٢١- محمد على الصابونى: صفوة التفاسير، المجلد الأول، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان ١٤٢٠هـ ٢٠٠٠م (ص: ٥٢٢)
٢٢- علي أحمد باكثير: ديوان(سحر عدن وفخر اليمن) تحقيق د.محمد أبو بكر حميد مصدر سابق ص٩٩
٢٣- درا لمشرق: فرائد الأدب في الأمثال والأقوال السائرة عند العرب، الطبعة الثامنة والعشرون بيروت ١٩٨٦م (ص:١٠١٠)
٢٤علي أحمد باكثير: ديوان(سحر عدن وفخر اليمن) تحقيق د.محمد أبو بكر حميد مصدر سابق١١٠
٢٥- محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٧م (ص:٣٩)
٢٦- على الجارم وغيره: البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر ١٩٥١ (ص:٢٧٦)
٢٧- محمد مندور: المرجع السابق، (ص:٤٠)
٢٩- على أحمد باكثير: المرجع السابق، (ص:١٣٨)
٣١- على أحمد بالكثير: المرجع السابق، (ص:٩)
٣٢- محمد أبوبكر حميد: مقدمة ديوان (أزهار الربا في شوق الصبا) من جمعه وتحقيقه، دار المناهل بيروت ١٩٨٧م ص١٣
٣٣- _____: المرجع نفسه
٣٤- علي أحمد باكثير: ديوان(سحر عدن وفخر اليمن) تحقيق د.محمد أبوبكر حميد، مصدر سابق ص٥١
٣٥- عيسى ألبي أبوبكر: ديوان السباعيات، النهار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٨م (ص:٥٨)
٣٦- محمد أبوبكر حميد: علي أحمد باكثير رائد التنوير السلفي الإصلاحي في حضرموت مجلة الأدب الإسلامي العدد ٦٢ سنة ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م
٣٧- علي أحمد باكثير: ديوان سحر عدن ص٦١
٣٨- علي أحمد باكثير : ديوان (أزهار الربا في شعر الصبا) تحقيق محمد أبوبكر حميد ص ٩٨
٣٩- عمر دقاق وآخرون: المرجع السابق، ص:٢٥٦ - ٢٥٧
٤٠- محمد أبوبكر حميد : مقدمة ديوان (أزهار الربا في شعر الصبا) المصدر السابق، ص١٥

موقع الأدب
علي أحمد باكثير
www.bakatheer.com

ملامح التشكيل والتجديد في ديوان "سحر عدن وفخر اليمن" لعلي أحمد باكثير

د/ هيفاء رشيد عطا الله الجهني
عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية. مكة المكرمة

مدخـــل

سيرة حياة :

يذكر د. محمد أبو بكر حميد عام ١٩٠٣ تاريخا لمولد الأديب الراحل علي أحمد باكثير حسب ترجيحه [١] ، بينما تذكر جميع المصادر الأخرى التي عُدت إليها عام ١٩١٠ م تاريخا لمولده ، ود. حميد نفسه يعود ويذكر عام ١٩١٠ م تاريخا لمولد الشاعر ، وكأنه استسلم لجميع ما ذكره الآخرون ، واعتماداً على الوثيقة الرسمية التي خرج بها باكثير من عدن إلى الحجاز ، فقد كان مدونا بها عام ١٩١٠م تاريخا للمولد .

وبالتأمل في سيرة الأديب وجدت أنه من غير الممكن أن يكون عام ١٩١٠م تاريخا لمولده ومن ذلك قول د. حميد في تقديمه لديوان (أزهار الربى في أشعار الصبا) ونعتقد أن هذا الديوان يضم شعره في الفترة ما بين ١٩٢١ - ١٩٣٢ م حسب ما تقول أقدم قصيدة وأحدث قصيدة " [٢] وبناء عليه فإنه ليس من المعقول أن يكون الشاعر قد نظم شعراً يستحق أن يُنشر في ديوان وهو لما يتجاوز الحادية عشرة من عمره ، كما أن د. حميد يذكر في الصفحة نفسها مقطوعة بعنوان " كبرها سريعا " قالها الشاعر في حبيبته / زوجه قبل أن يتزوجها ، ويعلق د. حميد على ذلك الشعر بقوله " والذي يعرف قصة حب باكثير لهذه الفتاة وانتظاره الطويل للزواج منها .. يدرك أن تاريخ النظم يعود

إلى ما قبل ١٩٢٠م تقريبا [٣] وهذا يعني حسب تاريخ مولد الشاعر المتداول وهو ١٩١٠م أنه قد قال المقطوعة وعمره أقل من عشر سنوات وهو يدعو الله فيها أن يكبر الفتاة سريعاً ليستطيع الزواج منها ، فكيف ذلك ؟ إضافة إلى أن بعض المصادر تذكر له زواجا قبل زواجه من هذه الفتاة التي أحبها (٤) ، فكم كان عمره حينذاك إن كان قد ولد في ١٩١٠م ؟!

كما أن له في الديوان المذكور قصيدة رثاء مؤرخة بتاريخ مارس ١٩٢٥م وصلت واحداً وثمانين بيتاً فليس من المعقول أن يكون قد نظمها وهو في الخامسة عشر من عمره ، هذا وقد رجح د. السومحي ١٩٠٨ تاريخا لمولده[٥].

ومما سبق فإني أرجح بأن شاعرنا لم يولد في ١٩١٠ م حقيقة وإن كانت معظم المصادر تذكر ذلك بل قبل هذا التاريخ بخمس سنوات على الأقل ، أو كما قال د. حميد في تقديمه لديوان الشاعر " أزهار الربى في أشعار الصبا"، حين أخرجه إلى النور لأول مرة عام١٩٨٧م وهو شعر المرحلة الحضرمية في أدب باكثير ؛إذ يعد د.حميد مرجعا هاما في أدب باكثير لا سيما الشعري منه ؛ فلم يظهر أي ديوان للشاعر قبل أن يعكف د. حميد على تحقيق هذا الشعر ونشره؛ فقد نشر ديوانين للشاعر هما :المذكور آنفا وديوان (سحر عدن وفخر اليمن) سنة ٢٠٠٧م، وهو شعر المرحلة العدنية،.ويعد الآن ديوان (صبا نجد وأنفاس الحجاز) وهو شعر باكثير في المرحلة السعودية وديوان (وحي ضفاف النيل) أكبر دواوينه ويضم شعره في المرحلة المصرية إلى وفاته.

– ولد باكثير في مدينة سورابايا بأندونيسيا من أبوين عربيين من حضرموت [٦] حرص أبوه على أن ينهل من أنهر الثقافة العربية الخالصة فأرسله إلى موطنه الأصلي وهو دون الثامنة من عمره فغرف من فيض نفائس المكتبة العربية علماً وفقها وشعراً .

– يُذكر أنه تزوج أكثر من مرة في حضرموت ، لم يوفق في زواجه الأول ، أحب زوجه الثانية ، ولكن هذا الزواج لم يدم أكثر من أربع سنوات ، إذ ماتت الزوجة بمرض عضال ، ويقال إنه تزوج ثالثة بإلحاح من الأهل طلقها بعد وصوله مصر [٧]

– لم يطق البقاء في حضرموت لتعرضه للعديد من الظروف السيئة أهمها وفاة زوجه الحبيبة ، فرحل إلى عدن في ١٩٣٢م ومكث بها قرابة العام ، انتقل بعدها إلى الحجاز عام ١٩٣٣م مكث بها عاماً آخر متنقلاً بين الطائف ومكة والمدينة وأخيراً حط حاله عام ١٩٣٤م بمصر واستقر وتزوج بها وحصل على الجنسية المصرية عام ١٩٤٥م [٨]

– درس اللغة الانجليزية في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول/ القاهرة،لم يكتف بهذه الدراسة بل أراد أن "يساعد في تنشئة الجيلالجديد وتربيته فالتحق بمعهد التربية للمعلمين حيث تخرج منه عام ١٩٤٠م بعد أن نال دبلومه العالي[٩]

– عمّق ثقافته حول المسرح وأصبح " فنه الأثير الذي يمثل له جسر التواصل ولغة التخاطب مع الجمهور ، وذلك لأن قضايا المسرح تحمل في غالبها هما جمعياً تتحد فيه ذات الكاتب مع معاناة الناس . [١٠]

– كانت وفاته في " غرة رمضان عام ١٣٨٩ هـ الموافق ١٩٦٩/١١/١٠م [١١] .

– عُرف عنه التواضع والكرم والتمسك بتعاليم الإسلام " وهو رضي الوجه متسامح لا يعرف الحدة والغضب إلا إذا مست كرامته أو كرامة العروبة والإسلام . [١٢]

– نبغ في التأليف المسرحي وأثرى المكتبة العربية بمؤلفاته وشعره الذي لا يزال ما يربو على نصفه مخطوطا يعكف د. محمد أبو بكر حميد على تحقيقه لنشره قريبا إن شاء الله .

بين دفتي الديوان

– ظهر ديوان "سحر عدن وفخر اليمن " في طبعته الأولى عام ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م بتحقيق وتقديم د. محمد أبو بكر حميد ، ونشر مكتبة كنوز المعرفة بجدة .

– ويأتي الديوان في خمس وسبعين ومائة صفحة من القطع المتوسط وتتوج صورة باكثير صفحة الغلاف ، يظهر خلفها ظلال مدينة قديمة أعتقد أنها لمدينته بحضر موت (سيئون) وسيميائية هذه الصورة توحي بثبات صورة الوطن تعلو

شراع فكره وتستقر في سويداء وجدانه ،وقد ذيل المحقق الديوان بقصيدتين مخطوطتين للشاعر وردتا في الديوان ، هما (أيها الرسم تكلم، وحل لغز).

– وقصائد الديوان ومقطوعاته البالغ عددها ستا وأربعين قصيدة تمثل تجارب شعرية عديدة عاشها الشاعر فترة إقامته بعدن عام ١٩٣٢ م إضافة إلى تلك التجارب التي أتى مثقلا بها من المكلا بحضر موت ، فقد حمل على عاتقه رسالة التجديد والإصلاح في بلده حضر موت كما في قصيدتيه " ولو ثقفت يوماً حضرمياً " و" لولا جمود الحضرمي "

وعالج مشاكل أبناء وطنه في المهجر كما في " صدى النهضة الحضرمية "

– كما حوى الديوان تلك القصائد التي طفت على سطح المشاعر جراء الصداقة الحميمة بينه وبين شخصية يمنية معروفة آنذاك هو (محمد علي لقمان) حتى أن بعض القصائد توج اسم الصديق عنوانها مثل (يا سيدي لقمان) و (رسائل لقمان) و(رحلة لقمان) .

