠

ويوازن الشاعر بين الأصوات المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة في عدد المرات ، وذلك في قوله عن محبوبته :

أَلا طَرَقَتْ صَحْبِي عُمَيْرَةُ إِنَّهَا لَنَا بِالْمَرُورَاتِ الْمَضَلِّ طَرُوقُ

بِلَمَّاعَةٍ قَفْرٍ تَرُودُ نِعَاجُهَا أَجَارِعَ لَمْ يُسْمَعْ بِهِنَّ نَعِيقُ (٣٨)

وهذه الأصوات هي :اللام والميم ولكل منها سبع مرات ، وصوت الراء ثماني مرات ، وهذه الثلاثة تعد قمما للوضوح السمعي المعبر عن الرغبة الملحة في لقاء ***عميرة*** التي يصغرها تصغير التمليح والتدليل مستخدما دلالة صوتي الميم والنون . تسع مرات على الصغر ومع هذه الأصوات الصامتة ذات الوضوح السمعي يوظف حميد الصوائت الطويلة : الألف ثماني مرات وهو مع وضوحه السمعي وتردده العالي يناسب الرغبة القوية في الائتناس ***بعميرة*** ٠

---

٣٨. الديوان ص ١٦٧

٣٩. مدخل إلى علم الأسلوب د/ شكري عياد . ص ٣٧ . جماعة أصدقاء الكتاب ١٩٩٨م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وخلاصة الأمر في توظيف الشاعر لكل من الأصوات المهموسة والمجهورة ، أنه قد كان على وعي بمناسبة الأصوات جميعها للتعبير عن مختلف التجارب الشعرية ، وما يستدعيه كل منها من حالة شعورية يكون عليها المبدع لحظة إبداع النص الشعري ، وكأن هذا الشعور ، أو ذلك الموقف هو الذي يحدد نمط القول (٣٩) ، وذلك ما قامت الدراسة الأسلوبية بالتأكيد عليه من خلال تتبعها للمستويات البنائية للنص الأدبي عامة والشعري بصفة خاصة .

ثانياً : موسيقى الصوت المحصور في دالته :

لقد وظف الشاعر الإمكانات الصوتية للأصوات المفردة في بناء منظومة إيقاعية بدت معالمها في تلك التنويعات الصوتية التي افتن الشاعر في رصفها افتناناً توزع بين ثبات الموقع وحركيته ، ولم تقف منظومته الإيقاعية عند حدود الصوت المفرد ، بل تعدته إلى توظيف القيم الإيحائية لأصوات الكلمات مجتمعة ، حينما كان يعمد إلى تكرارها في مواقع ثابتة أو غير ثابتة ، وثبات الموقع أو انعدامه هو الذي سيحدد الأنماط الإيقاعية للدوال اللغوية مع عدم إهمال الدور الدلالي في تشكيل النص الشعري

١ – التكرار الموقعي للدوال اللغوية:

إن عدم اكتفاء الشاعر بتكرار الأصوات المفردة في غير موضع من مواضع النص الشعري دفعه إلى تكثيف بعض المجموعات الصوتية ودمجها لتكون كلمة ذات قيمة يمكن أن تتوثق من خلال الإلحاح عليها ، أو تكرارها غير مرة بحيث تشكل " نواة صوتية هي في الغالب النواة الدلالية للمقطوعة ، فتمتد الأصوات والدلالات المتفرعة عنها في جنبات المقطوعة ، أو في عدة أبيات منها في شبكات ذات أبعاد فنية " (٤٠) وهذه الكلمة النواة التي تتكرر غير مرة قد تتخذ موقعا ثابتا لا تنحرف عنه ، وهو موقع القافية بينما تتحرك الثانية على طول المساحة اللغوية للبيت الشعري ، متخذة فيها ثلاثة مواقع عند ***ابن المعتز*** ، وخمسة عند ***السكاكي*** ، والكلمة المتأخرة ترد على السابقة في موقع من هذه المواقع الخمسة ، وذلك ما عرف برد الأعجاز على الصدور (٤١) الذي تكمن قيمته الإيقاعية في فكرة التكرار الصوتي ، وما ينتجه من قيم إيقاعية ودلالية ناتجة عن التغاير في الموقع الذي تتخذه كل دالة من الدالتين المكررتين ٠

الموقع الأول :-

في هذا الموقع تتخذ الدالة المردودة آخر العجز ، في حين تتصدر الدالة الأولى البيت ، على النحو التالي :

(.....)ـــ ـــ(.....) ومما جاء على هذه الصورة قوله :

وَأَذْهَبَ أَهْلِي بِالْفَنَاءِ وَإِخْوَتِي وَرَهْطِي وَقَدْ أَيْقَنْتُ أَنْ سَوْفَ أَذْهَبُ (٤٢)

تبدو في البيت ظاهرة رد العجز على الصدر من خلال إعادة الدالة الأخيرة من البيت على تلك التي في بدايته بحيث يبدو أشبه ما يكون بدائرة مغلقة على نفسها بدايتها هي نهايتها (٤٣) مما يسهم في

---

٤٠. تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية د/ محمد العمري ص ١٩٠ . الدار العالمية . الرباط ط١/١٩٩٠م

٤١. البديع لابن المعتز . سابق . ص ٤٨،٤٧ ، وانظر : مفتاح العوم للسكاكي تعليق : نعيم زرزور ص ٤٣١ دار الكتب العلمية . بيروت . ط٢ / ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م

٤٢. الديوان ص ٣٤

٤٣. البلاغة العربية : قراءة أخرى . سابق . ص ٣٦٨

٤٤. الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ٩٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

بروز التماسك والتلاحم النصي بين أجزاء البيت من أوله إلى آخره ، حيث الدلالة على المعاناة والتألم من الموت المُذهِب بالأهل والرهط بما يترك اليقين في الذات المتألمة بحتمية الفناء ، وتتجسد هذه المعاناة صوتيا في تكرار صوت الهمزة الانفجاري الشديد ودلالته على المشقة نتيجة الجهد العضلي المبذول عند إنتاجه بالإضافة إلى طول مداه الزمني (٤٤) ، ومع الدلالة الصوتية للهمزة تأتي دلالة صوت الهاء المهموس على الانفعال والمعاناة التي يحسها الشاعر ، والتي يدفعها مع الهواء المندفع فجأة مع صوت الباء الانفجاري المجهور ٠

ومن هذه الصورة قوله عن قتلة أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه:

السَّافِكِي دَمِهِ ظُلْمًا وَمَعْصِيَةً أَيَّ دَمٍ . لا هُدُوا مِنْ غَيِّهِمْ . سَفَكُوا (٤٥)

فقد جعل الدالة المحورية التي بدأ البيت وختمه بها موحية بجو الغضب المسيطر عليه من خلال مجموعة الأصوات المهموسة المكونة لها ، فصوت السين بما ينتج من صفير يمثل نغما موسيقيا حزينا يتناسب مع الدماء المراقة من الخليفة الشهيد ، وصوت الفاء بما يصحبه من حفيف يناسب انسياب الدماء التي انفجرت فجأة من جسده ، كما كان صوت الكاف الانفجاري المهموس دالا على غزارة تلك الدماء وقوة اندفاعها ٠

الموقع الثاني:

وفيه تتحرك الدالة الأولى من بداية الصدر إلى حشوه ، ومن ثم تضيق المساحة البينية مع دالة العجز ، على هذا النحو : ـ(.....)ـ ـ(.....)

يقول الشاعر متحسرًا :

لا أُبْصِرُ الشَّخْصَ إلا أَنْ أُقَارِبَهُ مُعْشَوْشِيًا بَصَرِي مِنْ بَعْدِ إِبْصَارِ (٤٦)

فقد رد المصدر على فعله رابطا الصدر بالعجز ، ومحدثا صورة من صور الإرصاد الذي يعني ربط الأول بالآخر ، أو دلالة الأول على الأخر ، فهو لما نفي عن نفسه الإبصار تحسر من أن ضعف البصر . معشوشيا . قد أصابه بعد حدة البصر . إبصار . ٠ ومن ذلك قوله :

قَضَى رَبُّهَا بَعْلاً لَهَا فَتَزَوَّجَتْ حَلِيلا وَمَا كَانَتْ تُؤَمِّلُ مِنْ بَعْلِ (٤٧)

تسهم الدالة اللغوية "***ما***" في تحديد القيمة الفنية لرد العجز على الصدر في هذا البيت من حيث يشعر المتلقي بافتراق في الدلالة برغم الاتحاد في الجذر اللغوي .***بعل*** . مما قد يصدع توقعه بالتوافق الدلالي ؛ لأن (***ما***) قبيل دالة العجز قد تكون نافية ، فيكون ثم اتفاق صوت / دلالي ، ويكون معبرا

---

٤٥. الديوان ص ١٨٤ ، والأبيات : ١٨٤/٧ ، ٢٠٦/٣ ، ٢١١/١

٤٦. الديوان ص ٨٣

٤٧. الديوان ص ١٨٨ ، والأبيات : ٢٣/٤٥ ، ١٥٢/٢٦ ، ١٦٧/١٦ ، ١٨٨/٦ ، ٢٨٥/١٥

٤٨. الديوان ص ٩١

٤٩. الديوان ص ١٥٤ ، والأبيات : ١٠٩/٨ ، ١٦٤/٤ ، ١٩٥/٤ ، ٢٥٣/١١٠ ، ٢٩٠/٥

عن دهشتها بوجود البعل حالة كونها قد يئست منه ، وقد تكون موصولية . وهو الأنسب للدلالة . ومن ثم تستدعي موصوليتها اختلافا دلاليا ؛ إذ ينصرف مدلول كلمة العجز إلى المصدر . البعولة أو الزواج . ومن ثم يخيب توقع المتلقي الحائر بصره بين دلالة الصدر ودلالة العجز ، وهو يوائم بدلالة صوت العين على الإحساس بالمرارة والألم لظروف هذه المرأة .

الموقع الثالث :

وفيه تتحرك الدالة الأولى إلى نهاية الصدر مقتربة أكثر من الدالة الأخرى القابعة في نهاية العجز ، على هذا النحو : ـــ(....) ـــ(....) من ذلك قوله :

فَإِنَّ الْمَنِيَّةَ مَا أَسْأَرَتْ مِنَ الْقَوْمِ عَادَتْ لِإِسْآرِهَا (٤٨)

فاقتراب الدالتين من بعضهما باتخاذهما موقع المصراعين يوحي برغبة الشاعر في اتخاذهما مركزي رحا يتناوبان على المحصور بينهما . من القوم . الذي يعاني من شدتها ، وذلك ما يتجسد صوتيا من خلال تكرار صوت الهمزة فيهما أربع مرات .و قوله :

لِكُلِّ امْرِئٍ يَا أُمَّ عَمْرٍ طَبِيعَةٌ وَتَفْرِقُ مَا بَيْنَ الرِّجَالِ الطَّبَائِعُ (٤٩)

ومع التوافق الصوتي والدلالي بين الدالتين هناك توافق نحوي حيث تقع كل واحدة مهما موقع المسند إليه المؤخر عن مسنده ، وتلك الأنماط التوافقية تؤكد على ما بين المصراعين من ترابط دلالي ، مع اشتمالهما على الصائتين الطويلين . الياء ، الألف . ذَوَيْ الوضوح السمعي والتردد العالي ، والطول الزمني المناسب لدلالة الحكمة التي يريدها من البيت .

الموقع الرابع :

يكون الصدر فيه غفلا عن الدالة الأولى التي تتمركز في أول العجز ، ومن ثم تزداد المساحة البينية ضيقا ، على هذا النحو : ـــ (....)ـــ(....) من ذلك قوله :

دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ وَانْتَحَى مِثْلَ صَوْتِهَا يُمَائِرُهَا نَوْحًا بِهِ وَ تُمَائِرُهْ (٥٠)

واقتراب الدالتين من بعضهما يلفت إلى التقارب الشعوري بين الحمامة التي دعت ، وبين ذكر القماري . ساق حر . الذي يباريها ، ويصوت مثلها ، ومنه قوله :

وَلَقَدْ أَرَانَا نَعْتَلِي بِرِحالِنَا زَهْرَاءَ تَجْتَابُ الْفَلاةَ وَ أَزْهَرُ (٥١)

فالاقتراب هنا يزيد توحد الوظيفة . اجتياب الفلاة . وضوحا ؛ إذا الناقة والجمل يشتركان فيه.

الموقع الخامس :

---

٥٠. الديوان ص ٩٩

٥١. الديوان ص ١١٣ ، والأبيات : ١١٥/٣٢ ، ١١٥/٣٥ ، ٢٣١/٣٩ ، ٢٣٥/٥٠

٥٢. الديوان ص ١٨٣

٥٣. الديوان ص ٢٧٥ ، والأبيات : ٦٠/١٤ ، ١١١/١٣ ، ١٨٥/١١ ، ١٩٥/١ ، ٢٨٣/١٠

٥٤. الأسلوبية الصوتية د/ محمد صالح الضالع ص ٢٤ . دار غريب . القاهرة ٢٠٠٢م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وفيها تصل الدالتان إلى قمة الاقتراب ، وتكاد تنعدم المساحة البينية ؛ لأن الأولى تكون في حشو العجز والثانية في موقع القافية ، وذلك على نحو قوله راثيا أمير المؤمنين عثمان بن عفان :

لا يُنْكَرَنَّ الذِي أَوْلَيْتَنِي أَبَدًا حَتَّى أُعَدَّ مَعَ الْهُلاَّكِ إِذْ هَلَكُوا (٥٢)

فلم يفصل بينهما سوى المقطع الطويل المغلق / ***إذ*** المصدّر بصوت الهمزة الدال على المعاناة ، وتأتي أصوات الدالتين المكررتين لتعمق من هذا الإحساس بالألم والفجيعة من خلال توظيف صوت الهاء الانفعالي مرتين ، واقتران صوت اللام الجانبي المجهور في الدالة الأولى بالصائت الطويل / الألف ذي الوضوح السمعي والتردد العالي يعكس قوة المعاناة ، واقترابها من حد البكاء .

وقوله عن فشل رسوليه في قضاء حاجته عند صاحبته :

فَجَاءَا وَلَمَّا يَقْضِيَا لِيَ حَاجَةً إِلَيَّ وَلَمَّا يُبْرِمَا الأَمْرَ مُبْرَمَا (٥٣)

فيلاحظ أن تكرار مادة البرم تستدعي . دلاليا . ضيق الشاعر وبرمه برسوليه ؛ لأنهما فشلا في إنجاز مأربه ، واشتمالهما على صوت الباء الانفجاري المجهور هو تمثيل صوتي لحالة الضيق التي يخرجها مع الهواء الحبيس المندفع مع انفراجة الشفتين ، ويدل صوت الميم على سخره منهما واحتقار شأنهما ؛ لأن الميم أحد صوتين يدلان على الصغر (٥٤) مع اشتمال المصادر التي تبدأ وتنتهي بها على معاني الليونة والرقة .

ومما لوحظ على هذه الظاهرة التكرارية . رد الأعجاز على الصدور . ما يلي

١- أن الدوال المتكررة جاءت في معظمها كلمات مفردة ، ولم تتكرر التراكيب اللغوية إلا في موضعين ، يقول في أولهما:

فَأَنْتَ جَنِيبٌ لِلْهَوَى يَوْمَ عَاقِلٍ وَيَوْمَ نِضَادِ النِّيرِ أَنْتَ جَنِيبُ (٥٥)

ويقول في الموضع الثاني :

يَا مُوقِدَ النَّارِ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ إِضَمٍ قَدْ هِجْتَ لِي سَقَمًا يَا مُوقِدَ النَّارِ (٥٦)

فقد تكرر المركب الاسمي في البيت الأول ، والمركب الفعلي في البيت الثاني ، والتصدير فيهما ينتمي إلى الصورة الثانية : حشو المصدر + نهاية العجز .

٢- جاءت الدوال المتكررة في جميعها متفقة في أصل المادة اللغوية وما تستدعيه من توافق دلالي يعد ميزة لهذه البنية التكرارية . التصدير . لما فيها من بيان وتقرير وتدليل مع زيادة المعنى الحاصل من إيحاء اللفظ الأول بالثاني الذي هو تكرار له ، ومع التوافق الدلالي تأتي القيمة الإيقاعية الناتجة عن التكرار الصوتي الموقعي ، تلك الموقعية التي تؤكد على تعمد الشاعر وقصديته من وضع

---

٥٥. الديوان ص ٢٣

٥٦. الديوان ص ٨٣

٥٧. الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي تحقيق اليد أحمد صقر ٢٩٩/١ . ط١٩٩٢/٤م . دار المعارف /مصر

٥٨. بديع القرآن لابن أبي الإصبع تحقيق حفني محمد شرف ص ٣٦ . دار نهضة مصر د ٠ ت

الدالتين في مكانهما من النص ، وذاك ما يحدث التلاحم والتماسك النصي ؛ لأن رد الأعجاز على الصدور هو " الكلام الذي يدل بعضه على بعض ، ويأخذ بعضه برقاب بعض ، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه " (٥٧) كما أن بين صدر الكلام وعجزه رابطة لفظية أو معنوية" تحصل بها الملاءمة والتلاحم بين قسميْ كل كلام" (٥٨) .

٣- التكرار الحركي للدوال اللغوية :

- حضور الدال والمدلول:

يستدعي العنوان الرئيس هنا بعض الدلالات المحددة لطريقة درس الظاهرة في شعر حميد أولها : أن لفظة التكرار تحيل إلى ترديد اللفظة نفسها في السياق مرتين فأكثر ، وثانيهما :الحرية الموقعية للدوال المتكررة ، فلا تلتزم موقعا بعينه ، وثالثها : أن الدوال المتكررة تستدعي حضور الدلالة أو غيابها ، أما حضورها فإنه يحيل إلى ظواهر مثل الترديد والتجاور ، بينما يحيل غيابها إلى الجناس ، وثلاثتها تشترك في البنية التكرارية للأصوات ، بيد "أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور .....، والترديد يقع في أضعاف البيت " (٥٩) ، وهو نفس الفرق القائم بين التصدير والجناس : " ارتباط التصدير بموقع محدد ، أي وقوع طرفه الثاني في القافية ضرورة" (٦٠) وثم فرق آخر هو غياب المدلول في التجنيس ، وحضوره في التصدير والترديد الذي يدور حول تعليق " المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ثم يردها بعينها بمعنى آخر" (٦١) ، ولأن حضور الدلالة في الترديد لا يمنع التفاوت النوعي بين الكلمتين ، فيمكن دراسته على النحو التالي :

١- **التوافق الاسمي** : حيث تكون الدالتان اسمين في مثل قوله :

فَحَيِّ رُبُوعَ <u>الْجَارَتَيْنِ</u> وَلا أَرَى مَغَانِيَ دَارِ <u>الْجَارَتَيْنِ</u> تُجِيبُ (٦٢)

حيث تمثل الدالتان المرددتان مركزي ثقل صوت /دلالي في موقعيهما ، باشتمالهما على صوت الجيم الانفجاري المجهور ، واتصاله بالألف ذي الوضوح السمعي المعبر عن خيبة أمل الشاعر في أن يجاب عليه بسبب خواء الدار من صويحباتها ؛ ولذا يجيء صوت الراء التكراري المجهور ليجسد رجع الصوت في هذا الخواء ، وكأن الشاعر لا يسمع إلا صوته هو، ثم تأتي الدلالة التي تستدعيها مادة

---

٥٩. العمدة لابن رشيق . سابق . ٣/٢

٦٠. تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية د/ محمد العمري . سابق . ص ١٧٢

٦١. تحرير التحبير لابن أبي الإصبع . سابق . ص ٢٥٣ ، وله أيضًا : بديع القرآن . سابق . ص ٩٦

٦٢. الديوان ص ١١

٦٣. الديوان ص ٩٦ ، والأبيات : ١٨/٢٧ ، ٢٣/٤٥ ، ٣٤/١ ، ٤٠/٢

٦٤. الديوان ص ٣٨

٦٥. الديوان ص ٦٨ ، والبيت ١١٤/٣١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الجور التي تنتمي إليها الدالة المرددة وإيحاؤها بظلم هاتين الجارتين للشاعر إذ خرجتا من الديار ؛ لتصيباه بآلام الهجر والفراق ٠

ومن الاتفاق في الاسمية قوله :

أَتَانِيَ عَنْ كَعْبٍ مَقَالٌ وَلَم يَزَلْ لِكَعْبٍ يَمِينٌ مِنْ يَدَيَّ وَنَاصِرُ (٦٣)

فالاسم المردد / كعب . برغم توحد دلالته بالعلمية . ، فإن في كل مرة أضاف دلالة جديدة ، الأولى مرتبطة بالذم والهجو، والثانية بكثرة نعم الشاعر على كعب الذي لم يصنها ، ومن ثم يكون السياق المفرق بين الدالتين إذ أنتج دلالة القدح في الأولى ودلالة المنّ في الثانية .

٢- **الاشتراك في الفعلية** : حيث ترد الدالتان فعلين في مثل قوله :

وَإِنَّ قِرَابَ الْبَطْنِ يَكْفِيكَ مِلأَهُ وَيَكْفِيكَ سَوْءَاتِ الأُمُورِ اجْتِنَابُهَا (٦٤)

فقد كرر الفعل المضارع يكفيك في الصدر والعجز مع اختلاف التعلق في إسنادهما ، وقوله :

فَمَا زَالَ سَوْطِي في قِرَابِي وَمِحْجَنِي وَمَا زِلْتُ مِنْهُ في عَرُوضٍ أَذُودُهَا (٦٥)

أسند الفعل ***مازال*** إلى السوط ، ثم ردده معلقا إياه بالضمير العائد عليه . الشاعر . ، وهذا الاختلاف في التعلق أنتج تغيرا في الدلالة ، إذ الأولى تحمل معنى الديمومة والاستمرار الذي يناسبه المقطع الصوتي الطويل المفتوح / زا ، بما فيه من صوت الألف الممدود ، مع صوت اللام اللثوي المجهور الذي ينتج بالتصاق طرف اللسان باللثة العليا ، وفي الثانية يفيد الفعل المردد معنى الإصرار على ذود العروض . الناقة . التي لم ترُض ٠

٣- **الاختلاف بين الاسمية والفعلية** : وذلك بأن يكون اللفظ الأول فعلا والثاني اسما كقوله :

ذَكَرْتُكِ لَمَّا أَتْلَعَتْ مِنْ كِنَاسِهَا وَذِكْرُكِ سَبَّاتٍ إِلَيَّ عَجِيبُ (٦٦)

فقد اختلفت الدالتان في النوع ، حيث جاءت الأولى فعلاً علق فاعليته له ، ثم ردده اسما ؛ لينتج دلالة جديدة ، وهي إفادة الثبات والديمومة

ومما يلاحظ على المواضع السابقة أن الدالتين المرددتين قد توزعتا على مصراعيْ البيت ، وهذه الصورة من الترديد أطلق عليها ابن أبي الإصبع مصطلح ***التعطف*** (٦٧) في حين خصص مصطلح الترديد للدالتين تردان في مصراع واحد من المصراعين . برغم توحد المفهوم بين التعطف والترديد . وفي هذا ما فيه من التكلف ، والإعنات الذي قد يذهب بجماليات الظاهرة الفنية لما يصيب المتلقي من خلط بين المصطلحات بسبب توحد الدلالة ، وقد كان أبو هلال العسكري أكثر توفيقا ، أو بالأحرى تحديدا عندما أطلق على ما تجاورت فيه اللفظتان المرددتان مصطلح ***المجاورة*** ، وهو " تردد

---

٦٦. الديوان ص ٢٢ ، وسبات جمع سبَّة ، وهي البرهة من الدهر ، والمقصود : دومًا ، أو في كل حين ٠

٦٧. تحرير التحبير لابن أبي الإصبع . سابق . ص ٢٥٧

٦٨. الصناعتين : الكتابة والشعر : أبو هلال العسكري تحقيق د/مفيد قميحة ص ٤٦٦ ط٢/١٩٨٤م دار الكتب العلمية

٦٩. الديوان ص ٧٢ ، والبيت ١١/٩

لفظتين في البيتين ، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى ، أو قريبا منها من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يُحتاج إليها " (٦٨) ، وعلى ذلك فالتجاور قد يتم من خلال فاصل وقد يكون من غير فاصل ، ومما كان فيه الفاصل اسما قوله :

إِذَا أَنْتِ بَاكَرْتِ الْمَنِيئَةَ بَاكَرَتْ مَدَاكًا لَهَا مِنْ زَعْفَرَانٍ وَإِثْمِدَا (٦٩)

فصل بين الفعلين المرددين بالاسم ، ولعل ضيق المساحة اللغوية بينهما مما يعضد دلالة السرعة التي تنتجها اللفظة المرددة ، حيث إسراع الزوجة المهجوة نحو المنيئة وما يحوطها من قبح في الرائحة ، وتشوه في المنظر ، وإسراع المرأة الأخرى إلى طيبها ، والمفارقة بين المرأتين تجسد شعوره نحو المرأة الأولى / زوجته ٠

ومن الفصل بحرف الجر قوله :

فَلأْيًا بِلأْيٍ خَادَعَاهَا فَأَلْزَمَا زِمَامَيْهَا مِنْ حَلْقَةِ الصُّفْرِ مُلْزَمَا (٧٠)

يتدخل المقطع القصير / **باء الجر** للفصل بين الدالتين المرددتين : **لأيا بلأي** ، وهذا الفاصل بما يحمل من معنى المصاحبة يقوي ويؤكد دلالة الجهد والمشقة التي واجهت الغلامين وهما يضعان البرة . حلقة الصفر في أنف الناقة . ، لذا كان اشتمالهما على صوت الهمزة . مرتين . محاكاة لهذا الجهد المبذول في السيطرة على الناقة ٠ وقد يفصل بينهما بحرف العطف كقوله:

نَعَمْ فَاسْلَمِي ثُمَّ اسْلَمِي ثُمَّتَ اسْلَمِي ثَلاثَ تَحِيَّاتٍ وَإِنْ لَمْ تَكَلَّمِي (٧١)

فقد كثف من أفعال الأمر الدعائية في المصراع الأول وحده . ثلاث مرات . ، وفصل بين كل منها بحرف العطف ، وذلك ما ينتج دلالة التوكيد والإصرار على وصول التحية رغم حواجز الأهل مصحوبة بنغم موسيقى يمثله صفير السين مع وضوح سمعي يمثله صوتا اللام الجانبي المجهور بدلالته على خروج التحيات بصورة تدل على عمقها وصدقها ، وصوت الميم المجهور بدلالته خروج الأحاسيس من الفم بصعوبة بعد انفراج الشفاه المغلقة تماما عند النطق به ٠

وتتجاور اللفظتان بحيث تتلامسان ممسكة إحداهما بتلابيب الأخرى لتشكلا معا أكبر مساحة صوت دلالية ، وهذا التجاور ذكر له أبو هلال العسكري شواهد كان منها وجود إحدى اللفظتين موقع القافية ، والأخرى قبلها مباشرة . حشو العجز . ، وتلك هي الصورة الخامسة من صور رد الإعجاز على الصدور التي سبق أن عرضت لها ، ومرجع هذا الأمر أن أبا هلال لم يجعل لرد الأعجاز على

---

٧٠. الديوان ص ٢٥٣ ، والأبيات : ٢٠/٣٤ ، ١٤٤/٢ ، ١٨٤/٨ ، ٢٠١/٢

٧١. الديوان ص ٢١٢ ، ومن الفصل بحرف العطف أيضًا البيتان : ١٦٧/١٤ ، ١٧٠/٢٦

٧٢. الصناعتين . سابق . ص ٤٣٠،٤٢٩ ، وشواهد المجاورة عند العسكري كثيرة منها الأبيات ٣،٢،١ ص ٤٦٦

٧٣. الديوان ص ١٤٥

٧٤. الديوان ص ٤٦

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الصدور سوى ثلاث صور فقط هي أول وحشو ونهاية المصراع الأول (٧٢) وهذه الصورة من المجاورة عند حميد قد وردت في موضعين يقول في أولهما :

يَظَلُّ بِهِ فَرْخُ الْقَطَاةِ كَأَنَّهُ يَتِيمٌ جَفَتْ عَنْهُ الْمَرَاضِيعُ رَاضِعُ (٧٣)

ويقول في الموضع الثاني :

وَاجْتَمَعَ الْهَمُّ هُمُومًا وَاعْتَلَجْ (٧٤)

وإذا كانت الأنماط التكرارية السابقة : التصدير والترديد ثم المجاورة قد قامت بوظيفتها الصوت دلالية على المستوى الأفقي . البيت المفرد . ، فإن ثمة ظاهرة تكرارية أخرى باشرت وظيفتها المزدوجة رأسيا ، في بيتين متواليين أو أكثر قد تتخذ فيها الدوال المتكررة موقعا محددا وقد تكون حرة يتم تكرارها في مواقع يراها الشاعر جديرة بإنتاج دلالته ٠ من المواقع التي اتخذتها الدوال المكررة رأسيا أوائل الصدر من الأبيات . أو ما يعرف بتكرار البداية . كقوله :

وَقَائِلَةٍ : هَذَا حُمَيْدٌ وَأَنْ يُرَى بِحَيْلَةَ أَوْ وَادِي قَنَاةَ عَجِيبُ

وَقَائِلَةٍ : لَوْ مَا الْهَوَى مَا تَجَشَّمَتْ بِهِ إِثْرَكُمْ عَجْلَى السِّفَارِنَعُوبُ (٧٥)

حيث كرر مادة القول بصيغتها الصرفية في هذا الموقع ، وبالرغم مما بينهما من تغاير ؛ لأن القائلة الثانية غير الأولى ، فإن التكرار في هذا الموضع من البيتين يدل على رغبة الشاعر في اتساع المساحة اللغوية المتعلقة بالكلمة المكررة التي تدور حوله ، ما بين تعجب ودهشة من وجوده في هذا الوادي ، وبين هيام الثانية به وتجشمها العناء خلفه بهذه الناقة العجلى النعوب ، وقوله :

فَجَاءَتْ وَمَا جَاءَ الْقَطَا ثُمَّ شَمَّرَتْ لِمَفْحَصِهَا وَالْوَارِدَاتُ تَنُوبُ

فَجَاءَتْ وَمَسْقَاهَا الذِي وَرَدَتْ بِهِ إِلَى الزَّوْرِ مَشْدُودُ الْوَثَاقِ كَتِيبُ (٧٦)

فالبدء بالفعلين المكررين في هذين الموضعين يوحي بمبادرة القطاة وإسراعها لأولادها حتى لا يصيبهم العطش .

وعندما يكرر الشاعر اسمًا في مجموعة أبيات متوالية ، إنما يفعل ذلك للرغبة في تسليط الضوء على هذا الاسم ، أو اتخاذه مركزا دلاليا تنطلق منه ، أو حوله بقية الأبيات وذلك على نحو ما يبدو من تكرار اسم ***ليلى*** في الأبيات التالية :

أَلا مَا لِعَيْنِي لا أَبَا لأَبِيكُمَا إِذَا ذُكِرَتْ لَيْلَى تُرِبُّ فَتَدْمَعُ

وَمَا لِفُؤَادِي كُلَّمَا خَطَرَ الْهَوَى عَلَى ذَاكَ فِيمَا لا يُوَاتِيهِ يَطْمَعُ

أَجِدَّ بِلَيْلَى مِدْحَةً عَرَبِيَّةً كَمَا حُبِّرَ الْبُرْدُ الْيَمَانِيُّ الْمُسَبَّعُ

---

٧٥. الديوان ص ١٨،١٧

٧٦. الديوان ص ٢٩ ، والأبيات : ٤٢،٤٣/٢٢،٢٣ . ١٣،١٤/٥٩،٦٠ . ٣٢،٣٣،٣٤/١١٥

٧٧. الديوان ص ١٤٠ ، وانظر الأبيات : ٢،٣،٤/١٥٨

تُثِبْكَ بِمَا أَسْدَيْتَ أَوْ تَرْجُ وَعْدَهَا وَ مَا وَعْدُهَا فِيمَا خَلا مِنْكَ يَنْفَعُ

وَ لَيْلَى أَرُوحُ الْجَيْبِ مَيَّاعَةُ الصِّبَا أَبِيٌّ لِمَا يَأْبَى الْكَرِيمُ وَيَرْفَعُ (٧٧)

فتكرار اسم ***ليلى*** ثلاث مرات في هذه الأبيات يجعل منها مركزًا لعدد من الدلالات التي تنطلق منها ويوحي بأثرها على الشاعر المحب المحروم الذي لا يجد من سلوى تؤنسه في وحشة هذا الحرمان سوى ترديد اسم المحبوبة ، والأنس بهذا الترديد الذي يعوضه عن بعدها ، أو هجرانها ٠

ـ حضور الدال وغيبة المدلول : الجناس :

في هذه البنية التكرارية يتم استحضار الدال كليا . جناس تام . ، أو جزئيا . ناقص . مع غياب الدلالة ؛ فالجناس ، أو التجنيس " أن تكون اللفظة واحدة ، باختلاف المعنى " (٧٨) ، واختلاف المعنى يعد آلية من آليات الدلالة التي تنتجها بنية الجناس من الناحية الجمالية والإيقاعية ؛ ذلك أن ادعاء التجانس في الحرف والمعنى كما ورد عند ابن المعتز (٧٩) يجعل في البنى التكرارية السابقة غناء عنها ، بل يجعلها مجرد ترجيع صوتي فحسب ؛ ولذلك يتدخل غياب المعنى ليعيد إلى بنية الجناس فاعليتها في الوصول بالنص الأدبي إلى علاقة جدلية مع المتلقي قوامها توقعه توحد المعنى ، وصدعها لهذا التوقع مما يثير ذهنه ، ويربطه . كلية . إلى النص إذ تتدخل حواسه . السمع والبصر خاصة . لإذكاء هذه العلاقة الجدلية ؛ لأنه إذا كانت حاسة السمع تستطيع تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة ، أو بعض كلمة ، فإن حاسة البصر تستطيع أن تتتبع رسم الحروف وما بينها من توافق أو تخالف "(٨٠) ، وهذا ما يشير إليه ***الإمام السيوطي*** في كتاب ***الإتقان في علوم القرآن*** في كلامه عن فائدة الجناس وهي " الميل إلى الإصغاء إليه ، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها ولأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به آخر كان للنفس تشوق إليه " (٨١) ، لأنها عندما تعايش التجانس الصوتي وتراقبه تكون " تحت تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير ، حيث يصبح الصوت مثيرا للدلالة " (٨٢) .

تدخل بنية الجناس ضمن التكرار الحركي ، لأن الشاعر قد مال في توظيفه لها إلى الحرية الموقعية التي شملت مساحة البيت الشعري كلها ، حيث تقوم اللفظتان المتجانستان بدور الرابط بين

---

٧٨. العمدة لابن رشيق . سابق . ٣٢١/١

٧٩ـ قصر ابن المعتز التجنيس على التشابه بين اللفظتين في تأليف الحروف ، ونقل عن الخليل للتجنيس نوعين : التشابه في الحروف والمعنى ، والثاني : التشابه في الحروف مع اختلاف المعنى ٠ انظر كتاب البديع . سابق . ٢٥

٨٠. البلاغة العربية : قراءة أخرى د/ محمد عبد المطلب . سابق . ص ٣٧٢

٨١. الإتقان في علوم القرآن للسيوطي تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢٧١/٣ / ط١٤٠٨/٣هـ/١٩٨٥ دار التراث

٨٢. بلاغة الخطاب وعلم النص د/ صلاح فضل ص ٢١٠ . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت . سلسلة علم المعرفة عدد ١٦٤ / ١٩٩٢م

٨٣. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية جميل عبد المجيد ص ١٠٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مفردات البيت كلها ، وتتحقق . من ثم الوظيفة النصية للجناس وهي السبك المعجمي اللحظي المبني على فكرة المخادعة أو التوهم الناتج عن التكرار الصوتي (٨٣) ، ولأن بنية الجناس شملت البيت كله عند **حميد بن ثور** ، فقد آثر الباحث أن يدرسها . إجرائيا على النحو التالي :

- الجناس في المصراع الأول :

لقد عمد الشاعر في هذه الصورة من الجناس إلى حضور الدالتين المتجانستين في المصراع الأول وحده ، رغبة في تفعيل دورها الإيقاعي والجمالي منذ اللحظة الأولى التي يتم فيها التعامل مع النص ، ومن نماذجها قوله :

وَهَلْ سَبَقَتْنَا قَبْلَكُمْ مِنْ قَبِيلَةٍ بِوِتْرٍ فَتَقْتَاسُوا بِإِحْدَى الْقَبَائِلِ (٨٤)

وقد جعل الشاعر موقع اللفظتين المتجانستين في نهاية المصراع الأول ؛ لكي يتيح لدالة الاستفهام مباشرة عملها ، وهو النفي المطلق للقبلية والبعدية ، وليرتب على هذا النفي حكمه التهكمي الساخر في المصراع الثاني ذي النبرة الشديدة التي يوائمها صوت القاف الشديد المكرر خمس مرات على مدار البيت ، وهو علامة على الشدة والقسوة التي تدل عليها المصادر المصدرة به ، وتلك القسوة والشدة هي نبرة الخطاب الاستفهامي الساخر الذي يقر حقيقة قوم الشاعر الأعزاء الذين لم توترهم قبيلة سابقة . ماضي . ، ومن ثم لا يجب أن يفعلوا مثل هذا الفعل الذي لم يسبقهم إليه أحد .

وفي سياق المصراع الأول يقول الشاعر :

وَلَوْ أَنَّ رَبْعًا رَدَّ رَجْعًا لِسَائِلٍ لَرَدَّ إِلَيَّ الرَّبْعُ أَوْ لَتَفَهَّمَا (٨٥)

حيث جعل اللفظتين المتجانستين في جملة الشرط الامتناعي . **لو** ، مدللا بموقعهما هذا على حالة الإحباط التي تصيبه من الصمت المطبق على الربع عن إجابة سؤاله ، ولذلك حملهما من الأصوات ما يساعد على إبراز حالته ، كصوت الراء التكراري الدال على تكرر الصوت في هذا الخواء . رجع الصوت . والباء الانفجاري الذي يسبقه صمت تام . خواء المكان . ثم انفجار مفاجئ يخرج معه الهواء الحبيس خلف الشفتين حاملا كل مشاعر الحزن والألم التي يجسدها صوت العين المرتبط بهذه المشاعر الحزينة ٠

. الجناس في المصراع الثاني :

وفيها يعمد الشاعر إلى إفراغ المصراع الأول من طرفي الجناس ويؤخرهما إلى المصراع الثاني لبعض الدلالات التي يمكن الوقوف عليها من قراءة الأبيات ٠ يقول حميد :

بِهِ عَزْفُ جِنٍّ وَأَهْوَالُهَا إِذَا مَا سُمِعْنَ مَنَعْنَ الْكَرَى (٨٦)

---

٨٤. الديوان ص ١٩٥

٨٥. الديوان ص ٢١٧ ، وانظر الأبيات : ١٩١/٢٣ ، ٢١٩/١٠ ، ٢٣٥/٥١ ، ٢٦٠/١٣٥

٨٦. الديوان ص ٨

حيث ربط بين الدالتين المتجانستين صوتيا من خلال تكرار صوتي الميم والعين المجهورين ، كما ربط بينهما دلاليا من حيث جعله الثانية جواب شرط للأولى ، فمنع النوم مترتب على سماع عزف الجن مما يدل على أثره في النفوس . ويقول :

وَمَا نَوَّلَتْ مِنْ طَائِلٍ غَيْرَ أَنَّهَا جَوًى فَالْهَوَى يُلْوِي بِنَا وَيُهِيبُ (٨٧)

فالموقع هنا يتدخل في ربط دلالة لفظتيْ التجانس اللتين استأثرتا بأول المصراع الثاني ، إذ تقومان بدور إيجابي . أثر المحبوبة على قلبه ، فهي جوًى أو حرقة . بعدما أسند إليها دورا سلبيا في المصراع الأول بعدم إعطائه أي نفع أو فائدة ،واللفظتان المتجانستان تختلفان في صوت واحد من أولهما وهو صوت الجيم المركب المجهور في الأولى ، والهاء الانفعالي المهموس في الثانية وتتفقان في صوتي الواو والألف المجهور ذي الوضوح السمعي ، والطول الصوتي الذي يناسب حالة الانفعال بأثرها على نفسه ، مع اختفاء عطائها ، ويقول :

لَيَالِيَ دُنْيَانَا عَلَيْنَا رَحِيبَةٌ وَإِذْ عَامِرٌ فِي أَوَّلِ الدَّهْرِ عَامِرُ (٨٨)

وهذا الجناس من النوع التام المماثل ، لاتفاق اللفظتين في كل شئ مع اختلافهما في المعنى ، وهذا هو ما أخرج مثل هذا البيت من رد الأعجاز على الصدور ، ومماثلته في كونهما اسمين ، لأن الأولى تشير إلى جده الذي ينسب إليه ، في حين تشير ثانيتهما إلى العمران .

. الجناس في المصراعين :

ولا يقنع الشاعر بجعله دالتيْ الجناس في كل مصراع من المصراعين ، وإنما يقوم بتشكيلات صوتية هندسية للدوال اللغوية المتجانسة ، وذلك عندما يقوم بتوزيعها على المصراعين بحيث يتساوى المصراعان في كلتا الكلمتين اللتين تشكلان مع غيرهما من الظواهر الصوتية السابقة : التصدير والترديد والمجاورة على مستوى الديوان منظومة إيقاعية داخلية تتوسل بالقيم الذاتية للأصوات ؛ لتعبر عن الدلالة المرادة ، فالمبدأ العام الذي التزمه الشاعر في كل تلك الظواهر الإيقاعية هو أنه " ينظم بيته حول نواتين صوتيتين / دلاليتين ، أو حول عدة أنوية صوتية دلالية يكون حضورها محددا" (٨٩) للقيمتين : الدلالية والإيقاعية للبيت ، وبالتالي للنص كله .

ولم يقتصر توظيف الشاعر للجناس . باعتباره ممثلا للتكرار الحر للدوال اللغوية . على أحد المصراعين ، وإنما تعداه إلى وجود طرف منه في المصراع الأول ، والأخر في المصراع الثاني ، ومن ثم يلتقي التجنيس مع الترديد موقعيا ، في حين يتدخل غياب الدلالة للتفرقة بينهما ، والتحديد

---

٨٧. الديوان ص ٢٣

٨٨. الديوان ص ٩٦ ، والأبيات : ١٤٤/٢ ، ١٦٤/٣ ، ١٩٨/١ ، ٢٩٦/١٥٩

٨٩. الشعرية العربية د/جمال الدين بن الشيخ . سابق . ص ٢٣٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الذي أقوم به هو أمر إجرائي ، دون أن يأخذ حتمية الثبات الموجودة في التصدير ، وأول موقع يأخذه الطرفان يكون في أول المصراعين يصف الشاعر سعة ضلوع الجمل فيقول :

وَقَرَّبْتُ مَسْفُوحًا لِرَحْلِي كَأَنَّهُ قَرَا ضِلَعٍ قَيْدَامُهَا وَصَعُودُهَا (٩٠)

جاعلا من اللفظتين المتجانستين محورا يرتكز عليه كل مصراع ، فالمصراع الأول يتخذ من . قربت . مرتكزا لإنتاج دلالة الضخامة ، الممثلة في سعة ضلوع هذا الجمل ، وارتفاعه الذي يشبه الجبل/ ضلع ، ويصف أرضًا سار فيها بقوله :

بِمِيثٍ بَنَّاءٍ بِصَيْفِيَّةٍ دَمِيثٍ بِهِ الرِّمْثُ وَالْحَيَّهَلْ (٩١)

فقد جاء في البيت بثلاث دوال لغوية تشترك في صوتين من الجذر الثلاثي وهما : الميم والثاء ، وتشترك الأوليان منهما في الدلالة العامة وإن اختلفتا في النوع ، فالميث واحدتها ميثاء وهي الأرض اللينة لا رمل فيها ، والدميث ، هي الأرض اللينة لا تسوخ فيها الأقدام ، والدالة الثالثة . الرمث . هو مجموعة من الأشجار القصيرة ذوات الأوراق المنبسطة ، والدوال الثلاثة كل أصواتها من مخارج متقاربة . شفوي وأسناني لثوي . ، ولعل قرب المخارج مما يوحي بتقارب الخطى ، ومن ثم البطء ، خشية الزوال .

أما الصورة الثانية للجناس فهي وقوع الدالتين المتجانستين في حشو المصراعين ، ذلك على هذا النحو :ـ(....)ـ ـ(....)ـ ، وقد جاء عليها قوله:

جَرَى بِانْصِدَاعِ الْبَيْنِ ظَبْيٌ فَرَاعَنِي وَمَرَّ غُرَابٌ حَقَّقَ الْبَيْنَ يَنْعَبُ (٩٢)

فإن وجود اللفظتين المتجانستين تجانسا تاما في حشو كل مصراع يجعل مهما مركزا ترتكز عليه الدلالة في كل مصراع ، فانصداع البين في المصراع الأول أصابه بالفزع والخوف ، وتحقق البين في المصراع الثاني مرتبط بنعيب الغراب الدال على الفرقة ، ومن ثم تدخل اللفظتان المتجانستان في إطار الأضداد اللغوية ؛ إذ الأولى بمعنى الوصل والثانية بمعنى الفراق (٩٣) وهذه العلاقة الضدية لها دورها في ربط المتلقي بالنص ، عندما تستنفر حواسه الحائرة بين لفظة تتكرر مرتين ، وفي كل مرة دلالة مغايرة لسابقتها

يقول الشاعر :

أَرَتْهَا بِخَدَّيْهَا غُضُونًا كَأَنَّهَا مَجَرُّ غُصُونِ الطَّلْحِ مَا ذُقْنَ فَدْفَدَا (٩٤)

---

٩٠. الديوان ص ٦٧

٩١. الديوان ص ٢٠٨

٩٢. الديوان ص ٣٣

٩٣. حول معاني كلمة البين يمكن الرجوع إلى كتاب : الأضداد في اللغة العربية : دراسة صوتية د/ أحمد عبد التواب الفيومي ص ٤٢،٤٣ . ط١/ ١٤١٢هـ/١٩٩١م . مطبعة السعادة . القاهرة .

٩٤. الديوان ص ٧١ ، والبيت : ٦٢/٢٣

إذ تتفق اللفظتان في صوتين من الأصوات الثلاثة ، وتختلفان في الصوت الأوسط : الضاد والصاد وهما متحدا المخرج . جناس مضارعة . ، وأولهما مجهور ذو وضوح سمعي يوائم وضوح تلك النتوء ، أو الغضون في وجه المرأة مما يصيبها بالقبح والتشوه ، وثانيهما مهموس ذو صفير غليظ / إطباق ، يوائم صوت الأغصان عندما تجر على الأرض الصلبة . فدفد . ٠

وإلى جانب هذه المواقع التي شملها الجناس توجد مواقع أخرى متعددة ، يغطي تعددها المساحة اللغوية للبيت كله مما يدل على الحرية المطلقة للشاعر في التحرك بدواله المتجانسة بما يساعده على إنتاج الدلالة التي يريد (٩٥)

ثالثا : موسيقى الإطار الدلالي الموسع :

التقسيم :

تدرج الباحث في دراسة الموسيقى الصوتية الداخلية بين الصوت المنفرد ، ثم الصوت المحصور في دالته ، ويتناول هنا ظاهرة إيقاعية تتوسل بالأصوات المكونة لمجموعة من التراكيب اللغوية المترابطة دلاليا وإيقاعيا في آنٍ معًا ، وفيها يعمد الشاعر إلى تقسيم المصراع الواحد ، أو المصراعين إلى تراكيب متوازنة ؛ لأن " الحركة التركيبية في الشعر الكلاسيكي تابعة للثابت العددي العروضي" (٩٦) الذي يتدخل ليس فقط في عدد التراكيب أو الجمل ، وإنما قد يتدخل كذلك في نوعية تلك التراكيب اللغوية ، والشاعر المجيد هو الذي تأتي تراكيبه اللغوية جامعة بين ما يتطلبه الوزن ، وما تستدعيه التجربة .

عمد حميد في بعض أبياته الشعرية إلى تشكيل موازنة صوتية بين مصراعيْ البيت بحيث إذا ما تقابلت دوال المصراعين موقعيا برز هذا التوازن الذي نبه إليه النقاد العرب من قديم ، فقد ذكره أبو هلال العسكري باسم ***التشطير*** ، وحدده بما يجعله موازنة ، فهو " أن يتوازن المصراعان والجزآن ، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه " (٩٧) ، وسماه ابن الأثير ***الموازنة*** وحددها بأن " تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن ، وأن يكون صدر البيت وعجزه متساويْ الألفاظ وزنًا ، وللكلام بذلك طلاوة ورونق ، وسببه الاعتدال ؛ لأنه مطلوب في جميع الأشياء ، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان " ([٩٨]) يقول الشاعر عن الغزالة :

---

٩٥. للتدليل على هذه الحرية الموقعية لدالتيْ الجناس ، يمكن مراجعة الأبيات : ٢/٨٥ ، ١/٨٦، ٤١/١١٧، ٥٧/١٧٩

٩٦. تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية د/ محمد العمري . سابق . ص ١٧٨

٩٧. الصناعتين لأبي هلال العسكري . سابق . ص ٤٦٣

٩٨. المثل السائر لابن الأثير . سابق . ١/٢٧٢

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وَفِي كُلِّ نَشْزٍ لَهَا مَيْفَعٌ وَفِي كُلِّ وَجْهٍ لَهَا مُرْتَعَي (٩٩)

وهذا التقابل الموقعي مشفوع بتوازٍ نحويٍّ معتمد على " تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي " (١٠٠) مما يسهم في بروز القيمة الإيقاعية والدلالية ، وهذا التداخل بين البنية الموقعية والنحوية ، يجسدهما توازٍ صوتيٌّ عروضيٌّ يؤكد على قيام كل تركيب، أو مصراع بنفسه ، واستغنائه عن الآخر ، وذلك ما يوضحه الجدول التالي :

تقابل موقعي	و	في	كل	نشز	لها	ميفع
	و	في	كل	وجه	لها	مرتعى
توازٍ نحوي	رابط	حرف جر	اسم مجرور	مضاف إليه	خبر مقدم	مبتدأ مؤخر
توازن عروضي	فــعولــن فــعولن			فعــولن/ فعو		

حيث قامت الزيادات النحوية : وفي كل نشز / وفي كل وجه ن بتكوين وحدتين عروضيتين من بحر المتقارب ، وتكفل المركب الاسمي المؤخر: لها ميفع / لها مرتعي بتشكيل الوحدتين الأخريين ، لينتج في نهاية الأمر تآزر بين التقابل الموقعي والتوازي النحوي والتوازن العروضي على إبراز القيمة الإيقاعية للتركيب اللغوي الدال على حركة الظبية ، وحريتها في البحث عن أماكن رعيها ، ويقول الشاعر عن الحمامة :

بِجِزْعٍ تُغَنِّينَا بِهِ مُسْتَظِلَّةٌ بِسَاقٍ تُغَنِّيهِ وَسَاقٍ يُحَاوِرُهْ (١٠١)

حيث نلحظ هذا التقابل الموقعي بين كل من : بجزع / بساق ، تغنينا/ تغنيه ، وبينهما توازن عوضي إذ يمثل كل تركيب منهما القسيم الأول من وزن الطويل : فعولن . مفاعلين ، ثم يختفي التقابل الموقعي بين : به مستظلة ، وساق يحاوره ، برغم حضور التوازن العروضي ؛ لأنهما تمثلان القسيم الثاني من الوزن العروضي ، وكل من التقابل الموقعي والتوازن العروضي يناسب حركة الحمامة على هذا الغصن الذي يتمايل بها صعودا وهبوطا في حركة متوازنة دفعت غصنا آخر إلى محاكاة حركة الغصن الذي تقف عليه

وقد يبقى الشاعر على التقابل الموقعي بين دوال المصراعين ، وكذلك التوازي النحوي في حين يختفي التوازن العروضي ، فيكون كل مصراع مستقلاً بنفسه ، وتتآزر كل دواله على إنتاج الدلالة المنوطة به كمصراع من المصراعين ، وهذا ما نلمحه في قوله :

---

٩٩. الديوان ص ٦ ، وقد خلا الديوان من الجر والمجرور . لها . في الصدر ، وبدونها يختل الوزن العروضي ، والبيت في نسخة الأستاذ يضم الساقط من هذه النسخة مع اختلاف الرواية : انظر نسخة الديوان بتحقيق الأستاذ الميمني . سابق . ص ٤٨ ، وهامشها

١٠٠. بلاغة الخطاب وعلم النص د/ صلاح فضل . سابق . ص ٢١٥

١٠١. الديوان ص ٩٩

فَلَئِنْ بَلَغْتُ لأُبْلُغَنْ مُتَكَلِّفًا وَلَئِنْ قَصَرْتُ لَكَارِهًا مَا أَقْصِرُ (١٠٢)

تقابـــــل	ف	ل	إن	بلغت	ل	أبلغن	متكلفا
موقعي	و	ل	إن	قصرت	ل	كارها	ما أقصر
تواز نحوي	رابط	موطنة للقسم	شرطية	جملة القسم	توكيدية	جـــــواب القسم	متعلـــــق بالجواب

فهذا التقابل الموقعي المشفوع بالتوازي النحوي يؤدي دلالة الرغبة في الوصول إلى تلك البلد / الجابية مهما كانت المشقة المبذولة ، أما إذا حدث تقصير ، فإنما يتم رغما عنه ٠

وقد يتم التقابل الموقعي والتوازي النحوي على مستوى المصراع الأول ، ومعهما التوازن العروضي ، ويظل أثر التقابل الموقعي مع بداية العجز ، ولكنه لا يكتمل في حين يقوم التركيب النحوي للعجز بإبراز نية الشاعر في إتمام التوازن العروضي ، وذلك ما يبدو من قوله:

وَفِي الْحَقِّ مَنْجَاةٌ وَفِي الْيَأْسِ رَاحَةٌ وَفِي الأَرْضِ عَنْ دَارِ الْمَذَلَّةِ مَذْهَبُ (١٠٣)

فقد تدخل الجار والمجرور . عن دار المذلة . المعترض بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر للحيلولة دون إتمام التقابل الموقعي الذي بنى عليه المصراع الأول المقسوم إلى جملتين بين مفرداتهما تقابل موقعي وتوازٍ نحوي ، وكذا توازن عروضي على النحو التالي :

	المصراع الأول				المصراع الثاني				
تقابل موقعي	و	في	الحق	منجاة	و	في	الأرض	عن دار المذلة	مذهب
	و	في	اليأس	راحة	.	.	.		
تواز نحوي	رابط	جر	مجرور	مبتدأ مؤخر	رابط	جر	مجرور	اعتراض	مبتدأ/خ
تـــــوازن عروضي	فعولن ٠ مفاعيلن								

ويكتفي الشاعر بالتقابل الموقعي ، وما يستتبعه من توازٍ نحوي ، وتوازن عروضي في أحد المصراعين فقط ، فمما جاء في المصراع الأول قوله :

فَيَا طِيبَ رَيَّاهَا وَيَا بَرْدَ ظِلِّهَا إِذَا حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وُدُوقُ (١٠٤)

حيث قسم المصراع الأول إلى جملتين متوازنتين نحويا وموقعيا : الفاء / الواو- يا / يا . طيب / برد . رياها / ظلها ، ثم إنهما متوازنتان عروضيا ؛ لأنهما تجسدان . صوتيا . القسيم الأول من الطويل :

---

١٠٢. الديوان ص ١١١ ، والبيتان : ١٠٤/٤ ، ١٨٠/٥٨

١٠٣. الديوان ص ٣٣

١٠٤. الديوان ص ١٧٩ ، والأبيات : ٢٤/٥٢ ، ٢٧٢/١٦٧ ، ٢٩٢/٣

١٠٥. الديوان ص ٦١

١٠٦. تحرير التحبير لابن أبي الإصبع . سابق . ص ٢٩٧

١٠٧. الديوان ص ١٨٢

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فعولن مفاعيلن / فعولن مفاعلن ، وهذا التوازن الصوتي يجعل المساحة الشعرية . على ضيقها . أميل إلى الغناء والترنم الذي يتوقف عند نهاية القسيم الأول/ مفاعيلن ليبدأ دورة نغمية جديدة مع بداية القسيم الثاني / فعولن ، وهذا الغناء مشعر بشدة إعجاب الشاعر بمحبوبته ٠

ومما جاء في المصراع الثاني وحده قوله يصف المرأة البخيلة وهي تستخرج اللبن :

فَغَصَّتْ تَرَاقِيهِ بِصَفْرَاءَ جَعْدَةٍ فَعَنْهَا تُصَادِيهِ وَعَنْهَا تُرَاوِدُ (١٠٤)

حيث جاءت جملتا العجز بنفس الزنة العروضية ، والتوازي النحوي والتقابل الموقعي ، ويصل الشاعر إلى أدنى درجة من التقطيع ، وذلك عندما يقسم المصراع الثاني إلى دوال لغوية متماثلة في الوزن دون التقفية (١٠٥) ، وذلك في قوله :

عَفَتِ الْمَنَازِلُ بِالسَّلِيلِ خَرِيقُ وَمَغَارِبٌ وَرَوَامِسٌ وَشُرُوقُ (١٠٦)

حيث تمثل الدوال الثلاثة في المصراع الثاني . مع حرف العطف . التفعيلات العروضية الثلاثة لبحر الكامل ، مما يعطي هذا المصراع نغمة صوتية متوائمة مع التقسيم الوزني ٠

وفي ضوء ما سبق يمكن القول :

إن دراسة الموسيقى الداخلية . موسيقى الحشو . في شعر حميد بن ثور قد أكدت ما يتولد عن تركيب الأصوات داخل البيت الشعري من إيقاع يعضد من وظيفة الوزن والقافية ، ودورهما في إنتاج الإيقاع الشعري الذي اعتمد . في حالة موسيقى الحشو . على إمكانات الصوت في حال إفراده ، وتركيبه ومقدار تردده في موقع ثابت أو متغير ، وقد حرص الشاعر على توظيف كل تلك الخصائص الترددية والنوعية والكمية والموقعية بحيث تشكلت منها بعض التشكلات الموسيقية الداخلية التي ميزت النص الشعري عند حميد بن ثور .

واءم الشاعر بين نسبة الأصوات المجهورة والمهموسة في ظاهرة التصريع مثلما حافظ عليها من قبل مع أصوات الروي ، فقد كانت الأصوات المستخدمة في التصريع ثمانية أصوات منها صوت واحد مهموس ، وهو صوت السين ، أما الأصوات السبعة الباقية المجهورة فهي أصوات : . الميم ، الباء ،الراء ، القاف ، اللام ، الجيم ، العين . التي كانت أكثر الأصوات شيوعا في روي قصائده والمواءمة بين نسبة المجهور إلى المهموس من الأصوات عنده إنما تؤكد حرص الشاعر على الحفاظ على الثوابت اللغوية التي تُغلب الأصوات المجهورة على نظيرتها المهموسة ، وكل منهما يستدعي سياقات خاصة يبرز فيها ، وقد بدا ذلك جليا عند دراسة التكرار الحر لكلٍّ من النوعين ٠

حرص الشاعر على أن تكون الموسيقى الصوتية الحشوية في قصائده ممتدة على مساحة البيت كله ، سواء أكانت أصواتا معزولة عن دوالها ، أم محصورة فيها . على نحو ما ظهر من توزع التصدير مثلا على جميع أجزاء البيت . أم أنها كانت تابعة للإطار الدلالي الموسع الذي يثبت مع ما سبقه من ظواهر الموسيقى الحشوية أنها منتجة للإيقاع الشعري شأنها شأن موسيقى الإطار . الوزن

والقافية . ، وهذا يؤكد بدوره أن " ليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر ، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه ، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر ، شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء " (١٠٨)

أثبتت الدراسة أن الموسيقى الداخلية لا يقف دورها عند حدود الجانب الإيقاعي ، وإنما كان لها دورها في الجانب الدلالي ؛ لأن ظواهرها قد كانت عوامل ربط دلالي بين أجزاء النص مما يوفر للنص الشعري القديم خاصة التلاحم النصي ، وهي شأنها في ذلك شأن القافية في جانبها الدلالي ، فلقد رأينا العلاقة النصية التي ينتجها كل من التصدير والترديد والتكرار التي تقوم جميعا على المستوى الأفقي بربط أجزاء البيت ، وعلى المستوى الرأسي تقوم كذلك بالربط بين الأبيات بعضها بالبعض الآخر.

١٠٨. خصائص الأسلوب في الشوقيات . سابق . ص ١٩

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الفصل الثاني
المستوى اللفظي
مدخل : أهمية الكلمة في النص الشعري

المبحث الأول :
البنية اللغوية
مدخل

١ـ طول الكلمة

٢ـ عُجمة الكلمة

٣ـ ابتكار صيغ جديدة

٤ـ استخدام الدوال اللغوية في غير سياقاتها

المبحث الثاني :
البنية الدلالية
أولاً : مفردات الزمن
ثانيًا : مفردات العمر
ثالثًا :مفردات الألوان
رابعًا : مفردات الحيوان والطير
خامسًا : مفردات الأعلام

مدخل : أهمية الكلمة في النص الشعري : ـ

الشعر بناء لغوي لبناته هي ألفاظ اللغة ، أو مفرداتها التي " تشكل رصيدًا ضخمًا من الوسائل الأسلوبية التي يتم انتقاء الكلمة المناسبة منها " (١) للتعبير عما يريده المبدع من دلالات تعتمل في نفسه ، ويحاول نقلها إلى الآخر الذي يتحرك خياله بواسطة الألفاظ ووظيفتها الرمزية المحاكية لتجارب المبدع (٢) ، وهذا التحرك مبني على مدى استجابة المتلقي لما يلقيه إليه المبدع من أبنية لفظية يتم انتقاؤها بعناية فائقة بحيث تكون قادرة على استثارة انفعاله بهذا الملقى وجذبه إليه ، ومن ثم " تشكل الألفاظ في العمل الأدبي مرحلة من أهم وأخطر مراحل الاختيار والتركيب فهي تتشكل من مادة متفاوتة في توصيفها العلمي ، وآثارها ٠٠٠ ثم تؤدي وظيفة حساسة حين تحتل موضعًا تبث من خلاله إشعاعها في اتجاهات عديدة ، وتستقبل في الوقت ذاته إشعاعات تلك الاتجاهات المختلفة ؛ ولأجل ذلك حظيت بكثير من العناية والاهتمام في القديم والحديث ، فلقد وضعها الفكر اللغوي الحديث تحت مجهر قوي يمتد أثره أفقيًا ورأسيًا ، فانطلق من مجرد الإحاطة بدلالتها المعجمية ثم تجاوزها إلى الدلالة السياقية حين تتكيف من خلال قوالب عديدة مع ما يسبقها وما يلحقها " (٣) وذاك ما يعني بدوره وثاقة ارتباطها بالسياق الواردة فيه ، هذا السياق الذي لم يكن ليغفل النظر إليها " بصفتها كلمة في شكلها نفسه ، وفي وصفها الصوتي والصرفي والنحوي والمعجمي " (٤) ٠

واجتماع هذه الأوصاف المتعلقة بالكلمة سوف يكشف عن ضروب مختلفة من القيم الفنية والإيقاعية والموسيقية التي يمكن . بشيءٍ من الدقة . أن تشكل معجمًا خاصًّا بالنص المدروس أو بصاحب النص (٥) ، ومن ثم فلا تقف مفردات هذا المعجم عند حدود الدلالات التي تواطأ عليها مستعملو اللغة ، وإنما يضم إليها الدلالات الخاصة بالمبدع نفسه ، تلك الدلالات التي قد لا يتوقعها المتكلم العادي ، بل ربما لا يستطيع الوقوف عليها ، وتلك ميزة المبدع ؛ لأن " أول طابع يميز الشاعر من سائر الناس قدرته على أن يستخرج من اللفظة المعينة عددًا من المعاني يعجز عن استخراجه سائر الناس " (٦) مما يصل باللغة الشعرية إلى تخطي مرحلة الإخبار إلى الدخول في مرحلة التأثير والفعالية المتبادلة بين المبدع والمتلقي من ناحية ، وبين المتلقي والنص من ناحية أخرى ، ومن ثمة يحتفظ النص الأدبي بإبداعيته التي تسوغ له الحضور الدائم عند المتلقي الذي ينظر إليه

---

١. الأسلوبية اللسانية : أولريش بيوشل ، ترجمة خالد محمود جمعة ، مجلة نوافذ ص ١٣٧ العدد ١٣ جمادى الآخرة . ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م . النادي الأدبي . جدة

٢. قواعد النقد الأدبي :لاسل آبر كرمبي ترجمة د/ محمد عوض محمد ص ٣٤،٣٥ لجنة التأليف والترجمة ١٩٣٦

٣. أدبية النص د/ صلاح رزق ص ٢١٧ . ط١/١٤١٠هـ/١٩٨٩م . دار الثقافة العربية . القاهرة

٤. نظرية اللغة الأدبية : خوثيه ماريا إيفانكوس ترجمة د/ حامد أبو أحمد ص ٥١ مكتبة غريب ١٩٩٢م . القاهرة

٥. أدبية النص د/ صلاح رزق . السابق . ص ٢١٧،٢١٨

٦. فنون الأدب: هـ٠ب تشارلتون ترجمة د/ زكي نجيب محمود ص ٩ لجنة التأليف والترجمة ط٢/ ١٩٥٩م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

على أنه طرف مشارك في العملية الإبداعية ، وهي مشاركة تعني فيما تعنيه نوعًا من التواصل المستمر ، مما يعني في نهاية الأمر ديمومة النص ، أو خلوده

إن اللغة الشعرية " تختلف عن اللغة المألوفة باشتمالها على قوًى بثها المؤلف عن دراية وعمد بحيث يستثير في قرائه المقدرة على تلقي رسالته ، والاستجابة لما توحي به ألفاظه " (٧) ، ومن الطبيعي أن تحتمل تلك الدراية عددًا من الأساليب التي يلجأ إليها المبدع ؛ بغية الوصول إلى استثارة المتلقي ، وتحقيق التفرد والخصوصية المنوطة باللغة الأدبية ، أو بالمبدع الذي يحاول تحقيق هذه الخصوصية بوسائل مختلفة منها : " ابتكار كلمات جديدة ، أو استخدام الكلمات استخدامًا خاصًّا بالاختيار والإيثار ، أو استخدامها استخدامًا خاصًّا عن طريق توظيف السياق ، أو تحميلها دلالات رمزية ، أو الميل إلى الكلمات ذات الطول الدال " (٨) ٠

وقد وظف حميد بن ثور هذه الأساليب في شعره توظيفًا يسوغ المكانة التي منحها له النقد القديم بين فحول الشعر العربي ، ومن ثم كان توجه البحث نحو دراسة هذه الأساليب التي انتهجها الشاعر في بناء قصائده ، إذ قد قسم هذا الفصل إلى مبحثين : تناول في أولهما البنية اللغوية للكلمة . اسمًا كانت أم فعلا (٩) . وأما المبحث الثاني فقد درس فيه البنية الدلالية للكلمة ، حيث عرض لأهم الحقول الدلالية التي جاءت عليها الألفاظ عند الشاعر ، وهي مفردات : الزمن والعمر واللون والحيوان ، ثم مفردات الأعلام ٠

---

٧. قواعد النقد الأدبي . سابق . ص ٣٧،٣٨

٨. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبي د/ محمد العبد ص ٥٢ . ط١/١٩٨٨م دار المعارف

٩. اكتفى الباحث بدراسة هذين القسمين من أقسام الكلمة في هذا الفصل ؛ لأنه تناول الأدوات والحروف في المبحث الثالث من الفصل الثالث ، وعنوانه : التراكيب الأسلوبية المحولة ٠

المبحث الأول : البنية اللغوية

١. طول الكلمة :-

يرتبط الإبداع بالحرية الممنوحة للمبدع ، وهي حرية تستدعي عملية الاختيار والتأليف ؛ لأنه لا إبداع مع قيد ، وهذا الاختيار يباشر وظيفته على مستويات اللغة المتعددة ، ومن بينها مستوى الكلمة المفردة التي يتألف بتضامها مع غيرها التركيب ثم النص المبدَع الذي تزخر لغته بكم هائل من المفردات ذات البنى المختلفة ، وما عليه إلا أن يختار من بينها ما يراه مناسبًا لتجربته وعاطفته ومما يتئر المبدع النظر إليه غداة ممارسة إبداعه حجم الكلمة ، أو طولها هذا الطول الذي انتبه إليه علماء البلاغة العربية القديمة ، وهم يبحثون عن فصاحة الكلمة . كما وردت في النص القرآني . وراحوا يضعون لها شروطها بين يدي المبدع ؛ أملاً في الوصول بإبداعه إلى صورة مثالية ، أو نموذجية ، فقد ذهب **ابن سنان الخفاجي** في الشرط السابع من شروط فصاحتها إلى أن " تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف " (١) ، والاعتدال أو التوسط لا يكون إلا في الكلمة الثلاثية الأصول ، وذلك ما ورد عن **الإمام السيوطي** في كتابه **المزهر** إن " الثلاثي أحسن من الثنائي والأحادي ، ومن الرباعي والخماسي " (٢) ؛ لارتباط هذين الأخيرين بالثقل ٠

برزت في شعر **حميد** مجموعة لافتة للنظر من الكلمات الطويلة التي تصل عدة مقاطعها إلى أربعة مقاطع منها اثنان أو ثلاثة مقاطع طويلة ؛ مما قد يصيبها بالثقل ، أو بالغرابة ، بل ربما كان هذا الطول من بين مظاهر كثرة الغريب في شعر حميد (٣) ، بيد أن الغرابة الناتجة عن طول الكلمة ، أو حتى قصرها أمر نسبي يرجع إلى مدى تقبل المتلقي لهذا اللفظ دون غيره ، بل ربما كان اللفظ الطويل أنسب دلالة على المعنى من نظيره القصير ، وقد انتبه علماء العربية منذ القديم إلى أن " زيادة المبنى يتبعها زيادة المعنى " (٤) ، وقد عقد **ابن جني** في كتابه **الخصائص** بابًا يدور حول قوة اللفظ لقوة المعنى ، وقال بعدما عرض عددًا من الأمثلة : " فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى به " (٥) ، وهذه الزيادة قد تكون ناتجة عن أن الأصل المستخدم رباعيٌّ أو خماسيٌّ ، وعند مقارنتها بذوات الأصل الثلاثي الذي تدور فيه دلالتها تبرز بجلاء فكرة زيادة المعنى لزيادة المبنى ، وقد تكون الكلمة ذات أصل ثلاثي ، ثم دخلت عليها بعض أحرف الزيادة مما

---

١. سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي . سابق . ص ٧٨

٢. المزهر للإمام السيوطي شرح وضبط : أحمد جاد المولى وصاحبيه ١٩٩/١ . ط٣/ دار التراث د ٠ ت

٣ـ هذا هو رأي الأصمعي في شعر حميد ، انظر : المصون في الأدب ، أبو أحمد العسكري ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ص ١٦٩ . ط٢ / ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م . مكتبة الخانجي . القاهرة

٤. من أسرار اللغة د/ إبراهيم أنيس ص ١٨٤ . ط٦/ ١٩٧٨م . مكتبة الأنجلو المصرية

٥. الخصائص لابن جني تحقيق محمد علي النجار ٢٦٨/٣ . ط٣/ ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م عالم الكتب . بيروت

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

أدى إلى تطويلها ، ومن ثم ترتب عليها زيادة في الدلالة على نظيرتها مع اللفظ المجرد ، وقد ورد كلا الأمرين عند حميد بحيث تشكلت منهما ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر ، وهي ظاهرة طول الكلمة المقصود لذاته دون ما يؤدي دلالتها من الكلمات الأقل في الحروف ، وهنا تبرز المفارقة بين الدلالة في حال طول الكلمة أو قصرها ، فالفعل الثلاثي . **حلا** : طاب وحسُن . تتراجع دلالته هذه أمام دلالة الفعل الخماسي . **احلولى** . الذي يشترك معه في أصل المادة اللغوية . حلو . ، وقد استخدمه حميد مرتين في شعره ، يقول في أولهما :

عَلَى مِثْلِ حُقِّ الْعَاجِ تَهْمِي شِعَابُهُ بِأَسْمَرَ يَحْلَوْلِي لَنَا وَيَطِيبُ (٦)

ويقول في ثانيهما :

فَلَمَّا أَتَى عَامَانِ بَعْدَ انْفِصَالِهِ مِنَ الضِّرْعِ وَاحْلَوْلَى دَمَاثًا يَرُودُهَا (٧)

فالزيادة التي لحقت بالفعل إنما تدل على شدة استطابة اللبن واستساغته من قبل المتكلم . لنا . ؛ ولذلك نراه قد أكد ذلك بعطف المترادفات عندما عطف الفعل **يطيب** على الفعل **يحلولي** ، وذلك في البيت الأول ، كما دلت الزيادة على المبالغة في استطابة الدماث . الأرض اللينة . والرضا بها من ولد الناقة الذي يعود عليه الضمير المتصل في المصدر . انفصال . وذلك في البيت الثاني ، ومن ثم يكون الفرق بين المجرد والمزيد هنا هو دلالة الأخير على المبالغة في الحدث وتوكيده ، ولم يقنع الشاعر بهاتين الدلالتين ، وإنما راح يقوي من وظيفة الفعل في البيت الثاني عندما جعله متعديًا للمفعول به ، وهو الفعل اللازم كما ورد عن الإمام السيوطي عند استشهاده بهذا البيت(٨).

ويبدو أثر الاختيار في المفردات . كذلك . عند المقارنة بين كلمة **جلد** ، وكلمة **جلعد** في قوله عندما أسلم :

فَحَمَّلِ الْهِمَّ كِنَازًا جَلْعَدَا (٩)

فالكلمتان : جلد ، جلعد تدلان على معنى الشدة والصلابة ، والزيادة التي في الثانية إنما تدل على المبالغة في هذا الوصف ، والملاحظ هنا أن الحرف الزائد قد يكون العين ، وتبقى مادة الجَلَد دالة على حالة تلك الناقة من الشدة والصلابة التي تتناسب ومشاق السفر والترحال ، وقد يكون الحرف الزائد هو اللام ، وتكون المادة اللغوية **جعد** دالة على اجتماع خَلْق الناقة واكتنازها باللحم ، وهو ما عبر عنه . في البيت . بكلمة **كناز** التي تشير دلالتها إلى السمن والامتلاء والشدة ، والمجيء ببعض الدوال اللغوية القريبة الدلالة لترادف بعض الدوال الغريبة ، أو الغامضة الدلالة إنما ذلك من أسلوب

---

٦. الديوان ص ١٥

٧. الديوان ص ٦٦

٨. المزهر في علوم اللغة . سابق . ١٠٣/٢ ، وحول دلالة الفعل . احلولى . على المبالغة والتوكيد انظر ما نقله سيبويه عن الخليل بن أحمد في : الكتاب لسيبويه تحقيق عبد السلام محمد هارون ٧٥/٤ دار الجيل، ط١/ د٠ت

٩. الديوان ص ٧٥

حميد بن ثور في شعره ، فهو يستخدم الغريب ، ولكنه لا يتركه على غرابته وغموضه ، وإنما يأتي له في سياق البيت بما يزيل ما يمكن أن يعلق به من الغرابة ، من ذلك . أيضًا . ما نلمحه في قوله :

عَلَى مُصْلَخِمٍّ مَا يَكَادُ جَسِيمُهُ يَمُدُّ بِعِطْفَيْهِ الْوَضِينَ الْمُسَمَّمَا (١٠)

فإنه بالرغم من غرابة كلمة **مصلخم** ؛ بسبب طولها وثقلها الصوتي المناسب لدلالتها على الشدة والجسامة مع شدة سورة الغضب (١١) المقترنة بهذا الجمل الضخم ، فقد ضم البيت بعض المفردات التي تعين على وضوح تلك الدلالات ، ومنها : **جسيم** وهي واضحة الدلالة على ضخامة الجسم لمجيئها على صيغة المبالغة . فعيل . ، والجسيم هنا إنما يريد به راكب الجمل ، وكأن ضخامة الجمل تستدعي كون من يركبه ضخم الجسم ، ومنها كلمة **الوضين** الدالة على اتساع الإبطين ، وهو وصف يعمق من معنى ضخامة الجمل ٠

وقد نلمح شيئًا من هذه الغرابة الناتجة عن طول الكلمة وثقلها الصوتي في حديثه عن صلابة الناقة وسرعتها التي لا يؤثر فيها طول السفر في قوله :

لا يُدْرِكُ الْحَاجَاتِ إلاَّ مُزْمِعٌ وَالنَّاجِيَاتُ مِنَ الْقِلاَصِ الضُّمَّرُ

رَاحُوا بِسَاهِمَةِ الْعُيُونِ غُدُوُّهَا مُصْعَنْفِرٌ وَ رَوَاحُهَا مُسْحَنْفِرُ (١٢)

فالنوق المسرعة . الناجيات . قد أصابها الضمور والهزال . الضمّر . وسهمت عيونها بسبب كثرة الأسفار ، ومع ذلك فإن بها فضلا من النشاط قد جعل سيرها سريعًا سواءٌ أكان ذلك في أول النهار . الغدو . أم كان في آخره . الرواح . مما قد يضفي عليها هالة أسطورية تذكر بنوق الشعراء الجاهليين الذين كانوا يكبرونها ، ويتوسلون بها على قضاء كل حاجاتهم ؛ ولذلك حظيت الناقة عند حميد بعدد كبير من الدوال اللغوية ذات الطول الدال على ما تتمتع به من القوة والضخامة والسرعة ، على أننا نلمح في الكلمتين الدالتين على سرعة الناقة في الغدو وفي الرواح ، وهما : ***مصعنفرٌ*** ، ***مسحنفرٌ*** ، شيئًا من الثقل الصوتي بسبب طولهما ؛ إذ تضم كل واحدة منهما أربعة مقاطع صوتية ثلاثة منها طويلة مغلقة ـ في كل كلمة . ومقطع واحد قصير ، وكثرة المقاطع الطويلة من شأنها أن يصيب الكلمة بالبطء ؛ بسبب طول المدة التي يستغرقها المقطع الطويل إذا ما قورن بالمقطع القصير ، وبرغم ذلك كله فإن الدلالة المعجمية للكلمتين تدور حول الوصف بالسرعة والجدة في السير ، وذلك ما تؤكده دلالة البيتين حيث يمتدح الشاعر الناقة بالقوة والجلد ، وديمومة السرعة والنشاط مهما بلغ منها الجَهد مبلغه ٠

ومن ضروب السرعة المتعلقة بالحيوان عند حميد القهمزى في قوله :

مِنْ كُلِّ قَرْوَاءَ نَحُوصٍ جَرْيُهَا إِذَا عَدَوْنَ الْقَهْمَزَى غَيْرُ شَنِجْ (١٣)

---

١٠. الديوان ص ٢٧٨

١١. لسان العرب لابن منظور ٣٤١/١٢ مادة صلخم

١٢. الديوان ص ١١١

١٣. الديوان ص ٤٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وقد ضم البيت بعضًا من المفردات الغريبة التي تحدو المتلقي إلى الكشف عن دلالاتها في المعاجم اللغوية ،وإن كان في السياق ما يكشف عن معانيها إذ كلها تتكاتف من أجل الوصول إلى دلالة كلمة القهمزى . محل الاستشهاد . فكلمة قرواء مأخوذة من القرا وهو بمعنى الظهر مما يشير إلى طول ظهر الأتان ، وهي النحوص ، أو أنثى الحمار الوحشي ، وما إن نصل إلى كلمة القهمزى حتى تواجهنا بطولها النسبي بسبب اشتمالها على ثلاثة مقاطع من بينها مقطعان طويلان ، أولهما مقطع طويل مغلق **[قَهْ]** ، وثانيهما مفتوح **[زَى]** وطول المقاطع هذا يسهم في بروز البطء الصوتي للكلمة مما قد يتعارض ودلالتها على السرعة ، وربما كانت هذه المفارقة بين البنية الصوتية والبنية الدلالية لنفس الكلمة سببًا فيما يمكن أن يلحقها من غرابة ، وبرغم ذلك كله فإن الدلالة العامة للبيت تساهم في اختفاء هذه الغرابة ٠

وإذا كانت الكلمات المنتمية إلى أصول رباعية أو خماسية متوائمة مع المعنى الذي تنتجه فإن الكلمات المنتمية إلى الأصل الثلاثي ، ولكنها مزيدة بواحد أو أكثر من أحرف الزيادة التي نبه عليها علماء العربية تقوم بنفس الدور ، وتؤدي نفس القاعدة اللغوية . العلاقة الطردية بين المبنى والمعنى . وهذا ما يمكن الوقوف عليه من خلال المقارنة بين تجريد الفعل **يَقْطَعُ** ، وزيادته بتضعيف عينه **يُقَطِّعُ** في قوله :

هُوِيٌّ تُخَالُ بِهِ جِنَّةٌ يُقَطِّعُ فِيهِ قَطَاكَ الْحَشَا (١٤)

إن المقارنة الصوتية بين الفعل المجرد والفعل المضعف العين لتؤكد على مضاعفة الجهد المبذول عند الزيادة على نفس الجهد المبذول مع الفعل المجرد ، ففي الفعل المزيد تتحرك الشفتان نحو الاقتراب من بعضهما عند حركة الضم التي يبدأ بها الفعل المزيد ، ثم تنفرجان فجأة مع حركة الفتح المصاحبة لصوت القاف اللهوي ، ثم يزداد الجهد أكثر مع تضعيف صوت الطاء المكسور ، والتصاق اللسان بأصول الثنايا العليا ، ثم تعاود الشفتان الانضمام مرة أخرى مع حركة الضم فوق صوت العين الحلقي المجهور ، ولعل هذا الجهد المبذول مما يتناسب ودلالة الفعل على شدة قطع الحشا . الربو . في القطا بسبب شدة الطيران التي تشير إليه الدالة . هويٌّ . ٠

وقوله عن طول الليل :

تَطَاوَلَ عَلَيْهِ اللَّيْلُ فِي الْمَكَا تَطَاوُلَ الْحَيَّةِ فِي قَعْرِ اللَّحَجْ (١٥)

إن المواجهة بين الفعل المجرد **طال** ، وبين نظيره المزيد بحرفين **تَطَاوَلَ** ـ في صدر البيت . لتكشف عن المفارقة الواضحة في دلالة كل منهما ، فأولهما / الفعل المجرد ، يدل على الحدث وحده ، دون أية ظلال دلالية يمكن أن يلفت إليها ، بينما يدل ثانيهما / الفعل المزيد ، على التفاعل بين حركة

---

١٤. الديوان ص ٨

١٥. الديوان ص ٤٤

الليل وذات الشاعر المثقل بهموم لم تكن لتجتمع عليه إلا في الليل ؛ ولذا فإن هذا الليل يبدو بطيء الخطا ثقيلاً ، مع الاستمرار في هذا البطء الذي يترتب عليه الإحساس بالطول٠

ويقول عن امرأة تعمل بالليل بعد نوم الأتراب :

فَقَامَتْ بِأَثْنَاءِ مِنَ اللَّيْلِ سَاعَةً سَرَاهَا الْدَّوَاهِي وَاسْتَنَامَ الْخَرَائِدُ (١٦)

فالدلالة من الفعلين **نام واستنام** واحدة ، وهي الإشارة إلى النوم ، وإيثار الثانية المزيدة ؛ لأنها تدل على استغراق هؤلاء الخرائد . النساء ذوات الحياء . في النوم مما يتيح للمرأة أن تباشر عملها في ظروف لا يشعر بها فيها أحد ، لا الخرائد ولا دواهي النساء ممن لهن دهاء وبصر بالأمور ٠

إن الكلمات التي تستخدم مزيدة بحروف الزيادة لهي من الكثرة بحيث يكون رصدها أمراً لا طائل من ورائه ، خاصة أنها أمر شائع لدى كل متكلمي اللغة ، وسياق الكلام هو الذي يلجئ المتكلم إلى استخدام هذه الصيغة دون غيرها ، وهذا الإيثار يزداد خصوصية عندما يتم من قبل الشاعر المتوخي خروج الدالة اللغوية معبرة أصدق ما يكون التعبير عما يعيشه من تجارب تستدعي أنواعًا معينة من الكلمات ٠

٢. عُجْمَة الكلمة :

تتميز الحضارات الإنسانية الحية بالقدرة على التأثير والتأثر المتبادل بين كل منها ، وذلك ما عرفته الحضارة العربية والإسلامية التي أثرت في الحضارات المجاورة لها كالفارسية واليونانية والمصرية والبابلية وغيرها من حضارات كانت تربطها علاقات الجوار ، أو التجارة ، وكان من بين مظاهر هذا التأثير والتأثر اللغة ، وخاصة على المستوى اللفظي ، إذ ينتقل عدد كبير من ألفاظ لغة إلى لغة أخرى ، مما يثري اللغة ويزيد من ثروتها اللفظية ، وقد " سلكت اللغة العربية مسلك غيرها من اللغات ، فاقترضت قبل الإسلام وبعده ألفاظًا أجنبية كثيرة ، ولم يجد العرب القدماء في هذا غضاضة ، أو ضيرًا بلغتهم التي أحبوها واعتزوا بها " (١٧) ٠

وقد ازداد العرب القدماء اقتناعًا بانتفاء الحرج عندما وجدوا في القرآن الكريم عددًا كبيرًا من الألفاظ الأعجمية ؛ فقد أعطى القرآن الكريم هذه الألفاظ شرعية الوجود بين ألفاظ لغته ، وفتح المجال أمام عدد جديد من الألفاظ التي يتم تعريبها بوسائل التعريب المعروفة ، من ضبط لأواخر الحروف ، أو زيادة بعض السوابق واللواحق على اللفظ الأعجمي ، أو إبدال بعض أصواتها بأصوات عربية ، وقد يتم ذلك من خلال عملية الاشتقاق التي تعطي للفظ الدخيل شرعيته ، بل وتثبت جذوره بين مفردات اللغة (١٨) ٠

---

١٦. الديوان ص ٥٩

١٧. من أسرار اللغة د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ١٢٤

١٨. من أسرار اللغة . السابق . ص ١٢٤

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ولم يكن العرب القدماء يغالون في اقتراضهم من اللغات الأخرى ، بل " كانوا في اقتراضهم لتلك الألفاظ يعمدون في أغلب الحالات إلى تلك التي تعبر عن أمور غير مألوفة في شبه الجزيرة من أزهار وطيور وخمور وأدوات منزلية ، وغير ذلك من كلمات تتطلبها مظاهر الحضارة والمدنية لدى الأمم العريقة التي كانت تتاخم الحدود العربية كالفرس واليونان " (١٩) ، وكل ذلك قد ورد عند حميد بن ثور الهلالي ، فمن الزهور قوله :

تَخَالُ الحَصَى مِنْ بَيْنِ مَنْسِمِ خُفِّهَا رُضَاضَ الْحَصَى وَالْبَهْرَمَانَ الْمُقَصَّمَا (٢٠)

حيث يتحول الحصى تحت خفاف الناقة إلى قطع صغيرة . رضاض . ، بل إن هذا الرضاض من ضخامة الناقة وقوتها ليتكسر ، ويتحول إلى ما يشبه زهر العصفر . البهرمان . المتفرق ، والبهرمان كلمة فارسية معربة ، ومن أنواع الطيب والعطور : **النَّد والعنبر** ، الواردان في قوله :

يَا رُبَّ نَارٍ هَدَتْنِي وَهْيَ مُوقَدَةٌ بِالنَّدِّ وَالْعَنْبَرِ الْهِنْدِيِّ وَالْغَارِ (٢١)

فالنَّدُّ نوع من الطيب ، وليس بعربي . كما ورد في الصحاح للجوهري (٢٢) . ، و **العنبر** من الطيب أيضًا ، وقد ذكره **الثعالبي** من بين الأسماء الفارسية الخاصة التي قبلتها العربية واضطرت إلى تعريبها (٢٣) .

