ظاهرة التناص في شعر علي أحمد باكثير

عبدالحميد أحمد صالح الصمبولي
كلية التربية طورالباحة ـ جامعة عدن

تزخر الدراسات النقدية المعاصرة بالعديد من المصطلحات والمفاهيم التي تنصبّ في تفهّم النص موضوع الدرس, وكل دارس للنص يستطيع التعامل معه وفق رؤاه أو وفق معايير مدرسته المنتمي إليها, على أن تكون تلك المصطلحات والمفاهيم أدوات طيعة بين يديه عن طريقها يُشرّح النص ويحلله ويقدم رؤية ربما تكون مغايرة لحدّ ما لرؤى غيره من النقاد المعاصرين أو السابقين له الذين قد تناولوا هذا النص عينه.

غير أن استخدام أدوات النقد ـ كالمصطلحات مثلاً ـ تحتاج إلى أمرين اثنين , أولهما وضوح هذا المصطلح وفعاليته وثانيهما المرجعية النقدية التاريخية التي يستند إليها.

ومن هذه المصطلحات المقصودة مصطلح "التناص" الذي تبلور نقدياً في الثقافة الغربية المعاصرة وأخذ خاصية الوضوح والتمحور بعيداً عن غيره من آليات النقد الأخرى مع وجود المرجعية الذاتية المكتسبة من ملاحظات نقدية قديمة ـ وإن كانت عابرة ـ لنصوص متداخلة الأفكار والدلالات في الأدب الغربي والآداب الإنسانية بصورة عامة.

وإن حاولنا تحديد مسألة الأبوّة الخالصة للمصطلح , فإن النقاد المعاصرين يكادون يجمعون على أن أول ما ظهر مصطلح التناص (Intertext) بصورته المعروفة نقدياً كان على يد الباحثة البلغارية جوليا كرستيفا في عدة أبحاث لها كُتبت بين 1966م ـ 1967م ونشرت في مجلة (تيل ـ كيل) ومجلة (كريتيك) وأعيد نشرها ضمن كتابيها سيميوتيك (1969م) ونص الرواية (1970م) ,وفي مقدمة كتاب (ديستويفسكي) لباختين[1]

وتعود فكرة كرستيفا في إيجاد المفهوم الأول للتناص من خلال إحاطتها واستلهامها لفكرة (الحوارية) لدى الناقد الروسي ميخائيل باختين عندما تحدث في دراسته عن ديستويفسكي خصوصاً في الحوارية التي بها يخرج المبدع عن الكتابة كـ "المونولوج" أو النجوى الذاتية , ويدعو باختين هذه الحوارية أيضاً بـ"البوليفونية" أي التعددية الصوتية.

ويبدو أن هذا المصطلح في حين ظهوره قام على العموم والشمولية لا على التبادل الخاص بين نصوص أدبية مختلفة، بل حتى على التبادل بين أنواع مختلفة من الإبداع كالكتابة والموسيقى والرسم والصورة والإيماءة .. إلخ ، وهو ما يمكن استلهامه من خلال عدم استعمال باختين للتناص كمصطلح وإن تطرق إليه كفكرة لدى معالجته لمشاكل شعرية ديستويفسكي2، وإن تردد لديه مصطلح آخر يفيد المعنى نفسه تقريباً وهو ما أشرنا إليه بمصطلح (الحوارية) ،بوصفها علاقة تحاور بين **المُنتَج الحالي ومنتجات سابقة** على نحو ما،وهو ما التقطته كرستيفا كفكرة في(ثورة اللغة الشعرية)عام 1966م.

وبدأ التناص يتبلور كمصطلح ويستقر نقدياً في أوروبا حيث شاع استخدامه في الأبحاث و الدراسات النقدية واحتضنته الأبحاث البنيوية الفرنسية وما تبعها من اتجاهات سيميائية وتفكيكية تمثلت في كتابات رولان بارت وتودروف وروبرت شولز وليتش وغيرهم من رواد الحداثة النقدية. وتبقى آراء جيرار جينيت العامل الأهم في تأصيل المصطلح أوروبياً قبل انتقاله إلى المَشاهد النقدية العالمية، حيث وسّع ميدان التناص معتبراً النص (طرساً) أو نصاً جامعاً، ورأى أن النص يشكل طرساً يسمح بالكتابة على الكتابة، أي نص في نص انطلاقاً من وفرة النصوص التي لا نهاية لها، وأن النص الجامع يتكون من مجموع كل من النص وما يمهد له ويزيله ويومئ إليه و يستنبطه أو يوازيه، وضمن مركبات النص الجامع يدخل جينيت (التناص) غير أنه يسميه بـ (التعالي النصي) ليجمع داخله العديد من المصطلحات والتقسيمات[2]، ومن ثم هاجر المصطلح إلى أمريكا في السبعينيات من القرن الماضي، وفي عام 1967م أصدرت مجلة (بويطيقا) عدداً خاصاً عن التناص، وفي سنة 1979م أقيمت ندوة عالمية عنه في جامعة كولومبيا تحت إشراف ريفاتير، لكن المفارقة أن كرستيفا نفسها قد تخلت عن المصطلح سنة 1985م وآثرت عليه مصطلحاً آخر هو (التنقلية) قائلة: "إن هذا مصطلح التناص الذي فهم غالباً بالمعنى المبتذل لنقد الينابيع في نص ما نفضل عليه مصطلح التنقلية "[3]، كما أدخله جينيت فيما بعد في (المتعاليات النصية) التي قصد بها إقامة علاقة بين النص الأدبي ، وكل ما يلحق به من عناوين ومقدمات وملاحق مستعيضاً بهذه المتعاليات عن مفاهيمه السابقة الشعرية التي قامت على أن النص ليس هو موضوع الشعري ، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة كأصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية[4]، ومهما اختلفت المفاهيم والآراء حول المصطلح فإنها تصب جلّها في جوهر التجاوب النصي الذي هو قَدَر كل نص مهما كان نوعه و جنسه.

لم يعرف المشهد النقدي العربي الحديث (التناص) بمفهومه المتعارف عليه غربياً إلا في فترة السبعينيات من القرن المنصرف عن طريق الترجمات المختلفة، وقد تعاطى معه في نطاق ضيق ومحدود أكاديمياً. وبالرجوع إلى المادة المعجمية (نصص) في القاموس المحيط ولسان العرب والمنجد؛ نجد أقرب الدلالات للمعنى المراد أن التناص بمعنى المزاحمة (تناص القوم) أي تزاحموا وهو ما يدل على انتقال دلالة المزاحمة هذه إلى الخطاب الأدبي الإبداعي وما هو إلاّ ما قصد به الشعراء العرب قديماً بالإعارة أو الإعادة، يقول امرؤ القيس:

هل ترانا نقول إلاّ معاراً أو معاداً من لفظنا مكرورا ؟؟

وهو ما سرى صداه متردداً في مسيرة الشعر العربي إلى الآن، فمثلاً يقول الشاعر نفسه في معلقته العصماء:-

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجملِ[5]

ويقول طرفة بن العبد في معلقته كذلك :-

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجلدِ [6]

وأمثال هذا لا يُحصى خصوصاً ضمن الغرض الواحد أو الحقل الشعوري الواحد، ناهيك عما نعته النقاد العرب المتقدمون بالتضمين والاقتباس والانتحال والإعارة والموارد والالتقاط والتلفيق وغيرها، أو عندما يحاولون الإغارة على أحد خصومهم من الشعراء فينعتون الظاهرة بالسرقة الشعرية ويضمنونها ثلاثة مصطلحات على شهرتها "النسخ والسلخ والمسخ".