– إضافة لذلك نجد له في الديوان تجارب تفصح عن حبه للملك عبد العزيز ، وإصراره على أنه معادل لصلاح الدين في هذا العصر ، في قصيدته (نشيد يوم العقبة) كما صدح بقصيدة (يا من لليل العرب طال ؟!) مادحا الملك عبد العزيز ، ونظم ثالثة بعنوان : (ماذا في عسير ؟) مؤيدا فيها الملك وداعيا لوحدة الجزيرة بما فيها اليمن .

– أما فن الرثاء فقد كان له النصيب الأوفر من الديوان ، فحين غزا وجدان الشاعر الإحساس بالفقد واصطدمت مشاعره بأوجاع الفراق سالت الكلمات من بين حناياه عذبة رقيقة تحمل الهموم والآلام كما في قصائده التي عنون لها (بكائيات الحب) وهي عبارة عن مقطوعتين وقصيدتين [١٣] ترصد لوعته وإجهاض الفرح في قلبه جراء وفاة المحبوبة/ الزوجة . هذا وله مطولتان في رثاء حافظ وشوقي بلغت الأولى تسعة وخمسين بيتاً بعنوان " شاعر حضرمي يبكي شاعر النيل " والأخرى تجاوزت المائة ببيت واحد حملت عنوان " دمعة حضرموت على أمير الشعراء ".

– كما اشتمل الديوان على بعض المقطوعات التي تسفر عن حبه لعدن وولائه لها ولأهلها أمثال (محمد على لقمان) الذي خصه بقصائد بعينها كما ذكرت آنفاً، و (أحمد محمد الأصنج) والشاعر (عمر محمد محيرز) وهم من رواد الحركة الثقافية في عدن آنذاك.

– كما نقل بعض تجاربه الغزلية في عدن كما في (عفاف الريح في عدن) و (خشية الرب) فهما تفصحان عن وصف غزلي يوضح بعداً من أبعاد رؤية الشاعر في تلك المرحلة المبكرة من عمره والتي لا تخلو من تبيان خلقه الإسلامي أمام الحسن والجمال الأنثوي .

وعودة إلى الوطن الذي يعد أبرز مكونات الرؤية الشعرية لدى باكثير في هذا الديوان نجد له خمس قصائد قالها في وطنية عالية بعد أن استقر في مصر ونال الجنسية المصرية[١٤] إذ كانت القصائد تنضح وطنية وهياماً بالوحدة والإصلاح والاستقلال وقد آثر المحقق أن يضمها للديوان لأنها " تخص أهم ما مر باليمن شمالاً وجنوباً من أحداث بعد ذلك"[١٥]

أما شكل القصائد في الديوان فقد انتهج فيها أسلوب القدماء من حيث التمسك بالوزن/ البحر والقافية ، ولم يخرج عن منهج القدماء الموسيقي سوى في قصيدتين هما : " نشيد يوم العقبة " و " أيها الرسم تكلم "واللتين لم تكونا أيضا بعيدتين عما فعله الشعراء المحدثين في العصر العباسي ، فالأولى أتت على نسق المخمسات (أي كل خمسة أشطر من القصيدة تحمل قافية مختلفة) .

أما القصيدة " (أيها الرسم تكلم !) فهي " أقرب ما تكون إلى الموشحات الأندلسية " [١٦]

وبعد؛فإن المتصفح للديوان يشعر من الوهلة الأولى أنه أمام شاعر يحمل كثيراً من الهموم الفكرية والاجتماعية والوجدانية صاغها في قالب من الشعر الأصيل الذي يسير على طريقة القدماء وزنا وقافية واستقاء للألفاظ واستخداما للصور والأخيلة؛ إلا أن ملامح التجديد تلوح في كثير من حنايا هذا الشعر ، إذ يمكن أن يُعد باكثير أحد الذين أرسوا دعائم الحركة الشعرية الحديثة ، فهو شاعر عميق الثقافة استطاع أن يحقق الانسجام بين رؤيته الشعرية وأدواته

الفنية، وأن يضع بصمات التجديد في تشكيل القصيدة العربية الحديثة دون أن يقطع أواصر الصلة بالقصيدة العربية القديمة الأصيلة .

ملامح التشكيل والتجديد في الديوان

أولاً: المعجم اللفظي

أ : تشكيل اللفظ :

كما ذكرت في استعراضي للديوان في المدخل ، فإن باكثير شاعر وطني حمل هموم وطنه وأمته الإسلامية بين جنبيه فأتت ألفاظه شاهداً على فكره ، وقد تبدى في تلك الألفاظ عدد من الملامح ، لعل من أهمها :

اعتماده على المفردة العربية الأصيلة التي استرفدها من أمهات الكتب العربية فرفدته بكثير من الألفاظ الجزلة الرصينة ، كقوله في مقطوعة " الحب والانتظار "

ألا ليت شعري هل عن الهمِّ مزحلُ وهلْ عن تباريح الجوى متحولُ (١٧)

فإن مفردة (مزحل) وكذلك(تباريح – الجوى) ، والأسلوب في " ألا ليت شعري " تتضافر لتشع بالقوة والفصاحة والبيان .

ويتماهى باكثير في حبه للوطن وتبني القضايا الوطنية إلى درجة الالتحام فيبحث عن المفردة التي تصل به إلى ذلك التماهي فيقول في قصيدة " صدى قصيدتين " معاتبا أبناء وطنه:

لعبتْ بحبة بقلبك الأهواء لمن القصيدة تلكُم الغرّاءُ
غمرت فؤادك بالثمول وملؤه همٌ ، ولا وترٌ ولا صهباءُ (١٨)

إلى أن يقول :

قد آن أن تشفى الحقودُ وتنتهي سِنة الرقود و تُنبذَ الأهواءُ
فإلى متى تبقون في حال لها يبكي الحليمُ وتضحك السفهاءُ (١٩)

فأتت الألفاظ الفصيحة الجزلة مثل : حبة قلبك ، الغراء ، الثمول ، صهباء ، الحقود ، الرقود ، تنبذ ، وتضاد الألفاظ في الشطر الثاني من البيت الأخير تبين عن قدر من الإحساس بالهم وتحمل المسئولية والاضطلاع بأعباء الأمة والوطن .

أما الملمح الثاني في تشكيل اللفظ الشعري في ديوان " سحر عدن وفخر اليمن " هو استلهام ألفاظ القرآن الكريم إذ وظف باكثير دلالات ألفاظ القرآن في مواضيع عديدة منها قوله في قصيدة " رسائل لقمان "

أفادت أخاكم علوم الحياة لو أن له آذنًا واعية (٢٠)

فقوله " أذنا واعية " التقطها من القرآن الكريم ، حيث وردت في سورة الحاقة في قوله تعالى " لنجعلها لكم تذكرة وتعيها أذن واعية "

ومن استلهامه لألفاظ القرآن الكريم كذلك قوله في " يامن لليل العرب طال !"

يا ليت شعري والمنى عسلُ يشج بماءِ كوثرِ (٢١)

فقد وردت مفردة " كوثر " في القرآن الكريم معرفة بأل في سورة الكوثر وهو نهر عطاه الله لنبيه محمد ﷺ في الجنة

فأتى الشاعر بالمفردة لتمنحه الدلالات المطلوبة في تصوير المنى والأمنيات ،وقد أتى بها الشاعر كما هي في القرآن معرفة بأل في قوله في رثاء شوقي " :

غنه بعض قوافيك على حافة (الكوثر) من تبر ودر (٢٢)

وفي قصيدته " لولا جمود الحضرمي " : يقول :

يا حبذا تلك الجزائر! إنها جنات عدنٍ نسقت تنسيقا (٢٣)

" فجنات عدن " لفظ قرآني يوضح به الباري جل وعلا مكانة المؤمنين في الجنة ، والشاعر قد استعار اللفظ ليصف الجزر الأندونيسية التي استوطن بها الحضارم ونشروا الإسلام بين أهلها .

وفي بكائيته " دمعة حضر موت على أمير الشعراء " يأتي بشئ من لفظ القرآن الكريم فيقول :

(حضرموت) داره التقت باسقات النخل فيها والسدر (٢٤)

" فباسقات " مفردة وردت مرة واحدة في القرآن الكريم في قوله تعالى "والنخل باسقات لها طلع نضيد "(٢٥)

أما في قصيدته " ابتسمي للحياة صنعاء " فقد تلمس من القرآن الكريم مفردة

تفصح عن حجم غضبه على أولئك الطغاة والجبارين في الأرض في قوله:

(إمام) سوء له زبانيةُ من آله يفعلون ما شاءوا (٢٦)

فلفظة زبانية وردت في سورة العلق معرفة بأل في قوله تعالى :" فليدع ناديه. سندعو الزبانية" (٢٧)

هذا ولا يخفى ما يواكب اللغة من تطور وتجديد عبر العصور وما يعني ذلك بالنسبة للشاعر الأصيل ، إذ يكون أمام تحد إزاء مدى تمسكه بالقديم الأصيل وإفادته من الحديث المعاصر وبما أن اللغة هي وسيلة الشاعر لإيصال انفعاله للمتلقي فإن باكثير استطاع باقتدار تام أن يوائم بين القديم والجديد في معجمه اللفظي بما يحفظ للقديم أصالته وللجديد عروبته، وهنا يتبدى الملح الثالث من ملامح تشكيل معجم باكثير اللفظي فمن ألفاظه الجديدة أو المستحدثة مفردة " قيثارة " وقد وردت في شعره في غير ما موضع إذ نراها في قوله في قصيدة " شاعر حضرمي يبكي شاعر النيل":

أنا قيثارة رتا (حافظ) أوتارها فانبرت لها أنغام (٢٨)

وفي قوله في قصيدة " دمعة حضرموت على أمير الشعراء ":.

