شعـر
علي أحمـد باكثيـر

الرؤيــة والفــن

في الذكرى المئوية لميلاد باكثير
(١٩١٠م - ٢٠١٠م)

شعر
علي أحمد باكثير

الرؤية والفن

الأستاذ الدكتور
عبد القوي محمد أحمد الحصيني

الهيئة العامة للكتاب
الجمهورية اليمنية - صنعاء

العنوان: شعر علي أحمد باكثير.. الرؤية والفن
تأليف: عبدالقوي محمد أحمد الحصيني

جميع الحقوق محفوظة

الناشر: الهيئة العامة للكتاب

موقع الهيئة العامة للكتاب على شبكة الانترنت:

www.ye_kitab.org بريد الكتروني: beset@ye_kitab.org

هاتف: ٤٩٤٢٨٤ ـ ٤٩٤٢٨٢

الحجم : ١٧×٢٤

الطبعة الأولى ٢٠١٠م

رقم الإيداع بدار الكتب /٢٠١٠م

التنفيذ الطباعي: مطابع اليمن الحديثة

ت (٠٠٩٦٧ ـ ١٥٠٦٠٧٠) فاكس (٠٠٩٦٧ ـ ١٥٠٥٨٥٥)

بسم الله الرحمن الرحيم

((ربنا لا تزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا))
((وهب لنا من لدنك رحمة))
((إنك أنت الوهاب))

قرار لجنة المناقشة

يصور من الأصل اسكنر

تقديم

د.عبدالعزيز المقالح

من حسن حظ هذه الأطروحة العلمية أن تظهر كتاباً، في الـذكرى المئويـة لمولد الأديب اليمني الكبير علي أحمد باكثير، فقد كانت وما تزال أهم الأطروحات التي تناولت الإبداع الشعري لهذا المبدع الكبير الذي جمعت موهبته المتعددة بـين الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية والنقد الأدبي، وكان في طليعة الأدباء العرب الذين حققوا حضوراً لافتاً في القرن العـشرين علـى الـصعيدين العربـي والإسلامي كما كان في طليعة كتاب المسرح في اللغة العربية ومن مؤسسي الحوار في هذا الفن الذي ظل في مستواه الإبداعي الراقي وقفاً على الغرب وأدبائه الكبـار الذين تمكنوا عن طريق المسرح أن يغيروا الأوضاع وأن يصنعوا جمهوراً واعيـاً بحقوقه وواجباته ، وأن يجعلوا من هذا الفن وسيلة فنيـة ميـسرة للنـاس كالمـاء والهواء.

لقد واجه علي أحمد باكثير في بداية دخوله إلى عالم الكتابة مجموعـة مـن التحديات كان أولها تحدي المقولات الأجنبية بأن الشعر العربي غير قابل للتجديـد واستيعاب الحوار الدرامي لتقيده بالبحور والقوافي فاثبت من خلال ابتكاره نظامـاً شعرياً يقوم على التفعيلة بدلاً عن الاشطر المتساوية، وكانت نتيجة هـذا الابتكـار ظهور حركة الشعر الجديد باعتراف أشهر وأبرز رواده. أما التحدي الأخر الـذي واجهه الأستاذ باكثير فقد كان المزاعم الأجنبية التي تذهب إلى أن اللغـة العربيـة الفصحى لا تصلح للحوار الدرامي، ومن ثم فهي غير صالحة للكتابـة المـسرحية بسبب جزالتها وفخامتها فاثبت باكثير من خلال أعماله المسرحية العديدة أن العربية طيعة للتحديث وقابلة لاستيعاب أشكال الإبداع المختلفة وأن إقحام العامية في هـذا المجال ناتج عن قصور بعض الكتاب لا عن قصور في الفصحى.

لقد ظهرت –وفي الآونة الأخيرة خاصة– كتبٌ كثيرة تناولت الإبداعات المتعددة لباكثير، من هذه الكتب ما وقف عند أعماله الروائية ومنها ما تناول كتاباته المسرحية، لكن القليل منها فقط هو الذي توقف عند أعماله الشعرية وهذا ما دفع بالدكتور عبدالقوي الحصيني إلى أن يعكف على دراسة نتاج باكثير الشعري على مدى سبع سنوات مضنية متتبعاً وقارئاً ومدققاً ما وصل إليه من هذا النتاج، إذ أن باكثير كان منذ أربعينيات القرن الماضي قد أتجه بكامل قدراته الإبداعية والفنية إلى الكتابة النثرية والمسرح منها خاصة وأهمل الشعر إهمالاً تاماً؛ ولا أقصد هنا بالإهمال أنه ترك كتابته فقد ظل يعود إليه بين حين وآخر إلاَّ أنه أهمل نشره وجمعه، فكان على الدكتور عبدالقوي أن يبذل جهداً مضاعفاً في دراسته وأن يقوم أولاً بجمع ما تناثر من شعر باكثير في المجلات والصحف ليكون من ذلك مادة كافية للدراسة، وأن يقوم ثانياً بقراءة هذه المادة وتوزيعها على المحاور التي رآها قادرة على استيعاب أبعاد الرؤية الموضوعية والفنية في شعر باكثير.

تتألف الأطروحة التي صارت كتاباً من بابين أثنين وستة فصول. يتوقف الباب الأول بفصوله الثلاثة عند ثلاثة محاور موضوعية لشعر باكثير، هي: الذاتي، والسياسي، والاجتماعي، كما يتوقف الباب الثاني بفصوله الثلاثة أيضاً عند ثلاثة محاور فنية تتناول الموسيقى الشعرية، والصورة الفنية، واللغة والأسلوب، وبذلك تبدو الأطروحة متناسقة مع عنوانها الرئيس وهو (شعر علي أحمد باكثير، الرؤية والفن) وهو جهد علمي جدير بالثناء والتقدير، ويأتي ظهوره –كما سبقت الإشارة– متزامناً مع احتفالات بلادنا وبقية أقطار الأمة العربية والإسلامية بمئوية مولد هذا المبدع الكبير الذي ملأ دنيا العروبة والإسلام بعد أن أفاض الله سبحانه عليه بهذا النتاج الأدبي المتنوع والغزير الذي جعل منه واحداً من أبرز الأدباء العرب في القرن العشرين.

كلية الآداب ـ جامعة صنعاء
في ٢٥/ ٧/ ٢٠١٠م

المقدمة

ستتناول هذه الدراسة الشاعر اليمني المعاصر علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩) كاشفة عن علم من أعلام نهضتنا الأدبية ورائد من رواد التجديد للشعر العربي المعاصر.

هدف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

١- المساهمة في التعريف بالشعر اليمني المعاصر، وذلك بدراسة أحد شعرائه.

٢- التعرف على الشاعر علي أحمد باكثير رؤاه ومواقفه واتجاهاته وفلسفته النفسية والاجتماعية.

٣- دراسة شعره من الناحية الفنية بالكشف عن مصادر وخصائص ومميزات صوره، وريادته الموسيقية.

٤- دراسة الخصائص اللغوية في شعره من حيث: معجمه اللغوي وثروته اللفظية ومميزاته الأسلوبية.

مادة الدراسة ومصادرها:

صدر للشاعر مجموعة من الدواوين الشعرية وظلت أخرى مخطوطة ،فبما ظل باقي شعره موزعاً في الصحف والمجلات.

فمن دواوينه المطبوعة:

١- أزهار الربى في شعر الصبا ويحتوي عل (١٣٧) قصيدة صدر عن الدار اليمنية للنشر والتوزيع صنعاء عام ١٩٨٧م.

٢- همام أو في عاصمة الأحقاف: مجموعة قصائد نظمها على هيئة مسرحية شعرية بالحجاز عام ١٩٣٢م، ونشرها في مصر عام ١٩٣٤م، وأعاد نشرها عام ١٩٦٥م، إصدار دار الصبان- القاهرة.

٣- نظام البردة: قصيدة في المديح النبوي وجاءت في (٢٥٠) بيتاً.

ومن دواوينه المخطوطة:

١- **العدنيات:** وهو شعرة الذي قاله في عدن.

٢- **الحجازيات:** ويحتوي علي شعره في الحجاز.

٣- **نكون أو لانكون:** قصيدة في الشعر السياسي قالها بعد هزيمة (٦٧) وجاءت في (٦٤٠) سطراً من الشعر الحر.

أما باقي شعره الموزع في الصحف والمجلات فقد أتيح لي أن أعثر منها على (٨٢) قصبدة جمعت تحت اسم:

المجموع من شعر باكثير المنشور في الصحف والمجلات

كما وردت له مجموعة من القصائد وأجزاء من قصائد في الدراسات الأدبية والنقدية مثل:

- دراسة الدكتور/عبد العزيز المقالح: علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر اليمني المعاصر.
- دراسة الدكتور/عبده بدوي: علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً.
- دراسة الدكتور/محمد غنيمي هلال: شعراء اليمن المعاصرون.

ومن ثم فقد بلغ ما تضمنته مادة هذه الدراسة من القصائد قرابة (٣٥٠) قصيدة في أكثر من (١٣٠٠٠) بيتاً وسطراً شعرياً

منهج البحث:

سيسير الباحث في ضوء المنهج التكاملي، مستخدماً المنهج الوصفي في الدراسة الموضوعية، والتاريخي في دراسة الظواهر والمواقف، والمنهج النفسي للكشف عن أبعاده النفسية والشخصية، والمنهج الإحصائي والتحليلي وغيرها.

الدراسات السابقة:

ظهرت مجموعة من الدراسات تعالج أدب باكثير منها:

١- الاتجاه الإسلامي في أثار باكثير القصصية والمسرحية: د. عبد الرحمن صالح العشماوي.
٢- دراسات ف الشعر الحديث:د.عبده بدوي.
٣- روايات علي أحمد باكثير التاريخية: د.أبو بكر البابكري
٤- علي أحمد باكثير: حياته وشعره الوطني والإسلامي: د.أحمد عبد الله السومحي.
٥- علي أحمد باكثير.. شاعراً غنائياً: د.عبده بدوي
٦- علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر: د.عبد العزيز المقالح

٧- فن القصة عند الكاتب الإسلامي علي أحمد باكثير: بدرية بنت إبراهيم السعيد.

وكلها كما يلاحظ لم تستغرق شعر باكثير كاملاً، كما أنها لم تدرسه دراسة كلية "رؤية" و"فناً" وقد استفاد الباحث منها جميعاً.على أن بعضاً منها اقتصر على دراسة الرواية أو المسرح عند باكثير ولم يتعرض لشعره.

محتويات الدراسة:

تتكون الدراسة من تمهيد وبابين وخاتمة.

ويتضمن التمهيد: نسب باكثير وأسرته وبلده، بناءه العلمي والثقافي وحياته العاطفية والأسرية، ومعاركه السياسية والأدبية ثم نتاجه الأدبي والفني.

ويحتوي الباب الأول (الرؤية) على ثمانية فصول هي:

١- الشعر الذاتي: وفيه سأتناول الفخر والاعتزاز والاغتراب والحنين والحزن والموت في شعر باكثير وأخيراً الغزل.

٢- الشعر السياسي: وسينقسم إلي ثلاثة أقسام:
الشعر الوطني -الشعر القومي -الشعر الإسلامي

٣- الشعر الاجتماعي: وسيضم عدة مباحث منها: علاقاته الاجتماعية، وقضايا مجتمعه ومنها: المرأة والهجرة، مشكلة الفقر، فساد الخدمات البريدية.. .الخ

ويأتي الباب الثاني (الفن) في ثلاثة فصول أيضاً وهي:

١- الموسيقى الشعرية: وسيتم فيها دراسة القصيدة بين الكم والغرض والإيقاع، والموسيقى الخارجية والداخلية، وسأعرض فيها للتجديد عند باكثير فيما سمي بعد ذلك بالشعر الحر، وريادة باكثير لهذا التجديد مستدلاً بدراسة الدكتور المقالح وشهادته.

٢- الصورة الفنية: وسيتم التعرف على مصادرها التي استسقى منها باكثير شعره، وخصائص الصورة ومميزاتها لدى باكثير، ثم عيوب الصورة عنده.

٣- اللغة والأسلوب: وتعرض ثلاثة أنظمة لغوية هي:النظام النحوي -النظام الصوتي- النظام المعجمي.

الخاتمة:

وسأذكر فيها نتائج هذه الدراسة وما توصلت إلية.

وأخيراً الشكر والتقدير:

وأزجيه أولا: إلى راعي هذا البحث منشأً ومنبتاً وحصاداً، إلى أستاذي القدير الأستاذ الدكتور/ عبد العزيز المقالح الذي شاركني العناء والاهتمام، أرق كما أرقت، واهتم كما اهتممت، وكان له فضل التبصير والإرشاد والتوجيه. والذي لازمتني صورته في كل صفحة بل في كل حرف كتبته من هذه الدراسة.

وثانياً: إلى أستاذي القدير الأستاذ الدكتور/ رياض القرشي الذي كان لجديته وصرامته الدور الأكبر في تقويم كثير من اعوجاج هذه الدراسة واستواء عودها فكما استمتعت بحنان الروح الكبيرة ورقتها ولطف عشرتها ممثلة في الدكتور المقالح فترة سبع سنوات هي عمر هذه الدراسة، استمتعت بروح الجدية والصرامة من العميد الدكتور/ رياض... سواء بسواء.

ويسعدني-أيضاً- أن أتقدم بخالص شكري وتقديري لأستاذي الكبير الدكتور/ ثابت بداري عميد كلية الآداب-جامعة تعز، الذي لم يُخفِ يوماً حدَبه علي، وحرصه على مستقبلي الأكاديمي، وإلحاحه المتواصل -البالغ درجة اللوم والتقريع- كي أنهي دراستي هذه. وأتشرف الآن بالمثول بين يديه مناقشاً وقد حققت مراده ، وأنجزت مواعيده - ولو بالحد الأدنى من الأداء ، وسأكون سعيداً بتقويمه -الآن- كسعادتي - قبلُ- بتوجيهه. وأختم شكري بمسك الختام: أستاذي الأستاذ الدكتور/ عبد الرضا علي، الذي كان لي شرف مرافقته فترة تحضيري لهذه الدراسة ، من خلال ندوة الأحد الأدبية التي يقيمها الدكتور المقالح في مركز الدراسات والبحوث اليمني، ومن خلال حضوري لكثير من مناقشاته لطلبة الماجستير والدكتوراه في جامعة صنعاء.

ولا أنسى فضل مكافح جسور هو الدكتور العزيز/ محمد أبوبكر حميد رائد المدرسة الباكثيرية، والذي أمدني بمعظم ما كتبه باكثير وكتب عنه فله مني كل الشكر والتقدير.

التمهيد

باكثير من الميلاد إلى الوفاة
نتاجه الأدبي والفني

علي أحمد باكثير:

(أ) نسبه وحياته

هو علي بن احمد بن محمد باكثير[١]، يتصل نسب باكثير بكندة[٢]، ويعد آل "باكثير" ذوي باع طويل في تاريخ اليمن العلمي، ابتداء من القرن السابع الهجري، وصولا إلى العصر الحديث[٣]. فقد نبغ جماعة منهم في العلوم الإسلامية والعربية والتصوف، والأدب، والتاريخ، والقضاء.[٤]

ولد علي احمد باكثير في اندونيسيا عام ١٩١٠م، لأبوين يمنيين مهاجرين تزوجا هناك، وأنجبا عليا وستة إخوة: ثلاثة ذكورهم: عبد القادر وأبوبكر وحسن، وثلاث بنات

---

(١) لا توجد ترجمة فيما بين يدي من المراجع لباكثير، وهو الجد الذي ينتسب إلية هذا الفرع من قبيلة كندة " وأقدم من ترجم له من هذه السلسلة هو عيسى بن سلمة باكثير، والذي توفي في حدود السبعمائة من الهجرة (انظر البنان المشير إلي علما ء وفضلاء آل أبي كثير: محمد بن محمد باكثير، ص ١٣، مطابع المفضل للأوفست – تعز – اليمن ((د.ت)).

(٢) انظر المرجع السابق – ص ١٠، وانظر المراجع التي ذكرها صاحب البنان المشير للتعرف علي هذه القبيلة، ومنها الكشاف: لابن حجر – ص– ١٦٠، وشرح الإحياء للزبيدي – ٥/٩٨م، وحديقة الأفراح: أحمد الشرواني – ص ٢٠، وسلافة العصر لابن معصوم ــ ص– ٤٦١. ومن شعراء هذه القبيلة وأدبائها وعلمائها امرؤ القيس، والمتنبي، ويعقوب الكندى، وابن خلدون وأبو اليمن زيد بن الحسن الكندي، وغيرهم ومنهم الملوك الذين وفدوا علي الرسول (صلي الله عليه وسلام) إلي المدينة. (انظر: حركة الشعر في اليمانيين في الجاهلية الأخيرة: د. داود غطاشة، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية – عمان (د.ت)، وشعر القبائل اليمانية الشامية في العصر الأموي: مفلح الفايز، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية – عمان، ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م) .

(٣) ترجم محمد محمد باكثر في كتابه " البنان المشير إلى علماء وفضلاء آل أبي كثير " لأكثر من ستين من نوابغ هذه ا مركز الدراسات اليمنية – صنعاء، د.ت. كذلك صلاح البكري اليافعي صاحب كتاب " تاريخ حضرموت السياسي " طبعة مصطفي البابي الحلبي – القاهر، ط ١/ ١٩٣٦م، وعمر محمد محمد باكثير في كتابه "من شعراء سيئون" فقد ذكر فيه جماعه منهم (جزءان الجزء الأول مخطوط، والثاني مطبوع طبعة محلية – سيئون – حضرموت) . وممن ترجم لهم من المؤرخين أيضا: عمر رضا كحالة في كتابه "معجم المؤلفين"، ج ٥، ٦، ٧، ١١، ط ١٣٧٦هـ، وعبد الله السقاف في كتاب: تاريخ الشعراء الحضرميين مكتبة المعارف– الطائف، ط٢ / ١٤٠٧ هـ، والأعلام للزر كلي ج٣، ٤، ٧، ط/ ١٩٨٦م.

(٤) انظر: البنان المشير –ص ١٨، ٣٣، ٨٠، ٨١ على الترتيب. وانظر أيضا: مصادر الفكر العربي والإسلامي في اليمن –ص ٣٦١. وانظر في تراجم شرائهم: البنان المشير –ص٤١، ٤٧، ٦٢. وتاريخ حضرموت السياسي –ص ١٧٠، وعبد الصمد باكثير.. شاعر حضرموت في القرن العاشر الهجري: عبد القادر محمد الصبان، إصدار فرع المركز اليمني للأبحاث الثقافية والآثار والمتاحف –المكلا– حضرموت – الجمهورية اليمنية، ط أكتوبر١٩٧٩م. وانظر أيضا: من شعراء سيئون: عمر محمد باكثير –جـ ٢، ص٧٠.

هن: خديجة وخطرة ورقية. وله إخوة آخرون من زوجة أبيه الأخرى: "فاطمة بنت سعيد بن أحمد باكثير"، المقيمة في اليمن، وهم: عمر وعبد الرحمن ومحمد من الذكور، وسلمى وامهاني وشيخه من الإناث.(١)

اشتهر أبوه بين الحضارمة بالمحسن الكبير نظرا لأياديه وفضائله(٢) وعاش متنقلاً بين إندونيسيا واليمن حيث تقيم عائلتاه، وكان.يتصف بسمات نفسية جمعت المحاسن، وحوت الخصال الخيرة، واتسمت بكل جميل.

وتوفي والده عام (١٣٤٣هـ- ١٩٢٥م) وهو لا يزال غلاماً لم يبلغ سن الشباب. أما أمه فهي "نور بنت عبد ا لرحمن بوبسيط"، لم يطل عهده بها إذ فارقها عندما أرسله أبوه إلى اليمن عام ١٩١٨ وهو في الثامنة من عمره والتقى بها ثانية عندما زار إندونيسيا بين عامي ١٩٢٧- ١٩٢٨م) وهو في سن الشباب، ثم لم يرها بعد ذلك حيث لحقت بربها وهو بعيد عنها. (٣)

في وادي حضرموت من بلاد اليمن تقع بلدة اسمها "سيئون"(١) تلك هي ديار آل باكثير. و"سيئون" مدينة جميلة تمتاز بجمال موقعها، فالجبال تحتضنها من ثلاث جهات،

---

(١) انظر في ترجمته: وثائق مهرجان باكثير: إصدار اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين دار الحداثة -بيروت- لبنان، ط ١/ ١٩٨٨م. وفن القصة عند الكاتب الإسلامي الكبير علي احمد باكثير: بدرية بنت إبراهيم السعيد، رسالة ماجستير – جامعة الإمام محمد بن سعود، كلية اللغة العربية -الرياض -المملكة العربية السعودية -١٩٩٣م.

(٢) ترجم له أخوه محمد محمد باكثير في كتابه: البنان المشير- ص١٥٢وما بعده-ا، قال: ولد عام ١٢٧٦هـ، وختم القرآن وهو ابن ست سنين، شب وتزوج في حضرموت ثم ذهب للحج وسافر إلي" جاوة". انظر: البنان المشير – ص ١٥٢-١٧٦، وانظر أيضا: وثائق مهرجان باكثير – ص ٦٠، ٨٠. ومجلة التهذيب، ع١- ص ١٣المطبعة السلفية - القاهرة، ط / ١٣٥٠هـ. ونظام البردة أو ذكرى محمد (صلي الله علية وسلام): على احمد باكثير، دار مصر للطباعة-القاهرة ((د.ت)).

(٣) انظر: مجلة الحكمة، ع٠ ١٣، السنة ١٦، يونيو ١٩٨٦م " مهرجان باكثير الأول ".

(٤) وهي عاصمة الوادي التاريخية، يمتد تاريخها من الألف الثانية قبل الميلاد -حسب تقرير بعثة سمشونيان للمسح الأثري لوادي حضرموت عام ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م، ويبلغ عدد سكانها "٤٧٠" ألف نسمة، وأخر ملوك سيئون قبل الإسلام "الأشعث بن قيس الكندي" الذي وفد علي الرسول صلي الله عليه وسلام في السنة التاسعة من الهجرة، في القرن الثامن الهجري. اتخذها آل الكثيرى عاصمة لسلطنتهم، فصارت عاصمة للوادي (حضرموت الداخل)، وبنوابها "القصر الدويل" (عام ٨١٤) (انظر: مدينة سيئون في سطور: عبدالقادر الصبان، طبع مكتب السياحة -سيئون (د.ت) . وانظر: الثورة، ع الثلاثاء ٣، جمادي الثانية ١٤١٧هـ ١٥/١٠/١٩٩٦م -تحقيق عن حضرموت- توقيف الحرازي، و: الخارطة السياحية لحضرموت، توزيع مكتب السياحة بسيئون، وما جاء في القران الكريم في وصف حضارة هذا الوادي).

فيما تحفها أشجار النخيل من أسفلها فتنساب بين قصورها، وتتخلل دورها ورمالها، لتصبغها بتلك الرومانسية الحالمة التي أخذت بألباب كثير من الشعراء. [١] وإذا أضيف إلي هذا الجمال الطبيعي جمال مسكن باكثير "دار السلام "[٢] تبين أية بيئة شاعرية عاشها "باكثير". ويميل أهل سيئون للهجرة إلى جزر الهند الشرقية: إندونيسيا –ماليزيا– سنغافورا....، ولهم هجرات أيضاً إلى الشاطئ الغربي للبحر الأحمر.[٣]

ب– بناؤه العلمي والثقافي

ارتكزت معارف باكثير وثقافته، واتجاهاته العلمية والفكرية على عدة مرتكزات:

الأول: التعليم الموجه

الثاني: الثقافة الحرة

الثالث: العلاقات والاتصالات

الرابع: الرحلات

أولاً: التعليم الموجه:

أراد والد باكثير لابنه "علي" أن يتشرب الثقافة العربية الإسلامية من معينها، فجاء به من بلد مولده "إندونيسيا" –حيث كان قد أخذ قسطاً من التعليم في المدرسة الخيرية هناك[٤]– ليسلمه لعمه محمد بن محمد باكثير، الذي أصبح راعيه ومربيه.[٥] أدخله عمه "المعهد العلمي" بسيئون، ثم انتقل إلى مدرسة "النهضة" كما عقد له حلقة في مسجد جده "قيدان" وألقى عليه دروساً في الفقه والنحو والتاريخ. وإلى جانب عمه، يظهر أستاذ آخر، كان له شرف المشاركة في البناء العلمي لباكثير، إنه أستاذه "علوي بن عبد الله

(١) انظر: مدينة سيئون في سطور –ص ٥ وانظر: مع علي احمد باكثير –ص ٤٢ وانظر: همام أوفي عاصمة الأحقاف: علي احمد باكثير– ص، دار الصبان.

(٢) دخلت هذا الدار عند زيارتي لسيئون، وهو الآن متحف لباكثير، يحوي كتبة وما كتب عنة، ومكتبته الثقافة التي خلفها هناك.

(٣) انظر: الحكمة، ع ١٣٩٤، السنة ١٧يونيو ١٩٨٧م. وكتب أحد الغربيين كتاباً بعنوان: استعمار الحضارمة لجزائر الهند الشرقية (انظر: همام – ص ١٣). وانظر أيضاً: صفحة من حياتي مع الشعر والأدب: احمد عبد القادر باكثير – ص١، إصدار اتحاد الأدباء والكتاب – سيئون – اليمن، ط ١٩٨٩م.

(٤) انظر: وثائق مهرجان باكثير – ص– ٦٠، ٥٦.

(٥) انظر ما قاله في عمه وأستاذه هذا من شعر في ديوانه: أزهار الربي في شعر الصبا: علي احمد باكثير – ص ٢٧٠، دار المناهل –بيروت – لبنان.

السقاف" الذي قال باكثير فيه: "إن كان لدي شيء من العلم، فإن الفضل فيه لسيدي وحبيبي علوي، فإنه فتح مغاليق قلبي".[١] ويؤرخ أستاذه (عمه) لهذه المرحلة، ويذكر حصادها العلمي قائلاً عن تلميذه وابن أخيه[٢]: " قرأ القرآن وحفظ منه ما شاء الله أن يحفظ، وصار من أهل القسم الأعلى في المدرسة وترقى فيها". وقال فيه أيضاً: " حفظ المتون مثل الألفية، والزبد والجوهرة وغيرها من متون التجويد، وحفظ اللامية لابن مالك، وقرأ في شرحها على عمه محمد محمد باكثير، وحضر الدروس، وهرع إلى القاموس، وحفظ من اللغة كثيراً ومن الأشعار أكثر".

تلك كانت البنية الأساسية لثقافته، والتي كونت الاتجاهات العلمية لديه أما في "عدن" عند انتقاله إليها عام ١٩٣٢م– فقد اتجه إلي تعلم اللغة الإنجليزية.[٣]

فإذا ما تم تتبع تحصيله العلمي في "السعودية" فإنه كان يحضر دروس الفقه والتفسير في أروقة الحرم، كما أخذ دروساً في علم العروض بمنزل محمد أمين كتبي، ودروساً في علم الفلك، وحصل على الإجازة في علم الفقه من السيد عبد الحي الكتاني المشهور بدروسه في الحرم، كما حضر دروساً في علم الفرائض في حلقة الشيخ خليفة بن حمد النبهاني[٤]. أما في مصر (١٩٣٤–١٩٦٩) فقد تحول اتجاهه العلمي إلى الإنجليزية، ذلك حين دخل قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب – جامعة فؤاد الأول[٥]. ثم تحدد اتجاهه نحو مهنة التتعليم حين حصل على الدبلوم العالي للتربية.

---

(١) مع علي احمد باكثير –ص ٥٧. وانظر ما قاله فيه من شعر في ديوانه: أزهار الربى – ص٢٠٥. وانظر ما حكاه عمر محمد باكثير في مقابلة باكثير لأستاذه هذا عند عودة باكثير إلي سيئون بعد غربة أكثر من ثلث قرن (مع علي احمد باكثير – ص٤٥) .

(٢) البنان المشير – ص ١٨٠.وانظر أيضاً ما قراه من المناهج العربية والإسلامية مع ابن عمه عمر محمد باكثير فبما كتبه عمر هذا في كتابه (مع علي احمد باكثير – ص ٧–١٩) .

(٣) انظر مقال: لمحات عن حياة وشعر علي باكثير: احمد عبد القادر باكثير ضمن، وثائق مهرجان بكثير ٨٥ م– ص ٨٦.

(٤) انظر في التاريخ العلمي لباكثير في هذه المرحلة:
– علي أحمد باكثير في مرآة عصره – ص ٢٠، ١٨
– الأدبية، المجلد الثالث، السنة ٣، ع١٨ أبريل ١٩٩٤م شوال ١٤١٤هـ – الرياض
– ما ذكر ه شعرا في علماء الحرم في ديوانه: أنفاس الحجاز: علي احمد باكثير – ص١٠، مخطوط)

(٥) انظر في التاريخ لهذا المرحلة:
– الأربعاء، ٦ ربيع الأول ١٤١٦هـ، ٢اغسطس ١٩٩٥م – الرياض
– علي احمد باكثير في مراة عصر – ص ١٢
– ما كتبه من شعر في هذه المرحلة التعليمية، وعن مجاهدتة بها: أبولو، ج٢، مايو١٩٣٤م– القاهرة

ثانياً: الثقافة الحرة:

إلي جانب التعليم الموجه اندفع باكثير باتجاه ميوله الخاصة، واستعداده الذاتي. ذلك كان باتجاهه إلى المكتبات، مبتدئاً بمكتبة عمه وأستاذه: محمد محمد باكثير، التي كانت ممتلئة بدواوين الشعراء القدامى وبعض المحدثين.(١) وينطلق إلى المكتبات المحيطة بسيئون ومنها: مكتبة علي بن صالح القعيطي في مدينة "القطن"(٢) وهي تبعد عن سيئون مسافة ساعة بالسيارة غربا، ومكتبة أحمد بن الحسن العطاس في "حريضة"(٣)، وتبعد مسافة ساعتين ونصف. وفي " السعودية " يستمر ولعه بالكتاب كمصدر أساسي لرفد ثقافته، فارتاد المكتبات الخاصة والعامة، وكان دائم الارتياد لمكتبات مكة والمدينة ولم يمض عليه يوم لم يدخل فيه إلى مكتبة الحرم المكي.(٤) وإذ ينتقل إلى "مصر" يظل دائم الاطلاع والاستعارة من دار الكتب، وتتكون لديه مكتبة ضمت "١٧" دولابا.(٥)

أما الرافد الثاني لثقافته فهو "الصحافة"، إذ كان على صلة وثيقة بالعديد من الصحف والمجلات في الوطن العربي(٦)، ودفعه هذا لإصدار صحيفته "التهذيب" عام ١٩٣٠م في سيئون واستمر تواصله مع الصحافة في الحجاز عن طريق" صوت

---

(١) انظر: اليمن الجديد، ع ١١، السنة ١٧، ربيع الثاني ١٤٠٩هـ، نوفمبر ١٩٨٨م، نص لقاء مع باكثير في تلفزيون الكويت عام ١٩٦٨م.

(٢) انظر: وثائق مهرجان باكثير – ص ٨٣.

(٣) انظر: مع على أحمد باكثير – ص ١٥. ومن حرصه على الكتاب والقراءة والاطلاع استعارته لبعض الكتب من زملائه وأيضا: رسالة بطلب بعض الكتب من الخارج (انظر: أزهار الربى – ص ٢٨، ١٧٩، ٣٦٣)، ونتيجة لذلك فقد تكونت لديه مكتبة في سيئون لا تزال بعض محتوياتها موجودة بسيئون في داره دار السلام. وانظر أيضا: دراسات في الشعر الحديث: د. عبد بدوي – ص ٢٦١، نشورات ذات السلاسل – الكويت، ط ١– ١٤٠٨هـ / ١٩٨٧م.

(٤) انظر: فن القصة عند الكاتب الإسلامي الكبير علي أحمد باكثير – ص ٧٩ وجريدة عكاظ، السنة ٣٥، ع ١٠٠٦٢– ٩ رمضان ١٤١٤ هـ / ٩ فبراير ١٩٩٥– السعودية.

(٥) انظر: علي أحمد باكثير في مرآة عصره – ص ٨١، من مقال لمحمد عبد الحليم عبد الله. وانظر أيضا: صحيفة من حياتي الوطنية مع الشعر والأدب: احمد عبد القادر باكثير – ص ٣٩، إصدار اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، فرع حضرموت، نوفمبر ١٩٨٨م. وظلت مكتبته في القاهرة في سلالم العمارة بعد إخراج أسرته من الشقة التي كان يقطنها، حتى تكرم الشيخ سالم عبيد باحبيش فأفرد لها الدور السابع من عمارة مستشفي المركز الإسلامي في شارع العزيز بالله – بحي الزيتون في القاهرة، وسماها مكتبة باكثير (زرتها في ٢٠ /٨ / ١٩٩٣م) .

(٦) ومنها المنار والفتح، والهلال، وفي مكتبته بسيئون "٢٠" مجلدا من " المنار ".

الحجاز "و"المنهل"، وفي مصر مع: المنار، والفتح، والرسالة، وأبولو، والمعرفة، والثقافة، الأسبوع، والرسالة الجديدة.(١) وتواصل مع صحف العالم الخارجي من خلال: العلم المغربية، والأقلام العراقية، وأم القرى السعودية، والنهضة الحضرمية في سنغافورة، والقلم الجديد الأردنية، والشئون الإندونيسية في إندونيسيا.(٢)

ثالثاً: العلاقات والاتصالات:

وهي ذات أثر في رسم خطوط الفكر والثقافة لدى باكثير، ورافد قوي من روافد ثقافته وإنضاجها، وقناة تواصل وتوصيل وتأثر وتأثير. وتظهر ثلاثة خطوط علاقاتية:

الأول: خط المجددين والمصلحين الإسلاميين، وتبدأ الخيوط الأولى لهذا الخط مصاحبة للنشأة الأولى لبا كثير، والتي ارتبط فيها برواد المدرسة الإصلاحية: محب الدين الخطيب، محمد رشيد رضا، شكيب أرسلان(٣). ويستمر هذا الخط ممتداً عبر المكان، فإذا به في عدن يلتصق بالشيخ محمد سالم البيحاني، وينظم إلى نادي الإصلاح الإسلامي هناك(٤)، ويتبلور هذا الاتجاه أخيراً في جماعة الإخوان المسلمين بمصر، حيث تعرف على الإمام الشهيد حسن البنا، والأديب الشهيد سيد قطب(٥).

---

(١) انظر: علي احمد باكثير في مراة عصره – ص ١٣، مقال لأحمد الجدع.

(٢) انظر علي سبيل المثال:
- مجلة: الشئون الإندونيسية، ع يونيو ١٩٥٢م- جاكرتا
- مجلة: العلم، ع مايو ١٩٦٤م – المغرب
- مجلة: القلم الجديد، ع تشرين الأول ١٩٥٢- عمان – الأردن
- مجلة: الأقلام، ع صفر ١٣٨٦هـ / حزيران ١٩٦٦م – بغداد – العراق
- مجلة: أم القرى، ع ١٤ ربيع الأول ١٣٦٥هـ / ١٥فبراير ١٩٤٦- السعودية
- مجلة: النهضة الحضرمية، ع٣، ٤، سنة ١٣٥١هـ، سنغافورة

وانظر: ديوانه: صدى عدن: علي احمد باكثير (مخطوط) – ص (٦٣- ٦٨) .

(٣) تعرف عليهم من خلال: الفتح " و" المنار " وجرت بينه وبينهم مراسلات يرجع تاريخها إلي ١٩٣٠م، ونشروا له، ونشر لهم في مجلة " التهذيب (انظر: روايات علي احمد باكثر التاريخية – ص ١٢) .

(٤) انظر: علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي –ص ٥٢، وفن القصة عند الكاتب الإسلامي الكبير على أحمد بالكثير – ص ١٥.

(٥) نشر تمثيلياته حين كان في المنصورة مدرساً – في جريدة " الإخوان المسلمون " عام ١٩٤٦م، ولما انتقل إلى القاهرة صار صديقاً للإمام حسن البنا والأديب سيد قطب، وألقى قصيدة في الذكر ى العشرين لتأسيس الجماعة. (انظر: الاتجاه الإسلامي في اثار باكثير القصصية والمسرحية لعبد الرحمن صالح العشماوي – ص ٤٤، إصدار المهرجان الوطني للتراث والثقافة – الرياض ١٤٠٩هـ) .

الثاني: الخط الجهادي لهذه الأمة: ويمثله ثلة من المجاهدين المرابطين المدافعين عن بيضة الأمة وكرامتها، أمثال: إسحاق النشاشيبي (العراق) عـلال الفاسـي (المغـرب)، الفضيل الورتلاني (الجزائر)، محمد علي الطاهر (فلسطين)، فوزي القاوقجي (سوريا)، الدكتور محمد حتا وسوتومو (إندونيسيا)، صلاح الدين الصباغ (العراق) ويرتبط بـاكثير مع هؤلاء بأواصر شديد ة الوثوق، متبادلا معهم التأثر والتأثير.(١)

الثالث: خط الرابطة الأدبية: ففي سيئون: يتواصل مـع أدبائهـا، ويتبـادل معهـم المساجلات والمناقشات، ويشاركهم الاطلاع والتأليف والقراءة. وفي عدن: يلتحق بمخيم أبي الطيب، ويحضر الندوات الأدبية، ويعقد صلات مع أدباء عدن: محمد علي لقمـان، وعبد الله محيرز، ومحمد عبده غانم.(٢) وفي السعودية: يتفرد هذا الملمح الأدبي بباكثير، فيستقل به أو يكاد. فهو في مكة: مع الأديب عبد الله عمر بلخير، الذي ينظم له لقـاءات وأسمار مع أدباء مكة، وفي المدينة: مع الأديب عبد القدوس الأنصاري، الذي هيـأ لـه الجو الأدبي بإحياء الليالي الأدبية والمساجلات الشعرية. حتى إذا انتقل إلى الطائف وجد الأديب محمد حسن كتبي، لتكتمل الثلاثية الأدبية في الحجاز.(٣)

وفي مصر: يرتبط بعلاقات أدبية مع كل المدارس: مدرسة أبو لو(٤): أحمد زكي أبو شادي، إبراهيم ناجي، صالح جودت، عبد العزيز عتيق. ويرتبط مع جماعة "الديوان":(٥)

---

(١) انظر: الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين: كامل السوافيري –ص ١٣٠، ٢٨٢، ٦٣٠، مطبعـة نهـضة مصر–الفجاله– القاهرة، ط ١، ١٩٦٣م، وكتب زكريا بو غدارة (المغرب) عن اثر رجالات المقاومة في بنـاء شخصية باكثير وخاصة " علال الفاسي "(وانظر: مجلة النور، ع ٥٥، أكتوبر ١٩٩٥م –اليمن) .

(٢) انظر: إزهار الربي – ص ١٣، وصدى عدن: علي احمد باكثر (ديوان مخطوط) – ص ٤١.

(٣) انظر: مقال: علي احمد باكثير ذكريات في مكة: عبد الله عمر بلخير.
ومقال: مسامرات باكثير في المدينة المنورة: عبد القدوس الأنصاري
ومقال: باكثير وذكرياته في الطائف: حسن محمد كتبي، وكلها في كتاب: علي أحمد باكثير في مـرآة عصره – ص ١٥، ٣٠، ٢٠.
ومقال: باكثير وأدباء الحجاز: د محمد ابو بكر حميد، الأدبية، مج ٣، السنة ٣، ع ١٩ مايو ١٩٩٤م، ذو القعدة ١٤١٤هـ، الرياض. أما الثلاثية الأدبية الحجازية التي كانت نتاج هذه الثقافة فهـي: مـسرحية همـام (مسرحية شعرية)، وديوان " أنفاس الحجاز "وقصيدة" نظام البردة".

(٤) انظر: علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر: د. عبد العزيز المقالح – ص ٥٦، دار الكلمة – صنعاء، مطابع الشروق– القاهرة / بيروت.

(٥) قدم المازني لمسرحيته "اخناتون ونفرتيتي"، وكان ايضاً من رواد كازينو "أوبرا" في القاهرة، مع نجيـب محفوظ، وعادل كامل ومحمد عفيفي وأمين يوسف غراب.(انظر: علي أحمد باكثير شاعراً غنائيـاً: د. عبد بدوي – ص ١٣، حوليات كلية الآداب – جامعة الكويت، الحولية الثانية – ١٩٨١م، ١٤٠٠هـ) .

العقاد والمازني وشكري. ويعقد صلات وثيقة مع أدباء الاخوان: سيد قطب، أنور الجندي، عبد ه بدوي، وينشر في صحيفتهم "الإخوان المسلمون" ومجلتهم "الدعوة".[١]

رابعاً: الرحلات والزيارات والأسفار:

بالرغم من ارتباط باكثير ببيئته المحلية وظهور بصماتها عليه، فإنه لا ينكر تأثير البيئات المتعددة –التي احتك بها أو عاش فيها– عليه: تجدد في نمو مداركه، واتساع ثقافته ومعارفه، وتعدد اتجاهاته.[٢]

ويمكن تقسيم حياته – زماناً – إلى قسمين:

الأول: من (١– ٢٤) (١٩١٠– ١٩٣٤)

الثاني: من (٢٤– ٥٩) (١٩٣٤– ١٩٦٩)

القسم الأول: من الولادة وحتى سن الرابعة والعشرين، وتضمنت مجموعة بيئات: (إندونيسيا –اليمن– بلدان الساحل الأفريقي –السعودية). يولد في إندونيسيا "بيئة منفتحة، يحكمها الاستعمار الهولندي آنذاك، يحتك فيها برفاق صباه، يكتسب عادات، وأنماط حياة، وسلوكيات عدة. (تقدر الفترة التي عاشها فيها بأقل من عشرة أعوام في المرحلة الأولى).

أما في المرحلة الثانية: والتي زارها فيها بين عامي (٢٧– ١٩٢٨)[٣]، فكانت في مرحلة الشباب، ولاشك أن تأثره ببلاد إندونيسيا وسنغافورة في هذه المرحلة سيكون مختلفاً عن فترته السابقة في مرحلة الطفولة، وقد ظهر ذلك جلياً في شعره العاطفي والغزلي في تلك الفترة[٤]، كما ظهر في انتسابه إلى "الإرشاديين" في مواجهة "العلويين" وفي تأثره بالنشاط الصحفي في المهجر[٥]، مما شجعه على تحرير مجلة "التهذيب" بعد عودته كما استفاد من تواجده هناك في تعلم الإنجليزية.

---

(١) يقول د. المقالح " الإخوان المسلمون الذين وجد عندهم الشعور بالرابطة القومية فتوجه إليهم لتتبلور فيه شخصية الكاتب الإسلامي" (علي احمد باكثير رائد التحديث – ص ٥١) .

(٢) انظر: علي احمد باكثير "حياته وشعره الوطني والإسلامي –ص٧٨.

(٣) انظر: فن القصة عند الكاتب الإسلامي الكبير علي أحمد باكثير – ص ١١.

(٤) كتب ديوانه: باكورة الشعر في هذه الفترة. وانظر في تأثير هذه الفترة التي قضاها في إندونيسيا: الحكمة، ع ١٦٢، السنة ١٩يوليو ١٩٨٩م، مقال: علي احمد باكثير بين الرفض والاغتراب: حسين سالم بأ صديق (جـ٢) .

(٥) انظر في النشاط الصحفي الذي كان يسود المهجر الاندونيسي في تلك الفترة: –الفكر والثقافة في التاريخ الحضرمي: سعيد عوض باوزير، ص– ١٩٦، ط١/٣٨١هـ /١٩٦١م. – الصحافة اليمنية قبل ثورة ٢٦سبتمبر ١٩٦٢م: علوي عبد الله طاهر ص– ١٨٧، منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية – الكويت / ط١/ ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.

وفي "اليمن" يقضي باكثير أهم جزء من عمره، واستفاد من تنقله في مختلف البيئات المحلية (سيئون – المكلا– عدن –.....) وظهر تأثير البيئة اليمنية في العادات والسلوك، والقيم والاتجاهات التي اصطبغت بها شخصية باكثير، وصحبته حتى آخر مشوار حياته. ومن "عدن" يذهب لزيارة بلدان الساحل الشرقي لأفريقيا (الصومال – جيبوتي – أثيوبيا) ويحتك بشعوبها وثقافاتها.[١] وإذ ينتقل إلى البيئة الجديدة في ربوع الحرمين تظهر ملامح تكوينه الروحي والإيماني، وما "نظام البردة"[٢] إلا ثمرة من ثمار هذا التكوين

القسم الثاني: في مصر من سن (٢٤– ٥٩) (١٩٣٤– ١٩٦٩م)، تأثر باكثير بالبيئة المصرية، في زيادة معارفه، واتساع آفاق تفكيره وتنوع قراءاته[٣] البيئة المصرية بمختلف مكوناتها: القهاوي، الكازينوهات، الحدائق والمنتزهات، والنيل وضفافه، وهناك الجامعات، ودور الكتب، وشركات الطباعة، هناك الاحتكاك السياسي، والحدود الفلسطينية، وزعامة الأمة العربية، والمواجهة مع الاستعمار والصهيونية. هناك: مجامع اللغة والبحث العلمي، والقيادات العلمية والدينية، والجماعات الإسلامية، والأحزاب السياسية... وكل ذاك جعل باكثير باكثيرا.[٤]

ومن مصر تحرك باكثير للتعرف على بيئات كثر: ذهب إلى فلسطين وزار قطاع غزة (١٩٦٢م)[٥]، وزار سوريا والعراق والكويت (١٩٦٩م)[٦] وزار تركيا[٧]، وزار الاتحاد السوفيتي[٨] ورمانيا وبولندا وتشيكوسلوفاكيا (١٩٥٦م)، وزار فرنسا (١٩٤٥)[٩]

---

(١) انظر: الحكمة، ع ١٣٠، السنة ١٦ يونيو ١٩٨٦م – اليمن – ص ٩٩.

(٢) دخل المملكة عام ١٩٣٣م. ونشرت صحيفة "صوت الحجاز " نبا وصوله اليوم الثاني، ع ١٥/ ١٢/ ١٣٥١هـ، الموافق ١٠/ ٤/ ١٩٣٣م. أما "نظام البردة " فهي قصيدة شعرية تقع في (٢٥٦) بيتا، كتبها مع وحي " البردة" للبوصيري و" نهج البردة "لشوقي، وذلك عند زيارته للمسجد النبوي.

(٣) انظر: مع علي احمد باكثير – ص ٤٥، ٦٥.

(٤) حتى قال عن ذلك الدكتور المقالح: باكثير + مصر= إبداع (انظر: علي أحمد باكثير رائد التحديث–ص٥٧).

(٥) انظر: علي احمد باكثير.. . العطاء والجزاء – ص ٢٣.

(٦) حين شارك في مهرجان الشعر في العراق.انظر: علي أحمد باكثير في مرآةعصره – ص ٨٠.

(٧) انظر: شعراء الدعوة الإسلامية: احمد الجدع وحسني أدهم جرار – ص ٣٥، مؤسسة الرسالة – بيروت، لبنان، ط٥/ ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.

(٨) بدعوة من اتحاد كتاب رومانيا والاتحاد السوفيتي.(انظر شعراء اليمن المعاصرون – ص ٢٢٧) .

(٩) في بعثة حرة واطلع علي اللغة والأدب الفرنسي. انظر: علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي – ص٨٢.

وبريطانيا (١٩٦٩م)[١]، وألمانيا وإيطاليا وطشقند (١٩٥٨م)[٢]. كل هذا- ولاشك - سيكون شبكة من المدخلات، تصب كلها في فكر وعقل باكثير.

(جـ) حياته العاطفية والأسرية:

قيل إن الألم طريق الإبداع[٣]، وباكثير عاش وعايش لذة الألم ومرارته، فقد اكتوى بحره وقره ومر بصحاراه وقحله، واجتوى بشكواه وشجواه، إن المتتبع لمشوار حياة باكثير – لا يجد إلا زواجا يتبعه طلاق، وحياة يتبعها موت، ولقاء يعقبه افتراق، وفرحة تحرقها ترحة، وكلها متتابعة متناغمة كأنما خلقت توائم توائم. كل هذا شكل منعطفا في حياة باكثير، إذ حولها إلى تراجيديا مريرة، فصولها: الحزن- الفراق – الوفاة – المرض- الغرق.....الخ.

وتبدأ أولى منعطفات حياته في مرحلة الشباب، ذلك حين رغب في استكمال نصف دينه، وفوجئ بالرفض من قبل والد الفتاة، بحجة صغر سنها، وهناك يخوض مشهدا من معركة مريرة كلفته معاناة انتظار ومحاججة وأسفارا إلي إندونيسيا، عامين من الترقب، وزواجا خفيا، وطلاقا[٤]، حتى استطاع أن ينال "نور" ويتزوجها. لكنها ما لبثت أن أصيبت بمرض الحمى مما تطلب ابتعاده عنها. وطال مرضها وهو يجوب المكتبات، ثم لم تلبث أن توفيت[٥] وقد تركت له طفلة أسماها "خديجة" لم تلبث خلاف أمها إلا قليلا، إذ غرقت في بركة ماء ولحقت بأمها.[٦]

---

(١) زار لندن، وقابل المستشرق " سرجنت" أستاذ في جامعة كمبردج.(انظر: مقال شوقي السكرى: أيام مع باكثير في لندن، من كتاب: علي أحمد باكثير في مرآة عصره – ص ١٣٠.

(٢) حين مثل مصر في مؤتمر كتاب أسيا وأفريقيا الأول الذي عقد في طشقند. (انظر المرجع السابق – ص ١٤) وقد زار طشقند وألمانيا والنمسا وبولندا وإيطاليا وتشيكوسلوفاكيا في رحلة واحدة (انظر: جريدة البلاد، ع١ ١٠٠٨الخميس ٢٦/٧/ ١٤١٢هـ - ٣٠/ ١/ ١٩٩٢م –الرياض) .

(٣) انظر: النقد الأدبي الحديث: د. أحمد سيد محمد – ص ٢٠ كلية التربية- جامعة عين شمس- القاهرة (د.ت)

(٤) طلب منه والد نور أن ينتظر عامين، وطال عليه الأمر فتزوج فتاة أسمها سلامة آل شيبان، سرا في انتظار انقضاء العامين، وطلقها بعد ستة أشهر. (من مقابلة مع أحمد عبد القادر باكثير في سيئون ١٢/٤/ ١٩٩٥م) .

(٥) توفيت عام ١٣٥١هـ، (انظر: علي أحمد باكثير رائد التحديث – ص ٨٣) .

(٦) انظر: المرجع السابق – ص ١٩.

مشاهد أخرى من الآلام، أعمقها وأظهرها: موت أبيه، الذي وافته المنية أثناء زيارته لليمن[١]، وإذ لم ينته من فجيعته بأبيه، يفجع بأخيه "عبد القادر"[٢]، ثم لحق به أخوه الأخر "محمد"[٣] وهكذا تدركهم زوجة أبيه.[٤] أثمرت هذه المآسي فواجع في نفس باكثير فظلت محفورة في خلده، يزفرها أنفاسا إبداعية، كل ما حن أو ذكر.[٥]

(د) معاركه السياسية والأدبية:

ثلاثة مواقع أدار باكثير فيها معاركة: "سيئون –إندونيسيا –مصر "بدأ تغييرا في "سيئون" إصلاحيا في "إندونيسيا"، وانتهى في "مصر" إلى استخدام الفن أداة للمعركة. فمع تفتح وعيه على أوضاع مجتمعه "سيئون"، بدأ يتكون لديه هم، ثم ارتقى إلى مشكلة، وأخيرا يتحول إلى قضية، فينذر نفسه لها، يقول: "كلنا يعلم أن في حضرموت بدعا في الدين يجب أن تنكر وتزال ما في ذلك شك، وأن فيها جهلا يجب أن ينار بمصباح العلم ما في ذلك مرية، وأن فيها جمودا يجب أن يدك صرحه، وأن فيها امتيازات أدبية وحقوقية للعلويين – ولغيرهم أيضا، يجب أن تبطل، وأن فيها عادات سيئة يجب أن تصلح، وأن فيها فوضى وقطعا للسبل وسفكا للدماء من طبقة القبائل يجب أن يفكر في إصلاحها، والضرب على أيدي المفسدين، هذه أمور تراها العين، وتسمعها الأذن، وتلمسها اليد يجب علي الشعب الحضرمي أن يتعاون على إصلاحها".[٦]

أمام كل هذه المفاسد والمنكرات كان لابد لتلميذ جيل المجددين المصلحين –أن يقول كلمته. ومن ثم أوضح موقفة من كل هذه القضايا، لم يهادن ولم يتهاون، لم يجامل ولم يتخوف. خاض معاركه مع الجهل، فتسلم مدرسة "النهضة" وأدارها إدارة عصرية،

---

(١) عام ١٣٤٣هـ / ١٩٢٤م.(انظر: البنان المشير – ص ١٥٢) .
(٢) توفي في إندونيسيا عام ١٣٤٥هـ/١٩٦٢م.(انظر: المرجع السابق – ص ١٧٦) .
(٣) توفي في ١٥ شوال ١٣٤٩هـ / ١٩٣١م (انظر: المرجع السابق – ص٧٨)
(٤) انظر: البنان المشير – ص ٢٣٦.
(٥) أهدى زوجه" نور" مسرحيته الشعرية " همام "، كما أهداها ديوانه " صدى عدن " قائلاً: " إلي روح لا اسميها، لحقت بباريها وتركتني أرثيها وأبكيها في ألام أعانيها، وهموم أقاسيها، وهوة من اليأس أتردى فيها "أما إهداء "همام" فقد قال فيه: "إلى ملاكي الجميل الذي سبقني إلى عالم الخلود، وكلما ذكرته أوحى إلي"
(٦) همام أوفي بلاد الأحقاف – ص ١٨، وللتعرف على مستوى التخلف الذي كانت تعيشه حضرموت في ذلك التاريخ، انظر" – الفكر والثقافة في التاريخ الحضرمي: سعيد عوض باوزير، ط ١٣٨١هـ / ١٩٦١م. – الحكمة، ع ١٣٥، السنة ١٧، فبراير ١٩٨٧م – اليمن.

أدخل المناهج الحديثة، والرؤى العصرية، غرس في جيله المدنية والتحديث، وعلمهم الأناشيد والخطابة، وأقام الحفلات.[١] وأصدر مجلة "التهذيب" فأحيا عن طريقها الثقافة، ودعا فيها لإيجاد المكتبات العامة، ودور النشر والطباعة، ونشر المقالات النقدية والتاريخية.. الخ.[٢]

حارب التفرقة بين أبناء المجتمع، فدعا إلى حقوق المواطنة المتساوية، ودعا إلى تطهير الدين مما وسمه به جهلة الصوفية، ونادى بتعليم المرأة وحث على تطوير الزراعة، وميكنة الري. واجه باكثير كل هذه الأضداد بصراحة ووضوح، ودخل معها كلها في مواجهة شاملة، فكان أن اجتمعت عليه كل القوى، وتكالبت عليه كل الأضداد.

– شنوا عليه حملة شرسة في مدرسته: فالأناشيد حرام، والخطابة بدعة، والاحتفالات زندقة، وتعليم الفتاة كفر.

– وشنوا عليه حربا شعواء في صحيفته: فاتهموه بالخروج على الدين،[٣] وتكفير الفقهاء، وتجهيل العلماء، والتطاول على الشيوخ، فأوقفت الصحيفة.

– ووجه إليه السلاليون سهام الانتقاد، ورشقه الصوفيون بألسنة حداد، ودبروا له جميعهم المكائد والفتن فنهره الجاهل، وأشفق عليه العالم، ونصحه المحب.

ومن ثم دخل في أزمة اغترابية نفسية، عاضدتها أزمته العاطفية، فاندفع إلى الاغتراب المكاني هروبا من سيئون، وفرارا إلى عدن.[٤] أما في "إندونيسيا" (٢٧–١٩٢٨): فبالرغم من خوضه فيها معركة الصراع بين الإرشاديين والعلويين إلا أن معركته هذه لم تكن بعنف معاركة في سيئون. صحيح أنه انتمى للإرشاديين إلا انه اتخذ نهجا معتدلا في الصراع، لم يتعصب في عدائه ضد العلويين، بل أنكر عليهم تميزهم، وأنكر على بعض الإرشاديين غلوهم في العداء.[٥]

---

(١) انظر: التهذيب، ع ١، السنة الأولى، ١ شعبان ١٣٤٩هـ، المطبعة السلفية – القاهرة.

(٢) انظر: المرجع السابع، العشرة الأعداد.

(٣) انظر: الصحوة، ٢٣شعبان ١٤١٧هـ ٢ يناير ١٩٩٧م، (مقال لعبد الغني المقر مي) .

(٤) خرج من سيئون عام ١٩٣٢م، متجها إلى عدن، وذكر سبب ذلك بأنه تم نتيجة لما واجهه من عنت بسبب ثورته على الأوضاع آنذاك " مضافا إلى ذلك كله أزمة نفسية أليمة من جزاء وفاة شخص عزيز على هو زوجي الأولى التي اختطفها الموت وهي في بواكير الشباب.(فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: علي احمد باكثير – ص ٦، دار المعرفة – القاهرة، ط٢ / ١٩٦٤م)

(٥) انظر: همام – ص ١٤

وأخيرا في مصر[١] التي أعطته وأحبطته، ومنحته ومنعته، ورفعته ووضعته، يخوض معركة فاصلة: كان فيها مجده وفيها لحده. إنه يخوضها في غير بيئته، ثم هو يخوضها بين عمالقة الثقافة العربية. وإذ يتغلب باكثير على الجانب الذاتي في المعركة (الاغتراب) فيندمج في المجتمع المصري، ويبدع له، ويرتبط وجدانيا وتاريخيا به – فإنه أخفق في معركته الأخيرة، معركته الإبداعية. إنه صراع من نوع خفي حينا، ظاهر أحيانا أخرى. صحيح أنه تمكن من لصق اسمه في لوحة العظماء، وكافح كثيرا من أجل ذاك، إلا أنه في الأخير– سقط شهيدا، ودفع حياته ثمنا لهذا الصمود والصعود. بدأ باكثير يخوض معركته في إطار استراتيجية " الانتشار "فكتب في الصحف والمجلات إبداعه الشعري والنثري، وراسل الصحف والمجلات العالمية، وناور في إطار هذه الاستراتجية، فكتب في الصحف الإسلامية، والأدبية، والعامة. ومثلت مسرحياته في مسارح عدة، وقررت قصصه ومسرحياته في المدارس، وأنشد طلبة المدارس أناشيده، وصار اسم باكثير لامعا مضيئا في كل مكان[٢]، بألوان عدة، وخطوط متنوعة، مما فوت على مناوئيه ومنافسيه فرصة احتوائه وضربه. ويصير اسم باكثير ظاهرا في الساحة الأدبية، ومن ثم يبدأ مناوئوه شن هجماتهم المضادة في إطار اتجاهين:

الأول: التجاهل الثاني: المواجهة

بدءوا في الأول: يتجاهلون إبداعه، يستولون على أعماله، ولا ينسبون أعماله إليه، ويحذفون اسمه من الإعلانات الخاصة بمسرحياته، وألقيت أعماله المطبوعة في المخازن العامة، وألغي نشرها.[٣] ثم لجئوا في الثاني –إلى شن الحرب الشاملة عليه، وجها لوجه، فكالوا له التهم، ونعتوه بأنه علي إسلامستان، ورفعوا اسمه للرئيس عبد

---

(١) وصل مصر عام ١٩٣٤.

(٢) انظر دراسات في الأدب المسرحي: د. عبد المرضي زكريا خالد – ص ٩٢، كلية التربية – جامعة عين شمس – القاهرة.

و: روايات علي أحمد باكثير التاريخية: أبو بكر البابكري – ص ٦، رسالة ماجستير، ١٩٩٤م، قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة صنعاء.

و: علي احمد باكثير شاعرا غنائيا– ص ٣٣.

و: الأربعاء ٦ ربيع الأول ١٤١٦هـ ٢أغسطس١٩٩٥م (ملحق جريدة المدينة ضمن ملف خاص عن باكثير).

و: شعراء اليمن المعاصرون: هلال ناجي – ص ٢٢٧، مؤسسة المعارف – بيروت، ط ١/١٩٦٦م.

(٣) انظر: المجتمع، ع ٧٨١ السنة ١٧، ٢٨ذو الحجة ١٤٠٦هـ / ٢سبتمبر ١٩٨٦م، الكويت –ص٤٤.

الناصر ضمن قائمة المطلوب اعتقالهم من الإخوان المسلمين مع سيد قطب وغيره، أغلقوا في وجهه المسرح القومي، حذفوا اسمه من دراساتهم النقدية والمسرحية، هاجموا أعماله المسرحية واتهموه بالسلفية.(١)

ضاق باكثير من الطوق المضروب عليه، فغادر "القاهرة" إلى مصيفه في "رأس البر" يقرأ ما يكتبه مناوئوه عن مسرحيته "حبل الغسيل" التي تآمروا عليها في ساحة العرض، وشنوا عليه حملة شعواء في الصحافة بغية إسقاط نجمه، ودون أن تتاح له فرصة للدفاع. لم يستطع باكثير تحمل كل ذلك الظلم، فأصيب بنوبة قلبية، وجاءه طبيبه ليبلغه بأن عليه أن يرتاح، وان يبتعد قدر الإمكان عن مصادر التوتر والانفعال، وفكر أن يخرج خارج "مصر" وجاءته عروض للعمل من الكويت ولندن وبيروت، واليمن....(٢) واختار الخروج إلى اليمن قائلا " سأهاجر إلى بلادي، لأن أكون راعي غنم في حضرموت خير لي من هذا الصمت المميت في القاهرة"(٣) وفي مايو ١٩٦٨م يطير إلى وطنه "اليمن، لكنه لا يلبث أن يعود منها وهو يقول:

"أنا لم أذبح في مصر، بل ذبحت في كل مكان".(٤)

ويظل السؤال الأخير:

هل نال باكثير ما يستحق من التقدير؟

أما الدكتور المقالح فيرد بالإيجاب: نعم.. نال باكثير ما يستحق من التقدير، لم لا وقد " منحته مصر أكبر جائزة أدبية هي جائزة الدولة التقديرية شأنه شأن نجيب محفوظ، وطه حسين، وتوفيق الحكيم".(٥)

لكن الدكتور "حميد" لا يزال رافعا عقيرته يدعو للانتصار لبا كثير ولرفع الظلم عنه.(٦) وبتتبع ما حصل باكثير من جوائز، وما حصده من أوسمة يظهر أن باكثير قد

---

(١) انظر: الأربعاء (ملحق جريدة المدينة) ٢٠ ربيع الأول ١٤١٦ هـ /١٦ أغسطس ١٩٩٥م.
(٢) انظر: فن القصة عند الكاتب الإسلامي الكبير علي احمد باكثير ص ٣٢.
(٣) الشرق الأوسط، ع ٨٥٣٢، ١٩٩٤/١١/١٦م.
(٤) من محاضرة الدكتور حميد في مهرجان باكثير ١٩٩٥م- المركز الثقافي – صنعاء.
(٥) انظر: الوسط، ع ١٢، ٤٠/ ١١/ ٩٢م.
(٦) انظر: كتابه علي احمد باكثير في مرآة عصره، فقد حوى مقالات من مثل:
– مأساة باكثير في محكمة الضمير الأدبي – لم ينل باكثير ما يستحق من التقدير.
– باكثير المفترى عليه. – لماذا ظلمنا باكثير.. . وغيرها كثير.

حصل ما لم يستطع أي أديب عربي الحصول عليه من التقدير.

هذه جوائز حصدها:

١- ١٩٤٠: نالت "أخناتون " جائزة المباراة الأدبية للفرقة القومية.(١)

٢- ١٩٤٣: نال جائزة وزارة الشئون الاجتماعية عن سر الحاكم بأمر الله.(٢)

٣- ١٩٤٤: نال الجائزة نفسها عن مسرحية " السلسلة والغفران".(٣)

٤- ١٩٤٥: فازت قصته " وا إسلاماه " بجائزة وزارة المعارف.(٤)

٥- ١٩٤٧: شارك في مسابقة وزارة الشئون الاجتماعية في الرواية في ست روايات فحصد جائزتين من ست جوائز من بين (٥٠٠) متسابق.(٥)

٦- ١٩٥٠: حصل على جائزة وزارة الشئون الاجتماعية عن مسرحية " أبودلامة" حتى قيل أن جائزة وزارة الشئون الاجتماعية أنشئت لباكثير.(٦)

٧- حصلت روايته "سلامة القس" على جائزة قوت القلوب الأدبية مع (راد وبيس) لنجيب محفوظ.(٧)

٨ - ١٩٦٠: حصل على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب عن مسرحية "دار ابن لقمان" والتي أقامها المجلس تخليدا لذكرى انتصار الشعب على حملة لويس التاسع.

٩- ١٩٦٢: سلمه الرئيس عبد الناصر جائزة الدولة التشجيعية عن مسرحيتة " هاروت ومارت".(٨)

١٠- ١٩٦١: اختيرت قصة "وا إسلاماه" للإنتاج السينمائي باللغتين العربية والإنجليزية.(٩)

١١- رشح لجائزة الدولة التقديرية.(١٠)

---

(١) الشرق الأوسط، ع ٢، ٥٨١٨/١١/٩٤م.

(٢) السابق.

(٣) الشرق الأوسط (مرجع سابق) فن القصة عند الكاتب الإسلامي الكبير على احمد با كثير –ص٢٩.

(٤) الشرق الأوسط (مرجع سابق) وعلى احمد باكثير في مراه عصره – ص ٤٦، ومقدار الجائزة (٣٠٠جنية)

(٥) فن القصة – ص ٢٩، وعلي احمد باكثير في مرآة عصره – ص ٤٦.

(٦) الشرق الأوسط (مرجع سابق) .

(٧) على احمد باكثير في مرآه عصره – ص ٤٨.

(٨) الشرق الأوسط ١٩، ٥٨٠٤/ ١٠/ ٩٤م، وفن النقد المسرحي: فؤاد دواره – ص ٣٧٤.

(٩) الشرارة، ع ٢٣، ٨/٦٥٣/ ١٩٨٩م– المكلا – حضرموت، وفن القصة –ص ٢٩.

(١٠) الشرق الأوسط، ع ١٩، ١٠/٥٨٠٤/ ٩٤م.

وأوسمة نالها:

١- ١٩٦٢: منحه الرئيس عبد الناصر وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى.[١] .

٢- ١٩٦٣: منح وسام عيد العلوم والفنون من الدرجة الأولى.[٢]

٣- ١٩٦٣: وفي السنة نفسها حصل على وسام عيد العلم، ووسام الشعر.[٣]

٤- ١٩٨٥: يمنحه رئيس الوزراء اليمني وسام الآداب والفنون في مهرجانه الذي أقيم بسيئون بلده.[٤]

٥- ١٩٩٨: يمنحه الرئيس على عبد الله صالح وسام الوحدة.[٥]

(هـ) وفاتـــــه:

في آخر أيامه كثرت معاناته من النوبات القلبية، وظهرت عليه حالات إغماء خفيفة، وكان يقول للعمودي (ربيبه) حينما يراه جزعا "لا تظن يا عمر أنني أخاف الموت، الحقيقة إنني أريد أعيش حتى أتم مشروعاتي الأدبية"[٦]، وكان صديقه د. عبده بدوي يحاول التخفيف عنه فيرد عليه قائلاً: "البركة فيكم، خلاص لم يعد في القوس منزع"[٧] .

وفي يوم الاثنين ١٠ نوفمبر ١٩٦٩م، يترجل فارس الكلمة، ويلقي بلجام الحرف، يمتطي النور، وينطلق بعيدا عن عالم الزيف لتتحقق له أكبر أمانيه في الموت، كما تحققت له أكبر أمانيه في الحياة: [٨]

ليت شعري إن يحن فيك حمامي
ترتوي من حبك العذب عظامي
أم يظل الدهر لهفي وأواميي

---

(١) الشرق الأوسط ع ٢، ٥٨١٨ /١١/٩٤م.
(٢) الادبية (مرجع سابق)
(٣) الشرق الأوسط، ع، ١٩، ٥٨٠٤/١٠/٩٤، والأدبي(مرجع سابق)
(٤) الشرق الأوسط (المرجع السابق)
(٥) الثورة (مرجع سابق)، والبلاد (مرجع سابق) .
(٦) الشرق الأوسط، ع ١٦، ٥٨٣٢/١١/٩٤م.
(٧) وثائق مهرجان باكثير – ص ٨١، ٨٥.
(٨) عمل له عزاء في مصر والسعودية واليمن، انظر:
– وثائق مهرجان باكثير – ص ٨١، ٨٥.
– فن القصة عند الكاتب الإسلامي الكبير على احمد باكثير – ص ٣٣، ٣٤.
– مع على احمد باكثير – ص ٦٨-٩٥.

آه إن طـــال بواديـــك منـــامي
هـــل تـــضمين رفـــاتى بحنـــان

مات باكثير، ودفن في مقابر زوجه المصرية بالإمام الـشافعي، وبـدأ ضـجيج الصحف وصريخ المجلات، وصياح الأدباء، ونحيب الشعراء، ومراسيم العزاء، ينعون باكثير، ويترحمون عليه ويتأسفون على ظلامته: "وهل يستطيع كل حملة الأقلام فـي العالم أن ينصفوا أديبا واحدا مات مظلوماً واختنق بدموع الإبداع المهضوم، وقـضى نحبه بدخان الحصار المتصاعد من حريق القيم والمعاني النبيلة" [1] .

(و) نتاجه الأدبي والفني

أ- نتاجه المسرحي:

يمكن تقسيم هذا النتاج إلى أقسام:

القسم الأول: المسرح السياسي.

ونلاحظ اختلاف الباحثين فيه، وسنحاول تلمس الطريق الصحيح للوصـول إلـى إحصاء أدق لنتاج باكثير في المسرح السياسي وعلى النحو التالي:

أ – مسرحيات سياسية عامة:

١-مسمار جحا: كتبها عام ١٩٥١م في الاستعمار الانجليزي.
٢-امبراطورية في المزاد: في السخرية من بريطانيا.
٣-عودة الفردوس: في استقلال اندونيسيا وتصوير كفاحها الوطني.
٤-عمر المختار: لتصوير الكفاح الوطني الليبي ضد المستعمر البريطاني.
٥-الزعيم الأوحد: (١٩٥٩) في فضح نظام وممارسات عبد الكريم قاسم.
٦-لباس العفة: (١٩٦٦) كتبها في(بورقيبة) حين دعا للاعتراف بإسرائيل.
٧-الفلاح الفصيح: تعالج ظلم الحكام لشعوبهم.
٨-الدودة والثعبان.
٩-أحلام نابليون.
١٠-مأساة زينب.

ثلاثية كتبها في إبراز مساوئ الحملة الفرنسية **على مصر.**

---

(١) من مقال: البحث عن على احمد باكثير: د. عبد العزيز المقالح، مجلـة الحكمـة، ع ١١٤، الـسنة ١٤سبتمبر ١٩٨٤/ – اليمن.

١١- حبل الغسيل: كتبها في مهاجمة الانتهازيين

١٢- السكرتير الأمين (١)
١٣- نقود تنتقم. (٢)
١٤- الصرح الشامخ (٣)
١٥- نشيد المار سيلبيز (٤)
١٦- ليله (١٥) مايو (٥)
١٧- بين أطلال ألبانيا (٦)
١٨- حفلة التكريم الكبرى (٧)
١٩- رئيس وزراء أم سائق سيارة (٨)
٢٠- اللهم حوالينا ولا علينا (٩)
٢١- المقراض (١٠)

وردت هذه المسرحيات العشر في كتاب واحد أصدره باكثير باسم "مسرح السياسية "

ب - مسرحيات سياسية خاصة بالقضية الفلسطينية:

٢٢ / ١ - شيلوك الجديد: (١٩٤٤) وتوقع فيها قيام دولة اليهود في فلسطين.

٢٣ / ٢ - التوراة الضائعة: (١٩٦٧) وافتراض فيها نهاية إسرائيل بالحصار الاقتصادي من قبل الدول العربية

٢٤ / ٣ - شعب الله المختار: وينهي إسرائيل فيها بالمقاومة المسلحة.

٢٥ / ٤ - إله إسرائيل.

٢٦ / ٥ - سفر الخروج الأخير.

٢٧ / ٦ - راشيل والثلاثة الكبار (١)
٢٨ / ٧ - معجزة إسرائيل (٢)
٢٩ / ٨ - دولة تتسول (٣)
٣٠ / ٩ - في بلاد العم سام (٤)
٣١ / ١٠ - في سبيل إسرائيل (٥)
٣٢ / ١١ - في جحيم القتال (٦)

نشرها في جريدة الإخوان المسلمين بين عامي (٤٥ - ١٩٤٨ م) عدا رقم (١)، (٢) فهما في مسرح السياسة.

ج - (٣٣-٦٦) بقية المسرحيات التي نشرت في جريدة الإخوان المسلمين بين عامي (٤٥- ١٩٤٨) . حيث ورد أن عدد المسرحيات السياسية التى كتبها بلغت زهاء خمسين مسرحية كما ورد في مقدمة مسرح السياسية.

القسم الثاني: المسرح الإسلامي والتاريخي.

١- إبراهيم باشا
٢- أبو دلامة صدرت عن مكتبة مصر – القاهرة (د. ت)
٣ – دار ابن لقمان
٤ – حرب البسوس
٥ – اللقاء العظيم

ملحمـــة عمـــر:

٦ – على أسوار دمشق (١)
٧ – معركة الجسر (٢)
٨ – كسرى وقيصر (٣)
٩- أبطال اليرموك (٤)
١٠ – تراب من أرض فارس (٥)
١١ – رستم (٦)
١٢ – أبطال القادسية (٧)
١٣ – مقاليد بيت المقدس (٨)
١٤ – صلاة في الإيوان (٩)
١٥ – مكيدة من هرقل (١٠)
١٦ – عمر وخالد (١١)
١٧ – سر المقوقس (١٢)
١٨ – عام الرمادة (١٣)
١٩ – حديث الهرمزان (١٤)
٢٠ – شطا وأرمانوسة (١٥)
٢١ – الولاة والراعية (١٦)
٢٢ – فتح الفتوح (١٧)
٢٣ – القوي الأمين (١٨)
٢٤ – غروب الشمس (١٩)

٢٥ – هكذا لقي الله عمر..... . (١)
٢٦ – البيت العتيق (٢)
٢٧ – المشرك الأول (٣)
٢٨ – أصحاب الغار (٤)
٢٩ – الحائط القصير (٥)
٣٠ – جار أبي حنيفة (٦)
٣١ – إمام عظيم (٧)
٣٢ – الإمام الشجاع
٣٣ – الفرعون الموعود
٣٤ – هانيبال (من التاريخ القديم للمغرب)
٣٥ – هلك المتنطعون
٣٦ – زوجتان صالحتان
٣٧ – وادي السباع
٣٨ – كلمة الحق
٣٩ – قصر في الجنة
٤٠ – تحفة
٤١ – أنفقوا مما تحبون
٤٢ – كسوة العيد
٤٣ – يوم الوشاح
٤٤ – الرزق الحلال
٤٥ – النصيحة
٤٦ – أفضل العمل
٤٧ – ثلاثون ألف دينار
٤٨ – في خيمة المتنبي
٤٩ – قضية أهل الربع
٥٠ – زهرة الوادي
٥١ – الخمار الأسود
٥٢ – ثلاثة أيام مع رهين المحبسين

صدرت السبع المسرحيات هذه في كتاب " هكذا لقي الله عمر " طبع مكتبة مصر ـ القاهرة

القسم الثالث: المسرح الاجتماعي

١- جلفدان هانم
٢- الدنيا فوضي
٣- الدكتور حازم
٤- السلسلة والغفران
٥- قطط وفئران

القسم الرابع: المسرح النفسي والأسطوري

١- مأساة أوديب (١٩٤٩م)
٢- سر شهرزاد (-)
٣- سر الحاكم بأمر الله (-)
٤- أوزوريس (١٩٥٩)
٥- الفرعون الموعود (١٩٤٣)
٦- هاروت وماروت (١٩٦٢)
٧- فاوست الجديد (-)

القسم الخامس: المسرحيات الشعرية

أ- مسرحيات شعرية بالشعر العمودي:

١- همام (١٩٣٣): كتبها في الطائف ونشرها في مصر عام (١٩٣٤)، وهي أول مسرحية عربية في الجزيرة.
٢- الليلة الثانية عشر (١٩٣٦): ترجمة لرواية شكسبير نشرها في مجلة الرسالة عام ٣٦م تباعا
٣- الأوبرا "قصر الهودج": مسرحية غنائية تحكي قصة ابن مياح وابنة عمه سلمى.
٤- الشاعر والربيع: ويوجد إلى جانبها مسرحيات شعرية أخرى.
٥- عاشق من حضرموت: استوحاها من زيارته الأخيرة لحضرموت، وهي من التراث الشعبي الحضرمي عن "ابن زامل" الذي أحب فتاة حتى الموت

ب) بالشعر الحر:

٦- روميو وجولييت (١٩٣٦): ترجمها عن شكسبير بالشعر الحر واستخدام فيها البحور التالية: الكامل -الرمل - المتدارك- المتقارب

٧ – أخناتون ونفرتيتى (١٩٣٨): من التراث التاريخي الفرعوني، نظمها بالشعر الحر من بحر المتدارك

٨ – الوطن الأكبر: تدور أحداثها في الحجاز وتصور المقامة النجدية لجيش إبراهيم باشا

جـ) أوبريت:

٩– شادية الإسلام (الشيماء): مسرحية شعرية / نثرية، غنائية.

١٠– البيرق النبوي يقول يحي حقي: إن لباكثير عملا يحمل اسم " أوبريت البريق النبوي " لكنه مجهول. (انظر: على أحمد باكثير في مرآة عصره –ص٧٠)

ب) الروايات والقصص

١– سلامة القس (١٩٤٤): كتبها في المنصورة وكانت بعنوان " بلبل الحجاز " ثم أسماها "سلامة القس".

٢– وا إسلاماه (١٩٤٥): عارضت ماكتبه جرجي زيدان عن الأمير قطز.

٣– ليلة النهر (١٩٤٦): رواية اجتماعية تصور قصة حياة الموسيقار فؤاد حلمي.

٤– الثائر الأحمر (١٩٤٩): نقد بها النظام الرأسمالي والاشتراكي.

٥– سيرة شجاع (١٩٥٥): أهداها لعبد الناصر.

٦– الفارس الجميل (١٩٦٥) .

٧– عودة المشتاق (تاريخية): تدور حول حب أبي بكر بن عبد الرحمن لزوجه صالحة التي تزوجها بعد حب ويأس ثم رحل طالباً للرزق لكنه لم يلبث أن عاد من منتصف الطريق شوقا لصالحة.

٨– بين واشنطن والرياض: قصة على شكل رسائل متبادلة بين الرئيس الأمريكي والملك عبد العزيز فيما يخص القضية الفلسطينية.

٩– القوة الثالثة (خيالية): وردت في ملاحق كتاب الدكتور المقالح: على أحمد باكثير رائد التحديث.

جـ– دواوين شعرية

توزع شعر باكثير في خمسة أمكنة رئيسية:

١– إندونيسيا وسنغافورا ٢ – حضرموت

٣ – عدن والصومال والحبشة ٤ – الحجاز

٥ – مصر

ترتبت عليها خمسة أزمنة:

١) ٢٧ – ١٩٢٨م ٢) ٢٣–١٩٣٢م

٣) ٣٢–١٩٣٣ ٤) ٣٣–١٩٣٤م

٥) ٣٤–١٩٦٩م

ومن حسن الحظ أن قام باكثير بجمع أشعاره في المرحلتين الأوليين، ووضع لهما عنوانيين:

١– باكورة الشعر (في أندونيسيا وسنغافورا)

٢– أزهار الربى (في حضرموت)

ونسخهما، وترك نسخة في حضرموت، ونسختين في مصر، وظل الديوانان حبيسين حتى جاء الوارث "حميد" فأخرجهما إلى النور عام (١٩٨٧م) في ديوان أسماه: (أزهار الربي في شعر الصبا)

يبقى شعر المرحلة الثالثة والرابعة: وهما الديوانان المخطوطان: [١]

* صدى عدن * أنفاس الحجاز

فبما يظل شعر باكثير في مصر –وهو أكثر شعره– مشكلة يعاني منها الباحثون، ذلك أن شعره في مصر – زمنيا يعد الأكثر–. مشكلة شعر باكثير في المرحلة المصرية أن باكثير لم يقم بجمع شعره كما جمع شعر المراحل السابقة، بل نجد شعره موزعا في المجلات والصحف المصرية والعربية. نشر باكثير شعره في المرحلة المصرية في:

أبولو –الرسالة– الإخوان المسلمين –الدعوة– الوادي– المعرفة– الفتح– الثقافة – الرسالة الجديدة – الأسبوع – المنار – الأهرام – الجديد الأردنية – العلم المغربية – الأقلام العراقية – وقافلة الزيت....وغيرها.

كل هذا الكم من التشتت يجعل المرحلة المصرية أصعب المراحل وقد حاول الباحث القيام بهذا الجهد الشاق، واستطاع بعد جهد جهيد

أن يخرج من هذا الشعر بحصيلة مقدارها (٨٢) قصيدة جمعت في ديوان: (المجموع من شعر باكثير المنشور).

---

(١) تولى د. محمد أبو بكر حميد إخراجهما إلى المطبعة أخيراً.

يبقى من شعر باكثير قصيدتان في ديوانين:

* نظام البردة * نكون أو لا نكون

وبهذا تصير دواوين شعره التي ظهرت حتى الآن:

١- أزهار الربى في شعر الصبا (مطبوع)
٢- صدى عدن (مخطوط)
٣- أنفاس الحجاز (مخطوط)
٤- المجموع من شعر باكثير المنشور (مخطوط)
٥- نظام البردة (مطبوع)
٦- نكون أو لا نكون (مخطوط)

* * *

الباب الأول

الـــرؤيـــة

- الشعر الذاتي
- الشعر السياسي
- الشعر الاجتماعي

الفصل الأول
الشعر الذاتي

(أ) الفخر والاعتزاز
(ب) الاغتراب والحنين
(ج) الحزن في شعر باكثير
(د) الموت في شعر باكثير
(هـ) الغزل

الفخر والاعتزاز

فخر باكثير يدور حول أربعة محاور: "نفسه –قبيلته –أسرته –محافظة (حضرموت) وأهلها "

هذا فخره بنفسه: (١)

أنا النهر الليلي فيما أرومه ... من المجد لا آلو ابتكاراً وإدلاجا
ومن يك من آل امرئ القيس فليكن ... له المجد من تيجان آبائه تاجا|

وهذا فخره بقبيلته "كندة": (٢)

أين تلك الملوك من كندة الصيد ... أباة الثوى بأرض الهوان

وهذا فخره بأسرته "آل باكثير" (٣):

نحن الجواهر في الأنام وبيتنا ... بيت العلا والمجد بحر عمان

و: (٤)

من آل أبي كثير من سلالات ... أقيال لهم مجد قدام
فهم في جاهليتهم ملوك ... وفي الإسلام أعلام عظام

وهذا فخره بمحافظة "حضرموت" وأهلها: (٥)

وإن لنا مواهب سامیات ... "بني الأحقاف " أدهشت القرونا
ولو ثقفت يوماً حضرمياً ... لجاءك آيةً في النابغينا

-أ-

باكثير ليس بدعاً بين الشعراء في هذا المضمار، فالفخر " من أدل فنون الأدب

---

(١) أزهار الربى – ص ٥٥.
(٢) السابق – ص ٢٦٩.
(٣) السابق – ص ٢٢٧.
(٤) السابق – ص ١٠٣ ومثلها قوله: فروع الملوك من آل أبي كثير أولى المجد والنائل (أزهار الربى – ص ٢٠٨)
(٥) صدى عدن – ص ٣٧ ومن هذا القبيل قوله: لولا جمود الحضرمي وجهله بلغت مواهبه به العيوقا (نفسه – ص ٣٢)

على فطرة الإنسان.. فهو صدى تطلع النفس إلى ذاتها "[١] وقد جال فيه عتاة الشعراء وصالوا، ابتداء من السموءل وعمرو بن كلثوم وعنترة، مروراً بالفرزدق وجرير والأخطل.. وصولاً إلى المتنبي وأبي فراس وبشار [٢] .

فلئن "فخر " باكثير فإنما هو انتهاج لسلف ومن هذه الوجهة لا غرابة، مكمن الغرابة يأتي من جهات أخرى:

أولها: أن باكثير واحد من الذين حاربوا التميز العرقي في مجتمعه، وأحد الداعين إلى المساواة بين أبناء المجتمع، وشن على المتخلفين من العلويين حرباً شعواء من خلال الجماعة التي انتمى إليها في المهجر (أندونيسيا) [٣]، وعلى صفحات منبره "مجلة التهذيب" في الداخل (محافظة حضرموت) [٤] .

ثانيها: أنه أحد شعراء قرن عالمية الثقافة، وتماهي الحدود، وذوبان الأجناس، والتواصل البشري الإنساني بين سكان العالم [٥] .

ثالثها: لأنه يعتبر أحد شعراء عصر الحزن العربي الذي يقول فيه الدكتور المقالح: "إنه في مجتمع يعج بالتناقض والمخلفات والحروب الأهلية الدامية لابد أن تطفح فيه نفس الشاعر بالأحزان"[٦] وظاهرة الأحزان هي الشائعة في شعر شعراء

---

(١) الفخر والحماسة: حنا الفاخوري – ص ٥، دار المعارف – القاهرة، ط٤.

(٢) ومنه قول السموءل: تعيرنا أنا قليل عديدنا فقلت لها إن الكرام قليل
وقول عمرو بن كلثوم: إذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدينا
وقول أبي فراس: وقدعلمت ربيعة بل نزار بأنا الرأس والناس الذنابي
وقول المتنبي: سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير من تسعى به قدم
الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

(٣) هي جماعة الإرشاد والتي ترأسها أحمد محمد السوركتي تأسست عام ١٩١٤ م (انظر الحكمة، ع ١٣٩، السنة ١٧، يونيو ١٩٨٧ – ص ٤٩، ٥٠، ٥٩)

(٤) انظر على احمد باكثير: عمر محمد باكثير – ص ٢٠، ٢١ دراسة عن مجلة "التهذيب" التي صدر أول أعدادها في شعبان ١٣٤٩ هـ.

(٥) وهو نفسه يقول في هذا الشأن " وكنت أمني نفسي أن أجيء إلى مصر يوماً من الأيام لأتزود بالأدب الأجنبي، فقد سمعت وقرأت طبعاً بالدراسات المترجمة مثل الفصول للعقاد وغيره، أن عند الإفرنج أدباً كبيراً عظيماً وأن الأدب لا يقتصر على الأدب العربي فقط، وأننا نعيش في القرن العشرين ولا يروينا الأدب العربي وحده لمن يريد أن يكون شاعراً بحق أو كاتباً بحق أو شيء من هذا القبيل " (اليمن الجديد، ع ١١، السنة ١٧، ربيع ثاني ١٤٠٩ هـ، نوفمبر ١٩٨٠ م، – ص ٤٥)

(٦) الشعر المعاصر في اليمن: د. عبد العزيز المقالح – ص ٣٦١، دار العودة، بيروت، ط ٢/ ١٩٧٨م.

هذا العصر[١]، ومن ثم وجد الشاعر الذاتي الهامس في المدرسة الرومانسية – التي نظن باكثير أحد منتسبيها – بعيداً عن الضجيج الخطابي المتمثل في الفخر والحماسة وغيرها، بل نجدهم يتخلصون من كل ما يبعدهم عن أجوائهم الهامسة وألمهم اللذيذ[٢] .

رابعها: باكثير طلب من أحد قادة الإصلاح الاجتماعي في عصره أن يكتب له مقالاً يذم به التمايز بين أفراد المجتمع الواحد فكتب له مقالاً فيه ذم مطلق لكل من يحاول أن يتميز عن أبناء مجتمعه بتسمية أو ملبس أو غيره[٣] .

خامسها: أليس ما أنه القائل منطلقاً من الرؤية الإسلامية للمساواة الإنسانية[٤]:

عز دين الإسلام قد جعل الناس سواء في شرعه المتسامي

لم يدع ميزة لزيد على عمرو ولا حارث على همام

---

(١) انظر على سبيل المثال: ظاهرة الحزن في شعر المقالح: عبد الباري طاهر، مجلة " اليمن الجديد " – ص ٤٣، ع رمضان ١٤٠٩ هـ/ إبريل ١٩٨٩م: و: الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين إسماعيل، فصل "ظاهرة الحزن في الشعر المعاصر، دار العودة – بيروت، ط ٣ / ١٩٨١ م. و: " ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة: سالم أحمد الحمداني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– جامعة الموصل، ط ١٩٨٠. و: " ظاهرة الحزن في شعر صلاح عبد الصبور " فصل من كتاب: دراسات في الشعر الحديث: د. عبده بدوي – ص ٢٧٥.

(٢) ومن ذلك هذا النموذج من شعر صلاح عبد الصبور:

ما كنت أبا الطيب ... ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى

ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب ... لأني لو قعدت بمحبسي لقضيت من سغب

ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل ... يناغيه مغنيه وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه

"ولكني تعذبت لكي أعرف معنى الحرف "

(الأعمال الكاملة: صلاح عبدالصبور – ص ٨٤٢، من قصيدة "من أنا "، دار العودة – بيروت)

(٣) هو الأمير شكيب أرسلان: ونشر مقاله هذا في افتتاحية مجلة الفتح، ع ٣٤٢، ١٣٥٢/١/٢ هـ، ونص المقال موجود في هامش ص ٣١، ديوان "صدى عدن " تعليقاً على قول باكثير:

تركوا الشعوب ولهوها بعلومها وعنوا بلفظة سيد تحقيقا

يتنازعون سيادة موهومة أترى السيادة أصبحت إبريقاً ؟

أهون بها لقباً سرى في الناس لم يستئن سكيراً ولا زنديقاً

(صدى عدن – ص ٣١ من قصيدة " لولا جمود الحضرمي")

(٤) همام – ص ١٩٩، وهو القائل أيضاً على لسان أحد العلويين:

فسيدرون أنني علوي تنتهي نسبتي لخير الأنام

غير أن الحمام أهون عندي من فخاري بالجد والأعمام

وإذاً، فباكثيركان يعي ويدرك بطلان فخر الإنسان على أخيه الإنسان، وينكر هذا التفاخر، ومع ذلك نجده يفخر. ومن ثم فلا مناص من تعليل هذا التناقض لدى باكثير بتأرجح موقفه بين القناعة والممارسة، بين النظرية والتطبيق.

-ب-

نأتي الآن للحديث عن فخره بقبيلته وأسرته:

وهنا ربما التمسنا له العذر لأسباب: منها أن فخره بقبيلته "كندة" وأسرته " آل أبي باكثير"، إنما كان نتاج المرحلة الأولى من حياته، إذ حواها ديوانه الأول " باكورة الشعر " وهو الشعر الذي قاله في بدء حياته الشعرية. كما يلاحظ أنه كان واقعاً – في تلك الفترة – تحت تأثير تلك الثقافة الموجهة (تعبئة) من قبل عمه وأستاذه صاحب "البنان المشير إلى علماء وفضلاء آل أبي باكثير"[١] تلك الثقافة التي غذت نوازع الاعتداد بالأسرة والقبيلة[٢] .

-جـ-

وإذا كان قد تناقض في الأولى (فخره بنفسه)، وقلد في الثانية (فخره بأسرته وقبيلته) ؛ فإنه قد وضح موقفه في الثالثة: حيث ظهرت عصبيته لمحافظته " حضرموت" وأبناء محافظته " الحضارمة " بشكل ملحوظ، شعراً ونثراً.[٣] وقد لمح الدكتور المقالح هذه "السمة الحضرمية " لدى باكثير وبررها له بأنه خانه التعبير[٤]، ودافع السقاف عن باكثير نافياً وجود أي عصبية في شعر باكثير[٥]، لكن البردوني يؤكد

---

(١) ترجم في مؤلفه: محمد محمد باكثير لأكثر من ستين شاعراً من أسرة "باكثير " على مدى تاريخ الأسرة المبتدئ من المائة السابعة بعد الهجرة (انظر التمهيد – ص ٢) .

(٢) بدافع هذه الثقافة الموجهة اتجه باكثير إلى كتابة مؤلفه: "شعراء حضرموت"، ونسخ ديوان قريبه الشاعر " عبدالصمد باكثير " من شعراء القرن الحادي عشر الهجري، انظر: مع علي احمد باكثير ص ١٢، ١٩)

(٣) ومن النثر قوله في مقدمة مجلته " التهذيب" " غاية الصحيفة تهذيب " الشعب الحضرمي"، وتنوير الناشئة، و...، ونقد العادات السيئة التي نخرت في جسم " الأمة الحضرمية " " (ع ١، شعبان ١٣٤٩ هـ) وقوله في مسرحية همام: " الشعب الحضرمي شعب عربي صميم، تجري في عروقه دماء قريش وهمدان وحمير وكندة ومذحج ..." (ص ١٣) وفي إهدائه لأحد أعماله: " والى "الشعب بالحضرمي " الذي أحبه وأعيش من أجله " (همام – ص ٧)

(٤) في كتابه: على أحمد باكثير رائد التحديث – ص ٣٠.

(٥) في دراسته: على احمد باكثير شاعراً وكاتباً مسرحياً: علي عبد القادر السقاف – ص ٢٤، (مخطوط)

وجود هذه السمة – بحدته المعتادة – قائلاً عنه أنه "كان حاد الاعتزاز بحضرميته "[١]

كانت هذه الحدة، وذلك التبرير، وذاك النفي، لا حاجة لها لو أخذ باكثير طريق " المتنبي" في الفخر:

لا بقومي شرفت، بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجدودى

أما وقد فخر بقومه، فمن حق كل أن يفخر، ومن ثم فلا لوم على مفتخر.[٢]

-د-

وبعرض مقولة باكثير فيما أسماه "الشعب الحضرمي" ومناقشة "نظريته التعليمية" التي ربط فيها النبوغ بشعبه، نجد أن علم النفس ينفي الفوارق بين الأجناس، بل ويرى أن ٨٠% من المميزات الفردية مكتسبة.[٣]

كما أن نظريات علم النفس التعليمي– والسلوكية منها بخاصة – ترى أن التعلم يتم في ضوء العلاقة: (مثير – استجابة)، ولا علاقة له بعرق أو جنس أو لون أو بيئة. يقول "واطسن" (– ١٩٥٨م): " أعطوني دزينة من الأطفال السالمين، وأنا كفيل في أن أجعل كلاً منهم اختصاصياً في مجال أختاره أنا: سأحولهم إلى أطباء أو تجاراً أو قانونيين أو متسولين أو سارقين، وذلك بغض النظر عن مواهبهم وميولهم واتجاهاتهم وقدراتهم ومهنة أجدادهم وعرقهم ".[٤]

ومن قبل "واطسن" كان "الغزالي"، عالم النفس التربوي، الذي قال:

"والصبي أمانة عند والديه، وقلبه الطاهر جوهرة نفيسة ساذجة خالية من كل نقش

---

(١) على أحمد باكثير بين موجتين: عبدالله البردوني مقال في مجلة الإكليل ع ١، السنة الخامسة صيف ١٤٠٧ / ١٩٨٧، صنعاء – ص ١٦٧.

(٢) ومنهم بشار في فخره بقومه الفرس حين قال:

هل من رسول مخبر عني جميع العرب
بأنني ذو حسب عال على ذي حسب
جدي الذي أسمو به كسرى، وساسان أبي

(الفخر والحماسة – ص ٢٦) .

(٣) انظر: نظريات الشخصية: سيمون كلابيه فالادون، ترجمة على المصري – ص ٢٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان، ط ١ / ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م

(٤) نظريات في علم النفس: د. كمال بكداش – ص ٨٦، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت– لبنان، ط ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م.

وتصوير، وهو قابل لكل ما ينقش عليه، ومائل إلى كل ما يمال به إليه "[١] .

وعندئذ، لا يبقى مجال لباكثير للقول:

ولـــو ثقفـــت يومـــاً حـــضرمياً لجـــاءك آيـــة فـــي النابغينـــا

(١) ملامح من التربية العربية الإسلامية: د.فاخر عقل، مجلـة العربـي، ع ١٧٩، أكتـوبر ١٩٧٣ م – الكويت – وانظر: (إحياء علوم الدين للغزالي فصل تربية الصبيان) .

الاغتراب والحنين

الغربة النفسية:

"عاش الأديب الشاعر على أحمد باكثير حياة مريرة كلها اغتراب، ابتدأت من مكان مولده الغريب "أندونيسيا"[١]، وانتهاءً بمكان وفاته غريبا-أيضاً-"مصر"[٢] . وبرز البعد الاغترابي لديه في اليمن "تحت ضغط الإحباطات المختلفة التى اعترضت حركة التطور السياسي في اليمن"[٣] . تلك الإحباطات التي عانى منها باكثير كثيرا في مجتمعه، بسبب رفضه لأوضاع هذا المجتمع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية[٤] . لجأ على أحمد باكثير إلى الرفض كوسيلة للتعبير عن عدم رغبته بما كان موجودا في محيطه، لم يرضخ ولم يستسلم[٥]، بل صرح بوضع شعبه [٦]:

وسكانها تبدو عليهمٍ كآبة ترى آيها فوق الوجوه بواديا
ألا تلكم الأعياد صارت مآتما وتلكم مغاني الأنس أضحت بواكيا

ودخل معركة صراع مريرة، تجلت " في مواقفه من السادة والمشائخ، والتزمت والجمود والفقر، فرفض العادات والتقاليد، ونبذ الخلافات اللاجدوى لها، وعنف الانقسامات العشائرية والعادات السيئة والنزاعات الطائفية، وسخر من تيارات الجمود وقساوة العلماء"[٧]، وكانت نتيجة الصراعات مضرة بحاله الاجتماعي، سيما وأنه كان مصرا جدا على مواقفه الرافضة[٨]، فلم يكن الشاعر من الأفراد المستسلمين للضغط

(١) الحكمة، ع ١٣٩، السنة ١٧، يونيو ١٩٨٧ – اليمن. من مقال، على أحمد باكثير بين الرفض والاغتراب: حسين سالم باصدبق – ص ٤١.
(٢) صور الشاعر حسن بن عبدالرحمن السقاف حياة باكثير الاغترابية في مصر (انظر: مع علي أحمد باكثير– ص ٦٩)
(٣) الشعر المعاصر في اليمن: د. عبد العزيز المقالح – ص ١٨٨.
(٤) انظر الحكمة (المرجع السابق)
(٥) المرجع السابق ص – ٥١.
(٦) أزهار الربى– ص .
(٧) الحكمة، ع١٦٢، يوليو ١٩٨٩، اليمن – ص ٧١.
(٨) المرجع السابق

الاجتماعي أو المسايرين له، "والذين يجدون صعوبة في التعبير عن عدوانهم"[١] بل كان مواجها رافضا ومخالفا. ولذا فقد استخدمت الجماعة معه مبدأ التدعيم السلبي لإطفاء استجاباته وقمعها[٢]، إن الجماعة تحاول" التأثير على الشخص المخالف فإذا يئست منه عزلته"[٣]، وقد حدث هذا لباكثير إذ عزلته جماعات التخلف، فلم يجد غير الهجرة والاغتراب.

وقد أغفل بعض الباحثين أن تكون هجرته بسبب شعوره بالغربة نتيجة عزل مجتمعه له، وقرروا أن هجرته كانت لأسباب عاطفية ترتبط بموت زوجته.[٤] وحسم الدكتور "المقالح" هذا الاختلاف بالجمع بين الآراء، فذكر سببين لهجرته: اجتماعي وعاطفي[٥] . وأياً كان الدافع، فان ما يهمنا هو إدراك أن باكثير كان يعيش أمرّ أنواع الغربة، إن "أمرّ أنواع الغربة أن يكون الإنسان غريباً في داره وبين أهله"[٦] -كما يقول الدكتور المخلافي.

إن الغربة النفسية "الداخلية " شعور نفسي يحدث بسبب عدم القدرة على التكيف مع الواقع[٧]، فالمغترب يشعر أن سوراً عالياً يفصل بين واقعه وعالمه، يصعب معه التواصل، ولذا نجده ينكفئ إلى الداخل إلى الذات، ويظهر هذا جلياً لدى الشعراء، فهم أكثر حساسية وتأثراً، ولنستمع إلى "إبراهيم ناجي"يصف هذا الشعور الاغترابي:[٨]

---

(١) وهو رأي برجر الذي يرى أن الاستسلام للضغط الجماعي وعدم القدرة على التعبير عن العدوان، يمثل كل منها طريقة للتعامل مع التهديد بالنبذ الاجتماعي. انظر: الشخصية: ريتشارد. س. لازاروس، ترجمة د. سيد محمد غنيم – ص ١٨١، دار الشروق – القاهرة، ط ٣ /١٤٠٩ هـ، ١٩٨٩ م)

(٢) يرى بعض علماء نفس الشخصية قصور مبدأ التدعيم وفشله في ضبط العدوان، فالعقاب وحده لا يطفئ نار العدوان والانحراف، وهو رأي علماء النفس التعليمي – أيضاً–إذ يرون أن الأطفال أكثر استعدادا للتعلم بالتقليد أو بالمثال منهم بالتعلم بالقمع، لأنهم سوف يتعلمون الضرب من الضرب (انظر: الشخصية – ص ٢٠٠ – ٢٠٢)

(٣) انظر: الشخصية – ص ١٨٤. في علم النفس الاجتماعي: يوافق الفرد على رأي الجماعة، ويستجيب لتأثيرها بسبب تهديد الاستنكار أو النبذ نتيجة الانحراف عن الجماعة (انظر: الشخصية – ص ١٨١)

(٤) ومنهم الدكتور عبده بدوي (انظر: علي أحمد باكثير غنائياً – ص ١٢)

(٥) انظر الحكمة، ع ١١٤، السنة ١٤، سبتمبر ١٩٨٤ – اليمن، من مقال: البحث عن على أحمد باكثير: الدكتور عبدالعزيز المقالح – ص ٩.

(٦) الشعر اليمني المعاصر: د. أحمد قاسم المخلافي – ص ٣٠٥، مكتبة الجيل الجديد – صنعاء.

(٧) انظر: تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة: د. عبدالله أحمد المهنا، مجلة الشعر، ع٤٠، أكتوبر ١٩٨٥ م – ص ١٥.

(٨) ديوان إبراهيم ناجي – ص ١٥، دار العودة – بيروت (من قصيدة العودة) ط ١ /١٩٨٦ م.

وطنـــي أنـــت ولكنـــي شريـــد أبـــدى الـــدهر فـــي عـــالم بؤســـي
فـــإذا عـــدت فللنجـــوى أعـــود ثـــم أمـــضي بعـــدما أفـــرغ كأســـي

ويوضح "الصيرفي" هذا الانفصال الذي يعانيه المغتربون في أوطانهم: (١)

نعـــيش وحولنـــا أهـــل وصـــحب ونحن مـــن الحيـــاة علـــى اغتـــراب

وتتضح أكثر بقول "البردوني": (٢)

وأنـــا وحـــدي الغريـــب وأهلـــي عن يميني وإخـــوتي عـــن يـــساري
وجـــريح الإبـــا، قتيـــل الأمـــاني وغريـــب فـــي أمتـــي وديـــاري

وهي صورة باكثير "النفسية"، التي لم يحسن – بل لم يستطع – وصفها، فقد أبطأ فنـــه عن ارتياد مسارب نفسه المرتهنة للاغتراب، ولم يصل – على الصعيد الفني – إلى مستوى الإدراك لمأساته، بله التعبير عنها. فاتجه في نظم تعليمي يشرح وينصح ويوجه(٣):

جل في الـــبلاد تنـــل عـــزاً ومكرمـــة فـــلا تهـــون العـــلا إلا لـــــراكبها
ولا تفيـــدك فـــي دار الهـــــوان منـــى في أي أرض تكن تلقـــى منـــاك بهـــا
جل الفوائـــد فـــي الأســـفار مكتـــسب فأوسع الأرض ضرباً فـــي مـــذاهبها

فباستثناء البيت الأوسط – الذي يلمس فيه أثر اغتراب – فإننا لا نكاد نجد ســـوى احتذاء وتقليد. ومع ذلك، فإننا نلمس – بصورة عامة – ما يشي بالحالة الاغترابية التي انتابت الشاعر في موطنه.

---

(١) الشابي ومدرسة أبولو: د. محمد عبدالمنعم خفاجي وآخرون–ص١٣٤، مؤســسات عبــدالكريم بــن عبدالله–تونس، ط١/١٩٨٦.

(٢) الشعر اليمني المعاصر– ص ٣٠٦. ومثله قول علي بن علي صبره:

ما زلت أشعر أني جد مغترب حتى ولو كنت في أهلي وفي داري

(نفسه: د. عبدالعزيز المقالح – ص ٣٦٠)

(٣) أزهار الربى– ص ٢٨٧. وهي آخذة من قول الأقدمين:

– ســـافر تجـــد عوضـــا عمـــن تفارقـــه وانصب فإن لذيذ العيش في النـــصب
– إذا الـــبلاد تغـــشاك الهـــوان بهـــا فخلهـــا لـــضعيف العـــزم واغتـــرب
– ..... فسافر ففي الأســـفار خمـــس فوائـــد
– وفي الأرض منأى للكـــريم عـــن الأذى وفيها لمـــن خـــاف القلـــى متعـــزل

يختلف الأمر قليلاً وهو خارج من وطنه، إذ نجده بدأ يمتاح من الوعي بحقيقة اغترابه عن وطنه حين كان فيه. الآن تتضح له الرؤية وهو خارج الحلبة، وبدأ يحس بأعراض مرضه الاغترابي الذي كان مختفياً في غبار الصراع. والآن وبعد انتهاء المعركة، وفراغه منها بدأ يشعر بجروحها وأثارها، بل وحقيقتها:(١)

ترامى بي الآفاق حتى كأنني هامة نفس في العلا تتوثب
كأني خلعت الجاذبية فانبرى كياني بأجواز الفضا يتذبذب

إنه: قلق، غير مستقر، تائه.. وهي سمات لازبة للمغترب، لا تنفك، تلازمه(٢).

ولا تتحقق له فوائد السفر التي ذكرها الأقدمون، والتي لم يجف بعد مداد تقليده لها. إنه الآن وبعد أن جرب الأسفار –حسب نصيحتهم– لم يجد إلا العناء منها، ولم يجد السعادة التي ذكروها، بل واكتشف أنه والغربة " صنوان " لا ينفصلان، وأن دموعه لا تزال كعهدها: (٣)

يا بنات النيل أسعدن "أخا غربة" لوَّحه طول السفر
شرقاً بالدمع أهدين له من نمير النيل كفاً يعتصر

الشاعر ليس من الأنماط التي ذكرها الأقدمون؛ بل هو من "النمط الاغترابي القلق"(٤)، اللامستقر كما صور نفسه هو قبل، وكما شخصه أحد أصدقائه الشعراء بعد:(٥)

إن تكن مت غريباً فلقد عشت غريبا
كلما يممت أرضا لم تجد فيها ضريبا
ماصحبت العمر إلا شعلة تفنى لهيبا

ومن ثم فلن يستقر له حال، ولو طاف الأرض كلها، تماما مثل ما قال "نزار":(٦)

كل المنافي لا تبدد وحشتي ما دام منفاي الكبير بداخلي

---

(١) أنفاس الحجاز – ص ٣٦.
(٢) أنظر: القلق: سلسلة السيكولوجية المبسطة، منشورات دار الآفاق الجديدة–بيروت– لبنان، ط ١٩٧٧/١م.
(٣) صدى عدن – ص١٥.
(٤) القلق: حالة خوف غامض، أو هو خوف من عدم الشعور بالأمن في العلاقات الاجتماعية. فأينما سار المغترب فهو قلق (انظر: سيكولوجية الجماعات والقيادة–٢٠/١)
(٥) مع علي أحمد باكثير – ص٧١.
(٦) مجلة العربي، ع٤٠١٤، إبريل ١٩٩٢م – الكويت – ص٧٢. رغم أنف علماء النفس حين أكدوا أن "الهرب من المكان يؤدي إلى التخفف من التوتر" (سيكولوجية الجماعات والقيادة–٢٧/١) .

مرة واحدة فقط–استطاع الشاعر فيها أن يلتقط الذبذبات "الاغترابية" الصادرة من أعماقه، فيفك شفرتها، ويطلقها آبدة: (١)

وبعدي عن الأوطان أدنـــى لقربهـــا كما أن طول القرب للبعد أجلـــب

المعاناة تولد "الابتكار"، والشاعر الاغترابي "المبتكر" تتولد لديه "رؤيـــة جديـــدة" يرسلها خالدة، تظهر في ظلها ملامحه الذاتية، ويتميز بتوهجها عن قرنائه(٢) .

تلك هي فلسفة باكثير الاغترابية التي خرج بها من غربة "الداخل" (٣)

---

(١) أنفاس الحجاز– ص ٣٦.

(٢) ولم يسبق – على حد علمي– لهذه الرؤية، ووجدتها لدى أحمد زكي أبي شادي في قوله:

يارب مقترب في حكم مغترب وضاحك كل ما في قلبه باكي

لكن رؤية باكثير (١٩٣٣) أسبق من رؤية أبي شادي هذه، إذ أنها جاءت في ديوانه "من السماء" الذي ضـــم شعره من عام ١٩٤٢م إلى ١٩٤٦م، وهو تاريخ متأخر كما ترى. (انظر: الشابي ومدرسة أبولو –ص٥٥)

ووجدت هذه الرؤية أيضاً في شعر البردوني: (السفر إلى الأيام الخضر–من قصيدته "في الشاطئ الثاني")

من أين؟ إن البعد قربني من أين؟ إن القرب أقصاني

وهي من بنات عام ١٩٧٤–فهي متأخرة أيضاً عن رؤية باكثير، ولعلها من قبيل توارد الخواطر لدى الشعراء، إن لم تكن قد احتذيت فعلاً.ووجدت رؤية قريبة منها للشامي في قوله:

علام الضنى والعيش في الرعب والعنـــا شريداً فلا أمنـــاً عرفـــت ولا لعبـــا

فقلـــت انتعاشـــي بالمخـــاوف آمـــلا أحب من الأمن الذي يرقـــب الرعبـــا

وهي متأخرة أيضاً (الأعمال الكاملة: احمد محمد الشامي – ٨٥٤/٢)، ومن الرؤى الجديدة لـــشعراء الاغتراب، قول البردوني:

بـــــلادي مـــــن يـــــدي طـــــاغٍ إلـــــى أطغـــــى إلـــــى أجفـــــى

بـــــلادي فـــــي ديـــــار الغيـــــر أو فـــــى دارهـــــا لهفـــــى

وحتـــــى فـــــي أراضـــــيها تقاســـــي "غربـــــة المنفـــــى"

فجعل "بلاده" مغتربة، ومثله "العمراني" حين جعل "شعبه" كله غريباً:

أنا من "شـــعبٍ غريـــب"منـــذ أن فاض سداً هاجر الشعب ســـيولاً

(من قصيدة "أنا وشعبي في اغتراب" –ديوان:غريب من اليمن –ص٩٤.)

وبزهما كليهما "الزبيري" حين جعل "وطنه" هو الدنيا فما لم يكن فيه لم يكن في الدنيا:

وما "الدنيا" سوى وطنـــي إذا لـــم أجده لـــم أجـــد فيهـــا نـــصيبا

(الشعر المعاصر في اليمن – ص)

ومن مأثور أقوال المغتربين قول شوقي: (وهي رؤية جديدة لم تسبق)

وطني لـــو شـــغلت بالخلـــد عنـــه نازعتني إليه في الخلـــد نفـــسي

(٣) قسم الباحث أحمد عبدالحميد إسماعيل الغربة إلى نوعين: غربة الداخل، غربـــة الخـــارج. (انظـــر دراسته:عبدالله البردوني.. حياته وشعره – ص١١٦، رسالة ماجستير جامعة القـــاهرة – كليـــة دار العلوم– قسم الدراسات الأدبية، عام ١٤١٣هـــ – ١٩٩٢م) . كما قسمها د. عبدالقادر القط إلى نوعين:

إنه يبني "رؤيته" على أساس علاقة التضاد "المكاني":

(أ) البعد عن الوطن ← (يؤدي إلى) اقتراب منه (شـــوق)
القرب من الوطن ← بعد عنـــه (نفـــور)

(ب) داخل الوطن ← ابتعاد عن الوطن (شعوري)
خارج الوطن ← اقتراب من الوطن (شعوري)

لقد تولدت هذه "الرؤية" مبكرة وكانت بهذه الصيغة [١]:

سفري لطول إقامتي سبب ولرب بعد أعقب القربا

تركيبياً: "تقوم العلاقة داخل البيت على أساس "التضاد" – أيضاً – لكنه تضاد "جزئي" (كل شطر على حده):

ش(١) سفري ⟷ (يضاد) إقامتي
ش(٢) بُعد قرب

دلالياً: تبرز رؤية الشاعر " الغائية " وليس "الآنية ". وتتضح الدلالة أكثـــر مـــن خلال جو النص:

هذه "زهراء"، ترى أخاها يجهز متاعه وكتبه، يتهيأ للسفر، فتفزع: [٢]

أهمام خبرنـــي بـــودك لـــي مالي أراك تنـــضد الكتبـــا

فيرد عليها:

لا يا أخية أجملي جزعـــــاً لا ينس قلب المؤمن الربـــا
سفري لطول إقامتي ســـبب ولرب بعد أعقب القربـــــا

الرؤية "اللحظية" تدل على أن الشاعر يحزم أمتعته للسفر (بُعـــد)، لكـــن الرؤيـــة "الغائية" تحكي أن هذا السفر (البُعد) يهدف للحصول فيه على موافقة عمه على تزويجه (قرب) .

هذه الرؤية "الغائية " تعود بعد سنين، ولكن بشكل جديد، إنها الآن "ناضجة ":

المادية والروحية.(انظر الاتجاه الوجداني – ص ٢٧) .

(١) همام – ص ٧٤.

(٢) همام – ص ٧٤

حالياً:

(أ)
الرؤية اللحظية: قرب من الوطن (حسي)
الرؤية الغائيـــة: بُعد عن الوطن (شعوري + نفسي)

مستقبلاً:

(ب)
الرؤية اللحظية: بُعد عن الوطن (حسي)
الرؤية الغائية: قرب من الوطن (شعوري + نفسي)

الفرق بين الرؤية الأولى "النواة" والرؤية الأخيرة " الناضجة ":

- أن الأولى كانت تتجه نحو "المرأة " (الخطيبة ثم الزوجة) ، أما الثانية فاتجهت نحو "الوطن"
- الأولى: حسية بحتة (فالقرب والبعد حسيان)
- الثانية: حسية نفسية (فالقرب الأول نفسي والثاني حـــسي، والبعـــد الأول حـــسي والثاني نفسي)

وبعدي عن الأوطان أدنى لقربها كما أن طول القـــرب للبعد أجلب

(حسي) (نفسي) (حسي) (نفسي)

إنه يطلق "رؤيته الاغترابية" من خلال تجربته، تجربته التي خاضها فـــي وطنـــه فخرج منها بنتيجة هي: "الانفصال الشعوري" عن الوطن، وهنا تولدت لديـــه "الرؤيـــة المضادة" التي ستعيد إليه انتماءه المفقود لوطنه.إن عليه الآن أن يبتعد عن وطنه، لكي تعود حالة الاتصال السابقة بينه وبين وطنه، ومن ثم يقرر الهجرة والخروج.

ب ـ الغربة المكانية: [١]

منذ كان الشعر الجاهلي كانت الغربة المكانية، واستمرت فـــي الأدب الإســـلامي متمثلة في الهجرة للجهاد والغزو وغير ذلك.[٢] أما في الأدب المعاصر فقـــد تعـــددت

(١) قسم الدكتور المقالح الاغتراب إلى ثلاثة أقسام: الغربة الروحية والفكرية – الغربة المكانية – الغربـــة المكانية والفكرية –. (انظر: الشعر المعاصر في اليمن – ص ١٨٨)

(٢) انظر: الغربة عند بدر شاكر السياب: د. صلاح بكر، مجلة الشعر، ع ٤٠، أكتوبر ١٩٨٥ م.

أشكالها على النحو التالي:

١- الغربة المكانية القسرية: (المنفيون والمبعدون)

٢- الغربة المكانية الاضطرارية: (طلب الرزق – طلب العلم – عدم التكيف)

ونجد في النوع الأول شعراء كبار تعرضوا للنفي أمثال: "البارودي" الذي نفي إلى "سيلان " وضل بعيداً عن وطنه "١٧" عاماً[١]، و"الطهطاوي" المنفي إلى "السودان"، و"شوقي" الذي نفي إلى " أسبانيا"[٢] .

كما نجد أيضاً: خليل مطران، وولي الدين يكن، والبارودي، والسياب[٣] .

ونجد في النوع الثاني أمثال: الحضراني، والزبيري، ولطفي جعفر أمان[٤]، والشامي، والمقالح[٥]، والعمراني[٦]، وأحمد زكي أبي شادي[٧]، ونازك الملائكة[٨]، وأبي الفضل الوليد[٩] ، وباكثير من هذه المجموعة.

---

(١) انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط – ص ٢٦ / مكتبة الشباب، القاهرة، ط ١٩٨٨م.

(٢) انظر: مجلة الشعر، ع ٤٠، أكتوبر ١٩٨٥ – ص ٤٨.

(٣) انظر: المرجع السابق – ص ٤٩.

(٤) انظر الشعر العربي المعاصر في اليمن: د. عبدالعزيز المقالح – ص ٩٤-١٩٨، والشعر اليمني المعاصر: د. أحمد قاسم المخلافي – ص٣٠٢، ٢٩٩.

(٥) انظر الشعر العربي المعاصر في اليمن: د. عبدالعزيز المقالح – ص١٩٩، وانظر رحلة في الشعر اليمني: عبد الله البردوني –ص ٨٧، ١٩٩. ومن البيت إلى القصيدة: د. عبد العزيز المقالح – ص ٣٣، دار الآداب – بيروت، ط١ / ١٩٨٣ م.

(٦) انظر: ديوانه " غريب من اليمن": د. عبد الرحمن محمد العمراني، مطبعة الأمانة – القاهرة، ط ١ /١٩٨٥. وقد اغترب للدراسة، في بغداد وفرنسا ومصر، ونقرأ في ديوانه قصائد بعناوين: طالب يمني في بغداد، خواطر في الغربة، يا زميلي الغريب، أنا وشعبي في اغتراب، ... وغيرها.

(٧) لأبي شادي ديوان أسماه " ألحان الغريب"، واغترب أبو شادي، في بريطانيا عشر سنوات للدراسة (١٩١٢-١٩٢٢) ثم عاد إلى مصر لكنه اضطهد فتركها إلى أمريكا عام ١٩٤٦ م (توفي عام ١٩٥٥) .

(٨) انظر تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة: د. عبد الله أحمد المهنا، مجلة الشعر، ع ٤٠، أكتوبر ١٩٨٥ م.

(٩) هو: إلياس عبدالله فرح طعمة، ولد بلبنان عام ١٨٨٩ م، وهو ماروني مسيحي، هاجر إلى الأرجنتين والبرازيل نتيجة القلق الفكري والاغتراب، وفي " سان باولو" وعلى جبل " كركوفادو" وأمام تمثال منسوب إلى المسيح هناك يعلن إسلامه ويرفع صوته بالأذان من أعلى الجبل (انظر:المسلمون، ع ٣٨٨، محرم ١٤١٣، يوليو ١٩٩٢ – لندن)

والغربة المكانية تصاحبها عادة – غربة نفسية، نتيجة الانتقال إلى المجتمعات الجديدة، وعدم القدرة على التكيف السريع معها. وقد تظل في الإطار الصحي حين تتوقف عند" الحنين"، وقد تتطور إلى حالة مرضية حين تتعداها إلى الشعور بالوحدة، والعزلة، والشعور بعدم الانتماء، والانفعال، والتوتر، وسرعة التأثر، واشتداد الحساسية...الخ [١] .

ونجد كثيرين من مغتربي "المكان" يظهرون غربتهم النفسية في المجتمعات الجديدة.[٢] كما أن كثيرين –أيضاً– أظهروا حنينهم لوطنهم [٣]، ومنهم باكثير، بل إن الملاحظ على باكثير هو سرعة ظهور "الحنين" لديه، إذ ظهرت مشاعر الحنين إلى الوطن وهو بعد لم يضع قدمه على تراب الوطن الجديد. فسنلاحظ أنه – وهو لا يزال

---

(١) انظر: الحكمة، ع١٦٢، يوليو ١٩٨٩ – ٨١. والشعر، ع٤٠ –ص٢٤.

(٢) كقول الشاعر إبراهيم الحضراني: (من قصيدة " يمني في شوارع روما ")

تتساءل الجدران بي ... وأنا بساحتها أطوف
من ذلك الرجل الغريب ... وذلك الشبح النحيف
الذعر في نظراته ... والرعب والقلق المخيف

(شعراء اليمن المعاصرون – ص ٦٥)

وقول الدكتور عبد العزيز المقالح وهو في القاهرة:

يائس منك فايئسي من لقائي ... ودعيني لغربتي وعنائي
فيك أخلصت وأشتعلت حروفا ... ثم أطلقتني بكل سماء
فتغربت واحترقت وعانيت ... وجاهدت في سبيل اللقاء
يا بلادي وأنت لم تمنحيني ... غير أذن مثقوبة وتنائي
أسفي أن أموت يوماً غريباً ... ودم الشوق صارخاً في دمائي

(ديوان: " لابد من صنعاء " قصيدة " عتاب ")

(٣) ومنهم الشاعر عبدالوهاب البياتي، حين قال في ديوانه، " أشعار في المنفى ":

الهي.. أعدني إلى وطني عندليب.. على جنح غيمة.. على ضوء نجمة.. .أعدني فلة.. ترف على صدر نبع وتلة.

(الشعر، ع٤٠، أكتوبر ١٩٨٥ م –٤٩) .

والسياب أيضاً في قصيدة " غريب على الخليج " حين كان مغترباً في " الكويت " يناجي العراق:

وعلى الرمال على الخليج ... جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج ... ويهد أعمدة الضياء
بما يصعد من نشيج ... صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق ... الريح تصرخ بي:عراق
والموج يعول بي: عراق ... عراق، ليس سوى عراق
البحر أوسع مايكون وانت أبعد ماتكون ... والبحر دونك ياعراق.

(الشعر، ع٤٠، اكتوبر١٩٨٥م).

في عدن – يبعث إلى مدينته "سيئون" بأشجانه[١]:

سلام على سيئون أنى تطرحت بي الحال إن "جاوا" قصدت وإن "مصرا"

وليست الديار هي المرادة بالسلام فحسب، بل حتى داره (دار السلام)، وأصحابه:[٢]

سلام على "دار السلام" وفتية بها من شباب الدهر عاطوني الخمرا

وذكر الربع والرفاق يستدعي ذكرياتهم[٣]:

قدحت زناد الهوى في الفؤاد فأصبح بعد الخبو اشتعل
وذكرتني بعهود الصبا وأيامي السالفات الأول
ومرتع لهوى بدار السلام ومنتزهي بين تلك الحلل
وعيشي بين غصون القدود وورد الخدود وسحر المقل

وبالرغم من بساطة المعالجة "فنياً" – في هذا النص – فإن دلالتها قوية، إنها تكشف القدر المستكن من حب الشاعر لوطنه، وهو السبب في إحداث هذا التبدل العاطفي السريع في مشاعره تجاه وطنه، ونقلها من الضيق من العيش فيه إلى الشوق للعودة إليه[٤]:

فيا ليت شعري هل ليالي بالحمى رواجع أو هل يبسم الدهر لي أخرى
ويا ليت شعري هل تفوز بنظرة إلى ساحتي قيدان مقلتي العبرا؟

ربما التقت مشاعر "باكثير" مع مشاعر "الزبيري" في هذا الاتجاه، إذ نجد "الزبيري" وبعد هروبه من اليمن إلى باكستان بعد فشل ثورة ٤٨ – يدبج هذه المشاعر العارمة شوقاً وحنيناً[٥]:

زفراتي طوفي سماء بلادي وانهلي من سنائها الريان
اطفئى لوعتي بها واغمسي روحي فيها وبردي ألحاني
وصلي جيرتي وأهلي وأحبابي وقصي عليهم ما دهاني

---

(١) صدى عدن – ص ٥.
(٢) السابق.
(٣) السابق – ص ٧٠.
(٤) السابق – ص ٥.
(٥) الشعر المعاصر في اليمن: د. عبد العزيز المقالح – ص ١٩٤.

وانثري في ثراهم قبلاتي واملأي جو أفقهم من حناني

الملاحظ، باستقراء التجربتين، أن كلا الشاعرين متخوف من العودة إلى الـوطن. فباكثير لا يزال شعور القهر والإحباط مسيطر عليه، ولذا ظهرت في تجربته عبارات التمني البعيدة مكررة (فياليت شعري)، ودلالة التكرير هنا تأكيد الاستبعاد للحدوث، ثم ذلك التكرير –أيضاً – للاستفهام بهل (ثلاث مرات)، وبنية النص تؤكد هذا الاستنتاج: إذ أسند الرجوع إلى الليالي وليس إليه، ثم ذلك السؤال الآتي بصيغة التشكك من الوقوع (أو هل يبسم الدهر لي أخرى؟). وأخيراً: ذاك الامتياح من "اللاشعور" في عجز البيت الثاني، حيث آثار المعركة الأولى لا تزال ماثلة في عينيه (مقلتي العبرا)، فهل هو في حاجة إلى معارك أخرى ولما يخمد نار "الأولى "؟.

وكذا "الزبيري"، وما إرساله "زفراته" إلى وطنه "اليمن" بدلاً عنه إلا دليل اسـتبعاد عودته، ودليل تخوفه من هذه العودة، فإذا كان الإحباط والقهر في انتظار "باكثير" فإن "الإمام والجزار" في انتظار "الزبيري".

"المقالح" امتلك الجراءة الفنية، وغلَّب "يقين" العودة على "شك" البقاء خارج الوطن، فجاءت قصيدته صارخة الدلالة على الرجوع:(١)

وطـــن النهـــار ومعبـــد الـــزمن	أنا "عائـــــد" لأراك يـــا وطنـــي
صـــنعاء تدعونـــــي مواسمهـــــا	وعواصف الأشـــواق تعـــصرني
أنا أنت في حزنـــي وفـــي فرحـــي	أنا أنت في صحوي وفي وســـني
حاولـــت أن أنـــساك فانطرحـــت	طرق الهوى فـــي ســـائر المـــدن
عـــادت طيـــور الأرض صـــادحة	فمتى يعـــود الطـــائر "اليمنـــي"؟

من الناحية التركيبية: نجد الصيغ: "النهار"، "معبـد"، " أنـا عائـد" "لأراك" "صـنعاء تدعوني" "مواسمها" "عواصف الأشواق" "تعصرني".. كلها ذات دلالة قوية علـى الرغبـة

---

(١) وسرى هذا اليقين في ديوانه: "لابد من صنعاء"، ويظهر اختياره اسم القصيدة " لابد مـن صـنعاء " عنواناً للديوان دليلاً على هذا اليقين الجازم:

يوماً تغنـــى مـــن منافينـــا القـــدر	(لابد من صنعا وإن طال السفر)
لا بـــد منهـــا.. حبنـــا أشـــواقها	تدوي حوالينا إلى أيـــن المفـــر؟

وانظم "الشامي" إلى "الزبيري" و"باكثير" تاركاً يقين "المقالح" له، مؤثراً السلامة:

خيـــر مـــن العـــودة والرجـــوع	تيه بـــلا خـــوف ولا خـــضوع

(الأعمال الكاملة – ٧٤٢/٢)

الجامحة في العودة. فكل شيء عند الشاعر يتلهف شوقاً، وكل شيء عند الوطن يتلهف استقبالاً. أما الاستفهام في عجز البيت الأخير فدلالته ظاهرة. إنها "استبطاء" موعد العودة، "واستعجال" لحظتها، بعد أن عادت جميع الطيور، ولم يبق سواه في قائمة الانتظار.

لم يتوقف باكثير في إبراز معاناته "الاغترابية " عند مستوى "الحنين " ؛ بل تجاوزه إلى مستوى أبعد، تجاوزت الحد " الصحي " لتتحول إلى حالة مرضية تبرز من خلال أعراض: الشعور بالوحدة، والعزلة، التأثر السريع، والشعور بعدم الانتماء (وكلها سمات وهن وضعف وقلة تحمل وقلة مواجهة) .

وأمامنا "نصان " لباكثير يعكس الأول حالة التأثر السريع الذي اعتراه في مغتربه، والشعور بالوحدة، والرغبة في الاندماج في المجتمع الثاني، ويبرز الثاني سمة الاعتزال التي اكتسبها في المجتمع الجديد "مصر".

الأول: يحكي قصة حادثة، جرت بينه وبين أديبين مصريين: "صالح جودة" و"جميلة العلايلي "، كان في جلسة معهما، وفجأة يفتقدهما فيجدهما فد ذهبا وتركاه وحيداً، وما أسرع ما يلتاع كطفل تركه أبواه، ويتأثر من هذا الموقف، وينفعل له، فيصوغ لنا تجربة جميلة كشفت جانباً مهماً من جوانب شخصيته الاغترابية(١):

عج بالأديبة والأديب أو بالحبيبة والحبيب
واسألهما في رقة ما بال خلكما "الغريب"
خلفتماه "وحده" أمر لعمركما عجيب
سأل الشوارع عنكما وسؤاله فيها مريب
حيران يمشي والدمو ع لها بخديه صبيب
لم يدر: حق ما رآه قبل أم حلم غريب

كل شيء يشي بالضعف بنيةً ودلالةً: "رقة"، "غريب"، "وحده" "عجيب"، "سؤال الشوارع": (غياب ذهني)، "حيران"، "الدموع"، "لها صبيب"، "أهو في حلم أو يقظة": (غياب وعي). وتظهر رغبة المغترب في الاندماج والتوحد في المجتمع الجديد "الحبيبة والحبيب" من خلال إقامة علاقة ذات مستويات أبعد من مجرد صداقة، ويظهر صد وجفاء وعدم التقبل من الطرف الأخر لهذا العضو الجديد، كما يظهر أدب

(١) أبولو، المجموعة الكاملة (٣٣-١٩٣٤) المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١٩٩٨، قصيدة "الرفيق المضاع " – ص ٩٧٦.

المغترب في التعامل "واسألهما في رقة" وهو إعمال للمثل الشائع في اليمن: "يا غريب كن أديب". ويظهر المستوى الانفعالي الذي وصل إليه نتيجة اغترابه من هذا المقطع[١]:

سأضل خفاق الفؤاد يهد جنبيّ الوجيب
لا أستريح من العذاب وعن ضلالي لا أتوب
سأظل في "وكري" أذيب من المحاجر ما أذيب
وألوذ حيناً بالنشيج إذا تعبت من النحيب
وأفارق الروض النضير وأهجر الغصن الرطيب
وأصد عن صافي الغدير وأترك المرعى الخصيب
وأكف عن غزلي بورقائي الصغيرة والنسيب

الآن يتنامى انفعاله: ضربات قلبه المتسارعة، عذاب دائم، اندفاع في وجه الحياة، هروب إلى الوحدة، دموع، نشيج أو نحيب، إضراب عن الغذاء والشراب، وتوقف عن ممارسة الحياة الطبيعية (ألوذ- أفارق- أهجر- أصد- أترك- أكف). إنه نوع من "الإضراب الاغترابي" و"العناد الطفولي" المتمثل في الامتناع عن شيء -أو أشياء- بهدف تحقيق حاجة ملحة، أو إزالة توتر عارض، لكنه يتعدى هذا القدر ليضرب عن أشياء مقابل شيء واحد، هو تحقيق شعوره بالانتماء، والاندماج وطمأنينته من قابلية المجتمع الجديد له: [٢]

حتى تجيبني الحمامة أو يجيب العندليب

الثاني: يصف فيه مستوى "العزلة النفسية" التي كان يعانيها في "القاهرة" أثناء دراسته، وينفذ إلى إيصاله لهذه المشاعر المعبرة عن "غربته" من خلال وصف "غرفته" و"سريره": [٣]

في "عزلتي" والصمت في أفقها وفي ثراها الوحشة القاتلة
أدير عينيَّ فما إن ترى عيناي إلا ظلمة شاملة

---

(١) المرجع السابق. وانظر أيضا: مجلة أبولو، ع يونيو ١٩٣٤ م.
(٢) المجموع – ص٥٦. حدثت مثل هذه التجربة للسياب عندما كان مغتربا في الكويت وتعرض لإهمال رفاقه هناك – (انظر مجلة "الشعر"، ع٤٠-أكتوبر ١٩٨٥م-ص٥٠)
(٣) مجلة " الرسالة "، ع ١٦٧، ١٤سبتمبر ١٩٣٦م.ووجدت هذه السمة (الانعزال) أيضاً لدى نازك الملائكة (انظر مجلة الشعر، ع٤٠، أكتوبر ١٩٨٥م-ص٢١)

تقطعـــت فيهـــا خيـــوط المنـــى يا ويلتا.. حتى المنى باطلـــة

"العزلة": غرفة يحيط بها الصمت من سقفها، و"الوحشة" في أرضيتها، و"الظلمـــة" في جوها، ومنافذها كلها مسدودة "المنى باطلة".. والشاعر يعيش فيها. فكيف سيكون؟! إنه سيكون أشبه بمن يسكن قبواً أو قبراً.

فـــي "غرفـــة" واجمـــة قفـــرة ليـــست بهـــا بارقـــة للمـــنى
هادئـــة لاعـــن طمأنينـــة ســـاكنة مثـــل سكـــون الفنـــى
النـــور فـــي أرجائهـــا حـــائر يصيح من يأس: أقبـــري هنـــا ؟!

غرفته كنفسه، ويعيش فـــي "غرفته" مثلما يعيش فـــي "عزلته"، فكلتاهما أثر مـــن عين "غربته" الشاملة.ولنر "سريره" هل هو أحسن حالاً من "نفسه" و"غرفته"؟ هذا هو:

ثـــم ســـرير مفـــرد لاغـــب ممتقـــع الوجـــه كلـــيم الفـــؤاد
ينتحـــل البـــشـــر إذا جئتـــه وهمه ما بـــين خـــاف وبـــاد
يرثى لقلـــب فـــي ضـــجيج الـــدنى يشكو مـــن الوحـــشة والانفـــراد

ويختلط "الشاعر" و"سريره" كما اختلطت قبـــلُ "عزلتـــه" و"غرفتـــه" فـــالمرض الاغترابي قد أصاب الجميع:

رق لحالي وهو أحرى بأن يبكيني العطف على حاله (توحد بينهما)
كـــأنه في شعثه راهبـــاً لا تخطـــر الدنيا على باله (السرير)
يحمـــل مني جسداً مائرا طول الدجى يمطى بسرباله (الشاعر)
يقوم عنـــه وهو مستنفد قواه، ملعـــوب بأوصاله (السرير)
يكفيه بؤساً صاحب فوقه يطرقه الليـــل بأهـــواله (توحد مشاعرهما)

الحزن في شعر باكثير

ظاهرة الحزن في شعر باكثير أنتجتها عوامل عدة: نفسية، واجتماعية، وكانت "قضية الموت قد صبغت حياة الشاعر كلها بالحزن"[١] مما كان له تأثيره النفسي على الشاعر وعلى تجاربه الشعرية.آزر هذا العامل النفسي عامل "اجتماعي" تمثل في موقف مجتمعه منه، وبرز من خلال تلك الإحباطات التي واجهها في مجتمعه، وتسببت في هروبه من الواقع، إلى أجواء الاغتراب الرومانتيكي، "والرومانتيكي غريب في عصره، ولذا فالألم والدموع علاج لنفوسهم المرهفة المتمردة "[٢]، والحزن محور أساسي في معظم ما يكتبون من أشعار.[٣]

ولما كان باكثير متأثراً بهذا الجيل الهروبي من الشعراء[٤]، فقد انخرط في محورهم، وانضم إليهم، ليتحول شعره الحزين فيما بعد إلى ظاهرة [٥] . تمحورت ظاهرة الحزن في شعر باكثير في عدة معالم منها:

---

(١) دراسات في الشعر الحديث: د.عبده بدوي – ص ٢٥٧.

(٢) الرومانتيكية: غنيمي هلال – ص ٣٧.

(٣) انظر الشعر العربي المعاصر: د.عزالدين إسماعيل – ص ٣٥٢، دار العودة – بيروت ط٣ /١٩٨١م. وانظر أيضا مجلة الشعر، ع ٤٠ / سنة ١٩٨٥ – القاهرة.

