جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل/ كلية الآداب
مجلة آداب الرافدين

مَجَلَّةُ

آدَابِ الرَّافِدَيْنِ

مجلة فصليَّة علميَّة مُحكَّمة

تصدر عن كلية الآداب – جامعة الموصل

العدد الحادي والثمانون/ السنة الخمسون
ذو القعدة – ١٤٤١هـ / حزيران ٢٠٢٠م

رقم إيداع المجلة في المكتبة الوطنية ببغداد : ١٤ لسنة ١٩٩٢
ISSN ٠٣٧٨- ٢٨٦٧
E ISSN ٢٦٦٤-٢٥٠٦
P ISSN ١٨١٣-٠٥٢٦

للتواصل: radab.mosuljournals@gmail.com
URL: https://radab.mosuljournals.com

آداب الرافدين

مجلة محكّمة تعنى بنشر البحوث العلمية الموثّقة في الآداب والعلوم الإنسانية

باللغة العربية واللغات الأجنبيَّة

العدد: الحادي والثمانون السنة: الخمسون / ذو القعدة – ١٤٤١هـ / حزيران ٢٠٢٠م

رئيس التحرير: الأستاذ الدكتور عمار عبداللطيف عبد العالي (المعلومات والمكتبات) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق

مدير التحرير: المدرس الدكتور شيبان أديب رمضان الشيبانيّ (اللغة العربية) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق

أعضاء هيئة التحرير :

الأستاذ الدكتور حارث حازم أيوب	(علم الاجتماع) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق
الأستاذ الدكتور حميد كردي الفلاحي	(علم الاجتماع) كلية الآداب/جامعة الأنبار/العراق
الأستاذ الدكتور عبد الرحمن أحمد عبدالرحمن	(الترجمة) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق
الأستاذ الدكتور علاء الدين أحمد الغرايبة	(اللغة العربية) كلية الآداب/جامعة الزيتونة/الأردن
الأستاذ الدكتور قيس حاتم هاني	(التاريخ) كلية التربية/جامعة بابل/العراق
الأستاذ الدكتور كلود فينتز	(اللغة الفرنسية وآدابها) جامعة كرنوبل آلب/فرنسا
الأستاذ الدكتور مصطفى علي الدويدار	(التاريخ) كلية العلوم والآداب/جامعة طيبة/ السعودية
الأستاذ الدكتور نايف محمد شبيب	(التاريخ) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق
الأستاذ الدكتورة سوزان يوسف أحمد	(الإعلام) كلية الآداب/جامعة عين شمس/مصر
الأستاذ الدكتورة عائشة كول جلب أوغلو	(اللغة التركية وآدابها) كلية التربية/جامعة حاجت تبه/ تركيا
الأستاذ الدكتورة غادة عبدالمنعم محمد موسى	(المعلومات والمكتبات) كلية الآداب/جامعة الإسكندريّة
الأستاذ الدكتورة وفاء عبداللطيف عبد العالي	(اللغة الإنكليزية) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق
الأستاذ المساعد الدكتور أرثر جيمز روز	(الأدب الإنكليزي) جامعة درهام/ المملكة المتحدة
الأستاذ المساعد الدكتورة أسماء سعود إدهام	(اللغة العربية) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق
المدرس الدكتور هجران عبدالإله أحمد	(الفلسفة) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق

سكرتارية التحرير:

التقويم اللغوي: أ.م.عصام طاهر محمد	– مقوّم لغوي/ اللغة الإنكليزية
أ.م.د.عمار إسماعيل أحمد	– مقوّم لغوي/ اللغة العربية
المتابعـــــــة: مترجم.إيمان جرجيس أمين	– إدارة المتابعـــــة
مترجم.نجلاء أحمد حسين	– إدارة المتابعـــــة

قواعد تعليمات النشر

١- على الباحث الراغب بالنشر التسجيل في منصة المجلة على الرابط الآتي:
https://radab.mosuljournals.com/contacts?_action=signup .

٢- بعد التسجيل ستُرسل المنصة إلى بريد الباحث الذي سجل فيه رسالة مفادها أنَّه سجَّل فيها، وسيجد كلمة المرور الخاصة به ليستعملها في الدخول إلى المجلة بكتابة البريد الإلكتروني الذي استعمله مع كلمة المرور التي وصلت إليه على الرابط الآتي:
https://radab.mosuljournals.com/contacts?_action=login .

٣- ستمنح المنصة (الموقع) صفة الباحث لمن قام بالتسجيل؛ ليستطيع بهذه الصفة إدخال بحثه بمجموعة من الخطوات تبدأ بملء بيانات تتعلَّق به وببحثه ويمكنه الاطِّلاع عليها عند تحميل بحثه .

٤- يجب صياغة البحث على وفق تعليمات الطباعة للنشر في المجلة، وعلى النحو الآتي :

- تكون الطباعة القياسية على وفق المنظومة الآتية: (العنوان: بحرف ١٦/ المتن: بحرف ١٤/ الهوامش: بحرف ١١)، ويكون عدد السطور في الصفحة الواحدة: (٢٧) سطرًا، وحين تزيد عدد الصفحات في الطبعة الأَخيرة عند النشر داخل المجلة على (٢٥) صفحة للبحوث الخالية من المصورات والخرائط والجداول وأعمال الترجمة، وتحقيق النصوص، و (٣٠) صفحة للبحوث المتضمنة للأَشياء المشار إليها يدفع الباحث أجور الصفحات الزائدة فوق حدّ ما ذُكر آنفًا .
- تُرتَّب الهوامش أَرقامًا لكل صفحة، ويُعرَّف بالمصدر والمرجع في مسرد الهوامش لدى وورد ذكره أول مرة، ويلغى ثبت (المصادر والمراجع) اكتفاءً بالتعريف في موضع الذكر الأول ، في حالة تكرار اقتباس المصدر يذكر (مصدر سابق).
- يُحال البحث إلى خبيرين يرشِّحانه للنشر بعد تدقيق رصانته العلمية، وتأكيد سلامته من النقل غير المشروع، ويُحال – إن اختلف الخبيران – إلى (مُحكِّم) للفحص الأَخير، وترجيح جهة القبول أَو الرفض، فضلًا عن إحالة البحث إلى خبير الاستلال العلمي ليحدد نسبة الاستلال من المصادر الإلكترونيَّة ويُقبل البحث إذا لم تتجاوز نسبة استلاله ٢٠% .

٥- يجب أَن يلتزم الباحث (المؤلِّف) بتوفير المعلومات الآتية عن البحث، وهي :

- يجب أَن لا يضمّ البحث المرسل للتقييم إلى المجلة اسم الباحث، أَي: يرسل بدون اسم .
- يجب تثبيت عنوان واضح وكامل للباحث (القسم/ الكلية او المعهد/ الجامعة) والبحث باللغتين: العربية والإنكليزية على متن البحث مهما كانت لغة البحث المكتوب بها مع إعطاء عنوان مختصر للبحث باللغتين أيضًا: العربية والإنكليزية يضمّ أَبرز ما في العنوان من مرتكزات علمية .

- يجب على الباحث صياغة مستخلصين علميين للبحث باللغتين: العربية والإنكليزية، لا يقلّان عن (١٥٠) كلمة ولا يزيدان عن (٣٥٠)، وتثبيت كلمات مفتاحية باللغتين: العربية والإنكليزية لاتقل عن (٣) كلمات، ولا تزيد عن (٥) يغلب عليهنَّ التمايز في البحث.

٦- يجب على الباحث أَن يراعي الشروط العلمية الآتية في كتابة بحثه، فهي الأَساس في التقييم، وبخلاف ذلك سيُردّ بحثه ؛ لإكمال الفوات، أَمَّا الشروط العلميَّة فكما هو مبيّن على النحو الآتي :

- يجب أَن يكون هناك تحديد واضح لمشكلة البحث في فقرة خاصة عنوانها: (مشكلة البحث) أَو (إِشكاليَّة البحث) .
- يجب أَن يراعي الباحث صياغة أَسئلة بحثيَّة أَو فرضيَّات تعبِّر عن مشكلة البحث ويعمل على تحقيقها وحلِّها أَو دحضها علميًّا في متن البحث .
- يعمل الباحث على تحديد أَهمية بحثه وأَهدافه التي يسعى إِلى تحقيقها، وأَن يحدِّد الغرض من تطبيقها.
- يجب أَن يكون هناك تحديد واضح لحدود البحث ومجتمعه الذي يعمل على دراسته الباحث في بحثه .
- يجب أَن يراعي الباحث اختيار المنهج الصحيح الذي يتناسب مع موضوع بحثه، كما يجب أَن يراعي أَدوات جمع البيانات التي تتناسب مع بحثه ومع المنهج المتَّبع فيه .
- يجب مراعاة تصميم البحث وأُسلوب إِخراجه النهائي والتسلسل المنطقي لأَفكاره وفقراته.
- يجب على الباحث أَن يراعي اختيار مصادر المعلومات التي يعتمد عليها البحث، واختيار ما يتناسب مع بحثه مراعيًا الحداثة فيها، والدقة في تسجيل الاقتباسات والبيانات الببليوغرافية الخاصة بهذه المصادر.
- يجب على الباحث أَن يراعي تدوين النتائج التي توصل إليها ، والتأكُّد من موضوعاتها ونسبة ترابطها مع الأَسئلة البحثية أَو الفرضيات التي وضعها الباحث له في متن بحثه .

٧- يجب على الباحث أَن يدرك أَنَّ الحُكْمَ على البحث سيكون على وفق استمارة تحكيم تضمّ التفاصيل الواردة آنفًا، ثم تُرسل إِلى المُحكِّم وعلى أَساسها يُحكَّم البحث ويُعطى أَوزانًا لفقراته وعلى وفق ما تقرره تلك الأَوزان يُقبل البحث أَو يرفض، فيجب على الباحث مراعاة ذلك في إِعداد بحثه والعناية به .

رئيس هيئة التحرير

المحتـــويـــات

العنـوان	الصفحة
بحوث اللغة العربية	
سلطة (الكيف) وذاكرة الفنجان قراءة سيميائية في لوحات الإشهار لمحلات القهوة بمدينة أبها الباحث الرئيس: عبد الحميد سيف الحسامي	25-1
بلاغة الإقناع في الخطاب الكنائي. خطبة الإمام علي(عليه السّلام) في صفّين أنموذجًا . آزاد حسّان حيدر	41 -26
تَقْيِيدُ المُسْنَدْ إليهِ بِالنَّعْت. دِراسِة نَحوِيّة فِي صَحِيحِ مُسْلِمْ* . علي فاضل سيد عبود الشمري	115 -42
بلاغة الصوت والكلمة والجملة في النص القرآني – سورة الإخلاص أنموذجاً – عمر خليل حمدون الهاشمي	135-116
رسالة قراءة حفص رحمه الله تعالى دراسة وتحقيق كريم ذنون داؤد سليمان	229 -136
تشظي الهوية في رواية حارس التبغ للروائي علي بدر سحر ريسان حسين	252 -230
صيغ جموع التكسير المخالفة للقياس في ديوان الفرزدق – دراسة دلالية – رنا طلال سليمان	284 -253
ميمية حميد بن ثور الهلالي دراسة اسلوبية فنن نديم دحام آل ابليش	328 -285
آيات السجدة في القرآن الكريم دراسة بلاغية شيماء أحمد محمد	367 -329
دلالات الصحراء في رواية (البحث عن المكان الضائع) لإبراهيم الكوني سروة يونس أحمد	389 -368
بحوث التاريخ والاثار	
باد الكوردي أبو عبد الله الحسين بن دوستك وصراعاته مع الأمير البويهي عضد الدولة وأولاده (367-380هـ/977- 990م) عمر أحمد سعيد	406 -390
النفوذ الاسلامي في بلاط وحكومة امبراطورية المغول 603-766هـ/ 1205-1365م رغد عبدالكريم أحمد	451 -407
نماذج من الرحوات في الموصل في أواخر العهد العثماني دراسة وثائقية عروبة جميل محمود	485 -452
دور السلطان وتوجيهاته في قيادة المعارك في الهند خلال عصر السلطنة الإسلامية (602- 932هـ/ 1206-1526م) ياسر عبدالجواد حامد المشهداني ولقاء خليل إسماعيل يحيى الغزالي	515-486
الحركة النقابية في تركيا 1980- 2010 اسماعيل نوري حميدي	540 -516
العاقولي في عرف الطيب دراسة في سيرته ومنهجه العلمي رنا سالم محمد الحفو	574 -541
رئاسة الجالوت اليهودية في بغداد في العصر السلجوقي من خلال الرحلات اليهودية (447 – 590 هـ / 1055 – 1193م) خضر إلياس جلو	605 -575
زين الدين علي كوجك نائب قلعة الموصل (539_563هـ/1145_1168م) دراسة في سيرته ودوره السياسي والاجتماعي صهيب حازم عبد الرزاق الغضنفري	626 -606

مصر ومحاولات التسلح من الدول الغربية 1950-1954 عمار ظاهر مصلح	627- 655
دور العلماء المسلمين في مقاومة الغزو الصليبي في الأندلس غادة قحطان حسن	656-697
محن المسلمين بالمدينة المنورة وأثرها الايجابي على المجتمع الإسلامي من(2-6هـ) نكتل يوسف محسن	698- 720
بحوث علم الاجتماع	
المخطط النظري للنظرية الاجتماعية دراسة تحليلية شفيق ابراهيم صالح الجبوري	721- 743
التحول السكَّاني لمراحل الانتقال الحضري دراسة تحليلية في الديموغرافية الحضريَّة فراس عباس فاضل البياتي ونادية صباح الكبابجي	744- 767
التناول الإعلامي المحلي للقضايا الاجتماعية بالجزائر دراسة ميدانية تحليلية لمضمون برنامج "قضايا المجتمع" بإذاعة غليزان الجهوية عبد القادر بغدادباي	768- 809
الخصوصية الثقافية والثقافة الشعبية- مدخل انثربولوجي دراسة نظرية في مستقبل الثقافات الشعبية قصي رياض كنعان	810- 828
أزمة الهوية والثورات الوطنية منظور سوسيولوجي في التهميش والإقصاء هديل تومان محمد	829- 845
بحوث المعلومات والمكتبات	
مواصفات ومعايير الدوريات العلمية بين المفهوم والتطبيق عمار عبد اللطيف زين العابدين	846-873
بحوث الشريعة الإسلامية أصول الدين	
مفهوم النص أُصوله وتطبيقاته في الشريعة والقانون عابد حسن جميل وكريم محمد ككو	874- 892
بحوث طرائق التدريس وعلم النفس التربوي	
فاعلية برنامج تربوي لتنمية الجودة النفسية لدى طلبة المعهد التقني/الموصل صبيحة ياسر مكطوف ورؤى احمد شوكت	893- 931
قياس مستوى الذكاء لدى الأطفال المولودين بالعمليات القيصرية واقرأنهم المولودين ولادة طبيعية (دراسة مقارنة) فضيلة عرفات محمد	932- 990
تقويم منهج البلاغة والتطبيق للصف الخامس الأدبي علي شاحوذ رجب شلال	991- 1021
تقويم محتوى كتاب التربية الاسلامية للصف الثاني المتوسط من وجهة نظر مدرسي المادة ومدرساتها وفق معايير معينة عدنان عبدالله علي الجبوري	1022-1044
مهام المرشد التربوي داخل المدارس المتوسطة من وجهة نظر الطلبة علي داخل جبر الحسناوي وعلياء صبحي احمد الخشاب	1045- 1080

CC BY

ميمية حميد بن ثور الهلالي

دراسة اسلوبية

فنن نديم دحام آل ابليش *

تأريخ التقديم: 2014/3/10 تأريخ القبول: 2014/5/25

المستخلص :

الأسلوب والاسلوبية مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة وعلى نحو خاص في علوم النقد الادبي الحديث والبلاغة وعلم اللغة. ودائرة المصطلح الأول اكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني على المستويين الافقي والرأسي، أي الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة والاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد. وهذا الاتساع الافقي في دلالة معنى الأسلوب يقابله ميداناً اكثر اتساعاً في دلالة الاسلوبية حيث يتجاوز معناها حقول الدراسات الأدبية إلى ما وراء النص.