ومن الطيور **السودقاني** ، وهو الصقر أو الشاهين ، وقد ورد في قوله عن زمام الناقة المسرعة . **محص** - وهو يشبه حركته بساق الصقر :

وَمَحْصٍ كَسَاقِ السُّودقانِيِّ نَازَعَتْ بِكَفِّيَ جَشَّاءُ الْبُغَامِ دَفُوقُ (٢٤)

وقد وردت الكلمة في بعض الصيغ الأخرى مثل : **سودنيق ، سوذانق ، شوذانيق وشوذق** ، والاختلاف بين هذه الصيغ والصيغة الواردة في النص تؤكد على حرية تصرف الشاعر في نقل الكلمات الأعجمية إلى لغته بحيث يتوخى في عملية التصرف هذه مناسبة الصيغة الجديدة لإمكانات اللغة العربية ، وحاجات شعرها ، خاصة فيما يتعلق بالوزن والقافية ؛ لأن " العرب تستعمل كثيرًا من ألفاظ العجم ، إذا احتاجت إليه لإقامة الوزن وإتمام القافية " ([٢٥]) ، ومن الأقمشة **الأرجوان** و**السجلاط** ، وقد وردا في قوله :

---

١٩. من أسرار اللغة . السابق . نفس الصفحة

٢٠. الديوان ص ٢٥٥

٢١. الديوان ص ٨٥

٢٢. تاج اللغة وصحاح العربية المسمى : الصحاح للجوهري بحواشي ابن عبد الجبار المقدسي المصري وكتاب الوشاح للتادلي ٤٧٤/٢ مادة ندد ، دار إحياء التراث العربي . ط ١/ ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م

٢٣. فقه اللغة وأسرار العربية :أبو منصور الثعالبي شرح د/ ديزيرة سقال ص ٢٣٠ دار الفكر العربي ط١/١٩٩٩

٢٤. الديوان ص ١٧٤ ، وانظر الدراسة الفنية : القسم الأول من الديوان ص ٢٠٢

٢٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه القاضي الجرجاني شرح أحمد الزين ص ٣٥١ مكتبة محمد علي صبيح د.ت

تَخَيَّرْنَ إِمَّا أُرْجُوَانًا مُهَذَّبًا وَإِمَّا سِجِلاطَ الْعِرَاقِ الْمُخَتَّمَا (٢٦)

فالأرجوان ثياب حُمر ، وأما السجلاط فهو ضرب من الثياب في لون الياسمين ، وقال عنه جار الله الزمخشري في كتابه الفائق في غريب الحديث : " وقيل : الكلمة رومية " (٢٧) ٠

ومن الطعام كلمة الكامخ ، وهو ما يؤتدم به . كما في الصحاح (٢٨) . يقول حميد :

أُولئِكَ مَا يَدْرِينَ مَا كَامَخُ الْقُرَى وَلا عُصُبٌ فِيهَا رِئَاثُ الْعَمَارِسِ (٢٩)

إلى غير ذلك من الكلمات الأعجمية التي كان للغة الفارسية القديمة النصيب الأوفر منها إذا ما قورنت بنظيرتها الرومية ؛ لأنهما تعدان أبرز حضارتين في الفترة المعنية بالدراسة ، ويمكن تعليل غلبة الكلمات الفارسية في شعر حميد بالقرب المكاني بين بني عامر . قوم الشاعر . وبلاد الفرس أو للتشابه بين صوتيات اللغة العربية واللغة الفارسية ، هذا التشابه الذي أباح للشاعر . وغيره ممن استخدما الكلمات الأعجمية في شعرهم . أن يتصرف في تعريبه لتلك الكلمات بما يراه مناسبًا لظروف فنه ومجتمعه ، وربما تصرف الشاعر في اللفظة الأعجمية تصرفًا كبيرًا . على نحو ما مر في كلمة السودانق التي تعني : الصقر أو الشاهين . ٠

ثم أمر آخر يتعلق بوجود الكلمات الأعجمية في شعر حميد بن ثور الهلالي الذي ينتمي إلى بني عامر الذين وُصفت لغة شعره بالبساطة والسهولة والوضوح (٣٠) ، وهو حكم يتخذ من التعميم وسيلة للخلاص من القضية ، ويعوزه إحصاء شامل ، مع دقة متناهية ؛ لأن وجود الكلمات الأعجمية بالتغييرات التي تلحقها بسبب عملية التعريب مما قد يضيع معها الأصل الأعجمي الذي لا تعرفه إلا قلة من المتلقين ، سوف يؤدي بطبيعة الحال إلى الغرابة ، وربما إلى شيء من التعمية التي قد تنقشع في حالة وجود تلك المفردات في المعاجم اللغوية ، أما إذا عمد الشاعر إلى بعض الألفاظ التي لا توجد في المعاجم ، فإننا نحكم . من ثم . على شعره بالغرابة التي وصف بها الأصمعي شعر حميد بن ثور الهلالي ، وإذا كانت هذه الغرابة على عهد الأصمعي . وهو قريب عهد بعصر الشاعر فضلاً عن مكانته وعلمه الذي لا يشك فيه أحد . فإن حدتها لتزداد على المتلقي المعاصر ، إلا أن يفيء إلى معاجم اللغة ليجلو فيها ما يجده من غموض في بعض الكلمات والتراكيب ، وأما ما لا يوجد فيها فإنه يظل على غرابته ، إذا لم يكن ثم ما يفسره ٠

---

٢٦. الديوان ص ٢٣٧

٢٧. الفائق في غريب الحديث : الزمخشري تحقيق علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ١٧٥/٢ دار الفكر ١٤١٤هـ/١٩٩٣م ، ولسان العرب ٣١٢/٧ مادة سجلط

٢٨. الصحاح للجوهري . سابق . ٣٧٧/١ مادة كمخ

٢٩. الديوان ص ١٢١

٣٠. المستدرك في شعر بني عامر من الجاهلية إلى آخر العصر الأموي ، جمع وتحقيق ودراسة د/ عبد الرحمن محمد الوصيفي ١/ ٢٢٤ ، نادي المدينة المنورة الأدبي رقم ٨٧ . ط ١ / ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

٣. ابتكار صيغ جديدة :

يعمد الشاعر إلى استخدام بعض الصيغ اللغوية الجديدة ، إما عن طريق ابتكارها ، وإما عن طريق تغيير في ضبط بعضها ، وفي كلتا الحالتين تكون الصيغ الجديدة هذه منحرفة عن عُرف اللغة وقواعدها ، وبالتالي تختفي هذه الصيغ من المعاجم اللغوية مما يسهم في عملية الغرابة ، وقد يكون بعضها مما حوته المعاجم ولكن الدلالة التي يريدها الشاعر منها لا تضمها المعاجم ومن ثم تتسع الدلالة المرتبطة بتلك الدالة ، لقد رأينا كيف أضاف الشاعر إلى الفعل اللازم دلالة جديدة بتعديته (٣١) منحرفًا بذلك عن القاعدة ، أو المعيار اللغوي ، وهذا الانحراف هو المتكأ الذي تتكئ عليه الأسلوبية ؛ لأن البحث الأسلوبي هو " علم الانحرافات " (٣٢) ٠

ولا يقنع الشاعر من هذه الانحرافات بتعدية الفعل اللازم ، وإنما يميل إلى ابتكار بعض الصيغ اللغوية الجديدة ، ويتخذ هذا الابتكار صورتين : الأولى ابتكار بعض الصيغ الجديدة التي ربما لا تضمها المعاجم اللغوية من مثل كلمة **الصباوة** التي يستخدمها مصدرًا للفعل **صبا** ، في قوله:

وَقَدْ كُنْتُ فِي بَعْضِ الصَّبَاوَةِ أَتَّقِي أُمُورًا وَأَخْشَى أَنْ تَدُورَ الدَّوَائِرُ (٣٣)

فالذي في معاجم اللغة : صبا صبوة وصُبُوًّا ، وليس صباوة ، ويبدو أن الشاعر ارتجل هذا المصدر قياسًا على ما في اللغة من الشقاوة والشكاوة . الشكاية . (٣٤) ، وبرغم شرعية القياس اللغوي إلا أن زيادة الألف قبل الواو في كلمة **[صباوة]** تعد انحرافًا ، أو عُدولاً تلتمس علته من سياق البيت الدال على حسرة الشاعر وحزنه بسبب انقضاء فترة الصبا الأثيرة لديه ؛ لذلك رغب في إطالة زمن الحديث عنها بزيادة صوت الألف ذي الوضوح السمعي ، وطول مداه الزمني ، ليمتد الحديث عنها على مستوى النص الشعري ما دام استحال امتدادها على مستوى الواقع ٠

ومن العدول ، أو الانحراف عن اللغة المعيارية ما نلمسه في كلمة **حُنُوق** التي تشير دلالتها إلى التصاق البطن بالصلب من الضعف والهزال في قوله :

لِطُلِ اللَيَالِي إِذْ تَطَاوَلَ مَا مَضَى وَفِي الصُّلْبِ وَالأَحْنَاءِ مِنْكَ حُنُوقُ (٣٥)

---

٣١. راجع ص ٦٦ من هذا البحث

٣٢. علم اللغة والدراسات الأدبية برند شبلنر ترجمة وتقديم د/ محمود جاد الرب ص ٦٠ الدار الفنية . القاهرة . ط١ / ١٩٩١ م

٣٣. الديوان ص ٩٤

٣٤. الديوان : القسم الأول الدراسة الفنية ص ٢٠٥ ، وراجع : لسان العرب ٤٣٨/١٤، ٤٣٩ مادتي : شقا ، شكا

٣٥. الديوان ص ١٦٤ ، وانظر كلمة قُصَايَة بمعنى البُعد في البيت ١٥٠/٢٠

٣٦. الصحاح للجوهري . سابق . ١٢١٢/٤

٣٧. لسان العرب لابن منظور ٧٠/١٠ مادة حنق

٣٨. لغة الشعر : دراسة في الضرورة الشعرية د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٦٠ دار الشروق ط ١٩٩٦/١م

وهذا المعنى يتعلق بالفعل الرباعي **أحْنَق** ؛ إذ يقال في اللغة : أحنق البعير إحناقًا ، وأحنق سنام البعير إذا ضمر ودق من الهزال (٣٦) ، ومعنى ذلك أن الصيغة التي استخدمها حميد **[حُنُوق]** ليست موجودة في معاجم اللغة ، وإنما الموجود هو كلمة **[حُنُق]** مضمومة الفاء والعين ، وهي من الكلمة ذات الدلالة الضدية إذ تدل على السمن والامتلاء كما تدل على الضعف والهزال (٣٧) وهذا المعنى الأخير هو ما يريده الشاعر الذي يعاني من الشيب وصدود المحبوبة ، وما يستدعيانه من الضعف والضمور ، وهذا ما يفسر زيادة الواو على مادة [حنق] لتتولد الصيغة الجديدة التي عريت منها معاجم اللغة ، وكل ما فعله الشاعر أنه أشبع الضمة الموجودة فوق عين الكلمة ، فنتج عن هذا الإشباع الصائت الطويل [الواو] ، ومن المعلوم أن إشباع الحركات القصيرة من الضرورات الشعرية المباحة للشعراء ٠ وهذه الواو تضيف دلالة جديدة هي التأكيد والمبالغة في الدلالة على الضعف والهزال ، كما تدل . بوضوحها السمعي ، وطول مداها الزمني . على الحالة الحزينة التي يعيشها الشاعر ، وكأنه يندب حظه فيطيل الصوت بالواو التي لا يؤدي ظهورها إلى تغير في الحكم الإعرابي ، وإنما " يخضع لقوة النبر بغرض التركيز والضغط على غرض معين " (٣٨) هو غرض الحزن والتحسر ٠

ويأتي الشاعر بصيغة جمعية جديدة لكلمة **عَلَم** التي تعني : الجبل ؛ ويعدل بها عن الجمع القياسي لها وهو عِلام ، وأعلام ، يقول :

أَقُولُ وَقَدْ حَالَ الأَجَارِعُ دُونَهَا وَغَيَّبَهَا عُلْمَانُهُ وَأَبَاهِرُهْ (٣٩)

وإذا كانت النون هي الحرف الزائد على الصيغتين القياسيتين ، فإن زيادتها تدل على المبالغة في زيادة عدة تلك الجبال ٠

أما الصورة الثانية لابتكار الصيغ الجديدة فهي ما قام به الشاعر من تصرفٍ في ضبط بعض الكلمات بحيث يؤدي تغيير الضبط إلى ظهور صيغة لغوية جديدة . الجدة فيها ناتجة من تغير الضبط . ، وهذا التغيير يُعد من الضرورات الشعرية التي تجوز للشاعر دون غيره ؛ ولذلك وجدت عند حميد كما وجدت عند غيره من الشعراء الفحول الذين يُعد شعرهم حجة يتعلل بها من يحيد عن القواعد ، ومن بين هذه التصرفات في الأبنية اللغوية : صرف الاسم الممنوع من الصرف وهو ما يدخل في باب الضرورة الشعرية (٤٠) ، ومنها ما جاء في إطار صرف بعض الأعلام المؤنثة الممنوعة من الصرف (٤١) كقوله :

---

٣٩. الديوان ص ٩٨

٤٠ـ انظر : ما يجوز للشاعر في الضرورة للقزاز القيرواني تحقيق د/ رمضان عبد التواب ، د/ صلاح الهادي ص ١٣١ . ط ١ /١٩٩٢م . الزهراء للإعلام العربي . القاهرة

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وَإِنَّ الَّذِي مَنَّاكَ أَنْ تُسْعِفَ النَّوَى بِهَا يَوْمَ رَعْنَيْ صَارَةٍ لَكَذُوبُ (٤٢)

حيث صرف كلمة **صارة** التي ترجع علة صرفها إلى الضرورة الشعرية التي تستدعي علة أخرى متعلقة بكون اللغة العربية تنفر من توالي أربعة مقاطع متحركة في الكلمة الواحدة أو الكلام المتوالي ؛ لأن ذلك يؤدي إلى ثقل في النطق ؛ ولذا " فاللغة العربية تميل عادة إلى المقاطع الساكنة وهي التي تنتهي بصوت ساكن ، ويقل فيها توالي المتحركة " (٤٣) ، وبناءًا على ذلك فإن وجود التنوين . **الصرف** . في نهاية كلمة صارة وما شابهها عند حميد إنما هو لكسر الثقل الصوتي الناتج عن توالي المقاطع المتحركة . إذا التُزِمت القاعدة . في البيت السابق : صارَةَ لَكَذُوب ٠

ومما يمنع من الصرف ما جاء من الجموع على صيغة منتهى الجموع ، وعندما يصرفها الشاعر ، فإنما يكون رعاية لضرورة الشعر ، يقول حميد :

إِذَا دَعَا أَجْيَادَ جَاءَتْ خَنَاجِرٌ لَهَامِيمُ لا يَمْشِي إِلَيْهِنَّ قَائِدُ (٤٤)

في البيت انحراف والتزام بالقاعدة ، الأول في كلمة **خناجر** ، والثاني في كلمة **لهاميم** ، ودلالتهما واحدة إذ تشيران إلى النوق الغزيرة اللبن ، وكلتاهما جاءت على صيغة منتهى الجموع ، جاءت الأولى مصروفة ومنحرفة ؛ رعاية للوقفة العروضية التي تستدعيها نهاية المصراع الأول ٠

ولا يقنع الشاعر بتوظيف الضرورة الشعرية في خرق قانون الصرف وعدمه ، وإنما يلجأ إلى تغيير ضبط بعض الدوال اللغوية بصورة تنم عن مخالفة للعرف ، فتبدو الصيغة الجديدة وكأنها مبتكرة ، أو زيادة في تصاريف مادة لغوية موجودة مما يساعد على إثراء اللغة ، وفي كل الحالات يظل تصرفه هاديًا لمن يسير على نفس الدرب ، يقول حميد عن ناقته التي عاقبها على عصيانها بوضع حلقة الحديد في عرنينها . أنفها . :

حَلَّيْتُهَا حِينَ رَابَتْنِي بِمَعْصِيَةٍ مِنْ حِلْيَةِ الْقَيْنِ فِي عِرْنِينِهَا خُرُصَا (٤٥)

فقد حرك حرف الراء من كلمة **خرص** ، وهي ساكنة في اللغة ، ومن ذلك قوله :

---

٤١. يمنع العلم المؤنث من الصرف وجوبًا في جميع حالاته إلا في حالتين يصح فيهما المنع وعدمه : الأولى أن يكون العلم المؤنث حرفين ، والثانية أن يكون ثلاثيًا ساكن الوسط غير أعجمي ، وغير منقول من المذكر للمؤنث : انظر النحو الوافي ، أ/ عباس حسن ٢٣٨/٤ . ط ١١ / ١٩٩٦م . دار المعارف . القاهرة

٤٢. الديوان ص ٢٢ ، وكذلك الأبيات : ٤٠/٣ ، ٤١/٢ ، ١٠٧/١ [يشير الرقم الأول للبيت والثاني للصفحة]

٤٣. الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ١٦٢

٤٤. الديوان ص ٥٨ ، وأجياد : اسم شاة ، وانظر الأبيات ٨٧/٣، ١٨٢/١ ، ٢٥٤/١١٣

٤٥. الديوان ص ١٣١ ، والقين : الحداد ، وخرصا : حلقة من حديد توضع في أنف الناقة ، وانظر البيت ١٠٣/٣

٤٦. الديوان ص ١٢٤ ، متكفت : لطيف البطن خميصها ، والأبيات : ١٠٣/٣ ، ١٧٤/٣٩ ، ٢٤٤/٨٥

٤٧. علم اللغة والدراسات الأدبية : برند شبلنر . سابق . ص ٨١

٤٨. الديوان ص ٥٧ ، وانظر البيتين : ١٧١/٣٠ ، ١٧٣/٣٨

٤٩. الديوان ص ٣٣ ، وانظر البيت ٨٩/٢

وَبِعَيْنِهَا رَشَأٌ تُرَاقِبُهُ مُتَكَفِّتُ الأَحْشَاءِ كَالسَّلْسِ (٤٦)

يقال في اللغة : سلِس بكسر اللام للشيء اللين السهل ، وتسكينها للضرورة الشعرية التي كان وجودها في وعي النقاد دالاً على رحابة اللغة العربية ومرونتها التي لم تقف حائلاً أمام المبدعين ليعبروا عن تجاربهم بما يرونه ملائمًا من مفردات اللغة وتراكيبها ، وقد رأينا أن بعضًا من هذه الصيغ الجديدة بكل صورها عند حميد قد كان دافعًا له كي يجيء في سياق البيت ببعض الدوال اللغوية التي من شأنها أن تجلو ما يلحق بالصيغ الجديدة من غموض ، وهذا أمر يدل على أن الشاعر لم يكن يتعمد الغموض ، وإنما هو أمر كان يأتيه طواعية من غير عمد ٠

٤. استخدام الدوال في غير سياقاتها :

إذا كان الأسلوب " يُفهم على أنه اختيار المؤلف الذي انتقاه من إمكانات موجودة في نظام اللغة " (٤٧) ، فإن وجود هذه الإمكانات مع عملية الاختيار أمر يتولد منهما إحلال وإبدال إرادي من قبل المؤلف المستمر في عملية الخرق والانحراف ، وخاصة عندما يحل غير المفترض محل المفترض ، كأن يستدعي السياق المثنى ، فيتناساه ويُحل المفرد محله في مثل قوله :

مُدَاخَلَةُ الأَرْسَاغِ فِي كُلِّ إِصْبَعٍ مِنَ الرِّجْلِ مِنْهَا وَالْيَدَيْنِ زَوَائِدُ (٤٨)

حيث كان المتوقع منه أن يردف دالة الجر في بداية المصراع الثاني بالمثنى لكلمة الرِّجل ، وليس بالمفرد منها ؛ لأنه جاء باليدين مثناة ، والإفراد في سياق التثنية هنا فيه امتهان لتلك المرأة التي يقوم بهجائها ؛ لأن إفراد الرِّجل هنا مع الوصف بالزوائد من شأنه أن يزيد في قبح المرأة وترهلها، وأن الوجود المنتظم للزوائد بالرجلين واليدين جميعًا قد يذهب بقبحها ؛ ولذلك أفرد الرِّجل ليؤكد على هذا القبح ٠

ويستخدم المفرد مكان الجمع في قوله :

جَفَانِي الْغَوَانِي أَنْ رَأَيْنَ مَفَارِقِي عَلاهُنَّ صِبْغٌ وَاضِحُ اللوْنِ أَشْهَبُ (٤٩)

فالمفارق : جمع مفرق وهي وسط الرأس ، وقد جاءت مجموعة برغم أن المرء لم يكن له إلا مفرق واحد ، وقد أرجع محقق الديوان هذه المفارقة بين الملفوظ . المفارق . والمفترض . مفرق . إلى أمن اللبس ([٥٠]) ، ويبدو أن عبارة أمن اللبس هذه من العبارات التعليلية التي يلجأ إليها في كثير من

---

٥٠. الديوان : القسم الأول : الدراسة الفنية ص ٢١٢

٥١. الديوان ص ٤٢ ، وانظر البيت ٢٣٠/٣٥

٥٢. لسان العرب ٤٧/١٣ مادة : بدن ، وانظر القسم الأول من الديوان ص ٢١٣

٥٣. الديوان ص ١٧١

٥٤. الديوان ص ٢٢١

٥٥. الديوان ص ٢٣٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الأحيان ، وهي لا تخلو من تعميم غير مقبول ، وإنما يمكن تعليل هذا الجمع بالإشارة إلى الدلالة الرمزية لكلمة "**مفارقي**" في سياقها ، إذ يراد بها الإشارة إلى الشعرات البيض التي علت مفرق رأسه ، ومن ثم تكون الكلمة الملفوظة هنا مجازًا مرسلاً عن الشعر في علاقته المحلية ، وفي ذلك إيحاء بأن بداية ظهور الشيب كانت في وسط رأسه ، وذلك أدعى لوضوحه . أشهب . ، ويكون جمع المفارق إشارة إلى جمع مماثل هو الشعرات البيض القابعة في مفرق الرأس ٠ ومن استخدامه الجمع في سياق المفرد قوله :

إِنَّ سُلَيْمَى وَاضِحٌ أَبْدَانُهَا لَيِّنَةُ الأَطْرَافِ مِنْ تَحْتِ السَّبَجْ (٥١)

فقد جمع كلمة **الأبدان** ، وليس لسليمى إلا بدن واحد ، وهذا الجمع يعد عدولاً ، أو انحرافًا عن المعيار الذي يقضي بتوحد النوع بين النعت السببي ومرفوعه ، بيد أن أثرة الجمع عنده قد تمت في إطار الرغبة الملحة في الوصول بجمال المرأة الواضح إلى حد الكمال ، وذلك عندما جعل الوضوح ممتدًّا إلى كل أجزاء بدنها ، وعلى ذلك يبدو أن الشاعر جعل كل جزءٍ منها بدنًا ، ثم جمعه على هذا (٥٢) ٠

ومن استخدامه المفرد في سياق يستدعي المثنى قوله :

تَعَادَى يَدَاهَا بِالنَّجَاءِ وَرِجْلُهَا إِذَا مَا اشْمَعَلَّتْ بِالْيَدَيْنِ لَحُوقُ (٥٣)

فإنه جاء بالرِّجل مفردة ، في حين أنه ثنّى كلمة اليدين قبلها وبعدها ، ومن ثم قد كان حق الرجل التثنية بيد أن الإفراد في البيت له دلالته على التعبير عن سرعة هذه الناقة حتى لكأن الرائي لا يرى منها إلا رِجلاً واحدة ٠

ومن استخدامه الجمع في سياق المثنى قوله :

رَعَيْنَ الْمُرَارَ الْجَوْنَ مِنْ كُلِّ مِذْنَبٍ شُهُورَ جُمَادَى كُلَّهَا وَالْمُحَرَّمَا (٥٤)

حيث جاء بكلمة **شهور** جمعًا في حين أن المضاف إليها . **جمادى** . مثنى ؛ لأنها شهران ، وليست جمعًا ، وقد يكون المراد أن هذه الإبل قد رعت ستة أشهر كاملة من جمادى إلى المحرم ، فجاء بالكلمة جمعًا ٠ ومن استخدامه المذكر بدلاً من المؤنث قوله :

وَكَائِنْ لَهَوْنَا مِنْ رَبِيعٍ مَسَرَّةٍ وَصَيْفٍ لَهَوْنَاهُ قَصِيرٍ ظَهَائِرُهْ (٥٥)

فالظهائر واحدتها : الظهيرة ، وهي الهاجرة ، وهي مؤنث ، وكان حق ما قبلها أن يؤنث لتأنيثها ، ولكن الشاعر أبى إلا أن يعدل عن هذا الحق ؛ لكي يوائم بين طول الكلمة . قصير . وبين دلالتها على القصر الذي يصف به فترة الظهيرة الموازية لأيام السرور واللهو القصيرة بطبيعتها ، وذاك مصدر تحسره ، ولو كان أثبت تاء التأنيث في نهاية الكلمة . قصير. لأدى ذلك إلى زيادة مقاطعها ، ويقول :

وَصَاحِبُ الْهَمِّ ثِقْلٌ لا حَوِيلَ لَهُ حَتَّى يُشَيِّعَهُ قَوْدَاءُ عُبْسُورُ (٥٦)

---

٥٦. الديوان ص ١٠٥

حيث جعل الفعل . يشيعه . للمذكر ، والأصل أن يؤنث ؛ لأن فاعله مؤنث وهو : ***قوداء*** ومعناها : الناقة الطويلة الظهر والعنق ، بيد أنه يمكن التماس علة التذكير هنا في اعتبار **القوداء** هذه مجازًا مرسلاً عن راكبها في علاقة المحلية ، أو قد يكون في البيت إضمار للفاعل ، وتكون الناقة القوداء بدلاً منه ، وينصرف معنى البيت إلى أن المهموم المأزوم والمثقل بهمه لا قدرة له على تصريف أموره إلا بمعاونة رفيق صدوق هو راكب هذه الناقة القوداء ٠

ومن الدوال اللغوية التي استخدمها الشاعر في غير سياقاتها : أدوات الاستفهام والنهي والنداء (٥٧) ، ومنها حروف الجر ، لقد استخدم حميد بعضًا من حروف الجر في غير سياقاتها اللغوية ؛ رغبة منه في تحميل النص بعدد كبير من الدلالات التي من شأنها أن تساعد على ثرائه ، وهو يتكئ في ذلك على عملية الإحلال والتبديل التي تستحضر دور القارئ ، وإسهامه في وضوح الدلالة وبروزها بتوقعه للاختيار المثبت في النص (٥٨) ٠

يخاطب حميد محبوبته وقد ذكرها عندما رأى الظبية وهي تمد عنقها من كناسها :

ذَكَرْتُكِ لَمَّا أَتْلَعَتْ مِنْ كِنَاسِهَا وَذِكْرُكِ سَبَّاتٍ إِلَيَّ عَجِيبُ (٥٩)

ولأن الدوال اللغوية تأخذ دلالاتها من السياق الواردة فيه ، فإننا إذا اعتبرنا كلمة **عجيب** في نهاية البيت بمعنى حبيب ، فسوف يؤدي ذلك إلى حصر دالة الجر ***إلى*** في إنتاج معنى الظرفية المكانية . عندي . ، أما إذا اعتُبرت بمعنى مُعجب . من الإعجاب . ، فإن دالة الجر سوف تنتج دلالة التملك ، وتكون من ثم بمعنى ***اللام*** (٦٠) ، ويبدو أن هذا المعنى هو المناسب لسياق البيت ؛ لأن التملك يعني ملازمة المالك للملوك ، والإعجاب بذكر المحبوبة أمر ملازم له ٠

ويقوم الفعل المستخدم مع حرف الجر بدور المبين لنوع الحرف من حيث الأصل العرفي ، أو الانحرافي ، وكذلك تحديد نوع الدلالة المقترنة بالحرف في سياقه ، يقول حميد :

فَلا تَأْمَنَا أَنْ يَعْدُوَ النَّأْيُ مِنْكُمَا وَ لاَ بُعْدَ نَـأْيٍ إِنْ أَلَمَّ حَبِيبُ (٦١)

---

٥٧. انظر المبحث الثالث من الفصل الثالث من البحث بعنوان : التراكيب الأسلوبية المحولة

٥٨. حول دور القارئ في تحديد نتائج اختيار المؤلف يُنظر : علم اللغة والدراسات الأدبية برند شبلنر . سابق . ص ١٠٨،١٠٩

٥٩. الديوان ص ٢٢

٦٠. انظر : الاقتضاب في شرح أدب الكتاب لابن السيد البطليوسي ٢٨١/٢ . تحقيق مصطفى السقا ، د/ حامد عبد المجيد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م

٦١. الديوان ص ١٨

٦٢. الكليات للكفوي ص ٢٦٦ وضع فهارسه د/عدنان درويش ، محمد المصري . مؤسسة الرسالة ط١٩٩٨/٢م

٦٣. الديوان ص ٩٩ ، وانظر البيت : ١٢٣/٣

٦٤. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام الأنصاري ١١٨/١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . المكتبة العصرية . بيروت ١٤١١هـ / ١٩٩١م ٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فالفعل **يعدو** يتعدى بحرف الجر ***على*** ، وليس بالحرف ***من*** ؛ ولذلك كان استعماله هنا من حيث السطح انحرافًا وعدولاً عن المعيار اللغوي لتعدية الأفعال بحروف الجر ، أما إذا بحثنا تحت السطح حيث بنية العُمق تبين أن الشاعر ربما ضمن الفعل ***عدا*** معنى فعل آخر يتعدى بحرف الجر الملفوظ في البيت ***من*** ، وهذا الفعل هو ***نال*** ، فيكون المعنى : أن ينال النأي منكما ، والتضمين ظاهرة أسلوبية عرفتها البلاغة العربية من القديم ، وهو يعني : " إشراب معنى فعلٍ لفعلٍ ليعامل معاملته ، وبعبارة أخرى هو أن يحمل اللفظ معنًى غير الذي يستحقه بغير آلة ظاهرة " (٦٢) بيد أن الانحراف الذي ينتج عن استخدام دالة الجر ***من*** في غير معناها ، هو الأنسب للدلالة في البيت ؛ لأن حرف الجر ***على*** يتضمن معنى الاستعلاء ، وهو ما يناسب دلالة النأي على القهر والقسوة التي يؤديها الفعل المضمَّن ***نال*** ٠

ويقول عن الحمامة التي تغنيه وصحبه بالجزع . منعطف الوادي . :

بِجِزْعٍ تُغَنِّينَا بِهِ مُسْتَظِلَّةٌ بِسَاقٍ تُغَنِّيهِ وَسَاقٍ يُحَاوِرُهْ (٦٣)

فحرف ***الباء*** في المصراع الأول جاء بمعنى الظرفية المكانية التي يؤكدها المكان جزع ، ولعله آثر الباء على حرف الجر المنتج للظرفية ***في*** ؛ لأن الباء حرف يتضمن معنى الإلصاق " وهو معنًى لا يفارقها " (٦٤) ، وعدم المفارقة يؤكد دلالة استعذاب المكث في المكان . ***جزع*** . والاستمتاع بغناء الحمامة في هذا الجو الذي تتجاوب فيه الأغصان راقصة وغناء الحمامة ٠

إن كل ما سبق حول البنية اللغوية للكلمة في شعر حميد ، إنما يؤكد . في الغالب . على ما كان ينهجه في إبداع شعره ، حيث البساطة والوضوح اللذان ينتفي معهما الابتذال والتسطح ، وإذا كان قد لجأ إلى بعض الدوال اللغوية المتسمة بالغرابة ، فلم يكن ذلك بالشيء الكثير الذي يجعل كل وكده حول هذا المنحى ، وإنما كان يفعل ذلك من باب التوسعة اللغوية التي تقبل من فحول الشعراء الذين تحتذى أشعارهم ، وتزخر بها كتب اللغة والبلاغة ٠

المبحث الثاني : البنية الدلالية :

درس الباحث في المبحث السابق البنية اللغوية للكلمة ، وسوف يقوم هنا بدراسة البنية الدلالية للكلمة باعتبار هذه البنية مجموعة من " المعلومات المحملة عن طريق اللغة . وهي . مصوغة بالطريقة التي ينظم بها التجربة " (١) ؛ لأن للتجارب التي يمر بها المبدع أثرًا على اختيار الكلمات ، ولأن التجارب والمواقف التي يمر بها المبدع متنوعة فإن الكلمات تأخذ دلالات متعددة بسبب اختلاف المواقع التي تكون فيها من سياق إلى آخر ، وقد يكون " للألفاظ دلالة مرجعية تكتسبها لكونها عناصر في جملة ، أو لكونها تعاريف ، أو تسميات يُشار بها إلى الشيء . ولكن . هذه التعريفات والإشارات لا يُتوصل إليها إلا بالجمل " (٢) التي ترد فيها ٠

---

١. التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم : د/ محمد غاليم ص ٩٢ ط١/١٩٨٧م . دار توبقال . الرباط

٢. مدخل إلى علم الدلالة : فرانك بالمر ترجمة د/ خالد محمود جمعة ص ١٨٥ . ط١/١٩٩٧م دار العروبة

٣. مفهوم الحقول الدلالية انظر : علم الدلالة د/ أحمد مختار عمر ص٧٩ . ط٤/عالم الكتب ١٩٩٣م

٤. علم الدلالة د/ أحمد مختار عمر . السابق . ص ٨٠،٧٩

٥. السابق ص ٩٨ وانظر كتاب : مدخل إلى علم الدلالة : بالمر . سابق . ص ١١٤،١١٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

تأتي دراسة البنية الدلالية للكلمة في شعر حميد بن ثور ؛ محاولة لتبين أثر التجارب والمواقف التي مر بها على تخيره لمفردات خاصة منتجة لدلالات خاصة به ، وإذا كان من المتعذر . بسبب طبيعة البحث . رصد كل المفردات المستخدمة والبحث عن دلالة كل منها ، فقد لجأ الباحث على وسيلة إجرائية يتم له من خلالها الكشف عن التوجهات الدلالية للمفردات التي استخدمها الشاعر ، وهذه الوسيلة هي تقسيم المفردات إلى مجموعات ترتبط مفردات كل مجموعة منها بروابط دلالية ، ويضمها رمز أو مسمًى أو لفظ عام ، وذلك ما يُعرف بالحقول الدلالية (٣) التي تؤكد نظريتها على أنه " لكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًا " (٤) ، وهذا الاتصال يتم عن طريق الترادف أو الاشتمال أو ارتباط الجزء بالكل ، أو التضاد أو التنافر (٥) ، وأبرز الحقول الدلالية التي ظهرت عند حميد هي حقول : الزمن ، العمر ، اللون ، الحيوان والطير ، ثم حقل مفردات الأعلام ٠

أولاً : مفردات الزمن :

ارتبطت فكرة الزمن عند العربي القديم بالتحول والصيرورة التي تعني انعدام الثبات والاستقرار ، فلقد كان كل شيء من حوله يتغير ويتحول من حال إلى أخرى : تعاقب لليل والنهار وفصول السنة والضياء والظلام ، وغيرها من الثنائيات الضدية التي كثيرًا ما قرن العربي القديم بنها وبين إحساسه بالمفارقة ، أو بالموت ، ومن ثم بات يتوجس خيفة من الليل والظلام والخريف والشتاء ، وكلها تعني لديه . الجدب والإحساس بالفشل ، أو دنو الأجل ، إلا في بعض المواقف الخاصة التي وظف فيها البعض من الشعراء الليل في معانٍ بعيدة عما شاع عنها ٠

لقد بدت هذه الثنائيات الضدية في شعر حميد بصورة لافتة للنظر ، وهي بتوتراتها وتناقضاتها تبرز حالة التوتر والقلق المسيطر على حياته خاصة في سني عمره المتأخرة تلك التي أكثر فيها من شكوى الهرم وضعف البصر وانحناء الظهر ، وخواء المجلس، وكثرة غِيَر الدهر وصروف الزمن الذي يُنظر إليه على أنه " معطًى من معطيات الوجدان . وله . دوره في الحياة والأفعال الإنسانية " (٦) ٠ أما في الشعر فإنه يتناول عاطفة الشاعر ونظرته إلى الحياة وإلى الكون فهو " إحساس وشعور أكثر منه ساعات تُعد وتُحسب (٧) إحساس بالمعاناة من سطوة الزمن على كل شيء : الإنسان والمكان ، والموجودات جميعها ٠

ثنائية الليل والنهار :

---

٦. الزمن في الأدب : هانز ميرهوف ترجمة أسعد رزوق ص١٦ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ١٩٧٢م

٧. شعرنا القديم والنقد الجديد د/وهب أحمد رومية ص١٨٥ عالم المعرفة ع/٢٠٧/١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م . الكويت

٨. مدخل إلى علم الدلالة . بالمر . سابق . ص ١٤٤

٩. الديوان ص ٢١٨،٢١٩

تجمع علاقة التضاد ، أو " تعاكس الدلالة " (٨) بين الليل والنهار ، وما يستدعيانه من مترادفات متعلقة بكل منهما كالعشيِّ والضحى ، والمساء والصباح ، والغدو والرواح ، وكلها مترادفات استخدمها حميد في شعره ، وبدت طاغية . خاصة . في تلكم القصائد والمقطعات التي قالها بعدما كبرت سنه ، وأخذ يجتر شريط الذكريات والخبرات الطويلة ، ويستخلص منها هذه الحكمة التي تفيض أسًى وحسرة :

أَرَى بَصَرِي قَدْ رَابَنِي بَعْدَ حِدَّةٍ وَحَسْبُكَ دَاءًا أَنْ تَصِحَّ وَتِسْلَمَا

وَلَن يَلْبَثَ الْعَصْرَانِ يَوْمٌ وَ لَيْلَةٌ إِذَا طَلَبَا أَنْ يُدْرِكَا مَا تَيَمَّمَا

وَصَوْتٍ عَلَى فَوْتٍ سَمِعْتُ وَ نَظْرَةٍ تَلافَيْتُهَا وَاللَّيْلُ قَدْ صَارَأَدْهَمَا (٩)

فلقد ضعف بصره بعد أن كان حديداً ، وقنع من العيش بهذه الحكمة المتناصة مع الأثر "**كفى بالسلامة داءًا** " ، وهو تناص يصور القلق والتوتر المسيطر عليه ، والمتجسد أسلوبياً من خلال المفارقة الضدية بين الصحة والسلامة من ناحية وبين الداء من ناحية أخرى ، فالمرء إذا صح وسلم من الداء عاش إلى الهِرم ، ثم أدركته المنية التي يبحث عنها العصران وهما الليل والنهار ، ويُقال لهما : الفتيان والملوان والجديدان والأجدان اللذان يجدان في طلب المرء فيفنيانه ، وهذا الأثر الذي يحدثه الزمن /العصران يمتد ليؤثر في المكان . فوت . بدلالتها على البُعد الذي يتحول بعد هذا الزمن الطويل إلى فراغ مصمت يضيع في ثناياه الصوت فلا يُسمع ، بعدما كان مسموعًا ، كما يمتد الأثر على الإنسان . الشاعر . الذي يشكو في أسًى وحسرة ما تتركه سطوة الزمن عليه ، هذه السطوة التي تجسدها . لونيًّا . صورة الليل الأدهم الشديد الظلمة الملونة لهذا الفراغ المكاني . فوت . بقتامة سوداوية تزيده بُعدًا ، وتقلل من فرصة السماع مما يزيد الإنسان / الشاعر ، حسرة على الماضي أو الشباب المنصرم إلى حيث لا رجعة ، والتحسر على الماضي في الشعر العربي القديم قد كان ظاهرة من ظواهر الإحساس بسطوة الزمن وقهره للإنسان ، وتلك الحسرة يمكن التماس علتها في إحساس العربي القديم بعدم عودته ونسيانه ، وكذلك لأن الماضي مرتبط لديه بالإحساس بكل معاني : الخير والشباب ، وما يقترن به من صبوات غرامية ، وغيرها ، وتلك الحقيقة المؤلمة التي تزيده رهبة من الليالي ، وطولها وكثرتها التي تخترم الشباب :

أَثَبْنَ بَيَاضًا مِنْ سَوَادٍ سَرَقْنَهُ وَطُولُ اللَّيَالِي للشَّبَابِ سَرُوقُ (١٠)

ولم يكن البياض ولا السواد إلا تعبيرًا مجازيًّا عن الشيب الحاضر والشباب الغائب ، أو المسروق ، وكأن البياض / الشيب إثابة وعطاءًا تجود به الليالي الطوال ، ولعل في المفارقة الضدية بين الإثابة والسرقة ، ما يدل على القلق والتوتر المسيطر على نفس الشاعر الوجلة من الليالي التي تنتحل

---

١٠. الديوان ص ١٧٤

١١. الديوان ص ٤٤

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الوصف البشري عندما تسرق الشباب منه ، وتجمع إليها . السرقة . التسلط والقهر ، وهما يدلان على أن ما يحدث إنما يتم رغمًا عن صاحبه الذي لا يملك من شيء سوى الرضا والتسليم ٠

ووصف الليل بالطول من التراكيب الوصفية التي شاع استخدامها عند الشعراء القدامى ، وخاصة الجاهليين كالنابغة الذبياني وامرئ القيس ، وكان طول الليالي مفردة من المفردات الشائعة عند حميد بن ثور ، ولكنه يأخذ عنده طابعًا خاصًّا ، وذلك عندما يربطه في التركيب التشبيهي بتطاول الحية في قعر جحر ضيق ، يقول :

تَطَاوَلَ اللَّيْلُ عَلَيْهِ فِي الْمَكَا تَطَاوُلَ الْحَيَّةِ فِي قَعْرِ اللحَجْ (١١)

وخصوصية التشبيه ناتجة عن صورة المشبه به عند حدوثه ، وهو ما يتم ببطءٍ شديد تناسبه الصيغة . تطاول . التي توحي من خلال مادة التفاعل بأثر طول الليل على المكان . اللحج ، أو الجحر الضيق الذي يزيده ظلام الليل ضيقًا . ، إذ يبدو أنه يتطاول هو الآخر حتى يستوعب طول الحية ، أو تطاولها ٠

ومن تلك المفردات المقترنة بدالة الليل : البرق ، وما يستدعيه من الخوف والقلق والأرق وهي أحاسيس لا تظهر إلا في الليل ، حيث يزيد ظلامه المهموم همًّا فوق ما يحمل من هموم ، وكلها مما يمكن استشعاره من خلال الثنائية الضدية بين دلالة البرق على الضوء ، والظلام المقترن بالليل ، يقول حميد عن برق رآه في ليلة مظلمة :

أَرِقْتُ لِبَرْقٍ آخِرَاللَّيْلِ يَلْمَعُ سَرَى دَائِبًا فِيهَا يَهُبُّ وَيَهْجَعُ

دَجَا اللَّيْلُ وَاسْتَنَّ اسْتِنَانًا رَفِيفُهُ كَمَا اسْتَنَّ فِي الْغَابِ الْحَرِيقُ الْمُشَعْشَعُ (١٢)

وما هذا الأرق المتخذ من الليل زمنًا يباشر فيه سطوته على الشاعر المهموم إلا المخاض الذي تمخض عن تذكر ***ليلى*** المحبوبة المرتحلة عن المكان في الزمان الماضي مخلفة وراءها أثرًا لا يمّحي على كلٍّ من : الإنسان والزمان والمكان :

أَلا مَا لِعَيْنِي . لا أَبَا لأَبِيكُمَا . إِذَا ذُكِرَتْ لَيْلَى تُرِبُّ فَتَدْمَعُ

وَمَا لِفُؤَادِي كُلَّمَا خَطَرَ الْهَوَى عَلَى ذَاكَ فِيمَا لا يُوَاتِيهِ يَطْمَعُ (١٣)

---

١٢. الديوان ص ١٣٧

١٣. الديوان ص ١٤٠

١٤. الديوان ص ١٧٩،١٨٠

١٥. يذهب كثير من اللغويين إلى القول بالمفارقة بين الظل والفيء ، على أساس ارتباط أولهما بالغداة ، وارتباط الثاني بالعشيّ ، وعلى ذلك تكون العلاقة بينهما هي علاقة التضاد ، في حين ذهب البعض الآخر إلى أن الظل عام والفيء خاص ؛ وقد أرجعوا ذلك إلى تطور الدلالة واتساعها ٠ راجع : المجلة العربية للعلوم الإنسانية . عدد٧٣ . ص ٩١،٩٢ . الكويت . شتاء ٢٠٠١م

فبدت ثلاثتها قلقة مضطربة بسبب هذه المفارقة بين الليل المظلم . دجا . ، وضوء البرق المنتشر في نواحي السحاب ، والمفارقة بين الهجوع والهبوب ، وتحول المكان كله . الغاب . إلى كتلة من النيران المنتشرة في كل الأرجاء ، في مشهد طبيعي يخيل للمرء فيه أن الزمان والمكان ، بل والطبيعة كلها تتجاوب مع الشاعر وتشاركه وجدانيًّا أرقه وقلقه الذي أبرزته التوترات الدلالية بين الثنائيات الضدية : يهب ويهجع ، دجا الليل والحريق المشعشع ، البرق اللامع والليل ٠

وافتقاد المحبوبة قد يكون بارتحالها من الديار . كما هي عادة العرب . ، وقد يكون بالحيلولة بينها وبين الشاعر العاشق ، وتكون تلك الحيلولة من خلال رقابة صارمة يمارسها زوج شديد الغيرة على زوجته ، أو ذو محرم صعب الخلق ٠ يقول حميد :

حَمَى ظِلَّهَا شَكْسُ الْخَلِيقَةِ خَائِفٌ عَلَيْهَا عُرَامَ الطَّائِفِينَ شَفِيقُ

فَلا الظِّلَّ مِنْ بَرْدِ الضُّحَى تَسْتَطِيعُهُ وَلا الْفَيْءَ مِنْ بَرْدِ الْعَشِيِّ تَذُوقُ (١٤)

وهنا تتدخل دوال الزمن المتضادة : الضحى والعشيّ ، الظل والفيء (١٥) لتؤكد امتداد الحرمان من ظل المحبوبة في كل وقت ، فالتضاد هنا منتج لشمولية الزمن الذي يأخذ الليل منه جزءًا واضحًا في الدالتين : الظل والعشيّ ، وذاك ما يعكس الحالة النفسية للشاعر المهموم الذي يزيده الليل هما فوق ما يعانيه من الهموم ٠

ثنائية الدهر والزمان :

ومن مفردات الزمن التي ضمها شعر حميد : الدهر الذي تنصرف دلالته إلى الزمان الطويل الذي لا تُعرف له عدة يتحدد بها ، وكان له في المعتقد الجاهلي سطوة المتحكم الذي لا يعرف رحمة في حكمه ، وكان من شأن العرب . كما يقول ابن الأثير . : " أن تذم الدهر وتسبه عند النوازل " (١٦) ، وربما التمسنا العلة في هذه العلاقة القلقة مع الدهر من خلال الدلالة اللغوية لمادة **[دهر]** التي تدور حول النازلة والمصيبة (١٧) وكان العرب يسندون فاعلية المصائب والمهالك إلى الدهر خاصة عند مَن عُرفوا بالدهرية الذين حكى القرآن الكريم قولتهم في سياق الذم والاستهجان ((**وَقَالُوا مَا هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ**)) (١٨) ، وكثرت على ألسنتهم التراكيب الإضافية : ريب الدهر ، مصائب الدهر ، ونوائبه ، ومنه صروف الدهر التي وردت في قول حميد :

---

١٦. النهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير تحقيق طاهر الزاوي ، ومحمود الطناحي ٢/ ١٤٤ . دار إحياء الكتب العربية د ٠ ت ٠

١٧. الصحاح للجوهري . سابق . ٥٧١/٢ مادة دهر

١٨. سورة الجاثية آية ٢٤

١٩. الديوان ص ٣٤

٢٠. الديوان ص ٩٤ ، وانظر : البيت ٣٦/٢

٢١. الزمان الدلالي د/ كريم زكي حسام الدين ص ٩٠ . دار غريب . ٢٠٠٢م . القاهرة

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مِنْ أَيِّ صُرُوفِ الدَّهْرِ أَصْبَحْتَ تَعْجَبُ وَفِي أَيِّ هَذَا الدَّهْرُ أَمْسَيْتَ تَرْغَبُ

وَأَذْهَبَ أَهْلِي بِالْفَنَاءِ وَإِخْوَتِي وَرَهْطِي وَقَدْ أَيْقَنْتُ أَنْ سَوْفَ أَذْهَبُ (١٩)

وهو قول ينم عن إحساس بالعجز التام إزاء هذه الصروف التي لا يدري لها عدة ، ولا يعرف لها جهة تأتي منها ، وكأنما أصابت المكان المجهول أساسًا بشمولية تجسد الشعور بالإحباط أمام هذا الوحش الزمني الذي ليس له من لوازم دلالية سوى الفناء ، والإذهاب بالأهل والرهط والعشيرة مما يصل بالمُحبَط إلى الحقيقة اليقينية ، وهي أن الدور . حتمًا . سيصيبه ؛ لأنه كما يقول :

وَأَعْلَمُ أَنِّي إِنْ تَغَطَّيْتُ مَرَّةً مِنَ الدَّهْرِ مَكْشُوفٌ غِطَائِي فَنَاظِرُ (٢٠)

ومع العلم اليقيني [**أَعْلَمُ**] يأتي الشك في القدرة على الهرب من براثن الدهر ، وذلك ما يوحي به استخدامه الدالة الشرطية [**إِنْ**] التي تشكك في حدوث ما بعدها ، وحتى لو أنه استطاع الغطاء من صروف الدهر ، فسرعان ما سينكشف هذا الغطاء ؛ ولذا فقد آثر الشاعر حذف فاء الجواب ليدل على سرعة الانكشاف ٠

أما الزمن أو الزمان فهي لفظة تطلق على كل وقت طويل أو قصير ، وهو يرتبط بالدلالة على " المرض والعجز ، فالزمانة : المرض أو العاهة التي يصاب بها الإنسان ويدخل فيها " (٢١) ويترتب على هذه الدلالة أن تكون العلاقة بين الدهر والزمن هي علاقة السبب بالمسبَّب ، وقد تربط بينهما علاقة الترادف ، ومن ثم تكون الشكوى منهما واحدة ، إذ ارتبط الزمن في شعر حميد بنفس الدلالة التي دار في إطارها الدهر ، فإذا كان الدهر قد أذهب أهله ورهطه ، فإن الزمان قد أفقده سورة شبابه ، مثله في ذلك مثل غيره من الرجال ، فالزمان تمتد سطوته على كل إنسان ، يقول حميد في سياق الشكوى من كثرة مصائب الزمن معه :

وَفَقَدْتُ شِرَّاتِي التِي أَوْدَى بِهَا زَمَنٌ يُطَوِّحُ بِالرِّجَالِ وَأَعْصُرُ (٢٢)

تتبدى هذه السطوة التي يمارسها الزمن مع الشاعر في أمرين : أولهما أن الشاعر أسند إلى الزمن حدثين يتعلقان بدلالة الإهلاك ، فالزمن قد أهلك شبابه ، والزمن يطوح بالرجال أو يهلكهم ، وثانيهما أن الشاعر عطف كلمة [**أعصر**] على كلمة [**الزمن**] ، وهما وإن كانتا تترادفان من ناحية فإنهما تختلفان من ناحية أخرى ؛ لأن لكلمة "عصر " دلالات أخرى منها : دلالتها على الحبس الذي يؤكد على ما للزمن من سطوة وقهر يمارسهما على الشاعر ، وعلى كل شيء ٠

---

٢٢. الديوان ص ١١٠ ، وانظر البيت : ٣٤/٣

٢٣. الديوان ص ١٨٨

٢٤. انظر البيتين ٩/٣ ، ١٥٥/١ من الديوان

٢٥. الديوان ص ٥٧ ، وانظر البيتين : ١٨/٢٩ ، ١٧٨/٥١ من الديوان

وإذا لم يستخدم الشاعر دالة الزمن مرادفة للدهر ، ولأثره الذي يتركه على الشاعر ، فإنه يستخدم دالة الزمن في إطار دلالتها اللغوية التي تعني : طول الفترة ، وهي الدلالة التي تأتي في سياق الشكوى ، أو الحاجة والعوز ، يقول عن المرأة العجوز :

فَوَجْدِي بِجُمْلٍ وَجْدُ شَمْطَاءَ عَالَجَتْ مِنَ الْعَيْشِ أَزْمَانًا عَلَى مِرَرِ الْقُلِّ (٢٣)

لقد شعرت هذه العجوز الشمطاء بالحاجة والعوز بسبب مرارة الفقر مدة طويلة من الزمن ؛ ولذلك جاء الشاعر بكلمة " **أزمانًا** " في صيغة الجمع للدلالة على طول المدة الزمنية التي عاشتها المرأة تحت مرارة الفقر ، وزاد تنكير الكلمة " أزمان" مع جمعها في الدلالة على هذه الكثرة أو الطول الذي لا تعرف معه عدة ، حتى لحظة التكلم ٠

ومن المترادفات الزمانية التي وردت في شعر حميد : **السنة** و**العام** ، وقد ربط أولاهما بمعاني الجدب والقحط (٢٤) كما جرى بذلك العرف اللغوي ، بينما ربط ثانيتهما بالدلالة على السعادة والخصب والنماء **. عام النتاج ٢٢٩/٣٢ .** ، وإذا جاء بها في سياقٍ دالٍّ على المرض ، فإنه يأتي بها في صيغة الجمع فتكون مرادفة لمعنى الأزمان التي لا تُعرف عدتها **. تتابع أعوام عليها هزلنها (٢٥) ٠ .**

وثم مفردات زمنية أخرى وردت عنده مثل :**. الصيف** ٤٣/٦ ، ٩٨/٣ ، ١٧٩/٥٥ . ، **الشتاء** الذي ارتبط عنده بالقلق وعدم الراحة ١١٢/٢٣ ، ١٤٨/١٣ ، **ـ** و**الربيع** الذي ورد في سياقات اللهو والمرح التي كان يعيشها في فترة الشباب ٩٨/٣ ، ١٤٢/١٧ **ـ** ، ومنها : **الحول المجرَّم** : أي التام ٢١٧/٤ ، **والشهر والسراب والآل والساعة** ، وكلها دوال تؤكد على أن لمفردات الزمن حضورًا بارزًا في المعجم الشعري لحميد بن ثور ٠

ويلاحظ أن السمة الغالبة على توظيفه مفردات الزمن ، أنه كان مأزومًا بقضية الزمن ، ومصارعته التي كان على يقين من أنها أمر لا طائل من ورائه سوى الخسران ؛ لأنها معركة غير متكافئة الأطراف ، ومن ثم برزت مفردات الزمن عنده في سياقات تغذي فكرة الصراع هذه ، أو تدور في إطارها ، وما تستدعيه من مشاعر الرهبة والقلق والخوف ٠

ثانيًا : مفردات العمر :

تربط بين حقليْ الزمن والعمر روابط دلالية متينة تجعلهما أشبه ما يكونان بوجهين لعملة واحدة ؛ ذلك أنه إذا كان الزمن سنواتٍ وشهورًا وأيامًا تقل أو تكثر . على نحو ما مضى . ، فإن العمر هو الصورة التجميعية لتلك المفردات الزمنية ، وهو . العمر . مقسم إلى مجموعة من المراحل السنية التي تضم كل واحدة منها عددًا محددًا من السنوات المرتبطة بالشهور والأيام رباط الجزء بالكل ٠

يمكن تقسيم مفردات العمر في شعر حميد إلى ثلاث مراحل هي : مرحلة **الصبا** وتضم مفرداتٍ مثل : **الصبا** ، **الفتى** ، **الفتاة** ، **خِرْق** ، **مُرْد** ، ومرحلة **الشباب** ، وهي تضم مفردات مثل : **شباب** ، **العذارى** ، **الخرائد** ، وبعض التراكيب الإضافية مثل : **غصن الشباب وريعان الشباب** ، ثم

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مرحلة **الهِرَم** ، وتضم مفردات مثل : **هزالة ، مشيب ، ثمانين عامًا ، كبيرة ، شمطاء ، شيب ، هِرَم** ، وترتبط مفردات كل مرحلة منها دلاليًّا بِعلاقة الترادف ، ويضمها جميعًا حقل دلاليٌّ واحد هو حقل مفردات العمر ٠

وقد اقترن حديث الشاعر عن الصبا بأهم الصفات التي تميزه عن غيره من المراحل العمرية ، ومن هذه الصفات : **القوة** (٢٦)و**الجمال** و**الرشاقة** و**الحياء** (٢٧) وهو في كل ذلك ينطلق من اللحظة الحاضرة ،حيث وصول النفس إلى مرحلة عمرية مفارقة لمرحلة الصبا ؛ولذلك اقترن حديثه عن مرحلة الصبا بصيغة الفعل الماضي الدال على انتهاء الحدث ،مع الإشارة إلى ما يغمر النفس من حنين حزين :

فَمِثْلُكِ أَصْبَى لَوْ رَجَعْتُ إِلَى الصِّبَا فُؤَادًا تَنَاهَى بَعْدَمَا كَانَ أَعْذَرَا (٢٨)

فهو يبوح بهذا الحزن للمرأة التي شاقته وحنَّ إليها ، ولكن أنى له أن يعود إليها ، وقد انتهى القلب عن التشوق بعدما كان يبالغ فيه . أعذر . وتدل الدالة الشرطية . لو . على هذه الرغبة المستحيلة في العودة إلى أيام الصبا المنقضية إلى غير رجعة ٠

ولم يكن حديثه عن الشباب بأقل حنينًا وشعورًا بالحزن من حديثه عن الصبا ، وما له لا يحزن ولا يحن إلى الشباب ، وقد شابت النفس ، ووهن العظم ، وضعف البصر بعد حدة ، وازداد القلب حسرة عندما وصل إلى هذه الحقيقة المؤلمة : إن الشباب المفارق لا يمكن أن يعود مرة أخرى ، يخاطب حميد نفسه قائلاً :

لَيْسَ الشَّبَابُ عَلَيْكَ الدَّهْرَ مُرْتَجَعًا حَتَّى تَعُودَ كَثِيبًا أُمُّ صَبَّارِ (٢٩)

ولم تكن أم صبار هذه سوى أرض ذات حجارة صلبة سوداء اللون ، وأما الكثيب ، فهو الرمل المتحرك ذو المرونة التي تظهر في سقوط أعلاه إذا حُرِّك أسفله ، وهو بهذا المعنى بينه وبين الحجارة الصلبة . أم صبار . مفارقة ضدية ، فلا يلتقيان أبدًا ، وكما أنهما لا يلتقيان ، أو لا تتحول الحجارة الصلبة إلى كثيب من الرمل ، فكذلك الشباب الفائت لا يعود أبدًا ، ولم تكن هذه الحقيقة الفاجعة بمانع يمنعه من اللجوء . متضرعًا إلى الله تعالى أن يرزقه الشباب ، والتوبة مما به من صبوات عاطفية :

فَلا يُبْعِدِ اللهُ الشَّبَابَ وَقَوْلَنَا إِذَا مَا صَبَوْنَا صَبْوَةً سَنَتُوبُ (٣٠)

---

٢٦. انظر البيتين : ٩/١٠٠ ، ١٢/١٠١ من الديوان

٢٧. انظر البيتين : ١/٥١ ، ١٢/١٤٠ من الديوان

٢٨. الديوان ص ١١٩

٢٩. الديوان ص ٨٤

٣٠. الديوان ص ٢٠ ، وانظر الأبيات ٣١/١٩ ، ٣/٣٤ ، ٤/١٦٤ ، ١١/٢١٩

٣١. الديوان ص ٢٢٥

٣٢. الديوان ص ٤٢ ، والبيت ٨/٣٣

إن الدعاء الذي يتضمنه النهي في صدر البيت ليدل على إدراك يقيني منه لضيعة الشباب ، وعدم عودته ، لذلك كان الدعاء بعدم ذهابه دالاً على مدى تفجع الشاعر لضياعه ، وتحسره على فوته ٠

وكان حديثه عن المرأة الشابة . العذارى ، الخرائد والغواني . متصلاً بعلاقته بهن أيام الشباب ، ومن ثم فهو يُحدث عنهن حديث الحسرة على الشباب الذي يشعر بافتقاده في تلك اللحظات التي يتحدث فيها عن هؤلاء العذارى ، مرة يبرزهن مقهورات حتى مع الحيوان الأعجم /الناقة ، وذلك عندما يصف مشهد ارتحال المحبوبة مع صويحباتها اللاتي حاولن وضع الخُطُم في آناف الإبل ، فواجهتهم بعض الصعوبات ، كرفض الإبل أن توضع الخطم في آنافها :

وَقَامَتْ إِلَيْهِنَّ الْعَذَارَى فَأُقْدِعَتْ أَكُفُّ الْعَذَارَى عِزَّةً أَنْ تُخَطَّمَا (٣١)

ومرة يبرزهن وقد سئمن ضعفه ، وفارقنه بسبب شيخوخته ، وما علا رأسه من صبغ المشيب ذي اللون الأبيض ، يقول :

فَأَضْحَى الْغَوَانِي قَدْ سَئِمْنَ هَزَالَتِي وَأَجْلَيْنَ لَمَّا رَاعَهُنَّ مَشِيبُ (٣٢)

وهذه الشكوى من المشيب ، أو الهرم كانت السمة المصاحبة لحديثه عن الشيب الذي يمثل المرحلة الثالثة من المراحل العمرية عنده ، فهو يذكرها مصاحبة لمفردات مثل : **هزالتي ، المشيب ، كبرت كبيرة ، الشيب** (٣٣) ، أو يذكر عدة السنوات التي عاشها حتى لحظة التكلم . **ثمانين عامًا** (٣٤) . كما أنه كان في حديثه عن الآخر الذي يعيش هذه المرحلة العمرية ، إنما كان يصوره في حالة من الحزن والفاقة ، وذلك على نحو ما تحدث عن الشمطاء في قصيدته اللامية (٣٥) ٠

من كل ما سبق يمكن التوصل إلى أن الشاعر قد عاش فترة طويلة من الزمن . فهو من المعمَّرين . ، وكانت له صبواته الغرامية في فترة الشباب ؛ ولذلك ارتبط حديثه عن مرحلة الشباب بمسحة من الحزن ، وعن مرحلة الشيخوخة والهرم بالشكوى التي تعد الرابط المعنوي بين حقليْ الزمن والعمر ، بحيث كان أولهما ذا أثر بالغ في ثانيهما ، وقد بدا ذلك في توجيه الشاعر نحو اختيار محدد للدوال اللغوية المنتجة للدلالات المناسبة للتعبير عن الحرمان من متع الشباب بسبب الكهولة وما يصحبها من ضعف الجسد ، وخلو المجلس من المرأة التي حدث عن شبابه وإياها حديثًا يكشف عن عمق الصلة بها ، أو عن أثرها الكبير في ماضيه المنصرم ، وذلك عندما كان الرأس **غربيبًا أحم سواده** ، فلما علاه الصبغ الأبيض . صبغ المشيب . فقد جفته **الغواني** ، وبين البياض والسواد علاقة دلالية ؛ إذ يلمح كل منهما إلى ما وراءه من دلالات ذات طبيعة خاصة يتكفل حقل مفرادت الألوان بكشف النقاب عنها ٠

---

٣٣. انظر الأبيات : ٢٠/٣٣ ، ١١٠/١٠ ، ٢٧٩/١٩٦ من الديوان

٣٤. الديوان ص ٣٤

٣٥. الديوان ص ١٨٨

٣٦. اللغة واللون د/ أحمد مختار عمر ص ١٨٦ . ط ٢ / ١٩٩٧م . عالم الكتب . القاهرة

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ثالثًا : مفردات الألوان : ـ

ارتبط حقل الزمن بحقل العمر بحيث كان هذا الأخير الصورة الخاصة للأول ، ويرتبط بهما حقل الألوان من حيث الإيحاءات التي يحملها كل لون ، وخاصة اللونين : الأبيض والأسود اللذين استخدمهما حميد أكثر من غيرهما من الألوان الواردة في شعره ، وهي : **الأحمر ٠ الأزرق والأصفر** ، وقد تفاوتت فيما بينها من حيث عدد المرات التي ورد فيها كل لون ٠

أكثر حميد ـ كما سبق ـ من شكوى الدهر والهِرم ، ومفارقة أيام اللهو والصبابة ، واجتناب الغواني لمجلسه بعد أن كن يهوينه ، وربما ارتبطت هذه الأحاسيس باللون الأسود الذي يستخدم في دلالات الخوف من المجهول والعدمية والفناء (٣٦) لارتباطه بالليل وظلامه ؛ ولذلك جاء هذا اللون في شعره مرتبطًا بمشاعر الحسرة والحزن ، من ذلك قوله عن الشباب :

إِذِ الرَّأْسُ غِرْبِيبٌ أَحَمُّ سَوَادُه وَمُذْهَبُ أَلْوَانٍ عَلَيَّ مَجُوبُ (٣٧)

فالرأس هنا مجاز مرسل عن الشعر في علاقته المحلية ، وقد أتى لهذا الرأس ـ الشعر ـ بثلاثة من الألوان كلها تدل على السواد ، وهي : **غربيب** التي تعني شدة السواد لما فيها من زيادة في المبنى اللغوي تستدعي زيادة في المعنى ، فمادتها اللغوية هي : **غرب** ومنها الغراب الذي يعني ذلك الطائر الأسود ، وهو مما كان العرب يتشاءمون منه ، وهو ما يناسب حالة الشاعر الحزينة على أيام الشباب (٣٨) ، و **أحم** التي وإن كانت تنتمي إلى كلمات الأضداد ، إلا أنها تدل على اللون الأسود من كل شيء (٣٩) في هذا السياق ، وقد جاءت مصوغة على أفعل التفضيل التي تعني الوصول بها إلى درجة الكمال ، اكتمال اللون الأسود في كل الرأس ، وذاك ما تدل عليه كلمة **سواده** ـ اللون الثالث ـ التي تشير بدورها إلى ذات اللون ، وقد يراد بها معظم الرأس ، وكلتا الدلالتين تؤكد على انتشار السواد في الرأس ، وهو ما يشير بدوره إلى نضارة الشباب وحيويته ، ولعل هذا المعنى هو المراد ؛ لأن الشاعر كثيرًا ما كان يشكو الكِبر والضعف ٠

برزت عند حميد في حقل الألوان مفردات لغوية تدخل في إطار ما عرف بالأضداد اللغوية، وهي تلك الكلمات التي تحتمل دلالتين متضادتين ، من هذه الكلمات : كلمة **جون** التي تعني اللون الأسود والأبيض ، ويُعلل انتسابها إلى الكلمات الأضداد بأنها إنما دلت على اللون الأسود ؛ لأنها " انحدرت عن المادة **جنَّ** التي تعتبر أساسية في معنى الظلمة ، ثم تطورت أصواتها بتأثير عامل

---

٣٧. الديوان ص ٢٠

٣٨. اللغة واللون د/ أحمد مختار عمر ـ سابق ـ ص ٦١ ، وانظر لسان العرب ٦٤٥/١ مادة غرب

٣٩. الأضداد في اللغة العربية دراسة صوتية د/أحمد عبد التواب ـ سابق ـ ص ٢٨١،٢٨٢

٤٠. علم الدلالة د/ أحمد مختار عمر ـ سابق ـ ص ٢١٠

٤١. الديوان ص ٢٢٨، وأشمس : اسم جبل ، وسقمان : اسم موضع ، أما الدعاع ، فهو عشب سهلي

٤٢. الديوان ص ١٦٦ ، وانظر الأبيات : ٦٣/٢٩ ، ٢٢١/١٥ ، ٢٢٤/٢٠

المخالفة ، فقلب أحد النونين إلى صوت يشابهه وهو الواو ، وبذلك التبس الجون المنحدر عن مادة **جنَّ** بمعنى أسود بالجون الذي يعبر أصلاً عن معنى النور . الأبيض . (٤٠) ٠

وقد استخدمها حميد في خمسة مواضع من شعره كلها جاءت دالة على اللون الأسود ، منها ما جاء في وصف لون النبات الشديد الخضرة في قوله :

رَعَى الْقَسْوَرَ الْجَوْنِيَّ مِنْ حَوْلِ أَشْمُسٍ وَمِنْ بَطْنِ سَقْمَانِ الدُّعَاعِ الْمُدَيَّمَا (٤١)

فالقسور : نوع من النبات تحرص الإبل على أكله ؛ لما فيه من عظيم الفائدة لها ، وهذا النبات شديد الخضرة لدرجة أنه يفارق طبيعته اللونية ويكاد يقترب من اللون الأسود **. الجونِيَ .** ، بالإضافة إلى كثرة ما يحمل من الماء كما في قوله :

يَقُدْنَ مِنَ الْوَسْمِيِّ جُونًا كَأَنَّمَا يُذَكَّى عَلَى آثَارِهِنَّ حَرِيقُ (٤٢)

الوسمي : هو مطر الربيع ، وأما الجون فهو وصف لوني للسحائب التي يقترن وجودها بزمن الربيع ، ومطره الوسمي الذي يغطي الأرض بالنبات ، وهذا الوصف اللوني يفارق الطبيعة اللونية للسحب ، وذلك بسبب الدلالة التي وضعت فيها كلمة الجون ، إذ تدل هنا على اللون الأسود الناتج عن كثرة ما يحمل هذا السحاب من الماء ، في حين أن اللون الطبيعيّ للسحاب هو اللون الأبيض ، ومن الكلمات الأضداد كلمة **الأحوريّ** التي وردت في قوله :

أَطَاعَ لَهَا مُرْدٌ بِأَعْلَى تَبَالَةٍ ضُمَيْرِيَّةٌ وَالأَحْوَرِيُّ الْمُمَزَّجُ (٤٣)

إن الدلالة التي تنتجها كلمة الأحوري تنحصر في اللون الأسود ، وإن كانت الدلالة اللغوية لهذه الصيغة هي إشارتها إلى اللون الأبيض ، ويبدو أن الشاعر قد أتى بدلالة السواد وقرنها بهذه الكلمة معتمدًا في ذلك على الدلالة المعجمية لمادة **حور** ، إذ منها أن الحور هو شدة بياض العين ، والحُور نساء أهل الجنة ، ومنها : الحَوَر ، وهو . كما نقل عن أبي عمرو . : أن تسود العين كلها مثل أعين الظباء والبقر ، وليس في بني آدم حور (٤٤) ٠

استخدم حميد بعض الدوال اللونية المرادفة للون الأسود ، ومنها : **الأكدر** ، وهو يصف به الغبار الذي تثيره الناقة مما يوحي بدلالة مزدوجة هي : كثافة الغبار من ناحية ، ومن ناحية أخرى قوة الناقة ، و**الأدهم** يصف به الليل مما يدل على شدة سواده وحلكته ، و**الأسحم** وهو وصف لتحول الخضاب إلى السواد بسبب شدة الخضب ، كما يستخدمه . الأسحم . وصفًا للوجه تلفحه الشمس فتصيبه بالسمرة (٤٥) ٠

---

٤٣. الديوان ص ٤٠

٤٤. الصحاح للجوهري . سابق . ٥٥٣/٢ مادة حور

٤٥. انظر الأبيات : ١١٢/٢٢، ٢١٩/١٠ ، ٢٣٦/٥٧ ، ٢٦١/١٣٦ ، ٢٧٧/١٨٨ من الديوان

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ويلاحظ على هذه المفردات أنها دالة على اللون الأسود بالصفة وليس بالصيغة ؛ ولذلك جاءت في سياقات بعيدة عن سياق الشكوى التي سبقت الإشارة إليها ، بل جاءت في سياقات تدل على الخصب والنماء في النبات ، وفي الحيوان ، وتدل بنيتها اللغوية التي جاءت بصيغة التفضيل على رغبة الشاعر في الاقتراب الشديد من لون السواد بهذه المفردات ، وذلك بصوغها على صيغة التفضيل التي تبلغ بها حد اكتمال الوصف اللوني ٠

يلي اللون الأبيض اللون الأسود عند حميد من حيث مرات الاستخدام ، وتجمع بينهما علاقة التضاد ، ولذلك إذا تم الجمع بينهما في سياق واحد ، فإنما يكون لإبراز القيمة الجمالية الناتجة عن تجاور الأضداد ، وقد يكون الجمع بينهما لإبراز المفارقة بين دلالة كل منهما ، خاصة إذا كان السواد موظفًا للدلالة على الشباب ، والبياض للدلالة على الشيب ، وذلك على نحو ما سبق عند الحديث على مفردات الزمن ، ومفردات العمر ٠

أما عن السياقات التي استخدم فيها اللون الأبيض فهي سياقات : المرأة والناقة والدار والسيف ، مع غلبة عددية لسياق المرأة الذي قد يكون " ألصق السياقات بالبياض ؛ ذلك أن هذا اللون قد اكتسب . عرفيًّا . كثيرًا من التعلق بأجواء الصفاء والإشراق والحب " (٤٦) ، والشاعر عندما يصف المرأة المحبوبة بهذا اللون ؛ فإنما يريد استدعاء كل ما يتعلق به من دلالات معنوية كانت أم مادية متعلقة بالشكل والهيئة ويكثر ذلك بصفة خاصة عند شعراء الغزل الحسي الذي لم نجد له عند حميد سوى بيت واحد يقول فيه :

وَفِيهِنَّ بَيْضَاءُ دَارِيَّةٌ دَهَاسٌ مُعَنَّنَةُ المُرْتَدَى (٤٧)

حيث جاء بالوصف اللوني "**بيضاء**" وهو يجمع بين الدلالة الشكلية ، وكذلك المعنوية التي يوضحها الوصف بالاسم المنسوب " **دارية** " ، إذ لو لم يكن لهذا المنسوب من دلالات كريمة ما ذكره ، ثم تأتي الدوال : دهاس التي تعني اللين ، وهي بالمثل قد تجمع بين المعنوي والشكلي ، وخاصة أنها تشير إلى الرمل اللين الذي قد يكون له دلالته على لين خلقها ودماثته ، وقد يشير الوصف إلى ليونة شكلية ثم يأتي الوصف الأخير " معننة المرتدى " ، وهو وصف حسي ، إذ يشير إلى أنها مجدولة الخلق جدل العنان ٠

أما المواضع الأخرى التي تحدث فيها عن المرأة فقد استخدم فيها دالة الجمع " **البيض**" ليشير بها إلى هؤلاء النسوة اللائي كلف بهن ، وذلك في أيام الشبيبة والفتوة المنصرمة ، ولا تختلف دلالة اللون الأبيض فيها عما ارتبط به من دلالات ذات صلة وثقى بالمرأة ، خاصة المحبوبة التي يراها

---

٤٦. قراءة ثانية في شعر امرئ القيس د/ محمد عبد المطلب ص ٣٩ . ط١/ ١٩٩٦م . لونجمان . القاهرة

٤٧. الديوان ص ٥

٤٨. الديوان ص ٢٤١ ، وانظر البيت ٢٥٨/١٢٦

الشاعر العاشق في صورة نموذجية تجمع إلى جمال المنظر ولين الملمس حُسن خلق متمخض عن بيئتها التي لم تكلفها من العمل في البيت ما يقوم به أترابها :

مِنَ الْبِيضِ عَاشَتْ بَيْنَ أُمٍّ غَرِيرَةٍ وَأَبٍ بَرٍّ أَطَاعَ وَأَخْدَمَا

مُنَعَّمَةٌ لَوْ يُصْبِحُ الذَّرُّسَارِيًا عَلَى جِلْدِهَا بَضَّتْ مَدَارِجُهُ دَمَا (٤٨)

فثم محاولة ذكية من الشاعر ، هي أن يجمع في سياقه ما يغذي فكرة الصفاء ، أو الشفافية المقترنة باللون الأبيض والتي تخرجه عن إطار الدلالة المعجمية المحدودة ، وتدخل به في إطار دلالات سياقية جديدة ، مما يزيد من ثراء اللغة بدوالها ، فهو يجعلها منعمة ، والنعمة تترك أثرها على جلدها كله ، فيكون من الرقة والليونة بحيث إذا سار عليه الذر/النمل شققته أقدامه . التي لا وزن لها . وتحولت مدارجها إلى صورة لونية جديدة ، هي صورة الدماء المنتشرة فوق هذا الجلد البض ولعل هذا التداخل اللوني بين البياض والحمرة مما يتخذ نقيصة فنية تصم الشاعر بتشوه في البناء اللغوي للتركيب ، وذلك مهما التمس له العذر في الدلالة المرادة وهي الوصف بشدة الرقة ؛ إذ لا شك أن لون الدماء يجافي جمال المرأة وصفاءها ونقاءها الذي يبرزه البياض الوارد في سياق وصفها بالجمال الشكلي ، والخلقي ، مع ما يتبع ذلك من دلالات على البيئة الاجتماعية التي تنتمي إليها المرأة ، حيث الأب والأم ، وعدم تعرض ابنتهم للامتهان بسبب العمل التي تعمل فيه أترابها من النساء ٠

وإذا وصف السيف بالبياض . ولم يكن كذلك في الواقع . ، فإنما يراد الدلالة على حدته وصرامته ، وشدة حسمه ، وكثيرًا ما كان الشعراء يستخدمون هذا الوصف اللوني . أبيض . غفلاً من الإشارة إلى السيف ، والمراد من الوصف حينئذ السيف ، وتلك ظاهرة أسلوبية تنوب فيها الصفة عن الموصوف المحذوف لشهرته بها ، يقول حميد في رثاء الخليفة عثمان بن عفان :

مِنْ كُلِّ أَبْيَضَ هِنْدِيٍّ وَسَابِغَةٍ تَغْشَى الْبَنَانَ لَهَا مِنْ نَسْجِهَا حُبُكُ (٤٩)

ونسبة السيف الأبيض إلى الهند تأكيد لحدته وجودته ؛ لأن الهند مشهورة بجودة السيوف ، وإذا وصف الجمل بالأبيض ، فهو دليل كرامته على أهله ، وعدم امتهانهم إياه ، وهذا المعنى يتأكد من خلال الجمع بين لونين مترادفين هما : **الأبيض** و **الأغر** في سياق واحد مع نفي أحدهما وإيجاب الآخر ومن ثم تبرز العلاقة الدلالية بينهما ، وهي طباق السلب في قوله :

فَدَعَوْتُ أَبْيَضَ لا أَغَرَّ مُدَفَّعًا هَدِنًا وَ لا مُتَفَجِّسًا مَشْئُومَا (٥٠)

---

٤٩. الديوان ص ١٨٤

٥٠. الديوان ص ٢٨٠

٥١. الديوان ص ١٤٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

حيث تحمل كلمة " **مدفعًا** " دلالة ضدية على عزة الجمل وذلته ، ويتدخل الطباق السلبي بين أبيض لا أغر ؛ ليشير إلى التحول الذي حدث للجمل من العزة المقترنة بعدم ركوب أهله إياه ، ومن ثم إكرامه ، إلى الذلة التي تعني صيرورته مذللاً مسترخي العنان ٠

ويوظف الشاعر اللون الأبيض في المدح من خلال مترادفاته مثل الأغر ، وهي دالة على البياض بالمعنى ، وفيها دلالة على علو الهمة ، ورفعة المكانة بسبب الدلالة التي ترجع إليها الكلمة فهي تدل على أعلى شيء في جبهة الفرس ، وهي ما يعرف بالغرة التي توحي بالإضافة إلى رفعة المكانة وعلو القدر التميز والتفرد ، يقول الشاعر :

أَغَرَّ كَلَوْنِ الْبَدْرِ فِي كُلِّ مَنْكَبٍ مِنَ النَّاسِ نُعْمَى يَحْتَذِيهَا وَإِصْبَعُ (٥١)

فهو يبني البيت على الصورة التشبيهية التي يجمع بين طرفيها لون البياض الدال على علو الهمة التي ينتجها المشبه به . لون البدر . مع دلالة الغرة على علو المكانة التي تناسب وصول نعمائه . أياديه . إلى كل الناس ، فيلهج باسمه رئيس القوم . منكب . ومن دونه من العامة ٠

ولتعلق الغرة بالعلو المادي . مع دلالتها المعنوية . يأتي بها الشاعر وصفًا للسحاب ، أما إذا وصف به الأسنان ، فإنما يريد الإشارة إلى نصاعتها ، وكونها دليل جمال لصاحبتها ([٥٢])

يرتبط اللون الأحمر ببعض الدلالات التي تدور حول القوة وما يصحبها من الشجاعة وشدة البأس ، وربما كان للتوافق اللوني بين الدم والحمرة دخلاً في مثل هذه الدلالات (٥٣) ، يتحدث حميد عن لون الحمرة الناتج عن الدم المنبعث من جسد الناقة فيقول :

قُلُصٌ إِذَا غَرِثَتْ فُصُولُ حِبَالِهَا شَبِعَتْ بِرَاذِعُهَا وَمَيْسٌ أَحْمَرُ (٥٤)

حيث تترك هذه البراذع ، أو الكساء الذي يوضع تحت رحل الناقة القلص . ميس . الجافة أثرها على جِلْد الناقة وهي تحتك به بسبب جفافه مما يؤدي إلى جرحها ، ثم تصبغ دماؤها هذا الميس فيتحول إلى لون الحمرة ، وفي ذلك إيحاء بقوة الناقة وجَلَدِها وصبرها على الأذى مع أصحابها ؛ ولأن اللون الأحمر مرتبط بالعنف والدم ، فهو يجعله وصفًا لونيًّا للأسد في قوله :

فَتًى هُوَ أَحْيَا مِنْ فَتَاةٍ حَيِيَّةٍ وَعِنْدَ طِرَادِ الْخَيْلِ كَالأَسَدِ الْوَرْدِ (٥٥)

---

٥٢. انظر البيتين ٢٦٠/١٣٣ ، ٢٩١/١ من الديوان

٥٣. اللغة واللون د/ أحمد مختار عمر . سابق . ص ١٨٤

٥٤. الديوان ص ١١٢

٥٥. الديوان ص ٥١ ، وانظر البيت ١١١/١٦

٥٦. الديوان ص ٦٣

٥٧. اللغة واللون . سابق . ص ١٨٣

٥٨. قراءة ثانية في شعر امرئ القيس . سابق . ص ٤٨،٤٩

٥٩. الديوان ص ٢٨٤

والورد منتج للون الحمرة الضارب إلى الصفرة ، وذلك دال على قوة هذا الأسد ، وقوة من يُشبَّه به وهو هذا الفتى الحييّ ، ومن مرادفات اللون الأحمر وصف **الأشقر** وهو إذا وصف به الحصان فللدلالة على قوته ونجابة أصله ٠

أما اللون الأزرق فقد استخدمه الشاعر مرتين ، أولاهما : في وصف عيْنيْ امرأة بخيلة نزل عليها ضيفًا هو وصديق له يدعى أبا الخشخاش :

إذَا قَالَ مَهْلاً أَسْجِحِي حَمْلَقَتْ لَهُ بِزَرْقَاءَ لَمْ تَدْخُلْ عَلَيْهَا الْمَرَاوِدُ (٥٦)

وزرقة العينين دليل لؤم هذه المرأة ، وارتباطه بالليل وظلامه (٥) في هذا السياق يأتي متوافقًا وأثرة هذه المرأة العمل بالليل ؛ حتى لا يراها أحد ،وربما ارتبط اللون الأزرق " بطبيعة العنف وما يتصل بها من معارك الصيد ، أو في الحرب " (٥٨) ؛ ولذلك كثر وصف الأسنة في التراث العربي باللون الأزرق ، قال حميد مادحًا :

قَوْمٌ رِبَاطُ الْخَيْلِ وَسْطَ بُيُوتِهِمْ وَأَسِنَّةٌ زُرْقٌ تُخَالُ نُجُومَا (٥٩)

ومما يؤكد حدة تلك الرماح . إلى جانب الزرقة اللونية . تشبيهها بالنجوم التي تستدعي معنى النار المحرقة التي لا تبقي ولا تذر ، مع ارتباطها بعلو المكانة ، والعلو يعني الإشراف على من هم دونهم ، وذلك أدعى إلى تأكيد معنى القوة والغلبة ، لذلك فإن من السفه والحمق التفكير في أن يعتدي عليهم أحد ٠

أما اللون الأصفر فهو آخر الألوان التي استخدمها حميد ، وقد جاء في سياقات مختلفة ، منها وصفه الزبد باللون الأصفر ، وهذا الوصف إنما يدل على عظم فائدة الزبد :

فَعَضَّتْ تَرَاقِيَهُ بِصَفْرَاءَ جَعْدَةٍ فَعَنْهَا تُصَادِيهِ وَعَنْهَا تُرَاوِدُ (٦٠)

وربما كانت بعض درجات اللون الأصفر دالة على المرض والسقم والغدر والخيانة (٦١) ؛ ولذلك بدا الموصوف به عند حميد مأزومًا ، كالناقة عندما تأبت على الانقياد للغلامين اللذين جهدا في وضع البُرة . حلقة نحاسية تشد إليها أزِمَّة البعير . في أنفها ، وما تم لهما ذلك إلا بالجهد والحيلة والخداع ، يقول حميد :

فَلأْيًا بِلأْيٍ خَادَعَاهَا فَأَلْزَمَا زِمَامَيْهَا مِنْ حَلْقَةِ الصُّفْرِ مُلْزَمَا (٦٢)

إذ برغم الصعوبة المتبدية أمام الغلامين ، فإنهما نجحا في السيطرة على الناقة . رغمًا عنها . بالتحايل والخداع ، ويوظف الشاعر مرادفات الصفرة في الدلالة على معنى المرض والعلة :

فَأَخْلَسَ مِنْهُ الْبَقْلُ لَوْنًا كَأَنَّهُ عَلِيلٌ بِمَاءِ الزَّعْفَرَانِ ذَهِيبُ (٦٣)

---

٦٠. الديوان ص ٦١ ، وانظر هامش رقم ١٨ في نفس الصفحة

٦١. اللغة واللون . سابق . ص ١٨٤

٦٢. الديوان ص ٢٥٣

٦٣. الديوان ص ١٤

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

حيث تستدعي كلمة " عليل " معنى المرض والعلة التي يتحول لون صاحبها إلى الصفرة التي يعبر عنها نبات الزعفران ذو اللون الأصفر ، وهو مرتبط بنفس الدلالة برغم أن السياق هنا سياق امتداح لألوان البقل المروية بمياه الأمطار ، فاختلطت ألوانه . أخلس . وتنوعت ، ويلاحظ أن توظيف الطلاء بماء الزعفران . ذهيب . في هذا السياق يوجه الدلالة نحو العلة المرضية ، وليس إلى الدلالة على السقيا مرة بعد مرة التي تنتجها مادة علل ٠

إن كل ما سبق من حديث عن الزمن والعمر واللون ، ومفردات كل منها يؤكد على أمرين أولهما : أن السياق يكسب المفردة اللغوية دلالة سياقية جديدة غير دلالتها المعجمية ، وإن كان بين الدلالتين رابطة من نوع ما ، وفي ذلك تأكيد على أثر السياق في إثراء الدلالات اللغوية ، وثانيهما أن الفصل بين هذه الحقول الثلاثة أمر تقتضيه طبيعة البحث فحسب ؛ لأن دراسة تلك الحقول أثبتت أن ثلاثتها متصلة ببعضها اتصالاً وثيقًا ؛ فقد أسلم الحديث العام عن الزمن إلى تخصيصه بالحديث عن المراحل العمرية ، وكانت توظيفات الألوان موائمة لهذه المراحل العمرية . وذلك على نحو ما تم من إدراك العلاقة بين اللون الأسود ومعنى الفتوة والشباب ، وكذلك العلاقة بين البياض ومعاني الشيب والهِرم . وقد تم ربط كل ذلك بما عُرف عن الشاعر من شكوى الزمن والضعف والحسرة على أيام الشباب المنقضي ٠

رابعًا : مفردات الحيوان والطير :

توثقت صلة العربي القديم بالحيوان حتى غدا كلاهما رفيق صاحبه في دروب البيئة العربية ذات الصحاري الواسعة والقاحلة المجدبة ، وقد تجلت هذه الرفقة في اعتزاز العربي القديم ببعض أنواع من الحيوان كالناقة والحصان والثور والحمار والظباء ، وغيرها من حيوانات مستأنسة وغير مستأنسة كانت تمثل مفردات تلك البيئة الحيوانية ، كما كان للطيور حضور أيضًا عند العربي القديم وقد برز هذا الحضور في بعض أنواعٍ منها كالحمام والغراب والقطاة وغيرها ، ولم يكن الشعراء بعيدين عن هذه الصلة إذ جسدت أشعارهم هذه الصلة الوثقى بينهم وبين الحيوان والطير سواء أكان ذلك على مستوى المساحة الوصفية ، أم على مستوى العلاقة الحميمية التي كانت تربط بينهم برابط كان من المتانة بحيث يقرب من دروب الأسطورة التي تجعل من الحيوان أو الطير قسيم الحياة التي يحياها هؤلاء الشعراء ، وقد بدا كلا المستويين في شعر حميد بن ثور الهلالي ٠

١. النـاقــة :

توصل الباحث فيما سبق إلى أن الشاعر كان كثير الشكوى من الزمن والهِرم ، وما يتبعه من الضعف ، وكساد سوقه عند الغواني ، تلك السوق التي كانت رائجة في عهد الشباب ؛ ولذا كانت الحسرة عليها بادية في أخريات حياته التي شكا فيها . أيضًا . الإحساس بالموت ، وكل تلك الشكايات المتكررة ، والأحاسيس المتحسرة تفسر . لدى الباحث . سعة المساحة الشعرية التي شغلها الحديث عن

الناقة والجمل في شعر حميد ، إذ ترجع على ذلك إلى أسلوب التداعي الذي يسم اللغة الأدبية عامة والشعرية خاصة ، إن " الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض ، فالهموم تلفت إلى الناقة ، والناقة تلفت إلى الكون ، والكون يلفت إلى الذات ([٦٤]) في حركة دائرية لا يكاد طرفاها يفترقان حتى يلتقيا عند نقطة البدء ، فالهموم تخرج من الذات إلى الآخر : الناقة ، الطبيعة/الكون ، ثم ترتد إلى الذات مرة أخرى مما يزيدها همًّا فوق هموم وحسرة فوق حسرات ٠

وتتعدد أسباب الهموم وتتنوع ، وبين التعدد والتنوع تبقى الحقيقة واحدة ، وهي كون المهموم مأزومًا ، وفي حاجة إلى يفرج عنه حزنه ، ويسري عنه همه ، وهنا يبرز دور الناقة عندما تسري عن رفيقها همومه وأحزانه ، وعلى هذا النحو ربط الشاعر القديم بين الناقة وبين تسلية الهموم ، وتلك صورة من صور المودة الحميمية بينهما ، والناقة تنهج أحد طريقين ، أو كليهما معًا في سبيل تسرية الهموم عن الرفيق : الرحلة في دروب الصحراء وتأمل الكون والتماس العزاء فيما يحدث من تغير وتحول في كل شيء ، أو أن يتخذ الشاعر من قناعًا أو معادلاً شعريًّا له يُلقي عليه كثيرًا مما في نفسه فيتخفف من وطأة مشاعره ([٦٥]) ، وكلا الأمرين وُجد عند حميد ، فثمة مشاهد متنوعة لرحلات كثيرة كانت الناقة وسيلتها الوحيدة ، يستوي في ذلك أن يكون الشاعر هو المرتحل أم غيره ، كما كانت الناقة معادلاً شعريًّا له ، على نحو ما يتناوله البحث لاحقًا (٦٦) ، أما ما يرومه البحث هنا ، فهو الوقوف على أهم المفردات اللغوية التي استقاها الشاعر من الحقل الدلالي للناقة ، وقد كشفت الدراسة أن هذه المفردات تتوزع على محورين أساسيين هما : السرعة ، والقوة ، وهما يمثلان أدق الصفات المطلوبة للرحلة التي ارتبطت بحياة العربي عامة ، والشعراء بصفة خاصة ٠

السـرعـة : (٦٧)

لابد من توفر صفة السرعة عند الناقة ؛ وذلك بسبب طبيعة المهمة المنوطة بها ، وطبيعة الرحلة والمكان الذي يتم فيه الارتحال ، وسرعتها أدعى إلى نجابتها ، وإلى ترجمة العلاقة الحميمية التي تربطها بصاحبها / الشاعر ، وقد عُرفت ناقة حميد بأنها :**عجلى** وهي(الناقة السريعة في سيرها ١٨/٢٦ ، ١٣١/٧ ، ٢٣١/١٠٥) يتمزق جلدها من شدة العدو **مزاق الضحى** ٧/٧ ، ويتمايل رأسها عند العدو فهي **نعوب** ١٨/٢٦ ، وهي **حافدة** ٦٧/٨ أي سريعة ، و**ناجية** ١١١/١٧مسرعة لاتكل ولا تمل ، فسيرها في الرواح **مصعنفر** ، وفي الرواح **مسحنفر** ١١١/١٨(يقال : اصعنفرت الإبل واسحنفرت إذا أجدت في سيرها) ، وهي إذا سارت **أرقلت** ١٣١/٨ أي أسرعت فهي **مرقال** ١٤٧/٩

٦٤ـ شعرنا القديم والنقد الجديد د/ وهب أحمد رومية ص ١٨٣ . سلسلة عالم المعرفة عدد٢٠٧ / ١٩٩٦م . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت

٦٥. شعرنا القديم والنقد الجديد . سابق . ص ١٨٣

٦٦. انظر المبحث الثاني من الفصل الرابع ص ٢٢٩

٦٧. سوف أشير إلى رقم البيت ورقم الصفحة أمام المفردة الدالة على السرعة والقوة ؛ بسبب كثرة الإحالات ٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

أي: مسرعة ؛ لأنها من نجائب الإبل **اليعملات** ١٤٧/٦ التي تخف في سيرها فهي **جهول** ١٧٠/٢٧ ، و **سالفة** ١٧١/٢٨ أي : تعطف رأسها بالزمام ، فتبدو كأنها ترقص في سيرها رقصًا **زفيفًا** ١٨٧/١ (سريعًا مع تقارب في الخطو) ، وهي مهيأة مستعدة دائمًا للسير السريع فهي **شمرية** ١٨٩/٩ ، وبعض هذه الصفات يتكرر في غير موضع من الديوان مثل : **الراقصات** المسرعة في سيرها ١٢٣/٤ ، ١٨٧/١ ، و**عجلى** التي لقبت بها ناقته والتي يصغرها تصغير التمليح : **العجيلى** ١١٤/٣١ .