يقول العقاد: فإذا رأيت شاعراً مطبوعاً في أمثال هذه الفترة المشئومة، يبتهج ويضحك فاعلم أن بين جنبيه قلباً صدئ من نار الألم، أو حمأة الشهوة، وإلا فهو رجل مقلد ينظم بلسانه ولا ينظم بوجدانه " (مقدمة ديوان المازني – ص ١٨، عن: قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث د.سعد دعبيس ص ١٥٥، الصدر لخدمات الطباعة – القاهرة، ط١/١٩٩٠) وهذا هو تماماً ما عبر عنه إبراهيم ناجي شعراً فقال:

انظري ضحكي ورقصي فرحا وأنا احمل قلباً ذبحاً

(انظر الشابي ومدرسة أبولو:د. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون ص ١٠٧مؤسسة عبدالكريم عبدالله –تونس، ط١/١٩٨٦م)

(٤) على عكس الاتجاه الواقعي. انظر: الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر: د.ثابت محمد بداري – ص ٢١٠، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ط ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠ م.

(٥) ظهرت دراسات تحمل هذا الاسم مثل دراسة: ظاهرة الحزن في شعر عبدالعزيز المقالح: عبدالباري طاهر.وقد ساق فيها تساؤل الدكتور عبدالعزيزالمقالح قائلاً: كثيراً ما تساءلت لماذا الحزن؟ لماذا كل الشعراء حزانى؟ ثم يسرد صاحب الدراسة أسماء جيل من البكائين يقول: "وباستقراء دواوين السياب والبياتي وصلاح عبدالصبور ودرويش وأدونيس ونوري والمقالح وسعدي يوسف سوف يلمس مدى تغلغل (الحزن) في وجدانهم وضمائرهم ولون أشعارهم "مجلة اليمن الجديد–ص ٤٥، ٤٧(مرجع سابق).

اليـأس:

ولعله أخف محاور هذه الظاهرة، وذلك أن له منازعاً في نفس باكثير إنه الأمـــل، الأمل وإن لاح له من بعيد: (١)

يا نجمـــة الأمـــل المغـــشى بـــالألم كوني دليلي في محلولـــك الظلـــم

ومن الغرابة بمكان أن يعتوره هذا المنزع اليأسي وهو لا يزال ابن سبع عشرة سنة:(٢)

ولقد سئمت العيش في الـــدنيا ومـــا جاوزت بعد ثلاث عشر وأربعـــا

وإذا كان الشاعر قد بدأ مزاولة شعره في السادسة عشرة كما يحكي عمه(٣)، فمعنى ذلك أنه لا طويل زمن بين ميلاد شعره وميلاد حزنه، ومعناه أيضاً أن شعره ارتـــبط بحزنه، وحزنه ولد يأسه، ومعناه ثالثة أن هذا الشاب خرج من الحياة قبل أن يدخلها، أو أنه دخلها بهذه المشاعر اليائسة الحزينة.(٤) وقد لمح –هو– هذه الغرابة، فصدع بما في نفسه، يخاطب نفسه(٥):

أفهل بلغـــت مـــن المـــشيب عتيـــه حتى غدوت اليـــأس فيـــك عتيـــد

ولعله أقدر الناس على تحديد علة هذا المرض (اليأس) الذي تغـــشاه صـــغيراً، إذ يقول:(٦)

خمس وعشرون لم أدرك بها غرضاً مرت علي مرور الطيف في الحلم

فهو يعيد علة هذا المرض إلى الإحباطات المتكررة التي واجهها في مجتمعه خلال سني عمره الأولى حيث الطموح، والآمال التي تبهضها عادات المجتمـــع وعلاقاتـــه الخاطئة. هذا هو بالضبط ما حدث له، وهو ما حدا به إلى استدعاء اليأس والاســـتنجاد

---

(١) نظام البردة – ص١.

(٢) أزهار الربى – ص ٢٥٢، ومثله في هذا اليأس المبكر عبد الرحمن شكري (من مدرسة الـــديوان) فـــي قوله:

حياتي أما للنحس حد ولا مدى فإني كرهت العيش في أول الصبا

(قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث – ص ٧٠)

(٣) انظر البنان المشير – ص ١٨٠.

(٤) يقول الدكتور عبدالعزيز المقالح في تصويره هذه الزوجية بين (الشاعر والحزن):

سفينتي تاهت بها الأمواج فأبحرت خالية إلا من ("الأحزان" و"الملاح")

(ديوان: لابد من صنعاء، من قصيدة: مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان)

(٥) أزهار الربى – ص ٦٤.

(٦) نظام البردة – ص ٩.

به، ليخرجه من حالة الكبت النفسي والإحباط الذي واجهه:[١]

يا ليت لليأس سبيلاً إلـــى قلبي فأوقى سخر أيامـــي

ونعود إلى نقطة البدء، حيث الحديث عن تنازع اليأس والأمل نفس الشاعر، فنجد لحظات حلوة ينتزعها الأمل من فيّ اليأس. ويذكر لنا الشاعر بعض اللحظات الجميلة التي استطاع انتزاعها من اليأس، وذلك حين يستغرق في الحب العاطفي، ويذوب فـــي وصف مظاهر الجمال:[٢]

وتـــلألأت عـــيـــنـــــاك وانبثق الشعـــاع الحالـــم

خطرت لـــي الدنيا بفيك فـــكـــل شـــيء باســـم

في مثل هذه اللحظات ينتصر "الأمل" فالشاعر يستقوي عليه بالحب. ونجد ملجئـــاً أخر له من حمأة اليأس وقسوته، إنهم أصدقاؤه المخلصون ويروي لنا الشاعر واحـــدة من هذه اللحظات التي انتزعه فيها أحد أصدقائه من فم اليأس: [٣]

وأعاد لي أمل الحيـــــاة وكنت أزحـــف للقبـــور

لحظات قليلة تلك التي تغنى فيها بشبابه، ويستقوي به – إلى جانـــب الأصـــدقاء والحب – على اليأس: (٤)

ما زلت في شط الحياة ولم يزل ثوب الشباب عليك وهو جديد

إنه التنازع النفسي بين مشاعر اليأس ومشاعر الأمل، والتي لا يحسمها اصطفافه إلى جانب الأمل، وتذكير نفسه بأن الوقت لم يحن بعد للهروب من الحياة، لأنه لم يبدأ بعد رحلة الإبحار في بحر الحياة الخضم، أو أنه لم يزل بعد في أول الرحلة (مازلـــت في شط الحياة).

وإذا كانت المعركة لم تحسم لصالح "الأمل"، فإن الشاعر يلجأ ثانية إلى الاستنجاد باليأس، لسأمه الصراع، ورغبته في السكون: [٥]

---

(١) المجموع – ص ٨٥.
(٢) السابق – ص ١٠٦.
(٣) صدى عدن – ص ٢٩.
(٤) المجموع – ص ٦٤.
(٥) المجموع – ص ٨٥.

يا ليت لليأس سبيلاً إلى قلبي فأحيا بفؤادٍ خلي

لكنه سرعان ما يلتفت ضاحكاً بمرارة إلى نفسه، منكراً عليها تصديقها أن هذه اللحظة العارضة من استقواء الأمل ستمنحها القوة اللازمة للاستمرار في مصارعة اليأس. ومستغرباً تناسيها ولادتها مع اليأس: (١)

واعجباً مني استنجد اليأس كأني لم يمت مأملى

ما أنا فيه اليأس لو لم أكن عن راحة اليائس في معزل

وهنا يسجل "رؤيا" جديدة، تضاف إلى سلسلة تسجيلاته "الرؤيوية"، "رؤيا" أضاف فيها إلى جانب "الشعور": التعبير والتفسير، "فبين الرؤية الغائمة والإدراك الناصع يتراوح الوجود"(٢) إن يأس الشاعر هنا ليس هو اليأس المعتاد الذي يتحدث عنه المحبطون، بل هو يأس من نوع خاص، يتحقق "وجوداً"، ولا يتحقق "فاعلية". وهنا مربط الفرس، ومكمن الفرق بين "رؤية" باكثير لليأس وبين "رؤية "غيره من الشعراء، فاليأس موجود لديه، لكن تأثيره غير موجود لديه:

ما أنا فيه اليأس لو لم أكن عن راحة اليائس في معزل

التشاؤم:

هو أثر في شعرنا العربي المعاصر من آثار التيار التشاؤمي للمدرسة الرومانسية، والذي كان يرأسه زعيما التشاؤم: شوبنهاور وهاردي(٣) . كما أنه يمتاح من أصول تراثية عربية قديمة، وجدت أول ما وجدت عند أبي العلاء المعري. ولعل مدرسة "الديوان" هي أول من تلقفت هذا التأثير، وتمثلته في شعرها.(٤)وباكثير – صديق رائد

(١) السابق.

(٢) الشعر العربي المعاصر – ص ٣٥٠.

(٣) انظر: قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث – ص ٥٣.

(٤) تأسست هذه المدرسة من العقاد والمازني وشكري، وظهرت فلسفتها بظهور "الديوان" عام ١٩٢١ م. الذي ألفه شكري والعقاد، وصدر منه جزءان وجهت فيهما انتقادات حادة للمدرسة التقليدية، وفتحت أفاقاً جديدة للشعر (أنظر الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته: د. الطاهر مكي – ص ١٢٥ وما بعدها) ويظهر تأثر مدرسة الديوان واضحاً بالنظرة التشاؤمية للمدرسة الرومانسية (أنظر الشعر المصري بعد شوقي: د. محمد مندور– ص ٦٦، مكتبة نهضة مصر – القاهرة، ط٣) وانظر ما كتبه العقاد عن توماس هاردي المتشائم في كتابه: ساعات بين الكتب – ص ٢٥٩، ١٣٣ – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ط ٤ / ١٩٦٨ م.)

هذه المدرسة وأحد تلامذته – لم يكن بعيداً عن مجال هذا التأثير، ومن ثم ظهرت في شعره ملامح تحكي هذه النظرة التشاؤمية للحياة والأحياء.ونلمح أول ما نلمح: مللاً من الحياة وقنوطاً من تحقق الخير فيها: (١)

وهل أبصرت خيراً أو فلاحاً لعمر أبيك من رجل سؤوم

كما نلمح – ثانيةً– رغبةً في التعرف على حقيقة الوجود ومقاصده:(٢)

ليت شعري هل الشقاء على الإنسان حتم ما إن له عنه ثاني

وهل الأنس والسعادة والأفراح أسماء ما لهن معاني

وهذه الرغبة ليست تعلمية، بل هي تقريرية في الأولى (ب١)، إنكارية في الثانية (ب٢) . وكلتاهما تحملان دلالة واحدة: هي سوداوية رؤية الحياة، من خلال يقينية ثبوت الشقاء، ونفي وجود السعادة. ومن بين النفي والإثبات تبرز حقيقة "الرؤية".. "التشاؤمية" للحياة عند باكثير.

مظهر آخر من مظاهر رؤاه التشاؤمية، نجدها في ذلك الاستواء لديه بين ما هو فوق الثرى وما هو تحت الثرى. إنها "الرؤية الكلية للوجود " – كما يقول د. عز الدين إسماعيل (٣) بوجهيه البادي والخافي: (٤)

في بطن أرض أنت واطئها همم تصول فليس ترتد

وتظهر سيطرتها عليه بتكرارها: (٥)

هذا الثرى المنظور جال به يوماً غلام شعره فاحم

ولربما كان في هاتين البيتين إشارة بعيدة إلى لحد أبي العلاء الضاحك، وإلى شعراء كثيرين كالخيام وغيره ممن تحدثوا عن مصير الجمال والفتنة والسحر. أو لعل باكثير – وهو تلميذ الأدب الإنجليزي – قرأ "لتوماس جراي "(– ١٧٧١م) قصيدته "مرثية بين مقابر القرية" التي يقول فيها: (٦)

---

(١) أزهار الربى – ص ١٦٠.
(٢) السابق – ٢٦٨.
(٣) في كتابه: الشعر العربي المعاصر – ص ٣٥٢.
(٤) أنفاس الحجاز – ص٢٤.
(٥) المجموع – ص ١٤٣.
(٦) روائع من الشعر الإنجليزي: د. زاخر غبريال – ص ١٢٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط ١٩٧٩م.

ربما في ذلك القبــر القصي حيث لا زائــر يهفــو
ربما يرقد قلب عبقري ملهم وبنان ساحر في طوقه
أن يهز القلب إيقاعاً مذاباً

وأيا كان مصدر تأثر باكثير واستيحائه، فهو إنما يعكس حقيقة تشاؤمه التي لا شك فيها، والتي تبرز من خلالها رؤيته للوجود على حقيقته، فتــستوي لديــه ظــواهره، وبواطنه، السائرون فوق ثراه، أو الراقدون تحت ترابه.

عوامل عدة أفرزت سمة "التشاؤم" في شعر باكثير، لعل أهمها "الخوف من الموت" – كما يقول د. عبده بدوي.(١)

والخوف من الموت ولد لديه إحساساً بعامل "الزمن" وحركته السريعة(٢):

ليت شعــري والمــرء رهــن أمــان ليس يدري تكــون أم لن تكونا
كيف "يضحى" رسمي إذا صرت شيخاً هــرماً قــد تجــاوز السبعينــا

والسؤال "بكيف" ليس للاستفهام الحقيقي؛ لكنه للفت الأنظار لما يقوم به عامل الزمن من إخفاءٍ لمظاهر الجمال وتحويلها إلى صورة تستدعي الإشفاق والرحمة. ولــيس أدل على حساسيته المفرطة تجاه عامل الزمن؛ من ذكره زمن نهاية اليوم "المساء" في وصف مرحلة الشيخوخة، فيما كان الزمن في البيت قبله لا يزال عند "الضحى" (٣):

حين " تمسي" هذى النضارة في هذا المحيا تجعداً وغضونا

ويقوده الخوف من الموت إلى الخوف مما بعد الموت، حين يذوي هذا الجمال ويحترق(٤):

آه على تلك الوجوه يضيئها لفح السعير غداً بدار نكال

عامل الخوف من الموت وما بعده ؛ إنما هو سبب مصدري آخر، تعــرض لــه باكثير في حياته. ذلك حين تناوشته وفيات أهله، فتولدت لديه فلسفة " تشاؤمية"حــددت رؤيته للحياة وموقفه منها: (٥)

---

(١) في كتابه: دراسات في الشعر العربي الحديث – ص ٢٥٤.
(٢) المرجع السابق – ص ٢٥٥.
(٣) دراسات في الشعر الحديث – ص ٢٢٥.
(٤) السابق.
(٥) أنفاس الحجاز – ص ٢١. وهو مثل شكري في هذا. (انظر قراءة في الــشعر العربــي الحــديث – ص٥٩، فانه يذكر كيف اختطف الموت زوجة شكري الأولى وابنته منهما ثم ابنته من زوجته الثانية

وما قيمة الدنيا وكل شئونها عناء من المهد الوديع إلى القبر

وأشعرته بطعم الحياة المر: (١)

ما أمر الحياة وهذه الدنيا مقر الهموم والأحزان

والمرور السريع للحظات الهانئة فيها (٢):

وإذا العيش طاب للمرء حيناً فسنوه كأنهن ثواني

إنه مبرر قوي لنزوعه إلى "التشاؤم "، إذ لو اتحد زمن حلو الحياة ومرها وتساويا لما كان هناك مبرراً للتشاؤم: (٣)

ولو دام الوصال لدام أنسي ولكن الوصال كفيء شمس

إنه نوع من الاحتجاج على عدم التوزيع المتساوي للزمن في حالة السرور وفي حالة الحزن، ومن ثم فلا يصح لومه على نظرته التشاؤمية للحياة.

الحب والحزن :

ارتبط حب باكثير بالحزن من أول وهلة(٤)، ذلك حين رفض والد "نور" تزويجه لصغر سن الفتاة، فقرر الهجرة من وطنه حتى تكبر فتاته، ويتبين هذا المشهد الحزين "مشهد المغادرة" من هذه الحوارية التي دارت بينه وبين أخته حين رأته يجهز أدوات سفره وكتبه، فتناجيه: (٥)

ماذا اعتزمت أأنت تاركنا للحادثات تسومنا الكربا

فيجيبها (٦):

لا يا أخية أجملي جزعاً لا ينس قلب المؤمن الربا

سفري لطول إقامتي سبب ولرب بعد أعقب القربا

ففاض نهر من الحزن في قلب الشاعر.

(١) أزهار الربى – ص ٢٦٨.

(٢) السابق – ص ١٦٤.

(٣) أزهار الربى – ص ١٢٧.

(٤) كما ارتبط عند صلاح عبد الصبور أيضاً ولنتأمل مثلاً قصيدته المعنونة "الحب في هذا الزمان". (انظر مقال: ظاهرة الحزن في شعر صلاح عبد الصبور في كتاب: دراسات في الشعر الحديث – ص ٢٧٥)

(٥) همام – ص ٧٤.

(٦) المرجع السابق.

عادةً ما يبدع باكثير "رؤية جديدة" يضيفها إلى سجلاته الابتكارية، وكما لاحظنا تلك الرؤية في موضوع الاغتراب نلاحظه هنا أيضاً، حين يسوق السفر إلى الإقامة وحين يكون البعد وسيلة موصلة للقرب. ونعود إلى الرواية الحزينة وسردها، فقصة باكثير هي قصة كل العاشقين الذين حيل بينهم وبين من أحبوا، فارتبط الحب لديهم بالحزن، ابتداء من مجنون ليلى، وكثير عزة، وجميل بثينة، وانتهاء بأحمد زكي أبي شادي، ومحمد عبد المعطي الهمشري، وإبراهيم ناجي[١] .... وصولاً إلى باكثير.

إن حالة "الحزن" التي صاحبت "الحب" كانت بدايتها حيلولة الأهل دون تواصل الحبيبين بالرغم من القرب المكاني: [٢]

بفمي اسمه أروي به ظمأ الفؤاد وما رويته
بيني الزمان وبينه وتجاورا بيتي وبيته

التقارب المكاني لا يجدي شيئاً مع حيلولة "الزمان" دون التواصل. إن هذا الملمح في حيلولة "الزمان" دون التواصل هو الذي نجده في أكثر من موضع من شعره:[٣]

ومأساة حبي أنا التقينا على السفح من ربوة عالية
بمنتصف السفح كم ذا يدوم وقوفك عندي يا سارية
شبابك يدعوك نحو الصعود وعمري يمضي إلى الهاوية

التجربة الأولى قيلت في اليمن من أجل نور ومعروف سببها، ومعروفة دلالة الزمن فيها، لكن التجربة الثانية لم تعرف صاحبتها وهي من تجاربه التي قالها في مصر. والفارق الزمني بين التجربتين كبير جداً، لكن لا فرق يذكر في دور الزمن وحيلولته دون التواصل في التجربتين. توجد تجربة أخرى لباكثير تحكي هذا

---

(١) أحمد زكي أبو شادي تزوجت حبيبته (زينب) فنظم قصيدته "عرس المأتم " وجاء ديوانه"زينب" ليعكس مدى تأثير هذه التجربة في شعره. (انظر مجلة الشعر، ع إبريل ١٩٨٢ م – ص ٣٥) .
ومحمد عبد المعطي الهمشري –فشل في حب الطفولة، وحب الشباب (انظر: محمد عبد المعطي الهمشري– حياته وشعره: صالح جودت – ص ٢٤– المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر، ط ١٩٦٠ م)
أما إبراهيم ناجي: فشاعر الغزل الحزين، تمتزج عاطفة الحب عنده بالحزن النبيل، صدم مع أول قصة حب في حياته، وما قصيدته "العودة " إلا تجسيداً رائعاً لمدى تغلغل هذه التجربة في أعماق نفسه (انظر: الشعر، ع يوليو ١٩٨٥ م مقال فلسفة الحب في شعر إبراهيم ناجي، وانظر الشعر، ع إبريل ١٩٨٢م.)

(٢) المجموع – ص٩٤.

(٣) على احمد باكثير شاعراً غنائياً – ص ١٨.

الفاصل، يقول [١]:

دارها دان ولكن وصلها ليس بدان

لكنه –هنا– لم يحدد العامل الزمني، بل ترك الدلالة مفتوحة، تماماً كما صنع "الزبيري " في قصيدته الرمزية "البلبل" [٢]:

حبيبك جارك بين الزهور وبينكما دوحة تفصل

ولست بعيداً على ناظريه فما لك من أجله تعول

يقول د. المقالح عن هذه النهاية المفتوحة للدلالة المكانية إنها هي التي جعلت "هذه النغمة الذاتية الحزينة تتحول في نهايتها من الخاص إلى العام"[٣] . وأعطاها بعدها الإنساني الذي لا يوجد في تجربة "باكثير " الأولى ولا الثانية، وإن لمحنا في الثانية شيئاً من هذه "الكونية ". ويتكثف امتزاج الحب بالحزن حين يرتبط بالزمان ثانية في حالة الترقب والانتظار، إنها لحظات مرهقة للنفس وللجسم معاً: [٤]

تركتني في هواها زينب واهي الجنبين مبري العظام

إن تغب عني دنياي فما قيمة الدنيا وما قدر الأنام

وتكاد لحظات الوصل التي وجدها بعد هذا الانتظار الطويل تخفف حدة هذا الارتباط بين محوري (الحب /والحزن)، إذ يحصل على لحظات انتهاب لحب لذيذ، مارسه بعد طول انتظار. ونجد نماذج لبعض هذه اللحظات المختلسة في قوله: [٥]

إذ أنا من أنسي في تمه ومن نصاب الهم في وكسه

فالخمر ما أرشف من ثغره والنقل ما أجهد من لعسه

وليس في اللذات من لذة كضمك الجنس الى جنسه

وفي قوله مستمتعاً استمتاعاً محسوبة دقائقه: [٦]

يا حبيبي برد العقد ولم يبرد على الرشف صداى

---

(١) أزهار الربى – ص ١٤٣.
(٢) الشعر المعاصر في اليمن: د. عبد العزيز المقالح – ص ٩٣، دار العودة – بيروت، ط ٣/ ١٩٨٤ م.
(٣) المرجع السابق – ص ٩٣.
(٤) أنفاس الحجاز – ص ٣٨.
(٥) أنفاس الحجاز – ص ١٠.
(٦) مجلة أبولو، ع ديسمبر ١٩٣٤ م.

وانقضى الليل ولما أقــض مــن فيــك منـــــاى
آه مـــا أحلاك في قلبي وعيني وذراعي ولـــساني
ليتنـــي أفنـــى بعينيك فأحيا في نعيم غيـــر فـــان

ولا يرتوي حتى لو قضى الدهر معانقاً:(١)

لو عبرنا الدهر ضماً واعتناقاً لا أرى يشفي غليلي
يا حيـــاتي ساعة تعدل منك الدهر ليست بالقليـــل

هذا الصوت النشاز في سيمفونية العذاب – الذي عرفته الأنغام المشتركة للحنـــي (الحب / الحزن) – سرعان ما يتوارى ليخلف وراءه ركاماً من الأنغام الحزينة الراثية، ومن ثم يتحول الإيقاع إلى طبيعته الباكية، بعد مغادرة مؤلف تلك السيمفونية العذبة: (٢)

نبـــأ تـــلقـــــاه الفـــؤاد فأنـــشبت فيـــه ســـنانه
فمضى ينوء بـــه كمطعون ينـــوء بـــه حـــصانه
آه على ذاك الحبيـــب جـــلاء إبـــصاري عيانـــه
ما كان أقصر عمره، ما قد قـــضى منـــه لبانـــه
اليـــوم مأتمـــه وبـــالأمس الزفـــاف ومهرجانـــه

وتتوثق عرى "الحزن" في محور "الحب" منصهرة بنار الفقد التي تؤججها الذكرى(٣):

نـــسف اليـــأس نفـــسي بعـــد مـــوت حبيبـــي
كـــل حـــين لـــذكراه لظـــــى فـــي جنـــوبي
نارهـــا فـــي فـــؤادي دائمـــا فـــــي شـــبوب

الحب والموت:

ويرتبط الحب بالموت في شعره بعد هذه التجربة متجاوزاً المحور السابق (الحب /الحزن)، ومن ثم أصبح على علاقة بالموت، كما كان من قبل على علاقـــة بالحيـــاة. فنصف منه حي "هو" ونصف منه ميت "هي" ؛وحين يحاول الاختيار ؛ فانه ينضم إلى الجزء "الميت" (هي):(٤)

---

(١) المرجع السابق.
(٢) صدى عدن – ص ١.
(٣) صدى عدن – ص ٢.
(٤) أبولو: ع ديسمبر ١٩٣٤ م.

فلأمت بعدك كي ألقاك .....

لكن باكثير ليس مثل شكري والعقاد والمازني حين يتمنون الموت لأنفسهم بصورة نهائية، ويتخذون قراراتهم بشجاعة، [١] بل نجده يفتح لنفسه مجالاً للعودة، فلا يختـــار " الموت" بعزيمة قوية، بل يترك لنفسه فرصة الاستمرار عن طريق الاختيار:[٢]

فلأمت بعدك كي ألقاك "أو فلأحي بالذكرى لحين "

وبالرغم من إيجاده المبرر المنطقي المستمد من يقينه الإيماني بالبعث واللقاء: [٣]

وعزائي في يقين أنني ألقاك في دار اليقين

وهو ما يعطي مبرراً بعدم ضرورة اللحاق السريع بالمحبوب في الدار الآخرة، إلا أنه لا مناص من الحكم بتراجع تجربة باكثير في إطار المزدوج (الحب /الموت) عـــن المدى الذي وصلت تجاربه فيه مع المزدوج قبله (الحب /الحزن) . إن امتزاج الحب بالموت عند باكثير تختلط فيه الحياة وتفوح منه، فمزيج الحياة أقوى في هذا التركيـــب الثنائي المزدوج، ويظهر تشبثه بالحياة جلياً، ولهذا يقوم بتبرير موقفه ليلتمس له العذر: فهو أحياناً يجعل سبب تشبثه بالحياة الحب: [٤]

لولا الجمال مع الخيال يروقه عاف الحياة وسوء هذي الحال

وأحياناً يتعلل بالشعر، فالشعر هو المتسبب في عدم تحقق نتائج هذه الازدواجيـــة بين الحب والموت: [٥]

جُزيَ القريض عن المتيم جزله ورقيقه

لولا تعللـــه بـــه لقضت عليـــه علوقه

وهذا التعلل يشي بقدر من التراجع عن رؤى مدرسة الديوان فـــي العلاقـــة بـــين (الحب والموت).

---

(١) من ذلك قول المازني: نضوت عنى هموماً كنت ألبسها مع الحياة " فلي بالموت سلوان"
ويقول العقاد: يديك فامح ضنى يا موت في كبدي فلست نمحوه إلا حين تمحوني
ويقول شكري: الموت أروح لي، والقبر أرفق بـــي من عيشة بين تحنان وهجران
(انظر: قراءة في الشعر العربي الحديث – (على التوالي) ص ٧٢، ٧٩، ٦٩)) .
(٢) أبولو: المرجع السابق.
(٣) المرجع السابق.
(٤) أزهار الربى – ص ١٣٣.
(٥) المرجع السابق – ص ٢٠٠.

الرثاء والبكاء:

"الرثاء تعبير عن شعور عميق بالحزن والألم، وتصوير إحساس الناس العميق بالحزن قبل الموت "[١]، كما أن فيه نقطة تماس بين الشاعر وشخصياته المرثية تصل حد الاندماج، فهو يرثي نفسه وزمانه فيهم "[٢] ويرى الدكتور عبده بدوي أن شعر الرثاء عند باكثير يتجلى فيه الصدق الفني[٣] ".

وليس الأمر كما ذكر على إطلاقه، بل نجد صدقاً فنياً ممثلاً في التجارب التي ينفعل لها ذاتياً، إما بسبب علاقة قرابة وطيدة، أو بسبب الاتفاق في الرؤى أو بسبب الصداقة المتينة، إذ أنه "على قدر الارتباط والتفاعل والتلاحم يكون الصدق"[٤] .

وتتربع "النائحة" – مرثيته لأبيه – على رأس هذه "البكائيات" ذات الدافع الذاتي، ومطلعها: [٥]

عبثا تحاول أن تكف الأدمعا وأبوك أمسى راحلاً مستودعاً

إنها التجربة الأولى مع الموت، وأول صدمة للنماء والحياة عنده، وأول مواجهة حقيقية بينه وبين تجربته الفنية في هذا المسار. ولذا فقد نجح في نقل مشاعر حقيقية لانفعاله بالتجربة ذاتياً، حتى مع بساطة صياغة هذه التجربة " التجريبية " من شعره المبكر:

أغشي علي من الأسى فيها وما استيقظت إلا باكياً مسترجعا

وتوفر هذا الصدق الفني في ست "دمعيات"[٦]، أراق فيهن الشاعر وجدانه قبل أن يريق دمعه، وامتزج فيها الصدق الفني بالصدق الواقعي.لكنه بعد تلك البكائيات "الست" يتحول إلى متباك. وينعدم الصدق الفني في بكائياته ذوات الدافع الخارجي، التي يقولها مناسبة أو مجاملة، أو معارضة أو استعراضاً. وأدنى ملمح يفصل بين التجربتين "الذاتية" و"الغيرية"، أنه في الأولى يكون هو الباكي الحزين، أما في التجارب الخارجية الدافع فيترك البكاء للسحاب والمدن والعلوم، وهذه إحدى بكائياته الخارجية الدافع

---

(١) الرثاء: د. شوقي ضيف – ص ١٧، دار المعارف – القاهرة، ط٤ (د. ت) .
(٢) دراسات في الشعر العربي الحديث – ص ٢٩٥.
(٣) انظر: على أحمد باكثير شاعراً غنائياً – ص ١١.
(٤) مجلة الشعر، ع ١٩٨٠ – ص ٤٣.
(٥) أزهار الربى – ص٢٥١.
(٦) هي في أزهار الربى – ص٢٤٤، ٢٥٩، ٢٩٦، وصدى عدن – ص ٨، ١٣، والمجموع – ص ٩١.

الخارجية البكاء: [١]

لا زالت السحب الفوادي تسكب الدمع الهتونا

أو ينيب فيها معاني مجردة تبكي عنه: [٢]

فلتبكك العلياء إن مصابها بك كان يا نجل الحسين جليلاً

وعلى الصعيد الفني: ينطلق باكثير في بكائياته من أصول تراثية قديمة، يتغيا فيها خطى من سبقوه في الرثاء ويستقي منهم طرق بنائهم لقصيدة الرثاء: من تصوير هول الفاجعة وأثرها على نفس الشاعر، ووصف فضائل المرثى وأخلاقه، وتصوير حال الناس والكون وقت الموت أو بعده، والدعاء للميت بالرحمة، والتعزية لأهله.

ولنتأمل هذا التبادل في أخذ الأخيلة بين باكثير والشريف الرضي، يقول الشريف الرضي: [٣]

جبل هوى لو خر في البحر اغتدى من وقعه متتابع الإزباد

ماكنت أعلم قبل دفنك في الثرى أن الثرى يعلو على الأطواد

فيأخذ باكثير "طود" الشريف الرضي ويضعضعه: [٤]

تضعضع طود المجد وانهد ركنه وبدر العلا من أفقه خر هاويا

ويأخذ من الأقدمين انتهاء الجود بموت المرثي، كما في قول أشجع السلمي: [٥]

اليوم تخشى عثرات الندى وصولة البخل على الجود

فينسج على منوالهم: [٦]

---

(١)، (٨) أزهار الربى ص ٢٧٧، ٢٦٣. ومثلها ص ٢٥٨، ٢٧٥ وانظر موضوع التجربة الشعرية في كتاب " النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال –ص ٣٦٤، وانظر مجلة الشعر، ع أبريل ١٩٨٠مقال " التجربة الفنية بين الصدق الفني والصدق الواقعي " للدكتور: كامل سعفان ص ٢٠٠، فقد ساق فيها بعض الأمثلة للتجارب خارجية الدافع ومنها قول أبي العتاهية:

مات والله سعيد بن وهب رحم الله سعيد بن وهب

يا أبا عثمان أبكيت عيني يا أبا عثمان أوجعت قلبي

(٣) الرثاء – ص ٧٥.

(٤) أزهار الربى – ص ٢٧٧

(٥) الرثاء – ص ٦٥.

(٦) أزهار الربى – ص ٢٤٨.

ومثلها قوله: غاض الندى في ليلة منحوسة يا ليت فجر صباحها لم يطلعا (أزهار الربى –ص ٢٥٢)

فقيد العلى هل بعد موتك يرتجى منال لجدوى، أو بلوغ لمقصد

ولم يتوقف عند الأقدمين، بل يعاصر مع المعاصرين، ولعله أخذ " الشمس" في رثائه لشوقي من قصيدة شوقي نفسه، في رثائه سعد زغلول، حين قال شوقي[١]:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها وانحنى الشرق عليها فبكاها

فردها له باكثير حين رثاه قائلاً [٢]:

سائلوا الدنيا وصيحوا في البشر ما دهى الشمس ؟وما غال القمر ؟

وربما كانت قصيدة "حافظ" التي رثى بها البارودي قائلاً: [٣]

لو حنطوك بشعر أنت قائله غنيت عن نغمات المسك والعود
لو أنصفوا أو دعوه جوف لؤلؤة من كنز حكمته لا جوف أخدود
وكفنوه بدرج من صفائحه أو واضح من قميص الصبح مقدود

هي أقرب مثل لأخذ باكثير عن المعاصرين في قصيدته التي رثى بها حافظ فقال[٤]:

أبنات النيل السعيد أقمتن بما ناطه بكن الذمام
هل حفظتن حافظاً ونشرتن علاه وقد طواه الحمام
لو أقمتن مأتماً فيه نحتن عليه كما ينوح الحمام
وسكبتن أدمعاً من مآقيكن سحاً كما يسح الغمام
فغسلتنه بها. وقددتن رداءً خيوطه الأحلام
ما قضيتن ماله من حقوق إن ذاكن مطلب لا يرام

أما ما لم يأخذه عنهم فانصرافه عن رثاء المرأة، فما عدا مرثيته لأسمهان:[٥]

ففيها ملامح من قول الأصفهاني:
غاضت بحار الجود مذ غيبت أنملك الفائضة الزاخرة (الرثاء – ص ٦٨)

(١) الرثاء – ص ٨٥
(٢) صدى عدن – ص ١٣.
(٣) الرثاء – ص ٧٩.
(٤) صدى عدن – ص ١٠.
(٥) المجموع – ص ٩١. وهي شبيهة إلى حد ما، بقول الحسين بن مطير يرثي معن بن زائدة:
ويا قبر معن كيف واريت جوده وقد كان منه البر والبحر مترعا
بلى قد وسعت الجود والجود ميتٌ ولو كان حياً ضقت حتى تصدعا

غرقت كيف يغرق النور والحسن وفن الخلود في شبـــر ماء ؟
لو حواها البحر العريض لضاق البحر ذرعاً عن روحها الشماء

فما عداها لاشيء للمرأة: الأم والزوجة والابنة. وقد فسر بعضهم قلة هذا النـــوع من الرثاء في أدبنا العربي بسبب رواسب من النظرة الجاهلية في احتقار الأنثى.فهـــل الباكثير داخل ضمن هذا التعليل.

إننا نجد شعراء كباراً بكوا نساءهم: زوجات وبنات وأمهات، أمثال المتنبي الـــذي رثى جدته، والمعري الذي رثى أمه، وأبو فراس يندب أخته، وشوقي يرثـــي جدتـــه، والزيات يرثي زوجته، وكذلك البارودي، بله عزيز أباظة وعبد الرحمن صدقي فقـــد وضع كل منهما ديواناً مستقلاً في زوجته[١] .

وتضل هذه المسالة ثغرة مكشوفة في شعر باكثير، فلا هو رثى أمه عنـــد وفاتها ولا رثى زوجته ولا ابنته[٢]، وقد تقاربت وفاتهن، كما تقاربت وفاة أبيه واخوته، فلـــم صمت معهن، وانفعل معهم ؟!

سؤال سيظل مبهماً لا علة له، وإن كان يدل على علة في ظاهرة الحزن لدى باكثير.

وليس هذا هو كل ما تابع به باكثير القدامى والمعاصرين، بل تابعهم أيضاً في بكاء العلوم على العالم المرثي، وبكاء الكتب التي درسها، وبكاء القريض والضاد في رثاء الشعراء، وبكاء الشرق والبلـــدان العربية والإسلامية، ومن ذلك قوله في رثاء حافظ:

نعت الصحف حافظاً فبكى الشرق عليه وأعول الإسلام
وانبرت أوطان العروبة تبكيه بدمع يغار منه الغمام
كل ربع من الجزيرة فيه مأتم حافل عليه يقام
فبمصر الأنفاس مستعرات وبسورية الدموع سجام
وبعمان والحجاز أنين وببغداد من اساها هيام (صدى عدن – ص٩)

وهي قريبة من قول حافظ في رثاء الإمام محمد عبده:

بكى الشرق فارتجت له الأرض رجة وضاقت عيون الكون بالعبرات
ففي الهند محزون وفي الصين جازع وفي مصر باك دائم الحسرات
وفي الشام مفجوع وفي الفرس نادب وفي تونس ما شئت من زفرات (الرثاء –ص ٧٤)

(١) انظر الرثاء – ص ٢٤ وما بعدها، وقد سمى الأول ديوانه (أنات حائرة) وسمى الثاني ديوانه (مـــن وحي المرأة). وانظر سقط الزند – ص ٣٩، ٤٦.

(٢) ومما أثر عنه قوله عنها قبل وفاتها:

أيها البنت إن سلمت فأهلاً أو متي فاذهبي بسلام

ولست أجد مبرراً لمثل هذا القول، ولم استطع إدراك مراده منه، وما هي دلالته عنده، رغم اجتهادي في استكناه البيت.

الموت في شعر باكثير

"تسيطر فكرة الموت على شعر باكثير"[١] وما من غرابة هنا، ففي التاريخ الشعري نماذج مشابهة.فمنذ أن بسط أبو العتاهية الحديث عن الموت في شعره[٢]، والشعراء ينهجون نهجه، ويختطون خطته، وليس المتنبي أو المعري سوى نقطتي تواصل في هذا المسار [٣] .

وفكرة الموت قاسم مشترك بين الشعراء، سواء كانوا عرباً أو غير عرب، إن الخيام وتوماس هاردي، ونازك[٤] ولوركا، وكيتس والعقاد وشكري، وشوقي ونسيب عريضة، وصلاح عبدالصبور وعبدالعزيز المقالح وعلى أحمد باكثير.. كل هؤلاء ليسوا سوى نقاط على حروف فكرة الموت التي لا تزال تكتب وتكتب ولا تموت[٥] . هؤلاء وغيرهم قد شغلتهم فكرة الموت" فليس بوسع فنان مهما كان أن يدير ظهره لقضية الوجود نفسها، حتى لو حاول أن يتحاشى الحديث عن الموت، غير أن الشعراء أكثر التصاقاً من غيرهم" [٦] ذلك حين يتكون في حياة الشاعر مثلث من القيم رؤوسه: "الانفعال والشعر والموت [٧]"

وإذا كان لكل شاعر من الموت موقف[٨]، فما هو موقف باكثير من الموت؟ وما هي رؤاه في فلسفة الموت؟

---

(١) على أحمد باكثير شاعراً غنائياً – ص ١١.
(٢) عاش أبو العتاهية في العصر العباسي. انظر الرثاء ص ١٠٠.
(٣) انظر المتنبي وموقفه من مشكلة الموت: على أدهم، مجلة " الشعر" ع يوليو ١٩٧٦ م.
(٤) للتعرف على موقف نازك من الموت انظر: نازك الملائكة الناقدة: د. عبد الرضا علي – ص ٣٨. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط١ / ١٩٩٥ م.
(٥) انظر قراءة في الشعر العربي الحديث – ص ٥٦ –٨٠، في الأدب المقارن: د. الطاهر أحمد مكي – ص ٣١، دار المعارف– القاهرة ط / ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨م.، روائع من الشعر الإنجليزي – ص ٣١٩، الرثاء – ص ١٠٢ –١٠٧، دراسات في الشعر الحديث – ص ٢٨٨.
(٦) في الأدب المقارن – ص ٤٦.
(٧) السابق – ص ٤٤.
(٨) ذكر الدكتور الطاهر مكي أن هناك ثلاثة مواقف من الموت: الموقف الذاتي – الموقف الفلسفي – الموقف المشاهد. وقد عقد مقارنة بين نازك الملائكة وفيدريكوغرسيه لوركا في رؤيتهما للموت في موضوع شاعران أمام الموت – ص ٣١،، (انظر: في الأدب المقارن – ص ٥٤)

هناك عدة مواقف للشعراء تجاه الموت، وهذه المواقف هي محددات لرؤاهم في هذه القضية، وهذه المواقف هي: الموقف الذاتي – الموقف الفلسفي – الموقف المشاهد[١] . وينتمي باكثير في رؤياه للموت إلى الموقف الأول.

باكثير والموقف الذاتي من الموت:

منذ بدأ الشاعر الجاهلي يقف أمام الموت ويعبر عن رؤاه تجاهه[٢]، والشعراء يتناولون هذا الموقف. منهم من يتناوله من الخارج ومنهم من يتناوله من الداخل[٣]، وباكثير من الصنف الثاني، إذ أنه اكتوى بالموت في أعز أحبابه، وفي مرحلة مبكرة من عمره ولذا فقد صارت تجربته من الموت مواجهة، بله تعاور المرض له، وتذوقه طعم الاقتراب من الموت مراراً. هذا الموقف الذاتي هو الذي جعل رؤية باكثير للموت لا تختلف عن رؤى من سبقه من شعراء هذا الموقف متثملة في: حتمية الموت ويقينيته، العجز عن مدافعته، العجز عن حماية الأحباب منه، بله محاولة الانتصار عليه.

وأنَّى لمثل باكثير ألا تصير رؤية الموت عنده يقينية؟ وألا تصير لديه محاولة تجاوزه ضربا من العبثية؟ أفليس هو القائل في نفس معري خيامي[٤]:

يا نداماي خفضوا من أساكم هكذا غاية الحياة الحمام

وهو الذي يوقع لحن الموت على إيقاع أبي العتاهية ليقول[٥]:

للموت ما تلد النفوس وللبلى ما تستجد من القصور الطولى

إنها رؤية أبي العتاهية للعلاقة الأزلية بين (الموت – الحياة) – الثنائية الضدية[٦]:

(لدوا للموت وابنوا للخراب)

وتتضح رؤية حتمية الموت عند باكثير بوضوح في ضوء حديثه عن الساعة التى أهداها الرشيد للملك شرلمان. فهو يدلف من خلالها ليعطينا الدليل على رؤية "الساعة"

---

(١) انظر هذه المواقف في الدراسة المقارنة بين نازك ولوركا في كتاب: في الأدب المقارن – ص ٤٩.

(٢) انظر الرؤى المقنعة: د. كمال أبو ديب – ص ٢٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٦ م.

(٣) ومنهم لوركا ونازك. انطلقت نازك من الموقف الداخلي، وانطلق لوركا من الخارج. ومثلهما شكري والعقاد، انطلق الأول من الداخل وانطلق الثاني من الخارج.(انظر: في الأدب المقارن – ص ٥٤، وانظر أيضاً: قراءة في الشعر العربي الحديث – ص ٦٤) .

(٤) صدى عدن – ص ١٢.

(٥) أزهار الربى – ص١٧.

(٦) أمراء الشعر العربي– ص ١٧٣. وتكملة الشطر: فكلكم يصير إلى تباب

"كمعادل زمني للنهاية الحتمية للإنسان "[١] فيقول[٢]:

أم نذيـــر يخبرنـــا أن الفتـــى عمره ليال قلائل

ولنتأمل كيف تتحول (السنين) إلى (ليال) (قلائل)، بدافع الخـــوف مـــن انقـــضاء (الزمن)، الذي يقود انتهاؤه إلى لقاء الإنسان لمصيره الحتمي (المـــوت) . [٣] وكمـــا تتحول (السنة) إلى (ليلة) (أو ثانية) – بفعل رؤية الشاعر لحركة الإنسان المتـــسارعة نحو غياهب الموت، وبفعل تجسد الرعب الداخلي من الموت، واليقين المطلق بحلوله– يتحول اليقين– أيضاً– إلى شك [٤]:

وذرا فؤادي والشكوك فإنني أخشى اليقينا

عملية التحويل لدى الشاعر هي نوع من التحايل الساذج الذي يريد أن يقنـــع بـــه "الآخرين" (ذرا) بعكس حقيقة رؤيته ليقينية الموت ونهائيته. لكنه سرعان ما يكـــشف الحقيقة لتظهر رؤيته على حقيقتها، مضافاً إليها عامل الخوف من مواجهتها: [٥]

ليـــت الحقائـــق تستحيل لمن يحاذرها ظنونا

إنه –كما يقول د.بدوي –"يميل إلى الشك في تلقي أنباء الوفاة، وهو ما يدفع بيقينية الموت في رؤياه"[٦]. وعامل الخوف –الظاهر من خلال هذا البيت– لم ينشأ لدى باكثير إلا بسبب ارتباطه بحالات الفقد المتتالية، التي عانى منها كثيرا، وفقد أعزاء لـــه فـــي شبابهم. ولذا يلاحظ في ندبه لهم ذكر قصف أعمارهم قبل أوانها[٧]:

لم ينض أثواب الصبا أو يقض من أوطاره ما حاكه استشرافه

وهي – مكررة– في نعي قريب آخر[٨]:

مضى لم يقض أوطار التصابي ولم تجرر له فيه ذيول

---

(١) دراسات في الشعر الحديث – ص ٢٥٣.
(٢) أزهار الربى – ص ١٠٠.
(٣) بل وتتحول (السنة) إلى (ثانية) حين يكون عامل الضغط النفسي عنده عالياً في مواجهة الزمن كقوله:
وإذا العيش طاب للمرء حيناً فسنوه كأنهن ثواني (أزهار الربى – ١٦٤)
(٤) أزهار الربى – ص٢٧٢.
(٥) السابق.
(٦) دراسات في الشعر الحديث – ص٢٧٢.
(٧) أزهار الربى – ص٢٥٦.
(٨) السابق – ص٢٥٩.

ومثلها[١]:

ما كان أقصر عمره ما قد قضى منه لبانه

تكونت لدى باكثير بفعل هذه المواجهة مع الموت صورة مرعبة للموت: إنه ملك جبار يصول على الناس فيحتز أعمارهم [٢]

والموت جبار يصول على الورى فتكاً وأمراض الورى أسيافه

وفي صورة أخرى نراه فارساً يكر على مبارزيه فيغمد سيفه فيهم:[٣]

فجعت بعالمها البلاد وأغمدت كف المنية سيفها المسلولا

وليست صورته (جباراً) (بأسياف) كثيرة، أو (بسيف) واحد، بأقوى من صورته (أعزلاً):[٤]

وما الموت إلا سارق رق شخصه يصول بلا كف ويسعى بلا رجل

إن الأخرى هذه للمتنبي (الأستاذ) وفرق بين (الأستاذ) و(التلميذ) كالفرق بين ضجيج الصور الأولى وضجتها (عند باكثير)، وهدأة وانسلال الصورة الأخيرة (عند المتنبي) . وليست هي الصورة الوحيدة التي يلتقي فيها (التلميذ) بأستاذه، بل هناك صورة أخرى، هذه صورة السهام عند باكثير: [٥]

أترميني بسهم بعد سهم لقد ذاب الفؤاد من السهام

وهذه عند (المتنبي): [٦]

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبال

فصرت إذا أصابتني سهام تكسرت النصال على النصال

والفرق بين الصورتين كالفرق بين (المتنبي) و(باكثير): (الصلابة) و(الذوبان) إذ أن الأرزاء (السهام) عند (باكثير) أضعفته وأنهكته (ذوبان الفؤاد)، أما عند المتنبي

(١) صدى عدن – ص١.
(٢) أزهار الربى – ص٢٥٧.
(٣) أزهار الربى – ص٢٦٤.
(٤) الشعر، ع يوليو ١٩٧٦م– ص٨٣.
(٥) أزهار الربى – ص٢٦٦.
(٦) الشعر العربي – ص٣٨٣.

فالأرزاء (السهام) أكسبت قلبه صلابة فلم يعد ينفع المزيد منها (فؤادي في غشاء مـــن نبال) و(تكسرت النصال على النصال) .

لكن أعجب صورة للموت –عند باكثير–هي تلك التي تستدعي عاطفتين مزدوجتين في آن واحد (الإضحاك–التخويف)، وذلك حينما رسم الموت ممسكاً بخناقه:(١)

ومتى آمن الزمان فقد ضاق خناقي من جور هذا الزمان

وهي هي صورة الموت عند طرفة:(٢)

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد

وكلا الصورتين تبعث مشاعر عدة تجاه الموقف من "الموت":

– صورة باكثير: توحي بكتم الأنفاس نتيجة ضغط اليد على الرقبة، مع ألم الرقبة.

– صورة طرفة: تشي بألم الرقبة نتيجة ضغط الحبل عليها، مع صعوبة التنفس.

– صورة باكثير: تزداد حالة الاختناق مع اشتداد القبضة على رقبته (وفيات جديدة).

– صورة طرفة: تزداد آلام الضغط على الرقبة وزيادة الاختناق مع تنشيط الحبل بمرور الزمن.

– صورة باكثير: تسوق إلى النهاية الحتمية حين اكتمال ضغط اليد على الرقبـــة وانقطاع الأنفاس.

– صورة طرفة: تسوق إلى النهاية الحتمية عند اكتمال شد أنشوطة الحبل علـــى الرقبة وانقطاع الأنفاس.

وإذا كانت هذه صورة الموت عند باكثير، فمن الصعوبة بمكان تصور قدرته على رده، ولذا فظهور عجزه عن مدافعة الموت، وحماية نفسه منه، أمر مسلم، ولـــه فيـــه

---

(١) أزهار الربى – ص٢٦٨. ومن صور الموت أيضاً قوله:

– خطف الزمان حبيبه وأذاقه الملح المصبر (صدى عدن – ص٢١)

– بنيت به قصراً مشيداً من المنى فشلت يد للدهر هدمت القصرا (صدى عدن – ص ٦)

– ما لهذا الزمان أغريَ بالتفريق بين الأحباب والخلان (أزهار الربى – ص ٢٦٨)

فرسم له في الأولى صورتين: قاطع طريق وطباخ لا يحسن الطهي، ورسمه في الثانية:مخربـــاً، وفـــي الثالثة:حاكماً ظالماً.

(٢) شرح المعلقات العشر: أحمد بن الأمين الشنقيطي– ص٧٦، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.

مندوحة. لكن مالا نسلم به لباكثير أنه بعد هذا يطلب معونة الآخرين (؟!) [١]

من معيني على صروف الزمان؟ ومجيري من صولة الحدثان؟

إنه يطلب بصيغة الاستجداء، وباستثارة الحمية وبعث النخوة، وينتدب الناس – أو غيرهم– من خلال ذلك الاستفهام المكرر في الشطرين (من معيني – من مجيري)، ويذكر طلبين له: (المعونة – الجوار) . إذن فهناك معركة محتدمة بين "باكثير والموت"، وهذه المعركة ذات بعدين:

الأول: تظهر فيه حالة اشتباك بين "الشاعر والموت" وواضح من طلب المعونة أن الموت في حالة استقواء وظهور. والثاني: أن الموت يلاحق الشاعر وهو يريد الاحتماء، والاستجارة.

وفي البعدين كليهما يظهر ضعف (الشاعر) أمام قوى الموت القاهرة، إذ يتحول الشاعر إلى "مغلوب يطلب النصرة" أو "فارٌّ يطلب الجوار". وإذا كان (الشاعر) قد عجز أمام (الموت)، فأنى لغيره ألا يعجز! [٢]، ولذا فقد وجدنا أن هذه الحقيقة القطعية تبرز في شعره ملغيةً تلك المحاولة في طلب النصرة، ومؤكدة ثبوتية العجز أمام قوى الموت المدمرة، ونفي أية إمكانية للانتصار عليه، أو الاستعانة على مدافعته: [٣]

وأنا المرزأ، والمرزأ يستجير، ولا مجير

ومع تكون هذه القناعة لدى الشاعر، فلا يبقى أمامه سوى محاولة مصالحة (الموت) . لقد عجز الشاعر الجاهلي قديماً عن دفع غوائل الموت، وحكى لنا (أبو ذؤيب الهذلي) عجزه عن الدفاع عن أبنائه تجاه الموت، وخلد لنا هذا المشهد، معلناً انتصار قوى الإبادة والإفناء. فقال: [٤]

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع

---

(١) أزهار الربى – ص ٢٦٨.

(٢) توضح نازك الملائكة مظهر الضعف الإنساني وقوة الموت واستعطاف الإنسان للموت في قولها:

ها أنا بين فكي الموت قلباً لم يزل راعشاً بحب الحياة

لم أزل برعماً على غصن الدهر جديد الأحلام والأمنيات

فحرام أن تدفن الآن يا موت شبابي في عالم الأموات (من الأدب المقارن – ص٦٢)

(٣) أنفاس الحجاز – ص ٢٩.

(٤) الرؤى المقنعة – ص ٢٠٧، عن المفضليات – ص١٢٦.

ورؤية (أبي ذؤيب الهذلي) –المنطلقة من الموقف الذاتي نفسه – "تتصب صورة الإنسان مدافعاً عن نفسه وأحبته في وجه الموت دون جدوى".[١] وتتوحد معها رؤية باكثير المنطلقة من الموقف نفسه لتصعدان بنتيجة واحدة هي استحالة الانتصار على الموت.

الهذلي [٢]: وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

باكثير [٣]: أو لو ان القدر الجاري له دافع، قمنا وغالبنا القدر

وإذ يظهر عجز الشاعر عن الصمود في وجه الموت ومدافعته، وذوده عن نفسه وأقاربه.. فلا مفر من ابتكار حيل ينتجها (اللاوعي)، ويصوغها خياله الهروبي، ليحول بها هزيمته الظاهرة إلى نصر عظيم.

"لوركا" ولكي يخفف من حدة التوتر الداخلي لديه بفعل رؤيته اليقينية لسطوة الموت وعجز الإنسان تجاهه – حاول أن يمدد الزمان، وأن يواجه اللا استمرار الذي يفرضه الموت بالاستمرار الذي يصنعه هو.. فافترض حدوث الموت فعلاً لا تأثيراً، إذ تستمر أحاسيسه ومشاعره كما هي بعد أن يموت، فهو سيمارس (الإحساس والرؤية) كما كان يمارسها في حياته، وستستمر هذه المواصفات الفيزيقية معه، ولن تنتهي بالموت: [٤]

إذا مت.. اتركوا باب الشرفة مفتوحا
الطفل يأكل برتقالاً.. أراه من شرفتي
والحصاد يحصد القمح.. أحس به من شرفتي
إذا مت.. اتركوا باب الشرفة مفتوحا

وباكثير حاول نفس المحاولة، ولكن ليس عن طريق (باب الشرفة) كما عند (لوركا)، وإنما عن طريق الإنجاز الباهر "الذي يبدو قادراً على منح الديمومة".[٥] هو هنا يقف أمام ذلك الإنجاز الباهر الذي خلفه (أبو تمام)، وبه يحكم بانتصار الإنسان وعجز الموت. حقيقي أن الموت قد أخذ (أبا تمام) منذ قرون، ولكن هل فعلاً مات

(١) الرؤى المقنعة – ص٢١٢.
(٢) السابق.
(٣) صدى عدن – ص١٨.
(٤) في الأدب المقارن – ص٦١.
(٥) الرؤى المقنعة – ص ٢٤٥.

أبو تمام؟ هل تحقق له الفناء الذي يريده الموت منه؟ ليس شيئاً من هذا جوابه بالإيجاب، فأبو تمام لا يزال حياً.. ولم ينتصر عليه الموت، إنه هنا موجود في القصيدة في (الفن) الذي أنجزه.

"وهكذا تصبح اللغة العمل الفني، لحظة الخلق المتجسدة شعراً هي الوسيلة الوحيدة لتجاوز الفناء والموت"[١]، وتصبح لحظة موته هي لحظة خلوده، هي بداية حياته: [٢]

خلدن للطوسي ميتته فكأن بدء حياته الكفن

باكثير وهو يملك قدراً كبيراً من الكراهية للموت – لا يخفي هذا القدر– بل يظهره في مواجهة صريحة مع عوامل الإفناء. إنه يعتقد أن المعركة لا تتوقف بصرع الجسد بل هي البداية. (كما في نموذج أبي تمام)

باكثير يطمع في مواجهة الموت لو امتلك قدراً إضافياً من القوة[٣]:

أو لو ان القدر الجاري له دافعٌ قمنا وغالبنا القدر

وحيث إنه لا يمتلك هذه القوة، فإنه يمتلك (الفن)، إن (الفن) هو (الاستمرار) للحياة، في مقابل (اللااستمرار) الذي ينتج عن الموت. وبحيلة من حيله البارعة يتخلص من خناق الموت، ويعكس عامل الزمان وفاعليته على الموت. إن الزمان يهرم الإنسان (فناء)، ولكن (الفن) يهرم الزمان.فالمعركة إذاً متكافئة، هاهو فن (حافظ) يغلب (الموت):[٤]

إن يكن ولى فذي آثاره يهرم الدهر بها وهي نضر

الدهر (يهرم) الإنسان أولاً، وإبداع الإنسان (يهرم) الدهر أخيراً. فالإنسان ينتصر أخيراً على الفناء.

وتتمثل رؤية باكثير الصارخة لعجز الموت وقوة الإنسان في مدافعته – بمظهر آخر – إنه عدم قدرة عوامل الإفناء على محو أثر الإنسان من قلوب محبيه. الشاعر في سبيل الانتقام من عوامل الإفناء (الموت) – يحاول إيجاد نقطة ضعف لها – ليحقق نوعاً من الإضعاف لقهرها، وليحقق نوعاً من التوازن بين عوامل الإبادة (الموت)

(١) السابق – ص٢٤٦.
(٢) أزهار الربى – ص١٤٣.
(٣) صدى عدن – ص١٨.
(٤) السابق – ص١٩.

وعوامل البقاء، وليحصل نوعاً من التوازن بينها. فكما أن للأولى نقاط قوة، فلها أيضاً نقاط ضعف، وهذه إحداها: (١)

ولقد أقصاك عن أرواحنا وهي مثوى لك لو كان قدر

وإذ لم يستطع الموت محو أثرك من قلوبنا، فإنه يثبت عجزه، وإن أظهر لنا من نفسه قوة:(٢)

إنه أعجز من ذاك وإن شط في الجور علينا وغدر

إنه نوع من التخفيف لحدة التوتر المنبعث بفعل القهر الذي مارسه الموت ضد هذا الإنسان الشاعر.

مدخلاً آخر يلج منه الشاعر لتخفيف حدة هذا التوتر. إنه مدخل (الخلود) الذي يبتسره (الموت) ويعتسفه، لكن الفن الأصيل يعيد الخلود للإنسان فلا فاعلية للموت تجاهه، وإن أفنى صاحبه: (٣)

إن يمت عاصر المدام فقد أودع كأس الخلود ذاك المدام

و(كأس الخلود) يستقيه الإنسان من (الفن الخالد)، الذي حُرم صاحبه من (الخلود). إنه الانتصار النابع من أعماق الهزيمة. وإذا كان (طرفة) قد انتفض في وجه الزوالية، وحارب الموت بالحياة – كما يقول الدكتور كمال أبو ديب(٤) – فإن باكثير قد اتخذ الموقف نفسه، فاندفع باتجاه الحياة، متخذاً من (الصراع) مهرباً من الموت.

هذا هو صوته وهو على فراش المرض (قريباً من الموت)، ينتفض في وجه الزوالية المحدقة به، ليعلن فراره من الموت إلى الحياة: (٥)

سأنهض من سقوطي غير شاكٍ ولا وانٍ وربي لي حسيب
وأركب ذروة الأخطار إني ليعجبني على الخطر الركوب

وهو نفسه صوت (طرفة) القادم من الخلود: (٦)

---

(١) صدى عدن – ص١٨.
(٢) السابق.
(٣) صدى عدن – ص١٢.
(٤) في كتابه: الرؤى المقنعة – ص٣٠٦، في معرض دراسته لمعلقة طرفة بن العبد.
(٥) أزهار الربى – ص١٥١.
(٦) شرح المعلقات العشر للشنقيطي ص– ٧٥.

ألا أيهذا اللائمي أشهـــد الــوغى وأن أحضر اللذات هل أنت مخلدي
فإن كنت لا تــستطيع دفــع منيتــي فدعنـــي أبادرها بما ملكت يــدي

هنا اتفاق في (الرؤية) بين القديم والجديد، اتحاد من الشاعر تجاه حدث (المــوت) واتفاق في ردود الأفعال تجاهه.

لكن الاستجابة تختلف في مكان آخر من هذا الحدث(الزوالي)، هناك عند (جلجامش) و(سيدورى)[١]: (جلجامش) ينضم إلى الفريق السابق ذكره، فيختار المجابهة (الــصراع)، و(سيدورى) تختار البطولة العبثية، التي وصفها "(البيركامي) في أســطورة (ســيزيف) .الإدراك اليقيني لحتمية الهزيمة وتحمل هذا القدر بأصفى قبول ممكن: بالانغماس فــي قَدَر الإنسان الآخر، نصيبه الآخر: الحياة"[٢]. وما يلبث باكثير أ ن يتنحى عن (طرفــة)، لينحاز إلى (سيدورى)، وليتبنى استجابتها، ولو على استحياء (على لسان الورد):[٣]

والورد مخموراً يتمتم: (ويحكم هيا اغنموا متع الحياة قصارا)

ويظل هو يتمتم أيضاً ولا يصرح: [٤]

و إذا ما مت شوقاً فبدمعي غسلاني
و بأثواب غرامي وهيامي كفنانـــي
ثم قولا إن هذا مات من حب الغواني

يقول د.بدوي معلقاً على ردة الفعل هذه: "يشتهي انتهاب اللذات خوفاً من زوالهــا حتى إذا مات بعدها لم يبق له شيء يبكي عليه"[٥]. وينطلق الشاعر في هذا الاتجــاه،

---

(١) وبالتحديد في خطاب (سيدورى) صاحبة الحانة لجلجامش قائلة له:
" إلى أين تسعى يا جلجامش.. إن الحياة التي تبغي لن تجد أبدا.. حينما خلقت الآلهة الإنسان.. قدرت الموت عليه.. أما الحياة فقد استأثرت هي بها.. وضبطتها بأيديها.. أما أنت يا جلجامش، فليكن كرشك مملوءاً بالطعام اللذيذ على الدوام وارقص وامرح نهار مساء.. وأقم الأفراح والولائم في كل يوم من أيامك واجعل ثيابك نظيفة زاهية.. واستحم في الماء.. ودلل الطفل الصغير الذي يمسك بيدك.. وأفرح الزوجة التي بين أحضانك فإنما هذا أيضاً.. هو نصيب الإنسان. (ملحمة جلجامش: ترجمــة فــراس السواح–ص١٣٥، دار الكلمة–بيروت، ط١٩٨٣/٢م–عن الرؤى المقنعة–ص٣٥٦". انظر الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم " دراسة في ملحمة جلجامش: د. محمد خليفة حسن، عين للدراسات والبحوث – القاهرة، ط ١٩٩٧ م.
(٢) الرؤى المقنعة – ص٣٥٧.
(٣) المجموع – ص٩٥.
(٤) أزهار الربى – ص ١٤٤.
(٥) دراسات في الشعر الحديث – ص ٢٥٨.

متحركاً في إطار الاستجابة (السيدورية)، ولو في نظم وجلٍ ضعيف[١]:

وماذا عليها لو شفت داء عاشق دنا مـــوته والله خـــير مثيب

لكنه يستقوي على نوازعه، وتتأكد له وثوقية هذه الاستجابة، بمبـــررات هروبيـــة ودفاعية قوية، فينطلق: [٢]

ويلي علـــى شـــفتيك لـــولى لثمـــة ينجاب عنها الوجـــد وهـــو قتيـــل
أحيـــا شـــجاعاً لا أبـــالي بعـــدها سيان تقصر مـــدتـــــي وتطـــول
تبقـــى حلاوتهـــا علـــى شـــفتي إذا أخذت عظامي في التراب تحـــول

إنها الاستجابة الوحيدة المعقولة ذات المعنى للموت في رؤيا الشاعر. فانتهاب اللذة هي الاستجابة الوحيدة لقصر الحياة: [٣]

اســـقني الكـــأس نـــديمي مترعـــاً إنما يـــشفـــي همـــومي المتـــرع
واشـــف قلبـــي بغنـــاء مطـــرب إن قلبـــــي بالأغانـــــي مولـــع
إن أمـــت شـــوقاً فـــلا بـــأس بـــه في سبيل الحـــب ذاك المـــصرع

(طرفة) أيضاً، بعد أن ملّ الصراع، انعطف إلى (سيدورى)، ليحكي حكايتها:[٤]

ذريني أُروي هامتي فـــي حياتهـــا مـــخافة شرب في الحياة مـــصرد
كريم يـــروي نفـــسه فـــي حياتـــه ستعلم إن متنا غداً أينـــا الـــصدي

فالاستجابة هي هي، ورؤى الموت هي هي، ومن ثم لا فرق في الزمان، مـــادام قلق (الموت) يدفع باتجاه (الحياة): [٥]

هذه الرؤيا:

رب مثلينا وفيا الدينا
ليلة قمرا هاهنا مرا في الثرى الآنا

وهذه استجابتها:

فاحس يا قلبي خمرة الحب
واغنم الأنـــسا قبل أن تنسى مثل من بانا

---

(١) أزهار الربى – ص ١١٧.
(٢) المجموع – ص ٥٨.
(٣) أزهار الربى – ص ١٢٩.
(٤) شرح المعلقات العشر للشنقيطي – ص٧٥.
(٥) المجموع – ص ١٧٩.

الـغـزل

"إذا كانت المرأة النصف الجميل – أو النصف الآخر – كما يقولون فإنها بالنـــسبة للشاعر أكثر من نصف جميل.. إنها تكاد تكون الحياة بكل ابتسامتها وبهجتها "[١] ولذا فقد اتجه إليها الشاعر هروبا من تجهم الحياة باعتبارها اليد الرحيمة التي يرجو أن تمتد إليه لتنتشله من وهدة الحياة وآثامها "[٢]، فتسامى بحبها تارة حتى وصل به حد التقديس، وسفل به أخرى حتى ألصقها بتراب الأرض.[٣] والشعراء في هذا الفن لا يتـــشابهون، فمنهم المقلون ومنهم المكثرون، ومنهم المقلدون ومنهم المجددون، كما أن فيهم الغـــزل القوي الذي أتى الغزل بقلب أمير، ومنهم الضعيف الوهن الآتي الغزل بقلب العاشـــق. ومنهم – أيضا – المتصنع الذي لا من هؤلاء ولا من هؤلاء.وعلي أحمد باكثير وهـــو أحدهم، أخذ كما أخذوا، وسار على نهجهم مقلداً تارة، مختطاً لنفسه سنناً مستقلاً تـــارة أخرى، وسنعرض لكل ما سار به باكثير من أنواع تغزلاته.

أولاً: الغزل التقليدي

وله فيه ضروب منها:

محاكاة الأقدمين في الحديث عن الأطلال وتذكر الربع، ووصف الرحلة والجنون بالحب، ومرض العشق، والوقوع صريع الحب. فلا عجب أن نجد في شعره –في هذا الإطار – وقفةً في أطلال الحبيبة: [٤]

لمـــن طلل تحاكيه الوشـــوم عفت منه المعالم والرسوم
يحاكي مصحفاً من عهد عاد بخـــط الحميري له رقوم

وكأننا نسمع إلى جرير أو المجنون أو امرئ القيس، ولا غرابة أن ننطلـــق معـــه برفقة الأعشى " ميمون بن قيس" وناقته، فنفري الصحارى، ونقطع الوديان، مفارقـــة للأحبة أو بحثاً عنهم: [٥]

---

(١) الشعر المعاصر في اليمن: د.عبد العزيز المقالح – ص ٩١.
(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – ص ٢٨٩.
(٣) أنظر كلا المستويين في المرجع السابق – ٢٩١، ٢٩٤.
(٤) أزهار الربى – ص ١٤١.
(٥) السابق.

وواد مثـل جـوف العيـر صـفر فريـت وليلـه ليـل بهـيم
فريـت هجولـه والليـل مـرخ دجاه وقـد تجـاوب فيـه بـوم

ولا غرو أنه سيتبع سننهم في الوجد والجوى، وسينسج على منوالهم و" المجنـون "رائده: (١)

لقـاؤهم مـن الفـردوس خيـر وأهـون مـن فـراقهم الجحـيم
فلا أنفـك فـي طلبـى لقـاهم وحـول ديـارهم أبـداً أحـوم
(وما حب الـديار شـغفن قلبـي) ولكـن حـب مـن فيهـا مقـيم

أو امرؤ القيس: (٢)

فلا تعذلوني إن حييـت وإن أمـت فما أنا في صرعى الغرام بـأول
ولـي بعد بالضليل جـدى أسـوة ومـن يتقيـل جـده لا يـضلل

ليعود به إلى مضاربه وزمانه، فيعرضه على طبيبه (٣):

ولم أنس إذ جس الطبيب يدى ضحىً وقـال لأهـلى داء شابكم الحمى
ولم يدر ما في القلب من نار لوعـة تلظى تذيب الشحم واللحم والعظما

وباكثير ليس وحده الناهج سنن العصر الجاهلي في الأغراض الغزلية، بـل هو متبع لسابقيه في هذه المحاكاة، في مختلف العصور الإسلامية: كأبي فراس، والبحتري، وأبي تمام، والمتنبي، وصولاً إلى شوقي، فجميعهم بكـوا الأطـلال ووقفوا على الرسوم. كأنهم جميعهم مشدودون إلى تلك المـضارب والخيـام لا يقوون على الفكاك منها(٤) . ولعل ذلك لغلبة في هذه المذاهب الجاهلية من جهة، ومن جهة أخرى إنها الأساس الفعال الذي قامت عليه بنى الـشعر فـي أدمغـة

---

(١) السابق – ص ١٤٢.
(٢) صدى عدن – ص ٤٩.
(٣) أزهار الربى – ص ١٣٨.
(٤) انظر الغزل: لجنة من أدباء الأقطار العربية، تقديم د. سامي الدهان، ج ٥٦/٢، دار المعارف–القاهرة. وانظر أيضاً: أروع ما قيل في الحب والغزل: إميل ناصيف – ص ٩٨، ٩٩، منـشورات دار جـروس، طرابلس – لبنان، ط٢ /١٩٩٣ م.ومن شعر "شوقي " في ذلك قوله:

ألمّ على أبيات ليلى بى الهـوى وما غير أشواقي دليل ولا ركب
وباتت خيامي خطوة من خيامها فلم يشفني منها جدار ولا قرب

ومثلها قصيدته " تعالي نعش". (انظر: أروع ما قيل في الحب والغزل – ص ٩٨–٩٩)

الشعراء، فتدربوا بها، وبنوا قواعدهم على أساسها، فصار مستصعباً الخلاص منها[١] . أما من ناحية ثالثة: فهي فيما يتعلق بالجانب الفني للشعر الجاهلي، حيث ارتبطت تلك الأغراض بالشعر العربي، وهو في أزهى بناه التي عدت الأنموذج والمثال، ومن ثم فقد صعب الفصل بين الفن والغرض، فاندمج الإعجاب الفني بالموضوعي، وسرى التقليد.

ومما تابعهم فيه –أيضا– تعدد أسماء فتياته: وهو مذهب سلكه الجاهليون في تغيير أسماء من يتغزلون بهن، مراعاة للأعراف الجاهلية، وتعمية عن الاسم الحقيقي. فنجد للأحوص: سليمى وسعاد وأسماء وأروى، ونجد لطرفة: سلمى وأسماء وليلي، ولعبيد بن الأبرص: سليمى وهند وأسماء، وللحطيئة: أمامة، وهند وليلى، لكن باكثير يفوقهم في عدد فتياته[٢]، إذ نجد في شعره: نور، وسلمى، وهند، وليلى، ودنيا، وأم هاني، وشادية، ونادية، وأسمهان، وزينب، وبدور، وأم البنين، وحسن.

ويأتي " الوصف": شاهد صدق على علي باكثير في احتذائه منهج القدماء وتقليده لهم. فنجد وصفه للمرأة مسايراً لما بدأوه، آخذاً سننهم فيما أخذوه، بل نلحظ تأخره كثيراً عن مداهم.

ولنتأمل هذا الوصف لرمى " العيون": [٣]

رمى لحظك القتال جسمي برمية سرى سمها في القلب من حيث لا يدري

---

(١) ولم ينفذ منها سوى " أبي نواس " الذي وجه حملة ضارية لهذا الاتجاه اللاصق بالشعر العربي فقال:

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في العلم
وإذا نعت الشيء متبعاً لم تخل من غلط ومن وهم

(انظر في ذلك: أبو نواس والحداثة في الشعر: د. العربي درويش – ص ٩٩-١٢٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط ١٩٨٧ م)

(٢) غير ان "أبي فراس" يفوقه في ذكرهن جماعات، كما في قوله وقد ذكر أربعاً في بيتين:

فاليوم لا " دنيا" تداني في الهوى حباً، ولا "سعدى" بوصل تسعد
ولقد جزعت من الصبابة والأسى مذ ودعت " هند" وبانت "مهدد"

وليس مثل هذا الوجد والأسى ...بل تقليد... (الغزل – ٢/٥٦)

(٣) أزهار الربى – ص ١٨٩. وأين هذا من قول ابن المعلم:

بالديغ الحدق النجل متى تجد البرء وحاميه الحسام

(عصر الدول والإمارات: د. شوق ضيف – ص ٣٨٩)

إذ لا مقارنة بين هذا الوصف، وبين محتذاه المقلد في مثل قول علي بين الجهم:[١]

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

وهو في أخذه عن "امرئ القيس" يتخلف أكثر، وبالمقارنة بين الأصل والنسخ يتضح الحال:

يقول باكثير:

وجالسة بالرمل بين لداتها ترائبها وضاءة كالسجنجل[٢]

ويقول امرؤ القيس:

..... ترائبها مصقولة كالسجنجل[٣]

والبون شاسع بين الوصفين: "وضاءة" و"مصقولة"، فالثانية أقوى "صوتاً ودلالة" والمصقول يحمل صفتين: النعومة واللمعان وليستا في " الوضاءة " معاً.

ولا ينفك الشاعر من ملاحقة أوصاف القدماء في تصوير الوجه قمراً والأسنان درراً: [٤]

فنضت قناع الوجه عن قمرٍ وتبسمت عن أنفس الدر

وتصوير ضخامة الردف، لكنه يجعله مخيفاً كردف عجوز:[٥]

ومالت بردف كالكثيب وأرسلت إلي – على علم – لحاظ مريب

ومع ذلك، لا يعدم الشاعر خروجاً عن قيد التقليد، فنراه يتجلى حين ينفك عن القيد ويبدع، فإذا ما وصف النهد أو القد أو حتى العيون، دونما أخذ من الماضي البعيد، تتجلى فيه روح المبدعين، فلنر وصفه للعيون وفعلها، من خلال القصة هذى، والتي

---

(١) الغزل – ٢ / ٥٦. أو قول ابن عبده ربه (صاحب العقد الفريد):

يا مقلة الرشأ الغرير وشقة القمر المنير

مارنقت عيناك لي بين الأكلة والستور

إلا وضعت يدي على قلبي مخافة أن يطير

(الغزل –٦٩/٢)

(٢) صدى عدن – ص ٤٩.

(٣) شرح المعلقات العشر للزوزني – ص

(٤) أزهار الربى – ص ١١٧.

(٥) السابق – ص ١١٦.

مكانها "محطة القطار": (١)

وقفت قبـــالة المـــحطة تختـــال لتـــصطاد بـــالعيون القلـــــوبا
غازلتني بأعين تركت في القلب جرحاً وفـــي الفـــؤاد ندوبـــــا
همست بالـــهوى فـــصادف مني همسما بالهوى سميعاً مجيبـــا
فسرت جاذبية الحب فينا فـــــغدا الكـــل جـــــاذباً مـــــجذوبا
فـــمشى كهرؤبـــاه فـــي كلينا باضطراب يـــدب فينـــا دبيبـــا
فبقينا وجهاً لوجه حيـــارى ينظـــر الـــبعض بعـــضنا مـــــذهوبا
كان ذا في دقائـــق فانقضى الوقت ومر القطار يجـــري وثوبـــا

* * *

(١) من قصيدة "مبادلة الهوى في محطة " أزهار الربى – ص ١١٣. ولعل باكثير في قوله:
فبقينا وجهاً لوجه حيارى ينظر البعض بعضنا مذهوبا
يتمثل قول شوقي:
وتطلعت لغة الكلام وخاطبت عيني في لغة الهوى عيناك (الغزل ٨١/٢)
وقول باكثير أعجب– في نظري – لإخفائه (تركيباً) لغة الكلام، وتركها تفهم ضمناً من خلال الـــسياق، بعـــد تركه الحديث كله للعيون. ومثلها: تصويره لجمال العيون وروعتها بطريقة غير مباشرة، في قصيدته "نجمان ضلا" وهي من قصائده القصصية ". وحكى لنا ما دار بين " ميانج": وحبيبها، حيث أتاه "ملكان " يبحثان عـــن نجمين ظلا من السماء، ويتحاور حبيب "ميانج" مع الملكين، ويتعاطف مع حكايتهما فيريهما عينيه، فلا يجدان فيهما شيئاً، لكنهما لا يقتنعان بل يطلبان منه أن يريهما عيني حبيبته " ميانج" فيخاف ويقلـــق، لكـــن " ميـــانج" تتقدم نحو الملكين غير عابئة، وينظران في عينيها فلا يريان بغيتهما ويذهبان. تسرد " ميانج القـــصة علـــى حقيقتها لحبيبها الذاهل، فتؤكد له أن عينيها –فعلاً– هما "النجمان الضالان"وهذه حكايتهما:
خبرتني أمي بنجمي سماء هويا في سماء يوم وجودي
فأطافا ببيتنا لحظة ثم استقرا في جفني المولود
ولا تترك له فرصة للاستغراب من عدم رؤية الملكين للنجمين في عينيها بل تتابع:
أفتدري ماذا فعلت لكيلا يأخذوا كوكبيهما من يديكا
فهما كوكباهما قبل، لكن يا حبيبي قد أصبحا كوكبيكا
قد أعدت ادكار بدء حياتي حين قبلتني لأول مرة
إذ أغاني الحياة في شفتينا صادحات وجمجم الحب سره
فينكشف له الستر ويتجلى له السر، فيتمتم:
وتأكدت عندها أن سيزري بنجوم السماء نجمان "نورا"
وهنا ملت نحوها فاعتنقنا وجرى دمعها ودمعي سرورا
(الوادي – ٦ شعبان ١٣٥٣ هـــ / يوليو ١٩٣٤، والمجموع – ص ٦٤)
ولنتأمل وصفه هذا للعيون الذي تضمن دلالات السعة والخلود والعظمة والرواء والعطاء.. في بيت واحد:
ماذا بمصر؟ وفي محاجرك "انطوت" " أهرامها" في قدسها و"النيل" (أبولو، ع يونيو ١٩٣٤ م)

ذلك المشهد الأخير، وقد كـاد فـؤادي مـن حـسرة أن يـذوبا
آه: ليت القطار لم يجر، أو ليت فتـاتي اختـارت لـدي ركوبـا

وإذا وصف القوام والطراوة من خلال مشاعره الذاتية، ودون تقليد أبدع، ولنتأمل وصفه للجمال المصري في أحد منتزهات القاهرة " في الأزبكية": (١)

حتى بـدا متمـايلاً فـي مـشيه مـلك تدلـله الحيـاة جميـلُ
متخايلاً كتخايـل الطـاووس فـي زهـو يـداعب عطفـه فيميـل
محض الأنوثة في معاطف قـده وعلـى حـلاه ترجـل معـسول
في كل جارحة له يـدعو الـورى للحب والفـن الجميـل رسـول
يمشي " ملاك الفن" فـي آثـاره متلمظـاً منـه اللعـاب يـسيل
فعرفت ما أرج الزهـور وحـسنها وعلام تلعـب بالغـصون قبـول

وبهذا، فهو لا يبعد عن وصف " ابن الرومي " لمثاله، في قوله: (٢)

فلأعطافهـا صـنوف اهتـزاز ولأردافهـا صـنوف ارتجـاج

أو البحتري حين قال: (٣)

تمشي فتحكم فـي القلـوب بـدلها وتميس في ظل الشباب وتخطـر

فإذا وصف "النهود"(٤) فاق، فلا يسبق ولا يلحق:

---

(١) المجموع – ص ٥٧.
(٢) الغزل – ص ٤٥/٢.
(٣) السابق – ٢٥/٢. لكنه يبز قول البحتري:
مهزوزة إن مشت لم تلف هزتها في الخيزران ولم توجد مع البان
(الغزل ٥٣/٢)
فالخيزران لا تهتز وإنما تتمايل. لكن باكثير ينحسر عن صفي الدين الحلى في هذا الوصف:
عبث النسيم بقده فتأودا وسرى الحياء بخده فتوردا (أروع ما قيل في الحب والغزل – ص ٨٨)
(٤) ممن اشتهر بوصف النهود نزار قباني، ومن شعره قوله:
هل معقول أني في أيام مراهقتي كدت أموت بضربة نهد
وقوله: كنت ياسيدتي خرساء قبلي وبفضلي صار " نهداك " يجيدان الكلام
(أنظر تاريخ النساء ... قراءة في شعر نزار: ياسر عبد النبـي – ص ٤٣، ٥١، ٨١، ٨٥، ١٠٨، دار الحسام – القاهرة، ط١ /١٩٩٨. وأنظر أيضاً مجلة روز اليوسف، ع ٣٥٠٧، ٩٥/٨/٢٨ م مقـال " طفولة النهود") .

ماذا لقيت من النهود ... وويلتاه من النهود
متنزيات في الترائب ... كالولائد في المهود
نزق يمور بها على ... رغم الصلابة والجمود
برمت بدغدغة الوجود ... فآه من عتب الوجود
مترهبات في حلى ... بيض قلانسهن سود
يرحمن من طول القيام ... وليس يعرفن السجود

ويتردد الشاعر في الحكم، حين يفاضل بين "العيون" و"النهود" ونجده يجري مقارنة ممتعة – وإن مال بها إلى العقلانية أكثر – بين "العيون" و"النهود" في قصيدته "ما هو الكون؟"(١)، فيحار بينهما، لكن إنهاء القصيدة بذكر "النهود" وميزتها يوحي بتفضيلها على العيون: (٢)

غير أن النهود أبهج للعين وأندى على القلوب الظماء
متعة الطرف ما يمثله النهد من الهمس أو من الإيماء
رافع الرأس، دأبه يتحدى الستر في عزةٍ وفي كبرياء

ثانيا: الحب العذري

و "هذا اللون من الحب العذري العفيف قديم في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي"(٣)، ثم أصبح ظاهرة عامة بوادي نجد والحجاز(٤) " يقودها الشعراء العذريون في عصر بني أمية (٥) "، من أمثال: جميل بثينة والمجنون وابن الملوح وغيرهم. وتكونت له مدرسة كبيرة في العصر العباسي قادها ابن الأحنف، وأبو العتاهية وعلي بن الجهم، وابن الرومي،...وغيرهم(٦)، ثم تحول إلى حب صوفي وحب إلهي كما عند البرعي وابن الفارض(٧) .

---

(١) أبو لو، المجموعة الكاملة، المجلد الأول – ص ٩٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨)
(٢) السابق: غير أنا نلحظ مساواته بينهما في موضع آخر:
من كان تلهمه الرياض فإنني ... "عين" الفتاة و" نهدها" إلهامي
(أبولو، مايو ١٩٣٤ م)
(٣) عصر الدول والإمارات – ص ٣٨٢.
(٤) المرجع السابق.
(٥) الشابي ومدرسة أبولو – ص٢٢٤.
(٦) انظر: الغزل – ٥٣/٢.
(٧) الشابي ومدرسة أبولو – ص٢٢٤.

تلقفت كل هذا الميراث مدرسة "أبولو"، فأخذه شعراؤها تياراً عاطفياً روحياً، فالحب عندهم متعة الروح لا الجسد "[١]، وكان أبرزهم في هذا التيار: الشابي، وإبراهيم ناجي، وسيد قطب، وعلي أحمد باكثير.

ويتميز حب هذه المدرسة بثلاث مميزات:

أ ـ العفة:

إذ سلك أتباع هذه المدرسة مسلك العاطفة الشريفة، وتغزلوا في عفة، وجاءت خالية من هجر القول، وابتذال الحب[٢]؛ فمنذ أن حدد " جميل بثينة " قواعد هذه المدرسة بقوله: [٣]

لا والذي تسجد الجباه له مالي بما بدون ثوبها خبر
ولا بفيها ولا هممت به ما كان إلا الحديث والنظر

والشعراء يترصدون خطاه، ويتتبعون أثره، فيرتبط حبهم بالروح، ويتسامى فوق نوازع الجسد، ويتعللون بالوجد الصافي، وأنوار المحبوب، ويتجهون بحبهم إلى القلب. وما باكثير من هذه المدرسة ببعيد، فإنا واجدون من شعره ما يلحقه بهم، معاني وأساليب، وهذا نموذج يوضح اتباعه لنهج " جميل": [٤]

وأنا الطاهر لا تعرف أخلاقي العيوب
لي دون الإثم من نفسي على نفسي رقيب

كما نجد في بعض أشعاره شيوع مفردات تتعلق بدلالات السمو الروحي والتسامي فوق جواذب الجسد، من مثل: (الملاك – الروح – النور – الطواف – الفراش – العفة – مريم – عيسى – عثمان) .كما توجد تجارب شعرية عدة لباكثير ترسم لنا ملامح هذا الحب العفيف لديه. ولنتأمل هذا المشهد الإنساني، الذي يمتزج فيه الحب العفيف بخُلُق الرحمة، إنه مشهد إحدى المريضات في المستشفى، ترقد على سرير المرض، فتشده إليها عاطفتان: الحب – الرحمة ؛ مصدر الحب: ذاك الجمال الذي اكتست به المريضة، ومصدر الرحمة امتزاج ذلك الجمال بالشحوب والألم، فيمضي الشاعر مندفعاً بعاطفة الخوف من زوال هذا الجمال وذواه، ومنطلقاً من عاطفة الرحمة

---

(١) السابق – ص ٢٢٥.
(٢) انظر الغزل –٢/٣٦–٥٩.
(٣) السابق – ١/٤٧.
(٤) علي أحمد باكثير.. غنائياً – ص ١٩ ومثلها قوله:
أنا الطهور الذيل في الريبة يوماً ما سلك (المجموع –ص ١٩٣)

للمريضة المصابة، وبدافع الإعجاب بذلك الجمال الحزين: (١)

قل لي وأنت على وسادك أواه للملك الطريح
روحي تطوف على مهادك أفلا تحس بدفء روحي
حيرى تحوم على غديرك تخشى عليه من النضوب
أو كالفراشة حول نورك تخشى عليه من الغروب
قبل الورود والاصطلاء

وكل هذا يسمو بآفاق التجربة إلى سماء الروح والمعاني النبيلة السامية، بعيداً عن رغبة الجسد ونزواته، ومن ثم ظهرت المفردات المعبرة عن السمو، حيث نجد: الروح –الملاك –تطوف –الفراشة، النور.ونعرج على تجربة " ثانية " تمتزج عاطفة " الحب " فيها "بالإشفاق"، وليتولد حب عذري يصدر عن مثالية وتجرد. إنها تجربة مع إحدى زميلاته في الجامعة، وهي تجربة خاصة نتجت عن ملاحظة الشاعر لهذه الزميلة، ولعلها ملاحظة عن كثب، بعد سبق إخبار له عن حالها: (٢)

يا بأبي ذاك الملاك الذي "أخبرني" عن حاله "المخبر"
"أبصره" مكتئباً واجماً يقطر من عينيه ما يقطر

إنه أمام مشهد إنساني، تسمو فيه المشاعر والأحاسيس إلى سماء الملائكة، ويسمع ويرى ذلك الوجوم، والاكتئاب، والدموع، ثم لا يملك لها دفعاً، بل يكتفي بالتمني(٣):

"يا ليتني" أستطيع ترفيهه بكل ما أملك أو أذخر

وتستمر مراقبته بنظرة التجرد والمثالية، وليس بنظرة الرغبة والمتعة (٤):

يغفو الكتاب "العف" في "حضنه" وهو دؤوب الجد لا يفتر
كأنه "مريم" في "حجرها" "عيسى" بعينيه كرى يخطر
أو "ابن عفان" "بمحرابه" بين يديه "المصحف" "الأطهر"

ينماع في هذه التجربة جو "الإشفاق"، وتضوع على أرجائها نسمات من السمو الروحي الذي حلق فيه الشاعر بمواجده وانفعالاته في سماء هذه التجربة، ويلمح ذاك

(١) علي أحمد باكثير.. غنائياً – ص ١٧.
(٢) السابق.
(٣) السابق – ص ١٨.
(٤) السابق – ص ١٧. وانظر: تجربة ثالثة مع "شادية " و"نادية (المرجع السابق – ص ١٨) ففيها تشابه مع سابقتيها بنية ودلالات.

منتشراً في كل أنحاء النص:

التركيبية: حيث نرى ذلك الكم من المفردات الشفافة المرتبطة بمعاني سامية مثل: "الملاك"، "الاكتئاب والـوجوم"، "البكـاء"، "العـف"، "الحضن"، "مـريم"، "حجرهـا"، "عيسى"، "ابن عفان"، "المحراب"، "المصحف"، "الأطهر".

والدلالية: حيث "الملاك" ذو دلالة واضحة على السمو الروحي بعيداً عن جواذب الجسد، وحيث تلك المشاعر "الاكتئاب والدموع والوجوم" والتي تستدعي الإشفاق وهي عاطفة قلبية لا علاقة لها بمتعة الجسد ثم دلالة "الكتاب العف" وهو ما يؤكد التـصاق هذه التجربة بالغزل العفيف، وننتهي إلى دلالة "مريم" على الطهر والنقاء والعفة، ودلالة "عثمان" على الطيبة والرقة والحزن، ودلالة "المـصحف الأطهـر" علـى القداسـة، و"عيسى" على البراءة.

خيط ما يربط تجربة باكثير العذرية وتجربة مواطنه "الزبيري" في قوله: (١)

اغفري لـي إن تطلـعت مـأخو ذاً إلى وجهك "الطهور" "الـسني"
ما على الشمس لو غسلت بـومض مـن سناهـا ظلام "قلب" شـقي
لمسة مـن هـواك تـشعل أعمـا قي وتضفي علـي حـس "نبـي"
لم يصغك الإلـه صيغته "المثلـى" لنـسل أو مـأرب همجـي
أنت في ناظريـك "روح إلـه" خـالق كـل خـالق عبقـري

فكلا الشاعرين يستخدم حاسة: البصر "مولداً لتجربته" وكلاهما يبنيان تجربتيهما ببنـىً متشابهة أو متقاربة، فنلاحظ مثلاً: (الأطهر–الطهور)، (مريم/عيسى – نبي)، (المـلاك – روح إله)، (العف – الصيغة المثلى) ويتمايزان بأن تجـربة باكثير: تتجه من الشاعر إلـى الفتاة، أما تجربة الزبيري: فتتجه من الفتاة إليه. فباكثير هو مصدر التأثير في تجربته:

يـا ليتنـي أسطيـع ترفيهـه بكـل مـا أملـك أو أذخـر

فيما تظهر المرأة أنها مصدر التأثير في تجربة الزبيري:

لمسة من هـواك تـشعل أعمـاقي وتـضفي علـي حـس نبـي

لكنهما كلتيهما تقومان على أساس من العلاقة الثنائية (الشاعر والمرأة)

(١) الشعر المعاصر في اليمن: د. عبد العزيز المقالح – ص ٩١.

عند باكثير: الشاعر ⟵ المرأة

عند الزبيرى: الشاعر ⟶ المرأة

بـ الوفاء

ظهرت هذه السمة العذرية بسفور لدى شعراء المدرسة العذرية فهم يتمتعون بوفاء عجيب لمن يحبون، حتى مع صدهــن وبعدهن، ووفاء باكثير يسير على نسق شــبيه بهم، وليس تقليداً ولكنما تشابه عواطف واستجابات. وبتأمل هذا الوفاء لــدى العــذري باكثير، سنرى كيف امتاح من معين التاريخ العذري جملة من صور الوفــاء الخالــد، وكيف اختزلها في لوحة واحدة، قصداً أو عفوا.

هذه أصوات تاريخية مخلدة لوفاء العذريين المحبين:

هذا صوت جميل بثينة: (١)

فلرب عارضــة علينا وصلها بالجد تخلطــه بقــول الهــازل

فأجبتها في القول بعــد تستر حبي بثينة عــن وصالك شاغلي

لو كان في صدري كقدر قلامة فضلاً وصلتك أو أتتك رسائلي

وهذا صوت "العباس بن الأحنف": (٢)

وأرى الكواعب يغتنمن رسائلي لولاك كان لبعضهن تــوددي

وهذا صوت "أبى العتاهية": (٣)

أما الكثير فما أرجوه منك ولو أطمعتني في قليل منك يكفيني

وهذا صوت البحتري: (٤)

وإذا هممت بوصل غيرك ردني وله إليك وشافع لك أول

كل هذي المعاني المعبرة عن الوفاء العذري من: تعرض الكواعــب للعاشــقين،

---

(١) الغزل –١/٤٨.
(٢) السابق –٢/٣٩.
(٣) السابق –٢/٤١.
(٤) السابق –٢/٥٢.

وتحين الفرص لاصطيادهم، ورغبتهن في إعطائهم كل ما يبغون. وفي المقابل موقفهم هم: إعراض عن هؤلاء العارضات المتعرضات ورفض عروضهن، وعدم الاستجابة لإغرائهن، وامتلاء صدورهم بحب محبوباتهم وعدم وجود فراغ لغيرهن ...

كل هذي المعاني اختزلها باكثير في مشهد واحد: (١)

في طريقي إليك تخطبني الأزهار شتى يعبقن عطراً ونوراً
يتمايلن معرضات مريدات وللثم يرتعشن ثغوراً
فتكبرت أن أجود عليهن بطرفي بله الهوى والشعورا
وتحملت من ملام ضميري في أذاهن ما يهد الضميرا
لا أبالي –إذا رضيتِ– رضى الناس جميعاً وودهم والنفورا
ولتضع من يدي الحظوظ فحسبي أن طرفي يرنو إليك قريرا
لا تخافي مني اقتطافا فحسبي أن أنال الرضاء منك اليسيرا
هو رجواى في الحياة فإن أدركه أدرك خلداً ومُلكاً كبيراً

ضمت هذه اللوحة العذرية المعبرة عن أخلص معاني الوفاء كل ما عرضه العذريون الأوائل من معاني، وزادت عليه.

إنها احتوت إضافات قيمة إلى رصيد معاني " الوفاء العذري" منها: أن العارضات يطلبن القليل فيرفض حتى أن يهبهن نظرة مختلسة، إنه أيضاً لا يرفض مجرد رفض، بل يرفض بتعال يصل إلى حد الكبر، ومصدر هذا الكبر هو الفارق الحاصل بين محبوبته وبين الأخريات – فلا يصل مستواهن إلى مستواها على كل الأوجه، وهناك معنى لطيف يضيفه العذري المعاصر: إنه ذلك الشعور الخفي لدى الشاعر رقيق الإحساس، والمتمثل في حرمان الطالب ورده، وهي مشاعر غاية في الرقة تصور لوم ضمير الشاعر على حرمانهن وفاء لمحبوبته، وشعوره بأنه قد أذهلهن حتى لمجرد منعه النظرة، ثم هو لا يبالي أن سخط العالم في سبيل رضى المحبوب، وليحظى منها بنظرة تقر بها عينه ونفسه.كما يزيد عليهم أنه عرض كل هذه المعاني في إطار "رمزي" جميل

---

(١) الرسالة، ع ٣١٩، ١٤ أغسطس ١٩٣٩ م. وعلى هذا المذهب سار إبراهيم ناجي، وقد لخص مذهبه في بيت واحد، يقول: ظمأ على ظمأ على ظمأ وموارد كثر ولم أرد
(شعر ناجي – ص ٥٦)

استعار فيه الزهرة رمزاً لمحبوبته، وأزهار الحقول رمزاً للنساء الأخريات: (١)

فيم يا زهرة الجمال تنكرت لقلبي فارتد عنك كسير اً ؟

ج ـ التقديس :

وهو التصعيد للرؤية الصوفية للحب عند العذريين، الذين بنوا حبهم من خـــلال العلاقة الروحية المثالية، وتنامت هذه العلاقة لتصل إلى مستوى السمو، كما عند سيد قطب:(٢)

هنالك نسمو بالحياة فنرتقي إلى كنف بين السموات ضارب

وتتحول إلى طريق لمعرفة الله: (٣)

قـــال قـــوم إنَّ المحبـــة إثـــم ويح بعض النفوس ما أغباها

أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي وبالحب قـــد عـــرفت الله

ثم انتقلت لتصل إلى مستوى الامتزاج بينهما وبين العبادة، كما ورد في قول جميل بثينة: (٤)

أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها لي الويـــل مما يكتـــب الملكان

وترتقي لتصل إلى مستوى التوجه إليها في الصلاة: (٥)

أراني إذا صليت يممت نحوها بوجهي وإن كان المصلى ورائيا

لكنها في لحظة تفقد قدسيتها لترتكس في حمأة المادية من جديد، وذلك حين تتحول

---

(١) الرسالة، ع ٣١٩، ١٤ أغسطس ١٩٣٩ م.

(٢) الاتجاه الوجداني – ص ٢٩١. ومثله قول ناجي:

سموت كأنما أمضى إلـــى رب ينـــادينى

فلا قلبي من الأرض ولا جسدي من الطين

(شعر ناجي – ص ٥٦)

(٣) وهو من شعر إيليا أبي ماضي (الاتجاه الوجداني – ص ٢٣٢. ومثله قول الشابي:

يا ابنة النور إنني أنا وحدي من رأى فيك روعة المعبود

(الاتجاه الوجداني – ص ٢٩٢)

(٤) الغزل – ٤٦/٢. ومثله قول إلياس أيوب:

وذكرى في صباحي بعد ربي وذكرى في المسا قبل الصلاة

(أروع ما قيل في الحب والغزل – ص ١٤٢)

(٥) الغزل – ٥٢/١. وهو من شعر قيس بن الملوح.

المحبوبة إلى صنم كما في قول " الأبلة ": [١]

يا له فـــي الحسن مـــن "صنم" كلنـــا مـــن " جاهليتـــه"

أو حين يتحول الحب إلى عبادة لهذا الصنم، كما عند إبراهيم ناجي: [٢]

هـــذه الكعبـــة كنـــا طائفيها والـــمصلين صبـــاحاً ومساء

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيـــف بالله رجعنـــا غربـــاء

وناجي يغرق أكثر – حين يجعل حبها دينا[٣]:

بنيـــت محرابـــي لـــم أتخـــذ ديناً سوى حبك في كل حال

بل ويصل إلى مستوى أبعد حين يجعل نفسه نبياً ويجعل محبوبته " إلها": [٤]

أيكـــون ذنبـــي أن جعلتـــك فـــوق "عـــرش" مـــن سنـــاء

وجثـــوت فـــي محـــراب قدســـك "عـــابـــداً" هـــذا الـــرواء

وأحـــس "وحيـــك" "مـــن عـــل" "لـــي" دون أهـــل الأرض جـــاء

وباكثير: يختزل هذه التجارب بتلقائية عجيبة، ويتمثلها بدون "ترشـــيح" فيـــضرب بمضربهم كما ضربوا، وتخرج " قدسياته " متمثلة سائر تجاربهم، سواء في المستويات الدنيا (التسامي – امتزاج الحب بالعبادة – جعل الحب طريقـــاً إلـــى الله ...) أو فـــي مستوياته المغرقة (المحبوب صنماً – عبادة المعبود – جعل الحب ديناً –جعل المحبوبة إلها..)، وهذا المستوى الثاني هو الذي يتسم به أتباع المذهب الرومانسي ويظل عرضة للنقد، ومجالاً للمؤاخذة [٥].

من المستحيل أن يعيب ناقد على باكثير جعله المخلوق دليلاً على الخالق في قوله:[٦]

رأيت عيون الغيد أهدى دلالة على العدل والتوحيد من كتب العدل

أو جعله الحب مطهراً للقلب:[١]

---

(١) عصر الدول والإمارات – ص ٣٨٦.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي – ص ١٣، دار العودة – بيروت، ط ١٩٨٦ م.

(٣) شعر ناجي – ص ٥٥.

(٤) السابق. مثله يزيد بن الوليد في قوله: ورأى حين رآها رب طاسين وطه (الغزل – ٨٥/١)

(٥) يقول الدكتور ثابت بداري " الشاعر الرومانتيكي يقدس الحب والمحبوب ويعلي من شـــأن صـــاحبته ويتخيلها قديسة أو إلهة " (الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر – ص ٢٣٨) .

(٦) أنفاس الحجاز – ص ٨.

أنــت لــولا أنت لــم أخلــص إلى الله الدعــاء

أو حتى قوله: [٢]

ولكن هوى "هند" منار هداية بمعتكر الأحلاك للعاشق الصب

لكن الناقد سيقف حائراً أمام مشاهد التقديس المغرقة في التأليه، والتي لا يــستطيع تبريرها أوردها، كما في استعارته طقوس الحب من طقوس العبادة في قوله: [٣]

رأيتها تتهادى في حلة من حرير

فكدت أسجد لولا بقية من شعور

ولا تخفف "لولا" من حدة الصورة التي ترسم الشاعر في حالة (هوىّ) بين أقــدام معشوقته.

أو في قوله: [٤]

معبد حب طالما زنتــه مني (بسجاد وركاع)

فصرف أوصاف "عبادية" (السجود – الركوع) –وهي مما يختص بــه الله– إلــى المخلوق أمر غير يسير، ويعسر توجيهها وجهة فنية أو إحالتها إلى معاني لغوية أخرى.

وقد يبرر له قوله: [٥]

أنت دنيــاي ودينــي ومعــادي وصلاحــي وهــداى

وقوله [٦]:

جاعلاً من شوقي إليك صلاة محرقاً من دمي عليك "بخورا"

بردها إلى الاستغراقات الصوفية وطقوسهــا، حيث "ابــن الفــارض" بفروضــه ونفلــه[٧]، وحيث طقوس الصوفية (البخور) وأشواقها. أو يوجد لألفاظ التقديس مخارج

---

(١) على احمد باكثير.. غنائياً – ص ١٩.

(٢) المجموع – ص ٥٢. ومن هذا القبيل قوله: والسعيد السعيد من شهد الله على لوح نوره الوضاء

(٣) أزهار الربى ص ١٢٢.

(٤) أزهار الربى – ص ١٣١.

(٥) المجموع – ص ٦٣.

(٦) الرسالة، ع ٣١٩، ١٤ أغسطس ١٩٣٩م.

(٧) وذلك في قصيدته التي يقول فيها:

جمالكم نصب عيني إليه وجهت كلي

لغوية، كما في تخريج لفظ أعبد وعَبْد في قوله: [١]

عجباً "أعبدُ" سلطان الهوى وأنا الحر الهمام الأروع

و:[٢]

يا جنة الحسن رفقاً "بعبدك" المستجير

فالأولى: ترتد إلى معنى الخضوع والتذلل، ويؤكد هذا المعني ضدها في الشطر الثاني (وأنا الحر) وترد الثانية: إلى أحد معاني "العبد" اللغوية وهي "المملوك". وعند هذا المستوى: استطاع نقاد شعر باكثير تبرير "قدسياته" فقد ناقش الدكتور السومحي هذه القدسيات وأوجد لها مبرراتها يقول: "وقد يؤخذ علي باكثير –من الناحية الدينية– أنه في بعض قصائده قد أورد ألفاظاً لا تليق بشاعر مسلم مثله.. . غير أن هذه المآخذ في نظري لم تكن ذات خطر كبير "[٣] .

ومثل هذا نجده لدى ناقد آخر، وهو حلمي محمد القاعود الذي برر لباكثير " قدسياته " فقال: " إنه يرى الحب في معناه الأرحب والأشمل، والذي يتجاوز المحبوب " المرأة " إلى العالم الأوسع والأكبر " [٤]

ويصل قارئ نصوصه "القداسية" إلى "العجز" حين يقرأ قوله:[٥]

وطفقت "أعبد" طيفه وأنا الذي بيدي بريته (عبادة)

بفمي "اسمه" أروي به ظمأ الفؤاد وما سقيته (ذكر)

يا قبلتي في صلاتي إذا وقفت اصلي

أنتم فروضي ونفلي أنتم حديثي وشغلي

(ديوان ابن الفارض – ص ١١٢، مكتبة زهران – القاهرة)

(١) أزهار الربى – ص ١٢٩. ومثلها في قوله:

سل الشمس شاهدة العالمين هل عانيت قط منذ براها الإله

ضريبا لمعبودتي بله أجمل منها ؟ (روميو وجوليت – ص ٢٩)

(٢) أزهار الربى – ص ١٢٢.

(٣) على أحمد باكثير وشعره الوطني والإسلامي – ص ١٨٦، ١٨٧.

(٤) مجلة الشعر، ع ١٨، ابريل ١٩٨٠، القاهرة – ص ٧٣.

(٥) المجموع – ص ٩٤. وهي شبيهه بقول إبراهيم ناجي:

أيكون ذنبي أن جعلتك "فوق عرش" من سناء

وجثوت في محراب قدسك " عابداً " هذا الرواء

وأحس وحيك من علٍ لي دون أهل الأرض جاء

(شعر ناجي – ص ٥٥)

"أوحى" إليّ وما دري، وكتبت عنه وما نويته (وحي)
وهمي على عيني "سناه" وسال في أذني "صوته" (تجلٍ)

أو قوله: (١)

والحب يقصر من خطوى وهل عرفت "معبودة" الحب مثلى "عابداً صنمي"

بله: (٢)

اردديني خلقاً وكوني "إلهاً" تشملي بالحنان قلبي الكسيرا

ومن هنا، فلسنا نلوم ناقدي شعر باكثير "القداسي: الذين يرون فيه نوعاً من الإغراق والانحراف، لكنا لسنا معهم في إثارة التساؤل العقائدي قائلين: (٣) "كيف يكون مسلماً وهو يتخذ محبوبته كعبته وصلاته ؟"

كما لا نتفق مع من يرد هذه "القدسيات " إلى "الميثولوجيا" الإغريقية، وأنها إنما جاءت تقليداً لليونان (٤)، ذلك أننا رأينا بذورها في العصر الجاهلي للشعر العربي(٥)، ثم رأينا أكمامها في أشعار العذريين، ثم الصوفيين من بعدهم، فجذورها " عربية" الامتداد والري.لكنا لسنا مع الإغراق فيها، ليس فقط إشفاقاً على الشعراء من سطو الألسنة والأقلام، لكن – أيضاً – حتى تظل الحدود واضحة التفريق بين:

حب "الخالق" وحب "المخلوق"

ثالثاً: الحب الحسي :

في الطرف المقابل للسمو الروحي بالحب – والذي وصل عند باكثير حد التقديس – نجد مادية حسية للحب تعتمد "الغزل الإباحي"، والفتك بالنساء بالجملة، وتنطلق

---

(١) نظام البردة – ص ٨، ومثلها قوله:
أنت من " أعبد " صبحاً وأناجيه مساء (على أحمد باكثير.. غنائياً – ص ١٩)

(٢) الرسالة، ع ٣١٩، أغسطس ١٩٣٩– القاهرة.

(٣) انظر الاتجاه الإسلامي في أثار باكثير القصصية والمسرحية: عبدالرحمن صالح العشماوي – ص ١٧٨، إصدار المهرجان الثقافي للتراث والثقافة – الرياض، ط /١٣١٤ هـ.

(٤) انظر ما وجه من نقد لشعر أحمد زكي أبي شادي في قوله:
وقد "عبدت " جمالاً فيك مستترا كغارس الآس يرعى نشأة الآس
وكيف أنها جاءت تقليداً لليونان في جعل إلهة للجمال والحب فيما يسمى بالميثولوجيا الدينية (انظر: الغزل ٨٥/٢)

(٥) ولعل هذا النص لباكثير يؤيد هذا المذهب، يقول: " إني كنت أهواك " يا صنمي" بعيون براها العذاب عيون وثنية قد توارثتها منذ القدم جيلاً بعد جيل ... منذ عصور الهمجية ".

بجرأة إلى عالم الحس والمادة واللهو والعبث[١] .

ولهذا الحب مظاهره عند "باكثير": كالمخاصرة والتقبيل والمعانقة والضم.. . وغيرها. وتعد "المخاصرة " ألطف ما فيه: [٢]

فمشينا معاً يلف كلينا إزارها يمينى "لخصرها" ولجيدي يسارها

لكنه في بعض الأوقات يشتد فيتحول إلى عراك عنيف: [٣]

فهصرت غصن قوامها ولويت يدي بمعطف ذلك "الخصر"

الإلصاق: (في الإطار الفردي): [٤]

لصق لثغري ثغره مزج لريقي ريقه

فيحبني وأحبه ويروقني وأروقه

ويلذني وألذه ويذوقني وأذوقه

وفي الإطار الجماعي: [٥]

وكم عانقت فيها من غواني شبيهات المها خد ولعس

---

(١) للغزل الحسي مدرسته الخاصة على مدى العصور، منذ امرئ القيس وطرفة وعبيد بن الأبرص، إلى مسلم بن الوليد والحسين بن الضحاك وبشار وأبي نواس والمطيع بن أياس إلى سعيد بن عقل وفوزي المعلوف ونزار قباني وصالح جودت ويونس الابن ومحمد الشرفي.(انظر: الغزل (ج١، ٢)، وأروع ما قيل في الحب والغزل، ومختارات من أشعار شعراء العرب، وعصر الدول والإمارات، والاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، والشعر، ع ١٩٨٢)

ومن قول يونس الابن في تمثيل فلسفة هذا التيار للحب:

لأن الحب يعجبها بريئاً ويتعبني أنا الحب "البريء" (أروع ما قيل والغزل–ص١٣٧)

(٢) أزهار الربى – ص ٨٣ ولفوزي المعلوف مثلها، يقول:

لففت ذراعي حول خصر حبيبتي كما التف حول الصخر عاشقة النهر

(أروع ما قيل في الحب – ص ٩٢)

وقد أحالها إلى العقل (من خلال المقارنة) والمقام مقام عاطفة، فباكثير أفطن.

(٣) أزهار الربى – ص ١٢٤.

(٤) السابق – ص ٢٠٠. ولعلها تقترب من قول المنخل اليشكري (٢٠ ق. هـ)

وأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري (شاعر وقصيدة – ص ٥٨)

أو من قول كثير عزة:

شربت بريقها حتى نهلت وبت أشربها

وبت ضجيعها جذلان تعجبني وأعجبها

وأضحكها وأبكيها وألبسها وأسلبها (الغزل – ٦١/١)

(٥) أزهار الربى – ص ١٢٧.

أقبــل ذي وألــثم ثغـــر هـــذى وأشبع تيك من خمــش ولـــمس
أضاجع ذي وألصق صـــدر هــذي إلى صدري على فرش الــدمقس

ويلاحظ أنه يذكر "الأجراس" في تنبيهه من هذا اللهو: (١)

إلـــى أن نبهتنـــا للتلهـــي وعود تعــانق نغمــات "جــرس"

فهل أدار الشاعر معاركه تلك في بلد ترن فيه أجراس " الكنائس"؟ ومن ثم فهــل فتياته –أولئك– "مسيحيات " (٢) الظاهر من خلال جو "المعركة" أنها تــدور فــي بلــد أجنبي، إذ تدور فيها كؤوس الخمر (وقرع الكأس من خمر بكأس) كمــا أن الحفــلات الجماعية في الحب الحسي لا تكون إلا في بلد أجنبي.

ولعل فيما وجد عند عبيد الله بن قيس الرقيات، من إدارة معارك غرامــه حتــى مطلع الفجر، ولم ينهه إلا صوت الأذان – ما يؤيد ما ذهبنا إليه (٣):

فأيقظنا مناد في في صلاة الصبح يرقبها

فالموقظ عند عبيدالله (الأذان)، والموقظ عند باكثير (الجرس)، كما أن بــاكثير لا يغادر مكان لهوه صباحاً كما هو الحال عند " مسلم بن الوليد" (٤):

فلما استمرت من دجــى الليل دولة وكاد عمود الصبح بالصبح ينجلي

---

(١) أزهار الربى – ص ١٢٧.

(٢) أدار باكثير مغامرات عدة مع المسيحيات، وهو أحد مذاهب الغزل الحــسي الــذي يتجــه للأجنبيــة (والمسيحية بخاصة) لأكثر من اعتبار، وهو يؤكد هذا التوجه لديه بقوله:

أبنات عباد "المسيح " ترفقاً بمتيم في حبكن مغالى

ويعلل إعجابه بهن وتفضيلهن على غيرهن بقوله:

مغرىً بخفة روحكن وما انطوى فيكن من ظرف ولطف ودلال (أزهار الربى – ص١٣٣)

وبالرغم من ذلك فقد وجدنا له غزلاً في يهوديات، وفارسيات، وإندونيسيات، إضافة إلى العربيات.

والغزل بالمسيحيات شاع لدى شعراء الغزل الحسي ــ ومن ذلك قول الخالديين (محمد وسعيد):

واهتز غصن البان في زناره وأضاء جيد الريم تحت " صليبه" (الغزل – ٦٣/٢)

ومثلهما وديع عقل، يقول:

قالت: ألا تخشى "المسيح" وأنت تأتي المنكرا تتنابنـــي وأنا مصلية إليه كمــا تــرى
فأجبتها: إن كنت من دين "المسيح" بلا مرا فأنا لثمت الخد أيمن كي تديري الأيسرا
(أروع ما قيل في الحب والغزل – ص ١٠٢)

(٣) الغزل – ٦١/١.

(٤) السابق – ٣٠/٢، ومثلها قول محمد بن سفر:

أعانقها طوراً وألثم تارة إلى أن دعتنا للنوى راية الفجر

تراءى الهوى بالشوق فاستحدث البكا وقال للـذات اللقـاء: ترحلـي

بل يواصل عبثه بعد طلوع الصبح وسماعه الأجراس(١):

فعـدنا للتعـانق والتلاقـي وقرع الكأس مـن خمـر بكـأس

نواصـل أمـسنا الماضـي بيـوم فيـالله مـن يـوم وأمـس

وهذا التواصل (المسائي والصباحي) لا يكون إلا في بيئة متحررة مـن المعـايير الاجتماعية الضابطة، وهي ليست بيئة الشاعر. ولا يكاد يشبه –أو يشبهه– فـي هـذا الحب الجماعي سوى عبيد ين الأبرص، الذي وصف لنا مشهداً مشابهاً، فقال(٢):

فقد ألـج الخبـاء علـى عـذارى كـأن عيـونهن عيـون عـين

يملـن علـيّ بـالأقراب طـوراً وبالأجيـاد كـالريط المـصون

لكن "عبيداً" إنما صور هذا اللقاء الجماعي بدافع إغارة زوجه التي عيرته بالشيب والوهن(٣) . فما هو الدافع لباكثير في هذا الاندفاع لانتهاب اللذة الحسية بشكلها الجماعي هذا؟ لعل مرد ذلك إلى الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر، حيث يمتزج الحرمان بروح الاغتراب، ومن ثم يفسر هذا اللهو العبثي (عند الشاعر) بأنه هروب من واقعـه النفسي ومشاعره الاغترابية (٤) . ولعل تلك المشاعر النفسية هي التي أضـفت علـى غزله الحسي طابعاً سلبياً، حيث يلاحظ –في بعض تجاربه– ضعفه عن غزو النـساء إلى أحراشهن، بل يقعد فـي انتظارهن، فهو يُـغزا ولا يغزو: (٥)

---

(١) أزهار الربى – ص ١٢٧. كما أنه ليس مثل فوزي المعلوف الذي ينام بعد مواتاة عبثه:

و ما هي إلا برهة فمشى بنا نعاس فنمنا نوم من ناله السكر

(أروع ما قيل في الحب والغزل – ص ٩٢)

(٢) مختارات شعراء العرب – ص ٣٧٩.

(٣) يقول مصوراً ما دار بينه وبينها مساءاً:

ألا عتبت علي اليوم عرسي وقد هبت بليل تشتكيني

فقالت لي: كبرت فقلت: حقاً لقد أخلفت حيناً بعد حين

فقد ألج الخباء..... (مختارات شعراء العرب –٣٧٦)

وللعرجي مشهد مشابه في هذا "الصرع " الجماعي (انظر الغزل – ٧٥/١)

(٤) ولعله هو الدافع نفسه الذي دفع بنزار للحب الجماعي الذي لم يفقه فيه أحد:

"عشرون ألف" امرأة أحببت "عشرون ألف" امرأة جربت

وعندما التقيت فيك يا حبيبتي شعرت أني الآن قد بـدأت (الغزل – ٧٥/١)

(٥) أزهار الربى – ص ١٢٤.

زارت وجنح الليل معتكر ونجومه ينظرن عن شزر

وهي نفسها نفسية " المعري ": (١)

زارت عليها للظلام رواق ومن النجوم قلائد ونطاق

و" المعري " معذور لعاهته، فما هي عاهة " باكثير "؟ (٢)، المانعة له من ملاحقة جده " امرئ القيس" البالغ المنتهى في الاقتحام: (٣)

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراساً وأهوال معشر علي حراص لو يشرون مقتلي
خرجت بها تمشي تجر وراءنا على أثرينا ذيل مرط مرحل

فجده "امرؤ القيس" يصطاد ظباءه، أما هو فتصطاده الظباء:(٤)

فدعتني وقد تطاول عني نفارها
للتمشي على رياض سميم عرارها
فمشينا معاً يلف كلينا إزارها
ويميني لخصرها ولجيدي يسارها

فالعاشقون يخرجون ويجرجرون فتياتهم، وأزرهم تمحو آثار خطاهم، أما شاعرنا فتخرج به عاشقته، وإزارها يلفه، ويدها تلف خاصرته.

ومن مظاهر الغزل الحسي –أيضاً– غزل الشواطئ: وأولى محاولات باكثير التجريبية في هذا النوع – حدثت في أحد شواطئ عدن، والغريب معالجته لها بقالب العصر الجاهلي ولعل قلة خبرته، وحداثة عهده، بهذه ا لتجارب، وبطرق معالجتها، هو

---

(١) سقط الزند – ص ٢١٠.

(٢) لعله تابع جده الأدنى: عبدالصمد بن عبدالله باكثير (ق ١١ هـ) في مذهبه:
كم ليلة زارني فيها على وجل مستعجلاً خائفاً مستوفزاً حذراً (عصر الدول والإمارات – ص ٢٣)
وصالح جودة على مذهب باكثير فهو يصور المرأة تجرى وراءه بجرأة (انظر: الشعر، ع إبريل ١٩٨٢ م –ص٢٣)

(٣) العصرالجاهلي – ص ٢٤٩. ومثلها قوله في مغامرة أخرى:
سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالاً على حال
(الشعر والشعراء: ابن قتيبة – ص ٥٦، دار صادر)
ويعد الشريف الرضي من المتابعين لامرئ القيس:
أبرزتها فتخاصرنا مباعدة عن الخيام نعفى الخطو بالأزر (الغزل – ٢ /٧٥)

(٤) أزهار الربى – ص٨٣.

الذي جعله يلجأ إلى الشعر الجاهلي ليأخذ منه مادة تجربته الجديدة. وليس هناك وجه مقارنة ولا التقاء بين القالب الجاهلي والموضوع الجديد، ولذا فإنه في تجربته الأولى على الشاطئ لم ينجح في تصوير انفعالاته، ورسم خلجاته، وإن نجح في نقلنا إلى العصر الجاهلي، عصر امرئ القيس، والى جده امرئ القيس أيضاً[١]:

ولي بعد بالضليل جدي أسوة ومن يتقيل جده لا يضلل

ويختلف الوضع في الشواطئ المصرية، فهو يردها وقد استقوت تجاربه، فتقترب معالجته من العصرية "أسلوباً"، لكنها تظل حبيسة عوامل خارجية "معالجةً". إذ نجده – كما يقول د. بدوي: "لا يخلص قلبه للحب، ولا يهبط إلى صميم التجربة، ولا يقتحم على ما يريد بجسارة "[٢] . بل هو كصديقه محمد عبده غانم الذي يقول الدكتور المقالح عنه: " فهو على الشاطئ يكتفي بالمشاهدة، شأنه شأن البحر تماماً".[٣] وإضافة إلى هذه الملاحظات هناك ملاحظة أخرى، وهي أنه في تجاربه هذه على شاطئ البحر يرتفع عامل المراقبة لديه، فيلوم نفسه على هذه التجارب: [٤]

يا يوم لهو في "ستانلي" كان لي عن ألف يوم
أحبطت فيه جميع ما قدمت من حج صوم

أمر آخر يلازم تجاربه هذه: وهو أنه يعود منها بحالة نفسية أسوأ من الحالة التي كان عليها قبلها: [٥]

خرجت إلى الشط ابتغاء نسيمه ولم أتوقع أن في الشط مقتلي

وهي نفسها في تجربة أخرى: [٦]

أأرحت جسمك من متاعبه وقلبك من أساه
وكرعت من ماء الحياة فعدت ممتلئا حياه
أم عدت موقوذاً بسهم صوبته إليك عين
فعرفت أن على جفون الغيد حيناً أي حين

(١) صدى عدن – ص ٤٩.
(٢) على أحمد باكثير – غنائياً – ص ١٧.
(٣) الشعر المعاصر في اليمن – ص ٩٦.
(٤) على احمد باكثير ...غنائياً – ص ١٦.
(٥) صدى عدن – ص ٤٩.
(٦) المجموع – ص ٦٢.

رابعاً: الغزل الفلسفي:

ويبدأ أولى محاولاته الفلسفية، في البحث وراء أسرار العالم المشاهد، من خلال قصيدته "ما هو الكون؟" التي يبحث فيها عن فلسفة الكون، وعن سر الجمال، تلك الفلسفة التي لا يعرف حقيقتها غير الشعراء(١):

خلق الله للجمال قلوباً اجتباها من صفوة الشعراء
سكب النور في قلوبهم السود فعادت تموج بالأضواء
واستحالت "مرائياً " يعكس الكون عليها ما عنده من مراء

ثم يدلل على أن السر المذكور لم يؤته غير الشعراء فيستعرض رؤاه الفلسفية لبعض المرئيات الكونية(٢):

ماهو الكون غير فتنة "حواء" وما في حواء من إغراء
ليت شعري أكان للكون معنى لو أتى آدم بلا "حواء "
عظمت دولة الجمال وعزت وتعالى ما فيه من أسماء

وتستهويه فكرة "حواء" فيصوغ منها موضوعاً فلسفياً هو "خطيئة" آدم الأولى، وتبدأ الحكاية بتأكيد حجب الرؤية عن غير الشاعر(٣):

أو كالوجود بدت لعيني شاعر أسراره في لحظة من وحيه أنهتكت له أستاره

وبعدها يبدأ النقاش الجدلي، موضحاً رؤاه الفلسفية (٤):

يا نظرة كنتُ الوليد بها وكنتُ الشاعرا
والأم كنتِ بها وكنتِ بها الوجود الساحرا

البداية كانت نظرة، تحول بعدها إلى طفل، لجنس المرأة (حواء)، وظل هو الشاعر المتغزل في آن واحد. وصارت هي بعد نظرته "حواء" الأولى(الأم)، وظلت كماهي في الوقت ذاته محل تغزل الشاعر.

وبعدُ، فأين آدم؟ أهو أيضاً – آدم؟ أيكون "ابناً" و"أباً" في وقت واحد؟ (١)

---

(١) الرسالة، ع ٤٥، ١٤ مايو ١٩٤٣، مج ١، السنة الثانية – ص ٨٢٦، المجموع – ص ٥٢.
(٢) السابق.
(٣) الرسالة، ع ٣٢٩ أكتوبر ١٩٣٩ م، مج ٢٠١٦، المجموع – ص ١٠٦.
(٤) السابق.

يا ليت شعري هل أحس بمثل ما أحسستُ آدم ؟

لمـــا بدوتِ لعينـــه "حواء" في عهـــد تقـــادم ؟

فهو منفصل الذات عن أبيه، فهناك آدم "الأب"، وهنـــا الشاعر"الابن" أمـــا حـــواء فهي هي: "حواء الأم" وحواء "البنت "، نوع من التوحد أو الحلول أو التناسخ ؛ وهـــي ليست "أما" له بل لأبيه أيضاً[٢]:

فهفا إليك كما هفوت ومـــاله أم ســـواك

فرحمته وجـــرت على أطراف جمتـــه يداك

أيريد الشاعر أن يقول: إن "آدم " هفا إلى "حواء" وانجذب نحوهـــا بـــدافع غريـــزة "الأمومة" التي افتقدها، وإذن، أفلا يتماهى الشاعر في هذه الحالة بأبيه "آدم " فيصبح هـــو هو، ويصير من حقه أن ينجذب لحواء بدافع الغريزة الأمومي أيضا.خاصة وقد حرم هو نفسه من هذا الحنان؟. ويتحول الشاعر –بعد هذه المقدمة– إلى مجال فلسفي آخر: [٣]

أخرجت آدم من جنان الخلد لكن كنتها له

أنقذته بهواك من تلـــك السآمة والملالـــه

إنه تماهي حواء "البنت" بحواء "الأم" وتبرز عقدة "أليكترا" لدى هذه البنـــت "الأم" بشكل سافر وبفعل عكسي. لكنه لم يلبث أن يعود إلى نفسه[٤]:

ما بال آدمك الجديد تركته في شقوته

لم ترحمي بلـــواه إذ أخرجته من جنته

وهنا تبرز عقدة "أوديب" بوضوح [٥]:

"حواء" ذات العدل فيم عدلت إلا فـــيّ وحدي

وعلام يا " حواء" حافظة العهود نسيت عـــهدي

ويختلط عليه الأمر[٦]:

---

(١) السابق.
(٢) الرسالة، ع ٣٢٩ أكتوبر ١٩٣٩ م، مج ٢٠١٦، المجموع – ص ١٠٦.
(٣) الرسالة، ع ٣٩٢، ٢٣ أكتوبر ١٩٣٩ م.
(٤) السابق.
(٥) السابق.
(٦) السابق.

لم تنصفيني إذ بررت بآدم وقطعت حبلى
وهو الذي ما إن حملت به ولم تضعيه مثلي

فلا يدري: أهو آدم أم ابنه؟ وهل هي حواء، أم أمه، أم حواء الجديدة؟ غير أنه يصل إلى قمة جدله الفلسفي هنا(١):

أنا منك ياحواء.. أجدر بالحنان.. وليس منك
إن كنت منه.. فتلك بعد مزية تقصيه عنك

وتتماهى هنا ثلاث "حواءات" حواء أبيه آدم، وحواء أمه، وحواؤه هو، ويفصل بينهن خيط ضئيل. ويستمد الشاعر هذا التماهي من "اللاشعور" من المخزون "الأمومي" الذي افتقده صغيرا.

❁ فإن كان حقاً على "الأم" أن تهب الحنان لوليدها فهو "أنا" وأبي آدم ليس ابنك.

❁ فإن تعللت بأنه أبوك فأنا "ابنك" وقانون الحياة أن يعق الولد أباه، ويصل الأب ولده، وفي كلتا الحالتين "أنا" أحق بالوصل منه "هو" (في حالة حواء الحب)، وأنا أحق بالحنان منه "هو " (في حالة حواء الأم).

❁ و"أنا" أحق بالحنان منه هو (في حالة حواء آدم)، فأنا ابنك وهو " أبوك" والابن موضع الحنان.

وتبرز هنا غيرته من أبيه الذي شملته أمه بحنانها يوم أخرج من الجنة، مع أنه ليس ابنها، فكيف لا تمنح حنانها لابنها وهو أحق به من زوجها.

الفلسفة نفسها نجدها لدى الشاعر علي محمد لقمان في قصيدته "فني ...أنت" يقول(٢):

اسمعي لي وأنا أشدو بحبي وأغني
ناقلاً قلبي حواليك وأشعاري وفني
والدجى يحجبني عنك ولا يقصيك عني
"وأنا منك وإن لم تعلمي، مذ كنت مني.. أنت فني"

ومع اتحاد نظرتهما الفلسفية إلا أن تباينا ظاهراً نراه بين التجربتين الفلسفيتين في نظرتهما لحواء.

فهي عند باكثير: قد أخرجت آدم من الجنة، ثم كانت له جنة في الدنيا فهو يطلب

(١) السابق.
(٢) الشعر العربي المعاصر: د. عبد العزيز المقالح – ص ٩٦.

أن تكون وفية معه، كما كانت مع أبيه آدم. بل إنه أحق بعطفها وحنانها من أبيه لأنها حملت به ووضعته ولم تحمل أبيه "آدم" ولم تضعه، فقد خلق من "الطين": أنا منك يا حواء.. أجدر بالحنان.. وليس منك

بينما نجد لقمان: يعكس هذه النظرة فيرى أن من حقه على "حواء" أن تحبه وتعطف عليه لسببين: الأول: أنه ابنها (و أنا منك) والثاني: أنه أبوها (مذ كنت مني)

وبالمقارنة بين الفلسفتين:

لقمان: (وأنا منك) وإن لم تعلمي، (مذ كنت مني)

باكثير: (أنا منك) ياحواء أجدر بالحنان، (وليس منك)

فالتماهي عند لقمان يتم بين "آدم " و "ابنه" (عقدة أوديب) [١]

بينما يتم التماهي عند باكثير بين "حواء" و"ابنتها" (عقدة أليكترا) [٢]

الشاعر محمد عبده غانم: يقترب منهما فلسفياً: لكنه يتجاوزهما " فنياً "، كما في قصيدته "ما الذي يقصيك عني": [٣]

أنت مني، وأنا منك، وتوحيدك فني.. ما الذي يقصيك عني؟

إنه يقفز في فلسفته من التمايز والتماهي (عند لقمان وباكثير) إلى "التوحد" وينتقل من "الفلسفة" إلى "العاطفة" بخطوة واحدة، فالمسافة متداخلة في التجربة بين البناء العقلي (الفلسفة) والبناء الوجداني (العاطفة)[٤].

---

(١) عقدة " أوديب " هي واحدة من العقد النفسية التي خرج بها أتباع المدرسة السيكولوجية عند تطبيقهم مناهج التحليل النفسي على شخصياتهم المدروسة، وعقدة أوديب خرج بها فرويد من خلال دراسته لمسرحية سوفوكلس" أوديب ملكاً " الذي صور فيها المؤلف " أوديب " يقتل أباه ويتزوج أمه بغير أن يعرف أن المقتول أباه وأن المرأة أمه. ويحكي فرويد أن الطفل يغار من أبيه بدافع هذه العقدة ويريد أن يحل محله (انظر: التفسير العلمي للأدب: د. نبيل راغب ــ ص ١٣٢، المركز الثقافي الجامعي، ط ١٩٨٠م) وانظر الرد على فرويد ومدرسته: أزمة التحليل النفسي: أريك فروم، ترجمة د. طلال عتريس ص٢٨، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط١/١٤٠٨ هـ /١٩٨٨ م)

(٢) هي شبيهة بالعقدة السابقة غير أنها عكسها إذ تتم الغيرة من قبل الابنة تجاه أمها.

(٣) ديوان محمد عبده غانم ــ ص ٢٩، دار العودة ــ بيروت، ط١ / ١٩٨١م.

(٤) انظر: علم النفس والأدب: د. سامي الدروبي، دار المعارف ــ القاهرة، ط٢

فلسفياً: ينضم غانم إلى لقمان في التماهي بالأب "آدم" وهنا تتجلى روح غانم "الأبوية" وحنانه الفياض من خلال تحوله إلى "ابن" و"أب" لحواء "الأم" و"الابنة" وتنسحب بعيداً عن رؤيته الفلسفية "حواء آدم" (الزوجة) . (في إحدى القراءت)، لكنها (في قراءة أخرى) تعود لتصبح: "أنت مني، وأنا منك" دلالة على مرحلة البدء حيث شقت "حواء" من "آدم" في الخليقة الأولى. وتفسير النص من هذه الوجهة تعطي صورة أخرى للشاعر يتماهى فيها مع أبيه "آدم" فيصير هو الابن وهو الزوج ويتوحد مع لقمان (من هذه الوجهة) في مواجهة باكثير الذي يرفض تماهيه، ويظل هو "الزوج" على كل الأحوال، في مواجهة حواء " الأم، الابنة – الزوجة ".

وفنياً: يتفوق "غانم"، فبناء "رؤيته" أغنى في التفسير، وأقوى في الدلالة، وأمتن في البناء، فلا حشو ولا تفسير، كما إن الملمح العاطفي ظاهر من خلال ذلك الاستعطاف:

غانم: أنت منى....وأنا منك

لقمان: وأنا منك وان لم تعلمي مذ كنت منى

باكثير: أنا منك يا حواء أجدر بالحنان وليس منك

وتتجلى الثقافة الجديدة بوضوح، إذ مما لا شك فيه أنه قد اطلع خلال مرحلة دراسته الجامعية في القاهرة وفي قسم اللغة الإنجليزية بالتحديد، على مجمل الدراسات الفلسفية، خاصة ما يتعلق منها بنظريات "فرويد" و"عُقدِه " التي جاءت نتيجة دراساته في التحليل النفسي(١)، وانعكاس هذه النظريات الفلسفية على الإبداع الأدبى سواء في تحليل الأعمال الأدبية ذات المدلولات النفسية، أو في تمثل الإبداع الأدبي لهذه المقولات الفلسفية وأخذه عنها(٢) ويظهر هذا الأثر بوضوح في قصيدته " الشاعر

(١) قاد هذه المدرسة " فرويد "، فحول معظم الاهتمام إلى ما يدور داخل الإنسان من انفعالات وصراعات تؤثر على تفكيره وسلوكه، وأصبح النقاد يتداولون كلمات مثل: العقدة النفسية، تيار اللاشعور، العقل الباطني، السادية، الماسوشية، النرجسية،، الصراع النفسي، عقدة أوديب واليكترا... الخ وتركزت مهمة التحليل النفسي على تحليل الشخصيات من الداخل وابراز العلاقة الجدلية والعضوية بين واقعها النفسي وواقعها الاجتماعي (انظر: التفسير العلمي للأدب – ص ١٣٢، ١٤٢)

(٢) ينظر تلاميذ المدرسة السيكولوجية إلى العمل الأدبي على أساس أنه تعبير مباشر عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي، وفي النقد التحليلي النفسي: بعد أن كان التركيز كله على الحياة الخارجية والعلاقات الاجتماعية للشخصيات والمواقف، تحول معظم الاهتمام إلى ما يدور داخل الإنسان، وصار المنهج النفسي المعبر عن الاتجاه النقدي لهذه المدرسة، وسار فيه كثير من أدبائنا في دراساتهم أمثال عباس العقاد في دراسته: "ابن الرومي حياته وشعره" وسار معه المازني وشكري انظر:الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده:عصام بهى،مجلة فصول،مج٩،ع٣، ٤،فبراير ١٩٩١م ــ ص١٣٣) ،

وسريره "[١] حيث تتجلى العلاقة بين الـ"أنا"و الـ "هو"[٢] .

"أنا "(الشاعر): في عزلتي والصمت في أفقها وفي ثراها الوحشة القاتلة
أديـر عيني فمـا إن تـرى عيناي إلا ظلمـة شاملة
تقطعـت فـيـه خيوط المنى يا ويلتا حتى المنى باطلة

و"هو" (السرير):

ويح سريري هو بي مشفق يوسعنـي عطفاً وتحنانا
يحضنني جذلان.. حتى إذا أدرك ما بي ارتد أسوانا
كم ود أن يسلس جنبي لـه فما ارتضى جنبي ولا لانا

طبيعة الـ " أنا " الاستعصاء على الـ " هو" وعدم التسليم له، بل إن " أنا "يطلب مزيداً من الألم والقسوة:

اقس على جنبي ترفه به عني، ففي لينك آلامي

إن شعوره برقابة الـ "أنا": يفزعه، فهو يريد أن يتحرر من سيطرة الـ " أنا "

مصيبتي هـذا الـشعور الـذي يـربط مـاضي بـمـستقبلي
من لـي بإنـسائي نفـسي فـلا أذكر ماسمي: خـالد أم علـي

فإذا استطاع أن يتخلص من "أناه" بقي"هو":

فـي غـرفة واجمـة قفـرة ليست بـهـا بارقـة للمنـي
هادئـة لاعـن طمـأنينة ساكنـة مثـل سـكون الـفنـا
النـور فـي أرجـائها حـائر يصيح مـن يـأس أقـبري هنـا
ولا جواب غيـر همـس بهـا ويبك يا ابن الشمس أيـن الـسنا
لا ذنـب للنـور ولا غيـره فـي غـرفة خـالية مـن "أنـا"

---

(١) انظرها كاملة في الرسالة، ع ١٧٦، ١٤ سبتمبر ١٩٦٣ م. والمجموع – ص ٨٥.

