ديوان نسمات الربيع: دراسة أسلوبية

ماهر سعيد عوض بن دهري*

تاريخ تسلُّم البحث : 2018/7/26م تاريخ قبول النشر: 2018/11/14م

الملخص

تستهدف هذه الدراسة الكشف عن أسلوب الشاعر صالح بن علي الحامد ، بالتركيز على النص المدروس – ديوان نسمات الربيع– لاعلى سواه ، ما يعني حاجتنا إلى (تفكيك) ورصد مناطق الإنتاج الدلالي، ويؤول هذا التفكيك إلى (تركيب) ؛ سعياً لاستعادة الخطاب كينونته الإبداعية الأولى، فكلُّ خطاب هو وحده صاحب الشرعية في تقديم نفسه لمتلقيه.

واتكأ الباحث على المنهج الأسلوبي، بوصفه أحد أهم اتجاهات المناهج اللسانية، ولكونه لايتجاوز النَّصَّ ولايتطاولُ عليه. وتمَّ تطبيق المنهج الخماسي – الذي اختطَّهُ الدكتور محمد عبدالمطلب – القائم على خمسة محاور: (الذات– الموضوع – الدلالة– الاستدعاء– الصياغة). فوقف البحث على الذات بتجلياتها المختلفة وظهورها المتعدد، إذْ لم تكن على حالة واحدة طوال الديوان، بل ظهرت في حالات متناقضة، فهي ذات متقلبة رجراجة، تظهر في صورة الفعل ونقيضه. ويُعدُّ الموضوعُ الشعريُّ الأداة الكاشفة والرامزة لتجلياتها وبيان مواقفها ممن حولها وما حولها.

ثم الخطوط الدلالية لكونها تنسج شبكة من العلاقات تضم في تضاعيفها المؤتلفات والمختلفات، ولاتعمل على تقديم تفسير نهائي، أو بلوغ حدّ الارتواء، بل تسير في طريق يقود إلى تأجيل المعنى، ويمكنُ عَدُّ هذا التأجيلِ احتجابا مؤقتاً ؛ إذْ تتسرَّبَ خيوط شمسه لتصل إلى مرحلة الانكشاف المرهون بلحظة الحضور. وتسرّب الحديث عن الاستدعاء وكانت الصياغة المحورَ الأخير،. ثم أهم نتائج البحث.

مفتتح:

إن دراستنا لديوان نسمات الربيع للشاعر صالح بن علي الحامد ستتعامل مع منجزات هذا الديوان من خلال منهج أسلوبي اختطه الدكتور محمد عبدالمطلب لدراسة الخطاب الشعري الحداثي يقوم على خمسة محاور هي: الذات– الموضوع – الدلالة– الاستدعاء– الصياغة.

وكأيّ دراسة فإننا سنحتاج إلى مقدمة تعمل على نوع من الكشف أو الإضاءة التي تعيننا في دراستنا، وهذا الكشف أو الإضاءة لا يعني ولوجنا إلى التفسير الذي يقودنا إلى نتائج جاهزة، أو إصدار أحكام، وترداد قوالب مصكوكة؛ بوصف هذا الأمر لا يتناسب مع الشعرية؛ ولذا فإننا سنقف على الخطاب الأدبي ذاته لتحليل الطريقة التي بُنيَ بها، أي للنظر في الشكل أو في الصورة التي اتُخذت إطاراً له، وذلك قبل البحث عن المعاني التي وردت في ثناياه؛ ولا يعني هذا الأمرُ الحدَّ أو التقليلَ من قيمة المعاني. وإنما لإدراكنا أن الخطاب الأدبي " يُقدّم نفسه أفضل مما يقدمه تفسيره[1].

ولأنّ لكلِّ بناءٍ مدخلاً، ولكلِّ مدخلٍ عتبة، ولأن العتباتِ كما يُقال: همسات البداية، فإنه قبل تقليبنا محتويات ديوان" نسمات الربيع" – موضوع الدراسة – يجدر بنا الوقوف على أولى العتبات التي تطالعنا، وهي العنوان، بوصفه العتبة الرئيسية التي تفرضُ على المتلقي تفحَّصَها واستنطاقها قبل الولوج إلى أعماق أي نص، وقد قيل في المأثور الشعبي" المكتوب يظهر من عنوانه".

ولأن العنوان من أهم العتبات النصية، بما يساهم به في توضيح دلالات النص، وإضاءة معانيه الظاهرة

* أستاذ مساعد مشارك اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة حضرموت.

والخفيّة؛ من هنا غَدَا الوقوف عليه أمراً ضرورياً؛ لأنه هو المفتاح الذي يتيح سبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، السير في دهاليزه الممتدة، وحين نقول: إن العنوان من أهم العتبات فإننا نعني بالعتبات" المداخل التي تجعل المتلقي يُمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض، وهو أيضاً البهو – بتعبير لوي بورخيس– الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة، والحوار قائم في شكليه العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة[2] من هذا يتبين أن تشكيل العنوان في أي نص من النصوص لا يكون اعتباطيا، ولكنه يرتبط بمتن النص أيَّما ارتباطٍ، بل إنه جزءٌ لا يتجزَّأ من المتن، فالكاتب يوليه اهتماما بالغا، ويمنحه الكثير من مجهود الفكر والوقت ليختاره بشكل ينسجم مع النص ويجذب إليه الأنظار؛ لأن " العنوان يمدّنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراسته[3]، فالعنوان وجه النص مصغّرا على صفحة الغلاف.

من هذا كلّه وغيره وجبَ الوقوف عند العنوان وعند غيره من العتبات المجاورة للنص؛ لأنها ليست عناصر زائدة أو عبثية لا فائدة منها، بل هي عنصر ضروري في تشكيل الدلالة، وإثراء المعنى .

عنوان الديوان (نسماتُ الرَّبيع) عنوان مركب من مضاف ومضاف إليه، وهو جملة اسمية حذف أحد ركنيها، فإن شئنا جعلنا المحذوف مبتدأ فقلنا:" هذه نسمات الربيع، أو "هكذا نسمات الربيع"،(هذه القصائد نسمات الربيع) وإن شئنا جعلنا الخبر محذوفاً وقدرناه مثلا: (نسمات الربيع قادمة) أو (نسماتُ الربيع قصائدُ الديوان جميعاً) أو نحوه، وللقارئ أن يقدّره بعد ذلك بما يشاء. وفي كلتا الحالتين يتجاوز العنوان بُعده المرجعي، وحدّ المواضعة اللغوية ليلِجَ إلى دائرة الشعرية وآفاق الانزياح.. حيث يغدو (الربيع) معادلا للشّبيبة، و(النسمات) استعارة للنص[4].

ولأن العنوان في الخطاب الشعري . مثل باقي الخطابات الأدبية . جزء عضوي يتعالق بما يمكن أن تطرحه البنية الشعرية من دلالة وإيحاء، ولا تتوقف صياغة العنوان على مهارة الشاعر في تعيين التشارك الدلالي بين العنوان والمتن فحسب، وإنما في إرغام القارئ منذ الوهلة الأولى على دخول دائرة الإغراء والمراوغة بوصف العنوان أول مواجهة للقارئ مع الكتاب؛ لذا لا يكفي عند وقوفنا على العنوان أن نحدد المحذوف ونقدّره ثم نمضي لاسيما ونحن نزعم أنَّ اختيار عنوانات الدواوين والقصائد تمثل "مؤشرا سيميولوجيا ذا ضغط إعلامي موجَّهٍ إلى المتلقي لمحاصرته في إطار دلالة بعينها تتنامى في متن الخطاب الشعري في وضوح أحيانا وفي خفاء أحيانا أخرى[5]. ونظراً لأن صياغة العنوان لا تتوقف على مهارة الشاعر في تعيين التشارك الدلالي بين العنوان والمتن فحسب، وإنما في إرغام القارئ منذ الوهلة الأولى على دخول دائرة الإغراء والمراوغة بوصف العنوان أول مواجهة للقارئ مع الكتاب فقد أثار البار تساؤلا عن سبب اختيار الشاعر" هذا العنوان من عنوانات قصائد الديوان دون سواه؟ ألأنَّ القصيدة التي اشتملت على هذا العنوان هي أعلى قصائده سبكا، وأسماها حبكا، وأجودها صوغا وحوكا؟

وقد يقول قائل: إن الاختيار جاء على ما جرت عليه العادة من أن يكون اسم الديوان هو اسم إحدى القصائد أو جملة من جمله، أو على أفضل قصيدة في الديوان؛ لكن البار لا يُسلِّم بهذا؛ لأنه" لو جرى الأمر على هذا الافتراض كان على الشاعر أن يُخرج القصيدة مستقلة فلا تزاحمها قصائد أخريات، ولكن ينبئ عن أنها ألصق قصائد الديوان بالمنزع التجديدي فيه من جهة الموقف والرؤية، ومن جهة محاولة لغة الشعر في تجاوز المعجم المغلق والانسراب إلى فضاء الدلالة.

وبنظرة سريعة في لغة الشعر التي تشكلت منها

القصيدة نتبين مدى انزياحها عن لغة الشعر التي شاعت في قصائد سابقيه. فهي نابعة من طبيعة الموقف الشعوري الذي انبثقت منه القصيدة. وإنها قائمة على نوع من التفاعل الحميم بين الذات المتكلمة في النص وصور(الطبيعة) من حولها، وهو يتمثل في انفعال الذات بشذا الربيع تنثّه النسمات الباردة تهب عند الأصيل، وما يخلعه الربيع على الطبيعة من مراءٍ تتنوع صورا وتتعدد أشكالاً، مما يبعث البهجة في النفس فتفيض بالشعر والذكريات[6].

وذكر النسمات الربيعية التي يستحضرها العنوان (نسمات الربيع) بصيغة الجمع(نسمات) يشير دلالياً إلى التعدد التقديري، والتعدد الانتشاري لانتشار النسمات، وتعدد طبيعة هذه النسمات، كما يُحيل إلى أجواء احتفائية بهذه النسمات، حيث كُرِّرت خمساً وعشرين مرة، بوصفها رمزاً للحياة والبعث والاخضرار وتفتح الأزهار بألوانها المختلفة التي تسربت إلى قصائد الديوان فبدت معه متعددة الألوان والأشكال أو الصيغ بين الإنشاء والخبر .

وعنوان الديوان" نسمات الربيع" هذا التركيب الذي حذف مبتدؤه الذي قدرناه" هذه – هكذا" قد ارتبط معجمياً بالروائح الزكية التي تحملها معها من جهة، وبالتغيُّر الذي يصاحبها وما يعقبها من اخضرار ونمو للأشجار، وما يعكسه هذا النمو من تغيّر في الطبيعة هذا التغير الذي بدا واضحاً من خلال تغير شكل النسمات الواردة في الخطاب، فتارة هي نسمات، وأخرى هي نسيم، وثالثة هي نسمة، ورابعة هي نسم.

أولاً: الذات:

ينبّه الدكتور محمد عبدالمطلب إلى أن" مواجهة الذات في الخطاب الشعري تحتاج إلى قدرٍ من الحذر حتى لا يكون هناك خلطٌ بينها وبين المبدع، إذ إن الثاني هو الذي يشكل الأولى، ويتعامل معها بلا وعي غالبا، وفي وعي أحيانا، ...وهذا يعني أن الذات – في مفهومنا– جزء من الموضوع، لكنه انفصل عنه ليدخل في بناء صياغي مميز له أحقية الدراسة المستقلة، ومعنى التميّز هو الانتماء الصياغي إلى المبدع دون أن يكون لوحة إسقاط له [7].

والمتأمل في ديوان" نسمات الربيع" يجد أن الذات كان لها حضور بارز ومُلفت، يمكننا معه القول بأنها تغلغلت في جزئياته جميعها، وعند إحصاء ضمائر الذات الدالة على المتكلم نجد أنها ترددت في الديوان ستمائة وثلاث وأربعون مرة، وهو تردد مكثّفٌ يدل على الحضور المباشر، ذلك أن هناكَ ترديداً آخر غير مباشر من خلال ضمائر الخطاب العائدة على سبيل التجريد، فقد ترددت ضمائر هذا النمط سبعاً وثمانين مرة ثم يأتي تردّدٌ ثالثٌ لها من خلال ضمير الغياب الذي بلغ مائتين وثلاث مرات، فعلى هذا تكون جملة الضمائر المنتمية إلى الذات تبلغ تسعمائة وثلاثةً وثلاثين ضميرا.

وإذا علمنا أن الديوان قد حوى ثلاثةً وخمسين نصاً منها تسعٌ وثلاثون قصيدة وأربع عشرة مقطعة، فإن هذا يعني أن معدل التردد لكل نص هو ثماني عشرة مرة تقريباً، وهذه الزيادة في ضمير الذات تدلنا على أنها أصبحت مكوناً من مكونات الموضوع، وهذا يقودنا إلى الحديث عن أمرين أو عنصرين هما: الذات، والمبدع أو بعبارة أخرى فإن هناك اختلافاً بيّنا بين هذين العنصرين، فهما لا يشكلان شيئاً واحداً، فهناك الذات التي هي المبدع، وهناك ذات أخرى.

يقول الحامد في قصيدة "الشاعر":

دَعُــوْهُ جَهِلتُمْ شـأنَهُ وهــو شَاعِرٌ
تَرَاهُ وَدِيْعَاً وهــو فِي الكَـوْنِ سـائحُ
يَعِيْـشُ عَـلَى الغَبْراءِ جِسْمَاً وَإنّه
عَلَى ذَرْوَةِ الجَـوْزَاءِ غَـادٍ وَرَائِحُ

فَخَلُّوْا فُؤَادَاً مَاجَ بالشِّعرِ صَدْرُه
أيخشَى ظَلاَمَاً وَهُوَ فِي النُّوْرِ سَابِحُ
إذا ضَاْقَتِ الدُّنْيَا عَلَيْهِ تَفَسَّحَتْ
لَدَيْهِ بآفاقِ الخَيَـالِ الْمَسَارِحُ
تَحَيـرَّتِ الأَلْبَابُ فِيْهِ وَمَا دَرَتْ
يَجِـدُّ بِمَـا يُبْدِيْهِ أَمْ هُوَ مَازِحُ
فَحِيْنَاً يُبَارِي مَـارِدَ الجِنِّ فِي الثَّرَى
وَطَـوْرَاً لأَمْلاكِ الصّفِيْحِ يُصَافِحُ[8]

فالأبيات هنا تتحدث عن المبدع المطلق أو قل هي حديث عن الشاعر أيِّ شاعر، يدلنا على ذلك تنكير الشاعر أولاً، ثم ضمير الغياب المتكرر، فهو الشاعر الموجود الآن والشاعر الغائب الذي سيأتي.

ومما لا خلاف عليه أنه أثناء حديثنا عن الذات فإننا لا نتحدث عن ذات لها حالة واحدة ثابتة قارة؛ وإنما هذه الـذات تعتريهـا أصـناف مـن التغيّـرات وأشـكال مـن التبدّلات، ومما ينبغي التنبه لـه أن هذه الذات لم تكن على حالة واحدة طوال الديوان، فعند رصد تحولات هذه الذات فإنها تتكشف لنا حالات متناقضة، فهي ذات متقلبة رجراجة، تظهر في صورة الفعل ونقيضه، ومرد هذا الأمر أنها احتلت حيّزا كبيرا في مساحة الموضوع مـن جهـة، ومـن جهـة أخـرى فإنـه يعـود إلـى الحالـة الشعورية التي تمارس فيها الذات إنتاج العمل الأدبي.

فقد تظهر هذه الذات سائحة تعيش في الأرض جسماً وتُحلِّقُ في السماء روحاً، تضيقُ عنها الدنيا فلا يَسَعُها الإ خيال المسارح كما جاء في البيتين الأوليين من الأبيات آنفة الذك[9] ، وتارة يطالب النّسمات أن ترتفع به عمّا يُدنِّس الحُبَّ كما في قوله:

وَحَلِّقِيْ بِيْ فِيْ سَمَاءِ الْهَوَى
والطُّهْرِ عَنْ دُنْيَا الْغَرَامِ الْخَلِيْع[10]

وطلب التحليق والارتفاع هاهنا فيه من السمو والطهارة، ما من شأنه تخليص الذات من الأدران الحسية والمعنوية. وتارة أخرى يدعو إلى عكس ذلك فيدعو للتمتع بلذات الحياة ومخاطبة المحبوبة بالسماح له بارتشاف ريقها حيث يقول:

وَامْنَحِيْنَا مِنْ سَلْسَبِيْلِكِ رَشْفَاً
فَسَيَأْتِيْ يَوْمٌ وَلا سَلْسَبِيْل
وَاغْنَمِيْ فُرْصَةَ الشَّبَابِ انْتِهَازَاً
فَهُوَ كَالْفَجْرِ عُمْرُهُ لا يَطُوْل[11]

أو تراها ذاتاً سعيدة مترنمة سائحة متفاعلة مع الكون تضحك وتُسر فيشاركها الكون هذه السعادة والسرور، وتبكي فيبكي معها:

إذا سُرَّ هشَّ الكَوْنُ بِشْراً وَإِنْ بَكَى
بَكَتْ حَزَناً أَشْفَاقُهُ وَالأَبَاطِحُ[12]

فالذات الشاعرة هنا تناظر بين الطبيعة وحالتها النفسية، وترى في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركها عواطفها، وقد غلّبت الذات الشاعرة السعادة على الحزن حين اعتمدت على التشارك أو المشاركة من جهة، فسرورها يقابله سرور الكون بكل ما فيه، وعلى تقليل الحزن من حيث المشاركون فيه فإن بكاءها يقابله بكاء في الأشفاق والأباطح فحسب. وحيناً تظهر الذات متفائلة ترى الكون جميلاً ينبغي التمتع به، كما في قوله:

هَذَا الجَمَالُ فَقَفْ تَمَتَّــ
ــعْ ما اشْتَهَيْتَ بِلا حِسَاب[13]

ولأن الحامد رومانسي الاتجاه والنزعة فقد كان للطبيعة ظهور واضح ووجود بارز في أشعاره، وقد تفاعلت الذات مع الطبيعة التي احتضنت ساعاتها الجميلة ولحظاتها المرحة، فقد خاطبت الذاتُ الطبيعةَ وشعَرت معها بالدفء والمشاركة والحنان، فصدحت تقول:

فَلِلَّهِ كَمْ ضَمَّتْ ظِلالُكِ شَمْلَنَا
صَغِيْرَيْنِ لَمْ نَدْرِ هَمَّا وَلا كَرْبَا
حَنَوْتِ عَلَيْنَا كالرَّؤومِ تَعَطُّفَاً
وَأَرْضَعْتِنَا فِيْ ظِلِّكِ الطُّهْرَ وَالْحُبَّا !

وَأَفْعَمْتِ رُوْحَيْنَا مَرَاحَاً وَصَبْوَةً
وَأَلْهَمْتِنَا الأَحْلامَ وَالأَمَـلَ الـرَّحْبَا
إلَيْكِ خَرَجْنَا نَنْشُدُ اللَّهْوَ وَالصِّبَا
فَعُدْنَا وَكُلٌّ نَاشِدٌ فِيْ الْهَوَى قَلْبَا[14]

كما تحدثت الذات عن مرور اللحظات السعيدة بسرعةٍ لم تشعر معها الذات بانقضائها إلا من خلال غروب الشمس الذي يعني انتهاء يومٍ لن تنساه؛ ولهذا يظلُّ لها حيّز في ذاكرتها، فيقول:

وَكَمْ ضَحْوَةٍ لَمْ نَصْحُ إلاّ بِشَمْسِهَا
قد انْحَدَرَتْ مِنْ أوْجِهَا تَنْتَحِيْ الْغَرْبَا
وَقَفْتُ لِحَسْنَائِيْ بِـرُوْحِيْ وَنَاظِرِيْ
أعُبُّ الْهَوَى مِنْ حُسْنِ طَلْعَتِهَا عَبَّا

إلى أن يقول:

وَنَشْدُوْ بِلَحْنِ الحُبِّ وَالطَّيْرُ هُتَّفٌ
وَفِيْ الدَّوْحِ عَزْفٌ للصَّبَا يَمْلأُ الشِّعْبَا
تُعِيْدُ صَدَانَا الشُّمُّ وَهِـيَ ثَوَابِتٌ
لَهَا مِنْ جَلالِ اللَّهِ مَا يَبْعَثُ الرَّهْبَا
وَعُشْبُ الرُّبَى يَهْتَزُّ نَشْوى وَفَـوْقَهُ
شُعَاعُ الضُّحَى مِنْ حَوْلِنَا رَاقِصٌ عُجْبَا
وَقُمْنَا نَـؤُمُّ الدُّوْرَ نَرْجِفُ خِيْفَةً
عَلـَىْ أنَّنَا لَمْ نَجْـنِ إثْمَاً وَلا ذَنْبَـا[15]

تميل الذاات الشاعرة إلى الدخول مع الطبيعة والأشياء في تبادل الممارسات، فتؤنسن الأشياء ويشيّأ الإنسان؛ إنها تحاول أن تتقمص الوجود، وأن يكون صوتها متشبعا بفلسفة وحدة الوجود،" فلم تعد الطبيعة مجموعة من الأشياء المخلوقة، وإنما أصبحت مجموعة من الإشارات، أي أنها تحولت إلى غابة من الرموز[16] وهكذا تتوحد الذات ومحبوبها مع الطبيعة الجميلة وتندغمان فيها، وتبادلهما الطبيعة الحبَّ وتهيئ لهما ما يسعدهما فيسكران على طريقة المتصوفة حيث يضِجُّ النص بالمعجم الصوفي وبِنَفَس الشّابي كما في قوله في قصيدة الصباح الوليد[17]:

بِجَمَالِ مُحَيَّاكَ السِّحْـرِيْ
لا تَصْرِفْ ثَغْرَكَ عَنْ ثَغْرِيْ
دَعْنِيْ أتَـرَشَّـفُ فِيْ لَـهَـفٍ
مِنْ بَــرْدِ مُقَبَّلِـكَ الدُّرِّيْ
وَأَبِـحْ لِـيْ كَأْسَكَ أحيَ بِهَا
أبَدَاً أتَعَثَّرُ فِـيْ سُكْرِي
وَاجْعَلْ أنْفَاسَكَ لِيْ ذِكـرَاً
تُحْيِيْ مَا أقْفَرَ مِنْ عُمْرِي !
واتْرُكْ بِـيْ صَدْرَكَ مُلْتَصِقَاً
يُوْحِيْ مَا شَاءَ إلَىْ صَـدْرِي !
وَابْعَثْ مِن لَحْظِكَ لِي قَبَسَاً
يُـوْرِيْ بِـيْ أخْيِلَةَ الشِّعْرِ !

فالذات في النص دخلت في سلسلة علاقات مع الآخر المحبوب، حيث آثرت الذات حضور المحبوب الذي زاد حضوره على حضورها، فقد تكررت الذات بضمائر المتكلم اثنتي عشرة مرة بينما الخطاب ثلاث عشرة مرة، وبدت الذات في حالة ضعف واحتياج للمحبوب الذي كان سبباً لبقائها حية، بوصفها (ماء يُترشّف– وهواءً يُتنفس – ونوراً يوري). وقد بدت الذات ضعيفة محتاجة وتبدّى ذلك في القسم (بجمالِ) والمُقسم به يكون مُعظّماً، وكذلك بتكرار فعل الأمر خمس مرات في دلالة على الخضوع دلّ عليها ما صاحب فعل الأمر (دعني أترشف، أبحْ.. أحيَ بها، اجعل أنفاسك ..تُحيي، اترك بي.. يوحي، ابعث من..يوري). ثم تلتحم الذات مع مكونات الطبيعة فيتشاركون السعادة يقول[18]:

قُمْ هَاتِ شَرَابَكَ وَالْقَدَحَا
فَجَبِيْنُ صَبَاحِكَ قَدْ وَضَحَا
وَنَسِيْمُ الصُّبْحِ أتَـى ثَمِلاً
أشَمَمْتَ شَذَاهُ وَقَـدْ نَفَحَا

وَالْفجْرُ طَغَى مِنْ مَنْبَعِـهِ
بَحْـرَاً مِـنْ مَشْرِقِـهِ طَفَحَا
يُـوْحِي للشَّاعِرِ أخْيِلَـةً
تُنْشِيْـهِ وَتَمْلَــؤُهُ مَـرَحَـا
قَدْ هَشَّ الرَّوْضُ لِمَقْدَمِهِ
وَافْتَـرَّ الزَّهْرُ بِـهِ فـرَحَا
قِيْثَــارَةُ جَــدْوَلِهِ عَـزَفَتْ
فَلِذَاكَ الطَّيْرُ لَهَا صَـدَحَا

يبدو واضحاً سيطرة التشخيص على الصور الشعرية، ومردُّ الأمر في ذلك إلى طبيعة الذات الشاعرة وحبها لأن تشاركها الطبيعة وكل ما يحيط بها وجدانها ومشاعرها؛ وتأتّى لها ذلك من خلال نفخها فيها من روحها، فبعثت فيها الحياة وتمثلت أشخاصاً تتفعل معها وتشاركها كل ما تشعر به، " إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم [19]، وفي الخطاب عموماً تركيز على الزمن، فالخطاب قد حمل عنوان (الصباح الوليد) وتكرر لفظ الصباح والصبح تسع مرات في الخطاب كله، منها مرات ثلاث في هذه الأبيات المذكورة آنفاً (صباحك، الصبح، الفجر) بما تنثره لفظة(الفجر، الصبح) من دلالة الأمل؛ إذ أصبح الفجر في العرف اللغوي دالا على الحرية، والتفاؤل بولادةٍ واقعٍ جديد، وهو تفاؤل بالتغيير الذي سيتحقق حيث لم يذكر الليل إلا مرتين، إحداهما "استأنف رحلته" في دلالة ضمنية على زوال الظلم والظلام، والأخرى الليل فيها "شابَ " دلالة على انسلاخه من صفته التي تلازمه وهي الظلام إلى البياض بما يعني تبدل ناموس الطبيعة.

وتارة أخرى تدعو للحياة بوصفها فرصة ينبغي استغلالها، كما تدعو للتحلي بالأمل وطرد النواح والتشاؤم[20]

اسْتَفِقْ واغْنَم الصِّبَا قَبْلَ أنْ يفــ
ــجأكَ الشَّيبُ مُؤْذِناً بِرَوَاحِك
قَـمْ تمــلَّ الحيَـاةَ وَامْـلأ غِنـاءً
جوَّ رَوْضٍ مَلأتَهُ مِـــنْ نُوَاحِك
واشــدُ بالفنِّ للطبيعَــةِ وارْسُمْ
رائِعَاتِ الرُّؤى عَلَى ألواحِك
فَعَـلامَ تَنُـوْحُ والطَّيـرُ تشدو
وَزُهُورُ الرُّبَى إلَيْكَ ضَوَاحِـك

الخطاب دعوة واضحة لمغادرة مربع الحزن الذي فرضه على نفسه، وهذه الدعوة من خلال تكرار فعل الأمر سبع مرات، وفعل الأمر يدل على عدم تحقق هذه الدعوة بعد، في حين أن المؤكد هو تخييم الحزن وقد بدا ذلك من خلال أمرين، الأول هو:الفعل الماضي(ملأته من نواحك)، والثاني هو دلالة كلمة ملأته؛ ولأن الشاعر متفائل فقد جعل في موازاة الحزن المتحقق فرحاً متحققاً كذلك من خلال الفعل المضارع الدال على التجدد(الطيرُ تشدو) وكذلك الجملة الاسمية الدالة على الثبات، وهي(زُهُورُ الرُّبَى إلَيْكَ ضَوَاحِك). وقد تتحول الذات في تغيُّرٍ مفاجئ فتظهر حزينة تعاني الذكريات والحنين كما في قوله[21]:

يـا سَاعَةً! يَـا لَكِ مِـنْ سَاعَـةٍ!
كَـرَرْتُ فِيْهَا كَـرَّةً فِـيْ السِّنِيـنْ
ذَهَبْتُ فِيْ الْمَاضِيْ فَلـمْ أسْتَفِد
إلاّ أسَىً الذِّكْرَي وَوَجْدَ الْحَنِيْن

ولأن تجربة الشاعر التي تسيطر عليها العاطفة هي التي تحدد نوع المفردات المكونة لإنتاجه الشعري، فإذا كانت العاطفة رومانسية مبتهجة، فإن الألفاظ تأتي – كذلك – مبتهجة تعبر عن الفرح والسعادة، وإذا كانت يائسة حزينة الألفاظ – كذلك – مغرقة في الحزن واليأس " فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم

المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص كينونته في سياق النصوص وللمنشئ تفرده بين المنشئين[22]، وهذا التفرد يأتي من قدرة المبدع على شحن الألفاظ بإيحاءات جديدة يختص بها دون غيره، حتى تصبح خصيصة من خواص أسلوبه الشعري. وقد قال[23]:

حـيْنَ تَـوَافَيْنَا عَلَى نَجْـوَةٍ
تَضِلُّ عَنْهَا حَـائِمَاتُ الظُّنُوْن
وَرُمْتُ أَنْ أَشْكُوْهُ بَعْضَ الهَوَى
فَسَابَقَتْنِيْ مُـــرْسَلاتُ الشُّئُوْن
تَعَطَّلَـتْ كُلُّ اللُّغَـىَ بَيْنَـنَـا
وَاسْتُبْدِلَتْ عَنْهَا لُغَاتُ العُيُوْن

هكذا تدلُّ الألفاظ على مدى الحسرة التي تضجُّ بها نفس الذات الشاعرة من عدم تمكينه مما يريد نجده يسوق كل ما يسعفه به خزينه اللغوي من ألفاظ تدلُّ على أن الأجواء مهيأة لينال ما يريد، من مثل(توافينا على نجوة، تضل عنها) يأتي البيت قبل الأخير في الخطاب ليعكس الحزن(ذكرى تململتُ لها باكياً...) [24]

لكن هذا الأمر لم يكن هو الحالة الدائمة للذات، فقد ظفرت ببعض ما أرادت وتمنت، فلم تكن كلُّ حالات الذات في حبها تقف ضد رغبات الذات؛ بل هي تسمح له في بعض المواطن بالحصول على ما تريد مما يشعرها بالسعادة الغامرة كما حدث في قوله[25]:

هَلْ تَذْكُرِيْنَ شُعُوْرَنَا
حِيْنَ الْتَقَتْ مِنَّا الشِّفَاهْ
وَعَبَبْتُ مِـنْ فَمِكِ الْمُعَطَّـ
ـــــرِ نُـوْرَ أَحْلامِ الْحَيَاهْ
لَمَّـا عَـرَتْنَا غَيْبَـةُ الـــــ
ـــعُبَّادِ تَاهُوْ فِـيْ الصَّلاهْ
طَارَتْ مَشَاعِـرُنَا فَكُـــــ
ـــلٌّ عَنْ جَمِيْعِ الْكَوْنِ سَاهْ
فَرَشَفْتُ مِنْ شَفَتَيْكِ كَـا
سَ الْحُبِّ صَافِيَةً طَهُوْرْ
وَنَشَقْتُ مِنْ أَنْفَاسِكِ الـ
ـــظَّمْيَاءَ أَنْفَاسَ الزُّهُوْرْ

وقد أثّر هذا الحزن على الذات فباتت تعاني طولَ ليلها، ويحاول أن يبث في الألفاظ روحه، بأن يفجر الطاقات الكامنة داخل اللفظة المستخدمة، وذلك عن طريق العاطفة التي تساعده في انتقاء الألفاظ المناسبة لتجربته، وتساعده – أيضا– في إخراج اللفظة من مكمنها التراثي – المتعارف عليه– إلى معنى جديد مليء بالإيحاء والرمزية، وبهذا فإن" العاطفة قد تظلل بعض الألفاظ بظلال خاصة حتى يستعملها الفرد، وأن هذه الظلال تختلف باختلاف الناس وتجاربهم في الحياة[26] كما برز في قوله[27]:

دَعْنِيْ أُبَدِّدُ عَـنْ نَفْسِي بَلابِلَها
حِيْنَاً فَـإِنِّيْ فَتَـىً جَمـــٌ بلابِلُهُ
كَمْ بِتُّ أَرْعَىَ النَّجْمَ مِنْ شَجَنٍ
أَكَابِدُ اللَيْلَ حَتَّى بَانَ فَأَصِلُهُ

وهكذا يَعظم الأسى الذي تعانيه الذات حتى يجعلها تبثُّ هذه المعاناة فتصرخ قائلة[28]:

عَظُمَ الأَسَىْ فَشَكَوْتُ مَاْ بِيْ رَاثِيَاً
وَالنَّفْثُ قَدْ يُشْفَىْ بِهِ المَصْدُوْرُ

ولا تجد الذات الشاعرة تعبيراً يعكس ما تعانيه مثل (النفث) وتصوير الحالة بـ(المصدور) لتضع إمكانية الشفاء في حالة مشكوك بها باستخدام(قد) التي تفتح باب الاحتمال بما تعنيه من إمكانية التحقق وعدم الإمكانية في الوقت آنه. وقد تستعطف الذاتُ الآخر فتخاطبه قائلة[29]:

وَاصْغِيْ لِقَلْبٍ شَاعِرٍ قَدْ شَكا
مِنْ حُبِّهِ والْحَظِّ سُوْءَ الصَّنِيْع

ويأتي الاستعطاف ليكشف مدى تعلّقها بمحبوبها، وأنها مخلصة في هذا الحبِّ ومُعذَبَة لا هَمَّ لها سوى

رضا المحبوب، فيقول[30]:

فَاْحْنَيْ عَلَىْ قَلْبٍ تَعَذَبَ فِيْ الْهَوَى
وَأَتَاكِ مُرْتَمِياً عَلَىْ قَدَمَيْكِ
احْنَيْ عَلَيْهِ فَمَا الْحَنَانُ وَمَا اسْمُهُ
إنْ كَانَ لا يُلْفَى الْحَنَانُ لَدَيْكِ

وتقف الذات مخاطبة المحبوب راجية وطالبة حنانها، لكنها تعمد إلى تغييب نفسها من خلال تنكير القلب وإسناد الفعلين للغائب (تعذَّب، أتاكِ) ومن خلال ضمير الغائب(عليه)، بينما تمثل حضور المحبوبة من خلال الفعل (احني) الذي تكرر مرتين، ومن خلال ضمير الخطاب(أتاكِ، قدميكِ، لديكِ).

