ملخص الدراسة

انطلقت الدراسة من فرضية مؤداها أن جمال القصيدة الشعرية مَبْنِيٌّ على حيثيات في طليعتها إلْغَاز المعنى، وتَعْمِية الرؤيا؛ وذلك ما تُنْتجه العملياتُ الفنية المُوَلِّدَة لشعرية النص، التي اختلفت المناهج النقدية في تسميتها، والتنظير لها كالرمز، والقناع، والانزياح، والتخييل، والتناص، والنص الصريح المُضْمِر لنص يقوِّضه –حسب المنهج التفكيكي– لمجرد التمثيل. أَلْفَى الباحثُ النصَ الشعري الذي يَبْنِي عليه رِهَانه مُمثَّلا بقصيدة "وصيَّةُ تَهْلَل" للشاعر أحمد التيهاني؛ فقد كشفت الدراسة أن الذات الشاعرة كتبتها مُدَّعِية عمى الرؤيا؛ دَاعِيَة إلى نسيج خطابها شخصيات مُتَخيَّلَة؛ لِمَدِّها بشيء من البصيرة؛ فنتج عن ذلك أن صَعَدَتْ من نشاط متخيلها بتشكيل ثلاث شخصيات؛ هي: شخصية الشاعر المُوجَع المُحتار المُتسائل، وشخصية الحبيبة المُنخرطة في النص؛ لمؤازرته عاطفيَّاً، وشخصية الجد المنخرطة في النص؛ لمؤازرته فكريَّاً. وقد ترتب على تَشَكُّل هذي الشخصيات الثلاث تَشَكُّل ثلاثة أنساق إيقاعية مُمَثِّلَة لها. وبهذا بَانَ للباحث بعد طول محاورة المتن الشعري أن كل شخصية من هذه الشخصيات أسست نسقها التصوري، والإيقاعي الخاص بها المُسْهِم في تلوين متخيل القصيدة، وبنيتها الموسيقية، ابتداء بالحبيبة التي رقَّ لها النص صوريَّاً، وإيقاعيَّاً كما رقَّ لها دلاليَّاً، وانتهاء بالجَدّ، المُحَمَّل بتجربة الماضي، والقَادِر على استشراف المستقبل، والتكَهُّن بعَالَم الغيب؛ عبر الموت الذي يغازله من بعيد. لو لم تتوحَّد الذات الشاعرة بخطابها مُدَّعِيَة افتقاد المعنى، وعمى الرؤيا؛ لما أفضت بها تجربتها الشعرية لحظة الكتابة إلى تصعيد نشاط متخيلها من ناحية، وإيقاعها من ناحية ثانية؛ وذلك ما عملت الدراسة على التحقق منه، والبرهنة عليه.

Aesthetics blindness of the Vision in the Poem of Ahmed Al Tihani "The commandment of Tahlel"

By

Dr. Taher M. Aljaloob

Associate Professor of Literary Criticism,

College of Humanities, King Khalid University

The study stems from the hypothesis that the beauty of the poem is based on the forefront of which is the blindness of vision; this is the result of the artistic processes that generate the poetry of the text. The researcher has compiled the poetic text on which his wager is based, represented by the poem of Ahmad Al-Tihani (Laba Ghassan, ٢٠١٠, pp. ٧-١٣.(The study revealed that the poet wrote it, claiming that he did not know the meaning; as a result, she stepped up the activity of her imagination by forming three personalities: the wrenching poet's wondrous personality, the beloved character involved in the text؛ The formation of these three personalities resulted in the formation of three rhythmic systems representing them, which the study worked to verify and prove.

الكلمات المفتاحية: الجمالية – العمى– الرؤيا – القصيدة.

المقدمة

أولا: الاختيار

ليس للناقد وهو يرتحل من مكان إلى آخر إلا أن يبحث عن النص الشعري، الذي يُشَكِّلُ له ميدان عمل لا تكتمل إقامته إلا به حيثما حل، وارتحل. ومن ثم توجَّهَ الباحثُ إلى عدد من نصوص شعر منطقة عسير تحت هذا الظرف، الذي وافاه بقصيدة "وصية تهلل" للشاعر أحمد التيهاني(٢٠١٠، ص٧-١٣)، التي جذبته إليها لتفاصيل؛ منها: غموض رؤيتها من ناحية، ونشاط متخيلها، وغزارة إيقاعها -المحمل بخصوصية إيقاع محيطها الثقافي- من ناحية ثانية.

ثانيا: أهمية الدراسة وأهدافها

تَكَهَّنَت الدراسة أنَّ جزءاً من شاعرية النص مبنية على تعمية رؤيا القصيدة، وإلغاز معناها، كما أن هذه التعمية مُنَشِّطَة لاشتغال متخيل الذات الشاعرة، ولإيقاعها على السواء؛ لهذا رأى الباحث أن من الأهمية البالغة إخضاع هذه العلاقات للمساءلة من خلال قصيدة "وصية تهلل" للشاعر أحمد التيهاني، التي تمثل ميداناً صالحاً لاختبار هذا الافتراض، حسب تقدير الدارس؛ ومن ثمة فَقَصْدِيَّةُ الدراسة ممثلة في السعي إلى تحقيق أهداف من أبرزها:

١. الكشفُ عن مدى حاجة النص الشعري إلى شيء من إلغاز المعنى، وتعمية الرؤيا في إنتاج شعريته.

٢. تَجْلِيَةُ الأثر الجمالي الناتج عن تعمية الذات الشاعرة لرؤياها على نشاط متخيل القصيدة، وعلى وجه التعيين قصيدة "وصية تهلل".

٣. إبَانَةُ الأثر الجمالي الممخض عن تعمية الذات الشاعرة لرؤياها على نشاط بنيتها الإيقاعية، وخاصة في المتن الشعري المعني بالدراسة(قصيدة وصية تهلل).

ثالثاً: إشكالية الدراسة

يُضْمِرُ عنوانُ البحث -بشكل مكثف- الإشارة إلى إشكالية الدراسة، التي من تفاصيلها أن جمال القصيدة الشعرية مَبْنِيٌّ على حيثيات في طليعتها إلْغَاز المعنى، وتَعْمِية الرؤيا. لو لم يكن الأمر كذلك ما بُنِي النصُ الشعري على عدد من العمليات الفنية -التي كشفتها مناهج النقد الحديثة- كالرمز، والقناع، والانزياح، والتخييل، والتناص، والنص الصريح المُبطِن لنصٍ مضمر، والتناغم الصوتي، الذي يقارب بين التشكلات الإيقاعية للمفردات، فَيُلْزِم المتلقي ببذل جهد أكبر في فهم دلالتها، بخلاف ما هي عليه من تباعد إيقاعي في قانون اللغة المعياري؛ فجميع هذه العمليات الفنية مُفْضِية بالقصيدة إلى شيء من التعمية، والإبهام، والغموض.

شكلت قصيدة "وصية تهلل" للشاعر أحمد التيهاني (ديوان لَابَة غَسَّان،٢٠١٠، ص٧-١٣)النص الأمثل الصالح إجرائيًّاً للتحقق من سلامة التصور النظري، الذي انطلقت منه الدراسة؛ فقد بان للباحث أن الذات الشاعرة كتبت هذي القصيدة مُدَّعية عمى الرؤيا؛ دَاعِيَة إلى نسيج خطابها شخصيات متخيَّلة؛ لِمَدِّها بشيء من البصيرة؛ فنتج عن ذلك أن صَعَدَتْ

من نشاط متخيلها بتشكيل ثلاث شخصيات هي: شخصية الذات الشاعرة، وشخصية الحبيبة المشاركة لها بالحيرة، المُصاحبة لها في المحنة، والبحث عن إجابة، وشخصية الجد القادمة من الماضي، المحملة بتجربته، القادرة –وفقا لذلك– على استشراف المستقبل، وعالم الغيب، الذي يغازلها عبر الموت المُرتقب لوصولها. وقد ترتب على تشكل هذي الشخصيات الثلاث –في نسيج النص– تشكل ثلاثة أنساق إيقاعية ممثلة لها؛ وهذا ما قاد الدراسة إلى اختزال إشكاليتها في سؤال مؤداه:

ما مظاهر تعمية الذات الشاعرة لرؤياها في قصيدة "وصية تهلل"؟ ثم ما النتائج الجمالية الممخضة عن هذه التعمية؟

رابعا: منهج الدراسة

كلُّ بحث مَجْبُولٌ على أن يحدد منهجه في ضوء طبيعة إشكاليته، وتفيد الإشكالية التي انطلقت منها هذه الدراسة أن الأصل في الخطاب الشعري هو إلغاز المعنى، وتعمية الرؤيا، المسهمان في إنتاج شاعرية القصيدة؛ وهذا ما تحقق في قصيدة "وصية تهلل" للشاعر أحمد التيهاني، التي انخرطت الذات الشاعرة في الجزء الأكبر منها مدعية عمى الرؤيا؛ فتسبب ذلك بتصعيد اشتغال متخيلها من ناحية، وإيقاعها من ناحية ثانية. ومَسَدُّ هذا أن الدراسة مُكلَّفَة بالبرهنة على مستويين:

المستوى الأول: أن الجزء الأكبر من قصيدة "وصية تهلل" موسوم بإلْغَاز المعنى، وتعمية الرؤيا.