وهكذا استمر النقد يعمل بهذه الأدوات في نقد النص إذا رؤي مقارباً في مضمونه أو بنائه اللغوي مع نص أو نصوص سابقة له أو معاصرة ويقيّمون تجربة الشاعر وقوة أدائه من خلالها، وممن تلامست كتاباتهم النقدية قديماً مع (التناص) تحت مسميات متعددة: مثل القاضي الجرجاني في (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، والآمدي في (الموازنة بين الطائيين)، وابن طباطبا العلوي في (عيار الشعر)، وابن منصور الثعالبي في (الاقتباس من القرآن الكريم)، وعبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)، وابن الأثير في (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) ، و المظفر بن يحيى العلوي في (السرقة المذمومة)، وابن رشيق القيرواني في (العمدة في صناعة الشعر ونقده) وغيرهم. وبالرغم من كثرة تلك الدراسات المتقدمة التي اعتنت بالنص الشعري فحصاً ودراسة وتمحيصاً إلا أنها افتقرت إلى رؤية واضحة للتناص كأداة فنية فاعلة تؤدي إلى الربط المتجانس والمتناسق بين التجارب الشعرية التي يمر بها

بنو البشر من الشعراء منتجي تلك النصوص، إلى أن أتت الترجمات بهذا المصطلح اسماً ومضموناً من الثقافات الغربية أثناء السبعينيات – كما أشرنا – مع اختلاف ملحوظ بينها في تحديد تسمية قطعية له، يقول د. مبارك خليفة: لم تثر كلمة جدلاً نقدياً شغل الحداثيين جميعاً قدر الجدل الذي أثارته كلمة Intertextuality ربما يكون أحد الأسباب غرابة المصطلح النقدي الذي دخل العربية ، فأحياناً يترجم إلى (تناص) وأحياناً (بينصية) التزاماً بأمانة نقل المصطلح من اللغة الإنجليزية ، وربما تكون الترجمة الأخيرة أقرب إلى المصطلح في لغته الأصلية ، ويُجزئه بعض نقاد الحداثة إلى (بي) Inter و(نص) Text ويحدث أحياناً خاصة عند بعض الحداثيين المتأخرين ، أن نستخدم كلمة (نصية) للإشارة إلى (التناص) أو (البينصية) وحينما يحدث ذلك فإن الأمر يتطلب يقظة كافية من القارئ ليعرف أن (البينصية) هي المقصودة من السياق[7].

وربما كان من أهم الأسباب التي أدت إلى هذا الجدل هو "التخريج الاصطلاحي للفظة في أساسها اللاتيني، إذ إن كلمة (texte) مأخوذة أصلاً من (texture) الذي يدل على معاني النسج والحياكة بما يوحي بسلسلة من الجمل المنسوجة بنيوياً ودلالياً . أما في الاصطلاح فقد أثار مصطلح النص إشكاليات كثيرة جعلت منه مفهوماً عائماً يكاد يتمتع بنسبة عالية في طريقة فهمه والتعامل معه".[8] بعد أن ثبّت المصطلح أقدامه في المشهد النقدي العربي، وبدأ نقادنا يستوعبونه توالت الدراسات التي اعتمدت عليه كأداة طيّعة في المقاربة بين النصوص لقصد تفهمها وتوضيح الخصائص المشتركة بينها ، ومن أبرز الدارسين والنقاد العرب الذين أشاروا إليه في كتاباتهم جميل حمداوي ومحمد مفتاح وبسام قطوس ومحمد عبد المطلب وعبد الله الغذامي وعبدالملك مرتاض وشجاع مسلم العاني ومحمد بنيس وسعيد يقطين وصبري حافظ والطاهر لبيب وعمر الطالب وغيرهم، محاولين تأصيل المصطلح وإيجاد جذور أولية له ضمن التراث العربي القديم. وتبقى دراسة محمد عبد المطلب المعنونة بـ "التناص عند عبد القاهر الجرجاني" من أهم الدراسات على الإطلاق في هذا المجال، فقد حاول إعادة قراءة النقد العربي القديم في إطار البحث عن الحداثة النقدية في نصوص النقد العربي القديم ، ومن ضمنها التناص، حيث رأى في دراسته هذه أن الجذور التناصية بدأت بالسؤال عن المعاني التي اشترك في تناولها الشعراء، وأن إثارة هذه المسألة في الدرس الغربي كانت قريبة في مقدماتها مما كان عليه الأمر في الدرس العربي القديم وهو مما يدفع إلى استنتاج أن النقد العربي كان الأسبق إلى التنبه لهذه الظاهرة[9].

لقد خلص النقاد العرب إلى تعاريف متقاربة للتناص نتيجة لتشابه رؤيتهم ومفاهيمهم له حيث تصبّ في مجملها على أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ، ويعترف أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويدل القارئ للقبض عليه[10].

اهتم الدرس النقدي الأكاديمي اليمني بمسألة التناص منذ تسعينيات القرن المنصرف بإعماله في مجالات التنظير والتطبيق كآليات على النص اليمني المعاصر، حيث وجد الباحث اليمني فيه بغيته لمحاولة ربط التراث بالمعاصرة أو التوجه لاستنهاض التراث ليلعب دوره في حفظ الوجه الزاهر لحضارتنا في عالم متقلب الطقوس في فترتنا المعاصرة ، وكدليل أيضاً على واحدية التجربة لدى الشاعر اليمني قديماً وحديثاً.

غير أن جهود الناقد الأكاديمي اليمني تكاد تكون محصورة في البحث الأكاديمي الذي من خلاله يحظى أدبنا بلمسات نقدية متقنة يشيع خصوبة وعطاء من يراع الأكاديمي الطامح لنيل درجة علمية مرموقة .

ومع هذا فإن السعي فيه محمود إلى حدود قصوى ، لأن البحث النقدي اليمني لطالما عانى من الانحسار على نفسه قلة وندرة، ومن جملة هؤلاء النقاد الأكاديميين الذين رادوا هذا المجال لدينا د. عبد المطلب جبر، د. محمد مسعد العودي، د. عبد الواسع الحميري، نجيب الورافي ، فاطمة محمد العمري ، صالح حسن الوجيه وغيرهم.