ويمكن للباحث تعليل أهمية الوصف بالسرعة في الناقة ، وما ارتبط بها من دوال لغوية متغايرة ، ولكن يربط بينها ترادف دلالي هو السرعة التي تعني الحركة ، والحركة دالة على اسمرارية الحياة ، ويقف على طرف نقيض منها الثبات الذي يعني السكون ، وهو بدوره مستدعٍ لمعنى الموت الذي كان حميد يشكو ملاحقته . **ثمانين عامًا قبض نفسك يطلب** . ، وكان من دواعي هذه الملاحقة والطلب أن يلجأ الشاعر إلى " الحركة . السرعة . أو الرحلة ؛ لأنه كان لا يشعر بالحياة إلا من خلالها ، ولهذا كانت الناقة هي التعبير الحقيقي عن فكرة الحركة والعمل واستمرارية الحياة التي كانت شغله الشاغل " ([٦٨]) يستوي في ذلك أن تكون الرحلة التي يقوم بها ؛ تسرية لهمٍّ الشيخوخة أو هربًا من الموت الملاحق ، أو تتبعًا لآثار الحبيبة المفارقة ؛ فقد كان فراقها . أيضًا . مشعرًا إياه بالموت .

القــوة :

إن ناقة تحمل كل هذه الصفات الدالة على السرعة لابد أن تجمع إليها صفة أو صفات أخرى يشد بعضها بعضًا ، إذ لابد أن تكون قوية قادرة على مواصلة السير والارتحال ، جَلُود فلا تمل و لا تكل من كثرة السفر ، وطول الارتحال ، ومن مظاهر هذه القوة اجتماع صفات الضخامة والصلابة وغيرها ؛ لأن الوظيفة الفكرية للقوة ومظاهرها تتمثل في " تغذية فكرة الصلابة في مقارعة الدهر " (٦٩) ومجالدة الموت الذي يطلبه ، وإذا كان المرء جلودًا صلبًا ، فلابد أن تكون ناقته . كذلك . ذات جَلَد وصلابة ، وقوة ألجأت الشاعر إلى أن يشبهها **بالفنيق** ، وهو الفحل المكرم على أهله ، فلا يؤذى ولا يركب ١١٣/٢٦ ، ويلاحظ أن كثرة الأوصاف الدالة على قوة الناقة وضخامتها " تحيلها إلى وجود طقسي سامٍ على الواقع سموًّا باهرًا " (٧٠) فهي ممتلئة الظهر عظيمة الصدر . **رتاج الصلا معروشة الزور** ٢٥/٥٥ . ، ضخمة وهي في ضخامتها **صهباء كالسفينة** ٦٥/١ ، أو كالجبل . **حرف** ٢٥١/١٠٥ . في ارتفاعه وصلابته ، وهي موثقة الخَلق **ضناك** ٥٤/١ ومجتمعة اللحم **كناز جلعد** ٧٥/٤ ، وطويلة العنق كالغزالة **عوهج** ٩١/٦ ، ومع هذه الطول هي قوية ضخمة . **قوداء عبسور**

---

٦٨. الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري د/ مصطفى الشورى ص ١٠١، ١٠٢ . ط١/١٩٩٦م . لونجمان

٦٩. شعرنا القديم والنقد الجديد . سابق . ص ٢٠٠

٧٠. الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي د/ كمال أبو ديب ص٣٠٠ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م

١٠٥/١١ . ، وجسيمة . **جُنَادِف** ٤٦/٣ . قوية على السير . **عملّس** ١٣٢/١٠ . عزيزة النفس . **غَشَمْشَمَة** ١٧٠/٢٦ . ٠

ومع كل هذه الصفات الدالة على القوة والضخامة لم ينس الشاعر أنها ناقة ، أي : أنثى تتخذ رمزًا للخصب والنتاج ، فجعلها في موضعٍ ولودًا قد **أسرت لقاحًا** ١٣٣/١٣ من فحل ثم شالت بذنبها ؛ حتى لا يقربها ثانية حفاظًا على لقاحها ، وجعل السحاب الأسود من كثرة ما يحمل من ماء المطر شبيهًا **بالعِشار** . النوق التي مضى لحملها عشرة أشهر . من النوق **الكلبية الجون** ١٣٨/٤ تلك النوق المشهورة بالسرعة والنجابة ، وهو تشبيه منتزع من البيئة العربية ؛ لأن العرب قد عرفوا في الإبل معنى الخصوبة والورود والسقيا ([٧١]) ، وبالرغم من هذه الحقيقة ، فإن الشاعر في موضعٍ آخر لم ينس لها غريزتها النرجسية ، حيث الإحساس بالأنا في مواجهة الآخر ، أو إرواء غريزة النهم إلى الطعام ، وذلك عندما تقع عينها على **الخلا** هذا النبت الذي تتلذذ بأكله وتتحرك حركة الفرح بما يأكل ، ويترتب على ذلك أن تنفض ما في رحمها . **لم تقرأ جنينًا ولا دمًا** ٢٥٣/١٠٩ . من الجمل الذي جمع هو الآخر من صفات القوة ما أعطاه مثل هذا الوجود الطقسي للناقة ، فهو عالٍ ضخمٌ كأنف الجبل . مسفوح ٦٧/٧ . شديد الرغاء . جعجاع ١٥٨/١ . طويل الجسم ، ضخم الهيئة . **جلال** ١٧٢/٣١ . ، مرتفع العظام طويلها . **مشرف أطراف العظام** ١٧٢/٣٢ . غليظ شديد . **صلخد** ٢٢٨/٢٩ . ، طويل . **هجهاج** ٢٠٤/١ . ، و **سلجم** ٢٢٩/٣١ ، كما أنه ذو لحم وشحم . **منسوج** ٢٢٠/١٣ . ، وهو معصوب الظهر . **مدمج القرا** ٢٢٩/٣١ . واسع الإبطين **وضين** ، وذو غضبة ساكنة **مصلخم** ٢٧٩/١٩٣ ٠ وكل هذه الصفات تدل على الموازنة بين الناقة والجمل ، فكلما كانت الناقة ضخمة الجسم ممتلئة اللحم عالية ، كان الجمل كذلك ، وكلما كانت الناقة طويلة ، كان الجمل كذلك ٠

وكل هذه التوازيات بين الجمل والناقة تؤكد على نظرة الشاعر إلى الحيوان الأعجم ، كما تدل على نفس النظرة للعلاقة بين الرجل والمرأة مما يعمق إحساس المرأة بأهمية الرجل في حياتها وأن هذه الحياة لا يمكن أن تستقيم في غيبة أحدهما ، وكأنما كان ينعي على المرأة المرتحلة عن ديارها تاركةً إياه يعاني آلام الفراق وسكراته ، ولعل الرواة قد كانوا على وعيٍ ببُعد مراميه عندما لقبوه بحميد الجمالات ، وأرجعوا ذلك إلى جمعه بين الناقة والجمل في كل سياق يذكر فيه الناقة ٠

٢. الخيــل :

يبدو أن الحضور الطاغي للناقة والجمل في شعر حميد بن ثور قد أحال بعضًا من الحيوانات الأخرى إلى هامش هذا الشعر مثل الخيل التي ورد الحديث عنها في سياقين : أولهما سياق الحرب ؛ ولأنها قليلة في حياة الشاعر ، فقد أسهم ذلك في ضيق المساحة الشعرية التي شغلتها الخيل ، والسياق الثاني هو سياق الناقة إذ وردت الخيل مشبهًا به لها ٠

---

٧١. الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري . سابق . ص ١٠٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وارتباط الخيل بسياقات الحرب يؤكد مناسبة الناقة للرحلة دون الخيل؛ لأنها /أي الناقة جاءت . في الشعر العربي القديم . مرتبطة برحلة الحبيبة من ديارها عندما كانت تظعن مفترشة الهوادج التي لم يكن لها من مكان سوى ظهر الناقة التي كان الشاعر يأنس بها ، بل إن الناقة الأنثى في شعر حميد كانت وسيلته في سفره ، ورفيقة رحلته ، في حين كان الجمل الذكر مركب صاحبته في قصيدته الميمية المطولة . على ما سيأتي في مبحث الصورة الكلية من الفصل الرابع . ؛ ولأن الخيل كانت أوثق بسياقات الحرب ، فإن المفردات المصاحبة لها قد كانت تدور في إطار الحرب مثل : **الكر** و**الفر** ، و **الإقبال والإدبار** ، وهي ثنائيات ضدية تحقق وصف السرعة المطلوبة في الخيول سواء أكان هجومًا أم تقهقرًا ، وهذا ما يفسر سر اعتناء العرب الشديد بها من الناحية الجسدية ، ومن ناحية الطعام والشراب ، بل ربما وصلت العناية بها حدًّا يفوق العناية بالأهل والولد وما ذاك لشيء سوى أن تكون سهمًا نافذًا في رقاب الأعداء ؛ فهي جند من جنود قوم الشاعر ، وحصن يتحصنون فوق ظهوره إذا ما عدا عليهم معتدٍ :

وَنَحْنُ نَاسٌ بِأَرْضٍ لاَ حُصُونَ لَهَا إِلاَّ الأَسِنَّةُ والْجُرْدُ الْمَحَاضِيرُ

يُعْشِي الْجَبَانَ شُعَاعٌ فِي قَوَانِسِهَا إِذَا تَجَلَّلَهَا الشُّعْثُ الْمَغَاوِيرُ (٧٢)

ويبدو أن قصر شعر الخيل . **جُرْد** . من الصفات الدالة على نجابتها ، وأدعى إلى قوتها التي تتبدى في حركة عدوها المتراوحة بين الارتفاع والانخفاض . **المحاضير** . حاملة بين آذانها رماحًا لامعة . **قوانسها** . لفرسان أقوياء اعتادوا الحرب والإغارة . **الشعث المغاوير** . مما يساعدهم على تحقيق النصر بعدما تُعشَى عيون الجبان الذي يريد حربهم ، ومن صفاتها المرتبطة بموضوع الحرب الضخامة وطول الظهر والنجابة . **شيحان القرا نبل عبل** ١٨٩/١٣ . ، كريمة ملساء الخد . **طِرف أسيل** ٢١٤/١ . .

كثرت التراكيب الإضافية الواردة في سياق الحرب مع الخيل مثل : **طِراد الخيل** ٥١/١، ويعني مطاردته الأعداء ، **كر الخيل** . هجومها ١٩٥/٢ . ، **رباط الخيل** ٢٨٢/١١ الذي يحيل إلى الاستعداد الدائم لملاقاة الأعداء ، وعند الهزيمة تدبر مسرعة بفوارسها ، فلا تنالهم أيدي العدو ولا رماحه ١٩٠/١٨ .

أما السياق الثاني الذي وردت فيه الخيل ، فهو سياق متصل بحديث الناقة ، وعناية العذارى بها وبهودج سيدتهن . صاحبتهن . حبيبة الشاعر ، ففي مشهد الرحلة يتحدث الشاعر عن الزينة التي صنعتها العذارى للهودج الذي يحمل صاحبتهن ، بحيث بدا في صورة دقيقة من حسن الصنع، وكان من بين التصاوير والرسومات التي زين بها الهودج مجموعة من الخيول المتقنة الصنع ، والتي يخيل للناظر أنها قد فارقت طبيعتها الجمادية الساكنة ، وتحركت ثم كادت أن تصدر صوتها وهو الحمحمة ، ويقول :

---

٧٢. الديوان ص ١٠٤

٧٣. الديوان ص ٢٣٤

تَبَاهَى عَلَيْهِ الصَّانِعَاتُ وَشَاكَلَتْ بِهِ الْخَيْلَ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَحَمْحَمَا (٧٣)

وفي سياق القصة ذاتها يجعل الشاعر من سكون فلوِّ الخيل مشبهًا به لجمل ساكن . صائم . من جمال الرحلة فيقول عنهن :

يُطِفْنَ بِمَخْدُورٍ أَغَرَّ وَصَائِمٍ صِيَامَ فُلُوِّ الْخَيْلِ تَمَّ وَأَكْرَمَا (٧٤)

ويخرج الشاعر بالخيل عن إطارها الحيواني الأعجم ، ويضفي عليها بعض الصفات البشرية عندما يصفها بالعبوس والحزن لمقتل الخليفة الراشد عثمان بن عفان . رضي الله عنه . :

وَالْخَيْلُ عَابِسَةٌ نَضْحُ الدِّمَاءِ بِهَا تَنْعِي ابْنَ أَرْوَى عَلَى أَبْطَالِهَا الشُّكَكُ (٧٥)

وبرغم أن السياق هنا سياق الرثاء ، فإن الشاعر لم ينس ذكر الحرب فيه ، وذلك عن طريق ذكر بعض الدوال التي لا تستخدم إلا في الحرب مثل : أبطالها ، والشكك . جمع شكة وهي السلاح . وهذا أمر يؤكد ما ذهب إليه الباحث من قبل حول مناسبة الخيل لسياقات الحرب ، وأن الناقة أكثر مناسبة لسياقات الرحلة ٠

٣. الظباء والغزلان :

جاء فن الغزل تاليًا لفن الوصف في شعر حميد من حيث المساحة التي شغلاها ، والغزل يرتبط . لغويا . بالغزالة التي هي من الظباء ، كما يرتبط . كذلك . بالغزالة التي تشير دلالتها إلى الشمس عند طلوعها ، وثلاثتها . فن الغزل ، الغزالة/الحيوان ، ثم الشمس . تجتمع على معنى الفتور والضعف ، فالرجل الغزل بالنساء هو الضعيف الفاتر الذي لا يصبر عليهن ، والشمس عند طلوعها تكون فاترة ضعيفة (٧٦) ومن هنا يمكن إدراك سر العلاقة في الجمع بين كل من : المرأة والغزالة والشمس في ديوان الشعر العربي القديم ، تلك العلاقة التي يمكن أن تفسر في بعض نواحيها تفاسير ميثولوجية / أسطورية ترجع بها إلى بقايا عقدية لديانات قديمة كانت موجودة عند العرب القدماء (٧٧) ، وهو ما يفسر حرص الشعراء القدامى " على أن يشبهوا المرأة بالغزالة والمهاة والنخلة والظبية " (٧٨) ، وهو ما رأيناه بوفرة في شعر حميد بن ثور الذي ربط بين المرأة والظبية في صور تشبيهية كانت الظباء والغزلان خلالها في موقع المشبه به ، والمرأة في موقع المشبه ، وذلك أمر طبيعي ؛ لأن "

---

٧٤. الديوان ص ٢٣٦ ، والمخدور هو البعير الذي يحمل الخدر ، والأغر ما كان لونه أبيض من الجمال ، والصائم هو الجمل القائم الساكن عن الحركة ، والفلو هو المهر قد بلغ عمره سنة والأبيات : ٥٥،٥٦،٥٧/٢٣٦حيث جاءت كلها في سياق التشابه بينهما ٠

٧٥. الديوان ص ١٨٤

٧٦. لسان العرب لابن منظور ٤٩٢/١١،٤٩٣ مادة غزل

٧٧. الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري د/ علي البطل ص ٤٩ ، وما بعدها ٠د٠ت

٧٨. الشعر الجاهلي : قضايا الفنية والموضوعية د/ إبراهيم عبد الرحمن ص ٣٤٥ مكتبة الشباب ٠ د٠ت

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الظباء أجمل الحيوانات أجسادًا ، وأطيبها أفواهًا ، وأكثرها نفورًا " (٧٩) ؛ ولذلك برزت هذه الصفات الجسدية للظباء ، وتم إسقاطها على المرأة ، مثل كلمة **عوهج** التي تعني : الظبية الطويلة العنق ، التامة الخلق ، يقول حميد :

بِعِطْفَيْنِ مِنْ عَوْهَجٍ عَيْنُهَا إِلَى الْفَرْعِ وَالْخَصَلاتِ الْعُلا (٨٠)

وإسقاط العوهج على عيني المرأة لا يقف به عند حد التشابه في السعة ، أو اللون ، أو غير ذلك وإنما يستدعي عددًا من الدلالات الحسية والشكلية التي كانت عليها هذه المرأة مثل طول العنق وتمام الخلق وحسن اللون ، وجمال العينين . **هميج** ٦/٤ . ، ولم يقف الشاعر عند حد هذه الصفات الشكلية التي يديرها حول الظبية ، ويسقطها على المرأة ، وإنما يصور الظبية في صورة أمٍّ حنون تخشى على وليدها من أن يتخطفه الصياد الذي يقترب من القطيع ، فهي تتخلف عن هذا القطيع . **خاذل** . ؛ لكي ترعى وليدها الصغير . **نتيج ثلاث** . ، بل إن الفزع يملك عليها قلبها خوفًا على هذا الوليد :

مُفَزَّعَةٌ تَسْتَحِيلُ الشُّخُوصَ مِنَ الْخَوْفِ تَسْمَعُ مَا لا تَرَى (٨١)

وكل هذه الصفات التي يقرنها الشاعر بالظبية ، وهو يسقطها على المرأة . بيضاء دارية . التي بدأ بها قصيدته الأولى في الديوان تجعله يقترب من الصورة المثالية التي يتغياها الرجل من المرأة فهو يجعل من الظبية/المرأة رمزًا للخصوبة من خلال صورة اللبن الذي يدره ضرع الظبية وتلقمه وليدها الذي ينهل منه حتى يكاد **الصوى** . اللبن المجتمع في الضرع ٦/٤ . يغيض ، بل إنه يذكر ما تعانيه من وحام الحمل وما يستدعيه من الضعف والهزال :

مُوَشَّحَةُ الأَقْرَابِ كَالسَّيْفِ صَقْلُهَا بِهَا مِنْ وِحَامٍ لَوْحَةٌ وَذُبُوبُ (٨٢)

وهذه العلاقة بين الظبية والمرأة دفعت الشاعر لأن يجعل الظباء والغزلان الوريث الذي ورث ديار المحبوبة بعد ارتحالها عنها ، وذاك أمر شاع عند الشعراء القدامى ، ولذا فهو يؤكد وثاقة العلاقة بين المرأة والظبية ، إذ تبدو وكأنها علاقة فطرية ؛ ولذلك كانت رؤية الغزالة وهي تمد عنقها من كناسها . أتلعت ٢٢/٤٠ . مثيرًا حرك كوامن الشوق المطمورة في النفس نحو تذكر المحبوبة ، وهي تطل برأسها من خدرها ، وتلك علاقة أسهب الشعراء من قديم الزمن في تجسيدها من خلال تشبيهات المرأة بالظباء ، أو **بالرئم** . الظبي الخالص البياض . (٨٣) ، ووصف الظباء **بالأدم** وهو وصف يدل على طول الأعناق والقوائم مع استدعاء الدلالة اللونية التي تشير إلى بياض في البطون وسمرة في الظهور ٠ ٢١/٣٨

---

٧٩. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام د/ عبد الإله الصائغ ص ٢٢٦ دار الشئون الثقافية . بغداد ١٩٨٦

٨٠. الديوان ص ٥ ، وانظر البيت ٢١/٣٧

٨١. الديوان ص ٦

٨٢. الديوان ص ٢١

٨٣. انظر البيتين : ٩/٢ ، ١٣٥/١٩ من الديوان

٤. الذئـب / الثعلب :

للذئب حضوره في الشعر العربي القديم ، إذ قلما تخلو لوحة من لوحات الصيد والرحلة في القصيدة القديمة من ذكره الذي ارتبط في ذاكرة العربي القديم بمجموعة من الدلالات منها : المكر والخداع وما يستدعيانه من تلون واحتيال خاصة عند الحاجة الملحة إلى الطعام ، ومنها العدْو والنوم ، وغيرها من دلالات تعد معجمًا خاصًّا به في الشعر العربي القديم ، وقد وجدت كل هذه الدلالات في شعر حميد برغم ضيق المساحة الشعرية التي نالها الذئب ، وقد ارتبط الذئب في ناحية من نواحي توظيفه بالناقة . كالخيل . ، وذلك بجعله مشبهًا به للناقة ، أو ببعض حالاتها كتلك التي تصيبها من شدة العدْو ، واستمراره مما يؤدي إلى كثرة العرق الذي يتغير لونه في صورة تقترب في مخيلة الشاعر من تلون الذئب :

وَ نَجَدَ الْمَاءَ الَّذِي تَوَرَّدَا

تَوَرُّدَ السِّيدِ أَرَادَ الْمَرْصَدَا (٨٤)

والسيد هو الذئب إذا تلون وجاء من كل وجه يبغي فريسته ، وتلونه هذا يشبه عرق الناقة في تلونه أو في تحوله إلى لون الصفرة ٠ والذئب يحتال كل الحيل ؛ لكي يحصل على طعامه ، فيكون ذا لون **أطحل** ١٤٩/١٦ ، أي أغبر مائل إلى السواد حتى يخفى على أعين الرعاة ، وهو إلى جانب ذلك شديد الخوف . **بَعِل** ١٥٠/١٨ . ؛ ولذلك فإنه عندما يشعر بالخوف واقتراب الخطر يعدو عدْوًا سريعًا حتى غدا مضرب المثل في سرعة العدو ، فيقال : هو " **أعدى من الذئب** " (٨٥) وتتبدى هذه السرعة في اضطراب أطرافه واهتزازها . ترى طرفيه يعسلان كلاهما ١٥٠/١٩ . والعَسَل أو العَسَلاَن هو اضطرام الفرس في عدوه ،فيخفق برأسه ويطرد متنه (٨٦) ، ومن أجل ذلك ربط الشعراء الجاهليون بين حركة الذئب وحركة الخيل ، فاستعاروا العسلان من الخيل وجعلوها للذئاب التي " صوروها في حلكة الليل وهي تعسل على أطراف الماء تبحث عن فرائسها " (٨٧) ؛ ولأنه يرتبط بمعنى الغدر والخيانة ، فهو ينام وقد أغلق إحدى عينيه وترك الأخرى مفتوحة لتكون حارسة له من عدوٍّ يعسُّ أثناء الليل . **يقظان هاجع** ١٥٢/٢٥ . ومما ارتبط به في الذاكرة العربية أنه إذا بال على أحد فإنه يوصم بالذلة والهوان ففي المثل : أذل ممن بالت عليه الثعالب ، ويوظف حميد هذا المثل في تجسيد ما صارت إليه علاقته بواحد من بني قومه فيقول :

---

٨٤. الديوان ص ٧٧

٨٥. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب للثعالبي تحقيق محمد أبو الفضل ص ٣٩٠ دار المعارف مصر ١٩٨٥م

٨٦. لسان العرب ٤٤٦/١١ مادة عسل

٨٧. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث د/ نصرت عبد الرحمن ص٨٤ . مكتبة الأقصى عَمّان ١٩٧٦م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

أَلَمْ تَرَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ ابْنِ عَامِرٍ مِنَ الْوُدِّ قَدْ بَالَت عَلَيْهِ الثَّعَالِبُ (٨٨)

إذ ربما وقع بينهما شر بعد حُسن علاقة يصفها بالذلة بعد العزة كالتي بالت عليها الثعالب ، ومما يتصل بالذئب من الصور التقليدية : صورة الطير التي تتبعه وهو يعدو على فريسته ، فتنتظره تلك الطيور حتى يسد جوعته منها ، حتى إذا ما ترك منها بقية سقطت عليها جماعات الطيور المراقبة للموقف ؛ لكي تنال مما تركه ، وهذه الصورة قد ارتبطت بسياق المديح خاصة في وصف قوة الممدوح . كما ورد عند النابغة الذبياني (٨٩) . أما حميد ، فإنه يجعل هذه الصورة للذئب ليدل على شدة فتكه بفرائسه ، وأن الطير لا يخيب لها فيه ظن :

إِذَا مَا غَزَا يَوْمً رَأَيْتَ ظِلاَلَةً مِنَ الطَّيْرِ يَنْظُرْنَ الَّذِي هُوَ صَانِعُ (٩٠)

٥. القطاة والحمامة :

القطاة طائر معروف كان يعيش بكثرة في سماء الجاهلية ، وكان شعراؤها يأنسون به لما يثيره في نفوسهم من ماضي الذكريات ، وقد بدت أنستهم به في أشعارهم ، خاصة الشعراء الصعاليك الذين كانوا يخصون القطاة بطعامهم وشرابهم (٩١) كما كان شعراء الجاهلية يذكرونها في سياقات الخيل ، أو سياقات البحث عن الماء للسقيا لها ولأفراخها ؛ ولذلك بدت القطاة في الصورة الشعرية الجاهلية في صراع البقاء مع الصقر الأمعر الذي يريد أن يفترسها ، وعبثًا يحاول إلا أنها تستطيع الإفلات منه وتختفي بين العشب حتى تسنح لها فرصة الهرب بعد أن تملأ حواصلها من الماء (٩٢) الذي تغيث به أفراخها . الزغب المساكين . :

تُغِيثُ بِهِ زُغْبًا مَسَاكِينَ دُونَهَا مَلاً مَا تَخَطَّاهُ الْعُيُونُ رَغِيبُ (٩٣)

وهي صورة تنم عن رمز لأمومة حانية تجاهد فيها الأم من أجل البقاء ؛ رعاية لأفراخها الصغار الذين تبادرهم بالماء ؛ حتى لا يشعروا بوطأة العطش ؛ ولذا فهي تسرع إلى الماء قبل غيرها من القطوات . **جاءت وما جاء القطا** ٢٩/٦٣ . لأنها لا همَّ لها سوى رعايتهم . **حزنًا** ٣٠/٦٦ . ٠

وقد دارت الأوصاف التي جعلها حميد للقطاة حول الوصف المعنوي السابق . الأمومة . والحرص على البقاء رعاية لأولادها ، كما دارت حول الوصف المادي الشكلي أو الخارجي مثل وصفها بأنها ذات ألوان غُبْر . **كدراء** ٧/١٠ ، ٢٦/٥٧ . ، وظهور رُقْش ، وحُلُوق صُفْر ، وهي في

---

٨٨. الديوان ص ٣٦

٨٩. ديوان النابغة الذبياني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص٤٢ . ط٢/١٩٨٥م دار المعارف . مصر

٩٠. الديوان ص ١٥٣

٩١. الطبيعتان : الحية والصامتة في الشعر الجاهلي د/ بهيج القنطار ص ٣١٦ دار الآفاق الجديدة ط١/١٩٨٦م

٩٢. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي د/ نصرت عبد الرحمن . سابق . ص ٨٢

٩٣. الديوان ص ٣٠

طيرانها تعلو وتهبط في السماء . **قلولاة** ٢٨/٦١ . أما إذا شكلت جماعات ، فإنها جميعًا تصطف على شكل جماعة واحدة . **تواترن فصفت أرؤس وجنوب** ٢٧/٥٩ . ٠

ومما يلاحظ على ذكر حميد للقطاة أنه ربطه بذكر الناقة ، أو أنه خرج من ذكر الناقة إلى ذكر القطاة في قصيدته البائية التي تحدث فيها عن القطاة في أحد عشر بيتًا متوالية ([٩٤]) بدأها بتشبيه سرعة الناقة بسرعة القطاة أثناء بحثها عن الماء لتسقي صغارها ٢٦/٥٧ ، وختمها بتشبيهها وقد انضمت إلى صغارها صفًّا واحدًا . إشارة إلى التوحد الشعوري والأسري بين الأم وأولادها . بصورة الخيل توطن أو تصطف صفًّا واحدًا استعدادًا للسباق :

تَوَاطَنَّ تَوْطِينَ الرِّهَانِ وَقَلَّصَتْ لَهُنَّ سَرَنْدَاةُ الْغُدُوِّ سَرُوبُ (٩٥)

وتوطين الخيل يعني إعدادها للسباق . الرهان . والسرنداة السروب : الجريئة السريعة ٠

خامسًا : مفردات الأعلام :

تمثل مفردات الأعلام أهمية كبيرة بالنسبة للنص الأدبي القديم . الشعري منه خاصة . ؛ لأنها تضيء جوانب متعددة حول الشاعر والنص ، والفترة الزمنية التي عاش فيها ، أو فيها أُبدع النص ، وذلك ما يخدم فرعًا من فروع الدراسات النظرية ، وهو علم تحقيق النصوص ، كما يكشف استخدامها عن بعض القيم الفنية والأسلوبية التي تحتملها الجوانب الدلالية والسياقية مما يميز أسلوب شاعر من آخر ، وكل ذلك يعني أن استدعاء مفردات الأعلام في الشعر لا يتم اعتباطًا ، أو كيفما اتفق ، وإنما تُستدعى الأعلام استدعاءً مرتبطًا بقصدية واعية من المبدع لرابط يربطه بهذه الأعلام المستدعاة ، ومن ثم تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو بها عن رؤياه (٩٦) ، فعندما يقول حميد :

وَلَوْ نَطَقَ الرَّبْعَانِ قَبْلِي لَبَيَّنَا لِصَاحِبِ هِنْدٍ وَامْرِئِ الْقَيْسِ مَنْسِمَا
وَمَا سَأَلاَ فَوْقَ السُّؤَالِ وَأَفْضَلا عَلَى كُلِّ بَاكٍ عَوْلَةً وَتَلَوُّمَا (٩٧)

نراه لم يأت بالعلمين : صاحب هند وامرئ القيس اعتباطًا ، وإنما جاء بهما لاتفاق ما بينهما وبين شكواه ، فهو يشكو فقد محبوبته ، ويسائل عنها كل شيء حتى الربع الصامت الذي لا يجيب ، ولم يكن حميد متفردًا في صمت الربع معه ، بل إن الربع من قبل لم يُبن لهذين العلمين وجهتهتما التي يبغيانها . منسم . فينجوان مما هما فيه من ألم الفراق وعنته ، ويلاحظ أن الشاعر لم يذكر مَن صاحب

---

٩٤. انظر القصيدة الثانية في الديوان : الأبيات من ٥٧ إلى ٦٧ ص ٣١.٢٦

٩٥. الديوان ص ٣١

٩٦ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر د/ علي عشري زايد ص ١٥ الشركة العامة للنشر والتوزيع . ط ١/ ١٩٧٨ م طرابلس . ليبيا

٩٧. الديوان ص ٢١٨،٢١٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

هند ، وليس الأمر مع امرئ القيس بأفضل حالاً من صاحب هند هذا ؛ لأن المراقسة ، أو مَن سُمُّوا بامرئ القيس كثيرون ([٩٨]) ، وبالرغم من ذلك فإن الشاعر قد عيّن لنا الشخصيتين من خلال استدعاء بعض الأحداث المرتبطة بهما وحدهما ، وتلك آلية من آليات استدعاء الشخصيات القديمة (٩٩) ، فصاحب هند هو شاعر جاهلي يُسمى **عبد الله بن العجلان النهدي** ، وزوجته **هند** التي أُجبِر على طلاقها برغم شدة حبه لها وولهه عليها بعد حيلة من أبيه وبعض قومه ، فظل يبكي ويعول عليها ، ويلوم نفسه وأهله على ما فعلوه ، وذلك قول حميد . **عولة وتلوما** . وقيل ظل يبحث عنها ، حتى إذا وجدها في غيبة زوجها ، عانقها عناقًا شديدًا ، وقيل : ماتا كلاهما في ذلك العناق (١٠٠) ، وأما تحديد امرئ القيس بأنه صاحب المعلقة المشهورة دون غيره من المراقسة ؛ فلطلبه من صاحبيه في أولها . **قفا نبك** . والوقوف على الطلل للبكاء يستدعي الرغبة في تعرف مكان المحبوبة المفارقة ، ولم يجبه الربع مثلما لم يجب حميدًا بن ثور ٠

وكون هذين العلمين من الجاهلية فذاك ما يُسهم في تحديد الفترة الزمنية التي عاش فيها حميد ؛ لأن استدعاءه هاتين الشخصيتين ، ومعرفته التامة بقصتيهما ووعيه بما تحتملانه من دلالات يؤكد . على الأقل . أنه عاش في فترة زمنية قريبة من زمنيهما ، أو أن قصتيهما كانتا ما تزالان متداولتين بين الناس في حياته ٠

وإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية . كما يرى علماء اللسانيات . بما يعني انعدام الرابط المنطقي بينهما ؛ لأن تسمية الأشياء بمسمياتها قد كانت تواضعًا واتفاقًا (١٠١) ، فإن البحث عن السياقات التي وردت فيها مفردات الأعلام مما يعين على كشف القيم الفنية والدلالية المتعلقة بها ، ويسهم في كشف بعض الجوانب المتصلة بحياة الشاعر وعلاقته بتلك الأعلام التي وردت في شعره بصورة كبيرة ، ومن ثم يمكن دراستها على النحو التالي :

سياقات الأعلام :

سياق الغزل :

يبدو أن السياق الوجداني الغزلي المتصل بعلاقة حميد بالمرأة قد كان له حضوره البين في استخدام عدد كبير من مفردات الأعلام سواء أكانت ذاتية تعود على ذاته هو ، أم كانت أعلامًا لآخرين ، خاصة أعلام النساء ، وهن كثيرات في شعره كثرة تثير قضية سوف تأتي الإشارة إليها فيما

---

٩٨. انظر : شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية والإسلام ، أ/ حسن السندوبي ص ٤،٥ . ط ٧ / ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م المكتبة الثقافية . بيروت

٩٩. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . سابق . ص ٢٤٥،٢٤٧

١٠٠. قصته كاملة في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٢٢/٢٢٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م

١٠١. تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص د / محمد مفتاح ص ٦٣ ط ٣ / ١٩٩٢ المركز الثقافي العربي . الرباط

بعد ، أما ما تعلق به هو ، فلقد ورد اسمه . حميد . في موضعين جاء كلاهما على لسان امرأة ، في الموضع الأول تتعجب المرأة من وجوده في مكان يُسمى حيلة :

وَقَائِلَةٍ هَذَا حُمَيْدٌ وَأَنْ يُرَى بِحَيْلَةَ أَوْ وَادِي قَنَاةَ عَجِيبُ ([١٠٢])

وفي الموضع الثاني تعاتبه المرأة على تبدله ، وبُعده عنها :

وَقَائِلَةٍ أَنْ قَدْ تَبَدَّلْتَ بَعْدَنَا وَغَالَتْكَ عَنَّا يَا حُمَيْدُ الْغَوَائِلُ (١٠٣)

يحدد سياق البيتين إيثاره استخدام اسمه دون أية كنية من كناه . على تعددها . أولاً ؛ لأنه يحكي قول المرأة في البيتين ، وثانيًا ؛ لأنه في سياق عُجبٍ وزهوٍ بالنفس ، إذ يرى المرأتين كلتيهما تتحدثان عنه بما يكشف عن أثره على مواجدهما ، أما حين يتحدث إلى نفسه مجرِّدًا منها شخصًا آخر ، فإنه يستخدم الكنية الأثيرة لديه . **ابن عامر** . ، وذلك قوله في أول بائيته التي بلغت عدة أبياتها سبعين بيتًا :

عَلَى طَلَلَيْ جُمْلٍ وَقَفْتَ ابْنَ عَامِرٍ وَقَدْ كُنْتَ تَعْلاً وَالْمَزَارُ قَرِيبُ (١٠٤)

وتبدو قيمة الكنية هنا في توظيفها بما يتساوق والمعنى الذي يريد ، فكلمة **عامر** تستدعي دلالة العمران التي تقف على طرف نقيض من دلالة الطلل على التهدم والخراب ، وكأن استدعاء هذه الكنية ليشير إلى عمران القلب بحب ***جُمل*** هذه المرأة التي يبدو أن علاقته بها قد كانت من القوة وصدق العاطفة بمكان ؛ فقد تفوق حضورها في شعره على غيرها من النساء . اثنتا عشرة مرة . كما أقام حولها قصيدة كاملة عبر فيها عن صدق حبه لها من خلال قصة الشمطاء وولدها (١٠٥) وهو في مقدمتها يؤكد على أنه لا يطلب بديلاً عن جُمل حتى وإن كانت الدنيا ، وعلل ذلك بجمعها بين الصفات الشكلية والخُلُقية ، فهي تكره الباطل ولا تحبه ، بل لا يلوكه لسانها . **عيوف الريق**١٨٨/٣ . ، وتلك صفة خُلُقية ، وإلى جانب ذلك فهي من الجمال اللافت بحيث تجذب الرجال إلى وصالها . **جاذبة الوصل** ١٨٨/٣ . بل إنها قد وصلت من الجمال حدًّا يخلب عقول الرجال خاصة، فهي . **للرجال خَلُوب** (١٠٦) . ولا يبعد هذا الوصف عن الدلالة التي تحملها المادة اللغوية ***جمل*** ، فهي تستدعي معنى الجَمال الذي يسحر العقول والقلوب جميعًا ، كما تستدعي هذه الدالة اللغوية معنى الجمل بدلالته على الضخامة والسمن والامتلاء ، وتلك من الأوصاف التي كان الرجال يحبونها في المرأة ٠

وإلى جانب ***جُملٍ*** وردت أسماء أعلام لنساء كثيرات وردت في شعر حميد خاصة في سياق الغزل ، فهناك ***عَمْرَة*** في ثلاثة مواضع ١٠٧/٣،٢ ، ١٢٣/٢ ، وصغرها تصغير تمليح في موضعين

---

١٠٢. الديوان ص ١٧

١٠٣. الديوان ص ٢٠١

١٠٤. الديوان ص ٩ ، ومن الكُنَى والألقاب : ابن ثور ٢٠٢/٤ ، الهلالي ١٥٩/٦

١٠٥. انظر الفصل الرابع من هذا البحث ص

١٠٦. انظر البيت ١٢/١٠ من الديوان

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

هما : ١٦٥/٦ ، ١٨١/٦١ ، وكنّى عنها **بأم عمرو** في موضعين : ١٥٤/٣١ ، ١٦٤/١، وورد اسم ***ليلى*** في خمسة مواضع هي : ١٤٠/١٠،٩،٨ ، ٢٤٨/٩٤ ، ٢٧٢/١٦٨ ، وكنّى عنها ***بأم سالم*** في موضع واحد هو : ٢١٦/١ ، و ***أم طارق*** في موضعين هما : ٢٤٩/٩٧ ، ٢٥٦/١٢٢ و***أم الوليد*** مرة واحدة ٢٧٦/١٨٢ ، كما وردت أسماء نساء أخريات مثل : ***سليمى*** أربع مرات هي: ٣٢/٢، ٤٢/٣ ، ٧٥/١ ، ٩٣/١ ، و***أسماء*** مرتين في بيت واحد هو : ٢٧٨/١٩٢ ، و***الرباب*** و***زينب*** مرة واحدة في موضع واحد هو : ٣٢/٢ .

إن أسماء النساء كثيرة حقًّا ، ولكن البحث عن طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين أولاء النساء قد تختزل كثرتهن ، أو تضع غزل حميد بن ثور في موضعه الصحيح من تيارات الغزل عند الشعراء العرب القدامى ، لقد تحدث حميد عن جُملٍ حديثًا ينم عن صدق العاطفة نحوها ، وقوة العلاقة بها ، وكان ذكره إياها بهذا الاسم وحده ، دون غيرها من النساء ، فلم يأت لها بكنية أو لقب، ولم يتحدث عنها حديث الرمز والتكنية ، وإن دل ذلك على شيء ، فإنما يدل على استعذابه هذا الاسم ، وترطيب فمه بذكره ، ومما يزيد ذلك وضوحًا عدم تعرضه لذكر أعضاء جسدها ، ولا مواضع الفتنة فيه . كما كان شعراء الغزل الحسي يفعلون . ، بل قنع بأن يصفها أنها جاذبة الوصل ، وخلوب للرجال ، وهما وإن كان يقتربان من الحسية إلا أنها حسية بعيدة عن أن تكون موطن فتنة وإثارة ، في حين ركز منها على الناحية الخُلُقية حيث كراهيتها للباطل ، ونزع في تصوير عاطفته نحوها نزوعًا يكشف سمو هذه العاطفة ، عندما وازن بين حبه لها وحب المرأة لوليدها ٠ أما عمرة فيبدو أن علاقته بها قد كانت شيئًا عرضًا ، ولم يعلق بها قلبه كعلوقه بجملٍ ، وذلك لأمرين : أولهما يشير إليه قوله :

دَارٌ لِعَمْرَةَ إِذْ شَعِفْتُ بِهَا عَرَضًا وَإِذْ وَقَعَتْ عَلَى نَفْسِي (١٠٧)

إذ تشير كلمة "عرضًا" في بداية المصراع الثاني إشارة واضحة إلى أن حبها قد كان أمرًا عرضًا ، فقد عرضت له وهويها ؛ ولذا ختم البيت بوقوعها على نفسه ، وكأنها قد استلبته بغتة ، وأسره جمالها ، وأما الأمر الثاني . وهو تأكيد للأول . فلقوله :

وَلَوْلاَ وِصَالٌ مِنْ عُمَيْرَةَ لَمْ أَكُنْ لأَصْرِمَهَا إِنِّي إِذًا لَطَلِيقُ (١٠٨)

فالبيت يشير إلى ما يوصف به حميد من وفاء نحوها ، وهو يوظف دلالة الشرط ليؤكد على أن وصالها قد كان من ناحيتها فقط ، وهو ما يعني أن عدم وجوده يستدعي بالضرورة عدم الارتباط بها ، ولم يقنع حميد بذكر اسمها وحده ، وإنما عمد إلى تصغيره تصغير تدليل وتمليح ، كما كنّى عنها بأم عمرو ، ولعل في التصغير والتكنية ما يؤكد عرضية علاقته بها ، وأنها علاقة لا ترقى إلى علاقته بجمل من حيث التعبير الشعري عنها في المساحة التي شغلتها ، أو عدد المرات ٠

---

١٠٧. الديوان ١٢٣

١٠٨. الديوان ص ١٨١

وأما ليلى فقد ورد اسمها فذًّا هكذا . ليلى . في أربعة مواضع ، ونسبها إلى بني عامر في موضع واحد من قصة رسوليه إليها ، وكنى عنها في أربعة مواضع لتصل عدة مرات وجودها في شعره إلى تسع مرات ، ومن ثم فهي تلي جُملاً في مرات الاستخدام ، ويلاحظ أن ليلى هذه قد كانت على صلة وثقى بقلبه ؛ لأنه عبر عن حبه إياها في مواضع يبدو فيها صدقه ، كرغبته في أن يكلم صداها صداه ، ولو كان ذلك بعد الموت ؛ لأنه قد حيل بينهما في الدنيا ، وساءل عنها الربع في إلحاح محب صادق الحب ٢١٦/١ ، وجعل نجواها شفاءً لمن ذهب عقله من شدة الوجد ٢٥٦/١٢٢ وكانت عينه تُستثار لذكرها ، فتسيل دموعها ١٤٠/٨ ، ويطمع قلبه فيما لا سبيل لنواله ١٤٠/٩ ، وكل ذلك مما يقترب بحبه إياها ، وحديثه عنها من حب العذريين الذين يعانون شدة الوجد ، ويبحثون عنه أينما وُجد ، وبرغم ذلك فلم يكن حميد ليترك الحديث عن ليلاه إلا بعد أن يعرض لشيء من جمالها الحسي ، فيقول :

وَ لَيْلَى أَرُوجُ الْجَيْبِ مَيَّاعَةُ الصِّبَا أَبِيٌّ لِمَا يَأْبَى الْكَرِيمُ وَيَرْفَعُ

مُشَرَّفَةُ الأَعْطَافِ مَهْضُومَةُ الْحَشَا بِهَا الْقَلْبُ لَوْ تَجْزِيهِ بِالْقَرْصِ مُولَعُ (١٠٩)

فقد جمع الشاعر لها خمسة أوصاف لم يربط بينها بحرف عطف ؛ ليقنعنا بأنها أوصاف حقيقية مجتمعة في شيء واحد ، ومن ثم ترك العطف ؛ لئلا يتوهم اختلاف المرجعية التي تئول إليها كل تلك الصفات ، فليلى ذات رائحة طيبة متوهجة ، فوارة الصبا ، لها عقل رجل كريم ، طويلة . مشرفة الأعطاف . ، دقيقة الخصر . مهضومة الحشا . ، وبالرغم من حسية هذه الأوصاف ، فإن الشاعر لا يصل إلى حد التفحش في الوصف ، " ولا يتعرض لمواطن الفتنة والإثارة من المحبوبة ، ولا يربط حبه بالجسد " (١١٠) ، كما يمكن القول إن أمثال هذه الصفات الحسية تشير إلى صورة خاصة ، أو نموذج للمرأة التي يبحث عنها المحب ؛ لأنها تكمل . في نظره . الجمال المعنوي الذي يبحث عنه ، أو يقدسه في المرأة ؛ إذ يراه الجمال الخالد الذي لا يفنى ٠

ومما يُلحظ على توظيف كلٍّ من جُملٍ وليلى تشابهًا واشتراكًا في كثير من الأمور : كثرة مواضع الحديث عنهما ، والمساحة التي تشغلانها ، وصدق العاطفة ، والجمع بين الأوصاف المعنوية والشكلية التي ابتعد فيه عن الإسفاف والتبذل ، توحد طرائق التعبير عن صدق العاطفة ؛ فقد جاءت مع جمل من خلال قصة المرأة وابنها ، ومع ليلى من خلال قصة الحمامة وفرخها ، وكل ذلك الاتفاق يدفع الباحث إلى الاعتقاد بأن الشخصيتين النسائيتين تئولان إلى امرأة واحدة عبر عنها بأكثر من اسم على عادة الشعراء العذريين وإسرافهم أو إلحاحهم في التعبير عن صدق عواطفهم تجاه المرأة بأكثر من

---

١٠٩. الديوان ص ١٤٠،١٤١

١١٠. المرأة عند شعراء صدر الإسلام : الوجه والوجه الآخر د/ حسني عبد الجليل يوسف ص٣٦ . ط١ الدار الثقافية للنشر . القاهرة ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

صورة من صور التعبير ، بل ربما كان صدق العاطفة والرغبة في الاقتران بالمحبوبة دافعًا إلى إخفاء اسمها ، والتعبير عنه ببعض البدائل الأسلوبية ؛ تجنبًا لسطوة المجتمع العربي بأعرافه وتقاليده في هذا الشأن ٠

وثم أعلام لنساء أخريات غير ما سبق ، ولكن حضورهن لم يكن على نفس القدر من حضور الثلاثة السابقات . جمل وعمرة وليلى . فقد وردت سُليمى . بالتصغير . أربع مرات ارتبط اثنان منها بالوصف الحسي غير المسف ، ومع كلٍّ من : هند والرباب وزينب . خرائد بيض كالدمى ٣٢/٢ . ولها وضوح في البدن ، ولين في الأطراف ٤٢/٣ ، وارتبط موضع منها بالأطلال العافية ٩٣/١ ، والموضع الرابع ارتبط بالحديث عن أثرها على قلبه ٧٥/١ ٠

سياق الرثاء :

إذا كان للمرأة مثل هذا الحضور في سياقات الغزل ، فإن أعلام الرجال قد كان لها حضورها في سياقات أخرى مثل الرثاء الذي نجد فيه أعلامًا إسلامية مثل ***عثمان بن عفان*** ـ رضي الله عنه . فقد رثاه حميد بمرثيته الكافيِّة التي بلغت ستة عشر بيتًا ، وذكره فيه مرتين : الأولى ذكره باسمه . ***عثمان*** . وهو يتحدث عن انتقال الخلافة بعيدًا عن أهل يثرب :

إِنَّ الْخِلاَفَةَ لَمَّا أُظْعِنَتْ ظَعَنَتْ عَنْ أَهْلِ يَثْرِبَ إِذْ غَيْرَ الْهُدَى سَلَكُوا

صَارَتْ إِلَى أَهْلِهَا مِنْهُمْ وَوَارِثِهَا لَمَّا رَأَى اللهُ فِي عُثْمَانَ مَا فَعَلُوا (١١١)

فقد جعل انتقال الخلافة عنهم عقابًا لهم على ما فعلوه في ***عثمان*** . رضي الله عنه . ، ويستوقفنا في هذا النص كلمة "***يثرب***" كعَلَمٍ مكانيٍّ ، وهي مدينة النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، الذي لم يشأ أن يسميها بعد الهجرة يثرب ، وقال عنها : طيبة ، وسميت بالمدينة ، وبها جاءت بعض آيات القرآن الكريم ، وخاصة في سياقات الحديث عن المنافقين (١١٢) ، ولعل ذلك سبب كراهية النبي إطلاق اسم يثرب عليها ، وأيضًا لارتباط هذا اللفظ بعدد من المعاني المستقبحة مثل : التأنيب والتعيير والإفساد والتخليط (١١٣) وكلها دلالات توائم ما أراده حميد من هجاء أهل يثرب بسبب تقاعسهم عن نصرة أمير المؤمنين ***عثمان بن عفان*** ، إذ لم يشأ الشاعر اختيار لفظ المدينة ، أو طيبة وآثر عليهما يثرب ليربطها وأهلها بكل تلك المعاني المشينة ٠ والموضع الثاني الذي ذكر فيه ***عثمان*** هو ما جاء فيه بكنيته . ***ابن أروى*** ١٨٤/٩ . وقد جاء ذلك في سياق بكاء الخيل على أمير المؤمنين ، ولإيثاره ذكره بكنيته بأمه في هذا السياق قيمة دينية كبيرة تسهم في تفسير بكاء كل شيء على أمير المؤمنين

---

١١١. الديوان ص ١٨٣،١٨٤

١١٢. انظر : الآيات ١٠١ ، ١٢٠ من سورة التوبة ، ٦٠ من سورة الأحزاب ، ٨ من سورة المنافقين

١١٣ـ لسان العرب ٢٣٤،٢٣٥/١ مادة ثرب ، وحول كراهة النبي تسميتها يثرب انظر : معجم ما استُعجم للبكري تحقيق د/ جمال الدين طلبة ٢١٨/٤ . ط١/ ١٤١٨هـ/١٩٩٨م . دار الكتب العلمية . بيروت

عثمان ، بدءً من الخيل العابسة ، وفوارسها ، وأهل يثرب ؛ لأن ***أروى*** أم ***عثمان بن عفان*** هي عمة النبي صلى الله عليه وسلم ([١١٤]) ٠

وتمتد حياة حميد بن ثور إلى عهد بعيد من حياة الدولة الأموية ، ودليل ذلك رثاؤه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان الذي تولى الخلافة في السنة الخامسة والستين للهجرة ، وتوفي في السنة السادسة والثمانين لها ، وكان رثاؤه إياه في رائيته البالغة خمسة وأربعين بيتًا ، والتي جمع فيها بين مدح الوليد بن عبد الملك بن مروان ، ورثاء أبيه عبد الملك بن مروان الذي كنَّى عنه تعظيمًا له بولده الوليد ، ومؤكدًا أن منيته قد كانت سهمًا نافذًا أُرسل إليه من الله ١١٧/٤٢ ٠

وهناك علم آخر ورد في سياق الرثاء هو ***ابن عُمير*** وقد رثاه حميد بما كان له من حسن الصفات ، كحسن الخُلُق ، والقوة والشدة على الأعداء ، والدفاع عن الأقارب ، وتلك عصبية تشير إلى أنه رجل جاهلي ربما كان من أسلاف الشاعر ، ومنها الكرم وزينة المجالس ، وغيرها من الصفات التي كان العرب يُجملونها فيمن يرثون أو يمدحون ، ومما يؤكد انتماءه للجاهلية . غير ما يبدو من عصبية الرثاء . ذكر علمين من أعلام المكان مات بينهما هذا الرجل :

لَقَدْ غَادَرَ الْمَوْتُ قَبْلَ الصَّفَا وَبَعْدَ الْمُشَقَّرِ قَدْرًا جَلِيلا (١١٥)

وهما : الصفا الذي قيل إنه حصن لبني عبد القيس ، والمشقّر وهو قصر بناه الملك الكندي معاوية بن الحارث بن معاوية (١١٦) والحصن والقلعة مما يناسب سياق الرثاء الذي عمد فيه حميد إلى ذكر صفات المُرثَى ، إذ جاء منها تشبيهه إياه بالجبل المعقل ٢٠٧/٥ ، وهو الحصن الذي يتحصن به الخائف عند الشعور بالخوف ، أو الهلاك ٠

سياق المــدح :

وإذا كانت الأعلام الواردة في سياق الرثاء أعلامًا إسلامية باستثناء ابن عُمير هذا ، فإن الأعلام الواردة في سياق المدح قد كانت إسلامية في جملتها ، منها ذكره النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، في الأرجوزة التي قيل إنه أنشدها لما أسلم :

حَتَّى أَتَيْتُ الْمُصْطَفَى مُحَمَّدَا

يَتْلُو مِنَ اللهِ كِتَابًا مُرْشِدَا ([١١٧])

---

١١٤. العقد الفريد لابن عبد ربه ٢٦٧/٤ دار إحياء التراث العربي ط١٤١٧/١هـ/١٩٩٦م بيروت

١١٥. الديوان ص ٢٠٦

١١٦. انظر : معجم ما استعجم . سابق . ٩٧/٤

١١٧. الديوان ص ٧٨

١١٨. الديوان ص ٨٠

١١٩. الديوان ص ١٠٤ ، وانظر البيتين : ٩٦/١١ ، ٢٨٢/٥

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ويبدو الجمع بين لقب النبي صلى الله عليه وسلم ، واسمه دالاً على رغبته في الائتناس بذكرهما معًا وتحديد المصطفى بأنه محمد ، وليس غيره دليل على القصدية التامة في الاتجاه نحو الإسلام ، وهو ما تبدو مخايله على لغة الشاعر من خلال التركيز على لفظ الجلالة "الله" ، وبناء الاصطفاء للمفعول لأنه أمر بدهي للمتلقي ،مع تحديد دور الرسالة في تلاوة الكتاب المرشد/القرآن الكريم ٠

ويمدح الوليد بن عبد الملك بن مروان في رائيته التي سبقت الإشارة إليها ، وقد نوع في الحديث عنه ، فهو عندما أراد أن يشكو له هِرمه وسوء حاله عبر عنه بأمير المؤمنين ١٠٩/٩ تعظيمًا له واستدرارًا لعطفه عليه وإكرامه إياه ، وعندما أراد مخاطبة صحبه ، نراه قد نسب الإذن في السير إلى الوليد ، دون لقب أو كنية ١١١/١٤ ، وإذا كانت السياقات السابقة للغائب ، فإنه في سياق الخطاب يلجأ إلى تكنيته بابن الخليفة تعظيمًا واحترامًا ١١٦/٣٩ ، وعندما يمدح الأمير الأموي عبد العزيز بن مروان يذكره بكنيته " ابن ليلى " في قوله :

وَأَحْمَى ابْنُ لَيْلَى كُلَّ مَدْفَعِ تَلْعَةٍ عَلَيْهَا وَقُفٌ مِنْ قِنَانِ الْحَوَاجِرِ (١١٨)

ولعل هذا الحضور البارز لأعلام الدولة الأموية في شعر حميد ما يؤكد على ميله جانبهم ، مع امتداد عمره إلى مرحلة متقدمة من حياة الدولة الأموية عاصر فيها هؤلاء الخلفاء الذين ذكرهم في شعره ، ومنهم كذلك : مروان بن الحكم الذي عاتبه على رده ولده ١٠٢/١ دون أن يصله ، عندما ذهب إليه ، والعتاب دليل حسن علاقة بين طرفيه ٠

سياق الفخر :

تبدو العصبية القبلية في فن الفخر عند حميد واضحة في مجموعة الأعلام الواردة فيه ، والتي تنتمي جميعًا إلى بني عامر ، وبنو هلال بطن من بطون بني عامر . كما سبق . ، ويلحظ أن ذكر عامر قد ورد بصورة كبيرة في شعر حميد بحيث يفوق ما عداه من أعلام هذه القبيلة ، ويتمثل ذلك في أنه عندما يتحدث عن نفسه ، فإنه يستخدم الكنية " ابن عامر" ٩/١ ، وعندما يتحدث عن قبيلته جملة ، فإنه يستخدم الكنية " بنو عامر " ، فهو يشيد بهم ويفتخر بالانتساب إليهم وبما يتمتعون به من النعمة والرخاء والعمران قائلاً :

قَوْمِي بَنُو عَامِرٍ قَوْمٌ أُشِيدُ بِهِمْ فَالأَصْلُ مُجْتَمِعٌ وَالْفَرْعُ مَنْشُورُ (١١٩)

ولم يكن هذا الفخار ببني عامر . وليس ببني هلال . إلا لما تتمتع به بنو عامر من مكانة عليا بين قبائل العرب ، فقد كان لبني عامر من المجد والتاريخ الحافل في مجالدة قبائل العرب الأخرى ما جعلها من القبائل الكبيرة ذات العزة والمنعة (١٢٠) ، ولذا كان افتخار حميد بهم دون غيرهم ٠

---

١٢٠. المستدرك في شعر بني عامر د/ عبد الرحمن محمد الوصيفي . سابق . ٤٤،٤٢/١

١٢١. معجم ما استعجم للبكري . سابق . ٢٧٢/١

أما عن أعلام الأماكن التي وردت في شعر حميد . غير ما سبق التعرض له . فهي من الكثرة بمكان ، وتتنوع ما بين أسماء مواضع منها : ***تبالة*** ٤٠/٣ ، ١٠٧/١ ، وهي بلدة يضرب بها المثل في الهوان لكلمة قالها الحجاج الثقفي عندما وليها ، ولم يعرف مكانها في حين كانت تفصله عنها أكمة : " **أهون عليّ بعمل بلدة تسترها عني أكمة** " (١٢١) ، وقد ربطها حميد في موضع من موضعيها بالهموم " والمرء تسهره الهموم فيسهر ١٠٧/١ " ومنها : ***أرحب*** التي تنسب إليها النوق النجائب ٦٦/٤ ، ومنها أسماء لجبال مثل : ***سلمى وشعبى*** ٣٢/١ ، و***عاقل*** ٢٣/٤٥ وهو جبل بنجد وأسماء لمواضع ماء مثل : ***جبة*** ٧/١٠ ، ***المجج*** ٤١/٢ وهي عين ماء لبني عبس ، وغير ذلك من المواضع التي يدل ذكرها على أحد أمرين ، أولهما : كثرة أسفار الشاعر ورحلاته التي شملت شمال الجزيرة العربية : ***كُلان وغسان*** ٦٩/١٣ ، وقد ربط ذكرهما بظهور الثلج فوق جبالهما ، ومشابهتها على هذه الصورة بركبان الإبل الضخمة الارتفاع ، وامتدت هذه الرحلات إلى أقصى جنوب الجزيرة العربية حيث اليمن ، وقد مرت المواضع التي تنتمي إليها ، وأما الأمر الثاني ، فإن كثرة تلك الأسفار إنما تدل على طول عمر الشاعر بحيث استطاع أن يزور كل تلك الأماكن ، مع عدم انتفاء حدوث معظمها في فترة الشباب والرجولة ٠

وبعد فإن دراسة المستوى اللفظي . الكلمة المفردة . في شعر حميد بن ثور من حيث البنية اللغوية والدلالية ، قد يسرت للباحث الوقوف على مجموعة من الحقائق المتعلقة بهذا الجانب عند حميد ، وذلك فيما يلي :

تعد البنية اللغوية للفظة مجالاً خصبًا لإبداعات بحثية هامة تكشف عن كيفية توظيف الشاعر لمفردات لغته بحيث تكون صدىً لأسلوب حياته هو خاصة ، إذ تكشف عن ميله إلى البساطة أو التعقيد ، الوضوح أو الغموض ، القناعة بثقافة لغته وحضارتها ، أو الميل إلى الإفادة من الثقافات والحضارات الأخرى ، لقد نزع حميد في بناه اللغوية إلى عدد من الكلمات ذات الطول الواضح ، وهو وإن كان طولاً ذا دلالة في سياقه ، فإنه يعد أمرًا مستغربًا ، وذلك على نحو ما رأينا من كلمات مثل **مصعنفر** و **مسحنفر** ١١١/١٨ الدالتان على سرعة الناقة في غدوها ورواحها ، ومثل كلمة **القهمزى** بهذا التركيب المنتهي بالألف المقصورة ٤٣/٨ ، وتشير دلالتها إلى ضرب من ضروب العدْو السريع ٠

لجأ حميد إلى بعض الكلمات الأعجمية المنقولة من الثقافات الأخرى ، وخاصة الفارسية واليونانية ، وكان ما أخذه من الفارسية أكثر مما أخذه من صاحبتها ، ولم يكن هذا النقل بالأمر المستغرب أو المستهجن ؛ فقد جاءت بعض ألفاظ القرآن الكريم غير عربية الأصل ، وكان استخدام القرآن الكريم لها على أنها مما هو مألوف في لغة العرب التي نزل بها ، على أن بعض تلك الكلمات الأعجمية قد يكون غريبًا على المتلقي ، خاصة إذا اختلفت طرق تعريبه من لهجة إلى أخرى ، وذلك على نحو ما

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

رأينا من كلمة **السودانق** ١٧٤/٣٩ التي تعني : الصقر أو الشاهين ، فقد استخدمت في أربع صور أخرى هي : **سوذانق** ، **سوذنيق** ، **شوذنيق** ، ثم **شوذق** .

ظهر عند حميد بعض الصيغ اللغوية الجديدة ، وهي وإن كان لها أصل لغوي مثل كلمة **الصباوة** ٩٤/٥ التي تعني فترة الصبا ، وكلمة **حنوق** ١٦٤/٣ التي تعني الضعف والهزال ، فإن صورتها الجديدة مع دلالتها الجديدة قد يصيبها بشيء من الغرابة التي كان يأتيها حميد في شعره ، حتى قرنه الأصمعي . على نحو ما سبق . بمن كان يُغرب في شعره من الشعراء ، كما مال حميد إلى توظيف بعض الدوال اللغوية في غير سياقاتها كاستخدام المفرد في سياق المثنى ، أو الجمع ، أو العكس مما ألفته اللغة ومستعملوها ، ويأتي التميز في الدلالات المتعلقة بكل لفظة ، وكل سياق ترد فيه .

أكدت دراسة الناحية الدلالية على ما أشيع عن حميد من شكواه الزمن وطول العمر وما ترتب عليه من الضعف ، وخلو المجلس الذي كان عامرًا في فترة الشباب ، كما أكدت على خصوصية استعماله لألفاظ الحيوان ، خاصة الناقة والجمل اللذين أكثر منهما كثرة لافتة ، في حين لم تحظ الخيل بنفس المكانة التي حظيت بها الناقة والجمل ، على الرغم من اهتمام بني عامر عامة وبني هلال بن عامر . جد الشاعر . خاصة وشهرتهم بالخيل ([١٢٢]) ، وما نتج عن ذلك من دلالة على أن الحرب لم تكن تمثل جانبًا كبيرًا في شخصية حميد ولا شعره ، وأنه لم يكن ممن يألفون الحروب ، وإذا كان أشار إليها ، فقد كان ذلك في سياقات افتخاره بأمجاد أجداده ، وليس بمجده الشخصي ، وقد فسر البحث غلبة مساحة الناقة على الخيل بمناسبة الناقة للرحلة ومشاقها ، وقد كثرت رحلات حميد وأسفاره على نحو ما سبق .

أكدت دراسة مفردات الأعلام على أن الفترة التي عاشها حميد في الجاهلية قد كانت كافية لوعيه بالأحداث التي عايشها ، أو كانت قريبة منه زمنيًّا ، أو حُكِي له عنها ، وذلك على نحو ما رأينا من ذكره لامرئ القيس وصاحب هند ، كما امتدت حياته إلى ما بعد تولي الوليد بن عبد الملك بن مروان الخلافة الأموية ، بالقدر الزمني الذي يستطيع من خلاله مدحه بأكثر من صفة قد شعر بها بنفسه ، أو لمسها من سيرته ، وإذا كان الوليد بن عبد الملك قد ولِيَ الخلافة في السنة السادسة والثمانين للهجرة ، وتوفي في السنة السادسة والتسعين لها ، أمكن القول بأن حميدًا عاش . على الأقل . إلى السنة الثالثة والتسعين للهجرة ، وإذا ما أضفنا إليها المدة التي عاشها في الجاهلية وكانت تتراوح بين خمس عشرة سنة إلى عشرين سنة ، أمكن القول إن الشاعر قد امتد عمره إلى أكثر من مائة سنة .

---

١٢٢. انظر : المستدرك في شعر بني عامر . سابق . ١٠٣،١٠٢/١

كانت مفردات أعلام النساء من الكثرة بمكان في شعر حميد ، وكانت كلها قد وُظفت في سياقات الغزل ، وقد دفعت هذه الكثرة الباحث إلى بحث عللها وظروفها ، وهل هي أسماء متعددة لامرأة واحدة ، أم أنها بالفعل كانت أسماء لنساء حقيقيات ؟ وقد بيّن البحث أن بعضًا من تلك الأسماء يمكن أن يئول إلى امرأة واحدة ، وذلك على نحو ما رأينا من حديث عن **جُمْلٍ** و**ليلى** ، وعلل الباحث ذلك باتفاق توظيفه لهما في كثير من الأمور ، كما ذهب البحث إلى أن بعضًا من تجارب الحب عنده لم تكن تتجاوز النزوة العابرة ، بمعنى أنها لم تكن مما يمكن أن يطلق عليه حب حقيقي ، وذلك على نحو ما رأينا من حديث عن عمْرة ٠

كانت دراسة أعلام النساء في سياق الغزل قد لفتت إلى التيار الغزلي الذي ينتمي إليه حميد وقد وقف البحث على أن شعره أقرب إلى تيار الشعراء العذريين الذين لم يكونوا يبحثون عن لذة حسية . كأصحاب الغزل الحسي الفاحش . ؛ لأنه /حميد مثل العذريين يمارس الحب بعيدًا عن المآرب الحسية المرتبطة باللذة ([١٢٣]) ، وقد سبقت الإشارة إلى رغبته في محادثة صدى المحبوبة حتى بعد الموت ، كما يمكن اعتبار حميد واحدًا ممن كان شعرهم " إرهاصًا مبكرًا لما شاع عند الصوفية من أحوال الوجد والفناء والذهول والاستغراق والجنون " (١٢٤) ، وخاصة فيما تبديه علاقته بجمل التي عبر عنها تعبيرًا رمزيًّا . كما سبق . وعبر عنها تعبيرًا صريحًا جاء فيه :

جُنِنْتُ بِجُمْلٍ وَالنَّحِيلَةِ إِذْ هُمَا كَهَمِّكَ بِكْرٌ عَاتِقٌ وَسَلُوبُ (١٢٥)

وربما دلت كلمة سَلوب على جمال شكلي يسلب الرجل عقله لشدة حسنه ، ومع ذلك يظل تأثيرها على المحب أشد من تأثيرها على غيره من الرجال ، ويبقى لفظ الجنون دالاً على أثر المحبوبة على عقل المحب ، مما يقرب بهذا النمط الغزلي من شعر الوجد الصوفي ٠

الفصل الثالث
المستوى التركيبي

١٢٣. الرمز الشعري عند الصوفية د/ عاطف جودة نصر ص ١٣٢ . ط٣/١٩٨٣م . دار الأندلس بيروت

١٢٤. الرمز الشعري . السابق . نفس الصفحة

١٢٥. الديوان ص ١٦

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

تمهيد :
المستوى التركيبي ومكانته من الدراسة الأسلوبية

المبحث الأول
التقديم والتأخير
المبحث الثاني
الحذف والزيادة
المبحث الثالث
التراكيب الأسلوبية المحولة:

الأساليب الإنشائية والخبرية

تمهيـد :

يعرف التركيب بأنه " بناء لغوي يتألف من مسندٍ ومسندٍ إليه ، تقوم بينهما علاقة تسمى رابطة الإسناد "(١) ، ومثل هذا التكون يستدعي ضرباً محدداً من التنظيم والترتيب لركني الإسناد داخل الجملة اللغوية التي هي "مبنى لغوي مستقل غير محصور بمقتضى أية تركيبة قواعدية في أي مبنى لغوي أكبر" (٢) ، واستقلاليتها تلك ناتجة عن اكتفائها بعنصري الإسناد ، وقيامهما بأداء المعنى الذي يحسن السكوت عليه في عرف النحويين العرب ، وتعتمد علاقة الإسناد تلك على موقعية كل من

---

١. لغة أبي العلاء المعري في رسالة الغفران د/ فاطمة الجامعي الحبابي ص ١٢٦ دار المعارف ١٩٨٨م
٢. وصف اللغة العربية دلالياً د/ ممحمد محمد يونس علي ص ٢٧٣ ، جامعة الفاتح ، طرابلس ليبيا ١٩٩٣م
٣. الأسلوبية . جورج مولينيه . ترجمة د/ بسام بركة ص ٤٧ المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت ط١/١٩٩٩م
٤. وصف اللغة العربية دلالياً . السابق . ص ٢٧١

المسند والمسند إليه ، واحتفاظ كل واحد منهما برتبته داخل التركيب اللغوي البسيط / الجملة التي يتم بناؤها في المستوى المثالي من اللغة على أساس تلك الرتبة ، وذلك التنظيم أو البناء هو " الجزء الحساس جداً ، وبشكل خاص في أي أسلوبية أساسية " (٣) ، ومن ثمة كان احتفال الأسلوبية بالتراكيب اللغوية ؛ فهي تمثل واحداً من المستويات التي تضمها اللغة ٠

ينصب اهتمام التحليل الأسلوبي في المستوى التركيبي على الروابط النحوية بين الدوال اللغوية بغية التوصل إلى الدلالة السياقية ، سواء أكانت خاصة . الدلالة المعجمية . ، أو عامة . صلة الدالة اللغوية بالسياق العام للنص باعتباره بنية كبرى تنتظم تلك البنى التركيبية الجزئية ، فالدوال اللغوية وإن كانت لها دلالاتها المعجمية الخاصة ، فإن " ائتلاف تلك الكلمات بعضها ببعض ينشأ عنه معان جديدة " (٤)، وإذا كان هذا الائتلاف عاماً لدى كل المتكلمين باللغة حين التزامهم قواعدها ، فإنه يكون ذا خصوصية وتعمد من قبل المبدع/ الشاعر خاصة ؛ ذلك أنه يلتزم بتراكيب خاصة ليبين عن تجربته الذاتية تلك التي اقتضته أن يتخير ترتيباً معيناً لمفرداته اللغوية ، دون أن يلجأ إلى ترتيب آخر انطلاقاً من كون اللغة الشعرية تختلف عن اللغة المعيارية المعتمدة على مجموعة من القوانين والقواعد اللغوية الثابتة بحيث يعد الخروج عليها ضرباً من الانحراف المقصود لذاته ؛ لأنه أقدر على إنتاج الدلالة بالكيفية التي يريدها الشاعر ٠

واختلاف اللغة الشعرية عن لغة الخطاب العادي يقف الباحث أمام ثنائية : المثالي / المنحرف في الأسلوب اللغوي ، فإذا كان أولهما يعني صرامة الالتزام بالعناصر التقعيدية التي تتفق عليها الجماعة اللغوية ، بحيث تصبح تلك القواعد إطاراً يعني الخروج عنه ، أو تجاوزه ضرباً من عدم الشرعية أو كأنه يمثل المعيار الذي تقاس إليه عناصر الصحة والخطأ في استخدام اللغة ، فإن الثاني منهما يشير إلى حركية اللغة وتزحزحها بعيداً عن المعايير التي درجت عليها الجماعة ، ودخولها في إطار لغة جديدة وخاصة تفهم على أنها " ابتعاد عن اللغة المسماة بالنمطية أو الشائعة وهذا الابتعاد أو الانحراف يكون كذلك بالنسبة للقواعد التي تتحكم في الاستخدام اليومي التوصيلي للغة " (٥)، وهذا الانحراف قرين الدراسة الأسلوبية التي ترى أن " اللغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها ، بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية ومتفردة " (٦)

وإذا كان هذا الانحراف عن القواعد اللغوية المعروفة بالصرامة أمراً مباحاً بالنسبة للمبدع ؛ بسبب خصوصية إبداعه ، فإنه ليس الخروج الأول من نوعه الذي عرفته لغة الشعر ، فقد عرفت نوعاً

---

٥ . نظرية اللغة الأدبية /خوسيا ماريا إيفانكوس / ترجمة د/ حامد أبو أحمد ص ٢٧ مكتبة غريب القاهرة ١٩٩٢م

٦. نظرية اللغة الأدبية . السابق . ص ٢٩

٧ . بناء لغة الشعر جون كوين ترجمة د/ أحمد درويش . سابق . ص ٢١٠

٨ . مستويات البناء في شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، شكري الطوانسي . سابق . ١٩٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

آخر من الانحراف عن النموذج المثالي ، وذلك في مجال علم أوزان الشعر . العربي خاصة . فقد برزت ثنائية : المثالي / المنحرف تجسد أولهما في تلك الصورة الوزنية المثالية / القاعدة ، وتجسد ثانيهما في الإباحات العروضية من زحافات وعلل كان وجودها في وعي المنظر الأول تطويعاً للصورة الوزنية المثالية حتى تتواءم وإمكانات اللغة الشعرية ، وهو تواؤم من شأنه أن يميط اللثام عن التجربة الشعرية لدى المبدع الذي يصوغها من خلال الوسائل التعبيرية ، ومن ثم كان الانحراف اللغوي أمراً مشروعاً بالنسبة للشاعر لأنه " ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة ، وفي كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة ، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة ، وقواعد النحو ، وقوانين المقال " (٧) ٠

من هذا المنطلق فإن الشاعر يدخل في مواجهة من نوع ما مع القواعد أو القانون العام للغة التي ينتمي إليها ، فإما أن تقهره اللغة على الرضوخ لحتميتها ، فيكون نصه بعيداً عن القصدية التي تدور في فلكها القصيدة الشعرية ، ويترتب على ذلك أن يتفلت منه الوصف بالشعرية ، وإما أن يطوع اللغة بمفرداتها وتراكيبها وأعرافها للمنتج الأدبي الذي يمارسه ، وهنا تدخل قضية الإنتاج في حيز الحرية المتاحة للأدباء في التعامل الخاص مع اللغة ، فيخالف منها ما يشاء ، ويلتزم منها بما يشاء ، بيد أن هذه المخالفة تكون منتظمة فـ" لا تتم بشكل عشوائي ، وإنما تخضع المخالفات لنظامية واضحة ، وبطريقة تلفت انتباه القارئ إلى ذلك فيدرك طبيعتها وكيفية بناء الشاعر لها " (٨) ٠

وما دامت هذه المخالفة ، وذلك الانتهاك للقواعد اللغوية أمرًا منتظمًا من قبل الشاعر ، وغير منكور من قبل الجماعة اللغوية الواعية بهذين المستويين للغة ، وبقدرة ثانيهما على ما لا يقدر عليه الأول في سبيل إنتاج دلالة تشف عما في نفس المبدع من مشاعر وأحاسيس ، فإن لكل لغة قانونها الخاص ، وأعرافها الخاصة التي تنظم سبل التعامل بها ، بل إن بعض اللغات تبعد عن تلك الصرامة المتضمنة في قواعدها ، وتجنح إلى أن تتيح للشاعر بعضاً من السبل التي تقضي بها على تلك الصرامة ، أو تجنبه إياها ، ومن ثم الوقوع في الخطأ المحظور ٠

في اللغة العربية نلمح هذه الصرامة فيما عرف بالرتب المحفوظة في مثل : تقدم العمدة على الفضلة ، والمبتدأ على الخبر ، وما يصل إليه الفعل بنفسه قبل ما يصل إليه بحرف الجر ، وغير ذلك من الرتب المحفوظة التي وعتها كتب النحو العربي (٩) كما نلمح فيها شيئاً من المرونة فيما عرف بالرتب غير المحفوظة التي لجأت إليها العربية إيماناً منها بقدرة مثل هذه الرتب غير المحفوظة

---

٩. البرهان في علوم القرآن للزركشي تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٣١٠/١ دار المعرفة بيروت ط١٩٧٢/٢م

١٠. نظرية اللغة في النقد االعربي د/ عبد الحكيم راضي ص ٢١٤ . الخانجي . القاهرة ١٩٨٠م

١١. اللغة العليا جون كوين ترجمة د/ أحمد درويش ص ٣٧ المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة ١٩٩٥م

١٢. اللغة العليا . السابق . ص ٣٧

١٣. علم النص : تون ٠أ ٠ فان دايك ترجمة د/ سعيد حسن بحيري ص ٤١ دار القاهرة للكتاب ١٤٢١هـ/٢٠٠١م

على توصيل الرسالة في صورة أبلغ من قرينتها / الرتب المحفوظة ، ومن ثمة يمكن القول بأن " اللغة العربية تميل إلى حرية الرتبة " (١٠) بين أركان الجملة اسمية كانت ، أو فعلية مما يتيح للمبدع عندئذ أن يصدع نظامها بما يساعده على الإنتاج الأمثل للدلالة؛ لأن " اللغة الشعرية لا تخلق شاعريتها ، وإنما تستعيرها من العالم الذي تصفه " (١١) ، ومن ثم تبرز الوظيفة الأساسية للغة البشرية في " السماح لكل إنسان بأن يوصل لنظائره تجربته الشخصية " (١٢) ، ولا شك أن هذا التوصيل يستدعي من الشاعر تعاملاً خاصاً مع اللغة ، تعاملاً من أبرز سماته الانحراف الذي هو قانون الأسلوبية ، ووسيلتها في التعامل مع النص الأدبي باعتباره بنية لغوية ٠

تبرز قضية الانحراف عن اللغة المعيارية في النص الشعري بصورة جلية في المستوى التركيبي الذي يقوم على العلاقات النحوية التي تربط ما بين وحدات التراكيب اللغوية ؛ لأن النحو مجموعة من القواعد التي تنظم العلاقات الترابطية بين مكونات الجمل ، أو " يوضح ما التكوينات اللفظية التي تشكل جملاً مفهومة في لغة ما ، وما التكوينات التي لا تشكل جملاً مفهومة (١٣) ، ومن ثم يميز بين أسلوب وآخر من خلال الأنماط التركيبية المستخدمة تلك التي تهدف إلى جعل اللغة ذات وظيفة جمالية تلفت الذهن إلى بنيتها الداخلية المكتفية بنفسها بعيدا عن أية ظواهر غير لفظية ٠

وفي إطار البحث عن التميز والتفرد وسط التشابهات بين المبدعين سوف يحاول الباحث في هذا الفصل الكشف عن كيفية توظيف الشاعر للبنية التركيبية بحيث تؤدي الدلالة التي يريدها كما يريد أن تكون ، وذلك من خلال دراسة التقديم والتأخير والحذف ، ثم التراكيب الأسلوبية المحولة وهي ما تعرف بالأساليب الخبرية والإنشائية ٠

المبحث الأول

التقــديم والتأخــير

أولاً: ظواهر التقديم والتأخير في الجملة الاسمية

ثانياً: ظواهر التقديم والتأخير في الجملة الفعلية

ثالثاً: التقديم والتأخير في أسلوب الشرط

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

التقديم والتأخير :

الشعر بناء لغوي ينشئه المبدع ؛ ليعبر عن تجربة ذاتية ، أو غيرية ؛ ولأنه مبدع فإنه يتصرف في لبنات هذا البناء / الدوال اللغوية فيرتبها كيف شاء ، يقدم أو يؤخر ، أو يعكس من وضع دواله بما يسهم في إنتاج دلالته بطريقة مثلى قد لا يستطيعها الترتيب الطبيعي لها ، ويتجلى ذلك بصورة واضحة في اللغة العربية بما تتميز به من مرونة وليونة حتى قيل : إنها " كانت في الأصل لغة شعرية وكان لذلك أثر واضح في أن عناصر الجملة فيها لا تلتزم بترتيب معين "([1])

---

١ . تجديد النحو د/ شوقي ضيف ص ٢٤٦ . دار المعارف . القاهرة

٢. اللغة العليا . جون كوين . سابق . ص ١١٣

٣. نظرية اللغة في النقد االعربي د/ عبد الحكيم راضي . سابق . ص ٢١١

٤ . دلالات التراكيب د/ محمد محمد أبو موسى ص ١٧١ . مكتبة وهبة . القاهرة . ١٩٨٧م

٥ . منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ١٧٩

٦. اللغة والإبداع الأدبي د/ محمد العبد ص ١٣ . ط١/ ١٩٨٩م . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة

وكون اللغة العربية تميل إلى حرية الرتبة ؛ فقد أباحت للشاعر أن يقدم ، أو يؤخر بين ترتيب دوالها واضعاً نصب عينيه الدلالة المحوطة بأمرين : أحدهما : الوظيفة التوصيلية للغة ، وثانيهما : الجمالية التعبيرية التي من شأنها أن تستأثر بحواس المتلقي ، وتجعله مشدوداً للنص الذي يقرؤه ؛ لذلك برزت بنية التقديم والتأخير على السطح كمظهر من مظاهر حرية المبدع في التعامل مع اللغة ؛ لأنها / التقديم والتأخير " ليست إلا واحدة من أنماط الانعطاف / الانحراف ،التركيبي المختلفة " (٢) التي يتم التزامها من خلال الطابع الخاص للغة التي يتحدث بها ، وطبيعة ترتيب الأجزاء داخل الجملة فيها (٣) ٠

هذه الحرية في ترتيب العناصر البنائية للجملة تخضع عند المبدع لحركة ذهنية ونفسية في آن معاً بحيث إن ما يرد على الذهن أولاً يسطره القلم ، أو ينطقه اللسان أولاً ، ومن ثم كان " بناء العبارة في الحقيقة بناء خواطر ومشاعر واختلاجات قبل أن يكون هندسة ألفاظ وتصميم قوالب ، وإذا كان السياق سياقاً فياضاً وحافلاً ، أبدت هذه الزحزات الخفيفة للكلمات غنى وفيضاً " (٤)، وذلك مما يلفت الذهن إلى العناصر الدلالية لهذه البنية الأسلوبية التي وعتها البلاغة العربية القديمة ، وأشارت إليها غير مرة في مؤلفات علمائها ، بل وعلماء اللغة والنحو العربي ، فجاءت نظراتهم حولها غنية ببحثها وبيان تميز التركيب اللغوي الواردة فيه فالعبارة " إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص ، وترتيب مخصوص ، فإن بُدِّل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة "(٥) ، ولذلك " يُعدُّ مبحث التقديم والتأخير من صميم البحث الأسلوبي على مستوى التركيب "(٦) لما له من دور في إبراز ما في الأدب من أدبية تحقق الوظيفة الجمالية للغة ، مع تحقيقها للوظيفة التوصيلية من خلال الإشارة إلى الغرض من هذه البنية الأسلوبية التي يمكن دراستها في شعر حميد كما يلي :

أولا : ظواهر التقديم والتأخير في الجملة الاسمية : ـ

تتجسد البنية الأساسية للجملة الاسمية في اللغة العربية في المبتدأ / المسند إليه المتقدم ، والخبر / المسند المتأخر ، بيد أن هذا الترتيب الطبيعي . وإن كان هو الأصل . ، فإنه ليس من الصرامة بحيث يعد خرقه أمراً معيباً ؛ لأن اللغة العربية قد عرفت بمرونتها التي أتاحت للمبدعين العدول عن الأصل إلى تراكيب جديدة ذات دلالات مقصودة لذاتها ٠

١ـ تقديم المسند على المسند إليه :

درج البلاغيون القدامى على تحديد الأغراض الدلالية لتقديم المسند على المسند إليه في الحصر والتخصيص ، والاهتمام بالمتقدم ، أو التركيز على المتأخر ، وإذا أعيتهم الحيلة في ذلك قالوا إنه يتم من أجل " مراعاة نظم الكلام ، وذلك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم ، وإذا أُخر المقدم ،

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ذهب ذلك الحسن " (٧) ، وقريب من هذا ذهب **الزركشي** إلى القول بأن من أسباب التقديم والتأخير " أن يكون في التأخير إخلال بالتناسب ، فيقدم لمشاكلة الكلام ، ولرعاية الفاصلة " (٨) ، وهو وإن كان مرتبطاً بالبحث عن أغراضه في القرآن الكريم ، فإنه يلفت إلى حاجة النص الشعري له خاصة وأن رعاية الفاصلة ، أو النظم قرينة بالشعر من حيث طبيعة تكوينه الصوتي والوزني الذي يبرز بصورة واضحة في أن الكلمة المقدمة إذا أعيد ترتيبها فإنه قد يخل بالوزن الشعري ، لذلك كانت الدلالة الشكلية للتقديم والتأخير أساسية عند معالجتها ، مع ملاحظة ما يستدعيه السياق من دلالات أخرى ٠ يقول حميد بن ثور :

فَجَرْجَرَ لَمَّا صَارَ فِي الْخِدْرِ نِصْفُهَا وَنِصْفٌ عَلَى دَأْيَاتِهِ مَا تَجَرَّمَا (٩)

يلحظ تقدم المسند /في الخدر ، على المسند إليه / نصفها ليلفت المتلقي إلى المعاناة التي لقيتها المرأة عند ركوب الجمل ، فنصفها في الخدر والنصف الآخر ما يزال على أضلاعه/ الدأيات ، وكأن الشاعر أراد تأخير المسند لتأخر استوائه على ظهر الجمل ٠ ويقول :