وحالات الحبِّ التي تمرّ بها الذات تتغير معها هذه الذات بحسب وقعها في اللحظة التي تتحدث أو تنتج النص، فقد تبدو الذات شاردةً حائرة تعاني آثار الحب ولواعج العشق ثم تظهر في حالة وهي منتشية، كما برز ذلك في قوله:

رَفَـعَ الصَّـبُّ إلَيْهَـا طَـرْفَــهُ رَانِـيَا
قـائِلاً: مَرْيَمُ ! لاتَدْرِيْنَ مَــاْذَاْ بِيَا !
وَهُنَـا خَــرَّ عَــلـىْ أَقْـدَامِهَا جَاثِيَا
غَارِقَاً فـيْ دَمْعِـهِ مُنْتَحِباً شَـاكِيَا
فَحَنَتْ تَمْسَحُ عَنْهُ دَمْعَهُ الْجَارِيَا
فَدَنَا يَرْفَعُ مِنْهَا الكَفَّ بِالْمِعْصَمِ
مُدْنِياً ذَاكَ إلَىْ أَضْلاعِهِ السُّهَّمِ
قائلاً شَيْءٌ هُنَا فِيْ الصَّدْرِ قَد شَفَّنِــيْ
كُلَّمَا حَـاوَلْتُهُ بالنَّعْتِ لَمْ أُتْقِنِ
هَا هُــنا أَنْفَسُ كَنْـزٍ يَقْتَنِـيْ الْمُقْتَنِــيْ
هَا هُنَـا حُـبٌّ وَقَـلْبٌ خَـافِقٌ لا يَـنِـيْ
عَاْصِفَاتُ الشوْقِ قُد أَوْهَنْهُ حَتَّىْ فنيْ[31]
حَيْثُ كَاْنَتْ غَيْبَةٌ فِيْ غَيْرِ مَا مَأْثَمِ
الْتَقَىْ أَثْنَاءَهَا الْمَبْسِمُ بالْمَبْسِمِ !

وبعد هذا الشرود وهذه الحالة من الشكوى يتحقق للذات ما أرادت، أو بعضٌ مما أرادت فإذا هي تقول:

فَتَرَى الشَّارِبَ قَدْ طَاحَ عَلَىْ الْخمْرَةِ
وَتَـرَى النَّحْلَةَ قَدْ مَاتَتْ عَلَىْ الـزَّهْرَةِ
وَهُنَـا سَادَ سُكُـوْنٌ غَامِرُ الـرَّهْبَـةِ
وَسَــرَى هَمْـسٌ مِنْ المُهْجَــةِ لِلْمُــهْجَةِ
وَفُؤادُ الصَّبِّ فِيْ خَفْقٍ ، وَفِيْ رَجْفَةِ[32]

تكمن قدرة الذات الشاعرة على تحميل الألفاظ المستخدمة في خطابها الشعري – قليلة أو كثيرة – دلالات وإيحاءات جديدة، تعطى للفظة قوة، وتجعل كلماته تتمتع بذاتية واستقلال في معجمه، فـ" للكلمات كيان مستقل في الكتابة والطباعة، وتتمتع بذاتية ومكانة مستقلة في المعجم[33]، فإذا بنا نرى الشارب قد طاحَ على الخمرة، ونرى همساً سرى من المهجة للمهجة، إنها حالة من حالات الغيبوبة وفقدان الوعي مع بقاء الحياة التي يمثلها خفقان الفؤاد ورجفته، إن الذات الشاعرة تميل" بدلا من إبراز الشيء أو الموضوع المعاين والسعي إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح إلى الحركة بعيدا عن الشيء وتجنب إبراز تفاصيله الجزئية، وإلى توجيه ضوء خفيف ظلّي باتجاهه، لكن بقدر كبير من الانحراف عنه، إنها لغة تمس المرئي عن بُعد بلمسات رقيقة وتغيبه بطرق مختلفة[34]

وقد يعتري هذه الذات حزنٌ بسبب ما تتعرّض له من مصائب فقد ظهر الحامد حزيناً لوفاة والده، بعد أن عاش فترة يشعر بالسعادة في كنف أبيه في وقت سابق، يقول[35]:

كَانَتْ حَيَاْتِيْ جَنَّةً بِكَ أُزْلِفَتْ
حَتَّىْ ثَوَيْتَ فَحَاْلَ بَعْدَكَ حَاْلِي
قَدْ كُنْتُ أَمْرَحُ فِيْ الْحَيَاةِ مُحَلِّقَاً
كَالطَّيْرِ بَيْنَ رُبَىً وَبَيْنَ ظِلالِ
أَلْهُوْ وَأَشْدُو لَسْتُ آبَهُ نَاظِرَاً
بِاْلْعُجْبِ فِيْ عِطْفِيْ وَفِيْ سِرْبَالِي

والْيَوْمَ أَقْطَعُ شُقَّتِي مُتَسَلِّقَاً
جَبَلَ الْحَيَاةِ بِفَادِحِ الأَثْقَالِ
أَمْشِيْ عَلَىْ عَنَتِ الْحَيَاةِ مُحَاذِرَاً
لِمَزَالِقِ الأَوْعَارِ والأَوْحَالِ

حين يطالع المتلقي هذه الأبيات ويقف على ألفاظ مثل (كانت، كنت) فإنه يقيناً يشعر بتغير هذه الحال، وتستخدم الذات الشاعرة تقنية التقابل بين الحالين: حالة اللهو واللعب والإعجاب بالمظهر، والحالة الأخرى حالة المشقة التي عبّرت عنها (أقطع ، متسلقا) بما تعكسه هاتان اللفظتان من المكابدة والتعب، وعزّزتهما الذات بلفظة(فادح) التي تعكس المعاناة الشديدة من جهة ، ومن جهة أخرى فلئن تمكّن من قطع الشقة والتسلق فإنه تقابلها (مزالق الأوعار والأوحال) في إشارة لمحاولة إفقادها السيطرة على سير الحياة. وهو أمر يدعو إلى الحسرة على الحياة السابقة، ويُشعر الذات بالضياع الذي عبّرت عنه بقولها[36]:

يَا جَنَّةً صَارَتْ بِفَقْدِكَ قَفْرَةً
هَدَفَ الْعَوَاصِفِ مِن صَبَاً وشَمَالِ
نُسِيَتْ خُطُوْبٌ بَعْدَ فَقْدِكَ يَا أَبِي
وَجَلالُ خَطْبِكَ ماثِلٌ فِيْ بَالِي

فلم تكتف الذات بتصوير الحياة بجنة تغيّرت ملامحها لتكون قفرة، حتى تمنحها صفة سلبية أنها صارت غرَضاً للعواصف والمصائب من أيِّ اتجاه سارت. وتتحدث الذات عن مرارة الفقد التي عانتها حين فقدت ابنها وأباها في عام واحد، فتقول[37]:

وَيَا مَوْتُ فِيْ عَامٍ مِن الدَّهْرِ واحِدٍ
قَلَبْتَ لِيَ الأَحْوَالَ ظَهْرَاً عَلَىْ بَطْنِ
قَضَيْتَ عَلَى ابْنِيْ بَعْدَ أَخْذِكَ وَالِدِيْ
أَلا شدَّ مَا لاقَيْتُ بَيْنَ أَبِيْ وَابْنِي

وكذلك في قصيدة " أخي" تقف الذات حزينة وقد كسرها فاجع الموت، لكنها تُسلّم الأمر لله وأعلنت أن الموت لا مفرَّ منه، يقول[38]:

وَصَنَعْتَ بِالأَحْشَاءِ مَا
لا يَصْنَعُ الرِّمْحُ الطَّرِيْرْ
وَلَقَدْ قَصَدْتُكَ بِالْمَلا
مِ وَإِنْ يَكُنْ قَلْبِي عَذِيْرْ
لِلَّهِ أَقْدَارٌ جُعِلْـ
ـتَ عَلَىْ إِذَاعَتِهَا سَفِيْرْ

هذه الأبيات تظهر إيمان الذات بأن الموت حقٌّ، وأن ما تقوم به من مخاطبة ومحاورة ومجادلة مع الموت ليس الغرض منه الاعتراض أو التذمر أو شيئاً من عدم الرضى، بل هو تنفيس عما يجوش في النفس، وتصوير لأثر الموت (صنعتَ بالأحشاء..الرمح الطرير)، مع إيمان عميق بأن الأمر قضاءٌ قد قُدر.

ولم يكن حال الذات عند حديثها عن الموت مُقتصرة بذكر أثر الفاجعة، بل قد تشفعُ ذلك باعتذار عن عجزها أو عدم قدرتها عن القيام بحق الميت، كما حدث ذلك في قصيدة "التفتازاني" حيث تَمّ استعراض مواقف الميت التي كان يدافع فيها عن الإسلام وعن النبيﷺ وآل بيته الأطهار، وقد تغيّرت نظرة الذات للموت فاعتبرته تحريرٌ للروح من سجن الجسد، وأنه– أي الموت– وسيلةٌ لتلقّى النفسُ جزاءها وتكريمَها من ربِّها[39]:

مُتْ خَالِدَ الْعَلْيَاءِ إِنَّكَ بَاقي
طَيَّ الْقُلُوْبِ قُبِرْتَ والأَحْدَاقِ

ثم يوضِّح رؤيته للموت والجزاء المنتظر الذي سيلاقيه فيقول[40]:

طَارَتْ لِتَسْرَحَ فِيْ السَّمَاءِ مَشُوْقَةً
شَوْقَ النَّزِيْحِ لأَوْبَةٍ وَتَلاقِي
فَتَجُوْلَ فِيْ الفِرْدَوسِ بَيْنَ حَدَائِقٍ
وَجَدَاوِلٍ وَرَفَارِفٍ وَطِبَاقِ
وَلْتَلْقَ أَرْبَابَ العَبَاءِ مُكَرَّمَاً
لُقْيَا المُحَبَّبِ بعْدَ طُوْلِ فِرَاقِ

وفي حالة أخرى برزت الذات يائسة من إحداث تغيير في الواقع وفي مواقف الشعب، يقول[41]:

حَتَّىْ مَتَىْ أدْعُوْ وَأنْدُبُ مَعْشَرَاً
أَلِفَ الْجُمُوْدَ فَلا يَحُوْلُ بِحَالِ
عَبَثاً أُهِيْبُ ولا مُجِيْبُ كَأَنَّنِيْ
صَبٌّ يُخَاْطِبُ مَيِّتَ الأطْلال

وتستخدم الذات تعبير(صَبٌّ يخاطب ميّت الأطلال) لتعكس حالة عدم الانتفاع بالخطاب، فهؤلاء الذين يدعوهم كالطلل لا يسمعون، وإن سمعوا ما استجابوا، فهي دعوة ضائعة ومحاولة يائسة فاشلة كون الجامع بين المدعوين هو الموت. وقد يكون سببَ هذا اليأس أن الذات المندغمة جماعياً ترى أن بني قومها لا يقومون بأي عملٍ يحقق وجودهم أو يصنع لهم إنجازاً، أو على الأقلّ يُشير إليهم وإلى حيويتهم، بل تظهر الذات الجماعية على أنها تجترُّ ماضي الآباء وتعيش عالة عليه في الوقت الذي تُسيء فيه بأعمالها إلى ذلك الماضي، وتكتفي بالنوم والكلام، يقول [42]:

وَنَحْنُ حِيَالَهُمْ نَحْيَا سوَامَاً
نَعِيْشُ مَعَ الزَّمَانِ كَمَاْ يُرِيـدُ
ضَحَىْ الْعَصْرُ الجَدِيْدُ وَنَحْنُ فِيْهِ
نَغُطُّ عَلـَىْ مَضَاجِعِنَا رُقُـوْدُ

إلى أن يقول:

وهَلْ يَرْجُوْ طَرِيْفَ الْمَجْدِ سَاعٍ
أُضِيْعَ بِكَفِّهِ الشَّرَفُ التَّلِيْدُ
إِذَاْ أصْبَحْتَ تَنْقُصُ مِنْ فخَارٍ
فَمَاْ يُجْدِيْكَ مِنْ مَالٍ يَزِيْـدُ
فَلاْ تَهْنـأْ فَـإنّـكَ فِـيْ شَقَاءٍ
وَغَيْرُكَ مِنْ بَنِيْ الدُّنْيَا سَعِيْدُ

عبّرت الذات عن استيائها من خلال مجموعة أمور منها استخدام الاستفهام الذي خرج من معناه إلى النفي، وتشخيص الشرف المُضيَّع، بالإضافة إلى تصوير حالهم، تختتمها بالنهي المصحوب بجملة مؤكّدة على اشقاء في مقابل الآخر السعيد.

وقد تُعيد الذات الحديث عن هذا الحزن والألم بسبب ما آلتْ إليه أوضاعُ بني قومه مبينة أسباب هذه الحال، وهي أنهم قضَوا أوقاتهم في الجري خلفَ سفاسف الأمور وتركوا المعالي، فيقول[43]:

إِذَاْ لَمْ نَشِدْ مَجْدَاً فَكَيْفَ ابْتِهَاجُنَا
بِقَطْعِ لَيَالٍ مَا لَهُـنَّ رُجُـوْعُ
وَمَا العِيْدُ إلاّ مَأْتَمٌ غَامِضُ الأسَىْ
يُؤَبَّنُ فِيْـهِ لِلْحَيَاةِ رَبِيْـعُ
وَذُوْ الْعُمْرِ مَا لَمْ يَبْنِ مَجْدَاً بِعُمْرِهِ
سَيَمْضِـيْ كَطِفْلٍ مَاتَ وَهُوَ رَضِيْعُ

هكذا تصوّر الذات نظرتها للأعياد واستغلال العمر بالإنجاز، وإلا فهو ضياع، وقد صوَّرت الذات هذا الضياع بتأبين ربيع الحياة الذي هو قوة وبهاء العمر، ولذلك عمد إلى تشبيه من يمضي عمره بلا إنجاز كطفلٍ مات وهو رضيع، أي أنه لم يترك أثراً يدل على مجيئه للحياة.

وفي صورة مقابلة للصورة السالفة تتحدث الذات عمّا أنجزَه الآباء وكيف عاشوا، وتتألم لحال الأبناء الذين أضاعوا هذا المجد فتقول[44]:

بَنَوْا صَرْحَ الْحَضَاْرَةِ جَدُّ عَالِي
وَشَادُوْا الْمَجْدَ مُنْقَطِعَ الْمِثَالِ
فَعِشْنَا بَعْـدَهُمْ عَيْشَ الْمَـوَالِي
ضِعَافَاً لا طَرِيْفَ، ولا تَلِيْدَا
نَعِيْشُ بِـذُلِّنَاْ عَاْمَاً فَعَـامَا
فَهَلْ فَجْرٌ يُبَدِّدُ ذَا الظَّلاما ؟
فَمَاْ كُـنَّا لأنْ نَبْقَـىْ سَـوَامَا
وَلا عِشْنَا لِكَيْ نَحْيَا عَبِيْدَا

والملاحظ هنا على الأبيات تكرار العيش في كل مرة موصوفا أو مضافاً إلى الذلّ والخنوع، للتأكيد على الحال

المزرية التي وصلوا إليها، لكنَّ الشاعر متفائلٌ، ويزرع الأمل من خلال ورود " فجر" النكرة الموصوف بجملة فعلية، بما يرمز إليه الفجر من نور وحرية تزيل عيش الضعف وقيد الذل والعبودية، والنعت الجملة الذي يدل على الاستمرار ليتغلب على العيش الموصوف بالذل. وفي مواطن أخرى تُبيّن الذات سبب هذه الحال التي وصَل إليها الأبناء؛ وذلك يرجع من وجهة نظرها إلى ترك العلم، والجري خلف الشهوات، يقول[45]:

وَهَبَّتْ شُعُوْبُ الْغَرْبِ والشَّرْقِ لِلْعُلا
تَبَارَىْ لِنَيْلِ الْمَجْدِ فِـيْ كُلِّ مَيْدَانِ
وَنَحْـــنُ بِحُكْمِ الْجَهْلِ عِشْنَا بِمَعْزِلٍ
كَأَنَّا بِهَذَا الْعَصْرِ فِـيْ عَالَمٍ ثَانِي
إِذَا مَـا رَأَيْنَا مِـنْ يَـدِ الْعِلْمِ آيَـةً
دُهِشْنَا، وَلَكِنْ فِيْ جُمُوْدٍ وَإِذْعَانِ

ويقول[46]:

بِنَـــا الْجَهْلُ الذَّمِيْمُ فَهـلْ صَبَاحٌ
لِهـذَا اللَّيْلِ يُسْفِرُ عَنْ دُجَاهُ
مُحَـالٌ أنْ يُشَادَ خَـرَابُ شَعْبٍ
غُــرَابُ الجَهْـلِ عَشَّشَ فِيْ ذُرَاهُ

هذا التوصيف للواقع واندماج الذات ضمن الذات الجماعية وعدم العيش في معزل يدلُّ على دخولها معهم في علاقة، وقد تبدّى ذلك من حلال ضمائر الجمع الظاهرة (نحن، عشنا، كأنا، رأينا، دهشنا، بنا)، وتمثل توصيف الحال المزرية من خلال: (دُهشنا، ولكن في جمود وإذعان)، (محال أن يُشاد خرابُ شعبٍ غراب الجهل عشش في ذراه)، فالدهشة ليست شيئاً معاباً لكن ما يلي الاندهاش من تصرف هو الذي تعيبه الذات الشاعرة، الجمود والإذعان، إذ كان يُتوقّع منهم بعد رؤية العلم أن يسعواً للارتقاء لكنّ هذا الأمر لم يحدث، والصورة الثانية اختارتها الذات الشاعرة بعناية لنقل صورة عن حالتهم لتصوير استحالة التغيير حيث عشَّش غراب الجهل في أعلاه،واختيار (الغراب) برمزيته إلى التشاؤم والسواد يؤكد سوداوية الموقف، ولم تكتفِ الذات بذلك لتجعل هذا الغراب معششاً أي يتوالد فهو في حالة ازدياد على مر الزمان. وهو أمر يبعث إلى الشعور بالألم، وهذا الألم الذي تعانيه الذات لا يجعلها تستسلم له وتذعن، وإنما تدعو لمقاومته والعمل من أجل حياة كريمة وألاّ يُستمَع للمثبّطين والقاعدين، فتقول[47]:

وَجَاْهِدْ وَابْتَغِ الشَّرَفِ الْمَكِيْنا
وَأَبْـقِ بِمَسْمَعِ الدُّنْيَا طَنِـيْنَـا
وَكُـنْ كَالزَّهْـرِ لِلأَخْوَانِ لِيْنَا
وَلِلأَعْـدَاءِ أَقْسَىْ النَّاسِ عُـوْدَا
وَقُـلْ لِلْغُرِّ دَعْنِيْ فِيْ جِهَادِيْ
سَأَمْضِـيْ مَا اسْتَطَعْتُ إِلَىْ مُرَادِيْ
فَلَنْ أَحْيَا غَرِيْباً فِـيْ بِلادِيْ
وَأُنْبَذَ عَـنْ مَـوَارِدِهَا طَرِيْدَا

يسيطر فعل الأمر على المقطع حيث تكرر ست مرات، بينما تكرر المضارع ثلاث مرات، والماضي مرة واحدة، وهذا يعني الرغبة الأكيدة في إحداث التغيير؛ لأن الأمر يقتضي حصوله بعد التكلم، وكلها أفعال تدعو إلى الرفعة(جاهد، ابتغ، أبقِ، كن، قل، دعني)، وتدل الأفعال المضارعة في المقطع على الحركة والسعي إلى التغيير ورفض للواقع(سأمضي، لن أحيا، أُنبذ) بينما دلَّ الماضي على شيءٍ من الاستسلام وعدم العزيمة بأفضل الأمور فترك الفعل على الاستطاعة. بل تبدو الذات في مواقف أخرى ثائرةً ترفض الذُّلَّ وتسعى لحماية الوطن فيقول[48]:

نَحْنُ الشَّبَابَ فِـيْ الأَمَمْ
رُوْحُ الطّمَـاحِ والشَّمَــمْ
بِنَا يُقَامُ حَائِطُ الـــــــ
ـمَجْـدِ وَيُـرْفَعُ الْعَلَــم
مَهْمَا نَشَأْ تَغْـدُ بِنَا الــ
ـــدُّنْيَا لَهِيْبَاً واضْطِرَام
وَمَتَىْ أَرَدْنَـا رَفْرَفَ الــ
ـــأَمـنُ عَلَيْهَـا والسَّلام

مِنَّـــا تُشَـــادُ بُنَى الحَيَا
ةِ وَ يُنْظَمُ الجيْشُ اللّهَـام

ثم يقول[49]:

مَهْلاً فَإنَّ نُفُـوْسَنا
تَأْبَى الْمَذَلَّةَ والصَّغَار
سَنَعِيْشُ فِيْ الدُّنْيَا جِهَا
دَاً لا يَقَـــرُّ لَنَا قَـرَاْر
نَحْيَى كِـرَامَاً أوْ نَنَا
لُ الْمَوْتَ فِيْ سُبُلِ الْفِخَار

وقد تبدو الذات في صورة مغايرة لِما ظهرت عليه في السابق فتبرز في حالةٍ زاهدةٍ تنظر للدنيا على أنها لحظاتٌ وتنقضي فتهتف قائلة[50]:

يَاْ شَاعِرَ الْفُصْحَى وَدَاعَاً إنَّمَا
هَذِيْ الْحَيَاةُ وَعَيْشُهَا لِنَفَادِ
مَاْ حَالَةُ الإنْسَانِ؟ مَا أطْوَارُهُ ؟
مَا عَيْشُهُ مِنْ سَاعَةِ الْمِيْلادِ ؟
صُوَرٌ عَلَىْ لَوْحِ الْحَيَاةِ كَأَنَّهَا
أضْغَاثُ حُلْمٍ فِيْ سِنَاتِ رُقَادِ

ولعلّ لخروج الحامد وسفره خارج حضرموت راحلاً إلى جـاوة وأندونيسـيا أثـراً فـي بـروز الـذات فـي بعـض النصوص مشدوهة متعجبة مما تراه من أمور لا تعرفها أوْ ليس لها مثيلٌ في بلدها حضرموت، كما حدث حين برزت الأنثى أمامه مُتبرّجة يرى ملابسها في قوله[51]:

بَرَزَتْ فِيْ مِئْزَرِهَا الأصْفَرْ
كَشِهَابِ الصُّبْحِ وَقَدْ أسْفَرْ !

هذا البروز جعله يقف مشدوها مندهشاً كونه لم يتعوّد رؤية هذا الظهور العلني للمرأة في الشارع، فقال[52]:

والشَّاْعِرُ طَالَعَ فِي دَهَشٍ
لِجَلالِ الْمَوْقِفِ وَالْمَنْظَرْ
وَالْحُـبُّ يُلَحِّنُ أغْنِيَةً
وَالْقَلْبُ يُوَقِّـعُ كَالْمِزْهَر

هكذا تميل الذات الشاعرة إلى استخدام لفظة (الشاعر) المشتقة من الشعور والمشاعر ليعكس أن المطالعة اقترنت بشعورٍ ما، ثم يُشخّص الحبَّ والقلب، فإذا الأول يعمد إلى التلحين والآخر إلى التوقيع بما يعكسه اللفظان من حركة وحيوية وطربٍ كان مبعثه هذا البروز لذات المئزر الأصفر.

وقد تظهر الذات في صورة الحكيم الذي يقدّم نصائحه، فقد دعا إلى حُسن الظن بالناس وعدم الانخداع بالمظاهر التي قد تكون على خلاف الواقع، فصدع قائلاً[53]:

والشَّـاْعِـرُ طَـالَعَ فِـي دَهَـشٍ
لِجَلالِ الْمَـوْقِـفِ وَالْمَـنْظـرْ
رُوَيْـدَكَ لا يَسْـــوَدُّ ظَنُّكَ كُلُّـهُ
فَفِيْ النَّاسِ أفْـرَادٌ وَفِيْهِمْ نـوَابِغُ
وَفـيْ النَّاسِ مَغْمُـوْرٌ فَإمَّا خَبَرْتَـهُ
وَجَدْتَ عُلاهُ فَوقَ ما الوَصْفُ بَالِغُ
وَفِـيْ النَّاسِ مَنْ قَـدْ نَالَ صِيْتَاً وَإنَّهُ
لَكالطَّبْلِ يَـدْوِيْ صَـوْتُهُ وَهُوَ فَارِغُ
وَفِيْ النَّاسِ مَنْ يَسْعَى لِيُذْكَرَ فِيْ الوَرَى
وَلَـــوْ قِيْلَ هّذَا ظَاهِرُ الحُمْـقِ زَائِغُ
وَفِـيْ النَّاسِ مَـنْ لَوْ قُلْتُ جَزْمَاً بِأنَّهُمْ
قُبُـوْرٌ تَجُـوْبُ الأرْضَ لَسْتُ أبَالِغُ

تكررت في المقطع الجار والمجرور(ففي الناس) خمس مرات، منها ثلاث مرات مقرونة بعدها بـ(مَن) الموصولة، ومرتان خالية منها، وفيه تقديم الجار والمجرور المتعلق بالخبر المحذوف، وهذا التقديم يعكس اهتمام الذات الشاعرة بتوضيح هذا القسم من الناس، وهو يركّز هنا على عدم الحكم على الظاهر من الأمور لأن المظهر قد يخدع كمن نال صيتاً وهو كالطبل، وقد اعتمد المقطع على الجمل الخبرية، ولم يستخدم الإنشائية إلا في البيت الأول(لا يسودُّ)؛ لأنه كما يحتمل الخبر الصدقَ أو الكذب، فكذلك يحتمل الحكم من الظاهر على الإنسان الصوابَ والخطأ.

وقد تبلغ الذات منطقة التماهي والوحدة ما يتيح لها أن

تقع في دائرة " الاتحاد " بحسب مفهوم المتصوفة، وهذا الحلول والاتحاد يكسبها قوة كبيرة، ويتيح لها رؤية جديدة للأشياء، فتمارس معه قدراً هائلاً من الحركة المتعددة الاتجاهات ما يؤدي إلى نشر الجمال وتضوّع الرائحة، وقد بدا هذه في قصيدة " زهرة الحسن" هذه الزهرة التي فيها الجميع على حدّ تعبير الحامد[54]:

قِفْ مَعِيْ نَشْهَدْ جَمَالا

يَمْلأُ الْقلْبَ ازْدِهَـاءْ

أيُّ زَهْرٍ أيُّ نَبـــتٍ

أنْبَتَ الرَّوْضُ الْمَرِيْعْ

عَجَبَاً ! فِـيْ الـــزَّهْرِ ألوا

نٌ كَمَا الْفَنَّانُ شاء ؟

ظَهَرَتْ شَتَّىْ وَهَـذِيْ

زَهْـــرَةٌ فِـيْهَا الجَمِيْع

فالذات هنا تطالب الآخر بالوقوف معها لرؤية الجمال، ففي البدء يظهر المفرد ثم يتحد مع الآخر ليكون جمعاً يقابل الجمع الموجود في الروض وفي الزهر والألوان، ثم يظهرالمفرد(الفنان) الذي يصوِّر أو يركب ويمزج هذا الجمع في صيغة واحدة كما ظهر معادله وهو الزهرة التي توحّد فيها الجميع.

وتشتاق الذات إلى المحبوب فتشعر بالحزن لعدم قدرتها على الوقوف بأماكن المحبوب، مع تمنيها الوصول إلى منازل المحبوب لتعفّر خديها في ترابه، وتخاطب المحبوب معترفة له بالتقصير والذنب، وقد بدا هذا في قصيدتين هما" إلى طيبة والعراق" و" المنقذ الأعظم" حيث تُفتتَحُ القصيدة الأولى بالبكاء على الأطلال في قوله[55]:

حَدِّثْهُ عَنْ سَفْحِ العَقِيْقِ وَبَانِهِ !

وَهُنَاكَ لا تُنْكِرْ خُفُوْقَ جِنَانِهِ

فَحَدِيْثُ ذَاكَ الْحَيِّ يُصْبِيْ قَلْبَهُ

حَتَّىْ يَكَاد يَطِيْـرُ مِنْ خَفَقَانِهِ

يَعْتَـادُهُ طَـرَبٌ وَشَـوْقٌ كُلَّمَا

ذُكِرَ الْحِجَازُ وَشَامِخَاتُ رِعَانِهِ

وَإذَا بَـدَا بَـرْقٌ لِنَاظِـرِهِ وَرَى

لِحَشَاهُ نَـــارَ الوَجْدِ مِنْ لَمَعَانِهِ

المقطع الأول يُفتتح بفعل الأمر(حدِّثْهُ.... لا تنكر) ولا مرجع يعود إليه ضمير الغائب المتصل الهاء المتكرر في الأبيات سواءً اتصل بفعل أم باسم (جنانه، قلبه، يعتاده، لناظره، لحشاه)، وضمير الخطاب المستتر فاعل الفعلين(حدّثه، تنكر) والمقدر بـ(أنت) إلى من يعود؟ أ إلى المتلقي مطلقاً، أم إلى الذات، أم إلى شيء آخر؟، وهل هذا حديث الشاعر إلى نفسه، حديث داخلي؟ أم هو حديث إلى الرفيق كما جرت العادة في القصيدة الجاهلية أن يفتتح بالخطاب إلى رفيقيه بالوقوف على الطلل؟

ألا يمكننا أن نقول هنا: إن المخاطب والغائب هو واحد، حاضر بجسده غائب بفؤاده وروحه، وهو الشاعر نفسه؟ هذا جائز، وقد دلَّ على ذلك معرفة الذات الشاعرة بخبيئة هذا الغائب وتفاصيل مشاعره الداخلية وحركتها يدلُّ على ذلك قوله: (خفوق جنانه، يصبي قلبه، يكاد يطير من خفقانه، يعتاده طرب وشوق كلما ذكر الحجاز، وَرَى).ثم يوضّح حالته ومعاناته قائلاً [56]:

مَا زَالَ يَزْجُرُ طَرْفَهُ عَنْ جُوْدِهِ

بالدَّمْعِ إشْفَاقَاً على إنْسَانِهِ

وَيَـــوَدُّ مِنْ شَـــوْقٍ يَطِيْرُ إلَيْكُمُ

هَيْهَاتَ هّذَا لَيْسَ فِيْ إمْكَانِـــهِ

أصْبُوْ لِطَيْبَةَ كُلَّمَا نَسْمٌ جَرَىْ

كَصَبَابَةِ الْمُضْنَى إلَى أوْطَانِـــهِ

ويستمر الخطاب هنا في استخدام ضمير الغياب في البيتين الأولين، لكنه في البيت الثالث يُحضر الغائب حينما يتحدث بضمير المتكلم(أصبو)، وقد وضّح البيتان الأولان مدى الشوق والحب (طرف يجود بالدمع) بما توحيه كلمة (يجود) للدلالة على الكثرة،

ويوحي التعبير(يطير) بمدى الاشتياق وسعيه في البحث عن طريقة أسرع لإيصاله للمحبوب.

وفي نص "إلى بني وطني" تبدو الذات للوهلة الأولى مفتخرة بنفسها، لكنها سرعان ما تندغم في الذات الجماعية لينتقل الحديث عن ترفع الذات عن الصغائر وسفاسف الأمور ودنايا الاهتمامات، فهي ذات عصامية لا تكفُّ عن طلب العلا، وهي ذات مواجِهة تَشُنُّ هجوما عنيفاً على من تصفهم بالحاسدين أو الجاهلين ولا تتورع عن وصفهم بالكلاب، فقد تحدث النص عنهم بقوله[57]:

إنَّنَا مِـنْ ثُـرْبَـةٍ مَا أَنْبَتَتْ
لِلْعُلا إلاّ عُصَامِيَّاً هُمَـامَا
أَصْلُنَا يَأْبَىْ سِوَى أنْ نَمْتَطِيْ
شَرَفَاً أقْعَسَ أوْ مَوْتَاً زُؤامَا

ثم يقول:

أَيَظُـنُّ الْغِـرُّ أنِّـيْ مِثْـلَـهُ
أنا مِمَّا ظَنَّهُ أسْمَىْ مُقَامَا
قُلْ لِمَنْ يَسْتَقْبِحُ الْبَدْرَ اسْتَفِق
عَبَثٌ تَقْبِيْحُكَ الْبَدْرَ التَّمَامَا

إن الذات في ديوان الحامد، ذاتٌ متقلبة رجراجة، فحيناً سعيدة مترنمة وأخرى حزينة متبرّمة، وتارة تدعو لاغتنام الفرص واطّراح الهموم، وأخرى زاهدة ترى الحياة والأيام ساعات وتنقضي لا ينبغي التشبّث بها، ومرة متفائلة متأملة وأخرى متشائمة كئيبة، منفتحة على الطبيعة ولوعة بها ومتفاعلة معها محبة لها، وقلقة ضجرة من الواقع الذي تعيشه بسبب تصرفات الناس وانصرافهم عن العلم وانشغالهم بالتفاهات. ولعلّ هذا الصّراع بين الذات نفسها وبين ما حولها ناتج عن محاولة لإيجاد التوازن المنشود بينهما حتى لا يتغلب طَرَفٌ على طرف أو شقٌّ على آخر.

