



مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

قراءات نقدية في شعر

عبد العزيز سعود البابطين

د. عثمان بدري د. علي أحمد حسن اليماني
د. صلاح عبد الحافظ د. حسام الدين محمد سليم

جمعها وقدم لها
د. محمد مصطفى أبوشوارب

الكويت

2024

ردمك: 0 - 80 - 72 - 99906 - ISBN 978

رقم الإيداع: 2024 - 2544

حقوق الطبع محفوظة للناسخ

مؤسسه عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

هاتف: + 965 22415172

فاكس: + 965 22455039

بريد إلكتروني: info@alabtaincf.org

صدرت هذه الطبعة بمناسبة إقامة الدورة التاسعة عشرة

دورة الشاعر عبد العزيز سعود البابطين

الكويت 15-17 ديسمبر 2024

الكويت 2024

التصدير

عزيري القاريء..

بمناسبة عقد الدورة التاسعة عشرة «دورة الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين» تُصدر المؤسسة هذا الكتاب «قراءات نقدية في شعر عبدالعزيز سعود البابطين» الذي يتضمن أربع دراسات معمّقة حول شعر والدي عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانيه «بواح البوادي» و«مسافر في القفار» قام بها أساتذة أكاديميون من أصدقاء مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، ومقربون من إنجازات الوالد الثقافية والإنسانية ومن المتابعين لشعره خلال السنوات الطويلة التي قضاها في خدمة لغته العربية وشعرها الخالد وقضاياها العادلة.

أود أن أشير هنا إلى أن هناك أكثر من عشرة كتب وأكثر من 40 بحثاً ودراسة ونحو 10 رسائل جامعية قُدمت في شعره وقصائد دواوينه خلال السنوات الماضية. هذا الرجل يستحق بكل موضوعية وتجرّد أن تُكتب عنه وعن شعره وإنجازاته مئات الدراسات والكتب، وذلك لما قدّمه من وقته وماله وجهده ومعرفته، لأجل النهوض بالشعر العربي بعد فترة من الانحسار والكمون، ورفع عقيرة أصوات كثيرة تدعو لتخطي عتبة تراثنا الشعري العمودي الموزون والمقفى أو ما يطلقون عليه اسم «الشعر الخليلي» نسبة إلى مؤسس علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي واستبدال أنواع أخرى من الشعر به، كالشعر الحر أو شعر النثر وغير ذلك.

الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين ترك لنا ثلاثة دواوين شعرية «بوح البوادي» و«مسافر في القفار»، وكما قلنا كتب فيهما العديد من الأبحاث والدراسات المتنوعة، وديوانه الثالث هو «أغنيات الفيافي» الذي أصدره في عام 2017 وهذا الديوان لم يكتب حوله إلا القليل وهو مجال مفتوح للدراسات والقراءات النقدية.

ومن يتتبع الدراسات النقدية التي كتبت عن شعره في دواوينه الثلاثة على مدى ثلاثين عاماً؛ يلاحظ أن هناك ثوابت أساسية في تجربة هذا الشاعر، وهناك أيضاً مفاتيح لقراءة هذه التجربة..

فعبداً العزيز البابطين شاعر عاطفي يركز في قصائده على الغزل ومشاعر الحبّ الفياضة التي لا تقف في شعره عند المرأة المحبوبة فحسب، بل تتسع لتشمل الوطن والعائلة والأصدقاء والإنسان في كل مكان.

وهو شاعر يعيش حاضره ويعبر عنه بصدق ولكنه مخلص لتراث أمته، محافظ على هوية هذا التراث وعلى هوية البيئة العربية الأصيلة التي ينتمي إليها ويعتز بها أيما اعتزاز.

وقد أدرك النقاد والباحثون مدى تغلغل التراث العربي والبيئة العربية في شخصية عبدالعزيز سعود البابطين وفي ثقافته وفي سلوكه الشخصي وفي إبداعه الشعري حتى أننا نراه يحرص في عناوين دواوينه الثلاثة على الانتماء إلى بوادي العرب وقفارهم وفيافهم لأنه كان يؤمن في أعماقه أنه ابن هذه البيئة وحارس تراثها وثقافتها.

وختاماً أقدم شكري وامتناني للإخوة الذين عكفوا على هذه الدراسات:
الدكتور عثمان بدري صديق المؤسسة والذي أسهم غير مرة في ندواتها، وأدعو
له بالرحمة والمغفرة فقد توفي قبل انعقاد هذه الدورة. والدكتور علي أحمد
اليمني والدكتور صلاح عبدالحافظ والدكتور حسام الدين محمد سليم على
ما بذلوه من جهد في إعداد هذه البحوث والدراسات القيمة، كما وأشكر الأخ
الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب الذي جمع هذه الدراسات وقدم لها بمقدمة
ضافية شاملة تناول فيها مضامين هذه الدراسات الأربع.. وأبرز ما تناولته في
موضوعاتها.

والله ولي التوفيق،،

سعود عبدالعزيز البابطين

الكويت في 18 من جمادى الأولى 1446هـ

الموافق 20 من نوفمبر 2024م

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، نحمده حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه، ونصلي ونسلم ونبارك على جميع أنبيائه وسائر مرسله، وعلى من آمن بهم وعمل بعملهم إلى يوم الدين، خير صلاة وأزكى سلام وبعد؛

فمنذ أن أصدر الشاعر الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين ديوانه الأول (بَوْحُ البَوادي) سنة خمس وتسعين وتسعمئة وألف من الميلاد - انشغل كثير من الكتاب والنقاد بقراءة نصوص هذا الديوان وتحليلها، وظهر ذلك الانشغال واضحاً جلياً من خلال مجموعة من الكتب والدراسات والمقالات النقدية التي حاول أصحابها التعرف على ملامح تجربة البابطين الإبداعية واستكشاف عوالمها واستكناه أسرارها وسبر أغوارها.

ومع صدور ديوانه الثاني (مُسَافِرٌ فِي القِفَار) سنة أربع وألفين من الميلاد، ثم صدور ديوانه الثالث (أغنيات الفيافي) سنة سبع عشرة وألفين من الميلاد - اتسعت الحركة النقدية حول شعر عبدالعزيز سعود البابطين وتنوعت مواقفها واتجاهاتها وتعددت منابعها وألوانها حتى بلغت الأعمال والكتابات التي تناولت مجمل إنتاجه الشعري في عموم تجربته أو اقتصرت على بعض منه في جانب من جوانبه؛ ما يزيد على السبعين عملاً نقدياً توزعت بين الكتب والدراسات والرسائل الجامعية؛ أكثرها كتابات لنخبة من أهم النقاد العرب المعاصرين تأتي في مقدمتهم أسماء بارزة لها قيمتها ومكانتها في النقد العربي المعاصر،

من مثل: مصطفى ناصف، ومحمد مصطفى هدارة، ومحمد التازي سعود، ومحمد السرغيني، ومحمد عبدالمنعم خفاجي، وعبدالملك مرتاض، وخريستو نجم، وعبدالحميد جيدة، ومحمد الدناي، وياسين الأيوبي، وعمر المراكشي، ونبيل رشاد نوفل، وعبدالرحمن طنكول، وعبدالله بنصر العلوي، وفوزي عيسى، وعبدالملك الشامي، وأيمن ميدان، وفاطمة الجامعي الحبابي، وحافظ المغربي، وعبدالوهاب الفيلاي، وغيرهم؛ كما أن من هذه الأعمال والكتابات مجموعة كبيرة من الأطروحات العلمية الرصينة مثل رسالة الباحث المغربي عصام حجلي (السيرة الذاتية في ديوان «مسافر في القفار» للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين.. السفر عبر بوابات الذات)، ورسالة الباحثة المصرية إيناس الرفاعي (الاتجاه الوجداني في شعر عبدالعزيز سعود البابطين)، ورسالة الباحث العراقي غسان الساعدي (شعر عبدالعزيز سعود البابطين.. دراسة أسلوبية)، ورسالة الباحث المصري أحمد يوسف عبدالصليح (تشكلات الصورة في شعر عبدالعزيز سعود البابطين)، ورسالة الباحثة المصرية آمال فارس الرميسي (عناصر الإبداع الفني في ديوان «أغنيات الفيافي» للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين)، وغيرها.

وليس من شك في أن هذا التناول النقدي الكثيف والنوعي في الوقت ذاته، كاشف عن عناية الخطاب النقدي بتجربة الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين الشعرية والثقافية جميعاً، وكاشف بطبيعة الحال، عن تقدير الحركة النقدية العربية واعتزازها بما قدمه البابطين لفن الشعر من رؤى حاملة وإسهامات متفردة عبر مشروعه الثقافي المؤثر في حياة الشعر العربي.. تاريخه وحاضره ومستقبله سواءً بسواء. كما أن هذا التناول يكشف كذلك عن إدراك واضح

لأهمية تلك التجربة الإبداعية التي تتمتع بالخصوصية والتميز في كثير من وجوها وملامحها .

وهو في نظري تقدير مستحق يركز على ما تميزت به تجربة البابطين الفنية من صدق وثقافة ودربة دمغت نصوصه الشعرية بعفوية مطبوعة وجمالية بسيطة ممتعة، لم يحظ بها الكثيرون ممن مارسوا الكتابة الشعرية على مر العصور .

وفي ظني أن عبدالعزيز سعود البابطين واحد من أولئك الشعراء الذين يمكن أن نعرف ذواتهم وشخصهم حق المعرفة من قراءة أشعارهم، فنبصر نفوسهم وأرواحهم ونرى وجوههم وقسماتهم على صفحات قصائدهم التي تمثل بحق مرايا شفيفة تعكس ملامحهم الخارجية ودواخلهم الجوانية في آن معاً .

إن من يقرأ أشعار البابطين ويمعن النظر في أبياته قادر على أن ينفذ إلى أعماق هذا الرجل، تماماً كمن صاحبه في دروبه ومفاوزه وكمن ساكنه في دياره ومنازله؛ فقصائده صور ناصعة لنفسه التي تملؤها محبة العالم، فتفيض عشقاً وعطاءً لا يقفان عند حد؛ وأبيات شعره مثال لروحه التي آمنت بالوفاء والنبيل والإيثار وإنكار الذات. وما بين هاتين القيمتين الثريتين: «الحُب» و«المُرُوَّة»، عاش عبدالعزيز سعود البابطين حياته، ولا تزال تحيا قصائده التي تغري النقاد بإدراجه في مصاف من يطلق عليهم النقد الرومانسي شعراء الشخصية أو شعراء الوجدان الذين تمثل أعمالهم صورة حية صادقة لذواتهم وحيواتهم .

وفي تقديري أن تجربة عبدالعزيز سعود البابطين الشعرية، لم تسع قصداً إلى خوض مغامرات لغوية جامحة، ولم تعمل عمداً على تشكيل أبنية فنية

باذخة؛ إذ لم يكن من غاية البابطين في شعره أن يلفت أنظار القراء أو أن يكسر آفاق انتظارهم من خلال ما يمكن أن يقدمه النص الشعري من رؤى متمردة أو انزياحات لافتة - بقدر ما كان يفنى في سعي دائب من أجل العودة إلى منابع الشعر الصافي وإلى دوره الأصيل حسبما تصوره عبدالعزيز البابطين وآمن به فكرياً وإبداعاً؛ بوصفه أحد أبرز الخطابات الفاعلة في تشكيل الوعي والوجدان، والقادرة على التعبير عن الهوية الإنسانية للفرد والهوية الثقافية للجماعة.

فجوهر تجربة البابطين الشعرية في نظري يكمن في محاولاته المستمرة للتعبير بصدق عن نفسه المحبة المعطاءة، وعن روحه النقية وعن إرادته القوية المثابرة وعن قيمه النبيلة التي تتبع من عالمه الفطري المثالي وتسيطر عليه؛ تحده في ذلك كله رغبة مخلص في توخي الجمال والخير والنقاء، وكأنه مسكون بتلك القوة الغريزية الحاكمة التي تسري في أرواح المبدعين الفاعلين، والتي أسماها الشاعر والناقد الإنجليزي العظيم بيرسي بيش شيلي: «شهوة إصلاح العالم» وهي القوة الدافعة في نفوس الفلاسفة والعلماء والأدباء والفنانين، بما يجعلهم قادرين على إحداث أثر حقيقي في عوالمهم وفي نفوس أبناء مجتمعهم وفي أفكارهم وأذواقهم وتصوراتهم إزاء كل ما يدور حولهم في الحياة.

وبين يدي القارئ الكريم في هذا الكتاب أربع دراسات نقدية جادة جديدة لم تنشر من قبل حسب علمي، وقد كان لي شرف أن قرأت هذه الدراسات الأربع في مسوداتها الأولى خلال الأعوام الفائتة، لما بيني وبين أصحابها الأفاضل من صلات علمية وإنسانية أتاحت لي فرصة الاطلاع على هذه الدراسات القيمة، ومعرفة الجهد المبذول في سبيل إنجازها، والدور الذي تلعبه كل واحدة منها في الإسهام في كشف تجربة عبدالعزيز سعود البابطين الشعرية وتبويرها وإضاءة

معالمها؛ فاقترحت على أصحابها الأعزاء أن أجمعها معاً في كتاب واحد، أمل أن يكون إضافة حقيقية للمكتبة العربية.

وأول هذه الدراسات التي يشتمل عليها هذا الكتاب دراسة للناقد الكبير الراحل عثمان بدري (1947 - 2023م) وهو ناقد أدبي مشهور وأستاذ سابق للغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر، وعضو سابق بالمجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، وعنوان هذه الدراسة (تماهي اللغة والهوية في ديواني: «بوح البوادي» و«مسافر في القفار» للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين).

وثنتا هذه الدراسات دراسة للناقد صلاح عبدالحافظ وهو ناقد أكاديمي وكاتب معروف وأستاذ سابق للنقد الأدبي بجامعة الإسكندرية، وعنوانها (دراسة في ديوان «مسافر في القفار»).

وثالثتها دراسة للناقد الأكاديمي المعروف علي أحمد حسن اليماني أستاذ الأدب العربي المساعد ورئيس قسم اللغة العربية بكلية التربية - جامعة الإسكندرية، وعنوانها (الإيقاع الشعري في ديوان «مسافر في القفار» لعبدالعزیز سعود البابطين).

أما الدراسة الرابعة في هذا الكتاب فهي دراسة للباحث المصري الشاب حسام الدين محمد سليم، وعنوانها (البادية في ديوان «مسافر في القفار» لعبدالعزیز سعود البابطين).

وأصحاب هذه الدراسات الأربع يمثلون - كما يظهر من التعريف المختضب بهم - أجيالاً مختلفة ومدارس علمية متعددة وبيئات ثقافية متنوعة، وربما كان ذلك سبباً في أن تهيأ لكل واحدة من هذه الدراسات ما يميزها؛ سواء أكان ذلك

في منطلقها وطبيعة تصورها شعر عبدالعزيز سعود البابطين أو في توجيهها وممارساتها التطبيقية في قراءته وتحليله.

فقد تميزت دراسة عثمان بدري بتناول نصوص الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين في إطار الوعي بتماهي اللغة بوصفها تصوراً للوجود، مع الهوية بوصفها تطابقاً مع الذات، وتماهيهما معاً مع نصوص البابطين في تجربة الحب بوصفها منظوراً وجدانياً وروحياً شاملاً.

وتميزت دراسة صلاح عبدالحافظ بقراءة تجربة البابطين الشعرية في سياقها الفني الخاص؛ على نحو تظهر معه ملامح إنتاجه الشعري وعناصر إبداعه الفني في علاقتها بنظائرها عند بعض أقرانه من شعراء بيئته الزمانية وشعراء بيئته المكانية.

وتميزت دراسة علي أحمد حسن اليماني بأنها تركز على تناول تقنية فنية أساسية، وهي التشكيل الموسيقي الموروث للنص الشعري في بعده الإطاري والنسيجي؛ محاولة فهم كثير من عناصر الأداء الفني في قصائد البابطين من خلال هذه التقنية الشعرية الفارقة.

أما دراسة حسام الدين محمد سليم فقد تميزت بأنها تتطرق من فكرة أثر السياق الاجتماعي والثقافي في شعر البابطين؛ متناولة نصوصه الشعرية في ضوء علاقته ببيئته المكانية وموروثاتها الثقافية على وجه الخصوص.

وعلى الرغم من هذه التمايزات الجوهرية بين الدراسات الأربع، فإن ثمة قواسم مشتركة كثيرة تجمع بينها وتقرّب رؤاها وتصوراتها ومواقفها في قراءة شعر عبدالعزيز سعود البابطين. وفي مقدمة هذه القواسم ارتكاز عثمان بدري

وصلاح عبدالحافظ وحسام الدين سليم على التقاط دوال «العنوان»؛ سواء على المستوى الكلي في الديوان أو المستوى الجزئي في القصيدة، بوصف هذه العنوانات عتبات أولية ومداخل أساسية ومفاتيح رئيسة لقراءة نصوص الباطنيين الشعرية؛ وذلك من خلال تركيزهم الواضح على علاقة العنوان بالسياق من جهة، وعلاقته بالنص من جهة أخرى، وعلاقته بالتجربة الفنية العامة لقصيدة الحب من جهة ثالثة.

إذ ينظر عثمان بدري إلى عنواني ديواني «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار» على أساس أنهما يمثلان تماهياً بين اللغة والهوية عبر إدراك علاقة العنوان المكيّنة مع العلامات التوجيهية خارج النص، وقدرته على التشكل داخل الذات وتمثلها والإحالة عليها من خلال التعبير باللغة عن المرجعيات القومية والدينية والثقافية والحضارية والوجدانية.

ويركز حسام الدين سليم على عنوان المجموع الشعري الذي تنصرف إليه دراسته «مسافر في القفار» في انتسابه إلى عنوان المجموع الشعري الأول «بوح البوادي»، وفي انتسابهما معاً إلى البادية العربية؛ معتمداً على ما طرحه الشاعر نفسه في مقدمة ديوانه الثاني من وعي ظاهر وعميق بفكرة الانتماء إلى البادية والصدور عنها والانتهاه إليها، متخذاً من ذلك مدخلاً مباشراً للدراسة وهو ما أكد الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين نفسه ضرورة الالتفات إليه من خلال اختيار دوال عنوان ديوانه الثالث «أغنيات الفياضي».

أما صلاح عبدالحافظ فيؤسس دراسته النقدية حول ديوان «مسافر في القفار» على أن المكان من علائم عظمة هذا الشعر على حد تعبيره، إذ تصبح

البادية هي المفتاح، ويصبح الانتماء إليها اختياراً للأصالة والهوية؛ وهو ما يفضي في شعر عبدالعزيز سعود البابطين حسب ما يمكن أن نلتقطه من قراءة صلاح عبدالحافظ إلى ثلاث قيم فنية أصيلة، هي:

- العنوان وارتباطه على مستوى الديوان وعلى مستوى القصيدة كذلك، بالبادية وقيمها ومفرداتها.

- الاتجاه الوجداني وغلبة خطاب الغزل، بما هو أثر لثقافة البادية وموروثاتها على إنتاج البابطين الشعري.

- البنية البيتية للإيقاع أو ما يعرف بالشكل العمودي للإطار الموسيقي؛ بوصفه علامة دالة على الأصالة الفنية.

وعلى هذا المحور (البادية / الأصالة) تدور محاولات دراسة تجربة عبدالعزيز سعود البابطين الشعرية في ديوانه الثاني «مسافر في القفار» عند هذين الناقلين. فيذهب حسام الدين سليم إلى أن معجم البابطين الشعري وصوره وأخيلته تعتمد بصورة واسعة على عالم البادية، وعلى ميراث تجربة الغزل العذري التي ارتبطت بالبادية في كل سماتها الفنية والوجدانية ارتباطاً وثيقاً؛ على نحو دفع الناقد إلى قراءة تجربة البابطين الشعرية على أساس من استدعاء النص التراثي والشخصية التراثية.

ويذهب صلاح عبدالحافظ في الاتجاه نفسه إلى تفسير التجربة ذاتها من خلال قراءة متوالية ارتباط الزمن في شعر عبدالعزيز البابطين بالعشق على أساس من الذكرى، وارتباط الذكرى بالأصالة، وارتباط الأصالة بالبادية، وهو

ما يدفع إلى استدعاء النصوص السابقة والشخص التاريخي، خاصة شخص العشاق العذريين إلى نص البابطين. غير أن هذه التداخلات النصية في شعر عبدالعزيز سعود البابطين لا تمثل في نظر صلاح عبدالحافظ، أثراً لسلطة البادية فحسب، بل هي أثر واضح كذلك لاتساع ثقافة البابطين وامتداد خبراته بسبب قراءاته المتنوعة ورحلاته الكثيرة التي ربما لم يحظ بمثلها شاعر آخر، وقد ربط صلاح عبدالحافظ ذلك كله بالدلالات التعبيرية الإضافية؛ بحيث يصبح التناص في شعر البابطين تقنية رمزية موهلة في الإيحاء.

ونتيجة لذلك لا يقتصر صلاح عبدالحافظ في قراءة البعد الثقافي في شعر عبدالعزيز سعود البابطين على البادية فحسب، بل يفتح المشهد ليشمل حضور عناصر الطبيعة خارج حدود الصحراء ودراسة دورها في تشكيل الصورة الشعرية. ويتسع أكثر لينفتح على آفاق نوعية شديدة الطرافة حيث يركز الناقد على مفردات ثقافة البابطين الموسيقية ملتقطاً في براعة شديدة هذه المفردات التي تمثل جانباً رئيساً من جوانب وعي الشاعر ووجدانه.

ومما يحسب لدراسة صلاح عبدالحافظ أنها حاولت الإمساك بكثير من قيم الإبداع الفني في شعر البابطين؛ مثل تركيزها على دراسة الصورة الكلية في قصائده، وما اتصل بذلك من تناول هذه القصائد في بعدها النصي من زاويتين أساسيتين؛ إحداهما وحدة القصيدة النابعة من وحدة التجربة، والأخرى وحدة الموضوع الشعري للنص، وهو ما استطاع البابطين من خلاله أن يخرج نهائياً من دائرة شعر المناسبات التقليدية الضيقة، كما استطاع أن يخرج من حدود الذاتي الفردي إلى امتدادات الجمعي والإنساني.

أما دراسة علي اليماني فهي تركز بشكل واضح على تناول الإيقاع الشعري في شعر عبدالعزيز البابطين على مستوى الإطار الخارجي وزناً وتقنية، وأيضاً على مستوى النسيج الداخلي تقابلاً وتماثلاً وتوازناً؛ مع انفتاح الدراسة على تجليات متعددة للحضور الموسيقي في النص، من مثل تلك الالتفاتة الذكية إلى حضور السرد والحوار في شعر البابطين وعلاقة الإيقاع بذلك التداخل بين الأجناس الأدبية. وقد تميزت هذه الدراسة بتقديم جملة من الإحصاءات التفصيلية الدقيقة حول كافة عناصر الظاهرة الإيقاعية في ديوان «مسافر في القفار» على مستوى الوزن والقافية، وهي إحصاءات تكشف قراءتها عن نتائج ذات دلالات واضحة على أصالة الظاهرة الإيقاعية في هذا الديوان. وهو ما انتهى إليه حسام الدين سليم عند دراسة الديوان نفسه؛ منتبهاً إلى تماثل هذه القراءة مع القراءة التي سبق وأن قدمتها قبل أكثر من ربع قرن في دراستي للإيقاع الخارجي في ديوان البابطين الأول «بوح البوادي»، والتي صدرت سنة سبع وتسعين وتسعمئة وألف من الميلاد تحت عنوان (البنية الإيقاعية في شعر عبدالعزيز سعود البابطين.. دراسة في موسيقى الإطار)؛ إذ اتخذت من هذا التماثل دليلاً ناصعاً على أصالة الظاهرة الإيقاعية في شعر البابطين وتناغمها مع مضمون رسالتها الوجدانية، وحرص البابطين على التمسك بخياراته الفنية التي تمثل من وجهة نظره رهاناً على الهوية.

وفي ظني أن هذه الدراسات الأربع قد استطاعت في تمايزاتها وتشابكاتها على حد السواء أن تقدم قراءات كاشفة واعية لشعر عبدالعزيز سعود البابطين خاصة في ديوانه الثاني «مسافر في القفار»، وتمكنت بما تميزت به من ذوق وما ارتكزت عليه من منهج، وما قدمته من تجلٍ وتفسير وتأويل؛ أن تضع أيدينا على

كثير من ملامح شعر البابطين وما يمتاز به من زخم جمالي يصدر عن عاطفة صادقة وطبع فني أصيل يحتفل بجماليات الشعرية العربية المركوزة في وعي المتلقي العربي ووجدانه، وينأى عن مغامرات التجريب المتطرفة، ويؤمن بقيمة التواصل مع الآخر والتفاعل معه والتأثير فيه على النحو الذي يكون به الكلام خطاباً، ويكون به النص فناً.

محمد مصطفى أبوشوارب

الكويت

الأحد 17 من نوفمبر 2024م

**«تماهي» اللغة والهوية في ديواني
«بوح البوادي» و«مسافر في القفار»
للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين**

د. عثمان بدري

1 - إضاءات عن الإطار والمؤطر:

1 - 1: الشعر هو فن القول الجميل، بل الأجل، المتصدر الذي تواضع العرب على اصطفاؤه، وتوسله قناديل بارقة ومعارف غنائية متماوجة، يستشعرون فيها الاستعاضة عن شرود وتلاشي المعنى الغارق في الفضاء السرابي لعالم الصحراء، والقيظ واليباب والمجهول، بميلاد الحياة والحرية وتجذر الكينونة والهوية.

ولما للشعر من سلطة رمزية وروحية عليا، في مجرى حياة العرب، فقد احتفلت به أقوالهم الشعرية الواصفة له، من موقع مبدعيه، قبل نقاده، من قبيل - على سبيل المثال لا الحصر - حسان بن ثابت، الذي اختزل في بيت شعري واحد نظرية «الإيقاع الشعري» من موقع «الشعر الغنائي»، فأوصى بالتغني والغناء:

تَغْنُ بِالشَّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلُهُ

إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشَّعْرِ مِضْمَارُ

ومن قبيل البحثري، شاعر «الومض»، و«التوامض»، الذي ردَّ على شعراء الاحتراف الصناعي للمقولات المنطقية والعقلية فقال:

وَالشَّعْرُ لَمْ يَحْ تَخْفِي إِشَارَتُهُ

وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلَتْ خُطْبُهُ

ومن قبيل ذلكم الصوت الفاتن، المفتون بصداء، أبو الطيب المتنبى:

وَمَا الشَّعْرُ إِلَّا مِنْ رُوَاةٍ قَصَائِدِي

إِذَا قُلْتُ شِعْرًا صَارَ الدَّهْرُ مُنْشِدًا

وأخيرًا - وليس آخرًا - من قبيل «فيلسوف» جماعة الديوان⁽¹⁾، عباس محمود العقاد (1889م - 1964م)، الذي وصل الشعر والشاعر بالوحي الإلهي، وفصلهما عنه، في آن معًا:

وَالشَّعْرُ مِنْ نَفْسِ الرَّحْمَانِ مُقْتَبَسٌ

وَالشَّاعِرُ الْفَذُّ بَيْنَ النَّاسِ رَحْمَانٌ

ومن قبيل شاعر «اللهب المقدس»⁽²⁾، مفدي زكرياء (1908م - 1997م)، في إبداع لازمة متردة (Refrain) في ذاكرة الشعر الجزائري، إن لم نقل العربي الحديث على إطلاقه، وهي:

«شغلنا الورى ومألنا الدنى

بشعر نرتله كالصلاة

تسابيحه من حنايا الجزائر»⁽³⁾

وأخيرًا وأولاً، من قبيل ممتطي براق الوجد بحثاً عن «رحيق المجد»، الشاعر، «الإنساني» عبدالعزيز سعود البابطين في إحدى أهم روائعه المتفردة، قصيدة: «يَا حُبُّ...»، التي جاء فيها:

(1) د. حمدي السكوت (إشراف وتحرير): قاموس الأدب العربي الحديث، دار الشروق، القاهرة 2007، ص: 153.

(2) مفدي زكرياء، ديوان «اللهب المقدس»، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

(3) تمثل هذه اللازمة أهم مظهر للصوت الملحمي المتردد في ديوان «إلياذة الجزائر»، إذ ترددت إحدى وستين مرة، مكونة بذلك مركز القول في هذه المطولة التي قاربت ألف بيت للشاعر مفدي زكرياء.

يا شِعْرُ أَنْتَ أَنْيْسِي فِي مَآهَتِنَا
 وَأَنْتَ أَنْتَ الَّذِي تُمْلِي تَنَاجِينَا
 وَأَنْتَ يَا شِعْرُ لَوْلَاكَ الَّذِي مَسَحَتْ
 أَنْعَامُكَ الدَّمْعَ مِنْ أَدْنَى مَاقِينَا
 يَا شِعْرُ قُلْهَا وَعَبَّرْ عَنْ مَشَاعِرِنَا
 فَالْوَصْلُ بِالْوَهْمِ يُغْنِي، بَلْ يُسَلِّينَا
 أَلَمْ تَقُلْ: إِنَّهُ فِي يَوْمٍ طَلَعَتْهَا
 سَيُفْطِرُ الْغَيْثُ هَتَاتًا يُنَاقِينَا⁽¹⁾

1 - 2: وتقودنا هذه الإضاءة الخافتة الإشعاع، إلى أسئلة معرفية دسمة عن اللغة والإنسان، وعن «تماهي» اللغة والهوية في ديواني: «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار» للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين.

وبصرف النظر عن تباين المواقع المعرفية والآليات المنهجية، فإن منسوب الخطاب اللساني أو المعرفي (الفلسفي) أو النقدي الواصف، يؤكد على أن أسئلة اللغة «بما هي لسان»، تحليل - فوراً - على أسئلة «الإنسان»، بما هو «لسان»، في بعض محدداته: «الإنسان حيوان ناطق»، وأسئلة «الإنسان»، و«اللسان» يتغذيان - إلى حدّ التماهي - مما تفيض وتفضي به الأسئلة المصيرية القلقة، «الجوالة»، التي لا تستقر على حال، القادمة من جرف مفاهيمي ومصطلحي غائر التكوين، هلامي المعنى، ومع ذلك لم تجد التوصيفات المعرفية أو الأنطولوجية بديلاً عن نحته ونعته بلفظ يضيق بملفوظه، وهو مفهوم، فمصطلح «الهوية»⁽²⁾ (Identité)،

(1) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار، ديوان شعر، الكويت، 2006، ص: 25.

(2) أنظر: جماعي (إشراف وتسيق بشير ربح): «السؤال عن الهوية. في التأسيس... والنقد، والمستقبل»، منشورات الاختلاف، الجزائر 2016، ص: 25 - 144 - 191 - 268 - 375 - 447، د. علاء عبد الهادي «شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل، (الأنا بوصفها أنا أخرى)، دراسة ثقافية»، في دورية «عالم الفكر»، مج: 36، ع: 1، يوليو - سبتمبر، الكويت 2007، ص: 275 - 325.

الذي تناسلت منه جل - إن لم تكن كل - المنظومة المفاهيمية السابحة في «الفلك المشحون» لوضع الوجود الإنساني «المتعاضل»، مثل «الكينونة»، و«الحرية»، و«الانتماء» و«الاغتراب» و«المركز»، و«الهامش»، و«المادة» و«الروح»، و«الأنا» و«الآخر» و«الاختلاف»، و«الائتلاف»، و«التشتت»، و«الوحدة»، إلخ..

1 - 3: وإذ تفيض تشابكات المكون المفاهيمي المتعابر لهذا «الهُو» المتعالي عن أي تعريف له، يدعي الجمع والمنع، فإنه بالإمكان ترجيح الوعي به - في حدود التوافق لا الاتفاق - إذ تحيل الدلالة اللغوية المباشرة له على «تلك الرغبة الحميمية لكل كائن أن يكون متطابقاً مع كينونته، وبلغة الهوية، أن يكون «هو/هو»، وذلك هو بالتحديد الشرط الرئيسي الذي يؤهله للاختلاف مع الغير، وبالتالي خوض مغامرة إظهار هذه الهوية المساوية - في البدء - مع ذاتها لهذا الغير، ودعوته للاعتراف بهذا الاختلاف»⁽¹⁾.

وإذا كان تفريد (INDIVUATION) الوعي «الهُووي» بـ«الأنا» الفردية أو الجمعية للكينونة المتطابقة مع «الكيان»، هو الطرف الأول في إدراك مفهوم الهوية، فإن الشرط - الاستلزامي بلغة العلاقات الرياضياتية - هو تفريد الوعي «بالاختلاف»، أو «التفارق»، أو «الآخر»، وبالتالي فمفهوم الهوية لا معنى له إلا بصيغة: «الأنا/الآخر»، وليس بصيغة العطف والمعطوف عليه: «الأنا» و«الآخر»، كما يرى ذلك الفيلسوف التفكيكي (جاك دريدا Jacques Derrida)، الذي يقول عن الهوية بأنها: «حركة توليد الفوارق والاختلافات»⁽²⁾، وهو - على وجه التقريب - المنحى الذي نجده لدى فيلسوف «رأس المال الرمزي» بيير يورديو، الذي وصف الهوية بوصفها حيازة لرأسمال رمزي يقوم على المعرفة والاعتراف: «أما الرهان

(1) السؤال عن الهوية (السابق)، ص: 269 - 281.

(2) Jacques Derrida, *Marges de la philosophie, minuit, Paris 1997, p : 218*

فهو مراكمة شكل خاص من رأس المال الرمزي، فهو الشرف بمعنى السمعة والمكانة، على أساس المعرفة Connaissance، والاعتراف Reconnaissance⁽¹⁾.

2 - اللغة هي الهوية ومشتقاتها المعرفية، أو (الأنطولوجية):

2 - 1: وإذ يضيق مقام البحث بفيض ملفوظ «الهوية» الذي يبدو كالمحيط بلا ضفاف، فإن ما يعنينا هو توافق عديد القرائن والموجهات على حتمية الترابط العضوي بين مُدرك اللغة ومُدرك الهوية، إلى الحدّ الذي يسمح لنا بترجيح أن لا شيء، في الأذهان أو الأعيان، له إمكان وجود، أو إيجاد المعنى العيني، المتعين، خارج سلطة اللغة.

وذلك لأن «المفاهيم»، قبل وأثناء وبعد أن تكون «معالم» على نحو ما نحت ذلك الناقد المعرفي المكين محمد مفتاح، في «المفاهيم معالم»⁽²⁾، وفي «مشكاة المفاهيم» - فهي «علامات»، تسم وتسمي وتعيّن وتميّز وتؤسّلب وتهدف وتنتج المفاهيم باللغة وفي اللغة.

ولما للغة عموماً، واللغة الشعرية - على وجه الخصوص - من سلطة رمزية ناعمة، مرئية أو مستكنة، في بناء «رؤية العالم»⁽³⁾، (VISION DU MONDE)، التي

(1) د. علاء عبدالهادي (عالم الفكر) (السابق)، ص: 280 - 282.

(2) د. محمد مفتاح: «المفاهيم معالم»، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999، ص 5 - 46 و 139 - 195.

(3) يعتبر هذا المكون المفاهيمي التجريدي التجريبي، المركب المشارب المعرفية، هو مدار شتى أشكال الخطاب الأدبي، قديماً وحديثاً، وللاستزادة أنظر: د. جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب 2008، ص: 5 - 21/18 - 80. ود. حسن حنفي «مقالة رؤى العالم»، دورية «عالم الفكر»، مج: 40، ع: 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يناير - مارس، الكويت 2012، ص: 12 - 20، ود. عبدالرحمن التليلي: «حاجة الإنسان إلى تمثّل للعالم»، (عالم الفكر) (السابق)، ص: 21 - 30، ود. عبدالفتاح أحمد يوسف: «سؤال النص وإشكالية تقاطع النزوع الإنساني مع المرجعيات الجمعية في لامية العرب للشنفرى»، (عالم الفكر)، (السابق)، ص: 177 - 206.

هي وطن تماهي اللغة والهوية في ديواني: «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار» - كما سيأتي - فقد تنادى بالاحتكام إليها كثيرٌ من الفلاسفة واللسانيين والنقاد والمبدعين، على اختلاف مشاربهم ورؤاهم.

فهذا الفيلسوف العقلاني التنويري الألماني Gottfried Wilhelm Leibniz (لايبنتز) 1646م - 1716م ، يقول: «إن اللغة هي أصدق مرآة للعقل الإنساني». وأن التحليل الدقيق لمعاني الكلمات يمكننا - خيراً من أي شيء آخر - من فهم عمليات العقل⁽¹⁾، وهذا عالم اللسانيات (الأنثروبولوجية) Edward Sapir إدوارد ساير 1884م - 1939 م ، الذي يؤكد: «إن الناطقين باللغة هم في الحقيقة تحت رحمة تلك اللغة»⁽²⁾. وبشعاع أنطولوجي متممٍ مع فلسفة الإبداع الشعري، يستخلص Martin Heidegger مارتين هيدجر (1889م - 1976م) قائلاً: «إن اللغة هي بيت الوجود الذي يسكنه الإنسان، وفيه يتخذ كل شيء مكانه»⁽³⁾.

وعلى ضفاف ذلك يرى الناقد الفذ، المرحوم عز الدين إسماعيل (1929م - 2007م) أن اللغة هي: «المفتاح الذهبي الصغير، الذي يفتح كل الأبواب، والجنح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق»⁽⁴⁾.

2 - 2: ويقتضي مقام الحال أن ندقق الإشارة إلى أننا لا نعني بذلك اللغة التداولية المعتادة في تصاريف الحياة اليومية، التي تخضع للتوافق على الضرورات

(1) د. عبدالرحمن بدوي: «اللغة والمنطق في الدراسات الحالية»، في دورية «عالم الفكر»، مج: 2، ع: 1 (حضارة اللغة)، الكويت 1971، ص: 80.

(2) د. عبدالله حامد محمد «فرضية الحتمية اللغوية»، في مجلة «عالم الفكر»، مج: 28، ع: 3، يناير - مارس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2000، ص: 11.

(3) د. عبدالرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان 1981، ص: 604.

(4) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت - لبنان 1981، ص: 183.

الوظيفة الظرفية العامة أو الخاصة، من جهة، ولا نعني أيضاً اللغة بوصفها قاموساً شعرياً أساسه الكلمة، من جهة أخرى، وإنما نعني العلاقات التركيبية المتراكبة للخصائص التعبيرية والوظيفية في الكون الشعري، التي يمكن نحتها ونعتها بـ: «رحيق اللغة» التي تستصفياها، وتصطفياها المخيلة الشعرية، في لحظة مجيء متفردة، من المخزون الشعري لذاكرة الشاعر: (الشعر يلده الشعر)، أو من وارد الأنظمة اللغوية العاملة في مجرى الزمن، أو النائمة في ذاكرة التدوين الثقافي والمعرفي والحضاري لهذا المجتمع أو ذاك، ليس فحسب كما - يقول أهل الفن للفن وما هو في حكمهم - لمجاورتها و«الانزياح»⁽¹⁾ (ECART)، عنها في مقول القول، وفي كفياتها، وإيجاد مرجعية وليدة، مغلقة، ومفارقة لها، في «الآين»، و«الكيف»، بحجة المفهوم «الهلامي»، المتعارف عليه بمسمى «الأدبية»⁽²⁾ (La littérature)، بل لعلاقة متعددة ومنفتحة، تتمثل في توسيع وتنويع مساحات إثرائها، والرقى بمدارك وأحاسيس وملكات مستعملها وصيارفتها، بضخ دماء جديدة للحياة في مبانيها ومعانيها، بل واستكشاف، واكتشاف خصائص وخواص عبقريتها المتوارية فيما وراء أستار المعتاد والمألوف فيها.

ولعل إلى هذا رمى الشاعر الفرنسي (بول فاليري Paul Valéry)، عندما رأى أن «الأدب ليس إلا نوعاً من الامتداد والتطبيق لخصائص لغة معينة»⁽³⁾، أو على

(1) ندية حفير، الانزياح في الشعر العربي المعاصر، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر 2013، ص: 671 - 453/86 - 25.

(2) انظر - على سبيل المثال لا الحصر - ما يلي:

- أوستن وارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، سورية - دمشق 1972، ص: 293 - 179.

- R. Jakobson : *Essais de linguistique générale ; T. 1 traduit par : Nicolas Ruw, ed Minuit, Paris 1963, p - p : 49 - 69.*

- Roland Barthes : *Poétique du récit, ed : Seuil, Paris 1997, p - p : 7 - 52.*

(3) جون كوهين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1995، ص: 75 - 41 - 29 - 9.

- Paul Valéry : «De l'enseignement de la poétique du collège de France», pris 1945, p : 289.

نحو ما أبدع في الإخراج (مارتن هيدجر) - مرة أخرى - فقال: «إن في الشعر يتجلى وجود اللغة، واللغة ليست في المقام الأول، وسيلة للاتصال، وإنما هي أساس ما يضمن إمكان الوجود، في وسط انفتاح الموجود»⁽¹⁾.

2 - 3: واسترشاداً بذلك أفلا يمكن أن نعيد استقطار توصيف الشعر، من موقع أي اتجاه كان، فنقول، مع الجاحظ، وعبدالقاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، و(ت. س. إليوت) (1888 - 1965) (T. S. ELIOT) ورولان بارت «Roland Barthes»، و(ت. تودوروف) «T. Todorov»، وقولنغانغ إيزر (WOLFGANG KAYSER)، ونعوم تشومسكي (Noam Chomsky)، وميكائيل ريفاتير (MICHAEL RIFFATERRE)، ومصطفى ناصف (1922 - 2008)، ومحمد شكري عياد (1921 - 1999)، ومحمود الربيعي، وعبدالسلام المسدي، وغيرهم، بأن «الشعر إبداع باللغة، وإبداع فيها»، من شتى نواحيه وباحاته، وأنه - بهذا المنوال نفسه - «مهوى» تناسلات الوعي الفني الوجودي بأسئلة معنى «الكينونة»، و«الهوية»، و«الانتماء»، و«الاغتراب»، و«الذات»، و«الموضوع»، و«الظاهر»، و«الباطن»، وبالأخص أثناء وبعد مفترق القرنين (20 - 21)، الذي اتسعت فيه مساحات «تشويه» منسوب الوعي بالقيم والمفاهيم العليا المشتركة في مجرى وجود الإنسان «الإنساني» التي يتصدرها التماهي بين اللغة والكينونة والهوية.

3 - تماهي اللغة والهوية في ديواني: «بوح البوادي» و«مسافر في القفار»:

(أنا أحب، إذاً، فأنا موجود)

وتهديفاً للأسبق، فالسابق، ومن حصيلة المعاينات المتعامدة أفقيّاً ورأسياً، للتناسلات الشعرية المتطايفة في الديوانين، بدا لنا أن «علامات» تماهي اللغة

(1) د. عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 2 (السابقة)، ص: 607.

والمعنى أو اللغة والكيونة أو اللغة والهوية، في هذين الديوانين أكبر من أن يحاط بها في مقام كهذا، ولكن عملاً بمبدأ «الأهم»، «فالمهم»، تمكّننا من الوقوف على جملة من المظاهر الأسلوبية والدلالية لكيفية اشتغال اللغة الشعرية على الهوية، وفيها، نجملها، فيما يلي:

3 - 1: مؤشر العلامات الواسمة، الراسمة في الديوانين: ونعني بذلك كل «العلامات» التي تسم وتسمي وتوجه وتعين منشأ الخطاب الشعري، كلياً أو جزئياً، وهي تلك «العلامات»، أو «الوسوم» التي يدعوها «النقد النصي»⁽¹⁾ «La critique textuelle» - بجميع مداخله - بمسميات عديدة، استحسنا منها المصطلح المركب المسمى بـ«الحو/نصية» (محوطات النص) (Peritexte) أو - أيضاً (Paratexte)، الذي يتسع لكل العلامات اللغوية الواسمة، أو الراسمة التي تعلن وتشهر منتجاً ما، وتغري المستهلك (المتلقي)، الافتراضي بأفضلية القيمة فيه. أي أننا هنا بصدد لوحة «علاماتية» لمكون «العنوان»⁽²⁾ «LA TITROLOGIE»، التي أشتق منها مصطلح «العنوان» (Le Titre)، الذي هو - في الحقيقة -

(1) نفترض أن «النقد النصي»، اشتق من «علم النص»، وكلاهما معاً ينشغلان ويشغلان «بالغة وفيها». وللاستئناس بذلك أنظر - تمثيلاً لا حصراً - ما يلي: د. عبدالله المهنا، «الحدائق وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة»، «عالم الفكر»، مج: 19، ع: 3، نوفمبر - ديسمبر، الكويت 1988، ص: 5 - 46.

د. محمود الربيعي: «الشاعر والمدينة»، المرجع السابق، ص: 129 - 180.
وليد منير: «الموت الأليف، أو الوجود الملتبس في «جدارية» محمود درويش»، في مجلة «فصول»، ع: 58، شتاء 2002، القاهرة، ص: 162 - 176.

د. عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي (نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي)، دار ثالة للنشر، الجزائر 2009، ص: 13 - 115/36 - 133.

(2) انظر:

- Leo Hoëk : *La marque du titre*, Paris 1973, p : 2 - 28/55 - 124.

- G. Genette : «*Seuils*» Ed Seuil. Coll. Poétique, Paris 1987, P : 8

- J. P. Goldenstein: «*entrées en littérature*», Ed. Hachette, Paris 1990, P : 68 - 70

- بول آرون - دينيس سان - جاك - آلان قبالا، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة: د. محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان 2012، ص: 462 - 466/779 - 781.

سؤال منشأ التماهي بين اللغة والمعنى، ومن ثمة التماهي بين اللغة والهوية، ويتسع مصطلح «الحو/نصية»، أيضاً لكل العلامات التوجيهية «الخارج/نصية»، كالإهداءات والتصديرات، والمقدمات، أو الرسوم، أو إضاءة فضاء النص بأقوال واصفة، قادمة من مصادر شتى: (الشعر - الفلسفة - الأمثال - التاريخ، إلخ..).

وفي حدود لعبة اللغة في اشتغالها على الهوية، وفي الهوية عبر العناوين الواسمة والجاذبة معاً، وعبر وارد الأقوال الواصفة، في ديواني: «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار»، تساءلنا: «فيم» تتنظم عناوين ديوان «بوح البوادي»، التي تتكون من 52 قصيدة، و138 قصيدة في ديوان «مسافر في القفار»، وفيهما معاً بمجموع 190 قصيدة؟.

وإذ تتعذر الإجابة بمقاس شهوة السؤال المعرفي والمنهجي المطروح، في مقامٍ مقيدٍ كهذا، فإنه بالإمكان اختزال الأهم، فالهم، من استحقاقات موضوع البحث، وذلك فيما يلي:

3 - 1 - 1: من حيث المنزع أو «الهوى» الشعري الإبداعي المرتضى في هذين الديوانين، تأتلف مكونات المعجم الشعري في الديوانين مع وتيرة مكونات المعجم الشعري للعنونة عند الشعراء الوجدانيين (الرومانتيكيين) المحدثين، الذين يتصدر حضورهم الشعري في الديوانين: إبراهيم ناجي (1953 - 1998)، وأحمد مشاري العدواني (1923 - 1990)، وأمشاج من هنا وهناك، دون أن يغلقا - الديوانان - على ذلك، إذ تراجحت كل العناوين والرسوم الخارجية في: «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار»، والداخلية، التي نذكر منها - على سبيل المثال - «منازلكم بعيني»⁽¹⁾، «يا

(1) عبدالعزيز سعود البابطين، بوح البوادي، ديوان شعر، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط: 4، 2014، ص: 9.

نخلتي⁽¹⁾، «حنين»⁽²⁾، «ترانيم»⁽³⁾، «نداء»⁽⁴⁾، «شيبّت ليلى»⁽⁵⁾، «الومض الحارق»⁽⁶⁾، «تشرّد»⁽⁷⁾، «يا حب..»⁽⁸⁾، «ازدهاء الوجود»⁽⁹⁾، «سحر الضياع»⁽¹⁰⁾، «ثورة قلب»⁽¹¹⁾، «كلانا احترقنا»⁽¹²⁾، «جمرة الوجد»⁽¹³⁾، في الاستعاضة عن «الوظيفة التمثيلية» للغة الشعرية «بالوظيفة التعبيرية»⁽¹⁴⁾، القائمة على ارتياد واستكناه المعنى «في الذات»، و«بالذات»، و«نحو الذات»، ولذلك تراجعت - وإن لم تنعدم - العناوين «الموضوعاتية»، الخارجية الوجهة، أو «العضوية» الدلالة، ليعلو منسوب «العنوان/ الحالة»، أو «العنوان/الوامض» أو «العنوان/العازف»، أو «العنوان/الأيقونة»، الذي يتأسس داخل الذات ويتغذى منها ويحيل عليها، كما في كل العناوين التي سبقت الإشارة إليها.

3 - 1 - 2: على أن انتظام وسوم ورسوم «الكلمات المفاتيح» (les mots clés)

أو العناوين الشعرية للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين في فلسفة المتخيل الشعري الرومانتيكي، لم ينغلق عليها، وإنما هو توسلها لغاية أجل وأعمق وأشمل، انشغل بها

(1) المصدر نفسه، ص: 10 - 11.

(2) نفسه، ص: 15 - 16.

(3) نفسه، ص: 21 - 22.

(4) نفسه، ص: 39 - 40.

(5) نفسه، ص: 67 - 68.

(6) نفسه، ص: 88.

(7) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار، ديوان شعر، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط: 2، الكويت 2006، ص: 13 - 14.

(8) المصدر نفسه، ص: 24 - 25.

(9) نفسه، ص: 28 - 29.

(10) نفسه، ص: 42 - 43.

(11) نفسه، ص: 42 - 43.

(12) نفسه، ص: 83 - 84.

(13) نفسه، ص: 123 - 124.

(14) عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، دار ثالة للنشر، الجزائر 2009، ص: 36 - 63.

واشتغل عليها لما يزيد عن ربع قرن، خارج الديوانين، وداخلهما، وهي أنه لا مفر من البحث عن هوية حضورنا القومي أو الديني أو الثقافي أو الحضاري في الذاكرة الشعرية الغنائية، المنبثقة من مهاوي ثقافة الصحراء، بالمعنى الذي سبق للناقد السياقي المكين، البار، سعد البازعي، أن وصف وفسر به كثيراً من تناسلات المتخيل الشعري في الخليج والجزيرة العربية، في كتابه التأسيسي القيم، الموسوم بعنوان: «ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الخليج والجزيرة العربية»⁽¹⁾.

3 - 1 - 3: ولأن «عتبات» القول الشعري في ديواني: «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار»، هي - في القاسم المشترك لها - «حالات»، و«أحوال» طيفية «هُوِيَّة»، «مَشَخَّصَة» (personnification)، و«مَشَخَّصَة»، تتماهى فيها «المسموعات» و«المبصرات» و«المستبصرات»، فقد تَشَاكَلَتْ أغلب وسومها ورسومها، في (تَبْيِير) (focalisation)، مدارك وحدوس المتلقي بـ «وحدة الاهتمام»، أو «وحدة الانطباع»، أو «وحدة الرؤية»، التي تُبَعَثُ وتُخَرِّق ما ساد وشاع في ثايا الخطاب النقدي العربي الحديث باسم «الوحدة الموضوعية»، من جهة، و«الوحدة العضوية» من جهة ثانية، وبالأخص لدى زمر النقاد الوضعيين بالانتساب، الذين لا يميزون بين «كيمياء» «الروح» و«الوجدان»، و«الشعور»، و«الشعر»، وبين «الكيمياء» العضوية للمادة العلمية أو المعرفية المقننة بالمعايير العقلية أو التجريبية.

والسؤال الآن - ماذا يعني ذلك من حيث تماهي اللغة والهوية في كل المكون الشعري في ديواني: «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار»؟⁵.

3 - 2 - 1: كشفت نتيجة المعاينات المتعمدة - كما سبقت الإشارة - أفقياً ورأسياً لتناسل القول الشعري في الديوانين، عن تماهي دوالهما ومدلولاتهما

(1) د. سعد البازعي، ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، شركة العبيكان للطباعة والنشر، الرياض 1991، ص: 18 - 50/47 - 144/80 - 155.

