مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية و آدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ٣٩، صيف ١٣٩٥ هـ. ش/ ٢٠١٦ م؛ صص ٦٦-٤٧

التقنيات الجمالية بين بردة البوصيرى ونظام البردة لباكثير

ربابة رمضانى*[١]، أمين شيخ باقرى [٢]

١. أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى

٢. طالب الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخمينى (ره) بقزوين

تاريخ استلام البحث: ٩٢/٠٢/١٢ تاريخ قبول البحث: ٩٤/١٠/٠٧

الملخّص

اشتهر البوصيري بمدائحه النبوية الصادقة، خاصة بقصيدته الشهيرة بـ «الكوكب الدرية فى مدح خير البرية»، المعروفة باسم «البردة». فهي من عيون الشعر العربي، ومطمح نظر الأدباء المتأخرين. فقد عورضت هذه القصيدة أكثر من مرة من قِبَل الشعراء الذين جاؤوا بعده. فمن أجمل هذه المعارضات، قصيدة مطوّلة لِعلي أحمد باكثير المسمّى بـ «نظام البردة»، أو ذكرى مُحَمَّد (ص)، نظمها أثناء إقامته بالحجاز وطبعها أول قدومه إلى مصر عام ١٩٣٤. فحذا باكثير حذو البوصيري ونظم على منواله ولكن لا يعدّ شعره مدحاً خالصاً بل الالتزام بالأمّة الإسلامية وقضاياها المصيرية. فحين أن الغرب والمحتلين الصهاينة هاجموا على جذور العرب الإسلامية، وقف باكثير كمسلم أمام هذه المهاجمة مستمدّاً من روح النبي (ص) بمدحه. فاصطبغ مدحه بصبغة سياسية غلبت عليه الهموم الوطنية الدينية؛ فأصبح لوناً من الشعر النضالى. تدرس هذه المقاله الأسلوبَ في قصيدتي البردة للبوصيري ونظام البردة لعلي أحمد باكثير كما تقارن بينهما في البناء العام والصورة الشعرية والعاطفة والموسيقا واللغة الشعرية من خلال دراسة موضوعية تحليلية ونقدية.

الكلمات الرئيسة: بردة البوصيري؛ نظام البردة؛ باكثير؛ التقنيات الجمالية.

* الكاتب المسؤول dr.ramezani@hotmail.com

المقدمة

إنّ المدائح النبوية تُعدّ ركناً أساسياً للتراث الديني والإسلامي. يصف الدكتور زكي مبارک هذا اللون الشعرى بأنّه «فنّ من فنون الشعر... فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية وباب من الأدب الرفيع؛ لأنها لا تُصدَر إلا من قلوب مُفعمة بالصدق والإخلاص» (مبارک، ١٩٣٥: ١٧) ظهرت المدائح النبوية منذ بزوغ فجر الإسلام حتى عصرنا الحاضر، وقد شهدت تطورات عديدة شأن سائر الألوان الأدبية. فقد أصبحت غرضاً قائماً بذاته بعد أن كانت وسيلة من وسائل المدح. ثمّ تلوّنت فى عصرنا الحديث بلون سياسي حتى صارت لوناً من الشعر الملتزم بالأمة الإسلامية.

مسألة البحث

إن للبوصيرى دوراً رياديّا في فنّ المديح النبوي، وتعتبر قصيدته المعروفة بـِ"البردة" درّة هذا اللون الشعري. فصارت مدائحه النبوية مدرسة لشعراء المدح النبوي –إن صحّ التعبير– الذين جاؤوا بعده وظلّت مصدر إلهام الشعراء الكثيرين الذين يتأسون بها ويحذون حذوها. فمن أجمل معارضات الشعراء على البردة البوصيرية، قصيدة "نظام البردة" لـ"علي أحمد باكثير"، الشاعر اليمني المعاصر الذي نظم مطوّلته على منوال البوصيري. قد أضفى على هذه القصيدة لونا معاصراً يبيّن من خلالها مشاكل الأمة الاسلامية. فحاولنا خلال هذا المقال أن ندرس هذه المعارضة، دراسة فنية تتناول التقنيات الجمالية للقصيدتين في الشكل والمغزى، فتقوم قصيدة البردة على فكرة رئيسة تتألف من مجموعة أفكار جزئية. «وهذا هو حال القصيدة الكلاسيكية في حين تقوم القصيدة الحديثة على موقف شعورى واحد أو تجربة إنسانية مفردة وتشكل بناء شعوريا وفكرا متكاملاً، له نقطة بداية تتطور وتنمو حتى يصل هذا الموقف إلى غايته مع ختام القصيدة» (عياد، ١٩٩٢: ١١١). فهذا الضابط قائم في بردة البوصيرى بوصفها قصيدة كلاسيكية، وفي نظام البردة بوصفه قصيدة حديثة.

أسئلة البحث

هناک أسئلة تطرح نفسها فی هذا الدراسة وهي:

١. ما هي التقنيات الجمالية في الشكل والمضمون في البردة ونظام البردة؟

٢. ما مدى تأثّر باكثير من البوصيرى في بردته؟

٣. هل أبدع باكثير كشاعر معاصر في نظام البردة أم قصيدته هي صورة فتوغرافية من بردة البوصيري؟

فرضيات البحث

١. قد وَحّد باكثير بين المدح والوطنية وطرَح قضية وطنية معاصرة في معارضته للقصائد الموروثة القديمة.

٢. استفاد باكثير من إطار المديح النبوى كآلية لطرح قضية الوطن العربي وبيان مشاكله والعراقيل التي وقعت في طريقه، وطلب من الجميع أن يزيحوا هذه العراقيل بالوفاق والتضامن.

٣. تأسى باكثير ببردة البوصيري فی الموسيقا الخارجية والداخلية تأسيا تامّاً.