من يعزي (الشرق) في أحزانه ويهنيه إذا ما الشرقُ سُرّ ؟
عطلت قيثارة الشرق التي أشجت الدنيا مليا والبشر (٢٩)

فأتت المفردة في كلا الموضعين للترميز إلى نغمات الشعر وجمالة .

" وفي الحب والإيمان " يأتي بمفردة " مهرجان " فيقول : [١]

اليوم مأتمه وبألـ أمس الزفاف ومهرجانه (٣٠)

"فمهرجان " مفردة حديثة وظفها باكثير للإيحاء بمعنى الفرح والمرح والأنس الصخب الذي ازدان به يوم زفافه.

وهنا لا يفوتني أن أذكر أن التجديد في الشعر غالبا لا يتبدى من خلال اللفظة المفردة فقط، بل يكون وضوحه أقوى في بناء اللغة الشعرية، أي في: انتقاء الصور وتركيبها ، وصياغة الجمل الشعرية وأساليبها ،والموسيقا وتشكيلها إلى جانب الألفاظ ، لا سيما إذا كان ذلك الشعر في بدايات عهد التجديد ،فضلا عن كون الشاعر ملتزما متمسكا بأصالته وعروبته.

وقبل أن أختم الحديث عن المعجم اللفظي للشاعر لا بد أن أقف قليلاً أمام " إيحائية المفردات" في الديوان ، تلك المفردات التي أعطت انطباعاً بأننا أمام شاعر ينتقي مفرداته بدقة واقتدار لتكون موحية ودالة على أكبر قدر ممكن مما يعتمل في نفسه ويجول في فؤاده ، وسأكتفي بالإشارة إلى بعض النماذج فقط ، وإلا فالديوان مليء بالألفاظ الموحية ، ومن ذلك قوله راثيا حافظا :

هذه الضاد في المدامع غرقى نشبتْ في فؤادِها الآلامُ (٣١)

فقد برع الشاعر في انتقاء اللفظ الموحي الذي يكشف عن عاطفة قوية جياشة ، فالألفاظ : " مدامع ، غرقى ،نشبت " تشع بإيحاءات ودلالات تبين عن حجم الصدمة التي تلقتها الأمة بموت الشاعر حافظ إبراهيم .

أما عند الإبانة عن ألم الذكرى في وفاة زوجه الحبيبة فإنه يلتقط ألفاظاً من معجم اللغة تضيء المشاعر الدفينة في النفس ، فيقول في الحب والذكرى :.

يذكرنيك البدر في غسق الدجى وشمس الضحى تشجي فؤادي بالذكر (٣٢)

فالحبيبة مضيئة جميلة رائعة ، ذكراها تؤرقه في كل وقت ، فبهاء ضياء البدر يذكره بها وجمال شمس الضحى تشجي فؤاده بالذكرى كذلك ، وما أجمل إيحاءات مفردة " تشجي " ودلالاتها النفسية.

أما قوله مشيداً بآثار شوقي الأدبية :

إن يكن ولى فذي آثارُه يهرم الدهر بها وهي نُضُر (٣٣)

ففيه تضاد جميل بين يهرم ونضر يمنح المعنى إيحاءات لا حد لها .

وفي قصيدة " ماذا في عسير ؟ " يمكن تلمس الألفاظ الإيحائية التي تنبئ عن صدق في العاطفة وتوهج في الشعور ،إذ يفتحها بقوله :

فارت تنانيرُ الثبور وبدت خفياتُ الأمورْ (٣٤)

وله فيها :

هتك الإلهُ عصابةً هتكتْ من الدينِ الستورْ (٣٥)

وعلى هذه الشاكلة كانت معظم ألفاظ الشاعر ومفرداته منتقاة ـــ بحيث تكون ترجمانا صادقاً ومرآة واضحة لما يجول في الخاطر ويعتمل في الفؤاد .

ومن هنا تدرك أن باكثير استطاع أن ينطلق من المفهوم الصحيح للأصالة

والتجديد إذ لا تعارض بينهما؛ فهما -إذا ما أحسن توظيفها - يستهدفان إثارة أفضل ما لدى المبدع من طاقات وقدرات .

ب/ تعدد المكان :

المكان مرتبط بالوجود الإنساني ،وهو لدى الشاعر لا تمثله الأبعاد الهندسية ، بل قد لا يلتفت إليها ،وإن هذا الحيز من الفراغ أو ذاك هو موظف لدى الشاعر ليعبر عن فكر أو شعور ،ويعد المكان في ديوان " سحر عدن وفخر اليمن " معلماً بارزا وبعداً مهما من أبعاد الرؤية الشعرية لدى باكثير بوصفه ينال قيمة عالية في خطابة الشعري ، فقد انتشرت أسماء الأماكن والمدن في الديوان انتشارا لافتا ، والمكان "يعنى بالنسبة للإنسان أشياء متعددة فهو المأوى والانتماء ومسرح الأحداث حتى إن المكان الذي ينتمي إليه الإنسان يتخذ بعض الأحيان طابعاً مقدسا لأن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة متجذرة [٣٦] وبعد القراءة والتأمل في الديوان وجدت أن المكان الذي احتل مساحة كبرى منه برز في كل من النص والعنوان إذ يعد عنوان القصيدة في النقد الحديث عتبة للنص ومفتاحاً للقراءة لا تقل أهمية عن النص ذاته فهو يعمل على " نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي ، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص " [٣٧] ففي عشرين عنوانا من عناوين قصائده برز المكان ملمحاً واضحا يصوغ التجربة لدى الشاعر ويبلورها فأول قصيدة في الديوان تحمل اسم (شاعر حضرمي يبكي شاعر النيل) فعانق بين حضر موت ونيل مصر ليدل على تعانق المشاعر وتوحدها وانصهارها في بوتقة الحزن والألم على رحيل الشاعر الكبير حافظ إبراهيم وكذلك في بكائيته على شوقي التي عنونها " دمعة حضر موت على أمير الشعراء " يمنح المكان التواصل نفسه وينشر المشاعر ذاتها من عتبة النص .

أما " عدن " والتي قال معظم قصائد الديوان وهو يفترش أرضها ويستظل سماءها فقد خصها بالذكر في تسعة عناوين من مجمل الديوان ، وقد تفاوت ذكرها لدى الشاعر بين مجرد تسجيل المكان الذي دارت فيه الأحداث وبين وجود دلالات فنية ، فهو عندما يعنون بـ " مأساة يهودية أسلمت في عدن

" فإنما يسجل المكان فقط ، أما العنونة " مساجلة أثناء مغادرة عدن " و " أستودع الله عدن " فإن المكان فيها ينشر عبق الحب وأريج الألفة ، كما أن كثرة ورود مفردة المكان (عدن) في عناوين قصائده ذاتها يوحي بذلك القدر من الحب والأنس والألفة لهذه الديار ، فهي في تجربة الشاعر تمثل المكان / البديل الذي وجد فيه تعويضا عن المكان /المفتقد .

أما العنوان (سلامٌ على سيئون) فقد شحن بعاطفة متدفقة ، كيف لا وهو يمثل في تجربة الشاعر المكان /المفتقد الذي عاش فيه في بلده حضرموت أيام الصبا ولحظات الهوى لكن ظروف الحياة وهموم النفس أجبرته على الرحيل عنه .

كما ذكر داره /دار السلام ، في قصيدته :" محيرز .. أنت صديقي" ، قائلاً :-

وذكرتني بعهود الصبا وأيامي السالفات الأُول

ومرتع لهوي (بدار السلام) متنزهي بين تلك الحُلل [٣٨].

فصديقه يهيج في نفسه الذكرى والحنين لتلك الأيام والمكان ..البعيد..المفتقد / القريب إلى قلبه ، وهذا ما يبثه المكان (دار السلام) في نفس المتلقي من دلالات تؤكد على عمق " العلاقة النفسية بين الشاعر والمكان ، فقد ارتبط الشاعر إنساناً بالمكان وتفاعل معه في واقع نفسي متعدد الأبعاد والألوان [٣٩] فأتت المفردة الدالة على المكان/المفتقد " دار السلام" تفيض بالمشاعر الحانية والحنين الدافئ لتلك الديار والأيام .

أما المكان الذي يمثل التاريخ والهوية والأيدلوجيا نجده في القصيدة التي قالها في مدح الملك عبد العزيز وتأييده وهي (ماذا في عسير ؟ !) وإن تعدد المكان /التاريخ فيها يمنح تصويرا لموقف /أيدلوجيا الشاعر في تأييد الملك المنتصر وإنجازاته في تطهير بلاد الحرمين من الشرك ومحاربة أهله،

وكثرة ظهور المكان /التاريخ والهوية وتعدده في القصائد نفسها يدلنا على

احتواء قلب الشاعر لديار أمته العربية والإسلامية ، فقد حشد في قصيدته في رثاء شوقي أماكن شتى في العالم العربي والإسلامي فذكر (مصر ، وطيبة ، ومكة المكرمة ، والشام ، البسفور ونجد ، وبغداد ، والأحقاف ، واليمن)[٤٠].

كما حبه لمصر يطل علينا بتكرار المفردة في ثلاثة أبيات متتالية في مرثيته في حافظ إبراهيم إذ قال :

كيفَ غادرتَ (مصر) وهي نداءُ وعـــداءُ ، وفرقـــةُ وخصـــامُ
كيفَ غادرتَ (مصرَ) وهي رعودَ وبـــروقُ ، وعثـــرةُ ، وقيـــامُ
لـــو تمهلـــتَ أو يقـــرَّ قريبـــاً ناظريك استقلالُ (مصرَ) التـــامُ !

أما حبه (لنيل مصر) يدل عليه تكرار المفردة ثمان مرات في قصيدتي الرثاء في حافظ وشوقي ، وقد عمد الشاعر إلى أنسنة المكان (النيل) حيث قال في رثاء شوقي :

ويـــدُ (النيـــلِ) علـــى أحشـــائه ساخطاً يرنو إلى الكونِ الشزر[٤١]

فقد جسد الشاعر انفعالاته من خلال إسقاط الانفعال الإنساني على المكان/ الجماد وأنسن النيل من خلال توظيف عنصر التشخيص حين جعل له يداً وأحشاء وعيناً ليجسد حالته الانفعالية والنفسية مما كان له دور في" إضفاء جماليات واضحة على المكان مما مهد لمتعة واضحة في النفس الإنسانية واستثارة عذبة لمدركات الخيال والتصور الذهني "[٤٢] فالقصيدة لدى باكثير غالبا ما تتموضع في المكان ،وتجد فيه سكنها ،ومن خلال هذا التموضع تتجسد رؤاه ومعاناته وأحاسيسه، وهذا النمط من الخطاب والتشكيل في الأداء انتشر لدى شعراء العصر الحديث .

