# المقاربة الزمنية في ميمية حميد بن ثور الهلالي
## ( قراءة تأويلية )


## د. هاژه عباس علي
## جامعة السليمانية
## سكول اللغات
## قسم اللغة العربية


**المقدمة**

**بسم الله الرحمن الرحيم**

**تعد المقاربة الزمنية إحدى الظواهر البارزة في ميمية الشاعر حميد بن ثور الهلالي، مع إشتمال القصيدة على العنصر الحكائي الذي يبدو ظاهراً من خلال صورة المرأة حيث تفنن في رسمها الشاعر بريشة وصفية بعيدة عن الإسفاف، حيث لم يتطرق الى ما يتنافى والذوق الشعري، أو العرف الاجتماعي بحيث يمكن تصنيفه بين طبقة شعراء الغزل العذري الذين يكلفون بإظهار العاطفة نحو المرأة التي تتخذ على ألسنتهم هالة قدسية تلمح الى مكانتها في نفوسهم، ولم تكن أوصافهم المادية مما يشين المرأة، أو يخدش حياءها.**

**أما الدراسة فتمثلت في مبحثين قبلهما مقدمة وتمهيد، وبعدهما خاتمة وملحق، وثبت بمصادر الدراسة ومراجعها ومن ثم ملخص باللغات الثلاث (العربية والكوردية والأنكليزية).**

**وجاء المبحث الأول بعنوان: صورة المرأة في ميمية حميد بن ثور الهلالي.**

**أما المبحث الثاني فحمل عنوان: أنماط الفضاء في الميمية، حيث أنقسمت قسمين، الأول: الفضاء المفتوح (الاجتماعي)، الثاني: الفضاء المغلق (الذاتي).**

**وأسأل الله العون والتوفيق.**

**التمهيد:**

**١. مفهوم المقاربة الزمنية في البحث:**

**المقصود بالمقاربة الزمنية في هذا البحث، هو كشف الفرق ما بين زمنين مختلفين في الواقع (الجاهلية والأسلام) في شعر الشاعر لكنهما صارا متقاربين ومتصلين ببعضهما مع بعض لدى الشاعر، حتى لم يستطع الفصل بينهما فصلاً كلياً، فهو يعيش في العصر الاسلامي واقعيا لكنه منجذب الى العصر الجاهلي بخياله وفكره، ذلك العصر (الجاهلي) الذي يمثل له الحب والقوة والماضي الجميل الذي يتمنى عودته.**

**فعلى الرغم من أختلاف الزمنين من نواح كثيرة (أجتماعيا، فكريا وأدبيا) إلا أنهما متقاربان بل ومتلازمان عند الشاعر، والدليل على ذلك توظيفه لكلا الزمنين في ميميته بحيث نرى مقطعا يغلب عليه الطابع الغزلي الاسلامي ومقطع آخر يمثل الغزل الجاهلي.**

**فالشاعر أراد أن تكون ميميته أحتواء لكلا الزمنين اللذين، وإن كانا متباعدين واقعيا، إلا أنهما متقاربان على نحو لايمكن الفصل بينهما في فكر الشاعر ومخيلته.**

**٢. سيرة الشاعر والتعريف بميميته:**

**أما الشاعر فهو حميد بن ثور بن عبدالله بن عامر الهلالي ، كنيته أبو مثنى ،عاش في الجاهلية والاسلام وكانت له مكانة متميزة في قبيلته، وقد أختلف النقاد القدماء في كونه شاعراً جاهلياً أو إسلامياً، إذ رآى المرزباني أنه شاعر جاهلي في فصل سماه جماعة من الشعراء القدماء[١]، ورآى نقاد آخرون أنه شاعر إسلامي.**

**والقول الأقرب الى الدقة أنه شاعر إسلامي بدليل وفوده على بعض خلفاء بني أمية ومدحه لهم [٢]. اما الشاعر فوضعه ابن سلام (★)، في الطبقة الرابعة من الشعراء الأسلاميين[٣].**

**وبعض النقاد رأوا انه يفوق هذه الطبقة لكثرة شعره وجودته واغراضه، قال محقق الديوان ((وفي وصفه ما يدل على انه شاعر واسع الخيال، قوي الملاحظة، دقيق الوصف متسقه، كما يتجلى في قصيدته الميمية، مثل هذه القصيدة تجعلنا نميل الى ان نربأ به ان يعد في الطبقة الرابعة التي وضعه فيها ابن سلام))[٤].**

**فكان حميد من الشعراء الذين عاشوا تجربة الشعراء الجاهليين بكل ابعادها الاجتماعية والفكرية والنفسية، الى ان جاء الاسلام فخاض التجربة الاسلامية التي غيرت معالم الحياة العربية في العقيدة والفكر والسلوك والتي أثرت ايضا في الشاعر ولكن بشكل مختلف عن الاخرين، لأن التأثير لم يكن اسلاميا خالصا وانما كان تأثيراً مطعما بافكار ومعتقدات جاهلية راسخة في ذهن الشاعر وتوجهاته التي طبعت ميميته بطابعين، طابع جاهلي غائب حاضر وطابع اسلامي حاضر شبه غائب، حيث حاول الشاعر ان يبني جسرا للتقارب بين زمنيين يختلفان عن بعضهما شكلا و مضمونا، ويمكن أن نلمح كلا الزمنيين في الميمية بوساطة الغزل الحكائي الذي يتضمن صورا وصفية شكلت مجموعة من الصور الجزئية داخل اطار ثابت بحيث حققت الوحدة العضوية في القصيدة التي جعلت منها كيانا واحدا متماسكا، فضلا عن الفضاءات التي ينطلق الشاعر منها واليها سواء اكان فضاء مفتوحا يشمل وجود ذوات اخرى، ام فضاء مغلقا يبرز فيه ذات الشاعر في دائرة مغلقة فيكون نفسه منتجا للفكرة ومن ثم مستقبلها.**