كأنَّ عَلَى أَشْدَاقِهِ نَوْرَ حَنْوَةٍ إِذَا هُوَ مَدَّ الْجِيد مِنْهُ لِيَطْعَمَا (١٠)

فتقديم المسند / على أشداقه ، على المسند إليه / نور حنوة يحكي رغبة الشاعر في تحديد مكان النور ، وهو النبت الأبيض اللون ، وأنه على أشداق فرخ الحمام ليوحي بضعفه ، وصغره بإطعام أمه إياه ؛ ليعضد من فداحة فجيعة الحمامة في ولدها ٠

ومن التقديم لإفادة التخصيص قوله :

لَوَ انَّ لِيَ الدُّنْيَا وَمَا عُدِلَتْ بِهِ وَجُمْلٌ لِغَيْرِي مَا أَرَدْتُ سِوَى جُمْلِ (١١)

٧ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ٣٦/٢ المكتبة العصرية بيروت ١٤١٦هـ/١٩٩٥م

٨ . البرهان في علوم القرآن للزركشي . سابق . ٢٣٤/٣

٩ . الديوان ص ٢٤٤

١٠. الديوان ص ٢٦٤

١١. الديوان ص ١٨٧

١٢ . الديوان ص ٢٠ ، والأبيات : ٦/٦ ، ٢٣/٤٦ ، ٢٤/٥٢

١٣ . الديوان ص ١٧٢

١٤ . الديوان ص ٥

١٥ . الديوان ص ١٦٤

فالمسند المتقدم هو/لي ، الذي يفيد التملك بدلالة حرف الجر اللام، واقترانه بضمير المتكلم / الياء ، والمسند إليه المتأخر هو / الدنيا بكل ما توحي به من سعة الثراء لا تغنيه عن جُمل ، وهذا التقديم يعبر عن نفسية الشاعر الرافضة لتملك أي شئ . بدلالة الشرط /لو على النفي . سوى محبوبته ،

ويعبر عن تحسره على أيام الشباب المنصرم ، حين كانت العذارى تألفن مجلسه ، وله من ألبابهن نصيب بقوله :

وَإِذْ شَعَرِي ضَافٍ وَلَوْنِيَ مُذْهَبٌ وَإِذْ لِيَ مِنْ أَلْبَابِهِنَّ نَصِيبُ (١٢)

فلقد أخر المسند إليه /نصيب ، وقدم الجار والمجرور / لي ؛ ليدل على أن هذا النصيب إنما هو خاص به هو ، دون غيره ، ويُمَكِّن الخبر من المبتدأ في قوله :

تُبَاري جُلالاً ذا جَديلَيْنِ ينتَحي أَسَاهيَّ مِنْهَا هِزَّةٌ وَعَفِيقُ (١٣)

ففي العجز قدم الجار والمجرور/منها على المسند إليه /هزة ، وهي نوع من سير الجمال ، وذلك رغبة في تمكين الخبر من المسند إليه ، ويقدم المسند متلذذاً بالمؤخر في قوله :

وَفيهِنَّ بَيْضَاءُ دَارِيَّة دَهاسٌ مُعَنَّنةُ الْمُرْتَدَى

بِعِطْفَيْنِ مِنْ عَوْهَجٍ عَيْنُهَا إِلَى الْفَرْعِ والْخَصَلاتِ الْعُلا (١٤)

يلاحظ أنه قدم المسند في صدري البيتين / فيهن ، من عوهج ، وأخر المسند إليه : بيضاء/ عينها، تشويقاً وإثارة للمتلقي بالمتأخر ، وتأكيد على الخصوصية المتعلقة بكل منهما ، فالبيضاء هي المرأة المنعمة التي يتغزل فيها ، والعوهج هي الظبية ، فإذا كانت المرأة البيضاء أجمل ما في صويحباتها فإن العينين أجمل ما في الظبية ، وإذا فارقته تلك المرأة فإنه يهزل أو يحنق و يعبر عن ذلك من خلال تقديم المسند على المسند إليه ؛ رغبة منه في لفت الانتباه إلى المسند إليه المؤخر مع تحديد مكان المؤخر :

لِطُولِ اللّيَالِي إِذْ تَطَوَلَ مَا مَضَى وَفِي الصُّلْبِ وَالأَحْنَاءِ مِنْكَ حُنُوقُ (١٥)

حيث أصاب الحنوق . الهزال كلاً من الصلب/ الظهر ، والأحناء / الأضلاع ، ومع التحديد المكاني تأتي دلالة المتقدم ، فالهزال إذا ما أصاب الظهر بدت الكهولة المبكرة التي كان يشكو منها والتي يترتب عليها الضعف العام في البدن ٠

٢ـ الاعتراض بين المسند والمسند إليه الاسميين :

تعد ظاهرة الاعتراض بين ركني الجملة من الظواهر الأسلوبية التي تلفت المتلقي إلى خاصية تركيبية ، وهي طول الجملة ، أو قصرها المتمثل في قناعة التركيب بركني الإسناد . اللذين يُعدان عمدتين في الجملة بتعبير النحاة . لإنتاج الدلالة، وحين لا يقنع المبدع بهذين الركنين و يدخل بينهما بعض الفضلات ، فاصلاً بينهما بمساحة لغوية كبيرة مما يطيل في الجملة ؛ إنما يفعل ذلك بغية إضفاء بعض الدلالات التي قد لا تنتجها القناعة بطرفيْ الإسناد ٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

اتخذت هذه الإضافات ، أو الزيادات اللغوية على ركنيْ الإسناد عند البلاغيين بعضاً من المسميات ، ***فابن المعتز*** يطلق عليها **الاعتراض** ، ويعده من محاسن الكلام والشعر ، ويعرفه بأنه " اعتراض كلام في كلام لم يتمم معناه ، ثم يعود إليه فيتمه في بيت واحد " (١٦) ، ويطلق عليه ***قدامة*** مصطلح **التتميم** ، ويجعله من نعوت المعاني ، ويحده بقوله : " أن يذكر الشاعر المعنى ، فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته ، وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به" (١٧) ، وعرض له ***ابن أبي الإصبع*** بعدما أشار إلى رأي **قدامة** ، و**ابن المعتز** و يطلق عليه مصطلح **التمام** ويرى " أنه الكلمة التي إذا طُرحت من الكلام نقص حُسن معناه ، أو مبالغته " (١٨) والاعتراض قد يكون بأكثر من كلمة ، وربما كان ***ابن الأثير*** أكثر وضوحاً في تحديده الاعتراض عندما قال إنه : " كل كلام أُدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو أُسقط لبقي الأول على حاله " (١٩)من حيث إفادة التركيب اللغوي معنى لا يكون هو إذا أدخل فيه اللفظ المفرد ، أو المركب ، أما ***ابن سنان الخفاجي*** فقد أطلق عليه مصطلح **التحرز** وأشار إلى قيمته في التركيب الذي يأتي فيه فقال عنه : " أن يأتي بكلام لو استمر عليه لكان فيه طعن ، فيأتي مما يتحرز به من ذلك الطعن " (٢٠) ، وهي إشارة ذكية لدور الإضافات التي يضيفها المبدع على الأركان الأساسية للجملة اللغوية ٠

تنوعت وسائل الاعتراض بين ركنيْ الجملة الاسمية ، فكان منها الجار والمجرور . وهو الأكثر . والظرف والمضاف ، والجملة الحالية ، من الاعتراض بالجار والمجرور قوله :

كَأَنَّ الرِّعَاثَ وَالنِّطَافَ تَصَلْصَلَتْ لَيَالِيَ جُمْلٌ لِلرِّجَالِ خَلُوبُ (٢١)

فالاعتراض أدى وظيفته الجمالية الماثلة في إثارة المتلقي بما كانت تفعله جمل في تلك الليالي كما أدى وظيفته الدلالية عندما خصص المسند المؤخر بالجار والمجرور المقدم عليه وهو / للرجال ٠ ويقول في سياق حسرته على أيام الشباب المنصرم حيث كانت الغواني بأبصارهن وأسماعهن مشدودة إليه :

لَيَالِيَ أَبْصَارُ الْغَوَانِي وَسَمْعُهَا إِلَيَّ وَإِذْ رِيحِي لَهُنَّ حَبِيبُ (٢٢)

---

١٦ . البديع لابن المعتز . سابق . ص ٥٩

١٧ . نقد الشعر قدامة بن جعفر . سابق . ص ١٣٧

١٨ . تحرير التحبير لابن أبي الإصبع تحقيق د/ حفني شرف ص ١٢٧ /المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٩٥

١٩ . المثل السائر لابن الأثير . سابق . ١٧٢/٢

٢٠ . سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي . سابق . ص ٢٦٥

٢١ . الديوان ص ١٢

٢٢ . الديوان ص ١٩ ، والأبيات :١٦/٢٣ ، ٢٠/٣٥ ، ٣٢/٣ ، ٩٦/١١ ، ١٦٤/٤

٢٣ . الديوان ص ١٤ ٢٤ . الديوان ص ١٧٠

٢٥ . الديوان ص ١٦١

والريح قد يراد بها الرائحة ، وقد يراد بها الريح المصاحبة لمروره ، وفي الحالين فإن ريحه محببة إلى هؤلاء الغواني ؛ ولذلك فصل بين المسند والمسند إليه بالجار والمجرور / لهن التي تفيد التملك والتخصيص / اللام ٠ ويقول عن أسنان الظبية ، وهي تأكل في الغصون :

فَفُوهَا خَضِيبٌ بِالبَرِيرِ وَسِنُّهَا بِهِ مِنْ تَآشِيرِ الْغُصُونِ غُرُوبُ (٢٣)

ويلاحظ أن الاعتراض هنا قد تم بين طرفين تقدم أحدهما/به . مسند . والآخر غروب . مسند إليه ؛ للدلالة على العلة التي بها حدثت تلك الغروب على أسنان الظبية وهي تناولها تلك الأغصان وتحزيزها إياها . تآشير . ٠

و يعترض بالجار والمجرور بين ركني الجملة المنسوخة ، وذلك كقوله :

جَهُولٌ وَكَانَ الْجَهْلُ مِنْهَا سَجِيَّةً إِذَا ضَمَّهَا جَوْزُ الْفَلاَةِ خَرُوقُ (٢٤)

فالجهل طبيعة خاصة بها هي ؛ ولذلك اعترض بين الطرفين بالجار والمجرور /منها للتأكيد على بعضيته من صفاتها ٠

ومن الاعتراض بالظرف قوله :

تَكَادُ فُرُوعُ الْعِلْيَطِ الصُّهْبِ فَوْقَنَا بِهِ وَذُرَا الشِّرْيَانِ والنِّيمِ تَلْتَقِي (٢٥)

فقد اعترض بالظرف والمضاف /فوقنا ، بين المسند إليه . فروع العليط . والمسند الذي جاء في نهاية البيت . تلتقي .؛ ليؤكد على مكان اللقاء ، قبل الحدث ذاته مع الإشارة إلى تلذذه بهذه الأشجار التي تتمايل فوقه وصحبه مظلَّةً إياهم في هذا الوادي /به ، وحامية إياهم من حر الشمس ٠ ويقول عن وفاة عبد الملك ابن مروان :

إنَّ الْمَنِيَّةَ حين أُرْسِلَ سَهْمُهَا لأبي الْوَلِيدِ قَدْ أَنْفَذَتْ مَا تُؤْمَرُ (٢٦)

فإن وقوع ظرف الزمان وتوابعه بين المسند إليه/المنية ، والمسند/قد أنفذت ما يدل على اقتران نفاذ الأمر بزمن الإرسال ٠

ومما يلاحظ على الاعتراض بين طرفيْ الإسناد الاسمي أن الشاعر لم يكن يقنع بالدلالة التي ينتجها الطرفان ، فيدخل بعض الاعتراضات التي تتعلق بالحالة النفسية ، أو الرغبة في الإشارة إلى المكان و الزمان ، أو تخصيص الدوال المعترضة ببعض الأحكام المتعلقة بالطرفين ٠

ثانياً : ظواهر التقديم والتأخير في الجملة الفعلية :

ترتبط الجملة الفعلية في اللغة العربية بنظام ثابت هو البدء بالمسند/الفعل ، ثم يتلوه المسند إليه/الفاعل ، ويليه ما يعرف بالفضلات التي يأتي في مقدمتها المفعول به لأهميته في المركب الفعلي ، وقد أشار الفخر الرازي إلى علة تقدم الفعل على الفاعل في المركب الفعلي بأن " الفعل . إثباتاً كان أو نفياً . يقتضي أمراً ما يكون هو مسنداً إليه ، فحصول ماهية الفعل في الذهن يستلزم حصول شيء

---

٢٦. الديوان ص ١١٧ ، والبيت : ٢٠/٣٤

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يسند ذلك الفعل إليه ، والمنتقل إليه متأخر بالرتبة عن المنتقل عنه ، فلما وجب كون الفعل مقدماً على الفاعل في الذهن وجب تقدمه عليه في الذكر " (٢٧) ٠

وإذا كان الفعل في حاجة إلى فاعل يسند إليه ، فإنه قد يكون في حاجة إلى مفعول به يمارس عليه أثره ، إذا كان من الأفعال المتعدية ؛ لأن المفعول به يرتبط بفعله " عن طريق دلالة الفعل على المجاوزة ، وهي التعدية المدلول عليها بحالة النصب " (٢٨)، ومن ثم تقترب رتبة المفعول به من رتبة العمدة ، ويلي الفاعل في ترتيب الجملة الفعلية . معيارياً . ، أما إذا انحرف عن هذا الترتيب وتقدم على الفاعل أو الفعل ، فإن هذا الانحراف . وإن كان سائغاً لغوياً . ، فإنه لا يتم إلا من خلال عقلية المبدع ، وميلها إلى صدع النظام المعياري المتعارف عليه ، ومفاجأة المتلقي بما لا يتوقعه ؛ لأنه يريد أن يصل بلغة الخطاب إلى أقصى درجة ممكنة يستطيع من خلالها التعبير عن رؤيته ، أو تجربته بصورة أعظم تأثيراً ، وأبلغ فناً ٠

ولا يقتصر صدع النظام المعياري لبنية الجملة الفعلية بتقدم المفعول به على ركنيها ، بل قد تتقدم بعض المتعلقات الأخرى ، أو الفضلات . على حد تعبير النحاة . وذلك مثل الجار والمجرور والحال ، أو الظرف ، أو غيرها ، وبدهي أن ذلك لا يتم إلا رغبة من المبدع في إنتاج بعض الدلالات التي قد لا تنتجها الصورة المثالية/المعيارية للغة ، وسوف أعرض فيما يلي لأهم ظواهر التقديم والتأخير في الجملة الفعلية في شعر حميد بن ثور الهلالي ٠

١ـ تقدم المفعول به على الفاعل :

الأصل في وضع المفعول به بين أركان الجملة الفعلية . كما يقول ابن جني . " أن يكون فضلة بعد الفاعل " (٢٩)، فإذا ما تقدم على الفاعل ، فإنه آنئذ يكون قد انحرف عن اللغة المعيارية إلى حيث اللغة الأدبية التي تعلي في المستوى المنحرف بعضاً من الدلالات قد لا يستطيعها المستوى المثالي ، أو المعياري ، وكان من أبرز هذه الدلالات العناية والاهتمام بالمتقدم (٣٠) ٠

يقول حميد عن الخمر :

إِذَا اسْتُوكِفَتْ بَاتَ الْغَوِيُّ يَسُوفُهَا كَمَا جَسَّ أَحْشَاءَ السَّقِيمِ طَبِيبُ (٣١)

---

٢٧ . مفاتيح الغيب للفخر الرازي . المجلد الأول : ٦٢/١،٦٣ . دار الفكر . لبنان ط٣ . ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م

٢٨ . بناء الجملة العربية د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص ١١٦ ، دار الشروق ، ط١/١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م مصر

٢٩ . المحتسب لابن جني تحقيق علي النجدي ناصف ورفيقيه ٦٥/١ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٩٤م

٣٠. نظرية اللغة في النقد االعربي . سابق . ص ٢١٩

٣١ . الديوان ص ٢٤

٣٢ . الديوان ص ١٨٥ ، والأبيات : ٨/١١ ، ١١/٦ ، ٣٨/٤ ، ٤٣/٦ ، ٤٩/١ ، ٧١/١ ، ١٠٢/٢ ، ١٨٢/٣

٣٣ . الديوان ص ١٨٤

٣٤ . الديوان ص ٢٦٠ ، والبيت : ٣٤/٤

فإن تقديم المفعول / أحشاء على الفاعل / طبيب أفاد لفت الانتباه إلى التشابه بين مباشرة الطبيب لأحشاء السقيم وأثر الخمر على من يشمها . يسوفها . ، ويقول ساخراً متهكماً من قتلة عثمان بن عفان رضي الله عنه :

قَدْ نَالَ جُلَّهُمُ حَصْرُ بِمَحْصُرَةٍ وَنَالَ فُتَّاكَهُم فَتْكٌ بِمَا فَتَكُوا (٣٢)

ولعل في تقديم المفعولين : جلهم ، فتاكهم ، ما يحكي رغبة الشاعر في تعجيل المساءة لهؤلاء القتلة جزاء فعلهم الشنيع بقتل أمير المؤمنين ٠

وقد يتقدم المفعول به على الفعل والفاعل ، ومن ثم تكون رغبة الشاعر في عدم تقديم أي شيء عليه ، حتى ولو كانت عمد الجملة اللغوية ، يقول حميد في هجاء أهل يثرب الذين تقاعسوا عن نصرة أمير المؤمنين عثمان بن عفان ، ومن بعده عليٍّ بن أبي طالب كرم الله وجهه ، فانتقلت الخلافة إلى بلاد الشام :

إنَّ الْخِلافَةَ لَماَّ أُظْعِنَتْ ظَعَنَتْ عَنْ أَهْلِ يَثْرِبَ إذْ غَيْرَ الْهُدَى سَلَكُوا

السَّافِكِي دَمِهِ ظُلْمًا و مَعْصِيَةً أيَّ دَمٍ . لا هُدُوا مِنْ غَيِّهِمْ . سَفَكُوا

وَالْهَاتِكِي سِتْرَ ذِي حَقٍّ وَمَحْرَمَةٍ فَأَيَّ سِتْرٍ علَى أشْياعِهِمْ هَتَكُوا (٣٣)

فتقديم المفعول به /غير في أعجاز الأبيات الثلاثة : غير ، أي ، أي على الفعل وفاعله يوحي برغبة الشاعر في هجائهم بالسفه والحمق ،؛ ولذا أخر ذكرهم وذكر سلوكهم المشين بعد المفعول به ومن ذلك قوله متحيراً :

فَوَ اللهِ مَا أدْري أَوَصْلاً أرادتَا بِمَا قَالَتَا أَمْ أَصْبَحَ الْحَبْلُ أَجْذَمَا (٣٤)

فالمفعول المقدم على فعله وفاعله يجسد رغبة الشاعر المتوارية في إتمام هذا الوصل ٠

٢. تقديم الجار والمجرور : ـ

من بين ما يلجأ إليه المبدعون لصدع البنية النحوية في الجملة العربية ، أن يقدموا الجار والمجرور على الفعل وفاعله ؛ بغية إنتاج بعض الدلالات التي ينتجها هذا التركيب المنحرف عن القاعدة أو المعيار ، وهذه الدلالات يتدخل في تحديدها السياق الشعري ، ونوع حرف الجر نفسه ؛ إذ تتخذ حروف الجر بعضاً من الدلالات التي من شأنها أن توجه الباحث إلى علة تقدمها ، على أن بعضاً من تلك الدلالات قد ينحصر في رعاية الوزن ، أو النظم ؛ لأن من أسباب التقديم والتأخير . كما يقول الإمام **الزركشي** في **البرهان** : " أن يكون في التأخير إخلال بالتناسب ، فيقدم لمشاكلة الكلام ، ولرعاية الفاصلة ([٣٥]) ، وربما اجتمعت بعض الدلالات الفنية مع الشكلية/الوزن والنظم في تحديد

---

٣٥ . البرهان في علوم القرآن للزركشي . سابق . ٢٣٤/٣

٣٦. الديوان ص ٩

٣٧ . الديوان ص ١٧٨ ، والبيت ١٥/١٩

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

قيمة التقديم والتأخير ؛ وذلك لأن طبيعة النص الشعري تختلف عن النص النثري ، ومن ثمة يجوز فيه ما لا يجوز في النثر ٠

ورد تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل ونائبه في مواضع متعددة من شعر حميد ، وتنوعت الدلالات المتعلقة به ، يخاطب نفسه قائلاً :

عَلَى طَلَلَيْ جُمْلٍ وَقَفْتَ ابْنَ عَامِرٍ وَقَدْ كُنْتَ تُعْدَى وَالْمَزَارُ قَرِيبُ (٣٦)

فتقديم الجار والمجرور /على طلليْ يلفت إلى دلالة التخصيص المكاني لفعل الوقوف بدلالة حرف الجر على الاستعلاء ، والمكان الطلل بما يستدعي من الذكريات الخالية التي تعيد إليه سابق عهده بالمكان عندما كان يُشغل ، أو يصرف عنه . تُعْدى . برغم قربه منه ، ويقول :

أَبَى اللهُ إلاَّ أنَّ سَرْحَةَ مَالِكٍ عَلَى كُلِّ أفْنَانِ الْعِضَاهِ تَرُوقُ (٣٧)

قدم الجار والمجرور / على كل أفنان العضاه على الفعل وفاعله المضمر فيه ؛ رغبة منه في تأكيد انتفاء النظير للمحبوبة التي تعلو على كل بني جنسها . بدلالة ***كل*** على الشمول . ، واستخدام دالة الجر/على مما يفيد الاستعلاء الذي تنصرف إليه دلالة الفعل يروق ، وليس الإعجاب كما ذهب إلى ذلك ابن هشام في المغني ، والبطليوسي في الاقتضاب (٣٨) ٠

ويقدم الجار والمجرور على الفاعل في قوله :

فَقُلْتُ لأصْحَابي تَرَاجَعَ للصِّبَا فُؤَادي وَعَادَ الْيَوْمَ عَوْدَةَ أعْصَرَ مَا (٣٩)

فالتقديم هنا يحكي رغبة الشاعر وحنينه لفترة الصبا ؛ ولذا أخر الفاعل وقدم الجار والمجرور تقديما للمرغوب فيه على الراغب ، ويقول في قصة المرأة البخيلة :

تَأَوَّبَهَا فِي لَيْلِ نَحْسٍ وَقِرَّةٍ خَلِيلِي أَبُو الْخَشْخَاشِ وَاللَّيْلُ بَائِدُ (٤٠)

فالتقديم هنا منتج لدلالة تخصيص الزمن / ليل نحس بكل ما يستدعيه من دلالات الضر والشر لما فيه من ريح وغبرة ، وكلها دلالات توضح شدة حاجة الخليل إلى حسن الضيافة ، ويقول :

ذَهَبَتْ بِعَقْلِكَ رَيْطَةٌ مَطْوِيَّةٌ وَهِيَ التي تَهْذِي بِهَا لَوْ تُنْشَرُ (٤١)

---

٣٨ . مغني اللبيب لابن هشام تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ١٦٥/١ المكتبة العصرية . بيروت ١٩٩١م ، وكتاب الاقتضاب لابن السيد البطليوسي . سابق . ٣٠٥/٢

٣٩ . الديوان ص ٢٥١

٤٠ . الديوان ص ٦٣

٤١ . الديوان ص ١٠٩ ، والأبيات : ٥٦/٢ ، ٨٦/١ ، ٩٧/١٧ ، ٢٢٩/٣٢ ، ٢٣٤/٤٩

٤٢ . الديوان ص ٩٦ ، والبيتان : ١٠٩/٨ ، ١٦٧/١٧

٤٣ . الديوان ص ٨٤

٤٤ . الديوان ص ١٩٥

٤٥ . شرح المفصل لابن يعيش ٥٨/٣ مكتبة المتنبي . القاهرة ب٠ت

حيث أوقع الفعل على الجار والمجرور مباشرة ، ولم يفصل بينه وبين الفاعل/ريطة ليؤكد على الأثر الشديد الذي تركته المرأة على مناط التفكير والتكليف عنده ، ؛ ولذا فإنه يهذي بها هذيان الذاهب من العقل ٠ ومن تقديم الجار والمجرور على نائب الفاعل قوله :

تَلاَفَى مُهِمَّاتِ الْحَمَالَةِ كُلَّمَا أُرِيحَتْ بِأَيْدِي الْجَارِمِينَ الْجَرَائِرُ(٤٢)

فيلحظ أنه قدم الجار والمجرور / بأيدي الجارمين على نائب الفاعل/ الجرائر . الجنايات . مستخدما دالة الجر الباء التي تعني المصاحبة والاقتران بين الجناية ومرتكبها ، فكما لا ينفصلان واقعاً ، لا ينفصلان إبداعاً ٠

٣. تقديم الحال : ـ

من بين ما يلجأ إليه المبدعون في صدعهم للبنية اللغوية المعيارية أن يقدموا الحال . وهي فضلة . على عاملها . وهو عمدة . المبتدأ والخبر ، أو الفعل والفاعل ، وذلك في سبيل إنتاج دلالات فنية جديدة ٠ يقول حميد :

لَيسَ الشَّبَابُ عليكَ الدَّهْرَ مُرْتَجَعًا حَتَّى تَعُودَ كَثِيبًا أُمُّ صَبَّارِ (٤٣)

ففي العجز تقدمت كثيباً على الفاعل أم صبار . حجارة صلبة . ؛ لكي يبادر الشاعر بتأكيد استحالة رجعة الشباب مرة أخرى ، والبيت في معنى المثل ، ويقول :

ومَا زالَ كرُّ الْخَيْلِ حتى أقَادَكُمْ مُغَلْغَلَةً أعْنَاقُكُمْ في السَّلاسِلِ (٤٤)

فتقديم الحال /مغلغلة على عاملها /أعناقكم لتعجيل المساءة بهؤلاء الأعداء ، وليدل على المهانة التي واجهتهم : القيد . في السلاسل . والذلة الناتجة عنه ، وما يستدعيه من جر الأسرى على الأرض إمعاناً في إذلالهم ٠

٤. الاعتراض بين الصفة والموصوف : ـ

ارتضى النظام اللغوي أن ترافق الصفة موصوفها المتقدم عليها ملازمة له غير منفصلة عنه ، وذلك ما يفهم من قول الإمام الزمخشري : " حق الصفة أن تصحب الموصوف " (٤٥) ، فالاصطحاب يعني التلازم والتبعية التي ينتفي معها الفصل ؛ لأنهما كالشيء الواحد ، ومما يؤكد ذلك أن الصفة لا تضيف إلى موصوفها " ما يصبح به جملة مستقلة بمعنى ؛ إذ لا يزال مفرداً ، وكل ما حدث له بالنعت أنه خُصِّص أو عُيِّن ، وكأنه جزءُ لا يتجزأ منه " ([٤٦]) ، أما حين يتم الفصل

---

٤٦ . تجديد النحو د/ شوقي ضيف . سابق . ص ١٢٥

٤٧ . النحو الوافي ، عباس حسن . سابق . ٤٩٦/٣

٤٨. الديوان ص ١٠ ٤٩ . الديوان ص ٢٥

٥٠ . الديوان ص ١٧٣ ،

٥١ . الديوان ص ٦٣ ، والأبيات : ٥٨/٨ ، ٦١/١٩ ، ٧٢/٦

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

/الاعتراض بين الصفة وموصوفها ببعض الدوال اللغوية ، فإن ذلك يتم بقصد من المبدع لإنتاج بعض الدلالات الفنية التي تقتضيها عملية الفصل ٠

ورد الاعتراض بين الصفة والموصوف في شعر حميد بوسائل ثلاثة : الجار والمجرور ، الظرف ، ثم الجملة الوصفية التي تفصل بين الموصوف السابق عليها ، وصفته المفردة . ليست جملة ولا شبه جملة . وقد اعتبر الباحث هذه الأخيرة من باب الاعتراض ؛ لأن حق الوصف الجملة أن يأتي تالياً للوصف المفرد (٤٧) ٠

من الاعتراض بالجار والمجرور قول حميد :

أربَّتْ ريَاحُ الأخْرَجَيْنِ عليْهِما ومُسْتَحْلَبٌ مِنْ ذي البِرَاقِ غَرِيبُ (٤٨)

فالاعتراض بين الموصوف/مستحلب . السحاب . ، والصفة /غريب بالجار والمجرور . من ذي البراق . أفاد التخصيص المكاني الذي يأتي من قبله السحاب المستحلب ، وهو جبل ذو البراق ، ومنه قوله عن الليل ، وعن ناقته التي يحقق عليها ما يرغب في تحقيقه :

سَيَكْفِيكُمُ جُلٌّ مِنَ اللَّيْلِ واسِعٌ وَصَهْبَاءُ لِلْحَاجِ الْمُهِمِّ طَلُوبُ (٤٩)

فإنه اعترض بين الصفة وموصوفها في الصدر بالجار والمجرور . من الليل . بين: جُل ، واسع ؛ ليبادر بتحديد المقصود بهذا الجل ، وأنه من الليل ، وسبقه بدالة الجر من ودلالتها على التبعيض مما يعني أن هذا الموصوف جزء من المجرور ، وفي العجز اعترض بالجار والمجرور/ للحاج المشت بين الموصوف /صهباء ، والصفة / طلوب ؛ لكي يحدد المقصد الذي تتوجه إليه الناقة ، وهو تحقيق الحاجات الشاقة التي تفرق وتشتت من يطلبها ، فتصيبه بالرهق ، وذاك امتداح للذات وللناقة على حد سواء ، وقوله في سرعة الناقة التي يشبهها بالقطاة . على ما هو شائع عند القدامى

لهَا عُنُقٌ تَهْدِي يَدًا مُشْمَعِلَّةً ورِجْلٌ كَمِخْرَاقِ الْغُلامِ لَحُوقُ (٥٠)

فالاعتراض بالجار والمجرور . كمخراق . يوحي بالصورة التي عليها رجلها من البلى والتمزق بسبب السرعة الفائقة ٠ وقوله في وصف امرأة بغلظ الطبع وسوء الخلق والجفاء وصلابة العظام :

كَأَنَّ حِجَاجَيْ رَأْسِهَا في مُلَتَّمٍ مِنَ الصَّخْرِ جَوْنٍ خَلَّقَتْهُ الْمَوَارِدُ (٥١)

حيث اعترض بالجار والمجرور . من الصخر . ليؤكد انتساب هذه الحجارة المكسرة /ملتم ، إلى الصخر الأسود/جون بكل ما يحتمل من معاني الصلابة والجمود ٠

ومن الاعتراض بالظرف قوله عن مياه المطر :

لَعِبْنَ بِحَوْضَيْ والسِّبَالِ كَأَنَّمَا يُنَشَّرُ رَيْطٌ بَيْنَهُنَّ صَفِيقُ (٥٢)

---

٥٢ . الديوان ص ١٦٦ ٥٣ . الديوان ص ٦٣

٥٤ . الديوان ص ٢٤،٢٥ ٥٥ . الديوان ص ٥٧

٥٦ . بناء الجملة العربية د/ محمد حماسة عبد اللطيف . سابق . ص ١٧٠

فهي عندما تمر بهذين الموضعين من ديار بني عامر : حوضَيْ والسبال أشبه ما تكون بملاءة تصفقها الرياح وهي تمر بينهما ، والظرف المعترض هو : بينهن ، وقوله :

فقَامَ يُصَادِيهَا فقالَتْ تُرِيدُني عَلَى الزَّادِ شَعْبٌ بَيْنَنَا مُتَبَاعِدُ (٥٣)

فالشكل/الاختلاف متباعد ، وحدد مكان هذا الاختلاف بالظرف المعترض/ بيننا ٠

ومن الاعتراض بالجملة الوصفية قوله :

ظَلَلْنَا إلى كَهْفٍ وظَلَّتْ رِكَابُنَا إلى مُسْتَكِفَّاتٍ لَهُنَّ غُرُوبُ

إلى شَجَرٍ أَلْمَى الظِّلالِ كَأَنَّهَا رَوَاهِبُ أَحْرَمْنَ الشَّرَابَ عُذُوبُ (٥٤)

إن الصفة الأساسية للرواهب هي عذوب يرفعن رءوسهن إلى السماء تضرعاً ، ولكنه قدم على هذه الصفة المفردة . عذوب . معترضاً بالجملة الفعلية الوصفية . أحرمن الشراب . ؛ لكي يسارع بإضافة هذا الوصف الحركي لهن ، قبل تلك الصفة المقترنة بهن ، وهي رفع اليد بالدعاء ٠ وقوله عن المرأة البخيلة التي نزل عليها ضيفاً هو وصاحبه أبو الخشخاش :

تَتَابَعَ أَعْوَامٌ عَلَيْهَا هَزَلْنَهَا وَأَقْبَلَ عَامٌ يَنْعَشُ النَّاسَ وَاحِدُ (٥٥)

فالاعتراض بجملة . ينعش الناس . يوحي بما سيحدثه العام المقبل من رواج للناس ؛ ولذا كان التركيز على الحدث /ينعش لما فيه من حركة وحياة دون الوصف المفرد الدال على التوحد وانتفاء المثلية ، ومما يمكن أن يفيده الاعتراض بالجملة الوصفية الرغبة في إطالة زمن الخطاب الشعري ائتناساً بالمخاطب ، خاصة في حالات المدح ، أو الغزل ٠

ثالثاً : التقديم في أسلوب الشرط : ـ

تمتاز بنية أسلوب الشرط في اللغة باقترانها الحتمي بتلازم حدثين يرتبط ثانيهما بالأول ارتباطاً تلازمياً في حالتي الوجود والعدم ، ومن ثمة فهما في حقيقة الأمر جملتان علقت أداة الشرط إحداهما بالأخرى (٥٦) ، وقد اصطلح على تسمية أولاهما بجملة الشرط ، والثانية جملة الجواب ، أو الجزاء ، ومن هذا المنطلق يكون الترتيب الأساسي لهذه البنية اللغوية : أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب ، بيد أن المبدعين في كثير من الأحيان لا يلتزمون بمثل هذا الترتيب ، وإنما يعمدون إلى صدع نظامه باعتباره من البنى ذات الرتب غير المحفوظة ؛ لإنتاج بعض الدلالات التي تستدعيها تجاربهم الذاتية ٠

وقد ورد أسلوب الشرط في شعر حميد في مواضع كثيرة لم يخرج فيها عما ألفته اللغة من صور استعمال هذا الأسلوب ، فقد بدأ في بعضها بالترتيب الطبيعي ، وفي بعضها بدأ بالاسم دون الفعل ، وجاء بجملة الجواب متقدمة على الجملة الشرط ، وكانت أبرز أدوات الشرط عنده : إذا ، إنْ ، لمَّا ، لو ، لولا، أَمَّا التي تؤدي معنى الأداة **مهما** ٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

تمثل الدالة الشرطية **إذا** النسبة الكبيرة بين أدوات الشرط عند حميد سواء في الترتيب الطبيعي لأسلوب الشرط ، أو في الصورة المنحرفة منه ٠

من ذلك قوله عن الصحراء بعد انقضاء الشتاء :

تَلْقَى إذَا انْجَرَمَ الشتَاءُ سِبَاعَهَا ونَعَامَهَا قِطَعًا بِهَا لا تُذْعَرُ (٥٧)

كما وردت جملة الجواب المتقدمة مصدرة بالفعل الناسخ **ليس** في قوله :

لَيْسَتْ إذَا سَمِنَتْ بِجَابِئَةٍ عَنْهَا الْعُيُونُ كَرِيهَةَ اللَّمْسِ (٥٨)

فتصدير جملة الجواب المتقدمة على شرطها بالفعل الناسخ المتضمن دلالة النفي ، هو محاكاة لرغبة الشاعر في البدء بالنفي لدفع توهم أن يكون المراد غير ذلك ، وجاءت جملة الجواب المتقدمة اسمية في ربطه بين جمال امرأتين ، وبين لون البرق ، وكأن حركتهما مرتبطة بحركته ، مع حذف المسند إليه العائد على الفتاتين :

سَيَّارَتانِ إذَا الْبُرُوقُ دَعَتْهُمَا حَلاَّلَتانِ بِهَذِه الأَمْيَالِ (٥٩)

وجاءت جملة الجواب إنشائية متقدمة في قوله مخاطباً رسوليه إلى محبوبته:

وَ قُولا إذَا جَاوَزْتُما أَرْضَ عامِرٍ وجاوزْتُما الْحيَّيْنِ : نَهْدًا وَخَثْعَمَا

نَزِيعَانِ منْ جَرْمِ بْنِ رَبَّانَ إنهم أبَوْا أنْ يُرِيقُوا في الْهَزَاهِزِ مِحْجَمَا (٦٠)

كما استخدم **لما** بدلالتها الشرطية في مواضع لم يخرج فيها عن أصل استعمالها في اللغة ، من حيث كونها تختص بالدخول على الفعل الماضي شرطاً وجواباً ، فقد جاءت كلها على هذه الصورة اللغوية : لما . فعل ماضي . فعل ماضي ، ومع تقدم جملة الجواب كانت نفس الأزمنة ، من ذلك قوله عن نفسه وقد أصابه الهرم والشيب ، وكانت آية ذلك خوف الغواني وهربهن منه :

فَأَضْحَى الْغَوَاني قَدْ سَئِمْنَ هَزَالَتي وأَجْلَيْنَ لَمَّا رَاعَهُنَّ مَشِيبُ (٦١)

وقوله عن جزاء أهل يثرب عندما تقاعدوا عن نصرة أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه عندما أحاط به مغتالوه :

صَارَتْ إِلَى أَهْلِهَا مِنْهُمْ وَوَارِثِهَا لَمَّا رَأَى اللهُ في عُثْمَانَ مَا فَعَلُوا (٦٢)

---

٥٧. الديوان ص ١١٢

٥٨. الديوان ص ١٢٥

٥٩. الديوان ص ١٩٦ ، والبيت ٢٠٠/٣

٦٠. الديوان ص ٢٧٢

٦١. الديوان ص ٢٠

٦٢. الديوان ص ١٨٤ ، والأبيات : ٤٧/٦ ، ٢٤٥/٨٩ ، ٢٤٧/٩٣

٦٣. الديوان ص ٨٥

فقد كان جزاء أهل يثرب أن خرجت الخلافة من بين أيديهم ١٨٣/٤ ، فالله سبحانه صير الخلافة إلى غيرهم ؛ لتخاذلهم ، وكان تقديم جواب الشرط هنا تعجيلاً للمساءة ولذم فعلهم ٠

واستخدم **إنْ** الشرطية في موضع واحد قدم فيه الجواب الاسمي على الشرط الاسمي منحرفاً بذلك عن أصل استعمالها في قوله عما لحق بقتلة عثمان بن عفان رضي الله عنه من حبس وتنكيل وفتك :

وذَلِكُمْ لِذَوي الأضْغَانِ مَوْعِظَةٌ إنْ مَعْشَرٌ عَنْ هُدًى أو طَاعَةٍ أُفِكُوا (٦٣)

فالتقديم هنا إنما جاء للفت الأنظار إلى الجزاء المحقق لمن تملأ قلوبهم الأحقاد والأضغان ، ومن ثم يكون في التقديم مع ذلك تعجيل مساءة لمثل هؤلاء الحاقدين ٠

ارتبط أسلوب الشرط عند حميد بظاهرة أسلوبية ذات صلة بما يعرف بالترابط بالنصي ، وهي ظاهرة التضمين (٦٤) التي برزت في مواضع كثيرة من أساليب الشرط عنده ، حيث كانت جملة الشرط ومعها الأداة في بيت ، ثم تأتي جملة الجواب في بيت تالٍ ، أو بعيد عن جملة الشرط ، مما يمكن أن يطلق عليه . إجرائياً . الاعتراض بين جملتيْ الشرط والجزاء ٠

من ذلك قوله :

إذَا صَمَحَتْ رَكْبًا . وَلَوْ كَانَ فَوْقَهُمْ عَمَائِمُ خَزٍّ سَابِغٍ وَسُبُوبُ .

أَنَاخَتْ بِهِمْ ، أَو كَادَ . إنْ لَمْ يُوَائِلُوا إلَى عُصُرٍ . هَامُ الرِّجَالِ تَذُوبُ (٦٥)

إذ يلاحظ أن دالة الشرط وجملته قد جاءت في صدر البيت الأول . **إذا صمحت** : أصابتهم الشمس بحَرِّها . بينما جاءت جملة الجواب في صدر البيت الثاني . **أناخت بهم** : قهرتهم على الإقامة هرباً من حَرِّها . في هذه الصحراء المترامية الأطراف . داوية . ، ولعل في سعة المساحة بين الشرط والجواب بالجملة الشرطية الاعتراضية ما يلفت إلى سعة مساحة الفلاة وتمكن الشمس ممن يسير على أرضها ، فإن هاماتهم تكاد تذوب **إنْ لَم يُوائلوا** / يلجئون إلى ملجأ يحميهم منها ٠

وقد يؤدي التضمين في أسلوب الشرط إلى شيء من غموض في الدلالة ؛ بسبب الخلط في العلاقات التركيبية بين الدوال اللغوية ، وذلك ما يلمح في قوله مفتخراً :

وَدَّ الْمُلُوكُ بِأَشْرَافٍ مُجَدَّعَةٍ وَأَنَّ أَعْيُنَهُمْ مَطْمُوسَةٌ عُورُ

أَنَّ أَبَاهُمْ أَبُونَا غَيْرَ مُؤْتَشَبٍ إذَا نُسِبْنَا وَأَنَّ الْجَدَّ مَنْصُورُ (٦٦)

---

٦٤. التضمين نوعان : أولهما تضمين عروضيّ ، وهو " أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها " العمدة لابن رشيق . سابق . ١٨١٧١ وهو عيب عند معظم النقاد والبلاغيين ، وثانيهما : تضمين بلاغي ، وهو ما يطلق عليه الاقتباس ، أو حسن التضمين ، وهو ليس بمعيب ٠

٦٥. الديوان ص ٢٤ ، والأبيات : ٤٦/٥،٤ ، ٦٣،٦٢/٢٦،٢٥ ، ٧٢/٦،٥ ، ١٠٠/٩،٨،٧

٦٦. الديوان ص ١٠٥ ، والأبيات : ٢٢٦،٢٢٥/٢٥،٢٤ ، ٢٦٥/١٤٩،١٤٧ ، ٢٨٧/٢،١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فثمة طول في الجملة اللغوية مرجعه إلى الفصل بين الفعل والفاعل في صدر البيت الأول . ود الملوك . وبين المفعول به في صدر البيت الثاني ، وهو المصدر المؤول . أن أباهم أبونا . بالجار والمجرور وجملة العطف ، وغرابة تركيبية لا تصل إلى حد التعمية والإغلاق ، وهي ترجع إلى التقديم والتأخير بين جملتيْ الشرط والجزاء ، إذ الأصل في التركيب :

أداة شرط	جملة الشرط	جملة الجواب
إذا	نُسِبْنَا	ود الملوك أن أباهم أبونا وأن الجد منصور

وما دون ذلك من دوال لغوية فهي زيادات ، أو متعلقات بجملة الجواب المتقدمة ، والتي جاء تقدمها تأكيداً على هذه الرغبة الحميمة من الملوك في الانتساب إلى قوم الشاعر المفتخر بآبائه ، كما يلفت تقدم الجواب على الشرط إلى مكانة المتأخر مما يقوي من دلالة الفخر القبلي في البيت ٠

وبعد دراسة ظواهر التقديم والتأخير في شعر حميد يمكن ملاحظة ما يلي :

أدى أسلوب التقديم والتأخير وظائفه الأسلوبية المختلفة مثل : التوكيد والاهتمام ، وتعجيل المسرة أو المساءة ، وغيرها من الدلالات الأسلوبية التي أشارت إليها البلاغة العربية القديمة ، ومنها بالطبع رعاية النظم ، أو الوزن الشعري ، بل إن الباحث يرى هذه الدلالة أساسية ، وهي لا تمنع غيرها من الدلالات ، ووجودهما معاً يؤدي إلى ثراء وتنوع في الدلالة الشعرية ، بل وتميز للفن الشعري عن غيره من الفنون ؛ لأن طبيعة الفن الشعري تكون أشد عوزاً إليه من الفنون النثرية ؛ لأنها ليست متكئة على الوزن كالفن الشعري ٠

لم يخرج الشاعر فيما قدمه من ظواهر لغوية لبنية التقديم والتأخير عما ألفه مبدعو العربية منذ القدم ، وكان تحركه في إطار الرتب المحفوظة و غير المحفوظة عن قصد لما رآه من قدرة التركيب المنحرف على إنتاج ما لا يستطيعه التزام الترتيب الطبيعي ، حتى وإن كان ذلك في إطار الرتب المحفوظة ، كتقديم الخبر على المبتدأ الذي وظف فيه حميد الواجب والمباح ، وقد يعني أولهما عدم الانحراف عن القاعدة والمعيار ، ومع ذلك تظل حالة الوجوب خروجاً عن الأصل . الرتبة المحفوظة . وهو تقدم المبتدأ على الخبر ، وذلك ما يعني . لدى الباحث . أن قضية وجوب تقديم الخبر على المبتدأ إنما تتم في النص الأدبي بوعي لأن المبدع لديه من القدرة التعبيرية ما يبعده عن مثل هذا الخرق للأصل المعياري حتى وإن كان الخرق مما توجبه القاعدة ٠

أظهرت دراسة التقديم والتأخير والاعتراض ظاهرة أسلوبية اهتمت بها المناهج الأسلوبية ، وهي طول الجملة عند حميد بن ثور ، ونزوعه إلى صدع البنية اللغوية للجملة الشعرية بالخلط بين

عناصرها التركيبية مما قد أدى إلى شيء من الغموض في بعض الأبيات الشعرية ، بيد أنه غموض لا يصل إلى حد الإلغاز أو التعمية المرفوضة ؛ حيث لا طائل من ورائها ، كما يمكن بشيء من إنعام النظر التوصل إلى دلالتها ٠

للتضمين العروضي دور في الترابط النصي الذي يعني فيما يعنيه التغاضي عن النظرة النقدية القديمة إلى البيت الشعري على أنه وحدة قائمة بذاتها مستقلة عما قبلها وما بعدها نحوياً ودلالياً ، وهي نظرة تعبر عن " هذا النزوع الجزئي اللفظي للبلاغة العربية ، المتجذرة في التربة الثقافية والجمالية القديمة " (٦٧) والتجاء الشعراء إلى التضمين في قصائدهم إنما هو رغبة في مواجهة تلك النظرة التجزيئية للقصيدة ، وفي الوقت ذاته إحساس منهم بالترابط والتلاحم بين جزئيات القصيدة ، بحيث تبدو في نهاية المطاف عملاً كلياً مترابطاً ٠

٦٧. بلاغة الخطاب وعلم النص . سابق . ص ٢٦٥

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المبحث الثاني
الحذف والذكر

مدخـــل

أولاً : الحـــذف

١ـ ظواهر الحذف في الجملة الاسمية

٢ـ ظواهر الحذف في الجملة الفعلية

٣ـ الحذف في التركيب الوصفي

٤ـ الحذف في التركيب الإضافي

٥ـ حذف الجار والمجرور

٦ـ الحذف في أسلوب الشرط

٧ـ الحذف في الأدوات والحروف

ثانياً : الذكر (الزيادة)

مدخـل : -

تتضمن بنية الحذف في النص الأدبي صورة من صور المشاركة والربط بين المبدع والمتلقي بحيث يكون كلاهما منتجاً للدلالة التي يريد المبدع إيصالها إلى الطرف الآخر / المتلقي ، وهي دلالة تنأى في كثير من الأحيان عن المباشرة والتقريرية ، ولذا فإنها تتوسل ببعض الظواهر الأسلوبية كالحذف لتفعيل دور المتلقي في إبرازها ؛ لأنه يُعد طرفاً من أطراف العملية الإبداعية الثلاثة : مرسِل ومرسَل إليه ، ثم رسالة تتطلب نوعاً من التواصل بين الطرفين الآخرين ، بيد أن هذا التواصل لم يكن الغاية الوحيدة من ظاهرة أسلوبية كالحذف ؛ فالذكر أو الزيادة في حد ذاتها بنية أخرى تؤدي دورها في إبلاغ الرسالة إلى المتلقي ، وهي تتم من خلال قرينة سياقية ، أو خطية تستدعيها ، ويعمد إليها المبدع لما يراه من أهميتها في وصول رسالته إلى المتلقي ٠

وإذا كان الذكر لا يتم إلا في وجود قرينة ، فإن الحذف لا يتم إلا من خلال قرينة تستدعيه وهي قرينة منوطة بما يريده الأديب من أغراض ذاتية تقتضيها عملية الحذف التي امتدحتها البلاغة العربية القديمة مرتئية أن ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإبانة أكمل من الإبانة ([1]) بل إن البلاغة العربية ارتبطت بالإيجاز وهو من منتجات الحذف الذي لا يخل بالمعنى ، وهو من وسائل الاحتباك في النص الأدبي ، والحبك والاحتباك يعرفان في اللسانيات النصية بالتماسك النصي ، أو السبك الذي وعاه نقاد العربية القدامى وبلغاؤها (٢) ٠

تتميز لغة الشعر بالتكثيف والتقطير الذي يبرز بصورة واضحة في الشعر القديم وارتكازه على البيت الشعري المحدود بعدد معين من الوحدات الوزنية ، وباعتباره وحدة دلالية تكاد تكون منغلقة على نفسها ؛ ولذا كانت حاجة النص الشعري إلى بنية الحذف التي تجسد هذا التكثيف من خلال إغضاء الطرف عما هو زائد أو مستطرد ، أو ما لا يضيف جديدا للمعنى الشعري الذي لا يصيبه أدنى خلل بسبب عمليات الحذف والتكثيف تلك ، بل إنها لتتضمن فيضاً من الدلالة لا يستطيعه ذكر تلك المحذوفات من بنية البيت الفذ ، أو النص المجمل ؛ ومن خلال هذه الأهمية لبنية الحذف ، ودورها في النص الشعري ، وبروزها في شعر حميد ظاهرة أسلوبية ارتأى البحث دراستها على النحو التالي :

---

١. دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تصحيح محمد عبده ص١٠٤ مكتبة محمد علي صبيح ط/٦ . ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م

٢. راجع في ذلك : علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق د/ صبحي إبراهيم الفقي ص١٩٢ دار قباء/٢٠٠٠م ، الإتقان في علوم القرآن للسيوطي ١٨٢/٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

١ . ظواهر الحذف في الجملة الاسمية :

حذف المسند إليه :

جاء حذف المسند إليه في مواضع كثيرة عند حميد ارتبطت في جملتها بصدر البيت الشعري الذي عمد فيه إلى البدء بالمسند المتضمن أوصاف المسند إليه المحذوف من ذلك قوله مخاطباً الوليد بن عبد الملك الخليفة الأموي :

بَحْرَانِ تَنْتَسِبُ الْبُحُورُ إِلَيْهِمَا لا بَحْرَ بَعْدَهُمَا يُهَارُ وَيُغْمَرُ (٣)

ففي حذف المسند إليه بعض الدلالات التي تتعلق بسياق المدح الذي يتوجه الشاعر به إلى خليفة المؤمنين وابن الخليفة ؛ ذلك أن ضمير المخاطَبَيْن/ أنتما . المسند إليه المحذوف . يستدعي ذكره صورة من صور التقليل من شأن المخاطَب بحيث يبدو كأنه غير معروف فيذكره الشاعر ، مع الإشارة إلى الندية التي يستدعيها الضمير ، كما أن حذفه والبدء المباشر بالمسند إليه مما يعني انه علم عليه به يعرف ؛ ولذلك وظف لا النافية للجنس بدلالتها على انتفاء المثلية ، ثم إن المسند المذكور . بحر . تستدعي كل معاني الكرم والجود التي ارتبطت بالممدوح العربي القديم ، فقد كان العربي القديم يحب أن يوصف بالكرم دون غيره من الصفات .

وقوله عن الظبية :

مُوَشَّحَةُ الأَقْرَابِ كَالسَّيْفِ صَقْلُهَا بَهَا مِنْ وِحَامٍ لَوْحَةٌ وَذُبُوبُ (٤)

المحذوف هو الضمير العائد على الظبية ، والبدء بالمسند إنما ليؤكد على الوصف المرتبط بالمحذوف دون غيره ؛ لأن حول خاصرتيها علامتين تزينانها ، وتميزانها ، وهما خطان أسودان يشبهان الوشاح .

وعندما يتحدث عن صفات المحبوبة يأتي بمجموعة أبيات قد آثر أن يبدأها جميعها بالمسانيد التي حذف مع كل منها المسند إليه يقول :

مِنَ الْبِيضِ مِكْسَالٌ إِذَا مَا تَلَبَّسَتْ بِحَبْلِ امْرِئٍ لَمْ يَنْجُ مِنْهَا مُسَلَّمَا
رَقُودُ الضُّحَى لا تَقْرَبُ الْجِيرَةَ الْقُصَا وَلاَ الْجِيرَةَ الأَدْنَيْنَ إِلاَّ تَحَشُّمَا
بَهِيرٌ تَرَى نَضْحَ الْعَبِيرِ بِجَيْبِهَا كَمَا ضَرَّجَ الضَّارِي النَّزِيفَ الْمُكَلَّمَا (٥)

---

٣ . الديوان ص ١١٦

٤ . الديوان ص ٢١

٥ . الديوان ص ٢٥٨ ، والبيتان : ٢٤١/٧٨،٧٧

لأنه . الشاعر . أراد الإفاضة في ذكر صفاتها المحمودة لديه ، والتي تقترب بها من الصورة المثالية في المرأة التي يتعشقها ، وارتأى أن ذكرها مع تلك الأوصاف غض لها ؛ ذلك أن " المسند إليه إذا بلغ نهايته في أوصافه المحمودة ... ترك ذكره واقتصر على ذكر تلك الصفة ، أو الأوصاف ؛ إيماءً إلى أنه لا يشاركه فيها أحد فيذكر لامتيازه عنه فإذا اجتمعت هذه الأسباب في شيء واحد ازداد الكلام حسنا وبلاغة ، والنفس لذة وذوقاً " (٦) يصل بالمحبوبة إلى مرتبة من الجمال والصفاء النفسي ما يقرب بها من مصاف الحور العين ، فهي . المسند إليه المحذوف . من البيض وهو وصف يثير مفارقة دلالية بين الجمع / البيض ، والجزء الذي تنتجه دالة الجر/ مِن وهي مفارقة تؤكد انحصار المحذوف في سياق محدد لا يتعداه إلى غيره من أوصاف ، وصف يجمع بين المادية الحسية اللونية ، والمعنوية التي تمت بصلة إلى صفاء النفس وطهارتها التي تتأكد من خلال المسند التالي . رقود الضحى . وما تستدعيه من لزوم البيت حتى إن زيارتها للجيران والأقارب لا تتم إلا في إطار من حشمة ووقار تدعمهما رائحة طيبة مبهرة . بهير . وكل تلك الصفات أو المسانيد تجعل من صاحبتها نموذجًا لامرأة بلغت من الجمال مبلغًا خلب قلوب الرجال واستلب عقولهم :

خَلُوبٌ لأَلْبَابِ الرِّجَالِ بِدَلِّهَا حِمَاهَا حَرَامٌ أَنْ تُحَلَّ مَحَاجِرُهْ (٧)

فحذف المسند إليه هنا لقناعة الشاعر بأثره وهو المسند . خلوب . الدال بصيغته المبالغة على ما لهذه المرأة من أثر ليس عليه وحده ، وإنما على الرجال الذين يتمتعون برجاحة العقل وحكمة القلب، وقد يحذف المسند إليه المتأخر عن المسند لدلالة السياق عليه ، وذلك في قوله :

فَمَا مِنْكُمْ إلاَّ رَأَيْنَاهُ دَانِيًا إلَيْنَا بِحَمْدِ اللهِ فِي الْعَيْنِ مُسْلِمَا (٨)

فقد أفاد حذف المسند إليه المؤخر بعد الجار والمجرور/منكم تأكيد دلالة النفي التي صدر بها البيت كما أفاد شهرة وكرامة المخاطب الذي يُرجى وده من قبل هذين الرسولين لتأدية ما يحملان من رسالة صاحبيهما الناصح إياهما إلى محبوبته . ويحذف المسند إليه من صدر جملة مقول القول في سياق الدهشة من شأنه ؛ لأن فعله ليس معهوداً للمتكلم وذلك في قوله :

وَ إِذْ قَالَتَا : زَوْرٌ مُغِبٌّ زِيَارَةً وَقَدْ ظَلَّ يَوْمٌ لِلْمَطِيِّ عَصِيبُ (٩)

فالمحذوف هو ضمير الغياب العائد على الشاعر الزائر المغب في زيارته ، فهو يزورهم مرات متقطعة ، وذاك أمر مألوف و ليس غريباً عليهم ، وأما أن يروهم بهذين الموضعين /حَيْلَة ، وذات الخمار، فذاك هو الأمر الغريب ؛ ومن ثم لجأت المتكلمة إلى حذفه/ المسند إليه ؛ لأن " الحذف . هنا . وسيلة

---

٦ . الإشارات والتنبيهات . محمد بن علي الجرجاني ، تحقيق د/ عبد القادر حسين ص ٢٩ . الآداب ١٩٩٧م

٧ . الديوان ص ١٠٠

٨ . الديوان ص ٢٧٤

٩ . الديوان ص ١٧

١٠ . البلاغة العربية . قراءة أخرى د/ محمد عبد المطلب . سابق . ص ٢٢٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مساعدة في الانتقال من حالة الإقرار إلى حالة الإنكار " (١٠) ، وهي وجوده في ذانك الموضعين ، وإذا كان الحذف مع **زور مغب** في هذا الموضع انتقالاً من حالة الإقرار إلى حالة الإنكار ، وما تستدعيه من استهجان الفعل ، فإن هذا المسند /زور مغب يرد في سياق آخر وقد حذف معه المسند إليه مؤدياً دلالة مدحية للمحذوف ، وذلك في قوله :

زَوْرٌ مُغِبٌّ وَمَأْمُولٌ أَخُو ثِقَةٍ وَسَائِرٌ مِنْ ثَنَاءِ الصِّدْقِ مَشْهُورُ (١١)

ودلالة الامتداح مأخوذة من سياق البيت ، وفيها إحالة على الموروث الشعبي المتجسد في المثل العربي : **زُرْ غِبًّا تَزْدَدْ حُبًّا** (١٢)

ويحذفه ؛ رغبة منه في توجيه ذهن المتلقي نحو المسند المذكور دون غيره من أوصاف متعلقة بالمحذوف ، وذلك في قوله عن الذئب :

طَوَى الْبَطْنِ إلاَّ مِنْ مَصيرٍ يَبُلُّهُ دَمُ الْجَوْفِ أَوْ سُؤْرٌ مِنَ الْحَوضِ نَاقِعُ (١٣)

لقد جاء تصدير البيت بالمسند وحده ؛ ليبادر المتلقي بأن المراد من المحذوف هو وصفه بالجوع/طوي البطن ، فقد يتبادر إلى ذهن المتلقي ما يتعلق بالمحذوف / الذئب من أوصاف ملازمة له . عرفاً . كالخبث والدهاء والمكر واعتداء على البهم وغير ذلك من الصفات ، وقد كان تخير هذه الصفة دون غيرها ليناسب قصة الصراع التي أدارها بين الذئب والمرأة البخيلة .

حذف المسند :

الأصل في المسند الاسمي ذكره الذي به تتم الدلالة الحاصلة من وجود المسند إليه ، بيد أن حذفه . سواء أكان في حكم الوجوب ، أو الجواز . يؤدي بعض الدلالات المتعلقة بالمبدع ، ونصه الشعري ، يقول حميد :

ولولا وِصَالٌ مِنْ عُمَيْرَةَ لم أكُنْ لأصْرِمَهَا إني إذًا لَمُطِيقُ (١٤)

فبالرغم من أن حذف المسند مع لولا يأخذ حكم الحتم والوجوب ، فإن السياق يؤكد على قيمة هذا الحذف ؛ ذلك أن وصالها موجود وقد ظهر أثره في النفي المطلق منه لصرمها وقطع علاقتها ، ولو

---

١١. الديوان ص ١٠٦

١٢. كتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام تحقيق د/ عبد المجيد قطامش ص ١٤٨ دار المأمون ط١/١٩٨٠م

١٣. الديوان ص ١٤٩

١٤. الديوان ص ١٨١

١٥. الديوان ص ١١٧

أنه أثبت الوصال بذكره لفظاً لتشكك المتلقي في وجوده ، وقد سبق أن حكم الوجوب أو الحتم في القاعدة لا يمنع كون المحتوم منحرفاً ، إذ الأصل الذكر ، والحذف أمر عارض ٠

ويدعو على الجبال بالويل إذ لم تبك فقد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان :

وَيْلُ الْجِبَالِ ألا تَبُوحُ لِفَقْدِهِ وَلِصَخْرِهِنَّ الصُّمِّ لا تَتَحَدَّرُ (١٥)

فاكتفاء الشاعر بالمسند إليه في صدر البيت ، وإضمار المسند يجسد رغبة الشاعر في تسليط الضوء على ما يحمله المسند إليه من قسوة التهديد المتوجه إلى المضاف إليه / الجبال ، وكأن هذا الويل خاص بالجبال وحدها ،وهو محقق الوقوع . دلالة المسند المحذوف . إذا هي لم تبد مشاعر الحزن والكآبة لموت الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان ٠ وقد يحذف المسند ، إذا عطف على المسند إليه اسماً آخر وذلك في مثل قوله :

فَمَا زَالَ سَوْطي في قِرَابي وَمِحْجَنِي وَمَا زِلْتُ مِنْهُ في عَرُوضٍ أَذُودُهَا([١٦])

حيث إنه اكتفى بدلالة المسند/في محجني على السكون والأمان المنافي لسرعة الرحيل مع السوط الذي عطف عليه النمرق القابع فوق ظهر ناقته ولم يتحرك مع حركة الناقة وكل ذلك تأكيد لحالة الهدوء والاطمئنان المسيطرة عليه ٠ وقوله عن أنواع من الأشجار على الدميث ، وهي الأرض اللينة التي لا تسوخ فيها الأقدام :

بِميثٍ بَثَـاءٍ بِصَيْفِيَّـةٍ دَمِيثٍ بِهَا الرِّمْثُ والْحَيَّهلْ (١٧)

في العجز أخر المسند إليه /الرمث وهو نوع من الشجر يشبه الغضا ، وقدم المسند/بها ثم عطف الحيهل/وهو شجر قصير على الرمث ، وحذف معه المسند الذي يفسره المذكور ، ونأياً بالتعبير عن التكرار

٢ ـ ظواهر الحذف في الجملة الفعلية :

حذف المسند إليه/الفاعل :

تذهب العربية إلى عدم إجازة حذف الفاعل (١٨) من التركيب الفعلي ، لأن لكل حدث مُحْدثًا يقوم به ، ومن ثم كان وجوده متمماً لفائدة القران بين الفعل وفاعله ، بيد أن ما ابتغاه الباحث من

---

١٦ . الديوان ص ٦٨

١٧ . الديوان ص ٢٠٨

١٨ . بناء الجملة العربية د/ محمد حماسة عبد اللطيف . سابق . ص ١٠٨

١٩ . الديوان ص ٢٣٨

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

العنوان السابق هو استغناء الشاعر عن الفاعل وإقامة المفعول به مكانه . وظيفياً . وذلك في حالة بناء الفعل للمجهول ، وما يستدعيه من دلالات أسلوبية يتغياها المبدع من وراء استغنائه عن الفاعل ، فقد يكون حذفه لمطلق التعميم ، فلا يراد به شيء معين من ذلك قوله عن الجمل وقد زين غبيطه بألوان مختلفة :

فَزَيَّنَّهُ بِالْعِهْنِ حَتَّى لَوَ انَّهُ يُقَالُ لَهُ هَابِ هَلُمَّ لأَقْدَمَا (١٩)

فقد وصل الجمل إلى حالة من الليونة وسهولة الانقياد بحيث إذا ناداه أي إنسان لأجاب نداءه ، ومن ثم كان حذف الفاعل وبناء فعله . يُقال . للمجهول منتجاً لدلالة العموم، وقوله عن الناقة في موضع آخر :

وَإِذَا تُرَاعُ رَمَتْ بِهَا رَوْعَاتُهَا حتَّى يَميلَ بِهَا النِّجَادُ الْمُدْبِرُ (٢٠)

فحذف الفاعل وبناء فعله/**تُراع** للمجهول أفاد عموم من يصيبها بالروع ، إذ ليس ذلك بمقصور على فاعل دون آخر ، و يحذفه إهمالاً لشأنه في قوله :

حُرِمْنَ الْقِرَى إلاَّ رَجِيعًا تَعَلَّلَتْ بِهِ عَرِصَاتٌ لَحْمُهُنَّ مَشِيقُ (٢١)

فالحذف هنا إهمال لشأن مَنْ حرم النوق من القرى ٠

حذف المسند والمسند إليه :ـ

ورد حذفهما معاً في مواضع منها قوله :

وَقَالَتْ لأُخْتَيْهَا الرَّوَاحَ وَقَدَّمَتْ غَبيطًا خُثَيْمِيًّا تَرَاهُ وَأَسْحَما (٢٢)

فسياق الحذف إغراء للمخاطبتين أن تلزما الرحيل ، ويلاحظ أن دلالة الحذف متساوقة ودلالة البيت حيث رغبة الإسراع في الرحيل ؛ ولذا أوجزت الكلام بالحذف ؛ حتى لا يطول زمن الحوار مما يؤدي إلى تأخير الرحيل ٠ وقد يحذفهما ويقيم المصدر مكانهما في مثل قوله في قصة المرأة البخيلة

إِذَا قَالَ : مَهْلاً أَسْجِحِي حَمْلَقَتْ لَهُ بِزَرْقَاءَ لَمْ تَدْخُلْ عَلَيْهَا الْمَرَاوِدُ (٢٣)

فالمحذوف في سياق الأمر الدال عليه المصدر المذكور هو **تمهلي** ، وحذفه قد أدى إلى التخفيف من حدة توالي الأفعال في البيت ، ومما يؤكد دلالة التخفيف هنا حذفه الموصوف من أول العجز ،

---

٢٠ . الديوان ص ١١٥

٢١ . الديوان ص ١٦٨

٢٢ . الديوان ص ٢٣٢

٢٣ . الديوان ص ٦٣

٢٤ . الديوان ص ١١٣

واكتفاؤه بالصفة . زرقاء . إذ المقصود أنها حملقت له بعين زرقاء لم تصبغها بألوان الزينة /المراود / ، وزرقة العين . كما سبق . تستدعي الوصف باللؤم وسوء الخلق ، ومن ذلك قوله :

سَئِمُوا الرِّحَالَ بِهَا فَقَالُوا :نَزْلَةً فَأَقُولُ : لَيْسَ بِمَا تَرَوْنَ مُعَصَّرُ (٢٤)

فتقدير المحذوف : ننزل نزلة ، وربما دل الحذف هنا على الرغبة في اختزال الكلام وإيجازه بسبب ما أصاب القوم من سأم الرحيل وملل الراحلة ٠ ويحذفهما لدلالة المذكور عليهما ، وتجنباً للتكرار بما يثقل العبارة في قوله :

وَقَدْ كُنْتُ في بَعْضِ الصَّبَاوَةِ أَتَّقي أُمُورًا وأَخْشَى أنْ تَدُورَ الدَّوائِرُ (٢٥)

فالمحذوف بعد حرف العطف الواو في العجز **كنت** بدلالة المذكور في الصدر ، وحذفه يوحي بالرغبة في إنهاء الكلام ، خاصة وقد أيقن أن فترة الصبا قد انقضت و لا تنتظر لها عودة ٠

حذف المفعول به :-

لا يتم معنى الفعل المتعدي في غيبة مفعوله من سياقه ، وإذا ما تم حذف هذا المفعول فإنما يتم ذلك رغبة من المبدع في إثبات الأفعال إلى فاعليها دون حاجة إلى ذكر من تقع عليهم تلك الأفعال ، وكذلك رغبة في إنزال الفعل المتعدي منزلة الفعل اللازم المستغني بفاعله عن المفعول الذي يصير" نسياً منسيا ، كما ينسى الفاعل عند بناء الفعل ، فلا يُذكر المفعول ولا يُقدّر ؛ غير أنه لازم الثبوت عقلاً لموضوع كل فعل متعد " (٢٦) ٠

وقد ورد حذف المفعول به في شعر حميد على صورتين من حيث الموقع : أولاهما حذفه في حشو البيت . صدره أوعجزه . وثانيهما في نهاية البيت حيث ترد كلمة القافية عارية عن المفعول به ، وفي هذه الصورة تكون الدلالة الشكلية المتعلقة برعاية النظم أو الوزن أساسيةً في تعليل الحذف بالإضافة إلى غيرها من الدلالات السياقية التي يمكن الوقوف عليها من تتبع بنية الدوال اللغوية في البيت الشعري ، وتتبع العلاقات الترابطية بين الحاضر والغائب / المذكور والمحذوف ، فمن حذف المفعول به في حشو المصراع الأول قوله :

لَقَدْ أمرَتْ بِالْبُخْلِ أمُّ مُحَمَّدٍ فقُلْتُ لها حُثِّي عَلَى الْبُخْلِ أَحْمَدَا (٢٧)

فقد أمرته هو ، ومن ثم حذف ضمير المتكلم / المفعول العائد عليه ؛ تعظيماً و صيانة لنفسه من أن تقرن بهذا الوصف المقبوح والمشين المرذول / البخل ، إذ لم يكن العربي القديم يكره وصفاً مثل كراهيته للوصف بالبخل ، وكذا قوله لما أسلم :

---

٢٥. الديوان ص ٩٤

٢٦. البرهان في علوم القرآن . سابق . ١٧٥/٣

٢٧. الديوان ص ٧٣

٢٨. الديوان ص ٧٨

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

حتَّى أَتَيْتُ الْمُصْطَفَى مُحَمدا

يَتْلُو مِنَ اللهِ كِتَابًا مُرْشِدَا

فَلَمْ نُكذِّبْ فَخَرَرْنَا سُجَّدَا (٢٨)

فالمحذوف هو الضمير العائد على النبي محمد . صلى الله عليه وسلم . وحذفه ؛ صيانة له عن أن يذكر مع فعل مرذول . نكذب . ، ومن ثم كانت دلالة الحذف معنوية تمثل قيمة دينية وخلقية للشاعر وهي إعلاء مكانة النبي في اللفظ كما هي عالية في النفس ، ومن ذلك حذفه لتسليط الضوء على الفعل دون غيره في قصة المرأة والذئب ، فهي تفضل أن ينال الذئب من ولدها على أن يعتدي على بهمها :

تَلُومَ ولَوْ كانَ ابْنَها قَنِعَتْ بِهِ إذا هَبَّ أَرْوَاحُ الشِّتَاء الزَّعَازِعُ (٢٩)

فالمحذوف هو **نفسها** ، والحذف هنا لكي يلفت المتلقي إلى صفة اللوم المتأصلة في نفس تلك المرأة البخيلة ، ويحذفه لدلالة المذكور عليه ، وذلك في حال تنازع فعلين على المفعول المذكور في قوله

شَهِدتَ وَأَشْهَدْتُ الْفِرَاقَ وأشْخَصَتْ بِنَا الدَّارُ بَعْدَ الإلْفِ حَوْلاً مُجَرَّمَا (٣٠)

حيث جاء بالفعلين المشتركين في أصل المادة اللغوية . شهد . وهما متعديان ، ولكنه أثبت المفعول لثانيهما بسبب اقترابه مكانياً من المفعول وحذفه مع الفعل الأول للدلالة عليه ، وخشية التكرار المثقل للعبارة ، ويحذف المفعول به الواقع بعد فعل القول وذلك في قوله :

وقَالَتْ لأَتْرَابٍ لها شَبَهِ الدُّمَى ثَلاثٍ يُنَازِعْنَ الْحَدِيثَ الْمُكَتَّمَا (٣١)

حيث حذف جملة مقول القول . المفعول به . لكي يفسح المساحة اللفظية إلى ما يتعلق بالفتيات من أوصاف ، ومن مواضع حذف المفعول به حشو البيت ما يأتي مع فعل المشيئة عندما يقع مع الشرط في مثل قوله :

إذَا شِئْتُ غَنَّتْنِي بِأَجْزَاعِ بِيشَةٍ أو النَّخْلِ مِنْ تَثْلِيثَ أوْ يَبَنْبَمَا (٣٢)

فالمحذوف يمكن تقديره من السياق بكلمة **الغناء** التي يسهم أسلوب الشرط في تحديدها ؛ لأن استخدامه يوحي بانتفاء الغرابة في تعلق الفعل بمفعوله ، وصلاحية جوابه . الشرط . لتفسير هذا التعلق والإدلال إلى المحذوف الذي يفسره ، وقوله :

فلله ما فوقَ السماءِ وتحْتَهَا لَهُ الْمَالُ يعْطِي مَا يَشَاءُ وَيَمْنَعُ (٣٣)

---

٢٩. الديوان ص ١٤٨

٣٠. الديوان ص ٢١٧ ، وانظر البيتين : ٢١٩/١٠ ، ٢٤٣/٨٣

٣١. الديوان ٢٥٩

٣٢. الديوان ص ٢٦٧

٣٣. الديوان ص ١٤٢

إذ يلاحظ أن هذا البيت قد ضم ثلاثة مواضع حذف فيها المفعول به وكلها في العجز ، أولها المفعول الأول مع الفعل يعطي المتعدي لمفعولين أولهما محذوف يفسره المذكور السابق /المال ، وثانيهما مفعول المشيئة ؛ وذلك لإفادة العموم ، وثالثها مع فعل القافية المتعدي لمفعولين تم حذفهما جميعاً للبعد عن التكرار لدلالة المذكور عليهما مع رعاية الوزن الشعري باعتبارهما في نهاية البيت الشعري ٠

وأما الصورة الموقعية الثانية التي ورد عليها حذف المفعول به في شعر حميد بن ثور الهلالي فهي حذفه من الفعل الذي يختم به البيت الشعري ، وهي صورة كثيرة الدوران ، ليس في شعر حميد وحده بل في الشعر العربي القديم ، والسبب في ذلك واضح ، وهو النظام الوزني للقصيدة العربية القديمة ، ومن ثم تكون دلالة الحذف هنا منصرفة إلى الناحية الشكلية ، أو الوزنية وإن كان ذلك لا يمنع من وجود دلالات سياقية كإفادة التحسر والتحزن في قوله :

فَحَيِّ رُبُوعَ الْجَارَتَيْنِ ولا أرَى مَغَانيَ دَارِ الْجَارَتَيْنِ تُجيبُ (٣٤)

فإنه لما قام بتحية الربوع ولم تجبه أصيب بالهم والحزن مما دفعه إلى حذف المفعول به . وهو الضمير العائد عليه . ، من فعل القافية / تجيب؛ ليسلب هذا الفعل خاصية التعدي ؛ لأنه لا يدل على رد تحيته ٠ وقد يأتي الحذف لإفادة العموم ، وذلك في نصيحته لصاحبيه إلى محبوبته :

خَليلَيَّ إني مُشْتَكٍ ما أصَابَني لتَسْتَيْقِنَا مَا قَدْ لَقيتُ وتَعْلَمَا (٣٥)

فقد حذف . في نهاية العجز . مفعولين ، أولهما مفعول الفعل **لقيت** ، وثانيهما مفعول الفعل الذي ختم به البيت وهو **تعلما** ، وأولهما دل عليه بما الموصولة ، وثانيهما تم حذفه لإفادة عموم ما يجب على صاحبيه أن يعلماه . كل شيء عن حالته . ، وقد يكون الحذف لتعظيم المحذوف في قوله مخاطبًا الوليد بن عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي :

أنتُمْ أسِدَّةُ كُلِّ ثَغْرٍ خَائفٍ وَ خَلائفُ اللهِ التي يَتَخَيَّرُ (٣٦)

فحذف المفعول به وهو الضمير العائد على مذكور سابق . خلائف . ؛ تعظيماً له ، وتجنباً للتكرار مع رعاية الوزن الشعري

٣. الحذف في التركيب الوصفي :ـ

حذف الموصوف :ـ

---

٣٤. الديوان ص ١١

٣٥. الديوان ص ٢٧١

٣٦. الديوان ص ١١٧ ، والأبيات : ٦/٥، ٣٥/٦، ٦١/١٨ ، ٩٣/٣ ، ١٠٩/٩ ، ١٤٠/١٢ ، ١٦٥/٨

٣٧. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية د/مصطفى حميدة ص ١٨٥ ، ط١ / ١٩٩٧م لونجمان

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يعد التركيب الوصفي من الثنائيات اللغوية التي يأتي طرفاها متلازمين ، فالصفة والموصوف كالشيء الواحد الذي لا ينفصل ولا يتجزأ ، ومن ثمة فقد أشبهت " العلاقة بين المفرد ومنعوته بعلاقة الشيء بنفسه " (٣٧) ولذا لم تحبذ العربية الفصل بينهما بالجملة الاعتراضية وإذا حدث ذلك عُدَّ من باب العيب الذي يتنزل بالتركيب نحو الخطأ ، وبالمثل امتنع فيها كذلك حذف أيٍّ منهما ، والعلة في ذلك " أن الصفة والموصوف لما كانا كالشيء الواحد من حيث كان البيان والإيضاح إنما يحصل من مجموعهما كان القياس أن لا يحذف واحد منهما ؛ لأن حذف أحدهما نقض للغرض وتراجع عما اعتزموه فالموصوف القياس يأبى حذفه لما ذكرناه ؛ ولأنه ربما وقع بحذفه لبس " ([٣٨]) ، ونتج عن ذلك أن حذف أحدهما يعد من الضرورات الشعرية ، أو الانحرافات التي تأخذ شرعيتها من خصوصية اللغة الشعرية ، وتميزها من غيرها ، وإلى هذا . عدم حذف أيٍّ من طرفي المركب الوصفي . ذهب غير واحد من علماء العربية ، في حين أجازه الزجاج في إعرابه للقرآن ، وعده حسناً من جملة محاسن الفصاحة والبلاغة (٣٩) ؛ فهو ينتج عدداً من الدلالات التي تدور في فلك المديح والهجاء والتخصيص ، وغيرها من الدلالات التي يتولى السياق الشعري إبرازها ٠

كانت أبرز مواضع حذف الموصوف عند حميد بن ثور الهلالي ، وإقامة الصفة . لغوياً ودلالياً . مكانه عند حديثه عن الإبل ، فإنه كثيراً ما كان يحذفها لغوياً ويبقي على صفاتها التي اقترنت بها وشاعت بحيث أصبحت معجماً خاصاً بها ، وتدور دواله حول دلالات القوة والسرعة والنجابة كقوله عن الجمل الذي قدمته العذارى لصاحبته في مشهد الهجرة :

بَعِيرُ حَيًا جَاءَتْ بِهِ أَرْحَبِيَّةٌ أَطَالَ بِهَا عَامَ النِّتَاجِ وأَعْظَمَا (٤٠)

فالمحذوف موصوف هو : ناقة أرحبية منسوبة إلى هذا الحي العربي المشهور بنجابة نوقه ، و في حذف الموصوف والإبقاء على الصفة . أرحبية . التي تستدعي لغوياً معاني الاتساع والرحابة والكبر ما يدل على الترابط الدلالي بين الصفة المذكورة ، دلالة كل من : أطال وأعظم على طول وعظم حجم هذا الوليد . ابن تلك الناقة الأرحبية ٠ ويصف الناقة بالسرعة من خلال وصف لوني حذف معه موصوفه في قوله :

كَفَانِي بِهَا دِرْعٌ مِنَ اللَّيْلِ سَابِغٌ وَصَهْبَاءُ لِلْحَاجِ الْمُهِمِّ طَلُوبُ (٤١)

فالنوق الصُّهبُ تعرف . عند العرب . بالسرعة والقوة ، ومنه قوله :

---

٣٨. شرح المفصل لابن يعيش . سابق . ٥٩/٣

٣٩. أثر النحاة في البحث البلاغي د/ عبد القادر حسين ص ٧٦ . دار غريب ١٩٩٨م . القاهرة

٤٠. الديوان ص ٢٢٩

٤١. الديوان ص ٢٥ ، والبيت ٥٣/٢

٤٢. الديوان ص ١٧٢

٤٣. الديوان ص ٢٣١

أَرَتْهُ حِيَاضَ الْمَوْتِ عَجْلَى كأَنَّهَا مُوَاشِكَةٌ رَجْعَ الْجَنَاحِ خَفُوقُ (٤٢)

ولما كانت الناقة عنده قوية ضخمة الجسم ، فقد استدعى ذلك أن من يسوسها لابد أن يكون على نفس القدر من الطول ، أو من ضخامة الجسم ، يقول عن جارية طويلة حذفها وعبر عنها بالصفة :

تَنَخْنَخَ حتى مـا تَكَادُ طَوِيلَةٌ تنالُ بِكَفَّيْهَا الظِّعَانَ الْمُسَوَّمَا (٤٣)

فلقد تنخنخ الجمل وكان من الضخامة بحيث لم تستطع الجارية الطويلة الإمساك بحبل الهودج المعلم/ الظعان المسوَّم ٠

وقد يكون حذف الموصوف دالاً على الحزن الذي يستدعي التركيز على الوصف المؤكد لتلك الدلالة دون الموصوف ، وذلك كقوله في مشهد الحمامة الثكلى ، وقد تحزنت وبكت وأبكت :

فَلَمْ أَرَ مَحْزُونًا لَهُ مِثْلُ صَوْتِهَا أَحَرَّ وَأَدْوَى لِلْفُؤَادِ وأَكْلَمَا (٤٤)

فالحذف هنا يعضد من دلالة النفي التي تصدرت البيت ، فلقد بلغت الحمامة من الحزن حداً لا يماثلها فيه إنسان ، ومن إنابة الصفة عن الموصوف قوله في وصف الصباح يخرج من الليل :

وَيُرَى الصِّبَاحُ كأَنَّ فيهِ مُصْلِتًا بالسَّيْفِ يَحْمِلُهُ حِصَانٌ أَشْقَرُ (٤٥)

حيث تبدو صورة الصباح وقد بزغ من الليل البهيم شبيهة بفارس مصلت سيفه فوق ظهر جوادٍ أشقر ، وقد أدى حذف الموصوف هنا دلالته في الربط بين لمعان ضوء الصباح ، وبين لمعان السيف المُصلَت . المرفوع . ٠

حذف الصفة : ـ

أشار سيبويه إلى حذف الصفة " وإلى ما فيه من بلاغة لا تتوافر مع وجودها ، وأن هذه البلاغة يستشعرها المخاطَبُ ، بل القائل نفسه إذا تأملها " (٤٦) وذكر المخاطب هنا إنما يُلمِح إلى خاصة مهمة من خواص النص الشعري الحي ، وهي خاصة ربط المتلقي بالنص ، وتفعيل دور العلاقة الجدلية بينهما ، وإسهامه في إنتاج الدلالة باستشعاره موضع الحذف وأهميته في السياق ، أما بالنسبة للمبدع ، فإنه عندما يلجأ إلى حذف الصفة فإنما يريد . في المقام الأول . الموصوف وما يحوطه من دلالات ارتبط كثير منها بشكواه الزمن والهرم ، فمن ذلك شكايته ضعف بصره :

لا أُبْصِرُ الشَّخْصَ إلا أنْ أُقَارِبَهُ مُعْشَوْشِيًا بَصرِي مِنْ بَعْدِ إبْصَارِ (٤٧)

إنه لم يعد يبصر الشخص البعيد . الصفة المحذوفة . إلا بعد أن يقترب منه بسبب ما أصابه من ضعف البصر بعدما كان حديداً . إبصار . ، وأكثر من حذف الصفة والإبقاء على الموصوف مع

---

٤٤. الديوان ص ٢٦٨

٤٥. الديوان ص ١١١ ، والأبيات : ٦٩/١٣ ، ١٢٤/٩ ، ١٣٨/٤ ، ١٤٥/١

٤٦. أثر النحاة في البحث البلاغي . سابق . ص ٧٥

٤٧. الديوان ص ٨٣

٤٨. الديوان ص ١٢٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مفردات الزمن خاصة ، والصفة المحذوفة كانت تسير في فلك الدلالة على الطول والكثرة ، سواء على لسان الآخر ، أو على لسانه هو ، فمن حديثه عن الآخر قوله عن المرأة التي تقدم لخطبتها ، وقد أظهرها مأزومة بقضية الزمن . مثله تماماً . :

أمَّا لَيَالِيَ كنْتُ جارِيَةً فَمَشَيْتُ بالرُّقَبَاءِ والْحَبْسِ (٤٨)

فلا شك أن تلك الليالي كانت من الكثرة بمكان ، بيد أنها لم تذكر الصفة . الكثرة . لتلفت الذهن إلى الموصوف . ليالي . بكل ما تستدعيه من معاني الرهبة والخوف ، وهي المعاني التي رسخت في الذاكرة العربية منذ قديم الزمان ٠

ويقول عن المرأة الشمطاء التي تعاني من طول العيش قبل الزواج :

فَوَجْدِي بِجُمْلٍ وَجْدُ شَمْطَاءَ عَالَجَتْ مِنَ الْعَيْشِ أَزْمَانًا عَلَى مِرَرِ الْقُلِّ (٤٩)

إذ الواضح من السياق أنها كانت أزماناً طويلة ، ولذا فقد اكتفى بالموصوف ودلالته الجمعية على تعدد تلك الأزمنة ، وتحولها إلى سنين طويلة ، وقد حذف منها صفة الطول في قوله :

وَقَدْ عُجْتَ في رَبْعَيْنِ جَرَّتْ عَلَيْهِمَا سِنُونٌ وَعَادَتْ أَمْرُعٌ وَجِدُوبُ (٥٠)

ويحذف الصفة في سياق غير سياق الزمن ومفرداته ، وذلك في حديثه عن التحام جيشه مع جيش الأعداء :

فَلَمَّا الْتَقَى الصَّفَّانِ كَانَ تَطَارُدٌ وَطَعْنٌ بِهِ أَفْوَاهُ مَعْطُوفَةٍ نُجْلِ (٥١)

ففي البيت إيحاء بشدة القتال يؤكدها استخدام مادة التفاعل ، ودلالتها على المشاركة بين الجيشين اللذين يتطاردان ، ويتطاعنان طعناً عنيفاً تتسع معه الجروح ، وتغزر معه الدماء من كلا الفريقين المتطاردين ؛ ولذلك كانت الصفة المحذوفة مأخوذة من حقل القوة والعنف والشدة التي تتناسب وعنف القتال ٠

٤. الحذف في التركيب الإضافي :

حذف المضاف :

يعد التركيب الإضافي من الثنائيات اللغوية التي يأتي طرفاها متلازمين ، حيث يصحب أحدهما الأخر ، وتتعلق الدلالة بتلك المصاحبة التي يتم فيها السبك والتلاحم بين الطرفين اللذين

---

٤٩. الديوان ص ١٨٨

٥٠. الديوان ص ٩

٥١. الديوان ص ١٩٠

٥٢. الخصائص لابن جني . سابق . ١٨٣/٢

٥٣. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية . سابق . ص ١٦٨

يصيران " بمنزلة صدر الكلمة من عجزها " (٥٢) ؛ ولذا قوي الارتباط بينهما في علاقة لغوية وثيقة بلا واسطة ، أو فاصل قبيح يفصل بينهما (٥٣) ، وإذا كان هذا الفصل قبيحاً ، فإن في حذف أحدهما قبحاً أشد ربما تجاوزت عنه اللغة الشعرية بما لها من خصوصية وتميز عن لغة الخطاب العادي ، فاللغة الشعرية تباشر عدداً من الدلالات ببنياتها التركيبية المنحرفة عن لغة الخطاب العادي / المعياري ، وتلك الدلالات يتم التوصل إليها من خلال ملاحظة السياقين : الخاص والعام ، فعندما يقول حميد عن محبوبته :

أَبَى اللهُ إلاَّ أَنَّ سَرْحَةَ مَالِكٍ عَلَى كُلِّ أفْنَانِ الْعِضَاهِ تَرُوقُ (٥٤)

نراه قد حذف المضاف ، وأبقى على المضاف إليه الآخذ وظيفة المحذوف لغوياً . اسم أن . وسلط الحكم على السرحة ذاتها ، وليس على المحذوف المقدر ب"أفنان" الذي دل عليه المذكور في المصراع الثاني ، والقول بأن المحذوف هو الأفنان تمشياً مع دلالة السرحة على نوع من الأشجار ظليل يعرفه العرب ، وإن كان توظيفها في هذا السياق من باب المجاز ٠ ومن حذف الظرف المضاف قوله :

لا تَغْزُوَنَّ الدَّهْرَ آلَ مُطَرِّفٍ لا ظَالِمًا أَبَداً و لا مَظْلُومَا (٥٥)