ثانيا : الجملة الشعرية

أ/ التكرار :

إن هذه الظاهرة الأسلوبية التي تقوم على إعادة ما يلح على النفس ويطفو على بحر الشعور ، فهي " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[٤٣] وإن " التكرير أو التماثل الصوتي أمر لازم في لغة البشر ، فإن المعاني أوسع مدى من الألفاظ وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات أو الدلالات المجازية والرمزية لاستيفاء المعاني "[٤٤]،فإن هذه الظاهرة الأسلوبية تتبوأ مكانة مرموقة في الخطاب الشعري الحديث، وقد قدمت القصيدة لدى باكثير ألواناً من التكرار بحسب إلحاح التجربة ومدى احتياجها له ، ففي قصيدة (الحب والانتظار)من "بكائيات الحب" تبرز بنية الاستفهام بالهمزة حين تلح التساؤلات على قلب الشاعر المكلوم فيقول :

ألا ليت شعري هل عن الهم مزحل وهل عن تباريح الجوى متحول
أيعبر عام بعد آخر بي ولم يزل حلما ذاك الوصال المؤمل؟
أأقضى زماني هكذا في تعلل وما يفيد المستهام التعلل [٤٥]

إن عملية تكرار حرف الاستفهام (الهمزة) المتصدر في كل بيت يحمل تشكيلاً إيحائيا يتراوح بين الحزن العميق على الفراق ، والحيرة في كيفية الحياة بعد هذا الفراق .

أما في (الحب والموت) فيأتي التكرار بصيغة النداء المحذوف الأداة حين يقول :

ربِّ فـــرج همـــومي رب واكشـــف كربـــي
ربِّ هـــبْ لـــي عـــزاءً شـــافيا للقلـــوب
ربِّ أنـــتَ نصـــيري رب أنـــتَ حبيبـــي[٤٦]

فإن تكرار المنادى (رب) محذوف الأداة خمس مرات يمنح التجربة مزيداً من الإضاءات والإيحاءات تبين عن حجم الألم الجاثم على صدر الشاعر جراء موت زوجه الحبيبة لا يمكن أن يبديه سوى هذا التكرار الدعائي .

ومن تكرار الاسم في الديوان كذلك تكرار الاسم (عبد العزيز) في قصيدة (يا من لليل العرب طال !) إذ كرره مرتين في القصيدة فقال في مطلع المقطع الثالث منها .

(عبد العزيز) بسيفه سيعزز الحرم المطهر .(٤٧)

وثم كرره في مطلع المقطع السادس قائلاً :

(عبد العزيز) الفارس المغوار والملك المظفر (٤٨)

كما كرر مفردة (الحجاز) في القصيدة نفسها ثلاث مرات بين المقطعين الثاني والسادس ، فقال في المقطع الثاني

ماذا (بنجد) و (الحجاز) وكيف ملكهم المشهر ؟ (٤٩)

ما كان إلا نادباً عرش (الحجاز) وقد تدهور(٥٠)

وفي المقطع السادس قال :

جئت الحجاز فصنته ممن يعيث به ويفجر(٣٠)

وإن هذا التكرار يومئ إلى حالة شعورية وفكرية ألحت على الشاعر فأضاء ذلك التكرار التجربة وعمل على إبرازها .

أما حبه العميق لبلده في حضرموت (سيئون) دفعه لأن يستدعى التكرار أيضاً فأتى الاسم (سلام) مكرراً في القصيدة (سلام على سيئون) ثلاث مرات عدا العنوان .

كما وظفت القصيدة لدى باكثير تكرار الضمير وظيفة دلالية ، فقد سيطر الضمير (نحن) على الخطاب الشعري في "أيها الظالم مهلاً " لما ألحت مشاعر الفخر والاعتزاز والأنفة على تجربة الشاعر فقال :

نحن للعز خلقنا ... نأنف الضيم ونابا
نحن أبناء رجال ... ملكوا الدنيا كعابا
نحن أسد قد تخذنا ... (نادي الإصلاح) غابا (٣٢)

ويأتي التكرار محملاً بأريج الحب وعبير الوفاء للصديق (محمد على لقمان) عندما تغنى بر سمه، فقال : (أيها الرسم تكلم !) (٣٣) فأتى الضمير (أنت) مكرراً ثمان مرات في القصيدة وكأنه سيمفونية عذبه لا يستطيع التوقف عن عزفها .

ومن ملامح تشكيل التكرار لدى الشاعر كذلك تكرار الأشطر وجعلها لازمة في القول الشعري ، وذلك في قصيدته (نشيد يوم العقبة) فقد تكرر قوله:

أقبل يوم العقبه ... يوم تفك الرقبه
ها هو ذا ما أقربه ... له بحطين شبه
صلاحه عبد العزيز (٣٤)

فكانت هذه الأشطر لازمة تكررت إحدى عشرة مرة في النص ، وقد وظفت لتدل على رغبة الشاعر الملحة في تجاوز حدود الزمان والمكان إلى زمن (صلاح الدين) حين جعل الملك (عبد العزيز) معادلاً موضوعياً له في الوقت الحالي فهو القادر -بحسب رؤية الشاعر – على إعادة تاريخ النصر الذي حققه صلاح الدين الأيوبي في حطين فكان لتكرار هذه اللازمة دور في بنية النص لأن التكرار " بعيد التوازن إلى الشاعر ليواصل عن طريقة الكشف عن المشاعر الدفينة والإبانة عن دلالات نفسية ودرامية داخلية " (٣٥) .

كما أتت اللازمة تحمل بنية الجملة الفعلية في (نشيد اليمن الخضراء) (٣٦).

حين كرر (تحيا اليمن ... تحيا اليمن) في نهاية كل مقطع من مقاطع النشيد الأربع ليكشف عن الاحتواء العميق للوطن ومدى المساحة التي يحتلها بين جنبيه .

وهكذا كانت بنية التكرار على اختلاف أنماطها وصورها في الديوان تضطلع بأدوار وظيفية ومهام في التشكيل الفني والخطاب الشعري لدى الشاعر.

بـ/ التناص :

يطلق مصطلح التناص في الأدب على تلك النصوص الشعرية التي التقى قائلها مع نصوص أخرى وتدانت لغته الشعرية مما في ذلك النص لدرجة

المعارضة أو التوقف عند استقاء لفظ أو أسلوب يدل على النص المأخوذ منه ، فالتناص " يشكل مظهرا من مظاهر إنتاج النصوص وتناسلها " (٣٧) .

وقد ارتبط باكثير بهذا النوع من الأسلوب الشعري ، فظهرت المعارضة/المحاكاة والمحاذاة في أكثر من قصيدة لديه؛ فقد التقى مع امرئ القيس معارضاً في قصيدته (الحب والانتظار) و (عفاف الريح في عدن) فأتت على البحر والقافية نفسيهما لمعلقة امرئ القيس وحملت شيئاً من المضمون الغزلي منها في (عفاف الريح في عدن) يقول فيها :

وجالسة بالرمال بين لداتها سوا عدها وضاءة كالسجنجل (٤٠)

وفي (صدى النهضة الحضرمية) أتى التناص متخذاً شكل المعارضة كذلك ، يقول فيها :

هل لليالي الماضيات معيد ؟ وهل الزمان بمثلهن يجود (٤١)

معارضا الشاعر الأموي جميل بن معمر في قصيدته الغزلية :

ألا ليت ريعان الشباب جديد ودهراً تولى يابثين يعود (٦١)

فكانت المعارضة / التناص في الشكل فقط (الوزن والقافية) أما مقصديه الشاعرين فقد كانت مختلفة .

كما كان للاقتباس والتضمين نصيب في أسلوبه، فقد أخذ الشاعر بعض أساليب القرآن الكريم وضمنها شعره ، فقال في (ولو ثقفت يوما حضرمياً) مشيدا بأخلاق الحضارم الذين هاجروا إلى (أديس أبابا) :-

(أديس أبابا) ألا تلقين درسا على (جاوا) وجيرتها مبينا ؟
ففيك بنو أبينا قد تآخوا على سرر الرضى متقابلينا (٦٢)

فكان الاقتباس في قوله : " على سرر الرضى متقابلينا " مع قول الله تعالى واصفا حال المؤمنين في الجنة "ونزعنا ما في صدورهم من غل إخوانا على سرر متقابلين " (٦٣) مستفيدا بذلك مما يحمل النص القرآني من إيحاءات ودلالات الصفاء والوفاق لا تتسنى له في أسلوب أخر .

كما برز الاقتباس القرآني باعتباره ملمح من ملامح التشكيل الأسلوبي في الديوان في (نهضة عدن) يقول :-

بني الإصلاح حييتم بأنفاس التحيات
بنيتم للعلا صرحا ينيف على البنايات
يرد الطرف محسورا بإعجاب وإخبات (٦٤)

فقد استدعى الشاعر ما ورد في سورة (الملك) في قوله تعالى :" ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير"(٦٥) لتكون الآية القرآنية عندما تلتقي في ذهن المتلقي بالنص الشعري أداة فاعلة في الإبانة ، فيأتي المعنى المقصود واضحاً جليا .

كما استدعى المعنى السابق نفسه من الآية نفسها ولكنه استعار النظر والطرف لميناء (مصوع)* على سبيل التشخيص ، وجعله يرتد خاسئاً حسيراً عندما فشلت المحاولات المناوئة للملك عبد العزيز في أن تجني ثمراً أو تفعل شيئاً فقال في (ماذا في عسير ؟) :

ردى جفونك يا (مصوع) وهي خاسئة حسير (٦٦)

وفي قصيدة (ابتسمي للحياة صنعاء) يستدعى الأسلوب القرآني ليفصح عن حنقه على أولئك الذين وقفوا في وجه التطور والتجديد والنهضة اليمنية فيقول :

موتى من الموت بيد أنهمُ لكي يذوقوا العذاب أحياءُ (٦٧)

فقوله : " يذوقوا العذاب "نص قرآني ورد في سورة النساء في قوله تعالى : "إن الذين كفروا بآياتناسوف نصليهم نارا كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلودا غيرها ليذوقوا العذاب إن الله كان عزيزا حكيما"(٦٨) فهو اعتمد هذا النسق الذي ورد مرة واحدة بالصيغة نفسها في القرآن الكريم .