المستوى الثاني: أن هذا الإلْغَاز، والعمى قد أسهما في تصعيد اشتغال المتخيل الشعري، والإيقاع المصاحب له في القصيدة؛ وهذا ما ألْهَمَ الباحث أن يقتني أدواته من منهجيتين :

المنهجية الأولى: آلية الخطاب؛ التي لم تجد الدراسة منهجية تتجاوزها في قدرتها على تفكيك مستويات العمل الإبداعي المرتبطة بإشكالية الموضوع (الرؤيا، والمتخيل الشعري، والإيقاع)، والمُؤالَفَة بينها؛ ثم النظر في مدى تأثير أولها (الرؤيا) في ثانيها، وثالثها (المتخيل، والإيقاع).

المنهجية الثانية: آلية المتخيل الشعري؛ المعروفة بكفاءتها في مُسَاءلة القصيدة عن تراكيب خيالها؛ بما في ذلك الشخصيات التي رسمتها؛ لمدِّ الذات الشاعرة بما يعوزها من المعنى.

الدراسات السابقة

حسب علم الباحث، وتقصِّيه لم تَمْتَثِل قصيدةُ "وصية تهلل" للشاعر أحمد التيهاني لأي اختبار أخضع رؤياها الشعرية للمساءلة عن طبيعة غموضها، وأثر هذا الغموض في المستويات الأخرى، وعلى وجه التعيين المتخيل، والإيقاع؛ ولهذا يتطلع الدارس إلى أن تكون هذه الدراسة مُنَاوِشَة لإشكالية جديدة في قصيدة صالحة لذلك.

ضبط مصطلحات الدراسة

١. مصطلح الجمالية

بدأ بزوغ المبادئ التي استند إليها الوعي الجمالي؛ لترسيخ قيمه في وقت مبكر. ففي عام ١٨٣١نجد آرثر هالام (Arthur

Hallam) يعلن في تعليق على أشعار صديقه تينيسون (Tennyson) أن على الشاعر شغل نفسه بالجمال الحسي دون غيره من الاعتبارات؛ لأن ذهن الفنان حين يشتغل –خلال فترة الخلق– بأي شاغل خلاف الرغبة في الجمال، تكون النتيجة في الفن زائفة(موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، ١٩٦٩/١٩٨٣).

أدركت التنظيرات الرومانسية في هذا السياق أن القصيدة تستقي الوحدة من الرؤيا الخيالية التي تشيع فيها، وليس من تطابقها مع قواعد خارجية؛ لأنها لا تشبه ماكنة رُكِّبَت حسب خارطة؛ بل هي كائن حَيٌّ ينظمه داخليًّاً مبدأ حي يخصُّه، وهذا التحول في المبادئ الأدبية يؤكد الاختلاف بين الأدب والحياة العادية، كما يؤكد الحرية، والاكتفاء الذاتي عند الشاعر، الذي يتمتع برؤيا خاصة يكون مسؤولا إزاءها (موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، ١٩٦٩/١٩٨٣).

ومَسَدُّ هذا أن لمفهوم الجمالية إرهاصات أولى متعددة، ومتباعدة في مراحلها الزمنية، إلا أن نشاطه الإجرائي الفاعل في الأدبيات، والفنون ارتبط –في تقديرنا– بمناهضته للتيار الوعظي؛ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذي استعملت فيه –حسب كثير من الدراسات– عبارة (الفن من أجل الفن)؛ لتحدي الوعظية؛ و" إبعاد أي إشارة إلى أن قيمة القصيدة تكون من علاقتها بالحياة، وتمثل الجمالية محاولة جذرية لفصل الفن عن الحياة"(الطالب، ١٩٩٣، ص٥٥). كما تضفي قيمة عالية على الشكل في الفن، غير أن آراء عدة تناولت علاقة الشكل بالمضمون، ويمكن اختزال النظرة الجمالية حول هذه المسألة في احتمالين :

١- يمكن فصل الشكل عن المضمون، والموقف، الذي يعبر عنه، والشكل هو المهم؛ قدر ما يتعلق الأمر بالخاصية الفنية.

٢- لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة؛ ما دام الأدب يضم محتوىً جاداً؛ فكل منهما ينبع من الآخر، ومتلاحم معه، بشكل يصعب انفصاله عنه(الطالب، ١٩٩٣). وهذا هو الرأي الذي يأنس له الباحث؛ فطبيعة الموضوع، وخصوصيته تُوجِّهُ تشكُّلَ آليته الفنية بصورة مباشرة، أو غير مباشرة.

حظي هذا المفهوم بنقلته الكبرى في الممارسة النظرية البنيوية، المانحة أولوية جهدها لدراسة قوانين النظام الأدبي الداخلية(سلدنSalden ،١٩٨٥/ ١٩٩٦)، المنتجة للوظيفة الشعرية، التي تتوجه اللغة فيها إلى نفسها بوصفها مجموعة من الإمكانات، والآليات التعبيرية الخاصة المستقلة عن المراجع بما في ذلك قانون اللغة نفسه(حميد لحمداني، ٢٠١٢). وفق هذا الوعي يجب أن يتم الإحساس بالأثر الأدبي كشكل ديناميكي؛ تظهر ديناميكيته في مفهوم البناء، الذي يتحقق عن تفاعل العناصر البانية، وليس عن اجتماعها، أو اندماجها(تودوروفTodoro ، وآخرون، ١٩٦٥/١٩٨٢).

عملت حركةُ براغ على تطوير هذا المفهوم مع تطويرها للمنهج البنيوي؛ فشدَّدَتْ على حماقة استبعاد العوامل الأدبية الخارجية

من التحليل النقدي، كما أكدت التوتر الديناميكي بين الأدب، والمجتمع في النتاج الفني، واهتمت بالوظيفة الجمالية عبر محاججات موكا روفسكي (Moka Rovski)، الذي أثبت أنها مفهوم دائم التغير مرتبط في تحركه ببنية المجتمع؛ وبهذا لا نستطيع أن نتحدث عن الأدب وكأنه قانون أعمال راسخ، أو مجموعة خاصة من الوسائل، والحيل، أو طاقم ثابت من الأشكال، والأنواع. وإضفاء كرامة القيمة الجمالية على موضوع، أو مصنوع ما ، إنما هو فعل اجتماعي لا يمكن تجزئته عن الأيديولوجيات السائدة(سلدن،١٩٨٥/ ١٩٩٦).

لقد تزحزح مبدأ الانغلاق الذي حصرت فيه البنيوية مفهوم الشعرية (القرين لمفهوم الجمالية) بشكل أوسع، وأكثر إجرائية مع منظري المناهج اللاحقة –الذين دعوا إلى ضرورة تأمل علاقة نُظُم النص الداخلية بالأنساق الخارجية المُسهمة في إنتاجها، المستقبلة لدهشتها– كمؤسسي نظرية التلقي، المعتمدين لمصطلح الجمالية ضمن مصطلحاتهم الفاعلة، المشاركة في توجيه نظريتهم، وفي بناء عنونتها (جماليات التلقي)(ياوسYeos ، ١٩٩٤/٢٠٠٤)، وكمؤسسي نظرية الخطاب، التي تربط تحولات النص الداخلية بتجربة الذات الشاعرة(Meschonnic،١٩٨٢).

وبهذا يكون تعريف الدراسة لمفهوم الجمالية مفيدا من التعاريف القديمة، ومتجاوزا لها في الوقت نفسه؛ وذلك أثر انفتاحه على المعرفة النقدية الحديثة؛ فالأصل في إعادة ضبط أي مصطلح – حسب تقدير الباحث– أمران:

الأول: مراعاة خصوصية الدراسة، وحاجاتها الإجرائية.