خلفية البحث

من الكتب المهمّة التي تناولت موضوع تطور المديح النبوي وتقديم بردة البوصيري كقصيدة مميزة بين قصائد هذا الفنّ الاسلامي، كتاب «المدائح النبوية في الأدب العربی» لزكي مبارک؛ ونحن استقينا من منهله كثيرا ولكنّ أسلوبه في البحث أسلوبا تاريخياً، حيث قام مبارک بذكر قائمة من القصائد التي نظمت في هذا المجال و لم يركّز على البوصيري وبردته. في مجال حياة باكثير وأدبه استفدنا من كتاب «على أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي» لعبدالله السومحي. قام المؤلف في هذا الكتاب بالمناحي المختلفة من حياة باكثير وشعره كما أكّد على إحصائيات متعددة من شعره و لم يقم بنظام البردة كقصيدة اسلامية وطنية متأثرة من بردة البوصيري. هناک دراسات أخرى درست أدب باكثير نحو: «التوظيف الأسطوري في مسرحيات على أحمد باكثير» رسالة الماجستير ليوسف مُحَمَّدي، تطرق الباحث فيها إلى أدب باكثير لكنها قد ركّز على مسرحياته فقط.

مما تجدر الإشارة إليه أن هذه المقالة، حسب معرفتنا، هي الأولى من نوعها حيث لم يتطرق أحد من الدارسين إلى الموازنة بين بردة البوصيري ونظام البردة لباكثير؛ فجاءت هذه الدراسة

لتستكشف أوجه الاختلاف والاشتراك في تناول الشاعرين لهذا الموضوع الشعري ومدى تأثر باكثير بالبوصيري وإبداعاته في هذا المجال وكيف استطاع أن يستغل اطار البردة كوسيلة لبيان مصائب أمته الإسلامية.

٢. مُحَمَّد البوصيرى (٦٠٨– ٦٩٦هـ ق=١٢١٢–١٢٩٦م)

مُحَمَّد بن سعيد بن عبدالله الصنهاجي البوصيري المصري، شرف الدين، أبوعبدالله: شاعر حسن الديباجة مليح المعانى. نسبته إلى بوصير (من أعمال بني سويف، بمصر) أمّه منها. وأصله من المغرب من قلعة حمّاد ووفاته بالإسكندرية. له «ديوان شعر» وأشهر شعره "البردة" شرحها وعارض كثيرون والهمزية وعارض "بانت سعاد" بقصيدة مطلعها: «إلى متى أنت باللذات مشغول» (الصفدي، ١٩٧٤: ١١١؛ الزركلي، ١٩٨٩: حرف الباء).

٣. علي أحمد باكثير و أدبه الاسلامي (١٣٢٨–١٣٨٩هـ ق=١٩١٠–١٩٦٩م)

علي بن أحمد باكثير (واللقب مأخوذ من «أبوكثير، أباكثير». وقد حرّفها العامة إلى «با» تخفيفا): الشاعر المسرحي الروائي والأديب المتعدد المواهب. وُلد فى سورابايا (بأندونسيا) من أبوين عربيين. وأرسل إلى حضرموت صغيرا لينشأ فى وطن آبائه كما هي عادة الحضارمة في المهاجر. وتزوّج وفُجِعَ بوفاة زوجته حوالي ١٩٣١م. فهاجر من حضرموت وطاف بأطراف اليمن والصومال، واستقر مدة في الحجاز وانتقل إلى مصر (١٩٣٣) فدخل كلية الآداب (قسم اللغة الإنكليزية). ثم معهد التربية للمعلمين وتخرّج ١٩٤٠م، وعمل في التدريس وقسم الرقابة على المصنفات الغنية فى وزارة الثقافة بمصر. ونبغ في كتابة القصة ولاسيما المسرحيات الشعرية. وله من المطبوع منها: "همام فى بلاد الأحقاف"، و"قصر الهودج"، و"أختانون"، و"نفرتيتى". ومن مسرحياته النثرية المطبوعة: "الفرعون"، و"الموعود"، و"عودة الفردوس"، و"سر الحاكم بأمر الله"، و"أبودلامة"، و"مسمار حجا"، ومسرح "السياسة"، و"إمبراطورية فى المزاد"، و"إله اسرائيل"، و"دار ابن لقمان". وكتب عدة، قصص طويلة وكتاباً سمّاه "فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية" وكلّها مطبوعة وتوفى بالقاهرة (السومحي، ١٩٩٧: ١؛ بدوي، دت: ٢٨٨؛ الزركلى، ٢٠٠٧: حرف الباء). يعدّ باكثير من الأدباء الإسلاميين الذين جعلوا من الحوادث التاريخية والشخصيات

الإسلامية وعيون الشعر الإسلامى مادة غزيرة يستمدون منها نزعتهم ويبنون فنّهم فوقها؛ وخير مثال على ذلک نظام البردة التى بنيت على أسس بردة البوصيري.

٤. التقنيات الجمالية (الأسلوب)

عندما تتخطى أفكار الشاعر ومعانيه عالمها الداخلي، وتعبر إلى الخارج تتجلى في شكل من أشكال التعبير الشعري. فالشعراء في تعبيراتهم الشعري وإن كانوا يخضعون لأطر ونُظم موحدة، إلا أن لكلّ واحد منهم، أسلوبه الذي يميزه عن الآخرين؛ الأمر الذي أدّى إلى التنوع في المظاهر الفنية للنتاجات الشعرية ذات الموضوع المشترک. ومن الموضوعات المشتركة التي عالجها الأدباء من مختلف الجنسيات موضوع المديح النبوي. وقد تنوعت طرق التعبير عنه بتنوع الأدباء وهذا لاينفي وجود خصائص تعبيرية مشتركة بين الأدباء في تناولهم هذا الموضوع. ولتحديد خصائص التعبير الشعري عند الشاعرين، البوصيري وباكثير في مديحهما النبوي خاصة في "البردة" و"نظام البردة"، تتمّ مناقشة الموضوعات التالية:

أولا: بناء الهيكل العام للمدحة النبوية عند الشاعرين

لقد تناول الشاعران البوصيرى وباكثير موضوع النبي (ص) والرسالة الإلهية، في حين أكثر البوصيرى من مدح النبي (ص) في قصائد مختلفة أشهرها "البردة"، و تناول باكثير موضوع الرسالة والتاريخ الأسلامي وقضايا وطنية معاصرة، عارض البردة بقصيدة عنوانها "نظام البردة".