المفهومية المشخصة، أو الحسية المجردة، في مجال أثير واستلزامي وغائي لوضع الإنسان في الوجود، بما كان وكيفما كان، وبما هو، وكيفما «هو»، و«بما»، و«كيف» سيكونه، في صيرورة الزمن، المتمثل في «البوح»، و«المكاشفة» بحديث ليس ككل الأحاديث: أعني حديث «الروح للأرواح» الشاعرة المنتشية بتوالد وكثرة إدمان الحب ومشتقاته من حالات وأحوال تُمَاهِي فيها اللغة بين (المُعبر) و(المعبر به)، و(المعبر عنه)، كما في - تمثيلاً لا حصراً - :

فَفِي قَلْبِي وَفِي عَيْنِي وَرُوحِي
 مَنَازِلُكُمْ بِأَعْلَاهَا ثَقَامُ
 وَحُبِّي طَهْرُهُ بَاقٍ لِنَبْقَى
 كـ «بُثْنَةٌ» أَوْ «جَمِيلٌ» لَا تَلَامُ
 فَهَلْ بَقِيَ الْوِدَادُ وَأَنْتِ مِثْلِي
 أَنَا الصَّبُّ الْمُعْنَى الْمُسْتَهَامُ؟⁽¹⁾

أو:

سَلْ وَادِي الْحُبِّ عَنْ حُبِّ يُورِّقُنِي
 مَدَى الزَّمَانِ وَقَلْبِي تَائِهٌ التَّيِّهِ
 سَقِيئُهُ مِنْ رَحِيقِ الْعُمُرِ أَطْيَبُهُ
 وَمَا سَقَانِي سِوَى وَهْمٍ أَعَانِيهِ
 أَلِفَّتُهُ طُولَ عُمْرِي وَهُوَ يَأْلِفُنِي
 هَلْ يَشْرُدُ الطَّيْرُ مِنْ عَشٍّ يُدَارِيهِ؟⁽²⁾

(1) عبدالعزيز سعود البابطين، بوح البوادي (السابق)، ص: 9.

(2) نفسه، ص: 16.

أو:

يَا وَمِيضًا أَمَلِي تَحْمِلُهُ
كُنْ بِشِيرِي إِنَّ حُزْنِي قَدْ هَوَى
كُنْ بِشِيرِي إِنَّ أَيَّامَ الصَّبَا
عَانَقَتْ وَصَلِي وَسَعْدِي مَا حَوَى⁽¹⁾

أو:

يَا حُبُّ مَا أَنْتَ؟ .. لَا تُفْنِكَ غَائِلَةٌ
مِنَ الدُّهُورِ وَتَبْقَى أَنْتَ تُفْنِينَا
يَا حُبُّ مَا أَنْتَ؟ .. يَشْكُوكَ الْفُؤَادُ إِذَا
تَعَسَّرَ الْوَصْلُ... أَوْ تَحْنُو فَتُدْنِينَا
يَا حُبُّ أَبْقَى حَبِيبًا طُولَ أَرْمَنْتِي
رَغَمَ التَّبَاعُدِ، رَغَمَ الْبَيْنِ يُضْنِينَا⁽²⁾

أو:

مَا زَالَ حُبُّكَ فِي دَمِي يَجْرِي وَفِي
قَلْبِي يَوْجٌ وَيَسْتَرِيحُ عَلَى فَمِي
هُوَ فِي حَيَاتِي كَالشُّعَاعِ لِنَظَرِي
كَأَمَاءٍ يَجْرِي صَافِيًا وَأَنَا الظَّمِي
حُبُّ تَعَاظَمَ كَالصَّلَاةِ تَرَدَّدَتْ
لِلْحُسْنِ مِنْ مُتَعَبِّدٍ مُتَيَمِّمٍ⁽³⁾

(1) نفسه، ص: 88.

(2) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار (السابق)، ص: 24.

(3) نفسه، ص: 66.

فالعلاقات اللغوية، من أبسط علامة لها - وهي الحرف - إلى أعلاها، وهي النسيج التركيبي للكلمات، «متداوثة» مع العلاقات الإيقاعية الأفقية للوزن العروضي، والرأسية الداخلية لإيقاع اللغة، وكل ذلك «متداوثة» مع الصور الحسية المشخصة في كل هذه النماذج وفي كل القصائد الشعرية بالديوانين، والهدف من كل ذلك هو العروج بالوجود الإنساني من عالم القصور والضرورة القهرية والتشيء، واحتباس أسئلة المعنى، إلى عالم الاستشفاف والاستكناه والتبصر والاستبصار، الذي لا يتناهى في مجرى الوجود الحيوي الحي، وإن تناهت إرادة وأقدار ومقدرات سالكي الطريق إليه.

3 - 2 - 2: وهذا العالم «الهُوِّي»، القائم على استلذاذ «الإدراك الوهمي» هو الذي تكاملت في البوح به، ومناجاته: حضوراً وغياباً، مادةً وروحاً، اللغة الشعرية الممعنة في الجماليات المكانية والزمنية المتراكبة لفلسفة «الإيحاء» (Connotation)، حيناً، و(inspiration)⁽¹⁾ حيناً آخر، في هذين الديوانين اللذان يشغلان على مكون الحب، ومشتقاته ونظائره وأشباهه ونقائضه، أيضاً، لا بوصفه مجرد علاقة توازن بيولوجية أو روحية بين الذكر والأنثى، وذلك لأن شرط استمرار الحياة الإنسانية، هو وجود هذه العلاقة التي تأسست - فيما تقول عديد القرائن والموجهات - بين أبونا آدم، وأمنا حواء، بسبب الحب ولأجليته، وإنما - فضلاً عن ذلك - بوصفه «مرادفاً للوجود الإنساني، دائم المثول في صعيد الشاعر ونبض القلب، يرتقي تارة وينخفض أخرى، ولكنه في كل مقاماته شبيه بالحياة في خفقاتها واستعصائها على التعريف»⁽²⁾.

(1) جماعي: (معجم المصطلحات الأدبية) (السابق)، ص: 180 - 183.

(2) د. نذير بوصيع، الإدراك المتوهم، مقارنة لفلسفة الحب عند ابن حزم، دار الوعي، الجزائر 2010، ص: 133.

وصدق الإمام ابن حزم الأندلسي الذي استطاب مكابدة الحب عملياً وإبداعياً، فقال عنه: «الحب أوله هزل وآخره جد، دقت معانيه لجلالته عن أن توصف فلا تدرك حقيقته إلا بالمعاناة»⁽¹⁾. وهو الشعاع نفسه الذي استضاءت به اللغة الشعرية «العرفانية» للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين في عديد الحالات التي تمزج بين الحب العذري على طريقة جميل بثينة، والحب الحسي على طريقة أمروء القيس وعمر بن أبي ربيعة وابن زيدون ونزار قباني، والحب الصوفي التجريدي، على طريقة، ابن عربي وابن الفارض ورابعة العدوية وبالأخص في ديوانه «مسافر في القفار»، كما يتجلى ذلك في مناراته المتنوعة التي نذكر منها - على الأخص - القصيدة «الأرواحية»، الموسومة وسمًا صوفيًا لافتًا: «روحان»⁽²⁾، التي يسودها ويتحكم في مجرى توالدها الفني والمعنوي معجم لغوي كوني للوجود الإنساني المزدهي بحلول ذات المعبر في ذات المعبر عنه، مثل:

روحُها رُوحِي وروحِي رُوحُها
نحن من قد ضمَّ روحينا جسداً

أو:

وَاقِعُ كَذَبٍ مَنْ قَالَ لَنَا
إِنَّ رُوحَيْنِ بِجِسْمٍ لَا تَجِدُ

أو في قصيدة «النجمة الخالدة»⁽³⁾، التي تتراقص فيها النجوم والليل والسماء والبدر، والرياض، والسواقي، والطير، والشمس، والكلُّ يراقص الكلَّ، في مشهد احتفالي متسامي إلى الأعلى، أو في قصيدة: «يا عاذلي

(1) ضمن المرجع السابق، ص: 133.

(2) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار (السابق)، ص: 76 - 77.

(3) المصدر نفسه، ص: 68 - 69.

في الهوى⁽¹⁾، التي انفردت «ببصمات» و«نقرات» و«انتشاءات» أهل الدراية الصوفية:

فَالْحُبُّ يُسَكِّرُ مَنْ لَا خَمَرَ يَشْرِبُهَا
سَيِّئَانَ فِي الْحُبِّ مَا قَدْ خَفَّ أَوْ ثَقُلَا
إِنَّ الْمَحَبَّ وَإِنْ قَضَتْ جَوَانِحُهُ
بَاقٍ عَلَى الْحَبِّ لَا يَبْغِي بِهِ بَدَلَا
يَأْسَى وَيَفْرَحُ مَنْ يَأْسٍ وَمِنْ وَأَمَلٍ
وَلَيْسَ يَقْبَلُ لَا لَوْماً وَلَا عَذْلَا

وإذن.. أفلا يصح القول بأن ما تفيض وتفضي به الخصائص التعبيرية للغة الشعرية المتماهية الدوال والمدلولات في المساحة النصية للديوانين يحملنا - دون حرج - على ترحيل وتوطين مقولة أبوالفلسفة الحديثة (ر. ديكارت) (1595) René Descartes (1650 - : «أنا أفكر، إذن، فأنا موجود»⁽²⁾، من المجال «الهُووي» لسلطة العقل الذي حرَّر الوجود الإنساني من سطوة «وسطاء» التدنُّن الكنسي آنذاك، إلى المجال الإنساني، المعرفي أو الأنطولوجي «الهُووي» لسلطة اللغة الشعرية التي تعتمد الحب حديثاً تسري في عالم الروح، القائم على فلسفة التفتيش، أن يُفَتَّش الإنسان عن ذاته في أعماقه، ويُصَدِّق ذلك مقولتان: هيرقليطس القائل: «بحثت بذاتي عن ذاتي»، وابن عربي القائل: «فما كانت رحلتي إلا فيَّ، ودلالتني إلا عليَّ» (...)، والمراد بها تكوين صورة عن العالم في الذات، وليس صورة ذهنية تختص بها المعرفة، ولكن صورة أنطولوجية وجمالية تنفرد بها الكينونة، صورة تجعل من الذات صنو العالم⁽³⁾.

(1) نفسه، ص: 119 - 120.

(2) عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة (ج 2)، (السابق)، ص: 488 - 498.

(3) محمد شوقي الزين «نظرية البولدينغ»، وتأسيس فكرة الثقافة: فلسفة التكوين الذاتي»، في دورية «يتفكرون»، تصدر عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، العدد 4، صيف 2014، المغرب، ص: 188 - 205.

ونتيجة ترحيل «الكوجيتو» الديكارتى، وإعادة استنباته في ما يفيض ويفضي به ديوان «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار»، هي: «أَنَا أَحِبُّ، إِذَنْ، فَأَنَا موجود». وهذه «الأنا» الموجودة بالشعر في «الحب»، ليست مغلقة على سيرة الوجود الشخصي لمبدع اسمه عبدالعزيز سعود البابطين، كما توهمت ذلك بعض الخطابات النقدية الواصفة لهذين الديوانين، وإنما هي مفتوحة لاستقطاب كل «الأنوات»، أو «الإنبيات» الشعرية (الهووية) للوجود الإنساني، الذي تستوقفه أسئلة الحضور في الغياب، والغياب في الحضور، وأسئلة تماهي «الأنا» في «الآخر»، و«المادة» في «الروح»، و«الذات» في «الموضوع»، وبلغة الاختزال الهووي الشعري في الديوانين، الوجود الذي يتداخل ويتخرج و«يتداوت» فيه الكلُّ، بالكلِّ.

3 - 2 - 3: والمستصفي من كل ذلك هو:

3 - 2 - 3 - 1 - نعيد القول بأن التأسيس الأسبق الذي نحتاه ونعتاه بعبارة «الشعر إبداع باللغة وإبداع فيها»، على سبيل الافتراض، قد تأكدنا منه واستقيناه في كيفية اشتغال المخيلة الشعرية على اللغة (الهووية / الهووية): معجماً وإيقاعاً وصوراً، وتراكيب أسلوبية وصيغ خطاب متداوتة التكوين، في هذين الديوانين.

فمجرى اللغة فيهما، بقدر ما يرتوي من زلال البيان العربي في ذاكرته الشعرية الغنائية الحادية، الحانية، بوجه عام، وفي مهاويها الوجدانية المتألقة في سماء أمة «الإيحاء» و«الوحي»، و«الومض»، و«التوامض»، بقدر ما تقتات مما ندخره وتفيض وتفضي به الحالة الشعرية، الشعورية والذهنية والخيالية والحسية الفورية الفوارة، التي تجعل منها لغة تعبيرية شفافة من حيث هي تصور، ولغة تصويرية متراقصة العناصر والخواص والخصائص الحسية والمادية للإنسان أو الطبيعة أو الوجود، من حيث هي تعبير.

وإلى هذا وذاك، وبهذا أو ذاك، تجعل منها «معارف» «أيقونية» يتماهى فيها «المُعبر»، و«المُعبر به»، و«المُعبر عنه» في سياق مثول «الحضور»، في «الكينونة»، و«المتماهي» في «اللامتماهي».

3 - 2 - 3: ولأن الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين يؤمن ويعمل دون وصاية أو استبعاد لمخالفتي نهجه ولهجته بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، المعبر عن طموح الإنسان «الإنساني» إلى معارج تكريمه الإلهي بالاستخلاف في الأرض قال تعالى ﴿ثُمَّ جَعَلْنَاكُمْ خَلَائِفَ فِي الْأَرْضِ مِنْ بَعْدِهِمْ لِنَنْظُرَ كَيْفَ تَعْمَلُونَ﴾⁽¹⁾، فقد برهن الديوانان على جماليات اشتغال لغتهما الشاعرة على ترويض وتهذيب منسوب الإيقاع العروضي للأوزان والبحور الخليلية الصافية، التي تصدرها «الوافر»، و«الرمل»، و«البسيط»، و«الكامل»، وعلى إطراد النبر الغنائي للقافية، باتجاه الداخل.

إن علو سقف المنسوب الإيقاعي وتوالده من بعضه، على نحو متجانس تماهى فيه إيقاع الأوزان العروضية، وما إليها، مع إيقاع الحرف في علاقته بالكلمة، والكلمة في علاقتها بالعبارة، والعبارة في علاقتها بالشرط والشرط في علاقته بالبيت، والبيت في علاقاته بما قبله وما بعده. بل إن نسبة عالية من فرائد الديوانين تبدو أدخل في «المعارف» الموسيقية الحادية، الحانية، التي حلت فيها الكلمات بديلاً عن لغة الألحان الموسيقية.

ويمكن تفسير تفرّد وانفراد المتخيل الشعري في هذين الديوانين بحيوية وانسيابية الإيقاع الموسيقي الذي بقدر ما يستثير الذائقة السمعية للمتلقي، فإنه لا يلبث أن يستثير بصيرته الداخلية، يمكن تفسير ذلك بجملته من المؤشرات، نجملها فيما يلي:

(1) سورة يونس الآية: 14.

أن الطبيعة الهَوَوِيَّةَ الكيفية التي تنتظمها المواجهيد والحالات والأحوال المتطايفة لأهل الهوى في هذين الديوانين، أدخل في تماوج الشدو، والترنم، والتغني، والتحنان، والاستعطاف، ومراوحة التشوق والحنين والتفتيش والتحديق في العالم والوجود بعيون الحدوس والمكاشفات الباطنية، مما جعل هذين الديوانين، يكونان «مناجاتية»⁽¹⁾ (monologisme) وجدانية كونية للوجود الإنساني في أوسع مداه.

و«المناجاة» الشعرية الوجدانية للوجود، على وجه الخصوص، تستلزم الإبانة بـ«التكرار» (répétition)، و«الترديد» والعود على بدء، قصد (تبئير) وتوسيع وتنويع وتعميق وعي المتلقي بثوابت ومتغيرات رؤية الميلاد الجديد للوجود الإنساني، المتحرر من سلطة الأشياء المادية الطاغية.

ب - أن السياقات الحافة بميلاد قصائد الديوانين ينتظمها الترحُّل، والترحال، والبعد والقرب، والاتصال والانفصال، والتغرُّب والاعتراب، عبر أجزاء واسعة من المعمورة، مما ولد في كل مواجهيد الديوانين رغبة الاحتماء والاستقواء بالإيقاع الموسيقي الشعري الذي تماوجت وتناجت به أعظم وأنبل وأجمل رسالة في الوجود الإنساني، المادي أو المعنوي، المتناهي أو اللامتناهي، المتمثلة في تحويل لهيب الحب ومشتقاته، إلى برد وسلام.

3 - 2 - 3: وبقدر ما تأتلف اللغة الشعرية (الهَوَوِيَّة) على امتداد المساحة النصية في الديوانين في إغراء المتلقي بالدخول في وسط معازف إيقاعية ملحنة بالكلمات، فإنها تتلطفُ - في الآن نفسه - بجعله في مسرى متخيل شعري بهي، مرصع بمنمنمات وزخارف ورسوم تصويرية بديعة، مستمدة كلها من ذاكرة الوجد والحب والهيام والعشق، والوصل والفصل، والوصال والهجر، التي تزدهي بها المواجهيد

(1) د. محمد القاضي (إشراف)، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس 2010، ص: 442 - 443.

الشعرية الغنائية التراثية: (أمرؤ القيس - عنتره - عمر بن أبي ربيعة - جميل بثينة - ابن الفارض - ابن عربي - ابن حزم الأندلسي - رابعة العدوية)، إلخ...

ولكن معاينة فسيفساء الصور الشعرية للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، كشفت على أنها إذ تتغذى من مخزون الصورة الشعرية الوجدانية التراثية، أو الحديثة عند الشعراء الرومانتيكيين العرب المعالم، فإنها تتميز بعدد الخواص والمياسم من أبرزها:

تكاملت جلُّ الصور الشعرية في مقاومة وتشيت وتفتيت «الشيئية» و«الجسدية» دون إدعاء الروحانية المطلقة، أو إلغاء بشرية الإنسان وحبه للاستمتاع «المتألق» بمباهج الحياة التي تصدرها جميعاً علاقة الإخصاب بين الرجل والمرأة. ولذلك نجد هذه الصور - على كثرتها - متخففة من أسر الإرث البلاغي، القائم على المقاييس المجازية الصورية للموجودات، إذ قلَّ ما نجد ذلك التمثيل للأشياء غيرها، بمقاس الوسائط البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والكناية والتورية، وغيرها، وحتى إن وجدت، فالمخيلة الشعرية تقتنص العلاقة التعبيرية فيها دون العلاقة التمثيلية. فالشاعر لا يستوقفه قشر الصورة، بسيطة كانت أو مركبة، وإنما هو يختطف لبها مباشرة، وأكاد أقول روحها، لا ليعبر عنه: (الليل - الشمس - النجم - القمر - الصحراء - الرياض - السواقي - البوادي - القفار، إلخ..)، وإنما ليعبر به عن معنى الوجود الإنساني المتماهي فيزيائياً وأنطولوجياً، كما تذهب إلى ذلك فلسفة وحدة الوجود.

ب - تتميز الصور الشعرية في الديوانين بنوع يمكن أن نسميه بلغة الوجوديين و«العرفانيين»، «التذوات»، الذي يشمل «المعبر» والمعبّر به أو عنه، فالرائي والمرئي والمسترئي على مستوى خطابي واحد تتسع فيه دائرة صلوات الحب لتشمل الكون كله.

والخلاصة أن المواجهيد الشعريفة اللغوية المتطايفة على نحو دائري مفتوح، في ديواني: «بوح البوادي»، و«مسافر في القفار»، بقدر ما تدخلنا في مكامن استلذاذ البحث عن معنى الكينونة والهوية، وعن معنى الغياب والحضور، عبر مطايا الهوى ومشتقاته، بقدر ما تقترح على المتلقي منظوراً وجدانياً وثقافياً وحضارياً وروحياً شاملاً، موحداً مؤداه: أن الحب هو الطريق الأمثل، وربما الأوحدا، لاسترجاع مكون الإنسان «الإنساني» الذي أفرغته سلطة الأشياء المادية المستبدة من محتواه.

وبذلك تستطيع المؤسسات الثقافية المعنية بصيرورة اللغة العربية، أن تتخذ من تماهي اللغة والهوية في ديواني «بوح البوادي» و«مسافر في القفار»، خطاباً وجدانياً إنسانياً، للحوار، والتثاقف، والتفاعل، والتسامح، ومقاومة «الشيئية» وافتقاد المعنى، بعيداً عن ثقافة التنافي والارتباب والتأثير، واستبعاد الاختلاف في المعتقدات والأهواء والثقافات والحضارات.

دراسة في ديوان مسافر في القفار

د. صلاح عبدالحافظ

أصدر الشاعر العربي الكبير عبدالعزيز سعود البابطين ديوانه الثاني «مسافر في القفار» بعد ديوانه الأوّل «بوح البوادي»، ويأتي هذا الديوان مكملًا لمسيرة فنية تمتد عبر أجيال من شعراء شبه الجزيرة العربية الذين تجمع بينهم أواصر فن شعري مميز يكمل بعضه بعضًا ولئن كان شاعرنا من الكويت، فإنه في شعره بعامة واحد من شعراء شبه الجزيرة العربية الذين يجمع بينهم رباط الأرض والبيئة والروح. وهو في الوقت نفسه يتميز بشخصيته في شعره، المعبر عن خواجه ونزعاته وتجاربه الذاتية. فإن ديوان شاعر كبير يعد إضافة لمن سبقوه أو عاصروه، فهو حلقة جديدة خصبة من حلقات إبداع تلك المنطقة.

لقد أمدّت «عنيزة» أو باريس نجد - كما سماها أمين الريحاني - روضة الشعر بمجموعة كبيرة من الشعراء المبدعين في العصر الحديث مثل محمد فهد القيسي، ومحمد سليمان الشبل، ومحمد إبراهيم الدامغ وغيرهم وأنجبت مدن أخرى مثل مكة المكرمة شعراء مثل حمزة شحاته، وعبدالله محمد جبر، والمدينة المنورة التي ولد بها عبدالحق النقشبندي، وعلى ضفاف وادي المشقر بالمجمعة ولد عثمان بن سيار وكذلك قرية حرمة التي ولد بها عبدالله بن إدريس، وبلدة الشعراء التي أنجبت سعد بن إبراهيم أبا معطي وغير هؤلاء. وأنجبت الكويت محمد شوقي الأيوبي، وصقر الشبيب وفهد العسكر، وخالد الفرج وغيرهم. ثم شاعرنا الكبير عبدالعزيز سعود البابطين، لينضم إلى قافلة هؤلاء المبدعين.

إن نهضة الشعر في هذه المنطقة بدأت في وقت مبكر من هذه الحقبة الزمنية التي عادت فيها الحياة نضيرة إلى هذه الديار في شبه الجزيرة العربية.

وصار شعر هؤلاء الشعراء لساناً معبراً عن هذه الوثبة الفنية، وحداءً لقافلة البعث والإحياء.

يتميز شعر شبه الجزيرة العربية بمميزات قد تفوق ما نجدها في شعر غيرهما، منها الصدق الفني ونعني به صدق الشعور وصدق التعبير، لأن كثيراً من هؤلاء الشعراء الآن في بحبوحة من العيش. وأنعم الله عليهم برفاهية الحياة والصيت المجيد. فهم كما نرى - غير مضطرين إلى قول الشعر لأسباب حياتيه كالمكسب أو الشهرة ونحوهما. فهم وعبد العزيز سعود البابطين واحد منهم يقولون الشعر بالسليقة والموهبة، ولا يملكون إلا أن يقولوا، مهما يكن وضعهم، كما لا تملك الرياحين والأزاهير إلا أن تتشر أريجها، ولذا جاء أغلب شعرهم صادقاً يعكس موهبتهم الطبيعية الأصلية.

عبقريّة المكان والزمان

من علائم عظمة هذا الشعر «المكان»، فقد نشأ هؤلاء الشعراء وعاشوا في وطن الشعر الجاهلي، فهم يبدعون الشعر في أرضه ومنبعه، ولئن أقاموا في مدن عصرية تشق عباب التقدم والرفعة بخطى حثيثة فإن زفير أنفاسهم يخرج من ريح الصحراء والبادية عندما يتنسمون عبير وهادها ورمالها، ولئن كانت الحضارة علامة عيشهم، فإن البداوة في أرقى صورها ما تزال تحيا بين ظهرانيهم ويرونها حيثما حلوا وأينما ساروا، ولا يرضون بها بديلاً، فجاء شعرهم صادق الحس في ارتباطه بالأرض الخالدة.

هذا أيضاً - في رأينا - سرُّ التزامهم بالقصيدة العمودية، حيث يرون فيها الأصالة العربية التي تذكرنا بشعر امرئ القيس ولبيد والأعشى وطرفة والنابعة

وغيرهم من عظماء الشعراء، ولم يجعلوا هذا التقليد مانعاً البتة من البوح بما في نفوسهم مبينين أن الالتزام بالقصيدة العمودية ليس عائقاً لما يريد الشاعر أن يقوله ويصوره مهما يكن، وها هي ذي دواوينهم العديدة تشهد على ذلك بل كان منهم من كتب في غير شعر، وألف في تاريخ الجزيرة العربية وآثارها، فالشاعر ابن بليهد مثلاً بالإضافة إلى قرضه الشعر ذو صيت رائع وشهرة واسعة لدى المهتمين بآثار بلاد العرب لدرجة غطت على عرفانه شاعراً، فله ديوان مطبوع يزيد على المائتين والخمسين صفحة، يضم سبعاً وسبعين قصيدة ومجموعة من الشعر النبطي، وله كتاب مشهور سماه «صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار» وجعله في خدمة الشعر والشعراء، إيماناً منه بأنه لا يمكن عزل الشعر عن بيئته أو قائله بحال، فاهتمامه بآثار العرب نابع من حبه للشعر واحترافه به، وتعلقه بإبداعه دراسة وممارسة وتأليفاً لأنه تحقيق للآثار التي ذكرت في الأشعار القديمة.

كما أن هذا الشعر في دواوين هذه الطائفة من الشعراء يحمل من المعاني والأفكار والتجارب، ما يصلح لكل زمان، لأن صدق التعبير عن التجربة الإنسانية، لا يقتصر على عصر دون آخر. فالتواصل بينهم وشعراء الجاهلية، ومن جاء بعدهم من الإسلاميين قائمٌ لا يريم، لأنهم اطلعوا على شعرهم ودرسوه وتأثروا به في حياتهم وتجاربهم، ولذا تخطوا الزمان.

أي لم يعد للزمن حدود في تجارب هؤلاء الشعراء، ولو تصفحنا أي ديوان من دواوينهم، وديوان عبدالعزيز سعود البابطين منها، لرأينا أرواح الأسلاف من الشعراء أمثال أبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي وغيرهم تطل من ثنايا أبياتهم، وإن كانوا يعبرون عن تجاربهم الذاتية في العصر أو تشوفهم للمستقبل أيضاً.

يقول الشاعر والكاتب الكبير أحمد عبدالغفور عطار في مقدمته لديوان الشاعر علي أبي العلا «سطور على اليم»: من يريد أن يكتب مقدمة ديوان شعر، فهو يكتب لحياة أوسع من حياة الواقع، ولزمن يتجدد، ولحاضر ومستقبل، فالشعر الحق، ولو كان قبل آلاف السنين، شعر الحاضر المستجد الذي لا يطويه الزمن إنما هو الذي يطوي الأزمنة، ليعيش في زمن وكأنه شعره، مع الالتزام في أغلب هذا الشعر بعموده وتقاليده فإن هناك شعراء نظموا شعر التفعيلة، ليثبتوا أنهم ليسوا بعاجزين عن ذلك، منهم على سبيل المثال: محمد هاشم رشيد، الذي نظم في بعض قصائده أيضًا على منوال الموشحات الأندلسية ومنهم سعد البواردي، حسن مصطفى صيرفي، محمد حسن فقي، عبدالله بن إدريس، عبدالله القرشي، محمد العيد الخطراوي، وعبدالله باشراحيل وغيرهم.

أنتج شعراء شبه الجزيرة العربية، على مدى ما يربو على عقدين هجريين، إنتاجًا ضخماً متنوعاً بدءًا من محمد بن عثيمين إلى عبدالله الفيصل وعبدالعزیز البابطين، ومانع سعيد العتيبة وعبدالله باشراحيل، وغازي القصيبي وغيرهم، وما يزال هؤلاء الشعراء ينتجون، وتصدر دواوينهم تبعاً، ومع ذلك كما نرى. لم تحظ هذه الدواوين بالقدر الكافي من الدراسة التي حظيت بها دواوين أخرى في مصر والشام والسودان والعراق والمغرب وغيرها، ولم يُتَحَ لكثير من شعراء شبه الجزيرة الفرصة التي أتاحت لنظرائهم في البلاد العربية الأخرى من الشهرة والذيع.

بين أيدينا ديوان من هذه الدواوين الحديثة هو ديوان مسافر في القفار للشاعر عبدالعزیز سعود البابطين، تلقى عليه الضوء من خلال دراسة نقدية متواضعة، بعد أن استمتعنا بقراءته والتجول مع الشاعر في رحلته.

وأول ما لفت نظرنا في الديوان شيئان:

الأول: ذلك الرسم الجميل على غلافه - الذي أبدعته فرشاة الفنانة الكويتية مي عبداللطيف السعد، فهو يعبر في بساطة نادرة عن السفر والرحلة، فنرى ظهر إنسان يسير على قدميه وسط الرمال، ويحمل سلاحه أو عصاه على كاهله، وليس معه سوى ظله، وآثار قدميه، وحوله هالة من الرمال الملونة الجميلة التي تلتفها ضبابية، وهذا سرُّ روعة الصحراء وسكونها، وعشق الشاعر لها.

الثاني: عنوان الديوان «مسافر في القفار» فالسفر يعني التنقل والرحلة من مكان إلى مكان، والقفار تعني الصحراء الجافة القاحلة، ولكن الشاعر هنا لا يعني بالقفار الخواء أو الضياع، أو أنه يضرب في تيه من الخراب، فقد جال في كثير من بلدان العالم المتحضرة، وورد عديدًا من الأماكن العامرة مثل القاهرة وجنيف ونيس والعراق وجدة ولندن والإسكندرية وسورية ولبنان والمغرب وسواها.

وتحمل قصائده صورًا من هذه المدن، فلم يكن تطوافه في بيداء سملق، ولكن أراد بالقفار هنا - كما نرى - ريح الصحراء ونسيم الصبا وعبق الرمال التي عشقها والتي يراها ويشعر بها، حيثما حلَّ وأينما ذهب، فحبه للبادية وقفارها نوع من التوق الداخلي الذي لا يفارقه. هو شريان الحياة التي تفتأ تتغلغل في صميم كيانه شاعرًا.

لم يقدم عبدالعزيز البابطين ديوانه بأبيات شعرية تلخص ما يقوله في ديوانه كما فعل بعض الشعراء مثل محمد علي السنوسي الذي صدرَ ديوان «القلائد» بالأبيات:

هــذـه أـلـحـانٌ قـلـبـي

وأغـارـيـدُ شـبـابـي

هي أحلامي وأمالي
وكأسي وشرابي
وصباباتي وأشجاني
وحببي وعذابي
إنها صـورة نفسي
قد تجلّت في كتابي

ومثل ماجد الحسيني الذي كتب مقدمة شعرية لديوانه «حيرة» تحت عنوان
«باقتي» منها :

باقتي هذه جمعتُ لها الزهر
والقيتُ فوقها نارَ قلبي
وتعهدتها بدمعي حتى
خفَّ منها الأوار بعد التائبِ
جاور الطُّهر عندها الرّجس والبسمة
الدَّمع هكذا كان حبي
فتنسم ما شئت من زهراتي
لستُ أدعوك أن تقارف ذنبي

أما عبدالعزيز الباطين، فتركنا نستخرج من ديوانه ما شاء له أن يقوله بلا
تقديم أو تلخيص، وأعطانا ما هو أهم، وهو سرُّ ولعه بالصحراء، لأنها مفتاح قلبه،
ومفتاح الديوان، فقال: «إن تشبّثي بالصحراء والبادية والقفار بتسمية هذا الديوان
والذي سبقه، لأن البوادي جزء لصيق وهام داخل نفسي وفي حياتي، فنفسي
تتطلق في الصحراء إلى أقصى مداها، وتنتفتح رؤاي فيها إلى أقصى اتساعها،
وأعتبرها المكان الطبيعي لروحي ونفسي، استنشق هواها بملء رئتَيَّ، وأرنو إلى

فضائها وأفقتها البعيد بمدى اتساع بصري، فأجد فيها كل ما تشتهي نفسي من راحة وسعادة وهناء».

فقد أمدته الصحراء بهذه الطاقة الشعرية التي استطاع من خلالها التعبير عن تجاربه في مختلف أرجاء المعمورة.

اتساع الثقافة:

أول ما يلاحظ في قصائد الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين ثقافته الواسعة واطلاعه العميق في الشعر العربي، وتجارب الشعراء السابقين التي استوعبها، وظهرت في قصائده. وتلك طبيعة الطبع المتطلع الشغوف بإبداع من سبقوه، فقد رأينا في شعر المتنبّي كثيراً من آثار أبي تمام والبحتري وابن الرومي وغيرهم مع تميزه بشخصيته وتفردّه بإبداعه.

قد أشرنا إلى شعراء من هذه المنطقة تأثروا بمن سبقوهم، فمثلاً نجد ابن عثيمين في قصيدته التي ألقاها بين يدي الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود بمناسبة استيلائه على إقليم الأحساء عام 1331هـ والتي يقول في مبدئها:

العز والمجد في الهندية القضبِ

لا في الرسائل والتضمين للخطبِ

وهي معارضة تكاد تكون محاكاة لبائية أبي تمام المشهورة:

السيف أصدق أنباء من الكتبِ

في حدّه الحدُّ بين الجدِّ واللُّعبِ

التي ألقاها أمام الخليفة المعتصم بمناسبة فتحه عمورية.

ونجد شاعراً آخر كابن بليهد يولع أيضاً بشعر أبي تمام، حيث يقلده في مدحه عبدالله بن طاهر قائلاً:

فيا أيها الراجي ليدرك شأوه
تزحزح قصيًّا أسوأ الظن كاذبه
ويذكر هذا الإعجاب والتقيد صراحة في قصيدة في المدح:
وقال قولاً أبوتمام مطلقه
السيف ينشئ ما لا تنشئ الكتب
ونجد فؤاد شاكر يتأثر بالبحثري، فيقول في المؤتمر الوطني الأول بمنى
عام 1931م:

اللّه أكبر أيّ يوم أنظرُ
هذا المحصب من منى يتبخترُ
فيذكرنا بقصيدة البحثري في مدح المتوكل في يوم العيد ومنها:
ذكروا بطلعتك النبي فهلّوا
لما طلعت على الجموع وكبروا
ولذا نجد محمد سعيد العامودي يقول في مقدمته لديوان ابن بليهد: «في
هذا الديوان نلتقي مع شاعر يحرص على أن ينثر من ذكرياتنا، وأن يستلهم من
ماضيها ومن حاضرها، ومن كل حدث مشير، كل ما يستحث العزائم ويدفع إلى
النهوض، نجد أيضًا الشاعر حسن مصطفى صيرفي يتأثر بشعر حافظ إبراهيم،
فيقول في أول قصيدة من ديوانه «دموع وكبرياء» تحت عنوان «أمجاد المدينة»:

وقف الناس ينظرون مناري
كيف شعّ الهدى على كل نجدٍ
وهي معارضة لقصيدة حافظ إبراهيم «مصر» التي يقول فيها:
وقف الخلق ينظرون جميعاً
كيف أبني قواعد المجد وحدي

وفي إحدى قصائده يخاطب العيد ويناجيه كما فعل المتنبي قائلاً:

يا عيد عدت، فهل عادت ليالينا

وهل ترنم في الصحراء حاديناً؟

كما نجد تأثر بعض الشعراء بأفكار من شعراء سابقين مثل فكرة ساعة ميلاد

الطفل واستقباله الدنيا باكياً، حيث أتى بهذه الفكرة ماجد الحسيني قائلاً:

يولد الطفل ويأتي الحياة

صارخاً كالمستغيث الخائف

وهذا مستوحى من ابن الرومي في قوله:

لما تؤذن الدنيا به من صروفها

يكون بكاء الطفل ساعة يولد

كما نرى فكرة التجوّل «في الجحيم» التي وردت في «رسالة الغفران» لأبي

العلاء المعري وجحيم دانتي في الكوميديا الإلهية - قد راودت شاعراً مثل محمد

حسن فقي في قصيدته - جحيم النفس.

ونرى الشاعر الأمير عبدالله الفيصل، يحاكي قصيدة ابن زيدون معارضاً لها،

والتي يقول ابن زيدون فيها:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

والتي عارضها شوقي بقوله:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا

نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

يقول عبدالله الفيصل:

يا ناعس الطرف قد فازت أعادينا

واستبشروا بمناهم في تجافينا

وقد خص شاعرنا الباطنين قصيدة بعنوان «رسالة إلى ولادة» للغزل والذكرى يقول فيها:

تذكرت أيام الصبابة والجوى

بأندلس والحُبِّ إذ كان صافيا

و«ولادة» الإبداع والشعر والهوى

وفنَّ «ابن زيدون» يناغي القوافيا

ولكنها ليست معارضة لقصيدة ابن زيدون، ولم يسر الشاعر على وزن قصيدة

الآخر أو قافيته.

ذلكم هو موقف بعض الشعراء ممن سبقوهم، فما موقف عبدالعزيز الباطنين؟

نقول إنه يوافقهم في ناحية، ويختلف عنهم في نواح، فقد أعجب بقصيدة البوصيري:

يا ليل الصبِّ متى غدهُ

أقيام الساعة موعدهُ؟

والتي عارضها شوقي قائلاً:

مضناك جفأه مرقدهُ

وبكاه ورخم غودهُ

فحاكاه الباطنين معارضاً بثلاث قصائد: الأولى بعنوان «لو تدري» يقول فيها:

(يا ليل الصَّبِّ متى غَدُهُ)

ومتى يطويك تجلُّدُهُ؟⁽¹⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 15.

والثانية بعنوان «يا صبر الليل» يقول فيها:

يَا صَبْرُ اللَّيْلِ مَتَى غَدُّهُ

أَقْضَاءُ الْعُمْرِ يَجِدُّهُ؟⁽¹⁾

والثالثة عنوانها «جمرة الوجد» يبدوها بقوله:

يَا نَجْمُ اللَّيْلِ مَتَى غَدُّهُ

وَمَتَى يَرْتَاخُ مَسْهَهُهُ؟⁽²⁾

والشاعر وإن كان سار على نهج شعراء في المعارضة والمحاكاة فإننا نشعر بإعجاب الشاعر وحبه للقصيدة المحكية، قبل أن يكون معارضاً أو محاكياً، فالهدف هنا ليس مجرد الصنعة الفنية والقدرة على المحاكاة، وإلا كان اكتفى بقصيدة، لكن أقرب ما يكون إلى عشق القصيدة.

ويؤيد ما نقوله أن الوزن وهو هنا المتدارك صادف هوًى وراحة لدى الشاعر فجعله يردده في قصائده الثلاث تلك، ولم ينظم قصيدة أخرى بهذا الوزن، وكأنه رأى أن مناسبات تلك القصائد لا يمكن أن تبعد عن هذه القصيدة المحكية.

وهذه القصائد الثلاث تشكل في رأينا وحدة ذات اتجاه واحد وهو الغزل، يرتبط أحياناً بالليل والزمن وأحياناً بهجران الحبيب وبعده ونحو ذلك.

إن دراسة شاعرنا واستيعابه الشعر العربي، تركت آثارها في نفسه وفي ذاكرته، فإذا ما خاض تجربة وأراد التعبير عنها. تداعى إليه صور من الماضي، تحمل شخصيات يجد الشاعر فيها رموزاً عشقية وغير عشقية، لها دلالة في تجربته، وهو هنا مبدع في اتجاهه هذا الذي لم يقلد فيه أحداً ولم يدخل في نطاق التقليد والمحاكاة كما رأينا لدى الشعراء السابقين.

(1) المصدر نفسه، ص 17.

(2) ديوان «مسافر في القفار»، ص 123.

شارك الشاعر وطنه الغالي في محنته أثناء الاحتلال الصدامي للكويت،
معبراً في قصيدته «تشرّد» عن موقفه من هذه النكسة، فنجد هنا رمز الفروسية
والبطولة في تأثره بشعر أبي فراس الحمداني، فقال بادئاً قصيدته:

سيذكرني قومي إذا الدار أهدتُ
بها نازلاتُ الدهر وهيَ تصوّلُ

وهذا المبدأ يشبه قول أبي فراس:

سيذكرني قومي إذا جدّ جدهم
وفي الليلة الظلماء يفتقد البدرُ

وكرر الشاعر عبارة «ويذكرني» ثلاث مرات أخرى في القصيدة. ومن ثم
صارت ترجيعة يرددها الشاعر ترمز إلى موقفه نحو وطنه وذوده عنه، ومشاركته
في محنته، ثم يعود فيذكر العبارة ذاتها، ليظهر نفسه، وإن اختلفت المناسبة، فإن
كان في المناسبة الأولى يقف موقف الذائد عن الوطن، فهو هنا يقف موقف الذائد
عن الإبداع والشعر، وما حققه من جهد. وإظهار دوره فيه، فيقول في قصيدة
بعنوان «حديث السمار»:

سيذكرني قومي إذا الشعرُ أجذبُ
مرابُعُ فيه من جميل القصائدِ
ويذكر أهلُ الشعر يوماً بأنني
عملتُ بما أسطيعُ من جُهدٍ رائدِ
أعيدُ لبیت الشعرِ أعلى عمودهِ
وأُبْنِيهِ بالسَّاحِ الرحيبِ كذائد⁽¹⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 50.

كما تأثر الشاعر بامرئ القيس في قوله:
ولو أن جلموداً من الصخر حازه
لفاض فـراتٌ من نـداه ونيلٌ

كما ذكر امرؤ القيس منكرًا قوله في قصيدة «ثورة قلب»:
وانكرتُ قولَ «ابنِ حُجْرٍ»: (ألا قِفْ
على طَلَلِ دارِسٍ من عـصـورٍ
وخطبـهْ وابْـكِ على ما مضى
ومِنْ ذِكْرِ ليلي وهـنـدٍ ونـورٍ)⁽¹⁾

وتأثر بزهير بن أبي سلمى في قوله من قصيدة «ثورة قلب» أيضًا:
سئمتُ تكاليفَ عُـمْرِ تـرامـي
على مُتـعٍ هـنَّ قـشـرُ القـشـورِ⁽²⁾

وبيت زهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش
ثمانين حولاً لا أبالك يسأم
وقد أتى الشاعر بتعبير «سئمت» عشر مرات في القصيدة، دالاً على مدى
ضيقه.

وذكر جبران خليل جبران قائلاً في قصيدته «صيادة الحب»:
فاستكثرَ الناسُ ما ألقاهُ من شجنٍ
واستذكروا كلهم آهاتِ «جبران»⁽³⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 51.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) المصدر نفسه، ص 105.

وذكر جريراً والفرزدق في قوله من قصيدته «إشعاع الكويت»:

صوتٌ من الشعر أملاه «فرزدقنا»

على «جرير» فنارَ الشعرُ بالكتبِ⁽¹⁾

كما أورد «سوق عكاظ» و«المربد» قائلاً في قصيدته «لو تدري»:

فكأنك يا ليلُ السهرانُ

«عكاظ» الشعر «ومِرْبَدُهُ»⁽²⁾

بل أتى بوصف «الأبجر» وهو اسم فرس عنترة بن شداد، فقال من قصيدته

«لحن الهزار» وهي رد على قصيدة الشيخ الجليل عبدالرحمن عثمان الملا:

جوادك «أبجر» ما اتعبته

فردته جبالٌ أو قفار⁽³⁾

وذكر مهيار الديلمي في قوله من قصيدة «آن الأوان لنتقي»:

آن الأوان لنتقي فإذا به

غنى القصيد بفنه «مهيأ»⁽⁴⁾

كما أتى الشاعر برموز عشقية تاريخية، مثل الإلهة «عشتار» إلهة الحب عند

الآشوريين، فقال في القصيدة السابقة:

وتداعب الألعانُ نفسي والمنى

فتطللُ تطربُ بالغنا «عشتار»⁽⁵⁾

(1) المصدر نفسه، ص 166.

(2) ديوان «مسافر في القفار»، ص 15.

(3) المصدر نفسه، ص 38.

(4) المصدر نفسه، ص 44.

(5) المصدر نفسه، ص 44.

وذكر مزمار «داود» قائلاً في قصيدته «لبنان الإباء»:

غَنَّا «داود» على مزماره

وبصوته بقصائد أبكار⁽¹⁾

و«سليمان الحكيم» في القصيدة ذاتها:

وشدا «سليمان الحكيم» بأزره

وشموخه بروائع الأشعار⁽²⁾

ومن الأمم البائدة ذكر «عاداً» في قصيدته «وسادة العواطف» فقال:

وما غنَّي كما غنَّيتُ قبلي

محِبُّ والِه من عهد «عاد»⁽³⁾

الحضور الزمني

في كل نص شعري الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، فلا نص دون زمن، فإنه ثابت مع ثبوت النص، ومخلوق مع خلق النص، وقد يتباطأ وقد يسرع، ويشبه ذلك واقع الحياة وما يمر به الإنسان في يومه، ولكن الفرق بين الزمن في حياة الناس، وبين الزمن في قصيدة الشاعر أن الإنسان لا حول له فيه، أما الشاعر فيغربل «الزمن»، يترك منه ما لا تجربة فيه، ويستعيد منه ما يريد استعادته فالشاعر يتحكم في الزمن، فأحداث النص والشخصيات فيه، والأفعال والتجارب. كلها تخضع لرؤية الشاعر وتجربته، بل يصل الأمر إلى «تشخيص» الزمن كما قال المتنبي:

أريد من زمني ذا أن يبلغني

ما ليس يبلغه من نفسه الزمنُ

(1) المصدر نفسه، ص 94.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(3) ديوان «مسافر في القفار»، ص 111.

من أهم ما يميز شعر عبدالعزيز الباطين «الحضور الزمني» ممثلاً في رموزه مثل العمر والشيب ونحوهما، إن التجربة الشعرية تحدث في الحاضر، ولكن لا بد أن تخللها عناصر من الزمن الماضي، فلو لم يكن إحساس بالماضي وآثاره، ما وجد إحساس بالحاضر وطالما أن الشاعر يحيا ويشعر وينظر إلى نفسه ووضعه اليوم فلا بد أن يشعر بالزمن، وشعر عبدالعزيز الباطين مفعم بهذا الشعور الزمني، يقول ممثلاً في قصيدته «الدرب الخالد»:

وتوالى العُمُرُ مسلُوبَ المنى
فأنا بالدربِ مثْلُ الحارثِ
صَوْحُ المرعى وأشجارُ الهوى
قد تهاوَتْ كعهودِ الناكثِ
إيه يا دربُ مَضَتْ أَعوامُنَا
وخطانا في اضطرابِ الباحث⁽¹⁾

فتقدم السن، ونهاية عشق مضى، وتتابع السنين، كلها رموز زمنية تجسد التجربة الحالية وما فيها من انفعال، فهو يذكر الآن «الماضي العشقي» الذي يحمل تجربة لا تنسى، ويستعيده قائلاً في قصيدة «حسرة الحبيبة»:

وأرجعُ أذكرُ الماضي (وعشقي)
بحبٍّ سوف لا يفنى (دهورا)⁽²⁾

وأذكر هنا معناها عودة الماضي.

وكما يطلب الشاعر عودة الماضي، يطلب من زمانه أن يكفَّ عما يفعله، وأن يرفق به، ويبقى على حالة من الهوى، في قوله في قصيدته «اغتراب»:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 7.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

زَمَانِي تَرْفُقُ وَلَا تُشَقِّنِي

فَمَنْ جَنَّةُ الْحَسَنِ بئْسَ السَّفَرُ⁽¹⁾

وأطلق الشاعر على إحدى قصائده عنواناً زمنياً هو «ضياع السنين» ومن أهم قصائده التي تظهر مدى ارتباط عشق الشاعر بالزمن، قصيدته «وشاهدتني» حيث قال:

عَشْتُ السَّنِينَ وَلَا يَأْسُ يَخَالِجُنِي

عَلَى الْمَدَى بِلِقَاءِ كَانِ مُنْتَظَرَا

فَاتَ الزَّمَانُ وَوَلَّى فِي مَطَارِفِهِ

غَضُّ الشَّبَابِ وَلَمْ يَتْرَكْ لَهُ أَثَرَا⁽²⁾

والطريف في هذه القصيدة أن محبوبه الشاعر التي أحبها في زمن عادت تخاطبه، بعد أن رأت آثار الزمن فيه، ولكنها رغم ذلك تجد فيه العشق ذاته والحب ما تزال تحمله له رغم عاديات هذا الزمن، يقول:

كَمْ كُنْتُ أَمَلْتُ لِقْيَاهَا وَرُؤْيَيْتَهَا

تِلْكَ الَّتِي حُبُّهَا قَدْ كَانَ لِي قَدَرَا

وَكَانَ أَنْ شَاهَدْتُنِي مَرَّةً وَأَنَا

كَالطِيفِ يَمْشِي إِلَيْهَا وَاجِلًا حَذَرَا

رَأْتُ شَحُوبًا عَلَا وَجْهِي فَغَيَّرَهُ

وَمَنْ لَطَى الْوَجْدَ يُضْنِينِي رَأْتُ صَوَرَا

قَالَتْ: فَمَاذَا دَهَى رَسْمًا شُغِفْتُ بِهِ

مَا كُنْتُ أَشْبَعُ مِنْ لَأْلَائِهِ نَظَرَا

(1) المصدر نفسه، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

ظننتُ ذاك الشبابَ الغضُّ ما فَتَتْ
تُسبى القلوبُ به رِيَّانَ مزدهرا
أرى بوجهك أطيافاً وأخيلةً
كأنها تَنُدُّه العُمَرُ الذي عبِرا
كَبُرَتْ يا مالكا قلبي وما خمدتُ
نارُ الهوى في كياني للذي كَبُرَا
تمضي السنينُ وقلبي في هواك فتى
ما مالَ عن قصدهِ يوماً وإنْ هُجِرا⁽¹⁾

وهنا نرى الشاعر في هذه الأبيات الجميلة يُطَمِّن نفسه، ويغدو قرير العين لأن محبوبته لم تصفه كعادة العاشقات، بأنه قد تقدم به العمر، أو لم يعد له تلك الصبوة التي تفتتن، بل على العكس. وهذا من الجديد في الغزل الذي أتى به الشاعر، ولم نزل نتذكر قول كثير عزة، عندما رآته محبوبته قد تغير فقال:

وقد زعمتِ أنني تغيّرتُ بعدها
ومن ذا الذي يا عَزَّ لا يتغيّرُ

من هنا كان موقف الشاعر من الزمن، لأنه يربطه دوماً بحالات العشق والهوى والتجارب، ولم يخاطب الشاعر الزمن خالياً من ذلك، ولم يندب الزمن منفرداً، ولم يظهر معاناة من بؤس أو شقاء بسببه، وهنا يخالف في خطوة تطويرية شعراء آخرين سخطوا على الزمن ذاته، فتصطبغ كثير من أبيات إبراهيم الدامغ مثلاً بالبؤس والشقاء وذم الزمن فنرى في قصيدته «شاعر البؤس» ويعني بذلك نفسه مصوراً قلبه الدامي، نادباً حظه في الحياة قائلاً:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 51.

شاعرُ خانهِ الزمانُ فغنى
 نايُّهُ الحزنَ للمسامعِ لحنا
 شاعرُ أحرمهُ الأسى شفتيه
 فانطوى لاهبُ الفؤادِ مُعنى
 شاعرُ إنْ دُجى الظلامُ ترامتْ
 حوله أبلى المصائبِ داء
 شاعرُ حطَّ الزمانُ قواه
 فارتمى يرشف النجيع دواء
 يرقب الفجر في وجومٍ طويلٍ
 سارح الطرف لا ينم بنبسٍ
 حظه الوهم والشقا والتمني
 عيشه الحزن والأسى والتأسي
 أيها الليل أنت سرُّ بلائي
 أيها الليل أنت رجى نحبي
 أنت ما أنت؟ أنت سرُّ رهيبٍ
 فيك للقلب قاسياتُ الكروب

فصارت ترجيعه «شاعر» عنواناً للبؤس والهم والشقاء، بدلاً من التفاؤل والإبداع الجمالي والتعبير عن الجوى والحب، كما نرى عند البابطين، وقد ذكر شينين جاء في شعر الأخير، أولهما «الناي» الذي يختلف تماماً عن وضع الناي، والإحساس الموسيقي الذي يرتفع به إلى آفاق عشقية كما عند البابطين كما سنرى، ثانيهما «الليل» وشتان بين هذا الليل وتناوله عند البابطين.

كذلك نجد في شعر حمد الحجي تلك التعاسة التي صبغت الوجود حوله وكأنه يغترف من بؤس حياته، وتعاسة دنياه اللذين صبغا زمنه بجلباب حالك السواء

وأصاباه بكثير من الاضطراب النفسي والتطير، وذكرونا في هذا الموقف بالشاعر
العباسي ابن الرومي، فيقول الحجي في قصيدة بعنوان «خلف المنظار الأسود»:

إن نظرت الجمال غصًّا طريًّا
يتجلى في المنظر الخلاب
لأخ لي أسود المصير كمسود
الليالي مكشّر الأنياب
فرايتُ الجمال يطوى باكفانٍ
ويبلى ممزق الأسلاب

هذه الكآبة التي تطفئ على أبيات الحجي لا نجدها لدى الباطنيين ونجد هذا
الموقف أيضًا عند محمد فهد العيسى عندما يقول:

بلوت الحياة بدنيا الأسى
وذقتُ الجحود ولم أسلم
فأي الحياة: الإسار أعز
أم الإنطلاق مع الضيغم؟

بهذه الروح المتألمة الباكية من الزمن يواجه الشاعر الناس والأشياء، وأغلب
أشعاره تقطر ألمًا وحزنًا وكآبة. ونرى هذا الموقف السوداوي من الزمن في أشعار
ماجد الحسيني ومحمد حسن فقي أيضًا.