ان مصطلح علم الأسلوب يختلف عن مصطلح علم الاسلوبية، اذ ان علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناءً على مستويات التحليل وصولا إلى علم بأساليبه، بينما الاسلوبية تتجاوز النص المحلل المعلومة اساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناءً على منهج من مناهج النقد.

الكلمات المفتاحية : توأمة؛ انزياح؛ دلالى

المقدمة

الشاعر حُميد بن ثور الهلالي شاعر مخضرم عاش في الجاهلية والإسلام، وكان احد الشعراء الفصحاء. كما يعد من فحول الشعراء المجيدين. وتهدف هذه الدراسة إلى تحديد المنطلقات الاسلوبية التي اقتضتها طبيعة تجربة حُميد بن ثور الشعرية، والمرتكزات التي ارست عليها موجات التحليل افقياً وعمودياً مع تسليط

* مدرس /قسم اللغة العربية/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة الموصل .

الضوء على مستجدات النظرية النقدية الحديثة بخصوص المتلقي، ودوره الأساس في بنية الخطاب الادبي والالتفات إلى المبدع ووجوده خلف النص، وانعكاس هذا الحضور على بنية النصوص الشعرية.

الاسلوبية والشاعر

المحور الأول:

1- جذور الاسلوبية وتطورها

قبل الولوج في الحديث عن الاسلوبية لابد لنا من الوقوف عند الأسلوب كونه موضوع الاسلوبية واساسها، اذ يسبق الأسلوب الاسلوبية وجوداً وانتشاراً، فقد اكدت المصادر الفرنسية ان ظهور الدراسات حول الأسلوب يعود إلى بداية القرن الخامس عشر. اما الاسلوبية فقد ظهرت في بداية القرن العشرين.

ارتبط الأسلوب ارتباطاً وثيقاً بالدرسات اللغوية المعاصرة لاسيما بعدما فرق دي سوسير بين اللغة والكلام، مركزاً على اللغة كونها العنصر الفعال في عملية التواصل البشري [1] فهو ينظر إلى اللغة كونها منظومة اجتماعية معقدة ومحددة.

فالاسلوب هو (فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً أو كناية أو تقريراً أو حكماً وأمثالاً، وهو طريقة الكتابة، أو طريقة الانشاء، أو طريقة اختيار الالفاظ وتأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح والتاثير) [2]. ولفظة أسلوب (Style) مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم، وكان الأسلوب عن اليونانيين يعد احدى وسائل الاقناع الجماهيري، ويندرج تحت علم الخطابة[3].

اما الاسلوبية فهي اتجاه نقدي ينطلق من زاوية تفرد الأسلوب وتباينه من

---

(1) ينظر: دروس في الالسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تعريب: صالح الفرماوي، ومحمد شاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا : 29.

(2) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لاصول الأساليب الأدبية، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1996: 40.

(3) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007: 35.

مبدع إلى اخر مما منحها التجدد واليقظة في رصد كل ابداع. ولا يمكن للاسلوبية ان تتجسد إلّا إذا كان الأسلوب انتقاءً واختياراً من ذلك النظام الاشمل وهو اللغة إذ ان (علاقة الاسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، ووفق ما يرى بعض الباحثين تتحدد الاسلوبية بكونها احد فروع علم اللغة)[1].

اما علاقة الاسلوبية بالبلاغة فمن المعروف انه لا تعارض بينهما، وان الاسلوبية استفادت من البلاغة كثيراً، بل ان الاسلوبية لم تنهض إلّا على اكتاف البلاغة، ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث، ولو ان هذا التقدم لا يصعب على البلاغة ان تحرزه إذا ما استفادت من مبادئ وإجراءات علم اللغة الحديث وعلم الأسلوب ومناهج الالسنية بعامة . فقد اكد الاسلوبيون وجوه العلاقة بينهما، فـ(بييرجيرو) يؤمن بأن الاسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف.انها علم التعبير ونقد الاساليب الفردية [2].بل ان البلاغة بما تملكه من إمكانيات علمية ثابتة وقواعد راسخة وما بذله لها علماء البلاغة قديماً وحديثاً قادرة على خلق نظرية حديثة متطورة إذا ما الزمت بأساسها واستفادت من التطور العلمي الحديث ويظهر هذا فيما قدمه عبد القاهر الجرجاني للبلاغة من تطور بنظريته المشهورة التي قفزت بالبلاغة إلى درجات لم تصل اليها اللغات الأخرى إلّا في هذا العصر.

فالاسلوبية وليدة رحم علم البلاغة وهي مدخل لغوي لفهم النص في حقل اللغة العام. ولا يقتصر هذا الاختيار على المقصدية من جانب المرسل أو حتى على الانتمائية للحقل الإبداعي من جانب الأسلوب (الرسالة)، بل ينسحب إلى المتلقي (المرسل اليه) قاصداً ترك الأثر أو المقبولية لديه. فكانت تلك مزية الانتقال من مستوى الكلام في الربط بين جوانب التاليف والتاثير في الاسلوب[3].

---

(1) الاسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس: 40.

(2) ينظر: الأسلوب، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، منشورات مركز الانماء الحضاري، سوريا، حلب، ط2، 1994: 9.

(3) ينظر: مالا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية ،حاتم العسكر، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 1993 :9-10.

وقد اتضح في الدراسات الاسلوبية ان النظام اللغوي يفتح للمبدع ميادين مهمة وواسعة، وله الحرية في اختيار ما يريد لتحقيق ما يصبو اليه من ابداع يجسد رؤيته ويقوده موقفه. فظهر في الدراسات الاسلوبية خمسة مستويات للاختيار وهي اختيار الغرض من الحديث، واختيار موضوع الحديث، واختيار الرمز اللغوي، والاختيار النحوي والاختيار الاسلوبي[1]. وتبعاً لتنوع ميادين الاختيار هذه فإن المبدع عند انتقاده لاحد هذه المستويات يعمل على رسم أو تحديد خط سير لعمله الإبداعي فيتنوع بذلك الأسلوب من شخص إلى اخر، ويتميز شخص عن اخر تبعاً لاختياره فيكون الأسلوب بذلك وكما يرى (بوفون) هو الرجل.

فالاسلوب ليس مجرد ترتيب مجموعة من الالفاظ والمفردات بشكل اعتباطي (وانما المسألة تتجاوز الفهم إلى التعليق حيث تلعب العلاقات النحوية دورها في خلق هذا الأسلوب، فيتحقق فيه المستوى اللغوي والادبي معاً، والإفادة هذا امر محتمل النسبة لمجموعة الملاحظات الشكلية التي افرزتها البلاغة حتى يتوفر في الأسلوب النية الجمالية التي تغلفه) [2].

وترتبط الاسلوبية بالوظيفة الشعرية ارتباطاً كبيراً داخل النص الادبي ويتضح ذلك من تعريف (جاكسون) للنص الدبي على كونه (خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهذا ما يفضي حتماً إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة) [3] فهي اذن علاقة تشاركية ثنائية، لأن الشعرية في أي عمل ادبي معللة اسلوبياً . وقد جعل (ريفاتير) الوظيفة الاسلوبية بديلاً عن الوظيفة الشعرية في مخطط (جاكبسون)، اذ يبني تصوره ذلك على أساس مركزية الوظيفة الاسلوبية[4] وتهتم الاسلوبية الحديثة على نحو ما اهتمت البلاغة العربية بالمتلقي اهتماماً كبيراً وتسمى

(1) ينظر: الاسلوبية والرؤية والتطبيق: 168-168.

(2) جدلية الافراد والتركيب في النقد العربية القديم، محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1989: 87.

(3) الاسلوبية والأسلوب، د.عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط3، 1982: 92.

(4) ينظر: اسلوبية البناء الشعري دراسة اسلوبية لشعر سامي مهدي، ارشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1999: 21.

الدراسة التي نتجت في ذلك (اسلوبية المتلقي) وفيها يحتل المتلقي مكانة بارزة في تعريف الأدبية الاتصالية[1]. وكل ذلك بالتأكيد يدل على التفاعل الموجود بين ثنايا النص بشكل خاص، وما بين النص والمتلقي بشكل عام فليس هناك خطاب احادي الجانب موجه إلى ذاته وانما لابد من وجود جانب اخر يستقبل الإنتاج اللغوي ويتفاعل معه.

2- مناهج التحليل الاسلوبي:

يعتمد التحليل الاسلوبي على أربعة مناهج يمكن للناقد الادبي اعتمادها للوصول إلى رؤية الكاتب وهي: [2]

1. المنهج الوصفي: ويدرس العلاقة بين الفكر واللغة، ويهتم بالابنية اللغوية، ووظائفها المختلفة. ويطلق على هذا المنهج: اسلوبية التعبير، ومن اشهر رواده شارل بالي.
2. منهج الدائرة الفيلولوجية: ويهتم هذه المنهج بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه، وهو مرتبط بالنقد الادبي ويطلق على هذا المنهج اسلوبية الكاتب أو الاسلوبية الأدبية أو النقدية أو الفردية، ومن اشهر رواده ليوسبيتزر.
3. المنهج الوظيفي: اذ يرى أصحابه ان المنابع الحقيقية للظاهرة الاسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وانما ايضاً في وظائفها وعلاقاتها ويطلق على هذا المنهج: المنهج البنيوي ومن اشهر ممثليه: جاكسون وريفاتير ورولان بارت.
4. المنهج الاحصائي: ويهتم بتتبع معدلات تكرار الظواهر الاسلوبية في النص، ويقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة.

3- حُميد بن ثور الانسان/ الشاعر:

هو حُميد بن ثور بن حزن بن عمرو بن عامر بن ابي ربيعة بن نهيك بن

(1) ينظر:: الاسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، جامعة الكويت، ط1، 2003 : 87. وينظر: مناهج النقد المعاصر، د.صلاح فضل، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1996 : 105.

(2) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس: 91.

هلال بن عامر بن صعصعة[1]. وهو شاعر مخضرم عاش زمناً في الجاهلية، وشهد حنيناً مع المشركين واسلم ووفد إلى النبي ﷺ، ومات في خلافة عثمان بن عفان ﷺ، وقيل انه ادرك زمن عبدالملك بن مروان[2] وقد عده ابن قتيبة في الطبقة الرابعة من الاسلاميين[3].

ويعد حُميد بن ثور من فحول الشعراء المجيدين قال العسقلاني: (كان احد الشعراء الفصحاء، وكان كل من هجاه غلبه) [4]. وقال الاصمعي: (الفصحاء من شعراء العرب في الإسلام أربعة: راعي الابل النميري، وتميم بن مقبل العجلاني، وابن احمد الباهلي، وحُميد بن ثور الهلالي) [5].

ولم يغلب على شعر حُميد بن ثور اتجاه بارز يسّر وضعه في صف فئة معينة من الشعراء الذين عاصرهم، فلم يكن مداحاً ولا هجاءً ولم يقصر مديحه ولا هجاءه على اشخاص معينين، ولم يشد بفكرة معينة، بل كان يقول الشعر في كل ما يتفق له القول فيه، كالتشبيب، والمدح والهجاء والشكوى من الزمان والهرم والوصف والغزل، ولعل الوصف والغزل كانا اغلب عليه من غيرهما ويدل وصفه على انه شاعر واسع الخيال، قوي الملاحظة، دقيق الوصف متسقه[6].

القصيدة

1- سَلِ الرَّبْعَ أَنَّى يَمَّمَتْ أُمّ سَـالِمٍ وَهَلْ عَادةٌ لِلرَّبْعِ أنْ يَتكلمـا ؟

(1) ينظر: اسد الغابة في معرفة الصحابة، ابن الاثير، تحقيق: الشيخ محمد المعوض والشيخ عادل احمد عبدالموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: 76/2.

(2) ينظر: الاعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، ط4، 1979: 283/3.

(3) ينظر : الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق، احمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، القـاهرة، ط2، 1966: 230.

(4) الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني، مطبعة السعادة، دار صادر، بيروت: 256/1.

(5) الوافي بالوفيات، الصفدي، استانبول وباعتناء ديلدينغ، طبعة الهاشـمية، دمشـق، 1959:4/ القسم الأول.

(6) ينظر: ديوان حُميد بن ثور الهلالي، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، القـاهرة، 1951: ز.