وقد دخلت هذه الذات في علاقات مع الآخر، يمكن الحديث عنها من خلال الآتي:

علاقة الذات مع الآخر: نظراً لكون الذات لا تعيش في فراغ أو منعزلة في الهواء، بل هي تعيش في مجتمع، فإن هذه الذات تدخل في تفاعل مع ما حولها. من هنا فإن الذات في ديوان" نسمات الربيع" لم تقف من الآخر ومما حولها موقفاً سلبياً، بل لقد تداخلت معه في علاقات؛ ذلك أن الذات الشاعرة ذات حية وأن " النص تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية[58]، وقد تجلت هذه العلاقات في صورٍ متعددة ستقف الدراسة عند أبرزها وهي:

أولاً: علاقة الذات مع الآخر: وقد كان للآخر الذي دخلت معه الذات في علاقةٍ صورٌ مختلفة بوصفه:

الآخر إنساناً: ولم يأت الإنسان في النصوص المدروسة صورة واحدة؛ فقد تعددت صوره، باختلاف الموضوع أو الحالة التي ظهر عليها، فجاء على أنماط متعددة كان منها:

الإنسان ممدوحاً: احتفت بعض النصوص المدروسة ببعض الشخصيات التي كان لها بعض المواقف أو الأعمال التي رأت الذات الشاعرة أنها تستحق الشكر والتخليد، فبرزت قصائد لمدح بعض الشخصيات، ونحن في هذا السياق لا نعنى بتحليل قصيدة المدح بقدر ما نعنى بالحديث عن علاقة الذات مع الشخصية الممدوحة ونظرتها لها وعلاقتها بها، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "زعيم" التي ألقيت في حفلة تكريم السيد علوي بن طاهر الحداد العلوي عند توليه إفتاء سلطة جهور[59]:

إنَّـا هـنا نحتفي بالفضل مكتملا
في شخص هذا الذي رقّت شمائله
هـذا الذي لوْ سَمَا شعبٌ بباهلنا
بعبقري بـه جئنا نباهـله
هذا ابن طاهر الفردُ السَّريُّ فسَلْ
عنه العُـلا ما سناهُ؟ ما فضائلُه؟

فحـديث الـذات هنـا – الـذات الجماعيـة– يعكـس ذوبـان الذات الشاعرة في إطار عام، وأن هذا الشعور الذي تشعر

به ليس شعوراً فردياً، بل هو شعور جماعي ديني عربي- ذلك أن المناسبة دينية عربية- يستحضر مرحلة كان العرب فيها في عصر من أزهى عصورهم يدلُّ على ذلك تلميحه إلى قول الفرزدق في الحادثة المشهورة مع هشام بن عبدالملك وزين العابدين بن علي رضي الله عنهما.

وكذلك ما قاله في حفل تكريم السيد إبراهيم السقاف لمنحه لقباً من الحكومة المحلية بسنقافورة [60]

وتصوِّرُ الأبياتُ التي قالها في قصيدة " وفد" علاقة الحامد بالوطن العربي الذي ينتمي إليه ويدافع عن قضاياه، فتصور الأبيات مدى سروره وسعادته بزيارة وفد الكنانة العربي سنغافورة حين يقول[61]:

فأهلا بالكنانة في بنيها
وبالعزمات شُمّا لا تُبارى

وبعد هذا الترحيب تتفجر مظاهر المحبة وعلاماتها في قوله:

فيا وفدَ الكنانة أين تثوي
تُصادفُ بيننا أهلاً ودارا
تصافحك القلوبُ مع الأيادي
تجدُّ لك التآخي والجوارا
شفيتم بالمزار بنا قلوبا
مُدلّهة وأكبادا حرارا
فجاءت تحتفي بالفضل نشوى
بذا النادي وما رشفت عقارا
تكاد من السرور تطير عُجبا
وتطَّرح الرزانة والوقارا

هكذا تعبر الذات عن هذه المحبة من خلال مجموعة من الأفعال" تصافحك القلوب" تجدّ لك التآخي" وترسم الأبيات أثر هذه الزيارة على الذات وما حولها في صورة رائعة من خلال اختيار لفظة" شفيتم" بما توحيه من وجود العافية والسعادة من جهة الذات ومن جهة كل أحبابها، يضاف إلى ذلك أن مكان هذا الشفاء هو "القلوب" التي هي أماكن المحبة، ولتأكيد هذه السعادة فقد ظهرت على الجوارح علاماتها(تحتفي، نشوى، تطيرُ عجبا، تطَّرح الرزانة والوقارا) كلها أفعال تعكس حركة وحيوية ورقصاً، وهي رسمٌ لحالة الفرح الغامرة التي تشعر بها الذات وما حولها.

كما برزت في مواطن أخرى كما في قصيدة " داعية" [62] أو قوله في مدح ملك مصر [63]

أ- **الإنسان مرثيا:** وقد رثى الحامد عدداً من الشخصيات أظهر من خلال رثائها عاطفته تجاه المرثي، وصوّر أحزانه الناجمة عن هذا الفقد، وقد يكون هذا المرثيُّ:

- المرثيّ قريباً: أبا أو ابناً: تربطه به علاقة حبٍّ ومودة لا ينساه حتى بعد موته [64]:

أبي لروحك يا موري سنى أملي
ومنقذي في ظلام العيش من تيهي
أهديتها نسماتٍ من ربيع صبا
قلبٍ تفتَّحَ زهراً في أمانيه
واعجبْ له يتلاشَى في أضالعه
شدواً ويحيا طروباً في تلاشيه
قد ذاب في شعره فانظرْ عسى أثرٌ
يبدو لعينيك من تاموره فيه
فلترضَ روحُك ولتقبلْه عاذرةً
ماذا لها بعد ذوب القلب أهديه؟

هكذا تخاطب الذات الشاعرة المرثيَّ – أباها- بحذف أداة النداء في تعبير صريح عن القرب في المنزلة حتى وإن فرّقت بينهما الحفرة التي – واقعيا- تصنع حاجزاً إلا أن الحقيقة أن الأب ماثل في وجدان الذات الشاعرة حاضر معها؛ ولهذا تمنحه الذات ما تمنحه من نسمات ربيع صبا قلبها ما يجعله يدخل معها في حالة انصهار وذوبان، وتأتي أفعال الأمر (فانظر، فلترضَ، ولتقبله) لتعكس الرغبة الصادقة في قبول

قربان الذات التي أهدته قلبها طلباً لرضاه. بل إن الذات تؤكد بقاء الأب في وجدانها وحضوره معها وبقاء تأثيره عليها حين تقول[65]:

مـا زلت ملءَ مشاعري وخيالي

أنّى تغيب وما برحت حيالي؟

لكَ حلّ في نفسي خيالٌ لم يزل

حيا يُمِدُّ بهـا الشعور العالي

فلئن سلا ابنٌ عـن أبيه فإن لي

أبدا فؤاداً عنك ليسَ بسالي

هكذا تعزز الذات العلاقة مع أبيها من خلال تمكّنه في دواخلها فهو: (ملء مشاعري وخيالي– حلَّ في نفسي) من جهة وهو مصدر (يمدُّ الشعور) أي أن له تأثيراً على تصرفاتها وعلى علاقاتها بالآخرين. ومن جهة أخرى فإن الذات تنفي السلوان عن نفسها لتمكن الحزن أو إن شئنا لحضور الذات الغائبة دائماً في فؤادها مؤكّدة ذلك بعدد من المؤكدات اللفظية والمعنوية: إنَّ، لي، التقديم والتأخير (فإن لي أبداً فؤاداً عنك ليس بسالي).

وفي قصيدة "دمعة والد" تقطر الأبيات بدلالات الفاجعة وتنهمر الألفاظ المعبرة عن الحزن، فلا نكاد نرى إلا شخصاً قد حاصره العجز وبدا عليه الضعف مسيطراً على كل أعضائه، حتى إطلاق الزفرات تعطلت الأعضاء المكلفة بها عن أدائها، فقال في بادئ الأمر واصفاً حاله[66]:

قفوا فانظروا قلبي فقد ذاب من حزني

وأرسلته دمعاً حكى هاطـل المزن

هذه المقدمة المبدوءة بفعلي الأمر(قفوا، فانظروا) التي تطلب من الآخرين التركيز على حالته تعكس حالة الضعف التي وصلت إليها الذات من حيث عجزها عن وصف ما آلت إليه حالتها؛ لذلك هي تطلب من الآخرين النظر – وما راءٍ كمن سمع – فالنظر إذا كان من جماعة سيكشف زوايا خبيئة في الذات الشاعرة يلتقط كل ناظر من زاويته ما يتماشى مع رؤيته لحقيقة الحزن، فيخرج الجميع بصورة عن حزنه، فلو أن الذات صرّحت بمقدار حزنها ربما لم يحصل التأثير على الجميع، بالصورة التي لو تُرك المجال لينظر كلٌّ من ثقافته ومعرفته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ترسم الذات صورة هذا الحزن فالقلب ذاب حزناً، والدمع حكى هاطل المطر، بما توحيه كلمة الذوبان من تغيّر في الحالة والصفات وعدم القدرة على الاحتمال، والدمع المنهمر المشابه للمطر بما يعكسه من الانتشار وتغطية مساحة أكبر وربما دلّ على تجدّد الحزن ونوه بسبب وجود مصدر الحياة وهو الماء الذي يكون سبباً لتغيير ملامح الأرض وحياة البشر كما يكون الدمع سبباً لتغيير ملامح الباكي وسبباً لتجدد الأحزان. ويأتي البيت الذي يليه ليوضح سبب هذا الحزن العميق[67]:

دعوني فما أبكي على فقد منفسٍ

ولكنما أبكي على فلذةٍ مني

وهنا تكرر الذات البكاء بصيغة الفعل المضارع (أبكي) بما تعنيه الجملة الفعلية من دلالة الاستمرار للتأكيد على عجزها عن القيام بأي فعل تجاه الحدث أو الفاجعة النازلة وأنها لا تملك من أدوات المقاومة سوى البكاء الذي هو وسيلة العاجز عن التغيير، وإن كان البكاء تقوم به العين، فإن اللسان شاركت لكن هذه المشاركة لم تُجدِ في الإفصاح لتقوم الدموع بالترجمة عن ما ينتاب الذات، فيقول:

وَعِيَّ لساني فانبرى الدمع للملا

يترجم ما قد عيَّ عن بثِّه لَسني

وقد مالت الذات الشاعرة إلى استخدام الفعل(عِيّ) المبني للمجهول للدلالة على تأثير الفعل على لسانه، فكأن هذا الحدث هو الذي أَحْصَرَها أو الذي جعلها

تأتي بكلام لا يُهتدَى له إلاّ بترجمةٍ، ما يعكس خروج هذه الذات عن الوضع الطبيعي إلى الهذيان بكلام غير مفهوم. ولم تكتف الذات بنقل التغيرات الخارجية، بل نقلت إلينا ما يعتلج في الداخل، حين قال:

وباتَ فؤادي في أنينٍ كأنما

به طعنةٌ نجلاء من كفِّ ذي ضغن

وتأتي لحظات الاختلاء بالنفس لتعبر عن تضاعف الألم، وفي قوله(فؤادي في أنين) تعبير عن ثبات الحالة حيث مالت الذات الشاعرة إلى التعبير بالجملة الاسمية الدالة على الاستقرار، ثم تشبيه هذا الأنين بأنه ناجم عن طعنة واسعة بحيث تمكّن تضاعف الألم وكذلك مترتبات هذه الطعنة على القلب وهي طعنات حاقدة.

- المرثي ملكاً كما في قصيدة "فيصل" التي شارك فيها العربَ الحزنَ حيث يقول[68]:

عظم الأسى فشكوتُ ما بي راثيا

والنفثُ قد يُشفَى به المصدور

فبعثتُ دمعي في القريض كأنه

قطرُ الندى قد حُملته زهور

وتبدو العاطفة هنا أقل حرارة من سابقتها؛ وقد يكون السبب في هذا أن الحامد هنا يقوم بواجب اقتضته عليه وفرضته العلاقات الاجتماعية أو الصلة، بوصف الملك فيصل كما قيل يرجع نسبه لآل البيت، ولهذا فإن الذات الشاعرة هنا تبحث عن الشفاء من هذا المصاب (قد يُشفى) وقد شبّه القريض المُرسَل بـ"قطر الندى"، على ما فيه من فائدة إلا أنه ضعيف مقابلة بالسقيا أو المطر.

- المرثي شاعرا تقوم الذات بواجبها في رثائه نيابة عن أمتها كما في قصيدة شوقي[69]:

بكت الجزيرة فقده فبكيته

لأفي بواجب حضرموتَ بلادي

وهنا تبدو العلاقة التي دخلت فيها الذات الشاعرة مع المرثي علاقة فاترة، تقوم على أداء الواجب الذي تقتضيه عليه الأعراف والعادات والمناسبات.

- المرثي عالما: كما في قصيدة التفتازاني التي يقول فيها [70]:

أمحمدٌ ! إني بحقّك عاجز

فلتلقَ ذاك لدى القديم الباقي

هذي صفاتك ليس تبرح بيننا

كالشهب في حسنٍ وفي إشراق

واستخدام أداة النداء للقريب يعكس القرب المعنوي بين الذات الشاعرة والتفتازاني؛ ذلك أن الحامد ينظر للعالم على أنه سراج الأمة، وأن وفاته خسارة على كل الأمة، وأن بقاءه حيّاً حاضراً يتمثل في إحياء صفاته ونشر ما كان يدعو إليه والتمسك بالصفات التي كان يتمثله، من هنا بدت الذات قلقة عاجزة عن أداء حق المرثي، وتُسلّي نفسها بأن الجزاء سيتولاه الله الذي اختار له اسم الباقي من بين أسمائه الحسنى في إشارة منه إلى بقاء ذكر مرثيه ودعوته، وقد أكد ذلك من خلال الإشارة بالقريب إلى صفاته(هذي صفاتك) الباقية المنيرة.

- **الآخر بوصفه جماعة أو شعباً ركن إلى سفاسف الأمور ولم يسعَ للعلا:** كما في قصيدة تكريم السيد إبراهيم السقاف[71]:

بنا الجهلُ الذميمُ فهل صباحٌ

لهذا الليل يُسفِرُ عن دُجاه

تقف الذات الشاعرة هنا واصفة الحال التي وصلت إليها في إطار الجماعة، وقد لعب التقديم والتأخير للجار والمجرور ليحدد موطن الخلل، ولم تتجرد لذات أو تقف موقفاً سلبياً، كما لم تسعَ إلى تبرئة نفسها باتهام الآخرين بل لقد أدخلت نفسها في إطار الجهة المتصفة بصفة الجهل، وجاء الاستفهام ليعكس القلق

والحيرة التي تعانيها الذات بالبحث عن رمز التجديد وهو الصباح بما يحمله من نور المعرفة المكتسح للجهالة وظلماتها كما في قوله [72]

أناشده الشعور بملء صوتي

وما عَرَفَ الشعور ولا دراه

ولم تكتف الذات بالشعور بالخطر وتوجيه اللوم، ولم تحاول رسم صورة زائفة لنفسها أنها نجحت في مسعاها؛ ولهذا اختارت لفظة" أناشد" بما تعكسه من حالة الضعف، بل لقد تحدثت عن أن مناشدتها ذهبت في وادٍ سحيق في حين بقيت الجماعة في غيّها. ولهذا كانت النتيجة ما جاء في قصيدة " وحي العيد"[73]:

فما لشعوب الأرض هبَّت إلى العلا

خفافاً ولا نـزدادُ إلا تـوانيا

خَلفنا على الدنيا ملوكا وقـادة

فما بالنا صرنا عليها مواليا

أ- **الآخر محبوبا:** وقد يكون الآخر الذي دخلت معه الذات في علاقة هو المحبوب، فقد كان للمحبوب حضورٌ في نصوصه، وهذا الحضور لم يكن على درجة واحدة أو صورة ثابتة؛ بل لقد تعددت علاقته بالمحبوب فجاءت في صور متنوعة منها:

- محبوبٌ سَحرَ الذات وأسرها، فخاطبها ولم ترد عليه كما في قصيدة "أيا ثمل الجفون" إذ يقول[74]:

أيَـا ثَمِلَ الجُفُونِ بِغَيـرِ سُكْـرٍ

ألا تَـدْرِيْ بِطَرْفِكَ مَا جَنَاهُ ؟

بِقَلْـبٍ لا يَلِيْـنُ صَفَاهُ لَكِـنْ

لِهَذَا السِّحْرِ مَا قَوِيَتْ قُوَاهُ

فَهَلْ مِنْ عَاصِمٍ مِنْ بَطْشِ لَحْظٍ

إذَا لَـمْ يَغْـزُهُ قَلْبِيْ غَزَاهُ؟

وَهَـلْ تُغْنِي الـوقَايَةُ مِنْهُ لَمَّا

تَـدَفَّقَ فِيْ دِمَائِيْ كَهْـرُبَاه؟

أغَـانٍ فِيْ إزَارِكَ أمْ مَـلاكٌ

لِفِتْنَةِ خَلْقِهِ البَارِي بَرَاهُ ؟

يستمر الحوار الذي أجرته الذات الشاعرة مع هذا الحبوب الذي لم يُرجِعْ جوابا، وقد عكس تكرار الاستفهام حالة القلق التي تعانيها الذات الخاضعة المستسلمة لهذا المحبوب –الذي تعددت أسلحته الفتاكة التي أوقعت الذات فريسة له– ويلاحظ منذ البداية تجنب الذات الشاعرة مخاطبته باسمه تقديراً ومحبة له حتى لا يُنسب إليه أعمالاً تبدو في ظاهرها مشينة؛ لأن الذات الشاعرة آثرت التعبير ببعض الألفاظ الدالة على القسوة وعدم الرحمة، كالجناية، والبطش، والغزو، والفتنة (جَناهُ، بَطشِ، غزاه، لفتنة)، ولعل ميل الذات لهذه الألفاظ يعكس فشل هذا الحبِّ الذي يبدو أنه من طرف واحدٍ، وهو حبٌّ أفقد هذه الذات القدرة على التركيز حتى بدت حائرة في كُنه المحبوب (أغانٍ في إزارك أم ملاكٌ)، ومع هذه الحيرة فإن الذات تبقى أسيرة لهذا المحبوب.

وفي قصيدة "الصباح الوليد"، يجعل محبوبه سبباً في حياته وسعادته، حيث يقول[75]:

بجمـال محيـّـاكَ السّحـري

لا تصرف ثغرك عن ثغري

دعـني أتـرشَّفُ فـي لَهَـفٍ

مِـن بَـرَدِ مقبلِكَ الدُّري

وأبِـحْ لـي كأسك أحيى به

أبـداً أتعثـرُ فـي سُكري

واجعـل أنفاسَك لي ذكرا

تحيي ما أقفر من عمري

واتركْ بي صـدرَك ملتصقا

يوحي ما شاء إلى صدري

وابعث من لحظك لي قبسا

يُوري بـي أخيلة الشعر

والمتأمل في أبيات القصيدة يجد الحوار يقوم على صيغة الأمر المركزة على أفعال تبعث النشوة والسرور

في الذات المتكلمة، أو على صيغتي الفعل الماضي أو المضارع اللتين تبعثان من خلالهما إما تساؤلاً أو حديثاً عن انتشاء الموجودات ومكونات الكون ويطلب منه مشاركتها.

- محبوب يتعذّر لقاؤه فتكتفي الذات بالوصول إلى مكانه كما هو حاله في حبه للنبي ﷺ الذي برز في قصيدتين هما" إلى طيبة والعراق" و" المنقذ الأعظم" حيث يقول[76]:

ويودُّ مــن شــوقٍ يطير إليكم
هيهات هـذا ليس في إمكانه
أصبو لطيبة كلما نَسْمٌ جـرى
كصبابة المضنى إلـى أوطانه
أشتاق هاتيك الديار وأنتشي
بحديث ذاك السفح أو سكانه

هكذا يعبِّر عن هذا الحبِّ برغبته في الطيران إلى المحبوب طلباً للسرعة في اللقاء، ويلخّص هذا الاشتياق من خلال ذكر حنين الغائب عن وطنه، وتتفلت تعبيرات الحبِّ العميق المتجلية في الإشارة إلى قيس بن الملوّح وهو يُقبِّلُ الجدران، فتبرز الذات مشتاقة للديار وتشخّص السفح فإذا له حديث تنتشي له الذات وتطرب.

وقريبا منه ما عبَّرَ عنه في قصيدة "المنقذ الأعظم" بقوله[77]:

إني لأشتاق الحجازَ صبابةً
ويجلُّ عندي أهله وديارِه
أصبو لطيبة والعقيقِ وأهلِه
ولذلك القبر العظيم فخاره

1- **الآخر معنويا:** ومن الأمور المعنوية التي دخلت الذات معها في علاقة:

أ- **الموت ووسيلة نقله**[78]: فالديوان يرصد لنا علاقة الذات بالموت ونظرتها إليه، كما في قوله[79]:

ويا موت في عام من الدهر واحد
قلبتَ لي الأحوال ظهرا على بطن
قضيت على ابني بعد أخذك والدي
ألا شدّ ما لاقيت بين أبي وابني

وتأتي مخاطبة الذات للموت باستخدام حرف النداء المخصص للبعيد إمعاناً في التعبير عن موقفِ عدم الرضى، أو عدم المحبة مبررة ذلك بتآمر الموت ضدها مستخدمة التعبير(قلبت لي الأحوال ظهراً على بطن، قضيت على ابني بعد أخذك والدي)، وكلها تعبيرات تعكس رفض الذات لتصرفات الموت.

ب - **العيد:** كما في قصيدة " العيد" التي وجّه فيها أسئلة للعيد لكنه لم يتلقَ أيَّ جواب، يقول [80]:

أيا عيد ماذا خلفك الغيبُ قد طوى
غـدٌ مظـلـمٌ أم نيــّــرٌ وبـديعُ؟
فلي فيك آمالٌ عـذابٌ لأنـني
شممتُ نسيمَ اليمن فيك يضـوع
فيا عيـد هـل فجـرٌ لآلام شاعرٍ
فيهنأ لـي صدرٌ ويُنعـش روعُ؟
ويـا ليت شعري هل وراءك يقظة
لقـومي أم إغفـاءة وهجـوع؟

وهذه التساؤلات التي تنثرها الذات تعكس نظرة مختلفة للعيـد، فهـي لا تـرى العيـد علـى أنـه السـرور والبهجـة والسـعادة، وإنمـا تنظـر إليهـا مـن زاويـة أخـرى، وهـي متخوّفة مما يحملـه العيد، ويبدو القلق جليا فـي أسئلة الذات عن المستقبل وما تخبئـه لهـا الأيام، وقد يرجـع السبب فـي ذلـك أن الأعيـاد التـي تمـر علـى الـذات لا تخلّف في ذاكرتها سوى الآلام، ومع أن الذات الشاعرة ليست متشائمة بوصفها ذات ميول وتوجهات رومانسية يـدلُّ عليهـا " فلـي فيـك آمـالٌ عـذاب" وكـذلك اسـتخدام التقابـل فمـع التخـوف مـن "غـد مظلـم" هنـاك غـد "نيِّـر وبديع" فلم تكتف الذات الشاعرة بمقابل واحد للمظلم بل

أكدت على تفاؤلها من خلال " نير وبديع" بالإضافة إلى السؤال عن " فجر لآلام الشاعر" الفجر بما يرمز إليه من حرية وسعادة وبهجة، وانقشاع للمخاوف، الفجر الذي يقود إلى هناءة الصدر وإنعاش الروح. كما بدت الذات الشاعرة في موضع آخر متلهفة للعيد تنتظر قدومه كما في قصيدة "وحي العيد" يقول [81]:

أيا عيدُ إنَّا في ارتقابك فاطّلع
على الكون بسّاما تنير المغانيا
تُجدِّد أفراحا، وتجلو مباهجاً
وتُدني من الآمال ما كان نائيا
أيا عيدُ ما أحلى سناكَ فقل لنا
عن الغد ماذا كان خلفك طاويا؟
علمنا عن الماضي حوادثَ جمّةً
فيا ليت شعري كيف ما كان آتيا؟
وفي أمسك الماضي رأينا عجائبا
وفي طيّها درسٌ لمن كان واعيا

تظهر الأبيات تلهُّف الذات وترقّبها لهذا العيد، ولهذا فقد تعددت صيغ الحال حيث جاءت مفردة مرة وجملة أربع مرات بصيغة المضارع، مع ملاحظة أن كلَّ مدلولات الحال تصبُّ في خانة السعادة والسرور، ويأتي الاستفهام في البيتين الثالث والرابع – المسبوق بفعل الأمر – في محاولة استشراف الذات للمخبوء في الغيب استبشاراً به، من خلال الاستشهاد بالمعلوم للدلالة على المجهول؛ ويؤكد ما ذهبنا إليه اختتام القصيدة بقوله[82]:

وصافحتُ عيدي في سرورٍ ونشوة
وحيَّيتُ في ذا الدار صُحبا ونانديا

<u>ثانياً: مع الطبيعة:</u> واستخدام الشاعر للطبيعة يشي بطريقة أو بأخرى عن تجاوبه مع هذه الطبيعة، وعلاقته بها، وشدة قربها من نفسه، والطبيعة للحامد لحظة من لحظات الهروب المؤقت من هذا الواقع الذي ينافي طموحاته، والذي يُعدُّ سبباً من أسباب الألم والمرارة، والإحساس الدائم بالقسوة الناتجة عن تجاربه الفاشلة في هذا الواقع، مما جعله يندمج بهذه الطبيعة ويتجاوب معها تجاوبا كبيرا، يجعله يفصح لها عما بداخله من آلام وأحزان ، فهي تمثل لحظة الإفصاح، والخلاص من ذلك الاضطراب المسيطر عليه. وقد بدت علاقته به من خلال عدد من الصور:

أ- **الطبيعة موضوعاً لتأمل الذات:** كما في قوله [83]:

أيها الروض إنني جئت أستو
حي معاني الجلال من أدواحك
أتملى الجمال من حسنك الغض
ضِ وسحر الألحان من صدّاحك

وتشخيص الذات للطبيعة في البيتين يعكس رغبة في الدخول معها في علاقة مبدؤها الحوار، وتزلف الذات إلى الطبيعة من خلال إظهار الإعجاب، فجاء الفعلان(أستوحي، أتملى) متعديين إلى الجانبين الجمالي والجلالي، فهو إذن جمال مقدّس تخضع له النفوس، وتنجذب إليه القلوب. ولم تقف الذات متأملة ما تراه من مظاهر الطبيعة اعتباطاً بل فعلت ذلك لأنها وجدت للطبيعة:

ب – **الطبيعة مكانا تستروح النفس فيه:** ويمكننا أن نعزو وجود نزعة نحو الطبيعة عند الحامد – كما هو الحال عند الرومانسيين – إلى محاولاته البحث عن صديق يشاركه همومه وانفعالاته النفسية والوجدانية؛ فلا يجد أمامه أصدق من عناصر الطبيعة والجمادات من حوله، كصديق يشاركه أحزانه وأفراحه، فيحاول أن ينفخ فيها من روحه ويؤنسنها، ويأخذ في الحديث معها؛ وذلك لأن "الشاعر إنسان يعيش فيما يشبه التوتر بينه وبين المجتمع[84]، كما يظهر ذلك في قوله[85]:

حنَوْتِ علينا كالرؤوم تعطُّفاً

وأرضعتنا في ظلك الطهرَ والحُبَّا
وأفعمتِ روحينا مراحاً وصبوةً
وألهمتنا الأحلامَ والأملَ الرَّحبا

تقيم الذات علاقة حميمية مكونات الطبيعة محاورة إياها متخذة منها معادلاً موضوعياً، تبثها كل ما تشعر به من انفعالات وأحاسيس، وتسبغ عليها صفات البشر وتجعل عناصر الطبيعة أشخاصاً تبادلها الحديث، وهذا الأمر يجعل الجمادات ناطقة متحركة، وهكذا تحولت الطبيعة، من خلال منحها حياة آدمية تفيض" بالوجدان المتدفق، والانفعال القوي، ويصير غير الأحياء من الناس أناساً يتعاطفون ويتجاوبون، ويعشقون ويحبون، وبذلك تتخذ مظاهر الحياة في طيات سر الوجود[86] ، وقد بدا التعاطف والتجاوب بين الذات والطبيعة من خلال عدد من الأفعال(حنوت، أرضعتنا، أفعمت، ألهمتنا) فظهرت الطبيعة كالأم حناناً وإرضاعاً وإفعاماً وإلهاماً ما يعني الاهتمام بالذات من جوانب حياته جميعها.

ت – **الطبيعة طبيبا يداوي ما به ويبعث السعادة في قلبه : كقوله**[87]

في بردك العذبِ وهذا الشّذا
داعي التئامٍ للفؤاد الصَّديع
فاشفي فؤادا بالجوى ذائبا
كُلِّف حُبَّاً فوق ما يستطيع
للشعر روحٌ فيه مكلومة
أنتِ لها نِعْمَ الضِّماد النَّجيع
وأبردي طرفا ذوى في الهوى
بَيْـنَ كرىً عاصٍ ودَمْعٍ مطيع

تشفُّ الأبيات عن ذات مطّرحة تعاني التشتت والفرقة، ذاتٌ مصابةٌ، وتمثل الطبيعة عند الحامد مأوى يلجأ إليه للإختلاء بالنفس وإخراج ما بداخله بالحديث معها، فهي " معبد يأوي إليه ليستجم عندما تقسو الحياة [88] ؛ ولذا نجد الذات تطالبها بالشفاء، فالطبيعة للذات سبب للسعادة والشفاء وإزالة الآلام وقد دلَّ على ذلك قوله (داعي التئام للفؤاد الصديع، فاشفي فؤاداً، نعمَ الضِّماد النجيع، أبردي طرفاً).

هكذا بدت الذات في علاقاتها مع الآخر سواء كان هذا الآخر إنساناً أو شيئاً معنوياً أم كان طبيعة .

ثانياً: الموضوع:

الموضوع الشعري الذي تناوله الخطاب بوصفه مقولا للذات، يدور في ست دوائر هي: (دائرة الموت والفقد)، و(دائرة الرحيل) و(دائرة الحياة واستغلالها)، و(دائرة السعادة والحزن)، و(دائرة المرأة) و(دائرة الطبيعة).

ففي دائرة الموت والفقد تقف الذات موقفاً واضحاً ومحدداً من الموت فهي ترى أن الموت قنطرة يعبرها الميت إلى دار الجزاء والنعيم، وقد برز ذلك في قوله[89]:

واسْكُنْ بِأَفْيَاءِ الْجِنَانِ مُنَعَّمَاً
يَهْفُوْ عَلَيْكَ ظِلالُهَا والنُّوْرُ
لَكَ تُنْشِدُ الأمْلاكُ أَلْحَانُ الْهَنَا
وَتَطُوْفُ حَوْلَكَ فِيْ رُبَاها الْحُوْرُ

وقد سَعت الذات إلى توفير كل ما من شأنه أن يمنحه السعادة والسرور؛ ولذا فقد تحدث عن (الظلال، والنور، الإنشاد، والحور التي تطوف حوله)، وكلها أمور تؤدي إلى الشعور بالراحة.