من الشعراء، من لايستفتح مدائحه بذكر الأماكن أو التغزّل أو مايسمّى بالنسيب، كما أنه لايقدم لها بالمعاني الزهدية وبالوعظ والدعاء، ولكن هيكلية المدح النبوي عند البوصيري جاءت متنوعة الاستفتاح. فالشاعر في بعض قصائده يدخل في مدح النبي مباشرة، دون أيّ تقديم كما فعل في همزيته التي بدءها بقوله:

كيف ترقى رُقيّک الأنبياءُ يا سماء ما طاولتها سماءُ

أما في قصيدته الميمية والتي تسمى "البردة"، بدأها الشاعر بما يشبه النسيب في قصائد المدح العامة حيث يذكر الأماكن الحجازية ذات الصلة بالممدوح والتي جرى فيها أغلب أحداث سيرته فيقول:

أمن تذكّر جيران بذى سلم مزجتَ دمعا جرى من مقلة بدم
أم هبّت الريح من تلقاء كاظمة وأومض البرق في الظلماء من إضم

ثم أتبع هذا النسيب بعض الحكم التي تحذّر من الدنيا وأهواء النفس:

فلاتـــرم بالمعاصـــي كســـر شـــهوتها إن الطعـــام يقـــوّي شـــهوة الـــنَّهِم
والـنفس كالطفـل إن تهملـه شـبّ علـى حـــبّ الرضـــاع وإن تَفطمـــه يـــنفطم

وبعد الحديث عن المعاصي والتحذير منها انتقل إلى الغرض الرئيس وهو مدح النبي (ص):

ظلمـتُ سـنة مـن أحيـا الظـلام إلـى أن اشـتكت قـدماه الضُـرّ مـن وَرَم

لقد أجاد البوصيري في استخدام تقنية النسيب، حيث انتقل إلى صلب الموضوع دون انقطاع الكلام أو الحشو الذي لا طائل من ورائه.

وبالرجوع إلى مدائح البوصيرى نجد أن الغرض الرئيس منها يحتوي في معظمه على كلام عن مولد النبي (ص) وما رافقه من أحداث، وعن خصائصه الخَلقية والخُلقية، وعن معجزاته ولاسيما معجزة القرآن وحادثة الإسراء والمعراج، وختاماً الحديث عن شفاعة النبي (ص) والاستغاثة به والصلاة عليه.

فأما الهيكل العام الذي تجلّى فيه "نظام البردة" لباكثير يختلف كثيراً عما كانت عليه "بردة" البوصيري. فالشاعر المعاصر باكثير لم يستفتح بردته بذكر أسماء الأماكن أو التغزّل أو مايسمّى بالنسيب، كما لم يقدم لها بالمعاني المتعلقة بالزهد والوعظ والدعاء بل استعرض فيها حيرته ثمّ مولد النبي (ص) ودعوته وشوقه له كما صوّر فيها مأساة وطنه من جهل وتخلّف، مروراً بذكرى حبيبته، ثمّ استعرض فيها أحوال العالم الإسلامي، وحقوق المرأة، ثمّ ختم مطوّلته بالدعاء والتضرّع والصلاة على النبى (ص) وخلفائه الأربعة خاصة علي بن أبي طالب وزوجته البتول وأبنائه الحسن والحسين عليهم السلام أجمعين.

نظم باكثير قصيدته هذه في مكة قُبيل سفره إلى المدينة المنوّرة سنة ١٣٥٢ ق (القاعود، ١٩٨٠: ٧١) كما نظم البوصيرى بردته وهو كان مجاورا في مكة المكرمة. فها هو مطلع قصيدته المعروفة بنظام البردة، والتي بدأها باكثير على خلاف جميع من سبقوه الذين بدأوا برد‌ياتهم بالتغزّل والنسيب:

يا نجمـــةَ الأمـــل المغشَّـــى بالألم كـــوني دليلـــي في محلولِـــكِ الظُلَـــم

وهذه أبيات من القصيدة يسترحم الكاتب الإله في أمته:

يارب رحمـــاك إن الغـــرب مُنتبـــةً والشـــرق مُشـــتغل بالنـــوم و السَـــأم
والغـــرب في غفلـــة عمّـــا يهـــدّدها لم تعتـــبر بليـــالي بؤسِـــها الـــدُّهُم

وذكر مأساة وطنه:

وأرجـع الطـرفَ في الأحقـاف غارقـة في الجهـل فوضـى بلاعـدل و لانُظـم
والخُلـــف محـــتكمٌ فيهـــا يُمزّقهـــا حتـــى يُغادرهـــا لَحمـــاً علـــى وَضَـــم
كيـف القـرائُ علـى حـال يـذوب لهـا قلـبُ الكـريم و يجـرى دمعـه بِـدَم

ثمّ أشار إلى زوجته الراحلة:

والحـبّ يقصـر مِـن خطـوي وهـل عرفَـت (معبـودة الحـبّ) مثلـى عابـداً صـنمي
تُليـــتُ فيـــه بخطـــب لاعـــزاء لـــه إلا اللقـــاء بـــدار الخلـــد و الســـلَم

(باكثير، نظام البردة: ١٤٠٥ ق: ٣٠)

وبهذا رأينا أن باكثير أبدع في القصيدة التي نظمها على نظام البردة وقد أضفى عليها لون العصر وروحه و وحّد فيها مأساة وطنه بألم الفراق عن النبي (ص) والاستغاثة منه.

ثانيا: الصورة الشعرية المستمدة من الخيال

يلجأ الشاعر إلى الصورة للتعبير عن تجربته الشعورية. «الصورة الشعرية هي الهيئة التي تثيرها الكلمات بشرط أن تكون معبّرة وموحية» (الداية، ١٩٩٦، ص ٧١). «الخيال هو القوة التى يستطيع العقل بها أن يشكل صورا للأشياء أو الأشخاص أو الوجود» (أبوشريفة وزميله، ١٩٩٠: ٣٩). يكسب الخيال قوته من عنصرين رئيسيين: أولهما الرصيد المختزن فى العقل من المحسوسات والتجارب وثانيهما: العاطفة أو الوجدان الذى يتحكم فى هذا الرصيد ويخيّم عليه وتقوم الشعرية على الخيال الذى ينقل الأشياء من ركامها الحسى إلى عالم جديد أو يألف بين الأشياء المتباعدة أو يبعث الحياة فى ما لا يعقل (أبو زيد، ٢٠١٢: ١٠١).