أما عن الملمح الأخير من ملامح تشكيل التناص في الديوان فهو التناص الأدبي ، إذ تناص أو تعالق باكثير ببعض النصوص الأدبية في استدعاء يحمل وظيفة دلالية أو غاية فنية ، فمن تناصه الأدبي عدا المعارضة التي تم توضيحها في بداية الفقرة قوله في : (ولو ثقفت يوماً حضرمياً) :

وما نيل السيادة بالأماني وما خلقت لقوم عاجزينا
ولكن أمهروها بالمعالي تكونوا في الشعوب مسودينا (٦٩)

فهو يلتقي في النسق الأسلوبي مع قول شوقي :

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

ويقف باكثير بين يدي العصر العباسي ليلتقط من أسلوب أحد شعرائه ما يعينه على رصد التجربة ووصف مشاعر الحب والوفاء حين قال :

وما أنس لا أنس عهداً (بشمسان) جاد بَه الدهرُ بعد البخل (٧٠)

فجاء الالتقاء مع قول الشاعر العباسي ابن الرومي :

وما أنس لا أنس خبازاً أمررتُ به يدحو الرقاقةَ مثلَ اللمح بالبصر

أما ما جاء في قصيدته التي كانت في رثاء شوقي وهو قوله :

من وصاياك إلينا (إنما الأمم الأخلاق) و (الدنيا سير) (٧١)

فهو في رأيي يدخل في باب الاستشهاد والتدليل والتضمين المقصود لذاته بينما التناص لا يكون كذلك إنما هو محصلة ثقافة واختمار لها في الذاكرة وحضور عفوي على اعتبار أن مما يدخل في بابه المحاكاة والأخذ والسرقة وهي مصطلحات تطلق على نتاج اعتمد على المثاقفة وتأثر اللاحق بالسابق مع احتفاظ المتأثر بإبداعه الخاص وتميزه المتفرد .

ج/الأسلوب الحكائي :

يقدم باكثير نمطاً أسلوبياً مغايراً في قصيدته (مأساة يهودية أسلمت في عدن)(٧٢) إذ اعتمد الأسلوب الحكائي / السردي ، وإن النص السردي يقدم " للباحث مادة جلية في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي العام ، تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد ، فيبدأ في نسجها مع تقدم النص دون اقتطاع مبتسر وتوقف متعسف " (٧٣) وقد أتت القصيدة في أربعة مقاطع تحكي مأساة تلك الفتاة التي تركت اليهودية إيماناً منها بأن الإسلام هو دين الحق ، فكان المقطع الأول قائما على الحوار الداخلي / المونولوج ، فإذا بصوت الفتاة هو المنطلق إذ تقول :

لقد وضحَ الحقُ المبينُ لناظري فيا ظُلُماتِ الكفرِ عني تبددي

أفي الحق أن يبقى ضميري معذبا بكتمان إيماني وقد صح مقصدي

أأغضب ربي كي أسرَّ عشيرتي وأنقض عزمي مقعداً بعد مقعد

ولو كنتُ في دار العشيرة أيما لكان غيابي عنهمُ مثلَ مشهدي

ولكنَّ لي زوجاً يفرق بينه وبيني دينٌ قد مددت له يدي

فالشاعر يسبر أغوار نفس الفتاة ويستنطق ذاتها عن طريق البناء الدرامي الذي يأتي في بقية مقاطع القصيدة قائماً على القص والحوار / الديالوج فيقول في المقطع الثاني :-

أتاحَ لها البَاري كريماً كهمها فتى غيرَ رعديدٍ ولا متبلدِ

فما لبَث أن كاشفَتْه بحالِها وأدمعها مثل الجمان المبدد

تقولُ له أشهدْ يا أخَا العُرب أنني تبرأت من ديني إلى دين (أحمد)

فهل لي من مأوى لديك يصونُني ويمنع عني كل باغٍ ومعتدِ

حماها وآواها إلى بيت زوجه وأهليه في صافٍ من العيشِ أرغدِ

فالفتاة تأبى الخروج عن الحق بعد أن عرفته فلجأت إلى رجل مسلم ظنت أن يكون عونا لها ، وهذا ما أظهره الرجل فطمأنها وحماها وآواها إلى بيته ، وفي المقطع الثالث يظهر منعطفاً جديداً للقصة يفصح من خلاله الشاعر عن حقيقة هذا الرجل :

وفي (الشيخ) قاض وجهة وجه متق ... ولكنَّ في أضلاعه قلبُ ملحد
يسبحُ باسم المالِ طول نهاره ... ولا سيما اسم الأصفر المتوقد
دعاها إلى السكنى لديه كمحسنٍ ... يريد يلقيها رسوم التعبد
فما راعها إلا اليهودُ تدفقو ... إلى بيت قاضي المسلمين الممجد

فما كان ذلك الرجل الذي حمل لقب قاض إلا مخادعاً كاذباً عبداً للمال، إذ سلمها لأهلها اليهود من أجل حفنة دراهم.

أما المقطع الأخير من القصيدة ففيه يتضح موقف باكثير من الأوضاع المتردية في بلده آنذاك ، ومدى حنقه على أولئك المتسترين بستار الدين ليمارسوا كذبهم وظلمهم وغيهم ، فيقول :

فقبحت يا عبد اليهودِ وسبَّة الـ ... ـجدود وعار العرب في كل مشهد
أترغم إرغاما على دين ضلَّة ... فتاة أتتكم باختيار لتهتدي؟
فحسبكم ما قد مضى من سكوتكم ... على مثلها والنذل بالنذل يقتدي
أيعطى لسمسار اليهود قضاؤكم؟ ... إذا فاستعدوا للشقاء المؤبد

وهكذا تساهم البنية الدرامية في النص " بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث ، وتطوق الانبساط الزمني منها بالصراع والتخلي عن المطلق إلى المقيد واختفاء الذات وراء الموضوع ، ونجاحها في تحقيق هدف إنساني وفني في وقت واحد بأداء شعري فذ [٧٤] .

فكان هذا البناء / الدرامي ، خير وسيلة أعانت الشاعر على رصد هذه التجربة وتصوير دقائقها .وإن هذا التنوع الأسلوبي لدى الشاعر الحديث يكشف عن إدراك مرهف لديه بأدوات التشكيل الجمالي الذي يصبه بوعي فكري وجودة فنية مما يذكي الشعر ويعمل على امتزاج الأصالة بالمعاصرة فيه : مستخرجاً خبء الماضي وعراقته وملتقطاً روح الحاضر وطاقاته .

ثالثا : الصورة الشعرية

أ/ الصورة التشبيهية / الاستعارية :-

يعد الشعر تشكيلاً فنياً بالدرجة الأولى ، ومن خلال دراسة الصورة الشعرية لدى أي شاعر نستطيع سبر أغواره والحكم على أدائه فالصورة تعبير عن نفسية الشاعر وكشف لما يعتمل في وجدانه ، ولقد كانت الصورة التشبيهية في ديوان (سحر عدن وفخر اليمن) أداة رئيسة من أدوات تشكيل الرؤية ، فكان باكثير يحرص على ألا يشكل بنية قصائده بجمل تقريرية ، وإنما يستعين بالصورة البلاغية وهي مبثوثة في جميع قصائد الديوان تقريباً ، إلا أنها تتفاوت بين مجرد التشبيه الذي يهدف إلى تقرير المشبة في النفس بصورة المشبه به ، وبين القدرة على أن تمنح التجربة مزيداً من الإيحاءات والدلالات والإضاءات .

ومن تشبيهاته التي تسير في نسق مجرد التشبيه قوله :

أنا قيثارة (رتا (حافظ) ... أو تارها فانبرت له أنغام [٧٥]

حيث شبه نفسه الشاعرة بالقيثارة التي قوّى حافظ أوتارها بعطائه الثر الذي داوم على قراءته فانبرى له الشعر أنغاماً .

ومثل ذلك قوله في رثاء حافظ أيضاً :

إن ديوانك الجميل لحانٌ ... طابَ فيه للشاربين الندامُ [٧٦]

فالصورة التشبيهية هنا أتت لتصور المشبه بصورة المشبة به فأفادت التوضيح وإثارة ما في النفس من مشاعر الاستحسان والارتياح لهذا التصوير .

وله كذلك في وصف (عدن) :

(عدن) ثغر جميل ضاحك ... وبنو الإصلاح في الثغر ابتسامْ [٧٧]

وقوله واصفاً الجزر في شرق آسيا :

يا حبذا تلك الجزائرُ إنها ... جنات عدن نسقت تنسيقا [٧٨]

ومن تشبيهاته الاستعارية :

لا سور غير الاتحاد به جزيرتنا تسور . [٧٩]

فهذه صورة استعارية نجح الشاعر في توظيفها القائم على أساس العلاقات الحسية بين عناصرها للوصول إلى الإيحاء المطلوب.

وتوغل الصورة في الإيحاءات والدلالات في قوله :

يا ليت شعري والمنى عسل يشج بماء كوثر (٨٠)

حيث أعطت فيضاً نفسياً وفنياً غنياً حين استثمرت حيوية العناصر الحسية في المشبه به ،" العسل وماء الكوثر" اللذين أصبحا في امتزاج تام تكون أمنيات النفس مثل طعمهما .

