في حب أثيرته الفقيدة وكذلك في مراثيه الكثيرة إلا أن التنوع والتجديد في بنائي القصيدة الداخلي والخارجي قد كان ظاهرا ملحوظا .

– استفاد باكثير كثيرًا من التناص العربي في جوانبه العقدية واللغوية والأدبية .

وأخيرًا (فمن حق باكثير ما دام قد كتب بأصالة أن يتواجد بعمق فطاقة باكثير الحقة تتواجد في الشعر ، والشعر هو الذي دفعه إلى المسرح والرواية .. والشعر هو أهم مصادر الطاقة عند باكثير فهو الذي ولّد نبوغه في كل ما كتب والذي يعطيه وهو في جوار ربّه طاقة على التجول في العديد من العصور .. ومن حق باكثير أن يبقى .. [1]) آمل لهذه الدراسة أن تسهم ولو بلبنة في دعم بقائه وخلوده ..

(١) ديوان (أزهار الربى في شعر الصبا) ص : ١٧ نقلاً عن أ.د. عبده بدوي في ثنايا حديثه عن ضرورة إصدار ديوان باكثير كاملاً .

موقع الأدب
علي احمد باكثير
www.bakatheer.com

مظاهر لغة شعر باكثير في المرحلة اليمنية
ديوان (سحر عدن وفخر اليمن) نموذجا

د . عبد القادر علي باعيسى
كلية الآداب جامعة حضرموت
الجمهورية اليمنية

اللغة واضحة في ديوان علي أحمد باكثير (سحر عدن وفخر اليمن) تحقيق د. محمد أبوبكر حميد، وظاهرة لا تدفع بالقارئ باحثا عما وراءها ، كاشفا عن خباياها ، ولا تثير فيه انفعالات غير منظمة ، أو رؤى غير مألوفة ، غير أنها على وضوحها تتركه في حال من الانفعال بسمو المعاني وصدقها ، بتأثيرات دينية وأخلاقية ، ربما كانت سببا في ذلك الوضوح ، حتى ليمكن للقارئ أن يحدس مسبقا بكثير من مظاهر النص القادم ، أي إمكانية قراءة المعنى قبل الوصول إليه ، مادام موجها ببنى كلية من الدلالات الدينية والأخلاقية الاجتماعية ، وإنما يتغير ظاهر المعنى وفقا لمستلزمات خارجية ، أو ما يسمى بمناسبة القصيدة ، فالسياقات الموضوعية بتماثلاتها وتقارباتها تتدخل لتوجيه القارئ وإرشاده إلى نصوص شعر باكثير في تلك المرحلة المبكرة من شعره التي يمثلها ديوانه هذا ، بالإضافة إلى ديوانه الأول (أزهار الربى في شعر الصبا)* وهو لما يزل في اليمن ، قبل أن يسافر إلى الحجاز ، فمصر .

لقد ترتب على تلك الإبانة هيمنة المعاني ذات الطابع الأخلاقي ، بحيث يقف القارئ عند أفكار الكلمات وفي إطار تصوراتها الأخلاقية غالبا ، يقدمها الشاعر بإخلاص عميق ، فتمتزج رغبته في أداء الشعر بإخلاصه في أداء رسالته التي يمكن توصيفها بأنها نموذج سام من حيث أخلاقياتها الدينية ، وواقعي من حيث كونها ترغب في إجراء تغييرات إصلاحية في الواقع من غير انفصام أو تباين بين الجهتين ، الدينية والواقعية ، بوصف الوعي الأخلاقي الديني وعيا كليا تؤدى في ضمنه وظائف إصلاحية اجتماعية عملية ، فتتم عبر النصوص محاولة إيجاد العالم المثالي في العالم الواقعي ، وتشكيل العالم الواقعي على رؤية مثالية ، ويمتزج ذلك بوعي القصائد التي تغدو في أغلبها موضوعا خالصا لتلك الغاية الإصلاحية .

على هذا يمكن أن يطلق على باكثير في تلك المرحلة صفة (الشاعر المعاصر) وعلى شعره (بالمعاصر) بناء على مفهوم ستيفن سبندر للكاتب المعاصر الذي ينطوي على مفهوم الأديب المصلح المبشر في عصره ، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر برسالة معينة ، تجعله مبشرا بمبادئ ليست من صنعه في آخر المطاف ، وإنما يفرضها واقع عصره إذ يظل إسهامه مرتبطا بقواعد العصر ، مذعنا لقواعد اللعبة التي وضعت له ، فإسهامه أشبه بالرقص في السلاسل (١) مادام الواقع الخارجي يفيض من تجاربه العامة على إمكانية الخصوصية الفردية في الكتابة ، بما في ذلك واقع اللغة التي تراعي في هذا المقام " العرف الجاري في التحرر والالتزام ، بغية إخراج القصيدة المشتركة في جوهرها ومظهرها لا خصوصية فيها ولا نشوز " (٢) مما سيفضي به شعر باكثير ، انطلاقا من قراءة هذا البحث لمظاهره اللغوية في هذه المرحلة المبكرة ، وأول هذه المظاهر هو المظهر اللغوي الاجتماعي .

(١) المظهر اللغوي – الاجتماعي :

يمكننا أن ننظر ابتداء إلى النصوص في مظهرها اللغوي الاجتماعي ، يؤديها شاعر مصلح أوتي حضورا طيبا في المجتمع ، ويتقبلها عنه أناس يفهمون رسالته جيدا ، بالتفاتنا مثلا إلى المرسل والمرسل إليه اللذين نلمح بينهما إمكانية التقارب الشديد ، فالمرسل (الشاعر) يعمل على تقرير القضايا وإرسالها بما هو معلوم متحصل في الذهن الفردي والجماعي من مجموع الخلال والقيم الحميدة المعروفة والمتداولة في المجتمع ، فلا تبدو لذلك ضمائر المرسل إليهم (المخاطبين) ناشزة عن تلك المعاني حال تلقيها إذ تقررها هي بدورها ، بوصف الضمائر اللغوية هنا علامات مبادئ وقيم تحيل على ذوات اجتماعية راغبة بذاتها في قيم الإرشاد والصلح وإحداث الوئام والمبادرة الحسنة، أو يتخيلها الشاعر كذلك ، أكثر من كونها علامات فنية تحيل على المتخيل ، أو تساعد في الإحالة عليه ، فيسري أثرها المثالي النموذجي في مجموع الكلمات بفاعلية القاسم الاجتماعي الأخلاقي الديني المشترك ، وتغدو الكلمات امتدادا للدلالة القيمية للضمائر ، في الوقت الذي تغتني الضمائر بدلالة الكلمات المثلى ، فتظل الدلالة لذلك محصورة معلومة بين الضمائر وهذه الكلمات من جهة ، وبين النص والمجتمع من جهة أخرى ، لا يمكنها الخروج عن حدودهما ، أي لا يمكنها الخروج عن تركيب معروف محمل بدلالة اجتماعية ، ولا عن دلالة اجتماعية بادية في تركيب مألوف عماده جمل إنشائية وخبرية مباشرة ، كقول الشاعر :

فثوبوا للوفاق ولا تكونوا (براقش) واسمعوا النصح الثمينا
دعوا الأقدار للتاريخ يرقم عليكم أو لكم ما تعملونا
وربكم بكم أدرى ، تعالى ، ففيم على المدى تتنابزونا

ومن يحسن ويعمل صالحات فإن الله يجـــــزي المحسنينا (٣)

وقوله :

ثوبوا إلى هدي النبي وصحـ- تجدوه ســهلا واضحا مطروقا

وعقيدة الســـلف النقية إنها أقوى وأقوم حجة وطريقـــا(٤)

يعني هذا أن المجتمع ككيان من التقاليد والأعراف والعادات والمواضعات بما في ذلك لغته الأدبية يمارس نوعا من التدخل في نصوص الشـاعر مـادام يسهم في إنتاج الدلالة ، ويرغب في التراكيب نفسها مادام لا يستهجنها ، يعضد ذلك زمن تاريخي تقليدي هو مطلع القرن العشرين في بلد الشاعر ، يعـد كـل قصيدة على هذا المنوال إغناء له وإحياء ، لا إضعافا ، من باب أن اللغة تمثـل الشاعر وغيره تمثيلا اجتماعيا ، فاللغة الشريفة والمقاصد المستقيمة دالة علـى ذات الشاعر نفسها ، حتى تشيع في مثل هذا النمط من النصوص القيم الحكمية ، كنتيجة تلقائية لهذا التوجه النصي – الاجتماعي ، بوصفها بنية فوقية مستخلصة أو منعكسة عن التجارب الاجتماعية ، يقول باكثير :

وإذا الفتى سلمت له عُدد العلى وحلا الهوى فليحي وهو سعيدُ

قف موقفا بين المعالي والهوى تنل العلى والعيش منك رغيد

إن المـــوفق للقـــيام وللوفا بحقـوق كل منهما لرشـــيد

والغانيات متى سددن على الفتى ســبل العلى فمصابهن شـديد

من قبلُ ما أودين (بابن زُبيدة) ولها بهنّ عن الكمال (يزيد)(٥)

ويقول :

الدهر أبخل أن يديم ســـعادة للمرء ، فانظر كيف حال الماءُ

دع ذا ، ودونك والعـزاء فلم تدم في الدهر ســـراء ولا ضـراء

من كان حسن الصبر تجفـافا له فالبؤس والنعمى لديه ســواء (٦)

ويسري مثل هذا التوجه اللغوي حتى على مستوى لغة العلاقات الذاتيـة الشخصية ، التي يجدر بها أن تغدو أكثر خصوصية في استحضار حالات الذات الخاصة ، وتقديم بلاغة الانفعالات النفسية التي يمكنها أن تفتح أبوابا مستجدة في المعنى ، وتمارس اختياراتها في تجاوز ما هو سائد ، وفـي محاولـة إنجـاز صياغة لغوية ذاتية . لكن ذلك لم يحدث ، يقول باكثير وقد (مـرض بـالحمى والصداع في عدن) مخاطبا صديقه الأثير محمد علي لقمان :

