بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمـــــــة

من خاصيّة المناهج النقدية الحديثة تبنّيها بقوّة لمبدئي (الانفتاح) و(الانغلاق)، قانوناً عامّاً للعمل الأدبي، بمعنى أنّ كلّ نصّ أدبي خاصّة الشعري يتمتّع بنظام مزدوج، نظام فريد منغلق على نفسه لا يماثله نظام نصّ آخر، وفي الوقت نفسه نظام منفتح على التلقيّات المتنوّعة والقراءات المتجدّدة له، على مرّ العصور والأزمان، وبأنواع الطرائق والمسالك، هذا المبدأ الذي حفّز الدارس المعاصر ومنحه روح الاستئناف في المواقف النقديّة والطروحات السابقة عن نصوص قديمة خالدة، لاسيّما النصوص التي مثّلت في عصرها دوراً حداثيّاً، وفي مقدّمتها نصوص الشاعر الكبير أبي تمّام، فقد كان بحقّ أحد أقطاب الشعر العربي في عصره الذهبي، وعدّ شعره النموذج الأوّل للحداثة العربيّة، ما دامت الحداثة في الشعر تتمثّل في المغايرة في البناء والتصوير والتجاوز في الصياغة والأسلوب، يتبعها تحوّل وزحزحة في المضامين الشعريّة .

من هذا المنطلق المغري معرفيّا، يحاول الدارس إقامة قراءة تحليليّة لـ(الزمن وتحوّلاته)، في قصيدة مدح قالها الشاعر في حقّ المأمون، تبدأ بقوله (دِمن ألمّ بها) تحت عنوان (قراءة حداثيّة للتحوّلات الزمنيّة في قصيدة –دِمَنٌ ألمّ بها– لأبي تمّام)، في جولة موسّعة ومزدحمة بالتردّدات المعرفيّة، وتقليب القصيدة على الأوجه المتاحة للتحليل، بحيث تدور معظم هذه الجولة حول مفهوم (الزمن والزمنيّة)، هذا العنصر المثير للجدل الفلسفي والنفسي قبل الأدبي، وجلّ الحديث المعرفي فيه يكون منصبّاً على آليّة التحوّلات وتقاناتها، كون الزمان قائما بالتحوّلات، وكون التحوّلات خاصيّة الوجود والحياة والأشياء، ولعلّ الشعر أكثر هذه الأشياء عرضةً وتوخيّاً للتحوّلات، في جانبه الإبداعي وكذلك في واقعه التشكيلي البنائي.

ولعلّ انبثاق هذا الموضوع لإقامة البحث الأكاديمي فيه يأتي أوّلا من جدارة شعر الشاعر عامّة، ثانياً من اكتناز هذا النصّ المزمع دراسته بصور ومفاهيم الزمن والزمنيّة، ثالثاً وهو الأهمّ منهما، لغرابة أمر الزمن وموقعه في ذهن الإنسان

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

ووعيه، إذ ربط الإنسان وجوده منذ القديم بالزمن (العمر)، ممّا جعل ذهنه مشدوداً إليه أكثر من أيّ شئ آخر، خاصّة فيما يخصّ مسألة البقاء والفناء، خوفا ورجاءً، ودون الاكتراث بالأسباب الحقيقية له، فيتعامل مع الزمن كسرّ مخيف سارٍ معه دون أن يستكنهه، أمّا أدبيّا فها نحن بصدد تفسيره معرفيّا في إطار هذه الصفحات، بما هو المستطاع والمتاح لنا بعونه تعالى .

ولعلّ البحث في حبائل الزمن أكثر الموضوعات المعرفيّة صعوبة وتعقيداً، لغرابة أمر الزمن وضبابيّته، جسّد هذا الموقف قول القدّيس أوغسطين:((إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإنّني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه، فإنّني لا أعرفه))(١)، ممّا حدا ببعض الفلاسفة أن يُنكروا وجوده كليّاً، لصعوبة الإدراك اليقيني به، كونه أمراً شموليّاً ومتّسماً بالازدواجيّة، من حيث سعة حدوده مقابل لطافة وجوده، وكذلك من حيث تنوّع تناولاته على صعيد شتّى العلوم والمعارف، عند مّن سُمّوا بأصحاب (مذهب النفي) مقابل من أثبتوه من أصحاب (مذهب الإثبات)، أمّا الذين تعادلت أمامهم الحجج فلم يستطيعوا إثباته ولا نفيه هم (مذهب اللاأدريّة)(٢).

ولا شكّ في أنّ تناولنا هذا وإن كان في إطار الأدب والنقد، لكنّه يتداخل أيضاً مع الفلسفة والدين والرؤيا، وكذلك لا يمكننا الإيفاء التّام به قطعاً على صعيد أيّ من تلك المجالات، لذلك من الضروري ابتداءً تثبيت مصطلحي (الزمن والزمان) تجنبّا للالتباس في المدلول، إذ (الزمان) هو الجوهر الزمني الحقيقي، الكونيّ التأريخيّ، المتّجه السائر في سيرورة مستمرّة دون معرفة منتهاه(٣)، وهو المسمّى بالزمن الكورنولوجي، لغرض تعيين التواريخ وترتيب الأحداث(٤)، وهو((آلة قياس للأحداث والخبرات كالمسطرة لقياس المسافات))(٥)، جاء عنه في التعريفات ((هو مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء، وعند المتكلمين: عبارة عن محدّد معلوم، يقدّر به متعدّداً آخر موهوماً))(٦)، فهو حقيقة الزمن وجوهره، ولا يقال لغيره (زمان) إلا مجازاً، عندما يقصد به الظروف وأحوال الحياة، أمّا عدا ذلك فهو (زمن)، أي إنّ لفظ (الزمن) يكون للإدراكات المعرفيّة الفلسفيّة، أو النفسيّة النسبيّة لمفهوم الزمان، الذي هو في حقيقته ((الكميّة الرياضيّة من كميّات التوقيت))(٧)، والذي يوجّه

العدد ٥٣
١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

الحياة والوجود زمنيّاً، هو((ثلاثة سهام مختلفة للزمن، الأوّل سهم الديناميكية الحراريّة للزمن، وهو اتّجاه الزمن الذي تزداد فيه الفوضى، ثمّ السهم السيكولوجي للزمن وهو يمثّل الاتّجاه الذي نشعر من خلاله بمرور الزمن، وأخيرا السهم الكونيّ للزمن، وهو يمثّل اتجاه الزمن الذي يتوسّع فيه الكون بدلاً من أن يتقلّص))(٨) .

وبما أنّ أبا تمّام كان أكثر شعراء عصره متشرّباً بالفلسفة ومتفاعلاً مع الثقافة اليونانيّة، نجد له في هذا المتن حديثا متألّقا للتفكّر الزمني والتأمّل النفسي في الزمان، ومن ثمّ التخيّل الجمالي المبنيّ عليهما، على نحو يقتضي الوقوف المتأنّي من الدارس عليه، لاستشفاف صورة فلسفة الزمان عنده، وكذلك رؤيته الخاصّة إلى الوجود والعدم، من خلال ستّة محاور دراسيّة، تسبقها مقدّمة تعريفيّة بالعمل ومحطّاته الدراسيّة، تتمثّل هذه المحاور في، أولا: مفهوم القراءة الحداثيّة، ثانياً: التعريف بالمتن الشعري والموقف النقدي من منشئه، ثالثاً: فاعليّة النصّ فاعليّة الزمن، رابعاً: إحصاء بثلاثيّة المرتكزات الشعرية، خامساً: الأنساق الذهنيّة الثلاثة للبنية العميقة (التزمّن والتحوّل والتحلّل)، سادسا: النفسي والنسبيّ من الزمن .

المحور الأوّل: مفهوم (القراءة الحداثيّة):

لا شكّ في أنّ المقصود من مصطلح (القراءة)، القراءة المعرفيّة التي تتناسب شأن العمل الإبداعي ومستواه الذهنيّ والتعبيري، لا أيّة قراءة، والتي يفوق مفهومها مفهوم (الممارسة النقديّة) العامّة، كونها تعتمد الفعّاليات المعرفيّة الأربعة بأكملها، تفسيراً وتحليلا وتعليلا وتأويلا، بقصد استحصال المعرفة الأدبيّة التامّة عمليّا عن العمل الأدبي، في هدي المناهج والدراسات الحديثة، وفي نعتها بلفظة (حداثة)، يتحدّد مدلولها تماما بالمعطيات المعرفيّة التي طرحتها الحداثة وما بعدها، التي نصّت على هجر الأعراف التقليدية للقراءات السياقيّة التأريخيّة، وكذلك سعة دائرة القراءة. ولعلّ بعض الدارسين المحدثين في مثل هذا الموقف، يفضّلون تسمية قراءاتهم بنعوت أخرى، من مثل (قراءة ثانية) أو (قراءة أخرى) أو (جديدة)، ولا يصرّحون بنوع القراءة أو تحديدها، لأسباب منهجيّة واعتباريّة، لأنّ تحديدها بـ(الحداثة) يستلزم منه التأسيس المنهجي الاحترافي له، ومن ثمّ الالتزام التّام به،

لاختلاف القراءة –ولاسيّما الحداثيّة– عن الممارسة النقديّة في نقاط جذريّة، منها: المنهج المحدّد الذي تتطلّبه الممارسة النقديّة لا القراءة، والموقف الآيديولوجي في الكتابة النقديّة، عندما يتمّ التركيز على المضامين فقط، والدراسة الخارجيّة للنص خارج سياقه الفنّي والإبداعي في الممارسة النقديّ(٩)، وكذلك مسألة سعة الإطار وشموليّة أمر القراءة دون الممارسة، قياسا بمحدوديّة التقييم النقدي.

وعلى نحو عام يمكن تفسير فعل القراءة على أنّه ((الكفاءة التي يكتسبها البشر لحلّ لغز الرسائل المختلفة التي تُبثُّ إليهم من محيط حياتهم))(١٠)، ومنها الرسائل الأدبية والإبداعيّة ذات الوظيفة الشعريّة، التي تتطلّب جهدا وأهليّة أكثر لحلّها وفهمها من الرسائل الأخرى، وهي بحسب الدرس النقدي على أنواع، منها: القراءة الاستباقيّة الأولى، التي تنجز للتعرّف على نتاج أدبي ما، لخلق الصلة والتجاوب معه، والقراءة التفسيريّة الخارجيّة، التي تخصّ الماحول وملابسات إنشاء النص، وكذلك تفسير معانيه وتجسيد دلالاته، والقراءة التحليليّة الداخلية، وهي التي تخصّ لغويّة النصّ الأدبيّ وجماليّاته، وذلك بتفكيك مكوّناته اللغويّة بحسب مستويات النص الأربعة، الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي، في ضوء خصائصه الجماليّة التي تتقوّم على عناصر الأدب الأربعة الرئيسة، وكذلك خصائص النوع الأدبي، ثمّ أخصّ خصائصه المتمثّل في طريقة الكاتب و(أسلوبه الخاص)، وأخيراً القراءة التأويليّة الحرّة القائمة على التفاعل مع النصّ والمحاورة معه في علاقاته واعتباراته، وتسلّم القارئ الأنموذجي سلطة توليد المعاني والدلالات، وهي التي تسمّى بالقراءة الإنتاجيّة، مقابل القراءة الاستهلاكيّة التي تلتزم بالعالم الداخلي للنصّ ولا تخرج إلى التأويل وتوسيع الفضاءات، وهناك تسميات وتقسيمات أخرى لها، كالقراءة المحكمة والمتواترة، والقراءة العمودية والأفقيّة، وكذلك القراءة التشخيصيّة والاستنساخيّة وغيرها.

أمّا مراحلها بحسب الدارس عبدالله الغذّامي فخمس، مرحلة القراءة الاستكشافيّة العامة بأعمال الكاتب ورصد الملاحظات عنها، والقراءة التذوّقيّة المصحوبة برصد المحاولات، لاستنباط (صوتيمات) العمل والنوى الأساسيّة له، والقراءة النقديّة التي تعمد إلى فحص (النماذج) ودراستها على أنّها وحدات كليّة،

وأخيرا البدأ بـ(الكتابة)، وهي إعادة البناء وتحقيق العمل التشريحي، فيصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص(١١)، فالقراءة بهذا المعنى فعل فكريّ ونشاط ذهني مهمّ، يتأسّس على معرفة معقّدة وخبرة عالية، فتكون كتابة على كتابة، الأولى تخيّل والثانية تخييل، الأوّل إبداع المنشئ والثاني إبداع المتلقّي، وهي تشتمل على أربعة مستويات: المستوى الحسّي، لما تُنجَزُ القراءة بالاعتماد على إحدى المدركات الحسّيّة الخمسة، وفي الغالب البصر، والمستوى الذهنيّ، إذ يشتغل الذهن فيها بقوّة لاستكناه الحقائق الأدبيّة، والمستوى الشعوري، وذلك بالتفاعل والاندماج مع عالم النصّ وصاحبه، والمستوى الإبداعي الابتكاري، كون القارئ ينجِز نشاطا مبتكراً مبتدعاً، ويبتدع معرفة مضافة إلى ما أنتجه المنشئ في نصّه.