إن كان الزمن يمر بشاعرنا الباطنيين، فإنه يتمنى أن يعود جزء من هذا الزمن،
فزمن العشاق لحظات عشقهم، فليس هناك زمن مستقل، لأن الزمن عند الشعراء
هو الإحساس به من خلال التجربة أو التوق إليها، أو استعادتها، ولهذا يرغب
الشاعر في استرجاع الزمن، وليس يقصد الزمن العادي الممثل في الأيام والسنين،

بل زمن العشق، فالعشق أو الحب هو المتحكم في الزمن وهو الذي يظهر لنا موقف

الشاعر من هذا الزمن، ولا شيء سواه، فنجده يقول في قصيدة «عهود»:

لَكَ اللَّهُ عَهْدًا طَوْتُهُ السَّنِينُ

فهل يا تُرى تستعادُ العهود؟⁽¹⁾

فالشاعر يريد استعادة «عهد الهوى» وهو زمن من الزمن، وليس كل الزمن،

فإن لم يعد فليس من الزمن إطلاقاً، ولذا يعود الشاعر فيقول:

أما من رجوعٍ لذاك الزمان الـ

لذي كان في خاطريُّنا نشيدٌ

وكان قصيداً يغنيهِ قلبي

أمن بعد عهدكِ يحلو القصيد؟

ورُحْنَا لذاك الزمان البعيدِ

عسأه إذا ما رجونا يعود⁽²⁾

وكما يطلب الشاعر من الزمن أن يرجع، يطلب منه أيضاً الفرق فيقول في

قصيدة «اغتراب»:

زمانِي تَرْفُقُ وَلَا تُشَقِّنِي

فمن جَنَّةِ الحسَنِ بئسَ السَّفَرُ⁽³⁾

وقد كان الزمن «نشيداً في خاطرينا» وكان «مقيداً يغذيه قلبه» ولا يحلو

القصيد «إلا في ذاك العهد» كما يقول، فالشاعر يريد عودة زمن خاص، أو إن

شئنا الحق يريد عودة لحظات عشقه بزمنها، أي أن العشق هو الذي جعل الزمن

زمناً يستعاد، أو يطلب الشاعر عودته، وظل الشاعر يردّد هذه الاستعادة في

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 73.

(2) المصدر نفسه، ص 73.

(3) ديوان «مسافر في القفار»، ص 23.

أكثر من قصيدة مثل «رحيل السنين» و«غيداء تسأل» و«وسادة العواطف» و«الهوى المشتعل»، فالزمن يشكل عنصراً هاماً للغاية في شعر عبدالعزیز الباطین، وارتباط ذلك الزمن بالتجربة العشقية، ولا شك أن عمر الشاعر له علاقة كبيرة بهذا الموقف، لأنه يرى الماضي الآن في عين الحاضر، مستشرفاً أيامه الآتية التي هي أيضاً زمن في خياله وتصوره، فدورة الزمن لدى الشاعر يرتبط بعضها ببعض كما قال ت. س. اليوت في الرباعية الأولى:

الزمن الحاضر والزمن الماضي

لعلهما معاً في الزمن المستقبل

والمستقبل شيء من الماضي

فإذا كان الزمن كله حاضراً

فالزمن كله لا يمكن إنقاذه

وما لعله قد كان إنما هو شيء مجرد

يظل إمكاناً أبدياً

في عالم التسحب فقط

وما لعله قد كان، وما كان فعلاً

يشير إلى نهاية واحدة، هي الحاضر دائماً

وتتل في الذاكرة أصداء وقع الأقدام

في منحدر الطريق الذي لم نسلكه

نحو الباب الذي لم نفتحه قط

ويقودنا موضوع الزمن إلى الذكرى، ولكن الذكرى واستعادتها من الوجهة الفلسفية، ليست هي استعادة للزمن، فالذكرى استعادة لحوادث حدثت في زمن ما، يريد الشاعر، وعادت إلى ذاكرته لسبب من الأسباب، أما استعادة الزمن

فهي الرجوع بقطعة من هذا الزمن كما هي، ولا يعتبرها الشاعر زمناً إلا لأن فيه تجربته، ولكي يتضح ما تقول، فإن شاعرنا قال في قصيدة «عهود»:

أما من رجوعٍ لذاك الزمان

وهل يا ترى تستعادُ العهود؟⁽¹⁾

فلم يقل رجوع لتلك الذكرى، أو تلك الحوادث، ونجد قصيدة «تقاسيم» تشكل صورة كلية، لعبت الذكرى، دوراً هاماً في وحدتها وتماسكها، وهي قصيدة قصيرة وكأنها نفثة «ذكرى» أو «لفتة» عشق، يقول:

لَاعِجُ الشُّوقِ سَامَنِي

هَيِّجِ الشُّوقَ بِالْحَشَا

فَتَذْكُرْتُ لَائِمِي

عِنْدَمَا الْحُبُّ بِي نَشَا

وَتَذْكُرْتُ بِذُرَّةِ

لُبِّ قَلْبِي بِهَا انْتَشَى

مُنْذُ عَهْدِ طَوَيْتُهُ

هَالَنِي الْعُمْرُ إِذْ مَشَى

وَمَشَى الْعُمْرُ جُلُّهُ

فِي ضَيَاعٍ، وَمَا خَشَى

حَفِظَ الْعَهْدَ وَاحْتَسَا

هُ وَفَاءً مُرَزَّكَشَا

يَسْأَلُ النَّجْمَ سَاهِرًا

هَلْ وَفَى الْقَلْبُ لِلرَّشَا

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 73.

وَتَذَكَّرْتُ وَاشِيَا
لَيْتَنَّهُ قَطُّ مَا وَشَى
حَيْثُ سِرِّي أَذَاعَهُ
وَالِي الْكُلِّ قَدْ فَشَا
يَا حَبِيبًا هَوِيَّتُهُ
لَيْتَنَّهُ لِي كَمَا أَشَا
فَخَنِينِي يَضِجُ بِي
وَعِشَانِي بِمَا غَشَى
وَسَتَّبَقَى لَوَاعِجِي
تُشْعِلُ الشُّوقَ بِالْحَشَا⁽¹⁾

فالقصيدية بين ماضٍ: «هيج»، «فتذكرت»، و«مشى العمر».. وبين حاضر
«يسأل النجم»، «سري أذاعه».. وبين مستقبل: «وستبقى لواعجي»، يقيم هذا كله
الذكرى، فبدأ القصيدة - الصورة بهياج الشوق الذي استدعى التذكر، والتذكر
استدعى بدوره شعور الشاعر بتقدم العمر، ثم استرجاع موقف حفظ العهد والوفاء
والتجربة التي يستعيدها الشاعر لم يسردها، ولم يذكر شخصية ما، أو حوادث،
بل كان نقاط الشعور وتطوره الذكروي ممزوجة بهذا الموقف: الحب والإخلاص
والوفاء، الوشاية، هي نقط ارتكاز التعبير. فقد انقطعت الصلة، ولكن ما يزال
الحنين الدفاق الذي يبقى أبداً.

صورة شعرية كلية متطورة يقدمها الشاعر من أروع ما قال في مزج الزمن
بالذكرى قصيدته «وشاهدتني» حيث قال فيها⁽²⁾:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 30.

(2) ديوان «مسافر في القفار»، ص 30.

شَكَوْتُ لَيْلِي لِلَّيْلِ نَاشِدًا خَبَرَا
عَنِ الْحَبِيبِ وَعَيْنِي تَرْقُبُ الْقَمَرَا
فَلَمْ يَكُنْ فِي حَدِيثٍ مِنْهُ لِي أَمَلٌ
وَمَا اسْتَطَاعَ الْكَزَى أَنْ يَغْلِبَ السَّهَرَا
عِشْتُ السَّنِينَ وَلَا يَأْسُ يُخَالِجُنِي
عَلَى الْمَدَى بَلِقَاءٍ كَانَ مُنْتَظَرَا
فَاتَ الزَّمَانُ وَوَلَّى فِي مَطَارِفِهِ
غَضُّ الشُّبَابِ وَلَمْ يَتْرُكْ لَهُ أَثَرَا
لَا أَنْشِقُ الْعِطْرَ مِنْ زَهْرِ نَمْتُهُ يَدِي
وَلَا أَقْطِفُ مِنْ أَشْجَارِهِ الثَّمَرَا
قَدْ غَابَ مِنْ لَيْلِي السُّهْرَانِ كَوُكْبُهُ
لَكِنْ حَرَّ الْهَوَى فِي الْقَلْبِ مَا فَتَرَا
كَمْ كُنْتُ أَمَلُ لُفْيَاهَا وَرُؤْيَتَهَا
تِلْكَ الَّتِي حُبُّهَا قَدْ كَانَ لِي قَدْرَا⁽¹⁾

ليس هناك عمل فني إلا وله ماضٍ في نفس صاحبه، هذا الماضي هو تجربة سابقة مرّت بهذا الشخص، فتركت آثاراً شخصية في نفسه، هذه الآثار قد تختفي من السطح، لكن هذا لا يعني أنها انتهت، فإذا ما «هيج الشوق بالحشا» عادت، أي أن الذاكرة هي جذر العبقرية المبدعة، لأنها تمكن الشاعر من أن يصل إلى لحظة الإدراك المباشر التي تسمى «الإلهام» باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة، وهذا الوصل للانطباعات الراهنة بالانطباعات الماضية، يمكن الشاعر للتو من أن يخلق تأليفاً عبر الزمن، قوامه أنغام إن هي إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباعدة، ووصل بينها في عمل يحتويها جميعاً، ومن أهم قصائد

(1) المصدر نفسه، ص 51.

عبدالعزیز الباطین التي تعبر عن ذلك: «السّر» و«ذکریات» و«رسالة إلى ولادة»
فیقول فی الأولى:

قد كنت لي في ما مضى قبل النوى
وَجْهَ الوجود المشرق المُتَبَسِّمِ
هاج الحنينُ إلى مرابع حُبِّنا
وهفا الفؤادُ ليومِنا المتصرِّمِ
واليومَ بات هواكِ ذكرى نشوةٍ
جَذَلِي ومبعثَ حسرةٍ وتألُّمِ
ولقد ذكرْتُكَ والسَّنينُ رمتْ بنا
ذكر المتيِّمِ إذ صبا لمتيِّم⁽¹⁾
ثم يترك الذكرى إلى الزمن قائلًا:
أهوى زمانكِ موسمًا يحيا به
أهلُ الهوى، أنعمَ به مِنْ موسم⁽²⁾
ويقول في الثانية:

سلامي للهضاب وللروابي
وشوقي للأحبة والصحابِ
وكلُّ مؤدتي وحنينٌ قلبي
لأرضٍ قد زها فيها شبابي
لأكنافٍ حَفَلْنَ بذكرياتي
ولأطلال ما بين الشُّعابِ
ووا لهفي على الأيام تزهو
على عَجَلٍ وتسرعُ في الذهابِ

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 65.

كَأَنَّ حُضُورَهَا خَطَرَاتٌ طِيفُ
وَمَاءٌ غَدِيرُهَا أَلُّ السَّرَابِ
شَرِبْنَا صَفُوهَا لَهْوًا وَزَهْوًا
فَوَا ظَمْنِي إِلَى ذَاكَ الشَّرَابِ⁽¹⁾

وفي الثالثة يقول:

تَذَكَّرْتُ أَيَّامَ الْمَوَدَّةِ بَعْدَكُمْ
فَمَا عَشْتُ يَوْمًا مِنْ غَرَامِكِ خَالِيَا
أَقْلَبُ فِكْرِي لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ
بِحَبِّكُمْ مَا كَانَ أَشْهَى اللَّيَالِيَا
وَأَحْلَمُ بِاللَّقِيَا وَجَفَنِي مُسَهَّدًا
وَقَلْبِي يَعِيدُ الذِّكْرِيَا الْخَوَالِيَا⁽²⁾

وكما ترك الشاعر في قصيدة سالفة الذكرى إلى الزمن جمع في قصيدة
«زمن الخطوب» بين الذكرى والزمن الممثل في العمر قائلاً:

وَأَجْمَعَ ذِكْرِيَاتِي مِنْ زَوَايَا
سَنِينَ الْعَمْرِ فِي كَأْسٍ كَثِيبٍ⁽³⁾

شاعر الغزل

إن موقف الشاعر من الزمن والذكرى، وما يجسدهما من رموز مردُّ الأوَّل إلى
التجربة العشقية، فالذي يتحكم في الزمن ويستعيد الذكرى هو الحب أو العشق،
وخاصة لدى شاعر جل ديوانه في الغزل مثل عبدالعزیز الباطين، ولذا يمكن أن
نطلق عليه «شاعر الغزل» أسوةً بعمربن أبي ربيعة الشاعر الأموي المشهور، الذي

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 87.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

(3) المصدر نفسه، ص 5.

أطلق الأستاذ العقاد عليه هذا اللقب، أو شاعر الرومانسية العربية، ولم يسبقه أحد إلا محمد هاشم رشيد الذي كان يمثل أيضاً الوجه الرومانسي للشعر في هذه المنطقة، وهو صاحب ديوان «وراء السراب» الذي ظهر عام 1953م، واستقبله عدد كبير من الأدباء والنقاد بكثير من الإعجاب والتقدير، باعتبار أنه كان يمثل في هذه الفترة اتجاهاً خاصاً ولوناً جديداً في هذه البيئة الأدبية.

ولكن تعد رومانسية الباطنين أو غزله فقرة جديدة متطورة لهذا الاتجاه، ففي شعره تنتقل من صورة جميلة إلى أخرى. تملك عليك مشاعرك وتخرق حواسك كلها في جوٍّ ممتع، وتجذ نفسك أمام دفقات من التعبير البليغ عن تجارب الشاعر العشقية وأوصافها منغمة بجوٍّ من العطر والطيب والموسيقى.

يحوي ديوان عبدالعزيز الباطنين اثنتين وستين قصيدة منها قصيدتان في لبنان: الأولى «لبنان الإباء» والثانية «لبنان النصر»، وقصيدة في الفخر بالشعر «حديث السمار» وقصيدة في الفخر والوطنية «تشرّد» وقصيدة في النفس والحياة «ثورة قلب» وهي أطول قصائد الديوان، إذ تبلغ سبعة وأربعين بيتاً، وقصيدتان وطنيتان عن الكويت «إشعاع الكويت» و«عودة الفرح» والأخيرة في عودة أمير البلاد، وقصيدة في مدينة الرياض «الرياض عاصمة الثقافة العربية» وقصيدة في الدكتورة فايزة عبدالمحسن الخرافي «عباءة النور» وقصيدة في مدينة صيade بتونس «صيade الحب» وقصيدتان في الإخوانيات: «لحن الهزار» و«جواد المعاني» ولا تخلو القصيدتان: «صيade الحب» و«لحن الهزار» من غزل.

جملة تلك القصائد أربع عشرة، أي أقل من ربع الديوان، أما سائر القصائد ففي الغزل وما يرتبط به.

إن عبدالعزيز البابطين - يحمل بين جنبيه قلباً يفيض حباً وصباة أينما ذهب
وحيثما حل، وحالما تذكر، ونرى أن غزله هذا يتميز بالآتي:

1 - الترفع:

فلا تجد فحشاً، أو إسفافاً في الغزل، لأن الشاعر إنسان يعيش الجمال،
ويرتفع خياله وإحساسه إلى آفاق سامية فيرى في المرأة صفاتها الجميلة التي
تجذبه، فيصفها وصف الشاعر اللامع المصور، أو الحبيب المدلل بالحب، أو صاحب
التجارب الذي يدرك موقفها منه، أو طريقة معاملته إياها، ولا يصفها وصفاً
حسيّاً، حتى قصيدته «غرور نهد» التي تعد من أروع ما قال الشاعر، والتي قد
نرى فيها لمحة نزارية، نجد فيها أنه وصف «النهدين» وصفاً تشبيهاً دقيقاً بعيداً
عن الحسية، وقد أثار فينا هذا الوصف الإعجاب بما تحتوي صوره وتشبيهاته
وقد أفعمت الأبيات الخمس الأولى بتلك العلاقات بين النهدين والصبا والصبوة
والعشق والحسن، وشرعت الأبيات الخمس الأخريات، تستكمل صورة صاحبة
النهدين المغرورين وتأثيرها في الشاعر يقول:

كَأَنَّ الصَّدْرَ لِلنَّهْدَيْنِ عُشٌّ
كَسَاهُ الْحُسْنُ فَثَنَّتْهُ سِنِينَا
تَجَرَّدَ طَائِرَاهُ بِهِ فَهَمًّا
بِتَخْلِيْقٍ يَرَوُّغُ النَّاضِرِينَا
وَكَادَ الْعُشُّ يُمَسِّكُ أَصْغَرِيْهِ
فَثَارَا رَافِضَيْنِ الْآسِرِينَا
وَتَبَدُّوْا فِيهِمَا أَثَارُ طَيْشٍ
غُرُورًا بِالصَّبَا الْمُنْسَابِ لِينَا

أثارا صَبُوتِي تِيهَا ودَلًا
وهَزَا عُمَرَ جَسَّ الوَالِهِيْنَا
أَيَا بِنْتَ الرَّبِّيعِ خُذِي شَبَابِي
أَضِيفِيهِ لِعُمُرِكَ يَا سَمِينَا
فَلَا أَرْضَى لِحُسْنِكَ أَنْ يُوَلِّيَ
وَيَفْنَى وَهُوَ أَوْلَى الْخَالِدِينَا
فَأَنْتِ الْعِطْرُ فَوَاخَا وَشَدُوْ
يُغْنِيكَ الْهَوَى لِلْعَاشِقِينَا
وَأَنْتِ الْفَجْرُ نَوْرٌ سَرْمَدِيْ
وَأَنْتِ الْحُبُّ يُغْنِينَا حَنِينَا
أَيَا بِنْتَ الرَّبِّيعِ سَلِمْتَ حُسْنًا
وَيَسْلَمُ نَهْدُكَ الْمَغْرُورُ حِينَا⁽¹⁾

فمن وصف النهدين مباشرة إلى بيان تأثيرهما في الشاعر إلى مزج أوصاف
صاحبة النهدين بالعطر والغناء والفجر والحب والربيع، أعطانا الشاعر صورة
غزلية متكاملة، استخدم فيها المجاز المعبر عن حسه الغزلي الدقيق، بالإضافة إلى
ذلك الأثر الدفاق الذي أثارته موسيقى الألفاظ والوزن.

وعلى هذا المنوال من التصوير في الغزل، البعيد عن الحسية المفرطة تسير
قصائده الغزلية الأخرى.

هناك شعراء آخرون طرّقوا هذا الباب من الغزل بصور مختلفة منهم مثلاً
أحمد عبدالغفور عطار الذي ليقول من أبيات بعنوان «اختيال قبلة»:
على ثغرك الوضاء تختال قبلةً
تناظرها عيني ويشتاقتها فمي

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 8.

ولكن عليها حارسان على المدى
يذودان عنها صبّ ثغر متيم
تناديك أقبل واقطف الوردة التي
سقيت رباها بالدموع وبالدم
وقد يمعن أحياناً في أوصافه الغزلية فنراه يقول:
ما تمنيتُ في حياتي شيئاً
غير رشف الرضابِ من شفّتكِ
وعناقٍ لجسمك الغضّ يا ليّ
لي وقطف الزهور من خديك

وهنا تابع الشاعر عطار أوصاف شعراء عرب في «رشف الرضاب» و«عناق الغصن» و«قطف الزهور» مع ظهور بعض الصراحة الغزلية، وهنا يخالف شاعرنا الباطنين الذي كان تصويره جديداً خاصة في استخدام المجاز.

ونجد الشاعر الإماراتي محمد شريف الشيباني، يقول في قصيدة، نظمها ولم يتجاوز السابعة عشر من العمر بعنوان «غادة الخريف»:

غادةٌ تاهت دلالاً وغروراً
من محياها غدا البدر منيراً
طفلةٌ ريفيةٌ وأدعة
ما لها في الحسن إن رمت نظيراً
نظرات الطرف ما افتكها
ملئتُ من مرض الجفون فتورا
قد قرأت الحسن منها أحرفاً
طرزْتُ ما بين نهديها فتورا
وإذا رنّ صدى خلخالها
يرقص الصّب سروراً وحبوراً

وشذاها حينما فاح لنا

ضمخ الزهر خلوقاً وعبيراً

ف نجد الوصف التقليدي المباشر، مع توزيع الصفات في المحيا والطرف وصدى الخلخال والعطر، وهي كلها صفات تناولها الشاعر بطريقة مباشرة بسيطة لا عمق فيها، وشتان بين وصفه النهدين، ووصف البابطين لهما، فلا نجد لدى الشيباني تلك العلاقات التصويرية الدقيقة التي عند البابطين، وقد كان الشيباني صغير السن حين قال هذه الأبيات كما أشرنا.

2 - الرمزية؛

إن ثقافة الشاعر وإطلاعه الواسع على الشعر العربي جعلاه يأتي في شعره برموز من الشخصيات التي اشتهرت بالعشق وقد بدا ذلك واضحاً في غزله، ونحن لا نتحدث عن مذهب الرمزية في الأدب، ولا نقول أنه يمثل شخصية كذا، لأن التمثيل يعني التشبيه، ولم يقصد الشاعر هذا التشبيه حقيقة وإنما هو يرمز الى عشقه أو محبوبته، بتجسيد شخصية عرفت بالعشق كما أشرنا.

استدعى الشاعر من الشعر الجاهلي موقف عنترة بن شداد مخاطباً محبوبته عبلة، فنجدته يقول في قصيدته «السّر»:

ولقد ذكرتكِ والسنينُ رمتُ بنا

ذكر المتيم إذ صبا المتيم⁽¹⁾

ولئن اختلف الموقف، فالتأثير واضح من بيت عنترة في معلقته:

ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلُ

مني وبيضُ الهند تقطرُ من دمي

ويؤكد التأثير البحر والقافية.

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 65.

ويذكر أيضاً من شعراء الغزل والعشق عمر بن أبي ربيعة وصاحبته هنداً قائلاً
في قصيدته «الرتاج المبهور»:

في وجهها من كتاب العشق أغنية
كأنها «هند» إذ تصبو إلى «عمر»⁽¹⁾

ويذكر شاعر العشق الأموي جميل بن معمر ومحبوبته بثينة التي نسب إليها،
فقال في قصيدة «رفيقة الدرب»:

«بثينة» الحبّ قد طلّت تباركنا
من السُّها «وجميل» منه حيّانا⁽²⁾

إن شاعرنا هنا لا يشبه محبوبته ببثينة، ولم يقلد شعر جميل أو يستوحيه
محاكياً أو معارضاً، بل هو استدعاء لموقف عشقي يماثل موقفه، أعاده الزمن،
وكأنه كرر التجربة السابقة، ليسقط شعوره وإحساسه عليها في «طلت تباركنا»،
و«جميل حيّانا».

كذلك فعل في قصيدته «لحن الهزار» حيث يقول ذاكراً قيساً ومحبوبته ليلي:

وحبّي راسخٌ في عمق ذاتي
فما ليل طواه ولا نهارُ
وسلّ «قيس» الذي غنّت هواءُ
«معدُّ» ثم غنّته «نزار»
أكان هواءُ يومٍ أحبّ «ليلى»
كحبّي وهو في لبّي سعار

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 133.

(2) المصدر نفسه، ص 9.

وليلي إن درت يوماً بعشقي

لَيْلَيِ الحبيبةِ قد تغار⁽¹⁾

إن رسوخ الحب وعمق تأثيره في الشاعر، جعله يستدعي رموز الحب، فلم يقلد أو يحاكي، بل عاد بصورة قيس وليلي رمزاً للتعبير عن تجمع الحب داخله ومن معه، وكنى عن ذبوع شعر قيس بن الملوح في ليلي بغنائه في قبائل العرب مثل «معد» و«نزار»، كما نجده قد جمع روح الحب وآلهة العشق داخل نفسه ليقابل عشقه الذاتي بما في الموصوف من جمال، فقال واصفاً لبنان في قصيدته «غرة الدنيا»:

مفاتنُ الخلق باتتُ في شواطئها

وفي مرافئها باتتُ مراسينا

كأنَّ ما في ضمير الكون من فتنٍ

جُمَعْنَ فيها وليلي جُمَعَتْ فينا⁽²⁾

صارت ليلي جزءاً من عشق الشاعر، أو رمزاً له، فهي تجسيد للعشق أو المعشوقة لديه في كل مناسبة وفي كل امرأة، يقول في قصيدة «رسائي» في الشوق:

أه يا «ليلي» لقد عزَّ اللُّقا

ورمانا في أسانا الشجنُ⁽³⁾

ويقول في مناجاتها من قصيدة «نيران الأمس»:

فأين «لَيْلَيِ» يَمْخُو نورُ غُرَّتِها

ظلامَ لَيْلِي الذي لم يَجْلُهُ سَحَرُ

إنِّي لِدِفءِ هَواها تَائِقُ شَغَفُ

ولِلْجَمالِ الذي يَشْتاقُهُ النَّظَرُ

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 39.

(2) المصدر نفسه، ص 62.

(3) المصدر نفسه، ص 92.

«لَيْلَايَ» يَا بَهْجَةَ الدُّنْيَا وَرَوْعَتَهَا

يَا صُورَةً لَمْ يُشَاهِدْ مِثْلَهَا بَشَرٌ⁽¹⁾

ويقول في الصلة في قصيدة «الرتاج المبهور»:

وَكُنْتُ أَسْرِي إِلَى لَيْلَايَ فِي حَذَرٍ

فَلَمْ يُفِدْنِي لَا خَوْفِي وَلَا حَذْرِي⁽²⁾

ويقول في صوتها الذي براه الشاعر غناء وشدوا في قصيدته «غناء حمامة»

ودعاها بالورقاء:

فِي شَذُوكِ الْآنَ صَوْتُ كُنْتُ أَسْمَعُهُ

فِي صَمْتٍ فَاتِنَتَنِي (إِلَى) فَيُسْكِرُنِي

بِاللَّهِ مَنْ عَلَّمَ الْوَرَقَاءَ مَا عَلِمْتُ

مَنْ حَالٍ صَبَّ لِأَمْرِ الْحَبِّ مُرْتَهَنٌ⁽³⁾

وصارت ليلي رمزاً في كل زمن فقال في قصيدته «لقاء»:

نِسَاءُ الْكَوْنِ قَدْ جُمِعَتْ بِلَيْلَى

فَلَيْلَى كُلُّ غَادَاتِ الْوُجُودِ⁽⁴⁾

ويقول في قصيدة «نيران الأمس» عن قلبه:

أَوْقَاتٌ لَقِيَا بِلَيْلَى لَيْسَ يَذْكُرُهَا

إِلَّا وَيَشْرُقُ فِي ظِلْمَائِي الْقَمَرُ⁽⁵⁾

وقد شبه الشاعر نفسه بقيس محباً، وشاعراً فقال في قصيدة «لو تدري»:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 45.

(2) المصدر نفسه، ص 134.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

(4) المصدر نفسه، ص 32.

(5) المصدر نفسه، ص 44.

فكأنِّي (قيسُ) الحبَّ وقَيْيُـ

سُ) الشعر، وجفُنُكَ مَفْعَدُهُ⁽¹⁾

ويظهر أن ليلى ملاذه وملجؤه فقال في قصيدة «غناء حمامة»:

حُبًّا لِّلِيلَى الَّتِي أَحْيَا بِعَالَمِهَا

وقد غدا طيفُ ليلى وحدهُ وطني

في ما شدوتِ وفيه ما يذكّرني

ببعض ما مَلَكْتُ (ليلاي) من فِتَنِ⁽²⁾

بالإضافة إلى ليلى ذكر الشاعر ثلاثة من رموز العشق والهوى، الأول «دعد»

وهو اسم ورد في الشعر العربي، ولا أظن أنه اسم محبوبة الشاعر.

يقول في قصيدة «ازدهاء الوجود»:

عرفتُ بأنَّ الشقاء انتهى

ولم أكُ يا «دعدُ» بالعارفِ⁽³⁾

الثاني: «غيداء» فقال في قصيدة «غيداء تسأل»:

«غيداء» تسأل: هل ما زلتَ تذكُرُها

رغمَ السنينِ ورغمَ البعدِ والألمِ⁽⁴⁾

الثالث: «نوار» صاحبة الفرزدق، فقال في قصيدة «لحن الهزار»:

فغُضًّا الطَّرْفَ عن عشقي لِيُنْسِي

ولو عي، إن غَزَتْ قلبي «نوار»⁽⁵⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

(3) المصدر نفسه، ص 28.

(4) المصدر نفسه، ص 97.

(5) المصدر نفسه، ص 39.

وهنا نرى أن الشاعر استطاع «توظيف» الرمز العشقي في قصائده ليجسد التجربة الشعرية من خلال تلك الصور التي تتداعى له من الشعر العربي الذي وعاه ودرسه حق الدراسة.

3 - الحس الموسيقي:

لم تكن الرموز العشقية فقط ما أتى به الشاعر عبدالعزيز البابطين في شعره، بل دعم صوره الغزلية أيضاً برموز موسيقية مثل النغم واللحن والشدو ونحوها، فهو ذو أذن موسيقية مرهفة، تعشق اللحن الجميل، وتطرب للوتر الشجي، فالموسيقى والغناء لا ينفصلان عن الشعر البتة، فقد ارتبط الشعر العربي على امتداد عصوره بالغناء، وارتبط بالألحان والموسيقى إلى يومنا هذا، والشعر ينشد ألفاظاً قبل أي شيء.

وليس أدل على هذه الصلة من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ومن الصلة الدائمة في الشرق والغرب بين الشعراء والموسيقيين مثل العلاقة بين أمير الشعراء أحمد شوقي والموسيقار محمد عبد الوهاب بالإضافة إلى الأعمال الدرامية المسرحية المصرية والعالمية، فالشعر والموسيقى وإن كانا في عرف التقنين والتخصص فنيين منفصلين، فهما في مجال الشعور والإبداع فن واحد لا انفصام فيه.

لقد امتلأ ديوان البابطين بهذا الحس الموسيقي الدَّفَاق، إضافة إلى الوزن والقافية وما يثيران من إيقاع ونغم، والعبارات والألفاظ سواء في استخدام البديع والبيان بعامة أو النزعة الموسيقية، ولا تكاد تخلو قصيدة من الإشارة إلى شدو أو غناء أو عزف وقد أطلق الشاعر على إحدى قصائده عنوان «تقاسيم» وهو اصطلاح موسيقي معروف، وذكر «الإيقاع» وهو عنصر موسيقي ويدخل في موسيقى الشعر، ومنه عزف الطبول والدفوف ونحوها، قال في قصيدته «وسادة العواطف»:

مشيقٌ قَدْهَا كالغصن تحلو

على إيقاعه نغماتٌ حاد⁽¹⁾

ولا شك أن للغزل وأوصافه، وتجارب الشاعر فيه أثراً كبيراً في إشعال هذا الحس الموسيقي والتعبير عنه، وقد أشار الشاعر إلى معلم الغناء المعروف «زرياب» في العصر العباسي حيث قال في قصيدته: «رسالة إلى ولادة»:

و«زرياب» إذ يستنطقُ العودَ منشداً

جمالَ الصُّبَايا الفاتناتِ الغوانيا⁽²⁾

وهذا الحسُّ الموسيقي قلما نجده لدى شعراء آخرين لأنه تغلغل في صميم كيان الشاعر وامتزج بتجاربه الشعرية، فكما رأينا في «ليلي» رمز العشق والهوى، نرى في الآلات الموسيقية رموزاً أيضاً تدعم الصورة العشقية الجزئية والكلية معاً، فرأينا «العود» في البيت السابق، وجمع الشاعر بين الناي والعود في قوله من قصيدته «عهود»:

نحاول أن نستعيدَ الوصالَ

على لحن نايٍ وأنغام عود⁽³⁾

فنجد استعادة الوصل على النغم، وجمع الشاعر بين الناي والقيثار والأخير آلة وترية معروفة وهي تسمى بعد تحويرها «الجيتار» فقال في قصيدته «لبنان الإباء»:

يأتيك من نغماتِهِ في صمتهِ

ما في ضمير الناي والقيثار⁽⁴⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 110.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

(3) المصدر نفسه، ص 73.

(4) المصدر نفسه، ص 94.

فشخص الناي والقيثار وجعل لكليهما ضميراً، وجمع بين الناي والربابة قائلاً
من قصيدته «الحنّ القشيب»:

أِهْ كَمْ تُطْرِبُنِي
أَنْغَامُ نَايٍ وَرَبَابٍ⁽¹⁾

ونلاحظ عنوان القصيدة الموسيقي، ثم نرى الشاعر يقول في بكاء العود
والألحان في استعارة جميلة في قصيدته «صيدا الحب»:

أَسْدُو لَهُمْ وَجْرَاحُ الْقَلْبِ تُوْلُنِي
وَأَسْتَقِي مِنْ جِرَاحِي كُلِّ أَلْحَانِي
كَالْعُودِ يَبْكِي عَلَى أَوْتَارِهِ شَجْنًا
وَيُطْرِبُ السَّامِعَ الْمَسْرُورَ فِي أَنْ⁽²⁾

فنلاحظ التعبير النواسي «أستقي من جراحي»، والطرب نراه بكاء وشجنًا،
وقد أولع الشاعر بالعود أو الوتر بمعنى أخص ومع أن للآلات الوترية في
«الأركسترا» قيمتها الكبرى، لكن العود الشرقي له مكانة خاصة في الغناء العربي،
ولأوتاره تأثير قوي في السامع، وقد تناول التعبير المجازي العود أو الأوتار بعامّة،
فتقول أوتار القلوب ونحو ذلك، وقد استخدم الشاعر الأوتار بهذا الشكل في كثير
من قصائده كما رأينا في البيت السابق، ويقول في التعبير السابق من قصيدة
«أرجوحة الأحلام»:

أَوْتَارُ قَلْبِي كَمْ تَنَاعَمَ عَزْفُهَا
قَدْ مَأْ فَقَطَّعَهَا الْأَسَى بِنَوَاكٍ⁽³⁾

ويقول من قصيدة «غناء حمامة»:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 103.

(3) المصدر نفسه، ص 138.

غناؤكِ العذبُ من ماضيِّ قُرْبني
وعن أسي حاضري الملهوف أبعدني
ففيه من كلِّ أوتار الهوى نغمٌ
قد حرَّكَ الشوقَ في قلبي ودلَّهني⁽¹⁾

فجعل الشاعر للهوى وترًا يغني في استعارة مركبة، وقد أضاف الشاعر
«الرقص» إلى جملة تعبيراته الغزلية الموسيقية، فقال من قصيدة «اغتراب»:
وترقصُ حولي صبايا الجنان
على نغمٍ من رنين الوتر⁽²⁾

وكما رأينا التشخيص في «ضمير الناي» والعود والبكاء، نرى تشخيص الوتر
أيضاً، فهو يستبشر بعودة الصلة، يقول الشاعر مستخدماً تعبير «الرقص» أيضاً
في قصيدته «نيران الأمس»:
جاد الزمانُ بأيامٍ لنا رقصتُ
فيها الدُّنا حولنا واستبشرَ الوتر⁽³⁾

ويجمع الشاعر ألوان السرور من فرح وطرب ورقص وأنغام الوتر فقال في
قصيدة «ذكريات»:
إلى فرحٍ إلى طربٍ ورقصٍ
على أنغام أوتار الرِّباب⁽⁴⁾

وجعل الشاعر العود أو الوتر «ينطق» في يد الحبيب، قائلاً في قصيدته
«وشاهدتني»:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

(3) المصدر نفسه، ص 44.

(4) المصدر نفسه، ص 87.

كل الوفاء بقلبي للذي لمست

واستنطقت يده في مغزفي وترا⁽¹⁾

وقائلاً أيضاً من قصيدة «غرة الدنيا»:

لولاك يا شعراً ما مسّ الهوى وتراً

في قلبنا أو شدا بالحبّ شادين⁽²⁾

وحرك الحب «الوتر» بل البوادي فقال في قصيدة «وسادة العواطف»:

مهاة هاجت الأوتار شدوا

بفتنتها وأزهرت البوادي⁽³⁾

ومن الآلات الوترية إلى «آلات النفخ» وقد انتقى الشاعر منها آلة «الناي» وهي آلة يمكن أن تعد ضمن تلك الآلات في الأركسترا بعامة، أو في الفرق الموسيقية الشرقية، مثل الفلوت والكلارينيت والأبوا ونحوها، ولكن آلة الناي شرقية صميمة، تتميز ببساطتها وصوتها الحزين المبحوح الذي يثير الشجن والبكاء أحياناً، فيبكي العازف على نغماته حاله أو بؤسه، أو عشقه.

وقد أورد شعراء آخرون الناي، ولكن شاعرنا الباطين، جعل لتلك الآلة مكانة خاصة في شعره فاقت كل من سبقوه، وخصص لها وضعاً مميزاً في تجاربه الشعرية، فنقل من سمعه إلى عاطفته وقلبه نغم الناي، وقد سمع أغنية المطربة الكبيرة «فيروز» تشدو «أعطني الناي وغن» فطرب لصوت الناي، قبل أن يتأثر بالقصيدة شعراً، وجعل من ترجيعه الناي، أبياتاً تتردد مرّات أربع في قصيدة واحدة «اللحن القشيب» فقال في مبدأ القصيدة:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 52.

(2) المصدر نفسه، ص 64.

(3) المصدر نفسه، ص 110.

لَامَسِ النَّايَ وَغَنَّ

فَالْغِنَا رَاحَ الْقَلُوبُ⁽¹⁾

وبعد ستة أبيات يقول:

فَأَنْشَأَ النَّايُ يَا صَا

حَ مُنَادٍ وَمُجِيبُ⁽²⁾

وبعد ستة أخرى يقول:

لَامَسِ النَّايَ وَغَنَّ

إِنَّ رُوحِي فِي اغْتِرَابِ⁽³⁾

وبعد أحد عشر بيتاً، ينهي القصيدة بقوله:

وَعَنْدَاءُ النَّايِ يَشْجِي

فَالْغِنَا رَاحَ اللَّبَابُ⁽⁴⁾

ويكرر الشاعر الموقف ذاته في قصيدته «أنغام الشجو» التي كرسها للناي، ولكن في الأخيرة يخاطب الناي جاعله رفيقه وأنيسه بل صنوه، أو كأنه نفسه يخاطب نفسه، حيث يتموج حال الناي، بكى وأسى وشجواً مماثلاً للشاعر الذي يبته لواعجه، حتى تحولت القصيدة كلها إلى مناجاة للناي أو صورة تفصيلية له، فيبدأ القصيدة بقوله:

أَحِينَ أَصْبَحْتُ مِنْ دُنْيَايَ فِي سَأَمٍ

أَرَاكَ يَا نَائِي تَدْعُونِي بِأَلْفِ قَمٍ

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 19.

(4) المصدر نفسه، ص 19.

يا ناي ما لك تبكي الوصل مُتَشَحًّا

بالحزن والشوق والآهات والألم⁽¹⁾

وتستمر القصيدة كلها على هذا النحو، مما كان له أثره في وحدتها العضوية وتماسكها .

وظل الشاعر يردّد الناي وصوته حتى تحوّل هو نفسه إلى نغمة ناي، فقال في قصيدته «ثورة قلب»:

وصرتُ كنغمة ناي عتيقٍ

يردّدُ ذكرى الهوى في فتورٍ

كلحنٍ حزينٍ سَلَتُهُ السَّنينُ

وباتَ صدادُ كَرَجَعِ الزفيرِ⁽²⁾

وتجمعت الآلات فصارت غناءً وشدواً تعزف لحن الحب والغزل والشعر، واختلطت التعبيرات الغنائية بالتجارب المختلفة، وليس ذلك بغريب فنحن نقول: شدا الشاعر، وغنى وأنشد وهكذا، ونرى الشاعر يقول في الشدو في قصيدته «زمن الخطوب»:

وأسمعَ منكَ شدوًا يا رفيقي

- مضتُ أعوائهُ - كالنعليلِ⁽³⁾

ويمزج غناء الهوى بالعطر والشدو قائلاً في قصيدة «غرور نهد»:

فانتِ العطرُ فوَّاحًا وشدوُ

يغنيكِ الهوى للعاشقين⁽⁴⁾

ويقول في قصيدة «رفيقة الدرب»:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 80.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) المصدر نفسه، ص 5.

(4) المصدر نفسه، ص 8.

حُتِّي المَطِيَّ فما زلنا نلوذُ بها

أنشودة الحب إذ غُنَّت ركايانا⁽¹⁾

ويقول في العزف والحن في قصيدته «حسرة الحبيبة»:

فيمضي الدهرُ يعزُّفُه و(يسمو)

- كأحلى نغمةٍ - لحنًا (شهيرا)

يظلُّ اللحنُ لا يُنسى (يُغنى)

شجياً يُنطقُ الحزنَ (السروا)⁽²⁾

ويقول في «الإنشاد» في قصيدته «لو تدري»:

شعري أنشدُه لحبيبي

فتروح بصمتك أنشدُه⁽³⁾

وانتقل الغناء والشدو من الإنسان إلى الطبيعة التي أولع بها الشاعر أيضاً
وامتزجت رموزها بشعره امتزاجاً شديداً فقال مصوراً غناء الطير في قصيدته
«الحن القشيب»:

مِنْ هَوَى العاشقِ يَمْتَدُّ

— دُ عَلَى الكونِ الرَّحِيبِ

من أغاني طائر الحب —

— بَ عَلَى غُصْنِ رَطِيبٍ⁽⁴⁾

فاستخدم أغاني الطير مجازاً، ونراه في غير مجاز يقول من قصيدة

«ازدهاء الوجود»:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

(3) المصدر نفسه، ص 15.

(4) المصدر نفسه، ص 18.

وَأَسْمَعْ فِيهِ غِنَاءَ الطَّيُورِ

فَأَصْبُو إِلَى صَوْتِكَ الْعَازِفِ⁽¹⁾

وكما غنى الطير بعمامة غنت العصافير، فقال من قصيدة «يوم اللقاء» مستعيراً
الرقص للزمان مازجاً ذلك بالشدو واللحن:

رَقَصَ الزَّمَانُ بِيَوْمِنَا وَعَوَاذِلِي

رَقَصُوا مَعِي يَشْدُونَهَا أَلْحَانَا

حَتَّى عَصَافِيرُ السَّمَاءِ بِلَحْنِهَا

عَنَّتْ تَشَارِكُ مِنْ عِلِّ نَجْوَانَا⁽²⁾

وفي قصيدة «هديتي لها» يقول في غناء الطير:

وَعَنُوهُ الطَّيْرُ فِي الْأَفَاقِ صَادِحَةً

نَادَتْ عَلَى الْبَعْدِ إِلْفًا شَفَّهُ النَّصَبُ⁽³⁾

ويقول في قصيدة «غرة الدنيا»:

وَعَنَّتِ الطَّيْرُ تَشْدُو بِأَسْمِهَا طَرِبًا

وَرَدَّدَتْ فِي أَغَانِيهَا أَسَامِينَا⁽⁴⁾

وفي قصيدة «النجمة الخالدة» يقول:

وَأَسْرَابُ ذَاكَ الطَّيْرِ تَشْدُو بِنَغْمَةٍ

هِيَ السَّحَرُ أَوْ قُلْ مَا أَلَذُّ مِنَ السَّحَرِ

تَرَدَّدُ أَلْحَانًا تَرَاقِصَ حَوْلَهَا

فَوَادُّ غَزَاهُ الْحُبِّ حِينًا مِنَ الدَّهْرِ⁽⁵⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 29.

(2) المصدر نفسه، ص 54.

(3) المصدر نفسه، ص 55.

(4) المصدر نفسه، ص 62.

(5) ديوان «مسافر في القفار»، ص 68.

وأتى بتعبير «طائر الشوق» قائلاً في قصيدة «ذات الجمال»:

وتزهرُ فيها جنانُ النعيم

وتمرح فيها الطيورُ الشوادي⁽¹⁾

ويقول في قصيدة «مناجاة الروح»:

ما ضرَّ شدو الطير مَنْ في أذنيه

صَمَمٌ وَمَنْ أَمسى بلا إدراك⁽²⁾

ومن الطيور إلى الرياح وغصون الشجر، يقول في قصيدة «غيداء تسأل» في

ريح الصبا ويجانس بين الصبا والصبا:

غنى الصبا وغناه ساحرٌ وله

يُذكرُ الصَّبَّ أيام الصَّبَا بدمي⁽³⁾

وجعل الشاعر كل هذا غناء للطبيعة، وضحكاً للربيع، فقال في لغة بحترية

في قصيدة «آن الأوان لنلتقي»:

ضحك الربيعُ وغنَّتِ الأطيَّارُ

وتفتَّحتُ للقائنا الأزهارُ

تشدو الطبيعة أغنياتٍ بالهوى

وبشدوها يتراقصُ السُّمارُ⁽⁴⁾

وقصيدته «غناء حمامة» تكاد تكون كلها في الشدو والغناء.. وما يثيرهما من

شكوى وصباغة في ظل الطبيعة، ومن ضحك الربيع إلى التشخيص المعنوي، حيث

جعل الجمال يضحك، قائلاً في القصيدة ذاتها:

(1) المصدر نفسه، ص 129.

(2) المصدر نفسه، ص 130.

(3) المصدر نفسه، ص 97.

(4) المصدر نفسه، ص 40.

ضحك الجمال لوعدها بلقائنا

فتفتَّحتُ للقائنا الأزهار⁽¹⁾

وبعد هذا لم يجد الشاعر، نتيجة اندماجه الشديد في هذا الجو الموسيقي بدلاً من أن يجعل شعره شدوًا يغنيه هو، فقال في قصيدة «النبوع الزاهي»:

فَرُحْتُ بِحُبِّ فَاتَنْتِي أُغْنِي

وَأَشْدُو فِي حديقَتِهَا وَأَسْجَعُ⁽²⁾

وهنا نرى مدى إفعام الديوان بالموسيقى والغناء بكافة ألوانهما ومن جميع النواحي، وهذا يدلنا على مدى تغلغل هذا الحس الموسيقي المرهف في نفس الشاعر، حتى صارت قصائده خليطاً متجانساً من اللحن والعشق والطبيعة وغيرها.

فلا نكاد نفرق بين إنسان ولحن أو بين طير وشدو، أو بين محبوبة وإيقاع، وهنا انفرد الشاعر بهذا الاتجاه وصار فيه ابن بجدته من ناحية، ومن ناحية أخرى صار هذا اللون المزجي الفريد خطوة تطويرية في شعر الغزل العربي.

ومع أن هناك شعراء عرباً طرّفوا باب الغزل، لكن البابطين انفرد دونهم بما أشرنا إليه، فنرى مثلاً شاعراً مثل طاهر زمخشري، يقول في الغزل في قصيدة بعنوان «مجلس الثريا»:

طاف بي الحبُّ في رحاب الثريا

فترشفتُ ظلّها العبهريّاً

وأنار الطريقَ سحرُ جمالٍ

ينشر النور في المدى عبقرياً

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 46.

همتُ فيه ورحت أسأل نفسي
أتري يُسعدُ اللقاء شقيًّا؟
ذاق من لوعة الصبابة ألوانًا
وعانى بها العذاب أبيعًا
وتلهت به المواجه لا يشكو
وتكويه في الجوانح كيًا
وعلى ناره ينوح معنًى
يحمل الحب طاهرًا قدسيًا
وتعيد الصدى إليه بقايا
من فؤادٍ مازال يخفق حيًا
كلما هزَّه إليها حنينٌ
يتغنى والرجع يسري نديًا
نائه أهة الفؤاد ومسراه
مغاني الصبا ودارُ الثريا

فذكر الترشف وسحر الجمال والنور ولوعة الصبابة مع تأثير الحب فيه، ثم خفق الفؤاد والغناء والنأي ومغاني الصبا .

ولكن شتان بين هذه الأوصاف المباشرة الجامدة، وبين ذلك المزيج الفريد، لقد اعتاد أغلب شعراء هذه المنطقة على اتجاه محدد في الغزل لا يتجاوزونه، وإذا أراد شاعر آخر مثل محمد حسن فقي أن يجدد بعض الشيء، فلن يستطيع أكثر من السير خطوات بسيطة لا تعد تطورًا ظاهريًا أو طفرة بارزة في هذا الشعر .

فتجده مثلاً يقول من قصيدة في ديوانه «قدر ورجل» محاولاً وصف مظاهر الطبيعة من خلال الألحان والغناء:

قلت للروض والطبيعة تكسوه
بروداً تَرَفُّ حسناً وطيباً
عبقري الألحان يشدو بها الطير
غناء عذباً ودمعاً صبيبا
وخرير الغدير ما أروع الفتنة
فيه نجوى وهمساً حبيبا
إن نفساً ترى الجديب خصباً
هي نفسٌ ترى الخصب جديبا

ومع تناول الروض والطبيعة والألحان والشدو والغناء والنجوى والهمس، فلا نرى إلا تقريريةً جامدةً لا نبض فيها، وظهرت الصنعة في البيتين الأخيرين لا رواء فيها ولا حياء.

بجانب الباب الذي فتحه الباطنين في شعر الغزل على مصراعيه نجد أن الشاعر تميز أيضاً بالجرأة على خوض هذا الفن بهذه الطريقة ويكفي أنه أعطى الناس فنّاً نابعاً من إحساسه الشخصي بلا أي عائق في هذه المنطقة.

حس الطبيعة

امتزج شعر الشاعر كما رأينا في غزله، بكل ألوان الطبيعة حوله ونكرر قائلين إن الغزل وما يحوي يظهر شعور الشاعر نحو الطبيعة ويجعله يتخذ منها رموزاً لعشقه في تجاربه بما تشمل، وقد تفاعل الشاعر مع تلك الطبيعة بصورة قوية تفوق ما نراه في شعر كثير من الشعراء، فقد تغنى الشاعر بكل ما في البادية وغير البادية من جمال، فوصف الأرض والسماء والأشجار والأزهار والطير.

ولذا فهو يشكل اتجاهًا مميزًا في شعر الطبيعة، فلم يقلد غيره مع تأثره
بالسابقين، لكنه انفعل مع ما انفعلوا به وجاء انفعاله مختلفًا، فإذا وصف شاعرنا
القمر، فليس يعني هذا أنه يقلد وصف فلان للقمر.

فاستطاع الشاعر أن يوظف رموز الطبيعة في غزله الممزوج بالحس الموسيقي
والعاطفة المتأججة، وامتلات صورته الشعرية الجزئية والكلية بهذه الأوصاف في
تناول خاص وصنع خاصة لا يشاركه فيها سواه، ولذلك دخلت تلك الصور إلى
المجاز الذي استخدمه بصورة فريدة.

فالطبيعة التي نراها نحن غير الطبيعة التي يراها الشاعر، فنحن نرى
الطبيعة كما هي، ونفعل بها على صورتها، والذكرى التي يستحضرها، وهكذا
ولذلك لم تعد الطبيعة طبيعة في شعر الشاعر بصفاتها، بل تلاشت واختفت، لكي
تظهر ثانية في شعره بصورة مختلفة، لأنه صاغها صوغًا آخر يعكس رؤاه وحالته
النفسية، وكأن رموز الطبيعة قد تحوّلت عنده إلى قطع ذاته ونفسه، فنرى الليل
مثلًا مرّة صديقًا، ومرة عدوًّا، فقد تلاشت «شخصية» الليل العادية لتطل من خلال
أبيات الشاعر في شكل مختلف.

من مظاهر الطبيعة التي تناولها الشعراء العشاق «الليل» ولذا كان له دور هام
في شعر عبدالعزيز البابطين فنراه يقول في السرى من قصيدته «زمن الخطوب»
متأثرًا أولاً بشعر السابقين:

رجوتُ حبيبي تسري بليلٍ

لتحجبَ بالدُجى عينَ الرقيب⁽¹⁾

فلقاء الحبيب ليلاً حفاظًا للسر، وأمنًا من عيون الكاشحين، نراه لدى شعراء
الغزل العرب مثل امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وغيرهما، ثم بدأ في تناول الليل
تناولًا خاصًا به رابطًا إياه بالزمن، فقال في استعارة جميلة في القصيدة ذاتها:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 5.

ويطوي ليلنا زمنٌ شكونا

تجنّيه علينا بالكروب⁽¹⁾

وربطه بالغناء أيضًا في قوله من قصيدته «لو تدري»:

كم غنّى يا ليلُ هواءُ

بقصيدٍ رحّت تردده⁽²⁾

ويخاطب نجمه قائلاً في مبدأ قصيدته «جمرة الوجد»:

يا نجمُ الليلُ متى غدهُ

ومتى يرتاح مسهده⁽³⁾

ثم يسأل القلب عن الليل في قصيدة «لو تدري» قائلاً:

يا قلبُ الليلُ متى غدهُ

يشقيك الليلُ وتُسعدُه⁽⁴⁾

ثم يسأل الليل عن القلب في القصيدة ذاتها قائلاً:

يا ليلُ القلبُ يؤرّقني

فمتى يطويك تجلّده⁽⁵⁾

ويسأل الصبر عن الليل في قصيدته «يا صبر الليل»:

يا صبرُ الليلُ متى غدهُ

أقضاء العمر يجده⁽⁶⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 6.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

(3) المصدر نفسه، ص 123.