وقد برز الحديث عن الموت من زوايا متعددة، فقد رصَد لنا أثره على المعنويات والماديات، فالدين يندب حظّه، والذّكر المسفور يبكي، والرياض أقفرت بعد وفاة شوقي، كما صوَّر لنا أثر الموت على الذات وتعاملها معه، فقد تعرّضت الذات لكثير من المشاكل لكنها لم تنسِها فاجعة موت أبيها الذي تغيّرت بحدوثه حياتها، وقد أشرنا إلى هذه الأبيات[90]. وقد صوّرت الذات أثر وفاة ابنها حين قالت[91]:

فَيَا شُؤْمَ يَوْمٍ جَاءَنِيْ فِيْهِ نَعْيُـهُ
ظَلَلْتُ بِهِ بَيْنَ الْوَرَى شَارِدَ الذِّهْنِ
وَعِيَّ لِسَانِيْ فَانْبَرَى الدَّمْعُ لِلْمَلا
يُتَرْجِمُ مَا قَدْ عَـيَّ عنْ بَثِّهِ لَسْنِي
وَبَاتَ فُؤادِيْ فِيْ أَنِيْنٍ كَأَنَّمَا
بِهِ طَعْنَةٌ نَجْلاءُ مِنْ كَفِّ ذِيْ ضغْنِ

هكذا بدت الذات مصدومة، فقدت بوصلة التحكم وبدا عليها عدمُ التماسك، وقد رسمَ صورة جلية لهذه الصدمة عن طريق العلامات التي بدت على وجهه، وهي علامتان: إحداهما خفية غير ظاهرة والذي يظهر مها آثارها، وهي (العيّ)، أما الأخرى فهي ظاهرة(انبرى الدمع)، بما تعكسه الأولى من فقدان التوازن وعدم السيطرة على الجوارح، فاللسان تقول كلاماً يحتاج إلى ترجمة، إنها حالة من حالات فقدان السيطرة والتحكم والخروج عن منطق العقل؛ إذ ما كان من صفاته البيان يبدو عيياً، وما كان في أصله دلالة على شيء – الدمع– أصبح فصيحاً مترجما، وتأتي لحظات الاختلاء بالنفس لتعبر عن تضاعف الألم، وفي قوله(فؤادي في أنين) تعبير عن ثبات الحالة، حيث مالت الذات الشاعرة إلى التعبير بالجملة الاسمية الدالة على الاستقرار، ثم تشبيه هذا الأنين بأنه ناجم عن طعنة واسعة بحيث تصوّر شدة الألم ومترتبات هذه الطعنة على القلب.

وتقف الذات معاتبة للموت حين تقول[92]:

وَيَا مَوْتُ ! فِيْ عَامٍ مِن الدَّهْرِ وَاحِدٍ
قَلَبْتَ لِيَ الأَحْوَالَ ظَهْرَاً عَلَىْ بَطْنِ
قَضَيْتَ عَلَى ابْنِيْ بَعْدَ أَخْذِكَ وَالِدِيْ
أَلا شَدَّ مَا لاقَيْتُ بَيْنَ أَبِيْ وَابْنِي!

لكن الذات تكشف أن خلف هذا العتاب إعذار للموت ومعرفة بأنه ينفذ القدر كما أشرنا إليه في صفحات سابقة من هذا البحث[93]

كما ساقه الحديثُ عن الموتِ إلى الكشف عن موقف الذات من الحياة، فهي تنظر إليها على أنها ساعات محدودة وتنتهي وينبغي أن تستغل في الأعمال الحسنة، وأن يبني الإنسان لنفسه مجداً ويترك أثراً يُخلِّده، قال[94]:

يَاْ شَاعِـرَ الْفُصْحَى وَدَاعـاً إنَّمَـا
هَـذِيْ الْحَيَـاةُ وَعَيْشُهَا لِنَفَـادِ
مَاْ حَـالَةُ الإنْسَانِ؟ مَا أَطْوَارُهُ؟
مَا عَيْشُهُ مِنْ سَاعَةِ الْمِيْـلادِ ؟
صُوَرٌ عَلَىْ لَوْحِ الْحَيَاةِ كَأَنَّـهَا
أَضْغَاثُ حُلْمٍ فِيْ سِنَاتِ رُقَادِ

ويقول[95]:

وَذُوْ الْعُمْرِ مَا لَمْ يَبْنِ مَجْدَاً بِعُمْرِهِ
سَيَمْضِـيْ كَطِفْلٍ مَاتَ وَهُوَ رَضِيْعُ

ويصف رحلة الإنسان في هذه الحياة التي تنتهي إلى الموت وخروج الإنسان منها صفراً بقوله[96]:

نَمْشِيْ عَلَى عَجَلٍ وَنَحْــ
ــنُ مِن الحَيَاةِ عَلَى شَفِيْر
مَنْ لَمْ يُعَاجِلْهُ الكلالُ
هَـوَى وَطَـاحَ بِـهِ عَثِيْر
وَيْـحَ ابْـنَ آدَمَ تَائِهٌ
فِيْ رِحْلَةِ الْعُمْرِ الْقَصِيْر

حَوَت الأبيات ألفاظاً تدل على سرعة انقضاء الدنيا، من مثل(عجَلٍ) بماتوحيه من سرعة وانقضاء، و(يعاجله) بما فيها من محاصرة، و(عثير) الذي هو التراب، والتراب كما في تعريف ابن منظور هو الموت. ويمثل التراب في عالم الشاعر لحظة من لحظات السقوط والموت، فهو تحول من العلو والارتقاء إلى الهبوط والفشل، ومن الفرح والسعادة إلى الحزن والألم. و(تائه) بما تدل عليه من ضياع وتعب كلها تعكس حالةً من السرعة والتعب.

وتتقدم الذات إلى الموت وتطلبه دون خوف انطلاقاً

من إدراكها أن الحياة محدودة وأن كلَّ شيء بقدر، فيقول [97]:

وَعِشْ فِيْ هَذِهِ الدُّنْيَا كَرِيْمَاً

وإلاَّ فَلْتَمُتْ حُرَّاً شَهِيْدَا

ويبدو أن الموت بوصفه موضوعاً ظلّ خاضِعاً لمنطق التنبؤ، بوصفه رغبة مُلِحّة في الخلاص من سجن الجسد واستشراف آفاق الخلود الرّحبة، حيث الخلاص من كل قذارات المادة وأدران الجسد ودناءة الشهوات، فتصعد الروح درجات في الكمال والترقّي، يقول الحامد[98]:

فَلْتَبْقَ رُوْحُكَ حَيَّةً فِـيْ عَالَمٍ

لِلْخُلْـدِ بَيْنَ أحِبَّةٍ وَرِفَاقِ

كَانَتْ بِهَيْكَلِكَ الْجَمِيْلِ سَجِيْنَـةً

حَتَّى أتَاهَا اللَّهُ بِالإطْلاقِ

طَارَتْ لِتَسْرَحَ فِيْ السَّمَاءِ مَشُـوْقَةً

شَوْقَ النَّزِيْحِ لِأَوْبَةٍ وَتَلاقِيْ

فَتَجُوْلَ فِيْ الفِرْدَوْسِ بَيْنَ حَدَائِقٍ

وَجَدَاوِلٍ وَرَفَارِفٍ وَطِبَاقِ

تتسرب النظرة الصوفية للجسد باعتباره سجناً للروح يحول دونها ودون أن تسرح في أعالي الجنان، لكن لكون المرثي ذا مكانة في نفس الشاعرفقد حاول تزيين الموت فجعله عتقاً من هذا السجن الذي كانت ترزح فيه الروح، وقد سعت الذات الشاعرة إلى تنزيه الجسد – السجن– من خلال الوصف(الجميل) .

ويتحدث النص عن الموت بمصطلح الفناء احتراقاً في حب الذات الأسنى – على تعبير المعجم الصوفي– كما برز في قوله[99]:

حَنَانكَ بِالمُتَيَّمِ ! كَيْفَ تَرْضَى

بِأنْ يَفْنَى احْتِرَاقاً فِيْ هَوَاهُ ؟

كما قد ترصد الذات الموت وتصفه في صورة مفترس يتخير ضحاياه دون رحمة أو شفقة، كما يقول[100]:

تَخَيَّرَ فِيْ الْكَوَاعِبِ فَانْتَقَاهَا

كَمَا يَتَخَيَّرُ الشَّحْمَاءَ ذِيْبُ

يرسم البيت سهولة حصول الموت على فريسته، إذ جعلت الموت ذئباً وهو من أشرس الحيوانات في حين جعلت الميت شاة ذات شحمٍ كثيرٍ، ما يعني أنها سمينة وهذا يجعل حركتها بطيئة من جهة، ويجعلها مشتهاة للذئب من جهة أخرى، سيما وأن البيت منح الذئب ميزة الاختيار (تخيّر) بما تعنيه من انتقاء. كما أنها ترسم عجزها في موضع آخر حين تقول[101]:

وَعَزَّ عَلَيَّ أنْ غَالَتْكِ غوْلٌ

وَمَا لِيْ مِنْكِ – يَا أمَلِيْ– نَصِيْبُ

ويُلحظ أن الذات الشاعرة هاهنا تلتمس لنفسها عذراً فجعلت الموت (غول) بما فيه من أسطرة وتضخيم يبرر هذا العجز، وعدم الدفاع عن المحبوبة.

وقد ترسم الذات صورة الموت وأثره على الجوارح أو على الجمادات كما في قصيدة رثاء ملك مصر[102]:

كَارِثٌ قَرَّحَ العُيُوْنَ وَخَطْبٌ

عَاصِفٌ بِالْقُلُوْبِ وَالأكْبَادِ

ودائرة الموت والفقد في الديوان كان لها حضور طاغٍ على المستوى الدلالي، كما كان لها السيطرة على المستوى الإفرادي حيث تردد حقلها في الديوان مائة وعشرين مرة، تفيأت دلالاتها دهاليز النصوص التي وردت فيها، وغطت مساحة واسعة من معانيهما بصيغها المتعددة.

أما الدائرة الأخرى التي ترتبط بالموت والفقد فهي دائرة الرحيل التي تعد "معادلا للموت في الموروث الأسطوري والإسقاط النفسي، ينضاف إلى ذلك تشبّع الرحيل بأبعاد عرفانية، من حيث كان السفر رمزاً للانتقال الباطني وتحولاته في مدارج الأحاسيس الداخلية على الواقع الخارجي[103] ، وسبق أن أشرنا إلى قول الحامد[104] في قصيدة "الشاعر"[105]

وقد يمتزج هذا الرحيل باغتراب داخلي تستشعره الذات وتعاني منه، فيبرز نوعٌ من الرحيل الذهني أو الشرود

والغياب أو الغيبوبة عن الواقع، وهذا الشرود تستخدمه الذاتُ وسيلةً من وسائل التعبير عن رفضها لهذا الواقع، ومحاولة من محاولات الخلاص منه، وقد سبقت الإشارة إلى الأبيات[106]

وقد تكون محاولات الخلاص من هذا الواقع ورفضه باستخدام الأحلام والخيال يقول الحامد[107]:

وَلَئِنْ نَأَيْتُ فَكَمْ بَعَثْتُ عَلَى النَّوَى

رُوْحِيْ عَلَى ظَهْرِ الخَيَالِ إلَيْك

تَرْعَاكِ مِنْ مُقَلِ النُّجُوْمِ وَتَارَةً

تَهْوِيْ إذا يَهْوِي الصَّبَاحُ عَلَيْكِ

وَبَعَثْتُ شَوْقِيْ فِيْ النَّسِيْمِ لَعَلَّه

عَنِّيْ يَنَالُ الضَّمَّ مِنْ عَطْفَيْكِ

أوْدَعْتُهُ قُبَلِيْ إلَيْكِ فَهَلْ أتَىْ

لِيَزُفَّ قُبُلاتِيْ إلَى شَفَتَيْكِ

ثم الدائرة الثالثة، وهي (دائرة الحياة واستغلالها) وقد كان لهذه الدائرة حضورٌ كبيرٌ على مستوى الإنتاج الدلالي، بحيث حاز حقلها سبعاً وسبعين مفردة، لوّنت كل محيطها الصياغي الذي برزت فيه، فالحامد يرى أن جمال الحياة يحيط بنا من كل جانب وأنه مسخّر لنا فما علينا إلا استغلاله والتمتع به، يقول في قصيدته " على الشاطئ"[108]:

هّذَا الجَمَالُ فَقَفْ تَمَتَّعْ مَا اشْتَهَيْتَ بِلا حِسَاب

كما يحثّ على اغتنام الفرص في موضع آخر في قصيدة داعية حيث يقول[109]:

لا تَنَمْ فَالْحَيَاةُ فِيْ العَصْرِ جُهْدٌ

ذُلَّ مَنْ فِيْ مَوَاسِمِ العِزِّ نَامَا

وَالجَهُولُ الغَبِيُّ مَنْ لَمْ يُعَاجِلْ

فُرَصَ الدَّهْرِ نَهْزَةً وَاغْتِنَامَا

إنها دعوات لإعطاء النفس ما تريد، وإفساح المجال أمامها للتمتع بالحياة،وقد جاء هذا من خلال فعلي الأمر(قف، تمتّعْ) ومن خلال المضارع المسبوق بنهي(لا تنم)، وقد ذمّ من لم يستجب له من خلال صيغة المبالغة (الجهول) ثم الصفة (الغبي) في سياق الجملة الاسمية التي تدل على الثبوت، فكأن هذه صفة ثابتة لمن لم يستغل الحياة ولذائذها؛ لأنه يرى أن الحياة تنقضي والعاقل من يترك خلفه أثراً يُذكِّر به، يقول[110]:

تُرَجَّى حَيَاةُ المَرْءِ مَا دَامَ نَفْعُهُ

فَإنْ لَمْ يَكُنْ فَالْعَيْشُ وَالمَوْتُ سِيَّانِ

حَيَاةُ الفَتَى تَفْنَى وَيَبْقَى فِخَارُهُ

فَذَاكَ الَّذِيْ مِنْ بَعْدِهِ لَيْسَ بِالفَانِي

وترتبط الحياة بدائرة أخرى ملتصقة بها ومتصلة وإن ظهرت بشكل ضعيف في الديوان، هذه الدائرة هي دائرة الخلود التي تكررت بتصريفاتها المتعددة ثلاثاً وعشرين مرة، يقول الحامد[111]:

العِيْدُ عِيْدُ المَرْءِ مَا أبْقَى لَهُ

أثَرَاً يُخَلِّدُ ذِكْرَهُ تَخْلِيْدَاً

وفي قصيدة " ملك مصر" تحدث عن الخلود في قوله[112]:

لَكَ أنْ تَمُنَّ وَنَحْنُ نَمْحَضُكَ الثَّنَا

والدَّهْرُ يُخْلِدُ وَالنَّبِيُّ يُكَافِي

ثم تأتي الدائرة الرابعة وهي و(دائرة السعادة والحزن) وما ينضوي تحتهما من معانٍ وتعبيرات عن أحدهما أو كليهما، وقد بلغ ترداد السعادة بمعانيها المختلفة ثلاثمائة وخمسا وثلاثين مرة، بينما تردد الحزن بمفرداته وتعبيراته المتنوعه وبواعثه أربعمائة وخمسين مرة، وهذا يدل أن دائرة الحزن أشد اتساعاً لدى الشاعر من دائرة الفرح، على الرغم من أن الحامد عنوَن لديوانه بـ"نسمات االربيع" وفيه إشارة إلى باعث من بواعث السعادة، وربما يعود سبب طغيان الحزن ومفرداته على السعادة لطبيعة الحياة التي عاشها الحامد، غير أن السعادة التي تحياها الذات هي

سعادة عارمة تطوّق الكون بكل محتوياته بينما يكون الحزن في مواطن منه كما في قوله[113]:

إذا سُرَّ هشَّ الكَوْنُ بِشْراً وَإِنْ بَكَى
بَكَتْ حَزَناً أَشْفَاقُهُ وَالأبَاطِحُ

فتارة تنتشر هذه السعادة حتى ليبدو الكونُ كله وكأنه لوحة راقصة أو مِهرجانُ سعادةٍ كما في قوله[114]:

وَالْبَحرُ رَهْوٌ طَافِحٌ
وَالــرَّوْضُ مُزْدَهِرُ الْجَنَاب
رَقَصَـتْ أَزَاهِرُهُ كَمَا
فِـيْ كَأسِهِ رَقَصَ الْحُبَاب
وَالنَّسْمُ يَجْــرِيْ عَاطِرَاً
خَضـلاً كأَنْفَاسِ الكِعَاب
يَـأتِي فَتَهْتَــزُّ الـرِّيَـاضُ
وَتَرْقُصُ اللّدُنُ الرِّطَاب
وَالشَّـطُّ قَـدْ نَثَـرَ الْجَمَا
لَ عَـلَى مَضَارِبِهِ الـرِّحَاب
وَتَــرَى الكِعَابَ مَع العَـوَا
تِكِ والشُّيُوْخَ مَــعَ الشَّبَـاب
مُتَهَافِتِيْنَ عَلَى الطَّبِيْعَـــ
ــةِ كَالْفَرَاشِ عَـلَى الشِّهَاب
وَتَرَى الجَمَالَ عَلَى الضِّفَا
فِ وَفِيْ الفَضَاءِ وَفِيْ العُبَاب

هكذا يتعدد المشاركون في هذه السعادة ليرسموا صورة تحتضن أكبر مساحة يمكن رؤيتها أو تخيلها، فالبحر، والروض، والأزهار، والنسيم، والشط، والكعاب، والعواتك، والشيوخ، والشباب) وهي قسمان بشر وغير بشر، فالبشر الموجودون مشاركين بفئاتهم العمرية المختلفة، أما غير البشر فما بين اتساع وباعث للسعادة ناشرٍ لها.

وتارة أخرى يبرز والحزن يحيط به من كلِّ جانب كما في قوله[115]:

قَدْ قَضَيْتَ النَّهَارَ شَجْوَاً وَجِئْتَ الليْ
لَ مُسْتَسْلِمَاً إلَى أتْرَاحِك
بَيْــنَ يَـأْسٍ يَسُـوْدُ مِنْـكَ الأمَانِي
وَظَـلامٍ يَطْغَى عَلَى مِصْبَاحِك
وَاليَـرَاعُ الشَّجِيُّ يُـزْجِي القَوَافِي
دَامِيَاتٍ تَشْكُوْ غَلِيْلَ الْتِيَاحِك
كُـلُّ جُـرْحٍ قَـد اشْتَـفَى فإلامَ
غَـارِقٌ أنْتَ فِـيْ دِمَاءِ جِرَاحِك ؟

فدائرة الحزن هاهنا دائرة ضيقة لأنها تحاصر المخاطب فقط؛ لذلك الحزن مضاف إلى ضمير المخاطب(يسود منك،على مصباحك..) ومع هذا فهو لا يستسلم للحزن، بل يدعوه للتمتع بالحياة واستغلالها كما أشرنا إلى ذلك في موطن سابق[116]

وحين تتجلى ساعاتٌ للذات لتكون سعيدة فيها لما تراه من سعادة تحيط بالكائنات من حولها، فإنها سرعان ما تنقضُّ عليها دواعي الحزن وتكدِّر هذه الحظات، فهو يقول[117]:

وَالرَّوْضُ مَوْشِيُّ النَّوَاحِيْ بَدَا
مِنْ صِبْغَةِ الشَّمْسِ بِلَوْنٍ عَجِيْب
يَا حُسْنَهُ حِينَ يُـرَى زَاهِراً
يَهْتَزُّ فِــيْ بَـرْدِ الأصِيْلِ القَشِيْب
يَــرُوْقُكَ الْغُصْنُ بِــهِ رَاقِصَاً
وَالــزَّهْــرُ بَسَّامَاً كَثَغْـرِ الحَبِيْب!
وَالْبُلْبُلُ الشَّادِيْ بِهِ صَادِحَاً
يَزْهُـو عَلَى الأطْيَارِ زَهْوَ الْخَطِيْب
بُحَيْرَةٌ زَانَــتْهُ رَقْـرَاقَةٌ
تَمْلأُ بِالسِّحْرِ فُـؤَادَ الأدِيـْب
تَخَـالُهَا الْمِـرْآةَ مَجْلُوَّةً
لَهَا مِن النَّبْتِ إطَارٌ ذَهِيْب

هذه المناظر اجتذبته وأسَرَته فماذا كان[118]:

جَلَسْتُ فِــيْ نَـاحِيَةٍ أجْتَلِي
جَمَالَ ذَاكَ المَـشْهَدِ البَـاهِرِ

وَأَرْتَوِيْ مِنْ حُسْنِ تِلْكَ الرُّؤى
بِمُتْعَـةِ المـُهْجَةِ والنَّاظِرِ
والرِّيْحُ تأتِي بِالنَّدَى سَجْسَجَاً
أَشْهَىْ مِن الغُمْضِ إلَى السَّاهِرِ
وَالـزَّهْرُ يُهْدِيْ طـيَّ أَنْفَاسِهَا
رَسَـائِلاً مِـنْ عَـرْفِهِ العَاطِرِ
كَأَنَّمَا الأَفْوَاجُ مِـنْ عَـرْفِهِ
خَـوَاطِـرُ الإِلْهَـامِ للشَّاعِرِ
حَتّى إذا مُلْكُ النَّهَارِ انْطَوَى
أَمَامَ سُلْطَانِ الـدُّجَى القَاهِرِ
عَادَتْنِيَ الذِّكْرَى فَفِـيْ خَطْرَةٍ
رَأَيْتُنِي كالهَـائِـمِ الحائِرِ
فـيْ رَيِّـقِ اللَّيْـلِ وَرَيْعَـانِهِ
أَصِيْحُ: هَـلْ لِلَّيْلِ مِنْ آخِـرِ؟

ثم يختتم المقطع بالتصريح بالحزن الشديد في قوله[119]:

ذِكْرَى تَمَلْمَلْتُ لَهَا بَاكِيَاً
حَتَّى انْحَنَتْ عَطْفَاً عَلَيَّ الغُصُوْن
وَرَقَّتِ السُّحْبُ لِمَا نَابَنِي
فَنَضـَّحَتْـنِي بِدُمـُوْعِ الحنوْن

وهكذا يبرز الحامد تغمره السعادة لكنها لا تستمر حتى يخالطها الحزن والأكدار، فلا سعادة دائمة، والحياة مشوب نعيمها بالمنغصات كما يقول[120]:

ولكِنَّهَا الدُّنْيَا مَشُوْبٌ نَعِيْمُهَا
يَنَالُ الفَتَى مِنْ شَوْكِهَا ضِعْفَ مَا يَجْنِي

أو بتعبير آخر حين يقول[121]:

يَا سَائِلِيْ عَنْ عِيْشَةِ الدْ
دُنْيَا سَقَطْتَ عَلَى الْخَبِيْر
فَحَيَـاتُهَا كَـدَرٌ وَتَحْـــــــ
ـتَ سُرُوْرِهَا الْحَزَنُ الكَثِيْر

وقد يظهر الحامد في بعض المواطن وكأنه مغناطيس تنجذب إليه الأحزان فلا تتركه يتنعم بالسعادة، فهو يقول[122]:

دَعْنِيْ مَـعَ الـرَّوَضِ تَحْوِيْنِـيْ خَمَائِلُهُ
دَعْـنِي مَـعَ الأَيْكِ تَشْدُو لِـيْ بَلابِلُهُ
فَـإِنْ شَدَا البُلْبُلُ الصَّدَّاحُ مِـنْ فَنَنٍ
شَدَوْتُ بِالشِّعْرِ فِيْ حِيْـنِيْ أُسَاجِلُهُ
وإِنْ جَرى النَّسْمُ غَرْبِيَّاً هَشَشْتُ لَهُ
وَعُدْتُ عَنْ عَهْدِ مَنْ أَهْوَى أُسَائِلُهُ
أُجِـلُّهُ كَرَسُـوْلٍ جَـاءَ مِـنْ وَطَنِـيْ
وَالـذِكْـرَيَاتُ إلـَى قَلْبِي رَسَائِلُهُ
دَعْنِـيْ أُرَفِّـهُ عَنْ قَلْبِـيْ وَأُنْعِشُهُ
لَهْـوَاً فَـإِنِّي كَئِيْبُ القَلْبِ ذَابِلُهُ

إلى أن يقول:

فَالعَيْشُ فِـيْ سُـوْحِهَا شَـدْوٌ تُـرَدِّدُهُ
وَالعُمْـرُ مَـا بَيْنَـهَا لَهْـوٌ تُـزَاوِلُهُ
دَعْـنِيْ أُبَـدِّدُ عـنْ نَفْسِـيْ بَـلابِلَهَا
حِيْـنَاً فَـإِنِّيْ فَتَـىً جَمٌّ بَلابِلُهُ
كَمْ بِتُّ حَيْرَانَ أَرْعَى النَّجْمَ مِنْ شَجَنٍ
أُكَـابِـدُ اللَّيْلَ حَتّـَى بَـانَ فَاصِلُهُ
وَالنَّجْـمُ يَـرْجُفُ خَفْـقَاً فِـيْ أَشِعَّتِهِ
فَهَلْ دَرَى أَنَّ لِـيْ قَلْبَاً يُمَاثِلُهُ

ويُلخّص الحامد السعادة أو الضحك الذي يبدو منه، فنراه يفعل ذلك هروباً من شماتة الأيام على حدِّ قوله[123]:

حَارَبَتْنِيْ أَيَّامُ دَهْـرِيْ فَضَـحِكِـي
حَـذَرٌ مِـنْ شَمَـاتَةِ الأَيّـَام

وتأتي **الدائرة الخامسة** وهي: **(دائرة المرأة)** للمرأة في ديوان الحامد حضور واضحٌ جليٌّ، فهي تتردد بوصفها من المُحببات إلى النفس، كما ظهرت بوصفها سبباً للسعادة ونقيضه، وقد يُخاطبها بصيغة المؤنث وأحياناً بصيغة المذكر، فمن المواضع التي عُدَّت سبباً للسعادة المنقضية قوله في قصيدة "هل تذكرين" التي أشرنا إلى طرف منها في موضع

سابق[124]، ومنها هذه الأبيات[125]:

وَبَعَثْــتِ لِـيْ بِتَنَهُّـدَا
تِ الْحُبِّ كُلَّ سَنَىً وَنُوْر
وَتَرَكْتِنِيْ ثَمِلاً بِخَمْــ
رِ الحُبِّ أعْثَرُ في الْغُرُوْر
وَتَهَامَسَ الْقَلْبَانِ رَغْـ
ـــمَاً مِنْ مُدَافَعَةِ النُّهُوْد
فَتَبَادَلا شَكْوَى الغَرَا
مِ وَجَدَّدَا قُـدُمَ الْعُهُوْد

إلى أن يقول:

وَرَجَا فُؤادِي لَوْ لَهُ
فِيْ صَدْرِكِ الْحَانِيْ مَكَان
لِيَعِيْش مِنْكِ مُنَعَّماً
مَا بَيْنَ ضَـمٍّ وَاحْتِضَان
فِيْ صَدْرِكِ الْمَلَكِيِّ مَغْـ
مُوْرَاً بِعَطْفِكِ وَالْحَنَان
وَيَذُوْقَ عِنْدَكِ نِعْمَةَ الْرِ
رِضْوَانِ فِيْ ظِلِّ الجِنَان

وفي قصيدة "الصباح الوليد" يجعل الحامدُ المرأةَ مصدراً للحياة لو أنها تتركه ينال ما يريد، وسبق أن أشرنا للقصيدة [126]

وأحياناً يبدو الشاعر أسيراً لجمال هذه المرأة التي تمثلت أمامه في منظر غير معهود له، كما برز ذلك في قصيدة " الفستان الأصفر" حين يقول[127]:

صَلَّى الْمَفْتُوْنُ لَهَا عِظَمَاً
وَالنَّاسِكُ سَبَّـحَ أوْ كَـبَّرْ
وَالشَّاعِرُ طَالَعَ فِيْ دَهَشٍ
لِجَلالِ الْمَوْقِفِ وَالمَنْظَرْ
وَالحُبُّ يُلَـحِّنُ أغْنـيَةً
وَالقَلْبُ يُـوَقِّعُ كَـالْمِزْهَر

أو تكون مصدراً للشقاء والحيرة المؤقتة كما في قصيدة "مَلك" [128]:

يَا مَلَكَ الرَّحْمَةِ فِيْ الأرْضِ مَنْ
عَلَّمَكَ القَسْوَةَ مَنْ عَلَّمَكْ ؟
نَبْعَ حَنَانٍ كُنْـتَ بَيْنَ الْوَرَى
مَنْ ذَا الَّذِيْ بِالظُّلْمِ غَذَى دَمَكْ ؟
أصْمَيْتَنِـيْ عَمْدَاً بِسَهْمِ الْهَوَى
عدْنِيْ بِعَطْفٍ وَاحْبُنِـيْ بَلْسَمَـكْ
جُبِلْتَ ذَا عَطْفٍ وَلَوْ لِلْعِدَا
فَكَيـفَ تَغْـدُوْ قَـاتِلاً مُغْرَمَك ؟

فالأبيات فيها احتفاءٌ بهذا المحبوب رغم تغيّره، ولذا فقد جعله" ملك الرحمة"، (نبع حنانٍ كت) في مقابل أنه نزع عنه القسوة ونسبها إلى غيره (علَّمَك)، (بالظلم غذى دمك) فالبيتان فيهما إعذار له، وتودد إليه. وليس أدلَّ رحمة هذا المحبوب من وصفه (جبلتَ ذا عطف ولو للعدا) فالجبلة طبيعة، وكل ما غيرها طارئ سيزول في وقت من الأوقات. وقد يُشَيطِنُ المرأة فيظهرها متكبرة متعالية لما تمتعت به من جمالٍ جعلها ترى نفسها أنها مطلوبُ القلوب، كما في قصيدة " تيه حسناء"[129]:

خَرَجَتْ عَلَى الشَّطِّ الْجَمِيلِ عَشِيَّةً
وَالبَحْرُ زَاهٍ وَالمَسَاءُ عَجِـيْبُ
والْكَـوْنُ مِـنْ لَهَبِ الأصِيْلِ مُعَصْفِرٌ
وَالشَّمْسُ جَانِحَة تَكَادُ تَغِيْبُ
خَـرَجَت هُنَـاكَ وَمَا لَهَا فِـيْ شَكْلِهَا
أوْ دَلِّهَا بَيْنَ الحِسَانِ ضَرِيْبُ

ثم يقول:

فَرَأَتْ قُلُوْبَ الْعَاشِقِيْنَ لِحُسْنِهَا
تَهْفُوْ وَيَأمُرُهَا الهَوَى فَتُجِيْبُ
وَرَأتْ لَهَا فِـيْ كُلِّ صَدْرٍ هَيْكَاً
هِـيَ وَحْدَهَا مَعْبُوْدُهُ المَرْهُـوْبُ
وَرَأَتْ عَوَاتِي الْمَوْجِ وَهِـيَ شَوَامِخٌ
تَـأتِيْ فَتَسْجُدُ دُوْنَهَا وَتَذُوْبُ

فَتَمَايَلَتْ زَهْوَاً وَأَوْجَسَ قَلْبُهَا
أنْ في الأُلُوْهَةِ لِلْجَمَالِ نَصِيْبُ

وفي قصيدة" أيا ثمل الجفون" يجعل المرأة شراً لا بد من مواجهته، ولا يمكن الهروب منه، ولا تحلو الحياة إلا به، فيبدو خاضعاً لها حين يقول[130]:

أيَا ثَمِلَ الجُفُونِ بِغَيْرِ سُكْرٍ
ألا تَدْرِيْ بِطَرْفِكَ مَا جَنَاهُ ؟
بِقَلْبٍ لا يَلِيْنُ صَفَاهُ لَكِنْ
لِهَذَا السِّحْرِ مَا قَوِيَتْ قُوَاهُ
فَهَلْ مِنْ عَاصِمٍ مِنْ بَطْشِ لَحْظٍ
إذَا لَمْ يَغْزُهُ قَلْبِيْ غَزَاهُ
وَهَلْ تُغْنِي الوقَايَةُ مِنهُ لَمَّا
تَدَفَّقَ فِيْ دِمَائِيْ كَهْرُبَاهُ
أغَانٍ فِيْ إزَارِكَ أمْ مَلاكٌ
لِفِتْنَةِ خَلْقِهِ البَارِي بَرَاهُ ؟

ويأتي الشطر الأول بما فيه من النداء(أيا ثمل الجفون) والتنزيه(بغير سكر) ثم التعظيم والتبرئة (بطرفك ما جناه) وليست هي الجانية، ثم إظهار عجزه في مقابل قوتها(لهذا السحر ما قويت قواه)، وهكذا لا تستخدم المرأة سلاحاً غير عينيها فتصرعه وتفقده توازنه فلا يدري أملاكٌ هي أم أنثى)!

وقد يُظهر الحامدُ أنّ غياب المرأة سببٌ في الضياع والشعور بالحسرة وتنغّص العيش كما في قصيدة" دمعة على حبيب" حيث يقول[131]:

تَنَغَّصَ يَا سُعَادُ عَلَيْكِ عَيْشِيْ
وَأصْبَحَ كُلُّهُ كَدَرٌ وَحُوْبُ
وَبَانَ الأُنْسُ بَعْدَكِ عَنْ فُؤَادِي
وَآلَتْ لا تُبَارِحُهُ الكُرُوْبُ
وَلَوْلا الفَقْدُ مَا ذَرَفَتْ عُيُوْنٌ
مَدَامِعَهَا ولا حَزَنَتْ قُلُوْبُ
إذَا التَّفْرِيْقُ مِنْ شِيَمِ اللَّيَالِيْ
فَكُلُّ مَحَاسِنِ الدُّنْيَا عُيُوْبُ

إلى أن يقول:

فَقَدْ طَاحَتْ بِمَصْرَعِكِ الأمَانِيْ
وَخُيِّبَ دُوْنَكِ الأمَلُ الكَذُوْبُ

وتعكس الألفاظ (تنغّص، كدرٌ، حوبُ، بان الأنس، لا تبارحه الكروب، الفقد، مدامعها، حزنت، التفريق، عيوب، طاحت بمصرعك، خيب..) كلها ألفاظ تدل على جراحه ومتاعبه في نبرة مليئة بالحزن.