فدم يا ســيدي (لقمان) طبا وســـلوى للعـــليل وللحزين

فكم فرجت من همي وضيقي وكم كفكفت من دمعي السخين(٧)

ويقول وقد أطلعه صديقه لقمان على رحلة له إلى الصومال :

مرّت بنا ســرعى الحياة لـم تبـق إلا الذكـــريـــات

(لقمان) هذي رحلـة ميمـــونـــة فيهـا عظـات(٨)

حيث يتحول ما يمكن أن تكشف عنه الرحلة مـن خصوصـيات تخيليـة وفنية، إلى التنويه بـ (العظات) الحياتية الاجتماعية بلغة مجملة عامة ، ولعل سبب ذلك التماثل بين العام والخاص أو بين الاجتماعي والشخصي في اللغـة ، هو أن المعاني الشائعة تحدث قيما تبادلية انعكاسية لمعاني الجمل بعضـها فـي بعض من خلال ارتباطها جميعا ، شخصية وعامة ، بقيم المجتمع التي تضـفي عليها ما يشبه الوحدة المتكاملة ، وتنزلها وفق تشخيصات تركيبية لغوية ، هـي بدورها قوالب عامة متبادلة أنتجها الوعي الشـعري التقليـدي ، وكررهـا ، فتتضافر لذلك العلاقات اللغوية والدلالية على إنجاز بناء نصي محكـم يتشـكل وعيه الأدبي من خلال دورانه على نفسه ، وترائيه في بعضه ، وفق مرجعيـة تقليدية حتى تتنزل الكتابة فيما يشبه الإجراءات العملية ، وتبدو الدلالـة أكثـر تماثلا كلما أعيد التكرار سواء وسع النص مداه الإنشائي في قصائد طويلة ، أو

قل منه في مقطوعات ، أو حتى في بيت واحد ، ما دامت الرؤية واضحة ولو بعدد أقل من الجمل ، فثمة مخزون في الذاكرة الجماعية بما فيها ذاكرة الشاعر نفسه ، يستحضر المعاني العامة حال ذكرها ولو بصيغة موجزة ، فقول باكثير مثلا :

إن الحياة جهاد كله تعب من لم يجاهد يمت في ساحة الفشل(٩)

وقوله :

والعمر يقصر إن ضيعته سفها وإن تصله بأسباب العلى يطل(١٠)

يمكن حملهما – وهما بمعنى واحد تقريبا – بتوسعة أكبر مع اختلافات تفصيلية حسب الموقف على أكثر من قصيدة * حيث يتماثل قليل الكلمات وكثيرها في القدرة على الوصول إلى المعنى سواء نما داخل النص ، أو جاء مكتملا مادام نموه يمكن التكهن به عبر ملامح معينة للوعي الأدبي - الاجتماعي كالوضوح ، وقراءة الشيء بالشيء ، وشيوع المعنى ، وإمكانية التقبل العام ، والتماثل ، والقدرة على البقاء والتواصل في الوعي الاجتماعي ، والأدبي .

إن اللغة الأدبية تصبح بمعنى آخر وجها اجتماعيا مثاليا في هذا المقام مادام ثمة رسالة عامة متداولة بين الجميع شعراء وخطباء ومتلقين تنعدم فيها وظيفة الإرسال الحر أو غير المألوف من مرسل خاص إلى قارئ خاص ، فالكل مرسل والكل متلق للمعاني نفسها مع اختلافات في الصياغات غير حارفة للمعاني الأساسية مادامت تمثل قيما معروفة متداولة ، فالوعي اللساني للمتكلم والسامع " لا يواجه أثناء الممارسة الحية نظاما مجردا من الصيغ المعقدة ، ولكنه يتعامل مع اللغة من مجموع السياقات الممكنة لهذه الصيغ أو تلك ، ولا تبدو الكلمة للفرد الذي يتحدث بلسانه الأصلي كأنها كلمة خارجة من القاموس ،

ولكنها جزء لا يتجزأ من الأقوال الأكثر تنوعا لدى المتكلمين المنتمين إلى الجماعة الألسنية نفسها " . (١١)

وذلك ما يدفع في المقام الأخير لأن يجعل ولادة القصيدة (وهي الكيان اللغوي) حدثا بارزا كأي حدث اجتماعي ، أو سياسي يقف بمحاذاته حال ظهوره ، فقصيدة الشاعر (ولو ثقفت يوما حضرميا) أنشئت على إثر تأسيس نادي الاتفاق بأديس أبابا مدرسة عربية إسلامية ، وقصيدته (لولا جمود الحضرمي) أنشئت بعد (وقوع الصلح بين الحزبين المتخاصمين من العرب في جيبوتي على يد العالم الشيخ محمد سالم البيحاني) تغدو القصيدة حدثا معلوما ، أو قصيدة – واقعة ، محاذية للحدث الأصل تذكر بذكره ، وتردد عند استعادته ، كحدثين مقترنين يذكر أحدهما عند ذكر الآخر ، فلا يمكن للقصيدة في هذه الحالة أن تأخذ استقلالا بعيدا عن الحدث الاجتماعي ، أو تعيد إنتاجه بحيث تصير حدثا أدبيا لغويا خالصا ، يقول باكثير من قصيدته (ولو ثقفت يوما حضرميا) مخاطبا أبناء الجالية الحضرمية في الحبشة :

ألا لله دركم رجالا سعيتم للعلا متكاتفينا
(بنادي الاتفاق) قد اتفقتم على إعلاء شأن المسلمينا
رحلتم تبتغون هناك رزقا فعدتم تنشرون هناك دينا
رأيتم سوء عاقبة التعادي فكنتم بالإخاء مستمسكينا(١٢)

ويقول من قصيدته (لولا جمود الحضرمي) بعد وقوع الصلح بين المتخاصمين في جيبوتي على يد الشيخ البيحاني :

لله در عصابة من يعرب نزعوا إلى شيم الجدود عروقا
تاهت على الأقطار(جيبوتي) بهم فخرا وكانت بالفخار خليقا
فزعوا إلى ظل التآخي بعدما صلُوا برمضاء الشقاق حريقا

وتأكدوا كيد العـــــدو فأبرموا عهدا بتسوية الخلاف وثيقا(١٣)

تنشط في نصوص باكثير الجمل البيانية الواضحة ، وتتراكم في قصائد الديوان حتى تبدو أشبه بالخط العام أو بالمسلك الأساسي ، إذ يشكل وجودها ثقلا في القصائد يظهر أثره شاملا في الديوان كله . مما يعني أن هوية الديوان تبدأ من الجملة ذات الخصوصية البيانية – التوضيحية ، فالشاعر يحاول بكلماته تأدية قيم الإصلاح وتجسيدها في معناها الديني – الاجتماعي – الشعري بوصف هذه الأقانيم الثلاثة تلتقي في المفهوم الإصلاحي من حيث تعاضدها على تعميم وجه أصلح للحياة ، فتقترب لغة الشعر بذلك من اللغة الاجتماعية ، ولكنها تبتعد عن اللغة الفنية بتطابق الكلمات وحقائق الموضوعات المتحدث عنها ، رغبة في الحفاظ على جوهر الرسالة المفيدة والنافعة ، مما تتحول معه علاقات الواقع نفسه عبر لغة النصوص إلى علاقات مبسطة على ما فيها من تعقيدات وصراعات ، ليس الشعر بطريقته المباشرة تلك هو الأقدر على الخوض فيها ، وإنما يصبح الشعر بلغته تلك جزءا من الواقع نفسه ، أو الجزء الأبسط منه ، حيث تستوعب العلاقات الاجتماعية لغة الشعر فتصير جزءا من وجودها مادامت تخلت بشكل واضح عن جزء كبير من شروطها الفنية ، وأخذت تنظر (على مستوى النظر الاجتماعي) إلى أن يصير المجتمع في حالة أفضل بتلك التوجيهات والإرشادات التي ترابطت فيها اللغة والشاعر والحالة الاجتماعية والمخاطبين ترابطا قوليا على مستوى العبارة ، يماثل الترابط الاجتماعي على مستوى الواقع المبشر به مبسطا من غير تعقيدات . عملية المقاربة اللغوية القولية هنا هي علامات اجتماعية ترسخ في المعنى حتى لا يمكن للقارئ أن يزوغ منها ، أو يخرج عن إطار محاصرتها الاجتماعية مادام الشعر لم يبزغ بدلالات وأشكال فنية تسمح بالتخلق القرائي ، والاكتشاف الذهني الخاص ، مما

يترتب عليه أن القراءة تتراسل عقليا مع لغة النص ، أكثر مما تتراسل معها جماليا ، فكما يسعى النص لأن يقدم دلالاته الواضحة اجتماعيا لا يجد القارئ بدا من استخدام آلية تناسب تلك الدلالات وصياغاتها اللغوية في قراءته ، محاولا في الوقت نفسه ألا يقع في المستوى التحليلي الاجتماعي المحض باستخدام مفاهيم ومصطلحات غير نقدية ، اجتماعية مثلا ، ليظل محافظا على خصوصية قراءته النقدية قدر الإمكان ، ومن غير أن يفقد عملية التواصل بينه بوصفه مرسلا إليه من جهة ، وبين المرسل والرسالة اللذين يتلاحمان بصورة أشد من سواهما من جهة أخرى ، يحكمهما متجه أساسي واحد ، تبدو معه الرسالة كما لو كانت صيغة مضاعفة في التشديد على الدلالة الاجتماعية بحيث يمكن وصفها بالرسالة – المهمة أو الرسالة التبشير التي وُكل صاحبها أو توكل بإبلاغ موضوع ما ، أو قضية يحدث فيها التوحد بقوة بين المرسل والرسالة بما يسري أثره في الرسالة تكرارا وإيضاحا ، وبحيث يقع القول على المتلقي بصورة لا تريد أن تدع له مجالا إلا إبداء موافقته على مجموعة المعاني المسوقة في رسالة المرسل بينة واضحة . ثمة استراتيجية للإرسال تعمل على تحميل المعاني نفسها أو قريبا منها في النصوص ، مما يؤكد على فاعلية الاتصال الفوري أكثر من الاتصال التخييلي ، ويزيد من الإيضاح الدلالي حتى إنه لا يحدث تفارق حاد في الإحالة على متضمنات متماثلة تسهم في الإشارة إليها الخلفية الاجتماعية ، كما تسهم فيها النصوص ، فلو قرأ المتلقي مثلا في قصيدة (لولا جمود الحضرمي) شيئا من التفصيل عن حوادث اختلاف الحضارمة في اندونيسيا مع ما يصاحبها في الديوان من تعليقات وشروحات قدمها المحقق ، فإنه يقرأ ما جاء بصورة تعميمية عن تلك الحوادث في قصيدة (ولو ثقفت يوما حضرميا) أو في قصيدة (صدى قصيدتين) بخلفية النص الأكثر تفصيلا (لولا جمود الحضرمي) ولو