2- وقولا لها يا حبذا أنتِ هـل بـدا لهـا أو أرادات بعـدنا أن تأيّمـا

3- ولو أن ربعاً ردّ رجـعاً لسـائلٍ أشـار إلـيّ الـربع أو لتفّهمـا

4- أرى بصري قد رابني بعد حـدّةٍ وحسـبك داءً أن تصـحّ وتسـلما

5- ولا يلبث العصـران يومـاً وليلـة اذا طلبـا ان يـدركا مـا تيممـا

6- وصوت على فوت سمعت ونظـرة تلافيتها والليـل قـد صـار ابهمـا

7- بجدة عصـر مـن شـباب كانـه إذا قمـت يكسـوني رداء مسـهما

8- اجـدك شـاقتك الحمـول تيممـت هدانين واجتابـت يمينـا يرمرمـا

9- على كل منسـوج ببيـرين كلفـت فوى نستعيه محزماً غيـر اهضـما

10- رعين المرار الجون من كـل مـذنب شهور جمـادي كلهـا والمحرمـا

11- إلـى النيـر فاللعبـاء حتـى تبلـت مكان رواغيها الصـريف المسـدما

12- وعـاد مـدماها كميتـاً واشـهبت كلوم الكلى منهـا وجـارا مهـدما

13- وخاضت بايديها النطـاف ودعـدعت باقتادهـا إلّـا سـريحاً مخـدماً

14- وقدعاد فيها ذو الشقاشـق واضـحاً هجاناً كلون القلب، والجون اصحما

15- تنـاول اطـراف الحمـى فتنالـه وتقصر عـن اوسـاطه ان تقـدما

16- وجـاء بهـا الـرواد يحجـز بينهـا سدى بين قرقار الهـدير واعجمـا

17- فقامـت الـيهن العـذارى فأقـدعت اكـف العـذارى عـزة ان تخطمـا

18- فقـربن موضـونا كـأن وضـينه بنيق إذا ما رامـه الغفـر احجمـا

19- صلخداً كـان الجـن تعـزف حولـه وصوت المغنى والصدى ما ترنمـا

20- بغيـر حيـاً جـاءت بـه أرحيبـة أطال بهـا علـم النتـاج وأعظمـا

21- تـــراه إذا اســـتدبرته مـــدمج القـــرا وفعمـــاً إذا اقبلتـــه العـــين ســـلجما

22- ضـــباراً مـــريط الحـــاجبين إذا خـــدا على الاكم ولاهـــا حـــذاء، عثمثمـــا

23- رعى السرة المحلال ما بـــين زابـــن إلى الخور وسمى البقـــول المـــديما

24- فجئن به غوح الملاطـــين لـــم يـــبن حداج الرعـــاء ذا عثـــانين مســـنما

25- فلمـــا اتتـــه انشـــبت فـــي خشاشـــه زمامـــاً كثعبـــان الحماطـــة محكمـــاً

26- شـــديداً توقيتـــه الزمـــام كأنمـــا براها اعضـــت بالخشاشـــة أرقمـــا

27- فلمـــا ارعـــوى للزجـــر كـــل ملبـــث كجيد الصفا يتلـــو حزامـــا مقـــدما

28- إذا عزة الـــنفس التـــي ظـــل يتقـــي بهـــا حيلـــة لـــم تنســـه مـــا تعلـــم

29- كان وحى الصردان في كـــل ضـــالة تلهجـــم لحييـــه إذا مـــا تلهجمـــا

30- وقالـــت لاختيهـــا الـــرواح وقـــدمت غبيطـــاً خثيميـــاً تـــراه واســـحما

31- فجـــاءت بـــه لا جاســـئاً ظلفـــاؤه ولا سلساً فيـــه المســـامير أكرمـــا

32- فزينـــة بـــالعهن حتـــى لـــو انـــه يقـــال لـــه هـــاب هلـــم لاقـــدما

33- فلما كشـــفن اللـــبس عنـــه مســـحنه باطراف طفـــل زان غـــيلا موشـــما

34- لـــه ذنـــب للـــريح بـــين فروجـــه مزامير يـــنفخن الكســـير المهزمـــا

35- مدمى يلـــوح الـــودع فـــوق ســـراته إذا ارزمت في جوفه الريح ارزمـــا

36- كـــان هزيـــز الـــريح بـــين فروجـــه عـــوازف جـــن زرن حيـــاً بعيهمـــا

37- تبـــاهى عليـــه الصـــانعات وشـــاكلت به الخيل حتـــى هـــم ان يتحمحمـــا

38- يطفن بـــه يحلـــون حـــول غبيطهـــا رباب الثريا صـــاب نجـــداً فأوســـما

39- فلو ان عوداً كان من حسن صـــورة يســـلم أو مشـــى لـــو لســـلما

40- تخـــال خـــلال الـــرقم لمـــا ســـدلنه حصاناً تهادى سامي الطرف ملحمـــا

41- سراة الضحى ما رمن حتى تحـــدرت جباه العـــذارى زعفرانـــاً وعنـــدما

42- فقلن لهـــا قـــومي فـــديناك فـــاركبي فقالـــت إلّـــا لا غيـــر امـــا تكلمـــا

43- فهادينهـــا حتـــى ارتقـــت مرجحنـــة تميـــل كمـــا مـــال النقـــا فتهيمـــا

44- وجـــاءت يهـــز الميســـاني مشـــيها كهز الصبا غصن الكثيب المرهمـــا

45- من البيض عاشـــت بـــين ام عزيـــزة وبـــين اب بـــر اطـــاع وأكرمـــا

46- منعمـــة لـــو يصـــبح الـــذر ســـارياً على ججلدها بضـــت مـــدارة دمـــا

47- من البيض مكســـال إذا مـــا تلبســـت بعقل امرئ لم يـــنج منهـــا مســـلما

48- رقود الضحى لا تقرب الجيرة القصى ولا الجيـــرة الادنـــين إلّـــا تجشـــما

49- بهير تـــرى نضـــح العبيـــر بجيبهـــا كما ضرح الضاري النزيـــف الملكـــا

50- وليست من اللائـــي يكـــون حـــديثها امـــام بيـــوت الجـــي ان وانمـــا

51- احاديـــث لـــم يعقـــبن شـــيئاً وانمـــا فرت كذباً بـــالأمس قـــيلاً مرجمـــا

52- فمـــا ركبـــت حتـــى تطـــاول يومهـــا وكانت لها الايدي إلى الحدب ســـلما

53- وما دخلت في الخدب حتـــى تنقضـــت تآســـير اعلـــى قـــده وتحطمـــا

54- فجرجر لما صار في الخـــدر نصـــفها ونصف علـــى دأياتـــه مـــا تجزمـــا

55- ومـــا رمنهـــا حتـــى لـــوت بزمامـــه بنانـــاً كهـــدب الـــدمقس ومعصـــما

56- ومـــا كـــاد لمـــا ان علتـــه يقلهـــا بنهضـــته حتـــى اكـــلأز وأعصـــما

57- وحتـــى تـــداعت بـــالنقيض حبالـــه وهمـــت بـــواني زوره ان تحطمـــا

58- واثـــر فـــي صـــم الصـــفا ثقناتـــه ورام بلمـــا امـــره ثـــم صـــمما

59- فسبحن واستهللن لما رأينه بها ربذا سهل الاراجيح مرجما

60- فلما سما استدبرنه كيف سدوه بها ناهض الدأيات فهما ململما

61- ولما استقلت فوقه لم تجد له تكاليف إلّا ان تعيل وتعسما

62- ولما استقل الحي في رونق الضحى قبضن الوصايا والحديث المجمجما

63- دموج الظباء العفر بالنفس اشفقت من الشمس لما كانت الشمس ميسما

64- ورحن وقد زايلن كل صنيعة لهن وباشرن الديل المرقما

65- دعوت بعجلي واعترتين صبابة وقد طلع النجدين احداج مريما

66- فجاء بشوشاة مزاق ترى لها ندوباً من الانساع فذا وتوءما

67- أراها غلاماها الخلى وتشذرت مراحاً ولم تقراً جنيناً ولا دما

68- فلأيا بلأي خادعاها فألزما زماميهما من حلقة الصفر ملزما

69- وأعطت لعرفان الخطام وأضمرت مكان خفي الصوت وجدا مجمجما

70- وجات تبذ القائدين ولم تدع نعالهما إلّا سريحاً مجذما

71- يخال الحصى من بين منسر خفها رفاض الحصى والبهرمان المقصما

72- ومار بها الضبعان موراً وكلفت بعيري غلامي الرسيم فأرسما

73- فلما لحقنا لم يقل ذو لبانة لهن ولا ذو حاجة ما تيمما

74- فكان لماحاً من خصاص ورقبة مخافة أعداء وطرفاً مقسما

75- قليلاً ورفعن المطي وشمرت بنا العيس ينشرن اللغام المغمما

76- فقلنا إلّا عوجي بنا ام طارق تناجي ونجواها شفاء لأهيما

77- فعاجت علينا من خدب إذا سرى سرى عن ذراعيه السيدل المنمنما

78- وما هاج هذا الشــوق إلّــا حمامــة دعت ســاق حــر ترحــة وترنمــا

79- من الورق حمــاء العلطــين بــاكرت عسيب اشاء مطلع الشمس اســحما

المحور الثاني: الاسلوبية في ميمية حُميد بن ثور

اولاً: المستوى الدلالي

اعتمدت اللسانيات النظرية وعلم الدلالة بشكل خاص على دلالة العلامة اللغوية، أو مفردات اللغة وربطها بمفهوم الارجاع أو الإحالة، فعدت هذه الدلالة قائمة في بعض جوانبها على علاقاتٍ ثلاث تجمع بين الدال (اللفظ) والمدلول (المعنى) والمرجع (الشيء الذي يدل عليه)، فظهرت أو تجسد هذه العلاقة الثلاثية بشكل مثلث يعرف بـــ(المثلث الدلالي) . فألفاظ اللغة (الدال) لا تحيل مباشرة إلى الأشياء التي وضعت لها (المرجع) انما تحيل إلى المعاني (المدلول) وهذا بالطبع سيؤدي إلى التمييز بين المفردة اللغوية والعبارة الكلامية، فالمفردة وحدة معجمية تدل على معنى ولا تيحل إلى مرجع. اما العبارة فهي استعمال المفردة في صيغة صرفية كالمفرد والجمع والنكرة والمعرفة.

لذلك فالمستوى الدلالي يعمل على خلق دلالة للنص منطلقاً من الوظائف التعبيرية للدال والمدلول، فيمنح الدوال دورها في افراز مكبوتها اللغوي، وجعله إشارة تنمو وتتحرك داخل المنظومة الدلالية في علاقات تفاعلية ضمن بنياتها الداخلية، لخلق بنية تعبيرية متميزة كونه يكشف عن هذه الدلالات وهي في (نسقها ونصها أي في صورتها التشكيلية لا في صورتها المعجمية) [1]. فتتعدد دلالات النص لأن هناك ثمة اختلاف بين دلالة النص اللغوية ودلالته الفنية[2]. فالدلالة اللغوية

(1) الدلالة على البنية العربية في السياق اللفظي والسياق الحالي، د. كاصد ياسر الزيــدي، مجلــة اداب الرافدين، ع26، 1994: 114.

(2) ينظر: دراسة في لغة الشعر رؤية نقدية، د.رجاء عيد، مطبعة اطلس، القاهرة، 1977: 12.

محصورة في الاطار المعجمي بعكس الدلالة الفنية والتي تدخل في نطاق التراكيب (جمل وعبارات)، والمستوى الدلالي يهتم بالدلالة الفنية لهذه المفردات وما تثيره من وظائف شعرية تمثل البعد الجمالي للغة، واذا كانت نسبة هذه الوظائف توحي باقتصارها على الشعر، فإن مضمونها لا يدل على ذلك .

فكونها وظائف شعرية لا يعني انها مقصورة على الشعر. بل هي سمة عامة للادب، وان كانت في الشعر ابرز وامضى[1]، لأن لغة الشعر تنهض على تجاوز الدلالات المعجمية وتخطيها واختراقها فـ(الشاعر ابعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة، وقد اختار طريق اختيار لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعانٍ) [2].

وهذا الاهتمام بالمستوى الفني لا يعني الابتعاد عن العناية باللفظة وفاعليتها في النص (فالنص باكلمه مجال دلالي واحد والجمل من النص تقوم على تسلسل معنوي عام بحكم انتمائها إلى نفس المجال الدلالي) [3].

ويمكننا الدخول إلى هذا المستوى عبر الغوص إلى أعماق النص الشعري لدى حُميد بن ثور من اجل اقتناص مستويات المعنى والدلالة التي يحاول الشاعر من خلالها ايراد أفكاره، ويتم ذلك عبر اكتشاف الانزياحات الشعرية والتي تشتمل على التشبيه والاستعارة والكناية.

ان التشبيه يدخل في تشكيل بنية اللغة الشعرية، وهو أسلوب من الأساليب البيانية الواسعة الميدان، اذ تتبارى فيه قرائح الشعراء والبلغاء، ويكشف هو والاستعارة والكناية قدرة الاديب على الخلق والابداع، وفيه يتضح خصب خيال المبدع وعمقه حتى عد من (أصول التصوير البياني، ومصادر التعبير الفني ففيه

(1) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988: 28.

(2) ما الادب: جان بول سارتر، ترجمة: محمد غنيمي هلال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1971: 8.

(3) مباحث تاسيسية في اللسانيات، د. عبدالسلام المسدي، مطبعة كوتيب، تونس، 1997: 229.