من دواعي وقوف الدارس أمام النص الشعري للأديب العربي الكبير علي أحمد باكثير لتلمّس هذه الظاهرة الفنية ـ التناص ـ كون هذا العَلَم الحضرمي اليمني يعدّ رائداً من رواد الأدب العربي المعاصر، فلا يمكن إغفال أعماله الأدبية في الدراسات النقدية المعاصرة بحال من الأحوال؛ فهو يعدّ بحق من جيل النخبة الأدبية العربية التي صدقت مع الذات ورسّخت لتجربتها الأسس المتينة المستندة على حيثيات الواقع وثبوتيات الغايات ووضوح الرسالة.

وكما أن علي أحمد باكثير يقف في مكان الصدارة بين أدباء العرب المعاصرين ، وذلك للمعان نجمه في عالمي "المسرح" و "الرواية (11) ، فإنه لم يتوقف قط عن نظم الشعر الذي كان ينشره من حين لآخر فقد كان الشعر رفيق حياته في كل مراحلها

المتعددة ، وكان مرآة وجدانه و سلوة خاطره والحرز المكين لمشاعر قلبه، ولم تستطع الرواية والمسرحية بكل ما حققه فيهما من نجاح و ذيوع صيت و مكانة أدبية مرموقة أن تبعداه عن والشعر ، بل نجد أن الشعر كان حاضراً في أعماله الروائية و المسرحية حضوراً لافتاً للنظر، وحضوراً مميزاً و رائداً في مسرحياته الشعرية التي أحدث بها انقلاباً ليس في تاريخ المسرحية الشعرية العربية فحسب بل في تاريخ الشعر العربي كله، و أصبح رائد الشعر الحر في أدبنا الحديث باعتراف معظم النقاد (12)، وقد أحسن في إدراك وصفه الأديب الكبير عباس محمود العقاد عندما قال:

أرى بـاكثير فـي الأمـور كثيـرا وفـي الشـعر فيـاض البحـور غزيرا
ولوشـاء فـي شـعر ونثـر ومسـرح وأدوار تـمثيـل لكـان أميـرا[13]

ومن ناحية أخرى فإن الشعر غدا أهم مصادر الطاقة الإبداعية عند باكثير ، فهو الذي ولد "نبوغه" في كل ما كتب، وهو الذي يعطيه ـ وهو في جوار ربه ـ طاقة على التجول في العديد من العصور، ومن حق باكثير أن يبقى ، ذلك لأننا إذا نفيناه مرة أخرى ـ كما نفيناه من قبل نكون قد حكمنا على أمتنا بالبوار، ونكون قد سلمنا رقبة الحرف العربي إلى المقصلة.[14] لذلك وجب الاهتمام بدراسة التراث الشعري لهذا الجهبذ لما فيه من اتضاح الرؤية الفنية للأحداث و المواقف الشخصية و العامة و هو ما ميزه عن كثير من أقرانه ، يقول فاروق خورشيد: "لست أعتقد أن كثيراً من أدباء عصر باكثير قد اتضحت لديهم الرؤية مثل اتضاحها بالنسبة له، ولست أعتقد أيضاً أن كثيرين من أدباء جيله قد حظوا بهذا السلام الفكري النابع عن الإيمان الواضح بالأشياء المحددة مثلما حظي هو .. وربما كل هذا الوضوح في الفكر و الموقف هو الذي سبب الموقف السلبي لكثير من النقاد الذين عاصروه في الاهتمام بما يكتب و يبدع". [15]، إذن، لقد كانت مواقف باكثير ، كما كانت كتاباته القائمة على فلسفة التضحية الباهظة الثمن، مسئولة عن الجحود و النكران اللذين عانى منهما وشكا من تأثيراتهما السلبية على مجمل إنتاجه الأدبي و على إنتاجه المسرحي بخاصة، و لعل أهم دلالة يمكن استكناهها في هذا المجال أن لكل موقف ثمناً[16] خصوصاً بعدما أخذ ذاك الموقف طابع التميز في التنبيه إلى قضايا أمته، وفي جرأته في الحديث عن هذه القضايا، وتناوله لها حتى في الظروف التي يمكن أن تضر به شخصياً، وقد كان نتاج هذه الجرأة غزارة في الإنتاج، و طموحاً فنياً لا يحدّ.[17]

كما تميز باكثير بامتلاكه زمام اللغة منذ صباه حيث تلقاها من أفواه مشائخ أجلاء في سيئون مع فيضان الموهبة الخلقة لديه حتى في المراحل الأولى من تجربته الإبداعية مما أهّله لأن يكون ذلك الأديب الحق الذي يمتلك ناصية اللغة ، ويستطيع أن

يصرف الفكرة ويبنيها من عدة وجوه ، إلى جانب الموهبة و سعة الخيال و القدرة على تصريف الأشياء حسب مقاديرها واحتياجاتها في السعة أو الضيق (الاختصار)، والحق أنّ من جمع هاتين الصفتين ـ اللغة والموهبة ـ فقد أوتي خيراً كثيراً من الناس .هاتان الصفتان هما مفتاح الأديب الذي يدخل به إلى قلوب محبيه وقارئي أدبه وفكره، يكتسب بها إعجاب جماهيره على المدى الطويل سواء في حياته أو بعد رحيله عن هذه الحياة[18]، ولكنه ترك تراثاً أدبياً ثرياً بالعمق الفكري والرؤى الفلسفية، ومضيفاً صوراً متقنة و شخصيات مرسومة ، وخطوطاً ناضجة[19] نتيجة عمق ثقافته العربية وتمسكه بالتراث والأصالة، و كذلك اطلاعه على الآداب العالمية وخصوصاً الأدب الإنجليزي، فقد درسه وتخصص فيه، مما أتاح له قراءة إنتاج شعرائه، والتعرّف على تجاربهم، وما يتمتع به هذا الشعر من حرية في استعمال الوزن و القافية أو طرحهما و التخفيف منهما، على نحو لم تكن تعرفه القصيدة العربية إلا نادراً[20] ولم يكلّ عن كتابة الشعر إلى رحيله عن هذه الدنيا ، يقول الدكتور حميد: "لم يصدر علي أحمد باكثير ديواناً شعرياً في حياته، ولكنه لم يتوقف قط عن نظم الشعر الذي كان ينشره من حين لآخر، وباطلاعي على محتويات مكتبه في منزله بالقاهرة، وجدت أن المخطوط من شعره أكثر من المنشور، وتأكد لي أن الشعر كان رفيق حياته في كل مراحلها المتعددة، وكان مرآة وجدانه وسلوة خاطره والحرز المكين لمشاعر قلبه، ولم تستطع الرواية والمسرحية بكل ما حققه فيهما من نجاح وذيوع صيت ومكانة أدبية مرموقة أن تبعداه عن الشعر، بل نجد أن الشعر كان حاضراً في أعماله الروائية والمسرحية حضوراً لافتاً للنظر وحضوراً مميزاً ورائداً في مسرحياته الشعرية التي أحدث بها انقلاباً ليس في تاريخ المسرحية الشعرية العربية فحسب بل في تاريخ الشعر العربي كله"[21]، على أنه لم تتأت لشعره هذه المكانة الرائدة وهذا التميّز المرموق في ساحة الإبداع العربي لولا استقامته على أرض صلبة من التمكّن اللغوي والاستيعاب اللائق للتراث العربي القديم سهّل له التعامل مع النص وفقاً لتقاليد وأساليب القصيدة الغنائية القديمة، فجاء شعره محكم البناء، يتميز بجزالة اللفظ ، ومتانة العبارة ، فنجد الكثير من ألفاظ وتراكيب الشعر العربي القديم تتسرب إلى قصائده[22]، وهذا التسرب"التناص" كظاهرة فنية في شعر باكثير يجعلنا نعتقد جازمين أن هذا نتاج طبيعي لوقوف شاعرنا أمام التراث منذ طفولته مطالعاً له وحافظاً، ثم ما ينفك مخزون الذاكرة أن يتسرب إلى منجزه الشعري في أبهى صورة ليشكّل خاصية صائتة في ديوانه الأول "أزهار الرُّبى في شعر الصبا" المحتوي على تجربته الإبداعية منذ وهلتها الأولى وهو لا يزال في حضرموت ـ موطن أجداده ـ متفاعلاً مع أحداث ومواقف كانت هناك.