قرأ المتلقي النص التعميمي أولا ، أتاه التفصيل بعد ذلك في نص آخر ، إذ تؤدي العلاقات التراسلية بين لغة النصوص تعميما وتفصيلا وظيفة إيضاحية واحدة ، يقول باكثير مفصلا عن تلك الحوادث من قصيدته (لولا جمود الحضرمي) :

وذكرت إخواني (بأندونيسيا) فوقعت في بحر الهموم غريقا
هم خرّبوا بيد الشقاق بيوتهم وجروا أمومة (حضرموت) عقوقا
يا قوم ماذا جئتم من سوءة قد أوقرتكم مِ الملام وُسوقا
أو ما رعيتم حق مسجد ربكم فأقمتم فيه المآثم سوقا
أبحتم شهر الصيام فثرتم فيه فريقا يقتلون فريقا
فلتسألن لدى القيامة عن دم في قلب مسجد (بنْدواس) هريقا
من أطفأ المصباح؟من شهر المُدى من روّع المتعبدين طروقا(١٤)

ويقول تعميما في قصيدة (ولو ثقفت يوما حضرميا) :

قد اختلفوا وما اختلفوا لشيء سوى عصبية وقدت أتونا
وأهواء بأدمغة صغار تلاعب كالصوالج بالكرينا
غرور قد مشى حسد إليه على علميهما يتقاتلونا
فمن خمريهما أضحوا سكارى وفي كأسيهما احتسوا المنونا
إذا طالعت صحفهم بدت لي أفاعي الخلف رافعة قرونا (١٥)

تتراسل العلاقات بين لغة النصوص تفصيلا وتعميما ، إسهابا واختصارا ، مادامت طريقة العرض تخضع للظرف الموضوعي لإنشاء القصيدة ، فقد ذكرت أحداث اندونيسيا بصيغ تعميمية في قصيدة (ولو ثقفت يوما حضرميا) لأن غايتها الأولى هي امتداح الحضارمة في الحبشة على بناء مدرسة عربية إسلامية ، فجرّ ذلك إلى الحديث في ثنايا النص عن الخلاف في اندونيسيا ، كما

جاء التعميم في قصيدة (صدى قصيدتين) لأن موضوعها الأول هو الإسهام مع الشاعرين محمد حسن بن شهاب وصالح بن علي الحامد في الحديث عن مساوئ المدنية الحاضرة ومناظر جاوة الجميلة ، بينما ازداد تفصيل أحداث اندونيسيا في قصيدة (لولا جمود الحضرمي) لأن موضوعها الأساسي هو الإشادة بحل الخلاف بين المتخاصمين في جيبوتي ، فقاد ذلك ، بتفصيل أشد ، إلى ذكر موضوع الخلاف الحضرمي في اندونيسيا الذي لم يحل بعد ، والذي ما يزال يقلق الشاعر ، فيدفع بالمصلحين بتلك الطريقة من العرض التفصيلي المقلق للإسراع في حله .

وعلى أية حال فإن هذه العلاقة التراسلية بين لغة النصوص توسيعا وتضييقا ، تفصيلا وتعميما ، حدّ من إمكانية النصوص في الانطلاق الخاص لكل نص ، إذ توجهت وظيفة التراسل هنا لإصلاح متلق مخصوص في هذا الشأن تحديدا ، هو (الحضرمي في مطلع القرن العشرين) وتعديل وجهة نظره تجاه جماعته ، وإن اختلفت آراؤهم ، عبر تقديم عدد من الممارسات الأخلاقية النصية يتعمد الشاعر الوقوف عندها في أكثر من قصيدة ليبني جمال الأخلاق وجميل التعامل في الوقت الذي يبني الإنسان . ولهذا ربما أحاطت هذه النصوص بشكل أو بآخر بطرائق الإصلاح الاجتماعي الإنشائية ومواضعاتها التي تعمل – في ما يبدو – على تقديم خصائص متشابهة ومكررة حتى في تفاعلها لتتمكن من إثارة استجابة المتلقي (المخاطب الاجتماعي الحقيقي) سريعا مع مراميها وغاياتها ، فيداخل المتلقي – عند ذلك – إحساس أو معرفة من قرأ النص من قبل انطلاقا من حركة المداولات الاجتماعية اللغوية السابقة ، وتقاليد الإرسال والتلقي في هذا الشأن (شأن الخلافات والإصلاح والتوجيه) ولذلك لا يمكن النظر – والحال هذه – إلى النص منعزلا أو مستقلا كبنية من

الكلمات ، وإنما تتراءى فيه بالضرورة خلفية محيطه الاجتماعي ، مما يجعله بالضرورة نصا تقليديا لا يحيد عن طريق الدلالات المألوفة ، ولا يتخذ صيغا تعبيرية مفاجئة ، ومن ثم لا يدفع بالقارئ إلى إنتاج معان لا يقولها النص بشكل مباشر ، أو يومئ إليها ، إنه شكل من أشكال الأنظمة الحياتية الاجتماعية بما في ذلك شكل اللغة نفسه المبني من عدد من التوافقات والانتظامات الإيقاعية والبيانية المألوفة والمرغوبة اجتماعيا (أشطارا وبحورا من جهة الإيقاع ، وتشبيهات وكنايات من جهة البلاغة ..) وتلك بنية تتجسد في النص كما تتجسد في الخارج الفني الذي يأتي موجها للنص بشكل أو بآخر ، حتى إن الشكلانيين الروس ، وهم الذين نادوا باستقلال الكلمة عن محيطها الاجتماعي ، وجدوا أنفسهم مضطرين أحيانا إلى التسليم بأن هناك فترات تكتسب فيها الاعتبارات الاجتماعية أهمية بالغة (١٦) .

لقد اكتسبت لغة النصوص ألفة ينفعل بها مستمع من نمط خاص دربت نفسه عليها أزمانا طويلة ، إذ إن ثمة إرجاعات اجتماعية تنتابه عند استقبال مثل هذه اللغة ، مما يدعو لسعادته بالعمل من جهتين : جهة النص كوجه لغوي فني مقبول لديه ، وجهة انسجامه الاجتماعي معه ، أو تقبله الاجتماعي له ، حتى إن حاول النص أن ينجز شيئا من لغته الخاصة ، فإنه يظل أسير التوجهات الأساسية التي سرعان ما يعود إليها ، وينجذب إلى آلياتها ، لاسيما أن الشاعر باكثير وضع في ضمن توجهاته الرسالية قضايا إصلاحية موضوعية حيوية عمل على نشرها والدفع بها إلى أمام ، وأن يكون شعره أشد تأثيرا فيها بوصفها موضوعات أساسية معاصرة يكتسب شعره من خلال الخوض فيها حضورا كبيرا ، وفي إطار هذا جاء خوضه في صراع الحضارمة في اندونيسيا الذي غدا صراعا معروفا في صحف العالم الإسلامي وقتئذ ، وبين رجاله المشهورين

كمحمد رشيد رضا ، وشكيب أرسلان ، ومحب الدين الخطيب (١٧) مرشدا لبني قومه إلى سبل التسامح ، والتعلم ، والتطور .

(٢) المظهر اللغوي – الايديولوجي :

ومن ضمن توجهات باكثير الرسالية خوضه في موضوع الحركة الدينية الإصلاحية في نجد إذ تعد من الأحداث البارزة على مستوى الجزيرة العربية والبلاد الإسلامية ، وإذ رآها الشاعر حدثا مليئا بالدلالات التجديدية الإصلاحية ، فمن الطبيعي أن تكون دعوة شعره إليها ، ومناصرته لها انطلاقا من مفهوم الكاتب المعاصر – بحسب سبندر – الذي يبشر برسالة ليست من صنعه ، ويدافع عنها ، وينشرها بكثافة من خلال توالي الإرسال في عدد من القصائد مساندة وتأييدا ، فالزمن يتجه نحو الإصلاح ، وعلى الشعر أن يماشيه ، وأن يوظف لغته في إطار حركته ، لا في إطار صوت مغاير ، أعني أن يوظف لغته في إطار حركة الزمن السياسي والإصلاحي .