إذن الخيال والصورة يشكلان التصوير الفني في الأثر الأدبي، وكما يقول سيد قطب: «التصوير هو الأداة المفضله في أسلوب الأثر الأدبى، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني و الطبيعة البشرية» (قطب، ١٣٧٩: ٢٩). إن نبحث في قصائد المدح عند البوصيري يمكن أن نجد ما يقوله

سيد قطب عن التصوير الفني ونطابق هذه الميزات في بردته، كذلك نستطيع أن نقول إن البوصيرى يسعى في شعره أن يصوّر الكلام في إطار الألفاظ كما كان يقتضي أدب عصره وسمة شاعريته. ولكن لا يسعى باكثير إلى أن يخلق الصور، وفي الحقيقة فإنّ شعره هو نثره من حيث المضامين ونثره هو شعره. فلو تأمّلنا مطوّلته هذه، لرأينا أن أكثر مضامينه قد تبلورت أيضا في مسرحيته "همام في بلاد الأحقاف". وفي تعبير آخر؛ إننا نرى سمات الأدب المعاصر في نظام البردة، حيث تزول فيها المحسنات البيانية والبديعية المتكلفة، والشاعر ينظم شعراً كما يكتب نثراً. وفي الحقيقة، إذا أمعنا النظر فى نص القصيدة للشاعرين ندرک أن البوصيري أحرز قصب السبق من باكثير فى خلق الصور الخيالية، فمن أبرز مظاهر الخيال في بردة البوصيري:

والنفس كالطفل إن تُهمله شبّ على حبّ الرضاع و إن تفطمه ينفطم

(الديوان، ٢٠٠٧: ٢٢٧).

هذا التشبيه من أروع التشبيهات فى بردته؛ حيث استطاع الشاعر أن تخيل ما هو معنوي فى صورة المحسوس، وكذلک هذا البيت:

راعت قلوب العِدا أنباء بعثته كنبأةٍ أجفلت غفلاً من الغَنَمِ

(*المصدر نفسه*: ٢٣٥)

أو استخدام هذه الاستعارة الجميلة:

و النار خامدة الأنفاس من أَسَفٍ عليه و النهرُ ساهى العين منسَدَمِ

(*المصدر نفسه*: ٢٣١)

ففى هذا البيت نجد عدة صور خيالية؛ حيث نرى فيه استعارتان مكنيتان في الحديث عن النار الخامدة والنهر الساهي. فقد ذكر المشبّهان وحذف منهما المشبهان بهما. إضافة إلى ذلک، نجد فى البيت حسن التعليل؛ فأسف النار وسدم النهر مجاز عقلى، لتنزل كلّ منهما منزلة الإنسان العاقل، وهناک تلميح إلى خمود النار المقدسة وهي النار المعروفة عند الزرادشتية لدى الفرس وإلى جفاف ماء بحيرة ساوة. ومن أجمل صوره التشبيهية قوله في مدح آل البيت (ع):

آل بيت النبي طِبتُم فطاب الـ ـمدح لي فيكم و طاب الرثاء
أنا حسّان مدحكم فإذا نُحـ ـتُ عليكم فإنني الخنساء

فالشاعر في البيت الثاني، شبّه نفسه بِـ"حسّان" في المدح و بـ"خنساء" في الرثاء ليُؤكد بذلک على

صدقه في مدح آل البيت (ع) ورثائهم، كما كان حسان صادقا في مدح سيد المرسلين (ص) وخنساء كانت صادقة في رثاء أخيها. وبين البيتين الأول والثاني حسن الالتئام وارتباط؛ حيث أتى الثاني مفصّلا لمعنى البيت الأول.

أما بالنسبة إلى باكثير، فليست الصور البيانية كالصور لدى البوصيرى روعة وجمالاً ولكن نجده استفاد من فنّ خيالي غير مستخدم في بردة البوصيري، وهو عقد المحاورة بينه وبين نجمة سمّاه "نجمة الأمل". الأشعار الغزلية مليئة بهذا الفن؛ فلهذا استفاد الشاعر منه في نسيب شعره ويهدف من خلاله إلى بيان الجوّ السائد على الأمة الإسلامية فيقول:

يا نجمة الأمل المغشّى بالأَلَمِ كوني دليلي في محلولك الظُّلَمِ
فأشرقي و أنيري لي السبيل فما لي غير نورك من مُنجي و مُعتصَمِ
أنتِ الحياة و لولا أنتِ ماتسعت مضايق العيش بين الهمّ و السَّقَمِ

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

حينما قام النقاد بدراسة أفكار القصيدة اهتموا بمقياس الوفاء بالمعنى «ومن صحة المعنى عند النقاد العرب أن يوفيّه الشاعر حقّه وأن يأتي به كاملاً غير منقوص، ولذلك نراهم عند تطبيقهم لهذا المقياس يأخذون في اعتبارهم فنونا بلاغية مختلفة بما يتم المعنى ويستوفى كلّ ظلاله» (قدامة بن جعفر، دت: ٩٨). بناء على هذا الأساس، نجد البوصيرى أوفى بالمعنى تارة؛ إذ استعان لبيان المعنى بالفنون البلاغية لكي يقرّ المعنى ويثبته. إذن نراه استخدم فنّ الإيغال وهو «ختم البيت بما يفيد نكتة يتم المعنى بدونها، كزيادة المبالغة» (التفتازانى، ١٤٢٧ق: ٢٦٩). نحو هذا البيت:

أكرِم بخَلق نبيّ زانه خُلُق بالحُسنِ مشتملٍ بالبِشر متسمِ

(الديوان، ٢٠٠٧: ٢٣٠)

فأراد باكثير أن يعبّر هذا المعنى ولكن دون الإيغال:

لكن مولاه قد حلاه من صِغَر بكلّ عالٍ من الأخلاق والشِّيَمِ

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

وكذلك استخدم شرف الدين فنّ التذييل تأكيداً على المعنى، وهو «تعقيب جملة بجملة أخرى تشتمل على معناها للتأكيد» (التفتازانى، ١٤٢٧ق: ٢٧٠):

لا تَعجبَن لحسود راح ينكرها تجاهلا و هو عين الحاذق الفَهِمِ
قد تُنكِر العين ضوءَ الشمس من رَمَد وينكر الفم طعم الماءِ من سَقَمِ

