The structure of artistic formation in the poetry Of Hamid bin Thawr Al-Hilali

Dr. Howaida Najjari*

(Received 4 / 7 / 2024. Accepted 22 / 8 / 2024)

□ ABSTRACT □

Artistic formation is built on shifts, images, and linguistic templates that contribute to forming the architectural form of the text, It is a form that calls for many connotations that increase the effectiveness of the poetic language, especially when that poetic language is loaded with values derived from the poet's environment and time, and this is what we see in the Islamic poet Hamid bin Thawr Al-Hilali, who organized his poems relying on many syllables, In line with the emotional state that activated the emotional system, and the reading response was influenced by what the poetic language contained in those rhythmic, graphic, and linguistic systems.

Hamid bin Thawr Al-Hilali is a poet with a wide culture and many knowledge, which contributed to building his poems in an intellectually mature and rhythmically harmonious structure, according to different levels of reception, each of which builds an effective impact in the cycles of reception.

Keywords: artistic formation, poetic language, image, Hamid bin Thawr.

Copyright **:**Tishreen University journal-Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

* **Assistant Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Latakia**

بنية التّشكيل الفنّيّ في شعر حميد بن ثور الهلاليّ

د. هويدا نجّاري*

(تاريخ الإيداع 4 / 7 / 2024. قبل للنشر في 22 / 8 / 2024)

ملخّص

يُبنى التّشكيل الفنّيّ على انزياحات وصور وقوالب لغويّة تُسهم في تكوين الشّكل المعماريّ الخاصّ بالنّصّ، وهو شكل يستدعي دلالات عديدة تزيد فاعليّة اللغة الشّعريّة، ولاسيّما حين تحمَّل تلك اللغة الشّعريّة بالقيم المستمدّة من بيئة الشّاعر وزمنه، وهذا ما نراه لدى الشّاعر الإسلاميّ حميد بن ثور الهلاليّ الذي نظم قصائده متّكئاً على بحور عديدة المقاطع، بما ينسجم مع الحالة الشّعوريّة التي فَعَّلَت النّسق الشّعوريّ، وأَثْرَت الاستجابة القرائيّة بما اكتنزته اللغة الشّعريّة لتلك المنظومات الإيقاعيّة والبيانيّة واللغويّة.

وحميد بن ثور الهلاليّ شاعر واسع الثّقافة، متعدّد المعارف، ممّا أسهم في بناء قصائده بناءً ناضجاً فكريّاً، ومنسجماً إيقاعيّاً، وفقاً لمستويات تلقٍّ مختلفة يبني كلٌّ منها أثراً فاعلاً في حلقات التّلقّي.

الكلمات المفتاحيّة: التّشكيل الفنّيّ، اللغة الشّعريّة، الصّورة، حميد بن ثور.

حقوق النشر :مجلة جامعة تشرين- سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

*مدرّسة ، قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية.

مقدّمة:

يُبرز التّشكيل الفنّيّ للنّصّ الأدبيّ روعة نسج البُنى النّصّيّة، وبناء كيان لغويّ عضويّ دلاليّ له مقوّماته ووجوده، ولاسيّما حين تتحوّل هذه اللغة إلى بناء له فاعليّته التّعبيريّة في صيغته اللغويّة.

إنّ الشّكل والتّشكيل في النّصّ الأدبيّ يمنح النّصّ طاقة تعبيريّة جماليّة تسمو بسموّ البناء اللغويّ والمتن الدّلاليّ، وتتّجه في حركيّة مرنة نحو صورة لغويّة منسجمة، في كلّ عمل أدبيّ، فيما بين أجزائها انسجاماً له خصوصيّة تميّزه عن الأعمال الأدبيّة الأخرى.

حميد بن ثور شاعر من شعراء العصر الإسلاميّ، نال شعره صدى واسعاً في عصره، واستمرّ هذا الصّدى حتّى يومنا هذا، ممّا دفعنا للبحث في مادّته الشّعريّة، ودراسة التّشكيل الفنّي فيها، فكان عنوان بحثنا: (بنية التّشكيل الفنّيّ في شعر حميد بن ثور الهلاليّ).

أهمية البحث وأهدافه

أهمّيّة البحث:

تأتي أهمّيّة البحث من كونه يُسلّط الضّوء على التّشكيل الفنّيّ الذي يُمثّل الصّورة الإبداعيّة المُثلى للصّورة الشّعريّة وسماتها الحداثيّة، ممّا يجعل من البحث في ذاك التّشكيل الذي أبرز ثقافة حميد الواسعة النّاهلة من روافد معرفيّة عديدة.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة التّشكيل الفنّيّ في شعر حميد بن ثور الهلاليّ، من خلال مظاهر ذاك التّشكيل، وأشكاله الفنّيّة، وإبراز قوالب ذاك التّشكيل، وقد امتلك حميد شخصيّة فذّة أسهمت في بلورة أفكاره على هيئة مادّة صالحة للتّأثير في المتلقّي، فكانت عوناً لإبراز أهمّيّة التّشكيل الفنّيّ في تفصيل المستوى الشّعوريّ.

الدّراسات السّابقة:

استند البحث إلى عدد من الدّراسات السّابقة، منها:

- في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، كمال أبو ديب.
- الصّورة البيانيّة في الحديث النّبويّ الشّريف، فالح الحمداني.
- التّشبيهات في شعر ابن المعتزّ دراسة تحليليّة بلاغيّة، نور حسنة سليان.

منهجية البحث:

أفاد البحث من المنهج الوصفيّ بأداته التّحليل الذي أتاح لنا عرض الظّاهرة والتّعليق عليها، بما يسهم في إيصال رسالة النّصّ إلى المتلقّي.

وعليه، فقد استقام البحث في مقدّمة، ومن ثمّ العرض الذي تضمّن دراسة اللغة الشّعريّة أوّلاً، ومن ثمّ الصّورة الشّعريّة، وجاء ثالثاً الإيقاع الشّعريّ، وانتهت الدّراسة بخاتمة وثبت للمصادر والمراجع.

العرض:

أوّلاً: اللغة الشّعريّة:

اللغة الشّعريّة أساسها اكتناز النّصّ الأدبي بعناصر شعريّة تعطي هذا النّصّ طاقة توتّريّة دلاليّة تؤثر في المتلقّي، وتجعله ينفعل مع المستويات الدّلاليّة التي يصوغها الشّاعر بلغته المخزونة في ذاكرته وثقافته، وهي اللغة التي اكتسبها من بيئته والأحداث التي عايشها؛ لذا من الطّبيعيّ أن تنبض بشعريّة لها وقعها في القصيدة الشّعريّة، ولها تنظيمها وخواصّها التّعبيريّة والتّصويريّة المتميّزة، وآليّاتها وأنساقها.

