Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

Scientific Events Gate
Innovations Journal of Humanities and Social Studies
IJHSS
https://eventsgate.org/ijhss
e-ISSN: 2976-3312

Poetics of Temporal Structure in Pre-Islamic Narrative Poetry: An Analytical Reading of a Text by ʿAmr ibn Qanʿās al-Murādī

Dr. Marym bint Abdu Abdullah Hadidi
Department of General Courses, Faculty of Arts and Humanities, King Abdulaziz University, Saudi Arabia
Email: Mahadedy@kau.edu.sa | ORCID: https://orcid.org/0009-0002-1709-0308

Received 18\|06\|2026 - Accepted 10\|07\|2026 Available online 15\|07\|2026

Abstract: This study examines the poetics of temporal structure in the text of ʿAmr ibn Qaʿʿās al-Murādī as presented by Adūnīs in the first volume of *Dīwān al-Shiʿr al-ʿArabī* under the title "Anticipating Death." It adopts an analytical reading that approaches the text as a condensed poetic narrative shaped within a symmetrical rhythmic system. The study proceeds from the distinction between story time and discourse time, while extending this distinction by introducing rhythmic time as a level specific to poetic discourse, manifested in syllabic movement, the distribution of hemistichs, and the resulting patterns of speed, contraction, balance, and extension. It focuses on the opening threshold, "Whenever I saw a sick wineskin / being mourned at its funeral, I wept," in order to reveal a temporal twist based on two intertwined narratives: the narrative of the self between "I used to" and "I wept," and the narrative of the object between seeing the sick wineskin and mourning its funeral. From this overlap emerges what the study terms, procedurally, anticipation within retrospection. The study also proposes the concept of temporal relaxation to describe the balanced and extended closing moment, where the psychological time of the poetic narrative appears in the confrontation with death through fullness and recovery. Moving from rhythmic and narrative time to the formative structure of vision, the study examines textual perceptions of water, fire, and human presence. It concludes that time in the text represents a structural system that directs rhythm, forms narrative, and reveals the philosophy of vision.

Keywords: Temporal Structure; Poetic Narrative; Rhythmic Time; Anticipation Within Retrospection; Temporal Relaxation

شِعرية البنية الزَّمنية في النصّ الشّعري السّردي الجاهليّ: قراءة تحليلية في نصٍّ لِعَمْرِو بن قَنْعاس المرادي

د. مريم بنت عبده عبد الله حديدي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الملك عبد العزيز – المملكة العربية السعودية
Email: Mahadedy@kau.edu.sa | ORCID: https://orcid.org/0009-0002-1709-0308

الملخص: تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن شعرية البنية الزمنية في نص عمرو بن قعّاس المرادي، كما أورده أدونيس في الجزء الأول من "ديوان الشعر العربي" تحت عنوان "استباق الموت"، وذلك من خلال قراءة تحليلية تنظر إلى النص بوصفه حكاية شعرية مكثفة تتشكل داخل نظام إيقاعي تناظري. وتنطلق الدراسة من التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، مع توسيع هذا التمييز بإدخال الزمن الإيقاعي بوصفه مستوى مخصوصًا بالنص الشعري، يتبدى في حركة المقاطع، وتوزيع الصدر والعجز، وما ينشأ عنهما من سرعة، وانقباض، واتزان، وامتداد. وتقف الدراسة عند عتبة النص الأولى: "وكنت إذا أرى زقًّا مريضًا / يُناح على جنازته بكيت"، لتكشف عن التواء زمني يقوم على حكايتين متداخلتين: حكاية الذات بين "كنت"

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

و"بكيت"، وحكاية الموضوع بين "أرى زقًّا مريضًا" و"يُناح على جنازته". ومن هذا التداخل يتشكل ما تصفه القراءة إجرائيًا بأنه استباق داخل استرجاع. كما تقترح الدراسة مصطلح "الاسترخاء الزمني" للدلالة على لحظة الاتزان والامتداد في خاتمة النص، حيث يظهر الزمن النفسي للحكاية في قول الشاعر: "متى ما يأتني أجلي يجدني / شبعت من اللذاذة واشتفيت". وتنتقل الدراسة من الزمن الإيقاعي والحكائي إلى البنية التكوينية للرؤية، فتقرأ النص من خلال خطّي الرؤية: العالم كما يظهر ناقصًا أو معطوبًا، والذات كما تستجيب لهذا النقص بالفعل أو الانفعال. كما تستند القراءة إلى إحصاء المدركات النصية في حقول الماء والنار والوجود البشري؛ لتكشف عن نسب دلالية تجعل الموت حاضرًا دون أن تمنحه الغلبة، وتجعل الذات الحاضرة قوة موازنة لعطب العالم. وتخلص الدراسة إلى أن الزمن في النص يمثل نظاما بنائيا يوجّه الإيقاع، ويكوّن الحكاية، ويكشف فلسفة الرؤية.

الكلمات المفتاحية: البنية الزمنية؛ الحكاية الشعرية؛ الزمن الإيقاعي؛ الاستباق داخل الاسترجاع؛ الاسترخاء الزمني.

1. المقدمة والدراسات السابقة

يفتح النص الشعري الجاهلي، في بعض نماذجه المكثفة، مجالًا دقيقًا لمساءلة العلاقة بين الشعر والحكاية، وتظهر في قدرة بنائه الإيقاعي على استيعاب حركة زمنية قابلة للقراءة والتأويل. ومن هنا تتجه هذه الدراسة إلى قراءة نص عمرو بن قعّاس المرادي كما أورده أدونيس في الجزء الأول من ديوان الشعر العربي تحت عنوان "استباق الموت"، وهو من المختارات الشعرية التي أعاد تركيب أبياتها المتفرقة في المصادر التراثية؛ ليشكل منها مقطعًا شعريًا قصيرًا مكثفا بالحكاية والإيقاع .

وتنبع خصوصية هذه القراءة من هذه الوجهة؛ لأن هذه الصورة هي المصدر الذي يمنح المقطع هيئة مخصوصة تسمح بقراءته كبنيةٍ حكائيةٍ مكثفة. فالأبيات، في هذا الترتيب، تبدأ من صورة تستبطن الموت المؤجل أو المستبق، ثم تمرّ بصور النقص والسعي؛ لتنتهي إلى إعلان الذات شِبعها واشتفائها في مواجهة الأجل. ومن ثمّ يكون ترتيب أدونيس جزءًا من بنية الدلالة؛ لأن الحكاية التي تشتغل عليها الدراسة لا تنشأ من البيت منفردًا، وإنما من نظام تعاقب الأبيات وتوليد بعضها لبعض .

وتستند الدراسة، في تثبيت أصل النص ونسبته، إلى مصادره التراثية، ولا سيما وروده في الاختيارين: المفضليات والأصمعيات، وإثبات المرزباني في معجم الشعراء نسبة البيت المشهور: "وكنت إذا أرى زقًّا مريضًا / يُناح على جنازته بكيت" إلى عمرو بن قعّاس المرادي. وقد عُمِّمت صيغة الاسم في هذه الدراسة على صورة "قعّاس"؛ لأنها الصيغة المثبتة في مصادر الرواية والتراجم، مع التنبيه إلى أن صيغة "قعّاس" الواردة في بعض العناوين الحديثة تُحمل على زيادة النون أو التصحيف في الاسم. غير أن استحضار هذا الأصل لا يجعل القراءة تحقيقًا للروايات، ولا مفاضلة بين الصيغ، وإنما يضع حدًا فاصلًا بين مستوى التوثيق ومستوى التأويل؛ فالتوثيق يثبت انتماء النص إلى مدونته، أما القراءة فتتجه إلى الهيئة التي منحها أدونيس للمقطع، وإلى ما ينتجه هذا الترتيب من إمكان حكائي داخل بنية شعرية موجزة.

ويضع هذا النص القراءة أمام إشكال منهجي دقيق؛ إذ تبدو مادته الحكائية محدودة إذا قيست بمقاييس السرد النثري، فهو لا يمدّ حدثًا في فضاء تفصيلي، ولا يقدّم شخصيات مكتملة، ولا يروي واقعة ممتدة ذات مفاصل ظاهرة. ومع ذلك، فإن ترتيب صوره وأفعاله يكشف عن حركة لا يمكن اختزالها في الوصف أو الغنائية. فالذات ترى وتبكي، ثم تهصر وتجتني، وتستقي، وتأكل، وتنتقي، وتثير النار وتصطلي، ثم تواجه الأجل وقد بلغت الشبع والاشتفاء. وهنا تتولد المساءلة المنهجية: أتكمن الحكاية في مقدار الحدث أم في طريقة تنظيمه؟ وهل يمكن أن يكون الإيقاع نفسه أحد أشكال الزمن الحكائي، بحيث يشارك في إنتاج المعنى وتوجيه تلقيه؟

وتزداد هذه المساءلة دقة حين ينتقل النظر إلى طريقة اشتغال الزمن داخل النص: فكيف يتشكل بين زمن القصة وزمن الخطاب؟ وكيف يصنع البيت الأول التواءه من تداخل "كنت" و"إذا أرى" و"بكيت"؟ وبأي معنى يمكن وصف هذه الحركة بأنها استباق داخل استرجاع؟ وكيف يتحول الإيقاع، عبر المقاطع وتوزيع الصدر والعجز، إلى زمن أداء؟ ثم كيف تعيد الخاتمة: "متى ما يأتني أجلي يجدني / شبعت من اللذاذة واشتفيت" توجيه ما سبقها، فتجعل الصور السابقة مراحل في مسار سردي محكوم البناء؟

وتتحدد أهمية هذه الدراسة في مستويين متداخلين: أولهما أنها تختبر إمكان قراءة الزمن في الشعر الجاهلي انطلاقًا من انتظامه في بناء إيقاعي ونظام حكائي سردي داخلي يوجّه ويرتب الصور، ويضبط حركة الإيقاع، ويؤسس علاقة الذات

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

بمصيرها. وثانيهما أنها تسهم في توسيع مجال الدراسات التطبيقية للنصوص التراثية التي بقيت خارج الدائرة المألوفة للنماذج الشعرية الكبرى، إما لقصرها، أو تفرّق رواياتها، أو لوقوعها في أطراف المتن المتداول. فهذه النصوص لا تقل قدرة على إنتاج الرؤية عن النصوص المشهورة، غير أن كثافتها وابتعادها عن مركز التداول جعلاها أحوج إلى قراءة تستنطق بنيتها الداخلية، وتكشف ما تختزنه من إمكانات جمالية وفكرية. ومن هنا تأتي هذه الدراسة لإعادة تفعيل نص تراثي ظلّ خارج مركز التلقي النقدي، وإدخاله في أفق نقدي تطبيقي معاصر، عبر اختبار ما تكشفه بنيته الزمنية والإيقاعية من حكاية ورؤية وفلسفة.

