المعنى الدلالي في قصيدة (نظام البردة) لعلي أحمد باكثير (قراءة تأويلية)

د. يحيى شايف الشعيبي

المقدَّمة:

تتجلى أهمية الدراسة في نفض الغبار عن علمٍ من أعلام الأدبي العربي ورائدٍ من رواد حركة التنوير المبكرة في اليمن عامة وفي حضرموت خاصة، كما تكمن في الكشف عن نسقٍ شعريٍ متميز، وعن سمةٍ من سمات الإحياء والبعث اعتادها شعراء التنوير في (معارضاتهم) المطولة بهدف البحث عن منقذٍ للخطاب الأدبي خاصةً وللخطاب الثقافي عامة، كما ترمي الدراسة إلى التعرف على الثقافة السائدة في عصر باكثير وتبيان دوره ومكانته الريادية في مجال الأدب والفكر والثقافة العربية، ومن الأسباب التي حددتها الدراسة لاختيار البحث إخراج القصيدة (كنصٍّ مغمورٍ) إلى النور، والإهمال من المؤسسات المحلية لتراث باكثير وعدم اهتمام مؤسسات (التعليم) العربية بالموروث الإبداعي لباكثير وتوظيفه في المقررات الدراسية بهدف تزويد الجيل الجديد بنتاج رواده، وانطلاقاً من ذلك يتساءل الباحث هل استطاعت الدراسة بمنهجها التأويلي أن تحدد طبيعة الظروف التي شكّلت شخصية المؤلف وَشَكْل النص ونوع الخطاب، وهل توفقت في تحليل المعاني المحجوبة خلف بنية النص وتحديد دلالاتها؟ وهل تمكنت من كشف ثقافة التلقي وأثرها وأبعادها الفكرية والمعرفية والفلسفية وانعكاساتها على (الشاعر والنص والخطاب)؟ كما وضعت الدراسة مجموعة من الفرضيات التساؤلية كمحاولات تخمينية لحل مشكلة البحث إذ تساءلت (هل الأديب ينتمي إلى المدرسة التقليدية الإحيائية أو لا؟) وهل أتى النص منسجماً مع طبيعة الخطاب البعثي الإحيائي المنتمي إليه أو لا؟ وإلى أي مدى أسهم الخطاب الإحيائي في تبيان رؤية الشاعر؟ وهل كانت نبرته اللغوية مناسبة لموقفه المنبعث من فلسفته الإصلاحية التنويرية أم لا؟ وهل أنتجت المعاني المتشظية في الذات القارئة خطاباً ثقافياً مغايراً أو متجاوزاً لخطاب الذات الشاعرة، اتخذت الدراسة البحثية من المنهج التأويلي آليتها في توضيح المعاني وتحليلها وكشفها من خلال تحويلها إلى أفكار ثم القيام بمحاورتها بهدف خلق نص ثقافي علمي ذا أبعادٍ (فكرية ومعرفية وفلسفية). يتكون البحث من

مدخل نظري معنون بـ (قراءة في تأويلية المنهج وفضاء السياق)، ومتن تطبيقي معنون بـ (قراءة في أثر الدلالة) ويتفرع إلى ثلاثة أقسام أ) قراءة في أثر الدلالة الساكنة ب) قراءة في أثر الدلالة المتحركة ج) قراءة في أثر الدلالة المتعالقة، ثم تكتمل بخاتمة تحتوي على أبرز نتائج الدراسة البحثية.

أولاً: المدخل التنظيري

أ- (قراءة في تأويلية المنهج):

يعد الغرب أول من استخدم مصطلح التأويل ((الهيرمنيوطيقا أو فن الفهم أو فن القراءة))[1] ومصطلح التأويل استخدمه المفسرون العرب ((مقابل المصطلح الأجنبي المُعَرَّب: (الهيرمنيوطيقا) والتأويلات عبارة عن النظر في وجوه تحصيل الفهم للنصوص، ويرجع أصلها إلى تفاسير التوراة والإنجيل التي وضعها رجال اللاهوت المسيحي، ولاسيما (البروتستانت منهم)[2]. وللأعراف في هذا السياق شأن إذ ((ارتبط التأويل في ضوء البيان والسنة، بروابط وثيقة الصلة، بما تمليه قوانين اللغة في مجموع تجلياتها عبر الحرف والأداة واللفظة، وقواعد الجملة وتركيبها، وارتباط ذلك كله بالمعنى المتداول والمتواضع عليه من طرف آخر عبر مساحات المجاز .. وقدرته في تأليف لغة ذات مستوى تصويري يعلو بدرجة أو درجات عما أسماه البيانيون بـ (الحقيقة) في مقابل المجاز))[3]. ولكن النظريات الغربية ذهبت إلى ما هو أبعد من ذلك فـ((التأويل غير محدود ولا يمكن اختصاره في دلالة بعينها، وكل محاولة للوصول إلى دلالة قد نتوهم أنها نهائية لن تقود إلا إلى الانحدار إلى متاهات لا حصر لها ولا عد ..))[4].

فلا غرابة أن تأتي (الهرمنيوطيقا) نتاجا طبيعيا لفشل العقل الأوروبي (المركزي) الذي ولدَّ (حربان) عالميتان جعلت الإنسان الأوروبي يشعر بأن هناك هوة في التكافؤ الحاصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية وهذا ما يشتغل عليه المنهج (التأويلي) (الهرمنيوطيقي) اليوم ولمعرفة جوهر هذا المنهج سيتابع البحث تطوره عبر أعلامه متجاوزاً التأويلية القديمة التقليدية (اللاهوتية..) ومتبعاً تطوره في التأويلية المعاصرة.

يعد (شليرمايخر) من أبرز علماء التأويلية التاريخية الذين تجاوزوا المرحلة اللاهوتية، إذ عدوا اللغة بمنزلة وسيط بين العقل والأشياء ويقدم لهذه الرؤية آلية للاشتغال عليها

---

[1] هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصرن، مليكة دحامينة، 42.
[2] فقه اللغة، طه عبد الرحمن ، 38.
[3] تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، أمين يوسف عوده، 53
[4] التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، أمبرتو أيكو، 15.

في تحليل النص الأدبي ((ومع أن شليرمايخر يساوي في مدى صلاحية الجانبين الموضوعي اللغوي والذاتي النفسي كنقطة بداية لفهم النص يميل إلى ضرورة البدء بالجانب الموضوعي اللغوي.. وهذه المساواة.. قادته إلى مفهوم الدائرة التأويلية الذي سنحاول تيسيره على النحو الآتي:

لكي نفهم العناصر الجزئية لنص ما، لابد من فهم المعنى العام للنص والاتجاه الذي يسير فيه على نحو ما، ولكي نلم على نحو واضح بما يعبر عنه النص وعن اتجاهه العام فإننا بحاجة إلى معرفة تفاصيله الجزئية والدلالات الدقيقة لألفاظه، ومن ثم كلما تكون لدينا الإدراك بجزئيات النص غير ذلك نظرتنا إلى النص على نحو عام، وكلما تألف لدينا تصور جديد لمنحى النص تغيرت دلالة الجزئيات فيه لتعبر عن هذا المنحنى الجديد: ويعرفها شليرمايخر بـ (الدائرة الهيرمنيوطيقية)..)) [5].

ثم تأتي تأويلية (ويلهلم دلثي): وهو ما عرف عنه بصاحب (الهيرمنيوطيقا وتجربة الحياة) إذ يؤكد أهمية العمل الفني كونه الأداة الفاعلة في نقل تجربة المبدع بشكل دلالات فنيه، ويشير إلى ((أن المعرفة تقوم على التجربة وعلى هذا الأساس فإننا نكتشف الدلالات ومعاني التجارب الجديدة في ضوء ما سبق لنا معايشته من تجارب، وإن تجربة المؤلف عندما تشكل في إطار نص نقرؤه تتجاوز الإطار الذاتي الذي وجدت فيه لتصبح أنموذجاً معبراً عن (تجربة الحياة)..)) [6].

ويؤكد (ديلثي) على أهمية الحوار ولكن ليس بين القارئ والمؤلف كما هي الحال عند (شليرمايخر) بل بين تجربة الذات القارئة والتجربة الموضوعية للنص، ويؤكد بهذا السياق ((إن عملية الفهم تقوم على الحوار والتجاذب بين التجربة الذاتية للمتلقي وبين التجربة الموضوعية المتجلية في النص الأدبي بتفعيل الوسيط المشترك الذي هو اللغة واستثماره)) [7]

إلا أن التأويلية الوجودية قد أحدثت زعزعة في بنية المرحلة التأويلية التاريخية السابقة بفعل ربط الرؤية بالفلسفة فكان من أولوياتها منح استقلالية اللغة وعدم عدها كوسيط بين العقل والأشياء، ويعد هيدجر من أبرز أعلام هذه المدرسة إذ أكد تجلي الحقيقة في اللغة من خلال ((المنهج الظاهري المنهج الأمثل الذي ينبغي أن نتعامل به مع ظاهرة الفهم، إذ يقوم على مبدأ أن الأشياء تنكشف من تلقاء ذاتها،

[5] في فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، محمد بن محمد جهلان، 173-174.
[6] المرجع نفسه، 178.
[7] نفسه.179،.

وتتجلى لنا وتظهر كما هي من دون فرض مقولاتنا عليها، فلسنا بحاجة إلى وسيط يسعى إلى إدراك الأشياء وتفسيرها، بل إن الأشياء تنكشف لنا بنفسها)) [8] وانطلاقاً من هذا المفهوم نلحظ من يؤكد ((أن الأصل الحقيقي للفهم الصحيح هو أن نستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه)) [9]، وتتضح رؤيته للغة من خلال إشاراته إلى ((أن الوجود وهو مجموعة الأشياء ينكشف للإنسان من خلال اللغة، واللغة بحسب هيدجر ليست أداة في يد الإنسان .. بل أن الإنسان لا يستعمل اللغة، وإنما اللغة هي التي تتكلم من خلاله .. فالإنسان لا يفهم اللغة التي يتكلمها، بل هو يفهم الوجود والأشياء من خلال اللغة وهي ليست وسيطاً بين الوجود والإنسان، ولكنها تجلي الوجود وانكشافه في هذه الصيغة اللغوية أو تلك)) [10].

ويأتي جادامير ليعزز من مكانة التأويلية الوجودية، إذ نقل البحث عن الحقيقة إلى المربع الثالث وهو مربع القارئ وفي هذا السياق يؤكد على أن ((العملية الإبداعية .. لحظه تندمج فيها الآفاق وتتفاعل من خلال تجربة المؤلف الوجودية وتجارب أخرى مماثلة، ومن ثم استحالة تطابق فكر المؤلف وفكر المؤول .. فالمؤول كائن تاريخي يعيش زمانه بالدرجة الأولى، أنه مطالب حين يقبل على تفسير نص بالتسلل إلى كينونة الأشياء مستعيناً في ذلك بخبرته الذاتية التي تمكنه من منح النص تأويلات شتى ومعاني لا حصر لها .. إن كل محاولة لتجديد الماضي .. هي محاولة فاشلة غير مجدية أمام تاريخية الإنسان .. المفسر)) [11].

كما أن جادامير لم يغفل العمل الفني ودوره المستقل إلا أنه يؤكد أن ((هذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق، وتجربة القارئ المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها)) [12].

وتأتي رؤية (بول ريكور) الجامعة في إطار دعات المنهج، إذ كانت أفكاره هي المهيمنة على المشهد الفكري و((وما زال تمثل البعد الحديث والجدل اليومي في مجال الهرمنيوطيقا حتى العصر الحديث، فهم يسعون .. كلاً في تخصصه إلى إقامة نظرية موضوعية في تفسير النصوص، موضوعية ينبع الحرص على إقامتها كرد فعل على

---

[8] نفسه، 181.
[9] إشكالية القراءة وآلية التأويل، نصر حامد أبو زيد، 181.
[10] في فعالية القراءة وإشكالية المعنى في النص القرآني، محمد بن محمد جهلان ، 181.
[11] هيرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي، مليكة دحامنية ، 12.
[12] إشكالية القراءة وآلية التأويل، نصر حامد أبو زيد، 39.

(عدم الموضوعية) التي تميزت بها آراء (جادامير) وبالمقابل لم تعد الهرمنيوطيقاً عند دعاة المنهج وعلى رأسهم بول ريكور تلك الأفكار التي تقوم على أساس فلسفي وإنما صارت تغرق بيسر في علم تفسير النصوص أو ..(نظرية تفسير النصوص).)) [13].