وتتمثّل القراءة الحداثيّة في محاولة اقتناص ما هو ممكن من الدلالات والإيحاءات، وتصوّر المتحقّق والمحتمل عبر مختلف الوسائل والاستراتيجيّات، فالدلالة لا تمنح نفسها بسهولة، لذا على القارئ الدخول في لعبة ملاحقة تجليّاتها في كلّ مظهر نصّيّ أو خارج نصّيّ(١٢)، وأنّ النصّ لا يبوح بكلّ ما في باطنه، ولا يمفصل ما بداخله مباشرة، بل على القارئ أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به لتشخيص المرض(١٣)، وأنّ الفعل القرائي عامّة يتوقّف على طبيعة القارئ ومؤهّلاته، وعلى طريقته الخاصّة في المعالجة، لذا تتباين مراتب القراءة وتوجّهاتها من قارئ إلى آخر، وفقا لخبراته التكوينيّة والأسلوبية. ولا ينغلق الفعل القرائي على النصّ فقط، بل يحتكم إلى أمور أخرى من المرجع الخارجي والسياقات اللغويّة والتناصيّة والثقافيّة، التي أسهمت في خلق النص، مع عدم تجاهل دور الذات كقوّة فاعلة، في إنتاج النص والدلالات والرؤيا، الذات التي يمثّلها طرفا الكاتب المنشئ والقارئ في المرسلة الشعريّة(١٤)، بعكس ما هو الماثل في النزعة المتطرّفة لها، فإنّها إمّا تركّز على النصّ وحده، بوصفه بنية لغويّة وإشاريّة محايثة ومكتفية بذاتها، وترفض الإحالة إلى كلّ ما هو خارج إطارها (الألسني)، وهو موقف الاتّجاه البنيوي، أو تسعى إلى تجريد النص من سلطته ونقلها إلى القارئ على الإطلاق، بوصفه المنتج الحقيقي للمعنى، تجسّد هذا الموقف اتجاهات ما بعد البنيويّة وخاصّة التفكيكيّة.

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

والذي نرومه هنا هو التوسّط والتوفيق بين قطبي الفعل القرائي، بناء على أنّ القارئ يتلقّى النص من خلال خبرته الشخصيّة والاجتماعيّة، وهذا ما يمنح عمله القرائي فاعليّة إبداعيّة متميّزة، إذ الأعمال الإبداعيّة لا تُقرَأ بعقل بكر محايد، وإنمّا تُقرَأ من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم، وإنّ القراءة ترسّبات الخبرات القرائيّة المختلفة، ومواصفات النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء(١٥)، وتكون القراءة تشتيتيّة عندما لا تسعى إلى استشفاف معنى معيّن، وتخرج عن دائرة التمركز المنطقي والتجاوب مع رؤى الآخرين، بعكس القراءة (التثبيتيّة) التي تتجاوب مع رؤى الجماعة في التذوّق والإحساس بالأشياء(١٦)، وعلى هذا الأساس صنّف الناقد (أمبرتو إيكو) القرّاء إلى نمطين في إنتاج أفعال المعرفة، (القارئ النموذجي) الذي ينهض بدور تفسيرات للنص، و(القارئ التجريبي) الذي تكون مهمّته تجريب تفسيرات عديدة للنصّ، دونما تعاطف معه، وإنّ فكرة (القارئ المثالي) عند (ريفاتير) أيضا تنبع من مدى قدرة المتلّقي المعرفي على تقليص المسافة بين قصديّة المنشئ وقصديّة المتلقّي(١٧)، ليكون حوارا مفتوحا يرتكز على ثقافة القارئ وموقف الكاتب الفكري.

والحداثة معادلة إبداعيّة بين الثابت والمتغيّر، أي بين الزمانيّ والوقتيّ، فهي سعي دائمي إلى صقل الموروث لتُفرِز الجوهري فيه فترفعه إلى الزماني، فيكون الفعل الواعي آخذاً بالجوهر الثابت وتبديلاً للمتغيّر المتحوّل، فهي مفهوم منفصل ومختلف تماماً عن مفهوم التجديد والمعاصرة، إذ تعني (فوق الآنيّة)، إنّها كليّة شموليّة وخارجة عن الجزئيّة المرحليّة(١٨)، ((وهي فعل تجاوز مستمرّ يفضي بنوع من الفنّ إلى نهوضه في بنية لا تنغلق على ذاتها))(١٩)، وتنطلق الحداثة من افتراض نقص أو غياب معرفي في الماضي، فهي قول ما لم يعرفه الموروث، أي قول بالمجهول من جهة، وبلانهائيّة المعرفة من جهة ثانية، والحريّة الإبداعيّة المطلقة في التفسير والكشف فيما ندرسه وندارسه، والأخذ بالتغاير والاختلاف والتعدّد، وعدم الركون إلى الوجود الماضوي والواحديّة الإستعاديّة المكرّرة، (٢٠) .

المحور الثاني: التعريف بالمتن وبالموقف النقدي من منشئه:

القصيدة ميميّة، منظومة على إيقاع الكامل في (٥٦) بيتاً، قالها الشاعر في مدح المأمون، تبدأ بقوله: (دِمنٌ أَلَمَّ بها، فقال: سلامُ كمْ حلَّ عُقدةَ صبرهِ الإلمامُ)، وهو في الوقت نفسه عنوانها، لانتفاء مبدأ العنونة عند القدماء، وقد اتّخذ الشاعر وزن الكامل نغماً لها، كون إيقاع الكامل أكثر الأوزان استحواذاً على الامتداد الزمني، إذ تتشكّل فيه التفعيلة (متفاعلن) في خمس حركات وسكونين (////٠//٠)، وهي استيفاء أطول نسبة زمنيّة للوحدات الإيقاعيّة العروضيّة إلى جانب الوافر (مفاعلتن)، إذ يحوي البيت الواحد منه (٣٠) حركة، ومعلوم أنّ الحركة أطول زماناً من السكون، ولعلّ لهذا الاعتبار جدارته فيما قيل قديما عن مسألة التناسب بين الوزن ومحتويات القصيدة أو غرضها، أي أن الأوزان الطويلة تتناسب مع الأغراض الرزينة، والقصيرة مع الأغراض السريعة، على الرغم من عدم التأكّد علميّاً من صحّة هذا التصوّر ومعارضة المعاصرين له بشدّة.

ويمكن تقسيم القصيدة إلى أربع مناطق دلاليّة وغرضيّة، (١٢) بيتا في بداية القصيدة للطلل والبكاء على الماضي، يروم منه الشاعر الإحماء الشعري بها قبل الخوض في عالم المدح وأفانين قوله، في نسيج شعريّ محكم البناء وسلس التأليف، بما هو المعروف عنه، من أنّه كان فخم الإبتداء بأسلوب فيه روعة وعليه أبّهة(٢١) والباقي كلّه في المدح والحكمة، بواقع (١٢) بيتا للمدح بالجود والكرم والإنصاف، و(٢٦) بيتا للمدح بالشجاعة والبطولة والقيادة الرشيدة، و(٦) أبيات الأخيرة للمدح بالنبل والنجابة وشرف النسب، أي يتشكلّ موضوع القصيدة من صوتين، (المدح والحكمة)، وكلاهما في نشدان أبدي للخلود والأبديّة، المدح للتخليد والحكمة لديمومة التداول في الأذهان والألسن، أمّا رؤية القصيدة فتتقوّم على مقوّمين أساسين، (الزمن والتحوّل)، الزمن باعتباره العنصر المتجذّر في الوجود، والتحوّل باعتباره ديمومة هذا الوجود، هذان العاملان الراسخان في كلّ ما ينتجه الشاعر كفنّان، وفي ما ينجزه في واقع حياته الاجتماعي كإنسان، وفي رؤيته وأسلوبه الحداثيّ كمبدع متفرّد في عصره، في سبقه الزمني على أقرانه، ومغايرة نتاجه للمألوف فيما ابتدعه ودوّنه من صور الإبداع ومبتكرات الشعر، نتيجة تغذّيه على الوافد الأجنبي الثرّ والمفتتِن، فمزج على إثره الشعر بالفلسفة والفنّ بالفكر،

فغرب بذلك أسلوبه واستغربت بدائعه، واستعصت على المتلقّين مقاصده، حتّى اتُّهم بالغموض والتعقيد بالمعاني، والغرابة في علاقات الصور(٢٢)، وحملوا عليه بقولهم: (لِمَ لا تقول ما نفهمه)، فردّ عليهم (وأنتم لِمَ لا تفهمون ما أقوله)، فجعل الجواب سؤالا وتحدّيا لما هو مقتنع به، ويتمتّع به ولا يتمتّع به الآخرون.

جمع أطراف وملابسات هذا الموقف النقدي المثير الآمُدي في عمله الشهير (الموازنة بين أبي تمّام والبحتري)، ففضّل شعر البحتري على شعره لمطبوعيّته ويسر فهمه ووضوح صوره لقرب علاقاتها، بعكس شعر أبي تمّام في صعوبة فهمه وغرابة معانيه وبعد علاقاته إسناداً وتصويراً (٢٣)، غافلاً على الرغم من ثقافته الكبيرة عن مبدأ نقديّ مهمّ يطرحه النقد الحديث، وهو أنّ الفنّ العظيم يكون غريبا، ولا يستسلم للمتلقّي أوّل أمره، وإنما يمتنع عليه حتى يكسب ولعه وشغفه به، لما فيه من الجدة والمغايرة للمألوف والمطروق، فالفنّ العظيم ينبغي أن يتّصف دوما بخاصيّتين اثنتين: شيئ من الغموض وشيئ من الحزن الخفيف، لذلك قال عنه أدونيس ((كان الشعر قبله قدرة على التعوّد والألفة، فصار بعده قدرة على التغرّب والمفاجأة، إنّه ملارميه العرب))(٢٤)، والآمدي نفسه علّل تفضيل قوم لشعره بسبب غموض المعاني ودقّتها، ولكثرة ما يورده ممّا يحتاج إلى استنباط وشرح، وهؤلاء هم أهل المعاني وشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام(٢٥).

لذا يمكننا القول بأنّ مثل هذه القصيدة ليست نتاج هيمنة العاطفة وتأجّج الخيال، وإنما زاد نشاط العقل والعاطفة معا، وتساوي الخيال والفكر في الإنشاء والتأليف، بمعنى أنّ قوّتي الإدراك والتعبير أثناء إنتاجها كانا في أوج نشاطهما وتلاحمهما، وهو ما يعرف بمرتبة الأسلبة والعبقرية الفردية من بين مستويات إنتاج الكلام لدى الأدباء المفكّرين، الذين يحفرون عميقا في مسارب الشعر، لذلك قيل قديما: ((المتنبّي وأبو تمّام حكيمان أمّا الشاعر فهو البحتري))، ومن المعلوم أنّ الحكمة والمعرفيّة لا تكونان من دون التغرّب والاغتراب، إذ هما في جدليّة تلازميّة وأبديّة بينهما، الاغتراب الذي يقوم عليه التجدّد والحداثة، وهو نفسه يقول في بيت من الحكمة وإدراك فلسفي بالزمن: (وطولُ مَقامِ المرءِ في الحيّ مُخلِقٌ

لديباجته فاغْتربْ وتجَدَّدِ)(٢٦)، وعند الفلاسفة لا يمكن لك الإدراك والشعور بالزمن ما لم تشعر وتدرك بالتغيير(٢٧)، لذلك كان نقّاد عصره يؤكّدون على هذا المبدأ المعرفي على نحو غير مقصود، ودون أن يدركوا بحقيقة ما ينجزونه لصالحه، عندما كانوا يرصدون شعره ويقلّبون على أوجهه ليلاً ونهاراً ليأخذوا عليه مأخذاً ويستخلصوا منه ما لا يوافق مذهب العرب والذائقة المستهلكة، من ألفاظ وتراكيب وأخيلة ومعانٍ، متّخذين من مبدأ الاختلاف والمغايرة هذا معياراً سلبيّاً لتقييم شعره وردّ الكثير منه(٢٨)، دون إدراكهم بأنّ عملهم هذا من صميم برهنة التفرّد لأسلوبه، وما يفعلونه يكون خدمة عظمى بالشاعر وشعره ودون علمهم بذلك .