ولا تنفصل هذه الدراسة عن مسار نقدي أخذ يعيد النظر في القصيدة العربية القديمة خارج التصوّر الغنائي المغلق، كبنية قابلة لأن تستوعب فعل الحكاية، في صورة حركة داخلية تتولد من ترتيب الصور، وتتابع الأفعال، وتحول الضمائر، وتوتر العلاقة بين زمن التجربة وزمن القول. ومن هنا تبدو الإفادة من الدراسات التي قاربت السرد في الشعر إفادة منهجية؛ لأنها تهيئ للقراءة الزمنية التي تنهض عليها هذه الدراسة.

ويمثّل كتاب محمود العشيري الشعر سردًا: دراسة في نص المفضليات أحد المداخل العربية المهمة في هذا الاتجاه؛ إذ يتعامل مع السرد بوصفه إمكانًا كامنًا في بنية القصيدة القديمة، وتنبع أهمية هذا التصوّر لهذه الدراسة من أنه يفتح القصيدة على علاقات السببية والزمانية، ويجعل المقطع الشعري قابلًا؛ لأن يُقرأ من جهة ما ينتجه من حركة حكائية (Al-ʿUshayrī, 2014, pp. 29–30)

غير أن هذه الدراسة لا تقف عند إثبات حضور السرد في الشعر، كما يفعل العشيري في أفق أوسع، بل تذهب إلى تحليل صورة مخصوصة من هذا الحضور في نص قصير لعمرو بن قعّاس، حيث يتداخل الاسترجاع والاستباق والزمن الإيقاعي في بناء دلالة النص.

وتفيد دراسة Du Plooy في تأكيد قابلية النص الغنائي لحمل مكوّن حكائي داخلي من خلال تنظيم الصوت والزمن والمنظور (Du Plooy, 2010).

وتدفع دراسة Alberto Comparini هذا التصوّر خطوة أخرى حين تجعل الزمن في الشعر الغنائي قابلًا للقراءة من منظور تعاقبي/سردي (Comparini, 2022, pp. 153–177).

وتفيد هاتان الدراستان في تدعيم المسوغ النظري لهذه الدراسة، غير أن الدراسة لا تنقل مفهوم السرد إلى القصيدة الجاهلية نقلًا آليًا، إنما تستثمره في حدود ما يسمح به النص الشعري العربي القديم من تكثيف وإيقاع وتناظر.

أما في الدراسات العربية الحديثة، فقد اتجهت دراسة وردة حسين منصور محيا، آليات السرد في الشعر العربي القديم: دراسة في نماذج مختارة، إلى تتبع مكونات السرد في الشعر القديم من خلال الشخصيات، وتسلسل الأحداث، والزمان، والمكان، والحوار. وتكمن قيمة هذه الدراسة في أنها تجعل السرد في الشعر القديم موضوعًا قابلًا للفحص الإجرائي، لكنها تبقى منشغلة بآليات السرد في نماذج متعددة، أكثر من انشغالها بالعلاقة الدقيقة بين الزمن والإيقاع في نص واحد. (Maḥyā, 2025, pp. 433–458)

ومن هنا تفترق هذه الدراسة عنها في قراءة البنية الزمنية انطلاقًا من كونها نظامًا داخليًا يوجه حركة النص، ويكشف عن كيفية تحول الصورة الشعرية إلى مفصل حكائي.

وفي مسار قريب، قدّم عبد الناصر هلال في آليات السرد في الشعر العربي المعاصر قراءة لحضور الراوي، والحدث، والوصف، والحوار، ومستويات السرد في الشعر الحديث (Hilāl, 2006, p. 37) وتكمن فائدة هذا المرجع في تأكيده أن قراءة الشعر من جهة آلياته السردية لا تعني إلغاء شعريته، وإنما الكشف عن طبقة بنائية تعمل داخله. لذلك يُستفاد منه من زاوية التثبيت المنهجي، لا من جهة تحليل نص عمرو بن قعّاس.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

وتفيد الدراسات التي قاربت الزمن السردي في نصوص تراثية، مثل دراسة آلاء موفق عليوي خضير عن بنية الزمن السردي في المقامات الزينبية لابن الصيقل الجزري، في تأكيد مشروعية استثمار أدوات الزمن السردي في قراءة النصوص القديمة. (Khuḍayr, 2025, pp. 37–54).

غير أن الفرق الجوهري بين هذه الدراسات وهذه الدراسة أن المقامة نص سردي بطبيعته، بينما ينتمي نص عمرو بن قعّاس إلى الشعر، الأمر الذي يفرض على التحليل أن يضيف إلى زمن القصة وزمن الخطاب مستوى ثالثًا هو الزمن الإيقاعي. ومن هنا تتحدد خصوصية هذه الدراسة: فهي تكشف كيف يتكوّن الزمن الحكائي داخل البنية الإيقاعية، وكيف تصبح الخاتمة مركزًا يعيد توجيه البداية.

وعليه، فإن موقع هذه الدراسة من الدراسات السابقة يتحدد في انتقالها من إثبات قابلية الشعر للسرد إلى تحليل طريقة اشتغال الزمن داخل نص جاهلي مخصوص. فهي تستفيد من السرديّات العابرة للأجناس، ومن الدراسات العربية في السرد الشعري، ومن بحوث الزمن السردي في التراث، لكنها لا تنحلّ في أيٍّ منها؛ لأنها تجعل من قصيدة عمرو بن قعّاس مجالًا لاختبار علاقة دقيقة بين الحكاية والإيقاع والرؤية.

2. المنهجية

يقوم منهج الدراسة على قراءة نصية تحليلية تستفيد من مفاهيم الزمن السردي، ولا سيما التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومفهومي الاسترجاع والاستباق، لكنها لا تنقل هذه المفاهيم إلى الشعر نقلًا آليًا. فالشعر لا يبني الحدث بالطريقة التي يبنيها السرد، إنما يعمل على ضغطها وتكثيفها وتغيير مساراتها وفق ما يقتضيه انتظام الإيقاع وحركة الذات داخله. لذلك تقترح الدراسة توسيع آلية القراءة بإدخال مستوى ثالث هو "الزمن الإيقاعي"، أي الزمن الذي يتولد من نظام القول نفسه: من الوزن، والمقاطع، والحركة والسكون، وتوزيع الصدر والعجز، وما ينشأ عن ذلك من سرعة أو بطء، وانفتاح أو انقباض، واتزان أو امتداد .

وتنهض آلية القراءة في هذه الدراسة على ثلاث خطوات متتابعة. تبدأ بتثبيت المتن المعتمد وبيان دلالة ترتيبه في نسخة أدونيس؛ لأن الحكاية هنا لا تفهم خارج هذا الترتيب. ثم تنتقل إلى تحليل البنية الزمنية في مستوى الحكاية والخطاب؛ إذ تُقرأ عتبة النص الأولى لتداخل الاسترجاع والاستباق فيها، وتُقرأ الخاتمة باعتبارها نقطة إعادة توجيه للبدء. ثم تتجه إلى فحص الزمن الإيقاعي عبر التوزيع المقطعي، للكشف عن سرعة الحكاية، وانقباضها، واتزانها، وامتدادها. ومن هذه المستويات تنفتح القراءة على تحليل المدركات النصية الكبرى، كالماء والنار والوجود البشري، للكشف عن الرؤية الفلسفية التي تتولد من علاقة الذات بالحياة والموت .

2.1 البنية الزمنية بين نظام الحكاية ونظام الخطاب

يأتي الزمن في الدرس السردي الحديث كأحد الأنظمة التي يختبر بها النص قدرته على بناء المعنى. فالحكاية لا تتحدد بالطريقة التي يعاد بها توزيع المروي داخل الخطاب؛ تقديمًا وتأخيرًا، وبسطًا واختزالًا، واسترجاعًا واستباقًا. ومن هذه المسافة بين المادة الحكائية وصورتها الخطابية تنشأ فاعلية الزمن كعنصر بنائي يكشف طريقة اشتغال النص.

وقد أسهمت الاتجاهات الشكلانية والبنيوية في نقل العناية من الحدث في ذاته إلى موقعه داخل البنية. فالحدث يكتسب قيمته من صلته بما يسبقه وما يلحقه، ومن علاقته بمنطق السببية الذي ينتظم داخله. وفي هذا السياق تأتي إشارة رولان بارت إلى صلة الزمن بالسببية؛ فالزمنية وظيفة بنيوية تعمل داخل الخطاب، وتمنح الحدث موضعه ودوره في إنتاج الدلالة. (Barthes et al., 1992, pp. 20, 55; ʿAzzām, 2003, p. 198). ويقوم هذا التصوّر على تمييز إجرائي مهم بين زمن القصة وزمن الخطاب. فزمن القصة هو التتابع المفترض للأحداث في عالم الحكاية، أما زمن الخطاب فهو الصورة التي يختارها النص لعرض تلك الأحداث. وبين الزمنين تتشكل منطقة التحليل؛ فما حدث لا يحدد قيمة أدبية النص، بل كيف عُرض، ومن أين ابتدأ، ومتى أبطأ أو أسرع، وما الموضع الذي جعله مركزًا لتوليد المعنى؟ (Genette, 1997; Yaqṭīn, 1997; Laḥmadānī, 1991)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

وقد منح جيرار جينيت هذا التمييز أدواته الدقيقة حين جعل الزمن مجالًا لفحص علاقة الحكاية بالخطاب من خلال الترتيب والمدة والتواتر، وما يتصل بها من استرجاع، واستباق، وحذف ومشهد. غير أن قيمة هذه الأدوات تكمن في قدرتها على كشف طريقة تحكم الخطاب في إدراك الحكاية. فالاسترجاع يعني إعادة فتح زمن بدا منتهيًا؛ والاستباق يعني إدخال أفق لاحق في وعي اللحظة الراهنة وتوجيه تلقيها. (Genette, 1997)

غير أن تطبيق هذه المفاهيم على النص الشعري يقتضي حذرًا منهجيًا؛ فالحكاية في الشعر أكثر تركيزا؛ إذ تومئ إلى الحدث دون تفصيله، من خلال صورة، أو فعل، أو ضمير، أو خاتمة. ولهذا لا يكفي أن نبحث في النص الشعري عن زمن القصة وزمن الخطاب وحدهما، بل ينبغي أن نضيف إليهما زمنًا ثالثًا هو الزمن الإيقاعي؛ أي الزمن الذي يتولد من نظام القول الشعري المبني على الوزن، وتوزيع المقاطع، وتناوب الصدر والعجز، وما ينشأ عن ذلك من سرعة أو بطء، وانقباض أو امتداد.