تتكامل الصور وتتدافع المشاهد[1]. وفيه يعمد المبدع إلى (ربط شيئين أو اكثر في صفة من الصفات أو اكثر) [2]. وفي قصيدة حُميد بن ثور تتجلى الصور التشبيهية منهجاً اسلوبياً، اذ ورد التشبيه في قصيدته (13) مرة نوّع الشاعر فيها صوره التشبيهية منها قوله[3]:

بِجِدة عصرٍ من شباب كأنه إذا قُمتُ يكسوني رداء مُسهما

في هذا البيت يتجلى الذات الشاعرة وهي في حالة من الضعف، بعد ان فارقت زمن الشباب وأصبحت في زمن الشيخوخة، اذ يعمل الشاعر على تصوير صراع الانسان مع الزمن فتختلط في جسده الشيخوخة مع الشباب ثم تتغلب عليه لتكسو هذا الجسد بمظاهرها . ويشبه الشاعر هنا حاله بحال الرداء الذي يختلط فيه لونان مستخدماً الأداة (كأن) ويعمق هذه الدلالة بايراد الفعل (يكسوني) بما يوحيه من اشتمال هذه الشيخوخة على جسده بشكل عام[4]. ثم نلاحظ ان الشاعر يعمد إلى وصف الفتيات ويخص بالوصف احداهن وقد اقبلت على البعير لتضع عليه البرّة التي يوضع عليها الزمام فيتصدى لها البعير منتبهاً متيقظاً فيفزع منها مخافة ان تضع له حية تفزعه فيقول: [5]

فلما اتته اتشبت في خشاشه زماما كثعبان الحماطة محكما

شديداً توقيه الزمام كأنما براها اعضت بالخشاشة أرقما

فلما ارعوى للزجر كل ملبث كجيد الصفا يتلو حزاماً مقدما

(1) ينظر: أصول البيان العربي، د. محمد حسين علي الصغير، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 : 64.

(2) معجم المصطلحات البلاغية، د. احمد مطلوب، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1982: 170/2.

(3) ديوانه: 8.

(4) استخدم الشاعر الأداة (كأن) في اكثر من بيت في هذه القصيدة اذ وردت في الابيات 18، 19، 26، 29، 36، 91.

(5) ديوانه: 13.

يوضح الشاعر في هذه الابيات طقوس الرحيل (رحيل الفتيات العذارى) ويصف حال البعير مستخدماً أسلوب التشبيه بوساطة أداة التشبيه (الكاف/ كأنما) فيشبه الشاعر الزمام بثعبان الحماطة وهي شجرة تألفها الحيات ليدل على انتباهه وقوته، وما لبث ان ارعوى للزجر ولم تنسه عزة النفس ان ينقاد للزمان ويخضع لمصيره المحتوم ليقاسي عنت السير في الصحراء مشبهاً إياه بأعلى صخرة خارجة من الجبل (كجيد الصفا).

وفي اطار تصوير الشاعر لمشاعر الحزن والالم لرحيل محبوبته (ليلى العامرية) يصف لنا مشهد الحمامة التي فقدت صغيرها، فقد فجرت ماساة تلك الحمامة احزان الشاعر وهيجت اشواقه فيقول: [1]

فلـــم ار محزونـــاً لـــه مثـــل صـــوتها ولا عربيـــا شـــاقه صـــوت اعجمـــا

كمثلـــي إذا غنـــت ولكـــن صـــوتها له عولـــة لـــو يفهـــم العـــود أرزمـــا

يعمل الشاعر هنا إلى عقد مقارنة بينه وبين الحمامة في اطار مواجهة الزمن وحوادثه فيساوي ما بين الانسان والحيوان وذلك بتشبيه صوت الحمامة ونوحها بصوته الحزين، فيتماثل لديه الصوتان (صوت الحمامة/ صوت الانسان) ويتشابه الغناء بالبكار، والهديل بالهدير. وقد علق الصولي على هذين البيتين بأن الشاعر اول من نطق بمعنى هذا البيت، فقد أعطاه جمالاً ليكون الشعور بفقده اعظم[2]. واعتمد الشاعر في هذه الصورة التشبيهية على أداة التشبيه (مثل/ مثل+الكاف) ليحقق من خلال هذه الأداة التساوي ما بين الانسان والحيوان في مواجهة الزمن فضلاً عن تأكيد المثلية فيما بينهما.

اما الاستعارة فهي من اهم وسائل التصوير، وابرز طرق التعبير غير

(1) ديوانه: 27.

(2) ينظر: اخبار ابي تمام، الصولي، تحقيق: خليل محمد عساكر ومحمد عبدة عـزام، دار الافـاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980: 215.

المباشرة القائمة على التخييل والايحاء[1]. ويذهب بعض الدارسين إلى ان الشعر استعارة ثابتة ومعممة[2] وان القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تجمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجمع من جهة نظر المعايير الاستعمالية للغة[3]. وتقوم الاستعارة في أساسها على مبدأ نقل اللفظ أو العبارة من موضع استعمالها الحقيقي في اللغة إلى موضع مغاير ومخالف بهدف إضافة ابعاد دلالية على تلك اللفظة مما يؤدي إلى إعطاء الصورة الشعرية قيمة خاصة تجعلها ذات تفرد دلالي شعري، والاستعارة انزياح دلالي هدفها استبدال الدلالة، وتغيير اللفظة الذي هو في الوقت نفسه تحول ذهني لأن (الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى، انما تغيير في طبيعة أو نمط المعنى، والانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي[4]. ويتضح ذلك في قصيدة الشاعر حُميد بن ثور اذ يقول[5]:

سل الربع انى يممت ام سالم وهل عادة للربع انيتكلما

وقولا لها يا حبذا انت هل بدا لها أو ارادت بعدنا ان تأيّما

ولو ان ربعاً رد رجعاً لسائل أشار إليّ الربع أو لتفهما

تتمحور حركة اللوحة الاستعارية دلالياً على الوقوف على طلل الاهل والاحبة وديارهم التي رحلوا عنها. وقد ارتأى الشاعر عرض فكرته (ألمه واوجاعه من الرحيل) بالتخفي وراء ستار الاستعارة لما لها من وقع في اظهار الدلالة ونمائها، عن طريق تحميل دواله معاني واسعة، اذ يلعب الدال (دوراً اساسياً في خلق جدلية داخل

(1) ينظر الأسس النفسية لاساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبدالحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984 : 219.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1977: 108.

(3) ينظر: م.ن: 113.

(4) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993: 170.

(5) ديوانه: 7.

الكتابة تؤدي إلى تعدد المعنى والى انفجاره) [1]. فقد استعار الشاعر صفة التكلم (صفة إنسانية) واسندها للربع وعمل على استنطاق هذا الربع ليحدثه عن محبوبته ومكان اقامتها الجديد، وهل من امل في عودتها إلى هذا الربع المهجور؟ وبذلك فهو يحول الماديات إلى معنويات بتحويل الكلام والرد على السؤال.

ويقول ايضاً[2]:

على كل منسوج بيبرين كلفت قوي نسعتيه محزماً غير اهضما

استعار الشاعر في هذا البيت صفة النسيج والتي هي للثياب وللخيوط وجعلها صفة لناقته التي اكتنزت لحماً فهي كثيفة بلونين من الخيوط وقد ضمت بعض شحمها إلى بعض كما ان الثوب المنسوج يضم بعض خيوطه إلى بعض. ومن هنا يمكن ان نعد ما سمي بالدال (النسيج) هو البنية السطحية، وما سمي بالمدلول (صفة لحم الناقة) هو البنية العميقة. وما لهذه البنى من دلالة عميقة لتظهر للمتلقي سر بلاغة الاستعارة وهي تناسي التشبيه.

ويقول ايضاً[3]:

وما هاج هذا الشوق إلّا حمامة دعت ساق حر ترحة وترنما

عقد الشاعر هنا صورة استعارية من خلال استعارة كل من الشوق والحزن والحنين (صفات إنسانية مادية معنوية) للحمامة وتجسيد لهذه الصفات في الحمامة، فثمة تلازم بين ما هو مادي/ معنوي (الحزن) الذي يرمز إلى رحيل الاهل والاحبة وبين ما هو معنوي (الشوق) وهي خصيصة تلازم الانسان وتعني الحنين، وهذه الاستعارة قد واشجت بين الاثنين وقاربت وضعهما في افراز الدلالة .

ويتكئ النص الشعري على الكناية بوصفها عنصراً بيانياً يؤدي المعنى أداء

(1) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة:: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981: 18.

(2) ديوانه: 8.

(3) ديوانه: 24.

غير مباشر، فهي (لفظ اريد به لازم معناه ارادة معناه) [1]. وتعد الكناية من المجاز، اذ ان هذا النوع من التعبير تحمل الفاظه معنيين: احداهما: الذي تؤديه ظاهر الالفاظ وهذا المعنى ليس مقصوداً. والأخر: المعنى البعيد الذي تهدي اليه دلالة الالفاظ اللغوية الظاهرة وهو المعنى المقصود[2]. وتظهر الكناية اسلوبياً في شعر حُميد بن ثور بقوله: [3]

فجئن به غوج الملاطين لم يبن حداج الرعاء ذا عثانين مسنما

ويتضح البعد الكنائي في هذا البيت في (غوج الملاطين) اذ يدل ظاهر اللفظ على كتف البعير وما أحاط به من الزور، فضلاً عن انه واسع الابطين، لكن عند تامل هذا البيت نرى ان المعنى انتقل إلى مدلول اخر يحيل إلى قوة وضخامة وعظمة هذا البعير. وظهرت الكناية ايضاً في (حداج الرعاء) فالحدج المركب من مراكب النساء يشبه المحفة، والحداج شد الحدج والاداة على البعير وتوسيقهما هذا هو المعنى الظاهر لهذه اللفظة. اما إذا تاملنا هذا التركيب فنلاحظ ان الشاعر قد صاغ اللفظة (حداج) على وزن (فعال) ليعمق دلالة المعنى فهذا المركب موضوع على بعير يتسم بالضخامة والقوة ليجعله من احسن المراكب التي تركبها النساء.

ونرى الشاعر في موضع اخر من القصيدة يكني عن رفعة المراة التي يصفها بـــ(سراة الضحى) فيقول[4]:

سراة الضحى ما رمن حتى تحدرت جباه العذارى زعفراناً وعندما

فالمعنى الظاهر لهذا التركيب هو الاستيقاظ وقت الضحى. اما المعنى الذي أراده الشاعر فهو رفعة منزلة هذه المراة فهي لا تخرج من خدرها إلّا في وقت اخر الضحى حتى ان العذارى ما زلن يخدمنها طوال النهار إلى ان تتفصد جباهن زعفراناً

(1) الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002 : 183.

(2) ينظر: الأسس النفسية لاساليب البلاغة العربية: 229.

(3) ديوانه: 13.

(4) ديوانه: 16.

من شدة الحر (وقت الظهيرة) وفي نفس المعنى يكني بقوله[1]:

رقود الضحى لا تقرب الجيرة القصـــ ولا الجيرة الادنين إلّا تجشما

فالمراة عنده كثيرة الرقاد لكرامتها، ولأنها ذات خدم وحشم فهي تتكلف بزيارة القريب والبعيد من الجيران.

ثانياً : المستوى التركيبي

ان الاثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد النفسي في المستوى الذهني يتبعها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي، فلو لم يختلف المعنى لم تختلف الصيغة[2]، وهذا الانحراف يصطلح عليه في الدراسات الاسلوبية بالانزياح، ويمكن ان يصطلح عليه بالتجاوز أو العدول حسب قول البلاغيين [3]. ويكتسب النص الادبي شاعريته من خلال الاعتماد على الأساليب التركيبية في اللغة ليعمل بذلك على تمييزه عن النص العادي (الرسالة) لتتحول الكلمات بعد ذلك إلى إشارات لا لتدل على معنى، وانما لتثير في ذهن المتلقي اشارات أخرى ويدخل ذلك في باب الخيال والتخييل. لذا فإن المستوى التركيبي للنص (يتضمن عناصر ذات معنى تتآلف وتتوافق فيما بينها لتوظف الجمل في السياق الكلامي) [4]. وقد ظهر هذا المستوى جلياً في قصيدة حُميد بن ثور وطغت بشكل لافت للنظر على معظم ابيات القصيدة، واهم هذه الأساليب هو أسلوب الطلب.

يعد النداء اسلوباً من الأساليب الطلبية، ويقوم في انتاج دلالة على طلب الاقبال من المخاطب بـــ(يا) أو احدى أدوات النداء االاخرى أو على تنبيه المتلقي

(1) ديوانه: 17.

(2) ينظر: نظرية الادب، اوستين وارين ورنيه ويليك، ترجمة: صبحي محي الدين، دمشق، 1972 : 236.

(3) ينظر: الاسلوبية والأسلوب، د.عبدالسلام المسدي: 163.

(4) الالسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والاعلام، د.ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراســات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983 : 33.

بغية الاقبال والاصغاء إلى ما يأتي بعده من امر أو نهي أو استفهام أو خبر[1].

ومن ذلك قول حُميد بن ثور[2]:

وقوله لها يا حبذا انت هل بدا لها أو ارادت بعدنا ان تأيما

وتبدو القيم الخفية المستوطنة في كوامن نفس الشاعر جلية للعيان من النغمة البارزة في هذا البيت عبر النداء المتلبس بالتوسل والتمني بالاجابة والرد على تساؤلاته فهو في سؤال دائم لها عن رغبتها في الزواج، أو اقامت بعده على التسليم. فالنداء عنده مقرون بالاستفهام وقد تساوت معه جراء تواشج المفردات التي تحمل مؤشرات دلالية متزنة ومتماثلة مع الصيغة الندائية، فالنداء في اصله طلب الحاجة وهو هنا للتوسل وطلب الجواب والرد.

ويقول ايضاً[3]:

فقلنا إلّا عوجي بنا أم طارق تناجي ونجواها شفاء لأهيما

يتجلى النداء في قوله (إلّا عوجي بنا ام طارق) بالاداة (إلّا) فالاصل (يا ام طارق) . فبعد ان وصف الشاعر الرحلة ووصف الناقة والهودج المزين والمراة المنعمة، نلاحظ ان صوت الشاعر ارتفع في القصيدة فهو المحرك الذي يحرك احداثها، فكلمات الشاعر رموز لحالته النفسية، فبعد ان رحل في رحلة شاقة متعبة نراه يتحدث إلى المرأة بقوله (إلّا عوجي) ويطلب منها الإقامة معه والعدول عن رحيلها ليناجيها وتناجيه فيعدل من أسلوب الخطاب إلى أسلوب الغياب ليتوافق التحول الاسلوبي مع تحول الحدث. وقد خص الشاعر هذه المراة بـــ(ام طارق) ليشير إلى الخيال الذي يتمنى ان يزوره ليلاً، لأن الطارق كما هو معلوم الذي يسير ليلاً، فهو يتمنى ان تكون زيارتها ليلاً بعيداً عن انظار أبناء القبيلة.

ويمتاز أسلوب الامر بمواصفات تساعده في انتاج دلالته وفق شروط تبعده عن باقي البنى التي يمكن ان تتداخل معه، فالمراد منه الصيغة اللفظية لا مطلق

(1) ينظر: معاني النحو، د.فاضل صالح السامرائي، مطبعة التعليم العالي في الموصل، مطـــابع دار الحكمة للطباعة والنشر، 1991: 692/4.