فالدهر هو المضاف إليه المذكور ، أما المضاف المحذوف فهو **أبد** ، أو **طول** ، وكلاهما يشتجر مع الدلالة اللغوية للدهر على طول المدة ، وديمومتها ، ومواجهة المخاطب الداخلي بالمضاف إليه / الدهر دون المضاف ؛ لكي يبين تساوي آل مطَرّف مع الدهر في السطوة والقهر ، ولذا لم يفصل بينهما ، و من حذف المضاف . أيضاً . قوله :

وَأَضْحَتْ تَغَالَى بِالرِّحَالِ كَأَنَّهَا سَعَالٍ بِجَنْبَيْ نَخْلَةٍ وَسَلُوقُ

فالمحذوف قبل نهاية البيت ، وتقديره : وكلاب سلوقٍ ، ولكنه حين حذف المضاف أعطى للمضاف إليه إعرابه وهو الرفع على العطف على كلمة **سعالٍ** . خبر كأن . ، وهذا الأمر جائز نحوياً ؛ ولذلك فليس في البيت إقواء كما أشار الأستاذ عبد العزيز الميمني في تحقيقه لديوان حميد (٥٦)٠

حذف المضاف إليه :

ورد حذف المضاف إليه من البيت ، واكتفى الشاعر بدلالة السياق عليه في مواضع من شعره ، منها قوله :

---

٥٤. الديوان ص ١٧٨

٥٥. الديوان ص ٢٨٣

٥٦. الديوان ص ٧٥ ، والبيت ٩٦/١١ . وانظر الديوان بتحقيق الأستاذ الميمني ص ٣٧

٥٧. الديوان ص ١٦٨ ، والأبيات : ٦٦/٦ ، ١٠٨/٤ ، ١٧٢/٣٤ ، ٢٩٢/٤

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

أُنِخْنَ ثَلاثًا بِالْمُحَصَّبِ مِنْ منًى وَلَمَّا يَبِنْ لِلنَّاعِجَاتِ طَرِيقُ (٥٧)

حذف المضاف إليه ، في صدر البيت حيث حذف مميز العدد واكتفى بتنوينه ، والتقدير : ثلاث ليالٍ وفي الحذف لفت إلى المذكور ، وهو عدة الليالي التي مكثتها النوق وصويحباتها في هذا المكان المقدس . المحصّب : موضع رمي الجمار بمنىً ٠ ويحذف المضاف إليه بدلالة خطية في قوله :

للهِ صَاحِبِيَ الَّذي أَوْفَى لَهَا وَوَقُودُهَا ثَئِرٌ وَكُلٌّ يَنْظُرُ (٥٨)

والدلالة الخطية هنا هي تنوين المضاف . **كل** . والحذف منتج لدلالة العموم المتوجهة إلى كل الناظرين نحو نار المرأة . عَمْرَة . ٠

٥. حذف الجار والمجرور : ـ

الجار والمجرور من الثنائيات اللغوية التي تأتي متلازمة فلا يستعمل أحدهما دون الآخر ، إلا إذا اقتضت الضرورة الدلالية الحذف لأيهما ، أو لهما معاً ، ومما حذف فيه حميد حرف الجر وحده ما كان الحرف المحذوف هو **رُبَّ في** قوله :

وَقَائِلَةٍ هذَا حُمَيْدٌ وَأَنْ يُرَى بِحَلْيَةَ أَوْ وَادِي قَنَاةَ عَجِيبُ (٥٩)

والحذف هنا يوحي بكثرة القائلات اللاتي ترددن هذا القول الدال على صلة وثقى بالمرأة في عهد الشباب ، والكثرة هنا يلفت إليها تنكير المجرور ٠

وقوله:

وَأَغْبَرَ يَمْسِي الْعِيسُ قَبْلَ تَمَامِهَا تَهَادَى بِهِ التُّرْبَ الرِّيَاحُ الزَّعَازِعُ (٦٠)

وحذفه يؤدي دلالة سياقية تدور حول لفت المتلقي إلى هذا القفر ، فإن أول ما يلقاه منه هو الغبرة التي تعني انتشار الغبار الذي تثيره الرياح في هذا القفر مما يزيده اتساعاً يرهق العيس إذا ما أرادت السير فيه ، وإذا قُهِرت على السير فإنها تلقي ما في أرحامها . يمسي . ؛ حتى تستطيع مواصلة السير ٠

وأما حذف الجار والمجرور معاً فكان من الكثرة بمكان ، وهي كثرة توزعت على أحد موضعين من البيت أولهما : ثنايا البيت ، مثل قوله مفتخراً بنفسه ، وهو يحدث امرأة :

أَلَمْ تَعْلَمِي أَنِّي إِذَ الإلفُ قَادَنِي إِلَى الْجَوْرِ لا أَنْقَادُ وَالإِلْفُ جَائِرُ (٦١)

---

٥٨. الديوان ص ١٠٧

٥٩. الديوان ص ١٧ ، والبيتان : ١٨/٢٦ ، ٢٠١/١

٦٠. الديوان ص ١٤٥

٦١. الديوان ص ٩٤

٦٢. الديوان ص ٢٠١

فحذف الجار والمجرور المقدر بـ /إليه قد حافظ على سهولة البيت وخفته ببعده عن التكرار ، خاصة وأن المكرر أمر مرذول وهو الجور المضاد للقصد والاعتدال ، وقوله رداً على من اتهمته بالتبدل والتغير والبعد عنها :

فَأَرْسَلْتُ : أَنْ وَاللهِ مَا بِعْتُ وَصْلَكُمْ بِوَصْلٍ وَلا رَاقَتْ لِعَيْنِي الْبَدَائِلُ (٦٢)

وتقدير المحذوف من الفعل الأول في صدر البيت : إليها ، وحذف الجار والمجرور في هذا السياق دال على الرغبة في إخفاء شخص الرسول والمرسَل إليه ٠

وثانيهما : الأفعال التي تقع في موقع القافية ، وفي الموقعين يعمد الشاعر إلى سلب الفعل خاصية التعدية بالجار والمجرور لدلالات سياقية ، أو نظمية وزنية من ذلك قوله الذائع :

أَرَى بَصَرِي قَدْ رَابَنِي بَعْدَ حِدَّةٍ وَحَسْبُكَ دَاءً أَنْ تَصِحَّ وَتَسْلَمَا (٦٣)

فالمحذوف من فعل القافية يدل عليه سياق البيت وهو : تسلم من الداء ، وإذا كانت دلالة الحذف منصرفة إلى رعاية الوزن /شكلياً ، فإن للحذف قيمة فنية أخرى هي إفادة عموم ما يسلم منه المرء ومن ثم لا يكون مقصوراً على السلامة من المرض وحده ٠ ومن ذلك قوله :

بِمُخْتَلَفٍ مِنْ رَادَةٍ وَصِقَالَهَا بِنَعْفٍ تُغَادِيهَا الصَّبَا وَتَؤُوبُ (٦٤)

والحذف هنا لنفي التكرار ، خاصة وأن المجرور هو الضمير المتصل بالفعل تغاديها ، كما أن الحذف للجار والمجرور فيه إفادة لعموم الأوبة ، ويدعو لمحبوبته بالسلامة بعدما نفي أن يُعَدّ هذا الدعاء ذنباً في حق أهلها :

وَمَا لِيَ مِنْ ذَنْبٍ إِلَيْهِمْ عَلِمْتُهُ سِوَى أَنَّنِي قَدْ قُلْتُ : يَاسَرْحَةُ اسْلَمِي (٦٥)

وهذا الدعاء لما كان متوجهًا إلى المحبوبة ، فهو لم يرد به أمراً محدداً ، ولذا كان حذفه دالاً على عموم ما يدعو لها بالسلامة منه ٠

٦. الحذف في أسلوب الشرط : ـ

مثلما لجأ حميد إلى صدع ترتيب عناصر الأسلوب الشرطي بالتقديم والتأخير لجأ إلى صدع من نوع آخر ، وهو حذف بعض تلك العناصر في صورة من صور التكثيف اللغوي والدلالي في هذا الأسلوب الثابت الأركان في اللغة المعيارية من ذلك **حذفه أداة الشرط إذا** بدلالة السياق في قوله ناصحًا :

---

٦٣. الديوان ص ٢١٨

٦٤. الديوان ص ١١

٦٥. الديوان ص ٢١١

٦٦. الديوان ص ٩١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فَإنَّ الْمَنِيَّةَ مَا أسْأرَتْ مِنَ الْقَوْمِ عَادَتْ لإسْآرِهَا (٦٦)

فقد حذف دالة الشرط" **إذا** " قبل" **ما**" الزائدة لكي يلفت المخاطَب إلى أهمية الرسالة . النصيحة . وليقلل المساحة الفاصلة بين المنية والحدث المترتب على خمودها المخادع / أسأرت وهو العودة إلى أخذ ما تركته من قبل ٠

حذف فعل الشرط :

إنَّ تضمُّن أسلوب الشرط لمعنى الجزاء قد أوجب ألا يلي أدواته إلا الفعل ، وأما إذا وليها الاسم المرفوع ، فقد قدر علماء العربية له فعلاً محذوفاً يفسره المذكور وقد حدد المبرد أهمية هذا المحذوف بقوله : " ولولا هذا الفعل لم يصلح أن يقع بعد إذا لما فيها من معنى الجزاء " (٦٧) وذلك ما أكده الزمخشري الذي ذهب إلى أن " لو حقها أن تدخل على الأفعال دون الأسماء فلابد من فعل بعدها " (٦٨) ، ومن ثم فالحاجة إليه من الحتم بمكان إذا ما ذهبنا نبحث عن العلة في رفع الاسم بعدها ؛ لأن هذا الفعل المقدر يقوم بدور عامل الرفع في الأسماء الواقعة بعد هذه الأدوات (٦٩) ٠

وإذا كان الأصل في التركيب الشرطي المتضمن معنى الجزاء أن يلي أداة الشرط فعل ، فإن حذف هذا الفعل ، والبدء بالاسم يعد انحرافاً ، أو صدعاً لقواعد اللغة وهو صدع لا يتم إلا لأغراض فنية يريدها المبدع ، منها الرغبة في تسليط الضوء على الاسم المبدوء به ، ووضعه موضع الاهتمام من المتكلم والمتلقي جميعاً ، خاصة وأن الفعل مذكور من بعدُ ، وتأخره يؤكد أنه مؤخر في الذهن ؛ إذ المقدم في الذهن مقدم في الذكر . على نحو ما سبق . ٠

يوجه حميد خطابه الناصح لرسوليه إلى محبوبته ، فيبدأ بهما أولاً وحذف الفعل المفسر بما هو مذكور بعد في قوله :

فَإنْ أنْتُمَا اطْمَأْنَنْتُمَا وأَمِنْتُمَا وَأَخْلَيْتُمَا ما شِئْتُمَا فَتَكَلَّمَا (٧٠)

والسر في ذلك أنه يريد أن يستقطب إليه إدراكهما أولاً قبل أن يلقي إليهما بنص الرسالة ؛ لذلك فقد أشار إلى رسوليه بضمير الخطاب الذي يدل على حضور المخاطَب لحظة توجه الخطاب إليه ، وذلك أدعى إلى الالتزام بنصه ٠

و يقول :

إذا الْقَوْمُ قَالُوا وِرْدُهُنَّ ضُحَى غَدٍ تَوَاهَقْنَ حَتَّى سَيْرُهُنَّ طُرُوقُ (٧١)

---

٦٧. المقتضب للمبرد تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ٣٤٨/٤ ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٩٤م

٦٨. الكشاف للزمخشري تحقيق عبد الرزاق المهدي ٦٥١/٢ دار إحياء التراث العربي ط١ / ١٩٩٧م

٦٩. نظرية اللغة في النقد العربي د/ عبد الحكيم راضي . سابق . ص٢٠٠

٧٠. الديوان ص ٢٧٥

٧١. الديوان ص ١٧٤ ، والأبيات : ٤٦/١ ، ٥٩/١١ ، ١٠٦/١٢ ، ٢٠٨/٢

فهو يريد توجيه الدلالة إلى القوم مبيناً حالتهم ، وهم ينتظرون عودة الإبل بالغد ، ولكنها تخيب توقعهم إذ تسرع متبارية في سيرها . تواهقن . فتأتي بالليل . طروق . ٠

ومن المواضع التي حذف فيها فعل الشرط ما جاء مع الدالة الشرطية **أما** التي تؤدي معنى دالة الشرط **مهما** ، قد تستعمل **أيما** مكانها وتؤدي ذات الدلالة ، وجملة الشرط مع **أما** محذوفة حذفاً واجباً ، وتقديره . مهما يكن من شيء (٧٢) وقد استخدمها حميد ست مرات في ثلاثة أبيات مما يعني أنه كان يكررها في البيت الواحد مرتين ، يقول عن الظبية . المرأة . :

بِوَحْشِيَّةٍ أَيْمَا ضَوَاحِي مُتُونِهَا فَمُلْسٌ وَأَيْمِا كَشْحُهَا فَقَبِيبُ (٧٣)

إذ مهما يكن من أمر هذه المرأة فإن ما برز من ظهرها يتميز بالملاسة والنعومة ، وخصرها ضامر ، والملاحظ أنه يصف الظبية بهذا الوصف الحسي في البيت ، ولكنه يوري بها إذ في الأصل يتغزل بامرأة غزلاً صريحاً آثر أن يوقعه على الظبية تحاشياً لسطوة المجتمع الجديد وتقاليده الإسلامية ، واتقاءً لغضبة خليفة المسلمين ، على نحو ما مر فيما سبق ٠

حذف جواب الشرط : ـ

جاء حذف جواب الشرط في شعر حميد أقل من حذف جملة الشرط إذ قد جاء في أربعة مواضع منها قوله :

حَتَّى إِذَا مَا قَتَلَتْ دُعْمُوصَهَا حَشَارِجُ الصَّيْفِ الَّذِي كَانَ يُرَجْ (٧٤)

فقد اكتفى الشاعر في البيت بالتركيب الشرطي : أداة + فعل شرط وفاعله ، ولم يرد الجزء الآخر من التركيب ، وهو جملة الجواب ، ويبدو أن غيبة كثير من أبيات شعر حميد لها دخل في تعليل هذا الحذف ؛ لأن ما يلي هذا البيت من أبيات قد جمعها المحقق من مصادر مختلفة ، وبدا معظمها غير مترابط دلاليًّا بما قبله ، ولم يكن يجمع هذه الأبيات إلى ما قبلها سوى الاتحاد في الوزن والقافية (٧٥) ، وذاك ما يؤكد أن جواب الشرط ، أو تتمة المعنى في البيت السابق ضائع ، أو غائب في أبيات يظن أنها ختام المشهد ، أو ختام القصيدة ٠

---

٧٢. النحو الوافي أ/ عباس حسن . سابق . ٤/٥٠٤،٥٠٦

٧٣. الديوان ص ١٢ ، والبيتان : ٣٨/٢١ ، ٢/١٩٩

٧٤. الديوان ص ٤٣ . الدعموص : دودة تسكن الوديان الجافة ، والحشارج : مفردها حشرج وهو السهل من الأرض الذي تتجمع فيه المياه ٠

٧٥. انظر هذه الأبيات في نهاية القصيدة ص ٤٤،٤٥

٧٦. الديوان ص ٢٦٩

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

٧. الحذف في الأدوات والحروف : ـ

عمد حميد في بنائه لبعض التراكيب اللغوية إلى حذف بعض الأدوات والحروف كأدوات النداء والاستفهام والشرط ، فمن مواضع حذف أداة النداء من أول البيت قوله :

خَليلَيَّ هُبَّا عَلِّلاني وانْظُرَا إلى البَرْقِ إذْ يَفْري سَنًا وَتَبَسُّمَا (٧٦)

وحذفها هنا يحكي رغبة الشاعر في التودد لهذين الخليلين والتدليل على قربهما من قلبه حتى يستجيبا لما سيكلفهما به من حمل رسالته إلى محبوبته التي ينادي عليها في قصيدة أخرى ، وقد حذف أداة النداء مدللاً بحذفها على حبه لها في قوله :

عُمَيْرَةُ مَا أَدْرَاكِ أنْ رُبَّ مَهْجَعٍ تَرَكْتُ وَمِنْ لَيْلِ التَّمَامِ طَبيقُ (٧٧)

ومن مواضع حذفها في ثنايا البيت قوله :

فَقُلْتُ لَهَا :عُوجِي لَنا أُمَّ طارِقٍ نُنَاجِ وَنَجْوَاكُمْ شِفَاءٌ لأيْهَمَا (٧٨)

وقوله مخاطباً نفسه :

عَلَى طَلَلَيْ جُمْلٍ وَقَفْتَ ابْنَ عَامِرٍ وَقَدْ كُنْتَ تُعْدى والْمَزَارُ قَريبُ (٧٩)

ويحذف أداة الاستفهام في قوله على لسان المرأة البخيلة التي نزل عليها هو وصاحبه :

فَقَامَ يُصَادِيهَا فَقَالَتْ : تُرِيدُني عَلَى الزَّادِ شَكْلٌ بَيْنَنَا مُتَبَاعِدُ (٨٠)

فالأداة المحذوفة هي **هل** بدلالتها على رغبة المرأة في تفسير مصداته لها ، وتقدير الأداة المحذوفة هنا ، وانصرافها إلى الاستفهام إنما هي من دلالات السياق الحواري بين الرجل والمرأة والنبرة الخطابية ، أو طريقة إلقاء السؤال ، وذلك ما يعرف بالتنغيم الذي يزيده وضوحاً الوقفة العروضية في نهاية المصراع الأول ٠

٨. الحذف في بنية الكلمة : ـ

---

٧٧. الديوان ص ١٦٥

٧٨. الديوان ص ٢٥٦

٧٩. الديوان ص ٩

٨٠. الديوان ص ٦٣

٨١. يقول الإمام السيوطي : " إذا دار الأمر حول كون المحذوف أولاً أو ثانيًا ، فكونه ثانيًا أولى " الإتقان في علوم القرآن . سابق . ١٨٠/٣

٨٢. الديوان ص ٢١٧ ، والأبيات : ٢٣٥/٥٢ ، ٢٣٩/٧٠ ، ٢٤٥/٩٠ ، ٢٥٤/١١٤

٨٣. الديوان ص ٢٣٩ ، والبيتان : ٩٠/٥،٤

لجأ حميد في مواضع كثيرة من شعره إلى حذف بعض الحروف من بنية الكلمة من ذلك حذفه التاء الثانية من صيغة المضارعة **تتفعَّل** ، أو **تتفاعل**(٨١) تخفيفاً من ثقلها ، وطول مقاطعها من ذلك قوله في مطلع ميميته المطولة :

وَقُولا لَهَا يَا حَبَّذَا أنْتِ هَلْ بَدَل لَهَا أو أرَادَتْ بَعْدَنَا أنْ تَأيَّمَا (٨٢)

وقوله عن النسوة يدعون صاحبتهن وهن في موكب الارتحال :

بَعَثْنَ إلَيْهَا كَيْ تَجِئ فَلَمْ تَكدْ تَجِئ تَهَادَى الْمَشْيَ إلا تَجَشُّمَا (٨٣)

فقد حذف التاء الثانية من الفعل تتهادى ؛ ليخفف من ثقل الكلمة ، وليناسب حركة المرأة في مشيتها ويحذفها من أول البيت وآخره في قوله :

تَنَاوَلُ أَطْرَافَ الْحِمَى فَتَنَالُهُ وَتَعْجَزُ عَنْ أوْسَاطِهِ أنْ تَقَدَّمَا (٨٤)

ويقصر الممدود بحذف همزته رعاية للوزن ، وذلك من الضرورات الشعرية التي أباحها العلماء بالشعر في قوله :

يُقَحِّمُ مِنْ غَرَّ أَقَاحيمَ عَرَّضَتْ لَهُ تَحْتَ لَيْلٍ ذي سُدُودٍ حُيُودُهَا (٨٥)

والغرَّاء اسم جبل بالبقيع ، وهو اسم ممدود قد قصره حميد ، ولعل التخفيف من توالي همزتين كان سبباً في هذا القصر كذلك ، وقد سبق أن الهمزة من أشق الأصوات اللغوية بسبب حاجته إلى جهد عضلي يفوق أضعاف ما يحتاجه أي صوت آخر (٨٦) .

---

٨٤. الديوان ص ٢٢٤

٨٥. الديوان ص ٦٨

٨٦. انظر الفصل الأول . المبحث الثاني . ص ٤٥ من هذا البحث .

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ثانياً : الذكر " الزيادة "

إذا كان الحذف وسيلة من وسائل التكثيف التي لجأ إليها حميد . كما لجأ إليها غيره من الشعراء . لما فيها من دلالات وقيم فنية برزت مع هذه الظاهرة الأسلوبية ، فإن في الذكر ، أو الزيادة دلالات وأغراضاً فنية وسياقية يبتغيها المبدع ، شأنها في ذلك شأن الحذف الذي إن كان يؤدي إلى تقليص العبارة مع شحنها بالدلالات ، فإن الذكر بما يعنيه من حشد وتطويل لنص الرسالة تطويلاً من شأنه أن يؤكد على دلالة ، أو يزيد دلالة جديدة لم تكن موجودة من قبل ٠

ومن مظاهر هذه الزيادة أن يلجأ الشاعر إلى تفصيل ما أجمله من قبل . الإطناب بما يعنيه من مرونة التوظيف / إثباتاً أو حذفاً . ؛ رغبة في تفسيره وتأكيده " وإذا كان المعنى لا يتبلور إلا بالإجمال ، فإن التركيب يستطيع الاستغناء عن التفصيل ([٨٧])الذي يعد في هذه الحالة صورة من صور الزيادة التعبيرية ومن بين مواضعها ما يعرف بالبدل والمبدل منه الذي يمكن أن يغني أحدهما عن الآخر ، يقول حميد مخاطباً رسوليه إلى محبوبته :

وَقُولا إذا جَاوَزْتُمَا أَرْضَ عامِرٍ وَجَاوَزْتُمَا الْحَيَّيْنِ نَهْدًا وَخَثْعَمَا (٨٨)

---

٨٧. خصائص الأسلوب في الشوقيات . سابق . ص ٢٩٨

٨٨. الديوان ص ٢٧٢

٨٩. الديوان ص ٦٧

٩٠. الديوان ص ٧٥

٩١. انظر : الفصل الثاني المبحث الأول ص ٦٦ من هذا البحث

فإن قوله: نهداً وخثعما ، زيادة وتفصيل للإجمال في قوله : الحيين ، ومنه قوله :

وَقَرَّبْتُ مَفْسُوحًا لرَحْلي كَأَنَّهُ قَرَا ضِلَعٍ قَيْدَامُهَا وَصَعُودُهَا (٨٩)

فقد كان الجمل الذي وضع عليه رحله واسع الضلوع كظهر الجبل المعروف بالضلع ، وظهره أغنى بدلالته عن القيدام وهو أنف الجبل ، والصعود وهو العقبة الشاقة المعترضة فوق ظهر الجبل ، ومن ثمة كان القيدام والصعود زيادة لتفصيل ؛ وذلك لأنهما جزء من الجبل ، وتدلان على ما يدل عليه ٠

وقد يعمد الشاعر إلى زيادة بعض الحروف التي يمكن أن تؤدي وظيفة دلالية تصور الموقف الذي يعيشه الشاعر ، وقد يكون بعض من تلك الحروف مزيداً زيادةً مجردة عن أصل البنية اللغوية للكلمة التي يزاد فيها وذلك مثل قوله في أرجوزته التي قالها عندما أسلم :

فَحَمِّلِ الْهِمَّ كِنَازًا جَلْعَدَا (٩٠)

فإن اللام في كلمة **جلعد** زائدة ؛ لأن المادة الأصلية لها هي جعد ، وقد تكون جلد على نحو ما مر في الفصل الثاني (٩١) ٠

ومن صور الزيادة ما يجيء من حروف الجر زائداً لإفادة التوكيد ، وذلك في مثل قوله عن امرأة :

ليستْ إذا سَمِنَتْ بِجَابِئَةٍ عَنْهَا الْعُيُونُ كَرِيهَةِ اللَّمْسِ ([٩٢])

فالباء . على ما هو شائع . تزاد مع خبر ليس ، وزيادتها للتوكيد ، وقوله :

أَحَاوَلْتُمُوا كَيْمَا تُطِلُّوا دِمَاءَنَا وَإِنْ تَغْفُلُوا فَالله ليسَ بِغَافِلِ (٩٣)

ويستخدم الباء حرف جر زائداً للتوبيخ والتقريع في قوله يخاطب الرسولين :

أُمَنِّيكُمَا إِنَّ الأَمَانَةَ مَنْ يَخُنْ بِهَا يَحْتَمِلْ يَوْمًا مِنَ اللهِ مَأْثَمَا (٩٤)

وهو زائد لأن الفعل **خان** يتعدى بنفسه وليس بحرف الجر ، وزيادته هنا تفيد مزيداً من التوبيخ والتقريع لاتخاذ الأمانة وسيلة بها تتم الخيانة ٠ ويستخدم حرف الجر . **على** . زائداً في قوله :

أبى الله إلا أن سرْحَةَ مَالِكٍ على كُلِّ أفْنَانِ الْعِضَاةِ تَرُوقُ (٩٥)

---

٩٢. الديوان ص ١٢٥

٩٣. الديوان ص ١٩٥

٩٤. الديوان ص ٢٧١

٩٥. الديوان ص ١٧٨

٩٦. الاقتضاب لابن السيد البطليوسي . سابق . ٣٩٨/٣

٩٧. الديوان ص ١٩٥

٩٨. الديوان ص ٢١١

٩٩. الديوان ص ١٧١ ، والأبيات : ٨/١٥ ، ٤٣/٦ ، ٥٨/٩ ، ١٧١/٣٠ ، ١٩٤/٩ ، ٢٣١/٣٩،٣٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وزيادتها ؛ لأن الفعل " راق لا يحتاج في تعديته إلى حرف الجر " (٩٦) وزيادتها هنا تأكيد لمعنى العلو والظهور المادي أو المعنوي للسرحة ، ومن حروف الجر التي استخدمها ، وهي زائدة **مِنْ** في مواضع اقترنت فيها بدلالة النفي ، سواء أكان بالاستفهام المنتج لنفس الدلالة في قوله :

وَهَلْ سَبَقَتْنَا قَبْلَكُمْ مِنْ قَبِيلَةٍ بِوِتْرٍ فَتَقْتَاسُوا بِإِحْدَى الْقَبَائِلِ (٩٧)

أو كانت مسبوقة بدالة النفي الصريح **ما** في قوله :

وما لي من ذنبٍ إليهِمْ عَلِمْتُهُ سوى أنني قلت يا سرحة اسْلَمي (٩٨)

والزيادة في كل ذلك تفيد عموم النفي مع تأكيده بأقل منه أو أكثر ، كذلك كان من الحروف التي جاءت زائدة عنده **ما** ، وخاصة بعد أداة الشرط إذا ، وكان ذلك في مواضع كثيرة من شعره منها قوله عن سرعة الناقة :

مِرَارًا وَيَشْآهَا إِذَا مَا تَعَرَّضَتْ لَهُ سُبُلٌ مَجْهُولَةٌ وَفُرُوقُ (٩٩)

وبعد فقد توصل الباحث من خلال دراسة الحذف والزيادة في شعر حميد بن ثور إلى ما يلي :

عمد الشاعر إلى أسلوب الحذف كوسيلة من وسائل التكثيف الشعري التي اقتضتها البنية الموسيقية للقصيدة العربية القديمة ، وهذا الحذف لم يكن مخلاً بالدلالات المنوطة به بل إن النص الشعري عند حميد . برغم هذا الحذف . قد كان من الكثافة الدلالية بحيث يمكن القول إن الإضمار ، أو الحذف قد أسهم في كثافة الدلالة الشعرية شأنه في ذلك شان أسلوب الذكر ، أو الزيادة التي عمد إليها ، والتي عرض لها البحث في نهاية هذا المبحث ٠

حذف الشاعر العمُد في الجملة ، كما حذف الفضلات متمشياً في ذلك مع ما درجت عليه اللغة ، أو أباحته ؛ لكي تصل بالتعبير الشعري إلى إنتاج الدلالة المرادة بالصورة التي لا يمكن للتعبير العادي أن ينتجها ، وكون الشاعر قد سار في فلك المباحات من أساليب الحذف والإضمار الشعري فذاك ما يعني أن الحذف لم يؤد إلى غموض ، أو استغلاق النص الشعري ؛ إذ كان من السهل التعرف إلى تلك المحذوفات وما ترمي إليه من دلالات من خلال ربطها بالسياقين : المقامي واللفظي الذي يشير إلى وجود دليل سابق ، أو لاحق على ذلك المحذوف ، وهو ما يؤدي بدوره إلى ما يُعرف بالتماسك النصي الذي سبقت الإشارة إليه ٠

أسهم أسلوب الحذف في سلب بعض الظواهر اللغوية وظائفها النحوية المنوطة بها ، من ذلك حذف المفعول به الذي أدى إلى سلب الفعل المتعدي خاصية التعدية ، وإنزاله منزلة الفعل اللازم ؛ رغبة من الشاعر في إهمال المفعول إهمالاً تاماً ، وتسليط الضوء على الفعل وحده ، دون ما يمتد إليه أثره ، كما أدى حذف الفاعل ، وبناء فعله للمجهول إلى الإعلاء من شأن المفعول به ، وذلك في بعض السياقات التي دل حذف الفاعل فيها على إهمال شأنه ، وإن كان ذلك من القلة بمكان ، بيد أن تفعيل دور المفعول به بإلحاق وظيفة الفاعلية إليه ، هو إعلاء من شأنه ، فالمذكور في الذهن مذكور في اللفظ ، والمهمل ذهنياً مهمل لفظياً ٠

أسهم أسلوب الذكر . الزيادة . في تحميل النص الشعري ببعض الدلالات الجديدة التي يدور معظمها في فلك التوكيد ، أو الاهتمام ، على أن ما لوحظ على أسلوب الزيادة عند حميد أنه لم يلجأ إلى زيادة الجمل ، أو التراكيب التي سبق التعرض لها في فصل التقديم والتأخير . الاعتراض . فقد لوحظ أن لها دوراً مهمًّا في إنتاج ما يبغيه الشاعر من دلالات ، وإنما انحصرت زياداته في الكلمات المفردة ، وكذلك في الحروف ، وهما وإن كانتا من حيث الوظيفة النحوية مزيدتين ، فإنهما كانتا كذلك من حيث الوظيفة الشعرية ، فالزيادة في الكلمات كانت بغرض التفصيل ، أما زيادة بعض الحروف فإنها قد أدت دورها في التعبير عما ابتغاه الشاعر من دلالات٠

أظهرت دراسة حذف بعض التراكيب اللغوية كجملة جواب الشرط أن ثمة أبيات شعرية قد خلا منها الديوان المحقق الذي اعتمد عليه الباحث ، وهو أحدث تحقيق لديوان حميد ، واختفاء بعض الأبيات ، أو حتى بعض المقطعات والقصائد أمر قد لفت إليه محقق الديوان في الدراسة الفنية التي قدمها بين يديْ الديوان ٠([١٠٠])

١٠٠. الديوان : القسم الأول الدراسة الفنية ص ٨٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المبحث الثالث

التراكيب الأسلوبية المحولة

أولاً : ـ الأساليب الخبرية

ثانياً : ـ الأساليب الإنشائية

أولاً : ـ الأساليب الخبرية :

إذا كانت اللغة تعرف بأنها مجموعة من الرموز أو العلامات التي يعبر بها كل قوم عن عواطفهم ورغباتهم ، فإن مثل هذا التعريف يقف الباحث أمام وظيفة هامة للغة ، وهي إعلام المخاطب أو المتلقي بما يريده المتكلم ، سواء أكان ما يريده إخبار المتلقي بأمر يجهله ، أو أن المتكلم عالم بما لم يعلمه المتلقي ، وذاك ما عرف بالأسلوب الخبري ، أو كان ما يريده شيئاً غير حاصل عند إرادة المتكلم ، وذاك ما عرف بالأسلوب الإنشائي ، وكلاهما يُعد من التراكيب الأسلوبية المحولة عن

وظيفتها الإخبارية ، إلى وظيفة بلاغية أخرى تستنبطها مما تنطوي عليه البنية السطحية من دلالات كامنة فيما عُرف بالبنية العميقة ٠

وكل من الأساليب الخبرية والإنشائية قد وعاه علماء البلاغة العربية القديمة عندما قسموا الكلام إلى خبر وإنشاء ذاهبين إلى أن أولهما هو ما احتمل الصدق أو الكذب بموافقته أو مخالفته للواقع ، أو هو " الكلام المفيد بنفسه إضافة أمر من الأمور نفياً وإثباتاً " (١) ، وكل من الصدق والكذب ، أو الإثبات والنفي لم يغفل دور المتلقي ، وهو بصدد التصديق أو التكذيب ، فيكون في موقف يستدعي من المتكلم نشاطاً زائداً عن مجرد الإخبار بوسائله العادية /مسند ومسند إليه ؛ ذلك أن المتلقي للخطاب قد يكون " خالي الذهن عما يُلقى إليه ، أو متحيراً متردداً في قبول ما يُلقى إليه ، أو منكراً إياه على الجملة " (٢)

أما النشاط الزائد الذي أقصده فهو أن يزيد المتكلم في تراكيب كلامه بما يساعده على توصيل رسالته إلى المتلقي في أي موقف كان ، وإنما أشرت إلى الزيادة ؛ لأن ثمة وسائل لغوية أخرى تسهم في إيصال الرسالة إلى المتلقي بصورة مرضية من المتكلم مثل أسلوب التقديم والتأخير الذي عرضت له في المبحث الأول من هذا الفصل ، وهو ليس من الزيادة ، وإنما هو صورة لغوية يعمد إليها المتكلم وهو يتجاوز الأعراف اللغوية من أجل الوظيفة المنوطة بالرسالة وهي التوصيل ، ومن مظاهر تلك الزيادات ما يعرف بوسائل التوكيد التي تدخل على العبارة اللغوية فتفيد مزيداً من توكيد وتركيز على دلالة يريدها المتكلم ٠

قد تتعدد وسائل التوكيد التي يلجأ إليها المبدعون ، وقد تقل ، وذلك تبعاً لما يرونه من حالة المتلقي ، أو طبيعة الرسالة التي تُلقى إليه ، فعندما يوقن **حميد** بأن الربع لن يجيب سؤاله يؤكد جواب الشرط الامتناعي بمؤكد واحد هو اللام في قوله :

وَلَوْ نَطَقَ الرَّبْعَانِ قَبْلي لَبَيَّنَا لِصَاحِبِ هِنْدٍ وَامْرِئِ الْقَيْسِ مَنْسِمَا (٣)

واللام المؤكدة مرتبطة غالباً بجواب لو الشرطية ، وهي مع ذلك تفيد توكيد الدلالة التي تقوم بها لو وهي امتناع الجواب لامتناع الشرط مما يضفي على الجو النفسي للشاعر مزيدا من حزن منبعه الإحساس بوطأة الفراق الذي لا تعرف له وجهة محددة ٠ وعندما يريد تجسيد هذه الحالة النفسية الحزينة أمام رسوليه ؛ لكيْ يستدر مشاركتهما إحساسه ، ومن ثم يؤديان رسالته على أحسن وجه يريده ، فإنه ينوع بين أدوات التوكيد :

خَلِيلَيَّ إني مُشْتَكٍ مَا أَصَابَني لِتَسْتَيْقِنَا مَا قَدْ لَقيتُ وَتَعْلَمَا (٤)

---

١. مفتاح العلوم ، للسكاكي . سابق . ص ١٦٤

٢. مفتاح العلوم . السابق . ص ١٧٠/١٧١

٣ . الديوان ص ٢١٧

٤ . الديوان ص ٢٧١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فقد استخدم دالة التوكيد **إنَّ** وقرنها بضمير التكلم ؛ ليلفت المخاطبين إلى خصوصية الرسالة ، وليلفت ذهنيهما إلى إدراك حالته ، ويلح على تلك الرغبة باستخدامه دالة توكيدية أخرى وهي **قد** المقترنة بالحدث المنقضي . لقيت . المسند إلى ضمير التكلم العائد عليه هو في حين يقف المتلقي الداخلي . خليلي . مستمعاً لتوكيده المزدوج الوسيلة ؛ بسبب أهمية الرسالة ، وغياب المرسَل إليه ، و في حضور المتلقي الداخلي الذي يقوم بدور المرسل إليه ، يكرر دالة التوكيد **قد** ؛ رغبة في توكيد الحدث ، ولفت المتلقي الداخلي . المحبوبة . إلى هذا الحدث ، ثم يترك لها استنطاق الرسالة ما تحمله من دلالات في قوله :

عُمَيْرَةُ مَا أدْرَاكِ أنْ رُبَّ مَهْجَعٍ تَرَكْتُ وَمِنْ لَيْلِ التَّمَامِ طَبِيقُ
وَقَدْ غَارَ نَجْمٌ بَعْدَ نَجْمٍ وَقَدْ دَنَتْ أَوَاخِرُ أُخْرَى وَ اسْتَقَلَّ فَرِيقُ (٥)

وهذه الدلالات تقترن بحديث الأرق الذي يتبدى في مفارقة مكان النوم وما يستدعيه من معاني السهر والقلق لبعد المحبوبة ، مع الشعور بوطأة الليل المظلم بعدما غارت نجومه التي أخذت تمارس طقوس الرحلة إلى مضاجعها . واستقل فريق . جماعة خلف جماعة . أواخر أخرى .

وربما اكتفى بمؤكد واحد تأدباً في مخاطبة الحكام ، أو الخلفاء ، وكأنما زيادة التوكيد فيه غبن وقدح للخليفة الوليد بن عبد الملك في قوله :

إني كَبِرْتُ وَإنَّ كُلَّ كَبيرَةٍ ممَّا يُظَنُّ بِهِ يَمَلُّ وَيَفْتُرُ (٦)

ولم يكن تكرار دالة التوكيد من قبيل توضيح الرسالة ، وإنما من قبيل الإلحاح في الطلب ؛ استدراراً للعطف والبر والصلة.

وتزداد الرغبة في توكيد الرسالة عندما يعمد إلى رسم صورة وصفية تقريرية لامرأة مهجوة . وهي امرأته . في قوله :

لَقَدْ أمَرَتْ بِالْبُخْلِ أُمُّ مُحَمَّدٍ فَقُلْتُ لَهَا حُثِّي عَلَى الْبُخْلِ أحْمَدَا (٧)

فقد عمد الشاعر إلى أن تكون دالة التوكيد المركبة . لقد . في صدر البيت الشعري ليخلي المساحة المتبقية من البيت للحديث المؤكَد عن هذه المرأة ، ويزيد في تكثيف مؤكداته ، وتنويع أماكنها في البيت الشعري للوصول بها إلى أقصى درجة من التوكيد بعدم حصر تلك المؤكدات في مكان واحد ، من ذلك قوله :

وَإنَّ الَّذي مَنَّاكَ أنْ تُسْعَفَ الْمُنَى بِهَا بَعْدَ أيَّامِ الصِّبَا لَكَذُوبُ
وَإنَّ الَّذي يَشْفيكَ مِمَّا تَضَمَّنَتْ ضُلُوعُكَ مِنْ وَجْدٍ بِهَا لَطَبِيبُ (٨)

---

٥ . الديوان ص ١٦٥

٦ . الديوان ص ١١٠

٧ . الديوان ص ٧٣

٨ . الديوان ص ٢٢،٢٣

إن تكرار دالتي التوكيد . إن واللام المتصلة بخبرها . في نفس الموضع من البيتين إنما جاء رغبة من الشاعر . المتكلم والمخاطَب في آنٍ معاً . في إحداث موازنة بين البدء والختام في هذا التركيب الاسمي الذي بدأه بالتأكيد وختمه بالتأكيد على ما يتصل بالمسند إليه من دلالة ينتجها المسند المتأخر إلى نهاية البيتين ، وهذه الحركية في مواضع المؤكدات ؛ إنما لتؤكد للذات المخاطَبة كذب من يمنيها الأماني ، وأن الذي يشفيه مما يلاقيه من الوجد بها هو الطبيب بحق ٠

وقد يعمد الشاعر إلى مزيد من تكثيف وتركيب دواله المؤكِّدة ، وذلك باستخدام بعض التراكيب اللغوية المنتجة للتوكيد ، التي تتحول معها الدلالة من الوظيفة النحوية إلى الوظيفة الفنية مثل **أسلوب القسم** الذي يعد ضرباً من ضروب الإنشاء غير الطلبي الذي يتراوح اللفظ والمعنى فيه بين الخبر والإنشاء ؛ إذ إن " لفظه لفظ الخبر ، ومعناه الإنشاء والالتزام بفعل المحلوف عليه أو تركه " (٩) ،ومع أسلوب القسم ببنيته التركيبية ، ووظيفته الدلالية التي تهدف إلى التوكيد ، تأتي ظاهرة أسلوبية أخرى للتوكيد ، وهي أسلوب القصر ذو الخصوصية التركيبية التي يعمد إليها الشاعر في سياقات خاصة يمكن لمحها من خلال شعر حميد بن ثور ٠

١ ـ أسلوب القسم : ـ

تقتضي البنية اللغوية لأسلوب القسم وجود جملتين لا تغني إحداهما عن الأخرى فهما بمنزلة الجملة الواحدة ؛ للارتباط العضوي بينهما ، أولاهما جملة القسم وتشمل : أداة القسم والمقسم به ، وثانيتهما جملة جواب القسم التي يراد تأكيدها بواحد أو أكثر من المؤكدات اللغوية التي تناسب كل تركيب من تراكيب جملة الجواب التي تجسد فائدة القسم بتحققها عند السامع ، وتأكيدها لديه حتى يزول عنه التردد والتحير في قبول هذا المقسَم عليه (١٠) ، يقول حميد معبراً عن الصراع بين رغبة الشباب ، و كوارث الزمن التي تحول دون تمام الأولى :

فَأَرْسَلْتُ أَنْ وَاللهِ مَا بِعْتُ وَصْلَكُمْ بِوَصْلٍ وَلا رَاقَتْ لِعَيْنِي الْبَدَائِلُ (١١)

فالمرأة المرسِلة قد أكدت إحساسها بتبدله بعد رحيلها عنه . قد تبدلت بعدنا ٢٠١/١ . وانشغاله عنها ، ولم يجد أمام إصرارها / توكيدها إلا أن يرد عليها بما هو آكد ، فجاء بدالة القسم / الواو التي تجمع إلى هذه الدلالة دلالة الربط بين الرسالة ومضمونها ، ثم جاء بلفظ الجلالة **الله** مقسَمًا به ليدل على عِظَم ما يقسم عليه ، وشرفه في نفسه من ناحية ومن ناحية أخرى ليدل على صدقه في قسمه ، ثم

---

٩ . البرهان في علوم القرآن للإمام الزركشي . سابق . ٣٧٥/٢

١٠ . البرهان . السابق . نفس الصفحة

١١ . الديوان ص ٢٠١

١٢ . الديوان ص ١٨٧ والبيت ١٢٣/٤

١٣ . الديوان ص ١٨٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

جاءت جملة الجواب مصدرة بدالة النفي / **ما** المرتبطة بالزمن الماضي الدال على صدق الحدث المنصرم ، وصدقه معروف سلفاً ممن يخاطبهن الشاعر ٠

ويستخدم نفس الصورة . صورة القسم . التي يتصدر فيها فعل القسم البيت الأول ، وتأتي جملة الجواب في صدر البيت الثاني قوله الذي يتحرك في إطار التجربة السابقة بدلالتها على التغزل بالمرأة ، أو التعبير عن العلاقة بينه وبين المرأة التي حدد اسمها بأنها جمل في قوله :

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ إِلَى مِنًى زَفِيفًا وَ رَبِّ الْوَاقِفِينَ عَلَى الْحَبْلِ

لَوَانَّ لِيَ الدُّنْيَا وَمَا عُدِلَتْ بِهِ وَجُمْلٌ لِغَيْرِي مَا أَرَدْتُ سِوَى جُمْلِ (١٢)

فهو يلفتنا منذ اللحظة الأولى إلى أهمية الرسالة التي يريد وصولها إلى المتلقي ، وهي مكانة **جُملٍ** من نفسه ؛ ومن ثم يستقطب هذا الجو الديني المشعر بالقداسة عندما يجعل الرب مقسماً به ، ومضيفاً إليه خاصة التملك لتلك الإبل المتوجهات إلى منى حيث أداء مشاعر الحج ، وهي في ذروة انتشاءتها . راقصات . وكأنما تنطلق بدافع ذاتي إلى حيث تهوى وتحب ، ويكرر هذا المقسم به ومضيفاً إليه هؤلاء الحجيج الواقفين فوق جبل عرفة ، وقد ساقتهم إلى ذلك تلك العاطفة الإيمانية التي لا تتبدل . العلاقة القلبية بين العبد والرب ، ويحيلنا من ثم إلى المقسم عليه المشفوع بدلالة النفي المتضمنة في الدالة الامتناعية . لو . ودلالتها على الشرطية التي تجسد الرغبة في إظهار خلو القلب من سوى هذه المحبوبة . جُمْل . ويلحظ أن المقسم به يدل على قدسية هذه العلاقة العاطفية التي يقسم الشاعر على صدقها ، وأن بينها وبين مشاعر الحج وشائج متينة هي صدق المشاعر التي تسيطر على قلوب الحجيج ، وصدق شعوره نحو هذه التي لا يعدلها تملكه الدنيا ٠

ويلح على جملة القسم بتكرارها غير مرة في سياق رثائه أمير المؤمنين عثمان بن عفان . رضي الله عنه . ، وهاجياً أهل يثرب الذين تخلفوا عن نصرته ضد هؤلاء المعتدين :

إني وَرَبِّ الْهَدَايَا في مَشَاعِرِهَا وَحَيْثُ تُقْضَى نُذُورُ النَّاسِ والنُّسُكُ

وَرَبِّ كلِّ مُنيبٍ بَاتَ مُبْتَهِلاً يَتْلُو الْكِتَابَ اجْتِهَادًا لَيْسَ يَتْرُكُ

لا يُنْكَرَنَّ الَّذِي أَوْلَيْتَنِي أَبَدًا حَتَّأُعَدَّ مَعَ الْهُلاَّكِ إِذْ هَلَكُوا (١٣)

فلم يكن تكرار أداة القسم / حلفتُ ، والمقسَم به /ربِّ الهدايا إلا رغبة منه في رسم مجموعة من الصور والمشاهد المتتابعة لتقرير ما يقصد إليه من المعاني في أسلوب فني ([١٤]) يبين ما للمُرْثَى من أيادٍ على الراثي الذي لا ينكرها ٠

---

١٤ . شعر الرثاء في صدر الإسلام د/ مصطفى الشورى ص ١١٠ ط١/١٩٩٦م . لونجمان

١٥ . الديوان ص ١١١ ، وثم موضعان كان المقسم به فيهما لفظ الجلالة ، وهما : ١٠١/٢ ، ٢٦٠/١٣٤

١٦ . مفتاح العلوم للسكاكي . سابق . ٢٨٨

١٧ . البلاغة العربية . قراءة أخرى د/ محمد عبد المطلب . سابق . ص ٢٦١

ويحذف أداة القسم والمقسم به المقدر بلفظ الجلالة **الله** في سياق امتداحه الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك في قوله :

فَلَئِنْ بَلَغْتُ لأَبْلُغَنْ مُتَكَلِّفًا وَلَئِنْ قَصَرْتُ لَكَارِهًا مَا أَقْصُرُ (١٥)

فاللام التي بدأ بها الصدر والعجز هي ما تعرف باللام الموطئة للقسم ، والمقسم به ، وأداة القسم مضمرين وهما . والله . ، وجاء جواب القسم أو المقسَم عليه مؤكداً بدالتين من دوال التوكيد هما : لام التوكيد المتصدرة للمقسَم عليه ونون التوكيد الخفيفة الملحقة بجملة الجواب في شطريْ البيت الذي توضح دلالتهما على حسن علاقة الشاعر بالخليفة الأموي ، وتكلفه المشقة في سبيل الوصول إليه ، وأن ما يمنعه عنه سوف يكون العجز . لكارهاً ما أقصر . ٠

٢ ـ أسلوب القصر :

إذا كانت بنية القسم تمثل درجة من متأخرة من درجات التوتر عند المبدع المنفعل ذاتياً بسبب ما يقابله به المتلقي من عدم اكتراث بالخطاب الذي يُلقى إليه ، أو تردد وتحير في قبول ما يُلقى إليه ، فإن حدة التوتر هذه لتشتد عند المبدع حينما يتشكك المتلقي في خطابه مما يستدعي نشاطاً تعبيرياً زائداً من المبدع لإقناع المتلقي بقبول ما يلقى إليه ، دون أن يتيح له حرية الاختيار ، أو حتى التردد والتشكك فيه ، فالمبدع يضع المتلقي أمام اختيار واحد مقطوع به في السياق بحيث ينتفي معه التشريك أو احتمالية الغيرية التي تجسدها بنية القصر بما تهدف إليه من تخصيص شيء بشيء ، أو حصره فيه مما يقطع على المتلقي شكه في " تخصيص الموصوف بوصف دون ثان " (١٦) ، ويتم هذا التخصيص من خلال دالتي النفي والاستثناء ، وتحرك الذهن بينهما ، فهو يبدأ من مرحلة النفي إلى مرحلة الإثبات التي تتضمن حتمية النسبة بين المقصور والمقصور عليه ، ومن ثمة تكون " حركة المعنى في أسلوب القصر مزدوجة حيث تبدأ الحركة من الموصوف لتتسلط على الصفة ؛ ليستأثر بها هذا الموصوف ، وكأنه لا صفة له سواها " (١٧) ٠

ولا شك أن هذا التحرك بينهما يقتضي . عند المتلقي . وجود نوعين من البنى الدلالية : أولاهما بنية العمق التي تستدعي احتمال أكثر من صفة للموصوف ، والثانية هي بنية السطح التي يستأثر فيها الخطاب الملفوظ بصفة واحدة يتم انتسابها إلى الموصوف المحصور بين دالتي النفي والاستثناء ٠

وقد ورد القصر عند حميد في مواضع متعددة من شعره ، ويمكن دراستها كما يلي:

قصر الصفة على الموصوف : ـ

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

في هذه الصورة من صور القصر تنحصر الصفة . الصفة المعنوية وليست الصفة النحوية ([١٨]) . بين دالتي النفي والاستثناء بحيث يصير الشكل على هذا النحو : أداة نفي . صفة . أداة الاستثناء . موصوف من ذلك قول حميد :

وَمَا خِلْتُنَا إِذْ لَيْسَ يَحْجُزُ بَيْنَنَا وَبَيْنَ الْعِدَا إِلاّ الْقَنَا وَالْحَوَافِرُ (١٩)

وقوله عن الخدر ، وقد صبغته النسوة بمختلف الألوان :

وَشُبْنَ السَّوَادَ بِالْبَيَاضِ فَلاَ تَرَى مِنَ الْخِدْرِ إلاَّ وَارِسَ اللوْنِ أَرْقَمَا (٢٠)

ففيه قصر لصفة الرؤية على موصوف محدد هو اللون الأصفر المخطط . وارس اللون أرقم . ، ومن ذلك قوله عن المرأة المتبخترة :

لا تَصْطَلِي النَّارَ إلاّ مِجْمَرًا أَرِجًا قَدْ كَسَّرَتْ مِنْ يَلَنْجُوجٍ لَهُ وَقَصَا (٢١)

فقد قصر صفة الاستدفاء بالنار . تصطلي . على المجمر الأرج ، وهو النار المحملة بالبخور ، وانتقال الدلالة من النفي ***لا*** إلى الإثبات الذي تدل عليه دالة الاستثناء ***إلا*** يؤكد على خصوصية الصفة بالموصوف : الاستدفاء بالمجمر .

قصر الموصوف على الصفة :-

وفي هذه الصورة تباشر دالة النفي وظيفتها على الموصوف المحصور بينها وبين دالة الاستثناء التي تباشر هي الأخرى دلالتها على الصفة المراد إسنادها إلى المقصور المتقدم ، وإنما قلت الإسناد ؛ لأن أسلوب " القصر يمارس مهمته الإنتاجية في منطقة الإسناد ، وما يتعلق بها من فضلات " (٢٢) كالمفعول والظرف والحال ، وغيرها ، يقول حميد عن الناقة :

وَجَاءَتْ تَبُذُّ الْقَائِدَيْنِ وَلَمْ تَدَعْ نِعَالَهُمَا إلاَّ سَرِيحًا مُخَدَّمَا (٢٣)

فلقد تركت الناقة عقالها وهربت من قائديها اللذين لم يملكا إلا أن يجريا خلفها ، حتى اهترأت نعالهما وتمزقت من شدة العدو ، وصارت سيوراً مقطعة . سريحاً مخدما . ومن ثم فدلالة القصر تتوجه من الموصوف /النعال نحو السريح الممزق ، أي صيرورة النعال سيوراً ممزقة ، ومن ذلك قوله في قصة رسوليه إلى محبوبته :

فَمَا مِنْكُمْ إلاَّ رَأَيْنَاهُ دَانِيًا إِلَيْنَا بِحَمْدِ اللهِ فِي الْعَيْنِ مُسَلَّمَا ([٢٤])

---

١٨ . البلاغة العربية . قراءة أخرى . سابق . ص ٢٦١

١٩ . الديوان ص ٩٤

٢٠ . الديوان ص ٢٣٧

٢١ . الديوان ص ١٢٩ ، والأبيات : ١١/٧ ، ٨٣/٤ ، ١١١/١٧ ، ١٤٢/٢٠ ، ١٦٠/٧ ، ١٩٠/١٩

٢٢ . البلاغة العربية . قراءة أخرى . سابق . ص ٢٦١

٢٣ . الديوان ص ٢٥٤

٢٤ . الديوان ص ٢٧٤

فالموصوف المحذوف . أحد . قد قصره الشاعر على صفة الدنو في الرؤية البصرية وكأن الدنو خاص به هو ، وإذا ما تجرد الخطاب من دالتي النفي والاستثناء ، فسوف تتأكد هذه الدلالة . رأيناه دانياً . ، والضمير الرابط فيه عائد على المسند المحذوف ، وقد تم حذفه من السياق ؛ لأن المهمة الدلالية لأداة القصر المركزية . إلا . هي الإخراج الذي يحتاج إلى مُخْرَجٍ منه . المستثنى منه . مما يعني أن خروج المستثنى منه ضرورة تحتمها عملية إنتاج الدلالة (٢٥) المحصورة في العموم المستفاد من دالة الاستثناء ، وتوجهها نحو عموم المحذوف بعد دالة النفي ، لينتقل إلى الخاص بعد دالة الاستثناء ، والانتقال من العموم إلى الخصوص هو الذي يبيح عملية الإخراج ؛ لأنه لولا هذا الانتقال " لم يصح إخراج الخاص منه " (٢٦) ، ومن ذلك قوله :

وَمَا لِيَ مِنْ ذَنْبٍ إِلَيْهِمْ عَلِمْتُهُ سِوَى أَنَّنِي قُلْتُ يَا سَرْحَةُ اسْلَمِي (٢٧)

فإن وجود دالة النفي / ***ما*** ، ودالة الجر الزائدة/ ***من*** على الاسم النكرة . ذنب . يفيد عموم النفي عن جنس المنفي ، وتأتي دالة الاستثناء لتخرج ما بعدها من حكم ما قبلها ، وكأن الذنب الوحيد الذي ارتكبه هو دعاؤه لصاحبته بالسلامة ، ومن ذلك قوله في الهجاء والسخر :

وَلاَ غَرْوَ إِلاّ مَا يُخَبِّرُ سَالِمٌ بِأَنَّ بَنِي أَسْتَاهِهَا نَذَرُوا دَمِي (٢٨)

فلقد حصر المقصور بين دالة النفي ***لا*** بدلالتها على عموم النفي عن اسمها المحذوف خبره ، وهو حذف منتج للعموم أيضاً ، ثم انتقل من هذا النفي إلى الإثبات بعد ***إلّا*** حيث صفة الإخبار المسندة إلى هذا المدعو سالم ، مما يعني قصر العجب على هذا الإخبار ، وكأنه ليس في الدنيا أعجب من هذا الخبر . نذر هؤلاء المهجوين دمه . ٠

ثانياً : ـ الأساليب الإنشائية :

اتكأ الأسلوب الخبري على قاعدة الصدق الكذب ، وهي قاعدة نظرية قد كان الهدف منها التفرقة بينها وبين الأساليب الإنشائية التي لم يكن المراد منها البحث عن مقياس الصدق أو الكذب . ؛ لأنها قد تحتملهما من وجه من الوجوه ([1]) . بقدر ما كان مراداً منها الإشارة إلى حاجة في نفس

---

٢٥ . البلاغة العربية . قراءة أخرى . سابق . ص ٢٧٦

٢٦ . الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة . محمد بن علي الجرجاني . سابق . ص ٨٣

٢٧ . الديوان ص ٢١١ ، والبيتان : ٩/٩٥ ، ١٤/١٤١ ٠

٢٨ . الديوان ص ٢١١ ، والبيت ٦٦/٣٠

١ . الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة . سابق . ص ٨٥

٢ . الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، عبد السلام هارون ص ١٢ . مكتبة الخانجي ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م

٣ . مفتاح العلوم للسكاكي . سابق . ص ١٦١

٤ . بلاغة الكلمة والجملة والجمل د/ منير سلطان ص ١٥٠ . منشأة المعارف ١٩٨٨م

٥ . الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة . سابق . ص ١٠٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المبدع يريد قضاءها وتحققها ؛ لذا كانت القسمة البلاغية عند قدامى العرب لهذه البنية ذات شقين : أولهما ما اقتضت الطلب ، وأُطلق عليها الإنشاء الطلبي ، وجعلت منه الأمر والنهي والاستفهام والنداء والتمني ، وثانيهما ما لم يقتض الطلب ، وسمته الإنشاء غير الطلبي وجعلت منه : المدح والذم والتعجب ، وميزت أولهما بأنه " ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب . وثانيهما بأنه : . ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب " (٢) ٠

هذا المطلوب الذي يستلزمه الإنشاء الطلبي يستدعي عددا من الدلالات أو الأغراض التي يبتغيها المبدع من خلال التجائه لأسلوب الإنشاء باعتباره فرعاً من علم المعاني في البلاغة العربية وهو العلم الذي " يتتبع خواص الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ؛ ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره " (٣) ، هذه الحال التي تُلجئ المتكلم إلى استخدام الأساليب الإنشائية دون غيرها من أساليب لغوية يمكن أن تكون بديلاً عنها في توصيل المعنى المراد؛ لأن الأساليب الإنشائية " تتخطى الإخبار للفائدة إلى الإمتاع بالفن ، الفن الذي هو أصول متفق عليها ، ورؤية خاصة تبزغ من خلال تطبيق هذه الأصول " (٤) ، أما دراسة الأساليب الإنشائية عند حميد بن ثور الهلالي بما هي ظاهرة أسلوبية برزت في شعره ، فسوف تتكئ دراستها على البنية اللغوية المشكلة لأنواعها المختلفة مع ملاحظة الأغراض الفنية ، أو الدلالات التي يريدها المبدع ٠

١. أسلوب الأمر :-

تعددت تعريفات أسلوب الأمر في البلاغة العربية القديمة ، وهي على تنوعها تتفق على كونه طلباً للفعل على طريق الاستعلاء ، الذي يستدعي خروج كل من الالتماس والدعاء من صياغته (٥) ، وهو يتم بدالة من دوال أربعة منتجة له هي : فعل الأمر ، والمضارع المسبوق بلام الأمر ، واسم فعل الأمر ، ثم المصدر النائب عن فعله ، وجميعها استخدمه حميد في شعره ، وكانت الدالة الأولى أكثر من غيرها حضوراً لديه ، وقد لوحظ على أسلوب الأمر . بصفة عامة . عند حميد مجموعة من الملاحظات يمكن سردها فيما يلي :

أ . تكرار بعض صيغ الأمر في أكثر من موضع ، مثل مادة القول التي تكررت في أربعة أبيات من ميميته المطولة ، منها قوله :

وقُولا لَهُ يَا حَبَّذَا أَنْتَ هَلْ بَدَا لَهَا أوْ أَرَادَتْ بَعْدَنَا أَنْ تَأَيَّمَا (٦)

---

٦. الديوان ص ٢١٧

٧. الديوان ص ٢٧٥ ، والبيتان : ٢٧٢/١٦٩ ، ٢٧٤/١٧٤

٨. انظر الأبيات : ١٨/٢٩ ، ٢١٦/١ ، ٢٥١/١٠٣ ، ٢٧٢/١٦٨ ، ٢٧٣/١٧١ ، ٢٧٥/١٧٧ من الديوان

٩. الكشاف للزمخشري . سابق . ٣٩٠/٤

فهو يتوجه إلى رسوليه ملتمساً إبلاغ رسالته إلى المحبوبة المفارقة ، وهي رسالة مشحونة بنبرة خطابية تكشف عن أزمة نفس كُلِمت بفراق إلفها ، فالإنشاء غير الطلبي الدال على الامتداح المتوجه إلى المخاطَب /أنت ، ثم الإنشاء الطلبي /الاستفهام الدال على الرغبة في التعرف إلى ما تنتويه المحبوبة مع رغبة دفينة في عدم حدوث ما يسأل عنه . التأيُّم . ، ويخاطبهما في نهاية القصيدة بقوله المفعم . كسابقه . بالإنشاء والإخبار :

وَقُولاَ لَهَا مَا تَأْمُرِينَ بِصَاحِبٍ قَدْ تَرَكْتِ الْقَلْبَ مِنْهُ مُتَيَّمَا (٧)

وهي رغبة ملحة في الحصول على إجابة تشفي ما في النفس ، وقد تلكأت المحبوبة في الرد على السؤال السابق ، وهذا ما يفسر الإحساس بالضجر الذي ينتجه الاستفهام / ما تأمرين ، الدال على بلوغ النفس مرحلة الحسم بين أن تكون أو لا تكون ، وليس على رسوليه سوى القول /قولا ، والموضعان الآخران إنما يعمد فيهما إلى نصح رسوليه ببعض الوصايا التي تكفل لهما نجاح المهمة التي ناطها بهما ٠

ب . جاء المسند إليه في أربعة عشر بيتاً (٨) منها الأربعة السابقة بصيغة ***ألف الاثنين***" التي دأب كثير من الشعراء القدامى على التزامها خاصة في مفتتح قصائدهم ، أو في سياقات الرحلة المتنوعة ، وقد تعددت تفسيرات خطاب المثنى في مفتتح قصائد الشعراء القدامى ، واختلفت تلك التفسيرات ما بين الوجود الحقيقي للصاحبين (٩) ، أو أنه خاطب الواحد وكرر الفعل ، فثنى للتكرار ، أو أنه أكد الفعل بالنون ، وحذفها ، وأبدل الألف من النون كما يقول ابن الأنباري (١٠) ، ولكن المجمع عليه أن السياق الملفوظ جاء لخطاب الصاحبين ، بل إن القصيدة الميمية المطولة عند حميد لتنص صراحة على أنه يخاطب اثنين لا واحدًا ، وذلك قوله :

وَقُلْتُ لِعَبْدَيَّ اسْعَيَا لي بِنَاقَتي فَمَا لَبِثَا إلاَّ قَليلاً مُجَرَّمَا (١١)

فإن المثنى هنا غير الرسولين اللذين أرسلهما لمحبوبته ، كما أن الثنائية . هنا أو هناك . سوف تئول إلى التوحد . عند توصيل الرسالة للمحبوبة . ؛ لأن أحد الرسولين هو الذي سيتولى عملية الإبلاغ ، وليس كلاهما ٠

ومما لا شك فيه أن السياق الخارجي هو الذي يحدد كون الفاعل ، أو المسند إليه للمفرد أم للمثنى ، أو الجمع ؛ إذ قد ورد الخطاب للمفرد وللجمع مع فعل الأمر ، فهو يأمر صاحبته بالسلامة التي تستدعي دلالة الدعاء في قوله الذي كرر فيه فعل الأمر المسند إلى ياء المخاطبة في قوله :

وَمَا ليَ مِنْ ذَنْبٍ إِلَيْهِمْ عَلِمْتُهُ سِوَى أَنَّني قُلْتُ يَا سَرْحَةُ اسْلَمِي

---

١٠. شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري ، تحقيق عبد السلام هارون ص ١٦،١٧ دارالمعارف ط٤/١٩٨٠م

١١. الديوان ص ٢٥٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

بَلَفَاسْلَمِي ثُمَّ اسْلَمِي ثُمَّتَ اسْلَمِي ثَلاثَ تَحِيَّاتٍ وَ إِنْ لَمْ تَكَلَمِي (١٢)

فقد كرر الأمر المسند إلى ياء المخاطبة أربع مرات ؛ ليدل على إلحاحه في الدعاء للمرأة ، ويعاند قومها الذين عدوا هذا الدعاء ذنباً يُقتصُّ منه بسببه ، ومن خطاب المفرد مع صيغة الأمر قوله لمن سيحمل رسالته إلى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك ملتمساً منه العطف عليه بعدما كبرت سنه وأصابه الوهن والفتور :

أَبْلِغْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ فَإِنَّهُ فَطِنٌ يَلُومُ الْمُسْتَلِيمَ وَ يَعْذِرُ
إِنِّي كَبِرْتُ وَ إِنَّ كُلَّ كَبِيرَةٍ مِمَّا يُظَنُّ بِهِ يَمَلُّ وَ يَفْتُرُ
وَفَقَدْتُ شِرَّاتِي الَّتِي أَوْدَى بِهَا زَمَنٌ يُطَوِّحُ بِالرِّجَالِ وَأَعْصُرُ (١٣)

كما ورد إسناد صيغة الأمر إلى واو الجماعة في قوله :

أَثْنُوا بَنِيَّ عَلَى الَّذِي أَهْدَى لَكُمْ جِزْرًا وَلَمْ يُرْجِعْكُمُ بِدُيُونِ
أَثْنُوا بَنِيَّ عَلَى الَّذِي أَعْطَاكُمُ يَوْمَ الْقَرِيِّ بِرُمَّةِ الْعُرْجُونِ (١٤)

فإن تذكير بنيه بفضله عليهم ، وتصديره الخطاب بدالة الأمر . أثنوا . ، وإردافها بالمنادى المحذوف الأداة . مما يعني قرب مكانته . وخاصة أنهم أبناؤه . كل ذلك يعضد من دلالة الالتماس ، فهو يطلب الدعاء من المخاطَب صاحب الفضل عليه .

ج . استخدم حميد اسم فعل الأمر في موضعين ، يخاطب في واحد منهما زوجته التي ترجو له الشر قائلاً :

رَجَوْتِي سِقَاطِي واعْتِلالي وَنَبْوَتي وَرَاءَكِ عَنِّي طَالِقًا وَارْحَلي غَدَا (١٥)

فاسم الفعل مكون من الظرف . وراء . وكاف الخطاب الذي يتوجه به نحو مخاطَبٍ معروف هو زوجته التي لم يكن على وفاق معها .

د . جمع الشاعر إلى أسلوب الأمر بعض الأساليب الإنشائية الأخرى ، مثل أسلوب الاستفهام ، وذلك في أربعة مواضع(١٦) ، وأسلوب النهي في أربعة مواضع . أيضاً . منها قوله ناصحاً رسله إلى الوليد بن عبد الملك :

---

١٢. الديوان ص ٢١١
١٣. الديوان ص ١٠٩،١١٠
١٤. الديوان ص ٢٨٩ ، والبيتان : ١٤،١٥/١١١
١٥. الديوان ص ٧٤ ، والموضع الثاني : البيت ٦٤/٢٣٨
١٦. الأبيات : ٨٩/١ ، ٢١٦/١ ، ٢١٧/٢ ، ٢٧٥/١٧٩ من الديوان
١٧. الديوان ص ١١١ ، والأبيات : ٢٧٣/١٧١ ، ٢٧٣/١٧٢ ، ٢٧٤/١٧٧
١٨. انظر المبحث السابق من هذا الفصل ص ١٤٠
١٩. الديوان ص ٢٨٢

سِيرُوا الظَّلامَ وَلاَ تَحُلُّوا عُقْدَةً حَتَّى يُجَلِّيَهُ النَّهَارُ الْمُبْصِرُ (١٧)

وتتوجه دلالة الأمر فيه إلى النصح والإرشاد لهؤلاء المخاطَبين بالسير طوال الليل وعدم وضع الرحال . ولا تحلوا عقدة . إلا بعد ظهور ضوء النهار ٠

هـ - تم حذف فعل الأمر من بعض المواضع ، ومنها وجود المصدر النائب عن فعله في سياق البيت، وذلك ما تمت الإشارة إليه في المبحث السابق . الحذف . (١٨) ومما يلاحظ على الدلالة التي ينتجها أسلوب الأمر أنها رهن طرفيْ الرسالة ، وما بينهما من رتبة معنوية قد وجهت الدلالة نحو التهديد والتعجيز والإباحة والالتماس والدعاء والتحقير والنصح وغيرها من دلالات أخرى يلعب السياق دوراً بارزًا في تحديدها ، على نحو ما سبق من مخاطبته رسوليه إلى محبوبته، ويمكن التماس ذلك أيضاً في قوله :

فَاقْصِدْ بِذَرْعِكَ لَوْ وَطِئْتَ بِلادَهُمْ لاَقَتْ بِكَارَتَكَ الْحِقَاقَ قُرُومَا (١٩)

فالدلالة التي ينتجها الأمر في بداية البيت هي النصح والتوجيه من الشاعر ، وذلك ما توحي به مادة القصد من حتمية التوجه نحو مقصود محدد . بلادهم . ، وبالرغم من ذلك فإن السياق لا يمنع من دلالة أخرى هي ذم وهجاء المخاطَب ، ووصفه بالضعف والحاجة إلى مَنْ ينصره ، أو أنه من الضعف بحيث يجدر به ألا يتحمل ما لا يطيق ٠

٢. أسلوب النهي : -

إذا كان أسلوب الأمر متوجهاً نحو حصول الفعل المأمور به على سبيل الاستعلاء ، فإن دلالة النهي تنصرف إلى مفارقة الأمر ؛ لأنها تستدعي عدم الحدوث ، ومن ثم كانت بنية طلبية تتم دلالتها من خلال دالة لغوية واحدة هي **لا الناهية** الداخلة على الفعل المضارع ، والاستعلاء فيها . كما في بنية الأمر . منوط بالطلب ؛ لأن الناهي آمر بالترك ، بيد أن شرط الاستعلاء قد يسلب بنية النهي بعضاً من الدلالات السياقية ، أو قد يخرج بها إلى حيث الاستعمال الحقيقي ودورانه حول الدلالة المعجمية المباشرة ؛ ولذا يمكن القول : إن " دخول بنية النهي إلى الأدبية يقتضي تخلصها من ملازمة الاستعلاء ، وهو ما يدفع إلى سياقات أخرى بعيدة عن أصل المعنى لتمارس إنتاج دلالات بديلة مثل: التهديد والدعاء والالتماس وغيرها " ([٢٠])

---

٢٠ . البلاغة العربية . قراءة أخرى د/ محمد عبد المطلب . سابق . ص ٢٩٨

٢١ . الديوان ص ٢٧٢،٢٧٤

٢٢ . الديوان ص ٩٠ ، والأبيات : ١٨/٢٧ ، ٢٢/٤١ ، ١١١/١٥ ٠

٢٣. الديوان ص ٢٠

٢٤. الديوان ص ١٨٩

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وكون بنية النهي أحادية الصيغة ، فلعل ذلك من بين أسباب تأخر نسبة استعمالها مقارنة بغيرها من البنى الإنشائية ، وكذلك كانت أحاديتها تلك سببا في دراستها من حيث الدلالات التي دارت في فلكها كأن تتوجه نحو النصح والإرشاد في موقف الرسالة التي يكلف بها رسوليه إلى محبوبته ، فهو يقول لهما :

فَلا تُفْشيَا سِرِّي وَلاَ تَخْذُلا أَخًا أَبَثَّكُمَا مِنْهُ الْحَديثَ الْمُكَتَّمَا

وَ خُبَّا عَلَى نِضْوَيْنِ مُكْتَفِلَيْهِمَا وَ لا تَحْمِلاَ إِلاَّ زِنَادًا وَأَسْهُمَا

وَزَادًا غَرِيضًا خَفِّفَاهُ عَلَيْكُمَا وَ لاَ تُبْدِيَا سِرًّا وَ لا تَحْمِلاَ دَمَا

وَ مُدَّا لَهُمْ في السَّوْمِ حَتَّى تَمَكَّنَا وَلا تَسْتَلِجَّا صَفْقَ بَيْعٍ فَتُلْزَمَا (٢١)

إن في التوجه إلى الرسولين بالنهي والأمر . كما فعل مع أسلوب الأمر . ترفقاً والْتماساً ، واستعطافاً لهما كيْ يُنجزا رسالته على الوجه الذي يريد ، والذي من أجله قدم هذه النصائح : عدم إفشاء سره وخذلانه ، والاستتار والتخفي فلا يركبا إلا راحلتين هزيلتين . نضوين . ، ولا يستعينا بسلاح سوى الزناد والأسهم ،مع طعام خفيف يدل على سوء حالتهما ، ولا يفشيا سرهما فيتسببان في قتله ولا يلحا في البيع حتى لا يعوقوهما عن حاجتهما ٠ ومن النصح . كذلك . قوله :

فَلا تَأْمَنَنَّ بَيَاتَ الْمَنُونِ وَ كُنْ حِذِرًا حَدَّ أَظْفَارِهَا

فَإِنَّ الْمَنِيَّةَ مَا أَسْأَرَتْ مِنَ الْقَوْمِ عادَتْ لِإِسْآرِهَا (٢٢)

فالنهي في البيت الأول منصب على عدم الاطمئنان لغفلة المنية المؤقتة ؛ ومن ثم كان النصح الذي يتضمنه الأمر في المصراع الثاني، في حين يأتي البيت الثاني ليبين العلة من النهي والأمر جميعاً ٠

ومن توظيف أسلوب النهي للدعاء قوله :

فَلا يُبْعِدِ اللهُ الشَّبَابَ وَقَوْلَنَا إِذَا مَا صَبَوْنَا صَبْوَةً سَنَتُوبُ (٢٣)

فالنهي عن فعل الإبعاد متوجه إلى لفظ الجلالة ؛ رغبة في بقاء المفعول به . الشباب . ، وإن كان ذلك بالأمر المستحيل عقلاً ، بيد أن الرغبة فيه لم تمنع من الدعاء برجعته مرة أخرى ، ومن الرجاء قوله على لسان بطل قصة جُمْل :

وَقَالَ لَهُمْ حَمَّلْتُمُونِي أَمْرَكُمْ فَلا تَتْرُكُونِي لاشْتِرَاكٍ وَلاَ خَذْلِ (٢٤)

فالرجاء هنا مستفاد من كون الناهي أصغر ممن ينهاهم ، فضلاً عن وجود من هم أفضل منه مكانة وإن كان هو القائد المنوط به حمل راية القوم والدفاع عنهم ٠ ومن التهديد قوله :

لاتُسْرِعَنَّ إِلَى رَبِيعَةَ إِنَّهُمْ جَمَعُوا سَوَادًا لِلْعَدُوِّ عَظِيمَا

لا تَغْزُوَنَّ الدَّهْرَ آلَ مُطَرِّفٍ لا ظَالِمًا أَبَدًا وَ لا مَظْلُومَا (٢٥)

---

٢٥. الديوان ص ٢٨٢،٢٨٣

٢٦. الديوان ص ٣٤

وهذا التهديد و إن كان يحتمل دلالة أخرى هي النصح ، فإنها . النصح . تئول إلى التهديد في حالة عدم التزام المخاطَب بما يدعو إليه الشاعر العالم بطبيعة القوم الذين يحذر منهم ؛ فإن لديهم جيشاً عظيماً في عدده الذي يحيل لونه إلى سواد في الأفق بما تذروه أقدامهم من غبار الأرض ، وهم دائماً مرابطون مستعدون للحرب . رباط الخيل وسط بيوتهم . ؛ لذلك يأتي النهي في البيت الثاني ليشمل كل حالة يكون عليها المخاطَب . ظالمًا أو مظلومًا . ؛ لتوقع الهزيمة المؤكَّدة ٠

٣. أسلوب الاستفهام :-

يدخل هذا الأسلوب في نطاق الإنشاء الطلبي ؛ لأنه يدور حول طلب الفهم لشيء أو لحدث والبحث عن علته ، وهو يتم من خلال بعض الدوال اللغوية التي تخرج بالاستفهام عن المعنى الأصلي إلى المعنى البلاغي الذي يحدده السياق الشعري ، من ذلك تعجبه من ذهاب الموت بأهله ، وتوبيخه نفسه لتناسيها هذا العدو/الموت :

أَيَذْهَبُ أَهْلي بِالفَنَاءِ وَ إِخْوَتي وَرَهْطي وَقَدْ أَيْقَنْتُ أَنْ سَوْفَ أَذْهَبُ

أَتَنْسَى عَدُوًّا سَارَ نَحْوَكَ لَمْ يَزَلْ ثَمانينَ عَامًا قَبْضَ نَفْسِكَ يَطْلُبُ (٢٦)

فقد أدخل همزة الاستفهام على الحدث المتعجب منه ، وهو ذهاب الأهل بالموت . في البيت الأول . وينتقل بالدلالة نحو توبيخ الذات وتأنيبها من تناسيها الفناء بالرغم من اليقين بحتميته كما أشار إلى ذلك في نهاية البيت الأول ، ومن التوبيخ للذات قوله يخاطب نفسه :

أَتَهْجُرُ جُمْلاً أَمْ تُلِمُّ عَلَى جُمْلِ وَجُمْلٌ عَيُوفُ الرَّيْقِ جَاذِبَةُ الْوَصْلِ (٢٧)

وهذا التوبيخ يطرح دلالة أخرى وهي دلالة النفي للحدثين ، فهو لن يهجر جملاً ، ولن يُغِبَّ في زيارتها ؛ لأن دلالة العجز تعطيها من الصفات ما يدفعه لنفي ما استفهم عنه في صدر البيت ٠ وينتج الاستفهام بالهمزة دلالة التعجب في قوله :

أَأَنْتَ الْهِلالِيُّ الَّذي كُنْتَ مَرَّةً سَمِعْنَا بِهِ والأَرْحَبِيُّ الْمُعَلَّفُ (٢٨)

فالذي يدل على هذا التعجب الذي يستدعي دلالات إكبار المخاطب ، تراوح السياق بين الخطاب /أنت ، والغيبة / به ، أو ما يعرف بأسلوب الالتفات ، وكأن النسوة قد فوجئن به رأي العين وقد سمعن عنه من ذي قبل ، والإكبار والتعظيم يلفت إليه النسب . الهلالي . والجمل الأرحبي الشهير، وفي البيت حذف للمضاف . صاحب . وإعطاء المضاف إليه وظيفته النحوية ٠ ومن دلالة التقرير قوله :

أَلَمْ تَعْلَمَا أَنِّي مُصَابٌ فَتَذْكُرَا بَلائي إِذَا مَا جُرْفُ قَوْمٍ تَهَدَّمَا (٢٩)

---

٢٧. الديوان ص ١٨٨

٢٨. الديوان ص ١٥٩

٢٩. الديوان ص ٢٧٦ ، والأبيات : ٣٦/١ ، ٩٤/٤ ، ٢٠٢/٤

٣٠. الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي ص ١٤٢ مؤسسة المختار ١٩٩٩م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فإن سياق الاستفهام المنفي يستدعي إثبات الجواب ؛ إقراراً بالحالة التي يحياها والتي أكدها بدالة التوكيد المقرونة بياء التكلم . أني . ، والجواب الإقراري المتوقع من الرسولين هو قولهما : بلى نعلم ؛ ولذلك قيل : " إن الهمزة . في مثل هذا الاستفهام المنفي . للتقرير ، أي للتقرير بما دخله النفي لا للتقرير بالانتفاء " (٣٠) وينتج دلالة التهديد للمخاطب في قوله :

أَتُريدُ عَمْرَو بْنَ الْخَليطِ وَ دُونَهُ كَعْبٌ إِذًا لَوَجدْتَهُ مَرْءُومَا (٣١)

ويستخدم حميد الدالة الاستفهامية /**هل** في خمسة مواضع من شعره ، وتنصرف دلالتها إلى طلب التصديق ، وتوجهه نحو إدراك النسبة بين الحدث وصاحبه ؛ ولذا فقد يليها الحدث ثم صاحبه ، أو قد يليها الاسم المردوف بحدث يتم تخصيصه به من خلال التقديم ، وفي كلتا الحالتين قد يخرج الاستفهام بها عن الدلالة الأصلية إلى الدلالات الفنية التي تتنوع بتنوع السياقات الشعرية ، فمن هذه الدلالات التشوق في قوله :

سَلا الرَّبْـعَ أَنّى يَمَّمَتْ أُمُّ سَالِمٍ وَهلْ عَادَةٌ للرَّبْعِ أَنْ يَتَكَلَّمَا

وَقُولاَ لَهَا يَا حَبَّذَا أَنْتِ هَلْ بَدَا لَهَا أَوْأَرَادَتْ بَعْدَنَا أَنْ تَأَيَّمَا (٣٢)

فلقد كثف من الاستفهام في البيتين ، فبدأ بالدالة المكانية **أنى** التي توحي بالرغبة المتأصلة في النفس لتعرف المكان الذي يممت إليه أم سالم ، وفي الرغبة تشوق للمعرفة التي يصدمها الاستفهام الدال على النفي في عجز البيت الأول ؛ لأنه ليس من عادة الربع التكلم ، بيد أن الشوق لمعرفة مكان أم سالم يدفعه إلى الموالاة بين الأساليب الإنشائية في البيت الثاني حيث يبدأ بالأمر الدال على الالتماس /قولا ، وتوجيه القول إليها ، وكأن الرسولين قد عثرا على مكانها ، ثم يردف الأمر بالاستفهام المحيِّر الذي يقتضي منها جواباً يزيل هذه الحيرة /الرغبة في الزواج أم الرضا بالتأيُّم ، ويستخدمها في سياق النفي المتعلق بعاطفة الفخر في قوله مخاطباً قومه الفارين من المعركة :

عَلَى رِسْلِكُمْ إِنِّي سَأَحْمِي ذِمَارَكُمْ وَهَلْ يَمْنَعُ الأَحْسَابَ إِلاَّ فَتًى مِثْلِي (٣٣)

فالاستفهام هنا متوجه إلى نفي الحماية عن غيره ، وإثباتها له وحده ؛ ولذلك فالسياق هنا سياق أسلوب القصر ، قصر صفة المنعة والقوة على الموصوف / الفتى القائد .