واللغة أداة تتّسع للحوامل الشّعوريّة، وهذه الحوامل تخلق فجوات توتّر تؤثر في القارئ، وتجعله متلقّياً متفاعلاً، يحتضن اللحظة الشّعوريّة، ويحوّلها إلى نسق إبداعيّ تواصليّ؛ إذ يتماهى القارئ والشّاعر في لحظة الدّفقة الشّعوريّة، ويسهمان معاً في بلورة النّسق الشّعوريّ، فيتحوّل إلى حقل مليء بالرّواسب النّفسيّة، وهذا ما نراه لدى أغلب الشّعراء، فالشّعر لا يكون شعراً إن خلا من هذه اللحظة، وسُنبيّن هذه الدّفقة وعناصرها في شعر حميد بن ثور الهلاليّ، ففي قوله[1]:

وجاءت يهزّ الميسَانيّ مشيها

كهزِّ الصَّبا غصنُ الكثيبِ المُرَهَّما

من البيض عاشَتْ بينَ أمٍّ عزيزةٍ

وبين أبٍ بَرٍّ أطاعَ وأكرمَا

منعَّمةٌ لو يُصبح الذّرُّ سارياً

على جلدها بَضَّت مدارِجُهُ دمَا

من البيضِ مِكسالٌ إذا ما تلبَّست

بعقلِ امرئ لم ينـج منها مُسَلَّما

للألفاظ في كلّ نصّ أدبيّ مزايا وسمات، ولاسيّما أنّها أجزاء الكلام التي يتألّف منها كلام الإنسان، وقد حملت هذه الألفاظ سمتين أساسيّتين في النّصّ السّابق، هما:

- الجزالة: نحو قول الشّاعر: البيض، أطاع، بضّت.. إلخ.
- الغموض الشّفّاف: نحو: الميساني، الذرّ، بضّت.

[1] **ديوان حميد بن ثور الهلاليّ، صنعة عبد العزيز الميمنيّ، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة– مصر، ط1، 1951م، ص17.**
الميسانيّ: ثياب منسوبة إلى ميسان.

وبما أنّ الشّكل هو الإطار الخارجيّ الذي يعرض فيه المضمون المتمثّل بالدّلالات والمعاني، من الطّبيعيّ أن تكون اللغة المُشكّلة للنّصّ إطاراً جماليّاً فاعلاً معاً.

نجد تماهي اللحظة الشّاعرة المنبثقة من مفاصل لغويّة كثيرة، ومنها:

- يهزّ الميساني مشيها: دفقة إعجابيّة.
- من البيض: دفقة إعجابيّة.
- مكسال: دفقة إغرائيّة.
- أطاع وأكرما: دفقة اعتزازيّة.
- تلبّست بعقل امرئ: دفقة اعتزازيّة.
- لم ينج منها مُسَلَّما: دفقة سلطويّة (سلطة الاستسلام للجمال والحبّ).

وفي قوله[2]:

ولمَّا استقلّ الحيّ في رونقِ الضُّحى

قبصنَ الوصايا والحديث المجمجما

دُموجُ الظّباءِ العُفرِ بالنّفس أشفقَت

من الشّمسِ لمّا كانت الشّمسُ ميسَما

تبدو تراكيب النّصّ متينة، متمثّلة في الآتي: (استقلّ الحيّ)، (دموج الظّباء العفر بالنّفس أشفقت)، (أشفقت من الشّمس)، (كانت الشّمس ميسما)، وهذه التّراكيب متينة قويّة ملائمة لمشهد وصف الطّبيعة البكر التي رسمها الشّاعر في بيتيه السّابقين.

يحاول الشّاعر أن يبني جسراً لغويّاً بمفردات جزلة تمثلت في الآتي:

- استقلّ: لفظ القاف بين التّاء واللام.
- رونق: لفظ القاف المسبوق بالنّون والواو السّاكنة.
- الضّحى: لفظ الضّاد في مستهلّ (ال) التّعريف.
- قبصن: لفظ الصّاد مسبوقاً بباءٍ وقاف.
- المجمجما: لفظ الميم المسبوق بجيم والمتبوع بجيم.
- دموج: لفظ الدّال والجيم في كلمة واحدة.
- الظّباء: لفظ الظّاء مع الباء.
- العفر: لفظ الفاء السّاكنة المسبوق بعين مضمومة.

[2] **الدّيوان، ص20-21.**

دُموج: دخول الظّباء إلى كنسها. أشفقت: خافت.

- أشفقت: لفظ القاف مسبوقاً بفاءٍ وشين.

فالمشهد السّابق يحكي قصّة مشابهة بين الظّباء والحسناوات في لحظة الدّخول إلى الدّار.

وفي قوله[3]:

عجبتُ لها أنّى يكون غناؤها

فصيحاً ولم تفغَر بمنطقِها فَمَا

فلم أرَ محزوناً له مثل صوتها

ولا عربيّاً شاقه صوت أعجما

كمثلي إذا غنّت ولكنّ صوتها

له عَولَةٌ لو يفهمُ العودُ أرزمَا

كانت لغة الشّاعر فصيحة، أساسها البعد عن الإغراب، وتمثّلت الفصاحة في الأجزاء اللغويّة كلّها التي تكوّن منها المقطع الشّعريّ السّابق، ومن ذلك: (عجبت، فصيحاً، فما، صوت، العود)، ممّا يعطي النّصّ شعريّة وعذوبة تتساب في أعماق المتلقّي مؤثرة موحية، ولاسيّما "أنّنا لا نصنع الأبيات الشّعريّة بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات"[4]

نجد اللغة الشّعريّة تبوح بدهشة الشّاعر (عجبت لها)، وتتتالى الدّهشة حين يُبْرز الشّاعر المشهد الذي استدعى هذه الدّهشة عبر التّراكيب والصّور الآتية:

- أنّى يكون غناؤها فصيحاً ولم تفغر بمنطقها فما.
- لم أرَ محزوناً له مثل صوتها.
- شاقه صوت أعجما.
- فلم أرَ... كمثلي.
- لو يفهم العود أرزما.

فالعبارات السّابقة توحي بالتّفرّد، وعدم مشابهة أيّ شيء لهذه الصّدّاحة.

[3] **الدّيوان، ص27. أرزم: حنَّ.**

[4] **كوهين، جون: بناء اللغة الشّعريّة، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة – مصر، ط3، د.ت، ص41.**

إنّ اللغة الشّعريّة تسمو لتحوّل النّصّ الأدبيّ إلى منحى شعوريّ، فتتلاقى في قراءة النّصّ ذاتان، الذات الكاتبة والذات القارئة؛ لأنّ الإبداع نوع خاصّ من أنواع التّلقّي، فهو قراءة مستوى الشّعور وترجمته إلى ألفاظ وتراكيب وصور، ففي قوله[5]:

وما وَجدُ مُشتاقٍ أُصيبَ فُؤادُه

أخي شهواتٍ بالعِناقِ نَسِيقُ

بأكثر من وجدي على ظِلِّ سَرحةٍ

من السَّرحِ إذا أضحى عليّ رفيقُ

كانت الألفاظ والتّراكيب ملائمة لغرض الغزل، منها: (مشتاق، فؤاده، شهوات، العناق، وجدي)، ومن التّراكيب الملائمة للغرض الشّعريّ، قوله: (أصيب فؤاده، أخي شهوات بالعناق نسيق، وما وجد مشتاق... بأكثر من وجدي)، وهذا يُعطي متانة للتّراكيب وجماليّة للنّصّ في بنائه اللفظيّ والدّلاليّ معاً.