المحور الثالث : فاعليّة النصّ فاعليّة الزمن:

لاشكّ في أنّ لفاعليّة النصّ الشعريّ مقوّمات متنوّعة، والتي يمكن تحديدها في هذا النص في المرتبة الأولى هي الفاعليّة الزمنيّة، علاوة على الفاعليّات الأخرى، وهذه الفاعليّة تتقوّم على نوعين من المكوّنات، مكوّنات حضورية عامة لعناصر الزمن واعتبارات الزمن اللغوي (الصرفي والنحويّ) في النص، ومكوّنات شاخصة لتحوّلات الزمن ومحطّاته، فالأولى هي ما يتمثّل في هذه الهيمنة الفعليّة ذات العنصر الزمني الأبرز على عبارات النص، إذ إنّ في إطار ست وخمسين بيتاً نلتقي بإحدى وتسعين فعلاً، أي بنسبة فعلين تقريباً لكلّ بيت، مع أنّ بعض الأبيات تشتمل على أربعة أفعال، كما في البيتين المتتالين: (نُحرتْ ركابُ القومِ حتّى يعبروا رجلاً لقد عنَفُوا عليَّ ولاموا) و(عشِقوا فلاُ رزِقوا، أيُعذَلُ عاشقٌ رُزِقَتْ هواهُ معالمٌ وخِيامُ)، كون بعض الأبيات مبنيّة من خلال الإسميّة، فتكون بذلك النسبة المئويّة للجمل الفعليّة إلى الإسميّة (٨٠) للفعليّة، مقابل (٢٠) للإسميّة، ومعلوم أنّه كلّما كان التعبير فعليّا، كان أكثر فاعليّة وديناميكيّة، لامتلاكها لدلالات الحدوث والتجدّد والنسبة، بعكس الإسميّة التي تمثل دلالتها في الثبوت والاستقرار، والأسلوبيّون يرون: أنّ الأسماء تتميّز بخاصيّة استاتيكيّة ثابتة، أمّا الأسلوب الفعلي فيؤدّي إلى لون من التنويع الخصيب، لتعدّد أزمانه وحالاته، واستثماره لطاقة اللغة الخلّاقة في العمل الأدبي(٢٩) .

ولعلّ هذه الفاعليّة بالدرجة الأساس ناتجة عن العاملين القويّين، (الاعتبار الزماني) و(النسبة الإسناديّة)، الكامنين في البنية الفعليّة والخاصّين بها لا بغيرها، لذلك قيل:((كلّما زادت الأفعال كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وكلّما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي))(٣٠)، لأنّ أداء الصيغ الفعليّة لوظائفها الزمنيّة يرفد السياق الشعري بتأكيدات زمنيّة على الدلالة المقتضاة في النص بعكس التراكيب الإسميّة(٣١) .

ومن بين هذه النسبة الغالبة للأفعال ذات المحتوى الزماني، نجد أن ثلاثة أرباع هذه النسبة تمثل في بناء الماضي، فمن (٩١) صيغة فعليّة، تحوز بنية الماضي على (٦٤) صيغة، والمضارع على (٢٦) صيغة، أمّا الأمر فلم تستحوز إلاّ على صيغة (١) واحدة، في قوله: (فأسلِمْ أميرَ المؤمنين لأمّةٍ نتَجَتْ رجاءكَ والرجاءُ عِقامُ) لأنّ صيغة الأمر فقيرة الاعتبار من حيث الدلالة الزمنيّة، حتى استثناه بعض النحاة من صيغ الإحتواء الزمني، بعكس صيغة الماضي الثرّة بالزمن والزمنيّة، وذروة هذا المثول الماضوي للزمن تمثل في قوله: (أللهُ أكبر، جاءَ أكبر من جرَتْ فتعثّرَتْ في كنهِهِ الأوهامُ) بنسبة ثلاث صيغ دون تخلخل صيغة أخرى، ومعلوم أن بناء الماضي هو المتحكّم زمنيّا في التعبير، لسطوته على ذاكرة الإنسان كتأريخ أوّلا، ثانيا لتغطيته مساحة زمانيّة كبرى في الواقع وفي الفكر الإنساني، قياسا بالحال والاستقبال، ثالثا لأنّ الذات غالباً ما منجذبة إلى الماضي وحمولته الذِكرويّة ولا تميل إلى الغد الآتي، في صورة تحوّل وجداني معكوس، وهذا يعني الركون إلى المعلوم الموجب وانصرافها عن المجهول المقلق والمخيف، فالزمنان الآخران (الحال والإستقبال) لا يوازيانه في الوجود والاعتبارات، لا ذهنا ولا واقعا، ((وأنّ التلازم الوظيفي بين وحدتي الزمن والذات فيما يتعلّق بالماضي هو أهمّ من الانشغال بتيّار الوعي اللحظي))(٣٢)، ويتنوّع الزمن المضيّ بتنوّع صيغه وأطره بحسب التكوين الصرفي له، بين ماض بسيط، وماض مشترط استقبالي، وماض مستمر، كما في قوله: (تَحدّرَتْ عَبْراتُ عينكَ إنْ دعَتْ ورقاءُ حينَ تَضَعْضَعَ الأظلامُ)، وكلّما امتدّ سلّم الزمن ازداد فيض جملة المضيّ بالحياة المعبّرة عنها والتي لا غنى للإنسان من دونها(٣٣)، وعموما إنّ تأطّر الدوال الفعليّة في صيغ

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

الماضي بأزمانها اللغويّة المتنوّعة، الصرفي، النحوي، الدلالي واعتباراتها المتفاوتة، من الماضي البعيد والقريب أو التام والمستمر أو المنقطع والمتجدّد من بواعث ازدياد الفاعليّة الزمنيّة للنص.

وكذلك يحتوي النصّ على تقلّبات زمنيّة دقيقة لغويّاً، من شأنها أن تشكّل جزءاً من هذه الفاعليّة الزمنيّة، من مثل قلب الزمن بـ(لم) النافية الجازمة من الحال والاستقبال إلى الماضي، كما في قوله: (ومُقابليْنَ إذا انْتموا لمْ تُخْزِهمْ في نصركَ الأخوالُ والأعمامُ) و(إنّ المكارمَ للخليفةِ لمْ تزلْ واللهُ يعلمُ ذاك والأقوامُ)، أو حصر الزمن في صيغة المضارع بالإستقبال، ممّا كانت تتمتّع به من الثنائيّة الزمنيّة، حالا واستقبالا، بواسطة (حتّى الغائيّة، إنْ الشرطيّة، هل الإستفهاميّة، أنْ المصدريّة) وغيرها من الأدوات التي تخصّص زمن المضارع بالاستقبال في عشرات الأمثلة والأبيات.

وكذلك مع أنّ فعل التخليد الشعري، فعل قائم على التزمّن والامتداد بالزمنيّة، للمادح الشاعر أثرا وللممدوح الخليفة تأريخا ومجداً، كون جدليّة الفناء والبقاء إطار هذا الفعل الجمالي، فيتفوّق به الشاعر على الفناء والزوال اعتباريّا، فإنّ الاستهلال الشعري بالمقدّمة الطلليّة هو العنصر الآخر للمقوّم الزماني في النصّ، الذي يشهد بأنّ فاعليّة هذا النصّ قائمة بالدرجة الأولى على الفاعليّة الزمنيّة، لأنّ استذكار صور الأطلال واستحضار أجوائها فعل ينجز على مادة مكانيّة بتشكيلات زمانيّة، وتحويل واقع ماضويّ غابر إلى تجسيد آني، فالاستذكار الطللي عمليّة تحوّل نفسيّ وزمنيّ شاخص، تمنح النص فاعليّة شعوريّة وزمنيّة واسعة، لذلك تمسّك به الشعر العربي قروناً دون أن يستغني عنه، بدليل أن الرقعة الأكثر كثافة زمانيّة وتحوّلات زمنيّة هي التي تتمثّل في المقدّمة الطلليّة:(العيش غضّ والزمان غلام) و(أعوام وصل...أيّام) و(أيّام هجر...أعوام) و(انقضت تلك السنون..).

ولعلّ لاتخاذ المنهج التأريخي النص الأدبي وثيقة تأريخيّة كمبدأ أساس للتعامل مع العمل الأدبي وتفسيره، أيضاً له جدارته المعرفيّة، لما يحمل النص من اعتبارات تأريخيّة وإجراءات زمانيّة، من تسجيل حدث واقع ورسم إطار زمانيّ له، وبيان علاقات مرحليّة فيه وتعليل ظواهر تخصّ مرحلة معيّنة من الزمن، كلّ ذلك

العدد ٥٣
١٢ رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

من موجبات التأكيد على العامل الزمني للنصّ الأدبي، والذي بدوره يؤكّد على فاعلية النصّ ودور الزمن فيه، علاوة على أنّ الفعل الإنساني في ذاته تجسيد جدّي للزمن وبالزمن، لاسيّما الفعل الإبداعيّ منه .

أمّا النوع الثاني من المكوّنات، أي التحوّلات الشاخصة، فنجدها في الأبيات الثلاثة، في القسم الأوّل ضمن المقدمة الطلليّة، في مقطع متوهّج يصوّر تحوّلات حادّة لأبعاد الزمن، ورؤية مكثّفة عن الزمن وتحوّلاته الحياتية السارية على خيطه المشدود بالوجود من طرف، والزوال بالفناء من طرفه الآخر، قائلا :

أعْوامُ وصلٍ كادَ يُنسي طولُها ذكرَ النوى، فكأنّها أيّامُ
ثمّ انبرتْ أيّامُ هجرٍ، أردفتْ بجوى أسى، فكأنّها أعوامُ
ثمّ انْقضَتْ تلك السنونَ وأهلُها فكأنّها وكأنّهم أحلامُ

وذلك بعد بيت يجسّد تساؤل شاعر ناشد للتحوّل والتغيّر، ومنكر للثبات والركود، في رجاء شعري ملتمس لنضارة العيش وشبابيّة الزمان، بقوله: (ولقد أراك، فهلْ أراك بغِبطةٍ والعيشُ غَضٌّ والزمانُ غلامُ)، هذا التساؤل المرتجى والمبتغى، الذي يجسّد إيمانه بمبدأ التحوّل في إعلان شعري شاخص، يميّز رؤيته المتوخّية للتبدّل والتغيّر، على نحو موازٍ لواقع حاله وأسلوبه، وفي سبقه الزمني على أقرانه وعصره .

الأبيات الثلاثة تصوّر شعريّاً ثلاث لوحات حدثيّة، تنتظم تحت صورة مركّبة عنقودية، وتشكّل دلاليّا مشهداً قائماً على أحداث ثلاثة، (الوصل والهجر والموت) دون رابط، وإنّما لصقت اللوحات ببعضها على أساس الرابط المعنوي بين المشاهد، وبنوع من التراتب بين مفاصلها، بأسلوبي التفريع والتأطير، بدءا بمنطقة الوصل العريضة أصلا، ومرورا بمنطقة الهجر القصيرة واقعاً، وانتهاءً بمحطّة الانقضاء والتلاشي الحتميّة، معتمدة على مجموعة من العلاقات العموديّة والأفقيّة، والاعتماد الوافر على الأفعال والصيغ الحدثيّة، من مثل (كاد، يُنسي، انبرت، أردفت، انقضت) في مساحة تعبيرية محدودة، التي بمجموعها الكلّي تشكّل نوعا من الخاصيّة الدرامية للمقطع الشعري، سرداً وحدثاً وتراتباً، مضافة إلى ما يتمتّع به المقطع من فاعليّة زمنية، تصويراً و دلالة .