(الديوان، ٢٠٠٧: ٢٣٤)

فأورد باكثير هذا المعنى في قصيدته دون هذا الفن البلاغى:

أ بَعـــدَ هـــذا يُمـــارى في نبوّتـــه إلا أصـــمّ عـــن الحـــق المنيـــر عمـــى

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

فجدير بالإشارة «أن النفوس تختلف بفطرتها في سلامة الذوق وقوة التذكر ولهذا السبب يكون ما نراه من تفاوت فى جودة الخيال ومن المسلّم به أن تجارب الإنسان الذاتية وتردّد نظره فى مظاهر بيئته وحقائقها لها تأثير فى جودة الخيال وتوسيع مجال انطلاقاته. فامتلاء ذاكرة الأديب أياً كان من المناظر، والمشاهد، والصور المختلفة التى لا حصر لها تجعله أغزر مادة حتى إذا عرض له معنى يتطلب أداؤه قدراً من الخيال، فإنّه يجد من مخزون ذاكرته ما يساعده على بلوغ غايته» (عتيق، دت: ١٣١). فيمكننا القول بأنّ اختلاف استعمال الخيال في البردتين يعود إلى اختلاف البيئة الطبيعية، والاجتماعية، والثقافية، والعلمية خاصة. فباكثير شاعر معاصر وقد بلغ مرتبة من الرقي العلمي لم يبلغها البوصيرى، أو بتعبير أحسن إنّ العصر الذى عاشه باكثير يختلف تماما عن عصر البوصيرى. فالظروف تغيرت والعلوم تطورت، فطبيعي أن يكون بين القصيدتين بون شاسع من الناحية الخيالية. فاستفاد البوصيري من الألوان المختلفة في الخيال نتيجة لحياته الناعمة الخصبة، وهذا هو السرّ في خلق تصاوير بديعية فى قصيدته، بينما علي أحمد باكثير قتّر على نفسه فى حياة مليئة بالأخطار، وذاكرة ملأها المصائب التي يعاني شعبه منها، فصعب عليه خلق البديعيات البوصيرية فى قصيدته.

ثالثا: العاطفة

«تُعدّ العاطفة من العناصر الرئيسة فى العمل الأدبي، فهي مادته سواء أكان شعراً أم نثراً» (أبو زيد، ٢٠١٢: ٩١). «فالعاطفة هى الانفعال النفسي المصاحب للنص» (الشايب، ١٩٧٣: ١٩٣). «فهي تحرّك نفسيّ بينما الفكرة شيء عقلي فالذهاب إلى الحديقة مثلا فكرة ولكن حبّ الذهاب إليها والتردد عليها فى أوقات معينة عاطفة» (أبوشريفة، ١٩٩٠: ٢٥). العاطفة في القصيدتين صادقة صحيحة والمراد بصدق العاطفة وصحّتها «هو أن تنبعث من أسباب صحيحة غير زائفة» (عتيق، دت: ١٠٨). فصدق العاطفة هنا ينشأ من نتاجهما من أسباب صحيحة؛ إذ

الدافع على النظم هو الدافع الدينى، فحبّ النبى (ص) هو حبّ دينى يجعل القصيدتين صادقتين. إذن ينشأ الصدق من انفعالات أصيلة تبعث فى نفس القارئ عاطفة تخرج من قلب الكاتب. فهذا هو البوصيرى يتحدث عن النبى (ص) وسيادته للعرب والعجم وتفوقه على الرسل كلّهم، فيقول:

محمّد سيد الكونين و الثقلين ... نِ والفريقين من عُرب ومن عجم
فاق النبيين في خَلقٍ و في خُلُقٍ ... لم يدانوه في علم و لا كَرَمِ
وكلّهم من رسول الله ملتمسٌ ... غَرفاً من البحر أو رشفا من الدّيَمِ

(الديوان، ٢٠٠٧: ٢٢٩)

وهذا باكثير يمدح الرسول الكريم (ص) بتلك الصفة:

واعمِد إلى الروضة الغَنّاء فَحَيّ بها ... خير الخلائق من عُربٍ ومن
قُلِ السلامُ على فخر الوجود، على ... خير النبيين، طه المفردِ العَلَمِ

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

فوجدنا كلتا القصيدتين تنجم عن عاطفة صادقة تصدر من قلب مليء بالإيمان ومُعجبٍ بالنبي (ص). وإذا أردنا أن نقارن بين القصيدتين من جانب قوة العاطفة فيجب أن نعلم «أن المراد بقوة العاطفة وحيويتها هو تحريك النص للعواطف والمشاعر فإذا كانت عواطفنا تكسب قدرة بسبب قوة عاطفة النص، فهى قوية وحيّة وليس المراد بقوة العاطفة ثورتها وحدتها وجيشانها، فربّ عاطفة هادئة رزينة تكون أبعد أثرا وأقوى إيحاء لأصالتها وعمقها» (عتيق، دت: ١١٠). فالعاطفة هنا في القصيدتين كلتيهما هادئة ولكن ارتفعت حدّة العاطفة في نظام البردة خاصة فى المقاطع التي يحكي استيلاء الغرب على العرب ولهذا السبب يصبح شعره أوقع في النفس فيصرخ حين يشتكي عن أمة الإسلام ويقول:

أقسمت باسمك يا أعلى الورى شرفا ... لو جاز تقديس غير الله بالقَسَم
لقد غَدَت أمّة الإسلام واهلة ... منها القلوبُ فأضحت قَصعة الأمم
لم يبقَ فيها من الإسلام وا أسفا ... إلا اسمُه و بها معناه لم يَقُمِ

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

وفي الحقيقة «إن باكثير قد أدرك في وقت مبكر الوجه الآخر من الفنّ، وانتقل من نفسه إلى الآخرين، ومن العزف المنفرد إلى العزف المركب المتشابك» (بدوى، عبده، ١٩٩٢: ٢٩٢). والعاطفة

في آثاره النثرية والشعرية، وحتى في نظام البردة الذي يحاكي المديح النبوي بشكل المتوارث، عاطفة جماعية ويمكننا ندّعي أنّه كان أوّل من طرح قضية وطنية معاصرة في معارضته للقصائد الموروثة القديمة وفي المسرح الشعري العربي.