أما **الدائرة السادسة** فهي: **(دائرة الطبيعة)**، فالطبيعة لها حضور طاغٍ في ديوان الحامد، ولعل اسم الديوان يعكس شيئاً من هذا الحضور، وقد ناقشنا دلالته سابقاً، بالإضافة إلى تسميته بعض قصائده مثل: (على الشاطئ، عند وداع الأصيل، من وحي الطبيعة نسمات الربيع، من وحي الطبيعة يا قمر، جاوة الجميلة، الصباح الوليد، زهرة الحسن، إلى طيبة والعراق) تلك الطبيعة التي سَحَرَهُ جمالُها والتي لم يكن يراها في بلاده حضرموت التي تنتشر فيها القفار والصحاري، ويأتي هذا الحضور متلائماً مع النزعة الرومانسية التي امتاز بها الحامد، وتأثره الواضح بعدد غير قليل من شعراء الرومانسية أمثال أبي القاسم الشابي وعلي محمود طه اللذين كانا حاضرين بكثافة في ديوانه.

فقد تحضر الطبيعة في شعر الحامد بوصفها مكاناً منفتحاً يتنقل بينها كما في قصيدة "الشاعر" إذ يقول[132]:

يعِيْشُ عَلَى الغَبْرَاءِ جِسْمَاً وَإنَّهُ
عَلَى ذَرْوَةِ الجَوْزَاءِ غَادٍ وَرَائِحُ

وتارة أخرى تبدو الطبيعة مكاناً يفزع إليه الحامد ليتفكّر في الجمال ولتستريح نفسه من منغصات العيش كما في قصيدة" على الشاطئ" التي حضرَت فيها كل أسباب الانبساط والسعادة حيث يقول[133]:

قِفْ وَاشْهَد العَجَبَ العُجَابْ
آيَ الجَمَالِ بِلا حِجَابْ !

فَالكَوْنُ جَلَّلَهُ السَّنَى
وَالجَوُّ رَقَّ بِهِ وَطَابْ
فَانْظُرْ إِلَى الشَّفَقِ المُنَوَّرِ
وَهُوَ مخْضُوْبُ الإِهَابْ
وَالرِّيْحُ تَمْلأُ فِيْ الفَضَاْ
ءِ الرَّحْبِ أَشْرِعَةَ السَّحَابْ
تَجْرِيْ كَقَافِلَةِ الْحَيَا
ةِ فَمَاْ لِرِحْلَتِهَا إِيَابْ

إلى أن يقول:

وَالْبَحْرُ رَهْوٌ طَافِحٌ
وَالرَّوْضُ مُزْدَهِرُ الْجَنَابْ
رَقَصَتْ أَزَاهِرُهُ كَمَا
فِي كَأْسِهِ رَقَصَ الْحُبَابْ
وَالنَّسْمُ يَجْرِيْ عَاطِرَاً
خَضِلاً كَأَنْفَاسِ الكعَابْ
يَأْتِيْ فَتَهْتَزُّ الرِّيَاضُ
وَتَرْقُصُ اللُّدنُ الرِّطَابْ
وَالشَّطُّ قَدْ نَثَرَ الْجَمَا
لَ عَلَىْ مَضَارِبِهِ الرِّحَابْ

ولئن لجأ الرومانسيون للطبيعة يبثونها ما يعانونه ويتخذونها صديقاً يبادلونه المشاعر ويبثونه أحزانهم، فقد عمد الحامد إلى الأسلوب ذاته متأثراً بهم حين يقول[134]:

قُمْ تَمَلَّ الْحَيَاةَ وَامْلأْ غِنَاْءً
جَوَّ رَوْضٍ مَلأْتَهُ مِنْ نُوَاحِكْ
وَاشْدُ بِالفَنِّ لِلطَّبِيْعَةِ وَارْسُمْ
رَائِعَاتِ الرُّؤَىْ عَلَىْ أَلْوَاحِكْ

ثم يشخص هذه الرياض قائلاً:

أَيُّهَا الرَّوْضُ إِنَّنِيْ جِئْتُ أَسْتَوْ
حِيْ مَعَانِيْ الجَلالِ مِنْ أَدْوَاحِكْ
أَتَمَلَّى الْجَمَالَ مِنْ حُسْنِكِ الْغَضْ
ضِ وَسِحْرِ الأَلْحَانِ مِنْ صَدَّاحِكْ

ويقول في قصيدة بعنوان" وفد"[135] :

قُم اغْتَنِمِ الصَّبَاحَ فَقَدْ أَنَارَا
مَضَى الدَّاجِيْ فَقُم حَيِّ النَّهَارَا
هَلُمَّ فَمِثْلُ هَذَا النُّوْرِ تَهْفُوْ
لَهُ الأَلْبَابُ ذَاهِلَةً حَيَارَى
وَذَا الطَّيْرُ انْبَرَى لَكَ وَهوَ يَشْدُوْ
وهَذَا الزَّهْرُ هَشَّ لَكَ افْتِرَارَا
وَصَافَحَكَ النَّسِيْمُ بِهِ عَلِيْلاً
كَطَيْفٍ بَعْدَ طُوْلِ الْهَجْرِ زَارَا

وحين تهاجمُ الهمومُ قلبَ الحامد فإنه يلجأ إلى الطبيعة للاستمتاع بها فهو يراها مصدرَ السعادة في أي وقت؛ ولهذا يُسمّي إحدى قصائده بـ" عند وداع الأصيل"، فيقول:

نَظَرْتُ وَالأُفْقُ بَدِيْعٌ خَصِيْبْ
وَالكَوْنُ بَادٍ فِيْ جَلالٍ مَهِيْبْ !
الْبَحْرُ فِيْ هَدْأَتِهِ خَاشِعٌ
وَالشَّمْسُ عَجْلَىْ قَدْ دَنَتْ لِلْمَغِيْبْ
أَلْقَتْ عَلَىْ الْكَوْنِ سَنَىً بَاهِرَاً
كَالذَّهَبِ الذَّائِبِ أَوْ كَاللَّهِيْبْ
هَاجَمَهَا جَيْشُ الدُّجَىْ فَانْزَوَتْ
صَفْرَاءَ فِيْ لَوْنِ الهَزِيْمِ الكَئِيْبْ
وَالرَّوْضُ مَوْشِيُّ النَّوَاحِيْ بَدَا
مِنْ صِبْغَةِ الشَّمْسِ بِلَوْنٍ عَجِيْبْ
يَرُوْقُكَ الغُصْنُ بِهِ رَاقِصَاً
وَالزَّهْرُ بَسَّامَاً كَثَغْرِ الحَبِيْب
وَالْبُلْبُلُ الشَّادِي بِهِ صَادِحَاً
يَزْهُوْ عَلى الأَطْيَارِ زَهْوَ الْخَطِيْب

ويصرّح بالأمر نفسه في قصيدة " زعيم " التي أشرنا إليها سلفاً[136]

ويُخاطب القمرَ مُعلناً أنه سبب السعادة بما يُضفيه على المجتمع حيث يقول قصيدة " ياقمر"[137]:

بَعَثْتَ لِرُوْحِيْ السَّنَا يَا قَمَر !
فَرَفَّ لَكَ الْقَلْبُ رَفَّ الزَّهَرْ

وَشَامَتْ بِكَ النَّفْسُ فِيْ حِيْنِهَا
شُعَاعَ الرَّجَاءِ وَبَرْقَ الْوَطَر
تَجَلَّيْتَ فِيْ مَوْكِبٍ مِنْ سَنَاك
مَتَاعَ الشُّعُورِ وَمِلْءَ النَّظَر
كَجَوْهَرَةِ التَّاجِ حيْثُ النُّجُوْم
حَوَالَيْكَ مَنْثُوْرَةٌ كَالدُّرَرْ
تَحَجَّبْتَ فَالْكَوْنُ سَاجِيْ الظَّلام
وَأَطْلَلْتَ فَالْكَوْنُ ضَاحٍ أغَرْ
سَكَبْتَ مِن النُّوْرِ بَحْرَاً يَمُوْج
فَمَا لُحْتَ فِيْ الأفْقِ حَتَّى زَخَر
وَهَشَّ لَكَ الحُسْنُ بَيْنَ الْمُرُوْج
وَفَوْقَ ظُهُوْرِ الرُّبَى والسُّرَرْ
وَخَفَّتْ لَكَ الرُّوْحُ فِيْ نَشْوَةٍ
عَن الأرْضِ تَبْغِيْ إلَيْكَ الْمَفَر

وتتحوّل الطبيعة إلى مكان خاصٍّ بالاستشفاء والاستجمام حين يقول[138]:

أفْعَمْتِ صَدْرِيْ مِنْ شَذَاكِ الوَدِيْعْ
فَعَاوِدِيْ يَا نَسَمَاتِ الرَّبِيْعْ
فِيْ بَرْدِكِ العَذْبِ وَهَذَا الشَّذَى
دَاعِيْ الْتِآمِ لِلْفُؤادِ الصَّدِيْعْ
فَاشْفِيْ فُؤادَاً بِالجَوَى ذَائِبَاً
كُلِّفَ حُبَّاً فَوْقَ مَا يَسْتَطِيْعْ
لِلشِّعْرِ رُوْحٌ فِيْهِ مَكْلُوْمَةٌ
أنْتِ لَهَا نِعْمَ الضِّمَادُ النَّجِيْعْ
وَأَبْرِدِيْ طَرْفَاً ذَوَى فِيْ الهَوَى
بَيْنَ كَرَىً عَاصٍ وَدَمْعٍ مُطِيْعْ
هِبِّيْ فَهَذَا الكَوْنُ فِيْ مَنْظَرٍ
ضَاحٍ، وَهَذَا الرَّوْضُ حَالٍ مَرِيْعْ

وتتعاطف الطبيعة مع الشاعر فتُهيئ له مكاناً للقاء المحبوب، وتبادلهما الخنان حين يقول[139]:

فَلِلَّهِ كَمْ ضَمَّتْ ظِلالُكِ شَمْلَنَا
صَغِيْرَيْنِ لَمَّا نَدْرِ هَمَّاً ولا كَرْبَا
حَنَوْتِ عَلَيْنَا كَالرَّؤومِ تَعَطُّفَاً
وَأَرْضَعْتِنَا فِيْ ظِلِّكِ الطُّهْرَ وَالْحُبَّا
وَأَفْعَمْتِ رُوْحَيْنَا مَرَاحَاً وَصَبْوَةً
وَأَلْهَمْتِنَا الأحْلامَ وَالأمَلَ الرَّحْبَا
إلَيْكِ خَرَجْنَا نَنْشُدُ اللَّهْوَ والصِّبَا
فَعُدْنَا وَكُلٌّ نَاشِدٌ فِيْ الْهَوَى قَلْبَا

ثالثاً: الخطوط الدلالية:

حديثنا آنف الذكر عن الموضوع لا يعني أننا أحطنا به إحاطة كاملة من زواياه كلها تغنينا عن الخوض في خطوط الدلالة، وإنما انصبّ الحديث في إجماله على مواطن الثقل ومراكز الجذب التي برزت في الديوان بصورة جلية؛ ذلك أن الخطوط الدلالية تنسج شبكة من العلاقات بينها تضم في ثناياها ما يمكن أن يكون من المؤتلفات والمختلفات، وهذه الشبكة لا تعمل على تقديم تفسير نهائي للأبيات أو الوصول إلى القول الفصل، أو بلوغ حدّ الارتواء، بل هي تسير في طريق يقود إلى تأجيل المعنى، ويمكننا أن نعُدَّ هذا التأجيل نوعا من الاحتجاب الذي لا يغيب كثيرا حتى تتسرب خيوط شمسه لتصل إلى مرحلة الانكشاف المرهون بلحظة الحضور. ويمكن رصد الخطوط الدلالية المركزية التي طرحها الخطاب فيما هو آت:

المحور الأول: الواقع والتغيير:

ينظر الحامد إلى الواقع على أنه واقع غير سوي، امتلأ بالأمراض الفكرية، وتسلط عليه الخنوع والخضوع والرضى بالذل والشعور بالغربة في الوطن، فتأخرت بذلك المجتمعات العربية، من هنا حاولت الذات المتكلمة أن تدعو إلى تدمير هذا الواقع والتخلص منه والثورة عليه، واتبعت في سبيل ذلك طرقاً متعددة، منها: التحذير من الاغترار بالمظاهر الخداعة، بالإضافة إلى الدعوة إلى العلم وتقديم العلماء، حين يقول[140]:

شَعْبَ العُرُوْبَةِ هَل لِمَجْدِكَ أوْبَةٌ
مَا لِيْ أرَاكَ إلَى التَقَهْقُرِ مَا لِيْ ؟
خَطَتْ الشُّعُوْبَ إلَى العُلا وَتَطَوَّرَتْ
أتَظَلُّ وَحْدَكَ سُخْرَةَ الأجْيَالِ ؟
وَالشَّعْبُ يَنْظُرُ مَا بَدَا مُتَجَدِّداً
بِتَطَوُّرِ الأزْمَانِ وَالأحْوَالِ
وَحَذَارِ لا تَغْرُرْكُمُ مَدَنِيَّةٌ
لِلْغَرْبِ خَادِعَةٌ كَلَمْعِ الآلِ
تَـزْهُوْ بِـرَوْنَقِهَا وَتَمْزُجُ حُلْوَهَا
غِـشَّاً بِنَـاقِعِ سُمِّهَا القَتَّالِ
وَخُذُوْ الحَضَارَةَ عِلْمَهَا وَفُنُوْنَهَا
أمَّا القُشُوْرَ فَأصْلُ كـلِّ وَبَالِ
وَرِدُوْا المَعَارِفَ عَذْبَةً لا تَقْنَعُوْا
عَنْ غَمْرِهَا بِنَوَاضِبِ الأوْشَالِ

ودعا إلى الأعمال وترك التشدّق بالأقوال[141]:

حَتَّى مَتَى أدْعُو وأنْدُبُ مَعْشَرَاً
أَلِفَ الجُمُوْدَ فَلا يَحُوْلُ بِحَال؟
عَبَثَاً أهِيْبُ وَلا مُجِيْبُ كَأنَّنِيْ
صَبٌّ يُخَاطِبُ مَيّتَ الأطْلالِ

إلى أن يقول:

يَا دَوْلَةَ الأعْمالِ هَلْ لَكِ صَوْلَةٌ
إنَّا سَئِمنَّا دَوْلَةَ الأقْوَالِ
كَثُرَ الْمَقَالُ وَلا فِعَالَ فَهَلْ لَنَا
فِيْ قَوْمِنَا مِنْ قَائِلٍ فَعَّالِ

أو التذكير بما أنجزه الآخرون والدعوة إلى الاقتداء بهم، والثورة على الواقع وعدم التسليم به[142]:

أفَاقَ الشَّرْقُ بَعْـدَ النَّوْمِ دَهْـرَاً
فَقَـامَ الصِّيْنُ وَانْتَفَضَ الهُنُوْدُ
وَثَـارَتْ لِلْعُلا أمَـمٌ وَهَـبَّـتْ
تُجَمِّعُ شَمْـلَهَا حَـتَّى اليَهُـوْدُ
وَنَحْـنُ حِيَـالَهُمْ نَحْيَا سُوَامَاً
نَعِيْـشُ مَع الزَّمَانِ كَمَا يُـرِيْدُ
ضَحَى العَصْرُ الجَدِيْدُ وَنَحْنُ فِيْهِ
نَغُـطُّ عَلَى مَضَاجِعِنَا رُقُوْدُ

ويدعو إلى استغلال الأوقات وعدم الركون إلى الأحلام والأماني كما يدعو إلى العمل[143]:

سَاعَـاتُ عُمْـرِكَ لَـوْ عَلِمْتَ فَرَائِدٌ
تَاجِرْ بِهَا كَيْمَا تَصِيْـرَ فَـرِيْدَا
قُمْ غَـالِ فِـيْ ثَمَنِ الْحَيَاةِ وَعُمْـرِهَا
لا تَتَّخِـذْ ثَمَـنَ الحَيَاةِ زَهِيْـدَا
وَامْلُكْ بِهَا إنْ شِئْتَ نَاصِيَةَ السُّهَى
أوْ فَابْغِ أسْبَابَ السَّمَاءِ صَعُوْدَا
وَدَعِ التَّعَلُّلَ بِالحُظُوْظِ وَخَلِّهَا
تَجْرِي نُحُوْسَاً فِيْ الوَرَى وَسُعُوْدَا

فالدعوة هنا إلى تدمير وتغيير الواقع الداخلي – في النفس البشرية– والواقع الخارجي بكل سلطاته المتمثلة في القمع والخوف والاعتقادات الخاطئة السائدة.

المحور الثاني: محور العروبة: وقد ظهر ذلك من خلال حديثه المتعدد عن العرب وزعاماتهم بحسب المناسبات التي تفرض عليه سواءً كانت ترحيبية أو في مناسبات التأبين لفقد قائد عربي يرى في فقده فقداً لمصدر من مصادر قوة العرب، أو في تكريم شخصية لدورها ومواقفها الثائرة على الجهل الهادمة للتخلف، كما ظهر ذلك في عدد من قصائده، ومنها قصيدة زعيم[144]:

إنّـا هُـنَا نَحْتَفِيْ بِالفَضْلِ مُكْتَمِلاً
فِيْ شَخْصِ هّذَا الَّذِيْ رَقَّتْ شَمَائِلُهُ
هَـذَا الَّـذِيْ لَـوْ سَـمَا شَعْبٌ يُبَاهِلُنَا
بِـعَبْقَـرِيٍّ بِـهِ جِـئْنـا نُبَـاهِـلُـهُ
هّذَا ابْنُ طَاهِرٍ الفَرْدُ السَّرِيُّ فَسَـلْ
عَنْـهُ العُلا مَا سَنَاهُ؟ مَا فَضَائِلُهُ ؟
نَبْـعٌ مِـن العِلْمِ ثَـرٌّ فَـاضَ دَافِـقُهُ
وَمَـوْرِدٌ لِلْهُـدَى لَـمْ يَصـدْ نَاهِلُهُ

حَيُّوْا النُّبُوْغَ وَوَفُّوْا الفَضْلَ وَاجِبَهُ
فَإِنَّمَا عَزَّ شَعْبٌ عُزَّ فَاضِلُهُ
يَا مَصْدَرَ الْعِلْمِ لَمْ تَنْفَدْ مَنَاجِمُهُ
لِلطَّالِبِيْنَ وَلَمْ تَنْضَبْ مَنَاهِلُهُ
لَقَدْ بَعثْتَ حَيَاةَ الجِدِّ فِيْ مَلأٍ
كَمْ عَاشَ وَهُوَ ضَعِيْفُ الرُّوْحِ خَامِلُهُ

أو قوله في قصيدة " ملك العرب فيصل"[145] :

يَا أُمَّةَ الضَّادِ انْدُبِيْ وَتَذَلَّهِيْ
جَزَعَاً فَمِثْلُكِ بِالبُكَاءِ جَدِيْرُ
وَابْنِيْ الْمآتِمَ لِلْجِدَادِ فَكُلّمَا
تُبْدِيْنَ فِيْ جَنْبِ الْمُصَابِ يَسِيْرُ
أوْدَىْ أَبُوْ غَازِيْ فَصِيْحِيْ فِيْ الْمَلا
مَاتَ النَّصِيْرُ فَمَنْ سِوَاهُ نَصِيْرُ
مَنْ ذَا لأَبْنَاءِ الْجَزِيْرَةِ بَعْدَهُ
بَطَلٌ يُمَهِّدُ سُبْلَهَا وَيُنِيْرُ ؟
مَنْ بَاعِثُ النَّهَضَاتِ فِيْ أَنْحَائِهَا
وَمَلاذُهَا لِلدَّهْرِ حِيْنَ يَجُوْرُ ؟
بَذَلَ النَّفِيْسَ لَهَا وَجَادَ بِنَفْسِهِ
هَلْ لِلْعُلا فَوْقَ النُّفُوْسِ مُهُوْرُ ؟

إلى أن يقول:

عَلَّمْتَ شَعْبَ الضَّادِ كَيْفَ إِلَى العُلا
يَجْرِي وَكَيْفَ إِلَى الحَيَاةِ يَسِيْرُ
غَادَرْتَهُ مِنْ بَعْدِ مَا نَبَتَتْ بِهِ
لَكَ فِيْ بَنِيْهِ مَبَادِئٌ وَبُدُّوْرُ
وَتَرَكْتَ شَعْبَ الرَّافِدَيْنِ وَكُلُّهُ
رُوْحٌ تُحِسُّ وَيَقْظَةٌ وَشُعُوْرُ

ويدعو العرب إلى سلوك دروب العلا حيث يقول[146]:

شَعْبَ العُرُوْبَةِ هلْ لِمَجْدِكَ أَوْبَةٌ
مَا لِيْ أَرَاكَ إِلَى التَّقَهْقُرِ مَا لِيْ
خَطَت الشُّعُوْبُ إِلَى العُلا وَتَطَوَّرَتْ
أَتَظَلُّ وَحْدَكَ سُخْرَةَ الأَجْيَالِ

المحور الثالث: محور الزمن: فللزمن تدخلٌ كبير في إنتاج المعنى، فقد ضمَّ الديوان حقل الزمن من خلال حقله الذي يضم (248 مائتين وثمانية وأربعين مفردة) تنتج الزمن معجمياً، يضاف إلى ذلك الصيغة الزمنية الناتجة من صيغة الأفعال الثلاثة (الماضية ، والمضارعة والأمر) التي تكررت في الديوان (2586 ألفين وخمسمائة وستاً وثمانين مرة)، كان للماضي فيها حقُّ الصدارة حيث تكرر(1277 ألفاً ومائتين وسبعاً وسبعين مرة)، يليه المضارع الذي تكرر(1030 ألفاً وثلاثين مرة) ، ثم الأمر الذي تكرر(261 مائتين وإحدى وستين مرة).

وتتجلى فاعلية الذات بالزمن من خلال محاولات التحكم فيه وإخضاعه لها، من جهة، ومقاومة الزمن لذلك من جهة أخرى، أو حدوث حالة من التقارب من خلال الاستمتاع بتلك اللحظات من جهة ثالثة.

أولاً: محاولات التحكم في الزمن وإخضاعه: وقد تجلت في صور متعددة منها :

1- ما يتيح لها السيطرة[147]:

نَمْ إِنَّ مَجْدَكَ سَوْفَ يَبْقَى خَالِدَاً
وَتَدِيْنُ أَجْيَالٌ لَهُ وَدُهُوْرُ

2- ما يتيح لها البقاء والخلود يتمثل في[148]:

فاذهبْ فروحُكَ حَيَّةٌ في أمَّةٍ
تَفْنَىْ عُصُوْرٌ دُوْنَهَا وَعُصُوْرُ

3- ما يتيح لها القدرة على ممارسة الفاعلية عليه[149]:

إِذَا لَمْ تُعْلِ عَامَكَ وَهُوَ مَاضٍ
بِآثَارٍ يَحِقُّ لَهَا الخُلُوْدُ

وقوله[150]:

سَرَتْ الحَيَاةُ إلى الشُّعُوبِ وَلَمْ نَزَلْ
فيْ حُلْمِنَا نَطْوِي الزَّمَانَ رُقُوْدَا

وقوله[151]:

والحُـرُّ يَحْيَى بَـانِيَاً عُمْـرَ البِلَى
جَسْـرَاً إِلَى حِـرْزِ الخُلُـوْدِ الوَاقِيْ
فِيْ خُطَّةٍ يُجْرِي الحَيَاةَ إلى مَـدَىً
فَمَدَى الحَيَاةِ لَدَيْهِ شَوْطُ سِبَاقِ

4- ما يتيح لها القدرة على بثِّ الحياة والنور في الجيل وإعلاء المكرمات، يقول[152]:

وحَيَـاةُ الْـوَرَى ضُـرُوْبٌ فَبَعْضٌ
هُـوَ فـِيْ عَيْشِهِ يُضَـاهِيْ السُّوَامَا
وَحَيَـــاةٌ طَـوْعُ الزَّمَانِ، وَأُخْرَى
خُلِقَـتْ كَـيْ تُطَـوِّعَ الأَيّـامَـا
وَتَبُـثُّ الحَيَـاةَ وَالنُّـوْرَ في الجِيْـــ
ـــــلِ وَتُعْلِـيْ لِلمَكْـرُمَاتِ الدِّعَامَا

5- ما يتيح لها القدرة على إظهار الزمانِ نَاقصَا محتاجاً لممارسة الذات أفعالها عليه، فهو عاجز إلا بما تمارسه عليه[153]:

قَدْ نَمَتْنَا إِلَى المَكَارِمِ أَجْدَا
دٌ كِرَاماً عَاشُوْا وَمَاتُوْا كِرَامَا
مَجْدُهُم أنتَجَ الزَّمَانَ فِخَارَاً
أَصْبَحَتْ بَعْـدَهُ اللَّيَالِي أَيَامَى

ثانياً: مقاومة الزمن لسيطرة الذات وتحكمها: فمَع محاولات سيطرة الذات على الزمن إلا أنه لم يكن مستسلماً بل كان له مواقف متنوعة ومحاولات لتغيير قواعد اللعبة وللتأثير في الذات تمثلت في[154]:

فَأَشْهَدَ مِنْ مَاضِيَّ سَاعَاً كَأَنَّهَا
مِن الخُلْدِ غَارَ الدَّهْرُ فَابْتَزَّهَا سَلْبَا
وَأَبْصِرُ آمَالِيْ زُهُـوْرَاً تَفَتَّحَتْ
وَقَـدْ عَاثَ فِيْهَا الـدَّهْرُ يَنْهَبُهَا نَهْبَا

كما أعلنت الأيّامُ حرباً على الذات وسعياً لتنغيص صفوها[155]:

حَارَبَتْنِيْ أَيّامُ دَهْرِيْ فَضَحِكِيْ
حَذَرٌ مِـنْ شَمَاتَةِ الأَيَّـامِ

بالإضافة إلى إسقائها له الحزن[156]:

وَيحَ اللَّيَالِيْ كَمْ سَقَانَا صَرْفُهَا
صِرْفَاً كُؤوسَ الحُزْنِ جَدَّ دِهَاقِ

ثالثاً: حدوث حالة من التقارب من خلال الاستمتاع بتلك اللحظات وبدا ذلك في[157]:

قُـمْ حَـيِّي الصُّبْحَ فَقَدْ آبَـا
يُـزْهِيْكَ بِـرَوْنَقِـهِ الشِّعْـرِيْ
فَاللَّيْـلُ لِـرَهْبَتِـهِ شَـابَـا
وَتَـرَحَّـلَ مُنْهَتِكَ السّـتْـرِ
قَـمْ هَاتِ شَرَابَكَ وَالقَدَحَا
فَجَبِيْنُ صَبَاحِكَ قَـدْ وَضَحَا
وَنَسِيْـمُ الصُّبْحِ أَتَـى ثَمِـلاً
أَشَمَمْـتَ شَـذَاهُ وَقـَدْ نَفَحَا
وَالفَجْـرُ طَغَـى مِنْ مَنْبَـعِـهِ
بَحْـرَاً مِـنْ مَشْـرِقِهِ طَفَـحَا

أو قوله في قصيدة " وفد" التي أرنا إليها سابقا[158]

المحور الرابع: محور المكان: وقد ضمَّ حقله خمسمائة وأربعاً وثلاثين مفردة، وهو ضعف مفردات الزمن تقريبا، ما يعكس اهتماما خاصاً ونظرة مختلفة من قِبَل الذات للمكان. ولا يقتصر محور المكان على هذا الخط بل يمتد إلى مجموعة خطوط فرعية، يعمد بعضها على توجيه الشعرية إلى طبيعة جزئية وكلية على صعيد، حيث تحيط بالمكان من جهات متعددة، فترصد الأبعاد المكانية المحددة: (فوق، تحت- وراء- أمام - خلف - شرق - غرب - الجنوب- يمين - شمال- حول - بين - بيننا- جوار - جنب -حيال- دونه) وهذه المحدودية تنتج إحاطة كلية من جهة، وتداخلاً مع الذات وانغماساً في المكان من جهة أخرى. وقد يأخذ بعضها بُعداً موسعاً مثل: (الكون - كيوان -الجوزاء - الدنيا - الفضاء - الأفق - العلا- السماء- أسد- السرطان- الوجود- الثريا- السماك-

البحر، – الوطن– والبلاد،– البيد – سبُل– الأرض وغيرها) وقد يأخذ البعض الآخر بُعدا بينَ المحدودية والاتساع، مثل: (الغبراء – الأباطح – الهضاب – الربى – الساحات – الشط – الجبال– النهر – الصخور– الآكام– البر– الوادي– الغاب– الأيك– شِعْب– الحقول – النادي، وغيرها) وبعضها بُعداً محدودا (الحصون – القلاع– الدرع – السور– الحمى– برج الديار – المحل– الأطلال – الشرفات – المناجم– وهاد– القمم– السرير – الفرش– الخدر وغيرها) وقد يتجه إلى الأماكن العميقة المظلمة (الكهف – القبور– المخابي) والأماكن المريحة (الجنان – الفردوس– الغياض– الخمائل– الروض– الأفنان) وواضح أن توظيف الدوال جاء مكتظاً بإضافات دلالية تجعل من المكان خطاً أساسياً في إنتاج شعرية الحامد.

وتتجه بعض هذه الخطوط الفرعية إلى إحداث ضغوط سيميولوجية من خلال الاتكاء على أماكن (عَلَمية) لها بُعدها الشكلي، وبعدها التاريخي، وبعدها الاجتماعي، فترددت في الخطاب دوال مثل: (العراق– حضرموت– مصر– المغرب– صنعاء– الأردن– سنقفورا، الحجاز، الشام، دجلة، الرافدين، الصين، الهند، جاوة، الأحقاف، كنانة الله، طيبة، الصعيد، الخليج، دولة الأحباش) يقول الحامد[159]:

لَـمْ يَـرْزَء الدَّهْرُ العِـرَاقَ بِفَقْـدِهِ
كُـلُّ الشُّعُـوْبِ لِـرِزْئِهِ مَوْثُـوْرُ
الخَطْبُ خَطْبُ الشّرقِ قَدْ أَضْحَى لَهُ
فِـيْ كُـلِّ جَانِحَةٍ يُشَبُّ سَعِيْرُ
فَبِحَضْرَمَوْتَ أَسَىً، وَفِـيْ مِصْرٍ جَـوَىً
وَبِمَغْـرِبٍ دَمْعٌ يَفِيْضُ غَـزِيْرُ
وَكَذَاكَ فِـيْ صَنْعَاءَ والأرْدُنِ بـلْ
فـي سِنْقَفُـوْرَ أَسَىً عَلَيْـهِ مَرِيْرُ
أَمَّا الحِجَـازُ فلا تَسَلْ عَـنْ حَالِها
فالْحُـزْنُ أَوْقَـعُ وَالمُصَابُ كَبِيْرُ

أو قوله[160]:

ليسَ المُصَابُ مُصَابَ مِصْرٍ إنَّـه
للشَّرْقِ شَاطَرَ فِيْهِ كُلُّ فُؤادِ
أَمَـمُ العُـرُوْبَةِ مِنْهُ تَبْكِيْ شَجْوَهَا
فِيْ الشَّامِ فِيْ صَنْعَاءَ، فِيْ بَغْدَادِ
بَكَـت الجَزِيْـرَةُ فَقْـدَهُ فَبَكَـيْتُـهُ
لأفِيْ بِوَاجِبِ حَضْرَمَوْتَ بِلادي

رابعاً الاستدعاء:

يمتاز الخطاب الشعري بتعددية المعنى الناتج من تعدد الأصوات الحاضرة فيه، المشاركة في إنتاجيته الدلالية؛ بوصف أن الخطاب الشعري "ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين[161] ، فلا وجود لنصٍّ ليس متداخلاً مع نصوص أخرى، ويذهب ليتش إلى أن" كل نص هو حتماً نصٌّ متداخل، ولا وجود للنصِّ البريء الذي يخلو من هذه المداخلات[162] ، فالتناص هو" تفاعل النصّ المُبدَع الجديد مع ما تقدَّمَه في الزمان من نصوص لغوية [163] ، ويكاد يجمع النقاد المعاصرون على أن "أول ما ظهر مصطلح التناص بصورته النقدية المعروفة نقدياً كان على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا في عدّة أبحاث لها كُتبتْ بين 1966– 1967م ونشرت في مجلة (تيل– كيل) ومجلة (كريتيك) وأعيد نشرها ضمن كتابيها (سميوتيك) 1969م، و(نص الرواية) 1970م[164] وقد أشارت كريستيفا إلى " إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصٍّ هو تشرّبٌ، وتحويلٌ لنصوص أخرى[165] ، من هنا فكل نص هو نافذة منفتحة ومستقبلة لنصوص أخرى تتفاعل مع نسيج الدلالة والسياق ليُخرج إلى الوجود نصا دسماً، تتراءى لنا من خلاله نصوص

أخرى كثيرة ذابت بين أحضانه وفي ثناياه، وهذا الأمر لا يعني غياب أسلوب الشاعر وفرادته؛ لأنّ لكل شاعر ميزةً بل ميزاتٍ أسلوبيةً يتميز بها، يضاف إلى ذلك أنّ" التناص لا يعني الاقتطاع أو التحويل، أو الاعتداء على النصوص الأخرى، وانّما يتم ذلك التناص على وجه إبداعي يقوم على الاستيعاب والحوار، ومن ثَّم الخلق والتصرّف، وهذا يعني أنّ التّناص يندرج فيما أسمته جوليا كرستيفا؛ إشكالية الإنتاجية النّصية التي تقوم على(الحوارية) و(الصوت المتعدد)[166] ، وعلينا نحن المتلقين استنتاج العلاقة الوطيدة بين ما هو غائب أو سابق، وبين ما هو حاضر أو لاحق.