الثاني: توسعة قدرة هذا المصطلح على الاشتغال؛ بفتحه على التنظيرات القديمة المُؤسِّسة له، والحديثة المُطورة لاستخدامه.

٢. مصطلح العمى

قبل الشروع في ضبط المصطلح لَزِمَ التنويه من البداية أن (العَمَى) المَعْنِي بالتحديد في هذه الدراسة عَمَى إيجابي بخلاف المعنى المتداول لهذي المفردة؛ لأن الباحث ينظر إليه في هذا المقام بوصفه مُسهما في إنتاج العملية الإبداعية، وفي تصعيد جمالياتها، كما سيأتي توضيح ذلك. وقد سبق لدراسات مسؤولة أن استعملت هذا المصطلح، ونَظَّرَتْ له وفق هذا التوجه المحمود(راجع: سعيد علوش،٢٠٠٠؛ والرويلي، والبازغي،٢٠٠٢).

البداية في إعادة ضبط هذا المصطلح مع لسان العرب، الذي ورد فيه أن العَمَى: "ذهاب البصر[...]من العينين كلتيهما والجمع عميٌّ وعميان"(ابن منظور،دت، مادة:عمى)، ومن ثم فالدلالة المتوارثة، و الراسخة عن هذا المصطلح هي ذهاب البصر، والامتناع عن الرؤية، والأمر كذلك، غير أن تفصيلا آخر يشكل إثباتُهُ إضافة معرفية حسب تقدير الباحث؛ فالْعَمَى لا يلغي الأشياء، وإنما يحجبها عنا، ويلزمنا بمحاولة إدراكها، والنفاذ إليها بوسائط الحدس الأخرى، التي منها الاستشعار،

والتخمين، والتفكير، والخيال، وهذا ما تؤكده استعمالات تراثية أخرى لمفردة العمى؛ كقَوْل الكميت: " أَلَا هَلْ عَمٍ فِي رَأْيِهِ مُتَأَمِّلُ"(طريفي، ٢٠٠٠، ص٥٨٧)؛ فالشاعر يطالب من أصيب بالعمى أن يسلك مسلكا آخر لبلوغ الحقيقة المُعْطَاة، والمَحْجُوبَة عنه بصريّاً فقط، وذلك بالتأمل. يَظْفُرُ هذا قولُ زهير: " وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ"(فاعور، ١٩٨٨،ص١١٠)؛ فما في الغد ليس في متناول البصر، والإدراك، ولكن التكهن به ممكن عن طريق الاستشراف، وما هذا ببعيد عن دلالة قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ عَلَيْهِمْ عَمًى أُولَئِكَ يُنَادَوْنَ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ ﴾ (سورة فصلت، آية:٤٤)؛ فوجود الشيء مُتَحَقِّقٌ، ولكنه بعيد، وليس في متناول بصر المعنيين بالخطاب .

إذن العمى لا يُصَادِرُ الحقيقةَ لكنَّه يحجبها عن النظر، ويلزم طالبيها من العُمْي بالنفاذ إليها عن طريق الحدس، والخيال، والتفكير، والتأمل؛ وقد تجاوز بعض العُمْي – عن طريق هذه الوسائط الادراكية– الكثير من المبصرين في قدرة النفاذ إلى الحقيقة، وملامستها، أمثال الشاعر بشار بن برد قديما، وعبدالله البردوني حديثا.

وفق هذه الدلالة تمارس القصيدة الشعرية على القارئ شيئاً من التعمية؛ لأنها توافيه بمعنى متحقق في بنيتها؛ ولكنها تطلسمه، وتُعَمِّيه بمعنى آخر، ومن هنا وَصَلَنَا عن البلاغة العربية القديمة ما سُمِّي بالمعنى القريب، والمعنى البعيد، أو بالمعنى ومعنى المعنى.

الخطاب الشعري نصٌ موسوم بالعمى. يرسخ هذا الوعي في الثقافة النقدية الحديثة توظيفُ القصيدة لأدوات، وآليات؛ منها:

١. الرمز؛ فلا يحضر الرمز إلا بقصد الإشارة من بعيد على ما وجوده مُتَحَقِّق، ولكنه محجوب.

٢. عملية الانزياح، التي نَظَّرَ لها روادُ المنهج البنيوي؛ بقصد الكشف عن تركيب الصورة الأدبية بواسطة عدول اللفظ عن المعنى، الذي وضِع له إلى معنى آخر، بالإضافة إلى تنظيرهم للعنصر المهيمن، وعلى وجه الخصوص الإيقاع، المُسْهِم عبر تناغم أصواته في طلسمة المعنى، وتظليله حسب كوهن(Cohen ،١٩٦٦/١٩٨٦، ص٧).*

٣. التناص، المُسْهِم في لَبْس المعنى؛ لما يتضمن من تداخل النصوص، وخلط ما تحمل من قضايا، وأحداث، ومشاهد في نص واحد؛ "فأعمال الأدب في النهاية مبنية من نظم وشفرات وتقاليد مشتقة من أعمال الأدب السابقة"(ألانAllen، ٢٠٠٠/٢٠١١،ص٩)؛ وهكذا يصبح النص في الوعي القرائي الحديث شبكة من العلاقات النصية المتداخلة(ألانAllen،٢٠٠٠/٢٠١١).

*** . لمجرد التمثيل مما جاء لكوهن(Cohen) عن عرقلة إيقاع القصيدة لسرعة وصول المعنى قوله: " تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته"(١٩٦٦/١٩٨٦،ص٧).**

٤. المعنى الصريح المُضْمِر لمعنى يُقَوِّضُه، الواردة تنظيراته في مرجعية المنهج التفكيكي، وعلى وجه التحديد في تنظيرات دريداDerrida، التي" تمنح المعنى للوحدة كما تمنحه للتعارض"(١٩٨٧/ ٢٠١٣، ص٣٧)؛ فالنص يوافيك بالمعنى المباشر؛ ليضمر عنك معنى يقابله، ويقوضه، وهو المُستحِق للدراسة، والتفكيك(الرويلي، والبازغي، ٢٠٠٢).

لقد أسست التفكيكية مفهوم عمى الناقد(دي مانDe Man، ١٩٧١/٢٠٠٠)، الذي يقودنا بصورة مباشرة إلى عمى النص؛ فعلى الأول (الناقد) أن يَدَّعِي عَمَاهُ عن فهم المعاني الصريحة التي يرسلها الثاني (النص)؛ حتى يتمكن من النفاذ إلى المعاني المُضمرة، غير المرئية(إبراهيم، الغانمي، علي، ١٩٩٦)، التي لن يَعْبُر إليها ما لم يُحدِث شرخا بين هذين المستويين(الرويلي،والبازغي،٢٠٠٢). ويتجلى تعامل الناقد التفكيكي مع النص الإبداعي بوصفه نصَّاً ملبساً من خلال تعريف نوريس (Norris) للتفكيك بقوله: " هو تفتيش يقظ عن السقطات أو **نقاط العمى** أو لحظات التناقض الذاتي حيثما يفضح النص لا إراديَّاً التوتر بين بلاغته ومنطقه ما بين ما يقصد قوله ظاهريَّاً وما يكرهه على أن يعنيه رغماً عنه"(رايان Ryan، وآخرون، ٢٠٠٨، ص٣٠٤-٣٠٥).

النص الإبداعي أعمى ولو لم يكن كذلك ما تعددت المناهج النقدية الحديثة لمساءلته عن قَصْدِيَّته وخصائصه الجمالية، ولما تعددت تفسيرات العمل الشعري الواحد، وظلت غير مُقْنِعَة رغم حِذْق بعضها، ودقة بعضها الآخر. إن النص ملبس على أكثر من مستوى، لأسباب عدة؛ منها :

١. أن النص قبل أي اعتبار لغة، و" اللغة [...] تدمر إمكان الأصل" (دي مان De Man، ١٩٧١/٢٠٠٠، ص١٠٤).