وقوله متألماً لما يحدث بين أبناء جلدته في المهجر :

غـــرورُ،قد مشى حـــسدُ ، إليه عـــلى عـــلميهما يتقاتلونا

فمن خمريهما أضحوا ســـكارى وفي كأسيهما احتسوا المنونا (٨١)

فإن دلالات الصور التشبيهية والاستعارية في البيتين ألقت بظـلال الهـم والألم وكشفت خبايا الذات الشاعرة التي تتم باكتمال الصورة في قوله مسترسلاً:

فوا أسفا شعوب الأرض ترقى وقـــــومي بينها يتشاتمونا

إذا طالعت صحفهم بدت لي أفاعي الخلف رافعة قرونا (٨٢)

فقد استطاعت الصور البلاغية المتتابعة أن تكشف عـن مكنـون نفـس الشاعر دون تصريح مفصل بل من خلال الومضات الخاطفة في (غرور قـد مشى حسد إليه .. وأضحوا سكارى.. واحتسوا المنونا ... وبدت أفاعي الخلف رافعة قرونا) هذه الومضات التي لا تلبث أن تثير كوامن المشاعر وتؤججها .

كما أن التشخيص قد قام بدور أساسي في تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية فمنه قوله في رثاء حافظ :

وانبرت أوطان العروبة تبكيه بدمع يغار منه الغمام (٨٣)

فإن التشخيص هنا أثار في النفس شعوراً بعمق الألم وغـزارة البكـاء ، وأوحى بالبعد النفسي لدى الشاعر .

وفي السياق نفسه يقول في (الحب والذكرى) :

يذكرنيك البدر في غسق الدجى وشمس الضحى تشجي فؤادي بالذكر (٨٤)

فإن النسق التشخيصي في الشطرين نشر خيوط الذكرى الأليمة والأشجان العميقة .

كما قام التشخيص بدور فاعل في رصد التجربة وإضاءة العاطفـة فـي

قوله:

وما أنس لا أنس عهداً (بشمســان) جـاد بـه الـدهر بعـد البخـلْ

تنصَّـــل دهـــري ممـــا جنـــى وعـــذرُ زمـــاني عمـــا فعـــلْ

لقيـــت بـــه الأصـــدقاءَ الكـــرامَ دعاة (الصـلاح) أسـاة العلـلْ (٨٥)

فقد أتي تشخيص الدهر والزمان في صور حسية ليضفي على التجربـة حيوية متجددة وعلى العاطفة صدقاً وتوهجاً .

كما يبرز التشخيص مطية رائعة للإيحاء بالرؤية الشعرية في قوله :

فالعقل مضطهد والعلم محتقرُ والعدل مطرحُ ، والناسُ في وَهلَ (٨٦)

فإن وجود ثلاث صور تشخيصية للعقل والعلم والعدل في بيت واحد أتاح للحيوية والحركة في البيت حضوراً يشع بالتألق والجمال ونصاعة التجربة .

وعلى الرغم من أن التشخيص وسيلة فنية عرفها شعرنا القديم غير أنها لم تشع فيه شيوع الصور التشبيهية الأخرى ، لكن هذه الوسيلة شاعت فـي نتـاج شعراء العصر الحديث فقد وجدوا فيها متسعاً لرصد المشاعر وبسط الأحاسيس وتصوير الأفكار والرؤى ،ومنهم باكثير ، إذ نراها مبثوثة في ديوانه (سـحر عدن وفخر اليمن) إلى جانب الصور الأخرى والتي كانت منتقاه بدقة وعنايـة لتكشف عن خبايا النفس ومكنون الفؤاد انتزعها من أعماق الشعر القديم وتبدت ثقافته الأدبية الأصيلة فيها في نصاعة وبهاء ، كما بسطت بين يدي المتلقي تلك المساحة الفكرية التي يقف باكثير على أرضيتها .

ب/ الصورة الرمز :

تعامل الشاعر في العصر الحديث مع الرمز بأسلوب مغاير تماماً عما كان عليه الشاعر في أدبنا العربي القديم ، حين كان الشاعر يكتفي بتوظيف الرموز الطبيعية المجردة ولا يتجاوزها توظيفا إيحائيا أو دلالياً ، بينما ضرب الشـاعر الحديث في أعماق الرموز فانشقت له أنواع عدة منها ، فكان الرمز التاريخي ، والرمز الديني ، والرمز الأدبي ، والرمز الأسطوري ، وإن باكثير في ديوانه (

سحر عدن وفخر اليمن) تعامل مع الرمز بأنواعه لاسيما التاريخي منه ، وإن تعامله مع شخصيات التاريخ أعطى دلالة واضحة على ثقافته وشغفه بالشخصيات التاريخية واعتزازه بمضامين رموزها ومن توظيفه للرمز التاريخي قوله في صديقه محمد على لقمان :

إنا لنرجو منه يَوْ ما مثل (لقمان الحكيم) (٨٧)

فإن الشخصية التاريخية (لقمان الحكيم) أراد الشاعر باستحضارها استدعاء ما فيها من صفات ومميزات ليلبسها صديقه الحميم ولتكن مرتعاً خصباً بتحول المتلقي في جنباته ليصل إلى ما يرجوه الشاعر في صديقه فالرمز "طريقه في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسميتها أو صفها "(٨٨)

أما في (نشيد يوم العقبة) فقد استدعى الشخصية التاريخية : صلاح الدين الأيوبي فحاول بث ما يحتويه هذا الرمز من معاني على رأسها البطولة والفروسية والحكمة .. ليلبسها الشخصية المعاصرة حين قال :

(صلاحه عبد العزيز) (٨٩)

فوظف الرمز التاريخي معادلاً موضوعياً للواقع المعاصر مما يثري المعنى ويعمق الإيحاء .

وعلى هذه الشاكلة يأتي قوله مشيداً بالصلح بين الحزبين المتخاصمين من إخواننا العرب بجيبوتي على يد أخينا العالم العامل الشيخ محمد سالم البيحاني(٩٠).

أسنا نجوم الهجرة الأولى أضا أم تاجُ (بلقيسَ) أضاء شروقا؟

يكفيك أنك بالذي حققته ذكرتنا (الصديق) (والفاروقا) (٩١)

فأتى في البيت الأول ذكر لتاج (بلقيس) وهي ملكة سبأ فيما قبل الإسلام والمذكورة في القرآن الكريم وقد استدعى باكثير التاج في سياق وصفه لنصاعة وجمال العمل الإصلاحي الذي قام به البيحاني ، كما أن ذكر الصديق والفاروق

رضي الله عنهما في البيت الثاني رمز به إلى الصفحات المشرقة لهما في التاريخ الإسلامي وإلى مآثرهما وصفاتهما الجليلة رضي الله عنهما .

أما قوله في القصيدة نفسها :

والدينُ دينُ الله دين (محمد) لا يعرف التابوت والصندوقا (٩٢)

فإن (التابوت والصندوق) رمزان استطاع الشاعر أن يوظفهما توظيفاً رمزياً ناجحاً عندما أتى بهما في موازنة وترميز عكسي بما يحملان من دلالة التحريف والبدع التي أدخلها اليهود على شريعة موسى عليه السلام أمام دين الله / دين الحق الذي لا تشوبه شائبة ولا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فاستطاعت المفردتان أن تمنح الدلالات والإيحاءات اللازمة واستدعت في ذهن المتلقي صورة الإسلام الناصعة .

كما يستدعى الشاعر ما تحمل شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في قوله :

تخضعُ الدنيا لنا طائعة تشتكي الظلمَ إلى عدلِ (عمر) (٩٣)

فالبيت أثار في ذهن المتلقي جميع القصص التي رصدها التاريخ في عدل عمر وسمو شخصية عمر رضي الله عنه ، وجمال البيت يكمن في بنية التشخيص وليس في الرمز .

وهناك أيضاً قوله محذراً من العواقب الوخيمة التي تجرها الأهواء والجري وراء الملذات :

والغانياتُ متى سددنَ على الفتى سُبُلَ الطى فمصابهن شديدُ

من قبل ما أودين (بابن زبيدة) ولها بهنَّ عن الكمال (يزيدُ)(٩٤)

فإنه " يقصد بابن زبيدة الأمين ابن هارون الرشيد ... ولي الخلافة بعد أبيه واشتهر بميله للجواري .... وأما يزيد فأغلب الظن أنه يقصد به يزيد بن عبد الملك بن مروان الذي يضرب به المثل في العشق حتى الموت " (٩٥)

وقد أتى بهما الشاعر على سبيل الاستدلال والاستشهاد لا أكثر ، وعلى

الرغم من هذا التوظيف البسيط المباشر في أغلبه للرمز التاريخي في الديوان إلا أنه يفصح عن شخصية ذات ثقافة واسعة وشغف بالتاريخ تطمح إلى التجديد والتطوير في عطائها الإبداعي .

وعندما ننتقل إلى الرمز الأدبي في الديوان فإننا لا نبتعد كثيراً عن شواطئ الرمز التاريخي إذ إننا نقف أمام شاعر مغرم بالتراث الأدبي لأمته وقارئ للتراث الأدبي الأجنبي ، فمن توظيفه للتراث الأدبي قوله :

فثوبوا للوفاقِ ، ولا تكونوا (براقش) واسمعوا النصحَ الثمينا (٩٦)

فهو قد استدعى الرمز الأدبي / براقش الوارد في المثل القائل " على نفسها جنت براقش " للترميز إلى ما قد يجره الإنسان على نفسه من وبال وضياع عندما ينجرف وراء أهوائه ولا يثوب إلى رشده ، فالرمز هنا ساعد في تشكيل ملامح بعد من أبعاد الرؤية الشعرية لدى باكثير، وثقافته المثليّة نفسها تتبدى في استخدامه للمثل القديم الذي أتى على شكل بيت شعر قاله صاحبه مفتخراً بذاته وإنجازاتها حين قال :

نفس عصام سوّدت عصاما وصيرته بطلاً هماماً

فقال باكثير :-

زمان ليس يعلو فيه إلا عصاميُ جرى في السابقينا (٩٧)

مستخدما الرمز الأدبي / عصامي للإضاءة والإيحاء بما ينبغي أن يكون عليه قومه ليصلوا إلى العلياء والمجد والسؤدد .