(2) ديوانه: 7.

(3) ديوانه: 23.

الدلالة النفسية[1] وصيغة أسلوب الامر يقوم على (فعل الامر والمضارع المقترن بلام الامر واسم فعل الامر والمصدر النائب عن فعل الامر) [2]. وتركيب أسلوب الامر من التراكيب التي تتجاوز اصل بنيتها في طلب حصول الفعل على سبيل الاستعلاء[3] من الأعلى للادنى إلى دلالات اسلوبية تؤدي معانٍ متنوعة . ويظهر ذلك في قول الشاعر[4]:

وقـــولا إذا جاوزتمـــا آل عـــامر وجاوزتمـــا الحيـــين نهـــداً وخثعمـــا

نزيعان من جـــرم بـــن ربـــان ابـــنهم أبو أن يميروا في الهزاهـــز محجمـــا

وســـيرا علـــى نضـــوين مكتنفيهمـــا ولا تحمـــلا إلّـــا زنـــاداً وأســـهما

وزاداً غريضـــاً خففـــاه عليكمـــا ولا تفشـــيا ســـراً ولا تحمـــلا دمـــا

وأن كـــان لـــيلاً فلويـــا نســـبيكما وان خفتمـــا ان تعرفـــا فتلثمـــا

وقـــولا خرجنـــا تـــاجرين فأبطـــأت ركـــاب تركناهمـــا بتثليـــث قيمـــا

ولـــو قـــد اتانـــا برنـــا ورفيقنـــا تمـــول مـــنكم مـــن اتينـــاه معـــدما

فمـــا مـــنكم إلّـــا رأينـــاه دانيـــاً الينا بحمـــد الله فـــي العـــين مســـلما

ومدا لهم فـــي الســـوم حتـــى تمكنـــا ولا تســـتلجا صـــفق بيـــع فتلزمـــا

فـــإن انتمـــا أطمأننتمـــا وأمنتمـــا وأجلبتمـــا مـــا شـــئتما فتكلمـــا

وقـــولا لهـــا مـــا تـــأمرين بصـــاحب لنا قـــد تركـــت القلـــب منـــه متيمـــا

(1) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبدالمطلب، الشركة المصـرية العالميـة للنشـر لونجمان، 1997: 292.

(2) المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ابن الاثير، تحقيق: د. احمد الحوفي، د. بدوي طبانـة، مطبعة الرسالة، ط1، مصر، 1963 : 302/2.

(3) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق: اكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، بغداد، ط1، 1981: 543.

(4) ديوانه: 28-30.

أبينـــي لنـــا إنـــا رحلنـــا مطينـــا إليـــك ومـــا نرجـــوه إلّـــا تلومـــا

يتضح لنا الانتقاء الاسلوبي التركيبي بطغيان الصيغ الفعلية بلازمة (الامر) لتحريك دلالات النص لأن الفعل (يمنح الخطاب حركية والاسم يمنحه استمرارية وثبوتاً) [1] وعن طريق حركية الأفعال يعبر النص عن دائرته الدلالية التي جاءت في ظل تحقيق ما لا يستطيع تحقيقه الشاعر جراء البعد والأعراف الاجتماعية والدين. فالشاعر يتحدث إلى رفيقيه ويسر اليهما بسره ويرجو ان لا يشيع هذا السر ويحملهما امانة هذا السر ويؤكد بذلك قيمة إسلامية اجتماعية إلّا وهي حمل السر وكتمانه.

فالشاعر على الرغم من اسلامه إلّا انه يريد الوصول إلى مرابع ليلى العامرية واللقاء بها ولكنه لا يجد إلى ذلك سبيلاً فيتوسل خليليه المسافرين إلى بلادها ان يتحدثا اليها ويعلماها بخبر الشاعر وحبه لها ولا يصرحان لاهلها بما يبغيان فعله. وقد جاءت أفعال الامر (قولا، سيرا، قولا، مدا) متضمنة لدواخل الذات الشاعرة من مشاعر متاججة ظهرت عن طريق مجيء أسلوب (الامر) بكثافة مستمرة وانتشاره على سطح النص بشكل متواز فحقق بعداً اخر للنص وذلك بتكثيف دلالته النصية واخراجها من حيز دائرتها التقليدية التي تشغل في المفردات المعجمية إلى حيز نطاق جديد متكئ هذه المرة على النسيج التركيبي. لذا يمكن ان تعد هذه الابيات بصيغة الامر جملة شعرية واحدة عائدة إلى مسند اليه حقيقي، وذلك عن طريق عنصر الوصل (الواو) الذي لم يقطع التركيب للوقوف على دلالته، بل استمر ليستقر في النهاية بالعودة من جديد إلى محور النص (الذات الشاعرة).

وياتي الاستفهام بتراكماته الكثيفة ليشكل في هذه القصيدة ظاهرة اسلوبية يعمق الشاعر من خلالها حالته النفسية واحساسه بالتأزم. اذ يأوي الباث فيه إلى

(1) بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة اشـجان يمنيـة، د. عبـدالملك مرتـاض، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1986: 54.

اسهام المخاطب الذي يتحول من مجرد متقبل إلى طرف مشارك[1] في النص الشعري. كما ان له وقع خاص في النص الادبي على مستوى المبدع والمتلقي وذلك لتحرك هذا الأسلوب بين معان سياقية مختلفة تكشفها بعض السياقات وطبيعة المرسل حيناً، والمتلقي والرسالة في أحيان أخرى، فتعدل عن معنى مالوف إلى معان يفرضها السياق في مستويات العمل الادبي المتباينة. اذ يحدث (الاستفهام تنوعاً في ذاته وبذاته وذلك لتنوع ادواته والمعاني التي يفيدها مما يبعد النص عن النمطية والرتابة التي تذهب برونق العمل الادبي[2].ويتمحور الاستفهام في ميمية حُميد بن ثور في بداية القصيدة ونهايتها، ليؤكد الشاعر على ان القصيدة ذات طابع محوري يعود الشاعر في نهايتها إلى حيث بدأ. فهو في بداية القصيدة يثير تساؤلات عديدة، ثم يعود في نهايتها إلى اثارة التساؤلات ذاتها ليؤكد ازمة الانسان الازلية مع الزمن بصورة عامة وأزمة الشاعر مع الشيخوخة (الزمن) بصورة خاصة فيقول[3]:

سـل الربـع أنـى يممـت أم سـالم وهـل عـادة للربـع ان يتكلمـاً

وقولا لها يـا حبـذا أنـت هـل بـدا لهـا أو ارادت بعـدنا ان تأيمـا

يظهر الاستفهام في هذين البيتين واضحاً، اذ أورد الشاعر الاستفهام ثلاث مرات من خلال الأدوات (أنى/ هل) ليشكل نسيجاً من التوتر والقلق، وهذا التوتر يتضح من تكرار أسلوب الاستفهام (أنى يممت/ وهل عادة/ هل بدا لها) وهو ما يدفع المتلقي إلى التعرف على الانفعال الذي يعتري الشاعر جراء وقوع نظره على هذه الديار، فيحاول ان يعقد حواراً ما بينه وبين هذا الربع، ثم ما يلبث ان يعود لصيغة الاستفهام ليؤكد لنفسه بأن الربع لا يمكنه ان يتكلم ليخبره عن مكان محبوبته فالشاعر هنا يقف على الطلل ويساله عن مصير المحبوبة وهو بالتالي مصير الانسان

(1) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد عبدالهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981: 350.

(2) ينظر: الاعجاز اللغوي في القصة القرانية، محمود السيد مصطفى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ط1، 1981 : 253.

(3) ديوانه: 7.

بشكل عام والذي ينقاد لفعل الزمن . وبما ان الطلل / الربع يمثل وبشكل عام الافتتاح للقصيدة فاننا يمكننا القول بأن هذا الانفتاح هو (نافذة القصيدة على ماضي الشاعر كله، وانتقاء المشهد الملائم من مشاهد هذا الماضي رهن بطبيعة حالة الشاعر النفسية اولاً، وبطبيعة التجربة الانية التي يعالجها الغرض ثانياً) [1] وعندما يقرن الشاعر الطلل بالاستفهام فهذا دليل على الانفعال الداخلي والتوتر المسيطر عليه. ونلاحظ ان الشاعر كرر في معرض وصفه لحال الحمامة بفقدها لولدها الأداة (أنى) ليعادل ما بينه (في البيت الأول من القصيدة) وبين الحمامة، فهي فقدت وليدها وهو فقد محبوبته فيقول[2]:

عجبت لها أنى يكون غناؤها فصيحاً ولم تفغر بمنطقها فما

فالشاعر هنا في موقف تعجب، فهو يعجب بهذه الحمامة كيف تستطيع ان تغني من دون ان تفتح فمها، فاستدل على الغناء بذلك النواح الذي تطلقه الحمامة من الحزن. وقد أعطت أداة الاستفهام بمعنى (كيف) لأن الشاعر يستفهم عن كفية خروج هذا الغناء الفصيح من الحمامة وهي تعاني من هذا الحزن القاتل.

ويعود الشاعر في نهاية القصيدة إلى الأسلوب الاستفهامي عندما يتحدث إلى رفيقيه ويطلب منهما الذهاب إلى محبوبته والسؤال عنها فيقول: [3]

ألم تعلما اني مصاب فتذكرا بلائي إذا ما جرف قوم تهدما

فاستخدم الشاعر الأداة الاستفهامية (الهمزة) ليعمل على (طلب التصديق وادراك النسبة أي تعيينها) [4] فهو يعمد إلى الاستفهام الانكاري عندما يقرن ما بين الاستفهام والنفي، ويسأل صاحبيه عن معرفتهما بحاله فيؤكد على التوتر والتأزم النفسي الذي يعانيه من خلال الالفاظ (مصاب/ بلائي) فهو يعاني من رحيل محبوبته عنه، ثم لينهي قصيدته باستفهام اكثر قوة فيقرن ما بين اداتين (الهمزة/ هل) ليعمق

(1) شعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين دراسة تحليلية، محمود عبدالله الجادر: 259.
(2) ديوانه: 27.
(3) ديوانه: 30.
(4) البلاغة والتطبيق، د. احمد مطلوب: 131.

دلالة التوتر ويعود بالقصيدة إلى نقطة البداية فيقول[1]:

إلّا هل صدى ام الوليد مكلم صداي إذا ما كنت رمساً واعظما

احس الشاعر بوطأة الزمن وتاثيره على الكائنات الحية . ففي هذا البيت نلاحظ صورة ختامية للقصيدة الناطقة بدلالات الوحشة والموت، اذ لا امل سوى ان يتحاور الصدى وتتناجى مع الشيوخ الروامس. ومفردة (الصدى) في هذا البيت تحيل إلى المعنى الذي أورده الشاعر في البيت الأول، والسؤال الذي طرحه عن إمكانية الكلام للربع؟ كما تحيل إلى قفر المكان وخلوه من السكان والاشياء، لأن الصدى لا يكون إلّا في الأماكن الخالية من الموجودات . ان هذا الاستخدام المتكرر للاستفهام في بداية القصيدة ونهايتا يمثل مفتاحاً شعرياً يلخص ملامح النص الدلالية من خلال التوتر الذي يحدثه الأسلوب القادر على اثارة المتلقي وتحريك ذهنه.

اما أسلوب القصر فيتضح في القصيدة جلياً، اذ يمثل اتجاهاً اسلوبياً عمد فيه الشاعر على الاعتماد على صور تركيبية منظومة في سياق، ويجب ان ينظر اليها من خلال ذلك السياق الذي انتظمت فيه. وقيمتها الفنية تنبع من رؤيتها رؤية شاملة مع مجموعة الكلام لتجعل هيئة خاصة، وسمة واضحة مع عدم التقليل من دور اللفظ المفرد المكون لطرفي القصر أو الواقع في دائرته؛ لأن دراسة هذا اللفظ من خلال السياق والتركيب يعطيه قدراً اكبر من الأهمية بعد اكتشاف قيمته ومكانته في التركيب الذي تفاعل مع بقية اجزائه وياخذ منه ويضيف اليه. وعلى هذا النحو تتحدد ملامح وقسمات التعبير القصري الذي ينبعث من قدرة المنشئ على تحديد المعاني بهيئاتها واشكالها وظلالها وترتيبها في النفس ثم نقلها بما تزخر به من عبارات بحسن ترتيبها، وبنسق دلالتها، وبجميل ايقاعها بعيداً عن التصنع والافتعال. وقد ورد أسلوب القصر عند حُميد بن ثور في اكثر من موضع، اذ يقول[2]:

وما هاج الشوق إلّا حمامة دعت ساق حر ترحة وترنما

(1) ديوانه: 30.

(2) ديوانه: 24.

فالشاعر هنا يعرض مشهداً من مشاهد الطبيعة، فيصف حمامة فقدت وليدها فيروي لنا قصة حزنها، ويصف صوتها الحزين فتذكره بحاله وما يعانيه من الم ولوعة لفقد احبائه، فيصبح الشاعر في حالة تماه وتوحد مع الحمامة، اذ يتماهى الشاعر مع مظاهر الطبيعة ويرى نفسه في اختلاف صورها، ويدخل معها في علاقة تفاعلية، فيعيد انفعالاته اليها، فتنتقل اوصاف الطبيعة ومعاناتها إلى الشاعر فنراه يجمع ما بين النفي والاثبات من خلال استخدامه أسلوب القصر بـــ (ما) الداخلة على الفعل ليجعل ما يأتي بعد (إلّا) فاعلاً ليؤكد بذلك على صفة التلازم ما بين (الفعل/ الفاعل) وما بين (الشاعر/ الحمامة) . وهو ما يؤكد صفة التماهي التي حدثت ما بين الشاعر (الانسان) والطبيعة (الحمامة) . ويقول ايضاً في موضع اخر: [1]

فما منكم إلّا رايناه دانياً الينا بحمد الله في العين مسلما

فاستخدم الشاعر أسلوب القصر في هذا البيت ليؤكد على الرؤية، رؤية صاحبيه وهما يدنوان من محبوبته ليعرفا اخبارها فيوصلان هذه الاخبار إلى الشاعر. واختار لهذا القصر الأداة (ما/ إلّا) لما تحمله من صفة التخصيص والتوكيد. ويقول ايضاً: [2]

وسيرا على نضوين مكتنفيهما ولا تحملا إلّا زناداً وأسهما

في هذا البيت عمد الشاعر إلى استخدام أسلوب القصر باالداة (لا/ إلّا) ليدل بذلك على ان المقصور عليه مقابلاً لما بعدها. فصفة الزنادلا يكون إلّا حملاً.