٢. أن كل نص شعري محمل بتجربة ذات متوترة، ومتناقضة، تمتلك وعيَّاً يقينيَّاً، لكن هذا الوعي اليقيني لا يعبر عنها؛ فـ" قضية الوعي [هي الأخرى]غامضة مثل قضية اللاوعي"(ريكور Ricoeur ،١٩٦٩/٢٠٠٥، ص١٣٨)؛ مما يضطر الذات الشاعرة في التعبير عن عالمها الداخلي العميق إلى أن تعنون نصوصها، وتكتبها بأحاسيسها المبهمة، التي لا تفهمها في كثير من الأحيان حتى هي. لكل هذه الاعتبارات "يجب أن يفهم الناقد [ما لم يفهم الكاتب عن نفسه] ولا يشترك معه في جهله"(دي مانDe Man،١٩٧١/٢٠٠٠، ص١٤٥-١٤٦). لكن الناقد حين يُقدِم على تفسير القصيدة سـ" يقول شيئاً ما لا يقوله النص الذي يدرسه، حتى لو ادعى أنه يقول الشيء نفسه"(دي مانDe Man،١٩٧١ /٢٠٠٠، ص١٤٣)؛ ولهذا "وبمعنى من المعاني، فإن أي عمل هو أفضل وصف لذاته"(دي مان De Man،١٩٧١/٢٠٠٠،ص١٤٢)، غير "أن العمل لا يمكن أن يفهم أو يفسر ذاته دون تدخل لغة أخرى". (دي مان De Man،١٩٧١/٢٠٠٠،ص١٤٢).

وفق هذه الجدلية نصبح أمام مستويين للعمى: عمى النص الإبداعي المَدروس، وعمى

النص النقدي الدارس له. وما يهمنا في هذا المقام هو البرهنة على صلاحية استعمال مفهوم (العمى) في توصيف النصوص الشعرية، التي تتباين في مستويات عماها شأنها في ذلك شأن الشخوص؛ فهناك الأكمه (ابن منظور، دت، مادة: كمه)، الذي ولد كامل العمى، وهناك الأعشى المُفتقد القدرة على الإبصار ليلا(ابن منظور، دت، مادة: عشا).

إن الإلغاز، والتعمية من الآليات المُنْتِجَة لشعرية القصيدة بشكل عام، والحديثة بشكل خاص؛ وهذا ما تَجَلَّى للدارس في قصيدة "وصية تهلل" للشاعر (أحمد التيهاني)، التي أسهم إلغاز رؤيتها، وعماؤها النسبي في تأجيج نشاط المتخيل من ناحية، والإيقاع من ناحية ثانية، كما سيأتي تفصيل ذلك.

٣. مصطلح الرؤيا

الرؤيا من المستويات الفاعلة في إنتاج شاعرية النص، والمُوجِّهة لتظافر عناصر شكله، الذي يبقى تابعا لها في رأي أدونيس (١٩٩٣). وتَبْنِي الرؤيا في العمل الشعري آلياتٌ؛ منها: الخيال ، والإيقاع، والإشارة، والتشكيل البصري للمادة المكتوبة، وبالجملة جميع العناصر المُساهمة في بناء القصيدة، وإنتاج أدبيتها.

والجدير ذكره أن اشتراك كل هذه العناصر والآليات –بما فيها الخيال– في بناء القصيدة لا يتسبب في صرف الرؤيا الشعرية عن ملامسة الحقيقة، كما هو رأي الفيلسوف ما رتن هيدغر، الذي يُسْتَشَف من قوله عن الشعر:

" الشعر موقظ لظهور الحلم، وما وراء الواقع في مواجهة الصاخب الملموس الذي نعتقد أننا مطمئنون إليه... الواقع المادي ليس إلا خدعة بينما الشعر لا يعبر إلا عن الحقيقة المثالية اللامحدودة"(ورد في: معتصم،٢٠٠٣، ص١٣٧).

الشعرُ يَقصدُ الحقيقة بالمعنى الكوني الواسع؛ ومن ثمة فهو لا يجانبها، وإنما يسعى إلى بناء رؤيا بديلة، رهانها إبداعي، متعدِّدة بتعدد تجارب الشعراء، ومتلونة بتلون عواطفهم، وآليات كتاباتهم. رؤيا موسومة بالذاتية، قدر اتسام رؤيا الفلسفية بالموضوعية، لكنها رغم هذه المباينة لا تخلو من الحمولة الفكرية؛ فالشاعر صاحب فكرة إلا أن مصدرها تجربته الخاصة، وحدسه الشعري * المرهف، وقراءته الجمالية للوجود بخلاف العَالِمِ المُحْتَكِم في بلورة تصوراته إلى الواقع، والتجريب، أو الفيلسوف المُستند –في بناء رؤياه– إلى المقدمات القابلة للبرهنة، والقياس، والنتائج المترتبة عليها.

وبشكل عام تحيلنا الرؤيا الإبداعية –عندما نناقش أو نفسر إنتاج شاعر ما– إلى الوعي بالذات(شرف،١٩٩١)، لكن هذا الوعي لا يصفو من قضية الجماعة؛ فالشعر تجربة

*** . تنبه الناقد الحديث في بواكير مرحلته إلى أن الشاعر لا يصدر الصورة الكاملة النفسية، والكونية إلا بعد أن يفكر في أمر من الأمور" تفكيراً ينم عن عمق شعوره وإحساسه"(هلال، ١٩٧٣،ص ٢٩٠). محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص٢٩٠.**

فردية تضمر تجربة جماعية، سواء صرحت الذات الشاعرة بذلك أم لم تصرح، إلا أن موقف الشاعر من محيطه الإنساني رهين تجربته الأحادية، التي قد تناغم موقف الجماعة فتكون صوتا له، أو تباينه؛ لتسجل خصوصيتها الإبداعية كما هو موقف الشاعر أحمد التيهاني في قصيدة "وصية تهلل"، التي تشهد صدعا بين هذين المستويين (الفردي، والجماعي) تسعى الذات الشاعرة إلى سَبْرِه عبر كتابتها لهذه القصيدة.

وبناء على ذلك تُنتج كلُّ تجربة شعرية رؤاها الخاصة، المُجسِّدة لموقف الشاعر الجمالي، والدلالي من قضايا الذات، والإنسان، والوجود، والمُوزَّعة إلى مستويين:

الأول: فكري، محمل بتصورات الذات الشاعرة لقضايا وجودها، وعالمها.

الثاني: فني ، مهمته إخراج المستوى الأول (الفكري) عبر آليته الإبداعية.

يتعذر على الباحث الاشتغال على مصطلح الرؤيا دون التمييز بينه وبين مصطلح الرؤية؛ لما بينهما من تداخل وتخارج، ومن أبرز المحددات الفاصلة بين هذين المصطلحين: أن الرؤية تمثل التصور المفهومي المُستوعِب لقضية من قضايا الواقع(صليبا، ١٩٨٢؛ علوش، ١٩٨٥)؛ بخلاف الرؤيا التي تشترك معها في تشييد الأنموذج الشعري(عبيد،٢٠٠٦)، وتتخذ منها مادة أولية(شكري، ١٩٨٦)، تفتحها على الخيال' و تستشرف بها المستقبل (ابن خلدون، ج١،٢٠٠٤)؛ فتعيد تشيكلها، وتخرجها عن جاهزيتها.

لقصيدة "وصية تهلل" للشاعر (أحمد التيهاني) خصوصيتها في الرؤيا، التي تجعلها جديرة بالدراسة، والمساءلة النقدية؛ فقد تشكلت الذات الشاعرة في نصها محتارة، متسائلة، مفتقدة المعنى، باحثة عنه، رافضة الاستناد – في بناء موضوعها– إلى تصورات الأنساق الخارجية الجاهزة، متطلعة إلى تأسيس معناها الخاص تجاه قضية وجودها، ومستقبلها الحياتي عبر تصعيد اشتغال آلياتها الفنية، وعلى وجه التعيين المتخيل، والإيقاع، وذلك ما تعزمُ الدراسةُ البرهنة عليه.

مسار الدراسة

المحور الأول: دوال عمى الرؤيا في قصيدة "وصية تهلل"

باختزال مكثف، تتكهن الدراسة –من خلال دوال النص– أن الذات الشاعرة انخرطت في قصيدة "وصية تهلل"(التيهاني،٢٠١٠، ص٧–١٣) بوصفها ذاتا حديثة العهد، تخوض تجربتها الوجودية البكر المصحوبة بالدهشة، والحيرة، والتساؤل؛ فأفضى بها ذلك إلى بلورة رؤيا موسومة بالعمى مُمْتَدَّة بامتداد القصيدة، وصولا إلى المقطع الأخير، الذي تيسَّر لها فيه بعد طول التساؤل، والمكابدة تأسيس رؤياها الخاصة بها.