ويبرز الرمز الأدبي مرة أخرى في قوله ناصحاً قومه :-

طوراً تشوقان الحديث إلى الهوى كيفَ (الربابَ) ؟ وهل تجودُ (سعودُ) (٩٨)

(فالرباب) و(سعود) رموز لأسماء المحبوبة ذكرها الشعراء في الأدب العربي القديم أراد الشاعر باستدعائها إضافة لمسة تذكارية تعود بالمتلقي إلى الماضي البديع بين الأخوة في حضرموت بكل ما يحمل من جمال وبهاء وصفاء نفس ورقة شعور . وعند رصده مشاعر الحب والإخلاص لصديقه (لقمان) استدعى رمزاً بارزاً في الأدب الجاهلي ليسبغ على صديقه صفات ذلك الرمز عندما قال :

حلو الحديث فصيحُ القول مرتجل يوم الخطابة ما يُزري (بسحبان) (٩٩)

فالرمز الأدبي / سحبان بكل ما عرف عنه في الأدب القديم من فصاحة وبلاغة وبيان اختزل كثيراً من الكلمات والعبارات ومنح العديد من الإشارات والإيحاءات والدلالات .

وعندما أراد أن يرصد مآثر شوقي في رثائه فإنه حشد عدداً من الرموز الأدبية العربية والأجنبية لتكون أدوات فنية تدلل على تفرد شوقي الأدبي ، وتميزه الإبداعي ، فقال:

شاعر الكون يطاطئ رأسَه عنده (دانتي) و(فكتورُ) يخرُ

جل (شاكسبيرَ) في هيكله و(أبو الطيب) و(الملك الأغرُ) (١٠٠)

فهو في مكانة أرقى من (دانتى) الإيطالي و (فكتور) الفرنسي بكل ما كان لهما من صيت وشهرة عالمية لأنه جمع بين أقوى ما في الثقافتين العربية والإنجليزية (شكسبير والمتنبي وامرئ القيس) وإن حضور هذه الرموز كشف عن رأي باكثير في شوقي وإبداعه واختصر الصفحات الطوال فيما يمكن أن يصف به شوقي الشاعر والأديب والكاتب .

وهكذا يمكن اعتبار استدعاء الشخصية الأدبية محوراً بارزاً في الصورة الرامزة أسقط عليه الشاعر أبعاد تجربته حين استدعى ما تحمله هذه الشخصية من معان وإيحاءات وإشارات.

وإذا انتقلنا إلى دراسة الحضور القرآني في الديوان فإننا نلمس كيف أن القرآن الكريم قد أغنى بمعانيه وإشاراته ودلالاته الخطاب الشعري لدى باكثير وبما تشيع فيه من طاقات وإمكانات تعبيرية وأسلوبية وتصويرية هائلة ، انعكس على معجمه اللفظي وجمله الشعرية مما كان له الدور الأكبر في إضفاء المزيد من الشعرية والتألق ، أما الرمز فإنه لم يظهر في الديوان سوى في قوله مشيداً بالصلح الذي تم بين الإخوة الحضارم بجيبوتي :-

نوراً أرى ملأ الفضاء بريقا في الشاطئ الشرقي من (أفريقا)

ارتد في (شمسان) فضل شعاعه فحسبتُ (موسى) تحتَه مصعوقا(١٠١)

فإن دوال الصورة الرامزة في الشطر الأخير من البيت الثاني فيها إشارة قرآنية وترميز إلى قصة موسى عليه السلام مع ربه جل وعلا حين طلب إليه أن يراه جهرة ، وقد وردت القصة في سورة الأعراف وأراد الشاعر من القصة عدم صمود الجبل أمام ضياء الرب سبحانه وتعالى ونوره الذي أشرقت به الظلمات فأصبح دكا ".. فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا"(١٠٢) وقد استدعى هذه الصورة الرامزة موفقا رأى فيه الشاعر نصاعة وضياء هو صورة الصلح الذي تم بين الإخوة وصدى نتائجه الناصعة النيرة ، وهكذا أبان الشاعر عن عمق اتصاله بالقرآن الكريم ، وتفهمه لمعانيه وتشبعه بألفاظه ، وإن قراءته له " أقل ما يقال فيها أنها أكثر عمقاً وتدبراً وأصالة ، ولعلها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حية نابضة في الضمائر على الدوام ، لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة " (١٠٣)

أما الرمز الأسطوري فإنه لم يظهر بعد في هذه الفترة الباكرة من تاريخ عطائه الشعري ، إنما ظهربعد ذلك في فترة حياته في مصر وأصبح له باع طويل فيه لا سيما في إبداعه المسرحي .

وبهذا الصنيع يؤصل باكثير تجاربه عن طريق ربطها بجذورها وأصولها العميقة ، كما يحقق في الوقت ذاته التفاعل الخلاق بينه وبين موروثه – الأدبي والتاريخي والديني – فيعمل على تفجير ما في هذا الموروث من طاقات متجددة من خلال استرفاده أدوات فنية يوظفها في تجسيد ملامح رؤيته الشعرية فيتم التفاعل بين الماضي والحاضر وبين الشاعر والموروث ، وباستمرار التفاعل هذا يظل التراث حياً،و تكتسب الرؤى والتجارب الشعرية أصالة وعراقة وغنى متجدداً بما تمتاحه من كنوز التراث الذي تصبه في أنهار المعاصرة الرحيبة .

رابعا : الموسيقا وشكل القصيدة .

لا يزال على باكثير في ديوانه (سحر عدن وفخر اليمين) معتمداً على الشكل القديم للقصيدة العربية على الرغم من كونه الرائد الأول للشعر الحر أو المنطلق كما يذكر د. محمد صالح الشنطي في كتابه " الأدب العربي الحديث ،

مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه " إذا يقول : يعتبر الشاعر على أحمد باكثير الرائد الأول لهذا النوع من الشعر فقد سبق أن أشرنا إلى أنه ترجم رواية " روميو وجوليت " شعراء ، إذا استنبط الوحدة النغمية الأساسية للشعر العربي ، وكتب العديد من أشعاره بها ، وكتب أيضا مسرحية شعرية تحت عنوان " إخناتون ونفرتيتي " وسبق فيها بدر شاكر السياب وجيله بما يقرب من عشر سنين عام ١٩٣٨م ونشرها عام ١٩٤٠ م مستخدماً فيها النظم المرسل المنطلق ، واعترف السياب بأسبقية باكثير على تجربته وتجربة نازك الملائكة(١٠٤)

فهو على الرغم من هذه الريادة التي اعترف السياب نفسه له بها في أكثر من مناسبة ، فهو يقول " إذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير "روميو وجوليت " التي صدرت في كانون الثاني / يناير عام ١٩٤٧م بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات (١٠٥) كما كان يشير لذلك في إهداءات دواوينه لباكثير ، فعلي الرغم من ذلك كله إلا أن ديوان باكثير المذكور ، والذي نظم قصائده في عام ١٩٣٢م لم يشع فيه الشعر المنطلق أو الحر ، بل كان نظام البحر والقافية هو الشكل السائد فيه ، وقد كانت له معارضات في هذا الشكل مع امرئ القيس ، وجميل بن معمر ، وغيرهما .

وقد اعتمد فيه على بحور شعرية أكثر من غيرها كالطويل والخفيف والكامل والبسيط كقوله

لعبت بحبَّة قلبك الأهواءُ لمن القصيدةُ تلكمُ الغرَّاءُ (١٠٦)

فكان إيقاع موسيقاه تقترب من الفخامة ، لأن استخدام هذه البحور يستدعي استخدام الألفاظ الجزلة الرصينة المنتقاة من معجم الشعر القديم ، وقد أبانت دراسة المعجم اللغوى عن هذه الفخامة ،

هذا إلى جانب استخدامه لتلك البحور أو الأوزان ذات الإيقاع الرهيف الملائم في بعض الأحيان لأصداء الشجن والألم مثل : الوافر والرمل والرجز .

ولقد نجح في استغلال الإمكانيات الموسيقية لهذه الأوزان وما يمكن أن تبثه في نفس المتلقي من أثر يساهم في تجسيد التجربة الشعورية ، وخلق الأثر النفسي المطلوب ، فإن هذه الوسيلة القائمة على رهافة في الإحساس الموسيقي ساعدت في اقتناص الأثر القادر على التفاعل بين مكونات القصيدة واستنطاق دلالاتها وأبعادها المتعددة.

أما القافية فإن معظم قصائد الديوان اعتمدت على وحدة القافية ، وإن الوحدة في القافية عملت على إثراء الإيقاع الموسيقي المنتظم .

وقد ظهر تنوع القافية في القصائد (نشيد يوم العقبة) و(رسم محمد علي لقمان) و(مصور عدن) و (نشيد اليمن الخضراء) . وإن كانت الأخيرة تعتبر خارج نطاق الفترة الزمنية لقصائد الديوان فقد نظمها عام ١٩٩٤م .

وإن تنوع القافية أدى إلى تنوع الإيقاع وإكسابه جمالاً مغايرا لما تحدثه القافية الواحدة حين ينتقل المتلقي بين صور صوتية متنوعة تسير على نسق يشيع جوا من التمازج الإيقاعي الذي يحتفظ بجماله وحيويته وقدرته على تلوين التجربة وإكسابها قدرة على التأثير .

وإن باكثير لم يكتف بالإيقاع الموسيقي الذي تحدثه القافية في القصيدة إنما لجأ إلى ألوان أخرى تسهم في نشر الإيقاع والجرس الجميل في النص وهو ما يسمى بالموسيقا الداخلية ، مثل التكرار الذي كان يضفي على النسق الموسيقي حلة من الإيقاعية والجمال ،لاسيما حينما يجعله لازمة مطردة كما في (نشيد يوم العقبة) و (نشيد اليمن الخضراء) كذلك بنية التضاد /الطباق والمقابلة، والتماثل /السجع والجناس، كل ذلك ساهم في إضفاء اللمسات الإيقاعية الجميلة على الموسيقا.

الخاتمة :

وبعد الإبحار في ديوان (سحر عدن وفخر اليمن) نعود لنؤكد على أن هذا الديوان يمثل مرحلة مهمة من مراحل الإبداع الشعري لدى باكثير سواء في الرؤية والتجربة أو التشكيل والتصوير فقد كان صورة تشرق بما كان يمر به باكثيرمن ظروف وأحداث وأحوال في فترة مبكرة من فترات حياته ، فهو الفاقد الحزين ، المهاجر الباحث عن أرض خضراء ،وسماء زرقاء ؛فقد أرهقه السير في الأشواك والحصباء وأرهقته رعود السماء ، فما زال يستقطب جميع أدواته الفنية لتساهم معه في تنوير أبناء قومه بما يمكن أن تجره نار الخلاف والخصام الملتهبة ، وتوعيتهم بما يليق بهم عمله في زمن التطوير والتجديد والبحث عن الأفضل .