---

**(١) الموشح: المرزباني، ١١٩.**

**★ إبن سلام الجمحي: هو محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم، أبو عبدالله البصري، ولد بالبصرة سنة ١٣٩ للهجرة، وقدم بغداد فأقام بها حتى وفاته سنة ٢٣٢ للهجرة، ويعد كتابه (طبقات فحول الشعراء) من أقدم الدراسات التي ألفت في النقد بصورة عامة، وفي الطبقات على وجه الخصوص.**

**وقد بدأ كتابه بمقدمة طويلة عرض فيها لمقاييس النقد المختلفة في عصره، كما بين إتجاهه في نقد الشعر، وفي تصنيفه كتابه، وترتيب طبقاته.**

**أما معياره للمفاضلة بين الطبقات فقد أعتمد على أساسين:**

**الأول: الفحولة، فكل من ذكرهم في كتابه شعراء فحول.**

**الثاني: تقارب كل أصحاب طبقة في أشعارهم.**

**أما الأسس التي أعتمدها في تفضيل شاعر معين على آخر فهي:**

**١. كثرة الانتاج.**

**٢. جودة الانتاج.**

**٣. تعدد الأغراض. ينظر: من قضايا النقد العربي: محمد جمعة عبد الصمد، ١٨.**

**(٢) ينظر: الأغاني، أبو فرج الأصفهاني، ج٤/ ٥٠٠، تأريخ دمشق: أبن عساكر، ج٥/ ٣٣٩، الشعر والشعراء: أبن قتيبة، ٣٩٠.**

**(٣) طبقات فحول الشعراء : ٢/ ٥٨٤-٥٨٦.**

**(٤) مقدمة الديوان.**

تعد هذه القصيدة من أشهر قصائد حميد وأطوله، ولايمكن ان يكون للنص الشعري قراءة واحدة، اي فضاء مغلقا، انه نص منفتح على قراءات متعددة، ومن ثم يشكل فضاء مفتوحا يحمل نسقا ظاهرا، ونسقا مضمرا، ف ((ليس من معنى حقيقي لنص ما))[1].

وكان حميد من الشعراء الذين تعددت موضوعاتهم الشعرية، على ان السابقة كانت متفاوتة فيما بينها من حيث سعة المساحة الشعرية التي شغلتها بعض الموضوعات في ديوانه والتي تتركز في الغزل والوصف، لكن بصورة حكائية ذات ايحاء رمزي يلمح الى ما وراء التصوير من ايحاءات يعمد المبدع الى تجسيدها ليحقق الوحدة العضوية خاصة في شعره الوجداني.

**المبحث الأول: صورة المرأة في ميمية الشاعر**

مثلت المرأة محورا بارزا من المحاور الفنية التي ارتكزت عليها التجربة الشعرية عند الشاعر، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الذين عنوا بالمرأة، ولاسيما الجاهليون الذين عنوا بها عناية شديدة تكاد تصل بها الى شيء من التقديس المرتبط بالمعتقد، ومن ذلك كثرة تشبيههم المرأة بالشمس او الغزالة او المهاة[2]، وهي وإن كانت صوراً جزئية لا تتعدى البيت أو الجزء من البيت فإن تكرارها، عند عدد كبير من الشعراء الجاهليين يلفت النظر الى ذلك الحضور البارز للمرأة في شعرهم وذلك من الأمور البديهية، فالمرأة كانت ملهمة الشاعر ومحبوبته التي يبذل في سبيل ارضائها كل غال ثمين.

اتخذ تصوير حميد للمرأة نمطين يحيل كل منهما الى عدد من الرموز والايحاءات التي يمكن تعليلها في ضوء التجربة الشعرية التي مربها الشاعر، والتي ترتبط بموضوع الغزل بصورة او باخرى، فالنمط الاول هو الصورة الجاهلية للغزل، الصورة التي ينطلق فيها الشاعر للحديث عن حبيبته وتكون المرأة هي المحوراو المركز الذي ارتكزت عليه احداث القصيدة، فنرى في هذا النمط وصف مظهر المرأة الخارجي، حيث يستعرض مفاتنها وزينتها ووضعها الاجتماعي. فالغزل الجاهلي جاء وصفاً للجمال الخارخي للمرأة، كجمال الوجه، والجسم، دون التعرض الى الجمال النفسي والخلقي، فكانوا يتفننون في رسم صورة هذا الجمال في العين وسائر الحواس، دون الاهتمام بما يتركه هذا الجمال من أثر في نفوسهم، لذلك بدا غزلهم غارقاً في المادية النابعة من صميم الطبيعة الجاهلية.

امالنمط الثاني فهو الصورة الغزلية التي تهتم بذكر صفات المرأة ضمن الحدود المسموح بها لغزل الشاعر بحبيبته، ويتمثل هذا النوع في بيان مشاعر عميقة للشاعر ومعاناته وبعد حبيبته عنه وقسوة الزمان الذي فرق بينهما، وهذا النمط هو الصورة الاسلامية للغزل. فكما هو معلوم، فإن الاسلام قد هذب الغزل وجعله أكثر عفة، حيث وضع القرآن الكريم حدوداً أخلاقية للشعر والشعراء، والعلاقات العامة بين الرجل والمرأة، فالأساس الذي ينشده الأسلام في الشعر عامةً هو الصدق والخير والعمل. وأنعكس هذا الموقف العام على الموقف الأخلاقي للاسلام من شعر الغزل، فسعى الى تحقيق الألفة بين القلوب، وجعل العلاقة بين الرجل والمرأة على أساس العفة والمودة والرحمة. فعموم الشعراء أتسم شعرهم في هذا العصر بالغزل العفيف الذي لم يقف الأسلام بوجهه ولم يتعدى الحدود العامة التي رسمها الإسلام للشعر.

أما من حيث الشكل فأعتمد الشاعر الشكل القديم للقصيدة العربية في الجاهلية وذلك بأعتماد الوزن والقافية. أما مضمون القصيدة فتؤكد أن أسلوب الشاعر ينطوي على قوة وجودة سبك، ولم يكن هذا الأمر ليتأتى له لولا دقته

---

([1]) القارىء والحكاية : امبرتو ايكو، ٧٢.