ثمة إذن محاولة أخرى للإصلاح أو (التجديد كما يسميه باكثير أحيانا) قدمها شعره من جهة الأفكار والقيم الإسلامية ورغبته في تحرير تلك القيم مما لحق بها من ممارسات وعادات ، كقوله :

ثوبوا إلى (القرآن) لا يصددكم عنه جحود أو هوى وجمودُ
وذروا التقاليد العتيقة إنها عبء على المتنورين عتيد
لا تنكروا (التجديد) في عاداتكم فالعصر من آياته (التجديد)
وامشوا على سنن الخليقة إنها تبقى وتثبت والجبال تبيد(١٨)

وقوله :

(والمصلحون) إذا ما ذكَروا اتهموا من ماجن غزل أو شـــارب ثمل
يعيرون (بوهـابية) خلصت أنقى من اللبن السلســـال والعســـل
وبينهم علماء الســـــوء في دعة بالدجّل عن واجب التذكير في شغُل
قد صيروا الدين جسرا يعبرون بـــه إلى المطامع من مال ومن خول(١٩)

ومفهوم (الجديد) الذي يتبناه ، يحدده قوله مخاطبا السيد أحمد المشهور الحداد :

إني ليعجبني نزوعك للعـلى وطموح نفســـــك للمقام الأغلب
ولئن تعشقت (الجديد) فإنما ذاك الجديد هو الذي عرف (النبي)
أو ليس دين الله دين حضارة وســـعادة وتقدم وتغـــلب (٢٠)

إن فكرة الإصلاح (التجديد) تعني عند الشاعر العودة إلى الأصل وتحمل في مراميها رغبته في التحرر الاجتماعي من مواضعات اجتماعيـة وسـلوكية تلبست بالدين في نظره ، فارتبطت فكرة الإصلاح في شعره بفكرة استحضـار النقاء الأول ، أو تكراره تجديدا بصفاته التاريخية ، بوصف العمـق التـاريخي يحمل جوهر التجديد الذي يجدر أن يكون في الحاضـر ، ممـا يجعـل البعـد المضموني والفكري للتجديد يحافظ تلقائيا على المستوى التقليدي للغة ، بل إنـه كلما ألحت فكرة التجديد من حيث المضامين الدينية برز ذلك في اللغـة نفسـها كحالة من حالات التلازم والتوافق ظاهريا بين الدلالات وأشكالها ، بوصفها بنية واحدة ، فظلت لغة الشاعر في عمومها تسير في اتجاه واحـد يمكـن وصـفه بالتقليدي ، مادام أدرك ناحية واحدة من تجديده فقط ، هي الناحية الفكريـة دون الناحية الأسلوبية أو الشكلية العامة ، وظل شعره لذلك يؤدي رسالته الاجتماعية الإصلاحية الفكرية بصورة أكبر ، ولم يستطع بسبب ذلك أن يتفرغ لبناء نفسـه إنشائيا بحيث تدخل تلك الموضوعات أو القضايا التجديدية فنيا في صلب نظامه

الأدبي أو تنصهر في حركة لغته الفنية في تلك المرحلة المبكرة مـن تجربتـه الأدبية ، وإنما انسجمت بوصفها فكرا وموقفا مع اللغة بوصفها نظاما توصـيليا وإيحائيا مباشرا يتماشى مع طبيعة تلك الموضوعات التي يتماثـل فيهـا بعـد الكلمات وقربها ، أو تقريرها وإيحاؤها لصالح وضوح الدلالة طبعا بناء علـى علاقات اللغة التي سرعان ما تنجذب إلى أحداث الواقع المنظور إليها من وحي الفكر الإصلاحي ذاته ، يقول :

ماذا (بنجد) و (الحجاز) وكيف ملكهم المشهـر؟
ماذا ترقرق من دم للعرب في الصـــحراء يهدر ؟
ســحب تلبـد في الســماء وتحتـها نار تســعر
ما عنَ (لابن رفادة) هل شـــاقه تاج ومنبر ؟
أم ضاق ذرعا بالحـــياة فخار ورد الموت أحمر

****

(عبد العزيز) بســـيفه سيحرر الحرم المطهـر
ســـيصونه من معتد ويحـوطه من كل منكـر
وســيطرد الأعداء منه بعسكر من خلف عسكـر

****

(عبد العزيز) الفارس المغوار والملك المظفـــر
جئت (الحجاز) فصنته ممن يعيث به ويفجُـــر
وأقمت فيه الدين من أوهام ســـطرها مؤجَـــر
فبدا هدى (المختار) وضاء كنور البدر أزهـــر
إن ينهد الباغي إليك فإن ســـيفك لم يكســـر
أدِبْه واعرف من زجاه فقد بدا مهما تســـتـر(٢١)

ويقول :

فارت تتانيـــر الثيـــور ... وبدت خفـــــيات الأمور

وتفلق الإصـــباح عن ... قتلى وصرعى في (عسير)

هذا ينئن من الجـــرا ... ح وذاك موصول الزفيـــر

وعلى رباها رُبَّ حـــر ... يلفـــظ النفـــس الأخيـــر

تلك الدماء اليعربيـــة ... أهـــرقت فـــوق الصـــخور

****

(عبد العزيز) مجدد الـــ ... آمال في الزمن الأخيـــر

ومطهر الحرمين مـــن ... بدع تناستها العصـــور

****

يا(فيصل الدرويش)يا(ابن ... رفادة) يا (ابن الأميـــر)

أنتم ثلاثـــة إخـــوة ... ستقاودون إلى الســـعير

إني البشير لمـــن ثوى ... منـــكم وللباقي نذيـــر(٢٢)

الغاية من وراء هذه الإطالة في الاستدلال إيضاح أن المقاطع في النصين تتكرر تقريبا من حديث عن إهدار الدماء ، إلى امتداح للملك عبـد العزيـز آل سعود ، إلى ذم خصومه (وسيأتي شيء من توضيح ذلك لاحقا) وأنه يتحرك خلف كل جملة الموقف نفسه تقريبا ، وأن كل جملة تستدعي أختها تماثلا أوتقاربا سواء داخل النص ، أو في نص آخر ، فثمة إذاعة واضحة للموقف والفكر ، ودعوة إليه تؤكد سعي الشاعر لإيلاغ رسالته جليا من جهة ، وتشير إلى أن اندفاع الجمل والتراكيب متوافقة أو شبه متوافقة في النصوص بتم بفاعلية هذا الإيلاغ المباشر والمحدد من جهة أخرى ، فمن النداء نقرأ (يا أمة العرب ص ٧٨)* (يا أمة المصطفى ، ص ١٥٤) (يا بن ليوث المعمعة ،

ص ٧٨) (يا أسد الغريف ص ٨٠) (إمامنا عبد العزيز ، ص ٧٩) (مليكنا يا بن السعود ، ص ٧٩) (بني الدين الحنيف ، ص ٨٠) ومن الأمر نقرأ (أر العدو موضعه ، ص ٧٨) (وذكرنه مصرعه ، ص ٧٨) (هبوا بني الدين الحنيف ، ص ٨٠) (هبوا بني العرب الكرام ، ص ٨٤) (ذبوا عن البيت الحرام ، ص ٨٠) (ثوبوا إلى هدي النبي ، ص ١٠٦) (قم فأعذها جذعة ، ص ٧٨) (قوموا لدينكم ، ص ١٥٤) (خض البحار ، ص ١٥١) (جل في السهل والجبل ، ص ١٥١) (جاهدوا ، ص ١٥٤) (اضرب بسيفك من بغوا، ص ١٣٨) (تسلحوا بعلوم الكون ، ص ١٥٤) ومن النهي نقـرأ (لا تتـرك الوقت يضيع ، ص ٧٨) (لا تتركا فرص الزمـان ، ص ٨٦) (لا تتركـوا البيت يضام ، ص ٨٠) ومن النفي نقرأ (لا يرهب الموت الزؤام ، ص ٧٨) (لا نهاب الموت ، ص ٩٣) ومن الاستفهام نقرأ (أفكلما نهض الفتـى مـنهم بأمته تعثر ؟! ، ص ٨٢) (أفكلما ابتسم الزمان بسيد منهم تنكر ؟! ، ص ٨٢) (أين الإباء اليعربي ؟ ص ٨٤) (أيعود ماضينا المجيد ؟ ص ٨٤) (أتـراه يقبل ثانيا ؟ ص ٨٤) ومن الجمل الخبرية نقرأ (نار وغى تلتهب ، ص ٧٦) (أسد حرب تثب ، ص ٧٦) (يجدد الدين الحنيف ، ص ٧٩) (يحفظ الشرع المنيف ، ص ٧٩) (يذود عن دار النبي ، ص ٧٩) (نحن للعز خلقنا ، ص ٩٣) (نحن أبناء الرجال ، ص ٩٣) (نحن أسد ، ص ٩٣) (فلأنت ذخـر في الخطوب ، ص ١٣٧) (وأنت في الظلمات نور ، ص ١٣٧) (فأمامـك الأسد الهصور ، ص ١٣٧) (وخلفك الأسد الهصور ، ص ١٣٧) (أنقـذت مهد الدين ، ص ١٣٧) (حفظت مجد العرب ، ١٣٧)(نأنف الضيم ونأبى ، ص ٩٣) (نشرب الموت شرابا ، ص ٩٣) (هدم السـعودي القبـاب ، ص ٨٣) (برانا الله نورا ، ص ٩٣) .

كل جملة تسابق الأخرى للوصول إلى الغاية المبتغاة ، في تكثيف للحس الرسالي الذي تكثر معه هذه الأساليب من النداء ، والأمر ، والنهي ، والنفي ، والإخبار .. إلخ ، مما هو مستمد من صرامة الاندفاع الايديولوجي عادة ، كما تذكر في أثناء تلك الأساليب الأسماء الأعلام وصفاتها سلبا أو إيجابا ، كالملك عبد العزيز (الشهم البدوي ، ص ٧٨ / المليك اليعربي ، ص ٧٩ / مجدد الآمال ، ص ١٣٤ / مطهر الحرمين ، ص ١٣٧ / الفارس البطل الشهير ، ص ١٣٧) وكابن رفادة (الكلب المؤجر ، ص ٨٢) وغير ذلك مما يمنح لغة النصوص بعدا تاريخيا ترسخ وقائعه بهذه الأساليب القادرة على تعزيز النمطية محملة بتلك الدلالات المتكررة ، وتفاعلها مع الأسماء في إنجاز هوية النص الذي يبدو مألوفا بمثل هذه العبارات النسقية المعهودة في مثل هذه المواقف والحالات الانفعالية الأيديولوجية ، وعند شاعر ما يزال في أول الشباب الشعري والعمري يتفاعل مع حدث تاريخي كبير .