ولكن هذه الظاهرة تلاشت بصورة لافتة في ديوانه الثاني المعنون "سحر عدن وفخر اليمن"الذي أنجز نصوصه في مدينة عدن ثغر اليمن حيث يقيم صديقه الحميم الكاتب الكبير محمد علي لقمان، وما تلاه من أعمال إبداعية وهو في الحجاز ثم في مصر مكان إقامته الأخير.

وتعليلنا لهذا الانحسار أن باكثير بدأ يستقل بتجربته التي استوت ناضجة وارفة الظلال من دون مزيد من الالتفات إلى إبداعات أسلافه من الشعراء.

ويمكن للباحث حصر هذه الظاهرة في نصوص باكثير، مادة البحث ، ضمن ثلاثة أنماط رئيسة متمثلة في الآتي :

النمط الأول: التناص الكلي:

وهو اقتراب النص الشعري ، مادة الدرس ، من نص آخر إلى حد بعيد من ناحية العلاقة البنائية التركيبية للسياق دون اشتراط تطابق الفكرة أو المضمون، وهو ما نراه في مجموعة من قصائد شاعرنا علي أحمد باكثير الذي حاول من خلالها الاقتراب من تجارب شعراء آخرين على اختلاف عصورهم واتجاهاتهم وبيئاتهم ، ولكي نتلمس كنه هذا النمط عن قرب فإننا نلاحظ، أول ما نلاحظ، وقوف قصيدة باكثير المسماة "نظام البردة"[23] أو "ذكرى محمد صلى الله عليه وسلم" على رأس الشواهد المؤكدة على وجود هذا النمط من التناص في شعره، حيث نرى التشابه البيّن بينها وقصيدة نهج البردة للإمام شرف الدين محمد البوصيري التي افتتحها باكثير بقوله:

يـا نجمـةَ الأمـلِ المغشـي بـالألم كـوني دليلـي فـي محلولـك الظلـمِ!

مع اختلاف في تناولات بعض المواضيع حسب إملاءات كل عصر عاشه الشاعران، وقد قال باكثير هذا النص وهو ابن الخامسة والعشرين حين ذهب إلى مكة ليؤدي فريضة الحج، وهناك في مواطن النور وفي هذا الجو القدسي الباهر تخرج من القلب هذه الشاعر الفياضة، لقد رأى في جوار الكعبة المشرفة نجمة تشع في نفسه الأمل الذي كاد أن يتبدد بسبب ما شاهدة في جيل عايش شبابه، جيل تنكر لعَالم الغيب وعدّ الإيمان بالله و بالقيم رجعية وتخلفاً .[24]

لقد عاد شعاع الأمل إليه في ذلك المكان الطاهر وبدأ رحلة الذبِّ عن الدين، والدفاع عن شريعته، والمدح لرسوله صلى الله عليه وسلم، إنه يألم لواقع الأمة الأليم ولكنه لا ييأس من رَوح الله لإيمانه أن الغلبة في نهاية الطريق للإسلام وتعاليمه.

جاءت قصيدته هذه تعبيراً صادقاً عن واقع المسلمين و تصويراً للمستقبل الذي تحمله آمال المخلصين على الرغم من أن المقصد الأساسي للقصيدة هو الحديث عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حديثاً يكشف عن بعض مناقبه وآثارها في الأمة على مدى خمسة عشر قرناً.[25]

لقد التقى النصّان في تقاطعات كثيرة في مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم وذكر سيرته العاطرة ومعجزاته الباهرة على وجه الإجمال والتفصي، ويمكننا هنا أن نورد شيئاً يسيراً من هذه التقاطعات التي ولّدت ما اصطلحنا على تسميته كما سبق بـ"التناص الكلي"، فمثلاً يقول شاعرنا باكثير واصفاً أخلاق النبي الكريم:

لكن مولاه قد حلاه من صغر بكل عالٍ من الأخلاق والشيم[26]

وهو الذي ما نظنه إلا ترجيعاً لقول البوصيري في التناولة نفسها:

أكرم بخلق نبي زانه خلقٌ بكل بالحسن مشتمل بالبِشر مُتّسِمِ

وعن شجاعة نبينا محمد صلى الله عليه و سلم وهيبته في قلوب الخصوم يقول باكثير:

وربما انفضَّ عنه جيشُه فيُرى كأنه وحده جيش من البُهَمِ[27]

متأثراً بما قدّمه البوصيري في هذا الشأن عندما قال :

كأنه وهو فرد في جلالته في عسكرٍ حين تلقاه وفي حشمِ

وكذلك في صبر النبي الكريم على الجوع و السغب ؛ و الدنيا مبسوطة لأهلها من حوله، فجسّده باكثير مادحاً هذه الصفة الرفيعة و المكانة الشريفة بقوله:

يطوي الليالي جوعاً بعدما جُبيت له الغنائمُ من نجد ومن تهم[28]

و قد ورد هذا التناول في بردة البوصيري عندما قال:

وشدَّ من سَغَبٍ أحشاءَه و طوى تحت الحجارة كشحاً متْرفَ الأدمِ

وندرك ، لا ريب، أن النصين يتقاربان إلى حدّ كبير كونهما قد أعدّا لمقصد واحد هو مدح خير البرية محمد صلى الله عليه وسلم؛ وطبيعي أن شاعرنا باكثير قد راعى أذواق قارئيه الذين سيلحظون لأول وهلة التأثير البالغ على نصّه من قِبَلِ نص البوصيري المشار إليه لدرجة التماهي ، مما جعله يصرح بذلك التأثير في أواخر أبيات قصيدته هذه عند قوله:

وأختمُ بمِسكِ تحياتٍ يفوحُ على (محمدٍ) خيرِ مبدوءٍ و مُختتمِ

ما أومض البرقُ في الظلماء من **إضم** وما عطا الريمُ بين البانِ والعَلَمِ[29]

وهو تلميح إلى قصيدة البردة للإمام البوصيري ذات المطلع :

أمــن تــذكر جيــران بــذي ســلم مزجـتَ دمعـاً جـرى مــن مقلـة بــدمِ
أم هبـت الـريح مـن تلقـاء كاظمـةٍ وأومـض البـرق فـي الظلمـاء من إضـم

ولا يقتصر هذا النمط على احتواء هذا النص الشريف "نظام البردة " أو " ذكرى محمد "، بل يتعداه إلى نصوص أخرى متعددة ،فمثلاً تلك القصيدة الموسومة بـ"عفاف الريح في عدن" [30] التي يقول في مطلعها:

وجالسـةٍ بالرمـل بـين لـداتها ســواعدها وضــاءة كالســجنجلِ

حيث نرى شاعرنا متغزلاً بفتاة فارسية شاهدها على شاطئ البحر في عدن، و في هذا المطلع نلاحظ بوادر التقارب النصي بين هذه القصيدة والمعلقة المشهورة لامرئ القيس المنتمي إلى كندة قبيلة شاعرنا باكثير الذي طالما افتخر بالانتساب إليها وسَيره على منهاج شاعرها الأول امرئ القيس[31]، ولا غرابة إذا تمثّله في مشيه في شِعاب الحب و المتعة و سرد المغامرات الغرامية ؛ فها هو شاعرنا يتغزل بالفتاة الفارسية التي رآها على الشاطئ ويعجب بها إلى درجة العشق و الوَله..ولم يجد قدوة يحتذي بها في مثل هذا الموقف أفضل من مغامرات جده امرئ القيس قديماً عندما ولج على الفتاة الخدرَ وكيف أصرّ على خروجها معه إلى بطن الوادي ذي الحقاف العقنقل وبات مناجياً لها طوال الليل كما يخبرنا عن ذلك في معلقته بقوله:

وبيضةِ خدرٍ لا يرام خباؤها تمتّعْتُ من لهوٍ بها غير معجلِ
تجاوزتُ أحراساً إليها ومعشراً عليّ حِراصاً لو يسرّون مقتلي
إذا ما الثريا في السماء تعرّضت تعرُّضَ أثناء الوشاح المفصّلِ
فجئتُ و قد نضّت لنومٍ ثيابها لدى الستر إلا لبسة المتفضّلِ
فقالتْ: يمينُ الله ما لك حيلةٌ وما أن أرى عنك الغواية تنجلي
خرجتُ بها تمشي تجرُّ وراءنا على أثرينا ذيلَ مُرطٍ مُرحّلِ
فلما أجزنا ساحة الحيِّ وانتحى بنا بطنُ خبتٍ ذي حقافٍ عقنقلِ
هصرتُ بِفَودَيْ رأسها فتمايلتْ عليَّ هضيمَ الكشح، ريّا المُخلخلِ
مُهفهفةً بيضاءَ غيرَ مُفاضةٍ ترائبها مصقولةٌ كالسجنجلِ

أما غزل شاعرنا باكثير فيكاد يكون تناصّاً واضحاً لهذه المحكية ، وتقليداً لا يُخفى على ذي أدنى فهم ؛ فهو يسرد لنا جمال و روعة ما رأى بقوله:

وجالسةٍ بالرمل بين لدَاتها سواعدها وضّاءةٌ كالسجنجلِ
ت من الكسرويات ابتدرنَ عشية عَواريَ إلا لِبسة المتفضلِ
نظرتُ إليها نظرةً فتهافتت تداعيَ دعصِ الرملة المتهيّلِ!
ولما دنونا نحوها نهضت كما توثّب ظبيٌ راعه شخص مقبل

ولولا عفاف الريح عن رفع ذيلها وقفتُ على سرِّ الجمال المفصّل!
فيا حسنها لمّا تأطر قدّها برمانتين من ضحاياهما(علي) [32]

وبمحاولة بسيطة لإيجاد مقاربة تناصّيّة بين النصين يتبين لنا مدى التشابه في المعاني و الصور و الأخيلة منتهجاً سبيل جده امرئ القيس في إدراكها كلما أحسّ أن الموقف يستدعي ذلك ؛ وإن كانت فتاة شاعرنا فارسية الأصل و ذاك الجد فتاته عربية الأرومة كما قال:

فلا تعذلوني إن حييتُ، وإن أمت فما أنا في صرعى الغرام بأوّلِ
ولي بعدُ بالضليل جدي أسوةٌ ومن يتقيّل جده لا يُضلّلِ
سَبَته المها من يعربٍ وحفيدُه صريعُ جفونِ الفارسيِّ المُكحّلِ[33]

وبشيء من التأمل في التراكيب كذلك فإننا نجد أن باكثير قد استعار جملة من الصيغ البنائية من شعر جدّه مثل (وجالسة بالرمل)، (نظرت إليها نظرة)، (ولما دنونا نحوها نهضت)، (ظبي راعه شخص مقبل) وغيرها، و كلها صيغ دائرة في المعلقة بصيغتها المباشرة أو بمعناها.

ومن الألفاظ المستعارة على وجه التحديد (السجنجل ـ لِبسة المتفضل ـ الذيل ـ المفصّل ..) وكله يدل على ما وصلت إليه قصيدة باكثير من تناص كلي مع المعلقة.

النمط الثاني: التناص الجزئي: وهو تقاطع النص مع نص آخر في جزء يسير منه من دون الاعتماد على البُنية الكلية للنص المتناص معه، ويكون هذا في جزء من بيت أو معنى واحد معين دون غيره أو عن طريق تحوير معنى أو فكرة سبق ورودها في نص أو نصوص أخرى، و"غالباً ما يكون هذا النمط من التناص خفياً لا يكتشف بسهولة" [34] وهنا تلعب الذاكرة دوراً أساسياً في تساقط هذه البُنى إلى النص الإبداعي الوليد ، وربما يكون هذا في حالات كثيرة بغير قصد من الشاعر، و إنما هو انزلاق من المخيلة ، ومحفظة العقل الباطني المكتنز لموروث شعري غزير تلاقى نتيجة إلمام الشاعر بنصوص شعراء سبقوه أو عاصروه .