وعندما وقف بول ريكور أمام مسألة (الرموز) نظر إليها بـ ((نظرتين مختلفتين: الأولى تعد الرمز وسيطاً شفافاً يخبر عن معنى آخر كامن وراءه فهو بمنزله نافذة نطلٍ منها إلى المعنى الحقيقي للنص ..أما النظرة الأخرى فهي لا تعد النص وسيطاً شفافاً يظهر معنى آخر خلفه، بل أن للرمز معنى وحقيقة خاصين به، ولكنهما حقيقة زائفة مضللة؛ أي أن الرمز يوجه الدلالة إلى الاتجاه الخطأ الذي لا ينبغي للقارئ أن ينقاد وراءه والوثوق به؛ إن على القارئ والمفسر أن يحطم الرمز ويزيله ليصل إلى المعنى ، المختبئ وراءه، وهذه النظرة هي التي نادى بها كل من (كارل ماركس) و(نتشة) و(فرويد).)) [14].

ويفصِّل بول ريكور نقده اللاذع للقصور البنيوي في فهم النص مركزاً((على الرمز اللغوي من دون غيره عادا أن البنية اللغوية للرمز تحيل إلى ما هو أعمق مما هو ظاهر، وفي ذلك محاولة للرد على الفهم البنيوي للغة الذي يقوم على عدها نظاماً قائماً من الدلالات مغلقاً ولا يحيل إلا إلى نفسه، إذ إن الحدث اللغوي لا تنحصر إشاراته ضمن إطار الجملة التي صيغت فيه، ففي الحدث هناك جانب يشير إلى الكلام أو الخطاب أو النص، وجانب آخر تجاهلته البنيوية يشير إلى المتكلم صانع الخطاب)) [15].

ويؤكد أهمية (الهرمنيوطقا) في تأويل النص المقدس القائم ((أساساً على الزمان، مثل تراث الكتاب المقدس فإن إعادة استخدام رموز الكتاب المقدس في ميداننا الثقافي، تكمن في الثراء الدلالي والفائض المعنوي الذي ينفتح على تأويلات جديدة، هنا تكون الزمانية المرتبطة بالتاريخ عاملاً أساسياً أصيلاً في التأويلية الجديدة)) [16].

---

[13] في فعالية القراءة وإشكالية المعنى في النص القرآني، محمد بن محمد جهلان، 189.
[14] المرجع نفسه ، 190.
[15] في فعالية القراءة وإشكالية المعنى في النص القرآني، محمد بن محمد جهلان، 191.
[16] النص والتأويلية الجديدة، أهدة دون، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ت.سعيد الغانمي، 166.

ب- قراءة في فضاء السياق:

انتصفت نظريات ما بعد البنيوية (للمؤلف) وجعلت منه ومن الظروف التي أسهمت في تحقق شاعريته جزءاً أساسياً في الوصول إلى المعنى ومعرفة الحقيقة بالتضافر وبنية النص ونوعيته والسياق التاريخي الذي وضع فيه ونوعية الخطاب الذي ينتمي إليه والظروف التي نشأ الخطاب في سياقها، إذ نشاء في ظروف حياتية وثقافية صعبة تنقلَ على إثرها بين (إندونيسيا موطن ولادته (1910م) وحضرموت موطن دراساته الأولى(وهو في سن العاشرة) ليستكمل دراسته في سيئون عام 1923م ، ثم غادر إلى عدن 1932م، وإلى الحجاز عام 1933م[17] وهي السنة التي دَوَّنَ فيها القصيدة (موضوع الدراسة)، ومن أبرز العوامل التي أثرت في شخصيته إلغاء الخلافة الإسلامية[18]، تأثره بمنهج الإمام محمد عبده المجسَّد في كون إصلاح الأمة يأتي أولا من تصحيح العقائد[19]، كما تأثر في: تعليمه العقائدي، مأساة زوجته الحضرمية، الصداقة والمحبة والإعجاب بشخصية محمد علي لقمان، حبه عدن الوطن والإنسان، معالجته لهموم الحضارم في الوطن والمهجر، سر إعجابه ومحبته للملك عبد العزيز، الدعوة المبكرة للتحالف بين اليمن والسعودية[20].

تعد القصيدة مقارنةً بفضائها الزماني من أنضج النصوص الإحيائية؛ لأن الإحياء لا يعني العودة إلى الماضي فقط بل لابد من العودة إلى منابع الشعر الحقة في وجدان الشاعر[21]، الأمر الذي يعطي الحق في الحكم على النص بالتميز والتفرد وتتسم القصيدة بالتشكيلات الصوتية وما تحدثه من هزة انفعالية[22]، وبالرغم من انسجام الصورة في شعر الأحياء اليمني مع الصورة في شعر الإحياء العربي، لم يتقيد علي أحمد باكثير للأشكال الجاهزة بل كان ميالاً في مخالفة المألوف سواءً في صورة أو في معانيه وأفكاره، كما كثرت ظاهرة النداءات في الشعر العربي واليمني الإحيائي وهو الأمر الذي لحظ في نص (نظام البردة) استجابةً للمشروع الإصلاحي التنويري بهدف اليقظة وإحياء الشعور وذلك في لغة خطابية جهيرة[23].

---

[17]ينظر ديوان علي أحمد باكثير (سر عدن وفخر اليمن)، ت.ت.د. محمد أبو بكر حميد، 16-19، وينظر علي أحمد باكثير (المبدع والإنسان)، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، 16.

[18]ينظر ديوان علي أحمد باكثير، ت.ت.د. محمد أبو بكر حميد، 32.

[19]المرجع نفسه، 21.

[20]نفسه، 28.

[21]ينظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، 53.

[22]ينظر الشعر الحديث في اليمن، عبد الرحمن عمر عرفان، 249.

[23]ينظر التجديد في شعر اليمن الحديث، عبد المطلب جبر، 31.

كان للحفاظ على الموروث دور في تحديد طبيعة الخطاب الإحيائي، إذ كان (الأزهر في مصر فـ (النجف وكربلا) في العراق التميزّ في ذلك إلى جانب تزاوج الأدبيين المسيحي والعربي في سوريا والدور الفاعل للأدب الغربي في لبنان وثقافتي (مصر الإسلامية وحلب المسيحية) [24]، وكما كان لمدرسة البارودي أثر في أستاذيه (شوقي وحافظ) فقد كان لهم جميعاً أثر في الخطاب الأحيائي في اليمن وفي باكثير بشكل خاص من حيث رصانة الأسلوب وقوته وبالقافية الجزلة الرنانة، وباللغة المنتقاة بعناية، وبالمعنى الواضح وبمباشرة التناول ...وبالشكل والموسيقى[25]، ومع ذلك اتسم خطاب الأحياء في اليمن وحضرموت بلغة تواكب دعوتهم الإصلاحية[26]، واتسم الخطاب الباكثيري بالانفتاح على الثقافتين العربية والغربية وعمل على كسر حاجز الجمود بهدف الانفتاح على الآخر مع الحفاظ على النقاط المضيئة في الموروث[27]، كما اتسم خطاب الإحياء في اليمن وحضرموت بشيء من الموضوعية إلا أن الباكثير كان يكسر المألوفيه بهدف التجاوز لثقافة السكون وخاصة في قصيدة (نظام البردة) لما فيها من نكهة روحانية وإشراقية رامزة تتشظى منها معانٍ دالةٍ ومتعددةٍ[28].

ثانياً: المتن التطبيقي: (قراءة في أثر الدلالة):

تختلف قراءة النص الإبداعي وتأويله عن غيرها من القراءات، لأن المبدع لا يصور الحدث كما هو كائن في الواقع بل يصور أثر الحدث في النفس، فيتحول الصراع في الواقع المعاش من صراع قوى إلى صراعٍ قيم في الواقع الداخلي للشاعر، مما يوفر للذات الشاعرة فرصةً في خلق واقعاً مغايراً للواقع المعاش يدفعها إلى تحويل هذه القيم إلى معانٍ يلبسها ثوباً فنياً منسوجاً بعناية التجربة الخاصة للشاعر ووراء هذا الثوب الفني المنسوج بعناية من (صور وتراكيب بناء) مغايرة لصور وتراكيب اللغة المألوفة تختفي معان الشاعر المقصودة.

وأولى هذه الخطوات قراءة السياق الخارجي للنص ومحاولة تفكيكه، ويتأتى ذلك من خلال القيام بعملية الشرح والإحياء الأولية شبه المباشرة للنص عبر الكثير من الخطوات لتقريب النص وتوضيحه حتى تسهل مهمة الخطوة الثانية (التفسير) وفي سياق الخطوة الأولى يعمد القارئ إلى إثبات الفكرة العامة للنص والأفكار الجزئية

[24] ينظر الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، 29-33.
[25] المرجع نفسه ،62.
[26] الشعر الحديث في اليمن، عبد الرحمن عمر عرفان، 19.
[27] ينظر ديوان علي أحمد باكثير، ت.ت.د. محمد أبو بكر حميد، 878.
[28] الشعر الحديث في اليمن، د. عبد الرحمن عمر عرفان، 99.

وتحديد هوية الشاعر ونوعية النص والخطاب المنتمي إليه كما لحظنا ذلك في قراءة السياق في الإطار النظري.

الشعر عالم مستقل وبديل للعالم الواقعي المعاش ينطلق منه ويتجاوز عتباته بهدف الوصول إلى عالم أكثر كمالاً ونقاءً لأن الشعر ليس فكرة مجردة بل تجسيداً وتصويراً للفكرة بالكلمات[29].

فإذا كان الخطاب الفكري يستمد مادته من الواقع الحقيقي فهو يرمي للوصول إلى (المعنى العقلي) الذي يكمن في الحقيقة الوجودية المتسمة (بالثبات والوحدانية)؛ لأنَّ الخطاب النقدي الأدبي يغترف مادته من الواقع الشعري ويرمي الوصول إلى المعنى الحي (الشعري) الذي يكمن في الحقيقة الجمالية (حقيقة اللاوجود) المتسمة بـ (الحركة والكثرة)[30]

ووصولاً إلى هذه الغاية يجب على الدراسة أن تغوص في رحاب المعنى الأدبي للقصيدة الذي ((لا يتكون من موضوع محدد، بل هو في حد ذاته عملية مستمرة مصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع تطور النص.. وبناءً على هذا فأن القارئ لا يبحث عن معنى، بل عن تفسير موجه للمعنى، ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنه يجري عمليتين أساسيتين، العملية الأولى هي صياغة المعنى في إطار التكوين، والعملية الثانية هي تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة، كما لو كان المعنى غير محدد وواضح في ذاته))[31]

ومن هذا المنطلق ستعمل الدراسة جاهدةً على قراءة النص وتفكيك بنياته الإيقاعية والصورية والتركيبية بهدف الوصول إلى المعاني التي حجبتها خبرة الشاعر خلف الصور والبناء الفني للنص وقد تكشفت للدراسة ثلاث تقنيات اتبعتها الذات الشاعرة لحجب معانيها عن القارئ وهي دلالة (السكون والحركة والتعالق بينهما)؛ إذ أتت (دلالة السكون) كانعكاس لحالة الحزن والإحباط المهيمنة على الذات الشاعرة وللدلالة على رفضها للحظتها المعاشة بهدف (تعريتها، كما أتت (دلالة الحركة) منسجمة مع وجدان الشاعر وتفاعله بحيوية وحزين الذاكرة بهدف إحياء مرجعية الموروث) بينما أتت (الدلالة المتعالقة) بخلق علامة تبادل وتداول بين (الحركة

[29] ينظر، فلسفة الشعر، وفاء ابراهيم، ص32.
[30] ينظر المرجع نفسه، ص24.
[31] القارئ في النص، نبيله ابراهيم، مجلة فصول ، ص102.

والسكون) كانعكاس لحالة الاتزان والاستقرار التي انتابت الراوي الشعري في اللحظة الاستشراقية بهدف (التأسيس لمستقبلٍ متنور).

وللوصول إلى أثر الدلالة الشعرية يتطلب منا أن نقوم بعملية تفسير لبنية النص (الايقاعية والصورية والتركيبية) وتحليلها بهدف الكشف عن المعاني المحجوبة وتوضيحها وإبرازها حتى ((يصبح الحديث عما نسميه الشكل حديثاً عن موقع المعنى في كل مستوياته))[32]، وتمحيصاً في المعاني يتطلب مزيدا من القراءات لاستنتاج المزيد من المعاني لـ ((أن التفكير في المعنى يقتضي الكشف عن المحتجب وراء الأقنعة أي فضح ما يتراءى للعيان حقيقة محضاً، غير قابلة للمراجعة أو الدحض))[33].

وتستمر عملية القراءة للنص الشعري ويظل ((المعنى في تصاعد مستمر ولا يأخذ شكله النهائي إلا بعد أن توضع الألفاظ في موضعها الصحيح))[34].