فنحن نجد مشهداً متّقداً بالوجد (وجد مشتاق)، ثمّ نجد الحال المأساويّة التي وصلت إليها هذه الحال (أصيب فؤاده)، ثمّ تمّت مقارنة بين وجدين أحدهما: وجد الشّاعر، والآخر وجد المشتاق المصاب، فكانت الغلبة للشّاعر المتأزّم الحال، (وما وجد مشتاق... بأكثر من وجدي)؛ إذ استحضر حرف الجرّ الزّائد الباء لتأكيد حاله، والمبالغة في عرض مصابه.

وتعتري اللغة الشّعريّة نمطيّة سلوكيّة لدى الشّاعر الإسلاميّ حميد بن ثور الهلاليّ، وهذا نراه في أبياته معظمها، ومنها ما ورد في قوله[6]:

من أيّ صروف الدّهر أصبحتَ تعجَبُ

وفي أيّ هذا الدّهر أمسيت ترغَبُ

أيذهبُ أهلي بالفناءِ وإخوتي

ورهطي وقد أيقنتُ أن سوف أذهبُ

أتنسى عدوّاً سار نحوك لم يزل

ثمانين عاماً قَبضَ نفسِكَ يطلُبُ

وتذكر سِرداحَاً من الوصلِ باقياً

[5] الدّيوان، ص40-41. نسيق: ظرف حاذق بكلّ عمل. رفيق: ظلّ. أضحى: حرّ الشّمس.

[6] ديوانه، ص49. الرّهط: قوم الرّجل وقبيلته. العدو: الدّهر. السّرداح: الطّويل من الإبل، ضربه مثلاً للعيش الذي قضاه. القرا: الظّهر. أنضيته: أهزلته.

كانت الألفاظ بسيطة نحو قوله: (الدّهر، تعجب، أصبحت، أمسيت، ترغب، غدواً، الفناء، عاماً، نفسك، الوصل)، وكانت أيضاً سهلة، نحو: (تذكّر، باقياً، طويل، أحدب، أذهب)، وهذا جعل المتلقّي أمام مقطع سلس، عذب التّلقّي.

لقد حاول الشّاعر أن يجسّد مشهد الموت الحتميّ، والفناء المعنون نهاية كلّ موجود إلّا الخالق، وهذا يستدعي نمطاً خاصّاً من أنماط الاستجابة المفعمة بالتّسليم للمشهد، لكنّ الشّاعر حمّله عتاباً خاصّاً (أتنسى عدوّاً سار نحوك... وتذكر سرداحاً من الوصل باقيا)، وهذا العتاب خَلَق عتبة تفاعليّة شعوريّة كسرت نمطيّة المشهد المؤدّي إلى الاستسلام للفناء والموت، فتحوّل العتاب إلى صورة حجاجيّة تقريعيّة رسمها الشّاعر بأسلوب الاستفهام عندما عدل الاستفهام من معنى الاستفسار والسّؤال الذي يستدعي مطلوباً إلى معنى آخر يتمثّل في الاستنكار والتّقريع.

واللغة الشّعريّة حقل خاصّ من حقول التّأثير، ولو تأمّلنا قول الشّاعر[7]:

إذا ما غدا يوماً رأيت غيايَةً

من الطّير ينظُرنَ الذي هو صانعُ

فهمَّ بأمرٍ ثمّ أزمعَ غيرهُ

وإنْ ضاقَ أمرٌ مَرّةً فهو واسعُ

لوجدنا مشهد الطّير الذي تتبعه الشّاعر ليقتله، إنّها علاقة الإتباع للإشباع، وهذا الإشباع ليس إشباع الضّحيّة بالضّحايا، بل هو إشباع المستوى الشّعوريّ الذي يتأزّم عند لحظة التّحقّق، وهذه اللحظة جسّدها أسلوب الشّرط: (إذا ما غدا يوماً رأيت غياية من الطّير)، وقد أكّد الشّاعر المشهد باستعمال (ما)، فهي هنا حرف جرّ زائد لا عمل نحويّ لها، لكن فائدتها تكمن في التّأكيد.

ومن سمات التّراكيب في هذا النّصّ الوضوح، نحو قوله: (رأيت غياية، ينظر من الذي هو صانع)، كما اتّسمت بالمتانة، نحو قوله: (أزمع غيره، ضاق أمر مرّة، هو واسع)، وقد غلب على التّراكيب القصر، فكانت التّراكيب الإسناديّة مكتفية بالمسند والمُسند إليه، نحو: هو واسع، هو صانع، همّ بأمر. ومن الملاحظ أنّها تراكيب مترابطة، قويّة السّبك.

واللغة الشّعريّة ليست خاصّة بالشّعر، فهي منوطة بكلّ ما يثير المستويات الشّعوريّة الكامنة في القراءة والإبداع معاً، إنّها لغة شاخصة في الأنا والأنا الأعلى والهو؛ لأنّها لغة التّأثير النّفسيّ التي تحملها العلاقات اللغويّة المتعدّدة على بناءٍ لغويّ ينتقيه الشّاعر بمهارة، نحو قوله[8]:

ولكنّما الدّنيا غُرُورٌ ولا ترى لها لذّةً إلّا تبيدُ وتُنزَعُ

[7] **ديوانه، ص106. الغاية: كلّ شيء أظلّ الإنسان فوق رأسه مثل السّحابة والغبرة والظّلمة.**

[8] **الدّيوان، ص110.**

فقد كانت الدّفقة الشّعوريّة مُضَاعفة في قوله:

- الدّنيا غرور.
- لا ترى لها لذّة.
- تبيد وتنزع.

وهذه العبارات تجعل النّسق الشّعوريّ مشوباً بالاستياء، وغارقاً باليأس والاستنكار معاً، فقد جاءت الجملة الاسميّة (الدّنيا غرور) لتثبت ذاك الغرور، وجاء الفعل المضارع (تبيد، تنزع، ترى) لتأكيد استمراريّة نسق التّفاعل مع ما توحيه الدّنيا.

لقد كانت الألفاظ رقيقة، لم تَمِلْ إلى الغريب، نحو قوله: (غرور، ترى، تبيد) إنّها ألفاظ مليئة بنقاء الرّؤية الشّعريّة، والرّؤيا الشّعوريّة للشّاعر حميد بن ثور الهلاليّ الذي أغنى قصائده بالأبنية الشّعريّة، و "الشّعر شعر بفضل بنيته وليس بفضل مضمونه"[9]، وهي بنية يكوّنها الرّابط بين الواقع والرّؤيا، وبين ما يرغب الشّاعر وما يعيشه، لأنّ أي عمل شعريّ هو "نتيجة صراع عنيف بين اللغة والشّاعر"[10].