لقد أسهمت تلك الآلية في إنشاء الجمل بمعانيها البلاغية والنحوية – في ما يبدو – في إنشاء سياق النص كاملا وتكوينه بصورة أوسع ، وذلك بتجميعه من نقاط مختلفة : ثناء ، ولوم ، وتحريض ، وتهييج ، ونصح ، وتوجع ، وتألم ، وهجاء ، وسخرية ، واستغاثة .. إلخ ، في متوالية من الإرسال تقوم على النقاط نقاط متنوعة ، سمحت بإطالة القصائد وتقسيمها إلى مقاطع كما في قصيدة (يا من لليل العرب طال) التي حوت سبعة مقاطع ، حوى المقطع الأول منها آلام السفر ، ووحشة الغربة ، وحوى الثاني التوجع والحسرة لما يحيق بالأمة من دسائس وخيانات ، والسخرية ، في أثناء ذلك ، من البدع التي تدعي أنها الدين ، وحوى المقطع الثالث الثناء على شجاعة الملك عبد العزيز ، وغيرته على الدين، وقدم الرابع النصح والتوجيه لردم الخلاف بين أبناء الأمة العربية ،

وأبناء الأمة الإسلامية ، وحرض المقطع الخامس على الثورة وطرد الاستعمار، وحوى السادس التحسر على ضياع الماضي التليد ، وتضمن المقطع السابع مناصرة الملك عبد العزيز على مجاهدة خصومه ، داعيا إياه للاتحاد مع إمام اليمن حينئذ يحي حميد الدين . وقصيدة (ماذا في عسير) التي حوت سبعة مقاطع بنقاط مماثلة ، وكذا قصيدة (بطل التذكير) التي اشتملت على ستة مقاطع ، وغيرها ، بحيث يكاد كل مقطع يستقل بعنوان محدد . بمعنى أن الخصائص والصفات اللغوية التي حملتها الجمل مجموعة ، والتي تمت الإشارة إلى بعض تفصيلها في ما سبق ، هي صفات كل نص مما ذكر ، وخصائصه في صيغته العامة ، فلم يحدث للغة أن تشابكت وتقاطعت محدثة دلالات متغايرة داخل النص الواحد ، ولعل المنتديات والنوادي الإصلاحية الموجودة في عدن حينئذ ، كنادي الإصلاح الإسلامي العربي الذي أسس سنة ١٩٢٩م ، ونادي الأدب العربي الذي أسس سنة ١٩٢٥م (٢٣) ساعدت في شيوع الصيغ والدلالات العامة ذات الصبغة الخطابية والحماسية ، وما يرتبط بها عادة من تفصيل الأفكار وتكرارها .

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى تكرار اللوازم في أناشيد باكثير الايديولوجية الحماسية كاللازمة :

أقبل يوم العقبة يوم تفك الرقبة
ها هو ذا ما أقربه له بحطين شبه
(صلاحه عبد العزيز) (٢٤)

فقد كررت إحدى عشرة مرة ، في (نشيد يوم العقبة) . وكاللازمة :

يا دولة الجنوب

فقد كررت ثماني مرات ، في (نشيد دولة الجنوب) (٢٥)

يؤدي التكرار وظيفة صياغية اقترانية لاتصاله بكل مقطع ، وهو هنا وحدة نغمية حماسية ووثوقية ، تدفع بدلالات التشجيع والتحريض والتأييد والامتداح والانفعال .. قدما ، مانحة النص في أثناء ذلك ترابطا وتماسكا ، بوصف التكرار هنا يزيد من الحالة المعيارية ، ويعمل على إيجاد صيغ متكافئة تعمل على نمذجة الكلام من خلال تجلياته الموقعية الأسلوبية . فالتكرار ضرب من التنظيم البنائي يوحي بحال من الترتيب ، ولا يسمح بتصدع المعنى ، بالقدر الذي يسمح بلملمته ، حتى إنه يمكن إحصاؤه بسهولة في هذا المقام بوصفه تجليا لثوابت لغوية نادرة التغير تسعى إلى تقريب النص من النظام ، أو من الألفة ، فتجربة البناء الفكري تتضح في تجربة البناء اللغوي بصورة عفوية تلقائية بحيث لا تسمح الأولى للأخيرة بكثير من التجاوز ، مادام ثمة وجود مائل للنص بقوة، هي قوة الحقيقة الايديولوجية التي يجب أن تتطابق فيها الكلمات والفعل ، بوصف التطابق آلية لغوية تعمل على عرض معاني المناصرة ، والتأييد ، والتحريض ، وتثبيط الأعداء ، ولومهم .. إلخ ، محافظة من خلال ذلك على صلابة المعاني بصورة أو بأخرى ، حتى لتتحرك الكلمات بقرب شديد ، لا يقود إلى غريب ، وإنما تكشف عن مناسباتها لمقتضيات الأحوال ، تنهض عليها ، وتقوم بها ، حين يقدم النص لنفسه بتفسير خارجي ، على غرار :

(١) " في نصرة عاهل الجزيرة المظفر عبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود" .(٢٦)

(٢) " في نصرة عاهل الجزيرة وقائدها الأكبر الملك عبد العزيز آل سعود بمناسبة قضائه على جماعة من الخارجين عليه " . (٢٧)

وفي أكثر الأحوال يتبرع المحقق بكتابة تقديم للقصيدة ، أي أن ثمة مدخلا يسمح بالتعرف على كل نص تقريبا قبل الشروع في قراءة متنه الذي يأتي -

عادة - ملائما للتقديم أو المناسبة *. فالواقع الإيديولوجي كالواقع الاجتماعي يسهم في تحديد كيفيات صياغة لغة الشعر ، ومن ثم في تحديد مفهومه فكريا أكثر من كونه شعريا بوصفه جزءا من طبيعة الايديولوجيا غير المهتمة غالبا بالشروط الفنية التي تشكل - في العادة - ما يشبه العائق المانع من إيصال الأفكار بسرعة وحماسة إلى عموم الناس ، ففي وصول الايديولوجيا مباشرة إلى الشعر ، وقدرتها على تشكيله وصياغته ، وصول لفحواها التي لا يمكن للشعر أن يتماشى معها بطبيعته إلا أن يكون جزءا منها . إن الإصلاح أو التجديد في مواضعات الإيديولوجيا أوالمذهب الفكري ، قد لا تكون لها علاقة له بالجدة على مستوى اللغة الأدبية ، وإنما على مستوى الأحداث والأفكار التي تعمل على إنجازها غالبا الوقائع مسنودة باللغة الخطابية والفكرية والأدبيات الحزبية ولغة الصحافة . وهنا لا ترى إمكانية التعارض ، أو التنابذ ، ولو جزئيا ، بين الجهتين (الشعر والإيديولوجيا) كما لو كانا شيئا واحدا ، تماهت فيه الصورة، إلى حد أن رفد كل منهما الآخر ، فجاء الوضوح شاملا ، يعمل على تقديم الحقائق الموضوعية ، وتسويغها ، والدفاع عنها .

وإنما يأتي التأثير من تعدد الإحالات اللغوية على تمثيلات واقعية ، وكثافة تلك الإحالات ، بحيث تلمح من كثافتها الانتماء الايديولوجي بألفته وانسجامه ، أو بتنافره وتنابذه ، أو بمحاباته ومجاملاته ، أو بمعاركه وخصوماته .. إلخ قريبا مما يسميه باختين في لغة الرواية معاني ايديولوجية أو واقعية بوصف " أن الصيغة الألسنية تمنح نفسها للمتكلمين وهي واردة في سياق معين ، مما يستتبع - دوما - سياقا ايديولوجيا محددا . إن ما ننطقه وما نسمعه ليس بكلمات ولكنه حقائق أو أكاذيب ، أشياء حسنة أو قبيحة ، مهمة أو مبتذلة ، مفرحة أو محزنة ... فالكلمة محملة دائما بمضمون أو معنى ايديولوجي أو واقعي ، على

* - مؤتمر باكثير ج ٢ (الهيئة العامة لقصور الثقافة)

هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلا للكلمات التي توقظ فينا أصداء ايديولوجية أو لها علاقة بالحياة " (٢٨)

يقول باكثير مثلا :

لكن قومي – والحقائق مـرة – فسقوا عن النهج الحكيم فسوقا
سبوا رفات الميتين وأنـكروا نسبا صريحا بالثبوت حقيقيقا
وتراشقوا فحش الكلام فأرقوا عين الحياء بهُجرهم تأريقا
تركوا الشعوب ولهوها بعلومها وعُنوا بلفظة (سيد) تحقيقا
يتنازعون سيادة موهومة أترى السيادة أصبحت إبريقا !
أهون به لقبا سرى في الناس لم يستثنِ سكيرا ولا زنديقا (٢٩)

إن جملا كهذه (فسقوا عن النهج الحكيم) (سبوا رفات الميتين) (أنكروا نسبا صريحا) (تراشقوا فحش الكلام) (أرقوا عين الحياء) (تركوا الشعوب وعلومها) (عنوا بلفظة سيد تحقيقا) (يتنازعون سيادة موهومة) التي ما تكاد تنتهي إحداها حتى تثور أختها في ضمن شحن محمل بأصداء انفعالية ايديولوجية ، لتثير إيحاء من الرعب والقلق ينبعث لحظة التلقي ويكمن جوهره في القدرة على الإحالة الفضائعية على أحداث الواقع ، مما يتطلب انتباها خاصا إلى شفافية اللغة هنا التي تفهم فيها الإيحاءات من خلال العلاقات الجوارية وتتابعاتها الأفقية ، فالحرفية بتواليها المتوتر أقدر هنا على إحداث الإيحاء . وينطبق مثل هذا بصورة أحد وأعنف على قوله :

وأولئك الوزغات نافثة المفاسد والشرورْ
قاعتهمُ (أم القرى) ونفاهم (الحرم) المنيرْ
نفخت أصولهم على نار (الخليل) لتستطير
وفروعهم نفخت على الـ إسلام كيرا بعد كير

خربت ضمائرهم فلا إحساس فيها أو شعور(٣٠)

فهذا التوالي المتدافع للجمل هو مصدر حضورها متكاتفة بعضها مع بعضها الآخر ، بحيث إن جملة واحدة أو اثنتين لا تحدث من القوة وشدة التأثير، إيلاما وغضبا ، أو ابتهاجا وسعادة (حسب ايديولوجيا المتلقين) كما تحدثه الجمل متتابعة ، بحيث يعد الإقلال منها في هذه الحالة إضعافا للطبيعة الايديولوجية الواقعية للكلمات ، كما أنه في الوقت الذي تقول الأبيات صراحة بانهيار سلطة خصوم الملك عبد العزيز على الحجاز ، يعزز الإيحاء سيادة الملك عليه بصورة ضمنية ، أو غير مباشرة ، تماما كما حدث في مقطع آخر من النص عرض لسيادة الملك عبد العزيز على الحرمين ، فأكد الإيحاء بصورة ضمنية هزيمة أعدائه ، ثمة إذن تصريح وإيحاء داخل المقطع الواحد ، إذ يقول نفسه في الوقت الذي يوحي بغيره ، ففي كل حضور لمقطع ، غياب لمقطع آخر، غير أن الغياب لا يعدو أن يكون هو الحضور نفسه الماثل في موقع آخر من النص ، مما ينتج عن هذا الجدل النصي غير المعقد ، الموجود بداهة بالقصائد ، هذا الشكل البسيط والمباشر من الإيحاء .