(٢) ذكرت المدرسة السيكولوجية أن الشخصية تتكون من: الهو – الأنا – الأنـا الأعلـى، فـالهو: مستودع الرغبات الغريزية للفرد وهو الجانب الوحيد للشخصية عند الولادة، ويسعى إلى الإشباع الفوري للحاجات والرغبات، ومع ظهور "الأنا" تنمو لدى الطفل وسائل الـضبط الـذاتي، وفـي البداية يتعامل "الأنا" مع الصراع بين مطالب الهو ومطالب الوالدين ونماذج السلطة، فيحاول إيجاد الحلول لإرضاء "الهو" وفي نفس الوقت عدم الخروج عن نواهي الوالدين، أما "الأنـا الأعلـى " فيمثل القيم والنواهي الخلقية والمعايير الاجتماعية السائدة.
(انظر: سيكولوجية الجماعات والقيادة – ٢٩/١، ٣٠)

وسيبقى:

ثـــم ســـــرير مفـــرد لاغـــب ممتقـــع الوجـــه كلـــيم الفـــؤاد

انه "هو" ولن يكون في الغرفة – حينئذ " أنا" وحينها يمكن أن تأتي "هي"

مـــن لـــسريري بيـــد عذبـــة تـــنفخ فيـــه الـــروح والعافيـــة
تجـــول فيـــه فـــإذا جهمـــه أريكـــة منـــضـــودة زاهيـــة
ينتـــشر الريحـــان فـــي جوهـــا وتنتـــشي فـــي ظلهـــا الفاغيـــة

وهنا يأوي الـــ "أنا" في غرفة الـــ "هو" ولن تبقى الغرفة موحـــشة مظلمـــة، بـــل ستصبح جنة:

آوي بهـــا مـــن غرفتـــي جنـــة يـــمـــر فيهـــا الـــدهر كالثانيـــه
رب ســـــرير حـــــسنت حالـــــه يعـــود بالحـــسنى علـــى حاليـــه

وتنتشر البهجة عندها:

تـــهلـــل يحلـــــو محيـــــاكا وبـــسمـــة لاثـــــمة فـــــاكا
وفـــرحـــة خجلى عروســـية تطلقهـــا كالفـــــجر عـــــيناكا
وأي عطر منعش مؤســـــف هـــذا الذي يحـــــمل ردناكـــا
قل ياسريري أي شيء جـــرى أســـــاك شـــكواي وشـــكواكا

دخل "أنا" في "هو"، وترك لـــ"هو" فرصة للعبث في غرفته الخالية، فإذا به يأتيـــه وقد تهلل سروراً محياه، والبسمة عالقة في فيه، والعطر يفوح من أردانـــه، وفرحـــة التعريس بين عينيه. فما الذي حدث في غياب الـــ"أنا"(١):

رق سريري لي ورقـــت لـــه حسنـــاء ممـــا قلتـــه فيـــــه
مرت بيمناها علـــى صـــدره فانتعـــشت بـــيض أماليـــه

ويبارك له هذا اللقاء، فهو لقاؤه أيضاً(٢):

اهنـــأ ســـريري بالـــذي نالـــه جـــد إذ أخطـــأني الجـــد
لـــست بغيـــران ولا حاســـد يمنعنـــي أن أحـــسد الـــود
ولي نصيبي بعد في كـــل مـــا حلتـــك مـــن أطيافهـــا هنـــد

(١) الرسالة (مرجع سابق) .
(٢) الرسالة (مرجع سابق) .

ويتطاول الـــ "أنا" ولا يقتنع بالمشاركة، بل يريدها وحده، ومن ثم يغيب الـــ" أنا" في الـــ"هو" ويتماهى رغم أنف فرويد[١]:

لكـــن كفـــاً أنـــت قبلتهـــا أشـــتاق أن ألثمهـــا بعـــد

لكن غيرته من الـــ "هو" تضل كما هي، فال "أنا" يضل محروماً أبداً[٢]:

ويلي عليهـــا ! لكـــأني بهـــا مقبلة نحوك فـــي لطـــف
حاملة فـــي ثغرهـــا بـــسمة حـــائرة تبـــدو وتـــستخفى
كعائش فـــي جنـــة وحـــده نازعه شـــوق إلـــى إلـــف

ومع ذلك فلا ييأس[٣]:

ياليت شعري أنت مقصودها أم ربك البائس بـــالعطف؟
فـــابنة حـــواء متى أظهرت فـــربـــها يـــعلم ما تخفي

ويصل الشاعر بفلسفته إلى "الرمز" في قصيدته "غرور الفنان وعقابه"[٤]:

فـــيم يا زهـــرة الجمال تنكرت لقلبي فارتد عنك كسيرا؟
أولست الذي غرستك في قلبي وأسقيتـــك الزلال نميرا

والظاهر أن "الرمز" هنا سيخدم الغرض نفسه كما في "بجماليون" لدى الشاعر عبد العزيز المقالح[٥]، ويؤكده هذا النحت [٦]:

أنا قلـــدتك الجمال وصورتـــك ما شاءت المـــنى تصويرا
وبفني خلدت حسنك في الكون وأسجدت في ثراك الحورا

ومع ذاك فإنها لا ترق[٧]:

أنت خلقي ...وارحمتاه لرب
صار يوما بخلقة مستجيراً

---

(١) السابق.
(٢) السابق.
(٣) السابق.
(٤) الرسالة، ع ٣١٩، ١٤ أغسطس ١٩٣٩ م. المجموع – ص ١٠٥.
(٥) انظر ديوان د. عبد العزيز المقالح ص ١٣٥، دار العودة – بيروت، ط٣ / ١٩٨٣ م.
(٦) الرسالة (مرجع سابق) .
(٧) الرسالة (مرجع سابق)

وإذ يطلب منها أن يتبادلا المواقع فيكون مخلوقاً وتكون خالقاً تستمر في الصد أيضاً، وحينئذٍ يطلب منها أن تزيله من الوجود حتى لا يتحمل عذابين.

ومن هذا القبيل –في استخدام الرمز– قصيدته "الربيع الناطق"[١] التي يرمز فيها للربيع بالمرأة.

(١) انظر الرسالة، ع ١٧٩، ٧ ديسمبر ١٩٣٦ م. واستخدم الرمز الغزلي لدى المتنبي من قصيدته "ما لنا كلنا جو يارسول" حيث رمز بمحبوبته إلى "سيف الدولة" (انظر الغزل ٥٤/٢)
ومثله الزبيري " في "البلبل " (انظر: الشعر اليمني المعاصر: د.عبد العزيز المقالح – ص ٩٣)
والشابي في "الزنبقة الذاوية " (انظر: الشابي ومدرسة أبولو – ص ٢٤٣)
ومحمود حسن اسماعيل في "الفراشة" (انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – ص ٢٩٥)
وانظر لمزيد من ذلك: الرمز والرمزية – ص ١٢٠ وما بعدها

فلسفة الحب عند باكثير:

باكثير شاعر غزل كثير الغزل، فروحه الشاعرية الحساسة تجاه الظواهر والأشياء تتفعل ببساطة وتتأثربسرعة وتتولد التجربة الشعرية عند باكثير بسرعة فائقة في لمحة أو طرفة أو كلمة أو حركة، إن حساسيته الشعرية انعكست على بقية مكوناته، فباكثير شاعر لكن شاعريته هي جزء واحد من مكوناته المختلفة المتعددة، فهو حين يقول الشعر منفعلا بتجربته العاطفية يضع نصب عينيه أثر هذه التجربة في بقية باكثير وهي الأكثر منه، إنه يراعي باكثير الأديب، والعالم، والمربي، والمدرس، ومدير المدرسة، ومحرر الصحف، وكاتب المقالات، والداعية والمصلح الاجتماعي.. .الخ. ولذا فباكثير أمام امتحان صعب وخيار أصعب، كيف يستطيع الموازنة بين صدق التجربة الفنية فيصوغها حسب تداعياتها ويطلقها بحيادية دون تدخل أو تقييد أو استخدام لمقص الرقيب ؟عامل آخر يتدخل في حيادية صياغة التجربة الفنية عندالشاعر هو هؤلاء الذين ينتظرون أن يجدوا مايقدح فيه فيتسقطون زلاته ويتصيدون هناته ليوجهوا الطعنة إليه.

وأخيراً: أولئك المقلدون، المتعصبون، الذين ينصبون أنفسهم أوصياء على الدين؛ فإن وجدوا من أحد مناوئيهم فرصة أو منفذاً، وجهوا إليه أصابع الاتهام. باكثير وهو الغزِل، الكثير الغزل كان يضع هذه الحواجز بينه وبين تجربته، يضعها فلترات أو مرشحات، تمتص من التجربة قوتها وزخمها وعمقها وتفاصيلها، فلا تخرج إلا بقايا. وإذا أفلتت التجربة – ولا تكاد – لحقتها تقارير سريعة ترفق بها تفسر وتوضح وتشرح التجربة، فإذا اقتحمت كل هذه الحواجز واستعصت على المرشحات والموضحات فلا بد أن تبرر وتعذر. هذا كله ولد عند باكثير الغزِل فلسفة للغزل، ابتدأت بتبرئة النفس وتأكيد طهارة الذيل، فيستدرك وراء تجاربه[١]:

وأنا الطاهر لا تعرف أخلاقي العيوب
لي دون الإثم من نفسي على نفسي رقيب

وإذا انتعشت شاعريته في المطعم أمام فتاة بهرته، لا يلبث أن ينتفض فيقول[٢]:

أنا الطهور الذيل في الريبة يوماً ماسلك

وبعدَ [١]: حيث نلهو في غبطة وأمان بالغواني النواعس الأحداق

(١) على احمد باكثير غنائياً – ص ١٩.
(٢) المجموع – ص ١٩٣.

يُتبع [٢]: وعلينا من العفاف رقيب يقتضي منع مقتضي الأشواق

ويطمئن السامعين إلى طهارة التجربة [٣]:

ليس مابيننا سوى الضم واللثم وطيب الحديث والاعتناق

فإذا ضج بقية باكثير أو غيرهم، بسط لهم المسألة فما هي إلا عاطفة الشباب فإذا كبر عقل:[٤]

في القلب مني طهره ومع الشباب فسوقه
فاذا انقضى عصر الشبا ب ولهوه ونزوقة
فسيرعوى زنديقه وسيستوى صديقه

ويلتمس العذر لنفسه باستعطاف الآخرين ليبرروا له غزله، فهم يعلمون مآسيه وتجاربه العاطفية "التراجيدية"، ومن ثم فهو شاعر والعاطفه تسوقه. إنه شاعر وشاعر حساس تجاه الجمال[٥]:

خذها إليك خواطرا من شاعر لم تخطر الفحشاء منه ببال
يهوى الجمال ولا يرى في وصفه بأساً برغم معاطس العذال
ويرى الجمال ووصفه عوناً له في هذه الدنيا على الأثقال
لولا الجمال مع الخيال يروقه عاف الحياة وسوء هذي الحال

إنه يؤكد أنه شاعر، والشاعر عاطفته تسوقه.كما أنه يريد أن يقول لعذاله أن الشعر عاطفة وخيال أيضاً، وينبغي أن يشكر الشعر أن تحول إلى علاج نفسي للمؤلمين والمحبطين، فهو خير من المصحة النفسية[٦]:

جُزي القريض عن المتيم جزله ورقيقه لولا تعلله به لقضت عليه علوقه

وإذا اقتنع الغير بهذه الحجج، فإن الشاعر لا يقتنع، بل يضل مضطرباً متردداً. إن هذه المبررات والاستدلالات إذا انطلت على الغير فعليه لا. إن الشاعر "العاطفة" قليل في باكثير، فتربية باكثير وتنشئته وثقافتة كلها تعاضدت لتصوغ شخصية باكثير. فهناك

---

(١) ازهار الربى – ص٦٠.
(٢) السابق.
(٣) السابق.
(٤) السابق.
(٥) ازهار الربى – ص ١٣٣.
(٦) السابق – ص٢٠٠.

علم باكثيروعقله وروحه وخلقه، ويترأس هذه المجاميع العقل، في مواجهة العاطفة، وتدخل شخصيته في صراع بين العقل والعاطفه وبين المسموح والممنوع: (١)

أواه لـــــلفنان عـــــف إزاره كم ذا يذوب فـؤاده المتبـول
ظمآن والمـــاء المـــثلج دونـــــه ملء الكؤوس وما إليه ســبيل
تتتبع التقــوى خطـــى أقدامـــــه وكأنما هو وحـــده المـــسئول
وتراقب الأخلاق لحـــظ جفونـــه وحسابها عند الضمير طويـــل

وينتصر العقل، لكن الصراع يتواصل، فتنتصر العاطفة: (٢)

ربِّ حلَّ الهوى محل الهدى في القلب، ويلاه ! ربِّ عافِ الذي بي

وتستمر الحرب بينهما سجالا: (٣)

هـــواك يقـــــارع التقــوى بقلبـــي فأشهد فيـــه حربهمـــا ســـجالا
وهل في الأرض أشقى من محب يذوب هوى ولا يرجو وصالا

وفي "سلامة القس"، محاولة من الشاعر للانتصار لصوت العاطفة والانتقام مـــن العقل: (٤)

أين عباداتـــك يا ابـــن أبـــي عمـــار
أمـــست حكاياتـــك أحدوثـــة الـــسمار
ســـلامة القـــس فليهنـــك الـــقـــــس
يامنية الـــنفس أنـــت لـــــه نـــفـــــس

ومع ذلك يظل المذهب الكلاسيكي هو الذي يحسم الصراع في نهاية أحداث القصة.

وترتفع لهجة التمرد عنده على العقل: (٥)

ألا ياليـــت ربـــي إذ هـــــداني إلى تقـــواه جنبنـــي الـــضلالا
وإلا فليرحنـــي مـــن صـــلاحي فإني قـــد لقيـــت بـــه النكـــالا

---

(١) ابولو، ع يونيو١٩٣٤، والمجموع – ص٨٥.
(٢) من قصيدة بين الهدى والهوى، الرسالة، ع ١١٨، اكتوبر١٩٣٥، والمجموع – ص٦٧.
(٣) المجموع – ص ١٧٧.
(٤) رواية سلامة القس: علي أحمد باكثير، مكتبة مصر – القاهرة.
(٥) المجموع – ص١٧٧، ومثلها قوله:
لما أبيت على مشاعرنا الهوى هلا مسخت قلوبنا أحجارا (المجموع، ص)

ويستقوى الموقف "الرومانسي" عنده بمبرر أنه "شاعر" والشاعر من حقه أن يصوغ تجاربه في ضوء مشاعره، ولا دخل لعقله فيها، ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يترك التغزل، ويطلب المسامحة: (١)

يارب أنت خلقت سلمى فتنة للناظرينا
ونهيت عن نظر الجمال وقد خلقت لنا العيونا
رحماك يارباه سامحنا فإنا مذنبونا

وإذ لم يُعذر، وظل الرقيب يلاحقه ويراقبه، طمأنه بأنه لم يأت ما يريب، وما هي إلا القبلات، فـ(٢)

هل ترى في قبلات "طاهرات" ما يريب؟

إن الشاعر هنا ينطلق في خيال أوسع: فما هو حد خيال القبلة؟

وإذ يدخل سوق الجدل، هذا، معهم فلن يخرج منه لكنه لا يلبث أن يعود منه ليؤكد لهم طهارته: (٣)

وأنا الطاهر لا تعرف أخلاقي العيوب
لي دون الإثم من نفسي على نفسي رقيب

فإذا انتهت أوراقه، ألقى بآخرها غير عابئ بربح أو خسارة، لقد ضاق بطول المعركة ولا بد أن يحسمها.

إن منتقديه يتهمونه بأنه خارج عن شرع الله، فلم لا يكون جدله حول هذه النقطة، فيحجهم بنوع سلاحهم؟ إنه هنا صوفي متعبد يبحث عن الجمال، ويريد مشاهدته، لقد تعب من مشاهدة جمال "المخلوق"، فلينطلق إلى جمال "الخالق":(٤)

رب لم لا تراك عيني ألا تبدو لعيني عبد إليك منيب
كلفاً بالجمال يصبو إلى المنبع بعد الأنبوب فالأنبوب
فاطوِ عني الحجاب تشهد جفوني لمحة من جمالك المحبوب

---

(١) صدى عدن – ص ٥٠.
(٢) على احمد باكثير غنائيا – ص ١٩.
(٣) السابق.
(٤) المجموع – ص٦٧، والرسالة – ص ١١٨، ٧ اكتوبر١٩٣٥م.

إن العدل والتوحيد الذي تحتويه الكتب، أراه أنا في عيون الغيد: [١]

رأيت عيون الغيد أهدى دلالة على العدل والتوحيد من كتب العدل

وهما مصداق النبوة ودليل وجود الله: [٢]

على عينيك ياسمراء مصداق النبوءات

أقامـــا لوجـــود الله آيـــات وآيـــات

إنه التفكر في حسن الخلقة وجمالها، وهو الذي يوصله إلى وجود الله وجماله.

وها هو أخيراً فـــي مواجهة صريحة مع المتقولين عليه، الذين لم يعذروه بعد كل ما قدم بين أيديهم من التماسات وإيضاحات ومبررات، ها هو أخيراً يهاجمهم:[٣]

رُبَّ غاوٍ يلومني في نشيدي وهـــولا ينتهـــي عـــن الفحـــشاء

خاشع الطرف مطرق الرأس يمشي بين خلـــين: ســـمعة وريـــاء

يظهر الفكر وهو في السر يغشى ما تتدى لـــه جبـــين الحيـــاء

ليس منـــى الفسوق تأبـــاه فـــي جسمي دمـــاء الجـــدود والآبـــاء

ينهل الحسن من غرامي ولكن هـــو صديان يلتظى من إبـــائي

كل حبي طهر وقدس وتسبيـــح لربـــي، وصـــيغة مـــن دعـــائي

أنـــا عبد الجمال حررت في معـــــبده مهجتـــي بـــلا اســـتثناء

مهرقاً في محرابـــه ذوب قلبـــي مـــا تـــراه مـــضرجا بـــدمائي

أعبـــد الله فيـــه أقـــرأ فـــيـــــه آيـــة الاقتـــدار والإنـــشـــاء

إن يكن في الحدود جسمي فروحي تتهادى في العـــالم اللانهـــائي

الآن حصحص الحق، فلتخرس الألسنة، ولتنسد الأفواه. إن فلسفته للحـــب تـــصل أقصاها، وتبلغ منتهاها، ولم يبقَ مجال لجدل جدل، ولا تفيهق متفيهق، ولا عذل حاقد، ولا تشنيع حاسد.

هذه هي فلسفة "الحب" ابتداءً وانتهاءً عند " باكثير"؟

وخلاصة " الملا حظات " على شعر باكثير الغزلي:

* أن باكثير لم يعبر عن تجربته الشعريه في الغزل بشكل طبيعي، فقد حال خوفه

---

(١) أنفاس الحجاز – ص ٨.

(٢) ابولو، ع يونيو ١٩٣٤م، والمجموع – ص ٥٩.

(٣) الرسالة، ع ٤٥، ١٤مايو ١٩٣٤م، والمجموع – ص ٥٢.

من الانتقاد دون تدفق تجاربه[١] .

- في غزل الشواطئ اكتفى بتصوير دهشته، ووصف انفعالاته، ولم يغص في عمق التجربة وصفاً وحدثاً.
- في غزله الحسى ظل حبيس القلق والخوف من الرقيب، فلم يصل، أو يقترب، من الكندي القديم[٢]
- أنفق كثيراً من طاقته الغزلية في الخصومة والمجادلة والتبرير والتفسير والتعليل والفلسفة.
- كان باكثير يريد أن يلتحق بركب المدرسة "الرومانسية"، فوصف وتغزل وانفتح..، لكن "كلاسيكيته" كانت أقوى. وأنه وإن سار مع ناجي وجودة و.. .أشواطاً، فما أسرع مايعود إلى مدرسته الخاصة، مدرسة "شوقي": [٣]

يوم كنا ولا تسل كيف كنا نتهادى من الهوى ما نشاء

وعلينا من العفاف رقيب لعبت في مراسه الأهواء

وبهذا يتأكد انتماؤه للمدرسة "الكلاسيكية " في غزله وليس للمدرسة "الرومانسية".

---

(١) وبهذا يتأيد رأي الدكتور عبده بدوي، انظر: على احمد باكثير غنائياً – ص ١٦.

(٢) جده امرؤ القيس، في قوله:

تقول وقد مال الغبيط بنامعاً عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تحرميني من جناك المعلل

وقوله:

ومثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا مابكى من تحتها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول

(٣) الشوقيات –مج١، ح٢ –ص١١٢.

ومثلها قول أبي عمرو بن فرج:

وطائعة الوصال عففت عنها وما الشيطان فيها بالمطاع

بدت في الليل سافرة فباتت دياجي الليل سافرة القناع

وما من لحظة إلا وفيها إلى فتن القلوب لها دواعي

فملكت النهى حجاب شوقي لأجري بالعفاف على طباعي

وبت لها مبيت السقب يظما فيمنعه العكام من الرضاع

كذاك الروض ما فيه لمثلي سوى نظر وشم من متاع

ولست من السوائم مهملات فأتخذ الرياض من المراعي

(الموازنة بين الشعراء: زكي مبارك، ص٢٥٤، ٢٥٥)

الفصل الثاني

الشعر السياسي

- الشعر الوطنـي
- الشعر القومـي
- الشعر الإسلامي

الشعر الوطني *

أولاً: في حضرموت

هناك استفسار يطرح نفسه، وهو يتعلق بوطنية باكثير، بالأفكار المتعلقة برؤيته لوطنه، وأبناء وطنه، باهتمامه بمشاكلهم وقضاياهم، برقيهم وتقدمهم، بمآسيهم وآلامهم، وبتخلفهم... وهل كان باكثير في كل ذلك وطنياً؟ وإذا كان كذلك، فما هو الدور الذي لعبه في وطنه؟ هل كان يحمل هم وطنه؟ ومامقدار هذا الاهتمام؟ أكانت له رؤية محددة لحل مشاكل وطنه؟ وماهي؟ هذه إضاءات على طريق دراسة شعر باكثير "الوطني" وملامح لاستيضاح رؤاه في حل مشاكل وطنه.

تبدأ الوطنية بالوعي الصحيح بحال هذه الأمة، ثم بالرؤية السليمة للنهوض بهذه الأمة، كما أن مفهومها يرتبط بمجمل الحقوق والواجبات التي ينبغي أن يعيها المواطن فيعمل في ضوئها، وقد توفر في باكثير كل ذلك.

ها هو يؤدي واجبه تلميذاً متميزاً، ثم لا يفتأ حتى يصير مديراً للمدرسة التي درس فيها، مؤدياً لواجبه المنوط به. وحين تفتح وعيه في بلده "سيئون "، رأى أنه يعيش في مملكة يحكمها السلطان منصور الكثيرى، هذه المملكة – أو السلطنة – تفتقد أبسط مقومات الرقي، لا تعليم، لا زراعة، لا مدارس، لا مستشفيات، لا طرقات، لا كهرباء،

(*) الشعر الوطني هو ما تعلق بقضية الوطن أو الشعب الذي يقطن قطراً معيناً. وقد بدأت الدعوة إلى نوع من الوطنية في الظهور مع نهاية حكم الترك للبلاد العربية ونشأت بهدف جمع الناس حول المطالبة بحقوقهم ثم تطورت الفكرة على أيدي أصحاب الثقافة الأوربية، وبدأت تهاجم الرابطة الدينية وتعتبرها مصدر شر وتفرقة بين أبناء الجنس الواحد. فدعا هذا الفهم الجديد للوطنية إلى أن يهاجمهاالمتمسكون بالرابطة الدينية ويعتبروها خطراً يهدد وحدة الأفكار الإسلامية ويفرق كلمتها بما يعرضها للسقوط تحت أقدام الدول الأوربية واحدة تلو الأخرى وكان مصطفى كامل من أوائل الذين فطنوا لخطر التفريق بين الدين والوطنية فقال في خطبة له عام ١٩٠٠م: " وقد يظن الناس أن الدين ينافي الوطنية أو أن الدعوة إلى الدين ليست من الوطنية في شيء، ولكني أرى أن الدين والوطنية توأمان متلازمان، وأن الرجل الذي يتمكن الدين من فؤاده يحب وطنه حباً صادقاً ويفديه بروحه وما تملك يداه "
(انظر الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر: د. محمد محمد حسين ص (٥٧ – ٦٥)، مكتبة الأداب – القاهرة، ط ٢ – ١٩٦٢ م)

لا مياه، لا صحف، لا طباعة، لا كتب، لا ثقافة، لاصناعة، لا مدنية.[١]

هــذا هــو " وطــن" باكثــير الــذي رآه حــيــن رأى.

تلميذ "السوركتي"[٢] و"الخطيب"[٣] و "أرسلان"[٤] و"رشيد رضا"[٥]، رضيع الوطنية

---

(١) انظر للتعرف على الحالة الثقافية والتعليمية في عصر باكثير:
*الصحافة اليمنية قبل ثورة ٢٦ سبتمبر: علوي عبدالله طاهر – ص ١٧١ وما بعدها.
* الفكر والثقافة في التاريخ الحضرمي: سعيد عوض باوزير – ص١٦٣ ومابعدها.
*مجلة التهذيب ع٨، ١ربيع الاول ١٣٥٠هـ، سيئون حضرموت، اليمن، مقال: العلوم ومدارسنا: محمد أحمد العلوي.
*التهذيب ع١٠، ١جمادى الاولى١٣٥٠، مقال: دار الكتب والمطالعة: حسين بن أبي بكر.

(٢) يترجم له باكثير قائلا: "هو الشيخ أحمد محمد السوركتي الأنصاري، كان قد أخذ العلم بمكة، وتشبع بالمبادئ الحرة سراً بدون أن يعلم أحد بأمره، وأرسل من بعض أفاضل العلويين بمكة إلى "جاوا" ليتولى التعليم بمدرسة انشئت ببتافيا "جاكارتا"، فألم بحالة الحضارمة ولاحظ فيهم ذلك الاستعداد للوثوب وقبول الدعوة الجديدة فتأسست بإرشاده "جمعية الإصلاح والإرشاد" (همام، المقدمة – ص١٤، ١٥) .

(٣) محب الدين الخطيب صاحب مجلة "الفتح"، وكانت بينه وبين علي باكثير مراسلات دائمة، وكان يدعوه للمجيء إلى مصر، وحين أصدر باكثير مجلة " التهذيب" قرظها محب الدين الخطيب بكلمة أرسلها للمجلة نشرت في أول صفحات المجلد الذي جمعت فيه وكان منها" فأهلاً بمجلة التهذيب والقائمين عليها، ومرحباً بالشعب العربي النشيط الذي سنتصل به عن طريقها، وأرجو من الله لألوكة وادي الأحقاف النماء والبقاء" وقد عثر على رسالة منه لباكثير مؤرخة في العام ١٩٣٠م. (انظر: الشرارة ع٧٥٢، ٢٢ربيع الثاني ١٤١٢هـ، ٦نوفمبر ١٩٩١م، المكلا حضرموت، اليمن. وروايات على أحمد باكثير التاريخية – ص ٣).

(٤) الأمير شكيب أرسلان(١٨٧٠-١٩٤٦م)، أديب لبناني النشأة كان أحد مشاهير رجال البيان والسياسة في الأقطار العربية والعالم الإسلامي(انظر في ترجمته: عصر الإحياء والنهضة: رئيف خوري – ص ٢٩٦، لجنة التأليف المدرسي، بيروت، لبنان، ط١/١٩٧٥)، وكان باكثير ينشر لأرسلان مقتبسات من مقالاته في مجلة " التهذيب" التي كان باكثير يصدرها في اليمن.(ع٨، ع٦) يقول باكثير بعد أن أورد نص مقالة أرسلان: "إخواني المسلمين من أبناء وطني الحضرمي: أنا لم أُلخص لكم ما تقدم من مقالة كاتب الشرق الأكبر وبطل الإسلام الأمير شكيب أرسلان المنشورة في العدد الصادر بتاريخ ٢١ ذي القعدة سنة١٣٤٩هـ من الفتح الأغر إلا ليكون لديكم علم بما حدث بإخوانكم مسلمي طرابلس الغرب في المدة القريبه" (التهذيب ع٦، ١محرم ١٣٥٠هـ) وبملاحظة التاريخين (الفتح، التهذيب) يلاحظ سرعة التواصل والتأثر في ذلك العصر.

(٥) محمد رشيد رضا صاحب "المنار"، أحد الذين تأثرت بهم النهضة المعاصرة في حضرموت اليمن، وجيل هذا القرن ومنهم باكثير (انظر: همام المقدمة – ص١٤)، وقد وجدتُ في مكتبة باكثير بسيئون " عشرين " مجلداً من المنار وهو ما يلفت النظر وبشكل ساطع، إلى ذلك المدى من تبادل التأثر والتأثير. وكان أيضاً للأفغاني ومحمد عبده والكواكبي تأثيرهم في نمو الحركة الوطنية عند مثقفي ذلك الجيل (انظر: أحمد الحورش الشهيد المربى: د. عبد العزيز المقالح – ص ٥، مركز الدراسات والبحوث – صنعاء، دار الأداب – بيروت ط ١/١٩٨٣ م.)

الحقة، لا يمكن أن ينظر وطنه هكذا ويسكت. إنه "شاب مخلص لوطنه كل الإخلاص، فإذا كان ثائراً على حالة وطنه الراهنة فإنما هذه الثورة عين الإخلاص، وما ثورته إلا الرغبة في الإصلاح"[١] من هنا ينطلق باكثير، مخلصا، ومصلحا واعيا، يمتلك الكثير من العزم والتصميم على التغيير، ومن الرؤية "الواعية".

ويتضح وعيه بمشكلة وطنه مبكراً، من خلال التأمل والتفكير في حال وطنه:[٢]

وأرجع الطرف في الأحقاف غارقة في الجهل فوضى بلا عدل ولا نظم

لقد لخص وضع شعبه، ومشاكله في شطر.

وفي أولى مراحل الوعي يتحسس طريقه:[٣]

كيف القرار على حال يذوب لها قلب الكريم ويجري دمعه بدم

إنها الغيرة على الوطن:[٤]

فخليق بفتى كهمام أن ترى غيرته في اضطرام

إذ يرى موطنه في انحطاط ويرى أمته في انقسام

ويؤلمه أكثر أن يرى شعبه عديم الإحساس، بهذا الانحطاط والتخلف: [٥]

أرى حولي أناساً ليس فيهم شعور لا ولا لهم قلوب

إن مرضه يتيح له الفرصة لمعرفة حال وطنه، وأهل وطنه يعانون أيضاً ويمرضون لكنهم لا يحسون.

إن فجيعته في وطنه تتجلى في فقد العناية الصحية: [٦]

وغادرني طريحاً في فراش بأرض ما بها أبداً طبيب

ويتيح له التساؤل معرفة الأسباب، هاهو يسأل ويجيب، هذا السؤال:[٧]

كيف النهوض لأمة منكودة منيت ديانتها بسوء تفهم؟

---

(١) من مقدمة حسن كامل الصيرفي لمسرحية " همام " – ص٧.
(٢) نظام البردة – ص ٨.
(٣) السابق.
(٤) همام – ص ٥٦.
(٥) أزهار الربى – ص ١٥٠.
(٦) السابق.
(٧) السابق – ص ٢٢١.

وهذا الجواب: (١)

تلكم نواميس الرقي صريحة نطقت بها آي الكتاب المحكم
فهم النبي وصحبه أسرارها فتقدموا في المجد أيّ تقدم

وأحياناً يهتدي إلى الشعور ولا يهتدي إلى الحلول: (٢)

فإذا قدمت على الرسول قل السلام على أبينا
واشرح له حال " الحضارم " بعد حال المسلمينا
واسأل إلهك أن يشفع سيد السادات فينا
حتى يتم نهوضنا ورقينا دنيا ودينا

المشكلة واضحة لديه، لكن المخرج منها غير واضح. إن مشاعر القلق على وطنه تظل تقلقه وتؤرقه، حتى يوم العيد: (٣)

العيد أقبل والهموم نوازع قلبي وترشقني الخطوب بأسهم
قلبي به شطران: بين المسلمين على العموم، وبين شعبي الحضرمي
آسى على مجد لهم متهدم ويحى لذاك السؤدد المتهدم

هذا الإخلاص للوطن سبب مباشر للاهتداء إلى منهج لإصلاحه: (٤)

إنما المجد للنفوس الأبية ولشعب لا يرتضي بالدنية
لمن يؤثر الحقائق بيضاء على ترهاته الوهمية
ولمن أسس المدارس في الأوطان حبأ في الله و" الوطنية"
ولمن حارب الرذائل فعلاً ومقالاً بعزمة حيدرية

ويفطن الشاعر إلى عظم مسئولية التغيير، وإلى أن جهده وحده لن يكفي لإخراج هذه الأمة من ظلمات التخلف، فيؤلب حوله الأنصار، ويبدأ بأخيه:(٥)

وأعن أخاك على تميم غاية محمودة في الله و"الأوطان"

---

(١) السابق – ص ٢٧٣.
(٢) السابق – ص ٢٢٢.
(٣) السابق – ص ٢٢٩.
(٤) أزهار الربى – ص ٨٥.
(٥) أزهار الربى – ص ٢٢٨.

ثم يجد قريباً آخر هو "عيدروس بن سالم السقاف"[١]، ثم محمد بن حسن بارجاء[٢]. ويعد الشيخ عبدالله بن حسين السقاف (عالم من علماء سيئون) أهم أنصاره في هذه المهمة الوطنية، فإضافة إلى ما كان يشاركه فيه من الاهتمام لأمته: [٣]

ما أنس لا أنس اعتناك بشأنها إذ كنت مهتماً بها مشغولاً

فإنه كان يعد المرجعية لباكثير في الكثير من دروس الوطنية: [٤]

إني لأ ذكر إذ سألتك طبها فذكرت رأياً لو يطاع جميلاً
ما كان غيرك يستطيع لمثله رأياً ولا لعلاجها تشكيلاً

إنه أُستاذه في مادة "التربية الوطنية"، وهو له كصاحب "مدين" لموسى:[٥]

وهششت لي وخصصتني بحفاوة أوليتني التكريم والتبجيلا
حتى شعرت لديك من كرم الخلا ق بروح فردوس يهب عليلا

منطلقات باكثير للإصلاح والتغيير:

<u>الأول: تقوية نواحي الضعف في وطنه، ومنها:</u>

<u>أ- التعليم:</u> [٦]

وعى باكثير أهم داء أصاب الأمة، فنذر نفسه له، وأدار مدرسة " النهضة العلمية"، ووضع نصب عينيه تخريج "الجيل" الجديد" الذي سيبني " اليمن الجديد": [٧]

جدوا تلامذة المعالي فالعلى لا تجتني بتكاسل وتواني

---

(١) انظر أزهار الربى – ص ١٨١.

(٢) وهو زوج أخت با كثير " أم هاني " وتتضح نظرته لباكثير من خلال المعارك التي دارت على صفحات "التهذيب" بين باكثير وخصومه، (انظر التهذيب ع ٨، ٩)

(٣) أزهار الربى – ص ٢٦٢، والشيخ السقاف هذا هو أحد أساتذة جيل باكثير وزعيم اجتماعي تنتهي إليه مشكلات البلاد، عرف بالحصافة ورجاحة الرأي (انظر: ازهار الربى – ص ٢٦٢الهامش)

(٤) السابق – ص ٢٦٢.

(٥) السابق –ص ٢٦٣.

(٦) ووعى مثله الشاعر الشهيد زيد الموشكي في قوله:

أرضكم خيرة البلاد فهل قدتم إليها من الفنون زماما ؟
هل بنيتم لها المدارس تنشي أمة تعرف الحياة تماماً ؟
وبعثتم إلى العواصم بعثاً يدرس العلم والفنون الجساما؟

(الشعر المعاصر في اليمن: د. عز الدين اسماعيل – ص ١٧، دار العودة – بيروت، ط ١٩٨٦ م)

(٧) السابق – ص ٦٧.

لتصير مدرسة العلا تزرى غـداً بمدارس الأمـصار والبلـدان
وتكونـوا مـنكم قـوى لـبلادكم تعلون رتبتها إلـى الميـزان
تحيا البلاد بكم ويرغـد عيـشها في ظل عـدل وارف وأمـان

ب – الثقافة العامة:

أدرك باكثير أن الثقافة وتنمية الفكر هما طريق الإبداع والنهوض: (١)

سـماء الفكـر إن تظلـم بليـل فشمس الشعر يلحقها المغيـب

ومن ثم حرر صحيفة " التهذيب" التي قدم لها بقوله: "وبعد فهذه صحيفة "التهذيب" برزت في ثوبها القشيب. تستمد الله المعونة وإلهام الصواب فيما أخذت به على نفسها من خدمة الوطن وتهذيب الشعب الحضرمي، وتنوير أفكار الناشئة، وبث روح العلـم والأدب فيهم.....الخ " (٢)

وحث على قراءتها لأنها –كما يرى – مفتاح نهضة شعبه: (٣)

واستحضرا "التهذيب" واصطبحا على عـدد جديد بالطرايف مفعـم
قبس تـألق مـن سنـا حريـةٍ سيكون فاتحة النهوض الحضرمي

ومن هذا المنطلق، حيا صحيفة "عكاظ" وكتب فيها، وصحيفة " العكظـة"، وأحيـا النقد العلمي وامتدحه وحض عليه: (٤)

ألا لاتـذموا الانتقـاد فإنـه هو الرشد يهدي كل من ضله الرشد
ولا يبلـغ العرفـان أوج تمامـه لدى أمة حتى يـشيع بـها النقـد

وألف الكتب، وقرأها، واستعارها، وحيا أصحابها، وشكرهم.

لقد كان وعيه بأهمية الثقافة قوياً: (٥)

ضـجة الأفكـار برهـان علـى أن للـشعب حيـاةً وقيامـا
وجمود الـشعب فـي أفكـاره يملأ الأحرار هماً واهتمامـا
دولـة الأفكـار مـا مـدت يـداً نحو شـعب قاعـدٍ إلا وقامـا

---

(١) السابق – ص ١٥٠.
(٢) ع١، ١شعبان ١٣٤٩هـ.
(٣) أزهار الربى – ص ٢٢٣.
(٤) السابق – ص ٢١٢.
(٥) أزهار الربى – ص ٨٨.

ج – ولم يغفل النهضة الزراعية:

فقد نشر الوعي بها من خلال نشر مقالاته في مجلة "النهضة"، واهتمامه بالمهندس الزراعي محمد صلاح المصري الذي وفد سيئون لتطوير الزراعة باستحداث الميكنة، فكان لابد أن يحتفي به: (١)

أهـــلاً وســـهلاً بـــك مـــن قـــادم يـــوقظ مـــن مجتمـــعٍ نـــايم

الثاني: محاربة عوامل التخلف:

مرضان، وثلاث فئات، هي عوامل تخلف شعبه. أما المرضان: فالسلبية والانقسام.

فالسلبية: موت الإحساس بمآسي الأمة، وعدم العمل على تغيير الواقع المزري: (٢)

من إذا رأى منكـــراً مـــال عنـــه معرضاً غير شاعر بالرزيـــه
وإذا ســـاد قومـــه ليـــل خطـــب نـــام نومـــة الغـــلام الهنيـــه
وإذا عـــض جـــاره نـــاب جـــوع قال أبـــشر برتبـــة الزهديـــه

أما الانقسام: فهو ما لاحظه الشاعر لدى أبناء بلده في انقسامهم إلى ثلاث شرائح: العلويين – الصوفية– العلماء الجهال: (٣)

قد اختلفوا ومـــا اختلفـــوا لـــشيءٍ سوى عصبيةٍ وقـــدت أتونـــا

وإذ يتوجه بخطابه النقدي إلى " العلويين "، يأخذ عليهم الثبـــات الزمنـــي حيـــث لايزالون يعيشون عصر علي ومعاوية (رضي الله عنهما)، ويحاول نـــصحهم، مـــن خلال لحظة " موت"، وفي جلسة عزاء لأحدهم. إنه وبذكاء ينقلهم من عـــالمهم إلـــى عالمه، من العداوة فيما بينهم إلى العداوة مع أعدائهم الحقيقيين. فيخاطب " المتوفي " أن يشتكي " للإمام علي" أعداء الأمة لا "معاوية ":(٤)

واشك العدا بدل ابن هند، إلى أمير المؤمنينا
فهمو أحق بمشتكاك من الصحاب الذاهبينا

---

(١) السابق – ص ٢١٦.
(٢) السابق – ص ٢٢٩.
(٣) صدى عدن – ص ٣٤ والفتح، ع ٣١١، ١٣٥١/٥/٢١ هـ.
(٤) أزهار الربى – ص ٢٧٣.

ومن علٍ تطل روح"علي" فتخاطب هؤلاء الثائرين له: (١)

صونوا حمى الإسلام واحموه عن المتهجمينا
ودعوا شئون الغابرين وفكروا في الحاضرينا
نهـض العدو وأنتم فـي أمرنـا تتجادلونـا

الفرقة الثانية: التي وجه إليها نقده، ودعاهـا للـدخول إلـى العـصر، هـي "الصوفية":(٢)

إنمـا ضـر البرايـا تعـامي هؤلاء العلمـاء الـضخـامِ
يترامـون علـى كـل قبـرٍ ومصاب الدين في ذا الترامي

فإذا كان عيب العلويين ثباتهم الزماني "القرن الأول الهجري" فعيـب الـصوفيين ثباتهم المكاني" المقابر والأضرحة":(٣)

لما سرت روح التصوف والتبتل فيهم
مقتوا الحياة كأنهـا أشياء لا تـعنيهم
فالموت همهم وغاية همهم دار المآب
فعنوا لهذا بالقبور وما إليها من قباب

ويخوض معركته معهم: (٤)

ولي الله ذو الحبـوة والأرديـة الخضـر
وذو المسواك في العمة قد أربى على الشبر
ورب السبحة الغـارق في التسبيـح والذكر
بها يذكر في الناس ولا يذكـر فـي السـر

الفرقة الثالثة: هي فرقة العلماء الجهال (٥)، الذين يتصدرون قيادة الأمـة بجهـل،

---

(١) أزهار الربى – ص ٢٧٤.
(٢) همام – ص ٥٦.
(٣) السابق – ص ٤٠.
(٤) السابق – ص ٨.
(٥) وهم الذين شن عليهم المقالح حملته الشعواء:

أتى بأذنابه للدين يرجعنا والدينِ في يمن الإسلام مشهور
الله نعرفه حباً، ونعبـده حبـاً فما تبتغى منا الزنابير ؟

(ديوان المقالح – ص ٤٩٨)

فيسوقونها إلى الجهالة والتخلف:[١]

أضحى الذين يقونها خطر الــردى داءً عليها فــي الــبلاد وبــيلا
وكذا الدواء إذا تجـــاوز حـــده يرتد سمـــاً للعليــل قتــولا

إنه يبحث عن "العالم الحر"، وينادي به:[٢]

فمتـــى ظفــرت بعـــالم متحـــرر فاخلع عليه التــاج والإكلــيلا

ولما يئس من صلاح شأن هذه الفرق، اتجه إلى الشعب، علّه يستجيب لنداء النهوض:[٣]

يأيها الشــعب الــكريم أما لموتك من نــشور
مضت الدهور عليك في ندم على إثر الــدهور
هبت شعوب وارتقت أمم وأنت على الحــصير
متثاقــل متثائب كــســلان أوهنــه الفتــور
فيك الجمود لقد تغلغل للقلوب مــن الــصدور
ومن القلوب إلى العقول فلم يرع منــا الــشعور
أنت الأسير مكبلاً بقيــوده ويــح الأسيــر

ثم يهيب بهم للنهوض ويستعطفهم: [٤]

قوموا لمجدكم الــوقيذ لعلّــه يومــاً يثــور
رقوا لــه لا تتركــوه يلفــظ الــنفس الأخيــر

وإذا كان هذا موقفه من الشعب، فما موقفه من السلطة؟ هل اتجه بــخطابه الوطني الإصلاحي إلى السلطة؟ هل طالبها بإصلاح التعليم، وتنمية المجتمع، ورفع مــستوى الشعب؟ وهل كانت له قضية مع السلطة؟

الملاحظ أن لاشيء من هذا كان، وكل ما كان بينه وبين السلطة قصيدتان:

الأولى: رثى بها السلطان "الأب"، وعزى فيها السلطان "الابن"، وهــذه صــورة

وديدن الشعراء تصوير هؤلاء العلماء الجهال، وانحيازهم ضد الشعب.
(انظر الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر – ص ٣٠٤)

(١) أزهار الربى – ص ٢٦٢.
(٢) أزهار الربى – ص ٢٦٤.
(٣) السابق – ص ١٧٧.
(٤) أزهار الربى – ص ١٧٨.

السلطان الجديد"علي" بريشة الفنان "علي":[١]

فتى في سبيل المجد علّـم نفـسه رياض الأفاعي والأسود الضواريا

ثم يهيب به أن يجدد عصر النهضة لشعبه:[٢]

مليك الورى جدد لنا عصر نهضة تبصرنا كيف الحيـاة كمـا هيـا
وشيد صروح العلم فالعلم وحـده تـراه لأدواء الجهالـة شـافيا
وما أنا إذ أدعوك للمجـد والعـلا سوى شاعـر غنـى بمجـدك

بون شاسع، بين ثائر مع شعبه، مستأنس مع حكامه؟!

أما القصيدة الثانية فهي في السلطان "علي" أيضاً، وتسير في النمط نفسه أيضاً.[٣]

هل كان الشاعر يمارى السلطة علىحساب الشعب؟ أو كان مهملاً لها، متغـافلاً عنها متجهاً بكليته إلى الشعب؟ أو كان يرى نفسه غير قادر على خوض المعركتين؟[٤]

أسئلة كثيرة تظل عالقة، تظلل جانباً من "وطنية" بـاكثير. لكـن، يمكـن القـول باطمئنان، أن باكثير كان "مصلحاً اجتماعياً" أكثر منه "ثائراً سياسياً "[٥]، واتجه بـإرادة التغيير إلى الشعب، وليس إلى السلطة، وتبني أسلوب " الثورة الثقافية " كوسيلة للتغيير، فالتغيير عنده يبدأ بإصلاح "الأمة"، لا إصلاح "السلطـة".

---

(١) السابق – ص ٢٨١.
(٢) السابق
(٣) انظرها في أزهار الربى – ص ٢١٥.
(٤) للشعراء مواقف في هذا الاتجاه الوطني فبعضهم يتجه بثورته إلى السلطة وبعضهم يتجه إلى الشعب. ويتسنم الزبيري والموشكي الصدارة في شعر الإيقاظ الجماهيري في اليمن، حيث اتجه الزبيري إلى الحاكم ثم انتهى إلى الشعب، فيما ظل الموشكي يصاول الحاكم حتى سقط شهيداً. واتجه المقالح أيضاً إلى الحاكم ومن ذلك قصيدته "أوثاننا وأوثانهم " التي يقول فيها مقارناً أصنامنا بأصنامهم:
فالصنم الجديد: يبول فوق نفسه.. .يقيء فوق عابديه ... يقول كل لحظة لصانعيه:
أنا خلقتكم.. أنا وهبتكم كرامة الحياة ... أنا بداية الطريق.. منتهاه أنا.. أنا الحياة
(انظر الشعرالمعاصر في اليمن: د.عز الدين اسماعيل – ص ٦-٣٦)
و(الشعر المعاصر في اليمن: د. عبد العزيز المقالح – ص (٦٠-٧٤)، (١٥٩-١٧٣)
(٥) للتعرف على مقومات الشعر السياسي الثوري انظر: الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث فـي مصر: د. ثابت بداري – ص ٨٣.

الاستعمار البريطاني في شعر باكثير:

كانت عدن حين دخلها الشاعر (١٩٣١م) مستعمرة بريطانية، ودخل باكثير عدن ولم يشعر من ذلك بشيء، أو على الأصح لم يعبرِّ عنه. لم يتحدث عن "المندوب السامي" ولا عن الجنود الإنجليز، ولا عن نمط الحياة السائد. فلمَ صمت الشاعر عن القضية الوطنية في عدن؟[١] الظاهر أن "المصلح الاجتماعي"، في باكثير يتغلب على "الثائر السياسي"، ولكنه لايستطيع أن يلغيه. هاهو في عدن، ينزل ضيفا على لقمان[٢]، زعيم نادي الإصلاح الإسلامي، فينشرح صدره في هذا النادي وينطلق لسانه في قصيدة لم يقلها من قبل، ولم يعنون مثلها: [٣] "أيها الظالم مهلاً"

أيها الظالم مهلاً سنقاضيك الحسابا
سوف تدري عن قريب أن للرئبال نابا
لا نهاب الموت إنا نشرب الموت شرابا

وبالرغم من عدم إفصاحه عن هذا الظالم من يكون، إلا أن النغم يعد تحولاً في الشعر الوطني عند باكثير.

---

(١) يقول الدكتور المقالح عن غياب الشعر عن القضية الوطنية في عدن في تلك الفترة: " لم نعثر ولو على نص واحد يهاجم صراحة الاستعمار في الجنوب سوى بيتين للزبيري"(الشعر المعاصر في اليمن:د.عبد العزيز المقالح ص– ١٧٣) أما بعد ذلك فقد دخل الشعر المعركة في هذه القضية عند البردوني وعبد الرحمن قاضي وعبد العزيز المقالح وغيرهم، ومما قاله المقالح في أحد السلاطين الذين أرادوا القيام بمهاجمة عدن تنفيذاً لمخططات استعمارية وعميلة:

بعيدة، بعيدة، عدن
الشمس يا ملوث اليدين
يا ملوت الأفكار والبدن
أقرب من عدن

(انظر الشعرالمعاصر في اليمن: د. عز الدين اسماعيل – ص ١٠١– ١٠٨)

(٢) هو محمدعلي لقمان، رئيس نادي الإصلاح الإسلامي العربي، وقد تأسس هذا النادي بعدن عام ١٩٣٠م، وشارك في تنشيط الحركة الثقافية والفكرية والوطنية (انظر: صدى عدن –ص٤٧ الهامش). يقول الدكتور رياض القرشي عن هذا النادي وانتماء باكثير له: " ازدهرت حركة انشاء النوادي والمخيمات الأدبية في معظم مناطق عدن، وتولى عدد من الرواد قيادة هذه النوادي والمخيمات، ومنهم: محمد على لقمان، ومحمد سالم البيحاني، وأحمد العبادي، وصالح الحامد، وعلى باكثير، وعبدالرحمن بن عبيدالله السقاف ".

(النقد الأدبي في اليمن: د.رياض القرشي – ص ٥١، مكتبة الجيل الجديد – صنعاء)

(٣) صدى عدن – ص ٤٧.

ويبرز دوره الوطني في نادي الإصلاح[١]، فيشارك بقصيدة وطنية في إحدى حفلاته، ويعرج على القضية الوطنية، ولكن بشكل عام: [٢]

يابنى الإصلاح سيروا للأمام وليعش ناديكمو في كل عام

ثم يلتفت إلى الجماهير:[٣]

فكأني بكمو في زمن غير ناءٍ قد ظفرتم بالمرام
عندما تظفر باستقلالها أمة العرب الميامين الكرام
عندما ترحض من أوطانها درن استعمار أعداء السلام
عدن ثغر جميل ضاحك وبنو الإصلاح في الثغر ابتسام

ويوماً بعد يوم تظهر مآسى شعبه أمامه بوضوح، وتتجلى صورة مواطنيه تحت الاستعمار: عبودية مطلقة، فأبناء وطنه يكنسون للمستعمرين، ويحملون قماماتهم، ويغسلون منازلهم وملا بسهم ويطهون طعامهم. أصبح المستعمر صاحب الدار، وصاحب الدار الغريب. ويصور هذا الإذلال لشعبه: [٤]

غير أني أجر ذيلي إذ يسحب قومي سلاسلاً وقيودا
هاهم في بلادهم غرباء آه هاهم للكافرين عبيدا

ويتململ الوعي لديه فيصبح ثورة، وعلى منوال جده " امرئ القيس": [٥]

فهريقا طلاكما واكسرا أكؤسها ثم حطما الناجودا
واسقياني بها دماء الأعادي تشفيا من غليله منجودا

وحين تحقق ما كان يؤمله، وما منّى به أبناء الإصلاح في ناديهم، قبل ثلث قرن، وسقاه أبناء اليمن ، كما طلب، سلسالاً رائقاً من دماء الأعداء، حياهم بأُنشودته: [٦]

" يادولة الجنوب"

يادولة الجنوب يابلسم الجراح
في ظلمة الخطوب أشرقت كالصباح

---

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث في اليمن: د. رياض القرشي – ص ٥١.
(٢) صدى عدن – ص ٤٨.
(٣) السابق.
(٤) انفاس الحجاز – ص ٩.
(٥) انفاس الحجاز – ص ٩.
(٦) أناشيد لها تاريخ: مصطفى عبدالرحمن – ص ٢١١، مؤسسة دارالشعب، ط١، ١٩٧٤م – القاهرة.

في حرمـــة الجهـــاد والحرب في ضـــرم
ولدت فـــي مهـــاد الـــــعز والـــشمم
وافى بـــك القـــضاء لأمـــــة العـــــرب
بشرى مـــن الـــسماء بالنـــصر والغلـــب
الله أكـــبـــــــــر في يومـــك العظـــيم
عـــــاد وحـــمـــــير هبـــا مـــن الـــرميم

وإذاً، فما كان للباحث الدكتورالسومحي أن يلغيَ كلياً دور شعر باكثير في القضية الوطنية في عدن، أو أن يغفلها ذاك الإغفال[١] .

باكثير والإمامة:

ظلت صورة الإمامة نقية في ذهن باكثير، ربما بسبب البعد المكاني بين صـــنعاء وحضرموت، وكذا العزلة السياسية، وربما بسبب بداية عهدالإمامة (بيت حميد الدين)، بل وربما لعدم وجود معارضة وطنية قوية آنذاك (١٩٣٠م) توصل مساوئ الإمامـــة، وتبرزها. ولذلك تبلور موقف باكثير من الإمامة فصار يقرنها بالنجدة والحمية والقوة، غير أن تلك الغشاوة انقشعت في ١٩٤٨م، حين صرع الإمام يحيى. ومن بعيد[٢]، مـــن مصر الكنانه، ينطلق صوت باكثير ليصف مشهد الموت والحياة: [٣]

ملك يموت وأمـــةٌ تحيـــا بشرى تكاد تكـــذب النعيـــا
ما كان أبعد أن نـــصدقها سبحان من أردى ومن أحيا

صحيح أن باكثير خلال هذه الفترة كلها التي رزح فيها أبناء الـــيمن تحـــت نيـــر الإمامة، كان صامتا، لكنه كان يرصد كل ما يدور في بلده صنعاء، ويرصـــد أحـــوال

(١) في دراسته: على أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي، حيث لم يتعرض لموقف باكثير من قضية الاستعمار البريطاني لعدن (انظر: ص٩٠-١١٥، فصل وطنية باكثير) .

(٢) لم أجد فيما بين يدي من الدراسات عن الشعر اليمني من حيا ثورة ٤٨ م كما حياها باكثير، وبمطالعة أهم دراسة أدبية ارخت لهذه الفترة وهي دراسة الدكتور المقالح فإنا لا نجد أي تحية لهذه الثورة عند الشعراء، لكنا نجد رثاءً كثيراً لها ولشهدائها بعد سقوطها في أقل من شهر من قيامها – من قبـــل كثيـــرين مـــن الشعراء ومنهم الزبيري ومحمد حسن عوبل ومحمد سعيد جرادة، وإبراهيم الحـــضراني، والبردونـــي وغيرهم. (انظر الشعر المعاصر في اليمن: د.عبد العزيز المقالح – ص ١٥٩-١٧٣) وانظـــر أيـــضاً (الشعر اليمني المعاصر: د. أحمد قاسم المخلافي – ص ١٦٥ ومابعدها، مكتبة الجيل الجديد – صنعاء).

(٣) على أحمد باكثير رائد التحديث – ص ٦١.

أهله في اليمن تحت أية عبودية يعيشون: [١]

اليوم تبعث أمــة أنــف تبني ليعرب قبــةً عليـــا
موءودة ثوت الثرى زمنا سبحان مخرجها إلى الــدنيا

ويستخدم هذه المفارقة العجيبة بين حياة "الشعب الميت" وموت "الملك الحي" مــن خلال تبادل الأكفان: [٢]

شعب نضا الأكفان عنه وقد بليت فأهــداها إلى يحــيى
أهــداه أثمن مــاحوت يده هل كان يملك غيرها شيئا؟

وهذه حال اليمنيين في عهد الإمام: [٣]

ما خير دار حرة لفتــى يشكو الطوى والسقم والعريا

وترتفع لهجته الثورية، ونبرته الوطنية، فيصيح ناصحاً ولي العهد " أحمــد" ابــن الإمام القتيل " يحيى": [٤]

قل للذي يبغي الرجوع إلــى عهد طوته يد البلــى طيــا
قد سل سيف الحق فانثلمــت منه سيوف تعــشق البغيــا
إن يبغ أحمد أن يُــرى ملكــاً فليبغ قوماً مثلــه عـــميا

وعمل أحمد ولي العهد بمقولة الشاعر، ونفذ ما طلب، فما أكثر العمي في وطــن حكمه أبوه. وتفشل ثورة(٤٨) ويعود أحمد ليحكم بعد أبيه ويستمر الظلام، ويــصمت باكثير، حتى أدركه الصباح، صباح يوم السادس والعشرين من سبتمبر.لقد طالت ليلته تلك من(٤٨-٦٢م) وها هو بنغم السكون يحيى ذلك الصباح:[٥]

انزاح عنك الــبلا ء والــداء فابتسمى للحيــاة صــنعاء
ابتــسمى للحيــاة إن لـــــها حقــاً أبتــه عليــك أرزاء
واطّرحــي أمــسك البغــيض فما أمسك إلا ظلم وظلماء

ويصف "باب اليمن" الذي يغلق على الشعب "مساءً" ويفتح لهم "صباحاً":[٦]

---

(١) السابق
(٢) السابق
(٣) على أحمد باكثير رائد التحديث – ص ٦١.
(٤) السابق.
(٥) المجموع – ص ١٢١.
(٦) السابق.أورد الدكتور المخلافي هذه القصيدة ضمن شواهد ثورة "٤٨" وليس الأمر على ما ذكر، وليس

وباب ســـجن شـــعبك داخلـــه كما ثوى في الحظيرة الشاء
موتى من الموت بيـــد أنهـــم لكي يذوقوا العذاب أحيـــاء

لم يغفل باكثير لحظة عن هموم وطنه اليمن، بل وحول هذه الهموم إلى تـــاريخ، وهذه الأنشودة لليمن: [١]

هذى شعوب الأرض قد صحت ونحن فـــي نـــوم عميـــق
غايات سيـــرها توضحـــــت ولم يلـــح لنـــا الطريـــــق
إلام نـــحيـــــا كـــالرقيـــــق نرسف في القيـــد الوثيـــق
إن لـــم نـــحطمـــــه فمـــــن؟ تحيا اليمن تحيـــا اليمـــــن

وتحيته للفضيل الورتلاني الذي ساهم في ثورة ٤٨ هي جزء من هـــذا الاهتمـــام باليمن:[٢]

أفضيل هـــذى مـــصر تحتفـــل بلقاك فانعم أيهـــا البطـــل
وطـــن العروبـــة كلـــه وطـــن لك ظلت بين ربـــاه تنتقـــل
تبغـــي لـــه عـــزاً ومكـــــرمة لله لا غنـــــمٌ ولا نفـــــل

أفبعد هذا يقال أن ليس لباكثير شعر وطني؟!

* * *

في مرجعه الذي استند إليه ما يثبت نسبة القصيدة إلى ٤٨.(انظر الشعر اليمني المعاصر: د.أحمد قاسم المخلافي ص –١٦٧)

(١) على أحمد باكثير رائد التحديث – ص ٦٠، وقد روى الدكتور المقالح قال" وقد حدثني باكثير مطولاً، في أحد اللقاءات عن صلته بالثوار اليمنيين وعن نشيد " تحيا الـــيمن" الـــذي كتبـــه فـــي منتـــصف الأربعينيات، قال باكثير إنه كتب هذه الأنشودة وعينه على شمال اليمن" (على أحمـــد بـــاكثير رائـــد التحديث – ص ٦٠)

(٢) شعراء اليمن المعاصرون – ص ٢٣٤.

الشعر القومي *

بدأ الشاعر باكثير يتدرب على قضاياه القومية في الساحة الوطنية ذلك حين فتح عينيه يوم فتحهما على أوضاع وطنه " اليمن" ثم اتسعت حدقتاه لتستوعب الجزيرة كلها. وما أسرع ما اتسعت الرؤية لتصل إلى مصر وهناك في البلد القومي نمت قوميته، لتشمل الوطن العربي كله، ومن ثم فإن معاركه القومية، ستدور في أربع ساحات: الجزيرة – مصر – الوطن العربي – فلسطين.

جزيرة العرب في شعر باكثير:

ظل باكثير عمره باحثاً عن البطل القومي الذي ينهض بهذه الأمة، فيلملم أطرافها، ويجعل منها أمة عظمى. ولما زار الحجاز عام ١٩٣٢م، رأى الفرصة مناسبة لنشر دعوته القومية، من ذلك المنبر، فانبرى ينادي بوحدة الحجاز واليمن حتى تتوحد الجزيرة، وانبرى يخاطب الملك: (١)

إن الجزيرة من أولاء القوم في خطر مقرر
فامدد يديك إلى الإمام فباتحادكما تحرر
لا سور غير الاتحاد به جزيرتنا تسور

ولعل نظرة الشاعر القاصرة، حينذاك، كانت لا ترى أبعد من ذلك، إذ اعتبر أن الوطن العربي، إنما هو الحجاز واليمن، ولذا فقد أسال ذوب مشاعره تعبيراً عن حبه لهذا الوطن، وولعه به:(٢)

واقبل فُديت تحيةً من شاعرٍ حرِّ الضمير
هجر الصبابة والتغزل في سوى "الوطن الكبير"
"وطن العروبة" من ربى "نجد" إلى "اليمن" الغرير

(*) القومية تعني شعوراً مشتركاً بين جماعة من البشر بأن ثمة ما يجمعهم ويؤلف بينهم ليكونوا أمة واحدة متميزة عن سائر الأمم، وقد واكب الشعرالقومي النضال العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر، وحام شعراؤه حول أسس ومقومات جعلوها محور مضمونهم الشعري ومنها: وحدة الأصل العربي – وحدة اللغة العربية –الماضي المشترك– الآلام والآمال المشتركة – الوحدة العربية.(انظر: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث: د. عمر الدقاق – ص ١٩٥–٢٠٨، دار الشروق العربي –بيروت، ط ٤– ١٩٨٥ م)

(١) صدى عدن – ص٢٥.

(٢) الفتح، ع٣٢٧، ١٥ رمضان ١٣٥١هـ.

وهذه عواطفه تجاه وطنه، ولا يملك غيرها: (١)

يبكـــي النجيـــع إذا بكـــى ويـــسره منـــه الـــسرور
ويـــذود عنـــه بالطويـــل مـــن الأســـنة والقـــصير
ولـــو اســـتطاع لحاطـــه وبنيه مـــن دمـــه بـــسور

مصر في شعر باكثير:

قبل "مصر" كانت مشاعر الشاعر تمور بهوىً داخليٍّ لمصر: (٢)

ولكن قصدى صوب "مصر" لمطلـــب تبطنته دهراً، وبحت به جهرا

أما وقد وطأ ترابها الطهور، وانغرست أقدامه في ثراها الذهبي، فلا بد من ينـــع جديد، وثمر ذي مذاق خاص.

مصر هى الحب: وقدظهر في شعر باكثير هوىً فنيٌّ لمصر، وماذاك إلا لموقعها في قلبه صغيرا، حتى إذا شب شب هواها معه. فمنذ وصوله مصر بدأ يغنـــي لهـــا " أغنية النيل" (١٩٣٤): (٣)

والـــزورق النـــاعس يطفو علـــى المـــاء
يجرى عـــلى نهـــر ســـيماؤه العطـــف
يهفـــو علـــى مـــصر وشـــد مـــا يهفـــو
يطـــوى لهـــا البعـــدا شهراً علـــى شـــهر
حتـــى إذا وافـــى مـــن بعـــدما أعيـــا
طـــوف تطوافـــا بكعبـــة الدنيـــا

ويتوحد النيل والشاعر: (٤)

أواه هـــل نجهـــل مـــا عـــرف المـــاء
فـــي عزهـــا نقتـــل ونحـــن أحيـــاء

وتتنوع مشاهد الحب الفنية، من فداء لمصر، إلى تحيات لها، إلـــى نعتهـــا " بـــأم

---

(١) صدى عدن – ص ٦٠.
(٢) صدى عدن – ص ٧، إذ لم يكن الاتجاه القومي معروفاً للشعراء أنذاك.
(انظر: الشعر المعاصر في اليمن: د.عبدالعزيز المقالح – ص ٧٤) .
(٣) الرسالة، ع ٥٧، ٦ اغسطس ١٩٣٤م.
(٤) السابق.

العرب " بل هي أمه وحده: (١)

لـــي منـــك يـــا أمـــي ومـــــصر أمـــــان
كلتاكمـــــا عنـــــدي حبـــــي وإيمـــــاني

وهو فداؤها، لأنها معشوقته، وكيف يمكن أن لا يعشقها؟ (٢)

من يرى مصر ولا يعشق مصرا جنة في الأرض للرحمن أخـــرى
وترى في كل شبر منـــه ذكـــرى كبدى من حب مـــصر الـــدهر
ما شفاها ماتعب الشفتان
"آه يامصر أحبك"

مصر الريادة: إن دور مصر الريادي في المعركة القومية مشهود به، والـــشاعر يقضي لها بهذه الريادة: (٣)

رأيت بلاد الضاد عقـــداً منظمـــا ولكن مصراً فيه واسطة العقـــد
قضيت لمصر بالإمامة بينهـــــا وهل لقضاء شئته أنـــا مـــن رد

وإذا هتفت مصر سمعها العرب: (٤)

إذا هتفت مصر بلحن جهادها تعالى صداه في العراق وفي نجد
وخف له في حضرموت مهلل وجلجـــل في آفاق تونس كالرعد

إن حب " مصر " شعور قومي، ولكن أين المواقف؟ هل كانت لباكثير مواقف تجاه المعارك والأحداث الضخام التي واجهت مصر؟

لا يمكن لمشاعر باكثير القومية أن تتوقف تجاه أحداث تواجهها حبيبته مصر، فلا يكاد حدث يمر إلا ويسجل موقفه، ورؤاه. (٥)

---

(١) المجموع – ص ١٧٤.
(٢) الرسالة (مرجع سابق) .
توله الشعراء في حب مصر ومن ذلك قول أحمد محرم:

ألي في الهوى؟ مالي وللائم العذر أما يعلم اللوام أن الهوى مصر
فإن يسألوا ما حب مصر؟ فإنه دمي وفؤادي والجوانح والصدر

(انظر: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر – ص ٧١)
(٣) الرسالة، ع١٤٣، السنة ٤، مج١ – ص ٥٠٩.
(٤) المجموع – ص ٨٢.
(٥) يقول: "كانت تشغلني قضية مصر، وقضية مصر تحت النضال، قضية استقلال مصر كانت تهمنـــي أكثر من القضايا الأخرى "(علي أحمد باكثير.. حياته وشعره الوطني والإسلامي – ص ١١٨)، وقد

هذه ثورة يوليو، لاتكاد تنطلق حتى يحييها: (١)

تعالى الله مـــا أكبـــر ومـــا أقوى وما أقدر
أفيما دون لمح الطرف دالت دولـــة المنكـــر
وذل القصر واستخذى وعز الشعب واستبشر

ولا يكتفي بتجربة واحدة بل ينطلق في الثانية: (٢)

حي جمهورية كالشمس، بل أسنـــى وأبهر
ولدتها ثورة مثل الندى، بـــل هـــي أطهـــر
قادها جيش كحد السيف، بل أمضى وأظهر
حاطه بالنصر والتأييد شعـــب ليـــس يقهـــر

ويحيى "نجيب" قائد الثورة: (٣)

سلام الله بالمســـك وبالنـــد وبـــالعنـــبـــر
على وثبتك الكبرى على منقـــذك الأكبـــر
نجيب الوطن الغالي حبيب الشعب والعسكر

و"لجمال" التـــفاتـــة: (٤)

إن كان عهدك عهـــد معتصم للعرب والإسلام منه أب
فإلـــى جمـــال اليـــوم مفزعنا وبـــه إلـــى غاياتنا نشب
هو من صميم الشعب لامـــلك من دونه الأستار والحجب
إن قيل "ناصر" هللت عصب حباً له، وتزلزلت عصب

إنه دائم البحث عن "البطل القومي"، عن "صلاح الدين" العصر، ولا يكل عن الحلم به، أو التفكير، فشغله الشاغل أمته.

كتب مسرحية سيرة شجاع والدودة والثعبان بهذا الدافع، كما أنه من حبه لمـــصر جعـــل مـــصر أم الجزيرة العربية وليس العكس:

جزيرة العرب مصر لها أم (السابق – ص ١١٩)

(١) مجلة القلم الجديد، ع، تشرين الاول ١٩٥٢م، عمان، الاردن.

(٢) على أحمد باكثير رائد التحديث – ص ٦٢.

(٣) المجموع – ص ١٢٢

(٤) المجموع – ص ١٤٥، وقد ألقيت في مهرجان الشعر الثاني في دمشق ســـنة ١٩٦٠م. وقـــد أهـــداه مسرحيته "سيرة شجاع".

ويسجل باكثير موقف خزى وعار للعرب، ذلك حين تركوا بريطانيا وفرنسا واليهود، يهاجمون مصر وهم ينظرون:(١)

يابنى العرب يابني العرب لا أسمع غير الصدى إلى يعود
أين أنتم لادر در أبيكم أقصور تضمكم أم لحود
أتركتم جيش الكنانة يحمي دونكم وحده وعنكم يذود
عرب أنتم؟ كذبتم كذبتم إنما أنتم يهود يهود

ويصب عليهم جام غضبه، هجاءً مقذعاً، وذماً شنيعاً: (٢)

إنما أنتمُ شنار وعار ووبال دان وغوث بعيد
لعنات من السماء عليكم تمتريها صواعق ورعود
إن أصلاب يعرب لبراء منكم أيها العبيد العبيد

وأخيراً: يلتفت إلى حبيبته المجروحة، فيكفكف دمعها: (٣)

إيه يامصر لا يُذل لك الدهر لواء ولا يُفل حديد

ويتفاعل مع معركة "بورسعيد "، ويؤرخ لها، ولبطولتها: (٤)

هناك تصدت بورسعيد لصدهم بكل كمي من: كهول وفتيان

كان ذلك في(٥٦)، أما في (٦٧) فحدث ولا حرج. مستمداً من قصة هاملت عبارتها(٥)، كتب ملحمته "تكون أو لا نكون". تظهر رؤية باكثير بجلاء، في ملحمته التي

---

(١) السابق – ص ١٣٧. وقالها في العدوان الثلاثي على مصر عام ٥٦. (انظر:علي أحمد باكثير.. حياته وشعره الوطني والإسلامي– ص ١٢٦) وما أشبه هذه الهجمة بهجمة الشاعر عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) على ملوك وزعماء العرب الذين أجهضوا القضية الفلسطينية وباعوها في دهاليز المساومات يقول:

وأبو طلال في ربا عمان يحلم بالحدود اقعد فلست أخا العلى والمجد وانعم بالقعود
عرج على اليمن السعيد وليس باليمن السعيد واذكر إماماً لا يزال يعيش في دنيا ثمود

ثم يلتفت إلى فاروق:

دع سبحة التضليل واخلع عنك كاذبة البرود أحسبت أن الملك بالتسبيح يطلب والورود
سحقاً ملوك العرب لا كنتم ملوكاً في الوجود قوموا انظروا الوطن الذبيح من الوريد إلى الوريد

(انظر: الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث – ص ٣٤٠)

(٢) المجموع – ص ١٣٧.
(٣) السابق.
(٤) المجموع – ص .
(٥) عبارة هاملت هي: "أكون أم لا أكون"، أما هاملت فهو بطل مسرحية هاملت التي كتبها شكسبير عام ١٦٠١م، وبطلها هاملت، أمير دنمركي، قتل عمه أباه، وتزوج أمه (الملكة) واستولى على العرش،

نظمها بتأثير هزيمة (٦٧)، كما تظهر الكثير من مقومات الوعي لديه، تلك المقومات التي جعلته ينطلق قلمه ولسانه، ويحرر تلك المشاهد الملحمية بصدق، في وقت دس كثير من الشعراء رؤوسهم في الرمال يلعقون جراحهم، ويبكون مأساتهم.[١] وتبدأ الملحمة بلفت نظر قومه إلى أن (٦٧) هي مرحلة من مراحل الصراع وليست نهاية الصراع، فاحتملوا ألم هذه المأساة وتأهبو لتكونوا أعظم أمة: [٢]

غداً بني قومي وما أدنى غداً
إما نكون أبداً
أولا نكون أبداً
إما نكون أمة من أعظم الأمم
ترهبنا الدنيا وترجونا القيم
ولا يقال للذي نريد لا
ولا يقال للذي نأبى نعم
تدفعنا الهمم
لقمم بعد قمم
أو يابني قومي نصير قصة عن العدم
تحكى كما تحكى أساطير إرم
غداً وما أدنى غداً لوتعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكون

وتدور المسرحية حول تردد هاملت، في الانتقام لأبيه، فيظل يردد " أكون أم لا أكون، وهكذا حتى نهاية المسرحية، حيث يدبر الملك له مبارزة مع أحد الفرسان بسيف مسموم، ويجهز له كأسا مسمومة إن لم ينفع السيف، وفي المبارزة يجرح هاملت، وتشرب أمه الكأس المسمومة خطأ، وتكتشف الجريمة، فيوجه هاملت السيف المسموم إلى صدر الملك الخائن، ويموت الجميع.(انظر: هاملت.. دراسة في التحليل النفسي: ن.ن. دراكوليدس، ترجمة د. رالف رزق الله، المؤسسة الجامعية – بيروت، ط١ /١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م) .

(١) يقول باكثير: "حتى كان عدوان الخامس من يونيو هو الذروة وكانت هزيمتنا في تلك الحرب كارثة قومية عظيمة لم يشهد تاريخنا النضالي لها مثيلاً قط في فداحة خسائرنا وقلة خسائر العدو وفي شدة جرحها لكبريائنا القومية، إلا أنه كان من لطف الله بنا أنه لم يمض وقت طويل حتى أدركنا أن تلك النكسة كانت بركة علينا ونقمة على العدو من عدة وجوه " ثم يواصل مناقشته لفوائد النكسة، وينتقل لمجادلة الانهزاميين الذين نشروا مقالات الاستسلام والتفوق الاسرائيلي.
(انظر بحثه الذي ألقاه في مؤتمر الأدباء العرب السابع في بغداد عام ١٩٦٩ م.)

(٢) نكون أو لا نكون – ص١.

ويتجه إلى أمته، التي ظلت تنتظر النصر وهي بعيدة عن أسبابه، إن عليها إن أرادت النصر أن تجمع بين خيري الدين والدنيا، والمسألة الآن واضحة: (١)

قد وضح الصبح لذى عينين
لم يبق من شك ولا من مين
أين الخلاص أين أين ؟
لم يبق بين بين
إما نحوز الغايتين....أو نخسر الكرامتين

حين تصحو هذه الأمة فتعرف طريقها، حينئذ سيكون لها يوم آخر: (٢)

لابد من يوم أغر.. ننقض فيه كالقدر.. على عدونا الأشر
على اليهودي الذي فجر.. حتى يلوذ بالجدر.. وماله منا مفر
نصليه من نار سقر والنار لاتبقي ولا تذر إلا جسوماً في الحفر
كأنها أعجاز نخل منقعر متروكة على التراب بددا

ثم يلتفت لقومه يبكت صنيعهم، ويوبخ هزيلهم، ويرفع معنوياتهم، ويمتاح من التاريخ والسيرة، ملاحم الصبر والبطولة: (٣)

ليفعل اليهود ماشاء الحرد.. ليضربونا بالعمد وليشربوا من دمنا.. وليأكلوا منا الكبد
فلن نقول غيرماقال بلال وهو في الرمضاء مضروب الجسد : أحدٌ أحد.. أحدٌ أحد
هيهات أن نخضع أو نرتعدا

وإذا كانت هذه المواقف على مستوى الأفراد، فهناك مواقف إبتلاء أخرى، اجتاحت الأمة كلها، وهذا التاريخ يشهد: (٤)

المسلمون انهزموا يوم حنين وأحد.. من غفلة بالمسلمين واغترار بالعدد
هل ضعف الإسلام من بعد حنين وأحد؟

ويخرج باتفاق مع أمته، لا وقت للبكاء، وحي على الجهاد: (٥)

---

(١) السابق – ص ٢.
(٢) نكون أو لا نكون – ص ٧.
(٣) السابق – ص ٨.
(٤) السابق – ص ٩.
(٥) السابق – ص ١٠.

إلام يـــا أمتنا المصـــير؟ إلى قبيل أم إلى دبير
لا ينفع الأسى ولا الزفير هيـــا إلـــى النفيـــر

ثم ينطلق بعنان خياله، ويدير معركة حامية الوطيس، تمحو مشاهد ومآسي (٦٧):[١]

ياويل إسرائيل من يوم عصيب.. يعلو نحيبها به لو كان في إمكانها النحيب
دامي الضحى مخضب المغيب.. يثني به البحر على الكثيب.. أن أشبع الحيتان من لحم الغريب
يومئذ تطهر أرض الحق والهدى.. من رجس صهيون اللعين أبدا
فلنقذفن الحمما ولنشهدن الأرض والسما.. ولنوقظن الأمما.. ولنشحذن الهمما
لتحشد الألوف بالألوف.. وتجمع الصفوف للصفوف.. ثم نسير الزحوف تتبع
الزحوف.. بلا انقطاع وبلا وقوف
لتـــنقـــذ العـــالم فـــي مجموعه.. مـــن خطر مشترك مـــخـــوف

وينتهي إلى قسم على العزم، وعلى الاستمرار: [٢]

لا والذي يقول كن لما يشاء فيكون وقسماً ببيته المحرم المـــصون
لـــمثلمـــا كنـــا قديمـــاً سنكـــون ومثلما أرادنا "كتابنا"سوف نكون
ومثلما أرادنا "محمد" سوف نكون أعزة مناضلون وأقوياء عادلون
لا لن نذل أبداً ولـــــن نـــــهون وإن تواطـــأ الطغـــاة أجمعـــون

فليسمعـــوا، هـــل يسمعـــون؟
وليشهدن العالـــمون: إنا علينا أن نكون أعزة أو لا نكون

هذه هي "رؤية" باكثير للصراع بين أمته وأعدائها، تجسد موقفه القومي الـــواعي، وتدفع باتجاه الموقع الذي تحتله "مصر" في هذا الصراع، وهو ما كـــان بـــديهياً لـــدى باكثير.

* * *

(١) نكون أولا نكون – ص ١٦.
(٢) السابق – ص ٣١.

شعر باكثير والوطن العربي الكبير

الوحدة العربية.. "الرؤية والموقف"

بدأ باكثير معركته في اليمن حول الوحدة: (١)

وأرجع الطرف في الأحقاف، غارقة في الجهل فوضى بلا عدل ولا نظم
والخلــف محتكــم فيهــا يمزقهــا حتــى يغــادرها لحماً على وضم

تم اتسع ميدانه ليشمل الجزيرة كلها: (٢)

إن الجزيرة من أولاء القوم في خطر مقرر
لا سور غير الاتحاد به جزيرتنــا تســور

ومنها قفز إلى مصر فدعا إلى وحدة "الجزيرة" و"مصر": (٣)

إنما نجد ومصر وطن واحد في مغرم أو مكسب

وهو الآن يحلق في سماء العرب، فيطير من المغرب إلى اليمن لا يعوقه شيء:(٤)

همنا واحد في حياة وموت من حدود الرباط إلى حضرموت

فأمة العرب: (٥)

على كاهل الدنيا استقلت بموطن من المغرب الأقصى إلى الشط ممتد

والوطن العربي هنا يمتد من المغرب إلى شط العرب، إنه مارد ضخم، فأما رأسه فمصر، وأما قلبه فالبيت العتيق: (٦)

يرمي برأس في كنانة مصر صوب الأنجم
و"البيت" مثــوى قلبــه المتوقــد المتضرم

---

(١) نظام البردة – ص ٨.
(٢) صدى عدن – ص ٢٥ .
(٣) المجموع – ص ١٢٤.
(٤) الفتح، ع ٤٣٣، ١٠ ذو القعدة ١٣٥٣هـ، ١٩٣٥/٢/١٤م.
(٥) المجموع – ص ٨٤.
(٦) السابق – ص ٧٥.

وهو هنامكتمل الصورة بجناحيه ورأسه وقلبه: (١)

وطن واحد يظل جناحاه ربـــاطاً إلى سواد العراق
وبمصر دماغـــه، وببيت الله، مثوى فؤاده الخفاق

الهوى هو الوطن العربي، فهو أغنيته وأنشودته، له يغني، وعلـــى أمـــل وحدتـــه يعيش، وعلى جناح الطائر العربي يطير في رحلة جوية فيرى بناءً ممتداً في الآفـــاق فيسأل الطائر: (٢)

تساءلت ماذاك البناء الذي علا على كل صرح في الزمان وإيوان
تبحبح ما بين الخليج وطنجـــة وما بين طوروس وأكناف شمسان
فأطرب سمعي أنه مجد أمتـــي وأثلج صدري أن شعبي هو الباني

ولِهُ بوطنه، يتعرف على حدوده وآفاقه، ويُسرُّ بهذه التركة التي خلفها له آباؤه، لكنه ما أسرع ما يكتشف أموراً جعلته يعيد النظر والفكر، ذلك حين اطلع ورأى وهو على جنـــاح طائره، حدوداً وهميةً مصطنعة قرى حدودية، وأسر وقبائل واحدة، لا يدخل القريب لزيارة قريبه إلا بجواز، طوابير الناس في الحدود بين "المغرب والجزائر" "الجزائـــر وتـــونس" " تونس وليبيا" "ليبيا ومصر"....ويحدث نفسه لوأراد مواطن عربي أن يزور بلـــدان وطنـــه كلها، فكم سيعبر من النقاط الحدودية.. وهنا كان لا بدله أن يصرخ في قومه: (٣)

---

(١) الأهرام، ع١٣٥٣/١٠/٢٤هـ، ١٩٣٥/١/٣١م.
وهي تشبه صورة إلياس فرحات في تصويره الوطن العربي نسراً، يقول:

أرى موطناً كالنسر يبـــدو خيالـــه على الأرض ثبتاً وهو في الغيب طائر
جناحاه مـــصروالعراق وصـــدره الـــشآم ومجمـــوع الجزيـــزة ســـائر
يذود جناحاه عـــن الجـــسم كلـــه وتفـــدي جناحيـــه الـــضلوع الحرائـــر

وصورة باكثير أكثر دقة وشمولاً. (انظر: الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث – ص ٢٩٣)
(٢) المجموع – ص ١٥٤.
(٣) الفتح، ع ٤٣٣، ١٠ ذو القعدة ١٣٥٣ هـ /١٤ فبراير ١٩٣٥.
وقد صور خير الدين الزركلي هذا التقاسم الاستعماري بعد الحرب فقال:

فيم الونى وديار الشام تقتسم أين العهود التي لم ترع والذمم
وقال خليل مردم: بلادنـــا ويد التقسيم تقلقهـــا كأنها رقعـــة ينتابهـــا جلـــم
ويثور إلياس فيصل على هذه الحدود: دويلات تفرقها حدود مزيفـــة أقيمـــت ثـــم قســـرا
ويتبعه بدوي الجبل: ليس بين العراق والشام حد هـــدم الله ما بـــنو من حـــدود
والجواهري: ثقي دمشق فلا حد ولا سمة ولا خطوط كلعب الطفل تبتدع
وشوقي: احذروا من قســـة النيل فيا ضيعة الوادي إذا النيل انشطر

ما لهذي الحدود ارفعوها ارفعوا
ويلهم قطعونا لكي يبلعوا
بأبي يعرب أتظل الأبد
أمم تلعب والليالي تجد

ويضرب مثلاً لهم في غيرهم من الأمم، وهي أقل منهم مقومات وحدة:(١)

تلك ألمانيا ائتلفت من أمم شيع في هوى ولسان ودم
وبنو يعرب الأمة الواحدة نكرت بينها الوحدة الخالدة
آن ما بيننا نفد المرتقب
أن تزال الحدود وتطوى الحجب

لقد ضاق في رحلته من أكثر من (٤٢) نقطة حدودية، و(٢١) علما مختلفاً ألوانها.

وينظر باكثير نظرةً خلفه، وقد بلغت الرحلة منتهاها، ويتنهد تنهيدة عميقة، ثم يتنفس: (٢)

ألا ياحلم الوحدة ما أحلاك في قلبي
قريب أنت في بعد بعيد أنت في قرب
تظل الدهر في قلبي وتمسى الدهر في هدبي
متى تبرز للشمس تريها ألق الشمس؟
متى تخرج للعالم يا معجزة الرب؟

أذاب الشاعر قلبه أملاً وأ منيات وأغنيات، يناغي هذا الحلم "المعجزة"، في عصر يستحيل معه أن يكون لهذه الأمة وجود بغير توحدها: (٣)

ومثلهم نسيب عريضة: لا حد عندي إن جارت حدودهم الشام شامي ومصر أخت لبنان
وحينها قال فخري البارودي أنشودته الغنائية "بلاد العرب أوطاني "
(انظر: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث – ص ٢٧٨-٢٩٣)

(١) الفتح، ع ٤٣٣، ١٠ ذو القعدة ١٣٥٣ هـ /١٤ فبراير ١٩٣٥.

(٢) المجموع – ص ١٦٦.

(٣) المجموع – ص ٧٠. يقول عن نظرته الوحدوية هذه: " ما كنت أجزئ النظرة إلى البلاد العربية بلداً بلداً بل أعتبرها كأنها وحدة، خصوصاً والاستعماريين أنفسهم ينظرون إلينا نظرة واحدة، يعادوننا عداء موحداً، ويعاملوننا معاملة موحدة، (مع الأدباء، حديث إذاعي لعلي أحمد باكثير من إذاعة البرنامج الثاني من القاهرة ١٩٦٩ م) .

ويشترك الشاعر محمد عبده غانم مع باكثير في هذه الرؤية – الحلم، فيقول:

اجعلوا الوحدة العظيمة مرماكم جميعاً واسعوا إليها جميعاً
إن فيهـــا حياتكم فأغذوا نحوها يا بنـــي سيـــراً سريعـــاً

ذلك كان تصريحه لمستقبليه في المطار.

تغنى باكثير بالوحدة، وغنى لها، وحين طلبت منه وزارة التربية والتعليم بمـــصر أن يضع نشيداً للفتيان ونشيداً للفتيات، مسح خارطة اهتمامه، فلم يجد أهم من تعليم هذا الجيل درس الوحدة، ولم يجد أهم من شحذ هممهم به: (١)

أمة العرب سلامـــاً وتحية نحن فتيانك جند للقضية
إنما وحدتك الكبرى منانـــا هي محيانا ومشكاة هدانا
من يحد عنها فقدضل وخانا وعلى الأمة نبذ الخائنين

وهذا للفتيات: (٢)

دعـــا الداعـــي فلبينا ولم نســـأل إلى أينـــا
رضينـــا أنـــه د اع لرفع كرامة العـــرب
ومهما نسع لن ننسى أداء الواجب الأسمى
سننشىء للحمى جيلاً يقيم الوحدة العظمى

اهتمام باكثير بالوحدة صار هماً يؤرقه، وهذا الهم جعله يتابع كل ما يتعلق بقضية الوحدة العربية، وجعله يتعرف على المخلصين من أبناء هذه الأمة الداعين لوحـــدتها. ولعل مرثيته للملك فيصل، ملك العراق، هي إحدى شواهد ذلك: (٣)

ياملكاً هاشمياً مـــاله غير توحيد شعوب العرب هم
يختم النوم عليه جفنه فيـــراه فـــي تهاويـــل الحلم

وكان لا بد من عتاب لهذا الراحل قبل تحقق الحلم: (٤)

فيم ودعت على أجراحها أمة العرب ولما تلتئم
أولم تشرع لهـــا وحدتها؟ لو تلبثت بها حتى تتم

إن يوماً يعود فيه إلى العـــرب اتحاد الجدود يوما عجيب
يوم يمشي ابن الرافدين ببيروت وصنعاء فلا يقال غريب
(الشعرالمعاصر في اليمن: د. عبدالعزيز المقالح – ص ٨٠)

(١) المجموع – ص ١٨٥.
(٢) من " نشيد الفتاة العربية" ألقي في مهرجان الشعر الأول بدمشق ١٩٥٩م، المجموع – ص ٨٧.
(٣) الرسالة، ع ٦٢، ١٠سبتمبر١٩٣٤، اول جمادي الثاني ١٣٥٣هـــ.
(٤) الرسالة، ع ٦٢، ١٠سبتمبر١٩٣٤، اول جمادى الثانية ١٣٥٣هـــ.

وكان لابد من جواب للراحل العجول: [١]

مكــرهٌ لوكان أمري بيدي لــم أمت إلا وقد فقنا الأمــم
ورأيت العرب في وحدتها كشعاع النور يجري في الظلم

ويجتمع ملك مصر والسعودية، فيرى في ذلك مؤشر تقارب، يبــشر بفرحــة كبرى ستتم:[٢]

أدنيا جامعة العرب العتيدة من مناها ومراميها البعيدة
وأَملاَّ صفحة منهــا مجيدة وأقامــاها على أس متــين

ويأتيه طائره بنبأ يقين: إنه ارتفاع قيود الجوازات بين السعودية والعراق، فيطرب ويغني: [٣]

علما يعرب جمعا في علم ضم بغدادفي ظله والحرم
ياهمومي ابعدي ياسروري هلم
يقظة مارأى مسمعي أم حلم
هذه خطوة والخطى بعدها لــم تهن أمه ذكــرت مجــدها
وطن واحــد أمة واحــدة عنــصر واحــد لغــة واحــدة
همنا واحد في حياة وموت من حدود الرباط إلى حضرموت

ويتجه بندائه إلى أمته علها تستجيب، بدلاً عن التنابذ والتقاتل: [٤]

هلموا نجمــع الــشمل فإن الفــوز مــضمون
نقــم وحــدتنا الكبــرى يقيها الــسوء جبــرين
سواء مــن نمى عــاد ومن أنجــب فرعــون
ومن يقطن فــي فــاس ومن مثــواه جيــرون
فإنا كلنــــا عــــرب حوانا الــضاد والــدين

---

(١) السابق، يقول د. السومحي: " وقد تأصل في فكر شاعرنا الاتجاه القومي الوحدوي، وتعمقت نظرتــه في قضايا العروبة ومشاكلها ومن هنا فلم يعد ينظر إلى هذا الوطن إلا أنه وحدة لا تتجزأ وكيان واحد. (علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي – ص ١٣١) .
(٢) المجموع – ص ١١٢.
(٣) الفتح، ع، ٤٣٣، ١٠ ذي القعدة ١٣٥٣هـ، ١٤فبراير١٩٣٥م.
(٤) المجموع – ص ٦٦.

لكن كل صرخاته وصيحاته تذهب سدى، ويوشك المساء أن يؤوب، ولا مجيب، فما يسعه إلا أن يبسط يديه إلى السماء ؛ لم يبق إلا الله، فعساه يستجيب له:[١]

"رب" لا نقض لما أبرمته فارزق العرب هماماً ذا شمم
بدوي الخلق والعيش معا حضري العلم غربي الهمم
طابع " الوحدة " في تاموره بعد "توحيدك" مرقوم بدم
يخرج البدو فيبني منهم تكن الجيش كأمثال الهرم
يجعل "العرفان " كبرى آيه ويرى القوة في الدنيا الحكم

لقد يئس الشاعر من كل أبطاله القوميين، ويئس من تحقق أحلامه التي ظلت عقوداً كثارا، فلم يعد يتجه بأمله سوى إلى الله.. لقد أيقن أن الله لم يأذن بعد.. وهو يسأله لذلك.

قادة الأمة في شعر باكثير:

شعر باكثير يخلد في سجله أولئك الأبطال الذين كانت لهم مواقف مشرفة تجاه أمتهم، سواء فيما يتعلق بنهضتها، أو بوحدتها. وتطالعنا صفحات عدة في هذا السجل، نختار منها صفحة لقاء"أديب ونجيب" في مصر، والتي سجل فيها مشهد فرحة العروبة، ولقاء بطليه: [٢]

قل للعروبة لاخوف ولا حزن اليوم كفر عما ساءها الزمن
قد التقى بطلاها في كنانتها ليمحوا ما جناه البغي والوهن
كلاهما بطل التحرير في وطن عدت عليه عوادي الدهر والمحن

إن مشاعر العاطفة تجيش أمام أي موقف قومي، يرى أنه سيخدم أهداف الأمة، وسيسير باتجاه تحقيق حلمه الذي يعيش له، إنه أمام مثل هذه المشاعر يضعف؛ في الوقت الذي تقوى انفعالاته التعبيرية، ويمكن القول إن رؤاه القومية تطغى على الرؤية الواقعية. ولذا نجد في قصائده القومية ألفاظاً مثل "الحلم""الأمل" "المنى".

---

(١) الرسالة، ع٦٢، ١٠سبتمبر١٩٣٤م، أول جمادى الثانية ١٣٥٣هـ.
يذكر الدكتور عز الدين اسماعيل نوعين من أنواع الوحدة: الوحدة في صور وأمجاد الماضي والوحدة الثورية، وقد صنف الزبيري والشامي في النوع الأول فيما صنف الشرفي والبارودي في النوع الثاني، ولا أرى مكاناً لباكثير في هذين التصنيفين لأنه يمثل حالة خاصة، إنها حالة الحلم في الوحدة.
(انظر: الشعرالمعاصر في اليمن – ص ١٢٨ – ١٣٥)
(٢) مجلة العالم العربي، ع يناير١٩٥٣م، والمجموع – ص ١٢٣.

وأمرآخر يميز شعره القومي في قادة الأمة إنه شيء أشبه بالنية الحسنة، أو الطيبة الزائدة، أو ما يمكن تسميته "سذاجة سياسية ".. لعل المرحلة الثورية التي عاشها الشاعر لها أثر في تكون تلك الرؤية الحالمة في شعر باكثير.

وأمر آخر يميز شعره القومي، هو تسجيل المراثي القومية، تلك التي ينعي فيها بعض القادة العرب ذوي الاتجاهات القومية أولئك الذين ارتبط معهم برابطة الأمل، في إحياء مجد هذه الأمة وإعادة نهضتها، ومن هؤلاء "فيصل " و"عبدالسلام عارف"[١]، وكلاهما حكم العراق وكانت لهما دوافع حقيقية لخدمة أمتهم، لكنهم تركوها قبل أن تحقق أحلامها في التوحد والرقي. والشاعر حينما يتناول هاتين الحادثتين، يتناولهما في أوقات متباعدة ؛ هي الفرق بين زمن موتهما (١٩٣٤م-١٩٦٦م)، ومع الفارق الزمني بين القصيدتين (٣٢) عاما، فإن الملاحظ ذلك التشابه الواضح في بناء القصيدتين: نعي، بكاء المصاب، حوار مع المتوفي، ونأخذ حواره معهما ليُلمس هذا التشابه بصورة واضحة:

حواره مع فيصل: [٢]

يا أبا غازي وما فينا سوى	مستطار يمزج الدمع بدم
فيم ودعت على أجراحها	أمة العرب ولما تلتئم
أولم تشرع لها وحدتها ؟	لو تلبثت بها حتى تتم

(١) وقد عد الشعراء فيصل بن الحسين بطل الثورة العربية الكبرى ورمزاً للوطنيين. دخل الشام عام ١٩١٨ بعد انسحاب الجيوش التركية منها وملك سوريا ثم انقلب عليه الفرنسيون فانتقل ليحكم العراق عام ١٩٢١ م، وامتدحه الشعراء في سوريا والعراق ولم يشذ عنهم سوى الرصافي الذي هاجم حكمه.(انظر: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: أنيس المقدسي من ١٣٦- ١٧٤، دارالعلم للملايين – بيروت، ط ٥ / ١٩٧٣ م)، (و: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث – ص ٣٣٤ – ٣٣٦) .

(٢) الرسالة، ع ٦٢، ١٠ سبتمبر١٩٣٤م.

حواره مع عبدالسلام عارف:[١]

إيه ياعبد السلام أفي مثل هذا الوقت ترتحل
حلمنا لما يزل حلما لم يحققــه لنـــا العمل

وهذه ردودهما:

فيصل: [٢]

مكره لوكان أمري بيــدي لــم أمت إلا وقد فقنـــا الأمم
ورأيت العرب في وحدتها كشعاع النور يجري في الظلم

عارف: [٣]

يابني قومي اذكروا هدفي واطلبوا الرضوان لي وسلوا
مــاعهدنا أمــةً عظمت تنطوي لما انطــوى رجل
إن أمت فالعرب بــاقية و"جمــال" القــائد البطــل

يلاحظ أيضاً: ثبات مشاعره الحالمة في القصيدتين، فحلــم الوحــدة لازال حلمــاً ومشاعره لم تتبدل بل ظل أمله وحلمه كما هو رغم السنين. هذا حلمــه فــي فيــصل (١٩٣٤م): [٤]

فيصل لايعرف اليأس ولا يرهب الموت ولا يخشى الغمم
فيصل العامل يمتــد له أمــل النهضة ما امتد الألــم

وهذا حلمه في عارف (١٩٦٦م): [٥]

حلمنا لما يزل حلمـــا لــم يحققه لنا العمــل

يبقى من شعره في قادة الأمة في عصره، تلك اللوحات التي رســمها للزعمــاء العرب بعد حرب (٦٧) موضحاً مواقفهم في هذه الحرب" حسب رؤيته " وهي أربــع لوحات " للحسين، وعاهل الكويت، وبومدين، ورئيس السودان.

---

(١) مجلة الأقلام، ع صفر ١٣٨٦هـ، حزيران ١٩٦٦م، بغداد، وقد ألقيت في مهرجان الشعر العربي في غزة عام ١٩٦٦ م.
(٢) الرسالة (المرجع السابق) .
(٣) الأقلام (المرجع السابق) .
(٤) الرسالة(المرجع السابق) .
(٥) الأقلام (المرجع السابق) .

زعامات الوطن العربي الفكرية والجهادية في شعر باكثير: [١]

تماماً مثلما خلد باكثير مشاهد للقادة السياسيين، خلد لهؤلاء القادة الفكريين والجهاديين. وتضم لوحة الشرف القومية أسماء منهم، الأمير شكيب أرسلان (لبنان)، عبدالحليم بدير المصري(مصر)، محمد على الطاهر(فلسطين)، أحمد زكي باشا (مصر)، فوزي القاوقجي (مجاهد عربي)، صلاح الدين الصباغ(شهيد عراقي)، الفضيل الورتلاني (جزائري)، علال الفاسي(مغربي)، شهيد كلية الآداب(مصر).

تنقسم هذه المآثر إلى عدة أقسام:

<u>الأول منها</u>: ويضم المفكرين: الأمير شكيب أرسلان والشيخ عبد الحليم علي بدير المصري، وهما من المدافعين عن حياض ومجد هذه الأمة، أما الأول فبالكلمة المكتوبة، وأما الآخر فبلسانه. أرسلان ارتبط بباكثير عن طريق مجلة "الفتح" التي كان يدبج فيها مقالاته، شارحاً ماتتعرض له أمته من قبل المستعمرين، وكان باكثير يقتبس منها ليضمنها في مجلته "التهذيب"، فنما هواه مع كل عدد من أعداد "الفتح" و"التهذيب"، وكان لابد من التعبير عن هذا الهوى القومي الذي ربط بين قلبين يشتركان في الهم، ووحد بين رؤيتين اتفقتا رغم البعد المكاني: [٢]

شكيب ياكاتب الدهر الكبير ويا ... لسان أمة طه في دعاويها
تذود عن دينها ذوداً وتنصرها ... وتستميت دفاعاً عن أراضيها
فيك العروبية العليا ممثلة ... فإنك المثل الأعلى لأهليها

أما "بدير" فهو سائح في بلاد العرب، ينشر الدين، ويحي ما اندثر من مآثر هذه الأمة. وصادفه باكثير حين كان في رحلاته في الساحل الشرقي لأفريقيا ووجده هناك يدافع عن أمة العرب:[٣]

خض البحار وجل في السهل والجبل ... حييت يابطل التذكير من بطل
وفي جيبوتي أهان العرب ذو سفه ... في مجلس بوجوه العرب محتفل

---

(١) واكب الشعرالعربي أيات البطولة في النضال العربي وخلد أبطاله ووقائعه، مثل يوسف العظمة بطل معركة ميسلون في سوريا الذي كتب فيه شوقي مرثية بطولية، وكتب فيه أبو الفضل الوليد "الشهادية " في "١٦٨" بيتاً وعمر المختار الذي خلد شوقي بطولته وغيرهم. (انظر: الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث – ص ٤١٥ – ٤٤٣)

(٢) مجلة الفتح، ع ٢٩٦، ٥صفر ١٣٥هـ، ٩ يونيو١٩٣٢م.

(٣) مجلة الفتح، ع ٣٤٠، ١٨ ديسمبر١٣٥٠هـ، وصدى عدن – ص ٤١.

رمـــاهـــم بأكـــاذيـــب ملفـــقـــة والحق يألم والإسلام في خجـــل
فقمت تنســـف ماشادت مزاعمه نسفاً ولم تغفل الآداب فـــي الجدل

أما القسم الثاني: من مآثره في زعماء الأمة فللمجاهدين: محمد علـــى الطـــاهر وفوزي القاوقجي. الطاهر فلسطيني مجاهد، ارتبط بصداقه خالصة مع باكثير، وكـــان يأوي إلى منزل باكثير في المنصورة أثناء مطاردة الانجليز له للقبض عليه، وله مـــع باكثير قصص وحكايات، ولقاءات، ومجاملا ت، وأشعار.(١) وكان باكثير يعزه ويحبـــه ويوده. وبعد تلك المطاردات يعود " الطاهر" إلى فلسطين مشاركاً مـــع إخوانـــه فـــي الجهاد، فكانت لحظات فرحة وسرور عند باكثير: (٢)

بعد الدجنة تطلع الشمس والهم يكمل بعده الأنس
هذا أبو حسن يعود إلى ساح الجهاد يحفه القدس
أبقى الإله لنا أبا حسن حتى تنال مرامها النفس
إذ تستعيد العرب عزتها طراً ويبرح دارها النحس

وأما الآخر: فهو من قواد ثورة سوريا، وكان يقود ثورة فلسطين سنة (١٩٣٦م)، ثم جاهد في حرب العراق في نهضة رشيد عالي الكيلاني، وقد بلغ الشاعر أنـــه فـــي موسكو يتحفز للعودة لإنجاد فلسطين فوجه إليه هذه القصيدة: (٣)

فوزي عليـــك تحيـــة وســـلام أدرك عرينك فالعرين يضام
هذى الذئاب اليوم فيه استأسدت فلها علينـــا شـــرة وعرام
وأصاب قومك بعد طبك نكسة طالت بها الأوجاع والآلام
فمتى تعـــود إليهمو لتزيل مـــا نكبتهمو من بعدك الأيـــام

يأتي قسم الشهداء: الشهيد العراقي "صلاح الدين الصباغ"، وشهيد كليـــة الآداب، ويسجل للأول "وصية شهيد"، يندب فيها أهله للتضحية والاستشهاد وترك البكاء، فهـــم أحق بأن يبكي عليهم، لأنهم هم الأموات الحقيقيون: (٤)

---

(١) انظر على سبيل المثال ما ذكره ابن محمد على الطاهر من حكايات والده مع باكثير وخاصة قيـــام باكثير بتوصيل رسائل الطاهر لأسرته أثناء مطاردته من قبل الإنجليز (الشرق الأوســـط، ع ٥٨٤٢، الثلاثاء، ٢٦ جمادى الأخرة ١٤١٥ هـــ ١٩٩٤/١١/٢٦ م، السنة السابعة عشرة، لندن) .
(٢) العلم، ع ٥٢٢، مايو ١٩٦٤، الرباط، المغرب.
(٣) المجموع – ص ١٠٧.
(٤) السابق – ص ١٢٥.

فيم احتشادكم هذا لتأبيني أنتم أحق بتأبين الورى دونـــي

والآخر"في شهيد كلية الآداب" ولم يذكر اسمه، لكنه ذكر أنه ذهب فداء مصر:(١)

مصر وأي فتـــى تهيـــب به مصـــر فليس جوابه نعـــم

وهناك في مآثره قسم للمنفيين: وهما "الفضيل الـــورتلاني " و"عـــلال الفاســـي" والأول جزائري شارك مجاهداً في أكثر من بلد، ومنها اليمن حين شارك فـــي ثـــورة (٤٨) ثم خرج بعد فشلها فاراً، وقعد علىظهر السفينة زمناً لم تقبله أية دولـــة، حتـــى قامت "ثورة يوليو" مصر فدخلها: (٢)

أفضيل هذى مصر تحتفـــل بلقاك فانعم أيها البطـــل

وأما الآخر فالمجاهد المغربي "علال الفاسي" الذي نفته فرنـــسا إلـــى "الجـــابون"، ويسطر له الشاعر مـــا يخفف عنه، ويظهر في الشاعر همه القومي: (٣)

ذكرتك ياعلال والناس هجع وليس سوى جفني وجفنك ساهد

ويبقي نعي شيخ العروبة "أحمد زكي باشا" وصوته وهو ينادي من قبره:(٤)

اجمعوا أمركم على نهضة جبارة تـــملأ البـــلاد دويـــا

واطرحوا القيد يابني يعرب لم يعرف القيد قبلكم عربيا

وجميع هذه المآثر القومية مجدت أصحابها لاهتمامهم بقضايا الأمة، مع كونهم من بلاد شتى.

* * *

(١) المجموع – ص ٩٢.
(٢) السابق – ص ١٣١.
(٣) شعراء اليمن المعاصرون – ص ٢٣٢.
(٤) الأهرام، ع٢٤، ١٠/ ١٠ / ١٣٥٣هـــ، ١٩٣٥/١/١٣م.

الاستعمار الغربي من وجهة نظر باكثير:

رؤية باكثير للاستعمار كانت واضحة، وتبعها وضوح موقفه منه، وقد شاهد باكثير بصمات الاستعمار، أو ل ماشاهد في إندونيسيا، ثم في عدن، والحبشة، والصومال، وجيبوتي، وأخيراً في مصر.

لكنه سمع أكثر عن الاستعمار وفظائعة في الجزائر وليبيا وسوريا، والعراق، وفلسطين، وكان لتلك الكتابات التي خطتها يراع "أرسلان" في مجلة الفتح، أكبر الأثرفي تخليق هذه الرؤية، وتحديد ذلك الموقف. كان الشاعر يمتلك رؤية واضحة في سلسلة المعارك الحضارية بين أمته والغرب، وكان يرى أن أمته أستاذة العالم، والساعة التي أهداها الرشيد، للشرلمان ففزع منها، هي الدليل على رقي هذه الأمة وأستاذيتها:(١)

فرق "الشرلمان" لمارآها وكذا قومه ضعاف المخايل
حين أهدى بها إليه الرشيد الفرد، هارون، ذو الندى والشمائل
إن فيها آية في ترقي حالة العرب في العصور الأوائل

ومن ثم فإنه يلوم بعض أبناء قومه الذين لم تتضح لهم الرؤية الحقيقية لأمتهم القائدة فظنوا أوروبا هي القائدة: (٢)

رأوا أوروبا فراحوا يكفرون على جهل بدينهم الموروث والشيم

ويلوم قومه على هذه الغفلة وهذا المنام، ويوضح لهم فظائع أوروبا، التي ترتكبها في بلاد العرب: (٣)

كل شبر من مرابعكم خالص للعجم محتسب
حضرموت من مكائدهم وافتقاد القوت تنتحب
وطرابلس التي بليت بسنانير بها كلبوا
وأسود الريف مالهم للظى أسبانيا حطب
وربى مراكش انفجرت حين زاد الظلم والرهب
وفلسطين مدمدمة بالدماء الحمر تختضب
وبأرض الشام معركة لهوى الأقطاب ترتكب

(١) أزهار الربى – ص ١٠٠.
(٢) نظام البردة – ص٤٢.
(٣) المجموع – ص ٧٣.

وإذا كانت هذه الفظائع واضحة، فلم لم تصبح رؤى القوم واضحة؟: [١]

مالكم أصبحتمو غنماً بيد الأعجام تنتهـــب

وبريطانيا هي رأس حربة الاستعمار، ورئيس وزرائها هو الذي وعد اليهود بجزء من أرض العرب: [٢]

يهذى بإعطاء اليهود بلادنا هذيان من ألوى به البرسام

ثم تأتي بعدها "فرنسا"، ولفرنسا فظائع، وفضائح. فلا تقل غيرته للأرض العربية عن غيرته للدين العربي. ففرنسا كانت أجرأ على نشر الفساد الفكـــري والأخلاقـــي، وعلى محو هوية الأمة في البلاد التي تستعمرها، ولذا فقد واجهها الشاعر بسفه مثله:[٣]

يا ابنة العهر، ويا أخت الخنا عن بلاد العرب في الغرب اغربي

قوضي عنها مواخيرك، لم يبـــق فيهـــن لنـــا مـــن مـــأرب

ويطلب منها أن تستفيد دروسها من العاهرة الكبرى " بريطانيا ": [٤]

فاسألي العاهرة الكبرى بنا كيف دناها بوادي الذهب

وغداً نطردها مـــن دارنا كلبةً تعوي قطيع الذنـــب

ويتكرر مشهد السفه في وصف فرنسا، من خلال انتصاره لعلال الفاسي المجاهد المغربي الذي نفته فرنسا:[٥]

نفتك إلى الجابون، الأم دولة لها عضد في المخزيات وساعـــد

سنعلمها يوماً بـــأن بغـــاءها غـــدا وهو في أسواقنا اليوم كاسد

لقد شاخت هذه العاهرة، وأمراض العهر قد نخرت جسدها: [٦]

---

(١) السابق.

(٢) السابق – ص ١٠٧.

(٣) المجموع – ص ١٢٧.

(٤) السابق.

(٥) السابق – ص ١٢٩.

(٦) السابق. شن الشعراء العرب حملة شعواء على هاتين الدولتين (بريطانيا وفرنسا) وقد شن الزبيـــري والرصافي حملتهما على بريطانيا فيما هاجم الفراتي والشامي فرنسا، وأما الشاعر القروي وحـــسين محمد البار فيتوحد مع باكثير في الرؤية فيراهما كلتيهما نجساً كقول القروي:

لا تبدلـــوا أســـداً بديك إنـــه إن كان ذا نجساً فهذا أنجس

لكليهما في الشرق واستعماره قلـــب كعوسجة وجلد أملس

(الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث – ص ٣١٧ – ٣٢٥)

فقد نخر الداء العقيم عظامها فمن نحرها لم يبق إلا القلائد

وتدخل "روما" في قائمته السوداء، دولة استعمارية تمارس الفظائع نفسها مع زميلاتها: (١)

فياويل "باريس" و"روما" ولندن" وياويل فدم بات فينا يعاند

وينبثق من رؤيته، يقينه بعدم التجانس الذي يريده هؤلاء بين الغربي، والعربي: (٢)

سنلفظكم من جوفنا ونقيئكم كما قيء مسموم من الزاد فاسد
خذوا معكم إلحادكم وفجوركم فليس بنام في ثرانا المفاسد

إنكم نبتة بشعة غريبة لا يمكن أن تنمو في أرضنا، وإذاً فلا بد من رحيلكم: (٣)

رجوعاً إلى ماخلق طوروس وارحلوا إلى حيث ألقت رحلهن المكايد
ألا كل شيء ما خلا العرب باطل ألا كل شيء ما خلا العرب بائد

وتعم نقمته وثورته "الغرب" كله، إن المعركة الآن قومية بين "العرب" و"الغرب":(٤)

ياطغاة الغرب مهلاً ثم مهلا لا تظنوا مركب الطغيان سهلا
إن للعرب لحلماً، إن للعرب لجهلا فابتغونا أصدقاء مخلصين

وأخلاقنا لا تتفق مع أخلاقكم التي تنقلب فيها الحقائق زورا، والعدل ظلماً: (٥)

إن للغربي حقاً هو زور وعهودا هي للناس غرور
يدعي معدلة حين يجور فاحذروا بالله كيد الخائنين
علما الغربي أن "الله أكبر" إنهم إن يمكروا "فالله أمكر"
لا صواريخ المنايا لا ابنة الذر تغلب الحق لقوم مؤمنين

---

(١) المجموع – ص ١٢٩.
(٢) السابق.
(٣) السابق.
(٤) جريدة أم القرى، ع١٤، ربيع أول ١٣٦٥هـ، ١٥فبراير ١٩٤٦م.
"الغرب والعرب" معركة اشتعلت في مطلع هذا القرن، كرد فعل للقهر الغربي واستعلائه على أمة العرب. وقد تصدى الشعراء العرب للغرب وهاجموه، وسخروا من ادعائه التمدن والحضارة وهو يمارس أبشع أفعال الهمجية.
(انظر: الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث – ص ٣٠٣ – ٣٥٣)، (الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر– ص ٣٨)، (الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث – ص ٦٣ – ٩٣)، (الشعرالمعاصر في اليمن: د.عبد العزيز المقالح – ص ٨٢)
(٥) جريدة أم القرى (مرجع سابق) .

تماماً كما تنبأ باكثير: كان شعار "اللَّه أكبر"، هو مفتاح النصر يوم(٧٣).

فلسطين في شعر باكثير:

حتى عام ١٩٣٤م، لم تكن القضية الفلسطينية قد دخلت الخارطة القومية عند باكثير، لكنها ومع بداية تصاعد أحداثها في "فلسطين" بدأت تطفو فوق سطح اهتماماته، وبدأت تسبح في قناة قضايا أمته. ورويداً رويداً تتصدر "قضية فلسطين"، كل القضايا القومية في خارطة باكثير السياسية.(١)

كانت معارك "١٩٣٤م" بين اليهود والفلسطينيين هي بداية إشعال مشاعر الشاعر باتجاه القضية، وجاء بعد هذه الحرب قرار التقسيم، وتكونت لجنة للإشراف على هذا التقسيم من الأمم المتحدة، فاختارت أخصب الأراضي الفلسطينية وسلمتها اليهود، وأقرت بذلك لليهود امتلاك الأرض العربية، وكان للشاعر وقفة مع هذه اللجنة:(٢)

واللجنة الملعونة الأبوين قد هتكت مخازيها لنا الأيام

ويعتمد " القطبان العالميان" آنذاك قرار التقسيم، فيصمهما: (٣)

الباغيان الأكبران تواطآ لتدوس بيت المقدس الأقدام

---

(١) كتب باكثير في القضية الفلسطينية بحثه: دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعماروالصهيونية، الذي قدمه في المؤتمر السابع للأدباء العرب، بغداد، ١٩-٢٨ إبريل ١٩٦٩م، كما كتب أربع مسرحيات عن اليهود هي: شيلوك الجديد (شعب الله المختار إله إسرائيل، والتوراة الضائعة، (انظر:شعراء الدعوة الاسلامية – ص ٣٢) ويحكي باكثيرعن أسباب اهتمامه بقضية فلسطين يقول: " لأني أعتقد أن قضية فلسطين هي مفتاح القضايا العربية كلها، وهي قضية حياة أو موت بالنسبة للشعب العربي كله، بخلاف القضايا العربية الأخرى.
(على أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والاسلامي – ص ١٤٦) .

*وقد روي عن سيد قطب أنه قال عنه: " أول من أرهص بمأساة فلسطين في مسرحه " (فلسطين المسلمة، ع٨، السنة التاسعة، آب أغسطس ١٩٩١م /١صفر ١٤١٢هـ، عمان-الأردن)

* وانظر ماكتبه الدكتور المقالح عن باكثير والقضية الفلسطينية في كتابه على أحمد باكثير رائد التحديث – ص١٦٢-١٨٣.

*وحكى خيري حماد عن عاطفة باكثير الجياشة تجاه فلسطين حين كان في قطاع غزة، قال: أبصرت بالدمعات تتساقط من عيني الأستاذ باكثير، وهو يقف عند شريط الحدود الفاصل بين قطاع غزة والأرض المحتلة، على بعد أمتار قليلة، وهو يرى الثكنة الإسرائيلية وقد ارتفع عليها العلم الإسرائيلي.(البيان، ع١٢٣، السنة١٢، ذو القعدة ١٤١٨هـ، مارس ١٩٩٨م، المنتدى الإسلامي، لندن) .

(٢) المجموع – ص ١٠٧.

(٣) السابق.

ويصم معهما صاحب وعد اليهود بفلسطين: (١)

يهذي بإعطاء اليهود بلادنا هذيان من ألوى به البرسام

ثم يلتفت إلى "فرنسا"، والظاهر أن مواقفها لم تعجبه، فكعادتها "فرنسا" في كل قضايانا القومية، تظهر النصح والحياد، وتبطن المكر والحقد، وكان لابد من وقفة معها. والشاعر في حديثه عن "فرنسا " تنتابه رعشة غضب، وانفعال، وتظهر علامات كراهيته لهذه الدولة اللعوب، فيصفها بأقبح الصفات ويصب عليها سوط اللعنات، وهو هنا يُعرض بتسليمها "باريس" في الحرب العالمية الثانية للألمان: (٢)

عجباً لم تعصف بالدنى زلزلة ؟

كيف لم تهوفوق الورى شهب مرسلة ؟

يالها مهزلة! يالها سوءة مخجلة!، مثلت دورها أمة تدعى ضلة أنها من كبار الدول

سلمت للمغيرين أوطانها لتواري في سوريا وفي لبنان الخجل

هذه هي فرنسا "الدولة العظمى"، وهذه الأمة القرنسية التي فرت من المعركة:(٣)

أمة ولت من وجه العدو فرارا.. من ضربته الأول انهارت ككثيب الرمل انهيارا

ثم خرت ساجدة تحت أقدام أعدائها المعتدين

وهؤلاء أبناؤها الذين يتعالون علينا ويتوحشون، هاهم هنا وادعين مسالمين: (٤)

وتحرج أبناؤها إشفاقاً على باريس عروس "السين"

فرأوا أن يزفوها غير ممسوسة لغزاتهم الفاتحين

---

(١) السابق. نالت فرنسا القسط الأوفر من مهاجمة الشعراء العرب لها، وكشف فضائحها ودحض رقيها ومدنيتها التي تدعيها ومن ذلك قول فؤاد الخطيب:

إن حطموا "الباستيل" فيك تحررا فسلي العروبة كم بنوا باستيلا

وقول بدوي الجبل: أيعدون قتل شعبٍ حلالاً ويعدون قتل فردٍ حراما

وقول الفراتي: هتكت حرائرها، نفتْ أحرارها لم تبق شبانا هناك وشيبا

هذا تمدنك الحديث فهاته من قلب باريس لنا مجلوبا

ومثله الشامي ونسيب عريضة وغيرهم (انظر: الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث –ص٣١٣ – ٣١٧)، (الشعر المعاصر في اليمن: د. عبدالعزيز المقالح ص – ٧٩)

(٢) الرسالة، ع ٢٥ يونيو ١٩٤٥.

(٣) السابق.

(٤) السابق.

ويقارن بين "باريس" و"لندن"، ويحتفظ دائماً بالتفوق للندن: [١]

إنهم ليســوا بالغلاظ طباعاً كأبناء عاصمة الإنجليز
الذين استماتوا عنها دفاعاً فأضحت أطلالاً وخرائباً

ويعود من هذه المقارنة إلى اختيار الخيار الأصعب والأشق، الخيار البريطاني: [٢]

لن نسلم "باريسنا" للعدو لنحفظها من أذاه، بل ندمر لندننا، باسلين ليبقى لنا حقنا في الحياه
فاسمعي أنت يا باريس، واشهدى أنت يا لندن

إنه يظهر اعتداده بالأمة البريطانية، حتى مع اختلافه معها، ويتأكد هذا فــي هــذا المشهد الذي احتفظ فيه الشاعر بمنطقه واتزانه: [٣]

وقــد حدثونــا أن لليــث حكمــة وأن له طرفاً إلى الغيب ينظر
فهل شاخ عقل الليث أم كل طرفه فأصبح في أخطائه يتعثــر
ويذهب يبنــي للعناكب في الهوا بيوتا تقيــه ما يخاف ويحذر

ويكتفي بهذا الاستفهام الا ستنكاري التوبيخي: [٤]

فهل يعقل الليث الحكيم صوابه وهل يستحي أو يرعوي أو يفكر

ولا يكتفي بمحاسبة الدول التي ساندت اليهود، وسبها، بل يتجه إلى قادتها بالسباب والتهديد: [٥]

دعها علــى صهيون بحراً مــن دم تشف الوساوس منه والأوهــام
ليرى " ترومان " الذكي و"شرشــل" و"سمطس" أن العرب ليس تضام

---

(١) الرسالة، ع ٢٥ يونيو١٩٤٥م.
(٢) الرسالة (مرجع سابق) .
(٣) الفتح، ع ٥٠٥ (مرجع سابق) .
(٤) السابق. شبه باكثير بريطانيا بالليث، وجرى على هذا المنوال شعراء آخرون مــنهم علــى الجنــدي والشاعر القروي، وشبه بعض الشعراء منهم: خليل مردم فرنسا بالذئب، فيما شبهها الشاعر القــروي بالديك، وعم بعضهم الغرب بصورة عأمة بصورة الذئب فقال محمد الفراتي:

بعض الطباع لها من جنسها مثل لا تأمن الذئب أن يرعى لك الغنم

وقال القروي: نصحتك لا تمدد إلى أبرص يداً ولو أمطرت كفاه دراً منضــدا
لأمر يلاقيــك الفرنجــي باسماً فــزد حذراً ما زاد ذئب تودداً

وأبشع صورة للاستعمار هي التتي رسمها محمود أبو الوفاء حين قال:

فلو صور الشيطان مرآة وجهه لما اختار إلا سحنة استعمــار

(انظر الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث – ص ٣٠٩ –٣٥٣)

(٥) المجموع – ص ١٠٨.

ويلتفت إلى اثنين آخرين دعما اليهود بحجة واهية هي أنهم يحمون المسيحية في فلسطين: (١)

وطن المسيح الطهر نحن حماته لا أنت يا "هاري" ولا "الظلام"
فدع اعتذارك بالمسيح ودينه إن اعتذارك بالمسيح أثام

إنك يا "هاري" لا تدافع عن المسيح بل عن اليهود، بفعل المال: (٢)

فلديك دولار اليهود أعز من "دين المسيح "وما عليك ملام

ويرسم هذه الصورة لتشرشل رئيس وزراء بريطانيا آنذاك، إنها صورة ساخرة:(٣)

نبا تشرشل إذ يعير قومه بالضعف يندبهم لأخذ الثأر
ويل له أبطنه أم شدقه يكفيهم البلوى أم السيجار

فهو يرسم له صورة ساخرة في بروز بطنه الكبير، وفمه الواسع الذي لا يبعد السيجار منه.

وهذا هو "جونسن" الرئيس الأمريكي الذي دعم اليهود في (٦٧)، ثم دعا للصلح معهم: (٤)

إن تقبلوا تهويد أرض العرب جميعها من مشرق لمغرب
فامتثلوا لدعوة الوغد الغبي "جونسن" قواد اليهود الأعظم
جونسن جلاد الشعوب المجرم في بيته الأبيض بيت الكذب
بيت الخنا المعشوشب بيت الربا المركب

وهذه صورتهم جميعهم: (٥)

أوزار إسرائيل في جباههم يعلو الخنا سيماءهم والمنكر

---

(١) السابق.
(٢) المجموع – ص ١٠٨.
(٣) على أحمد باكثير غنائيا – ص ٣٠.
سرت موجة تهكم وسخرية في الشعرالعربي على الاستعماريين كتعويض نفسي وتنفيس عن فضائعهم الاستعمارية.
(انظر: الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث – ص ٣٠٣، ٣٠٨، ٣١٢)
(٤) نكون أو لا نكون – ص ١.
(٥) السابق.

وهذه لحكام البيت الأبيض خاصة: (١)

مستأسد على شعوب الأرض.. يذل بعضاً باطشاً ببعض.. وهو لصهيون مباح العرض
يجعل في النور وفي الديجور.. من بيته الأبيض كالماخور

إنه هنا يعود إلى الداخل بعد أن صب جام غضبه.فهذه "فلسطين" الأسيرة: (٢)

وفلسطيـــن آه ويح فلسطيـــن تعانـــي من العذاب عذابا
إن فيهـــا أرامـــلاً ويتامـــي لا طعاماً يرونه أو شرابـــا
حصد الموت كاسبيهم شيوخاً وكهـــولاً وفتيةً وشبابـــا

إن عاطفته الجياشة تجاه فلسطين حقيقية وهذا دليلها: (٣)

وفلسطين هل أطيق مقالاً في فلسطين أو أحير جوابا
كلماتي تموت بين لساني ولهاتي تعثـــراً واضطرابا

وهذه هي وأهلوها: (٤)

فلسطين ياعظم المصاب استحلهـــا منا كيد من رجس الخليقة أشرار
كسا المسجد الأقصى بها اليوم ذلة وعاث بآثـــار النبيين فـــجـــار
وأُجلي أهلوها فاضحوا يروعهـــم شقاء وتشريـــد وذل وإعســـار

وهؤلاء ثواكلها، وهذه صورة أيتامها: (٥)

إذا ما ظلام الليل أرخـــى ســـدوله تجاوب نوح الثاكلات من الـــدور
فكم منـــزل أودى بكاســـبه الـــردى ولم يبق فيه من طعام ولا نـــــور
ترى الأم حيرى فيه مابين صـــبية تصيح، وشيخ كالحنيـــة مـــذعور
وقد شغلت عـــن ثكلهـــا وبكائهـــا بجوع بنيها من فطـــيم وموجـــور

---

(١) السابق.
شاع لدى الشعراء العرب افتضاح أمر الصليب في عمالته لليهود يقول الزبيري في ذلك:

ظلمتم العرب للصهيون ويحكمو أين الدهـــاء، وأين العدل والشيم ؟
أضحى اليهود صليبا تعبدونهمو دون الصليب وإن كانوا العبيد همو
فلا برحتم عبيـــداً لليهـــود، ولا زالـــت سياستكـــم بالذل تنهـــزم

(٢) المجموع – ص ٩٧.
(٣) السابق.
(٤) المجموع – ص ١١٦.
(٥) الفتح، ع٥٠٥ (مرجع سابق) .

ويصرخ منبهاً أمته إلى مأساة اللاجئين الفلسطينيين المشردين من ديارهم: [١]

يوم أقاموا دولة اليهود في أرضنا بالنار الحديد
واعترفت بها الأمـــم في غفلـــة مـــن الأمـــم
من غير أن تدرك كيف اخترعت مـــن العـــدم
وكيف رويت بدم..
أكثر من مليون لاجئ ولاجئة
بـــعـــد الحيـــاة الهـــانئـــــة
فـــي ظل دور وقصور هادئة

صاروا ركاماً في الخيم كأنهم رمـــم.. ياللأســـى أين القيم؟ أين العهـــود والذمـــم؟
هـــذا المصـــاب الفـــادح العمـــم.. . فـــي قرننا الـــعشريـــن كيـــف تـــم؟

ويظهرحقد باكثير وحنقه على اليهود، ليس في السباب- كما صنع مـــع أعـــوان يهود-بل بتلك الصور القبيحة التي اختارها لهم. وهذه صورتها الأولى: [٢]

فويح فلسطـــين! تـــواثب قـــسوراً يقل على أكتافـــه شـــــر تنيـــــن
فينفث هذا السم وهـــــو بمأمـــــن وينشب هذا مثل حـــد الـــسكاكين
ولو زحف التنين في الأرض وحده لقطع أوصالاً وديس على الطـــين

دولة إسرائيل أشبه ببيت العنكبوت، " وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت":[٣]

ويذهب يبني"للعناكب" في الهوا بيوتا تقيه ما يخاف ويحذر

ويصور اليهود " قـــطـــاً " فزعاً، وإن صنعوه أسداً: [٤]

وأن ليس يغدو د هره القط ضيغماً وفي الشبل مافي أصله حين يكبر

---

(١) نكون أو لانكون – ص١٨.
ويقول المروني مؤيداً ما ذهب اليه باكثير من زرع الغرب لليهود في بلاد العرب:
إن صهيـــون دولة أوجدتهـــــا دول الغرب شوكة في حشانـــا
وستبقى تسومنا الخسف إن لـــم نقتلعهـــا سياســـة وكيـــانـــــا
ويقول حسين البار: إلى الله والتاريخ ما فعل الغرب فهل من مجيب يا بني يعرب هبوا
قضى أن شعباً أنشاتها دمـــاؤه يموت لكي يحيا على إثره شعب
(الشعرالمعاصر في اليمن: د.عبد العزيز المقالح –ص ٨٢)

(٢) الفتح، ع٥٠٥(مرجع سابق) .
(٣) الفتح، ع ٥٠٥ (مرجع سابق) .
(٤) السابق.

وصهيون ملك من ورق كرتونية: (١)

وإنما صهيون ملك من ورق إن مسه عزيمة العرب احتــرق

إنه على ثقة بأن المعركة ليست بيننا وبين يهود، فهم أقل من أن يقفوا مــع أمــة العرب في مواجهة، وإنما معركتنا مع أعوان وأنصار يهود: (٢)

قامت عليهم وحوش البغي قاطبة من "ثعلبان" ومن "دب" و"تنين"

صورة يهود لاتزال كما هي في البداية " تنين" يحتمى هنا " بالــدب" " الروســي" و"الثعلبان" " الغربي" الذي يظهر العدل ويبطن الظلم.

وتدخل صورة يهود مخيلته فتخرج وقد صارت "عقرباً "، إنها تتناسب مع الــدور الخفي الذي تلعبه اليهودية في العالم، فتلسع دون شــعور، وتــتحكم فــي العــالم دون ضجيج، وتبث سمومها بخفاء في أوصال العالم.

إنه في خياله الواعي هنا، يصوغ حكاية لهذه العقرب. وتبدأ الحكاية حــين كــان يقف في شاطئ النيل مساءً: (٣)

والكون غاف ورؤاه تطوف في همسات الريح بين الشجــر

في ومضات النور نور القمر على بساط المــاء ماء النــهــر

في حلق شتى صفوف صفوف

وبينما كان في هذا الاستمتاع، بجو الليل والنيل والسَحَر، وهو فــي حالــة بــين الصحو والذهول، إذا به يحس بقرصة في رجله فيصرخ: (٤)

نار كوت رجلي أم شوكة؟ لا شوك من حولي ولا موقد

ولاح شيء في الثرى أسود.. .يسعى" كجانٍّ " فر يستنجد.. .كي يتوارى لائذاً بالحجر

ويتبينها وإذا بها "عقرب". وتنازعه رغبة الانتقام في قتلها، ويدير حواراً مع نفسه:(٥)

هل أقتل "العقرب"؟ ماذنبها وقد براها هكــذا البــاري

---

(١) المجموع – ص ١٣٦.
(٢) السابق
(٣) شعراء اليمن المعاصرون – ص٢٥١.
(٤) السابق.
(٥) السابق.

ويوشك على العفو عنها، غير أنه رأى شيئاً آخر غير رأيه: (١)

آثرت عنها العفو، لولم يلح لي من وراء الأفق "صهيون"
ثم تراءى لي بوجه قبح وبين فكيه "فلسطين"
ومن حواليه الشياطين

فيتوتر لهذه الرؤية، وتتشنج أعصابه: (٢)

فاختلط العقرب والطين إذ دستها في الأرض، هل من مفر؟

رؤية باكثير لحل قضية فلسطين:

لم تتغير رؤيته للحل، منذ بداية القضية، وفي مختلف مراحلها، ومعاركها(٣). فإذا كان غيره يرى الحل في الصلح مع اليهود، فإنه لايرى سوى الجهاد حلاً لهذه القضية، وهو اختياره: (٤)

لم يبق إلا أن نسلم للردى أو أن نواثبه ونحن كرام

---

(١) شعراء اليمن المعاصرون – ص٢٥١.

(٢) السابق.وتتناسب صورة العقرب مع يهود لأنها توحي بحقارة هذا الجنس وقدرة الأمة العربية على سحقه.

(٣) ثبات موقفة نتاج ثبات رؤيته يقول: " اعتقد أن قضية فلسطين هي مفتاح القضايا العربية كلها، وهي قضية حياة أو موت بالنسبة للشعب العربي كله بخلاف القضايا العربية الآخرى " (مجلة الأدب، ع١١ السنة ٣ ص ٦٧٩ من مقال لباكثير) . يقول د. السومحي موضحاً رؤية باكثير للحل: كانت رؤيته الرفض لكل الحلول الوسط والرفض للصلح ولا بد من حمل السلاح، وأختط لذلك – كأديب – طريقين: الأول: التصوير للمأساة وشرحها للرأي العام المحلي والدولي.
والثاني: طريقة الثورة والتحريض وإلهاب المشاعر العربية (علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي – ص١٥٥)

(٤) مصر الفتاة، ع٩٦ (مرجع سابق) . وانظر قصيدة " ياشعلة الفداء " التي كتبها بعد "٤٨" ودعا فيها إلى انتهاج العمل الفدائي بديلا عن الجيوش النظامية التي هزمت في حرب ٤٨ م ومطلعها:

تصاعدي تصاعدي ياشعلة الفداء
تصاعدي ياغضبة السماء
على المدنسين دار الأنبياء
على الذين شوهوا الوجود
بالبغي والفسوق والجحود
على اليهود

(المستقبل الإسلامي،، ع ١١٠، جماى الأخرة ١٤٢١ هـ/ سبتمبر ٢٠٠٠م، لندن – ص ٣٠) .

ويبرر ذلك بأن العالم لا يسمع إلا صوت القوة: (١)

لايسمع الخطباء مظلمة مايسمع الدم من به صمم

وهو يوصي بإنصاف "اليهود المسالمين"، اتباعاً لأوامر الدين: (٢)

فإن بغوا فالذبح بالشفار والدق بالخطى والبتار

والدك للحصون والديار والطمس للرسوم والآثار

ليست لديه عصبية دينية، بل جزاء الحسنة حسنى، وجزاء السيئة سيئة مثلها. ولتحقيق هدفه الجهادي، يشحذ همة قادة الجهاد، من الذائدين عن فلسطين، وعلى رأسهم: محمد على الطاهر، وفوزي القاوقجي.

و"محمد الطاهر" مجاهد فلسطيني، عاش بين مصر وفلسطين، ثم قرر أن يعود إلى ساح الجهاد، فلا بد من شد عضده، وإثارة حماسه: (٣)

عد للجهاد اجهر بآيته فلقد أمات قلوبنا الهمس

وأدر لنا خمر الجهاد كما كنا بكفك صفوها نحسوا

أما " فوزي " فمجاهد عربي، مستنفر في كل موقعة مع أعداء الأمة، وقد خاطبه الشاعر يطلب منه النجدة في معركة الأمة مع يهود:(٤)

فوزي حنانيك اجل عنا غمة في ظلها عيش الكريم حمام

أرنا محياك الذي يرتاع من فرق به التنين والضرغام

قد جاء دورك فانزل الميدان لا يشغله دونك خطبة وكلام

السيف في يمناك أبلغ حجة كلماته قصر تطيح وهام

---

(١) المجموع – ص ٩٢.

(٢) السابق. ص ١٣٥.

(٣) العلم، ع ٥٢٢ (مر جع سابق)

يشارك الشاعر المروني باكثير في الحل الجهادي يقول:

أيها العرب إنكم لم تزالوا خير قوم عزماً وأقوى جناناً

في فلسطين للعروبة ثأر يتقاضى الشيوخ والفتيانا

فادعموها بكل شيء ثمين واجعلوا الدعم للفدا عنوانا

"وأجيبوا صوت الجهاد فقد دوى يهز الشعور والوجدانا "

(الشعر المعاصر في اليمن: د. عز الدين اسماعيل –ص ١١٤)

(٤) مصر الفتاة (مرجع سا بق) .

دعها على صهيون بحراً من دم تشف الوساوس منه والأوهام
ليرى "ترومان" الذكى وشرشل وسمطس أن العرب ليس تضام
إنا إذا جاز البغاة بنا المدى سكت الحجى وتكلم الصمصام

ونداء الجهاد ضرورة لإحياء هذا الركن في هذه الأمة، فالأمة إنما تنتظر الراية:(١)

اطلع إلى "حطين "وادع إلى الوغي تلفظ إليك أسودها الآجام
إنّا عطاش للجهاد ! فأرونا واسق الأوام ففي الصدور أوام

والناس كلهم متعطشون للجهاد ينتظرون القائد: (٢)

في كل قطر من ممالك يعرب منهم ألوف ينظرون قيام
يترقبون مجيء ساقيهم وما غير المنايا القانيات مدام
فإذا صببت القطرة الأولى أتوا زمراً إليك فطاب ثم ندام

ثم يستدعي أرواح الشهداء من أمثال: "صلاح الدين الصباغ " الذي استشهد في ساحة الفداء ليأخذ منه إفادة للمجاهدين، ماذا ينتظرهم حين يستشهدون، فيقول: (٣)

إني نزلت بدار الخلد في رغد بين الخمائل فيها والرياحين

ويستدعي البارودي المجاهد، يسأله عن موقفه من الجهاد بعد موته، فيجيب:(٤)

وددت لو اني عدت للأرض بينكم لتشهد محيا أمة العرب أجفاني
لأحمل سيفي في طليعة جيشها بأرض عمان أو بأنحاء وهران

هذا هو حال المجاهدين، وهذا هو حال شهدائهم. نوع من الدعم المعنوي للمجاهدين. ويتأكد موقفه "الجهادي" هذا بعد (٦٧)، حين ألقى كثير من رجال السيف والقلم سلاحهم، وأعلنوا الاستسلام ؛ فانبرى الشاعر يرفع راية الجهاد، ينادي الأمة بإشهار السيف، ورفع القلم.