ومن هذا المنظور تتحدد خصوصية نص "عمرو بن قعّاس"؛ لأنه يقيم مسارًا حكائيًا واضحًا داخل بنية شعرية مكثفة في نسخة أدونيس. يبدأ النص من رؤية "زق مريض" يُناح على جنازته، ثم تتدرج الصور في الغصن والماء واللحم والنار، حتى تنتهي إلى مواجهة الأجل بإعلان الشبع والاشتفاء. وهذا المسار يفهم من خلال ترتيب المفردات وانتظامها، وانتقال الذات من الرؤية إلى البكاء، ثم من البكاء إلى الفعل، ثم من الفعل إلى خلاصة التجربة.

وبذلك يصبح الزمن في هذا النص بنية مزدوجة مكونة من زمنين: زمن حكائي تنظمه حركة الصور والأفعال، وزمن إيقاعي يضبط طريقة حضور هذه الحركة في الأداء والتلقي. وبين هذين المستويين تتشكل شعرية النص؛ في كشف النظام الذي يجعل المعنى ممكنًا داخله.

2.2 الزمن والحكاية الشعرية: من انتظام البنية إلى تشكّل الرؤية

إذا كان الزمن في النص الحكائي نظامًا يربط أجزاء الحكاية ويمنحها قابلية التماسك، فإن حضوره في النص الشعري يكتسب طبيعة أكثر تركيبًا؛ لأن الشعر يعيد تشكيل الحكاية داخل بنية مكثفة تتداخل فيها الصورة مع الفعل، والفعل مع الإيقاع، واللحظة المفردة مع أفقها الدلالي الأوسع. ومن هنا يصبح الزمن في النص الشعري السردي مدخلًا إلى فهم الطريقة التي تنتظم بها الرؤية داخل القول الشعري.

وتنبع خصوصية الحكاية الشعرية من قيامها على الاقتصاد والتكثيف. فهي تلمح إلى الوقائع دون عرضها، وبهذا تُقرأ الحكاية في الشعر من قدرتها على التشكل داخل نظام شعري يختصر الزمن ويكثف الحدث.

وعليه، فإن قراءة الزمن في النص الشعري الجاهلي تتجه إلى الكيفية التي تتكون بها الحكاية داخل البنية الإيقاعية. فالإيقاع هو أحد عناصر تشكّلها؛ الذي يحدد سرعة الانتقال بين الصور، ويمنح بعض المواضع انفتاحًا أو انقباضًا، ويجعل لحظة بعينها أثقل حضورًا في التلقي من أخرى. ومن ثم يغدو الزمن الإيقاعي قرينًا للزمن الحكائي، وليس زمنًا تابعًا.

ولهذا تتأسس القراءة التالية على مسارين متلازمين: مسار يتعقب حركة الحكاية في انتقالها من صورة إلى أخرى، ومسار يصغي إلى نظام الأداء الذي يمنح هذه الحركة شكلها الشعري.

ومن هنا تأتي عتبة النص ضرورة منهجية قبل الدخول إلى التحليل؛ فالمتن المعتمد هو وحدة شعرية تتشكل حكايتها، وتتكشف رؤيتها من تداخل زمنها الإيقاعي بزمنها الحكائي.

2.3 عتبة النص: المتن ومنهج القراءة

تتخذ هذه الدراسة من المقطع الذي أورده أدونيس في الجزء الأول من ديوان الشعر العربي، تحت عنوان "استباق الموت" متنًا للتحليل. ويُعتمد اسم الشاعر في هذه الدراسة بصيغة عمرو بن قعّاس المرادي، وهي الصيغة التي توردها مصادر الرواية والتراجم؛ فقد أثبت المرزباني اسمه ونسبه في معجم الشعراء بصيغة: "عمرو بن قعّاس بن عبد يغوث بن محرش

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

بن مالك بن عوف المرادي"، ونعته بأنه جاهلي (Adūnīs, 2010, Vol. 1, p. 254; Al-Marzubānī, 2005, p. 73). كما وردت له في الاختيارين: المفضليات والأصمعيات قطعة شعرية تحت عنوان "وقال عمرو بن قعّاس المرادي"، وتتضمن البيت الذي تنهض عليه عتبة هذه الدراسة"وكنت إذا أرى زقًّا مريضًا / يُناح على جنازته بكيت" (Al-Akhfash al-Aṣghar, 1999, p. 213). ويقصد اعتماد ترتيب أدونيس هنا قراءة الأبيات في هيئتها المختارة عنده، دون إلغاء أصلها التراثي أو تعميم نتائج هذا الترتيب على كل روايات النص.

ويثبت النص في هذه الدراسة كما أورده أدونيس في ديوان الشعر العربي (Adūnīs, 2010, Vol. 1, p. 254). على النحو الآتي:

جدول (1): النص الشعري المعتمد للتحليل

وكُنتُ إذا أرى زِقّاً مَريضـــا		**يُنــاحُ عَلى جِنازَتِهِ بَكَيـتُ**
وغصنٍ ليس من شجرٍ رطيبٍ		**هصـرتُ إليّ منه فاجتنيتُ**
وَماءٍ لَيسَ مِن عِـــدٍّ رَواءٍ		**وَلا ماءِ السَماءِ قَد استَقَيتُ**
وَلَحمٍ لَم يَذُقـــهُ الناسُ قَبلي		**أَكَلتُ عَلى خَــلاءٍ وَانتَقَيتُ**
وَنارٍ أوقِدَت مِن غَيـــرِ زَندٍ		**أَثَرتُ جَحيمَها ثُمَّ اِصطَلَيتُ**
متى ما يأتني أجلـــي يجدني		**شبعت من اللذاذة واشتفيت**

ولا يعني اعتماد ترتيب هذا النص إغفال أصله التراثي أو رواياته الأخرى؛ فقد وردت القطعة في الاختيارين: المفضليات والأصمعيات، وأثبت المرزباني نسبة البيت المشهور إلى الشاعر في معجم الشعراء (Al-Akhfash al-Aṣghar, 1999, pp. 213–215; Al-Marzubānī, 2005, p. 73). ولذلك تميّز الدراسة بين أصل التوثيق، الذي يُردّ إلى مصادر الرواية، وبين موضع التحليل، الذي يقرأ ترتيب أدونيس كصيغة مختارة محددة. فالنتائج المتصلة بمسار الحكاية والخاتمة ترتبط صراحة بهذه الصيغة المعتمدة، ولا تُقدَّم كحكم عام على جميع ترتيبات النص في التراث.

ومن ثمّ فعتبة النص هي جزء من منهج القراءة؛ لأن التحليل اللاحق سيعود إلى هذا الترتيب لاشتغال الزمن: إذ يبدأ من عطب الوعاء، ثم ينتقل إلى تعطل الرطوبة والرواء، ثم إلى أفعال التحصيل والمواجهة، قبل أن يبلغ خاتمة الأجل والاشتفاء.

3. النتائج والمناقشة

3.1 الزمن الإيقاعي وتوجيه الحكاية الشعرية

إذا كان الشكل الشعري هو الإطار الزمني الأول للنص، فإن الحكاية الشعرية لا تتشكل خارجه، ولا تستقل عن نظامه الإيقاعي. فالقصيدة تمنح حركتها داخل بنية موزونة تضبط زمن القول، وتوزعه بين الصدر والعجز، وبين الحركة والسكون، وبين الامتداد والانقباض. ومن هنا يكون الإيقاع بنية زمنية فاعلة في توجيه الحكاية، وتحديد طريقة حضورها في التلقي.

وفي هذا السياق، يمكن الاستئناس بما تذهب إليه دراسات القراءة الإيقاعية من أن موسيقى الشعر تنشئ في المتلقي حركة نفسية موازية، يتجاور فيها الاضطراب والهدوء، والانقباض والانفتاح، والتوتر والاسترخاء. (Al-Mūsā, 2010, p. 158). وبذلك يغدو الإيقاع زمنًا داخليًا، يسرّع بعض المواضع، ويكثّف بعضها، ويفتح الخاتمة على امتداد يناسب دلالتها.

ويقع النص في نظام إيقاعي تناظري، يفرض على البيت انتظامًا ظاهرًا، غير أن هذا الانتظام لا يلغي الحركة الداخلية، لكن يجعلها أكثر قابلية للكشف. فصرامة النظام العروضي لا تعني سكون البنية، وإنما تتيح للقراءة أن ترصد ما يحدث داخل

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

النظام نفسه من فروق دقيقة بين خفة الأداء وانقباضه وتوازنه. وهذه الفروق هي المجال الذي يتحول فيه الإيقاع من قانون صوتي إلى دلالة زمنية.