اما النفي فيعد من الأساليب اللغوية التي يلجأ اليها المتكلم في اللغة الوظيفية وذلك لابطال حكم تحمله عبارة المتكلم بأحد طرفي النفي. والنفي لغة الطرد والابعاد وهو عكس الاثبات . وبما ان الدراسات النقدية لا تتعامل مع اللغة الوظيفية المعيارية، وانما مع اللغة الأدبية التاثيرية فإن أدوات النفي ينظر اليها من جانبين أولهما عمليات الاختيار والانزياح الاسلوبي، وثانياً قدرة أدوات النفي على تشكيل المثير الاسلوبي والذي يبرز المحور المبني عليه فكرة النص. وما يهمنا من أدوات

(1) ديوانه: 29.

(2) ديوانه: 29.

النفي الأداة (لم) وهي التي ظهرت على امتداد القصيدة فشكلت ظاهرة اسلوبية . وقد قال بعض النحاة انها منحوتة من (لا) و(ما) ويترتب على ذلك انها آكد من النفي بـــ(ما) . وقال اخرون ان اصلها (لا) فأبدلت الالف ميماً[1] والظاهر ان (لم) تختص بالدخول على الفعل المضارع، ولذلك فإن من مميزات الفعل المضارع قبوله دخول (لم) عليه فتقلب زمنه إلى الماضي[2]. وقد وردت (لم) النافية الجازمة للفعل المضارع في قصيدة حُميد بن ثور تسع مرات اذ نجدها دخلت على الفعل المضارع فجزمته وحولته إلى الزمن الماضي ومن ذلك قوله[3]:

من البيض مكسال إذا ما تلبست بعقل امرئ لم ينج منها مسلما

يصف الشاعر المراة وينعتها باحسن الصفات فهي امراة منعمة بيضاء ليدل بذلك على رفعتها وكرامتها فهي لا تخرج من خدرها ولا تتعرض لاشعة الشمس، ثم يعود ليؤكد هذه الصفات فياتي بصيغة المبالغة (مكسال) على وزن (مفعال) أي كثيرة الكسل ويصفها بانها تأخذ بعقول الناس فلا ينج منها احد. وقد نفى الشاعر الفعل (ينجو) باداة النفي والجزم والقلب ليؤكد بأن هذه المراة محتفظة بصفاتها في الحاضر والمستقبل. ويقول ايضاً: [4]

أتيح له صقر مسف فلم يدع لها ولداً إلّا رميماً وأعظما

يصف الشاعر في هذا البيت مصرع وليد الحمامة فقد تقرب منه صقرٌ مسفٌ وهو الذي يدنو من الأرض في طيرانه، فما ابقى منه إلّا بقايا عظمه، فاستخدم الشاعر أسلوب النفي لينفي صفة الحياة والبقاء لصغير الحمامة.

ومن خلال الحوار استطاع الشاعر ان يساوي أو يطابق ما بين الزمن السردي والزمن الحكائي مما يؤدي إلى تبطئة وتيرة السرد، فبالحوار يحدث التلاقي

(1) ينظر: الحروف العاملة في القران الكريم بين النحويين والبلاغيين، هادي عطية مطر الهلالـــي: 594.

(2) ينظر: معجم الأدوات النحوية، د. محمد التونجي 103.

(3) ديوانه: 17.

(4) ديوانه: 25.

والتقابل بين مدة القراءة ومدة الحدث[1]. ويعمل السارد عن طريق الحوار على الاستدلال (على وعي الشخصية وتفردها ويساهم في تطوير الاحداث، فضلاً عن دوره في المساعدة على بعث الحرارة والحيوية في المواقف المتميزة بشكل يحقق معه تصويراً متكاملاً لظواهر الواقع تصويراً يعتمد على التنوع في الرؤية والشمول في افاق التفكير) [2] . فيقسم النقاد المشهد السردي إلى قسمين: حوار خارجي مباشر وحوار داخلي غير المباشر (المونولوج) . ومن خلال قراءتنا لقصيدة حُميد بن ثور نجد ان الشاعر استخدم الحوار الخارجي، اذ نراه يعقد حواراً ما بين المراة الكريمة وما بين الفتيات العذارى اللواتي وقفن على خدمتها فيقول: [3]

فقلن لها قومي فديناك فاركبي فقالت إلّا لا غير اما تكلما

فالشاعر عن طريق الحوار يوضح رفعة هذه المراة وترفعها في تعاملها مع الفتيات حتى انها تكتفي بالإشارة لهن من دون تكلم لتعلن عن رفضها الصعود إلى الهودج.

ثالثاً: المستوى الصوتي/ الايقاعي

تؤكد الدراسات الأدبية والنقدية ان البنية الصوتية ركيزة أساسية من ركائز النسيج الشعري، فالشعر يقترن اقتراناً وثيقاً بالايقاع والموسيقى، اذ ان (الإيقاع وثيق الصلة بالصوت، لذا فإن تواتر الصوت وتنوعه يصبح مفتاح التاثير في الشعر) [4]. فللتشكيل الصوتي اثره في (رسم الصورة الشعرية وابرازها وخلق عوامل التاثير لها في حالتي الحقيقة والمجاز سواء أكان ذلك في جرس الكلمات ام في نغم التراكيب بأسره) [5].

وتظهر أهمية التراكيب الصوتية في كونها تمثل اهم الوسائل الاسلوبية في

(1) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة، فريد انطونيوس: 102.

(2) لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية، باقر جواد، مجلة الطليعة الأدبية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، بغداد، السنة 6، ع2، شباط، 1980: 34.

(3) ديوانه: 16.

(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبدالفتاح صالح نافع: 50.

(5) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد: 169-170.

دراسة وتحليل النص الشعري، والتي تجعل منه خطاباً يثير في نفس المتلقي العواطف والاحاسيس، وبواسطتها يظهر الابداع الشعري لدى الشاعر ويعمل جنباً إلى جنب مع المستويات الأخرى للإسهام في البناء الاسلوبي للإنتاج الادبي، وعلم الأصوات علم واسع اتجهت الدراسات الأدبية الحديثة نحوه في دراسة الشعر، فعلى الرغم من ان الاوزان الشعرية التي سار عليها الشعر العربي محدودة، لكن الشعراء يتفاضلون في مقدار اظهار براعتهم في خلق الانغام والايقاعات الشعرية فهم (يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيد ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنها ولدت معه اذ تتجلى عن كل منهم في معرض نغمي جديد) [1].

ولأجل ذلك فـ(الأصوات والوحدات الصوتية تؤدي دوراً فاعلاً في بناء الالفاظ الصوتية وهي مسؤولة عنه على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتية اسلوبية مثل: القافية- الوزن- الجناس الاستهلالي- التجانس الصوتي- النغمة- جرس الصوت) [2]. فظهر علاقة توازن ما يعرف بالتوازي والذي يعرفه ياكبسون بقوله: (كل مقطع في الشعر له علاقة توازن مع المقاطع الأخرى في نفس المتتالية، وكل نبر يفترض ان يكون مساوياً لنبر كلمة أخرى . كذلك فإن المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبور ....) [3] ويهدف التوازي بجانب جماليته في النسق الادائي إلى ضمان دوام الرسالة في الذاكرة[4]، والى تحقيق التناسب والانسجام فيها.

ويتجلى اول مظهر من مظاهر التوازي في أسلوب الجناس، اذ يعمد المبدع من خلاله إلى توليد (نغم لتشابه الأصوات في الالفاظ المتجانسة وفي الوقت ذاته تفاجئ هذه الالفاظ ذهن المتلقي بما يحمله من معان متباينة) [5] ولم يعمد شاعرنا إلى

---

(1) فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف: 52.

(2) الاسلوبية اللسانية، اولريشيبوشل، ترجمة: خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، السعودية، ع 13 سبتمبر، 2000: 136-137.

(3) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي: 33.

(4) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل: 215.

(5) البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الاموي سناء حميد البياتي، أطروحة دكتوراه مطبوعة مطبوعة على الالة الكاتبة، جامعة بغداد، 1989: 174.

إلى هذا الكم الهائل من الجناس في قصيدته- اذ ورد اكثر من (13) مرة إلّا ليعبر عن (تجربة متجانسة متكررة خاضعة لوتيرة الزمان الدوري وجبروته) [1]. لذا فقد ظهر الجناس جلياً، ولوناً واضحاً من الوان نغمة الشعر. ولم يكن فيه الشاعر متكلفاً متصنعاً، بل كان يظهر دون ان تبدو عليه اثار الجهد والافتعال فيجيء عفواً وياتي طوعاً. وقد اعتمد الشاعر على أسلوب الجناس الناقص من ذلك قوله: [2]

ولو أن ربعاً رد رجعاً لسائل أشار إلى الربع أو لتفهما

فقد جانس الشاعر ما بين (ربعاً/ رجعاً) فالربع هو مكان الإقامة الدارس، وهو في الوقت الحاضر(وقت القصيدة) مكان وقوف الشاعر وتأمله لهذه الاطلال. اما الرجع فهو الجواب عن السؤال الذي يطرحه الشاعر حول رحيل القوم وأماكن اقامتهم الحالية. وقد جاء الجناس هنا ناقصاً للاختلاف في الحرف الثاني للكلمتين. ويؤكد على ان هذه الاطلال لا يمكنها ان تقدم رداً للاسئلة التي يطرحها فيجيب نفسه بنفسه. ويقول أيضا: [3]

تطوق طوقاً لم يكن عن تميمة ولا ضرب صواغ بكفيه درهماً

فالجناس ما بين (تطوق/ طوقاً) فهو يصف هيئة الحمامة وما تمتلكه من حسن وكأنها لبست طوقاً للزينة . ثم يعود ليؤكد بأن هذا الطوق لم يكن عن تميمة ولا صواغ بكفيه درهماً تلبسه لتبعد عنها عيون الحساد، فجانس الشاعر ما بين الكلمتين جناساً ناقصاً ليؤكد على حالة يعيشها بنفسه وهي نيل الحاسدين منه وابتعاد محبوبته عنه.

وقد ظهر الجناس في بعض الحالات في قافية القصيدة وهو ما يعرف بـــ(جناس القوافي) وهو الجناس الذي نال رعاية النقاد لفاعليته ووظيفته في النص الشعري[4]، كما في قوله (مسدماً/ مهدماً/ مخدماً) و(أعجما/ احجما) و(مقصما/ اعصما). كما جاء الجناس متفرقاً بين ثنايا القصيدة في (صوت/ فوت) و(تلهجم/

(1) في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية، د. محمد مفتاح: 35.

(2) ديوانه: 7.

(3) ديوانه: 25.

(4) ينظر: اللغة العليا- النظرية الشعرية، جان كوهن، ترجمة: احمد درويش: 119.

تلهجما) و(ارقما/ الرقم) و(نصفها/ نصف) و(تناجي/ نجواها) و(اتينا/ اتيناه) و (بيرما/ مبرما) و(صدي/ صداي).

اما الطباق فقد ظهر بصورة اقل في قصيدة حُميد بن ثور فلا نكاد نجد الطباق إلّا في ثلاثة مواضع، ولما كان مفهوم الطباق قائماً على الجمع ما بين الضدين، فالشاعر حاول ان يجمع بينهما في قوله[1]:

ولا يلبث العصران يوماً وليلة إذا طلبا ان يدركا ما تيمما

فقد طابق الشاعر ما بين الشيء وضده (يوم / ليل) ليعمق دلالة العصر وهو الدهر، فهنا يؤكد الشاعر على سرعة الزمن وكأن العمر لم يمض منه إلّا يوم وليلة . وفي هذا التصوير تحسر والم على افول الزمن الماضي والخوف من المستقبل . ويقول أيضا: [2]

رقود الضحى لا تقرب الجيرة القصى ولا الجيرة الادنين إلّا تجشما

فالطباق هنا ما بين (الجيرة القصى/ الجيرة الادنيين) فهو يصف كرامة هذه المراة ورفعتها فهي لا تزور جارها القريب ولا البعيد إلّا بتكلف ومشقة لانها قليلة الخروج من خدرها. ويقول أيضا: [3]

من البيض عاشت بين ام عزيزة وبين اب بر اطاع واكرما

فما بين (ام/ اب) طباقا ليؤكد على رفعة المراة وحسبها ونسبها فهي ربيبة عائلة كريمة منعمة ترفل بمقومات العائلة المتماسكة.

وبرز التصريع على مستوى البناء الايقاعي، اذ يعد شكلاً من اشكال التوازي بما يشكله من نغمة موسيقية متكررة، فتصبح نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني في النغمة الموسيقية. وقد امتدح النقاد القدامى مثل هذا الأسلوب . يقول قدامى بن جعفر: (انما يذهب الشعراء المطبوعين المجيدين إلى ذلك لأن بنية

(1) ديوانه: 8.

(2) ديوانه : 17

(3) ديوانه: 17.

الشعر انما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر اكثر اشتمالاً عليهما كان ادخل في باب الشعر، واخرج له عن مذهب النثر) [1]. ويستخدمه الشاعر عادة في البيت الأول وقد يرد عند الشعراء في الابيات الأخرى كما ظهر ذلك عند شاعرنا، فنراه يعمد إلى التصريع كونه رافداً من روافد النغم في شعره، ومعيناً يغترف منه كلما وجد إلى ذلك سبيلاً على مدار القصيدة فورد لديه تسع مرات ومن ذلك قوله: [2]

شديداً توقيه الزمام كأنما براها اعضت بالخشاشة أرقما

فقد احدث الشاعر جناساً ناقصاً بين كلمتي (كأنما/ أرقما) نتج عنه تكرار للحروف المشتركة بينهما، ليؤدي ذلك إلى زيادة النغم في البيت. كما يعمل على تأكيد حذر البعير كونه متيقناً فطناً إلى كل ما يوضع عليه، فأحدث بذلك تجاوباً صوتياً بين عروض البيت وضربه . وهي ظاهرة موسيقية تحدث رنة متساوية تكشف عن وحدة الشعور والموقف العاطفي ويقول ايضا[3]:

فلأيا بلأي خادعاها فألزما زماميهما من حلقة الصفر ملزما

فبعد ان وصف الشاعر رحلته التي ما قطعها إلّا استجابة لدواعي الشوق والصبابة، يصف في هذا البيت رحلة ناقته المشرعة نحو محبوبته وكانها تشارك الشاعر مشاعر الشوق والحنين والرغبة في اختلاس ولو نظرة واحدة ليروي بها شوقه. فقد وازن ما بين (الزما/ ملزما) لتعميق الدلالة عبر الجناس الناقص.