العدد ٥٣
١٢ رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

وللبحث عن حيثيّات هذه الخاصيّة الثنائية باستطاعة الدارس الحفر في أكثر من منطقة ومكمن، لكنّه يقف عند ثلاثة مكامن بارزة لها، الأوّل هذا الحضور المكثّف والمتنوّع للزمن، في إطار هذه المساحة المحدودة للمقطع، إذ الزمن حاضر ومرسوم بأسمائه وأبعاده وأنماطه وتحوّلاته، ممّا شكّل هذا الحضور الفاعل للزمن اعتبارا دراميّا على صعيد الوجود الشعري لهذا المقطع، إذ ساد الزمن وطغى باعتباراته المتنوّعة على البناء والفضاء، وزاحم المفاهيم الأخرى، بل وأقصاها، بحيث لا يستطيع المتلقّي أن يحدّد مفهوما آخر للوقوف عليه، والتغاضي عن منظومة الزمن ولو لفترة قصيرة، يقضي هذا الافتراض جماليا أنّ الكيان الزمني هو الكيان المتصارع والمسيطر على باقي المفاهيم والموجودات الشعرية، المذكور منها والمسكوت عنها، ومثل هذا الصراع مع أنها ستاتيكي واعتباري، إلا أنّه نوع جدير بالتشخيص للفكر النقدي والبحث الجمالي فيه .

والمكمن الثاني لهذه الخاصيّة يتمثّل في الصراع الباطني بين المقادير الزمنيّة الثلاثة: (الأعوام والأيّام والسنون)، وانتهاء الوجود الزمني بالانقضاء، فـ(الأعوام) في صراع تحتانيّ موجب مع الأيّام في الصورة الأولى، وفي كيفيّة انزياحها وتحوّلها إلى أيّام، و(الأيّام) مثلها في صراع تحتانيّ سلبيّ مع الأعوام في الصورة الثانية، في كيفيّة تحوّلها إلى أعوام، وكذلك (السنون) في صراع مباشر مع التلاشي والانتهاء في الثالثة، وقد جاء ترتيب نسج الأحداث الثلاثة مساندا لعضويّة البناء الفني، إذ إنّ ترتيب المبنى الحكائي غير الترتيب الواقعي للحدث في البناء الأدبي، فتقديم حدث الوصل وتوسّط حدث الهجر والانتهاء بحدث الانقضاء هو زاد البناء الأدبي، وإن كان الهجر في الواقع الحياتي يأتي بعد الوصل، لكن هنا نسج الأحداث الثلاثة على المنوال الحاصل في المقطع هو نابع من تشكيل جمالي مثير ومميّز.

أمّا المكمن الثالث لهذه الخاصيّة، فيتمثّل في حصر الأحداث والصراعات الواقعيّة في الحياة ومشاهدها المتحوّلة جميعا في عنصر الزمن، لغاية خلق صراع حادّ بين الإنسان والزمن، فالإنسان السوّي المتفاعل في الأبيات، حجب عنه جميع ما يصارعه في الحياة على الجمال والحبّ والخير، وإنما يرى الأمر فقط في صورة

الزمن، ويعتبره الباعث الأوّل والأخير لكلّ ما يصيبه ويعاني منه، بسبب هذا الربط والتوقيف الكلّي للمواقف الاجتماعيّة كليّا عليه وعلى تحوّلاته، إذ التقلّص واختزال طول الأزمان الموجبة الأحداث، (أعوام وصل تصبح أيّاما) وامتداد قصر الزمن السالبة الأحداث، (أيّام هجر تصبح أعواما) وانقضاء الناس والأهل يكون بانقضاء الأزمان، (ثمّ انقضت تلك السنون وأهلها)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالصراع بينهما أيضا يكمن في صورة تقلّص واختصار للزمن وقت الأحداث الموجبة، الفترة التي سمّاها برجستون بالزمن الممتلئ، وذلك عندما يتحقّق الوصل والوئام غراميّا أو اجتماعيّا، تكون حياته كتلة من الامتلاء والاقتدار، بحيث يظنّ معه أنه يفعل وينتج حتى عندما لا يفعل شيئا(٣٤)، وكذلك في صورة تمدد الزمن واتّساعه في الأوقات الفاترة مع الأحداث السالبة، وإن كان هذا الأمر في حقيقته عائدا إلى النفس، إذ النفس هكذا تشعر، فترى الزمانين منزاحين عن وضعيهما وحجميهما، بحسب انتشاء النفس وانقباضها، أمّا في الحقيقة فلم يحدث شيئ من هذا القبيل، لكن الإنسان عموما ينظر إلى المسألة من منظور نفسي، ويجد التحوّلات في ذات الزمان وبسببه.

لذلك يمكن القول بأنّه مع أنّ بين (الأعوام والأيّام) من صراع جمالي مزدوج في الصورة الأولى والثانية، وكذلك بين (السنون والانتهاء) في الصورة الثالثة، إلّا أنّ الصراع الأكبر والأجدر بمفهوم الدراميّة وفق الاعتبارين المذكورين يبقى ماثلا بين (الإنسان والزمن)، طرفي الصراع الأشدّ في هذا المنجز الشعري، وكذلك في المفهوم الحياتي العام، لذلك لا يرى بعض الناس أسباب تعاستهم إلاّ في عامل الزمن، فمنهم من يسبّ الدهر إذا لم يسر الزمان وفق مصلحته، فقال الرسول الأكرم (ص): (لا تسبّوا الدهر فإنّ الدهر هو الله)، وكان المشركون يقولون: (وما يهلكنا إلا الدهر)، وكان الزمن في وجهة نظر الشاعر الجاهلي ظالماً لا يرحم ولا يعرف التريّث أو التمهّل، (٣٥)، وبذلك يمكن القول بأنّ هذا المقطع الشعري وإن كان قديما من حيث التأريخ على مفهوم (دراميّة القصيدة) الحديث، إلا أنّه يشتمل على نوع من الخاصيّة الدراميّة في البناء، على نحو صراع داخلي جماليّ وآخر دلالي نفسي، كامنين في الفاعليّة الزمنية في النصّ وبنائه اللغوي الجمالي.

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

المحور الرابع: إحصاء بثلاثيّة المرتكزات :

انطلاقا من ثلاثيّة أبعاد الزمان من حيث الوجود حصرا بالماضي والحال والاستقبال، والبناء الثلاثي للتحوّلات الزمنية للنصّ، يرصد الدارس هيمنة خاصيّة تعبيرية في الأبيات الثلاثة للمقطع، وهي (ثلاثيّة) المرتكزات الشعرية بجميع حيثيّاتها الاعتبارية، التي توازي وتلتقي بالتقسيم الثلاثي للزمان، وكلّ ما في إطار هذا المقطع الشعري المحدود قائم على هندسة التثليث، ونظامه الزمنيّ المثلّث، ممّا حدا بالدارس أن يحاول جاهدا التقرّب من تخوم هذا اللغز التعبيري، ومحاولة كشف سرّه الذي قد يمثّل نظام انغلاق النصّ، الذي نوّهنا به في مستهلّ هذا البحث، والذي ينصّ على استحالة تماثله وتطابقه مع نظام نصّ آخر.

وأنّ رصدنا لهذا المبدأ الكمّي والتشكيلي في التأسيس ومن ثمّ تحليل البنية العميقة في ضوئه، يأتي من باب قناعتنا بما لشبكة العلاقات البنيويّة من دور فعّال في التصميم والبناء، وتشكيل الرؤية الخاصة للأديب في الفعل الإبداعي، دون الارتكان إلى فكرة قداسة العدد (ثلاثة)، كما هو الماثل في الفكر البشري الطفولي وعقله البدائي (الأنطولوجي)، أو مسألة اعتماد الذاكرة العربية كثيراً على أمر الثلاثة، في الأدب الشعبي وفي صور التفكير، وحتى في الشريعة وعموم المعرفة والحياة، ولربّما يمكن تفسير هذا التثليث حداثيّا هنا على أنّه منبثق من فكرة (التحوّل) ومفهومه القائم على أبعاد ثلاثة، فالواحد ثابت وساكن، والإثنان شراكة وتساو، أمّا الاختلاف والتحوّل فيبدءان مع الثلاثة، وكذلك زمانيا، إذ الماضي غابر وفائت، والحال على حافة الزوال بالدوام، إنما المستقبل والآتي هو محطّ توخّي التحوّلات الموجبة، وديناميّة التجديد في الحياة، أي أنّ لهذه الظاهرة علاقة وشيجة بالفكر الحداثي القائم على التحوّل دوما، فنجد أن ثلاثيّة الأشياء الشعرية معانقة لثلاثيّة أبعاد الزمان، وكلتاهما معانقة لثلاثيّة التحوّلات الجارية في المقطع، على طول الترسيمات وعناصر الصور والوحدات اللغوية وحتى الألفاظ وأصواتها، على نحو الجدول الإحصائي الآتي :

١/ يتكوّن المقطع الشعري من ثلاثة أبيات متوالية، ٢/ والأبيات مرسومات من خلال ثلاث صور تشبيهية، ٣/ عناصر السلب في التصاوير ثلاثة،

العدد ٥٣

١٢ رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

(النوى،الهجر،الأسى)، ٤/ والصور الثلاثة ترسم دلاليّا ثلاث تحوّلات زمانيّة، ٥/ وكذلك أنواع التحوّلات ثلاثة، (تحوّل المواقف، تحوّل مقادير الزمن، تحوّل الأصناف)، ٦/ وكذلك العناصر والمقادير الزمنية ثلاثة، (أعوام، أيّام، سنون)، ٧/ أطراف المعادلة الشعرية ثلاثة (الشاعر،الممدوح، المديح)، ٨/ عناصر الصراع والإجراءات الدراميّة ثلاثة، (الإنسان، الزمان، القدر)،٩/ المواقف الدراميّة الحدثيّة أيضا ثلاثة (الوصل، الهجر، الفناء)، ١٠/ أبعاد المشاهد الدراميّة ثلاثة، (الحضور، الغياب، الفناء)١١/ الطبقات والمستويات الترسيمية ثلاثة، (الواقع، الحلم، المتخيّل)، ١٢/ أحداث التحوّل ثلاثة، (حدث الاتّساع والامتداد، حدث التقلّص والاختزال، حدث الفناء والزوال)،١٣/ الاعتبارات الزمنية النفسيّة ثلاثة، (قصر الأعوام، طول الأيّام، مطلقيّة الأحلام)، ١٤/ أنماط الزمن فيها ثلاثة، (الزمن الفلكي التأريخي، الزمن النفسي النسبي، الزمن الحلمي الرئوي)، ١٥/ النظام التعبيري الجمالي يتمثّل في ثلاث اعتبارات، وهي (تماثل وتخالف وحياد)، ١٦/ النظام التقابلي فيها قائم على ثلاثة صور، (هجر + وصل، الوجود + الانقضاء، طول+ قصر)، ١٧/ توازي النظام الصرفي والصوتي بين الوحدات ثلاثي، (تطابق: أيّام، أيّام) (تشابه: فكأنّها، وكأنّهم) (تقارب: أيّام، أحلام)، ١٩/ مكامن الأسلوب وتكامله ثلاثي، (المنشئ، الخطاب، المتلقّي)، ٢٠/ جدليّة الفعل الشعري البنيوي ثلاثة، (التزمّن، التحوّل، التحلّل)، ٢١/ البنية العروضيّة كلّها ذات كيان ثلاثي، لأنّ كلّ شطر من بحر الكامل ثلاث تفعيلات، وكلّ بيت ست تفعيلات، وكلّي المقطع ١٨ تفعيلة، والتفعيلات السالمة فيها 6، والمزحّفات المضمرات ١٢ تفعيلة، بحجم ٦٠ حركة، و٢٤ سكونا، والتي جميعا من مضاعفات العدد (ثلاثة) .