وعندما نصل إلى المستوى المعقول للمعاني المستخلصة من القصيدة بعد تحليلها وتصبح هذه المعاني واضحة ومباشرة حينها نقوم بتحويل هذه المعاني إلى أفكار ثم ندخل مع هذه الأفكار في علاقات حوارٍ متبادل ومتداول، إلا أن عملية تحديد المعاني المكتشفة في بنية النص لا تتم اعتباطاً بل لا بد من الاستدلال المنطقي عليها من خلال القرائن والصور وطبيعة البناء الفني، إي معرفة الأسباب التي انتجت تلك المعاني وتحديدها، وهكذا تتم العملية الأخرى عند تحويل المعاني إلى أفكار ثم القيام بمحاورتها بهدف خلق رؤية فكرية ومعرفية وثقافية جديدة تصير موضع قراءة أخرى من قارئ جديد وهكذا، تكتسب الخطوة الثانية مشروعها من خلال الانتقال من البحث عن السبب في القراءة التفسيرية الدلالية السابقة إلى البحث عن المسببات لتلك الأسباب ومعرفة القوى المحركة لها.

إن سكون القصيدة وحركتها لا يتم في النص اعتباطاً بل تمليه ضرورات فنية ووجدانية وواقعية فالحركة في المشهد الثابة تعد لوناً ميتاً والسكون في المنطقة المتحركة لا معنى لها والتعالق بين السكون والحركة إذا لم يتجسد في المنطقة المثمرة لهذا التعالق فقد معناه تماماً، ولهذا فأي عنصر في النص لا تتحدد قيمته الحركية أو

---

[32] مشكلة المعنى في النقد الحديث، مصطفى ناصف، 139.

[33] راهن الفلسفة من المطلق إلى التفكيك والنسبية، مصطفى الكيلاني، مجلة ثقافات، ع1، 2002م، البحرين، 184

[34] الصعود التدريجي للمعنى، قيس مجيد مولى، صحيفة الجمهورية، بغداد، (ي د ع) ، 2001، ص6.

السكونية أو التعالقية إلا من خلال الموقع المنسجم مع وجدان الشاعر وبنية النص ونوعية الأثر الذي يتركه في القارئ.

أ) (قراءة في أثر الدلالة الساكنة):

إن الصدمة التي هيمنت على الشاعر بانهيار مصدر القوة والوجود عكست نفسها على وجدانه ومشاعره وعواطفه فأصيب بخيبة الأمل ومرارة اليأس مما ولد عنده حالة من السكينة والإحباط برزت جليةً في بنية النص الشعري وسلبت المشاركة الفعالة للعقل في مؤازرة القلب كمصدر أساس للإبداع، وتعد الأفعال بنوعيها ومواقعها ((مسؤولةً غالباً عن ارتخاء الصور))[35] لأنَ ((افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك تلك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعا من السكون))[36].

ويبرز السكون في الصور التشبيهية بفعل مشاركة الفعل للخيال في مواقع معينة تعكس ما في الوجدان من إحباط لأن ((المعنى إذا ذكر وحده أدركه العقل ولكن مع منازعة الخيال، .. وإذا ذكر التشبيه معه أدركه العقل مع معاونة الخيال))[37].

وفي بناء النص يلجأ الشاعر في لحظات الإحباط إلى التساؤلات الإنشائية لإبداء ما في الداخل من مرارة فقد ((ينوع الشاعر الأداة في المجموعات الاستفهامية، فيتنوع اتجاه الاستفهام، فينكشف ما في الشاعر من حيرةٍ غالبةٍ وقلقٍ عام))[38]، فتتكامل مكونات النص في علاقات متشابكة لتبعد عن حالة اليأس لـ ((أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة))[39]؛ لأن الإيقاع الساكن ((يتضح .. من رخاوة المقاطع ولينها وفي بطء الحركة بينها))[40] ويؤدي التكرار في مواقع الحزن دوراً بارزاً في ايضاح مكنونات الشاعر ويميل الشاعر إلى التوسع لتوضيح مرارة التجربة فـ((كلما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر بطئاً))[41].

ويأتي التوازي ليجسد حالة الشعور بالحسرة والحيرة لأن من خصوصيات التوازي الولوج في الثبات إلا أن من سمات جوهر التوازي الشعرية البحث ((في الفن عن تحقيق

[35] الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1985م، يوسف الصايغ، 185.
[36] المرجع نفسه، 183.
[37] الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، 283.
[38] خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، 352.
[39] الصورة الشعرية، سي.دي. لويس، 72.
[40] المرجع نفسه ، 71.
[41] عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، 59.

الوحدة وديمومة القاعدة والمشابهة))[42]، وللجناس ما يكمل وقع الصدى في الأثر الذي يتركه من ارتخاء للمشهد وهدوء في استقبال الأصوات المتجانسة لأن العناية في الجناس ((موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما تبع هذا من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع))[43] ولا يعني ذلك عدم اعتراف الشاعر في مأساته وإنما يأتي ذلك من انبساط للمشاعر وتمددها بسبب ضياع الحركة واضطرابها وما لها من دور في توتر المشاعر.

انفجرت الذات الشاعرة في فضاءٍ مكاني مقيدٍ بفعل قوىً مهيمنة على مفاصل الحركة ومنطقة الإرادة، حاولت أن تحشد كل ثقافة القيم وتحصّن الذات لمواجهة ثقافة الإلغاء واختراق واقعها المعقد بهدف تعريتها وكشف جوهرها المزيف الذي يستمد قوته من ضعف الآخر وتفكك بنيته، ويلحظ ذلك من خلال المقاطع (3، 4، 38) ففي المقطع (3) يقول الشاعر:

12- يا ويحَ قلبٍ بجنْبي لا هُدوءَ له ... يجيشُ بالهَمَ كالُبرْكانِ بالحُمَمِ!

13- يئنُّ من ثِقَلِ الآمالِ تَبهَظُهُ! ... إنَّ الهُمومَ رِسالاتُ من الهمَمِ!!

14- أرنو إلى (يَعْرُبٍ) والدَّهرُ يَعرِضُها ... روايةَ البُؤسِ بعدَ العِزِّ والنِّعَمِ

15- تَقاسمَتْها شُعوبُ الغربِ تدْفعُها ... إلى المهالكِ سَوْقَ الشَّاءِ والنَّعَمِ

16- وأرمقُ (الدِّينَ) والأعداءُ توسِعُه ... فتكاً يضافُ إلى أدوائِهِ القُسُمِ[44]

17- يُكادُ في دارِه ظُهْرَ النَّهارِ عَلَى ... مرأَى العَمائم من أهليه والحممِ

نَسَجَ الراوي الشعري خيوط لوحته الفنية من فضاءات أفقية مستندة إلى مرتكزات مرجعية ضاربة في العمق بهدف إعادة الثقة للذات المنهارة، إلا أن قوة اللحظة المعاشة وهيمنتها على المشهد فرضت على الذات الشاعرة كمعادل موضوعي لمشروعها المأمول في الإباحة بالحزن والتلويح بالهزيمة، فلم تشفع لها بنية النداء المجازي(ياويح قلبٍ

[42]قضايا الشعرية، جاكبسون، 87.
[43]موسيقى الشعر، إبراهيم انيس، 45.
[44] القسم: المحملة بالهموم.
[45] يريد الأقارب.
[46] قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير، 6-7.

بجنبي لا هدوءَ له) لما لهذا النداء من دلالة على (الترحم والتوجع) أدت إلى نسخ قيمة الحركة وفاعليتها واضعفت حيوية ودلالات الصور الاستعارية (يجيشٍ بالهم كالبركان بالحمم، يئن من ثقل الآمال، وأرمق الدين والأعداء توسعه فتكاً، يكاد في داره ظهر النهار) فقوة الحركة النابعة من معانات الانكسار وتداخلها مع الصورة التشبيهية (كالبركان بالحمم) حبست الحركة في الداخل لعدم قدرتها على تحريك الفضاء الخارجي، مما حرف من مسار الدلالة لتولد تآكلات في الداخل الشعري المقيد وتنبعث أصوات الأنين لتوحي بحالة التصدع والانهيار وعدم القدرة على الوقوف لتلتقي مع لحظة الاستسلام بموت القيم المولدة للإرادة ويعزز من دلالة التراجع أن يتمثل فضاء الانكسار (بالمحيط الآمن للذات الشاعرة) لتلتقي كل هذه الدلالات في موت الحركة وهيمنت السكون وترفد ذلك جدلية التضاد في (هدوء و يجيش/ الهموم والهمم/ البؤس والعز) لتسيطر قوى (الهدوء والهموم والبؤس) على تقنية المشهد مما يولد حالة من الشعور بالضياع وتأتي الإيقاعات ذات المقاطع الوزنية الطويلة منسجمةً بفعل قلة (التجوزات العروضية) مع طبيعة الإيقاع الداخلي للذات الشاعرة في لحظة الحزن (ويلحظ ذلك من البيت الأول للمقطع الذي حافظ على تفعيلات (البسيط) ما عدا بروز حالة الزحاف الضعيفة الأثر في (العروض والضرب وتفعيله (مستفعلن) في بداية الشطر الثاني) مما أبقى البيت على سجيته الوزنية الطويلة ليلتقي في الدلالة مع الشعور بالغبن والانكسار فإذا ما تمعنا في المعاني المكشوفة التي حجبها الراوي الشعري في انزياحاته اللغوية والبنائية وخبرته الفنية فسنلحظ أن الذات الشاعرة تعيش حالة من الصراع الداخلي بين قيم داخلية وقيم متأصلة ويتضح انحياز الذات الشاعرة إلى القيم المتأصلة المفقودة ورفضها للقيم الدخيلة كعلامة دالة على انهيار المشهد ويكتفي بتوجيه العتاب للقوى المستسلمة التي عجزت عن حماية القيم المتأصلة، من غير أن يسأل عن الأسباب والمسببات التاريخية والثقافية والمعرفية التي أنتجت هذا المشهد العاجز، إذ أن تحميل القوى الدخيلة بشكل أو بآخر المسئوولية الكبرى للانيهار يعطي المسوغ للقوى (المستسلمة) التي ينتمي إليها قبول الأمر الواقع ويعفيها من مهمتها في التغيير وخلاف ذلك يدفعها إلى الإيمان بالتغيير من خلال البحث عن مقومات النهوض مما يسهل من مهمته في خلق ثقافة تجاوزية متنورة وينتج الموقف الرافض للشاعر من القيم الدخيلة الكثير من التساؤلات فهذه القيم التي هيمنت على فضاءٍ واسعٍ في الوجود منها فضاء الذات الشاعرة تحمل في أحشائها أسراراً كثيرة مكنتها من إخضاع الآخر والهيمنة عليه وبالرغم من رفضها لثقافة الإلغاء التي تمارسها القوى المنتجة للقيم الدخيلة يحتم المنطق علينا أن نبحث

فيها ونشتغل عليها وليس على قيم الهزيمة ففيها سنجد مسببات ضعف القيم المنهارة كما يحق للذات الشاعرة أن تدعي بحكم ماضيها القوي بأنها شريك في قوة الحاضر.

ففي المقطع(4) يقول الشاعر:

18- وأَرجعُ الطَّرفَ في الأَحقافِ غارقةً ... في الجهلِ فوضَى بلا عدلٍ و لا نُظُمِ

19- تفنَّننتْ في مَـلاذِّ العـيشِ تاركـةً ... مـا تقتضيه، فلـم تُفطِـر ولم تصُـمِ

20- والخُلف مُحتَكِمٌ فيها يُمزِّقُها ... حتَّى يُغادرَها لحماً على وَضَمِ !

21- كيفَ القَرارُ على حالٍ يذوُب لها ... قلبُ الكريم ويجرى دَمعُه بدَمِ !

22- ياليتَ شِعرِي أَلِعَلياءِ من سبَبٍ ... أُلفيهِ يَقذفُني منها إلى القِمَمِ ؟!

تنتقل الذات الشاعرة من الفضاء العام إلى الفضاء الخاص وتتمركز في هذا السياق باحثةً عن ذاتية الوجود في ثقافة العدم، إذ يمثل المقطع بانزياحية مكانية تصدم ذاتية الشاعر وتتجاوز انزياحية النص المذعن للبنية السكونية المهيمنة على المشهد الفني.