من المقاطع الدالة على عمى رؤيا الذات الشاعرة المتشكلة في الجزء الأكبر من نسيج النص قول الشاعر:

روى الشِّحُ عن "مِحْزَم" "الصارمةْ"
عن الجَاهِمَات قبيل الشروقْ
عن اللائي يحمين حَبَّ العذوقْ
عن المؤمنين بـ"سَبْرَة" أبها..
بهنَّ.. بذاك العسيري..
بي عنه أدمتْ يديه الشقوقْ
عن المُدلجينَ..
إلى حيث يبتكرُ الليلُ لحناً شجيَّ "الطروقْ"
عن الكادحينَ ..
يهزون غصن النهارات حتى تساقطَ فينا
دماء العروقْ
عن" الطورِ"
عن أمِّهِ "القايمةْ"
عن آخر الفاطماتْ
تقول: توكلْ
على غيث **جدِّك "غيث بن تَهْلَل"**
(التيهاني،٢٠١٠، ص٨-٩)

هذا هو أَحدُ المقاطع الدالة على أن الذات الشاعرة تَوَحَّدَتْ بقصيدتها مُدَّعِيَّة عمى الرؤيا؛ فقد تشكلت فيه متوسلة للمعنى الذي تفتقده في حاضرها -وخاصة لحظة الكتابة- من جدِّها الأول (غيث بن تهلل)عبر وساطة سلسلة من الرواة (محزم الصارمةْ، الجاهمات، المؤمنين بسبرة أبها، المُدلجين، الكادحين، آخر الفاطماتْ) التي قد تُبَلِّغها به، وبتجربته، ومخزونه المعرفي القديم.

امتداد هذه السلسلة من الرواة مؤشر إلى أن الذات الشاعرة مسكونة برفض المعاني التي مدَّها بها الحاضرُ البائس، المتصدع، وبرغبة السفر إلى الأزمنة البعيدة القديمة؛ لاقتراض معانيها من تجارب غابرة تباين تجارب عصرها الموسوم في النص بالحسد، والتآمر، والغدر؛ كما هو في هذين المقطعين:

- " بُنَيَّ..
تطاولْ على **شانئيك**"
- "وسقني إلى الغبن **تعويذةً**
تقيكَ من العُصبة الغادرةْ"
(التيهاني،٢٠١٠، ص١٠)

تشهد الأبياتُ السابقة تَبَلْورَ ظاهرة الحسد، الحاضرة بحضور (الشانئين) في السطر الثاني، وظاهرة الغدر الموجودة بوجود "العصبة الغادرة" في السطر الأخير. تشكِّلُ هاتان الظاهرتان في المقطع دالا على عدم صلاح مجتمع الذات الشاعرة المعاصر؛ وذلك ما صرفها عن الاستناد إلى تصوراته في تركيب رؤياها المَبْنيّة في النص.

تنتشرُ بكثافة دوال عمى رؤيا الذات الشاعرة المتشكلة في النص كما هي في هذا المقطع:

"على نعش ريحك ألقيتني
وحيدا.. بعيدا عن الذاكرةْ
أدرتَ لي الظهر عند الأسى
وخانتك فطنتك النادرةْ
تعاميت عني، وغيبتني
ودارت علي بك الدائرةْ"
(التيهاني،٢٠١٠، ص١١)

تَبْنِي المقطعَ السابق عددٌ من العمليات المنتجة لعمى الرؤيا بصورة مباشرة مثل عمليتي: التعامي، والتغييب -" **تعاميت** عني، **وغيبتني**"- وغير المباشرة مثل عملية الحمل على النعش، والابتعاد عن الذاكرة، وإدارة

الظهر، والخيانة؛ فجميعُ هذه العمليات مُوَلِّدَةٌ لتعمية علاقة الذات الشاعرة بمن يقابلها؛ فالنعش يغيبه عن وجودها تغييباً أبديًّاً، والابتعاد عن الذاكرة يغيبه عن متخيلها، وإدارة الظهر عن بصرها، والخيانة عن استمرار تعاملها معه.

ترفدُ هذا المقطع مقاطع لاحقة؛ لترسيخ دلالة عمى الرؤيا، وتعميقها:

– "سأرجوك **قَطِّعْ** مواثيقنا
وراجع مواثيقكَ الفَاتِرِهْ
بكَ العهدُ قد ذابَ يا شاعراً
ينمّقُ **غفلتَه** الشاعرهْ"
– "فأرجوك عفوك إن خنتني
مللت معاركك **الخاسرة**"(التيهاني،٢٠١٠، ص١١)

في المقطع الأول الشاعر مُتَّهمٌ بالغفلة، ومواثيقه مُعرَّضةٌ للانقطاع، وفي المقطع الثاني معاركه موسومة بالخسارة، وكل هذه دوال إضافية من معانيها عمى الذات الشاعرة في تعاطيها مع الذات المقابلة لها في النص، وعدم امتلاكها للرؤيا المُبْصِرَة، التي تُمكِّنها من التعامل الحكيم معها.

استشرى عمى رؤيا الذات الشاعرة في النص؛ ليشمل كل مكونات عالمها بما في ذلك وجودها الشخصي –الذي بات في نسيج القصيدة هو الآخر وجوداً ملبساً– وذلك ما تومئ إليه من خلال تناص أحد المقاطع مع قصة يوسف الواردة في القرآن(سورة يوسف،آية:٢٣–٣٠):

"بُنَيَّ..
فَزِعْتَ إليَّ مُنيباً وقدْ
تشكَّلَ فيكَ سؤالُ الوطنْ
فإن كان **قُدَّ القميصُ ضحىً**
فإنَّكَ بعضي..." (التيهاني،٢٠١٠، ص٩)

تجعلُ الذاتُ الشاعرة من وجودها في هذا المقطع وجوداً ملبساً؛ فانتسابها إلى الجد المُتحدِّث ليس يَقِيْنِيَاً، وإنما أحد الاحتمالات الواردة؛ لأنه مشروط بأن يُ"قَد القميص ضحى"؛ وبهذا فرؤيا الذات الشاعرة في القصيدة لعالمها بالإجمال موسوم بالعمى.

دوالُ عمى رؤيا الذات الشاعرة المتشكلة في القصيدة غزيرة، وممتدة بامتداد النص؛ وقد أسهم هذا العمى، والإلغاز في تنشيط اشتغال المتخيل والإيقاع من ناحية، وفي تمكين الذات الشاعرة – بعد طول المكابدة، والتساؤل، والحيرة – من تأسيس رؤيا شعرية جمالية خاصة بها في نهاية القصيدة من ناحية ثانية.

سيكتفي البحث في محوره القادم بالبرهنة على المستويين السابقين (نشاط اشتغال المتخيل، والإيقاع) مُرْجِئاً البرهنة على المستوى الثالث (تأسيس رؤيا شعرية مقترحة) إلى دراسة أخرى؛ لعلاقته بإشكالية مضافة رأى الباحث ضرورة تَجْلِيَتها في عمل مستقل.

المحور الثاني: جماليات عمى الرؤيا في قصيدة "وصية تهلل"

برهنت الدراسة في المحور السابق على أن رؤيا الذات الشاعرة في قصيدة "وصية تهلل" موسومة بالعمى، والإلغاز؛ وبقى عليها – في هذا المحور– أن تَعْقُبَ ما تقدَّم برصد بعض الجماليات الناتجة عن هذه الخصيصة، والتي من أبرزها باختزال شديد:

١. تعدد مستويات اشتغال المتخيل.
٢. تعدد مستويات اشتغال الإيقاع.

رأى الباحث ضرورة البرهنة على فرضية الدراسة من خلال الاشتغال على تفاعل هذين المستويين (المتخيل، والإيقاع)؛ لِتَشَكُّل النص في الوعي الحديث "من تظافر وتشابك وانجدال عدد من الأنساق"(بارتBarthes،٢٠٠٩،ص١٤)، وليس من بِنْيَات مستقلة متجاورة، تُدْرَكُ خصائصُها بشكل أحادي فردي.

١. تعدد مستويات اشتغال المتخيل

تَحْفُر قوى المتخيل عمقَ الكون سعيًّاً منها إلى كشف البدائي، والسرمدي، حسب باشلار(Bachelard،١٩٤٢/ ٢٠٠٧) يساعدها على ذلك إبداعيًّاً مادة هذا المفهوم النظرية القادرة على تشكيله بتشكُّل تجارب المبدعين؛ لغزارة دلالاتها، الحديثة، والمتطورة عن أصول قديمة* نذكر من هذه الدلالة –كما ورد في ذاكر(١٩٨٩)–: الاختلاف، والخيال، والخرافة، والحلم، والوهم، والذاكرة، والميث، والصورة، والتمثيل.