ومن ثمّ تقرأ هذه الدراسة الزمن الإيقاعي في مستويين متداخلين: مستوى النظام، وهو ما يفرضه الوزن من انتظام عام يحفظ وحدة النص، ومستوى الحركة داخل النظام، وهو ما ينتج عن اختلاف توزيع المقاطع، وحضور الحركة والسكون، وتفاوت الانفتاح والانغلاق في الأداء. ولا يراد بهذا التمييز فصل الوزن عن المعنى، بل بيان الكيفية التي يعمل بها الإيقاع داخل بناء الحكاية؛ فالنص يروى عبر الطريقة التي تُؤدّى بها هذه الأفعال والصور في النسق الشعري.

ولهذا يكون التقطيع الصوتي في هذا البحث طريقًا إلى الكشف عن الزمن الداخلي للنص. فتحليل المقاطع يكشف علاقة بين زمن الأداء وزمن الحكاية. وحين يفتتح النص بيته الأول برؤية "زق مريض" ثم يغلقه بالبكاء، فإن قيمة هذا الافتتاح يتصل أيضًا بسرعة أدائه، وبانفتاحه الصوتي، وبموقعه كعتبة زمنية لبقية الحكاية.

وعليه، فإن وظيفة هذا المحور هي التمهيد للقراءة المقطعية اللاحقة. فالإيقاع سيُقرأ انطلاقًا من قوته الموجهة لحركة الزمن الحكائي داخل النص، التي توجه في طريقها حركة الخطاب والدلالة.

3.2 التوزيع الإيقاعي ودلالته في بناء الزمن الحكائي

يُتخذ التحليل الإيقاعي في هذه الدراسة مدخلًا إلى قراءة الزمن في النص، من حيث هو زمن أداء وتلقٍّ، فالشطر الشعري يحمل الدلالة من خلال الكيفية التي تتوزع بها المقاطع داخله، وما تحدثه هذه المقاطع من سرعة أو بطء، وانفتاح أو انقباض، واتزان أو توتر. لذا يعد التوزيع الإيقاعي قرينة على حركة الحكاية.

وتعتمد هذه القراءة على تقسيم الأشطر إلى مقاطع صوتية تكشف البنية الزمنية الدقيقة للأداء، وفق ثلاثة أنماط رئيسة: المقطع القصير، والمقطع المتوسط المغلق، والمقطع المتوسط المفتوح (Mabrūk, 2010, p. 80). وتُقرأ هذه الأنماط كعلامات على طريقة جريان القول؛ فغلبة المقاطع القصيرة تمنح الأداء خفة وسرعة، وكثرة المقاطع المغلقة تحدث شيئًا من الانقباض والضغط، أما المقاطع المفتوحة فتمنح الشطر امتدادًا صوتيًا أوسع. وبذلك يتجاور في النص زمنان: زمن الحكاية الذي تصنعه الصور والأفعال، وزمن الأداء الذي تكشفه المقاطع (Anīs, 1952; Abū Dīb, 1974).

ولضبط إجراء التقطيع، اعتمدت الدراسة القراءة الصوتية للأشطر في حال الوصل، مع اعتبار الحركة القصيرة مقطعًا قصيرًا (CV)، والحركة يليها ساكن مقطعًا متوسطًا مغلقًا (CVC)، والحركة الطويلة أو المد مقطعًا متوسطًا مفتوحًا (CVV). ولا تُحتسب العلامات الإملائية في ذاتها، وإنما يُحتسب الأثر الصوتي للنطق، مع توحيد التعامل مع التنوين والحركات الطويلة والوقف العروضي في جميع الأشطر. وقد أُدرج ملحق تطبيقي يبيّن إحصاء كل شطر حتى يكون الانتقال من الإحصاء إلى الدلالة قائمًا على إجراء ظاهر قابل للمراجعة.

جدول (2): أنواع المقاطع الصوتية المعتمدة في التحليل

رمزه الصوتي	رمزه العربي	نوع المقطع
CV	ص ح	المقطع القصير
CVC	ص ح ص	المقطع المتوسط المغلق
CVV	ص ح ح	المقطع المتوسط المفتوح

وعند إحصاء المقاطع في أشطر النص، تظهر النتائج الآتية:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

جدول (3): إحصاء المقاطع في أشطر النص

رقم الشطر	الشطر	عدد المقاطع القصيرة CV	عدد المقاطع المتوسطة المغلقة CVC	عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة CVV	مجموع المقاطع
1	وكنت إذا أرى زقًّا مريضًا	6	4	2	12
2	يُناح على جنازته بكيت	9	0	3	12
3	وغصنٍ ليس من شجرٍ رطيب	5	6	1	12
4	هصرت إليّ منه فاجتنيت	7	5	0	12
5	وماءٍ ليس من عدٍّ رواء	5	5	2	12
6	ولا ماء السماء قد استقيت	7	2	3	12
7	ولحمٍ لم يذقه الناس قبلي	3	6	2	11
8	أكلت على خلاء وانتقيت	6	3	3	12
9	ونارٍ أوقدت من غير زند	3	7	1	11
10	أثرت جحيمها ثم اصطليت	6	4	2	12
11	متى ما يأتني أجلي يجدني	4	4	4	12
12	شبعت من اللذاذة واشتفيت	7	4	2	13

يكشف الجدول عن انتظام ظاهري في معظم الأشطر؛ إذ تقوم المحصلة العامة في أغلبها على اثني عشر مقطعًا. غير أن هذا الانتظام لا يعني تماثلًا في الأداء؛ لأن توزيع المقاطع داخل العدد الواحد يختلف من شطر إلى آخر، فتتولد من داخل البنية المنتظمة حركة دقيقة تسهم في توجيه الدلالة. وهذا هو موضع الأهمية في الجدول: فالقيمة تكمن في نوع المقاطع، وفي موقع الشطر من حركة النص.

فالشطر الثاني: "يُناحُ على جنازته بكيتُ" ينفرد بأعلى عدد من المقاطع القصيرة، ويخلو من المقاطع المغلقة. وهذا يمنحه خفة أدائية لافتة، على الرغم من ثقل دلالته القائمة على النواح والجنازة والبكاء. وتبدو هذه المفارقة دالة؛ إذ يتحرك الشطر بسرعة صوتية، بينما يحمل مشهدًا جنائزيًا. فكأن النص يضغط لحظة الفقد في أداء سريع، فيجعل البكاء نتيجة خاطفة لرؤية سابقة لا تحتاج إلى إبطاء أو تفصيل.

أما الشطر الرابع: "هصرتُ إليّ منه فاجتنيتُ" فيخلو من المقاطع المفتوحة، وهو ما يمنح الأداء شيئًا من الانقباض. ولا يبدو هذا الانقباض منفصلًا عن الفعل نفسه؛ فـ"الهصر" فعل جذب وشدّ. وهنا يتساند الصوت والدلالة: فالبنية المقطعية تنقبض كما ينقبض الفعل، ويغدو التحصيل في هذا الموضع فعلًا مشدودًا لا حركة رخوة.

وتنخفض المحصلة المقطعية في الشطرين السابع والتاسع إلى أحد عشر مقطعًا. وهذان الموضعان يتصلان بتحول دلالي مهم في الحكاية: "ولحمٍ لم يذقه الناس قبلي"، و"ونارٍ أوقدت من غير زند". فالنص ينتقل هنا إلى صور أشد توترًا: لحم غير

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

مسبوق في الذوق، ونار لا تأتي من سببها الطبيعي. ومن ثمّ يبدو الانخفاض المقطعي علامة على تكثيف الزمن؛ فالحكاية في هذين الموضعين لا تتسع للشرح، بل تنضغط في صورة حادة، كأن الأداء يختصر المسافة بين الحاجة والفعل.

ويأتي الشطر الحادي عشر: "متى ما يأتني أجلي يجدني" متوازنًا في توزيع مقاطعه: أربعة قصيرة، وأربعة مغلقة، وأربعة مفتوحة. وهذا التوازن جدير بالتوقف؛ لأنه يقع عند لحظة التصريح بالأجل، حيث يخرج الزمن من كونه مضمرًا في الصور إلى كونه ملفوظًا صريحًا. فلقد ظل الزمن قبل هذا الموضع يعمل داخل الحكاية من خلال المرض، والنواح، واليبس، والماء، والنار؛ أما هنا فإنه يتسمّى مباشرة: "أجلي". ولذلك يجيء التوازن المقطعي مناسبًا للحظة التي يستقر فيها وعي الذات أمام النهاية.

ثم ينفرد الشطر الأخير: "شبعتُ من اللذاذة واشتفيتُ" بأعلى محصلة مقطعية في النص؛ إذ يبلغ ثلاثة عشر مقطعًا. وهذه الزيادة تمنح الخاتمة امتدادًا أدائيًا واضحًا، ينسجم مع دلالتها القائمة على الامتلاء والاشتفاء. فالنص يمدّ لحظة الإقفال صوتيًا، كأن الشبع يأخذ زمنه في الأداء.

وبذلك يتضح أن التوزيع الإيقاعي يوازي حركة الحكاية ولا ينفصل عنها. فالنص يبدأ من مشهد فَقْد، ثم ينتقل إلى أفعال التحصيل والمواجهة، ثم يبلغ لحظة التصريح بالأجل، قبل أن يستقر في خاتمة ممتدة. وهذه الحركة تظهر في انتظام المقاطع وتفاوتها؛ إذ يكشف الإيقاع عن مواضع الخفة، والانقباض، والتكثيف، والاتزان، والامتداد. ومن ثمّ يصبح التوزيع الإيقاعي جزءًا من بناء الزمن الحكائي.

3.3 الالتواء الزمني في عتبة الحكاية

لا يبدو النظر إلى الزمن الحكائي في النص كمستقيم، يبدأ من صورة وينتهي إلى أخرى؛ فالحركة الزمنية فيه تقوم منذ البيت الأول، على التواء دقيق يجعل الحكاية تتشكل داخل حكاية، ويجعل زمن الرؤية متداخلًا مع زمن البكاء، وزمن المرض متجهًا إلى زمن الجنازة. ومن هنا يكون البيت الافتتاحي عتبة زمنية تُنشئ نظام الحكاية كله.