وكتابات باختين في مفهوم الحوارية وتداخل اللغات والخطابات الغيرية في ملفوظ المتكلم تُعدُّ البذور الأولى لظهور مصطلح التناص، ولكن كريستيفا هي التي أخرجت هذه البذور إلى حيز الضوء، وأثارت الاهتمام بها وطوّرتها إلى نظرية نصية متكاملة للغة الشعرية، تنهض على أن أيَّ ممارسةٍ لنشاطٍ مولِّدٍ للمعنى تتمُّ في مجال حواري مع مجموعة من النظم الإشارية الأخرى التي تشارك في تحديد هذا المعنى[167] ، ولم تدَّع أنها أول من تكلم عن التناص؛ بل نراها تقرُّ بأسبقية سوسير في الحديث عن التناص حين قالت" إنّ مُشكل تقاطع وتفسّخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تمَّ تسجيله من طرف سوسير في التصحيفات[168].

إن التفاعل النصي يتشكل بُغية إقامة علاقات مع نصوص أخرى قد تصل إلى درجة من الحميمية، وقد تكون مناقضة للموقف والحدث الذي يعيشه الشاعر المبدع، من هنا فقد تحدث سعيد يقطين عن صنفين من أصناف التفاعل النصي حين قال:" وهناك صنفان من أصناف التفاعل النصي، أما الأول فهو التفاعل النصي الخاص، وهو أن يقيمَ نصٌّ علاقةً مع نصٍّ محدَّد، كأن يسير نصٌّ في المدح مثلا على منوال نص آخر معروف [169].

وحين نطالع ديوان الحامد ندركُ انفتاحَ خطابِهِ وتهيّأه لاستقبال أصواتٍ أخرى تعدِّدُ وعيه، كما تُعدِّدُ أصواته، ذلك أنَّ أول ما يلقانا بعد الإهداء قصيدةُ "الشاعر"، وهذا العنوان يستدعي إلى الذاكرة عنوان قصيدتين لعلي محمود طه إحداهما ميمية في ديوان (زهرٌ وخمر) ، مطلعها[170]:

عَبْقَـرِيٌّ مِـن النَّغَمْ

رَجْعُهُ الحُبُّ والألَـمْ

والأخرى مطلعها[171]:

إلَى قِمَّةِ الزَّمَنِ الغابِرِ

سَمَتْ رَبَّةُ الشِّعْرِ بالشَّاعِرِ

والتناص في العنوان لا يقتصر عند الحامد على عنوان هذه القصيدة بل يمتد ليشمل قصائد أخرى، مثل: قصيدة "شوقي" التي وردت في ديوان الحامد ومطلعها[172]:

أرْزَاؤنَا هَانَتْ عَلَى الأكْبَادِ

فِي جَنْبِ رُزْئِكَ يَا لِسَانَ الضّادِ

فقد حملت قصيدة لعلي محمود طه في ديوان الملاح التائه العنوانَ نفسه" شوقي" ومطلعها[173]:

هَجَرَ الأرْضَ حِيْنَ مَلَّ مَقَامَهْ

وَطَـوَى العُمْرَ حَيـرَةً وَسَآمَهْ

كما عَنْوَن الحامد إحدى قصائده بـ" قلب" وهو العنوان ذاته لقصيدة علي محمود طه" قلبي" وأيضاً قصيدة لأبي القاسم الشابي" قلب شاعر"، ولا ننسى أن الحامد سمَّى إحدى قصائده بـ" نشيد الشباب" وقد سبقه علي محمود طه بجعل العنوان لقصيدة له أسماها" النشيد".

وطبيعة التناص أنه " ليس مجرد تجميع عشوائي لما

سبق، إنه عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد[174]، وعلى هذا فأيُّ نصٍّ جديدٍ هو" تشكيلٌ من نصوصٍ سابقة أو معاصرة[175] وردت في الذاكرة الشعرية، فيصبح النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي ذابت الحدود بينها، وكأنها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال، فيُعاد صبُّها وتشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البُقع التي تومئ وتشير إلى النص الغائب الذي تعاد كتابته في النص الجديد، وهذا ما فعله الحامد في قصيدة "الشاعر" حين أشار إلى معاناة ذي القروح– امرئ القيس – من خلال قوله[176]:

وَلَوْلا قُرُوْحٌ تَبْعَثُ الهَمَّ والشَّجَى

لَمَا نَتَجَتْ بِالخَالِدَاتِ القَرَائِحُ

ففي لفتةٍ ذكية أشار الحامد إلى معاناة الشاعر عموماً ومعاناته خصوصاً، والأمر ذاته أشار إليه علي محمود طه في قصيدته "الشاعر"، وهو ما أكّد عليه الحامد في هذا الخطاب.

وحين يعمد الشاعر إلى التناص فإننا نكون أمام نصين:أحدهما حاضر أمامنا والآخر غائب، والنص الغائب هو المصدر الذي يستقي منه النصُّ الجديدُ المادةَ الأولية لإنتاجه، ويتضمن: الرموز، والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص الجديد دون الإشارة إليها بشكل صريح أو مباشر، وهو – أي النص الغائب– ما لم يقله النص الجديد، ولكنه يشير إليه، وهو خلاصة لأعداد لا تحصى من النصوص الكامنة في الذاكرة أو القابعة في اللاوعي الفردي أو الجمعي، وكل إشارة في النص الجديد تشير وتومئ إلى نص أو نصوص أخرى، ويكون الصوت القديم مخبوءاً في الصوت الجديد، كما يكون الحضور دالا على الغياب، وهذا يحيلنا على أنَّ النصوص تتسرب إلى داخل نصٍّ آخر ذاتيا وآليا، بحيث لا يمكن الادعاء بوجود نص محايد أو بريء، وهو أمر يُشكّل تحدياً لذاكرة الناقد الذي يكون بحاجة لاستحضار كل النصوص التي متح منها النص المدروس باختلاف ثقافاتها؛ لأن" النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة [177].

ولأن كل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحول النص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى فقد قال الحامد[178]:

غَالِبْ هُمُوْمَكَ ما اسْتَطَعْـ

ـتَ فَإنَّمَا الدُّنْيَا غِلاب

مستدعياً قول أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدة" سلوا قلبي" حين قال:

ومَا نَيْلُ المَطالِبِ بِالتَمَنّي

وَلَكِن تُؤخَذُ الدُنيا غِلابا

والتناص هو" علاقة بين الخطاب في النص، وبين خطابات محيطة وملازمة، أكثر من علاقة بين جمل معينة تقتبس أو تنحل أو تعارض جملاً أخرى مساوية أو مقاربة في نص آخر[179]، والعلاقة بين النصوص تسمح بتناسخها تناسخاً" شبيهاً بتناسخ الأرواح، يهاجر فيه النص إلى عشرات النصوص، يوثق عراه معها، فيضمن بذلك امتداداً شعرياً، وتأثيرياً، واتصالاً فكرياً وروحياً[180]، وهذا ما جاء في قصيدة "صباح الشاعر" التي عارض بها الحامد قصيدة "غُرفة الشاعر" لعلي محمود طه، حين أراد الحامد الحديث عن أن وضع الشاعر وما يعانيه من الهموم والكآبة وانقضاء الليل عليه وهو مستسلمٌ للأحزان، يقول الحامد[181]:

أيُّهـا الشَّاعِر اسْتَفِقْ ذَهَـبَ اللَّيْـــــ

ـلُ فَقُمْ – وَيْكَ– حَيِّ نُوْرَ صَبَاحِك

وَاسْتَمِدَّ الأحْلامَ مِنْ نُـوْرِهِ الضَّا
حِيْ وَرَفْرِفْ حِيَالَهُ بِجَنَاحِك
قَدْ قَضَيْتَ النَّهَارَ شَجْواً وَجِئْتَ الليـْ
لَ مُسْتَسْلِماً إلـَى أثْـرَاحِك
بَيْنَ يَـأْسٍ يَسُـوْدُ مِنْـكَ الأمَانـِي
وَظَـلامٍ يَطْغَى عَلَى مِصْبَاحِك
وَاليَرَاعُ الشَّجـِيُّ يُـزْجِي القَوَافِي
دَامِيَـاتٍ تَشْكُـوْ غَلِيْـلَ الْتِيَاحِك

استدعى الحامدُ قول علي محمود طه في قصيدته (غرفة الشاعر)الذي تحدث عن الحالة نفسها حين قال[182]:

أيُّها الشَّاعِرُ الكَئِيْبُ مَضَى اللَّيْ
ـــلُ وَمَا زِلْتَ غَارِقَاً فِيْ شُجُوْنِك
مُسْلِمَاً رَأسَـكَ الحزِيْنَ إلَى الفِكْـ
ـــرِ وَلِلسُّهْدِ ذابِلاتِ جُفُوْنِكْ
وَيَـدٌ تُمْسِـكُ الْيَـرَاعَ وَأخْـرَى
في ارْتِعَاشٍ تَمُرُّ فَوْقَ جَبِيْنِكْ

وفي حديث عن اغتنام الفرص وأيام الشباب يقول الحامد في قصيدة "على الشاطئ"[183]:

واغنم شبابَكَ في الحيا
ة فما الحياةُ سوى الشَّباب

ويقول أيضاً في قصيدة" صباح الشاعر"[184]:

اسْتَفِقْ وَاغْنَمِ الصِّبَا قَبْلَ أنْ يَفْـ
ـــجـأكَ الشَّيْبُ مُؤْـذِناً بِرَوَاحِـك

مستدعيا قول علي محمود طه حين قال[185]:

فقم الآنَ من مكانِك واغنم
في الكرى غطّة الخليِّ الطروب

فالمبدع في لحظة إبداعه يمتص من مخزونه الشعري السابق؛ لأن" لكل مبدع مكوناته الثقافية، ويترسب في نفسه منها أشياء، ومن خلال ذلك الترسيب تنبثق فكرة التناص[186] فالحامد مثلاً حين يقول[187]:

دَعْنِي أُبَدِّدُ عَنْ نَفْسِيْ بَلابِلَها
حِـيْنَاً فـإنِّـيْ فَـتَىً جَـمٌّ بـلابِـلُهُ

فإنه يستدعي قول الفرزدق[188]:

وَصَبّحَ أهْل الجَوْفِ وَالجَوْفُ آمِنٌ
بمِثْلِ الدَّبَا، والدّهْرُ جَمٌّ بَلابِلُهْ

ويتحدث الحامد عن ظفره بالمحبوب فيعجزُ لسانه ويتعطل عن بث ما يعانيه وتقوم الدموع بالمهمة فيقول[189]:

حينَ تـوَافَيْـناَ علَى نَجْـوَةٍ
تَضِلُّ عَنْها حائماتُ الظُّنون
وَرُمْـتُ أشكُـوْهُ بعضَ الهَـوَى
فَسَابَقَتْنِي مُـرسَـلاتُ العيـون

هو استدعاء لقول علي محمود طه في قصيدة (الشاطئ المهجور)[190]:

وَسَـكَتْنَا فليسَ إلاّ عُيونٌ
أفصَحَتْ عن جَوانِحٍ وثُغُور

وما دام التناص امتصاص نصوص سابقة وتحويلها إلى نص حاضر، فإن العملية لغوية خالصة، ولذلك فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله، ومن هنا فإن النصَّ يفسِّر النصَّ، وهذا ما حدث حين يريد الحامد المبالغة في المدح فإنه يستدعي قول الفرزدق في الحادثة المشهورة حين يقول الحامد[191]:

هـذا الـذي لوْ سَمَا شَعْبٌ يُبَاهِلُنا
بعبقـريٍّ بـِهِ جِئْنا نُبَـاهِـلُهُ
هذا ابنُ طاهِرِ الفَرْدُ السَّريُّ فسَلْ
عَنْـهُ العُلا ما سَنَاهُ ؟ ما فضائلُه؟

فما إن يطرق البيتان آذان السامع أو المتلقي حتى يستحضر قول الفرزدق[192]:

هـذا الّـذِيْ تعرفُ البطحاءُ وطأته
والبيـتُ يعرفه والحِلُّ والحَـرَمُ

هَـذَا ابْـنُ خيرِ عبادِ اللَّهِ كلُّهمُ
هـذا التَّقيُّ النَّقـيُّ الطاهرُ العَلَمُ
هَذَا ابْنُ فاطمـةٍ إن كنت جاهله
بِجدِّه أنبيَاءُ اللهِ قـد خُتِمـوا

وفي قصيدة "ذكريات العيد" يدعو الحامد العرب إلى الحياة الكريمة كالأجداد، فإنه يستدعي المتنبي الذي خبِرَ قدوم العيد في حالة شعورٍ بالذل، فيقول الحامد[193]:

وَعـشْ فِيْ هَـذِهِ الدُّنْيَا كَرِيْمَا
وَإلاّ فَـلْتَمُـتْ حُرَّاً شَـهِيْـدَا

مستدعياً قول المتنبي في قصيدة(غريب في قومه) [194]:

عـشْ عَـزِيْزَاً أوْ مُـتْ وَأنْتَ كَرِيْمُ
بَيْنَ طَعْـنِ القَنَا وَخَفْـقِ البُنُوْدِ

" فالنص هو إبدال للنصوص، وتتم عملية الإبدال – حسب كريسيتفا– بنقل أو تحويل نظام علامة إلى نظام علامة أخرى، ولكن هذا التحويل يقتضي" تدمير الوضع القديم، وصياغة وضع جديد، أو إعادة توزيع لأنظمة علامة أو علامات في نظام علامة أو علامات جديد[195]

ولأن الحامد رومانسيَّ النزعة فقد كان يرى الطبيعة أمًّا له يبثها شكاواه فتحنو عليه وتتعاطف معه لذلك نجده يقول في قصيدة دوحة الوادي[196]:

حَـنَوْتِ عَلَيْـنَا كالـرَّؤومِ تَعَطُّفَاً
وَأرْضَعْتِنـا فِيْ ظِلِّكِ الطُّهْرَ وَالْحُبَّا !

مستدعياً قول أخيه الشاعر علي محمود طه في قصيدة " الله والشاعر"[197]:

أنـتِ لَهُ يا أرْضُ أمٌّ رؤوم
فـأشهِدي الكونَ على شِقـوَتِه

وأصله قول الشاعرة الأندلسية حمدونة بنت المؤدب[198]:

حَلَلْنا دوحَهُ فحنا علينا
حنوَّ المرضعاتِ على الفَطِيْمِ

وحين يؤدي الحامد واجبه بقصيدة رثاء للملك أحمد فؤاد ملك الكنانة فإنه يصوّرحالة الشعب الذي فقَدَ قائده فيبدو حزيناً تائهاً، يقول[199]:

قُمْ تَأمَـلْ شَجْـوَ البِلادِ وشَعبَاً
تـائهاً في أساهُ من غيرِ هادي

والمعنى ذاته طرقه علي محمود طه في رثائه حافظ إبراهيم حين قال[200]:

قُـمْ وشاهدْ مآتِم الشَّرقِ وانظرْ
كيـفَ يُبكَى البيانُ فيكَ ويندبُ

والشاعر يحاول تمثل التراث في العديد من قصائده وعلى أكثر من مستوى، فهو يستقي منه بعض رموزه وأقنعته، ويضمِّن شعره إشاراتٍ متفرّقةً إلى موروث القول من شعر ونثر[201] فقد استثمر الحامد في نصه التناص، حيث استفاد من الموروث الشعري، والموروث الديني، كما استدعى شخصيات أدبية، وشعبية، وتأريخية، وأعاد صياغتها صياغة جديدة، تتوافق مع بناء نصه، وتخدم وجهة نظره، ومن استفادته من الحكم والأمثال التناص مع المثل المتداول(خيرُ البرِّ عاجِلُه) قوله[202]:

وَيَا بَنَاتَ شُعُوْرِيْ طَاوِعِيْ لَسَنِيْ
وَعَجِّـلِيْ إنَّ خَـيْرَ البـرِّ عَاجِلُهُ

وأيسر المنافذ وأثراها بالنسبة للشاعر هو التراث، الذي هو ملك لكل المبدعين وبذلك يصير إرثاً، لأنّ" التراث هو ذلك لإرث الذي وصلنا على مرّ العصور والأزمان، والذي لا يزال ماثلاً في حياتنا، ممثَّلاً في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السّابقة، وما أوحت به قلوبُهم من عبقرية أبنائه[203] من هنا يستدعي الحامد إلى الأذهان الاعتقاد الشعبي أنَّ لكل شاعر شيطاناً من الجن وأفضل الشعراء من يكون شاعره من وادي عبقر، فيقول[204]:

أمْ مِنْ عَذَارَى الجِنِّ مِنْ عَبْقَرٍ

لِلنَّاسِ شَيْطَانُ الهَوَى اسْتَقْدَمَك؟

لكن الحامد استخدم الاعتقاد الشعبي في غير موضعه مستفيداً من جزئيةٍ هي الجمال، فالقول الشعبي يشير إلى أن أفضل الشعراء من يلهمه جنٌّ وادي عبقر أفضل القصائد، أما الحامد فلم يلتفت إلى الشعر في وادي عبقر بل مدّ بصره لينظر جمال عذارى الجن الذي تتوهم العقول أنه أفضل من جمال الإنس.

ومن استفادته من الحكم والأمثال تناصه مع المثل المتداول(لا يضر السحاب نبح الكلاب) قوله[205]:

قُلْ لِمَنْ يَسْتَقْبِحُ البَدْرَ اسْتَفِقْ

عَبَثٌ تَقْبِيْحُكَ البَدْرَ التَّمَامَا

هَلْ يُضِيْرُ البَدْرَ كَلْبٌ نَابِحٌ

جَلَّ قَدْرُ البَدْرِ عَنْهُ وَتَسَامَى

وهذا التناص يهدف إلى الدلالة على عبثية بعض الأفعال وأنها مهما تكررت لا تنفع، وهي تعكس حالة اللا وعي والمحاولات الفاشلة التي يبذلها أعداؤه للانتقاص منه، وعدم تأثير أفعالهم عليه وقد حاول الشاعر استغلال تسليم الناس بالمقولات الثابتة، ومنها هذه الحكمة التي باتت دستورا لكل فعل غير مجدٍ؛ لذلك فإن بنية النص الدلالية هنا تهدف إلى تعميق هذه المقولة الثابتة.

إن هجرة النص من نص إلى آخر أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقية تحولية، فهو ينبثق من نصه ليتكون في نص آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلب هذه الهجرة المتعددة الأبعاد أن يتحول، فقد كان في ماضيه يقول شيئا، وعليه أنْ يقول شيئا آخر مختلفا، وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، وتتطلب هذه الهجرة أنْ يحيا النَّصُّ في ظروفه الجديدة حياةً أخرى من خلال الحوارية والتفاعلية، وتعني إعادة إنتاج النص إعادة إنتاج معناهُ ومبناهُ وشكلِهِ وحجمِهِ، ويكتسب النصُّ في هجرته الجديدة ملامحَ وصفاتٍ جديدةً، لم تكن فيه من قبل، ولأن الحامد ينطلق في رؤيته أن العلم سبب للسعادة والجهل سبب للشقاوة لذلك فهو يقول[206]:

وَذُوْ الْجَهْلِ في الدُّنْيَا شَقِيٌّ بِجَهْلِهِ

وإنْ خِيْلَ في ظِلٍّ مِن العَيْشِ فَيْنَانِ

مستدعياً قول المتنبي في قصيدة (ومن البلية)[207]:

وذُوْ العَقْلِ يَشْقَىْ في النَّعِيْمِ بِعَقْلِهِ

وَأَخُوْ الشَّقَاوَةِ فِي الْجَهَالَةِ يَنْعَمُ

فليست هجرة النص الغائب توافقية دائما بالضرورة مع النص الحاضر، كما هي حالة التضمين، وإنما هي هجرة حوارية تفاعلية وظيفية، كما هو شأن الشكل العضوي، فقد كان النصُّ يحيى في فضاء خاص به، ثم هاجر إلى فضاء آخر، وبما أنه يمتلك صفة الحضور بالقوة وبالفعل، ويتميز بالشمولية، والتحول، فهو مرنٌ، بحيث يتفاعل مع معطيات الفضاء الجديد، ويتحاور معها، فيقترن النص الجسدي بنص جسدي آخر، ويحدث التفاعل والتزاوج والتوالد، وتتغير طبيعة الجسد المهاجر، لتبني علاقات جديدة غير العلاقات التي غادرها قبل أن يقترن بالجسد الجديد، إضافة إلى أنه ينبغي أن يجيب عن أسئلة المكان الذي هاجر إليه، فيغدو بفاعليته الجديدة غير النص الذي كان فيما مضى، فـ" هجرة النص أساس لكل فاعلية نصية[208]

ويؤكد الحامد على عفافه وعدم قيامه بما يخل بالشرف حين يلتقي بمحبوته فيقول[209]:

وَقُمْنَا نَؤُمُّ الدُّوْرَ نَرْجُفُ خِيْفَةً

عَلَى أَنَّنَا لَمْ نَجْنِ إثْمَاً وَلا ذَنْبَا

مستدعياً بذلك قول ابن شهاب[210]:

فَسَمَرْتُ أطْيَبَ لَيْلَةٍ وَأَلَذَّهَا

وَعَفَافُ نَفْسِيْ غَيْرُ مُنْفَصِمِ العُرَى

أو قوله[211]:

وَلَمْ أنْسَ إذْ بِتْنَا ضَجِيْعَي أرِيْكَةٍ
طَرِيْحَيْنِ فـي وَرْدٍ وَآسٍ ونَمَّام
عَلَى أنَّنِيْ عَنْ فِعْلِ مَا لا يَلِيْقُ بي
وإنْ ذُبْتُ عِشْقَاً ذُوْ عَفَافٍ وَإحْجَامِ

وأصل هذا المعنى ومصدره قول أبي الطيب المتنبي في قصيدة(ياشمس الزمان)[212]:

عواذلُ ذات الخال فِيَّ حواسِدُ
وإنَّ ضَجِيْعَ الخَوْدِ منِّي لَمَاجِدُ
يَرُدُّ يَداً عنْ ثَوْبِها وهو قادرٌ
ويعصي الهوى في طيفها وهو راقدُ

ومما لاشك فيه أّن التناّص امتدادٌ واستحضارٌ في الوقت نفسه، فالمبدع يتفاعل مع ما ومَنْ سبقه في رحاب الإبداع المختلفة، ويسعى إلى توظيفها وفق ما يخدم النص الحاضر، محافظا على فرادة النص وتميز المبدع، وتنجم عن هذا رؤىً وأفكارٌ جديدة "فكل ما يكتب من نصوص، له شفراتٌ وأصولٌ قديمة، بعضها يُدرك، وبعضها شفرات منسية (أصول منطمسة)لا ندركها، وإن كنّا لا نستطيع أن ننفيَ وجودها[213]، من هنا فقد تعامل الحامد مع نصوص أبي القاسم الشابي تعاملا يدل على تأثره به فتارة يستدعي الحامد عنوان قصيدة" صلوات في هيكل الحب" لأبي القاسم الشابي، ويجعلها جزءاً من بيتٍ كما في قوله[214]:

مَثَّلْتُ لَهَا في هَيْكَلِ الحُبِّ خَاشِعَاً
وَقَرَّبْتُ قَلْبِيْ أبْتَغِيْ عِنْدَهَا القُرْبَى

وتارة أخرى يأخذ جزءاً من بيت ويجعله عنوانا لقصيدته كما في قصيدة "الصباح الوليد". وقصيدة هل تذكرين جاءت في بيت لعلي محمود طه ضمن قصيدة" البحيرة" يقول فيها:" أترى تذكرين؟".

وفي حديثه عن حتمية الموت يقول الحامد[215]:

مَنْ لَمْ يُعَاجِلْهُ الكلالُ
هَوَى وَطَاحَ بِهِ عَثِيْر

مستدعياً قول ابن نباتة السعدي :

وَمَنْ لَم يَمُتْ بالسَّيْفِ مَاتَ بِغَيْرِهِ
تَنَوَّعَتْ الأسْبَابُ وَالدَّاءُ وَاحِدُ

ولجلسة الشاي الحضرمية بطقوسها المحدَّدة حضورٌ في نفس الحامد؛ لذلك فقد عمد إلى اسستخدام مصطلحات القاموس الخمري مستدعياً ما قاله ابن شهاب، من خلال تجربته ورؤاه ، فالنصُّ الحاضرُ يتنفَّسُ بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها، ويتكلم بألسنتها، يقول الحامد[216]:

قَدْ رَاقَ مَنْظَرُهَا وَرَقَّ زُجَاجُها
فَلِعِلَّةٍ لَمْ يُدْهِقُوْا كاسَاتِهَا
لَوْلا انْتِصَافُ الكأسِ خُيِّلَ أنَّهَا
في كَفِّ سَاقِيْهَا تَقُوْمُ بِذَاتِهَا

مستدعياً قول ابن شهاب[217]:

رَقَّ مَرْآهَا وَمَرْأى جَامِهَا
فَهِيَ وَالجـامُ ضَمِيْرٌ مُسْتَتِر
رَائدُ الأعْيُنِ عَنْ إدْرَاكِهَا
قَاصِرٌ لَـوْلا اللَّهِيْبُ المُسْتَعِر

وقول ابن شهاب السالف مصدره قول الشاعر الصاحب بن عبّاد[218]:

رَقَّ الزّجاجُ ورَقَّت الخمْرُ
فَتَشَابَها فَتَشاكَلَ الأمْرُ
فَكأنَّما خَمرٌ ولا قَدَحٌ
وكَأنَّما قَدْحٌ ولا خَمْرُ

وفي مدح النبي ﷺ قال الحامد[219]:

مُؤْوِي النَّزِيْلَ وَمَهْبِطُ التَّنْزِيْل مُرْ
وِيْ جَيْشَهُ الصَّادي بِصَوْبِ بَنَانِهِ

مستدعيا ما قاله ابن شهاب[220]:

وأنْتَ الَّذِيْ تَأْوِيْ النَّزِيْلَ وَتُكْرِمُ الــ

ـــسَّلِيْلَ وَتَرْعَى الجَارَ والصِّهْرَ والْحَمْوَا

ولا يمكن للعلاقات النصية أن تكون ذات رؤية منفردة أو اتجاه فريد، فهي ليست أحاديَّة السِّمة مع نصوص أخرى، بل قد تدخل معها في علاقة من نوعٍ ما، فقد تكون علاقة تحويل أو تحوير، أو إحالة، أو تقاطع، أو تبديل، أو اختراق، بعد أن يعيد المبدع تشكيلها، ورصَّ بنيانها والتفنّنَ في نسجها كما تنسج العنكبوت بيتها، حتى تبدو مجموعةً متراصَّةً، متآلفة، دونَ خللٍ أو استعصاء، فكلُّ منتَج يكون نصاً جديداً من نصوص قبلية، فهناك دائماً " نصٌّ أصليٌّ في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النصِّ الأصليِّ في وقت ما[221] كما قال الحامد[222]:

إنَّنا مِـنْ ثُـرْبَةٍ مَـا أنْبَتَتْ

لِلْعُلا إلا عُصَامِيَّاً هُمَامَا

أصْلُنَا يَأْبَى سِوَى أنْ نَمْتَطِيْ

شَرَفَاً أقْعَسَ أوْ مَوْتَا زُؤاما

مستدعيا قول امرئ القيس[223]:

فقلتُ له لا تبكِ عينُكَ إنما

نحاول ملكاً أو نموتَ فنعذَرا

وكلّ نص لاحق ينبقث من خلايا وأنسجة نصوص سابقة، لذا، فإن رولان بارت يرى أنّ الأدب نص واحد" إذ (كل نص تناص) حيث إنّ النص يظهر في عالم مليء بالنصوص(نصوص قبله، نصوص تطوّقه، نصوص حاضرة فيه) وهو بذلك يعيد توزيع اللغة، إنه ينمو بطريقة الهدم وإعادة البناء التي يخضع لها النص، والنص يمثل لانهاية اللغة، إنّ النص هو مجموعة من الاقتباسات المجهولة والمقروءة، والاستشهادات الاستنساخية، وهي التي تضمن إنتاجيةَ النَّصِّ وممارسته الدّالة عبرنسيجِهِ المتشابك، والنَّسيجُ هو الأصل الاشتقاقي للنص[224] ، فحين يرى الحامد بني قومه متخالفين متخاذلين يقول[225]:

فَإلامَ النَّوْمُ عَنْ كَسْبِ العُلا

وَعَلامَ الخُلْفُ يَا قَوْمِيْ عَلامَا

إنّ ذاكرة المبدع بحر في أعماقه أقوال وأفعال متعدّدة، ممّا يجعل نصّه على استعداد كامل لامتصاص خطابات ونصوص أخرى غائبة تدخل بين حنايا النص الحاضر الجديد، وتصبح جزءاً لا يتجزأّ من نسيجه اللغوي، حتى أضحى التناص دليلا بيِّنا على ثقافة الشاعر، وحذاقة المتلقي/القارئ، كما صارت النصوص السّابقة خزانا لأيّ مبدع ينهل منه كيفما شاء، ومتى شاء، "والوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمّن ألفاظاً وأفكاراً كان التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه[226] ، ومن هذا قول الحامد[227]:

لا تَسَلْ مَا خَطْبِيْ ؟ فَأيُّ بِلادٍ

تَنْطِقُ الضَّادَ مَوْطِنِيْ وَبِلادِي

مستدعياً بذلك قولَ أمير الشعراء:

ابنُ مِصْرٍ وإنَّمَا كُلُّ أرْضٍ

تَنْطِقُ الضَّادَ مَهْدُهُ وَرِبَاعُه

ويستفيد الشاعر من القصة القرآنية ليعيد تشكيلها بما يخدم المقولة العامة للنَّص، وبذلك فالتناصُّ لا يعني إعادة اللغة ذاتها بالطريقة التي وظفت بها سابقا، وإنما يعني إعادة إنتاج تلك المادة، وتشكيلها دلاليا بما يخدم مقولة النص الجديدة[228]، والتناص مع القرآن الكريم في معجم الحامد قد يأتي تلميحا، وقد يأتي تصريحا، وفي كلا الحالتين يأتي موظفا في بنائية النص، وهذا ما نلحظه في الشواهد الآتية[229]:

لَكَ في الوُجُوْدِ مَآتِمٌ مِنْ دُوْنِهَا

طَرْفُ الخَيَالِ يَعُوْدُ وَهُوَ حَسِيْرُ

يستدعي ما جاء في سورة الملك﴿ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئاً وَهُوَ حَسِيْر ﴾.

وفي قصيدة نسمات الربيع يقول الحامد[230]:

صَبَّ الأَصِيْلُ النُّوْرَ في وَشْيِهِ

ناراً تَلَظَّى أوْ نَضَارَاً يَمِيْعْ

مستدعياً بذلك قوله تعالى﴿ فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارَاً تَلَظَّى﴾ وحين يتحدث عن السعادة التي كان يعيشها لا يجد شبهاً لها بغير الجنة فيقول[231]:

كَانَتْ حَيَاتِيْ جَنَّةً بِكَ أزْلِفَتْ

حَتَّى ثَوَيْتَ فَحَالَ بَعْدَكَ حَالِيْ

آخذاً المعنى من قوله تعالى﴿ وَإِذَا الجَنَّةُ أُزْلِفَتْ﴾.

وقد يكون الاستدعاء باستحضار المعنى القرآني مع تعديل له كما في قصيدة " في الزورق" حين يقول:

وَالسَّمَا حَالِيَةُ الأنْحَاءِ بالأنْجُم

مُلِئَتْ دُرّاً شَدِيْدَ اللّمْحِ لَمْ يُنْظَمْ

كَعُيُــوْنٍ تَحْرُسُ الأرْوَاحَ لِلنّوَم[232]

مستدعياً بذلك قول الله حكاية على لسان الجنِّ حين كانوا يسترقون السمع قبل بعثة النبي ﷺ، وتغيَّر الحال بعد البعثة بامتلاء السماء بالحرس الشديد والشهب، فقد جاء في القرآن﴿ وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَسَاً شَدِيْدَاً وَشُهُبَاً﴾.