وهذه الثلاثيّة في البنية العميقة تسري حتى في بنى المضامين، إذ جاءت معظم الأبيات ثُلاثَ ثلاثَ للإيفاء بالمضمون الواحد وصورته الجزئيّة، ففي مفهوم مدحه لإنجاز المهمّات الصعبة والتمكّن والتحرّك للمواجهات، يعبّر عن هذا المفهوم بثلاثة أبيات، فيقول :

الشـرقُ غربٌ حينَ تلحظُ قصدَهُ ومخالِفُ اليَمَنِ القَصِيّ شآمُ

بالشـدقميّاتِ العِتاقِ كأنّـــــما أشـباحُـها بينَ الآكـامِ آكـامُ

والأعـوجـيّاتِ الجـيادِ كـأنـــّها تَهْوي وقدْ وَنَتْ الرياحُ سِهامُ

وكذلك في معنى الفتك بالأعداء، إذ أودع هذا المعنى الجزئي في إطار ثلاثة أبيات أيضاً، قائلاً:

أكرمـتَ سـيفكَ غربـهُ وذبـابـهُ عنـهم وحقَّ لسيفكَ الإكرامُ

فرددت حتى الموت وهو مركّب في حـدّهِ فارتـدَّ وهو زُؤامُ

أيقظْتَ هاجـــعَهمْ وهلْ يُغنـــيهمْ سَهُر النواظرِ والعقولُ نيامُ

المحور الخامس : الأنساق الذهنيّة الثلاثة للبنية العميقة:

يرى جومسكي أنّ المعنى التام والمثير يكمن في تحليل البنية العميقة، وأنّ البنية العميقة وإن لم تكن ظاهرة في الكلام فإنّها إلى حدّ كبير أساسيّة لتفهّم المعنى ولإعطائه التفسير الدلالي (٣٦)، لذا يمكن القول بأنّ التحوّلات الزمنيّة المصوّرة في هذا المقطع الشعري تؤشّر بجلاء، وجود بنية ذهنيّة عميقة ثلاثيّة الأبعاد في هذا المقطع، لأنّ العالم الشعري متكوّن من تداخل عالمي الوعي واللاوعي، لذلك يبدو الشعر عالماً رمزيّاً إشاريّاً، ومع تعامل المتلقّي معه معرفيّا يتبدّى له شيئا فشيئا ما بين العالمين من علاقات داخليّة، وإشارات بنائيّة تحتيّة، فيعيد خلق المنجز الشعري معرفيّا على أساسها من جديد، عن طريق استنتاجاته المتنوعة المتفرّعة (٣٧) .

ومن منطلق آفاق الفكر البنيوي الماثلة في مفهوم (رؤية العالم) لجولدمان، التي تعني رؤية الشاعر الحداثي للوجود والكون والحياة، رؤية مغايرة ومختلفة تمام الاختلاف عن رؤى الآخرين، تلك التي تضمن له التجاوز والإبداع والتفرّد، والتي هي تمثل في النص ذاته كلغة وتراكيب، تتجلّى فيما يحكم بنيته من قوانين وعلاقات، وتبرز منطقا تتبيّن به عناصر النصّ ومكوّناته الحسّيّة والجماليّة (٣٨)، وتتمثّل هذه البنى في المفاهيم الراسخة الثلاثة: (التزمّن، التحوّل، التحلّل)، والتي يمكن معالجتها دراسيّا على النحو الآتي:

<u>أولا : مفهوم التزمّن:</u> التزمّن هو الوجود المندمج بالزمن، أو الزمنية المتشابكة بالوجود إلى درجة الاتحاد الذي لا انفصام معه، وكلّ كائن في الكون متزمّن في نفسه ومتزامن مع غيره، والتزمّن هو النقطة الابتدائيّة التي يبدأ معها الوجود،

وتتشكّل علاقاته مع الوجود الكلّي لحركة الكون والوجود، منذ لحظة استقرار الجنين في رحم أمّه، فالتزمّن هو الدخول على خطّ الزمن والبقاء معه في ارتباط تام إلى مرحلة التحلّل، أي إنّ الذات صورة من الزمن بمعنى من المعاني، صحيح الزمن لا يجري داخل الذات، غير أنّه في الأحوال كلّها لا يتركها وشأنها، وإنّما يفعل فيها ما يتعيّن فعله وما لا يتعيّن، وبقدر ما يفرض الزمن الكرونولوجي بدقّته وصرامته نفسه على الذات، فإنّ الذات نفسها تعيد تشكيل هذا الزمن على نحو نفسي، لتستعيده فيما بعد بحريّة وفرديّة (٣٩) .

فالكائنات خاصة الأحياء منها، وجودها متوقّف على قانون الحركة والتغيّرات، التي يمكن تسميته هنا بقانون التزمّن، كمعادلة بين تلازم الزمن والوجود، ودلالة الحركة والحدث على وجوده، لكنّ الزمان في سيلانه المستمرّ في تجريد وخفاء، أما الذي يؤشّر على هذه المعادلة فهو الأحداث والحركات، فالحدث والحركة هما الإطار والمؤشّر على هذا الارتباط والتوافق، كالتيار الكهربائي السائر في الأسلاك، الذي يدلّ عليه عمل الأجهزة الكهربائية، وعامة الوجود خاضع لمعادلة التزمّن، عدا الوجود الإلهي المطلق، الذي لا يسري عليه قانون الزمنية، وهو الخالق لذلك القانون، وإنّ كلّ ما يتّصف بالوجود في العالم المتغيّر لابدّ أن يتّصف بالزمانيّة، وليس معنى الزمانيّة مجرّد الوجود في الزمان، وكأنّ الزمان إطار يجول فيه الوجود أو إناء يحتويه، كما هو في المكان، فالزمانيّة تطبّع نفسها على كلّ موجود، وتشيع فيه روحها الحقيقيّة، يرى ابن حيّان التوحيدي أنّ الزمان جوهر واحد، وهو بلا جزء زمني مثل الآن، والمتجزّئ بالزمان هو المتجزّئ لا الزمان(٤٠).

ومن بين الكائنات الحيّة، فقط الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يشعر بهذا التزمّن شعورا واعياً بأثره وتأثيره، كونه يشعر بالفقدان وانتقاص عمره في أثناء سريان الزمان، لذلك تكون تجربته مع الزمن تجربة أليمة ومريرة (٤١)، يرى فيها انتقاصه ولاحوله، لذلك تُفسّر هذه الظاهرة بأنّ كل امتلاك بالنسبة للإنسان زيادة ما عدا امتلاك الزمان الذي يمثّل فقدا ونقصا عنده (٤٢)، والعقل الحديث يعي الزمن بعمق كشرط جامع للحياة، وكعامل لا بدّ منه في معرفتنا لحقيقتي الإنسان

والمجتمع، (٤٣)، لكنّه بالنسبة لعصر أبي تمّام يعدّ هذا الوعي سبقا شعوريّا ومعرفيّا قياسا بمعاصريه.

وفي الحقيقة إنّ عملية التزمّن هذه ليست متحقّقة في دائرة النفسي والنسبي من الزمن، وانما أمرها عائد الى دائرة الزمان الرياضي الفلكي المستقيم، أي الزمن الموضوعي الذي يقاس ويضبط في عمليّة الملاحظات الجمعيّة المتعدّدة المتنوّعة، إذاً التزمّن قائم على جوهر الزمن وليس على التصوّرات للزمن نفسيّاً أو فلسفيّاً، وهي حقيقة كونيّة شاملة قائمة على الترابط الكلّي بين الكون والكائنات وعموم الخلق، فهو الكينونة والجاذبيّة ونظام الأفلاك وسنّة الله في أكوانه ومخلوقاته، رسم هذا التزمّن وليم شكسبير في صورة أدبيّة ساخرة، عندما قال ((نحن نلعب دور المهرّج مع الزمن وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منّا))(٤٤)، وقال ابن رشد: ((وليس يمتنع وجود الزمان إلّا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة، أمّا وجود الموجودات المتحركة أو تقدير وجودها فيلحقها الزمان ضرورة))(٤٥) .

وصوّره أفلاطون في صورة العلاقة بين الحركة والوجود، فقال: الزمن هو الموجود في الحركة أو هو مدّة الحركات، فلا وجود للزمن من دون العالم المتحرّك، وبالمقابل لا وجود للحركة من دون الزمن والتزمّن ما دامت درجة الضرورة والتوافق بينهما متساوية، وفسّره أرسطو على أنّ الحركة صفة الجوهر والزمن صفة الحركة(٤٦)، إذاً الزمن صفة الجوهر وليس حيّزه، لذلك قطعا لا تكون العلاقة بين الزمان والمكان متساوية لعلاقة الزمان بالحركة والحدث، إذ العلاقة بين الأوّلين علاقة إطار واحتواء، وهي علاقة أفقيّة، أمّا بين الأخيرين فهي عموديّة بالعمق بالتآصر والإتحاد، والحركة هي حيّز الزمان، أي إنّ الحركة هي الحدّ الأوسط بين طرفي القضيّة، لذلك رأى كانط ((من أنّ الزمان أعمّ وأشمل من المسافة –المكان– لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار))(٤٧)، وعند هيغل ((المكان يتكوّن من حقيقة الزمان، حتّى لو أنّنا حلّلنا فكرة المكان لانتهينا إلى فكرة الكشف عن حقيقة الزمان))(٤٨) .

فالشاعر في صوره وأبياته الثلاثة رسم وجسّد هذه المعادلة بأسلوب الحصر والإحاطة التامّة، إذ جعل عمليّة التزمّن محيطا بأحوال الإنسان الثلاثة، ووجوده

الوضعي الثلاث تماماً، على شاكلة أسلوب السبر والتقسيم عند الفلاسفة والأصوليّين، بمعنى أنّ أحوال حياة الإنسان إمّا موجبة وموافقة لصالح الإنسان، وإمّا سالبة فلا تكون من صالحه، أو تكون نوعاً محايدًا لا لصالحه ولا لضدّه، أي لا له ولا عليه، وهو الخروج والخلاص من الدائرتين والحالتين، فلا يمكن منطقيّا افتراض حالة أخرى فوق الحالات الثلاثة، وهي في جميع الأحوال مربوطة بالزمن، وإحاطة الزمن بها إحاطة تلازميّة متواصلة .

وصوّر مبدأ التزمّن في ثلاثة مراتب، زمن هادئ موجب وممتلئ، وزمن فارغ متوتّر ومرتبك، وزمن منقضٍ ومتلاشٍ، فجاءت صور التزمّن ثلاثيّة كسائر الأشياء الشعرية الأخرى، إما بأسلوب الإضافة المباشرة في (أعوام وصل) في البيت الأول (أيّام هجر) في الثاني، أو بأسلوب العطف كما في قوله (ثمّ انقضت تلك السنون وأهلها) في البيت الثالث، بمعنى أنّ صور الأحوال الحدثيّة الثلاثة مثبّتة على الخط الزمني وجارية عليه أبداً، ويعضّد من فعل التزمّن وصوره الثلاثة دلاليّاً، مفهوم البيتين: (ما زال حكم الله يشرق وجهه في الأرض مذ نيطت بك الأحكام) وقوله (إنّ المكارم للخليفة لم تزل والله يعلم ذاك والأقوام)، إذ ربط ربطا تامّا بين (الزمن) وحدث (إشراق الوجه) ابتداءً وديمومة، وكذلك بين (الديمومة) و(تحقّق المكارم للخليفة) توكيدا وتوسيعا.

وفي الغالب إنّ الإدراك والشعور بالتزمّن سمة أهل المدن، أكثر من أهل القرى والأرياف، إذ الإحساس الحادّ بالزمن ((أحد أحاسيس المدينة الأكثر سعة وانتشارا))(٤٩)، فالحياة والوعي بها مفصّلان ومجزّءان عند أهل المدن بشكل غريب، بالساعات والدقائق والثواني، قال شوقي في استثمار العمر والزمان:(دقّات قلب المرء قائلة له إنّ الحياة دقائق وثوانٍ) وذلك لتدارك إنجاز الأعمال والواجبات في أسرع وقت ممكن، وكذلك لخوفهم من آفة الشيب والموت وحبّهم للحياة والبقاء الأطول فيها، لذلك قيل ((الساعة عنوان المدينة وهويّتها)(٥٠)، فالوعي الشديد بالزمن خلق لديهم إشكاليّة حادّة، أمّا أهل المجتمعات الزراعية فلا يكترثون كثيرا بهذه المسألة، لوعيهم البسيط والساذج بالحياة والزمن، وتُثبت الدراسات النفسيّة والاجتماعيّة أنّه كلّما كان الشعور بالشخصيّة أقوى كان الإنسان أكثر إدراكا للموت

وتضخيما لمشكلته، لذلك لا يشكّل الموت (وهو التحلّل عن الزمن) فيما يخصّ ضعاف الشخصيّة مشكلة تذكر، لأنّ فكرة الشخصيّة تقتضي فكرة الحرّيّة والديمومة، والمسؤوليّة تكون مع الشخصيّة (٥١)، التي تعني الاختيار والبقاء حرّاً، دون الامتثال لما يفرض على الفرد من الغير.