إنّ البناء اللغويّ ليس رصفاً مفرداتيّاً لكلمات تخطر في بال الشّاعر، وليست انتقاء لألفاظ تدلّ على مشاعر معيّنة، بل هي ترجمة شعوريّة للتّجربة التي يمرّ بها الشّاعر، وتجسّد المواقف هذه التّجربة، ففي قوله[11]:

فللهِ ما فوقَ السّماءِ وتحتِها

لهُ المالُ، يُعطِي مَا يشاءُ ويمنعُ

نجد تأثّراً واضحاً بنسق دينيّ، وهذا طبيعيّ لشاعر أدرك الإسلام فأسلم، لكنّ القضيّة لا تنتهي عند الحكمة (يعطي من يشاء ويمنع) إنّما جاء التّناصّ من خلال الاقتباس من قوله تعالى: ﴿**وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ**﴾[12]، ممّا أسهم في مضاعفة أثر هذه العبارة، نظراً للأثر العميق الذي يحقّقه القرآن الكريم في نفوس المسلمين، بل كلّ من يقرؤه.

ويمكن القول: إنّ اللغة الشّعريّة هي شعريّة اللغة التي تجعل من النّصّ بناءً وجدانيّاً تأثيريّاً.

ثانياً: الصّورة الشّعريّة:

الشّاعر مبدع في جعل اللغة "تقول ما لم تتعلّم أن تقوله"[13]، إنّها لغة يصنعها بسياقٍ خاصّ ليضع لكلّ موقف شعوريّ ما يبثّ فيه الشّعريّة، وينقله من الجمود إلى الحيويّة الدّلاليّة الفاعليّة بتعابير وعبارات؛ إذ "لا يشير التّعبير إلا إلى الواقع العينيّ المباشر، بينما العبارة في اللغة الشّعريّة تكون أكثر حيويّة وشمولاً"[14].

يستعين الشّاعر حُميد بن ثور في رسم مشاهده بالصّور البيانيّة المتنوّعة، التي تلائم غرض القصيدة ومضمونها على نحو ما نرى في قوله[15]:

---

[9] **كوهين، جون: بناء اللغة الشّعريّة، ص145.**

[10] **إسماعيل، د. عزّ الدّين: دراسات نقديّة في الشّعر والمسرح والقصّة، دار الرّائد العربيّ، بيروت – لبنان، ط1، 1978م، ص67.**

[11] **الدّيوان، ص110.**

[12] **سورة البقرة، الآية 212.**

[13] **أدونيس: مقدّمة الشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت – لبنان، ط3، 1978م، ص79.**

[14] **أدونيس: الثابت والمتحوّل– صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت – لبنان، ط4، 1983م، ص297.**

[15] **الدّيوان، ص104.**

ترى طرفَيْهِ يعسِلان كلاهُمَا

كما اهتزّ عُودُ السّاسِمِ المتتابِعُ

إذا خاف جَوراً من عدوٍ رَمَتْ به

مخالبُهُ والجانِبُ المتواسعُ

وإن حَذِرتْ أرضٌ عليهِ فإنَّهُ

بغرّةِ أخرَى طيِّبُ النّفسِ قانعُ

إنّه يصف الذّئب في مشهد موحٍ، ثمّ نجده يرسم أحد جزئيّات المشهد مستعيناً بالاستعارة المكنيّة؛ إذ "تتصدّر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام الإنسانيّ؛ إذ تعدّ عاملاً رئيساً في الحفز والحثّ، وأداة تعبيريّة، ومصدراً للتّرادف وتعدّد المعنى، ومتنفّساً للعواطف والمشاعر الانفعاليّة الحادّة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات"[16]، وقد تبدّت الاستعارة في النّصّ في قوله: (حذرت أرض عليه)، فقد جعل المشبّه الأرض، والمشبّه به الإنسان، فذكر المُشبّه وكنّى له بشيء من لوازم المشبّه به؛ إذ حذف المشبّه به تاركاً شيئاً من لوازمه وهو (الحذر) على سبيل الاستعارة المكنيّة التي وضّحت المعنى المتمثّل بوصف حذر ذاك الذّئب، وتوفير سبل الحماية التي دلّل عليها المشهد الشّعريّ السّابق، .

ويستحضر الشّاعر لصوره مفردات جزلة، أغلبها متروك في زمنه، فتكون صوره غير واضحة، وإلى جانب ذلك فإنّ صوره الواضحة تحمل بُعداً خفيّاً، من ذلك قوله[17]:

خفَا كاقتذاءِ الطّيرِ وهناً كأنَّهُ

سِراجٌ إذا ما يَكْشِفُ الليلُ أظلما

نجد وصف مشهد الخفاء وكأنّه اقتذاء الطّير، والطّير يقتذي عندما يغمض عينيه ويفتحهما بسرعة ليستطيع مشاهدة المحيط بصورة أكثر وضوحاً ودقّة، لكن لفظة (وهن) جعل المتلقّي ينتقل إلى منحى دلاليّ آخر، فهي تحمل معاني الضّعف الذي يستدعي البطء وليس السّرعة التي يتحرّك بها الطّرف في الإغماض والفتح، وفي هذه الصّورة تشبيه من

[16] أبو العدوس، د. يوسف: الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 1997م، ص7.

[17] ديوانه، ص32.

شأنه "تزيين المشبّه أو تقبيحه" [18]، وقد كان التّشبيه السّابق تشبيهاً تمثيليّاً؛ إذ كان وجه الشّبه منتزعاً من أمور متعدّدة متباعدة غير متقاربة، مع أنّ المحور الجامع لطرفي الصّورة هو المشابهة بين طرفي التّشبيه.

لقد أوحت الصّورة السّابقة بحركة دلاليّة عميقة تجلّت في ثنائيّة (الحضور، الغياب)، وهي ثنائيّة مكرّرة لديه، ففي قوله[19]:

وأظمى كقلبِ السّوذقانِيّ نازعَتْ

بكفَّيّ فتلاءُ الذّراعِ نغوقُ

يستحضر الشّاعر هذه الثنائيّة عبر خلق توتّر دلاليّ، وهذا التّوتر محمول على أركان التّشبيه الآتي: (أظمى كقلب السّوذقاني)، فقد جعل الزّمام مشبّهاً، واستحضر الكاف لتكون أداة تشبيه وجرّ، وكان مجرورها المشبّه به المذكور الذي يمثّل قلب الصّقر بما يتّصف به من سرعة النّبض وقوّة التّحمّل.