وترد مناقضة له مع أحد دعاة الهزيمة، المنادين بالاستسلام، إنه الشاعر كمال عبدالحليم، الذي دعا إلى الصلح ورفع راية السلام مع اليهود، لأثر هزيمة حزيران عليه.

---

(١) السابق.
(٢) السابق.
(٣) شعراء اليمن المعاصرون – ص٢٣٥.
(٤) شعراء اليمن المعاصرون – ص٢٣٥. وانظر رده على دعاة الاستسلام بعد ٤٨ قصيدته "ياشعلة الفداء" المستقبل الاسلامي (مرجع سابق) .

فقد كتب "كمال" هذا قصيدة يخوف الأمة من الجهاد، مصوراً حكاية أحد الذين قطعت إحدى أرجلهم في الجهاد فلم يعد قادراً على الجهاد وسمى قصيديته "الرقصة":(١)

كيف تدعوني إلى رقصتنا أنا لا أملك ساقاً ثانية

وما أسرع ما ينقضها باكثير "شاعر الجهاد ": (٢)

لست أدعوك إلى رقصتنا نحن لاندعوا إليها الضعفاء
كيف أدعوك إلى رقصتنا رقصة الأبطال للثأر المقدس
والذى يعنيك من قصتنا هو أن نلعق بلوانا ونيأس

ثم يتجه إليه يوبخه:

أيها الهائم في وادي الخيال لم تضع ساقك بل ضاع وجودك
تتغني اليوم بالسلم المحال شدما يدعو إلى الموت نشيدك

ثم ينسفه نسفاً:

أيها الباكي على ساقك مهلك قبل أن تقطع كانت زائفة
أنا أيضاً تلفت ساقي مثلك غير أنى لست أبكى التالفة
في سبيل الله من أجل بلادي أنا لله.. ولله أعود

ثم ينشد أنشودة الفداء: (٣)

ليت لي مليون ساق آيده أنبري رقصاً بها في المعمعه
ثم لاتسلم منها واحده لترى نعشى والنصر معه

وتستمر أنغام الردة والاستسلام في الارتفاع، لكن أنغام الجهاد أكثر ارتفاعاً: (٤)

لاصلح ياقومي وإن طال المدى وإن أغار خصمنا وأنجدا
وإن بغي وإن طغى وإن عدا وروع القدس وهد المسجدا
يلتمس العدو صلحنا سدى

---

(١) المجموع –ص١٣٠.
(٢) السابق.
(٣) المجموع ص ١٣٠. وهي تماماً ما ردده أبو الفضل الوليد في قصيدته "الشهادية " حين قال:
تمنيت مع فتيان قومي شهادتي ولكنني أهوى الحياة لأثأرا
(الاتجاه القومي في الشعرالعربي الحديث – ص ٤٢١)
(٤) نكون أو لا نكون – ص ١٥.

الشاعر يتقمص دور"العالم" هنا، فيصدر"فتوى".. إن الصلح مع العدو"كفر": (١)

إن قبول الصلح كفر بل أشد.. ياداعياً إلى الردى.. ادع إلى الصلح سدى

لماذا الصلح؟ لماذا الاستلام؟ وهل (٦٧) نهاية الزمن؟ إن الشاعر يستعين –لدحض رأى دعاة الهزيمة، بمعرفته بتاريخ الصراع بين "أمة العرب" و"أمة الصليب"، فيستشهد بالمعـــارك الحاسمة التي انتصر فيها المسلمون على اليهود ويبدأ من "حطين" و"صلاح الدين":(٢)

لاقول بعد اليوم يا فلسطـــين لكن فعال كفعـــال "حطين"

هذا"صلاح الدين" من عنانـــك يستنفر العرب إلى ميـــدانك

ثم"عيـــن جالـــوت": (٣)

يا عين جالوت اشهدى بأننـــا بـــعـــد غـــــد

على العـــدو الأنكـــــد سنغتدى سوط عذاب

ويعود إلى البداية إلى "عمر"(رضي الله عنه): (٤)

واعمراه ! كيف ذلت إيليا ؟! مدينة الرسل ودار الأنبياء

مسرى النبي المصطفى إلى السماوات العلى

واعمراه ! أين أولى القبلتين؟ وأين ثاني الحرمين؟ والمسجد الثالث بعد المسجدين؟

وامسجداه! وأقصياه! وابيت مقدساه!

لا لن يحوزوا المسجدا لنستردنه غداً إما نكون أبدا أو لا نكون أبداً

ثم ينطلق مجدداً أبعاد المعركة، منادياً بالجهاد طريقاً للنصر، قارئاً أبعاد الغيب: (٥)

فقاتلوا ياعربُ أئمة الكفرو لا تهيبوا أئمة الطغيان الحاكمين الآن

في دول العدوان ليست لهم أيمان ولا مواثيق تصان

ثم يقسم: (٦)

كلا ورب العالمين.. .و البلد الأمين.. وحقنا الخالد في طور سنين

لا نرتضى بأن نعيش آمنين سالمين.. .فـــي مثـــل هـــذا العـــالم المهـــين

---

(١) السابق.
(٢) المجموع–ص١٣٥.
(٣) السابق – ص ١٧٥.
(٤) نكون أو لا نكون– ص١٦.
(٥) السابق – ص ٢٠.
(٦) نكون أو لا نكون – ص ٢٠.

حيث الخنا يعربد.. . حيث الحقوق تجحـــد.. .وحيث حكـــام الدنـــا تـــهودوا
فلنقذفن الحممـــا.. ولنشهـــدن الأرض والسمـــا.. ولنوقظن الأمما.. ولنشحذن الهمما
لتحشد الألوف بالألوف.. وتجمع الصفوف للصفوف.. ثم نسير الزحوف تتبع الزحوف
بلا انقطاع وبلا وقوف.. .لتنقذ العالم في مجموعه.. من خطر مشترك مخوف
حتى يلوذ الظالمون بالفرار.. إلى ظلام الليل من وجه النهار.. فتسمع البشرى تزفهادفوف
تحلها في فرح جماهر جماهر تطوف.. تقودها حنجرة هتوف.. وقد تهرت الكفوف
مـــن لطمـــهـــا لأوجـــه مـــعـــقـــوفـــة الأنـــوف

وهنا–فقط–سيكون السلام: (١)

أشرقت الأرض بنور ربها الرؤوف فأمطرتها بالسلام ديمة تطوف
فصيرتها جنة دانية القطوف
ياحلماً تجمـــدا إنا سنلقاك غـــدا
إما نكون أبـــدا أو لا نكون أبدا
غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكـــون

---

(١) السابق. بين "باكثير" و"المقالح" تشابه كبير في هذا الاتجاه القومي الفلسطيني، والمطالع في ديوان المقالح يلاحظ ذلك الاحتشاد للقضية الفلسطينية، وسمة الصمود والتصدي لمؤمرات الاستـــسلام والتـــرويض. وتبرز قصيدتاه "مكانك قف" التي يخاطب بها الشاعر الفلسطيني "سميح القاسم "، و: "إلى أين ياشـــاعر الأرض المحتلة "التي وجهها لمحمود درويش – تبرز هاتان القصيدتان معبرتين عـــن روح الإصـــرار والتحدي التي أراد الشاعر المقالح أن تسري في أوساط الأمة وخاصة قادتها الفكريين، يقول في "الأولى":

مكانك سمر خطاك.. وإن هددوك.. وإن عذبوك.. وإن مزقوك
فلا تبرح الأرض.. . لا تغترب.. . لن تخور
عظامك إن سلخوا لحمها.. سوف تبقى.. جذوراً بظل القبور
وإن احرقوها.. . تظل رماداً بوجه الصخور
وإن أنت غادرت أرضك مت غريباً.. ستبقى معرىً.. تتقر عينيك كل الطيور
وتسخر منك النجوم.. وتسخر منك العصور

ويقف في "الثانية" مع الذين تحدوا يهود داخل الأرض المحتلة ناعياً على الشاعر الهروب:

نحن مع الذين في الحريق في الآلام.. . أكبادهم تئز تشتوي
أحداقهم مفقوءة.. . لا تعرف المنام
مع الذين في السجون.. . مع الذين يصلبون.. مع الضحايا حيث ما كانوا.. . وحيث يذهبون

(ديوان المقالح – ص ٤٨، ١٧٩)

وانظر أيضا معالجاته في هذا الموضوع وما يتعلق به:

(الديوان ص١٠١، ١٢٣، ١٢٧، ١٣٧، ١٩٢، ٢٣٣، ٣٩٠، ٤٣١، ٤٤٨، ٤٦٣، ٤٦٧، ٤٧٣، ٥٠٧، ٦٢٣)

شعـر باكثير الإسلامـــي

مثلما كان باكثير واعياً بواقع أمته العربية، كان واعياً بوا قع أمته الإسلامية. بين أمم الأرض، أمته وحدها التي يكتنفها الذل، وتتغشاها المهانة، ويجللها الضعف. أمتـــه وحدها الممزقة بين أمم الأرض، كل يأكل من جهتـــه: (١)

لقد غدت أمة الإسلام واهلـــة منها القلوب، فأضحت قصعة الأمم

إنه يرى الأمم كلها كيف ترقت في سلم الحضارة، أمم تفوقت فـــي الزراعة، وأمم فـــي الصناعة، وأمم فـــي العلم، وأمم في الصناعات العسكرية..... ففيم تفوقت أمته؟ ويبحث الشاعر عن مجال لتفوق أمته فلا يجد، ولا يسعه إلا التحسر: (٢)

واهاً على الإسلام قد درست منه المعالم فهو ذا طلل

وكان لابد من الشكوى ورفع الصوت بها، ولا تكون الشكوى إلا من ألم: (٣)

شهر الهدى أشكو إليك تأخـــراً من أهل دينك في الزمان المعلم
فيه الشعوب استيقظت من نومها فمتى هبـــوب المسلميـــن النوم

والألم يقود إلى التشخيص، الألم يعني المرض، والمرض يحتاج دواء. ولكن قبل وصف الدواء لابد من وصف المرض، ماهي الأعراض المرضية التي تشكو منها الأمة؟ الطبيب"باكثير" – الآن – يتابع فحص أمته، ويكتشف الأعراض المرضية لها:

إنهما عرضان: ضعف عام في الدين، وضعف عام في الدنيا.

هذا مظهر ضـــعـــف الديـــن: (٤)

لم يبق فيها من الإسلام وا أسفا إلا اسمه وبها معناه لم يقم

وهذا مظهر ضعف الدنيا: (٥)

ذلت ممالكه لغصبهـــا وتفرقت بشعوبه السبـــل

---

(١) مجلة الشعر، ع ٣٩، يوليو١٩٨٥م – القاهرة – ص ٣٦.
(٢) المجموع – ص٩٨.
(٣) التهذيب – ع ٣، ١شوال ١٣٤٩هـــ.
(٤) مجلة الشعر(المرجع السابق) .
(٥) المجموع – ص٩٨.

وهناك أسباب أدت إلى ضعف الأمة في دينها:

أولها: الجهل بالدين، وحقائقه التي تسوق إلى التعامل مع العقل، فتؤدي إلى الابتكار والإبداع: (١)

"جهلوا حقائق دينهم" فتأخروا وجنوا عليه العار، إذ بهم رُمى

ثانيها: الجمود عند حال واحدة، وهذا يؤدى إلى التوقف وعدم التطور: (٢)

لاتتكروا التجديد في عاداتكم فالعصر من آياته التجديد

ثالثها: البدع الضالة التي انحرفت بالدين عن الفطرة: (٣)

لاثت بها"بدع" غطت بصائرها ويلمها علة من أخبث العلل

رابعها: علماء السوء، أولئك الذين ضروا الدين، وشوهوا صورته، فابتعد الناس عنه.

وله وقفة مع هؤلاء من خلال الحدث القصصى، والرواية الواقعية، لحكاية حدثت في"عدن"، كشفت حقيقة هؤلاء العلماء الجهال، الذين يبيعون دينهم بشيء من الدنيا قليل، إنها قصة فتاة " يهودية "، أحبت هذا الدين، فأسلمت: (٤)

قلت دينها حباً بدين محمد وقالت له يا أيها الباطل ابعد

وظلت تكتم إيمانها، عن قومها، لكنها ظلت معذبة: (٥)

أفي الحق أن يبقى ضميرى معذباً بكتمان إيمانى وقدصح مقصدى

والمشكلة أن لها زوجاً "يهودياً" يعاشرها، وقد تعلمت من دينها أن الإسلام لا يسمح لها بمعاشرته بعد إسلامها:(٦)

ولكن لى زوجاً يفرق بينه وبيني دين قدمددت له يدي

وتقف حائرة بين"دينها"الجديد، وزوجها "القديم"، ولكنها تؤثر دينها على زوجها: (٧)

وما أنا من ترضى السفاح لنفسها أبى ذاك إحصاني وخلقي ومحتدى

---

(١) التهذيب (المرجع السابق)
(٢) صدى عدن – ص ٦٧.
(٣) صدى عدن– ص ٧٣.
(٤) على أحمد باكثير غنائياً–ص٥٩، وصدى عدن–ص٥٩.
(٥) السابق.
(٦) السابق.
(٧) السابق.

وتذهب إلى أحد أبناء المسلمين، توسمت فيه الخير والصلاح والحدب على هذا الدين:(١)

فما لبثت أن كاشفته بحالها وأدمعها مثل الجمان المبـــدد

ويأتي قراره بحمايتها، وبذل جواره لها، منقذاً لها من ذلك الصراع الذي كانت فيه:(٢)

حماها وآواها إلى بيت زوجه وأهليه في صاف من العيش أرغد

أمنت "الفتاة" على نفسها ودينها من الفتنة، وعاشت لحظات جميلة في لقائها مع الله تنهل من معين هذا الدين. لكن القصة لم تنته بعد ؛ إذ يسمع قاضي المدينة بقـصتها، فيدعوها إلى السكنى معه في منزله بحجة أنه سيلقنها علوم الدين: (٣)

دعاها إلى السكنى لديه كمحسن يريـــد يلقيـــها رسوم التعبد

ويظهرأن هذا العالم السوء قد أبلغ أهلها، ليأتوا فيأخذوها من بيته: (٤)

فما راعها إلا اليهود تدفقوا إلى بيت قاضي المسلمين الممجد

لم يذكر الشاعر شيئاً عن تعرف أهلها بمكانها، فإن لم يكونـــوا هـــم قـــد علمـــوا بطريقتهم الخاصة، وذهبوا لإبلاغ هذا القاضي، فقام بصناعة هذا الحيلة الخسيسة، فإن القاضي علم بها فأراد أن يحصل على المال من اليهود فأبلغها ودعاهم لأخذها. والمهم أنهم قد جاءوا إلى منزل القاضي لأخذها: (٥)

وما شعرت إلا وهم يحملونها تصيح أما لي من مغيث ومنجد

وبينهم القاضي يلـــــم رداءه تشير إليها عينه أن "تهـــودي"

فقبحت يا عبد اليهود، وسبة الجدود، وعار العرب في كل مشهد

<u>أما السبب الخامس</u>: فهو التقليد للغرب في الأهواء والآراء، في اللهو والاستمتاع:(٦)

رأوا أوروبا فراحوا يكفرون على جهل، بدينهم الموروث والشيم

ويوجه إليهم اللوم والتقريع على هذا التقليد الأعمى:(٧)

---

(١) السابق.
(٢) السابق.
(٣) السابق.
(٤) السابق.
(٥) على أحمد باكثير غنائياً – ص٥٩، وصدى عدن – ص ٥٩.
(٦) نظام البردة – ص ٤٩.
(٧) ازهار الربى – ص٢٣٠.

ثم عج باللوم العنيف على قوم أطاعوا أهـواء إبليـسية
أنكروا الرسل والديانات جهلاً أوقـضاء لـشهوة نفـسية
وانبروا يركضون في حلبات الفسق ركضاً بدعوة الحرية
قل لهم يا أغرار مهلاً ففى ذلكم الـدرب هـوة أبديـة
ليس حرية جحود الـديانات ونبـذ الـشريعة الأحمديـة
إنها ليست العدول عن الإسـلام ديـن الـسعادة الأبديـة
إنها ليست التفرنج والميل إلى كـل عـادة غربيـة

ويأخذ من دول الغرب أكثر الدول تأثيراً في التقليد والاحتذاء "فرنسا"، فيحاول ضرب هذا "الأنموذج" الغربي، وتشويه صورته أمام المسلمين، حتى تسقط تلك النظرة المهيبة له في أعين أبناء أمته. إنها دولة "هشة" وبطولاتها التي تدعيها في الحرب العالمية ليست لها بل هي لرجال آخرين، إنها لكم أنتم أيها العرب: فأبطال معاركها الذين افتخرت بهم في "سردينيا" عرب: (١)

إنهم ليسوا من "فرنسا"
إنهم من أبناء "المغرب" الأكرمين
إنهم من أبناء "العرب" الميامين

وفي "بئرحكيم" صدت الغازى فرنسا فصاحت الدنيا:(٢)

أبلت في "بئر حكيم" جنود فرنسا بلاءً كبيرا

ويأتي جواب الباكثير للدنيا:(٣)

إن لم تعلمى فاعلمى أنهم ليسوا من فرنسا
إنهم من "أبناء الشام" الأكرمين
إنهم من نسل العرب الميامين

وبالتالي فعزيمتها هشة، فهي التي سلمت عاصمتها "باريس" "عروس السين" لهتلر. ومن ثم فلا مجال لتقليدك واحتذائك فأنت أمة خانعة:(٤)

---

(١) الرسالة، ع ٢٥ يونيو ١٩٤٥ م.
(٢) السابق.
(٣) الرسالة، ع٢٥يونيو١٩٤٥م.
(٤) السابق.

اذهبي عنا بثقافتك الخانعة.. .إن في الدنيا غيرها لثقافات حرة واسعة

وإذا أرادت فرض ثقافتها على أمتنا بقوة السلاح فلنحطم هذا السلاح لأنه هش مثل ثقافتها: (١)

ويلها ! أأرادت فرض ثقافتها بالسلاح ؟
فلنحطم ثقافتها والسلاح معاً !

سادس الأسباب في ضعف دين الأمة: (٢) هو تلك الشبهات التي بثها أعداء الإسلام وتلقفها أبناؤه. ويأخذ مثلاً على ذلك "صفي"، ذلك الشاب المصرى، الذى تشبه بشبهات أعداء الإسلام الغربيين حتى صارت الفرعونية دعوته: (٣)

أبتغي أن يعود عهد" الفراعين " إلينـــا إذ كان عهداً عظيما

وتحرير الأقباط من اضطهاد الروم ونشر سماحة الإسلام فيهم يسميه احتلالاً:(٤)

إن هذا الذي تسميه تحريراً أسميــه غــزوة واغتصـــابــا

وشبهة ثالثة تتعلق بأمية النبي، واللغة العربية: (٥)

حين قــالوا أمــية وبيـــان كيف من ضرعها يدر البيان

وتحولت روح التلمذة لديه إلى حب لأساتذته الذين يلقنونه إياها، فعزم على الزواج منهم فاختار فتاة "إنجليزية" لينتمى كلياً للغرب فكراً وحياةً.ويبرر لهذه "الزوجة" اختياره لها قائلاً:(٦)

ذاك ماكان يبتغيــه بنو قومــك إذ كانوا يحكمون بلادي
منهم اخترت زوجتي كي أراها تتبنى جهادهم وجهادى

ويختلف الأمر بالنسبة للفتاة "ليليان" والأمر عندها معكــوس تمامــاً. فهــى فتــاة "بريطانية" تعرفت على الحضارة الإسلامية من خلال ابن عمها: (٧)

فهو أستاذى الذي حبب العرب لقلبــي فأصبحــوا كــل همي

---

(١) السابق.
(٢) السابق.
(٣) شعراء الدعوة الاسلامية في العصر الحديث–ص٤٨.
(٤) السابق.
(٥) السابق.
(٦) السابق.
(٧) السابق.

ومن ثم أحبت الحضارة العربية، وقررت أن ترتبط بها، فكراً وحياةً، فاختارت "صفى":(١)

فتشوقت أن أعانق حلو العيش في ظل ناظريك ومره

ويتزوجان: وهواه في إنجلترا، وهواها في مصر.. رأسه مملوء شبهات عن الإسلام والعروبة، ورأسها مملوءة نوراً عن الإسلام والعروبة، ويختلفان: هو يطعن في العروبة والإسلام، وهي تدافع عن العروبة والإسلام: (٢)

صفى: أي ذنب جنيت ؟ يا ليليان أنا ذا ك المتيم الولهان
ليليان: أى ذنب أجل من أن تعادى وطناً أنت من بنيه وشعبا
صفى: أبتغى أن يعود عهد الفراعين إلينا إذ كان عهداً عظيما
ليليان: ذلك العهد جزتموه قرونا ولبثتم من بعده أحقابا
ثم جاء التحرير حكماً ودیناً ولساناً وأمة وكتابا
صفى: إن هذا الذي تسميه تحريراً أسميه غزوة واغتصابا
ليليان: لاتحاول مثل القديم خداعى إني اليوم قد عرفت الصوابا
قد درست التاريخ فصلاً ففصلاً ثم فقه اللغات باباً فبابا
لم أجد في الشعوب كالعرب أخلا قاً وفضلاً وهمة واحتسابا
لا ولا في اللغات كالضاد حسناً وكمالا وروعة وشبابا

وتختلف الرؤى، فيفترقان، وتعود للزواج من ابن عمها الذي رفضته في هوى العروبة والإسلام.تعود إليه الآن في هوى العروبة والإسلام. ويجُن "صفي" فذهب يهذي، وذهب ليحتمى بالأهرام فوجد تالياً هناك يذكر الله ويرتل القرآن. وبعد عام تأتي ليليان لزيارة مصر، وتسأل عن "صفى" وإذا به قد مات، فذهبت على قبره تريق دمعات الأسى والأسف على أبناء أمة فقدوا هويتهم.

أما أسباب ضعف أمة الإسلام في دنياها فهي كثيرة، وأولاها وأهمها تركها لدينها: (٣)

جهلوا حقائق دينهم فتأخروا وجنوا عليه العار إذ بهم رمى

(١) شعراء الدعوة الاسلامية في العصر الحديث–ص٤٨.
(٢) السابق.
(٣) التهذيب، ع٣، ١شوال١٣٤٩هـ.

وتفرقها واختلافها فيما بينها:[١]

ماذا التعالي والتلاحي بينكم والحال تؤلم والعدو يكيـد

وبنو الفرنجة سائدون عليكم فعلام يفخر أعبد ومسود ؟

تلك كانت رؤى باكثير لأسباب ضعف المسلمين. ولأن باكثير لا يحمل حقداً على العروبة أو على الإسلام فإنه يضع حلوله لمعالجة أمراض هذه الأمـة بعيـداً عـن التعصب والتحيز والحقد.

(١) صدى عدن- ص٦٧.

ويلخص باكثير هذه الحلول فيما يلي:

✯ الوقوف لمخططات أعداء الأمة، وكشف مخازيهم وشبهاتهم، وإظهار أهدافهم الحقيقية وهي محاربة الإسلام وحضارته. ويأخذ "شكيب أرسلان" نموذجاً ومثالاً يعلم أبناء الأمة كيف يكون التصدي: (١)

لما كتبت بياناً عن طرابلس وما به أمة الطليان تمنيها
وجسم القلم الأعلى فظائعهم فصار سامعها في حكم رائيها
تحركت أمم الإسلام واضطربت ومادت الأرض أوكادت رواسيها

تلك كانت فضائح الأعداء على مستوى الإنسان، فماذا عن فضائحهم على مستوى الإسلام: (٢)

قامت فرنسا بتنصير "البرابر" لم تراع حرية كانت تراعيها
ما بالها وهي " لادينية " برزت تفوح" كثلكة" نتنى بواطيها
"الله أكبر" بان الحق وانكشفت غشاوة الجهل وانجابت دياجيها

✯ نشر الدعوة والتعريف بالإسلام نقياً من الأهواء والأطماع والسوء، ويأخذ من "بدير" نموذجاً للداعية الحكيم، الذي ينشر سماحة الدين ويدحض عن حياضه: (٣)

لله ماتنفح الإسلام من خدم وما تقوم في الأخلاق من قتل
وما تحامى عن الدين الحنيف وعن شعب النبى بلا خوف ولا وجل

✯ إظهار محاسن الإسلام في سيرته الأولى التي ينبغي على الأمة التأسى بها، ويأخذ دور الشاعر" أحمد محرم" الذي أرخ لهذه السيرة شعرياً كما هي: (٤)

محرم شاعر الإسلام صاغ له ما فات حسان من مدح وتوقير
قد صاغها من صميم الحق"ملحمة" إن صيغ من باطل إلياذ "هومير"

✯ إبراز النماذج الحقيقية للمجتمعات الإسلامية، والحياة الإسلامية، حياة الحب والوحدة والاتفاق، ويأخذ هذا النموذج الذي وجد عليه مهاجرى اليمن في أفريقيا:(٥)

---

(١) ازهار الربى – ص ٢٣٥.
(٢) أزهار الربى – ص ٢٣٥.
(٣) صدى عدن – ص ٧٢.
(٤) المجموع – ص ١٣٨.
(٥) صدى عدن – ص ٢٩.

فلا تلومى إذا ما طرت مــن طرب فالقوم قومى ووادى القوم وادينــا
مالوا إلى الصلح لم يلقوا لــشانئهم سمعاً، كمــا لم نعر أذناً للاحينــا
فأصبحوا عصبة للــدين واحـــدة وفــي العــروبة إخوانــاً ميامينــا

✯ شحذ همم المسلمين ليقوموا بدورهم في دعوة الأمم للإسلام، ليتحول الإســلام إلى اتساع، وليتعطل دور المبشرين وأصحاب الشبهات. ويأخذ نموذج الشعب اليمني، الذي هاجر أبناؤه للتجارة في أندونيسيا ولم يمنعهم ذلك من نشر القرآن والإسلام:(١)

أثرى بها قومى وشادوا دولة للدين طـــاولت الــسمــاء سموقـــا
نشروا بها القرآن فــازدادت بـــه مرأى على المرأى الأنيــق أنيقــا
لم يلههم هم ابتغــاء الـــرزق أن يقــضوا لــدينهم القــويم حقوقــا

✯ إحياء النموذج الأمثل الذي ينبغى أن تكون عليه أمة الإسلام، والذي كان سائداً في مختلف عصورها، أمة قائدة رائدة قوية عادلة: (٢)

أم أنسيت دولة الإســلام إذ خفقــت أعلامها فوق قاصيهـــا ودانيهــا
العدل يــدعمها، والعلــم يكنفهـــا والدين يحرسها، والــذكر يحميهــا
لا مــلكها عن سبيل العدل مال بها ولم يكن أيــدها بــالبغى يغريهــا

✯ إظهار شمولية الإسلام: (٣)

إن ديــن الإســلام أفضل دين إنه دين للفطرة البشرية
حى ديناً يرضي الإله ويرضي العقل والاتحاد والوطنية
حى ديناً يرضي الحقائق والعلم ويرضي الحرية الفكرية

فإذا تحققت هذه المعالجات، وتجرعت الأمة هذه الأدوية، شــفيت مــن أدوائهــا، وتعافت من عللها، ويومئذ تتسنم قيادة العالم: (٤)

تخضع الدنيا لنا طائعة تشتكي الظلم إلى عدل "عمر"

---

(١) المجموع – ص ١٠٤.
(٢) ازهار الربى– ص٢٣٥.
(٣) السابق – ص ٢٣٠.
(٤) صدى عدن – ص١٣.

باكثير ونصرة القضايا الإسلامية:

"أندونيسيا"، "الهند"، "إيران"، "تركيا"، أربع دول إسلامية، ظهرت عواطف باكثير نحوها، في نصرة قضاياها، وشحذ همم قادة الجهاد فيها، وتحية استقلالها، والتعبير عن عواطفه تجاهها.

لعل"أندونيسيا" هي أولى هذه الدول اهتماماً لقضاياها وجهادها، وإظهاراً لعواطفه تجاهها: (١)

"أندونيسيا" محط رأسى بحياتي أفديها
هي أمى فسوف أبقى دون أمى أحميها

وهي بلاد قومه: (٢)

أندونيسيا بلاد قومي زادها الرحمن عزا

وقد أقلقه استعمارها من قبل الهولنديين، فوقف مع قادة الجهاد فيها وعلى رأسهم الدكتور"ستومو"، وفي حفل أقيم في القاهرة يحييه: (٣)

يازعيم الشرق القصى سلاماً ألف أهلاً وطب بمصر مقاما
إنها من ديار يعرب تؤوي جهدها المسلمين والإسلاما

ويتعرض"ستومو" للاضطهاد من المستعمرين، ويعتقل وينفي ويشرد لكنه ظل وفياً لبلاده، حتى وافته المنية وهو يحمل علم قضيته، ويخلده الشاعر: (٤)

يمضى النعاة ويخلد البطل فاكفف دموعك أيها الرجل
إن الذي تبكي لرحلته لهو المقيم وأنت مرتحل
أودى "ستومو " فاختفى قمر واندك من آساسه الجبل

"ستومو" هو مؤسس الحركة الجهادية في "أندونيسيا"، الحركة التي أشعلت أندونيسيا ناراً على غصابها: (٥)

شب الجهاد بها على يده ورعاه حتى كاد يكتهل

---

(١) المجموع – ص١١٧، وقد أطلقت عليه جريدة مصر الفتاة (ع٩٦) "الشاعر العربي الأندونيسي".
(٢) المجموع – ص١١٧.
(٣) الفتح، ع٢٤ جمادي الآخرة ١٣٥٥هـ / سبتمبر١٩٣٧ م.
(٤) المجموع – ص ٩٨.
(٥) السابق.

ويحمل الراية بعده الدكتور"محمد حتا"، ويمر القاهرة بعد مشاركته في مؤتمر الدائرة المستديرة في "هولندا" عام ١٩٤٩م، ويتواصل الشاعر مع قضيته: (١)

بلادك يا "حتا" جنان وأنهار وقومك يا"حتا" مغاوير أحرار
لقد طمع الباغون في خصب أرضها وغرهمو منها نعيم وإيسار
نسوا أنها أرض البراكين إن تهج فليس لهم واق وليس لهم جار

وتتحرر " أندونيسيا ": (٢)

قضى الله" أندونيسيا" اليوم حرة أقر بها المخذول أم منه إنكار
إذا آمن الشعب الأبى بحقه فليس له فوق البسيطة قهار

هناك قائد آخر، يخوض معارك جهادية مع الاستعمار الإنجليزي، إنه الدكتور"محمد مصدق"، وهناك قضية أخرى في بلد من بلدان الإسلام، إنها قضية "إيران "، وجهادها: (٣)

حييت يازند الجهاد الوارى ونزلت سهلاً يا أبا الأحرار
ياشعب "إيران" الأبى تحية من شعب"مصر" تحية الإكبار

و" الهند " له قضية فيها، تابعها حتى نالت حريتها، ويتفق أن تنال"الهند"و "أندونيسيا" حريتهما في وقت واحد، فيحييهما: (٤)

علمان خفاقان للإسلام طلعا بشيرى عزة وسلام
هذا بأندونيسيا متمايل شمماً ينوء به فؤاد دامي
وأخوه لاح بنوره وجلاله في "الهند"ذات الهضب والأعلام

وحين زار" تركيا " عام ١٩٦٩م، لم يخف عاطفته تجاه تلك البلاد، التي حكمت العالم ستة قرون، وأدخلت الإسلام قلب أوروبا، وحافظت على القدس، حتى سلمتها الجيوش العربية في "٤٨".

وتستهويه مآذن "استانبول"، وذكرياتها، وجهادها، وتاريخها، فيرسم تلك الصورة

(١) مجلة الشئون الأندونيسية، ع يونيو ١٩٥٢م – جاكرتا.
(٢) السابق.
(٣) علىأحمد باكثير غنائياً – ص٣١.
(٤) علىأحمد باكثير غنائياً – ص٣١.

التعبيرية لها: [١]

وكـــم بالاستانة مـــن معـــان أثارت في حنايانـــا الـــشجونا
معان ليس تعدلـــها معـــــان تفجر في الفؤاد هـــوى مبينـــا
جوامع مـــشمخرات حـــسان خوالـــد مـــن بنـــاء الخالـــدينا
تراهـــا من بعيد كالرواســـي فإن دويـــن أقـــررن العيونـــا
كأن قبابها خـــوذات صـــلب لمعن على رؤوس مجاهـــدينا
ومن ينظر مـــــآذنها يجـــدها رماحاً في صـــدور الكافرينـــا

لا توجد حدود فاصلة، بين قومية باكثير العربية، وقوميته الإسلامية فجميعها دوائر متداخلة، وقضاياه الإسلامية متداخلة مع قضاياه العربية، ويرى أن قضية فلسطين هي قضية المسلمين جميعاً وليست قضية العرب وحدهم: [٢]

والمسلمون جميعاً من ورائكـــم بأندونيسيا وباكستان والصين

سماته الدينية:

تبدأ أولى إشارات هذا المنطلق الديني عنـــد الشاعر منذ الطفولة، هنـــاك فـــــي البيت الذي كان يحتضنه صغيرا، عند أمه التي زودته بهذه العاطفة الدينية التي ربـــت فيه، فرعت وترعرعت، حتى صارت سمة من سماته. تلك الأم الحنون التي لم يثنهـــا حنانها عن غرس القيم والاتجاهات الدينية لدى صغيرها، فهي تصبره على الـــصوم، ولوحتى نصف نهار: [٣]

صومي إلـــى نصف النهار وإننـــي لبـــه فخـــور

وفي المساء وهو هانىء بوداعته –على السرير–، تقلق ذلك الهناء، فلا بـــد مـــن السحور:[٤]

وأحب ما شيء إلى شراك أهلي في السحور

أما وقت "الإفطار" فلا يحتاج فيه إلى الدور الأسري، فهو سباق إليه بالغريزة:[٥]

وإذا دنا وقت الفطور رجعـــت أستبـــق الفـــطـــور

---

(١) الفيصل، ع١٧٨، ربيع الاخر١٤١٢هـــ / اكتوبر / نوفمبر١٩٩١م – م. ع. س.
(٢) المجموع – ص ١٢٥.
(٣) المجموع ص – ٧٦.
(٤) السابق.
(٥) المجموع – ص ٧٦.

أفادت هذه "التربية الدينية" باكثير، حتى صارت سمتاً من سماته، وتبرز أولى هذه " السمات الدينية " فـــي العبادة ؛ إذ يظل باكثير بعد ذلك محافظاً على العبادات محترماً لها. ويظل يحب الصوم – كما تربى عــليه – غير أنه الآن ليس " تربية دينية "، بــل صار عنده " ديناً ": (١)

ولفرحة الإفطار فيه لذة الأمــل المنيــل
يارب أولى الفرحتين وأنت بالأخرى كفيل
إنا على "الريان" منتظرون إذنك بالدخول

وصار محطة إنزال الذنوب المحمولة " عاماً ": (٢)

ياليت شعري هل حططنا فيه أثقال الذنوب

وصار عبادة ليلية في صلاة " التراويح ": (٣)

ماكان أقصرها وأطيبها ليالي كــالشبــاب
زهرت بها غرر المساجد"بالتراويح" العذاب

وأسمار ليلية لتقوية الإيمان وترقيق الأرواح: (٤)

أما عشيك فهي ألحان من الشعر الجميــل
يشدوبها الإيمان موقعــة بألحــان الأصيل

وصلاة في الضحى: (٥)

لله ما أحلاك في وجه الصباح إذا بدا
واستيقظ الغافــي ليركع للإله ويسجدا
وأقام نافلة " الضحى " متألها متعبــدا

وكما ظهرت سمة العبادة في "الصوم"، ظهرت في "الصلاة"، ونداء الصلاة الخالد " الأذان ". هاهو يوم فجر وليد يصحو الكون من غفوته على أصوات التوحيد، إنهــا أصداء النداء " الخالد "، الذي لم يقف عنده شاعرقــبــلــه: (٦)

---

(١) السابق.
(٢) المجموع – ص٧٦.
(٣) السابق.
(٤) السابق.
(٥) السابق.
(٦) الرسالة، ع١١٨، ٧ أكتوبر ١٩٣٥م.

في طلوع الفجر الوليد على الكون وإيـذان ليله بالهـــروب
وهبوب الأنفاس في ردني الصبح بروح يحيى النفوس وطيب
رن في مسمع السكون " أذان " قدســي الترجيــع والتثويــب
سال حتى عم الفضـــاء حنانـــاً ذائباً فـــي شعاعـــه المسكوب

مثلما عبر عن" الأذان "، وروعته، عبر عن فرحه بوقفة " الصلاة ": (١)

وقف الشاعر التقـــي يـــصلي في خشوع لذي الجلال المهيب
فرحاً قلبه يطيـــر اســـتتاناً في مجال من الأماني رحيـــب
مطمئناً لو أنه احترق الكـــون جميعاً مـــا مســـه مـــن لهيـــب

تلك كانت سمة "العبادة"، وتأتي سمة "الإنابة"، وهي سمة تنبع من السمات الدينيـــة لباكثير. وتلازم المراقبة والمحاسبة سمة "الإنابة"، ذلك أن باكثير شديد الحساسية تجـــاه الذنوب وجهازه الرقابي "الذاتي"، يعمل بشكل متواصل، فلا يتيح له فرصـــة لتجـــاوز المسموح، فإذا غفل أو تعطل قليلاً، اشتغل جهاز المحاســـبة، فيوقفـــه أمـــام زلاتـــه وتقصيراته، ويحكم عليه بمخالفة الأمر، فلا يسعه إلا "الإنابة" والرجوع، والاعتذار:(٢)

رب لم لاتراك عيني؟ ألا تبدو لعيني عبد إليك "منيب"

إنه يعيد سبب عدم الرؤية إلى الذنوب التي حجبت قلبه عن رؤية ربه: (٣)

فاطو عني الحجاب تشهد جفوني لمحة من جمالك المحبوب

ويجعل من" الصلاة" فرصة للتطهر من ذنوبه: (٤)

وأتى الشاعر الصلاة بقلب شاعر بالمـــلام والتثريب
"مستتيب" إلى الإله يرجى عفوه من ضلاله والحوب

أما " الرقابة " فمعه دائماً، حتى في حالات النشوة: (٥)

وعلينا من العفاف"رقيب" يقتضى منع مقتضى الأشواق

---

(١) الرسالة، ع١١٨، ٧ أكتوبر ١٩٣٥م.
(٢) الرسالة، ع ١١٨، ٧ أكتوبر ١٩٣٥م.
(٣) السابق.
(٤) السابق.
(٥) ازهار الربى – ص٦٠.

الإلهيـــات:

لم ينطلق باكثير في "إلهياته" انطلاقة "أبي العتاهية"، ولم يتفلسف تفلسف "المعري"، كما لاتوجد لديه لحظة أخيرة "كأبي نواس"، ولم يمتلك "صوفية الفكر" كالمقالح.

الشاعر باكثير يعد واحداً من شعرائنا المعاصرين الذين اتحدت لهم أنفسهم، وجمعت عليهم أجزاؤهم. إذ أن انسجام الوجدان والفكر في باكثير، أدى به إلى سلامة الرؤية.

لم ينحرف باكثير بفكر، ولم يتقول بعقيدة، ولم يسخر من عبادة، ولم يشك بقـــدرة، ولذا فلا توجد في "إلهياته" أية منافرة مع قيمه وعقائده، أو بين فكره ووجدانه، أو بـــين عقيدته وحياته. ومن ثم لم يبق في" إلهياته " سوى التودد لله، والتقـــرب إليـــه بجميـــل الدعوات، وخالص الابتهالات: (١)

"يارب" ياصاحب العرش العظيم ومن تحيى الإرادة منه دارس الرمم
بمـــا بعثـــت بـــه خير الأنـــام أجـــر يارب أمته من قصمة القصم

والاعتذار إلى " الله " عما بدر منه من المعاصي:(٢)

"يارب" إني إليك اليوم معتذر مما جنيت من العصيان والزلل

بيد أن الشاعر يبادرنا بذكر ذنب فكرى، لكنه لايصرح به، ويصعب التنبؤ به: (٣)

"يارب" هب لي ما قد قلت من كلم عوراء ليس بها إلا أضاليل
إذ ما أردت بها ربـــي مـــخالفـــة وإنـــما هي أوهام وتضليل

دلالة الدعاء "القرب"، ودلالته أيضاً "الحب"، ودلالته "اليقين"، وهذه دلالة "اليقين":(٤)

لست مستبطئاً عـــطاءك يارحمن يارب يا كثير العطاء
إن في شكرها تقدم من إحسانكم شاغلاً عن استبطائي

إنها دلالة رضى "المربوب" عن "الرب"، والقناعة بالموجود، والانشغال بالشكر للمنعم.

إن هذا "التجلى" هو حالة ليست ثابتة لدى الشاعر، فهو أحياناً "يتجلى" وتارة "يتخلى":(٥)

---

(١) نظام البردة – ص٤٣.
(٢) ازهار الربى – ص ٩٨.
(٣) السابق – ص ٩٩.
(٤) ازهار الربى – ص٧٢.
(٥) المجموع – ص١٧١.

لتكن سبع سماوات أو أربعون أو أكثر.. إني أحياناً أبلغهن في مثل لمح الطرف وأقصر وأراني أحياناً أعيا عن نصف مداهن عيا.. بل أراني أحياناً في قاع جهنم أهوى هويا

فإذا بلغ به " التجلى" مداه تراجع بين يدى مولاه: (١)

"آه أواه ياربا " هــب لي ذنــوبي "آه أواه ياربا" برد لهيبــي

رب فرج همومي رب واكشف كروبي لاتدعني نهباً بين أيدى الخطوب

وحين "يتجلى" يطلب من الله أن "يتجلى" هو أيضاً: (٢)

رب لم لاتراك عيني؟ ألا تبدو لعيني عبد إليك "منيب"

إن الشاعر معتز "بيقينه " و"إيمانه"، ومتأكد من قدرته على الصمود أمام أنوار الله، التي لم تحتملها الجبال، فيقينه أقوى من الجبال، وحبه يدفعه لرؤية المحبوب.إن ولهــه بالمعبود يدفعه لكتابة اسم محبوبه في أقسى أنواع المعادن:(٣)

رب كم يكون ثنائي عليك.. كم تحفر أشعارى أسماءك في الفولاذ المتين

ويتمنى الوصل الدائم، بيد أن ذلك مستحيل عليه، فهو "صوفي" ذو أحوال: (٤)

ولو أن الذي يتجلى على روحي من دنو إليك حيناً بعد حين... دام "لروحى" في كل حين

ومهما يكن من حالات التردد بين "التجلي" و"الخفاء"، فإن الهوى لا يزول:(٥)

أنا أهواك يا إلهي وما تبدع من آيات بغير انتهاء

لا تكلني إلى نعيم بلا فكر ففى ذلك النعيم شقائي

"رب" ذرني هيمان أكرع من خمرك هيمان الدهر دون ارتواء

"رب" ذرني طفلاً بخلقك يلهو في مدارات كونك اللانهائي

الوعظيــات:

- هل " علي باكثير " واعظاً ؟

– نعم، بل هو من أبرز الوعاظ في العصر الحديث، بيد أنــه لايحــسن الــوعظ المباشر. إن حياته وأخلاقه، وجهاده، وشعره، ونثره، ومسرحه، ورواياته.. كله وعظ.

---

(١) صدى عدن – ص٢.
(٢) الرسالة، ع١١٨، أكتوبر ١٩٣٥م.
(٣) المجموع – ص١٧١.
(٤) المجموع – ص١٧١.
(٥) السابق – ص ١٤٢.

كل هذا وعظ، ولكنه وعظ غير مباشر، إنه وعظ " فنـــي ".باكثير صاحب" فكـــرة "، والفكرة تحولت " رؤية "، والرؤية أخرجت " فناً "، فقد كـــان لأعمالـــه كلهـــا أبعـــاد وأهداف: أخلاقية وإنسانية وإسلامية، ولذا ففنه كله " وعظ "، أما " الوعظ " الموجـــه، فقليل عنده، وهذا بعض حصاده: (١)

كل شيء غير خلاق الورى لاشك....هالك
فالزم الطاعات واعمل لغـــد يوم....سؤالك
وهب المال تجده ذخـــرة يـــوم.. .مآلك
إن خير المال ما أنفق في خير المسالك
والذي خلفته بعد الفنا ليس بما لك

هذا كل ما هنالك، أما بعد ذلك، فله الوعظ يكون: (٢)

مررت على تلك القبور " بجوهر " ونـاديت يا أهل القبور أجيبوا
فرجع صوتي في نواحي فضـــائه كأن لم يكن، إذ ليس ثم مجيب

ويعظ أحياناً وعظ الزاهدين:

بينا الفتى مثواه قصر واسع فـــإذا به مثـــواه لحد ضيق
ما هذه الدنيا بدار إقامـــة فجميع ما فيها يبيد ويمحق

والنصح عنده من الوعظ: (٣)

فهذا أب يقسو على ابنه لمخالفته إياه، فيستعطفه الشاعر: (٤)

عطفا على ابنك إنـــه علق نفيـــس طيـــب
ولئـــن أســـاء فإنـــه لجميل عفوك يطلـــب
أى امرئ في عنفوان شـــبابـــه لايـــلعـــب
فارفق به فأحـــق من يحنو على الولد الأب

(١) أزهار الربى – ص ٣٦.
(٢) السابق – ص ٧٩.
(٣) ازهار الربى – ص ٩٢.
(٤) السابق – ص ٥٣.

ونصيحة أخرى لصديقه: محرر مجلة " عكاظ " في "سنغافورا " باستعمال الحكمة والموعظة الحسنة في الدعوة لإصلاح الأمة: (١)

طه عليك من البحـــار تـــحيـــة كنسيم خلقك نفحها المودود
نـــو ه بـــآداب البـــلاد مبـــاهياً تخفق عليها للفخـــار بنـــود
واندب إلى الاصلاح بالحسنى فلا إصلاح حيث اللوم والتنديد

ومن الوعظ والنصح: " الحكم "، وهي كثيرة عنده، وفيها " زهديات ":

- لاتخف سرك مـــن يرجوإذاعتـــه فرب سر إذا أخفيتـــه ظهـــرا (٢)
- حـــسب بطـــن المـــرء ماقـــد قالـــــه خيـــــر الخـــيـــــار (٣)
كـــــوب مـــــاء ورغيـــــف وعلـــــى الـــــدنيا البـــــوار
- إن يـــــصبر المـــــرء خيـــــر مـــــن أن يكـــــون جزوعـــــا (٤)
فـــــلا تكـــــن مـــــن قـــــضاء قـــــضاه ربـــــي هلوعـــــا
- تدل على فضلي عداوة حاســدى وما حاسد إلا لأهــل المكــارم (٥)
- ليس حسن الظـــن إلا مـــــزلق وبسوء الظن تجنـــون الأثامـــا (٦)
- إذا ماكنـــــت ذا خلـــــق قبـــــيح فحسن ذاك بالخلـــــق الكـــريم (٧)
فحسن الخلق فـــي خلـــق قبـــيح كمثل البـــدر فـــي الليـــل البهـــيم
- ورب محب شـــيء كـــان فيـــه منيتـــه ففـــي العـــسل الـــسموم(٨)
وأبغض من على الغبرا حـــسود وعـــــذال ولـــــــوام يلـــــــوم

النبويـــات:

أحب باكثير الرسولﷺ فوق العشق، ولذا فلا غرابة أن تتوارد له تسع نداءات في ثلاث أبيات: (٩)

---

(١) صدى عدن – ص ٦٨.
(٢) ازهار الربى ص٥٨.
(٣) السابق.
(٤) السابق.
(٥) السابق – ص ٦٤.
(٦) السابق – ص ٦٥.
(٧) السابق.
(٨) السابق – ص ١٤٢.
(٩) أزهار الربى – ص ٩٨.

يا أكرم الناس يا أعلى الورى شرفا ياخير من سار في سهل وفي جبل
ياسيد الخلق يا أعلى الورى كرما ياصفوة الناس من حاف ومنتعل
ياصفوة الله يا من لا ترد له شفاعة عنده يا أكرم الرسل

إنه "القدوة" و" المثل الأعلى " للشاعر: (١)

ذاكم محمد النبي المصطفى خير البرية ذو الخلاق الأعظم
أوليس في أخلاقه ومآله ذكرى وأحسن قدوة للمسلم

ولم لا يكون حبه "عبادة" و"هوى": (٢)

والحسن فيه تجمعت أوصافه والطيب من أردانه يستنشق

والحضارة المعاصرة جزء من نوره: (٣)

لولا محمد المختار من مضر لما تحررت الأفكار من عقل
وما تنورت الآفاق من ظلم كالليل في سدف والبحر في زجل
حتى تألق في أسبانيا قبس من نور طه أنار الغرب بالشعل

الشاعر باكثير "سلفي" الفكر، إسلامي الرؤية، وأمام حبيبه "محمد" يتحول إلى "صوفي" فريد يتوسل: (٤)

نرجو من المولى بجاه محمد ألا يحل بسوحنا ما يوبق

و: (٥) إني توسلت بالجاه العريض إلى مولاك يامنتهى سؤلي ويا أملي

ويتشفع به:(٦) ياسيد النباء ياغيث الندى ياخير من تحدى إليه الأنيق
جئناك راجين الشفاعة فاستجب فعسى بفضلك كل خير نرزق

فهو حبيبه: (٧)

قل ياحبيبي لمولاك الكريم ألا جد بالرضى والعوافي والشفا لعلي

وله شوق إليه، ولذا فهو يطلب من الله أن يجمعه به في مستقر رحمته: (١)

---

(١) السابق – ص ٢٢٢.
(٢) أزهار الربى – ص ٩١.
(٣) صدى عدن – ص٧٣.
(٤) ازهار الربى– ص ٩٢.
(٥) السابق – ص ٩٨.
(٦) السابق.
(٧) السابق – ص ٩٨.

يارب في دار الرضا اجمعنا بـــه فنفوسنا للقـــائـــه تتشوق

ولا يسعفنا شعر باكثير لنرد به على من يسأل: هل تجتمع السلفية والصوفية فـــي شاعر؟ لكن السؤال يتضمن جوابه: إنه شاعر.

وإذا كان الشاعر قد أحب "محـــمداً" كل هذا الحب فهل أحب " أصحاب محمد"؟ نعم، إنه يحبهم ويحتذيهم ويقتدى بهم كلهم بغير استثناء: (٢)

صلـــى عليك الله ربـــي مابـــدا مـــن نـــحو طيبة بـــارق يتألق

وكذاك " أصحاب النبي جميعهم " ما انهل غيث منجـــد أو معرق

ويمتدحهم مدحاً " حسانياً ": (٣)

الطيبون ومن إذا وعـــدوا وفوا بوعودهم، وإن يقولوا يصدقوا

السابقون إلـــى الـــمكارم والعلا والصابرون إذا البطـــون تمزق

إن الشجاعـــة والبســـالة فيهـــم وكذا الثبات إذا الدماء ترقرق

لا يهربـــون إذا الكتائب أقبلت وإذا السيوف تلمعت لا يفرقوا

قوم إذا ما الأرض قد سالت دماً سكتوا وألسنة الأسنة تنطـــق

نظام البردة في مدح الرسول ﷺ:

تعد مطولة باكثير "نظام البردة" تعبيراً واضـــحاً عـــن مـــشاعر بـــاكثير تجـــاه الرسول ﷺ، تقع المطولة في (٢٥٦) بيتاً، وقالها بعد انتهائه من أداء مناســـك الحـــج وعزمه الرحيل إلى "المدينة المنورة" لزيارة الحبيب (٤).

نظم باكثير مطولته على غرار ميمية " شوقي ": (٥)

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

والبوصيري: (١)

---

(١) السابق – ص٩٢.
(٢) السابق – ص ٩٣.
(٣) السابق – ص ٩٢.
(٤) انظر: مطولة باكثير الإسلامية: حلمي محمد القاعود، مجلة الشعر، ع ١٨، إبريل ١٩٩٨م – القاهرة.
(٥) الشوقيات، مج١، ج٢ – ص ٦١، دار العودة – بيروت، ط / ١٩٨٦م.

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعاً جرى من مقلتي بدم

وأبـــي تـــمام: (٢)

سلم على الربع من سلمى بذي سلم عليه وشم من الأيام والقدم

وابن الفارض: (٣)

هل نار ليلي بدت ليلا بذي سلم أم بارق لاح في الزوراء والعلم

والأرجح أن الشاعر إنما احتذا "شوقي" في هذه الميمية وعارضه بهـــا. وســـواء كانت المعارضة "للبردة" نفسها أو "لنهجها"؛ فقد جاءت "نظام البردة" طرازاً وحـــدها، فهـــي لـــم تبدأ "بالنسيب" كما في "نهج البردة"، ولا "بالبكاء على الديار" كما في "البردة" بل جاءت بمطلع من نسيج خاص، إنه "مطلع نفسي" يعبر عن ذات صاحبه: (٤)

يانجمة الأمـــل المغشي بالألم كوني دليلي في محلولك الظلـــم

في ليلية من ليالي القر حالكة صخابة بصدى الأرياح والـــديم

دجىً تتالى كأمواج المحيط بها عقلي وقلبي وطرفي كل ذاك عمي

أكاد أرتاب في نفسى فأنكرها لولا مسيسي جسمـــي غير متهم

وإذا كـــان "البوصيـــري" قـــد قال "بردته" في أواخر ســـنـــى عمره (٦٧٧هـــــ)؛ فإن "باكثير " قال " نظام البردة " في مطلع شبابه: (٥)

"خمس وعشرون" لم أدرك بها غرضا مرت عليَّ مرور الطيف في الحلم

وتختلف "نظام البردة" عن "نهج البردة" فـــي عدد الأبيات "فالنظام" جـــاءت في (٢٥٦) بيتاً، أما " النهج " فجاءت في (١٩٠) . كما تختلف فـــي التوقيت، فبـــاكثير أنشأ " نظمه " بعد رحلة حج روحية، وقال شوقي " نهجه " وهو في مـــصر، فيمـــا يتشابه "النظم" مع "البردة" في أن كلا الشاعرين (باكثير والبوصيري) نظم مدحتـــه

---

(١) ديوان البوصيرى، تحقيق محمد سيد كيلاني – ص٢٣٨، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – القـــاهرة، ط٢/١٣٩٣ هـــ، ١٩٧٣م، وانظر: محمد في الأدب المعاصر: فاروق خورشيد وأحمد كمال زكي – ص١١٤، المكتب الفني للنشر القاهرة، ط/ ١٣٧٨هـــ، ١٩٥٩م.

(٢) تاريخ المعارضات في الشعر العربي: د. محمد محمود قاسم – ص١٩٦، جامعة النجاح الـــوطني – نابلس، مؤسسة الرسالة – بيروت، دار الفرقان – عمان – الاردن / ط١، ١٤٠٣هـــ، ١٩٨٣م.

(٣) تاريخ المعارضات في الشعر العربي – ص ١٩٦.

(٤) نظام البردة – ص٥.

(٥) السابق.

بعد أداء مناسك " الحج " [١] .

يختلف "باكثير وشوقي" –أيضاً– في أن شوقي –وهو المقيم "في مصر" – اتجه بنهجه إلى "مكة" و"منى" وإلى "المشاعر المقدسة"، فيما اتجه باكثير في نظمه إلى "المدينة المنورة" حيث كان متهيئاً لزيارة المسجد النبوي وقبر الرسول الكريم محمدﷺ. ومن ثم جاء نظامه مدحا للرسول، ووصفاً لأحداث المجتمع المدني في عصر الرسالة.

ومن الملاحظ أن باكثير لم يتبع شوقي إلا في أمور طفيفة [٢] بالرغم من اعترافه بأنه تأثر في نظمه بشوقي، كما أنه وعلى الرغم من عدم اعتراف باكثير باحتذاء البوصيري ؛ فإن " البردة " لم تكن غائبة تماماً عن وعي الشاعر " باكثير " وهو يصوغ " نظام البردة ". وهذه بعض أبياته الدليل: [٣]

واختم بمسك تحيات يفوح على ... محمد خير مبدوء ومختتم
"ما أومض البرق في الظلماء من إضم" ... وما عطا الريم بين البان والعلم

ففيه أخذ باكثير شطراً كاملاً من البردة في قولها: [٤]

أم هبت الريح من تلقاء كاظمة ... " وأومض البرق في الظلماء من إضم "

وقد قسم أحد الدارسين "نظام البردة" إلى "سبعة محاور"[٥]، غير أن "نظام البردة" أوسع من أن تحتويها "محاور سبعة"، إلا على سبيل الإجمال. إنها رحلة في " الدين كله ": عقائده، عباداته، أخلاقه، تشريعاته. ومرافقة لمحمد ﷺ في حياته كلها: الميلاد – الطفولة – الشباب – النبوة – المعجزات – القرآن.. إلخ، ومعبرة عن أحاسيس الشاعر ومشاعره النفسية طوال عمره. ومن هنا، فهي أكثر من سبعة "عرضا" وأقل من سبعة " تعرضا "، إنها ثلاثة " محاور عددا ": (الرسالة – الرسول – الشاعر) .

---

(١) انظر: شعر البوصيري دراسة فنية: قرشي عباس دندراوي – ص٤٢، رسالة دكتوراه، جامعة اسيوط، كلية الآداب قسم اللغة العربية، عام١٤١٠هـ /١٩٩٠م. ونظم شوقي نهج البردة تذكاراً لحج الخديوي عباس عام ١٩١٠م.

(٢) بأخذ كلمات: "الريم والبان والعلم " من شوقي، على أن التشابه بينهما في الختام واضح.

(٣) نظام البردة – ص ٤٧.

(٤) وهو قوله: أم هبت الريح من تلقاء كاظمة ... وأومض البرق في الظلماء من إضم
(ديوان البوصيري – ص ٢٣٨)

(٥) وهذه المحاور هي: أمل يغشاه ألم – رصد حال هذه الأمة – حب الشاعر لرسول الله – السرد للسيرة والأحكام – بين الإسلام ومحنة أهله – بين اليقظة والغفلة – وأخيراً.. أدعية الختام (محمد عادل سليمان في مقالته: مطولة باكثير الإسلامية الأولى، الأربعاء (ملحق المدينة) مرجع سابق.

أما " عرضاً " ففي كل محور منها أقسام. وتتوزع المحاور على النحو التالي:

المحور الأول:	الشاعر	الأبيات (١ – ٤٣)
المحور الثاني:	الرسول	الأبيات (٤٤ – ١٥٢)
المحور الثالث:	الرسالة	الأبيات (١٥٣– ٢٣٤)
الختام		الأبيات (٢٣٥– ٢٥٦)

ثم الصلاة على النبيﷺ والترضى على الأصحاب والخلفاء الأربعة (٢٤٤–٢٥٢) ثم السلام على الرسول وآله (٢٥٣–٢٥٦) .

واختم بمسك تحيات يفوح على محمد خير مبدوء ومختتم
ما أومض البرق في الظلماء من اضم وما عطا الريم بين البان والعلم

وإذ انتهى هذا الاستعراض لنظم البردة، يظل ضرورياً اقتطاف بعض ما قاله النقاد في هذه المدحية، ومنهم الأستاذ حلمي محمد القاعود، والذي قال: "إن التركيز على عنصر المقارنة الذي يطالعنا في القصيدة يتعادل مع الموقف الشعري لدى باكثير وإذا كنا قد ألمحنا في ما مضى إلى طفو القضايا المعاصرة من خلال التناول التاريخي فإننا نضيف إلى ذلك تناول الشاعر الحياة قبل الإسلام بملامحها المتعددة على مستوى العرب أو الدولتين العظيمتين في ذلك الحين، وهو ما نراه أيضاً متعادلا مع الملامح المعاصرة لحياة الناس، حيث يعيشون تلك الظروف أو الملامح تقريباً، ومن هنا ندرك ثقل الألم الحضاري الذي يثقل صدر وعقل ووجدان شاعرنا على أحمد باكثير منذ نصف قرن. وندرك أيضاً سر الوقفة الحضارية التي طالت أمام شخصية الرسول ﷺ، والتي ركزت على صفاته المعنوية، إنه حنين بل احتشاد للبعث الإسلامي، أو للانبعاث الحضاري إسلامياً، وللخروج من المحنة التي يعيشها المسلمون في أيامهم الراهنة، ويكون الشاعر بوقفته الحضارية وإحساسه الذاتي، قد تهيأ ليعالج ما عليه المسلمون اليوم من تفرق وتشرذم وشعوذة وكذب وتخلف ولهو وجهل وغفلة ونوم.[١]

* * *

(١) مجلة الشعر، ع١١٨(مرجع سابق) .

الفصل الثالث

الشعر الاجتماعي

- علاقاته الاجتماعية
- قضايا مجتمعه:
  - المرأة
  - الهجرة
- قضايا أخرى

علاقاته الاجتماعية

التعرف على سمات باكثير الاجتماعية هو الذي سيقود إلى معرفة مستوى علاقاته الاجتماعية فأين يقف باكثير من منظومة السمات الاجتماعية ؟

للإجابة على هذا السؤال يلزم العودة إلى سجل باكثير "الشعري" واستقرائه، كما ينبغي طرح مجموعة أسئلة استكشافية بقصد الوصول إلى ملامح محددة لشخصية باكثير الاجتماعية مثل:

- هل هو اجتماعي أو منطو؟
- أيسهل عليه كسب الآخرين أم لا ؟
- أيحافظ على هذه العلاقة وينميها أم ينهيها ؟
- هل يتسم باكثير بالعدوانية أو هو مسالم ؟

وبالاجابة على هذه الأسئلة، يمكن الوصول إلى رسم ملامح شخصية باكثير الاجتماعية، لكن الإجابة على هذه الأسئلة تقتضي سياحة في أشعار باكثير ذات الطابع الاجتماعي في ضوء ثلاث سمات اجتماعية عامة هي:

أ- مقدرته على كسب الغير.

ب- قدرته على الاحتفاظ بالأصدقاء.

ج- سمة العدوانية لديه ومقدارها.

أ- مقدرته على كسب الغير (أقارب - أصدقاء)

من بين النماذج الطبعية الثمانية (حسب تصنيف هيمانس)[١] يكاد باكثير أن ينتمي إلى الأنموذج "الغضبي"[٢] لكننا نلاحظ أنه يتمرد على سمات هذا الطبع، ليتداخل مع

---

(١) من ثلاث سمات أساسية "الانفعالية – الفعالية – الترجيع". صنف "هيمانس" نماذجه الطبعية "الثمانية": (العاطفي، العصبي، الجموح، الدموي، اللمفاوي، الهلامي، الخامل) .

فالعصبي: هو الانفعالي اللافعال ذو الترجيع القريب

والعاطفي: هو الانفعالي اللافعال ذو الترجيع البعيد

والغضبي: هو الانفعالي الفعال ذو الترحيع القريب ....وهكذا

(انظر علم النفس والأدب: سامي الدروبي – ص١٥٥ – ١٥٩، دار المعارف –القاهرة، ط٢)

(٢) وهو الانفعالي الفعال ذو الترجيع القريب، ويعد بلزاك وبرودون وبريفو وبومارشيه من هذا الانموذج (انظر المرجع السابق – ص ١٨٧)

الطبع "العصبي" و" العاطفي" أيضاً.

وبسبب هذا التداخل فهو يلتقي مع "المعري" و"الفرد دوفيني" في الأنموذج العاطفي، وفي الوقت نفسه يلتقي مع "أبي نواس" في الأنموذج العصبي[١]، وفي التحليل العاملي: يلاحظ أنه من بين (٢٠) سمة للطبع العاطفي توافق (١١) سمةً طبع باكثير، بينما يتعارض طبعه مع (٩)، وكذا في "العصبي": حيث يتفق طبعه مع (١٥) سمة، بينما يختلف مع (٧) سمات. لكنه في سمات الأنموذج " الغضبي " نجده يتوافق مع (٢٧) سمة فيما يتعارض مع(٥) سمات فقط[٢] .

وما يعني الباحث هنا هو تلك السمات ذات البعد الاجتماعي في الطبع الغضبي والتي تظهر في:

- الروح الاجتماعية المتمثلة في المحبة والمودة للآخرين.

---

(١) انظر: علم النفس والأدب – ص ٧٧، ٨٠. واجرى الدكتور سامي الدروبي دراسته على المعري وأبي نواس وصنف المعري ضمن الانموذج العاطفي، وأبا نواس ضمن الانموج العصبي. وألفرد دوفيني ضمن الطبع العاطفي كما جاء في دراسة وضعها رونيه لوس بعنوان "شخصية إلفرد دوفيني في ضوء علم الطباع من خلال آثاره وحياته".(علم النفس والآدب –٧٧، ٨٠) .
أما تصنيف العقاد لأبي نواس برده إلى الأنموذج النرجسي فهو حسب تصنيف "فرويد"للأفراد إلى نماذج: (النموذج الشبقي، النموذج الحواذي، النموذج النرجسي ..... الخ) . (علم النفس والادب – ص ١١٢، ونظريات الشخصية –٥٣) ويصنف بيرون، وإدجاربو، وبودلير، وجوجان من الطبع العصبي (المرجع السابق – ١٧١)

(٢) في الطبع العاطفي يتوافق مع السمات التالية: شديد التأذي – يحب العزلة – استرجاع الماضي– الميل إلى الحيوانات – شاعر فلسفي – لا يهدف إلى السلطة –الاندفاعية الانفجارية – روح المبادهة والإقدام – الطموح الحالم – التقشف – امرؤ أخلاقي.
ويتوافق مع الطبع العصبي في: تقلب العاطفة – الشعر – واضح اللغة الشعرية في الحب والكره – فعله بدافع الانفعال – الميل إلى الموضة (التجديد) – إدهاش في الشذوذ والتفرد – التشرد النفسي والمكاني والمهني– يحب ويكره بسرعة– الكآبة والحزن – الاندفاعية الانعكاسية– التناقض بين الفكر والحياة – مبذر متلاف – التمرد وحب إظهار الذات.
وفي الطبع الغضبي يتفق مع السمات التالية: الاندفاع عنده يدفع إلى الفعل – شعره خطابي – استعداد للخطابة – الانتقال السريع من فعل إلى فعل ومن مشروع إلى مشروع – الاهتمام بالمسرح والرواية – طبع روائي – حياة صاخبة – المغامرة – الانطلاق – السفر – الحب – العمل – المآزق – الإنفاق – المجد – الكرم – الغنى – الزهو – الروح الاجتماعية (المحبة والمودة للآخرين) – المبادهة والروح الثورية – الريادة والزعامة – الطابع الأخلاقي – التفاؤل والثقة بالمستقبل – لا يميل إلى النقد والتجريح – انبساطي لا انطوائي في العمل – الحس العملي.
(علم النفس والأدب ص– ١٧١–١٨١)

- عدم الميل إلى النـــقد والتجريح.
- الانبساطية لا الانطوائية.

وكلها سمات جذب يتمكن حاملها من كسب الآخرين، سواء أكانوا أقارب أم أصدقاء.

وإطلالة فنية على مستوى العلاقات الاجتماعية التي أقامها الشاعر مع الغير، تلاحظ إيجابية ظاهرة، تمثلت في إذكاء روح التواصل في الإطارين: القريب والبعيد.

ففي الإطار الأول الأقارب:

يلاحظ أن باكثير ظاهر الود لهم، شديد الحدب علـــيهم، كثيـــر الاهتمـــام بهـــم، والتواصل معهم،، والتعبير عن مشاعره تجاههم.

ويوجد في شعره الكثير مما يؤيد هذا الرأي، وما يؤكد هذا النزوع الخارجي فـــي شخصيته الانبساطية [١] وتوجهه نحو أولى القربى. ونطالع في هذا المعجم أسماء جملة من أقربائه تواصل معهم فنياً، وعقد جسور المحبة بينهم شعرياً، وأذاب حواجز الجفوة والبعد بنار وجده، وصهر أسوار الانقطاع بذوب وجدانه، فتدفقت صلات حميمة مـــن ينبوع هذا الفيض الغامر.

يبدأ هذا المعجم باسم " أحمد محمد باكثير " (أبيه)، ثم يأتي "عمه" (محمـــد محمـــد باكثير)، ثم أخويه: عبد القادر وعمر، ثم يفيض على أقارب آخرين.

وتواصله في هذا المستوى (الأقارب) يعبر عن قرب حقيقي منهم، فينساب فـــيض الصدق الواقعي دفاقاً، يغمر ساحات الشعور، ويعبر منافذ الأشواق، ويمـــنح ريـــاض علاقته بهم خصباً وريا.

وقد يتساوق الصدق الفني مع الصدق الواقعي، فتتناغم التعابير الاجتماعية في فن أصيل، تتجاوب معه الأرواح، وتردد صداه النفوس. وقد يتلكأ فنه عن التآلف في بعض تجاربه الاتصالية، ليتحول إلى شعر مناسبة، يظهر الرغبة في الاتصال، لكنه يتخلـــف عن تحقيق الاتصال ذاته.

وأياً كان الأمر، فالمهم هو تكشُّف ملامح سمات باكثير الاجتماعية في هذا الإطار، وظهور علائم النزوع الخارجي في شخصيته اللاانطوائية.

---

(١) هناك نمطان طبعيان للتواصل الاجتماعي عند "يونغ" همـــا: الانبـــساط – الانطـــواء. وهمـــا عنـــد "رورشاخ": النزوع الخارجي – والنزوع الداخلي. (انظر: نظريات الشخصية – ص ٥٣)

وصفيـــاً: توجد – في علاقته بذوي قرباه – اتصالات عدة تمت مـــع أبيـــه فـــي حياته[١]، ومثلها اتصالياته بإخوانه[٢]، وكلها اتصاليات "مناســـباتيه" تعمـــق التواصـــل الاجتماعي، وتظهر اهتمام الشاعر بهم، ومتابعته لما يدور فـــي مجريـــات حيـــاتهم. وبالمثل تجري " اتصالياته" مع أقاربه[٣] .

بيد أن اختلافاً بيناً – في هذا الإطار – يبرز في علاقته بعمـــه (محمـــد محمـــد باكثير)، إذ يلاحظ أن علاقته به وصلت حداً لا يتوقف عند مستوى المجاملة والتودد، وإظهار الاهتمام، واغتنام المناسبة ... بل تتضح علاقة من طور آخـــر، تـــصل حـــد يستكنه منه صدق التعلق، ووثوقية الاتصال.

فبالرغم من ظهور عدم تمييزه بين أقاربه، كما يلاحظ من خلا ل النصوص مـــن مثل قوله فيهم[٤]:

أبي رجل المكارم والمعالي وعمي العالم الحبر الهمام

فإخواني وعمي وابن عمي كرام لا تضارعهم كـــرام

إلا أنه يلحظ اهتمام أكبر منحه الشاعر لعمه، لعله بدافع الإزاحة[٥]، حيث كان هذا العم هو من أشرف على تربية وتعليم الشاعر صغيراً، ثم ظل هو حميمه بعـــد مـــوت أبيه، فنرى أن تعلقه به فاق تعلقه بأبيه، وخاصة بعد موت أبيه، ومن ثم فلا غرابة أن يزاح الأب من ربوة الاهتمامات العلائقية ليتربع عُلاها " العم " فينال تلـــك الحظـــوة، وتصل مشاعر تواصلهما أقصى مداها[٦] .

---

(١) ومنها تهنئته بمقدمه من أندونيسيا. (انظر: أزهار الربى – ص ١٧٢)

(٢) انظر: أزهار الربى – ص ١٨٠، ٢٢٤ ؛ وهنأ بالأولى أخاه عبد القادر بمناسبة ارتزاقـــه مولـــوداً، والتالية لأخيه عمر بمناسبة قدومه من السفر.

(٣) انظر: أزهار الربى – ص ١٨٠، ١٨١ ؛ والأولى تهنئة لأحدهم بمقدمه من السفر والثانية شكر لأخر جمع له بعض أشعاره.

(٤) أزهار الربى – ص ١٠٤.

(٥) الإزاحة في التحليل النفسي: تعني تحول مشاعر معادية (أو مسالمة) من شخص إلى آخر له علاقـــة بالأول بسبب تمكن الفرد من إسقاط تلك المشاعر على الشخص الثاني.

(٦) وثق الشاعر تلك العلاقة المتينة بينه وبين عمه بخوالد شعرية ستظل نموذجاً مثالياً في تصوير العلاقة بين: "الابن " و"العم" وهي علاقة متبادلة وليست أحادية القطب، فبمقدار ما كان اتجاه "الابن" إيجابياً في تعلقه بعمه، كان العم يبادل "الابن" مشاعر أقوى.

أما في الإطار الثاني الأصدقاء:

فيلاحظ أن الشاعر ظاهر الانشغال بهم، متيقظ لما يطرأ في حياتهم من أحداث ومجريات – أو ما يتعلق بهم من شئون. فلا يترك فرصة سانحة إلا ومد إليها رواق مودة، تذكر به الأصدقاء، وتشدهم إلى حضوره الدائم في مجريات حياتهم.

إحصائياً: توجد أكثر من ثلاثين رسالة " اتصالية" وجهها للأصدقاء – في هذا الإطار – وهو ما يكشف عن فعالية قوية في الجانب الاجتماعي للشاعر.

ووصفياً: تتنوع مسارات هذه الرسائل لتأخذ مساقات متعددة في الشئون الاجتماعية المختلفة، فمن إرساله صورة مصحوبة بباقة شعر(١)، إلى وصف نزهة يخرج بها معهم(٢)، أو تقديم شكر لهم على بعض صنائعهم(٣)، إلى ترحيب بزيارتهم (٤)، أو مباركة لهم في إصدار نتاجهم(٥) .....الخ.

أما تحليلياً: فهذه "الاتصاليات" بمجملها تظهر نمط باكثير "الانبساطي" الذي يود من حوله، ويحرص على عقد وثيق الصلة بهم. كما أنها ليست كلها على مستوى واحد من قوة الارتباط بالغير، إذ ينتابها ما انتاب اتصالياته مع ذوى قرباه، من تباين في مستوى قوة التواصل، وتأرجح بين الصدق الواقعي والصدق التعبيري. أضف إلى ذلك أنها ليست على نمط واحد، بل تتنوع: ففيها – كما لوحظ وصفياً – الرسائل المناسباتية، والإخوانية، والشكر والامتنان .... الخ. لكن ما يميزها عن سابقتها، أنها تمتاز بالصدق "العاطفي" في بعض مستوياتها، وذلك حين ترتقي من مجرد تواصل

---

(١) أنظر أزهار الربى – ص ١٠٥.
(٢) السابق – ص ١٥٤.
(٣) السابق – ص ١٦٤.
(٤) السابق – ١٦٦.
(٥) السابق – ص ١٧٥، والمجموع – ص ١٩٨، وأنفاس الحجاز – ص ٢٠، ومن هذه المساقات أيضاً: توديعه أو استقباله للمسافرين، وحضور ولائم أصدقائه وشكرهم عليها، وشكر من علمه، ومن استضافه في أسفاره، ويظهر إعجابه بإبداعهم ويجري المساجلات الشعرية معهم، ويهنئهم بأفراحهم، ويحييهم، ويعزيهم، ويبكيهم (انظر: أزهار الربى – ١٩٧-١٨٦-١٨٨-٢٠٥-٢١٨، وصدى عدن – ٣٨، وأنفاس الحجاز ١٣ والمجموع ١٩٦، وصدى عدن ص ٧٨، وأنفاس الحجاز (١٠، ٢٥)، أنفاس الحجاز ١٣ والمجموع ١١٥) . وانظر مساجلاته الشعرية، مساجلته مع الحداد في ظهر سفينة وهما قاصدا الحج (صدى عدن – ص ٨٧) ومساجلته مع ستة من شعراء الحجاز (انظر جريدة عكاظ، ع ١٣٨٩/٩/٢٥ هـ – جدة) .

صرف، إلى مستوى الامتزاج الوجداني، حيث يظهر صدق الود والحب، وتتحول الرسالة إلى مزيج سحري يتغلغل في الحروف والكلمات، تمتصه روح الصديقين بشفافية وطهر، وتنهار على إثره الحواجز الفارقة بين "أنا" و"أنت" ليتم التحول إلى "نحن"، نوع من " التوحد" على الصعيد "الروحي".

وتمثل العلاقة بين (باكثير / لقمان) نموذجاً لهذا الامتزاج (الروحي / العاطفي) الذي وصل به باكثير في علاقاته بالأصدقاء. وسارت العلاقة بين الصديقين في إطار من الوفاء والصدق والإخلاص جعلها نموذجاً بين الصداقات والعلاقات، لم يحدث فيها جفاء ولا أصابها خلل. ومنذ لحظات تكونها الأولى لم يطرأ ما يعكر صفوها بل مضت في انسجام تام وتآلف روحي كامل، ونمو مضطرد.

لقد أفرد الشاعر جناحاً خاصاً في ديوانه " العدنيات" لصديقه "لقمان"، يجري معه التواصل فيما جل من الأمور وصغر، وبالاستقراء النصي لهذا الجناح اللقماني ترى توددات الشاعر لصديقه لقمان، يصف رحلته إذا رحل[١]، ويفتقده إذا غاب، وحتى حين يهدي إليه "صابونة" لا يسعه إلا أن يصف تلك "الصابونة"ويجعل منها عجيبة من العجائب[٢].

ولنتأمل كيف وقف الشاعر أمام صورة صديقه لقمان – حين كان الأخير في أحد أسفاره – لقد اشتاق إليه فلم يجد سوى صورة له، وولِهاً وقف يخاطبها ليس في منلوج داخلي، بل بصوت مسموع[٣]:

أيها الرسم تكلم ما الذي يمنعك التكلما ؟
ولماذا تتبسم ؟ ويك من علمك التبسما ؟
قل لي أما تتعب من ألوف البسمات ؟
تجد أم تلعب إذ تجيل النظرات ؟

إنه تشخيص خيالي يناسب رغبة الشاعر في إحياء الجماد، لتتحقق له رغبة كامنة في نفسه، وينعم بلقاء حقيقي بصديقه[٤]:

---

(١) انظر: صدى عدن – ص ٣٨.
(٢) انظر: السابق – ص ٣٨.
(٣) السابق – ص ٤٣.
(٤) السابق.

أيها الرسم الجميل إنما أمــزح لا تعتب علــيا
أنت لي نعم الخليل فابتسم ثغراً ولا تعبس محيا
أنت عزاء المحب أنــت تــذكــار محمـــد
دم طالعاً لا تغب وابتســم بالبشــر سرمــد

إنها مجرد " صورة" ؛ لكنها عزاؤه في مشوار البعد، ولحظات الانتظار[١]:

علّ مولاك يئوب فترانا في سرور "نعتنق"
فوداعاً يا "حبيب" وغداً إن شاء ربي نتفق

هي لقطة نادرة من الشوق الإنساني، الطاهر العلاقة، النظيف الحب.

ظلت ترافقه هذه العلاقة المثالية طوال حياته، يعكس على مرآتها ما يطــرأ فــي حياته من علاقات، كما صنع حين عكس علاقته الطارئة بعدُ (بالأنصاري) وردها إلى علاقته السابقة بلقمان، في مقابلة سامية بين الصديقين[٢]:

لقمان أنت، وأنت لقمان، وما لكما نظير

ب ـ قدرته على الاحتفاظ بالأصدقاء:

إذا كانت سمة الانبساطية في الطبع " الغضبي" الذي ينتمي إليه باكثير هي التــي أكسبته تلك القدرة الفائقة على كسب الأصدقاء، فإن سمة أخرى من سمات هذا الطبــع أقدرته على الاحتفاظ بهؤلاء الأصدقاء.

إنها سمات الروح الاجتماعية المتمثلة في المحبة والمودة للآخرين.

إن العلاقة بين (أنا – انتم) هــي جــوهر التركيــب الاجتمــاعي لــسيكولوجية الشخصية[٣]، ولذا "فإن الشخصية تولد مع وفي العلاقة مع العالم "[٤]، وهــذا يعنــي أن المخطط الأساسي للشخصية هو التفاعل في إطار هذه العلاقة[٥] .

إن "الروح الاجتماعية" لدى باكثير "الغضبي" الطبع. اشتملت على مجموعة سمات

---

(١) السابق.
(٢) أنفاس الحجاز – ص ٢٩.
(٣) علم النفس الاجتماعي: ب. بورشنيف، ترجمة: سعد رحمى – ص ١٠٧، دار الثقافة الجديدة، القاهرة.
(٤) نظريات الشخصية – ص ٢١.
(٥) انظر المرجع السابق.

شخصية، جعلت منه قادراً على الاحتفاظ بذلك الكم من الأصدقاء المنتشرين في شتى البقاع والأصقاع.

سمة الاحتفاظ بالأصدقاء هذه تنتمي –حسب ريموند كاتل– إلى مجموعة السمات القطبية، ذات البعد الخارجي (سمات المظهر الخارجي)، والتي جمعها " كاتل" في (٣٥٥) سمة، من مثل[١]:

وقح: لطيف	انعزالي: تعاوني
عنيد: لين	انفعالي: غير انفعالي
خبيث: طيب القلب	عدواني: طيب

وباستعراض السمات الأصول" في ضوء التحليل العاملي للشخصية – وهي[٢]:

- سيطرة: خضوع
- انبساطية: لا انبساطية
- انطواء على الذات (أنانية): إيثار (غيرية)
- حساسية انفعالية: صلابة
- بساطة
- محافظة
- توتر عصبي

يلاحظ أن الشاعر احتوى أقوم هذه السمات، سواء سمات المظهر الخارجي أو السمات "الأصول"، إذ يوجد لديه: (اللطف – اللين – طيبة القلب– التعاون – الطيبة)، (الخضوع – الانبساطية– الإيثار(الغيرية) – الصلابة – المحافظة) .

هذه السمات الطبعية هي التي جعلت"أنا" الشاعر تندمج مع"أنتم" "في بناء اجتماعي متكامل هو "النحن"[٣]، عبر قنوات اتصال عديدة، كان أهمها المراسلات الشعرية، التي أبقت خيوط اتصاله بمجموعة أصدقائه موصولة، وقد جاءت على ثلاثة أحوال:

---

(١) المرجع السابق – ص ٧١.
(٢) المرجع السابق.
(٣) الأسس النفسية للإبداع في الرواية: د. مصري عبد الحميد حنورة – ص ١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٩ م.

مبادأةً: حيث توجد له "شعريات" عديدة، أرسلها لأقاربه أو أصدقائه، أو من يتفق معهم في الرؤية. ومن هذا الصنف: رسائله لطه السقاف[١]، ومحمد بن شهاب[٢]، ومحمد على لقمان[٣]. رسائل أخرى لأقاربه في "سيئون" بعثها من "عدن"[٤]، ثم أخرى يبعثها لهم من المدينة المنورة[٥]، ومثلها رسالته "من اليمن إلى لوزان" بعثها لأمير البيان شكيب أرسلان [٦] .

وكل هذه الرسائل تعكس تلك السمات الإيجابية في علاقة باكثير الخارجية، **ولا يعيبها سوى ضعف في البناء الفني يعتري بعض نماذجها**، وإن تجنبت هذه الضعف في أنموذج رسالة "لوزان"، حيث اقترب مستوى إبداعها الفني من سمو معالجتها الموضوعية[٧] .

ردوداً: وجاءت تفعيلاً للدور الاجتماعي الذي تمثله الشاعر، ليبقى خط اتصاله مفتوحاً مع الآخرين، فلكل رسالة " شعرية" – يبعثها صديق – جوابها، وهناك نماذج عدة من هذه الاستجابات الاتصالية، تدل على فاعلية ونشاط في تكوينه النفسي تجاه الآخرين. ويلحظ في هذا السياق رده على صديقه أحمد بن حسن السقاف الذي بعث إليه برسالة " شعرية" يذكره فيها بتلك الهناءات من الود الصافي الذي كانا يتعاطيانه،

---

(١) أنظرها في أزهار الربى – ص ١٥٦، وطه السقاف هذا هو رئيس تحرير مجلة "النهضة الحضرمية" و"صوت حضرموت" في المهجر.
(٢) السابق – ص ١٨٥.
(٣) صدى عدن – ص ٤١. ويلحقها برسالة آخرى (السابق – ص ٤٢)
(٤) السابق.
(٥) أنظرها في أنفاس الحجاز – ص ٥٣.
(٦) أنظرها في مجلة الفتح، ع ٢٩٦ / ٥ صفر ١٣٥١ هـ / ٩ يونيو ١٩٣٢ م – القاهرة.
(٧) فيقول فيها:

تحية لعميد العرب حاميها ... من "حضرموت" إلى "لوزان" أهديها
من حضرموت إلى لوزان أبعثها ... يعطر الكون بالأنفاس جاديها
يا ليت شعري أتلك النفس عالمة ... أنا على الشحط بالأرواح نفديها
وأنها كلما خطت يراعتها ... من حكمة فبأغلى الدر نشريها
نظل نرقب صحف البرد علّ بها ... يتيمة كاتب الإسلام منشيها
إذا رأيت مقالا للأمير بها ... "أشمه" ثم أتلوه فألقيها
من يشرب الخمر صرفا لم يلذ له ... مزيجها الدهر مهما رق صافيها

(المرجع السابق)

وكيف انقضت كأن لم تكن، ويضمن رسالته الشعرية تلك قول الشاعر[١]:

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سامر

فيرد عليه الشاعر برسالة جوابية مضمناً البيت إياها، قائلاً [٢]:

شجاني ببيت هاج مني صبابتي ففاضت دموع واستباحت سرائر
"كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سامر"
يذكرني من عهده ما نسيته وهيهات: إني للمودة ذاكر

وهناك رسالة جوابية أخرى، جاءت رداً على رسالة "شعرية" بعثها له صديقه "عمر محمد محيرز" من عدن، وقد بعثها للشاعر حين كان في "هرجيسه"[٣] وأخرى كتبها لصديقه عبدالله عمر بلخير رداً على رسالته التي بعث بها إليه من "مكة" إلى "الطائف"[٤]

معاتبةً: وهو ما يظهر حقيقة الحاجة إلى الانتماء في طبع الشاعر[٥]، إذ نراه لا يسمح بأن ينتاب خطوط التواصل التي تربطه بأصدقائه أو أهله – أي انقطاع، ويضل قلقاً إذا حدث مثل ذلك فلا يلبث أن يتفقد تلك الخطوط ليعيد تشغيلها، وليعيد فاعليتها.

ويرى في شعره مجموعة من المعاتبات على عدم التواصل، ومنها ما كتبه لبعض أصدقائه في "عدن"، يطلب منهم عدم قطع خيط الوصل بينه وبينهم [٦]؛ ومثلها معاتبته لأهله في مهاجرهم في أندونيسيا لعدم ردهم على رسائله التي يبعث بها إليهم[٧]:

مالي أرى أهلي بجاوة قطعوا حبل الوصال وما ارتكبت جليلا
أو كلما يأتي كتابي نحوهم تخذوا الصموت عن الجواب بديلا

ومن هذا القبيل تأتي معاتبته لأخته على إغفالها الرد على رسائله[٨]:

إيه أختي نسيت عهد أخيك أم تناسيت بيني بأبيك

ويلمس فيه حنان دافق، ومرارة أسيانة، وألم علقم، يعبر عن اختناق بسبب انقطاع

---

(١) أزهار الربى – ص ١٥٥.
(٢) أزهار الربى – ص ١٥٥.
(٣) أنظرها في صدى عدن – ص ٩٦.
(٤) أنظرها في أنفاس الحجاز – ص ١٦ – ١٨.
(٥) وهي من الحاجات الاجتماعية، إضافة إلى حاجة المكان، وحاجة الطموح والرغبة في التفوق والتقدير والشهرة. (انظر: سيكولوجية الجماعات والقيادة – ٢٦/١)
(٦) أنظرها في صدى عدن – ص ٥١.
(٧) أنفاس الحجاز – ص ١٥.
(٨) أزهار الربى – ص ٢٠٦.

معابر التواصل والاتصال.

ج ـ عدوانية باكثير:

يمكن أن يعرف مستوى هذه السمة لدى باكثير في ضوء الأبعاد النفسية التي قررها "كلاجس" لوصف العاطفة الاجتماعية، وهي(١):

متعاون	غير متعاون
منفتح النفس	مغلق
مسيطر	خاضع
متمرد	مطيع
وقح	خجول
مقاتل	مسالم
متواضع	مغرور

قاسي القلب شرير	رقيق القلب خير
بخيل	كريم
يثق بالناس	يشك في الناس
مخاتل	مستقيم
منافق كذاب	صريح صادق
غير أمين	أمين

يلاحظ أن باكثير يحوز (٩: ١٣) من السمات الإيجابية للعاطفة الاجتماعية، بينما تظل السمات الأربع الباقية في حال "تعادل صفري" ومنها يتضح أن باكثير: متعاون – منفتح النفس– خجول– متواضع– رقيق القلب خير– كريم –مستقيم – صريح – صادق – أمين – وهذه كلها سمات مسالمة تنافي العدوانية وتدافعها. فيما تظل السمات الأربع الباقية محل كمون حذر، يعيش الشاعر في مساحة وسط بينها: فيظل بين: السيطرة والخضوع، التمرد والطاعة، المقاتلة والمسالمة، الثقة بالناس والشك فيهم.

وحتى من هذا المجال تظل الحيرة قائمة: فإذا كان للشاعر "٩" نقاط إيجابية في منظومة السمات الاجتماعية، وأربع نقاط متعادلة (وهو مؤشر يضاد العدوانية) فكيف يمكن للباحث الدخول إلى التعرف على عدوانية باكثير ؟!

قبل محاولة الدخول في ذلك ؛ يلزم الرجوع إلى تعريف سمة السلوك التي هي سلسة من ردود الفعل نستطيع أن نتعرف عليها في أوقات مختلفة عند الشخص نفسه، إذ يبدو الفرد في الملاحظة التجريبية اليومية كمجموعة من المزايا والعيوب مسجلة في

(١) علم النفس والأدب – ص ١٠٧.

أعماق ذاته وواضحة في أفعاله [١] .

وهو ما يقود إلى التساؤل عن الكيفية التي توجد بها العدوانية في الشخصية، وهل يمكن تعديلها أم تظل ثابتة[٢] ؟.

ومن هنا يمكن الدخول إلى شخصية باكثير للتعرف على المصدر الخفي لعدوانيته والذي يكمن في قابلية رد الفعل المادي لديه، أو ما أسماه عالم النفس السويسري "مايلي" " الاضطراب"، " أي ميل الشخص لأن يكون مثاراً أو مهتاجاً " [٣] .

إنها – إذن – تبدأ عند "الانفعال"، والتي هي إحدى مكونات الطبع الغضبى الثلاث: (الانفعالي، الفعال، ذو الترجيع القريب) (حسب كاتل) أو هي في "الصراحة والصدق" (حسب تصنيف كلاجس)، أو فيهما معاً.

وأيا كان المصدر فالاستنتاج ظهور انفعالية الشاعر والتي يؤكدها هذا التعريف لصاحب الطبع الغضبي الذي يجمع شتى الآراء:

" أنه سريع الهياج سريع الهدوء، يجاهر بما في صدره، يقول كل شيء بصراحة، فيعبر عن استنكاره أو استهجانه"[٤]

هذه الانفعالية – أو الهياج– ظلت مسيطرة عليه طوال حياته – تختفي لتبرز وتكمن لتطفو، ابتداء من مواقفه تجاه الاستثارات التي واجهها في بلده اليمن، وانتهاء بتلك الاستثارات التي عاشها أواخر حياته في مصر

ففي اليمن: واجه مواقف انفعالية ظهر فيها الحد الأدنى من عدوانيته والمتمثلة في تلك الصراحة التي عبر عنها في مجلة "التهذيب"، والتي تسببت في إيقاف المجلة، ثم تركه لليمن نهائيا[٥] .

---

(١) انظر: نظريات الشخصية –ص ٤٣.

(٢) يرى لوسن أن الطبع هو حصيلة الوراثة لا يتطور ولايتبدل ويتبعه في هذا الرأي كارن هورنى (انظر: سيكولوجية الجماعات والقيادة – ٤٦/١، وعلم النفس والأدب – ص ٢٠٣) .
بينما يرى الدروبي أن لا شيء ثابت في الشخصية، وهو ما يراه علم النفس الأنساني الذي يذكر أن بعض المظاهر مثل العنف والعدوانية تحت شتى أشكالها ليست عناصر أولية ولكنها مكتسبة (انظر سيكولوجية الجماعات والقيادات – ٤٦/١، ونظريات الشخصية – ص ١٠٨)

(٣) نظريات الشخصية – ص ٤٧.

(٤) القلق – ص ٢٥ سلسة السيكولوجية المبسطة، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط١/ ١٩٧٧م.

(٥) انظر (التمهيد) من هذه الدراسة.

ثم نشهد مشهداً عدوانياً آخر ظهر منه في الحجاز، حين دار نقاش بينه وبين صديقة "عبد القدوس الأنصاري" في أحد المجالس الأدبية في المدينة المنورة، ويشتد الجدل بينهما، فيرفع الشاعر صوته في وجه صديقه معارضاً له ومحتداً عليه [١] .

ولأن عدوانية باكثير عدوانية "دفاعية" وليست عدوانية "مبادأة" فإنه بعد أن انتصر لنفسه في هذا الموقف، عاد إلى منزله حاساً بفظيع جرمه وإيلام صديقه، فكتب له رسالة اعتذارية، قائلاً[٢]:

أخا الأنصار ثاب إليّ رشدي فقطع قلبي الندم المرير
علمت بأنني جاوزت حدي وطاش السهم وانقطع المرير
كأني إذ رفعت عليك صوتي غداة الأمس محظوظ كبير

ويوضح – بنفسه – وصف شخصيته الانفعالية وطبعه الغضبي قائلاً[٣]:

ولكن طار حينئذ صوابي وأفلت من يدي الرأي البصير

ثم يؤكد وجود هذه العدوانية القاهرة في طبعه وهي أهم عيوبه، وهو يعترف بها[٤]:

وحسبي قد دعيت أباكثير لأن "عيوب" أخلاقي كثير

وهذا الطبع العدواني "الانفعالي" هو أكثر عيوبه، ومنه دخل أعداؤه ومنافسوه، فاستفزوه واستثاروه، فاندفع في عدوانية دفاعية غير متكافئة يريد إسكاتهم، فكتب "حبل الغسيل" ومسرحها وأثار معارك خاسرة كانت سبباً في نهايته الفنية والزمنية[٥] .

إنه "كلما زاد الإحباط أو زادت الإثارة كلما زاد العدوان، وكلما أدرك الفرد أن الآخر يقصد إيذاءه زادت عدوانيته " [٦]، وهو تماماً ما حدث مع الشاعر[٧] .

---

(١) وتفصيلها في مجلة المنهل، ع محرم ١٤٠٤ هـ/ ١٩٨٣ م. جدة.
(٢) السابق.
(٣) المرجع السابق.
(٤) مجلة المنهل (مرجع سابق) .
(٥) انظر مبحث (معاركه) من هذه الدراسة (التمهيد) .
(٦) سيكولوجية الجماعات والقيادة – ٣٠٧/٢.
(٧) وهنا في هذه المرحلة يتحول من غضبي إلى عصبي: إن العصبي إنسان ينتفض انتفاضة عظيمة ... أو في انفجارات مؤسفة تلحق به أحياناً الضرر البالغ " (القلق – ص ٢٢)

قضايا مجتمعه

الـمـرأة:

في العقد الذي ولد فيه "باكثير" ولدت الدعوة إلى تحرير المرأة في "مصر"، ودخلت المرأة كقضية إلى عالم الفكر والأدب والاجتماع.

وتضمنت قضية المرأة ثلاثة اتجاهات:

الأول: تعليمها.

الثاني: حجابهـــا.

الثالث: عـــملـــهـــا.

ومع بداية تفتح وعي باكثير "الشاعر"، وجد رصيدا ضخماً من الدراسات والأشعار التي تعالج هذه القضية، وتخوض فيها. ووجد فريقين يختصمان: هـــذا مؤيـــد، وهـــذا معارض.ويتأمل الشاعر والمفكر باكثير في مجتمعه فيرى أن ليس فيه ســـوى اتجـــاه واحد، إنه الاتجاه الرافض حتى مجرد الحديث عن المرأة، بله تعليمهـــا أو عملهـــا.[١] باكثير رجل متحرر، وصاحب رؤى بعيدة، تستغرق أبعاد ومقاصـــد الـــدين، ولـــيس قشوره.باكثير ناقد واع، يستطيع أن يميز الغث من السمين، ولذا فحينما بـــدأ يخـــوض معركته في قضية المرأة، إنما خاضها ضد مجتمعه كله، ومن ثم دخل معركة شرســـة مع مجتمعه المتخلف، الذي لم يفهم من الدين سوى جدل فقهي فـــي مـــسائل الألغـــاز والمعميات.باكثير تلميذ الأستاذ / محمد عبده [٢]، و" الأستاذ الإمام " ممن اتهم بكتابـــة كتاب " تحرير المرأة " الذي هو منسوب لقاسم أمين، تلميذه، فهل كان باكثير – وهـــو تلميذ "الأستاذ الإمام " أيضاً – من نمط قاسم أمين في الـــدعوة لتحريـــر المـــرأة فـــي حضرموت؟ [٣]

---

(١) كان التعليم حراما في مجتمع باكثير، بالنسبة للمرأة أو الفتيات. انظر: الصحافة اليمنية قبل ثورة ٦٢م: علوي عبدالله طاهر – ص ٢٠٤، منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيـــرة العربيـــة، الكويـــت، ١٤٠٥هـــ، ١٩٨٥م.

(٢) يقول في هذه الروح المتتلمذة: ادرسوه وفق نهج خطه مصلح الإسلام ذو الفضل المبين (همام – ص٣٢)

(٣) يقول الدكتور محمد محمد حسين: " بل المعروف المشهور أن مؤلف الكتاب، يقصد قاسم أمين،، ليس له إلمام بالعلوم الإسلامية، ولذلك شاع بين الناس وقتذاك أن مؤلفه في الحقيقة هو الشيخ محمدعبده " (الاتجاهات الوطنية في الادب المعاصر – ص ٢٨١) .

لنقرأ هذا التقرير من حسن كامل الصيرفي في تقديمه "لهمام" التي كتبها باكثير معالجاً بها قضايا مجتمعه في حضرموت: "هذا البطل همام يجتهد أن يوصل أفكاره إلى الشعب عن طريق المرأة، لأن المرأة كما يقول المؤلف على لسان سيدة من أشخاص درامته: (١)

صاحبات الزمان نحن.. حياة الناس فيه والموت في أيدينا

ويقول فيه أيضاً، بصورة أوضح: (٢)

" يرجع ناظم هذه الدرامة جهل شعبه إلى جهل المرأة، فهو يريدها متعلمة كشقيقاتها الشرقيات اللاتي عرفن مكانتهن بين شعوبهن فنهضن يطلبن حقوقهن، فكان لتلك النهضة أثرها في شعوبهن ".

وهذا التشابه بين ظروف المجتمع المصري في نهاية القرن التاسع عشر، وظروف المجتمع اليمني في الثلث الأول من القرن العشرين، هو ما جعل التشابه قائماً بين جمود رجال الفقه عند باكثير، وعند قاسم أمين. هؤلاء هم عند "قاسم أمين":

" من رأي علمائنا اليوم أن الاشتغال بشئون العالم والعلوم العقلية، والمصالح الدنيوية، لا يعنيهم، وصار منتهى علمهم أن يعرفوا في إعراب البسملة مايزيد من غير مبالغة، على ألف وجه على الأقل ".(٣)

وهم هم عند باكثير: (٤)

عجبا يكون الفقه أكبر عائق عن فهم ناموس الإله الأعظم
علق الجمود به فضر، وربما قذر الإناء فعاب لذ المطعم

وإذا رد قاسم أمين تأخر المسلمين إلى نظام الأسرة الفاسدبسبب جهل المرأة. (٥)

ردد باكثير: (٦)

كيف السبيل إلى النهوض وأمهات النشئ عور

---

(١) همام – ص ٨.
(٢) همام – ص ٨.
(٣) تحرير المرأة: قاسم أمين – ص ١٠٨، مطبعة روز اليوسف – القاهرة، ط٢/١٩٤١م.
(٤) التهذيب، ع٣، ١شوال ١٣٤٩هـ.
(٥) انظر: المرأة الجديدة: قاسم امين – ص ١٣٨–١٣٩، مطبعة الشعب – القاهرة، ط٢/١٩١١م.
(٦) التهذيب، ع٦، ١محرم ١٣٥٠هـ.

أبدون تربية الإناث تكــون تربيـــة الذكــور
أيـــلـــدن أحيـــاءً وهـــن من الجهالة في قبور
كلا، ورب العرش كيف يكون من ظلماء نور
الأم أستاذ الأساتذة الألـــى شغلـــوا العصـــور
الأم أول حجرة لـــها أس خـــيـــر أو شـــرور
أصل السعادة والشقا أصل البلابـــل والسرور
هي مصدر لجميع ما تحت السماء من الأمـــور

ولئن قال "أمين":(١)

"إن المرأة المهذبة الحرة هي وحدها التي يمكن أن يكون لها نفوذ عظيم في أسرتها. أما المرأة الجاهلة المستعبدة، فلا يمكن أن يتجاوز نفوذها نفوذ رئيسة الخدم في البيت".

قال باكثير "على لسان زهراء":(٢)

وأهم الأمـــور تربية الأولاد كـــي ينشـــأوا من العامليـنا
صاحبات الزمان نحن، حياة الناس فيه والموت في إيدينا
إن نشأ فالـــورى بنا سعداء وشقـــاء حياتهـــم إن شقينـــا

وإن قال قاسم:

"ومع مرور الزمن تتعود المرأة على استعمال حريتها، وتشعر بواجباتهـــا شـــيئا فشيئا، وترتقي ملكاتها العقلية والأدبية، وكلما ظهر عيب في أخلاقها يداوى بالتربيـــة، حتى تصير إنساناً شاعراً بنفسه"(٣)، "إن العفة تكتسب بمنح الحرية للمرأة"(٤)

قال " علي ": (٥)

ضل الألى، ظنوا الظنـــون وكلهـــا كذب وزور
أيكون تعليم البنات العلـــم يورثها الـــفـــجـــور؟
عجباً متى أتت الجهـــالة بالعفـــاف وبـــالخيـــور؟

(١) المرأة الجديدة – ص ١٣٨.
(٢) همام – ص ٢٨.
(٣) المرأة الجديدة – ص ٧١.
(٤) السابق – ص ٧٠.
(٥) أزهار الربى – ص ١٧٦.

وإذ يقول " قاسم " مصر:

" إن الشريعة ليس فيها نص يوجب الحجاب على الطريقة المعهودة، وإنما هي عادة عرضت لهم من مخالطة بعض الأمم، فاستحسنوها وأخذوا بها، وألبسوها لباس الدين كسائر العادات الضارة التي تمكنت في الناس باسم الدين، والدين منها براء ". (١)

قال " قاسم " اليمن على لسان فتياته: (٢)

سنمضي ليس يثنينا حجاب كان يقصينا
عن الساعين نحو المجد من فتياننا النجب

وإذ تتطابق الرؤى، في قضية المرأة، بين علي باكثير، وقاسم أمين – تلميذي محمد عبده –، وإذ تتطابق ظروف مناداتهما بتحرير المرأة في " اليمن " و" مصر "، وإذ تتطابق ردود الأفعال في المجتمعين ضد قاسم أمين وعلى باكثير، فهل يعني هذا أنهما سواء ؟

الملاحظ: أن اتفاق الوسيلة لا يعني اتفاق الهدف، واتفاق الرؤى لايعني اتفاق المقاصد والغايات. لكن، ليس من قبيل الصدفة هذا الالتقاء والتشابه، بل كان هناك تبادل تأثير.

وإذ يتأكد وجود هذا التأثر والتأثير، فليس يعني المطابقة التامة، والالتقاء المطلق. فهناك فرق بين تبني قضية المرأة عند علي باكثير، وتبني قضيتها عند قاسم أمين:

على باكثير: يدافع عن المرأة في مواجهة حملة ظالمة حرمتها أبسط حقوقها الدينية وهي "العلم".

وقاسم أمين: يدافع عن المرأة ضد تقاليد وضعها فيها مجتمعها وأهمها الحجاب.(٣)

على باكثير: يريد للمرأة أن تدخل ميدان الحياة، ومعترك الواقع من خلال قدراتها الخاصة، ومؤهلاتها التي فطرها الله عليها.

وقاسم أمين: ينادي بدخولها معترك الواقع والحياة بدون قيد أو شرط مثلها مثل الرجل سواء بسواء.

---

(١) تحرير المرأة – ص ٥٩.
(٢) المجموع – ص ١٧٨، وقد دخل شوقي هذه المعركة أيضاً (انظر: الشوقيات، مح١، ج٢ – ص ٦٠)
(٣) يقول: " فقد صح أن الحجاب هو عادة لا يليق استعمالها في عصرنا " المرأة الجديدة – ص ٣٨.

على باكثير: ينطلق في دعوته لتبني قضية المرأة من منطلقات ومقاصد إسلامية.

أما قاسم أمين: فينطلق في دعوته لتحرير المرأة من منطلقات غربية.(١)

وإذ يكون " المثل الأعلى " للمرأة عند علي باكثير هو: خديجة وعائشة أمهات المؤمنين، يكون المثل الأعلى عند قاسم أمين هو المرأة الغربية. (٢)

على باكثير واع متمدن حضاري ثائر، يكره التقليد وينزع أبداً للتجديد، لكنه ينطلق في كل ذلك من أصالة تمنعه من التقليد، وثقة بالمنهج تحرسه من الاستيراد، وصدق يحول بينه وبين الخداع، واعتزاز بتراثه العريق لا يسمح بشك أو ريبة.

وينطلق باكثير في تبنيه لقضية المرأة ومدافعته عن حقوقها، من مقاصد شرعية بحتة، إذ يرى أن نهوضها نهوض بالدين أولاً وقبل كل شيء، لا تهمه المرأة الغربية أين وصلت ولا كيف وصلت، إنما يهمه أن تصحو أخته وأمه وقريبته ومواطنته، لتخلع عنها هذا الثوب الذي لبسته عقوداً، وتحلت به سنينا، ثوب التخلف والسلبية، لتقوم بدورها الاجتماعي، والتربوي، والديني، والحضاري.. إلى جانب أخيها وابنها وقريبها ومواطنها الرجل.

وأدلة "أمين اليمن" لا تختلف عن أدلة "قاسم مصر" فكلاهما يستمدان أدلتهما الجلية في المحاجة والإقناع، من دور المرأة في مشاركة أخيها الرجل في كل شئونه، حتى الجهاد في عصر النبوة وصدر الإسلام.

بيد أن الهدف من الاستدلال متباين عندهما: "ولكل وجهة هو موليها":

ففيما يرى "**أمين اليمن**": أن دور المرأة الديني في الدعوة إلى الله وتعليم النساء أمور دينهن، لا يقل عن دور الرجل بين أبناء جنسه: (٣)

همام "لأخته":

صار فرضا عليك أن تنشرى هذا الهدى في جماعة النسوان

---

(١) يقول: "هذا هو الداء الذي يلزم أن نبادر إلى علاجه، وليس له دواء الا اننا نربي اولادنا على أن يتعرفوا شئون المدينة الغربية، ويقفوا على اصولها وفروعها واثرها ". (المرأة الجديدة – ص ٨٦) .

(٢) يقول: إن الأمم المتقدمة على اختلافها في الجنس واللغة والوطن والدين متشابهة تشابها عظيما هذا هو الذي جعلنا نضرب الامثال بالاوروبيين ونشيد تبقليدهم، وحملنا على أن نستلفت الانظار إلى المرأة الاوروبية"(المرأة الجديدة– ص١٨٥)

(٣) همام – ص ٢٧.

فهدى الشعب من هدى أمهات الشعب في كل موطن وزمان
وبنات الأحقاف أولى بأن يحذقن شتـــى العلـــوم والعـــرفان

يعيد "**قاسم مصر**": ضرورة التعليم للتعرف على الحضارة الغربيـــة، والنمـــوذج الغربي للمرأة[١]. ويخالفه " **أمين اليمن**": أيضاً في أي النماذج ينبغي إحتذاؤه واقتداؤه، وعنده أن النموذج "الإسلامي" هو المقتدى المحتذى: [٢]

زهراء: سمعتني ولست أعرفها ألقي على الحاضرات درساً مبينا
سقت من أخبار الشهيرات في الإسلام، ماردهن لي يصغينا
شاقهن الحديث عن سيدات فقن بعض الرجال علماً ودينـــاً
ثـــم حرضتهن أن يتشبهـــن بتلك الشمـــوس أو يقتدينـــــا

كما أن طلب العلم، عند **أمين اليمن**، له مقصد ديني، وهو تعلم المرأة أمور دينها وأهمها "الصلاة":[٣]

فعلينـــا لـــربنـــا واجبـــات ليس نبرا من إثمها ما بقينا
كيف نسطيع بالجهالة يوماً أن نـــؤدي أمانة الله فينـــا

كان هذا في وقت كانت المرأة لا ترى وجوب الصلاة عليها بسبب الجهل السائد، ولابد من إحياء الدافع للتعلم لديها، في كل لحظة ومن كل معلم: [٤]

سرني أن أرى بنات أبي يأخذن من كل مايفيد نصيبا
فيعن الرجال للسعى للعلياء حتى نبز فيها الشعـــوبا

ومع ذلك، فلبيتها نصيب وحظ فيها، ولزوجها حظ فيها، ولبنيها حظ فيها: [٥]

يـــرى أنوثتها أرقـــى فضائلها فلا تذل بأهـــوان ولا تســـم
تكون آمرة في البيـــت ناهيـــة تعنـــي بتربية الأولاد بالرحم
هذى وظيفتها الفطرية ارتسمت في سنة الله قبل اللوح والقلم

---

(١) انظر: المرأة الجديدة – ص١٨٥، ١٨٦. وممن عارض هذه الدعوة وهذا التوجه: الشاعرة الرائـــدة " عائشة التيمورية " في ديوانها " حلية الطراز ".
(٢) همام – ص ٢٧.
(٣) همام – ص ٢٧.
(٤) انظر: السابق–ص٨٨.
(٥) نظام البردة – ص٣٣.

فواجبها الأسمى هو بناء الأمة.. بناء جيلها، ولن تنساه: (١)

ومهما نسع لن ننسى أداء الواجب الأسمى
سننشئ للحمى جيلا يقيم الوحدة العظمى

ودفاعها عن هذه الأمة واجب مقدس، كما أنها في البيت ريحانة: (٢)

غداة الأمن تلقانا كأنفاس الرياحين
ويوم الروع تلقانا رجوماً للشياطين

وكل ذلك في ضوء تعاليم الإسلام العظيم: (٣)

لنا من ديننـــا هـــاد ومن تار يخنا حاد
لنعلن كامل البشرى بمبعث أمة الضاد

هذا هو الفرق بين دور المرأة في " دعوة " **قاسم أمين في مصر، وعلى باكثير في اليمن**، وهناك فوارق أخرى.

الـهـجـرة:

الشعب اليمني شعب مهاجر، عرفت عنده الهجرة منذ القدم، وأبناء حضرموت مـــن أكثر أبناء اليمن حبا للهجرة، بـــل ويمتازون عن بقية إخوانهم في اليمن بميزة إضـــافية، ألا وهي الاستقرار في البلدان التي يهاجرون إليها. وقد اتخذ أبناء حضرموت من جزائر الهند الشرقية مهاجراً لهم من عهد بعيد، فنشروا الإسلام هناك، وقبضوا علـــى ناصـــية التجارة، وأسسوا مركزاً اقتصاديا عظيما، جعل بعض المستشرقين يكتب كتاباً بعنـــوان، إستعمار الحضارمة لجزائر الهند الشرقية، (٤)وكان لهم عند الأهـــالي نفـــوذ وحرمـــة وقداسة، لما اشتهروا به من الاستقامة والأمانة والمواهب العالية. ويؤرخ باكثيرلهذا الدور الذي قام به مهاجروه سواء على مستوى نشر الإسلام في تلك الجزر:(٥)

نشروا بها القرآن، فازدادت به مرأى– على المرأى الأنيق – أنيقا

---

(١) المجموع – ص ١٧٨.
(٢) السابق.
(٣) المجموع – ص ١٧٨.
(٤) انظر: همام– ص١٣.
(٥) ازهار الربى– ص٢٩.

أو على مستوى النهوض التجاري والمدني لتلك الدول بسبب نشاطهم التجاري:[١]

أثرى بها قومي، وشادوا " دولة " للدين طاولت السماء سموقا
وجروا بمضمـــار التجـــارة سبقا لم تستطع بهم الشعوب لحوقا

وعلى باكثير، مهاجر ابن مهاجر، عاش لذة الهجرة ومرارتها، ولذا فقد أخذت حيزاً غير صغير من مساحة اهتماماته، وصارت لديه " قضية "، يتحسسها، يناقشها، يحللهـــا، يبحث عن إيجابياتها وسلبياتها، يتابع أحوال مهاجريه، ومشاكلهم، وخلافاتهم، واتفاقاتهم.

ليست "أندونيسيا" هي البلد الوحيد التي اهتم باكثير بمناقشة أحوال مهاجريها، بل هو يتابع مهاجريه في كل مكان يمربه، وإن كان يعطي أندونيسيا ومهاجريها الباع الطـــولى. ولا غرو في ذلك، فهي مسقط رأسه، وفيها أسرته، وبها أهله، واطلاعه علـــى دقـــائق أحوالها، جعلت مشاعره تجاهها قوية دفاقة، وجعلته يتابع باهتمام مايدور لمهاجريه فيها، ويلاحق التطورات الحاصلة لهم على كل المستويات، ومن ذلك مـــاذكره فـــي تاريخـــه لتكون الجمعيات الخاصة بالمهاجرين في أندونيسيا. يقول: "ظهر في الحضارمة بالمهجر جماعة مستنيرون، اتصلوا بالصحف العربية في مصر وسوريا، ونسوا ما تضطرب به بلاد الشرق، من التحفز للنهوض والحرية، فشعروا بواجب التفكير في إصـــلاح أمـــتهم ووطنهم، فبدأوا بتأسيس الجمعيات والمدارس، وإنشاء الـــصحف بـــالمهجر"،[٢] وهكـــذا تكونت "الرابطة العلوية "، ثم يواصل: "وعلى هذه الضجة استيقظ جماعة من الطبقـــات الأخرى التي تلي العلويين، كالمشائخ والقبائل والقرويين والضعفاء، وانتبهوا إلـــى أنهـــم بحاجة أيضاً إلى المطالبة بقسطهم من المساواة، حتى قيض الله لهم رجلاً فاضـــلا هـــو الشيخ أحمد محمد السوركتي الأنصاري، ولاحظ فيهم ذلك الاستعداد للوثـــوب وقبـــول الدعوة الجديدة فتأسست بإرشاده "جمعية الإصلاح والارشاد".[٣]

إن باكثير يؤرخ لتأسيس هاتين الجمعيتين في المهجر، لانهما ستقومان بدور كبير فـــي علاقات مهاجريه في أندونيسيا ببعضهم، وهو ماسيكون فيما بعد أهم موضـــوع يهـــتم بـــه باكثير. إنه "الخلاف" بين مهاجرى أندونيسيا، الذي لم تسلم حتى المساجد من الصراع فيها:[٤]

---

(١) السابق.
(٢) همام – ص١٤.
(٣) السابق – ص ١٥.
(٤) صدى عدن– ص٢٨.

أو ما رعيتم حق مسجد ربكـــم فأقمتـــم فيـــه المـــآتم سوقـــا
فلتسألن لـــدى القيامة عن دم في قلب مسجد "بندواس " هريقـــا
من أطفأ المصباح؟ من شهر المدى؟ من روع المتعبدين طروقا؟

قضية " مهاجريه " تظل تؤرقه ولا يكاد يجد منها فكاكاً، دائم النصح لهم: (١)

فتصافحوا بيـــد الإخـــاء فإنـــــما فوز العشير على العشير بلاء
وضعوا على أقدامكم ماقد مضى مابينكـــم تـــرة ولا أشـــــلاء

ويلفت أنظارهم إلى أمر هام، صحيح إنهم استوطنوا " أندونيسيا "، وأثروا فيها، إلا أنهم لايزالون عبيداً للمستعمرين فيها، ونساؤهم إماء لهم وخادمات في مكاتبهم ومنازلهم !!. لفتة ذكية من الشاعر، يجرح بها كبرياء مواطنيه على بعضهم، ويوبخ خلافهم فيما بينهم: (٢)

ماذا التعـــالي والتلاحـــي بيـــنكم والحال تـــؤلم والعـــدو يكيـــد
وبنو الفرنجـــة ســـائدون علـــيكم فعلام يفخـــر أعبـــد ومـــسود
أجهلتمـــو يـــاقوم أن نـــساءكم لهم إمـــاء والرجـــال عبيـــــد

وإذا كان في حضرموت، يبقى متحسساً لأخبارهم من الواصلين، أو يطلب معرفة أحوالهم عن طريق المراسلة: (٣)

واشرح لنا أحوال " مهجر " قومنا هم لانحطاط فيه أم لصعود ؟
ماحالهم ياويحهم أستيقظـــوا؟ أم لـــم يزالوا في عميق رقود ؟
أسفى على الشعب الكريم بجهلـــه أودى بعز إخائـــه المنشود

"**قضيـــة مهاجـــريه**" هي قضيته، سواء في "جاوا" أو "أديس أبابا"، وخلافاتهم لابد من شد الرحال إليها، وها هو يتحرك مع الشيخ محمد سالم البيحاني لإجراء مـــصالحة بين مهاجريه في الحبشة، وتتكلل جهودهم بالنجاح فيشيد بهذ الاتفاق: (٤)

بنادي " الاتفاق " قد اتفقتم على إعلاء شأن المسلمين
رحلتم تبتغون هناك رزقا فعدتم تنشرون هناك دينا
رأيتم سوء عاقبة التعادى فكنتم بالإخا متمسكينـــا

---

(١) السابق – ص ٥٣.
(٢) السابق – ص ٦٦.
(٣) ازهار الربى – ص ١٨٤.
(٤) الفتح، ع٣١١ (مرجع سابق) .

تم يتوجه بخطابه إلى مهاجرى أندونيسيا، ليستلهموا دروس الاتفاق من إخـــوانهم في الحبشة: (١)

" أديس أبابا " ألا تلقين درساً على "جاوا" وجيرتها – مبينا

وما أسرع ما يسمع عن اتفاق أهاليه في المهجر الأندونيسي، فيعلن البشرى: (٢)

هبت بشائر مجـــد مـــن مغانينا فأترعى ياسعاد الكأس واسقينا
صحا بنو قومنا من طول رقدتهم وصحوهم ياحبيب القلب ينشينا
فلا تلومي إذا ماطرت من طرب فالقوم قومي ووادي القوم وادينا

مشكلة أخرى في هذا الإطار:

وهي عدم استفادة "الوطن الأم" من مهاجريه شيئا. فقد لمـــس بـــاكثير الفـــارق – نتيجـــة أسفاره – بين "الوطن المهجر" و"الوطن الأم"، ورأى بونا شاســـعاً، وتباينـــا عظيماً، فأوطان "المهاجر" معمرة، متقدمة، مشيدة، وأوطـــان "المهـــاجرين" مخربـــة، متخلفة، محطمة. ويبحث عن السر في ذلك، فيرى –وياالسوء مـــا رأى – مهاجريـــه لايستثمرون أموالهم في أوطانهم، بل يعمرون بها أوطان الغير. ورأى أمراً آخر: إنهم حين يصلون أوطانهم لايهتمون برفع مستواه في شيء، لافي طرق ولا في كهرباء ولا في مشاريع مياه، ولامدارس، بل يصرفون أموالهم التي يشقون بها إسرافاً وبداراً فـــي شهوات ولهوات: (٣)

يشقـــون فـــي غربتهم بالجمع للمال وهم مقتصدون
حتى إذا مـــا وصلـــوا إلى بلادهم إذا هم يسرفون

ولايفكرون في خدمتها في غربتهم، كما أنهم لا يكتسبون حرفـــاً أو مهارات فـــي غربتهم، حتى إذا عادوا انتفعت بلدانهم بهذه الحرف: (٤)

ولايزاولون في غربتهم صناعة أو يحذقون
لينفعوا أوطانهم بها إذا عادوا إليها راجعين

---

(١) الفتح، ع٣١١ (مرجع سابق) .
(٢) المجموع – ص١٠٤.
(٣) همام – ص ٩٩.
(٤) السابق.

ليس هذا فحسب، بل إن انقطاع الكثيرين منهم عن أوطانهم، وبقاء هم السنين الطوال في مهاجرهم بعيدين عن أسرهم، يسبب عواقب وخيمة، تجنيها الأسر المقيمة.

إن أمراض " الهجرة " كثيرة على الصعيد الأسري: تفكك الأسرة، حرمان من دفء الحياة الزوجية، نمو أطفال بعيداً عن الجو الرقابي الأسري. ولايترك باكثير هذه المساوئ – الناتجة عن الهجرة – تمر دون كشف لها ودون مواجهة.

إنه يدرس حال إحدى الأسر التي هاجر عائلها، وظل مهاجر " ثلاثة عشر "عاماً، ترك اطفاله صغاراً، فكبروا في غيبته، حتى بلغت الفتيات سن الزواج، ويأتي الخطاب، ويتنافس المتنافسون، على أولئك الفتيات اللائي أشرفت الأم وحدها على تربيتهن، وتقف الأم حائرة، من تختار لبناتها؟ من هو الأكفأ لفتياتها؟ إنها تجهل الكثير عنهم، ثم إنها لا تستطيع أن تقرر وحدها، ولكن أين سعد أبوهن ؟

إذن لخرجت معه بقرار راجح يسعد فتاتها: (١)

ياليت "سعداً " لدينا في أمرنا اليوم يقطع
لما ألانا اجتهاداً في أخذ ما هو أنفع
لكنه غاب عنا "تسع" سنين و"أربع"

لقد ذهب " الأب " يبحث عن سعادة الأسرة، لكن السعادة ليست جمع المال. ويبرز إحساس المرأة " الخفي " بالكراهية للهجرة، من خلال " إسقاط " مشكلتها على مشكلة ابنتها المقدمة على الزواج. إنها هي أيضاً مصابة بمساوئ الهجرة، ثلاثة عشرعاماً تمضي من عمرها، بل أزهر أيام عمرها !.

إن " التمنى " في مطلع الأبيات – هو نوع من الجيشان العاطفي لدى هذه " الزوجة " المهجورة، ونوع من التعبير عن الرغبة في عودة الزوج، وعن الإرهاق من الصبر، أو عن الكراهية للأسباب التي ذهب الأب لأجلها مهاجراً: (٢)

راح ليجمع مالا لنا به نتمتع
لبئس ماجمعت كفه وماهو يجمع

(١) همام – ص ٦٥.
(٢) السابق.

بئس المال سبباً لتحطم " الأسرة "، وعذابها، وشقائها: [١]

ماذا يفيد " الغنى " من يخسر "اهلاً " و" مربع "

وينفذ الشاعر إلى أعماق " الفتاة "، ليصف حالتها النفسية، ليلة زفافها. إن متعة الزواج، وسعادة ليلة الزفاف، تأتي بوجود " الأب "، إن السمات الأبوية تختلف عن السمات الأمومية: إنها " الثقة "، " الأمان " " الفخر "، " الاعتزاز "، " الطمأنينة ".. وكلها فقدتها " *مزنة* "، ليلة زفافها، أخطر ليلة، وأرهب ليلة، وأقلق ليلة في عمر الفتاة كله. لقد استطاع الشاعر أن يبرز مساوئ " الهجرة " – في انقطاع " المهاجرين " عن أسرهم وعدم مشاركتهم أفراحهم، وأيامهم الحاسمة – من خلال تصويره لحالة " مزنة "، إنه يصل " الذروة " في تصوير بشاعة الهجرة، من خلال تصوير الحالة النفسية " لمزنة " ليلة زفافها، وسؤال صديقاتها: أين أبوك؟: [٢]

تزوجت " مزنة " عرسها به لم يمتع

تُسأل أين أبوها؟ فلا تجيب وتدمع

ماذا ستقول؟ وماذا ستقول عن أبيها في ليلة هي أحوج ماتكون للشعور بالأمن ؟

وإذ تصمت " مزنة "، تتكلم " عيون مزنة "، وحينئذ يصل الشاعر إلى أسوأ صورة يريد أن ينقلها لنا. صورة النقيضين: الفرح – والحزن، والذي ماكان ليكون لو لم يكن أبو مزنة " مهاجرا ". [٣]

ولايكتفي بذلك، إذ كان قد بلغ حد الإقناع، لكنه يضيف مشهداً آخر، تجتمع فيه " الفرحة والخوف "، إنه مشهد أختها الفرحة بزواج أختها، المشفقة على حال أختها، والخائفة أن يكون هذا مصيرها: [٤]

وهذه أختها أوشكت تزف وتخلع فواشقاء حياة فيها الفؤاد موزع

---

(١) السابق.
(٢) السابق.
(٣) همام – ص ٦٥.
(٤) همام – ص ٦٥.

قضايا أخرى:

١ـ مشكلة الفقر:

كانت مشكلة الفقر في مجتمع الشاعر ظاهرة واضحة، وفي خضم معالجته لقضايا مجتمعه وجه الأنظار إلى هذه القضية. إنها قضية " إنسانية " وتحتاج إلى رؤية إنسانية للتعامل معها، ومن ثم فلابد من لفت الأنظار. وهو هنا عاطفي لين، يهيب ويتعطف، ويرقق القلوب، ويستدعي الرحمة: (١)

وتر الرحمة طاوعني أوقع عليك اليوم صوتاً للندامى
عل أن تجرى في أكبادهم نسمة العطف بأنفاس الخزامى
علهم يبكون إخواناً لهم سامهم دهرهم الموت الزؤاما

والشاعر في إطار معالجته لهذه القضية يستخدم الحكي والقص:

هذه قصة امرأة مات عائلها، وخلف لها أيتاماً صغاراً، يتضاغون ضراعة، ويتضورون جوعا: (٢)

ياظلام الليل كم تسمعنا بين طياتك أنات يتامى
لا أرى أشقى وأشجى منظراً من يتامى تتولاهم أيامى
قضى الأمرعلى كاسبهم فلقوا من بعد أهوالاً عظاما
لم يخلف لهم إلا الأسى يتولاهم قعوداً وقياما

وهذه حالة هذه الأسرة: مشتتة بين " صبى " جائع يريد أن يسد جوعته، و" فتاة " تبكي فراق أبيها ومعاناتها بعده، و" أم " تدور في البيت غادية رائحة، لا تجد ما تسد به جوعاً، ولا ماتهدئ به نفساً، فتقعد حائرة لاتدري ماتصنع: (٣)

من لبيت جثم الفقر به وارتضى الثكل بأهليه مقاما
من صبي عضه ناب الطوي وفتاة تسكب الدمع سجاما
بين أم ملكتها حيرة فتشت ما وجدت خبزاً، ولاما

وتنظر الأم حولها، عل نجدة تصل إليها، أو جاراً يغيثها: (٤)

---

(١) ازهار الربى – ص ٢١٢.
(٢) السابق.
(٣) أزهار الربى– ص٢١٢.
(٤) السابق.

وأدارت مقلتيهـــا حولها فرأت جيرانها الكـــل نياما
آه! من ذا أرتجى نجدته وإلام الليل يمتـــد إلامـــا
أيها الفجر أما من مطلع علنا نفطر كم نبقى صياما

غير أن ظلامها ليس حسيا، أي أنها لا تعاني ظلام الليل حقيقة، بل ظلام الحاجـــة والفاقة والجوع. فأين فجر الغوث والإعانة، هاهي تتساءل: (١)

آه! هب أنك زحزحت الدجى هـــل ترى من حولنا إلا الظلاما
آه! لولم يك أطفالـــي لـــقـــد كنت أسطيع على الصبر اعتزاما
هبنى اسطعت فمـــن يكفلهـــم لي، أما أبصر في النـــاس هماما

أمام ذلك، كان لابد أن يعرض للموقف السلبي للأمة تجاه فقرائها: (٢)

لا أرى إلا أناساً من بني جلدتي يدعوهم الناس كراما
قديمرون فيغضون وهل بيت فقـــر يستحق الاهتماما

ثم يتوجه إلى أغنياء الأمة بالخطاب يطلب منهم الرحمة، ويستجدى العطف: (٣)

يا أولى المال أما من رحمة لإخوانكمو تشفى الأواما

ولما لم يجد رداُ، يرتفع صوته، ويحتد: (٤)

أقلوب بين أحشائكـــم أم جلاميـــد؟ ألم ترعوا ذمامـــا؟
هل على أنقاض شبح جائع يتـــلوى تستلذون الطعاما؟
هل لدى أصبية يسهدهم ساهر الجوع تطيقون المناما؟
هل تطيقون وأنتم بشر في وجوه الجوع الصفر ابتساما؟

ثم يعود للاستعطاف والتخويف: (٥)

ارحموهم وافتأوا لوعتهم تستديموا نعم الله الجساما
وإذا لم تصلوهم رحمـــة فاتقوا الله وخافوا الانتقاما

ويحلل موقفهم من دعوته هذه، وردود أفعالهم تجاهها، مما يوحي بأن روح التكافل

---

(١) أزهار الربى- ص٢١٢.
(٢) السابق.
(٣) السابق.
(٤) السابق – ص٢١٣.
(٥) السابق.

قد أقفرت، وصارت تفيض غربة داجية: (١)

ليت شعري هل يحين النصح في ... أمة تعتقد النصح شتاما
ماعساهم أن يقولوا لي سوى ... شاعر في خلوات الشعر هاما
غير أن العامل المخلص لا ... يبتغي حمداً ولا يحذر ذاما
" ويراعي لايبالي بعدما ... يرتضي، أغضب أو أرضى الأناما

٢ـ فساد الخدمات البريدية:

مجتمع الشاعر مجتمع مهاجر، ومن ثم تبرز بعض المشاكل بسبب هذه الوضعية، ومن ذلك مثلاً مشكلة " الخدمات البريدية "، فالمجتمع المهاجر يحتاج إلى نظام " اتصال " جيد، يسمح بالتواصل بين طرفي هذه الوضعية، وذلك حتى تتخفف بعض سلبيات هذا الوضع. والشاعر ينقد الفساد الذي اتسم به هذا النظام السائد في عصره. فالبريد في ذلك العصر لم يكن حكومياً، ولا تتولاه الدولة، بل هو شعبي، يعتمد على المسافرين المهاجرين أنفسهم، حين يجيئون وحين يذهبون، أو على أناس امتهنوا هذه الخدمة لمواطنيهم مقابل أجر.

ويتوجه نقد الشاعر لهذا النظام البريدي، لإنه يعتمد على الجهود الفردية، والقدرات الذاتية الخاصة، ويتعرض للظروف المجهولة، وأحوال السفر، ووجود المواصلات.. . والشاعر ينقد هذا النظام ويرى أن مواطنيه يستطيعون حل هذه المشكلة التي يعاني منها المجتمع.. . انتظارا وقلقاً وتقاطعا. إن رؤية باكثير لحل هذه المشكلة تكمن في تعاون أصحاب رؤوس الأموال في عمل بريد أسبوعي، وليس من مهام الحكومة ولا مسئوليتها. وهو في ذلك لايعدو استراتيجيته المختارة التي يراها حلاً لمشاكل التخلف في بلاده، إن منطلقه دائماً في التغيير والإصلاح يتجه إلى الشعب، ومن ثم فإصلاح البريد مسئولية هذه الفئة من أبناء الأمة: (٢)

مالتجارنا عباديد شتى ... يتبارون بغضة وحقودا
كثروا عدة وقلوا غناءً ... وأضاعوا بالافتراق الجهودا
وغدوا كل واحد ببريد ... مالهم لايوحدون البريدا
فيطيقوا رسالة كل أسبوع ... ويجروا به نظاماً سديدا

---

(١) السابق.
(٢) همام – ص٩٥.

٣-المواصلات البحرية (الأسطول التجاري):

وقد دعا إليه الشاعر لتتحرر التجارة من هيمنة أساطيل النقل الأجنبية: (١)

إن في طوقهـــم لو اتفقـــوا أن ينشئوا السفن في البحار عديدا
وبها يستغنون عن سفن لأجنب يصليهـــم العذاب الشـــديـــدا
ولقد كان للحضارم في البحر سفين أيام كانوا أسودا
جاريات من الخليج لبحر الهند حتى أندونيسيا لتعودا
داؤنا أننـــا نخيب جماعات وقد ندرك النجاح فرودا

٤- نظام الزواج ومساوئه: ينتقد الشاعر بعض عادات الزواج في بلده، إذ توجد عادة لدى بعض الأسر أن لا تزوج أحداً من خارجها. ولا يمر الـــشاعر علـــى هـــذه المساوئ صفحاً، بل يقف عندها ليوعي مجتمعه بخطورتها، وعدم مشروعيتها.

يستخدم الشاعر "الحكي" على لسان "علوية"، ليدمغ هذا التميز، وعلوية فتاة شريفة من بيت النبوة، لكنها فقيرة معدمة، ولماجاءها "محمد" يريد الزواج منها، وقفت الأسرة كلها في طريقها، بحجة أن " محمداً " ليس منهم، ولا يتصل نسبه بآل البيت وها هـــي "علوية" تحكي وتروي قصتها لإحدى خليلاتها: (٢)

وأتاني " محمد" وهـــو من بيت حسيب أصلاً كما تعلمـــينا
رجل يملأ الصـــدور كـــمـــالاً وجلالاً كمـــا يسر العيـــونا
كان لـــي كلما تضايق حـــالي ساعداً قبل خطبتي ومعينا
وهو كفئى وكفء أفضل منى حسباً أو فضيلة أو دينـــا
فأتوا يزجرونني عنـــه حيفـــاً ويسومونني التهـــدد حينا
مارأوا لى من قبل ذلك داراً فأتوا بعد ذاك يســـتبقونا

٥- الزواج بالغنية:

وفي نظام الزواج سلوك آخر، ينقده الشاعر. إنه اختيار الزوجة الغنيـــة، وتـــرك الفقيرة: (٣)

---

(١) السابق.
(٢) همام – ص١١١.
(٣) السابق.

ما ثناهم عن خطبتى غير فقرى ليس عندى ملمال ماينشدونا

ذهبوا لابنة الغنـــي وأن لـــم يك من بيتهم وإن كان دونا

إنهم يتجاوزون لأنفسهم عن أنظمة شرعوها، يحرمونها على نسائهم، ويحلونهـــا لذكورهم، فالمرأة لا يحق لها أن تتزوج إلا من أسرتها، أما الرجل فيحق له أن يتـــرك ابنة أسرته الفقيرة، ليتزوج من غير أسرته، متى كانت غنية. فالتقاليـــد الاجتماعيـــة، والقيود العرفية، لاتطبق إلا على النساء فقط: (١)

وانبروا يمنعوننا من سواهـــمفلمن ويحنـــا إذن يتـــركونا ؟

فدعيني ياحسن أبكي مصابي بم أبكي وقد أرقت الشئونا ؟

رب كن لي وللتعيسات مثلي ليس بين الأنـــام من ينصفونا

* * *

(١) السابق.

الباب الثاني

الفن

- الموسيقى الشعرية
- الصورة الشعرية
- اللغة والأسلوب

الفصل الأول

الموسيقى الشعرية

(أ) القصيدة بين الغرض والإيقاع
(ب) الكم بين الغرض والموسيقى
(ج) الموسيقى الخارجية:
- البحور
- القوافي
(د) الموسيقى الداخلية

القصيدة بين الغرض والإيقاع

نظم الشاعر علي أحمد باكثير شعره في أربعة عشر بحراً هي: المتقارب – المتدارك – الكامل – الرجز – الرمل – الهزج – الطويل – البسيط –الوافر – الخفيف – السريع – المنسرح – المديد – المجتث وأبقى بحري: المضارع والمقتضب بعيداً عن دائرة نغمه. (١) تاريخياً: لم ينظم باكثير بكل الأبحر الأربعة عشر المذكورة في المرحلة الأولى من سني عمره الشعري، بل نظم في اثني عشر نغماً(٢)، فيما تناقصت أنغامه في المرحلة الثانية (الديوان الثاني)، فصارت تسعة أبحر فقط(٣) . أما المرحلة الثالثة فقد انخفض العدد ليصل إلى ثمانية أبحر فقط(٤)، ليعود في مرحلته الأخيرة (المرحلة المصرية) من حيث بدأ، فينظم في ثلاثة عشر نغماً.