ويستخدم الدالة **أي** للدلالة على التعظيم المتعلق بالمستفهم عنه ، مع استدعاء دلالات سياقية أخرى كالتحقير والتهكم والسخرية في قوله عن قتلة عثمان بن عفان . رضي الله عنه . :

السَّافِكِي دَمِـهِ ظُلْمًا وَمَعْصِيَةً أَيَّ دَمٍ . لاهُدُوا مِنْ غَيِّهِمْ . سَفَكُوا

وَالْهَاتِكِي سِتْرَ ذِي حَقٍّ وَمَحْرَمَةٍ فَأَيَّ سِتْرٍ عَلَى أَشْيَاعِهِمْ هَتَكُوا (٣٤)

٣١الديوان ص ٢٨١

٣٢. الديوان ص ٢١٦،٢١٧

٣٣. الديوان ص ١٩٠

٣٤. الديوان ص ١٨٤

٣٥. الديوان ص ١٠٢

فالتعظيم متوجه إلى المستفهم عنه وهو الدم والستر ، وأما التحقير والسخرية والتهكم فلهؤلاء المعتدين الذين لم يردعهم عن فعلتهم أيُّ رادع ٠ ويستخدم **ما** الاستفهامية متعجباً من عدم إحسان مروان بن الحكم الأموي لولده الذي يخاطبه قائلاً :

مَا بَالُ بُرْدِكَ لَمْ يَمْسَسْ حَوَاشِيَهُ مِنْ ثَرْمَدَاءَ وَلاَ صَنْعَاءَ تَحْبِيرُ (٣٥)

ويستخدمها متعجباً في قوله :

أَلاَ مَا لِعَيْنِي لا أَبَا لأَبيكُمَا إِذَا ذُكِرَتْ لَيْلَى تُرِبُّ فَتَدْمَعُ

وَمَا لِفُؤَادِي كُلَّمَا خَطَرَ الْهَوَى عَلَى ذَاكَ فِيمَا لا يُوَاتِيهِ يَطْمَعُ (٣٦)

إذ ينبه المخاطَبَيْنِ ***ألا*** إلى حالة عينه التي يتعجب منها إذ تدمع عندما تُذكَر أمامه ليلى ، وفي البيت إخبار بالنفي يستدعي معنى الدعاء الخبيث عليهما بالهلاك من خلال دلالة الجملة المعترضة . ***لا أبا لأبيكما*** . ، ويواصل في البيت الثاني تعجبه من قلبه إذ يطمع فيما لا يطاوعه ٠

٤. أسلوب النداء : ـ

النداء بنية إنشاء تدخل في عداد الطلب ؛ لأن صاحب الرسالة فيها يبغي تنبيه المخاطب على أمر ذي بالٍ لأيٍّ منهما ، وهو شأنه شأن الأساليب الإنشائية تتحرك الدلالة فيه بين أطراف ثلاثة : المنادِي ، المنادَى ، ثم نص الرسالة التي يتم تنبيه المنادَى لها عن طريق واحدة من أدوات النداء التي تذكر في سياق النص الشعري ، أو تُحذف فتُقدّر ، و قد يخرج النداء عن أصل معناه المتعارف عليه ؛ لينتج بعضاً من الدلالات الأدبية التي تتم على مستوى السياق ، أو على مستوى الصيغة التي تأتي عليها صورة النداء (٣٧) ، ولأنها دلالات متعلقة بالسياق ، فإنها ليست محددة ، وإنما تتنوع بتنوع السياق التي ترد فيه ، فمن الدلالة على الاستعطاف قوله :

يَا مُوقِدَ النَّارِ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ إِضَمٍ قَدْ هِجْتَ لِي سَقَمًا يَا مُوقِدَ النَّارِ (٣٨)

فلم يكن موقد النار سوى المحبوبة المقيمة في هذا المكان . العلياء من إضم . ، ولم تكن النار سوى الأشواق المهتاجة ، ومن ثم فإنه يستعطف صاحبته لكي تطفئ تلك النار ، وثم دلالة استعطاف في صيغة النداء ، ولكنها هذه المرة موجهة إلى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك :

---

٣٦. الديوان ص ١٤٠ ، والأبيات : ٨٣/١ ، ٢٧٦/١٨٢ ، ٢٧٩/١٩٦

٣٧. البلاغة العربية : قراءة أخرى . سابق . ص ٣٠٠

٣٨. الديوان ص ٨٥

٣٩. الديوان ص ١١٦

٤٠. الديوان ص ٢٠٦ ، والأبيات : ٢٠٢/٤ ، ٢١١/٣ ، ٢٤٩/٩٧ ، ٢٨١/٣

٤١. الديوان ص ٩

٤٢. الديوان ص ٢٠٩ ، والأبيات : ١٠٢/١ ، ٢٥٦/١٢٢ ، ٢٦٩/١٦٠ ، ٢٧١/١٦٥ ، ٢٨٩/٢،١

٤٣. الديوان ص ٢٤٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يَا بْنَ الْخَلِيفَةِ ثُمّ أَنْتَ خَلِيفَةٌ وَخَلِيفَةٌ مَا أَنْتَ إِذْ تُتَخَيَّرُ (٣٩)

ويمتدح المنادَى في مرثية يقول منها :

خَذَلْتَ الْوَلِيَّ لِكَأْسِ الْحِمَامِ وَلَمْ تَكُ يَابْنَ عُمَيْرٍ خَذُولا (٤٠)

حيث يمتدحه بما يشبه الذم . الخذلان . ، وإن كان المخذول منه الموت ، فكأنه يمتدحه بنصرة الولي عن طريق إبعاده من الموت ؛ لأنه . أبداً . لم يكن خذولا ٠

وإذا كان الشاعر قد أثبت أداة النداء فإنه كثيراً ما كان يحذفها من الأسلوب ، وفي حذفها ما يدل على ما بين المنادِي والمنادَى من صلة قربى ومودة ، كأن يكون المنادى هو نفسه في قوله :

عَلَى طَلَلَيْ جُمْلٍ وَقَفْتَ ابْنَ عَامِرٍ وَقَدْ كُنْتَ تُعْدَى وَالْمَزَارُ قَرِيبُ (٤١)

فلم يكن المنادَى في حقيقة الأمر سوى الشاعر نفسه ٠

ومن ذلك نداؤه خليليه شاكياً لهما ما يُعَنِّيه :

خَلِيلَيَّ إِنْ دَامَ هَمُّ النُّفُوسِ عَلَيْهَا ثَلاثَ لَيَالٍ قَتَلْ

عَلَىأَنَّ شَيْئًا سَمِعْنَا بِهِ يُسَمَّى السُّرُورُ مَضَى مَا فَعَلْ (٤٢)

وحذف المنادَى في موضعين على لسان النسوة وهن يخاطبن صاحبتهنّ :

فَعُدْنَ عَلَيْهَا : يَا ارْكَبِي قَدْ حَبَسْتِنَا وَقَدْ مَتَّعَتْ شَمْسُ النَّهَارِ وَدَوَّمَا

وَقُلْنَ لَهَا : يَا قَعْدَكِ اللهُ إِنَّنَا حَسِبْنَا الْغِنَى كَانَتْ مُنَى مَنْ تَأَيَّمَا (٤٣)

وحذف المنادَى في البيت الأول قد كان رغبة من النسوة في سرعة الارتحال . وقد شعرْن بطول المُكْث في هذا المكان ؛ لذلك لم يفصلن بين أداة النداء وفعل الأمر بالركوب بأي فاصل ، حتى ولو كان هذه العائد على صاحبتهن ، وفي البيت الثاني حذف المنادَى أيضاً ؛ لكي لا يفصلنَ بين أداة النداء ، والدعاء لها بمعية الله . قعدكِ الله . ٠

٥. أسلوب التمني :-

تتعلق هذه البنية بالإنشاء الطلبي في كونها تتحرك بين منطقتي الإيجاب . الرغبة في التحقيق . والسلب . استحالة تحقق المطلوب واقعاً مما ينتج عنه التحسر من قِبَل المتمني ، ويلحق بالتمني بنية طلبية أخرى هي بنية الترجي بما هي رغبة في حدوث أمر ممكن ، ومن ثم فإنها تخالف سابقتها في إمكانية الحدوث التي لم تكن بالشرط الأساس في التمني ؛ لأنك " تقول : ليت زيداً يجيء ، وليت الشباب يعود " (٤٤) وللتمني دالة خاصة هي **ليت** ، وربما أنتجت دوال أخرى دلالة التمني مثل : هل

---

٤٤ . بُغْية الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني . سابق . ص ١٣٤

٤٥ . مفتاح العلوم للسكاكي . سابق . ص ٣٠٧

٤٦ . الديوان ص ٣٣ ، والبيت ٢٧٦/١٨٤

٤٧ . الديوان ص ٩٨

٤٨ . الديوان ص ١٤٢

الاستفهامية ، ولو الشرطية إذا اقترنت بهما ***لا*** و ***ما*** الزائدتين ، يقول الإمام السكاكي : " وكأن الحروف المسماة بحروف التنديم والتحضيض ، وهي : هلاَّ وألا ولولا ولوما ، مأخوذة منهما مركبة مع ***لا*** و ***ما*** المزيدتين ، مطلوباً بالتزام التركيب التنبيه على إلزام ***هل*** و ***لو*** معنى التمني " (٤٥) ؛ ولعل توحد صيغة التمني هو السبب في استعاضة الشاعر عنها بالدوال الأخرى المنتجة لمعنى التمني ، فهو يسبق ***هل*** الاستفهامية بأداة التحضيض ***ألا*** في قوله :

أَلاَ هَلْ لِدَهْرٍ قَدْ تَسَلَّفَ مَطْلَبٌ وَهَلْ لِصُدُوعٍ مِنْ نَوَى الْحَيِّ مَشْعَبُ (٤٦)

فالتمني هنا ينتجه أمران أولهما : التوالي بين الدالتيْن ***ألا*** و ***هل*** ، وثانيهما عدم إمكان تحقق الرغبة رجعة الزمن المنقضي مرة أخرى ، واليأس من رأب الصدع الذي أصاب أهل الحي ، وهو في سبيل العثور على مكان أصحابه المفارقين يبحث عن صاحب ظن وفِراسة يعينه على تلك الأمنية التي ليس من الصعب تحققها ، فيستخدم ألا مع من الاستفهامية في قوله :

أَلاَ مَنْ اَخُو ظَنٍّ أُخَابِئُ ظَنَّهُ بِحَيثُ تَنَاهَوْا أَمْ بَصِيرٌ أُبَاصِرُهْ (٤٧)

ولأنه ليس من الصعب تحقق تلك الأمنية ، فإنها تدخل في بنية الرجاء التي لم ترد في شعر حميد إلا مرتين في بيت واحد يقول فيه :

وَقُلْنَا لَعَلَّ الْمَاءَ يَرْبُو فَنَقْتَنِي وَعَلَّ غُلامًا نَاشِئًا يَتَرَعْرَعُ (٤٨)

فإنه يرجو زيادة الماء ليقتني المال ، كما يرجو أن يترعرع الغلام الناشئ من بينهم ٠

التناوب بين الخبر والإنشاء : ـ

قد يخلو السياق الشعري مما يدل . لغوياً . على أيٍّ من البنى الإنشائية بيد أن السياق يتدخل محدداً هوية الدلالة الفنية من التركيب اللغوي الخبري ، إذ يدخل بها آنئذٍ نطاق الإنشاء الطلبي ، الذي يستدعي بعض الدلالات مثل : التفاؤل والاحتراز و الدعاء أو حمل المخاطَب على المطلوب ، وغير ذلك من الدلالات ([٤٩]) وكل ما ورد في شعر حميد من تناوب بين الخبر والإنشاء إنما كان للدعاء بالخير للمخاطَب ، أو بالشر عليه ، فمن الأول قوله لصديق له :

أَقُولُ لِعَبْدِ الله بَيْنِي وَبَيْنَهُ لَكَ الْخَيْرُ أَخْبِرْنِي وَأَنْتَ صَدِيقُ (٥٠)

فإن أسلوب القصر . الخبري . في أول العجز دال على الدعاء الذي يتوجه به الشاعر نحو المخاطَب المحدد بدالة الجر /اللام . لعبد الله . ، ويدعو لمروان بن الحكم بقوله :

رَدَّكَ مَرْوَانُ . لا تُفْسَخْ إمَارَتُهُ . فَفيكَ رَاعٍ لَهَا مَا عِشْتَ سُرْسُورُ (٥١)

---

٤٩ . بغية الإيضاح في علوم البلاغة . سابق . ص ١٤٨

٥٠ . الديوان ص ١٧٦

٥١ . الديوان ص ١٠٢

٥٢ . الديوان ص ١١٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فنفي فسخ الإمارة يستدعي الرغبة في ديمومتها ، ويدعو على الجبال بالويل والهلاك إذا لم تبك لموت الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان في قوله :

وَيْلُ الْجِبَالِ أَلاَ تَبُوحُ لِفَقْدِهِ وَلِصَخْرِهِنَّ الصُّمِّ لا تَتَحَدَّرُ (٥٢)

فالجملة الإخبارية المحذوفة الخبر . ويل الجبال . توحي بالدعاء على تلك الجبال ، ويقول :

إِذَا أَخْلَفَ الْمَرْءُ مَوْعُدَهُ فَلاَ عَذَرَ اللهُ مَنْ يَعْذُرُهْ

حيث يفيد نفي الفعل **عذر** الدعاء على كل إنسان يقبل عُذر من أخلف وعده بعدم إعذار الله له ٠

وبعـد ٠٠٠

فقد تبين مما سبق أن أساليب الخبر والإنشاء تعد تراكيب أسلوبية محولة عن أصل استخدامها في العرف اللغوي إلى دلالات أخرى يستدعيها السياق الذي ترد فيه ، وهو الذي يوضح المسافة الدلالية بين البنية السطحية والبنية العميقة بما يُثري التركيب اللغوي الخبري أو الإنشائي بعدد وافر من الدلالات والتأويلات التي تبين القدرة الفنية للمبدع ، والمتلقي جميعاً ومن ثم يخرج الإبداع إلى حيث المتعة الفنية التي يستشعرها المتلقي عند قراءته نصاً غنياً بكم وافر من التأويلات التي تنتفي معها القراءة الواحدة ؛ لأنها تتعدد بتعدد القرّاء ، واختلاف ثقافاتهم الذي يترك أثره على مفهوم النص الأدبي ٠

وإذا كان أمر الدلالات التي تنتجها الأساليب الخبرية والإنشائية موكولاً إلى السياق ، وإلى طبيعة التجربة التي اقتضت التزام مثل هذه التراكيب الأسلوبية دون غيرها ، فإن الشاعر لم يخرج عن الدلالات المصاحبة لها عند السابقين عليه أو المعاصرين له ، وليس في ذلك غض من قدرته الفنية ، ولا حط من مكانته الشعرية ؛ لأن الإبداع وإن كان ذاتياً ويحمل من الخصوصية ما يُشار به إلى صاحبه ، فإنه يظل رهن المناخ العام الذي يحيط به ، وما يسوده من أعراف وثقافات ، ولم يكن الشاعر في يوم من الأيام حبيس حجرته ، أو قعيد داره ، وإنما هو فرد في منظومة اجتماعية يتبادل معها التأثير والتأثر الذي لا تنتفي معه الذاتية ، أو الإحساس بالأنا ٠

ولقد أظهرت تلك الأساليب مزاوجة الشاعر بين الأنا والآخر ؛ إذ جاء كثير من أساليب الخبر والإنشاء في إطار الأنا المتكلم ، وخاصة في سياقات الشكوى من الهرم ، أو فراق الأحبة ، كما تناولت الآخر : المرأة . محبوبة أو غير محبوبة . والرجل ، والحيوان الأعجم ، وخاصة الناقة صاحبة المساحة الكبيرة في ديوانه ٠

جمع الشاعر بين أكثر من أسلوب إنشائي في سياق واحد مثل : النداء والأمر ، والنداء والنهي ، والأمر والنهي ، وهذا أمر طبيعي لأنها جميعاً أساليب طلبية ، فالنداء تنبيه المنادى إلى أمر ما ، قد يكون هذا الأمر طلباً يريد المنادِي تحققه ، ولا شك أن الجمع بين الأساليب الطلبية في سياق

واحد من شأنه أن يثري الدلالة ، ويؤكد الصلة بين المبدع والمتلقي الداخلي الذي يتوجه إليه بالطلب ، والمتلقي الخارجي . القارئ . ٠

الفصل الرابع
الصورة الشعرية
مدخل
أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها
المبحث الأول
الصورة الجزئية
أولاً ـ التشبيه
ثانياً ـ الاستعارة
ثالثاً ـ الكناية
رابعاً ـ المجاز المرسل

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المبحث الثاني
الصورة الكلية
مدخل
مفهوم الصورة الكلية ووسائل تشكيلها
أولاً ـ صورة المرأة
ثانياً ـ صورة الناقة
ثالثاً ـ صورة الحمامة

مدخل:

أهمية الصورة ووظيفتها :-

تعد الصورة الشعرية أحد المحاور التي يرتكز عليها المنهج الأسلوبي عند تعامله مع النص الشعري ؛ وذلك لأنها . أولا- مكون أساس من مكونات النص الشعري ، وثانيها أنها تتكئ في إنتاجها على أسلوب المجاز باعتباره انحرافاً عن اللغة المعيارية حيث تأخذ بعض الدوال اللغوية مدلولات جديدة غير تلك التي اقترنت بها في أصل الوضع اللغوي ، وهي مدلولات جديدة تنتجها الصورة الشعرية التي يتم تشكلها من خلال فكر الشاعر ووجدانه ، فهي " الوسيط الأساس الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها ؛ كي يمنحها المعنى والنظام " ([1]) ، ومن ثمة تغدو عنصراً أساسياً من

---

١ . الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد الزواوي ص١٠٠/١٠١ ، لونجمان ط١/١٩٩٢م

٢ . دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده د/ محمد غنيمي هلال ، ص٦٠، دار نهضة مصر

٣ . جدلية الخفاء والتجلي ، د/ كمال أبو ديب ، ص١٩ ، دار العلم للملايين ط٤/١٩٩٥م

٤ . الصورة والبناء الشعري ، د/محمد حسن عبد الله ص١٧، دار المعارف ١٩٨١

٥ . الصورة الفنية في شعر مسلم ابن الوليد د/ عبد الله التطاوي ص٨ ، دار غريب ٢٠٠٢م

عناصر تكون القصيدة الشعرية ، بل إن النص الأدبي لا يكون شعراً إلا بما يحتويه من عناصر متكئة على الصورة (٢) ٠

ولا تقف أهميتها عند هذا الحد وحده ، وإنما تتعداه ؛ لتكشف عن تميز الشعراء فيما بينهم ، فالتحليل الأسلوبي قد يكشف عن نوع من التقارب بين المبدعين في أبنية النص الشعري المختلفة ، ولكن التمايز بينهم يظل مرتهناً بالصورة الشعرية ، وكيفية بنائها " باعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية " (٣) ، ولما كانت التجارب النفسية للمبدعين مختلفة من مبدع لآخر ، فإن بناء الصورة عند كل منهم يتضمن عناصر التميز والتفرد ، وتغدو الصورة . من ثم . مقياساً تقاس به موهبة الشاعر وموضع الاعتبار في الحكم عليه (٤) ؛ لأن نجاح الشاعر وفشله قرين ما يتمتع به من قدرات تصويرية تمكنه من نقل تجاربه وأحاسيسه إلى المتلقي بواسطة ملكة الخيال (٥) ، ومن هذا المنطلق تغدو الصورة الفنية مزدوجة الوظيفة ، حيث التعبير عن فكر الشاعر وعاطفته ، ثم نقلها إلى المتلقي الذي يشعر بتميز هذا الشاعر عن غيره من الشعراء ، وبالتالي عن الإنسان العادي ، مما يضاعف من متعة المتلقي بالنص الأدبي عندما ينتقل مع الشاعر من صورة إلى أخرى ، ومن مجاز إلى آخر، ومن استعارة إلى أخرى ، وكأنما يقفز معه في سمائه من أفق إلى أفق ، فيشعر بغير قليل من البهجة (٦) ٠

ولا تقف أهمية الصورة الشعرية عند هذا الحد من تمايز الشعراء فيما بينهم ، أو التعبير عن التجارب والعواطف ، ثم نقلها إلى المتلقي ، بل إنها لتتعدى كل ذلك وتقوم بدور المميز بين نص وآخر ؛ لأن " الصورة التي تتجلى فيها القصيدة اعتماداً على طبيعة التجربة ، وخصوصية الموهبة وذاتية القدرات تمنح هذه القصيدة بنيتها الخاصة والمتميزة " (٧) التي لوحظت على شعر حميد بن ثور فقد اتخذت بعض قصائده بنية قصصية متفردة ميزت القصيدة وصاحبها ، وأدت وظيفتها من حيث التعبير عن فكره وعاطفته من خلال معادلات موضوعية جاءت القصيدة القصصية مجسدة لها في أسلوب فني أثبت . مبكراً . تداخل الأجناس الأدبية ، وذوبان الحدود الفارقة بينها ، وتثبت أنه إذا أردنا

---

٦ . في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف ص ١٥٠ . ط٢/١٩٦٦م دار المعارف

٧ . شعر المعلقات د/ صلاح رزق ص ١٠

٨ . النقد الفني ، جيروم سولتينيير ص ٣٤١ ترجمة د/ فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٢/١٩٨١م

٩ . التمرد في الشعر العربي الحديث . مشهور فواز ص٢٥٠ . دكتوراة مخطوطة بكلية دار العلوم إشراف د/ صلاح رزق

١٠ . بنية القصيدة الجاهلية . الصورة الشعرية لدى امرئ القيس . د/ ريتا عوض ص ٣٩ وما بعدها ، دار الآداب ط١/١٩٩٢م . بيروت

١١ . الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث بشرى موسى صالح ص ٧٣ وما بعدها . المركز الثقافي العربي الرباط . ط١/١٩٩٤م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فهم قيمة العمل الأدبي " أن نرى كيف يعمل الفنان طوال ممارسته لنشاطه على تطوير الصور الخيالية التي توحي بها المادة الحسية ، وتنويعها " (٨) بحيث يصير علماً عليها ويشار إليه بها ؛ لأن ذلك سمة من سمات الفن الإبداعي الأصيل ٠

تسلم أهمية الصورة ، ومكانتها ووظيفتها في النص الأدبي إلى الإشارة إلى مفهومها ، هذا المفهوم الذي أصبح محاطاً بسياج كثيف من صعوبة التحديد ، وغدت محاولة وضع تعريف جامع مانع لها أمراً يحوطه الكثير من المحاذير ؛ فالصورة الشعرية تكتسب مفهومها وخصائصها من الإبداع الشعري ، وهو بدوره عصي على التحديد ؛ لارتباطه بالتجارب الذاتية للمبدعين ، وتأثره بالعوامل المحيطة بظروف إنتاجه مما يجعل من خصائصه التغير لتتغير بالتالي كل أدواته ليصبح التعريف جهداً لا طائل من ورائه " (٩)

من أهم المظاهر التي تبعث على صعوبة هذا التعريف الجامع المانع تعدد وتنوع التراكيب الوصفية التي يرد فيها مصطلح الصورة ، فهناك : الصورة الفنية والأدبية ، والشعرية والبيانية والمجازية والخيالية ، أو يكتفي بمصطلح الصورة فذاً دونما وصف معين ، بينما ترجع أسباب هذه الصعوبة إلى تعدد الاتجاهات الأدبية واختلافها فيما بينها ، واختلاف زاوية نظر كل منها ، بل إنها لتختلف بين أرباب المذهب الواحد بحيث يمكن أن يقال " إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنىً مختلفاً ، كأنها تعني كل شئ " (١٠) ، وقد ترجع بعض تلك الأسباب إلى تعدد عناصر الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها أو تعدد أنماطها وأساليب بنائها ، وكل ذلك مما يمت بصلة إلى تعدد الاتجاهات الأدبية والنقدية (١١) ٠

ولن تكون هذه الصعوبة المتبدية في تعريف الصورة الشعرية عذراً للباحث في عدم اعتماد تعريف مناسب للصورة يتواءم والمنهج الأسلوبي الذي اتكأ عليه في إنجاز بحثه، وهو تعريف يراعي البنية اللغوية والدلالية للصورة باعتبارهما حقلين من حقول الدراسة الأسلوبية ومن ثمة يمكن تعريف الصورة الشعرية بأنها " مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر ؛ لكي يعبر عن انفعاله الخاص ، والشاعر يستخدم اللغة استخداماً جديداً حين يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية "([١٢]) وتلك الارتباطات هي الدلالات الجديدة التي يقوم التركيب اللغوي بإنتاجها ، منحرفاً بها عن سياق الاستعمال المعجمي ، مع ملاحظة العلاقة بين

---

١٢ . الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد د/ عبد الله التطاوي . سابق . ص ٤٥

١٣ . علم الأسلوب . مبادئه وإجراءاته . د/ صلاح فضل ص ٢٤٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م

١٤ . علم الأسلوب . السابق . ص ٢٤١

١٥ . الخيال : مفهوماته ووظائفه د/ عاطف جودة نصر ص ٣٢٤ ، لونجمان ط١ / ١٩٩٨م

١٦ . الخيال : مفهوماته ووظائفه . السابق . ص ٣٢٦

١٧ . الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس د/ساسين عساف ص ٢٥ المؤسسة الجامعية ط١/١٩٨٢

طرفي الصورة المجازيين ، وهذا ما يعني " أن بنية الصورة بطبيعتها ثنائية مما يسمح لنا أن نجري عمليات التحليل الأسلوبي " (١٣) ٠

وانطلاقاً من هذين الطرفين اللذين يمثلان محور كل من الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل باعتبارها وسائل أسلوبية يمكن معالجتها من خلال النماذج الأسلوبية (١٤) فسوف يدرسها الباحث في إطار الصور الجزئية التي يتم إنتاجها من خلال بعض التراكيب اللغوية البسيطة وذلك في المبحث الأول من هذا الفصل ، بينما سيجعل المبحث الثاني لدراسة الصورة الكلية بما هي نمط من أنماط الصورة الشعرية عند حميد بن ثور الهلالي ، حيث تتآزر مجموعة من الأبيات الشعرية ، أو القصيدة كلها راسمة لوحة كلية لموضوع محدد ، أو فكرة معينة تعالجها الصورة المتكئة على الخيال الإبداعي عندما يؤلف بين عناصرها المتنوعة ، ويشكلها من المدرك الحسي الذي يقع في نطاق إدراك الذات المبدعة (١٥) ٠

وإذا كان هذا المدرك الحسي يمثل عالماً موضوعياً خارجاً عن نطاق الذات المبدعة ، فإن الشعر الذي يصفه يُعد " فناً موضوعياً همه خلق الجمال من مظاهر الطبيعة وإضفاؤه عليها " (١٦) وذلك عند البرناسيين الذين يحبذون انتحاء الذات المبدعة ، واختفاء العاطفة من الفن الموضوعي ، بيد أن انتحاء الذات المبدعة واختفاء العاطفة أمر يجافي الطبيعة الذاتية للإبداع الشعري خاصة ؛ لأن " الوجود جزء من كيان الشاعر ، وامتداد من خياله " (١٧) ولأن الذات الشاعرة هي التي تعيد صياغة هذا العالم الموضوعي . الوجود الخارجي . ، وتشكله من خلال عواطفها الذاتية ، ومن ثمة تذوب الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر ، والذات والموضوع ، بل قد يصبح هذا الوجود الخارجي معادلاً موضوعياً لتلك الذات يجسد عواطفها ومشاعرها في نسيج تعبيري يبتعد بها عن المباشرة والتقريرية التي تفقد الفن متعته وهدفه " الذي لا يتم التوصل إليه إلا بإيجاد علاقة عضوية متينة بين ما هو خاص وما هو عام ، وما هو فردي ، وما هو جماعي " ([١٨]) ، وتلك هي وظيفة الصورة الشعرية بما هي " أداة توحيد بين أشياء الوجود ، وأداة امتلاك وحفاظ وصهر ، وإعادة تركيب " (١٩) لأجزاء هذا الوجود بعد صبغه بمشاعر الفنان المبدع وأحاسيسه ٠

وانطلاقاً من المفهوم السابق للصورة الشعرية وأهميتها ووظيفتها فسوف يقوم الباحث بدراستها من خلال تقسيمها . إجرائياً . إلى قسمين : يدرس في أولهما الصورة الجزئية المتكئة في تشكلها على التشابه الذي يضم كلاً من التشبيه والاستعارة ، والمتكئة على التداعي الذي يضم كلاً من الكناية والمجاز المرسل ، ويدرس في القسم الثاني الصورة الكلية المتكئة على أسلوب القص ، وتلك المتكئة في تشكلها على أسلوب الوصف ٠

---

١٨ . الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث . سابق . ص ٥١

١٩ . الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس . سابق . ص ٢٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المبحث الأول :
الصورة الجزئية

أولاً :التشبيه

ثانياً :الاستعارة

ثالثًا :الكناية

رابعًا :المجاز المرسل

أولاً : التشبيه :

للتشبيه عند العرب القدماء فتنة ؛ فقد كانوا يعدونه " من أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفطنة والبراعة "([1]) ، واعتبره صاحب **كتاب قواعد الشعر** فناً من فنون الشعر (٢) ؛ ولأنه مستوعر المذهب ، ومقتل من مقاتل البلاغة (٣) فقد كان حداً من الحدود التي يتقدم بها شاعر على آخر ، فهو يدل على وعي المبدع وقدرته على المزج بين الظواهر المتباعدة واقعاً لتكون متقاربة بفعل العلاقات اللغوية التي يقيمها المبدع بين الدوال اللغوية ، فالتشبيه " علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما ، أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال " (٤) ، وربما كانت المشابهة بين الطرفين حسية ، أو عقلية ، إلا إنها تظل مع ذلك " مجرد علاقة مقارنة، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل ، أو صيرورة يتحول معها الطرف الأول كلية إلى الطرف الثاني فيكون هو هو ؛ لأن

---

١. نقد النثر . قدامة بن جعفر . ص٥٨ . دار الكتب العلمية بيروت . ١٤١٦هـ /١٩٩٥م

٢. قواعد الشعر . أبو العباس أحمد ثعلب . ص ٦ . تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي الدار المصرية اللبنانية . ط١ . ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م

٣. المثل السائر ، ابن الأثير . تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد ،٣٧٨/١ المكتبة العصرية بيروت . لبنان . ١٤١٦هـ/١٩٩٥م

٤. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د/ جابر عصفور/ص١٨٨/ دار المعارف١٩٨٠

٥. السابق ص ١٨٩

٦. نقد الشعر . قدامة بن جعفر ص١٠٩ تحقيق كمال مصطفى ،مكتبة الخانجي ط٣/١٩٧٨م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الشيء لا يشبه بنفسه " (٥) ، وإذا كانت هذه حقيقة يقرها العرف ، فقد يكون من صور التشبيه ما يصل بالطرفين إلى حال من الاتحاد والتمازج كالذي يكون في صورة التشبيه البليغ الذي يفضله ***قدامة ابن جعفر*** على غيره من الصور في قوله : " فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد " (٦)٠

وإذا كان حذف الأداة مع التشبيه البليغ يساعد على الاقتراب بالطرفين إلى حال من الاتحاد فإن بعض الأدوات قد يؤدي هذه الوظيفة ، أو قد يصل إلى هذه الدرجة من الاتحاد والتماثل كالأداة ***كأن*** " ؛ ولذا كان من الأولى أن ندرس التشبيه عند حميد ابن ثور الهلالي من هذا المنطلق : التشبيه بالأداة ، وبغير الأداة ؛ حتى يتضح لنا دور الأدوات التشبيهية في إنتاج الصورة ٠

وإذا كانت هذه القسمة الثنائية لدراسة التشبيه مراعية دور الأداة التشبيهية في بناء الصورة الشعرية ، فإن الباحث سوف يقوم بدراسة التشبيه داخل الأداة الواحدة بحسب اختلاف العناصر المكونة للصورة التشبيهية ٠

١ ـ التشبيه بالأداة

تتخذ أداة التشبيه وظيفة الرابط اللغوي بين طرفي التشبيه الذي يتوصل به إلى ما بينهما من علاقة مشابهة ؛ فالتشبيه هو" الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه " ([٧]) وهذه الأداة تتنوع بين الحرفية ،والاسمية والفعلية ، وقد استخدم حميد بن ثور ستاً من أدوات التشبيه المفردة وهي : كأن ، الكاف ،مثل ،أشبه ، شاكل ،شبه ،واستخدم الأداة المركبة " كمثل " في موضع واحد من مواضع التشبيه بالأداة الذي ورد في اثنتين وخمسين ومائة مرة ،ويمكن رصدها إحصائياً على النحو التالي

أداة التشبيه	مرات استخدامها
كأن	٦٨
الكاف	٦١
مثل	١٩
أشبهت	١
شاكلت	١
شبه	١
كمثل	١

٧ . الصناعتين ، أبو هلال العسكري ص٢٦١ ، تحقيق د/مفيد قميحة ط٢ /١٤٠٤هـ/١٩٨٤م دار الكتب العلمية

٨ . أدوات التشبيه واستعمالاتها في القرآن الكريم د/محمود موسى حمدان ص ١٩٥ ، مطبعة الأمانة ط١/١٩٩٢م

يتضح من الجدول تفوق الأداة كأن على غيرها من أدوات التشبيه ، فقد اقترب استخدامها من نصف جملة التشبيه بالأداة ، وكانت نسبتها المئوية (٤٤.٧%) تقريباً ،وجاءت الكاف بعدها في المرتبة الثانية ،وكانت نسبتها المئوية (٤٠.١%) تقريباً ،وجاءت الأداة مثل في المرتبة الثالثة ،وكانت نسبتها المئوية (١٢.٥%) تقريباً ، بينما تساوت باقي الأدوات في جملة الاستخدام / مرة واحدة لكل أداة ٠

تتميز كأن من بين أدوات التشبيه باختصاصها بالدخول على المشبه ، وقد اختلف علماء اللغة في دلالتها على التشبيه ، أوعدمه فبينما يراها علماء البصرة أصلاً للتشبيه فقد قصر علماء الكوفة دلالتها التشبيهية على كون خبرها / المشبه به جامداً ، وإذا كان مشتقاً أو جملة أو شبه جملة عدوها دالة على الظن والحسبان (٨) ، ومن الجدير بالذكر أن هذا الاختلاف سوف يوجه الباحث نحو دراسة التركيب اللغوي لجملتها التشبيهية ؛ ذلك أن المشبه به جاء جامداً ، ومشتقاً وجملة وشبه جملة ، وذلك للوقوف على ما إذا كانت دلالتها منصرفة إلى التشبيه ، أم إلى غيره ، من خلال تحليل بعض النماذج من كل حالة ورد عليها المشبه به / الخبر ٠

استخدم حميد ***كأن*** على ثلاث صور : الأولى ما كانت نونها ثقيلة ولم تتصل بها ***ما*** الزائدة وقد وردت في ثمانية وخمسين موضعاً من مواضع التشبيه بها ، والثانية ما اتصلت بها ما الكافة وقد وردت في ثمانية مواضع ، والثالثة : المخففة من الثقيلة ، وقد وردت في موضعين ٠ ورد المشبه به . في الصورة الأولى . جامداً في ستة وثلاثين موضعاً من جملة التشبيه بالأداة كأن في صورتها الأولى ، وجمود المشبه به أدعى إلى " تمكن الشبه بين المشبه والمشبه به لتمام القرب بينهما ، والمماثلة في أخص صفاتهما " ([٩]) ، ومن ثم يمكن تفسير وصف قوة التشبيه بها على غيرها من الأدوات ، فهي تستعمل حيث يقوى الشبه بين الطرفين ، ولعل قولة **بلقيس** ملكة سبأ عندما رأت العرش فيما حكاه القرآن الكريم ((**كأنه هو**)) (١٠) كانت دليل تلك القوة ؛ لأن ما رأته هو عرشها نفسه ٠

يقول حميد في وصف حركة فكَّيْ الجَمَل :

كأنَّ وَحَى الصِّرْدَانِ في جَوْفِ ضالَةٍ تَلَهْجُمُ لَحْيَيْهِ إذَا ما تَلَهْجَمَا (١١)

يلاحظ على هذه الجملة التشبيهية أمران أولهما : انحراف التركيب التشبيهي عن أصل استخدامه معها إذ تختص بالدخول على المشبه ،بينما دخلت في البيت على المشبه به ؛لأن الشاعر يريد تشبيه قوة

---

٩. أدوات التشبيه . السابق . ص ٢٠١

١٠. سورة النمل آية رقم ٤٢

١١. الديوان ص ٢٣١

١٢. الديوان ص ١٦٦

١٣. عيار الشعر لابن طباطبا العلوي ، تحقيق د/ محمد زغلول سلام ص ٥٧ ط٣/ منشأة المعارف ١٩٨٤م

١٤. الديوان ص ٦٩

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

حركة فكيْ الجمل بعدما رعى وسمن بصوت طائر الصردان ،والمشبه والمشبه به جامدان ،والأمر الثاني أن الصورة التشبيهية هنا ذات طرفين حسيين /سمعي/صوت الطائر ،وبصري /حركة فكي الجمل ،وحسية الطرفين أدعى إلى وضوح الصورة والدلالة التي يريدها الشاعر ،وهي التأكيد على التحول الذي طرأ على صورة هذا الجمل ،حيث القوة التي تبدت في ارتفاع صوت حركة الفكين ، والامتلاء بعد الضعف والهزال ، ويقول في وصف الرماد :

فَغَادَرْنَ مُسْوَدَّ الرَّمادِ كَأَنَّهُ حَصَى إِثْمِدٍ بَيْنَ الصِّلاءِ سَحِيقُ (١٢)

لقد تركت قطرات المطر رماد الأرض . وقد تلبد بفعلها . حجارة صلبة شبيهاً بحجر الكحل/ إثمد والتشبيه منتزع من البيئة ومفرداتها : المطر والرماد وحجر الإثمد ، وطرفا التشبيه حسيان يوضحان قوة التشابه في الصورة والهيئة (١٣) ، ويقول عن الجبال وقد علاها الثلج :

وَآنَسَ مِنْ كُلاَّنَ شُمًّا كأنها أَرَاكِيبُ مِنْ غَسَّانَ بِيضٌ بُرُودُهَا (١٤)

فالصورة التشبيهية هنا ذات طرفين حسيين جمع الشاعر بينهما في الهيئة واللون ، وربما كانت الصورة غريبة ؛ لأنه يشبه الجبال الشم ، وقد غطَّى قممها الثلج الأبيض بركبان الإبل الغسانيين ذوي البشرة السوداء ، وقد غطت رءوسهم العمائم البيضاء ، ومع ذلك فهي مستوحاة من البيئة ، وتشير إلى أسفار الشاعر المختلفة في بلاد العرب ، ومنها منطقة غسَّان في شمال العراق واستخدام كأن للتشبيه فيها دال على قوة التشابه ٠

ويصف السحاب بقوله :

كَأَنَّ الرَّبَابَ الدُّهْمَ في سَرَعَانِهِ عِشَارٌ مِنَ الْكَلْبِيَّةِ الْجُونِ ظُلَّعُ (١٥)

فالسحاب الأسود / الرباب الدهم من كثرة ما يحمل من الماء ، يشبه في سرعته تلك النوق السوداء المنسوبة إلى بني كلب ، وقد مضى لحملها عشرة أشهر / عشار ؛ ولذا فهي تغمز في مشيها/ ظلع وواضح أثر البيئة الصامتة / السحاب ، والحية / النوق الكلبية في اقتناص هذه الصورة الحسية ، ودلالتها على براعة الشاعر في إدراك أوجه التشابه بين طرفيها ، خاصة الهيئة . الإبل الحوامل والسحاب الحامل للماء ، فضلاً عن التشابه اللوني . السواد . مع الحركة / سرعانه ، وكل ذلك دال على قوة التشابه حيث اتفق الطرفان في ثلاثة أوجه : الهيئة واللون والحركة ٠

ويشبه النساء بالعبقر . أول ما ينبت من القصب . الخيزران . أو أولاد الدهاقين . في قوله :

بَرَزْنَ عَقِيلَةَ أَرْبَعٍ هَادِيْنَهَا بِيضِ الْوُجُوهِ كَأَنَّهُنَّ الْعَبْقَر (١٦)

---

١٥. الديوان ص ١٣٨

١٦. الديوان ص ١٠٨ ، والأبيات : ٣٣/٤ ، ٤٠/١ ، ٥٧/٥ ، ٦٧/٧ ، ٧١/٢ ، ٨٨/١ ،

١٧. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس . سابق . ص ٣٩

فالمرأة الكريمة خرجت تمشي بين أربع نسوة مشيةً فيها تمايل ، وتثنٍّ ينم عن أجساد غضة طرية تشبه نبتة القصب الغضة الندية أول ما تظهر على الأرض ، وربما كانت الدلالة الشكلية . التمايل والتثني . هي الجامع بين طرفيْ الصورة الحسيين ، ولكن الصورة . عند التحقيق . كثيفة محملة بكم وافر من الدلالات التي زخر بها الموروث الشعري عندما كان الشعراء يشبهون المرأة بالخيزران قدًّا . السرحة عند حميد . وأسنانها بالأقحوان بياضًا ، وغيرها ، وهم في ذلك يستخرجون كل ما في المرأة من ألوان الجمال الحسي والمعنوي اللذين نلمحهما في المشبه به . العبقر ، أو الخيزران ذي الاستقامة والطول ، وغيرها من دلالات يرجى اتصاف المرأة بها ، ولعل غنى الصورة التشبيهية بمثل هذه الدلالات . مع بُعْد ما بين الطرفيين ليؤكد على أنه " بقدر ما تكون العلاقة بين الطرفين غامضة بقدر ما يجيء التشبيه كثيفاً " (١٧) ٠

وتبدو قيمة الاسم الجامد الواقع موقع المشبه به في دلالته على ثبوت صفة التشابه بين الطرفين ، فتشبيه صوت طائر الصردان بالمصدر . تلهجم . ، أو تشبيه الرماد الأسود بالحصى أو تشبيه النساء ذوات الوجوه البيض بالعبقر ، إنما يدل على ثبات تلك الصفات للمشبه ، والثبات صفة مرادفة للجمود المقترن بدلالة الأسماء ، وهذا ما أشار إليه الإمام عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الفرق بين الاسم والفعل في الإثبات : " إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئًا بعد شيء " (١٨) ، كما أن مجيء المشبه به مصدرًا إنما يدل على وقوع الوصف في زمان مطلق فلا يتحدد ، أو يتخصص بزمن معين قد حدث فيه (١٩) ، وهذا الثبات المقترن بالأسماء الجامدة لا تدل عليه الأسماء المشتقة ؛ لأنها . كما جاء عند سيبويه . " تجري مجرى الفعل " (٢٠) المرتبط بدلالة التجدد المحدود بزمن معين ؛ ولذا كانت الأسماء المشتقة مرتبطة بالدلالة على التجدد والاستمرار كذلك ٠

جاء المشبه به مشتقاً في أربعة عشر موضعاً من شعره ، يقول الشاعر :

كَأَنَّ هَزِيزَ الرِّيحِ بَيْنَ فُرُوجِهِ عَوَازِفُ جِنٍّ زُرْنَ حَيًّا بِجَيْهَمَا (٢١)

فقد شبه صوت الريح المتحركة بين فتحات الهودج بأصوات الجن وهي تعزف بمعازفها عند زيارتها حي جيهم ، وهي صورة سمعية اعتمد الشاعر في رسمها على ثقافته البيئية التي تدرك أثر الريح في الموجودات ، كما أنها صدى للمخزون الثقافي السائد في جزيرة العرب عن الجن ووجودها في أماكن كانوا يعرفونها . مثل وادي عبقر . ، ومن ثم يكون الوجه الجامع بين طرفي الصورة هو الجانب

---

١٨. دلائل الإعجاز . سابق . ص ١٧٤

١٩. الزمن واللغة : مالك يوسف المطلبي ص ٥٦ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م

٢٠. الكتاب لسيبويه . سابق . ١١٧/١

٢١. الديوان ص ٢٣٤

٢٢. الديوان ص ٢٣ ، وانظر الأبيات : ١٤/١٤ ، ٢٥/٥٣ ، ٦١/١٩ ، ٨٣/٢ ، ١٤٥/٢ ، ٢٧٠/١٦٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

السمعي وحده لأن الطبيعة الخِلْقية للجن لا تسمح برؤيتها ، والملاحظ أن المشبه به . عوازف . مشتق ، وحول المشبه به المشتق كلام يمكن الانتباه إليه من خلال قوله :

أَظَلُّ كأنِّي شَارِبٌ لِمُدَامَةٍ لَهَا في عِظَامِ الشَّارِبِينَ دَبيبُ (٢٢)

فالمشبه هو الضمير العائد عليه . ياء المتكلم . والمشبه هو الاسم المشتق شارب الذي ترجع فاعليته إلى المشبه ، وعلى ذلك فإنه يشبه نفسه بنفسه ، وهذا غير جائز ؛ لأن الشيء لا يشبه بنفسه ولذا أضمر المشبه به ، فهو يشبه حالته بحالة إنسان شارب للمدامة ، وهو تشبيه يشير إلى أثر فقدان المحبوبة على نفسه ، إذ يصيبه ما يصيب من يداوم على شرب الخمر ٠

ويلاحظ أن التعبير بالاسم المشتق هنا أنه يدل على استمرار الحدث ، وتجدده إذ كلما دخلت الريح من بين فتحات الهودج سمع هذا الصوت الذي يشبه عزف الجن ، وكلما تذكر الشاعر محبوبته كلما أصابته هذه الحالة التي يفقد فيها وعيه ، وهو ما يعني أن فقدان المحبوبة يمثل بالنسبة إليه فقدان الوعي ٠

واستخدم حميد المشبه به جملة وصفية ، ويكون المشبه به الأصلي محذوفاً يمكن تقديره بإسناد الفعل في الجملة الخبرية له ، وهذه الجملة الخبرية تحل محل المسند الخبر لأداة التشبيه كأن في بعض المواضع ، منها قوله عن نفسه وقد سرت في أوصاله سورة الشباب :

بِجِدَّةِ غُصْنٍ مِنْ شَبَابٍ كأنَّهُ إذا قُمْتُ يَكْسُوني رِدَاءً مُسَهَّمَا (٢٣)

يلاحظ أن طرفي الصورة التشبيهية هنا مختلفان ، فأولهما مجرد ، وهو الشباب بكل ما يستدعيه من معاني الفتوة والنضارة والحيوية . وهي معانٍ حسية . ، والمشبه به محذوف عبر عنه بالجملة الوصفية . يكسوني رداءً مسهما . ، وأصل الصورة : كأن الشباب إنسان ، ومن ثم تدرك قيمة الجملة الوصفية ، فالشاعر لا يريد الشباب في حد ذاته ، وإنما يريد الأثر الذي تركه على نفسه ، أو الحدث الذي أحدثه فيها ؛ ولذا كانت الجملة الفعلية بدلالتها على الحدث أنسب من المشبه به الجامد ؛ لما يترتب على الحدث من حركة تتناسب وحيوية الشباب ، وكذلك مع حركة ارتداء الملابس ، ويجمع بين طرفين حسيين في قوله :

فَأُقْسِمُ لَوْلاَ أَنَّ حُدْباً تَتَابَعَتْ عَلَيَّ وَلَمْ أَبْرَحْ بِدَيْنٍ مُطَرَّدا

لَزَاحَمْتُ مِكْسَالاً كأنَّ ثِيَابَهَا تُجِنُّ غَزَالاً في الْخَمِيلَةِ أغْيَدا (٢٤)

جاء طرفا الصورة الحسيان في البيت الثاني : ثياب المرأة/مشبه ، والمشبه به محذوف يدل عليه المذكور في الجملة الخبرية . تجن غزالاً في الخميلة . وتقديره : كأن ثيابها خميلة تجن غزالاً ، وتشبيه

---

٢٣. الديوان ص ٢١٩

٢٤. الديوان ص ٧٢

٢٥. القرآن والصورة البيانية د/ عبد القادر حسين ص ٧٤ . ط٢/١٤١٢هـ/١٩٩٢م . مكتبة المنار . القاهرة

٢٦. الديوان ص ١٦٦

ثياب المرأة بالخميلة يستدعي معاني الحشمة والوقار ، والجمال الذي ينتجه التناظر بين الغزالة والخميلة ، وكون الطرفين حسيين فذاك ما يوضح الصورة التي أُخذت من البيئة التي يعيش فيها الشاعر ، والتي تعرف المرأة المنعمة بالكسل ، وتشبهها بالغزالة اللينة الأعطاف ، وذاك ما يتناسب ونعيم تلك المرأة وثرائها ٠

ومن الصور اللغوية التي وردت عليها كأن عند حميد ، اتصال ما الكافة بها . في ثمانية مواضع ، أو أن تكون نونها مخففة من الثقيلة . في موضعين . ، وهي في كلتيهما دالة على التشبيه (٢٥) ، ومن مواضع استخدامها مع ما الكافة قوله واصفاً السحاب وهو يمر بين موضعين :

لَعِبْنَ بِحَوْضِي وَالسِّبَالِ كأنَّمَا يُنَشَّرُ رَيْطٌ بَيْنَهُنَّ صَفِيقُ (٢٦)

فهو يشبه مياه تلك السحب عندما تمر بهذين الموضعين / حوضي والسبال بالريطة ، الملاءة التي تصفقها الرياح ، ويقول عن الجمل وقد وضعت المرأة الزمام في أنفه بعد خوف منه وفزع :

فَلَمَّا أَتَتْهُ أَثْبَتَتْ فِي خِشَاشِه زِمَامًا كَثُعْبَانِ الْحَمَاطَةِ أَرْثَمَا

شَدِيدٌ تَوَقِّيهِ الزِّمَامَ كَأَنَّمَا يُرَاهَا أَعَضّتْ بِالْخِشَاشَةْ أَرْقَمَا (٢٧)

فيبدو من الصورة التشبيهية هنا أن الجمل لم يخش الزمام بما هو زمام ، وإنما يخشاه لأنه يشبه الأرقم ـ شكل الحية المتعرج عند الحركة ، وشكل حبل الزمام في تعرجه والتوائه . وهو من أخبث الحيات شديد الطلب للإنسان والحيوان ؛ ولذلك نفر الجمل أشد النفور من الزمام الذي يئول في عينيه إلى تلك الحية ،التي تسكن الأشجار ، أو الثعبان الذي يخشاه ، ويبدو أن الخوف من الحيات والثعابين شعور متأصل لدى العربي القديم ، بل ليس في الثقافة العربية وحدها ، وإنما تعداها إلى الأمم السابقة كالإغريق والرومان والعبرانيين والمصريين القدماء ، واتخذ ذلك الخوف بعض المظاهر الطقوسية التي كان من أبرزها التقديس والعبادة ، وفي الثقافة العربية القديمة " تُعد الثعابين أشهر الصور التي تظهر بها الجن والأرواح ٠٠٠، ومن الممكن أن يُسمى الثعبان نفسه جاناً وشيطاناً " (٢٨) ؛ وربما من أجل ذلك وردت رواية البيت الأول من البيتين السابقين في كتاب منتهى الطلب لابن ميمون " زماماً كشيطان الحماطة " (٢٩) ، ؛ ولذلك فإن الثعبان في البيتين السابقين " لا يعدو أن يكون رمزاً للشيطان " (٣٠) ٠

واستخدم **كأنْ** المخففة في موضعين اثنين من شعره ، وهي أيضاً للتشبيه كما سبق القول ، وهذه القلة التي جاءت عليها ***كأنْ*** المخففة من الثقيلة ، إنما تلفت إلى الفرق بينها وبين التي نونها ثقيلة

---

٢٧. الديوان ص ٢٢٦،٢٢٧ ، وانظر البيتين : ٦٩/١٤ ، ٢٣٧/٦٠

٢٨. رمز الأفعى في التراث العربي د/ ثناء أنس الوجود ص ٦٧ . مكتبة الشباب . القاهرة . ١٩٨٤م

٢٩. منتهى الطلب لابن ميمون تحقيق د/ محمد نبيل طريفي ٣٥٧/٧ . ط١/ ١٩٩٩م . دار صادر بيروت

٣٠. الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام د/ أحمد إسماعيل النعيمي ص ١٧٨ . سينا للنشر ط١/١٩٩٥م

٣١. الديوان ص ٢٢٤ ، والأبيات : ٢٦/٥٦ ، ٣٢/٢ ، ٥١/١ ، ٦٥/١ ، ٩٠/٤ ، ١٠٠/١٠ ، ١٤٣/٢٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

، إذ تنتج ***كأنَّ*** الثقيلة النون بعض الدلالات التي لا تنتجها الأخرى ، فالثقيلة تنتج دلالة التوكيد المصاحبة للنون الثقيلة ٠

التشبيه بالكاف :

جاءت **الكاف** أداة للتشبيه في المرتبة الثانية بعد **كأن** في شعر **حميد** الذي استخدمها على صورتين : أولاهما كانت قائمة بنفسها متصلة بالمشبه به ولم يفصل بينهما فاصل ، ومعها يكون المشبه به اسما منفرداً ، والثانية اتصلت بها ما المصدرية ويكون المشبه به بعدها حدثاً أو هيئة عبر عنها بالجملة الفعلية ، وأكثر ما وردت كاف التشبيه في صورتها الأولى عنده في التشبيه الدال على اللون والهيئة ، فمن التشبيه اللوني قوله :

وقدْ عَادَ فِيهَا ذُو السَّفَاسِقِ وَاضِحًا هِجَانًا كَلَوْنِ الثَّوْرِ وَالجِـَوْنُ أصْحَمَا (٣١)

شبه اللون الأبيض الواضح . هجاناً . الذي صار إليه الجمل/ذو السفاسق ، بعدما رعى وسمن في زمن الخصب والنماء بلون الثور الأبيض ، وهي صورة حسية اتكأ الشاعر فيها على البيئة التي يعيش فيها ٠

وقد لوحظ على الجملة التشبيهية للكاف في النماذج السابقة أمران ، أولهما : أن الطرفين معها جاءا اسمين جامدين ، فلم تدخل على أفعال ، والأمر الثاني : أن جملتها التشبيهية قد جاءت في الترتيب الطبيعي لها أي : مشبه + الكاف + مشبه به ، ولم ينحرف الشاعر عن هذا الترتيب إلا في موضع واحد شبه فيه دقة خاصرة الظبية وضمورها بالسيف في قوله :

مُوَشَّحَةُ الأَقْرَابِ كَالسَّيْفِ صُقْلُهَا بِهَا مِنْ وِحَامٍ لَوْحَةٌ وَذُبُوبُ (٣٢)

والموشحة هي الظبية التي فوق ظهرها خطان أسودان كأنهما الوشاح ،ويلاحظ أنه قدم المشبه به . السيف . على المشبه . صقلها / خاصرتها ، والوجه الجامع بينهما الدقة والضمور ٠ وتوسط الكاف بين الطرفين له دلالته على التمايز بينهما ، إذ تقف حائلاً دون تمام التشابه ، أما عندما ينحرف الشاعر عن هذا الأصل في استعمالها ، فإنما يفعل ذلك ؛ لكي يزيد من فرصة التشابه بينهما ، عن طريق القرب المكاني بينهما . لفظًا ، وكونها تربط بين طرفين اسمين ، فذاك ما يدل على ثبوت التشابه في الوجه الجامع بينهما ٠

أما الصورة الثانية التي وردت عليها كاف التشبيه عند حميد ، فهي اتصال ما المصدرية بها ، وهي تتجه نحو تشبيه الأفعال ، أو الأحداث والهيئات ، وقد لوحظ على البنية اللغوية لجملتها التشبيهية أنها تأتي على صورة من اثنتين : الأولى يتفق الطرفان في المادة اللغوية ، وذلك كقوله :

---

٣٢. الديوان ص ٢١

٣٣. الديوان ص ١٧١

٣٤. الديوان ٢٤٢ ، وانظر الأبيات : ١١٦/٣٧ ، ١٣٧/٢ ، ٢٠١/٣ ، ٢٦٧/١٥٢

وَرَاحَتْ كَمَا رَاحَتْ بِتَرْجٍ مُوَقَّفٍ مِنَ الرُّبْدِ بَدَّاءُ الْيَدَيْنِ زَنِيقُ (٣٣)

حيث توسطت الأداة التشبيهية ***كما*** طرفي التشبيه اللذين اتفقا في المادة اللغوية وزمنها ، وفاعلها ، وقامت الأداة بوظيفة الدلالة على التماثل بين الحدثين / السرعة ، ومما اتفق فيه الطرفان في المادة اللغوية . كذلك . قوله :

فَهَادَيْنَهَا حَتَّى ارْتَقَتْ مُرْجَحِنَّةً تَمِيلُ كَمَا مَالَ النَّقَا فَتَهَيَّمَا (٣٤)

والملاحظ على هذه الصورة اتفاق الطرفين في المادة اللغوية ، واختلافهما زمناً ، فبينما كان الأول حدثاً آنياً ، جاء الثاني بصيغة الماضي الدالة على انتهاء الحدث المشبه به ، وثباته على هيئة ثابتة في تلك اللحظة التي تتمايل فيها الناقة عندما ركبتها المرأة ، فهذا التمايل يشبه الحركة المنتهية للرمال ، وهي صورة تستدعي ليونة الناقة وسهولة انقيادها للمرأة ٠

ولعل في التشابه اللفظي بين طرفي التشبيه مع دلالة الأداة على التشابه ، ما يقوي من درجة التشابه بين الطرفين ، حتى يصل بهما إلى شيء من التماثل الذي يزيده تأكيدًا كونه يقع في الأحداث أو الهيئات ٠

أما الصورة الثانية للجملة التشبيهية للأداة **كما** فهي ما اختلف الطرفان فيها في المادة اللغوية وإذا كانت الصورة الأولى أدعى إلى تمام المماثلة بين الطرفين ، فإن الصورة الثانية تستدعي مجرد التشابه في الحدث أو الهيئة بينهما ، فمن ذلك قوله :

تَرَى نَضْحَ الْعَبِيرِ بِجَيْبِها كما ضَرَّجَ الضَّارِي النَّزِيفَ الْمُكَتَّمَا (٣٥)

وبالرغم من اختلاف الطرفين في المادة اللغوية ، فإنهما يتفقان من حيث الدلالة التي يؤكدها التشبيه الذي يقرب بين صورة رش العبير على قميص المرأة ، وصورة الدماء المنثورة على جسد مجروح وهي صورة من صور التشبيه التمثيلي تستدعي أمرين أولهما تلك المفارقة بين صورة كل من الطرفين ، حيث يلمح الطرف الأول إلى شيء من البهجة المقترنة برش العبير على قميص تلك المرأة ، بينما يبعث الطرف الثاني على شيء من الحزن أو الألم لمنظر الدماء المراقة فوق الجسد الجريح ، ويظل الوجه الجامع بين الطرفين . برغم هذه المفارقة . ماثلاً في التفرق والانتشار ، وأما ثاني الأمرين فهو احتواء الصورة على ما يمكن تسميته : تراسل الحواس حيث " تتحول المسموعات إلى ألوان وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة " (٣٦) ، وذلك ما يشير إليه قوله " ترى نضح العبير " إذ العبير مما يدرك بحاسة الشم ، والنضح للشيء المادي الذي يدرك بحاسة البصر ، أو اللمس ٠

---

٣٥. الديوان ص ٢٥٨ وانظر الأبيات : ١١٢/١٩ ، ١٣٩/٧ ، ١٥٠/١٩ ، ٢٤٨/٩٦

٣٦. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر د/محمد فتوح أحمد ص ١٣٤ . ط٣/١٩٨٤ . دار المعارف

٣٧. الفروق اللغوية أبو هلال العسكري ص١٦٢ ، تحقيق عماد زكي البارودي . المكتبة التوفيقية بالأزهر

٣٨. أدوات التشبيه ودلالاتها . سابق . ص ٢١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

التشبيه ب " مثل " :-

تستخدم مثل للدلالة على المماثلة بين شيئين متكافئين في الذات ، وعلة ذلك فيما يرى أبو هلال العسكري " أن التماثل يكون حقيقة في أخص الأوصاف وهو الذات(٣٧)ومن ثم تكون دلالتها محصورة في : كون المحكوم عليه بالمماثلة متفقاً مع ما يماثله في جميع الجهات التي يصير بالاتفاق معه فيها على مثاله ، فيكون جنساً واحداً يسد أحدهما مسد الآخر" (٣٨) ، ومما يؤكد ذلك أمران : أولهما جواز دخول كاف التشبيه على **مثل** لتؤازرها في الدلالة على تمام المماثلة ، وهو تمام لا يعني صيرورة الطرفين شيئاً واحداً ، وإنما يعني اتفاقهما في أكثر الصفات ، وثانيهما هو كثرة دخول **مثل** على ياء المتكلم مما يعني أن المتكلم . وهو مدرك لخصائص ذاته . يخلص إلى أن، ما يشبه به نفسه يشترك معه في أكثر تلك الصفات، أو على الأقل يشبهه تشابهاً مثلياً في واحدة من تلك الصفات ، وإلا لما قال : هو مثلي ٠

تختص مثل بالدخول على المشبه به . كالكاف . ، وتشبه الهيئات كما تشبه الذوات ؛ بغية التركيز على جانب الاتفاق في جنس ، أو صفة من الصفات ، أو أكثرها وصولاً إلى شيء من التماثل ، وربما جاءت لإبراز التشابه في الصورة المحسوسة٠

استخدمها حميد في تسعة مواضع من شعره ، واتصلت بها ما المصدرية في موضع واحد منها ، وانصرفت دلالتها إلى تشبيه الهيئات ، أو الأحداث يقول عن ربوع صاحبته وقد غطتها النباتات والحشائش :

عَفَتْ مِثْلَمَا يَعْفُو الطَّلِيحُ فَأَصْبَحَتْ بِهَا كِبْرِياءُ الصَّعْبِ وَهْيَ رَكُوبُ (٣٩)

إذا كان التشبيه يقرب بين الأشياء المتباعدة واقعًا ، ويجعلها متقاربة لفظًا وفنًا بأداته ، فذاك ما يُلحظ في التشبيه التمثيلي هنا ، فالشاعر يربط بين صورة ديار المحبوبة وقد امّحت آثارها بعد الهجران ، مما ترتب عليه أن غطتها النباتات والحشائش ، وصورة البعير المهزول . الطليح . الذي طال وبره وغطى ظهره وحماه من أن يُركب ، فأصبح كالفحل المكرم على أهله ، فلا يركبونه . كبرياء الصعب . ، وبرغم هذا التشابه الشكلي الذي يستدعي كون الديار مقفرة من كل شيء ، فإن الشاعر يُصرُّ على وصفها في نهاية البيت بأنها ركوب ؛ لأنها غدت مأهولة بالوحش والحيوان ، وهو انتصار للمحبوبة ولديارها ؛ لأن محو الديار ربما استدعى محوها من حياته ٠

وقد لوحظ على البنية اللغوية للجملة التي تجيء فيها ***مثل*** أداةً للتشبيه ، وخاصة في تشبيه الذوات بعض الملحوظات : منها توسطها بين الطرفين . الترتيب الطبيعي . يقول عن الجمل :

---

٣٩. الديوان ص ١١

٤٠. الديوان ص ٢٣١

٤١. الديوان ص ١٥ ، وانظر البيتين : ١١٤/٣٠ ، ٢٤٨/٩٤

تَرَاهُ إِذَا مَا عَجَّ يَجْلُو عَنِ الشَّبَا فَماً مِثْلَ حِنْوِ الْخَيْبُرَانِيِّ لَهْجَمَا (٤٠)

حيث يشبه سعة فم الجمل عندما يرفع صوته بالهدير بسعة ما بين حِنْوَيْ . الأخشاب المنحنية التي يرفع عليها . الرحل المصنوع في خيبر . خيبراني . ، واتساع فمه الذي ينجلي عن حد أنيابه . الشبا . دال على ضخامة الجمل وعِظَمه ، وقد سبق أن صفات : الضخامة وما يستتبعها من قوة وطول كانت من الصفات الأساسية التي اقترنت بالناقة والجمل في شعر حميد ٠

ومنها أن يتقدم المشبه به ويتأخر المشبه مما يعني انحراف الشاعر عن الترتيب الطبيعي لجملة مثل التشبيهية ، وذلك في مثل قوله :

إِلَى مِثْلِ دُرْجِ الْعَاجِ جَادَتْ شِعَابُهُ بِأَسْمَرَ يَحْلَوْلِي بِهَا وَيَطِيبُ (٤١)

فقد تقدمت أداة التشبيه . مثل . وتلاها المشبه به / درج العاج ، وهو وعاء المرأة الذي تدخر فيه طيبها ، وتأخر المشبه / أسمر . اللبن . فأصل التركيب: جادت شعابه بأسمر مثل درج العاج ٠

ومن هذه الملاحظات : أن يحذف الشاعر المشبه ، ويكون في السياق ما يدل عليه ، وذلك في نحو قوله :

فَجَاءَتْ بِمِثْلِ السَّابِرِيِّ تَعَجَّبُوا والثَّرَى مَا جَفَّ عَنْهُ شُهُودُهَا (٤٢)

فالمحذوف هو ولد الناقة . الحوار . الذي يشبهه في رقته وضعفه بالثوب الرقيق الذي يشف عما تحته . السابري . ، وكذلك قوله :

فَلَمْ أَرَ مَحْزُونًا لَهُ مِثْلُ صَوْتِهَا أَحَنَّ وَأَدْوَى لِلْفُؤَادِ وَ أَكْلَمَا

وَلَمْ أَرَ مِثْلِي شَاقَهُ صَوْتُ مِثْلِهَا وَلاَعَرَبِيًّا شَاقَهُ صَوْتُ أَعْجَمَا (٤٣)

ففي صدري البيتين الثاني والثالث تم حذف المشبه ، ودل عليه السياق ، في البيت الثاني : صوت مثل صوتها ، وفي البيت الثالث : إنساناً مثلي ، ولعل حذف المشبه في هذين الموضعين مما يعضد دلالة النفي التي صدر بها كلا البيتين ؛ فإن صوت الحمامة الثكلى لا يشبهه صوت آخر ، وهو في إحساسه المتجاوب مع الحمامة والحزن المسيطر عليه يكاد يكون متفرداً فيه فلا يشاركه فيه أحد ٠

استخدم إلى جانب ما سبق من أدوات التشبيه **شَبَه ، شُبِّهت ، شاكلت** ، يقول عن النسوة رفيقات صاحبته في رحلتها :

وقالَتْ لأَتْرَابٍ لَهَا شَبَهِ الدُّمَى ثَلاثٍ يُنَازِعْنَ الْحَدِيثَ الْمُكَتَّمَا (٤٤)

---

٤٢. الديوان ص ٦٥

٤٣. الديوان ص ٢٦٨،٢٦٩ ، والأبيات : ٩٩/٥ ، ١١٩/٢ ، ٢٨٥/١٥ ، ٢٨٩/٤

٤٤. الديوان ص ٢٥٩

٤٥. الديوان ص ٢٢٢

٤٦. الديوان ص ٢٣٤

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فهن وقد ارتدين الثياب الحمراء المنقوشة . زينة . يشبهن الصور المنقوشة ذات اللون الأحمر/ الدمى ، ويقول عن جروح ناقته :

وَعَادَ مُدَمَّاهَا كُمَيْتًا وَشُبِّهَتْ مَكَانَ الْكُلَى منْهَا وِجَارًا مُهَدَّمَا (٤٥)

يكثر دخول الفعل التشبيهي . أشبه . على المشبه ، بينما يتأخر المشبه به الذي يقع . نحويا . موقع المفعول به لفعل المشابهة ، والصورة في البيت تقوم على تشبيه جروح الناقة الغائرة وقد برئت ، واستوت بعد امتلائها باللحم بالوجار . الحجر . الثقيل الذي انحدر من مكان عالٍ فغار في الأرض ثم استوى وسطحها ، فلم يعد ناتئاً ، وفي ذلك إيحاء بتمام البرء ، ويقول عن الجمل وقد وضع عليه الغبيط ، فصار شبيهاً بالخيل لدرجة كاد معها أن يصدر صوت الحمحمة :

تَبَاهَى عَلَيْهِ الصَّانِعَاتُ وَشَاكَلَتْ بِهِ الْخَيْلَ حَتَّى هَمَّ أَنْ يَتَحَمْحَمَا (٤٦)

ب ـ التشبيه بغير الأداة : ـ

لقد كان وجود أداة التشبيه بين الطرفين دالاً على خصوصية الدلالة المقترنة بها ، وهي التشابه بين الطرفين التي جمعت بينهما ، وهذا الجمع قد يتأكد من خلال حضور وجه الشبه ، وفي غيبته تكون الأداة وسيلة الربط الذي يؤدي وجودها إلى وضوح الصورة التشبيهية أمام المتلقي المدرك لدلالتها ، بيد أن الشعراء لا يقنعون بتلك التشبيهات المفصلة ، وإنما يتوجهون إلى أبنية لغوية تختفي منها الأداة ، وتظل دلالة تلك الأبنية اللغوية تشبيهية ٠

ويلاحظ أن بعض تراكيب التشبيه الخالي من الأداة تحتكم إلى بعض الوظائف النحوية التي تسهم في تحديد نوع الصورة التشبيهية ، وقد تحددت هذه الوظائف من خلال استقراء صور التشبيه الخالي من الأداة ، وكانت تلك الوظائف أشبه ما تكون بالأطر المميزة للنوع ، دون أن تكون من الصرامة بحيث تغفل ما عداها من تراكيب منتجة لتشبيه خالٍ من الأداة ٠

وإذا كان ذكر الأداة مسهماً في وضوح الدلالة التشبيهية أمام المتلقي ، فإن اختفاءها قد يؤدي إلى خفاء الصورة ، وربما استعصائها وصعوبة إدراكها أمام بعض المتلقين غير الواعين للأبنية اللغوية ودلالاتها على التشبيه الذي درجت البلاغة العربية القديمة على نعته بالمؤكد تارة ، وبالبليغ تارة أخرى ([٤٧]) ، واعتبره بعض النقاد القدامى " أقوى وأبلغ مراتب التشبيه " (٤٨) ، وربما كان من أسباب قوته وبلاغته حذف أداته التي يحول وجودها دون تمام المشابهة ؛ لأنها تكون . عندئذ . بمثابة الحاجز الحصين بين طرفي الصورة (٤٩) ، ومن ثم يكشف حذفها عن رغبة متأصلة لدى الشعراء في تصفية

---

٤٧. التعبير البياني : رؤية بلاغية نقدية د/ شفيع السيد ص ٢٢ ط٢/١٩٨٢م . دار الفكر العربي . القاهرة

٤٨. مفتاح العلوم للسكاكي . سابق . ص ٣٥٥

٤٩. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . سابق . ص ٣٣٣

٥٠. الرمز والرمزية . السابق . ص ٣٥٠

٥١. الديوان ص ٢٣٨

الصورة من الروابط الأسلوبية ؛ لأنها وسائل إيضاح وتفسير ، مع القناعة من التركيب اللغوي بالعناصر الموحية فيه (٥٠) وذلك أدعى إلى كثافة الصورة ، واحتمالها عدداً من الدلالات الجمالية الموحية بما يريده المبدع من تلك العلاقات التشبيهية التي يبدعها ٠

تنوعت البنية اللغوية للتشبيه البليغ في شعر حميد بين المركب الفعلي والاسمي والإضافي ففي أولها جاء المشبه به في موقع المفعول به الثاني ، وذلك في مثل قوله عن الهودج :

تَرَاهُ خِلاَلَ الرَّقْمِ لَمَّا سَدَلْنَهُ حِصَاناً تَهَادَى سَامِيَ الطَّرْفِ مُلْجَمَا (٥١)

فالمشبه هو الضمير العائد على الهودج في فعل الرؤية العقلية . تراه . وهو قد وقع موقع المفعول به الأول ، والمشبه به هو /حصاناً ، والصورة حسية بصرية تُلمح إلى جمال الهودج الذي يُقلُّ صاحبتهن ، مما يوحي بقوة العلاقة التي تربطهن بها ، ويوظف الشاعر أفعال الظن : حسب وخال لتقوم بدور الرابط بين طرفيْ الصورة التشبيهية في مواضع منها قوله عن الناقة :

تَخَالُ الْحَصَى مِنْ بَيْنِ مَنْسِمِ خُفِّهَا رُضَاضَ الْحَصَى والْبَهْرَمَانَ المُقَصَّمَا (٥٢)

فقد تحول الحصى تحت خفيْ هذه الناقة القوية الضخمة التي رعت وسمنت إلى حجارة صغيرة مكسرة . رضاض . وأشبه في حالته تلك زهر العصفر . البهرمان . وقد تكسر وتفرق تحت خفيها ٠

ومن صوره التي جاءت على المركب الاسمي حيث يكون المسند إليه في موقع المشبه ، ويكون المسند في موقع المشبه به ، سواءٌ أكان ذلك في المركب الاسمي المنسوخ أم غير المنسوخ فمن الأول قوله عن المرأة التي تعثرت في ركوب الجمل :

وَمَا رَكِبَتْ حَتَّى تَطَاوَلَ يَوْمُهَا فَصَارَتْ لَهَا الأَيْدِي إِلَى الْخِدْرِ سُلَّمَا (٥٣)

فهو يشبه أيدي النسوة وهن يساعدن المرأة . محبوبته . على ركوب ناقتها العصية والوصول إلى الخدر بسلم تصعده ، وهي صورة حسية تجسد تلك المعاناة التي تعرضت لها المرأة عند ركوب جملها ، والصورة توحي بحسن العلاقة بين النسوة ، كما توحي بضخامة الجمل٠ ومن ذلك قوله في رثاء أحد أقاربه :

وَكُنْتَ لَنَا جَبَلاً مَعْقِلاً وَعِنْدَ الْمُقَامَةِ بُرْدًا جَمِيلا (٥٤)

ففي البيت صورتان تشبيهيتان بنيتا على الفعل الناسخ ***كان*** والمشبه مشترك فيهما ، وهو المسند إليه المتصل بالفعل الناسخ ، والمشبه به الأول هو : جبلاً الذي يستدعي معاني القوة والتحصن مع العلو والشرف ، ووصف الجبل بالمعقل ، وهو الملجأ الذي يلجأ إليه كل خائف طالب الأمن ، والمشبه به

---

٥٢. الديوان ص ٢٥٥ ، وانظر الأبيات : ٨/١١ ، ٢٨٠/١ ٢٨٤/١٢،١١

٥٣. الديوان ص ٢٤٣

٥٤. الديوان ص ٢٠٧ ، والأبيات : ٨٣/١ ، ١٧٠/٢٧ ، ٢٤٩/١٠٠

٥٥. الديوان ص ٢٥٦ ، وانظر الأبيات : ٩٥/١٠ ، ١١٧/٤١ ، ١٤١/١٥ ، ١٨٨/٤ ، ١٩٢/٢٧ ، ٢٠٨/١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الثاني هو : البرد الجميل ، وهو يشير إلى أن هذا المُرثَى قد كان يزين مجالسهم . المقامة . كالثوب الجميل الذي يلفت الأنظار ٠

ويستخدم المركب الاسمي غير المنسوخ لإفادة التشبيه المحذوف الأداة في قوله مشبهًا نجوى محبوبته . أم طارق . بالشفاء :

فَقُلْتُ لَهَا أَلاَ عُوجِي لَنَا أُمَّ طَارِقٍ ثُنَاجِ وَنَجْوَاكُمْ شِفاءٌ لأَيْهَمَا (٥٥)

ويلاحظ أن طرفيْ الصورة هنا عقليان ، يتحولان مع الصورة اللفظية التي يتم عليها الطرف الأول النجوى ، إلى صورة مرئية حيث يمكن رؤية أثر النجوى على المحب الذي أدواه الحب ، إذ يُشفى مما تركه فراقها فيه من داء ٠

وثمة صورة أخرى من هذا التشبيه المحذوف الأداة جاءت بنيتها اللغوية مراعية العلاقة بين المصدر المؤول ، وما يشتق منه ، ويكون المصدر المؤول هو المشبه به ، وتلك صورة عدها ابن الأثير في المثل السائر من محاسن التشبيه ، فهو يقول عن التشبيه المصدري " وهو أحسن ما استعمل في باب التشبيه " (٥٦) ، ويرجع السر في ذلك إلى توحد البنية اللغوية لطرفي التشبيه ، مما يستدعي تمام التشابه والتماثل بينهما فيبدوان وكأنهما شيء واحد ، من ذلك قوله :

وَنَجَدَ الْمَاءَ الَّذِي تَوَرَّدَا تَوَرُّدَ السِّيدِ أَرَادَ الْمَرْصَدَا (٥٧)

حيث يشبه عرق الناقة المتفصد من جسدها ، وقد تلون . تورد . بتلون الذئب /السِّيد، واحتياله عندما يغشى طريق فريسته من كل ناحية ، فهو يملأ الطريق حركة كما يملأ العرق المتورد جسد الناقة ٠

ويقوله عن لين الناقة وخضوعها للنسوة :

فَلَمَّا لَوَيْنَ عَلَى مِعْصَمٍ وَكَفٍّ خَضِيبٍ وَإِسْوَارِهَا

فُضُولَ أَزِمَّتِهَا أَسْجَدَتْ سُجُودَ النَّصَارَى لأَحْبَارِهَا (٥٨)

فقد شبه إمالة الناقة رأسها إلى الأرض مع ثبات أزمتها بسجود النصارى بين أيدي رهبانهم وفي ذلك ما يدل على لين الناقة وحسن انقيادها لهؤلاء النسوة ٠

ومن صور التشبيه المضمر الأداة ما جاء على هيئة التركيب الإضافي ، حيث يضاف المشبه إلى المشبه به ، وهي صورة تدل على تمام المشابهة بين الطرفين المقترنين إضافياً ، فيصيران كالشيء الواحد لذوبان الفوارق اللغوية الفاصلة بينهما ، مما يستدعي ذوبان الفوارق الدلالية ، يقول حميد عن شبابه :

---

٥٦. المثل السائر لابن الأثير . سابق . ٣٧٩/١

٥٧. الديوان ٧٧

٥٨. الديوان ص ٨٩ ، والأبيات : ٣١/٦٧ ، ٤٤/١١ ، ٥٤/١ ، ٩٠/٥ ، ٩٣/٢ ، ١٢٢/٦ ، ٢٣٦/٥٤

٥٩. الديوان ص ١٩

٦٠. الديوان ص ٢٠٦ ، والبيتان : ١٠٠/٩ ، ١١٧/٤٢

لَيَالِيَ أَبْصَارُ الْغَوَانِي وَسَمْعُهَا إِلَيَّ وَإِذْ غُصْنُ الشَّبَابِ رَطِيبُ (٥٩)

فطرفا التشبيه في عجز البيت أحدهما . المشبه . عقلي ، هو الشباب ، وثانيهما مادي . غصن . ، وقد جاءا على هيئة التركيب الإضافي ، وما يلمح إليه من التقارب بينهما فهو يشبه الشباب بالغصن الرطيب ذي الحيوية والنضارة التي تتناسب والمشبه الشباب بما يقترن به من الحيوية والنضارة والقوة ، وكلها صفات تستلفت سمع الغواني وأبصارهن إليه ٠

ويقول عن الموت :

خَذَلْتَ الْوَلِيَّ لِكَأْسَ الْحِمَامِ وَلَمْ تَكُ يَا بْنَ عُمَيْرٍ خَذُولا (٦٠)

فالموت . وهو معنوي . يشبه الكأس . وهو حسي . على صورة التركيب الإضافي الذي يتجسد فيه الموت ليصل إلى كل نفس ٠

إذا كانت التشبيهات السابقة قد تحددت في إطار بعض الوظائف اللغوية ، فإن ثم صورة أخرى للتشبيه المضمر الأداة قد خرجت عن تلك الوظائف اللغوية / النحوية ، وقد بلغت درجة من الخفاء أكبر من سابقتها ؛ فالتشبيه فيها " لا يتقيد بعناصر معينة ، ولا بترتيب فيها خاص ، و لا بروابط محدودة ، فهو لا يحدد الصلة بين الطرفين " ([٦١]) تلك التي يمكن التعرف إليها من خلال تتبع العلاقات الدلالية بين الدوال المختلفة التي قد تشمل البيت كله ، وربما تجاوزت البيت الواحد إلى مجموعة أبيات متوالية ، وهذه الصورة من التشبيه تعد برهاناً على عقلية المبدع التي تجمع بين المتباعدات لإقامة علاقة تشبيهية من شأنها أن تشغل عقل المتلقي ، وتشده دائماً إلى النص الشعري في علاقة حميمية تدرك من خلالها المتعة الجمالية والفنية والدلالية التي يتغياها المبدع بما يبعث في النص الحراك والحيوية ٠

ولأن هذه الصورة من التشبيه لا تتكئ في إنتاجها على الوظائف اللغوية أو النحوية ، فقد ارتأيت دراستها من خلال ما تتناوله من موضوعات ، فهو يقول في وصف الغبيط المحلى بألوان من النقوش والزينة المختلفة التي تفننت النسوة في نسجها وهن يتباهين به :

يُطِفْنَ بِهِ يَخْلُونَ حَوْلَ غَبِيطِهَا رَبَابَ الثُّرَيَّا صَابَ نَجْدًا فَأَوْسَمَا (٦٢)

إن غياب الأداة ، وتخلف طرفي التشبيه عن الظهور المستقل قد أصاب الصورة التشبيهية هنا بشيء من الغموض ، بيد أن تتبع العلاقة بين الدوال اللغوية ودلالاتها يمكن أن يقفنا على طرفي التشبيه ، إذ العلاقة الجامعة بينهما حسية بصرية مرتبطة بالغبيط الممثل للطرف الأول بما عليه من ألوان متشاكلة ، ويمثل النبات المختلف الألوان والأشكال الطرف الثاني الذي لم يذكر صراحة ، وإنما دل عليه بأثر

---

٦١. خصائص الأسلوب في الشوقيات . سابق . ص ١٥٣

٦٢. الديوان ص ٢٣٦

٦٣. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي د/ نصرت عبد الرحمن . سابق . ص ٦٤

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المطر / رباب الثريا في أرض نجد ، ومن ثم يكون الجامع بين الطرفين هو الجمال الشكلي الذي كشف عن قدرة الشاعر على تخير المفردات تخيراً يعين على تجسيد هذا الجمال ، فقد تخير للمطر لفظ الرباب وهو السحاب الأبيض ، ولم ينسبه إلى السماء ، وإنما نسبه إلى الثريا / النجوم التي تتبدى في السماء على هيئة عنقود ؛ ليوائم بين جمال شكلها ، وجمال شكل الغبيط فضلاً عن ارتباطها / الثريا بالسعود والفأل الحسن (٦٣) ٠

ويشكو الهرم والموت الموت والموت الذي يلاحقه في قوله :

أَتَنْسَى عَدُوًّا سَارَ نَحْوَكَ لَمْ يَزَلْ ثَمَانِينَ عَامًا قَبْضَ نَفْسِكَ يَطْلُبُ

وَتَذْكُرُ سِرْدَاحًا مِنَ الْوَصْلِ بَاقِيًا طَوِيلَ الْقَرَى أَنْضَيْتَهُ وَهْوَ أَحْدَبُ (٦٤)

فهو يؤنب نفسه على تجاهلها الدهر الطويل/ العدو الذي يحاول قبضها ، وهو يعلل نفسه بطول العمر / سرداح الذي أنهكه وأصابه بالهزال ، حتى صار كالجمل بظهره الناتئ ، وبطنه الضامر ، وتلك صورة الكهل / ثمانين عاماً ، وإذا كان مما يعين على التعرف إلى مثل هذا التشبيه " أن يرد على وجه المثل المضروب " (٦٥) ، فإن حميدا يوظف الأمثال معبراً عن عدم رجعة الشباب الذاهب مرة أخرى في قوله :

لَيْسَ الشَّبَابُ عَلَيْكَ الدَّهْرَ مُرْتَجَعاً حتَّى تَعُودَ كَثِيباً أُمُّ صَبَّارِ (٦٦)

فهو ينفي استحالة عودة الشباب الذاهب إلى صاحبه ، ومشبهاً هذه الاستحالة باستحالة صيرورة الحجارة السوداء المحترقة . وذلك أدعى إلى صلابتها وصعوبة تحولها عن تلك الحالة . إلى الرمال الهشة / كثيباً

وبعد فمن خلال دراسة الصورة التشبيهية وأنماطها عند حميد بن ثور تبين للباحث ما يلي :

مثلت الطبيعة . الحية والجامدة . مصدراً خصباً استقى منه الشاعر صوره التشبيهية ، فقد تجسدت الطبيعة الحية في الناقة والحمامة والثعبان والثعلب ، ودار حولها الكثير من تشبيهاته التي لم يخرج فيها عن الإطار البيئي ، أو عن توظيفها عند من سبقه أو عاصره من الشعراء العرب ، وقد اتخذ بعض هذه الحيوانات أطراً أسطورية ، أو عقدية دينية ، كما كان للطبيعة الصامتة من جبال ورمال وحصى ، وسحاب حضورها في صوره التشبيهية ٠

تنوعت صوره التشبيهية بين ما هو سمعي ، وما هو بصري يعتمد الحركة أو اللون ، كما لوحظ تداخل بعض الحواس في إنتاج الصورة ، وهو ما سمي بتراسل الحواس التي إن كانت ظاهرة حديثة فطن إليها النقد الحديث ، فقد كانت موجودة لدى الشعراء القدامى ، وإن اختلفت طرق ودلالات

---

٦٤. الديوان ص ٣٤،٣٥

٦٥. المثل السائر لابن الأثير . سابق . ٣٧٣/١

٦٦. الديوان ص ٨٤ ، والأبيات : ١٥٩/٥ ، ١٨٢/٣ ، ١٩٧،١٩٦/٦،٥

٦٧. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . سابق . ص ١٦١،١٦٠

توظيفها في النص الشعري (٦٧) ، ووجودها دليل على إحساس هؤلاء الشعراء بما بين الحواس من علاقات قربى ؛ لانتمائها إلى جهاز حسيٍّ واحد ٠

كثر تشبيه الحسي بالحسي في التشبيه بالأداة ، وقل تشبيه المعنوي بالحسي ، في حين اختفى تشبيه المعنوي بالمعنوي ، والعلة في ذلك يمكن التماسها في حفاظ الطرفين على التمايز الذي يؤكده وجود الأداة بينهما ، أما في التشبيه المحذوف الأداة ، فقد لوحظ حضورًا بارزًا لتشبيه المعنوي بالحسي ، وارتبط ذلك بالحديث عن الشباب والموت ، والعلة في ذلك تكمن في الرغبة في إبراز صورة هذه الأمور المعنوية في صورة حسية لما لها من أثر كبير في حياة الشاعر ٠

وظف الشاعر أدوات التشبيه . الاسمية أو الفعلية ، أو الحرفية . في بناء الصورة والجمع بين الطرفين ، كما عمد إلى حذف أداة التشبيه ، ولم يصب الحذف الصورة بشيء من الغموض ؛ فقد كانت التراكيب اللغوية لتلك الصور معينة على إدراك دلالة التشبيه فيها ٠

ظهر في بعض صوره أثر الخبرات الدينية . سجود النصارى لأحبارها ٨٩/٣والاجتماعية . ضياع المال : اليوم تنتزع العصا من ربها ١٨٢/٣ . و الفكرية والعقلية عند العرب ، وقد تجسد ذلك في تشبيهاته التي اتكأت على الأمثال : ضياع الود كالذي بالت عليه الثعالب ٣٦/٢،١ ، استحالة رجعة الشباب ٨٤/٥ والتحسر على فواته : غصن الشباب ١٩/٣١ ، أو الحكم : الإحساس بيقينية الموت ٣٥/٥ ، وخاصة في تشبيهاته التي جاءت محذوفة الأداة ٠

ثانياً : الاستعارة :

لم تنل الاستعارة نفس القدر من العناية عند البعض من النقاد كالذي ناله التشبيه بل كانت أقرب إلى الذم منها إلى المدح عند قدامة بن جعفر الذي تحدث عنها حديثاً عابراً وهو يتحدث عن المعاظلة ([٦٨]) وكان عدم الاحتفال بالإبداع والاستعارة أحد شروط المفاضلة بين الشعراء عند القاضي الجرجاني (٦٩) ، وأهملها ابن طباطبا تماماً ولعل السر في ذلك أن هؤلاء النقاد كانوا " يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفاً من تعاملهم مع الاستعارة ، والسبب معروف ، فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء ٠٠٠ويظل محكوماً بالأداة ، وبتجاور المشبه مع المشبه به ، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود " (٧٠) ٠

إن الحفاظ على الحدود بين طرفي الصورة من جانب التشبيه ، وإهماله من جانب الاستعارة يستدعي الوقوف أمام مفهوم الاستعارة الذي يدور في جانب منه حول تماهي الحدود بين طرفي الصورة الاستعارية التي تقوم بكسر الحواجز بين الحقول الدلالية عندما تنقل كلمة من مجالها الدلالي

---

٦٨. نقد الشعر . قدامة بن جعفر . سابق . ١٧٦ وما بعدها

٦٩. الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني ، تصحيح أحمد الزين ص٣٧/مكتبة محمد علي صبيح دت

٧٠. الصورة الفنية في التراث النقدي د/ جابر عصفور . سابق . ص ٢١٧

٧١. قواعد الشعر . ثعلب . سابق ص ٢٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

، وتنقلها إلى أخرى تنتمي إلى مجال دلالي آخر، والنقل والإبدال محوران دارت حولهما تعريفات القدماء للاستعارة ، فأبو العباس أحمد ثعلب . وهو من اللغويين . يعرفها بقوله :" أن يستعار للشيء اسم غيره ، أو معنى سواه " (٧١) ، فالفعل . يستعار . يتضمن دلالة النقل الذي أشار إليه الإمام عبد القاهر الجرجاني عند تعريفه للاستعارة بقوله " أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقل إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية "([٧٢]) والنقل بهذا المفهوم يدخل في نطاق ما يعرفه نقاد نظرية الأدب المعاصرون باسم الإزاحة (٧٣) ، إذ الاستعارة " صورة شكلية تحل فيها مفردة محل مفردة أخرى بمقتضى علاقة التشابه القائمة بينهما، وهذا الاستبدال يتضمن تغييراً في المدلول ؛ لأن العلاقة بين المفردة المستبدلة ، أو المستدعاة ، والمفردة الاستعارية تتضمن انتقالاً ، أو نقلاً بواسطة القارئ من دلالة إلى أخرى " (٧٤) ، ويؤكد **دي مارسيه** على دور المبدع في إنتاج الدلالة الاستعارية بأن نقل المدلول من كلمة إلى أخرى لا تتناسب وإياه إنما يتم في ذهن المبدع الواعي بعملية النقل والإبدال (٧٥)

وفي الاستعارة يظل الطرفان متمايزين ؛ لأن " الاستعارة استبدال ينهض على نوع من المثلية التي يحتفظ فيها كل من الطرفين باستقلاليته وحركيته ؛ لأن الاستعارة ليست نقل الاسم عن الشيء كما هو الحال في الكناية ،ولكنها إبقاء للشيء على ما هو عليه أولاً ثم ادعاء معنى الاسم للشيء "(٧٦) وهذا الاستبدال يلفت إلى أهمية الاستعارة ووظيفتها في البناء الشعري باعتباره بناءً لغوياً أنتجه العقل الواعي للمبدع المدرك حركية الدلالة الاستعارية التي " تصبح محاولة لإبلاغ اللغة مداها والكشف عن الطاقة الكامنة فيها بحيث تصبح عالماً منغلقاً على ذاته ينمو نمواً داخلياً ، تتبني فيه اللغة على اللغة حتى يفضي إلى انفصال الشعر عن كل ما هو مألوف ومعقول ، ويصبح منطقه كامناً داخله " (٧٧) ومن ثم تكون الاستعارة الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع و العلاقات التي ينشئها الذهن بينها (٧٨)

---

٧٢. أسرار البلاغة: شرح وتعليق السيد محمد رشيد رضا ص ٢٠ . ط٦/١٩٥٩م . مكتبة محمد صبيح

٧٣. جماليات الحساسية والتغير الثقافي د/صبري حافظ مجلة فصول ع٢ يوليو ١٩٨٦م ص ٨٧

٧٤. نظرية اللغة الأدبية خوسيا ماريا إيفانكوس ترجمة د/ حامد أبو أحمد ص ٢٠٥ دار غريب ١٩٩٢م

٧٥. نظرية اللغة الأدبية . السابق . ص ٢٠٦

٧٦. جمالية الحساسية والتغير الثقافي . سابق . ص ٨٨

٧٧. حركة اللغة الشعرية . سعيد السريحي . سابق . ص ٢٣٧

٧٨. مبادئ النقد الأدبي إ.ا. ريتشاردز . سابق . ص ٣١٠

٧٩. جماليات الأسلوب : الصورة الفنية د/ فايز الداية ص١١٤ . ط٢/١٩٩٦م . دار الفكر المعاصر سوريا

وثمة وظائف أخرى تباشرها الاستعارة في البناء الشعري ، منها التوضيح والتبيين ، والإيجاز ؛ ولأنها عمل لغوي يستخدم عدداً من العلاقات اللغوية ذات الاستبدالات الدلالية ، فإن دراستي للاستعارة عند ***حميد بن ثور*** سوف تراعي الناحية الدلالية لها في إطار البناء اللغوي الذي يكتنفها حيث " يتشكل العمل الأسلوبي من خلال التركيب اللغوي بعلاقات جديدة فيه ، وارتباط بين أطراف الجملة فعلاً وفاعلاً ومفعولاً وشبه جملة ، وصفة وحالاً ومبتدأً وخبراً " (٧٩)منقولة من سياقاتها الأصلية إلى سياقات جديدة . استعارية . قد تهدف إلى دلالات تشخيصية ، أو تجسيمية ، أو إيحائية ؛ فـ " الاستعارة هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض ، أو عدم انسجام منطقي ، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والغرابة ٠٠٠ ويتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر " (٨٠)

١ـ الاستعارة التشخيصية : ـ

تسهم عملية النقل والاستبدال بين طرفي الاستعارة ، وما يتولد عنهما من علاقات دلالية جديدة في ثراء اللغة ومرونتها ،التي تتبدى في قدرة المبدع على الجمع بين الدوال اللغوية في العلاقات الجديدة التي تنمو في ربوع النص الشعري، وفي الاستعارة بوصفها جوهر الشعر إذ الملاحظ أن " نشاط اللغة يبدو فيها جلياً حين تقوم بتحطيم حدود الأشياء ، وخلط عناصرها ، ثم إعادة خلقها ثانية بحيث تصبح عالماً لا يقوم إلا في الشعر " (٨١) وتجسُّد هذا الخلط في الاستعارة يتمخض عنه . دلالياً . وجود ظواهر مثل التشخيص والتجسيم والإيحاء ، حيث ترتبط ثلاثتها بالذات المبدعة ، وبتصوير الموقف أو التجربة التي مرت بها ، مع جذب المتلقي إلى حركة البنية الشعرية بما يحافظ على إبداعية القصيدة ، وصيانتها من أن تُطوى في ثنايا الزمان لغياب العلاقة الجدلية بين النص والمتلقي ٠