([2]) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: د. نصرت عبد الرحمن، ١٠٦، ١١٥.

في اختيار اللغة والصور، فضلاً عن إشتمال القصيدة على عناصر حكائية، وطبيعة الخطاب الموجه الى الأنا والآخر، وتوظيف عناصر الطبيعة في التعبير الشعري.

**المبحث الثاني: أنماط الفضاء في الميمية**

**أولاً: الفضاء المفتوح (الفضاء الأجتماعي)**

تتنوع موضوعات القصيدة لدى الشاعر بحيث تعكس حالة شعورية واحدة انتابت الشاعر وهي الحنين الى المرأة التي احبها. الحنين الذي يعد مفتاحا للدخول في فضاءات متعددة لدى الشاعر، والاستفاضة في الحديث عن الصورة الحكائية لديه.

ويمكن ان نلحظ صورة الطلل المتمثلة بمجموعة من العناصر الحكائية التي بتلاحمها حققت فضاء اجتماعيا مزدوجا، فيه موازنة واضحة بين حالتين: حالة سابقة كان يشعر فيه الشاعر بالراحة والاطمئنان وحالة حاضرة تحيله على الشعور بالاغتراب، لذلك يتأرجح الشاعر بين فضاءين، فضاء يطمح اليه وفضاء يتجلى فيه حال الاغتراب، فنراه يقول:

سَلا الرّبعَ إنّي يَمّمتُ أمْ سالمٍ ... وهلْ عادةٌ للرّبعِ أنْ يتكلّما

وقولاله: يا حبّذا أنتَ هلْ بدا ... لها أو أرادتْ بعدنا أنْ تأيّما

ولو أنّ ربعاً ردّ رجعاً لسائلٍ ... لردّ الى الرّبعِ أو لتفهّما

شهدتْ وأشهدّتْ الفِراقَ أو شخّصتْ ... بنا الدّارُ بعد الألفِ حولاً مجرما

ولو نطق الرّبعانِ قبلي لبيّنا ... لصاحبِ هندٍ وإمرىء القيسِ منسما

وما سألا فوق السؤالِ وأفضلا ... على كلِ باكٍ عولةٌ وتلوما

وزادا على قولِ الوشاةِ وأنشدا ... من الشعرِ مايغوي الغوي الملوما[1]

يشحن الفضاء المفتوح (الفضاء الأجتماعي) شعور الشاعر بالاغتراب، فاغترابه مضاعف، فقد وقف امام الطلل وحزن لما حل به وتمنى لو لم يره بهذا الشكل.

يقترن الربع لدى الشاعر بالحياة الراحلة وهو مكان صامت ناطق في صمته، ويفرض على الشاعر قيوده الذاتية.

يستاثر الشاعر بالقول، ويوزع الادوار، وتمثل الانا الضمير المتحكم في العناصر الحكائية، ولايحضر المخاطبان الا بلسان الانا الذي يحد من حضورهما. لذلك انقطعت العلاقة بين (انا) و(انتما) في البيت الثاني، وهذا الانقطاع تعمق ضمن الفضاء الاجتماعي.

ونرى ان الشاعر يكني عن حبيبته ب(ام سالم) ولم يصرح باسمها الحقيقي، ولعله فعل ذلك من باب التقية، وقد لقبت بالام اي انها توحي بالخصوبة وترتبط بمشاعر الحنان والامان المرتبط بالام، فالشعر يلمح ولا يصرح، اما (سالم) فهو اسم يوحي بالسلام الذي ينشد، لعل هذه المفارقة من خلال الحديث الطللي ناتجة عن التحول الحضاري الذي بدأ الشاعر يتأثر به في عصر صدر الاسلام. فالشاعر لم يصف ما حل بهذه الديار على عادة الشعراء، ولم ينبت فيه حياة من نوع آخر أملاً في أستمرارية الحياة فيه، ورغبةً في ديمومته، لقد تحدث عن أثر هذا الطلل في نفسه، وميله الى الواقعية في رؤيته، فكان طلله نفسياً. وربما لم يشأ الانصراف الى الطلل، لأن له هماً آخر هو

[1] الديوان: ٢١٦ - ٢١٨.

الأنصراف الى صاحبة الطلل، فبدأ باللحظة الحاضرة (لحظة وقوفه على الطلل) ليرتد بعد ذلك الى الخلف فيما يعرف في تقنية السرد الروائي بأسلوب (الاسترجاع أو الفلاش باك).

وهنا يمكن ان نرى بوضوح الغزل الاسلامي في هذا المقطع الذي يرسم حدودا للشاعر وغزله بحبيبته.

يتجلى في الطلل شعور الشاعر بالاغتراب نتيجة فعل الزمن فيه، ويظهر هذا الامر في صوت الشاعر الذي بدا مقيدا لا ينتظر جوابا، لذلك قطع الطريق على الشخصيتين المتخيلتين، فكان حواره مفتعلا من طرف واحد، وساد صوت الشاعر القصيدة بأكملها، وشغل فضاءين الطبيعي والاجتماعي، وهذا يعني ان العلاقة بين الفضاء الاجتماعي والشاعر علاقة تضاد:

وسيلةالاتصال

انا ⟵ اتصال(هي)(حبيبة الشاعر) } انتما (هند و امرؤ القيس)

ذات الشاعر انفصال(هو)(الفضاءوالواقع الاجتماعي المفروض عليه)

يبدأ الشاعر قصيدته بمفردة الربع مع ما تعنيه من دلالة على شمولية العدم، فالعدم يعم المكان، ويبقى شاهدا على فعل الزمن فيه، ويبدأ حديثه الطللي بالزمن الخارجي، لكنه ينتهي بالزمن الداخلي، فيتحول الى الداخل وينقطع عن الفضاء الخارجي، فالشاعر مرسل ومستقبل في الان نفسه، فالخطاب الموجه الى الانت هو خطاب موجه نحو الذات الشاعرة.