(4) المصدر نفسه، ص 16.

(5) المصدر نفسه، ص 16.

(6) المصدر نفسه، ص 17.

ومن المناجاة إلى ليالي الوصل قائلاً في قصيدة «الحن القشيب»:
في ليالٍ ليس يغشى الـ
بـدرٍ فيهنَّ شحوبُ
وأنا في لوعة الشُّو
ق لأفـراح الشباب
لليالي الوصل ما بـيـ
نَ قصيدةٍ وعتاب⁽¹⁾

وصار الليل - كعادة العشاق - مؤثلاً للحزن والألم والذكرى، فقال من قصيدة
«النجمة الخالدة»:

وأسهرُ ليالي والهـا متوجِّداً
بصمتٍ عميقٍ حائرِ القلبِ والفكرِ
يقلِّبُنِي الليلُ البهيمُ على اللَّظي
فأغدو كأنَّ الليلَ أسلمتُهُ أمري⁽²⁾

ومن أجمل استعارات الشاعر «يد التسهيد» عندما قال في قصيدته «روحان»:
أرَّقْتُ جفني يد التسهيد مُذْ
وجهُكَ الساحرُ عن عيني ابتعدُ
بليالٍ نامَها كلُّ الـورى
وخلِّي البال فيها قَدْ رَقَدْ⁽³⁾

وفي كناية طريفة قال في قصيدته «زمن الخطوب»:
نعاودُ ذكرَ لقيانا اشتياقاً
فيخلو الليلُ من سُحْبِ المغيبِ⁽⁴⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) المصدر نفسه، ص 76.

(4) ديوان «مسافر في القفار»، ص 6.

ومع مضي السنين فإن نجوم الليل ما تزال ساطعة أمام ناظري الشاعر الذي قال مستخدماً الكناية أيضاً في قصيدة «النجمة الخالدة»:

فتمضي سنيني للنهاية والبلى

وأنجم ذاك الليل ساطعة تجري⁽¹⁾

ويستعيد الشاعر الوصال الجميل، مستخدماً حسن التقسيم قائلاً في قصيدته «عهد» مما أضفى إيقاعاً موسيقياً مميّزاً:

لقد كان روضاً نضيراً وبدراً

منيراً وشعراً وسحراً وعيداً

وليلاً وصيفاً وفجراً بهياً

ودفناً شهياً وعمراً سعيداً⁽²⁾

ومن طريف استعارات الشاعر أن جعل الليل «يرقص»، وجعل يد الزمان تسكب الألحان، فقال من قصيدة «يا حب»:

ويرقص الليل والألحان تسكّبها

يدُ الزمان، فصار اللحن يشجينا⁽³⁾

وانتشر تصوير الليل على هذا النحو في ديوان الباطين وامتزجت أيضاً مظاهر طبيعية أخرى بتجارب الشاعر بصورة فريدة، حيث نبعت منها أغلب استعاراته وتشبيهاته وسائر مجازاته.

فيشبه الشاعر محبوبته مثلاً بالفجر والحب ذاته قائلاً في تشبيهه مضمّر الأداة في قصيدته «غرور نهد»:

(1) المصدر نفسه، ص 69.

(2) المصدر نفسه، ص 74.

(3) المصدر نفسه، ص 24.

وَأَنْتِ الْفَجْرُ نَوْرُ سِرْمَدِي

وَأَنْتِ الْحُبُّ يَغْنِينَا حَنِينًا⁽¹⁾

وجعل الشاعر الورد يرقص نشواناً، فقال في قصيدته «يا حب»:

تَرَاقِصَ الْوَرْدُ نَشْوَانًا بَطَلَتْهَا

وَأَمَطَرَ الْغَيْثُ هَتَانًا يَنَاغِينَا⁽²⁾

من النشوة أيضاً رقص البدر، فقال في قصيدة «رفيقة الدرب»:

تُرْوِي النُّجُومُ لِلَّيْلِ عَشَقْنَا وَلَهَا

فَيَرْقِصُ الْبَدْرُ مَزْهَوًا وَنَشْوَانًا⁽³⁾

بل جعل الشاعر الليل ينتشي ويسكر مشاركة منه في السرور قائلاً في

قصيدته «زمن الخطوب»:

فَتَشْرَبُ أَنْتَ قَبْلِي مِنْهُ عَبًّا

وَأَشْرَبُ مِنْهُ بَعْدَكَ بِالْأَنْحِيبِ

لِيَسْكُرَ لَيْلُنَا حَتَّى لِيُغْدُو

بِأَلَا قَلْبٍ بِأَلَا عَقْلٍ لِبَيْبٍ⁽⁴⁾

ثم جعل الشاعر الكون كله «يرقص»، فقال من قصيدته «لقاء»:

شَعَرْتُ بِأَنَّ كُلَّ النَّاسِ أَهْلِي

وَأَنَّ وَجُودَهُمْ هُوَ مِنْ وَجُودِي

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 27.

(3) المصدر نفسه، ص 9.

(4) المصدر نفسه، ص 5.

وَأَنَّ الدَّهْرَ يُسْعِدُهُ ابْتِهَاجِي

وَأَنَّ الْكَوْنَ يَرْقُصُ فِي قَصِيدِي⁽¹⁾

وفي تناوله للغناء وشدو الطير كما رأينا، أضحك الشاعر الربيع وجعل الأزهار تتفتح للقاءه بمحبوبته، ومن أجمل ما أتى به الشاعر تشخيص الشمس وسؤالها، فقال من قصيدة «رمز الحب»:

اسألوا الشمس هل رأْتُ مثلَ عشقي

مذ أنيرتُ أو عاشقًا عاش مثلي؟⁽²⁾

ويخاطب الشاعر الصحراء والأشجار والأزهار قائلًا من قصيدته «لقاء» معبرًا عن سروره الذي انطبع على الكائنات حوله:

أيا صحرائي امتلئي اخضرارًا

وبالأشجار والأزهار ميدي⁽³⁾

وشبه الشاعر قوام محبوبته بالغصن، وهو تشبيه شائع في الشعر العربي، قائلًا في تشبيهه ضمني من قصيدته «وسادة العواطف»:

مشيقٌ قدُّها كالغصن تحلو

على إيقاعه نغماتٌ حار⁽⁴⁾

وهكذا نرى الطبيعة في شعر البابطين لقد وقف أمامها وانتقى منها ما يريده، ولم يصف جميع المظاهر، وإنما اختار منها ما له علاقة بتجربته الشعرية، لأن عينه اللامحة وفنه الحاضر يمزجان تلك المظاهر بأغوار نفسه، وصارت الطبيعة ونفسه مزيجًا واحدًا لا انفصام فيه، يقول العقاد: «فاعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 26.

(3) المصدر نفسه، ص 32.

(4) المصدر نفسه، ص 110.

من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدّها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أشياء حمراء أو خمسة بدل شيء واحد».

فإذا ذكرنا فن البلاغة من تشبيهات واستعارات ومجازات، نجد أن عبدالعزیز البابطين قد استخدمها أقدر استخدام لكي يوضح تجربته الشعرية، ويجعل تأثيرها في النفس أقوى.

جعل الشاعر للذكرى «أنات» فقال في قصيدة «زمن الخطوب»:
ونسَمْعُ أَنَّةِ الذِّكْرِ لِنَائِي
ثَوَى صَمْتًا بِلَا صَوْتٍ مَجِيبٍ⁽¹⁾

ومن أجمل استعاراته المكنية، أنه جعل الوفاء «رداء يلبس» فقال في قصيدة «رمز الحب»:

ولبستُ الوفاء، بل عشتُ فيه
فَقَهَرْتُ السَّنِينَ لَا.. لَمْ أَمَلْ⁽²⁾

ومن استعاراته التصريحية قوله من قصيدته «ثورة قلب»:
سئمتُ هواها ليأكل عمري

خداعًا ويمسَخُ حَبِّي الكبير⁽³⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 6.

(2) المصدر نفسه، ص 26.

(3) ديوان «مسافر في القفار»، ص 57.

ومن استعاراته الطريفة قوله في القصيدة نفسها:

أزحتُ ركامَ السَّنينِ الثَّقيلَ

لأعبرَ حيثُ أشاءَ العبورُ⁽¹⁾

ومن استعاراته التمثيلية قوله من قصيدة «تشرّد»:

ولو أنْ جُلُموذًا من الصخر حازَهُ

لفاضَ (فراثُ) من نَداءِ و(نيلُ)⁽²⁾

ومن أروع استخداماته للمجاز المرسل قوله من قصيدة «الينبوع الزاهي»:

وغارتْ نشوؤُ الإلهامِ لمّا

أخذنا من كؤوسِ الهجرِ نجرعُ⁽³⁾

وقوله من قصيدة «أرجوحة الأحلام»:

أوتارُ قلبي كم تناغمَ عزفُها

قدّمًا فقطّعها الأسى بنواكِ⁽⁴⁾

ومن استعاراته أيضًا أن جعل للشمس صفائرَ قائلاً في قصيدته «النجمة الخالدة»:

وأشهدُ هذي الشمسُ تُضفي على الدُّنا

صفائرَ نورٍ تلحقُ البِشْرَ بالبِشْرِ⁽⁵⁾

ومن التشبيه البليغ قوله في قصيدته «صيادة الحب»:

أشدو لهم وجراحُ القلبِ تؤلمني

وأستقي من جراحي كلَّ ألحاني

(1) المصدر نفسه، ص 60.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 46.

(4) المصدر نفسه، ص 138.

(5) المصدر نفسه، ص 68.

كالعود يبكي على أوتاره شَجْنًا

ويطربُ السامعَ المسرورَ في آن⁽¹⁾

وإذا انتقلنا من البيان إلى البديع في صور الشاعر الجزئية، نجد الشاعر قد استخدم فن البديع بلا تكلف. فلا تشعر أبدًا بنشوز أو نفور في هذا الاستخدام وقد مر بنا أمثلة منه، يقول في قصيدته «لقاء» في مقابلة رائعة:

فباتَ نشيدُ دنيانا مديحي

وباتَ مديحُ دنيائي نشيدي⁽²⁾

ومن طباقاته قوله من قصيدة «نيران الأمس» مستخدمًا أسلوب التعجب:

ما أعجبَ الحبَّ إذ يكويكَ لأعجبهُ

غاب المحبونَ عن عينيكَ أو حضروا⁽³⁾

وقوله في القصيدة ذاتها:

فأين (ليلاي) يمحو نورُ غُرَّتِها

ظلامَ ليلى الذي لم يجله سَحَرُ

يا أقربَ الناس من قلبي وأبعدهمُ

عن ناظري، إنني للحسن مفتقر

في وجهكِ الفاتن الشفاف لي وطنُ

الحسنُ منتظمٌ فيه ومنتثر⁽⁴⁾

ومن أروع استخداماته لتجنيس التحريف، قوله في مبدأ قصيدة «وشاهدتني»:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 103.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

(3) المصدر نفسه، ص 45.

(4) المصدر نفسه، ص 45.

شكوتُ لَيْلِي لِلَيْلِي نَاشِدًا خَبْرًا

عن الحبيب وعيني ترقُبُ القمر⁽¹⁾

ومن التجنيس المماثل قوله في قصيدة «ذكريات»:

على زمنٍ وَصَلْتُ به حبيبي

فكان وصائله أشهى الرغاب⁽²⁾

وقال جامعاً بين جناس التصريف والتحريف في قصيدة «غيداء تسأل»:

غنى الصَّبَا وغِناء ساحرٍ وَلِه

يُذَكِّرُ الصَّبَّ أَيَّامَ الصَّبَا بدمي⁽³⁾

كما استخدم الشاعر الأسلوب الإنساني كالتعجب والتساؤل، اللذين لهما تأثير خاص لدى السامع أو القارئ، كما أتى بالمناجاة والنداء ونحوهما، فمن قصيدته «يا حب» التي يدل عنوانها على هذا الاتجاه، وهو عنوان طريف، فلم يعهد في عناوين القصائد أن تبدأ بياء النداء، ففيها يقول مناجياً الحب ويخاطبه ويسأله:

يا حُبُّ ما أنت؟ لا تفنيكَ غائلةٌ

مِنَ الدهور وتبقى أنتَ تُفْنِينَا

يا حُبُّ ما أنت؟ يشكوكَ الفؤادُ إذا

تعسَّرَ الوصلُ أو تحنو فتُذْنِينَا

يا حُبُّ أبقي حبيباً طولَ أزمنتِي

رغم التباعدِ، رغم البينِ يضمننا⁽⁴⁾

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 51.

(2) المصدر نفسه، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 97.

(4) المصدر نفسه، ص 24.

بل جعل حواراً بينه وبين «الشعر» في تشخيص جديد مستخدماً أيضاً النداء، فقال في القصيدة ذاتها التي اصطبغت كلها بهذا الاتجاه البلاغي مضيفاً التوكيد أيضاً:

يا شعرُ أنتَ أنيسي في متاهتنا
وأنتَ أنتَ الذي تُملي تَناجينا
وأنتَ يا شعرُ لولاك الذي مسحتُ
أنغامك الدمعَ من أدنى مآقينا
لَصِرْتُ أنجو مع الناجين من وَلَعِ
وصرتَ أنتَ بعيداً عن تغنينا
يا شعرُ قلها وعبّرْ عن مشاعرنا
فالوصلُ بالوهم يغني، بل يُسلينا
ألم تقل: إنَّهُ في يوم طَلَعَتْهَا
سَيْمَطِرُ الغيثُ هَتَانًا يَنَاقينا (1)

تلك هي نماذج قليلة من استخدامات الشاعر لفن البديع الذي انتشر في قصائده كلها مكوناً صوراً شعرية جزئية مع فن البيان.

يقول العقاد: «التشبيه» أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع نقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره، كان كلامه

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 25.

مطرباً مؤثراً وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة،
كما تزيد المرآة النور نوراً». وهكذا كان انعكاس شعر الباطنيين علينا لأنه مفعم
بالتفاؤل لا الضيق أو الكآبة.

هذا الموقف التفاؤلي من الطبيعة لدى الباطنيين يضاد موقف شعراء آخرين
مثل حمد الحجي، الذي طغت سوداويته ونظرتة للزمن والعالم بمنظار أسود كما
رأينا في أبيات له سابقة واستمرت نظرة الحجي تلك في وصفه للطبيعة، فرموزها
في شعره تختلف تماماً عما جاء في شعر الباطنيين، فيقول حمد الحجي:

وأترك الزهرَ في الروابي وأرنو
نحو جاثي الصخور تحت الروابي
إنْ تغنّت حمامةٌ ملّتُ عنها
ثم أرهفتُ مسمعي للغراب
لا أرى حمرةَ الورد يدمي
شوكتها أنملي كوخِ الحراب
لا أرى في الهضاب إلا وحوشاً
أين مني ما يزدهي في الهضاب

فرق إذن كبير بين الطبيعة والصحراء لدى الحجي وبينها لدى الباطنيين،
ونجد شاعراً مثل عثمان بن سيار يقف موقفاً وسطاً بين الشاعرين الباطنيين
والحجي. فنرى في وصفه للطبيعة تأملاً لذاتها، ويقرن تجربته العشقية وعلاقتها
بتلك الطبيعة بعزوفه عن الجمال والحب لا إقبال عليه، فيقول في التأمل:

هنا جلالُ الكونِ يتلو على
سمع اللبيب قدرة المبدع

سِفْرُ به الآياتُ مسطورةٌ
في نسقٍ يخلبُ لبًّا يعي
فالهضبةُ السماءُ تحنو على السَّ
سَهْلٌ بظِلٌّ وارِفٌ مُشْرَعٌ
سال على أقدامها الرملُ كالـ
إبريزٍ فاختلفت على الأربع
ترنو إلى الكتبانِ مزهرةً
كما رنا مثيرٍ إلى مُدقع
وترسل العبرة للمجتلي
عن غابر الدهر وما تدعي
والغدير صفحةً ما زها
بمثَلها ماءٌ ولم يسطع
والنخل كالدماءِ مخضوضٍ
يطاولُ الهضبة بالأنزع
كأنما رامَ لها زورةً
فالتف لم يقدم ولم يرجع

فمع اختلاف الموقف من الطبيعة، لا نجد في أوصاف ابن سيار ما يجذبنا
وإنما هي صور جافة قاحلة، لا ماء فيها ولا رواء، وتشبيهات تقريرية لا حياة فيها
ولا نبض.

ويقارب الموقف السابق موقف محمد حسن فقي فقد كان يحس بالظلمة في
كل ما حوله ، مع أن النور صاف، بل كان يشعر بالغربة بين أهله وخلانه، فنراه يقول
من ديوانه «قدر ورجل»:

قلتُ لـأنجمِ المضيئةِ حولي
أيّ نجمٍ يضيءُ ظلمةَ ليلي؟
سرمدِي الظلامِ هذي دياجيكَ
تراكمن في فؤادي وعقلي
حنسٌ فوق حنسٍ أيها اللي
لُ وهولٌ يسير في إثر هول
واغترابٌ يحنُّ للدار والأهـ
ل فيشقى بكلِّ دارٍ وأهل
ومسيرٌ إذا استراح إلى السيـ
ر تصدّى لوقفه ألفَ غلـ

فنشعر بالفرق الكبير من وصف فقي الليل مثلاً ووصف الباطنين له، وكذلك
الأنجم ونظرة الشاعر إليها .

وبين هؤلاء يقف شاعر مثل ماجد الحسيني، فيهيم بالطبيعة لذاتها مجردة،
لا لارتباطها بالعشق والهوى، وهو موقف يخالف أيضاً موقف الباطنين، فيقول في
قصيدة بعنوان «شاعر» مظهرًا موقفه من الطبيعة:

هام بالروض والزهر والنسيمات والسحر
شاطر الطير لهوها في الأماسي والبُكر
واصطفى الجدولَ الخفوقَ على شاطئٍ نضر
مفردًا لا تروعه جفوة الناس بالكدر
هكذا يعبر الحياةَ ويصفو له العُمر
يُكبر الله في الجمال وفي رائع القدر

هناك فرق كبير بين هذه الأبيات الجافة في الحديث عن الشاعر وبين أبيات
الباطنين في خطاب الشعر من قصيدته «يا حب»:

يا شعُرُ أَنْتَ أنيسي في متاهَتِنَا
وَأَنْتَ أَنْتَ الذي تُملي تَنَاجِينَا
وَأَنْتَ يا شِعْرُ لَوْلَاكَ الذي مَسَحَتْ
أَنْغَامُكَ الدَّمْعَ من أدنى مَاقِينَا
لَصِرْتُ أَنْجو مع النَاجِينَ من وَلَعٍ
وَصِرْتُ أَنْتَ بَعِيدًا عن تَغْنِينَا
يا شعُرُ قُلْهَا وَعَبَّرْ عن مِشَاعِرِنَا
فَالوَصْلُ بالوَهْمِ يَغْنِي، بل يَسْلِينَا⁽¹⁾

وهذا النداء أو المناجاة تقودنا إلى صفة من صفات الديوان المميزة وهي استخدام ما يقرب من الحوار الذي يضيف نوعاً من الحيوية على القصيدة كما يقترب من لغة القصص وكأن هناك حديثاً بين شخصين، فقد أضاف الشاعر ثنائية الخطاب مع أحاديثه خلال الأسلوب الإنشائي البلاغي، فيبدأ الشاعر أبياتاً من قصيدته «زمن الخطوب» كالآتي:

رَجَوْتُ حَبِيبَتِي..
أَجَابْتُ: مُنِيتِي نَخْلُو..
لَأُحْكِي قِصَّتِي..
وَأَسْمَعَ مِنْكَ شِدْوًا..
وَتَسْمَعُ مِنْ فَوَادِي..
وَأَجْمَعَ ذِكْرِيَاتِي..
فَتَشْرَبُ أَنْتَ..
لِيَسْكُرَ لِيلُنَا..

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 25.

ونسكّر وحدنا...

ويطوي ليلنا..

نعاودُ ذكّر..

ويجلس بعضنا..

ونسَمعُ.. إلخ⁽¹⁾

ونرى أيضاً نوعاً من المطاوعة بين العبارات تعبيراً عن المطاوعة بين الشخصين
فنجد: رجوت أجابت، لأحكي وأسمع، وأجمع فتشرب، ليسكر ونسكر، ويطوي
نعاود، ويجلس ونسمع، مما كان له تأثير في إيقاع الأبيات، وفي قصيدة «حسرة
الحبيبة» يقول بادئاً أبياته:

تقولُ بحسرة..

أباقٍ عندنا..

حياتي بعدكم..

فقلتُ لها..⁽²⁾

وفي قصيدة «الينبوع الزاهي» يبدأ بعض أبياته بقوله:

فكيف أراك..

وتأرقُ..

فقلتُ لعاذلي:

وقال العقلُ:⁽³⁾

وفي قصيدة «وشاهدتني» قال:

وكان أن شاهدتني..

رأْتُ شحوباً..

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 5.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

(3) المصدر نفسه، ص 47.

قالت: فماذا دَهَى..

فقلت: ⁽¹⁾

...

ويقول في قصيدة «غيداء تسأل»:

«غيداء» تسأل:

...

أجبتُ والذهنُ..

يا غادةً سألتُ..

نعم سأذكرُها..

هل تذكرين..

..

يا غادةً اثُرُكيني..⁽²⁾

ولا شك أن لهذا الاتجاه تأثيره في حيوية التجربة الشعرية ومدى انفعال السامع أو القارئ بها .

ننتقل ونحن مازلنا في مجال الغزل إلى الصورة الكلية، والصورة الكلية قد تشمل قصيدة كاملة، أو جزءاً من قصيدة، وتجمع بين أجزائها أو صورها الجزئية وحدة ما، وقد استطاع عبدالعزيز البابطين أن يجعل من كثير من قصائده نماذج لهذه الوحدة التي لا يستطيع تكوينها في شعره إلا شاعر متميز قدير، مستخدماً طاقته الفنية مستعيناً بألوان من «التواصل» بين الصور تمزجها التجربة الشعرية العشقية وما يحيط بها .

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 51 .

(2) المصدر نفسه، ص 97 .

ونحن إذ نتحدث عن قصائد عمودية، نقول إن الشاعر مع سيره على النهج التقليدي فقد جدد وطور في هذا الاتجاه من ناحيتين تبدو الصور الكلية عنده من خلالهما:

أولاهما: وحدة القصيدة النابعة من وحدة التجربة

إن أغلب الشعراء العرب الذين ساروا على نهج القصيدة العربية التقليدية أمثال أبي تمام والمتنبي وحافظ إبراهيم كانوا يعطون المبدأ أهمية خاصة، لأنهم يرون أن أول ما يجذب السامع عند إنشاد القصيدة هو المبدأ، لأن الشعر العربي كان ينشد أساساً، ويظل الشاعر ينتقل من غرض إلى آخر، أو من صورة إلى أخرى، حتى نهاية القصيدة التي قد لا يكون لها علاقة بالمبدأ، وهنا نرى للقصيدة تلك تطوراً تسلسلياً أي بداية ثم أغراض ثم نهاية، والبداية هنا لا تصلح إلا أن تكون بداية، ثم يسير الانتقال من غرض إلى آخر بطريقة تطورية عضوية حتى تأتي النهاية التي لا تصلح إلا أن تكون نهاية، وهو نمطٌ من أنماط الوحدة في القصيدة العمودية.

خرج عبدالعزیز البابطين عن هذا النمط، وتخلص من هذه القيود كلها، فلا هو يبدأ قصائده بمبدأ منبري مميز، بل يشرع في التعبير عن تجربته الذاتية فوراً، وينتقل من صورة إلى أخرى.

تجمع بينها حالة نفسية انفعالية تعبر عنها التجربة النفسية الانفعالية هو الموحد بين أجزاء القصيدة في كل واحدٍ أو الموحد بين الصور الجزئية حتى تصير القصيدة صورة كلية، وربما يكرر الشاعر بعض الشطرات كما هي أو باختلاف بسيط تدعيماً لذلك، لذا لا نرى في قصائد البابطين مقدمات يليها أغراض يربط بينها «مخالص» ولذلك لا تتطور قصائده بتسلسل ما، لأنها لا تحتاج إلى هذا التسلسل لأنها كلها وحدة شعورية كما أشرنا، ولذلك قد نرى المبدأ وسط القصيدة أو في

نهايتها، وقد تخلّى عبدالعزيز البابطين عن منبرية المبدأ وتميزه عن سواء بإقحام القارئ أو السامع مباشرة في التجربة التي تجذب القارئ بدايتها لكي يتتبع بقية الأجزاء بشغفٍ بدلاً من جذب انتباهه بمبدأ رنان، ولذلك قد نرى المبدأ في وسط القصيدة وقد نراه في خاتمتها بعد تحويل لبعض ألفاظه وقد نجد شطرات منه أيضاً، سار الشاعر على هذا المنوال في أغلب قصائده في الديوان، فإن كان تخلّى عن منبرية المبدأ، فقد رأى أن إعادته أو جزء منه في نهاية القصيدة يعطي السامع تأثيراً خاصاً بعد نهاية القصيدة، أو قل مع نهايتها، ويجده الشاعر أقوى وأشد في شعر ينشد قبل أن يطبع في ديوان، فمثلاً قصيدته «رفيقة الدرب» يقول في مبدئها:

رفيقة الدرب هل كلّت مطاينا

درب العناء وما كلّت حنايانا⁽¹⁾

فاتخذ الشاعر من «رفيقة الطريق» محوراً أساسياً لتجربته الشعرية، فبدأ بالسير وازورار العاذل، وصياح الندامى «أما من وقفة» ثم اللوم والشكوى، ثم رمزية الحب في بثينة وفي إطلالتها، وحثّ المطايا التي توحى بطول الطريق ثم الدرب والصحراء التي تعبر عن صحراء أخرى داخل الشاعر، ثم يدعو الشاعر محبوبته إلى الوصال، وسماع حكايات «رفيقة الدرب» قبل أن يخبو لهيب حبه، ثم أنهى القصيدة ببیت يختلف في قليل عن المبدأ، يعبر فيه عن طول رحلته بكلال المطايا رغم أن حناياه التي تحمل هواه و عشقه لم يصبها الكلال.

إن أفكار القصيدة وصورها تتداخل بعضها ببعض، يحيط بها المبدأ والخاتمة من طرفيها، بحيث تتشكل وحدة شعورية واحدة نبعت من وحدة التجربة، مع تنوع الصور التي ربط بينها عبارات تتردّد من خلالها، وفي قصيدة «لو تدري» يبدأ بقوله:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 9.

(يا لَيْلُ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ)

ومتى يطويكَ تجلُّدُهُ⁽¹⁾

وقبل النهاية بأبيات خمسة يقول:

يا قلبُ اللَّيْلِ متى غَدُهُ

يشقِّيكَ اللَّيْلُ وتُسَعِّدُهُ⁽²⁾

ثم ينهي القصيدة بعد أبيات أربع بقوله:

يا لَيْلُ القلبِ يُوَرِّقُنِي

فمتى يطويكَ تجلُّدُهُ⁽³⁾

فيتشابه الشطران في المبدأ والخاتمة، مع اختلاف بالواو العاطفة، والفاء الاستئنافية، وصار الليل رابطاً للصور بعضها ببعض رمزاً لحالة الشاعر وتجربته في القصيدة كلها، ويسير الشاعر على هذا النهج «التوحيدي» في أغلب قصائده مثل «يا حب» و«تقاسيم» و«لقاء» و«آن الأوان لنلتقي» و«سحر الضياع» و«هديتي لها» و«ثورة قلب» و«السر» وغيرها.

هنا نجد أن القصيدة لم يعد لها مبدأ أو خاتمة، أو تحول المبدأ إلى خاتمة والخاتمة إلى مبدأ وصارا شيئاً واحداً، وصارت البداية نهاية والنهية بداية في نظرة توحيدية فريدة تدعمها التجربة الشاملة وهذا كما يقول ت. س إليوت:

أن ما ندعوه بداية هو في الغالب نهاية

وصنع النهاية هو صنع البداية

فالنهاية هي من حيث نبدأ

وكل عبارة وكل جملة

هي نهاية وبداية

(1) المصدر نفسه، ص 15.

(2) ديوان «مسافر في القفار»، ص 16.

(3) المصدر نفسه، ص 16.

وهكذا استطاع الشاعر أن يقدم لنا لوناً فريداً من الإبداع في الشعر العربي له تأثيره القوي في القارئ أو السامع، لأنه يشعره بالجدة التي لم يعتد عليها في قصائد أخرى، كما أنه يحقق حرية لدى الشاعر في أن يعبر عن تجربته كما يريد وفور شعوره بها، لأن هذه القصيدة بهذا الشكل تعد استعادة لهذه التجربة في شكل دفقة شعورية واحدة تعبر عنها الألفاظ والعبارات والصور الشعرية التي نظمت وأعطت تلك التجربة السابقة شكلها الشعري، وتخلص الشاعر من «روابط» البناء الهيكلي المكون من مبدأ وتخلص وخاتمة. وما فيه من قواعد، ولم يضع بدلاً منها أي روابط أخرى، بل ترك لسجيته التعبير، وترك لتجربته أن تظهر كما تشاء، ولكن ليس في فوضى لا ضابط لها ولا رابط، وإنما في تكون شعوري متحد تيساند أجزاؤه بعضها بعضاً.

وهناك اتجاه غير ذلك تجاوز فيه الشاعر تشابه البداية مع النهاية، فقد يختلف بيتاً المبدأ والخاتمة مع بعض التشابه، مثل قوله في «رسالة النسيم» في المبدأ:

نسيمَ الصبحِ طابَ شذاكَ عندي

فقد حُمِلتَ رِيّاً كلَّ صُبحٍ⁽¹⁾

ويقول في الخاتمة:

نسيمَ الصبحِ لا تقطعِ وصالي

وزُرْها ثم زُرْني كلَّ صُبحٍ⁽²⁾

وكذا فعل في قصائده: «رسائلي» و«غيداء تسأل» وغيرهما.

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 85.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

وقد لا يتشابه البيتان إلا في كلمة واحدة، مثل كلمة «الأدب» في قصيدة
ليست في الغزل وهي «إشعاع الكويت» فقال في مبدئها:
(كويتُ) يا جنةً في ساحة العربِ
ويا (عكاظ) النُّهى و الشعر والأدب⁽¹⁾

ويقول في الخاتمة:

(ما أجملَ الدينَ والدنيا إذا اجتمعا)
في دولة الحبِّ والإيمان والأدب⁽²⁾

وبالإضافة إلى تشابه المبدأ مع الخاتمة، قد يعتمد الشاعر على «ترجيعة»
يرددها في قصيدته، وهي تفيد في ترابط الصور الجزئية بعضها ببعض، مما
يؤدي دوره أيضاً في وحدة القصيدة كلها، من ذلك ما فعله في قصيدة «تشرّد»
حيث يقول في المبدأ:

سيذكرني قومي إذا الدارُ أهدقتُ
بها نازلاتُ الدهر وهي تصولُ⁽³⁾

وهو مبدأ دخل به الشاعر مباشرة إلى التجربة المسرودة في القصيدة مقدماً
به جزءاً منها، وبعد أربعة أبيات يقول:

ويذكرني قومي إذا المجدُ غُيِّبَتْ
كواكبُه أو غالَهْنُ أفولُ
ويذكرني الأصحابُ ما دام في الورى
كرامُ لهم في المكرمات أصولُ

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 116.

(2) المصدر نفسه، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص 13.

ويذكرني كلُّ الألى في جسومهم

قلوبٌ تعاني همَّها وعقول⁽¹⁾

فالذكرى وتردادها في وسط القصيدة تؤدي دوراً محورياً تربط بين ما سبق من صور بما أتى بعدها، وإن كانت هذه العبارات قد تكرّرت في ثلاثة أبيات متتالية، فإن الشاعر في قصيدته «الحنّ القشيب» وبما يحدوه من حسّ موسيقي، جعل «النّاي» وما يتبعه من نغم وإنشاد نقط ارتكاز تشكل روابط عضوية داخل النص، بحيث جعل القصيدة كلها بما تحوي من أفكار وصور جزئية مختلفة، كأنها أنشودة تغنى أو لحن دائم سائد ذاب داخل التجربة الموحدة، وقد عرضنا لذلك في موضع سابق.

وكما رأينا مثلاً من الآلات الموسيقية، نجد مثلاً من الطبيعة ممثلاً في الحمامة، فلم يكن الشدو والغناء هنا من النّاي، بل كان من هذا الطير، فجعل الشاعر هذا الغناء ينسكب كله على جميع أجزاء القصيدة بأفكارها وصورها رغم تنوعها، وشكّل وحدة فريدة من نوعها تعبر عن وحدة التجربة، فلم يكرر الشاعر أشطرًا أو أبياتًا، لكن جعل الأبيات تبدو وكأنها يشاكل بعضها بعضًا، ويرتبط البيت بالبيت في الإنشاد أو الشدو الذي جعله محور تلك التجربة.

وتعد هذه القصيدة من أجمل ما قال الشاعر وهي «غناء حمامة» وسار الشاعر على هذا النهج في قصيدة «يا حب» حيث جعل من مناجاة الحب، وما يثيره وما حوله عناصر موحدة في نقط ارتكاز تجمع بين صور القصيدة كلها في وحدة متكاملة أو دفقة شعورية واحدة، ولهذا السبب لم يطل الشاعر قصائده، فأطولها قصيدته: «ثورة قلب» و«محمد رمزهم» وهما بالقياس إلى كثير من الشعر العربي

(1) المصدر نفسه، ص 13.

لا يعدان من الطوال، وقد نجد شاعراً مثل إبراهيم المحمد الدامع يطيل قصائده، بحيث تشتت ذهن القارئ أو السامع وتتحول القصيدة بهذا الشكل إلى عدة قصائد قصيرة وتفقد من ثمّ الدفقة الشعورية الموحدة.

ومن الناي و«الحمامة» إلى «النهد» الذي جعله محوراً لقصيدة كاملة تناولناها في مكان سابق.

ثانيتها: وحدة الغرض

إن الشعراء العرب الذين ساروا على النهج التقليدي للقصيدة كانت قصائدهم أغلبها تحوي أكثر من غرض شعري أو موضوع شعري، فيبدأ الشاعر بمقدمة غزلية أو في وصف الطريق ونحوه، ثم يتخلص إلى مدح أو رثاء، ولكن كانت هناك قصائد ذوات موضوع واحد وهو ما سار عليه شاعرنا عبدالعزيز البابطين، فقد خصص كل قصيدة بمناسبة محددة منها الغزل ومنها غير الغزل كما رأينا في تصنيف قصائده ومع هذا التخصيص الناجم عن وحدة الموضوع لا نرى في القصائد تقليدية في الوصف أو الاقتصار على عبارات المديح أو الإعجاب، فلم تغادر الشاعر إحساساته الرقيقة ونبضاته الغزلية في قصائده في غير الغزل، فنراه يقول في مناسبة اختيار بيروت عاصمة للثقافة العربية في قصيدة عنوانها «لبنان الإباء»:

يا جنةً في الأرض حورياتها

ألفن من نغمٍ ومن أشعارٍ

ولبسن من وهج الضياء غلائلاً

ومن العطور ومن شذا الأزهار



(لبنان) في لغة الوجود وعُزْفِهِ
مهدُ الجمال ومسبحُ الأقمار
أَكْنافُهُ صُورٌ وَأَنْغَامٌ زَهَتْ
في مسرح الأسماع والأبصار
تَأْتِيكَ مِنْ نَغَمَاتِهِ فِي صَمْتِهِ
ما في ضمير الناي والقيثارة
وَمِنْ النَسَائِمِ فِي رُبَاةٍ عَوَازِفٍ
ومن الغصون كواعبٌ وجواري⁽¹⁾

فإن من ينظر إلى عنوان القصيدة يتوقع من الشاعر مدح «لبنان» أو وصفها
بألفاظ منبرية رنانة مباشرة، ولكن بعد قراءة القصيدة أو أثنائها أو عند سماعها
يشعر وكأنه ينصت إلى سمفونية تنساب ألحانها في بيت وراء بيت، وتتبادل آلاتها
الوصف الجمالي المتنوع المتداخل بعضه ببعض في صور شعرية أخاذة، ومع ذلك
لم يترك الشاعر أمجاد لبنان ومفاخرها من علم ومعرفة ونحو ذلك فتناولها أيضاً
تناول الفنان دقيق الحس، بحيث استطاع أن يمزج هذه الأمجاد والمفاخر بذلك
الحس الفني الغزلي الموسيقي فقال:

(لبنان) أهْلُوهُ وَهُمْ أَهْلٌ لَنَا
صَانُوا الْمَنَاقِبَ عِنْدَ كُلِّ مَسَارٍ
حَفِظْتُ رَوَايَاتُ الْأَلَى أَخْبَارَهُمْ
يَا نِعْمَ مَا حَفِظْتُ مِنَ الْأَخْبَارِ
صَوْتُ الْحَضَارَةِ كَانَ فِي أَوْتَارِهِمْ
نَغْمًا وَلَا نَغْمٌ بِلَا أَوْتَارِ

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 93.

نَشَرَ المعارَفَ في الوري علماؤهم
وَعَزَّوْا ظلامَ الجهل بالأنوار
وتوهَّجت في شعرهم ورسومهم
لغةُ القلوب وجمرةُ الأفكار
إن فاحروا بقديمهم وجديدهم
لم يُسَبِّقوا أو يُلَحِّقوا بفَخَّار
كم شَرَّقُوا بالمكرمات وغرَّبُوا
وعلى سواعدهم منابتُ غار
وتدَثَّرُوا من نسج أمجادٍ لهم
في كلِّ ميدانٍ بألفِ دثار
ما شَرَّدَتْ فرسانهم وخيولهم
مَحَنُ الزمان وشِدَّةُ الإعصار
فهم بيومِ العدل أجنحةٌ له
وهم بيومِ الحرب شعلهٌ نار
كم رَدَّدَ التاريخُ من أصدائهم
نَغَمَ الإباءِ وصيحةَ الثوار⁽¹⁾

فقد استخدم الشاعر أقصى طاقته التخيلية وصنعتة الفنية في تكوين الصور الشعرية المتتابعة باستخدام المجاز بأنواعه، مما أضاف إلى موسيقية التعبير الألفاظ والعبارات ففتح بذلك باباً جديداً في شعر الوصف العربي، وسار على هذا المنوال في وطنه الكويت في قصيدته «إشعاع الكويت» حيث حشد الشاعر فيها أقصى طاقاته التصويرية أيضاً معبراً عن مدى حبه لوطنه وعشقه له، وقد وصل

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 94.

الشاعر إلى قمة هذا التصوير في قصيدته «صيادة الحب» ولم تخل قصيدة «لحن الهزار» وهي من الإخوانيات من ذلك.

لكن الشاعر عندما تغنى بانتصار لبنان على الغزاة الصهاينة، كان حماسه ووطنيته أقوى من كل شيء، فتخلّى جزئياً عن موسيقية التعبير، معوضاً ذلك باستخدام الصور الشعرية المجازية وأدوات البديع أوسع استخدام، بطريقة خاصة أحدثت أثراً حماسياً قوياً لدى القارئ، فيقول في قصيدة «لبنان النصر»:

يا أُبَاةَ الضَّيْمِ فِي (لَبْنَانَ) يَا
مَنْ قَهَرْتُمْ كُلَّ غُدَّارٍ وَغَاشِمٍ
مَنْ مَغَايِنَكُمْ جَعَلْتُمْ حَرَمًا
عَزَمَكُمْ فِيهِ قِبَابٌ وَدَعَائِمُ
فِي زَمَانٍ قَدْ رَأَى أَبْنَاؤُهُ
مَنْ صَنُوفَ الظُّلْمِ مَا أَوْهَى الْعَزَائِمُ
أَدْبَرَ اللَّيْلَ عَلَى أَيْدِيكُمْ
بَعْدَ مَا طَالَ وَنُورُ الصَّبَاحِ قَادِمُ

☆☆☆☆

نِعْمَ يَوْمٌ كَانَ فِي تَارِيخِنَا
رَجَمَ الشَّيْطَانُ فِيهِ أَلْفَ رَاجِمٍ
وَتَعَزَّى الْجَبْنَ فِي جِلْبَابِهِ
وَاکْتَسَى الْإِقْدَامُ أَكْنَافَ الْقَسَائِمِ
عَلِّمُوا الْغَاشِمَ فِي اسْتِعْلَائِهِ
كَيْفَ يَنْبُو السَّيْفُ فِي قَبْضَةِ غَاشِمٍ

وعلى هاماتهم كم البسوا

من نسيج الحرّ و العزم عمائم⁽¹⁾

وسار على هذا النهج في قصائده ذات الغرض الوطني الواحد: «عودة الفرح»
و«محمد رمزهم» و«الرياض عاصمة الثقافة العربية» و«عباءة النور» و«جواد المعالي»
وهي من الإخوانيات.

ومما نلاحظه أن ديوان «مسافر في القفار» يخلو من غرضين شعريين هما
الرثاء والهجاء، مع أن الرثاء من الأغراض أو الموضوعات الشعرية التي شارك فيها
كثير من شعراء شبه الجزيرة ولم ينضم الباطين - على قدر علمنا - إلى زمرة
الشعراء الذين شاركوا بقصائدهم في وفاة المغفور له الملك فيصل بن عبدالعزيز،
ومنهم غازي القصيبي ومحمد العيد الخطراوي ومحمد أحمد العقيلي، وضياء
الدين رجب، وعلي زين العابدين، وعبدالله بن إدريس وناصر بن سعد الرشيد
ومحمود عارف ومحمد علي السنوسي ومحمد سليمان الشبل وغيرهم.

اختط الشاعر بالنسبة للموضوع الشعري أو الغرض طريقاً جديداً في المدح
غير ما عرف من هذا الاتجاه، فنجد مثلاً الشاعر ابن بليهد يقول قصيدة في مدح
الملك عبدالعزيز آل سعود، بمناسبة مقدمه إلى الحجاز عام 1354 هـ منها:

لك الطائر الميمون من متقدم

بيوم حرام في بلاد محرم

وقابلك السعد الذي لاح نوره

أمامك في نجد وفي كل موسم

فنجد تقليدية الأوصاف والألفاظ المباشرة، أما عندما يقول الباطين في
قصيدته «عودة الفرح»:

(1) ديوان «مسافر في القفار»، ص 166.

عاد الأميرُ فعاد الخيرُ والأملُ
وارتاحَ مغتبطاً داعٍ ومُبْتَهِلُ
وأسفَرتَ عن سناها الشمسُ ساطعةً
وأشرقَ الزهرُ بالألوانِ يشتعلُ
كلُ الفصولِ ربيعٌ بعد عودته
وكلُّ أيامنا في عهده جَذلُ

نجد كيف صاغ الشاعر صورته من حسّه الموسيقي، مستخدماً رموز الطبيعة من شمس وزهر وألوان وربيع في صناعة فنية مختلفة تماماً .

فإذا التفت الشاعر إلى ذاته كما في قصيدته «ثورة قلب» يسود الشعور بالسأم والضيق وذم الدنيا، وما فعله الزمن بهواه، ولكن كل ذلك مصوغ باللون ذاته والطبيعة الفنية التي لا تخلو منها قصيدة مهما يكن موضوعها .

لقد استطاع عبدالعزيز البابطين أن يتخلص من تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، وجعل القصيدة ذات غرض عام محدد مع التنوع المتداخل الممزوج بكل ما يراه الشاعر في الطبيعة، وما يعبر عنه في إحساسه، وما تنبض به عاطفته وما يعتل في تجربته، فجاءت قصائده من ناحية الغرض والموضوع الشعري نمطاً جديداً في الشعر العمودي، وفي صناعة القصيدة بعامة .

ونخرج بعد ذلك بنتيجتين هامتين:

الأولى: أن الشاعر ألغى تماماً ما يسمى بشعر المناسبات التقليدي حتى إن كانت القصيدة تقال بمناسبة ما فإن محتوى قصائده يشمل منظومة من الصور المتعددة التي تشعرونا بالمناسبة ولا تصفها مباشرة، فإذا رأى الشاعر أن يشارك في محن وطنه أو يعبر عن قضايا أمته، عبر عن ذلك بثوب فني منمق يعكس

إحساسه الداخلي، لا في عبارات تقليدية مباشرة على نحو ما نرى في أغلب شعر

«المناسبات» فهناك فرق بين قول شاعر في لبنان:

أَنحَاؤُهُ مَثْوًى لِأَفْرَادٍ عَلَتْ

فِي عِزِّ التَّارِيخِ وَالْأَعْمَارِ

وقول الباطين:

أَكْنَأُفُهُ صَوْرٌ وَأَنْغَامٌ زَهَتْ

فِي مَسْرَحِ الْأَسْمَاعِ وَالْأَبْصَارِ

الثانية: الجمع بين الذاتي والجماعي فمع مشاركة الشاعر في «مناسبات» يمكن أن يقال إنها جماعية مثل «تشرّد» و«إشعاع الكويت» و«عودة الفرح» و«محمد رمزهم» و«عباءة النور» مع مشاركته في ذلك، نشعر ونحن نقرأ هذه القصائد أننا نرى أمامنا عبدالعزيز الباطين قبل أن نرى موضوع المناسبة، فهو هو في غزله، وهو هو في مدحه الشخصيات، وهو هو في وصفه المدن.

لقد استطاع الشاعر بصنعتة الفنية أن يخفي «مباشرة» المناسبة وراء ذاتية الإحساس والتعبير، أي تمكن من دمج الجماعي مع الذاتي ليصير شيئاً واحداً ويعبر عنهما في آن واحد، ومن هنا سادت شخصية واحدة ونفس واحدة في الديوان برمته، وذلك علامة على تفوق هذا الشعر لا شك.

إن هذا الاتجاه الذاتي مكن الشاعر التويع في أوزانه وقوافيه، فلم ينظم في بحور الشعر العربي الستة عشر، بل نظم في تسعة أبحر وهي الطويل والبسيط والكامل والوافر والرمل والخفيف والمجتث والمتقارب والمتدارك، وهذا يدلنا على أن الشاعر لا يستعرض قدرته على النظم في جميع الأبحر، بل ينظم في البحر الذي يرتاح إليه، وتمليه عليه إحساساته وتجربته الشعرية، كما استخدم الشاعر

لغة سلسلة واضحة، ولكنها في الوقت نفسه راقية تعبر عن موضوعاته واتجاهاته التي أشرنا إليها، وابتعد عن حوشي الألفاظ والعبارات، مما جعل صورته وأفكاره تتناسب من خلال تلك اللغة ببسر ووضوح مع كل ما حملها به من تركيب وتداخل.

لقد تمرَّس عبدالعزيز البابطين بأسفاره العديدة في بلدان مختلفة، وقد أفاده هذا في اكتساب خبرة كبيرة في معارف هذه البلدان وما انعقد فيها من مناسبات ومؤتمرات ثقافية زادت تجاربه خبرة ودراية وعمقاً، وهو يتفوق في هذا التجوال على غيره من الشعراء الذين حضروا مؤتمرات أدبية وسياسية أيضاً أمثال فؤاد شاعر الذي كان ممثلاً للمملكة العربية السعودية في هذه المؤتمرات، كما كان عبدالحق النقشبندي كثير الأشعار وخاصة في شبابه، وقد سافر إلى الهند بقصد التجارة عام 1342هـ وهناك هاجت به الأشواق إلى المدينة فقال:

وكيف وصولي نحوكم سادة الحمى

وشئان ما بين المدينة والهند

أما عبدالعزيز البابطين فهو رئيس مؤسسة كبيرة عالمية ذات جائزة قيمة تحمل لأجيال المثقفين التقدير والمكافأة، وتجمّع هذا كله في سعة أفق الشاعر ودوره في الإبداع الأدبي العربي. مع ما بيناه في الصفحات السابقة عن هذا الديوان، فإنه ما يزال في حاجة إلى دراسات تستكمل مختلف جوانبه الأخرى، وربما يتاح لنا ذلك في القريب بإذن الله.

الإيقاع الشعري في ديوان
مسافر في القفار لعبدالعزیز سعود البابطين
د. علي أحمد حسن اليماني

مدخل

لقد مرَّ الشعر العربي بمراحل متعاقبة ومتعددة من التثقيف والتهذيب والتطور حتى يصل إلينا على هذه الصورة التي هو عليها اليوم، وفي كل مرحلة من هذه المراحل كان الإيقاع الشعري يُمثِّلُ عماد القصيدة وقوامها الرئيس الذي يُميِّز الشعر عن سائر الفنون النثرية؛ فضلاً عن كونه السمة المائزة التي تعبّر عن انفعالات الشاعر وعاطفته الجياشة؛ فحينما تثور في نفس الشاعر عاطفة ما؛ يُفكّر في اختيار الإيقاع الشعري الأنسب للتعبير عن حالته النفسية والشعورية؛ لأن الموسيقى هي أقدر الوسائل على توصيل عاطفة المبدع بشكل عام والشاعر بشكل خاص، وإثارة تلك العاطفة لدى المتلقي⁽¹⁾.

فإذا ما سيطر الإيقاع الشعري على المتلقي؛ وجدناه ينفعل به حتى تظهر عليه انفعالات الحزن، أو البهجة، أو الحماس، أو غيرها من الانفعالات النفسية، وصحب تلك الانفعالات هزّاتٌ جسمانية مُعبّرة؛ يمكن أن نلاحظها في مبدع الشعر ومتلقيه معاً⁽²⁾.

والإيقاع الشعري الذي أعنيه لا يقتصر على اختيار الأوزان الخليلية فحسب؛ فمفهوم الإيقاع أكثر شمولاً من ذلك؛ فهو عبارة عن نسيج لغوي تولّفه مجموعة

(1) راجع: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري-الكويت، 2009م: ص 194.

(2) راجع: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة، ط2، 1952م: ص 12.

من التوقعات والإشباعات أو المفاجآت وخيبة الظن (كسر أفق التوقع)؛ المتولدة عن سياق المقاطع الصوتية⁽¹⁾.

والشاعر قد يعتمد إلى تكرار مجموعة من المقاطع الصوتية؛ مما يسمح باستمرار عملية التوقع لدى المتلقي حال سماعه إنشاد الشاعر. وقد يبدع الشاعر في استعمال ما تجوّزه له قوانين النظم من الخروج على الإيقاعات المتكررة؛ فيستخدم الزخافات والعلل التي تعمل بدورها على كسر رتابة الإيقاع الشعري، وتكسر أفق التوقع بشكل أو بآخر لدى المتلقي، وقد ينوّع الشاعر في قوافيه، أو يُحدِثُ قوافٍ داخلية في البيت الشعري، وكل ذلك يستدعي إثارة ذهن المتلقي، ويحثه على العناية بسماع القصيدة، ويدعوه إلى الإعجاب بمبدعها⁽²⁾.

وبذلك لا يكون الإيقاع الشعري إلا وسيلة من أهم وسائل الشاعر للدلالة على ما يدور بذهنه من أفكار، وما يجول بنفسه من مشاعر وأحاسيس، ومن ثمّ لا يمكننا أن ننظر إلى الإيقاع الشعري على أنه غاية في ذاته، بل هو وسيلة نقل أفكار الشاعر وعاطفته.

ولا يمكننا - كذلك - أن نغفل ما للإيقاع من أثر عظيم في حفظ تراثا الشعري وسهولة استذكاره واسترجاعه، وهو ما يظهر بوضوح في كثرة ما وصلنا من أشعار أسلافنا العرب القدماء؛ مقارنة بما وصلنا من تراثهم النثري. ولا أعني بذلك أن النثر يخلو من الإيقاع، لكن الإيقاع أكثر جلاءً في الشعر؛ لأن الشعر والنثر إذا اتفقا فيما يشتملان عليه من موسيقى داخلية (موسيقى النسيج) تتبع من قدرة الشاعر أو الأديب على استعمال فنون البديع اللفظي والمعنوي - فإن الشعر ينماز

(1) راجع: إ.أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 2005م؛ ص 188.

(2) راجع: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: ص 12.

عن النثر بما يحكمه من أنماط الموسيقى الخارجية (موسيقى الإطار) المتمثلة في الوزن والقافية.

وقد عنيْتُ في هذه الدراسة باستجلاء استعمالات عبدالعزيز سعود البابطين لعنصريّ الإيقاع الشعري: موسيقى الإطار، وموسيقى النسيج - في ديوانه (مسافر في القفار)؛ من خلال مجموعة من الجداول الإحصائية الكاشفة.

1 - موسيقى الإطار

الشعر ديوان العرب، ومن ثَمَّ حظي بعناية الأدباء والنقاد قديماً وحديثاً؛ فانشغلوا بمفهومه، ونعوته، وسماته، وعيوبه، وقد تعددت تعريفات الشعر عند القدماء والمحدثين من الأدباء والنقاد، ورُبَّما زاد بعضها على بعضها الآخر، لكنها في النهاية تتفق جميعاً على أن (الوزن) و(القافية) هما الركنان الأساسان في تحقيق (موسيقية الشعر العربي)⁽¹⁾ وتحديد مفهوم الشعر، وهذان الركنان معاً يشكلان ما يُعرف بـ (موسيقى الإطار).