يقول النص:

وكنت إذا أرى زقًّا مريضًا يُناح على جنازته بكيت

في ظاهر البيت، نحن أمام جملة شعرية واحدة، غير أن بنيتها الزمنية تكشف عن حكايتين متداخلتين. الحكاية الأولى تمتد بين الفعلين: "كنت" و"بكيت"؛ وهي حكاية الذات في استعادتها لفعل بكاء يتكرر في الماضي. فـ"كنت" لا تحيل إلى ماضٍ مغلق، بل إلى حال متكرر، أي إلى زمن ماضٍ مفتوح على الاستعادة. أما "بكيت" فهو فعل الإغلاق الوجداني لهذه الحكاية؛ إذ تكتمل الحكاية الأولى حين تتحول الرؤية إلى استجابة.

غير أن هذه الحكاية لا تكتفي بذاتها؛ لأنها تنفتح في داخلها على حكاية ثانية تبدأ من قوله: "إذا أرى زقًّا مريضًا"، ثم تتقدم إلى: "يُناحُ على جنازته". وهذه الحكاية الثانية هي حكاية الشيء المرئي نفسه: زقّ يظهر في حالة مرض، ثم يُدفع في الصياغة الشعرية إلى أفق الجنازة والنواح. وبهذا يصبح الزق كائنًا حكائيًا له زمن: مرض، ثم جنازة، ثم نواح. فالبيت إذن يمنح مصيرًا.

وعلى هذا، يمكن القول إن الحكاية الأولى هي حكاية الذات: "كنت... بكيت"، والحكاية الثانية هي حكاية الموضوع: "أرى زقًّا مريضًا... يُناح على جنازته". وبين الحكايتين تنشأ المفارقة الزمنية التي يقوم عليها البيت. فالحكاية الأولى تسترجع فعلًا ماضيًا هو البكاء، عبر مشهد مشروط قابل للتجدد: "إذا أرى". أما الحكاية الثانية، وهي مندرجة داخل الأولى، فإنها تسبق البكاء من جهة السبب، وتتجاوزه من جهة المدى؛ لأن المرض يستبق نهايته في صورة الجنازة.

وهنا تتضح دقة الالتواء الزمني: فنحن أمام استرجاع تؤسسه صيغة "كنت"، لكنه استرجاع يعود إلى تجدّد كلما تحقق شرط الرؤية. وداخل هذا الاسترجاع تعمل صيغة "إذا أرى" عملًا استباقيًا؛ لأنها تجعل الماضي مفتوحًا على إمكان التكرار،

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

وتحوّل الرؤية إلى زمن قابل للعودة. ثم تأتي صورة "زقًّا مريضًا" لتستبطن مستقبلها الدلالي في "جنازته"؛ فالمرض في البيت، علامة على مصير قادم. ومن ثم تكون الحركة الزمنية من الماضي إلى الممكن، ومن الممكن إلى النهاية، ثم من النهاية إلى البكاء.

وتستند هذه القراءة في استعمال مفهومي (الاسترجاع والاستباق) إلى تحليل الزمن السردي عند جيرار جينيت، مع توظيفهما إجرائيًا بما يلائم طبيعة النص الشعري (Genette, 1997). ولهذا جاز أن توصف حركة البيت بأنها استباق داخل استرجاع؛ فالفعل "كنت" يعيد القارئ إلى زمن ماضٍ، لكن هذا الماضي ينفتح عبر "إذا"، على تكرار لاحق أو محتمل، ثم يتجه عبر مرض الزق، إلى صورة الجنازة بوصفها نهاية مستبقة. وفي الوقت نفسه يمكن وصفها بأنها استرجاع يستبطن الاستباق؛ لأن البكاء المستعاد لا ينفصل عن مشهد يحمل نهايته داخله.

ومن هذه البنية يمكن تفسير سرعة الأداء وانفتاحه في الشطر الثاني. فالشطر: "يُناحُ على جنازته بكيتُ" يخلو من المقاطع المغلقة، وتغلب عليه المقاطع القصيرة والمفتوحة؛ ولذلك يتحرك في الأداء بسرعة وانفتاح، على الرغم من أنه يحمل أكثر مفردات البيت ثقلًا: النواح، والجنازة، والبكاء. وهذه المفارقة نتيجة للبنية الزمنية نفسها. فالنص لا يطيل الوقوف عند الجنازة؛ لأنها ومضة مستبقة داخل استرجاع أوسع. ومن هنا يأتي انفتاح الصوت كأنه يعبر على الجنازة عبورًا؛ ليجعلها جزءًا من حركة زمنية خاطفة.

ويترتب على ذلك أن البيت الأول يحمل الجزء الأكبر من بنية النص؛ ففيه تتحدد الذات المبئرة، ويتحدد زمن القص، ويتحدد موضوع الرؤية، كما تتحدد العلاقة الأولى بين الحياة والموت. فالزق مريض، أي إنه لم يمت بعد، لكنه يُرى في ضوء جنازته؛ والذات ترى الشيء في مصيره. ومن هنا يتأسس منطق النص اللاحق: فالأشياء تأتي محمولة على نقصها أو نهايتها أو تعطلها. فالغصن ليس رطيبًا، والماء ليس من عِدّ رواء ولا من ماء السماء، والنار من غير زند. وكل هذه الصور اللاحقة تتولد، زمنيًا ودلاليًا، من منطق البيت الأول: رؤية الشيء في عطب كينونته.

وبهذا المعنى، يكون البيت الأول نواة زمنية للنص كله. فهو يعلّم القارئ كيف يقرأ ما بعده: كحكايات صغرى مندرجة داخل حكاية كبرى. وكل حكاية منها تقوم على صورة شيء ناقص، ثم فعل ذاتي يستجيب لهذا النقص أو يحاول تجاوزه. ومن هنا تبدأ شعرية الزمن في النص، أي من قدرة البيت على أن يجمع في لحظة واحدة بين الاسترجاع والاستباق، وبين الرؤية والمصير، وبين خفة الأداء وثقل الدلالة.

ولا تتكون شعرية البيت الأول من غرابة الصورة وحدها، إنما من قدرته على تعطيل القراءة المألوفة للزمن. فالزق يُرى في مصيره، والمرض يتحول إلى علامة على نهاية مستبقة. ومن هنا يصبح البيت عتبة اختبار للقراءة؛ لأنه يفرض على المتلقي أن يعيد ترتيب العلاقة بين الرؤية والمصير، وبين الماضي المستعاد والنهاية المتخيلة. (Tompkins, 1999, pp. 97–98).

3.4 الاسترخاء الزمني في الحكاية الشعرية

إذا كان مطلع النص قد نهض على التواء زمني تتداخل فيه حكاية الذات بحكاية الشيء المرئي، فإن البيت السادس يمثّل النقطة التي يعود فيها هذا الالتواء إلى قدر من الاتزان؛ لأن الزمن الذي ظل يعمل في العمق يجد تسميته الصريحة. فالنص، منذ قوله: "وكنت إذا أرى زقًّا مريضًا"، كان يتحرك في أفق زمني مضمر، في مرض يستدعي النهاية، وجنازة تستبق الفناء، وبكاء يردّ الرؤية إلى ذاكرة متكررة. غير أن هذا الزمن كان موزعًا في العلامات والصور والأفعال، حتى يأتي البيت الأخير ليكشف الاسم الذي كانت الحكاية تدور في مداره.

وتستعمل هذه الدراسة مصطلح "الاسترخاء الزمني" مصطلحًا إجرائيًا ، فهو يدل، في حدود هذا النص، على اللحظة التي يبلغ فيها زمن الأداء درجة من الاتزان والامتداد، بما يكشف الزمن النفسي للحكاية. ويقصد به وصول الحكاية إلى نقطة يتعادل فيها إيقاع القول الشعري مع وعي الذات بزمنها، حين ينتقل النص من الالتواء الزمني في المطلع إلى وضوح الأجل

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

في الخاتمة. وتبقى قابلية هذا المصطلح للتطبيق خارج هذا النص مشروطة باختباره في نصوص شعرية أخرى تتداخل فيها البداية بالخاتمة، والإيقاع بالرؤية.

ويأتي الشطر: "متى ما يأتني أجلي يجدني" ليحوّل هذا الزمن المضمر إلى زمن ملفوظ. فـ"الأجل" هو الاسم الذي ينظم ما سبقه؛ لأنه يكشف أن الحكاية حكاية ذات تحرُّك في ظل زمن نفسي عميق؛ وهو زمن يراقب النهايات قبل وقوعها، ويرى الأشياء من جهة عطبها ومصيرها؛ ولذلك يكون الأجل أفقا يعمل في النص منذ البداية، ثم أفصح عن نفسه في الخاتمة.

وتؤكد البنية الإيقاعية هذا المعنى؛ فقد جاء صدر البيت الأخير في حالة توازن مقطعي لافت، إذ تتساوى فيه المقاطع القصيرة، والمتوسطة المغلقة، والمتوسطة المفتوحة على صورة: 4 / 4 / 4. وهذا التساوي هو صورة أدائية للحظة اتزان داخلي. فحين يقول النص: **"متى ما يأتني أجلي يجدني"**، يكون في مقام استقبال واعٍ للزمن. فالذات انتقلت من الانفعال الأول بالبكاء إلى موقف أكثر هدوءًا، هو موقف من يعرف أن الأجل آتٍ، لكنه يستقبله من موقع الاكتمال.

أما العجز: **"شبعت من اللذاذة واشتفيت"**، فيبلغ أعلى قيمة مقطعية في النص، إذ يتجاوز المتوسط الغالب في الأشطر السابقة. وهذه الزيادة تمنح الخاتمة امتدادًا أدائيًا يتناسب مع دلالتها؛ فالشبع والاشتفاء يردان باعتبارهما خلاصة التجربة. فالإيقاع يطيل زمن الخاتمة، كأن الذات تمنح هذا الاكتمال فسحة صوتية تتيح له أن يستقر في التلقي. وبهذا يصبح الامتداد المقطعي في العجز موازيًا لامتلاء الدلالة، فكما يبلغ القول مداه الصوتي، تبلغ الذات مداها النفسي.