فالشاعر يبحث عن ذاته في الوجود فتأتي صور النص منسجمةً مع نوعية الشعور وسكونيته في الداخل الشعري فـ (الأحقاف غارقة في الجهل، تفننت في ملاذ العيش، لم تفطر ولم تصم، الخلف يمزقها، حتى يغادرها لحماً على وضم، ياليت شعري .. يقذفني منها إلى القمم) لم تشفع حركية الأفعال والجمل الفعلية في كسب الصور الشعرية طابعاً حركياً يحرك من طبيعة المشهد الفني، وما دامت الصور الشعرية توحي بعالم معتم ومنشغل بثانويات الوجود فلا غرابة إذا أتى منسجماً مع عالم الشاعر المتشظي طالما عالم الشاعر هو الآخر أتى منسجماً مع عالم الواقع المنهار، إذن فالصور توحي بصراع بين عالمين: عالم الظلام وهو العالم العبثي المجسد في ثقافة (الأغراق والجهل والملذات) وعالم النور وهو العالم الذي تنتمي إليه الذات الشاعرة والمجسد بـ(الأحقاق، الصيام، التمزيق، التقسيم، الماضي) ويرمي العالم الأول إلى تدمير الذات الشاعرة بينما يرمي الآخر إلى إنقاذها. العالم الأول يملك من القدرة على الهيمنة والقوة ما يؤهله لذلك بينما العالم الآخر يفتقد لتلك القوة ولا يملك سوى (خزين من الذكرى للمكان وماله من مميزات قيمية) وما يعيشه اليوم من حالة تراجع وانهيار، كما جدلية الصراع أفضت إلى هيمنت ثقافة الجمود والسكون على قوى الشاعر بفعل دلالة الثبات

[47] قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير، 7-8.

والجمود والسكون في النص كما توحي به الصور وتوفد هذه الحالة إيقاعية السكون المنبعثة من التضاد (فوضى، نظم/ تفطر وتصم/ لحماً ووضم) وما تحمله من دلالات سلبية بفعل السياق الذي تنتمي إليه (فالجهل والعدمية ، والتمزيق) تهيمن على طرفي الثنائية فتفقدها دلالة الحركة لصالح قوى الذات الشاعرة وتأتي الأساليب الإنشائية (كيف القرار على حالٍ يذوبُ لها قلبَ الكريم / ياليت شعري/ أللعليا من سبب الفيه يقذفني..) لتعزز من ثبوتية المشهد وسكونيته، فصيغة الاستفهام (كيف) تدل على إظهار الأسى والحزن وتؤكدها علامة التعجب في نهاية البيت وبنية التمني (يا ليت شعري) توحي بالبحث عن منقذٍ وترفدها صيغة الاستفهام (أللعليا) لتوحي في البحث عن وسيلةٍ للخروج من التية.

من خلال التمعن في المعاني التي أفرزتها انزياحية البنية الفنية بعد تفكيكها وتحليلها نلحظ بأنها قد تجسدت في الألفاظ التالية (الضياع، المتعة، التدمير، العجز، الاستسلام) وجميعها توحي بالسكونية والثبات، فبنية الحضور تجبر الذاكرة على استدعاء بنية الغياب المقابلة وتنتج لدينا المعاني التالية (الوجود، الزهد، البناء، الإصلاح ، المواجهة) وهي المعاني المفقودة التي تبحث عنها الذات القارئة ومن البيتين يتفجر الصراع بين المعاني الفنية التي أودعتها الذات الشاعرة في زوايا النص والمعاني الجمالية التي يكتسبها القارئ، فالمعاني التي قصدها الشاعر تحمل دلالات إسلامية بفعل حالة اليأس التي تعيشها الذات الشاعرة وتأتي تلك الدلالات بفعل نوعية التشخيص في لحظة الانهيار التي تعيشها، فقوة الصدمة جعلتها غير آبهة إلى المسببات الحقيقية للهزيمة والتي تكمن في التراجع التاريخي والحضاري التراكمي بفعل انهيار الذاكرة إذ لا يجوز أن نحمل ذلك الجيل المسؤولية لوحدة بينما تشكل معاني الذات القارئة دلالات ترمز إلى القوة والاستمرارية بفعل طبيعة المتغيرات والفارق الزمني بين النصين (الفني والجمالي) وتعيد مسببات القوة إلى تراجع ثقافة الهيمنة بفعل حالة الارتقاء للمشروع الذي ينتمي إليه القارئ وهو المشروع الذي ما زال يعاني بعض سمات مشروع الذات الشاعرة إلا أنه يمثل حالة أرقى بسبب ظروف الانفتاح العالمي في العصر الراهن. في المقطع (38) يقول الشاعر:

229- يا ربِّ رحماكَ! إن الغربَ مُنتبهٌ ... والشَّرقُ مُشْتَغِلٌ بالنَّومِ والسَّأمِ

230- والعُرْبُ في غفلةٍ عما يُهدِّدُهَا ... لم تَعتَبِر بليالي بؤسِها الدُّهُمِ

231- ياويحَها تتعادَى ؛ والعدوُّ على ... أبوابِها يرقبُ الأَحداثَ عن

232- والوقت أضيقُ، والأَحداثُ في تبنى وتهدُم، والآفاتُ كالدِّيَمِ

233- إني السعيدُ إذا ما أمتي سَعِدت حالاً، وفي ذُلِّها ذُلِّي ومُهتضَمِي

234- إذا أمِلْتُ ففي آمالِها أمَلِي وإن أَلِمتُ فمن آلامِها ألمي [48]

تمكنت عدسة الذات الشاعرة من تقديم لوحة فنية معبرة عن طبيعة المشهد الفني الذي يتكون من خلال فنية الوسائل الدالة وما توحيه الألفاظ المهيمنة على النص من خلال علاقاتها السياقية وارتباطها بالفضاء الخارجي للنص، وما تمليه تلك الظروف المحيطة في تحديد شخصية الشاعر وشكل النص ونوعية الخطاب.

إن هيمنة الصورة الكنائية على النص خلقت علاقات تجاور سياقية في بنيته واسهمت رمزيتها في الكشف عن المعاني المحتجبة في أحشاء اللعبة الفنية وعرت مقاصد الشاعر إلا أنها لم تفض إلى خلق حركةٍ دلاليةٍ تكسر هيمنت السكون على النص، إذ نلحظها في (الغرب منتبه / الشرق مشتغل/ العرب في غفلة لم تعد ليالي بؤسها / العدو على أبوابها/ الوقت أضيق/ الأحداث في عجل) توحي الكناية الأولى والثانية بثنائيتي (القوة والضعف) كما أن حالة التقابل بينهما (الغرب منتبه والشرق مشتغل) تدل على حالة المفارقة بين عالمين متصارعين في الداخل الشعري، إذ تنتمي الذات الشاعرة إلى الطرف المشتغل المهزوم مما يوحي بحالة من التمزق والتفكك مقابل حالة التوحد والقوة في الطرف الآخر لتأتي منسجمة مع حالة الشاعر النفسية الحزينة وتتكاثف الدلالة في المشهد الكنائي وتضيق الرؤية وتصاب الذات الشاعرة بانسداد الأفق نظراً لضيق الفضاء الزماني القادر على صنع الثقافة التجاوزية لحالة الركود كما نلحظ الثراء الصوتي فيما ينشأ من تناسق في الأصوات والحروف ونلحظ ذلك في تكرار حرف المد في (الآفات ، آمالها، آلامها) مما يخلق حالة من الإطالة في إيقاعية الصوت فيعطي مشهداً إيقاعيا بطيئاً يتناسب وحالة الأساء والحزن التي تهيمن على الذات الشاعرة كما تخلق الوحدات الدالة على الجناس (تتعادى والعدو/ السعيد وسعدت/ ذلها ذلي/ أملت وآمالها أملي/ ألمت آلامها ألمي) إيقاعاً نغمياً حزيناً لما تحمله من حساسية في الصوت والمعنى بفعل العلاقة بين كل الوحدات الجناسية المتوائمة مع الجو العام للنص، أذ تأتي منسجمة مع حالة الغبن التي تعيشها الذات الشاعرة المنتمية إلى القوى المحاصرة في النص والواقع المعاش كما تجسد ذلك حالة المقابلة في البيت الأخير من المقطع لتعبر

[48] قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير، 42-43.

عن الترابط المصيري بين (الإنسان والمكان والزمان) ففي الأولى ترابط نحو الأفق وفي الأخرى ترابط يفضي إلى الفضاء السكوني المنهار.

كشفت عملية التحليل للمقطع الشعري عن مجموعة من المعاني التي قصد الشاعر حجبها في بنية النص وفنيته تكمن أبرزها في (تماسك الغرب، تفكك الشرق، الضياع، الانهيار، الموت، الوطنية، الانصهار ...) إذا ما كانت معاني النص قد ربطت بفضاءاتها المحددة فمعاني التلقي شاردة يطاردها الأثر وتتشظى إلى أفكار متحاورة ليعاد إنتاجها بعبارات غير العبارات التي حجبت خلفها معاني النص الشعري، فِلمَ الخوف من الآخر؟ وهل ضياع الآخر مصدر قوة للإنسانية؟ فإذا ما تجاوزنا الواقع العربي والإسلامي إلى الواقع الإنساني والوجودي بشكل عام، ألَمْ تكن التجربة مصدراً للقوة؟ لأن التجربة الناجحة هي التي تنضج بنار الأزمات ومعاناتِ التفكك، وكيف يحدث الضياع في لحظات اليقظة؟ ألم تكن هذه اللحظات مؤشراً لنقطةٍ انطلاقة جديدة؟ أو بدلاً من بسبب الانهيار؟ لِمَ لا نحول نقاط ضعفا إلى قوة؟ ونشتغل على نقاط قوة العدو كمنجز إنساني مشترك، وهل من الأجدر للأمة التي تريد النهوض أن تؤسس لثقافة عدائية مع الآخر؟ لماذا لا نفكر في خلق وعي جديد؟ ولماذا اليأس من الاستمرارية ما دامت هناك قدرات مدفونة في الذات والواقع من الممكن استثمارها وتنميتها بهدف توظيفها لصالح الذات الإنسانية؟ وهل الانغلاق على الآخر سيكفل انفتاح الفضاء الزمكاني للإنسان؟ ألمْ يكن الإنسان كائنا اجتماعيا لا يستطيع أن يعيش من دون الآخر؟ ومثلما يحق له أن يرفض ثقافة الإلغاء يجب أن لا يؤسس ثقافة المقاومة للإلغاء على أسس الغائية أخرى.

وكما يحق للذات الشاعرة البحث عن وطنٍ مستقل يحق للآخر المهيمن أن يكون له وطنٌ من غير أي قيود وألا يفرض عليه القطيعة جرى سياسته السابقة التي لا يتحمل مسؤوليتها وحده بل نحن شركاء إزاء ما أصابنا من نكسات والنقد أن لزم يجب أن يوجه ضد الذات قبل أن يوجه ضد الآخر حتى تشعر بمدى تفريطها بالقيم الروحية والوطنية والاجتماعية وتشحذ كلما لديها من همم للتعويض وليس للإسقاط والاتكال، حتى لا تعفي ذاتها من المسؤولية، مما يجب على الذات الشاعرة كشرطٍ للتجاوز بهدف النجاح ألا تحصر الانصهار في فضائها الخاص، بل يجب أن تذوب قيم الذات الشاعرة في الفضاء (العربي والإسلامي والإنساني) حتى تتمكن من إنتاج قيم إنسانية عامة وجديدة قادرة على مقاومة الهيمنة الجزئية.

ب) **(قراءة في أثر الدلالة المتحركة):**

لم يجد الشاعر من منقذٍ لحالة الانهيار العاطفي التي تسيطر على وجدانه جراء انسداد الأفق وعتمة المشهد سوى الهرب إلى الماضي المنتصر بحثاً في الموروث عن نقاط ضوء تخترق جدار الظلام ليجدها شاخصة في المشهد الماضوي (الأصل) بفضائه الروحي المشرق.

ولا يقصد من هذه الإحالة التوقف في الفضاء الماضوي وإنما يرمي في سبر أغواره من أجل تحريك الحاضر وتجاوزه إلى فضاءٍ مستقبلي يستلهم عبر الماضي ويتسلح بها لتغيير الحاضر وبناء واقعاً مغايراً لواقع اللحظة المنهارة صوب المستقبل المأمول، وهنا تكتسح الشاعر ثورة من الانفعالات المتوترة والصاعدة توقظ العواطف والوجدان في الداخل الشعري وتحرك كلما فيه من مشاعر الفخر والاعتزاز والزهو والتطلع القادر على التجاوز بفعل واقع التجربة في الفضاء الماضوي المشرق وهنا تتكاتف كل العناصر الفنية لتحقق حركة متوترة معبرة عن مشاعر وعواطف الذات الشاعرة لتنقل تجربتها إلينا بكل خصائصها وسماتها، إذ ((تظهر الصورة الفنية المتحركة.. بكونها ليست جامدة، أي إنها لا تصور شيئاً ثابتاً، بل إنها تجعل الأشياء الثابتة متحركة وأنك لتلمس الحركة .. حتى تراها ضمن لوحة فنية تتحرك أجزاؤها ضمن طيف حركي شامل فيكون له إيقاعات متوائمة))[49] ويؤدي الجو والظروف المنتجة للنص دور في تحديد مزايا الصورة ((نفسية وفنية من خلال اختيار الشاعر للتعبير عن الجو، فالأفعال مسؤولة غالباً عن توتر الصور ..))[50]، وتشترك في رسم الصورة العديد من الجوانب فـ ((ترسمها الكلمة والحركة وتشارك فيها العاطفة والحدس وتمر بمآرب النفس لتصل إلى غاية المعنى))[51]، وهنا تجد الصورة مجالاً مناسباً لتحريك المشهد الفني فقد ((جاءَت .. لتحتل حيزاً مهماً في جسد النص وترفده بطاقات موسيقية بالغة الأهمية. لقد صار الشاعر بمعنى من المعاني خالق صور تلتقي عندها حركات النص وتنكشف بوساطتها رؤية الشاعر وتمنح نفسها للمتلقي))[52].