ولعلَّ أقدم ما وصل إلينا من تعريفات الشعر؛ تعريف قدامة بن جعفر الذي ذهب إلى أن الشعر: «قول موزون مقفى يدل على معنى»⁽²⁾، وقد تابعه في ذلك ابن طباطبا العلوي؛ فجعل (الوزن) و(القافية) سمتين أساسيتين تفرقان بين الشعر والنثر؛ فعرف الشعر بأنه: «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجَّته الأسماع، وفسد على الذوق»⁽³⁾.

(1) راجع: شكري محمد عيَّاد، موسيقى الشعر العربي . مشروع دراسة علمية، دار المعرفة-القاهرة، ط2، 1978م: ص 53. وعبدالعزیز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية-بيروت، 1407هـ/1987م: ص 12-13. ومحمد عبدالعزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمود والتطور، دار القلم-بيروت، د.ت: ص 27-30.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط3، 1979م: ص 17.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف-الإسكندرية، 1984م: ص 41.

ونستشفُّ من تعريف ابن طباطبا - وهو شاعر - العناية الكبرى بحاسة السمع في تذوق الشعر العربي؛ فقد كانت الأذن عنده معياراً أصيلاً في تقويم الشعر؛ فعن طريقها يقبل المتلقي الشعرَ الصالح، وبها يمَجُّ الشعرَ الفاسد ويرفضه، ولعلَّ ذلك ما يفسِّر عناية ابن طباطبا بالناحية الموسيقية العروضية في نظم الشعر وتقويمه؛ ولذلك يسترسل في حديثه عن الشعر قائلاً: «فَمَنْ صَحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»⁽¹⁾.

ويبدو أن ابن رشيقي القيرواني قد استبان عَوَجاً في المفهومين السابقين للشعر؛ فقدَّم على أركان الشعر التي حددها قدامة بن جعفر ركناً رئيساً؛ إذ يقول: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي ﷺ وغير ذلك ممَّا لم يطلق عليه أنه شعر»⁽²⁾.

وكان ابن خلدون أكثر إيجازاً وتحديداً لمفهوم الشعر من سابقه، وأكثر اتصالاً بعلم العروض وفهم غاياته؛ فعرَّف الشعر بقوله: «هو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية»⁽³⁾.

(1) السابق، ص 41.

(2) ابن رشيقي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع - القاهرة، 2006م: 103/1.

(3) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، الفصل الرابع والخمسون بعنوان: في انقسام الكلام إلى فني النظم والنثر، دار نهضة مصر-القاهرة، ط7، 2014م: 1154/3.

وهذه التعريفات كلها تلفت النظر إلى أن جمهوراً كبيراً من الأدباء والنقاد، في أزمان مختلفة، كانوا يرون أن الإيقاع الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية؛ يُمثلُ ركناً أصيلاً من أركان البنية الشعرية⁽¹⁾.

وقد لاقت هذه التعريفات التي قدمها نقادنا القدماء للشعر العديد من أوجه النقد؛ نظراً لإغفالها جوانب أخرى تتعلق بالشعر، كالخيال والعاطفة؛ إذ إن الوزن بمفرده لا يثير انتباه السامع، لكنه «ينزع إلى زيادة الحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه. ويُحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة، وإثارتها تارة أخرى، وهكذا على نحو دقيق جداً؛ حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكاً واضحاً في اللحظة الواحدة»⁽²⁾.

ويلتمس الدكتور إبراهيم أنيس العذر لنقادنا العرب في إعراضهم عن ذكر الخيال والعاطفة في تعريفاتهم للشعر، ويرى أنهم لم يغلوا عنه، فقد «فطنوا إلى هذا ولكنهم لم يضمّنوه في تعريف الشعر العربي اكتفاء بتلك الصفة التي تسترعي الانتباه أولاً، والتي تطرب لها الأسماع وهي موسيقى الشعر، وتوافق المقاطع في نسجه»⁽³⁾.

وعلى الرغم من ذلك حاول بعض النقاد في العصر الحديث أن يتجنبوا أخطاء القدماء؛ فلم يغلوا العاطفة والخيال في تعريفهم للشعر، ولذلك يرى الأستاذ الشايب أن الشعر هو «الكلام الموزون المقفى الذي يصور العاطفة والعقل»⁽⁴⁾.

(1) راجع: العوضي الوكيل، الشعر بين الجمود والتطور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر-القاهرة، 1964م: ص 77.

(2) محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف-القاهرة، ط2، 1988م: ص 176.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: ص 19.

(4) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية-القاهرة، ط10، 1994م: ص 298.

ويتضح من هذه التعريفات أن الوزن والقافية هما السمتان المميزتان للشعر العربي عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى.

أ- الوزن

يعدُّ الوزن الشعري الركن الأصيل المُميّز للشعر؛ فالوزن هو الإطار أو القالب الرئيس الذي يصبُّ الشاعر فيه أفكاره ومشاعره، ويصوغ من خلاله ألفاظه ومعانيه؛ حتى يستطيع التعبير عن تجربته الشعرية المنفردة.

وقد شغلت الأوزان الشعرية أذهان الأدباء والنقاد العرب منذ القديم؛ فراحوا يدرسونها ويبحثونها محاولين استجلاء خصائصها وسماتها؛ وقد ذهب الأمر ببعضهم إلى تحديد سمات ينماز بها كل وزن شعري عن غيره من الأوزان؛ فحازم القرطاجني يرى أن «الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع، واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعَّر في كثير من نظمه حتى يتبعض، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعُّر، وما شئت أن تجد شاعراً إذا قال في المديد والرمل ضعف كلامه وانحطَّ عن طبقته في الوافر كانحطاطها في الوافر عن الطويل إلا وجدت . فأما الضعفاء فكلامهم في الوافر وما أشبهه من الأعاريض المتوسطة أقلُّ قبحاً»⁽¹⁾.

وقد سار على درب حازم القرطاجني غير واحد من أدباء العصر الحديث؛ فربط بعضهم بين الأغراض الشعرية والأوزان، وجعلوا لكل موضوع وزن يناسبه⁽²⁾.

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقي: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي-بيروت، ط3، 1986م: ص 269.

(2) راجع: على سبيل المثال، أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي: ص 222 - 224، وعبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط3، الكويت، 1989م: 93/1.

ولا شك أن هذه الرؤية الرابطة بين الأغراض والأوزان تحتاج إلى إعادة نظر؛ لأن استعراض أشعار العرب القدماء يؤكد عدم «الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل محور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً، ونذكر أنها نُظِمَت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص»⁽¹⁾.

ومن ثمَّ يمكننا الاطمئنان إلى أن جميع أوزان الشعر العربي تصلح للموضوعات الشعرية كافة، ولا يقتصر أحدها على موضوع بعينه؛ فخصائص الأوزان لا يمكن تحديدها قبل أن ينظم الشاعر قصيدته⁽²⁾.

ورغم أن الأوزان الشعرية جميعها تصلح للأغراض الشعرية كافة؛ فإن أوزاناً شعريّة قد كثر استعمالها على ألسنة الشعراء؛ لخفتها أو حسن أطراد الكلام عليها، وقد أكّد ذلك حازم القرطاجني؛ إذ يقول: «من تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتتان في بعضها أعمّ من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوها الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف، فأماً المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلّما وقع كلام فيهما قويٌّ إلا للعرب، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى، وقد نبّه على هذا في المديد أبو الفضل ابن العميد، فأماً المنسرح ففي أطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً، فأماً السريع والرجز ففيهما كزازة، فأماً المتقارب فالكلام فيه حسن الأطراد إلا أنه من الأعاريض

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: ص 175.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب-القاهرة، ط4، 1984م، ص 70.

الساذجة المتكررة الأجزاء، وإنما تستحلى الأعاريز بوقوع التركيب المتلائم فيها، فأماً الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة، فأماً المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما، فأماً المضارع ففيه كل قبيحة، ولا ينبغي أن يُعدَّ من أوزان العرب، وإنما وُضِعَ قياساً، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر⁽¹⁾.

وقد بدا عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار) على وعي تام بما ذهب إليه حازم القرطاجني؛ فقد نظم قصائده في تسعة أوزان شعرية؛ يمكن استجلاء نسبة اتجاهه إلى كل منها ونسبة نفسه الشعري في كل منها - من قراءة الجدولين الآتيين:

م	الوزن الشعري	عدد النصوص	نسبة الاتجاه
1	البسيط	17	% 28.33
2	الوافر	9	% 15.00
3	الرمل	8	% 13.33
4	المتقارب	7	% 11.67
5	الكامل	6	% 10.00
6	الطويل	5	% 8.33
7	الخفيف	4	% 6.67
8	المتدارك	3	% 5.00
9	المجتث	1	% 1.67
-	إجمالي عدد النصوص	60	100%

جدول رقم (1)

جدول نسب الاتجاه إلى الأوزان الشعرية

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 268.

م	الوزن الشعري	عدد الأبيات	نسبة النفس
1	البسيط	391	% 33.28
2	الرمل	157	% 13.36
3	الوافر	152	% 12.93
4	المتقارب	144	% 12.26
5	الكامل	123	% 10.46
6	الطويل	87	% 7.41
7	المتدارك	52	% 4.43
8	الخفيف	48	% 4.09
9	المجتث	21	% 1.78
-	إجمالي عدد الأبيات	1175	% 100

جدول رقم (2)

جدول نسب النفس في الأوزان الشعرية

وتكشف قراءة الجدولين السابقين عن سير عبدالعزيز سعود البابطين على درب الشعراء العرب القدماء؛ فبرغم تأخير الطويل والكامل في ترتيب استعمال البحور الشعرية؛ فإنه قد وافق - إلى حدٍ كبير - ما أشار إليه حازم القرطاجني؛ إذ كان البسيط في مقدمة استعمالته الإيقاعية؛ فقد احتلَّ المرتبة الأولى؛ إذ ورد في سبعة عشر نصًّا شعريًّا، احتوت على واحد وتسعين وثلاثمئة بيت شعري؛ بنسبة اتجاه تصل إلى 28.33 %، ونسبة نفس تصل إلى 33.28 %.

وجاء الوافر في المرتبة الثانية من اتجاه الباطين إلى استعمال البحور الشعرية وإن تأخر إلى المرتبة الثالثة في نسبة النفس؛ إذ ورد في تسعة نصوص شعرية تشتمل على اثنين وخمسين ومئة بيت بنسبة اتجاه 15.00 %، ونسبة نفس 12.93 %.

وأتى بحر الرمل في المرتبة الثالثة من اتجاه الباطين إلى استعمال البحور الشعرية وإن تقدّم على الوافر في نسبة النفس ليكون في المرتبة الثانية - متوافقاً مع ميل عبدالعزيز سعود الباطين إلى استعمال البحور الصافية كما سُبِّحَ فيما بعد - إذ ورد في ثمانية نصوص ضُمَّت سبْعاً وخمسين ومئة بيت شعري؛ بنسبة اتجاه تصل إلى 13.33 %، ونسبة نفس بلغت 13.36 %.

وإذا كان المتقارب من الأوزان الساذجة المتكررة الأجزاء - كما وصفه حازم القرطاجني - فربما كان حسن أطراد كلامه سبباً في تقدّمه في استعمالات الباطين للبحور الشعرية؛ إذ جاء في المرتبة الرابعة؛ بوروده في سبعة نصوص اشتملت على أربعة وأربعين ومئة بيت من الشعر؛ بنسبة اتجاه تصل إلى 11.67 %، ونسبة نفس بلغت 12.26 %.

ثم يأتي بحر الكامل في المرتبة الخامسة - متأخراً عن الرمل والمتقارب - فقد ورد في ست قصائد ضُمَّت ثلاثاً وعشرين ومئة بيت شعري؛ بنسبة اتجاه 10.00 %، ونسبة نفس 10.46 %.

ومن الغرابة أن يتأخر وزن الطويل ليرد في المرتبة السابعة؛ إذ نُظِمَتْ عليه خمس قصائد فقط، اشتملت على سبع وثمانين بيتاً شعرياً، لتكون نسبة الاتجاه إليه 8.33 %، ونسبة النفس فيه 7.41 %.

ويتبادل الخفيف والمتدارك المرتبتين السابعة والثامنة؛ إذ احتلَّ الخفيف المرتبة السابعة في نسبة الاتجاه إليه فكانت نسبته 6.67 %، بينما جاء المتدارك

في المرتبة الثامنة؛ وكانت نسبة الاتجاه إليه 5.00 %، وقد تقدّم المتدراك على الخفيف في نسبة النفس الشعري؛ إذ نظم الباطنين على وزن المتدراك اثنين وخمسين بيتاً شعرياً بنسبة نفس بلغت 4.43 %، وقد تراجع الخفيف الذي بلغ عدد أبياته ثمانية وأربعين بيتاً شعرياً بنسبة نفس 4.09 %.

وأخيراً، يأتي بحر المجتث في المرتبة التاسعة /الأخيرة من استعمالات الباطنين الشعرية؛ فلم ينظم عليه سوى نص واحد فقط اشتمل على واحد وعشرين بيتاً شعرياً، بنسبة اتجاه 1.67 %، ونسبة نفس 1.78 %.

ويتّضح لنا من قراءة الجدولين السابقين أن عبدالعزيز سعود الباطنين قد نظم أشعاره في تسعة بحور شعرية، ولم ينظم في سبعة بحور، هي: الرجز، والمنسرح، والمقتضب، والسريع، والمديد، والهزج، والمضارع.

ولا شك أن إهمال استعمال بحور: المقتضب، والهزج، والمضارع؛ يدلُّ على ميل عبدالعزيز سعود الباطنين إلى استعمال الأوزان التامة الممتدة، التي تسمح بالحكي في أحيان، وبترديد الصوت الشعري في أحيان أخرى، فضلاً عن إفراح المجال للشاعر للتعبير عن أفكاره ورؤاه، وقد نلمح هذا (الحكي) وهذا (الترديد) في قول عبدالعزيز الباطنين في قصيدته (رفيقة الدرب) التي نظمها على وزن البسيط الممتد، والتي يقول فيها:

رَفِيقَةُ الدَّرْبِ هَلْ كَلَّتْ مَطَايَا
دَرْبِ الْعَنَاءِ. وَمَا كَلَّتْ حَنَائِيَا
... فَلَنْ أَمَلَّ بِتَزْدَادٍ وَلَعَنَمَةٍ
بَلْ حَدَّثَنِي قَبْلَ أَنْ تَحْبُو نَزَاوَانَا⁽¹⁾

(1) عبدالعزيز سعود الباطنين، مسافر في القفار، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود الباطنين للإبداع الشعري-الكويت، ط2، 2006م: ص 10.

وممّا يؤكد ميل البابطين إلى استعمال الأوزان التامة الممتدة التي تسمح بترديد الصوت الشعري؛ أنه لم يستعمل الأوزان المجزوءة إلا في نطاق ضيق جداً في ديوانه على نحو ما يكشف الجدولين الإحصائيين الآتيين:

م	الأوزان الشعرية	عدد النصوص	نسبة الاتجاه
1	الأوزان التامة	54	% 90.00
2	الأوزان المجزوءة	6	% 10.00
-	إجمالي عدد النصوص	60	% 100

جدول رقم (3)

جدول نسب الاتجاه إلى الأوزان التامة والأوزان المجزوءة

م	الأوزان الشعرية	عدد الأبيات	نسبة النفس
1	الأوزان التامة	1065	% 90.63
2	الأوزان المجزوءة	110	% 9.37
-	إجمالي عدد الأبيات	1175	% 100

جدول رقم (4)

جدول نسب النفس في الأوزان التامة والأوزان المجزوءة

فلم يستخدم البابطين الأوزان المجزوءة إلا في ستة نصوص فقط من ديوانه؛ فقد نظم على مجزوء الخفيف ثلاث قصائد: (تقاسيم)⁽¹⁾، و(رحيل الليل)⁽²⁾، و(سيد

(1) السابق: ص 30.

(2) نفسه: ص 89.

درويش⁽¹⁾، ونظم على مجزوء الرمل قصيدتين: (اللحن القشيب)⁽²⁾، و(الهوى المشتعل)⁽³⁾، ونظم على وزن المجتث نصًّا واحدًا، هو (كلانا احترقنا)⁽⁴⁾.

ويكشف هذا الإحصاء عن ميل الباطنين إلى استعمال الأوزان التامة والممتدة الصوت؛ إذ نظم عليها أربعًا وخمسين نصًّا شعريًّا، ضُمَّت خمسًا وستين وألف بيت شعري؛ بنسبة اتجاه بلغت 90.00 %، ونسبة نفس بلغت 90.63 %. في حين اقتصرت الأوزان المجزوءة على ستة نصوص ضُمَّت عشرة ومئة بيت فقط؛ بنسبة اتجاه 10.00 %، ونسبة نفس 9.37 %.

ومن الظواهر اللافتة في استعمالات البحور الشعرية في ديوان (مسافر في القفار) - قدرة عبدالعزيز سعود الباطنين على الموازنة بين استخدام البحور الصافية والبحور المركبة، على ما بينهما من اختلاف؛ فالبحور الصافية تقوم جميع أجزائها على تفعيلة واحدة يُكرِّرها الشاعر، وقد تكون البحور الصافية - من حيث عدد تفعيلاتها - سداسية، كما في بحور: الكامل، والرجز، والرمل، بالإضافة إلى بحريّ: الهزج، والوافر (في أصل استعملهما). وقد تكون ثمانية، كما في بحريّ: المتدارك، والمتقارب.

بينما تقوم أجزاء البحور المركبة على تفعيلتين، وتكون - من حيث عدد التفعيلات - بحورًا سداسية، أو ثمانية. أمَّا البحور السداسية؛ فهي التي يتكون كل شطر من أبياتها من ثلاث تفعيلات، قد تتكرر إحداها مرة في كل شطر من شطريّ البيت وتكون الثانية مفردة في وسط الشطر؛ كما في بحور: المنسرح، والمديد، والخفيف، والمضارع (في أصل استعماله). وقد تتكرر إحدى التفعيلتين مرة

(1) السابق: ص 90.

(2) نفسه: ص 18.

(3) نفسه: ص 136.

(4) نفسه: ص 83.

في كل شطر من شطري البيت وتكون الثانية مفردة في أول الشطر؛ كما في بحريّ: المقتضب، والمجتث (في أصل استعمالهما). وقد تتكرر إحدى التفعيلتين مرّة في كل شطر من شطريّ البيت وتكون الثانية مفردة في آخر الشطر؛ كما في بحر: السريع. وأمّا البحور الثمانية؛ فهي التي يتكون كل شطر من أبياتها من أربع تفعيلات، وهي البحور ذات التفعيلتين المتكررتين؛ إذ تتكرر كل تفعيلتين مرّة في كل شطر من شطريّ البيت؛ كما في بحريّ: البسيط، والطويل.

وقد وظّف عبدالعزيز سعود البابطين الأوزان الشعرية بنوعيتها - الصافية والمركبة - للتعبير عن تجربته الشعرية في ديوانه (مسافر في القفار)، ويمكننا أن نتبيّن ذلك من استقراء الجدولين الآتيين:

م	الأوزان الشعرية	عدد النصوص	نسبة الاتجاه
1	الأوزان الصافية	33	55.00 %
2	الأوزان المركبة	27	45.00 %
-	إجمالي عدد النصوص	60	100 %

جدول رقم (5)

جدول نسب الاتجاه إلى الأوزان الصافية أو المركبة

م	الأوزان الشعرية	عدد الأبيات	نسبة النفس
1	الأوزان الصافية	628	53.45 %
2	الأوزان المركبة	547	46.55 %
-	إجمالي عدد الأبيات	1175	100 %

جدول رقم (6)

جدول نسب النفس في الأوزان الصافية أو المركبة

وباستقراء الجدولين السابقين - مع الاستعانة بالجدولين (1)، (2) - يمكننا استخلاص عدّة نتائج:

أولّها- أن عبدالعزيز سعود البابطين قد نظم قصائد ديوانه (مسافر في القفار) في تسعة أبحر شعرية، خمسة أبحر صافية: الوافر (في أصل استعماله)، والرمل، والمتقارب، والكمال، والمتدارك. وأربعة أبحر مركبة: البسيط، والطويل، والخفيف، والمجتث.

ثانيها- غلبة استعمال الأوزان الصافية إذ نظم فيها عبدالعزيز سعود البابطين ثلاثاً وثلاثين نصّاً شعريّاً، اشتملت على ثمانية وعشرين وستمئة بيت؛ بنسبة اتجاه بلغت 55.00 %، ونسبة نفس وصلت إلى 53.45 %، في حين نظم في الأوزان المركبة سبعةً وعشرين نصّاً شعريّاً، اشتملت على سبع وأربعين وخمسمئة بيت؛ بنسبة اتجاه بلغت 45.00 %، ونسبة نفس 46.55 %.

ثالثها- قدرة عبدالعزيز سعود البابطين على امتلاك ناصية اللغة، والتصرف في مفرداتها؛ متجاوزاً بذلك ما تفرضه وحدة الإيقاعات الصافية من حصر الشعراء في نطاق لغوي ضيق بسبب نمطية تكرار تفعيلاتها، مستغلاً ما تسمح به الزخافات والعلل من كسر رتبة الإيقاع الشعري في البحور الصافية، على نحو ما نجد في استغلاله زحاف (الإضمار) في قوله من قصيدته (السر):

ما زال حُبُّكَ في دَمِي يَجْري وفي
قَلْبِي يَوْجٌ وَيَسْتَرِيحُ على فَمِي
هُوَ في حَيَاتِي كالشُّعاعِ لناظِري
كالماءِ يَجْري صافياً وأنا النُّظْمِي⁽¹⁾

(1) السابق: ص 66.

فقد استطاع الشاعر أن يكسر رتابة إيقاع الكامل القائم على تكرار تفعيلة (مُتفاعِلن) ثلاث مرَّات في كل شطر؛ باستعماله زحافَ (الإضمار) في التفعيلات: الأولى، والثالثة، والرابعة، في البيت الأول من البيتين السابقين، واستعماله كذلك في التفعيلات: الثانية، والرابعة، والخامسة، في البيت الثاني منهما؛ ليكون إيقاع البيتين على هذا الشكل:

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

ولا شكَّ أن استعمال تفعيلة (مُتفاعِلن ٥//٥//٥) على أصلها يسمح بسرعة الإيقاع الشعري، بينما يقوم زحاف الإضمار بتسكين الثاني المتحرك من التفعيلة ممَّا يؤدي على تبطُّئة الإيقاع الشعري، وهو ما يتناسب مع الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها؛ فالسرعة تناسب جريان حب المحبوبة في دم الشاعر، والبطء الناتج عن السكون يناسب استراحة ذلك الحب على فم الشاعر.

ومن البراعة الإيقاعية في البيتين السابقين التوازن الكمي بين التفعيلات التامة والتفعيلات المضمرة؛ وهو ما يتناسب وتقابلية الصورة في ثاني البيتين السابقين حيث جريان الماء وظمأ الشاعر المُحبَّ.

ولم يكتفِ عبدالعزيز سعود البابطين باستعمال الزحافات في كسر رتابة الإيقاع الشعري، لكنه أفاد كذلك من العلل التي تُحيلُ الأوزان الشعرية إلى أشكال مغايرة لأصل استعمالها، على نحو ما نجد في رائعته (سحر الضياع)؛ إذ يقول:

لِي حَبِيبٌ عِشْقُهُ دَوَّبَنِي

شَغَلَ الْقَلْبَ سَنَاهُ وَالنَّظْرَ

رَسَمَ الْحُسْنُ عَلَى أَعْطَافِهِ
صُورًا فَتَّانَةً تَنْلُو صُورًا⁽¹⁾

فإذا كان بحر الرمل من البحور الصافية السداسية؛ إذ يقوم على تكرار تفعيله (فاعلاتن ٥/٥//٥) ثلاث مَّرات في كل شطر؛ فإن عبدالعزيز سعود البابطين قد استعمل علة الحذف - التي تقوم على حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة - في أعاريض القصيدة وأضرِبها؛ ليحيلَ وزنها من:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ليُصبح:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وهو ما يؤدي - بالطبع - إلى كسر رتبة الإيقاع الشعري.

ورابع النتائج المستخلصة من الجدولين السابقين - اعتماد عبدالعزيز سعود البابطين بنسبة غير قليلة على البحور المركبة؛ خاصَّة الممتدة منها؛ كالبيسط - الذي احتلَّ المرتبة الأولى في استعماله الشعرية - والطويل؛ وقد أفاد البابطين من تنوع النغم الإيقاعي الناتج عن اختلاف التفعيلتين المتكررتين، فضلاً عمَّا يسمح به هذا التكرار من ترديد الصوت الشعري في المواضع التي تحتاج إلى تمديد الصوت الشعري، واسترجاع الذكريات الماضية، على نحو ما نجد في قول البابطين في قصيدته (رسالة إلى ولادة) على وزن (الطويل)؛ إذ يقول:

(1) السابق: ص 42.

تَذَكَّرْتُ أَيَّامَ الْمَوَدَّةِ بَعْدَكُمْ
فَمَا عَشْتُ يَوْمًا مِنْ غَرَامِكِ خَالِيَا
وَوَلَادَةَ الْإِبْدَاعِ وَالشَّعْرِ وَالْهَوَى
وَفَنَّ «ابْنِ زِيدُونِ» يُنَاغِي الْقَوَافِيَا
و«زِيَابَ» إِذْ يَسْتَنْطِقُ الْعُودَ مُنْشِدًا
جَمَالَ الصَّبَايَا الْفَاتِنَاتِ الْغَوَانِيَا
فَمِلْتُ وَمِلْتُ لِلْوُصَالِ وَدِفْئِهِ
وَذِكْرَى زَمَانٍ كَانَ بِالْوُضْلِ زَاهِيَا⁽¹⁾

إن التكرار المتعاقب بين تفعيلتي: (فعولن 5/5//) الخماسية الأصوات،
(ومفاعيلن 5/5/5//) السباعية الأصوات - تكرر يساعد، بشكل أو بآخر على
تكامل الإيقاع النغمي في البيت الشعري، وهو تكامل لا يمكن تحقيقه في البحور
الساكنة التي تعتمد على التكرار النغمي لوحدة واحدة (تفعيلة) دون غيرها؛ ولذلك
كان القدماء يعدُّون الأوزان المركبة أكمل الأوزان الشعرية، كما يبدو في قول حازم
القرطاجني؛ مُفَضَّلًا بعض الأوزان على بعضها الآخر: «وما كان متشافع أجزاء
الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع
بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة
في التناسب»⁽²⁾، وربما كان ذلك سبباً في تقدُّم وزن البسيط على سائر الأوزان في
استعمالات عبدالعزيز سعود البابطين الشعرية في ديوانه (مسافر في القفار) وهو
ما يدلُّ على حسٍّ موسيقي رفيع.

(1) السابق: ص 71-72.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 267.

ب- القافية

لقد عني العرب القدماء - قبل الخليل - بالقافية، وعدوها وسيلة مستقلة بذاتها عن البنية العروضية للبيت الشعري؛ فالقافية لا تُحدّد الإيقاع النغمي للبيت، ولكنها تضيف له وتزيده رونقاً؛ فتستحسنه الأذان، أو تنتقص من إيقاعه فتمجّجه الأسماع، «والقافية مركز ثقل مهم في البيت، فهي حوافر الشعر ومواقفه، إن صحّت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته»⁽¹⁾؛ ولذلك كان الشعراء العرب يعانون من اختيار القوافي، ولم يكن حصولهم عليها أمراً سهلاً ميسوراً⁽²⁾، بل كانوا يُعملون فكرهم في شغل القوافي وفق ما تقتضيه من المعاني التي يرومون النظم فيها⁽³⁾.

ورغم الجهد الذي كان يبذله الشعراء في انتقاء قوافيهم واختيارها؛ فقد كانوا في كثير من الأحيان يضطرون إلى قوافيهم اضطراراً؛ لأن «البحر الذي ينظم فيه الشاعر يفرض عليه إلى حد ما اختيار كلمات على أوزان معينة في القافية، وذلك وفقاً للتفعيلة الأخيرة في الرجز أو في بيت القريض»⁽⁴⁾.

وقد أحصيت في الجدول الآتي استعمالات عبدالعزيز سعود البابطين لأنواع القوافي تبعاً لعدد المتحركات بين ساكنيها⁽⁵⁾، وذلك على النحو الآتي.

(1) جابر عصفور، مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة، ط5، 1995م: ص 329.

(2) راجع: محمد عوني عبدالرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي - القاهرة، 1977م: ص 80-81.

(3) راجع: ابن طباطبا، عيار الشعر: ص 43.

(4) محمد عوني عبدالرؤوف، القافية والأصوات اللغوية: ص 128.

(5) راجع: في أنواع القافية بالنسبة إلى ما تتضمنه من حروف: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية-بيروت، ط1، 1411هـ/1991م: ص 348-349. ومحمد مصطفى أبوشوارب، علم العروض وتطبيقاته. منهج تعليمي مبسّط، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري-الكويت، 2006م: ص 314-316.

م	نوع القافية	عدد القصائد	نسبة الاتجاه
1	المتواتر	20	33.34 %
2	المتراكب	17	28.33 %
3	المتدارك	13	21.66 %
4	المترادف	10	16.67 %
5	المتكاوس	0	00.00 %
-	إجمالي عدد النصوص	60	100 %

جدول رقم (7)

جدول استعمالات القوافي تبعاً لنوعها من حيث عدد المتحركات بين ساكنيها

وأول ما يلفت النظر في الجدول السابق إغفال عبدالعزيز سعود البابطين استعمال قافية المتكاوس التي تضمُّ أربعة أصوات متحركة بين ساكنيها (٥ / / / / ٥) وهو ما يعني عزوفه عن استعمال القوافي المعقدة، وميله إلى القوافي البسيطة الخالية من التعقيد، ومما يُعزِّز ذلك أن أكثر أنواع القوافي تردُّداً في شعره قافية المتواتر التي تضمُّ بين ساكنيها صوتاً متحركاً واحداً (٥ / ٥)؛ إذ وردت في عشرين نصّاً شعريّاً من ديوانه، بنسبة اتجاه بلغت 33.34 %، على نحو ما نجد في قصيدته (غُرَّة الدنيا)؛ إذ يقول في مطلعها:

تَمَايَلِ السَّخَرُ جَذْلَانَا وَمُنْتَشِيَا

لَمَّا أَطَلَّتْ وَحَلَّتْ فِي مَغَانِيَا⁽¹⁾

وما من شكٍّ في أن نوع القافية من حيث عدد المتحركات بين ساكنيها قد يفرض على الشاعر استعمال قوافٍ لها الصيغة الصرفية نفسها في أكثر أبيات

(1) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 62.

قصيدته؛ فقفافية المتواتر المطلقة المجردة قد تفرض على الشاعر استدعاء أسماء ثلاثية ساكنة الوسط، كما في قصيدة (النجمة الخالدة)؛ إذ يقول الباطين:

أرى النَّاسَ حَوْلِي وَالْحَيَاةَ تَضِجُ بِي
وَأُنْجُمُ ذَاكَ اللَّيْلِ سَاطِعَةً تَجْرِي
تُغَازِلُ بَدْرًا فِي السَّمَاءِ مُدَلِّهَا
بِحُبِّ صَفَا بَيْنَ الْكَوَكِبِ وَالْبَدْرِ
وَأَزْهَارِ هَاتِيكَ الرِّيَاضِ عُطُورُهَا
تَفُوحُ كَمَا لَمْ يَغْبِقِ الزَّهْرُ بِالْعِطْرِ
وَتِلْكَ السُّوَاقي تَنْتَشِي بِخَرِيرِهَا
كَمَا يَنْتَشِي بِالْخَمْرِ شَرِيبَةُ الْخَمْرِ
وَأَسْرَابُ ذَاكَ الطَّيْرِ تَشْدُو بِنَغْمَةٍ
هِيَ السَّخَرُ، أَوْ قُلْ مَا أَلَذُّ مِنَ السَّخَرِ
تُرَدِّدُ أَلْحَانًا تَرَاقِصَ حَوْلَهَا
فَوَادُّ غَزَاهُ الْحُبُّ حِينًا مِنَ الدَّهْرِ
وَقَدْ بَاتَ نَهْبًا لِلْمُلِمَّاتِ مُذْ غَدَا
أَسِيرًا لَهَا مَا انْفَكَ يَوْمًا مِنَ الْأَسْرِ
وَأَسْهَرُ لَيْلِي وَإِلَيْهَا مُتَوَجِّدًا
بَصَمْتُ عَمِيقٍ حَائِرِ الْقَلْبِ وَالْفِكْرِ⁽¹⁾

فباستثناء البيت الأول من الأبيات السابقة الذي جاءت قافيته على وزن الفعل المضارع؛ نجد أن جميع القوافي جاءت اسمًا ثلاثيًا ساكن الوسط (بدر - عطر - خمر - سحر - دهر - أسر - فكر).

(1) السابق: ص 68.

وقد تقدّمت قافية المتركب التي تضمُّ بين ساكنيها ثلاثة أصوات متحركة (٥///٥/) على قافية المتدارك التي تضمُّ بين ساكنيها صوتين متحركين فقط (٥//٥/)، فجاءت قافية المتركب في سبعة عشر نصًّا شعريًّا، بنسبة اتجاه بلغت 28.33 %.

وقد كثر إيراد قافية المتركب في ديوان (مسافر في القفار) في استعمال ضرب البسيط المخبون الذي يأتي على وزن (فَعْلُنْ - ٥///) مع عروض البسيط المخبونة (فَعْلُنْ - ٥///)، ولم تأتي هذه القافية - بالضرورة - إلا مطلقَةً مجردةً، سواء أكان رويها مكسورًا، كقول الباطنين في قصيدته (عباءة النور):

حَيِّ الْأَلَى مِنْ سَرَايَا أُمَّةِ الْعَرَبِ
يَبْلُغُنْ فِي كُلِّ بَابٍ أَرْقَعَ الرُّتَبِ⁽¹⁾

- أو مضمومًا، كقول الباطنين في قصيدته (هديتي لها):

هَذَا الْوُجُودُ وَذَاكَ الْأَنْسُ وَالطَّرَبُ
وَرَنَّةُ الْعُودِ وَالْمِزْمَارُ يَنْتَجِبُ⁽²⁾

أو مفتوحًا، كقول الباطنين في قصيدته (وشاهدتني):

شَكُوتُ لَيْلِي لِلَّيْلِ نَاشِدًا خَبَرَا
عَنِ الْحَبِيبِ وَعَيْنِي تَرْقُبُ الْقَمَرَا⁽³⁾

وقد وردت هذه القافية - أيضًا - في استعمال الباطنين الضرب الثالث من العروض الثانية لبحر الرمل؛ حيث تكون العروض محذوفة (فاعلا - ٥//٥/) ويكون ضربها محذوف مثلها (٥//٥/)؛ فقد ألزم شاعرنا نفسه بإدخال زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن من تفعيله الضرب؛ ليحيلها إلى (فَعْلَا - ٥///).

(1) السابق: ص 127.

(2) نفسه: ص 55.

(3) نفسه: ص 51.

وكان من الطبيعي أن تفرض هذه القافية - كغيرها من القوافي - على شاعرنا استدعاء قوافٍ تناسب تتابع الحركات الثلاثة قبل الساكن الأخير الناتج عن إطلاق حرف الروي، على نحو ما نرى في إيراد قوافٍ لها بنية صرفية واحدة على وزن (فعل) بتحريك (الفاء) و(العين) و(اللام)، كقول البابطين في قصيدته (رسائلي):

لَفَّهَا الْغَيْبُ وَأَخْفَاهَا الْمَدَى
ذُكْرِيَاتِي، وَطَوَاهَا الزَّمَنُ
وَالْأَيَالِي بَدَّلْتُ سِيرَتَهَا
فَجَفَا عَيْنِي فِيهَا الْوَسَنُ
بَعْدَمَا غَيَّرَ دَهْرِي صُورَتِي
وَمِنَ الزَّهْرِ تَعَرَّى الْغُصْنُ
إِنَّ حُبًّا عَاشَ فِي أَعْمَاقِنَا
زَمَنًا، هَا قَدْ غَزَاهُ الْوَهْنُ
أَهْ يَا «لَيْلَى» لَقَدْ عَزَّ اللَّقَا
وَرَمَانَا فِي أَسَانَا الشَّجَنُ⁽¹⁾

ولا شك أن هذه الكلمات التي احتلت موقعية القافية في أواخر الأبيات (الزَّمَنُ - الْوَسَنُ - الْغُصْنُ - الْوَهْنُ - الشَّجَنُ) قد أدت إلى إثراء الإيقاع الموسيقي للنص؛ لاتفاقها في الميزان الصرفي.

أمَّا قافية المتدارك؛ فقد وردت في ثلاثة عشر نصًّا شعريًّا، بنسبة اتجاه بلغت 21.66 %، ولمَّا كانت هذه القافية تضم بين ساكنيها صوتين متحركين؛ فكان

(1) السابق: ص 92.

من الطبيعي أن تفرض على الشاعر استعمال بعض البنى الصرفية؛ كصيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي⁽¹⁾، أو صيغة منتهى الجموع التي يختمها الشاعر بصوتين متحركين يسبقهما ألف، وهو ما يتناسب مع القافية المطلقة المؤسسة، كما نجد في قول الباطين في قصيدته (حديث السُّمَّار)، والتي يقول فيها:

يُحَدِّثُنِي السُّمَّارُ مِمَّنْ أَحَبُّهُمْ
أَحَادِيثَ مِثْلَ الشَّهْدِ أَوْ كَالْقَلَائِدِ
أَحَادِيثَ عَمَّنْ أَلْهَبَ الشَّعْرُ حِسَّهُمْ
فَصَاغُوا بِذَاكَ الشَّعْرِ أَحْلَى الْفَرَائِدِ
تَعْلَمُ مِنْهُمْ كَيْفَ يُضَقِّلُ ذَوْقَهُمْ
أُنَاسٌ ذَوُو حِسٍّ غَنِيٍّ الْمَصَائِدِ
أَشَادُوا حَضَارَاتٍ تَغْنَى بِهَا الْوَرَى
بِأَجْمَلِ الْهَانِ غَدَاةَ الشَّدَائِدِ
لِتَمَازَ ذِكْرَاهُمْ سَمَاءٌ وَجُودِنَا
إِلَى آخِرِ الدُّنْيَا بِأَعْلَى الْفَوَائِدِ
وَتَذَكُّرُهُمْ أَجْيَالٌ تَتَرَى وَرَاءَهُمْ
بِحُبِّ وَتَقْدِيرٍ بِتِلْكَ الْمَوَائِدِ
سَيَذَكِّرُنِي قَوْمِي إِذَا الشَّعْرُ أَجْدَبَتْ
مَرَابِعَ فِيهِ مِنْ جَمِيلِ الْقَصَائِدِ⁽²⁾

وكانت قافية المترادف - التي تنتهي بصوتين ساكنين (٥٥/) - أقلَّ القوافي وروداً في ديوان (مسافر في القفار)؛ إذ وردت في عشرة نصوص فقط، بنسبة

(1) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود الباطين، مسافر في القفار: ص 7 قصيدة (الدرب الخالد)، ص 28-29 قصيدة (ازدهاء الوجود).

(2) نفسه: ص 50.

اتجاه 16.67 %، ولا يكون هذا النوع من القوافي إلا مع القوافي المقيدة المردفة؛ إذ يكون رويُّها ساكنًا مُردفًا بحرف مدٍّ؛ فإذا كان حرف الردف (ألفًا) التزمه الشاعر في سائر أبيات قصيدته، على نحو ما نجد في قول الباطنين في قصيدته (الهوى المشتعل)؛ إذ يقول:

أَيْنَ مَنْي كُلُّ مَا أُمْسَى بِعُمْرِي ذِكْرِيَاتٍ
طَالَ يَا دُنْيَا اشْتِيَاقِي لَزْمَانَ الصَّبَوَاتِ
وَلَقَدْ ضَاعَ نِدَائِي مِثْلَ صَوْتٍ فِي فَلَاةٍ
لَيْسَ مَا يَسْمَعُهُ إِلَّا بَوَادٍ خَالِيَاتٍ⁽¹⁾

وإذا كان الردف (ياءً) أو (واوًا) زواج الشاعر بينهما في قصيدة واحدة، وإن فرضا عليه صيغًا صرفيةً تناسبهما؛ كصيغتي (فعلٍ) و(فعلٍ)، وهو ما نلمحه بشكل جليٍّ في قصيدة (عهود)؛ إذ يقول الباطنين في ختامها:

هَوَاكِ بِقَلْبِي يُوَاصِبُ عُمْرِي
وَيَجْعَلُ مَنْي مَشْوَقًا فَرِيدًا
وَفِي كُلِّ يَوْمٍ يَزِيدُ اتِّقَادًا
فَحُبُّ قَدِيمٍ وَحُبُّ جَدِيدٍ
أَمَّا مِنْ رَجْوَعٍ لِذَاكَ الزَّمَانِ
وَهَلْ يَا تَرَى تُسْتَعَادُّ الْعُهُودُ⁽²⁾

أمَّا على مستوى استعمالات عبدالعزيز سعود الباطنين لحرف الروي في ديوانه (مسافر في القفار)؛ فقد استعمل الباطنين خمسة عشر حرفًا من حروف الأبجدية العربية.

(1) السابق: ص 137.

(2) نفسه: ص 75.

ويمكننا أن نتتبع استعمالات البابطين لحروف الروي في ضوء تقسيم الدكتور إبراهيم أنيس لحروف الهجاء التي تقع رويًا بحسب نسبة شيوعها في الشعر العربي، فقد استقرأ الدكتور إبراهيم أنيس الشعر العربي القديم فوجد أنه «يمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

(أ) حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.

(ب) حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

(ج) حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، الهاء.

(د) حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو⁽¹⁾.

وقد وافق عبدالعزيز سعود البابطين الإطار العام لهذا التقسيم الوارد في الشعر العربي بنسبة كبيرة جدًا، كما يتضح من الجدولين الآتيين:

ر	م	حرف الروي	عدد النصوص	نسبة الاتجاه
1	1	الراء (ر)	13	% 21.66
	2	الدال (د)	9	% 15.00
	3	النون (ن)	9	% 15.00
	4	الباء (ب)	8	% 13.33

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: ص 246.

ر	م	حرف الروي	عدد النصوص	نسبة الاتجاه
2	5	اللام (ل)	5	% 8.33
	6	الميم (م)	5	% 8.33
3	7	الكاف (ك)	2	% 3.33
	8	الياء (ي)	2	% 3.33
4	9	الهمزة (ء)	1	% 1.67
	10	التاء (ت)	1	% 1.67
	11	الثاء (ث)	1	% 1.67
	12	الحاء (ح)	1	% 1.67
	13	الشين (ش)	1	% 1.67
	14	العين (ع)	1	% 1.67
	15	الفاء (ف)	1	% 1.67
	-	إجمالي عدد النصوص	60	% 100

جدول رقم (8)
جدول نسب الاتجاه إلى استعمال حروف الروي

م	حرف الروي	عدد الأبيات	نسبة النقص
1	الراء (ر)	321	% 27.31
2	الباء (ب)	170	% 14.46
3	الداال (د)	153	% 13.03

م	حرف الروي	عدد الأبيات	نسبة النفس
4	النون (ن)	152	% 12.93
5	الميم (م)	106	% 9.03
6	اللام (ل)	79	% 6.72
7	الياء (ي)	41	% 3.48
8	الكاف (ك)	31	% 2.64
9	التاء (ت)	24	% 2.05
10	الهمزة (ء)	21	% 1.78
11	العين (ع)	21	% 1.78
12	الفاء (ف)	19	% 1.62
13	الحاء (ح)	16	% 1.37
14	الشين (ش)	12	% 1.03
15	الثاء (ث)	9	% 0.77
-	إجمالي عدد الأبيات	1175	% 100

جدول رقم (9)

جدول نسب النفس في استعمال حروف الروي

ومن الملاحظ على توزيع حروف الروي في ديوان (مسافر في القفار):

1. شكلت حروف (الراء، الدال، النون، والباء) حروف المرتبة الأولى (كثيرة

الشيوع) في الديوان، وسجلت أعلى معدل للظهور كحروف للروي؛ إذ

وردت في تسعة وثلاثين نصًّا شعريًّا، بنسبة بلغت 64.99 %.

2. تألفت المرتبة الثانية (متوسطة الشيوخ) من حرفيّ (اللام، والميم)؛ إذ ورد كل حرف منهما في خمسة نصوص شعرية؛ فكانت نسبة ورودهما معاً 16.66 %.

3. تألفت المرتبة الثالثة (قليلة الشيوخ) من حرفيّ (الكاف، والياء)؛ إذ ورد كل حرف منهما في نصّين شعريّين؛ فكانت نسبة ورودهما معاً 6.66 %.

4. مثلت حروف المرتبة الرابعة (الهمزة، التاء، الثاء، الحاء، الشين، العين، والفاء) ندرة كبيرة، إذ ورد كل حرف منها في نصّ واحدٍ فقط؛ بنسبة 1.67 %؛ لتكون نسبتها مجتمعة 11.69 %.

5. انتفى وجود حروف (الجيم، الخاء، الذال، الزاي، السين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الغين، القاف، الهاء، الواو) كحروف روي في الديوان.

وهذه النتائج تؤكد أن حروف الروي في ديوان (مسافر في القفار) كانت تتفق مع الإطار العام لحروف الروي في الشعر العربي؛ تبعاً للتصور الذي قدّمه الدكتور إبراهيم أنيس، مع ملاحظة ما يأتي:

1. رصد الدكتور إبراهيم أنيس حرفيّ (اللام) و(الميم) ضمن الحروف كثيرة الشيوخ كحروف للروي في الشعر العربي، بينما ورد كل حرف منهما ضمن الحروف متوسطة الشيوخ في ديوان (مسافر في القفار).

2. رصد الدكتور إبراهيم أنيس حرفيّ (الكاف) و(الياء) ضمن الحروف متوسطة الشيوخ كحروف للروي في الشعر العربي، بينما ورد كل حرف منهما ضمن الحروف قليلة الشيوخ في ديوان (مسافر في القفار).

3. رصد الدكتور إبراهيم أنيس حرفيّ (السين) و(القاف) ضمن الحروف متوسطة الشيوخ كحروف للروي في الشعر العربي، ولم يردا في استعمال حروف الروي في ديوان (مسافر في القفار).

4. رصد الدكتور إبراهيم أنيس حروف (الهمزة، التاء، الحاء، العين، الفاء) ضمن الحروف متوسطة الشيع كحروف للروي في الشعر العربي، وكانت جميعها ضمن الحروف نادرة الشيع في ديوان (مسافر في القفار)؛ إذ ورد كل حرف منها رويًا لنصٍّ واحدٍ فقط في الديوان. وأما فيما يتعلق باستعمال حركة حرف الروي في ديوان (مسافر في القفار)؛ فقد تنوعت حركات حروف الروي (المجرى) بين الحركة، والسكون؛ وتنوّعت الحركات بين: الكسر، والضم، والفتح؛ على نحو ما يتّضح من الجدولين الآتيين:

م	الحركة	عدد النصوص	نسبة الاتجاه
1	الكسرة	25	41.66 %
2	الضمة	13	21.67 %
3	الفتحة	12	20.00 %
4	السكون	10	16.67 %
-	إجمالي عدد النصوص	60	100 %

جدول رقم (10)

جدول نسب الاتجاه إلى الحركات في استعمال حروف الروي (المجرى)

م	الحركة	عدد الأبيات	نسبة النفس
1	الكسرة	499	42.46 %
2	السكون	240	20.43 %
3	الضمة	232	19.74 %
4	الفتحة	204	17.37 %
-	إجمالي عدد الأبيات	1175	100 %

جدول رقم (11)

جدول نسب النفس في استعمال حركات حروف الروي (المجرى)

ومن خلال الجدولين السابقين؛ يمكننا ملاحظة الآتي:

أولاً- غلبة استعمال عبدالعزيز سعود البابطين للروي المكسور؛ إذ ورد في خمس وعشرين نصًّا شعريًّا، اشتملت على تسع وتسعين وأربعمئة بيت من الشعر؛ بنسبة اتجاه بلغت %41.66، ونسبة نفس %42.46.

ولا شكَّ أن المجرى المكسور يتناسب مع غلبة إحساس عبدالعزيز سعود البابطين بالألم والتوجُّع والانكسار في كثير من المواقف؛ كقوله في قصيدته (ضياح السنين):

يَا حَبِيبًا مَنْ دَعَا اللَّهَ ضُحَى
أَنْ يَزِيدَ الْحُبَّ لِلْمُسْتَسْلِمِ
رُحْتَ تَدْعُو اللَّهَ أَنْ يُبْقِيَ الْهَوَى
وَفُؤَادِي يُبْتَلَى بِالسَّقَمِ
سَامَحَ اللَّهَ حَبِيبًا قَدْ كَوَى
كَبِدِي الْحَرَى وَقَلْبَ الْمُغْرَمِ⁽¹⁾
فهو يتوجَّع ويتألم لما حلَّ بقلبه من شدة الحب والتعلُّق بمحبوبته.

وفي قصيدته (محمد رمزهم) التي قالها بمناسبة استشهاد الطفل محمد الدُّرَّة في بدايات انتفاضة الأقصى يمتزج شعور الفخر بالحزن والألم؛ لقتل الأطفال على أيدي العداة الغاشمين؛ فيقول البابطين:

جِيلُ الشَّهَادَةِ جِيلٌ لَا يُرَوِّعُهُ
سِلَاحُ مُسْتَكْبِرٍ بِالْبَغْيِ مُشْتَهَرِ
أَشْبَالُنَا مَلَأُوا الدُّنْيَا بِسِيرَتِهِمْ
وَسَوْفَ يَبْقَوْنَ مِلْءَ السَّمْعِ وَالنَّظَرِ

(1) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 49.

جادوا بأزواجهم بَذْلاً وليس لهم

إلا الأمان وزفّع الضيم من وطير⁽¹⁾

ففي الوقت الذي يفخر فيه ببسالة أطفال فلسطين وشجاعتهم، مُصَوِّراً إيَّاهم بـ (الأشبال) - نلمس في قوله شعوراً بالحزن والألم والانكسار؛ إذ ينفطر قلبه لما أصاب أطفال الانتفاضة من عدم الإحساس بالأمن والأمان؛ حتى جادوا بأرواحهم في سبيل الدفاع عن وطنهم.

ثانياً- جاء الروي المضموم في المرتبة الثانية من حيث عدد النصوص، وتراجع إلى المرتبة الثالثة من حيث عدد الأبيات؛ إذ ورد في ثلاثة عشر نصّاً شعريّاً، اشتملت على اثنين وثلاثين ومئتي بيت من الشعر؛ بنسبة اتجاه بلغت %21.67، ونسبة نفس %19.74.

وهذا يعكس مدى إحساس الباطنين بالثقل والضيق في كثير من الأحيان؛ على نحو ما نجد في قصيدته (رحيل السنين)، والتي آثر لها الروي المضموم؛ فقال فيها:

رَجِيلُ السَّنِينَ بِسَمْعِي يَرِنُّ
وَقَلْبِي مِنَ الشُّوقِ بَاتَ يَنْزِنُ
وَذِكْرِي عُهْدٍ مَضَتْ تَحْتَوِينِي
يَكَادُ لَهَا الْوُجْدُ فِيَّ يُجَنُّ
وَقَدْ أَلْبَسْتَنِي حَايَا الزَّمَانِ
رِدَاءَ الْغَرَامِ وَكَانَتْ تَطْنُنُ
بَأَنِّي أُنْقَلُ حُبِّي الْقَدِيمِ
إِلَى حُبِّ مَنْ فِي الْهَوَى لَا تَخْنُنُ
وَلَكِنِّي فِي هَوَايَ سَأْمُضِي
مَدَى الْعُمُرِ أَعْشَقُ مَنْ لِي يَحِنُّ

(1) السابق: ص 113 .

وَمَهْمَا تَزَايَدَ فِي الْبَعَادِ
سَيَبْقَى الْحَبِيبُ لِنَفْسِي يَعْنُ
كَمَا تَأَقَّتِ الْبَيْدُ عَطَشِي لَغَيْثِ
سَنِينًا لَعَلَّ السَّمَاءَ تُمْنُ
وَيَبْقَى الْفُؤَادُ مَلِيًّا بَوْدُ
- نَمَاهُ الْهَوَى - لِلْحَبِيبِ يُكُنْ
وَأَمْضِي، وَتَمْضِي وَيَبْقَى هَوَانَا
لَأَهْلِ الْمَحَبَّةِ شَرْعًا يُسَنُّ
فَهَلَّا تَلَطَّفَ دَهْرِي بِلُفْيَا
فَقَلْبِي مِنَ الشُّوقِ بَاتَ يَنْ⁽¹⁾

فإحساس الشاعر في هذه القصيدة يبدو من خلال ألفاظه وموسيقاه وحرف الروي الذي اختاره لقصيدته، وحركة حرف الروي؛ فمشاعر الحزن والأسى نلمحها في عنوان قصيدته (رحيل السنين) وعلى ما في هذا العنوان من دلالات انفلات الأيام وزهاهاها، ولم يستطع الشاعر التخلص من ذلك الشعور حتى استهلَّ به بيته الأوَّل، ثُمَّ تَأْتِي ألفاظ القصيدة - خاصة ألفاظ قوافيها - معبرة عما يشعر به شاعرنا من ضيق وسأم، يؤيد ذلك حرف النون بما فيه من دلالات (الأنين) و(الحزن)؛ فضلاً عن التشديد الواقع على حرف الروي (النون) والذي يخرج من دائرة القوافي الذلل التي يسهل قولها على الشعراء⁽²⁾؛ «فالحروف المشددة كلها عسيرة، لا سيما إن حافظ الشاعر على تشديد الروي من المطلع إلى النهاية»⁽³⁾، وهو ما نلمحه في ألفاظ القوافي من البيت الأوَّل حتى البيت الأخير في قصيدة البابطين؛ وألفاظ قوافيه هي: (يَنْ - يُجَنْ - تَطَنْ - تَضِنْ - يَحِنْ - يَعِنْ - تَمُنْ - يُكُنْ - يُسَنْ - يَنْ).