(٣) المظهر اللغوي – التاريخي – المعاصر :

هذا المظهر تنزع فيه اللغة نحو التراكيب القديمة ، والمعاصرة ، على غرار (دع ذا ص١٢٠ / وألا ليت شعري / تباريح الجوى / يخلو بنفسه إلى سرحة الوادي ، ص ٥٨ / عليك سلام الله ، ص ٦١ / وردْ الموت / رحى الحرب / عظم الخطب ، ص١١١ / لله در عصابة ، ص١٠٠ ، فلم تترك لي الأيام علقا / ريب المنون ، ص ٦٣ / تهافتت تداعي دعص الرملة المتهيل / نهضتْ كما توثب ظبي راعه شخص مقبل ، ص٧٢) من نماذج الشعر القديم

عند الجاهليين (امرئ القيس) أو العذريين (مجنون ليلى ، جميل بثينة) أو العباسيين (أبي نواس ، المتنبي ، الشريف الرضي) (٣١) .

وعلى غرار (أنا قيثارة رتا (حافظ) أوتارها ص ٥١ / لعبت بها المدنية العمياء ص ١٢٠/ منديله في كفه ص٥٨ ، قيثارة الشرق ص١١٣/ لعبت بها موسيقا ص ١٠٠ ، ما زلت في شط الحياة / في أحضانه تلد الحياة ، ص ١٢٨ ، سائلوا الدنيا ١١٠ ،) وغيرها من نماذج الشعر المعاصر عند الإحيائيين (أحمد شوقي ، حافظ إبراهيم) مما يدل على اتصال بالقديم والمعاصر من غير أن تحصل غربلة لهما في كيان صياغي واحد ، أو يذوب كل منهما في تكوين الآخر ، إذ ظل كل أسلوب شاخص بحضوره المعروف سواء في نصوص مستقلة ، أو داخل النص الواحد ، فما كان بإمكان الشاعر - كما يبدو - إنجاز أسلوب منبثق من الأسلوبين ، مستفيدا من طاقة التفاعل بين الأساليب وتحويلها إلى طاقة مستجدة ، تدخل في صلب القديم والمعاصر معيدة تشكيلهما تفاعلا وتجاوزا . لقد أعان على تلك التعيينات الواضحة في الأسلوب - في ما يبدو - زيادة اتصال الشاعر ومعرفته بتجارب رجال مختلفي الاتجاهات والمشارب ، أصالة ومعاصرة ، من مصلحين ، وقادة ، وشعراء ، وصحفيين ، والتأثر بهم (مثل حافظ إبراهيم ، وأحمد شوقي ، ومطران خليل مطران ، وصالح علي الحامد ، ومحمد حسن بن شهاب ، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده ، ومحمد سالم البيحاني ، وعبد الله أحمد بن يحيى ، وعبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود ، وعبد الحليم علي بدير المصري ، وطه أبو بكر السقاف ، وغيرهم) .

ومهما يكن فإن الأسلوب القديم عمل على تمثيل الماضي ، كما عمل على تمثيل الحاضر مادام العصر ، والشاعر تبنياه تبنيا واضحا ، بينما عمل الأسلوب

المعاصر على تمثيل الحاضر فقط ، فالتقى الأسلوبان (القديم والمعاصر) في النصوص مما أعطاها إمكانية التماسك ، والاتساق من ناحية ، بوصف الأسلوبين كليهما منزلين في بنية القصائد ، وعدم الاتساق من ناحية أخرى ، بوصف الأسلوبين غير متجانسين ، غير أن رجحان الأسلوب في النصوص كان لصالح الماضي ، لا لصالح الآن ، إذ اكتسب الماضي فاعليته بإعادته وتبنيه راهنا ، فكأنه كرر مرتين ، أو عدة مرات بتعداد الأعصر التي أعادته ، وما يزال المعاصر محض إشارات وأقل من حيث الكم ، فالأسلوب القديم هو العنصر الرئيس الفاعل في النصوص سواء جاء ظاهرا جليا كما في قول الشاعر :

ألا ليت شعري هل عن الهم مزحلُ ... وهل عن تباريح الهوى متحول
أيعبر عام بعد آخر بي ولم ... يزل حلما ذاك الوصال المؤمل
أقضي زماني هكذا في تعلل ! ... وماذا يفيد المستهام المعلل؟
إذا ما بدا صبح الرجاء لناظري ... تعرض لي ليل من اليأس أليل
فوارحمتا للصب يخلو بنفسه ... إلى سرحة الوادي فيبكي ويعول
تهيجه الذكرى ويخنقه البكا ... وتعلو حشاه بالنشيج وتسفل(٣٢)

وقوله :

وجماع لذات الزمان ثلاثة ... شعر وكأس مدامة وخرود
لا يؤسينك من صديق بعده ... تطوى البحار ولا تحول البيد
ولربما جمع الشتيتين الهوى ... يوما وأورق بعد يبس عود(٣٣)

أو اكتسى سحنة العصر ، وتكيف معه شكليا على غرار (شعراء الجزيرة ابكوا جميعا ص ٥١ / نعت الصحف / وانبرت أوطان العروبة تبكيه / كان درعا له يراعك ص ٥٣ / عندليب في الشام ناح على شاعر مصر ص٥٧

/ فوق ما أوتي من حسن الصور ص ١١٢ / ضاحكات كأزاهير الربى / شذيات كأنفاس السحر ص ١١٤) مما هو مألوف في الرثاء ، والتأبين ، ووصف الرياض قديما ، مع إحالات على واقع العصر مداخلة لهذه التعابير ، تصرف النظر صرفا خفيفا عن القديم الذي ما يلبث أن تأتي أنماط واضحة من أسلوبه في النص نفسه . ويمكن الاستدلال بقول الشاعر في رثاء حافظ إبراهيم:

شاعر النيل ! ما ترى النيل أسوا ... ن ؟ تناجيه بالأسى الأهرام
كان درعا له يراعك إما اعـ ... ـتورته من العدو سهام
كنت عونا له إذا فقد العو ... ن ، وصرت بظلمه الأقلام
كم رأينا لليث منك ارتعادا ... وهو الليث يتقيه الأنام
أترى في يراعك الحر سحرا ... يترك الضاريات وهي نعام
كيف فارقت ماءه العذب ؟ هل لذَ ... ك من بعده الشراب الزؤام
كيف غادرت (مصر) وهي نداء ... وعداء وفرقة وخصام
كيف غادرت (مصر) وهي رعود ... وبروق ، وعثرة ، وقيام
لو تمهلت أو يقرُ قريبا ... ناظريك استقلال (مصر) التام(٣٤)

فمن أساليب استحضار القديم مباشرة في هذا الاستدلال (اعتورته من العدو سهام / صرت الأقلام / كم رأينا لليث منك ارتعادا / يترك الضاريات وهي نعام) ومن الأساليب المترسمة خطى القديم (في يراعك الحر سحر / كيف فارقت ماءه العذب ؟ / هل لذك من بعده الشراب) ومن الإحالات على واقع العصر (شاعر النيل / كيف غادرت مصر وهي فرقة وخصام ؟ / كيف غادرت مصر وهي عثرة وقيام ؟ /استقلال مصر التام) .

ولقد يأتي الأسلوب قديما ، غير أنه يأخذ في الدلالة على موضوع أو موصوف معاصر ، انطلاقا من أنه - كما يرى الشاعر فيما أظن - لا توجد

مفارقة بين الموضوع واللغة ، مادامت الغاية هي الوصول إلى المعنى وتصويره بأي صيغة واضحة الدلالة ، ولو كانت قديمة ، من غير التفات إلى تعبير يقتضيه العصر ، أو أسلوب يستلزمه ، بوصف الكلمات ذات خصائص تشابهية لا تلمح فيها إمكانية المباعدة بين الآن والماضي بحسب ما يقتضيه ذوق العصر والشاعر حينئذ ، فتؤدي الكلمات أيا كانت - بوصفها لبنات - الوظيفة نفسها في إنشاء البناء ، كقوله :

ما الروض باكره بآذار الحيا ... فتضاحكت بحفافتيه ورود
وتبسمت أزهاره وتهدلت ... أثماره العنقود فالعنقود
بألذ فاكهة وأجمل منظرا ... منه يزيد جمالها الترديد(٣٥)

فهذا التشبيه المدور ليس به ما يشير إلى موصوف معاصر سوى الضمير في (جمالها) الذي يحيل على مجلة (النهضة الحضرمية) بسنغافورة ، المشار إليها في أبيات سابقة لم تذكر في هذا الاستدلال . فالتوظيف اللغوي في هذه الأبيات واقع تحت أثر الأسلوب الجاهلي بثقله التاريخي ، حتى تنعدم إمكانية إدخال الموضوع أو الموصوف العصري في ثنايا ذلك المعنى الذي وصفت بمثله المرأة الجاهلية . وكقوله مخاطبا حافظ إبراهيم ، في تأبينه :

إن ديوانك الجميل لحان ... طاب فيه للشاربين الندام
كم سكرنا وكم طربنا به والـ ... ـعيش كالخلد ، والزمان غلام
نتحسى من أبلغ الشعر خمرا ... مستلذا حديثها والفدام(٣٦)

فالكلمات من أجواء العصر العباسي ، لاسيما عند أبي نواس وصحبه ، وظفت لوصف ديوان حافظ ، من غير أن يبعث الوصف على تجديد الكلمات ، وإعادة التصوير ، في دلالة على أن الوعي باللغة الشعرية لم يحصل له تغير واضح لصالح المعاصرة إلا في إطار ضيق ، ومن ثم لم تكتسب ملامح