ومعروف عن باكثير إلمامه بالتراث الأدبي منذ نعومة أظفاره وفي السنوات الأولى من دراسته، و هو ما أهّله ليكون خزانة أدب متكاملة جمعت التراث العربي القديم و المعاصر ليكون بعد ذلك رافداً قوياً لتجربته الإبداعية.

والقارئ المتأمل في نص باكثير الشعري يدرك وفرة هذا النمط من التناص الذي ربما أورده بطريقة شعورية أو غير شعورية نتيجة غزارة هذا الموروث في حافظته الشعرية كما أسلفنا، ومن الأمثلة على هذا النمط قول شاعرنا:

بيــتٌ تطــاولَ كالســماءِ بنــاؤه أهــلُ الكِســاءِ بــه نجــومُ سُــعودِ[35]

ضمن قصيدة يُهنّئ فيها قريبه الأديب عيدروس بن سالم السقاف بقدومه إلى سيئون من رحلته إلى جاوا ، ومن يمعن النظر في البيت السالف الوارد في قصيدة يمدح فيها شاعرُنا البيتَ الهاشمي يدرك سريعاً تناصّه مع قول الفرزدق حين بدا مفتخراً بمجد آبائه عمادِ بيتهم الشريف بقوله:

إنّ الــذي ســمك السـماء بنــى لنــا بيتــاً دعائمــه أعــزُ وأطــولُ
بيتــاً بنــاه لنــا المليــكُ و مــا بنــى حكــمُ الســماءِ فإنــه لايُنقــلُ
بيتــاً زرارةُ مُحتــبٍ بفنائــه ومُجاشــعٍ وأبوالفــوارس نهشــلُ

ويمكننا التماس مثل هذا النمط من التناص في قول باكثير:

فواأسفي على زمن كريم يُحيينا بلطفٍ و ابتسامِ
على ذاك الزمانِ - وقد تولّى - سلامٌ في سلامٍ في سلامِ[36]

نلحظ التكرار للفظة (سلام) واستعمالها بهذا الأسلوب يكون قد اقترب كثيراً من استعمال الصياغة عينها في قصيدة الشاعر العباسي دِعبل الخزاعي متغزلاً بجارية من الجواري حيث يقول على لسانها :

فقالــت: قــد كســاني الله حســناً ويخلــق مــا يشــاء بلاعِنــادِ
فثوبُــكِ مثــلَ شَــعركِ مثــلَ حظــي ســوادٌ فــي ســواد فــي ســوادِ

هذا النمط لا يُدرك بسهولة ويحتاج إلى مهارة و كثير إلمام من قِبل القارئ بالتراث في مختلف عصوره ليتمكّن من المقاربة بين النصوص من حيث الصياغة وغيرها ، ومن الأمثلة على هذا أيضاً قول باكثير في قصيدته الموسومة بـ"النائحة" التي يرثي بها والده الفاضل أحمد بن محمد باكثير عند وفاته بسيئون، إذ يقول فيها:

مــا مــات حتــى مــات كــل فضــيلة واهتــزّ عــرش ســمائها وتزعزعــا[37]

فالتركيب اللغوي "ما مات حتى مات" في هذا البيت يذكرنا بمرثية أبي تمام المشهورة لمحمد بن حميد الطوسي التي ورد فيها قوله:

فمــا مــات حتــى مــات مضــربُ ســيفه من الطعن و اعتلت عليه القنا السمرُ

حيث نلاحظ أن باكثير استعار هذا التركيب متأثراً إلى حدّ بعيد بمرثية أبي تمام لذلك البطل الذي استشهد في ساحة الوغى.

وكذلك مانراه في قصيدته "زفرة غرام" التي يناجي بها زوجته الراحلة عن الدنيا مناجاة الوالهين والتي مطلعها:

أســيوفٌ فــي فــؤادي تقطــعُ؟ أم ســعير ضــمنتها الأضــلعُ؟
آه!مــا أوجــع قلبــي! مــا الــذي بــي؟ ومــاطبّي؟ ومــاذا أصــنعُ ؟[38]

إلى أن يقول:

اســـقني الكـــأس نـــديمي مُترعـــاً إنمـــا يشـــفي همـــومي المتـــرعُ

وهذا البيت قد يكون نتاجا لتأثّر شاعرنا بقول أبي نواس في إحدى خمرياته:

ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر ولا تسـقني سـراً إذا أمكـن الجهـرُ

وإن كانت خمرة باكثير التي طلب سقياها معنوية ذات دلالات إيحائية فنية تعبّر عن لذة العيش بقرب الحبيب ومنادمته إياه وكيف لا يكون و هي زوجته التي طالما تعلق بها حيّة وميّتة.

وعلى العكس من خمرة أبي نواس الحسية ذات التأثير البدني على هيئة متعاطيها و تصرفاته المجافية للفضيلة.

لا يعني وقوفنا عند النصوص القديمة التي حاكى صِيَغها باكثير أنه قد اقتصر على تناولها فقط بل نراه معجباً أيضاً بشعر معاصريه لدرجة الاستعانة به لاستمداد الطاقة الإيحائية المكنونة فيه كما نراه جلياً في قوله:

وعلينـــا مـــن العفـــاف رقيـــبٌ يقتضـــي منـــع مقتضـــى الأشـــواقِ

الذي ورد في قصيدة معنونة بـ"قصيدة الغد"[39] ذات المطلع:

أتراهـــا تســـرّني بـــالتلاقي؟ بعـــد طـــولِ البُعـــادِ والافتـــراقِ

فالشطر الأول من البيت "وعلينا من العفاف رقيبٌ " نقطة تقاطع (تناص) بين هذا النص ذي الروي (ق) لباكثير و بين البيت الذائع لأمير الشعراء أحمد شوقي الذي يقول فيه:

وعلينـــا مـــن العفـــاف رقيـــبٌ تعبـــت مـــن مراســـه الأهـــواءُ

فقد نقل لنا باكثير صدر البيت كما هو من دون أدنى تحوير بعد أن وقع تحت تأثير شعر شوقي حيث انساب ذاك النص دون تحفّظ ليؤكد لنا حركة الانسياب الطبيعي للمخزون الشعري من ذاكرة متوقدة احتفظت به ، ومن ذات ألمعية تذوقت معانيه واستلهمت مضامينه ووظفتها التوظيف اللائق في تجربتها الشعرية الإبداعية.

النمط الثالث: التعميد"الإحالة": وهو تعمّد إيراد مقطع (بيت) من قصيدة أخرى داخل النص، و هذا النمط أقرب ما يكون إلى ما عرف عند الناقد العربي القديم بـ(التضمين)، ولعل شاعرنا باكثير أراد إقناعنا بأنه ما يقول إلا معاراً أو معاداً لما قاله غيره ممن أوفوا المعنى حقه اللائق، وهو هنا لا يحاول التكلف لإيراد ألفاظ وبُنى تؤدي المعاني نفسها وتؤكدها؛ فيأتي بهذه الإحالة للتعبير عن تأثره الشديد بالموروث الشعري العربي واعتزازه به لدرجة توقفه عن مضاهاة تلك النصوص في إيراد

المعاني نفسها بطريقة مغايرة ، وكذلك لإثبات أن مشاعر الشعراء ورؤاهم واحدة حول ما يجري على مسرح الحياة حتى وإن تباعدت عصورهم و اختلفت ظروفهم.