ويعد التكرار خصيصة أساسية من الخصائص الاسلوبية التي تظهر في النص الادبي عامة والشعري خاصة، اذ يؤدي دوراً مهماً في القصيدة عبر تقوية الجانب الموسيقي في القصيدة بعد الوزن والقافية[4]، وتظل لغة التكرار في الشعر باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها.

والمقصود بالتكرار تناوب الالفاظ واعادتها في سياقات خاصة لتشكل نظماً موسيقياً ذات ميزة غنائية تفيد في تقوية الصورة، وتجعلها تتحرك على مساحة

(1) نقد الشعر، قدامى بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي: 90.

(2) ديوانه: 13.

(3) ديوانه: 21.

(4) ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي: 123.

النص بحيوية واتزان، وهو (الحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها) [1] ويمثل التكرار على مستوى الدلالة والرمز محاولة الشاعر تسليط الضوء على معان بعينها... اما على مستوى الإيقاع فيشير إلى ان الشاعر يعتمد على التكرار بغية تنمية الجانب الموسيقي وتنويعه[2]. وأسلوب تكرار الالفاظ يتضح عند حُميد بن ثور في قوله: [3]

فقامت اليهن العذارى فأقدعت أكف العذارى عزة أنتخطما

تلاحمت مفردات البيت المعبرة والمصاغة في نسيج تركيبي في رسم ملامح اللوحة التصويرية لتتشظى منها رؤى دلالية وايحائية، ووقع ايقاعي ملموس. فالكلمات (ينبغي ان توضع في مجاميع من شأنها ان تولد حرية) [4]. وهذا كله ناتج من تكرار مفردة (العذارى) وهي مفردة تشير إلى العزة والتعالي، فهذه الجمال منعت وكفت ايادي العذارى من فتيات القبيلة عن ان يضعن في انافها الخطم وهي الازِمَّة أي ترفعت عن الانقياد لعزتها وانفها. فعقد الشاعر من خلال مفردة (العذارى) مقارنة ما بين رفعة الفتيات العذارى في القبيلة وعزتهن، ورفعة هذه الجمال كونها جمال كريمة النسب، مؤكداً على ذلك من خلال تكرار مفردة (العذارى)، فالتكرار هنا لم يفتر الصورة ولم يجعلها ثقيلة مملة، بل انه حرك في استقبال مكوناتها. فمفردة (العذارى) لم تحمل مؤشراً دلالياً عائماً في حيز البيت حسب، وانما حملت إشارات عميقة لعمق دلالتها عند الشاعر. ويقول ايضا[5]:

فقلنا إلّا عوجي بنا ام طارق تناجي ونجواها شافء لأهيما

ان التراكم المتأتي من تكرار المفردات (عوجي– فعاجت – تناجي – نحواها

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 242.

(2) ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة: 123.

(3) ديوانه: 11.

(4) اللغة في الادب الحديث والحداثة والتجريب، جاكوب كوركن، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عما نؤيل: 210.

(5) ديوانه: 23.

– سرى) ساعدت الوظيفة التكرارية على تحقيق وحدة ايقاعية متزنة، انها متسمة بالحركة والتجدد ورفد المؤشر الحركي الدال (عوجي) . فالمفردات المتراصة اثرت الابيات دلالياً بجمعها مسارات متعددة للمعاني لتحقيق متطلبات الصورة وتدعيمها. واذا ما تلمسنا طبيعة الاقتران المتداخل بين البيتين، وجدنا ان الشاعر يجد شفاءه في نجوى المحبوبة ولقاؤها. فمفردة (عوجي) أدت دوراً في تحريك النص وتدعيمه لأن (العلاقة الشعرية –كلمة أو جملة– تعد انموذجاً تتولد عنه الدلالة الكلية للقصيدة[1].

ولم يكتف حُميد بن ثور بالتكرار اللفظي بل نراه اعتمد ايضاً على التكرار الصوتي في قصيدته في اكثر من موضع منها قوله[2]:

صلخداً كأن الجن تعزف حوله وصوت المغنى والصدى ما ترنما

نلاحظ ان التوزيع المتداخل في هذا البيت قد حقق بعداً صوتياً تناغمياً، اثرى البيت بايقاع متناسق ومتساو، إلّا انه ذو وقع شديد وبطيء في الوقت نفسه، وذلك بسبب ما يمتاز به حرف (الصاد) من حدة وقوة في نطقه، يميل إلى رغبة الشاعر في تعريف المتلقي بعظمته هذا البعير الذي يصفه فهو غليظ الراس استكمل شهور الحمل فطال وعظم. وجاء التكرار الصوتي لحرف الصاد محققاً تناسقاً ايقاعياً في الصدر والعجز بواقع 1+2 فجاء في الصدر ضمن كلمة (صلخدا) وهي كملة قوية الدلالة تقابل كل من (صوت/ صدى) في عجز البيت وهي كلمات أدت دورها في اثراء معنى البيت الشعري. وقوله ايضاً[3]:

فقلن لها قومي فديناك فاركبي فقالت إلّا لا غير اما تكلما

فهادينها حتى ارتقت مرجحنة تميل كما مال النقا فتهيما

ويندرج هذان البيتان ضمن اطار التكثيف السمعي، وهذا التكثيف ناتج جراء ما حققته أصوات (القاف) الحلقي، و(الفاء) الشافهي من ترنمات صوتية وابعاد دلالية، وبواقع تكراري لحرف القاف (خمس مرات) ولحرف الفاء (ست مرات) حتى

(1) ينظر: اضاءة النص، اعتدال عثمان: 21.

(2) ديوانه: 11.

(3) ديوانه: 16.

جعلتهما يشغلان حيزاً واسع النطاق غير خاف على مستوى البيتين، وبالنظر إلى البيتين بدقة نرى ان الشاعر وازن في توزيع هذين الحرفين على البيتين فورد القاف في المفردات (فقلت، قومي، فقالت، ارتقت، النقا). اما حرف الفاء فقد ورد في المفردات (فقلت، فديناك، فاركبي، فقالت، فهادينها، فتهيما) فيتضح بذلك كثافة الحس الانفعالي عبر تكرار أصوات يعينها وبكثافة سمعية متزنة جاء متناسباً ومتناسقاً مع صورة المراة الكريمة الجميلة ذات الحسب والنسب والرفعة.

ولو تجولنا داخل قصيدة حُميد بن ثور لوجدنا ان الشاعر قد كرر حروفاً واصواتاً أخرى تتناسب ومقام القصيدة منها حرف (السين) فلا يكاد يخلو بيت من ابيات القصيدة من هذا الحرف إلّا لاقليل منها اذ ورد اكثر من (56) مرة على مدار القصيدة مثل (سل/ سالم/ سائل/ تسلما/ سمعت/ يكسوني/ مسهما/ منسوج/....) لما في حرف السين من تنفيس للحزين، كما انه يعطي ايقاعاً وصفيراً في النطق.

كما نجد ان الشاعر قد اختار قافية لقصيدته حرف (الالف) والذي يعبر عن اخراج النفس من الصدر في اخر كل البيت وكانه يريد من ذلك اخراج حزنه وتجديد حياته، فضلاً عن سهولة هذا الحرف في النطق.

وتكرر لديه حرف القاف في ثنايا القصيدة بصورة عامة مثل (فقامت/ نقربن/ قرقار/ توقيه/ مقدما/ ...) فهو يعبر عن الإيقاع النفسي الحزين، ويجعله يبدي ما في نفسه من حزن والم، كما يجعل من تكرار الحرف سلسلة من الايقاعات الصوتية المتكررة فيجعل للقصيدة بهاءً ورونقاً.

اما البنية الايقاعية فهي بنية جوهرية في الخطاب الشعري، وتقوم بدور مركزي في التجربة الشعرية العربية. اذ اوشكت ان تكون الثورة الأساسية في الاستقطاب النوعي لجنس الشعر العربي على مر العصور[1]. ويقصد بالايقاع بشكل عام : التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، والنور والظلام، والحركة والسكون... فهو يمثل العلاقة بين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للاثر الفني أو الادبي،

(1) ينظر: الخطيئة والتكفير: 25-26.

ويتجسد الإيقاع في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الادبي، أو في الشكل الفني[1]. فالوزن في الشعر هو الصورة الخاصة للايقاع ويقوم على التكرار من جانب الشاعر والتوقع من جانب المتلقي، وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً لأن التتابع في المقاطع على نحو خاص يهيء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النحو وهذا سر أهمية الوزن الشعري[2]. إلّا ان موسيقى الشعر لا تنحصر في الوزن ونظامه العروضي، بل في القافية الشعرية وما تولده من دلالات تتعلق بأهمية الموضوع، فنرى الشاعر يتخذ قافية القصيدة تبعاً لموضوع القصيدة وطبيعتها ليوحي للمتلقي وبشكل اكبر ما يريد ان يقوله.

ان الوزن هو الأساس للقصيدة ولكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها. اذ ان لكل بحر نظامه، فالوزن هو مادة الشعر، وله وظائف في بنية القصيدة وفي تفاعلاتها وتلقيها، ومن هنا تاتي أهميته (فالوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من ان يؤثر بعضها في البعض الاخر على اكبر نطاق ممكن . ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث انه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية يكاد يصبح التحديد كاملاً، وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه) [3] ويعمل الوزن على تقوية حالات الاهتزاز والانفعال الطبيعي لدى الشاعر والمتلقي معاً، فيكون ذلك ضمن تموجات صوتية دالة على الحالة الداخلية.

ويشير الاستقراء الكلي لقصيدة حُميد بن ثور (الميمية) إلى انه اعتمد على البحر الطويل وتفعيلته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) فيقول[4]:

سـل الربـع انـى يممـت ام سـالم

(1) ينظر: الصوت الاخر– الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر: 288–289.

(2) ينظر: الرمزية والرمز في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد: 363.

(3) مبادئ النقد الادبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة، مصطفى بدوي: 194.

(4) ديوانه: 7.

ب-- ب--- ب-- ب-ب-

فعولن مفاعيلن فعولن مفــاعلن

وهـــل عـــادة للربـــع ان يتكلمـــا

ب-- ب--- ب-ب ب-ب-

فعولن مفاعيلن فعــول مفــاعلن

ومن خلال التقطيع العروضي للقصيدة وجدنا بأن البحر الطويل قد حصل فيه زحاف القبض وشكل هذا الزحاف طغياناً واضحاً في تفاعيل البحر، فأصبح (فعولن- فعول) و(مفاعيلن – مفاعِلن)، إلّا ان هذا الاختلال والنقص لا يشكل عيباً واضحاً على القصيدة امام التفعيلات السليمة التي ظهرت على مسار القصيدة . وتكمن أهمية ارتباط الوزن بالدلالة، في كون تفعيلات البحر الطويل تلائمت مع انفعالات الشاعر الهادئة المتزنة. اذ ان الشاعر في غرض كالوصف تكون انفعالاته مستقرة تساعده على اسباغ اوصافه بشكل مكثف ومطول. وهذا كله يتطلب بحراً قادراً على استيعاب هذه الاوصاف كي تكتمل دائرة التميز، اذ ان (الاستعمال الجيد للوزن من قبل الشاعر يجعل اللغة الشعرية اكثر احكاماً، فينجز وظيفته الأساسية التي تتمثل في تنظيم عناصر اللغة وتكثيفها) [1] دلاليا. كما ان هذا البحر يتميز بأنه (املأ للفم والسمع، واعظم هيبة، وهو يعطي القدرة على التكامل، ويساعد على الحوار كما تؤكد النماذج العربية) [2] في العصر الجاهلي والإسلامي.

وتشكل القافية في الشعر العربي لازمة من لوازم الإيقاع الشعري الخارجي، والتي تاتي على وتيرة واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، لتتم بها وحدة القصيدة وتحقق الملاءمة بين أواخر ابياتها) [3] وهي تعتمد في أساسها على الحروف

(1) اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كموني: 22.

(2) دراسات في النص الشعري – عصر صدر الإسلام وبني امية، د.عبدة بدوي: 105.

(3) ينظر: أصول النقد الادبي، احمد الشايب: 325.

والحركات التي تختم اللفظة الواقعة في نهاية البيت.

وتكمن أهمية القافية في كونها تعطي للوزن نفسه ترنمات خاصة وتحافظ بذلك على الوحدة الموسيقية فيها، كما تعطي وظيفة جمالية بالتواتر اللفظي المتحقق في نهاية أبيات القصيدة، فضلا عن كونها القالب الذي تصب فيه المعاني والعواطف. فهي تؤدي دوراً مهماً في تأكيد المعنى إذا جاءت منسجمة مع السياق بوصفها النهاية البارزة للوزن[1]. وعلى الرغم من الأهمية البالغة للقافية، إلّا ان الاسراف في العناية بها من دون ضرورة (يفقد الشاعر عادة ربط المعاني بعضها مع البعض ربطاً منطقياً، ومعنى هذا انه يفقده عادة التفكير) [2]، لذلك فإن استخدامها في القصيدة يجب ان يكون نتيجة لتفاعلها مع المعنى في الذهن، مع الاخذ بنظر الاعتبار حاجة النفس إلى ادراك ذاتها والافصاح عن نفسها، والفوز ببغيتها على نحو اشمل، ولا يمكن لحاجة النفس هذه ان تتحقق إلّا بوساطة التعادلات الصوتية للقوافي، التي تضيف إلى الوزن الشعري في القصيدة بعداً موسيقياً جديداً قادراً على التعبير (فاذا كان الوزن ذا صلة عضوية بالنص الشعري بما يبعثه من موسيقى ذات اثارة في النفس والحس معاً، فإن الموسيقى تعظم وتتنامى وتؤثر إذا توافرت القافية[3].