وفي عالم الشعر يتحكم الشاعر بالطبيعة الخاصة به كما تتحكم به طبيعة الواقع المعاش، ويتفنن الشاعر في صنع صوره مدركاً بأن ((التشكيل المكاني في القصيدة – كالتشكيل الزماني – معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها..))[53] ويؤدي

[49]منازل الرؤية، د. سمير شريف استيتية، 211.
[50]الشعر الحرفي العراق منذ نشأته حتى 1985م، 185.
[51]ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث، رياض العوابدة، 120.
[52]في بنية الشعر العربي، محمد لطفي اليوسفي، 138.
[53]التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، 65.

الإيقاع درواً لا يقل أهمية في إظهار حركة النص ((فلا شك أن الضربات القوية .. توحي بمعنى الحسم والقطع، كما أن توالي هذه الضربات يوحي بنوع من التأكيد، والحركة النفسية في الأبيات بصفة عامة حركة سريعة حماسية))[54] وطبيعة التجربة الحيوية تدفع بالشاعر إلى الإيجاز فـ ((كلما استعمل مقاطع قصيرة كان أكثر حركة))[55] ولتحقيق الانسجام في النص لم يأتِ اختيار الشاعر لحركة الروي اعتباطاً وإنما لتحقيق غايات ((لأن الشعراء يميلون في الروي إلى الكسرة أكثر .. وتعليل زيادة الاستخدام من حركة لأخرى يعزى إلى القيمة الجمالية))[56].

ويأتي التوازي وخاصة في إطار لجملة ليشكل دفعةً جديدةً نحو حركية النص فـ ((كلما كان التوازي واضحاً في تكوينه ونغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية، حين يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن للأديب لوناً من الاتفاق الدلالي، مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي))[57].

وتتضمن عملية البناء الفني للنص كل سجايا الذات الشاعرة على وفق التجربة والخبرة في الأداء وتبرز عناصر فنية فاعلة في تحريك المشهد وحيوتيه فالتكرار ((يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه..، إذ يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن .. وقصده أو عن الحركة))[58] ويقوم الأسلوب الروحي في النص بتحقيق غايات تتضافر في دعم حيوية النص وحركته، فـ((العنصر القصصي في التعبير يجنب الشاعر المباشرة والغموض ... محتفظة فيه الصور الجزئية بذاتيتها وتماسكها مكتسبة وحدة بنائها من هذا الإطار القصصي الخاص الذي يتميز من الإطار القصصي في شكله الطبيعي))[59].وفي المقطع (10) يقول الشاعر:

51- كانَ الرَّسولُ هنا يُملي هدايتَه على الأنامِ بلا عَيّ ولا لَسَمِ[60]

---

[54]الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، 71

[55]عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، 59، نقلا عن الشعر الجاهلي، محمد محمد النويهي، 59.

[56]موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، 112-113.

[57]النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، 391.

[58]الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د. صالح أبو أصبع، 340.

[59]التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، د. مصطفى السعدني، 118.

[60] اللسم: السكوت عيا أو حياءً.

52- كـانَ الرَّسـولُ هنـا يُلقـي نصـائِحَه فَيَطْرَبُـونَ لهَـا أشْـجىَ مـن الـنَّغَمِ

53- وكـان يقْضِي هنـا بـينَ الـوَرَى حَكَمـاً أكْـرِمْ بأحمـدَ مـن قـاضٍ ومـن حَكَـمِ!

54- وكـان مِـن هاهُنـا يُزجـي كَتائِبَـه لنُصرةِ الدِّينِ من أصحابه البُهَمِ[61][62]

لم يستسلم الراوي الشعري لثقافة السكون والموت الدالة على سكون اللحظة الزمنية وتوقفها بل قاومها بكل مكناته الروحية والفنية واغترف منها مادته لبناء عالمه البديل، ذلك العالم القادر على حماية الذات والارتقاء بها إلى أسماء مراتب العلو وهي الغاية التي تطمح الذات الشاعرة في الوصول إليها.

من كل ذلك تكونت فنية النص الشعري وتحركت سجاياه ومفاصلة الفنية بشكل ينسجم مع طبيعة الحركة لتلائم حركة الذات الشاعرة الهائجة في إشراقية الفضاء المحمدي (ص) بكل ما يحمل من ابتهالات روحية متوقدة زعزعت مناطق اليباس والسكون فيأتي التكرار للفظة (كان) ليأخذ شكله العمودي ويربط كل أبيات المقطع بصوتٍ واحدٍ يعكس دلالة واحدة اضطراباً وانسجاماً بفعل نوعية السياق كما تشير البنية النحوية (من فعل وفاعل ومكانية) إلى ما وقع بها وعليها من أحداث لتأخذ طابعها الأفقي وتحدث حركةً موحدةً ومنسجمةً تلائم حركة النفس الملتهبة في الذات الشاعرة وتختتم الجملة الفعلية بفاعلية أخرى في شكل عمودي تخالفها فاعلية البيت الثالث الذي أعلن التحام فعله إلى جانب فعل الكينونة ليشكل مضاعفة فعلية (وكان يقضي) لتضاعف من حركة المشهد الفني بشكل جلي وتتضافر الصور الكنائية في (يملي هدايته بلاعي ولا لسم، فيطربون لها أشجى من النغم) بما فيها من حركة بفعل بنيتها الفعلية لتحرك المشهد وتعطي اندفاعاً يوازي الاندفاع المهيمن على الذات الشاعرة لتوحي باستمرارية العطى المحمدي (ص) وما يتركه من أثر في نفسية المتلقي لما لها من صدى روحاني يضفي طاقة وحيوية وإشراقاً تكسر أفقية البنية الساكنة وتحول جمودها إلى فاعلية وحركة، وبيسر وسهولة فتح سياج النص الخارجي فضاءاته بينما تمددت البنية الفنية للنص ولم تكشف عن مغالقها بسهولة مما دفعنا إلى تفكيك هذه البنية العصبية وصولاً إلى المعان التي وضعها الشاعر في زوايا النص بهدف حجبها على القارئ وهي كثر ولكنها اختزلت بـ (العظمة، التواضع، المصداقية،

[61] البهم: الشجعان الذين يستبهم مأتاهم على أقرانهم.
[62] قصيدة (نظام البردة)، علي أحمد باكثير 13.

العدالة) هذه القيم السامية انتجتها الذات الشاعرة كردة فعل لقيم القهر والهيمنة التي فرضت وجودها على الشاعر نفسه، وخلقت عنده حالة من الإحباط والحزن نشخصه بالبنية الساكنة في المشهد السابق مما دفع الشاعر إلى خلق واقعاً مغايراً ومزوداً بقيم سامية تعيد الثقة بالذات المنكسرة وقبل أن نتحاور مع هذه المعاني بهدف الخوض إلى أعماقها ولكي تجدي عملية الحوار يجب أن نحول هذه المعاني إلى أفكار ثم نتحاور معها نيابة عن المعاني لكي نخرجها بعبارات جديدة مغايرة للعبارات الفنية التي وضعت فيها فمصطلح (العظمة) يرمز إلى القيم العليا للذات الشاعرة وتتنافى في الوقت نفسه وتضخم الذات التي ينتمي إليها الشاعر لأن الشعور الإنساني بالعظمة يدفع إلى الزهو والكبرياء وإلغاء الآخر وهو الأمر الذي هرب منه الشاعر ولا يجوز أن يهرب المرء من شيء لكي يرسيه في مكان آخر أما لفظة (التواضع) فتفضي إلى إنتاج مفارقة دالة فهل من المعقول أن يواجه الراوي الشعري قيم (القوة والتكبر والهيمنة) بقيم (التواضع والبساطة والمهادنة)؟ أو أن وراء هذا التواضع سراً وقوة (روحية) تتشبع فيها الذات الإسلامية فتجعلها ترتقي إلى أسماء المراتب الإنسانية؟ أما ورود لفظة (المصداقية) فهي توحي بأن هناك خللا في بنية المشهد السابق وإذا كان الأمر كذلك فهل فقدان المشهد السابق للمصداقية من جانب قوى الشاعر أم من جانب قوى الآخر؟ وإذا كانت في جانب قوى الآخر نسأل كيف وصل الآخر إلى مرحلة العلو والقوة والهيمنة إذا لم تكن المصداقية أبرز معالمه؟ أم أن مصداقيته محصوره في عالمه ويفقدها مع الآخر؟ وهل هذا الآخر هو سبب في رفض القوى المتكبرة للتعامل بمصداقية؟أو أنها ثقافة الإلغاء المهيمنة على المشهد العالمي حينها؟ وتأتي لفظة (العدالة) كأحد المعاني المهيمنة على المقطع الشعري بفعل ارتهانها في واقع مغاير لواقع اللحظة المعاشة والسؤال هل يقصد الشاعر في التعامل مع هذه المعنى من باب التعويض؟ أم أنه يريد الانحباس في خزين الذاكرة وبجوار الفضاء المحمدي (ص) المنتصر؟ وهل الهرب إلى روحانية الفضاء الديني مخرجاً لتغيير الواقع؟ أو الهدف منه البحث عن النقاط المضيئة في (الموروث) الديني بما فيه من أبعاد إنسانية من أجل شحن الهمم وإعادة الثقة للذات المنهارة؟ أو أن العبرة من هذا المعنى هو ايصال رسالة للقوى المتجبرة بهدف التراجع عن ثقافة الإلغاء اقتداءً بمعاملة الإسلام الإنسانية للغرب في عصور الظلام (التي دَمَرّتْ العقل الأوروبي) في لحظة النهضة العربية والإسلامية؟ ففي المقطع (11)

يقول الشاعر:

63- كأنَّمَا الخَلْقُ (رَوضُ) والرَّسولُ بهِ (خُلاصةُ العِطرِ) من أزهارِهِ الفُغُمِ [63]

64- جاءتْ به الدُّرَّةُ العصماءُ (آمِنةٌ) فأشرقَ الكونُ من أنوارِه العَمِمِ! [64]

65- واهتزَّ أهلُ السَّمواتِ العُلا طَرباً بُمنقِذِ الكونِ مِمّا فيه من أَثَمِ [65]

66- وغنَّتِ الحورُ أصواتَ السُّرورِ على مقاعدِ النُّورِ في قُدسيَّةِ النَّغَمِ!

67- وسبَّحتْ رَبَّها الأَعلى الملائكُ عن شُكرٍ وبشرٍ بماحي الظُلمِ والظُلَمِ

68- وأشرقتْ رُحَبُ الجنَّاتِ وانفتحتْ أبوابها، وتَجلَّى اللهُ بالرُّحُمِ! [66][67]

تظهر الأشياء مبعثرة في الواقع الموضوعي وتتجلى في الشعر؛ فإذا ما نظرنا إلى البيت (63) (كأنما الخلق روض والرسول به . خلاصة العطر من أزهاره الفُغَم) نلحظ (الروض) وحركتها في الواقع الطبيعي أقل تأثيراً ودلالة من جمالها وحركتها في السياق الشعري، فالروض كما لحظنا في البيت الشعري مغمورة بطابع قدسي بفعل روحانية مادتها التي تتشكل منها قيم النبوة ودلالاتها، وجعلها في حالة تقابل (بفعل حركة أزهارها) مع حركة الأمة حول الشخصية النبوية إذ ينتج من كل ذلك مشهداً حيوياً يحرك مفاصل النص ويجبر البنى الساكنة على الالتحام بحركيته ودلالاته بعد أن عطل فاعليتها وهذه اللوحة تعبر عما يجيش في وجدان الشاعر من حركة وحيوية ترتبط بحركة الواقع المعاد إنتاجه فنياً.