قد تنتزعُ الفنونُ–بما في ذلك الشعر، والرواية على سبيل المثال– مادة متخيلها من العالم الحي(العيد، ٢٠١٢)، وقد تركبها عبر معالجات فنية يَحَيْكُها المبدع وفق ما يملي عليه حدسه لحظة الكتابة؛ لينتقل برؤيته من الفكرة المجردة إلى المجسدة بصريا؛ وبهذا يرتبط المتخيل في النص "بحركة الصور [...] وتبايناتها وإيحاءاتها وإمكانات دلالتها ضمن مبدأ التماسك النصّ[...] وهي علاقات يحصل بها ما يسمى الانسجام الحميم كما يقتضيه الأدب الحديث"(القاضي، وآخرون، ٢٠١٢، ص٣٧١-٣٧٢).

وتَشَكُّلُ المُتَخَيَّل في قصيدة "وصية تهلل" على صلة وثيقة بأزمة المعنى، الناتجة عن رفض الذات الشاعرة اصطحاب مفاهيم محيطها الخارجية إلى نسيج قصيدتها؛ تَطَلُّعَاً منها إلى كتابة تجربتها الفردية بعيداً عن توجيه المؤثرات القبلية، التي قد تُحَوِّلُ الخطابَ الشعري إلى صوت لأفكارها الجاهزة.

ومؤدَّى هذا أن هذه الذات الشاعرة قد عزمت –عبر كتابتها الشعرية– على إبدال عالمها الواقعي المُعْطَى بعالمها الجمالي الافتراضي؛ فالعمل الأدبي مؤهل لـ" تخليق عوالم جديدة من تعالق الدلالات اللغوية "(إبراهيم، ١٩٩٠، ص٨)، التي ينظمها الكاتب "على نحو خاص، يوحي، أو يقرب، أو يسهل ولادة العالم المتخيل "(إبراهيم، ١٩٩٠،ص٩).

وبشيء من توسيع التعبير فقد انخرطت الذات الشاعرة في نصها الشعري رافضة المعاني القبلية، و مُدَّعِيَة عمى الرؤيا؛ فقادها ذلك إلى استجلاب شخصيات فاعلة؛ لرفدها بما لا تعلم من التصورات، والرؤى؛ وهو ما أفضى بمتخيلها إلى تشكيل ثلاث شخصيات في نسيج النص:

الأولى: شخصية الشاعر.
الثانية: شخصية الحبيبة.
الثالثة: شخصية الجد.

يتداخل تشكل هذي الشخصيات الثلاث في نسيج النص كما هي في هذا المقطع:

عن آخر الفاطماتْ
تقولُ: توكَّلْ
على غَيْم جَدِّيكَ "غيث بن تهلْ"
يقولُ لكَ الجدُ : لا تبتئسْ (التيهاني،٢٠١٠، ص٩)

يحيلُ إلى تشكُّلِ الحبيبة في المقطع السابق جمعُ المؤنث السالم في البيت الأول: "**الفاطمات**"، وفاعلةُ الفعل "تقولُ" المُقدَّرَة بهي، كما يحيلُ إلى تشكلِ الذات الشاعرة فاعلُ الفعل "توكلْ" المُقدَّر بأنتَ، والعائد على الشاعر. أما الشخصية الثالثة (غيث بن تهلل)، فيدلنا على تشكها في هذه الأبيات رتبتُها السلالية، الواردة في البيت الرابع، المُمثَّلة بمفردة "الجد".

يوحي تشكُّلُ هذه الشخصيات الثلاث في النص بحميمة العلاقة الرابطة بينها؛ إذ توسَّطت الذات الشاعرة المقطعَ؛ لأنَّها تشكلت بوصفها ذاتاً حديثة العهد، رغوة التكوين، منكسرة التجربة، قلقة الحال، محتارة التفكير، في حاجة ماسة إلى التفاف محيطها الأسري من حولها؛ بقصد مساندتها في لحظة ضعفها، وحمايتها من عوامل النفي، والمخاطر المحيطة بها، التي منها، الحسد، والغدر، والخيانة كما سبقت الإشارة.

بهرولة الحبيبة المفزوعة سارعت الشخصية الأولى؛ لمؤازرة الذات الشاعرة – المندهشة لما اعترض مسارها من انكسار– وذلك بفتح تجربتها الحياتية البكر على تجربة جدها المُحمَّلَة برصيد الماضي، المُسَجَّلَة في "وصية تهلل"، المُكَلَّفَة نقل خبرة الجد إلى الحفيد؛ لحاجته إليها في مواجهة الأزمة التي تعصف به.

لم تتوقف مهمة هذه الشخصية الأنثوية (الحبيبة) عند رَفْدِ الشاعر بما ينقصه من تجربة جَدِّهِ؛ بل تجاوزت هذا الحَدّ؛ إلى مساندته على الصعيد النفسي، موظفة في تأثيرها فيه قوة شخصيتها، التي من دوالها فعل الأمر "توكلْ" الصادر عنها في بداية المقطع، وأفعال الأمر المعززة له في مقاطع أخرى:

فديتُ المجيبةَ قالتْ **تَمَهَّلْ**
إليكَ الوصيةَ ..
قَشِّرْ ضُحَاها
سترضيكَ قسمةُ من قسَّمهْ؛ (التيهاني،٢٠١٠، ص٨)

مرة ثانية يردُ فعلُ الأمر "تمهلْ" على لسان الحبيبة؛ للتخفيف من روع الشاعر؛ فهي حسب تشكلها في النص المجيبة لدعائه" **فديتُ المجيبةَ** "على الصعيد العاطفي، والرافدة لفكره –بفتحه على فكر جده عبر الوصية التي نقلتها إليه– على الصعيد الذهني، كما تقدم.

وكما تشكَّلت شخصيةُ الحبيبة لمؤازرة الذات الشاعرة على المستويين: العاطفي، والفكري، تشكلت شخصية الجد للقيام بهذا الوظيفة المزدوجة في مقاطع؛ منها هذا المقطع:

يقول لك الجد: لا تبتئسْ
بنيَّ..
أتعرف جذع الهوى؟
سيغرسُ في مقلتيك السكنْ
بنيَّ..

فزعتَ إليَّ منيباً وقدْ
تشكَّل فيكَ سؤالُ الوطنْ(التيهاني،٢٠١٠، ص٩)

يساندُ الجدُ الشاعرَ في النص–على الصعيد العاطفي– عبر تكرار إضافة ياء المتكلم إلى مفردة (ابن) بعد تصغيرها" بنيَّ "، وصرف البأس عنه؛ بدخول لا الناهية على الفعل تبتئس "لا تبتئسْ"، ثم المَيْل به في البيتين اللاحقين إلى الحديث عن الهوى، الذي يبهج النفس، ويستنهض الجسد، ويستلذُّ له كلُّ شاب، ويتجلى أثرُ تحقُّق كل ذلك في البيت التابع –" سيغرس في مقلتيك **السكنْ**"– المُتضمن مفردة "السكن"، المُحمَّلَة بدلالة السكينة، والاستقرار.

أما رَفْدُ الجَدّ لحفيده الشاعر على الصعيد الفكري فذلك ما تجاهرُ به الوصيةُ، المُثبتة في خارطة النص :

إليكَ **الوصيةُ..**
فسِّر أساها.....
بنيَّ..
تطاول على شانئيكَ
كما كان جدكَ قبل الوهنْ
بنيَّ تلذَّذْ
تلذَّذْ
تلذَّذْ بتيهك.. ذقْ آخرهْ
وضاجعْ بطولتكَ الفاخرهْ (التيهاني،٢٠١٠، ص١٠)

يرسمُ المقطعُ السابق – المُقْتَصّ من الوصية المثبتة في النص– خارطةَ مسارٍ يَخُطُّ بها الشاعرُ دربَه، وفق حيثيات منها: الاعتزاز، والثقة بالنفس، والتطاول على الشانئين(الباغضين)، والتلذذ بالتيه؛ الذي من معانيه أن يعيش الشاعر حياته سعيدا.

وهكذا توحَّدَت الذات الشاعرة بقصيدتها مُتَصَدِّعة على المستوى النفسي، مُدَّعِيَة عمى الرؤيا على المستوى الذهني؛ فألزمها هذا أن تستزيد –إلى نسيج نصها– أبرز الشخصيات الفاعلة في حياتها؛ لِمَدِّها بما يعوزها من العاطفة، والفكر؛ فينتج عن ذلك تشكُّل ثلاث شخصيات صَعَدَت من متخيل الخطاب الشعري؛ هي: شخصية الذات الشاعرة، وشخصية الحبيبة، وشخصية الجد.