في ضوء المنهج التاريخي المتتبع لمساق البحور واستخدام أنغامها عبر التاريخ الشعري لباكثير– يلاحظ أن:

❁ بحوراً حافظت على ثباتها، وتمكنها في شاعرية باكثير خلال مراحله الشعرية الأربع، وهذه البحور هي (المتقارب–الكامل–الرجز–الرمل–الخفيف–السريع–البسيط) وبه تتبين العلاقة واضحة بين الشاعر وهذه الأبحر، من حيث عدم استغنائه عنها بغيرها، ومن حيث مناسبتها للتعبير عن خلجات مشاعره وصياغة تجاربه الشعرية (عامل نفسي فني) .

❁ وبحوراً انحسرت من شواطئه في المرحلتين (الثانية والثالثة): وهي في الثانية: الهزج والمنسرح والمجتث. وفي الثالثة: أضاف إليها الوافر.

❁ وبحوراً دخلت في المرحلة الأخيرة على قاموسه النغمي هي: المتدارك – المديد.

❁ وبحوراً استخدمها في المرحلة الأولى وتوقفت في الثانية والثالثة، عاد ليستخدمها من جديد في المرحلة الأخيرة، وهي: المنسرح – الهزج.

---

(٢) هي: المتقارب – الكامل–الرجز–الرمل–الهزج–الطويل–البسيط–الوافر–الخفيف–السريع–المنسرح–المجتث.(من خلال إحصاء بحور قصائده في الديوان الأول) .

(٣) هي: المتقارب–الكامل–الرجز–الرمل–الطويل–الخفيف–السريع–البسيط–الوافر.

(٤) هي: المتقارب–الكامل–الرجز–الرمل–الطويل–الخفيف–السريع–البسيط.

وفي ضوء المنهج الإحصائي يتبين ما يلي:

- أن الكامل حاز الدرجة الأولى بين الأنغام المستعملة في المرحلة "الأولى" –من حيث تكرار الورود– تلاه "الخفيف" فالطويل.

- أن "الكامل" حافظ على صدارته – العددية القصائدية – في استخدام الشاعر للنغم في المرحلة "الثانية". وتقدم الطويل إلى المركز الثاني تلاه الرمل (الذي كان في المرتبة السادسة سابقاً) .

- أن "الكامل" استمر في حفظ موقعه في المرحلة "الثالثة" هو و"الطويل".

- أن "الكامل" حافظ على "الصدارة"، وعاد "الخفيف" إلى مركزه الثاني الذي أخلاه في "الثانية والثالثة"، فيما قفز "البسيط" –الذي كان متأخراً كثيراً في كل المراحل– إلى المرتبة الثالثة. (انظر الجدول الإحصائي رقم (١)) .

ويتضح من الجدول التالي –بصورة إجمالية– الترتيب التالي لتكرارات توارد بحور الشعر في قصائد باكثير:

(جدول إحصائي رقم "١")

الترتيب	البحر	عدد المرات	النسبة
١	الكامل	٦٩	% ٢٢,٣
٢	الخفيف	٥٣	% ١٧,٥
٣	الطويل	٣٧	% ٢١
٤	البسيط	٣١	% ١٠
٥	الرمل	٣١	% ١٠
٦	الوافر	٢٢	% ٧
٧	السريع	٢٠	% ٦,٥
٨	الرجز	١٦	% ٥
٩	المتقارب	١٥	% ٤
١٠	المتدارك	٥	% ١,٦
١١	المجتث	٤	% ١
١٢	الهزج	٣	% ١
١٣	المنسرح	٢	% ٠,٦
١٤	المديد	١	% ٠,٣

- ظهر الفرق واضحاً في البحر الأول (١) حيث جمع نسبة ٢٢ % من إجمالي قصائد الشاعر.
- ظهر الفرق شاسعاً في البحرين الأول والثاني مقارنة مع سائر البحور (٤٠% تقريباً)
- البحور الثلاثة الأول حازت أكثر من ٥٠ % من إجمالي عدد القصائد.
- الفرق واضح بين البحور (٣، ٤، ٥، ٦) وبقية البحور.
- يلاحظ أن الأبحر الخمسة الأخيرة حصلت على ترتيب تنازلي في عدد القصائد (٥-٤-٣-٢-١) .

وعلى صعيد الأغراض والأنغام يلاحظ ما يلي:

- أن الشاعر استخدم اثناعشر نغماً للتعبير عن انفعالاته الشعورية وتجاربه الشعرية في المستوى "الذاتي" هي: المتقارب – المتدارك – الكامل – الرجز – الرمل – الهزج – البسيط – الوافر –الخفيف – السريع – المجتث. ولم يقل شيئاً في: المنسرح والمديد.
- استخدم الأنغام ذاتها في التعبير عن انفعالاته تجاه الآخرين في المستوى "الاجتماعي".
- في المستوى "السياسي": نظم بمعظم الأبحر الموجودة في المستويين السابقين (الذاتي-الاجتماعي)، إلا أنه أسقط الهزج، وأبدل المديد بدلاً عن المجتث.
- في الشعر "الديني": نظم بخمسة أبحر فقط هي: الكامل – الرجز – الطويل – البسيط – الخفيف.
- وفي "الوصف" خمسة أبحر أيضاً: الكامل – البسيط – الخفيف – السريع – المنسرح.
- استوعب الكامل كافة الأغراض المذكورة، مما يؤكد أنه نغمه المفضل: كماً ونوعاً.
- شارك الخفيف على مستوى الأغراض-الكامل تقدمه، حيث ظل قرينه في "النوع" أيضاً. (يراجع الجدول رقم "٢")
- شارك "البسيط" الكامل والخفيف في تقدمهما على مستوى استيعاب كافة الأغراض المذكورة آنفاً.

(جدول إحصائي رقم "٢"- البحر/ الغرض)

البحر	ذاتي	اجتماعي	سياسي	ديني	وصف	اجمالي
المتقارب	٥	٩	١	--	--	١٥
المتدارك	٢	١	٢	--	--	٥
الكامل	١٣	٣٧	١٤	٢	٣	٦٩
الرجز	١	٥	٨	٣	--	١٧
الرمل	٨	١٢	١٢	--	--	٣٢
الهزج	٢	١	--	--	--	٣
الطويل	١٣	١٥	٧	٣	--	٣٨
البسيط	١	٨	٨	٣	٢	٣١
الوافر	٧	١٠	٥	--	١	٢٢
الخفيف	٢٤	٢٠	٨	١	١	٥٤
السريع	١٠	٦	٣	--	٢	٢٠
المنسرح	--	--	--	--	--	٢
المديد	--	--	١	--	--	١
المجتث	١	٣	--	--	--	٤
إجمالي	٩٤	١٢٧	٦٩	١٢	٩	٣١١

الكم بين الغرض والموسيقى:

من خلال الجدول رقم (٣) يلاحظ:

١-أن "الخفيف" جاء في المركز (الأول) في "الذاتي"، يليه "الكامل" والطويل، وهي المرة الأولى -والأخيرة- التي يتصدر فيها "الخفيف" هذا المركز.

٢-أن "الكامل" تصدر المركز "الأول" في المستوى "الاجتماعي" يليه "الخفيف" فالطويل. (وهم ثلاثتهم لا ينفكون متصدرين)

٣-أن "الكامل" -أيضاً- تصدر المستوى "السياسي" كماً، يليه "الرمل" (طفرة) .

٤-أن "الطويل" و"البسيط" جاءا على رأس قائمة المستوى "الديني".

٥-يعود "الكامل" للصدارة في المستوى "الوصفي".

(جدول رقم "٣" في ترتيب البحور الأوائل بالنسبة للأغراض)

الترتيب	الذاتي		الاجتماعي		السياسي		الديني		الوصف	
	البحر	التكرار	البحر	التكرار	البحر	التكرار	البحر	التكرار	البحر	التكرار
الأول	الخفيف	٢٤	الكامل	٣٧	الكامل	١٤	الطويل	٣	الكامل	٣
الثاني	الكامل	١٣	الخفيف	٢٠	الرمل	١٢	البسيط	٣	البسيط	٢
الثالث	الطويل	١٣	الطويل	١٥	الخفيف	٨	الكامل	٢	المنسرح	٢

من كل ما سبق يلاحظ:

١-أن الشاعر شُده "بالكامل" نغماً، فمضى يصوغ فيه تجاربه الشعرية في كل الأغراض (٦٩ تكراراً) . ولعل فخامة الكامل ((متفاعلن متفاعلن متفاعلن)) ومرونة "أوتاره" و"أسبابه"، واستيعاب النفس الشعري بترددات النمطية الإيقاع، والفجوات الهوائية الفاصلة بين (متفا) و(علن)، كل هذا مضافاً إليه رتابته، أو بالأحرى وقاره، يتناسب كثيراً مع السمات الشخصية لباكثير.

ولذا فقد مضى يصوغ به تجاربه الشعرية، ومشاعره النفسية التي تتطلب المظهرية الخارجية، وتغطي البعد الغيري، وتستدعي الإدهاش، والإعجاب من الآخرين، وربما أيضاً التفوق والإخراس... وهذا كله تضمنه بدرجة أساسية شعره الاجتماعي -المتعلق بالآخر- حيث اتضح أن استعماله لهذا النغم في هذا المستوى (الاجتماعي) فاق كل استعمالاته السابقة في الأربعة المستويات المتبقية (الذاتي-السياسي-الديني-الوصفي) بنسبة (٣٧: ٣٢) .ومثله في تصدر الكامل للشعر السياسي أيضاً. ولذا -ولمناسبة الكامل للفخامة والوجاهة (غيري/ خارجي) -فإنه كان أقل استعمالاً في الغرض الذاتي (داخلي) حيث فاقه "الخفيف" بنسبة تقترب من ٥٠% (١٣: ٢٤) . وفي المقابل يلاحظ أن "الخفيف" (خفيف الحركات) استولى على الرصيد في المستوى "الذاتي". فقد حاز قصب السبق بين كل البحور في هذا الشاطئ الإيقاعي، وماذاك إلا لمناسبته لرفرفة القلب، وتحليق النفس: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

٢-ظلت طاقة "المتدارك" (فعلن فعلن فعلن فعلن) منهكة، إذ يلاحظ أن عدد مرات وروده لم تتجاوز "الخمس"، وكذلك "الهزج" والمنسرح والمديد والمجتث.

بين الغرض والموسيقى والنفس الشعري:

أ- الطوال والبحور:

في ضوء المنهج الإحصائي، يتضح أن عدد الطوال[١] في شعر باكثير "إحدى وثلاثون" قصيدة، حوت (٣٢٣٨) بيتاً وسطراً شعرياً[٢]، ضمنها "تسعة" أبحر[٣] .

م	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات
١	الكامل	٩	٧١١
٢	الرجز	٢	٧٠٦
٣	البسيط	٤	٥٤٩
٤	الخفيف	٦	٤٧٦
٥	الطويل	٤	٣٠٩
٦	الرمل	٣	٢٢٥
٧	المتدارك	١	٧٦
٨	السريع	١	٧٥
٩	الوافر	١	٦٢

ومنه يتضح أن:

١-"الكامل" تصدر الطوال في عدد القصائد وعدد الأبيات (٧١١/٩).

٢-"**الرجز" جاء في المرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات (٧٠٦).**

٣-تقاربت الأعداد -إن بالنسبة للقصائد وإن بالنسبة للأبيات- للبحور الأربعة التالية: البسيط/الخفيف/الطويل/الرمل.

٤-تساوت بحور: المتدارك/السريع /الوافر/ في ورودها بقصيدة واحدة لكل منها، وتقاربت في عدد الأبيات (٧٦، ٧٥، ٦٢).

ويستنتج من ذلك:

١-أن الكامل استحوذ على مطولات باكثير (٩: ٣١) (الثلث تقريباً) .

٢-لم يستقل الكامل بالمطولات بل شاركه فيها ثمانية أبحر أُخر.

٣-اضطرد تقدم الكامل للبحور في عدد القصائد والأبيات، لكن الترتيب لم يضطرد في غيره. والجدول التالي يوضح ذلك:

---

(١) عُدت القصيدة طويلة متى ما كانت " ٦٠ " بيتاً فصاعداً.

(٢) وهذا الرقم يعادل الثلث من شعر باكثير تقريباً (١١٢٥٢)، حواه عدد من القصائد نسبتها أقل من ١٠% من حجم قصائده (٣١: ٣١١) .

(٣) هي: الكامل، الرجز، البسيط، الخفيف، الطويل، الرمل، المتدارك، السريع، الوافر.

(جدول أ)

م	البحر	استخدامه في الطوال
١	الكامل	٩
٢	الخفيف	٦
٣	البسيط	٤
٤	الطويل	٤
٥	الرمل	٣
٦	الرجز	٢
٧	المتدارك	١
٨	السريع	١
٩	الوافر	١

(جدول ب)

م	البحر	أبياته في الطوال
١	الكامل	٧١١
٢	الرجز	٧٠٦
٣	البسيط	٥٤٩
٤	الخفيف	٤٧٦
٥	الطويل	٣٠٩
٦	الرمل	٢٢٥
٧	المتدارك	٧٦
٨	السريع	٧٥
٩	الوافر	٦٢

فالملاحظ، بمقارنة الجدولين (أ)، (ب):

١-تصدر الكامل المطلق (قصائد وأبيات) (أ، ب)

٢-تأخر المتدارك/ السريع / الوافر (قصائد وأبيات) في (أ، ب) .

٣-تصدر الخفيف المرتبة الثانية في (أ)، وكان في المرتبة الرابعة في (ب) .

٤-جاء الرجز في المرتبة السادسة في (أ)، ثم صعد الثانية في (ب) .

٥-حافظ البسيط عل المرتبة الثالثة في (أ، ب) .

٦-تقدم الطويل الرمل في (أ، ب)، لكنهما -كليهما- تأخرا مرتبة في (ب) .

ب- الطوال والأغراض:

تتوزع الطوال مجموعة الأغراض التي نظم فيها باكثير.والجدول التالي يوضح ذلك:

(أ)

م	الغرض	عدد طواله
١	الاجتماعي	١٥
٢	السياسي	١٢
٣	الذاتي	٢
٤	الديني	١
٥	الوصفي	١

وبه يستأثر الغرض الاجتماعي على ما يقارب النصف من عدد القصائد الطـــوال (١٥: ٣١)، يليه السياسي (١٢: ٣١) . فيما يرد "الذاتي" في قصيدتين، يليـــه الـــديني والوصفي (قصيدة واحدة لكل منهما) .

فإذا تأملنا الجدول (ب): **(ب)**

م	الغرض	عدد أبياته
١	السياسي	١٥١٤
٢	الاجتماعي	١١٧٤
٣	الديني	٢٥٦
٤	الذاتي	٢٠٠
٥	الوصفي	٩٤

نجد أن النتيجة مختلفة:

فالشعر السياسي تقدم المجموعة كلها في عدد الأبيات، إذ اقترب من نصف عدد الأبيات الكلي (٣٢٣٨:١٥١٤) . تلاه الشعر الاجتماعي، فالـــديني.واحـــتفظ الـــشعر الوصفي بمكانه في آخر الطوال (قصائد وأبيات) (أ، ب)

جـــ- المئويات والنفس الشعري:

ست طوال وصل عدد أبيات كل منها المئة أو تعداها. وهي:

م	القصـــيدة	بحرها	أبياتها
١	دمعان فـــي الأجفان يزدحمان	الكامل	١٠٠
٢	دمعة حضرموت على أمير الشعراء	الرمل	١٠٠
٣	قصة "صفي وليليان"	الخفيف	١٠١
٤	تحية سيد العرب وعاهلها الأكبر	البسيط	١٢٤
٥	نظام البردة	البسيط	٢٥٦
٦	نكون أو لا نكون	الرجز	٦٤٠

وبتجميعها في أغراضها تؤول إلى:

م	الغرض	أبياته	عدد قصائده	بحـــوره
١	الاجتماعي	٢٠٠	٢	الكامل(١٠٠) +الرمل(١٠٠)
٢	الديني	٢٥٦	١	البسيط
٣	السياسي	٨٦٥	٣	الخفيف (١٠١) +البسيط(١٢٤) +الرجز(٦٤٠)

وواضح أن الغرض السياسي لم يبرح مكانه، وقبل المنافسة على المراتب الست الأولى، فحاز المقدمة، وحصد نصف عددها قصائد (٣ من ٦) وثلثيها أبيات وأشطرا (٨٦٥ من ١٣٢١). وأخذ الشعر الديني المرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات تلاه الاجتماعي.

من زاوية أخـرى:

نجد أن "الكامل" تخلى عن الصدارة في المئويات، وعاد إلى المؤخرة في المنافسة على المراتب الست الأولى (جاء في المرتبة الأخيرة)، فيما جاء "الرجز" في مركز الصدارة (٦٤٠ سطراً)، وجاء "البسيط" بعده (٣٨٠ بيتاً) .

ويتضح ذلك من الجدول التالي:

م	البحر	عدد أبياته
١	الرجز	٦٤٠
٢	البسيط (٢)	٣٨٠ (١٢٤+٢٥٦)
٣	الخفيف	١٠١
٤	الرمل	١٠٠
٥	الكامل	١٠٠

د- الطوال بين الشعر العمودي والشعر الحر:

من بين "إحدى وثلاثين" مطولة خرجت "اثنتان" بالشعر الحر، هما:

١-يا فرنسا اسمعي، ٧٦ سطراً (المتدارك) .

٢-نكون أو لا نكون، ٦٤٠ سطراً (الرجز) .

ويلاحظ أن موضوعهما سياسي، ونسبتهما إلى مطولات الشعر العمودي هي (٢: ٢٩)، وعلى صعيد الأبيات تأتي نسبتهما (٧١٢: ٢٥٢٢) (قرابة ٣٠%) . وعجب أن تأتي أطول المطولات بالشعر الحر (نكون أو لا نكون) (٦٤٠ سطراً)، وأن يكون موضوعها سياسي قومي، وأن تأتي بعدها قصيدة "نظام البردة" شعر عمودي رصين من الشعر الديني والمديح النبوي، وجاءت في "٢٥٦" بيتاً. وهو دال على اجتماع نفسه الشعري في هذين الموضوعين دون غيرهما. كما يدل على شدة الارتباط بين قوميته ودينه وتلازمهما، وعلى قوة الدافع الموجه للنفس الشعري باتجاه هذين الغرضين.

الموسيقى الخارجية:

أ- البحور:

عرَّف نقاد ومؤرخو الأدب – الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى[١] " والموسيقى "روح الشعر وحياته"[٢]، و"أمر أساسي فيه.. يخضع لرغبة الشاعر وماهية تجربته" [٣] . الوزن الشعري هو الأداة الفنية المستخدمة لنقل التجربة الشعورية في التعبير الشعري[٤] . "إن الوزن في الشعر شرط أساسي، وليس هو الشعر كله"، [٥] ومهما استغنى الشعر عن القافية فإنه لا يمكن له أن يستغني عن الوزن بأي حال من الأحوال.

وقد تعامل باكثير مع الوزن الشعري في ضوء هذه القناعات والمسلمات التي تلقاها عن مؤرخي الأدب ونقاد الشعر.لذا فلا يلاحظ على شعره في المرحلة الأولى أي خروج على القواعد التقليدية للقصيدة العربية –كما وصفها النقاد – بل إنه – ولتأكيد هذا الاتباع – كان لا يريم رسومهم، ولا يبرح نفسهم، ولا ينفك على أنغامهم. ولذا فلا غرابة أن ياتي ديوانه الأول –أنغاما– نمطاً واحداً. اعتمد باكثير في شقشقته الأولى على قوالب القديم يصب فيها معانيه ومراميه وخلجاته ونوازعه وعواطفه وانفعالاته.. وحتى أفكاره ورؤاه.

هذا قالب من قوالب البحر الكامل"، يستعيره من "عنترة" فيصب فيه حبه، إنه قالب

---

(١) أنظر: دراسة في موسيقى الشعر:د.رجاء عيد – ص ٣ وما بعدها، فقد ناقش هذا القول، وفصل أقوال السابقين فيه.

(٢) السابق – ص ٤.

(٣) الصوت القديم الجديد: د. عبدالله الغذامي – ص ١٠١، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط١٩٨٧ م.

(٤) السابق – ص ١٠٢.

(٥) السابق – ص ١٠٥.

حب وتذكر للمحبوب: [١]

ولقـــد كتمتـــك والديـــــار قريبـــة ما فـــي هواك لقيت من أوصـــاب
حتى انقضى زمن التداني بـــالنوى فوددت لـــو أنى بثثتك مـــا بـــي

ويأخذ قالب "الكامل" – أيضاً – في موضوعه الفخم "المديح" والمناسبات الهامة:[٢]

العيد يوم قدومك المسعود عيد السرور وليس يوم العيد

ويأخذ بسيط "بانت سعاد" فيضع فيه بسيطه، ويده مبسوطة: [٣]

يا رب هب لي ما قد قلت من كلم عوراء ليس بهـــا إلا أضاليـــل
وما أبرئ نفســـي مـــن نقائصها لكن رجائيْ من الرحمان تنويل
إني أتيت إليك اليـــوم معـــتذراً عما جنيت ومنك العفو مأمـــول

ويأخذ قالب "الطويل" فيصب فيه النقيضين "الفخر":[٤]

أنا النهر الليلي فيما أرومه من المجد لا آلو ابتكاراً وإدلاجا

و "الموت":[٥]

هنا فليقل ما شاء من كان راثيا فهذا مقام فيه نرثي المعاليا

ويأخذ قالب "البسيط" للتواصل الاجتماعي: [٦]

تحيةً لعميد العرب حاميهـــــا من حضرموت إلى لوزان نهديها

ويأخذ القالب والمغامرة، كما في "السريع": [٧]

زارت وجنح الليل معتكر ونجومه ينظرن في شزر

و "الوافر" و"أطلاله": [٨]

---

(١) أزهار الربى – ص ١١٤.
(٢) السابق – ص ١٨١.
(٣) السابق – ص ٩٩. وهو قالب كعب بن زهير (– ٦٤٥ م) بانـــت ســـعاد فقلبـــي اليـــوم متبـــول .....
(٤) أزهار الربى – ص ٥٥. وبحره: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .....
(٥) أزهار الربى – ص ٢٧٧.
(٦) أزهار الربى – ص ٢٣٤. وبحره: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
(٧) السابق – ص ١٢٤. وبحره: مستفعلن مستفعلن فاعلن.
(٨) السابق – ص ١٤١. وبحره: مفاعلتن مفاعلتن فعولن.
وهي من قالب جرير وبيئته: أما تنفك تذكر أهل دارٍ كأن رسومها ورق الكتاب

لمـــن طلل تحاكيه الـــوشـــوم عفت عنه المعالم والرسوم
يحاكي مصحفاً من عهد عاد بـــخط الحميري له رقوم

والوافر والصحراء: (١)

إلى الفيحاء قد جبنا الموامى تخب بنا مطايا من غرام

والراقص "الخفيف" للخفيف: (٢)

بأبي طفلة بديعـــــة حســـــن كل عين ترى بها مشتهاها
طار لبي إذ أقبلت ترفع الثوب دلالاً حتى بدت ركبتاهـــا

ولا تكاد تجد في شعره كله (في المرحلة الأولى) – وهو نيف وثلاثـــون ومئـــة قصيدة – أي نغم خارج عن النمط التقليدي "الكلاسيكي ". بيد أن الموقف يتغيـــر فـــي عدن حيث احتكاكه بغريدي المدرسة الرومانسية وبالجو الرومانـــسي العـــدني.(٣) إن الجو، والوجوه، والوجد، أنبتت إطراباً مختلفاً، وأفانين ضروبا.وتبدأ التناغمات الجديدة في موسيقاه، فيشقشق جديداً بالأوزان المتنوعة (٤):

١ – أيها الرسم تكلم ما الذي يمنعك التكلما
ولماذا تتبســـم ويك من علمك التبسما
٢– قل لي أما تتعب من ألوف البسمات
تجـــد أم تلعب إذ تجيل النظـــرات

٣– أشـــرق النـــادي بنـــورك فغدوت البدر وهو الفلك
قل لنا بوركت يارسم وبورك بـــشر لاح لنا أم ملك ؟

والقصيدة من بحر "الرمل" (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، ولكنه لا يأخذه "مقلداً "بل يكاد يكون مجدداً ...

المطلع:

أيها الرسم تكلـــم ما الذي يمنعك التكلما

و: ألا حيِّ ربعاً باللوا ذكر العهدا محته الصبا جر اليمانية البردا
(ديوان جرير – ص ٢٦، ١٤١، دار مكتبة الحياة – بيروت، لبنان)
(١) أزهار الربى – ص ٢١٨.
(٢) السابق – ص ١٠٧ وبحره: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.
(٣) انظر: التمهيد من هذا البحث.
(٤) صدى عدن – ص ٤٣.

ولماذا تتبســـم ويك من علمك التبسما

جمع فيه من "الرمل التام" و"المجزوء" في بيت واحد، ثم تابعه ببيت ثـــانٍ علـــى نمطه، فأصبح هناك تقسيم جديد:

المجزوء	التام
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وهذا تقطيعها:

الجزء الأول:	أيها الرسم تكلم	مالذي يمنعك التكلما ؟
	/ه//ه ///ه/ه	/ه//ه/ ////ه /ه//ه
	فاعلاتن فعلاتن	فاعلاتن فعلات فاعلن
الجزء الثاني:	قل لي أما تتعب	من ألوف البسمات
	/ه/ه/ /ه/ه	/ه//ه/ ////ه
	فعلات فعلاتن	فاعلاتن فعلات
الجزء الثالث:	أشرق النادي بنورك	فغدوت البدر وهو الفلك
	/ه//ه/ ه//ه/ه	////ه/ ه//ه/ه //ه
	فاعلاتن فاعلاتن	فعلاتن فاعلاتن فعل
	قل لنا بوركت يارسم وبورك	بشر لاح لنا أم ملك ؟
	/ه//ه/ ه//ه/ه //ه/ه	////ه/ ///ه/ه //ه
	فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن	فعلاتن فعلاتن فعل

فهنا يلاحظ مدى ذلك الكسر لحدة النمط التقليدي – في المرحلة الأولى – والـــذي شعر الشاعر بثقله الآن، فكان هذا النغم "الانفعالي" "الانفجاري" ضد النمطية والرتابـــة، والذي لم يشبه فيه شطر شطراً، لا مجاورة ولا توازيا.

ومثله "نشيد العقبة"[١] فقد جاء به في وزن "الرجز"، وعلى هذا الـــشكل الخماســـي "المسمط" [٢]: –

(١) صدى عدن – ص ٥٤.

(٢) المسمط: هو الذي يتفق شطره المنفرد في الوزن والقافية مع مثيلاته المنفردة في كل المقاطع (انظر: الصوت القديم الجديد – ص ١٢٧)

مستفعلن مستتفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلان

وهذا تقسيم الجزء الأول:

١- أقبل يوم العقبة يوم تفك الرقبة
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٢- هاهو ذا ما أقربه له بحطين شبه
مستفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

٣ - صلاحه عبد العزيز
متفعلن مستفعلان

حتى إذا وصل أراضي "المملكة"، واحتك بأدباء "الحجاز"، واصل رفد جرسه الإيقاعي. فهناك يطّلع على شعر "شوقي" ومسرحياته الشعرية فيضع على نمطه "بردته" التي أخذها من "نهج البردة" وسماها "نظام البردة"، ويوقع بجرسها تلك الملحمة النبوية الإسلامية الواقعة في "٢٥٦" بيتاً من بحر "البسيط" (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)[١] أما الثانية: فهي مسرحيته الشعرية "همام"[٢]، والتي استقاها -أيضاً- من "النمط الشوقى" في استخدام الأنغام، وهوتطور فني -على الصعيد الموسيقي-. وفوق ذاك ففيها مقاطع من قصائد غنائية تؤكد هذه الشقشقة في فجره النغمي: [٣]

أهذه سيئون أم جنة عدن أزلفت للمتقين
لله ما أجملها منظرها الزاهي يسر الناظرين
تحسبها -من بعدٍ- حديقةً خضراء تسقى من معين

ووزنها: (من الرجز)

ب١: متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفتعلان
" ٢ " " ٣ "

(١) وقد صدرت " نظام البردة " في ديوان مستقل، عن مكتبة مصر - الفجالة - القاهرة.
(٢) صدرت عن مؤسسة الصبان.
(٣) همام - ص ٩٧، ومثلها في جمع الأنغام ما أورده صفحة ٣٧، إذ جمع فيها بين البسيط (التام والمجزوء) والكامل.

ومن تجديده الموسيقي في "المملكة": "الرباعيات"، كما في قصيدته" أنفاس الحجاز"[١]، التي صاغها في قالب "مجزوء الكامل". وما أشرق عليه صبح النغم إلا وهو في "مصر"، يغدو مع "جماعة الديوان"[٢] ويروح مع "الرومانسيين"، ويضحى في "أبولو"[٣] ويمسي في "الفتح"[٤] وأسفرت تلك الشقشقات الباكرة عن فصيح يصيح. ترنم باكثير في مصر بألحان جدّ رقيقة، ولعل مرحلة الصهر (العدني – الحجازي) جلّت نغمه في "مصر".

بالتأكيد هناك فرق: هنا النيل، والجمال، والحياة، والفن، والعواطف والتجديد، والاتصال بثقافة المهجر، والترجمة ....إلخ.

ومن ثم، كان لابد لتلك الترانيم أن ترتل ترتيلا، وأن تشف وترف، وأن ترق وتتنوع، فامتلك الشاعر ناصية النغم، وزمام الإيقاع، ومضى: يطلق أو يقيد، يمسك أو يرسل، يتقيد أو يتحرر، يقلد أو يجدد، يوحد أو ينوع هذا النموذج من النغم الجديد في بحر "قديم":[٥]

من يرى مصر ولايعشق مصرا جنة في الأرض للرحمن أخرى
وترى في كل شبر منه ذكرا كبدى من حب مصر الدهر حرى
ماشفاها ماتعب الشفتان
آه يامصر أحبك

وهى مصوغة من موسيقى "الرمل": (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

وجاءت على بحرين:

تام: أربع تفعيلات
مجزوء: تفعيلتان

وهذا تنسيقها:

---

(١) صدى عدن – ص ٢٠.

(٢) كتب له أحد روادها (حسن كامل الصيرفي) مقدمة مسرحيته " همام " وكتب إبراهيم المازني مقدمة " اخناتون ونفرتيتي"، ولما مات العقاد رثاه بقصيدة حزينة.(انظر: باكثير بين المسرحية والشعر: د.حمد بن ناصر الدخيل، الأربعاء، ٦ ربيع الأول ١٤١٦ هـ / ٢٥ أغسطس ١٩٩٥)

(٣) في حكايته عن اتصاله بجماعة "ابولو" وشعرائها: أحمد زكي أبي شادي وإبراهيم ناجي وصالح جودت، وأبي القاسم الشابي (رئيس المجلة) ود. عبد العزيز عتيق. انظر: علي أحمد باكثير آراء وأحاديث من إذاعة الكويت عام ١٩٦٨: نجم عبد الكريم، اصدرها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، فرع حضرموت – شعبة سيؤن، ديسمبر ١٩٨٩ م – ص ١٣ وكانت له علاقة خاصة بإبراهيم ناجي منذ أن كانا مقيمين سوياً في المنصورة (انظر: الأديب الذي عشقنا بسببه القراءة وألهبت اناشيده فينا الحماس: رشاد مصطفى بدور، الأربعاء (مرجع سابق) – ص٢٠.)

(٤) من خلال نشره لقصائده في "الفتح " وعلاقته الحميمة بصاحبها محب الدين الخطيب، وكتابها.

(٥) علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً – ص ٢٥.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلا تن فاعلاتـــن
فاعلاتن فاعلاتن

وجاءت على ثلاثة سلالم موسيقية:

- يتضمن الأول: ست تفعيلات (فاعلاتن) " الرمل التام "
- ويتضمن الثانى: ثلاث تفعيلات (فاعلاتن) " الرمل المشطور"
- ويتضمن الثالث: تفعيلتين (فاعلاتن) " الرمل المجـــزوء "
- وهذا يؤدي إلى تسرب النغم وذوبانه بتلقائية وانسيابية جميلة، إذ يمضى مـــن الوجود إلى العدم، ومن الشدة إلى التلاشي، بحيث تظل عوالق أصداء نغمية مع نهاية كل مقطع، وكأنها أصداء صوت[١].

وهذا تنسيق من نوع آخر: [٢]

ليلة النهر درة العمر (نسق ١)
ساهر البد ر وحده يدري بالذي كانا (نسق ٢)
في حمى النهر زورق يسري (نسق ٣)

---

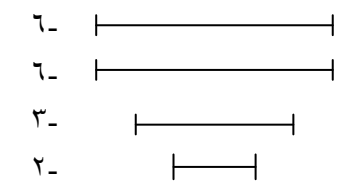
(١) وهي تفوق قالبه الذي صاغه " إيليا أبو ماضي " قبله – تفوقه نسقاً ونغماً:

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيـــت ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
وسأبقى سائراً أن شئت هذا أم أبيت كيف جئت كيف أبصرت طريقي ؟
لست أدري (الجداول – ص ١٣٩)

فالانتقال عند ابي ماضي على سلمين موسيقيين:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (٤ أنساق متوالية من ثلاث تفعيلات)
فاعلاتن (نسق واحد "تفعيلة واحدة")

ويلاحظ أن الانتقال –هنا– يعطي فجوة، ويأتي فجأة. ومن ثم فالتنظيم الهرمي (المقلوب) عند باكثير أكثر انسيابية: وهو عند "إيليا": ٣–٣–٣–٣–١ وعند باكثير: ٦–٦–٣–٢



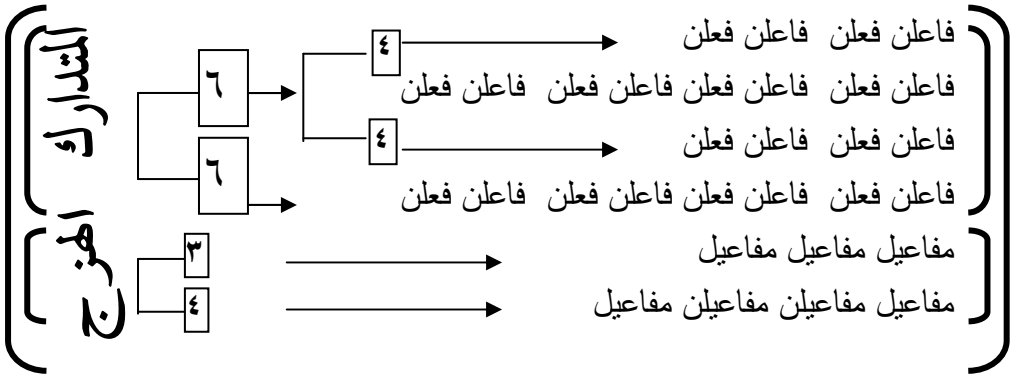
(٢) المجموع – ص ١٧٩.

يحمل اثنين مستهامين للهوى دانا (نسق ٤)

حبيبان صريعان من الحب (نسق ٥)

يقصان على الصمت حديث القلب للقلب (نسق ٦)

فالجنينة الأولى: اشتمالها على نغمى المتدارك والهزج (فاعلن فاعلن + مفـــاعيلن مفاعيلن) فصار هذا وزنها:



الجنينة الثانية:

وتكمن قي ذلك الاستخدام المتجدد للقوالب الجامدة من أوزان الخليل، والتي كـــان اتباعه لها في مراحله الشعرية مقدساً.

فوزن المتدارك التام: فعلن فعلن فعلن فعلن ..... (٨ تفعيلات)

والمجزوء: فعلن فعلن ..... (٤ تفعيلات)

فهو، لا يستخدم القالب التام (٨) ولا المجزوء (٤) بل استخدمها ست تفعيلات.

ومثل ذلك في "الهزج" فوزنه: مفاعيل مفاعيل ..... (٤تفعيلات)

وباكثير جاء به على ثلاث: مفاعيل مفاعيل مفاعيل (في النسق (٥) المقطع السابق)

أما الثالثة:

فذلك البناء الايقاعي المعتمد التقارب والتجاور: ففي المقطع السابق:

أ- النسق (١) يجاور النسق (٣) / النسق (٢) يجاور النسق (٤) } **توازي**

ب- النسق (١) يقارب النسق (٢) / النسق (٣) يقارب النسق (٤) } **توالي**

جـ النسق (١) يخالف النسق (٢) / النسق (٣) يخالف النسق (٤) } **اختلاف**

د- النسق (١) يشابه النسق (٣) / النسق (٢) يشابه النسق (٤) } **تشابه**

هـ- النسق (١) أقصر من النسق (٢) / النسق (٢) أطول من النسق (٣) / النسق (٣) أقصر من النسق (٤) } **تناسق**

وهو ما يوحي بتعلق الأنغام، إذا أن النغم الأقصر يحمل النغم الأطـــول. فيـــضل الثاني متعلقاً بالأول، ليشكل بناءً هندسياً إيقاعياً متكاملاً على الشكل التالي:

وهذا النغم "الهندسي" قائم على تناسق تام البناء، يكوِّن نمطاً معمارياً يقــوم علــى قاعدة كبيرة.ومن هذه العلاقات –وغيرها– يتضح الأفق البعيد عند باكثير في "هندسة" النغم، فلم يعد ذلك الموقع المفرد.

ومثل هذا قُله في قصائده: "طفل[١] " و"طال انتظاري[٢] " و"نشيد الفتى العربي[٣] " و"نشيد اليرموك[٤] " و"نشيد ليبيا[٥] " وبين الصحو والذهول[٦] ".

ويمكن الوقوف قليلاً عند "أيها النيل[٧] "، وهي من "المسمطات"، وجاءت من بحر "الخفيف" على أربعة أنغام: التام – المجزوء – شطر من المجزوء – شطر من التام.

وهذا تنسيقها:

(١) أيها النيل كم شهدت سروري فاشهد اليــوم لوعتي وحنيــني
وارث لي في توجعي وابك بيض المنى معي
نفد اليو م مدمعي
فتفجر مدامعاً من عيــوني
كنت ترعى مهدي وليداً وتنتها ل على وجنــتي بالقبلات
تمسح الدمع إن بكيت وتغري بفمي زمرة مــن البسمات
(٢) وتوليتــني صبياً علــى شط ك ألهو مــع الصغار لداتي
نتبارى علــى صعيدك وثباً كفراش في الروض منطلقات
حيث نعدوا ونركض حيث نكبوا فننهض
وحناياك تنبض
أيها النيل من حنان ولين

(٣) أيها النيل كم شهدت سروري فاشهد اليوم لوعتي وحنيني
وارث لي في توجعي وابك بيض المنى معي
نفد اليو م مدمعي
فتفجر مدامعاً مــن عيونــي

(١) المجموع – ص ١٨٠.
(٢) السابق – ١٨٢.
(٣) السابق – ١٨٥.
(٤) علي أحمد باكثير غنائياً – ص ٣٤.
(٥) السابق – ص ٣٣.
(٦) المجموع – ص ١١٧.

ويتكون هذا المقطع من ثلاثة أجزاء:

هذا المطلع:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

فاعلاتن مستفعلن

فاعلاتن مستف علن فاعلاتن

وهذا البيت:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

فاعلاتن مستفعلن

فاعلاتن مستف علن فاعلاتن

وهذا الأساس:

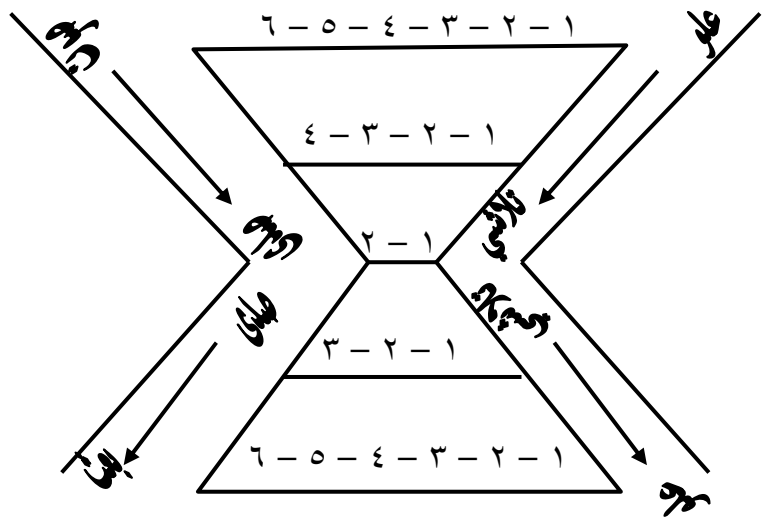
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

فاعلاتن مستفعلن

فاعلاتن مستف علن فاعلاتن

والمقطع ثري بهندسته الإيقاعية، وثروة من التناغمات المتوافقة والمتخالفة، القصيرة والطويلة، وبناؤه عجب، والتصويت الجرسي قائم على "الصدى"، (شدة ◄——— زوال)، وعلى "الإحياء" (بعث النغم من جديد).



٦ أنغام .....

٤ أنغام.....

٢ أنغام .....

٣ أنغام .....

٦ أنغام .....

وغير ذلك فيه "كثير" "كثير"[١] .

---

(١) وهذا الرسم الهندسي الذي تضمنته قصيدة "نشيد اليرموك " (علي أحمد باكثير غنائياً – ص ٣٤)

	تردد		نوع	
(١)	ـــــــــ ـــــــــ	ـــــــــ ـــــــــ	(١)	مجزوء البسيط
(٢)	ـــــــــ ـــــــــ	ـــــــــ ـــــــــ	(٢)	البسيط التام
(٣)	ـــــــــ	ـــــــــ	(٣)	المشطور
(٤)	ـــــــــ ـــــــــ	ـــــــــ ـــــــــ ـــــــــ ـــــــــ	(١)	المجزوء
(٥)	ـــــــــ	ـــــــــ	(٣)	المشطور

علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر:

العنوان موضوع كتاب ألفه الدكتور " عبد العزيز المقالح " عن ريادة باكثير للشعر الحر على مستوى العالم العربي[١]. ولا غرابة أن يتصدى دكتور – بحجم المقالح – لموضوع ريادة باكثير للشعر الحر، إذ أن التجاهل كان حجمه كبيراً والتعمية شديدة، فكان لابد للشمس من شروق. وكان ذلك الكتاب بحجم الغفلة تلك، وتلك الصرخة بقوة تلك القسوة سواء بسواء.إن أي باحث يشعر بالمرارة لمستوى التجاهل والتغافل الذي حاق بباكثير، إن على مستوى الداخل (لدى الدارسين والنقاد اليمنيين) وإن على مستوى الخارج (لدى النقاد والأدباء العرب)، تماماً كما حكى الدكتور المقالح عنه أنه ضاع بين أهله في اليمن وأقرانه في مصر[٢]. إن حجم التجاهل كبير، وإطلالة على بعض الدراسات النقدية للأدب العربي الحديث، تظهر تضاريس هذا التجاهل ومساحته.

فمثلاً هذا الكتاب: "من أعلام الأدب المعاصر " للدكتور جمال الدين الرمادي[٣] يترجم فيه لحوالي أربعين شاعراً من جيل باكثير.لم يتطرق لباكثير؟ درس العقاد والمازني وعلي محمود طه، وضرب صفحاً عن ذكر باكثير؟! وفي المسرحيين والقصاصين مر على نجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، محمود تيمور ... وكل جيل باكثير، ولم يذكر حتى اسم باكثير؟ وهذا كتاب " الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة الأدبية الحديثة [٤] " لأنيس المقدسي، عرض لأعلام القصة، ويعرض لطه حسين ومحمد تيمور، ومحمود طاهر لاشين ومصطفى المنفلوطي[٥] ... إلى هنا لا بأس، ولكن هؤلاء الذين جاءوا من بعدهم: إبراهيم المازني – توفيق الحكيم –محمود تيمور – إبراهيم المصري – نجيب محفوظ – يوسف السباعي – سعيد العريان – عبد الحميد جودة السحار – يحي حقي .... السلسة ناقصة ...." باكثير ".

ويعرض لرواد الرواية ولا يذكره، ورواد المسرح ولا يشير إليه، وكان التماس

---

(١) صدر الكتاب عن دار الكلمة – صنعاء ومكتبة الشروق – القاهرة – بيروت.

(٢) يقول د. المقالح: " فعندما يكون الحديث عن المسرح في مصر لا يشار اليه من قريب أو بعيد، وعندما يكون الحديث عن الأدب في اليمن لا تخطر يمنيته على أذهان الدارسين ".(علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر – ص ٢٥)

(٣) إصدار دار الفكر العربي.

(٤) صدر الكتاب عن دار العلم للملايين – بيروت، ط٢ – ١٩٧٨ م.

(٥) ص ٥٠٠ وما بعدها

العذر له ممكناً للظن بأنه لا يعرفه، ولكنه حين قال في ترجمته لمحمود تيمور: إنه "أحد أربعة من أبرز أعلام الفن "[١] .من تأثروا بمحمد تيمور، وهؤلاء الأربعة هم: " أنطون فرحات – توفيق الحكيم – محمود تيمور، علي أحمد باكثير "[٢] فهو إذن يعرف باكثير ..... وينكره ؟! والأدهى قوله بعد عن هؤلاء الأربعة: " الذين يقول فيهم الخبير المسرحي الكبير زكي طليمات – أو في الثلاثة الأخيرين منهم: – والمسرحيات العربية التي يكتبها توفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وعلي باكثير، تقف اليوم بجدارة إلى جانب المسرحيات العالمية، حتى إن بعض المسارح العالمية قدمتها لنفاستها وأصالتها، وكشفها عن أبعاد نفسية جديدة "[٣] . وحتى هذه الشهادة – للخبير المسرحي الكبير زكي طليمات – لم تشفع لاسم باكثير أن يدخل معجم الفنون الأدبية لأنيس المقدسي؟!. والدراسات العلمية الأكاديمية ليست أقل تجاهلاً لدور باكثير الريادي. هذه رساله أكاديمية بعنوان: "رواد الشعر العربي الحديث:[٤] يوسف نور عوض "سوري " ذكر جيلاً من الرواد في الشعر العربي الحديث ولم يثبت لباكثير اسماً بله تجديدا. وتحدث عن منافع الحركة الجديدة ولم يذكر شيئاً ؟! ومر على رواد الشعر حسب رؤيته وهم: عبد الوهاب البياتي، بدر شاكر السياب، صلاح أحمد إبراهيم، محمد الفيتوري، خليل حاوي ....(كان سيكون معذوراً لو لم يكن كتب رسالته في مصر، وأشرف عليه أستاذ مصري)

وما إخواننا في غير مصر بأرجى:

هذا "أحمد محمد المشرف" يكتب رسالة عن "الشعر الحر في الأردن "[٥] توخى البدايات الأولى ولاأثر لباكثير. ومثله "أسعد أحمد علي " في دراسته "الشعر الحديث في الوطن العربي والمهجر "[٦]، و"يوسف عز الدين " في كتابه " الشعر الحر في

(١) الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة الأدبية الحديثة: أنيس المقدسي – ص ٥٤٠.
(٢) السابق.
(٣) الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة الأدبية الحديثة – ص ٥٤٠ وانظر ما قاله زكي طليمات في مجلة الرائد العربي ع ٢٨، السنة ٣ – ص ٥٧، الكويت.
(٤) رسالة ماجستير كلية دار العلوم – جامعة القاهرة – طبعت بمكتبة الأمل – الكويت.
(٥) رسالة ماجستير جامعة البصرة، ١٩٩٠م.موجودة في مكتبة الجامعة الأردنية رقم: ٩٥٦٠٩، ١ ع ٨ أحم
(٦) دار السؤال – دمشق، ط ١٩٨٠ م، من مقتنيات مكتبة الجامعة الأردنية – كلية الآداب، ٩٥٦٠٩ و١ع٨

العراق"[١] أحسنهم وأكثرهم جرأة الدكتور "يوسف عز الدين " في كتابه " التجديد في الشعر العربي الحديث "[٢] فقد عرض له على استحياء، لكنه لم يعترف له بأي فضل بله ريادة، [٣] ومثله د. عمر الدقاق (سوري) في "الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث"[٤] .

لهذا كله كانت صرخة " القيل "، ولهذا كان كتاب الدكتور " المقالح " عن باكثير، خاصاً بريادته الشعرية، وإثباتاً لسبقه الريادي في الشعر الحر، مبدداً غبش الأيام الأولى للشعر الحر.[٥]

د. المقالح ليس وحده:

عاضد شهادة الدكتور المقالح لباكثير بالريادة – أدباء كبار في مصر وغيرها، منهم د. عبده بدوي الذي استدل على ريادة باكثير بشهادة أحد رواد الشعر الحر، يقول: "اطلعت على إهداءات من السياب لباكثير وفيها أنه راد للشعراء الطريق الجديد "[٦] . ويروي شهادة مؤرخ أدبي آخر يقول: علق س. موريه في حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث بقوله: "إن قصيدة باكثير المنشورة عام ١٩٤٥م تعتبر إحدى

---

(١) جامعة بغداد، يوس ١٩٨٧ م. ومكتبة الجامعة الأردنية – كلية الآداب، ٩٥٦٣٠٩، ١ع ٨.

(٢) إصدار النادي الأدبي الثقافي – جدة، مطبعة دار البلاد – جده، ط١ / ١٤٠٦ هـ /١٩٨٦ م.

(٣) بل أسندها للسياب ونازك وصلاح عبد الصبور ويوسف عز الدين وفدوي طوقان والبياتي ونزار (انظر – ص ١١٧ وما بعدها) .

(٤) إصدار دار الشرق العربي –بيروت –لبنان. ومثله أنيس المقدسي في كتابه: الاتجاهات الأدبية في العالم العرب الحديث، دار العلم للملايين – بيروت، ط٤ /١٩٦٧م.ولعل أكثرهم إنصافاً فؤاد دوارة في كتابه "في النقد المسرحي " المؤسسة المصرية العامة للتأليف، والدار المصرية للتأليف (أنظر الصفحات ٣٤٤، ٣٧٤، ٣٩١، ٤٠٠) . وممن أنصفه أيضاً: الأستاذ العراقي هلال ناجي، والدكتور المصري عبده بدوي، (أنظر للأول: شعراء اليمن المعاصرون، وللثاني: دراسات في الشعر الحديث).

(٥) دحض د. المقالح كل مفتريات المغبشين، وأكد على أن باكثير قد قدم شعره في الثلاثينيات في عملين كبيرين هما أكبر من عمل نازك والسياب خلال عقد الخمسينيات.(انظر: علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر – ص ٣٣٦) . ومن المغبشسن أيضاً – هاشم الياغي في كتابه: " الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط ١٩٨١/١ م. ومحسن أطميش في كتابه: الشاعر العربي الحديث مسرحياً، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٧٧ م، سلسلة دراسات رقم (١٠٨)، وقد اعتبر باكثير رائداً نظرياً للشعر الحر وانظر تفصيلاً للدراسات التي شاركت في معركة الشعر الحر ونشأته ما كتبه الدكتور عبد الرضا علي في كتابه: نازك الملائكة الناقدة – ص ٤٨ وما بعدها.

(٦) دراسات في الشعر الحديث – ص٢٧١.

تجربتين هامتين لا يمكن إغفالهما، فقد دفعتا الشعر الحر خطوة إلى الأمام"[١]. ويقصد س. موريه بالقصيدة المنشورة لباكثير " يا فرنسا اسمعي " التي نشرها في مجلة الرسالة عام ١٩٤٥م. وناقد آخر هو الدكتور عز الدين إسماعيل، يقول: " إن أول من أخذ بالجملة الشعرية وليس بالسطر الشعري هو باكثير، وقبل خليل حاوي"[٢].

وكلاهما يؤيدان ما ذهب إليه الدكتور المقالح في تسليم راية الريادة الشعرية في القصيدة الجديدة للأستاذ علي أحمد باكثير.[٣] ويؤكد الدكتور عبده بدوي على أن الشعر الحر تولد عند باكثير ثمرة لتحدي أستاذه الإنجليزي في قسم اللغة الإنجليزية فجاءت تلك التجربة المثيرة ((روميو وجولييت)) بالشعر المرسل بالبحر المتقارب. [٤] ثم كتب بعدها – ١٩٣٨م – "أخناتون ونفرتيتى" بالشعر الحر، "فأكد ريادته للشعر الجديد " [٥] . ويعد الدكتور عبدالله الغذامي (سعودي) من أكثر النقاد ومؤرخي الأدب اقتراباً مما ذهب إليه الدكتور المقالح [٦] . فالدكتور الغذامي يؤرخ للشعر الحر ويؤصل له عبر التاريخ الشعري العربي ولا يعده طارئاً، ولكنه يرى أنه لم يظهر كاتجاه إلا في العصر الحديث. ويتتبع البدايات الأولى – أوائل هذا القرن عند زكي أبي شادي، ومحمد فريد أبي حديد، وإبراهيم المازني، وخليل شيبوب، والسحرتي. وعرض للبدايات الأولى أيضاً: في العراق ولبنان والسعودية، إلا أن مطاف رحلته حط عند الثلاثي الحقيقي:

---

(١) السابق.

(٢) الشعر العربي المعاصر– ٧٣.

(٣) ومثلهم الدكتور: نذير العظمة، في مقالته: على أحمد باكثير وريادة الشعر الحر، مجلة الفيصل ع ١٠٧، كانون، شباط ١٩٨٦.

(٤) انظر: على أحمد باكثير غنائياً –ص ٣٩. كتب باكثير "روميو وجولييت " عام ١٩٣٦م ونأخذ منها هذا المقطع (على لسان والد جولييت يخاطب روميو):

في منزلي هذا الحقير ستجتلي عيناك..... شهب الأرض تصدع بالسنا ظلم السماء
من كل ما يصبو إليه فؤاد كل فتى يمور به الشباب....إذا مشى أبريل معتدلاً على أثر الشتاء إذا طلع
عندما تفتر أزهار الربيع وترى روح الصبا شائقةً في كل شيء
سترى الليلة في بيتي ربيعاً ناظراً برياحين العذارى الناعمات
فأعر سمعك للكل وحدق في الجميع تر فيهن ابنتي واحدة في العد لا
في الجمال الفذ والحسن البديع. (روميو وجولييت –ص ٢٥)

(٥) انظر المرجع السابق. وقد طبعت طبعتها الأولى سنة ١٩٤٠م (انظر: مقدمة أخناتون ونفرتيتي – ص٥)

(٦) ذلك في كتابه: الصوت القديم الجديد.. دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط ١٩٨٧م.

(باكثير – نازك – السياب). وإذ يستبعد السياب – باعتراف السياب نفسه بريادة باكثير في دواوينه التي كان يهديها لباكثير – يدير المعركة بين (باكثير – ونازك) . ولا ينتهي إلى الشهادة لبا كثير بالريادة فقط، بل ويدلل على تأثر نازك بباكثير [١] .

موسيقى الشعر الحر عند باكثير:

الموسيقى والشعر كالروح والجسد[٢]، وللنقاد آراؤهم في "الموسيقى". وإذا كانوا قد اختلفوا قديماً حول هذا الموضوع [٣]، فهاهم اليوم يجددون ما اندثر، وينقسمون على أنفسهم في جدل حاد حول موضوع "الموسيقى الشعرية "[٤] ومهما يكن، فقد كان. وهاهما "الشعر الحر والشعر العمودي" يجريان كفرسي رهان [٥] . وقد بنى أنصار "الشعر الحر " قناعاتهم به على أسس اعتمدوها في نظريتهم، ومن ذلك أنهم رأوا أن القصيدة القديمة شكلاً موسيقياً "مفتوحاً"، يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى مالا نهاية. أما الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة فتجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري شامل. إنها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها[٦] . ويرون أن "القصيدة" أساس البناء في الشعر الحر، وللمقطع مكانة في بناء كامل النص، على عكس الشعر التقليدي الذي تظل وحدته البنائية هي "البيت" [٧] . كما أن النسق النحوي يتبع النسق العروضي في الشعر العمودي[٨]، أما في الشعر الحر فإن " العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتكامل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب " [٩] . ويؤيد هذا القول د. عز الدين إسماعيل بقوله عن الشعر الحر: إنه يعمل على إتقان بناء القصيدة، بدلاً من النظر إلى إتقان القافية. يقول: "فإذا كان هم الشاعر التقليدي أن يجود بناء البيت الشعري، فقد

---

(١) أ نظر: فصل الشعر الحر والموقف النقدي.
(٢) أنظر: دراسة في موسيقى الشعر: د. رجاء عيد – ص ١٣.
(٣) حين اختلفوا في تعريف الشعر، وظهر تعريفهم له بأنه الكلام الموزون المقفى.
(٤) للتعرف على طرف من هذه المعركة أنظر: نازك الملائكة الناقدة – ص ٥٠، وما بعدها.
(٥) من تعبير د. رجاء عيد – ص ١٠٢.
(٦) الشعرية العربية الحديثة.. تحليل نصي: شربل داغر – ص ٥٣.
(٧) أنظر: الشعر المعاصر: محمد بنيس – ص ١٠٦.
(٨) أنظر: الشعرية العربية الحديثة – ص ٥٥.
(٩) أنظر: الشعر المعاصر: محمد بنيس – ص١٠٧.

صار هم الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هي كل " [١] . وهدف هذه الحركة الشعرية الجديدة هو " كسر العمود الشعري " [٢] . وهو – كيفما كان ويكون – تجديد، قد يستمر وقد يتلاشى. يقول د. رجاء عيد: " إن تجربة الشعر الحر ما تزال غضة لا تتجاوز ربع قرن من الزمان فلم لا نترك للزمن صقلها؟ " [٣] .

وإذا كان باكثير من مؤسسي هذه الحركة "الشعرية الجديدة" و"الرائد الأول لها"، فإن نجاحها ولا شك يعد نجاحاً له، وارتياده يضاف إلى وزن إبداعه وتجديده في مجالات شتى[٤] . وحب باكثير للتجديد صادر من أصالته، وليس طارئاً عليها، ومن فنيته وليس غريباً فيها. أليس هو من قاد حملة التجديد –في مجتمعه– لكل نظم الحياة الاجتماعية والتعليمية والسياسية، وتعليم المرأة وتحديث التعليم، وإدخال النشيد في المدارس لأول مرة، وإدخال الصحافة لأول مرة، والاحتفالات العامة والخطابة فيها لأول مرة.[٥]

أليس هو القائل منذ مطلع حياته: [٦]

فما أسمج التقليد بالمرء قادراً وما أحسن التجديد بالمرء واليا

فلا غرابة وهو في مصر – أن يكون رائداً لأمته كلها، فيرود لها أبواباً في الفن المسرحي، والملحمي، والروائي، .. .والشعري، والشعر الحر أهمها.

لم يعثر الباحث من شعر باكثير الحر سوى على ثلاث مسرحيات[٧] وخمس قصائد. وهي[٨]:

((يا فرنسا اسمعي))، ((لحظات تجلى))، ((تحت أشجار الحور))، ((إلى الآنسة مونيك سيمونو))، وختمها بملحمته الشعرية (نكون أو لا نكون). وضمها بحران:

---

(١) الشعر العربي المعاصر – ص ٦٩.
(٢) أنظر: الشعرية العربية الحديثة – ص ٣٨.
(٣) دراسة في موسيقى الشعر – ص ١٠٢.
(٤) أنظر: دراسات في الشعر الحديث: د. عبده بدوي – ص ٢٥٠، فقد شهد بريادته للقصيدة القصصية والملحمة المسرحية.
(٥) انظر التمهيد من هذه الدراسة.
(٦) أزهار الربى – ص ٢٨٢.
(٧) هي "روميو وجولييت " و"أخناتون ونفرتيتي" و" الوطن الأكبر ".
(٨) الأولى والثانية والثالثة في ديوانه "المجموع " – ص ١١٠، ١٧١، ١٧٢. والرابعة في علي أحمد باكثير غنائياً–ص ١٨.

المتدارك – الرجز:

– فعلن فعلن فعلن فعلن – مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهما من الأبحر " الموحدة " والتي رأى باكثير – في تنظيره للشعر الحر أنها أصلح البحور للنظم بها. ومعلوم في الشعر التفعيلي أنه لا يلتزم البحر بل تفعيلته. ويقول د. عبد العزيز نبوي: "يعتمد الشعر التفعيلي على التفعيلة دون البحر، إذ يكرر تفعيلة بحر ما أي عدد يشاء في السطر الواحد، وأقل ذلك تفعيلة واحدة، أو تفعيلة وجزء من تفعيلة أخرى، بحيث تأتي بقيتها في السطر التالي لها، أو تفعيلتين أو أكثر" [١] . ودراسة موسيقاها تحتاج إلى وضعها في بساط النغم، وتقريبها من ميزان البحور.

ففي " أشجار الحور " نجد هذا المقطع: [٢]

كم سرت وحيداً في الدرب
تحت أشجار الحور قائمة مثنى مثنى
جيرانك قد عرفوا حبي
لكنك وحدك لم تعرفي أني مضني
وإلى شباكك كم نظرت
عيناي لتقتبسا من نورك طيف شعاع
وبسر طوافي الناس درت
لكنك وحدك لم تدري سراً قد شاع
آه يا طالما انتظرت أذني
أن تسمع من شفتيك جواباً ولو كلمه
يوماً واحداً يمحو شجني
ويعيد لقلبي الرغبة في عيش سئمه
بل ساعة لقيا واحدة
يحيا فيها بالحب الأعظم قلبانا

(١) الإطار الموسيقي للشعر – ص ٧٣.
(٢) مجلة الرسالة الجديدة، ع ٤٥ ديسمبر ١٩٥٧م – القاهرة.

وهذا وزنها:

١- كم سرت وحيداً في الدرب
/ه/ه ///ه /ه/ه /ه/ه

٢- تحت أشجار الحور قائمة مثنى مثنى
/ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه/ه

٣- جيرانك قد عرفوا حبي
/ه/ه ///ه /ه/ه

٤- لكنك وحدك لم تعرفي أني مضنى
/ه/ه ///ه ه/ه /ه/ه /ه/ه

٥- وإلى شباكك كم نظرت
///ه /ه/ه ///ه ///ه

٦- عيناي لتقتبسا من نورك طيف شعاع
/ه/ه ///ه ///ه /ه/ه ///ه ///ه ه

٧- وبسر طوافي الناس درت
///ه ///ه /ه/ه ///ه

٨- لكنك وحدك لم تدري سراً قد شاع
/ه/ه ///ه ///ه /ه/ه /ه/ه /ه/ه ه

٩- أه يا طالما انتظرت أذنى
///ه /ه/ه ///ه ///ه

١٠- أن تسمع من شفتيك جواباً ولو كلمة
/ه/ه ///ه ///ه ///ه /ه/ه ///ه

١١- يوماً واحداً يمحو شجني
/ه/ه /ه/ه /ه/ه ///ه

١٢- ويعيد لقلبي الرغبة في عيش سئمه
///ه ///ه /ه/ه ///ه /ه/ه ///ه

١٣- بل ساعة لقيا واحدة
/ه/ه ///ه /ه/ه ///ه

١٤- يحيا فيها بالحب الأعظم قلبا نا
/ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه/ه ///ه /ه/ه

(١)
فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن.....(ق)
فاعلن فعْلن فاعلن فعِلن فعْلن فعْلن..... .(ط)

(٢)
فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن.....(ق)
فعْلن فعِلن فعِلن فاعلن فعْلن فعْلن..... .(ط)

(٣)
فعِلن فعْلن فعِلن فعِلن.....(ق)
فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فعِلان..... .(ط)

(٤)
فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن.....(ق)
فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلان..... .(ط)

(٥)
فعِلن فعْلن فعِلن فعِلن.....(ق)
فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فاعلن فعِلن..... .(ط)

(٦)
فعِلن فاعلن فعْلن فعِلن.....(ق)
فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن..... .(ط)

(٧)
فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن.....(ق)
فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن..... .(ط)

إذن ؛ ستكتسب السطور إيقاعاً نغمياً على النحو التالي:

فعلن فعلن فعلن فعلن

فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن

ويلاحظ عليه ما يلي:

١-احتواؤه على نغمين موسيقيين قصير وطويل.

٢-يتكون القصير من أربع تفعيلات من بحر " المتدارك "، والطويل من ست تفعيلات (المتدارك التام ٨ تفعيلات والمجزوء ست) .

٣-يتكون القصير من أربع تفعيلات وكأنه شطر من بحر المتدارك التام.

٤-يتكون الطويل من ست تفعيلات وكأنه مشطور البحر المتدارك.

٥-يتراوح النغمان (القصير والطويل) على النسق التالي: ق (١-٣) ط (٢-٤)

٦- جاءت التفعيلات كلها – في المقطع القصير – مخبونة (حذف الثاني الساكن "فعِلن") أو مقطوعة (حذف ساكن الوتد الأخير وتسكين المتحرك الذي قبله "فعلن ") ولم تأتِ أية تفعيلة منها صحيحة (فاعلن) .

٧- جاءت تفعيلة النغم الطويل " مخبونة " و" مقطوعة " و" صحيحة " (فعِلن- فعْلن – فاعلن) .

٨- النسق (١) فيه ثلاث تفعيلات " مقطوعة " وواحدة "مخبونة ".

النسق (٢) فيه اثنتان " مخبونتان "، واثنتان " مقطوعتان ".

٩- النسق (١): (فعْلن -فعِلن – فعْلن- فعْلن) ⟵ (١ – ٢ – ٣ – ٤)

فيه اتفاق واختلاف:

- اختلاف: بين (١) و(٢)
- اتفاق: بين (٣) و(٤)
- اختلاف: بين (١، ٢) و(٣، ٤)

❁ اتفاق: بين (١) و(٤)
❁ اختلاف: بين (٢) و(٣)

١٠- النسق (٣) (فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن) ⟵ (١-٢-٣-٤)
❁ فيه اتفاق بين (١) و(٤)، (٢) و(٣)
❁ وفيه اختلاف بين (١) و(٢)، (٣) و(٤)
❁ وفيه اختلاف بين [١، ٢] و[٣، ٤]

١١- النسق (٢): (فاعلن فعْلن فاعلن فعِلن فعْلن فعْلن) (١-٢-٣-٤-٥-٦)
❁ فيه تفعيلتان صحيحتان (فاعلن) رقم [١، ٣]
❁ فيه تفعيلة مخبونة (فعِلن) [رقم ٤]
❁ فيه تفعيلة مقطوعة (فعْلن) [رقم ٢]

بهذا يكون قد احتوى ثلاثة أوتار موسيقية، مما يثري وينوع الأنغام الصادرة عنه وذلك على النحو التالي:

١- فاعلن فعْلن (سكتة) فاعلن فعِلن (سكتة) فعْلن فعْلن.

٢- فاعلن فعْلن فاعلن (سكتة) فعِلن فعْلن فعْلن.

٣- فاعلن فعْلن فاعلن فعِلن (سكتة) فعْلن فعْلن.

٤- فاعلن.. . فعْلن.. فاعلن.. فعِلن.. فعْلن.. فعْلن.

ويحتوي أيضاً على بُنىً نغميةٍ متعددة نظراً لتعدد العلاقات القائمة بين أجزائه (في ضوء المتوالية العددية):

❁ فاعلن.. فعْلن (١، ٢)	(اختلاف)	(وتران)
❁ فاعلن.. فعِلن (٣، ٤)	(اختلاف)	(وتران)
❁ فعْلن.. فعْلن (٥، ٦)	(اتفـــاق)	(وتر واحد)
❁ فاعلن فعْلن فاعلن (١، ٣)	(اتفـــاق)	(وتران)
❁ فاعلن فعْلن فاعلن فعِلن (١، ٣) (٢، ٤)	(اتفـــاق) (اتفاق واختلاف)	(ثلاثة أوتار)

❁ فاعلن فعْلن.. فاعلن فعِلن (١، ٢) (اتفاق واختلاف) (ثلاثة أوتار)
١ ٢

❁ فعلن فاعلن فعِلن (اتفاق واختلاف) (ثلاثة أوتار)
٢ ٣ ٤

❁ فاعلن فعِلن فعْلن (اتفاق واختلاف) (ثلاثة أوتار)
٣ ٤ ٥

❁ فعِلن فعْلن فعْلن (اتفاق واختلاف) (ثلاثة أوتار)
٤ ٥ ٦

❁ فعْلن فعْلن (اتفاق وتوحد) (وتر واحد)
٥ ٦

وبه يظهر مقدار الاكتناز في هذا النسق الموسيقي، وكيف أنه بعد التنوع والتعدد والاختلاف والاتفاق ؛ انتهى إلى نغم موحد يجمع المشاعر كلها والأحاسيس العذبة في رنين من نوع واحد.

النسق (٤): (فعْلن فعِلن فعِلن فاعلن فعْلن فعْلن)

فيه ما في (٢) من احتواء على ثلاث ترددات نغمية[١]، وعلاقات داخلية تعتمد الاتفاق والاختلاف، وانتهاء نغمي بذبذبات موحدة الموسيقى آخر النسق[٢] . ويختلف عنه في اقتصاره على نغم واحد صحيح التفعيلة، وترتيب العلاقة بين الأجزاء، فهو معه يكون علاقات موسيقية تعتمد الاتفاق والاختلاف تماماً مثلما هو حاصل على مستوى النسق الواحد.

❁ وفي الجزء (١) من المقطع المختار اتفاق مع الجزء (٢) في النهايات لكل الأنساق الطويلة والقصيرة (فعْلن) .

❁ وفي الجزء (٣)، (٤) يختلف تنسيق النغمة الأخيرة بين الاختلاف والاتفاق:

---

(١) هي: فعْلن – فاعلن – فعِلن.
(٢) هي: فعْلن – فعْلن.

❁ اتفاق في المقطعين القصيرين لوحدهما (٥، ٧) (فعِلن) وأيضاً في المقطعين الطويلين لوحدهما (٦، ٨) فكلاهما جاء مذالاً (فعلان) [١] .

❁ واختلاف في تتابع النغمة ⟵ "فعِلن" مع "فعِلان" في آخر المقطع القصير والطويل (٥، ٦)، (٧، ٨) .

❁ وفي الجزء (٥)، (٦): اتفاق في احتوائهما على ثلاثة أنغام في النسق (١٠) و(١١)، وفي احتوائهما على نغمين في النسق (٩، ١٢)، وفي انتهاء كل الأنساق الأربعة بنغم واحد مؤتلف (فعِلن) (مخبون) .

❁ وفي الجزء (٧) اتفاق شبه تام:

❁ فالنسق (١٣) له نغمان، وكلاهما متسقان:

فعْلن فعِلن..... فعْلن فعِلن

١ ٢

❁ النسق (١٢) نغم واحد متسق (عدا التفعيلة رقم٥) .

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن

❁ كلا النسقين (١٣، ١٤) متفقان في احتوائهما على نغمين

موسيقيين فقط (فعْلن فعِلن) .

❁ يتشكل المقطع ككل من أربع وحدات نغمية مؤتلفة في إطار البحر نفسه (المتدارك) "فاعلن – فعْلن – فعِلن – فعلان ".

هناك علاقات أخرى جزئية ونسقية ونغمية في هذا المقطع، لكن هذا لا يكفي للتدليل على سلامة الموسيقى في الشعر التفعيلي الحر عند باكثير وامتلاكه للأدوات الفنية والمقدرة الشعرية على تنسيق وتنغيم الشعر الحر تماماً كما امتلك ما هو أشق منه

---

(١) التذييل: هو زيادة حرف ساكن في آخر التفعيلة إن كان آخرها وتد مجموع (//ه) أما إن كان آخرها وتد مفروق سميت العلة "التسبيغ" فإن كانت الزيادة سبباً خفيفاً (/ه) سميت " الترفيل". (انظر: الإطار الموسيقي للشعر " د. عبد العزيز نبوي – ص ٢٢٠) .

قبله. ويؤكد هذا سلامة أنغامه من "التدوير"[١]، واختلاف التنسيق، ومن الزيادة المحشوة، ومن طول النسق، ومن الحشرجة النغمية في مزج البحور بدون مبرر.

فعلى مستوى التدوير: لا يوجد تعلق بين السطور، ولا انقطاع للتفعيلات بل انتظم إيقاع كل سطر بتمام تفعيلا ته.

وعلى مستوى التنسيق: فقد انتظمت لديه تفاعيل الأنساق الفردية والزوجية، ولم يلاحظ خلط أو تغيير في عدد التفعيلات.

وعلى مستوى سلامة أوزانه من الحشو: يلاحظ أن النغمات الموسيقية كانت تامة التركيب في الإطار المسموح به موسيقياً وعروضياً، ولم تتعرض لأي اجتزاء مخل، أو تزييد مخرج، ولا توجد أية نغمة نشاز خارج إطار التفعيلات، فالوزن ثابت والتفعيلات مكتملة الموسيقى في إطار المسموح (خبن – قطع – تذييل – صحيح) .

أما طول النسق: فقد سلم منه، إذ لم تزد تفعيلات أطول أنساقه عن ست تفعيلات (النسق الطويل) [٢] .

وأما الحشرجة النغمية: فقد سلم منها حيث تدفقت أنغام المتدارك بجمال أوتارها "المخبون والمقطوع والمذيل "، ولم يحتج لمزيد من التلوين بعد.[٣]

ولا مانع من أخذ نموذج آخر: "مقطع من ملحمته " نكون أو لا نكون "[٤]

١- ياويح بيت المقدس

٢- والحرم المقدس

٣- مما به من أبؤس

---

(١) انظر في عيب التدوير في الشعر الحر: الصوت القديم الجديد: د. عبد الله الغذامي – ص ٥٤، وقد ذكرت نازك أن التدوير في الشعر الحر يقربه إلى النثرية أو هو نثر لا وزن له (انظر قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة – ص ١٥٧، مكتبة النهضة – بغداد، ط ٢ / ١٩٦٥ م) .

(٢) قننت نازك تفعيلات السطر بأن لا تزيد عن "٨" تفعيلات. (أنظر: الصوت القديم الجديد – ص٦٠، وقضايا الشعر المعاصر – ص ١٠٤) .

(٣) يقول د. رجاء عيد في دراسته التطبيقية للشعر التفعيلي: ومن أمثلة ذلك قصيدة "جيكور والمدينة" للسياب حيث يمزج بين " المتقارب " و" الرجز " وهو يفعل مثل ذلك في قصيدته " في انتظار رسالة " حيث يمزج بين " الكامل " و" المتقارب ") (دراسة في موسيقى الشعر – ص ٩٨)

(٤) ص ١٥.

٤- وما أصاب طهره من دنس

٥- واعمراه ! أين أنت يا عمر ؟

٦- يوم دخلته دخول المنتصر

٧- في سمتك الرائع

٨- وقدك الفارع

٩- وفي محياك القمر

١٠- وبين جنبيك خشوع المعتمر

١١- وأهله إليك ينظرون

١٢- كأنما تحولوا إلى عيون

١٣- فيعجبون ثم يعجبون

١٤- من ثوبك المرقع

١٥- وعزك الممنع

١٦- تساءلوا ما بين شك ويقين

١٧- أجدكم هذا أمير المؤمنين

١٨- آذا هو الذي يسمى عمرا

١٩- آذا هو الذي أذل قيصرا

٢٠- واعمراه كيف ذلت إيلياء

٢١- مدينة الرسل ودار الأنبياء

٢٢- مسرى النبي المصطفى

٢٣- إلى السماوات العلى

٢٤- حيث رأى ما قد رأى

٢٥- من نور ربه العزيز الأعلى

٢٦- في السدرة العصماء ذات المنتهى

٢٧- واعمراه ! أين أولى القبلتين ؟
٢٨- وأين ثاني الحرمين ؟
٢٩- والمسجد الثالث بعد المسجدين ؟
٣٠- وا مسجداه ! وا أقصياه !
٣١- وا بيت مقدساه !
٣٢- لا لن يحوزوا المسجدا
٣٣- لنستردنه غدا
٣٤- إما نكون أبدا
٣٥- أو لا نكون أبدا
٣٦- غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
٣٧- إما نكون أبداً أو لا نكون

وهذا تقسيمها:

(تقطيعها)	(عدد وحداتها)		(وزنها)
١- /ه/ه// /ه/ه//	١٣ تسريع	ج ١	مستفعلن مستَفعلُ
٢- /ه/// //ه///	١١		مستفعلن متَفعلُ
٣- /ه/ه// /ه/ه//	١٢ تحليق		مستفعلن مستَفعلُ
٤- //ه// //ه// /ه///	١٧ وارتفاع	ج ٢	متفعلن متفعلن مستعلُ
٥- /ه/// //ه// //ه//	١٨		مستعلن متفعلن متفعلن
٦- /ه/// //ه// /ه/ه//	٢٠		مستعلن متفعلن متفعلن
٧- /ه/ه// /ه/ه	١١ بدء	ج ٣	مستفعلن (فعْلن)
٨- //ه// /ه/ه	١٠		متفعلن (فعْلن)
٩- //ه// /ه/ه//	١٣		متفعلن مستفعلن
١٠-//ه// /ه/// /ه/ه//	١٩ تذبذب	ج ٤	متفعلن مستعلن مستفلن
١١-//ه// /ه/ه	١٦ ارتفاع		متفعلن متفعلن (مَتَفْعْ)
١٢-//ه// //ه// //ه// ه	٢٢ وانخفاض		متفعلن متفعلن متفعلات
١٣- //ه// //ه// //ه ه	١٦		متفعلن متفعلن (مَتَفْعْ)
١٤-/ه/ه// //ه//	١٢	ج ٥	مستفعلن مَتَفْعلُ
١٥-//ه// //ه//	١١ انتهاء		متفعلن متفعلُ
١٦-//ه// /ه/ه// /ه/// ه	٢٠ ابتداء	ج ٦	متفعلن مستفعلن مستعلات
١٧-//ه// /ه/ه// /ه/ه// ه	٢١		متفعلن مستفعلن مستفعلات
١٨-/ه/ه// //ه// /ه///	١٩ انتظام		مستفعلن متفعلن مفتعلن
١٩-/ه/ه// //ه// //ه//	١٩ وتقارب		مستفعلن متفعلن متفعلن
٢٠- /ه/// ///ه// /ه/// ه	٢١ ايقاعي عال		مستعلن متفعلن مستفعلات
٢١- //ه// /ه/// /ه/// ه	٢٠ انتهاء		متفعلن مستعلن مستفعلات

٢٢-/ه/ه//ه /ه/ه//ه	١٤	انتظام	ج ٧	مستفعلن مستفعلن
٢٣- //ه//ه /ه/ه//ه	١٣	وتقارب ايقاعي		متفعلن مستفعلن
٢٤-/ه//ه/ه /ه/ه//ه	١٣	منخفض		مستعلن مستفعلن
٢٥-/ه/ه//ه //ه//ه /ه/ه/ه	١٩	انتظام	ج ٨	مستفعلن متفعلن مستفعلْ
٢٦-/ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه	٢١	عالٍ		مستفعلن مستفعلن مستفعلن
٢٧-/ه//ه/ه //ه//ه /ه/ه//ه ه	٢٠	من جديد		مفتعلن متفعلن مستفعلات
٢٨ - //ه//ه /ه//ه ه	١٣		ج ٩	متفعلن مستعلاتْ
٢٩ - /ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ه	٢١	هبوط	ج ١٠	مستفعلن مستعلن مستفعلاتْ
٣٠- /ه/ه//ه /ه/ه//ه ه	١٥	قرب	ج ١١	مستفعلن مستفعلات
٣١- /ه/ه//ه //ه ه	١١	الختام		مستفعلن فـــعـــولْ
٣٢- /ه/ه//ه /ه/ه//ه	١٤			مستفعلن مستفعلن
٣٣- //ه//ه /ه//ه	١٢			متفعلن مستعلن
٣٤- /ه/ه//ه ////ه	١٢	انتظام		مستفعلن (متعلن)
٣٥- /ه/ه//ه ////ه	١٢	تسارع		مستفعلن (متعلن)
٣٦-//ه//ه ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه ه	٢١	تقارب	ج ١٢	متفعلن مستفعلن مستفعلات
٣٧- /ه/ه//ه ////ه /ه/ه//ه ه	٢٠	تسارع		متفعلن (متعلن) مستفعلات

الهبوط النهائي

يتكون المقطع من اثني عشر جزءاً، يتضمن سبعة وثلاثين نسقاً موسيقياً، يتنـــاغم فيه الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) على أنماط مختلفة، لكنه لا يخرج عن صوتين إيقاعيين:

مستفعلن مستفعلن (نغمان)

مستفعلن مستفعلن مستفعلن (ثلاثة أنغام)

تتوزع الأنساق "الطويلة " و"القصيرة " توزيعاً أحادياً أو ثنائياً أو ثلاثياً أو رباعياً أو سداسياً على النحو التالي:

- الأحادي: حـ ٩، ١٠
- الثنائي: جـ٥، ١٢
- الثلاثي: جـ١، ٢، ٣، ٧، ٨
- الرباعي: جـ٤
- السداسي: جـ٦، ١١

وتتدرج وحداتها الموسيقية في سلالم هرمية تصاعدية أو تنازلية تبعث على الدهشة، وتصف الحالة النفسية التي حفلت فيها روح ومشاعر الشاعر، في تلك الأجواء، أجواء ما بعد (٦٧) .

هذه هي أعداد الوحدات الموسيقية في كل نسق بحسب ترتيب الأنساق في المقطع:

١٣- ١١- ١٢- ١٧- ١٨- ٢٠- ١١- ١٠- ١٣- ١٩- ١٦- ٢٢- ١٦- ١٢-

١١- ٢٠- ٢١- ١٩- ١٩- ٢١- ٢٠- ١٤- ١٣- ١٣- ١٩- ٢١- ٢٠- ١٣-

٢١- ١٥- ١١- ١٤- ١٢- ١٢ - ٢١- ٢٠

ويمكن لهذه الوحدات أن ترتب في ضوء معطيات الوضع النفسي للشاعر، والمشاعر المسيطرة عليه حين توقيع هذه الأنغام على النحو التالي:

(أ) ١٣..... ١

(ب) ١١- ١٢- ١٧- ١٨- ٢٠..... ٢

(ج) ١١- ١٠- ١٣- ١٩- ١٦- ٢٢- ١٦- ١٢- ١١..... ٣

(د) ٢٠ - ٢١- ١٩- ١٩- ٢١- ٢٠

(هـ) ١٤- ١٣- ١٣ ٤

(و) ١٩- ٢١- ٢٠

(ز) ١٣..... 1َ

(ح) ٢١- ١٥- ١١..... 2َ

(ط) ١٤- ١٢- ١٢- ١٢

(ى) ٢١- ٢٠ 4َ

عشرة أشكال من الوحدات الموسيقية – إذن – تضمنتها الأنساق في هذا المقطع، قسمت عل أربع إيقاعات على النحو التالي:

الأول: ١، 1َ ويتضمن في الترقيم السابق النسقين: (أ، ز) .

الثاني: ٢، 2َ وضم الأنساق في الشكلين: (ب، ح)

الثالث: ٣ وضم الأنساق في الشكل: (ج فقط)

الرابع: ٤، 4َ وضم الأنساق في الأشكال: (د، هـ، و/ ط، ى)

وبالمزج بين هذه الإيقاعات الأربعة ونفس الشاعر والتجربة الشعرية التي اندفعت بها مشاعره، واندفعت بها نغماته، يلاحظ ما يلي:

- الشكل النسقي الأول (أ): جاءت وحداته الموسيقية " ثلاث عشرة " وحدة، (وهناك شكل آخر عدد وحداته ١٣ أيضاً وسيأتي ذكره)، هذا الشكل الأول (أ) هو محطة توقف الشاعر ورسو نغمه، وبداية إدارة محرك الإقلاع.
- الشكل النسقي الثاني (ب): يلاحظ أن تدرجه يتجه إلى أعلى، إنه نوع من التسارع لإقلاع نفس الشاعر للتحليق في أجواء أسمى من الواقع المدمر الذي حطم نفسه مع تحطم الطائرات عند الفجر. إنه الآن يسرع أنغامه للانطلاق في أجواء أرحب وآفاق أوسع، فكانت الأنساق (١١- ١٢- ١٧- ١٨- ٢٠) ،
- في الشكل النسقي الثالث (جـ): يلاحظ انطلاق الوحدات الموسيقية وانكفاؤها.
- هناك نوع من التذبذب في هذا الشكل [١١- ١٠- ١٣ – ١٩- ١٦- ٢٢- ١٦- ١٢- ١١] إنه محاولة للعلو بالنفس في آفاق أخرى، لكن الهموم أثقل، والطائر الجريح لم يتمكن من ضبط تسارعه ولا تحقيق توازنه. أنه يريد اختراق الفضاء الزمني ليصل إلى عمر:

واعمراه: أين أنت يا عمر ؟

- وقبل الوصول إلى "عمر " مراحل زمنية، ومراحل مكانية.
- إنه يريد أن يصل إلى عمر ليراه في ثلاثينيات القرن الأول الهجري وهو يفتح، " إيلياء" ويتسلم مفاتيح بيت المقدس. إنه يريد إعادة الزمان والمكان، جهد شاق، وعوائق، وأجواء رعدية، ونكسة تحول دون الوصول. لذلك كانت تلك الدفقات النغمية المتقطعة علواً وهبوطاً، طولاً وقصراً.
- في الإيقاع الرابع المتضمن الأشكال ((د، هـ، و)) نلاحظ حالة استقرار لنفَس الشاعر ونَفْسه، منحته القدرة على التحليق وفق دفعات نغمية مستوية وتسارعات متزنة:

- ٢٠ –٢١ –١٩ –١٩ –٢١ –٢٠
- ١٤ – ١٣ – ١٣
- ١٩ – ٢١ –٢٠

ومكنته من السيطرة على توجيه الرحلة مقلعاً من اليأس باتجاه الأمل، وراحلاً من مرفأ الهزيمة إلى أجواء النصر، ومن ذل الاحتلال إلى عز الفتح.. ومن الأرض إلي السماء.

وتتجاوب روحه في السماء مع ذكرى سمو الرسول الكريم وارتفاعه إنه "المعراج" القديم/ الجديد، وتداعيات تمتاح من الشعور واللا شعور، ليتجاوب الماضي الصاعد السامي مع الحاضر المنكسر الدامي، ويمتزجان.. هناك، في رحلة السماء، ورحلة الأرض. رحلة "الرسول" ورحلة "عمر"، في رحلة الرسول من "المسجد الحرام" إلى "المسجد الأقصى" إلى "السماوات العلى" ورحلة عمر من "المسجد الحرام " إلى "المسجد الأقصى"، ورحلته هو.....

هذا الشكل الذي استقرت حركة الشاعر النغمية وتوقيعاته الموسيقية وهو يحلق عنده – تضمن هذه الأسطر: (ليلحظ ذلك الاستواء في التحليق مع اللاشعور الشعري)

٢٢- مسرى النبي المصطفى ١٤
٢٣- إلى السماوات العلى ١٣
٢٤- حيث رأى ما قد رأى ١٣
٢٥- من نور ربه العلى الأعـــلى ١٩
٢٦- في السدرة العصماء ذات المنتهى ٢١

وحين يلتقي بعمر "الحقيقي" أو "الرمز" أو "المثال والأنموذج" تهدأ نفسه ويتباطـــأ نغمه تدريجياً:

واعمراه! أين أولى القبلتين ؟
وأين ثاني الحرمين ؟

إنه قد أدى المهمة.. وحقق الغرض من الإقلاع – بأنغامه- عبر الزمان والمكان، وتحقق الهدف من التحليق في أجواء السماء لاستدعاء النماذج."نماذج السمو".وكما كان النسق "أ" المحتوي على "١٣" وحدة موسيقية هو مطار الإقلاع كان النسق "ز" المحتوى على "١٣" وحدة موسيقية أيضاً – هو نقطة الهبوط: إذ تبدأ التسارعات الموسيقية بعده بالتباطؤ التدريجي. (شكل ح/ ٢: ٢١-١٥-١١) .ومن ثم يصل الشاعر إلى المطـــار النفسي على أرض الذات مـــستوياً (١٣-١٢-١٢-١٢)، (٢١-٢٠) الـــشكل (ط، ي) إيقاع) (٤) بعد إفراغ الشحنات النفسية المتضاربة في هذه الرحلة البعيدة.

وسيظل السؤال: هل هي آفاق الشعر الحر ؟!

بـ القوافي:

معركة الشعر لم تقم مع الأوزان فحسب وإنما مع القوافي أيضاً: إن تدمير العمود الشعري لم يستهدف القالب الذي تصب فيه هذه التفاعيل فقط ؛ وإنما استهدف –أيضاً– الإطار الذي يحفظ هذا القالب من الانتثار والمتمثل في القوافي.[١] والمعركة بين دعاة "العمودي" ودعاة " الحر " لم تقم لعجز الآخرين عن تمثل تفاعيل الخليل، فهم مقتنعون بأنه لا شيء يمكن أن يسمى شعراً إلا إذا كانت تفاعيله مأخوذة من تفاعيل الخليل ونسقها. إنما رأى دعاة " الحر " أن الصعوبة في "العمودي" تكمن أكثر ما تكمن في قوافيه " [٢]

هذه هي المعركة الحقيقية. إنها معركة العصر والزمن والقدرات، ومع ذلك ظل شعراء "الحر" أسيري القالب "العمودي" فكثيراً ما يترنمون بشعر مقفى، ويعودون ليبنوا بالبنى التي هدموها، والطوب الذي نثروه، ومع ذلك– أيضاً– ظلوا– بحنين المشتاق – يترنمون بالقصيدة "الأم" لا يرٍ يمون ولا يبرحون، ومع ذلك – كذلك – عاد كثير منهم فاقلع عن مرافئ الحداثة إلى سماء "النصاعة" والأصالة "، فيما ظل آخرون – ومنهم شاعرنا– لا يميزون بين شعر وشعر، ولا يتعصبون لنوع على نوع، لا ينئون عن هذا، ولا ينهون عن ذاك. [٣] وانطلقوا ينظمون شعرهم بقواف وبلا قواف، متنوعة في إطار القالب "الرصين"، أو متنوعة في إطار الشعر "الحر"، يلتزمون ما يلزم في "الموحد"، ويعددون في "المتنوع " وينطلقون في " الحر".

---

(١) انظر: الشعرية العربية الحديثة: شربل داغر – ص ٤٦، وانظر: مع العقاد: د. شوقي ضيف – ص ١٣٠، دار المعارف – القاهرة، ط ٥، حيث يذكر أن العقاد دعا إلى التخلص من موسيقية القافية الواحدة، بل لقد دعا إلى الشعر المرسل المتحرر من القافية.

(٢) انظر: الشعرية العربية الحديثة ص ٤٦. يقول نزار قباني: " كنت من أول القائلين بوجوب التحرر من القافية، أما الآن فقد جئت أعترف بفشلي، لأنني أيقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة قد تؤدي بطابع القصيدة العربية وتقضي على أرنانها (الإطار الموسيقي للشعر – ص ٢٤٧) .

(٣) دعا العقاد إلى إعادة النظر في الأوزان والقوافي بحيث يدخل الشعراء عليها كل ما يريدون من تعديل، فلما غمرت سيول الشعر الحر ساحة الأدب العربي، وقف العقاد حائلاً مانعاً دونها ليس في مضامينها، ولكن فيما دفعت إليه من تطور واسع في شكل الشعر واعتمادها على التفعيلة دون البيت والقافية. (أنظر: مع العقاد – ص (١٣) . وقد أوضح العقاد موقفه ومنهجه في هذا الصراع في كتابيه: اللغة الشاعرة، وأشتات مجتمعات في اللغة والأدب.

وباكثير الذي لم يتعصب يوماً، ولم يجمد يوماً، ولم يتوقف يوماً، تقدم ركب الإبداع والتزم به، وسبق إلى التجديد ولم يتعصب له، ومضى مع التنويع ولم يغرق فيه. فكانت له ألحان، وإيقاعات، وتنغيما ت، وانطلاقات. لا يقدم شكلاً على شـــعور، ولا يرســـم لنفَسه طريقاً ليجري فيه، ولا يغلق على مشاعره سبل الاندفاع.

إن هدفه "الفن"، ورؤيته "الفن"، وعمله "الفن"، وفكره" الفن"، "الفن" ليس إلا. ولـــذا فقوافيه قد جاءت متنوعة على ثلاثة أشكال:

أ) قوافِ موحدة.

ب) قوافِ منوعة.

ج) قوافي الشعر الحر.

أولاً: القوافي الموحدة:

وهي نوعان: [١]

– مطلق – مقيد

والجدول الإحصائي التالي يوضح النسبة بين النوعين، حيـــث يلاحـــظ أن عـــدد القوافي المطلقة جاء أكثر كثيراً من عدد القوافي المقيدة (٢٠٧: ٤٦) .

شعره في		المطلق	المقيد
اليمن	– حضرموت	١١٩	١٨
	– عدن	٢٨	١٢
الحجاز		١٥	٥
مصر		٤٥	١١
إجمالي		**٢٠٧**	**٤٦**

(جدول رقم (١) يوضح عدد القوافي المطلقة والمقيدة في شعر باكثير)

(١) القاقية المطلقة هي ما كان حرف الروي فيها متحركاً، أما إذا كان ساكناً فهي المقيدة (انظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه –ص ١٧٥) .

ثم هناك الحروف الأثيرة لديه في هذا النوع "الموحد القوافي"، ويبينها الجدول التالي: (جدول رقم٢)

	الحرف	تكراره	النسبة
٣٠<	ر	٣٥	%٥٠,٧
	ب	٣٢	
	م	٣١	
٣٠	ن	٣٠	
٢٠<	ل	٢٤	%٣٠,٥
١٠<	د	١٧	
	ء	١٥	
	ق	١١	
١٠	ك	١٠	
٥<	ت	٨	%١٨,٦
	ع	٨	
٥	س	٥	
	ي	٥	
٥>	هـ	٤	
٢	ف	٢	
	ظ	٢	
	ض	٢	
	ذ	٢	
	ح	٢	
١	أ	١	
	ج	٢	
	خ	١	
	ش	١	
	ص	١	
	غ	١	
٠	ث، ز	٠	
	ط، و	٠	

ومنه يتضح أن الحروف (الراء – الباء – الميم – النون) معشوقات قوافيه، تليها اللام، . ثم تأتي فئة ما فوق العشرة (الدال– الهمزة – القاف) ثم فئة الخمسة وما فوقها (الكاف – التاء – العين – السين – الياء) . ثم تأتي بعدها ما هي أقل من خمسة (الهاء – الفاء – الظاء – الضاد – الذال – الحاء – الألف) . وأخيراً ما جاء من الحروف في قافية واحدة وتكرار واحد وهي: (الجيم – الخاء – الشين – الصاد– الغين)، ولم يستخدم في قوافيه الموحدة هذه حروف" الثاء – الزاي – الطاء – الواو".ويلاحظ أن الحروف الأربعة الأولى (ر–ب – م –ن) قد حازت أكثر من (٥٠ %) من عدد قوافيه الموحدة الروى، بينما جاءت الحروف الستة عشر – < ١٠ – بنسبة (١٨,٦%) فقط.

ثم على صعيد سوابق ولواحق القافية الموحدة[١] ويوضح ذلك الجدول رقم (٣):

السوابق				اللواحق				
الردف			ألف التأسيس	دخيل	الوصل			ألف الخروج
الألف	الياء	الواو			الألف	الواو	الياء	الهاء
٧٨	٦١	٤٩	٦	٦	٤٩	١٣	٤٦	٢٠	١

(جدول رقم "٣" يبين سوابق ولواحق القافية الموحدة في شعر باكثير)

ومن الجدول يتبين أن الشاعر كان يميل لإرداف رويه بالألف (٧٨) تكراراً يليه "الياء" (٦١) تكراراً، ويأتي بعدهما "الواو" (٤٩) تكراراً، وكان ينوع بين الواو والياء في القصيدة الواحدة كثيراً (٤١قصيدة) .ومن ميله للألف ما نلاحظه في استخدامه لألف الوصل حيث وردت في (٤٩حالة) ويأتي الياء بعدها ٤٦ تكراراً، يليه الهاء ٢٠ تكراراً، فالواو ١٣ تكراراً. واستخدم(ألف التأسيس) في ستة مواضع مصحوبة بحرف دخيل. وكذا ألف الخروج استخدمها مرة واحدة فقط.

(١) للقافية سوابق ولواحق ــ فأما السوابق: فالردف والتأسيس والدخيل، وأما اللواحق: فالوصل والخروج، فالردف: هو أحد حروف المد بعد حركة مجانسة أو أحد حرفي اللين (الواو – الياء) بعد حركة غير متجانسة. فالأول مثل (الباكي – غريباً – غروباً) والثاني مثل (ثوبها – المقلتين) فالألف والياء والواو (في الأولى) والواو الياء (في الثانية) كلها ردفاً لوقوعه خلف الروي.
والتأسيس: ألف بينها وبين الروي حرف متحرك مثل (عالم) فالألف قبل اللام تأسيس.
والدخيل: الحرف بين ألف التأسيس والروي، مثل (عالم) فاللام بين التأسيس والروي دخيل
(انظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: د. عبد الرضا علي – ص ١٧٥ وما بعدها، المنار للطباعة – صنعاء – ط ٢ / ١٩٩٦ م)

ثانياً: القوافي المتنوعة:

وجاءت في ٤٧ قصيدة، وأولها تاريخياً – قصيدته (الحكماء والسعادة) [١] وجاءت من بحر "الرجز"، وفي ديوان (العدنيات) وجدت له ثلاث قصائد متنوعة القوافي وهي:[٢] " أيها الرسم"، "قل لي بربك"، و"نشيد العقبة"، وفي ديوانه "الحجازيات" وردت له " رباعية واحدة" فقط هي "أنفاس الحجاز"[٣]، أما في مصر فقد وردت له "ثلاث وأربعون" منظومة متنوعة.وتعددت أشكال قوافيه المتنوعة أيما تعدد، وشملت الأشكال التالية:

أ- **المزدوج:** ومنها ثلاث قصائد، الأولى قالها في اليمن [٤]، والثانية "مصرية" وهي "فلسطينية" [٥]، والثالثة "مصرية" و" يمنية "[٦] .

ب- **الثنائيات:** وتأتي على رأس القائمة " أنفاس الحجاز " ثم انتثرت في مصر وانتشرت. أفرغها خالصةً كثيراً، ومزجها مع المقطوعات قليلاً، وهذه نماذج من ثنائياته في مصر من قصيدة " الربيع ": [٧]

ث١ قالوا الربيع فقلت أواه أين الصبا منى ليلقاهُ
أين الصبا منى ليهرع في شوق إليه للثم يمناهُ

ث٢ عجباً أحس هميم جائشةٍ كتدفق الينبوع في قلبي
وحسيس أصداء توسوس في سمعي بألحان من الحبِّ

ث٣ وحفيف أجنحة مصفقةٍ ورفيف أوراق وأغصان
ونثيث أكمام تفتح عن زهر بأشكال وألوان

ث٤ هوذا يعد وقاره سفهاً ويري الحياة دداً كما كانا
هل مسه سحر الربيع ضحىً فارتد مثل الطفل جذلانا ؟

---

(١) أزهار الربى – ص ١٠٩.
(٢) صدى عدن – ص ٤٣، ٤٤، ٥٤.
(٣) أنفاس الحجاز – ص ٢٠.
(٤) أزهار الربي – ص ١٠٩.
(٥) المجموع – ص ١٣٥.
(٦) علي أحمد باكثير رائد التحديث – ص ٦٠.
(٧) المجموع ص ١٥٠.

ويلاحظ أنه التزم قافية في كل بيتين من الثنائيات " الأربع "، وفي كل قافية ظهر تلوين خاص: ففي الثنائية الأولى (ث١) جاءت القافية في الكلمتين " ليلقاهُ " و" يمنـــاهُ " فالروي الهاء والألف قبلها " ردف " واشباع الضمة بعدها " وصل " بالواو.

وفي "ث٢": تضمنت القافية كلمتين: " قلبي " و" الحب " فحرف " الـــروي " فـــي كلتيهما " الباء"، والياء بعدها وصل، وربما جاءت الثنائية على نمط التقفية لكل شطر، وإلحاقها بالشطر الآخر: (١)

دون هذا أمـــة العـــرب تبيـــد هلك الطارف فيها والتليـــد

فرويداً أيهـــا البـــاغي العنيـــد بطل الكيد الذي كنت تكيـــد

مصر والسودان لا ينفصلان

ويلاحظ أن القافية في الأربعة الأشطر اشتملت على حروف الروي الدال المقيـــدة وقبلها ردف " بالياء ".

ولربما رتب ثنائياته على هذا النمط: (٢)

ث١	..... .أ	..... أ	..... الأكرمين	..... المسلمين
	..... .أ	..... أ	..... الأمين	..... الأثين
ث٢	..... ب	..... ب	..... بنوها	..... فوها
	..... ب	..... أ	..... أخوها	..... المكين
ث٣	..... جـــ	..... جـــ	..... سرورا	..... صبوراً
	..... جـــ	..... أ	..... دورا	..... أجمعين

(١) علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً – ص ٢٢.

(٢) كما في قصيدة " موكب الشمس: المجموع – ص١١٢، فهي تتألف من " واحد وثلاثين " ثنائية.

جـ: الرباعيات:

وهي كثيرة في شعره تبلغ نيفاً وعشرين، من مثل قصيدته وداع رمضان:[١]

لهفي على شهر الصيام ولىّ ولم نوف الذمامْ
ولىّ ولما نشف من سلساله حرّ الأوامْ
ومضى قصير الظل ما بين البداية والختامْ
قرأ الوداع كأنما قرأ الوداع مع السلامْ

ر ٢:

يا ليت شعري هل حططنا فيه أثقال الذنوبْ أم هل جلونا بالتقى صدأ الفساد عن القلوبْ
وعلى يديه ليت شعري هل عرفنا أن نتوبْ أم قصدنا أخذ القشور به وإفلات اللبوبْ

والقافية في "الرباعية الأولى" (ر١) "مقيدة" ("الذمامْ" الأوام" "الختام" السلامْ")، وكذا في "الرباعية الثانية" (ر٢): " الذنوب " "القلوب" "نتوب" "اللبوب"، وفي (ر١) أردف حرف الروي المقيد" مْ " بالألف قبلها، ومضى ذلك في كل القوافي. وفي "ر٢" أردف حرف الروي المقيد (بْ) بالواو في كل القوافي.

د- الخماسيات:

ومنها قصيدته "الشاعر وسريره"[٢]، وتتكون من "خمس عشرة" خماسية، وهذه إحداها:

في عزلتي والصمت في أفقها وفي ثراها الوحشة القاتله
أدير عيني فما إن ترى عيناي إلا ظلمة شامله
تقطعت فيها خيوط المنى ياويلتا.. حتى المنى الباطله
كنت بها أمرح في جنة تسخر منها النوب الهازله
وحين غابت فتلمستها دوت بسمعي ضحكة هائله

(١) المجموع – ص ٧٦.
(٢) المجموع – ص ٨٥.

والقافية "القاتلة"، "شاملة" "الباطلة" "الهازلة" "هائلة" فيها: "الروي" حـــرف " الـــلام المفتوحة"، وله سابق هو حرف "التأسيس" "الألف"، و"الدخيل" وهو: "التـــاء" والمـــيم" و"الطاء" و" الزاي" و"الهمزة" بحسب ترتيب القوافي، ثم له لاحقة وهي: هاء الوصـــل "في كل القوافي.

هـــ – المقطوعات: ومنها قصيدته الموسومة "بين الصحو والذهول"[١]، وهي تسع مقطوعات:

م١:

وقفت لا أدري علام الوقوف في شاطئ النيل قبيل السحر
والكون غاف ورؤاه تطـــوف في همسات الريح بين الشجر
في رقصات النور نور القمـــر
على بساط الماء ماء النهـــر
في حلق شتى صفوف صفوف

وهكـــذا:

م٢:..... . الصـــدى .....القـــرار
..... منتـــدى .....الوقـــار
.....الكبـــار
.....النهـــار
..... الدفـــوف

م٣: .....ســـواي .....واقـــف
..... هـــواي ..... زائـــف
..... رؤاي .....
....طائـــف
..... و اجـــواي

(١) المجموع – ص ٤٧.

وربما رتبها على التقفية التالية: (في قصيدته " دنيا المنى"): [١]

م ١:

..... ب ..... أ

..... ج ..... أ

..... د ..... أ

..... أ

..... أ

م ٢:

..... هـ ..... أ

..... و ..... أ

..... ز ..... أ

..... ح ..... أ

..... ط ..... أ

..... أ

..... أ

....وهكذا.

وهذه مقطوعات "ليلة النهر": [٢]

..... أ ..... أ

..... أ ..... أ ..... ب

..... أ ..... أ

..... ح ..... ح ..... ب

..... أ

..... أ

---

(١) المجموع – ص (١٥٧) .

(٢) المجموع ص – ١٧٩.

م ٢:

..... أ ..... أ ما على الدهر بعد من وزر
..... أ ..... أ .....ب= عذبة الثغر ليلة النهر قلبها لانا
..... ج ..... ج قدها نشوان جفنها وسنان
..... و ..... و .....ب ما أحيلاها من حمياها بت نشوانا
..... ز كأن البسمة الحلوة في فيها
..... ح ..... ز حباب الخمر إذ تطفو على الكأس دراريها

وهــذا نموذج آخر لنظام التقفية عنده في المقطوعات أيضاً، وهو مــن قــصيدته "طفل":(١)

م ١:

..... أ ..... أ مد كفيه إليا فهفا قلبي إليه
..... أ ..... أ ضاحك طلق المحيا رفرفت روحي عليه
..... ب ..... ب = ذكرتني مقلتاه مقلتي خل عرفته
..... ب ..... ب وحكت لي شفتاه كلما منه ألفته
..... جـــ عرفت روحي من هو
..... د ليت شعري أتراه كان يدري من أنا ؟

(١) المجموع – ص ١٨٠.

م٢:

..... هـ .... و كان هذا الطفل سراً لي يا قلب لديكا
..... هـ .... و فعساه حين مرّا بي قد حن إليكا
..... ز .... ح = راحتي باحت بحبي حين لا مست يمينه
..... ز .... ح وفمي سال بقلبي حين قبلت جبينه
..... ح عرفت روحي من هو
..... د ليت شعري أتراه كان يدري من أنا ؟

والمقطع الثالث مثلهما، لكنه نوع القافية في المقطع الرابع والخامس تنويعاً طفيفاً، حيث غير قافية الشطر المفرد، وفصل البيت المدور شطرين فتولدت قافية جديدة:

م٤: أيها الطفل إذا ما كبرت يوماً يداك أ ب
فاسع في خدمة ماما وانس في الدهر أباك أ ب
لا تذكرها بعهدي فقديماً تركته ج د
جعلت مهدك لحدي ولغيري حركته ج د
عرفت من أنت روحي هـ
لست أدري ليت شعري كنت تدري من أنا و ز

م ٥:

بارك الله عليكا أيها الطفل الصغيرُ
ولتعش في شفتيكا بسمات وحبورُ
لا شكوت الدهر حيفا حسبي الآلام حفلا
قد رأيت اليوم كيفا كنت لما كنت طفلا
عرفت من أنت روحي
لست أدري ليت شعري كنت تدري من أنا ؟

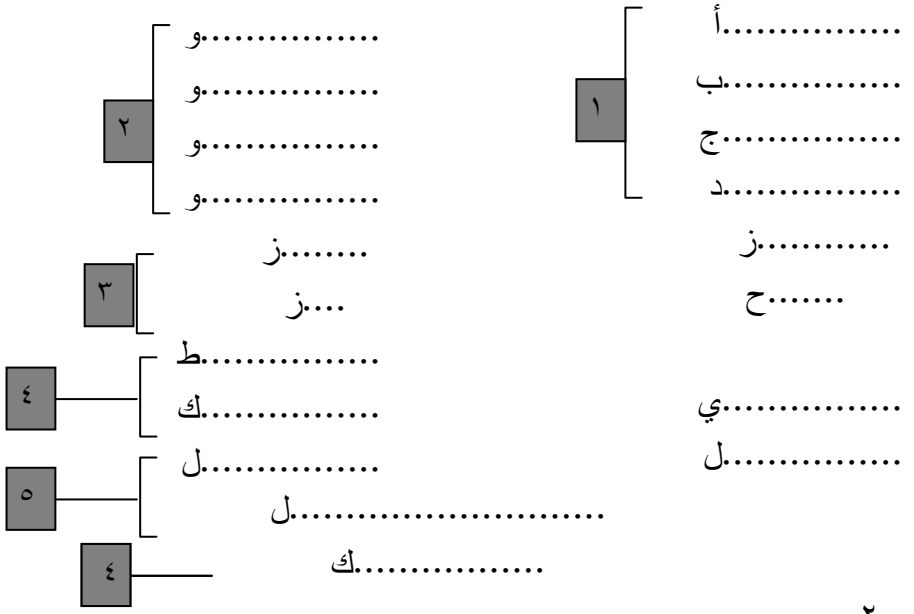
وهذه مقطوعة "أخيرة" من مقطوعات " أيها النيل" [١]

م٢:

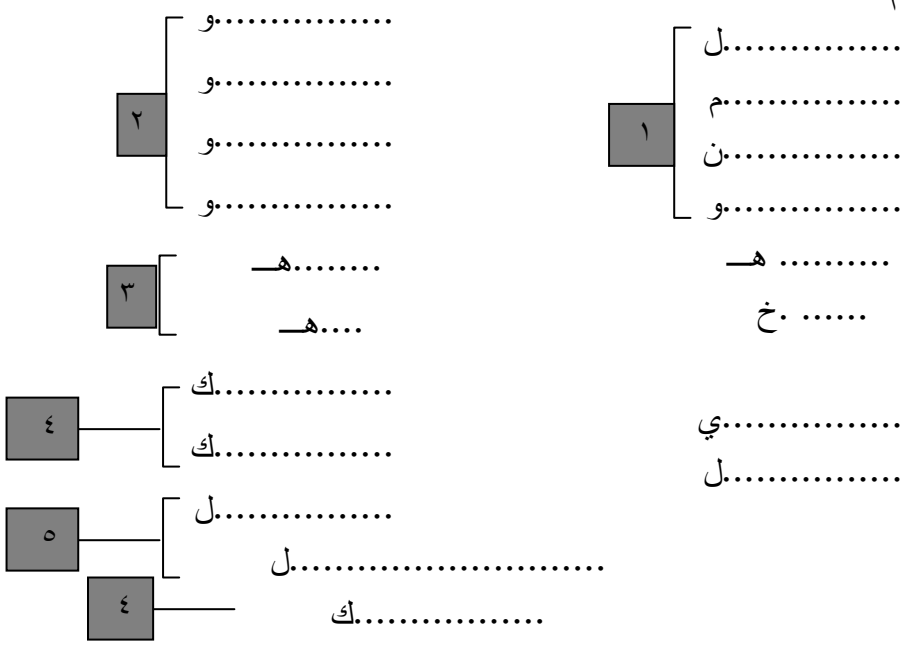
تشتهي أن تضمنا بين جفنيــك ونخشى موجاتك المغرقــاتِ
كم دعانا لــذاك أنــك ســمح فنهانا عن ذاك أنك عــاتِ
وإذا أدبر النهار تــركنـــاك لنلقى الأبـــاء والأمهــاتِ
فإذا ما نمنا أتيــت فـــداعبت بلطفٍ عيوننــا الحالمــاتِ
فـــإذا نحـــن نـــسبح فيـــك نلهـــو ونمـــرح
والمنامـــات تمنـــح
ما به الانتباه جد ضنين

١ – المجوع – (١٨١) .

وهذه تقفية مقطوعات " أيها النيل "[١]



م ٢



(١) المجموع – ص ١٨١.

قوافي الشعر الحر:

الذين رأوا أن الشعر الحر تخلص من القافية أخطأوا، فهذه واحدة من رواد هـذا الشعر – تقرر ضرورة أن يكون هناك نظام للقافية معمول به فـي الـشعر الحـر[١] .والرائد الأول لهذا الفن يعلم هذا ويعرفه، بل وطبقة أيضاً. فقد جاءت قوافيه الأولـى في النظم الأول – قبل نازك والسياب وغيرهما – غاية في التناسق والتناسب، وهـذا نموذج من نظمه الأول للشعر الحر (من أخناتون): [٢]

وعلى خصرها يدى اليمني وعلى جيدى
يدها اليسرى. ويطوقنا إكليل الزهر السعيد
ويغني ألحان خرير الماء النمير
أغاني "متيانيا" بين رقزقة العصفور
وتغريد الشحرور
ووسوسة النسيم الجواس خلال غصون الأيك النضير

وحينما كتب قصيدته "لحظات تجلى"[٣] كان يعي فنه، ويعرف صنعه:

ربي كم يكون ثنائي عليك....
كم تحفر أشعاري أسماءك في الفولاذ المتين
لو أن الذي يتجلى على روحي من دنو إليك
حيناً بعد حين. دام لروحي فأي كـل حين

متراوحة(المنوعة المتداخلة)

(١) تقول نازك في تعريف الشعر الحر بأنه " موزوناً كاملاً، ولا يخرج على موازين الخليل اللهم إلا في أسلوبنا في ترتيب التفعيلات وفي اختلاف عددها من شطر إلى شطر (الصوت القديم والجديد – ص ٦٨) . كما دعت إلى القافية الموحدة في الشعر الحر، وبضرورة العناية بالقافية. وانظـر: الـشعرية العربية الحديثة – ص ٥٠، يقول: "لم يتم التخلي إذن عن القافية إلا أن الشاعر ينوع في اختياراته لها: ينوع القوافي أو يوزعها في مواضع مختلفة وذلك بعد عدد متغير من التفاعيل.

(٢) أخناتون ونفرتيتي – ص (٤٣) . وقد أورد الدكتور المقالح مقاطع من "روميووجوليت" لباكثير وعلق عليها قائلاً "هذا النص يفوق ما كتبه السياب ونازك وبديع حقي ولويس عوض" (علي أحمد بـاكثير رائد التحديث – ص ٤٤) .

(٣) على أحمد با كثير شاعراً غنائياً – ص ٤١.

لتكن سبع سماوات أو أربعون سماء أو أكثر
إني أحياناً أبلغهن في مثل لمح الطرف وأقصر
وأراني أحياناً أعيا عن نصف مداهن عيا
بل أراني أحياناً في قاع جهنم أهوى هويا

متوالية متجاورة (على غير تداخل)

وهذا المقطع يلخص "تجاور " قوافي الشعر الحر: (١)

عجباً كيف لم تعصف بالدنى زلزله
كيف لم تهو فوق الورى شهب مرسله
يالها مهزله
يالها سوءة مخجله

متوالية مستمرة

مثلت دورها أمةٌ تدعي ضلة أنها من كبار الدول
سلمت للمغيرين أوطانها لتواري في سوريا وفي لبنان الخجل

متوالية

أمة ولت من وجه العدو فراراً
من ضربته الأولى انهارت ككثيب الرمل انهياراً

متوالية

تأست بمواثيق أحلافها الباسلين
الذين توافوا إلى أرضها منجدين
ثم خرت ساجدة تحت أقدام أعدائها المعتدين

مستمرة

والمقطع الثاني يمثل نوعاً آخر من أنواع التقفية في الشعر الحر، إنها القافية المديدة، التي لا تنتهي في نهاية السطر بل هي ممتدة عبر السطور ولا تنتهي إلا في

(١) الرسالة، ع ٢٥ يونيو. من قصيدته "يا فرنسا اسمعي".

نهاية المقطع:[١]

نشرت صحف الدنيا يوماً هذا النبأ التالي:

احتلت جنود فرنسا البواسل "سردينيا"
قالت الدنيا: يا بطولتها يا شجاعتها!
رجعت لفرنسا حميتها وتقاليدها العسكرية
فإذا صوت قد علا لا يسمعه إلا المنصفون
يا أيتها الدنيا هل تدرين أنك مخدوعة؟
اسألي قبل أن تعجبي: من هم هؤلاء الجنود البواسل ؟
أي شعب أنجبهم؟
إن لم تعلمي فاعلمي أنهم ليسوا من فرنسا
إنهم من أبناء "المغرب" الأكرمين
إنهم من نسل العرب الميامين

وكمثال للقافية المتمكنة في الشعر الحر، المبنية على الاستمرار والتوالي، نلاحظ هذا المقطع من "تكون أو لا نكون":

هذا المطلع:

غداً بني قومي وما أدنى غداً
إمـــا نكون أبداً
أو لا نكـــون أبداً

} مستمرة

(١) وهي عند نازك أشطر سائبة لا قوافي لها. (انظر: نازك الملائكة الناقدة – ص ٨٤) .

إما نكون أمة مـــن أعظـــم الأمـــم
ترهبنـــا الدنيـــا وترجونا القيم
ولا يقال للذي نريد لا، ولا يقال للذي نأبى نعم
تدفعنا الهمـــم
لقمم بعد قمم
أو يا بني قومي نصير قصة عـــن العـــدم
تحكـــى كمـــا تحكـــى أساطيـــر إرم

مستمرة

غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكـــون

متوالية

وهذا الختام:

١
لا والذي يقول كن لما يشاء فيكون
وقسماً ببيتـــه المحـــرم المصون
لمثلما كنا قديماً سنكـــون
ومثلما أرادنا كتابنا سوف نكون
أعزة مناضلون
وأقوياء عادلون

٢
لا لن نذل أبداً ولن نهون
وإن تواطأ الطغاة أجمعون
فليسمعوا هل يسمعون
وليشهدن العالمون

٣
إنا علينا أن نكون
أعزة أو لا نكون

وهي مستمرة وقـــد لزم فيها مالا يلـــزم في بعض متوالياتهـــا (١، ٢، ٣)

الموسيقى الداخلية:

القافية والوزن ليسا كل موسيقى القصيدة، وإلا لتساوت كل القصائد المتحدة الوزن والقافية في الجمال والروعة، ولشاقنا فيها مشوق واحد، ولتناغمت في أسماعنا وأنفسنا بنغم مؤتلف، ولصار غير لازم هذا الكم من الشعر الذي ندرسه ونتأمله ونتطلع فيه. ولكفتنا قصائد بعدد البحور والحروف. إن جمال القصيدة، وسر نغمتها، وجاذبيتها الرنينية، ليست في ثوبها الخارجي (القافية) فحسب، بل هناك.. في وسط بحرها المائج، حيث تكمن الدراري والدرر، وتأتلف مكونات السماء والأرض، وتتناغم المتضادات، وتتعاضد المؤتلفات. هناك حيث تكمن لؤلؤية الحرف، ومرجانية الكلمة، ومدارية التراكيب. حيث يكون للحرف فلكه، وللكلمة مدارها، وللتركيب مجرته. حيث يتكون الائتلاف من الاختلاف، والتوافق من التضاد. هناك في قلب القصيدة وليس في حواشيها، في محتواها ومكوناتها الداخلية، في تناسق أجزائها، في تناسب حروفها وكلماتها، في أقساط الكلمات الداخلية، في التشابه والتضاد في التصريع والترصيع، في التوشيع والموازنة، في الجناس والطباق، في التورية والتقفية، في التذييل والتطريز.. إلى غير ذلك من الإمكانات التي يتطلبها الفن الموسيقي للقصيدة، وينبغ الشاعر وقصيدته فيها أو يسفلان.

وقد أحصى علماء البلاغة من هذه الفنون – المتعلقة بجمال القصيدة وطراز ثوبها– الكثير، وعد أبو بكر المقري من هذه الفنون حوالي مائة وخمسين نوعاً، ونظم في بديعته كل هذه الأنواع، ومطلعها[١]:

شارفت ذرعاً فذرعن مائها الشبم وجزت نملا فنم لا خوف في حرم

وعد منها صاحب كتاب "الإيجاز لأسرار كتاب الطراز" قرابة مئة فن من الفنون التي يتضمنها النظم، ويحتويها الإبداع[٢] . ولتبيين إمكانية الشاعر باكثير على حشد بنى قصائده بمجمل المتعلقات الفنية والعلاقات الجمالية وملء فجاجها وأنحائها وشقوقها

(١) انظر: شرح الفريدة الجامعة للمعاني الرائعة: أبو بكر المقري، تحقيق عبد الرحمن الحضرمي، طبع وزارة الإعلام، مشروع الكتاب، ط/١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

(٢) انظر: الإيجاز لأسرار كتاب الطراز: يحيى بن حمزة، تحقيق الدكتور. رياض القرشي، رسالة ماجستير جامعة القاهرة.

بالترانيم والتراتيل والتناغيم بحيث لا يترك فيها فجوة ولا فراغ – سيتم الرحيل معه في هذه الرياض البديعية:

١- غداً بني قومي وما أدنى غداً
٢- إما نكون أبداً
٣- أولا نكون أبداً
٤- إما نكون أمة من أعظم الأمم
٥- ترهبنا الدنيا وترجونا القيم
٦- ولا يقال للذي نريد لا
٧- ولا يقال للذي نأبى نعم
٨- تدفعنا الهمم
٩- لقمم بعد قمم
١٠- أو يا بني قومي نصير قصة عن العدم
١١- تحكى كما تحكى أساطير إرم
١٢- غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
١٣- إما نكون أبداً أو لا نكون

أية مهارة يحوزها " المولد الموسيقي" عند با كثير، وأية إمكانيات يزخر بها مصنع النغم هذا. يضم هذا المقطع من الأنغام والتوافقات والتخالفات والإمكانيات والعلاقـــات الكثير.ويمكن ذكر بعض ما ظهر منها، ومنها:

١. الإرصاد للقافية في (١) غداً بنى قومي وما أدنى غداً
٢. في السطرين (٢) ، (٣)

-تضاد بين: نكون – لا نكون

-تشابه شبه تام: إما نكون أبدا

أو لا نكون أبدا

٣. فى السطرين (٤)، (٥) حسن ترتيب الحروف: (الميم – النون)

السطر(٤): إما نكون أمة من أعظم الأمم (إمْ مَا نَ نُ أمْ مَ تنْ مِ نْ مِ مَ مْ)

ففي هذا السطر: – ٨ ترددات موسيقية للنغمة "ميم"

– ٤ ترددات موسيقية للنغمة "نون"

(مْ مَ – نَ نُ – مْ مَ – نْ مِ – نْ مِ – مَ مْ)

السطر (٥) ترهبنا الدنيا وترجونا القيم نَا– نْ – نَا– مْ

٤. في السطرين (٦) ، (٧): تشابه: ولا يقال للذي

ولا يقال للذي

تضاد: نريد ... نعم

نأبى ... لا

٥. في السطرين (٨)، (٩): موازنة في: " همم – قمم –قمم "

- تكرار لوحدة موسيقية "الميم" ست مرات.
- مقاربة: قمم – بعد – قمم

٦. في السطرين (١٠)، (١١):

–حسن ترتيب حروف:

أو يا بني قومي نصير قصة عن العدم

نِ – قَ – مِ – نَ – صِ – ق – صّ – نْ – نْ – مْ

ن

ق

م

ص

–تقارب: " تحكى –كما – تحكى " (إضافة إلى تكرار موسيقي ثلاثي لنغمة "الكاف")

٧. السطران (١٢)، (١٣): غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكــون أبــداً أو لا نكــون

فيهما:

- غداً...غداً (تجاور)
- غداً...أبداً (تتابع)
- نكون...لا نكون (تضاد)
- نكون...نكون (إرصاد للقافية)
- غداً...غداً (تشابه)
- نكون...نكون (تشابه)

وفي المقطع التالي تتضح علاقات أخرى:

١ { قد وضح الصبح لذي عينين
لم يبق من شك ولا من مين

٢ { أين الخلاص أين أين ؟
لــم يبــق بين بين

٣ { إما نحوز الغــايتين
أو نخسر الكرامتين

٤ { إما نكون أبدا
أولا نكون أبدا

تنسيق بنائي للنغم من العالي إلى الواطي، من المقطع الطويل إلى المقطع القصير، وذلك في الوحدات الموسيقية التي يتألف منها كل زوج من السطور على حدة (١، ٢، ٣، ٤) وفيها:

١- حسن ترتيب للحروف في (١): وضح الصبح – لذي عينين

٢- استخدام جميل لوحدات مطالع كل سطر: (قد – لم – أين – لم – إما – أو – أما – أولا)

٣-جناس ناقص في: من – مين

٤-جناس تام: مِنْ – مِنْ، أين – أين – أين، بين – بين

٥- تضاد: نحوز – نخسر، نكون – لا نكون

٦- تكرار تراكيب: إما نكون أبداً – أو لا نكون أبداً

وهذا تتبع لبعض هذه الجوانب الفنية في موسيقـــاه الداخلية:

١- التصريع:

ونغمه يجمع شطري القصيدة في بيت واحد محكم متحد الرابطة، ومتحد الـــنغم، ويفتح باب القصيدة على مصراعيه ليندفع النغم. وهو مـــن اللزوميـــات فـــي الـــشعر العمودي في المطالع، والتزمه الشاعر باكثير غالباً.

من ذلك قوله في مطلع قصيدته "نظام البردة ": (١)

يا نجمة الأمل المغشى بالألم كوني دليلي في محلولك الظلم

في ليلة من ليالى القر حالكة صخابة بصدى الأرياح والديم

فقد التزم النغم نفسه في صدر المطلع وعجزه، بينما لم يلتـــزمه فـــي صدر البيت الثاني.وربما التزم فـــي " الصدر "نغماً " وفي " العجز " آخر: (٢)

هبوا بنى الدين الحنيف ذبوا عن البيت الحرام

أواه يا أسد الغريف لا تتركوا البيت يضام

وربتما قفى المطلع والصدر والعجز: (٣)

همُ الأمل الباقي لنهضة يعرب ومعقلها إن يبق للعرب معقل

همُ علموا الاقوام أنَّ ليعـــرب سيوف مضاء بعد لا تتفـــل

ولربما جمع بين تقفية الصدر والعجز والتقفية الداخلية والمطلع: (٤)

---

(١) نظام البردة – ص ٥.

(٢) صدى عدن – ص ٥ ٥.

(٣) أنفاس الحجاز ص ٣٥.

(٤) أنفاس الحجاز – ص ٣٠.

تمـــص خلايانا وتزعم أنـــها تدر علينا الرزق والخير تعمل
وتفسدنـــا خلقـــاً وتزعم أنـــها تهـــذب من أخلاقنـــا وتكـــمل
وقد عاهدتنا إن نصرنا جنودها فإنا علـــى استقلالنا نتحصل
فرحنا فداها ثم كان جزاؤها لنا أن رمتنا بالحجارة من عل

ولرب بيت جمع فيه إلى جمال التصريع جمال التقسيم والتشطير: (١)

لنـــبهت من شهرتى ما خمل
وأطلعت من همـــتـــى ما أفل

٢ – الترصيع:

وهو أن يتوازى المصرعان والجزءان، وتتعادل أقسامهما(٢)، وهذا مثاله: (٣)

هاجـــر ود أهلـــه مهجـــور
ناكـــر فضـــل قومـــه منكـــور
إن يمـــت: فهـــو حـــســـرة وثبـــــور
أو يعـــش: فـــهـــو عقربـــان يـــــدور

ومثله: (٤)

فها أنا لا رفيق لى
وأنت لا رفيـــق لك

ومثله: (٥)

غير أن القلـــب منسحق
غير أن الدمع منهمـــر

---

(١) صدى عدن – ص ٧٠.
(٢) موسيقي الشعر العربي: د. حسنى عبد الجليل يوسف – ص١٧٥، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب – القاهرة، ط ١٩٨٦م.
(٣) المجموع –ص ١٦٢.
(٤) المجموع – ص ١٩٣.
(٥) السابق – ص ١٣٢.

ومثله: [١]

وأن / وعد / العرب / وعد / حر وأن / لحم / العرب / لحم / مر

٣ – الجناس:

ومنه قوله: [٢]

يجيل قداح الرأي فـــي الخطب داجيا فيجلو دجاه من سنا الرأي مشعل

ومنه، من نظام البردة: [٣]

أكاد أرتاب في نفسي فأنكرها لولا مسيسي جسمي غير متهم

ومنه: [٤]

أصبحت من سنن الكون فـــلا تتمحى أو ينمحى منها الأثـــر

هل رأيتم قبل " شوقى" من يدٍ وصلت عصرا بعصر قد غبر

ومنه: [٥]

يا بـــا رقـــاً ذا لمعـــان يلمع في أفق معان

كم في سناك من معـــان تتذرنـــا بمعمعـــان

٤ – التطريز:

كلمات متوالية متساوية في الوزن كالطراز في الثوب [٦]، ومنها: [٧]

أجهلاً / وتدجيلاً / وظلماً / ورشوةً/ ولهواً / بدين الله لهـــوك بالـــدد

---

(١) السابق – ص ١٣٦.
(٢) أنفاس الحجاز – ص٣٣.
(٣) ص– ٥.
(٤) صدى عدن – ص ١٥.
(٥) السابق – ص٥٤.
(٦) انظر موسيقي الشعر العربي: د.حسني عبد الجليل يوسف ١٧٤/١.
(٧) صدى عدن – ص٥٩.

ومنها: [١]

ملك مثلما تشاء المعـــإلى هـــمة / واستقامة / ويقينـــا

وشبابا غضا/ وعزما فتيا وفؤادا شهما / ورأيا رصينا

ومنها: [٢]

وأجلى أهلوها فأضحوا يروعهم: شقاء / وتشريد / وذل / وإعسار

٥ – الطباق:

وهذا مثل منه: [٣]

وإذا ما وقف الدهر مضى وإذا ما عبـــس الدهر ابتســـم

وهذا، وفيه جناس: [٤]

فيمناه بحر قد منه جداول إذا غاض منها جدول فاض جدول

وهذا: (وفيه جناس أيضا): [٥]

أأغضب ربـــى كي أسر عشيرتي وأنقض عزمي معقدا بعـــد معقد

وفي الشيخ قاض وجهه وجه متق ولكن فـــي أضلاعـــه قلب ملحد

٦ – التورية:

وهذه منها: [٦]

إن ادكارك يا لقمان أشجاني وهاج منى أحزاني وأشجانـــي

فالأولى " فعل " والثانية " اسم "

---

(١) المجموع – ص ١٠٢.
(٢) السابق – ص ١١٩.
(٣) المجموع – ص ١٩٢.
(٤) أنفاس الحجاز – ص٣٣.
(٥) صدى عدن – ص٥٨.
(٦) السابق – ص ٤٢.

وهذه: (١)

إذا لج في الإشكال أمر ففيصل وقد حارت الأفكار في الحل –فيصل

الأولى "فيصل" الملك"، والثانية "فيصل" أي فارق مبين لها.

٧ – التكرار:

(أ) للكلمات، كقوله: (٢)

تصبر فصاح القلب هبنى احتملته بصبر فما يجدي على التصبـــر

وقوله: (٣)

كفى كفى قولا كفى كفى كفى هذى بلاد يعرب علـــى شفـــا

فكرر "كفى" خمس مرات في شطر.

وكتكريره كلمة "الدين" ثلاثا: (٤)

والدين دين الله دين محمـــد لا يعرف التابوت والصندوقـــا

(ب) للحروف:

كتكرير "النون" مع سابقة ولا حقة في قوله: (٥)

لا تقولي إني أعاديـــه إنـــي إنمـــا أبتغـــي الفخار القديمـــا

وتكرير "الميم" مع لا حقة: (٦)

أنا الطهور الذيل في الريبة يومـــا مـــا ســـلك

وتكرير "الصاد" مع سابقتها "الحاء" (وفي الشطر الأول أربع تكرارات متلاحقة للنون):(٧)

سوف تجلين غدا عنه ولن تحصدى غير الـــحصى والـــحصب

---

(١) أنفاس الحجاز – ص ٣٢.
(٢) المجموع – ص ١٧٧.
(٣) السابق – ص ١٣٥.
(٤) صدى عدن – ص ٣٢.
(٥) المجموع – ص ١٦٠.
(٦) السابق – ص ١٩٣.
(٧) السابق – ص ١٢٧.

وتكرير "التاء" ست وحدات: [١]

لاحت فجاشت بنا الأشواق وانطلقت أصواتنا بين تهليل وتكبير

وتكرار حرف الجر " من " في شطر واحد ثلاث مرات: [٢]

يقص بالحق أخبار الذين مضوا من قوم نوح ومن عاد ومن إرم

وتكرار حرفى "الفاء" و"النون" (ب١)، والفاء والنون والميم والتاء (ب٢):[٣]

ب١- في نفنف هائل جم مزالقه رهن الحياة به في زلة القدم

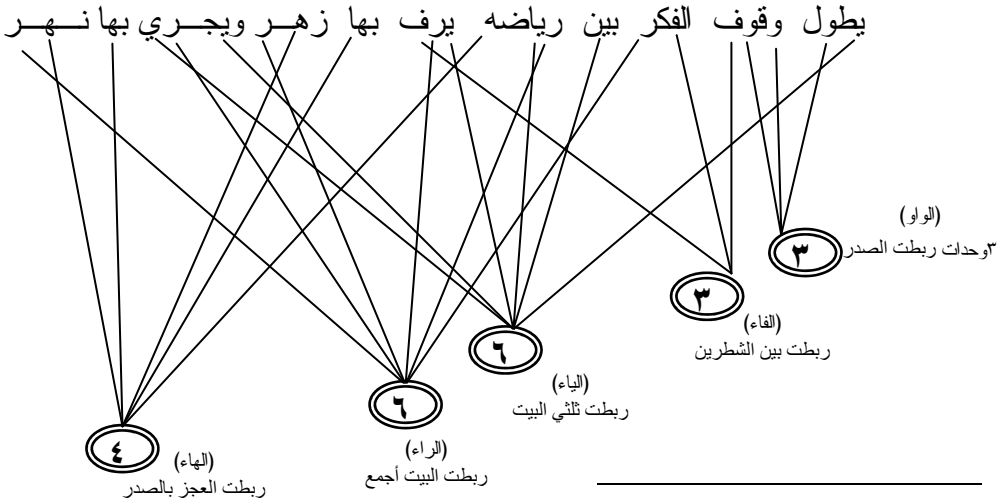
ب٢- تفننت في ملاذ العيش تاركة ما تقتضيه فلم تفطر ولم تصم

وتردد حرفى نغمى غنى: [٤]

أنا قيثا رة رنا حافظ أوتا ر ها فانبرت لها أنغا م

(نا – ثا – رتن – رنا – حا – تا – ر – ها ها – أن – غا – مو)

وهذا البيت الذى اشتمل على " ١٦ " وحدة موسيقية (١٦حرفا أبجديا) وتزاوج فيه جملة من الحروف في انبعاث نغمى لا يوصف: [٥]



(١) المجموع – ص ١٣٨.
(٢) نظام البردة – ص٢٦.
(٣) السابق – ص ٨.
(٤) صدي عدن – ص٩.
(٥) أنفاس الحجاز– ص١٨.

وهذه الأنغام المتماثلة والمتبادلة: (١)

لولا محمد المختار من مضر لما تحررت الأفكار من عقل
وما تنورت الآفاق من ظلم كالليل في سدف والبحر في زجل
نأت بها عادها عن دينها فغدت حيرى تعثر في أذيال مختبل

وهذا الترنم بالنون والكاف: (٢) (١٥ ن + ٧ ك)

يا مصر نفديك نحن بني يعرب
آما لنا فيك كالشمس لا تغرب
من ذا يواسيك إن لم نكن نحن
لحن أمانيك لكلنا لحن

توالى القاف والسين والتاء والميم: (٣)

الباغيان الأكبران تواطئا لتدوس بيت المقدس الأقدام

وتكرار "ما" خمس مرات: (٤)

سلام عليهم ما استمات مجاهد ففاز بما يبغى وما مال جبار

٨ – التشابه:

ويكون بين بيتين أو أكثر في الكلمات والحروف، ومنه قوله: (٥)

ذكرى من الحق والإيمان والنور جئنا نحج إليها في دمنهور
جئنا إليها وفي أبصارنا ظمأ إلى اجتلاء السنا من تلكم الدور
جئنا إليها وفي أكبادنا عطش لمنهل سلسبيل غير منزور

(١) صدى عدن – ص٧٣.
(٢) المجموع – ص ٦١.
(٣) السابق – ص ١٠٧.
(٤) السابق – ص ١١٦.
(٥) المجموع – ص ١٣٨.

و: [١]

كيف غادرت مصر وهي: نـــداءٌ وعداءٌ / وفرقةٌ / وخصامُ
كيف غادرت مصر وهي: رعودٌ وبروقٌ / وعثرةٌ / وقيـــامُ

٩- التذييل (التطريف): [٢]

ويقع في نهايات الأشطار حيث تتشابه لفظتان أو أكثر في الحروف وتزاد إحداها، ومنها:[٣]

- فاذهبي اذهبي إليـــه بميـــلان وبـــوءي بإثمـــه وبإثمـــك
- أنت لولاه لم يكن لك في قلبي مكان أو يقرن اسمي باسمك

و: [٤]

ألا نكون صاحبي طهر ملاكا لملك

و: [٥]

أثرى بها قومى وشادوا دولة للدين طاولت السماء سموقـــا
نشروا بها القرآن فازدادت به مرأى على المرأى الأنيق أنيقا

و: [٦]

غير أن الأيـــام قد ضربتنـــا ضربات توهى الأصم الصلودا

١٠ - المقاربة والمجاورة:

فى المجاورة: [٧]

قد درست التاريخ فصلا ففصلا ثـــم فقـــه اللغـــات بابا فبابـــا

---

(١) صدى عدن – ص١٠.
(٢) يذكر المقري تعريفاً آخر للتذييل قائلاً عنه: أن يأتي في أخر الكلام بجملة تجري مجرى المثل مشتملة على معناه تكون كالتوكيد له ومثل بقول النابغة: ولست بمستبق أخاً لا تلمه على شعث أي الرجال المهذب
(شرح الفريدة الجامعة – ص ٤٩)
(٣) المجموع – ص ١٦٣.
(٤) المجموع – ص ١٩٣.
(٥) صدى عدن – ص٢٩.
(٦) أنفاس الحجاز– ص٩.
(٧) المجموع – ص ١٦١.