الأسلوب المعاصر حضورا ، كالأسلوب القديم الذي ظلت استعادته مستمرة في حال توحي بالتجاوز إلى الوراء ، في ظل وضع شعري كان أثر ما سمي بعصر الانحطاط ما يزال باديا في ملامحه العامة ، لاسيما في اليمن . (٣٧)

وعلى أية حال لا يعني حضور الأسلوب القديم سواء كان بصيغة مباشرة أو غير مباشرة إلا روح الديوان نفسها ، فالابتعاد عنه استمرار لغياب الذات عن وجودها الذي تريد له أن يكون حيا في ذلك الوقت (عصر الإحياء) من خلال استحضار تراثها الشعري نقيا وقويا بحيث يتجسد حضوره أكثر من الحاضر ، لاسيما أن هذا الأخير لما يزل في طور التشكل ، فعمل الماضي على تمثيل الحاضر تمثيلا كبيرا على مستوى اللغة التي يمكن أن تتقبل هذا بصورة أو بأخرى أدبيا كما جرى في عصور متعددة . إبرازا للشخصية الشعرية ، وحفاظا عليها في بحثها عن نفسها ، ليتم التجاوز بعد ذلك ، بغض النظر عما يمكن أن توصف به تلك الحركة بأنها ارتجاعية أو انتكاسية ، مادامت تسعى لإمكانية استعادة الذات ، في خطوة بدت كالضرورة ، أو اقتضتها طبيعة العصر . تلك الحركة على ما يمكن أن تتهم به من قدامة ، حملت فعل التنقل بين أساليب متعددة ، ومن ثم حدست ببداية التحول الذي سيحمله قادم الأيام ، ليس عبر حركة متنوعة إلى الوراء ، بل إلى الأمام ، لاسيما بعد زيادة تأثر الشاعر بالآداب الغربية لاحقا .

وإذن ينبئ الجمع بين الأسلوب القديم والأسلوب المعاصر على مستوى النصوص – على الرغم من هيمنة القديم – عن ابتداء حركة العصر في شعر باكثير ولو وئيدا ، بوصف الجمع – مجرد الجمع – يشير إلى إمكانية التحول والتشكل الأول في مرحلة انتقالية انفعل بها شعر باكثير بصورة تحددت من

خلالها إمكانيته في نسج بدايته المعاصرة بالطريقة التي أسلفنا ، وسنعرض الآن لكيفيات معاصرة أخرى أكثر وضوحا ، من ذلك قوله واصفا :

الليل جون دامس	والريح عاتية وصرصر
تكسو الظلام مدارعا	من عثير يزجى بعثير
وتمر تدوي في الشقو	ق فتحسب الآساد تزأر
يا وحشة الليل البهيـ	م تبيت فيه الريح تزفر
فاصبر على مر القضا	ء فمن يلذ بالصبر يؤجر
ماذا الظلام بدائم	فكأنني بالصبح أسفر(٣٨)

إذ يلحظ فيها القارئ طريقة الوصف الشعرية المعاصرة المتأثرة – في ما يبدو – بقصيدة مطران المساء ، إذ استطاعت أن تستغل قوة الكلمات القديمة وشدتها (جون دامس / صرصر / مدارعا / عثير / الأساد تزأر) فحولتها لصالحها ، من حيث إنها وظفتها أو أفادت من خشونتها القديمة في عرض زمن مخيف (ليل جون دامس ، ليل بهيم) وأمكنة مخيفة (شقوق) و (ريح عاتية صرصر تثير العثير يتلوه العثير ، وتدوي كأنما تزأر خلالها الآساد) وهي علامات حسية خارجية عملت على الضد من دلالتها حين أبانت عن خلجات الذات ووحشتها الشديدة في الغربة بتراكمها في موقع واحد ، فضلا عن ترافدها بتكرار (الليل الليل / الظلام الظلام / العثير العثير (الغبار الغبار) / الجون – الدامس أو الشديد الظلمة الشديد الظلمة / الريح الريح) بحيث تتكثف الوحشة داخلا وخارجا كأنها الوحشة المطلقة في وجه السعادة التي بدت وكأنها انتهت إلا من أمل خفيف في آخر الأبيات ، وحكمة عتيقة يحملها بيت وحيد ، في دلالة على أن البعد الكلاسيكي ما يزال يمتلك إمكانية الظهور ، وإن بصورة أقل ، إذ تأخذ قدرته على حمل القارئ إلى المعنى العام الشائع في الخفوت ، والتضاؤل،

من حيث الكم ، بل إن ضعف هذا البعد يشير إلى ابتداء المستجد وتوسيعه من خلال تنزيل معاني الكلمات القديمة ودلالتها في السياق المعاصر ، بتحويلها إلى كلمات خاصة من خلال توظيفها في معنى خاص ، يعمل على الانتقال بالدلالة إلى مستوى مختلف من خلال ما تثيره من إيحاءات تنفتح على احتمالات الخوف من المجهول وحركته التي تحمل صفة الواسع ، والمطلق ، رغم محدودية المثير – المصيبة (وفاة زوجته الأولى) الذي تحول إلى رمز في نفس الشاعر ينطلق في كثير من قصائده كلما حلت مصيبة (والسياق العام للقصيدة هنا هو مقارعة الملك عبد العزيز لخصومه) وفي هذا ما يدل على مداخلة النفسي للعام الذي ساعد بصورة أو بأخرى في حمل الأبيات على انفتاح المطلق ، في ظل إشارة سريعة إلى حدث الوفاة (خطف الزمان حبيبه) الذي يذهب في التلاشي مركزا حضوره في كثافة الفعل الفني اللغوي التصويري مرتكز الوجود الشعري، حيث يغيب تفصيل الواقعة الأصل (بخلاف ما سبق من أمثال كانت تمضي فيها الوقائع مفصلة بينة مؤكدة على فعل الحضور في الواقع ، وعبر جمل ومقاطع متماثلة الصفات اللغوية والمعنوية) .

وفي هذا السياق يمكننا أن نقف أيضا عند قوله مخاطبا نساء مصر بعد وفاة حافظ :

والذي صاغكنَ درا وحلاكنَ حسنا تعنو إليه الهامُ
لو أقمتن مأتما فيه نحتن عليه كما ينوح الحمام
وسكبتنَ أدمعا من مآقيكن سحا كما يسح الغمام
فغسلتنه بها . وقددتنَ رداء خيوطه الأحلام
فلففتنه به . ونثرتن ورودا لها الخدود كمام
ونضحتنه بماء ثناياكنَ مسكا يُفض عنه الختام

ولحدتن في القلوب له قبرا وقلتنَ : نم عليك السلام
ما قضيتن ما له من حقوق ، إن ذاكنَ مطلب لا يرام(٣٩)

الصورة هنا نقطة خاصة في قصيدة (شاعر حضرمي يبكي شاعر النيل) تكثفت فيها البهجة في سياق تام من الحزن ، ومع هذا الوضع الذي يبدو متفارقا، جاءت الصورة ملتحمة ببنية النص ، قافزة به من إمكانية التفصيل في عدة مقاطع (من نعي الصحف لحافظ ، وبكاء الأقطار عليه ، وندب العربية له ..إلخ) إلى الكثافة التصويرية في هذا المقطع ، فتحقق بذلك تقابل بين التقرير والتصوير ، حتى إنه ما كان يمكن لهذه الصورة أن تظهر مكثفة – في ما يبدو – لولا مختلف المقاطع الستة التي ساعدت بتفصيلها على ولادتها مخالفة لها بكثافتها ، لكون التفصيل خاصية أساسية جوهرية في النصوص ، كما سبق ، وتلك نتيجة طبيعية ، أن تفضي إمكانية التفصيل والإسهاب من جراء الممارسة والمعاودة إلى التكثيف والاتجاه عمقا بغية مغادرة الطريقة الكتابية السابقة ، أو الجمع بينهما ، وربما لأن الشاعر رأى أنه يتوجه بقصيدته تلك إلى جمهور عالي الثقافة الأدبية في مصر من رجالات الأدب والنقد ، وأنه ليس بسبيل إصلاح اجتماعي ، أو تأييد ايديولوجي ، فأفصح عن طاقة جديدة من إمكاناته الأدبية .

تتعين الصورة هنا بذاتها ، وتتوغل في نفسها ، متولدة عن بعضها ، ولعل القارئ يلحظ اهتمام الشاعر ببناء الصورة وتفريع حركتها بين حركة مألوفة (لو أقمتن مأتما ، نحتن عليه ، وسكبتن أدمعا ، ونثرتن ورودا ، وقلتن : نم عليك السلام) وحركة غير مألوفة (فنية) (فغسلتنه بها (بالأدمع) ، وقددتن رداء خيوطه الأحلام ، فلففتنه به ، ونضحتنه بماء ثناياكن ، ولحدتن في القلوب له (قبرا) في تقابل آخر داخل المقطع ، يجعل الصورة باشتمالها على المألوف

وغير المألوف ، وباشتمالها على جملة من التنويعات الصوتية (نحتنَ عليه كما ينوح الحمام ، وقلتنَ : نم عليك السلام) والبصرية (كما يسح الغمام ، وغسلته بها ، فلففته به ، ونثرتن ورودا ، ونضحته بماء ثناياكن) والرؤيوية (وقددتن له رداء خيوطه الأحلام ، ورود لها الخدود كمام ، ولحدتن في القلوب له قبرا) يجعلها صورة مركبة ، تقف بمفردها في مواجهة حدث الموت في المقاطع الباقية ، كاشفة بذلك عن ثقلها الشعري في النص ، فعناصر الصورة تشير بقوة إلى الحياة التي تحمل إكسيرها المرأة من خلال رقتها التي يجدر بها أن تؤديها إلى الفقيد جزاء أنثويا بديعا ، من الحسن ، والابتسام ، والأحلام ، والورود ، والخدود ، والأكمام ، وماء الثنايا ، والمسك التي لو قدمت كلها ، بحسب قول الشاعر ، لما وفت الفقيد حقه من حياة قدمها للنساء حين كن خامدات ميتات ، وكان يناضل بشعره لارتقائهن وتحررهن وحياتهن ، ويجدر أن يعود الآن بما يقدمنه إلى حياة ، بما تتضاءل معه فكرة الموت معنويا وعمليا ، وذلك ما بلورته دلالة الصورة بعلامات الحياة المنتصرة فيها على علامات الموت ، تلاحقها ، وتؤسس ما ينوب عنها ، فإذا كان في (نحتنَ) إشارة إلى البكاء ، ففي قوله (كما ينوح الحمام) إشارة إلى الطرب أيضا ، فضلا عن دلالة الحمام نفسه على الإسعاد ، وإذا كان في الدموع حزن في قوله (سكبتن أدمعا) ففي قوله (كما يسح الغمام) ابتهاج ، ووعد بتجديد الحياة ، وإذا كان في (غسلته بالأدمع) احتراق ، فإن الغسل بالأدمع مبالغة في الحفاوة والعناية ، فضلا عن أن الغسل طهارة ونقاء ، وإذا كان في اللف في قوله (فلففتنه برداء خيوطه الأحلام) انتهاء وتكفين ، ففي اللف رعاية وعناية لأجل الحياة بأحلامها الملفوفة رداء عليه ، وإذا كان في اللحد من قوله (لحدتن له في القلوب قبرا) موت

وانتهاء ، فإن في اللحد في القلوب محبة وحياة ، بحيث هيمنت في الصورة دلالة الحياة ، وألوان سعادتها ، على الموت .