كما بعث فيه تلك الزفرات تألما لفراق زوجه الحبيبة وبكى حافظا وشوقي ، وترنم بالحب والوفاء لصديقه (لقمان) وحنّ واشتاق لحضرموت ومدينته (سيئون) بها ،كما أثبتت دراسة التشكيل الفني بأننا إزاء شاعر تمكن من بث مشاعره ورؤاه في قالب فني متميز ، استمد لغته الشعرية من موروثه الثقافي والديني والأدبي ، مع إفادته بما يمكن من الجديد والمعاصر فجمع بين الأصالة والمعاصرة ، فكانت مفرداته قوية جزلة ، وجمله الشعرية متماسكة جميلة تثير المشاعر وتذكي الأفئدة ، وصوره بنوعيها التشبيهية والرامزة تسبر أغوار التجارب والرؤى وتجسد المشاعر والأحاسيس .

وقد استطاع بتشكيله هذا أن يضع لبنة قوية في صرح الفن الشعري يتماهى فيه القديم والجديد وينصهران في بوتقة واحدة ، فتنعكس أمامنا صورة جميلة لشعرنا العربي في العصر الحديث .

قائمة الهوامش :

١- ينظر حاشية ص١١ من ديوان أزهار الربى في أشعار الصبا " لباكثير ،تحقيق د/محمد أبوبكر حميد، ومجلة المنهل العدد ٤٧٧ جمادى الآخرة ١٤٠ هـ / يناير ١٩٩٠م .

٢- ديوان : أزهار الربى في أشعار الصبا ص ٢٥ .

٣- السابق نفسه والصفحة نفسها

٤- ينظر :مجلة الأدب الإسلامي،العدد(٦٢) ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م ص ٤٤

٥- د. أحمد السومحي ، على أحمد باكثير ، حياته وشعره الوطنى والإسلامي ،دار البلاد للطباعة والنشر ،جدة، ط / ١/ ١٤٠٣هـ ص٣٥

٦- د. عبد العزيز مشرف . مقالة بعنوان على باكثير والمسرح الشعري في الأدب الحديث ، مجلة الفيصل ، العدد ٣ ذو الحجة ١٣٩٩هـ نوفمبر ١٩٧٩م ص ٧٤ ود/ محمد أبو بكر حميد ، مجلة الأدب الإسلامي العدد ٩ ١٤١٢ هـ - ٢٠٠١ م ص ١٤

٧- للمزيد ينظر ديوان أزهار الربى في أشعار الصبا " تحقيق د. محمد أبو بكر حميد حاشية ص ١٢

٨- مجلة الأزهر ج٦ ، جمادى الآخرة ١٤٠٥ هـ مارس ١٩٨٥ مقالة بعنوان "الشاعر الحضرمي علي أحمد باكثير" بقلم أحمد مصطفى حافظ ص ٩١٥

٩- د. أحمد السومحي ، علي أحمد باكثير ، حياته ، شعره الوطني والإسلامي ص ٦٥

١٠-سحر أشقر : الالتزام في مسرح باكثير التاريخي ، مطبوعات نادي مكة الثقافي ،ط ١/ ص ٣٦

١١-علي أحمد باكثير : حياته ، شعره الوطني والإسلامي ص٧٢ .

١٢-السابق . ص٧٣

١٣- ينظر الديوان من ص ٥٨ إلى ص٦١ ، وينظر كذلك (سلام على سيئون) ص٩٠فيها ذكر لقبر المحبوبة وبكاء على فراقها .

١٤-ينظر القصائد في الديوان من ص ١٦٢ إلى ص ١٦٩ .

١٥-الديوان ص١٥

١٦-الديوان هامش ص١٠٧

١٧ - الديوان ص٥٨

١٨- نفسه ص١١٩

١٩-نفسه ١٢٢

٢٠-نفسه ص ٦٦ وينظر "طهر ثيابك "ص ٦٢

٢١-نفسه ص ٨٤

٢٢-نفسه ص ١١٦

٢٣-نفسه ص١٠٢

٢٤-نفسه ص ١١٤

٢٥-سورة " ق" الآية ١٠

٢٦-الديوان ص ١٦٦ وينظر استدعاء لفظة" السعير " ص١٣٥

٢٧-سورة العلق الآية ١٧ – ١٨

٢٨-الديوان ص ٥٢

٢٩-السابق ص١١٣

٣٠-نفسه ص ٥٩

٣١-نفسه ص ٥٣

٣٢-نفسه ص٦١

٣٣-نفسه ص١١٨

٣٤-نفسه ١٣٣

٣٥-نفسه ص ١٣٤

٣٦-د . موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي ص ٦٤

٣٧-نفسه ص١١٢

** وهي :عدن ثغر جميل ص ٧١، عفاف الريح في عدن ص٧٢ ،في بستان عدن ص ٧٣ ،على شاطئ عدن ص ١٠٨ ،

مصور عدن ص١٠٩ ، من الصومال إلى عدن ص ١٤٨ ، مأساة يهودية أسلمت في عدن ص ١٥٦ ، مساجلة أثناء مغادرة عدن ص ١٥٩ ، أستودع الله عدن ص ١٦١ .

* ص ٩٠ و (سيئون هي المدينة التي عاش الشاعر فيها بحضرموت .

٣٨-الديوان ص ١٤١

٣٩-د . عبد الله أحمد باقازي ،" عامل المكان في الشعر العربي بين الجمالية والتاريخ" ص ١١٧

٤٠-ينظر الديوان ص ١١٢-١١٣

٤١- نفسه ص ١١٢

٤٢-د . عبد الله أحمد باقازي ، "عامل المكان في الشعر العربي بين الجمالية والتاريخ "ص ١٥٢

٤٣-تارك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص٢٧٦ .

٤٤-د. عز الدين على السيد : التكرير بين المثير والتأثير ،دار الطباعة المحمدية بالأزهر ص ٤ .

٤٥-الديوان ص ٥٨ .

٤٦-السابق ص ٦٠ .

٤٧-نفسه ص ٨٢ .

٤٨-نفسه ص ٨٥.

٤٩-نفسه ص ٨٢.

٥٠-نفسه ص ٨٣

٥١-نفسه ص ٨٥ .

٥٢-نفسه ص ٩٠

٥٣-نفسه ص ٩٣ .

٥٤-نفسه ص ١٠٧-١٠٨ .

٥٥-نفسه ص ٧٦

٥٦-د . محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة دار المعارف ،القاهرة،ط٢، ص ٣٩

٥٧-الديوان ص ١٦٢.

٥٨-أ . د . موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي ،مؤسسة حمادة للنشر ،إربد ،الأردن ،ط١ ، ص ٦٧.

٥٩-الديوان ص ٧٢ .

٦٠-نفسه ص ١٢٧

٦١-ديوان جميل بثينة ، تقديم د . محمد حمود ص ٣٩ .

٦٢-الديوان ص ٩٦ .

٦٣-سورة الحجر آية ٤٧ ، وينظر كذلك سورة الصافات آية ٤٤.

٦٤-الديوان ص ١٢٣ .

٦٥-سورة الملك آية ٤

*- (مصوع) ميناء يقع على البحر الأحمر في (أرتيريا) .

٦٦-الديوان ص ١٣٣

٦٧-السابق ص ١٦٦

٦٨-آية ٥٦، وينظر كذلك ص١١٨ من الديوان ففيها التقاء مع قوله تعالى في سورة الكهف : وقل الحق من ربكم ممن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر، وص ١٢٨ ففيها استدعاء لقوله تعالى في سورة مريم الآية الثامنة " وقد بلغت من الكبر عتيا" .

٦٩-الديوان ص ٩٧.

٧٠-نفسه ص ١٤٢.

٧١-نفسه ص ١١٧ .

٧٢-نفسه ص ١٥٦

٧٣-د . صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص صـ ٣٥١.

٧٤-جلال الخياط ، الأصول الدرامية في الشعر العربي، وزارة الثقافة والإعلام ،دار الرشيد للنشر ،بغداد ١٩٨٢، ص ٣٢ .

٧٥-الديوان ص٥٢ وقد شبه شوقي القيثارة أيضا في ص ١١٣ .

٧٦-السابق ص ٥٥.

٧٧-نفسه ص ٩٣ .
٧٨-السابق ص ٧١.
٧٩-نفسه ص ١٤٦.
٨٠-نفسه ص ٨٦.
٨١-نفسه ص ٩٦ .
٨٢-السابق نفسه والصفحة نفسها .
٨٣-نفسه ص ٥٣ .
٨٤-نفسه ص ٦٠ .
٨٥-نفسه ص ٦١ .
٨٦-نفسه ص١٤٢.
٨٧-نفسه ص ١٥٢ .
٨٨-د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣ .
٨٩-نفسه ص ٨٣
٩٠-الديوان حاشية ص ٩٩ .
٩١-السابق ص ٩٩ - ١٠٠.
٩٢-نفسه ص ١٠٠.
٩٣-نفسه ص١١٦ .
٩٤-نفسه ص ١٢٨ .
٩٥-نفسه حاشية الصفحة نفسها .
٩٦-نفسه ص ٩٧ .
٩٧-نفسه ص ٩٨ .
٩٨-نفسه ص ١٢٩ . وينظر قوله في الصفحة نفسها :
(وابن الحسين) وصاحباه لديكما و(أبو نواس) و (الرضي) شهود
في إشارة إلى المجالس الأدبية الجميلة في حضرموت .
٩٩-نفسه ص ١٤٥ .
١٠٠-نفسه ص ١١٣ .
١٠١-نفسه ص ٩٩ .
١٠٢-سورة الأعراف آية ١٤٣ .
١٠٣- د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٣٠ .
١٠٤- ص ٢٣١
١٠٥- مجلة الفيصل ، العدد (٢٢٠) شوال ١٤١٠هـ /مارس ١٩٩٥م مقالة بعنوان "علي أحمد باكثير رائد الشعر التفعيلي "بقلم أحمد فضل شبلول ص١٠٠
١٠٦-الديوان ص١١٩