ثانياً مفهوم التحوّل: انطلاقا من أنّ الزمن هويّة الوجود وروح الحركة، وكلّ موجود متزمّن بزمن ما، فإنّ هذا التزمّن لا يتشيّأ في السكون والثبات قطعاً، وإنّما في الحركة والتغيّر والتحوّلات المستمرّة، وأساسا فعل التزمّن وفلسفته قائمان على الحركة والحدث، لأنّ الموجود المتزمّن هو المتحرّك على خطّ الزمن وخيطه بالضرورة، فليس للكائن ولا لأحداثه الثبات والبقاء على حال، فقد قال الشافعي رحمه الله: (فلا تجزع لحادثة الليالي فما لحوادث الدنيا بقاء)، وقيل في المثل (دوام الحال من المحال)، وفلسفيّا الوجود واللاوجود، حقيقتهما وحدة تشملهما، هي التغيّر أو الصيرورة، فنحن حين نتحدّث عن الوجود المطلق ونقصد من ورائه وجوداً حقيقيّا إنّما نقصد التحدّث عن التغيّر والتحوّل،(٥٢)، وفعل التحوّل هو الذي يفسّر لنا فعل التزمّن ومعناه، وكلّ قابل للتحوّل فهو حادث وزائل، وهذا يعني كل متزمّن متحوّل، وكلّ متحوّل زائل، فالشاعر منذ الإعلان الشعري السابق على الأبيات الثلاثة صرّح بهذا التحوّل والتغيّر، واحتملات الزوال من خلال السؤا:ل (ولقد أراك، فهل أراك بغبطة والعيش غضّ والزمان غلام ؟)، فالجواب بالطبع لا، ليست الغبطة حالة أبديّة ولا العيش دائماً غضّاً، لأنّ الزمان لا يكون غلاما ثابتا، وإنّما في حركة وتحوّلات مستمرة، والغرض من التساؤل معلوم، وهو تجسيد النفي وترسيخ الانتفاء، وإلّا فهو على يقين من أن الرؤية الثانية ليست بمواصفات الرؤية الأولى .

تتجسّد في هذا المقطع ثلاث منظومات للتحوّل، الأولى تحوّل الأحداث والمواقف، إذ يتبدّل الوصل والوئام هجراً وابتعاداً، ومن ثمّ يتحوّل الوصل والهجر كلاهما إلى الزوال والانقضاء، وهو تحوّل حدثيّ وزمانيّ في آن واحد، لأن كلّ واحد من الأحداث الثلاثة واقع في زمن معيّن حسب الترتيب الفلكي التأريخي، الوصل أوّلا والهجر ثانيا والزوال ثالثا، والمنظومة الثانية تحوّل في الأبعاد والمقادير الزمنية، إذ تحوّلت الأعوام عند الوصل والوئام إلى الأيّام، وتحوّلت الأيّام عند الهجر والبعاد إلى

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

الأعوام، ثمّ تحوّلت الأعوام والأيّام (السنون) كلّها إلى الزوال والتلاشي، مودعا هذه التحوّلات في إطار ثلاث صور جماليّة، تتمثّل في التكثيف بالزمن، ثمّ التراخي والتبطيئ به، وأخيراً الارتماء في المجهول وإضفاء الرؤيا عليه، وهذا التحوّل الزمني يعزّزه تحوّل آخر سياقي للصور الاجتماعيّة ستاتيكيّا من خلال البيتين: (من شرّد الإعدام عن أوطانه بالبذل حتّى استطرف الإعدام) (وتكفّل الأيتام عن آبائهم حتّى وددنا أنّنا أيتام)، فقد جعل الفقر والإعدام مستطرفا واليتم مودوداً، وكذلك تحوّلات داخليّة في تلاحق الأحداث وتبادل بنى الأزمنة اللغويّة المتنوّعة، في قوله: (فنهضتَ تسحب ذيلَ جيش ساقَه حسنُ اليقين وقادَه الإقدام)، بين ماض شروعي (فنهضت)، ومضارع منقلب لوروده في سياق الماضي (نهضت تسحب)، وماضيين في سياق الحال (ساقه، قاده).

وهي تحوّلات زمنيّة اعتباريّة نفسيّة، وليست زمانيّة بحتة، بمعنى الزمن الفلكي المستقيم، إنّما هيأة نفسيّة نسبيّة، يراها الإنسان الشاعر هكذا، وإلّا السيرورة الزمانية ليست فيها ارتدادات وتقلبّات وخروقات، فهو نظام شمولي محيط بالأفلاك، فلو حدث له على سبيل الافتراض أدنى خرق أو ارتداد لتدّمر الكون وقامت القيامة، قال تعالى في سورة (يس:٤٠): (لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكلّ في فلك يسبحون)، والدراسات النفسيّة أثبتت أنّ حالات الضيق والإحباط في نفس الإنسان تفرز موادّاً تحدث خللا في التوازن الكيميائي للجسد، فيشعر الإنسان معه بثقل الوقت عليه، وفي الوقت نفسه عندما تثار الغرائز والمشاعر فإنّها تؤدّي إلى الشعور بتسارع زمني مهوّل، وتفسّر هذه الظاهرة تفسيرات نفسانيّة وفيسيولوجيّة، كونها ظاهرة إنسانيّة شعوريّة خارقة للنسق الزماني وخصائصه الثابتة في السيلان والسيرورة، وإنّ الساعة الخارجية والساعة الداخلية (البيولوجية) للإنسان تسيران في إيقاع متّزن، وفي حالة القلق يختلّ الإيقاع فيشعر الإنسان أنّ الوقت لا يمرّ، وأنّه ثقيل عليه ومملّ، أي إذا كان خائفاً أو حزيناً فإنّ الزمن يمتدّ عليه، وإن كان فرحاً مسروراً فإنّه ينسى الزمن وينفكّ عنه شعوريا (٥٣) .

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

وتثبت الدراسات النفسيّة أنّ الاكتئاب يؤدّي إلى إدراك مرور الزمن ببطء، ويُحدث العكس في حالات الانتشاء النفسي، ومثل هذا الإجراء النفسي وتحطيم الترتيب الزمني يتمّ لسببين، ((أوّلهما: تتابع حالات (الآن) التي تحلّ إحداهما محلّ الأخرى، وثانيهما: إنّ الترتيب الزمني يقطع الماضي إلى فترات خيالية من الماضي والحاضر والمستقبل، وأنّ تحطيم الترتيب الزمني هو النتيجة الأكثر وضوحا للانتقاص من الحاضر والمستقبل لصالح الماضي))(٥٤)، وقد تحلّى أبو تمّام بخاصيّة التحوّل واقعيّا في حياته، إذ يقول المؤرّخون إنّه كان ذا شخصيّة متباينة اجتماعياً، فقد كان بشخصيّة ارستقراطية، قوامها العزّة والأنفة والاعتدال بالنفس أحياناً، وشخصيّة شعبيّة قوامها طيب العشرة والتمتّع بالحياة المترفة اللاهية أحيانا أخرى، وكان قلق النفس كثير الطموح لا يستريح إلى البسيط من العيش، يغالي في التحمّس للدين والقوميّة ومغامراً لا يكاد يستقرّ في مكان، بل كان أبدا دائب التنقّل والسفر بين مختلف الأنحاء (٥٥) .

والأغرب من هذه التحوّلات كلها هو ما يقال عن تحويل نسبه، من أنّه كان من أب نصرانيّ اسمه (تدّوس) ومن أصل غير عربي، قد يكون يونانيّاً، فعندما انتحل الإسلام دينا جعل اسم أبيه (أوساً،) وانتسب إلى قبيلة (طيّ) العربية فعرف بالطائي (٥٦)، يعزّز من ذلك أنّه عاش مرحلة انتقال اجتماعي، من الحياة البدويّة القديمة التي تعرف بأسلوب الارتجال والمباشرة، إلى الأسلوب الحضري المولّد ذي خاصيّة التفخيم والتأنّق وإعمال الفكر، والإكثار من البديع والجماليّات الأدبيّة، حتّى بلغ حدّاً يحتاج معه إجهاد في تذوّق شعره وإدراك مواطن الجمال فيه، كان ينطلق من أوّليّة اللغة الشعريّة، وكان يريد أن يبدأ من كلمة أولى، قبل القصائد المتراكمة في التأريخ الشعري الذي سبقه، وكان يلحّ على أن تكون القصيدة عذريّة أو لا تكون، بمعنى أن تكون ابتكاراً لا على مثال،(٥٧) فاشتدّ الاختلاف بين شعره وشعر عصره وما تعوّد عليه الذوق العربي البسيط، حتى وصل إلى حدّ أن يقال: ((إن يكن هذا شعراً، فما قالته العرب باطل))(٥٨).

أمّا التحوّل الثالث فهو تحويل للصنف والنوعيّة، بعد أن كان الأوّل تحويلاً للمواقف والثاني تحويلاً للمقادير والأبعاد، لأنّ الزمن المحوّل في نظر الشاعر هو

الزمان الفلكي، والمتخيّل الشعري هو الزمن النفسيّ النسبيّ، وفي كلتا الصورتين، في صورة الوصل وكذلك في صورة الهجر، ثمّ معا الزمنان التأريخي والنفسي يصبحان الزمن الرئوي الحلمي، كما يعزّز من صورة هذه التحوّلات ما هو طارئ عروضيّا على تفعيلة الكامل القافوية في أضرب الأبيات، إذ إنّ معظم الضروب مصابة بتحوّل حادّ مزدوج، يمثل في إصابة تفعيلة الكامل (متفاعلن) بعلّة القطع، وهي حذف الساكن الأخير من التفعيلة وتسكين ما قبله، فتصبح (متفاعلْ)، وإصابتها أيضا بزحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرّك من التفعيلة، فتصبح معه (متْفاعلْ)، وتنقل عروضيّا إلى (مستفعل)، في (٣٨) ضرباً، لعلّ هذا التحوّل النغمي معزّز ومتناغم مع التحوّلات الزمنية .

وتعزّزُ من هذا التحوّل الزمني تحوّلات مضمونيّة في النص، بتحويل موقف أو مفهوم إلى آخر، لخلق نوع من التقابل والتضاد، من مثل قوله:

لا تشجيَنَّ لها فإنّ بكاءَهـــا ضَحِكٌ وإنّ بكاءَك استغرامُ

هُنَّ الحَمَامُ فإنْ كسرت عِيافةً مِنْ حـــائِهنَّ فإنّهنّ حِمامُ

أو كما يقول في (الإعدام والحسنات):

من شرّدَ الإعدامَ عن أوطانهِ بالبذلِ حتّى استنطرفَ الإعدامُ

يتـجنـّبُ الآثـامَ ثُـمّ يخافها فكـأنـّما حســناتُهُ آثـــامُ

ثالثا مفهوم التحلّل: مادام كلّ متزمّن متحوّل، فكلّ متحوّل متحلّل يوما ما، والتحلّل هو الانتهاء والزوال، والفكاك عن الارتباط وفصل الوجود عن الزمن، أو بالعكس، فصل الزمن عن الوجود، وهو الموقف الثالث للكائنات، والحالة الثالثة للعلاقة بين الزمان والوجود، وهو النسق الذهني الثالث للبنية العميقة، وإذا ما كانت التحوّلات بعضها بيد الإنسان والبعض الآخر بيد القدر، لكنّ عمليّة التحلّل ليس من فعل الإنسان وإمكاناته في شيئ، وإنّما من فعل صاحب الزمان الذي لا يوصف بالزمنيّة، ولا تأتي عليه الأحوالات الثلاثة: التزمّن والتحوّل والتحلّل، فهو واجب الوجود، (وهو الذي يحيي ويميت وهو على كل شيئ قدير)، إذ تُفكّ مع التحلّل الارتباطات جميعا على نحو التوالي الزمني أو المرّة الواحدة، قال تعالى: (كلّ شيئ

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

هالك إلاّ وجهه)، و((الزمن هو الأصل في التناهي في الوجود، وأنّ الزمانيّة هي التناهي الموجود بالضرورة في طبيعة هذا الوجود العيني))(٥٩) .