٢. تعدد مستويات اشتغال الإيقاع

إن الآلات السعيدة هي التي تهسهس"(بارتBarthes،١٩٧٣/١٩٩٢)؛ ولعل القصيدة إحدى هذه الآلات السعيدة، والمُسْعِدَة بإيقاعها الموسيقى، المُتعدِّد بتعدُّد نماذجها، وممارساتها الشعرية؛ فحسب بارتBarthes هسهسةُ الصوت لا تكون جماعية على الإطلاق، كما أنها لا تُخْصِي المعنى، أو تقصيه بفظاظة(١٩٩٢)؛ وإنما ترسخه.

الإيقاع –حسب الوعي الحديث– هو "معنى الذات الذي ليست له القيمة نفسها في موضع آخر"(**Meschonnic,١٩٨٢,P٢٥٧**) بعيد عن القصيدة؛ لأنه فيها وثيق الصلة بالذات الشاعرة، ولو لم يكن كذلك ما كان بوسعه تمثيل تجربتها، كما أنه متحرر من تقيُّده بالعروض، والوزن، والقافية، والتشكلات الإيقاعية القبلية المشروطة؛ لأنه "يتجاوز [...]

العد"(بنيس،ج١،٢٠٠١، ص١١٧)، والقياس، ولولا هذه السمة ما تسنى له الانفتاح على مختلف ممارسات الشعراء. ومؤدَّى هذا أن قيمة الإيقاع في قصيدة "وصية تهلل" رهين حيثيتين:

الأولى: علاقته بتجربة الذات الشاعرة.

الثانية: انخراطه في نسيج القصيدة، وتفاعله مع مختلف عناصرها، ومستوياتها بما في ذلك المتخيل.

بشكل عام صاحب تصعيد الشاعر لمتخيل قصيدته؛ تصعيدُه لِبِنْيَتها الموسيقية؛ إذ نتج عن تشكل الشخصيات الثلاث في النص تشكل ثلاثة أنساق إيقاعية؛ هي:

١. النسق الإيقاعي المُرَسِّخ لصوت الذات الشاعرة .

٢. النسق الإيقاعي المُرَسِّخ لصوت الحبيبة.

٣. النسق الإيقاعي المُرَسِّخ لصوت الجد.

هذي هي الأنساق الثلاثة الصوتية الكبرى العازفة لنسيج إيقاع قصيدة "وصية تهلل" للشاعر أحمد التيهاني، والمُكَوَّنَة بطبيعتها من صوتين ذكوريين(صوت الشاعر، وصوت الجد)، وصوت أنثوي (صوت الحبيبة).

أَسَّسَتْ كلُّ شخصية من هذه الشخصيات نسقَها الإيقاعي المُسهِم في تلوين بنية النص الموسيقية، ابتداء بالحبيبة التي نقلت القصيدةَ من الإيقاع القوي المتماسك المُحَمَّل بدلالة قوة شخصية الشاعر، إلى الإيقاع اللين، الرقيق المحمل بدلالة لطف شخصية المحبوبة؛ التي رقَّ لها النص موسيقيا كما رقَّ لها دلاليًّاً؛ وذلك ما يمكن تقريبه للفهم من خلال المقارنة بين هذين المقطعين:

المقطع الأول:

هو الريحُ..
أغلقْ عليهم فمَهْ
ويغتابُكَ الـ"لاشُ" في حضرة الـ"لاشِ"..
يغتابُ صوتَكَ
يغتابُ حرفَكَ
يغتاب حتى يَحَارُ سؤالُكَ..
يصرخُ أبليسُ : لن تفهمهْ (التيهاني، ٢٠١٠، ص٨)

المقطع الثاني:

وتلكَ الـ"لمَاذَا"
شهيقُ الخلايا
فديتُ الـ"لمَاذَا" وتلكَ الـ"لمهْ"
فديتُ المُجيبةَ قالتْ تمهلْ
إليكَ الوصيةُ ..
قَشِّرْ ضحاها
سترضيكَ قسمةُ من قسَّمَهْ(التيهاني، ٢٠١٠، ص٨)

ورد المقطع الأول على لسان الشاعر، وهو على المستوى الإيقاعي يرسخُ صوتَهُ، الذي يسهم في تجسيده تركيبُ التشكُّل النغمي الحاد؛ الناجم عن اجتماع صوت الصاد، والراء، والخاء في كلمة "يصرخ"، والتشكل النغمي القوي؛ الناتج عن تكرار صوت الغين، والباء – المعروفين بقوة إيقاعهما– خمس مرات .

يقابل تشكُّلَ صوت الشاعر في المقطع السابق تشكُّلُ صوت الحبيبة في هذا المقطع؛ من خلال توارد بعض مفرداتها، الناعمة، اللينة،

التي أحدثت انقلابا في بنية القصيدة الموسيقية؛ وعلى وجه التعيين مفردتا: الـ"ماذَا"، والـ"لِمهْ"، الرقيقتان بما تضمنتا من إمالة لا تكون إلا لصوت الحبيبة المتشكل داخل المقطع، وخارجه.

فرضت هاتان المفردتان –الـ"ماذا"، والـ"لمه"– هيمنتهما الإيقاعية على بنية المقطع الصوتية؛ من خلال تناغمهما مع كثير من مفردات أبياته بصوتيات؛ مثل: اللام، والميم، والهاء، تُعَاضِدُهما في ذلك مفردةُ "قَدَيْتُ"، المُتكرِّرَة مرتين؛ لتأجيج دلالة الحب على المستويين : الصوتي، والدلالي.

ومثلما تكررت التشكلات الصوتية القوية؛ لتوطين صوت الشاعر في نسيج النص تكررت التشكلات الصوتية الرقيقة، والهادئة؛ لتوطين صوت الحبيبة في جمل، ومفردات منها مفردتا:("المجيبة"، و"تمهل"). وبالجملة فالمقطع الثاني مُحَمَّل بخصوصية صوت الحبيبة من ناحية، وصوت النسق الأنثوي، الذي تنتسب إليه من ناحية ثانية.

من النسقين الصوتيين السابقين البَانِيين لصوت الشاعر، والحبيبة، إلى النسق الصوتي الثالث البَانِي لصوت الجَدّ، الذي يمكن تقريبه، ورصد بعض خصوصياته، من خلال تحليل المقطع الآتي:

يقول لك الجد: لا تبتئسْ
بنيَّ..
أتعرفُ جذعَ الهوى؟
سيغرسُ في مقلتيكَ السكنْ
بنيَّ..
فزعتَ إليَّ مُنيبا وقدْ
تشكَّلَ فيكَ سؤالُ الوطنْ(التيهاني، ٢٠١٠، ص٩)

نوهت الدراسة –سابقاً– بأنَّ المقطع المُرَسِّخ لصوت الشاعر مُحمَّل بأعلى درجات القلق، والتوتر؛ وقد قابله هذا المقطع –المُرَسِّخ لصوت الجد– للإيحاء بدلالة الاستقرار، والسكينة؛ من خلال إيراده كلمة "السكن"، ووضعها في وسط العمود، الحَامِل للأبيات الشعرية، ثم إشعال فعاليتها الإيقاعية عبر تناغمها بحرف السين مع ثلاث كلمات ("لا تبتئس"، و "سيغرس"، و"سؤال") ، وبحرف الكاف مع كلمة "تشكُّل"، وبحرف النون مع كلمة "الوطن".

وبهذا تكون الذات الشاعرة قد صَعَّدَتْ من نشاط متخيلها الشعري، وبنيتها الإيقاعية حين انخرطت في قصيدتها مُدَّعِية عمى الرؤيا، رافضة اصطحاب تصورات محيطها الخارجية، الجاهزة إلى نسيج النص.

الخاتمة

تَرْكَنُ هذه الدراسة إلى فرضية مؤداها أن إلْغَاز المعنى، وتَعْمِية الرؤيا من الآليات المُنتجة لشعرية القصيدة بشكل عام، و الحديثة بشكل خاص؛ وهذا ما أَلْفَاهُ الباحثُ في قصيدة "وصية تهلل" للشاعر أحمد التيهاني، التي تَوحَّدَت الذاتُ الشاعرة ببنيتها قلقةً، مُحتارة، متسائلة، مُدَّعِيَّة عمى الرؤيا، دَاعِية إلى نسيج خطابها شخصيات مُتَخَيَّلَة؛ لِمَدَّها بالمعنى المفقود؛ فنتج عن ذلك أن صَعَّدَت –بشكل غير مباشر– من اشتغال متخيلها؛ إذ عَمِلَتْ على تَشْكِيل ثلاث شخصيات؛ هي: شخصية الشاعر، المَفْزُوعة، المُنْدهشة، وشخصية الحبيبة؛ المُنخرطة في النص لمساندتها في محنتها، ورفدها بما يعوزها من التغذية العاطفية، وشخصية الْجَدّ –المنخرطة في النص لرفدها بما يعوزها من الفكر– المُحمَّلَة بتجربة الماضي، القادرة على استشراف المستقبل، وعَالَم الغيب، الذي يغازلها من بعيد عبر الموت.