و: [١]

أين أنتم لا در در أبيكـــم أقصور تضمكم أم لحود ؟
عرب أنتم؟ كذبتم كذبتم إنمـــا أنتم يهـــود يهـــود

و: [٢]

فإما نزلت نزلت الخصيب وإما وردت وردت الزلالا

و: [٣]

مـــرت لياليـــك الجميلـــة سرعاً يركضن ركضا
كالعيش يتبع بعضـــه بعضا وينسي البعض بعضـــا

والمقاربة:

مثل: [٤] فكدت لولا أن لى حشمة أقول هاتى نولى هاتـــى

و:[٥] سيقت على دهش إلـــى حرب العشير مع العشير

وربما جمعهما في بيت: [٦]

ما زلت تبكى الشجو سالفة المنى حتى بكى لبكائك الجلمود

أوفى مقطع: [٧]

قسما بمن عطف الأديبة والأديب على الأديب
سأظل في وكرى أذيب من المحاجر مـــا أذيب

---

(١) السابق – ص ١٣٧.
(٢) أنفاس الحجاز– ص١٣.
(٣) المجموع – ص٧٨.
(٤) صدى عدن – ص ٥١.
(٥) السابق – ص ٦٠.
(٦) السابق – ص٦٤.
(٧) المجموع – ص٥٦.

١١- الإرصاد للقافية:

ومن ذلك قوله (وقد أرصد لها من مطلع الصدر) [١]

لاقي المصاعب فيه غير مكترث في ذمة الخلد ما عانى وما لاقي

ومثلها: [٢]

نم هنيئا فإنما أنت حي لذه في الخلود ذاك المنام

أوبها والكلمة بعدها: [٣]

وبلقيا الإمام خلك أبشر فسيلقاك في الجنان الإمام

وربما أرصد لها من مطلع العجز: [٤]

لكن قومي والحقائق مرة فسقوا عن النهج الحكيم فسوقا

أومن نهاية " الصدر": [٥]

ولكن قلبا قد تعلق ودكـــــم يعز عليه أن تناســوا وداده

و: [٦]

ما بعد عام الألف ما قد مت منه العهود وما بها بعد (مكانية)

لما تجف بهــا مواطئ أقــد ام الألى اشتغلوا بها بعد (زمانية)

و: [٧]

وأنت لي الدنيا فهل تأذنين لي أقول بهمس ليتني كنت دنيــاك

تعالى هبيني نظرة وابتسامــة وهاك فؤادا عبقري الهوى هاك

---

(١) السابق – ص ١٩٨.
(٢) صدى عدن – ص ١٢.
(٣) السابق.
(٤) السابق – ص ٣٠.
(٥) السابق – ص ٥١.
(٦) أنفاس الحجاز – ص٢٤، ٢٧.
(٧) السابق.

١٢ – التوشيع:

ومنها قوله " على لسان البارودي ": (١)

هناك تصدت بور سعيد لصدهم بكل كمى من: كهول وشبان
فردت جموع المعتدين بغيظهم إذ انقلبوا عنها: بعار وخسران
من العرب الإقحاح لكن يسوسهم أعاجم عجم عن: قريض وتبياني
وعذري أنى لم أكن غير رائد بأرض خلاء من: نبوغ وإحسان
- هناك أحل الخلد جذلان راضيا بغير مسيس من: هموم وأشجان
متى ظفرت بالعز أقطار يعرب جميعا فعندى: الخلد والأرض سيان

١٣ – الموازنة:

وهى أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء.

ومنها: (٢)

ملهـا أم ملتـه، أم هجـرته لسواه، أم خانها لسواها ؟
ليس هذا، وليس ذاك، ولكن بلغت عبرة الليالي مداها

و: (٣)

دجى تتالى كأمواج المحيط بها عقلي، وقلبي، وطرفي، كل ذاك عمى

و: (٤)

وغنت الحور، أصوات السرور على مقاعد النور، في قدسية النغم
قامت به دولة عظمى على أسس من الهدى، والتقى، والعدل، والكرم
العلم آيته، والعقل حجته، والعدل شرعته، في كل محتكم

---

(١) المجموع – ص ١٥٤.
(٢) المجموع – ص١٥٩، وهى عند المقرى: أن يقفى جميع أجزاء البيت العروضية بقافية واحدة مخالفة.
(٣) نظام البردة – ص ٥.
(٤) السابق – ص ١٥.

وفي رثاء شوقى: [١]

هذه العرب حيارى كلها كبد تغلي ودمـــع ينهمـــــر

وفي فرقة قومه: [٢]

هي ضيعت أوطانهم، هي مزقت سلطانهم، وكيانهم تمزيقا

و: [٣]

كيف انطوت تلك العهود، وأقفرت تلك الربوع، وشطت النزلاء

هاجت بها منى الشجون، فأسبلت منى الشئون، وذابت الأحشاء

وهذه: [٤]

فقبحت يا عبد اليهود، وسبة الجدود، وعار العرب في كل مشهد

و: [٥]

وإذا الفتى سلمت له عدد العلى، وحلى الهوى، فليحيى وهو سعيد

وقوله في صديقه عمر محيرز: [٦]

محيرز أنت: صديقي الوفي، وخلي الكريم، وصنوي الأجل

١٤- الجمع مع التقسيم: وهو أن يأتي المتكلم أو الشاعر بشيء تحـت أحكـام كثيرة فيقسمها: [٧]

ومنه قوله من قصة " صفى وليليان "[٨]

قد درست التاريخ: فصلا ففصـــلا ثـم فقـه اللغـات: بابا فبابـا

---

(١) صدى عدن – ص١٣.
(٢) السابق – ص ٣٢.
(٣) السابق – ص ٥٢-٥٣.
(٤) السابق – ص ٥٩.
(٥) السابق- ص ٦٥.
(٦) صدى عدن – ص٧١.
(٧) انظر شرح الفريدة الجامعة – ص ٨٠. وعده صاحب كتاب الإيجاز من الفصاحة المعنوية (انظـر: الإيجاز لأسرار كتاب الطراز – ص٥٢٤) .
(٨) المجموع – ص١٦١، ١٤٣

لم أجد في الشعوب كالعرب: أخلاقا / وفضلا / وهمة / واحتسابا
لا ولا في اللغات كالضاد: حسنا / وكما لا / وروعة / وشبابا

وقوله: (١)

ما شئت من: نسم يجوس / ومن: غصن ينوس / وجدول حالم

وقوله: (٢)

في ربا هرقيسا: هواءٌ / وماءٌ / ورياضٌ / ووابلٌ / ورذاُ

وقوله: (٣)

فتيهي فخارا حضرموت لعـــالم: أديب / كريم من بنيك / أخي نبل
لطيف / ظريف / أريحي / مهذب خطيب / بليغ / كاتب / شاعر / فحل

اللوحات الموسيقية، ومنها: (٤)

وقفت لا أدري علام الوقوف في شاطئ النيل قبيل السحـــر
والكون غاف ورؤاه تطوف في همسات الريح بين الشجـــر
..... في رقصات النور نور القمـــر
..... عـــلى بساط الماء ماء النهـــر
في حلق شتى صفوف صفوف .....

(١) السابق.
(٢) صدى عدن – ص ٤١.
(٣) أنفاس الحجاز – ص٢٥.
(٤) المجموع –ص ١٤٧.

و: [١]

	الشمس:	نو ر ها	و	جلا ها
و	الغدر:	ر قرقــها	و	صفا ها
و	الريح:	سجسجها	و	أرجــهــا
و	الطير:	ســابقــها	و	ناغا ها
و	الأرض:	نــادا ها	فـــــــ	أيقضــهــا
ثم	ادَّنى:	منــهــا	فـــــــ	حيا ها

وهذه: [٢]

همُ	الأمل الباقي لنهضة	يعرب	ومعقلها إن يبق للعرب	معقــل
همُ	علموا الأقوام أن	ليعرب	سيوف مضاء بعدُ لا	تتفلــل
همُ	علموا الأقوام أن	ليعرب	جبال حلوم بعد لا	تتزلزل
همُ	علموا الأقوام أن	ليعرب	نوابغ مثل النسر أو هي	أهــول

و: [٣]

آه يا أسمهان يا بهجة الدنيا وأغنية السنــا والسنــاء
كنت أبكي إذا سمعتك تشدين بدمع يندى على أحشائي
صرت أبكي إذا سمعتك تشدين بدمع مــورد بــالدمــاء
ليت عيسى يعود حياً فيحييك لتحيى موتى من الأحياء

وهذه: [٤]

---

(١) السابق – ص١٥٢
(٢) أنفاس الحجاز – ص ٣٢.
(٣) المجموع –ص ٩١.
(٤) المجموع – ص ٩٢.

وهناك صاح دم تــردد في الوادي فلباه دم فــدم
أصغى له الطاغي وقبل شكا الشاكي فلم يسمع له كلــم
لا يسمع الخطباء مظلمة ما يسمع الدم من به صمم

ويلاحظ في اللوحة الأخيرة ترابط الأنغام في الأبيات الثلاث، إذ تتوزع بنظام دقيق (رأسياً وأفقياً)، وتنتشر داخل المقطع بإحكام، بغير نشاز نغمى، أو إمــلال موســيقي. فانك لا تكاد تحس أن نغمة "دم" تكررت في اللوحة أربع مرات، وتكررت الميم أربــع عشرة مرة.

والنغمتان المتوازنتان "الوادي/ الشاكي" ارتبطتــا رأســيا، وارتبطــت "الــشاكي" بالطاغي "أفقيا، ثم ارتبطت "الشاكي" "بشكا" مجاورةً. وارتبطت النغمة الموسيقية " دم " أفقيا بدم المجاورة لها " ودم " المقاربة (ب١)، وبــ " لم " و" كلــم " (ب٢) (رأســيا) وبــ"دم" ولم " و" صمم " (ب٣) . هذا بالإضافة إلى الإيقاعات الميمية الخفيفة الصدى والمنبعثة من " الميم " المفردة، والمنتشرة في أربعة عشر موضعا في تــوال رأســي وأفقي. كما يلاحظ أيضا النغم المنبعث من التركيب: لم يسمع (ب٢)، لا يسمع – مــا يسمع (ب٣)، إنه نغم ثابت (يسمع) ومتغير بسيط قصير (لم – لا – ما)، وانظر بعــده أي تناغم يرافق هذا الثبات والتنوع المنبعث من هاتين النغمتين.

الفصل الثاني
الصورة الشعرية

(أ) مصادر الصورة
(ب) خصائص الصورة
(ج) الصورة بين الأدوات والتشبيهات
(د) مميزات الصورة
(هـ) عيوب الصورة عنده

مصادر الصورة

أولاً: المصدر الديني:

ـ القرآن الكريم

القرآن هو أول ثروة غذت معارف باكثير وثقافته، ويأتي تناوله الشعري مؤكداً على هذه المقولة ومحدداً الكم والكيف الاستيعابي لهذه الثروة. ويلاحظ أن القرآن الكريم قد أخذ حيزاً كبيراً من وعاء ثقافته اللغوية والفكرية، واستولى على حاسة بيانه واستعمرها، وأزاحت روعة صوره خيالات المؤثرات الأخرى، وسبت بدائعه وفرائده هوى باكثير ولبه، فانداحت في طرائق مسارب صوره وبيانه. وبوضوح وجلاء، تظهر بدائع القرآن وفرائده في عقل باكثير، أحياناً: تركيباً ودلالة، وأحياناً تركيباً، وأحياناً دلالة.

١-الصور المتطابقة (تام/نسبى):

وهى التي أخذت نصها من القرآن الكريم: تركيباً ودلالة.

ونلاحظ من ذلك قوله: (١)

حيث صبح الرضى تنفس حيناً وغصون النعيم في إيراق

ففيها تطابق مع الآية: ((والصبح إذا تنفس)) (التكوير- آية ١٨) الصورة بتمامها مأخوذة من القرآن تنفس الصبح دبيب الحياة في الكون. إنه تصوير للبداية التدريجية ليوم جديد في هذا العالم. الصبح كان معدوماً مقبوراً في الليل، ثم هاهي أنفاس حياته تتلاحق ببطئ ليخرج من الموت إلى الحياة، وليخرج الكون من الموت إلى الحياة – أيضاً(٢)– لقد أعجب الشاعر بهذه الصورة، فأطلقها على زمن حظى فيه بالسعادة، ثم أطلق الصورة – صورة القرآن – ليرسم بها ملامح صورة تلك اللحظات الحالمة التي عاشها. ولذا فقد ضم إلى تركيب الصورة القرآنية تركيبين إضافيين "الرضى"، "حيناً"،

---

(١) أزهار الربى – ص ٥١. ويسمى أيضاً إقتباسُ نصي.

(٢) إنظر كتاب التصوير الفني في القرآن: سيد قطب – ص ٧٨، لبيان جمال التعبير في كلمة "تنفس"، مطبعة دار الشروق – القاهرة ، ط٣/١٣٩٨هـ ١٩٨٧م.

ليظهر الفرق بين الصورتين: الأصل – التقليد، ولتتضح الصورة المرادة في هذا الأخذ. الشاعر – هنا – لا يريد تصوير (بداية الحياة الكونية ليوم جديد)، إنه يريد تصوير لحظات سعيدة عاشها حيناً من الدهر. هناك حين دبت الحياة في زمن سعادته، سعادته التي كانت معدومة، كان محكوماً على لحظات حياته بالشقاء. كان الشقاء حياً، والسعادة ميتة، وفجأة تبدأ أنفاس السعادة بالدبيب لتبدأ أنفاس الشقاء بالانتهاء تدريجياً. لم تذكر لفظة " السعادة " و" الشقاء " لكنها مستوحاة من لفظة "الرضى"، وسواء كان الرضى متعلقاً بالله أو متعلقاً بالشاعر، فدلالتهما سواء. فرضى الله تحل بعده " السعادة "، ورضى الشاعر مصدره " السعادة ". هناك اللفظة الزمنية " حيناً "، تظهر الفارق بين التنفس المطلق – المستمر (في الصورة القرآنية)، والتنفس " المؤقت " المحدود زمنياً (في الصورة الشعرية)، الصورة " الشعرية " محدودة زماناً من خلال اللفظة " حيناً ". إن تنفس صبح السعادة أخذ وقتاً قصيراً من حياة الشاعر، لكنه بالتأكيد ليس يوماً واحداً. والإطلاق في الصورة " القرآنية " يدل على اليوم (الصبح تنفس طوال النهار)، حتى جاء المساء فكتم أنفاسه، ومنعه الحياة.إن الدلالة الزمنية في القرآن الكريم موحية من خلال إطلاق التركيب، فإن التركيب دال على تنفس الصباح: هذا اليوم، وغداً، وبعده، إلى قيام الساعة أما الدلالة الزمنية في الصورة " الشعرية " فهي مؤقتة، محددة بعدد من الأيام، ومن هنا جاء الفرق بين الصورة " القرآنية " ارتبط بها زمن مديد من بداية الخليقة إلى نهايتها، بالرغم من ان التركيب فيها لم يذكر هذا الامتداد الزمني، فدلالته كانت محددة (تصوير الصباح حين يبدأ) لكن الصورة بتركيبتها البلاغية " إذا تنفس "، توحي بالدلالة الزمنية ضمناً إذا تنفس اليوم، وغداً، وإلى قيام الساعة. أما الدلالة الزمنية في الصورة " الشعرية " فقد قيدت بزمن محدد.

ولنتأمل صورة أخرى من صور " القرآن التي احتذاها الشاعر، إنها صورة المؤمنين واصطفافهم للقتال:

﴿إن الله يحب الذين يقاتلون في سبيله صفاً كأنهم بنيان مرصوص﴾ (الصف آية٤)

أخذها الشاعر، وهو واقف يخطب أمته، في أحد مواقف لم الشمل وتوحد الكلمة،

فيستدعى الصورة "القرآنية": "بنيان مرصوص" ويطبقها على واقع أمته:[١]

أحقاً بنى الفصحى تجمع شملكم فعدتم كما كنتم كمرصوص بنيان

الصورة مأخوذة كلياً، تركيباً ودلالةً: "بنيان مرصوص". ودلالتها تصوير تماسك المسلمين وانضباطهم وانتظامهم في موقف الهلع والجزع "القتال"، ولا يبعد الاحتذاء كثيراً – من حيث الدلالة – فهو أيضاً تصوير لحال الأمة –في العصر الحاضر– متماسكة متآلفة متوحدة في وقت لعبت الأهواء والخلافات بها، ومزقتها كل ممزق. فالتطابق موجود، كما أن التمايز موجود.

ومن صوره التي أخذها كما هي من " القرآن " قوله:[٢]

وهو أمام الله مسئول غدا يوم تصير وردة مثل الدهان

هي تماماً كما في قوله تعالى: ﴿ فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان﴾ (الرحمن –ية ٣٧)

لا يحسب للشاعر في هذه الصورة إلا النقل عن القرآن، وليس فيها خصوصية شعرية، بل هي الصورة "القرآنية " كما هي، اقتبسها اقتباساً، وتناص بها مع القرآن تناصاً.

ويدخل في هذا الإطار قوله:[٣]

دارت عليهم دائرات السوء فأضفن مرزوءاً إلى مرزوء

فهي من الآية القرآنية: ﴿ عليهم دائرة السوء ﴾ (الفتح – آية ٦)

وقوله:[٤] الأصل منها ثابت والفرع منها في السماء

فهي من قوله تعالى:﴿ ومثل كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء﴾ (إبراهيم – آية ٢٤)

و:[٥] واذكروا الله كل طرفة عين فبذكراه تطمئن القلوب

---

(١) المجموع – ص١٥٥.
(٢) نكون أو لا نكون.
(٣) أزهار الربى – ٧٢.
(٤) أزهارالربى – ١٧٠.
(٥) السابق – ٢٤٤.

فمن قوله تعالى: ﴿ ألا بذكر الله تطمئن القلوب ﴾ (الرعد – آية ٢٨)

و: [١] كالأرض تحسبها الأبصار جامدة وسيرها في مدارات السماء خبب

من قوله سبحانه: ﴿وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب﴾ (النمل–آية ٨٨)

٢– الصور المأخوذة تراكيبها فقط:

اعتمد الشاعر "القرآن الكريم" مصدراً من مصادر تراكيب صوره، وذلك بتأثير التراكيب الجمالية في القرآن. أخذ الشاعر بعض التراكيب القرآنية ثم صاغ بها صوره، بعيداً عن الصورة القرآنية التي احتواها التركيب القرآني. ومن ذلك مثلاً أخذه التركيب القرآني "رجوماً للشياطين"، تركيب بليغ، بجرسه، وعبارته، ودلالته. وهو مأخوذ من الآية:

﴿ ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوماً للشياطين.. ﴾(الملك – آية ٥)

يأخذه ويصب فيه صورة (الفتاة) العربية، في هذه الأنشودة:[٢]

غداة الأمن تلقانا كأنفاس الرياحين

ويوم الروع تلقانا "رجوماً للشياطين"

تناص في "التركيب"، واختلاف في الدلالة. الدلالة في الآية الكريمة تخالف الدلالة في البيت الشعري، ففي الآية يذكر المولى سبحانه ان هذه النجوم الموجودة في السماء الدنيا لها عدة وظائف منها: الزينة للسماء، وأن تكون أيضاً لرجم الشياطين التي تسترق السمع. أما الدلالة في البيت الشعري: فهي أن الفتاة العربية في وقت الشدة تتحول إلى محاربة شرسة.

التركيب في النص القرآني: سماء ←تحتوي– نجوماً ←تقتل– الشياطين (مسترقي السمع)

التركيب في النص الشعري: الأرض العربية ←تحتوي– فتيات ←تقتل– المعتدين (محتلي الوطن)

---

(١) أزهار الربى

(٢) المجموع

هذا في العلاقة الجزئية، أما في العلاقة الكلية فالصورة كما يلي:

-النص القرآني: السماء الدنيا تحتوي نجوماً زينة ومتعة للإنسان وقتلاً للشياطين.

-النص الشعري: الأرض العربية تحتوي فتيات زينة ومتعة لأهاليهن وقتلاً للمعتدين.

وتبرز علاقات أخرى بين النص القرآني والنص الشعري:

الفتيات ← نجوم

المستعمرين ← شياطين

السماء الدنيا ← مزينة بنجومها

الأرض العربية ← مزينة بفتياتها

الصورة القرآنية " سماوية " والصورة الشعرية " أرضية"، وكل هذه العلاقات مستوحاة من سر جمال التركيب القرآني ودلالته، والتي أخذها الشاعر "بالتناص" فانساحت تلك الدلالات " القرآنية " على النص الشعري لتصبغ الصورة الشعرية بذلك الغناء والإيحاء، مع الفراق بين النصين.

ومثلها قوله:[١] تلك إسرائيل ما برحت " حية تسعى" وتكتهل

فهي تناص تركيبي مع النص القرآني " حية تسعى "، مأخوذة من قوله تعالى:

﴿ قال ألقها يا موسى فألقاها فإذا هي "حية تسعى" ﴾ (طه – آية ٢٠-١٩)

وقوله[٢] هو راجواي في الحياة فإن أدركه أُدرك خلداً "وملكاً كبيراً" فهي من قوله تعالى:

﴿ وإذا رأيت ثمّ رأيت نعيماً "وملكاً كبيراً ﴾ (الإنسان – آية ٢٠)

ومثلها:[٣] والسدر يفرش في السماء بسطاً "من سندس خضر" فينسد، فهي من قوله تعالى:

﴿ .. ويلبسون "ثياباً خضراً من سندس واستبرق.. ﴾ (الكهف – آية ٣١)

---

(١) المجموع – ص ١٣٣.

(٢) أنفاس الحجاز – ص ٢٤.

(٣) السابق – ص ١٠٥.

وقوله تعالى:

﴿عليهم ثياب "سندس خضر" واستبرق وحلوا أساور من فضة وسقاهم ربهم شراباً طهورا﴾(الإنسان – آية ٢١)

٣-ما أخذ منها المعنى:

فليس في الصورة تناصاً تركيبياً مع أي نص قرآني، لكنها توحي بمصدرها الذي أُخذت منه، وتحيل إلى "النص القرآني" تلميحاً لا تصريحاً.ولنتأمل هذه الصورة:(١)

هل أنت إلا بـــارق لاح قليـــلاً وومض

الصورة هنا لا تتناص مع أي من التراكيب القرآنية، إنه يصور اللحظات القليلـــة التـــي آنس فيها بمحبوبته، ويصور سرعة عبورها في حياته، إنها لمعـــة بـــرق، لاح قليلاً فهنأ بتلك اللحظات الخاطفة، ثم عاد إلى سابق عهده ليعيش في ظلام الحرمـــان. هذا هو ما دار في نفس الشاعر، إنه يمتاح من معين القرآن، ولذا فسرعان مـــا يـــتم استدعاء الصور القرآنية، المعبر وعن قصر اللحظة المضيئة، فتأتيه. إنهـــا صـــورة "البرق" في سورة (البقرة):

﴿يكاد البرق يخطف أبصارهم، كلما أضاء مشوا فيه، وإذا أظلم علـــيهم قـــاموا﴾ (آية٢٠)

إنها صورة أولئك المنافقين الذين نزل إليهم النور فـــأبوا إلا أن يعيـــشوا فـــي الظلمات، صورة تلك اللمحة النافذة بإضاءتها إلى قلوبهم، ثم ما أســـرع ان تـــتجهم قلوبهم، وتغلق عن هذا النور. تماماً كلمحة البرق في ليل مطير، ما أسرع لحظات الإضاءة تلك للماشي فيه، فما أن يتبين الطريق حتى يعود إلى عماه. والشاعر يريد أن يعبر عن الصورة النفسية اللحظية التى عاشها في حالة الوصل، تلك "اللحظـــة الخاطفة"، ومن ثم فالصور القرآنية مبتغاة، فما أسرع ما يستدعي صورة " البـــرق الخاطفة "للدلالة على" لحظة الوصل القصيرة"، إنه نوع من التداعي بين الـــصورة "الشعرية "والصور" القرآنية ".

---

(١) أزهار الربى – ص ٨٧. ويسمى هذا النوع إقتباس معنوي.

١-المنافقون ← (يأتيهم نور الإيمان) فيهتدون ← (ثم يعودون إلى) "النفاق" (من جديد)

٢-المسافرون ← (يأتيهم ضوء البرق) فيسيرون ← (ثم يعود الظلام) فيتوقفون (من جديد)

٣-الشاعر ← (تأتي محبوبته) فيرتاح ← (ثم تتركه) فيعود للوحدة (من جديد)

ومثلها قوله في وصف سيارة: (١)

كأنما امتلأت بالغيظ فانطلقت تنفساً عن شواظ منه محتدم

إنها استدعاء ضمني للآية: (في وصف النار)

﴿ إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيرا ﴾ (الفرقان – آية ١٢)

ـ السيرة النبوية

ويأخذ في استقاء صوره من " الحديث النبوي " ثلاثة مساقات:

١- الأخذ الصريح

٢- الرمز بكلمة تدل عليه

٣- التماهي فيه

(١) نظام البردة – ص ١١.

١- الأخذ الصريح:

ومن ذلك قوله: [١] تعس امـــرؤ قـــد جـــاذب الـــمولى رداء الكبريـــاء

فواضح أن الصورة: المجاذبة والمنازعة لله في إحدى صفاته، مأخوذة من الحديث القدسي (قال رسول الله ﷺ قال الله عز وجل: "الكبرياء ردائي والعظمـــة إزاري مـــن نازعني واحداً منها قذفته في النار")

(سنن أبي داود: كتاب اللباس – رقم ٣٥٦٧)

ومنها قوله: [٢] والموت أبلغ واعظ وسكوته أعلى نداء

فهو من الحديث النبوي الشريف: "كفى بالموت واعظاً"

ومنها: [٣]

فمثلك من عناه حديث شاب نشا في طاعة الرب السلام

فهو من قول صلى الله عليه وسلم: (سبعة يظلهم الله في ظله يوم لاظل الا ظله...) وذكر منهم (وشاب نشأ في عبادة ربه....) (البخاري كتاب الزكاة رقم ٣٧٠٨)

الرمز بالكلمة أو نحوها ومن ذلك: [٤]

تداعت على قومي الشعوب فما ونت مصادرها عن حوضهم والموارد

ومثلها: [٥]

تداعت على العرب الخطوب كأنها عطاش من الأنعام والعرب منهل

وهما استيحاء للحديث: ((يوشك أن تداعى عليكم الأمم من كل أفق كما تداعى الأكلـــة على قصعتها قال قلنا يا رسول الله أمن قلة بنا يومئذ قال أنتم يومئذ كثير ولكن كغثاء السيل، ينتزع المهابة من قلوب عدوكم ويجعل في قلوبكم الوهن قال: قلنا وما الوهن قال حب الدنيا وكراهية الموت)) (مسند الأمام أحمد: باقي سند الأنصار رقم ٢١٣٦٣)

---

(١) أزهار الربى – ص ٢٤١.
(٢) السابق– ص٢٤٢.
(٣) السابق– ص٢٦٧.
(٤) المجموع – ص ١٢٨.
(٥) أنفاس الحجاز – ص ٣٠.

ومنها هذه [١] (وقد جاء بها ملغزة):

أتروني إنني ضالة المؤمن إن شاء أن يطيـــع نبيـــــه

فهي من قوله عليه الصلاة والسلام:

((الكلمة الحكمة ضالة المؤمن فحيث وجدها فهو أحق بها))

(الترمذي: كتاب العلم – رقم ٢٦١١)

إذ لا يكاد الرائي يجد حاجزاً بين الصورتين فكلتاهما في إطار واحد.

٢ – التماهي في الحديث: –

ومن ذلك قوله: [٢]

محبوبتي أقبلت من الغرب حاملاً ثغرها ابتسامـــة

فصحت والقوم في فنائي يا قوم قد قامت القيامـــة

فهناك صورة تشف ألوانها، إنها الحديث عن علامات الساعة، وطلوع الشمس من المغرب:

((عن أبي هريرة قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وســلم يقــول: لا تقــوم الشمس حتى تطلع الشمس من مغربها فإذا طلعت ورآها الناس آمنوا عليها فذلك حين لا ينفع نفساً إيمانها لم تكن آمنت من قبل)) (ابن ماجة: كتاب الفتن –٤٠٥٨)

وصور الجهاد والفداء من هذا الطراز الذي لا يكاد يبين له حد فاصل:

ومنها قوله لليهود: [٣]

حتى يلوذوا بجحور الأرض ويشي البعض بسر البعض

فمن ذلك الحديث " أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: تقاتلكم اليهود فتــسلطون عليهم حتى يقول الحجر يا مسلم هذا يهودي ورائي فاقتله " (مسلم: كتاب الفتن وأشراط الساعة – رقم ٥٢٠٢)

---

(١) أزهار الربى – ص ٢٣١.

(٢) أزهار الربى –ص ١٠١.

(٣) نكون أو لا نكون –ص ١٦.

ـ القصص القرآني

يظل معين القرآن دفاقاً في رياض باكثير، وهو في رياض القصص القرآني يأخذ من شخصياتها دلالاتها لخدمة غرضه، أو لبيان حاله، او تأكيد ما هو بصدده، وربما – في بعض الحالات – لتوضيح الصورة أكثر. ففي الغاية الأولى: هناك ((يوسف) – (زليخا))، هناك ((نوح)) هناك ((لقمان)) وهناك– أيضاً – ((حواء)) ودلالات هؤلاء الأعلام مشهورة:

فـ (يوسف): للعفة – للجمال – للجاذبية.

و (زليخا): للجراءة في الحب – للضعف – للمكر.

(نوح): مصدر لعدة دلالات إيحائية منها: طول العمر(الزمن) – القدم – الصبر – التحمل.

(لقمان): الحكمة – للتربية الحسنة للأبناء.

(حواء): للإغراء – للإغواء – للتسبب في المشاكل.

ودلالات عدة زاخرة في القصص القرآنية لكن الشاعر – هنا – لا يختار إلا الدلالة المرادة.

ومن الأمثلة في ذلك قوله في استدعاء الرمز (لقمان) وهو يهنئ (لقمان) صديقه بشفاء ابنه: [١]

فالحمد لله الذي عافا لنا عبد الرحيم

إنا لنرجو منه يوماً:

(مثل (لقمان) الحكيم)

وقوله وقد استدعى الزمن من خلال الرمز (نوح) (عليه السلام): [٢]

خمرة من عهد (نوح) تتراءى في الدنان

أما في (يوسف– زليخا) فدلالة رغبة الأنثى وصد الذكر، غير أنه يأخذ الرمز

(١) صدى عدن ص ٣٩

(٢) أزهار الربى – ص ١٤٣.

معكوساً، حيث عكس الدلالة في رغبته هو (يوسف) وصدها هي (زليخا) فيريد للدلالة القصصية القرآنية أن تتحور في تجربته: [١]

أنا مني قرب ومنك نفور ليتني (يوسف) وأنت (زليخا)

وفي قصيدته حواء يستدعي دلالات عدة منها: [٢]

الإغواء –الإغراء – الزوجية ..... الخ

وفي بيان حاله: يأتي السامري، وقصته معروفة حين أفسد قوم (موسى) " بني إسرائيل " في غيبته فصنع لهم عجلاً جسداً له خوار فقال هذا إلهكم وإله (موسى) ..) ثم كان جزاؤه وعقوبته ﴿ فاذهب فإن لك في الحياة أن تقول لا مساس.. ﴾ فجعل يتيه في الصحراء لا يقبل أن يقترب أحد منه أو يمسه.

هذه هي صورة السامري وقصته.[٣] وهذه هي قصة جفون الشاعر والنوم فأيهما السامري.؟ [٤]

كأن السامري ثوى بجفني فأقسم لا يصافحه المنام

وتأتي قصة (يونس) وقصة (أيوب): (يونس) ابتلعه الحوت ثم نبذه بالعراء وهو سقيم فظل في الشط مريضاً سقيماً: ﴿ وإن يونس لمن المرسلين إذا أبق الى الفلك المشحون، فساهم فكان من المدحضين، فالتقمه الحوت وهو مليم، فلولا إنه كان من المسبحين للبث في بطنه الى يوم يبعثون فنبذناه في العراء وهو سقيم، وأنبتنا عليه شجرة من يقطين ﴾ [٥] .

و(أيوب): ابتلاه الله بالأوجاع والدمامل، حتى مله الصاحب، وهجره الصديق، وقلاه القريب عدا امرأته. [٦] والشاعر تعتوره الحمى فتدك مفاصله وأعضاءه، وينتابه

---

(١) السابق –ص ١٢٠

(٢) أنظر المجموع – ص ١٠٦ وسيأتي عرض لها في موضعها.

(٣) انظر قصته بالتفصيل في: قصص الأنبياء: إسماعيل بن كثير – ص ٣٧٩ وما بعدها دار القلم.

(٤) أزهار الربى –ص١٠٢.

(٥) انظر في تفسير هذه الآية من قصة يونس: مختصر تفسير ابن كثير – مج٣، ص١٩٠، تفسير سورة الصافات الآيات (١٣٩–١٤٨) طبعة دار القران.

(٦) انظر قصته في كتاب: مع الأنبياء في القرآن الكريم: عفيف عبد الفتاح طبارة –ص ٢٠٨ دار العلم

الصداع فيمزق رأسه، ويشل دماغه، فلا يكفي استدعاء قصة واحدة، أو حالة واحـــدة فهو يرى نفسه أكثر بلاء، فليستدع (يونس) و(أيوب) معاً.

ثانياً: المصدر الأدبي :

ـ التراث الشعري:

بعد القرآن والسنة يأتي التراث الشعري رافداً من روافد الصورة عنـــد الـــشاعر باكثير، ولا يقتصر استقاؤه على عصر معين بل يمتد من عمر طفولة البيان وفتوتـــه وصولاً إلى مرحلة الكهولة، ثم عودة شبابه في العصر الحديث، لكنه لا يطلق العنـــان لخياله يمتص كيف يشاء، إذ لا تروقه كل نباتات الحدائق بل يختار منها.

وهو يعر ف طريقه، وخياله لا يستجيب إلا لهواه، فبينهما تعارض سافر الوجـــه. في العصر الجاهلي يقف هواه، عند فتيان الفروسية والشهامة والحب، إذ لا يعدم معهم التقاء، ومن ثم فعين الرضي تومئ لعقل الهوى فيوجه الأمر للخيال، وينطلق في سفر العصر الجاهلي: يتجه إلى حدائق (امرئ القيس) وبساتين (عنترة) وروابـــي (المقنـــع الكندي) وشعاب (المنخل اليشكري) ويأخذ أطول وقته عند قريبه (الكندي) فالدم الدم، والهدم الهدم، يأخذ من صور هواه، وصور فروسيته، وصور وصفه....فبنات هواه:[١]

سواعدها وضاءة كالسجنجل

تماماً كناقة جده: [٢]

ترائبها مصقولة كالسجنجل

وإذا سقط جده صريع بنات يعرب سقط هو صريع بنات فارس: [٣]

سبته المها من يعرب وحفيده صريع جفون الفارسي المكحل

ويختار من معاني جده أشبهها، فيعربها أو يغربها: فإذا قال جده: [١]

للملايين – بيروت.

(١) من قصيدته: وجالسة بالرمل بين لداتهـــا ترائبها مصقولة كالسجنجل
من الكسرويات ابترزن عشية عواري إلا لبسة المتفضـــل

(٢) أول البيت: مهفهفة بيضاء غير مفاضة .....
انظر: امرؤ القيس حياته وشعره: د. الطاهر مكي –ص٦٧ دار المعارف– القاهرة –ط ٣ – ١٩٧٥.

(٣) صدى عدن – ص ٤٩.

فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيذبل

قال: [٢]

كأنما الشهب نيطت بمحكـــم فـــي ثبـــير

ولا فرق بينهما سوى المربوط: النجوم – الشهب

ويعجبه كلكل جده فيضع مصر تحته: [٣]

أتظل مصر تحت كلكله أيهان شعب كله كرم

ولا مانع من زيارة بستان (عنترة) ولو على عجل ففتاة باكثير هي خيل (عنترة) يلتفت الى صاحبه: [٤]

وشكـــا إلـــي بعبـــرة وتحـــمحـــم

أما فتاة باكثير:

فتلفتت نحو السماء بعبـــرة وتألـــم

وكلاهما: لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي

فلا الخيل تعرف لغة الإنسان ولا الإنسان يعرف لغة السماء فليتركـــا لنظريهمـــا الكلام.

ومازال الشاعر في عصر جده وفي طريق عودته لابد أن يمر علـــى الأطـــلال ويسأل: [٥]

لـــمن طـــلل تحاكيه الوشوم عفت منه المعالم والرسوم

يحاكي مصحفاً من عهد عاد بخط الحميري لـــه رقوم

فيجيبه صوت صدى في الأرجاء، قد سألها زهير قبلك ولم يجبه أحد: [٦]

---

(١) شرح المعلقات السبع للزوني – ص ٢٦، دار ابن زيدون – بيروت – لبنان.
(٢) أزهار الربى – ص ١٢٢.
(٣) المجموع – ص ٩٢.
(٤) شرح المعلقات السبع للزوني – ص ١٥٢.
(٥) أزهار الربى – ص ١٤١.
(٦) شرح المعلقات العشر: أحمد بن الأمين الشنقيطي – ص ٨٠، دار الكتب العلمية –بيروت –لبنان.

أمن أم أوفى دمنة لم تكــلم بحومانـــة الـــدراج فالمتثـــلـــم
ودار لها بالرقمتين كأنهـــا مراجيع وشم في نواشر معصم

وليبد: [١]

وجلا السيول على الطلول كأنها زبر تجـــد متونها أقلامـــهـــا
فوقفت أسالها وكيـــف سؤالهـــا صمت خوالد ما يبين كلامها

فيسلم ويمضي. ويمر على المقنع الكندي فتستهويه شهامته ونبله، وصلته لرحمـــه وترفعه.. . فيريد أن يكون مثله وأن يصطاد صورته وهيهات:

– يسعـــى، وليـــس بســـيـــــد مـــن يحمـــل الحـــقـــد الـــدفيـــن
– ولا أحمل الحقد الدفين عليهم وليس زعيم القوم من يحمل الحقدا

فإذا قضى لبانته من زيارة "جده الكندي" وربعه، فاستراح عند "عمه حسان" ليأخذ نفسا من "عصر النبوة " و"صدر الإسلام" وليتعرف على بديع صنع فنانيه، وما أسرع ما يأخذ عنهم. ولا مانع من مد كابل أثيري ينقل صورة "كفار قريش" وهـــم يقتلـــون "خزاعة" أحلاف النبـــي (ص)، ويعرضـــها علـــى صـــورة "يهـــود"وهـــم يقتلـــون "الفلسطينيين":[٢]

وشرد الألوف من ديارهم وطردا
وذبح الأطفال والنساء والشيوخ ركعاً وسجداً

فلا تختلف الصورتان إلا في وسيلة الموت والقتل، أما المقتولون فسواء: [٣]

يارب إني ناشد محمـــدًا حلـــف أبينا وأبيـــه الأتلـــدا
هم قاتلونا ركعاً وسجداً وزعموا أن لست تدعوا أحدا
فانصر هداك الله نصراً أعتدا وادع عباد الله يأتوا مددا

---

(١) أزهار الربى–ص١٤١.
(٢) تكون أو لا تكون –ص٦.
(٣) سيرة النبي لابن هشام –تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مج٤ ص١١، دار الفكر– بيروت لبنان.

ويمر على منازل "الفرزدق " فيرى ذلك البيت الذي تطاول فـــي خياله، فيطـــاول به ممدوحه: (١)

بيت تطاول كالسماء بناؤه أهل الكساء به نجوم سعود

وإذا كانت قد أمتعته مضارب خيام جده الكندي الأول (امرئ القـــيس) – فوقـــف عندها ؛ فإن (ناقة) جده الأخير (المتنبي) تستهويه، فيتبع رحلها قليلا. ويلاحظ كيـــف وصف (شعب بوان) وهو على ناقته التي لم تلق رحله، فما أسرع أخذه !

المتنبي: (٢) وقانا لفحـــة الرمضـــاء واد سقاه مضاعف الغيث العميم

باكثير: (٣) وأخلاق حكت أزهار روض سقته هواطل الغيث العميـــم

المتنبي: (٤) إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنـــع بما دون النجـــوم

باكثير: (٥) فقمت بهمـــة ووثبت طفـــراً إلى العليـــاء ملتمس النجوم

ولا ينسى منافسة "المعري ": (٦)

المعرى: رب لحد قد صار لحداً مراراً ضاحك من تزاحم الأضداد

خفف الوطء ما أظـــن أديـــم الأرض إلا من هذه الأجساد

باكثير: (٧)

في بطن أرض أنت واطئها همم تصـــول فليس ترتـــد

والشيء بالشيء يذكر، فالخيام يقول: (٨)

امش الهوينا إن هذا الثرى من أعين ساحرة الاحورار

---

(١) أزهار الربى – ص١٨٣. أما أبيات الفرزدق فهي:

إن الذي سمك السماء بنا لنا بيتا دعائمه أعز وأطول (الشعر الإسلامي– شوقي ضيف–ص٢٧٥)

(٢) من قصيدة المتنبي في وصف شعب بوان.

(٣) أزهار الربى – ص ١٥٩.

(٤) المتنبي: محمد كامل حسن – ص١٦٠ المكتب العالمي – بيروت – لبنان، ط٢ –١٩٧٧.

(٥) أزهار الربى – ص ١٦٠.

(٦) أمراء الشعر العربي: أنيس المقدسي–ص٤٢١.سقط الزند: أبو العلاء المعري–ص٧ دار صـــادر – بيروت –لبنان.

(٧) أنفاس الحجاز – ص ٢٤.

(٨) رباعيات الخيام – ص ٩٩.

فيقول باكثير: [١]

غداً تنثر الدر التي في ثناياكِ ويبطل ما يحوى من السحر جفناكِ

ولابد من " ملك الوصف ".. . ابن الرومي: [٢]

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر

إلا بمقدار ما تنداح دائرة في صفحة الماء يلقى فيه بالحجر

باكثير: [٣]

ما أجمل البحر محفوفاً بهالته في منظر حسن يستأسر الرائي

كدرة ألقيت في البحر فارتسمت من ذاك دائرة تنداح في الماء

والفرق بين الصورتين بائن، فبون بينهما، ولن تغلب (درة) باكثير (حجر) ابن الرومي، لأن باكثير قد ألقاها في (البحر)، وما يلقى في البحر لا يعود، ولا تعود له صورة على صفحة، خاصةً في المد.

(فأمير الوصف) يجرب مباراته، إن هزم من (الملك):

باكثير: [٤] والعز في لهوات الأسد منتشباً فليس فيه لهياب الردى أرب

أبوتمام: [٥] والعلم في شهب الأرماح لامعةً بين الخميسين لا في السبعة الشهب

وتمتد السلسلة: امرؤ القيس..... المتنبي..... شوقي

ولشوقي وقفات، ويكفي عنوانا أكبر قصيدتين لهما: (نهج البردة) ..... (نظام البردة)

وإذ تربطهما (البردة) فلابد من استدعاء الأصل: صاحب (البردة): البوصيرى

لتكتمل الثلاثية: البردة.. . نهج البردة.. . نظام البردة

---

(١) أنفاس الحجاز – ص٧١.

(٢) ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره: إيليا حاوي – ص٦٢، دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب المصري، ط٢ ١٩٨٠ م.

(٣) أزهار الربى – ص ٧١.

(٤) المجموع ص ٤١.

(٥) أمراء الشعر العربي.

البوصيري: [١] أمن تذكــر جــيران بــذي سلم مزجــت دمعاً جــرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كــاظمــة وأومض البرق في الظلماء من إضم
شوقي: [٢] ريم على القاع بين البــان والعلم أحل سفك دمي في الأشهــر الحرم
باكثير: [٣] واختم بمسك تحيات يفوح على محمــد خيــر مبــدوء ومختتــم
ما أومض البرق في الظلماء من أضم وما عطا الريم بين البان والعلـــم

ثالثاً: المصدر الثقافي والعلمي

اتساع ثقافة الشاعر باكثير، وامتدادها، وتنوعها، أتاح له كبير فرصــة لامتيــاح صوره. باكثير نال حظاً وافراً من العلوم الدينية والعربية، كما أخذ قسطاً من العلــوم العامة في الفلك والطبيعة والكيمياء والموسيقى والفلــسفة، ودروس التــاريخ قديمــه وإسلاميه ومعاصره، ودروس السيرة النبوية. وعرف كثيراً عن الشخــصيات القائــدة والرائدة في ميادين العلم والحياة، عرف عن: الشخصيات العلمية – الجهادية – الأنبياء – الشعراء – المصلحون – الحكام – الفلاسفة – المغنون، جاهليون وإسلاميون، عرب وأجانب ومن ثم أتيحت له فرصة استخدام مخزونه الثقافي – هذا – في رسم صوره. فهو يختار من كل هذا الكم من العلوم والأحداث والشخصيات، مما تستدعيه الصورة، فيستدعي الدلالة المرادة لتقوية الموقف وتوضيح الصورة.

ففي المعارف يستمد من ثلاث: العلوم الدينية – العلوم العربية – العلوم العامة

يأخذ من النحو والأدب، ويأخذ من الفقه والسيرة، ويأخذ مــن الفلــك والطبيعــة، والكيمياء والموسيقى، والفلسفة. وفي ضوء المنهج الاستقرائي، يتبين أنه:

أخذ من النحو: علامات الإعراب، وأسماء الكتب النحوية.

وأخذ من الأدب: سوق عكاظ، والرسم والربع (في البيئة الجاهلية)

وأخذ من الفلك: أسماء النجوم والكواكب.

---

(١) ديوان البوصيري – ص ٢٤٤.
(٢) الشوقيات: مج١، ج ١، ص٩٠ – دار العودة – بيروت، ط ١٩٨٦.
(٣) نظام البردة –ص ٢٤، ٢٥.

وأخذ من الطبيعة: الكهرباء، الجاذبية، المغناطيس.

وأخذ من الكيمياء: تحول المادة.

وأخذ من الموسيقى: أنواع الألحان.

وأخذ من الفلسفة: السعادة والخلاصة الفلسفية.

وأخذ من الفقه: البيوع، والوتر والشفع، الكتب الفقيه، المصطلحات الفقهية: (الفسق)، والسفر والفصل (في الكتب) والضم للصلاة، والحج.

وأخذ من السيرة: الرسول وجبريل، الصديق والفاروق، المهاجرون، المعراج، الغزوات (بدر أحد الخندق)، هبل.

أخذ كل ذلك وصبه في صور، بحسب مقتضى الحال، ومتطلبات التجربة، وتوفق في بعضها، وتوقف في بعض.

هذا عرض سريع لبعض صوره في هذه المعارف:

في الفقه: (١)

نور عيني أطلت هجر محب ليس ينوي لعقد حبك فسخاً

و: (٢) فإذا نحن اعتنقنا فمصل ضم لله اليدين

في السيرة: (٣)

فيكاد ينكشف النبي لنا يدارسه الملاك

و:(٤) لقد تبين الهوى من الخطل

الله عندنا وعندهم هبل

والعرب اليوم

إما مؤمن بربنا أو بهبل

---

(١) أزهار الربى – ص١٢٠.

(٢) المجموع – ص٦٣.

(٣) أنفاس الحجاز

(٤) نكون أو لا نكون – ص ٢٣ وهو مستوحى مما حدث بعد.

إما يقول الله أعلى وأجل

أو فليقل بملء فيه:

اعل هبل

وفي النحو [١]

إلى أن أتى البين المشتت بيننا وعاقبتنا الأيام بالخفض والكسر

متى تنصب الأيام أعلام أنسنا وتسكن ما قد حركته يد الدهر

ويرفع قدري باللقا رافع وهل جر الينا حبنا عامل الجر

وفي الأدب:

(محبياً مجلة عكاظ) [٢]

قد قام للأدب المفدي في (عكاظ) سوقه

وفي الفلك: [٣]

لقد بلغ الأستاذ في المجد رتبةً تطول على (الشعرى) وتهزأ (بالغفر)

وفي الطبيعة: [٤]

وما الأشواق إلا كهرباء طبيعي يحس به الكرام

إذا وصل الهوى سلك بسلك فبعد المشرقين هو التئام

و: [٥]

كأنا دونها إبر تعاني نزاع المغنطيس إلى الأمام

وفي الكيمياء: [٦]

وإذا رأيت الماء في خلجانه خلت اللجين يسيل في الخلجان

حتى إذا عمل الأصيل الكيمياء رد اللجين بها إلى عقيان

---

(١) أزهار الربى –ص ١٥٦.

(٢) أزهار الربى –ص ٢٠١.

(٣) أزهار الربى – ص ١٩٧ والشعرى والغفر: نجمان منازلهما منازل النجوم.

(٤) أزهار الربى – ص ١٠٢.

(٥) السابق – ص ٢١٩.

(٦) السابق – ص ٢٢٥.

وفي الموسيقى: [١]

من علم الطير التمايل للغنا والطير رجع مثالث ومثاني

وفي الفلسفة: [٢]

وفي بعض الأحيان لا يكتفي بعلم واحد بل يجمعها: [٣]

إيه يا نجل (محسن) إحي للآداب رسماً وللمعـــارف ربعـــاً..... (أدب وشعـــر)

وأقم دولة العلوم فسيف العلم أمضى وصـــلاً وأنفذ قطعـــاً..... (الـــعـــلـــوم)

واغنم الذكر إنه العمر الثاني إذا مـــت، فاجعل الوتر شفعاً..... (فقه العبادات)

نسأل الله أن يزيدك في الأعداء (خفضاً) وفي مقامك (رفعا) ..... (نـــحـــو)

التاريخ: أما في التاريخ فقد امتد امتياحه عبر العصور التاريخية كلهـــا: القـــديم – الإسلامي – المعاصر

ففي القديم: وباستقراء أولي يلاحظ أخذه من عاد، الفراعنة (خوفـــو) – حميـــر، بلقيس.

وفي الإسلامي: يأخذ من معارك الإسلام الحاسمة: اليرموك – عـــين جـــالوت – حطين.

وفي المعاصر: يأخذ الشخصيات التاريخية: يوسف العظمة – عمر المختار– سعد زغلول – كاظم.

وهذا عرض سريع لبعضها:

من القديم: (في تحية ثورة ١٤ أكتوبر ١٩٦٣) [٤]

عاد وحمير هبا من الرميم

---

(١) السابق.
(٢) السابق – ص .
(٣) السابق – ص١٧٩.
(٤) المجموع – ص ٧٣ وقالها تحية لثورة ١٤ أكتوبر ١٩٦٣ في اليمن.

ومن الإسلامي: [١]

ياعين جالوت اشهدي بأننـــا بـــعـــد غـــد
على العـــدو الأنكـــد سنغتدي سوط عذاب

ومن المعاصر: [٢]

ما فيهم بطل كعظمة أو كمختار الكمي
كلا ولا رجل كسعد أو ككاظم الحمـــي

ولربما جمع بين العصور: [٣]

قف تأمل هنا عزائم خوفـــو وتتسم هنا شمائل عمـــرو

و: [٤] أسنا نجوم الهجرة الأولى أضا أم تاج بلقيس أضاء شروقاً

الأمثال:

الأمثال واحة خصبة للاستعارات والتشبيهات، فمـــا وضـــع المثـــل إلا للتمثيـــل، والتمثيل تشبيه، والتشبيه (صورة) [٥]، "ويسمى الكلام الدائر في الناس للتمثيل مـــثلاً"[٦] والمثل مأخوذ من المثال، "وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصـــل فيـــه التشبيه".[٧] وبالدراسة الاستقرائية لشعر باكثير يلاحظ أنه ضمّن مجموعة كبيرة مـــن الأمثال في شعره ومنها:

١- حمى الوطيس ٢- لكل جواد كبوة
٣- لأمر ما جدع قصير أنفه ٤- أخذ القوس باريها

---

(١) السابق – ص ١٧٥.
(٢) السابق – ص٧٥.
(٣) السابق – ص ٩٦.
(٤) صدى عدن – ص ٢٦.
(٥) انظر: الحكم والأمثال: حنا فاخوري – ص ٨٥ دار المعارف القاهرة – ط١٩٨٠
(٦) السابق – ص ٨.
(٧) السابق – ص ٨ وقال (أراموس): (المثل قول مشهور يشير إلى قصة لطيفة) وقال أرسطو: (الأمثال متخلفات حكم قديمة أدركها الخراب فسلمت هي من بين تلك الحكم لمتانتها وجزالة ألفاظها) (قالوا في الأمثال: أبو فراج فرج السيد فرج – ص ٩، دار لوران – الإسكندرية – مصر) .

٥- الوقت من ذهب ٦- على نفسها جنت براقش

٧- أعادها جذعة ٨- مثل الحديد

٩- لا تقطعن ذنب الأفعى وتتركها ١٠- إلى حيث ألقت رحلها أم قشعم

١١- وضع السم في الدسم ١٢- سحبان وباقل (للفصاحة والفهاهة)

وهذه بعض استخداماته للأمثال في صوره:

-فهو "سحبان" في الفصاحة حقاً وهو في العي والفهاهة "باقل " [١]

-ثبت الجنان إذا الوطيس حمى سمحاً نداه كوابل القطر [٢]

-وإذا ما "كبا الجواد" فهل تذهب عنه فضيلة السبقية [٣]

- جدعت آنف أعداء السلام بها ودون ماضيك قد فلت مواضيها [٤]

-فإن يمناك إن تمسك قيادتها "فالقوس قد أعطيت في كف باريها"[٥]

-لا تتركا فرص الزمان تضيع "إن الوقت جوهر " [٦]

-فثوبوا للوفاق ولا تكونوا "براقش " واسمعوا النصح الأمينا [٧]

-يا ابن ليوث المعمعة قم "فأعدها جذعة " [٨]

-من كل مقدام مطيع " فؤاده مثل الحديد" [٩]

-رأس الفساد قطعته فلتقطع الذنب الأخير [١٠]

---

(١) أزهار الربى – ص١٠٠.
(٢) السابق- ص١٢٤
(٣) السابق- ص٢٣٢
(٤) السابق – ص٢٣٥
(٥) السابق- ص٢٣٧
(٦) صدى عدن – ص٢٥.
(٧) السابق – ص ٣٦.
(٨) السابق – ص ٥٥.
(٩) السابق – ص ٥٦.
(١٠) صدى عدن – ص ٥٦.

-رجوعاً إلى ما خلف "طوروس "وارحلوا
إلى حيث ألقت رحلهن المكايد [١]
- منافقــون يــراءون الــنــبــي ولا
يألون يمنونه بالسم في الدسم [٢]

رابعاً: الأساطير الشعبية والخرافات الشائعة:

ولم يفته استخدام هذا الرافد الشعبي المعتمد على الخيال كالشعر "ومعنى ذلــك أن الشعر كان دائماً يحتوي عناصر تشبه مثيلاً في الأساطير ".[٣] والأسطورة هي الجزء الناطق البدائية، الذي نما في الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالمية، ومن ثم فهو يعني تلك المادة التراثية التي صنعت في عصور الإنسانية الأولى، وعبر بها الإنــسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود فاختلط فيها الواقع بالخيال وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور. [٤] والشاعر باكثير – ولاشــك- قــد دخلت الأسطورة في ذاكرة معارفه واختزنتها تسجيلاته وشفرتها برمجته ولكن -ربما – ضعفت قدرته على استدعائها – كما استدعت معارفه العلميــة وتراثــه الــشعري وغيره.. . ولذا لوحظ إقفار رياضه من النبتة البيئية المتصلة بالثقافة الشعبية والوجدان العام للأمة، كما لوحظ فقر صوره من هذا الكنــز الثر والثــرى بالــدلالات والغنــى بالاستشهادات التي كان سيكون لها دور. ومن ثم لم يظهر في شعره سوى إشــارات قليلة لهذا النوع المعرفي، ومنها قوله: [٥]

فإن لم يكن حب مع المجد فلتطر بكابوسه العنقاء عني وعن مثلي

ومثلها: [٦] ولكن خلاً قد علقت بحبله وولى بديلي عنه عنقــاء معــــرب

(١) المجموع – ص ١٢٨.
(٢) نظام البردة – ص ٣٧.
(٣) الأسطورة في الشعر العربي الحديث: د. انس داود -ص ١٤، المنشأة الشعبية للنشر ليبيا.
(٤) السابق – ص ١٢. وأنظر أيضاً: السعر العربي المعاصر: د. عز الدين إسماعيل -ص ٢١٩، ٢٢٢ وما بعدها.
(٥) أنفاس الحجاز – ص ٢٥.
(٦) السابق – ص ٣٥.

و: [١] قد تاه وهو صبي بعد ذات ضحى حتى أتى عبقراً وادي الأساطير

وهي إشارات بسيطة على المجال، وتؤكد تعرف باكثير عليه وإعراضه عنه.

ومن هذا الباب: الخرافات الشائعة، ووردت في شعره خرافة صلب المسيح عليه السلام: [٢]

وللصليب ولوع لا شفاء له بصلب كل فتى بالعلم مشتغل

وكذبة إبريل: [٣]

شهر يوليو من ذا يردك إبريل وأعطيه مهجتي ودمائي

يظل السؤال قائماً، ولربما كان الجواب هو:

(واقعية باكثير) المفرطة، (وفكريته) الصارخة.

---

(١) المجموع – ص ١٣٨.

(٢) صدى عدن – ص ٧٣.

(٣) المجموع – ص ٩١.

خصائص الصورة

استخدام الألوان:

الألوان عند باكثير أداة لتشكيل الصورة، وله ولع بها، يصل حد النمطية في تشكيلها، فهو يختار ألوان معينة لصور محددة، وبالتحليل النفسي – في ضوء المنهج النفسي – لحب باكثير لبعض هذه الألوان يلاحظ أنه كلما كانت حالته النفسية أشبه بالاستقرار – وذلك عند انعدام التوتر والقلق – كلما جاءت صوره ناصعة، ومن ثم يضع فرشاته في الألوان الجميلة الزاهية والمشرقة، وإذا انعكس الأمر وتحولت حالته النفسية إلى القلق والتوتر والانفعال مد يده إلى قوالب الألوان الداكنة الفاحمة فلطخ صوره بها. (١) ومن حيث تعدد الألوان فهو إن اختار اللون الأبيض وافق حالته النفسية انشراح وانبساط جمع له أشكالاً بيضاء متعددة حتى تصير لوحته (أبيض x أبيض) ، وفي أوقات عادية يكتفي بالمرور عليه مر الكرام.

وله بالأسود ولهٌ فهو معبر مباشر عن حالته النفسية، ومعبر مباشر إليها، فيستخدمه كاستخدام الأبيض في حالته العادية – حيث يضعه في الثانية بألوان مكفهرة سوداء داكنة لا تكاد تبين، فيجعلها ظلمات بعضها فوق بعض. ويرد عنده من الألوان الرئيسية – المستخدمة في الصور التشكيلية – الأخضر والأحمر والأصفر وتكاد تتعدم ألوان كثيرة في شعره مثل الأزرق والبني والرمادي....

وهذه بعض رسومه التشكيلية ذات اللون بحالتيه:

الأبيض: (٢) وبعد ما خولني الدهر من بيض المنى ما سد أطماعي

الأبيض: (٣)

كأنما انفلقت لي بالضياء معاً شمس السماء وبدر الأفق والشهبا

---

(١) يقول الدكتور يوسف نوفل (اللون يعني الصدق في الحكم، وفي محاورة الأشياء، وفي إحياء التجربة الشعرية ثم استحيائها والعيش فيها، ولان اللون لا يأتي للوظيفة زخرفية جمالية محضة بل لهدف نفسي يثري التجربة والمعنى) صلاح عبد الصبور والرمز اللوني–ص ١٣، الهيئة المصرية ١٩٩١م.

(٢) أزهار الربى – ص١٣١.

(٣) المجموع – ص ٤٢.

الأسود: [١]

ولاح شيء في الثرى أسود

يسعى كجان

الأسود: أسود x أسود: [٢]

وأذوب من أسف لشعب جامد متخبط في ليل جهل مظلم

أسود x أسود x أسود: [٣]

ولــولا ظلام الكون بعد وفاتــه لما زلت في ليل من الشك أسود

أسود x أسود x أسود xأسود: [٤]

من ذا نيبس ظلام ليل الخطب إن أرخت دجاه على البلاد ســدولا

وهل يمكن الجمع بينهما....نعم أحياناً: [٥]

فانثنت تسدل الظلام على ذلك القمر

أو المزج بينهما؟: [٦]

أفما كفته غيومه حتى شجته بروقه

ألوان وأنماط:

شاع في شعر باكثير استخدام لونين معينين لرسم صورة معينة، فهو يجمع بــين الأصفر والأحمر لرسم ثوب فتاته: [٧]

عليها قميص أصفر اللون ضــارب (.....)

فياليت شعري ما الذي صبغــت به دماء جفون أم دماء قلوب

---

(١) السابق – ص١٤٩.
(٢) أزهار الربى – ص٢٢٢.
(٣) أزهار الربى – ص ٢٤٧.
(٤) السابق – ص٢٣٦.
(٥) السابق – ص ١٢٦.
(٦) السابق – ص ٢٠٠.
(٧) أزهار الربى – ص ١١٦ وورد عجز البيت منقوطاً في الديوان كما رسمناه.

ويرسمه أحياناً بالأحمر وحده: (١)

ياربة الحلة الحمراء هجت هوي في قلب صب تناسى حبه زمنا

و: (٢)

خطرت لي في حلة من سندس حمراء مثل حجاب قلبي الدامي

وأحياناً بالأخضر: (٣)

ومشت تجر ذيولها فرحـــاً تختال في أثوابهـا الخضـــر

ويمزج بين الأبيض والأحمر في رسم ملامح الوجه (الوجنة): (٤)

هات اسقني من ذلك الكوب من بارد الماء خير مشروب

ولســت ظمــآن ولكنمــا تقبيل ذاك الكوب مطلوبــي

أعجبني تشريبــه حمــرة كأنه وجنـــة محبوبـــي

فإذا أضاف له الأسود، صارت تركيبته:

أسود x أبيض x أحمر: (٥)

بمن كان في ثغر المعالي ابتسامة وخالاً زها في خدها المتورد

أولها ولحلتها: (٦)

وفتاة جميلة بيضاء قد تبدت في حلة حمراء

فهي بدر بدا عقيب غروب الشمس وسط احمرار لون السماء

---

(١) السابق – ص ١٤٥.
(٢) المجموع – ص ٥٣.
(٣) أزهار الربى – ص ١٢٤.
(٤) السابق – ص ٧٧.
(٥) أزهار الربى– ص٧٣.
(٦) اليس هو الذي يقول:

اللون نور وهو روح بارد يلج القلوب بغير ما استئذان

ودلالات الألوان عنده واضحة:

فقد ألبسها الأصفر والأخضر والأحمر وهي الحالات الثلاث للمرأة: الغرام والحب – اللقاء والوصل – النماء والعطاء، وأعطاها قليل سواد، ومن حسن الحظ أن جعله في وجهها خالاً.

فإذا خير بين الأسود والأصفر والأحمر والأخضر، فالأحمر يختار: (١)

عرضوا عليا البسر أحمر قانياً بـــإزاء أصفـــر فاقع بســـام

قالوا تفضل أي نوع تشتهـــي فأجبتهم عنم الحبيب مرامـــي

ويرسم بالأحمر – أيضاً– لوحة الموت: (٢)

أم ضاق ذرعاً بالحياة فاختار ورد الموت أحمر

والخمرة: (٣)

واحسي صبوح الأنس من خمر السرور الأحمر

والصليبي المستعمر: (٤)

ذاك الأحيمر الذي كم خاننا ومان

والشاي: (٥)

من باسلامة مثل ذوب التبر أو من مشعبي مثل لون العندم

ويمزجه بالأصفر: (٦)

يسبح باسم المال طول زمانه ولاسيما اسم الأصفر المتوقد

ويجمع شتى ألوان الطيف في نصف بيت، وذلك حين تتكثف مشاعره: (٧)

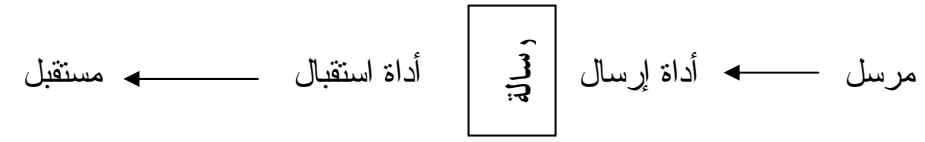
لكم وطن أقطاركم وحداته كأطياف ضوء الشمس من شت ألوان

---

(١) أزهار الربى – ص ١٤٠.
(٢) صدى عدن – ص ٢٢.
(٣) أزهار الربى– ص ١٩٢.
(٤) نكون أو لا نكون – ص ٢١.
(٥) أزهار الربى – ص ٢٢٣.
(٦) صدى عدن – ص ٥٩.
(٧) المجموع – ص ١٥٥.

تراسل الحواس:

الحواس: رؤية – سمع – لمس – شم – طعم، ومرت نماذج للرؤيــة والألــوان والأضواء، وهنا تأتي: المشمومات – المطعومات – المسموعات وهي ثلاثــة منافــذ رئيسية سواء بالنسبة للشاعر (المرسل) أو بالنسبة للمتلقــي (المــستقبل) أو بالنــسبة للرسالة: وسلامة التوصيل تقتضي سلامة الإرسال وسلامة أدواته، كمــا أن ســلامة الاستقبال يستلزم سلامته وسلامة أدواته.



	العقل			العقل	الخيال	الكون		
الشاعر	أدوات التصوير		الصورة	أدوات الالتقاط			العقل	السامع/القارئ
	العين	الأنف	الأذن	اللسان		الأذن	العين	
	الرؤية	الشم	السمع	الطعم				
	المرئيات	الروائح	الأصوات	المطعومات				

❁ في الكتاب السادس من " الجمهورية " يشرح " أفلاطون " مراتــب المعرفــة فأدنى مراتبها الخيال الحسي وتكون الرسالة (الصورة) سهلة الاستقبال متــى كانــت بسيطة التركيب، واضحة الملامح، مباشرة التعبير، ولا يكون ذلك إلا إذا كانت مرسلة من قناتها الأصلية: الصور المرئية للمشاهدات، والمسموعات للأصوات والمــشمومة للروائح، وهذا النوع لا يحتاج في عرضه إلى مستوى عال من التفكير لحل رمــوزه وفك برمجته، بل يلتقط من خلال الحاسة المباشرة، وهذه الصور مبثوثة مشاهدة فــي شعر باكثير بصورة واسعة بل تكاد تكون غالبة، ولها دلالات نفسية. ففي الدراســات النفسية: الصور معبر حقيقي عن المعالم النفسية الداخلية، بل هي مرآة نفس الشاعر.[١]

(١) من نافلة القول أن نحاول تأكيد العلاقة بين الأدب والنفس الإنسانية، فهي قضية مسلمة في غير حاجة لتأكيد أو إثبات، إذ يكفي من تساوره لحظة شك أن يلقي نظرة على أي عمل أدبي من أي نوع.. ليجد

ومن صوره البسيطة الملتقطة بكاميرا (الذوق):

ب١: عليك الحق لا تألوه صدعا به ولو انه المـــر الـــزؤام[١]

ب٢: مليح الدل محبوب التثني مشوب ريقه بطلا ودبـــس[٢]

ب٣: رباه ما أحلى الهوى في الوصل طاب رحيقه [٣]

ب٤: تهيجه ذكرى الليالي التي بها تذوق من كأس الصفا ما تذوقا [٤]

ب٥: ما أمر الحياة وهذه الدنيا مقر الهموم والأحزان [٥]

ب٦: وكم قبلة باق بفيك مذاقها وقد خلت الأعوام حولاً على حول[٦]

ب٧: لحي الدهر فقد جرعنا من نواك الصاب مراً والصبر [٧]

ب٨: فيا رحلة عذبت بالزعيم حكت في الحلاوة شهداً ومـــا [٨]

ب٩: وأنا أردنا أن نعيش ومن يرد حياة يجد طعم المنية معسولاً [٩]

ب١٠: حتى تذوق الموت آخر مهجة لا الذر يرهبنا ولا الدينام [١٠]

هذه النفس الإنسانية.. هذه النفس.. هي مطمع الأدب بدءاً وانتهاءاً، انطلاقا منهـــا، وتعبيـــراً عنهـــا، ومحاولة لاكتشاف مجاهلها، والانسياق معها أو تطويرها) . الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقـــده: عصام بهي، مجلة فصول، مج٩، ص١٣٣: القاهرة.

(١) أزهار الربى – ص١٠٣

(٢) السابق – ص١٢٧

(٣) السابق – ص٢٠٠

(٤) السابق – ص٢٠٢

(٥) السابق – ص٢٦٨

(٦) أنفاس الحجاز – ص٢٥

(٧) صدى عدن – ص١٨

(٨) أنفاس الحجاز– ص٣٧

(٩) المجموع –ص ٩٠

(١٠) السابق– ١٠٨

وببساطة متناهية يسهل فك شفرتها وتحويلها إلى جمل بسيطة:

ب١:	الحق مر	ب٢:	ريقه لذيذ
ب٣:	الوصل حال	ب٤:	ذكرى لذيذة
ب٥:	طعم الحياة مر	ب٦:	قبل الوداع طويلة اللذة
ب٧:	البعد مر وصبر	ب٨:	الرحلة عذبة
ب٩:	التضحية عذبة	ب١٠:	الاستشهاد لذيذ

وهذه مما أخذه لعدسة الشم:

١- سلام كما فاحت زهور عواطر يفيض به من منبع الود خاطر [١]

٢- يفوق على المسك الذكي عبيره إذا ما بيت مراقم من لقبر [٢]

٣- تحيات يمازجها سلام يفوح شذاه بالعرف الشميم [٣]

٤- وصل الحمى فتفاوحت فيه الرياح بعنبر [٤]

٥- متفرد بخلاقه مثل النسيم الأعطر [٥]

٦-فاذهب عليك سلام ربك دائماً يغشى ثراك عبيره متضوعاً [٦]

٧- فاذهب كما ذهب الربيع تفوح في أنقاضه عباقة أعرافه [٧]

٨- ضاحكات كأزاهير الربى وشذيات كأنفاس السحر [٨]

٩- سلام على ذاك المحب ورحمة وروح من الرضوان ينفح بالعطر [٩]

---

(١) أزهار الربى -ص ١٥٥

(٢) السابق – ص١٥٦.

(٣) السابق – ص١٥٨.

(٤) السابق – ص١٩٣.

(٥) السابق – ص١٩٣.

(٦) السابق – ص٢٥٤.

(٧) السابق– ص٢٥٧.

(٨) صدى عدن -ص١٥.

(٩) أنفاس الحجاز -ص٢٢.

١٠ والسعيد السعيد من شم منه أرجـــا مـــن حديقـــة عنـــــاء [١]

١١- وأذاع النسيم عنها بلاغـــاً أفعم الجو من أريـــجٍ وطيـــب [٢]

١٢- كأنما الخلق روض والرسول به خلاصة العطر من أزهاره الفقم [٣]

وتفك شفرتها بسهولة:

١- السلام عطر ← تتحول الى ← عطر السلام

٢- السلام مسك ← تتحول الى ← مسك السلام

٣- السلام شذا ← تتحول الى ← شذا السلام

٤-السلام عبير ← تتحول الى ← عبير السلام

٥- أخلاقه عطر ← تتحول الى ← عطر الأخلاق

٦-لقاؤه عنبر ← تتحول الى ← عنبر الربيع

٧-الربيع عطر ← تتحول الى ← عطر الربيع

٨-الأنفاس شذا ← تتحول الى ← شذا الأنفاس

٩-روحه عطر ← تتحول الى ← عطر الروح

١٠-جماله أريج ← تتحول الى ← أريج الجمال

١١-الفتاة طيبة ← تتحول الى ← طيب الفتاة

١٢-محمد خلاصة العطر ← تتحول الى ← خلاصة العطر محمد

أما إذا التقط الصورة بعدستين فإنها تصبح صورة مركبة، وحينئذ تحتاج إلى تفكيك وفصل للوصول إلى بنيتها الأساسية، ليتم تركيبها من جديد.أي أنها تستلزم عمل العقل للوصول إلى فك شفرة الرسالة، والتعرف على الصورة.

فإذا اشتركت حاسة السمع والذوق خرجت الصورة "الصوتية –الذوقية"، ومنها:[٤]

---

(١) المجموع –ص ٩٢.

(٢) المجموع –ص٦٨.

(٣) نظام البردة – ١٥.

(٤) أزهار الربى –ص ٢٢٠.

❁وأسقونا المعارف في كؤوس من الأشعار جاماً بعد جام

(أصوات) ⟷ (طعوم)

*حلو الحديث فصيح القول مرتجل يوم الخطابة ما يزري بسحبان [١]

(صوت)

(طعم)

وإذا اشتركت حاسة "الشم" و"السمع" خرجت الصور "المسموعة المشمومة":[٢]

رف بالسمع جنوبا عطرا سرق الروض شذاه ثم جاء

(مسموع) (مشموم)

فإذا اشتركت حاسة "السمع " مع "العين ":

يا همومي ابعدي، يا سروري هلم يقظة ما رأى مسمعي أم حلم[٣] ؟

(العين) (الأذن)

وحاسة "السمع" مع "اللمس": [٤]

❁ قسماً بمن أعطاك صوتاً دونه في لطفه الأنداء و النسمات

(سمع) (لمس)

و"الذوق" مع "العين ": [٥]

لله ما أحلى رسومك في القلوب وفى العيون

---

(١) صدى عدن – ص ٤٢.ومثلها: فتى لسن حلو الحديث كأنه يدير على ندمانه عسل النحل (أنفاس الحجاز–ص٢٥)

(٢) المجموع – ص ٧٨.

(٣) السابق – ص ٧١

(٤) أزهار الربى – ص ٥٤.

(٥) صدى عدن – ص ٤٤، مثلها، سفر جليل مستطاب جيد قد جاء لطفي فيه بالآيات (أزهار الربى – ص ٨١)

وأخيراً: "العين " والشم ": [١]

سطعت من أريجه نفحات هيجت في الخلد الحسان العينـــا

هل كان باكثير في مراحل شعره الأولى–يعلم إمكانية تراسل الحواس، وأن يقـــوم بعضها بدور بعض ؟

يلاحظ – إحصائياً – أن هذه الخاصية التصويرية لم تلحق بشعر باكثير – بـــشكل واضح – إلا فـــي سني شعره المتأخرة (فشعره فـــي مصر أكثر تراسلاً من شـــعره قبل مصر كله) . كما يلاحظ أن النمطية سائدة فـــي هذا النوع من التصوير، فهـــو إذا وقع على متخيل وأعجبه تابعه: السلام عطر – السلام شذا – السلام عنبر.. .

وكاختياره اللون الأحمر للدلالة على أشياء بعينها.

التشخيص:

من أهم الأسس التي تقوم عليها الصورة الحديثة، ومن خصائص الـــصورة فـــي التيار الرومانسي، والتشخيص "منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان ومنحه كـــل مـــا للإنسان من مشاعر وأحاسيس وأفكـــار" [٢] وباكثير من منتسبي هذه المدرسة، فقـــد شخص "المعنوي" ومنحه الوجود والحياة، وشخـــص"الجماد" فمنحه الحياة والحركة.

شخص من المعنويات: البسمة: [٣]

تهلل يعلو محياكـــا وبسمة لاثمة فاكـــا

فقفز بها فوق الجماد ونقلها مباشرة إلى "الإنسانية ".

والعلم: جعل منه شخصاً، وطلب منه أن يودع حضرموت: [٤]

يا علم ودع حضرموت فقد قضى مولاك فينا

والكرم: [٥] فياعمر السقاف غبت ولم تغب أياديك فينا يا أياديه اخلدي

(١) المجموع – ص ١٠١.
(٢) الشعر اليمني المعاصر: د. أحمد قاسم المخلافي –٣٩٩.
(٣) المجموع – ص ٨٧.
(٤) أزهار الربى – ص ٢٦٨
(٥) أزهار الربى – ص ٢٢٢. وقد جعله طيباً وحكيماً في أن واحد.

وأما تشخيصه للجمادات فكثير، ومنها تشخيصه للدمع في قوله: (١)

قد جرى دمعي دماً بعدهمو أيها الدمـــع ألا تنهمـــل

وتشخيص "السلوك": (٢)

فزت أيها السلوك بثغـــر طالما كنت أبتغيـــه سنينـــا

وتشخيص "الكتب": فيحولها إلى فتيات ينحن على الفقيد: (٣)

تبكيه كتب الفقه بالدمع المورد بالدماء

ويتحول "القلم" إلى "إنسان" يصغي ليكتب ما يملى عليه، ويده على الطرس، وأذنه في إنصات: (٤)

وذا قلم التاريخ مصغ بسمعه يؤمن أن تملوا عليه المعاليا

ويخاطب "الصورة" المرسومة عرض "الحائط" يسألها: مـــا الـــذي يمنعهـــا مـــن الكلام:(٥)

أيها الرسم تكلم ! ما الذي يمنعك التكلمـــا ؟

ولماذا تتبسم؟ ويك ! من علمك التبسما ؟

ويجمعها مع "الدم" في مكان واحد: (٦)

ويك يا جاري الـــدم من أعلمـــك

أنت ذا تنبري راقصاً في العصب

ويحك ارفق بقلبي فقلبـــي يجـــب

---

(١) السابق – ص ١٢٩

(٢) السابق – ص ١٤٦

(٣) أزهار الربى – ص ٢٤٢

(٤) السابق – ص ٢٨٢.

(٥) صدى عدن – ص٤٣

(٦) المجموع – ص ٧١.

ثم يدخل معه في "رواية": (١)

فأجاب الدم ثائراً محنقــاً
مغضباً يكظم نفساً محرقاً:
ما شككت به أيهذا الغبي
قد أحس به دمك اليعربي

وللسرير حوار: (٢)

قل يا سريري أي شيء جرى أنساك شكواي وشكواكا
أتاركـــي أنـــت بـــلا رحمـــة قد عودتنيها سجاياكـــا

وأخيراً "صنعاء" تبتسم: (٣)

انـــزاح عنك البـــلاء والـــداء فابتسمـــي للحياة صنعـــاء

يلاحظ في هذا، اختياره للتشخيص من صور: الرثاء" بشكل كبير، وهو ما يؤكـــد "نمطيته".

المفارقة التصويرية:

ويأتي بها الشاعر لإيجاد فرق بين صورة وصورة، وهي عنده على أنماط، ومنها:

في بيت واحد: ومن ذلك قوله وقد استدعى الشهيد يوم حفلة التأبيني فجعله ينظـــر في الناس فلا يرى سوى أموات لا أحد منهم في ساحة الجهاد، فيصرخ فيهم: (٤)

فيم احتشادكم هذا لتأبيني أنتم أحق بتأبين الورى دوني

وقوله (في شطر): في الأمل (٥)

بعد الدجنة تطلـــع الشمس والهم يكمـــل بعده الأنـــــس

---

(١) السابق.
(٢) المجموع – ص ٧٨.
(٣) السابق – ص ١٢١.
(٤) المجموع – ص١٢٥، ومثلها قول ميخائيل نعيمة: أخي من نحن لا وطن ولا أهل ولا جار.
(٥) المجموع – ص ١٢٦

وضدها في اليأس: (١)

إذا ما بدا صبح الرجاء لناظري تعرض لي ليل من اليأس أليل

وقوله (عن الموت): (٢)

والمـــوت يقصـــي كـــل دان حـــين يدنـــي كل نـــائـــــي

وشبيهها قوله في "الزمان": (٣)

ما لهذا الزمان يقرب من نكرة فيه ويبعد المحبوب ؟

وفي بيتين مزدوجين (سطرين): (٤)

١- لتكن سبـــع سمـــاوات أو أربعـــون سماءً أو أكثـــر
إني أحياناً أبلغهن جميعاً في مثل لمح الطرف وأقصر

٢- وأرانـــــي أحيانـــاً أعيـــا عن نصف مداهـــن عيـــــا
بل أرانـــي أحيانـــاً في قـــاع جهنـــم أهـــوي هويـــــا

وهو يصف بهذا حالة الازدواجية النفسية التي تعتري الإنسان في حالتي الـــسمو والهبوط، ويبرزها بهذه المفارقة التصويرية.

وفي ثلاث أبيات: (٥)

إن القبوريين إن قـــروا بمصرعـــه عيونـــا
فلقد قضى العمر الطويل قذىً بأعينهم حبينا
فليذرفوا شبم الدموع فطالما ذرفوا السخينـــا

---

(١) صدى عدن – ص ١
(٢) أزهار الربى – ص ٢٤٢
(٣) السابق – ص ٢٤٥.
(٤) المجموع – ص١٧١
(٥) أزهار الربى – ص٢٧٤.

ويريد أن يتوصل بها إلى إيضاح خطورة الاستيطان اليهودي مقارنة بالاستعمار:[١]

ص (١)	ص (٢)
لو أن جونسون اللعين	لكنها كارثة الدهور
أو ولسن المحتقر المهين	أن يغصب اليهود أرضنا الطهور
أراد أن يذل شعبنا المجيد	فيدمغوها بالفجور
من جديد	ويجعلوها أرضهم إلى الأبد
يحكمنا بالنار والحديد	ونحن في الأرض بدد
لهان ما حل بنا وهو شديد	مشردون كالنقد
فسوف نبقى عرباً مدى العصور	من بلد إلى بلد
وأرضنا تبقى لنا وإن تحكم المغير	لا أحد
إن له يوماً كما حط يطير	يلوي على أحد

(نتيجة المفارقة)

لا لن نكون بددا إما نكون أبداً
أولا نكون أبداً
غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكون

ثلاثة مقاطع: [٢]

ص أ (الماء يصل إلى الحقل)

هل وقف الدهر عن مسيره فلم يحن موعد الحبيب
فما لذا الماء في خريره يجري إلى حقله الغريب
فيشتفي الحقل منه ريا

---

(١) نكون أو لا نكون – ص٥.
(٢) المجموع – ص ١٨٢.

ص ب (النسيم يصل إلى الأيك)

وما لهذا النسيم طلقاً يسري إلى الأيك والغصون

يزور أحبابه ويلقي

ص ج (الحبيب لم يصل إليّ)

طال انتظاري عز اصطباري

أواه ياساعة المزار

ياحر ناري من انتظارك

الصورة بين الأدوات والتشبيهات:

يستخدم الرسام فرشاته لرسم لوحته، وكذلك الشاعر، وفرشاة الشاعر أداة التشبيه. وباكثير يستخدم أدواته في رسم صوره منوعاً فيها، فهو أحياناً يستخدم "مثل"، مثل:(١)

وواد مثل جوف العير صفر فريت وليله ليل بهيم

وأحياناً يستخدم "يحاكي" مثل: (٢)

لمن طلل تحاكيه الوشوم عفت منه المعالم والرسوم

يحاكي مصحفاً من عهد عاد بخط الحميري له رقوم

وأحياناً يستخدم "الكاف" كقوله:(٣)

وبسيئون فتاة ثغرها كالأقحوان

رمت القلب بسهم من لحاظ كالسنان

أو "كما" كما في قوله(٤):

رمتُ الكلام فحار في شفتي كما تاه الجمال بناظريك وحارا

---

(١) أزهار الربى – ص ١٤١

(٢) أزهار الربى – ص ١٤١، وهو بهذه الصورة يعود إلى العصر الجاهلي تماما.

(٣) السابق – ص ١٤٣

(٤) المجموع – ص ٩٥، والأقحوان: نبات أوراقه زهرة مفلجة صغيرة يشبهون بها الأسنان (مختار الصحاح – مادة أقح)

أو "كأن"[١]:

وهفا الضياء على لماك كأنه العسل المذاب

أو لا يستخدم أداة أصلاً[٢]:

إنما أنت والإله شهيد كوكب ضاء والبلاد ظلام

و[٣]: أنا النهر الليلي فيما أرومه

وعلى سبيل "الاستعارة" مثل[٤]:

تهـــلل يعلـــو محياكـــا وبسمـــة لاثمة فاكـــا

وفرحة خجلى عروسية تطلقها كالفجر عيناكا

ويخلي بعض قصائده من الأدوات أو يملي، ومن القصائد التي ملاها بالأدوات "إلى سيئون" وهي من شعر الحنين، وقد سرد فيها كثرة من الأداة "كأن"، وسرد "ثمان" منها متتابعات[٥]، ومثل قصيدته "حواء" التي حشر فيها عشر أدوات[٦]. ولعله يرجع في بنائه لصوره على التشبيهات -إلى جذور عربية أصيلة، ترجع إلى عصر جده الضليل، ولا يبعد عن ابن المعتز كثيرا[٧].

---

(١) السابق – ص ١٠٦.

(٢) أزهار الربى – ص ١٠٢

(٣) السابق – ص ٥٥

(٤) المجموع – ص ٨٧

(٥) أزهار الربى – ص ١٢٠

(٦) المجموع – ص ١٠٦، وقد وردت فيها "كأن" (٥ مرات) "الكاف" (٣ مرات) "مثل" مرة واحدة، "كما" مرة واحدة.

(٧) اشتهر ابن المعتز بالإكثار من التشبيهات، وقد فضله البلاغيون على أبي تمام المكثر من الاستعارات لأنهم كانوا يرون أن التشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة كما أنه مهما أبعد وأغرب يظل محكومـــا بالأداة. (انظر لسانيات النص: مدخل لانسجام الخطاب: محمد خطابي – ص ٣٢٨، المركز الثقـــافي العربي – بيروت، الدار البيضاء – المغرب: ط١/ ١٩٩١م) (وانظر نقائض ابن المعتز وتمـــيم بـــن المعز: د. أحمد سيد محمد – موضوع الصورة الشعرية – ص ١٤١ وما بعـــدها. دار المعـــارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨١م) .

أنواع التشبيه عنده:

أ) تشبيه المحسوس بالمحسوس:

أما في الحب ما يكفي فؤاداً كئيباً للهموم به زحام[١]

فالفؤاد "القلب": "كئيب" وفيه "زحام" فهو إنسان "كئيب" وهو سوق فيه "زحام" وفي كلتا الحالتين هو تشبيه محسوس بمحسوس.

ومثلها قوله في كتاب[٢]:

ص(١)	ص(٢)
أرأيت نوراً فوق نور	ذوباً أريق على سطور
ص(٣)	ص(٤)
غدران علم عذبـــة	ماء الهدى منها يفور

فالكتاب هنا:

ص(١): "نور" مركب من طابقين.

ص(٢): وهو "ذهب" أذيب ثم صب فوق السطور، أو هو "النور" نفسه تحول إلى مادة سائلة ثم صبت على السطور. وسواء أكان "النور" هو المذاب، أو "الذهب" فكلاهما "حسي". أما "غدران علم عذبة" (ص٣): فواضحة الإشارة لأنه قد أعطاها موجهات توصلها إلى ما يريد، فالغدران العذبة – في هذه الصورة – هي المعاني المفيدة التي تمنح اللذة والارتواء "دلالة العذب". أما "ماء الهدى منها يفور" (ص٤): فمرتبطة بالغدران، إذ من هذه الغدران، (المعاني) يفور الماء (الهدى)، والماء حياة الأجسام والهدى حياة الأرواح.

---

(١) أزهار الربى – ص ١٠٣

(٢) السابق – ص ١٧٥

ب-تشبيه المحسوس بالمجرد:[١]

وفيه قدرة فائقة على قياس الحسي بالمعنوي، واستدعاء المجردات ليصوغ منها صوره. المحسوس قائم لديه، وهو لا يحتاج أن يقيسه بمثله، بل يريد تنويعاً لصوره، وهذه مهارة الرسام. وتحتاج هذه الصنعة إلى دقة فائقة، وإلا فلو انحرفت الفرشاة قليلاً لضاعت ملامح الصورة.

ومنها قوله: [٢]

كأن دجاه ظلم في بلاد كأني وسطها حر مضام

يشبه "الدجى" "بالظلم"، "فالظلام" لا تتبين فيه الأشياء، و"الظلم" لا يتبين فيه العدل و"الظلام" مرئي، و"الظلم" شعوري.

ويؤكدها بالشطر الثاني:

كأني وسطها حر مضام

فالليلة "المظلمة" وهو فيها تائه، مثل البلاد "الظالمة" وهو فيها مظلوم. فالتائه ضائع، والمظلوم ضائع. ومثلها قوله: [٣]

كأن هلاله حق محاط بأوهام يدين بها الأنام

"فالهلال" مرئي، و"الحق" شعوري، وكما يضيع "الهلال" إذا أحاطت به "السحب" يضيع "الحق" إذا أحاطت به "الخرافات والأهواء". ومثلها قوله": [٤]

حكى خصرها جسمي، وحبي ردفها، وألحاظها عزمي، ومبسمها شعري

إنه لا يريد أن يجعل بينهما حاجزا، بل يبحث عن التوحد، ولذا لم يذهب بتشبيهاته بعيداً عنه وعنها، يريد أن يقول في النهاية إنهما واحد، لكنه لا يختار التشابه الظاهري

---

(١) ويعد أبو تمام من أكثر شعراء العربية استخداماً لهذا النوع من التشبيه ولم يكن هو الذي اخترعه، واحتذته فيه جماعة الديوان وشكري بالذات (انظر: عبدالرحمن شكري: نظرات في شعره: د. أنس داود – ص ٣٨، ٣٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط ١٩٨٦)

(٢) أزهار الربى – ص ١٠٣

(٣) أزهار الربى – ص ١٠٣

(٤) السابق – ص ١٨٩

بينهما، فهذا وإن قبله شعوره، وأطاقه خياله فإن عقله لا يقبله، لمسببات كثيرة. ولذا فأمامه طريق آخر مأمون لهذا الجمع، أن يمتاح من المجردات باستثناء ص ١ (حكى خصرها جسمي) . ففي الصورة الثانية ملمح تشابهي بين ردفها وحبه "ردفها مثل حبه". فماذا في ردفها المرئي المشاهد المنظور المحسوس؟ وماذا في حبه المستتر المختبئ في أعماق الفؤاد؟ وهل أراد أن يصور حبه؟ أو أراد أن يصف ردفها؟ أو هما معاً؟ كيف يشبه الظاهر المكتنز المتحرك المترجرج، بالمستتر المختفي المختبئ المجهول؟

هو هذا هدفه: إنه وإن أراد وصفها، إلا أنه أراد قصداً إخراج هذا الحب إلى الوجود المحسوس المرئي: إنه حب ممتلئ بالمشاعر، متحرك بالعواطف، موار بالانفعال. يهتز لأدنى حركة يضطرب لأبسط تأثير. والصورة الثانية و"ألحاظها عزمي" تشابه بين نظرتها الحادة القوية، وعزمه الذي لا يفل. والثالثة ومبسمها "شعري" تعود للأولى، "حكى خصرها جسمي" وبهذا تتسق الصورة في تركيبها من أربعة مشاهد:

حسيان: "الأول – الأخير" مجردان: "الثاني – الثالث"

ومثلها قوله: (١)

تراقى بي الأنفاس حتى كأنني هامة نفس في العلى تتوثب

وفي (الفتاة من قصيدة "حواء"): (٢)

ص١ أنت حلمي إذا أويت إلى النوم ، وشغلي إذا برحت السريرا

ص٢ كنت في خاطري وكنت سعيداً قبل أن تظهري لعيني ظهورا

ص٣ آه ياليتني كتمتك سراً حيث كنت الدهور ثم الدهورا

ص٤ فإذا ما أبيت إلا شقائي فامسحي من لوح الوجود الزورا

(١) أنفاس الحجاز – ص ٣٦

(٢) المجموع – ص ٥٥

فالفتاة:

"حلم"	(ص١)	"فكرة"	(ص٢)
"سر"	(ص٣)	"زور"	(ص٤)

ج- تشبيه المجرد بالمحسوس:

يقول باكثير عن الشعر[١]: يصف المعنى خفياً فنراه يتجسد

وشعراء المهجر من أكثر الشعراء "المعاصرين إدراكاً لهذا العنصر وأكثرهم تجسيداً للمشاعر والأفكار"[٢]، ومن أشهر المجسدين الشاعر جبران خليل جبران[٣]. وكان هذا النمط من الصور يعد من وسائل التجديد لدى شعراء مدرسة أبولو والتيار الرومانسي عموماً[٤]. واستعمل الشاعر باكثير هذا النوع من التصوير في شعره بشيوع، ومنها قوله:[٥]

يارب إني إليك اليوم معتذر مما جنيت من العصيان والزلل

فشبه العصيان بالثمار، والعصيان مجرد والثمار محسوس، وأخذها ولم يتركها، فقال:[٦]

إني أتيت إليك اليوم معتذراً عما جنيت ومنك العفو مأمول

وقال في وصف النبي (ص): [٧]

محمد سيد السادات من مضر من هدمت بمساعيه الأباطيل

---

(١) أزهار الربى – ص ١٨٧

(٢) الشعر اليمني المعاصر: أحمد قاسم المخلافي – ص ٣٩٨، مكتبة الجيل الجديد – صنعاء

(٣) السابق ومن ذلك قوله: "يخيل لي أني أرى عبير هذا الخمر مرفرفا في الفضاء كسحابة من الطيور.. في غاب مسحور" المجموعة الكاملة: جبران خليل جبران – ص ٦١، دار صادر، دار بيروت – بيروت، ط/ ١٩٦٤م.

(٤) انظر الشعر اليمني المعاصر – ص ٣٩٩. وهو رأي نجده عند سير موريس يورا (انظر كتابة الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي – ص ٨٠، الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ط/ ١٩٧٧م

(٥) أزهار الربى – ص ٩٨

(٦) السابق – ص ٩٩

(٧) السابق

فجعل الأباطيل (مجرد) أصناماً (محسوسات)

ومنها قوله:[١]

وأستكرى فيغزو النوم عيني جيوش الفكر أيسرها لهام

فجعل النوم فارساً يغزو والحصن عينه.

وقوله: [٢]

فيا قلبي رويدك لا تقطـــع نياطك هذه الهمم العظـــام

فجعل "الهم" "سكينا"

و:[٣]

بفـــؤادي بنـــت تســـــع حـــوت الحـــسن البديعـــا

فجعل"الحسن" ماءً، و"الفتاة" الأرض

ومنها:

١. وأخلاق حكت أزهار روض سقتـــه هواطل الغيث العميم[٤]

٢. وجانبت المتاعب لا لعجـــز فعزمك كالمهند في المضاء[٥]

٣. كالزهر الضاحـــك أخلاقـــه وعلمـــــه كالنهـــر الدائـــم[٦]

٤. وكالحيا الوسمـــي آدابـــــه وعزمه كالأبيض الصـــارم[٧]

د-تشبيه المجرد بالمجرد:

وهو قليل في شعره. ومنه[٨]:

وما الحب إلا كالجنون ابتداؤه وآخره مثل المنام على الجمر

---

(١) السابق – ص ١٠٢

(٢) أزهار الربى – ص ١٠٣

(٣) أزهار الربى – ص ١٣٢

(٤) أزهار الربى – ص ١٥٩

(٥) السابق – ص ١٦٩

(٦) السابق – ص ٢١٦

(٧) المجموع – ص ٥٣

(٨) أزهار الربى – ص ١٨٩

فهو يشبه "الحب" (مجرد) "بالجنون" (مجرد) وهو أول الحب: فأوله "فقد الشعور" (جنون) وآخره "زيادة الشعور" (منام على الجمر) .

ومنها: [١]

وألحاظها عزمي.....

فيشبه النظرة بالعزم، والعزم بالنظرة، بجامع القوة والنفوذ، والحدة والتأثير.

و: [٢]

عقل الحقيقة كالخيال هناك في تلك الدقيقة

فلطالما من قبل كان له الخيال هو الحقيقة

١-التعالق الاستعاري: (منهج محمد بنيس ومحمد خطابي):

يأخذ محمد بنيس بتعريف (يونج) للصورة فيقول: "إنني عندما أتحدث عن الصورة لا أقصد مجرد النسخة النفسية للشيء خارجي، ولكن نوع من التمثيل الفوري، والموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية، ظاهرة تخيلية ليس لها، مع إدراك الأشياء إلا علائق غير مباشرة، هي بالأحرى نتائج النشاط التخيلي للاوعي، تتجلى للوعي بطريقة هي إلى حد ما مفاجئة كرؤيا[٣]". ويرى أن هذا المتخيل لا ينفع في دراسته التجزيء.ولذا فهو يرى أن دراسة الصورة لابد أن تسير في ضوء جملة من التركيبات المتخيلة[٤].

وسيقتصر العرض هنا على تركيب الترابط، وهو ما يسميه محمد خطابي "التعالق الاستعاري[٥]" ويراه أنه استعارات تلحق "بالتركيب البلاغي الأول تنميه وتطوره مما يجعلنا ندركها في علاقاتها المتفاعلة عمودياً، وليس في تجاورها الخطي".[٦]

---

(١) أزهار الربى – ص ١٨٩

(٢) المجموع – ص ١٠٦

(٣) الرومانسية العربية: محمد بنيس – ص ١٤٥، دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب، ط١/ ١٩٩٠.

(٤) السابق – ص ١٥٠

(٥) انظر: لسانيات النص.. مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي – ص ٣٢٧

(٦) السابق – ص ٣٣٣

من خلال المنهج التحليلي، يمكن استعراض وتحليل مجموعة من نصوص باكثير التركيبية (بنيس) أو المتعالقة (خطابي)، ومنها هذا النص المسمى (نهاية القرب التنائي)[١]:

ت١ رسم الحياة إلى عفاء ونهاية القرب التنائي

(وهذا العفاء يسوق إلى الفناء)

ت٢ هذا البقاء إلى فناء والفناء إلى بقاء

(فهناك دوران للحياة إذن)

ت٣ وإذا تأملت الزمان رأيته دور الرحاء

(صورة الزمان هنا تستدعي "الماضي، الجائي")

ت٤ جائيه للماضي صدى فتشابها ماضٍ وجائي

(والزمان أيضاً – الصبح – والمساء)

ت٥ يفضي المساء إلى صباح والصباح إلى مساء

(والمساء والصباح فيهما النور والظلام)

ت٦ النور بالظلماء والظلماء تنسخ بالضياء

(فهناك إذن تدافع وطرد)

ت٧ والدهر يطرد بعضه بعضاً كدفاعات ماء

(صورة دفاعات الماء لا تكفي لتصوير سرعات تقلبات الدهر)

ت٨ لا بل كسحب الصيف تركض في ميادين السماء

(والشتاء كيف تصنع به)

ت٩ لا بل كمر السهم لا بل كانبعاث الكهرباء

(ويستمر الدوران)

ت١٠ والأرض دائرة تدور ولا يرى الدوران رائي

(ولماذا لا يرى)

---

(١) أزهار الربى – ص ٢٤١ – ٢٤٣

ت١١ أخفاه فرط الدور في سعة الفضاء، اللانهائي
(وسعة الفضاء تسوق إلى التسبيح)

ت١٢ سبحان مولانا المنزه عن شريك أو كفاء
(سبحانه)

ت١٣ في كل شيء آية دلت عليه بل امتراء
(وإذ يصل إلى النتيجة يعود من حيث بدأ)

ت١٤ سبحـــان من كتب القضاء على البرية بالفناء
سبحانه ربا تفرد بالكمال وبالبقـــاء

وينهي "المقطع الأول" من هذه القصيدة بما بدأ به ليبدأ "المقطع الثاني" المتعلق "بالإنسان" والمتعالق مع المقطع الأول "الكون" بكلمة البرية(تعالق ١٤) . تركيب الترابط يظهر بجلاء في هذا المقطع المتعلق "بالكون" فكل تركيب استعاري، يتعلق بالتركيب السابق له عن طريق كلمة (حلقة) وهكذا تترابط حلقات البناء الاستعاري لتكون سلسلة من الصور الجزئية التي تسوق في الأخير إلى الصورة الكلية "صورة الكون" الكبير وما يدور فيه، وما هي الحكمة منه.

فالحياة زائلة فانية حتى رسمها وبقايا أطلالها، وطريق اللقاء آخره يكمن الفراق، هنا عند نقطة التقاطع، ومفترق الطرق، فالأصل في العلاقة الكونية(الفناء) إذ هو الباقي. أما البقاء فلا يبقى (وهذه مقدمة يسوقها الشاعر للتدليل على الحكمة الكونية التي يريد الوصول إليها الشاعر)، ثم هذا الزمان (الذي يرتبط مع التركيب الاستعاري السابق الدائري) هو أيضاً عامل من عوامل الفناء، فرحاه تطحن وتفني كل ما يقع تحتها.

والزمان يسوق إلى المساء والصباح، ودوران رحى الزمان لها ما يشبهها في رحى الليل والنهار، ويشترك معهم النور والظلام في التعالق (٦) في هذه الرقصة الرهيبة رقصة دوران الرحى.

والزمان بمكوناته (المساء والصباح، والليل والنهار، والماضي والحاضر) يسوق إلى مرادفه (الدهر) والذي أخذ شكل مضخة مياه يتدفق من فوهتها الماء دون توقف،

لا يقعد فيها الماء إلا هنيهة، صورة التلاحق والتدافع في هذه الحياة، والخروج من هذا الكون والفناء فيه تتعالق في نغم مؤتلف يضمه هذا التركيب المترابط.

ثم هذه الأرض إنها مستقرة، ولكنها ليست مستقرة، إنها تدور وتدور.. ويوشك أن تلقي قلاعها المحمولة، ومخلوقاتها الحية من على سطحها في هذا الكون الفسيح الواسع الذي يدل على الله سبحانه.

وينتهي بتسبيح الله الذي كتب الفناء وعدم البقاء على هذا الكون[١].

ومثلها قوله (في رثاء حافظ إبراهيم) [٢]

أ) ت١ أبنات النيل السعيد أقمتن بمـــا ناطـــه بكـــن الزمـــام

ت٢ هل حفظتن حافظاً ونشرتـــن عـــلاه وقد طواه الحمام

ت٣ أنسيتن إذ يشبـــب فيكن شعـــراً يسيـــل منه الغـــرام

ت٤ أم نسيتـــن إذ يناضـــل عنكـــن له بارتقـــائكن اهتمام

ت٥ بنظام يحكيه في الحسن ما تبسمن عنه لله ذاك النظام

ت٦ والذي صاغكن دراً وحلاكن حسناً تعنـــو إليه الهـــام

ب) ت٧ لو أقمـــتن مأتماً فيه نحـــتن عليه كما ينوح الحمـــام

ت٨ وسكبـــتن أدمعاً من مآقيكن سحـــاً كما يسح الغمـــام

ت٩ فغسلتنـــه بهـــا. وقددتن ردـــاء خيوطـــه الأحـــلام

---

(١) ومثلها في قصيدته "وحي سمراء" (المجموع – ٥٩) حين تعالقت الاستعارات في تراكيب مترابطـــة ومقاطع متعالقة تبدأ بالمقطع الأول في تصوير العينين، ثم النظر (مقطع ٢) ثم الـــصوت (م٣)، ثـــم الردف (م٥) ثم الخصر (م٦)، ثم النهد (م٧)، ثم الصوت.. وكذا قصيدته "أغنية النيل"، (المجموع – ٦٠) حيث تعالقت الاستعارات في تركيب مترابط امتد عبر مجموعة صور تسلسلت علـــى النحـــو التالي: صورة الجسر (م١)، صورة الأنوار على النيل والجسر (م٢) صورة النخيل على الـــضفاف (م٣) صورة القمر على الماء (م٤) صورة النسيم (م٥) صورة الزورق (م٦) ثم صورة المـــاء (م٧) لتكمل صورة النيل.

(٢) صدى عدن – ص ١٠. وهذا التعالق الاستعاري نفسه أخذه باكثير من أبي العلاء المعري في قصيدته "ضجة الموت رقدة". سقط الزند – ص ٧.

ت١٠ فلففته به. ونثرتن وروداً لهـــا الخـــــدود كمـــــام

ت) ما قضيتن ماله من حقوق إن ذا كـــن مطلب لا يرام

٢) <u>تنويع وسائل التصوير:</u>

بين تشبيهات واستعارات وكنايات، وذلك كقوله[١]:

فتاة كخوط البان، يهتز ردفها، بعيدة مهوى القرط، مشرقة النحر

فقد ضمن هذا البيت ثلاث وسائل: التشبيه – الكناية – الاستعارة

- التشبيه: " فتاة كخوط البان"
- الكناية: " بعيدة مهوى القرط – يهتز ردفها
- الاستعارة: " مشرقة النحر"

وتنويع الوسائل توصل بها إلى توضيح الصورة "الكلية"، وإعطائها ألوانها ومواصفاتها الجذابة التي تخيلها:

رشاقة – رواء – طول عنق – بياض – جاذبية.

ومثلها قوله[٢]: فإن كنت تهوى العز فلتتق الهوى فإن الهوى والعز كالماء والجمر

- تهوى العـــز ←——— استعـــارة (العـــز = الفتـــاة)
- فلتتق الهـــوى ←——— استعارة (الهـــوى = السهـــم)
- الهوى كالمـــاء ←——— تشبيـــه (الهوى ينهي العز)
- العز كالجمـــر ←——— تشبيـــه (الماء يطفـــئ النار)

٣) <u>الحشد للصور:</u>

الحشد الأفقي: كقوله حاشداً أربعة تشبيهات في بيت واحد:[٣]

حكى خصرها جسمي، وحبي ردفها، وألحاظها عزمي، ومبسمها شعري

---

(١) أزهار الربى – ص ١٩٨.
(٢) أزهار الربى – ص ١٩٠.
(٣) السابق – ص ١٨٩.

١. حكى خصرها جسمي ⟵ (النحول) ⟵ محسوس × محسوس
٢. وحبي ردفها ⟵ (الامتلاء والحركة) ⟵ محسوس × مجرد
٣. وألحاظها عزمي ⟵ (الحدة والقوة) ⟵ مجرد × مجرد
٤. ومبسمها شعري ⟵ (الحلاوة والجمال) ⟵ محسوس×مجرد

ومثلها حشد (الاستعارات) في بيت واحد[١]:

مقوض أركان الجهالة، ممتطي سنام العلى، فرع الميامنة، الغر

ففيها هذه المجموعة من الاستعارات:

١. مقوض (الممدوح بنّاء)
٢. أركان الجهالة (الجهالة بيت)
٣. ممتطي (الممدوح فارس)
٤. سنام العلى (العلى راحلة)
٥. فرع الميامنة (قومه شجرة) (الممدوح فرع)
٦. الغر (صباح الوجوه = خيول غر)

ومثلها في قوله:[٢] فخر العروبة، مصباح الجزيرة، رب الأريحية، من دانت له الرتب

و:[٣] شمس تسيل شهاباً فوق صاعقة تردي بها، بمثار

---

(١) السابق – ص ١٩٠. ومثلها هذا الحشد لخمس صور في بيت واحد: أنت دنياي، ودِيني، ومعادي، وضلالي، وهداي (المجموع – ص٦٣)

(٢) المجموع – ص ٤١.

(٣) المجموع – ص ٤٥. وقد يخلي أبياته من الصور البلاغية، لكنه يحشدها بالصور الطبيعية:

في ربا هرقيسا هواء وماء ورياض ووابل ورذاذ
وطيور على الغصون تغني ومراء جمالها أخاذ (صدى عدن – ٤١)

وربما جمع بين الاستعارات والتشبيهات رأسياً وأفقياً كقوله:

لولا محمد المختار من مضر لما تحررت الأفكار من عقل
وما تنورت الآفاق من ظلم كالليل من سدف والبحر من زجل
فالعقل مضطهد، والعلم محتقر والعدل مطرح، والناس في وهل
وللصليب ولوع لا شفاء له بصلب كل فتى بالعلم مشتغل

النقع تنتقب الحشد الرأسي:

مثل قوله: (١)

سفكت دمي من غير ذنب ولا وزر ... ألا تتقين الله يا ربة الخدر
وأنكى سقام المرء ما ليس عالماً ... به، داؤه يرمي، وقوته تكري
رمى لحظك القتال جسمي برمية ... سرى سمها في القلب من حيث لا يدري
وما الحب إلا كالجنون ابتداؤه ... وآخره مثل المنام على الجمر
حذار انفجار القلب من لوعة الهوى ... أعلل نفسي بالأماني وبالشعر
أحاول كتم الحب جهدي وكيف لي ... به؟ ودموع العين فاضحة سري
بنفسي من في القلب منها صبابة ... وطرفي منها دائماً دمعه يجري
لعوب بألباب الرجال خريدة ... يميل بها سكر الشبيبة لا الخمر
مهفهفة هيفاء مهضومة الحشا ... وناهدة الثديين ناحلة الخصر
تريك من الحسن البديع عجائباً ... فتسفر عن بدر، وتبسم عن در
أغارت على صبري فأفنت جنوده ... فتاة قد استولت على القلب والفكر

وهكذا، لا تكاد تجد بيتاً ليس فيه صورة.

وهكذا قوله:(٢)

كأن السامري ثوى بجفني ... فأقسم لا يصافحه المنام
كأن دجاه ظلم في بلاد ... كأني وسطها حر مضام
كأن ظلامه قلب خبيث ... تحف به الجرائم والآثام
كأن هلاله حق محاط ... بأوهام يدين بها الأنام
كأن نجومه متضائلات ... نصوص الشرع يخفيها الطغام

حتى تألق في أسبانيا قبس ... من نور طه أنار الغرب بالشعل
فاستيقظ الغرب من أحلام نومته ... وشاد دولته العظمى على مهل
(صدى عدن – ص ٧٣) .

(١) أزهار الربى – ص ١٨٩.
(٢) أزهار الربى – ص ١٠٢، ١٠٣.

٤) التكـــــرار:

ويلاحظ أن الشاعر يصطاد الصورة فيظل يبدئ فيها ويعيد ويذهب بها كل مذهب. ومن ذلك صورة "الشاي". يصور الشاعر "الشاي" بديلاً عن الخمرة، منتزعاً من الخمرة صفاتها ومجالسها وأوانيها ومسقطاً لها على "الشـــاي"، ولا تكـــاد تجـــد صورة للشاي إلا وهي مأخوذة من صور الخمرة سوى ما جاء في معرض تفضيله للشاي على القهوة:(١)

يقولون لي اشرب كأس شاي وكأس قهوة إن كلا منهما لشـــراب

فقلـــت لهـــم تلك فتـــاة وذا فتـــى وبينهمـــا عنـــد الإله حجـــاب

فهو هنا يشبه "الشاي" بفتى والقهوة بفتاة، ومن ثم يحرم الجمع بينهما. أو حين يصور الكأس فتاة:(٢)

إذا ما أقبلت كـــأس كخود في تهاديهـــا

تولى الهم عن نفسي ودانت لي أمانيهـــا

أما ما عدا ذلك، فمن صور الخمرة يمتاح: (٣)

روّح فؤادي بكأس شـــاي مزاجه زانه اعتـــدال

وليس في "الشاي" يا نديمي عيب سوى أنه حلال

فالدلالة اللفظية صريحة في الأخذ: روّح – مزاجه – نديمي – حلال، فكلها تسوق إلى استحضار صورة الخمرة وإسقاطها على "الشاي" وتأمل هذه الوصفية: للمجلس، والكؤوس، والشراب(٤):

بيننـــا عدة "الشاي" شفـــاء العليـــل

أشرقت أكؤس منهـــا بنـــور جميـــل

---

(١) أزهار الربى – ص ٧٥

(٢) أزهار الربى – ص ١٠٨

(٣) المرجع السابق – ص ٩٦

(٤) المرجع السابق – ص ٨٨

مالها في سوى أفواهنـــا مـــن أفـــول
عظمت نعمة "الشاي" اللذيذ العسيـــل
يأذن الهم من مجالســـه بالـــرحيـــل

وحتى حينما يريد النفي، يكون الإثبات، ويفضح السر(١):

ولكننا نشتهي أكؤساً من "الشاي" تفضح كل نبيذ

إن ذكر النبيذ في معرض ذكر "الشاي" يدل على تلازم الصورتين لدى الشاعر، وعدم مقدرته على الفكاك. ومن هذا التلازم تأتي المقارنة، ويأتي التفضيل(٢):

جعلت من حرام الخمر خير بديل لا يعـــاب برجس لا يـــزن بقيـــل

ويحكم للشاي على الخمرة:(٣) فهو أعز مغتبق وخير شراب

"فالشاي" ألذ من الخمر:(٤)

ودارت بينـــنا كاســـات شـــاي ألذ من الندامـــة للنديـــــم

وفيه ما ليس في الخمرة: (٥)

ففي أكؤوس "الشاي" برد الغليل وطب العليل وبرء الوقيذ

وليس فيه ما فيها: (٦) تقسي القلب أنواع الملاهي غير شاهيها

إضافة إلى كونه حلالاً: (٧) وليس في "الشاي" يا نديمي عيب سوى أنه حلال

---

(١) المرجع السابق – ص٨٨
(٢) أزهار الربى – ص ٩٥
(٣) المرجع السابق: ١٥٤
(٤) المرجع السابق – ص ١٥٩
(٥) المرجع السابق – ص ١٨٨
(٦) المرجع السابق – ص ١٠٨
(٧) المرجع السابق – ص ٩٦

تبقى هذه الصورة المفردة المعزولة عن عقدها: (١)

شراب مثل ذوب التبر لوناً وأكواب كأمثال النجـــوم

باكثير لم يفصح في تشبيه "الشاي" بالخمرة، لكنها دلالات، وظلال الصور، لكنه أخذ الخمرة وشبه بها الكثير مما أراد تصويره ووصفه. ومن ثم تكررت صورة الخمرة في الكثير من شعره:

فالصداقة خمر، والشعر خمر، والشاعر عاصر الخمر، والغرور والحسد يتفشى كالخمر، والحياة الرغيدة مع الأصدقاء خمر وغير ذلك.(٢) وتتكرر كذلك صورة الحسود، فيطلقها لتأخذ النمطية ذاتها(٣).

٥) <u>التضـــاد:</u>

ويلجأ إليه الشاعر لتسهيل توصيل المراد، أو توضيحه، أو إظهاره.

ومنها قوله:(٤)

- لا يلتقي الذل والإسلام فـي خلـد أو يمكن الجمع بـين المـاء والـضرم
- وأسيـر غيـرك فـي أسـى لكـن أسيـرك فـي حبـور
- فزعوا إلى ظل التـآخي بعـدما صُلّوا برمـضاء الـشقـاق حريقـا

أو لرسم ملامح الاضطراب النفسي: (٥)

إذا ما بدا صـبح الرجـاء لنـاظري تعرض لـي ليـل مـن اليـأس أليـل

---

(١) أزهار الربى – ص ١٥٩

(٢) انظر ورود تكرار أوصافها والتصوير بها: صدى عدن – ص ٥، ١١، ١٢، ٦٥، وأنفاس الحجاز، ص ٧، ٩، ١٢، ٣٢، و: المجموع: ص ٥٢، ٥٣، ٦٨، ٨٢، ١٤٢، ١٧٩، وأزهـار الربـى ص ١٥٨، ١٥٩، ١٦٤، ١٧١، ١٧٢، ١٨٢، ١٨٥، ١٨٨، ١٩١، ١٩٢.

(٣) انظر صدى عدن – ص ٦٨، وأنفاس الحجاز ص ٢٨، وأزهار الربى ص ٦٢، ٩٤، ١٤١، ١٨٣، وتكاد تختفي هذه الصور من شعره في مصر.

(٤) نظام البردة – ص ٣١، أنفاس الحجاز – ص ٢٩، صدى عدن – ص ٢٧.

(٥) صدى عدن – ص ١

وللتنويع:[١]

فشعر رقيق أسير القوافي وشعـــر طليق بلا قافيـــة

وللاستعراض البلاغي: [٢]

ثقيل الظهر إلا من صلاح خفيف الظهر إلا من فتون

وللتبرير: [٣]

خرجت إلى الشط ابتغاء نسيمه ولم أتوقع أن في الشط مقتلي

وللذم والتقريع: [٤]

وفي "الشيخ" قاضٍ وجهه وجه متق ولكن في أضلاعه قلب ملحد

ولإظهار التناقض:[٥]

كالثلج فيه وكلما أمسسته قلبي كويته

بيني الزمان وبينه وتجاورا بيتي وبيته

ولبيان التغيير (بعد ثورة يوليو):[٦]

وذل القصر واستخـــذى وعز الشعب واستبشر

وفاض الخير في الوادي بشطريه وغاض الشر

وللمجاملة والتحبيب والتحفيز:[٧]

وشتان ما حالي وحالك: حالم صريـــع أمانيه وقرم مجالد

فآه كلانا شاعر غيـــر أنـــني مقيم على ضيم، وأنت مجاهد

---

(١) صدى عدن – ص ٣٨
(٢) صدى عدن – ص ٤٠
(٣) السابق – ص ٤٩
(٤) السابق – ص ٥٨
(٥) المجموع – ص ٩٤
(٦) السابق – ص ١٢٢
(٧) السابق – ١٢٩.

٦- الإغناء والإثراء والسبق والفرادة:

فمن الإغناء قوله:[١]

حذار انفجار القلب من لوعة الهوى أعلل نفسي بالأماني والشعر

في ضوء المنهج التحليلي للصورة (فهد عكام)[٢] يمكن بيان حجم المتواليات

(١) أزهار الربى – ص ١٨٩.

(٢) فهد عكام: محاضر في جامعة صنعاء – كلية الآداب (سوري)، تلقيت عنه أثناء دراستي في البرنامج التكميلي للدكتوراه عام ١٩٩٣م، والذي اشتمل على دراسات في "النقد الأدبي" للدكتور رياض القرشي، وتحليل نص أدبي ولغوي للدكتور إبراهيم السامرائي (عراقي)، ومحاضرات في الأدب الحديث للدكتور شكري الماضي (مصري) .

أما عن منهج د. فهد عكام، فقد أوضحه في دراسته "نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية" التراث العربي، ع ١١، ١٢ نيسان / تموز ١٩٨٣م، وع ١٨، كانون الثاني ١٩٨٥م، وع ٢١ تشرين الأول ١٩٨٥م. وعمل في ضوء دراسته عن الشاعر د. عبدالعزيز المقالح "قراءة في شعر عبدالعزيز المقالح" – دار الآداب – بيروت، ط ١ / ١٩٩١م. وعمل عاطف أبو حمادة رسالة ماجستير في الصورة الفنية في شعر محمود درويش بإشراف الدكتور/ عبدالعزيز المقالح والدكتور/ فهد عكام استوحى فيها هذا المنهج (ناقشها في ١٩٩٤/٤/١٢م في جامعة صنعاء) .

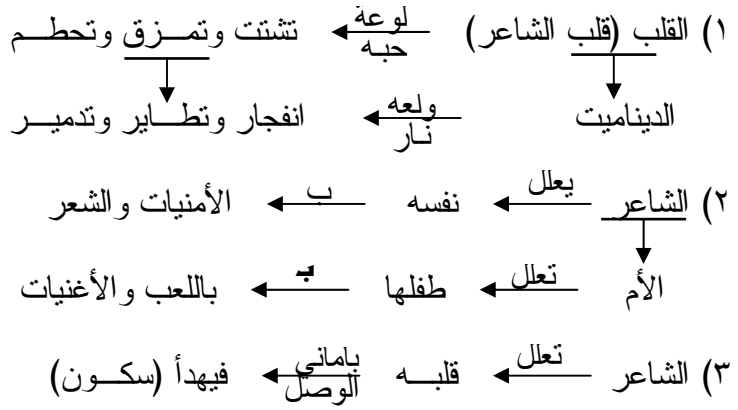
وللدكتور رياض القرشي رأي في هذا المنهج، إذ يرى أنه لا يتسق مع الأصول التراثية العربية للنقد الأدبي، كما يرى أنه وليد الثقافة الوافدة والترجمة الحرفية الغير واعية للنقد الأجنبي، كما يرى أنه لا يقوم على فلسفة ورؤية "فدراسة النظريات الجديدة يجب أن تصحب بالرؤى الفلسفية التي صحبت هذه النظريات لنتمكن من التعرف على الخلفيات الفلسفية التي انبثقت عنها". إن أية دراسة ينبغي أن تقوم على أسس، والمحاذير التي يقع فيها النقاد أنهم ينقلون نقلاً حرفياً في الترجمة ويطبقون ذلك على واقعهم الأدبي" (نصاً عن محاضراته في اتجاهات النقد الأدبي الحديث – جامعة صنعاء بتاريخ ٩٤/٤/١٢، ٩٤/٤/١٨م) .

ويلخص د. فهد عكام منهجه بقوله: "ينابيع الصورة أي عناصرها الموضحة المقتبسة من الواقع المشهود أو التاريخي أو الأسطوري.. تقوم بدور دعائم في التنظيم المجازي، ويتبدى هذا التنظيم في عرض ذي طرز متعددة: من تشبيه يعتمد على المشابهة، واستعارة تتكئ على التماهي أو التحويل، ورمز يرسي قلوعه في الدلالة الحافة، وصورة بالمعنى الدقيق للكلمة تقوم على القران بين حقيقتين على درجات متفاوتة من الناي إحداهما عن الأخرى.

وفحص عينة وثائقية تمثل هذه الطرز يسمح لنا باستنباط بنى تقوم جوهرياً على تشابك عمليتين: عملية تسبق اللغة، وعملية لغوية. وتتوع هذه البنى القائمة على الخفاء والتجلي، خفاء عنصر واحد وتجليه، وخفاء عناصر متعددة أو تجليها يبلور هذا التشابك.

ففي مستوى العملية السابقة للغة يتضمن النسيج المجازي وظيفة إدراكية، وهذه الوظيفة توحي إلى

التصويرية في هذا البيت:



الذهن بالعنصر المضمر فتساعده بلوغ الإتقان في محاكمته العقلية، وقد تكون هذه الوظيفة جد معقدة حتى تسمح للمخيلة بتوقع العديد من العلاقات المتراسلة.

وتجمع هذه البنى زمرتان: زمرة التراسل اللفظي وزمرة التراسل بين العلاقات. وعلى هـذا النحـو تعرف صورة ما بأنها تعبير لغوي عن تراسل بين لفظين أو عن تراسل بين علاقتين. وسواء كانـت هذه الصورة بسيطة أم معقدة فإنها تعبر عن مشابهة إذا ما حققت بوساطة أداة مثل الكاف ونظيره، أو إذا ما وجد عنصر مشترك بين الطرفين، وتعبر عن مماهاة وتوحد إذا ما حققت دون أداة ودون وجود صفة مشتركة. وبما أن الاستعارة تحويل، أكانت تراسلاً بين مفردتين أم تراسلاً بين علاقتين، فإنهـا تمثل انحرافاً عن العمل الوظيفي المنطقي الذي تقوم به اللغة. " (التراث العربي، ع ١١، ١٢ نيسان / تموز ١٩٨٣م – ص ٢٥٤)

ويرى أن الشكل العادي لتشبيه من التشبيهات يشتمل على أربعة عناصر:

ش. ت: الشيء المراد تصويره

ش. ص: الشيء المتخذ صوّة وعمده.

ن. ت: نقطة التلاقي

مش: المشبك أو أداة التشبيه (التراث العربي – ص ٢٥٥)

وهذا الترميز هو مثار خلاف بين عكام والقرشي إذ يرى القرشي أن هـذه الرمـوز هـي تحـوير للمصطلحات البلاغية التي تعارف عليها الدارسون للبلاغة العربية، وانحراف عنها. ومن ثم فيحتاج مستخدموها إلى فك رموزها بالشرح والتعريف وإلا فإنها ستضل معماة. (محاضرات في اتجاهـات النقد الأدبي الحديث: د. رياض القرشي – جامعة صنعاء – كلية الآداب – قسم اللغة العربية) .

٤) الأم ← يعلل ← طفلها بالغناء والقصص ← فينام (سكــون)

↓

٥) القلب ← يهــدأ (سكــون)

الطفل ← ينــام (سكــون)

↓

٦) القلب ← يضطرب (حركة ضارة) ← بـ ← الشاعر

↓

الطفل ← يزعــج (حركة ضارة) ← بـ ← الأسرة

↓

الديناميت ← ينفجر (حركة ضارة) ← بـ ← المجتمع

ومثلها قوله:[١]

فاقعد على هام السها واقطف إذا شئت الثريا قطفة العنقود

١) الشاعر ← يعتلي ← كوكب (السها) ← يقطف ← الثريا

البستاني ← يعتلي ← الشــجــرة ← يقطف ← الثمار

٢) الثريــا ← تجمع أضواء ← جمال تنسيق (حكمة) ← تثير الشجن – تبعث الاطمئنان

العنقود ← تجمع حبات ← جمال تنسيق (حكمة) ← تثير الشهية – تبعث الشبــع

٣) هام السها:

السها ← على ← هامها ← الشاعر

الفتاة ← على ← رأسها ← التــاج

} وبه تتضح الغايــة من وضع الشاعر ممدوحه على هام السها

(١) أزهار الربى – ص ١٨٣

ومن صوره السباقة:[١]

أنت لا تبكي مصاب المسلمين ومصاب العرب أبناء النجوم

ومن الصور التي تميز فيها بالفرادة:[٢]

هذا مجال المجد دونك واسعاً فاركب جواد العزم حيث تريد

فجعل المجد ميداناً، والعزم جوادا.

وهذه الصورة – أيضاً – لقاضي المسلمين – الخائن لأمته – بعد سرد قصته مع الفتاة اليهودية التي أسلمت، واحتال عليها حتى أتى بها إلى بيته، ودخل اليهود بيته ليأخذوا الفتاة، وهي تصرخ ولا مجيب، وتستغيث ولا مغيث، وهم يجرجرونها:[٣]

وبينهم القاضي يلم رداءه تشير إليها عينه أن تهودي

والحدة:

ومنها تصويره البترول العربي ماءً يزرع به اليهود:[٤]

أعطيتنا من فيض هذا الزيت فهل يكون الشكر منا لك رب العالمين

أن نستحل بيعه للكافرين المعتدين، ليحرقوا به بلاد المسلمين

ويسفكوا به دماء المسلمين

((ويزرعوا به اليهود في بلاد العرب))

ومثلها: [٥]

وابنوا المدارس في أنحاء مهجركم تنتج لكم فتية بالعلم شاكينا

---

(١) صدى عدن – ص ٤٣. ومثلها قوله: ذكرت العرب أبناء الدرارى تذل ومن خلائقها الإباء (علي أحمد باكثير غنائياً: د. عبده بدوي – ص ٢٩)

(٢) صدى عدن – ص ٦٨.

(٣) صدى عدن – ص ٥٩.

(٤) نكون أو لا نكون – ص ١٤.

(٥) المجموع – ص١٠٤

وقوله:[١]

أوشكت تنهض هاتيك الشموس من مثاويها وتنشق الرموس
علم المجد على الوادي ينـــوس يجمع الفخرين من دنيـــا ودين

وقوله:[٢]

الهدى في الأرض منا مبتداه فجره الأول فينا وضحاه

و:[٣]

علما الغربي أن "الله أكبر" إنهم إن يمكروا فالله أمكر

والطرافة:[٤]

الكون غاف كله ما سواي كأنني خارجه واقـــف

ومثلها:[٥]

عجباً أحس همـــيم جائشـــة كتدفـــق الينبوع في قلبـــي
وحسيس أصداء توسوس في سمعـــي بألحانٍ من الحبِ
وحفـــيف أجنحـــة مصفقـــة ورفيف أوراق وأغصـــان
ونثيث أكمـــام تفتـــح عـــن زهر بأشكـــال وألـــوان
ونسيم أنفـــاس معطـــــرة بالدفء تنعش كل مقرور
وطنين ألوان الـــفراش إذا طافت بمنضـــود ومنثـــور

(١) المجموع – ص١١٣
(٢) السابق – ١١٤.
(٣) السابق – ١١٤.
(٤) السابق – ص ١٤٧
(٥) السابق – ص ١٥٠

٧- التصوير الرمزي:

واستخدم الشاعر باكثير "الرمز" بوعي وإدراك، وهو يعتمد الرمز التاريخي في سياقه. ويسقطه على مراده(١).

ومن ذلك استخدامه لرمز "آدم (عليه السلام) " كمعادل للضعف الإنساني في مواجهة إغراءات "حواء" أو مشاق الحياة. كما إنه "آدم" رمز التوبة والإنابة والرجوع إلى الله. لكنه أحياناً لا يعتمد السياق القرآني، بل يستقي دلالة رمزه من القصص والحكايات الشائعة بل والأساطير أيضاً:(٢)

أخرجت آدم من جنان الخلد لكن كنتها له

أنقذته بهواك من تلك السآمة والمـــلا له

ما بال آدمك الجديد تركته في شقوته؟

لم ترحمي بلـــواه إذ أخرجته من جنته

ويتحد الرمز والمرموز:(٣)

قد كان يأمل إذ عصى مولاه فيك مزيد عطفـــك

ويح الشقي.. حرمته من لطف مـــولاه ولطفـــك

فلا هو حافظ على رضوان الله عليه، ولا هو حصل على مبتغاه منك

---

(١) انظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر " د. محمد فتوح أحمد، مبحث الصورة الرمزية في الشعر العربي المعاصر – ص ٣٢٩، دار المعارف – القاهرة، ط ٣ / ١٩٨٤م.

(٢) يقول د. أنس داود: للاستفادة من المورث استفادة صائبة من الضروري أن يتمتع الـــشاعر بـــالحس التاريخي الذي يتضمن إدراكاً لمعنى الماضي وشهوده في الحاضر معاً" (الأسطورة في الشعر العربي الحديث: د. أنس داود – ص ١٨٨)

(٣) المجموع – ص ١٠٦

ويتماهى الرمز بالمرموز:[١]

أهبطته من جنتيه فهام في الدنيـــا شـــريـــدا
يبكيك في المأوى ويبكي عهدك العهد السعيدا

و"صلاح الدين" رمز البطل المنتصر، و"حطين" رمز الملحمة النصر وهما في كل آن إذ المعركة مستمرة: فبعد "٦٧" نادى بابا الفاتيكان بتدويل القدس فكانت هذه الرسالة وهذا الرسول:

وطر إلى البابا نزيل الفاتيكان وحيه عنا التحايا الحســـان
وانقل إليه عتبنا الجميل على سلوك منه لا عدل ولا نبيل
إذ استغل خطبنا الجليل في القدس والأردن والخليـــل
فراح في بشر وفي تهليل وفي أفانين من التهـــويـــل
يدعو إلى التدويل
أكنت يا بابا على اتفاق مع المغيرين من الفساق مع الذين نقضوا الميثاق
وكذبوا وعذبوا المسيـــح واتهمـــوا الطاهرة البتول بالقبيـــح
أذنبنا عندك أننـــا عـــرب وأن متتنا لك من دين المسيح بسبب
فاعلم إذن أن صلاح الدين بـــاقٍ لدى العـــرب ليـــوم الديـــن
لخوض حطين وراء حطين ولاقتـــلاع الرجس من فلسطيـــن

وعمر رضي الله عنه رمز للفتح:[٢]

صبرا بني قومي فما أحسب إلا أنه شاء القدر
أن تنهضـــوا اليوم بما قـــام به يـــوماً عمـــر
إذ جاهـــد الطغـــاة فـــي العالـــم فانتـــصـــر
وحرر البشـــر..... من مجرمـــــي البشـــر
ووطد السلام فـــي الأرض وعدلـــه انتشـــر

(١) السابق
(٢) نكون أو لا نكون – ص ٥

وخالد رمز القائد البطل:[١]

فابن الوليد على اليرموك يرقبكم

وليث أيوب يرعاكـــم بحطـــين

وبلال رمز التحدي والثبات:[٢]

ليفعل اليهود ما شاء الحرد.. ليضربونا بالعمد

وليشربوا من دمنا وليأكلوا منا الكبد

فلن نقول غير ما قال بلال وهو في الرمضاء مضروب الجسد

أحد أحد.. أحد أحد

والبراق رمز فلسطين:[٣]

لا مصرنا تبقى ولا العراق إن طار من يميننا البراق

ويتجلى "الرمز" في قصيدته (غرور الفنان وعقابه):[٤] وتساق الصورة (الرامزة) بأسلوب التخاطب الاستنكاري، والمعاتبة اللائمة، مما يشير إلى أن التصوير تم من النهاية:

المشهد الأول:

فيم يا زهرة الجمال تنكرت لقلبي فارتد عنـــك كسيـــرا

واللقطة الأولى للصورة (المشهد الأول) توحي بأن هناك (رمزا) يتخلق في خصب الشاعر، و(الزهرة) هي (الرمز) هذا (الرمز) (الزهرة) من صنع الشاعر (الرامز) نفسه، وهو الذي غرس (الزهرة) (الرمز) وسقاها:

---

(١) المجموع – ص ١٢٥

(٢) نكون أو لا نكون – ص ١٨

(٣) السابق – ص ١٢٩. وقد استمد كثير من الشعراء العرب رموزهم من هذا التـــراث، فقـــد اســـتمد (السياب) من التراثين الإسلامي والمسيحي فأخذ رمز (العازر، حراء، البراق، المسيح، ويهوذا) وذلك في قصيدته مدينة السندباد)، واستمد صلاح عبدالصبور رموزه من التراث الصوفي فـــي قـــصيدته (مذكرات الصوفي بشر الحافي) وصنع صنعه بشر فارس في قصيدته (إلى فتـــاة) (انظـــر الرمـــز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح أحمد – ص ٣١٩ – ٣٢٢)

(٤) المجموع – ص ١٠٥

أو لست الذي غرستك في قلبي وأسقيتــك الزلال نميــرا
وقضيت النهار والليل أرعــاك أقيك الهجير والزمهريرا

وكان بإمكانه القول (وأنا الذي غرستك..) ولكن الموقف ليس موقف من، ولكنه موقف (عتاب):

موقدا ذوب مهجتي لك شمعا يطرد الروع عنك والديجورا
ضارباً كلة عليك من الأحلام تنفي عنك الأذى والشرورا
جاعلاً من شوقي إليكِ صلاة محرقاً من دمي عليكِ بخورا

لقد بذل (الشاعر) (البستاني) جهداً كبيراً في صنع (رمزه) وإنمائه، إذ كان حلمه وهمه متى تنمو هذه الزهرة ومتى يحين قطافها؟:

أنت حلمي إذا آويت إلى النوم وشغلي إذا برحت السريرا
تتلاشى روحي عليك حنــاناً وارتقابــاً ولوعة وحبورا

فالترقب واللوعة والحنان والخوف عليها هي ما تسوق خطاه وتدفع به إلى الجهد والعمل وعدم اليأس. (وهنا ينتهي المنظر الأول من الصورة) لماذا اختار الشاعر هذه (الزهرة) بالتحديد؟ هل لم يكن في البستان سواها؟ ولماذا أعجب بها؟ وما الذي شده إليها؟ لم يجب (الشاعر)، وما أفاد به أنها لم تكن وحدها، بل كانت البساتين تزخر بمختلف الزهور ألواناً، وروائح، وكلهن راغبات فيه مريدات له، متعطشات. هذا كل ما يعرفه، وهو ما أثبته في اللقطة الثانية:

في طريقي إليك تخطبني الأزهار شتى يعبقن عطــــراً ونــورا
يتمايلن معرضــات مريــــدات وللثــم يــرتــعشــن ثغــورا
فتكــبرت أن أجــود عليهـــن بطرف بله الهوى والشعــورا
وتحملــت من ملام ضمــيري في أذاهن ما يهــد الضميــرا

ترى، أي أذىً ألحقه بهن؟ يالرقة الشاعر! وكيف لا يكون؟

في مقابل إعراضه عن تلك الزهور (الرمزية)، يذوب لوعة في تلك (الزهرة) (الرمز) . أي (زهرة) هذه التي تجعل منه عطراً مذابا؟! إنه ليطمع أن يحصل منها

على أقل القليل مما تبذله له سائر الزهور. فإذا كانت الزهور تطلب منه القطف، وهو يأبى حتى الالتفات، فإنه هنا يطمع بالأقل:

لا تخافي مني اقتطـــافاً فحســـبي أن أنال الرضاء منك اليسيرا
هو رجواي في الحياة فإن أدركه أدرك خلـــداً وملكـــاً كبيـــرا

وتبدأ بعدها مباشرة: (اللقطة الثالثة): وفيها يتطور الرمز (الزهرة) باتجاه المرموز (الفتاة)، وتتماهى الصورتان: الرمز والمرموز، وتتداخلان في بعض حتى يتمكن من ضمهما في إطار واحد. ويتماهى (الرمز) (البستاني) مع (الشاعر) (المحب) . إن البستاني يخلي مكانه في الإطار (٣)، ليأخذ مكانه (الشاعر) . هنا الشاعر يتولى الشرح وكأن لم يتغير شيء في الموضوع، فالعرض مستمر بصورة طبيعية.