ويتابع حديثه عن المرأة قائلا:

فزيّنهُ بالعهنِ حتى لو أنه ... يُقالُ له هابَ هلمّ لأقدما

أنتما نساءٍ من سليمٍ وعامرٍ ... مشينَ إليها مأتما ثمَ مأتما

فقُلنَ لها قومي فديناكِ فأركبي ... فقالتْ ألا لا غيرَ ما أنْ تكلّما

وقُلنَ لها: يا قعدكِ الله إننا ... حسبْنا الغنيَ كانت مُنى منْ تأيّما

فقامتْ تهادى مشيةً مرجّحنةً ... تهادي سيلَ قدْ مضى وتصرّما

وما ركبتْ حتى تطاولَ يومُها ... فصارتْ لها الأيدي الى الخدرِ سُلّما

فلم ترَ عيني مثل ليلى ظعينةٍ ... ولا مثله حملاً أجلّ وأعظما

فلما تولتْ قلن يا أمَ طارقٍ ... على الشحطِ حيّاكِ المليكَ وسلّما

وقُلتْ لعبدي إسعيا لي بناقةٍ ... فما لبثا إلا قليلاً مُجرّما

فجاءآ بعجلي وهي حرفٌ كأنّها ... كداريةٍ خافتْ أظافيرَ عُرّما

أراها غِلامانا الخليّ فتشذّرتْ ... مراحاً ولمْ تقرأ جنيناً ولا دما

فأعطت لعرفانِ الخِطامِ وأضمرتْ ... مكنَ خفيَ الصوتِ وجداً مُجمجما

تخالُ الحصى منْ بين منسمِ خفّها ... رضاضُ الحصى والبُهرُمانِ المُقصّما

فلمّا لحِقنا لمْ يقُلْ ذو لبانةٍ ... لهُنّ ولا ذو حاجةٍ ما تيمّما

فقُلتُ لها عُوجي لنا أمَ طارقٍ ... نُناجِ ونجواكمْ شِفاءٌ لأيهما

منَ البيضِ مِكسالٌ إذا ما تلبّستْ ... بحبلِ إمرىءٍ لم ينجُ مِنها مُسلما

رقود الضُحى لا تقرب الجيرة القصا ... ولا الجيرة الأدنينَ ألا تحشّما

وليست من اللائي يكونُ حديثُها ... أمام بيوتِ الحي أنّا وأنّما[1]

(1) الديوان: ٦٤ - ١٢٩/ ٢٣٨ - ٢٥٩.

إن الزمان والمكان يذوبان في إطار الحنين، لذلك يرى حميد فيهما البداية والنهاية والحياة بكاملها، فنراه يستخرج الذات من الماضي ليعالج نفسه في الحاضر، فجدلية السعادة والتعاسة لا تتحقق الا حينما يمتزج الزمن المجدي بالزمن غير المجدي، عند ذاك ندرك ((ان الزمن هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي))[1]، ويبقى الماضي هو المعيار امام الشاعر.

في هذا المقطع نرى صورة واضحة للغزل الجاهلي الذي سيطر على المقطع، والذي أستطاع الشاعر تحقيقه بوساطة وصف الهودج المزين، والطريقة التي استقلت بها حبيبته هذا الهودج، ووصف الشاعر لجمالها فهي بيضاء منعمة وهذا يدل على ترفها ونقائها، وهي في الوقت نفسه لا تدخل في حديث لا طائل منه، وبذلك يكون الشاعر الصوت الذي يتحدث في القصيدة، والمحرك الذي يحرك احداثها. إنه صوته - كما يرى أرشيبالد مكليش[2] ممثلا الى جانب صوته بصفته شاعرا، وتعد كلماته رموزا لحالته النفسية، وتعبيرا عن الالم والاضطراب، وبذلك تظهر صعوبة التأقلم مع واقعه لذلك نراه خلق عوالم خاصة به واسقط مشاعره على الفضاء من حوله. فقد رحل على ناقة سعياً وراء الحبيبة، وهذه الناقة سريعة، تطير الحصى، تصدر صوت وجد مجمجم، كأنها طائر قطا خائف من أظافر سبع، وبذلك يكون الألم والأضطراب اللذان يعبر عنهما بوساطة الناقة أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بصرياً. والناقة منذ القدم حضيت بمكانة بارزة عند الانسان العربي القديم في حله وترحاله، حربه وسلمه، حياته الخاصة والعامة، فمثلت بذلك شخصية محورية عند الشعراء لأنهم أهتموا بها الى درجة من التقديس والاعتزاز مما دفع بعض النقاد الى تفسير علاقة الشاعر بالناقة تفسيراً أسطورياً مرتبطاً ببعض الحيوانات الوهمية وبعض المظاهر العقدية القديمة[3].

ثم نراه في مقطع اخر يعبرعن معاناته بوساطة قصة الحمامة التي فقدت ولدها حيث يقول:

وما هاجَ هذا الشوقَ إلا حمامةٌ ... دعتْ ساقَ حرّ ترحةً وترنّما
من الوُرقِ حماءَ العلاطينَ باكرتْ ... عسيبَ أشاءٍ مطلعَ الشَمسِ أسحما
إذا هزهزته الرّيحُ أو لعبتْ به ... تغنّتْ عليه مائلا أو مقوّما
تنادي حمام الجهلتينِ وترعوي ... الى إبن ثلاثٍ بين عودَينِ أعجما
مُطوقٌ طوقٌ لم يكنْ عن تميمةٍ ... ولا ضربَ صواغٍ بكفيهِ درهما
تبكي على فرخٍ لها ثم تغتدي ... مُولهةً تبغي لهُ الدهرَ مطعما
تؤملُ منه مُؤنساً لإنفرادها ... وتبكي عليهِ إنْ زقا أو ترنّما
بكتْ شجوَ ثكلى قد أُصيبتْ حميمُها ... مخافةٌ بين يترُكِ الحبلَ أجذما
فلم أرَ محزوناً له مثل صوتها ... أحرّ وأدوى للفؤادِ وأكلما
ولم أرَ مثلي شاقهُ صوتُ مثلها ... ولا عربياً شاقهُ صوتُ أعجما[4].