كشفت الدراسة أن تصعيد الذات الشاعرة لنشاط متخيلها أفضى بها إلى تصعيد إيقاعها؛ فقد تَرَتَّبَ على تَشَكُّل الشخصيات الثلاث في نسيج النص تشكُّل ثلاثة أنساق إيقاعية مُمَثِّلَة لها؛ هي:

١. النسق الإيقاعي الممثل للذات الشاعرة، الموسوم باستقواء تشكلاته النغمية، وحدتها، المُرَسِّخ دلالة قوة انفعال الشاعر، ونفاذ صبره .

٢. النسق الإيقاعي الممثل للحبيبة، الموسوم بلين تشكلاته النغمية، ورقتها المُرَسِّخ دلالة الحب، والعاطفة.

٣. النسق الإيقاعي الممثل للجد، الموسوم بهدوء، وأنَاة تشكله النغمي المُرَسِّخ دلالة الحكمة، والرصانة، والهوادة، والطمأنينة.

ومفاد هذا أن كل شخصية من هذه الشخصيات قد أسست نسقها التصوري، والإيقاعي المسهم في تلوين متخيل القصيدة، وبنيتها الموسيقية، ابتداءً بالحبيبة التي رقَّ لها النص صوريًّاً، وإيقاع كما رقَّ لها دلاليا، وانتهاء بالجد، الذي قابل بتشكله –على المستويين: التخيلي، والصوتي– تشكل الشاعر؛ لمدِّه بما ينقصه من التجربة، وما يعوزه من السكينة.

لو لم تتوحد الذات الشاعرة في الجزء الأكبر من نسيج قصيدتها مُدَّعِية افتقاد المعنى، وعمى الرؤيا؛ لما أفضت بها تجربتُها الشعرية لحظة الكتابة إلى تصعيد نشاط متخيلها من ناحية، وإيقاعها من ناحية ثانية؛ وكذلك لما آلَ بها المطاف في نهاية القصيدة –بعد طول الحيرة، والتساؤل، والبحث عن المعنى المفقود– إلى اقتراح رؤيا جمالية تناسب كينونتها الشعرية، وهذا ما فضَّلَ الباحثُ إفْرَادَه ببحث مستقل؛ لحاجته إلى جهد نظري، وتحليلي يصعب على هذه الدراسة تضمنه.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: العربية القديمة والحديثة

- إبراهيم، عبدالله. والغانمي، سعيد. وعلي، عواد.(١٩٩٦). **معرفة الآخر**. ط٢. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عبدالله.(١٩٩٠).**المتخيل السردي:** مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. ط١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد.(٢٠٠٤). المقدمة.ج١. ط١. تحقيق عبدالله الدرويش. دمشق: دار يعرب.
- ابن منظور، جمال الدين. **لسان العرب**. (دت). ط٢. بيروت: دار صادر.
- أدونيس، علي أحمد:
- (١٩٧٨). **الثابت والمتحول**. ج٣. ط١. بيروت: دار العودة.
- (١٩٩٣).**ها أنت أيها الوقت**. ط١. بيروت: دار الآداب.
- بنيس، محمد.(٢٠٠١). **الشعر العربي الحديث**. ج١. ط٢. الدار البيضاء: دار توبقال.
- التيهاني، أحمد.(٢٠١٠).**لابَةُ غَسَّان**.ط١. الخبر: الدار الوطنية الجديدة.
- ذاكر، عبدالنبي.(١٩٩٧). **الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوربية إلى المغرب**. أغادير: جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
- الرويلي، ميجان. والبازغي، سعد.(٢٠٠٢).دليل الناقد الأدبي. ط٣. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- شرف، عبد العزيز.(١٩٩١). **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**. ط١. بيروت: دار الجيل.
- شكري، غالي.(١٩٨٦). **شعرنا الحديث إلى أين؟**. د ط. القاهرة: دار المعارف.
- صليبا، جميل.(١٩٨٢). **المعجم الفلسفي**.ج١.ط٢. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- الطالب، عمر محمد.(١٩٩٣). **المذاهب النقدية:** دراسة وتطبيق. د ط. الموصل: دار الكتب.
- طريفي، محمد نبيل.(٢٠٠٠).**شرح ديوان الكميت بن زيد الأسدي**، ط١، بيروت: دار الصادر.
- عبيد، محمد صابر.(٢٠٠٦). **رؤيا الحداثة الشعرية**. د ط. عمان: منشورات أمانة عمان.
- علوش، سعيد:
- (٢٠٠٠).**نظرية العماء وعولمة الأدب**.ط١.الرباط: فيدبرنت.
- (١٩٨٥). **معجم المصطلحات الأدبية**. ط١. بيروت–الدار البيضاء: دار الكتاب البناني– سوشبريس.
- العيد، يمنى.(٢٠١٢).**الرواية العربية:** المتخيل وبنيته الفنية. ط١. بيروت: دار الفارابي.
- فاعور، علي.(١٩٨٨). **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى** .ط١. بيروت: دار الكتاب العلمية.

- القاضي، محمد. والخبو، محمد. والسماوي، أحمد. والعامي، محمد. وعبيد، علي. وبنخود، نور الدين. وآخرون.(٢٠١٠). **معجم السرديات**. ط١. تونس: دار محمد علي للنشر.
- لحمداني، حميد.(٢٠١٢).**الفكر النقدي الأدبي المعاصر**.ط٢. فاس: مطبعة أنفو– برانت.
- معتصم، محمد.(٢٠٠٣). **الإيقاع في قصيدة النثر**.ط١. القاهرة: دار المعارف.
- هلال، محمد غنيمي.(١٩٧٣). **النقد الأدبي الحديث**. د ط. بيروت: دار الثقافة.

ثانياً: المعربة والأجنبية

- ألان، جراهام.(٢٠٠٠/٢٠١١). **نظرية التناص**. ط١. ب.المسالمة(مترجم). دمشق: دار التكوين.
- بارت، رولان –:(١٩٧٣/١٩٩٢). **لذة النص**. ط١. م.عياشي(مترجم). حلب: مركز الإنماء الحضاري.
–(٢٠٠٩).**التحليل النصي**. د ط. ع. الشرقاوي(مترجم). دمشق: دار التنوير.
- باشلار، غاستون.(١٩٤٢/٢٠٠٧). الماء والأحلام. ط١. ن.إبراهيم(مترجم). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- تودوروف، ت. وجاكوبسون،ر. وإيخنباوم، ب. وتينيانوف،ي. وشلوفسكي،ف. وتوماشفسكي.(١٩٦٥/١٩٨٢).**نظرية المنهج الشكلي**.ط١. إ.الخطيب(مترجم). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- دريدا، جاك.(١٩٨٧/٢٠١٣).**استراتيجية تفكيك الميتافيزيقيا**. د ط. ع. الخطابي(مترجم). الدار البيضاء: دار نشر أفريقيا الشرق.
- دي مان، بول. (١٩٧١/٢٠٠٠). العمى والبصيرة. د ط. س.الغانمي(مترجم). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- رايان، م. وكلر، ج. و رورتي، ر. ونوريس، ك.(٢٠٠٨). **مداخل إلى التفكيك**.ط١. ح.نايل(مترجم). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ريكور، بول.(٢٠٥/١٩٦٩). صراع التأويلات. ط١. م.عياش(مترجم). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- سلدن، رامان.(١٩٨٥/١٩٩٦).**النظرية الأدبية المعاصرة**.ط١. س.الغانمي(مترجم). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- كوهن، جان.(١٩٦٦/١٩٨٦). **بنية اللغة الشعرية**. ط١. م. الولي. وم. العمري(مترجمان). الدار البيضاء: دار توبقال.
- **موسوعة المصطلح النقدي**. المجلد الأول.(١٩٦٩/١٩٨٣).ط٢. ع. لؤلؤة(مترجم). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ياوس، هانس.(١٩٩٤/ ٢٠٠٤). جمالية التلقي.ط١. ر. بنحدو(مترجم). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- Meschonnic, Henri. ١٩٨٢. **Critique du Rythme**. Paris: Editions Verdier.

-١