ها هو (الشاعر) – الآن – (البستاني) – سابقا – يتكلم. وها هي الفتاة – الآن – (الزهرة) – سابقاً – تستمع، والسياق لم يتغير، فالأسلوب الخطابي لعرض الصورة لا يزال هو هو، وإن خفتت حدة (العتاب)، وحلت محلها موضوعية (المن):

أنا قلدتك الجمال وصورتك ما شـــاءت المنى تصـــويـــرا
وبفني خلدت حسنك في الكون وأسجدت في ثراك الحـــورا
وجعلت الزمان يشدو بلحنيك فيحيي الأسى ويحيي الشعورا
أفترضين بعد هذا لقلـــبي أن يكـــون المـــرزأ المهجـــورا

الرمز يسير مبتعداً عن (الفتاة) (الموعودة)، باتجاه شيء آخر، إنه يمضي بعيداً باتجاه (القصيدة): (فالقلادة) و(الجمال) و(التصوير) و(الفن) و(إحياء الأسى) و(إحياء الشعور)، كلهن من صفات (القصيدة) .

ويتأكد هذا التباعد بقوله بعد:

أنت خلقي.. وارحمتاه لرب صـــار يوما بخلقه مستجـــيرا

وقوله:

كنت في خاطري وكنت سعيدا قبل أن تظهري لعيني ظهورا
آه يـــا ليتنـــي كتمتك ســـرا حيث كنت الدهور ثم الدهورا

هل اختلط الرمز (الزهرة) بالرمز (القصيدة) بالمرموز (الفتاة) ؟ لا.. ذلك لأن عملية الخلق لم تتم كما قال:

ما توقعت إذ جبلتك طينا في يدي أن أصير هذا المصيرا

ولا يمكن أن يكون ذاك، وإنما كان الخلق والتصوير إبداعياً من خلال (الوسيط) (القصيدة)، وهنا تماه من نوع آخر بين الصورتين المرموزتين: القصيدة – الفتاة إذ هما شيء واحد في ذهن الشاعر – وحده – فهو الذي صور (الفتاة) و(القصيدة) في آن واحد (الرمز) و(الوسيلة)، (فالفتاة) الآن (قصيدة)، ولذا فلا غرابة أن تتوه معالم (الصورة) (اللقطة الثالثة) بين (الفتاة) و(القصيدة) . غير أن ختام الصورة لا يسمح بالتشويش والاهتزاز، فالوضوح مطلوب:

أرددِيني خلقاً وكونـــي إلها تشملي بالحنان قلبي الكسيرا

وتري ما به.. فمن يك ربا يك طبا بخلقـــه وخبـــيـــرا

لأن (الزهرة) و(القصيدة) هي (الفتاة) . الآن حصحص الحق ولابد من المصارحة، إنها هي التي عذبته، وهي التي قلته، وهي التي حرمته. صورها تصويرا، ونمقها تنميقا، وصفها وصفا، وزينها تزيينا، وقلدها الجمال. حلاها بدرر السماء، ولؤلؤ البحار، ونجوم الفضاء، وجمع لها الدر والعقيق والياقوت والجواهر، وجعلها مثال الخلق، كامل الجمال. وأشعرها بجمالها وفتنتها، وصور أجزاءها، ووصف مفاتنها.. ثم ها هي ذي:

تعافه وتجازيه، وتعقه وتستذله، وتحرمه وتحرقه وتؤرقه، لا ترحم ضراعته، ولا ترق لشكواه، ولا تجيب نداه.

وإذن فمع المشهد الختامي:

إنه يطلب الإعدام، عساه يرتاح، وهذا جزاؤه. فلو كان أبقاها معنى في خياله لكان محوها سهلا، أو كان كتمها هناك:

آه يا ليتني كتمتكِ سرا حيث كنت الدهور ثم الدهورا

أما الآن – وقد صارت حية ناطقة – فلا يمكن إعدامها، والأقرب إعدامه هو:

اعدميني فلا أطيق عذابين خلودا قـــدرت لي وسعيـــرا

وهذا جزاؤه:

إن هذا جــزاء من نازع الله علاه يلقى العذاب الكبيرا

ولا تنسى قصيدة (بجماليون)[١] للدكتور عبدالعزيز المقالح، ويمكن إجراء مقارنة بين القصيدتين (غرور الفنان وعقابه) و(بجماليون)، وأهم ما يجمعهما هو تداخل الرموز وتنقلها: فإذا كانت في (قصيدة) باكثير – كما لوحظ – تتنقل الرموز من (الزهرة) إلى (القصيدة) لتستقر عند (الفتاة) . فهي في (بجماليون) المقالح تتنقل بين:

القصيدة – الرسام – النحات – البستاني لتستقر عند الكوافير.

٨) الرسم بالكلمات:[٢]

ويكتفي بهذه المشاهد الثلاثة: [٣]

اللوحة رقم (١): الأغصان

الروض أصبح للأحبة ملتقى أو ما رأيت تعانق الأغصان

اللوحة رقم (٢): الورود

والجلنار تكــاد تلهــب نــاره لولا الندى الآتي على الأفنان
وشقائق النعمان تقطر من دم فكأنهــا تبكــي على النعمان

اللوحة رقم (٣): المــاء

وإذا رأيت الماء في خلجانه خلت اللجين يسيل في الخلجان

(١) ديوان الدكتور عبدالعزيز المقالح – ص ١٣٨ دار العودة بيروت، ط ٣/ ١٩٨٣م.

(٢) يقول د. يوسف نوفل: (إن الرسم بالكلمات ضرورة فنية لتصوير هموم الشاعر وقــضاياه) (صــلاح عبدالصبور والرمز اللوني – ص ١١٢) وانظر: الوصف: لجنة من أدباء الأقطــار العربيــة – ص ٢٥، دار المعارف – القاهرة، ط ٣) .

(٣) الجزيرة، ع ٨٠١٢، ٢٩ ربيع أول ١٤١٥ هــ / ٥ سبتمبر ١٩٩٤م. والمجموع – ص ١٩٤.

اللوحة رقم (٤): الغدير وضفافه

وإذا مررت على الغدير قرأت في	ديباجتيه دلائـــل الإيمان
كتبت بأيدي الريح آيا فصلـــت	للناظرين جلية البرهان

اللوحة رقم (٥): الطيـــور

والطير تبتدر الغصون شواجيا	في النفـــوس بأطرب الألحـــان
من علم الطير التمايل للغنـــا	والطير رجع مثالث ومثـــاني

إنه الخالق البارئ المصور:

فـــ: سبحان من خلق الوجود وصاغه في قالب الإبداع والإتقان

إن الرسم سيكون دقيقاً جداً حيث أنه يطال دقائق الأشياء، ويمكن لأي رسام أن يحول الصور المنطوقة إلى لوحات رسم على النحو التالي:

اللوحة الأولى: ترسم فيها صور الأحبة وتعانق الأغصان.

اللوحة الثانية: ترسم فيها ألوان الجلنار بالأحمر القاني حتى يظنها الرائي لهبا، ثم ترسم قطرات الندى المتقاطرة من الغصون. وترسم شقائق النعمان باللون الأحمر القاتم حتى ليكاد الدم يقطر منها.

اللوحة الثالثة: الماء صافياً رائقاً رقراقاً.

اللوحة الرابعة: الغدير وضفتاه، والأشجار والنباتات على الضفاف والريح تميل بها وتراقصها.

اللوحة الخامسة: الطير وهي تتطاير وتقفز من غصن إلى غصن مغردة بمختلف الأنغام، وتتراقص بأنواع الرقصات.

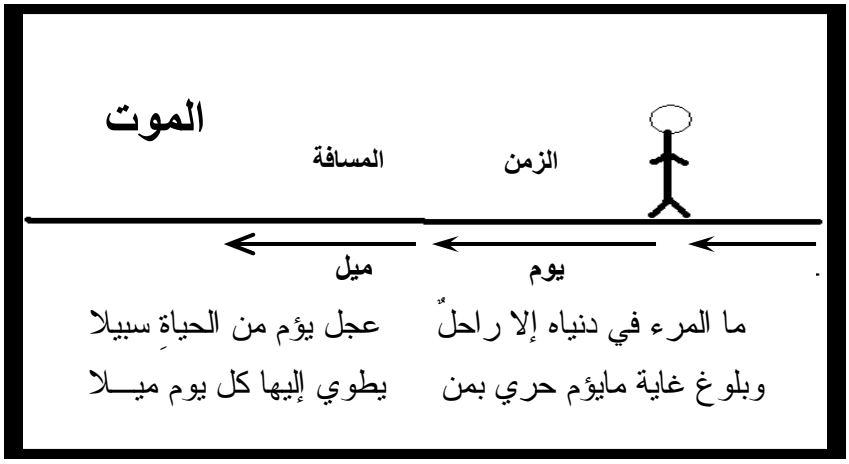
ثم كل هذا التصوير سيقود حتماً إلى التسبيح:

سبحان من خلق الوجود وصاغه في قالب الإبداع والإتقان

وهذه: [١]

(١) في سمـــاء الخيـــال طـــر بي حتى ترتقي بي عـــن هذه الأكـــوان
(٢) ثم ينفك من سلاسلـــه الفكـــر فيجـــري عـــدوا بـــغير عنـــان
(٣) فهو طورا في مسرح الفلك العالي وطـــورا فـــي مـــسبـــح الحيتان
(٤) يتحلى بد ر شهب السمـــا حينـــا وحـــيـــنـــا بـــدر بحـــر عمـــان
(٥) ذلك العالم الكبير ترى البحـــر به لا يروي صـــدى العطشـــان
(٦) يسبـــح الشاعـــر الخيالي فيـــه مـــن محل إلى محـــل ثـــانـــي

وهذه رسمة الموت[٢]:

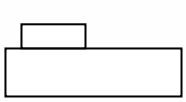


(١) أزهار الربى – ص ١٦٣.. "الواقع أن الوصف والتصوير قد كانا دائماً عنصرا أساسيا فـــي الـــشعر يوازن عنصر الغناء وعنصر التفكير.. ولكن ما الوصف وما التصوير؟ إن الجواب يجده "مندور" عند الناقد الألماني "ليسنج" الذي قارن بين فن الرسم والشعر، والذي ذهب فيما يرى مندور أن للمـــصور لمحة من المكان، وللشاعر لمحات في الزمان.. فالمصور يستطيع أن يصور وردة يانعة أو ذابلـــة، بينما الشاعر يستطيع أن يتابع تلك الوردة فيصفها برعمة يانعة فأوراقا ذابلة متساقطة، ويقول معلقـــاً على قصيدة لخليل مطران "إن وصفه قد جاء منسجماً مع نظرية ليسنج التي تضمن التفـــوق لـــشعر الوصف في مجال الحركة وتتابع اللمحات في الزمن" (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد – ص ١٥٢، المركز الثقافي العربي – بيروت – لبنان، ط ١ – ١٩٩٠م والدار البيضاء – المغرب، وانظر ما كتبه د. محمد مندور في كتابه خليل مطران، دار نهضة مصر – الفجالـــة – القاهرة – ص ٣٤ وما بعدها) .
(٢) أزهار الربى – ص ٢٦٥.

وهذه مثلها:[١]

عمر الفتى بحر شواطئه الردى وهو السفينة والمنى مجدافــه

الإنسان



شواطئه الردى

المنى

(١) السابق – ص ٢٥٧.

عيوب الصورة عنده:

١) التفسير:

ومنه قوله:[١] لا عيب فيه إذا قست الملوك به إلا تقاه فلا لهو ولا لعــب

فلا لهو ولا لعب تفسير "لتقاه"، أو شرح لها، فكأنه يقول الكلمة ومعناها. تقاه: لا لهو ولا لعب، وهو ما أضعف قوة كلمة تقاه، واتساعها وامتداد معانيها، وحصرها في عدم اللهو واللعب فقط.

وقوله:[٢]

نمضي وراء الغرب، نتبعه كالظل: خلف الشخص ينتقل

كان الوقف حسنا عند كلمة "نتبعه"، فتتبعه كالظل هو تحصيل حاصل إذ لم يضف للصورة جديداً، فهو متضمن التركيب (نمضي – وراء – نتبع) . ولم يكتف بالتفسير التشبيهي "كالظل" بل استمر مفسرا: "خلف الشخص ينتقل" فضعفت "الصورة" وضاعت ظلالها الموحية النابعة من التصوير في الصدر، إذ أن "خلف الشخص ينتقل" قيدت الإتباع، بالإتباع المرئي، وحجبت التخيل المنبثق عن معنى – وراء.

ومثلها قوله:[٣]

إن قيل ناصر هللت عصب حبا له وتزلزلت عصب

والبيت هكذا يؤدي الغرض، والصورة مبنية بإحكام، يربطها التضاد القائم بين الشطرين (الصدر – العجز) . ترى تخيل الفرحة في الصدر، والزلزلة والرعب في العجز، ويأبى الشاعر إلا أن يقومسها فيقول مهمشاً لها:

فالشانئون لفضله جحدوا والمنصفون لمجده طربوا

وقوله في ديوانه "أنفاس الحجاز":[٤]

اتركوني أوصل الحب المدى ومدى الحب: هو الموت الزؤام

---

(١) المجموع – ص ٤٦.
(٢) السابق – ص ٩٩.
(٣) المجموع – ص ١٤٥.
(٤) ص – ٣٨

ولا تعليق!

ومثلها قوله في ديوانه "تكون أو لا نكون"[١]:

بترولنا ليس كمثله نصير

إذا قطعناه على المغيـــر

فقد دفعناه إلى شفير: (هاوية ليس لقعرها مدى)

فما الداعي لهذا التفكيك والتسطيح؟

ومنها قوله: [٢]

تكاد الدجى تقضي علي لأنها: دجى العرب (؟!) تاهت في عماها المقاصد

ما الذي يريده بهذا الشرح والتوضيح؟ ومع هذا فلم تعدم بعـــض تفـــسيراته مـــن الجمال، كقوله: [٣]

إن العلا حلفت بالله لا قبلت إلا إذا خطبتها السمر والقضب

وقوله: [٤]

وغنت الحور: أصوات السرور ، على مقاعد النور، في قدسية النغم

٢) التشويش والتعمية والضعف:

حيث يعتاص عليه التعبير، فتفقد الصورة دلالتها الموحية وذلك كقوله (في الرثاء):[٥]

يا علم ودع حضرموت فقد قضى مولاك فينا

إن كلمة مولاك هي التي أربكت الصورة، إذ تتصرف معنى إلى السيد، وبهذا

---

(١) ص ١٠

(٢) المجموع – ص ١٢٨

(٣) المجموع – ص ٤١

(٤) نظام البردة – ص ١٥

(٥) أزهار الربى – ص ٢٦٨

تسقط الصورة سقوطاً مزرياً، حيث يتحول العلم إلى عبد، وتصبح دلالة الصورة: إن عليك أيها العلم العبد أن تفارق حضرموت، إن مولاك (سيدك) مات، فها أنت تنال حريتك، .. فانطلق.

ومثلها: [١]

رفع الشعر وانطوى الإلهام إذ ثوى حافظ عليه السلام

كلمة "رفع" ما هي دلالتها التصويرية؟ دلالتها في ذهن الشاعر شيء، ودلالتها المعجمية شيء آخر[٢].

فماذا تستدعي في ذهن الشاعر؟ تستدعي معنى آخر غير العلو، تستدعي الضد تماماً. رفعت الكتب من فوق المنضدة أي أنزلتها من فوقها (تعبير عامي) لكن الدلالات التصويرية لا تساق بالتعابير العامية. لذا تظل الصورة معيبة، وبالأقل مشوشة للمتأمل. ومن التشويش قوله في وصف حضرموت:[٣]

إذ كانت الأنهار جارية تحت الجنان كأنها الخلد

علام تعود "كأنها"؟ الضمير ما متعلقه في أداة التصوير؟ هل الجنان أو الأنهار؟ ومع التسليم "نحوياً" بأنه يعود إلى أقرب مذكور "الجنان". فما الرابط بين كلمة الخلد والجنان؟ هل يريد أن يقول أن صورة الجنان تشبه الخلد؟ يبقى التشويش قائما أيضاً، فما وجه الشبه بين الجنان والخلد؟ وهذا يتطلب العودة إلى الصورة كاملة من أولها، ومقارنتها بالخلد، نجدها – أيضاً – لا تؤدي الدلالة، فالخلد ليس فيها معنى دلالياً – في ذاتها – يوحي بأنها تجري من تحتها الأنهار، ولا تكتسب دلالتها من خلال تراكيب إضافية لها، وهذا يتطلب استدعاء الآية (جنات تجري من تحتها الأنهار). أما لو ترجمت البيت إلى لغة أخرى، فإن صورتها ليس فقط تتشوش ولكنها تتلاشى.

---

(١) صدى عدن – ص ٨

(٢) الرفع ضد الوضع (انظر مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر الرازي، دار القلم – بيروت – لبنـــان. مادة رفع)

(٣) أنفاس الحجاز – ص ٢٤

وهذه منها:[١]

لشخصك مطبوع على صيب الندى كما أنا مطبوع على جيد الشعر

فإذا كان وجه الشبه في المشبه أظهر، فماذا أبقى للممدوح؟ وقوله:[٢]

يريك إذا ما رام شيئا بعزمه حساما صقيلا باترا بارع الأثر

هذا الحشد للصفات لا يضيف للصورة شيئاً، فالمشبه به أقوى دلالة على الصورة من صفاته اللاحقة التي لم تكن إلا حشوا.

وماذا يضيف التشبيه في هذا البيت[٣]:

غيورا على الأوطان يبغي رقيها كمثل الفتى المقدام، والماجد الحر

الصورة انتهت في (الصدر)، واستكملت كل دلالاتها وإيحاءاتها التي يراد توصيلها.

وقوله:[٤]

رأيت عيون الغيد أهدى دلالة على العدل والتوحيد من كتب العدل

الصورة في عقل الشاعر!

وقوله: [٥]

يبدو إذا وهت الأركان من جزع أقوى وأثبت أركانا من الهرم

بدايتها أضعفتها، والوصف للرسول (ﷺ) ولا يليق قول "يبدو" عليه، فدلالتها ظاهرية.

---

(١) أزهار الربى – ص ١٩١
(٢) السابق – ص ١٩٠
(٣) السابق
(٤) أنفاس الحجاز – ص ٢٥
(٥) نظام البردة – ص ١٨

٣) ضعف الإقناع العقلي والبناء المنطقي في بعض صوره:

ومنها قوله في وصف السيارة:(١)

تطوي البلاد كما مر المؤرخ في لمح – بمختلف الإعصار والأمم

لا علاقة منطقية بين السيارة والمؤرخ، فالمؤرخ لا يمر على التاريخ "في لمح" كما وصف، وإنما "في مهل"، وكتب التاريخ من أكبر الكتب.

ومنها قوله:(٢)

أغار فأفنى بأسه مهج العدا وجاد فأفنى جوده مهجة الفقر

الصورة تفتقد الصدق الواقعي، بناؤها المنطقي غير مقنع، خاصة إذا علم أن الممدوح ليس ملكاً ولا قائداً، وإنما هو أحد المواطنين الكرام الذين أسهموا في بناء مدرسة النهضة بسيئون.

وهذه:(٣)

ثوى حبه في كل قلب كما ثوت محبة "عثمان" قلوب بني فهر

الصدر "أعم وأشمل"، و"العجز" مخصص محدود"، فالمشبه أقوى وأظهر.

أحياناً لا يقنع الشاعر نفسه بمنطقية صوره، تأمل هذه الصورة في ديوانه "أنفاس الحجاز":(٤)

فإن لم يكن حب مع المجد فلتطر بكابوسه العنقاء عني وعن مثلي

وهذه في "صدى عدن":(٥)

والمجد غير مزينة جنباته بالحب – مجد ساذج محدود

---

(١) السابق – ص ١١
(٢) أزهار الربى – ص ١٩٠
(٣) أزهار الربى – ص ١٩٠
(٤) ص ٢٥
(٥) ص ٦٥

ثم عد إلى ديوانه "أنفاس الحجاز" واقرأ:(١)

جنباني عيونهن السودا لست من سحرهن حتى أسودا
ودعاني من النسيب بهـند إن عندي شغلاً وهمـاً عتيـدا
لست من نابليون يزجي رسالات غرام في حين يزجي الجنودا
ليس للمرء غير قلب إذا مـا مال للغـي لا يكـون رشيدا
لو تحامى غوائل الحب نابليون مـا كـان عرشه ليميـدا

ترى أيهما أقوى منطقاً، وأكثر إقناعاً؟ ثم ترى أيهما تعبر عن قناعة الشاعر؟

(١) ص ٦٥

الفصل الثالث
اللغة والأسلوب

(أ) النظام النحوي
(ب) النظام الصوتي
(ج) النظام المعجمي

النظام النحوي:

۞ الاستفهام ۞ النداء ۞ التقديم والتأخير ۞ اللعب بالألفاظ

النظام الصوتي:

۞ الدراسة الفونولوجية ۞ الهندسة الصوتية
- التنسيقات - التكرار

النظام المعجمي:

۞ الثروة اللفظية ۞ حقول الثروة اللفظية ۞ قواميس ثروته اللفظية

تمهيد:

منذ أن فجر القرآن الكريم بحار العلوم المختلفة[١] ، والدراسات اللغوية تشهد تقدماً واضطراداً ، ابتداء من مرحلة التأسيس عند الإمام علي (رضي الله عنه) وأبي الأسود الدؤلي إلى الخليل وسيبويه مروراً بمرحلة النضج لدى الجاحظ والرماني والباقلاني وابن جني والفارسي، والقرطاجني وابن طباطبا والسكاكي وابن سنان الخفاجي[٢] .

غير أن مرحلة الازدهار إنما كانت عند عبد القاهر الجرجاني الذي صار مميزة على تفتح العقل العربي ، وقدرته على الإبداع من خلال نظرية " النظم" التي بز بها الأولين وحير بها الآخرين[٣] ولم تكن الدراسات اللغوية في اللغات الأخرى بعيدة عن هذا العطاء العربي ، فقد استفادت من كثير من نظريات ومناهج اللغويين العرب[٤] .

ليس هذا فحسب بل إنها مضت قدماً في الإثراء والتطوير المفاجئ للنظريات

---

(١) انظر الإعجاز القرآني: د. مصطفى صادق الرافعي (فصل: القرآن مفجر العلوم الحديثة) مكتبة الإيمان – المنصورة – مصر. و: عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني: د. البد راوي زهران – ص ٣٨ ، دار المعارف – القاهرة ، ط٣/١٩٨٦. و: مقدمه في علوم اللغة: د. البدراوي زهران ، فصل: القرآن مفخر العلوم – دار المعارف – القاهرة ط ١٩٨٧م.

(٢) انظر مناقشة النظريات اللغوية التي جاء بها هؤلاء الفطاحل كلاً من: مفهوم الشعر.. دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور ، من ص ١٧– ٧٦ ، ٧٧ وما بعدها ،١٢٥ وما بعدها ، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – لبنان ، ط٣/ ١٩٨٣ م. البلاغة الصوتية في القرآن الكريم: د. محمد إبراهيم شادي – ص ١٦ وما بعدها ، الشركة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان – القاهرة ، ط ١/ ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٨ م. لسانيات النص.. مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي – ص ٩٥ – ٢٠٥ (فصل المساهمات العربية لدى البلاغيين والنقاد وعلماء التفسير وعلوم القرآن)، المركز الثقافي العربي – بيروت ط١/١٩٩١م.

(٣) انظر كتاب: عالم اللغة....عبد القاهر الجرجاني (المقدمة).

(٤) انظر مثلا على أخذ " تشومسكي" من "عبد القاهر الجرجاني" الكثير من نظرياته اللغوية (ظواهر قرآنية.. .في ضوء الدراسات اللغوية بين القدماء والمحدثين: د. البدراوي زهران–ص٣٩٩ وما بعدها، دار المعارف– القاهرة، ط١/١٩٨٨م)، و: العوامل المائة النحوية: عبد القاهر الجرجاني. تحقيق: د. البدراوي زهران – دار المعارف – القاهرة – ط ٢/١٩٨٨م).

اللغوية ، والعدول بها نحو مناهج ورؤى جديدة ، خاصة ما جاء منها على يد عالم اللغة السويسري " فرديناند دي سوسير " (رائد اللغة على ضوئه بعيداً عن المبدع والمتلقي معاً ، وبعيداً عن المجتمع والعصر.[١] وتطورت نظرية "دي سوسير" ومنهجه على أيدي الشكلانيين الروس (١٩٢٠) الذين عزلوا النص عن كل ما يتصل به ، وتبعتهم حلقة براغ (١٩٣٠) [٢] ثم البنيانيون الفرنسيون وسائر المدارس الألسنية والبنيوية والأسلوبية[٣] . لكن: شارل بالي " (-١٩٤٧) كان أقربهم إلى منهج "دي سوسير"[٤] .

كل هذه الدراسات ما لبثت أن ردت على أعقابها على يد " تشومسكي" الذي لم يعجبه منهج الألسنية التي تعتمد "الكلام " في دراستها دون "اللغة " [٥] فجاء بنظريته التي تعيد إلى اللغة معياريتها ، بإرجاعها إلى قواعدها الأصلية المعتمدة ، وخرج بنظرياته عن النحو التحويلي التوليدي وعن البنية السطحية والبنية العميقة [٦] .

---

(١) كان الرأي السائد – قيل دي سوسير – أن الشعر لا يخضع كسائر الفنون للدراسات الوصفية وأن تحليله يعود إلى الإيحائية (انظر: الأدب الإنتقادي المعاصر: ريمون طحان ودنيز طحان ، ص ٢٦٦. دار الكتاب اللبناني – بيروت ، ط ٢/ ١٩٨٤م. وقد نشرت نظريات دي سوسير في كتابه (مساق في علم اللغة العام) الذي صدر بعد وفاته بثلاث سنوات عام (١٩١٦ م) (انظر: ظواهر قرآنية.. . في ضوء الدراسات اللغوية بين القدماء والمحدثين – ص ٤٠١. و: العمد في التصريف: عبد القاعر الجرجاني ، تحقيق د. البد راوي زهران ، دار المعارف – القاهرة – ط١٩٨٨/٢م.

(٢) انظر: د. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية – ص ٨ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ، ط١ / ١٤٠٤هـ ١٩٨٨م.

(٣) انظر المرايا المحدبة من البيوية إلى التفكيك: د. عبد العزيز حمودة – ص ٢٠٠ وما بعدها – إصدار المجلس العربي للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، ع ذو الحجة ١٤١٨ هـ – إبريل ١٩٨٨ م.

(٤) انظر علم الأسلوب.. مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل – ص ٢٠-٢٥ ، النادي الأدبي والثقافي – جدة ط/ ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨ م

(٥) كان يقود هذه المدرسة الألسنية " بلومفليد" واوضح منهجها في كتابه " اللغة" وقد ركز على التركيب الشكلي أو البنية الظاهرية للغة.(انظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة: د. نايف خرما – ص ١٠٩ ، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت. ط ١٣٩٨هـ /١٩٧٨ م) . كما أنه أخرج من منهجه دراسة المعنى لأنه لا يخضع للتجريب والملاحظة العلمية المباشرة. (انظر ظواهر قرآنية – ص ٤٠٢)

(٦) ضمنها كتابه " التراكيب النحوية " الذي صدر عام ١٩٥٧ م ، والذي أوضح فيه أن دراسة اللغة لا يجب أن تقف عند حدود المنهج الوصفي على اعتبار أنه منهج مستقل ، كما أن هناك أموراً في

ثم جاء " رومان جاكبسون " مؤسس النظرية الشعرية الحديثة ، ليتحدث عن مستويات اللغة الأربعة ومنها المستوى الدلالي كجزء أساسي من مستويات الدراسة الغوية ، ليؤكد تعادل محور الاختيار مع محور التوزيع في العمل اللغوي(١) .

وبهذا عادت للدراسة اللغوية قشابتها التي نزعت منها بتجريدها من كثير من مقوماتها ، فعادت الدراسات اللغوية تبحث في اللغة الفردية وخصائصها ، وكيف أن النص الأدبي إنما هو انعكاس لعقل وواقع صاحبه....الخ (٢).

وعادت دراسة المعنى لتأخذ دورها في مضمار الدراسات اللغوية والأدبية بعد أم كانت الدراسات الشكلية قد فصلته منها (٣) .وعاد الأسلوب إلى منشئه ليكون دالاً عليه ملتصقاً به لا غريباً عنه (٤) .

التحليل اللغوي يجب أن تكون أعمق من وصف الشكل الظاهري (وهو مقصوده من البنية العميقة) . (انظر: ظواهر قرآنية: د. البدراوي زهران – ص ٤٠٢ و: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة: د. نايف خرما – ص ١١٣) .

(١) انظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن: د. أحمد قاسم الزمر –ص ٦٩،٧٢ ، مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء. ط ١٤١٧هـ/١٩٩٦ م. والمستويات الأربعة التي نص جاكبسون على دراستها هي:
– المستوى الصوتي – المستوى الدلالي
– المستوى التركيبي – المستوى النغمي
وانظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح –ص ١٢ ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب / ط٢ – ١٩٨٦ م.

(٢) ذلك حين عرف الأسلوب على أنه كيفية الكتابة المتميزة لمؤلف معين ، أو كما قال " يوري") إنه قد يعني الخواص الشخصية الفردية في الكتابة الأدبية. وحين أطلق " بوفون " قولته الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل نفسه" (انظر علم الأسلوب – ص ١١٦،١١٧، ٦٤) .

(٣) وذلك حين أعاد " فلمور" دراسة المعنى إلى مقدمة الدراسات اللغوية بتعديله لنظرية تشومسكي حول البنية العميقة للجملة والتي تعني أنها معنوية لا نحوية ، وأكد في نظريته على أن المعنى يأتي أولاً في التحليل اللغوي ثم يتحول بوساطة قواعد نحوية وصرفية وتحويلية وصوتية إلى الشكل الخارجي الظاهر للجملة (انظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة – ص ٣٠٩) .

(٤) فقد جاء " سبتزر" بنظريته: الأسلوبية الفردية التكوينية والتي ناصره فيها " بيرجيرو" ليواجه بها المدرسة الفرنسية التي كان يقودها " شارل بالي " ونظريتها: الأسلوبية التعبيرية. وقد صدرت نظرية سبتزر " الأسلوبية الفردية " عن إيمان بأن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في دلالتها على خصائص المؤلف نفسه. وجاءت النظرية " التفاعلية " لتؤيد هذا النهج باعتبارها اللغة " عملية " وليست " انتاجاً " وظهرت بواسطة " براون ويول: اللذين اعتبرا أن اللغة عملية تواصل ينبغي حضور جميع

واستوت الدراسات اللغوية – أخيراً على كمال تموضعها ، لتصير تناولاتها مستوعبة لكل مناحي اللغة بعيداً عن البتر أو التجزيء. ومن ثم أصبحت الدراسات اللغوية الحديثة مهتمة بدراسة كافة مستويات اللغة النحوية ، والصرفية ،والصوتية ، والمعجمية ، والدلالية [١] .

فدرست في المستوى النحوي [٢]: الخبر والإنشاء – النفي والإثبات – النهي – الاستفهام والدعاء– الشرط والقسم –ودرست الروابط – والتقديم والتأخير – وطول الجملة وقصرها – وأركان الترتيب –والإطالة – والإشارة وأدوات المقارنة– والعطف – والحذف – الاستبدال.. .الخ.

ودرست في المستوى الصرفي: الأسماء المشتقة – وتصريف الأفعال – التصغير – والتنكير والتعريف– والتذكير والتأنيث – وصيغ المبالغة – والإفراد والتثنية والجمع – والمجرد والمزيد....الخ.

ودرست في المستوى الصوتي: الصوت – النبر – التنغيم –المد– التكرار – التوزيع النسبي لفئات الفونيمات – أنواع المقاطع المفتوحة والمغلقة – التشاكل المقطعي – الكلمات الموحية – أنساق نبر الكلمات – تماثل الأصوات – الجناس –السجع.. .الخ.

وفي المستوى المعجمي: المفردات المعجمية – المشاكلة –المناسبة –البناء الثروة اللفظية – المفردات الدخلية – المفردات القديمة – التركيز والتشتت في توزيع

أطرافها (المرسل – المرسل إليه – الرسالة – السياق) وهي بهذا تعلي من أهمية الطرف المجتمعي الذي يخلق التعابير ويعطيها معناها.(انظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – ص ٦٦ ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته – ص ٢٠،٦٤، لسانيات النص – ص ٤٧– ٥٠ ، تحليل الخطاب الشعري – ص ١٦٦) .

(١) انظر: ظواهر قرآنية – ص ٢٠.

(٢) تم تجميع هذه المتغيرات المصنفة تحت كل مستوى من المستويات المذكورة من دراسات عدة منها
– في النص الأدبي..... . دراسة أسلوبية إحصائية: د. سعد مصلوح – ص ٣٣ وما بعدها ، النادي الأدبي والثقافي – جدة ، ط١ –١٤١١هـ –١٩٩١م.
– لسانيات النص – ص ٢٠٥.
– ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – ص ٧٨.

المفردات.. .الخ.

وفي المستوى الدلالي: [١] كشفت التفاعل بين الجانبين الشكلي والدلالي – ومبـــدأ الاشتراك– العلاقات.. .الخ.

ولن نتمكن من تتبع كل هذه التفريعات في دراستنا نظراً لمحدودية التناول ، بـــل سنقتصر على ما يضيء لنا لغة الشاعر واسلوبه ، حتى تتكون لدينا فكرة – ولو أولية – عن خصائص شعر باكثير اللغوية والأسلوبية [٢] .

(١) انظر فصل " المظهر الدلالي " كنموذج للدراسة الدلالية في كتاب " الشعرية ": تزفيطار تـــودورف: ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة –ص ٣٠–٤٥ دار توبقال للنشر الدار البيضاء – المغـــرب ، ط٢ –١٩٩٠ م.

(٢) تاركين مجال التوسع والتدقيق لدراسة متخصصة تتناول السمات والظواهر اللغوية والأسلوبية فـــي شعر باكثير بدراسة مستقلة.

اللغة والأسلوب في شعر باكثير

(في ضوء مستويات الدراسة اللغوية المختلفة)

تكشفت المقولات الأسلوبية عن علاقة وثيقة بين الشاعر وأسلوبه إذ تـرى هـذه الدراسات أن " الأسلوب هو الرجـل نفسه"(١) وهذا الترابط بين النص وقائله هو الذي يعطي الدارسين إمكانية التعرف عل المزايا الأسلوبية عند كاتب معـين ، كمـا أنـه يعطي فرصة لاكتشاف قائل النص أو نسبة النص إلى قائله (٢) .

وبالاستقراء النصي لنتاج باكثير الشعري يلاحظ – بصورة عامة – ذلك المستوى اللغوي الذي صدر الشاعر عنه فـي إبداعه(٣) ، والذي يتميز بنضج في استخدامه اللغة سواء في مراحله الشعرية الأولى أو المتأخرة.

وهو الأمر الذي لاحظه النقاد وعلى رأسهم الدكتور عبد العزيز المقالح الذي يؤيد هذا الرأي فيقول " وقد كانت لغتـه العربية جيدة بدليل مسرحيته الأولى "همام"، وبدليل كثير من القصائد التي نظمها قبل أن يصل مصر (٤) .

يصدر باكثير في اختياره اللغوي عن فلسفة قوية نابعة عن عقيدة راسخة وإيمـان بضرورة تدعيم مكانة الفصـحى واستعمالها باعتبار ذلك قضية قومية ودينية ولعلاقته بهوية الأمة بشكل عام (٥) . ومن ثم فقد برز في مختلف مراحـله الإبداعية عنـصر

---

(١) علم الأسلوب.. . مبادئه وإجراء ته – ص٦٤.

(٢) ترى المدرسة الإنجليزية أن الأسلوب قد يعني الخواص الشخصية الفردية في الكتابة الأدبية ، كما أن النصوص اللغوية ليست سوى صور للعمليات التي تتبع منها ، فالأسلوب بهذا يعد صـورة للطـابع الفردي وملامح نفسية موؤلفه (انظر: المرجع السابق ص ١٠٥– ١٧٧) .

(٣) لم يؤثر عنه شعر عامي سوى قصيدتين في المجموع (ص ١٨٣–١٩٠) وكذا في النثر فقـد كتـب قصصه ومسرحياته بالفصحى عدا" جلفدان هانم " و" حبل الغسيل ".

(٤) علي أحمد باكثير رائد التحديث – ص ٢٠.

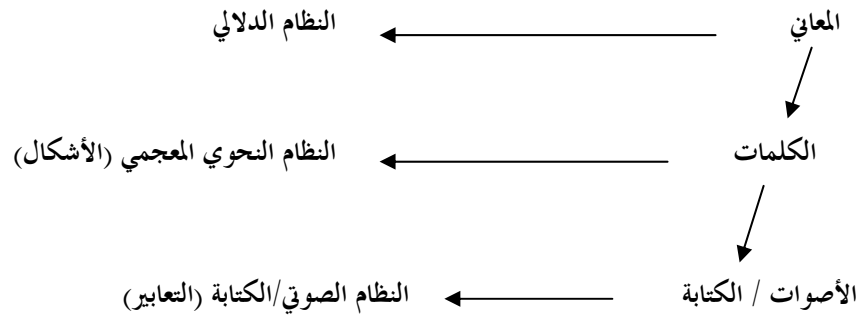
(٥) يقول د. عبد المرضي زكريا خالد عن باكثير: يصدر في إنتاجه الأدبي عن أساسين جوهريين: الأول عربي، والثاني: إسلامي، ومنه رأينا التزامه الفصحي في تأليفـه. (انظـر: دراسـات فـي الأدب المسرحي: د. عبد المرضي زكريا خالد – ص٩٤. كلية التربية – جامعة عين شـمس – القـاهرة.

التحدي بهذه اللغة في مواجهة دعوات تحقيرها أو انتقاصها [١] ، كما أنه – على الجانب الآخر – ظل متحيزاً للغة المعيارية الفصحى رغم ما ظهر في عصره من أصوات تدعو إلى الكتابة بالعامية. ومن هنا يمكننا أن نطمئن إلى سلامة أسلوب باكثير الشعري بصورة عامة ، وأن نتوقع منه وهو الذي امتلك تلك المقومات النظرية والفكرية..... أدباً أصيلاً يعرف به ، وينسب إليه.لكنا لن نستبق النتائج ، بل سنترك الدراسة البحثية هي التي تعلق النتائج.

بادئ ذي بدئ سوف يتم التعرف عل لغة باكثير الشعرية من خلال مجموعة من المعالجات المنساحة في عدة مستويات لغوية (تركيبية: نحوية صرفية، صوتية، معجمية).

أولاً: النظام النحوي

يعد النظام النحوي لب الدراسات اللغوية[٢]، وهو الحلقة الوسيطة بين النظام ا لدلالي والنظام الصوتي[٣].



وانظر أيضا مجلة المنتدى ، السنة العاشرة ع ، ١١٦ ، رمضان ١٤١٣ هـ ٥ مارس ١٩٩٣ م. الإمارات العربية المتحدة – دبي، مقال: الرؤية الإسلامية في شخوص على باكثير المسرحية: عبد المرضي زكريا خالد – ص ١٨).

(انظر: مقال: باكثير المنسي والمتنازع عليه: د. منصور إبراهيم الحازمي ، جريدة الأربعاء ٦ ربيع الأول ١٤١٦ هـ / ٢ أغسطس ١٩٩٥م. ع. س.

(١) كما صنع مع أستاذه في قسم الإنجليزي حينما زعم أن العربية لا تصلح لشعر التفعيلة فنظم " روميو وجوليت " بشعر التفعيلة ليثبت عدم صحة هذا الزعم (انظر: الأديب الكبير علي أحمد باكثير.. . أول دعاة الإصلاح والتجديد في اليمن: د. أبوبكر البابكري –ص ١٤ ، إصدار دائرة الإعلام والثقافة بالتجمع اليمني للإصلاح صنعاء / ط ٢٠٠٠ م.

(٢) أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة –ص ٢٨٥.

(٣) لسانيات النص – ص ١٥.

واهتم علم الأسلوب بدراسة التراكيب[١] باعتبارها الأساس في عملية " التشكيل الأسلوبي" [٢] ، الذي يقوم به المنشئ بهدف إنتاج النص وبنائه على محاور الاختيار والتوزيع [٣] . والتراكيب النحوية ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية[٤] ، وهي تمتلك هذه المقومات بواسطة قواعد التشكيل والترتيب [٥] المعتمدة على منظومة متكاملة من المواد والعمليات. وتنقسم المواد إلى قسمين: بنى أساسية ومعينات [٦].

وأما العمليات فلا نهائية كلانهائية التراكيب ذاتها والتي تمتاح من الألفاظ ضمن

---

(١) يتناول تحليل التركيب دراسة العناصر التالية:
١- طول الجملة وقصرها
٢- الروابط: الواو – الفاء – ثم – إذا.. .إلخ
٣- أركان التركيب
٤- ترتيب التركيب: التقديم والتأخير
٥- الصيغ الفعلية وتركيباتها، والزمن وتتابعه.
٦- البناء للمعلوم والبناء للمجهول
٧- الفصائل النحوية: التذكير والتأنيث – التعريف والتنكير....إلخ
(انظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – ص ٨١.)

(٢) ويقابله " التشخيص الأسلوبي " الذي هو نشاط تحليلي يقوم به الباحث بهدف الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص.
(انظر: في النص الأدبي – ص ٣)

(٣) عملية الاختيار هي مكون أساسي من مكونات عملية التشكيل الأسلوبي ، وهي في جوهرها اختيار شكل تعبيري واحد من بين مجموعة أبدال متاحة. ودور الباحث هو الكشف عن اختيارات المنشئ. (في النص الأدبي ص ٥٣ ، ٧٦) .

(٤) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٢٦.

(٥) انظر: علم الأسلوب.. مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل ص– ١٢١، النادي الثقافي بجدة ، ط٣ / ١٤٠٨ هـ ١٩٨٨م.

(٦) البنى الأساسية هي الأسماء والأفعال ، أما المعينات فهي: الضمائر ، وأسماء الإشارة ، والظروف... وغيرها من الأدوات.
(انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ١٥٠) .

متوالية لا نهائية. ومن هذه العمليات التركيبية: التشاكل والتباين [١]، التعادل والتساوي[٢]، التناسب والوحدة[٣]، الربط والترابط [٤]، تشويش الرتبة (التقديم والتأخير)، الجملة الإعتراضية [٥]

التعادل والتخالف [٦]، والانحراف عن قواعد التشكيل [٧]، التلاعب بالألفاظ والتراكيب [٨]، الحذف والتكرار [٩]، الفصل والوصل [١٠] ..... الخ.

ومن كل المنظومة السابقة تلك ، سنعرض لأداتين وعمليتين:

أما الأداتان: فالاستفهام ، والنداء

وأما العمليتان: فالتقديم والتأخير ، واللعب بالألفاظ.

أولاً: الاستفهام

" هو طلب الفهم بأداة مخصوصة ، أو هو طلب الجواب مع سبق جهل المستفهم ، أو هو: تنبيه السامع إلى نفسه فيخجل ويرتدع ويعي الجواب [١١] .

وتنقسم أدوات الاستفهام بحسب ما تؤديه من معنى إلى ثلاثة أقسام: [١٢]

---

(١) انظر المرجع السابق – ص ٧١.
(٢) انظر: المرجع السابق – ص ٢٠٩.
(٣) انظر: مفهوم الشعر – ص ٢٧٣.
(٤) الربط بأدوات العطف، والترابط بالمشابهة والمجاورة (انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ١٥٠).
(٥) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٦٩.
(٦) انظر: المرجع السابق –ص ٢٩٥
(٧) انظر: علم الأسلوب – ص ١٢١.
(٨) انظر تحليل الخطاب الشعري – ص ١٣٧.
(٩) انظر: الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي): د. زيد كامل الخويسكي – ص ٢٨٤، مؤسسة شباب الجامعة – الإسكندرية.
(١٠) انظر: لسانيات النص – ص ٢٢ ، ٩٧–١٢٠.
(١١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني – ص ١٥١.
(١٢) التصديق: إدراك وقوع نسبه تامة بين المسند إليه أو عدم وقوعها.
والتصور: تعيين المسند أو المسند إليه ، أو متعلقات الفعل ، ويكون عند التردد في تعيين الشيئيين.
(انظر: الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة – ص ١٦٤)

١- ما يطلب به التصديق وهو: هل

٢- ما يطلب به التصور تارة أخرى وهو: الهمزة

٣- ما يطلب به التصور فقط وهو: من ، ما ، كيف ، أين ، لمَ ، ماذا....الخ.

وسنلجأ في دراستنا " الاستفهام " لدى باكثير إلى أحد المناهج الأسلوبية وهو المنهج الإحصائي الذي تستخدمه الأسلوبية الإحصائية للقياس الكمي ، وذلك للخروج بنتائج موضوعة تقيس النسب والكثافة والتوزعات [١] .

وبتطبيق هذا المنهج على أساليب الاستفهام وأدواته في شعر باكثير تبين لنا ما يلي:

أولاً: ورد في شعر باكثير " ٧٢٠" أسلوباً استفهامياً توزعت على دواوينه السبعة على النحو التالي:

م	الديوان	الأساليب الاستفهامية
١	أزهار الربى	٢١٩
٢	صدى عدن	١١٤
٣	أنفاس الحجاز	٥١
٤	نظام البردة	١٣
٥	المجموع	٢٨٠
٦	نكون أولا نكون	٢٦
٧	علي أحمد باكثير غنائياً	١٧
	الإجمالي	٧٢٠

(١) انظر: في النص الأدبي.. . دراسة أسلوبية إحصائية – ص ٥٤.

ثانياً: وردت ترددات وتنوعات لأدوات الاستفهام بصيغ مختلفة بلغ عـــددها (٨١) صيغة توزعت هذه الصيغ الاستفهامية بنسب متفاوتة وذلك على النحو التالي:

- صيغ " هل " مجردة من السوابق واللواحق ووردت في دواوينه السبعة.
- صيغ وردت في ستة من دواوينه: (٣) صيغ هي: الهمزة – كيف – أين.
- صيغ وردت في خمسة دواوين: صيغة واحدة هي: ماذا.
- صيغ وردت في أربعة دواوين: (٧) صيغ هي: ما- متى- أما- أو ليس- من- فكيف- من ذا.
- صيغ وردت في ثلاثة دواوين: (٨) صيغ هي: أوما- فيم- عـــلام- إلام- أفلا- ألا-فما- فهل.
- صيغ وردت في ديوانين: (١٩) صيغة وهي: وما- ما ذاك- ألم -أولم -لم لا- كيف لا- أترى – أتراها – أي – أية – هلا- لماذا -كيف – وهـــل- أتراه – أليس – كم – أو هل – أنى.
- صيغ وردت في ديوان واحد فقط: (٤١) صيغة هي: ألـــستم- أتـــراك- أرأيت- حتى- ما أنت-ما ترى-أفما-فهل- لمن- أو كلمـــا – أفكلمـــا – أترين- ما ذاك- بم -أجدك- فأين -أما – ترانا- وعلام- أيان -إلى متى- فمن- لم – ترى-تراها – أو ما رأيت – أتراهن – أحقاً – أفيما – فهـــل ترى – أو لست- أبما – أو حقا- ما تراني- ما تراه -فماذا – أجـــدكم – آذا هو – ألم تروا – أكنت- لم لم – أيظل.

ثالثاً: توزعت الصيغ الاستفهامية السابقة في دواوينه السبعة على النحو التالي:

م	الديوان	الأساليب	الصيغ
١	أزهار الربى	٢١٩	٣٧
٢	صدى عدن	١١٤	٣١
٣	أنفاس الحجاز	٥١	٢١
٤	نظام البردة	١٣	٨
٥	المجموع	٢٨٠	٣٣
٦	نكون أولا نكون	٢٦	١٢
٧	علي أحمد باكثير غنائياً	١٧	١٣

من أولاً وثانياً وثالثاً يتضح ما يلي:

١- كثرة أساليب الاستفهام التي استخدمها باكثير في شعره (٧٢٠) أسلوباً ويتضح حجم هذا العدد مقاساً بعدد الأساليب التي وردت في شعر المتنبي مثلاً والتي لم تزد عن (٧٨) أسلوباً فقط. (١)

٢- يلاحظ في توزيع أساليب الاستفهام على مستوى الدواوين: أن "المجموع" احتل المرتبة الأولى (٢٨٠) أسلوباً، جاء بعده "أزهار الربى" (٢١٩) أسلوباً. ثم صدى عدن (١١٤) أسلوباً فـ "أنفاس الحجار" (٥١) أسلوباً وهكذا. غير أن هذا الترتيب يتغير بتقسيم شعره إلى مراحل:

المرحلة اليمنية (أزهار الربى + صدى) = ٢١٩+١١٤ = ٣٣٣

المرحلة الحجارية (أنفاس + نظام) = ٥١+١٣ = ٦٤

المرحلة المصرية (المجموع+ نكون+ غنائيا) = ٢٨٠+٢٦+١٧ =٣٢٣

(١) انظر الدراسة التي قام بها الدكتور زين كامل الخويسكي على شعر المتنبي في كتابه: الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة- ص١٦١ وما بعدها.

وبه يتضح أن المرحلة اليمنية كانت الأكثر في استخدام أساليب الاستفهام في شعر بالكثير.

٣- فيما يتعلق بالصيغ الـ (٨١) التي احتوتها أساليبه الاستفهامية يلاحظ أنها عبرت عن قدرة الشاعر واتساع ثروته اللغوية ، وغنى أساليبه ، وعدم تقيده بأنماط محددة من الأساليب. غير أن الملاحظ أن بعض الصيغ تستقل ببعض دواوينه فيما تستقل صيغ أخرى بالبعض الآخر، وهو دليل -على المستوى الزمني – على أن بعض الصيغ تكون أثيرة لديه في مرحلة ما ، ثم يتركها ليصطفي صيغا أخرى في مرحلة أخرى.. وهكذا لم تصمد معه في مراحل شعره المختلفة سوى " هل" التي احتوتها كل دواوينه السبعة.

ومن جهة أخرى نرى أن هذه المسألة تتعلق بموضوع الاختيار للأساليب من الرصيد اللغوي المتاح وتوزيعها تصاعديا على المحور الزمني، على النحو التالي:

م	الديوان	الأساليب	النوع
١	أزهار الربى	٣٧	صيغة
٢	صدى عدن	١٢	صيغة جديدة
٣	أنفاس الحجاز	١١	صيغة جديدة
٤	نظام البردة	١	صيغة جديدة
٥	المجموع	١٣	صيغة جديدة
٦	نكون أولا نكون	٤	صيغة جديدة
٧	علي أحمد باكثير غنائياً	٢	صيغتان

فيما يتعلق أيضاً بملاحظة توزيع صيغ الاستفهام في دواوينه المختلفة يلحظ ما يلي:

- أنه استخدم الصيغ التالية في " أزهار الربى": هل – أ – من- كيف- ما- أين -ماذا – متى – وما – أو ما – أفما – فيم – علام -إلام -بم – ما ذاك- ما

ذلك – ألم – أولم –لم لا– كيف لا – ما ترى – أفلا – ألا – ألستم – أو لـيس – أترى – أتراها – أتراك– أي – أية – أرأيت – حتى – هلا– أنى – بغير أداة.

وهي في مجموعها (٣٧) صيغة ، ومنها يتضح:

- انحصار طاقته الأسلوبية في هذا المضمار ، واقتصارها على الحد الأدنى من الاستخدامات الأسلوبية.
- إغفاله لبعض الأدوات الاستفهامية الشائعة مثل كم– لمن –لماذا – لم.. الخ.
- وحتى على مستوى إمكاناته الأسلوبية في الاختيار والتوزيع والتي برزت لاحقا ؛ فإن ديوانه هذا يعد قاصراً حيث نجد أن إمكاناته الاختيارية في طاقته النهائية بلغت (٨١) أسلوبا ، وبذا ؛ فإن الديوان لا يمثل من هذا الكم سوى ٤٥% فقط.

- في ديوانه الثاني " صدى عدن " امتداد لإبراز الملمح الأسلوبي لشعرية باكثير في المرحلة اليمنية ، كما يأتي مكملاً للقصور الذي لحق بهذه الشعرية حيث أضاف فقط (١٢) أسلوباً جديا ًلسابقه.

- المرحلة الحجازية تعد تراجعا ً:

- إذ نجد أنها بنتاجيها الفنيين (أنفاس الحجاز ، ونظام البردة) لم تحثو إلا على (٢٩) صيغة من صيغ الاستفهام في العملين.
- لم يضف العملان إلى ما سبق سوى (١١) استعمالا جديدا ً.
- " أنفاس الحجاز " (٢٢) قصيدة ، حوت (٥١) استخداما استفهاميا ً. "ونظام البردة" (٢٥٦) بيتا ً شعريا ص، حوت (١٣) استخداما ً استفهامياً.

ومنه يتضح أن خفوتا حدث في الاستخدام الأسلوبي للاستفهام في هذه المرحلة (الحجازية" ، وهو ما يشي بالملول النفسي المنكسر ، والمتقوقع في محارة الألم، والراغب عن حب الاستطلاع والبحث في المبهم والمستور ، والمائل إلى إخفات صوت العقل ، فاتحا المجال لهدأة النفس والروح والقلب في رحاب الحرمين.

ونصل إلى مصر لنرى إن كان هناك تغير أسلوبي طارئ ، لنتابع ملامح الشاعر الأسلوبية الجديدة الناشئة في البيئة اللغوية الجديدة ، وسنرى ما هي انعكاسات هذه البيئة على أسلوبه وخاصة الاستفهام موضوع الدراسة.

❁ ابتدءا سنجده أضاف (١٣) نمطاً جديداً في "المجموع"، كما أضاف (٥) أخرى في "نكون أو لا نكون"، أي أن مجمل إضافته في هذا المرحلة بلغ (١٨) أسلوباً جديداً.

❁ هذا التمدد الأسلوبي في المرحلة المصرية ينكمش باستقراء النتائج الإحصائية لقصيدته " نكون أو لا نكون " التي جاءت في (٤١٦) سطراً شعرياً ، وليس فيها سوى (٢٦) أسلوباً استفهامياً في (٦) صيغ استفهام.

هذا الانحسار في " نكون أو لا نكون " المصرية شبيه بذلك الانحسار الذي حدث في " نظام البردة " الحجازية.فلئن كانت الحجازية فراراً إلى الروح بعيدا عن العقل؛ فإن المصرية فراراً إلى الماضي بعيداً عن الحاضر. كانت الأولى بعد هزيمته ، صارت الثانية بع هزيمة أمته.

يبقى أن هناك فارقاً واضحاً في الصيغ الاستفهامية المستعملة بين المرحلتين اللغويتين (اليمنية والمصرية) ذلك أنا نجد الأساليب الاستفهامية " القرآنية " هي الغالبة في المرحلة الأولى ، فيما يغلب على المرحلة الثانية (المصرية) الأساليب الاستفهامية الشعرية (انظر الجدول)

على المستوى الإحصائي لتكرار وردود الاستفهام في شعره تبرز الأرقام التالية:

هل	= ١٢٤ مرة
أ	= ١٠٠ مرة
كيف	= ٨٤ مرة
أين	= ٥٧ مرة
من	= ٥٠ مرة
ما	= ٥٠ مرة
ماذا	= ٣١ مرة
متى	= ١٣ مرة

ودلالة هذا الإحصاء واضحة في تفوق الاستفهام بـ (هل) على غيرها من الأدوات.

ومن الواضح أن" هل" تبحث عن المجهول في النفس والكون والحياة ، وهو ما يبرز تحديا للشاعر الذي ظل عاجزاً عن استكناه هذه القضايا المغلقة ، ومن ثم لجأ إلى التعبير عن مشاعره تجاهها. و" وهل " هي الوسيلة المختارة والمفضلة للشاعر للتعبير عن حاله تجاه هذه المبهمات (١):

ليت شعري " هل" الزمان معيد زمن الأنس والصفا والوفاق ؟

أيها الحي: "هل" أنت غداً حي أم يلاقيك من حمام ملاقي؟

ومن ثم تكون الإجابة العاجزة (٢):

ليس عندي علم بمستقبل الأشياء بل ذاك في يد الخلاق

ذاك كان إحصاء للأداة مجردة من السوابق واللواحق أما بصورة عامة فالنتيجة الإحصائية تتغير إلى الصورة التالية:

أ	=	١٦٩	مرة
هل	=	١٤١	مرة
كيف	=	٩٣	مرة
أين	=	٨٢	مرة
ما	=	٧٨	مرة
من	=	٥٣	مرة
ماذا	=	٤٣	مرة
متى	=	١٤	مرة

(١) أزهار الربى – ص ٦٠.
(٢) السابق – ص ٦١.

ويتضح تراجع " هل " وتقدم " الهمزة. ومرد ذلك – في رأي – لأسباب نحوية صرفية وليس إلى عوامل نفسية. فمن الجانب النحوي: فإن الهمزة مجال استعمالها أوسع إذ يطلب بها التصور والتصديق ، على عكس " هل" التي يطلب بها التصديق فحسب. ومن الجانب الصرفي فإن مرد صدارتها عائد إلى قدرتها على الالتصاق بكثير من أدوات الاستفهام الأخرى ، فهي ليست: " هل" و" ترى" و" لم" ومن ثم تتوسع مساحة استخداماتها ، وعامل آخر " صوتي " يعود إلى كون " الهمزة " مركبة من عدد أقل من الأصوات مقارنة بـ " هل" ، مما يسهل الالتصاق بالأسماء والأفعال بسهولة ويسر. ويؤكد هذا أن عدد الصيغ التي وردت بها الهمزة مقترنة بلاحقة بلغ (٣٤) صيغة فيما لم ترد " هل " مقترنة بسوابق أو بلواحق سوى في (٦) صيغ.

ومن هنا يتضح أن غلبة " الهمزة لـ " هل" أسلوبية وليست دلالية نفسية.

وهذا التوزيع الإحصائي للصيغ يوضح ذلك:

هل	فهل	وهل	أفهل	أوهل	فهل ترى	هلا	
١٢٤	٧	٦	١	٢	١	١٠	= ١٥١
الهمزة	(٣٤) صيغة						= ١٨٠
كيف	كيف لا		فكيف		وكيف		
٨٤	٢		٥		٢		= ٩٣
من	فمن		لمن				
٥٠	٢		١				= ٥٣
ما	وما	أوما		أما	أفما	فما	
٥٠	٢	٨		١٠	١	٣	= ٧٤
ماأنت و	أما ترانا	أوما رأيت		ما تراني		ما تراه	
١	١	١		١		١	= ٥

ترى تراها فهل ترى ألم تروا ما ترى

١ ١ ١ ١ ١ = ٥

أترى أتراها أتراك أتراهن أرأيت

٢ ٢ ١ ١ ١ = ٧

أتراه أترين

٢ ١ = ٣

أ أفما أفلا أولم ألم ألا ألستم أوليس

١٠٠ ١ ٣ ٤ ٦ ٣ ١ ١١ = ١٢٩

أليس أو ليست أجدك أحقا أفيما أبما أوحقا أجدكم

٥ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ = ١٢

أيظل

١=

أين أيان أنى أي أية فأين

٥٧ ١ ٣ ١٨ ٢ ١ = ٨٢

ماذا ماذاك ماذلك لماذا من ذا آذا هو فماذا

٣١ ٢ ١ ٢ ٤ ٢ ١ = ٤٣

متى إلى متى كم

١٣ ١ ٥ = ١٩

فيم علام إلام هلا حتى أوكلما أفكلما وعلام

١٣ ٣ ٣ ١٠ ١ ١ ١ ١ = ٢٧

لم لم لا لم لم

٢ ٢ ١ = ٥

ويرد استفسار نتيجة استقراء إحصائيات هذه الصيغ التي وردت بها الأسباب الاستفهامية ذلك أن الملاحظ أن المفردة الاستفهامية الأصل ، والمجردة عن السوابق واللواحق إحصائياً على صويحباتها اللواتي سبقن أو لحقن وحدة صرفية أو أكثر.

إننا نجد مثلا أن " كيف" جاءت في (٤٨) تكرار فيما لم تأت صويحباتها إلا في تكرارات (انظر التوزيع الإحصائي السابق).

ومثلها " من":

من	فمن	لمن
٥٠	٢	١

وغير ذلك.

قد يكون تعليل ذلك بأنه تمشيا مع النمط اللغوي " التداولي" الذي تستعمل فيه الأدوات المذكورة في التبادل اللغوي الاجتماعي اليومي (مجردة) ومن ثم جاء الاستفهام متأثرا بلغة الحياة اليومية الشائعة.

ويؤيد هذا المذهب ، استخدام الشاعر لأسلوب الاستفهام المحذوفة أداته من مثل قوله[١] .

فليت شعري في أثنائها نثب ؟

أو قوله[٢]:

تجد أم تلعب ؟

أو[٣]:

بشر لاح لنا أم ملك؟

وهو مما درج عليه الناس في تخاطبهم اليومي من مثل قولهم:

أكلت؟ مسافر؟ تلعب؟

---

(١) أنفاس الحجاز – ص ٤٤.
(٢) صدى عدن – ص ٤٣.
(٣) السابق.

وأكثر من هذا وذاك ، وهو " ثمان"[٤] من هذه الأدوات في صيغتها – بلـــغ عـــدد مرات استعمالها (٥٠٩) مرات (أي ما يصل إلى ٧٠%) من إجمالي عدد الأســـاليب الاستفهامية في شعره كله ، وما ذاك إلا لشيوعها تداوليا.

(٤) وهي: (هل–أ–كيف–أين–من–ما–ماذا–متى) وحصلت بقية الأدوات والصيغ وعـــددها (٧٥) علـــى ٣٠% فقط.

❁ ميزة أسلوبية نحصل عليها من تعدد صيغ الاستفهام وهي التنوع والإثـــراء والتشويق. ولنتأمل تعامله مع صيغة الاستفهام " ترى" كيف جاء بها على وجوه شتى:

١- أصلية مجردة: ترى
٢- ملحقة بضمير وصل: ما ترى
٣- مسبوقة بما النافية: ما ترى
٤- سبقها بـــ(ما) وإلحاقها بضمير وصل: ما تراه- ما تراني
٥- سبقها بـــ(هل) الاستفهامية: أترى
٦- سبقها بـــ(همزة) الاستفهام: أترى
٧- سبقها بـــ(همزة) الاستفهام وإلحاقها بضمير وصل: أتراك- أتراه- أترين – أتراهن
٨- سبقها بـــ(همزة) الاستفهام وما النافية ،ضمير وصل: أما ترانا
٩- سبقها بـــ(همزة) الاستفهام وأداة نفي "لم": ألم تروا
١٠- تحويرها إلى الماضي ، وإسباقها بهمزة الاستفهام: أرأيت
١١- إسباقها بهمزة الاستفهام و"أو" و"ما": أو ما رأيت.

وهكذا يصل تنويع الاستعمال لهذه المفردة الاستفهامية إلى (١٦) استعمالا بـــصيغ مختلفة.

❁ مزية أسلوبية أخرى: إلى جانب هذا الحشد لصيغ الاستفهام ، هناك تكثيـــف في استخدام الصيغ ، كما في قوله: [١]

أتداس للوادي كرامتـــه؟ أيصان من غدروا ومن ظلموا؟
هلا فتى يسخو بمهجته؟ هـــلا فتـــى للـــعـــز ينتقـــم؟

فقد استهل الصدرين والعجزين بأدوات استفهام.

ومثلها قوله وقد حشد(٥) تكرارات لصيغة استفهام واحدة هي "ما" في بيت واحد[٢] .

---

(١) باكثير غنائيا – ص١٢٤.

(٢) السابق – ص ١٧ ويتشابه في هذا مع أبي القاسم الشابي وهما من مدرسة واحدة – في قولـــه وقـــد أورد صيغة الاستفهام "أي" (٥) مرات في مقطع واحد.
(انظر: الشابي ومدرسة أبولو –ص ٢٥٢)

جدول في الأصل يسحب اسكنر ص٣٠١ في الأصل

ثانياً: النـداء

سنلجأ إلى استخدام الأسلوبية الإحصائية في معالجة هذا الموضوع للتعرف علـى خارطة توزع أدوات الاستفهام على مختلف دواوين (مراحل) باكثير الشعرية.

وحتى يتوضح لنا مستوى الكثافة بين مختلـف الأدوات ،لنتأمـل هـذا الجـدول الإحصائي:

الديوان	يا	أ	وا	أيها	بدون أداة	إجمالي
أزهار الربى	١٣٤	١١	–	١٣	٥٥	٢١٣
صدى عدن	٤٤	٣	–	٤	٢٨	٧٩
أنفاس الحجاز	١٨	٢	–	–	١٣	٣٢
نظام البردة	٦	–	–	–	–	٦
المجموع	١٨٣	١	–	١١	٣٢	٢٧٧
نكون أولا نكون	٢٢	–	–	٢	١	٢٥
علي أحمد باكثير غنائياً	٢٢	–	٥	–	٤	٣١
إجمالي	**٤٢٤**	**١٧**	**٥**	**٣٠**	**١٣٠**	**٦٠٦**

من الجدول السابق يتضح لنا عدد تردد أدوات النداء التـي اسـتخدمها الـشاعر ونسبتها وذلك على النحو التالي:

الأداة	عدد ترددها	النسبة
يا	٤٢٤	%٧٠
أيها	٣٠	%٥
أ	١٧	%٣
وا	٥	%١
بدون أداة	١٣٠	%٢١

وبه يظهر تفوق " يا" النداء استخدام مقارنة بغيرها من الأدوات ، وهو مـــا يـــدل على أنه يؤثر اختيارها في أساليبه الندائية [١] .

ولمزيد تعرف على هذا الاختيار لـــ"يا" النداء نستعرض نسبة توزيعه على مستوى دواوينه الشعرية والتي جاءت كما يلي:

الديوان	عدد ترددها	نسبتها في الديوان
أزهار الربى	١٣٤	%٦٣
صدى عدن	٤٤	%٥٥
أنفاس الحجاز	١٨	%٥٠
نظام البردة	٦	%١٠٠
المجموع	١٨٣	%٨٠,٦
نكون أولا نكون	٢٢	%٧٠
علي أحمد باكثير غنائياً	٢٢	%٩٠

من واقع هذه المعلومات الإحصائية نستنتج ما يلي:

❁ أن الشاعر كان يسير في استعماله "النداء" على الشائع المتداول من الظـــواهر الأسلوبية المستخدمة في الحياة اليومية يؤكد ذلك مجئ ٢١% من أســـاليبه بـــدون أداة (١٣٠ترددا) ، ومجئ استخدامه "يا" في المقدمة (٤٢٤ترددا.. ٧٠.%)

❁ أن استخدامه لأساليب النداء في المرحلة اليمنية (حضرموت/عدن) بلغ (٢٩٢) استخداما ، وهو يفوق المرحلتين الأخريين معا (الحجاز/مصر) (٢٨٩استخداما) ومن ثم يظهر ما يؤكد أن تواصله مع الغير في المرحلة المبكرة كانت هي الأقـــوى ،فيمـــا انكفأ على الذات في المرحلة الحجازية (٣١) أسلوباً.

(١) ممن أثر عنه شيوع "يا" النداء في شعره إبراهيم ناجي (انظر: الشابي ومدرسة أبولو – ص ٩٢)

❁ يتأكد هذا أكثر من خلال مشاهدة الرقم (٦) الذي هو مجمل استخداماته لأسلوب النداء في " نظام البردة" التي قالها في الحجاز والمتضمنة (٢٥٦) بيتاً شعرياً وهو رقم دال سلبيا.

❁ باستنطاق الرقم (٦) السابق – يتضح أنه متضمن لأداة واحدة هي"يا" وأن أربعا من هذه " البيت" جاءت دعائية (يا رب (٣) – صاحب العرش العظيم) واختصت الخامسة بالرسول العظيم (يا أعلا الورى شرفا) والسادسة في نجمة الليل (يا نجمة الأمل وهو ما يقوي مذهبنا في الفقرة (قبل السابقة).

وإذا استنطقنا التراكيب ألفيناها تشهد على تلك الدلالات وتضيف أخرى.

هذه بعض أساليب النداء في المرحلة اليمنية:

بني السقاف– ياابن محمد – أأحمد –علوي – يا ابن الحسين – صديقي – أخي – يا آل عبد الله – يا صديق – يا أختي – يا صديق الروح – يا جيرة الوسطة – محيرز– بدير– مكي – يا أيها العم الجليل – يا بني المنصور –.. .الخ.

وهذه بعض منها في المرحلة المصرية / الحجازية:

ياأنت– يا من – يا سمراء– يا حبيبي – يا حياتي – يا سريري – رب– يا إلهي – يا نيل – يا ليل – يا مصر– يا بلادي – أشباب النيل – بني يعرب – يا زعيم – لشرق – يا زعيم السلام – يا علال– يا عبد السلام– يا أبا غازي – يا عين جالوت – أيها العرب – يا بني يعرب – أمة العرب – يا فرنسا – يا باريس– يا لندن– يا لجفاة العرب –.. .إلخ.

والنظرة البسيطة للوحتين (اليمنية – الحجازية / المصرية) يظهر الفرق بينا بين اللوحتين:

❁ فاليمنية: يغلب علي أساليبها الاتجاه نحو الجانب الاجتماعي (التواصل مع الغير) فيما تتعاطى معظم الأساليب (الحجازية المصرية) مع الجانب العاطفي الذاتي ، أو الجانب السياسي والقومي.

❁ ظاهرة أخرى تبرز من استنطاق اللوحتين:

في الأولى: نجد قصر الجمل التي بنيت بها أساليب النداء، وقلة وحداتها التركيبية،

إذ كان يكتفي المنشئ بوحدة أو وحدتين تركيبيتين على الأغلب مثل: يا سيدي – سادتي ابن الأكرمين– سيئون– يا ابن محمد.. الخ.

أما في الثانية: فقد تطلب المقام تراكيب إضافية لتوضيح الدلالة وتوسيعها ، فجاءت الأساليب ممطوطة البنية مثل:

يا من أخذت فؤادي – يا من تفتح كالربيع – يا زعيم الشرق القصي – يا زعيم الإسلام في اندونيسيا –يا مهد الثورة الكبرى – يا ناشرة الحرية في الدنيا – يا من ركعت تحت أقدام المعتدين – يا من وقعوا ميثاق النور على بحر الظلمات – يا من على حبها مسالك الفكر ملك.. الخ [١] .

ومما يتصل بالظاهرة الأسلوبية التي تتميز بها صياغة باكثير لأساليب النداء ، ما نجده في ضوء الاستقرار النصي من ظواهر ملفتة لنظر الدارس ومن ذلك:

١– تكرار الصيغة الأسلوبية ذاتها ،وهذه الظاهرة شائعة في شعره ، إن في المرحلة اليمنية أو في المرحلة المصرية ، ومن ذلك تكراره لصيغ: شاعر النيل (٣) مرات – رب(٥) مرات– أبا حامد (٥) مرات [٢] – في المرحلة اليمنية ومثلها في المرحلة المصرية: يا قومنا (٣) مرات – يا أبا غازي (٣) مرات –يا مصر أحبك (ثلاثا) ، يا أمريكا (ستا) ،بنايوتي (سبعا) [٣] .

٢– حشد صيغ النداء في البيت الواحد أو القصيدة الواحدة بشكل ملحوظ ، ومن ذلك: إتيانه بأربع صيغ نداء " يا " في أربع أبيات متتابعة وفي مطلعها بالتحديد [٤] ، أو بثمان في قصيدة واحدة [٥] ، وأحيانا بتسع [٦] وقد تصل إلى ثلاث عشرة صيغة كما في

---

(١) انظر: على أحمد باكثير غنائيا – ص ١٦.
والمجموع – ص ١٩٢ ، ١٩٣، ٩٥، ٩٦، ٩٧ ، ١١٠ ، ١١١.
(٢) انظرها على الترتيب: صدى عدن – ص ١٠ ، ١١، ١٢، ٢ – أزهار الربى – ص ٢٣١.
(٣) انظرها على الترتيب: نكون أو لا نكون – ص ٢١. والمجموع – ص ١٩٢ ، باكثير غنائيا – ص٢٥، المجموع – ص ١٢٥.
(٤) أزهار الربى – ص ٢٥٢.
(٥) السابق – ص ٢٦٢.
(٦) المجموع – ص ٧٠.

قصيدته "يا فرنسا اسمعي" [١] وأحيانا لا يكفي بالحشد في القصيدة حتى يتبعه بحشد في الأبيات كما هذا البيت الذي حشد فيه أربع صيغ[٢]:

يا أخا الفاروق يا ابن الأكرمين يا أبا العرب وكهف المسلمين

٣- تنويع التراكيب: حيث يأتي بأسلوب النداء في الموضوع الواحد في صيغ شتى. ومن ذلك ما أورده في قصيدته " تحية الدكتور سوتومو" إذ نوع صيغ النداء فيها على النحو التالي: [٣]

(أ):

- ❖ يا زعيم الشرق القصي سلاما
- ❖ يا زعيم الإسلام في إندونيسيا
- ❖ يا زعيم الشباب في إندونيسيا

ومن خلال عنصري (الثبات والتغير) تشكلت هذه الوحدات الثلاث على الأنساق التالية:

- ❁ عنصر ثبات في صيغ الثلاث: حرف النداء (يا) + المنادى المضاف (زعيم)
- ❁ عنصر تغير في الوحدات الثلاث: المضاف إيه (الشرق- الإسلام- الشباب)
- ❁ عنصر تغير في الوحدة الأولى: القصي سلاما.....(انفصال)
- ❁ عنصر ثبات في الوحدتين الأخريين: في إندونيسيا..... (التئام)

(ب)

وربما نوعها هذا التنويع [٤]:

- ❖ يا رب الوجود..... (١)
- ❖ يا إلهي..... .(٢)

---

(١) السابق – ص ١٠٨.
(٢) السابق – ص ١١٢.
(٣) السابق – ص ٩٦.
(٤) المجموع – ص ١٤١.

❖ يا رب..... (٣)

وشكلها من خلال الثبات:

❁ الجزئي: (١) ،(٢) تربطهما " يا"

❁ اللفظي: (١) ، (٣) تربطهما " رب"

❁ الاتفاق الوظيفي / الدلالي:

– رب الهي رب (دلالي: كلها على الله)

– رب إلهي رب (وظيفي: كلها في موقع منادى بأداة ظاهرة أو مقدرة)

(جـ) وربما جاء بها عل النحو [١]:

❖ أيها الطفل

❖ أيها الطفل الصغير

فيحدث نوع من التنويع من خلال الصيغة الإضافية " الوصفية " (الصغير) .

أو هكذا: [٢]

❁ أيها النيل

❁ يا نيل

إذ من خلال تنويع الأداة: (أيها – يا) يوهم المتلقي بتغير الرسالة ، بيد أن الأمـر عكس ذلك ، إذ يضل المضمون الدلالي في الرسالتين واحدا.

ومثلها: [٣]

❁ يا ربة الحسن

❁ يا ربة الطهر

---

(١) السابق – ص ١٨٠.

(٢) السابق – ص ١٨١.

(٣) صدى عدن – ص ٣.

و: [١]

❁ يا بنات النيل

❁ أ بنات النيل

وفي تركيب رباعي: [٢]

❁ لقمان

❁ يا ابن لقمان

❁ يا سيدي لقمان

❁ يا لقمان

وفي تركيب خماسي: [٣]

❁ يا بني العرب

❁ يا أعز البنينا

❁ يا أبنائي

❁ يا بني

❁ يا بني مصر

ومع كل هذا التنويع والتنويه ، إلا أن الصيغة تظل موحدة البناء مرتبطة بإحكـــام من خلال الوحدتين (يا بني) وإن اختلفت الثانية تصريفا.

١- تغيير الموقع الوظيفي وتنويع الأداة: فحتى مع ثبات أداة النداء ، فإننا نجد الشاعر موقع المنادى الوظيفي ليكسب أسلوبه تجديدا وتشويقا:

تأمل هذين الأسلوبين: [٤]

❁ يا ليل

❁ يا وحشة الليل

---

(١) صدى عدن – ص ١٥ ، ١٦.

(٢) السابق – ص٣٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢.

(٣) المجموع – ص ٧٠.

(٤) صدى عدن – ص ٢١.

إنهما متشابها الدلالة لكنهما مختلفان في الوظيفة النحوية ، فالأول " مبني " والثاني "معرب".

ومثله: [١]

❁ يا قوم

❁ يا قومنا

وقد يحتفظ بالموقع النحوي لكنه يتنوع " إعرابا" ، كمثل التركيب: [٢]

❁ يا ليليان

❁ يا ليلى

فالثانية ترخيم الأولى ولا فرق.

٢- أما حين يذهب في التشويق والامتناع ، فإنه ينوع الأسلوب أجمع. وتأمل هذا البناء: [٣]

❁ أ حبيب

❁ أيا تمام

الدلالة موحدة ، وكلا التركيبين أسلوب نداء ، والمنادى واحد في التركيب (أبـــو تمام – حبيب)

لكن التنوع حاصل فيما يلي:

❁ أن التركيب الأول منادى بأداة مذكرة والثاني محذوفة.

❁ الأول علم والثاني كنية

❁ الأول مبني على الضم ، والثاني مضاف منصوب بالألف

وهذا تنويع للأداة: [٤]

---

(١) صدى عدن – ص ٢٨ ،٣٥.
(٢) المجموع – ص ١٦٠.
(٣) السابق – ص ١٦٠.
(٤) صدى عدن – ص ٤٣.

❁ يا رسم

❁ أيها الرسم

فبتنوع الأداة ، تنوعت الصيغة للحدة الثانية " رسم: "الرسم " فكان التركيب كلـــه متغير.

ومثلها: [١]

❁ يا أختي

❁ أخيـــة

و:[٢]

❁ يا طيف

❁ خيال حبيبي

و: [٣]

❁ يا هند

❁ حبيبة قلبي

و:[٤]

❁ يا بني قومي

❁ بني قومي

❁ يا بني قومي

❁ يا قومنا

---

(١) أزهار الربى – ص ١٣٦.
(٢) أزهار الربى – ص ١٣٥.
(٣) السابق – ص ١٣٧.
(٤) نكون أو لا نكون – ص ١ ، ٦ ، ٢١.

و: [١]

- رب
- يا رب
- ربي

وهذه أخيرا(وكلها في منادى واحد هو شكيب أرسلان): [٢]

- يا كاتب الدهر
- يا لسان أمة طه
- يا من له سورة في المجد ساطعة
- يا هماما
- شكيب
- فتى الشرق

(١) أزهار الربى – ص ١١٣، ١١٥.
(٢) أزهار الربى – ص ٢٣٦.

التقديم والتأخير

هو خرق للنظام التركيبي الأصلي ، وتشويش لرتبته ، التي تقتضي نمطا معياريا تعارف عليه الغويون والنحاة.(١)

وتهتم الدراسة الأسلوبية بأشكال اللفظ ، والانحرافات التي تطرأ على قواعد تشكيله وترتيبه في عبارات.(٢)

ويلزم التفرقة بين التقديم والتأخير الحرين اللذين يتجليان في الجمل الاعتراضية مثلا ، وبين التقديم الصلب الذي إذا زحزح من مكانه فقد مكانته.(٣)

إن ما خرق عرف الجملة العربية وشوش على ترتيبها يجب أن يثير انتباه المحلل ، لأنه يعد انحرافا عن المعيارية ، ويستحق الوقوف عليه ودراسته ، كما أنه يعد إحدى الظواهر التركيبية والنحوية في أسلوب الخطاب الشعري الجديد بشكل خاص.(٤)

وللتقديم والأخير نوعان من المقتضيات: (٥)

١- مقتضيات صوتية.

٢- مقتضيات معنوية (دلالية)

ويلاحظ كثرة استعمال الشاعر للنوع الأول ، ولنلاحظ هذا المثال (٦):

وددت لو أني في فلسطين ثائر لأهلي تنعاني الضبى لا القصائد

---

(١) يقسم اللغويون أنماط الترتيب في الجمل العربية إلى ما يلي:
الجملة الفعلية:
الفعل + الفاعل + المفعول به
الفعل+ الفاعل + متعلق (جار ومجرور أو ظرف)
الفعل + الفاعل + فضله (حال أو تمييز)
الجملة الاسمية:
- المبتدأ + الخبر (انظر تحليل الخطاب الشعري – ص٧٦) .

(٢) انظر: علم الأسلوب.. مبادئه وإجراءاته – ص ١٢١.

(٣) كما في: "إياك نعبد ". (انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٧٦)

(٤) انظر ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – ص- ٢٣٧.

(٥) انظر: الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة – ص ٢٧٨.

(٦) المجموع – ص ١٢٨.

فالتركيب هنا لم يحدث له تشويش في الرتبة فقط، بل في الدلالة أيضاً . ذلك أن قراءة البيت:

وددت لو أني في فلسطين ثائر لأهلي

يعيد تعليق اللفظ المقدم " لأهلي " بما قبله ، فيكون تعلقه بما قبله أقوى:

ثائر ←——— لأهلي.....(١)

وبمقارنته بالافتراض الثاني ، وهو إعادة تعلق " لأهلي " بما بعده حسب اختيار الشاعر ، صار كما يلي:

لأهلي ←——— تتعاني.....(٢)

يلاحظ ضعف التعلق ، لأن التركيب يقتضي صدارة الاسم في الجملة الاسمية، كما يقتضي صدارة الفعل في الحملة الفعلية.

وهذا الاقتضاء متوفر في الافتراض الأول ، منعدم في الافتراض الثاني، ولا يوجد مسوغ " دلالي " يقتضي تغليب الافتراضين.

وبتغير الترتيب في إطار افتراض ثالث تؤول البنية التركيبية إلى الشكل التالي:

- وددت لو أني في فلسطين ثائر لأهلي..... .(النسق أ)
- ....تتعاني الضبى لا القصائد.....(النسق ب)

فإننا لا نكاد نجد أي تشويش في الدلالة ، بل استقامة تامة لكلا النسقين (أ–ب)

(أ) الشاعر يتمنى أن يذهب فلسطين لمقاتلة يهود ثأرا لأهله الفلسطينيين الذين نكل بهم اليهود.

(ب) فإن استشهد هناك فإنه يطلب أن تتحدث السيوف عن بسالته وبطولته ، وليست القصائد والأشعار.

غير أن مقصد الشاعر بالاختيار التركيبي السابق لا ينطلق من هذه الدلالة التلقائية الإدراك ، بل ربما أن هذه الدلالة لم تكن حينئذ في محل إدراكه الواعي. إذ كان الشاغل المسيطر عليه هو القافية " الدلالية" ولما كانت البنية التركيبية في محور الاختبار مشكلة على هذا النمط:

١ ٢ ٣ ٤

❁تنعاني الضبى لأهلي لا القصائد

فإن توزيع المفردات بهذا الشكل المعياري لا يخدم رسالته " الصوتية " ومن ثم هو بحاجة إلى استدعاء أشكال أخرى – تعبر عن الدلالة المرادة – من محور الاختبار ومن ثم يبرز التركيب التالي:

١ ٢ ٣ ٤

❁تنعاني الضبى لأهلي لا القصائد

ويتحقق البعد الصوتي في القافية " القصائد " لكنه يواجه بمعضلة أخرى، وهي اختلال الاضطراد الصوتي في حشو الصدر:

وددت لو أني في فلسطين ثائر لأهلي تنعاني الضبى لا القصائد

إذ يبرز انسداد صوتي يحول دون الاندفاع ، ويتمثل في الفراغ بين المفردين "تنعاني لأهلي" والناتج من المد الطبيعي في المفردة الأولى ، وعدم تلقفه في المفردة الثانية لوجود الهبوط الصوتي في بدايتها "لأهلي".

كما أن الصوت الأول في الشطر يبدأ بـ "فعو" وليس بـ "فا". والمفردة الثانية (لأهلي) في التوزيع السابق التي تناسب المطلب الصوتي للابتداء بهاو ليست الأولى (تنعاني) .

ومن ثم ينتهي عمل محور التوزيع على اختيار الشكل الثالث والذي ينطلق فيه "الصوت" متدفقا في الشطر دون توقف:

١ ٢ ٣ ٤

❁تنعاني الضبى لأهلي لا القصائد

ويتغير الترتيب تبعا للمقتضى الصوتي البحت.

تغيير الرتبة في الحدود المذكورة آنفا أمر مقبول ، وله ما يبرره لكن الغريب هو أن تتداخل الرتب فيما بينها ، بحيث تشوش الدلالة تبعا لتشويش الرتبة. ولنتأمل هذا التشكيل: [١]

(١) أزهار الربى – ص ١١٦.

تسائل عني تربها: أترينه دارني؟ وهل أشجاه عنه مغيبي ؟

المتأمل لأول وهلة سوف يظن أن التشكيل مستقيم ، وأن هناك خطأ في استبدال "عنه" بـ "عني" فالمتلقي يرى أن التشكيل قبل وجود الخطأ المطبعي هو:

وهل أشجاه عني مغيبي؟

وهذا الاختيار شبه معقول "دلاليا" ، شبه مقبول "صوتيا" ، وتفكيكه يدل على ذل:

هل أشجى الشاعر عن محبوبته مغيبها عنه؟ غير أنه وبالتمعن في مكونات هذا التركيب يظهر عدم اختيار الشاعر له ، بل يظهر أن مراده غير ذلك.

إنه أن يحكي هذه الدلالة:

❁هل أشجى الشاعر غياب محبوبته عنه؟

وباختيار الشاعر:

١ ٢ ٣

❁هل أشجاه مغيبي عنه ؟

لكن الاختيار لم يصمد أمام المتغيرات " الصوتية " فاجتاحته ريحها وبعثرته، ليصبح:

١ ٢ ٣

❁وهل أشجاه عنه مغيبي ؟

صحيح استقام الصوت؛ لكن الدلالة انكسرت وتغيرت لتخلق ذلك التشويش ولإبهام في مرد الصيغة " عنه "إلي غير متعلقها.

صحيح – أيضا– أن الشعر انحراف عن المعتاد لكن ليس إلى حد الخلط ، وتمزيق المعيارية في التشكيل وفقد الدلالة نهائيا.

إننا حين نفكك التركيب السابق يؤول إلى الصورة التالية:

١ ٢ ٣

❁ أشجى المحبوب مغيب محبوبته عنه

أو:

١ ٢ ٣

❁ مغيب المحبوبة عن المحبوب أشجى المحبوب

وهذا حسب الاختيارات المعيارية ، فإذا أعدنا تفكيك التركيب حسب اختيار الشاعر، صار:

أشجى المحبوب عنه مغيب المحبوبة..... (أ)

١ ٢ ٣

أو:

٣ ٢ ١

عن المحبوبة مغيب المحبوبة أشجى المحبوب.....(ب)

فعلى من يعود الجار والمجرور "عنه، "عن المحبوب"؟ وبمن يتعلق ؟

إنه سيعود إلى غير متعلقه الحقيقي ، بل سيعود في (ا) إلى المفعول بدلا عن الفاعل ، وفي "ب" لن يجد متعلقا.

إنه خلط شديد لا تقبله اللغة ، ويصبح مثل هذا التشكيل شبيها بطلب إعادة ترتيب الكلمات في تمارين القراءة في التعليم الأساسي.

ولنتأمل هذا التقديم الصلب [١]:

في وجهها قمر في ثغرها درر

نجد أن الدلالة تقتضيه ،لأن الشاعر إنما يريد هنا أن يظهر لنا اهتمامه بإشراقة وجهها، وبياض أسنانها، من ثم لجأ لتقديم "الوجه" و"الثغر" باعتبار أن تقديم بعض الألفاظ يعكس الاهتمام بها. [٢]

---

(١) أزهار الربى – ص ١١٨.

(٢) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ٧٣.

ويحتوي هذا التشكيل عملية إضافية هي التشاكل:

في وجهها قمر = في ثغرها درر

في = في (تـــطـــابـــق تـــام)

وجه = ثغر (تطابق نحوي/ صرفي: الاسمية والوزن)

ها = ها (تطابق مورفيـــمي بـــحـــت)

قمر = درر (تطابق نحوي: الاسمية، وصرفي: ثلاثي)

كما فيه مشاكل في الوظيفة النحوية:

١- جار+ مجرور(خبر مقدم) + ضمير وصل – مبتدأ مؤخر.

٢- جار+ مجرور(خبر مقدم) + ضمير وصل – مبتدأ مؤخر.

فإننا تجاوزنا هذا التشكيل، وانتقلنا إلى النموذج الآخر، وليكن هذا الاختيار: [١]

فتشي: هل رأيت أكرم نفسا منه أو مغرما بها منه أسخى؟!

وجدنا المنوال السابق يتكرر عرضه: إن من وجهـــه تغليـــب النظـــام الـــصوتي النحوي، وإن من وجهه تشويش الدلالة.

فأين يكمن التغليب الصوتي؟ وأين يكمن تشويش الدلالة؟

لنعد ترتيب النص على هذا النحو:

هل رأيت أكرم نفسا منه .....(أ)

١ ٢ ٣

ويكمن صياغتها على النحو التالي:

هل رأيت (أحدا) أكرم منه نفسا ..... .(ب)

١ ٣ ٢

(١) أزهار الربى – ص ١٢٠.

وباستقراء المعيارية النحوية يلاحظ أن النمط المعياري هــو (ب) ، ويؤكــد أنــه "اختيار القرآن" ، وهو دليل اللغة المعيارية – فقد ورد في القرآن هذا التركيــب بهــذا الترتيب:

" أنا أكثر منك مالا وأعز نفرا"..... .(الكهف. آية ٣٤)

وبتحليله يلاحظ:

١- احتواؤه على طرفي المفاضلة: أنا.....منك (أنت)

٢- يفصل بين طرفي المفاضلة صيغة تفضيل: أكثر" (موضوع التفضيل)

٣- يلحق هذا الأسلوب فضله وهي " التمييز" (مالا)

وبالمقارنة يتضح أن اختيار المنشئ (الشاعر) لا يطابق واعد التركيب والترتيب، كما بلغ هذا التركيب اللاحق به:

أو مغرما	بها	منه	أسخي؟!
١	٢	٣	٤

إذ يتوزع التركيب على المحاور التالية:

❁هل رأت المحبوبة مغرما أسخى من حبيبها بنفسه

وبإجراء عملية واختزال لهذا التركيب سب قواعد اللغة ، يتحور إلى الشكل التالي:

(هل رأت المحبوبة) (مغرما) (أسخى) (من حبيبها) (بنفسه)

(أو)

(مغرما) (أسخى) (منه) (بها)

ليصير:

أومغرما	أسخي	منه	بها
١	٢	٣	٤

لكن الشاعر عدل عن هذا التوزيع الواضحة الدلالة إلى اختيار آخر ممزع الدلالة:

أومغرما بها منه أسخى

١ ٢ ٣ ٤

وباستثناء تثنيته للوحدة النحوية (١) ؛ فإن ترتيب الوحدات الثلاث اللاحقة انقلبت رأسا على عقب (٤-٣-٢) فضاع الترتيب ، وضاعت الرتبة ، وضاعت الدلالة. وكل هذا في ذمة " المقتضى الصوتي " الذي ينحاز إيه الشاعر أبدا في مواجهة " المقتضى الدلالي ".

معنى هذا:

أن الشاعر – في اختياره–يسمح بالتضحية بالدلالة وصحة التركيب ومعيارية الترتيب النحوي في سبيل المحافظة على استواء وانتظام المعيار الصوتي وسلامته.

وهذا الاستنتاج يتعارض وما خرج به بعض الدارسين من أن الشاعر استطاع أن يوازن بين سلامة النظام التركيبي النحوي وسلامة النظام الصوتي معا.[١]

صحيح أن هناك نماذج استطاع الشاعر أن يوازن فيها بين المقتضى الصوتي والمقتضى الدلالي والنحوي ؛ لكن النماذج التي درسناها تنفي اضطراد هذا التوازن ، بل وتحوله إلى استثناء نادر ، ولعل هذا مثلا من هذه الاستثناءات يقول: [٢]

أنا مني قرب ومنك نفور ليتني يوسف ، وأنت زليخا

هذا التشكيل يجمع بين مقتضى الدلالة والترتيب ، ولزوم الضبط الصوتي.

ولنر ما فيه في ضوء المنهج التحويلي التوليدي (تشومسكي):

أنا مني قرب

(١) و(أنت) منك نفور

(١) انظر: علي أحمد باكثير غنائيا – ص٣٧ ، حيث يقول د. عبده بدوي " تراه يحافظ عل العديد من تقاليد القصيدة العربية المحكمة ، فهو يراعي – لتمكنه من اللغة – ائتلاف اللفظ مع الوزن ، بمعنى أن يكون كل في مكانه الصحيح من غير اضطرار إلى نقص أو زيادة أو تقديم ما يجب أن يؤخر وتأخير ما يجب أن يقدم ، أو ارتكاب العلل والزحافات ،بالإضافة إلى ائتلاف المعنى مع الوزن ، بمعنى أن تأتي المعاني على وجهها الصحيح ". و: أزهار الربى(المقدمة) .

(٢) أزهار الربى – ص ١٢٠.

	أنا	قرب	مني
(٢)	و(أنت)	نفور	منك
	قرب	مني	أنا
(٣)	نفور	منك	أنت
	قرب	أنا	مني
(٤)	نفور	(أنت)	منك
(٥)	مني	أنا	قرب
	منك	أنت	نفور
	مني	قرب	أنا
(٦)	منك	نفور	أنت

تلك هي الاختيارات المتاحة في البناء الأسلوبي لهذا التركيب. فلم اختار الـــشاعر توزيعها على النمط الوارد في نصه دون سواه ؟

أنا	مني	قرب
وأنت	منك	نفور.....النموذج رقم (١)

ذلك أن هذا الاختيار يحقق التوازن (الصوتي – الدلالي – النحوي) ، فهو "صوتيا" يحقق الاضطراد النغمي والاستقامة الوزنية ، وهو " نحويا " يخضع للترتيب المسموح به في القواعد العربية ، وهو " دلاليا " – بترتيبه على ذلك النحو – يخدم تعميق الدلالة وينقل محور الاهتمام "النبر" على ما اختار تقديمه، وعلى مراده من التقديم لـــ "مني"، "منك".

ذلك أنه أراد أن يؤكد على عنصر التضاد الموجود عند الشاعر وعند المحبوبة:

أنا ⟷ و(أنت)

فالنبر يتركز على إظهار الاهتمام بالمقارنة السلبية بين الشاعر محبوبته[١] ، ولـذا حدث ذلك التقديم ، ليلائم قصد الشاعر ويخدمه ، وليتحقق منه وجـود التبـاين بـين الشاعر محبوبته:

أنا ⟷ و(أنت)

مني ⟷ منك

قرب ⟷ نفور

ومع هذا التباين ؛ يوجد تشاكل من نوع آخر:

أنا ⟵ و (أنت) (تشاكل نحوي / ضمائر فصل)

من ⟵من (تشاكل نحوي / صوتي: حرف جر)

ي ⟵ ك (تشاكل مورفيمي: لواحق+تشاكل نحوي: ضمائر في محل جر)

قرب ⟵نفور (تشاكل نحوي: مبتدأ مؤخر + تشاكل جهوي)

ويجمع الشطر الثاني بين التشاكل والتباين كصاحبه:

ليتني يوسف ، وأنت زليخا

التشاكل:

ليتني	⟵وليتك (مقدره)	(تطابـق تام)
ي	⟵ ك	(ضمير وصل)
أنا(مقدرة)	⟵أنت	(ضمير فصل)
يوسف	⟵ زليخا	(اسـم علم)

(١) وليس على موضوع التباين " قرب" – " نفور" الذي جاء متأخرا لفظا ورتبة.

التباين:

ي	ك.....	(متكلم / مخاطب)
يوسف	زليخا	(مذكر – مؤنث)
نفور	قرب	(تضاد دلالي جهوي)

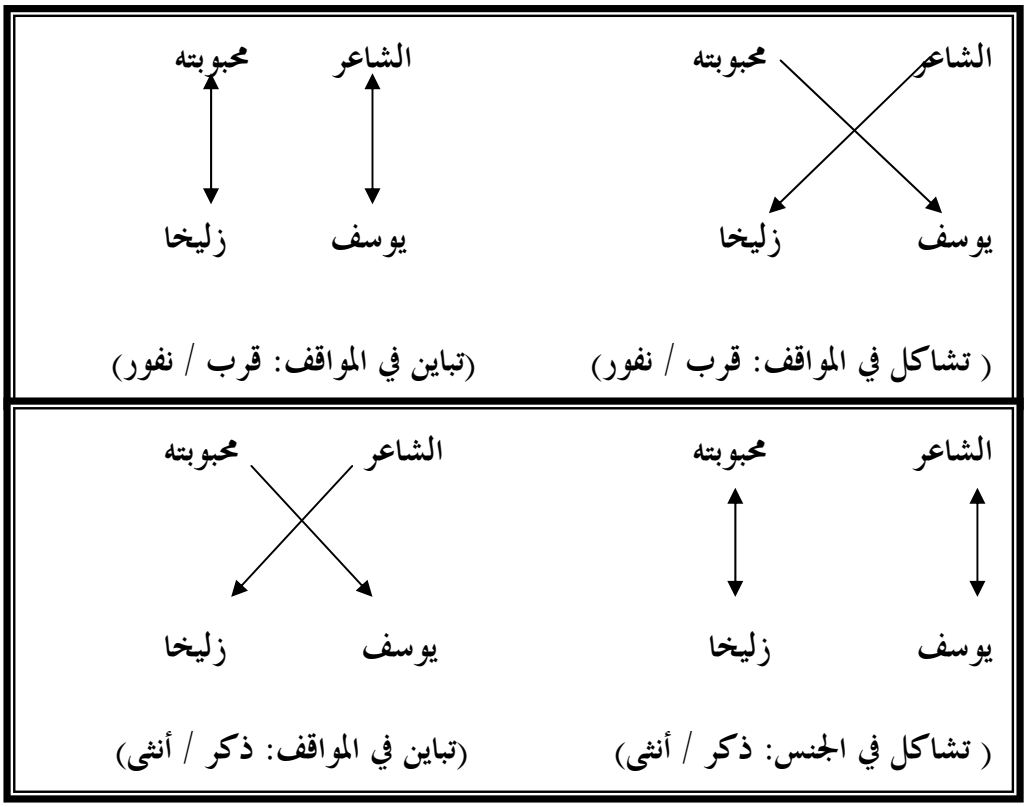
معلى مستوى يوسف وزليخا ، والشاعر محبوبته هناك تباين:

الشاعر / محبوبته ⟷ يوسف / زليخا

قرب ↔ نفور ⟷ نفور ↔ قرب

وتشاكل:

الشاعر / زليخا	يوسف /محبوبة الشاعر
قرب قرب	نفور نفور



الجملة المعترضة:

يرى اللغويون أن ما وقع معترضا في الجملة إنما يفيد احترازا وتوكيدا للمعنى وإضافة جديدة.[١] .

وسلك الشاعر مسلكا سويا في جملة المعترضة – بصفة عامة – وهو حكم يستنتج من قراءة تراكيب.

ويلاحظ أيضا أن الشاعر يميل للتوقف وسط الجملة ليضيف جديدا أو ليؤكد الدلالة، أو ليفيد الاحتراز ولنتأمل بعضا من هذه التراكيب المعترضة يقول: [٢]

ورفقا بمن يبكيك – والدمع شاهد – بدمع صبيب: سائل ومجيب

هنا تأكيد ظاهر لدلالة التي يريد سوقها لنا، إذ المعنى ظاهر: إن البكاء لا يكون إلا بالدمع "يبكيك" بدمع"، غير أن الشاعر لا يريد هذا فحسب بل ساق أسلوبين لتعميق دلالة البكاء والوجد:

الأول: من خلال الوصف " صبيب"

الثاني: بواسطة الجملة المعترضة " الدمع شاهد "

فالأول يضيف صفة للدموع وهي الغزارة "صبيب" والثاني يؤكد وجود هذا الدمع من خلال الشراكة في الوجد مع الشاعر وشهادته على صدق الشاعر: "والدمع شاهد"

وقد اعترضت "والدمع شاهد" بين الفعل وأداته: "يبكي بدمع" أي بين حرف الجر ومتعلقة[٣] ؛ ولنلحظ المثال الثاني[٤]:

رجعت عنها بطرف – يعلم ربي– حسير

---

(١) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٢٩٠.
(٢) أزهار الربى – ص ١١٦.
(٣) انظر: القواعد والإعراب: عبد الرزاق حمود – ص ١٧ ، مطبعة الاتحاد ، دمشق – سوريا ، ط ١٩٦٣/ ١٩٦٤ م.
(٤) أزهار الربى – ص ١٢٢.

إنه ينتقل إلينا توجعه عبر التركيب: "رجعت بطرف حسير "إذ لم تكتمل تجربيه ، ولم تتجاوز "الرؤية".

ولما كانت النظرة تتبعها حسرة، أراد الشاعر أن ينقل إلينا تلك الحسرة ، وأنه لم يصب من فتاته غير النظرة "أولا" ثم الحسرة "ثانيا". فكانت الجملة المعترضة " احترازا يريد نقله لنا. فمقصده أن يقول إنني ثم استرسل في تجربتي إلى ما هو أبعد من "النظرة" وربي يعلم ذلك. كما أنها تتصرف من – وجهة نظر أخرى – إلى تأكيد حصول الحسرة. إذا أنها بتركيبها كجملة فعلية خبرية (فعل ، فاعل) – ويعلم ، ربي) تصلح لصرفها لأكثر من وجه ، وهنا يمكن صرفها إلى تأكيد صدق الشاعر: " يعلم ربي صدق ما أقول " كما تصلح أن تصرف إلى معنى الشهادة والحضور " أي والله شاهد على حالة الحسرة " ، فهو يعلم كل شيء سبحانه وتعالى.

وغياب المفعول به في الجملة الاعتراضية يبقي الباب مفتوحا لمزيد من التصريف للدلالة المرادة من هذه الجملة المعترضة.

يبقى أقول أن الجملة المعترضة فصلت بين الصفة والموصوف:

(طرف –..... – حسير) [١]

ومن أجمل اعتراضاته قوله[٢]:

كأنها إذ رأتني شاعرا طمعت – شأن الكواعب– أن يعلو له صيت

التركيب: الفتاة طمعت أن يعلو صيت لها

لكنه أراد أن يضيف جديدا إلى صورة الفتاة التي يغازلها فيلحقها بمثيلاتها من فتيات الشعراء: لبنى وسلمى وليلى....وغيرهن.

وآخر: وهو إضافته صفة: " الكاعب الناهد " لفتاته.

ومن هنا جاء بالجملة الاعتراضية " شأن الكواعب" ، ليضيف جديدا لنص بأقصر مبني تستقيم له الدلالة:

---

(١) انظر: القواعد الإعراب – ص ١٧.

(٢) أزهار الربى – ص ١١٨.

شأن الكواعب = مضاف ومضاف إيه (خبر) وحذف المبتدأ " هــذا " أو " هــو" لوجود ما يدل عليه في الجملة " حب الصيت هو شأن الكواعب "

هذا ضرب جميل من جملة الاعتراضية ، لكن هناك ضرب آخر: نجده في هــذا البناء الذي تمتد به الجملة الاعتراضية على طول البيت وعرضه: (١)

فأجبتها والقلب من جــذل يهتز لا من عجب أو كبر

يا بنت خير أب لأنت مني .....

لم تعد الجملة الاعتراضية تتكون من " مسند ومسند إليه" أو مضاف ومضاف إليه ، بل أضحت تمتد على محور أطوال يتضمن:

(مبتدأ وخبر + جار ومجرور+ أسلوب نفي + عطف)

هذا التمديد يمطط الدلالة، وليس ديدن الجمل المعترضة التمطيط، حتى لا يستغرق طولها وتوزيعها ذهن المتلقي، فينشغل به عن التركيب الأصــلي، فيحــدث التــشتت والانصراف عن الأصل إلى الفرع.

وهناك نموذج آخر تمتط فيه الجملة الاعتراضية لثلاث أبيات وهو قوله (٢):

قالت – وقد ألفت بجانــبهــا أسدا مطاع النهي والأمر

ثبت الجنان إذ الوطيس حمى سمحا نداه كوابل القطــر

لا يرتجي أو يختشي أحــدا لم يأت قط بما به يزري

أكذا قلــوب النــاس باســلة .....؟

فهو بعد هذا التمطيط يصرف المتلقي (القارئ أو السامع) عن متابعة الحوار الدائر بينها إلى تتبع وصف الشاعر لنفسه بما يتطلبه المقام ومــالا يتطلبــه. فمــا الــداعي للاعتراض بصفات القيادة والسيادة ، والشجاعة والنجدة ، والسماحة والكرم ، والعــزة والنخوة ، والعفاف والترفع ،....في مشهد حواري يدور في موقف وداو. ثم أن هــذه التراكيب المعترضة ، لم تضف جديدا إلى مضمون التجربة ولم تفد احترازا. أضــف

(١) السابق – ص ١٢٥.

(٢) أزهار الربى – ص ١٢٤.

إلى ذلك أنه ساقها على لسانه ، حاكيا عنها معرفتها بهذه الأوصاف ، فمن أين اكتسب تلك المعرفة به، وليس بينهما من علاقة سوى ذلك اللقاء العابر. وستكون هذه التراكيب الو صفية الاعتراضية أكثر عيبا إن كان الشاعر يصف نفسه على لسانه ، فهو بهذا يدخل في إطار نرجسية منكرة ، ولم يعد لها دلالي يقوي أو يضيف أو يؤكد.

التلاعب بالألفاظ والأساليب:

كانت الدراسات اللغوية على اختلاف اتجاهاتها ترى في العملية اللغوية عملية تواصلية ،تقدم معلومات للمتلقي ، أي أنها أخذت اللغة من جانبها التواصلي ، لكن "فنجشتاين" يشبه اللغة باللعب الذي له قواعد يجب معرفتها وإتباعها حين ممارسته ،أن اللغة عنده لعب أو بالأحرى كواضعة لقواعد اللعب [١] .

والعب بالألفاظ والأساليب شائع في شعر باكثير ، بل يكاد يكون ظاهرة أسلوبية مميزة لشعر باكثير.

ويمكن عرض بعض النماذج لتتضح مهارة الشاعر " اللعبية" بالألفاظ والتراكيب والأساليب.

ولننظر هذه اللعبة: [٢]

وأدنى من الأحزان ما كان نائيا وأقصى من الأفراح ما كان دانيا

في ضوء المنهج التحليلي التركيبي (البدراوي زهران) يمكن تفكيك البيتين التركيبيتين في (ش ١، ش ٢) على النحو التالي:

ش١: وأدنى من الأحزان ما كان نائيا

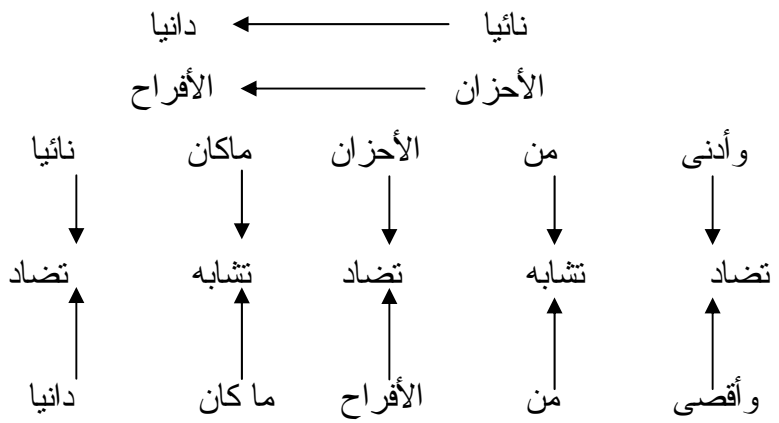
ش٢: وأقصى من الأفراح ما كان دانيا

ولننظر كيف خدمته اللغة في الوصول إلى هذا التزويج الجميل للألفاظ بإيجاد صيغ التضاد للمعنى الذي يريد نقله لنا. إذ تلاحظ أن وفرة الألفاظ المتضادة " دلالة " ، والمنسجمة المتآخذة " نغما" يسر هذه المزاوجة بين:

أدنى ←——— أقصى

(١) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٣٩، ١٣٧.

(٢) أزهار الربى – ص ٢٧٨.



إن التلاعب بالألفاظ يظهر من وحدة بناء القالب في الشطرين:

فعل + جر+ مجرور+ موصول +فعل ناقص+ خبره

ومن ثم صب تراكيبه بطريقة متحكم فيها ، بناها على أساسين:

١- ثابت / متغير (الحركة والسكون)

٢- المعنى / ضده (التضاد)

ولا يحتاج التعرف على طريقة بنائه لهذه التراكيب إلى تفرس، فهو تلقائي المعرفة. فالأساس الأول (الثابت/ المتغير) ويظهر بهذه الصورة

متغير(١) + ثابت(١) + متغير(٢) + ثابت(٢) + متغير(٣) + ثابت(٣)

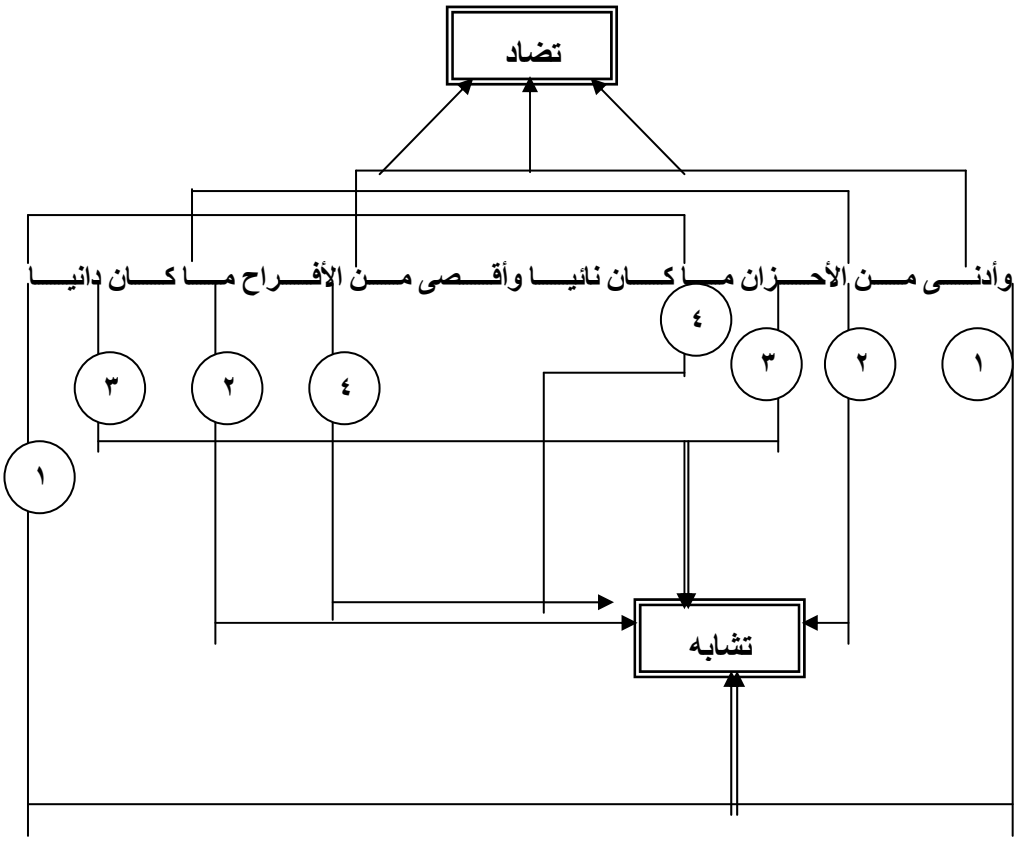
أي أن هناك ثلاث وحدات ثابتة ، ثلاثة وحدات متغيرة غي كل تركيب ، هذا في الشطر الواحد وأي أن هناك في البيت الواحد (٦) وحدات ثابتة و(٦) متغيرة.

والأساس الثاني (التشابه / التضاد) ، بناه على أسلوبين: أسلوب شطري – وأسلوب بيتي

وهذا الأول: (وكرره في الشطرين)

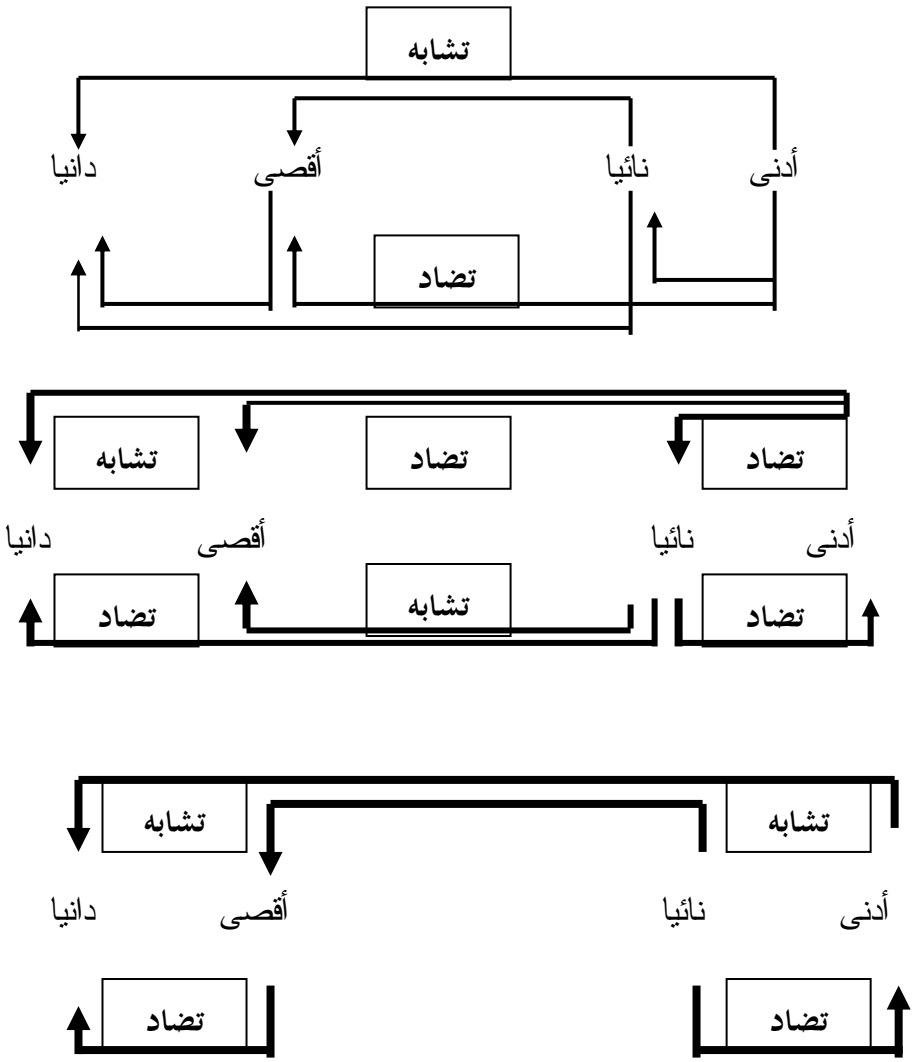
تضاد + تشابه – تضاد

وهذا الثاني:



وإن هناك مجمل علاقات بنى عليها بيته ، زاوج فيها بين مجمل مقومات البناء وأسسه ، فاللفظة تتضاد مع أختها المجاورة لها ، وتتشاكل مع أختها البعيدة عنها في حالة ، وفي أخرى تتشابه المفردة الثانية مع أختها القريبة وتتضاد مع أختها البعيدة، وهكذا الثالثة التي تتشابه مع ما قبلها وتتضاد مع ما بعدها.

وتتكون شبكة من العلاقات المتشابكة من خلالا اللعب بأربع مفردات فقط:



وهذه القدرة التلاعبية بالألفاظ لم تتوقف عند هذا الطراز من التشكيل بل أخــذت تشكيلات متنوعة كما في اشكل التالي:

فرحماك بي يا رب رحماك بي ربـــــي

(١) (٢)

لا كثير اختلافات بين التركيبين (١،٢) فهما شبه متشابهين:

اسم (مصدر) + كاف الخطاب + جار ومجرور + أسلوب نداء

ونظرا لضرورة الاختلاف التي يتطلبها الشاعر لم يصح لدى الشاعر تكرير التركيب نفسه سوابقه ولواحقه، بل تلاعب بالمورفيات ليوهمنا أنه قد صنع شيئا وما صنع شيئا.

ولنتتبع أسلوب بنائه اللعبي هذا: [١]

فـ رحماك بي يا رب - .....(١)

ـ رحمال بي - رب ي ..... .(٢)

حذف الشاعر المورفيم السابق للمطلع وهو(قـ٩ ، وحذف أيضا المورفيم " يا" من وسط الشطر (١)، ثم ألحق مورفيما جديدا "ي" آخر الشطر (٢)

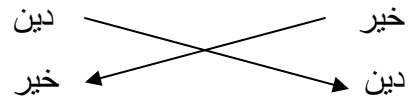
لم يصنع الشاعر شيئا سوى أنه نقل المورفيم " يا" من موقعه في (ش١) ليحوله إلى (ـي) في (ش٢) وكان في (ش١) سابقا للمنادى ، وظل الأسلوب هو الأسلوب والمنادى هو المنادى والدلالة هي الدلالة.

ومن التلاعب أيضا تغيير الترتيب ، فمثلا التركيب:

على خير دين دين خير رسول

(١) (٢) (٢) (١)

لم يحتج من العناء سوى تغير الترتيب



ومع ذلك فقد تغيرت الدلالة كثيرا ، إذ انتقل النبر من " خير" في (ش١) إلى (ش٢) وتحورت الدلالة من الحديث

عن " خير دين" في (ش١) إلى الحديث عن " خير الرسل في (ش٢) .

---

(١) أزهار الربى – ص ١١٥.

ولعل هذه مثلها مع تحوير إضافي:

لدى حاضري قلبي بقلبي حاضر

١ ٢ ٢ ١

ومثلها:

العيد يوم قدومك المسعود يوم السرور وليس يوم العيد

٢ ١ ١ ٢

ومن ذلك تلاعبه بالترتيب على النحو التالي: (١)

وبعصر المأمون أثلجت أمتعت ، فؤادا عينا ، وشنقت سمعا

فالترتيب الأسلوبي لهذا البيت إنما هو:

وبعصر المأمون أثلجت فؤادا وأمتعت عينا وشنفت سمعا

لكن الشاعر عدل عنه إلى الترتيب المذكور ليحقق غرضا أسلوبيا بلاغيا؛ وليحقق تناغم أقوى في الترتيب المعدول إليه ، والقائم على التجاور والتتابع:

(فعل + فعل، اسم + اسم)

(أثلجت أمتعت ، فؤادا عينا)

ويزداد جمال الأسلوب نماء حين يلحق هذا المازج بالنمط المعياري في الترتيب (وشنفت سمعا)

فلأسلوب يتركب من:

١-نمط ترتيبي بلاغي (أثلجت أمتعت فؤادا عينا)

٢- نمط معياري (شنفت سمعا)

وهذا النوع من الترتيب الأسلوبي له ما يشابه في النظم القرآني كما في قوله تعالى:

" إن لك ألا تجوع فيها ،وإنك ولا تظمأ فيها ولا تضحى"

---

(١) أزهار الربى – ص ١٧٩.

فرتب الجوع مع العرى ، والضمأ مع الضحو، الغرض جمالي نغمي صوتي بلاغي. إذ لو جاء النظم على النسق التطابقي (في غير القرآن) إن لك ألا تجوع فيها ولا تظمأ ، وإنك لا تعرى فيها ولا تضحى) ما كان قرآنا ، ولفقد قوة تدفقه ، وسلاسة انسيابه ، وجميل صنعه.

هناك نمط آخر من التلاعب بالأساليب ، انظر هذا المثال: (١)

أهمت بها؟ لا إن لبي معي ، بلى لقد ضاع لبي. إنها اختلست لبي

تحتشد في هذا البيت ستة أساليب:

١- أسلوب استفهام: أهمت بها

٢- أسلوب نفي: لا

٣- توكيد بأن: إن لبي معي

٤- جواب بالإيجاب: بلى

٥- توكيد بقد: لقد ضاع لبي

٦- توكيد بأن: إنها اختلست لبي.

وجمع في هذا الحشد الأسلوب وضده ، والتوكيد وضده ، والنفي والإيجاب.

فالاستفهام في بداية التركيب يثير تساؤلا حول حبه لها وهل قد صار هيامها؟ والتساؤل أقرب إلى الإثبات منه إلى النفي ، لكنه يفاجئنا بنفيه لهيامه ، ثم يتابع التدفق النافي فيؤكد أنها لم تسلبه لبه لأن لبه معه فهو يحس به ويعقل. ثم لا يلبث أن ينتقل بسرعة إلى إثبات فقد لبه " بلى" ويؤكد هذا الفقد "لقد ضاع لبي" ثم يؤكد اختلاسها للبه "إنها اختلست لبي". كل هذا الحشد والاستعراضات المتضادة والمتآخذة ينتظم في بيت واحد.

ولئن كان ذلك التراجع إلى عصر الصنعة ، ولنفحص هذا النموذج: (٢)

١- وهب المال تجده ذخرة يوم مآلك

---

(١) أزهار الربى – ص ١١٥.

(٢) أزهار الربى – ص – ٦٣

٢- إن خير المال ما أنفقت في خير المسالك
٣- خير دنيا المرء ما لم يفتن المرء بـــذلك
٤- أنما مالك ما أفنيت في إصـــلاح حالك
٥- والذي خلفته بعد الفنا ليس بمالـــك

في هذا التركيب يلجأ الشاعر إلى نمط من أساليب عصر التراجع ، حيث نجده في هذا المقطع – يحاول التلاعب بجملة ألفاظ منها(مال- خير – أفنى – أنفق) .

فهو يجانس في البيت (١) بين " المال " و" مآل " ، ثم في البيت (٢) بين " المال " و" المسالك " ثم بين " أفنيت و" الفنا " و" يفتن " ، (ب ٣ ، ٤، ٥) ثـــم بـــين " ملـــك " و"حالك" (ب٣).

أضف إلى ذلك أنه جانس بين المورفيم " أنما + ما" مع المورفيم " ما" في: إنمـــا مالك ما (ب ٤) وبين "يوم" و"مآلك".

ومثله مجانسته بين " خلق " و" خلق " و" حسن " و" حسن " في هذا الأنموذج: [١]

إذا ما كنت ذا خلق قبيح فحسن ذاك بالخلق الكريـــم
فحسن الخلق في خلق قبيح كمثل البدر في الليل البهيم

(١) أزهار الربى – ص ٦٥ ، وانظر مثله قوله

حسودي لا يريد سوى اتضاعي وكوني لا أرى رجلا نبيلا
عجبـــت له يريد يـــرى قبيحـــا ويكره أن يرى شيئا جميلا
(أزهار الربى – ص ٦٤)

ثانيا: النظام الصوتي

خاض علماء اللغة معركة تأصيل النظام الصوتي ، فحديثهم عن التحام الأجزاء ، ومناسبة الحروف بعضها لبعض ، وكذلك الكلمات ، كما هو في نظريات الجاحظ اللغوية [١] . أو حديثهم عن نظريات التلاحم والتأليف الصوتي [٢] ، أو كما هي عند ابن طباطبا في ضرورة التماسك في الخطاب الشعري [٢] ، أو نظريات الرماني والخفاجي وابن الأثير.[٤] وتأصيلهم لدراسة الأصوات ، حن تناولها من ناحيتين:

الأولى: ما يتعلق بأعضاء النطق.

الثانية: ما يتعلق بالأصوات التي تصدرها تلك الأعضاء وكيفية صدورها ، وبيان الصفات الخاصة بكل منها.[٥]

فحددوا أجهزة النطق وعدوها: الحنجرة – الحلق – التجويف الأنفي – التجويف الفمي..... الخ.[٦]

وميزوا طرق النطق وقسموها إلى قسمين:

١- الصائتة (ا. و. ي) ٢- الصامتة (بقية الحروف)

---

(١) انظر لسانيات النص – ص ١٤١ – ١٤٤.

(٢) المرجع السابق – ص ١٤٤.

(٢) المرجع السابق.

(٤) نظرية الرماني ترد " التلاؤم " إلى اللبنات الأولى للكلام – الحروف– فإن فيها ما هو من أدنى الفم ومن ما هو في الوسائط ومنها ما هو من أقصى الحلق ، والتلاؤم يكون في التعديل بين الحروف من غير بعد شديد أو قرب شديد أما ابن سنان الخفاجي فيرد الفصاحة في الكلمة إلى شرط أن تكون من حروف متباعدة ، وابن الأثير الذي ينصح بتجنب بعض الحروف التي قد تؤدي إلى نقل الكلام على السمع واللسان (انظر: البلاغة الصوتية في القرآن الكريم: د. محمد إبراهيم شادي – ص ١٦ – ١٩ ، لشركة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان – القاهرة ، ط ١ / ١٤٠٩ – ١٩٨٨ م)

(٥) انظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة – ص ٢٥٨ – ٢٦٥.

(٦) وجملتها: الشفتان – اللسان – أصول الثنايا (أو مقدمة الحنك) – اللهاة – اللسان – (انظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة – ص ٢٥٩ م)

وقسموا الصامتة إلى مجهورة ومهموسة ، وقسموا الأصوات إلى انفجارية واحتكاكية[١] . وتحدثوا عن النبر والتنغيم وغير ذلك [٢] وقطعوا الأصوات مقاطع: نفتحة ومنغلقة (من حيث الكيف) وطويل ومتوسط وقصير (من حيث الكم) [٣] .

كل هذه الثروات التأصيلية تناولها الدرس اللغوي الحديث ، وبمناهجه المتطورة عالجها لتتلملم في محورين دراسيين كبيرين:

أحدهما: الدراسات الفونولوجية[٤]

والثاني: الهندسات الصوتية [٥]

وسنكتفي في المحور الأول بدراسة الكيفية التي انتهجها الشاعر لبلوغ أقصى مدى في بناء نظامه الصوتي ، ولنعرض بالدرس اللغوي لهذا المقطع:

١- يا مصر نفديك نحن بني يعرب

٢- آمالنا فيك كالشمس لا تغرب

٣- من ذا يواسيك إن لم نكن نحن

٤- لحأن أمانيك لكلنا لحن

في ضوء المنهج التحليلي التركيبي يظهر النسيج المقطعي مكونا من مجموعة من التشكيلات داخل البنيات الصوتية. نلحظ تزاوج الصوائت والصوامت ، ودور الصوائت في تشكيل النسيج القطعي في الأشطر الأولى من الأبيات ، ودور الصوامت في تشكيل النسيج القطعي للأشطر الأخيرة منها:

---

(١) انظر: المخل إلى علم اللغة – ص ٤٩ ، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة – ص ١٦١ ، ١٦٢.

(٢) انظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة – ص ٢٦٤.

(٣) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٤٥ ، ظواهر قرآنية – ص ٥٠

(٤) انظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة – ص ٢٦٦.

(٥) انظر: دليل الدراسات الأسلوبية – ص ٩٣.

	الصوائت	الصوامت
١	يا..... يك	نحن..... يعرب
٢	آما.. نا.. يك	.....تغرب
٣	ذا.. يوا.. يك	..... نحن
٤	أما..... يك	.....لحن

فالأشطر الأولى تميزت بنغم صوتي ممتد ، يعتمد الحركة الطويلة المفتوحة:

يا مصر نفديك – آمالنا فيك – من ذا يواسك – لحن أمانيك

واعتمت نوعين من الحروف " الصائتة " هما " " الألف – الياء " ، فيما تميزت الأشطر الأخيرة بنغم صوتي ضيق قصير:

نفديك – فيك – يواسيك – أمانيك

وهي كما ترى تتكون من تشكيل مزدوج من " صائت + صامت " الياء +ك" وهو ما يمثل نوعا من التدفق المتصل بحركته الطويلة المفتوحة في " الصوائت " الياء" والمصطدم بصامت شديد ضيق قصير: " ك" [١]

هذا التزويج هو من نوع التجانس الخلفي الذي يلحق أواخر المقاطع[٢] فيحدث تجانسا صوتيا من نوع خاص: (ديك – فيك – سيك – نيك) .

ويمكن التوصل إلى مستوى التوليد الصوتي في البناء السابق بإجراء التحليل الصوتي على أحد مقاطعه ، وليكن هذا المقطع (المقطع الرابع):

---

(١) الكاف: حرف شديد مهموس مرقق (انظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: د. رمضان عبد التواب – ص ٦٠ ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط٢ / ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥) .

(٢) انظر: ظواهر قرآنية – ص ٤٢

لحن أمانيك لكنا لحن

	المقطع	التقسيم الصوتي	الكم	النوع/ الكيف
١	لح	ص ع ص	متوسط	مغلق
٢	ن	ص ع	قصير	مغلق
٣	أ	ص ع	قصير	مغلق
٤	ما	ص ع ع	متوسط	مفتوح
٥	ني	ص ع ع	متوسط	مفتوح
٦	ك	ص ع	قصير	مغلق
٧	ل	ص ع	قصير	مغلق
٨	كل	ص ع ص	متوسط	مغلق
٩	ل	ص ع	قصير	مغلق
١٠	نا	ص ع ع	متوسط	مفتوح
١١	لح	ص ع ص	متوسط	مغلق
١٢	ن	ص ع	قصير	مغلق

من التقسيم المقطعي السابق ترى مجموعة علاقات صوتية تنظم هــذا النــسيج ، وتظهر في التماثل والتخالف النوعي والكمي للمقاطع ، ويمكن عرضها على النــسق التالي:

١- احتوى النسيج السابق على ١٢ مقطعاً

٢- على صعيد الكم تنقسم هذه المقاطع إلى:

- ٦ مقاطع متوسطة
- ٦ مقاطع قصيرة

٣- على صعيد النوع: تنقسم المقاطع على:

- ٩ مقاطع مغلقة

❁ ٣ مقاطع مفتوحة

٤- المقاطع الثلاثة المفتوحة كلها مقاطع متوسطة.

٥- المقاطع الستة المتوسطة:

❁ ٣ منها مفتوحة (ص ع ع)

❁ ٣ منها مغلقة (ص ع ص)

٦- تتوزع المقاطع المفتوحة على النسق التالي (٤، ٥، ١٠)

٧- تتوزع المقاطع القصيرة على: (٢ ، ٣، ٦، ٧، ٩، ١٢)

٨- تتوزع المقاطع المغلقة على النحو التالي:(١، ٨،١١)

٩- تتفق المقاطع (١،٢) مع (١١، ١٢) في مجيئها على النمط التالي:

❁ متوسط مغلق + قصير مغلق =متوسط مغلق + قصير مغلق

ص ع ص + ص ع = ص ع ص +ص ع

وباتفاقهما يظهر وجود التجانس الصوتي في هذا النسق بين البداية والختام.

١٠- تتبادل المقاطع (٢،٣-٤، ٥-٦، ٧) التقسيم الصوتي على النحو التالي:

(٢ قصير مغلق + ٢ متوسط مفتوح + قصير مغلق)

١١- المقطعان (١ ، ٨) يربطان المقاطع المزدوجة السابقة في الرقم (١٠) على النحو التالي:

❁ ١-٤ ،٥

❁ ٨- ١٠، ١١

أي أنها تأخذ النمطين:

❁ الفردي (١، ٨)

❁المتتابع (٥،٤-١٠، ١١)

١٣- تتبادل المقاطع المفتوحة والمغلقة الترتيب التالي:

❁ ٣ مغلق

❁ ٢ مفتوح

❁ ٤ مغلق

❁ ١ مفتوح

❁ ٢ مغلق

وباستبعاد المقاطع الثلاثة المغلقة الأولى (الافتتاحية) تسير المقاطع الباقية في إطار التشكيل الصوتي التالي:

❁ ٢: ٤ (المقاطع الستة الأولى)

❁ ١: ٢ (المقاطع الثلاثة الأخيرة)

أي أنها بمتوالية ثابتة هي (١:٢) فحين يكون هناك اثنان مقاطع مفتوحة تتبعها أربعة مقاطع مغلقة، وحين يأتي مقطع مفتوح فإنه يتبعه مقطعان مغلقان. وهذا المقطع يميل إلى الصوت الضيق القصير ، وهو ما يناسب جو النص الإنشادي الراقص الطرب بتغنيه بمصر.

١٤- تتوزع المقاطع القصيرة هذا النغم على النظام التالي:

❁ ٢ – ٢- ١ -١

في الحين الذي تتوزع فيه المقاطع المتوسطة على النمط التالي:

❁ ١-٢-١-٢

وجمل الترددات الصوتية المنبعثة من المقاطع القصيرة (٢- ٢ ، ١- ١) والمقاطع المتوسطة (١-٢، ١-٢) تمنح التركيب الصوتي جملة ممتزجة من التوافقات والتخالفات. النغمية التي تثري هذا التركيب.

١٥- على المستوى الحرفي تلاحظ التوافقات التالية:

❁ اتفاق بين (١،٢) ، (١١ ، ١٢)

(لح+ن) ، (لح+ن)

❁ اقتراب: (٤ ، ٥) ....(ما – نا)

❁ اقتراب: (٢ ، ٥، ١٠ ، ١٢) .. .(ن– نيـــ–نا– ن)

❁ اقتراب: (٦، ٧) + (٨، ٩) .. .(ك+ل) + (كل+ل)

❁ اتفاق: (٧، ٩) ..... (ل–ل)

❁ اقتراب: (٧ ، ٨،٩) .....(ل– كل – ل)

١٦– على مستوى الحركات:

– اتفاق حرفي حركي:

❁ (٢١، ١٢) .....نُ – نُ

❁ (٧ ، ٩) .....ل– ل

❁ (١ ، ١١) ..... . لَحْ– لَحْ

– اتفاق حركي واختلاف حرفي:

❁ ((٢، ٥، ١٠، ١٢) .....(نُ – نيـــ – نا – نُ)

– اتفاق حركي واختلاف حرفي:

❁ (٣، ٤، ١٠) .....(أ– ما – نا)

❁ (٥ ، ٦ ، ٧) .....(ني – كِ – لِ)

١٧– والملاحظ أخيراً توزع الوحدات الصوتية (الحروف) في هذا المقطع نفسه:

لـــحـــن أمـــانـــيـــك لكـــلنـــا لـــحـــن

ل ل ل ل

ح ح

ن ن ن ن

أ

م

ا ا

ي

ك ك

وهذا قليل من كثير مما ينبغي إيضاحه في تحليل النظام الصوتي الذي سار عليه الشاعر.

المحور الثاني في هذه الدراسة هو الهندسة الصوتية:

وه نتاج الدراسات اللغوية المعاصرة التي تناولت النصوص من وجهة نظر أسلوبية تعتمد الابتكار والتحديث في التحليل والدراسة. وهو أهم ما يميزها عن غيرها من مدارس الشرح والتفسير الغوية ، إننا نجد تركيزها على الخواص العائدة المرجعة، المكررة والموظفة بانتظام في النص الأدبي [١] ومن ثم نجد رصد ظواهر أسلوبية عديدة في هذه الدراسات المحدثة ، وتناولات جديدة من مثل: التشاكل الصوتي – التشاكل التعبيري – الرمزية الصوتية – رمزية تشاكل الكلمة – رمزية اللعب بالكلمة – التشاكل الخطي – التنسيقات الصوتية – الهندسات الصوتية – النظام – التوازي – المناسبة – البناء.. .الخ.[٢]

أ – التنسيقات الصوتية: [٣]

وتأخذ عند باكثير الأنماط التالية:

١- التنسيق المتصل في تكرير معجل: [٤]

الليل جون دامس والريح عاتية وصرصر

(ص+ر) (ص+ر)

---

(١) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته – ص ١٢١

(٢) انظر لسانيات النص – ص ١٣٤- ١٣٦- ٢٢٩ – ١٣١- ٢٣٧.
ودليل الدراسات الأسلوبية – ص ٩١- ٩٣.
وتحليل الخطاب الشعري – ص ٢١- ٣٦ ، ٣٩ ، ٢٣٩ ، ٢٥١.
وقدمت هذه المدرسة الأسلوبية دراسات عدة منها:
دراسة في هذا الإطار لشعر أنسي الحاج ومحمد الماغوط (انظر الشعرية العربية الحديثة....تحليل نصي / شربل – ص ٦٠ وما بعدها ، ودراسة " أوراق الخريف " ليوسف غصوب (انظر: دليل الأسلوبية – ص ١٠٤ وما بعدها) ، ودراسة قصيدة فارس الكلمات (انظر لسانيات النص – ص ٢٣٧ – ٢٥١. وغير ذلك) .

(٣) انظر: دليل الدراسات الأسلوبية – ص ٩٠ وما بعدها.