لا يفتأ الشّاعر يُسهب في ربط الحقول الدّلاليّة المتباعدة، جامعاً إيّاها بعين بصيرته المتّقدة حتّى نراه يقع في هيمنة الغموض الذي يستدعي قارئاً يختزن ثقافة خاصّة، فمتلقّي شعر حميد بن ثور ليس متلقّياً سطحيّاً عادياً؛ لأنّ النّسق الإبداعيّ الذي اكتنزته قصائد الشّاعر حميد بن ثور ليس نسقاً مألوف المفردات.

ويعمد الشّاعر في صوره إلى انتقاء المفردات الدّقيقة التي يبني فيها متن تلك الصّور التي نجد فيها تعطّش الشّاعر لإبراز مقدرة فريدة في اختيار ألفاظ صوره المميّزة، ففي قوله[20]:

رَدَدْنَ رَجِيْعَ الفَرْثِ حتّى كأنَّهُ

حصى إثْمدٍ بينَ الصَّلاءِ سَحيقُ

اختار (رجيع الفرث) بما يحمل من قدرة الحيوان على الاحتفاظ بالفضلات في الكرش، حتّى إذا خرج الفرث تحوّل إلى روث، ثمّ نجد هذا الرّجيع أشبه بـ (حصى إثمد)، فقد رسم الشّاعر للمتلقّي تشبيهاً مجملاً، وزّع عناصره على الآتي:

- المشبّه: رجيع الفرث.
- المشبّه به: حصى إثمد.
- الأداة: كأنّه.
- الوجه: محذوف لإثارة الخيال إلى علاقات المشابهة بين صوت الفضلات في الكرش، وصوت الحصى التي تُرمى من بعيد، وهذا يوحي بمقدرة لغويّة فائقة مكّنت الشّاعر من اختيار أدوات تعبيره عن الصّورة اختياراً مميّزاً.

فهو يريد تحويل نصّه إلى مزيج من حوامل الشّعريّة التي تُشكّل خطاباً ثقافيّاً متكاملاً، مليئاً بشعريّة الحبّ، وشعريّة التّفاصيل، وشعريّة المشاعر[21].

---

[18] سليان، نور حسنة: التّشبيهات في شعر ابن المعتزّ دراسة تحليليّة بلاغيّة، رسالة ماجستير، جامعة الرّانيري الإسلاميّة الحكوميّة، دار السّلام، 2017م، ص17.

[19] ديوانه، ص36. أظمى: الزّمام الأسود. النّغوق: البغام. السّوذقاني: الصّقر (معرّبة).

[20] ديوانه، ص41. الغرث: الزبل ما دام في الكرش.

وفي قوله[22]:

وما لِفُؤادي كلَّمَا خطرَ الهَوى

علَى ذاكَ فيمَا لا يُواتِيه يطمعُ

تتراءى أمامنا الصّورة الآتية: (فؤادي... يطمع)، فقد شخّص الشّاعر الفؤادَ، ونظم بيتاً قوامه استعارة مكنيّة، عناصرها هي:

- المشبّه: فؤادي (مذكور).
- المشبّه به: إنسان (محذوف).

فقد ذكر الشّاعر المشبّه، وهو فؤاده النّابض بالحبّ، وحذف المشبّه به (الإنسان)، ثمّ أبقى شيئاً من لوازم هذا الإنسان، وهو الطّمع على سبيل الاستعارة المكنيّة التي وضّحت مقدار الحبّ المهيمن على الشّاعر وطمعه في وصال المحبوب.

لقد شكّل الشّاعر حميد بن ثور الهلاليّ صوره بإتقان، ولاسيّما حين يحمّلها شحنات عاطفيّة تستدعي تشكيلاً فنّيّاً خالصاً، فالشّاعر مرهف، وفي الوقت ذاته يرسم تلك الصّور بخصوصيّة الموقف، نحو قوله[23]:

وليلَى أَزُوجُ الجيبَ ميّاعةُ الصِّبَا

أبيّ لِمَا يَأبى الكَريمُ وترفَعُ

سوى أنّني قد كنت أعلم أنّها

هي العَذبُ والماءُ البَضَاع المنقَّعُ

لقد بدا التّشكيل الفنّي واضحاً في التّشبيه البليغ الآتي: (هي العذب والماء البضاع المنقع)، فـ:

هي	العذب	و	الماء	البضاع	المنقع
↓	↓	↓	↓	↓	↓
مبتدأ	خبر	حرف عطف	اسم معطوف	صفة1	صفة2

لم يكتف الشّاعر بجعل الصّورة تشبيهاً بليغاً، بل حاول استحضار النّعوت لإعطاء المشهد مزيداً من التّحديد والتّوضيح، على غير ما نراه في صور أخرى، وربّما كان هذا بسبب سياق الغزل الذي يستدعي ذاك الوضوح في أثناء الوصف، فالمشبّه (هي) الذي يحيل على المحبوبة، والمشبّه به (العذب والماء البضاع المنقع) والأداة والوجه محذوفان، ممّا أسهم

[21] **ينظر: إسكندر، يوسف: اتّجاهات الشّعريّة الحديثة – الأصول والمقولات، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط1، 2008م، ص9.**

[22] **ديوانه، ص108.**

[23] **ديوانه، ص109.**

في تجلية التّشبيه البليغ، إذ "يصير المشبّه والمشبّه به كالشّيء الواحد، وفي زيادة الدّلالة على اتّحاد المشبّه والمشبّه به"[24].

وفي قوله[25]:

فأقسمُ لولا أنّ حُدْباً تتابَعَت

عليّ ولَم أبرَحْ بدَينٍ مُطَرَّدا

لزاحَمتُ مِكسَالاً كأنّ ثيابَها

تُجِنُّ غَزالاً بالخَميلَةِ أغيدَا

يرسم الشّاعر مشهداً يبوح به بأنّه مثقل بالدّين، ويستحضر استعارة تصريحيّة ليحاول بوساطتها التّخفيف من وطء الضّغط النّفسي المضطرم في أعماقه، فالمشبّه المحبوبة محذوف، والمشبّه به (غزالاً) مذكور، فقد حذف المشبّه وأبقى شيئاً من لوازمه، وهو الكسل والدّلال والثياب التي تخبّئ جسد هذه المحبوبة، فكنّا أمام استعارة تصريحيّة أضفت نفسيّة الشّاعر حميد بن ثور الهلاليّ على الطّبيعة والمحبوبة والأشياء من حوله.

وفي قوله وهو يجسّد حالة زوجته أمام المرآة[26]:

لقد ظلمَتْ مرآتُها أمَّ مَالكٍ

بما لاقتِ المرآةُ كانَ مُحَرَّدا

يصف الشّاعر امرأته وصفاً يثير في أعماق المتلقّي الاشمئزاز واستنكار منظر الزّوجة الذي عكسته المرآة، وقد كان يُشكّل الصّورة الآتية:

ظلمت	مرآتُها	أمَّ مالك
↓	↓	↓
فعل	فاعل	مفعول به

نلاحظ وقوع الفعل على (أمّ مالك)، لكنّ هذا الفعل هو فعل الظّلم، فالمرآة لم تفِ زوجته حقّها، وشوّهت ملامحها، وغيّرت في هيئة صفاتها الخارجيّة، وفقاً للحوامل الدّلاليّة الآتية:

- لقد ظلمت مرآتها: أسلوب خبريّ إنكاريّ مؤكّد بأداتين هما: لام القسم وقد التّحقيقيّة.
- أمّ مالك: تركيب إضافيّ يحدّد المظلوم.