وفي هذا الموضع تحديدًا يظهر الزمن النفسي للقصة والحكاية. فالزمن زمن النفس، وهي تعبر من الرؤية إلى البكاء، ومن البكاء إلى الفعل، ومن الفعل إلى مواجهة الأجل. وكانت سرعة الأداء وبطؤه، وانفتاح الصوت وانقباضه، تعبيرًا عن حركة داخلية. لذلك يصبح إيقاع النص في حقيقته إيقاعا نفسيا، يسرع حين يمرّ على مشهد الفقد، وينقبض حين يشتد فعل التحصيل، ويتوازن حين يُسمّى الأجل، ثم يمتد حين تعلن الذات شبعها واشتفاءها.

ولا يقتصر أثر هذا البيت على إغلاق الحكاية، لكنه يعيد قراءة ما سبقها. فبعد عبارة **"شبعت من اللذاذة واشتفيت"** تصبح الصورة السابقة مراحل في طريق طويل إلى هذه الخلاصة. فالزق المريض يصبح بداية الوعي بالفناء، والغصن غير الرطيب يصبح علامة على عالم لا يعطي خصوبته كاملة، والماء غير المروي يضحي صورة لتعطل المورد، واللحم المأكول على خلاء يصبح مظهرًا لانفراد التجربة، والنار من غير زند تشكل الذروة في انتزاع الحياة من شروط ناقصة. وهكذا تصبح الخاتمة مركزًا تأويليًا يعود على النص كله، فيمنحه وجهته.

ومن ثمّ فإن الاسترخاء الزمني في هذا الموضع بلوغٌ لجوهره. ففي المطلع كان الزمن ملتويًا بين استرجاع واستباق؛ وفي الوسط كان متوزعًا بين صور النقص وأفعال التحصيل؛ أما في الخاتمة فيظهر الزمن النفسي صريحًا؛ لأنه وعي بالنهاية. ولهذا لا يقول الشاعر: إذا جاءني أجلي وجدني خائفًا أو منقطعًا، بل يقول: "يجدني / شبعت من اللذاذة واشتفيت". فالحكاية تنتهي على امتلاء يتقدم إلى الموت وقد استوفى تجربته.

وبذلك ينهض البيت السادس بوظيفة مزدوجة: فهو من جهة لحظة اتزان في زمن الأداء، ومن جهة أخرى لحظة كشف للزمن النفسي الذي كان غائب الاسم، حاضر الأثر في الحكاية كلها. ومن هنا تتأكد قيمة مصطلح الاسترخاء الزمني؛ لأنه يحدد النقطة التي يتصالح فيها إيقاع النص مع وعي الذات، فتغدو الخاتمة لحظة تنوير.

3.5 البنية التكوينية وفلسفة الرؤية

3.5.1 خطّا الرؤية: الذات والعالم

أفضى تحليل الزمن الإيقاعي إلى أن النص يتحرك داخل بنية تناظرية تُحكم قبضتها الزمنية على السرد، وتمنح الحكاية حدود ظهورها. غير أن أثر هذا النظام يتجاوز ذلك إلى توجيه الرؤية السردية نفسها؛ إذ ينهض التوازي بين الصدر والعجز بوظيفة فاصلة بين مجالين للرؤية، يتقابلان في الظاهر، ويتداخلان في العمق: مجال يتصل بالعالم كما يظهر في صورة ناقصة أو معطوبة، ومجال يتصل بالذات كما تستجيب لهذا العالم بالفعل أو الانفعال.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

ومن ثمّ تتحدد البنية التكوينية للنص من خلال خطّين متوازيين: خطّ تتصدره الرؤية الخارجية أو الموضوعية، حيث تظهر الموجودات في صورتها الأولى، وخطّ تتجلى فيه استجابة الذات وأفعالها. غير أن هذين الخطين لا يعملان في انفصال تام؛ فالرؤية الثانية تنطلق من الأولى، ثم تعود الرؤية الأولى لتتعقبها وتخفي حضورها داخلها. وبهذا تنشأ الحكاية من التوتر بين مجال الرؤية ومجال الفعل، وبين ما يكشفه العالم وما تصنعه الذات إزاء هذا الكشف.

جدول (4): خطّا الرؤية في النص

الرؤية الثانية		الرؤية الأولى
وكُنتُ إذا أرى زِقّاً مَريضـــا		يُنــاحُ عَلى جِنازَتِهِ بَكَيــتُ
وغصنٍ ليس من شجرٍ رطيبٍ		هصــرتُ إليّ منه فاجتنيتُ
وَماءٍ لَيسَ مِن عِـــــدٍّ رَواءٍ		وَلا ماءِ السَماءِ قَد استَقَيتُ
وَلَحمٍ لَم يَذُقـــهُ الناسُ قَبلـي		أَكلتُ عَلى خَــلاءٍ وَانتَقَيتُ
وَنارٍ أوقِدَت مِن غَيـــرِ زَندٍ		أَثَرتُ جَحيمَها ثُمَّ اِصطَلَيتُ
متى ما يأتني أجلـــي يجدني		شبعت من اللذاذة واشتفيت

و هذا الجدول يكشف عن نظام الرؤية داخل النص. فالشطر الأول، في الغالب، يفتح مجال الموضوع أو الشرط أو العالم المرئي، بينما يأتي الشطر الثاني استجابة أو فعلًا أو نتيجة. ومن هذا التوزيع تنشأ علاقة دقيقة بين العالم كما يظهر، والذات كما تتعامل مع ظهوره.

الرؤية الأولى: الذات بين الخفاء والتّجلي

تصدر الحكاية الشعرية عن راوٍ يتمركز في ضمير المتكلم، وهذا التمركز يتشكل عبر خفاء وتجلٍّ. ففي البيت الأول ينهض الفعل"وكنت.."، بفتح زمن سابق على لحظة القول، ويستدعي ذاكرة سردية تتقدم على الحدث المنطوق. غير أن هذه الكينونة ليست حالة وجود مكتملة؛ فهي مشروطة بحدث لاحق عليها في البناء: "إذا أرى زقًّا مريضًا". ومن ثمّ تتشكل الذات داخل توتر زمني ونفسي في آن؛ فهي تستعيد نفسها من الماضي، لكنها لا تظهر إلا عبر رؤية شيء معطوب. أما "بكيت" فيمثل نتيجة الانفعال، لكنه في الوقت نفسه يكشف أن الذات تروي الحكاية داخل أثرها النفسي.

و هنا تتموضع الذات بين خطّي الحياة والموت. فـ"كنت" تحيل إلى الكينونة، والكينونة مظهر حياة؛ غير أنها كينونة مضطربة؛ لأنها لا تُستدعى إلا عند رؤية "زق مريض". والمرض، في هذا الموضع، علامة على اختلال الحياة في مادتها أو وعائها. وعلى الخط الآخر يقع الموت في "يُناح على جنازته بكيت"، حيث تتحول الرؤية إلى طقس جنائزي، ويتحول الشيء المرئي إلى موضوع بكاء.

ومن ثمّ لا يقوم البيت على مقابلة بسيطة بين الحياة والموت، بل على مجاورة حادة بينهما. فالزق لا يزال في حالة مرض، أي لم يبلغ الموت صراحة، غير أن الخطاب يدفعه مباشرة إلى أفق الجنازة والنواح. وبهذا يصبح الموت حاضرًا في قلب الحياة، وتصبح الحياة مرئية من جهة عطبها. و هذا ما يمنح الرؤية الأولى بعدها النفسي.

وإذا كان الماء، في عمق البنية، مفتاحًا للحياة، فإن البكاء يغدو ارتدادًا عكسيًا لهذه الحياة؛ فهو ماء الذات وقد انقلب إلى علامة موت. و هنا يتقابل ماء الحياة الضمني مع ماء الحزن الظاهر، فيتخذ البكاء وظيفة بنائية تتجاوز الانفعال إلى الكشف عن قلب العلاقة بين الحياة والموت. فالرؤية الأولى لا تعرض موتًا واقعيًا فقط، لكنها تعرض حياةً محمولة على موتها.

الرؤية الثانية: جدلية الخفاء والتجلي

إذا كانت الرؤية الأولى تنطلق من الذات الراوية وتموضعها النفسي، فإن الرؤية الثانية تتصل بمجال العالم المرئي، أي بالموجودات التي تظهر في النص وقد خضعت لمنطق النفي أو التعطيل. وتنهض هذه الرؤية على مبنًى خارجي يتجلى لغويًا

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

في مطالع الأشطر التي تأتي على هيئة افتتاحات وصفية أو شبه وصفية، تعمل الواو فيها كأداة إدخال لمشهد جديد داخل الحكاية، من غير حاجة إلى الجزم بوظيفتها النحوية خارج ما يقتضيه التحليل الدلالي.

وتتأسس جدلية هذه الرؤية على إثبات الوجود ونفي تمامه. فالنص يذكر الموجودات، لكنه لا يتركها على وصفها الأول؛ إنما يثبتها بالاسم، ثم ينفي عنها كمالها أو سببها أو مألوفها: **"وغصنٍ ليس من شجرٍ رطيبٍ"، و"وماءٍ ليس من عدٍّ رواءٍ"، و"ولحمٍ لم يذقه الناس قبلي"، و"ونارٍ أوقدت من غير زندٍ".**

ففي هذه السلسلة يعمل النفي كحركة فنية انتقالية تؤسس بنية الرؤية. فكل عنصر يتم تجليته بالذكر، يُعاد تقديمه على غير وصفه المتوقع. فالغصن حاضر، لكنه لا ينتسب إلى شجر رطيب. والماء حاضر، لكنه ليس من عدٍّ رواء، ولا من ماء السماء. واللحم حاضر، لكنه خارج خبرة الناس وذوقهم السابق. والنار حاضرة، لكنها موقدة من غير زند. وهكذا ينفي النص اكتمال شروطها.