والشاعر أبو تمّام قدّم صورة مزدوجة لهذا الفكاك، وهي صورة انقضاء السنين والناس معا، (ثمّ انقضت تلك السنون وأهلها فكأنّها وكأنّهم أحلام)، أي عُدّ الزمان أيضا كائنا فانياً، فعندما ينتهي الوجود الإنساني وينفكّ عن الزمان، فهذا الانفكاك انفكاك ثنائي مزدوج، أي إنّ الجزء الزماني الذاهب والمنقضي هو الآخر منتهٍ وفانٍ، هذا في الآن وكذلك في المستقبل، لأنّه عندما ينتهي عالمنا وتقوم القيامة إذ ينتهي هذا الزمان الفلكي الرياضي الذي نعرفه ونقيس به شؤون حياتنا وأعمارنا، لأنّ هذا الزمان هو ناتج حركة الأكوان والأفلاك، وبدمار هذه الأكوان يموت هذا الزمان كما نحن نموت، فالجمع بين الموتين، موتنا وموت الزمان واقع آنيّا وفي حكم الواقع عقيديّاً، وجماليا أودع الشاعر الانتهاء في صورة التماهي والارتماء إلى المجهول وفضاءات الحلم لإنهاء اللوحة، كما هو شأن الرسّام في إخفاء الأبعاد في نقطة ارتكازيّة متناهية في اللوحة،(كأنّها وكأنّهم أحلام) للدلالة على التلاشي والفناء، فقصد أنّ الحياة مهما كانت وصلاً ووئاماً أو هجراً وبيناً، فكلّها سائرة نحو التلاشي، وقديما قال لبيد: (ألا كلّ شيئ ما خلا الله باطل وكلّ نعيم لا محالة زائل)، جسّد هذه الفكرة الصوفي الكبير الحسن البصري بقوله: (لدوا للموت وابنوا للخراب وكلّ ما فوق التراب تراب) .

والأداة الراسمة بين الحقيقة والافتراض هي (كأنّ)، حرف التشبيه الناسخ للإعراب والمحوّل لوظيفة الإسناد، وهي أقوى أدوات التشبيه، وبتكثيف رباعي في ثلاثة أبيات، بتشكيلتها الصوتية والتركيبية (ك+أنّ)، وتوازيها التركيبي، كلّ ذلك أوحى بمرتكزات إيقاعية محوّلة ومنذرة بالتحلّل، هذا التحلّل الجمالي مرسوم شعريا في إطار حكمة يريد منها الشعر أن يخلّدها عن طريق خلود الحكم والأمثال، وإن لم يستطع ضمان الخلود الحقيقي لنفسه، فالشعر يخلّد ذكر قائله، وخاصة شعر الحكمة الذي يجري ويشيع على ألسن الناس، لذا يقول الشاعر الحكيم: (ولولا خلال سنّها الشعر ما درى بغاة العلا من أين تؤتى المكارم)، يلجأ الفنانون إلى فعل التخليد الجمالي بعد أن يئسوا من كل حلّ لمعضلة الفناء والموت، فيأخذون بالحدّ

الأدنى منه، وهو التخليد الجمالي بدلا من الخلود، لأنّ التخليد بالشعر الحكمي الذي يكون في الغالب مرحلة متأسّية، وصورة قريبة لصورة الخلود المستحيل تحقّقه واقعا، وكان الشعر ولا يزال أهم وسيلة للتخليد، لأنّ بناءه مهما كان رقيقاً قياساً بالآثار التأريخية المادية ومظاهر الطبيعة إلا أنه يظلّ أطول منها عمرا بالمعنى الاعتباري والتعلّق الذهني، يقول في ذلك محمود البريكان:((المبدعون يتخطّون أنفسهم ويحيون، وتحيا معهم أشكالهم))(٦٠) .

والأمر الحسّاس من هذه البنية الثلاثية العميقة هو ما يتمثّل في المكوّن الثالث، وهومفهوم (التحلّل)، الذي يخلب بذهن الإنسان دوما ويضيق عليه عيشه ويعاكس رغبته في الحياة، وهو السبب في هذا التفكّر المستمر عنده في الزمن، والإدراك الشعوري العميق به وتشكّل الزمن النفسي على إثره، فرغبة البقاء وعدم تقبّل فكرة الزوال جعل منه دائم التفكّر في الزمن وتحوّلاته، وخاصة تحوّله القاسي والأخير (التحلّل)، يقول الشاعر الكردي الكبير (نالي):(حتى إذا حصلت على ماء خضر وجام جمشيد ــ كم هو عمرك قصير ما دام عندك طول الأمل)، وإنّ محاولة التنسيق والمواءمة مع معالم الموت ليس لمجرّد الحسرة على مغادرة الحياة، وإنّما أيضا تكيّف مع ملامح المحظور ومظاهر الخطر، لخلق حالة من الوئام النفسي مع ما يخاف منه الإنسان، لخلق سيطرة نفسيّة للذات، أشبه بعملية التطهير عند أرسطو، لذا كانت فكرة الفناء والموت مركز التفكير الفلسفي ونقطة الإشعاع الى الوجود فيما يخصّ الفلاسفة جميعا (٦١)، وإنّ التفكّر في الزمن يأتي من هذا المنطلق، لأنّ خوف الإنسان يأتي من خوفه من الفناء والموت، والرؤية المتشائمة إلى الحياة ربّما متولّدة من خوف الإنسان من الموت أكثر من رغبته في إدامة الحياة لمجهوليّة المصير، فيأتي تشبّث الإنسان بالحياة من باب مقاومة الفناء والقوى التي تحارب الحياة والوجود، من المرض والشيخوخة والموت، وما عودة الإنسان القوّية إلى الماضي إلا من هذا المنطلق، فالماضي كم كان قاسيا ومريرا يبقى الإنسان يميل إليه ويتوخّاه لأنه عبارة عن زمان وجوده، قال أبو تمّام (نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبّ إلا للحبيب الأوّل) (كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأوّل منزل) .

المحور السادس : النفسي والنسبي في الزمن:

قدّمت الدراسات التي تعنى بشأن الزمن، القديمة منها والحديثة، أنواعاً وأشكالاً من التقسيمات والتصنيفات للزمن، على اعتبارات شتّى بحسب تنوّع رؤى الدارسين واختصاصاتهم، مما أدّى إلى تراكم حشد خلط لأنواعه ومصطلحاته، وهذا يعني أنّه ليس هناك تقسيم جامع مانع ومتّفق عليه من قبل الدارسين للزمن، لكن المتّفق عليه والمستخلص من جهودهم هو أنّ الزمن في الأدب ومنجزاته هو الزمن النفسي النسبي لا غيره، نفسي لأن الإبداع الأدبي قائم على العبقرية الفردية، وإنتاج الأدب يتمّ في المعامل الشعورية وبوتقة النفس البشرية، فلا ينضبط موضوعيّا كما في الزمن الرياضي الخارجي، وأنّ وسيلة الإدراك به وبحيثياته هو الشعور الفردي للأديب المنشئ، فهو الزمن السيكولوجي الخاص الذي يتمثّل في العلاقة الزمنية بين الذاتي والموضوعي، إنّه زمن تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا (٦٢)، ومن بعده شعور المتلقي، فيتحتّم بذلك الاعتقاد بأنّ الزمن الناتج عن التصوّرات الجمالية والتشكّلات الأدبية هو زمن نفسي ونسبي، ولا يندرج تحت تصنيف آخر، وقد تعرّض مفهوم (النفسي) هو الآخر لتعدّد اصطلاحي، فقسم من الدارسين سمّوه الزمن الذاتي أو الفردي وآخرون سمّوه الشخصي أو الإنساني أو الزمن الوجداني (٦٣) ومنهم من سمّوه على صعيد الدراسات الشعرية بالزمن الشعري أو الأدبي، وفلسفيّا سمّاه الدارس عبد الرحمن بدويّ بـ(الزمن الوجودي)، لكنّ الأكثر شيوعاً والأجدر بالدلالة على ماهيته هو (الزمن النفسي)، لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يشعر به ويتعامل مع حيثياته ويدرك بخطورته ويتصرّف بأبعاده في التشكيلات الأدبيّة .

ونسبيّ لأنّ الإدراك به إدراك ذاتيّ متفاوت، أي إدراك أيّ واحد من الأدباء أنفسهم بالزمن غير إدراكات الآخرين به ومختلف عنها، لأنّ أمر الإبداع الأدبي عائد إلى العبقرية الفردية والخصوصيات الذاتية، فهو نسبيّ لكن ليس بمعنى النسبيّة العلمية (الكونية الجغرافية) المنسوبة لأنشتاين ونيوتن، ولا بمعنى النسبيّة الغيبيّة الماورائية، التي تخصّ الأمور الغيبية والروحية من الوحي والمعراج ومواقف التنعّم والعذاب وغيرها، (تعرج الملائكة والروح في يوم كان مقداره خمسين ألف

سنة) (المعارج،٤)، وإنما على أساس نسبيّة التفاوت بين الذوات والمشاعر والأذواق، إذاً الزمن النفسي مصطلحا ومفهوما، هو الزمن الذاتي الوجداني الشخصي، وهو غير الزمن الرياضي الفلكي، وكذلك غير الزمن الفلسفي والميتافيزيقي، وإنما هو زمن إنساني وزاد إحساس الإنسان بالزمن وتصوّره له، وهو زمن متشكّل بالإنفعالات ومصبوغ بالمشاعر وقائم على النسبيّة الذاتية لا النسبية الفيزيائية .

لذلك يمكننا القول بأنّ الزمن النفسي في حقيقته ليس هو جوهر الزمن، وإنّما هو عبارة عن شعورنا بالزمن والأزمان، بحسب إحساساتنا الفردية وإدراكاتنا الوجدانية لا العقلانية، وهو ما لا يفسّر على نحو واحد وصورة واحدة، لدى ملاحظة الملاحظين ومتابعاتهم المتنوعة، إذ لا يوجد زمن نفسي أو إدراك نفسي به تشترك فيه نفسان، لذلك يكون هذا النوع من الزمن أشدّ الأنواع والأصناف محلّا للخلاف، لما يتحكّم فيه تفاوت الذوات والأذواق، وعلى أساسه لا يمكن حصر القراءة المعرفية بنوع أو نمط واحد، وإنّما دوما الأثر الأدبي معرّض لتعدّد القراءات، لأنّ الإحساس بذاتية الزمان خاصة عند الأدباء والفنّانين لم يكن يتبدّد أبدا، لأنّهم يبثّون الحياة في الزمن غير الحاضر، حتى يصبح جزءا من الواقع الحاضر، وهو لا يخضع للمفهوم النيوتني من زمان موضوعي موحّد وشامل للكون، فالزمان الخارجيّ هو محور نتحرّك عليه، أو هو خلفيّة لنا فيها امتداد من المهد الى اللحد، ولكنّه يشكّل في داخلنا طاقة فاعلة، وكأنّ الإنسان يولد وفي ذاته قبس من الطاقة التي تعمل في خلاياه (٦٤)، وهذا الإدراك النسبي مؤشّر عليه في النص ومجسّد في صيغ لغوية دالّة على المفهوم، إذ الحكيم المتشرّب بالفلسفة لا يقرّ مثل هذه التحوّلات على علّاتها، وهو مدرك تمام الإدراك بحقيقتها النسبيّة، فأودع الفكرة في إطار التقريب والمضارعة من خلال فعل المقاربة (كاد) (كاد ينسي طولها ذكر النوى) وأداة المشابهة والمقاربة (كأنّ) بواقع أربع مرات.

يتضافر مع توجّهات هذا الزمن النفسي كلّ التصورات الشعريّة المتخيّلة القائمة على الترائي، والمخالفة للواقع الحسّيّ، كما يقول مبالغاً في مدح الخليفة مدحا يفوق المعهود:

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

مازالَ حكمُ اللهِ يُشرِقُ وجههِ في الأرض مُذْ نيطَتْ بكَ الأحكامُ
أُسِرَتْ لك الآفاق عزمةَ همّةٍ جُبِلَتْ على أنّ المسيرَ مُقامُ

أو كما يقول عن وصف صولته :

لمّا رأيتَهم تساقُ ملوكهم حِزقاً إليك كأنّهن أنعامُ
جرحى إلى جرحى كأنّ جلودهم يُطلى بها الشيّان والعلّامُ

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

النتائج

بعد هذه الجولة في خبايا عالمي الشعر والزمن من خلال المتن المدروس، بإمكان الدارس أخيرا تحديد مجموعة من الاعتبارات الدراسية كنتائج لهذا البحث على النحو الآتي :

١. إنّ شعر أبي تمّام كان شعراً مغايراً لأساليب زمانه، وسجّل بذلك لنفسه خاصيّة الحداثة آنذاك فكذلك تطلّبت معاينة هذا النص المنظور الحداثي للقراءة والتحليل، بسبب مؤهّلاته وفاعليّاته .

٢. هذا المتن الشعري يحمل في أحشائه فاعليّة زمنية شاخصة، بكثافة الدوال والمدلولات والصور الزمنية،بحيث لا يستطيع الدارس أبدا التغاضي عنها،دون معاينتها واستشفاف المسوّغات النقدية لها.