(1) السابق: ص 91.

(2) راجع: عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب: 58/1.

(3) نفسه: 60/1.

ثالثاً- جاء الروي المفتوح في المرتبة الثالثة من حيث عدد النصوص، وتراجع إلى المرتبة الرابعة من حيث عدد الأبيات؛ إذ ورد في اثني عشر نصاً شعرياً، اشتملت على أربع ومئتي بيت من الشعر؛ بنسبة اتجاه بلغت 20.00 %، ونسبة نفس 17.37 %.

وكان الروي المفتوح متناسباً من القصائد التي يشعر فيها عبدالعزيز سعود البابطين بالسعادة والسرور؛ كقوله في قصيدته (غُرَّة الدنيا):

تَمَایِلَ السَّخَرُ جَذْلَانَا وَمُنْتَشِيَا
لَمَّا أَطْلُتْ وَحَلَّتْ فِي مَغَانِيَا
وَهَبَّ مِنْ عِطْرهَا الْفَوَاحِ مَا عَبَقَتْ
بِهِ رِيَاحِينُهَا فِي جَوِّ نَادِيَا
وَدَغْدَغَتْ نَا أَمَانِيَا مُؤَرَّجَةً
تُبَشِّرُ الْقَلْبَ بِاللُّقْيَا فَتُخَيِّنَا
شَمْسُ مِنَ الْحُسْنِ وَالْإِشْرَاقِ بَاهِرَةً
تُضِيءُ أَنْوَارَهَا دَاجِي لِيَالِيَا
.. لِسَوْفَ أَبْقَى شَعُوفًا بِالَّتِي جَعَلَتْ
مِنَ الصُّحَارِي بِأَيَّامِي بَسَاتِينَا⁽¹⁾

إن إحساس الشاعر بالسعادة والسرور جعله يميل إلى اختيار أخف الحركات وأسهلها للتعبير عن مدى الارتياح والسرور الذي يحسُّ به الشاعر نتيجة اتصاله بمحبوبته التي أضاعت ظلمات لياليه، وأحالت صحاري أيامه بساتين، وهو ما

(1) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 62-63.

يتناسب مع سهولة النطق بالفتحة، مع الأخذ في الاعتبار ما في روي النون من سهولة ويسر تجعله يدخل في القوافي الذلل ما لم يكن مُشَدَّدًا كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

رابعاً- جاء الروي الساكن في المرتبة الرابعة من حيث عدد النصوص، وإنَّ تقدُّم إلى المرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات مُتَقَدِّمًا على الروي المضموم والروي المفتوح؛ إذ ورد في عشرة نصوص شعريَّة فقط، اشتملت على أربعين ومئتي بيت من الشعر؛ بنسبة اتجاه بلغت 16.67 %، ونسبة نفس 20.43 %.

وقد ورد الروي الساكن في شعر الباطنين في قصيدته (سيِّد درويش) التي يقول فيها:

سَيِّدَ الْفَنِّ وَالطَّرَبِ
وَاللَّيَالِي وَمَا أَحَبُّ
نَعْمٍ أَنْتَ سَاجِرٌ
عَاشَ فِي سِخْرِهِ الْعَرَبُ
يَسْكُبُ الْحُبَّ فِي الْقُلُوبِ
بِ وَأَجْمِلُ بِمَا سَكَبُ
فَمِنْ الصُّوْتِ مَا سَبَى
وَمِنْ اللَّحْنِ مَا خَلَبُ
هَلْ الشَّرْقُ هَاتِفًا
بِكَ يَا مُبْدِعَ الْعَجَبِ⁽¹⁾

(1) السابق: ص 90

ولا شك أن تسكين حرف الروي يتيح للشاعر الفرصة للتحرُّر من قيود القافية، فكأنه يُقيّد القافية كي لا تقيده - إن جاز ذلك التعبير - فحركة حرف الروي تُلزم الشاعر بمراعاة الموقع الإعرابي لكلمة القافية، ومن ثمَّ يجب على الشاعر مراعاة الضبط وفق قواعد اللغة وحركات الإعراب. أمّا القافية الساكنة فلا تُلزم الشاعر بذلك؛ ففي أبيات البابطين السابقة نلاحظ أن كلمات القافية في الأبيات: الأول، والثالث، والرابع - كلها أفعال ماضية وحقُّها البناء على الفتح، أما قافية البيت الثاني (العرب) اتَّخذت موقع الفاعلية، والحكم الإعرابي الرفع، وعلامته الضمّة، في حين أتت قافية البيت الخامس (العجب) في موقع الإضافة، وحكمها الجر، وعلامته الكسرة.

ومن ثمَّ وجد الشاعر في تقييد القافية مُتَّسِعًا يجوِّز له الفكاك من قيد الالتزام بحركة حرف الروي، ولعل ذلك ما يُفسَّر ازدياد نسبة النفس في القوافي المقيدة، وتقدُّمها على القوافي المطلقة بالضم والفتح.

ويُتَّضح ممَّا سبق أن عبدالعزيز سعود البابطين قد استعمل في ديوانه (مسافر في القفار) القافية بنوعيّها: المطلقة والمقيدة⁽¹⁾، وإن كانت الغلبة في استعمالته للقافية المطلقة، وهو ما يتوافق واستعمالات الشعراء العرب قديمًا وحديثًا؛ إذ كثر استعمالهم للقافية المطلقة لما فيها من إيقاع ممتد ناتج عن إطلاق حرف الروي وتحريكه بالكسر أو الضم أو الفتح.

وفيما يلي جدول يوضِّح نسب استعمالات عبدالعزيز سعود البابطين للقافية من حيث التقييد والإطلاق.

(1) راجع: في معرفة أنواع القوافي من حيث التقييد والإطلاق، التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر-دمشق، ط4، 1407هـ/1986م: ص 195-197.

م	نوع القافية	القصائد	نسبة الاتجاه	الإجمالي	إجمالي النسبة
1	مطلقة مجردة	21	% 35.00	50	% 83.34
2	مطلقة مردفة	19	% 31.67		
3	مطلقة مؤسسة	6	% 10.00		
4	مطلقة بخروج	3	% 5.00		
5	مطلقة مردفة بخروج	1	% 1.67		
6	مطلقة مؤسسة بخروج	0	% 00.00		
7	مقيدة مجردة	5	% 8.33	10	% 16.66
8	مقيدة مردفة	4	% 6.66		
9	مقيدة مؤسسة	1	% 1.67		
-	إجمالي عدد النصوص	60	% 100	60	% 100

جدول رقم (12)

جدول استعمالات القوافي تبعاً لنوعها من حيث التقييد والإطلاق

يتَّضح من الجدول السابق ميل عبدالعزيز سعود البابطين إلى استعمال القوافي المطلقة؛ إذ وردت في خمسين نصًّا شعريًّا من ديوانه بنسبة اتجاه بلغت 83.34 %.

وللقافية المطلقة في الشعر العربي ستّة أنواع⁽¹⁾: القافية المطلقة المجردة، القافية المطلقة المردفة، القافية المطلقة المؤسّسة، القافية المطلقة بخروج، القافية المطلقة المردفة بخروج، والقافية المطلقة المؤسّسة بخروج.

وقد استعمل عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار) الأنواع الخمسة الأولى منها، ولم يستعمل النوع الأخير فقط، وبيان ذلك على النحو الآتي:

أ- القافية المطلقة المجردة

ويقصد بها القافية التي لا (ردف) قبل رويّها المتحرك ولا (تأسيس)، وهي أكثر القوافي وروداً في ديوان (مسافر في القفار)؛ إذ وردت في واحد وعشرين نصّاً شعريّاً، بنسبة اتّجاه بلغت 35.00 %، ومن أمثلتها قول البابطين في قصيدته (الرتاج المبهور):

أَيْنَ الْحَبِيبَةُ قُلْ لِي. أَيْنَ مَنْزِلُهَا؟
دُلُّ الْفُؤَادَ عَلَيْهَا.. إِنَّهَا قَدَرِي
النَّارُ فِي كَيْدِي شَوْقًا لِرُؤْيَيْتِهَا
وإنّني عن هَوَاهَا غَيْرُ مُصْطَبِرٍ⁽²⁾

فروي القصيدة (الراء المكسورة) ولم يسبقها ردف ولا تأسيس.

ب- القافية المطلقة المردفة

وهي القافية التي يأتي قبل رويّها المتحرك (ردف)، وقد وردت في تسعة عشر نصّاً شعريّاً، بنسبة اتّجاه بلغت 31.67 %، ومن أمثلتها قول البابطين في قصيدته (ذكريات):

(1) راجع: في معرفة أنواع القوافي المطلقة، محمد مصطفى أبوشوارب، علم العروض وتطبيقاته . منهج تعليمي مبسّط: ص 328-330.

(2) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 135.

سلامي للهضاب وللرؤابي
وشوقي للأحبة والصحاب
وكل مودتي وحنين قلبي
لأرض قد زها فيها شبابي⁽¹⁾

فروي القصيدة (الباء المكسورة) المردفة بـ (ألف) المد، وقد جاء بعد حرف
الروي حرف الوصل (الياء الساكنة) الناتج عن إشباع (الباء).

ج- القافية المطلقة المؤسسة

وهي القافية التي يأتي قبل رويها المتحرك (ألف التأسيس) و(الدخيل)، وقد
وردت في ستة نصوص شعرية، بنسبة اتجاه بلغت 10.00 %، ومن أمثلتها قول
الباطين في قصيدته (ازدهاء الوجود):

لماذا أتيت حبيبة قلبي
تهلين في عمري الكاسف
أجئت لاختبري إن أكن
على العهد ما زلت كالعاكف
فأصحو مع الفجر مستلهمًا
جمالاً تعدى صدى الواصف
واسمع فيه غناء الطيور
فأضبو إلى صوتك العازف
سأبقى على العمر خلاً وفيًا
يعيش من الحب في عاصف

(1) السابق: ص 87.

وَابْقَى مَشُوقًا لِمَلَقَاكَ حَتَّى

وَلَوْ كَانَ لُقْيَا عَلَى الْهَاتِفِ⁽¹⁾

فقد اختار الشاعر لقصيدته حرفَ (الفاء المكسورة) رويًا، وقد سبقه (ألف التأسيس) وفصل بينهما في كل بيت حرف صحيح يتغيّر من بيت لآخر، وهو (الدخيل)؛ ك (السين) في (الكاسف)، و(الكاف) في (العاكف)، و(الصاد) في (الواصف)، و(الزاي) في (العاظف)، و(الصاد) في (عاصف)، و(التاء) في (الهاتف). وقد جاء بعد حرف الروي حرفُ الوصل (الياء الساكنة) الناتج عن إشباع (الفاء).

د- القافية المطلقة بخروج

وهي القافية التي يأتي بعد رويّها المتحرك (وصل) و(خروج)، وقد وردت في ثلاثة نصوص شعرية، بنسبة اتجاه بلغت 5.00%، ومن أمثلتها قول البابطين في قصيدته (جمرة الوجد):

يَا نَجْمُ اللَّيْلِ مَتَى غَدُهُ

وَمَتَى يَرْتَأَخُ مُسَهَّدُهُ

أَيْمُرُ الْعُمُرُ وَلَا أَمَلُ

بِلِقَاءِ حَبِيبِي يُسْعِدُهُ

يُبْعِدُنِي قَدْرِي عَنْ وَضْلِ الْ

مَحْبُوبِ، وَعَنِّي يُبْعِدُهُ⁽²⁾

فقد جعل الشاعر (الدالّ المضمومة) رويًا لقصيدته، وأتبعها ب (هاء الوصل) المتحركة بالضمّ؛ وهو ما أنتج حرفَ الخروج (الواو الساكنة) الناتج عن إشباع (هاء الوصل).

(1) السابق: ص 29.

(2) نفسه: ص 123.

هـ - القافية المطلقة المردفة بخروج

وهي القافية التي يأتي قبل رويها المتحرك (ردف)، ويأتي بعد رويها المتحرك (وصل) و(خروج)، وقد وردت في نص شعري واحد فقط، بنسبة اتجاه 1.67%، ومن أمثلتها قول البابطين في قصيدته (رحيل الليل):

عُدْ مَعَ اللَّيْلِ يَا حَبِيبِ
بُأَبَقَ لَبِي نَزْوُلُهُ
عُدْ لِعَيْنِي كَوَكْبًا
كَمْ شَجَانِي أَفْوُلُهُ
لَمْ يُبَارِحْ مَشَاعِرِي
وَحَيَّالِي جَمِيلُهُ
غَابَ لَيْلِي وَلَمْ يَعُدْ
كَمْ شَجَانِي رَجِيلُهُ⁽¹⁾

فروي القصيدة (اللام المضمومة) المردفة بـ (واو) المد في البيت الأول والبيت الثاني من الأبيات السابقة، و(ياء) المد في البيتين الثالث والرابع. وقد أتبع الشاعر حرف الروي بـ (هاء الوصل) المتحركة بالضم؛ وقد نتج عن إشباع (هاء الوصل) حرف الخروج (الواو الساكنة).

وأما القوافي المقيّدة فقد وردت في عشرة نصوص شعرية فقط من ديوان (مسافر في القفار) بنسبة اتجاه بلغت 16.66%.

وللقافية المقيّدة في الشعر العربي ثلاثة أنواع⁽²⁾: القافية المقيّدة المجردة، القافية المقيّدة المردفة، القافية المقيّدة المؤسّسة. وقد وردت كلها في ديوان (مسافر في القفار)، وبيان ذلك على النحو الآتي:

(1) السابق: ص 89.

(2) راجع: في معرفة أنواع القوافي المقيّدة، محمد مصطفى أبوشوارب، علم العروض وتطبيقاته . منهج تعليمي مبسّط: ص 326-328.

أ- القافية المقيدة المجردة

ويقصد بها القافية التي جُرِّدَت من حروف القافية ما عدا (الروي)، ويكون رويُّها ساكنًا، وهي أكثر القوافي المقيدة ورودًا في ديوان (مسافر في القفار)؛ فقد وردت في خمسة نصوص شعرية، بنسبة اتجاه بلغت 8.33 %، ومن أمثلتها قول البابطين في قصيدته (روحان):

قُلْتُهَا بِالْأَمْسِ فِي مَنْ مَلَكَتْ
عُمْرِي السَّابِحَ فِي جَزْرِ وَمَدْ
إِنَّ حُبِّي لَلَّتِي تَمْلِكُنِي
لَمْ يَذُقْهُ أَبَدًا قَبْلِي أَحَدٌ
حُسْنُهَا مُنْفَرِدٌ حَيْرَنِي
عَاشِقًا فِي الْحُبِّ وَالشَّوْقِ انْفَرَدُ⁽¹⁾

فروي القصيدة (الدال الساكنة) غير المسبوقة بـ (ردف) ولا (تأسيس).

ب- القافية المقيدة المردفة

ويقصد بها القافية التي يسبق رويُّها الساكن حرفُ (ردف)، ومن ثَمَّ يلتقي ساكنان في نهاية البيت، ممَّا يعني أن هذه القافية لا بُدَّ أن تكون من قافية المترادف التي تنتهي بصوتين ساكنين (/05)، وقد وردت هذه القافية في أربعة نصوص شعرية، بنسبة اتجاه بلغت 6.66 %، ومن أمثلتها قول البابطين في قصيدته (الحن القشيب):

هَاتِ يَا مُنْشِدُ الْحَا
نَ الْهَوَى مِنْ كُلِّ بَابِ

(1) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 76.

فَأَنَا الْيَوْمَ عَلَى وَعْدٍ
 بِدَحْيِي بِبِئْسَ الْإِيَابِ
 مِنْ هَوَاهَا وَنَدَاهَا
 بَاتَ يَرْوِينِي سَحَابٌ
 وَغِنَاءُ النَّبَايِ يُشْجِي
 فَالْغِنَا رَاحُ اللَّبَابِ⁽¹⁾

فروي القصيدة (الباء الساكنة) المسبوقة بـ (ردف) وهو (ألف) المد الساكنة.

ج- القافية المقيدة المؤسسة

وهي القافية التي يأتي قبل رويها الساكن (ألف التأسيس) و(الدخيل)، وقد وردت في نص شعري واحد فقط، بنسبة اتجاه 1.67 %، والنص الوحيد الذي وردت فيه هو قصيدة (لبنان النصر) التي قالها عبدالعزيز سعود البابطين مشيداً بأبطال لبنان بعد النصر العظيم الذي حققوه بطرد الغزاة الصهاينة من جنوب لبنان؛ وفيها يقول:

زَيْنِي يَا أُمَّةَ الْعُرْبِ الْعَوَاصِمِ
 فَلَقَدْ رَدَّ الْأَذَى عَنْكَ الْمُقَاوِمِ
 بَطَلٌ مَا حَدَّثُوا عَنْ مِثْلِهِ
 فِي مَيَادِينِ الْوَعَى حَيْثُ الْمَلَحِمِ
 كَانَ مَرْصُودًا لِيَوْمِ النُّصْرِ فِي
 زَمَنٍ كَمِ كَثُرَتْ فِيهِ الْهَزَائِمِ
 يَا أَبَاةَ الضُّيَمِ فِي (لَبْنَانَ) يَا
 مَنْ قَهَرْتُمْ كُلَّ غَدَارٍ وَغَاشِمِ

(1) السابق: ص 19 .

من مغانيكُم جعلتُم حَرَمًا
عزَمكم فيه قِبابٌ ودَعائِمُ
في زمانٍ قد رأى أبناؤُهُ
من صُنوفِ الظُّلَمِ ما أَوْهَى العَزائِمُ⁽¹⁾

فقد اختار الشاعر لقصيدته حرفَ (الميم الساكنة) رويًا، وقد سبقه (ألف التأسيس) وفصل بينهما في كل بيت حرف صحيح يتغيَّر من بيت لآخر، وهو (الدخيل)؛ ك (الواو) في (المقاوم)، و(الحاء) في (الملاحم)، و(الهمزة) في (الهزائم)، و(الشين) في (غاشم)، و(الهمزة) في (دعائم)، و(الهمزة) في (العزائم).

وفي ديوان (مسافر في القفار) ظاهرتان تتعلقان بموسيقى الإطار؛ إحداهما تتعلق بالوزن، والأخرى تتعلق بالقافية. أمَّا ما يتعلق بالوزن فأعني به ظاهرة (التدوير)، وأمَّا ما يتعلق بالقافية فأعني به ظاهرة (التصريع).

التدوير

التدوير⁽²⁾ ظاهرة وزنية إيقاعية تتقيد بحدود التفاعيل الشعرية بين الشطرين، ولا تتقيد بحدود الألفاظ، وهي ظاهرة تعبِّر عن انسيابية الأداء الإيقاعي الداخلي وعفويته، ف «البيت المدوَّر هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه؛ أي شطريه»⁽³⁾، وقد يُسمَّى (موصولاً) أو (متداخلاً)⁽⁴⁾.

(1) السابق: ص 106.

(2) راجع: أحمد كشك، التدوير في الشعر العربي.. دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مطبعة المدينة- القاهرة، 1989م. ومحمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم: سعد مصلوح، وعبد اللطيف الخطيب، غراس للنشر والتوزيع- الكويت، ط1، 1425هـ/2004م: ص 27. وعمر عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافية.. دراسة دلالية إيقاعية، دار أسامة للنشر والتوزيع- عمَّان، ط1، 2014م: ص 94-102.

(3) أحمد كشك، التدوير في الشعر العربي.. دراسة في النحو والمعنى والإيقاع: ص 7.

(4) راجع: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: ص 173، 189.

وقد ورد التدوير⁽¹⁾ في تسع عشرة قصيدة من ديوان (مسافر في القفار)، وكان عدد الأبيات المدوّرة في الديوان كله أربعة وستين بيتاً، ومن أهمّ القصائد التي يبرز فيها أثر التدوير في الإيقاع الشعري قصيدة (الهوى المشتعل) التي نظمها البابطين على وزن مجزوء الرمل، وقد أكثر فيها من استعمال التدوير؛ إذ استأثرت تلك القصيدة بتسعة عشر بيتاً مدوّراً؛ بنسبة بلغت 29.68%، وفي هذه القصيدة يقول البابطين:

أَرْجِعِي لِي أَيُّهَا الْأَيُّـــ
يَا مَـا وَئَلَى وَفَاتِ
أَرْجِعِي لِصَّبِّ أَنْ يَخُـ
يَا بَحْبَّ الْخَفِرَاتِ
وَلَا تُظْهِرِي أَنْ تَرُـ
عَى جَمَالَ الْفَاتِنَاتِ
وَلِسَمْعِي مِنْ حَدِيثِ الْـ
حُبِّ أَخْلَى الْأَغْنِيَاتِ
وَمِنْ الْهَمْسِ بِلَيْلِ الْـ
وَضَلَّ أَشْهَى النَّعْمَاتِ
حِينَ كَانَتْ تَمَادُّ اللَّيْـ
لَ النُّجُومُ الْمُشْرِقَاتِ
تَنْشُرُ النُّورَ عَلَى الدُّنْـ
يَا، وَتَمُحُو الظُّلُمَاتِ
وَيَهَيِّمُ الصَّبُّ وَلَهَا
نَا بِحُسْنِ الْوَالِهَاتِ
عَاشِقًا يَهْتَاجُهُ الشُّوْ
قُ لِنَجْوَى الْعَاشِقَاتِ

(1) راجع: على سبيل المثال لا الحصر: عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 15، 16، 18، 19، 21، 29، 30، 58، 60، 66، 74، 81، 83، 89، 90، 93، 101، 108، 118، 123، 124، 125، 136، 137، 139.

لِلْهَوَى يُشْعِلُهُ فِي الْـ
 قَلْبِ سِخْرِ اللَّحْظَاتِ
 وَيُورِي الشُّوقَ فِي جَنْـ
 بَيْهِ دِفْءُ الْهَمَسَاتِ
 فَيَرَى الدُّنْيَا حَوَالِيـ
 هِ غَيُونًا حَالِمَاتٍ⁽¹⁾

في استهلال القصيدة تبدو رغبة شاعرنا في الحنين إلى ماضيه بكل ما يحمله من أمارات الفتوة والصِّبَا والشباب، وبدا حرصه على اتصال حاضره بماضيه في فعله الأمري المتكرر في بداية البيتين الأولين (أرجعي) في محاولة منه لاستعادة الماضي الزاهي؛ حيث ترعى أنظاره الفاتنات الجميلات، ويستمتع إلى أغاني الحب العذبة، ويمتلئ ليله بالنجوم اللامعة المشرقة، ويهيم عشقاً في حب الوالعات العاشقات.

ولا شك أن رغبة الشاعر في استمرارية هذه الأحداث، وتمنيّه رجوعها - قد انعكس على حسّه الموسيقي؛ فكان إيقاعه مُعَبِّراً عن ذلك؛ فجاءت أكثر أبيات قصيدته مُدَوِّرة يتصل شطراها؛ للتعبير عن استمرار النفس الشعري لدى الشاعر.

وتأتي قصيدة (الحن القشيب) في المرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات المدورة في الديوان؛ إذ استأثرت بثمانية عشر بيتاً مُدَوِّراً من أصل أربعة وستين بيتاً في قصائد الديوان جميعها؛ بنسبة بلغت 28.12 %، وفيها يقول الباطن:

لَا مِسَّ النَّيِّ وَغَنِّي
 فَالْغِنَا رَاحَ الْقُلُوبِ
 وَشُرُوقُ مَا لَهْ فِي
 عَالِمِ الرُّوحِ غُرُوبِ
 لَا يُثِيرُ الشُّوقَ إِلَّا الشَّـ
 شِعْرُ وَالْأَخْنُ الطَّرُوبِ

(1) السابق: ص 136 .

وَرَزَيْنَ الْغُودَ وَالْقَيْنَ
 ثَارَ فِي السَّمْعِ يَذُوبُ
 فِي لَيْالٍ لَيْسَ يَغْشَى الْـ
 بَذَرَ فِيهِنَّ شُحُوبُ
 غَنَنِي عَلَّ الَّذِي قَدْ
 فَاتَ مِنْ بَشْرِي يُوُوبُ⁽¹⁾

لقد بدا الشاعر معنيًا بحالة الطرب والبهجة والسرور التي تحدثها الموسيقى والغناء في النفس، وما تسببه من راحة للقلب؛ وكأنه جعل أبيات قصيدته لحناً مستمراً لا يتقيد بحدود الألفاظ، ولا يُعنى بشيء غير المعنى الشعري؛ فكان التدوير معبراً عن استمرارية النفس الشعري.

وهاتان القصيدتان - فقط - قد حازتا سبعة وثلاثين بيتاً مُدَوَّراً؛ بنسبة 57.81 %، والملاحظ أن القصيدتان من وزن (مجزوء الرمل). في حين اشتملت جميع النصوص الأخرى التي وردت فيها ظاهرة التدوير، وعددها سبعة عشر نصاً شعرياً على سبعة وعشرين بيتاً مُدَوَّراً بنسبة 42.19 %.

التصريع

التصريع⁽²⁾ ظاهرة قافوية نالت عناية كبيرة من نقاد العرب، إذ حرصوا على بيانها في مؤلفاتهم؛ فعرفها قدامة بن جعفر بأنها «تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها»⁽³⁾، وقال ابن رشيق عن التصريع «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه»⁽⁴⁾.

(1) السابق: ص 18.

(2) راجع: عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 9، 15، 17، 22، 31، 38، 40، 51، 55، 65، 80، 87، 90، 91، 93، 99، 103، 106، 110، 112، 116، 119، 123، 125، 127.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 51.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1/145.

وقد أدرك شعراؤنا العرب منذ القديم القيمة الفنية للتصريع، ورأوا فيه وسيلة جذب للمتلقى؛ لما يتسم به التصريع من حلاوة وحُسن؛ وهذا ما صرَّح به أبوتمام في قوله:

وَتَقْفُو إِلَى الْجَدْوَى بِجَدْوَى وَإِنَّمَا
يَرُوقُكَ بَيْتُ الشَّعْرِ حِينَ يُصْرَعُ⁽¹⁾

وقد حرص عبدالعزيز سعود البابطين على استعمال التصريع في كثير من قصائده؛ إذ استهلَّ خمساً وعشرين قصيدةً من ديوانه بالتصريع؛ بنسبة بلغت 41.66 %؛ فمن ذلك قوله في مطلع قصيدته (اغتراب):

سَيِّمْتُ اغْتِرَابِي وَطُولِ السَّفَرِ
وُلِّمْتُ عَلَى الْهَجْرِ مَنْ قَدْ صَبَرَ⁽²⁾

وقوله في مطلع قصيدته (أنغام الشجو):
أَحِينَ أَصْبَحْتُ مِنْ دُنْيَايَ فِي سَأَمٍ
أَرَاكَ يَا نَائِي تَدْعُونِي بِأَلْفِ فَمٍ⁽³⁾

وقوله في مطلع قصيدته (وسادة العواطف):
أَيَسْمَعُنِي الزَّمَانُ أَنَا الْمُنَادِي
بِصَوْتِ تَائِهِ فِي كُلِّ نَادِي⁽⁴⁾

وقوله في مطلع قصيدته (إشعاع الكويت):
كُوَيْتُ يَا جَنَّةً فِي سَاحَةِ الْعَرَبِ
وَيَا (عُكَازَ) النَّهْيِ وَالشَّعْرِ وَالْأَدَبِ⁽⁵⁾

(1) أبوتمام، المستوفى من شعر أبي تمام، تحقيق: محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري-الكويت، 2014م: 3/366.

(2) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 22.

(3) نفسه: ص 80.

(4) نفسه: ص 110.

(5) نفسه: ص 116.

ومن الملاحظ على مطالع القصائد السابقة - أن شاعرنا قد استعمل التصريح في مطالع القصائد المقيدة والمطلقة، على اختلاف أوزانها وقوافيها؛ فأوزانها على بحور: الرمل، البسيط، المتقارب، وبُنِيَتْ قوافيها على حروف: الراء، الميم، الدال، والباء. وكل ذلك يعكس إدراك شاعرنا أهمية التصريح؛ لما له من أثر في إثراء الموسيقى الداخلية للنصوص الشعرية، وإحداث قدر من التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية؛ وهو ما أكدّه نقادنا القدماء؛ إذ يرى صاحب المنهاج أنَّ «للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»⁽¹⁾.

ومجمل القول؛ إنَّ عبدالعزيز سعود البابطين بميله إلى التصريح الذي شَغَلَ مساحة كبيرة من ديوانه يُعَدُّ واحداً من الشعراء المطبوعين الذين يذهبون إلى التصريح؛ «لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له من مذهب النثر»⁽²⁾.

2 - موسيقى النسيج

إذا كانت موسيقى الإطار تتقيد بأوزان البحور الخليلية وتفعيلاتها؛ فضلاً عن تقييدها بالقوافي وحروفها، خاصة حرف الروي الذي يفرض نفسه على الشاعر في نهاية كل بيت شعري - فإن ذلك يعني أنَّ موسيقى الإطار ما هي إلا معيار أصيل مُلْزَمٌ للشعراء جميعاً، ونمط موروث يصعب معه وصف شاعر بالابتكار والابتداع والتفرد؛ إذ كان هذا النمط قاسماً مشتركاً بين الشعراء جميعاً.

ومن ثَمَّ حرص الشعراء العرب المبدعون منذ القديم على إظهار براعتهم الفنية والتعبير عن طاقاتهم الموسيقية من خلال استعمال مجموعة من الظواهر

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 283.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 58.

الموسيقية والبنى الإيقاعية التي تتجاوز حدود الإطار الموسيقي التقليدي المتمثل في الوزن والقافية، وقد اصطلح الأدباء والنقاد والعروضيون على تسمية هذه الظواهر الموسيقية باسم (موسيقى النسيج).

وقد حرص عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار) على استعمال غير ظاهرة من الظواهر الموسيقية والبنى الإيقاعية المتعلقة بنسيج النص، وكان في مقدمتها: بنية التقابل، بنية التماثل، بنية التوازن، والترصيع.

فأما بنية التقابل⁽¹⁾ فهي بنية إيقاعية تتناسب مع سمة التناقض اللازمة في كل عصر من العصور؛ ففي كل زمان ومكان نجد الشيء ونقيضه، والشعر مرآة مجتمعه التي تنعكس عليها كل مظاهر الحياة فيه، فضلاً عن تعبير الشاعر عن مكونات نفسه التي قد يشوبها الاضطراب والتخبط والتناقض في كثير من الأحيان، وهو ما نلاحظه بوضوح في قول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (ضياح السنين):

رُحْتُ أَضْبُو بِسِنِينِي فَغَدْتُ
مِثْلَ شِعْري لِهَبَاءٍ يَنْتَمِي
يُرْقِصُ الغادي وَيُؤْذِي مُهْجَتِي
يُطْرِبُ الْحَيَّ وَمُرْفِي فَمِي
عَاشَ بِالوُجْدَانِ دَهْرًا يَرْتَوِي
مِنْ شَبَابِي وَأَنَا الصَّادِي الظَّمِي
خَلَّتْهُ لِلنَّفْسِ يَغْدُو بِلَسْمًا
وَشِفَاءٍ لِجِرَاحِي الْمُؤْلَمِ

(1) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 10، 11، 12، 15، 18، 20، 21، 28، 33، 39، 42، 44، 45، 48، 62، 63، 66، 69، 72، 76، 77، 83، 84، 87، 89، 93، 95، 97، 100، 103، 104، 106، 109، 110، 111، 113، 119، 121، 123، 126، 129، 135، 136، 138، 139.

فَبَدَا شِعْرِي، - وَقَدْ أَلْهَبَنِي

جَمْرُهُ الزَّاهِي - كَأَن لَّمْ يَفْهَمْ⁽¹⁾

فنجد في هذه الأبيات انعكاس لما بداخل شاعرنا من إحساس بالتناقض؛ فالشاعر يرجو من حياته آمنيات يصبو إلى تحقيقها، فإذا ما يرجوه هباءً منثوراً، ويتجسد إحساس الشاعر بالتقابل في بيته الثاني؛ إذ يصوّر الذهابين في الطرقات، وكأنهم يتراقصون ويطربون، فَرَحِينَ بما يصيبه من الأذى، وهما صورتان متقابلتان مفعمتان بالحركة والحيوية؛ للدلالة على استمرارية التناقضات وتجسدها أمام عيني الشاعر. ذلك الشاعر الذي عاش شِعْرُهُ زَمَنًا يرتوي من شبابه، وهو ظالمٌ إلى الأحبة، يمني نفسه بالتداوي بشِعْرِهِ؛ فإذا ذلك الشَّعْرُ جمرًا يلهبه ويحرقه.

وقد مثّلت بنية التماثل ركيزة من أهم ركائز الإيقاع الشعري التي اعتمد عليها عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار)؛ نظراً لما تؤديه هذه البنية من إثراء الإيقاع النغمي للنص الشعري؛ فهذه البنية الإيقاعية تسهم في إعلاء صوت النسيج الشعري من خلال أنماط ثلاثة رئيسة، هي: التكرار، ورد العجز على الصدر، والجناس.

وقد اتخذ التكرار شكلين أساسيين في ديوان (مسافر في القفار)، هما: التكرار الأفقي، والتكرار الرأسّي.

أما التكرار الأفقي⁽²⁾، فهو الذي يعتمد فيه الشاعر على تكرار صوت بعينه، أو كلمة بعينها مرّة أو أكثر داخل البيت الواحد، كقول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (تشرُّد):

(1) السابق: ص 48.

(2) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 10، 13، 15، 17، 18، 21، 38، 45، 46، 50، 57، 63، 65، 68، 73، 76، 77، 80، 81، 82، 87، 96، 99، 101، 105، 107، 113، 114، 116، 119، 120، 121، 123، 127، 128، 130، 133، 138.

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا الدَّارُ أَخَذَتْ
بِهَا نَازِلَاتُ الدَّهْرِ وَهِيَ تَصُولُ
.. وَنَاءَ عَلَيْهَا كُلُّ الدَّهْرِ قَاسِيًا
وَكُلُّهُ فَوْقَ الدِّيَارِ ثَقِيلٌ⁽¹⁾

ففي البيت الثاني؛ عمد الشاعرُ إلى تكرار كلمة (كلل) مستفيداً من دلالاتها الموروثة الدالة على الثقل والضغط والقسوة؛ ليعبر عن شدة حاجة قومه إليه عندما تنزل بهم مصائب الدهر.

وأما التكرار الرأسي⁽²⁾، فهو الذي يعتمد فيه الشاعر على تكرار كلمة أو جملة في عدة أبيات متوالية؛ مما يؤدي إلى تركيز المعنى الدلالي للنص وتكثيفه؛ لأن «تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزاً لتلاحم النص. فهو يدخل في نسيجه لُحمةً وسُدًى، ويشدُّ أطرافه بعضها إلى بعض، ويعطي شكله نوعاً من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه»⁽³⁾، كقول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (ثورة قلب):

سَمِئْتُ التَّلْهُفَ مِنْ حَرِّ شَوْقِي
إِلَى زَمَنِ فِي خَيَالِي نُضِيرُ
سَمِئْتُ الْحَنِينَ إِلَى مَا مَضَى
وَكَانَ الْحَنِينُ عَلَيَّ يَجُورُ
سَمِئْتُ الرُّجُوعَ بِفِكْرِي وَقَلْبِي
إِلَى عَالَمٍ كُنْتُ فِيهِ غَرِيرٌ⁽⁴⁾

(1) السابق: ص 13.

(2) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 7، 8، 13، 24، 45، 50، 57، 65، 66، 76، 80، 87، 114، 115، 130.

(3) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب 2002م، ص 84.

(4) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 57.

فقد كرّر الشاعر الفعل الماضي (سَيِّمْتُ) المُسند إلى (تاء الفاعل) للدلالة على وطأة ما يشعر به من الملل والضجر؛ ولْيُعَبِّرَ عن قسوة صراعه مع حاضره؛ ممّا اضطره إلى التشوّق والحنين إلى أيّام شبابه

وقد يكرر الشاعر أسلوباً بعينه، كتكرار أسلوب النداء في قول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (غُرّة الدنيا):

يا حُبُّ لولاكَ ما فاضَتْ مَشاعِرُنَا
شِعْراً وَلَحْناً، ولا صارت دواويننا
وأنتَ يا شِعْراً، يا سِحْرَ الوُجُودِ ويا
سُلافةَ الرُوحِ، يا أَصْفَى أغانينا
لولاكَ يا شِعْراً ما مَسَّ الهَوَى وَتَراً
في قَلْبِنَا أو شَدا بِالْحَبِّ شاديناً⁽¹⁾

ففي البيت الأوّل ينادي الشاعرُ الحُبَّ مُبيّناً أهميته في الحياة؛ فلولا ما نظم الشعراء دواوينهم بما فيها من أشعار وألحان تطرّب لها القلوب. ثُمَّ يتوجه بخطابه في البيتين الثاني والثالث إلى (الشَّعْر) مُكرِّراً أسلوب النداء خمس مرّات؛ يُعظِّم من خلالها قيمة الشَّعر ويُجِلُّه في عيون الناس؛ فينعتّه بـ (سحر الوجود) تارة، وبـ (سلافة الروح) تارة أخرى، وبـ (أصفى الأغاني) تارة ثالثة. ولا يخفى ما في هذه النعوت من دلالات الراحة والنشوة والعطاء.

وإذا كان ردُّ العجز على الصدر يتفق مع التكرار في اعتماد كلٍّ منهما على اتحاد الدالِّ والمدلول، فإن ثَمّةَ فرقاً جوهرياً بينهما يكمن في عدم التزام التكرار بموقعية محددة بين اللفظين المكررين، أمّا رد العجز على الصدر فيلتزم الشاعر فيه بثبات موقعية اللفظ الثاني في آخر البيت الشعري، بينما يتردد اللفظ الأوّل

(1) السابق: ص 63-64.

بين أربعة مواضع، هي: أول الشطر الأول، أو وسطه، أو آخره، أو أول الشطر الثاني.

وقد كان رد العجز على الصدر⁽¹⁾ من أنماط بنية التماثل التي وردت في ديوان (مسافر في القفار) على نحو ما نجد في قول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (عهود):

أما من رُجُوعٍ لَذاكِ الزُّمانِ الـ
لَذي كان في خاطِرِنا نَشِيدُ
وكان قَصِيدًا يُغَنِّيهِ قَلْبِي
أَمِنْ بَعْدِ عَهْدِكَ يَخْلُو القَصِيدُ؟
وَرُخْنَا لَذاكِ الزُّمانِ البعيدِ
عَساهُ إذا ما رَجَوْنَا يَعودُ
نُحاولُ أَنْ نَسْتَعِيدَ الوِصالَ
على لَحنِ نايٍ وَأَنغامِ عُودٍ
وَزَهْوَ وَجُودٍ عَرَفْنَاهُ قَدَمًا
وما كان أَجْمَلَ ذاكِ الوُجُودِ⁽²⁾

فلا شك أن تكرار كلمة (القصيد) في البيت الثاني من الأبيات السابقة، وتكرار كلمة (الوجود) في البيت الخامس - قد أسهم في إثراء الإيقاع الموسيقي للأبيات، والذي يزيد من جمال ذلك الإيقاع هو اعتماد الشاعر على رد العجز على الصدر؛ إذ يكون اللفظ الثاني في نهاية البيت، ويقف الشاعر والمتلقي معاً عليه، وكأنه ترديد إيقاعي وترجيع موسيقي للفظ الأول.

(1) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 9، 13، 15، 20، 30، 40، 42، 50، 52، 54، 59، 60، 65، 68، 74، 81، 86، 87، 89، 107، 110، 112، 113، 134، 138.

(2) نفسه: ص 74.

وقد فطن شعراء العربية، على مرّ العصور، إلى العنصر الجمالي المترتب على استعمال الألفاظ المتجانسة؛ نظرًا لما يتمتع به الجنس من مراوغة لفظية تعتمد على إيهام المتلقي بتكرار المعنى وإعادته، ثمَّ إعراض الشاعر عن ذلك وإتيانه بمعنى جديد⁽¹⁾.

وما يميز نمط الجنس عن غيره من أنماط بنية التماثل - هو ما يحدثه الجنس من أثر في المتلقي؛ فللجناس أثران متباينان؛ أولهما- إحداث هِزَّة دلالية في المتلقي؛ نتيجة اتحاد الدالِّ واختلاف المدلول، والآخر- إضفاء إيقاع موسيقي داخلي للنص؛ بسبب التجانس الصوتي بين اللفظين المتجانسين.

وقد كان الجنس من أهم الظواهر الإيقاعية التي اعتمد عليها عبدالعزيز سعود البابطين؛ إذ أكثر من استعمال الجنس غير التام⁽²⁾ في ديوانه؛ فمن ذلك قوله في قصيدته (ذكريات):

شَرِبْنَا صَفْوَهَا لَهْوًا وَزَهْوًا

فَوَازِمِّي إِلَى ذَاكَ الشَّرَابِ⁽³⁾

فقد جانس الشاعر بين لفظي: (لَهْوًا) و(زَهْوًا)؛ إذ اختلف اللفظان في صوت واحد فقط، مع المحافظة على الجرس الموسيقي الناتج عن تنوين الكلمتين؛ فأحدث جرسًا موسيقيًا رنانًا.

ومن ذلك - أيضًا - قوله في قصيدته (صيّادة الحب):

(صَيَّادَةُ الْحُبِّ) مَا أَشْهَدْتُهَا وَلَهْيَ

وَمَا يَنْمُ عَلَى أَشْوَاقٍ وَلَهَانٍ

(1) راجع: محمد مصطفى أبوشوارب، شعرية التفاوت.. مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2007م، ص 124.

(2) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 6، 27، 72، 83، 84، 85، 87، 96، 98، 104، 105، 107، 127، 138.

(3) نفسه: ص 87.

وكيف كان فؤادي للهوى سَكَنًا
وكيف ناغى قصيدي لَيْلَهَا الهاني
حَتَّى غَدَتْ - كعروس الشُّعْرِ - عاشقَةً
نَشْوَى تُناجي الهوى في قَلْبِ نَشْوَانٍ⁽¹⁾

إذ جانس الشاعر في بيته الأوّل بين لفظيّ: (وَلَهِي) و(وَلَهَانِ)، وجانس في البيت الأخير بين لفظيّ: (نَشْوَى) و(نَشْوَانِ)، وفي ذلك كلّ إثراء لإيقاع الشعر الموسيقي.

ومن أنواع الجناس التي اعتمد عليها عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه؛ ما يُعرف بجناس الاشتقاق⁽²⁾ الذي يأتي الشاعر فيه بلفظتين إحداهما مشتقة من الأخرى⁽³⁾، أو الذي يلجأ فيه إلى استخدام ألفاظ لها أصل لغوي واحد في الاشتقاق؛ ممّا يضيف على موسيقى النص إيقاعاً مطرباً، كقوله في قصيدته (غيداء تسأل):

غَنَى الصَّبَا، وَغِنَاهُ سَاجِرٌ وَلَهُ
يُذَكِّرُ الصَّبَّ أَيَّامَ الصَّبَا بَدْمِي
يَوْمَ التَّصَابِي بِهَا وَالْوَصْلُ مُلْتَنِمٌ
وَالصَّدُّ وَالْهَجْرُ فِينَا غَيْرُ مُلْتَنِمٍ⁽⁴⁾

إذ عمد إلى استخدام مجموعة ألفاظ مشتقة من مادة (ص، ب، و)؛ لاستغلال ما توحى به هذه المادة من دلالة على الميل إلى اللهو واللعب كالصبيان في أيام الفتوة

(1) السابق: ص 104.

(2) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 9، 11، 20، 28، 40، 42، 47، 53، 54، 55، 59، 61، 66، 68، 74، 82، 85، 97، 99، 103، 107، 108، 111، 114، 116، 117، 118.

(3) راجع: التبريزي، الوافي في العروض والقوافي: ص 233-234.

(4) عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 97.

والشباب؛ ليؤكد على رغبة العاشقين الدائمة في استرجاع أيام (الصِّبَا) والحنين إلى ذكرياتها؛ حيث وصال الأحبة دون صدٍّ أو هجران.

أمَّا بنية التوازن فقد أسهمت بدور بارز في توجيه الإيقاع الشعري لخدمة المعاني التي أرادها عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار)؛ وتقوم هذه البنية على تشطير البيت الشعري؛ مع المحافظة على استقلالية كل شطر من شطريه، وهذا ما يوضحه أبوهلال العسكري بقوله: «هو أن يتوازن المصراعان والجزءان، وتتعدل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه»⁽¹⁾.

ولا تعني استقلالية الشطرين انفصال كلٍّ منهما عن الآخر، بل إن الشطرين يتحدان معاً لتكثيف البنية الإيقاعية لخدمة المعنى الشعري المراد التعبير عنه، وترجع أهمية بنية التوازن إلى ما تؤديه من دلالات مختلفة؛ فقد يكون الشطر الثاني مؤكداً لمعنى الشطر الأول، أو مقابلاً له، وربما يعطي معنى دلاليًا آخر يحدث ازدواجًا دلاليًا مع الشطر الأول.

ومن ثَمَّ كان لبنية التوازن ثلاثة أدوار رئيسة في ديوان (مسافر في القفار)، أوَّلُها- تأكيد المعنى⁽²⁾؛ كقول عبدالعزيز سعود البابطين عن جيش الاحتلال الغاشم في قصيدته (محمد رمزهم):

فَمِنْ /رِيَاءٍ /لِدَفْعٍ /الْحَيْفِ /مُنْعَقِدٍ
وَمِنْ /نِفَاقٍ /لِنَشْرِ /الْعَدْلِ /مُؤْتَمِرٍ
.. فَاقْرَأْ /بِمَا /جَاءَ /فِي /الْإِنْجِيلِ /لَعَنَتْهُمْ
وَاقْرَأْ /بِمَا /جَاءَ /فِي /الْقُرْآنِ /مَنْ سُوِّرَ⁽³⁾

(1) العسكري، كتاب الصناعتين . الكتابة والشعر، تحقيق، علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية-بيروت، 2006م: ص 378.

(2) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 23، 28، 32، 129.

(3) نفسه: ص 112-113.

فقد جاء الشطر الثاني من البيت الأول مؤكداً خِسة جنود جيش الاحتلال وحقارتهم، ونشرهم الأكاذيب والأباطيل. بينما جاء الشطر الثاني من البيت الثاني مؤكداً ما أقرته الكتب السماوية من لعنة أولئك الظالمين المعتدين؛ فقد جاء في الإنجيل لعنتهم، وأكد القرآن تلك اللعنة.

ويتمثل ثاني الأدوار التي تؤديها بنية التوازن في المقابلة الدلالية⁽¹⁾ بين الشطرين، كقول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (لبنان الإباء) التي قالها بمناسبة اختيار بيروت عاصمة للثقافة العربية - ويفخر فيها بأهل لبنان قائلاً:

مَا شَرَدْتُ فُرْسَانَهُمْ وَخِيُولَهُمْ
مِخْنُ الزَّمَانِ وَشِدَّةُ الإِغْصَارِ
فَهُمْ /بِیَوْمِ/ الْعَدْلِ أَجْنَحَةٌ /لَهُ
وَهُمْ /بِیَوْمِ/ الْحَرْبِ /شُعْلَةٌ /نَارِ⁽²⁾

فإيقاع التوازن في ثاني هذين البيتين يعمق إحساس الشاعر بالفخر بأبطال لبنان؛ فهم الذين يسعون إلى نشر العدل والمحبة والسلام في أوقات السلم، فإذا ما شَمَرَتِ الحرب عن ساعدها كانوا شُعْلَ نيران تحرق أعداءهم.

لقد عمل شاعرنا على استغلال هذا الإيقاع القائم على التوازن والتقابل معاً لبيان قدرة أهل لبنان على التعامل مع أحداث الزمان كافة، في حالتَي السلم والحرب.

ويتمثل ثالث الأدوار التي تؤديها بنية التوازن في الازدواج الدلالي⁽³⁾ الذي يقوم على التكافؤ اللفظي الدقيق بين دوالٍ شطريّ البيت؛ كقول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (كلانا احترقنا):

(1) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 31.

(2) نفسه: ص 95.

(3) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 11، 20، 42، 55، 60، 69، 90.

وَتَحَّتْ سِتْرَ الدِّيَاجِي
صَارَ الْغَبَاءُ ذَكَاءَ
وَالْبُخْلُ / أَضْحَى / سَخَاءَ
وَالْغَدْرُ / أَمْسَى / وَفَاءَ
وَالْفُحْشُ / صَارَ / عَفَاءَ
وَالْأَرْضُ / صَارَتْ / سَمَاءَ
وَاللَّيْلُ / صَارَ / نَهَارًا
وَالصَّيْفُ / صَارَ / شِتَاءَ
وَبَبَات كُلُّ جَمَالٍ
وَكُلُّ قُبْحٍ سَوَاءٌ⁽¹⁾

فقد كثف الشاعر حضور بنية التوازن في أبياته: الثاني والثالث والرابع من الأبيات السابقة؛ ليعطي ازدواجًا دلاليًا في كل بيت منها؛ ليعبر عما أصاب المجتمع من اختلال في القيم والأخلاقيات؛ حتى شاع الفساد بين الناس، فعدوا البخل كرمًا، والغدر وفاءً، والفحش عفاً، وهو ما انعكس بدوره على رؤية الشاعر لمظاهر الطبيعة؛ فكان الأرض قد صارت سماءً، وصار الليل نهارًا، وصار الصيف شتاءً؛ وهو ما أفقد الطبيعة جمالها ورونقها؛ وصعب التمييز بين الجمال والقبح.

وقد اعتاد الشعراء الاتكاء على الترصيع؛ لإثراء موسيقي نسيج النص عن طريق استخدام قوافٍ داخلية، أو كلمات مسجوعة، وهو ما يجعل أجزاء البيت «متقاسمة النظم، متعادلة الوزن؛ حتى يشبه ذلك الحلي في ترصيع جوهرة»⁽²⁾.

وقد عدّه قدامة بن جعفر نعتًا من نعوت الوزن؛ إذ يقول: «ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد من التصريف»⁽³⁾.

(1) السابق: ص 83.

(2) التبريزي، الوافي في العروض والقوافي: ص 245.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 40.

وقد جاء الترصيع في ديوان (مسافر في القفار) على أشكالٍ مختلفة، منها الترصيع المفرد الذي يكون في ألفاظ مفردة، والترصيع المزدوج الذي يكون «في لفظتين لفظتين بالوزن نفسه»⁽¹⁾. فمن أمثلة الترصيع المفرد⁽²⁾ قول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (غناء حمامة):

حَمَامَةُ الْأَيْكَ زَيْدِيْنِي هَوًى وَجَوًى

فَإِنْ شَذُوْكَ فِي عُزْفِي مِنَ الْمِنِّ⁽³⁾

فقد استخدم الشاعر الترصيع بين كلمتي (هَوًى - جَوًى) ليعكس مدى شعوره بالاشتياق والحنين إلى محبوبته؛ مُتَّخِذًا من (حمامة الأيك) معادلًا موضوعيًا يخلع عليه أحاسيسه ومشاعره، وقد استغل الشاعر التنغيم الناتج عن حرف (النون) بسبب تنوين الكلمتين؛ وهو ما أعطى جرسًا موسيقيًا رنانًا.

ومن أمثلة الترصيع المزدوج⁽⁴⁾ قول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (عهود):

فَعُمُرِيْ مِنْكَ التَّفَاتَةُ ظَلْبِيْ

وَرَقَّةُ ثَغْرِ وَوَمُضَّةٌ جِيْدٌ

وَطَرْفٌ كَحَيْلٍ وَصَدْرٌ جَمِيْلٌ

وَخَصْرٌ نَجِيْلٌ وَقَدْ يَمِيْدُ⁽⁵⁾

فقد اعتمد شاعرنا في بيته الثاني على الترصيع مستخدمًا ثلاث جمل لها

تركيب نحوي واحد:

(1) السابق: ص 40.

(2) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 13، 22، 34، 63، 60، 57.

(3) نفسه: ص 21.

(4) راجع: على سبيل المثال لا الحصر، عبدالعزيز سعود البابطين، مسافر في القفار: ص 5، 16، 52، 60، 74، 75، 87، 100، 102.

(5) نفسه: ص 75.

وَطَرَفُ كَحِيلٍ

وَصَدْرُ جَمِيلٍ

وَحْضَرُ نَحِيلٍ

ومن الملاحظ أن هذه التراكيب الثلاثة تتَّحدُ في رويِّها؛ فضلاً عن التتوين الذي أحدث تأثيراً موسيقياً جميلاً.