رابعا: الموسيقا

«إن الموسيقا تحتلّ المقام الأوّل في الأسلوب الشعري، لكونها تفصل بين الشعر والنثر وهي في رأي النقاد تمثّل جوهر القصيدة» (أبو زيد، ٢٠١٢: ١١٤). فكما قال الدكتور إحسان عباس: «يعدّ الشعر أكثر أنواع الأجناس الأدبية ارتباطاً بالموسيقا» (عباس، دت: ٦٥). فيجب دراسة الموسيقا فى مستويين:

أ) *الموسيقا الخارجية:* «تقوم على الوزن والقافية. فالوزن يعدّ أعظم أركان الشعر لما فيه من إيقاع مطرب، وهو يتألف من مجموعة وحدات إيقاعية نطلق عليه اسم التفعيلات وتشترک القافية والوزن فى موسيقا الشعر؛ إذ لايسمّى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية» (ابن رشيق، ١٩٨١، ج١: ١٥١). «واشترط النقاد الأقدمون أن تكون القافية متمكنة فى مكانها من البيت غير مغتصبة، ولا مستكرهة وأن تكون عذبة سلسة المخرج، موسيقية، مناسبة للمعنى» (بدوى، دت: ٣٤٥).

فقد اختار البوصيري وباكثير . تبعاً له . وزن البسيط التام المخبون لقصيدتهما وأجزاءه مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أربع مرات و «تناسب البحورُ الرباعيةُ الموسيقى التصويريةَ الهادئة فى الموضوعات الجادة التى تكون أقرب إلى العمق الفكرى والعاطفى» (المصرى، ٢٠٠٢: ٥٦). «والمعروف أنّ هذا البحر أحد أبحر الثلاثة كثر دورانها على ألسنة الشعراء في مختلف العصور، وهي الطويل والبسيط والكامل» (باشا، ١٩٨٩: ٦٧٩). فاختار البوصيرى هذا الوزن اختياراً متناسباً لغرضه فالمدح يحتاج إلى مجال أرحب يتفنن فيه الشاعر بتصوير جماليات الممدوح، ويمكن اعتبار الزحاف والعلل الموجودة فى القصيدتين، محاولة للتخلص عن الملل والرتابة خاصة فى قصيدة باكثير التى تحتوى على أكثر من مأتين وخمسين بيتا، فعلى الشاعر أن يلجأ إلى الزحافات والعلل هذه، فرارا من ملل القصيدة ورتابة تكرار الوزن.

فقد تمّ اختياز رويّ الميم المكسورة في قصيدة البوصيري، وحرف الميم من حروف اللين التى

تتناسب عاطفة الشاعر وموضوع الشعر. فحذا باكثير حذو البوصيري فى اختيار الرويّ كما فى اختيار البحر العروضى، والجدير بالذكر «أن الوزن والروي الميمي وحركته المكسورة كان له أثره عند عند شعراء البديعيات النبوية. فحافظوا على ما اختاره الشاعر وقد عورضت هذه القصيدة وحافظ المعارضون أيضاً على الوزن والروي، كالعاملي والد صاحب الكشكول ومحمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وأخيرا علي أحمد باكثير، وغيرهم» (*المصدر نفسه*: ٦٧٩). وحريّ بالذكر أنّ كلا الشاعرين لم يلزما على أنفسهما استخدام القوافى الثقيلة النادرة. فالقوافي المستخدمة في الشعر عذبة سهلة غير مستكرهة، وهذا مما أضفى على الشعر جمال التعبير فضلاً عن أناقة الموسيقى.

ب) *الموسيقى الداخلية:* فقد نلمس الموسيقا الداخلية في النغم المنبعثة من انتظام الحروف داخل الكلمة الواحدة وتناسق الكلمات ضمن جملات القصيدة. حيث لم يرتضِ الشاعران كلمة متنافرة حروفها ولا عبارة متنافرة كلماتها لشعرهما و لا نرى تعبيراً يكره منه الذوق فأثّر هذه الجزالة في اختيار الكلمات وتنظيم العبارات تأثيرا مباشراً في حسن الموسيقى الداخلية. فهذا هو البوصيري يقول:

فإنّ فضلَ رسول الله ليس له حَدٌّ فَيُعربُ عنه ناطق بِفَمِ
ولكنّهم من رسول الله ملتمس غرفا من البحر أو رشفا من الديمِ
مِن كلّ مُنتدب لله مُحتسب يسطو بمستأصلٍ للكفر مُصطَلِمِ

(الديوان، ٢٠٠٧، ٢٢٩)

فالموسيقى الهادئة التي أوجدتها نغم الحروف الهمسة (س، ل) ينبع من الصدق النفسي «فيقاس الصدق النفسي الداخلي والإيقاع الداخلي بمعرفة نسبة حروف الهمس التي تناسب الصدق العاطفي الهامس وموسيقى ذات إيقاع هادئ» (المصري، ٢٠٠٢: ٥٧). كما نرى هذه الموسيقى الهادئة في شعر باكثير بسبب التكرار واختيار الكلمات الهامسة:

كان الرسولُ هنا يُملي هدايتَه على الأنام بلا عيّ ولا لسَمِ

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

ففى الأبيات تكرار مؤثر؛ إذ كرّر الشاعر أسلوب حكايته فى الأشطر الأولى من الأبيات، وهو تكرار جميل يبعث على الشوق والحنين إلى رؤية النبى (ص) وكان يبدي ولوعه أم يذري دموعه على حدّ قوله:

تبدى ولوعك أم تذرى دموعك؟ أم تهفو ضلوعك للآيات و العِظَمِ؟

فجدير بالذكر أن الشاعرين استفادا لونا من التزيين الموسيقى سمّاه البلاغيون "الترصيع" وهو «تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به» (قدامة بن جعفر، دت: ٨٠). مثل هذه الأبيات من قصيدة البوصيري:

كالزهر في ترف و البدر في شرف و البحر في كرم و الدهر في هِمَمِ

(الديوان، ٢٠٠٧: ٢٣٠)

أو هذه الأبيات من باكثير:

تبدي ولوعك؟ أم تذري دموعك؟ أم تخفو ضلوعك للآيات و العظم؟
العلم آتية و العقل حجّته والعدل شرعته في كل محتكم
كالرعد يقصف أو كالريح تعصف أو كالبحر يرجف في أمواجه البُهُمِ