٣. هذه الكثافة الزمنية التي تشكّل ملمحاً بارزاً في المتن، تجسّد فلسفة الشاعر ورؤيته الخاصة الى مسألة الزمن كقوّة وسرّ، وكذلك تُظهِر مغايرة أسلوبه المطعّم بالفلسفة في معالجة القضايا الفكرية .

٤. تتمتّع التحوّلات الزمنيّة بخاصيّة نوع من الدراما النصيّة، متعدّدة المقوّمات، على نحو صراع أو توتّر جمالي وتشكيلي، بين صور الزمن وتحوّلاته من جهة، وبين الصور الفكرية نفسها من جهة أخرى.

٥. البناء التعبيري والتشكيلي للمتن يفرز بنية سطحيّة ثلاثية، محيطة بجميع المرتكزات الشعرية، فالأبيات والصور والمفاهيم والتحوّلات والتفعيلات والاعتبارات الشكلية كلّها جاءت فيها ثلاث ثلاث.

٦. هذه البنية الثلاثية السطحيّة بدورها تؤشّر على بنية عميقة، وفق مفهوم (رؤية العالم) لجولد مان، متمثّلة في ثلاثة أنساق ذهنيّة راسخة، (التزمّن والتحوّل والتحلّل) التي تشكّل رؤية الشاعر المتفردة للوجود والكون والحياة وفلسفته إزاء الزمن .

٧. والزمن الأدبي يبقى زمنا نفسيّاً ونسبيّاً، يتصرّف فيه الأديب في تعابيره وصوره بحسب حالاته النفسيّة والشعوريّة، ومستويات التخيّل والأسلوب، وجدارة صوره الأدبيّة ونوعيّاتها .

العدد
٥٣

١٢رجب
١٤٣٩هـ

٣١ آذار
٢٠١٨م

الهوامش :

١/بول ريكور، الزمان والسرد: ٧/١ . ٢/ محمد أحمد عوّاد، أضواء على مشكلة الزمان:٣٩ .
٣/ محمد مفتاح، رؤيا التماثل :٤١ . ٤/ النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة : ٢٠ .
٥/ مالك المطّلبي، الصيغ الزمنيّة: ١٣ . ٦/ الجرجاني، التعريفات: ١٥٢ .
٧/تمّام حسّان،اللغةالعربيّة مبناها ومعناها:٢٤١ . ٨/ ستيفن هوكنغ، موجز تأريخ الزمن: ٢١٩-٢٢٠ .
٩/ فاضل ثامر، اللغة الثانية: ٥٦ . ١٠/ سيزا قاسم، القارئ والنص : ١٩٤ .
١١/ عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير: ٨٩ . ١٢/ فاضل ثامر، الصوت الآخر: ٢٢٤ .
١٣/ فاضل ثامر، اللغة الثانية: ٥١ . ١٤/ فاضل ثامر، الصوت الآخر: ١٩٧-١٩٨ .
١٥/ فاضل ثامر، اللغة الثانية: ٤٧ . ١٦/ سرحان جفات، التأويل وقراءة النص: ٤٣ .
١٧/ المصدر نفسه: ٤٦-٤٧ . ١٨/ عبد الله الغذّامي، تشريح النص: ٧-١١ .
١٩/ يمنى العيد، في معرفة النص: ٣٨٠ . ٢٠/ أدونيس، الثابت والمتحوّل: ١٤-٢٢ .
٢١/ القيرواني، العمدة: ٢٣٣/١ . ٢٢/ سعيد مصلح السريحي، شعر أبي تمّام: ٢١ .
٢٣/ الآمدي، الموازنة: ٢٦٦/١ . ٢٤/ أدونيس، مقدمة للشعر العربي: ٤٦-٤٧ .
٢٥/ الآمدي، الموازنة: ٦/١ . ٢٦/ ديوان أبي تمّام، شرح التبريزي: ٢٣/٢ .
٢٧/ عبد الرحمن بدوي، الزمن الوجودي: ١٨٥ . ٢٨/ سعيد مصلح السريحي، شعر أبي تمّام: ٢١ .
٢٩/ صلاح فضل، علم الأسلوب: ٢٤١ . ٣٠/ سعد مصلوح، دراسة إحصائيّة للأسلوب: ٦٦ .
٣١/سهام جبّار،الزمن في الشعرالعربي المعاصر:٠٧ . ٣٢/ هانز مير هوف، الزمن في الأدب: ٤٨ . ٣٣/علي جابر،الدلالة الزمنيّة في الجملة العربية: ٥٥ . ٣٤/ غاستون باشلار، جدليّة الزمن: ١٣ .
٣٥/ النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة: ٧٥ . ٣٦/ ميشال زكريّا، النظريّة الألسنيّة: ١٦٤ .
٣٧/ رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر: ٤١ . ٣٨/ يمنى العيد، في معرفة النص: ١٢٤ .

٣٩/النعيمي،إيقاع الزمن في الروايةالمعاصرة:٩٣.
٤٠/ عبد الرحمن بدوي، الزمن الوجودي: ٤٦-٩٠.
٤١/صابرأبا زيد،فكرة الزمان عندإخوان الصفا:١٢٩.
٤٢/حسني عبدالجليل،الإنسان والزمان في الشعرالجاهلي:٧.
٤٣/ هانز ميرهوف، الزمن في الأدب: ٩ .
٤٤/ أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية: ١٨٣ .
٤٥/ ابن رشد، تهافت التهافت: ٦٣ .
٤٦/حسام الدين الآلوسي،الزمان في الفكرالديني :٩٢-١٥٣
٤٧/ مالك المطّلبي، الصيغ الزمنيّة: ١٦ .
٤٨/ عبد الرحمن بدوي، الزمن الوجودي: ١٨ .
٤٩/ جورج هنري، الرؤية والمدينة: ٢٦ .
٥٠/ حنان محمد موسى، الزمكانيّة والشعر المعاصر:١٢٣
٥١/ عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقريّة:٣٠ .
٥٢/ عبد الرحمن بدوي، الزمن الوجودي: ٨ .
٥٣/ بابا عمي، الزمن النفسي في القرآن: ٣ .
٥٤/ جون بويلون، الزمن والقدر: ٦٠-٦٢ .
٥٥/ حنّا فاخوري، الأدب العربي: ٤٧٦ .
٥٦/ المصدر نفسه : ٤٨٠ .
٥٧/ أدونيس، الثابت والمتحوّل: ١٢٦/٢ .
٥٨/ الصولي: ٢٤٤، الثابت والمتحوّل: ١٢٨/٢ .
٥٩/ عبد الرحمن بدوي، الزمن الوجودي: ٨٨ .
٦٠/ عبد الرزاق المانع، الحياة والموت والقصيدة: ٥٥ .
٦١/ أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال: ٢٢ .
٦٢/ النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة: ٩٣ .
٦٣/ حنان محمد موسى،الزمكانية والشعرالمعاصر:١١٤.

العدد ٥٣

١٢رجب ١٤٣٩هـ
٣١ آذار ٢٠١٨م

المصادر والمراجع

١. تأريخ الأدب العربي ، حنّا الفاخوري ، ط١، لبنان- بيروت ، ١٩٥١.

٢. أبو تمّام- حياته وشعره، د. محمد حمود، ط١ ، دار الفكر اللبناني،بيروت، ١٩٩٥ .

٣. أضواء على مشكلة الزمان في الفلسفة الإسلاميّة، محمد أحمد عوّاد، وزارة الثقافة، عمّان، ١٩٩٢ .

٤. الانسان والزمان في الشعر الجاهلي، حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة (د.ت).

٥. إيقاع الزمن في الروايةالمعاصرة،أحمد حمد النعيمي،ط١،المؤسسة العربية للدراسات النشر،بيروت،٢٠٠٤

٦. البنيات الدالّة في شعر أمل دنقل، د. عبد السلام المسّاوي، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٤

٧. التأويل وقراءة النص، د.سرحان جفات، ط١ ، دار الينابيع، ٢٠١٠ ، ستوكهولم .

٨. تشريح النص، د.عبدالله الغذّامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت) .

٩. التعريفات، السيد علي محمد الجرجاني، ط١، دار إحياء التراث للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٣.

١٠.تهافت التهافت، ابن رشد، تقديم: محمد العريبي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٣ .

١١.الثابت والمتحول، أدونيس، ج١، ط 8، ، دار الساقي، بيروت، لبنان، (د.ت) .

١٢.جدلية الزمن، غاستونباشلار،:ت خليل أحمد ، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، 2010.

١٣.الحياة والموت والقصيدة، عبد الرزاق المانع، الأقلام، ع٣ ، ٢٠٠٢ .

١٤. ١الخطيئة والتكفير، د.عبدالله الغذّامي ، ط١، (د.م.ط)، ١٩٨٥ .

١٥.الدراسة الإحصائيّة للأسلوب، سعد مصلوح، عالم الفكر، أكتوبر ، (د.م.ط)، ١٩٨٩ .

١٦.دراسة في لغة الشعر، رجاء عيد، منشأة المعارف ، الأسكندريّة .

١٧.الدلالة الزمنيّة في الجملة العربيّة، د.علي جابر المنصوري، ط١، مطبعة الجامعة، بغداد، ١٩٨٤ .

١٨.الرؤية والمدينة، جورج هنري، ت : د محسن الموسوي، الثقافة الأجنبية، ع٣، ١٩٨٣.

١٩.رؤيا التماثل، د. محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥

٢٠.الزمان في الفكر الديني والفلسفي، حسام الدين الآلوسي،ط١،المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت،١٩٨٠.

٢١.الزمكانيّة وبنية الشعر المعاصر، حنان محمد موسى حمودة، ط١ ، عالم الكتب الحديثة، أربد ، ٢٠٠٦ .

٢٢.الزمن في الأدب ، هانز مير هوف ت اسعد رزوق، مطابع مؤسسة سجل العرب، القاهرة ، ١٩٧٢ .

٢٣.الزمن في الشعر العربي المعاصر،سهام جبّار هاشم، رسالة ماجستير، (د.ت) .

٢٤.الزمن النفسي في القرآن الكريم، محمد بن موسى بابا عمي، سايت الموسوعة الإسلاميّة، (د.ت).

٢٥.الزمن الوجودي ، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، ١٩٥٥ .

٢٦.الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ت: بكر عبّاس، ط١، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٧ .

٢٧.شعر ابي تمام ، سعيد مصلح السريحي، ط١، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٣، جدّة .

٢٨.الصوت الآخر، فاضل ثامر، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٩٢ .

٢٩.الصيغ الزمنية في اللغة العربية، مالك المطّلبي، ع217، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

٣٠.علم الأسلوب– مبادؤه وإجراءاته، صلاح فضل، ط١، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨٥ .

٣١.فكرة الزمان عند اخوان الصفا، صابر عبدة أبا زيد محمد، الناشر مكتبة المدبولي، ١٩٩٩ .

٣٢.فلسفة الجمال، د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ .

٣٣.في معرفة النص، يمنى العيد، منشورات دار الآفاق، الجديدة ، بيروت .

٣٤.القارئ والنص –العلامة والدلالة، سيزا قاسم، الشركة الدوليّة للطباعة، ٢٠٠٢ .

٣٥.اللغة الثانية، فاضل ثامر، ط١ ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤ .

٣٦.اللغة العربية معناها ومبناها، د تمّام حسّان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973 .

٣٧.مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٦ .

٣٨.الموازنة بين أبي تمّام والبحتري، الآمدي، ط١ ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ٢٠٠٦ .

٣٩.موجز تأريخ الزمن، ستيفن هوكنغ، ت: باسل محمد الحديثي، دار المأمون، ١٩٩٠، بغداد .

٤٠.الموت والعبقريّة، عبد الرحمن بدوي ، دار القلم ، بيروت، (د.ت).

Summary

This Study Deals With Time Turn Point's in the one Poem of the Well-Known Poet ,Abi Tammam AL-Taee Said in Praising AL-Khalifa "AL-Mamoon", Depending on the Modern Reading Mechanism ,Both in its Analysis and Interpretation .

This Comes according to the instruction Adopted by the Modern curriculum Strategy That Each Literary Text has its Poetic Characteristics ,a Two-fold System of Obscurity and Open Up, a certain System .

Dissimilar to any other text system ,Mean while it is Open To the Modern Reading's Recipients ,this Concept Which Encouraged the Researcher to tackle this Study is Adherent to a Number of Critical Epistemological Basis to Break Down and Analyses the Poetic Contents in Six Section's .

العدد
٥٣

١٢رجب
١٤٣٩هـ

٣١ آذار
٢٠١٨م