يتم التشخيص الاستعاري " باقتران كلمتين : إحداهما تشير إلى خاصية بشرية ، والأخرى تشير إلى جمادٍ أو حيٍّ ، أو مجرد " (٨٢) مما يعني التقارب أو التمازج بين الظواهر الكونية ، وسواء أكان تفسير هذه الظاهرة راجعاً إلى " بقايا العقائد القديمة التي ترى أن الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية أم أنها راجعة إلى قوة الوجدان الإنساني إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات

---

٨٠. في النص الأدبي : دراسة إحصائية د/ سعد مصلوح ص ١٨٧ ط١/ ١٩٩٣م . عين للدراسات والنشر

٨١. حركة اللغة الشعرية . سابق . ص ٢١٩

٨٢. في النص الأدبي د/ سعد مصلوح . سابق . ص ١٨٩

٨٣. دراسات في علم النفس الأدبي : حامد عبد القادر ص ٤٤،٤٥ . لجنة البيان العربي د ٠ ت

٨٤. الصورة الأدبية د/ مصطفى ناصف ص ١٣٦ . ط٢/ ١٤١٠هـ/١٩٨١م . دار الأندلس . بيروت

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

" (٨٣) ، فإن الاستعارة تؤكد هذه العلاقة الحميمة بين الإنسان والظواهر الكونية ، فهو يعقد معها نوعاً من المشاركة الوجدانية . دلالياً . وأما من حيث البنية اللغوية للنص الشعري ، فإن " التشخيص ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد ، أو الإيجاز ، وقد عزا إليه ريتشاردز . فيما يقول الدكتور مصطفى ناصف . الفضل في تجنب انتثار الدوافع الانفعالية وتبددها " (٨٤) ، ومن خلال الناحيتين الدلالية واللغوية يمكن دراسة الاستعارة التشخيصية عند **حميد** كما يلي :

التشخيص في المركب الاسمي : -

في المركب الاسمي يكون أحد الطرفين مسنداً ، والآخر مسنداً إليه ، وذلك مثل قوله وقد يئس من لقيا محبوبته في الدنيا :

ألا هَلْ صَدَى أُمِّ الْوليدِ مُكَلِّمٌ صَدَايَ إِذَا مَا كُنْتُ رَمْسًا وأَعْظُمَا (٨٥)

فقد وقع الصدى . الطرف الأول . مسنداً إليه ، وهو مجرد ، ونسب إليه التكلم / مكلم . مسند . وهو خاصية بشرية ؛ ليحكي رغبة الشاعر في الائتناس بصدى محبوبته بعد موته، ومن ثمة فإن الصدى هنا قد شُخِّص في صورة بشرية ، ومن ذلك قوله :

إِنَّ الْخِلافَةَ لَمَّا أُظْعِنَتْ ظَعَنَتْ عَنْ أَهْلِ يَثْرِبَ إِذْ غَيْرَ الْهُدَى سَلَكُوا (٨٦)

حيث شخص الخلافة . وهي مجرد . في صورة إنسان يهجره أهله فيعاقبهم من جنس عملهم بأن يهجرهم هو ، وفي ذلك مزيد من الامتهان لهم إذ جعل الخلافة تعافهم وتهجرهم ٠ ومن تشخيص الحي غير العاقل قوله في سياق رثاء أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه :

والْخَيْلُ عَابِسَةٌ نَضْحُ الدِّماءِ بِهَا تَنْعِي ابْنَ أَرْوَى عَلَى أَبْطَالِهَا الشِّكَكُ (٨٧)

فقد أبت الخيل إلا أن تشارك في الحزن لمقتل أمير المؤمنين ، ومن ثم صورها الشاعر بصورة إنسان عابس قد غطى وجهه العبوس الحزين الغاضب ٠

ويقول عن موت الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان :

وَيْلَ الْجِبَالِ أَلا تَبُوحُ لِفَقْدِهِ وَلِصَخْرِهِنَّ الصُّمِّ لا تَتَحَدَّرُ

إِنَّ الْجِبَالَ وَلَوْ بَكَيْنَ لِهَالِكٍ يَوْمًا رَأَيْتَ صِلابَهَا تَسْتَعْبِرُ (٨٨)

فقد ترك موته في النفوس جرحاً غائراً أبكى كل شيء ، حتى الجبال التي يدعو عليها بالويل والهلاك إن لم تبك له ، ولم تتحدر دموعها عليه ، ولو أنها بكت لموت هالك فإن صلابها سوف تذرف عبراتها لموت ابن مروان ٠

التشخيص في المركب الفعلي : -

---

٨٥. الديوان ص ٢٧٦

٨٦. الديوان ص ١٨٣

٨٧. الديوان ص ١٨٤

٨٨. الديوان ص ١١٧ ، والأبيات : ٩١/٨ ، ٩٣/٢ ، ١٦٤/٤

في هذا المركب يتصدر الفعل الصورة الاستعارية ، وهو مأخوذ من الحقل البشري ، وتسند فاعليته ، أو مفعوليته إلى مجرد أو حي غير عاقل ، أو جماد ، وتتصرف وظيفة الصورة آنئذ إلى إسناد الصفات البشرية إلى غير البشر ، فهو يشخص الموت . مجرد . في قوله :

أَتَنْسَى عَدُوًّا سَارَ نَحْوَكَ لَمْ يَزَلْ ثَمَانِينَ عَامًا قَبْضَ نَفْسِكَ يَطْلُبُ (٨٩)

حيث يبدو وكأنه مأزوم بقضية الموت الذي يطلبه ، وقد بلغ الثمانين ، ويلاحظ أن المركب الفعلي تأخر إلى نهاية البيت . يطلب . ، والطلب دالة بشرية أسندها إلى المجرد / الموت مشخصاً إياه في صورة امرئٍ يلاحقه طيلة هذه السنوات ، وأكد هذا التشخيص في صدر البيت عندما عبر عن الموت بالعدو الذي يقصده ولا يخطئه /سار نحوك ، والملاحظ أن تشخيص الموت يأخذ حيزاً واضحاً في الاستعارة التشخيصية عند حميد ، وهذا تأكيد لما عرف عنه من كثرة شكايته الهرم ، وكبر سنه الذي يراه المحط الأخير :

لَوْ لَمْ يُوَكَّلْ بِالْفَتَى إلا السَّلامَةَ و النِّعَمْ
وَتَنَاوَبَاهُ لأَوْشَكِا أَنْ يُسْلِمَاهُ إِلَى الْهِرَمْ (٩٠)

فالسلامة والنعم كأنهما إنسان يلح على الفتى . تناوباه . ويصران على الوصول به إلى مرحلة الهِرم بما يحيطها من ضعف ووهن سوف يسلمه لا محالة إلى الموت٠

ومن تشخيصه الجماد غير الحي قوله :

سَلاَ الرَّبْعَ أَنَّى يَمَّمَتْ أُمُّ سَالِمٍ وَ هَلْ عَادَةٌ لِلرَّبْعِ أَنْ يَتَكَلَّمَا
وَقُولاَ لَهُ يَا حَبَّذَا هَلْ بَدَا لَهَا أَوْ أَرَادَت بَعْدَنَا أَنْ تَأَيَّمَا
وَلَوانَّ رَبْعًا رَدَّ رَجْعًا لِسَائِلٍ أَشَارَ إِلَيَّ الرَّبْعُ أَوْ لَتَفَهَّمَا (٩١)

في البيت الأول جاء الربع في موقع المسئول . وهو جماد . عن رحيل أم سالم ، وهو تشخيص يستمر من بداية البيت الثاني مع فعل الأمر الموجه إلى الرفيقين اللذين يوجهانه بدورهما إلى الربع الذي يتسمع ما يقولانه له من كلام يكشف عن الحالة النفسية للشاعر المأزوم برحيل المحبوبة ، وما ينتابه من حيرة مطبقة ، فمردها صمت الربع عن البيان . في البيت الثالث . ؛ لأنه لو كان يملك الإجابة لأشار بيده نحو طريق رحلتها ٠

التشخيص في المركب الإضافي : ـ

---

٨٩. الديوان ص ٣٤

٩٠. الديوان ص ٢٨٧

٩١. الديوان ص ٢١٦،٢١٧ ، والأبيات : ٧/٨ ، ١١/٨ ، ٤٦/٢ ، ٥٩/١١ ، ٧١/١ ، ٢٢٥/٢٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

قد يأتي الطرفان . المنقول منه ، والمنقول إليه . على هيئة المضاف والمضاف إليه ، والإضافة تعني الاقتران والتلازم بين الطرفين اللذين يصيران كالشيء الواحد ، وذلك أدعى إلى قوة التشابه بينهما ، وتلك إحدى الوظائف الجمالية التي تقوم بها الاستعارة في النصوص الأدبية ، وقد لوحظ على التشخيص في المركب الإضافي أنه قليل إذا ما قورن بسابقيه : الاسمي والفعلي ، من ذلك قوله في ميميته المطولة عن الحمامة :

عَجِبْتُ لَهَا أَنَّى يَكُونُ غِنَاؤُهَا فَصِيحًا وَلَمْ تَفْتَحْ بِمَنْطِقِهَا فَمَا (٩٢)

حيث أضاف الغناء والنطق / منطقها ، إلى ضمير الغائب العائد على الحمامة التي تشاركه وجدانياً حزنه لفراق محبوبته ٠ ومن خلال هذه الأنواع الدلالية الثلاثة للاستعارة التشخيصية في المركبات اللغوية الثلاثة يمكن أن نلاحظ ارتباط التشخيص في المركب الاسمي بالاستمرار الذي يستدعي معنى التجدد ، فالرغبة في أن يكون صدى المحبوبة مكلمًا صداه إذا ما صار رمسًا وأعظمًا إنما ينتج دلالة الاستمرار التي يرغبها الشاعر ، وعبوس الخيل لمقتل الخليفة ، إنما يدل على استمرارية العبوس المرتبط بفداحة الجريمة ، أما مع المركب الفعلي فإننا نلحظ الدلالة على التجدد المرتبط بزمن الحدث دون الدلالة على استمراره ، في حين كان التشخيص مع المركب الإضافي على الرغم من القلة الشديدة في نماذجه دالاً على التمازج التام بين طرفيه ، وهو ما لم يتوفر في المركبين السابقين ٠

٢. الاستعارة التجسيمية : ـ

يرتبط التجسيم بالمعاني المجردة ، وذلك أدعى إلى تجسيدها في صورة حسية يدركها المرء بواحدة من حواسه ، وفيه تكمن القيمة الفنية للاستعارة وبلاغتها ، فإنها من خلال التجسيم تعمل على " إخراج ما لا يرى إلى ما يرى " (٩٣) مما يثري حواس المبدع والمتلقي جميعاً فالفن " إذ يجعل من المعنى حسياً عيانياً ، إنما يجعل الإحساس خصباً ، وأن يخرج منه فكراً " (٩٤)

تتجسد المعاني المجردة من خلال ربطها بما هو حسي جامد مفتقدٍ صفة الحياة ، ومن ثم فإن الاستعارة التجسيمية " تحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد " (٩٥) ، وذلك من حيث المستوى الدلالي ، أما من حيث البنية اللغوية فإنها كالاستعارة التشخيصية بمركباتها الثلاثة السابقة ، وإن اختلفت التجسيمية عن سابقتها في اختفاء المركب الاسمي ، واتكاء التعبير على المركبين الفعلي والإضافي ٠

---

٩٢. الديوان ص ٢٦٨

٩٣. الصناعتان . أبو هلال العسكري . سابق . ص ٩٩

٩٤. الصورة الأدبية د/ مصطفى ناصف . سابق . ص ١٣٨

٩٥. في النص الأدبي د/ سعد مصلوح . سابق . ص ١٨٨

٩٦. الديوان ص ٢٢٦

التجسيم في المركب الفعلي : -

يقول حميد في وصف عزة الجمل وأنفته :

إذَا عِزَّةُ النَّفْسِ الَّتِي ظَلَّ يَتَّقِي بِهَا حَبْلَهُ لَمْ تُنْسِهِ مَا تَعَلَّمَا (٩٦)

حيث تحولت عزة النفس المجردة إلى سلاح مادي كان يتقي به الانقياد إلى النسوة عندما أقدعت أكف العذارى ، وبالرغم من ذلك فإنه لم ينس ما تعلمه من حسن الرياضة ، والانقياد لأصحابه ، وهنا يلحظ المركب الفعلي في الفعل / يتقي بدلالته المادية ، والجار والمجرور / بها العائد على العزة المجردة مما يصورها في صورة مجسمة ٠

ويقول ناصحاً رسوليه إلى محبوبته :

وَإِنْ كَانَ لَيْلا فَالْوِيَا نَسَبَيْكُمَا وَإِنْ خِفْتُمَا أَنْ تُعْرَفَا فَتَلَثَّمَا (٩٧)

فقد نقل دلالة المادي / **الويا** ، إلى المجرد / نسبيكما ، ليجسد هذا المجرد ، في صورة من صور الإلحاح على التخفي والتستر من أعين الرقباء ٠

ويقول عن محبوبته وقد حيل بينه وبينها :

حَمَى ظِلَّهَا شَكْسُ الْخَلِيقَةِ خَائِفٌ عَلَيْهَا عُرَامَ الطَّائِفِينَ شَفِيقُ

فَلا الظِّلُّ مِنْ بَرْدِ الضُّحَى تَسْتَطِيعُهُ وَلا الفيءَ مِنْهَا بِالْعَشِيِّ تَذُوقُ (٩٨)

حيث جسد الظل/ العِرض في بداية البيت الأول بصورة الشيء المادي الذي يحميه هذا الرجل الشكس الخليقة ، وفي البيت الثاني جسد الفيء في صورة طعام لا يستطيع أن يتذوقه ، والتذوق للمادي ، بينما الفيء مجرد ٠

ويقول عن شهرة قصائده :

فَرَائِدَ تَسْتَحْلِي الرُّوَاةُ قَرِيضَهَا وَيَلْهُو بِهَا مِنْ لاعِبِ الْحَيِّ سَامِرُ (٩٩)

فالفرائد هي الجواهر النفيسة ، وهي استعارة تصريحية عن القصائد التي أشار إليها في البيت السابق على هذا البيت ٠

ويلحظ على هذه الصورة أنها جمعت إلى جانب دلالة التجسيم ما يمكن أن يطلق عليه تراسل الحواس ؛ إذ تتدخل حاسة السمع التي يستدعيها القريض ، وحاسة التذوق التي يستدعيها الفعل / تستحلي بدلالته على المطعومات ، ثم يجسد القصائد ذاتها في بداية العجز في صورة مادية يلهو بها سمَّار الحي ولاعبوه للدلالة على شهرتها ٠

ويقول عن كثرة لذَّاته :

---

٩٧. الديوان ص ٢٧٣

٩٨. الديوان ص ١٧٩،١٨٠

٩٩. الديوان ص ٩٧

١٠٠ . الديوان ص ٩٠ ، والأبيات : ٩/٣ ، ١٨/٢٨ ، ٨٥/١ ، ٩٦/١٥

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وَيَوْمٍ تَسَاقَطُ لَذّاتُهُ كَنَجْمِ الثُّرَيَّا وَأَمْطَارِهَا (١٠٠)

فاللَّذات . مجرد . تتحول إلى ثمرات طيبة تتساقط من أشجارها ، وذلك تجسيم يخرج المجرد غير المحسوس إلى حيث يرى في صورة تدل على كثرة هذه اللذات وتتابعها ٠

التجسيم في المركب الإضافي :

في هذه البنية الاستعارية ، يأتي الطرفان على صورة المضاف والمضاف إليه ، وتلك الإضافة تعمق علاقة المشابهة بين الطرفين ، اللذين يغيب أحدهما ، ويكون حضوره بما ينوب عنه أو بما يلزمه في حين يدور الثاني في فلك المجرد ، وقد لوحظ على هذه البنية الإضافية للاستعارة التجسيمية أنها جاءت قليلة شأنها في ذلك شأن التشخيص في المركب الإضافي الذي ورد مرة واحدة عند **حميد** ، أما التجسيم في المركب الإضافي فقد ورد في موضعين ، يقول في أولهما :

جَرَى بِانْصِدَاعِ الْبَيْنِ ظَبْيٌ فَرَاعَنِي وَمَرَّ غُرَابٌ حَقَّقَ الْبَيْنَ يَنْعَبُ (١٠١)

فالمركب الإضافي هنا . انصداع البين . ، يتعلق طرفه الأول بالحسي غير العاقل ، فالتصدع والانصداع يتعلق بالأبنية ، وأضافه إلى المجرد / البين ، وهو الوصل ، ليظهره في صورة مجسمة تبين أثر الفرقة على ما بينه وبين من يحب ، ويقول

كَثِيرًا حَلاوَةُ أَخْلاقِهِ شَدِيدَ الْمَرَارَةِ صَعْبًا ذَلُولا (١٠٢)

حيث أضاف الأخلاق . وهي مجرد . إلى ما يقترن دلالياً بالمطعومات / حلاوة ليجسد هذه الأخلاق على ألسنة من يحبونه ، وكأنها طعام حلو يرطبها ٠

ويلاحظ أن في اختفاء المركب الاسمي من الاستعارة التجسيمية ، وظهورها في كل من المركب الفعلي والإضافي ما يدل على الرغبة في إخراج المعاني المجردة التي لا تدرك بالحواس في صورة مجسمة تعطيها وجودا حسياً ، وهو وجود لا يقف عند حد التجدد مع المركب الفعلي ، وإنما يصل إلى حد التداخل والتمازج بين طرفيْ الاستعارة التجسيمية ٠

٣ ـ الاستعارة الإيحائية :

---

١٠١. الديوان ص ٣٣

١٠٢. الديوان ص ٢٠٦

١٠٣. في النص الأدبي . سابق . ص ١٨٩

١٠٤. الديوان ص ٢٦٠

" تحصل . الاستعارة الإيحائية . باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي . بشرط ألا تكون من خواص الإنسان . بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد ، أو جماد " (١٠٣) ، وقد اقتصرت بنيتها اللغوية في شعر حميد على المركبين : الفعلي والإضافي ، فمن المركب الفعلي قوله :

وَمَا هَاجَ هَذَا الشَّوْقَ إلا حَمَامَةٌ دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ تَرْحَةً وَتَرَنُّمَا (١٠٤)

فالهيجان والاستثارة مما يتعلق بالكائن الحي ، وقد أوقع الشاعر دلالة الهيجان على مجرد هو الشوق وموحيا من خلال هذا النقل الدلالي بمدى شدة هذا الشوق ٠

ويقول عن قصائده التي يصورها بصورة الإبل الفتية :

لأَعْتَرِضَنْ بِالسَّهْلِ ثُمَّ لأحْدُوَنْ قَصَائِدَ فِيهَا لِلْمُعَادِينَ زَاجِرُ (١٠٥)

فالحداء الواقع على القصائد مما يتعلق بالإبل ، والنقل الدلالي هنا يوحي بقوة وسرعة انتشار تلك القصائد على ألسنة الرواة وغيرهم ٠

ومن المركب الإضافي قوله :

فَلا تَأْمَنَنَّ بَيَاتَ الْمَنُونِ وَكُنْ حَذِرًا حَدَّ أَظْفَارِهَا (١٠٦)

اشتمل البيت على مركبين إضافيين للاستعارة الإيحائية ، أولهما : بيات المنون ، وثانيهما : أظفارها ، وهما يوحيان بحتمية المنون وقصديته التي لا تخطئ من تصيبه٠

بعد هذا البحث في الصورة الاستعارية ، وأنماطها عند حميد تمكن الباحث من الوقوف على الملاحظات التالية :

تفوقت الاستعارة التشخيصية على قرينتيها : التجسيمية والإيحائية من الناحية الدلالية ، وتفوق الاستعارة التشخيصية عند حميد يؤكد على الفترة الزمنية التي عاش فيها ، والتي كان جزء منها في عصر الجاهلية ، هذا العصر الذي شاعت فيه الاستعارة التشخيصية متمشية " مع العقلية البدائية البسيطة الصافية التي تميل . في الغالب . إلى إيثار تشخيص المجردات ، وتعيينها عند التعبير عنها فنياً " (١٠٧) ، ومن ناحية البنية اللغوية . فلم يرد المركب الوصفي عند حميد إلا في موضع واحد يجسد فيه الزمان بشيء مادي يتذبذب في قوله :

تَعَلَّلْتُ رَيْعَانَ الشَّبَابِ الَّذِي مَضَى بِخَمْسَةِ أَهْلِينَ الزَّمَانُ الْمُذَبْذَبُ (١٠٨)

---

١٠٥. الديوان ص ٩٦

١٠٦. الديوان ص ٩١

١٠٧. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبي د/ محمد العبد . سابق . ص ١٣٦

١٠٨. الديوان ص ٣٤

١٠٩. ترجمة الاستعارة : بيتر نيو مارك ، ترجمة د/ رسول الخفاجي . مجلة الثقافة الأجنبية ص ٥٥ . ع٥ ، ٦ وزارة الثقافة والإعلام . العراق ١٩٨٤م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فوصف الزمان . وهو مجرد . بأنه مذبذب ؛ إنما هو رغبة من الشاعر في تجسيم هذا الزمان الذي يلاحقه ، ويذهب بأهله ، ويبقى أمام عينيه متأرجحًا ليزيد من إرهابه وإخافته ٠

إذا كانت اللغة أو " الكلمات هي التجسيد الأول للمعنى " (١٠٩) فإن البنية اللغوية للصورة الاستعارية بأنماطها الثلاثة قد تنوعت بين المركب الاسمي والفعلي والإضافي ، مع ملاحظة اختفاء المركب الاسمي من الاستعارتين التجسيمية والإيحائية في حين أنه أسهم في بنية الاستعارة التشخيصية ، لأن التشخيص يميل إلى التكثيف والإيجاز ، وهما يتحققان في المركب الاسمي بصورة أكثر وضوحًا منها في المركبين الإضافي والفعلي ، كما أن المركب الفعلي يتكئ في إنتاجه على الحدث / الفعل ، وهو متحرك ، بينما يحتاج التشخيص إلى الثبات الذي ينتجه المركب الاسمي

مثلت الطبيعة بنوعيها : ساكنة ومتحركة المصدر الأول لجميع الصور الاستعارية ، سواء كانت الطبيعة منقولاً منها ، أو إليها ، كما مثل الجانب الفكري والعقدي مصدراً ثراً من مصادر إنتاج الصورة الاستعارية ، وقد تبدى ذلك في تصويره للموت والدهر بصورة بشرية وكذا تصويره للخلافة ، وحديثه عن موت عبد الملك بن مروان ٠

مالت الصور الاستعارية جميعها إلى البساطة ، والبعد عن التركيب ، وقد تجسدت تلك البساطة في المركب الاسمي الذي اكتفى بالمسند والمسند إليه لإنتاج الصورة ، وكذا كان المركب الإضافي باكتفائه بالمضاف والمضاف إليه ، ولم يجنح المركب الفعلي . كذلك إلى التركيب ، كما مالت إلى الوضوح مبتعدة عن الغموض ٠

ثالثًا : الكنـــايـــــة : ـ

الكناية من الصور المجازية التي تعتمد النقل للكلمة ، أو الجملة من مجال دلالي إلى مجال دلالي آخر ، وهي من " التعابير البيانية المبنية على التوافق ، قوامها تسمية شيء ما باسم آخر يشكل مثله كلاً مستقلاً تماماً إلا أنه مدين للآخر ، أو أن الآخر مدين له بوجوده " (١١٠) ، وهي تنتمي إلى المجاز باعتبارها " نمطًا من التعبير يؤدي المعنى أداءًا غير مباشر لعلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المراد ، وهذه العلاقة هي اللزوم " (١١١) ، أو علاقة التجاور والتقارب أو الترابط الموجود بين الكلمة قبل النقل وبعده (١١٢) ، وقد ألمح الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى هذا التقارب والتجاور في تعريفه السائر للكناية فهي عنده " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً

---

١١٠. دليل الدراسات الأسلوبية . سابق . ص ٧٥

١١١. التعبير البياني د/ شفيع السيد . سابق . ص١١٤

١١٢. نظرية اللغة الأدبية خوسيا ماريا إيفانكوس . سابق . ص ٢٠٦

١١٣. دلائل الإعجاز عبد القتهر الجرجاني . سابق . ص ٥٧

عليه " (١١٣) ، وهو تعريف يقترب من الرؤية الحديثة لأصحاب النحو التوليدي الذين يرون أن التركيب اللغوي ذو بنية سطحية تحتمل عددا من الدلالات المباشرة التي تنتجها الصورة اللفظية المنطوقة ، وبنية عميقة يستدعيها المبدع من خلال بنية السطح، وبين العمق والسطح تبدو بعض الوسائط التي قد تتعدد دونما غموض أو إلغاز في الصورة الكنائية ، وقد تقل تلك الوسائط ، ويلف الغموض الصورة ، وآنئذ يمكن الرجوع إلى أعراف البيئة والعصر لإماطة ما يحيط بالصورة الكنائية من غموض ٠

من الكنايات الشائعة في العصر الجاهلي ، وربما ما تلاه من عصور ما يدور حول وصف المرأة بالنعمة والثراء ، والكرامة على الأهل ، ويتخذ الشعراء لمثل هذه الحالة بعضاً من التعبيرات الكنائية السائرة ، أو ما يمكن أن يطلق عليها تعبيرات جاهزة مثل قوله عن المرأة : **بيضاء** ٥/١ ، وهي **من البيض** ٢٤١/٧٧ ، ٢٨٥/١٢٦ ، وهو وصف يستدعي الجمال الشكلي ، وحسن تعهد الوجه ، فلا تخرج للعمل ، ولا تتعرض لحر الشمس ، وهي **مكسال** لديها من الثراء ما يجعلها :

مُنَعَّمَةٌ لَوْ يُصْبِحُ الذَّرُّسَارِيًا عَلَى جِلْدِهَا بَضَّتْ مَدَارِجُهُ دَمَا (١١٤)

وذلك كناية قريبة عن صفة الرقة ، والنعومة التي يتفصد معها جلدها دمًا إذا ما سار النمل عليه ؛ ولأنها منعمة ، فهي لا تعمل بل هي **رقود الضحى** ١٢٧/ ٢٥٨ ، وذلك أيضًا من الكنايات القريبة عن صفة النعمة والثراء ، وهي من الكنايات الشائعة في العصر الجاهلي ، وإن كان بها تغير في اللفظ ، فإن الدلالة واحدة ، فهي عند امرئ القيس **نؤوم الضحى** ، وربما كانت تلك الكنايات ذات دلالة حسية ، حيث الوصف الشكلي للمرأة ، ومع ذلك فهو وصف ينأى عن الفحش ، أو التطرق إلى ما من شأنه أن يعرض الشاعر لعقاب معاقب ، أو لغضبة مغاضب ٠

في صورة كنائية بيئية . أيضًا . يتحدث عن المرأة حديثًا رمزيًّا ، " والرمز عند العرب هو الكناية التي تتميز بشيئين : قلة الوسائط ، وخفاء المدلول " (١١٥) ، فهو يستقطب واحدًا من رموز الطبيعة وهو شجر السرح الذي يكرره ثماني مرات في الأبيات التالية ؛ ليسقط عليه ما يريد التعبير عنه من مشاعر نحو هذه المرأة في قوله :

لإنِّي وَإِنْ عَلَّلْتُ صَحْبِي بِسَرْحَةٍ مِنَ السَّرْحِ مَوْجُودٌ عَلَيَّ طَرِيقُ
سَقَى السَّرْحَةَ الْمِحْلالَ بِالْبُهْرَةِ التِي بِهِ السَّرْحُ دَجْنٌ دَائِمٌ وَ بُرُوقُ
أَبَى اللهُ إلا أَنَّ سرْحَةَ مـالِكٍ عَلَى كُلِّ أَفْنَانِ الْعِضَاهِ تَرُوقُ
فَمَا ذَهَبَتْ عَرْضًا وَ لا فَوْقَ طُولِهَا مِنَ السَّرْحِ إلا عَشَّةٌ وَ سُحُوقُ

---

١١٤. الديوان ص ٢٤١

١١٥. خصائص الأسلوب في الشوقيات . سابق . ص ٢٢٠

١١٦. الديوان ص ١٧٧،١٨١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وَ مَا وَجْدُ مُشْتَاقٍ أُصِيبَ فُؤَادُهُ أَخِي شَهَوَاتٍ بِالْعِنَاقِ لَبِيقُ

بِأَكْثَرَ مِنْ وَجْدِي عَلَى ظِلِّ سَرْحَةٍ مِنَ السَّرْحِ إِذْ أَضْحَى عَلَيَّ رَفِيقُ (١١٦)

السرحة في البيئة العربية شجرة وارفة الظلال يحل تحتها الظامئون إلى الظل يقيهم حرارة الشمس يوظفها حميد في هذه الأبيات توظيفاً رمزياً كنائياً عن المحبوبة التي يستظل بها من حرارة الوجد ، والعرب تكني عن المرأة بالسرحة ، وسرحة الشاعر تمتاز من كل سرحة ، فهي على كل أفنان العضاه تروق ، وهنا نلمح أمرين ، أحدهما صراع الأصل والكناية ، حيث أصل السرحة وهو تلك الشجرة الطبيعية بكل ما تستدعيه من معانٍ ، والكناية بدورانها حول المحب المولِه بمحبوبته ، وهنا تبرز المقدرة الفنية للشاعر في " التعبير عن هذين الشيئين يصطرع أحدهما في أعماقه ، ويتبدى الآخر على لسانه ٠٠ صاحبته توشك أن تبلغ أطراف شفتيه ، والسرحة تؤول إليها هذه الإنسانة وتتستر بها ([١١٧])، وثانيهما هو : ما العلة وراء استخدام الشاعر تلك الكناية الرمزية / السرحة ؟ ومرد هذا الاستخدام ما يرويه ابن الأثير " من أن عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . تقدم إلى الشعراء ألا يشبب أحد بامرأةٍ إلا جلده " (١١٨) ، وهو خبر يلمح إلى مدى التزام الشاعر بالتقاليد الإسلامية التي يمثلها أمر الخليفة الراشد ، تلك التقاليد التي يمكن استشفافها من إرجاعه مشاعره نحو هذه المرأة / السرحة ، وتفوقها على غيرها من النساء / السرح . أصلاً أو كناية . إلى القدرة الإلهية التي يجسدها قوله في البيت الأخير : **أبى الله** ، فقدرة الله هي التي جمَّلت المرأة ، وغرست حبها في قلبه بما هو " قدر محتوم لا يفيد فيه لوم اللائمين ، أو عذل العاذلين " (١١٩)

ومن الكنايات التي استخدمها الشعراء القدامى **عصافير الرأس** ، وهم يكنون بها عن الكبر والخيلاء ، ومنها **ضرب الرءوس** التي يكنون بها عن القتل ، وقد وردت كلتاهما في قول حميد :

وَنَكَّلَ النَّاسَ عَنَّا فِي مَنَازِلِهِمْ ضَرْبُ الرُّءوسِ الَّتِي فِيهَا الْعَصَافِيرُ (١٢٠)

فقد كان من أسباب بعد الناس عنهم . نكل . شجاعة قومه الماثلة في ضرب رءوس أصحاب الكبر والخيلاء ، فليست أية رءوس يضربونها ، وهذه الصورة تعد من التعريض ، وهو " نوع من التصوير يدخل في باب الكناية ؛ لأن العلاقة بين الدال والمدلول فيه تنبني على الحقيقة ، ويتميز التعريض بالاستغناء عن المعنى الأصلي المراد والتعبير عنه بمعنى آخر " (١٢١) ، وهذا ما يلمح في البيت السابق إذ العصافير هي عظام تنبت عليها الناصية ، ولو كان مرادًا بها العظام في البيت لما كان للكلام فائدة ، وإنما ذلك من الكناية التعريضية ٠ ومن تلك الكنايات ما يتعلق بالهِرم والشيخوخة حيث

---

١١٧. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام د/ شكري فيصل . سابق . ص ٢٤٢

١١٨. أُسْد الغابة في معرفة الصحابة عز الدين بن الأثير تحقيق محمد البنا ورفيقيه مج٣/ع٧/ص٦٠ دار الشعب

١١٩. تطور الغزل . سابق . ص ٢٤٣

١٢٠. الديوان ص ١٠٤ ، وانظر هامش ص ١٠٥

١٢١. خصائص الأسلوب في الشوقيات . سابق . ص ٢٢٢

العصا يتوكأ عليها الشيخ الهرم ، يقول حميد عن نفسه وهو يشكو الهِرم والشيخوخة ، وكثيراً ما كان يفعل ذلك :

لَقَدْ رَكِبْتُ الْعَصَا حَتَّى قَدَ اوْجَعْنَنِي مِمَّا رَكِبْتُ الْعَصَا ظَهْرِي وَ أَظْفَارِي

لا أُبْصِرُ الشَّخْصَ إلاَّ أَنْ أُقَارِبَه مُعْشَوْشِيًا بَصَرِي مِنْ غَيْرِ إبْصَارِي (١٢٢)

فإن ركوب العصا دليل ضعف وعجز ، وحاجة إليها ، والتعبير بالركوب دون التوكؤ ؛ لاعتماده عليها بجسمه كلية ؛ ولذا جاء البيت الثاني ليؤكد على معنى الهِرم المتبدي في ضعف البصر بعد أن كان حديدًا أيام الشباب ٠

ويذكر لين الدهر معه ، ونبوه عنه مكنيا بذلك عما يصيبه من نعم وبلاء :

تَقَعَّدْتُهُ عَصْرًا طَوِيلا أَرُوضُهُ يَلِينُ وَيَنْبُو تَارَةً حِينَ أَرْكَبُ (١٢٣)

تتدخل الاستعارة الإيحائية في المركب الفعلي "تقعدته" لترسم صورة لهذا الدهر المتوحش ، والشاعر يحاول أن يروضه ، كما تهيئ الذهن للتوظيف الكنائي في المصراع الثاني من خلال المفارقة بين اللين والنبو ، إذ يشير بأولهما إلى ما يسره منه ، في حين يشير بثانيهما إلى ما يضره ويؤذيه في حركة مستمرة ينتج الزمن الحاضر . المضارع . استمراريتها ، ويؤازره في ذلك استخدام كلمة العصر بدلالتها على الحبس ، وما يستدعيه من مشقة وإعنات يسببهما طول هذا الزمن (١٢٤) ٠

تأخذ الناقة حيزاً واضحاً من كنايات الشاعر ، وهي على كثرتها تدور حول الوصف بالقوة والسِّمَن والامتلاء ، متكئًا في إنتاجها على البيئة العربية القديمة ، من ذلك قوله عن ناقته التي تمزق جلدها من شدة السرعة :

أَخَذْتُ قُرَيْنَةَ مُلْتَاحَةً قَطُوفَ الْعَشِيِّ مِزَاقَ الضُّحَى (١٢٥)

فالكناية عن صفة السرعة في نهاية البيت : مزاق الضحى ، وذلك حيث ضوء النهار الذي يعينها على مواصلة السير مما يكاد جلدها يتمزق ٠

ويقول عنها وقد سمنت بعد ضعف وهزال :

رَعَيْنَ الْمُرَارَ الْجُونَ مِنْ كُلِّ مِذْنَبٍ شُهُورَ جُمَادَى كُلَّهَا وَ الْمُحَرَّمَا

إِلَى النِّيرِ فَالَّلعْبَاءِ حَتَّى تَبَدَّلَتْ مَكَانَ رَوَاغِيهَا الصَّرِيفَ الْمُسَدَّمَا(١٢٦)

حيث يبدو التحول في صورة هذه الناقة من خلال المفارقة الكنائية بين الرواغي بدلالتها على الضعف والهزال ، والصريف المسدم . العضوض . بدلالته على القوة والامتلاء ، وقد رعى ستة أشهر كاملة من جمادى إلى المحرم ، ويتجسد هذا التحول في صورة الإبل . بصرياً . بظهور الجمل / ذو السفاسق :

---

١٢٢. الديوان ص ٨٣

١٢٣. الديوان ص ٣٥

١٢٤. لسان العرب ٥٧٦/٤ مادة عصر ، ومن معانيها : الدهر والزمن والحين ، وكلها تؤكد تأزمه بالزمن

١٢٥. الديوان ص ٧ ١٢٦. الديوان ص ٢٢١،٢٢٢

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وَقَدْ عَادَ فِيهَا ذُو السَّفَاسِقِ وَاضِحًا هِجَانًا كَلَوْنِ الْقُلْبِ وَالْجَوْنِ أَصْحَمَا (١٢٧)

فالسفاسق . هي الطرائق أو التعاريج والنتوءات التي كانت في جسده أيام ضعفه وهزاله ، فلما رعى سمِن وامتلأ جسده ، ولم يعد لتلك النتوءات وجود ٠

ويكني عن الظبي بأنه هميج وخاذل ، وعن ولده بأنه نتيج ثلاث في قوله :

هَمِيجٌ تَعَلَّلُ عَنْ خَاذِلٍ نَتِيجِ ثَلاثٍ بَغِيضِ الثَّرَى (١٢٨)

فالهميج هي الظبية ذات لونين فوق ظهرها ، والخاذل هو الظبي المتخلف عن القطيع وكلها مأخوذة من البيئة المتحركة التي تحيط بالشاعر ٠

ومن خلال معالجة الصورة الكنائية عند حميد يمكن إجمال الملاحظات التالية :

مثلت البيئة الطبيعية مصدراً هاماً من مصادر الصورة الكنائية ، وقد برزت الكنايات المتعلقة بالمرأة واضحة في صوره الكنائية التي انطلقت مما هو شائع على ألسنة الشعراء في الفترة الزمنية التي عاش فيها الشاعر ، ودارت جميعها حول الوصف بالجمال ، والنعمة والثراء ، والكرامة على الأهل مما يؤكد حرص أثرياء العرب القدامى على عدم امتهان بناتهم ، بخروجهن إلى العمل شأن الإماء والجواري في بيوت هؤلاء الأثرياء ، ومثل هذه الصورة كانت في العصر الجاهلي ، مما يعني تأكيد ما ذهبت إليه . من قبل . من أن الشاعر قد عاش في الجاهلية مدة من الزمن كافية لإدراك مثل هذه الأمور المتعلقة بالحياة الجاهلية ٠

مالت كناياته عن المجردات إلى تجسيم تلك المجردات ، وإخراجها إلى حيث يمكن إدراكها إدراكاً حسياً يعين على تفهمها والإحاطة بأبعادها الدلالية التي امتدت أصداؤها نحو المرأة ، والناقة والشاعر نفسه حال شكايته الهرم وطول العمر ٠

دلت بعض الصور الكنائية على الفترة الزمنية التي أبدع فيها النص الشعري . عصر صدر الإسلام . وقد تجسد ذلك في لجوئه إلى أسلوب الكناية والتعمية بعيدًا عن التصريح والوضوح ، وهو يعبر عن عاطفته نحو المرأة ، وانتحاؤه جانب الكناية ؛ إنما كان إيماناً منه بأنها . أي الكناية . " الأداة الفنية المستساغة للتعبير عن المعنى ، وذلك حيث يكون التعبير الصريح المباشر كاشفاً لما ينبغي ستره ، أو مجافياً للذوق ، أو الخلق " (١٢٩) المنطلق من القيم الاجتماعية أو العقدية السائدة ، وقد أكد ذلك ما رواه ابن الأثير في أُسْد الغابة ، على نحو ما مر ٠

رابعًا : المجاز المرسل :

---

١٢٧. الديوان ص ٢٢٤

١٢٨. الديوان ص ٦

١٢٩. التعبير البياني . سابق . ص ١٢٠

يؤدي المجاز المرسل وظيفته التصويرية في النص الشعري من خلال اتكائه على فكرة النقل والإبدال ، حيث تنقل كلمة من مجال دلالي إلى آخر ، مبتعدة بهذا النقل عن أصل استخدامها في اللغة المتواضع عليها ، وهذا الابتعاد هو ما يعرف في الدراسة الأسلوبية بالانحراف المترتب على عملية النقل والإبدال بين طرفين٠

وقد أدركت البلاغة العربية هذا البعد الانحرافي النقلي في المجاز المرسل الذي حددته بأنه " استعمال اللفظ في سياق ليؤدي دلالة ليست مرتبطة به في أصل بنائه ، وإنما هي دلالة يتطلبها السياق الذي يحيط باللفظ " (١٣٠) ، ومما يسهم في بروز هذه الدلالة تلك العلاقة التي تربط بين الطرفين . المذكور والمضمر المراد . ، وبدهي أنها ليست علاقة التشابه ، بل علاقة التجاور التي يتم استدعاؤها منهما ، وقد وصل بعض علماء العربية بعلاقات المجاز المرسل إلى ست وعشرين علاقة (١٣١) ، والعدد هنا لا يعني التحديد بقدر ما يعني كثرة تلك العلاقات التي قد تصل إلى حد لا يمكن معه أن تحصى أو تعد (١٣٢) ٠

استخدم حميد بن ثور المجاز المرسل في شعره ، و كانت نماذجه أقل من نماذج الكناية ، وربما كانت العلة في ذلك أن المجاز المرسل يحتاج لإدراك العلاقة الرابطة بين طرفيه إلى جهد عقلي كبير يستطيع أن يمايز بين الملفوظ والمطلوب ، ويساعد على ذلك غيبة المرجعية الثقافية التي تعين على إدراك مراد المبدع ، في حين أن الكناية تتكئ في كثير من نماذجها على مرجعية ثقافية هي البيئة المحيطة بالمبدع ، وما تستدعيه من أبنية تعبيرية كنائية تعارفت عليها الجماعة ؛ ومن هذا المنطلق كانت كثرة نماذج الكناية في شعر حميد ، إذا ما قورنت بنظيرتها من المجاز المرسل الذي تجسدت قلته في قلة العلاقات ، وقلة الشواهد الشعرية ، و كان من بين علاقات المجاز المرسل التي وظفها : الجزئية والكلية والمحلية والسببية ، وذلك على النحو التالي :

علاقة الجزئية :

يجبه المبدع متلقيه في كل علاقة من علاقات المجاز المرسل بكلمة لا يريدها ، وإنما يريد ما وراءها من دلالات يستدعيها السياق الشعري الواردة فيه ، ومن ثم تكون المفارقة بين الحضور والغياب جاذبة للمتلقي ، ومثيرة فيه من المشاعر والأحاسيس ما يجعله مدركاً لما يقوم به المجاز المرسل من تجسيد للوظيفة الإشارية للغة (١٣٣) ، أما ثنائية : الحضور والغياب في علاقة الجزئية فإنها تعني حضور الجزء في نص الرسالة / القصيدة ، أو البيت الشعري ، وهو غير مراد ، وغياب الكل المراد

---

١٣٠. جماليات الأسلوب : الصورة الفنية د/ فايز الداية . سابق . ص ١٦٠

١٣١. البرهان في علوم القرآن للزركشي . سابق . ٢٥٨/٢ وما بعدها

١٣٢. القرآن والصورة البيانية د/ عبد القادر حسين . سابق . ١٧٠

١٣٣. علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته د/ صلاح فضل . سابق . ٢٢٢

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

، بيد أن الجزء المذكور يمكن أن يعطي من الدلالات الفنية ما يعين على علة توظيفه دون الكل الذي ينتمي إليه ، ينصح الشاعر رسوليه إلى صاحبته بقوله :

وَقُولا :خَرَجْنَا تَاجِرَيْنِ فَأَبْطَأَتْ رِكَابٌ تَرَكْنَاهَا بِتَثْلِيثَ قُيَّمَا

وَلَوْ قَدْ أَتَانَا بَزُّنَاوَرَقِيقُنَا تَمَوَّلَ مِنْكُمْ مَنْ رَأَيْنَاهُ مُعْدَمَا (١٣٤)

تستدعي كلمة **بزنا** في البيت الثاني ما تنتسب إليه وهو البضاعة ، أو القافلة ،الغائبة لفظاً ، والحاضرة دلالة ، والعلاقة بينهما جزئية ؛ لأن البز جزء من القافلة باعتبارهما تاجرين ، وحضور البز لفظً هنا له مغزاه ؛ إذ إن الشاعر ينصحهما بإخفاء أصلهما ، وادعاء الفقر والحاجة التي تؤكدها رثاثة الهيئة ، مما يجعل المهمة ناجحة ؛ فسوء الهيئة ، وتخلف التجارة مع السفر من شأن ذلك كله أن يستدر عطف القوم فيضيفونهما بقدر ما يتيح لهما توصيل الرسالة التي يحملانها إلى المرأة ، وتلقي الرد منها .

ومن علاقات المجاز المرسل التي تقف على طرف نقيض من علاقة الجزئية ، علاقة الكلية التي لم ترد سوى مرة واحدة يقول فيها :

فَصَافَ صَنِيعًا يَمْتَرِي أَرْحَبِيَّةً مَكُودًا إِذَا مَا اسْتَفْرَغَ الْخُورَ جُودُهَا (١٣٥)

ففي البيت إشارة واضحة إلى علاقة الناقة الأم الأرحبية المنسوبة إلى هذا الحي العربي بولدها . الحوار . الذي ظل طوال الصيف يمتري لبنها حتى صار صنيعاً معلوفاً ، والمجاز في قوله : **يمتري أرحبية** ؛ لأنه لا يرضع أمه التي أقام الصفة المنسوبة مكانها ، وإنما يرضع ثديها الذي هو جزء منها ، وفي ذكر الكل ، وإضمار الجزء ما يدل على عمق العلاقة بين الناقة وولدها حتى إنها تؤثر أن تقدم إليه نفسها كلها ، لا ثديها .

علاقة المحلية : ـ

يتم النقل والاستدعاء فيها من المحل ، أو المكان إلى صاحبه ، أو الحال فيه الذي تناط به دلالة البناء الشعري ، فهو الغائب لفظاً ، الحاضر دلالة ، وبين مفارقة الحضور والغياب تؤدي الصورة المجازية وظائفها التي من بينها الربط بين النص الأدبي والمتلقي ، يقول حميد في وصف صوت الريح وهي تمر بين فتحات الهودج :

كَأَنَّ هَزِيزَ الرِّيحِ بَيْنَ فُرُوجِهِ عَوَازِفُ جِنٍّ زُرْنَ حَيًّا بِجَيْهَمَا (١٣٦)

فالزيارة واقعة على أهل الحي ، وليس الحي المذكور لفظاً في علاقة محلية تبين أثر صوت الريح وهي تمر بين فتحات هذا الهودج على المكان ، ومن فيه .

---

١٣٤. الديوان ص ٢٧٤

١٣٥. الديوا ص ٦٦ ، والأبيات : ٣٣/٨ ، ١٤٧/٨ ، ١٥٠/٢٠ ، ١٥٢/٢٥ ، ١٧٦/٤٧ ، ٢٣١/٣٦

١٣٦. الديوان ص ٢٣٤

وقال حميد لما أسلم أرجوزة منها :

نُعْطِي الزَّكَاةَ وَنُقِيمُ الْمَسْجِدَا (١٣٧)

فالذي يقام هو الصلاة ، وليس المسجد ، والعلاقة بينهما المحلية ، فالمسجد هو محل الصلاة ، وترجع علة استخدام المسجد إلى الدلالة على ارتباط الشاعر بالجماعة التي يمثلها المسجد المراد ٠

ويقول عن أثر قصائده هاجياً أعداءه :

علاقة السببية : ـ

يتم النقل والتحرك فيها من السبب المذكور إلى مسببٍ عنه غير مذكور ، وقد وردت هذه الصورة في موضعين ، يقول حميد

أَتَانِيَ عَنْ كَعْبٍ مَقَالٌ وَلَمْ يَزَلْ لِكَعْبٍ يَمِينٌ مِنْ يَدَيَّ وَنَاصِرُ (١٣٨)

يوجه المجاز المرسل في الدالة اللغوية . يمين . دلالة البيت التي تنصرف إلى توبيخ وتأنيب كعب ، وتوعده ؛ لأنه ذم الشاعر ب"مقال" برغم ما للشاعر من نعم عليه تجسدها ***يمين*** بما تشير إليه من معاني القوة والمنعة التي تؤكدها كلمة ناصر ، والعلاقة بين اليمين والنعمة أو النصرة واضحة ، إذ اليمين سبب فيهما ٠

من خلال دراسة صور المجاز المرسل في شعر حميد بن ثور يمكن ملاحظة ما يلي :

جاءت نماذج المجاز المرسل أقل من نماذج الصورة الكنائية ، ويمكن تعليل هذه القلة بطبيعة التجربة الشعرية ، والأغراض التي قالها حميد ومنها الغزل والوصف والرثاء ، وهي أغراض تميل إلى الصورة المتكئة على التشابه ، وليس التداعي ، وإن اتكأت الصورة في بعض تلك الأغراض على الكناية ، كما لوحظ على تجربته الغزلية فإن تلك الصور قد كانت متأثرة إلى حد بعيد بالأحداث والظروف الاجتماعية ، والموروثات المتعلقة بطبيعة صورة المرأة في المجتمع العربي القديم ، وقد أشار الباحث إلى هذه الظروف والأحداث الاجتماعية من خلال مفهوم الثقافة البيئية التي كانت سببًا وراء قلة نماذج المجاز المرسل مقارنة بنماذج الكناية ٠

شكلت الطبيعة الحية متمثلة في الناقة ، والذئب مصدراً مهمًّا من مصادر صورة المجاز المرسل ، إلى جانب الطبيعة الصامتة من قوافل و سيوف وغير ذلك مما بدا أثره في إنتاج صورة المجاز المرسل . على قلة نماذجها . وهذا الحضور الذي تمثله الطبيعة بنوعيها في إنتاج المجاز المرسل إنما هو تأكيد لما ذهبت إليه من أن الشاعر لم يكن منفصلاً عن المجتمع الذي كان يعيش فيه وهو مدرك لكل أبعاده ، وعناصره من إنسان وحيوان وجماد ، وكلها ورد في شعره ٠

---

١٣٧. الديوان ص ٧٨ ، والأبيات : ٣/٧١ ، ١٧/٩٧ ، ٣٤/٢٣٠

١٣٨. الديوان ص ٩٦

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

دلت بعض صور المجاز المرسل على العقيدة الدينية للشاعر ، وألمحت إلى الفترة الزمنية التي قيلت فيها ، وذلك على نحو ما لوحظ على صورة المجاز المرسل المتعلقة بالصلاة ، وما ورد فيها من إشارة صريحة إلى الالتزام بأسس الشريعة الإسلامية . نعطي الزكاة ونقيم المسجد ، وذلك على نحو ما مر من تحليل تلك الصورة ٠

المبحث الثاني
الصورة الكلية

مدخـــــــــل

١ـ صورة المرأة

٢ـ صورة الناقة

٣. صورة الحمامة

مدخـــل : ـ

عرض الباحث في المبحث السابق للصورة الجزئية بأنواعها وأنماطها في شعر حميد بن ثور الهلالي ، من خلال بنيتيها : اللغوية والدلالية ، ويعرض في هذا المبحث لنمط آخر من أنماط الصورة الشعرية وهو الصورة الشعرية الكلية التي برزت بشكل لافت للنظر في شعر حميد بن ثور وتعد " أشبه بلوحة كبيرة تضم داخلها صوراً صغيرة لا تستقل بنفسها ، ولكنها تكون جزئيات هذه اللوحة الكبرى ([1]) ، وهي عادة ما تتكون من عدة أبيات شعرية ، أو قصيدة كاملة تدور في جملتها حول موضوع واحد ، وحالة وجدانية تئول في أصلها إلى مشاعر وأحاسيس ثابتة واحدة مما يسم القصيدة آنئذ بسمت الوحدة العضوية ؛ لأن الصورة الكلية تعد عاملاً من عوامل الوحدة العضوية التي تجعل من القصيدة كياناً واحداً ٠ لقد تجسدت الوحدة العضوية عند حميد بن ثور في نمط من أنماط الصورة الكلية ، هو الصورة القصصية ذات الإيحاء الرمزي الذي يلمح إلى ما وراء التصوير من دلالات وإيحاءات يعمد المبدع إلى تجسيدها من خلال هذا الأسلوب القصصي المظهر للوحدة العضوية خاصة في الشعر الوجداني (٢) ٠

وربما تعددت الصور الكلية في القصيدة الواحدة ، ولا يغض ذلك من ظهور الوحدة العضوية فيها ؛ ذلك أن هذا التعدد قد ينطلق من شعور ذاتي واحد آثر الشاعر أن يعبر عنه بأكثر من صورة

١ـ الصنعة الفنية في شعر المتنبي د/ صلاح عبد الحافظ ص ١٧٤ /دار المعارف/ ط١/١٩٨٧ م ، وحول مفهوم الصورة الكلية ومجازيتها : كتاب بنية القصيدة الجاهلية . الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ،د/ ريتا عوض ص٤٠ . ط١ دار الآداب بيروت ١٩٩٢م

٢. النقد الأدبي الحديث د/ محمد غنيمي هلال ص٢٤٩ ، دار نهضة مصر ، ب٠ت

٣. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، د/ شكري فيصل . سابق . ص ٢٥٠

٤. الصورة الشعرية ونماذجها عند أبي نواس . سابق . ص ٢٣

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

كلية ، وقد كان لمثل هذا التعدد في الصور الكلية عند حميد حضوره في بعض قصائده ، ومع ذلك فهو لا ينفي وجود الوحدة العضوية التي تربط القصيدة كلها برباط وجداني واحد ألح الشاعر على إبرازه بأكثر من صورة كان أبرزها حضوراً الصورة الكلية القصصية ؛ إذ كان الأسلوب القصصي أبرز مظاهر تميز حميد وفنه الشعري (٣) ، وإلى جانبها كان هناك نمط من التصوير الكلي هو الصورة الكلية الوصفية التي يقوم فيها الشاعر بوصف موضوع الصورة وصفًا خارجيًّا ، أو داخليًّا يحاول فيه أن يستجلي موضع الصورة من خلال الوصف الذي يُعد " نزعة فطرية ملازمة لطبيعة الذات الإنسانية بها يكتشف الإنسان العالم (٤) ، وهي تلي سابقتها حضوراً في شعر حميد ، وقد آثرت دراسة الصورة الكلية بنمطيها : قصصية ووصفية ، دراسة موضوعية مع الإشارة إلى نمط الصورة عند تحليلها ؛ وذلك بسبب التداخل بينهما . موضوعياً . إذ نجد صورة المرأة . مثلاً . مرسومة من خلال الأسلوب القصصي والوصفي ٠

أولاً : صورة المرأة : ـ

مثلت المرأة محوراً بارزاً من المحاور التي ارتكزت عليها التجربة الشعرية عند حميد بن ثور الهلالي ، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الذين اهتموا بالمرأة ، وخاصة الجاهليين الذين اهتموا بالمرأة اهتماماً شديداً يكاد يصل بها إلى شيء من التقديس المرتبط بالمعتقد المرتبط ، ومما يؤكد ذلك كثرة تشبيههم المرأة بالشمس والغزالة والمهاة (٥) ، وهي وإن كانت صوراً جزئية لا تتعدى البيت أو الجزء من البيت ، فإن تكرارها عند عدد كبير من الشعراء الجاهليين مما يلفت النظر إلى ذلك الحضور البارز للمرأة في شعرهم ، وذلك من الأمور البدهية فالمرأة كانت ملهمة الشاعر ، ومحبوبته التي يبذل في سبيل إرضائها كل غالٍ ثمين ٠

اتخذ تصوير حميد للمرأة نمطين من أنماط الصورة الكلية ، أولهما : الصورة القصصية التي تحيل إلى عدد من الرموز والإيحاءات التي يمكن تعليلها في ضوء التجربة الشعرية التي مر بها ، والتي ترتبط بموضوع الغزل بصورة أو بأخرى ، فقد تفوق الموضوع الغزلي على غيره من الموضوعات الأخرى ، وأما النمط الثاني ، فهو الصورة الوصفية التي تهتم بالأوصاف الظاهرية أو المعنوية للمرأة الموصوفة ، سواء أكان السياق غزلياً أم غير غزلي ٠

٥ـ حول تقديس الجاهليين للمرأة يمكن مراجعة : التفسير الأسطوري للشعر القديم د/ أحمد كمال زكي ، والتفسير الأسطوري للشعر الجاهلي د/إبراهيم عبد الرحمن : مجلة فصول مج١/ ع٣ أبريل ١٩٨١م ، وكتاب الصورة الفنية في الشعر الجاهلي د/ نصرت عبد الرحمن . سابق . ص ١٠٦،١١٥ ، وكتاب الصورة الفنية في الشعر العربي د/علي البطل . سابق . ص ٤٩ وما بعدها ٠

٦. الديوان ص ١٨٧، ١٨٨

بدت المرأة في الصورة القصصية المحور أو المركز الذي ارتكزت عليه أحداث القصيدة القصصية ، من ذلك لاميته التي يديرها بعناية فائقة حول امرأة تمثل الشخصية المحورية ، وما حولها من شخوص إنما يوظفها لتفعيل دورها في رسم ملامح الشخصية المحورية ودورها ، هذه المرأة التي لم يرد لها اسم يعينها ، ولا زمان أو مكان يحدها ٠

يبدأ الشاعر القصيدة بداية تنم عن أهمية ما وراءها ، وذلك من خلال أسلوب القسم المؤكد للمقسم عليه :

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ إِلَى مِنىً زَفِيفًا وَ رَبِّ الْوَاقِفِينَ عَلَى الْحَبْلِ

لَوَانَّ لِيَ الدُّنْيَا وَمَا عُدِلَتْ بِهِ وَ جُمْلٌ لِغَيْرِي مَا أَرَدْتُ سِوَى جُمْلِ

أَتَهْجُرُ جُمْلاً أَمْ تُلِمُّ عَلَى جُمْلِ وَ جُمْلٌ عَيُوفُ الرَّيْقِ جَاذِبَةُ الْوَصْلِ (٦)

البداية أو المقدمة تنم عن تجربة عاطفية صادقة ، ينفق الشاعر جهده اللغوي والبلاغي على تأكيدها بما لا يدع مجالاً لشك متشكك في صدق ما يشعر به من عاطفة نحو تلك المرأة ، إذ يبدأ القصيدة بفعل القسم المسند إلى ضمير المتكلم الذي يشير إلى أثرة الشاعر بالحديث ؛ لأنه يريد أن يكشف عما بنفسه ، وإيثاره مادة الحلف على غيرها من دوال القسم قد كان بدافع من رغبته في التأكيد على أن علاقته بهذه المرأة إنما هي علاقة متبادلة ، فمادة الحلف تستدعي معاني : الحليف والمحالف ، وكلتاهما تؤكد على توحد الأمر والمصير بين طرفين يربطهما الوفاء ([٧]) ، وجاء المقسم به رب بدلالتها على الربوبية المالكة والعارفة خبايا ما تملك لتدل على صدق ما يقوله ، بل قدسية وشرف المقسم عليه . جواب القسم . ؛ لأنه يستدعي جوًّا من القداسة الدينية في رحلة لا يقوم بها إلا كل مشتاق ، إنه مشهد الإبل الراقصات في طريق تأدية مناسك الحج ، حيث يقف الحجيج على الحبل . الجبل . يناجون ربهم ، وتتأخر جملة الجواب إلى البيت الثاني لتخلي المساحة الكلامية لتلك الدلالة التي ينتجها جو الحج ، وليأتي التأكيد على عدم ارتضاء الشاعر الدنيا كلها عوضًا عن محبوبته جمل التي يكرر اسمها متلذذًا به خمس مرات في الأبيات الثلاثة السابقة وثماني مرات على مدار القصيدة ، هذا الاسم الذي يستدعي بدوره عددًا من المعاني التي تدور في مجملها حول ما يتعلق بجمال المرأة وهيئتها ، وهي المعاني التي يريدها الرجل في المرأة (٨) ٠

ويعود الشاعر ليمسك بطرف الحوار مرة أخرى ؛ لكي يقترب من موضوع قصته التي يريد سردها ؛ ليصور حبه لهذه المرأة :

فَوَجْدِي بِجُمْلٍ وَجْدُ شَمْطَاءَ عَالَجَتْ مِنَ الْعَيْشِ أَزْمَانًا عَلَى مِرَارِالْقَلِّ

---

٧. لسان العرب لابن منظور ٥٤/٩ مادة حلف

٨. انظر دلالات مادة جمل في لسان العرب ١٢٣/١١

٩. الديوان ص ١٨٨

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فَعَاشَتْ مُعَنَّاةً بِأَتْرَحِ عِيشَةٍ تَرَى حَسَنًا أَلاَّ تَمُوتَ مِنَ الْهُزْلِ (٩)

إن أثرة الشاعر الكلام بضمير المتكلم حتى هذه اللحظة دليل على أنه لا يريد الاختفاء من من ساحة القصيدة ، إلا لكي يلفتنا إلى ما يربطه بالأحداث التي سوف يسردها فيما بعد بضمير الغائب الذي يلتفت إليه وهو يوهمنا باختفائه هو ، بينما يحرك شخوصه من وراء حجاب ، يقص علينا الأشياء التي لا تعرفها شخصياته من منطلق علمه بها ، خاصة وأنه الذي صنعها ٠

إنه يحدِّث عن الآخر هذا الحديث الذي يربطه به من خلال توظيف الصورة الجزئية . التشبيه البليغ المتكئ على طرفيْ الإسناد : وجده = وجد شمطاء في صدر البيت الأول . ، وفي هذه اللحظة يختفي ضمير المتكلم ليخل محله ضمير الغائب الذي يعني بدء القص ، قصة هذه المرأة الشمطاء البائسة التي مضى بها قطار العمر ، ولم تتزوج حتى هذه اللحظة ، ومما يزيدها بؤسًا هذا الفقر المطبق عليها أزمانًا لا تعرف عدتها ، وغاية أملها أن تعيش على الكفاف ، فلا تموت من الضعف و الهزال ٠

ولا يقنع الشاعر القاص بهذا الوصف الذي يلفت المتلقي من خلاله إلى صورتها ، وإنما يفاجئه ببعض المفاجآت القصصية التي تجذبه إلى النص ، وأول هذه المفاجآت : أن تتزوج من رجل كفءٍ . حليل . برغم فقرها وتقدم سنها

قَضَى رَبُّهَا بَعْلاً لَهَا فَتَزَوَّجَتْ حَلِيلاَ وَمَا كَانَتْ تُؤَمِّلُ مِنْ بَعْلِ (١٠)

وبالرغم من غرابة هذه المفاجأة التي لا شك أنها قد أحدثت تغيراً كبيراً في حياة المرأة وحالتها النفسية ، فإن الشاعر يتناسى هذه الأمور ؛ إيماناً منه بأن لغة القص الشعري " تنأى عن الجزئيات والتفاصيل التي تصرف الفكر عن التدبر والاعتبار " (١١) ، يتحقق ذلك أسلوبيًّا من خلال استخدامه دالة العطف ***الفاء*** المنتجة لمعاني الترتيب ، والتعقيب والسرعة عشرين مرة على مدار القصيدة البالغة سبعة وعشرين بيتًا ، وهو يلجأ إلى مثل ذلك ؛ ليتابع مفاجآته التي تعمل على تنمية الحدث القصصي ، وإثارة المتلقي ، فهو يقطع هذه التفاصيل والأحداث ، ويمد في أمل المرأة في الحياة عن طريق مخلوق جديد ينمو في أحشائها ، ثم هو يتغاضى عما وراء هذا المولود الجديد من أثر قلب كيان المرأة وحياتها رأساً على عقب :

وَ عَدَّتْ شُهُورَ الْحَمْلِ حَتَّى إِذَا انْقَضَتْ وَجَاءَتْ بِخِرْقٍ لا دَنِيءٍ وَلا وَغْلِ

فَهفَّ إِلَيْهَا الْخِلُّ وَ اجْتَمَعَتْ لَهَا عُيُونُ الْعُفَاةِ الطَّامِحِينَ إِلَى الْفَضْلِ (١٢)

---

١٠. الديوان ص ١٨٨

١١. الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام . سابق . ص ٣٠٨

١٢. الديوان ص ١٨٩

١٣. الديوان ص ١٨٩

لقد انتصر للمرأة على الزمن والفقر والعزوبة ، والإهمال وجعلها محط أنظار الطامحين إلى الفضل ثم راح من جديد يتناسى أمرها ليدير الحوار حول ولدها الذي تجاوز مرحلة الطفولة إلى حيث الرجولة ، ومن خلال أسلوب القطع والاستئناف ،أو الحذف . القفز الزمني . الذي يجسد الرغبة في تسريع الحدث القصصي يتناسى الشاعر ما بين الميلاد والرجولة في حياة هذا الابن ليصل بالأحداث إلى لحظة التثوير التي تعترض حياة المرأة وحياة ولدها الذي صار رجلاً ، وأصبح قائد قومه بعدما أبدى من البطولة ما جعله جديراً بالقيادة ، فهذا فارس غريب يغزو قومه ، ويدعو فرسانهم إلى منازلته ، فيجيبه هذا الولد/الرجل ويهزمه ومن معه من الفرسان :

إِذَا رَاكِبٌ تَهْوِي بِهِ شَمَرَّيَّةٌ غَرِيبٌ سِوَاهُمْ مِنْ أُنَاسٍ وَمِنْ فَضْلِ

فَقَالَ لَهمْ كِيدُوا بِأَلْفَيْ مُقَنَّعٍ عِظَامٍ طِوَالٍ لا ضِعَافٍ و لاَعُزْلِ

فَشَكُّوا طَبِيقًا أَصْلَهُمْ ثُمَّ أَسْلَمُوا بِكَفِّ ابْنِهَا أَمْرَ الْجَمَاعَةِ وَ الْفِعْلِ (١٣)

ثم يخطو الشاعر بالحدث القصصي خطوة أخرى في سبيل تنميته ، والاقتراب به من منطقة الأزمة التي ستؤذن بالنهاية ، فيرسم صورة لهذا الفارس القائد ، وهو يخرج على رأس جيش من قومه ليقاتل الأعداء ، ويثبت بهم في معركة حامية الوطيس ، تدور فيها الدائرة على جنده الذين يفرون ، في حين يحاول هو أن يثبت ؛ ليثبت جنده من خلال نبرة فخرية تنم عن شجاعة مستميتة في وقت باتت الهزيمة فيه أمرًا محتومًا ، نبرة تجعل من صوت الفتى الصوت الأوحد ، والجنود مجرد مستمعين لما قاله لهم من قبل . حملتموني أمركم . ، وها هو يقول لهم في هذا المشهد العصيب ما يثبت به أفئدتهم الوجلة :

فَلَمَّا الْتَقَى الصَّفَّانِ كَانَ تَطَارُدٌ وَطَعْنٌ بِهِ أَفْوَاهُ مَعْطُوفَةٍ نُجْلِ

نَهَارًا طَوِيلاً ثُمَّ دَارَتْ هَزِيمَةٌ بِأَصْحَابِهِ مِنْ غَيْرِ ضَعْفٍ وَ لاخَذْلِ

فَقَالَ لَهُمْ وَالْخَيْلُ مُدْبِرَةٌ بِهِمْ وَأَعْيُنُهُمْ مِمَّا يَخَافُونَ كَالْقُبْلِ

عَلَى رِسْلِكُمْ إِنِّي سَأَحْمِي ذِمَارَكُمْوَهَلْ يَمْنَعُ الأَحْسَابَ إِلاَّ فَتًى مِثْلِي (١٤)

ولكن الفتوة التي ارتبطت بها فكرة البطولة ، وما تستدعيه من شجاعة واعتداد بالنفس (١٥) لم تكن حائلاً يقف أمام مصرع هذا الفارس المعتد بنفسه /فتىً مثلي ، ففي اللحظة التي شغل فيها بحماية جنده تأتيه طعنة نافذة يخر على إثرها صريعًا في مشهد درامي يظن فيه أتباعه لقياه مصرعه ، فيفرون إلى قومهم يندبونه ممتدحين شجاعته وشدة بأسه :

فَبَيْنَاهُ يَحْمِيهُمْ وَيَعْطِفُ خَلْفَهُمْ بَصِيرٌ بِعَوْرَاتِ الْفَوَارِسِ وَالرَّجْلِ

---

١٤. الديوان ص ١٩٠

١٥. العناصر القصصية في الشعر الجاهلي د/ ميَ يوسف خليف ص ٤٠ . دار الثقافة . ١٩٨٨م . القاهرة

١٦. الديوان ص ١٩١

١٧. حول طقوس الحزن على الميت عند العرب انظر : الصورة الفنية د/ علي البطل . سابق . ص ١٧٦،١٧٩

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

هَوَى ثَائِرٌ حَرَّانُ يَعْلَمُ أَنَّـه إِذَا مَا تَوَارَى الْقَوْمُ مُنْقَطِعُ النَّبْلِ
فَلَمْ يَسْتَطِعْ مِنْ نَفْسِهِ غَيْرَ طَعْنَةٍ سُوَى فِي ضُلُوعِ الْجَوْفِ نَافِذَةِ الْوَغْلِ
فَخَرَّ وَكَرَّتْ خَيْلُهُ يَنْدُبُونَهُ وَيُثْنُونَ خَيْرًا فِي الأَبَاعِدِ وَ الأَهْلِ (١٦)

لقد كان هذا المشهد بما يحمله من درامية مؤثرة حلقة الوصل إلى صورة المرأة الشمطاء ، الذي يعيدها الشاعر مرة أخرى إلى سياق القص بعدما تناساها طيلة تلك الأبيات ، فقد تركها في لحظة ارتفعت بها الفرحة برجولة ولدها الوحيد إلى القمة ، ثم ها هو يعيدها إلى مسرح الحدث وهي تستقبل النبأ الفاجع بمصرع ولدها ، وبين قمة الفرح وقمة الحزن ترسم المفارقة مشهد العقدة الدرامية الكبرى في القصيدة القصصية ، إنها . وهي المولهة بحب ولدها . لا تملك من تصرف وقد بلغها خبر الفاجعة إلا أن تعمد إلى سكينها لتذبح نفسها في مشهد دراميٍّ بالغ الأثر ، مشهد يصور طقساً من طقوس الحزن على الفقيد ، حيث الانتحار الذي يعني ارتباط حياة الأم بحياة ولدها وجوداً وعدماً (١٧) :

فَلَمَّا دَنَوْا لِلْحَيِّ أُسْمِعَ هَاتِفٌ عَلَى غَفْلَةِ النِّسْوَانِ وَهْيَ عَلَى رَحْلِ
فَقَامَتْ إِلَى مُوسَى لِتَذْبَحَ نَفْسَهَا وَأَعْجَلَهَا وَشْكُ الرَّزِيئَةِ وَالثُّكْلِ (١٨)

ولكن القدر الذي حباها غير مرة بأنعمه لا يريد أن يفقدها حياتها ، وهي في غمرة فرحتها ، إذ أعاد إليها ابنها في مشهد يجمع مفارقة صارخة بين الموت . موسى تذبح بها نفسها . والحياة التي استمرت مع عودة الابن المثقل بالجراح :

فَمَا بَرِحَتْ حَتَّى أَتَاهَا كَمَا بَدَا وَرَاجَعَهَا تَكْلِيمَ ذِي خُلُقٍ جَزْلِ (١٩)

تستوقف هذه القصيدة القصصية . بعناصرها الدرامية . الباحث في محاولة لاستكناه هذا المنحى الشعري الذي ربما يكون له نظائره في الشعر العربي القديم (٢٠) مع ملاحظة صورة المرأة في حالات فرحها وترحها أمام تقلبات الدهر ومفاجآته لها ، والعلة التي من ورائها حكى الشاعر قصتها ٠

لقد فقد الشاعر محبوبته ووجد بها وجداً شديداً ناسبه أن يقسم على صدقه بهذا القسم المشعر بجو القداسة الدينية المصاحبة موكب الحجيج ، وذلك في بداية القصة القصيدة . على نحو ما مر . واستقطاب صورة هذه المرأة لم يكن إلا محاولة منه لإحداث معادلة بين حبه وحب تلك المرأة لولدها ، ويغدو هذا الحب الذي شهد تحولات من القوة والوهن ، الفرح والحزن ، الأمل واليأس معادلاً موضوعياً لحبه ، والولد نفسه المعادل الموضوعي لعلاقته بمحبوبته (٢١) ، والقصيدة بهذا البعد

---

١٨. الديوان ص ١٩١ ١٩. الديوان ص ١٩١

٢٠. الصورة الفنية في الشعر العربي د/ علي البطل . سابق . ص ١٧٨

٢١ـ حول مفهوم المعادل الموضوعي انظر : شعراء المدرسة الحديثة م٠ل ٠ روزنتال ترجمة جميل الحسني ص ١٢٣،١٢٤ . المكتبة الأهلية . بيروت . ١٩٦٣م

٢٢. معلقة امرئ القيس وقصائد أخرى :التشكيل الفني وملامح الرؤية د/ صلاح رزق ص ٧ مكتبة الآداب ١٩٩٧

٢٣. الأصول الدرامية للشعر العربي د/ جلال الخياط ص ٥٧ . دار الرشيد . العراق ١٩٨٥م

الرمزي من خلال الأسلوب القصصي تلفت الباحث إلى أمرين مهمين : أولهما مكانة البعد الرمزي في العمل الفني بعيدًا عن زمنه ومكانه ، بحيث يُعدُّ " عمدة تشكله . أو على الأقل . عنصرًا أساسيًّا في إدراك عطائه ، ومن ثم يكون إدراك ملامح ذلك البعد الرمزي وتبين فاعليته وأبعاده الدلالية سبيل فهم العمل وإثرائه " (٢٢) ، وثانيهما : أن ذوبان الحدود الفارقة بين الأجناس الأدبية في الشعر العربي لم يكن وليد العصر الحاضر بل هو قديم قدم هذا الشعر نفسه ؛ فالشعر العربي القديم شأنه شأن أي شعر " يبدأ غنائياً مطلقاً ، ثم غنائياً مقيداً بحدث ، ثم يميل إلى الحكاية والحبكة والسرد ، والروح القصصي والملحمي ثم يقترب من الدراما عفوياً ، فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى " (٢٣)

جعل حميد من المرأة الشمطاء صورة نموذجية للمرأة الأم التي قطّب القدر لها جبينه غير مرة ، ثم عاد يهش لها في مفارقات متوالية بدت فيها رمزاً مثالياً للأم التي اقترن إعزازها وتقديسها بتقديسهم للشمس رمز الأمومة في الديانة العربية القديمة، وفي غيرها من الديانات ، وإن اتخذ هذا التقديس صوراً مختلفة نابعة من اختلاف البيئة التي ينتمي إليها هذا المعتقد أو ذاك .

وفي قصيدة قصصية أخرى جاءت المرأة فيها محورية ، تتكشف أحداث القصيدة القصصية عن نفسية هذه المرأة التي تبدو بخيلة حريصة ، يدخلها الشاعر في صراع غريب مع ذئب جائع لا يجد من طعامٍ سوى ما تملك من بهْمٍ وشياه ، وهو يحاور ويداور طوراً ويجري طوراً ويتخفى متربصاً طوراً آخر في صورة ليست ببعيدة عن الشعر العربي القديم ؛ إذ " قد عني شعراء الجاهلية بحركة الذئاب حتى شبهوا بها حركة جيادهم ، وحتى سموا الذئاب باسم حركتها . العُسْل . وصوروها في حلكة الليل وهي تعسل على أطراف الماء تبحث عن فرائسها " ([٢٤]) وذلك على نحو ما تظهره القصيدة القصصية التي يبدؤها الشاعر بوصف المكان الفلاة الواسعة التي تدفع الناقة إلى إلقاء ما في رحمها من جنين ، أو دم من علقة فحل ؛ حتى تواصل السير ولا يهلكها الحمل ، فهي تضن بنفسها على الهلاك ، ولا تضن بما تحمل في رحمها ، والفلاة من سعتها لا تستطيع الرياح الشديدة أن تصل إلى نهايتها ، وهي مقفرة لا ماء فيها مما يدفع القطاة إلى ترك وليدها كاليتيم الذي جفته المراضيع لتبحث الأم عن ماء تحفظ به حياة الوليد ، في صورة مفارقة تمامًا لصورة الناقة يقول الشاعر :

وَأَغْبَرَ يَمْسِي الْعِيسُ قَبْلَ تَمَامِهَا تَهَادَى بِهِ التُّرْبَ الرِّيَاحُ الزَّعَازِعُ

يَظَلُّ بِهِ فَرْخُ الْقَطَاةِ كَأَنَّهُ يَتِيمٌ جَفَتْ عَنْهُ الْمَرَاضِيعُ رَاضِعُ (٢٥)

وفي الأبيات الثمانية التالية للبيتين السابقين يتابع الشاعر حديثه عن تلك الفلاة ، وحيواناتها من النعامة وولدها والأمهات من الوحش ، والظبية وولدها ، والثور والنوق . يلاحظ الجمع بين الأم وولدها

---

٢٤. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . د/ نصرت عبد الرحمن . سابق . ص ٨٤

٢٥. الديوان ص ١٤٥

٢٦. الديوان ص ١٤٧،١٤٨

٢٧. وردت كلمة فِرار بكسر الفاء في نسخة الأستاذ الميمني ص١٠٣ ، وكذا منتهى الطلب لابن ميمون ٤٠٨/٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

لما له من دور في قصة المرأة على ما سيأتي . حيث تدرك كل أمٍّ مخاطر هذه الفلاة الواسعة ، فترشد ولدها ، أو ترعاه بما يحفظ حياته ، ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن المرأة مستخدمًا ضمير الغائبة الذي يشير إلى إدراكه ومعرفته بكل صغير وكبير في حياة تلك المرأة :

تَرَى رَبَّةُ الْبَهْمِ الْفِرَارَعَشِيَّةً إِذَا مَا عَدَا فِي بَهْمِهَا وَهْوَ ضَائِعُ

تَلُومُ وَلَوْ كَانَ ابْنَهَا قَنِعَتْ بِهِ إِذَا هَبَّ أَرْوَاحُ الشِّتَاءِ الزَّعَازِعُ

فَقَامَتْ تَعُسُّ سَاعَةً مَا تُطِيقُهَا مِنَ الدَّهْرِ نَامَتْهَا الْكِلابُ الظَّوَالِعُ (٢٦)

ويتبدى هذا الإدراك لدقائق أمور هذه المرأة . لغويا . في تقديمه جواب الشرط على الفعل والأداة في البيت الأول ، إذ تهرع إلى فُرارها . بضم الفاء . (٢٧) ، هي أولاد الضأن الصغار وواحدها فرير . حتى لا ينال الذئب الجائع منها شيئًا ، وأخر الأداة وجملة الشرط إلى المصراع الثاني ليكشف عن طبيعة هذه المرأة ، وشدة حرصها على بهمها الذي يفوق حرص الذئب على النيل منها بل ربما لو كان ابنها لكان أهون عليها من فقدان شيء من الشياه ، ولذلك لم تنم ليلتها ، فقد ظلت ترعى بهمها ؛ حفاظًا عليها ، خاصة وأنها قد رأت الذئب الأطحل يربض بوضع قوائمه فوق بعضها ، وهو يراعي بهمها أنى تيممت :

يَظَلُّ يُرَاعِي الْخُنْسَ حَيْثُ يَمَّمَتْ مِنَ الأَرْضِ مَا يَطْلُعْ لَهُ فَهْوَ طَالِعُ

رَأَتْهُ فَشَكَّتْ وَهْوَأَطْحَلُ مَائِلُ إِلَى الأَرْضِ مَثْنِيٌّ إِلَيهِ الأَكَارِعُ (٢٨)

ثم يتناسى الشاعر أمر هذه المرأة الحذرة . مثلما تناسى من قبل أمر المرأة الشمطاء . ويركز حديثه على أوصاف الذئب الجائع البعِل . الخائف ، في صورة وصفية لجوعه وخوفه وأطرافه التي تعسل ، وجريه من مكان إلى آخر ، ومكره وحيله ولونه فيقول :

طَوِي الْبَطْنِ إلاَّ مِنْ مَصِيرٍ يَبُلُّهُ دَمُ الْجَوْفِ أَوْ سُؤْرٌمِنَ الْحَوْضِ نَاقِعُ

هُوَالْبَعِلُ الدَّانِي مِنَ النَّاسِ كَالَّذِي لَهُ صُحْبَةٌ وَ هُوَالْعَدُوُّ الْمُنَازِعُ

تَرَى طَرَفَيْهِ يَعْسِلانِ كِلاهُمَا كَمَا اهْتَزَّ عُودُ السَّاسِمِ الْمُتَتَابِعُ

إِذا خَافَ جَوْرًا مِنْ عَدُوٍّ رَمَتْ بِهِ مَخَالِبُهُ وَ الْجَانِبُ الْمُتَوَاسِعُ

وَ إِنْ بَاتَ وَحْشًا لَيْلَةً لَمْ يَضِقْ بِهَا ذِرَاعًا وَلَمْ يُصْبِحْ لَهَا وَهْوَ خَاضِعُ

وَ يَسْرِي لِسَاعَاتٍ مِنَ اللَّيْلِ قَرَّةٍ يَهَابُ السُّرَى فِيهَاالْمَخَاضُ النَّوَازِعُ

إِذَا احْتَلَّ حِضْنَيْ بَلْدَةٍ طَرَّ مِنْهَا لأُخْرَىخَفِيُّ الشَّخْصِ لِلرِّيحِ تَابِعُ

وَ إِنْ حذِرَتْ أَرْضٌ عَلَيْهِ فَإِنَّهُ بِغُرَّةِ أُخْرَى طَيِّبُ النَّفْسِ قَانِعُ

يَنَامُ بِإِحْدَى مُقْلَتَيْهِ وَ يَتَّقِي بِأُخْرَى الْمَنَايَا فَهْوَ يَقْظَانُ هَاجِعُ (٢٩)

---

٢٨. الديوان ص ١٤٩

٢٩. الديوان ص ١٤٩،١٥٢

بدا الحوار في هذه القصيدة القصصية داخليًّا ، إذ لم يبد أثر للحوار الخارجي من مادة القول ونحوها ، وإنما لأن القصيدة مكاشفة لنفسية تلك المرأة ، فلم يحرك الشاعر لسانها بكلمة ، وإنما جعل السياق دالاً على هذه الحوارية الصامتة في نفسها ، وهي تلومها على مجرد التقصير في رعاية بهمها ، وهي تحدث نفسها مقارنة بين مكانة ولدها ومكانة بهمها التي يبدو أنها كانت ميالة لهذه الأخيرة ؛ ولذلك قدم بين يدي قصته ما يدل على علاقة الأم بولدها في نطاق الحيوان الأعجم ، أما هذه المرأة البخيلة فقد كانت لها رؤية أخرى ، وقد يكون في الأمر مبالغة من الشاعر المأزوم بقضية البخل والتحريض عليه ؛ لذا كان البخل سببًا في مفارقته البائنة زوجته في الصورة الوصفية التي سأشير إليها فيما بعد .

وإذا كان الشاعر قد جعل الحوار داخليًّا ، ولم يعطه مساحة لفظية تشير إليه بوضوح ، فإنه عمد إلى تصوير الزمان والمكان بما يخدم الصورة ، ويكشف عن خباياها ، فمن المتيسر على المتلقي أن يربط بين سعة الفلاة ، وطبيعة حياة الذئب والبهم ، والمفارقة بين حرص الطيور والحيوانات على أولادها . كما رأينا في موقف القطاة والنعامة . ، وحرص المرأة على مالها قبالة ولدها ، وأما الزمن فقد بدا عند الشاعر عاملاً من عوامل تنمية الأزمة التي تعيشها المرأة ؛ لأن زمن الحدث قد كان الليل بكل ما يستدعيه من معاني الخوف والرهبة والظلمة والمخاطر والهموم التي لا تجتمع على صاحبها إلا فيه ، والذئب لم يفكر في الاعتداء على بهم المرأة إلا فيه ، وإذا كان الليل بطبيعته الزمنية قصيرًا ، فإن ليل تلك المرأة قد كان من الطول بحيث أخذت تراقب فيه الذئب ، وتطعم بهمها ، فلا يقرب منها ؛ بسبب وجود الحركة التي يخشاها .