[24] **الحمداني، فالح: الصّورة البيانيّة في الحديث النّبويّ الشّريف، مؤسّسة الورّاق، عمّان- الأردن، ط1، 2001م، ص111.**

[25] **ديوانه، ص80.**

[26] **ديوانه، ص79. محرد: معوج.**

ونجد أيضاً رسم الشّاعر مشاهد بيانيّة كثيرة، مستعملاً الأسلوب الإنشائيّ، ولاسيّما الطّلبي، وهذا ما نراه في كثير من صوره، ومنها مشهد يصف فيه مشاركة الطّبيعة إيّاه في حالته الوجدانيّة، يقول فيه[27]:

إذا نادى قرينَتَهُ حَمَامٌ جرى لصبابتي دَمْعٌ سَفُوحُ

فالمشهد استعارة مكنيّة أساسها الآتي:

- المشبّه: حمام.
- المشبّه به: إنسان.

لقد شبّه الشّاعر الحمام بالإنسان، فحذف المشبّه به وأبقى شيئاً من لوازمه، وهو النّداء، على سبيل الاستعارة المكنيّة التي بنيت على عناصر عدّة، هي:

- إذا: أداة شرط.
- نادى: فعل ماض.
- قرينة: مفعول به مقدّم.
- حمام: فاعل مؤخّر.

فالعناصر السّابقة شكّلت أسلوباً إنشائيّاً غير طلبيّ صيغته الشّرط، وقد قدّم هذا الأسلوب الصّورة الاستعاريّة المكنيّة. كما منح النّصّ دلالات أخرى، تقوم على الحامل اللغويّ المفرد، فالفعل (نادى) يفيد تحقّق النّداء وثبوته، في حين جاء التّقديم والتّأخير بين المفعول به والفاعل (قرينة حمام) ليشي بأهمّيّة تلك القرية.

وفي قوله[28]:

فخَرَّ وكَرَّت خيلُه يندبُونَهُ ويُثنُونَ خَيراً في الأباعِدِ والأهلِ

نجد التّشخيص أساس بناء الصّورة حين وزّع الشّطر الأوّل على الآتي:

- المشبّه: خيله.
- المشبّه به: إنسان.

لقد ذكر المشبّه، وحذف المشبّه به، تاركاً شيئاً من لوازمه، وهو (النّدب) على سبيل الاستعارة المكنيّة التي أوضحت المعنى، وأثارت الخيال في الوقت ذاته، وفقاً لأسلوب خبريّ ابتدائيّ خالٍ من المؤكّدات.

ويمكن القول: إنّ سعي الشّاعر إلى رصد حوامل الشّعور في قوالب بيانيّة، كان رصداً موَثّقاً اتّكأ فيه الشّاعر على أدوات تلك الصّور من ألفاظ جزلة غامضة، تستدعي إثارة الخيال، والبحث عن المعنى، وتراكيب متينة استوعبت تلك الشّحنات الدّلاليّة التي تكتنزها الصّور.

[27] **ديوانه، ص65.**

[28] **ديوانه، ص126.**

ثالثاً: البنية الإيقاعيّة:

للإيقاع أوزان متعدّدة تعدّد الحالات الشّعوريّة التي يبدع في خضمها الشّاعر أبياته، ولاسيّما في الأغراض الوجدانيّة من غزل ورثاء وهجاء، لكن لا تخلو مشاهد الحكمة والوصف من ملاءمة تلك البنى، مع اختلاف الأثر، واختلاف الهدف، ففي قول حميد[29]:

لا أُنكِرَنّ الذي أولَيْتَني أبداً حتّى أُعَدَّ مع الهلكَى إذا هلكُوا

نجد استناده إلى البحر البسيط وفقاً للآتي:

لا أنكرن نَ لْذي أوليتني أبدن													
لا	أن	ك	رن	نل	ل	ذي	أو	لي	ت	ني	أ	ب	دن
o/	o/	/	o/	o/	/	o/	o/	o/	/	o/	/	/	o/
مستفعلن				فاعلن			مستفعلن				فعِلن		

حت تى أُعد د معل هلكى إذا هلكو													
حت	تى	أ	عد	د	م	عل	هل	كى	إ	ذا	هـ	ل	كو
o/	o/	/	o/	/	/	o/	o/	o/	/	o/	/	/	o/
مستفعلن				فعِلن			مستفعلن				فعِلن		

وقد كانت تفعيلات البحر البسيط ميداناً لاستيعاب الوفاء بالجميل، وعدم جمود هذا الجميل (لا أنكرن الذي أوليتني)، فيأتي التّنوين في (أبداً) لتأكيد الإحساس المرافق لحتميّة الوفاء.

إنّ الشّاعر "يسعى دائماً إلى اكتشاف العلاقات التي تنظم الألفاظ بعلاقتها مع بعضها بعضاً، وربطها ضمن عائلة لغويّة واحدة"[30]، لها إيقاعها المكوّن من انسجام الأجزاء؛ إذ تتضافر الكلمات مع أوزانها في المتن اللغويّ والشّعريّ، ولاسيّما حين يمتلك المبدع نضجاً فكريّاً وشعوريّاً يسمح له بانتقاء الألفاظ المؤثرة، فيختارها ألفاظاً في قوالب إيقاعيّة مؤثرة، وهذا ما نراه في لحظات انفعاله، ومنها ما جاء في قوله[31]:

بَعِيدُ العَجْبِ حينَ تَرى قَرَاهُ مِن العرْنَين هَجْهَاجٌ جُلالُ

فقد نظم الشّاعر بيته السّابق على تفعيلات البحر الوافر وفقاً للآتي:

بعيد ل عجب حين ترى قراهو											
ب	عي	دل	عج	ب	حي	ن	ت	رى	ق	را	هو
/	o/	o/	o/	/	o/	/	/	o/	/	o/	o/
مفاعلْتن			مفاعلَتن					فعولن			

[29] **ديوانه، ص114.**

[30] **فندريس، ج.: اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدّواخليّ، ومحمّد القصّاص، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة – مصر، ط1، ص333.**

[31] **ديوانه، ص118.**

منل عرنين هجهاجن جلالو										
م	نل	عر	ني	ن	هج	ها	جن	ج	لا	لو
/	o/	o/	o/	/	o/	o/	o/	/	o/	o/
مفاعلْتن			مفاعلْتن				فعولن			

وهي تفعيلات تجعل الشّاعر أمام وفرة إيقاعيّة تتيح له رصد مشاهد الإحساس وسبكها في قالب البحر الوافر، ففي قوله: (بعيد العجب حين ترى قراه)، نجد الاندهاش من قرى الموصوف لكن في الوقت ذاته نجد انسجاماً بين تفعيلات البحر والمقاطع الشّعريّة المكوّنة له.