والكلمات هنا متماسكة ، متعالق بعضها ببعضها الآخر ، فإقامة المأتم متصل بالنواح ، فسكب الأدمع ، فغسله بها ، فلفه نظيفا في رداء حالم ، فنثر الورود عليه ، ونضحه بماء الثنايا العطر ، فوضعه في القلوب ، والتسليم عليه، مما ميز جمالية الصورة ، وعمل على تنمية مجالها الكتابي وتفتيقه ، إذ اشتملت على ثمانية أسطر كاملة دلت لا على ثراء الصورة ، بل على ثراء النص كله بها ، وتعيين موقع متميز له في ذاته ، وفي الديوان ، بوصف المقاطع الأخرى قرئت جماليا بها ، حتى لو افترضنا جدلا تنحية الصورة لخفت مستوى النص كاملا ، أو تنحية المقاطع الأخرى لتضاءل دور الصورة ، وقد نشأت بينها علاقة تقابل وتفاعل أسهمت في إنجاز كينونة النص ، محدثة حركة متولدة فيه عن ذلك التقابل ، فضلا عن حركة الصورة المتتابعة نفسها الدالة على أنها كتلة من الحياة تقدم معا ، يمكنها مقابلة سائر المقاطع الستة باقتدار .

الهوامش :

(*) صدرت الطبعة الأولى من هذا الديوان بتحقيق وتقديم د . محمد أبوبكر حميد عن الدار اليمنية للنشر والتوزيع ، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م .

(١) ينظر معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، د . جابر عصفور ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ٣٨ . ويقف مفهوم (الكاتب المعاصر) عند سبندر مقابلا لمفهوم (الكاتب الحديث) الذي يرفض الإذعان لأوضاع عصره ، ولقواعد اللعبة الموضوعة سلفا .

(٢) من مظاهر الحداثة في الأدب .. الغموض في الشعر ، محمد الهادي الطرابلسي ، فصول ، العدد نفسه ، ص ٣٠ .

(٣) سحر عدن وفخر اليمن ، علي أحمد باكثير ، تحقيق وتقديم د . محمد أبوبكر حميد ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م . ص٩٧ - ٩٨ .

(٤) نفسه ، ص ١٠٦ .

(٥) نفسه ، ص ١٢٨ .

(٦) نفسه ، ص ١٢٠ .

(٧) نفسه ، ص ٦٤ .

(٨) نفسه ، ص ٦٧ .

(٩) نفسه ، ص ١٥٤ .

(١٠) نفسه ، والصفحة نفسها .

* كالقصائد (نشيد يوم العقبة) و (يا من لليل العرب طال) و (أيها الظالم مهلا) و (لو تقفت يوما حضرميا) و (لولا جمود الحضرمي) .

(١١) خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث (في التنظير والإنجاز) د . محمد مريني ، عالم الفكر ، العدد (٤) المجلد (٣٥) إبريل - يونيو ٢٠٠٧ ، ص ١٤٠ .

(١٢) سحر عدن وفخر اليمن ، ص ٩٥ - ٩٦ . ومثل ذلك ما قاله في قصيدته (نهضة عدن) مخاطبا أبناء نادي الإصلاح العربي بضاحية الشيخ عثمان في عدن ، في أثناء حفل تكريم السيد عبد الله بن أحمد بن يحي :

بني الإصلاح حييتم ... بأنفاس التحيات
بنيتم للعلا صرحا ... ينيف على البنايات
يرد الطرف محسورا ... بإعجاب وإخبات (ص١٢٣)

(١٣) نفسه ، ص ١٠٠ .

(١٤) نفسه ، ص ١٠١ - ١٠٢ . الوسوق : جمع وسق ويعادل ستين صاعا ، والمعنى أن ما جاؤوا به من سيء العمل قد أثقل كواهلهم بأحمال ثقيلة من الملام والآلام . و (م الملام) أصله من الملام (المحقق) . وفي هذه الأبيات يشير إلى حادثة مؤلمة وقعت في مسجد النور بمدينة (بندواس) أو (بندوسو) باندونيسيا إذ اشتبك في صلاة التراويح في شهر رمضان بالمسجد جماعات من العلويين والإرشاديين في معركة سالت فيها الدماء (المحقق نقلا عن تاريخ حضرموت السياسي لصلاح البكري) .

(١٥) نفسه ، ص ٩٦ . وتنظر قصيدته (صدى قصيدتين) ص ١٢١ .

(١٦) ينظر الشكلانية الروسية . فيكتور إيرليخ . ترجمة الولي محمد ، ص ٥١ .

(١٧) تنظر مقدمة محقق الديوان نفسه ، ص ٣٦ - ٣٧ .

(١٨) الديوان نفسه ، ص ١٣١ .

(١٩) نفسه ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٢٠) نفسه ، ص ١٦٠ .

(٢١) نفسه ، ص ٨٢ - ٨٣ ، ٨٥ ، وابن رفادة هو حامد بن سالم بن رفادة تمرد على الملك عبد العزيز سنة ١٣٤٧هـ

، وقتل سنة ١٣٥١ هـ .

(٢٢) نفسه ، ص ١٣٣ - ١٣٦ ، ويقصد بابن الأمير عبد الله بن الحسين ، وفيصل الدرويش هو آخر شيوخ بني مطير .

(*) لكثرة الإحالات في هذه التراكيب والجمل القصيرة ، آثرنا أن نضع أرقام الصفحات في المتن .

(٢٣) ينظر سحر اليمن وفخر عدن ، تعليقات المحقق في الهامش، ص ٦٣ .

(٢٤) نفسه ، ص ٧٦ - ٨٠ (العقبة : يقصد به ميناء العقبة الواقع على خليج العقبة بالأردن . ويشبه الملك عبد العزيز بصلاح الدين الأيوبي قائد معركة حطين التي كان من نتائجها بيت المقدس من الصليبيين) .

(٢٥) نفسه ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

(٢٦) نفسه ، ص ٧٦ .

(٢٧) نفسه ، ص ٨١ .

(*) ينطبق التقديم على جميع قصائد الديوان تقريبا ، وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أنه قد يرد أحيانا بيت مستقل ، منفرد ، في نهاية بعض القصائد ، يمكن أن يكون تعريفا آخر بها ، أو مدخلا أخيرا إليها ، كقوله :

لولا جمود الحضرمي وجهله ... بلغت مواهبه به العيوقا

من آخر قصيدته (لولا جمود الحضرمي ، ص ١٠٦) وقوله :

موت (شوقي) آية دلت على ... أن هذي الشهب يوما تنكدر (ص١١٨)

وسواء قرئت القصيدة واقعيا عبر المقدمة ، أو قرئت شعريا عبر البيت الأخير الفرد (المفصول بينه وبين الأبيات السابقة بفاصل) بما تقوله مناسبة القصيدة من حدث ، أو بما يفضي به البيت الأخير من معنى ، فإن النتيجة التي يصل إليها القارئ واحدة ، تكمن في التقارب بين الواقعي والشعري .

(٢٨) ((خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث (في التنظير والإنجاز) د . محمد المريني ، عالم الفكر ، العدد (٤) المجلد (٣٥) إبريل - يونيو ٢٠٠٧ ، ص ١٤٠ ، وينظر الماركسية وفلسفة اللغة ، ليباختين ، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد ، الطبعة الأولى ، ص ٩٣ .

(٢٩) سحر عدن ، وفخر اليمن ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٣٠) نفسه ، ص ١٣٦ .

(٣١) ينظر نفسه ، الصفحات ٥٥- ٥٦ ، ٥٨ ، ٧٢ ، ١٠٢ ، ١١٩ - ١٢٢ ، ١٢٩ .

(٣٢) نفسه ، ص ٥٨ .

(٣٣) نفسه ، ص ١٢٩ .

(٣٤) نفسه ، ص ٥٣ - ٥٤ .

(٣٥) نفسه ، ص ١٣٠ .

(٣٦) نفسه ، ص ٥٥ ، الفدام : (ما يوضع على فم الإبريق ونحوه لتصفية ما فيه) .

(٣٧) ينظر علي أحمد باكثير ، حياته ، وشعره الوطني والإسلامي ، د . أحمد عبد الله السومحي ، الطبعة الأولى ، سلسلة كتاب النادي الأدبي الثقافي ، دار البلاد للطباعة والنشر ، جدة ١٤٠٣هـ - ١٩٨٢م ، ص ١٩ - ٢٠ .

(٣٨) سحر عدن وفخر اليمن ، ص ٨١ - ٨٢ .

(٣٩) نفسه ، ص ٥٤ - ٥٥ (الهام : جمع هامة ، وهي الرأس ، أي تخضع له الرؤوس .