وحين يُشبه الحامد حال العرب المزرية التي وصلت حدّ أنْ يتحكم الأعداء بهم ويقتلعهم متى شاء فقد صورهم كالزرع في قوله[233]:

كَأنَّا في يَدِ الأعْدَاءِ زَرْعٌ

هُنَالِكَ قَائِمٌ وَهُنَا حَصِيْدُ

مستدعياً ذلك من قوله تعالى﴿ ذَلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ القُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيْدٌ﴾

وفي مدحه لابن جندان يقول الحامد[234]:

حَمَلْتَ رُجُوْمَاً مِنْ بَرَاهِيْنِهِ الْعُلا

دفَعْتَ بِهَا في الصَّدْرِ مِنْ كُلِّ شَيْطَانِ

مستدعياً ما جاء في سورة الملك من قوله :﴿ وَلَقَدْ زَيَّنَا السَّمَاْءَ الدُّنْيَاْ بِمَصَاْبِيْحَ وَجَعَلْنَاْهَاْ رُجُوْمَاً لِلشَّيَاْطِيْنِ ﴾

وقد يستدعي الحامدُ النصَّ القرآنيَّ استدعاءً يصل حدَّ التنصيص كما في النماذج الثلاثة الآتية، ففي المثال الآول استدعاء قوله تعالى : ﴿ عَاْلِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ﴾ حين قال[235]:

بَدَتْ مِنْ سُنْدُسٍ خَضْرَاءَ لَكِن

شُعَاعُ الشَّمْسِ حَوَّلَهَا نضَارَا

والمثال الثاني عند حديثه عن أسلحة الشر وفداحة العاقبة يستدعي قول الله ﴿يُوْفُوْنَ بِالْنَّذْرِ وَيَخَاْفُوْنَ يَوْمَاً كَاْنَ شَرُّهُ مُسْتَطِيْرَاً ﴾ حين يقول[236]:

لِلْحَــرْبِ أسْلِـحَةٌ وَذِيْ

فِيْ السِّلْمِ شَرٌّ مُسْتَطِيْرٌ

والمثال الثالث حين تكلم عن عفو الله يقول الحامد[237]:

وَإِنْ انْتَمَتْ لكَ هَفْوَةٌ

فَاللَّهُ يَعْفُوْ عَنْ كَثِيْر

مستدعياً قول الله﴿ وَمَا أَصَاْبَكُمْ مِنْ مُصِيْبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيْكُمْ وَيَعْفُوْ عَنْ كَثِير﴾

والكلام عن شدة المعاناة لغياب المحبوب يستدعي الحامد قول الله على لسان لوط﴿ وَلَمَّا جَاءَتْ رُسُلُنَا لُوْطَاً سِيْءَ بِهِمْ وَضَاْقَ بِهِمْ ذَرْعَاً وَقَاْلَ هَذَاْ يَوْمٌ عَصِيْبٌ﴾ حين قال[238]:

بِيَوْمٍ غَابَ مَنْ أهْوَاْهُ فِيْهِ

لَعَمْرُكَ إنَّهُ يَوْمٌ عَصِيْب

والتناص لا يعني إعادة اللغة ذاتها بالطريقة التي وظفت بها سابقا، وإنما يعني إعادة إنتاج تلك المادة، وتشكيلها دلاليا بما يخدم مقولة النص الجديدة من هنا قال الحامد مُلمِّحاً إلى ﴿ وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيْمٍ﴾ بقوله[239]:

مَاذَا يُعَبِّرُ مِقْوَلِيْ في مَدْحِ مَنْ

أثْنَى عَلَيْهُ اللّهُ في فُرْقَانِهِ ؟

ويستفيد الحامد من القصص القرآني في بناء نصوصه، فيعقد تناصا مع القصة القرآنية، كقصة يوسف عليه السلام، حين أراد الحديث عن حالة الحيرة وانقضاء الأيّام والإنسان في غفلة فيقول[240]:

صُوَرٌ عَلَى لَوْحِ الحَيَاةِ كَأَنَّهَا

أضغَاثُ حِلْمٍ في سِنَاتِ رُقَاد

ويسوق الحامد الكلام عن السحر فيستدعي ما جاء في القرآن الكريم عن هاروت وماروت فيقول[241]:

أَخُوْكَ هَارُوْتُ مَضَى والَّذِي

أَلْهَمَهُ سِحْرَ الوَرَى أَلْهَمَك

وقد يقيمُ النصُّ علاقاتٍ مع نصوص عديدةٍ مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط، كأن يأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوّناته الأدبية والثقافية في صورة شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين، وفي أمثال وأحاديث أو آيات ضمّنها أو اقتبسها مستعملا ما(نقله)عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، أو معطِيًا إياه دلالات جديدة أو مناقضة تماما[242] فقد استحضر الحامد قصة موسى وضربه العصا وإسلام السحرة بعد أن هُزِموا، لكن بطريقة مخالفة حين يقول[243]:

تَغَلَّبَ سِحْرُنَا زَمَناً وَدِنَّا

لِطَرْفِكَ حِيْنَمَا أَلْقَىْ عَصَاهُ

فإلقاء العصا في قصة موسى سببٌ لغلبته وانهزام السحرة واتّباعهم لموسى، أما هذه المحبوبة فحين ألقت عصا طرفها فقد دانَ لها الحامد مع تغلُّب سحره، فالسحرة بلغوا أعلى المقامات باتباعهم موسى وشعروا بالسعادة، أما الحامد فقد أصبح ذليلاً باتباع هذه المحبوبة ويشعر بالوجع والحزن.

واستدعاء النصوص "ظاهرة تشكل أبعادا فنية واجراءات أسلوبية تكشف عن التفاعل وأشكاله المختلفة بين النصوص، إذ يقوم باستدعاء النصوص بأشكالها المتعددة؛ الدينية والتاريخية على أساس وظيفي يجسّد التفاعل الخلاّق بين الماضي والحاضر[244]، وقد استدعى الحامد قوله تعالى ﴿فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالْطَّوْدِ الْعَظِيْمِ﴾ عند حديثه عن كرم وجود النبيﷺ اللذين يهلكان الفقر فيقول الحامد[245]:

بَحْرٌ عُبَابٌ جُوْدُهُ وَسَمَاحُهُ

طَوْدٌ عَظِيْمٌ حِلْمُهُ وَوَقَارُهُ

وهذا الاستدعاء يعكس الإحياء الذي يسببه هذا الجود والكرم، كما يعكس الإماتة للبخل والفقر من خلال استحضار البحر وهو يتشكل فرقاً مرَّ موسى وقومه فنَجوا، ومرّ فرعون فأغرِقَ وأُهلِك.

وحقيقة التناص تكمن في كونه علاقة بين النصوص وتفاعلا بينها، وذلك من خلال استحضارها؛ باستعادتها أو تقليدها، فـ"ما من كتابة مبتكرة خالصة مائة بالمائة، دون أن تكون متأثرة بغيرها، بل هو امتزاج بين (الأنا) و(الآخر) السابق عليه ليكوِّن في الأخير نصّاً جديداً إلى جانب النصوص الإبداعية الأخرى [246] كما يبدو في قول الحامد[247]:

إِنَّنَا قَوْمٌ إِذَا خَاطَبَهُمْ

نَاقِصٌ أو جَاهِلٌ قَالُوْا: سَلامَا

يستدعي قوله جل وعلا﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِيْنَ يَمْشُوْنَ عَلَى الأَرْضِ هَوْنَاً وَإِذَاْ خَاطَبَهُمُ الجَاهِلُوْنَ قَالُوْا سَلامَاً﴾ إن معرفة النصوص التي تتناص مع غيرها، تحتاج إلى قارئ مطّلع يستطيع تحديدها، فهي تتفاعل باعتبارها" ممارسات دلالية متماسكة، إنها تتجاوز وتصطرع وتتزاوج، وينفي بعضُها البعضَ الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل نصّيا، تتفاعل بوصفها أنظمة علاماتٍ متماسكة لكلٍّ منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة عندما تلتقي في النص الجديد، تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد، يحمل على

عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص[248] فحين يعدد مناقب النبي ﷺ فإنه يلجأ إلى القرآن يستدعي قوله تعالى ﴿ عسَىٰ أنْ يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامَاً مَحْمُوْدَاً﴾ حين يقول[249]:

وَلَكَ الْمَقَامُ الفَاخِرُ المَحْمُوْدُ

إذْ لَيْسَ امْرُؤٌ إلاّ إلَيْكَ فِزَارُهُ

أما حين يتحدث الحامد عن نصائحه وأنها مُحرقة لكل لئيم، ولكنها لا تؤذي الأحباب فإنه يتَّجه إلى قصة إبراهيم عليه السلام حين أراد قومه إحراقه بالنار وكيف تحوّلت إلى برد وسلام﴿ قُلْنَا يَاْ نَاْرُ كُوْنِيْ بَرْدَاً وَسَلاَمَاً عَلَى إبْرَاهِيْمَ﴾ فيقول الحامد[250]:

فَهِيَ نَارٌ تَتَلَظَّىْ جُعِلَتْ

لِذَوِيْ الإخْلاصِ بَرْدَاً وَسَلامَا

فنصائحه تعمل في اتجاهين إحراق اللئام والتبريد والإراحة للمحبين.

من هنا يمكن القول إنَّ براعة المبدع تظهر في استغلال وحسن استخدام النصِّ المتناصِّ عبر السياق، والإفادة من مميزاته في تقوية النّص الجديد ودعمه،" فالتناص شيء لا مناص منه؛ لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزّمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أيِّ نصٍّ هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقّي أيضا[251] فلم يعد النص الشعري منغلقا أو نتاجا تلقائيا يقتصر على الامتلاء البريء، إنّما هو نص مفتوح يعتمد معارف سابقة مكتنزة في ذهن المبدع نتيجة اطّلاعه و قراءاته وثقافته التي يجب أن تكون واسعة؛ ولذا يستفيد الحامد من نصوص السنة النبوية وما ورد من أحاديث فيورد ما تحدث عنه النَّبي ﷺ،من استغلال الأوقات والصحة، فعن ابن عباس رضي الله عنهما قال: قال رسول الله ﷺ لرجل وهو يعظه:" اغتنم خمسا قبل خمس شبابك قبل هرمك وصحتك قبل سقمك وغناءك قبل فقرك وفراغك قبل شغلك وحياتك قبل موتك[252].

ولأن التناص يوسع من فضاء القصيدة، ويرفدها بطاقة إيحائية ودلالية جديدة[253] فقد وظف الحامد ما جاء في كتب السيرة من إرهاصات على مولد النبي ﷺ، فقد ذكرت كتب السيرة أنَّ نار المجوس خمدت، وتهاوت شرفات كسرى، فقال[254]:

خَمَدَتْ لَهُ نَارُ المَجُوسِ وَهَابَهُ

إيوانُ كِسْرَى حَيْثُ دُكَّ جِدَارُهُ

في إشارات سريعة فالصور المتناصة تزيد النص الشعري قـوة وغنـى، والـنصُّ لـيس إلا توالـداً لنصـوص سـبقته فالتناص هو العلاقة بين النصوص وحقيقة التفاعل بينها، وذلك في استحضارها؛ باستعادتها أو تقليدها.

وهكذا نجد أنّ المادة المتناصة تفرض وجودها بصورة رحبة وواسعة وعميقة عند المبدع الذي يمتلك مخزونا كبيرا من الثقافات على اختلاف مشاربها وتعدد مصادرها؛ تتزاحم في ذهنه كلما استفزّتها المعاني القريبة من نصه، لأنّ" النُّضج الحقيقيَّ لأيِّ مُبدِعٍ لا يتمُّ إلاّ باستيعاب الجهد السابق عليه، فالارتداد للماضي، أو استحضاره– من أكثر التقنيات فعالية في الإبداع الشعري، ...وهو يعني وجود علاقة جماعية بين الخطاب الحاضر، والخطابات الغائبة على مستوى الإفراد، وعلى مستوى التركيب، وعلى مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون[255]، ولأن المبدع" ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواءٌ أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره[256] ، فقد تجلى التناص الداخلي في ديوان الحامد بآلية الاستدعاء معيداً إنتاج ما أنتجه وفق مستويات الإبداع عنده، فنجد تناص القوالب التركيبية على مستوى الشطر الثاني من البيت كما جاء في قصيدة الحياة جهاد[257]:

وَفِيْكَ لَنَا خَوَالِدُ ذِكْرَيَاتٍ

يَبِيْدُ لَهَا الزَّمَانُ وَلا تَبِيْدَا

وقوله في قصيدة ذكريات العيد[258]:

وَكَمْ تَلْقَىْ هُنَالِكَ مِنْ مَعَالِيْ

يَبِيْدُ لَهَا الزَّمَانُ وَلَنْ تَبِيْدَا

كما يبدو الاستدعاء الداخلي أيضاً في حديثه عن النبي ﷺ في قوله[259]:

إنِّيْ أُمتُّ إلَيْكَ بالقُرْبَى وَأعْـ

لَمُ أنَّكَ الحُرُّ المَصُوْنُ ذِمَارُهُ

استدعى ما قاله في قصيدة إلى طيبة والعراق حين قال[260]:

عَاصٍ يَمُتُّ إلَيْكَ بالقُربَى أُجِلَّـ

كَ يا خِتَامَ الرُّسْلِ عَنْ حِرْمَانِهِ

"يفيد ما سبق أن قراءة الشاعر ليست بريئة، فهو يستوعب من خلال ذاكرته الشعرية ما كان قد قرأه، وهو يستخدم قراءاته في تشكيل نصِّه الجديد، سواء أكان هذا التناصُّ واعياً أو لا واعياً، كذلك فإنَّ القراءةَ النقديَّةَ لأيِّ خطابٍ شعريٍّ ليست بريئةً هي الأخرى، فالقارئ يمارس واعياً أو لا واعياً من خلال ذاكرته محفوظاته قي قراءة الخطاب، فإذا كان الخطاب الشعري شبكة تلقى فيها جملة النصوص فإن قراءاته لهذا النص تمر هي الأخرى خلال النصوص التي دخلت في الذاكرة، فإذا كانت الذاكرة الشعرية تتدخل في تشكيل القصيدة عند الشاعر فإن الذاكرة القرائية تتدخل في تشريح القصيدة عند القارئ المبدع أيضاً[261].

خامساً: محور الصياغة:

وتصل الدراسة إلى المحور الأخير فيها، وهو محور الصياغة، الذي من خلاله يقدّم الخطابُ نفسه للمتلقي ؛ لأن " النصَّ ليس إلا مجموعة تراكيبٍ تحتضنُ المفرداتِ بكلِّ شحنتها الدلالية لتعيد إنتاجها مرة أخرى على نحو يكاد يكون مغايراً تماماً لهذا الشحن الدلالي الإفرادي[262]. وسيكون الكلام من خلال:

أولاً: الإفراد والتركيب:

1- **منطقة الإفراد:** إن المتابعة الإفرادية تتطلب من الدارس النظر إلى المناطق الصياغية والتمييز بين مناطق أثيرة في الخطاب يمكن أن تساعده في الكشف عن النظام من جهة، وتحديد طبيعة الإنتاج الدلالي من ناحية أخرى، ويمكننا الحديث في هذا الشأن من خلال مجموعة من الأمور:

أ- تحديد مناطق (الاسمية)، الذي يعني تحديد مناطق تفجير الفاعلية والإثارة، حيث يتم تحديد طبيعة الإثارة في امتدادها الزمني من خلال تحديد الأفعال، ومن هنا فإنّ متابعة مناطق الفعلية يمثل أداة بالغة الأهمية في تحديد طبيعة الناتج وردود الفعل المصاحبة له، باعتبار (الماضي) – في الغالب– مؤشراً على العجز عن التغيير التنفيذي، وإن سمحَ بالتغيير التقديري، كما يكون التعامل مع (المضارع) دليلا على إيثار منطقة الاحتمالات المتغيرة، في حين أنّ (الأمر) مؤشرٌ على الرغبة في تأجيل المعنى جملة. وعند النظر إلى ديوان الحامد نجد أنه تعامل مع منطقة الأفعال بصورة أكبر من الاسمية على النحو الآتي: الفعل الماضي حضر ألفاً ومائتين وسبعة وسبعين فعلاً(1277)، أما الفعل المضارع عنده بلغ ألفا وثلاثين مرة (1030) وقد وَرَدَ الأمر مائتين وواحد وستين فعلاً (261) وهذا يشير إلى أن الماضي الذي يقود في الغالب مؤشراً على العجز التنفيذي كان له الغلبة، يليه المضارع وهذا يعني الرغبة الداخلية في الخلاص من الواقع الذي فرض على الذات بكل ظواهره الخارجية والداخلية؛ بينما بلغت الجملة الاسمية في الديوان ألفاً وسبعة وأربعين دالاً(1047) .

ويُلاحظ في هذا الحضور الصياغي عدم محافظة الدوال على مرجعيتها المعجمية أو العرفية، بل حاولت التخلص من هذه المرجعية لتُحلِّقَ في دائرة الشعرية، وذلك بدخولها حيّز (المجاز) وما يتصل به من (التشبيه)، سعياً منها لممارسة فاعليتها الإنتاجية بعيداً عن مراجعها التي تقيدها بإطارٍ عديمِ التأثير في المتلقي، فقد وظف الخطاب بنية الاستعارة مائتين وست عشر مرة، والمجاز مائة وثلاثاً وثلاثين مرة، والتشبيه مائة وسبعا وعشرين مرة، والكناية ثلاثاً وسبعين مرة، وجملتها خمسمائة وتسعة وأربعون بنية، وتظهر أهمية هذه النسبة إذا أدركنا أن هذه البنى من طبيعتها الامتداد في التراكيب، مما يجعل حضورها ذا فاعلية بالغة التأثير. وعند تأمل هذه البنى نلحظ سيطرة بنية الاستعارة على سواها في الصياغة.

ب – متابعة المستوى الإفرادي سوف تضعنا في مواجهة ظاهرة دلالية لها سيطرة غالبة على شعر الحداثة، وهي استدعاء المعجم الصوفي بكل هوامشه العرفانية أو الإشراقية، وهو ما يعني حضور التراثية في الحداثية بكل أدواتها الذوقية والعيانية، حيث تتردد مفردات: (في النور سابح، الهوى كان واحداً في اصطلاحك، سَكِراً، أقداحك، الرؤى، عرفه، خواطر الإلهام، لُقيةً، التآم، الجوى، ذابا، النور، نشوة، الطهر، المُغرَم، غرام، المولع، بُثَّ، غيبة، أجلو، الوجد، يفنى، جلت، خاشعاً، القربا، ألَّهتُ، عابداً، الصبّ، الولوع، معبدا، التبتل، الخضوع، غيبة العبّاد، قلبا يتلهّب، حضني، سكري، يفنى احتراقا، أصبو، كصبابة، المضنى، ذِكراً)

وفي السياق الإفرادي أيضاً نلحظ ميل الخطاب الحداثي إلى مفارقة لغوية واضحة، حيث يتعالى على متلقيه – أحياناً– بإيثار الدوال المهجورة، رغبة في الإغراب من ناحية، وإجهاد المتلقي من ناحية أخرى ليكون موازياً لطبيعة الإبداع[263] ، فقد استخدم الحامد الألفاظ المهجورة مثل: (خضلاً، حُمةً، يَكْفِتكَ، نضى، غورو، يميع، الرقيع، الإمحال، بدل من الأبدال، الخضرم، انتجعوا، الدجن، الردن، ردني، اربدَّ، يزوف، الخندس، ثبج، الجلَّى، للصلِّ، الرغام، شرواك).

ولا يعني إيثار الإبداع التعامل مع المهجور، أنه يدير ظهره للمتداول الذي يستمد معجمه من المعايشة الحياتية في مفرداتها المحفوظة، وهذه المفارقة تشير ضمناً إلى طبيعة التعدد اللغوي الكائن في خطاب الحداثة، فعز الدين إسماعيل يذكر أنه قد شاع عن الشعر الحر الجديد أن ناظميه لا يرون بأسا في استخدام الكلمات العامية واليومية، ويرى أن هذا الأمر صحيح إذا بثّ فيها الشاعر من مادة الشعر الخيالية وروحه، ما يجعلها تغادر منطقة الكلمات اليومية المألوفة، لتصبح كلمات شعرية، لها نبض الشعر وحيويته، وأخيلته مما يستثير مكنونات قلب القارئ وذهنه من المشاعر والخواطر[264]، فهذا الحامد يستخدم الألفاظ (عطفي وسربالي، التواليت، كهرباءً تُكَهْرِبُ، كشاشةٍ، قيثارة) حين يقول في قصيدة أبي[265]:

ألهو وأشدو لستُ آبَهُ ناظراً
بالعُجبِ في عطفي وفي سربالي

وحين يتحدث عن فضل العلم وأنه يحيي البلاد ويجملها يقول[266]:

وكلُّ بلادٍ حلَّها الجهلُ قفرةٌ
وإنْ ظهرتْ مأهولةً ذاتِ عمران
وما فضلُ أرضٍ مُستعارٌ جمالها
كوجهٍ دميم (بالتواليت) مزدان

وفي حديثه عن تأثير دعوة السيد علي الحبشي يقول[267]:

لكَ وعظٌ بنوره تُبصر العمـ
ـى ويُهدى لرشدهِ من تعامى

وكأنَّ الرحمن أودعَ فيه
كهرُباءً تكهرِبُ الأجراما

كما قد يكون التعامل الإفرادي أداة صياغية لفتح الخطاب الشعري على خطابات قولية أخرى، كالقصة، وذلك بالنظر إلى بنية (الضمائر) التي اجتذبها التعامل الشعري الحداثي من انتمائها التركيبي، إلى البناء الفردي، عندما خلّصها من مراجعها، ودفعها إلى الاكتفاء بنفسها في إنتاج الدلالة، كما برز ذلك في قصيدة " في الزورق" " مَلَك" وقصيدة " سمراء" و" دوحة الوادي" و" هل تذكرين" و" تيه حسناء" وكذلك" في الفستان الأصفر" و" الصباح الوليد" و" أيا ثمل الجفون" وسنكتفي بقصيدة " ملك" مثالاً يقول الحامد[268]:

يَا مَلَكَ الرَّحْمَةِ فِيْ الأَرْضِ مَنْ
عَلَّمَكَ القَسْوَةَ مَنْ عَلَّمَكْ ؟

نَبْعَ حَنَانٍ كُنْتَ بَيْنَ الْوَرَى
مَنْ ذَا الَّذِيْ بِالظُّلْمِ غَذَى دَمَكْ ؟

أصْمَيْتَنِيْ عَمْدَاً بِسَهْمِ الْهَوَى
عُدْنِيْ بِعَطْفٍ وَاحْبُنِيْ بَلْسَمَكْ

جُبِلْتَ ذَا عَطْفٍ وَلَوْ لِلْعِدَا
فَكَيْفَ تَغْدُوْ قَاتِلاً مُغْرَمَك ؟

أخُوْكَ هَارُوْتُ مَضَى والَّذِي
أَلْهَمَهُ سِحْرَ الوَرَى أَلْهَمَك

طَلْسَمُ هاروتَ دراهُ الورَى
لِمَ أنتَ لمَّا يكشِفوا طِلسَمَك ؟

برزتَ في الحُسنِ لنا آيَةً
باهرةً جلَّ الَّذي هنْدَمَك

أفرَغَكَ الخالقُ في قالبٍ
لِلحُسْنِ قد مازَ به ميسَمَك

صبَّكَ جِسماً من شُعاع الضُّحَى
وَشَقَّ من إصباحِهِ مبسَمَك !

وزادَ للبدرِ سنى حسنِهِ
وصاغه وجهاً بـه كرَّمَك

بهرتَ بالحسنِ فمن ذا رأى
جمالَكَ الفذَّ وما أعظَمَك !

(فينوسُ) لوْ شامتكَ يوماً هَوَتْ
ساجدةً ترغبُ أن تخدِمَك !

ظلَّتْ بك الألبابُ في حيرةٍ
مشدوهةً تجهدُ أن تفهَمَكْ

هلْ كنتَ فيها مَلَكاً مُنزَلاً
من نورهِ ربُّ الوَرَى جسَّمَك ؟

أم أنتَ من فردوسِ جنَّاتِهِ
أنموذجَاً من حورِها قدَّمَك ؟

أمْ مِنْ عَذَارَى الجِنِّ مِنْ عَبْقَرٍ
لِلنَّاسِ شَيْطَانُ الهَوَى اسْتَقْدَمَك؟

ما زلتَ معنىً من معاني السَّما
لمْ تلقَ بينَ النَّاسِ من ترجَمَك !

حيَّاً بك الشعرُ فمهما انطوَى
للشعرِ وحيٌ عادَ فاستلهَمَك... !

في هذه الدفقة الشعرية تكرر ضمير الخطاب (الكاف، والتاء ، أنتَ) سبعا ثلاثين مرة، في ثمانية عشر بيتا،أي بنسبة ضميرين لكل بيت تقريبا، وهو ما يعكس ميل الخطاب للطابع السردي؛ ورغبة الخطاب في خلق حوار مع الآخر، فقد تكررت (الكاف) ثلاثا وعشرين مرة، و(التاء) سبع مرات، و(أنت) تكررت سبع مرات مذكورة ومقدرة ، كما تكرر ضمير الغياب (هو، هي) ستة وعشرين مرة، ويعني هذا الأمر ميل الخطاب للطابع الحكائي القصصي الذي انفتحت فيه الذاكرة على عالم الأحداث القريبة، وقد حرص الخطاب على انتمائه الشعري فاستدعى ضمير المتكلم أربع مرات.

2- **منطقة التركيب:** وفي هذا الشأن سيكون الحديث عن الأساليب الإنشائية التي تقوم بدور التأجيل؛ ذلك أن الأسلوب الإنشائي يقرب المتلقي من الخطاب عندما يستدعيه بالسؤال أو الأمر أو النهي أو غيرها

من النواتج الإنشائية، لكنها في الوقت ذاته تبعده عندما تغلق عليه سبل الإجابة أو الاستجابة، ليظل في حالة من الترقب والانتظار، ذلك أن الإنشاء يعني بالضرورة وجود قضية لم تحسم، ومن هنا فإنه يقع في منطقة محايدة بين الصدق والكذب، فحيادية الأسلوب الإنشائي تؤكد طبيعته التأجيلية الممتدة، يقول الحامد[269]:

أمْ استماتتْ شُهبُ هذا المسا
في مشهد الشمسِ وهذا النجيع؟
هِبِّيْ فما أنتِ سِوى نفحةٍ
مشبَعةٍ من سحر هذا (الربيع)
هِبِّي فعندي من عهود الصِّبا
في القلبِ عهدٌ لك حاشى يضيع
ورَدِّدِيْ للنفس ذكرى صباً
مرَّ بقلبي كالصباح السريع
زُفِّي لي الأحلامَ سِحريَّةً
واستفتحي حصنَ الخيالِ المنيع
وصَيِّري العالمَ في ناظري
مفاتناً تُجلى وسحراً يشيع
هِبِّي فقلبي منك في نشوةٍ
حلَّ بها النجمُ وجازَ الرَّقيع
وحلِّقِي بي في سماءِ الهوى
والطهرِ عن دنيا الغرام الخليع
وطوِّفي بي في الجنان العلا
في زاهرٍ غضٍّ ومجنىً ينيع
واصغِيْ لقلبٍ شاعرٍ قد شكى
من حبِّهِ والحظِّ سوءَ الصَّنيع
واطويْ لنجوايَ فإني أرى
فيكِ لزهرِ الرَّوضِ سرَّاً يذيع
هِبِّي فما أنتِ سوى نغمةٍ
ساريةٍ من أغنياتِ الرَّبيع

فهذه الدفقة الشعرية تحيل الشعرية إلى مجموعة من الأوامر يستحضر معها المتلقي ويقربه من الخطاب عندما تتسلط الأوامر بهذه الكمية إذ يفتتح كل بيت بفعل أمر إذا استثنينا البيت الأول الذي ابتدأ باستفهام لكنه يبعد المتلقي عندما لا يعلم الاستجابة لهذه الأوامر ، فيظل في حالة الانتظار، وتزداد هذه الحالة حدة عندما ينتهي كل بيت كوحدة مستقلة داخل القصيدة دون الإشارة إلى الاستجابة.

وقد ينوّع الخطاب بين أساليب الإنشاء المختلفة كما في قصيدة الصباح الوليد التي قال فيها[270]:

بجمالِ محيّاكِ السِّحري
لا تصرِفْ ثَغرَكَ عن ثغري
دَعنيْ أترشَّفُ في لَهفٍ
من بردِ مُقبَّلِكَ الدُّري
وأبِحْ لي كأسَك أحيَ بها
أبداً أتعثر في سُكري
واجعَلْ أنفاسَكَ لي ذكراً
تُحيي ما أقفرَ من عمري
واتركْ بي صدركَ ملتصقاً
يوحي ما شاء إلى صدري
وابعثْ من لحظِكَ لي قَبَساً
يُوري بي أخيلةَ الشعر
فغدٌ لا نعلمٌ ما غابا
والدَّهرُ حوادثه تجري
أيُعيدُ لقاءك؟ أم يأبى
من بعدِ وداعكَ؟ لا أدري !

فالدفقة الشعرية بدأت بالنهي في الشطر الثاني من البيت الأول، لتنتقل بعدها إلى فعل الأمر الذي تعددت صوره بداية كل سطر ويختتم بالاستفهام، هذا الأسلوب الإنشائي بصوره المتعددة يجذب المتلقي ويقربه لكنه يبعده حين يبقى منتظراً معرفة مدى

استجابة المأمور لهذه الأفعال، والبيت الأخير هو بؤرة الانتظار –إن صح التعبير– كونه يبدأ باستفهام لا جواب بعده، وتصل الحيرة والانتظار ذروتهما حين يدرك المتلقي أن الذات الشاعرة تجهل ما يجهله القارئ وينتظر جواباً عنه. وقد يخصصه لتغليب الاستفهام كما في قصيدة" أياثمل الجفون" حيث يقول[271]:

أيَا ثَمِلَ الجُفُونِ بِغَيْـرِ سُكْرٍ
ألا تَـدْرِيْ بِطَرْفِكَ مَا جَنَاهُ ؟
بِقَلْبٍ لا يَلِيْنُ صَفَاهُ لَكِـنْ
لِهَـذَا السِّحْـرِ مَا قَوِيَتْ قُوَاهُ
فَهَلْ مِنْ عَاصِمٍ مِنْ بَطْشِ لَحْظٍ
إذَا لَـمْ يَغْزُهُ قَلْـبِيْ غَزَاهُ
وَهَـلْ تُغْنِي الوقَايَةُ مِنْـهُ لَـمَّا
تَـدَفَّقَ فِـيْ دِمَائِـيْ كَهْرُبَاهُ
أغَـانٍ فِيْ إزَارِكَ أمْ مَـلاكٌ
لِفِتْنَـةِ خَلْقِهِ البَارِي بَـرَاهُ ؟

فالدفقة الشعرية يُسيطر عليها كمٌّ هائل من الاستفهام الذي يقوم بمهمة أساسية هي التأجيل، وهذا التأجيل ينشأ من كونها تتسلط على المتلقي تسلطاً مزدوجاً، فتقربه من الخطاب عندما تستدعيه بالسؤال، لكنها تبعده – في الوقت نفسه عندما تبقيه في حالة من الترقب والانتظار حين تغلق عليه سبل الإجابة أو الاستجابة، ذلك أن الإنشاء يعني– بالضرورة– وجود قضية لم تحسم، ومن هنا فإنه يقع في منطقة محايدة بين الصدق والكذب، فحيادية الأسلوب الإنشائي تؤكد طبيعته التأجيلية الممتدة، مما يدفع المعنى– تبعاً– إلى التوقف المؤقت أو الدائم انتظاراً للحظة الانكشاف الكامل التي لا تحضر أبدا.

وفي هذا الإطار التركيبي نلحظ الميل إلى السرد كأداة لإنتاج الشعرية، وقد أشرت إلى ذلك عند رصدي لضمائر (الموضوع)، وكثرة ضمير الغياب، ثم ينضاف إلى ذلك بعض الظواهر التي استندت عليها الشعرية في توجهها إلى السردية، حيث نرى تتابع التراكيب مع تفادي بروز فجوت صياغية واسعة، كما تبرز العناية الكبيرة بالتفاصيل، وتوظيف الوصف في كثير من مناطق الخطاب.