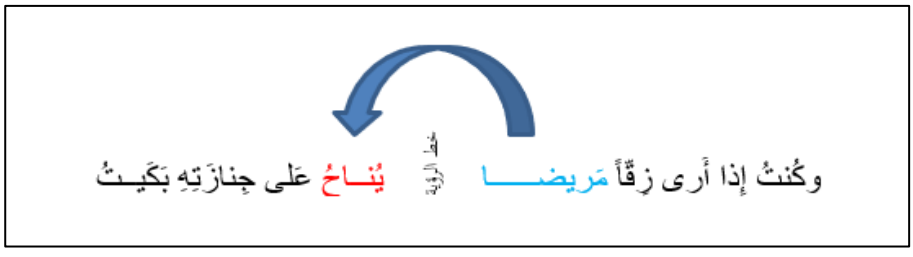
وتتركز هذه الموجودات في عناصر كونية كبرى: النبات أو التراب ممثلًا في الغصن، والماء، والمخلوق الحي المكنى عنه باللحم، ثم النار. وهذا الترتيب يمنح الرؤية الثانية بعدًا تكوينيًا؛ إذ تتحرك الحكاية في عناصر الوجود وهي تظهر منقوصة أو منزوعة الكفاية. فالعالم الذي تتحرك فيه الذات عالمًا يتجلى ناقصًا، ويستدعي من الذات فعلًا يعوّض هذا النقص أو يواجهه.

ومن هنا تتشابك الرؤية الثانية مع الرؤية الأولى. فالعالم لا يظهر إلا وقد أصابه النقص، والذات لا تظهر إلا وهي تستجيب لهذا النقص بالفعل. وبذلك يتحدد البناء الحكائي في علاقة مزدوجة: نفي في مجال العالم، وإثبات في مجال الذات. وهذه الجدلية هي التي تمنح النص عمقه السردي والنفسي، فكلما ظهر نقص في العالم، ظهر فعل في الذات. وكلما نُفيت صفة عن الموجود، أثبتت الذات قدرتها على التعامل معه. ومن ثم فإن السرد هنا ينهض على صراع بين النفي والإثبات، أي بين خفاء الكفاية في العالم وتجلي الفعل في الذات.

3.5.2 الرؤية بين الحياة والموت

إذا كانت الرؤية الأولى قد كشفت مجاذبة الحياة والموت في البيت الأول، فإن الرؤية الثانية توسع هذه المجاذبة في بقية النص. فالحياة تظهر في عناصرها: الغصن، والماء، واللحم، والنار. لكنها تظهر حياة ناقصة أو مهددة أو غير مألوفة. وفي المقابل يظهر الموت أفقًا يتسلل إلى الموجودات من خلال المرض، واليبس، ونقص الماء، والخلاء، والجحيم، ثم الأجل.

وبهذا المعنى، يجعل النص كل صورة من صور الحياة حاملة لعلامة نقصها. وهذا ما يفسر القرب الشديد بين خطي الرؤية؛ فالحياة ليست بعيدة عن الموت، والموت ليس خارج الحياة، بل إن كلًّا منهما يقيم في طرف الآخر. فالزق مريض قبل جنازته، والغصن موجود بلا رطوبة، والماء مذكور بلا رواء، والنار دفء لكنها جحيم.



شكل (1): تقابل خطّي الحياة والموت

وهكذا لا تكون البنية التكوينية في النص نتيجة مباشرة للزمن الإيقاعي والحكائي السابقين. فالنظام التناظري الذي قسم البيت إلى صدر وعجز، وإلى رؤية وفعل، هو نفسه الذي كشف توزع الرؤية بين خط الحياة وخط الموت، وبين الذات والعالم، وبين النفي والإثبات.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

3.5.3 المدركات النصية ومجال الرؤية

كان التحليل السابق قد انتهى إلى أن الزمن الإيقاعي لا يعمل في النص عملًا صوتيًا محضًا؛ لذلك فإن الخطوة التالية هي النظر فيما أنتجه هذا الزمن من رؤية. فالحكاية الشعرية في هذا المجال تتكون من علاقات وجودية، تتوزع بين الحياة والموت، والحضور والغياب، والذات والعالم. ومن ثمّ فإن الزمن الحكائي يصبح المجال الذي تتكوّن داخله فلسفة النص. فالصور هي المواضع التي تتحول فيها الوقفة إلى حركة. فالزق، والغصن، والماء، واللحم، والنار ليست أشياء ساكنة، وإنما مفاصل في صيرورة داخلية تنقل الذات من الانفعال إلى الفعل، ومن رؤية النقص إلى محاولة تجاوزه. ولذلك يكون الوصف هنا طريقة أخرى لإعلان الحكاية. (Būṭghān, 2008, p. 154).

وعلى خطّي النظام الإيقاعي انتظمت رؤيتان متقابلتان: رؤية تتصل بمدركات العالم وعناصره، ورؤية تتصل بالذات التي ترى وتنفعل وتفعل. غير أن التقابل بينهما لا يعني الانفصال؛ فإحداهما تمتحن الأخرى، والثانية تجيب عن سؤال لا يطرحه النص تصريحًا، لكنه يتولد من بنية النقص التي تحكم الموجودات. فالعالم يظهر ناقصًا أو معطوبًا، والذات لا تظهر إلا وهي تستجيب لهذا النقص بالبكاء أو الفعل أو المواجهة. ومن هذا التداخل يتكون البعد الفلسفي للحكاية.

ولكيلا تبقى هذه الرؤية في مستوى التأويل العام، تتجه القراءة إلى تحديد مدركاتها النصية كما تتوزع داخل الحقول الدلالية. فالماء، والنار، والتراب، واللحم، والضمائر، وأفعال الذات علامات تكوينية تكشف نسب الحياة والموت، وحضور الذات وغياب موضوعها. ومن هنا تأتي ضرورة الإحصاء النصي؛ لأنه يبين كيف تتوزع فلسفة الرؤية داخل بنية النص.

بين خطّي الوجود: المدركات النصية ومجال الرؤية

تبدأ فلسفة الرؤية في النص من المدركات التي تنهض كعلامات على الوجود أو اختلاله. ولا يُقصد بالمدركات هنا الألفاظ في معناها المعجمي الأول، بل ما تكتسبه داخل الحكاية من قيمة تكوينية. فالغصن والماء والنار واللحم عناصر وجودية تتصل بسؤال الحياة وبقدرتها على الاستمرار في عالم يشي بالمرض والجفاف والعطب:

وغصنٍ ليس من شجرٍ رطيبٍ
وَماءٍ لَيسَ مِن عِـــــدٍّ رَواءِ
وَلَحمٍ لَم يَذُقـــــهُ الناسُ قَبلـي
وَنارٍ أوقِدَت مِن غَيـــــر زَندِ

وإذا كان حقل الماء/الحياة يتشكل من الماء والرطوبة والرواء، ويمتد تأويليًا إلى البكاء واللذاذة كقرينتين على الانفعال والامتلاء، فإن النار تقف في المقابل كعنصر ملتبس...ومن هنا يتقابل الحقلان في النص على النحو الآتي:

جدول (5): مدركات الماء/الحياة ومدركات النار

م	حقل الماء/الحياة: مدركاتوقرائن	حقل النار: مدركات وقرائن
1	بكاء (ماء نفسي/قرينة انفعالية)	نار
2	رطوبة	إيقاد
3	ماء	زند
4	رواء	إثارة
5	ماء السماء	جحيم
6	لذاذة/امتلاء	اصطلاء

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

يقوم هذا التصنيف على قراءة دلالية مؤولة؛ لذلك فبعض العناصر يرد صريحًا مثل الماء والنار والزند والجحيم، وبعضها يرد من خلال قرينة دلالية مثل البكاء، الذي يُقرأ هنا ماءً نفسيًا، واللذاذة التي تُقرأ صورةً من صور الامتلاء لا مقابلًا معجميًا للماء. وبذلك تفصل الدراسة بين الإحصاء اللفظي المباشر والإحصاء الدلالي التأويلي، ولا تجعل النسب العددية دليلًا حاسمًا منفردًا على فلسفة النص.

وتفيد هذه المقابلة في الكشف عن تجاوب الحقول داخل النص أكثر مما تفيد في إثبات تعادل عددي صارم؛ فمدركات الماء والحياة، على الرغم من حضورها، تأتي في سياق النقص أو التحول: فالرطوبة منفية عن الغصن، والرواء منفي عن الماء، وماء السماء مستبعد، والبكاء يحول ماء الذات إلى علامة حزن. أما النار فتجتمع في بيت واحد وترتبط بالفعل والتحريك: الإيقاد، والإثارة، والاصطلاء. وبذلك يتشكل التوتر بين ماء ناقص الكفاية ونار مكثفة الحضور.

ويظهر خلل مقومات الحياة بوضوح في قول الشاعر: **"وغصنٍ ليس من شجرٍ رطيبٍ / وماءٍ ليس من عِدٍّ رواءٍ"**. فالنص لا ينفي وجود الغصن ولا وجود الماء، وإنما ينفي عنهما شرطهما الحيوي: الرطوبة والرواء. وهذه نقطة حاسمة؛ لأن النفي في النص يذهب إلى تعطيل الكفاية. فالموجودات حاضرة، لكنها لا تؤدي وظيفتها الطبيعية كاملة. ومن هنا تستشف القراءة مظاهر الجفاف والتصحر باعتبارها نتيجة لتوزيع المدركات النصية.

ويغدو مطلع النص مؤسسًا لهذا الخلل: **"وكنتُ إذا أرى زقًّا مريضًا / يُناحُ على جنازته بكيتُ"**. فالزق، وهو وعاء السائل، لا يظهر ممتلئًا أو صالحًا، بل يظهر مريضًا، ثم يُدفع إلى أفق النواح والجنازة. ومن هذه العتبة تبدأ الحكاية في رؤية الحياة من جهة عطبها. فالمرض والنواح والجنازة علامات أولى على خلل في نسبة الحياة، تتسع بعد ذلك في صورة الغصن غير الرطيب، والماء غير المروي.