وممَّا يتصل بالترصيع ويعبّر عن براعة الشاعر الموسيقية؛ قدرته على تحقيق تماثل البنى الصرفية للكلمات مع حدود الإيقاعات النغمية للتفاعيل العروضية داخل البيت الشعري؛ فتكون البنية الصرفية للكلمة الواحدة مطابقة لوزن التفعيلة العروضية، على نحو ما نجد في قول عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (ثورة قلب):

وَذَكَرَ الْحَبِيبِ الَّذِي ابْتَعَ قَلْبِي

بِدَلِّ كَذُوبٍ وَكِبْرِ مُثِيرٍ

وَلَيْلًا طَوِيلًا وَسَهْدًا ثَقِيلًا

عَرَفْتُهُمَا عِنْدَ نَائِي الْعَشِيرِ⁽¹⁾

ففي الشطر الثاني من البيت الأول والشطر الأول من البيت الثاني؛ نلاحظ أن شاعرنا قد عمد إلى إحداث توافق بين البنى الصرفية وتفاعيل وزن المتقارب، وذلك على النحو الآتي:

بِدَلِّ	كَذُوبٍ	وَكِبْرِ	مُثِيرٍ
بِدَلِّلْنِ	كَذُوبِنِ	وَكِبْرُنِ	مُثِيرُنِ
هـ/هـ//	هـ/هـ//	هـ/هـ//	هـ/هـ//
فَعُولِن	فَعُولِن	فَعُولِن	فَعُولِن

(1) السابق: ص 58.

وَلَيْلَا	طَوِيلَا	وَسُهْدَا	ثَقِيلَا
وَلَيْلَيْنِ	طَوِيلَيْنِ	وَسُهْدَيْنِ	ثَقِيلَيْنِ
ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

ويتكرر الأمر بشكل أكثر جلاءً في قصيدته (عهود)، والتي كتبها على وزن المتقارب أيضاً:

لَقَدْ كَانَ رَوْضًا نَضِيرًا وَبَذْرًا
مُنِيرًا وَشِعْرًا وَسِحْرًا وَعِيدٌ
وَلَيْلًا وَصَيْفًا وَفَجْرًا بَهِيًّا
وَدِفًّا شَهِيًّا وَعُمْرًا سَعِيدٌ⁽¹⁾

إذ نجد الأمر نفسه في الشطر الثاني من البيت الأول، وفي شطري البيت الثاني، وذلك على النحو الآتي:

مُنِيرًا	وَشِعْرًا	وَسِحْرًا	وَعِيدٌ
مُنِيرَيْنِ	وَشِعْرَيْنِ	وَسِحْرَيْنِ	وَعِيدٌ
ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

وَلَيْلَا	وَصَيْفًا	وَفَجْرًا	بَهِيًّا
وَلَيْلَيْنِ	وَصَيْفَيْنِ	وَفَجْرَيْنِ	بَهِيَيْنِ
ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

(1) السابق: ص 74-75.

وَدِفُّنَا	شَهِيًّا	وَعُمْرًا	سَعِيدٌ
وَدِفُّنْ	شَهِيْنْ	وَعُمْرَنْ	سَعِيدْ
٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥٥//
فَعُولُنْ	فَعُولِنْ	فَعُولِنْ	فَعُولْ

ولا يقتصر ذلك على وزن المتقارب؛ إذ نجد له مثلاً في قصيدته (روحان) التي نظمها على وزن الرمل، ويقول فيها:

لَوْ أَبَيْتِ الْبُعْدَ عَنِّي كَلَّمَا
عَامِلُ الْهَجْرَانِ وَاقِي وَعَنْدُ
لِقَاضِينَا الْعُمَرَ فِي الْوَضَلِ يَدًا
فِي يَدٍ تُدْفَى وَوُدًّا فَوُقَ وَدُ
وَلِقَاءً وَحَنَانًا خَالِصًا
يَجْعَلَانِ الْعُمَرَ زَهْوًا وَرَغْدًا⁽¹⁾

ففي الشطر الأول من البيت الأخير نجد توافقاً بين حدود الألفاظ وحدود التفاعيل العروضية، وذلك على النحو الآتي:

وَلِقَاءٌ	وَحَنَانًا	خَالِصًا
وَلِقَاءَنْ	وَحَنَانَنْ	خَالِصَنْ
٥/٥///	٥/٥///	٥//٥/
فَعَلَاتِنْ	فَعَلَاتِنْ	فَاعِلَنْ

(1) السابق: ص 76-77.

وجملة القول؛ إنَّ عبدالعزيز سعود البابطين قد أبدع في استخدام موسيقى الشعر على المستويين: الخارجيِّ والداخليِّ؛ فاستعمل الأوزان الصافية والأوزان المركبة، ونوع في أشعاره بين الأوزان التامة والمجزوءة.

وتجلى إبداعه الخاص في استعماله الموسيقى الداخلية، التي ميَّزته عن كثير من الشعراء؛ لما تتسم به الموسيقى الداخلية من استخدام بعض الظواهر البديعية والبنى الإيقاعية.

الختام

إنَّ هذا الطرح لديوان (مسافر في القفار) للأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين - كان يهدف إلى دراسة البنية الإيقاعية للديوان؛ لمحاولة استجلاء استعمالات عبدالعزيز سعود البابطين لعنصريِّ الإيقاع الشعري: موسيقى الإطار، وموسيقى النسيج - في ديوانه؛ وقد اعتمدتُ في هذه الدراسة على المنهج الإحصائي؛ مع تحليل كاشف لأهم الإحصاءات التي قدَّمتها الدراسة عن الديوان، وقد توصَّلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، نجلها على النحو الآتي:

1. بدا عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار) على وعي تام بما أسَّس له القدماء من استعمالات البحور الشعرية؛ إذ نظم قصائده في تسعة أوزان شعرية تُمثِّل الأوزان الأكثر شيوعاً في الشعر العربي، وهي: البسيط، الوافر، الرمل، المتقارب، الكامل، الطويل، الخفيف، المتدارك، والمجتث. ولم ينظم في سبعة بحور، هي: الرجز، والمنسرح، والمقتضب، والسريع، والمديد، والهزج، والمضارع. وفي ذلك دلالة قاطعة على ميل عبدالعزيز سعود البابطين إلى استعمال الأوزان التامة الممتدة، التي تسمح بالحكي، وترديد الصوت الشعري.
2. مزج عبدالعزيز سعود البابطين في كتابته الشعرية بين استخدام البحور الصافية والبحور المركبة، على ما بينهما من اختلاف، مع غلبة استعمال الأوزان الصافية؛ ممَّا يوحي ببراعته الشعرية وقدرته على النظم في القوالب الشعرية المختلفة.

3. كان عبدالعزيز سعود البابطين يمتلك ناصية اللغة، قادرًا على التصرف في مفرداتها في نظمه الشعري؛ متجاوزًا بذلك ما تفرضه وحدة الإيقاعات الصافية من حصر الشعراء في نطاق لغوي ضيق بسبب نمطية تكرار تفعيلاتها، فكان يستغل ما تسمح به الزخافات والعلل من كسر رتابة الإيقاع الشعري.
4. كان عبدالعزيز سعود البابطين عزوفًا عن استعمال القوافي المعقدة، مبدلًا إلى استعمال القوافي البسيطة الخالية من التعقيد؛ فلم يستعمل قافية المتكوس التي تضمُّ أربعة أصوات متحركة بين ساكنيها (5////5)، وأكثر في شعره من استعمال قافية المتواتر التي تضمُّ بين ساكنيها صوتًا متحركًا واحدًا (5/5).
5. اتَّفقت استعمالات حروف الروي في ديوان (مسافر في القفار) مع الإطار العام لحروف الروي في الشعر العربي؛ تبعًا للتصور الذي قدَّمه الدكتور إبراهيم أنيس.
6. تنوعت حركات حروف الروي (المجرى) في ديوان (مسافر في القفار) بين الحركة، والسكون؛ وتنوعت الحركات بين: الكسر، والضم، والفتح، مع غلبة استعمال الروي المكسور المتناسب مع الإحساس بالألم والتوجُّع والانكسار.
7. عمد عبدالعزيز سعود البابطين في بعض الأحيان إلى تسكين حرف الروي؛ للتحرُّر من قيود القافية.
8. استعمل عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار) القافية بنوعيها: المطلقة والمقيدة، وإن كانت الغلبة في استعمالاته للقافية المطلقة، وهو ما يتوافق واستعمالات الشعراء العرب قديمًا وحديثًا؛ إذ كثر استعمالهم للقافية المطلقة لما فيها من إيقاع ممتد ناتج عن إطلاق حرف الروي وتحريكه بالكسر أو الضم أو الفتح.
9. استعمل عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار) جميع أنواع القوافي المطلقة والمقيدة، عدا (القافية المطلقة المؤسسة بخروج) وهي أكثر أنواع القوافي اشتمالًا على حروف القافية؛ ممَّا يعني رغبته في السهولة ومجانبة التعقيد في استعمال القوافي.

10. حرص عبدالعزيز سعود البابطين على استعمال بعض الظواهر الوزنية كالتدوير الذي يُعبّر عن استمرار النفس الشعري لدى الشاعر، والتصريع الذي يزيد قصائده رونقاً وجمالاً، ويعمل على جذب انتباه السامعين؛ لما له من أثر في إثراء الموسيقى الداخلية للنصوص الشعرية، وإحداث قدر من التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية.

11. إذا كانت موسيقى الإطار تتقيد بأوزان البحور الخليلية وتنغيلاتها؛ فضلاً عن تقيدّها بالقوافي وحروفها، خاصة حرف الروي الذي يفرض نفسه على الشاعر في نهاية كل بيت شعري - فإن ذلك يعني أنّ موسيقى الإطار ما هي إلاّ معيار أصيل مُلزمٌ للشعراء جميعاً، ونمط موروث يصعب معه وصف شاعرٍ بالابتكار والابتداع والتفرد؛ إذ كان هذا النمط قاسماً مشتركاً بين الشعراء جميعاً.

12. ومن ثمّ حرص الشعراء العرب المبدعون منذ القديم على إظهار براعتهم الفنية والتعبير عن طاقاتهم الموسيقية من خلال استعمال مجموعة من الظواهر الموسيقية والبنى الإيقاعية التي تتجاوز حدود الإطار الموسيقي التقليدي المتمثل في الوزن والقافية، وقد اصطلح الأدباء والنقاد والعروضيون على تسمية هذه الظواهر الموسيقية باسم (موسيقى النسيج).

13. لم يكتفِ عبدالعزيز سعود البابطين في ديوانه (مسافر في القفار) بالالتكاء على موسيقى الإطار المتمثلة في الوزن والقافية؛ وإنما عمد إلى استخدام غير ظاهرة من الظواهر الموسيقية والبنى الإيقاعية المتعلقة بنسيج النص؛ كبنية التقابل، وبنية التماثل - بما فيها من تكرار، ورد العجز على الصدر، والجناس - وبنية التوازن، والترصيع.

المصادر والمراجع

- إ.أ. ريتشاردز
- 1 - مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة/محمد مصطفى بدوي، مراجعة/لويس عوض، وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 2005م.
- إبراهيم أنيس (الدكتور)
- 2 - موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، ط2، 1952م.
- أحمد الشايب (الدكتور)
- 3 - أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة، ط10، 1994م.
- أحمد كشك (الدكتور)
- 4 - التدوير في الشعر العربي . دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مطبعة المدينة - القاهرة، 1989م.
- إميل بديع يعقوب
- 5 - المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1411هـ - 1991م.
- التبريزي، أبوزكريا يحيى بن علي (ت 502 هـ)
- 6 - الوافي في العروض والقوافي، تحقيق/فخر الدين قباوة، دار الفكر - دمشق، ط4، 1407هـ - 1986م.
- أبوتمام، حبيب بن أوس الطائي (ت 231 هـ)
- 7 - المستوفى من شعر أبي تمام، تحقيق/محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - الكويت، 2014م.

- جابر عصفور (الدكتور)

8 - مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- القاهرة، ط5، 1995م.

- حازم القرطاجني، أبو الحسن (ت 684 هـ)

9 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق/محمد الحبيب بن الخوجة، دار
الغرب الإسلامي - بيروت، ط3، 1986م.

- ابن خلدون، ولي الدين عبدالرحمن بن محمد (ت 808 هـ)

10 - مقدمة ابن خلدون، تحقيق/علي عبدالواحد وافي، الفصل الرابع
والخمسون بعنوان: في انقسام الكلام إلى فني النظم والنثر، دار نهضة
مصر - القاهرة، ط7، 2014م.

- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت 456 هـ)

11 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/محمد محي الدين
عبد الحميد، دار الطلائع - القاهرة، 2006م.

- شكري محمد عياد (الدكتور)

12 - موسيقى الشعر العربي . مشروع دراسة علمية، دار المعرفة - القاهرة،
ط2، 1978م.

- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد (ت 322 هـ)

13 - عيار الشعر، تحقيق/محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية، 1984م.

- عبدالعزيز سعود البابطين

14 - مسافر في القفار، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين لإبداع
الشعري - الكويت، ط2، 2006م.

- عبدالعزيز عتيق (الدكتور)
- 15 - علم العروض والقافية، دار النهضة العربية - بيروت، 1407هـ - 1987م.
- عبدالله الطيب (الدكتور)
- 16 - المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط3، الكويت، 1989م.
- عز الدين إسماعيل (الدكتور)
- 17 - التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب - القاهرة، ط4، 1984م.
- العسكري، أبوهلال الحسن بن عبدالله بن سهل (ت 395 هـ)
- 18 - كتاب الصناعتين.. الكتابة والشعر، تحقيق/علي محمد البجاوي،
ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية - بيروت، 2006م.
- عمر عتيق (الدكتور)
- 19 - معجم مصطلحات العروض والقافية . دراسة دلالية إيقاعية، دار أسامة
للنشر والتوزيع - عمان، ط1، 2014م.
- العوضي الوكيل (الدكتور)
- 20 - الشعر بين الجمود والتطور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة
والطباعة والنشر - القاهرة، 1964م.
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج (ت 337 هـ)
- 21 - نقد الشعر، تحقيق/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط3، 1979م.
- محمد زكي العشماوي (الدكتور)
- 22 - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مؤسسة جائزة عبدالعزيز
سعود البابطين للإبداع الشعري - الكويت، 2009م.

- محمد عبدالعزيز الكفراوي (الدكتور)

23 - الشعر العربي بين الجمود والتطور، دار القلم - بيروت، د.ت.

- محمد عوني عبدالرؤوف (الدكتور)

24 - القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي - القاهرة، 1977م.

- محمد بن فلاح المطيري

25 - القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم/سعد مصلوح، وعبداللطيف

الخطيب، غراس للنشر والتوزيع - الكويت، ط1، 1425هـ - 2004م.

- محمد مصطفى أبوشوارب (الدكتور)

26 - شعرية التفاوت.. مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا

الطباعة والنشر، 2007م.

27 - علم العروض وتطبيقاته . منهج تعليمي مُبسَّط، مؤسسة جائزة

عبدالعزیز سعود البابطين للإبداع الشعري - الكويت، 2006م.

- محمد مصطفى بدوي (الدكتور)

28 - كولردج، دار المعارف - القاهرة، ط2، 1988م.

- منذر عياشي

29 - الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب - 2002م.

البادية في ديوان «مسافر في القفار»

لعبدالعزیز سعود البابطين

د. حسام الدين محمد سليم

مقدمة

عبدالعزیز سعود الباطین، شاعر ذو أسلوب متمیز؛ تدفق إبداعه وخرج من ينبوع البادية والقفار؛ وقد صرح بهذا في ديوانه «مسافر في القفار» فقال: «إن تشبثي بالصحراء والبادية والقفار بتسمية هذا الديوان والذي سبقه؛ لأن البوادي جزء لصيق وهام داخل نفسي وفي حياتي»⁽¹⁾.

رنا الشاعر إلى البادية، ورنّت إليه البادية؛ فشكّلت ديوانه ولونته بلونها؛ فكانت الخصوصية وكان التفرد؛ خصوصية ديوان وتفرد شاعر معاصر رأى أن يعبر عن ذاته من خلال البادية؛ فكان ديوان «مسافر في القفار» رحلة في البادية؛ ينظر الناظر فيرى الصحراء بتضاريسها ونباتها وحيوانها، ويشم رائحتها في أبيات تخرج من رحمها، ويسمع صوت عواصفها وغناء طيورها وهبات نسيمها.

وضع الشاعر في مقدمة «مسافر في القفار» مفتاح شعره، ولم يبخل على المتلقي به؛ لذا لم يكن بد من النظر لهذا الديوان نظرة من خلال البادية وعلاقة الشاعر بها؛ ومن ثم كانت هذه الدراسة الموجزة، وقد سبقها دراسات قيمة تم الاستفادة منها، ومن هذه الدراسات: قراءة الدكتور فوزي عيسى النقدية لديوان «مسافر في القفار» في كتابه جماليات التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، ودراسة محجوب موسى «فاعلية الإبداع دراسة في ديوان مسافر في القفار لعبدالعزیز سعود الباطین».

(1) مسافر في القفار، عبدالعزیز سعود الباطین، مؤسسة جائزة عبدالعزیز سعود الباطین للإبداع الشعري، الكويت، الطبعة الثالثة، 2014، ص 3.

وقد جاء البحث «البادية في ديوان مسافر في القفار» في مقدمة وتوطئة وثلاثة مباحث وخاتمة.

التوطئة تتحدث عن الشاعر والبادية. المبحث الأول: تحدث عن الغزل العذري عند الشاعر ووسائل التواصل البدوية التي ظهرت في ديوانه. المبحث الثاني: تحدث عن أثر البادية في لغة الشاعر وصوره. المبحث الثالث: أثر البادية في الموسيقى الشعرية عند الشاعر.

توطئة: الشاعر والبادية

يقول غالب هلسا وهو يقدم كتاب باشلار: «إن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»⁽¹⁾، فالمكان يعني خصوصية العمل الأدبي وأصالته؛ إن الشاعر يجسد المكان بالصورة واللغة والموسيقى، وتظهر جماليات المكان في العمل الفني من خلال رؤية الشاعر للمكان تلك الرؤية التي تكون محملة بأحاسيس الشاعر وفكره ومعتقداته.

وعبدالعزیز سعود البابطين شاعر مبدع، وشعره له خصوصية وأصاله؛ فقد أخذ من الأجداد والعروبة مكانه؛ فكانت البادية، وكان مسافر في القفار؛ يقول الشاعر عبدالعزیز سعود البابطين: «إن تشبثي بالصحراء والبادية والقفار بتسمية هذا الديوان والذي سبقه؛ لأن البوادي جزء لصيق وهام داخل نفسي وفي حياتي؛ فنفسي تتطلق في الصحراء إلى أقصى مداها وتفتح رؤاي فيها إلى أقصى اتساعها وأعتبرها المكان الطبيعي لروحي ونفسي أستنشق هواءها بملء رئتي، وأرنو إلى فضائها وأفقها البعيد بمدى اتساع بصري؛ فأجد فيها كل ما تشتهي نفسي من راحة وسعادة وهناء»⁽²⁾.

(1) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، 1984، ص 5 - 6.

(2) مسافر في القفار، عبدالعزیز سعود البابطين، ص 3.

لقد عشق الشاعر البادية عشقاً صوفياً؛ فاتحد بها، واطمأنت نفسه إليها؛ فانطلقت في الصحراء آمنة مطمئنة تجد لذة الراحة والهناء، انطلقت تغني بأنغام الصحراء وتتشد شعراً ينطق بالصحراء، ويتغنى بالقفار.

أصبحت البادية من مكونات الشاعر، اتحد بها فسارت في دمه وكونت خلاياه؛ يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة: «وعبدالعزيز البابطين واحد من شعراء العرب المعاصرين المتيمن بحب البادية، تلك التي تسري في عقله ووجدانه حياة ماثلة بكل مقوماتها، ووجوداً متصلًا بوجوده»⁽¹⁾.

ارتبط الشاعر بالبادية؛ فكانت البادية هي الرحم الذي ترعرعت فيه تجربته الفنية؛ فأصبح شعره يحمل لون الطابع البدوي في البيئة الصحراوية.

اهتم الشاعر بالبادية، فعاشت في أعماقه، وكانت مجال إبداعه، يقول الباحث بدر نايف الرشدي: «وقد يكون المكان مسكوناً في خيالاتنا محفوراً في أعماقنا دون أن نعيشه مباشرة، وتربطنا به علاقات قوية تجسد عمق الانتماء مع مفرداته وأشياءه، وذلك من خلال استنطاقه عن طريق الإحساس المرهف، ويقوم المكان بشحن الإنسان بالطاقة النفسية والوجدانية، فالعلاقة بين الإنسان والمكان علاقة متجذرة، وهي علاقة حميمة تقترب من درجة التقديس»⁽²⁾.

لقد أمدت البيئة الصحراوية عبدالعزيز بالمادة التي صنع منها صوره وأخيلته ومعانيه، وأمدته بشعراء سار على دربهم واقتفى أثرهم؛ فقد أصبح هذا المكان هو الجدول الذي تهل منه عملية الإبداع لدى الشاعر تصوراتها وشعورها.

(1) دراسات نقدية في ديوان بوح البوادي بقلم نخبة من النقاد العرب، أعده للنشر وقدم له الدكتور فوزي عيسى، مركز الدلتا للطباعة، 1996، ص 91.

(2) صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف، بدر نايف الرشدي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011 - 2012، ص 72.

المبحث الأول

الغزل العذري ووسائل التواصل البدوية

أولاً: الغزل العذري

أحب الشاعر وعشق، واعتصم بالغزل العذري، ذلك الغزل الذي نشأ في بني عذرة وقامت عليه أخلاق البادية وخشونة العيش وصعوبة اللقاء، تغزل غزلاً عفيفاً يسمو عن المادة ويزهد في الجسد الفاني، تمسك بالمحبة لا يروم سواها ولا يطلب غيرها مهما قاسى من ألوان الهجر والبعد والعذاب؛ يقول⁽¹⁾:

يا غادة سألْتُ إن كنتُ أنكُرُها

رغمَ البعادِ ورغمَ البَيْنِ والسَّقمِ

نعمْ سأذكُرُها حتَّى ولو بَعُدْتُ

حتَّى النِّهايةِ وانسَقَمْنَا إلى العَدَمِ

والشاعر في غزله يقوم باستدعاء الشخصيات التراثية الأدبية لتحمل أبعاد تجربته وتكون وسيلة من وسائل الإيحاء لديه.

وقد بحث الدكتور علي عشري زايد عن عوامل عودة الشاعر العربي المعاصر إلى الموروث، وتوصل إلى عوامل عدة منها: العوامل الفنية؛ يقول: «من الممكن بلورة هذه العوامل الفنية في عاملين اثنين أساسيين: أولهما: إحساس الشاعر المعاصر

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 97.

بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، وذلك أن المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ونوعاً من اللصوق بوجدانها لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة، وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائماً في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائياً... وهكذا وجد الشاعر رهن تصرفه مئات الأصوات التي يمكن أن ترن في وجدان المتلقي وسمعه بأبعاد تجربته المعاصرة، وهو حين يوظف هذه الأصوات يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعاً من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري⁽¹⁾.

كأن علي عشري في هذا العامل يتحدث عن سبب عودة الشاعر عبدالعزيز إلى الموروث وحرصه على استدعاء التراث في شعره؛ فبعبدالعزيز الذي عاش بوجدانه في البادية ونظر إلى البادية والصحراء نظرة حب وتقديس يدرك أهمية التراث وغناه وأهميته في خلق عمل فني يتسم بالأصالة وبالطاقات الإبداعية وبالإيحاء والتأثير، ويدرك أثر استدعاء الشخصية التراثية في التجربة الشعرية وأثر هذا الاستدعاء على المتلقي.

استدعى عبدالعزيز الشخصيات التي ارتبطت بقصة عاطفية، استدعى شاعر بني عذرة جميل بن معمر وبثينة محبوبته، يقول في قصيدته «رفيقة الدرب»:

(1) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 16.

(بُثِينَةُ) الْحَبِّ قَدْ طَلَّتْ تُبَارِكُنَا

مِنْ السُّهَى وَ(جَمِيلٌ) مِنْهُ حَيَّانَا⁽¹⁾

لقد استدعى الشاعر عبدالعزيز الشاعر جميل ومحبوبته بثينة مستلهماً قصة حبهما ليسقط عليها تجربته المعاصرة.

ويستدعي الشاعر ولادة لتكون «رسالة إلى ولادة» رسالة حب عذري، ويكون عبدالعزيز هو ابن زيدون العصر الحديث، وتكون نونية ابن زيدون هي المعلم والمثل؛ يقول الشاعر عبدالعزيز:

تَذَكَّرْتُ أَيَّامَ الْمَوَدَّةِ بَعْدَكُمْ

فَمَا عِشْتُ يَوْمًا مِنْ غَرَامِكِ خَالِيَا

أَقْلَبُ فِخْرِي لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ

بِحُبِّكُمْ مَا كَانَ أَشْهَى اللَّيَالِيَا

وَاحْلُمُ بِاللُّقْيَا وَجَفَنِي مُسَهَّدًا

وَقَلْبِي يُعِيدُ الذِّكْرِيَاتِ الْخَوَالِيَا⁽²⁾

تبدأ القصيدة بتذكر أيام طيبة قد رحلت، فمنذ البيت الأول يظهر الألم وتحول العلاقة من الوصل إلى الهجر.

إن الشاعر يبدأ قصيدته بما بدأ به ابن زيدون نونيته؛ قال ابن زيدون:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِيَا

وَنَابَ عَنْ طَيِّبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا⁽³⁾

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 9.

(2) المصدر السابق، ص 70.

(3) ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق وشرح على عبدالعظيم، نهضة مصر، 1980، ص 141.

فهذا هو الصراع النفسي وهذا هو التحول في العلاقة من الإيجاب إلى السلب، من الوصل إلى الهجر.

ويمضي البابطين مع طيف المحبوبة؛ فيقول:
سَهَرْتُ بَلِيلٍ غَابَ مِثْلِي بِدُرَّةٍ
شَكَّوْتُ لَهُ فِعْلَ الْهَوَى وَشَكَا لِيَا
وَكَفَّ الصَّبَا حَوْلِي تُدَاعِبُ أَغْصُنَا
تَمِيدُ كَطَيْفٍ جَاءَ مِنْكَ حِيَالِيَا
أَرَاهُ بِقُرْبِي لَا يُفَارِقُنِي إِذَا
نَظَرْتُ أَمَامِي أَوْ نَظَرْتُ وَرَائِيَا
نَأَيْتُ بِجَسْمِي عَنْكَ لَا بِهِوَاجِسِي
وَمَا عَشْتُ يَوْمًا مِنْ غَرَامِكَ خَالِيَا⁽¹⁾

بدأ الشاعر قصيدته بتحول العلاقة من الوصل إلى الهجر، وختمها بذكر الطيف الذي أتى بالوصل والري بعد أن عز لقاء الأجسام.

وقد بدأ ابن زيدون قصيدته بتحول العلاقة من الوصل إلى الهجر وختمها بذكر الطيف قائلاً:

أَبْكِي وَقَاءً وَإِنْ لَمْ تَبْذُلِي صَلَةً
فَالطَّيْفُ يُقْنَعُنَا وَالذِّكْرُ يَكْفِينَا⁽²⁾

عز اللقاء فاستسلم الشاعر ومضى مع الطيف؛ فكان الطيف يقنعه والذكر يكفيه.

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 72.

(2) ديوان ابن زيدون ورسائله، ص 148.

بدأ الشاعر عبدالعزيز بما بدأ به ابن زيدون وختم بما ختم به ابن زيدون.
والشاعر يأتي بنونية تشبه نونية ابن زيدون، نونية تأتي بنغمة بحر البسيط؛
يقول في قصيدته «غرة الدنيا»:

تَمَوَّجَ السَّخَرُ مَخْمُورًا بَجَنَّتِهَا
وَرَاخَ مِنْ كَأْسِهَا يَحْسُو وَيَسْقِينَا⁽¹⁾

وقد قال ابن زيدون في نونيته:
يا ساريَ البرقِ غادِ القَصْرَ واسقِ به
مَنْ كَانَ صِرْفَ الهوى والودُّ يسقينا⁽²⁾
البيتان على بحر البسيط، البيتان ينتهيان بـ(يسقينا).

وعندما يقول الدهر: «أميناً» عند ابن زيدون يقول الدهر: «أميناً» عند
عبدالعزیز؛ قال ابن زيدون في نونيته:

غِيْظَ الْعِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى فَدَعُوا
بِأَنْ نَغْصَّ فَقَالَ الدَّهْرُ آمِينَا⁽³⁾

وقال عبدالعزيز في نونيته :
كأَنَّ دُنْيَا الْهَوَى بَاخَتْ بِمَا كَتَمَتْ
عَنَّا طَوِيلًا وَقَالَ الدَّهْرُ آمِينَا⁽⁴⁾

ويمضي الباطنين فيقول:

-
- (1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود الباطين، ص 62.
(2) ديوان ابن زيدون ورسائله، ص 144.
(3) المصدر نفسه، ص 142.
(4) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود الباطين، ص 63.

مَا أَطْيَبَ الْعُمْرَ حِينَ الْحُبِّ يَغْمُرُهُ

وَالشُّوْكَ فِي دَرْبِهِ يَغْدُو رِيَّاحِينَا⁽¹⁾

جاءت (رياحينا) وكانت قد جاءت عند ابن زيدون عندما قال:

لِيُسْقَ عَهْدُكُمْ عَهْدُ السُّرُورِ فَمَا

كُنْتُمْ لِأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَّاحِينَا⁽²⁾

وجاءت (المحبينا) عند الشاعرين؛ يقول الشاعر عبدالعزيز:

يَا شِعْرَ قُلُوبِنَا وَأُسْفَرَ عَنْ تَدْلُهَا

بِمَنْ إِذَا خَطَرْتُ تَسْبِي الْمَحْبَبِينَا⁽³⁾

وقال ابن زيدون:

لَا تَحْسَبُوا نَائِكُمْ عَنَّا يَغَيِّرُنَا

إِنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمَحْبَبِينَا⁽⁴⁾

استدعى الشاعر في تجربته العذرية شخصيات تراثية، واستدعى قصائد العذريين ليحاكيها في معناها ومبناها.

ثانياً: وسائل التواصل البدوية

اصطفى الشاعر وسائل تواصل بدوية، منها:

1 - الطيف:

يقوم الطيف مقام الوصل والعيان؛ إنه تعويض عن اللقاء والمشاهدة، إنه يرتبط بنفسية الشاعر وعاطفته، إن الكلف به يعني معاناة الحرمان من المحبوب

(1) المصدر نفسه، ص 63.

(2) ديوان ابن زيدون ورسائله، ص 143.

(3) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 64.

(4) ديوان ابن زيدون ورسائله، ص 143.

الذي أضحى قريباً على بعد بعيداً على قرب، إنه يعني قيود المكان التي تفصل بين الأليفين.

لقد كلف الشاعر عبدالعزيز كلفاً شديداً بذكر الطيف؛ تقول الباحثة إيناس الرفاعي: «إن ظاهرة الطيف عند عبدالعزيز البابطين ماثلة بقوة في ديوانيه، ذلك الطيف الذي يؤكد حضور الحبيبة بل تجذرهما في وجدانه»⁽¹⁾.

أحب الشاعر البادية والقفار، أحب الصحراء وعاش فيها بوجدانه فعاشت في شعوره؛ فكانت أصل وحيه ومنبع إلهامه، من ضوابطها أخذ، وعلى عاداتها اعتمد؛ تلك العادات التي تبعد بين الرجل والمرأة؛ ليكون الحرمان، فيأتي الطيف تعويضاً عن غياب المحبوبة وغياب اللقاء والوصل.

يقول الشاعر:

قَدْ غَبَتْ لَكِنْ ظِلُّ طَيْفُكَ حَاضِرًا
يَحْنُو وَيَدْعُونِي إِلَى نَجْوَاكِ
كَمْ شَقَّ طَيْفُكَ جُنْحَ لَيْلٍ مُظْلِمٍ
فَأَزَالُهُ عَنِّي بِنُورِ بَهَاكِ⁽²⁾

مقابلة خلقها الفنان بين غياب وحضور، غياب المحبوبة وحضور طيفها؛ جاء الطيف ليضيء ليل المحب بنور المحبوبة.

للطيف إذن دور كبير في حياة المحب المشتاق؛ لذا فإن الشاعر يقول معبراً عن هذا الدور في قصيدته طيف الحبيبة:

(1) الاتجاه الوجداني في شعر عبدالعزيز سعود البابطين، إيناس الرفاعي عيد عوض، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور فوزي عيسى، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية 2014م، ص 54.

(2) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 139.

إِذَا لَاحَ لِي طَيْفُهَا بِالْذُّجَى
إِخَالُ الضُّحَى فِي الذُّجَى سَارِيَا
وَيَسْكُبُ رَبِّي مِنْ نُورِهِ
عَلَى الْكَوْنِ مَا يَسْحَرُ الرَّايَا
وَمَا كُنْتُ أَلْحَهُ بِالظُّنُونِ
أَرَاهُ بَعَيْنِي لِي بَادِيَا
وَيَفْرَحُ قَلْبِي بِمَا قَدْ بَدَا
مِنْ الْحُسْنِ فِي أَفْقِهِ زَاهِيَا
فَيَطْغَى السُّرُورُ وَسُرْعَانِ مَا
يُولِّي وَيَتْرُكُنِي شَاكِيَا
أَضِيعُ بَتِيهِ بِعِيدِ الْمَدَى
إِخَالُ السَّرَابِ بِهِ هَادِيَا
سَأَمْتُ الْفِرَاقَ وَأَشْجَانَهُ
فَكُنْ مِنْهُ يَا طَيْفُ لِي شَافِيَا
فَطَيْفُ الْحَبِيبَةِ حِينَ يَهْلُ
أَرَى السَّهْلَ يَخْضَرُ وَالْوَادِيَا
وَيُعْطِي لَهُ الشَّعْرُ دِيَوَانَهُ
وَأَغْدُو لِدِيَوَانِهِ رَاوِيَا
كَفَانِي طَيْفُ الْحَبِيبَةِ إِمَّا
بَدَا لِي فَأَرْنُو لَهُ رَاضِيَا
وَيَغْمُرُنِي سِحْرُهُ حَالِمَا
أَرَاهُ فَأُسْلِمُهُ حَالِيَا

أَجِيرُ بِهِ الْقَلْبَ مِنْ هَجْرِهَا
وَأَشْكُو لِسُلْطَانِهِ مَا بِيَا
نَعِمْتَ مَسَاءً أَيَا طَيْفَهَا
وَعَنَّاكَ صَوْتُ الْهَوَى شَادِيَا
فَلَا تَبْرَحَنَّ خَيَالِي وَكُنْ
سَمِيرًا عَلَى خِلِّهِ حَانِيَا
وَزِدْنِي حَنِينًا إِلَى غَادَةِ
يَظْلُ غَرَامِي بِهَا وَارِيَا
لَقَدْ أُنْ نَلْتَقِي بَعْدَمَا
فَأَبْقَى لِحَبِّي وَيَبْقَى لِيَا
أُرَدُّ: إِنَّ لُحْتَ لِي بِالْذُّجَى
إِخَالُ الضُّحَى فِي الذُّجَى سَارِيَا⁽¹⁾

إنه عطشان لنائلها المحجوب؛ ليس له إذن إلا الطيف؛ إذا لاح الطيف تبدل الحال وتغير، إذا لاح الطيف ذهب الظلام، واستتار الكون بنور الطيف فسحر الناظر، وفرح القلب وأتى السرور.

ويعود الطيف أدراجه، يولي ويذهب؛ لتكون الصورة المقابلة، إن الشاعر الذي تعلق بآصرة الحب وأهداها مودته إذا فارقه طيفها يضيع ويختل أمره.

إنه يوهم نفسه بتساوي لقاء الخيال ولقاء الأشخاص؛ فهو يطلب من طيفها أن يشفيه بالزيارة التي تسعده وتسعد الكون؛ فيخضر السهل والوادي، ويأتي الشعر والإبداع.

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 121 - 122.

إن لقاء الخيال يكفيه ويرضيه فقد عز اللقاء الحقيقي ولا أمل إلا في الخيال؛
فالخيال يسحره ويحمي قلبه من التصدع، إن الخيال يأتي ليستمتع لأنين المحب
وزفرات قلبه، يأتي كي يرجوه المحب أن يزيده حنيناً لمحبوبته.

الطيف رسول الغرام والمحبة، وهو عند الشاعر رسول الوفاء؛ يقول:

سئمتُ اغتِرَابِي وطُولَ السَّفَرِ
ولمتُ على الهَجْرِ مَنْ قَدْ صَبَرَ
وطالَ اشتِيَاقِي إلى مَنْ أُحِبُّ
مَلاذِي مِنْ كُلِّ هَذَا الضَّجَرِ
وَأَرْزَنُو إلى طَيْفِهَا كُلَّ حِينٍ
وفي كُلِّ حِينٍ أَرَاهُ ظَهَرَ
فَطَيْفُ الحَبِيبَةِ إِمَّا بَدَا لي
هُوَ الشَّمْسُ في غُرْبَتِي والقَمَرُ
أَخِيفُ إليه لِأَغْرِقَ ذاتِي
بِدُنْيَا يَطِيبُ إليها النَّظَرَ
ويأْمُرُنِي طَيْفُهَا بالوَفَاءِ
فأُذْعِنُ دَوْمًا لِمَا قَدْ أَمَرَ
يُحَرِّكُ فيَّ الحَنِينَ إليها
إلى عَالَمٍ في سَنَاهَا انْخَصَرَ
فَمَا هِيَ إِلَّا جَمَالُ الوُجُودِ
بِمَا بَانَ مِنْ سِحْرِهِ واستَتَرَ

إِذَا مَرُّ فِي خَاطِرِي رَسْمُهَا
 أَرَى كُلَّ مَا أَشْتَهِي قَدْ حَضَرَ
 تُدَارُ عَلَيَّ كَوُوسُ الْمُنَى
 وَيَفْرَحُ قَلْبِي وَيَخْلُو السَّهَرُ
 وَتَرْقُصُ حَوْلِي صَبَايَا الْجِنَانِ
 عَلَى نَغَمٍ مِنْ رَنِينَ الْوَتَرِ
 فَمِنْ ذَاتِ لَفْظٍ رَخِيمٍ شَهِيٍّ
 وَمِنْ ذَاتِ لَحْظٍ جَمِيلِ الْحَوَرِ
 وَغَيْدَاءِ سَاحِرَةِ الْوَجْنَتَيْنِ
 تَلَاقَى الدَّلَالُ بِهَا وَالْخَفَرُ
 وَهَيْفَاءِ مَاسَتْ بِقَدِّ مَشِيقِ
 فَمَالَتْ عَلَيْهَا عُصُونُ الشَّجَرِ
 بَلَى ! طَيِّفُهَا عَالَمٌ مِنْ جَمَالِ
 تَوَالَتْ بِهِ كُلُّ هَذِي الصُّوَرِ
 فَمَا بِي شَوْقٌ لِغَيْرِ سَنَاهَا
 وَمَا لِي غَيْرُ هَوَاهَا وَطَرِ
 زَمَانِي تَرْقُوقٌ وَلَا تُشَقِّنِي
 فَمِنْ جَنَّةِ الْحُسْنِ بئْسَ السَّفَرُ
 وَبئْسَ الدِّيَارُ إِذَا لَمْ تَكُنْ
 مَقَامًا لِأَجْمَلِ مَنْ فِي الْبَشَرِ
 فَعُدْ بِي إِلَيْهَا حَمِيمًا مَشُوقًا
 وَزِدْنِي غَرَامًا بِهَا يَا قَدَرُ⁽¹⁾

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 22 - 23.

إنه غريب يتألم من الهجر، ويلوم من يصبر على ألم الهجر، هو غريب طال
اشتياقه لمن يحب، غريب لا يجد أمامه سوى الطيف، يزوره الطيف؛ ليلقاه لقاء
المحروم بالمحروم منه، لقاء الظمان بالماء؛ لقاء ظلام الغربة، يأتي الطيف مبعوثاً
من قبل الوفاء؛ فيأمر المحب بالوفاء؛ ليدعن المحب دوماً لما قد أمر.

ويتجه الشاعر لوصف الطيف؛ ففي وصفه للطيف وصف للمحبوبة التي
ملك قلبه وعقله، إنها ماثلة في طيفها غيداء ساحرة رخيمة اللفظ جميلة اللحظ
بادية الاتساق هيفاء ماست بقدر مشيق لا نظير لجمالها.

لقد كلف الشاعر بالطيف كلفاً شديداً فضرب به المثل؛ يقول:

تُنَادِمُ الطَّيْفَ حَتَّى بَاتَ مَا نَقَلُوا

عَنْ عَشْقِكَ الطَّيْفَ مَا بَيْنَ الْوَرَى مَثَلَا

تَشْكُو الْحَبِيبَ وَقَدْ أَضْنَتَكَ سِيرَتُهُ

لَمَّا جَفَاكَ وَأَمْسَى عَنْكَ مُنْشَغِلَا

هَلَّا تَغَاضَيْتَ عَنْ نَائِي الْحَبِيبِ وَقَدْ

أَبْدَى مِنَ الْهَجْرِ مَا لَا يَبْعَثُ الْأَمَلَا

يَا عَاذِلِي فِي الْهَوَى رَفَقًا وَمَعْزِرَةً

لَا يَدْعِي الْعِلْمَ بِالْأَحْوَالِ مَنْ جَهَلَا

لَوْ كُنْتَ صَبَبًا وَعَانَيْتَ الْفِرَاقَ لَمَّا

عَذَلْتَ «قَيْسًا» عَلَى مَا فِي الْهَوَى اخْتِمَلَا

لَوْ هَيِّمَتَكَ بِدُنْيَا الْحُسْنِ عَاشِقَةً

لَبْتُ - يَا صَاحٍ - مِثْلِي شَاعِرًا غَزَلَا

وَرُحْتَ تَسْهَرُ طَوْلَ اللَّيْلِ مُحْتَضِبًا

خَيَالٍ مَنْ قَدْ نَأَى مِنْ بَعْدِ مَا وَصَلَا⁽¹⁾

إنه محب ليس له إلا الأمل، ناده الطيف فُضِرْب به المثل، غابت عنه الحبيبة فهل سلا القلب عنها؟ هل في استطاعته الانصراف عن جهالة هذا الحب والانصراف عن هذا الألم؟ إنه لا يستطيع أن يفعل هذا، إنه قيس الحب والهوى، إنه يقف أمام عداله مخبرًا إياهم بأنهم لا يشعرون بما يشعر به، ولا يعلم ما به إلا محب مثله، وهل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون؟ هل يستوي الذين يشعرون والذين لا يشعرون؟

إن المعشوقة الطيف إذن من وحي الصحراء خلقت من عاداتها وقيمها وطبيعتها.

2 - النسيم:

هو من مظاهر الصحراء ومن وسائل الوصل التي تعلو على القيود، وهو من وسائل الوصل عند الشاعر عبدالعزيز، يقول في قصيدته رسالة النسيم:

نَسِيمَ الصُّبْحِ طَابَ شَذَاكَ عِنْدِي
فَقَدْ حُمِّلْتَ رِيًّا كُلَّ صَبْحٍ
وَعَانَقْتَ التي في بُرْدَتَيْهَا
عُطُورُ الغَابِ تَنْفَخُ أَيَّ نَفْحٍ
وَرُحْتَ تُسَامِرُ الْأَنْغَامَ تَلْهُو
بشَغْرِ غُلٍّ فِيهِ أَلْفُ جَنَحٍ
وَلَامَسْتَ الْعُيُونَ بِلا رَقِيبٍ
وَهَامَسْتَ الْجُفُونَ بِلُطْفِ بَوَحٍ

(1) المصدر السابق، ص 119 - 120.

وهِمَّتْ بِعَشْقِهَا الْوَلَهَانَ حِينًا
وَسِخَتْ بِرَبْوَةٍ مِنْهُ وَسَفَحَ
وَأَشْهَدَتِ النَّدَى وَالْوَرْدَ أَنِّي
بَعَثْتُكَ حَامِلًا شَدْوِي وَصَدْحِي
بَعَثْتُكَ لِلْحَبِيبَةِ كَيْ تَرَاهَا
وَتُسَمِعَهَا أَنَا شِيدِي وَمَدْحِي
وَتُلْقِي فِي مَرَاتِعِهَا صَبَاحًا
أَغَانِي الْحُبِّ مِنْ نَظْمِي وَشَرْحِي
وَتَرَوِي مَا أَعَانِي فِي هَوَاهَا
مِنْ الْوَجْدِ الشَّدِيدِ وَمَا أَضْحَى
وَتُوصِلَ لَوَعْتِي الْحَرَى إِلَيْهَا
وَمَا أَلْقَى مِنَ الشُّوقِ الْمَلِحِ
وَتُخْبِرَهَا بِجُرْحِي إِذْ تَنَاءَتْ
وَلَوْلَا نَأْيُهَا مَا كَانَ جُرْحِي
وَتُقَرِّئُهَا سَلَامًا مِنْ حَبِيبِ
مِنْ الْأَمَالِ شَيْدَ أَلْفِ صَرْحِ
وَلَكِنَّ الزَّمَانَ جَنَى عَلَيْهِ
وَأَدَمَّتْهُ الشُّجُونُ بِحَدِّ رُمَحِ
مَضَتْ أَيَّامُهُ حُبْلَى بِبَيْنِ
وَقَابَلَ مَنْ تَوَلَّاهُ بِصَفَحِ
فَأَنْتَ رَسُولُ أَيَّامِي إِلَيْهَا
فَأُخْبِرُهَا بِأَسْجَانِي وَنُوحِي

نَسِيمُ الصُّبْحِ لَا تَقْطَعْ وَصَالِي

وَزُرْهَا ثُمَّ زُرْنِي كُلُّ صُبْحٍ⁽¹⁾

النسيم رسول المحبين، النسيم رمز للتواصل واللقاء، إنه قادر على الجمع بسرعة بين العاشقين المفترقين بحاجز المكان، إنه ينتقل بين مكاني العاشقين المفترقين، إن المحبوبة تتسم الأنسام التي يتسمها المحب، هو إذن يوحد بين المحب ومحبيبته، هو إذاً رمز الرِّي.

إن الشاعر ليلتمس العون على ما به من النسيم الذي يلامس العيون بلا رقيب، إنه يطلب من النسيم أن يكون رسوله إلى المحبوبة ليحمله رسالته، ويشهد عليه الندى والورد، لتضحى مظاهر الطبيعة ومكوناتها شاهداً على ذلك، والرسالة تتضمن ما أورثه الحب في قلب المحب، إن الرسالة فيها الأناشيد والمدح، فيها الوجد والشجن، فيها اللوعة وجراح البعد، وفيها الهدية؛ إنه يطلب من النسيم أن يهدي سلامه إلى المحبوبة.

إن ما طلبه الشاعر عبدالعزيز من النسيم كان قد طلبه «العباس بن الأحنف» من الرياح؛ يقول العباس

وَأِنِّي لَأَسْتَهْدِي الرِّيحَ سَلَامَكُمْ

إِذَا أَقْبَلَتْ مِنْ نَحْوِكُمْ بِهِبُوبٍ

وَأَسْأَلُهَا حَمَلَ السَّلَامِ إِلَيْكُمْ

فَإِنْ هِيَ يَوْمًا بَلَغَتْ فَأَجِيبِي⁽²⁾؛

إنه النسيم الذي كان على البعد ظافر، إنه قادر على الحلول بأرض العاشق والحلول بأرض المعشوق، إنه يحيي الشاعر لذا يأتي النداء والأمر:

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 85 - 86.

(2) ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954، ص 6.

نَسِيمَ الصُّبْحِ لَا تَقْطَعْ وَصَالِي
وَزْرَهَا ثَمَّ زُرْنِي كُلَّ صَبْحٍ

3 - الحمامة:

الحمامة من رموز الوصل التي تستطيع التغلب على تلك البيئة البدوية القاسية، وصوت الحمامة عند بعض الشعراء يوحي بالنوح والحزن والبكاء، وصوت الحمامة عند شعراء آخرين يوحي بالمسرة والسعادة؛ والحالة الشعرية هي الأمر في ذلك؛ فالشاعر هو الذي يوجه شدو الحمامة حسب عاطفته؛ هديل الحمام إذن يلون بحالة الشاعر النفسية، فيكون نوحًا ويكون غناءً، عبّر أبو العلاء عن هذا قائلًا:

أَبَكْتُ لِكُلِّ حَمَامَةٍ أَمْ غُنْتُ
نَتُّ عَلَى فَرْعٍ غُضِنَهَا الْمَيَّادُ⁽¹⁾

وجاء الشاعر عبدالعزيز فتعانق لديه الحزن والسعادة، تعانق النوح والغناء؛ يقول:

حَمَامَةُ الْأَيْكِ غَنِّي الْحَبَّ سَاجِعَةً
إِنَّ الْغِنَاءَ لِقَلْبِي بِلَسْمِ الشَّجَنِ
هَيَّا بِنَا نَتْنَجِي فِي مَرَابِعِنَا
فَالشُّوقُ يُلْهِمُّكَ النَّجْوَى وَيُلْهِمُنِي
شَكْوَاكِ شَكْوَايَ وَالْأَشْجَانُ وَاحِدَةٌ
فَرَدَّدِي فِي مَدَاهَا مَا يُعَلِّلُنِي
إِنِّي لِأَدْرِي بِمَا تَشْكِيَنَّ مِنْ وَلَهٍ
مِثْلِي فَمَا وَلَهَ الْوَرَقَاءَ وَلَّهْنِي

(1) شرح سقط الزند، أبو العلاء المعري، شرح وتعليق، ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، ص 33.

غَنِّي وَإِنْ كَانَ نَوْحًا مَا شَدَوْتَ بِهِ
 يَحْيَا غَرَامِي إِذَا مَا الشُّوقُ ذَوَّبَنِي
 مَا أَعْجَبَ الْحُبَّ يُشْقِينِي وَيُسَعِدُنِي
 وَأَعْجَبَ الشَّدَوُ يُشْجِينِي وَيُفْرِحُنِي
 إِنْ نَكُتُمِ الْحُبَّ لَمْ تُكْتَمِ دَلَائِلُهُ
 فَنَحْنُ أَسْرَاهُ فِي سِرِّ وَفِي عَلَنِ
 أَصْبُو وَأَنْغَامُكَ الرُّوعَاءُ تَحْمِلُنِي
 إِلَى زَمَانٍ مَضَى بِالذِّكْرِيَّاتِ غَنِّي
 فِي شَدُوكِ الْآنَ صَوْتُ كُنْتُ أَسْمَعُهُ
 فِي صَمْتٍ فَاتِنْتِي «لَيْلَى» فَيُسْكِرُنِي
 بِاللَّهِ مَنْ عَلَّمَ الْوَرَقَاءَ مَا عَلِمْتُ
 مِنْ حَالٍ صَبَّ لِأَمْرِ الْحُبِّ مُرْتَهَنٍ
 حَتَّى تَمَكَّنْتِ مِنْ إِنْشَادِ سِيرَتِهِ
 بِصَوْتِكَ الْعَذْبِ صَدَاحًا عَلَى فَنَنِ
 يُطَاطِئُ الْغُصْنُ لِلْإِنْشَادِ هَامَتُهُ
 وَيَرْفَعُ الزَّهْرُ أَنْظَارًا إِلَى الْغُصْنِ
 كَأَنَّمَا الرُّوْحُ إِذْ يُصْغِي لِسَاجِعَةٍ
 خَمَائِلُ كَسَتِ الْفِرْدَوْسَ فِي عَدَنِ
 حَمَامَةِ الْأَيْكِ زَيْدِينِي هَوًى وَجَوًى
 فَإِنَّ شَدُوكِ فِي عُرفِي مِنَ الْمِنَنِ
 حُبًّا لِلَّيْلِ الَّتِي أَحْيَا بِعَالَمِهَا
 وَقَدْ غَدَا طَيْفُ لَيْلَى وَحْدَهُ وَطَنِي

غَنَاؤُكَ الْعَذْبُ مِنْ مَاضِي قُرْبَنِي
وعن أَسَى حَاضِرِي الْمَلْهَوفِ أَبْعَدَنِي
فَفِيهِ مِنْ كُلِّ أَوْتَارِ الْهَوَى نَغْمٌ
قَدْ حَرَّكَ الشُّوقَ فِي قَلْبِي وَدَلَّهَنِي
لَأَنْتِ وَالْغُصْنُ مَيَّادًا بَقَامَتِهِ الْـ
هَيْفَاءُ دُنْيَا لِسَحْرِ الْعَيْنِ وَالْأُذُنِ
فِي مَا شَدَوَتْ وَفِيهِ مَا يُذَكِّرُنِي
بِبَعْضِ مَا مَلَكَتْ «لِيلَايَ» مِنْ فِتَنِ
جُودِي بِمَا تَمْلِكُ الْوَرَقَاءُ مِنْ حَسَنِ
يَا طَيِّبَ مَنْ جَادَا يَا وَرَقَاءَ بِالْحَسَنِ
وَرَدِّدِي نَغْمًا قَدْ كُنْتُ أَلْفُهُ
إِنَّ الْغِنَاءَ لِقَلْبِي بِلِسْمِ الشَّجَنِ⁽¹⁾

أتت الحمامة وظهر شدوها «وشاعرنا لا يبالي بنوع الشدو فليكن فرحًا، أو
ليكن ترحًا، بل فليكن مما يقتل حزنًا، المهم أن غرامه لا يحيا ولا ينتعش إلا إذا
أوصله الشدو لمرحلة الذوبان حيث يفنى فناء الصوفي في ذكر من يحب»⁽²⁾.