ولم يولِّ الخطاب وجهه مستهدفا إنتاج بنية حكائية، وإنما يمَّمها هادفاً إلى إنتاج بنية نصية معقدة، ولذلك تدخل الشعرية في بنية الحوار والحوار الداخلي بوصفهما أداتين حكائيتين من الطراز الأول، يقول الحامد[272]:

في سُكوْنِ الليلِ في جلْبابِه الأسْحَم
التَقَى أيُّوبُ مَعْ حسنائِه مَرْيَمْ
أقبَلا والبَحْرُ كالصَّفحَةِ للمِرقَم
والسَّما حَالِيَةُ الأنْحَاءِ بالأنْجُم
مُلِئَتْ دُرّاً شَدِيْدَ اللّمْحِ لَمْ يُنْظَمْ
كَعُيُوْنٍ تَحْرُسُ الأرْوَاحَ لِلنُّوَم
حمْلَقَتْ غَيْرَى على الحُسْنِ من المغرم
أخَذا الزَّورَقَ وانْسَلاَّ إلى الخِضرم
ساعةٌ للصَّبِّ جاءتْ غايةَ المغْنَم
أدْرَكا الوصلَ ولكنْ بعدَ طولِ النَّوَى
وَغرامٍ صليَ الصَّبُّ به واكتَوَى
وسُهادٍ أنْحَلَ الجِسْمَ وهَدَّ القُوَى
لَذّةٌ يا بَرْدَها ! بعد الْتِياحِ الجَوَى
ليسَ يدرِيْها سِوىً مَنْ ذاقَ طعْمَ الهَوَى
وَسَرَى الزَّوْرقُ وَهْناً بِهِما يرْتَمي
ماضياً يَنسابُ فوقَ الماءِ كالأرقم
اسْتَقَـلاّ وَشُعاعٌ لاحَ للناظِر
خلْفَه البدرُ بَدا في حُسنِه الباهرِ !
ساكِباً نوراً جلا عن منظرٍ ساحرِ
إذْ عَلَتْ مشهدَ ذاكَ الموقفِ الزَّاهِرِ

رَوْعةُ الحُسنِ إلى قُدْسِ الهَوَى الطاهِر !
إلى أن يقول:
حذِراً أنْ يُحمَلَ السِّرُّ إلى اللُّوَّم
حيثُ يغدو وكأنْ لمْ يُخْفَ أو يُكتَم
دَنَتِ الحَسْناءُ من عاشِقِها المُوْلَعِ
ثم قالت: بُثَّ لي أمْرَكَ لا تفْزَعِ
كيفَ أصبحتَ نحيلاً باديَ الأضْلُعِ ؟
مُسْقَمٌ ؟ أمْ عضَّكَ الدَّهْرُ فلم تَهْجَعِ ؟
هاتِ لي سِرَّكَ واقبَلْ كُلَّ سِرٍّ مَعِي
كيْفَ تنْهَدُّ ولمْ تَيْأس وَلمْ تَسْقَمِ
أنا عَوْنٌ لك ذا مالي وهذا دمي
رَفَعَ الصَّبُّ إليها طَرَفَهُ رَانِيَاً
قائلاً: مريَمُ ! لا تدرين ماذا بيا !
وَهُنَا خرَّ على أقدَامِها جاثِيَا
غارِقَاً في دمعِهِ مُنتَحِباً شاكِيا
فَحَنَتْ تَمْسَحُ عنْهُ دمْعَهُ الجارِيا
فدنا يرفَعُ منها الكفَّ بالمِعْصَمِ
مُدنِياً ذاكَ إلى أضلاعِه السُّهَّمِ
قائلاً شيءٌ هنا في الصَّدرِ قدْ شَفَّني
كُلَّمَا حاولتُه بالنَّعتِ لَمْ أُتقِنِ
ها هنا أنْفَسُ كنزٍ يقتني المُقتَني
ها هنا حُبٌّ وقلبٌ خافقٌ لا يَنِي
عاصِفاتُ الشَّوقِ قدْ أوهتهُ حَتَّى فَنِي
ويستمر هذا السرد إلى آخر القصيدة حتى يقول:
فأجابَ النَّسْمُ إنِّي للهوَى أنتمي
أبْرُدُ الوجدَ وآسو كُلَّ جُرحٍ دَمِي
رَجَعا .. فانتَحَيا الشَّاطِئَ بالزَّورَقِ
بهما غيرُ الهَوَى والطُّهرِ لم يَعلَقِ
وَدَّعَتْ.. قالَ لها ويكِ متى نلتقي ؟
أطرَقَتْ.. تسبحُ في شَكٍّ بها مُحدِقِ
قال: لا تخشَيْ – ملاكَ الرُّوح– لا تقلقي
إنَّما أعني زواجاً هانئاً فافهمي
أومَأتْ: أي إنَّ هذا مُنتَهَى مَغنمِي

إن نظرةً سريعة وعابرة لهذه الدفقة تكشف عن طبيعتها السردية بداية من فتح باب الحكاية عن طريق الزمن القائم على بنية الاسترجاع المنبثقة من ترتيب توالي الأحداث من خلال اختيار حادثة معينة حيث تبدأ الحكاية هنا من التقاء البطل أيوب مع حسنائه مريم، وقد ابتدأ في لحظة سكون الليل وإطباق الظلام اللذين فرضا سطوتهما على على الأفعال والأسماء(التقى– أقبلا– مُلئت– حملقت– أخذا– انسلاّ– جاءت– أدركا– صليَ– اكتوى– أنحَلَ– هدَّ– ذاق–سرى– استقلا– لاح– علتْ– نظرَ– طلعت– هفا– انبرى– جاسَ– خفتت– سرى– دنت– قالت– أصبحت– عضّكَ– رفع– خرّ –فَحَنَتْ– فدنا– شَفّني– حاولته– أوهته– فَنِي– صمتت– فانبثق– أرأيتَ– مالا–أخذ– كانت– التقى– طاح– ماتت– ساد– سرى– مضى– دوى– أهدت– نضى– حُفَّ– أطرقَ– رنا– فأجاب– رجعا– فانتحيا– ودّعت– أطرقت– أومأت) ولم يخرج الفعل عن هذه الدائرة الزمنية إلا في مواضع معدودة: أحدها حين يأتي في صورة المضارع المسبوق بحرف النفي والجزم(لم) الذي يحيله إلى الماضي في المعنى (ألم تعلم لم يخفَ أو يكتم– لم تيأس– لم تسقم– لم أتقن) وثانيها:عند تحول الشعرية إلى حالة مضارعة باثّةٍ للسعادة ، لكن مضارعيتها تنتمي أيضاً إلى الزمن الماضي بتأثير الحكي مثل(تحرس– يدريها– يرتمي– ينساب– يملأ– يفيض– ترى– تستاف– يوقظ– تنهد– لا تدرين– تمسح– يرفع– يقتني– لا يني– تهوي– فترى– يرقى– يقرع– يرقص– يناجي– تذيع– أنشر– أنتمي– أبرد– آسو– نلتقي– تسبح– لاتخشي– لا تقلقي– أعني).

وقد آثرت السردية التعامل الصياغي مع الدوال والتراكيب المألوفة نتيجة لتضييق الفراغات الدلالية،

بالرغم من انتشار التشبيه والاستعارة والمجاز في جو الخطاب، كما نلحظ العناية الغالبة بالتفاصيل، والنزوع للتجسيد والتشخيص، وتوظيف الوصف في كثير من مناطق الخطاب.

وعلى المستوى الصياغي عموماً، نلحظ أن خطاب الحامد لا يفتقد الإيقاع الصوتي؛ إذ إن القافية حاضرة على طول الخطاب، وقد استدعى الخطاب بعض البنى الإيقاعية كالجناس إحدى عشرة مرة، كما في قوله: (إن تكن قد جَنَيتَ أو تكن قد جُنِيْتَ) و (فحالَ بعدك حالي) و(لك يابدر سماء ولبدري سما) و(ثملا بالحب حبِّ الصِّبا مثل غصني بانةٍ مالا بكفِّ الصَّبَا) و(حلية الأجيال لا الأجياد) أو (بضاحي سناك ازدهى وازدهر).

ويأتي التكرار باعتباره من البنى التي لها طبيعة إيقاعية عالية، فقد وظفها الخطاب ثلاثاً وتسعين مرة بكل بعدها التقريري والتأسيسي، وبكل عمقها الإيقاعي في مثل قوله[273]:

دَعْنِي مع الرَّوضِ تَحويني خَمائلُهُ
دَعْنِي مع الأيكِ تشدو لي بلابله

وكما كرر الكلمة فقد كرر الحرف سواء أكان حرف استفهام أم جر أم عطف كما في قوله[274]:

وهلْ سُعدٌ وراءكَ أم شقاءٌ
ونقصٌ كان خلفكَ أم مزيدُ ؟
وهل ألقاكَ والإسلامُ عالٍ
له عَلَمٌ على الدنيا يسودُ؟

وحرف الجر مثل قوله[275]:

بلى يا عيد فيك لنا سلوٌّ
فمنك يُطِلُّ ماضينا المجيد
وفيك لنا خوالدُ ذكرياتٍ
يبيد لها الزمانُ ولا تبيدُ

وحرف العطف مثل قوله[276]:

نسمات الصَّباحِ هِبِّي نَعامى
واحملي في نداكِ نفحَ الخُزامى
وانفحي الصَّدرَ منط برداً وطيباً
واملئي الرُّوحَ نشوة وهياما
وابعثي لي الآمال سكرى بريَّا
كِ وَغَذِّي في قلبي الأحلاما
وانفُذي للحشا شعاعاً من النو
رِ وَرُبِّي في مسمعي أنغاما

كما إن الخطاب استدعى بنية صوتية أخرى هي بنية التقابل مائة وعشرين مرة محققا منها الإيقاع الدلالي الناتج من الضدية، وإدخال المفارقة كمادة أولية في إنتج الشعرية، ففي حديثه عن الشاعر يقول الحامد[277]:

يعيش على الغبراء جسماً وإنه
على ذروة الجوزاء غادٍ ورائح

ويقول في القصيدة ذاتها[278]:

إذا ضاقت الدُّنيا عليه تفسّحَتْ
لديه بآفاق الخيال المسارحُ
تحيَّرت الألبابُ فيه وما درتْ
يَجِدُّ بما يُبديه أم هو مازح ؟
فحيناً يُباري ماردَ الجنِّ في الثرَى
وطوراً لأملاكِ الصَّفيحِ يُصافِحُ
إذا سُرَّ هشَّ الكونُ بشْراً وإنْ بكَى
بَكَتْ حَزَناً أشفاقُهُ والأباطحُ

النتائج:

بعد هذا التطواف في ديوان نسمات الربيع يمكن القول إن الدراسة قد خلصت إلى النتائج الآتية:

1- خالفت شعرية الخطاب المألوف في الخطاب الشعريمن خلال كثافة حضور الذات صياغيا، لتجعل هذا الحضور شيئا جديدا بين (الحضور والغياب) وهو يتلاءم مع تكوينها الداخلي والخارجي، ويوافق رؤيته

للعالم.

2- تسلط الذات على الموضوع كان تسلطا محدودا يتيح له أكبر مساحة من الحركة الحرة الطليقة التي تندفع إلى خطوط الدلالة الرئيسية والفرعية مشكلة عالم الديوان، وتاركة في الوقت نفسه مساحة لاستدعاء الأصوات الإضافية بالقول أو بالفعل لتشارك في إنتاج الشعرية، وكل هذه المحاور تمظهرت في محور الصياغة بكل مستوياته الإفرادية والتركيبية.

3- برغم رومانسية الحامد إلا أنه كان متمسكا بشكل القصيدة العمودية ولم يخرج عنها إلا في الموشحات أو المقطوعات مما أفقده فرصة استغلال وتوظيف الفراغ الطباعي توظيفا موسعا، ولعل مرد ذلك إلى عدم الرغبة في الخروج عن المألوف في بيئته الحضرمية.

4- ظهرت في ديوان الحامد مجموعة أصوات إضافية من خلال استحضار مجموعة أقوال لشعراء سابقين له أو لأقوال مأثورة أو لنصوص من القرآن الكريم، وهذا يعكس مدى ثقافة الرجل واطّلاعه على إنتاج الآخرين وهضمه وإخراجه أو إفراغه في قوالب صياغية إفرادية وتركيبية.

الهوامش:

(1) د/ محمد عبدالمطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م، ص 87.

(2) د. جميل حمداوي:السيموطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث(يناير- مارس 1997م)، الكويت، ص102.

(3) د.محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت،الطبعة الثانية، 1990م، ص 72.

(4) د/ عبدالله حسين البار: صور شعرية في مرايا النقد، مركز عبادي للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية. 1430هـ- 2009م، ص50.

(5) د/ محمد عبدالمطلب: مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص 77.

(6) د/ عبدالله حسين البار: صور شعرية في مرايا النقد، مرجع سابق، ص50- 51.

(7) مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص 89.

(8) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، صالح بن علي الحامد، تريم للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1423هـ - 2002م، ص4.

(9) المرجع السابق، ص4.

(10) المرجع السابق، ص20.

(11) المرجع السابق، ص93.

(12) المرجع السابق، ص4.

(13) المرجع السابق، ص6.

(14) المرجع السابق، ص56.

(15) المرجع سابق، ص56- 57.

(16) أدونيس: سياسة الشعر ، ص166. نقلا عن: شعر أدونيس البنية والدلالة دراسة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات 1، 2008م. ص47

(17) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ، ص74، والنص موشحة خَرق بها الحامد تكوين الموشحة وخرج بها عن المألوف.

(18) المرجع السابق، ص75.

(19) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 292. نقلاً عن: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية: د. شريف سعيد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م، ص312.

(20) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ، ص7.

(21) المرجع السابق، ص10.

(22) سعد مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 1993م، ص 85.

(23) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 10

(24) المرجع السابق، ص 10

(25) المرجع سابق، ص58- 59.

(26) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، 1997م، ص 807

(27) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ، ص 11.

(28) المرجع السابق، ص 17.

(29) المرجع السابق، ص 20.

(30) المرجع السابق، ص 38.

(31) المرجع السابق، ص 27- 28.

(32) المرجع السابق، ص 28.

(33) ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة، 1997 م، ص 19.

(34) كمال أبو ديب: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة الفكر الديمقراطي، العدد 3، صيف 1988م، ص 37.

(35) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص21.

(36) المرجع السابق، ص 22.

(37) المرجع السابق، ص 68.

(38) المرجع السابق، ص 81.

(39) المرجع السابق، ص 85.

(40) المرجع السابق، ص 86- 87.

(41) المرجع السابق، ص 23.

(42) المرجع السابق، ص 40- 41.

(43) المرجع السابق، ص43.

(44) المرجع السابق، ص 48.

(45) المرجع السابق، ص 51.

(46) المرجع السابق، ص 118.

(47) المرجع السابق، ص48- 49.

(48) المرجع السابق، ص 119.

(49) السابق نفسه.

(50) المرجع السابق، ص 31.

(51) المرجع السابق، ص 62.

(52) السابق نفسه.

(53) المرجع السابق، ص77.

(54) المرجع السابق، ص 90.

(55) المرجع السابق، ص 101.

(56) السابق نفسه.

(57) المرجع السابق، ص 108.

(58) عبدالقادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى، وهران الجزائر، 1993م، ص33 نقلاً عن:

شعر أدونيس البنية والدلالة دراسة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات 1، 2008م.ص 130.

(59) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق، ص12

(60) المرجع السابق، ص116.

(61) المرجع السابق، ص79.

(62) المرجع السابق، ص52.

(63) المرجع السابق، ص69.

(64) المرجع السابق، ص3.

(65) المرجع السابق، ص21.

(66) المرجع السابق، ص67.

(67) المرجع السابق، ص67.

(68) المرجع السابق، ص17.

(69) المرجع السابق، ص30.

(70) المرجع السابق، ص86.

(71) المرجع السابق، ص118.

(72) المرجع السابق، ص118.

(73) المرجع السابق، ص124.

(74) المرجع السابق، ص97.

(75) المرجع السابق، ص74.

(76) المرجع السابق، ص101.

(77) المرجع السابق، ص104-105.

(78) ونعني هنا بوسيلة نقله: الأثير الذي وجَّه الشاعر إليه خطاباً في قصيدته بعنوان " أخي" حيث خاطبته الذات ووجهت إليه الملام ، وأنه سبب الأحزان، مع أنه في الأخير يعترف بأن الأثير ما هو إلا وسيلة لنقل الخبر وليس هو من يصنع الحدث المؤلم حين قال:

ولقد قصدتك بالملا

م وإن يكن قلبي عذير

(79) المرجع السابق، ص 68.

(80) المرجع السابق، ص42.

(81) المرجع السابق، ص122.

(82) المرجع السابق، ص124.

(83) المرجع السابق، ص7-8.

(84) مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1983م، ص 120.

(85) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيعِ، ص56.

(86) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سيناء، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2004م، ص 76..

(87) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، ص18.

(88) محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، 1988م، ص 103.

(89) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق، ص14.

(90) أشرنا إليها ص 9-10 من هذا البحث .

(91) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق، ص67.

(92) المرجع السابق، ص68.

(93) الأبيات أشرنا إليها ص 10 من هذا البحث، وقد وردت في الديوان ص 81.

(94) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق، ص31.

(95) المرجع السابق، ص43.

(96) المرجع السابق، ص82.

(97) المرجع السابق، ص48.

(98) المرجع السابق، ص86- 87.

(99) المرجع السابق، ص97.

(100) المرجع السابق، ص99.

(101) السابق نفسه.

(102) المرجع السابق، ص112.

(103) مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص 89

(104) انظر ص 4 من هذا البحث .

(105) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق، ص4.

(106) انظر ص7 من هذا البحث، والأبيات في الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 7.

(107) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق، ص38.

(108) المرجع السابق، ص 6.

(109) المرجع السابق، ص52.

(110) المرجع السابق، ص50.

(111) المرجع السابق، ص45.

(112) المرجع السابق، ص69.

(113) المرجع السابق، ص 4.

(114) المرجع السابق، ص5.

(115) المرجع السابق، ص7.

(116) السابق نفسه أشرنا إليه ص 7 من البحث.

(117) المرجع السابق، ص 9.

(118) المرجع السابق، ص9-10.

(119) المرجع السابق، ص10.

(120) المرجع السابق، ص68.

(121) المرجع السابق، ص 82.

(122) المرجع السابق، ص11.

(123) المرجع السابق، ص 64.

(124) انظر ص 7 من هذا البحث، والأعمال الشعرية الكاملة، ديوان

نسمات الربيع ص 58 .

(125) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 58- 60.

(126) انظر ص 6 من هذا البحث، وكذلك والأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع ص 74.

(127) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ، ص 62.

(128) المرجع السابق، ص 36.

(129) المرجع السابق، ص 61.

(130) المرجع السابق، ص 97.

(131) المرجع السابق، ص 99- 100

(132) المرجع السابق، ص 4.

(133) المرجع السابق، ص 5.

(134) المرجع السابق، ص 7.

(135) المرجع السابق، ص 78.

(136) انظر ص 23 من هذا البحث، وكذلك والأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع ص 11.

(137) المرجع السابق، ص 33.

(138) المرجع السابق، ص 18.

(139) المرجع السابق، ص 56- 57.

(140) المرجع السابق، ص 23

(141) المرجع السابق، ص 23- 24.

(142) المرجع السابق، ص 40.

(143) المرجع السابق، ص45.

(144) المرجع السابق، ص 12.

(145) المرجع السابق، ص 16 -17.

(146) المرجع السابق، ص 23.

(147) المرجع السابق، ص 14

(148) المرجع السابق، ص 17.

(149) المرجع السابق، ص 40.

(150) المرجع السابق، ص 46.

(151) المرجع السابق، ص 58.

(152) المرجع السابق، ص 53.

(153) المرجع السابق، ص 53.

(154) المرجع السابق، ص56.

(155) المرجع السابق، ص64.

(156) المرجع السابق، ص85.

(157) المرجع السابق، ص75.

(158) انظر ص 27 من هذا البحث، وكذلك والأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع مرجع السابق ص78.

(159) المرجع السابق، ص15.

(160) المرجع السابق، ص30.

(161) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001م، ص 11.

(162) انظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية،المركز الثقافي، بيروت، الطبعة الأولى، 1987م، ص76.

(163) د. عبدالله حسين البار: دفاتر في تحليل النص: قراءات في نصوص من الشعر الجاهلي، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، الطبعة الأولى 1431هـ- 2010م، ص81.

(164) ينظر محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات ج54، المجلد 14، ديسمبر 2004م، ص 380.

(165) د. عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جده، السعودية، الطبعة الأولى، 1985م، ص322.، وأيضاً : قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث(مرحلتا الإحياء والرومانسية)، ص24. ، أيضاً:مارك أنجيلو مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد تر: أحمد المديني عيون المقالات الدار البيضاء ، الطبعة الأولى، ص 102. وأيضاً: أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م ، ص 12.

(166) ت.تودوروف، و رولان.بارت وأمبرتو.إكو ومارك.أنجيلو : في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، ص 103. نقلاً عن التناص وأسلوبية الحضور والغياب.

(167) انظر د.صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م، ص 59.

(168) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، الطبعة الثانية 1997م، ص78.

(169) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 1992م، ص 18.

(170) علي محمود طه: ديوان علي محمود طه ديوان " زهر وخمر"، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م، ص 252 http://www.hindawi.org : الموقع الإلكتروني.

(171) علي محمود طه: ديوان علي محمود طه، ديوان أشباح وأرواح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصدر سابق، 2012م، ص 434.

(172) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 30.

(173) علي محمود طه: ديوان علي محمود طه ديوان " الملاح التائه"، مصدر سابق، ص110.

(174) انظر: د. ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2001م، ص 129. نقلا عن د. هايل محمد الطالب: قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا نزار قباني نموذجا تطبيقيا، دراسة لسانية تطبيقية، دار الينابيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2008م، ص 66.

(175) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار

الكتاب اللبناني، بيروت، – سوشبريس– الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1985م، ص 215.

(176) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 4.

(177) سمير الديوب، القناع الرامز والتناص في لامية الحطيئة، جذور، الجزء 28، المجلد 11، رجب 1430هـ، يوليو 2009م، ص108.

(178) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص6.

(179) وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، المطابع الأميرية،مصر، 1994م، ص 11.

(180) سالم عبدالرب السلفي: الغربة في الشعر اليمني الحديث والمعاصر، رسالة دكتوراه مقدمة لمعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2006م، ص 239.

(181) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 7.

(182) علي محمود طه: ديوان علي محمود طه ديوان " الملاح التائه"، مصدر سابق، ص31.

(183) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 6.

(184) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 7.

(185) علي محمود طه: ديوان علي محمود طه ديوان " الملاح التائه"، مصدر سابق، ص31.

(186) دفاتر في تحليل النص، مرجع سابق، ص 82.

(187) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 11.

(188) ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1407هـ – 1987م، ص 503.

(189) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 10.

(190) علي محمود طه: ديوان علي محمود طه ديوان " الملاح التائه"، مصدر سابق، ص96.

(191) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 12.

(192) ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور، دار الكتبالعلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1407هـ – 1987م، ص 511.

(193) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 48.

(194) ديوان شيخ شعراء العربية: أبي الطيب المتنبي، تحقيق د.عبالمنعم خفاجي، سعيد جودة السحار، د.عبدالعزيز شرف، مكتبة مصر، د.ت، ص112.

(195) انظر: عبدالسلام مصطفى : التناص. " مقاربة شارحة"، مجلة عالم الفكر، ص 81، وقد أدرجت في كتابه : التناص: النظرية والممارسة، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، الطبعة الأولى، 2010م.

(196) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 56.

(197) علي محمود طه: ديوان علي محمود طه ديوان " الملاح التائه"، مصدر سابق، ص60.

(198) هي حمدة ويقال: حمدونة بنت زياد بن تقي، من قرية بادي من وادي آش من نواحي غرناطة في الأندلس كان أبوها مؤدباً ؛ ولذا لقبت بالمؤدب نسبة إلى أبيها .

(199) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 112.

(200) علي محمود طه: ديوان علي محمود طه ديوان " الملاح التائه"، مصدر سابق، ص107.

(201) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى،1997م، ص132.

(202) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 12.

(203) عباس الجراري: من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط،1971م، ص44.

(204) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص 37.

(205) المرجع السابق، ص 108.

(206) المرجع السابق، ص51.

(207) ديوان شيخ شعراء العربية: أبي الطيب المتنبي، مرجع سابق، ص365.

(208) انظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب– مقاربة بنيوية تكوينية– دار العودة ، بيروت، الطبعة الأولى، 1979ص 277– 278، وأيضا انظر: إبراهيم ورماني: النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، العدد 49، تشرين الأول 1988م.

(209) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص57.

(210) أبوبكر بن عبدالرحمن بن شهاب: ديوان ابن شهاب، مكتبة التراث الإسلامي، دار التراث اليمني، الطبعة الثانية، 1417هـ– – 1996م، ص133.

(211) المرجع السابق، ص209.

(212) ديوان شيخ شعراء العربية: أبي الطيب المتنبي، مرجع سابق، ص96.

(213) أحمد مجاهد :أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف

الشخصيات التراثية الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1998م، ص 387.

(214) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص57.

(215) المرجع السابق، ص82.

(216) المرجع السابق، ص65.

(217) ديوان ابن شهاب، مرجع سابق، ص 150.

(218) د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1403هـ- 1983م ج2/ 161.

(219) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص102.

(220) ديوان ابن شهاب، مرجع سابق، ص 25.

(221) انظر د/ سمير حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية ط1 ،1421هـ ، ص 74، وأيضاً محمد عزّام: مقال التناص في الشعر، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق عدد 368، رمضان 1422هـ، ص 31.

(222) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص108.

(223) ديوان امرئ القيس، ضبطه وصحح الأستاذ مصطفى عبدالشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 2004م- 1425هـ، ص 64.

(224) رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م، ص 31، نقلاً عن د. محمد برونه: التناص وأسلوبية الحضور.

(225) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص108.

(226) عبدالملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ومفهوم التناص، مجلة علامات، ص87.

(227) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص112.

(228) د. هايل محمد الطالب: قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا نزار قباني نموذجا تطبيقيا، دراسة لسانية تطبيقية، مرجع سابق، ص 69-70.

(229) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص14.

(230) المرجع السابق، ص18.

(231) المرجع السابق، ص21.

(232) المرجع السابق، ص25.

(233) المرجع السابق، ص40.

(234) المرجع السابق، ص50.

(235) المرجع السابق، ص78.

(236) المرجع السابق، ص81.

(237) المرجع السابق، ص84.

(238) المرجع السابق، ص98.

(239) المرجع السابق، ص102.

(240) المرجع السابق، ص31.

(241) المرجع السابق، ص36.

(242) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص 18.

(243) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص97.

(244) موسى سامح ربابعة: التناص في نماذج الشعر العربي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، الطبعة الأولى، 2000م، ص7.

(245) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص105.

(246) محمد طه حسين: التناص في رأي ابن خلدون، مجلة فكر ونقد، العدد 32 أكتوبر 2000م / ص 127.

(247) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص108.

(248) عبد النبي اصطيف: التناص، مجلة راية مؤتة، المجلد 2، العدد 2، كانون الأول، 1993م ص53.

(249) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص107.

(250) المرجع السابق، ص111.

(251) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992م ، ص 106.

(252) أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري: المستدرك على الصحيحين،تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية،الطبعة الثانية، 1422هـ - 2002م ، رقم (7846) 4 / 341.

(253) عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 175.

(254) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص105.

(255) د. محمد عبد المطلب:هكذا تكلم النص، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1996م، ص62.

(256) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناص"، مرجع سابق، ص 124- 125.

(257) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص4

(258) المرجع السابق، ص47.

(259) المرجع السابق، ص107.

(260) المرجع السابق، ص103.

(261) د. خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، آفاق الثقافية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010م، ص 182.

(262) د/ محمد عبدالمطلب: مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص 252.

(263) مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص 61.

(264) انظر عز الدين إسماعيل: "صلاح عبدالصبور: رائد الشعر الحر الجديد"، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول أكتوبر 1981م، ص36 .

(265) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان نسمات الربيع، مرجع سابق ص21.

(266) المرجع السابق، ص 51.

(267) المرجع السابق، ص54.

(268) المرجع السابق، ص36- 37.

(269) المرجع السابق، ص 19- 20.

(270) المرجع السابق، ص 74.

(271) المرجع السابق، ص97.

(272) المرجع السابق، ص 25-29.

(273) المرجع السابق، ص11.

(274) المرجع السابق، ص41.

(275) المرجع السابق، ص41.

(276) المرجع السابق، ص52.

(277) المرجع السابق، ص4.

(278) المرجع السابق نفسه.

المراجع والمصادر:

1- الأعمال الشعرية الكاملة، صالح بن علي الحامد، تريم للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1423هـ - 2002م.

2- أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1998م.

3- أفق الخطاب النقدي، د.صبري حافظ، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م.

4- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، د. خليل الموسى، آفاق الثقافية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010م.

5- بنية القصيدة في شعر محمود درويش، د. ناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2001م.

6- تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناص" د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992م.

7- التناص، عبد النبي اصطيف مجلة راية مؤتة، المجلد 2، العدد 2، كانون الأول، 1993م.

8- التناص في رأي ابن خلدون، محمد طه حسين، مجلة فكر ونقد، العدد 32 أكتوبر 2000م .

9- التناص في نماذج الشعر العربي، موسى سامح ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، الطبعة الأولى، 2000م.

10- التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م.

11- التناص: النظرية والممارسة، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، الطبعة الأولى، 2010م.

12- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبدالله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جده، السعودية، الطبعة الأولى، 1985م.

13- دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1983م.

14- دراسات في تعدي النص، وليد الخشاب المجلس الأعلى للثقافة، المطابع الأميرية، مصر، 1994م.

15- دفاتر في تحليل النص: قراءات في نصوص من الشعر الجاهلي، د. عبدالله حسين البار، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، الطبعة الأولى 1431هـ- 2010م.

16- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1997م.

17- دلاثلية النص الأدبي: عبدالقادر فيدوح ، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى، وهران الجزائر، 1993م.

18- دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة كمال محمد بشر، ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة، 1997 م.

19- دينامية النص تنظير وإنجاز، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت،الطبعة الثانية، 1990م.

20- ديوان ابن شهاب: أبوبكر بن عبدالرحمن بن شهاب ، مكتبة التراث الإسلامي، دار التراث اليمني، الطبعة الثانية، 1417هـ- - 1996م.

21- ديوان امرئ القيس، ضبطه وصحح الأستاذ مصطفى عبدالشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 2004م- 1425هـ.

22- ديوان شيخ شعراء العربية: أبي الطيب المتنبي، تحقيق د.عبالمنعم خفاجي، سعيد جودة السحار، د.عبدالعزيز شرف، مكتبة مصر، د.ت.

23- ديوان علي محمود طه ديوان " زهر وخمر" علي محمود طه مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م.

24- ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1407هـ - 1987م.

25- الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 1992م.

26- السيموطيقيا والعنونة، د. جميل حمداوي مجلة عالم الفكر،

المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث(يناير– مارس 1997م)، الكويت.
27– شعر أدونيس البنية والدلالة دراسة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات 1، 2008م.
28– شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية: د. شريف سعيد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2008م.
29– الشعر والتلقي، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى،1997م.
30– صلاح عبدالصبور: رائد الشعر الحر الجديد"، عز الدين إسماعيل مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول أكتوبر 1981م .
31– صور شعرية في مرايا النقد: د/ عبدالله حسين البار: ، مركز عبادي للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية. 1430هـ– 2009م.
32– ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب– مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة ، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.
33– ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
34– علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، الطبعة الثانية 1997م.
35– عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد ، مكتبة ابن سيناء، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2004م.
36– الغربة في الشعر اليمني الحديث والمعاصر، سالم عبدالرب السلفي، رسالة دكتوراه مقدمة لمعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2006م.
37– فكرة السرقات الأدبية ومفهوم التناص، عبدالملك مرتاض مجلة علامات.
38– في الأدب والنقد: محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، 1988م.
39– في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت.تودوروف، و رولان.بارت وأمبرتو .إكو ومارك.أنجيلو، ترجمة وتقديم أحمد المديني.
40– في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 1993م.
41– قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، د. سمير حجازي، دار الآفاق العربية ط1 ،1421هـ.
42– قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا نزار قباني نموذجا تطبيقيا، دراسة لسانية تطبيقية، د. هايل محمد الطالب، دار الينابيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2008م.
43– القناع الرامز والتناص في لامية الحطيئة، سمير الديوب جذور، الجزء 28، المجلد 11، رجب 1430هـ، يوليو 2009م.
44– لذة النص، رولان بارت: ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م.
45– اللغة الثانية، فاضل ثامر، المركز الثقافي، بيروت، الطبعة الأولى، 1987م.
46– لغة الغياب في قصيدة الحداثة: كمال أبو ديب، مجلة الفكر الديمقراطي، العدد 3، صيف 1988م.
47– المستدرك على الصحيحين، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية،الطبعة الثانية، 1422هـ – 2002م .
48– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش دار الكتاب اللبناني، بيروت، – سوشبريس– الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1985م.
49– معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1403هـ– 1983م.
50– مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، محمد وهابي مجلة علامات ج54، المجلد 14، ديسمبر 2004م.
51– مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجيلو، ترجمة: أحمد المديني عيون المقالات الدار البيضاء ، الطبعة الأولى.
52– مقال التناص في الشعر، محمد عزّام، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق عدد 368، رمضان 1422هـ
53– من وحي التراث، عباس الجراري مطبعة الأمنية، الرباط،1971م.
54– مناورات الشعرية، د/ محمد عبدالمطلب، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م.
55– النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001م.
56– النص الغائب في الشعر العربي الحديث، إبراهيم ورماني، مجلة الوحدة، العدد 49، تشرين الأول 1988م.
57– هكذا تكلم النص، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.

The Volumes Diwan Nasamat Alrabie: A stylistic Study

Maher Saeed Awadh Bin Dohri

Abstract

This study aims to discover the style of the poet Saleh Bin Ali Al-Hamed by focusing only on one of his his volumes entitled Diwan Nasamat Alrabie- The researcher will deconstruct semantically the texts then he will reconstruct and assemble these semantic components enabling the discourse to restore its first creative nature as the discourse alone has the right to introduce itself to its reader.

The researcher employed the Stylistic Approach because it is one of the most important linguistic approaches, and because it does not ignore the text. The researcher has chosen the Quinary Approach – introduced by Dr. Mohammed Abdel-Muttalib - which is based on five components: (ego or entity-subject – meanig, recalling and- diction).. The research revealed various contrasting manifestations and multiple appearances of the ego or intity in this volume.

The semantic lines create a net of different and similar relationships but they do not provide ultimate interpretation, they just postpne temporarly disclosing the meaning till it is finally disclosed gradually in the moment of presence and recalling.