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

وختاماً يجب أن نتنبه إلى لون موسيقى أشار إليه عبدالقاهر الجرجانى وهو التقديم والتأخير الذى نجده خوّل القصيدةَ صبغة طريفة من الموسيقى؛ إذ يقول: «هو باب كثير الفوائد... يفتر لک عن بديعة ويضفى بک إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعرا يروقک مسمعه، ويلطف لديک موقعه ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقک، ولطف عندک أن قُدِّم فيه شيءٌ وطول اللفظ عن مكان إلى مكان» (الجرجانى، ١٩٨٤: ١٣٧). فبرز هذا اللون الشعري في مطلع قصيدة البوصيري:

أمن تذكّر جيرانٍ بذي سلم مزجت دمعاً جرى من مقلة بدمِ

(الديوان، ٢٠٠٧: ٢٢٦)

أو هذا البيت من قصيدة باكثير:

أ بعدَ هذا يماري في نبوته إلا الأصَمُّ عن الحقّ المنير عمى؟

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

خامسا: اللغة الشعرية

أما لغة البوصيري فهي لغة سهلة؛ ولعلّ أبا هلال العسكري خير من عرض تعريف اللغة السهلة والأسلوب الجزل. فهو يعرّفه بقوله: «... وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلاً لا ينغلق معناه و لا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدوداً مستكرها، ومتوعّرا متقعّرا، ويكون بريئا من الغثاثة، عارياً من الرثاثة» (العسكري، ١٩٨٤: ٦١). فهذه المعايير متواجدة في نص البوصيري إذ نراه ما استفاد من

الألفاظ الغريبة والمعانى المغلقة. فيعرف العامة الغرض فيها لحسن ترتيبه وإن لم يكن كلامه من كلامهم، فمن أجزل الكلام عند البوصيرى قوله:

فـلا تَـرُم بـالمـعاصـى كسـرَ شـهـوتها إن الطـعام يـقـوّي شـهوة النَّهـمِ
والـنفس كالطفـل إن تهملـه شـبّ علـى حـبّ الرضـاع و إن تـفـطمـه ينفطـمِ
و راعِهـا و هـي في الأعمـال سائـمة و إن هـي استهلتِ المرعـى فـلا تُسـمِ

(الديوان، ٢٠٠٧، ٢٢٧)

فجاءت الأبيات واضحة لفظا ومعنى والتركيب المستخدم فيه بليغ فخم يفهمه العامة وإن ارتقى عن مستوى كلامهم. فالجزالة «ليست أن يكون الكلام حوشياً خشناً، ولا أعرابياً جافاً، بل حال بين حالين» (القيروانى، ١٩٨١، ج١: ١٤٤). كما هي السمة البارزة فى شعر البوصيري.

أما أسلوب باكثير فنرى فيه أحيانا بعضاً من الألفاظ الحوشية مثل قوله:

في نَـفنَفٍ حائـلٍ جـمٍّ منزالـقُه رهـن الحيـاة بـه فـي زلّـة القـدم

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

فأراد باكثير من «نفنف» الجوّ والهواء أو قوله:

كأنمـا امـتلأت بـالغيظ فانطلقـت تنـفساً عـن شُـواظٍ مـنه مـحتدمِ

فكلمة «شواظ» جعلت التعبير بعيداً عن فهم العامة، فهنا لا بدّ من الإشارة إلى قول الجاحظ حول هذا الأسلوب: «وكما لاينبغى أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلک لا ينبغى أن يكون غريبا وحشيا إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا. فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس كما يفهم السوقي رطانة السوقي» (جاحظ، ١٩٩٠، ج١: ١٤٤). ولكن طول القصيدة يدفعنا إلى غضّ النظر عن الألفاظ الجاهلية الواقعة في مقاطع من القصيدة. أسلوبه سلس في معظمه وإن يشوبه بعض التراكيب الغريبة، خاصة عندما يبيّن الشاعر واقع الظروف الراهنة في العالم وحقيقة الثورات العالمية:

فَسَل نساء فرنسا هـل حصلـنَ علـى حـقّ التصـرف بـعد الثـورة العمـمِ؟
أو هـل تـذكّـر أروبـا زمـان تـرى نـساءها كـمـتاع البيـت و العَجَـمِ

(باكثير، ٢٠١٤: الموقع)

٦. النتيجه

كشف البحث الذى درسنا فيه المديح النبوى بين البوصيري وباكثير عن النتائج الآتية:

١. غلبة الصبغة السياسية على مديح باكثير هي الميزة التي تجعل مديحه مختلفاً عن مديح البوصيرى.

٢. تشابه القصيدتين فى صدق العاطفة وصحتها واختلافهما من حيث قوة العاطفة وحدتها، فنظام البردة أكثر تحريكاً للعواطف الوطنية بسبب أنه يضرم نيران الغيرة فى نفوس الأمة الإسلامية.

٣. اختلاف درجات طرافة الأفكار بين البردتين. فقد أضفى البوصيرى على المعاني القديمة المعتادة لون الطرافة والغرابة بتفننه الفنون البديعية.

٤. إحراز قصب السبق من جانب البوصيرى فى خلق الصور البديعية التي تخيل ما هو معنوى فى صورة المحسوس. فجاءت قصيدته أكثر روعة وجمالاً.

٥. الهيكل العام الذي تجلّى فيه نظام البردة لباكثير يختلف كثيرا عما كانت عليه بردة البوصيري. فالشاعر المعاصر باكثير لم يستفتح بردته بذكر أسماء الأماكن أو التغزّل أو مايسمّى بالنسيب، كما لم يقدم لها بالمعاني المتعلقة بالزهد، والوعظ، والدعاء.

٦. اتصاف أسلوب البوصيري بالجزالة. فجاءت أبياته واضحة لفظاً ومعنى، فيفهم العامة التراكيب المستخدمة فى شعره. إذن ارتقى كلامه عن كلامهم. أمّا أسلوب باكثير فسلسٌ فى معظمه وإن جاء بعض الألفاظ الحوشية.