يقول الدكتور محمد أبو بكرحميد: وفي سبيل التأكيد على المعنى يلجأ باكثير إلى حسن الاقتباس والتضمين ليس بالكلمات فقط، ولكن بالمواقف أيضاً التي تدلل على سرعة البديهة، فنجده مثلاً في قصيدة (ذكرى حريضة) يتحدث عن زيارته لهذه البلدة ، ووقوفه على ضريح العلامة أحمد بن حسن العطاس، ويتمنى أن لو رآه في حياته، ولكن إن فاته لقياه فلم يفتْه زيارة مكتبته التي لثم كتبها:

فألثم كتبها سِفراً فسفراً ... بشوق و التياع و احترامِ
(لعلي أن أمسّ بِحَرّ وجهي ... مكاناً مسّه) كفّ الإمام[40]

في هذا يضمّن قصة الإمام السبكي عندما زار دار الحديث التي كان يدّرس فيها الإمام النووي في الشام فجعل يمرّغ وجهه على البُسُط، و يقول:

وفي دار الحديث لطيفُ معنى ... إلى بُسُطٍ لها أصبو وآوي
لعلي أن أمسّ بِحرّ وجهي ... مكاناً مسّه قدمُ النواوي

كما نجد حسن التعميد يواتيه موفقاً في قصيدة (من سيئون إلى تريم) التي يهديها إلى صديقه الشاعر محمد حسن بن شهاب حين يقول في وصف زيارته له:

أتينا بيته (فحنا علينا ... حنو المرضعات على الفطيم)[41]

إلى أن يقول:

ودارت بيننا كاسات شاي ... (ألذّ من المدامة للنديم)

و هذا التعميد في هذين البيتين مأخوذ عن الشاعر العراقي القديم "أبي نصر المنذري" من قصيدة ألقاها في مجلس أبي العلاء المعرّي يقول فيها:

نزلنا دوحة فحنا علينا ... حنو المرضعات على الفطيمِ
وأرشفنا على ظمأ زلالاً ... ألذّ من المُدامة للنديمِ[42]

وهو أيضاً ما يمكننا إدراكه في قصيدته المعنونة بـ "دعيني أيها الحُمّى"[43] ، يردّ من خلالها على قصيدة كان قد بعثها إليه ابن عمه الأديب عمر بن محمد باكثير ، و لأن القصيدة نُظمت و شاعرنا مريض بالحُمى فلم تخلُ من الشكوى لابن عمه لما يعانيه منها و من تبعاتها. وقد جعل خاتمتها بيتاً، نقله بحذافيره ، قاله يعقوب بن داود بن طهمان وزير الخليفة المهدي العباسي ، يصبّر نفسه فيه وهو في السجن إذ يقول:

عسى الكربُ الذي أمسيت فيه ... يكون وراءه فرجٌ قريبُ

و مما يجدر بنا إضافته هنا ما ورد في قصيدته "دموع عندليب الشام " التي تفصح عن تأثّره بقصيدة أحد شعراء الشام يرثي بها حافظ إبراهيم [44] ، فينسج على بنائها مورداً أحد أبياتها كما هو من دون إضافة أو حذف في قوله:

لســـت أنســـاك للنســـاء نصـــيراَ ســـامعاً صـــوت حقّهـــنَ مُجيبـــاَ [45]

الخاتمـة:

تناولنا ظاهرة فنية موجودة في الأعمال الشعرية للأديب الكبير علي أحمد باكثير، و تـتـمثل في التناص الفني مع نصوص أخرى مـن تراثنا الشعري العربي القديم؛ مما يجعلنا نعتقد جـازمـيـن أن هـذا نـتـاج طبيعي لوقوف باكثير أمـام الـتـراث منذ طفولته مطالعاً لـه وحافظاً ،ثم ما ينفك مخزونُ الذاكرة أن يتسرب إلى منجزه الشعري في أبهى صورة ليشكل ظاهـرة فـنـيـة صائتة خصوصاً في ديـوانه الأول" أزهارالربى في شـعـر الصبا" المحتوي على تجربته الإبداعية مـنـذ وهلتـها الأولى وهـولايزال في حضرموتـ موطن أجداده ـ متفاعلاً مع أحداث و مواقف كانت هناك.

ولكن هذه الظاهرة تلاشت بصورة لافتة في ديوانـه الثاني المعنون بـ"سـحـر عـدن وفخر اليـمن" الـذي أنجز نصوصه في مـديـنـة عـدن ثغر اليمن حيث يقيم صديقه الحميم الكاتب الكبير محمد علي لقمان.

وتعليلنا لهذا الانحسار أن باكثير بـدأ يستقل بتجربته التي استوت ناضجـة وارفـة الظلال من دون التطرق كثيراً إلى إبداعات أسلافه من الشعراء.

وكنا قد شرعنا بالوقوف على مصطلح (الـتـنـاص) بمفهومه الـحـديـث، ومـا كان لـدى نقادنا العرب قديماًوحديثاًحوله من دون إغفال ما قدموه من اجتهادات لتحديد طبيعته.

كما تطرّقنا سريعاً إلى جهود الدارسين اليمنيين المعاصرين في دراسة التناص ضمن أطروحاتهم العلمية، لِنلجَ بعدها إلى تـجـربة علي أحمد باكثيروعلاقتها الوثيقة بالـتـراث مـنـذ تشكلها ،والكيفية التي تعامل بها مع تلك النصوص التراثية ربما كان لها أكبرالأثر في ذاته ووجدانه، حـيـث ظـلـت مُكتنَزة في نسيجه الـفـطـري إلى أن تعانقت مع إبداعه الشعري مبكراً، وكان هدف الباحث تقصّي ذلك في ثنايا هذا الإبداع مبيناً معالمه الدقيقة و أنماطه المختلفة.