(1) جدلية الزمن: غاستون باشلار، ٤٧.

(2) الشعر والتجربة: ١١٥.

(3) التفسير الأسطوري للشعر القديم: د. أحمد كمال زكي، ١٢١، ١٢٢.

(4) الديوان: ١٣٥ - ١٥٨/ ٢٦٠ - ٢٦٩.

يروي الشاعر في هذا المقطع قصة الحمامة وابنها المفقود، ويقحم نفسه في نهاية الحكاية لان ثمة رابطا مشتركا يجمعه بها، كأنه يتحدث عن بداية علاقته بأم سالم،ثم يسترسل في الحديث عن حاله ومعاناته، وحالة الفقد والمصير المجهول.

ومشاهد الطبيعة شاهدة على حال الاغتراب لدى الشاعر، وبناء على ذلك يتعين ان يقع المدى الطبيعي على طرف نقيض من المدى الاجتماعي القائم على ثنائية الانا والاخر، ومحاولة الالغاء، فتتحول هذه الثنائية من الفضاء الطبيعي الى علاقة تماه وتوحد، يتماهى الشاعر مع الطبيعة ومظاهرها، ويرى نفسه في اختلاف صورها، فيرى ذاته في سعي مظاهر الطبيعة الى الاتجاه نحو مشاعره ويدخل معها في علاقة تماثلية، ويعيد انفعالاته اليها.

ونرى ان الطبيعة تنقل اوصافها ومعاناتها الى الشاعر، وهذه الاوصاف تجمع بين الاثبات والنفي، وتطغى صورة الطبيعة الرمزية على صورة الشاعر في البداية ومن ثم تظهرها في النهاية، وصور الطبيعة الرمزية ذات صفة جمالية في الظاهر، لكن نسقها المضمر يخفي خلاف ذلك، فالغصن اسود مع ان لون عسيب النخل بني، وريش فرخ الحمامة اسود، وقد اشتركت مجموعة من الالفاظ للدلالة على السواد مثل (الحمام، حماء، حم) وكلها من جذر واحد (حمم) وهي متقاربة في المعنى، فثمة تقاطع بين دلالات هذا المصدر يوحي بالجو المأساوي الذي يعانيه الشاعر.

وتعد العلاقات بين أجزاء الصورة الرمزية (صورة الحمامة) علاقة اندماجية وتفاعلية، فقد اصبح حاله مع حبيبته كحال هذه الحمامة وهذه المفارقة بين الالوان في صورة الحمامة وفرخها وعسيب النخل، تعني في وجه من وجوهها ان الشاعر اصبح ضحية لهذه المفارقة.

ان هذه القصة الرمزية تحولت الى شاهد على حالة الشاعر في نهايتها وتحولت العلاقة بين الشاعر والحمامة من علاقة تجاور الى علاقة توحد وتفاعل، لذلك باح الشاعر بألمه وحبه فتماهى في هذا الفضاء، وحافظ على استقلاله في الان نفسه.

اما الالوان فتشتغل حيزا ملحوظا في فضاء القصيدة ويظهر الانتقال من لون الى لون اخر وذلك يعني ان التحول النفسي يصحبه تحول لوني. وكان الحمام الطائر المفضل لأفروديت ربة الجمال النسوي والعلاقات الجسدية لما له من صبوات غزلية لفتت نظر الانسان منذ أقدم العهود، كما كان الدليل المبشر بالأرض اليابسة في قصة الطوفان[1].

والحمام دلاليا رمز لخصوبة المرأة والانوثة، وهو دلاليا مرتبط بالالم والفقد[2]، فقد لجأ الشاعر الى الاسطورة التي تقول: ان نوحا عليه السلام بعد مدة من الطوفان اراد ان يحدد الارض اليابسة، فأرسل حمامة لكي تكشف عن اليابسة، وهو عائم في السفينة، فعادت الحمامة وهي تحمل غصن زيتون يبشر بوجود اليابسة، ولذلك عدت رمز السلام، ويقال: ان هذه الحمامة كانت داكنة اللون، فدعا لها نوح عليه السلام فأبيضت، وحببها الله الى خلقه. وهناك اسطورة اخرى تقول: ان فرخ حمام يدعى الهديل كان على عهد نوح عليه السلام صاده بعض جوارح الطير، فحزنت امه عليه حزنا شديدا، وعاد لونها الداكن، ومعه طوق اسود اشارة الى شدة الحزن، ويزعمون انه ما من حمامة الا وتبكي عليه حتى نهاية العالم [3].

لجأ الشاعر الى استعمال الارث الأسطوري ووظفه توظيفا رمزيا، حيث اسقط مشاعره على رمز من رموز الطبيعة، فاصبحت الحمامة وابنها المفقود قناعا رامزا لحاله مع ام سالم، وغدا حزنها على ابنها مماثلا لحزنه على حبيبته

(1) الصورة الفنية في الشعر العربي: علي البطل، ٦٠ - ٦١.

(2) المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: ج٢/ ٩٢٤.

(3) حياة الحيوان الكبرى: كمال الدين الدميري، ج٢/ ٣٨٢.

بعد ان فقدها حين زفت الى رجل اخر، وكل ذلك ضمن الفضاء المفتوح الذي يرفضه ويحتك من خلاله بذوات اخرى مجبرا على الاحتكاك بها.

استطاع الشاعر بوساطة هذا التوظيف الاسطوري ان يعمق الشعور بالفجيعة، وامتلكت الوحدات اللغوية معنى ومعنى مغايرا في الوقت نفسه، اذ اجتمعت دلالة السلام والحزن، حيث نتجت من تداخل الابيض والاسود وتعني هذه الثنائية الضدية بوساطة التداخل اللوني ان ثمة دلالة مزدوجة للفضاء الطبيعي الذي يعد شبيها للشاعر، وصورة مبالغة يجسد بها معاناته. وهذه الحمامة تعرفنا من خلال المكان الموجودة فيه الى المكان النفسي لدى الشاعر، فقد أعتادت الحمامة أن تألف المكان الآمن [1]، لكنها هنا موجودة في مكان يحفه الخطر.