كانت الصورة السابقة نموذجاً للمرأة الحريصة ، أو البخيلة في شعر حميد ، وهناك نماذج أخرى للمرأة بدت فيها سلبية بسبب الأسلوب التصويري الذي لجأ إليه حميد ، وهو أسلوب التصوير الكلي الوصفي ، حيث ينزع الشاعر إلى ذكر مجموعة من الأوصاف الحسية ، أو المعنوية المرتبطة بهذه المرأة ، ويعد هذا الوصف نوعاً من أنواع التصوير (٣٠) ، وقد ارتبطت الصورة الكلية الوصفية عند حميد بفن الهجاء ، وكانت إحدى مهجواته زوجته التي لم يكن معها . كما يقول الرواة . على وفاق ، فهو يقدم لها في مقطعة شعرية من أربع أبيات صورة وصفية مال فيها إلى " التصوير الكاريكاتوري الهزلي " (٣١) يقول حميد :

---

٣٠. مدخل إلى علم الأسلوب د/ شكري عياد ص ٤٦ . ط٤/١٩٨٥م . جماعة أصدقاء الكتاب

٣١. الصورة الفنية في الشعر العربي د/ علي البطل . سابق . ص ٦٨

٣٢. الديوان ص ٧١

٣٣. وردت كلمة مرآة في نسخة الأستاذ الميمني مرفوعة ص ٧٩ ، ورفعها على الفاعلية مجسد لنبرة السخر المسيطرة على الأبيات ، في حين أن الرواية هنا بفتحها على المفعولية ، وهو ما يعني انتصار الشاعر للمرآة عندما أوقع عليها الظلم

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

لَقدْ ظَلَمتْ مِرْآتَهَا ابْنَةُ مَالِكٍ بِمَا لامَتِ الْمِرْآةَ أَلاَّ تُجَدَّدَا
أَرَتْهَا بِخَدَّيْهَا غُضُونًا كَأَنَّهَا مَجَرُّغُصُونِ الطَّلْحِ صَادَفْنَ فَدْفَدَا
رَأَتْ مَحْجِرًا تَبْغِي الْغَطَارِيفُ غَيْرَهُ وَفَرْعًا أَبَى إِلاَّ انْحِدَارًا فَأَصْعَدَا
وَأَسْنَانَ سَوْءٍ شَاخِصَاتٍ كَأَنَّهَا سَوَامُ أُنَاسٍ سَارِحٍ قَدْ تَبَدَّدَا (٣٢)

تتضافر الأبيات الأربعة على تقديم لوحة وصفية ساخرة لهذه المرأة ، يبدؤها الشاعر مقدمًا المفعول به على الفاعل ، ليلفت المتلقي إلى أهمية المتقدم (٣٣) ، وأن ما وقع عليها من ظلم كان محض افتراء من الفاعل . ابنة مالك . التي تلوم المرآة ظانة أن ما لقيته على صفحتها من علامات مقبوحة وشائهة لها ، إنما كان من سوء حالة المرآة ٠

والحق أن ليست هذه الصورة الوحيدة التي برزت فيها المرأة عند حميد في صورة مقبوحة منفرة ، سواء أكان قبحها بسبب صفاتها الشكلية كالذي رأيناه من هجائه زوجته في الأبيات السابقة، أم كان قبحها بسبب بعض الصفات الخُلُقية التي تسمها ، وكانت صفة البخل أساسية في هذا الهجاء الذي لقيته المرأة من حميد (٣٤) ، كما جمع بين صفة البخل وقلة الحياء في هجائه لامرأة نزل عليها ضيفًا هو وصديق له يدعى أبا الخشخاش (٣٥) في قصيدة جمع فيها بين أسلوب القص ، وأسلوب الوصف ٠

ويرسم حميد صورة أخرى لامرأة مأزومة نفسياً ؛ بسبب وضعها الاجتماعي ، وهو يميل في رسمها إلى المزج بين الأسلوب الوصفي والأسلوب القصصي ، موظفاً ما عرف في الأدب القصصي بالفلاش باك ، أو الردة الخلفية ، حيث إنه يرتد من اللحظة الحاضرة إلى حيث الماضي الذي عاشته هذه المرأة :

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ ضُحًى بِفِنَاءِ زِمْزَمَ مَطْلَعَ الشَّمْسِ
قَسَمًا لَنَا مَا بَاتَ مِنْ أَحَدٍ مِنِّي عَلَى طَمَعٍ وَلا يَأْسِ
أَمَّا لَيَالِيَ كُنْتُ جَارِيَةً فَمَشَيْتُ بِالرُّقَبَاءِ وَ الْحَبْسِ
حَتَّى إِذَا مَا الْخِدْرُ أَبْرَزَنِي نُبِذَ الرِّجَالُ بِزَوْلَةٍ جَلْسِ
وَ بِجَارَةٍ شَوْهَاءَ تَرْقُبُنِي وَ حَمًا يَخِرُّ كَمَنْبِذِ الْحِلْسِ (٣٦)

إن أزمتها قديمة ، يؤكد قدمها سيطرة أفعال الزمن الماضي ، وتحديد المرحلة العمرية . جارية . حيث القيد وسلب الحرية ، والرقابة الصارمة : الأهل في الصغر ، والحمو والحماة بعد الزواج ، ولم يعد يلقى من يريدون رؤيتها إلا امرأة ذات فطنة وذكاء ، معهما نفس مأزومة ألقت بظلال أزمتها على

٣٤. انظر الأبيات الأربعة في هجاء زوجته ص ٧٤،٧٣ من الديوان
٣٥. انظر القصيدة رقم ١٦ من الديوان ص ٥٥. ٦٤
٣٦. الديوان ص ١٢٤،١٢٣
٣٧. لسان العرب ٥٠٩،٥٠٨/١٣ مادة شوه

لغتها الوصفية التي وصفت بها الحمو والحماة التي وصفتها بأنها شوهاء ، وهو وصف يستدعي أحد أمرين ، أو كليهما معًا ، أما أولهما ، فهو تشوه الخِلقة وقبحها ، وأما ثانيهما ، فهو حدة البصر (٣٧) ، وهو معنى يتفق ودلالة البيت الذي ختم به المصراع الأول . ترصدني . ، وأما الحمو فقد وصفته وصفًا منتزعًا من البيئة ، حيث حِلْس الناقة أو البرذعة التي لا تفارق ظهرها ، في إشارة إلى طول الملازمة وديمومتها ، وهكذا كان الحمو ملازمًا هو الآخر للبيت ، ليزيد من أزمتها بسبب فرض الحراسة الشديدة عليها ٠

ويستعين الشاعر بضمير الغائب ؛ ليبدأ في وصف هذه المرأة وصفًا شكلياً يدل على جمال قديم ، وقبول حسن ، فيقول :

وَبِعَيْنِهَا رَشَأٌ تُرَاقِبُهُ مُتَكَفِّتُ الأَحْشَاءِ كَالسَّلْسِ
مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ أَوْ ظِبَاْءِ خُلائِلٍ ضَمَرَتْ عَلَى الأَوْرَاقِ وَالْخَلْسِ
لَيْسَتْ إِذَا سَمِنَتْ بِجَابِئَةٍ عَنْهَا الْعُيُونُ كَرِيهَةَ الْمَسِّ
مُسْتَأْثِرٍ بِاللَّحْمِ كَاهِلُهَا وَقْصَاءُ مِنْطَقُهَا عَلَى حِلْسِ (٣٨)

يصفها بروعة المنظر ، ولين المس فلا تنفر منها العيون ، وليست بكثيرة لحم الكاهل ، و لا قصيرة العنق بل إن عنقها من الطول والجمال ليشبه عنق الظبية إذا ما وضعت عليه قلائدها ، ولها ثياب طويلة تغطي ما سفل من جسدها ، واللافت في هذه الصورة الوصفية أن صاحبتها تُعد . بما جمعت من تلك الصفات . نموذجاً لامرأة مثالية يُشغف بها الرجال شغفاً ربما يصل بهم في بعض الأحيان إلى حد التقديس ، أو العبادة ومما يؤكد ذلك الصورة التشبيهية الجزئية التي تجمع بين المرأة والغزالة والظبية والمهاة ، وغيرها مما حفل به الشعر العربي القديم (٣٩) ٠

وبعد فتلك صورة المرأة في شعر حميد وقد تفنن في رسمها بريشة وصفية نأى فيها عن الإسفاف في الوصف ، ولم يتطرق إلى ما يتنافى والذوق الشعري ، أو العرف الاجتماعي بحيث يمكن تصنيفه بين طبقة شعراء الغزل العذري الذين يكلفون بإظهار العاطفة نحو المرأة التي تتخذ على ألسنتهم هالة قدسية تلمح إلى مكانتها من نفوسهم ، ولم تكن أوصافهم المادية مما يشين المرأة أو يخدش حياءها ٠

افتن حميد كذلك بالأسلوب القصصي وهو يرسم صورة المرأة ، وقد مال الأسلوب القصصي إلى التوظيف الرمزي . كما ظهر من قصة العجوز . أو التوظيف الحقيقي الذي اهتم فيه بسرد قصة واقعية لامرأة بخيلة ، ويبدو البخل صفة محورية للصفات التي اتخذ منها تكأة لهجاء المرأة سواء أكانت زوجته ، أم غيرها ، ولذا كثرت النماذج السلبية للمرأة ، في حين كان النموذج الإيجابي هو

---

٣٨. الديوان ص ١٢٤،١٢٥

٣٩. حول هذا المعنى انظر : الشعر الجاهلي قضاياه الموضوعية والفنية د/ إبراهيم عبد الرحمن ص ٣٤٤

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المعادل الموضوعي لعلاقته بمحبوبته . جمل . التي ورد ذكرها غير مرة في شعره وليست تعني النماذج المعروضة أن ليس غيرها ؛ فقد كانت هناك نماذج أخرى للمرأة وردت في سياقات جزئية ، وقد تم التعرض لها في مبحث الصورة الجزئية ٠

لم يهتم حميد كثيرًا بالحوار الخارجي الذي بدا في صورة باهتة ؛ للاعتماد على دلالة السياق القصصي ، مع الإعلاء من شأن الحوار الداخلي . المونولوج . الذي يكشف خبايا نفسية المرأة ، خاصة تلك المرأة البخيلة ، بينما اهتم بعنصري الزمان والمكان اهتمامًا واضحًا ففي قصيدة جُمل ، أو المرأة الشمطاء بدا الزمن واضحًا في سطوته على المرأة . الكبَر والضعف والفقر والعوز إلى حليل تأنس إليه ، هذا بالنسبة للشخصية المحورية ، أما زمن القص ، فبرغم ما اتسم به من طول مترتب على طول الحدث المسرود ، فقد نجح الشاعر في اختصاره ببعض الوسائل الفنية كالحذف والوصول إلى الخلاصة ، وقد أديا إلى تسريع السرد ، ثم يجعل من الزمن موطن قلق ، وألم وخوف ، وذلك عندما جعل الزمن في قصيدة المرأة والذئب الليل الطويل عليها برغم القصر الطبيعي لزمن الليل ٠

وأما المكان ، فقد ارتكز على أمرين : أولهما : الصحراء الواسعة التي كانت مسرحًا للحرب عند المرأة الشمطاء ، ومرآة تكشفت على صفحتها الطبيعة الذاتية لبعض الحيوانات ، إذا ما وضعت في موقف اختيار بين النفس والولد ، وثانيهما : البيت الذي بدا عند المرأة المأزومة ، وكأنه قيد جديد أضيف إلى ما علق بها من قيود : الأهل والأصهار والزوج ، وقد ترك كل من المكان والزمان أثرهما على الشخصيات التي أدار الشاعر حولها أحداث قصائده ٠

ثانيًا : صورة الناقة : ـ

حظيت الناقة بمكانة بارزة عند العربي القديم في حله وترحاله ، وحربه وسلمه وحياته الخاصة أو العامة ، وإذا كانت حياة العربي القديم قصة مروية ، فإن الناقة تمثل شخصية محورية فيها ، والشعراء كغيرهم في الاهتمام بالناقة اهتماما وصل ببعضهم إلى درجة من التقديس والإعزاز دفعت بعضاً من نقاد الأدب إلى تفسير العلاقة بين الشاعر والناقة تفسيراً أسطورياً مرتبطاً ببعض المظاهر العقدية القديمة (٤٠) ، وأيا ما كانت نتائج تلك التفسيرات ، فإن الحقيقة التي لا يختلف فيها أن الناقة كانت محوراً من محاور الشعر العربي القديم ٠

٤٠ـ حول التفسير الأسطوري لرمز الناقة في الشعر العربي القديم انظر : التفسير الأسطوري للشعر القديم د/ أحمد كمال زكي . مجلة فصول . سابق . ص ١٢١،١٢٢ ، الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري د/ مصطفى الشورى . سابق . ص ١٠٢ وما بعدها ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي د/ نصرت عبد الرحمن . سابق . ص ٧٣ وما بعدها ، الصورة الفنية في الشعر العربي د/ علي البطل . سابق . ص ١٢٢ وما بعدها ، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام د/ أحمد إسماعيل النعيمي . سابق . ص ١٨٠ وما بعدها ٠

٤١. في تاريخ الأدب الجاهلي د/ علي الجندي ص ٢٩٦،٣٠٦ دار المعارف . القاهرة . ١٩٨٤م

وكان حميد كغيره من الشعراء قد اهتم بالناقة اهتماماً كبيراً بدا في ذلك الحيز الكبير الذي شغلته الناقة في بعض قصائده ، وربما كان ذلك من أسباب تميزه على من سبقه من الشعراء ، خاصة أصحاب المعلقات ، فإذا كان كلٌّ من : طرفة بن العبد ، ولبيد بن ربيعة قد تحدثا عن الناقة في معلقتيهما في ثلاثة و ثلاثين بيتاً (٤١) ، فإن حميداً تحدث عنها في ميميته المطولة في خمسة وخمسين بيتاً جاء ثلاثة وثلاثون منها مجتمعة متوالية في موضع ، واثنان عشرون بيتاً متوالية ، ولكن في موضع آخر ، هذا بالإضافة إلى القصائد الأخرى التي تحدث فيها عن الناقة ، وقد لوحظ على حديثه عنها أمران : أولهما أن الناقة المذكورة في بعض المواضع ناقة الآخر وليست ناقته ، وثانيهما : أنه في تصويره للناقة استخدم أسلوبي القص والوصف ، وجمع بينهما في بعض المواضع ، ففي مشهد قصصي طويل يحدث الشاعر عن ناقة الآخر/المحبوبة المرتحلة مصوراً التحول الطارئ على صورتها من الضعف والهزال إلى السمن والامتلاء بعدما ظلت ترعى ستة شهور كاملة من جمادى إلى المحرم يقول حميد :

أَجِدَّكَ شَاقَتْكَ الْحُمُولُ تَيَمَّمَتْ هَدَانَيْنِ وَ اجْتَابَتْ يَمِينًا يَرَمْرَمَا
عَلَى كُلِّ مَنْسُوجٍ بِبَبْرِينَ كُلِّفَتْ قُوَى نِسْعَتَيْهِ مَحْزِمًا غَيْرَ أَهْضَمَا
جِلاَدٌ تَخَاطَتْهَا الرِّعَاءُ فَأُهْمِلَت وَ آلَفْنَ رَجَّافًا جُرَازًا قَلَهْزَمَا
رَعَيْنَ الْمُرَارَ الْجَوْنَ مِنْ كُلِّ مِذْنَبٍ شُهُورَ جُمَادَى كُلَّهَا وَالْمُحَرَّمَا
إِلَى النِّيرِ فَاللَّعْبَاءِ حَتَّى تَبَدَّلَتْ مَكَانَ رَوَاغِيهَا الصَّرِيفَ الْمُسَدَّمَا
وَحَتَّى تَعَفَّى النِّضْوُ مِنْهَا وَ جُرِّدَتْ حَوَالِبُهَا مِنْ مَرْبَعٍ قَدْ تَجَرَّمَا
وَعَادَ مُدَمَّاهَا كُمَيْتًا وَشُبِّهَتْ كُلُومُ الْكُلَى مِنْهَا وِجَارًا مُهَدَّمَا
وَخَاضَتْ بِأَيْدِيهَا النِّطَافَ وَذَعْذَعَتْ بِأَقْتَادِهَا إِلاَّ سَرِيحًا مُخَدَّمَا
وَقَدْ عَادَ فِيهَا ذُو السَّفَاسِقِ وَاضِحًا هِجَانًا كَلَوْنِ الْقُلْبِ وَ الْجَوْنِ أَصْحَمَا
تَنَاوَلُ أَطْرَافَ الْحِمَى فَتَنَالُه وَ تَقْصُرُعَنْ أَوْسَاطِهِ أَنْ تَقَدَّمَا (٤٢)

لقد دعا هذا التحول في صورة الناقة من الضعف إلى القوة بعض النقاد إلى اعتباره . التحول . معادلاً شعرياً لحالة الشاعر المأزوم بقضية الزمن الذي يطارده ويلاحقه ، مع عقد مقارنات بين حالة الجمل وحالة الشاعر (٤٣) ، صحيح أن الشاعر اشتكى الزمن وملاحقته ، ولكن صورة التحول هنا في حالة الناقة يمكن اعتبارها المعادل الموضوعي للعلاقة بينه وبين محبوبته ، وليس لملاحقة الزمن ؛ لأمرين أولهما : أن التحول الذي وصفه الشاعر توقف عند مرحلة القوة والفتوة في حين أن الزمن مع الشاعر

---

٤٢. الديوان ص ٢٢٠ ، ٢٢٤

٤٣. النص الشعري وآليات القراءة د/ فوزي عيسى ص ٤٩ منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٧م

٤٤. الديوان ص ٢١٨

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وصل به إلى حالة من الضعف العام الذي عبر عنه بضعف البصر في قوله الذي صار مضرب المثل في شكاية الهرم وضعف البصر بعد الحدة أيام الشباب ، يقول في البيت الرابع من القصيدة :

أَرَى بَصَرِي قَدْ رَابَنِي بَعْدَ حِدَّةٍ وَحَسْبُكَ دَاءً أَنْ تَصِحَّ وَتَسْلَمَا (٤٤)

فلو أننا اعتبرنا التحول المعادل الشعري لملاحقة الزمن فسوف تكون الصورة مبتورة ، ولن يكون التوظيف الفني مكتملاً ، أما الأمر الثاني فهو أن الشاعر أقام القصيدة كلها بصورها الكلية وغيرها شكاية للقطيعة الحادثة بينه وبين محبوبته ، أو لهجرة المحبوبة ، وما ترتب عليها من حزن للفراق وما استدعاه من إصابته بالهزال ، ومن ثم يكون التحول في صورة الناقة معادلاً لحالة الضعف التي وصل إليها الشاعر ، والرغبة في وصل العلاقة مرة أخرى مثلما استعادت تلك الناقة قوتها بعدما رعت الشهور الستة المذكورة من قبل ، ومما يؤكد ذلك قصة الرجلين اللذين أرسلهما إلى محبوبته المرتحلة راغبا في وصل الحبل المنصرم ، وذلك في نهاية هذه القصيدة .

إذا كانت النوق في المشهد السابق تعاني من الهزال ، وتنتصر عليه في نهاية الأمر ، فإن الشاعر يدخلها في صراع من نوع آخر ، صراع مع مجموعة من العذارى رفيقات محبوبته في رحلة الهجران ، حيث يقمن بمحاولة السيطرة على النوق الفتية ، ولكنها تأبى الانقياد لهن مما يدفعهن إلى الاحتيال على جمل قوي من بينها لتستكمل المحبوبة رحلتها على ظهره :

فَجَاءَ بِهَا الرُّدَّادُ يَحْجِزُ بَيْنَهَا سُدًى بَيْنَ قَرْقَارِ الْهَدِيرِ و َأَعْجَمَا
وَ قَامَتْ إِلَيْهِنَّ الْعَذَارَى فَأُقْدِعَتْ أَكُفَّ الْعَذَارَى عِزَّةً أَنْ تُخَطَّمَا
فَلَمَّا ارْعَوَى لِلزَّجْرِ كُلُّ مُلَبَّثٍ كَصَدْرِ الصَّفَا يَتْلُو جِرَانًا مُلَدَّمَا
إِذَا عِزَّةُ النَّفْسِ الَّتِي ظَلَّ يَتَّقِي بِهَا حَبْلَهُ لَمْ تُنْسِهِ مَا تَعَلَّمَا
فَلَمَّا أَتَتْهُ أَنْشَبَتْ فِي خِشَاشِهِ زِمَامًا كَثُعْبَانِ الْحَمَاطَةِ أَزْثَمَا
شَدِيدٌ تَوَقِّيهِ الزِّمَامَ كَأَنَّمَا يُرَاهَا أَعَضَّتْ بِالْخَشَاشَةِ أَرْقَمَا (٤٥)

فالأبيات تصور هذا الصراع القائم بين النوق والرداد الذين ينجحون في التفرقة بينها ؛ حتى لا يهلك القوي . قرقار الهدير . الضعيف . أعجم . ، وثم صراع آخر مع العذارى وهن يحاولن وضع الخطم في آنافها ، فتأبى الإبل عليهن ذلك ، وتكف أيديهن عن تمام المحاولة ، مما يدفعهن إلى تخير جمل قويٍّ من بينها ليكون راحلة صاحبتهن ، ولم يكن بأقل من النوق عزة نفس ، ولكنها عزة لم تنسه حُسن الانقياد لهن ، برغم شدة توقيه الزمام الذي تخيله ثعبان الحماطة الشديد العداء لها ، وبرغم شدة هذا الصراع ، والمعاناة التي لقيها الطرفان المتصارعان يكشف عن نجاح المهمة التي تدور في إطار إرضاء الصاحبة بإعداد راحلتها ، وكأن هذا الصراع ، وهذا الإصرار صورة مما في نفس الشاعر من

٤٥. الديوان ص ٢٢٥،٢٢٧

رغبة في الوصول إلى هذه المرأة . سيدة الرحلة . مهما كلفه ذلك من عنت ومشقة ، فهو يملك من الأمل ما يدفعه إلى خوض مخاطر الوصول إليها ٠

ويترك الشاعر . إلى حين . هذا المشهد القصصي ، ويفيء إلى مشهد وصفيٍّ يتعشقه ؛ إذ يأخذ في وصف هذا الجمل أوصافًا شكلية تشير إلى بعض الصفات النفسية التي تبدت من قبل في الشعور بالعزة عند النوق جميعًا ، وعند ذلك الجمل الذي انقاد مؤخرًا لزمام النسوة :

وَقَرَّبْنَ مُقْوَرًّا كَأَنَّ وَضِينَهُ بِنِيقٍ إِذَا مَا رَامَهُ الْغُفْرُ أَحْجَمَا
صِلَخْدًا لَوَانَّ الْجِنَّ تَعْزِفُ حَوْلَه وَضَرْبَ الْمُغَنِّي دُفَّهُ مَا تَرَمْرَمَا
رَعَى الْقَسْوَرَ الْجَوْنِيَّ مِنْ حَوْلِ أَشْمُسٍ وَمِنْ بَطْنِ سَقْمَانِ الدِّعَاعِ الْمُدَيَّمَا
تَرَاهُ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ مُدْمَجَ الْقَرَا وَ فَعْمًا إِذَا أَقْبَلْتَهُ الْعَيْنَ سَلْجَمَا
بَعِيرُ حَيًا جَاءَتْ بِهِ أَرْحَبِيَّةٌ أَطَالَ بِهِ عَامَ النِّتَاجِ وَأَعْظَمَا
ضُبَارِمُ طَيِّ الْحَاجِبَيْنِ إِذَا غَدَا عَلَى الأُكْمِ وَلاَّهَا حِذَاءًا عَثَمْثَمَا (٤٦)

لقد نجح الشاعر في سرد الصفات الشكلية التي تعين على رسم صورة هذا الجمل الفتيّ الذي تم اختياره ليكون مطية المرأة في رحلتها ، فهو ضخم سمين . موضون . عالٍ كأنه الجبل . نيق . عظيم الرأس . صلخد . ، وقد ولد عام الخصب والنتاج لناقة أمٍّ تُنسب إلى بني الأرحب المشهورين بنجابة إبلهم ؛ ولذا جاء الجمل طويل الظهر عظيمًا ممتلئ اللحم ، وهذه القوة المتبدية في بنيان الجمل هي التي جعلت من الصعوبة بمكان السيطرة عليه ، إلا بالاحتيال الذي لجأت إليه الفتيات عندما وضعن في أنفه الزمام الذي يشبه ثعبان الحماطة ٠

ويقص الشاعر . في مشهد وصفي . المعاناة التي لقيتها المرأة في ركوب هذا الجمل الضخم الفتيّ ، ولولا تدخل الفتيات ومساعدتهن لها على الركوب ما استطاعت إليه سبيلا ، إذ يبدو أن الجمل كان من الضخامة بحيث لم تستطع ارتقاءه وقد برك على الأرض ، يقول الشاعر بعدما دعت الفتيات سيدتهن لركوب الجمل مع مد يد العون :

فَمَا رَكِبَتْ حَتَّى تَطَاوَلَ يَوْمُهَا وَكَانَتْ لَهَا الأَيْدِي إِلَى الْخِدْرِ سُلَّمَا
وَمَا دَخَلَتْ فِي الْخِدْرِ حَتَّى تَنَقَّضَتْ مَآسِرُ أَعْلَى قِدِّهِ فَتَحَطَّمَا
فَجَرْجَرَ لَمَّا صَارَ فِي الْخِدْرِ نِصْفُهَا وَنِصْفٌ عَلَى دَأْيَاتِهِ مَا تَجَزَّمَا
سَرَاةَ الضُّحَى مَا رِمْنَ حَتّى تَفَصَّدَتْ جِبَاهُ الْعَذَارَى زَعْفَرَانًا وَعَنْدَمَا
وَمَا كَادَ لَمَّا أَنْ عَلَتْهُ يُقِلُّهَا بِنَهْضَتِهِ حَتَّى اكْلأَزَّ وَ أَعْصَمَا
وَحَتَّى تَدَاعَتْ بِالنَّقِيضِ حِبَالُهُ وَهَمَّتْ بَوَانِي زَوْرِهِ أَنْ تَحَطَّمَا

---

٤٦. الديوان ص ٢٢٧،٢٢٩

٤٧. الديوان ص ٢٤٣،٢٤٥

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وَأَثَّرَ في صُمِّ الصَّفَا ثَفِنَاتُهُ وَ رَامَ بِلَمَّا أَمْرَهُ ثُمَّ صَمَّمَا (٤٧)

فتطاول اليوم فيه إيحاء بطول المدة التي استغرقتها عملية الركوب التي أسهم في إنجازها الفتيات المصاحبات للمرأة في رحلتها ، حيث كانت أيديهن للمرأة أشبه بسلم تصعده لتصل إلى هودجها ، ولهذا التشبيه إحدى دلالتين : إما أن تكون المرأة من القصر بصورة كانت فيها بحاجة إلى عون صويحباتها ، وإما أن الناقة كانت من الضخامة بحيث لم تستطع المرأة أن ترتقيها بالاعتماد على نفسها ، دون من معها ، وضخامة الناقة هي الدلالة التي تسببت في تلك المعاناة ؛ لأن الشاعر عبر عن ضخامتها وطولها حتى أنها أشبهت السفينة والجبل ، وهي عندما تبرك تبدو ضخامتها واضحة في عدم قدرة المرأة الطويلة على الإمساك بزمامها (٤٨) ، وليس ثم علاقة طردية بين صورة الجمل وصورة المرأة بحيث يقال : إنه " كلما كانت المرأة ضخمة كان الجمل أعظم قوة ، وكلما كانت محاولة الجمل للنهوض كانت المرأة أكثر ضخامة " (٤٩) ؛ لأن اللوحة المرسومة هنا تركز على الصفات الخاصة بناقة الأسفار التي اتخذت وسيلة للرحلة ، وهذه الوسيلة كانت جملاً ذكراً ، وذلك على خلاف ما عرف ناقة الأسفار الأنثى ، ومع ذلك فإن تشبيه تلك الناقة بالجمل الذكر ، أو الفحل القوي من الإبل شائع في الشعر الجاهلي ، وكان تشبيه حميد لها كذلك . على نحو ما سأشير فيما بعد . ، ولكن الملاحظ على الصورة السابقة أنها كانت لناقة الآخر ، وليست ناقة الشاعر الذي يرسم لها صورة وصفية في قوله :

وَقُلْتُ لِعَبْدَيَّ اسْعَيَا لي بِناقَتِي فَمَا لَبِثَا إلاَّ قَلِيلاَ مُجَرَّمَا
دَعَوْتُ جَرِيرَيْنِ اسْتَخَفَّا بناقَتي وَقَدْ هَمْهَمَ الْحادي بِهِنَّ و َ دَوَّمَا
فَجَاءَا بِعَجْلَى وَ هْيَ حَرْفٌ كأنها كأدرِيَّةٌ خَافَتْ أظَافِيرَ عُرَّمَا
دَعَوْتُ بِعَجْلَى فَاعْتَلَتْنِي صَبَابَةٌ وَ قَدْ طَلَعَ النَّجْدَيْنِ أَحْدَاجُ مَرْيَمَا
فَجَاءَا بِشَوْشَاةٍ مِزَاقٍ تَرَى بِهَا نُدُوبًا مِنَ الأَنْسَاعِ فَذًّا وَ تَوْءَمَا
وَجَاءَتْ تَبُذُّ الْقَائِدَيْنِ و لَمْ تَدَعْ نِعَالَهُمَا إلاَّ سَرِيحًا مُخَدَّمَا
تَخَالُ الْحَصَى منْ بيْنِ مَنْسِرِ خُفِّهَا رُفَاضَ الْحَصَى وَ الْبَهْرَمَانَ الْمُقَصِّمَا (٥٠)

فوسيلة الرحلة هنا ناقته . أنثى . التي تجمع كل الصفات التي تناسب ناقة الأسفار من حيث الشدة والصلابة كأنها الجبل . حرف . مما يستدعي كل معاني العزة والشموخ فلا تقنع بالسير راغمة بين يدي قائديها بل تبذهم وتتمزق أربطة نعليهما من كثرة الجري خلفها ، فهي سريعة كالقطاة الكدرية ، وعندما

---

٤٨. انظر البيتين : ٢٣١/٣٨ ، ٢٥١/١٠٥ من الديوان

٤٩. تناول الدكتور علي البطل هذه الأبيات وربط بينها وميل الشعراء إلى وصف المرأة بالخصوبة من خلال المبالغة في تصوير ضخامة جسدها ، انظر: الصورة الفنية في الشعر العربي . سابق . ٨١

٥٠. الديوان ص ٢٥٥،٢٥١

٥١. الديوان ص ١١٣

تجري يتكسر الحصى تحت خفيها ويتفتت ، وهي عقيم لا تلد كالذكر . لم تقرأ جنيناً ٢٥٣/١٠٩ . كما شبهها الشاعر بالفنيق من الإبل ، وهو الفحل المكرم على أهله فلا يركبونه ولا يهينونه في قوله :

كَائِنٍ حَسَرْنَا دُونَكُمْ مِنْ طَالِحٍ رَوْعَاءُ يَنْقُرُهَا الْغُرَابُ الأَعْوَرُ

بِسَوَاءِ مَجْمَعَةٍ كَأَنَّ أَمَارَةً مِنْهَا إِذَا بَرَزَتْ فَنِيقٌ يَخْطُرُ (٥١)

ولعل السر في ثبات هذه الأوصاف والصور الجزئية للناقة إنما لتناسب الرحلة التي سيقوم بها الشاعر بحثاً عن محبوبته ، وقد عرضت لهذه الأوصاف في الفصل الثاني ، وإن كان الذي أريد الإشارة إليه هنا هو أن الشاعر قد أُغرم بالناقة فتحدث عنها حديثاً طويلاً سواء أ كانت ناقته التي ارتبطت به رباط الوفاء الرابط بين الأخلاء (٥٢) ، أو ناقة الآخر مع التأكيد على أنه في تناوله لناقة الآخر ، أبرزها مأزومة متعالية ، لا يتم السيطرة عليها إلا بعد الاحتيال ، وكانت مع المرأة جملاً ذكراً في حين كانت معه أنثى ، وبالرغم من ذلك فقد داخل بينهما عندما شبه ناقته بالجمل الذكر ، وجعل للمرأة الجمل ٠

ثالثًا : صورة الحمامـة : ـ

كانت السمة الغالبة على استخدام الحمامة في الشعر العربي القديم اقترانها بمشاهد الحزن والبكاء ، وخاصة تلك المتعلقة بكوارث الفقد والحرمان . فقدان المحبوبة بارتحالها ،أو زواجها ، أو غير ذلك . ؛ ولذلك تم الربط بين صورة المرأة وصورة الحمامة ، وتم تفسير دلالة الحزن المقترنة بالحمام تفسيراً عقدياً أُرجع إلى عهد نبي الله نوح . عليه السلام . (٥٣) وربما ارتبطت الحمامة في الصورة التشبيهية الجزئية بالناقة ، وذلك عند تشبيه سرعة هذه الأخيرة بسرعة الحمامة ومن ثمة تكتمل العلاقة بين هذا الثالوث : المرأة ٠ الناقة ٠ الحمامة ، فالناقة وسيلة المرأة للرحلة ووسيلة الرجل للبحث عنها ، أو وسيلة تسلية همومه المرتبطة برحلة المحبوبة ، والحمامة تحكي هذه الصبوات الغرامية والعلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة ، وربما كانت الدليل على لقيا الحبيبين ، أو بشارة بالتقاء المحبوبة المفقودة بارتحالها عن حبيبها ، وذلك على نحو ما ارتبط بها في الأساطير السامية القديمة (٥٤) ، أو يقوم هديلها الحزين بدور الموسيقى التصويرية المؤازرة لجو الحزن المسيطر على المحب عند افتقاده من يحب ، وبسرعة الحمامة تشبه الناقة خاصة عندما يجري خلفها المحب ، أو يبحث عنها في متاهات الصحراء المترامية الأطراف ٠

---

٥٢. انظر البيات ٢٤. ٣٤ ص ١٦٩،١٧٢ من الديوان

٥٣. حول تفسير غلبة طالع الحزن على الحمام يمكن مراجعة كتاب : الصورة الفنية في الشعر العربي د/ علي البطل ص٦٠،٦١ ، وكتاب : الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام د/ أحمد إسماعيل النعيمي ص ٢٠١

٥٤. كان الحمام الطائر المفضل لأفروديت ربة الجمال النسوي والعلاقات الجسدية ؛ لما له من صبوات غزلية لفتت نظر الإنسان منذ أقدم العهود ، كما كان الدليل المبشر بالأرض اليابسة في قصة الطوفان ٠ راجع : الصورة الفنية في الشعر العربي د/ علي البطل ص ٦٠،٦١

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

لم يبتعد حميد في تصويره للحمامة عما ارتبط بها من هذه الدلالات . دلالات الفقد والبكاء والحزن . فقد جاءت الحمامة في مشهدين كبيرين من حيث الدلالة المرتبطة بكلٍّ منهما ، في المشهد الأول يتوسل الشاعر بالأسلوب القصصي الذي مثلت فيه الحمامة دور البطولة ، حيث ارتكزت حولها الأحداث التي تبدأ من اللحظة التي لعبت فيها بالنسبة للشاعر دور المثير الذي حرك كوامن الشوق الخبيئة في الذات :

وَمَا هَاجَ هَذَا الشَّوْقَ إلاَّ حَمَامَةٌ دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ تَرْحَةً وَتَرَنُّمَا

مِنَ الْوُرْقِ حَمَّاءُ الْعِلاطَيْنِ بَاكَرَتْ عَسِيبَ أَشَاءٍ مَطْلَعَ الشَّمْسِ أَسْحَمَا

إِذَا هَزْهَزَتْهُ الرِّيحُ أَوْ لَعِبَتْ بِهِ أَرَنَّتْ عَلَيْهِ مَائِلاً أَوْ مُقَوَّمَا

تُنَادِي حَمَامَ الْجَلْهَتَيْنِ وَ تَرْعَوِي إِلَى ابْنِ ثَلاثٍ بَيْنَ عُودَيْنِ أَعْجَمَا

مُطَوَّقٍ طَوْقًا لَمْ يَكُنْ عَنْ تَمِيمَةٍ وَ لاَ ضَرْبَ صَوَّاغٍ بِكَفَّيْهِ دِرْهَمَا (٥٥)

لقد وظف الشاعر أسلوب القصر في البيت الأول من هذه الأبيات ؛ لكي يلفتنا منذ اللحظة الأولى إلى ما بينه والحمامة من أوجه للشبه الكبير ، وهو شبه يتخذ من معنى الفقد والحزن أداة للربط ، هو قد افتقد محبوبته بارتحالها عن ديارها إلى غير رجعة عندما تمنى أن يحدث صداها صداه بعد الموت ٢٧٦/١٨٤ ، أما الحمامة فإنها فقدت وليدها الذي ربته على عينها ، والشاعر عندما يتحدث عن علاقة الحمامة بوليدها . في هذا الإطار الحزين . إنما يرمز بها إلى علاقته بصاحبته ؛ فقد جعل من الحمامة " معادلاً موضوعياً أميناً أسقط عليه . أو من خلاله . كل انفعالاته ومشاعره وعواطفه في عالم الغزل " (٥٦) .

ولم تكن هذه الصورة الدرامية وحدها التي جمعت بين الشاعر والحمامة في مشهد الفقد المروِّع ، وفيه لعبت الحمامة الثكلى دور المثير ، وإنما نراه يوظف الحمامة التي تنادي إلفها في مقطعة قصيرة . أربعة أبيات . في مشهد الحضور ؛ لكي تثيره في موقف الفقد فتسيل دموعه ؛ لأنه لا يستطيع مناجاة من يحب (٥٧) .

وبعد فمن خلال مدارسة الصورة الكلية في شعر حميد بن ثور يمكن الوقوف على الملاحظات التالية :

بدت العلاقة واضحة بين المباحث الثلاثة التي دارت حولها فكرة الصورة الكلية ، حيث جاءت الحمامة في موقع الرابط بين صورة المرأة وصورة الناقة ، وربط ثلاثتها بالشاعر الذي عرف بكثرة الحديث عن المرأة ، وكذا بكثرة الأسفار والرحلات .

---

٥٥. الديوان ص ٢٦٠،٢٦٢

٥٦. أشكال الصراع في القصيدة العربية د/ عبد الله التطاوي ٥٤٢/١ . الأنجلو المصرية . ١٩٩٢م

٥٧. انظر المقطعة في الديوان ص ٤٩

وظف الشاعر الأسلوب القصصي في إطار الصورة الكلية ، واهتم بعناصر القص ، والهدف منها ، وكانت في مجملها ترجمة فنية لأحاسيسه ومشاعره التي ارتكزت حول المرأة ، ولم تخل هذه الصورة الكلية القصصية من بعض الصور الجزئية التي جاءت مبثوثة في ثنايا الصورة الكلية ، وتآزر كلٌّ منهما . الصورة الكلية والجزئية . في سبيل رسم الجو النفسي للشاعر ، وإخراج تجربته الشعرية إلى حيز الوجود المادي المتجسد في اللغة الشعرية التي تعتمد ضمن ما تعتمد فيه على الصور الجزئية ؛ التي " تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة ([٥٨]) ، وهي بهذا المفهوم تكون عاملاً من عوامل ظهور الوحدة العضوية في القصيدة القديمة ٠

اهتم الشاعر في صوره الكلية بالأسلوب الوصفي الذي عمد فيه إلى رسم القسمات والملامح الشكلية لموضوع الصورة : المرأة ٠ الناقة ٠ الحمامة ، وقد بدت هذه الموضوعات وكأنها لوحة فنية نابضة بحياة خاصة تجسدها يد فنان مبدع يتأنق في رسمها مستغلاً وموظفاً كل إمكانات الصوت واللون والحركة ، وذلك على نحو ما بدا في الحديث عن صورة الناقة ، والحمامة ٠

بدت المرأة في شعره مأزومة نفسياً ؛ لذا فقد طغى الجو النفسي الحزين على معظم الشخصيات النسائية التي رسمها سواء أكانت الزوجة أم المحبوبة ، وكان اهتمامه بصورة الحمامة بما هي رامزة للجو الحزين تأكيدًا للحزن المسيطر على معظم شعره ، خاصة وأنه كان كثير الشكوى من الهرم ٠

اتكأت الصورة الكلية : قصصية ووصفية على خيال الشاعر ، فكان بعضها صوراً خيالية اجتذبتها مخيلته إلى عالم الواقع من خلال البناء اللغوي المجسد لمفردات هذه الصور ، وذلك على نحو ما رأينا في صورة المرأة الشمطاء ،أو قصة المرأة والذئب ، وجاءت بعضها واقعية رسمها خياله المبدع في صورة فنية كان له التميز فيها مثل صورة البخيلة التي نزل عليها ضيفاً هو وصاحبه ، أو صورة المرأة التي تقدم لخطبتها ، أو حتى المرأة التي هجاها وكانت زوجته ٠

كانت الطبيعة بعناصرها المختلفة المصدر الثر الذي أعان الشاعر على رسم صوره الكلية قصصية ، أو وصفية ، خيالية ، أو واقعية ، فكانت المرآة والفدفد والإبل ، وأدوات الحرب ، ومجتمع النساء ، وما بينهن من حسد ، مفردات ، أو عناصر جمع الشاعر منها صوره الكلية ٠

---

٥٨. النقد الأدبي الحديث د/ محمد غنيمي هلال . سابق . ص ٤١٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الخـــاتمـــــــــــــة

عنونت للبحث بهذا العنوان " شعر حميد بن ثور الهلالي : دراسة أسلوبية " وقد استدعى منهج الدراسة خطة عمل مناسبة ارتضى الباحث أن يسير في خطواتها وفق ما يستلزمه المنهج الأسلوبي الذي ارتبطت نشأته بالتطور الكبير في مباحث علم اللغة الحديث ؛ ولذلك فإنه يُعنى بدراسة العناصر أو المستويات اللغوية التي يهتم بدراستها علم اللغة : المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي ، وإن كان المنهج الأسلوبي لا يعني بها ما تعنيه دراسة علم اللغة لها ، وإنما يعنى بإمكانياتها

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

التعبيرية (١) ، ومع هذه المستويات الثلاثة كان مستوى الصورة الشعرية التي تنتمي إلى المنهج الأسلوبي باعتباره درسًا لكل مستويات التعبير اللغوي . على النحو الذي أشرت إليه في سياق البحث .

.

وعلى ذلك كان التزام الباحث بالترتيب السابق نفسه للمستويات اللغوية التي يبنى عليها النص الشعري بما هو بناء لغوي ينشئه المبدع بصورة إبداعية خاصة ، ومن ثم كان البدء بالمستوى الصوتي أمرًا منطقيًّا ، وقد نظر فيه الباحث إلى القيم الإيحائية للأصوات ، أو للوحدات الصوتية التي " تؤدي دورًا فاعلاً في بناء الألفاظ صوتيًّا ، وهي مسئولة عنه على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتية . أسلوبية مثل : القافية والوزن ، والإيقاع والجناس الاستهلالي ، والتجانس الصوتي ، والنغمة وجرس الأصوات ، سمات تلاحظ في الشعر بالدرجة الأولى ، وإن لم تكن خاصة به " (٢) ، ومن أجل ذلك كانت القيم الصوتية التي تنشئها الأصوات اللغوية ، وكانت القسمة الطبيعية للموسيقى أن تكون خارجية تنحصر في الوزن والقافية باعتبارهما إطارين خارجيين يؤطران الأصوات اللغوية بإطار من أبنية جاهزة تتكون الأصوات على أساسٍ منها ، وموسيقى داخلية تنتجها الأصوات المفردة أو من خلال تشكلاتها المتنوعة على مستوى البيت المفرد والقصيدة كلها ، والموسيقى بنوعيها هي ميزة الشعر ، بل إن " الشيء الذي يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن ، ذلك أن الشعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية " (٣) ، ومن هنا تدرك أهمية الموسيقى بنوعيها في الفن الشعري

.

و لا تقف أهمية الموسيقى بنوعيها عند هذا الحد ، بل إنها لتقوم بدور الرابط بين أطراف العملية الإبداعية الثلاثة : المبدع والنص والمتلقي ؛ لأن النص الشعري مبني على مفردات اللغة ، وهذه " اللغة تخضع لعلم الصوتيات كما تخضع للعروض والقافية " (٤) الموسيقي الذي لم يكن وقفًا على اللغة وكلماتها فحسب ، وإنما تعداها إلى النفس الإنسانية والكون المحيط بها ، بل والحياة كلها فلكل منها موسيقى خاصة بها ، وكل ذلك يعني أنّ ثَم تجاوبًا بين موسيقى النفس وموسيقى الكلام ، بل إن " موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ ، فكلما كانت الكلمات متآلفة المقاطع متناسقة الأصوات اشتد تأثيرها في العقل ، وحسن وقعها لدى النفس " (٥) ، وكل ذلك يؤكد على أهمية

---

١. اتجاهات البحث الأسلوبي : اختيار وترجمة وإضافة د/ شكري عياد ص ٩٦ . أصدقاء الكتاب ١٩٩٩م

٢. الأسلوبية اللسانية ، أولريش بيوشل ترجمة خالد محمود جمعة . مجلة نوافذ . سابق . ص ١٣٧

٣. الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه : إليزابيث درو ترجمة محمد إبراهيم الشوس ص ٤٣ . منيمنة/ ١٩٦١م بيروت

٤. الرؤيا الإبداعية : هاسكل بلوك ، هيرمان سالنجر ترجمة أسعد حليم . سابق . ص ٢٦

٥. دراسات في علم النفس الأدبي : أ/ حامد عبد القادر . سابق . ص ٩٣

٦. في الشعر الأوربي المعاصر د/ محمد مصطفى بدوي . سابق . ص ٢١٣

٧. الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه . سابق . ص ٤٥

الموسيقى بنوعيها في تمييز الفن الشعري من غيره من فنون الأدب ، بل إن الشاعر الألماني الكبير برتولت برشت . وهو من المجددين في الشعر الأوربي . كان يرى " أن التزام أوزان الشعر الأصيلة الراسخة شرط لا غنى عنه في تسمية الكلام شعرًا " (٦) ٠

تبين من دراسة الوزن الشعري عند حميد بن ثور أنه اكتفى بتوظيف ستة من الأوزان الشعرية ، وهي : الطويل والكامل والرجز والبسيط والمتقارب ، ثم الوافر ، وهي لا تكاد تصل إلى نصف عدة الأوزان الشعرية عند العرب ، ومهما قيل عن شهرة هذه الأوزان الستة ، فإن ذلك لا يمنع من إثارة هذا التساؤلات المنطقية : أين بقية الأوزان الشعرية ؟ ، وهل قنع الشاعر بهذه الأوزان وحدها ليصوغ عليها جملة أشعاره التي تعددت أغراضها وتنوعت ؟ ألا تصلح بقية الأوزان للتعبير عن التجارب التي عاشها الشاعر ، واقتضت منه التعبير عنها ٠

إن أمثال هذه التساؤلات لتقف بالباحث على هذه الحقيقة المؤلمة ، وهي أن قسمًا كبيرًا من الشعر العربي ما يزال مفتقدًا أو ضائعًا ، وذلك ما يعني شدة الحاجة لمواصلة البحث والتنقيب عن هذه الثروة الإبداعية والفكرية التي من شأنها أن تكشف عن قضايا بحثية كثيرة متعلقة بالشعراء الأفذاذ وبالأمة كلها ، وعلى ذلك فإن الأحكام النقدية التي تصدر على إبداعات الشعراء إنما تتم في حضور ما هو متاح وموجود ، وربما لو ظهر الغائب لتغيرت الأحكام ، أو لتوثقت وذلك ما رأيناه في شعر حميد بن ثور الذي تم جمعه على مدار أكثر من ستين سنة ٠

ولم تكن القافية بأقل قيمة وأهمية من الوزن الشعري في تمييز الفن الشعري ، بل وفي الحكم عليه ، و" لن يرقى الشعر إلى مراتب الجودة والكمال ، ولن يرضي أو يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيبًا لا يستطيع أن يتماسك بل لظل مندفعًا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له " (٧) ٠

جاءت القافية في شعر حميد بسيطة قليلة المقاطع ، سلسة لينة طيّعة ، ولم يبد على توظيفه إياها شيء من مشقة ، أو تكلف وإعنات ، وقامت بوظائفها في إبداعه الشعري ، فبرزت وظيفتها الموسيقية في كونها قفلة موسيقية تنتهي عندها جملة موسيقية أنشأها الوزن الشعري ، وتهيئة لجملة موسيقية جديدة في البيت التالي ، وهكذا على مدار النص الشعري ، كما برزت الوظيفة الدلالية في ربطها أول البيت بآخره مما يسهم في بروز التماسك والترابط النصي على مستوى البيت المفرد ، ويمتد على مستوى النص كله ؛ لأنها " عميقة التشابه مع السمة العامة للعمل الشعري ، فالكلمات تقرن بعضها إلى بعض بالقافية ، فتتواصل أو تتقابل " (٨) ، ودراسة القافية من شأنها أن تسهم في تحديد

٨ـ نظرية الأدب : رينيه ويلك وأوستن وارين ترجمة محي الدين صبحي ص ٢٠٨ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . مطبعة خالد الطرابيشي ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م . دمشق ٠

٩. الرؤيا الإبداعية . سابق . ص ٢٦

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الفترة الزمنية التي عاش فيها الشاعر ؛ لأن لكل فترة زمنية خصائص وسمات خاصة في طبيعة الحياة التي تحياها ، فالميل إلى القوافي البسيطة السلسة لابد أن يكون ترجمة لبساطة الحياة وتلقائيتها ، وبعدها عن التكلف والمشقة ، والاستقرار الذي كفله الإسلام لأصحابه ، كما يمكن أن يكون هذا الاتجاه في تلك توظيف القوافي ناتجًا عن طبيعة حياة الشاعر نفسه ، وبعده عن المشاكل والحروب ، أو أي شيء يمكن أن يجلب المشقة ؛ ولذلك كانت دراسة القافية من الأهمية بمكان شأنها في ذلك شأن أية ظاهرة شعرية أخرى ٠

آزرت موسيقى الحشو . الموسيقى الداخلية . موسيقى الإطار . وزنًا وقافيةً . في إبراز المنظومة الموسيقية التي يتشكل منها النص الشعري عند حميد بن ثور ، هذا الشاعر الذي بدت مقدرته الفنية في توظيف القيم الإيحائية للأصوات اللغوية للتعبير عن تجاربه الشعرية ، وقد بدا ذلك في القيم النوعية للأصوات ، وفي توزيعها بعناية وقصدية على مساحة البيت الشعري ، بله القصيدة كلها ، وإذا كان التوافق بين الصوت والمعنى من الندرة بمكان (٩) ، فإن الشاعر . بوعي أو بغير وعي . قد وظف القيم الإيحائية لبعض الأصوات في العبير عن بعض التجارب والمواقف الشعرية التي مر بها / بيد أن السمة الغالبة عنده أنه كان يوظف الأصوات جميعًا في مختلف التجارب التي عاشها ، وذكرها في شعره ٠

وإيمانًا منه بأهمية الموسيقى في النص الشعري راح الشاعر يبسط القيم الموسيقية للأصوات اللغوية على طول مساحة البيت الشعري ، فالتزم ببعض المواقع داخل البيت يكرر فيها الصوت أو الأصوات ، وفي بعض الأبيات لم يلتزم بموقع محدد ، وبدت بعض أبياته مزدحمة بأكثر من ظاهرة موسيقية ، فقد اشتملت أبيات كثيرة عنده على ظواهر من مثل التصريع والجناس والترديد ، وغيرها من الظواهر التي يعني وجودها مجتمعة في بيت أو أكثر أن هذا البيت يمثل بؤرة موسيقية ، أو مركز إشعاع موسيقي . ولا يُعد ذلك تكلفًا منه ؛ فقد كان طبيعيًّا في سياقه ، وقد لوحظ أنه لم يكثر من التصريع كظاهرة موقعية للموسيقى الصوتية ؛ لإدراكه خطورة الإكثار منها بالرغم من أنه قد أكثر من الظواهر الموسيقية الأخرى داخل البيت الواحد ٠

ثم درس الباحث في الفصل الثاني من هذا البحث المستوى اللفظي الذي يراه ذا أهمية كبيرة في الإبداع الشعري ، وقد درسه من خلال مبحثين ، تناول في أولهما البنية اللغوية التي أدارها على محاور أربعة ، ناقش في أولها قضية طول بعض الكلمات ، وأثر ذلك في الدلالة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فيما عُرف به حميد من ميل إلى الغريب . في قول الأصمعي الذي سبقت الإشارة إليه في مكانه من البحث . فلقد برزت مجموعة من الكلمات ذات الطول الدال ، وقد تجاوزت مقاطعها الثلاثة والأربعة ، ويصر الشاعر على استخدامها في حين أن في مفردات اللغة من الكلمات القصيرة ما يدل على المعنى ، ولكن أثرة الشاعر للمفردات الطويلة على القصيرة إنما هو صورة من صور الاختيار

الذي يدور في إطاره مفهوم الأسلوب ، وتم ربط هذه الكلمات الطويلة بما عرفته البلاغة العربية من العلاقة الطردية بين المبنى والمعنى ٠

وكانت عُجمة الكلمة محورًا من محاور المستوى اللفظي ؛ إذ ما دام هناك وصف بالغرابة ، فلابد من مناقشته بين النفي والإثبات ، ولاشك أن وجود الكلمات الأعجمية في شعر شاعرٍ ما يؤدي إلى اتصافه بشيءٍ من الغرابة ، وفي الشعر الحديث قد كان من بين أسباب غموضه كثرة توظيف الأعلام الأجنبية التي تحيل إلى مناخ ثقافي لا يدركه المتلقي العادي ، وهذا ما كان في الشعر القديم؛ ولذا كان العلماء يصفونه بالغرابة ، ولم تكن الكلمات الأعجمية بالعيب عند الشعراء العرب خاصة وقد وجدوا للظاهرة وجودًا في القرآن الكريم ، وإنما كانت الغرابة التي تحوط ببعض الكلمات أن يكون تعريبها غير شائع ، أو يكون تعريبها عند قبيلة من القبائل ، فيكون فهمها ليس صعبًا على أبناء تلك القبيلة ، ومن ثم تنعدم الغرابة ، وذلك على نحو ما رأينا من اختلاف تعريب كلمة السوذنيق الدالة على الصقر ، على أن وجود هذه الكلمات الأعجمية له دلالته عند دراسة العلاقات بين الأمم أو الحضارات المختلفة ، فقد كانت الكلمات الأعجمية المنقولة عن الفارسية عند حميد أكثر مما نقل عن الرومانية ، بالرغم من التقارب المعروف بين الحضارة الإسلامية والرومانية ، وقد علل ذلك بالتقارب الجغرافي بين الجزيرة العربية والدولة الفارسية ٠

لم يقنع حميد بما بين يديه من مادة لغوية موروثة بل راح يُعمل ذهنه لابتكار بعض الصيغ اللغوية الجديدة ، وقد كان في ابتكاره متوسلاً بإحدى وسيلتين : الأولى : ابتكار صيغة لم تكن موجودة ، وإنما لها نظائر وأشباه يقيس عليها ثم يبتكر الجديد ، وربما ساهم مثل ذلك في الغرابة ؛ لأن الصيغة الجديدة ليست من التداول بحيث يفهم معناها ؛ لأن الذي ابتكرها واستخدمها فرد ، واللغة جماعية ، والثانية : أن يغير في ضبط بعض الكلمات الموجودة مما يضفي عليها دلالة جديدة لم تستعمل مما قد يصيبها أيضًا بالغرابة ، وكلا الأمرين برغم وجودهما عنده ليس من الكثرة بحيث يشغل نفسه به ، وإنما كان من القلة بحيث يمكن القول : إن سليقته وفطرته قد كانت تنتجها دون تكلف أو مشقة ، وكان من بين تصرفاته في اللغة أن يستخدم بعض الدوال في غير سياقاتها ، وذلك أمر كانت له قيمته في إثارة المتلقي وربطه بالنص ، مع بعض الدلالات الأخرى ٠

ولما كانت أخبار حميد وحياته من الغموض بمكان ، بحيث اختلف الناس حول فترة حياته ما بين الجاهلية والإسلام حيث عده البعض شاعرًا إسلاميًّا (١٠) ، وعده آخرون مخضرمًا ، فإن الباحث

---

١٠. برغم انتماء حميد إلى طبقة الشعراء المخضرمين ، والإسلاميين عند ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء ، فإن بعض الباحثين لم يذكروا شيئًا عن حميد لا من قريب ولا من بعيد مثل الدكتور يحيى الجبوري في كتابه " شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه " وقد صدرت طبعته الخامسة عن مؤسسة الرسالة بيروت ١٤١٨هـ/١٩٩٧م ، وكتاب " الشعر في رحاب الدعوة الإسلامية " للدكتور محمد أحمد سلامة ، وقد صدر عن مطبعة حسان بالقاهرة ١٩٨٣م ٠

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يرى أن دراسة البنية الدلالية في المستوى اللفظي من شأنها أن تجلو هذا الغموض ، خاصة دراسة الأعلام التي أكدت على انتمائه إلى الشعراء المخضرمين ، وأكدت على أنه قد عاش في الجاهلية عمرًا يقترب من العقدين من الزمان ، وامتدت حياته إلى شطر كبير من عمر الدولة الأموية ، كذلك دلت دراسة مفردات الأعلام على التوجه الفكري والعقدي ، وكذا الاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه ، وهو اتجاه شعر الغزل العذري (١١) ٠

ونظرًا لهذه الأهمية للكلمة يرى الباحث أن إفراد كل شاعر من الشعراء ببحث خاص عن المستوى اللفظي ، ما يتعلق به من البنية اللغوية والدلالية . معجم شعري . مما يعين على حل بعض من المشكلات والقضايا التي تواجه الباحثين في الشعر القديم خاصة ، كما أن ذلك من شأنه أن يرسم صورة واضحة للمستوى اللغوي الشائع في الفترة الزمنية التي ينتمي إليها كل شاعر من الشعراء محل الدرس ، مما يسهم بدوره في إصدار ، أو استنباط الأحكام المتعلقة بظروف العصر وثقافة المجتمع ٠

في الفصل الثالث درس الباحث المستوى التركيبي الذي قدم له بمدخل حول أهمية المستوى التركيبي في بنية النص الشعري ، ومنهج الدراسة الأسلوبية ، ثم أداره الباحث حول مباحث ثلاثة ، درس في أولها ظواهر التقديم والتأخير والاعتراض ، وفي ثانيها درس ظواهر الذكر والحذف ، وقد تبين له من خلال هذين المبحثين ميل الشاعر إلى أن تكون جملته الشعرية طويلة ، وقد بدا ذلك من خلال ظواهر الاعتراض والتضمين والزيادات التي كان الشاعر يلجأ إليها لأغراض فنية تتعلق بطبيعة التجربة الشعرية والحالة النفسية التي كان عليها لحظة الإبداع ، وكونه يميل إلى طول الجملة ، فليس ذلك بالأمر الغريب ؛ لأنه كان يميل إلى استخدام الأوزان المركبة الكثيرة المقاطع ٠

أما المبحث الثالث فقد درس فيه الباحث التراكيب الأسلوبية المحولة عن أصل استعمالها إلى حيث وظائف جديدة ، فدرس الأساليب الخبرية وأنواعها ، ودور كل منها في العبير عن التجربة التي يريدها ، كما درس الأساليب الإنشائية ، وتحدث عن الأغراض الفنية المتعلقة بكل منها ، ولما كانت الحدود بين الأساليب الخبرية والإنشائية من المرونة بحيث يمكن أن تحل هذه محل تلك ، فقد درس الباحث التناوب بين الخبر والإنشاء ، وما استدعاه هذا التناوب من أغراض كانت تدور في سياقات الدعاء ، أو الذم والهجاء ٠

---

١١. سلك الدكتور عبد الحليم حفني حميد بن ثور ضمن شعراء الغزل المنحرف ، ولم يبين أيّ الانحراف يريد : هل هو انحراف ديني ، أم اجتماعي مخالف للعرف ولمشاعر المجتمع ، واستشهد لذلك بثلاثة أبيات متفرقة من قصيدته القافيّة ، وترتيبها كما عند الأستاذ الميمني هو : ٣٨،٤٤،١ ، أما ترتيبها في نسخة الدكتور البيطار التي اعتمد عليه البحث ، فهو : ٤٩،٥٢، ١ ، انظر : الشعراء المخضرمون د/ عبد الحليم حفني ص٨١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ م ٠

في الفصل الرابع درس الباحث الصورة الشعرية مقدمًا بين يديها مدخلاً وضح فيه مفهومها الذي يتناسب وسياق البحث ومنهجه ، ثم تناول وظيفتها ، وقسم هذا الفصل إلى مبحثين تناول في أولهما الصورة الجزئية ودرس فيها التشبيه من خلال محورين هما : التشبيه بالأداة ، والثاني : التشبيه بغير الأداة مع ما تحتمله دراسة التشبيه من أحوال الطرفين ، ثم درس الاستعارة من خلال بنيتيها اللغوية والدلالية ، ثم انتقل إلى الحديث عن الكناية والمجاز المرسل ، وقد كشفت دراسة الصورة الجزئية على هذا النحو عن طبيعة توظيفها ، وطبيعة المصادر التي استقى منها صوره ٠

وتناول في المبحث الثاني درس الصورة الكلية من الناحية الموضوعية حيث درس صورة المرأة والناقة والحمامة ، وربط بين ثلاثتها ، من الناحية التقنية التي تعني أسلوب التصوير ، فلقد سلك حميد في رسم صوره الكلية مسلك الفنان والرسام ، فبدت عنده الصورة القصصية التي اشتملت عنصر القص المحكم ، وقد أداره للتعبير عن عاطفته نحو المرأة ، صحيح أنه لم يول الحوار الخارجي عناية كبيرة لكنه استعاض عن ذلك بالحوار الداخلي الدال على ما يريد بحيث لا يصعب على المتلقي إدراك هذه الجمل الحوارية الصامتة ، وكانت الصورة القصصية بحق بؤرة التميز في الفن الشعري عنده ، وهو يثبت أن ذوبان الحدود بين الفنون الأدبية لم يكن وليد العصر الحديث ، وإنما كانت له جذوره اللافتة في الأدب القديم ٠

ولم يقف تصويره عند فن القص وحده ، بل تعداه إلى فن الوصف ، إذ عمد إلى رسم لوحات فنية تستغرق مجموعة كبيرة من الأبيات الشعرية حول موضوع واحد ، وعاطفة ذاتية متوحدة ، وكل ذلك أسهم في وضوح دور الوحدة العضوية في وحدة القصائد التي مالت إلى التصوير القصصي ، أو الوصفي ، وبذلك تكتمل . من منظور الباحث . دراسة المقومات المميزة للبنية الأسلوبية في شعر حميد بن ثور ٠

المصادر والمراجع :

أولاً : المصادر :

أ . القرآن الكريم

ب . حميد بن ثور الهلالي :

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

١. ديوانه وفيه بائية أبي دؤاد الإيادي :
تحقيق عبد العزيز الميمني . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٥م
٢. ديوانه : جمع وتحقيق د/ محمد شفيق البيطار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب السلسلة التراثية رقم ٢٣ . ط١/ ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م الكويت

ثانيًا : المراجع العربية :

أ ـ المراجع العربية القديمة :

ابن أبي الإصبع المصري : أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن محمد

٣. بديع القرآن تحقيق حفني محمد شرف . دار نهضة مصر . د ٠ ت
٤. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم ، تحقيق حفني محمد شرف . المجلس الأعلى للشئون الإسلامية . القاهرة . ١٤١٦هـ/١٩٩٥م

ابن الأثير : ضياء الدين نصر الله

٥. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة العصرية . بيروت ١٤١٦هـ/١٩٩٥م

ابن الأثير : عز الدين أبو الحسن علي بن محمد

٦. أُسْد الغابة في معرفة الصحابة تحقيق محمد إبراهيم البنا ورفيقيه المجلد الثاني/ الجزء السابع . دار الشعب . القاهرة ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م

ابن الأنباري : أبو بكر محمد بن القاسم

٧. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون . دار المعارف . الطبعة الرابعة ١٤٠٠هـ /١٩٨٠م . القاهرة

ابن جعفر : أبو الفرج قدامة

٨. نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى . مكتبة الخانجي . القاهرة . د٠ ت

ابن جني : أبو الفتح عثمان

٩. الخصائص تحقيق محمد علي النجار . عالم الكتب . بيروت . ١٩٨٣م

ابن سلام : أبو عبيد القاسم

١٠. كتاب الأمثال تحقيق د/عبد المجيد قطامش . دار المأمون سوريا ط١/١٩٨٠م

ابن عبد ربه الأندلسي : أحمد بن محمد

١١. العقد الفريد . دار إحياء التراث العربي . الطبعة الثانية ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م بيروت . لبنان

ابن المعتز : عبد الله

١٢. كتاب البديع نشر وتعليق كراتشقوفسكي . دار المسيرة . ط٣/١٩٨٢م . بيروت

ابن منظور : أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم

١٣. لسان العرب . دار صادر بيروت . د٠ ت

ابن ميمون : محمد بن المبارك بن محمد

١٤. منتهى الطلب من أشعار العرب تحقيق د/ محمد نبيل طريفي دار صادر ط١/١٩٩٩م

ابن هشام : أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف

١٥. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة العصرية . بيروت . ١٤١١هـ/١٩٩١م

ابن يعيش /: موفق الدين بن علي

١٦. شرح المفصل . مكتبة المثنى . القاهرة د ٠ ت

الآمدي : أبو القاسم الحسن بن بشر

١٧. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تحقيق السيد أحمد صقر . الطبعة الرابعة دار المعارف . القاهرة ١٩٩٢م

الأصفهاني : أبو الفرج

١٨. الأغاني : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م

البطليوسي : أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد

١٩. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب تحقيق مصطفى السقا ود/ حامد عبد المجيد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣م

البكري الأندلسي : أبو عبيد الله عبد الله بن عبد العزيز

٢٠. معجم ما استُعجم من أسماء البلاد والمواضع : تحقيق د/ جمال طلبة . دار الكتب العلمية . بيروت . الطبعة الأولى ١٤١٨هـ/١٩٩٨م

التبريزي : أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب

٢١. تهذيب إصلاح المنطق تحقيق د/ فوزي عبد العزيز مسعود . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م

الثعالبي : أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل

٢٢. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دارالمعارف القاهرة ١٩٨٥م

الجرجاني : الإمام عبد القاهر

٢٣. أسرار البلاغة في علم البيان تعليق السيد محمد رشيد رضا الطبعة السادسة . مكتبة

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

محمد علي صبيح . القاهرة ١٣٧٩هـ/ ١٩٥٩م

٢٤. دلائل الإعجاز تصحيح السيد محمد رشيد رضا الطبعة السادسة . مكتبة محمد علي صبيح . القاهرة ١٣٨٠هـ/١٩٦٠

الجرجاني : علي بن عبد العزيز الشهير بالقاضي

٢٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه تصحيح أحمد الزين مكتبة محمد علي صبيح د٠ت

الجرجاني : محمد بن علي بن محمد

٢٦. الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة تحقيق د/ عبد القادر حسين . مكتبة الآداب القاهرة ١٩٩٧م

الجمحي : محمد بن سلام

٢٧. طبقات فحول الشعراء شرح محمود محمد شاكر . مطبعة المدني . د ٠ ت

الجوهري : أبو نصر إسماعيل بن حماد

٢٨. الصحاح . تاج اللغة وصحاح العربية . بحواشي عبد الله بن بري بن عبد الجبار المقدسي وكتاب الوشاح للتادلي . دار إحياء التراث العربي ط١/١٤١٩هـ/١٩٩٩م

الخفاجي : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان

٢٩. سر الفصاحة شرح عبد المتعال الصعيدي مكتبة محمد علي صبيح ١٣٨٩هـ/١٩٦٩

الرازي : محمد الرازي فخر الدين

٣٠. تفسير الفخر الرازي . التفسير الكبير ومفاتيح الغيب دار الفكر ط٣/ ١٤٠٥/١٩٨٥

الزركشي : بدر الدين محمد بن عبد الله

٣١. البرهان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعرفة ط٢/١٩٧٢م

الزمخشري : محمود بن عمر

٣٢. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل تحقيق الرزاق المهدي دار إحياء التراث العربي ط١/١٤١٧هـ / ١٩٩٧م . بيروت

٣٣. الفائق في غريب الحديث تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل دار الفكر ١٩٩٤م

السكاكي : أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر

٣٤. مفتاح العلوم ضبط وتعليق نعيم زرزور . دار الكتب العلمية ط٢/١٤٠٧هـ/١٩٨٧

السيوطي : الإمام عبد الرحمن جلال الدين

٣٥. المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرح محمد جاد المولى ورفيقيه / الطبعة الثالثة دار التراث د٠ ت

العسكري : أبو أحمد الحسن بن عبد الله

٣٦. المصون في الأدب تحقيق عبد السلام محمد هارون / الخانجي ط٢/١٤٠٢/١٩٨٢

العسكري : أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل

٣٧. الصناعتين : الكتابة والشعر تحقيق د/ مفيد قميحة دار الكتب العلمية ١٩٨٤م بيروت

٣٨. الفروق اللغوية تحقيق عماد زكي البارودي . المكتبة التوفيقية بالأزهر د ٠ ت

العلوي : محمد بن أحمد بن طباطبا

٣٩. عيار الشعر تحقيق د/ محمد زغلول سلام منشأة المعارف ط٣ / ١٩٨٤م . مصر

القطاجني : أبو الحسن حازم

٤٠. منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دارالكتب الشرقية د٠ت

القزويني : جلال الدين أبو عبد الله محمد المعروف بالخطيب القزويني

٤١ . الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي . مؤسسة المختارالطبعة الأولى ١٤١٩هـ / ١٩٩٩ م . القاهرة

القيرواني : أبو الحسن بن رشيق

٤٢. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . الطبعة الخامسة . دار الجيل ١٩٨١م . بيروت ٠

القيرواني : أبو عبد الله محمد بن جعفر القزاز

٤٣. ما يجوز للشاعر في الضرورة تحقيق د/ رمضان عبد التواب ، ود صلاح الهادي الزهراء للإعلام العربي . الطبعة الأولى ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م

الكفوي : أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني

٤٤. الكليات : معجم في المصطلحات والفروق اللغوية إعداد د/ عدنان درويش محمد المصري . مؤسسة الرسالة . الطبعة الثانية ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م

المبرد : أبو العباس محمد بن يزيد

٤٥. المقتضب تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة . المجلس الأعلى للشئون الإسلامية مصر . ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م

ثعلب : أبو العباس احمد

٤٦. قواعد الشعر شرح د/ محمد عبد المنعم خفاجي الدار المصرية اللبناني ط١/١٩٩٦م

سيبويه : أبو بشر عمرو بن قنبر

٤٧. الكتاب تحقيق عبد السلام محمد هارون . الطبعة الأولى . دار الجيل . بيروت

ب ـ المراجع العربية الحديثة

أبو ديب : د/ كمال

٤٨. جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر . دار العلم للملايين ط٤/١٩٩٥

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

٤٩. الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م

أبو موسى : د/ محمد محمود

٥٠. دلالات التراكيب . مكتبة وهبة . القاهرة . ١٩٨٧م

أحمد : د/ محمد فتوح

٥١. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . دار المعارف . ط٣/ ١٩٨٤م

٥٢. الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي . مطبوعات جامعة الكويت ١٩٩٨م

أسعد : يوسف ميخائيل

٥٣. قاموس مصطلحات علم النفس . دار النهضة العربية . ١٩٧١م . القاهرة

إسماعيل : د/عز الدين

٥٤. التفسير النفسي للأدب . مكتبة غريب . القاهرة

٥٥. الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . ١٩٧م دار الكاتب العربي . القاهرة ٠

أنس الوجود : د/ثناء

٥٦. رمز الأفعى في التراث العربي . مكتبة الشباب . القاهرة . ١٩٨٤م

أنيس : د/ إبراهيم

٥٧. الأصوات اللغوية . الأنجلو المصرية . الطبعة السادسة ١٩٨١م

٥٨. من أسرار اللغة . الأنجلو المصرية . الطبعة السادسة ١٩٧٨م

٥٩. موسيقى الشعر . الأنجلو المصرية . الطبعة السادسة ١٩٨٨م

بدوي : د/ عبد الرحمن

٦٠. في الشعر الأوربي المعاصر . الأنجلو المصرية . ١٩٦٥م

البريسم : د/ قاسم

٦١. منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري دار الكنوز الأدبية ط١ / ٢٠٠٠م

البطل : د/ علي

٦٢. الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري د٠ت

بكار : د/ يوسف حسين

٦٣. بناء القصيدة العربية . دار الثقافة . القاهرة . ١٣٧٩هـ/ ١٩٧٩م

التطاوي : د/ عبد الله

٦٤. أشكال الصراع في القصيدة العربية . الجزء الأول . الأنجلو المصرية ١٩٩١م

٦٥. الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد . دار غريب . القاهرة ٢٠٠٢م

الجبوري : د/ يحيى

٦٦. شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه /ط٥/ ١٤١٨هـ/١٩٩٧م مؤسسة الرسالة

الجندي : د/ علي

٦٧. في تاريخ الأدب الجاهلي . دار المعارف . مصر . ١٩٨٤م

الجيار : د/ مدحت سعد محمد

٦٨. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي . الدار العربية للكتاب ١٩٨٤م

٦٩. موسيقى الشعر العربي : قضايا ومشكلات . ط٣ . دار المعارف ١٩٩٥م

حسام الدين : د/ كريم زكي

٧٠. الزمان الدلالي . دار غريب . القاهرة . ٢٠٠٢ م

حسان : د/ تمام

٧١. مناهج البحث في اللغة . دار الثقافة . الدار البيضاء . ١٤٠٠هـ/١٩٧٩م

حسن : أ . عباس

٧٢. النحو الوافي . دار المعارف . الطبعة الثالثة عشرة . ١٩٩٦م

حسين : د/ عبد القادر

٧٣. أثر النحاة في البحث البلاغي . دار غريب . ١٩٩٨م . القاهرة

٧٤. القرآن والصورة البيانية . دار المنار . الطبعة الثانية ١٤١٢هـ/١٩٩٢م

حفني : د/ عبد الحليم

٧٥. الشعراء المخضرمون . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٣م

حمدان : د/ محمود موسى

٧٦. أدوات التشبيه واستعمالاتها في القرآن الكريم . مطبعة الأمانة . الطبعة الثانية القاهرة ١٩٩٢م

حميدة : د/ مصطفى

٧٧. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية . لونجمان ط١/١٩٩٧م

خليف : د/ ميّ يوسف

٧٨. العناصر القصصية في الشعر الجاهلي . دار الثقافة . ١٩٨٨م . القاهرة

الخياط : د/جلال

٧٩. الأصول الدرامية للشعر العربي . دار الرشيد ١٩٨٥م . بغداد

الداية : د/ فايز

٨٠. جماليات الأسلوب . الصورة الفنية . ط٢/دار الفكر المعاصر ١٩٩٦م

٨١. علم الدلالة العربي : النظرية والتطبيق . ط٢/ دار الفكر المعاصر ١٩٩٦م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الذبياني : النابغة زياد بن عمرو بن معاوية

٨٢. ديوانه : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف . ط ٢ / ١٩٨٥م

راضي : د/ عبد الحكيم

٨٣. نظرية اللغة في النقد العربي . مكتبة الخانجي . القاهرة . ١٩٨٠م

رزق : د/ صلاح الدين علي مصطفى

٨٤. أدبية النص . دار الثقافة العربية . الطبعة الأولى ١٤١٠هـ/١٩٨٩م القاهرة

٨٥. النقد اللغوي : ضرورة منهجية . ضمن كتاب مداخل لتحليل النص الأدبي . الطبعة الأولى ١٩٩٩م . مطابع المنار . القاهرة

٨٦. شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصرة . القسم الأول . دار الثقافة العربية . الطبعة الثالثة ١٤١٦هـ/١٩٩٥م . القاهرة

٨٧. معلقة امرئ القيس وقصائد أخرى : التشكيل الفني وملامح الرؤية . مكتبة الآداب القاهرة ١٩٩٧م

رومية : د/ وهب أحمد

٨٨. شعرنا القديم والنقد الجديد . سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٠٧ الكويت ١٤١٦/١٩٩٦

زايد : د/ علي عشري

٨٩. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . طرابلس . الطبعة الأولى ١٩٧٨م

الزواوي : د/ خالد

٩٠. الصورة الفنية عند النابغة الذبياني . لونجمان . الطبعة الأولى ١٩٩٢م

السريحي : د/سعيد مصلح

٩١. حركة اللغة الشعرية : مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي . الطبعة الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م . جدة

سلامة : د/ محمد أحمد

٩٢. الشعر في رحاب الدعوة الإسلامية في عصر صدر الإسلام . الطبعة الأولى . مطبعة حسان ١٩٨٣ م . القاهرة

سلطان د/ منير

٩٣. بلاغة الكلمة والجملة والجمل . منشأة المعارف . ١٩٨٨م . مصر

السندوبي : أ . حسن

٩٤. شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية والإسلام الطبعة السابعة . المكتبة الثقافية . ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م . بيروت

السيد : د/ شفيع

٩٥. البحث البلاغي عند العرب : تأصيل وتقييم . الطبعة الثانية . دار الفكر العربي القاهرة ١٤١٦هـ/١٩٩٦م

٩٦. التعبير البياني : رؤية نقدية . الطبعة الثانية . دار الفكر العربي ١٩٨٢م

شريم : د/ جوزيف ميشال

٩٧. دليل الدراسات الأسلوبية . الطبعة الثانية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م . بيروت

الشورى : د/ مصطفى عبد الشافي

٩٨. الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري . الطبعة الأولى . لونجمان . ١٩٩٦م

٩٩. شعر الرثاء في عصر صدر الإسلام : رؤية موضوعية فنية . لونجمان الطبعة الأولى ١٩٩٦م

الصائغ : د/ عبد الإله

١٠٠. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام . دار الشئون الثقافية . بغداد ١٩٨٦م

صالح : دكتورة بشرى موسى

١٠١. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث . الطبعة الأولى المركز الثقافي العربي الرباط ١٩٩٤م

الضالع : د/ محمد صالح

١٠٢. الأسلوبية الصوتية . دار غريب . ٢٠٠٢م

ضيف : د/ شوقي

١٠٣. تجديد النحو . دار المعارف . مصر د ٠ ت

١٠٤. الفن ومذاهبه في الشعر العربي . الطبعة العاشرة . دار المعارف . ١٩٧٨م

١٠٥. في النقد الأدبي . الطبعة الثانية . دار المعارف ١٩٦٢

الطرابلسي : د/ محمد الهادي

١٠٦. خصائص الأسلوب في الشوقيات . المجلس الأعلى للثقافة . مصر ١٩٩٦م

الطوانسي : شكري

١٠٧. مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م

العبد : د/ محمد

١٠٨. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبي . دار المعارف . الطبعة الأولى ١٩٨٨م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

١٠٩. اللغة والإبداع الأدبي . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع . ط١/ ١٩٨٩م

عبد الحافظ : د/ صلاح

١١٠. الصنعة الفنية في شعر المتنبي . دار المعارف . ١٩٨٧م . القاهرة

عبد الرؤوف : د/ محمد عوني

١١١. القافية والأصوات اللغوية . مكتبة الخانجي . ١٩٧٧ . القاهرة

عبد الرحمن : د/ نصرت

١١٢. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث . مكتبة الأقصى . عمان ١٩٧٦م

عبد القادر : أ/ حامد

١١٣. دراسات في علم النفس الأدبي . لجنة البيان العربي . ١٩٤٩م . القاهرة

عبد اللطيف : د/ محمد حماسة

١١٤. بناء الجملة العربية . دار الشروق . الطبعة الأولى ١٤١٦هـ/١٩٩٦م

١١٥. لغة الشعر : دراسة في الضرورة الشعرية / الطبعة الأولى /دار الشروق ١٩٩٦

عبد الله : د/ محمد حسن

١١٦. الصورة والبناء الشعري . دار المعارف . القاهرة . ١٩٨١م

عبد المجيد : جميل

١١٧. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية/الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨م

عبد المطلب : د/ محمد

١١٨. البلاغة العربية : قراءة أخرى . الطبعة الأولى ١٩٩٧م . لونجمان . القاهرة

١١٩. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم . الطبعة الأولى ١٩٩٥/لونجمان

١٢٠. قراءة ثانية في شعر امرئ القيس . الطبعة الأولى . ١٩٩٦م . لونجمان

عجلان : عباس بيومي

١٢١. عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى . دار المعارف . ١٩٨٠

عساف : د/ ساسين

١٢٢. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس . الطبعة الأولى ١٩٨٢م . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت

عصفور : د/ جابر أحمد

١٢٣. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . دار المعارف . ١٩٨٠م

١٢٤. مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي . دار الثقافة . ١٩٧٨م . القاهرة

عمر : د/ أحمد مختار

١٢٥. علم الدلالة . الطبعة الرابعة . عالم الكتب ١٩٣٣م . القاهرة

١٢٦. اللغة واللون . الطبعة الثانية . عالم الكتب . ١٩٩٧م

العمري : د/ محمد

١٢٧. تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية في الشعر : الكثافة . الفضاء . التفاعل الطبعة الأولى ١٩٩٠ . الدار العالمية للكتاب . الرباط

عوض : دكتورة ريتا

١٢٨. بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امرئ القيس . الطبعة الأولى . الآداب . بيروت ١٩٩٢م

عياد : د/ شكري محمد

١٢٩. اتجاهات البحث الأسلوبي . الطبعة الثالثة . أصدقاء الكتاب ١٩٩٩م

١٣٠. مدخل إلى علم الأسلوب . الطبعة الرابعة . أصدقاء الكتاب ١٩٩٨م

عيسى : د/ فوزي

١٣١. النص الشعري وآليات القراءة . منشأة المعارف . الإسكندرية ١٩٩٧م

غاليم : د/ محمد

١٣٢. التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم . الطبعة الأولى ١٩٨٧م . توبقال الرباط

فضل : د/ صلاح

١٣٣. بلاغة الخطاب وعلم النص . الكويت . عالم المعرفة رقم ١٦٤ / ١٩٩٢م

١٣٤. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته . الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٥م

الفقي : د/ صبحي إبراهيم

١٣٥. علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق . الطبعة الأولى . قباء . ٢٠٠٠م

فيصل : د/ شكري :

١٣٦. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة . الطبعة السابعة . دار العلم للملايين . ١٩٨٦م

الفيومي : أحمد عبد التواب

١٣٧. الأضداد في اللغة العربية دراسة صوتية . ط١/ مطبعة السعادة . القاهرة

القط : د/ عبد القادر

١٣٨. في الشعر الإسلامي والأموي . مكتبة الشباب ١٩٨٤م

القنطار : د/ مجيد بهيج

١٣٩. الطبيعتان : الحية والصامتة في الشعر الجاهلي ط١/دار الآفاق الجديدة ١٩٨٦م

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

كمال الدين : د/ حازم علي

١٤٠. القافية : دراسة صوتية جديدة . مكتبة الآداب ١٩٩٨م . القاهرة

المسدي : د/ عبد السلام

١٤١. الأسلوبية والأسلوب . الطبعة الثالثة ١٩٩٣م . دار سعاد الصباح

المصري : دكتورة يسرية يحي

١٤٢. بنية القصيدة في شعر أبي تمام . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م

مصلوح : د/ سعد

١٤٣. في النص الأدبي : دراسة إحصائية . الطبعة الأولى ١٩٩٣م . عين للدراسات

المطلبي : د/ مالك يوسف

١٤٤. الزمن واللغة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦م

مفتاح : د/ محمد

١٤٥. تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . الطبعة الثالثة . المركز الثقافي العربي ١٩٩٢م . الرباط

موسى : د/ علي حلمي

١٤٦. دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨م

ناصف : د/ مصطفى

١٤٧. الصورة الأدبية . الطبعة الثانية . دار الأندلس . ١٩٨١م

نصر : د/ عاطف جودة

١٤٨. الخيال : مفهوماته ووظائفه . الطبعة الأولى . لونجمان ١٩٩٨م

١٤٩. الرمز الشعري عند الصوفية . الطبعة الثالثة . دار الأندلس . ١٩٨٣م

النعيمي : د/ أحمد إسماعيل

١٥٠. الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام الطبعة الأولى ١٩٩٥ سينا للدراسات والنشر والتوزيع . القاهرة

النويهي : د/ محمد

١٥١. قضية الشعر الجديد . معهد الدراسات العربية العالية . ١٩٦٤. القاهرة

هارون : أ . عبد السلام محمد

١٥٢. الأساليب الإنشائية في النحو العربي . الطبعة الخامسة ٢٠٠١ /الخانجي

هلال : د/ محمد غنيمي

١٥٣. دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده . دار نهضة مصر . د ٠ ت

١٥٤. النقد الأدبي الحديث . دار نهضة مصر . د ٠ ت

الوصيفي : د/ عبد الرحمن محمد

١٥٥. المستدرك في شعر بني عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي ١٣٢هـ جمع وتحقيق ودراسة . الطبعة الأولى ١٩٩٥م . نادي المدينة المنورة الأدبي

يوسف : د/ حسني عبد الجليل

١٥٦. التمثيل الصوتي للمعاني . الطبعة الأولى ١٩٩٨م . الدار الثقافية . القاهرة

١٥٧. المرأة عند شعراء صدر الإسلام . الطبعة الأولى ١٩٩٨م . الدار الثقافية

ج ـ المراجع المترجمة

ابن الشيخ : جمال الدين

١٥٨. الشعرية العربية ترجمة مبارك حنون ورفيقيه ط١/توبقال ١٩٩٦م

إيفانكوس : خوسيه ماريا بوثويلو

١٥٩. نظرية اللغة الأدبية ترجمة د/ حامد أبو أحمد . دار غريب ١٩٩٢م

بالمر : فرانك

١٦٠. مدخل إلى علم الدلالة ترجمة د/ خالد محمود جمعة . دار العروبة ١٩٩٧م

بلوك :هاسكل و هيرمان سالينجر

١٦١. الرؤيا الإبداعية ترجمة أسعد حليم . دار نهضة مصر . ١٩٦٦م

بليث : هنريش

١٦٢. البلاغة والأسلوبية : نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ترجمة محمد العمري أفريقيا الشرق ١٩٩٩م

تشارلتن : هـ ٠ ب

١٦٣. فنون الأدب ترجمة د/ زكي نجيب محمود . لجنة التأليف الترجمة . الطبعة الثانية ١٩٥٩م . القاهرة

جاكبسون : رومان

١٦٤. محاضرات في الصوت والمعنى ترجمة حسن ظاظا ورفيقه المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى ١٩٩٤م . الرباط

جفرسون : آنم ، و ديفيد روبي

١٦٥. النظرية الأدبية الحديثة ترجمة سمير مسعود . وزارة الثقافة سوريا ١٩٩٢م

دايك : تون ٠ أ ٠ فان

١٦٦. علم النص : مدخل متداخل الاختصاصات ترجمة د/ سعيد حسن بحيري . الطبعة الأولى ٢٠٠١م . دار القاهرة

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

درو : إليزابث

١٦٧. الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة محمد إبراهيم الشوس . مكتبة منيمنة ١٩٦١م

رتشاردز : أيفور أرمسترونج

١٦٨. مبادئ النقد الأدبي ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي المؤسسة المصرية ١٩٦٣م

سزكين : فؤاد

١٦٩. تاريخ التراث العربي مج٢/ج٢ . العصر الجاهلي . ترجمة د/ محمود فهمي حجازي . منشورات جامعة محمد بن سعود الإسلامية . ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م

شبلنر : برند

١٧٠. علم اللغة والدراسات الأدبية ترجمة د/ محمود جاد الرب . الدار الفنية . الطبعة الأولى ١٩٩١م . القاهرة

كرمبي : لاسل أبر

١٧١. قواعد النقد الأدبي ترجمة د/ محمد عوض محمد . لجنة التأليف والنشر والترجمة مصر ١٩٣٦م

كوين : جون

١٧٢. بناء لغة الشعر ترجمة د/ أحمد درويش . الطبعة الثالثة دار المعارف ١٩٩٣م

١٧٣. اللغة العليا ترجمة د/ أحمد درويش . المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٩٥مصر

مولينيه : جورج

١٧٤. الأسلوبية . ترجمة بسام بركة . بيروت . ١٩٩٩م

ويليك : رينيه وأوستن وارين

١٧٥. نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة د/ حسام الخطيب . مطبعة خالد الطرابيشي . ١٩٧٢م

د ـ الرسائل الجامعية

فواز : مشهور عبد الله الأنور

١٧٦. التمرد في الشعر العربي الحديث من ١٩٧٣ إلى ١٩٩٦م . رسالة دكتوراه . إشراف الأستاذ الدكتور صلاح رزق . مخطوطة بكلية دار العلوم

هـ ـ الدوريات :

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

١٧٧. العدد١٣ شتاء ٢٠٠١ . السنة ١٩ . الكويت

مجلة فصول : الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٧٨. المجلد الأول . العدد الثاني . يناير ١٩٨١م

١٧٩. المجلد السادس . العدد الرابع سبتمبر ١٩٨٦م

مجلة مجمع اللغة العربية السوري

١٨٠. المجلد الخامس والستون . الجزء الثاني . ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م

مجلة معهد المخطوطات العربية بالقاهرة

١٨١. المجلد ٣٠ . العدد ٢ . ذو القعدة ١٤٠٥ هـ ديسمبر ١٩٨٦م . طبعة الكويت

مجلة نوافذ : النادي الأدبي جدة

١٨٢. العدد ١٣ . جمادى الآخرة ١٤٢١هـ سبتمبر ٢٠٠٠ م

الفهـــرس

الموضوع **الصفحة**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مقدمة ٣

الفصل الأول : المستوى الصوتي ٩

مدخل ١٠

المبحث الأول : موسيقى الإطار

أولا : موسيقى الوزن الشعري ١٢

ثانيًا : موسيقى القافية ٢١

المبحث الثاني : موسيقى الحشو ٣٢

مدخل ٣٣

أولا : موسيقى الصوت المعزول عن دالته

١. التكرار الموقعي للصوت ٣٤

٢. التكرار الحر للصوت ٤١

ثانيا : موسيقى الصوت المحصور في دالته

١. التكرار الموقعي للدوال ٤٤

٢. التكرار الحركي للدوال ٤٨

ثالثًا : موسيقى الإطار الدلالي الموسع

التقسيم ٥٧

الفصل الثاني : المستوى اللفظي ٦٢

مدخل : أهمية الكلمة في النص الشعري ٦٣

المبحث الأول : البنية اللغوية للكلمة

١. طول الكلمة ٦٥

٢. عُجمة الكلمة ٦٩

٣. ابتكار صيغ جديدة ٧٢

٤. استخدام الدوال في غير سياقاتها ٧٥

المبحث الثاني : البنية الدلالية ٧٩

أولاً : مفردات الزمن ٧٩

ثانيًا : مفردات العمر ٨٥

ثالثًا : مفردات الألوان ٨٧

رابعًا : مفردات الحيوان والطير ٩٤

١. الناقة ٩٤

٢. الخيل ٩٧
٣. الظباء والغزلان ٩٩
٤. الذئب / الثعلب ١٠١
٥. القطاة / الحمامة ١٠٢
خامسًا : مفردات الأعلام ١٠٣
سياقات الأعلام
سياق الغزل ١٠٤
سياق الرثاء ١٠٨
سياق المدح ١٠٩
سياق الفخر ١١٠
الفصل الثالث : المستوى التركيبي **١١٤**
تمهيد ١١٥
المبحث الأول : التقديم والتأخير ١١٨
أولاً : ظواهر التقديم والتأخير في الجملة الاسمية ١٢٠
الاعتراض بين المسند والمسند إليه ١٢٢
ثانيًا : ظواهر التقديم والتأخير في الجملة الفعلية ١٢٤
ثالثًا : التقديم والتأخير في أسلوب الشرط ١٢٩
المبحث الثاني : الحذف والذكر ١٣٤
مدخل ١٣٥
أولاً : الحذف
١. ظواهر الحذف في الجملة الاسمية ١٣٦
٢. ظواهر الحذف في الجملة الفعلية ١٣٩
٣. الحذف في التركيب الوصفي ١٤٣
٤. الحذف في التركيب الإضافي ١٤٦
٥. حذف الجار والمجرور ١٤٨
٦. الحذف في أسلوب الشرط ١٤٩
٧. الحذف في الأدوات والحروف ١٥١
٨. الحذف في بنية الكلمة ١٥٢
ثانيًا : الذكر / الزيادة ١٥٤
المبحث الثالث : التراكيب الأسلوبية المحولة ١٥٧

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

أولاً : الأساليب الخبرية ١٥٨
١. أسلوب القسم ١٦٠
٢. أسلوب القصر ١٦٢
ثانيًا : الأساليب الإنشائية ١٦٥
١. أسلوب الأمر ١٦٥
٢. أسلوب النهي ١٦٨
٣. أسلوب الاستفهام ١٧٠
٤. أسلوب النداء ١٧٢
٥. أسلوب التمني ١٧٤
التناوب بين الخبر والإنشاء ١٧٤
الفصل الرابع : الصورة الشعرية ١٧٧
مدخل : أهمية الصورة ووظيفتها ١٧٨
المبحث الأول : الصورة الجزئية ١٨٢
أولاً : التشبيه ١٨٣
١. التشبيه بالأداة ١٨٤
٢. التشبيه بغير الأداة ١٩٤
ثانيًا : الاستعارة ١٩٩
١. الاستعارة التشخيصية ٢٠١
٢. الاستعارة التجسيمية ٢٠٤
٣. الستعارة الإيحائية ٢٠٦
ثالثًا : الكناية ٢٠٨
رابعًا : المجاز المرسل ٢١٣
المبحث الثاني : الصورة الكلية ٢١٧
مدخل ٢١٨
أولاً : صورة المرأة ٢١٩
ثانيًا : صورة الناقة ٢٢٩
ثالثًا : صورة الحمامة ٢٣٤
الخاتمـــة ٢٣٧
المصـــادر والمراجـع ٢٤٤
الفهـرس ٢٥٨

هذا الكتاب منشور في