ولو تأمّلنا مشاهد أخرى نحو مشاهد الاستياء أو الاستنكار، لوجدنا الأمر ذاته، فالشّاعر حريص على بناء جسد قصائده النّصّيّ بناء موحياً مؤثراً، نحو قوله[32]:

والبُخلُ خَيرٌ من عَطَاءٍ رَائِثٍ يأتِيكَ بعدَ تبرُّضٍ وسُؤالِ

يبرز الشّاعر سلبيّة العطاء البطيء الذي يكون قليلاً قليلاً؛ لأنّه أسوأ من البخل، وانتقى الشّاعر البحر الكامل بما يحمل من تفعيلات طويلة تتّسع لتناسق نغمي ملوّن، وهو تناسق منسجم مع المدى الشّعوريّ، ومع الحوامل الفكريّة، ففي قوله: (والبخل خير من عطاء رائث) توجيه تحذيري من ذاك العطاء الذي ينساب بطيئاً قاتلاً يوحي بلارغبة المعطي، وخذلان المُعطَى إليه.

ولو تأمّلنا عموماً مقاطع الشّاعر الإسلامي حميد بن ثور لوجدنا اتّكاءه على تناوب المقاطع القصيرة والطّويلة، وهذا مثل قوله[33]:

بميثٍ بَثَاءٍ نصِيفيَّةٍ دَمِيثٍ بها الرِّمْثُ والحِيَهَّلْ

فقد توزّعت مقاطعه كالآتي:

بميت بثاءن نصي في يتن										
ب	مي	ت	ب	ثا	ءن	ن	صي	في	ي	تن
/	o/	/	/	o/	o/	/	o/	/	/	o/
–	ں	ں	ں	–	–	ں	–	ں	ں	–

وتبدو غلبة المقاطع الطّويلة على القصيرة؛ لأنّ الشّاعر يحتاج إلى نفس عميق في التّعبير عن شعوره تجاه تلك الأرض السّهلة الليّنة التي أصابها المطر، فاخضرّ شجرها الطّويل، وهذا يوحي برغبة الشّاعر في تعميق المجال الحيّ،

[32] **ديوانه، ص122. رائث: بطيء. التبرّض: أخذك الشّيء قليلاً قليلاً.**

[33] **ديوانه، ص128. ميث: أرض ليّنة من غير رمل. بثّاء: أرض سهلة. نصيفيّة: أصابها مطر الصّيف. دميث: أرض ليّنة. الرّمث: شجر طويل. الحيهل: شجر قصير.**

ومحاولته بثّ الحياة في الموجودات حوله، و "ليس كلّ ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقّق كلّ الإمكانيّات الشّعريّة للغة ما لم يكن إيقاعيّاً"[34].

ويحاول الشّاعر حميد بن ثور أن ينسج تفعيلاته بحركاتها وسكناتها وفقاً لرؤى شعوريّة تستدعي تلك الحركات والسّكنات، ومن ذلك اعتماده في قصائد كثيرة على الأبيات الشّعريّة التي تتناوب فيها التّفعيلات بطول خاصّ، وذلك ما نراه عندما يرسم قصائد عديدة على تلك البحور، مثل البحر المتقارب الرّباعي التّفعيلات، وهذا البحر اتّسع لدفقات الشّعور، نحو ما جاء في قوله[35]:

متى أَدْعُ قَومي يُجبْ دَعوَتِي

فَوارسُ هيجَا كِرامُ الحَسبْ

فقد توزّعت تفعيلات البحر المتقارب وفق الآتي:

متى أدع قومي يجب دعوتي										
م	تى	أد	ع	قو	مي	ي	جب	دع	و	تي
/	o/	o/	/	o/	o/	/	o/	o/	/	o/
فعولن			فعولن			فعولن			فعلْ	

وهذا التّناغم الواضح بين تفعيلات المتقارب استوعب التّجربة الشّعوريّة التي أضاءها أسلوب الشّرط: (متى أدع قومي يُجِب دعوتي فوارس)، فقد لاءَم الشّرط سياق الثقة والاعتداد بالنّد، فالفوارس قوّة، وهُم سند صامد قويّ وفاعل.

ويحاول الشّاعر بناء إيقاعاته الموسيقيّة وفقاً لتناغم حروف الجهر والهمس، نحو قوله: (هيجا، الحسب)، مع غلبة حضور حروف الجهر في سياق الافتخار والقوّة، وفي قوله[36]:

مُرَوَّعةً تستحيلُ الشُّخوصَ من الخوفِ تسمعُ مَا لا تَرى

يصف الشّاعر ناقة يروّعها كلّ شيء ويفزعها، فتستحيل الشّخوص تُبيّن حالاتها، وقد استند إلى تكرار حرف الميم (مروّعة، من، ما)، ثمّ نجد النّبر موزّعاً وفقاً للآتي:

مرو وعتن تستحي لش شخوصي											
م	رو	و	ع	تن	تس	ت	حي	لش	ش	خو	صي
/	o/	/	/	o/	o/	/	o/	o/	/	o/	o/
ں	–	ں	ں	–	–	ں	–	–	ں	–	–
		×				×			×		

ممّا يعكس التّوتر الانفعالي للنّسق الشّعوريّ المصاحب لمشاهد الدّهشة من تلك الموصوفة (مروّعة).

[34] **إسماعيل، د. عزّ الدّين: الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ، دار الفكر العربيّ، القاهرة – مصر، 1992م، ص305–306.**

[35] **ديوانه، ص46.**

[36] **ديوانه، ص47.**

إنّ للإيقاع شعريّته، وسرّ الشّعريّة أن "تراها في ضوء جديد... اللغة تبتكر ذاتها فيما تبتكره"[37]، وهذه اللغة لها جسدها الإيقاعيّ، والإيقاع أصوات وألحان تتشابك لتكوّن نغماً متقناً[38]، ولاسيّما أنّ هذه الأصوات والألحان تشكّل إيقاعاً أداته اللغة الموسيقيّة، و "الإيقاع باللغة هو الفاعليّة التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقيّة المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارات الموسيقيّة"[39].