ثم يوجه الشاعر حكايته الشعرية الى البرق والرياح وذلك بوساطة قناع رامز، قائلا:

خليليّ قُوما علّلاني وأنظرا  الى البرقِ ما يُفري سِناً وتبسّما
خفا كأقتذاءِ الطيرِ وهناً كأنهُ  سِراجٌ إذا ما يكشفُ الليلَ أظلما
كأن رياحاً أطلعتهُ ثقيلةً  منَ الغورِ يسعِرنَ الإباءَ المُضرّما[2].

ان حركة البرق مضطربة، وهي حركة توهج وحركة خبو، إذا اسقطنا هذا الامر على واقع الشاعر وجدناه يقاوم سلطة الزمن، وثقل الواقع الاجتماعي عليه ويرغب في تجاوزه، أما الخبو فهو دليل على عدم فاعلية الحاضر.

إن رؤية الشاعر في الفضاء الطبيعي تدخل في علاقة ضدية مع رؤيته في الفضاء الاجتماعي، فثمة رغبة حقيقية في إعادة الزمن الضائع، ورغبة في الوجود داخل الزمن المتصدع.

يرى النقاد المحدثون: ((ان الرؤيا الشعرية ينبغي ان تنبثق عن هم مركزي يشغل الشاعر، ويستقطب طاقته الروحية، ونشاطه الحسي، وأن غنى هذه الرؤيا، وتأثيرها يكمن في ما تحمله من قلق وإثارة))[3].

ولعل الشاعر قد ادرك ما ادركه المحدثون، فميميته تتكون من مجموعة من الحكايات الشعرية يربطها خيط شعوري واحد ينظمها من البداية الى النهاية، فهو قلق حزين لبعد الحبيبة عنه والطبيعة كلها تشاركه مشاعره، والشاعر ((في لحظة الرؤيا يرى في الطبيعة المحسوسة رموزا لحياته الباطنة تعكس تجربته الروحية))[4].

لقد تفاعلت صورة الشاعر الحكائية مع الفضاء الطبيعي عن طريق فكرة الفقد التي ركز عليها، وكان صوته المحرك الرئيس لما حوله، وكان حواره من طرف واحد وانتقل بين السرد والوصف والحوار الفردي، وتفردت احداث قصته بتفاصيل ربما لانجدها في الشعر الجاهلي، فحرك الحدث واسبغ عليه صفة رمزية واسطورية، ونوع في الصور الفنية كالحديث الرمزي عن الحمامة والايحاء بوساطة اللون الداكن والاسود.

### ثانياً: الفضاء المغلق (الفضاء الذاتي)

إن كل ما سبق الحديث عنه، كان متعلقا بالفضاء المفتوح الذي يشمل وجود ذوات اخرى تشارك الشاعر في بيان معاناته. ظهر في القصيدة أيضا الفضاء المغلق المتمثل بذات الشاعر، ولكنه اخفق في الحركة الذاتية ولم يستطع مواصلة السير في القصيدة داخل الفضاء المغلق، لذلك نراه يحول الحديث الى المخاطب، ليخرج نفسه من حال

---

(1) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: الثعالبي، ٤٦٤.

(2) الديوان: ١٦٠ - ١٦٣/ ٢٦٩ - ٢٧٠.

(3) اللغة والخطاب الأدبي: روبرت شولز، ١٠٢.

(4) كولردج: ٨٣.

الاغتراب لكنه في الابيات الاخيرة يعلن اخفاق مسعاه، فيعود ضمير المتكلم الى الظهور، والحدث ارتفع مع الابيات الاولى حتى وصل الى الذروة، وعاود الانخفاض في قوله (فجاءا ولما يقضيا لي حاجة) فنراه يقول:

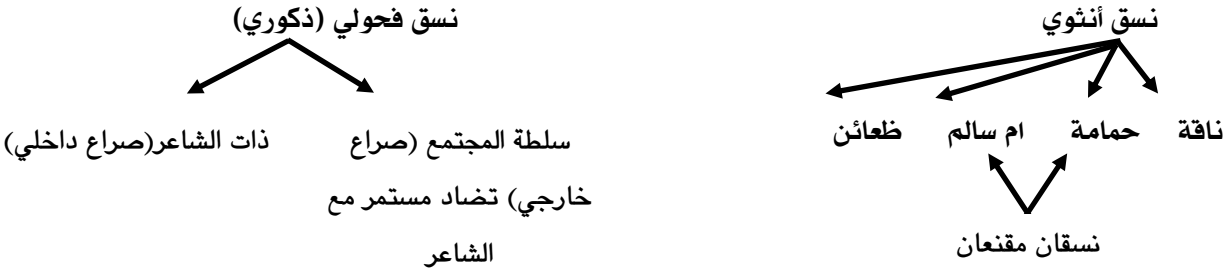
خليليّ إني مُشتكٍ ما أصابني لتسقيا ما قدْ لقيتْ وتعلما
أمنيكُما إنَ الأمانة منْ يخُنْ بها يحتمل يوماً منَ اللهِ مأثما
فلا تفشيا سرّي ولا تخذلا أخاً أبثكما منهُ الحديثَ المكتما
فجاءا ولّما يقضيا لي حاجةً إليها ولّما يبرما الأمرَ مبرما
فما لهما من مرسلينَ لحاجةٍ أسافاً من المالِ التلادِ وأعدَما
ألمْ تعلما إني مُصابٌ فتذكُرا بلائي إذا ما جُرفَ القومِ تهدّما
وزائرتي إنْ فرّقَ الدهرُ بيننا لأدفعُ إنْ تربّ عليّ تهدّما[1].