ومن خلال قراءة قصيدة حُميد بن ثور نجد انه اعتمد على قافية (الميم) المطلقة، والمرتبطة بالجانب الدلالي (الفكرة) غير منفصلة عنها فيقول[4]:

سـل الربـع انـي يممـت ام سـالم وهـل عـادة للربـع ان يتكلمـا

وقولا لها يـا حبـذا انـت هـل بـدا لهـا أو ارادت بعـدنا ان تأيمـا

ويحاول الشاعر في هذه القصيدة ان تكون نهايات ابياته بمستوى واحد من الوضوح الصوتي والمسعي. فالشاعر اعتمد على حروف الروي (الميم) وبعده الالف المطلقة ليعمق في ذهن المتلقي أهمية الموضوع الذي يتناوله في قصيدته هذه. كما

(1) ينظر: اللغة الشعرية– دراسة في شعر حميد سعيد: 84.

(2) مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة: سامي الدروبي: 205.

(3) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبدالفتاح نافع صالح: 74.

(4) ديوانه: 7.

تسهم الانساق الفعلية بحركتها المبثوثة على مسار الابيات الشعرية في خلق إيقاع شعري متحرك. فأغلب الابيات الشعرية تحتوي على أفعال تاتي قبل القافية مثل (تصح، صار، تراه، تنسه، مشى، اطاع، تعيل، ايقظن، لقيت، تحملا، تعرفا، اتاه). هذه الأفعال تعمل على الإيحاء للمتلقي بالحركة الدائمة للصورة في القصيدة، فتتشكل بذلك حركة صورية أو مرئية تعد عنصراً من عناصر الشعر، فالقصيدة مرتبة ترتيباً يجعل عين المتلقي تنتقل من بيت إلى اخر بحثاً عن الفكرة الرئيسة التي يطمح الشاعر لاظهارها.

الخاتمة:

1- تواءمت الدراسة الاسلوبية وتداخلت مع مزية القصيدة المختارة، ولا سيما في ارتكاز الدراسة على الشكل الفني وانزياحاته، مما منح النص الشعري المختار فرادة وتميز، هي تعلو بمحمولها الادبي والفكري بأنساق فنية متنوعة يحضر فيها الصراع بين الحياة والموت ويتكون بالوان التعبيرات ومداليلها المتشعبة.

2- كان لحضور االتناسب الايقاعي دور في قراءة هذا النص، فشكلت الحروف من خلال طبيعة تضامنها فضاءً منفتحاً وجد فيه الباث المتنفس الاوسع في ذلك البحث والاستجلاء، فبدت له الأصوات عقداً منظوماً يتلألأ في عالم أفكاره.

3- عكس الشاعر من خلال القصيدة الحياة العربية بكل تفاصيلها معتمداً على التراكيب الاسلوبية التي تجعل من قصيدته معلماً بارزاً يوضح مستويات الحياة العربية، فضلاً عن مستويات القصيدة العربية.

4- ابدع حُميد بن ثور في انتقاء اللفظة المفردة ذات البعد الايحائي المتكون من امتشاج الدال بالملول، وتوظيفها في سياقات نطاق الجملة والعبارة، ليتخطى بها حدودها الضيقة (المعجمية)، ويتسع بها إلى حدود الدلالة النصية، لتحقيق مرامي الصورة الفنية التي تثير خيال القارئ وذهنه.

5- وردت التراكيب الشعرية متواشجة مع المنظور الدلالي، وفقاً لمتطلبات وبواعث التجربة والحدث، وذلك لغرض تأدية الوظيفة الاسمى، وهي رسم ابعاد الصورة

الفنية.

6- على المستوى التركيبي استخدم الشاعر أسلوب النداء لغرض زيادة الإحساس بالاشياء المحيطة به، ولتشاركه احزانه ومعاناته فضلاً عن أسلوب الامر والاستفهام والقصر.

7- اتصل سياق الامر في شعره بالوصل (الواو) الذي خلق بوجوده المكثف فاعلية مستمرة ساعدت على تقرير الحالة ووصفها بشكل سردي.

8- اقتصر الشاعر في استخدامه لاسلوب النفي على الأداة (لم) والتي تعمل على صرف الزمن إلى الماضي لزوماً، وهي في نفيها أو رفضها الصوتي تعطي معنى الثبوت والصمود، لأن حرف الميم تنطبق معه الشفتان لتعطي قوة وصلابة للنفي.

References

1. A. Richards. **Principles of Literary Criticism.** Translated by Mustafa Badawi.
2. Abda Badawi. **Studies in Poetic Texts – Era of Early Islam and Bani Umayya.**
3. Abdulazeez Al-Maymani (edited) (1951). **Dewan Humaid Bin Thawra Al-Hilali.** Cairo: Dar Al-kotob Al-masriya.
4. Abdulfattah Nafe' Salih. **Musical Membership in the Poetical Text.**
5. Abdulfattah Salih Nafe'. **Musical Membership in the Poetic Text.**
6. Abdulmalik Myradh.**Structure of Poetic Discourse: Explanatory Study of the Poem "Yemeni Sadness".** Beirut: Dar Al-hadatha.
7. Abdulsalam Al-Masdi (1997). **Foundational investigations in linguistics**. Tunis: Kutayyb publishing.
8. Abdulsalam Al-Musdi (1982). **Stylistics and Style.** Libya: Dar Al-arabia for books.
9. Ahmad Al-Shaib (1996). **Stylistics: Rhetoric and Analytic Study of Literary Style Origins.** Cairo: Al-nahdha Al-masriya library.
10. Ahmad Al-Shayib. **Principles of Literary Criticism.**

11. Ahmad Matloub (1982). **Mu'jam Al-Mustalahat Al-Balaghyya.** Mosul: directorate of Books for Printing and Publishing. University of Mosul.
12. Al-Khateeb Al-Qzweeni. **Clarification in Eloquence Science.** Footnote by Ibraheem Sham Al-Dein (2002). Beirut: Dar Al-kotob Al-ilmiya.
13. Al-Safadi (1959). **Al-Wafi Bil-Wafyyat.** Damascus: Al-Hashimiya publishing.
14. Al-Sakkakki. **Miftah Al-Uloum.** Edited by Akram Othman Yousif (1981). Baghdad: Dar Al-resala.
15. Al-Zarkali (1979). **Al-A'lam.** Beirut: Dar Al-ilm Lil-malayyn.
16. Austin Warren and René Willke. **Theory of Literature**. Translated by Dubhi Muhii Al-Dein (1972). Damascus.
17. Baqer Jawad (1980). **Language of Dialogue and its Imlications in Iraqi Novel.** Baghdad: Dar Al-Hafidh.
18. Fadhil Salih Al-Samerra'I (1991). **Meaning of Grammar.** Mosul: Dar Al-hikma publishing.
19. Fadhil Thamer. **The Other Voice: Conversational Essence of Literary Discourse.**
20. Ferdinand de Saussure (1916). **Course in General Linguistics.** Translated into Arabic by Salih Al-Farmawi, Muhammed Shawsh, and Muhammed Ajina. Tripoli. Libya: Arab Publishing for Books.
21. Gaser Yasir Al-Zaydi (1994). **Al-Dalala ala Al-Bunia Al-Arabyyia fi Al-Syaq Al-Lafdhi wa Al-Syaq Al-Hali.** Adab Al-Rafidain journal. Vol. 26.
22. Hadi Attya Mtar Al-Hilali. **Functioning Letters in Glorious Qur'an among Grammarians and Eloquent.**
23. Hatim Al-Askar (1993). **What the coastline does not provide: linguistic, stylistic and poetic approaches.** Beirut: Dar Kitabat.
24. I'tidal Othman. **Text Illumination.**
25. Ibn Al-Atheer. **Al-Mathal Al-Sa'er fi Adab Al-Katib wa Al-Sha'er.** Edited by Ahmad Al-Houfi and Badawi Tbana (1963). Egypt: Al-resala publishing.

26. Ibn Al-Atheer. **Asad Al-Ghaba fi Ma'rifat Al-Sahaba.** Edited by Al-Shaikh Muhammed Al-Mu'awadhi and Adil Ahmad Abdulmawjoud. Beirut: Dar Al-kotob Al0ilmiya.
27. Ibn Hijr Al-Asqalani. **Al-Isaba fi Tamyyz Al-Sahaba.** Beirut: Al-sa'ada publishing.
28. Ibn Qutaiba. **Al-shi'r wa Al-Shu'ara'.** Edited by Ahmad Muhammed Shakir. Egypt: Dar Al-ma'arif.
29. Jacob Corking. **Language in Modern Poetry, Modernity and Expermination.** Translated by Leon Yousif and Azeez Ama Nuel.
30. Jean Cohen. **Supreme Language – Poetic Theory.** Translated by Ahmad Darweesh.
31. Jean Cohin. **Structure of Poetic Language.** Translated by Muhammed Al-Wali and Muhammed Al-Umari (1977). Moroco: Dar Tobqal for publishing.
32. Jean Mary Joyo. **Issues in Contemporary Artistic Philosophy.** Translated by Sami Al-Droubi.
33. Khaleel Muhammed Asakir and Muhammed Abda Azzam (1980). **Akhbar Abi Tammam Al-Souli.** Beirut: Dar Al-afaq Al-jadeeda.
34. Mahmood Abdullah Al-Jadir. **Poetry of Aws Bin Hijr and his Jahili Narrators: Analytic Study.**
35. Majeed Abdulhameed Naji (1984). **Al-Usus Al-Nafsiya Li-Asaleeb Al-Balagha Al-Arabia.** Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
36. Michel Porter. **Researches in New Novel.** Translated by Fareed Antonius.
37. Michel Zakaria (1983). **Modern Linguistics: Principles and Media.** Beirut: University Foundation for Studies, Publishing.
38. Muhammed Abduladi Al-Tarablusi (1981). **Khasa'is Al-Usloub fi Al-Shawqyyat.** Tunis: Tunis University Pulishing.
39. Muhammed Abdulmuttalib (1989). **Controversy of Singling and Compounding in Old Arabic Criticism.** Egypt: The Egyptian International Publishing Company.

40. Muhammed Abdulmuttalib (1997). **Arabic Eloquence: Another Reading.** Egypt: Longman General Egyptian Company.
41. **Muhammed** Al-Sayyd Mustafa (1981). **Al-I'jaz Al-Lughawi fi Al-Qissa Al-Qur'aniya.** Alexandria: University Youth Foundation.
42. Muhammed Al-Tototnchi. **Lexicon of Grammatical Tools.**
43. Muhammed Fatouh Ahmad. **Symbolism and Symbol in Contemporary poetry.**
44. Muhammed Husain Ali Al-Sagheer (1986). **Usoul Al-Bayan Al-Arabi.** Baghdad: Dar Al-shu'oun Al-thaqafiya publishing.
45. Muhammed Kamouni. **Poetic Language: A Study in the Poetry of Hameed Sa'eed.**
46. Muhammed Miftah. **Features of Old Poetry: A Study in Theory and Application.**
47. Muhammed Radha Mubarak (1993). **Poetical Language in Critical Discourse.** Baghdad: General Cultural Affairs Publishing.
48. Musa Rabab'a (2003). **Stylistics: Concepts and Manifestations.** Kuwait University.
49. Nazik Al-Mala'ika. **Contemporary Poetry Issues.**
50. Orlesheboshel (2000). **Linguistic Stylestic.** Translated by Khalid Muhammed Jum'a. Nawafith Al-Saudi journal. Vol. 13.
51. Paul Sartre. **What's Literarture.** Translated by Muhammed Ghanimi Hilal (1971). Cairo: Al-Anglo library.
52. Pierre Gyro. **The Style.** Translated by Munthir Ayyash (1994). Aleppo: Al-inma'a Al-hadhari Centre for publishing.
53. Qudama Bin Ja'far. **Criticizing Poetry.** Edited by Muhammed Abdulmun'im Khafaji.
54. Raja' Eid (1977). **Dirasa fi Lughat Al-Shi'r.** Cairo: Atlas publishing.
55. Roland Barthes. **Zero Degree Writing.** Translated by Muhammed Brada (1981). Beirut: Dar Al-khalifa.
56. Roman Jacobson. **Poetic Issues.** Translated by Muhammed

Al-Wali and Mubarak Hanouz (1988). Al-Dar Al-Baiydha': Dar Tobqal.

57. Roman Jacobson. **Poetic Issues.** Translated by Muhammed Al-Wali.
58. Salah Fadhil (1996). **Contemporary Criticism Approaches**. Mosul: Dar Ibn Al-atheer
59. Salah Fadhil. **Discourse Eloquence and Text Science.**
60. Sana' Hameed Al-Bayati. **Artistic Construction of Love Poetry in Al-Amawi Period.** Doctoral Dissertation. University of Baghdad.
61. Shafee' Al-Sayyd. **Expression Manifestation: Critical, Eloquent Vision.**
62. Shawqi Dhaif. **Chapters in Poetry and its Criticism.**
63. Taha Wadi. **Aesthetics of Contemporary Poem**.
64. Yousif Abu Al-Adous (2007). **Stylistics: Vision and Application.** Amman: Dar Al-maseera.

The Meemeyah of Hamid Bin Thore Al-Helali A Stylistic study

Fanan Nadeem AAl- Iblesh*

Abstract

This research is an Analytic Stylistic study of one of the poetries of the poem

Hamid bin Thore (The Meemeya) , the study depends on the application of linguistic standards for distinguishing of the poetic performance, which they are the three basic linguistic levels: Semantics, Syntactic and vocal. The research make use of Linguistic Parameters and combine them with the Literary Text which is a linguistic text in first place, with certain displacements which form its aesthetic value, and they reflect firstly the poem vision of himself and then of reality around him.

The research also depends on the combination between Individual style and Descriptive Expression Style. Individual style is based on combining linguistic expression relations with originality, so Style begins with language and its deferent techniques and ends with individual psychology and its vision for world around it . Descriptive Expression Style focus on Language and tries to manifest Stylistic features of Language (vocabularies, structures, phoneme, ...) to reveal the Sentimental content. In addition, the research tries to reveal the aesthetic values in the text.

Key words: Twinning؛ displacement؛ semantic

*Lect./Department of Arabic Language/ College of Education for Human Sciences/ University of Mosul.