خاتمة:

بعد دراسة (بنية التّشكيل الفنّيّ في شعر حميد بن ثور الهلاليّ) وقفنا على النّتائج الآتية:

- اللغة الشّعريّة تستدعي بناء لغويّاً خاصّاً، إنّه البناء الذي يحمل هذه اللغة ويجعلها تتّسع للحوامل الشّعوريّة والدّلالات المختلفة.
- يُبنى النّسق الشّعوريّ على حقل دلاليّ خاصّ ينبثق من تفاصيل التّجربة الشّعوريّة.
- تتلاقى في اللغة الشّعريّة لغتان إبداعيّتان تتماهيان، هما: لغة المبدع ولغة المتلقّي.
- تُشبع اللغة الشّعوريّة الحوامل الدّلاليّة، وتجعلها محاطة بالحقل الانفعاليّ المرتبط بأدوات تعبير الشّاعر.
- تعدّدت العلاقات الدّلاليّة والأبنية النّظميّة الثريّة تعدّداً أشار إلى موسوعيّة الشّاعر وتعدّد معارفه، وتنوّع ثقافته.
- استعان الشّاعر حميد بن ثور الهلاليّ بصور شعريّة عديدة غلب عليها التّشبيه التّمثيليّ الذي يلائم السّياق الحجاجيّ الذي استدعته مشاهد الوعظ والتّحذير والإغراء والإقناع عموماً.
- يوحّد الشّاعر حميد بن ثور الهلاليّ بين الحقول الدّلاليّة المتباعدة، وينظمها في محور عامّ ينبي عليه المستوى الشّعوريّ المتمخّض من التّجربة الشّعوريّة.
- نوّع الشّاعر في إيقاعاته تنويعاً أثرى التّجربة الشّعوريّة وجعلها مادّة فاعلة لشحن المتلقّي بمختلف أنواع المشاعر.
- استند الشّاعر في بناء قصائده على تفعيلات البحور الطّويلة، كالكامل والمتقارب والطّويل والوافر.
- كان البناء الإيقاعيّ بناءً انسجم فيه صوت الحرف مع النّغمات الإيقاعيّة له ضمن بنيته النّظميّة، فكان لكلّ قصيدة صوتٌ شعوريّ متناسق مع المجال الدّلاليّ.

ويمكن القول: لم نكن أمام تشكيل فنّي في شعر حميد فقط، بل كنّا أمام تشكيل شعوريّ لمشهد التّجربة الشّعوريّة النّاطقة بكلّ مستويات الإبداع.

---

[37] أدونيس: الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط2، 1985م، ص78.

[38] ينظر: رشاد الدّين، مونس: المرام في المعاني والكلام، دار الرّاتب، ط1، 2000م، ص150.

[39] أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1974م، ص230–231.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- أدونيس: الثابت والمتحوّل- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت – لبنان، ط4، 1983م.

2- أدونيس: الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط2، 1985م.

3- أدونيس: مقدّمة الشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت – لبنان، ط3، 1978م.

4- إسكندر، يوسف: اتّجاهات الشّعريّة الحديثة – الأصول والمقولات، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط1، 2008م.

5- إسماعيل، د. عزّ الدّين: الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ، دار الفكر العربيّ، القاهرة – مصر، 1992م.

6- إسماعيل، د. عزّ الدّين: دراسات نقديّة في الشّعر والمسرح والقصّة، دار الرّائد العربيّ، بيروت – لبنان، ط1، 1978م.

7- الحمداني، فالح: الصّورة البيانيّة في الحديث النّبويّ الشّريف، مؤسّسة الورّاق، عمّان- الأردن، ط1، 2001م.

8- أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1974م.

9- ديوان حميد بن ثور الهلاليّ، صنعة عبد العزيز الميمنيّ، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة- مصر، ط1، 1951م.

10- رشاد الدّين، مونس: المرام في المعاني والكلام، دار الرّاتب، ط1، 2000م.

11- سليان، نور حسنة: التّشبيهات في شعر ابن المعتزّ دراسة تحليليّة بلاغيّة، رسالة ماجستير، جامعة الرّانيري الإسلاميّة الحكوميّة، دار السّلام، 2017م.

12- أبو العدوس، د. يوسف: الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 1997م.

13- فندريس، ج.: اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدّواخليّ، ومحمّد القصّاص، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة – مصر، ط1.

14- كوهين، جون: بناء اللغة الشّعريّة، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة – مصر، ط3، د.ت.

المراجع العربية المترجمة

1. Adonis. Al-thabit wa al-mutahawil - Shock of Modernity. Dar Al-ʻAwda; Beirut, Lebanon: 1983. 4th ed.
2. Adonis. Al-shiʻriyya al-ʻarabiyya. Dar Al-Adab; Beirut, Lebanon: 1985. 2nd ed.
3. Adonis. Muqaddima al-shiʻr al-ʻarabi. Dar Al-ʻAwda; Beirut, Lebanon: 1978. 3rd ed.
4. Iskandar, Youssef. Ittijahat al-shiʻriyya al-haditha - Al-usul wa al-maqulat. Dar Al-Kutub Al-ʻIlmiya; Beirut, Lebanon: 2008. 1st ed.
5. Ismail, Dr. Izz al-Din. Al-usus al-jamaliya fi al-naqd al-ʻarabi. Dar Al-Fikr Al-ʻArabi; Cairo, Egypt: 1992.
6. Ismail, Dr. Izz al-Din. Darasat naqdiyya fi al-shiʻr wa al-masrah wa al-qissa. Dar Al-Ra'id Al-Arabi; Beirut, Lebanon: 1978. 1st ed.
7. Al-Hamdani, Faleh. Al-sura al-bayaniyya fi al-hadith al-nabawi al-sharif. Dar Al-Warraq; Amman, Jordan: 2001. 1st ed.
8. Abu Dib, Kamal. Fi al-bunya al-iqaiyya lil-shiʻr al-ʻarabi. Dar Al-ʻIlm Lil-Malayin; Beirut, Lebanon: 1974. 1st ed.

9. Diwan Hamid bin Thawr al-Hilali, Edited by Abdul Aziz Al-Mu'mini. Matba'at Dar Al-Kutub Al-Masriya; Cairo, Egypt: 1951. 1st ed.
10. Rashad al-Din, Muns. Al-Maram fi al-maʻani wa al-kalam. Dar Al-Ratib; 2000. 1st ed.
11. Sulyan, Nour Hasna. Al-Tashbihat fi Shi'r Ibn Al-Muʻattaz: Darasa Tahliyya Balaghiya. Master's Thesis, Al-Raniri Islamic Government University, Dar Al-Salam; 2017.
12. Abu Al-Adous, Dr. Youssef. Al-Istiʻara fi al-naqd al-adabi al-hadith: Al-abʾadh al-maʻrifiyya wa al-jamaliyya. Al-Ahliyya Publishing and Distribution; Jordan: 1997. 1st ed.
13. Fendrys, J. Al-Lugha. Translated by Abdul Hamid Al-Dawakhli and Muhammad Al-Qassas. Anglo-Egyptian Bookshop; Cairo, Egypt: 1st ed.
14. Cohen, John. Bina' Al-Lugha Al-Shi'riyya. Translated by Ahmed Darwish. Dar Gharib; Cairo, Egypt: 3rd ed. No date.