بدا حديث الشاعر مع صاحبيه لأزمة تتكرر مع كل فضاء سواء اكان مفتوحا ام مغلقا، فنراه قد انكفأ نحو الداخل بعد أن خفقت الحركة الخارجية فقد فتح قصيدته على فضاءات متعددة، واسترجع فنيا دقائق الامور بوساطة الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة، فكانت ابيات القصيدة الاخيرة ممثلة للزمن الحاضر بعد ما كان الارتداد مسيطرا على الابيات السابقة، فالمستقبل الذي يريده هو الماضي الذي كان، لذلك نراه يعيش في مرحلة هامشية لا يستطيع تخطي وضعية الفراق للعودة الى الاصل.

و ثمة هندسة معنوية في الابيات، حيث بدأت القصيدة بالسؤال (سلا الربع) وافضى به هذا السؤال في النهاية الى القبول بواقع الطلل، والاقتناع بلا جدوى وعبث مساءلته، وفي نهاية الابيات توجه بالطلب والسؤال الى صاحبيه، وانتهت القصيدة باخفاق مهمتهما.

فالشاعر في بداية النص اتجه من الداخل (الذات) الى الخارج (المجتمع) فاستعاد الرحلة والحمامة وصفات المرأة، أما نهاية النص فمثلت إنكفاء من الخارج نحو الداخل، اذ ايقن انه خسر وان حال الاغتراب قد تمكنت منه.

والشاعر نوع في أدواته الفنية، فقد تعددت الموضوعات ظاهريا لكنها افضت الى غرض وهدف واحد، فقد اعتمد العناصر الحكائية من اول القصيدة الى اخرها، ولون بالايحاء في حديثه عن قصة الحمامة وصور الهودج والمرأة تصويرا حسيا ومعنويا، ثم بعدها انتقل الى التعبير المباشر وقدم نسقين متقابلين في النص كالاتي:




واجه الشاعر غياب المرأة بالناقة (الاداة)، وبقوة العمل (الرحلة)، وبالوسيلة الفنية (الحمامة)، وانتقل بصورة تدريجية من فضاء اجتماعي الى طبيعي الى ذاتي مغلق، والحقيقة هي ان ثمة فضاءين متضادين داخل النص احدهما فضاء مغلق الرؤية والاخر فضاء مفتوح الرؤية.

(1) الديوان: ١٦٥ - ١٨٥/ ٢٧١ - ٢٧٦.

**الخاتمة:**

**١. إن المقاربة الزمنية في ميمية حميد بن ثور تحققت من خلال تركيز الشاعر على الغزل، فنرى في النص الغزل الجاهلي الذي منح الشاعر حرية اكبر في الحديث عن حبيبته، والغزل الخاضع لقواعد الاسلام الذي لايتعرض الشاعر فيها لذكر حبيبته الا في حدود معينة لايجوز تجاوزها، الا ان ميول الشاعر لكلا النمطين لم تكن متساوية، فكان ميله الى الغزل الجاهلي اكثر منه الى الغزل الاسلامي وذلك لتحكم عوامل كثيرة في معاني الغزل في الاسلام، ابرزها العامل الديني والاجتماعي والاخلاقي، فضلا عن أن الشاعر شهد أهم حدث في التاريخ والفكر الانساني وهو ظهور الاسلام، إلا أنه يختلف عن غيره من الشعراء المخضرمين أمثال حسان بن ثابت وكعب بن مالك وغيرهم لذلك نجد أن تأثير الأسلام يشكل تأثيراً ضعيفاً في أغراض ومعاني شعره. فقد ظل حميد ينظم بالمعاني والصياغة واللغة التي عرفت عند الجاهليين، والسبب في ذلك إما أن تكون أشعاره التي قالها في المرحلة الأسلامية ضاعت، أم أن تأثير المعاني الجاهلية كان قوياً في نفسه فلم يستطع التخلص منها في الصور والمعاني واللغة الغريبة التي كان يميل إليها. ونستخلص من هذا أن الشاعر لم يستفد من المرحلة التي قضاها مع الرسول (ص)، والصحابة رضوان الله عليهم، بالتمرس بمعاني القرآن والسنة وتوظيفهما في شعره كما فعل شعراء الدعوة الاسلامية، لأن التغيير كان تغييراً جذرياً في المعاملات والسلوك والمعتقدات، فكان من الطبيعي أن نجد ديواناً مليئاً بالقصائد التي ينافح فيها عن القيم الأسلامية التي دعا إليها هذا الدين، الا انه من الغريب الا يشير الى هذه الاحداث في ميميته، واكتفى بأبيات قليلة يشير فيها الى بعض الفضائل التي اقرها الاسلام لأنها فضائل انسانية ترسي دعائم المجتمع.**

**٢. إن الشاعر بذل جهدا كبيرا ليقيم نوعا من التوازن بين الامتثال لنهي الخليفة عن ذكر النساء والتغزل بهن، إذ لم يعد قادرا على التصريح بمن يهواه، وبين مافي ذاته من مشاعر تعود على البوح بها على طريقة الشعراء الجاهليين، ونلحظ ان الشاعر في حالة اتصال دائم مع الزمن الماضي، لانه يعي ان جمود الزمن في الحاضر وانغلاقه عليه انما يعني تغييب المستقبل وتعطيل حضوره، حتى الماضي الحركي الذي يعد فرارا من الحاضر لم تكن العودة اليه واستعادته امرا سهلا، لأن سكونية الحاضر قد اوصدت معظم طرق الخلاص.**

**٣. إن المتمعن في زمنية حميد يجد انها زمن كثيف متشابك، لكنه يدرك ان ذلك الزمن حتى في حالاته السلبية انما هو زمن لايكف عن التوهج بابداعاته، هذا الابداع الذي تنهض به لغة مقتدرة واعية بادواتها المعرفية والجمالية، فزمن القصيدة زمنان: زمن ذاتي خاص وهو الزمن الشعري الذي يتداخل فيه اكثر من زمن ويتحرك في اكثر الاتجاهات مكابدة ولوعة، وزمن موضوعي يبدو منكسرا ومنكفئا لذلك يتشكل خطابا يعلن عن إحباط الشاعر في مساعيه، وتمتزج فيه أزمنة متباينة، متوترة، ومأزومة بملامحها واساطيرها ورموزها وأساها.**