وإذا ما تأملنا في بقية الصور الشعرية (جاءت به الدرة العصماء، فأشرق الكون، اهتز أهل السماوات، وغنت الحور، وسبحت ربها الأعلى الملائكة، وأشرقت رحب الجنات، وانفتحت أبوابها، وتجلى الله بالرحم) كل هذه الصور تخضع لبنية (الجملة الفعلية) (فالمجيء والإشراق والاهتزاز والغنى والتسبيح والانفتاح والتجلي) ترسم مشهداً حيوياً راقصاً ودالاً على نوعية الحركة وشكلها وسموها، إذ يبتدي هذا المشهد (بالمجيء المشرق وينتهي بالانفتاح المتجلي) ليسمو على كل مشهدٍ في الواقع الموضوعي ويتجاوز كل

---

[63] الفُغَم: جمع فغوم مبالغة من فغم الطيب فلاناً ملاءَ خياشيمه.
[64] العمم: العامة التامة.
[65] الأثم: الخطيئة.
[66] الرحم: الرحمة.
[67] قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير 14-16.

دلالات المشاعر والعواطف المحركة لوجدان العالم الداخلي للشاعر، إذ لا مجال هنا للجمود والسكون بفعل الحركة السياقية الغالبية على اللوحة.

كما أن ورود الجمل القصيرة (جاءت به، أشرق الكون، اهتز أهل السماوات، غنت الحور، سبحت ربها، اشرقت رحب، انفتحت أبوابها ، تجلى الله) بشكل متتابع تجعلنا ندرك ما في هذا التتابع من سرعة إيقاعية دالة على قوة الحركة وتتابعها وتلاشي دور السكون ودلالاته بفعل زوال الحزن في وجدان الشاعر لحظة انصهاره في إشراقة الماضي ومعانقته لخيوط الضوء ومصادر القوة.

انتجت القراءة التفسيرية جملة من المعاني واخرجتها بأثواب لفظية دالة ومحددة نحو (التفرد، الاقتدار، السمو، الإشراق، الإنقاذ، النصر) وعند التمعن في هذه المعاني وربطها في سياقها الفني وتشظياتها في السياق الخارجي والتحامها بفضاء الذات القارئه أحدثت موجة من الانفعالات وهيجت قوى المشاعر وانتجت حركة في الوجدان والعواطف بسبب تفاعل النص وانفعال القارئ هذه العملية السريعة وبفعل طاقة الأثر المتفجرة في بنية القارئ (العاطفية والخيالية والفكرية والعقلية) تحولت تلك المعاني المحددة إلى رؤية فكرية سابحة في فضاءات مفتوحة مما يجب على الذات القارئة اللحاق بها ومحاورتها وترويضها واستخراج ما فيها من دلالات وأبعاد ثقافية ومعرفية وفلسفية.

ففي القراءة التفسيرية تم التركيز على الأسباب التي كشفت المعاني المحجوبة في النص إذ تنسجم هذه الأسباب مع ما تعتقده الذات الشاعرة في انهيار الواقع المعاش مما دفعها إلى البحث عن البديل في الموروث الديني وهنا تنتقل الذات القارئة في لحظات تتبعها للمعاني التي أنتجها الأثر إلى البحث عن (المسببات) لتلك الأسباب وهل تكمن في الفضاء الزمكاني المنهار أو في الفضاء الماضوي؟ أو في انسداد الأفق؟ وهل يخلو الماضي الذي لجأت إليه الذات الشاعرة من (مسببات الانهيار)؟ أم أن ظروف اللحظة الإنتاجية للنص ونوعية الوعي وطبيعة الاستجابة في تلك المرحلة هي من دفع المشاعر إلى ذلك؟ أليس من المفروض أن تصمد قوى الذات الشاعرة وتعمل على تشخيص نقاط الضعف بهدف تحويلها إلى نقاط قوة، ومحاولة كشف أسرار القوة الإلغائية للآخر بهدف (ترويضها وتحييدها ثم تجاوزها) بدلاً من الهربٍ منها وتركها تعبث في (المكان والزمان والإنسان)؟ أم أن الراوي الشعري لم يجد مخرجاً في تلك الظروف على اعتبار أن البحث عن نقاط الضوء في الموروث الديني يعيد الثقة للذات المنكسرة على اعتبار إن إعادة الثقة هي الخطوة الأولى في طريق الخلاص؟، فجميع المعاني السامية التي قصدها الشاعر وأنتجها النص وكشفتها القراءة التفسيرية تمثل مرحلة (النقاء)

الإسلامي بكل أبعادها الثقافية والانفتاحية والإنجازية بزمن الرسول (ص) وأصحابه، زمن الثقافة العامة والاعتراف بالآخر، ولكن هل استمرت هذه الثقافة كرمز لاستمرار النصر أم عبث فيها الزمن وتضخمت الذات وهمشت الآخر، فإذا كان الأمر كذلك فأين المشكلة؟ وأين يوجد الحل؟ وهل الباكثير لا يدرك ذلك؟ أو أن طبيعة المرحلة هي من حدد ثقافة الذات الشاعرة .

وفي المقطع الشعري (27) يقول الشاعر:

165- يَرى (الطَّهارةَ) من أَسْمَى شعائِرِهِ ... لا يَقْبَلُ اللهُ نُسكَ الأَغْبَرِ الدَّسِمِ

166- وفي (الصَّلاةِ) مُناجاةٌ تُطهِّرُ من ... نَفْسِ المُصَلِّي وتُؤويهَا لَدَى البُهُمِ[68]

167- وفي (الزَّكاةِ) دَواءٌ لا مَثيلَ لَهُ ... لِكَشْفِ ما حاقَ بالدُّنيا مِنَ الازَمِ

168- (الإشتراكِيَّةُ المُثلَى) تَتِمُّ بِه ... بلا كُنودٍ ولا حَيْفٍ ولا وَغَمِ[69]

169- أمَّا (الصِّيامُ) فترويضُ النُّفوسِ على ... حَمْلِ الشَّدائِد في صَبرٍ بلا بَرَمِ

.....

171- و(الحجُّ) مُؤتَمرُ للمُسلمينَ به ... تَنْمو قُواهُم لِيُضْحُوْا قادَةَ الأُمَمِ[70]

تبعت الذات الشاعرة في هذا المقطع تقنية التقويس للعلامات الفاعلة في النص، ومما عزز من قيمة هذه العلامات تمثيلها للأعمدة والمرتكزات التي تقوم عليها الغاية التي استند إليها الراوي الشعري (الطهارة، الصلاة، الزكاة، الصيام، الحج) هذه الأركان وما لها من دلالات ضمن الخطاب الديني تدل على الحركة وحيوية المشهد بفعل حيوية وقيمة هذه السمات الإسلامية ذات الطابع الرباني والإنساني،وتبعث الأفعال المقترنة بها لفظياً ومعنوياً بفعل عامل الحذف الذي فرضته الضرورة الشعرية (حيوية وإشراقاً) إلا أن طبيعة الموقع ودلالة العطف في بداية البيتين التاليين للبيت الأول تحتفظ بدلالة الأفعال كما أن ظاهرة الحذف هي الأخرى في السياق نفسه تسرِّع من عملية الإيقاع مما يولد حركة متدفقة تتعالق مع الحركة التي تبديها جميع

[68] البهم: مشكلات الأمور.
[69] كنود: كفران للنعمة، حيف:ظلم، وغم: الوغم: الحقد.
[70] قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير، 31-32.

العناصر الفنية للنص وتأتي بنية الصورة الكنائية في السياق نفسه الذي يحمل هذه المرتكزات والأعمدة الدينية الخمسة (أركان الإسلام) لكي تعزز من حركية السياق كما أن ظاهرة التوازي في (بلا كنود ولا حيف ولا وغم) تحدث تناسقاً في الأصوات وتولد تناغماً في وقعها، وضيق المساحة الزمنية والمكانية للألفاظ المتتابعة تولد تسريعاً في الإيقاع مما يولد حركةً متكاملةً في المقطع وإزاء هذا المشهد الحركي المتكامل تخفت اللحظات الساكنة ويتوقف الجمود بوجه اللحظات الربانية الروحية .

وتستمد هذه الحركة طاقتها من المعاني التعبيرية التي تحملها مكونات النص الفنية وتدل عليها، وهنا نلحظ الذات الشاعرة تقف في مشهدٍ موازٍ لثقافة الآخر وهي حالة تعويضية لفقدان الثبات على الواقع المعاش فلفظة (الطهارة) بما توحيه من معاني سامية واقية للجسد وللروح فإن عظمة دلالتها بمفاصل أدائها حيث يكمن الركن الأول في الإسلام وهي (الشهادتين) الإلهيّة والنبوية، إذ تعمد الشاعر اخفاءها ولكنه قالها عندما ذكر الأربعة الأركان الأخرى التي لا تذكر إلا بذكر الشهادتين وعملية الإخفاء هذه لها دلالاتها وأسبابها وتدل لفظة (الصلاة) وما تفضي إليه من لحظات ربانية على العودة إلى (لحظات النقاء) في القيم الإسلامية كما توحي لفظة (الزكاة) الواردة في سياق اللوحة التعبيرية (وفي الزكاة دواءٌ) بإرساء ثقافة الإنقاذ المادي لصون آدمية الإنسان، أما لفظة (الصيام) وعلاقتها بالترويض والصبر فتدل على (الوعي بالتجربة) الفعلية وفي لفظة (الحج) تتألق الذات الشاعرة عند ما شبهة هذه العلامة الإسلامية الدالة على عالمية الإسلام بـ (الحج مؤتمر للمسلمين) وهي رؤية نابهة وذكية ومتألقة تطمح الذات الشاعرة بنفاذ بصيرة في ضرورة تحويلها إلى منجز يعود بالنفع على الفضاء الزمكاني للبؤرة التي يقام بها الحج (مكة)، وفي سياق هذه العلامات النصية (أركان الإسلام) تمكنت الذات الشاعرة من حشو مصطلح (الاشتراكية المُثْلى) في السياق العمودي للنص بهدف اختبار القدرة القرائية في تحديد خماسية (الأركان) وبخاصة بعد أن أخفت الركن الأول وبالمقابل لتعالج مصطلح مثير للجدل في مرحلة إنتاج النص مما يدل على تقبل الذات الشاعرة للمصطلح من حيث المبدأ بحكم ما أفرزه من وعي مناهض للقوى المهيمنة على القوى التي ينتمي إليها الشاعر، ولكنها تداركت الأمر واعتبرت أن نجاح (الاشتراكية المُثْلى) مرهون بتخليها عن الجانب الإلحادي وإيمانها بالدين الإسلامي الأقرب إليها من حيث إنصاف العامة وتحقيق العدالة على الأرض، هذه القيم التي حجبها الشاعر وكشفتها القراءة تدل على احتجابها في الواقع، وَلِمَ لهذه القيم من أهمية في الحفاظ على توازن الفضاء الذي ينتمي إليه الشاعر فأن اختفاءها أحد مسببات الانهيار، وإشارته إلى القواسم المشتركة بين

(الاشتراكية والإسلام) دليل على أن العقل العربي الإسلامي قد انغلق حينها على مستجدات الثقافة الإنسانية، وهذا هو المسبب الآخر في الانهيار، إذن هل التمسك بقيم (الوقاية، النقاء، التجربة، الانقاذ، والعالمية) وما فيها من دلالات أخلاقية كاف لإحداث النهوض والصعود؟ وتجسيداً لعالمية الإسلام تتاءل الذات القارئة (لماذا لا نجعل من مواسم الحج مؤتمرات علمية في كل المجالات وحينها سنكتشف أن العقلية الإسلامية لديها من القدرات ما يؤهلها على مجاراة الآخر بفعل سماحة الدين الإسلامي وبهذه الطريقة سيتحول شعار صراع الحضارات والأديان إلى حوار الحضارات والأديان وهو ما تريده الذات الشاعرة).

ج) (قراءة في أثر الدلالة المتعالقة):

إن تعالق الحركة والسكون تأتي كمحاولة من الشاعر لكسر حاجز المألوف من خلال الجمع بين المتناقضات وخلق حالة من التوازن والاستقرار في الداخل الشعري. كما يرمي إلى خلق وعي جديد يستوعب التجربة الذاتية بوصفها أنموذجا للتجربة الإنسانية الدالة.

إلا أن الشاعر مهما بلغت قدراته في التأثير لا يستطيع أن يحدث أي أثر فني إلا بمقدار المؤثرات والظروف التي يتم فيها تلقي النص الإبداعي، مما يعني أننا مشاركون فعلياً في عملية إنتاج المعنى وأن ظاهرة التعالق لا تتم في النص إلا بعد أن تتحقق فينا.

لم يستسلم الشاعر لحالة السكون ومضاعفاتها في اللحظة المعاشة ولم تسعفه حركة عناصر النص في الفضاء الزمكاني المعاش، فلجأ إلى خزين الذاكرة بحثا عن فضاء أكثر إشراقاً وأماناً واجداً ضالته في المساحة (الأصل) ومنبع الموروث الذهبي وهناك سرد بطولاته وامتدح انتصاراته معوضاً عما لحق في الذات الشاعرة من شعور بالهزيمة والركود.