٧. ينقسم المديح النبوي عند البوصيري وباكثير إلى قسمين: قسمٌ يقوم فيه الشاعران بمدح النبي مدحا تقليدياً، وقسمٌ يركّزان فيه على المدح الديني والصوفي الذي اعتمد في كثير من الأحيان على قضايا ذات صلة بأمر الرسالة.

٨. تشابه بردة باكثير ببردة البوصيري فى الموسيقا الخارجية والداخلية تشابهاً تامّاً. فاختار باكثير لقصيدته وزن البسيط التامّ وروىّ الميم المكسورة، فهما نفس الوزن والروىّ المستخدمين فى بردة البوصيرى. فالموسيقى الداخلية المنبعثة من انتظام الحروف والعبارات بين القصيدتين سيّان، واستخدام حروف الهمس هو السمّة البارزة فيهما.

المصادر

أ) الكتب

أبو زيد، سامى يوسف (٢٠١٢م)، **تذوق النص الأدبي**، ط١، عمان: دارالمسيرة.

أبو شريفة، عبدالقادر (١٩٩٠م)، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، عمان: دار الفكر.

ابن رشيق، أبوعلي الحسن القيرواني (١٩٨١م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: مُحَمَّد محي‌الدين عبدالحميد، ط١، بيروت: دار الجبل.

باشا، موسى عمر (١٩٨٩م)، **تاريخ الأدب العربي فى العصر المملوكي**، ط١، بيروت: دارالفكر المعاصر.

بدوي، أحمد أحمد (دت)، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، القاهرة: دارنهضة مصر.

بدوي، عبده (١٩٩٢م)، **قضايا حول الشعر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بوصيري، مُحَمَّد بن سعيد (٢٠٠٧م)، **الديوان**، ط١، بيروت: دارالمعرفة.

التفتازانى، سعد الدين (١٤٢٧ ق)، **شرح المختصر**، ط٢، قم: منشورات إسماعيليان.

جاحظ، عثمان (١٩٩٠م)، **البيان والتبيين**، تحقيق مُحَمَّد عبدالسلام هارون. ط١، بيروت: دارالجيل.

الجرجاني، عبدالقاهر (١٩٨٤م)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود مُحَمَّد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الداية، فايز (١٩٩٦م)، **جماليات الأسلوب**، بيروت: دارالفكر المعاصر.

الزركلي، خير الدين (١٩٨٩م)، **الأعلام، الجزء السادس**، ط٨، بيروت: دار العلم الملايين.

ـــــــــــــ (٢٠٠٧م)، **الأعلام، الجزء الرابع**، ط١٧، بيروت: دار العلم الملايين.

السوهي، عبدالله (١٩٩٧م)، **علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي**، بيروت: دارالنهضة.

الشايب، أحمد (١٩٣٧م)، **أصول النقد الأدبي**، ط٨، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

الصفدي، صلاح الدين (١٩٧٤م)، **الوافي بالوفيات**، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

عباس، إحسان (دت)، **فنّ الشعر**، ط٣، بيروت: دار الثقافة.

عتيق، عبد العزيز (دت)، **في النقد الأدبي**، ط١، بيروت: دار المعرفة.

العسكري، أبو هلال (١٩٨٤م)، **الصناعتين الكتابة والإنشاء**، تحقيق: مفيد قميحة، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية.

عيّاد، شكري (١٩٩٢م)، **البلاغة والنقد**، ط٩، السعودية، وزارة المعارف السعودية.

قدامة بن جعفر (دت)، **نقد الشعر**، تحقيق: مُحَمَّد عبد المنعم الخفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.

سيدقطب (١٩٩٤م)، **التصوير الفني في القرآن**، بيروت: مكتبة القرآن.

مبارک، زکي (١٩٣٥م)، **المدائح النبوية في الأدب العربي**، ط١، بيروت: منشورات المكتبة المصرية.

المصري، مُحَمَّد عبد الغني (٢٠٠٢م)، **تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ط١، عمان: مؤسسة الوراق.

ب) المقالات

القاعود، حلمي محمود (١٩٨٠م)، «مطولة باكثير الإسلامية»، **مجلة شعر**، العدد ١٨.

ج) المواقع الإلكترونية

باكثير، علي أحمد (٢٠١٤م)، «نظام البردة»: www. bakatheer. Com

مقایسهٔ تحلیلی بین برده بوصیری و نظام البرده باکثیر

ربابه رمضانی*[۱]، امین شیخ باقری [۲]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین

چکیده

آوازه شعری شرف‌الدین محمد بن سعید بوصیری، برخاسته از مدایح نبوی به‌ویژه قصیده «الکوکب الدریة فی مدح خیر البریة»، معروف به «برده» است، که از نمونه‌های ناب شعر عربی و محل توجه ادباست. این قصیده از سوی خیل عظیمی از شاعران متأخر، تقلید شده، که از زیباترین نمونه‌های این تقلید، می‌توان به قصیدهٔ طولانی «علی احمد باکثیر»، با عنوان «نظام البردة» یا «ذکری محمد (ص)» اشاره کرد. باکثیر این شعر خود را بر طریقه «برده بوصیری» به رشته نظم درآورده‌است؛ با این تفاوت که قصیدهٔ وی، مدح خالص به شمار نمی‌آید؛ بلکه به دنبال هدف دیگری بوده که آن، پایبندی به مسائل اساسی امت اسلامی است. وی در این مدح پیامبر، با استعانت از وجود مقدس حضرت رسول اکرم (ص)، در مقابل تجاوز صهیونیسم و غرب، به مرزهای اسلام ایستادگی کرده، و به همین جهت قصیدهٔ وی، رنگ‌وبوی سیاسی دارد، و دغدغه‌های دینی و وطنی بر آن چیره شده‌است. لذا شعر وی، از نمونه‌های بارز شعر مقاومت به شمار می‌آید. این مقاله، سبک شعری دو قصیدهٔ «برده بوصیری» و «نظام البرده باکثیر» را بررسی کرده، و آن دو را از نظر ساختار کلی، تصویر شعری، عاطفه، موسیقی، و زبان شعری به صورت بررسیِ موضوعی ـ تحلیلی، مورد نقد قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: برده بوصیری؛ نظام البرده؛ باکثیر؛ فنون زیباشناسی.

*نویسندهٔ مسئول: dr.ramezani@hotmail.com