**ملحق بمعاني الغريب من المفردات:**

**أن تأيما: مقامها بغير زوج**

**الملوم: مبالغة الملوم**

**العهن: الصوف المصبغ من كل لون**

**هاب: من زجر الخيل**

**قعدك الله: قسم**

**الغنى: التزويج**

**عجلى: أسم ناقة**

**صرف: كأنها الجبل**

**عرم: يعرم ويشتد عليها**

**المنسم: طرف خف الناقة**

**البهرمان المقصم: العصفور المكسر**

**ساق حر: ذكر القمارى**

**ترحةّ وترنما: برنة حزن أو بكلمات غير مفهومة**

**الورق: جمع ورقاء: الحمامة**

**حماء: مؤنث أحم: سوداء**

**العلاطين: الرقمتان في أعناق الطير، وتكونان بلون مغاير للون الحمامة**

**عسيب: غصن**

**أشاء: نخل قصير**

**أسحم: أسود**

**يفري: يكثر العمل ويفرط فيه**

**السنا: ضوء البرق**

**يقتذي الطير: يغمض جفنه ثم يفتحه ليخرج ما فيه من القذى**

**الأباء: جمع إباءة وهي أجمة قصب**

**جرف قوم تهدم: نزلت بهم شدة**

**المصادر والمراجع:**


١. **الأغاني: أبو فرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.**

٢. **تأريخ مدينة دمشق: أبو القاسم علي بن الحسن الشافعي (أبن عساكر)، دار البشير، دمشق، د.ت.**

٣. **التفسير الأسطوري للشعر القديم: د. أحمد كمال زكي، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧.**

٤. **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: الثعالبي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.**

٥. **جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٣.**

٦. **حياة الحيوان الكبرى، كمال الدين الدميري، مطبعة الأستقامة، القاهرة، ١٩٥٤.**

٧. **ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.**

٨. **الشعر والتجربة: أرشيبالدمكليش، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣.**

٩. **الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.**

١٠. **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: د. نصرت عبد الرحمن، دار كنوز المعرفة العلمية، ١٩٨٢.**

١١. **الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في تطورها وأصولها)، د. علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١.**

١٢. **طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٨٠.**

١٣. **القارئ والحكاية، امبرتو ايكو، ترجمة: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦.**

١٤. كولردج، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨.

١٥. اللغة والخطاب الأدبي، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣.

١٦. المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، الدار السودانية، الخرطوم، ١٩٧٠.

١٧. من قضايا النقد العربي: محمد جمعة عبد الصمد، مطبعة الأمانة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

١٨. الموشح: محمد بن عمر المرزباني، تحقيق محمد علي البجاوي، دار النهضة، مصر، القاهرة، ١٩٦٥.

## ملخص البحث

يسلط البحث الضوء على مجموعة من الخصائص الفنية في شعر حميد بن ثور الهلالي من خلال الوقوف على إبداعاته ولمساته الخاصة في ميميته، وما تجلى فيها من جماليات من خلال تحليل النص الى العناصر المكونة له والمقيمة لبنيانه. فضلا عن دراسة الشكل والمضمون وما يتعلق بكل منهما من تقنيات وأفكار، مع التركيز على أنماط الصور الموجودة في القصيدة التي تحيل الى عدد من الرموز، والإيحاءات، التي يمكن تعليلها في ضوء التجربة الشعورية التي مر الشاعر بها، وذلك للتمكن من رصد مجموعة من الظواهر بصورة معمقة والتي أثرت بتلاحمها في المتلقي تأثيراً واضحاً.

## كورتە ی تویزینە وە کە

ئە م تویژینە وە یە تیشك دە خاتە سە ر کۆمە ڵێك لە و تە کنیکە هونە ری یانە ی کە لە هۆنراوە ی شاعیر( حمید بن ثور الهلالي) دا، بە کار هاتوون، ئە ویش بە هۆی وە ستان لە سە ر جێ دە ستی شاعیر بە تایبە تی ئە وە ی کە لە هۆنراوە ی (میمیە) کە یدا بە دی دە کرێت، وە هە روە ها ئە و جوانکاری یە ی کە روون و ئاشکرا دە ردە کە وێت بە هۆی شیکردنە وە ی ئە م دە قە شیعری یە بۆ ئە و بە شانە ی کە لێ ی پێك هاتووە، وە بووە بە هۆی تووندوتۆڵکردنی ئە و بناغە یە ی کە هۆنراوە کە ی لە سە ر دامە زراوە.

سە رە ڕای ئە وە ش ئە م تویژینە وە یە گرنگی داوە بە ڕوخسارو ناوە ڕۆکی ئە م هۆنراوە یە و هە موو ئە و تە کنیك و بیرو بۆچونانە ی کە تیایدا بە دی دە کرێت، لە گە ڵ دە ست نیشان کردنی ئە و وێنە شیعری یانە ی کە شاعیر بە کاری هێناون، کە وا لە خوێنە ر دە کات بگە ڕێتە وە بۆ چە ند هێمایە ك، کە دە بێتە هۆی سە رنج ڕاکێشانی بە جۆرێك، کە ببێت بە بە شێك لە دە قە کە و لێ ی تێ بگات، بە هۆی تیشك خستنە سە ر ئە و ئە زموونە ی کە شاعیر پیایدا تێپە ر بووە.

## Research Abstract

This research sheds the light on a range of functional properties in the poems of Humaid bin Thor Al-Hilali by standing on his creations and the special touches in his "Mimiyah", and the aesthetics of the manifested through the analysis of the text to its component and resident of its structural elements. As well as, the study of form and content and anything related to both of them in terms of techniques and ideas, with a focus on the patterns of the pictures in the poem that refers to a number of symbols and gestures, which can be explained in the light of the emotional experience over the poet, and so to be able to monitor a range of phenomena in depth and that affected their coming together on the recipient a clear impact.