وبالرغم من كل ذلك لم ينقذه (السكون) ولم تنقذه (الحركة) ولم يكن أمامه إلا أن يصهرها في نسق واحد يحقق له التزود بقطرات الضوء الماضوي لاختراق جدار الحاضر المهزوم وتجاوزه إلى فضاء أكثر إشراقاً وبهاء.

يتداخل المشهد الفني في سياق التعالق فكل عنصر يدخل في علاقة تشابك مع ذاته (حركةً وسكوناً) من جهة ومع بقية العناصر الفنية من جهةٍ أخرى فلو نظرنا إلى الإيقاع سنجده إذا ما ((مثل .. العاطفة تماماً، وكان صورةً لنفس الفنان ومشاعره، التحم لديه الصوت والمعنى، ويصبح أي علو أو انخفاض في طبقة الصوت يكون جزءاً

مهماً من فنه لا يقل عن الأجزاء الأخرى التي تميز الشعر))[71]، وتتحقق كلية النص في دلالة التعالق فـ ((لما كانت طبيعة بنية القصيدة من الناحية العروضية تقوم على تكرار الوحدة الوزنية المتمثلة في البيت فقد صارت القصيدة كلها نغمةً من لون واحد))[72] وتؤدي الظروف المحيطة دوراً في تحديد طبيعة المشاعر وتداخلها (حركة وسكوناً) لأن ((الطريقة التي يؤثر فيها الصوت في نفوسنا تبعاً للأنفعال الذي يكون موجوداً فعلاً في ذلك الوقت، وليس إلى تأثير ما تتألف منه الكلمة من حروف ساكنة وأخرى متحركة))[73] وأكثر ما يعمل على أحداث التعالق بين عناصر النص (حركةً وسكوناً) هي تلك الموسيقى الداخلية ((غير الملموسة لأنها تولد من التنظيم الذي تستجيب له الكلمات))[74].

وللتكرار شأن في أحداث الترابط والتداخل في النص ((لأن ما يحملنا على تسمية التكرار .. بالصوري، هو أننا نرى فيه القصد إلى تقوية المعنى العام والصورة والبنية التي عليها القصيدة، أقوى من القصد إلى تقوية معنىً خاص..))[75] وتنسج القافية علاقات متينة بين ((المعاني والسياق والنغم ..))[76]، ويبلغ الإيقاع ذروته عندما ((تتعارض المقاطع الطويلة والقصيرة تعارضاً متبادلاً..))[77] وتحقق عملية التبادل صوتاً جديداً يعكس طبيعة الصوت النابع من وجدان الشاعر مما يدل على نمو في الشعور الإنساني الرافض لثقافة الإلغاء من خلال الاعتراف المتبادل بالآخر ونلحظ انسجاماً واضحاً لهذا الصوت من خلال التساوي الناتج بين المقاطع؛ فالمقطع ((الطويل عروضياً يساوي الطويل، والقصير يساوي القصير، وحدود الكلمة تساوي حدود الكلمة، وغياب الحدود يساوي غياب الحدود..))[78]، وتتسع دائرة التعالق لتمتد إلى حدود الصورة، وهنا يشير ناقد غربي متميز ((إلى أن الكلمة حين تجسد محيطاً اجتماعياً ما فأننا نكون بصدد ((علاقة كنائية))[79]، واتساع دائرة التفاعل بين الحركة والسكون يجعلنا نستخلص بـ ((أن وحدة الدلالة تكمن في النص .. ولكي يتوصل القارئ إلى اكتشاف الدلالة عليه أن

---

[71] عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، 58/ نقلاً عن فن السيرة الأدبية (ليون أدل) ت: إصدقي خطاب، 39.
[72] الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، 71.
[73] مبادئ النقد الأدبي، أ.1. رتشاردز، 191-192.
[74] الإزهار تورق داخل الصاعقة، حسين مردان، 185.
[75] المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، 523-524.
[76] نظرية الأدب، وستن وارين، رينيه ويلك، 208.
[77] قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، 36.
[78] المرجع نفسه، 33.
[79] اللغة الشعرية، محمد كنوني، 362.

يتجاوز عقبة المحاكاة))[80] وبفعل هذا التداخل بين كل مكونات النص ((يصبح موضع النص في السياق مثل موضع الكلمة من الجملة))[81] ويأتي النداء ليضفي على النص وقعاً شاملاً فتطويع الشاعر لأدواته بشكل أمثل يهديانه إلى توظيف النداء .. لضبط إيقاع القصيدة بشكل شامل[82]، وبهذه التعالقات نتوصل إلى النص المتداخل من خلال عملية الترابط في بنية النص مما يجعل الوحدة اللغوية تحدث استقراراً في النص بشكل عام. وفي المقاطع (40، 41، 42) نلحظُ الشاعر: في المقطع (40) يقول:

243- واغفِرْ ذنوبَ أبي فضْلاً ووَالدتي ... وزَوجتِي وذَوِي قُربَايَ والرَّحِمِ

244- وصَلِّ أزكى صلاةٍ منك دائمَةٍ ... على الرَّسولِ رسولِ الرحمةِ القُثُمِ[83]

245- وانشُر رضاكَ على (الصِّدِّيق) ... في الغارِ، ذي البِّر والإشفاقِ والرحِمِ

246- ربِّ المواقفِ في عصرِ النبيِّ وفي ... وَفاتِه، وحيالَ (الرِّدَّةِ) العَمَمِ![84].

وفي المقطع (41) يقول الشاعر:

247- ثم أرضَ عن(عمرَ) الفاروقِ أولِ من ... صلى برغمِ أُنوفِ القومِ في الحرَمِ

248- مقوضِ الفرسِ والرومانِ شائِدِهِ ... مُلكاً يطولُ على الأَقمارِ والنُّجُمِ !!

249- وأرضِ (عثمانَ) ذا النورين أخشعَ من ... تلا الكتابَ بدمعٍ منه منسجِمِ

250- مجهزَ الجيشِ إرضاءً لخالقِهِ ... في عسرةِ الجيشِ بالإبريزِ والقُضُمِ[85]

251- وعن (عليٍّ) أبي الريحانتين، أخي ... خيرِ الورَى، بطلِ الأَبطالِ، قطبِهِمِ

252- سيفِ النبيِّ وفاديه بمهجتِه ... إمامِ كلِّ صَدوقٍ في اللقاءِ كَمِي[86]

---

[80] أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيمو طيقا، سيزا قاسم ونصرحا مد أبو زيد،ج2-56.

[81] الخطيئة والتكفير، عبد الله محمد الغذامي، 11.

[82] ينظر، إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، 271.

[83] القثم: الكريم المعطاء.

[84] قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير، 44 -45.

[85] القضم: قطع الفضة جمع قضيمة

[86] قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير، 45 -46.

وفي المقطع (42) يقول الشاعر:

253 ثم السلامُ على (طهَ) وعِترتِه .. وآلِه قرناءِ (الذِّكرِ) في الحرم

254 على (البتولِ) على الكبرى على حَسَنٍ على (حُسينٍ) على (أزواجِه العُصُمِ)[87]

255 واختم بمسكِ تحياتٍ يفوحُ على (محمدٍ) خيرِ مبدوءٍ ومختَتمِ

256 ما أومضَ البرقُ في الظلماءِ من أضَمٍ وما عطا الريمُ بين البانِ والعلمِ[88][89]

سيتناول البحث هذه المقاطع مجتمعه بـ(الشرح والتحليل والتأويل) لما بينها من وحدة (سياقية ونسقيه ودلالية) .

فإذا ما تمعنا في المقاطع الثلاثة سنلحظ هيمنة الإنشاء الطلبي على النص الشعري، إذ تفردت صيغة الأمر دون غيرها من الصيغ الإنشائية محددة اتجاه الرسالة الفنية إلى (المُخَاطَب)، فأحدثت هذه الصيغة ايقاعاً انزياحياً، بفعل حساسية العلاقة بين الذات الشاعرة والمخاطب وشكلت حالة جامعة بين صيغة (النهي) الإنشائية الموجهة إلى الذات (المتكلمة) في اللحظات الساكنة للواقع المعاش وصيغة (النداء) الموجهة إلى الذات (الغائبة) مصدر الحركة والتغيير المخزونة في ذاكرة الموروث ، لتأتي في نهاية القصيدة مستحضرةً أعلام الماضي المقدس كرموز للقادم المشرق وهي اللحظة التي تشتغل فيها الدلالة المتعالقة بما تكتنز من طاقة تأثرية مما أدى إلى اكتساب الدلالة الماضوية للرموز طاقةً تجاوزيةً لعتبة اللحظة الساكنة والدخول في فضاءات مفتوحة تمثل الحيز الجامع بين ثنائية (الحركة والسكون)، وتبرز كما نلحظها (في بنياتها الفنية) الآتية:

(واقدر لي الخير/ وارزقني شفاعته/ واغفر ذنوب أبي/ فضلاً ووالدتي/ وزوجتي/ وذوي قرباي/ والرحم/ وانشر رضاك على (الصديق)/ ثم أرض عن (عمر) الفاروق/ وأرض (عثمان) ذا النورين/ وعن (علي) أبي الريحانتين/ ثم السلام على (طه) وآله قرناء (الذكر) في الحرم/ على (البتول)/ على الكبرى/ على حسن / على الحسين/ على (أزواجه العصم)/ وختم بمسك تحيات يفوح على (محمد) خير مبدوء ومختتم).

---

[87] العصم: جمع العصماء وهي الكريمة.

[88] فيه تلميح إلى قصيدة البردة للإمام البصيري، ونهج البردة لأحمد شوقي – رحمهما الله.

[89] الأصم: الوادي الذي فيه المدينة المنورة، والريم الظبي، وقد جاءت لفظة (أضم) في قصيدة البصيري وجاءت ألفاظ: الريم والبان والعلم في مطلع قصيدة شوقي.

مثلت هذه الصيغ الإنشائية (الآمرة) فجوةً في أفق توقع الذات القارئة وأحدثت شرخاً في سياق التلقي بفعل التركيبة الانزياحية التي بنية عليها ولهذا تكون قد خرجت عن صيغة الأمر إلى صيغة الدعاء بفعل العلاقة بين الذات (الدنيا) المُخَاطبة والذات (العليا) المُخَاطبُة .

وبفعل هذه الانزياحات الفنية تولدت دلالات أغنت النص الشعري وفجرت طاقته في المقطع (40) فطلب الخير أو الفوز بالشفاعة المحمدية (ص) للذات الشاعرة تدل على الاعتراف بالنقص والأخطاء والرغبة في أصلاحها وتتكشف أكثر في طلب الغفران للأب والوالدة والزوجة والقرباء والرحم مما يدل على الحاجة الماسة إلى صفاء المعاني التي تمثلها هذه المصادر المترابطة ولأن ذلك الصفاء لا يحدث إلا بالغفران والتوبة حرصت الذات الشاعرة على شمولية الدعاء لكي تنتج نسقاً صافياً في السياق الذي تنتمي إليه وفي نهاية المقطع قفزت الذات الشاعرة في دعائها إلى الفضاء (الصحابي الكريم) لتلتقي مع من صدق معجزة الرسول (ص) في (الأسرى والمعراج) وكأن الباكثير يبحث عن فضاء مساند لمشروعه معنوياً ومادياً كما عمل (أبو بكر الصديق) مع الرسول (ص) وفي سياق الدعاء لصحابة الرسول (ص) وزوجاته أتبع الراوي الشعري في المقطعين (41، 42) تقنية (الثبات) ممثلة بالاسم الحقيقي لكل شخصية (لفظاً وضمناً) وتقنية (التغير) ممثلة بالأعمال التي قدمتها كل شخصية (لفظاً وضمناً) والتقنية (الجامعة بينهما) في كنية كل شخصية (لفظاً وضمناً) وهذه التقنية لم تكن عبثية بل كانت مقصودة وواعية وبأسلوب سردي وصفي من خلال (تعالق الجمل الأسمية والفعلية) وبأسلوب إيقاعي متداخل ومتبادل من خلال تداخل المقاطع (الطويلة والقصيرة) بفعل تداخل الجمل (الطويلة والقصيرة المتتابعة) ومغنية بكنايات فنية دالة، حافظت على العلاقات الترابطية في النص بفعل علاقات التجاور السياقية وبما احتوت من حالات تكرار في الأصوات والحروف والكلمات بكل دلالاتها الإيقاعية المنسجمة مع إيقاعية الوجدانية المتعالقة والمستقرة للذات الشاعرة .