إن الحمامة من رموز الوصل عند الشاعر، إنها يمكنها الجمع المكاني بين
محبين مفترقين؛ فهي تحل بأرض المحب وتحل بأرض المحبوب، هي تجمع بين
أليفين يصعب الجمع بينهما.

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 20 - 21.

(2) فاعلية الإبداع دراسة في ديوان مسافر في القفار لعبدالعزیز سعود البابطين، محجوب موسى،
المرجاء للنشر والتوزيع، الكويت، 2008، ص 28.

وتأتي القصيدة، وفي البدء والختام يكون غناء الحمامة بلسم الشجن، وحمامته شأنها شأنه تتن من لوعة الشوق والحب، الحمامة هي الشاعر؛ فالشكوى واحدة، والأشجان واحدة، وهديل الحمامة نوح وبكاء، والنوح لا يحزن الشاعر كغيره من الشعراء وإنما يحيى غرامه، وهديل الحمامة غناء، والغناء يشجيه ويفرحه ويستدعي الماضي الجميل، والهديل محبب للشاعر إنه يذكره بليلاه.

أنس الشاعر بالحمامة؛ فأخذ في مخاطبتها، أنس الشاعر إليها؛ فشاركته في تجربته فأضحت الحمامة شأنها شأنه.

خاطب الشاعر الحمامة ونادى، وسمع الغناء والنوح، واتضح من هذا الخطاب وهذه المناداة تعلقه بمحبوبته؛ ذلك التعلق الذي دفعه عند سماع هديل الحمامة إلى هذا التأثر الذي ظهر في القصيدة.

4 - الماء:

جعل الله من الماء كل شيء حي؛ فأضحى الماء مرادفًا للحياة، ولا أندر من الماء في الصحراء الطامحة إلى الحياة.

إن الشاعر قد حوى الصحراء واحتوته الصحراء؛ ذاب فيها فذابت فيه؛ فأضحى شديد الشوق إلى الماء، الذي أضحى رمزًا فنيًا للوصل بالمحبة؛ إنه لم يجد أخطر من الماء ليكون رمزًا للوصل بالمحبة.

يقول في قصيدته «يا حب»:

تَرَاقِصَ الْوَرْدُ نَشْوَانًا بَطَلَتْهَا
وَأَمْطَرَ الْغَيْثُ هَتَانًا يُنَاغِينَا
وَدَعْدَعَتْنَا نُسَيْمَاتٍ بِهَا بَلَلٌ
تُبَشِّرُ الْقَلْبَ بِالْقِيَا فَتَهْنِئَانَا⁽¹⁾

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص24.

يطل الحبيب فيرقص الورد ويأتي الماء المرادف للوصل، فيمطر الغيث، وتأتي
النسيمات التي بها بلل مبشرات باللقيا؛ لقد أذهب ماء الوصل ظمأ الحرمان.

فالشاعر المحروم تجف أرضه ويشقى؛ يقول في قصيدته «نيران الأمس»:

فَلْيَبْقَ طَيْفُكَ فِي لَيْلِي وَفِي سَحَرِي
خَالاً يَفِيءُ إِلَيْهِ السَّمْعُ وَالْبَصَرُ
اللَّهُ اللَّهُ مَا أَشَقَى الْمُحِبُّ وَمَا
أَجْفُ أَرْضُهُ إِنْ لَمْ يَرْوِهَا الْمَطَرُ⁽¹⁾

إن الشاعر في هذا البيت قد قتل حرماناً؛ لذا فهو يتمنى أن يبقى طيف
المحبوبة خليلاً له يشبع حاجة سمعه وبصره.

إن المحب الذي اعتصره الظمأ والحرمان يطلب الحياة والسعادة، وحياته
لا تكون إلا بماء المطر، لقد أضحى الوصل بالمحبوبة ماء يروي المحب، ماء يأتي
بالحياة والنعيم ويبعد الشقاء والضيق.

ويقول الشاعر في قصيدته «الحن القشيب»:

هَاتِ يَا مُنْشِدُ الْحَا
نَ الْهَوَى مِنْ كُلِّ بَابٍ
فَأَنَا الْيَوْمَ عَلَى وَغْ—
دِ حَبِيبِي بِالْإِيَابِ
مِنْ هَوَاهَا وَنَدَاهَا
بَاتَ يَرْوِينِي سَحَابٌ⁽²⁾

يأتي الماء في هذا المقام بهيئته السحابية؛ تلك المزنة المحملة بالماء التي باتت
تروي الظمآن، وقد أتت لتدفع الحرمان بندى الوصل.

(1) المصدر نفسه، ص45.

(2) المصدر السابق، ص19.

المبحث الثاني

أثر البادية في اللغة الشعرية والتصوير

أولاً: اللغة الشعرية

ظهرت بداوة اللغة في المعجم اللغوي للشاعر والصيغ والتراكيب:

1 - المعجم اللغوي للشاعر:

الألفاظ هي مادة اللغة، بها تصاغ الصور الشعرية والتراكيب اللغوية، ومنها يتكون معجم الشاعر اللغوي، وبها ينقل الشاعر تجربته ومشاعره، وقد اختار الشاعر عبدالعزيز معجمه اللغوي من البادية، فألفاظه من وحي البادية، وشميم الصحراء وعبق المفازات والقفار، إن تلك البيئة حاضرة في شعره، واضحة في تلك الألفاظ البدوية، وألفاظ الموروث الثقافي البدوي على النحو الآتي:

الألفاظ البدوية:

من ينظر في مسافر في القفار «يجد ألفاظاً تنهل من معين البادية، يجد الشاعر يقول»:

رَفِيقَةُ الدَّرْبِ هَلْ كَلَّتْ مَطَايَا

دَرْبُ الْعَنَاءِ وَمَا كَلَّتْ حَنَائِي (1)

(1) ديوان مسافر في القفار، ص 9.

لقد ظهرت الصحراء وجاءت فظهر (الدرب، المطايا والعناء).

وفي قصيدة تشرد يقول الشاعر:

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا الدَّارُ أَحْدَقَتْ
بِهَا نَازِلَاتُ الدَّهْرِ وَهِيَ تَصُولُ
أَوْ التَّهَمْتُ أَحْشَاءَهَا النَّارُ فَاْمَحَتْ
فَمَا هِيَ إِلَّا أَرْسَمٌ وَطُلُولُ⁽¹⁾

ظهرت الملامح البدوية والصحراوية في (أرسم، وطلول).

ويأتي الشاعر بأسماء الصحراء وتضاريسها ومكوناتها وحيوانها ونباتها؛ فيقول:

جَوَاذِكُ أَبْجَرُ مَا أَتَعَبْتُهُ
فَرَدَّتْهُ جِبَالٌ أَوْ قِفَارُ⁽²⁾

فقد ظهرت القفار وجبال الصحراء وذلك الجواد الأبحر.

ويقول:

وَالَامَ نَفْسٍ بَكَتْ حُبَّهَا
بُكَاءٌ يُلَيِّنُ حَتَّى الصُّخُورِ⁽³⁾

ظهرت البادية هنا في الصخور.

وتأتي قصيدة «إشعاع الكويت» محملة بإشعاع الصحراء والبوادي؛ يقول:

يَا وَاحَةً لَبَسَتْ مِنْ نَسْجِ خَالِقِهَا
غَلَائِلًا مِنْ ضِيَاءِ الشَّمْسِ وَالشُّهُبِ

(1) المصدر نفسه، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 38.

(3) المصدر نفسه، ص 57.

وَنَجْوَةٌ فِي الصَّحَارِي الْبِيدِ قَدْ وَصَلَتْ

مَهْدَ النَّبِيِّ بِمَوْجِ الشَّاطِئِ الذَّهَبِيِّ⁽¹⁾

فالكويت واحة في الصحراء، والكويت نجوة في الصحاري البعيد، والكويت

موطن الشعر؛ يقول:

وَالشَّعْرُ فِي أَرْضِكَ الْمِغْطَاءِ مَا نَضَبَتْ

يَوْمًا يَنَابِيعُهُ عَنْ مَائِهَا الْعَذِبِ

شِعْرُ الْمَحَبَّةِ وَالْأَنْسَانُ مِخْوَرُهُ

خُطَّتْ دَوَاوِينُهُ فِي هَذِهِ الْكُثْبِ

(بُوحُ الْبَوَادِي) شُعَاعٌ مِنْ أَشْعَتِهِ

وَنَغْمَةٌ رُدَّدَتْ فِي جَوْهَا الرَّجَبِ⁽²⁾

فالكويت موطن الشعر، والدواوين خطت في الكثب، وبوح البوادي شعاع من

أشعته. وهناك الرمال والبوادي؛ يقول:

رِمَالُنَا فِي الْبَوَادِي ذُؤُبٌ أَرْمَنَةٌ

أُنْجَبَيْنَ مَنْ عَزَّ مِنْ أَبَائِنَا النُّجَبِ⁽³⁾

ومع الرمال والبوادي، يأتي الوهد والهضب، يقول:

ثَقَافَةٌ نَشَأَتْ بَيْنَ الرَّمَالِ وَمَوْ

جِ الْبَحْرِ وَاعْتَدَلَتْ فِي الْوَهْدِ وَالْهَضْبِ⁽⁴⁾

هكذا ظهرت تضاريس البيئة الصحراوية، وظهر الوهد والهضب.

(1) المصدر السابق، ص 116.

(2) المصدر نفسه والصفحة.

(3) المصدر نفسه، ص 117.

(4) مسافر في القفار، ص 118.

وفي «لبنان الإباء» يقول الشاعر:

وَنَعِمْتُ مِنْهُمْ بِالْإِخَاءِ وَدِفْئِهِ

لَمَّا تَلَاقَى وَرَدُّهُمْ وَعَرَارِي⁽¹⁾

ظهرت إذن نباتات الصحراء في (الورد؛ والعرار).

وتأتي أدوات البيئة البدوية في قول الشاعر:

وَلَكِنَّ الزَّمَانَ جَنَى عَلَيْهِ

وَأَذَمَّتْهُ الشُّجُونُ بِحَدِّ رُمْحٍ⁽²⁾

هكذا ظهر الرمح؛ فقد أدمته الشجون بحد رمح.

ألفاظ الموروث الثقافي البدوي:

يتجلى ذلك في الأسماء: أسماء المحبوبة، وأسماء الشعراء القدماء، وأسماء القبائل، وأسماء الأماكن.

لقد جاءت المحبوبة فظهرت الصحراء؛ يقول الدكتور فوزي عيسى «تُطل الصحراء في تجربة الحب بصورة واضحة؛ فالمحبة تتحلّى بصفات البدويات وجمالهن وتستمد أسماءها من أسمائهن فهي تارة دعد وتارة أخرى سلمى، وثالثة هند، أو ليلي والشاعر ينطلق في عشقه من قيم البادية وعاداتها، وتنزع التجربة إلى طابع مثالي يقترب من طابع العذريين»⁽³⁾.

حضرت دعد عندما قال الشاعر:

(1) المصدر نفسه، ص 96.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

(3) جماليات التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، 2011، ص 93.

عَرَفْتُ بَأَنَّ الشُّقَاءَ انْتَهَى

وَلَمْ أَكْ يَا (دَعْدُ) بِالْعَارِفِ⁽¹⁾

وحضرت سلمى في قول الشاعر:

أَنَا أَهْوَى الْجَمَالَ فِي طَبْعِ (سَلَمَى)

فَأَحَبُّ الْجَمَالَ قَلْبِي وَعَقْلِي⁽²⁾

وتأتي ليلي وقد عز اللقاء وكان الحزن، يقول الشاعر:

أَهْ يَا (لَيْلَى) لَقَدْ عَزَّ اللَّقَا

وَرَمَانَا فِي أَسَانَا الشَّجْنِ⁽³⁾

والشاعر لا يفتأ يذكر أسماء شعراء الغزل القدماء وأسماء القبائل المعروفة؛ يقول:

وَسَلَّ (قَيْسَ) الَّذِي غَنَّتْ هَوَاهُ

(مَعْدُ) ثُمَّ غَنَّتْهُ (نَزَارُ)

أَكَانَ هَوَاهُ يَوْمَ أَحَبَّ (لَيْلَى)

كَحُبِّي وَهُوَ فِي لُبِّي سَعَارُ⁽⁴⁾

فهذا هو قيس وهذه هي ليلاه، وهذه هي قبيلة معد وقبيلة نزار.

ويذكر الشاعر الأماكن فيقول:

فَكَأَنَّكَ يَا لَيْلُ السُّهْرَا

نُ (عُكَاطُ) الشَّغْرِ وَ(مِرْبَدُهُ)⁽⁵⁾

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 26.

(3) المصدر نفسه، ص 92.

(4) المصدر نفسه، ص 39.

(5) المصدر نفسه، ص 15.

2 - الصيغ والتراكيب:

ظهرت البادية في تراكيب الشاعر، وقد تحدث الباحثان الأستاذ الدكتور فوزي عيسى والأستاذ محجوب موسى عن أثر التيار البدوي في أبنية وتراكيب الشاعر في مسافر في القفار⁽¹⁾، وذكرنا أمثلة تبين ذلك، ومن تلك الأمثلة التي ذكرها الأستاذان، قول الشاعر في قصيدته «حديث السمار»:

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا الشَّعْرُ أُجْدَبَتْ

مَرَابِعُ فِيهِ مِنْ جَمِيلِ الْقَصَائِدِ⁽²⁾

يقول الأستاذ محجوب موسى: وشاعرنا عارض «بعض التركيبات والأسماء التراثية، هند، ليلي، دعد، وكذلك تيمة عنتره: سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي»⁽³⁾.

وفي قول الشاعر:

وَيَوْمَ تَزَيْنَتْ وَجِئْتَ رَشِيقَةً

بِقَدِّ غَدَا مِنْ حَوْلِهِ الرُّؤُصُ غَاوِيَا⁽⁴⁾

يقول الدكتور فوزي عيسى: إن هذه الصيغة من الصيغ التي توحى بالأجواء البدوية؛ «ترددت في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة بصفة خاصة»⁽⁵⁾.

(1) جماليات التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، فوزي عيسى، ص 95 - 98، فاعلية الإبداع دراسة في ديوان مسافر في القفار لعبدالعزیز سعود البابطين، محجوب موسى، ص 132 - 139.

(2) مسافر في القفار، عبدالعزیز سعود البابطين، ص 50.

(3) فاعلية الإبداع «دراسة في ديوان مسافر في القفار لعبدالعزیز سعود البابطين»، محجوب موسى، ص 133.

(4) مسافر في القفار، عبدالعزیز سعود البابطين، ص 70.

(5) جماليات التلقي «قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر»، فوزي عيسى، ص 95.

ومن التراكيب التراثية الأخرى التي استخرجها الدكتور فوزي عيسى من ديوان «مسافر في القفار» قول الشاعر «أقلب طرفي»⁽¹⁾ في:

أَقْلَبُ طَرْفِي حَيْثُ كُنْتُ فَلَا أَرَى

سِوَايَ حَبِيسَ الْعُسْرِ فِي عَالَمِ الْيُسْرِ⁽²⁾

إن هذا التركيب ورد عند شاعر الغزل العذري جميل بثينة في قوله:

أَقْلَبُ طَرْفِي فِي السَّمَاءِ لَعَلَّهُ

يُؤَافِقُ طَرْفِي طَرْفَهَا حِينَ تَنْظُرُ⁽³⁾

ومن الصيغ والتراكيب التراثية البدوية التي يمكن أن تضاف إلى ما ذكره الأستاذان، قول الشاعر عبدالعزيز «كلكل الدهر» في:

وَنَاءَ عَلَيْهَا كُلُّكَ الدَّهْرِ قَاسِيًا

وَكُلُّكَ فَوْقَ الدِّيَارِ ثَقِيلُ⁽⁴⁾

فقد جاء هذا التركيب على لسان البحري الذي قال:

فَهُوَ يُبْدِي تَجَلُّدًا وَعَلَيْهِ

كُلُّكَ مِنْ كَلَاحِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي⁽⁵⁾

ويأتي الشاعر عبدالعزيز بجلمود من الصخر في قوله:

وَلَوْ أَنَّ جُلْمُودًا مِنَ الصَّخْرِ حَاوَهُ

لِفَاضَ (فَرَاتُ) مِنْ نَدَاءِ (نَيْلِ)⁽⁶⁾

(1) المصدر نفسه، فوزي عيسى، ص 95.

(2) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 69.

(3) ديوان جميل شاعر الحب العذري، جمع وتحقيق حسين نصار، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة، 1979، ص 92.

(4) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 13.

(5) ديوان البحري، تحقيق حسين كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، 1964، المجلد الثالث، ص 1159.

(6) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 14.

وقد قال امرؤ القيس:

مِكرٌ مِفْرٌ مُقْبِلٌ مَذْبِرٌ مَعَا

كجلمودٍ صَخِرَ حَطُّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ⁽¹⁾

و قال أعرابي:

كَدَخْتُ بِأُظْفَارِي وَأَعْلَمْتُ مِغُولِي

فَصَادَفْتُ جُلْمُودًا مِنَ الصَّخْرِ أَمْلَسًا⁽²⁾

ثانيًا: التصوير

رنا الشاعر إلى البادية وتشبث بالقفار؛ فاستوعبته الصحراء واستوعب الصحراء؛ فأخذ منها مادة صوره؛ فغدت الصورة لديه بمثابة الصحراء وقد انحلت في لغة الإبداع الشعري.

يقول في قصيدته «سحر الضياع»:

أَنَا مُشْتَاقٌ لَهُ فِي وَحْشَتِي

شَوْقٌ أَشْجَارِ الصَّحَارِي لِلْمَطَرِ⁽³⁾

إن الشاعر مشتاق إلى الحبيب وشوقه يشبه شوق أشجار الصحاري للمطر؛ فأشجار الصحاري لا تحب إلا الري؛ والري لا يكون إلا بالمطر، والشاعر لا يحب إلا الري، والري لا يكون إلا بالقرب من الحبيب ليكون الوصول وتتحقق السعادة ويذهب الكدر.

(1) ديوان امرئ القيس، حققه محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1990، ص 19.

(2) زهر الأكم في الأمثال والحكم، الحسن البيوسي، حققه محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الثقافة، المغرب، الطبعة الأولى، 1981، ص 190.

(3) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 43.

أخذ الشاعر مادته إذن من نبات الصحراء المشتاق دائماً للمطر.

ويقول في قصيدته «ازدهاء الوجود»:

وَقُلْتُ بِسِرِّي: هَلْ كَانَ هَذَا
وَلَمْ أَكُ فِي حُلْمٍ خَاطِفٍ
وَهَلْ رَفَّ فِي مِسْمَعِي صَوْتُهَا
وَنَادَى النُّخِيلُ يَدَ الْقَاطِفِ⁽¹⁾

لقد ازدهى الوجود عندما التقى الحبيبان على الهاتف وتم الاتفاق على الوصل واللقاء، وهنا يكون السؤال، أو تكون الأسئلة: هل كان حديث الهاتف حديثاً حقيقياً ولم يكن حلمًا؟ هل سمع المحب صوت المحبوبة؟ هل نادى النخيل يد القاطف؟ وما النخيل إلا المحبوبة، وما يد القاطف إلا المحب وما الصورة الشعرية إلا من وحي الصحراء.

وبمناسبة انتهاء مدة إدارة الأستاذة الدكتورة فايزة محمد عبدالمحسن لجامعة الكويت يقول الشاعر:

فِيهِنَّ (فَائِزَةٌ) فِي كُلِّ مَعْرِفَةٍ
لَهَا جُذُورٌ نَمَتْ فِي سَاحِلِهَا الرَّجَبِ
فِي وَاحَةِ الْعِلْمِ وَالْأَخْلَاقِ قَدْ نَشَأَتْ
بَيْنَ الدَّفَاتِرِ وَالْأَقْلَامِ وَالْكَتُبِ
الْجِلْمُ وَالْحَزْمُ بَعْضٌ مِنْ شَمَائِلِهَا
وَالْخَيْرُ مِنْ رَاحَتِيهَا فَاضَ كَالسُّحْبِ⁽²⁾

(1) المصدر السابق، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 127.

وبعد أربعة أبيات يأتي قوله:

نَادَتْ وَرَدَدَتْ الصَّحْرَاءُ صَيَحَتْهَا

لِلْعِلْمِ وَالذِّينِ يَا أُخْتَ الْهُدَى انْتَسِبِي⁽¹⁾

تأتي هذه الأبيات بصور تستمد مادتها من الصحراء ونباتها؛ ففائزة نبت صحراوي له جذور بعيدة، وقد نشأت في واحة، والخير من راحتها يفيض كالسحب، هي من الصحراء، هي تحب الصحراء وتحبها الصحراء لذا تتحول الصحراء إلى إنسان يردد صيحتها.

استقى الشاعر مادة صوره من نبات الصحراء، واستقى مادته من حيوان الصحراء؛ يقول في قصيدته «ثورة قلب»:

وَمُعْظَمُ مَنْ يَدْعُونَ الْوَفَاءَ

وَصِدْقَ الْوَلَاءِ وَعُمُقَ الشُّعُورِ

بِهَائِمُ تَغْلِي الْغَرَائِزُ فِيهِمْ

فَهُمْ كَالْتَّعَالِبِ أَوْ كَالْحَمِيرِ

وَذَلِكَ ذَنْبٌ تَرَصَّدَ ظَنِيًّا

وَذِيَّكَ ضَبٌّ لِيَغْدِرَ يَسِيرُ⁽²⁾

ظهرت حيوانات البيئة الصحراوية، ظهرت الثعالب والحمير وظهر الذئب والظبي وظهر الضب، جاء حيوان الصحراء ليبرز حقيقة هؤلاء الذين يدعون الوفاء وقد توشحوا بالغدر.

(1) المصدر نفسه، والصفحة.

(2) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 60.

وبالجماد وشعارات الصحراء يأتي الشاعر، يأتي ليقول في قصيدة «الرتاج المبهور»:

مَا أَخْطَأَتْهُ سِهَامُ الْحُبِّ صَائِبَةً

فَخَرَّ فِي وَجْدِهِ مِنْهَا عَلَى الْأَثَرِ⁽¹⁾

إن السهام شعار من شعارات الصحراء، وهي محور الصورة وأصلها.

ويقول في قصيدته «أنعام الشجو»:

سَلَّنِي أَيَا نَائِي عَنْ قَلْبِي وَنَشْوَتِهِ

لَمَّا بِحَبْلِ الْهَوَى قَدْ كَانَ مُعْتَصِمِي⁽²⁾

لقد أصبح الهوى حبلاً، وكان الحبل من شعارات الصحراء.

(1) المصدر نفسه، ص 133.

(2) المصدر السابق، ص 80.

المبحث الثالث

أثر البادية في الموسيقى الشعرية

أولاً: الموسيقى الخارجية

1 - الوزن:

جاء «مسافر في القفار» بشعر عمودي نظم على تسعة من بحور الشعر

العربي، بيانها الآتي:

المجتث	المتدارك		الخفيف		الطويل		الكامل		المتقارب		الرملي		الوافر		البسيط	
	ج	ت	ج	ت			ج	ت	ج	ت	ج	ت	ج	ت	مجزوء	تام
1	-	3	3	1		5	-	6	-	7	2	6	-	11	-	17

انتظمت قصائد الشاعر عبدالعزيز إذن في ديوانه «مسافر في القفار» في أوزان قديمة مشهورة، وهذه الأوزان، مرتبة، هي: البسيط، والوافر، والرملي، والمتقارب، والكامل، والطويل، والخفيف، والمتدارك، والمجتث. وابتعد الشاعر كثيراً عن الموسيقى المجزوءة.

وقد درس الدكتور إبراهيم أنيس نسبة شيوع الأوزان عند القدماء، وتوصل إلى نتيجة عبر عنها قائلاً:

«إن بحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي... ثم نرى كلاً من الكامل والبسيط يحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وربما جاء بعدهما كل

من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرّون النظم منها، وتألّفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية، أما المتقارب والرمّل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر.... هذا ونلاحظ من النسب السابقة أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات؛ فالهزج والمجتث وزنان نميا مع الزمن في عصور الغناء حين توطدت أركان الدولة العباسية⁽¹⁾.

بعرض ما تم التوصل إليه في ضوء الإحصاء السابق على ما توصل إليه الدكتور إبراهيم أنيس يتبين أن الشاعر عبدالعزيز قد تمسك بعروض الخليل وبحوره؛ فكان محافظاً على النظام التقليدي للقصيدة العربية القديمة؛ فقد نظم على أكثر الأوزان شيوعاً عند القدماء وفضل الأوزان الكثيرة المقاطع على المجزوءات.

إن ما تم التوصل إليه من نتائج عن موسيقى «مسافر في القفار» يضارع ما توصل إليه الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب في دراسته القيمة عن موسيقى الإطار في ديوان بوح البوادي؛ يقول الدكتور محمد مصطفى عن موسيقى الشعر في بوح البوادي: «إن عبدالعزيز سعود البابطين لم يخرج في أي قصائد ديوانه على الإطار العروضي العام في بنائه الإيقاعي محافظاً بذلك على نظام العروض الخليلي ملتزماً ببجوره الشعرية في نمطها العام التزاماً تاماً ومطلقاً، ولقد كشفت لنا مقارنة نسب البحور السابقة بمثيلاتها في الشعر العربي عن مكان عبدالعزيز سعود البابطين بين أضرابه من شعراء العربية؛ فهو شاعر يدور في ذلك الإطار التقليدي للشعر العربي بمحافظته على النسب القديمة إلى حد ما في استخدام: البسيط، والخفيف والمتدارك، وإن كانت النزعة إلى كسر جمود هذه النسب

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1952، ص 189 - 191.

والانفلات من ربقتها قد غلبت عليه في صعوده بنسبة الوافر والرمل ونزوله بنسبة الطويل والكمال»⁽¹⁾.

وعن استخدام الشاعر لمجزوء البحور في بوح البوادي؛ يقول الدكتور محمد مصطفى: «ولم يحاول الباطين أن يعزف كثيراً على الإيقاعات المجزوءة على الرغم من انسيابية البنية الشعرية في قصائده مما يدل دلالة واضحة على قدرة الشاعر على تطوير النموذج التام وإعادة صياغة عناصره الإيقاعية»⁽²⁾.

لم يخرج ما جاء في «مسافر في القفار» كثيراً عن ذلك الذي رآه الدكتور محمد مصطفى في ديوان بوح البوادي.

إن في ذلك دلالة واضحة على ذوق الباطين المحافظ؛ وتطلعه للقديم؛ لقد فتح الشاعر عينيه فلم ير إلا البادية، وأنصت فلم يسمع إلا نغمات أهل الوبر الذين قضوا حياتهم في الصحاري والقفار، وتحت الخيام؛ فاختار هذه الأنغام القديمة، ورأى في رجال القفار القدوة الحسنة فاقتدى بهم.

ولقد أحب الشاعر وتغزل غزلاً عذرياً؛ فأنشد قصائده على وزن قصائد أهل الحب العذري، استدعى نونية ابن زيدون ونسج على منوالها.

أتى ابن زيدون بنونية منظومة على بحر البسيط، وقد ترددت فيها النون الممدودة في ختام كل بيت؛ فقال:

أضحى التَّنَائِي بديلاً من تدانينا

ونابَ عن طيب لُقَيَانَا تَجَافِينَا⁽³⁾

(1) البنية الإيقاعية في شعر عبدالعزيز سعود البابطين «قراءة في موسيقى الإطار»، محمد مصطفى أبوشوارب، تقديم زين كامل الخويسكي، دار المعرفة الجامعية، 1997، ص 55 - 56.

(2) البنية الإيقاعية في شعر عبدالعزيز سعود البابطين «قراءة في موسيقى الإطار»، محمد مصطفى أبوشوارب، تقديم زين كامل الخويسكي، دار المعرفة الجامعية، 1997، ص 57.

(3) ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق وشرح علي عبدالعظيم، ص 141.

واستدعى البابطين النونية ونسج على منوالها فظهر بحر البسيط وظهرت
النون الممدودة في قصيدته «يا حب»؛ يقول:

تَرَاقِصَ الْوَرْدُ نَشْوَانًا بَطَلَتْهَا

وَأَمْطَرَ الْغَيْثُ هَتَّاءً يُنَاغِينَا⁽¹⁾

وظهرت نونية ابن زيدون أيضاً في قصيدة غرة الدنيا؛ يقول:

تَمَائِلَ السَّحَرِ جَذَلَانًا وَمُنْتَشِيًا

لَمَّا أَطَلَّتْ وَحَلَّتْ فِي مَغَانِينَا⁽²⁾

وقد رأى الدكتور مختار مجاهد علاقة بين البحر الشعري وما ينظم عليه؛
وذهب إلى أن هناك بحوراً تصلح لحالة نفسية دون أخرى ومن ثم تصلح لموضوعات
دون الأخرى؛ ففي قصيدة «رمز الحب» التي يقول فيها الشاعر:

اسْأَلُوا الشَّمْسَ هَلْ رَأَتْ مِثْلَ عِشْقِي

مُذْ أُنِيرَتْ أَوْ عَاشِقًا عَاشَ مِثْلِي⁽³⁾

يقول الدكتور مختار مجاهد «نظم البابطين هذا الشعر على بحر الخفيف،
لذلك علينا أن نعلم أن هذا الوزن يعد مناسباً في حالة تذكر الفراق والشكوى
والألم؛ حيث راعى تناسب الوزن مع اللفظ والمعنى، من حيث التناغم ما بين أركان
المعنى اللفظي والمعنوي للشاعر»⁽⁴⁾.

لقد درس الدكتور عز الدين إسماعيل ذلك الرأي الذي يقول بارتباط بحر
معين بحالة نفسية محددة وموضوعات لا يصلح لغيرها، وبين تهافت هذا الرأي،

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 24.

(2) المصدر نفسه، ص 62 - 64.

(3) المصدر نفسه، ص 26.

(4) قراءة فنية في قصائد عبدالعزيز سعود البابطين، مختار مجاهد، المبدأ، الكويت، 2014، ص 128.

توصل إلى ما قرره قائلاً: «وأستطيع أن أقرر من استقراي الخاص أن هذه الأوزان جميعاً وغيرها مما لم أذكر تشترك في خاصية واحدة هي أنها ليست لها خصائص، ولا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشاعر، وهذه الخصائص ليست ثابتة، وإنما هي تتغير مع كل شاعر جديد يوضع فيها»⁽¹⁾.

إن البحور الشعرية مجرد إيقاعات يستطيع الشاعر أن ينظم عليها كل الألوان، هي نغمة موسيقية يُغني عليها فنون الكلام.

2 - الروي:

قسم الدكتور إبراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب شيوعها في الشعر العربي:

أ - حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب وتلك هي: الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال.

ب - حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء - السين - القاف - الكاف - الهمزة - العين - الحاء - الفاء - الياء - الجيم.

ج - حروف قليلة الشيوع: الضاد - الطاء - الهاء.

د - حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال - الثاء - الغين - الخاء - الشين - الصاد - الزاي - الظاء - الواو⁽²⁾.

ويظهر الروي في «مسافر في القفار»، من خلال الإحصاء التالي:

(1) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1984، ص 70.

(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 246.

(جدول إحصاء الروي في ديوان «مسافر في القفار»)

الروي	عدد القصائد
الراء	15
الดาล	9
النون	9
الباء	8
اللام	5
الميم	5
الكاف	2
الياء	2
الهمزة	1
التاء	1
الثاء	1
الحاء	1
الشين	1
العين	1
الفاء	1

بعرض هذا الإحصاء على الأقسام الأربعة لحروف الروي التي أتى بها الدكتور إبراهيم أنيس يتبين أن الشاعر الناظر إلى البادية ورجالها وقيمها الفنية قد نظم قصائده على حروف الروي التي شاعت في أشعار العرب.

ثانياً: الموسيقى الداخلية

إن الرجل الذي عشق الصحراء، وعاش فيها بوجدانه، وخبر ما تتسم به البيئة الصحراوية من سطوع وحسم وقوة ألف شعراً يتفق مع تلك البيئة الصحراوية بسطوعها وحسمها وقوتها؛ فجاءت النغمة الموسيقية في شعره ساطعة قوية متصاعدة متسمة بالعلو والارتفاع وتنوع اللحن، لقد أتى الشاعر بأنغام موسيقية

مصاحبة للبحور الشعرية ليعطي النص حضوراً موسيقياً قوياً، وظهر هذا في تلك الموسيقى الداخلية التي تعددت فكان منها:

1 - التصريع:

كان التصريع من سمات القصيدة العربية؛ يقول ابن رشيق: إن فحول الشعراء قد «جعلوا التصريع من مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر؛ فدل ذلك على فضل التصريع»⁽¹⁾.

ويرى ابن الأثير أن في التصريع «دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام»⁽²⁾.
سطع التصريع في القصيدة العربية القديمة، وسطع في شعر عبدالعزيز سعود البابطين؛ إنه يبدأ قصيدته «آن الأوان أن نلتقي» بقوله:

ضَحِكَ الرَّبِيعُ وَغَنَّتِ الْأَطْيَارُ

وَتَفَتَّحَتْ لِإِقَائِنَا الْأَزْهَارُ⁽³⁾

استهل الشاعر قصيدته «بالتصريع الكامل»⁽⁴⁾، وبالراء جاء التصريع والقصيدة رائية والراء مبثوثة في أبيات القصيدة، والراء مبثوثة في مكونات الطبيعة ومظاهرها؛ لذا استطاع حرف الراء في قصيدة عبدالعزيز أن ينقل الصوت والصورة؛ فقد كان اللقاء؛ فضحك الربيع، وغنت الطييار، وتفتحت الأزهار،

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، 1981، الجزء الأول، ص 176.

(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، القسم الأول، ص 259.

(3) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 40.

(4) التصريع الكامل هو أعلى أنواع التصريع، وقد عرفه ابن الأثير قائلاً: هو «أن يكون كل مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه»، المثل السائر لابن الأثير، الجزء الأول، ص 259.

وتلألأت الأنوار، ورف النسيم، وتعانق الغيث وروضه، وفاح العبير، ومرحت الأطيّار
وطُربت عشتار.

والراء بها من صفات القوة الجهر والانحراف والتكرار ومن ثم أعطت حضوراً
موسيقياً مكثفاً في القصيدة.

وفي قصيدة «لبنان النصر» يأتي التصريع في:

زَيْنِي يَا أُمَّةَ الْعُرْبِ الْعَوَاصِمِ

فَلَقَدْ رَدَّ الْأَذَى عَنْكَ الْمُقَاوِمِ⁽¹⁾

جاء التصريع بالميم، وظهر حرف الميم في أبيات القصيدة، والميم «صوت
مجهور لا هو بالشديد ولا الرخو»⁽²⁾.

وقد سجل هذا الصوت حضوراً موسيقياً يناسب طبيعة النصر، فالنغمة
متوسطة هادئة لا تميل إلى الزهو الأعمى ولا تميل إلى عدم الاكتراث.

2 - التكرار:

عُرف التكرار منذ العصر الجاهلي، واتخذ شكله الواضح في العصر الحديث؛
تقول نازك الملائكة: «على الرغم من أن التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية
الأولى، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين إلا أنه في الواقع لم يتخذ
شكله الواضح إلا في عصرنا، وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن
عدّوا خلالها التكرار في بعض صورهِ لونهاً من ألوان التجديد في الشعر»⁽³⁾.

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 106.

(2) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، نهضة مصر، ص 48.

(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، 1967، ص 230.

وقد حضر التكرار في «مسافر في القفار»؛ فظهر تكرار الحرف وقد تم الحديث عنه عند الحديث عن التصريح، وظهر تكرار اللفظ والعبارة والجملة.

إن الشاعر يستهل قصيدته «غيداء تسأل» بقوله:

«غِيدَاءُ» تَسْأَلُ: هَلْ مَا زِلْتَ تَذْكُرُهَا

رَغَمَ السَّنِينَ وَرَغَمَ الْبُعْدِ وَالْأَلَمِ

وَرَغَمَ طَوِيلِ التَّنَائِي هَلْ غَفَا وَتَرُ

قد كان يصدقُ بالألحانِ والنَّغَمِ⁽¹⁾

وتمر خمسة أبيات ليأتي:

يا غَادَةً سَأَلْتُ إِنْ كُنْتُ أَذْكُرُهَا

رَغَمَ الْبُعَادِ وَرَغَمَ الْبَيْنِ وَالسَّقَمِ⁽²⁾

ويختم الشاعر قصيدته بقوله:

يا غَادَةً اتْرُكِينِي فَالْهُوَى قَدْرِي

رَغَمَ السَّنِينَ وَرَغَمَ الْبُعْدِ وَالْأَلَمِ⁽³⁾

هذا من التكرار الحسن الذي يثري الإيقاع الشعري؛ لقد كرر الشاعر لفظة (رغم)، وجاءت (رغم) مرتبطة بالسياق أشد ارتباطاً؛ إنه يكرر تلك اللفظة كي يسلط الضوء على تقلبات الزمن وتغير الأحوال وحلول البعد محل الوصال.

وبعد (رغم) يأتي مقصد الشاعر وما أولاه الشاعر اهتمامه، فيأتي: رغم السنين، ورغم البعد والألم، ورغم طول التناي، ورغم البعاد والبين والسقم.

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 97.

(2) المصدر نفسه، والصفحة.

(3) المصدر نفسه، ص 98.

ما بعد (رغم) إذن يدل على القطيعة وطول الهجر والشاعر يرتب ما بعد
رغم ترتيباً منطقياً بليغاً، لقد مرت (السنون)، فكان (البعد والألم)، وبالبعد يكون
(التنائي)، وبالبعد والبين والتنائي يحل (السقم).

لقد ارتبطت موسيقى التكرار إذن بمدلول القصيدة.

ويأتي الشاعر في قصيدته «ثورة قلب» التي تبلغ سبعة وأربعين بيتاً مكرراً
لفظة (سئمت) في بعض أبياتها، وكانت تلك الأبيات هي:

سئمتُ التلهُفَ من حرِّ شوقي
إلى زمنٍ في خيالي نضيزُ
سئمتُ الحنينَ إلى ما مضى
وكان الحنينُ عليَّ يجُورُ
سئمتُ الرجوعَ بفكري وقلبي
إلى عالمٍ كنتُ فيه غريزُ
سئمتُ هواها ليأكلَ عمري
خداعاً ويمسحَ حَبِّي الكبيرُ
سئمتُ التَّوَدُّدَ للمستحيلِ
وباسمِ المودَّةِ حرقَ البخورُ
سئمتُ التُّكاذبَ باسمِ الأخوِّ
ة بين الكبيرِ وبين الصَّغيرِ
سئمتُ النِّفاقَ بأشكاله
وأهلَ الفراغِ وحبَّ الظُّهورِ

سَمِمتُ تكاليفَ عُمرٍ ترامى
على مُتَعٍ هَنَّ قَشْرُ القشورِ
سَمِمتُ الغرورَ بدنيا الخداعِ
وما كان أسخفَ هذا الغرورِ⁽¹⁾

«ثورة قلب»، ذلك هو اسم القصيدة، إنها ثورة، والثورة تتبع من السأم، لقد سئم الرجل التلهف إلى الزمن النضير، سئم من الحنين إلى الماضي، سئم من التفكير في عالم كان فيه غرير، سئم من هواها الذي يأكل عمره، سئم من التودد للمستحيل، سئم من التكاذب، سئم من النفاق، سئم التكاليف، سئم الغرور. إنها ثورة، فليتكسر السأم إذن ليعبر عن ضيق الشاعر بأمور الحياة، ولترتبط اللفظة المكررة بالسياق ارتباطاً تاماً، ولتعزف لحناً حزيناً يجسد تلك الحرقعة التي تعصف بقلب الشاعر.

ويقول الشاعر في قصيدة «يا حُبُّ»:
يا حُبُّ ما أنت؟ لا تُفْنِكِ غائِلَةٌ
من الدُّهور وتبقى أنت تُفْنِينَا
يا حُبُّ ما أنت؟ يشكوكُ الفؤادُ إذا
تعسَّرَ الوصلُ أو تحنُّو فتُذْنِينَا
يا حُبُّ، أبقى حبيباً طولَ أزمَنتي
رغم التُّباعُدِ، رغم البينِ يُضْنِينَا⁽²⁾

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 57 - 59.

(2) المصدر نفسه، ص 24.

تُسمع من الأبيات نغمة تكرر أسلوب النداء المصحوب بنغمة تكرر أسلوب الاستفهام وتكرر لفظة (رغم)؛ فالنغمة الموسيقية نغمة تتميز بعلو صوتها وصعوده وتنوع ألحانه.

إن عبدالعزيز شاعر مبدع، ظهر إبداعه في سمات شتى اتسم بها شعره، وظهر إبداعه في التكرار، إنه يعتمد إلى تكرار مطلع قصيدته في الختام، بأساليب متعددة وبتغيير طفيف لتكون المفاجأة ويكون اللون الجديد في التكرار، ذلك اللون الذي يأتي محملاً بنغمة الشاعر الداخلية ليسمعها للمتلقي، لقد تعددت أساليبه في تكرار المطلع في الختام؛ فكانت:

- تكرار عجز المطلع في عجز الختام:

يقول في مطلع قصيدته «غناء حمامة»:

حمامة الأيك غني الحب ساجعةً

إنَّ الغِناءَ لِقَلْبِي بِلِسْمِ الشَّجَنِ⁽¹⁾

ويأتي في الختام فيقول:

ورددِي نغمًا قد كنت ألقه

إنَّ الغِناءَ لِقَلْبِي بِلِسْمِ الشَّجَنِ⁽²⁾

لقد أمر الشاعر في المطلع حمامته بأن تغني؛ ذلك أن الغناء لقلبه بلسم الشجن، وقد استمع إلى الغناء فتعلق به؛ لذا فهو يأمرها في الختام بأن تردد نغمها ذلك أن الغناء لقلبه بلسم الشجن، إن الختام إذن يأتي نتيجة لما كان في المطلع ويأتي بعجز المطلع.

(1) المصدر السابق، ص 20.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

- تكرار بعض عجز المطلع في الختام:

يبدأ قصيدته «الهوى المشتعل» بقوله:

أرجعي لي أيُّها الأيام ما ولّى وفاتٌ⁽¹⁾

ويختمها بقوله:

أه يا دُنْيا أعيدي بعض ما ولّى وفاتٌ⁽²⁾

كرر الشاعر بعض الألفاظ وأتى بـ (أعيدي) التي تحمل معنى (أرجعي) ليدفع الرتابة والملل.

- تكرار عجز المطلع وبعض صدره في الختام:

يقول في «رمز الحب»:

اسألوا الشَّمْسَ هَلْ رَأَتْ مِثْلَ عِشْقِي

مُذْ أُنِيرَتْ أَوْ عَاشِقًا عَاشَ مِثْلِي؟⁽³⁾

وفي الختام:

اسألوا الشَّمْسَ لَمْ تُشَاهِدْ حَبِيبًا

مُذْ أُنِيرَتْ أَوْ عَاشِقًا عَاشَ مِثْلِي؟⁽⁴⁾

- تكرار بعض صدر المطلع وبعض عجزه في الختام:

يقول في مطلع «رسالة النسيم»:

(1) المصدر نفسه، ص 136.

(2) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 137.

(3) المصدر نفسه، ص 26.

(4) المصدر نفسه، ص 27.

نَسِيمَ الصُّبْحِ طَابَ شَذَاكَ عِنْدِي
فَقَدْ حُمِّلْتَ رَيًّا كُلَّ صُبْحٍ⁽¹⁾

ويقول في الختام:

نَسِيمَ الصُّبْحِ لَا تَقْطَعْ وَصَالِي
وَزُرْهَا ثُمَّ زُرْنِي كُلَّ صُبْحٍ⁽²⁾

في المطلع يذكر فضل النسيم عليه فهو يأتي بالوصل، وفي الختام يسأل الشاعر النسيم ألا يقطع وصاله؛ فبين المطلع والختام ترابط في اللفظ والمعنى.

إن تكرار المقطع في الختام يرفع مستوى النغمة الموسيقية في النص ويفصح عن مكنونات صدر الشاعر ويلون القصيدة بوحدة تسري فيها. إن تعدد أساليب الشاعر في تكرار المطلع في الختام يدفع السأم ويولد الدهشة والمفاجأة والاشتياق.

3 - التدوير:

يسميه ابن رشيق المداخل، ويعرفه بقوله: هو «ما كان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة»⁽³⁾. وعن فائدة التدوير وأهميته تقول نازك الملائكة: «وللتدوير في نظرنا فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر؛ ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدده ويطيل نغماته»⁽⁴⁾. إن قول نازك الملائكة يصدق على قصيدة الباطين «الحن القشيب»؛ يقول الشاعر:

لَا مِسَّ النَّيِّ وَغَنٌّ
فَالْغِنَا رَاحَ الْقُلُوبُ

(1) المصدر نفسه، ص 85.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، الجزء الأول، ص 177.

(4) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 91.

وَشُّرُوقُ مَا لَهْ فِي
 عَالَمِ الشُّرُوقِ غُرُوبُ
 لَا يُثِيرُ الشُّوْقَ إِلَّا الشُّـ
 شَعْرُ وَالْأَخْنُ الطُّرُوبُ
 وَزَنْبِيْنُ الْعُودِ وَالْقِيـ
 ثَارُ فِي السَّمْعِ يَذُوبُ
 فِي لَيْالٍ لَيْسَ يَغْشَى الـ
 بَذْرَ فِيهِنَّ شُحُوبُ
 غَنَّنِي عِلَّ الَّذِي قَدْ
 فَاتَ مَنْ بِشَرِي يَوْوَبُ
 عَاشِقًا مِثْلِي حَبِيبًا
 هُوَ زَهْرٌ وَطُيُوبُ
 فَانِّينُ النَّيِّ يَا صَا
 حِ مُنَادٍ وَمُجِيبُ
 يَنْقُلُ الشُّوْقَ حَمِيمًا
 مِنْ حَبِيبٍ لِحَبِيبُ
 لَا قَمُ الْوَاشِي يُدَانِيـ
 هُ وَلَا عَيْنُ الرَّقِيبُ
 صَوْتُهُ مِنْ حُلُمِ الشَّا
 عِرِ مِنْ شَوْقِ الْأَدِيبُ

مِنْ حَنِينِ الصَّبِّ إِذْ تَدُ
 نُوسُويَعَاتُ الْمَغِيبِ
 مِنْ هَوَى الْعَاشِقِ يَمْتَدُ
 دُ عَلَى الْكَوْنِ الرَّحِيبِ
 مِنْ أَغَانِي طَائِرِ الْحُبِّ
 بٍ عَلَى غُصْنِ رَطِيبِ
 تَخْطُرُ الدُّنْيَا بِهِ حَسْبُ
 نَاءٍ فِي ثَوْبِ قَشِيبِ
 لَامِسِ النَّيِّ وَغَنِّ
 إِنَّ رُوحِي فِي اغْتِرَابِ
 هَزْهَاهَا الشُّوقُ لِأَيَّا
 مٍ وَأَحْـلَامٍ عِزَابِ
 أَهْ كَمْ تُطْرِبُنِي أَنْ
 غَامُ نَيِّ وَرَبَابِ
 وَأَنَا فِي لَوْعَةِ الشُّوْ
 قِ لِأَفْرَاحِ الشُّبَابِ
 لَيْيَالِي الْوَصْلِ مَا بَيَّ
 نَ قَصِيدٍ وَعِتَابِ
 لِمَهَاةِ التَّقْيِيهَا
 بَعْدَ هَجْرٍ وَغِيَابِ
 هِيَ مَنْ تَحْلُو بِهَا الدُّنْ
 يَا وَلَذَاتُ اقْتِرَابِ

أَيْلَةُ الْحُسَيْنِ وَمِرَا
 دُ الْأَمَانِيِّ الْكَعَابُ
 نَّوْرَةُ الشُّوْقِ إِلَيْهَا
 مَرْقَتْ كُلَّ جِجَابٍ
 هَاتِ يَا مُنْشِدُ الْحَا
 نَ الْهَوَى مِنْ كُلِّ بَابٍ
 فَأَنَا الْيَوْمَ عَلَى وَغَا
 دِ حَبِيبِي بِالْإِيَابِ
 مِنْ هَوَاهَا وَنَدَاهَا
 بَاتَ يَرْوِينِي سَحَابُ
 وَغْنَاءِ النَّايِ يُشْجِي
 فَالْغِنَا رَاحَ الْبَابُ⁽¹⁾

هي قصيدة الناي واللحن القشيب، ومن ثم جاء التدوير ليمنح تلك القصيدة
 الغنائية والليونة ليظهر صوت الناي ويُسمع ذلك اللحن.

ومن التدوير قوله في بيت مستقل:
 فكَأَنِّي (قَيْسُ) الْحُبِّ وَ(قَيْ
 سُ) الشَّعْرِ وَجَفَنَكَ مَقْعَدُهُ⁽²⁾

اشترك الشطران في كلمة واحدة هي (قيس)؛ فأقامت جسراً موسيقياً
 بينهما، واشترك الباطين مع قيس في الحب والعشق.

(1) مسافر في القفار، عبدالعزيز سعود البابطين، ص 18 - 19.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

اتضح مما سبق أن الشاعر قد عاش بوجدانه في البادية؛ فعاشت البادية في شعره، وشكلت خصائصه الفنية. عندما تغزل الشاعر تغزل غزلاً عذرياً، وعندما أراد لقاء المحبوبة لم يجد أمامه سوى وسائل التواصل البدوية، لم يجد سوى الطيف والنسيم والحمام والماء.

وقد أثرت البادية في تشكيل شعر الشاعر، وظهر أثر الصحراء في لغته الشعرية، وقد تمثل هذا الأثر في تزويد المعجم اللغوي بكثير من ألفاظ الصحراء، وتزويد الشاعر بالتراكيب والصيغ القديمة، ومن البادية استمدت الصورة الشعرية عند البابطين مادتها.

وقد آثر الشاعر أن يكتب شعراً على أنغام القدمات وأوزانهم، وشاءت له الصحراء أن تتسم نغمته بالعلو والقوة والوضوح.

المصادر والمراجع

أ- المصادر:

- ديوان امرئ القيس، حققه محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1990.
- ديوان البحثري، تحقيق حسين كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، 1964.
- ديوان جميل شاعر الحب العذري، جمع وتحقيق حسين نصار، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة، 1979.
- ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق وشرح علي عبدالعظيم، نهضة مصر، 1980.
- ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954.
- زهر الأكم في الأمثال والحكم، الحسن اليوسي، حققه محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الثقافة، المغرب، الطبعة الأولى، 1981.
- شرح سقط الزند، أبو العلاء المعري، شرح وتعليق، ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، 1981.
- مسافر في القفار (ديوان شعر)، عبدالعزيز سعود البابطين، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، الطبعة الثالثة، 2014.

ب- المراجع:

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، نهضة مصر.
- البنية الإيقاعية في شعر عبدالعزيز سعود البابطين «قراءة في موسيقى الإطار»، محمد مصطفى أبوشوارب، تقديم زين كامل الخويسكي، دار المعرفة الجامعية، 1997.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1984.
- جماليات التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، 2011.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، 1984.
- دراسات نقدية في ديوان بوح البوادي بقلم نخبة من النقاد العرب، أعده للنشر وقدم له الدكتور فوزي عيسى، مركز الدلتا للطباعة، 1996.
- فاعلية الإبداع دراسة في ديوان مسافر في القفار لعبدالعزیز سعود البابطين، محبوب موسى، المرجح للنشر والتوزيع، الكويت، 2008.
- قراءة فنية في قصائد عبدالعزيز سعود البابطين، مختار مجاهد، المبدأ، الكويت، 2014.

- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، 1967.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1952.

ج - الرسائل العلمية:

- الاتجاه الوجداني في شعر عبدالعزيز سعود البابطين، إيناس الرفاعي عيد عوض، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور فوزي عيسى، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية 2014م، ص 54.
- صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف، بدر نايف الرشيدى، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011 - 2012.

المحتوى

3	التصدير	-
7	مقدمة	-
	«تماهي» اللغة والهوية في ديوانَي: «بوح البوادي» و«مسافر في القفار» للشاعر	-
19	عبدالعزیز سعود البابطين: د. عثمان بدري	-
43	دراسة في ديوان «مسافر في القفار»: د. صلاح عبدالحافظ	-
	الإيقاع الشعري في ديوان «مسافر في القفار» لعبدالعزیز سعود البابطين: د. علي	-
125	أحمد حسن اليماني	-
	البادية في ديوان «مسافر في القفار» لعبدالعزیز سعود البابطين: د. حسام الدين	-
197	محمد سليم	-
254	المحتوى	-