الهوامش:

1- مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا ،محمد وهابي ،مجلة علامات ج54 ، م14،ديسمبر 2004م، ص380
2- التناص ظاهرة عالمية ، د . محمد مسعد العودي ، الثقافية ع 433 ص8
3- التناص ، د. جاسم محمد جاسم ، موقع إلكتروني -www.Walid kid.yahoo.com
4- نفسه.
5- معلقة امرئ القيس، جواهر الأدب، أحمد الهاشمي،مؤسسة المعارف - بيروت 2004م،ج2 ص30
6- معلقة طرفة بن العبد، نفسه، ج2 ص64.
7- من السرقة الأدبية إلى التناص (دراسة)، د. مبارك الخليفة ، الثقافية ع433، ص6.
8- التناص، د. جاسم محمد جاسم، موقع إلكتروني سابق
9- ينظر: لا سرقات أدبية (دراسة)، د. عبد الحكيم باقيس، الثقافية ع 433، ص 7
10- التناص ومفهومه في النقد الغربي والعربي (دراسة) ، د.تركي المغيض، الكويت ع 247، ص 74.
11- أزهارالربى في شعر الصبا (ديوان)، علي أحمد باكثير ، مقدمة د. محمد أبو بكر حميد، ص9.
12- سحر عدن و فخر اليمن(ديوان)، علي أحمد باكثير ، مقدمة د. حميد، ص11.
13- ينظر: علي أحمد باكثير، د.عبد الحكيم الزبيدي، كتاب الرافد ع6- يونيو2010م ، ص25.
14- ينظر: علي أحمد باكثير المبدع والإنسان (مجموعة كتابات)، وزارة الثقافة - صنعاء، ص12.
15- أزهار الربى، مقدمة د.حميد، ص17-18.
16- باكثير المبدع والإنسان، مرجع سابق ، فاروق خورشيد، ص10.
17- علي أحمد باكثير رائد التحديث ، د.عبدالعزيزالمقالح، دار الكلمة -صنعاء، ط1 - 1990م، ص8.
18- أزهار الربى ، مقدمة د.حميد، ص9.
19- باكثير المبدع و الإنسان، مرجع سابق، الجعشني، ص53.
20- نفسه، د. إسماعيل الشطي، ص 52.
21- روايات وأشعار علي أحمد باكثير ج2(مؤتمر باكثير) يونيو2010م - ، القاهرة ، ط1-2010م،ص369
22- سحر عدن، مقدمة د.حميد ، ص11
23- يُنظر: أزهار الربى ، مقدمة د.حميد ص29
24- هذه القصيدة تحمل الاسمين معاً ، وكانت قد صدرت منفردة في كتيب صغير عن دار مصر للطباعة - القاهرة عام 1989م
25- إبداع الدلالة في شعر باكثير (دراسة) ، د.محمد مبارك الشاذلي ، صحيفة الثورة ع16637، ملحق خاص عن باكثير، ص8.

26- إبداع الدلالة، د.محمد أمبارك، الثورة (الملحق)، ص 8.
27- نظام البردة، ص16.
28- نفسه، ص19.
29- نفسه، ص نفسها.
30- نظام البردة، ص 46.
31- سحرعدن، ص72.
32- وهو ما يؤكده باكثير في قصيدة له تحمل عنوان"منهاج امرئ القيس" ضمن ديوان أزهارالربي، ص55.
33- سحر عدن، ص72.
34- نفسه، ص نفسها.
35- التناص في شعر عبد الله البردوني (أطروحة دكتوراة)، محمد مسعد العودي، كلية اللغات ، قسم اللغة العربية ـ جامعة صنعاء 2007م، ص 32.
36- أزهارالربى، ص183.
37- نفسه، ص267.
38- أزهار الربى، ص251.
39- نفسه، ص129.
40- نفسه، ص59.
41- أزهارالربى، مقدمة د.حميد ص33.
42- نفسه، المقدمة نفسها والصفحة كذلك.
43- أزهار الربى، مقدمة د.حميد، ص34.
44- (43)أزهار الربى ص150.
45- يقول محقق الديوان د.حميد: لم نتعرف على صاحب البيت الذي يسميه صاحب الديوان "عندليب الشام" وهو من شعراء الشام أعجب الشاعر برثائه لحافظ إبراهيم . ينظر: سحرعدن، ص57 ، الهامش(2).
46- سحر عدن، ص57.

موقع أدب على أحمد باكثير

المصادر و المراجع:

أولاً: المصادر:

1- أزهار الربى في شعر الصبا (ديوان) ، علي أحمد باكثير ، تحقيق و تقديم د.محمد أبوبكرحميد ، الدار اليمنية للنشر و التوزيع ، ط1- 1987م
2- سحر عدن و فخر اليمن(ديوان) ، علي أحمد باكثير ، تحقيق و تقديم د. محمد أبوبكرحميد ، دار حضرموت للدراسات و النشر ـ المكلا ، ط1-2008م
3- نظام البردة (قصيدة) ، علي أحمد باكثير ، دار مصر للطباعة ـ القاهرة ، ط1-1989م

ثانياً: المراجع:

أ) الكتب:

1- جواهر الأدب ، أحمد الهاشمي ، مؤسسة المعارف ـ بيروت ، 2004م
2- روايات و أشعار علي أحمد باكثير ج2(مؤتمر باكثير) يونيو2010م ـ القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ، ط1-2010م
3- علي أحمد باكثير، د.عبد الحكيم الزبيدي،(كتاب الرافد ع6- يونيو2010م)، دائرة الثقافة ـ الشارقة
4- علي أحمد باكثير رائد التحديث، د.عبدالعزيزالمقالح، دار الكلمة ـ صنعاء ، ط1 - 1990م
5- علي أحمد باكثير في مرآة عصره، د.محمد أبو بكر حميد، مكتبة مصر ـ مصر - 1991م
6- علي أحمد باكثير المبدع والإنسان (مجموعة كتابات)، وزارة الثقافة ـ صنعاء، ط1 - 2004م

ب) الأطروحات العلمية:

1- التجديد في شعر اليمن الحديث (أطروحة ماجستير) ، عبد المطلب جبر، معهد البحوث و الدراسات العربية ـ بغداد ـ 1988م
2- التناص في شعر عبد الله البردوني (أطروحة دكتوراة) ، محمد مسعد العودي ، كلية اللغات ، قسم اللغة العربية ـ جامعة صنعاء 2007م

ج) الأبحاث و الدراسات:

1- إبداع الدلالة في شعرباكثير،د.محمدمبارك الشاذلي،صحيفةالثورة ع16637،ملحق خاص عن باكثير.
2- التناص ظاهرة عالمية، د . محمد مسعد العودي ، الثقافية ع 433(2008/5/8م).

3- التناص ومفهومه في النقد الغربي والعربي، د.تركي المغيض ، الكويت ع 247 ، مايو2004م.
4- لا سرقات أدبية ، د. عبد الحكيم باقيس ، الثقافية ع 433(2008/5/8م).
5- مفهوم التناص عند جوليا كرستيف، محمد وهابي ، مجلة علامات ج54 ، م14، ديسمبر 2004م. زززز
6- من السرقة الأدبية إلى التناص، د. مبارك الخليفة ، الثقافية ع433(2008/5/8م) .
7- الوعي النقدي و حدود التجديد في شعر علي أحمد باكثير،د.عبد المطلب جبر،مجلة التواصل ـ جامعة عدن ، ع7 ـ يناير2002م.
8- مواقع إلكترونية: - WWW.Walid-kid.yahoo.com

موقع الأديب علي أحمد باكثير