كشفت القراءة التأويلية تشظي معاني النص ودلالاتها بعد أن تم وضعها في نسق حواري دال اقترنت بمسبباتها وانفتحت على فضاءات الدلالة، وأبرز هذه المعاني تجسدت في (الاعتراف، والحزم، والعدالة، والتنظيم، والبطولة، والكلية، والأمانة) إذ اختَزَلتْ فيها الذات الشاعرة ثلاثية (الزمان والمكان والإنسان) وجعلت منها منفذاً لقيم وأسس تنهض عليها آفاق الطموح وتتحقق بوساطتها مشروعية الهدف، وعند محاورتها وتفحص مدولاتها والغوص في أعماقها تبين للذات القارئة حجم الهوة التي تفصل الراوي الشعري عن سياق الأفق وفضاء الطموح إذ لم تشفع كل هذه الدلالات بالرغم مما تختزنه من محتويات مكثفة بفعل الشحنة الروحانية والبعد الرباني الذي يهمن على

بنية النص مما يدل بأن الذات الشاعرة لم تبحث عن هذه السياقات اعتباطاً أو تسلية أو تملية لفراغٍ عابرٍ بل كان لها قصديتها وأهدافها الدالة.

ففي العمق التاريخي وجد الراوي الشعري ضالته فلم يخضع لهيمنة الفضاء الزمني حتى لا يفقد الدلالات المقصودة وهنا استنفذ كل خبراته واعتصر طاقات تجربته وقَطَّرَهَا بعناية لتفضي إلى تقنية تحويلية انتزعت دلالة الماضي وحركيته وتجاوزت بها سياق سكونية الواقع المعاش وفي نسق الفضاء المنتظر وضعت عمدان بنيتها لتلك المعان بهدف إحراق المسافات واستحضار مكامن القوة لهدم جمودية اللحظة الحاضرة. وفي هذه المنطقةٍ اشتغلت الذات الشاعرةٍ وقطرتٍ حاجاتها من مسامات جسد الدلالة لتخلق واقعاً مغايراً للواقعين وتحدث وصفاً تبادلياً وتداولياً جديداً بين (الحركة والسكون).

فـ (الاعتراف) بالذنوب خطوةً أولى نحو قراءةٍ جديدةٍ للذات بهدف الاعتراف بالآخر ودلالة (الحزم) تفضي إلى البحث عن قوة الإرادة في مواجهة مكامن الضعف في الداخل الشعري بهدف انتزاع كل القدرات واستنهاض الهمم الإبداعية وصولاً إلى تأسيس أرضية جديدة تقوم على لملمت شظايا الانغلاق في بنية (الفكر والعاطفة والخيال) وخلق مصدر تمويني لا ينضب علماً بأن ذلك لن يتحقق إلا بأبعاد تتجسد في تحقيق مبدأ (العدالة) التي تفتقد إليه الذات الشاعرة لتنتزعه من خزين الذاكرة بهدف إعادة إنتاجه وتفعيله، إلا أن ذلك مرهون بمعان (التنظيم) والقدرات المختصة بمعرفة خصائص وسجايا بنية الذات الإبداعية لتشخيص مكامن القوة ونقاط الضعف لتجاوزها نحو خلقٍ أفقٍ شعريةٍ دالةٍ، كل هذه الإجراءات أحدثت زعزعةً في بنية النص القديم وهتكت جدرانَ النص المعاش لتؤسس بنية مغايرة لنص جامعٍ تتعانق فيه (الدلالات والمثل العليا السامية بفضاءات الوعي الإنساني الخلاق) وتقدم الذات الشاعرة دلائلها في صيغة المعاني (الكلية) الرامية إلى ردم الفجوة التاريخية من أجل الفوز بسياقٍ روحيٍ جامعٍ يتجاوز الأفق الضيقة الناجمة عن تشظي القيم الروحية التي تنتمي إلى مقدسات الذات الشاعرة، وتختتم معانيها بـ (الأمانة) كضمان وتطمين لكل الدلالات المتشظية والمتعالقة من انفجار كل المعاني التي تم محاورتها بهدف الوصول إلى نسقٍ إنسانيٍ شاملٍ يحتضن الوجود ويعيش في كنفه (المرسل والرسالة والمرسل إليه) جميعاً.

الخاتمة:

تأتي الخاتمة نتاجا طبيعيا لعمليات التحليل والتفكيك والمقارنة والاستقراء والتركيب لفرضيات البحث ففي هذه الخاتمة وبخاصة عند قيام الدراسة بعملية تفكيك السياق الخارجي للنص الشعري بهدف تحديد (هوية الشاعر وشكل النص

ونوعية الخطاب وطبيعة الظروف العامة التي تُشَكِّلَ الكل من خلالها، اتضح أن (علي أحمد باكثير) شاعر متنور يوفق بين الالتزام والتحديث بفعل مشروعه الإصلاحي (البعثي الإحيائي) وثقافته الإسلامية المنفتحة على العالم الآخر، القصيدة تنتمي إلى شعر المديح النبوي، وبحكم أبياتها البالغة (256) بيتاً تعد من ضمن القصائد المطولة وتنتمي إلى سياق المعارضات في الأدب العربي، إذ أتت على غرار بردتي (البصيري، وشوقي) وتميزت باتساع الأفُق بفعل فارق الزمن وتفرد المشروع التنويري الإصلاحي الذي تحمله الذات الشاعرة، والتوفيق بين روحانية النبي (ص) وسنته. الخطاب (بعثي إحيائي) توفيقي بين الموروث ومتغيرات الثقافة الإنسانية ومواكباً لطبيعة المشروع الإصلاحي للشاعر إذ التزمت الذات الشاعرة بنقاط الضوء من الموروث مع الإيمان بمتغيرات العصر، إذ يمثل مشروعه (إصلاح الواقع المنهار) الفكرة العامة بينما تتمثل الأفكار الجزئية في 1) تعرية الحاضر المهزوم 2) استنهاف الماضي المنتصر 3) التأسيس لمستقبل متنور.

وعند قيام الدراسة بتفكيك النسق الداخلي للنص بهدف إزاحة الستار عن المعاني المحتجبة خلف البنية الإنزياحية للنص المنسوجة بفعل خبرة الشاعر وتجربته الفنية النابعة من وهج الموهبة، أتضح بأن الشاعر قد نسج معانيه الدالة على وفق مشروعه الإحيائي البعثي وثقافته الإصلاحية التنويرية، إذ تجسدت في (تعرية الواقع المنهار، واستنهاض الماضي المنتصر، والتأسيس لمستقبل متنور)، إلا أن طبيعة النص التقليدي، أسهم في اختراق جسده بسرعةٍ حيناً بفعل الثقافة التقريرية المباشرة والمستمدة من النزعة التوضيحية للنص الموروث، وبصعوبةً حيناً آخر بفعل النزعة الروحية في الداخل الشعري التي خلقت حالة مغايرة لصالح رمزية النص في الكثير من معاطفه ومن خلال قراءة الحركة والسكون في النص والتعالق فيما بينهما من خلال البنية (الإيقاعية والتصويرية والتركيبية) التي أتت كانعكاس للحالة النفسية للشاعر (إحباطاً وحيويةً واستقراراً) استنتجت الدراسة بأن الذات الشاعرة قد عبرت عن شعورها بالإحباط ببنية (الدلالة الساكنة) بهدف (تعريه الحاضر المهزوم) والمتجسدة بسكونية المقاطع الشعرية الدالة على ذلك (صورةً وإيقاعاً وتركيباً) لتنتج مشهداً مقيداً يعجز الخطاب (البعثي الإحيائي) عن إنقاذ الذات الشاعرة، مما يدفعها إلى الاستنجاد بالموروث وتوظيف خطاب (البعث الإحيائي) في استنهاض الماضي بهدف إعادة الثقة للذات، مما حدا بالشاعر إلى التعبير عن شعوره بالحيوية من خلال بنية (الدلالة المتحركة) بهدف (استنهاض الماضي المنتصر) والمجسدة بحركية المقاطع الشعرية الدالة على ذلك (صورةً وايقاعاً وتركيباً) لتنتج مشهداً حيوياً دالاً يوفق بين نقاط

الضوء في الموروث وما يقابله في الثقافة الإنسانية الحديثة، هذه النقلة الإنزياحية وَلَّدَتْ توازناً في بنية الذات الشاعرة مثلتها البنية (الدلالية المتعالقة) بهدف (التأسيس لمستقبل متنور) والمجسدة بتعالق الحركة والسكون في المقاطع الشعرية الدالة على ذلك (صورةً وايقاعاً وتركيباً) لتنتج مشهداً توفيقياً وعند تتبع أثر معاني النص في الذات القارئة لَحَظَتْ الدراسة بأن العملية التفاعلية بين النص والقارئ تُوَلِّد دلالات متعددة ومتشظية بفعل تحويل معاني النص إلى أفكار والقيام بمحاورتها بآلية المنهج التأويلي مما ينتج نصاً ثقافياً جديداً مشبعاً بالرؤى (الفكرية والمعرفية والفلسفية) يكشف عن أبعاد التفاعل بين داخل النص وخارجه، ومن خلال هذه القراءة اتضح أن الذات الشاعرة تعرضت (للإلغاء من قبل ثقافة فضاء اللحظة المعاشة المستمدة قوتها من النزعة السوداوية للحداثة، بينما تضخمت الذات الشاعرة في الفضاء الماضوي غير المعاش كردٍّ فعلٍ طبيعيٍ مما أدى إلى تهميش الآخر وليس الغائه، وهي النقطة التمهيدية نحو الانتقال إلى حالة من التوازن الإنساني كي تحل محل الفضائين وتنتقل بالذات الشاعرة إلى ثقافة التعايش بين ثقافة (الذات والآخر) وهو الطموح الإنساني السوي الهادف إلى (حوار الحضارات والأديان) بدلاً من (صراع الحضارات والأديان)

مكتب البحث :

أولاً: المصادر:- قصيدة نظام البردة علي أحمد باكثير، تقديم سعيد جودة السحار، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د.ط، 1989م.

ثانياً: المراجع:

- الاتجاهات والحركات في الشعر الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ت. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2001م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، د. ط، 1978م.
- الأزهار تورق في داخل الصاعقة، حسين مردان،وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، د.ع.
- إشكالية القراءة وآلية التأويل، د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 1999م.
- إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، ط1، د.ت.
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مقالات مترجمة ودراسات، ج2، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار البيضاء، المغرب، د.ط، 1987م.
- التأويل بين السيميائية والتفكيك، أمبرتوايكو، ت.ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
- تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية،أمين يوسف عودة،رابطة الكتاب الأردنيين،ط1، 1995م.
- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، د. مصطفى السعدني، منشأة السعدني، الأسكندرية، د. ط، د.ع.
- التفسير الفني للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1979م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، أحمد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، 1981م.
- الخطيئة والتكفير، د. عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م.
- ديوان باكثير (سحر عدن وفخر اليمن) ت د. محمد أبو بكر حميد، مكتبة مصر، ط1، 2010م.
- راهن الفلسفة من المطلق إلى التفكيك والنسبية، مصطفى الكيلاني،ع1،مجلة ثقافات، البحرين.
- الشعر الحديث في اليمن، د. عبد الرحمن عمر عرفان، أطروحة دكتوراه قدمت إلى مجلس كلية الآداب، جامعة بغداد، 1996م.

- الشعر الحر في العراق منذ نشأته إلى 1985م، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، د.ط، 1978م.
- الصعود التدريجي للمعنى، قيس مجيد المولى، صحيفة الجمهورية، بغداد، د.ع، ت2001/12/26م.
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م.
- الصورة الشعرية، سي.دي. لويس، ت: أحمد الجنابي وزملاؤه، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، 1982م.
- ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث، رياض العوابدة، منشورات دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1995م.
- عضوية الموسيقى، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985م.
- علي أحمد باكثير (المبدع والإنسان)،إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط1، 2004م.
- فقه اللغة (الفلسفة والترجمة)،طه عبد الرحمن،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م.
- الفلسفة والشعر، وفاء إبراهيم، دار غريب، القاهرة، د.ط،1999م.
- في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس، د.ط، 1985م.
- في فعالية القراءة وإشكالية المعنى في القرآن الكريم، محمد بن محمد جهلان، صفحات للدراسة والنشر، سورية، ط1، 2008م.
- القارئ في النص، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، د.ع، د.ع.
- قضايا الشعرية، جاكوبسن،ت:محمد الولي،مبارك حنون،دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.
- كوليردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، سلسلة نوابغ الفكر الغربي.
- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997م.
- مبادئ النقد الأدبي، أ.ا. رتشاردز، ت. وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة، د.ط، 1961م .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1970م.
- مشكلة المعنى في النقد الحديث، د. مصطفى ناصف، مطبعة الرسالة، مصر، د.ط، د.ت.
- منازل الرؤية، د. سمير شريف أستيتية، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2003م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1965م.

- نظرية الأدب، واستن وارين ورونيه ويلل،ت: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط.خالد الطرابيشي، 1972م.
- هيرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي، مليكة دحامنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008م.
- الوجود والزمان والسرد، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999م.