(٤) صدى عدن – ص ٢١

٢- التنسيق المتصل في تكرير مؤجل: (١)

قد جرى دمـــعـــي دماً بعدهم أيها الـــدمـــع متى تنقطع

(د+م+ع) (د+م+ع)

٣- التنسيق المنفصل في تكرير معجل: (٢)

لكن قومي والحقائق مرة فسقوا عن النهج القويم فسوقا

(ف+س+ق) (ف+س+ق)

٤- التنسيق المفروق في تكرير معجل: (٣)

لو تمهلت أو يقـــر قـــريـــبـــا ناظريك استقلال مصر تام

(ق+ر) (ق+ر)

٥- التنسيق المفروق في تكرير معجل: (٤)

وتراشقوا فحش الكلام فأرقـــوا عين الحياء بهجرهم تأريـــقاً

(ر+ق) (ر+ق)

٦- التنسيق المجموع في تكرير معجل: (٥)

نبأ مر بها فاضطربت وبـــبر كان أساها فانفجر

(ر+ب) (ب+ر)

---

(١) دراسات في الشعر الحديث – ص ٢٥٨.

(٢) صدى عدن – ص ٣.

(٣) صدى عدن – ص ٦.

(٤) السابق – ص ٣١ ومثلها قوله:

فيم التمايل؟ لم يمل بك ما نمى كرم ولا ما أنجبت حواء

(ل+م) (م+ل)

(صدى عدن – ص ٥٢)

(٥) السابق ، ومثلها قوله:

وكنت أقدمت فعانقتها لو فارقتني خشية الرب

(ن+ق+ت) (ق+ت+ن)

(صدى عدن – ص ٥٠)

٧- التنسيق المجموع في تكرير مؤجل: (١)

وعقود أهل البيت أغلى قيـــمة من أن تسامى لؤلؤاً وعقــيقاً

(ق+ي) (ي+ق)

(ب) الهندسات الصوتية: (٢)

١- الهندسة الإيقاعية: (٣)

ت – ت / / ت ـــــــــ ت //

عليهم من فؤاد مستهام بهم يهفو لذكراهم سلام

(هـــ+م) (هـــ+م) (هـــ +م) (هـــ+م)

٢- الهندسة الفاتحة: (٤)

ت ←——— / / ت———→ //

فشـــعـــر رقيق أسير القوافي وشـــعـــر رقيق بلا قافية

(ش+ع+ر) (ش+ع+ر)

٣- الهندسة الخاتمة: (٥)

// ←——— ت / / ———→ت //

فأمامك الأسد الـــهصور وخلفك الأسد الهـــصور

(ص+و+ر) (ص+و+ر)

---

(٨) صدى عدن –ص ٣١.

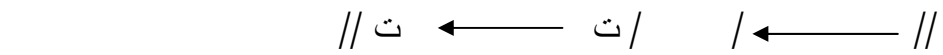
(١) إن الشاعر هو مهندس أصوات، والهندسات الصوتية هي حصيلة عدد بسيط من التنسيقات المتواترة التي تتوزع بوضوح على المفاصل الكبرى للوزن ، وتقوم هذه التوترات عامة ، في إطـــار شـــكل هندسي مبني – أما على المحاكاة الشاملة أو الجزئية بين فونيمين اثنين على الأقل (صامت ومصوت، أو مصوت وصامت ، أو صامت وصامت) (انظر: دليل الدراسات الأسلوبية – ص ٩٠)

(٢) دراسات في الشعر الحديث – ص ١٠٤.

(٣) صدى عدن – ص ٣٨.

(٤) السابق – ص ٦٢.

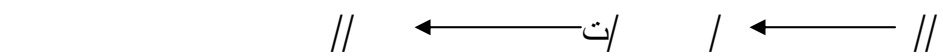
٤- الهندسة المحيطة: (١)



رأيا العدى بهمـــا تربص للدوائــر أن تــدور

(د+ر) (د+ر)

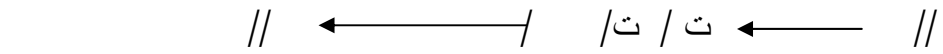
٥- الهندسة الرابطة: (٢)



رأس الفساد قطعتــه فلتــقــطع الذنب الأخير

(ق+ط+ع) (ق+ط+ع)

٦- الهندسة التأليفية: (٣)



فتسامحوا يردد عليــكم حقــكم كم أدرك المتسامحون حقوقا

(ك+م) (ك+م)

(١) صدى عدن – ص ٦٢.
(٢) صدى عدن – ص ٦٣.
(٣) السابق – ص ٣١.

التكـرار:

هو إعادة اللفظ الواحد أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع بالقول مرتين فصاعداً[١] . وهو عند "كريماص" مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات)[٢] وعند "راستي": "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت[٣] " أما عند جماعة "M": "فهو" تكـرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة وغير ظاهرة) صوتية أو كتابيـة " [٤] ". ونختـار تعريف "مفتاح" الذي يرى في التكرار" تنمية لنواة معنوية سـلبيا أو إيجابيـا، بإركـام قسري أو اختياري، لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية، وتداوليـة ضـماناً لاستخدام الخطاب "[٥] .

أنواع التكـرار:

قد يكون بالكلمة نفسها ، أو بمرادفها أوشبه مرادف ، أو كلمـة عامـة أو اسـماً عاماً[٦] . وقد يكون اتفاقاً في اللفـظ واختلافاً في المعنى " تجنيس" ، أو إعـادة اللفـظ الواحد بعينه أو بالعدد أو النوع ،أو إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيـادة حـروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعاً أو خطاً. [٧]

ولم يكتف الدارسون بتتبع التكرار كوسيلة للربط ، بل اهتموا بدلالته [٨] ، ومنها أنه يكتشف موضع التجربة الشعرية أو النفسية التي سيطرت على الـشاعر أثنـاء بنـاء النص[٩] وقد يكون التكرار: متقارباً (تردد متصل) أو متبـاعداً (ترديد منفصل) ولكل تأثيرة في المتلقي ، ولكل فلسفته. [١٠] تقول "جوليل كريستيفا" إنه " بات ممـكنا الآن أن

---

(١) انظر لسانيات النص – ص ١٣٤.
(٢) انظر تحليل الخطاب الشعري – ص ٢٠.
(٣) السابق – ص ٢١.
(٤) السابق.
(٥) السابق – ص ٢٥.
(٦) انظر لسانيات النص – ٢٣٧.
(٧) انظر تحليل الخطاب الشعري – ص ٣٩.
(٨) انظر: لسانيات النص – ص ١٧٩.
(٩) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٣٩.
(١٠) المرجع السابق.

تتصور وجود إيقاع فقط شكل النظم العروضي ".[١]

وسندرس ثلاثة أماط من التكرار في شعر باكثير:

الأول: تكرار الحروف

الثاني: تكرار الكلمات

الثالث: تكرار التراكيب

أولاً: تكرار الحروف:

الحروف هي رموز الأصوات ، والموسيقى الشعرية ترتكز بعض الأصوات[٢] . وهي أول ما ندركه في التشاكلات [٣] والصوامت الرنانة والأنفية والجانبية والترددية.....الخ.[٤] وبتأمل بعض النماذج تتضح الرؤية:

يقول باكثير: [٥]

قوم إذا ما لأرض قد سالت دما سكتوا وألسنة الأسنة تنطق

ويقول: [٦]

قلبي الآن خافق وسيبقى ينتصر الحق ما استمر الخفوق

وبتأمل النموذج الأول يلاحظ ما يأتي:

- تكرار صوت السين في البيت الأول ، مرة في الشطر الأول " سالت" وثلاثة تكرارات متوالية في الشطر الثاني: سكتوا – ألسنة – أسنة

- العجيب الغريب أن الثلاثة التكرارات للسين رافقتها ثلاثة تكرارات للتاء: سكتوا – ألسنة – الأسنة.

- ليس هذا فحسب بل إن التاء رافقت السين حتى في الورود الوحيد لها في الشطر الأول " سالت "

---

(١) الشعرية العربية الحديثة – ص ٦٣.
(٢) انظر: دليل الدراسات الأسلوبية – ص ٩٩.
(٣) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ١٧٥.
(٤) انظر: في النص الأدبي الحديث – ص ٣٧.
(٥) أزهار الربى – ص ٩٢.
(٦) السابق – ص ٩٤.

- ومنه يتضح مصاحبة الصوتين (التاء + السين) لبعضها في الأربعة التكررات:

سال– يسكتوا – ألسنة – الأسنة

- في الشطر الأول وردت كلمة " سالت " بين تكرارين صوتين للدال: قد سالت دما

– كما أن الشطر الثاني تضمن تكراراً رابعاً لحرف "التاء" في الكلمة الرابعة الأخيرة " تنطق":

– في الشطر الأول تكراران لحرف القاف: قوم قد ويتعزز هذا التكرار للقاف بإيراد تكرار ثالث له في آخر الشطر الثاني:

قوم....قد..... .....تنطق

في الشطر الثاني توالي تكرارين للنون في كلمتين متتابعتين متجانستين: ألسنة الأسنة

في الشطر الثاني أيضا ورد تكراران لحرف "الهمزة" متتابعين أيضا: ألسنة الأسنة

ويتعزز هذان التكراران للهمزة بتكرارين آخرين في الشطر الأول: إذا الأرض

في الشطر الأول ثلاثة تكرارات لحرف " الميم": قوم إذا ما دماً

وخلا الشطر الثاني منها. يبقي تكرار أخير لحرف " الواو" وتوزع على الشطرين

ش ١: قـــــوم ش ٢: سكتوا وألسنة..

وتبقى المدود:

بالألف: ووردت في تكرارين: إذا – سالت

بالواو: ووردت مـرة واحـدة: سكـتـــوا

من هذا الإحصاء الأسلوبي تبرز مجموعة أصوات مهيمنة هي "التاء" (٥تكرارات)، تليها " السين والهمزة" (٤ تكرارات لكل منها)، ثم "القاف والنون والواو واللام" (٣ تكرارات لكل منها) ، تأتي بعد ذلك الأصوات الداعمة ، وهي "الدال" (تكرارين اثنين)، وأخيراً: الدال والكاف والطاء والضاد (تكرار واحد لكل منها).

أنواع الحروف ودلالتها الرمزية في هذا النموذج:

يغلب على مخارج حروف البيت السابق أنها تصدر من مقدمة جهاز النطق ، عدا الهمزة التي تصدر من أقصى الحلق ، والقاف والكاف اللذان يصدران من وسط جهاز النطق. تأمل هذا التوحد في مخرج أصوات هذه الحروف: ت–ط–ض–س–د–م–و–ر–ذ–ل–ن)، إنها تتدفق بسهولة ويسر في البيت ، مفردة ومكررة:

قوم إذا / ما الأرض قد / سالت دماً / سكتوا وألـــ...

أما من حيث دلالة الحروف: في ضوء منهج ابن جني والرمزية الصوتية [١] فإننا نلمس نوعاً من التجاوب الصوتي الدلالي، سواء في التركيب بشكل عام، أو في التكرارات الواردة فيه ، أو في المدود ، ويبدأ البيت بمجموعة أصوات فخمة " ق– و– م" ولحاق التنوين بها يزيدها فخامة إلى فخامتها: " قوم" هكذا مفردة بغير إسناد لفعل ولا لاسم. وتنوين التنكير يزيد المفردة إبهاما بحيث يستدعي السؤال: مالهم؟ من هم؟...؟.. ؟ فيأتي الجواب سريعاً: إذا ما الأرض.. .الخ ، ويمتد عبر البيت كله بشطريه:

إذا ما الأرض قد سالت دماً سكتوا وألسنة الأسنة تنطق

إن هذا التركيب يحمل دلالة واحدة، وإجابة واحدة هي: قوم "شجعان" ، أو "أبطال"، أو: قوم "مصابرون" إن التركيب ذو دلالة واضحة، هي أن قوم الشاعر إذا اشتدوا أوام المعركة، ويمنعون ألسنتهم من الكلام ، ثم يطلقون ألسنة الأسنة في الأعداء تسمع أصوات دقها لعظامهم، وقرقعتها لجماجمهم، حاكية بطولة هؤلاء القوم، وصدق عزيمتهم وقوة شكيمتهم.

هذه هي الدلالة المنبثقة من التركيب. فهل خدمت أصوات التركيب هذه الدلالة؟ وهل أفصحت التكرارات المتوزعة في أنحاء هذا التركيب عن شيء منها؟ يمكن لنا أن نلحظ – ابتداءً – في الشطر الأول ، ما يوحي بهذا. ويظهر ذلك من خلال الأصوات:

---

(١) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٣٣. يؤمن ابن جني بوجود الرابطة العقلية المنطقية بين الأصوات والمدلولات أو ما يسميه بعض المحدثين بالرمزية الصوتية (انظر: مبحث في قضية الرمزية الصوتية: د. البدراوي زهران – ص ٨٨ ، دار المعارف – القاهرة ، ط٢/ ١٩٨٧ م

(إ.. أ.. قد) إنها تحكي المشهد الأول ، والذي يصور أرض المعركة " الأرض" ، وما يدور فيها من طعن وضرب وما يصدر نتيجة لهذا من توجع وأنين ، وهو ما يمكن تتسمه من خلال الحروف المفردة والمكررة السابقة:

القد والقطع : قدْ

الأنين والتوجع والصراخ: إ.....أ

ويأتي المشهد الثاني: وهو اللاحق مباشرة لمشهد القطع والطعن ، وهو سيلان الدم، وتحكيه المدود المكررة المصاحبة للتعبير: (سالت.. دما) فالمد الأول " سالت " يحكي تواصل التدفق والجريان (سالت) ، والمد الثاني " دماً" ، ويأتي المد قبلهما في (إذا) ليعطي دلالة أخرى عن زمن المعركة الذي استغرقته حتى صارت الأرض تسيل بالدماء.

المشهد الثالث: يصور صمت المقاتلين ، حين بلوغ القلوب الحناجر ، واشتداد أوار الحرب المستعرة وانشغال كل بنفسه مدافعاً ، أو بخصمه مصارعاً إذ لم تعد هناك طاقة إضافية للحديث والكلام ولا وقتاً.

هذا هو المشهد ، فما هي الأصوات التي حكته لنا؟

أنها اللفظة: " سكتوا"

فهل لهذه اللفظة، وهذه الأصوات دلالة رمزية عل المشهد المراد تصويره؟ سنرى اللفظ يتكون من أربعة أصوات: س – ك– ت– و، وهذه الأصوات كلها خافتة، ومخارجها متقاربة وصفات الحروف الأربعة هذه ، تعطي دلالة واضحة على السكوت. أضف إلى ذلك أن المد الطبيعي المنبعث من حرف العلة (الواو) يعطي امتداداً " زمنيا" لمرحلة الصمت التي استغرقتها أفواه المقاتلين ، كما أنه يعزز حالة انتقال الحاصل بين لحظة الضجة السالفة ولحظات الصمت اللاحقة: "سكتووا" إن المد هنا – ففلاً – يصور حالة امتداد ، وحالة انتقال من الضجيج إلى الصمت ، وحلة امتداد الصمت.

المشهد الأخير:

صمت الرجال عن الحديث وارتعد الجبان وفر، واشتدت سواعد الشجعان لتترك الحديث لأسنتها حين صمتت ألسنتها، فانطلقت تحكي بطولات الأبطال ومجريات النزال: سكتوا.....وألسنة الأسنة تنطق

ألسنة الأسنة: هناك مشابهة من نوع ما بين اللسان والسنان ، من حيث الامتداد الطولي ، وتوفر الأحرف الجانبية (حرفان لكل من هما) ، والبروز الحاد في مقدمتهما. هذا من حيث الصورة الحسية ، أما من حيث الصورة الرمزية الصوتية فإن تقارب الأصوات يسوق تقارب المعاني: لسان – سنان –ألسنة – أسنة ألسنة– الأسنة تنتهي المفردة إلى توحد أصوات:

ألسنة		الأسنة
أ+ل	=	ل+أ
س	=	س
ن	=	ن
ة	=	ة

هذا من جهة التقارب الصوتي والدلالي بين كلمتي: لسان – سنان ، أما كيف خدم التكرار في هاتين المفردتين المشهد الأخير؟ فيمكن توضيحه في ضوء لأصوات الحروف الثلاثة:

س – ن – ت

فالسين: صوت صفير وتكراره: سي– سي يشي ببعض ما يدور في المعارك من أصوات نابعة من حركة السيوف ولامة الحرب الحديدية.

والنون: صوت خيشومي ، وتكراره ن – ن ، يوحي بنوع آخر من أصوات المبارزة ووقع السيوف على الدرق الحديدية وغيرها.

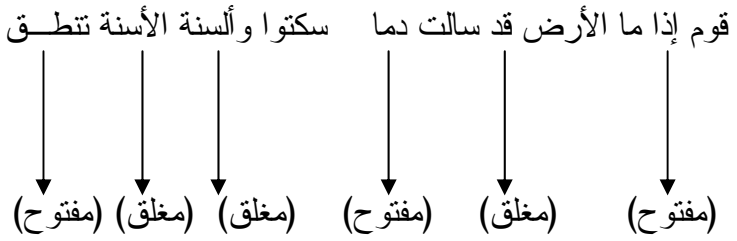
والتاء: وتكرارها تُ – تُ ، يعطي ما بقى مت الأصوات المنبعثة من حركات المتقاتلين ووقع سيوفهم ثم تأتي المفردة الخاتمة داعمة لهذه الدلالات الرمزية

للأصوات، حيث تظهر بجلاء – تلك النقلة التي أراد السياق نقلها وهي حديث الألسنة، فجاء بلفظة: (تنـــطـــق)

التي تشمل حرفين مجهورين قويين: ط – ق ، ليصور من جهة الانتقال من الجو المهموس: "ســـكتوا" إلى جو الضجيج: " تنطق " وليصور من جهة أخرى أصـــوات الأسنة وهي ترتطم ببعضها أو بلامة الحرب والدروع والدرق ، أو بالعظام : (ط + ق)

ونأتي أخيراً إلى التعرف على دور التكرار في ربط الوحدات الصوتية ببعضها.

ونبدأ بالتعرف على أنواع المقاطع زما يلعبه تكرارها في التناغم الـــصوتي مـــن تأثير:



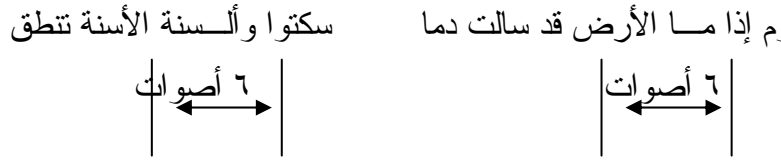
فالترتيب الزوجي التكراري (المفتوح في الشطر الأول يفصله مقطع مغلق: مفتوح – مغلق مفتوح وهو ما يعطي التنوع والتشابه وقعها ، كما أن الشطر الثاني يجتمع فيه التكراران المغلقان إلى جانب بعضهما ثم يحدث الانتقال إلى المقطع المفتوح

لإظهار التباين: مغلق – مغلق – مفتوح

وعلى كل؛ فإن المقطعين بمجموعهما يحتويان على:

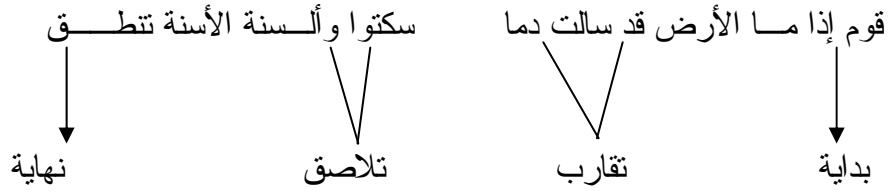
❁ ثلاثة تكرارات للمقاطع المفتوحة ❁ ثلاثة تكرارات للمقاطع المغلقة.

ونأتي إلى التعرف على أثر صوت " الهمزة " التكراري فـــي النـــسيج الـــصوتي للبيت:



يلاحظ أن التكرارات في الشطرين كليهما جاءت في منتصفهما ، بصورة تكاد تكون متوازنة ، والأغرب من ذلك أن توازناً من نوع خاص يفصل الهمزة الأولى عن أختها في كل شطر على حدة ، إذ نجد أنهما في كلا الشطرين واقعتان بين (٦) أصوات فاصلة ،

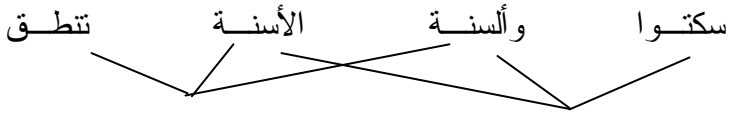
التقارب والتلاصق في التكرارات:



دور "الميم " في ربط الشطر الأول:

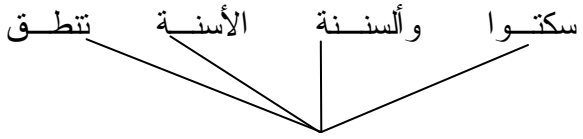
(ربطت أول الشطر ووسطه وآخره)

الروابط المكررة للشطر الثاني:



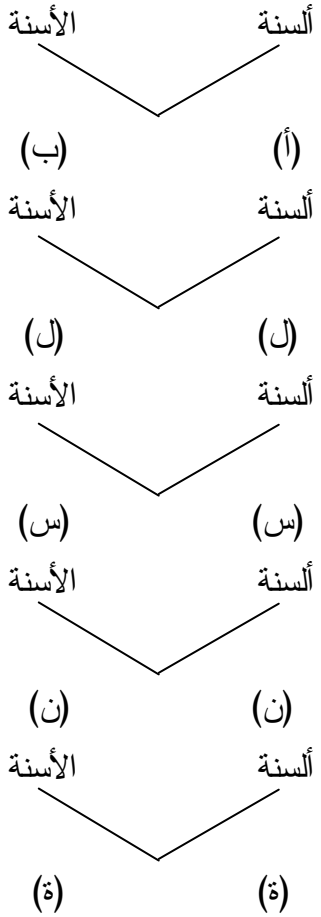
(صوت السين يربط الثلاث) (صوت النون يربط الثلاث)

(الوحدات الأولى) (الوحدات الأخيرة)



(صوت التاء يربط الوحدات الأربع)

البنى التكرارية في المفردتين (ألسنة – الأسنة)



ولسنا بحاجة إلى مناقشة النموذج الثاني فهو في الترابط الـــصوتي كـــصنوه وإن اختلفت بعض الأصوات المكررة هنا.

تكرار الكلمات

يلجأ الشاعر إلى تكرار الكلمات بدوافع عديدة منها:

١- الدوافع النفسية:

من حب أو كره أو فرحة أو ألم أو نشوة أو غير ذلك ، فمن الدوافع النفسية السارة تحيته لثورة يوليو (مصر) ، التي حررت الإنسان العربي من العبودية للحاكم وأعطت مقاليد السلطة للشعب ، فالشعب هو الذي يختار حاكمه ، من هنا ظهر الدافع السياسي في ذلك الترابط بين الحاكم وشعبه: (١)

هو للشعب وبالشعب من الشعب مؤمر

فتكررت لفظة " الشعب" ثلاث مرات بصيغ جر متنوعة: (اللام – الباء – من) لتوضح العلاقة السياسية الجديدة التي برزت للسطح السياسي في العالم العربي بين الشعب وحاكمه ، فالحاكم ملك الشعب ، وهو يستمد قوته ووجوده بشعبه ، ويستمد سلطته من شعبه كما أنه واحد من الشعب. هذا دافع معاكس أنه أيضاً دافع نفسي سياسي لكنه أظهر نفسه في لحظة ألم ، لحظة الألفاظ المكررة لتبرز هذا الدافع النفسي المضطرم بالسخط على العرب: (٢)

عرب أنتم؟ كذبتم كذبتم إنما أنتم يهود يهود

وهذه تنطلق من الدافع نفسه: (٣)

كفى كفى قولاً كفى كفى كفى هذى بلاد يهرب على شفا

ومن الدوافع النفسية نفسها ما جاء في تكريره لكلمة " الليل " لتوضيح الحالة النفسية المظلمة التي يعيشها زمن التجربة: (٤)

إذا ما بدا صبح الرجاء لناظري تعرض لي ليل ما اليأس أليل

---

(١) علي أحمد باكثير غنائيا – ص ٢٢.
(٢) المرجع السابق – ص ٢٧.
(٣) المجموع – ص ١٣٥.
(٤) صدى عدن – ١.

ومثلها في تصوير حالة الفراق لحبيبه بالموت: (١)

دفنتم حبيب القلب أواه ليتكم دفنتم علياً بين هاتيكم الحفر

أخبر عنك النفس والنفس مالها وأن أعطيت ملك الدنى عنك مصطبر

ويجمع البيت الأخير بين الترديد المتصل (النفس والنفس) والمنفصل (أصبر – مصطبر)

ويصل أوج استخدامه للتكرار بدوافع نفسية في هذا المقطع: (٢)

وقفت لا أدري علام الوقوف في شاطئ النيل قبيل السحر

والكون غاف ورؤاه تطوف في همسات الريح بين الشجر

في رقصات النور نور القمر على بساط الماء ماء النهر

في حلق شتى صفوف صفوف

٢- الدوافع البلاغية:

يلجأ الشاعر لتكرير لفظة لغرض بلاغي، وأشد ما يعجبه من هذه الأغراض البلاغية استخدام التكرار لتوضيح المفارقة بين حالين: الشيء وضده ، ومن هذه الضديات قوله: (٣)

لا يسمع الخطباء مظلمة ما يسمع الدم من به صمم

ومثلها: (٤)

وقد استخدم التكرار لإبراز قضية أن التغيير لا يكون إلا بالثورة

أرى الحق في الدنيا يرد لقاهر ولم أره يوماً يرد لمستجدي

---

(١) المرجع السابق – ص ٣. ومثلها قوله في رثاء أحد الذاهبين: كان اللسان لهم وكان كما يؤمل أن يكونا (أزهار الربى – ص ٢٧٢)

(٢) علي أحمد باكثير غنائيا – ص ٣٨. وفيه تشاكل خطي في قوله: (النيل – قبيل) (السحر – الشجر)

(٣) المرجع السابق – ص ١٢٤.

(٤) علي أحمد باكثير غنائيا – ص ١٢٤ ومثلها قوله:

قد اختلفوا وما اختلفوا لشيء سوى عصبية وفدت أتونا

(السابق – ص ١١٥)

ومن الدوافع البلاغية " التناص " وبخاصة مع " القرآن الكريم ": (١)

ومن يحسن ويعمل صالحـــات فإن الله يجـــزي المحسنينـــا

ومنها رد الأعجاز على الصدور: (٢)

لاقي المصاعب فيها غير مكترث في ذمة الخلد ما عانى وما لاقي

٣- التكرار لغرض نحوي:

كأن يكون المكرر مفعولاً مطلقاً ، مثل قوله: (٣)

في موكب الشمس سفر رائع عجب تكاد أسطاره يشرقن إشراقا

وهذا في ترديد متصل (تقارب) ، وهناك مثله في ترديد منفصل (تباعـــد) وهـــو قوله: (٤)

ولما رأت أن قد أصابت بسهمها فؤادي انثنت عني انثناء قضيب

وهناك ما هو أبعد: (٥)

إيه محمد لا عدمت كفاءة قد طوقتك بفخرها تطويقا

وهذه أبعد منها: (٦)

وتراشقوا فحش الكلام فأرقوا عين الحياء بهجرهم تأريقاً

٤- ولغرض صرفي:

كقوله في الجمع بين اسم الفاعل واسم المفعول في تكرير واحد: (٧)

فهمو همو أحرى بأن يتقيلوا في الصالحات الصادق المصدوقا

---

(١) صدى عدن – ص ٣٦.
(٢) علي أحمد باكثير غنائيا ص ٢١.
(٣) السابق ص ٢١ ومثلها قوله:
أم هلال بدا فأبدى محيا ضاحك ضحك شامت أو هازل
(دراسات في الشعر الحديث – ص ١٠٠)
(٤) دراسات في الشعر الحديث – ص ١١٦
(٥) صدى عدن – ص ٣١
(٦) السابق – ص ٣١
(٧) صدى عدن – ص ٣١.

٤- غرض عروضي كقوله: (١)

قوي عتاد الجيش تحترمي فالجيش دون الحق يحترم

ما تنقلين لسؤدد قدما إلا وثقفوها لها قدم

ثالثاً: تكرار التراكيب

وسنعرض لنوعين منها:

١- تكرار التوازي

٢- تكرار اللوازم

الأول: تكرار التوازي

ويعني " تكرير بنية تملأ بعناصر جديدة " (٢) ويأخذ الأنماط التالية:

النمط الأول: التكرارات في الشطر الأول من الأبيات ، وتأخذ الأشكال التالية:

أ- التكرار في نصف الشطر: (٣)

كأن لم يك للعرب علـــى العالم سلطان

كأن لم يرتفع يوما لهم صوت ولا شان

ب- التكرار في ثلثي الشطر: (٤)

سل التاريخ ما كانوا

سل التاريخ ما شادوا

جـــ - التكرار يستوعب الشطر كله: (٥)

أو لم يجمع الـــ ضاد والعنصر

أو لم يجمع الـــ وطن الأكبـــر

---

(١) علي أحمد باكثير غنائيا – ص ١٢٥.

(٢) لسانيات النص – ص ٢٣٠.

(٣) المجموع – ص ٦٦.

(٤) السابق.

(٥) السابقص – ص ٧١.

النمط الثاني: التكرير في الشطر الثاني وحده، مثل قوله: [١]

هاهو ذا يهمس – رؤيا محت بلـــواه ، ويلي ! أين ضلـــت رؤاى؟
جاءته طيفاً في الكرى ماسحاً شكـــواه ، ويلي ! أين ولـــى كراى؟

النمط الثالث: وينتظم الشطرين ، على النحو التالي:

أ- تكرير الشطر الأول وجزء من الثاني ، مثل: [٢]

يا ليت لليأس سبيلاً إلى قلبي فأ وقى سخر أيامي
يا ليت لليأس سبيلاً إلى قلبي فأ حيا بفؤاد خلـــي

ب- التكرير وسط الشطرين: [٣]

آه يا أسمـــهان ! يا بهجة الدنيا وأغنية الســـنا والســـنـــاء
كنت أبكي – إذا سمعتك تشدين – بدمع يندى على أحشائي
صرت أبكي – إذا سمعتك تشدين – بدمع مورد بالـــدمـــاء

جـــ - تكرير الشطرين عدا مفردتين: [٤]

أين فاروق منه يعبده الناس اضطراراً وهم له كارهونا
أين فاروق منه يعبده الناس ضـــلالاً وهم له مشركونا

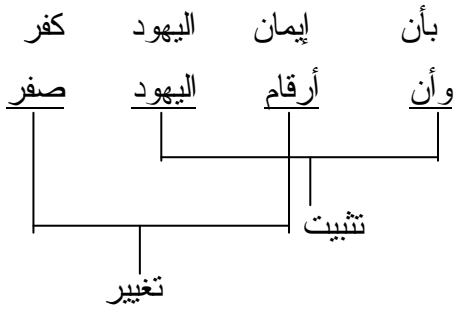
النمط الرابع: نظام التغيير والتثبيت ، حيث يلجأ إلى التكرار في قالب معين يكتفي فيه بتحويل مفردة أو مفردتين فقط ، ومن ذلك ما يلي:

١- تثبيت مفردتين وتغيير مفردتين: [٥]

يومئذ يدري عبيد القوم إذا استفاقوا بعد طول نوم

---

(١) السابق – ص ٧٨.
(٢) المجموع – ص ٨٥.
(٣) المجموع – ص ٩١.
(٤) السابق – ص ١٠٣.
(٥) السابق – ص ١٣٦.



٢- تثبيت مفردتين وتغيير ثلاث: (١)

وأن لحم العرب لحم مر
وأن وعد العرب وعد حر

٣- تغيير مفردتين فقط وتثبيت الباقي: (٢)

ويلها! أأرادت فرض ثقافتـــهـــا بالسلاح؟ فلنحطم ثقافتـــها والسلاح معاً
ويلها! أأرادت فرض مصالحها بالسلاح؟ فلنحطم مصالحها والسلاح معاً

٣- تثبيت القالب الأوسط وتغيير الأطراف:

مثل هذا القالب: (٣)

فهـــا أنا لا رفيق لي
وانـــت لا رفيق لك

وهذا: (٤)

فاسمعي أنت يا باريس
واشهدي أنت يا لنـــدن

---

(١) السابق ص ١٣٧.
(٢) السابق – ص ١١٠.
(٣) المجموع – ص ١٩٣.
(٤) السابق – ص ١١٠.

النمط الخامس: نظام التنامي والتراجع ، ومن نماذج التنامي قوله: (١)

حلمنا لما يزل حلما لم يحققه لنا الأمل

دونه الأخطار محدقة

دونه الأطماع والنـــذل

دونه القوم الألى غدروا

دونه القوم الألى نكلوا

فقد بدأ بتكرار مفردة واحدة ثم تنامى فوصل إلى ثلاث مفردات ، وقوله: (٢)

يا أبا غازي ! وما فينا سوى مستطار.....

يا أبا غازي ! وما فينا فتى .....

يا أبا غازي ! وما فينا فتى .....

وهذا مثلها: (٣)

الله أكبر يا لها من فجعـــة

الله أكبر يا لتلك مصـــيبة

الله أكبر يا لتلك رزيـــة

وهذا نموذج التراجع: (٤)

ســـل التاريخ ما كانـــوا .....

ســـل التاريخ ما شـــادوا .....

ســـل المجد ألم يشمـــخ .....

ســـل الأيام هل كانـــت .....

---

(١) السابق – ١٩٠.

(٢) السابق – ص ١٩٢.

(٣) أزهار الربى – ص ٢٥١.

(٤) المجموع – ص ٦٦.

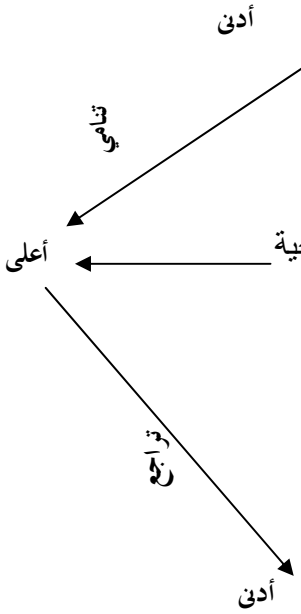
ومثل قوله: (١)

أكذا قلوب الناس باسلة .....

أكذا قلوب الناس صادقة .....

أكذا أناملهم تفيض بما .....

وربما بني التكرار على النظامين (التنامي والتراجع) في وقت واحد معاً ، وتأمل الأنموذج: (٢)



إن دين الإسلام أفضل ديــن إنه دين الفطــرة البشــرية

حي ديناً يرضي الإله ويرضي العقل والإتحــاد والوطنيــة

حي ديناً يرضي الحقائق والعلم ويرضي الحــرية الفكــرية

حي ديناً يرضي الجزاء ويرضي البعث ويرضي العوالم الروحية

حي ديناً يرضي التقدم والمجد ويرضي العمــران والمدنية

حي ديناً يرضي الإخا والمساواة مقيماً أعــلى ديموقراطية

حي ديناً يدعو الأنام إلى البر وكل الفضائــل الخــلقية

حي ديناً على العفاف بناه يهدم الفحش والصــفات الدنية

هو حقاً دين السعادة في الدنيا ودين الســعادة الأخــروية

النمط السادس: أن يستهويه القالب فيكرره ، ومن ذلك قوله: (٣)

وارحمتاه لصب ما إن له من مجير

ما إن له من معين

ما إن له من نصير

---

(١) أزهار الربى – ص ١٢٤.

(٢) أزهار الربى – ص ٢٣٠.

(٣) السابق – ص ١٢٢.

الثاني تكرار اللوازم

" وهو أن يعمد الشاعر إلى لازمة شعرية يقوم بتكرارها على مسار القصيدة على نحو من الإنحاء ، فتارة تكون في بداية القصيدة ثم تتكرر مع كل مقطع حتى نهايته ، وتارة تكون في نهاية المقطع أو في وسطه ، وتارة أخرى تتغير هذه اللازمة مع كل مقطع ويحدث فيها نوع من النمو والتطور وفقاً وتفاعلها مع مقاطع القصيدة ، بحيث يترك آثاره الفنية على القصيدة كلها " (١)

ولنر كيف أخذت هذه اللازمة الشعرية أشكالها في شعر الباكثير.

بنظرة عامة لقصائد باكثير يلاحظ هناك مجموعة من القصائد تضمنت في حناياها هذه اللوازم ، منها ما جاءت اللازمة الشعرية فيها في المقدمة ومنها ما جاءت في نهاية المقطع ، ومنها ما جاءت في ثناياها.

ولنبدأ بقصيدته " الأصوات الثلاثة " (٢) وهي في شيخ العروبة أحمد زكي باشا وهو أول ما نصادفه من هذا النوع من التكرار ، حيث لا يوجد في شعره اليمني ولا الحجازي مثلها ، إن هذه اللوازم تعد ظاهرة مصرية.

ترد في القصيدة ثلاثة أصوات: صوت أحمد زكي باشا ، وصوت مصر ، وقبلهم يأتي بصوت الشاعر وإن لم يصرح به ويشمل ستة أبيات ، هي عبارة عن تقديم للأصوات ، وأولها تقديمه صوت أحمد زكي باشا:

اسمعوه لقد عذب الصوت وسال الحنان من نبراته

بعد ذلك صوت الفقيد:

يا بني العرب يا أعز البنينا مرحبا مرحبا بكم أجمعينا
شكر الله سعيكم إذ قدرتم والداً مخلصا لكم وأمينا
يا بني العرب يا أعز البنينا كملوا سعينا ولا تبكونا
إن نكن همكم فإنا بخير قد لقينا عند الإله اليقينا

(١) الثقافة الجديدة ، وزارة الثقافة والإعلام – اليمن ، ع الأول من يناير / فبراير ١٩٩٠ م ، مقال بلاغة التكرار: أحمد سعيد عبدون – ص ٧٨.
(٢) المجموع – ص ٧٠.

يا بني العرب يا أعز البنينا كمـــلـــوا سعينا ولا تبكـــونـــا
إن للمجد عندكـــم لديونـــا ليت شعري متى تفون الديونا؟

ويعد هذا النوع من التكرار – رغم بساطة بنائه – نوعاً من اللوازم الشعرية لأنه يعد نقلة أولى من نمط إلى نمط ، أو تطوراً بالتكرار باتجاه ما يسمى باللازمة الشعرية التي لم يعرفها الشاعر قبل.

بنى الشاعر هذه اللازمة على مرحلتين: الأولى كونها من شطر واحد وهو يسعى باتجاه إيقاظ أبناء أمة العرب:

يا بنـــي العرب يا أعـــز البنينا

ثم في المرحلة الثانية جاء بها بيتا تاما:

يا بني العرب يا أعز البنينا كملـــوا سعينا ولا تبكونـــا

وكررها بعد بيت فاصل.

نلمح تقدما آخر في الاستخدام "اللازمة الشعرية" وهو في قصيدته "كلنا عـــرب"[١] وأتى بها في مطلع القصيدة التي قسمها إلى قسمين ، وافتتح القسم الأول بهذه اللازمة:

علما يعـــرب جمعـــا في علـــم
ضم بغداد في ظلـــه والـــحرم
❁❁❁ ل١
يا همومي ابعدي يا سروري هلم
يقظة ما رأى مسمعي أم حـــلم

وتأتي "اللازمة الثانية" بالصورة نفسها عدا تحوير بسيط في البيت الأخير:

علمـــا يعرب جمعا في علـــم
ضم بغداد في ظـــله والحـــرم
❁❁❁ ل٢

(١) المجموع – ٧١ ، وقالها عام ١٩٣٥ م في مصر.

يا همومي ابعدي يا سروري هلم

يقظة ما وعى ناظري أم حـــلم

وفي إطار البدايات هذه ، نلحظ واحدة من بنات (١٩٣٧م) وهي " تحية الـــدكتور ســـوتومو" [١] الإندونيسي ، وفيها بهذا المطلع:

ل١ يا زعيم الشرق القصي سلاما ألف أهلا وطب بمصر مقاما

ثم يبدأ مقطعا آخر بقوله:

ل ٢ يا زعيم الإسلام في اندونيسيا .....

وثالث:

ل٣ يا زعيم الشبـــاب في اندونيسيا .....

وبين جدلية " الخفاء والتجلي " تعمل هذه اللازمة عملها إذا نلاحظ ثبات عنصر " الزعامة" في اللوازم الثلاث ، وتغير اللازمة اللاحقة له: "الشرق – الإسلام – الشباب" العنصر الأول ثابت في هذه اللازمة، وهو "الزعامة" لكن المتغير محيطها.

اللازمة الأولى: ترسم المحيط الجغرافي للزعامة ، والثانية تعطي البعد الـــديني، والثالثة تدل على النوع " الإنساني " (الشباب) ، ومن ثم تتشكل –في إطار هذه الجلية– صورة زعامة " سوتومو": مكانياً ودينياً وإنسانياً.

لعل قصيدته "يا فرنسا اسمعي"[٢] – وهي من بنـــات مـــصر ١٩٤٥ م – تـــشي بمستوى متقدم في مهارة بناء التكرار لدى الشاعر.

القصيدة موضوعا: تحكي انفعالات الشاعر تجاه الدولـــة الاســـتعمارية " فرنـــسا" ويستدل من أحداث الحرب العالمية الثانية بما يقوي موقفه من هذه الدولة الاستعمارية التي انهزمت أمام الألمان وسلمت عاصمتها " باريس " ويعرج على ما نشرته الصحف عن انتصارات هذه الدولة فيقضه ، يرد انتصاراتها " بئر حكيم " و" ســـردينيا" لـــبلاء

(١) المجموع – ص ٩٦، وانظر أيضا قصيدته "صرخة الأقيال" و"الربيع الناطق" للتعرف على هذه البدائيات (المجموع – ص ٧٣، ٩٥)

(٢) المجموع – ص ١٠٩.

الجنود العرب " " المغاربة " والشوام " الذين حاربوا في تلك الجبهات مع فرنسا، وليس للجنود الفرنسيين.

والتكرار في هذه القصيدة بني على وصفين:

الأول: تكرار اللازمة (١) في المقطعين (٢، ٣)

واللازمة(٢) في المقطعين (٢، ٣)

الثاني: تكرار داخلي في السرد في المقطعين (٢، ٣)

❁ اللازمة (١) جاءت بهذا الشكل في مقدمة المقطعين (٢، ٣)

المقطع (٢): نشرت صحف الدنيا يوماً هذا النبأ التالي:

المقطع (٣): وروت صحف الدنيا يوماً هذا النبأ التالي:

لم يحدث تغيير في اللازمة سوى للمفردات:

" نشرت ": ←——— "وروت" وليس بينهما فرق كبير

❁ اللازمة (٢) ووردت بهذا الشكل في مطلع المقطعين (٣ ،٤):

المقطع (٣): يا فرنسا يا مهد الثورة الكبرى يا ناشرة الحرية في لدنيا

المقطع(٤): يا فرنسا يا مهد الثورة الكبرى يا ناشرة الحرية في لدنيا

ولم يحصل أي تغيير في التشكيل لهذه اللازمة في المقطعين بل تكررت بكل مفرداتها.

❁ التكرار الداخلي في المقطع (٢، ٣):

	م ٢	م ٣
١	احتلت جنود فرنسا البواسل "	أبلت في "بئر حكيم " جنود فرنسا بلاء كبيراً سردينيا" صدت النازي فارتد كسيراً حسيراً
٢	قالت الدنيا: يا بطولتها! يا شجاعتها	قالت الدنيا يا بطولتها يا شجاعتها
٣	رجعت لفرنسا حميتا وتقاليدها العسكرية	عادت لفرنسا حميتها وتقاليدها العسكرية
٤	فإذا صوت قد علا لا يسمعه إلا المنصفون	فعلا صوت لا يسمعه إلا المنصفون
٥	يا أيتها الدنيا هل تدرين أنك مخدوعة	(نفسه)

٦ اسألي قيل أن تعجبي من هم هؤلاء الجنود البواسل (نفسه)

٧ أي شعب أنجبهم (نفسه)

٨ إن لم تعلمي فاعلمي أنهم ليسوا من فرنسا (نفسه)

٩ إنهم من أبناء (المغرب) الأكرمين إنهم من أبناء (الشام) الأكرمين

١٠ أنهم من نسل العرب الميامين (نفسه)

اختفت عناصر من (المقطع الثاني) في البنية التكرارية للمقطع (٣) لكنها محدودة العد– تضمنتها السطور (٣، ٤، ٩) ،وحدثت تغير في السطر (١) في كلا المقطعين (م٢، م٣) ، عدا ذلك فالمقطع هو نفسه يتكرر في (مقطع ٣) خدم هذا التكرار الداخلي القضية التي يريد الشاعر إيصالها لنا ، وهي التهوين من شأن فرنسا، وتحقير قدرتها العسكرية. وفي المقابل رفع همة الإنسان العربي الذي نصرت به فرنسا في معاركها.

فالتكرير الداخلي هنا يعطي القضية المطروحة قوتها وصدقها وشموليتها من خلال الحالة "المغاربية" في "سردينيا" والحالة "الشامية" في "بئر حكيم".

وآخر ما نعرض له من لوازم باكثير الشعرية ما ورد في قصيدته " طفل" [١] والتي احتوت خمسة مقاطع شعرية ، جاءت اللازمة الشعرية في ختام كل مقطع من مقاطعها على شكلين:

الأول: عرفت روحي من هو

ليت شعري أتراه كان يدري من أنا؟

الثاني: عرفت من أنت روحي

لست أدري ليت شعري كنت تدري من أنا؟

وترددت في نهاية كل مقطع من المقطعين الآخرين. ونلاحظ أن اللازمة حدثت لها تحويرات عدة بين التشكيل الأول والثاني إذ نلاحظ – بادئ ذي بدء – انتقالها من صيغة الحديث عن الغائب (هو – كان يدري) إلى صيغة المخاطب (أنت – كنت

(١) المجموع –ص ١٨٠. وانظر ايضا المجموع – ص ١١٧، ١٥ في قصيدته " تشيد إندونيسيا الكبرى " و" دنيا المنى ".

تدري) . وعلى صعيد الترتيب: تغير مواقع المفردات في التشكيليين:

١) عرفت روحي من هو
١ ٢ ٣ ٤

٢) عرفت من أنت روحي
١ ٢ ٣ ٤

وأخيرا على مستوى التركيب ، حدث تغيير مفردات ،إضافة وحذف بين الشكلين ، فمن المضافات في التشكيل الثاني: " لست أدري " ، ومن المحذوفات في التشكيل الأول: " أتراه".

ثالثاً النظام المعجمي

أولاً: مصادر ثروته اللفظية

مما شك فيه أن القرآن الكريم أثره البالغ في الشعر العربي، إن على مستوى الألفاظ وإن على مستوى التراكيب والأساليب.

وهذا عند باكثير شائع بارز في المفردات: الأفعال- الأعلام- مفردات الجنة والنار..... .الخ[١]

والأساليب: النداء ، الاستفهام ، القسم..... الخ[٢] .

ولنتأمل هذا البيت ليتبين ذلك الحشد من المفردات القرآنية فيه، يقول: [٣]

فو الله والإسلام والعلم والحجي وبرد التقى والنجم والفجر والعصر

ياتي الحديث النبوي الشريف رافداً آخر لثروة باكثير اللفظية ، وتسيح المفردات التي استخدمها الشعراء قديماً وحديثاً في أشعار باكثير ، وهو ما يبدي لنا تمكن المعجم الشعري عنده ، وتظهر هذه المفردات مركبة أو مفردة ولنطالع خذا الشطر:

ما يسمع الدم من به صمم

فالمفردات مركبة على نمط تركيبي سابق للمتنبي:

وأسمعت كلماتي من به صمم

أما المفردات التي أخذها من سابقيه فسائحة في أشعاره ، وتظهر من خلال استعراض معجمه القديم في دواوين شعره.

---

(١) وتعبر هذه المفردات في شعره عن هذا الأثر القرآني:
حور الخلد – الكوثر – الفردوس- الملأ الأعلى – خالق القدر – مرية – الملائكة – القيامة – جنات عدن – الشرك – مشكاة – شياطين – جهاد(صدى عدن) .

(٢) انظر مبحث النداء في النظام النحوي من هذه الدراسة.

(٣) أزهار الربى – ص ١٩٩ وانظر: دراسات في الشعر الحديث – ص ٢٧٦ لمزيد من التعرف على أثر المعجم القرآني في إثراء الثروة اللفظية عند باكثير.

هذه بعض المفردات المعجمية القديمة التي وردت في ديوانه الأول "أزهار الربى":

شموعا- نجارها- سميم – عرارها – خليلي بلغها – الرضاب – شنيب – كشح – ربع – المجنون- جيرة الوسطة – مغناكم – القرى – عنم – طلل- تحاكيه – الرسوم – رقوم – ترحلوا – خلوني – وواد – مثل جوف العير – صفر – أديم الأرض أفرى – الدنان – عللاني – غنياني – اسقياني – كلالة – غبوق – صبوح – الموامي – الفيافي – نجايب – فلوات – طلاء – الطارف – التليد – فدفد – الكمي – الصدى – الطرس – الصيد – هجان.

ومنه يتضح تمكن وغلبة المعجم الشعري القديم في ثروة الشاعر اللفية في أول عهده بالشعر ، ولا فرق يذكر في ديوانه الثاني "صدى عدن" فقد احتوى كماً دالاً من المعجم القديم:

لبلنه – ورد – صدر – المسبكر – الصاب – يجوب – جون – عنبر – يزجي – رمضاء – شيم – الخدن – صيم – الصوالج – علق – هاج – الفيحاء – نضو – السجنجل – يتقيل – تصبي – تسبي.

وهكذا يدوم هذا التأثر في دواوينه " أنفاس الحجاز" و" نظام ابلردة " ولا يستثني من هذا الامتداد سوى " نكون أو لا نكون " و" المجموع من شعر باكثير المنشور ".

ثانياً: حقوق ثروته اللفظية

وسندرس حقلين فيها:

١- حقل الأعلام.

٢- حقل المدن والمكنة.

وسنتناولها بالدرس وصفياً وإحصائياً وتحليلياً.

١- حقل الأعلام:

تعد الأعلام مجالاً خصباً للدراسة لدى التيارات اللغوية الحديثة ومنها دائرة براغ ، والشكلانيون الروس ومنه جاكبسون [١] ، وتطورت دراسة الأعلام لديهم بإدخالها ضمن إشكالية قصيدة اللغة واعتباطيتها.[٢]

فقد أثارت أسماء العلام لديهم دراسات كثيرة ، وقسمها بغضهم إلى قسمين: عالم ، شعبي " وأحلها الباحثون في الرمزية ومنهم " تودروف" و" دان سبربر" في مكانة مرموقة لأنها وسيلة لنقل العلاقات اللغوية ومنها – أسماء الأعلام – من الاعتباطية إلى القصيدة ، أي أنها تصبح ذات قيمة رمزية ".[٣]

وخصص بعض الباحثين مباحث لتبيان أنواع أسماء الأعلام ووظيفتها وحقيقتها ومحليتها ودخيلها وكيفية الاشتقاق منها ، وقد ركزوا بصفة خاصة على وظيفتها في الخطاب الشعري لأن أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية وأسطورية تاريخية أسطورية ، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان المكان.[٤]

---

(١) انظر: تحليل الخطاب الشعري – ص ٦٢.

(٢) تعني القصيدة: أن اللغة – جزئيا أو كليا – يمكن أن تفسر أو تبرر بالنظام الطبيعي للأشياء أو الأفكار، ومعنى الاعتباطية أن لا وجود لعلاقة بين الدال والمدلول ، وإنما سميت الأشياء والمعاني تواضعا واتفاقا. (السابق – ص ٦٣)

(٣) تحليل الخطاب الشعري – ص ٦٤.

(٤) انظر: ظواهر أسلوبية في الشعر اليمني الحديث – ص ١٤١ وتحليل الخطاب الشعري – ص ٦٥.

والأعلام من الواجهة الفنية مليئة بالإحالة إذ تلقي بالملتقي في مجالها الخاص بناء على الترسبات الوافدة عليه من حقب مديدة بواسطة الإخباريين والقصاص والقرآن والأمثال التي ترسبت في الذاكرة الجماعية مع الاختلافات في الصياغات المختلفة.

وتدرس الأعلام ضمن تكنيكات متعددة منها:

١-الاستباق: وهو كل عملية فردية إلى حكي حدث أو إثارته مسبقاً.

٢-تداعي الأسماء: إذ يدعو اسم العلم ما يشبهه من أسماء وأصوات.

٣-خاصية الإيجاز: ومردها حذف ما يكون موضع إجماع من قبل أهل الإسلام.

٤-التعبير بغير اسم العلم: باستعمال ما يسميه واللسانيون بالأوصاف المحددة كاللقب أو الكنية.

إحصائياً: هناك (٦٥٦) ورودا لأعلام محلية ويمنية وعربية وعالمية. معاصرة وقديمة إسلامية وجاهلية وتضمنتها دواوينه الشعرية على النحو التالي:

الديوان	العدد	
أزهار الربى	١٧٣	علما
صدى عدن	١٠٤	علما
أنفاس الحجاز	٥٧	علما
نظام البردة	٣٥	علما
المجموع	٤٥	علما
نكون أولا نكون	٢٤٢	علما
إجمالي	٦٥٦	علما

توزعت هذه الأعلام على جملة من الاختصاصات والتنوعات: أنبياء – علماء – شعراء أدباء ملوك – وسياسيون – صحابة – نساء – جاهليون – قدماء –أجانب – ملائكة – جن – قبائل أصدقاء.

❁ الأنبياء: ورد في مجموع شعره أسماء (١٦) نبيا هم:

محمد ﷺ – آدم – نوح – سليمان – داود – موسى – هارون – يونس – هود – إبراهيم – يعقوب إسحاق – إسماعيل – يوسف – عيسى – أيوب.

ولم ترد في شعره بقية أسماء الأنبياء الـ (٢٥) المذكورة في القرآن الكريم [١]

❁ الشعراء والأدباء: أورد الشاعر أسماء (٢٤) شاعراً وأديبا جاهليا وإسلاميا ومعاصرا وهم:

جاهليون (٤): امرؤ القيس – النابغة الذبياني – لبيد – عنترة.

إسلاميون (١١): المتنبي – أبو تمام – البحتري – الحطيئة – الشريف الرضي – ابن خفاجة – حسان – كعب – أبو نواس – جرير – قيس لبن.

معاصرون (٩): شوقي – حافظ – باكثير (نفسه) – مطران – المازني – أحمد محرم – العقاد – المنفلوطي – شكيب أرسلان.

❁ العلماء: وردت أسماء (٢٦) عالما ، (٨) معاصرون ، (١٨) قدماء.[٢]

❁ الصحابة: أورد أسماء (٢٢) صحابياً وصحابيةً: [٣]

(٣) صحابيات: خديجة – فاطمة – عائشة.

(١٩) صحابياً: منهم الخلفاء الراشدون الأربعة –والقادة: خالد وسعد وعمر وأبو عبيدة.

❁ النساء: وردت أسماء (٢١) امرأة وأهمهن: حواء – مريم – وزليخا.

❁ أسماء من العصر القديم: أورد (٢٤) اسماً.

---

(١) عدد الأنبياء الذين لم يردوا في أشعار باكثير (٩) وهم: صالح – شعيب – إلياس – اليسع – ذا لكفل – لوط – إدريس – زكريا – يحي.

(٢) المعاصرون: الأفغاني – محمد عبده – زكي مبارك – محمد سالم البيحاني – عبد الحليم بدير – محمد بن عبد الوهاب – محمد رشيد رضا – محمد أمين كتبي.

القدماء: ابن تيمية – ابن القيم – الجاحظ – إسحاق الموصلي – الشرجي – ابن خلدون – يعقوب الكندي – الشافعي– الأشعري – سيبويه – الجوهري – ابن رشد – المرتضى – الرضي – مكحول – الأرجاني.

(٣) وبقيتهم رضي الله عنهم: بلال – الحسن – الحسين – عبد الله بن الزبير – حسان – كعب – جعفر – النجاشي – معاوية – العباس – يزيد بن معاوية.

❁ أسماء غير عربية: (٥٥) اسماً على النحو التالي:

(٣) إسلاميون: محمد حتا – سوكرنو – سوتومو

(١٣) رئيساً أجنبياً

(١٠) فلاسفة أجانب

(٢٩) آخرون

❁ ملائكة: ورد اسم جبريل فقط.

❁ ورد اسم هاروت – إبليس – الشياطين

❁ رسام واحد هو مكي أفندي

مغنيين: واحد هو ملاحظ. [١]

على مستوى المحلي (حضرموت – عدن)

وردت أسماء (٥٥) علماً في (٧٩تكراراً) توزعت على النحو التالي:

شعراء	(١٥)
علماء	(١٨)
سياسيون	(٢)
سلاطين وحاشية	(١٩)
طفل	(١)

تحليلياً: يلاحظ من الإحصائيات السابقة – بصفة عامة – أن:

ورود الأعلام في شعر باكثير يعد غزيراً (٦٥٦) علماً ، كما أنه يتسم بالشمولية النسبية حيث ضم بين دفتيه أنواعاً من الأسماء والاختصاصات والجنسيات والعصور والأماكن.

ومن بين (٢٥) وردت في القرآن الكريم. ويبدو أن اختياره خضعت لمستوى الإحالة التي تحملها تلك الأسماء ورمزيتها الإيجابية ، التي اكتسبتها على مدى الزمان،

(١) وورد أيضاً من المغنيات اسم: أسمهان " ، وأوردناها بين النساء

والتي وجد منها الشاعر مجالاً خصباً لتوصيل الإيحاءات المرادة بأقل عدد من المفردات ، إذ يحمل اسم " العلم " (النبي) هنا سجلا حافلا من الدلالات والترميز، وهو ما استفاد منه الشاعر ووظفه باتجاه تعميق الدلالات والإيحاءات المرادة.

وبدراسة إيحاءات بعض هذه الاختيارات يتضح مستوى الرمز في هذه الأسماء: فمثلا" نوح ". من الدلالات الإيحائية لهذا الاسم " القدم" ، أي الامتداد الزمني ، ولننظر كيف استخدام الشاعر – مع بعض التحفظ على هذا الاستخدام – هذا الرمز في الإيحاء بالقدم الزمني ، يقول: (١)

خمرة من عهد " نوح" تتراءى في الدنان

لكنه في موضع آخر يستخدم الرمز " نوح" للإيحاء بدلالة مختلفة ، إنها تلك الجهود التي بذلها نوح في دعوة قومه والتي خلدها القرآن ، وجاء بها الشاعر في كلمة واحدة: (٢)

يقص بالحق أخبار الذين مضوا من قوم " نوح" ومن " عاد ومن" إرم "

يلاحظ – أيضا – أن الشاعر انصرف عن اختياره الاسم عند بعض الأنبياء (عليهم السلام) إلى بعض الصفات المحددة.

فمثلا " إسماعيل " لم يذكره بالاسم بل صرفه إلى صفة محددة هي "الذبيح" ، إن الوصف المحدد هنا أخص وأدق من اسم العلم. فالعلم " إسماعيل" قد يعني الكثيرين من يسمون بهذا الاسم ، لكن الصفة المحددة " الذبيح " تنصرف إلى الذبيح "

تنصرف إلى " إسماعيل" دون ريب. ومثله اختيار الصفة المحددة " الخليل " للدلالة على العلم " إبراهيم" والتي تحمل دلالة مدحية للعلم إضافة إلى دلالتها على ذات العلم. فالصفة المحددة " الخليل" لها دلالة إضافية على قرب إبراهيم " عليه السلام " من ربه سبحانه.

في أعلام الشعراء نلاحظ أن الشاعر أورد أسماء (٢٢) شاعرا في شعره كله، وهو عدد متواضع يسوق إلى تواضع إيحاءات الشعراء عنده يلاحظ أيضا أنه بالرغم

---

(١) أزهار الربى – ص ١٤٣.
(٢) نظام البردة – ص ٦.

من اعتداده " بالمتنبي" وتفضيله له على غيره من الشعراء ، إلا أنه لم يرد في ديوانه الأول "أزهار الربى". وورد فقط في ديوانه الثاني " صدى عدن" وبتكرارين اثنين فقط. تتأكد هذه النتيجة بمعرفة عدد التكرارات لأسماء الشعراء الآخرين أمثال شوقي وحافظ والبحتري وأبي تمام مثلا ، حيث يتكرر اسم البحتري مرتين ، وأبي تمام أربع مرات ، وامرئ القيس ٥ مرات ، وحافظ (٨) مرات ، أما شوقي فقد وصلت تكرار ته على (١٤) مرة.

يلاحظ أيضا في أعلام الشعراء أنه أورد اسمه عدة مرات في نرجسية " ظاهرة" ، بل أورد اسمه مشبها نفسه بشعراء كبار كما في قوله: [١]

وانحي بسمعك نحو شا عرك " الوليد " الأصغر

وتسمعي آي التها ني من لسان " البحتري"

ويلجأ –في أعلام الشعراء – كما في غيره – إلى اختيار بعض الصفات المحددة بدلا من اختيار الأسماء نفسها فقد يكتفي بالكنية أو اللقب عن الاسم ، أو يكتفي بإيراد اسم الأب. ويوفق أحيانا ويخفق أخرى ، ولربما عذر في ما اخفق فيه ، وربما لا.

فمثلا حين يورد اسم "امرئ القيس" يورده أحيانا باسمه المعروف هذا، وأحيانا يلجأ إلى صفة محددة أخرى فيطلق عليه مثلا اسم: "الضليل" أو "حدج" أو "الملك الأغر".

ولربما ظهر إخفاقه واضحا هنا حيث إنه يريد أن يضفي على الاسم دلالة إضافية، لكنه في سبيل الوصول لهذا الهدف يضحي بالدلالة الأصلية للاسم حيث الدلالة في الاسم أقوى منها في الصفة المحددة ، ولقوة ظهور الاسم العلم " امرئ القيس" وغلبته في الاستعمال ولانصراف إلى شاعر واحد على مر التاريخ العربي. ومثله ما جاء في إيراده بعض الصفات المحددة لبي تمام كـ " الطائي – والطوسي – وحبيب – وابن أوس" ، فهو يعدل عن الكنية التي شاعت كعلامة على الشاعر ، على اسمه الحقيقي الأقل شيوع " حبيب" فما بالك بلقبه " الطائي " وبلده " الطوسي " وهي أغلى في التجهيل من سابقاتها.

---

(١) أزهار الربى – ص ١٩٢.

وإذا جاء وقت مناقشة أسماء العلماء ، فأولى الملاحظات خلو دواوينه المتـــأخرة "نكون أو لا نكون" و"نظام البردة" "والمجموع" من إيراد أي اسم لأي عالم ، لعل ذلـــك يعكس تغير اتجاه الشاعر نحو العلم والعلماء في النصف الثاني من حياته الشعرية.

ويؤيد هذا ورود أسماء أكثر من ستسن سياسيا عربيا وأجنبيا [١] مما يعطي دلالـــة على التوجهات الجديدة للشاعر والمتمثلة بنمو الاتجاه السياسي والاهتمامات الـــسياسية لديه، وامتداد نظرته باتجاه الساحة العالمية في هذه المرحلة.[٢]

٢- حقل المدن والأمكنة:

باستخدام الأسلوبية الإحصائية تظهر هذه الأرقام في الجدول التالي:

الديوان	المدن والأمكنة الواردة فيه مفردة ومكررة	
أزهار الربى	٧٣	مدينة ومحل
صدى عدن	١٠٣	مدينة ومحل
أنفاس الحجاز	٤٢	مدينة ومحل
نظام البردة	٢٦	مدينة ومحل
نكون أولا نكون	٤٤	مدينة ومحل
المجموع	٢٦٤	مدينة ومحل
إجمالي	**٥٥٢**	**مدينة ومحل**

(١) في الدواوين الثلاثة المذكورة بعينها.

(٢) يتأيد هذا الرأي حين يعلم أيضا أن نظرته المحلية كانت قوية في النصف الأول من حياته الـــشعرية حيث وعدد الأعلام المحلية في هذا النصف بلغ (٥٥) علما في (٧٩) تكرارا وانعدم ذكر هذا النـــوع من الأعلام في النصف الثاني المذكور أعلاه.

وباستبعاد التكرارات من كل شعره يظل العدد دالا إحصائيا ، ويوضحه الجـــدول التالي:

الديوان	المدن والأمكنة الواردة فيه دون غيره	
أزهار الربى	٤٣	مدينة ومحل
صدى عدن	٣٠	مدينة ومحل
أنفاس الحجاز	٦	مدينة ومحل
نظام البردة	١١	مدينة ومحل
نكون أولا نكون	٩١	مدينة ومحل
المجموع	٦٢	مدينة ومحل
إجمالي	**١٧١**	**مدينة ومحل**

تتوزع هذه الأرقام على الخارطة العربية والعالمية على النحو التالي:

اسم الديوان	يمنية	الجزيرة	عربية	إسلامية	أجنبية	
أزهار الربى	١٧	١٠	٤	٧	٥	
صدى عدن	١١	٥	٦	٣	٥	
أنفاس الحجاز	--	٢	٢	--	٢	
نظام البردة	١	٣	٢	--	٥	
نكون أولا نكون	١	--	١٤	--	٤	
المجموع	١	١٤	٢٥	٥	١٧	
إجمالي	**٣١**	**٣٤**	**٥٣**	**١٥**	**٣٨**	**١٧١**

❁ مقارنة بين تكرارات اليمن وأمكنتها ومصر وأمكنتها:

الديوان	تكرارات اليمن وأمكنتها	تكرارات مصر وأمكنتها
أزهار الربى	٣٦	٤
صدى عدن	٣٣	٢٧
أنفاس الحجاز	--	١
نظام البردة	٩	٢
نكون أولا نكون	١	٣
المجموع	٩	٧٦
إجمالي	**٨٨**	**٩٨**

وبتحليل تلك الجد وال الإحصائية يمكن الخروج بالنتائج التالية:

❁ أعداد أعلام المدن يعد كبيرا (٥٤٢) ويأتي في المرتبة الثانية بعد أعلام الأشخاص (٦٥٦) .

❁ يظهر تفوق ديوانه " صدى عدن" في عدد أسماء المدن الو رادة فيه (١٠٣) قياسا على غيره من الدواوين وقياسا على القصائد الواردة فيه [١]

❁ عدد المدن الواردة في المجموع من شعره في " مصر" جاء كبيرا (٢٦٤) لكنه يتناسب وعدد القصائد فيه ، وانه نتاج مصر " أم الدنيا".[٢]

---

(١) هذا العد (١٠٣) يتضمن أسماء المدن بتكراراتها الواردة في الديوان ، أما العدد الحقيقي للمدن في الديوان غير مكررة فه (٤٥) مدينة ومحلا ، وحتى بهذا العدد يظل معبرا عن تفوقه عن سواه.

(٢) الرقم الوارد هنا (٢٦٤) يشمل التكرارات التي وردت بها أسماء المدن ، أما التي شملها الديوان غير مكررة فيه فهي (٩٨) مدينة ومكان ، وهو رقم معبر أيضا ، ويتضح ذلك قياسا بالمدن التي وردت في الدواوين التالية: أنفاس الحجاز (٢٨) ، نكون أو لا نكون (٣١) ، ونظام البردة (١٦) ، وأزهار الربى (٤٣) .

❁ برز الاتجاه الإقليمي لديه جليا في المرحلة الأولى إذ ظهـرت أسـماء (٢٨) مدينة ومحلا يمنيا في ديوانيه الأولين. بعدها خفت هذه الاتجاه ليصبح العدد في بقيـة الدواوين "٣" مدن يمنية فقط.

❁ أخذت الجزيرة العربية وضعها الطبيعي في ورود أسماء أمكنتها سـواء فـي المرحلة الأولى (١٠) (أزهار الربى) والمرحلة الأخيرة (١٤) "المجموع".

❁ الضمور الذي بدأت به الدول العربية (٤) مدن تحول إلى ظهور في المرحلة الأخيرة (٢٥) مدينة عربية، وهو انتقال واضح الدلالة على انتقال اهتماماته من المحلية إلى العربية.

❁ قريبا من الدلالة السابقة ما ورد من أسماء المـدن الأجنبيـة حيـث بـدأت محـدودة (٥) وانتهت بعـدد أكبر نسبيا (١٧)

❁ المدن الإسلامية شهدت شبه انحسار بعد شبة الازدهار في بداية العهد (٧-٥).

❁ يظهر تفوق مصر وأمكنتها على اليمن وأمكنتها (٩٨: ٨٨) في مجمل شـعره – غلبة انتماء الشاعر إلى المصرية مع كونه يمنيا، واندماجه بالبيئة المـصرية مـدنا وأمكنة وآثارا واعتزازه بها.

ونلاحظ نسبة ورود مصر إلى اليمن في المرحلة الأولى (٤: ٣٦) وكيف انتهـت النسبة في آخر مرحلة (٧٦: ٩) .

ثالثاً: قواميس ثروته اللفظية

إن المعجم الذي يستخدمه الشاعر هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه. والمبينة عن سر صناعة الإنشاء عنده. (١)

وتختلف الثروة اللفظية بين الشعراء والكتاب من جهتين: (٢)

الأول: حجم الثروة اللفظية

الثانية: طرق استخدام هذه الثروة ، والتصرف فيها عند صياغة النص ، ولا بد من استعراض بعض قواميس ثروة باكثير اللغوية ، لإعطاء صورة تفصيلية إلى حد ما عن هذه الأمور ، ويمكن الاقتصار على عينة محدودة من القواميس بغرض الكشف وإعطاء المؤشر المطلوب على هذه الثروة.

١ـ قاموس الفصيح والغريب:

ويمكن الكشف بواسطته عن كمية المفردات الفصيحة التي استعملها الشاعر، والتي تعطي مؤشراً – ولو أولياً – لحجم المخزون من الثروة اللفظية الفصيحة التي يستعملها الشاعر.

وبادئ ذي بدء – وحسب تقدير كثير من النقاد (٣) – فإن باكثير لم يكن ممن يسلكون دروب الأغراب والتعقيد اللغوي في شعره ، بل كان – وهذا رأيهم – يسلك الطريق الأقرب توصيلا لمراده ، ويستخدم من الألفاظ ما يجمع بين إيصال المعنى والفصاحة الذاتية للفظ.

ومع ذلك فلم يبتذل الشاعر باكثير في ألفاظه اللغوية وفي استعملا ته الشعرية بل ظل محافظاً بشكل جاد على التوازن النسبي بين هدفه في إيصال الفهم للمتلقي وهدفه في اختيار اللفظ الفصيح المناسب.

وبالدراسة الو صفية لشعر باكثير، وباستعراض دواوينه الشعرية ، يلاحظ ما يؤيد هذا الطرح ، إذ أن من يقرأ شعر باكثير يخرج بنتيجة لا تبعد عما ذكر في هذا

---

(١) في النص الأدبي – ص ٩٩.
(٢) المرجع السابق – ص ١٠١.
(٣) انظر: وثائق مهرجان باكثير – ص ٧٥ في وصفهم للغة باكثير وأسلوبه [انه من السهل الممتنع.

العرض ويضيف إليه بساطة العرض التي تميز أسلوب باكثير ، وسطحية الاختيار للألفاظ ، وعدم التعمق في اختيار اللفظة الأبعد متى توفرت له اللفظة الأقرب. وفي ديوانه الأول " أزهار الربى" لا يوجد ما يساوي (٩٥) لفظة قاموسية تحتاج في معرفتها للعودة إلى القاموس وإن كان لديه الكثير منها يفهم من السياق وهذه نماذج منها:

حلف – شموعا نجارها – سميم عرارها – جرض– انتاشة – الخضض– خود – شنيب – خرد – اللاس– الوسمي – قرم – طفرا– أغن – أغيد – اللخناء – الوقيذ – نميقه – الأملود – الشوس – وشج – يسوخ – الغطامط – ثبج – إقليد – الراقود – تكري – خريده – خوط البان – المدرات – المذكي – نيقه – بزل – فتيق – الأورام – مصالا – رغام – رغام – عقام – سيب – الموامي – الصلدم – آني – الخنذيذ – يقق – يشأي – ندس – الفيهبية– يترو – جاديها – الشحط – تشنا – سورة – غلب – جوائب – العفاة – ردأة – ضلعا – البزاة – ذاعفا منقعا – أضرعا – ممرعا – الأتلعا – ينهنه – غداف – مرير – نضا – أفوفه – وكافة – تلفع – ردءا – رئباله – التكليلا –غدق– مصمئل – مفعم – غبت.

وهي لا تساوي غريب قصيدة واحدة من قصائد الشعر الجاهلي ، ومع ذلك فإنها تعبر مع مثيلاتها في بقية الدواوين عن حجم الثروة اللفظية والمعجم القاموسي الذي يمتلكه الشاعر والذي وصل إلى (٥٤٣) لفظة قاموسية في شعره كله. (١)

وإذا أضفنا إلى هذا الكم ما يقرب من نصف هذه الكمية أي قرابة (٢٥٠) لفظة فصيحة تنتشر في دواوينه ، فإنه يستبين حجم غريبه وفصيحه ، وكيفية توزيعه على مختلف دواوينه وأزمنة شعره من زاوية الزمان يلحظ استواء قاموسه الفصيح في آخر عمره الشعري فيما ابتدأ مغرماً بالغريب دون الفصيح ففي أول عمره. والمتتبع ثروته اللفظية (الغريب / الفصيح) في آخر دواوينه ، سيلحظ هذا الاستنتاج حيث تنتشر فيه أكثر من (١٥٠) لفظة فصيحة منها:

---

(١) احتوت دواوينه الباقية من الغريب على النحو التالي: صدى عدن (٥٨) لفظة ، واحتوى ديوانه أنفاس الحجاز على (١١١) لفظة ، نظام البردة (٧٢) لفظة ونكون أو لا نكون (١٨) لفظة ، والمجموع (١٨٩) لفظة وهي باجماليها مع أزهار الربى تصل إلى (٥٤٣) لفظة.

حين– متنزيات– صداى– جمجم– نمى– ردني الصبح– الانبـــوب– حـــوب– بردائـــي – وقدة– شم– ويك– أكمه– شجاة في لهاة– يزدرد– الألد– نفد المرتقـــب– اصـــطخب– نفتـــر– إفرندي– سورة– ضرع– نوغي– بائر– بكئة– واجمة– بارقة– ويبك– لاغب– ينتحل– كلـــيم– مائر– جدك– أودت– فلاكم– ثرَ دم– ريقه– شيحان– عرنينة شمم– يزدهيه– النمير– الهجير– الزمهرير– العرين– ضرام– تضام– الحجي– الأوام– الرموس– ينوس– أنف– نضا– أردانك– مطارفة– الورس– نافحت– الندس النير– طارف– تالد– ينتصل– النكس– الوكـــل– الوهـــل– خضل– نكسا– دخن– لبدا– رسيس– جراها– يجب (يخفق)– حدب– أشب– همـــيم جائـــشة– حسيس– حفيف– رفيف– نثيث– أكمام ددا– خضلة– تبحبح– مـــسيس– الأشـــب– الـــضرب– النغب– الحدب– سرب مفن– مكيث أحقاباً– ليهنك– نجلته– حفلاً– ضرم–بقل– مرقوم– آلاقا.

وهو ما كان مفقوداً في قاموسه في العصر الأول لشعره.

٢ـ قاموس العامي والشائع:

بقدر ما وجد الغريب والفصيح في شعر باكثير وجد العامي والشائع وإن بنـــسبة شيوع أقل. ويرتبط قاموسه العامي والشائع بالبيئة المكانية التي يستمد منهـــا الفاظـــه ويتوجه إليها بالخطاب [١] .

فمثلاً نجد في اليمن ألفاظاً شائعة مثل: "متثاقل– متثائب– كسلان"[٢] وهي تعبيـــرات وصفية قدحية يتبادلها الناس في حياتهم اليومية، ومثل قوله: "براد شاي"[٣] هي من البيئة اليمنية والحضرمية بخاصة حيث يحل الشاي محل القات في مجـــالس القـــوم. ومثلهـــا و"سميُك"[٤] وهي لفظة تطلق على الاسم المشابه في البيئة اليمنية وكذا "ناهيـــك"[٥] وهـــي لفظة عاطفة في اللهجة اليمنية تأتي بمعنى "أيضاً" أو دعك.

---

(١) وهو بهذا يقترب من لمذهب الواقعي المستمد معجمه من لغة الحياة اليومية (انظر: الاتجاه الـــواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر – ص ٣٠٣) .

(٢) أزهار الربى – ص ٧٧. ترى نازك أن إدخال الكلمات العامية في القصيدة المعاصرة منفر للـــنفس البشرية ، وتدعو إلى تجنب الشعراء لها. (انظر نازك الملائكة الناقدة – ص ٦٤) .

(٣) السابق – ص ٢٢٣.

(٤) السابق – ص ٢٨٨.

(٥) السابق.

وغير ذلك مما يرد من قاموس البيئة اليمنية في شعر هذه المرحلة [١] وهو قليل نسبيا إذا ما قسي بما بعده ، وهو المرحلة الحجازية والتي شهدت ألفاظا مغرقة في الشيوع والعامية مثل: "وامشي إلى القدام"[٢] ، "والحال أني"[٣] ، "على أن أسبابا"[٤] و"كذاك"[٥] و"أصلح شخص" [٦] و" السم في الدسم " [٧] وهي ألفاظ أبعد من أن تكون عن الشعر. ومثلما شوهد تطور قاموسه الغريب والفصيح مع التقدم الزمني يشاهد تمكن القاموس العامي منه في الاتجاه نفسه ، وهو نوع غريب من توازي المتناقضات. واستعراض بعض ألفاظه التي جاء بها في شعره في آخر مراحله يلحظ العجب وذلك مثل:[٨] "والله أعلم" "أغلب الظن" "أضعف الإيمان" "مالكم أصبحتم غنما" "بالرغم من صغر سنها" "حرام علينا" "خلوة" "بغى وطغى" "درتها الجن والأنس".

٣- قاموس الحدة والشباب:

يظل الشاعر يشدو للطبيعة والحياة ، متنقلا من فنن إلى فنن ، ولا يرتفع صوته ، ويعلو صراخه إلا حين يستفز ، ومجال الإثارة لديه محدود ، إنها أمته. إن أي إذلال لهذه الأمة ، أو عدوان عليها ، أو تهاون عن نصرتها من بنيها ، يستفز الشاعر ، فينتفض انتفاضة الباشق منتفضا بأنيابه ومخالبه على عدو أمته ، غير عابئ بتقاليد الآداب ، وموضوعية الطرح.

---

(١) مثل: عزمة حيدرية – التفرنج – الحضيض – ضاعت سدى – (أزهار الربى – ص ٢٢٩ – ٢٣٠ – ٢٣٥) و: ولا فخر – سيد سيادة – تسيد – (أي رجل من آل البيت كما هو في المصطلح اليمني) – مثل الحديد – سير البطل. (صدى عدن – ٥ ، ٣١، ٣٦ ، ٥٦، ٧١)

(٢) أنفاس الحجاز – ص ٦.

(٣) السابق – ص ١٥.

(٤) السابق – ١٨.

(٥) السابق – ص ٣٣.

(٦) نظام البردة – ص ٥.

(٧) نظام البردة – ص ٨.

(٨) المجموع – ص ١٤٦ ،١٤١ ، ١٣٤ ، ٧٣ ، ٨٢، ٩٠، ١٠٤، ١٢٠، ١٢٦ ، على الترتيب.

وبالا مكان استعراض بض الحمم التي قذفها الشاعر في وجه أعداء أمته:[١]

وغد – سافل – نغل– حاقد – سنلفظكم – ونقيئكم – بني قمل الشعوب – اللجنة الملغونة الأبوين – هي سبة الأبد الأبيد – الملاعين – ابنة العهر – أخت الخنا – العاهرة الكبرى – الخانعة – الأم دولة – لها عضد في المخزيات – بغاءها – قيحصب وجهها – العجفاء – القيح والدود فيه – رجسا – ملعون – يخن – الكلب المؤجر – كف مفسد – فقبحت – يا عيد اليهود – وسبة الجدود – وعار العرب – أجهلا – وتدجيلا – وظلما – ورشوة –ولهوا بدين الله – سمسار اليهود – شيطان الغرور – أفاعي الخبث – الوزغات – نافثة المفاسد والشرور – قاعتهم – نعيق أولياء المخازي – أما ببطنك من خراء – قذى. [٢]

ولنتأمل هذا الحشد من مفردات السباب وهذا السيل من الشتائم على العرب الذين تخاذلوا عن نصرة مصر: [٣]

يا بني العرب. يا بني العرب لا ... أسمع غير الصدى إلى يعود
أين أنتم لا در در أبيكم ... أقصور تضمكم أم لحود
أتركتم جيش الكنانة يحمي ... دونكم وحده وعنكم يذود
عرب أنت؟ كذبتم كذبتم ... إنما أنت يهود يهود
لا بل إن اليهود أمثل منكم ... هم أفاع تخشى وأنتم دود
إنما أنتم شنار وعار ... ووبال دان وغوث بعيد
لعنات من السماء عليكم ... تمتريها صواعق ورعود
إن أصلاب يعرب لبراء ... منكم أيها العبيد العبيد

وفي ديوانه " نكون أو لا نكون " صب فيها الشاعر جام غضبه على الدول والشخصيات التي تعاضدت ضد العرب في حرب (٦٧) فكان منها هذا القاموس المرعب الساخط:

---

(١) المجموع – ص ١٢٧،١٢٨، ٩٠، ١٠٧، ١٢١، ١٢٧ ، ١١٠، ١٢٩، ١٣٤، وصدى عدن – ص٢٢، ٥٩، ٦٠، ٦٢.

(٢) أزهار الربى – ٢٠١، ٢١٥، ٢٤١، ٢٧٤، ، (وهذا الديوان الأقل في هذا القاموس) .

(٣) المجموع – ص ١٣٧.

جونسون اللعين – ويلسن المحتقر المهين – الوغد الغبي – جونسون قواد اليهود – حونسون جلاد الشعوب – في بيته الأبيض بيت الكذب – بيت الخنا – بيت الربا – أنتن لحم – رجس صهيون اللعين – لصوص الزيت – الطغاة المجرمون – عبيد صهيون اللعين – الصليبي الجبان – ألعن من مان وخان – صهيون النغل – رسل الخراب والدمار – عبيد الملاعين – الطغاة – المغيرين الفساق – نقضوا الميثاق – الرجس..... الخ. (١)

هل هذا القاموس " الهائج " هو من صنع هذا القاموس "النهري ": (٢)

سأضل في وكري أذيب من المحاجر ما أذيب
وألوذ حينا بالنشيج إذا تعبت من النحيب
وأفارق الروض النضير وأهجر الغصن الرطيب
وأصد عن صافي الغدير وأترك المرعى الخصيب
وأكف عن غزلي بور قائي الصغيرة والنسب
حتى تجيبني " الحمامة" أو يجيب " العندليب "

أهذا الذي يقول هذا القاموس الرقيق في موقف استثارة عاطفي، هو نفسه الذي سرد ذلك القاموس الصاخب في موقف استثارة سياسي؟

" **نعم أنه علي أحمد باكثير** "

.....

(١) نكون أو لا نكون – ص ٥، ١٢، ١٦، ١٨ ، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٤.
(٢) المجموع – ص ٥٦.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة شعر على أحمد باكثير من خلال الرؤية والفن وجاءت في مقدمة وتمهيد وبابين.

تحدثت في المقدمة عن هدف الدراسة ومنهجها ومصادرها وأوضحت أهمية هذه الدراسة في كشفها أولاً عن احد أعلام الشعر المعاصر ثم عن شاعرية علي أحمد باكثير التي طغت عليها شهرته كمسرحي وروائي وفي التمهيد: تناولت حياة باكثير من الميلاد إلى الوفاة فتعرضت لنسه وأسرته وبيئته وعرجت على المؤثرات العلمية والثقافية التي كونت اتجاهاته وفكره، مرورا بذكر حياته العاطفية والأسرية، وانتقلت بعد ذالك إلى الحديث عن معاركه السياسية والأدبية التي خاضها في اليمن وإندونيسيا، وأخيرا في مصر، والتي فقد في خضمها حياته وعمره، وانتهيت من هذا التمهيد بعرض نتاجه الأدبي المتضمن نتاجه المسرحي والقصص والشعري.

أما الباب الأول (**الرؤية**) فقد جاء في ثلاثة فصول: –

الفصل الأول: الشعر الذاتي.

وأتضح فيه اعتداد باكثير بنسبه وأسرته ومدينته "حضرموت" كما اتضح شعوره النفسي الاغترابي على المستوى النفسي والمكاني وسيطرة ظاهرة الحزن على شعره، ثم بينت مواقف باكثير من الموت ورؤيته له والحيل الدفاعية التي انتهجها في مواجهة الموت وأخيراً تحدثت عن الشعر الغزل عنده بأنواعه: التقليدي والعذري والحسي والفلسفي ثم عرضت لفلسفة الحب عند باكثير التي كشفت حقيقة انتماء باكثير للمذهب الكلاسيكي على الرغم من سيره مع شعراء المذهب الرومانسي أشواطاً.

الفصل الثاني: الشعر السياسي.

واحتوى ثلاثة مباحث: الأول شعر باكثير الوطني، ودللت فيه على وجود هذا الاتجاه لديه سواء فيما يتعلق بموقفه من قضايا الجهل والتخلف في حضرموت

ومحاربته لها، أو فيما يتعلق بموقفه من الاستعمار في عدن، ثم في مهاجمته للحكم الأمامي في صنعاء وتحيته للثورات المتلاحقة التي قامت لإنهاء هذا الحكم، ودحضت في هذا المبحث مزاعم منكري شعر باكثير الوطني.

واحتوى المبحث الثاني على شعر باكثير القومي الذي تضمن الحديث عن موقف باكثير من قضايا أمته سواء معاركها أو طموحاتها وآلامها أو وضحت مراحل نمو الاتجاه القومي لدى باكثير ابتداءً من الجزيرة ثم الوطن العربي الكبير، ويتضح من هذا البحث وعي باكثير بقضايا أمته القومية، ووعيه بأدوائها ودوائها.

أما المبحث الثالث فجاء عرضا لشعر باكثير الإسلامي، الذي كشف رؤية باكثير لقضايا أمته الإسلامية، وموقفه المناصر لهذه القضايا. والذي اتضح فيه انتماء باكثير المتوازي لقوميته العربية وقوميته الإسلامية:

كما يكشف هذا المبحث عن سمات باكثير الدينية منذ الصغر، وفي الوقت ذاته يعطي صورة عن ضعف إلهياته ووعظياته في مقابل نبوياته التي كانت "نظام البردة" دليلا على تقدمها.

الفصل الثالث: الشعر الاجتماعي.

وتعرضت فيه لسمات باكثير الاجتماعية التي اتسمت بقدرته على كسب الغير والاحتفاظ بهذه الصداقات، ثم عرضت لبيان عدوانيه باكثير وهل هي سمه سائدة أم متنحية لديه، وأوضحت من خلال الأدلة الشعرية أنها عدوانية دفاعيه، وليست عدوانيه مبادأة.

كما تضمن هذا الفصل بعض قضيا مجتمعه والتي أهمها رؤية باكثير وموفقه من المرأة تعليما وعملا وحجابا، وأبنت في هذا المساق الفرق بين دعوة باكثير للإهتمام بالمرأة وتعليمها ودعوة غيره وانتهيت إلى المنطلق الإسلامي في رؤية باكثير لمعالجه هذه القضية وعرضت للتعرف على رؤية باكثير للهجرة عند شعبه سلبا وإيجابا.

ولم يفتني التعرض لعدد من قضايا مجتمع باكثير بيئته. وكشف رؤية باكثير لها وموقفه منها ومنها مشكله الفقر، فساد الخدمات البريدية، المواصلات البحرية نظام الزواج السائد ومساوئه، الزواج بالغنية،

الباب الثاني: (**الفن**) وجاء في ثلاثة فصول:

الفصل الأول: الموسيقى:

وفيه لوحظ أن سبعه أبحر حافظت على تواجدها في أنغام باكثير في مختلف مراحل حياته الشعرية وهي ((المتقارب – الكامل – الرجز– الرمل – الخفيف – السريع – البسيط)) وتأرجحت بقيه البحور وجودا وانحسار في سائر مراحله، فيما اختفى البحرين المضارع والمقتضب من كل شعره، وحاز "الكامل" قرابة ربع عدد أنغام باكثير (٢٢٣%) من عدد القصائد وجاء على إثره الخفيف (١٧،٥%) وحاز كلاهما (٤٠%) تقريبا من نسبه أنغام قصائد شعره، لوحظ أيضا على صعيد النفس الشعري الموسيقى أن الكامل حاز ألمرتبه الأولى في عدد القصائد وعدد الأبيات في الطول (٩ قصائد في ١١١ بيتا) تلاه الرجز في عدد الأبيات (٧٠٦بيتا) والخفيف في عدد القصائد الطوال (٦ قصائد) أما في المئويات فنجد الرجز يحتل ألمرتبه الأولى (٦٤٠سطرا) تلاه البسيط (٣٨٠ بيتا) وجاءت اثنتان – من بين مطولاته الإحدى والثلاثين – بالشعر الحر وعلى صعيد الموسيقى الخارجية (البحور) يلاحظ أن باكثير بدأ في حضرموت مقلداُ ثم منوعا في عدن وأشرق نغمه في مصر: وناقشت ريادة باكثير للشعر الحر وعرضت لشهادة الدكتور المقالح في إثبات هذه الريادة له، مبينا حجم التجاهل الذي تعرض له باكثير وإغفال دوره في تجديد موسيقى الشعر العربي المعاصر، وصيحة الدكتور المقالح التي أعادت هذه الريادة إلا صاحبها.وعرضت لموسيقى الشعر الحر عند باكثير بدراسة.بعض نماذجه مبيننا استواء النغم الحر لدى باكثير وولادته ناضجا.ثم ملت إلى القوافي ودرستها: موحدة، ومتنوعة، وحرة، ثم الموسيقى الداخلية، وتعرف بكثير على مجمل فنونها من تصريع، وترصيع، وتطريز، وطباق، وغير ذلك.وألحقت الدراسة بجدول إحصائي يضم قصائده وأغراضها وبحورها وقوا فيها.

الفصل الثاني: الصورة الشعرية:

وجاءت في عدة مباحث هي مصادر الصورة والتي تأكد فيها غلبة المصدر الديني في تكوين الصور الشعرية لدى باكثير كما تأكد– سلبا– ضعف أخذ باكثير من

الأساطير الشعبية وذلك لغلبه الواقعية والفكرية في شعر باكثير وانتقلت إلى الحديث عن خصائص ألصوره لدى باكثير والتي منها استخدامه الألوان لرسم صوره وكذلك وعيه بترسل الحواس وخاصة في مرحلته الشعرية المتأخرة ويظهر ولعه بالتشبيه جليا وتنويعه للتشبيهات ثم تأتي مميزات صوره لتلفتنا الى ذلك الفن الجمالي في تكوين ألصورة لدى باكثير حيث استخدامه للتعلق الاستشعاري وحشده الأفقي والرأسي للصور وغير ذلك من المميزات..

وينتهي هذا الفصل بدراسة عيوب الصورة عنده والتي أهمها: التفسير والتشويش وضعف البناء المنطقي في صوره

الفصل الثالث: اللغة والأسلوب:

وجاء في ثلاثة مباحث هي: النظام النحوي وعرضت فيه لأداتين هما: الاستفهام والنداء وثلاث عمليات هي التقديم والتأخير والجملة المتعرضة والتلاعب بالألفاظ.

وتبين أن باكثير مكثر من الأساليب الاستفهامية حيث أحصى الباحث((٧٢٠)) أسلوبا استفهاميا وهو مايدل بقوه على مستوى الحيرة في نفس باكثير وفنه وجاءت ((هل)) و((ألهمزه)) في مقدمه أساليب الاستفهام كثرة(١٢٤،١٠٠) وأما (النداء)) فقد جاء في ((٦٠٦)) أساليب وعلى رأسها ((يا)) النداء (٤٢٤أسلوبا) أي بأكثرمن٧٥%من إجمالي إستخدامته ويلاحظ ثراءً تنويعا في استخدامه لأساليب النداء.

أما في التقديم والتأخير فيلاحظ أن المقتضى الصوتي ذو أثر كبير في السيطرة على ترتيب الشاعر لتراكيبه النجويه الشعرية وأن الشاعر اضطر قي سبيل الحفاظ على الاتساق النغمي أن يتخلى عن الاتساق التركيبي المعياري وعن الوضوح الدلالي في كثير من بنائه الشعري.

وفي جمله المعترضة أجاد في بعضها حيث جاءت لغرض أسلوبي إضافة الجديد أو إفادة لاحتراز لكنه لجاء في بعض آخر إلى تمطيطها ومدها عبر عدة أسطر مما افقدها هدفها الأسلوبي ويتبين في جانب آخر مدى تلاعبه بالألفاظ وولعه بهذا اللعب ألفاظاً وأساليب.

ويأتي النظام الصوتي ليكشف لنا الكيفية ألتي انتهجها الشاعر لبناء نظامه الصوتي في شعره والمتبين من خلال الدراسة الفونولوجية والمهندسات الصوتية.

ثم أخيرا النظام المعجمي المتعرض لمصادر ثروة باكثير اللفظية والتي جاء القران الكريم على رأسها وحقول ثروته اللفظية ودرست منها حقل الأعلام وحقل المدن والأمكنة ثم قواميس ثروته اللفظية من غريب وفصيح وعامي وشائع وغير ذلك.

المراجع

(١) ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبنـــاني، دار الكتاب المصري – ط٢ / ١٩٨٠م.
(٢) أبو نواس الحسن بن هانئ: عباس محمود العقاد، نهضة مصر – (د.ت) .
(٣) أبو نواس والحداثة في الشعر: د. العربي درويش، الهيئة العامة المصرية للكتاب – القاهرة ط ١٩٨٧ م.
(٤) الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: أنيس المقدسي، دار العلم للملايين – بيروت، ط ٥/ ١٩٧٣م.
(٥) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر: د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب – القاهرة ط ٢ / ١٩٦٢م.
(٦) الاتجاه الإسلامي في أثار باكثير القصصية والمسرحية: عبد الرحمـــان صـــالح العشماوي، إصدار المهرجان الوطني للتراث والثقافة – الرياض – م.ع. س. ط ٤ / ١٩٨٥م.
(٧) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث: د. عمر الد قاق، دار الشروق العربي – بيروت، ط٤ / ١٩٨٥م.
(٨) الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر: د. ثابت محمـــد بـــداري، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ط ١٤٠٠هـــ / ١٩٨٠م.
(٩) أحمد الحورش.. الشهيد المربي: د. عبد العزيز المقـــالح، مركـــز الدراســـات والبحوث – صنعاء – دار الآداب – بيروت ط١ /١٩٨٣م.
(١٠) الأدب لانتقادي المعاصر: ريمون طحان ودنيز طحان، الكتاب اللبناني – بيروت ط ٢ / ١٩٨٤م.
(١١) الاديب الكبير على أحمد باكثير أول دعاة الإصلاح والتجديد في اليمن: د. أبـــو بكر البا بكري، إصدار دائرة الإعلام والثقافة بالتجمع اليمني للإصلاح، صنعاء ط ١ /٢٠٠٠م.

(١٢) أروع ما قيل في الغزل: إميل ناصيف منشورات دار جـروس – طـرابلس – لبنان، ط ٢ /١٩٩٣م.
(١٣) أزمة التحليل النفسي: اريك فروم، ترجمة د. طلال عتريس المؤسسة الجامعيـة للدراسات والنشر – بيروت ط ١ / ١٩٧٩ م.
(١٤) الأسس النفسية للإبداع في الرواية: د. مصري عبد الحميـد حنـورة، الهيئـة المصرية للكتاب – القاهرة – ط ١٩٧٩م.
(١٥) الأسطورة في الشعر الحديث: أنس داود، المنشأة الشعبية للنشر – ليبيا (د.ت)
(١٦) الأسطورة في شعر السباب: د. عبد الرضا على، منـشورات وزارة الثقافـة والفنون – العراق سلسلة دراسات رقم ١٤٧ ط / ١٩٧٨م.
(١٧) أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة: نايف خرمـا ، إصـدار المجلـس الوطني للثقافة والفنون والآداب – ط / ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨.
(١٨) الإطار الموسيقي للشعر: د عبد العزيز نبوي ، الـصدر لخـدمات الطباعـة – القاهرة ، ط ١٩٨٧م.
(١٩) أمراء الشعر العربي: أنيس المقدسي ، دار العلم للملايـن – بيـروت ، ط ٦ / ١٩٦٣ م.
(٢٠) امرؤ القيس حياته وشعره: د. الطاهر مكي ، دار المعارف – القاهرة ، ط ٣ / ١٩٧٥ م.
(٢١) أناشيد لها تاريخ: مصطفى عبد الرحمن ، مؤسسة دار الشعب – القاهرة ، ط ١ / ١٩٧٤ م.
(٢٢) الإعجاز القرآني: مصطفى صادق الرافعي ، مكتبة الإيمـان – المنـصورة – مصر (د.ت) .
(٢٣) الإيجاز لأسرار كتاب الطراز: يحيى بن حمزة ، تحقيق الدكتور رياض القرشي، رسالة ماجستير – جامعة القاهرة.
(٢٤) البنان المشير إلى علماء وفضلاء آل أبي كثير: محمد محمد بـاكثير ، مطـابع المفضل للأوفست ، تعز – الجمهورية اليمنية (د. ت) .

(٢٥) البلاغة الصوتية في القرآن الكريم: محمد إبراهيم شـــادي،الـــشركة الإســـلامية للإنتاج – القاهرة – ط ١ / ١٤٠٩ / ١٩٨٨ م.

(٢٦) تاريخ حضرموت السياسي: صلاح البكري اليافعي ، مطبعة مـــصطفى البـــابي الحلبي – القاهرة ، ط ١/١٩٣٦ م.

(٢٧) تاريخ الشعراء الحضرميين: عبد الله السقاف ، مكتبة المعارف – الطـــائف ، م. ع. س.– ط ٢/ ١٤٠٧ هـــ

(٢٨) تاريخ المعارضات في الشعر العربي: محمد محمد قاســـم – جامعـــة النجـــاح الوطنية ، نابلس ، مؤسسة الرسالة – بيروت – لبنان ، دار الفرقان – عمان – الأردن ، ط ١ / ١٤٠٣ هـــ ١٩٨٣ م.

(٢٩) تاريخ النساء.. قراءة في شعر نزار: ياسر عبد النبي ، دار الحسام – القـــاهرة ، ط ١ /١٩٩٨ م.

(٣٠) التجديد في الشعر العربي الحديث: يوسف عز الدين ، إصدار النادي الأدبـــي – جدة ، مطبعة دار البلاد – جدة ط ١ / ١٤٠٦ هـــ – ١٩٨٦م.

(٣١) تحرير المرأة: قاسم أمين ، مطبعة روز اليوسف ، القاهرة ط ٢ / ١٩٤١ م.

(٣٢) تحليل الخطاب الشعري: د. محمد مفتاح ، المركز الثقـــافي العربـــي – الـــدار البيضاء – المغرب ، ط٢ / ١٩٨٦ م.

(٣٣) التصوير الفني في القران: سيد قطب ، مطبعة دار الشروق – القـــاهرة ، ط٣ / ١٣٩٨ هـــ / ١٩٨٧ م.

(٣٤) التفسير العلمي للأدب: د. نبيل راغب ، المركز الثقافي الجامعي، ط / ١٩٨٠ م.

(٣٥) الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبـــي): د. زيد كامل الويسكي ، مؤسسة شباب الجامعة – الإسكندرية (د. ت)

(٣٦) حركه الشعراء اليمانيين في الجاهلية الأخيرة: د. داود غطاشة ، رسالة دكتوراة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية– عمان.

(٣٧) الحكم والأمثال: حنا الفاخوري، دار المعارف– ألقاهره، ط/١٩٨٠.

(٣٨) دراسات في الأدب المسرحي: د. عبده المرضي زكريا خالد، كليه التربية، جامعه عين شمس – القاهرة (د.ت) .

(٣٩) دراسات في الشعر الحديث: د. عبده بدوي، منشورات دار السلاسل –الكويت ط١/١٤٠٨هـ /١٩٨٠م

(٤٠) دراسة في موسيقى الشعر: د.رجاء عيد، القاهرة ط ١٩٧٩.

(٤١) دلائل الإعجاز: عبد القادر الجرجاني، تحقيق محمد رضوان الدايه ود.فايز الدايه مكتبه سعد الدين – دمشق ، ط٢/١٤٠٧هـ–١٩٨٧م

(٤٢) دليل الدراسات الأسلوبية: د.جوزيف ميشال شريم– المؤسسة ألجامعيه للنشر والتوزيع– بيروت ط١/١٤١٤هـ /١٩٨٨م

(٤٣) دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية: على أحمد باكثير المؤتمر السابع للأدباء العرب – بغداد أبريل ١٩٦٩م

(٤٤) الرثاء: د. شوقي ضيف، دار المعارف– القاهرة، ط٤ (د.ت)

(٤٥) رحله في الشعر اليمني: عبدا لله البرد وني، دار العودة – بيروت، ط٣ /١٩٧٨م.

(٤٦) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر: د. محمد فتوح، أحمد دار المعارف – القاهرة ط٣ /١٩٨٤م.

(٤٧) الرمزية: د. ياسين الأيوبي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط١/ ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.

(٤٨) رواد اشعر العربي الحديث: يوسف نور عوض، رسالة ماجستير– دار العلوم – القاهرة، طبع مكتبة الأمل – الكويت.

(٤٩) الرؤى المقنعة: د. كمال أبو ديب، الهيئة المصرية ألعامه للكتاب – القاهرة، ط١٩٨٦م.

(٥٠) روايات على أحمد باكثير التاريخية: د. أبو بكر البابكري، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب – جامعة صنعاء /١٩٩٤م.

(٥١) روائع من الشعر الانجليزي: د. زاخر غبريال – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ط١٩٧٩.

(٥٢) الرومانتيكية: محمد غنيمي هلال، دار العودة – بيروت، ط١٩٨٦م.

(٥٣) الرومانسية العربية: محمد بنيس دار توبقال – الدار البيظاء – المغرب ط١ /١٩٩٠م.

(٥٤) روميو وجولييت: على أحمد، باكثير، مكتبة مصر – القاهرة (د.ت)

(٥٥) ساعات بين الكتب: عباس العقاد، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ط٤ /١٩٦٨م.

(٥٦) سلامه القس: على أحمد باكثير – مكتبة مصر – القاهرة (د.ت) .

(٥٧) سيرة النبي (صلى الله عليه وسلم) لابن هشام، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر – بيروت.

(٥٨) سيكولوجية الجماعات والقيادة: د. لويس كامل مليكة، الهيئة المصرية ألعامه للكتاب – القاهرة ط/ ١٩٨٩م.

(٥٩) الشابي ومدرسة أبولو: د. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، مؤسسة عبد الكريم عبد الله – تونس، ط١ / ١٩٨٦م.

(٦٠) شاعر وقصيدة: العماد مصطفى طلاس، طبعة ١٩٧٨م (مكتبة كليه الأدب – الجامعة الأردنية، رقم ١،٠٨ ع ٨ شارع)

(٦١) شراب الراح: عبد القاهر الجرجاني، شرح وتحقيق د. البدراوي زهران، دار العارف –القاهرة، ط٢ /١٩٨٩م.

(٦٢) الشخصية: رتشارد.س.لازاروس، ترجمة د. سيد محمد غنيم، دار الشروق – القاهرة ، ط٣– ١٤٠٩هـ /١٩٨٩ م.

(٦٣) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوق، دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

(٦٤) شرح الفريدة الجامعة للمعاني الرائعة: أبو بكر المقري، تحقيق عبد الرحمن الحضرمي، طبع وزارة الأعلام، مشروع الكتاب – الجمهورية اليمنية، ط ١٤٠٦هـ، / ١٩٨٥م.

(٦٥) شرح المعلقات السبع للزوزني، دار ابن زيدون – بيروت –لبنان (د.ت) .
(٦٦) شرح المعلقات العشر: أحمد بن الأمين الشنقيطي دار كتاب العلمية – بيروت– لبنان (د.ت)
(٦٧) الشعر الإسلامي: شوقي ضيف، دار المعارف – القاهرة (د.ت) .
(٦٨) شعر البوصيري.. . دراسة فنية: قرشي عباس دندراوي، رسالة دكتوراه، جامعة أسيوط كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.
(٦٩) الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين إسماعيل، دار العودة – بيروت – لبنان، ط٣ /١٩٨١ م
(٧٠) الشعر العربي المعاصر.. روائعه ومدخل لقراءته: د. الطاهر مكي، دار المعارف – القاهرة، ط٢ ٢/ ١٩٨٣ م.
(٧١) الشعر المصري بعد شوقي: د. محمد مندور مكتبة نهضة مصر – القاهرة ط٣
(٧٢) الشعر المعاصر: محمد بنيس، دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب ط١ / ١٩٩٠ م.
(٧٣) الشعر المعاصر في اليمن: د. عبد العزيز المقالح، دار العودة – بيروت ط٢ / ١٩٧٨م، ط٢/ ١٩٨٤ م.
(٧٤) الشعر المعاصر في اليمن: د. عز الدين إسماعيل– دار العودة، بيروت ط/١٩٨٦
(٧٥) الشعر الحر في الأردن: أحمد محمد المشرف، رسالة ماجستير – جامعة البصرة، ١٩٩٠ م.
(٧٦) الشعر الحر في العراق: يوسف الصانع جامعة بغداد ١٩٧٨ م.
(٧٧) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، دار صادر (د.ت)
(٧٨)) الشعرية: تزفيطار تودوروف ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب، ط٢ / ١٩٩٠م.
(٧٩) الشعرية العربية الحديثة.. تحليل نصي: شربل داغر، دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب ط١ / ١٩٨٨م.

(٨٠) الشعر اليمني المعاصر: د. أحمد قاسم المخلافي، مكتبة الجيل الجديد – صنعاء – الجمهورية اليمنية (د.ت) .

(٨١) ألصحافه اليمنية قبل ثوره ٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م: علوى عبدالله طاهر، منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية – الكويت، ط ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.

(٨٢) صفحة من حياتي من الشعر والأدب: أحمد عبد القادر باكثير، إصدار اتحاد الأدباء والكتاب – الجمهورية اليمنية ط/ ١٩٨٨.

(٨٣) صلاح عبد الصبور والرمز اللوني: د. يوسف نوفل – الهيئه العامة المصرية للكتاب – القاهرة، ط / ١٩٩١م.

(٨٤) الصوت القديم الجديد: د. عبد الله الغذامي، الهيئة العامة المصرية للكتاب – القاهرة ط ١٩٨٧م.

(٨٥) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد – المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان ط١، ١٩٩٠ م.

(٨٦) الصورة الفنية في شعر محمود درويش: عاطف أبو حمادة رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعه صنعاء ١٩٩٤.

(٨٧) ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة: سالم أحمد الحمداني، وزارة التربية والتعليم، جامعة الموصل – العراق ط، ١٩٨٠.

(٨٨) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن: د. أحمد قاسم الزمر، مركز عبادي للدراسات والنشر– صنعاء– الجمهورية اليمنية، ط ١٤١٧هـ – ١٩٩٦ م.

(٨٩) ظواهر قرآنيه في ضوء الدراسات اللغوية: د. البدراوي زهران، دار المعارف– القاهرة ط / ١٩٨٨م.

(٩٠) عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني: د. البدراوي زهران– دار المعارف – القاهرة، ط ٣ ١٩٨٦/.

(٩١) عبد الصمد باكثير.. شاعر حضرموت في القرن العاشر الهجري: عبد القادر محمد الصبان، إصدار فرع المركز اليمني للأبحاث الثقافية والآثار والمتاحف– المكلا – حضرموت – الجمهورية اليمنية أكتوبر ١٩٧٩م.

(٩٢) عبد الله البردوني.. حياته وشعره: أحمد عبد الحميد إسماعيل، رسالة ماجستير جامعة القاهرة – كليه دار العلوم – قسم الدراسات الأدبية ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.

(٩٣) عصر الدول والإمارات: د،. شوقي ضيف – دار المعارف – القاهرة، (د.ت)

(٩٤) علم الأسلوب مبادئه وإجراءته: د. صلاح فضل، النادي الأدبي والثقافي – جدة، ط / ١٤٠٨هـ – / ١٩٨٨م.

(٩٥) علم النفس الاجتماعي: ب. بور شنيف، ترجمة سعد رحمي، دار الثقافة الجديدة – القاهرة (د.ت) .

(٩٦) علم النفس والأدب: د. سامي الدروبي – دار المعارف – القاهرة، ط ٢ (د.ت) .

(٩٧) علي أحمد باكثير آراء وأحاديث من أذاعه الكويت ١٩٦٨: نجم عبد الكريم، إصدار اتحاد الأد باء والكتاب اليمنيين – شعبة سيئون – حضرموت – الجمهورية اليمنية، ديسمبر ١٩٨٩ م.

(٩٨) علي أحمد باكثير.. حياته وشعره الوطني والإسلامي: د. أحمد عبد الله السومحي، النادي الأدبي الثقافي – جدة م.ع. س (د.ت.)

(٩٩) علي أحمد باكثير.. رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر: د. عد العزيز المقالح، دار الكلمة – صنعاء – مطابع الشروق – القاهرة – بيروت (د.ت)

(١٠٠) علي أحمد باكثير.. شاعراً وغنائياً: د. عبده بدوي، حوليان كلية الأدب، جامعه الكويت، الحولية الثانية / ١٩٨١ – ١٤٠٠ هـ

(١٠١) علي أحمد باكثير شاعراً وكاتباً ومسرحياً: علي عبد القادر السقا ف (مخطوط).

(١٠٢) علي أحمد باكثير.. العطاء والجزاء: د. محمد أبوبكر حميد، إصدار اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين – فرع حضرموت، سلسة منتدى الأربعاء رقم ٣، ديسمبر ١٩٨٨ م.

(١٠٣) علي أحمد باكثير.. في مرآه: د. محمد أبو بكر حميد مكتبة مصر – الفجالة (د.ت)

(١٠٤) الغزل: لجنة من أدباء الأقطار العربية تقديم د.سامي الدهان ج ١، ٢، دار المعارف – القاهرة (د.ت)

(١٠٥) الفخر والحماسة: حنا الفاخوري دار المعارف – القاهرة ط ٤ (د.ت)

(١٠٦) الفكر والثقافة في التاريخ الحضرمي: سعيد عوض باوزير، ط / ١٣٨١هـ / ١٩٦١م.

(١٠٧) فن القصة عند الكتاب الإسلامي علي احمد باكثير: بدريه بنت إبراهيم السعيد، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود كلية اللغة العربية – الرياض – (م. ع. س.) ١٩٩٣م.

(١٠٨) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: علي أحمد باكثير، دار المعرفة – القاهرة ط٢ / ١٩٦٤م.

(١٠٩) فن النقد المسرحي: فؤاد دواره – المؤسسة المصرية العامة للتأليف، الدار المصرية للتأليف (د.ت) .

(١١٠) الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة الأدبية الحديثة: أنيس المقدسي، دار العلم للملايين – بيروت، ط٢/ ١٩٧٨ م

(١١١) في الأدب المقارن: د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف – القاهرة ط ١٤٠٨هـ – / ١٩٨٨م.

(١١٢) في النص الأدبي.. دراسة أسلوبية إحصاية: د.سعد مصلوح، النادي الأدبي والثقافي – جدة، ط١ – ١٤١١ / ١٩٩١ م

(١١٣) قالوا في الأمثال: أبو فراج فرج السيد فرج، دار لوران – الإسكندرية – مصر (د.ت)

(١١٤) قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث: د. سعد دعبيس، الصدر لخدمات الطباعة – القاهرة – ط١ /١٩٩٠ م.

(١١٥) قراءة في شعر عبد العزيز المقالح: د. فهد عكام ، دار الآداب – بيروت – لبنان ط١ ١٩٩١م.

(١١٦) قصص الأنبياء: إسماعيل بن كثير، دار القلم – بيروت.

(١١٧) قضية الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة– بغداد، ط ٣/١٩٦٥م.

(١١٨) قضية الفلاح في شعر محمود حسن إسماعيل: د. ثابت محمد بداري، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة ط١ – ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤م.

(١١٩) القلق: سلسلة السيكولوجية المبسطة، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – لبنان ط١ / ١٩٧٧م.

(١٢٠) القواعد والإعراب: عبد الرزاق حمود، مطبعة الاتحاد – دمشق – سوريا، ط ١٩٦٣ / ١٤٩٦٤م.

(١٢١) لسانيات النص.. مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، المركز الثقافي العربي – بيروت – ط ١ / ١٩٩١م.

(١٢٢) مبحث في قضية الرمزية الصوتية: د. البدراوي زهران دار المعارف – القاهرة ط ٢ / ١٩٨٧م.

(١٢٣) المتنبي: محمد كامل حسن، المكتب العالمي – بيروت – لبنان ط ٢ / ١٩٧٧م

(١٢٤) المتنبي.. الدهر المنشد: جمع أدونيس، ملحق جريدة الأهرام، نوفمبر ١٩٩٧

(١٢٥) محمد عبد المعطي الهمشري.. حياته وشعره: صالح جودة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب بمصر، ط / ١٩٦٠ م.

(١٢٦) محمد في الأدب المعاصر: فاروق خورشيد وأحمد كمال زكي، المكتب الفني للنشر – القاهرة ط١ /١٩٥٩ ٨ ١٣٧هـ.

(١٢٧) مختارات شعراء العرب: لابن الشجري، تحقيق د. نعمان محمد أمين، دار التوفيقة للطباعة با لآزهر – القاهرة، ط١ / ١٣٩٩ هـ – ١٩٧٩م.

(١٢٨) مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر الرازي، دار القلم، بيروت – لبنان (د.ت).

(١٢٩) مختصر تفسير أبن كثير، طبعة دار القرآن الكريم بيروت، ط٦ / ١٤٠٢ هـ – ١٩٨١م.

(١٣٠) المدخل إلى علم اللغة: د. رمضان عبد التواب – مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٢ / ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ م.

(١٣١) مدينة سيئون في سطور: عبد القادر محمد الصبان، طبع مكتب السياحة –

سيئون – الجمهورية اليمنية.

(١٣٢) المرأة الجديدة: قاسم أمين – مطبعة روز اليوسف – القاهرة ط٢ / ١٩١١م.

(١٣٣) المرايا المحدبة.. من البنيوية إلي التفكيك: د. عبد العزيز حمودة، إصدرا المجلس العربي لثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط ذو الحجة ١٤١٨هـ / ١٩٨٨م.

(١٣٤) مصادر الفكر العربي الإسلامي في اليمن: عبد الله الحبشي، طبع مراكز الدراسات اليمنية – صنعاء (د.ت)

(١٣٥) مع الأنبياء في القرآن الكريم: عفيف عبد الفتاح طبارة، دار العلم للملايين – بيروت، ط ١٧ / مارس ١٩٨٩ م

(١٣٦) مع العقاد: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط٥ (د.ت) .

(١٣٧) مع علي أحمد باكثير: عمر محمد باكثير، إصدار اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين – حضرموت شعبة سيؤن، أكتوبر ١٩٨٥م.

(١٣٨) مفهوم الشعر.. دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – لبنان ط٣/ ١٩٨٣م.

(١٣٩) من أعلام الأدب المعاصر: د. جمال الدين الرمادي – دار الفكر العربي.

(١٤٠) من البيت إلى القصيدة: د. عبد العزيز المقالح، دار الآداب – بيروت، ط١ / ١٩٨٣م.

(١٤١) من شعراء سيئون: عمر محمد باكثير، طبعة محليه – سيئون –حضرموت – الجمهورية اليمنية (د.ت) .

(١٤٢) الموازنة بين الشعراء: زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – القاهرة، ط٣ / ١٣٩٣ هـ١٩٧٣م.

(١٤٣) موسيقى الشعر العربي: حسني عبد الجليل يوسف – الهيئة العامة المصرية للكتاب – القاهرة ط / ١٩٨٦م.

(١٤٤) موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة: د. عبد الرضا علي المنار للطباعة –

صنعاء ط٢ /١٩٩٦م.

(١٤٥) نظرية الشخصية: سيمون كلابية فالادون، ترجمة على المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– بيروت– لبنان، ط ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

(١٤٦) نقائض ابن المعتز وتميم ابن المعز: د. أحمد سيد محمد، دار المعارف – القاهرة، ط٢ / ١٩٨١م.

(١٤٧) النقد الأدبي الحديث: د. أحمد سيد محمد، كلية التربية – جامعة عين شمس – القاهرة (د.ت) .

(١٤٨) النقد الأدبي الحديث في اليمن: د. رياض القرشي – مكتبة الجيل الجديد – صنعاء (د.ت)

(١٤٩) وثائق مهرجان بكثير: إصدار اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، دار الحداثة، بيروت، لبنان ط١ / ١٩٨٨م.

(١٥٠) الوصف: لجنة من أدباء الأقطار العربية، دار المعارف – القاهرة ط٣

(١٥١) هاملت.. دراسة في التحليل النفسي: داراكوليدس، ترجمة د. رالف رزق الله، المؤسسة الجامعية – بيروت ط١ / ١٤٠٧هـ١٩٨٧م.

(١٥٢) همام أو في عاصمة الأحقاف: على أحمد باكثير، دار الصبان – القاهرة (د.ت)

ب – الدواوين الشعرية:

(١) الأعمال الكاملة: أحمد محمد الشامي: منشورات العصر الحديث – بيروت ط١ / ١٩٨٦م.
(٢) الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور، دار العودة – بيروت.
(٣) أنفاس الحاجز: على أحمد باكثير (مخطوط) .
(٤) الجداول: إيليا أبو ماضي.
(٥) ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة – بيروت ط١ /١٩٨٦.
(٦) ديوان أزهار الربى في شعر الصبا: على أحمد باكثير، دار المناهل – بيروت.
(٧) ديوان ابن الفارض، مكتبة زهران – القاهرة.
(٨) ديوان البوصيري: تحقيق سعيد كيلاني، مطبعه مصطفى ألبابي الحلبي – القاهرة ط / ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٩م.
(٩) ديوان جرير، دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان
(١٠) ديوان د. عبد العزيز المقالح دار العودة – بيروت ط٣ / ١٩٨٣م
(١١) ديوان محمد عبده غانم، دار العودة – بيروت – لبنان ط١ / ١٩٨١.
(١٢) سقط الزند: أبو علا المعري، دار صادر – بيروت – لبنان (د.ت)
(١٣) الشوقيات: أحمد شوقي، مج ١، ٢ دار العودة – بيروت، ط١/١٩٨٦م
(١٤) صدى عدن: على أحمد باكثير (مخطوط)
(١٥) غريب من اليمن: د. عبد الرحمان العمراني مطبعه الأمانة– القاهرة ط١/١٩٨٥م.
(١٦) المجموع من شعر باكثير المنشور في الصحف والمجلات (مخطوط)
(١٧) نظام البردة.. أو ذكرى محمد صلى الله عليه وسلم: على أحمد باكثير دار مصر للطباعة –القاهرة (د.ت) .
(١٨) نكون أو لا نكون: على أحمد باكثير (مخطوط) .

ج – الصحف والمجلات:

(١) أبولو:

مج ٢ مايو ١٩٣٤ – القاهرة

المجموعة الكاملة (٣٣-١٩٣٤م) – المجلد الأول الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ط ١٩٨٨م.

ع يونيو ١٩٣٤– القاهرة

ع ديسمبر ١٩٣٤– القاهرة

(٢) الادب: ع١١ السنة ٣.

(٣) الأدبية:

المجلد الثالث السنة ٣ ع١٨ أبريل ١٩٩٤م شوال ١٤١٤هـ – الرياض – م.ع. س.

مج ٣ السنة ٣، ١٩مايو ١٩٩٤م ذو القعدة ١٤١٤هـ – الرياض.م.ع.س.

(٤) الأربعاء:

ع ٦ ربيع الأول ١٤١٦هـ / ٢أ غسطس ١٩٩٥م الرياض.م.ع.س.

ع٢٠ ربيع الأول ١٤١٦هـ / ١٦ أغسطس ١٩٩٥م الرياض – م.ع.س..

(٥) الأقلام:

ع صفر ١٣٨٦هـ/ حزيران ١٩٦٦م بغداد – العراق

(٦) أم القرى:

ع١٤ ربيع الأول ١٣٦٥هـ / ١٥ فبراير ١٩٤٦م – م.ع.س.

(٧) الأهرام:

ع٢٤ / ١٠/ ١٣٥٣هـ /٣١ /١ /١٩٣٥م – القاهرة

(٨) البلاد:

ع ١٠٠٨١ الخميس ٢٦/ ٧ /١٤١٢هـ– ٣٠ /١ /١٩٩٢م. الرياض – م.ع.س.

(١١) التهذيب:

* ع١،١ شعبان ١٣٤٩هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.
*ع٢، ١رمضان ١٣٤٩هـ سيئون–حضرموت– ج.ي.
*ع٣، ١شوال ١٣٤٩ هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.
*ع٤، ١ذو القعدة ١٣٤٩ هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.
*ع٥، ١ذو الحجة ١٣٤٩ هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.
*ع٦، ١محرم ١٣٥٠ هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.
*ع٧، ١صفر١٣٥٠ هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.
*ع٨، ١ربيع أول ١٣٥٠ هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.
*ع٩، ١ ربيع أخر ١٣٥٠ هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.
*ع١٠، ١جمادي الأولى ١٣٥٠ هـ سيئون – حضرموت– ج.ي.

(١٢) الثقافة الجديد ة:

*ع الأول من يناير /فبراير١٩٩٠م. وزاره الثقافة والأعلام ج.ي.

(١٣) الثورة:

* ع الثلاثا ٣جمادي الثانية ١٤١٧هـ – ١٥/١٠/١٩٩٦م ج.ي.

(١٤) الجزيرة:

*ع ٢٩، ٨٠١٢ربيع الأول ١٤١٥هـ ٥ سبتمبر ١٩٩٤م.

(١٥) ألحكمه:

*ع١١٤ ألسنه ١٤ سبتمبر ١٩٨٤م.
*ع١٣٠ ألسنه ٢٦ يونيو ١٩٨٦م.
*ع١٣٥السنه ١٧ فبراير ١٩٨٧م.
*ع١٢٦السنه ١٩ يوليو ١٩٨٩م.

(١٦) الرائد العربي:

*ع٢٨، ألسنه ٣، الكويت

(١٦) الرسالة:

ع١٤ مايو ١٩٣٤م مج ١ السنة الثانية – القاهرة.

ع٦ أغسطس ١٩٣٤م – القاهرة.

ع١٠ سبتمبر ١٩٣٤م أول جمادى الثاني ١٣٥٣م – القاهرة.

ع أكتوبر ١٩٣٥م – القاهرة.

ع ١٤ سبتمبر ١٩٣٦م – القاهرة.

ع ١٥ أكتوبر ١٩٣٦م – القاهرة.

ع ٩ نوفمبر ١٩٣٦م – القاهرة.

ع ٧ ديسمبر ١٩٣٦م – القاهرة.

ع ١٤ أغسطس ١٩٣٩م – القاهرة.

ع ٢٣ أكتوبر ١٩٣٩م– القاهرة.

ع ٢٥ يونيو ١٩٤٥م– القاهرة.

ع ١٤٣، السنة الرابعة ، مج ١ – القاهرة.

(١٧) الرسالة الجديدة:

ع ٤٥، ديسمبر ١٩٥٧م – القاهرة.

(١٨) روز يوسف:

ع ٣٥٠٧، ٥٨/ ٨ / ١٩٩٥م – القاهرة.

(١٩) الشرارة:

ع ٦٥٣، ٢٣/ ٨/ ١٩٨٩م – المكلا – حضرموت، ج.ي.

ع ٧٥٢، ٢٢ربيع الثاني ١٤١٢هـ– نوفمبر ١٩٩١م– المكلا حضرموت، ج.ي.

(٢٠) الشرق الأوسط:

ع ٥٨٠٤، ١٩ أكتوبر ١٩٩٤م –لندن.

ع ٥٨١٨، ١١/٢/ ١٩٩٥م – لندن.

(٢١) الشعر:

ع يوليو ١٩٧٦م – القاهرة.
ع ١٨، ابريل ١٩٨٠م – القاهرة.
ع ابريل ١٩٨٢م – القاهرة.
ع يوليو ١٩٨٥م – القاهرة.
ع ٤٠، أكتوبر ١٩٨٥م – القاهرة.
ع ١٨، ابريل ١٩٩٨م – القاهرة.

(٢٣) الشئون الإندونيسية:

* ع يونيو ١٩٥٢ – جاكرتا – إندونيسيا

(٢٤) الصحوة:

* ع٢٣ شعبان ١٤١٧ هـ– ٢ يناير ١٩٩٧م. ج.ي.

(٢٥) صوت الحجاز:

* ع١٥ /١٢ ١٣٥١ هـ – ١٩٣٣/٤/١٠م. الرياض.

(٢٦) العالم العربي:

* ع يناير ١٩٥٣.

(٢٧) العربي:

* ع ١٧٩ أكتوبر ١٩٧٣م – الكويت.
* ع ٤١٤ ابريل ١٩٩٢– الكويت

(٢٨) العلم:

* ع مايو ١٩٦٤ –المغرب

(٢٩) عكاظ:

* ع ١٣٨٩/٩/٢٥هـ جده – م.عٍ.س
* ع ٩،١٠٠٦٢ رمضان ١٤١٤ هـ – فبراير ١٩٩٥م. م.ع.س.

(٣٠) الفتح:

* ع٥،٢٩٦ صفر ١٣٥١ هـ - ٩ يونيو ١٩٣٢ م. القاهرة
* ع ٣١١ ٢١ /٥/١٣٥١هـ
* ع ٣٤٠ ١٨ ديسمبر ١٣٥٠هـ
* ع ٣٤٢ ٢/١١/١٣٥٢هـ
* ع٤٣٣ ١٠ ذو القعدة ١٣٥٣ هـ -١٤/٢/١٩٣٥ م.
* ع ٥٠٥

(٣١) فصول:

* ع ٤،٣ فبراير ١٩٩١م مج ٩ – القاهرة.

(٣٢) فلسطين ألمسلمه:

* ع ٨ ألسنه التاسعة أغسطس ١٩٩١ م -١صفر ١٤١٢هـ - عمان الأردن

(٣٣) الفيصل:

* ع ١٧٨ ربيع الأخر ١٤١٢هـ أكتوبر نوفمبر ١٩٩١م.م.ع.س

(٣٤) القلم الجديد:

* ع تشرين الأول ١٩٥٢م عمان – الأردن

(٣٥) المجتمع:

* ع تشرين الأول ١٩٥٢م عمان – الأردن
* ع ٧٨١ ألسنه ٢٨،١٧ ذو الحجة ١٤٠٦ هـ-٢ سبتمبر ١٩٨٦م -الكويت

(٣٦) المستقبل الإسلامي:

* ع ١١٠. جمادي الأخر ه ١٤٢١ هـ / سبتمبر ٢٠٠٠م – لندن

(٣٧) المسامون:

* ع ٣٨٨. محرم ١٤١٣ هـ - يوليو ١٩٩٢م – لندن

(٣٨) مصر الفتاة:

* ع ٩٦ – القاهرة

(٣٩) المنتدى:

* ع. ألسنه العاشرة. ع ١١٦ رمـــضان ١٤١٣هـــــ /٥ مـــارس ١٩٩٣ م الإمارات العربية المتحدة – دبي

(٤٠) المنهل:

* ع محرم ١٤٠٤هـــ – ١٩٨٣م – جده – م. ج. ي.

(٤١) النور:

* ع٥٥ أكتوبر ١٩٩٥م –ج. ي.

(٤٢) النهضة الحضرمية:

* ع ٤٢٣. سنه ١٣٥١ هـــ

(٤٣) الوادي:

* ع ٦ شعبان ١٣٥٣هـــ – يوليو ١٩٣٤م – مصر

(٤٤) اليمن الجديد:

* ع ١١ ألسنه ١٧ ربيع الثاني ١٤٠٩ هـــت – نوفمبر ١٩٨٨م – ج.ي.

فهرس

تقديم د.عبدالعزيز المقالح	٩
المقدمة	١١
التمهيد	١٥
باكثير من الميلاد إلى الوفاة	١٥
١- علي أحمد باكثير:	١٧
أ- نسبه وحياته	١٧
ب- بناؤه العلمي والثقافي	١٩
ج – حياته العاطفية والأسرية	٢٦
د – معاركه السياسية والأدبية	٢٧
٢- نتاجه الأدبي والفني	٣٣
أ – نتاجه المسرحي	٣٣
ب- الروايات والقصص	٣٨
ج – الدواوين الشعرية	٣٨
الباب الأول: الرؤية	٤١
الفصل الأول: الشعر الذاتي	٤٣
الفخر والاعتزاز	٤٥
الاغتراب والحنين	٥١
الحزن فـــي شعر باكثير	٦٥
الموت فـــي شعر باكثير	٨٠
الغزل	٩١

الفصل الثاني: الشعر السياسي	١٢٩
* الشعر الوطني	١٣١
فـــي حضرموت	١٣١
فـــي عدن	١٤١
فـــي صنعاء	١٤٣
* الشعر القومي	١٤٦
جزيرة العرب فـــي شعر باكثير	١٤٦
مصر فـــي شعر باكثير	١٤٧
شعر باكثير والوطن العربي الكبير	١٥٤
الاستعمار من وجهة نظر باكثير	١٦٥
فلسطين فـــي شعر باكثير	١٦٨
* الشعر الإسلامي	١٨١
أمراض أمته وعلاجها	١٨١
باكثير ونصرة القضايا الإسلامية	١٩٠
سماته الدينية	١٩٢
الإلهيات	١٩٥
الوعظيات	١٩٦
النبويات	١٩٨
الفصل الثالث: الشعر الاجتماعي	٢٠٥
* علاقاته الاجتماعية	٢٠٧
* قضايا مجتمعه:	٢٢٠
- المرأة	٢٢٠
- الهجرة	٢٢٦
- قضايا أخرى	٢٣٢

الباب الثاني: الفن	٢٣٧
الفصل الأول: الموسيقى الشعرية	٢٣٩
* القصيدة بين الغرض والإيقاع	٢٤١
* الكم بين الغرض والموسيقى	٢٤٤
* بين الغرض والموسيقى والنفس الشعري	٢٤٦
– الطوال والبحور.	٢٤٦
– المئويات والنفس الشعري.	٢٤٨
– الطوال بين الشعر العمودي والشعر الحر.	٢٤٩
* الموسيقى الخارجية	٢٥٠
–البحور:	٢٥٠
علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر.	٢٦٢
– العنوان موضوع الكتاب.	٢٦٢
– الدكتور المقالح ليس وحده.	٢٦٤
موسيقى الشعر الحر عند باكثير.	٢٦٦
– نماذج وتطبيقات:	٢٦٧
النموذج الأول: "تحت أشجار الحور"	٢٦٨
النموذج الثاني "نكون أو لا نكون"	٢٧٤
–القوافي:	٢٨٣
قواف موحدة:	٢٨٤
* المطلقة.	٢٨٥
* المقيدة.	٢٨٦
قوافٍ متنوعة:	٢٨٧

* المزدوج.	٢٨٧
*الثنائيات.	٢٨٧
*الرباعيات.	٢٨٩
*الخماسيات.	٢٨٩
*المقطوعات.	٢٩٠
قوافي الشعر الحر:	٢٩٦
*باكثير الرائد الأول "نموذج".	٢٩٦
*القوافي المتراوحة المتقاطعة.	٢٩٦
*القوافي المتوالية المتجاورة.	٢٩٧
*القوافي المديدة.	٢٩٧
*القوافي المستمرة.	٢٩٧
* الموسيقى الداخلية:	٣٠٠
-جمال النص داخله.	٣٠٠
-نماذج من باكثير.	٣٠١
-جوانب فنية في الموسيقى الداخلية:	٣٠١
*التصريع.	٣٠٤
*الترصيع.	٣٠٥
* الجناس.	٣٠٦
*التطريز.	٣٠٦
*الطباق.	٣٠٧
*التورية.	٣٠٧
*التكرار:	٣٠٨
- للكلمات.	٣٠٨

– للحروف.	٣٠٨
*التشابه.	٣١٠
*التذييل (التطريف) .	٣١١
*المقاربة والمجاورة.	٣١١
*الإرصاد للقافية.	٣١٣
*التوشيع.	٣١٤
*الموازنة.	٣١٤
*الجمع مع التقسيم.	٣١٥
اللوحات الموسيقية:	٣١٦
الفصل الثاني: الصورة الشعرية	٣١٩
مصادر الصورة:	٣٢١
أولاً: المصدر الديني:	٣٢١
القرآن الكريم.	٣٢١
السيرة النبوية.	٣٢٧
القصص القرآني.	٣٣٠
ثانياً: المصدر الأدبي:	٣٣٢
التراث الشعري.	٣٣٢
ثالثاً: المصدر الثقافي والعلمي.	٣٣٧
رابعاً: الأمثال والأساطير.	٣٤٣
خصائص الصورة:	٣٤٥
- استخدام الألوان.	٣٤٥
- تراسل الحواس.	٣٤٩
- التشخيص.	٣٥٤

- المفارقة التصويرية.	٣٥٦
الصورة بين الأدوات والتشبيهات.	٣٥٩
- ولعه بالتشبيه.	٣٥٩
- استخدام أداة التشبيه.	٣٥٩
- أنواع التشبيه:	٣٦١
* تشبيه المحسوس بالمحسوس.	٣٦١
* تشبيه المحسوس بالمجرد	٣٦٢
* تشبيه المجرد بالمحسوس.	٣٦٤
* تشبيه المجرد بالمجرد.	٣٦٥
مميزات الصورة:	٣٦٦
- التعالق الاستعاري.	٣٦٦
- تنويع وسائل التصوير.	٣٧٠
- الحشد الأفقي والرأسي للصور.	٣٧٠
- التكرار.	٣٧٣
- التضاد.	٣٧٥
- الإغناء.	٣٧٧
- التصور الرمزي.	٣٨٢
- الرسم بالكلمات.	٣٨٨
عيوب الصورة عنده:	٣٩٢
- التفسير.	٣٩٢
- التشويش والتعمية والضعف.	٣٩٣
- ضعف الإقناع العقلي والبناء المنطقي في بعض صوره	٣٩٦

الفصل الثالث: اللغة والأسلوب:	٣٩٩
النظام النحوي:	٤٠٧
الاستفهام	٤٠٩
النداء	٤٢٣
التقديم والتأخير	٤٣٣
الجملة المعترضة	٤٤٤
اللعب بالألفاظ	٤٤٧
النظام الصوتي:	٤٥٥
الدراسة الفونولوجية	٤٥٥
الهندسات الصوتية:	٤٦٢
- التنسيقات الصوتية	٤٦٢
- التكرار	٤٦٦
النظام المعجمي:	٤٨٩
مصادر الثروة اللفظية	٤٨٩
حقول الثروة اللفظية	٤٩١
قواميس ثروته اللفظية	٥٠١
الخاتمة.	٥٠٧
المراجع.	٥١٣
فهرس.	٥٣٣

المؤلف في سطور

الاسم/ عبدالقوي محمد أحمد الحصيني

- محل الميلاد/ الحجرية- تعز-الجمهورية اليمنية-١٩٥٦م
- متزوج وله سبعة أولاد
- التخصص العلمي/ أدب ونقد- جامعة تعز
- الدرجة العلمية / أستاذ مشارك في الأدب والنقد- جامعة تعز.
- المقررات التي يدرسها: النقد الأدبي الحديث – الأدب اليمني المعاصر – نصوص شعرية حديثة – الأدب المقارن – الإعجاز البلاغي – مناهج النقد الأدبي وغيرها.

أبحاث نشرها:

- في الأدب المقارن.. القرية بين عبد العزيز المقالح وأوليفر جولد اسميث.
- معارضات البردة في الشعر اليمني المعاصر.
- " لحظة الفراق " بين المقالح وباكثير.

تلقى تعليمه الأولي في كلية بلقيس بعدن ، ثم عاد إ لى قريته لاستكمال دراسته عام ١٩٦٧م، وفي عام ١٩٧٤م حصل على الثانوية العامة من مدرسة الثورة الثانوية في تعز، التحق بعدها بقسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة صنعاء ليتخرج منها عام ١٩٧٨م بتقدير جيد جدا،عاد إلى قريته ليعمل في حقل التعليم حتى عام ١٩٨٧م حين ذهب في منحة دراسية إلى القاهرة ، حيث التحق ببرنامج الماجستير في إعداد المعلم في الآداب بكلية التربية- جامعة عين شمس. حصل على الماجستيرعام ١٩٩٣م بتقدير امتياز،عاد بعدها إلى قريته ليؤسس المعهد العالي للمعلمين عام ١٩٩٤م، ثم فرع كلية التربية بالتربة عام ١٩٩٩م. وفي عام ٢٠٠٠م حصل على

الدكتوراه من جامعة صنعاء بتقدير امتياز ،أسس كلية التربية والعلوم والآداب بالتربة عام ٢٠٠٣م وعمل عميداً لها، ومركز خدمة المجتمع بالكلية عام ٢٠٠٦م. ثم تم اعتماد هذه الكليات فرعاً لجامعة تعزفي أبريل ٢٠١٠م، وتعين نائباً لرئيس جامعة تعز لشئون فرع التربة لاستكمال أعمال تأسيس وإنشاء فرع الجامعة بالتربة.