ومن هذا المنظور تتأسس فلسفة الرؤية على ثنائية الحضور والغياب، أو الخفاء والتجلي. فالحياة حاضرة في أسماء عناصرها، لكنها غائبة في تمام شروطها. والموت، في المقابل، يتقدم منذ البداية في المرض والجنازة والنواح، ثم يتسمّى في الخاتمة باسم الأجل. ولهذا يتوزع النص بين بعدين: بعد خارجي يتصل بالموت كأفق ضاغط على الحكاية، وبعد داخلي يتصل بالحياة التي ما تزال تقاوم داخل الذات وأفعالها.

3.5.4 الرؤية بين الذات والموضوع وفلسفة النسب

لا تقف القراءة عند حدود المدركات الكونية التي كشفت اختلال نسب الحياة في النص، بل تنتقل من خلالها إلى سؤال الذات النصية وموضوعها. فالماء والتراب، بما يمثلانه من مقومات الحياة، لا يقدمان وحدهما فلسفة الحكاية؛ إذ لا تكتمل الرؤية إلا حين تتحدد علاقة الذات بما تواجهه من موضوعات ناقصة أو ملتبسة. ومن هنا يفتح النص بعدًا آخر أكثر تركيبًا، يقوم على تقابل النار والوجود البشري.

والبحث عن الذات النصية هنا ليس بحثًا في سيرة خارجية للشاعر، ولا في انفعال نفسي مفارق للنص، لكنه بحث في مكوّن لغوي فلسفي يتحدد في ضمير المتكلم، وفي أفعال الذات، وفي علاقتها بالضمائر الغائبة والموضوعات التي تنتظم أمامها. فالذات تحضر كفعل متكرر: (ترى، تبكي، تهصر، تجتني، تسقي، تأكل، تنتقي، تثير، تصطلي)، ثم تواجه الأجل بالشبع والاشتفاء.

وتتوزع المدركات النصية في هذا المجال على النحو الآتي:

جدول (6): النار النار ومستويات الوجود في النص

الحقل الدلالي	المؤشرات النصية	العدد
النار	نار، أوقدت، زند، أثرت، جحيم، اصطليت	6
الوجود الموضوعي الغائب	زقًّا مريضًا/هو، يُناح/فاعل مجهول، جنازته/هاء الغيبة، منه/هاء الغيبة، يذقه/هاء الغيبة، جحيمها/هاء الغيبة	6

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

الوجود البشري الحاضر/الذاتي	كنت، أرى/أنا، بكيت، هصرت، إليّ، اجتنيت، استقيت، قبلي، أكلت، انتقيت، أثرت، اصطليت، يأتني، أجلي، يجدني، شبعت، اشتفيت	17
الوجود البشري الجمعي	الناس	1
المدرك الجسدي/موضوع الفعل	لحم	1

يكشف هذا الجدول عن مفارقة بنائية دقيقة؛ فمدركات النار تبلغ ستة مؤشرات، غير أنها تجتمع في بيت واحد، مما يجعل النار لحظة تكثيف ومواجهة داخل مسار الحكاية. أما مؤشرات الوجود الذاتي فتتوزع في معظم الأبيات، وهو ما يدل على استمرار حضور الذات في مواجهة العالم الناقص. ويقوم هذا التصنيف على التمييز بين الوجود الموضوعي الغائب عن الوجود البشري الحاضر؛ فلفظ "الناس" يدل على وجود بشري جمعي حاضر في ذاكرة الجماعة، لا على غياب موضوعي. في حين يحضر لفظ "اللحم" من حقل الذات المباشر وجُعل مدركًا جسديًا أو موضوعًا للفعل.

وتبدو العلاقة بين النار والوجود البشري أكثر تعقيدًا من علاقة الماء بالحياة؛ لأن النار في النص ليست نارًا مألوفة موقدة بسببها الطبيعي، بل نار "من غير زند". فهي نار منزوعة عن سببها المباشر، لكنها حاضرة بقوة الفعل: تُوقد، وتُثار، ويُصطلى بها. ومن هنا تصبح عنصرًا كاشفًا؛ إذ تكشف قدرة الذات على استخراج الدفء من الجحيم، وإنتاج الفعل من نقص السبب.

وعلى هذا ينقسم الوجود في النص إلى مستويات: وجود ذاتي حاضر تمثله أفعال المتكلم وضمائره، ووجود جمعي يمثله لفظ "الناس"، ووجود موضوعي غائب تمثله الضمائر العائدة على الزق والجنازة ومنه ويذقه وجحيمها. وهذا التمييز يجعل فعل الذات جوابًا على غياب الكفاية في العالم، وليس مقابلة عددية بين الحضور والغياب.

الإحصاء النصي وفلسفة النسب:

يكتسب الإحصاء النصي قيمته من كونه طريقة لكشف نسب الرؤية داخل النص. فالمدركات تكشف عن توازنات خفية بين عناصر الحياة والموت، والحضور والغياب، والذات وموضوعها. ويمكن تلخيص النسبة الأولى على النحو الآتي:

جدول (7): نسب المدركات النصية الكبرى

المدرك النصي	عدد مرات الحضور
التراب / النبات	6
الماء	6
النار	6
المجموع	18

شكل)2 :(توازن مقومات الحياة بين الماء والتراب

تكشف هذه النسبة أن عناصر التكوين الكبرى تتوازن في النص من حيث العدد. لكن هذا التوازن لا يبقى مستقرًا حين يدخل الوجود البشري الغائب في الحسبة؛ إذ تصبح النسبة على النحو الآتي:

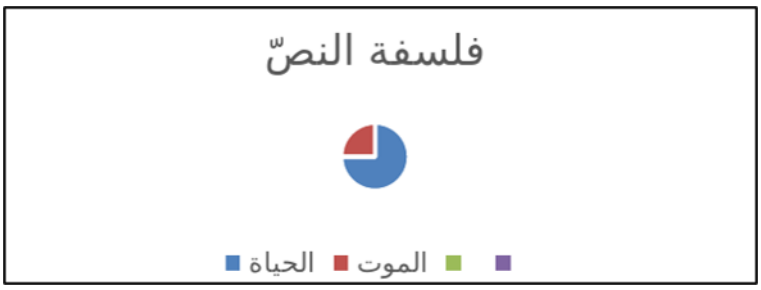
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

جدول (8): نسب المدركات مع الوجود البشري الغائب

المدرك النصي	عدد مرات الحضور
حقل النبات والرطوبة	6
الماء	6
النار	6
الوجود الموضوعي الغائب	6
المجموع	24

وبذلك تكون نسبة الوجود الموضوعي الغائب: 6 من 24 = 25%. وهذه النسبة تُقرأ كقرينة مساعدة على فهم توزع الرؤية.



شكل (3): مقومات الحياة وأفق الغياب في النص

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

تتمثل نتائج الدراسة في الآتي:

- إثبات أن اعتماد نص عمرو بن قعّاس في الصورة التي أوردها أدونيس يمثل اختيارًا تحليليًا منتجًا للدلالة؛ فقد أسهم ترتيب الأبيات في بناء مسار شعري يبدأ من عتبة العطب، ويمرّ بصور النقص والتحصيل، وينتهي إلى الامتلاء أمام الأجل.

- كشف أن النص، على قصره، يبني حكاية شعرية مضغوطة تتشكل من تتابع الصور والأفعال، ومن حركة الذات بين الرؤية، والانفعال، والفعل، والامتلاء؛ بما يدل على أن الحكاية في الشعر قد تنشأ من تنظيم العلامات داخل النسق الشعري.

- إبراز أن المطلع يمثل عتبة زمنية مركبة، تتداخل فيها الذاكرة بالتكرار وبالمصير المتخيل. ومن هذا التداخل أظهرت الدراسة مفهومًا إجرائيًا هو الاستباق داخل الاسترجاع، حيث يحمل الماضي في داخله صورة النهاية.

- إظهار أن الزمن في النص يعمل عبر ثلاثة مستويات متداخلة: زمن الحكاية، وزمن الخطاب، والزمن الإيقاعي؛ وأن تداخل هذه المستويات يحوّل الزمن من إطار ترتيبي إلى نظام بنائي يوجّه الدلالة والرؤية.

- إثبات أن القراءة المقطعية تكشف وظيفة زمنية للإيقاع داخل الحكاية الشعرية؛ إذ تشير تحولات الخفة، والانقباض، والتكثيف، والاتزان، والامتداد إلى حركة داخلية موازية لمسار الدلالة.

- صياغة مفهوم إجرائي هو (الاسترخاء الزمني) ، ويدل على لحظة منهجية تتولد في الخاتمة من تلاقي حركة الزمن، وحركة الإيقاع، وحركة الرؤية؛ حيث ينتقل النص من الالتواء إلى الوضوح، ومن التكثيف إلى الامتداد، ومن صور النقص إلى إعلان الامتلاء.

- توضيح أن الخاتمة تمثل مركزًا تأويليًا يعيد توجيه البداية؛ إذ تجعل الصور السابقة مراحل في مسار واحد، وتحول النهاية من إغلاق لفظي إلى نقطة كاشفة لبنية النص.

- كشف أن المدركات النصية تؤسس بنية رؤية قائمة على تقابل العالم الناقص والذات الفاعلة؛ فقد تشكل العالم من علامات العطب والحاجة، في حين تشكل حضور الذات من أفعال التجربة والتحصيل والمواجهة.

- تأكيد أن شعرية النص تتولد من تداخل الزمن والإيقاع والرؤية؛ فالنص يقدم نموذجًا مكثفًا لقدرة الشعر الجاهلي القصير على إنتاج حكاية داخلية ورؤية فلسفية مركبة.

- تحديد موقع الدراسة في انتقالها من إثبات قابلية الشعر للسرد إلى تحليل آلية زمنية دقيقة داخل نص جاهلي مخصوص، من خلال الجمع بين الزمن الحكائي، والزمن الخطابي، والزمن الإيقاعي، وصياغة مفهومي الاستباق داخل الاسترجاع والاسترخاء الزمني.

تؤكد هذه القراءة أن نص عمرو بن قعّاس، في صورته التي اعتمدها أدونيس، يحضر في هيئة بنية زمنية مركبة تكشف عن رؤية شعرية وفلسفية عميقة. فقد أتاح ترتيب الأبيات قراءة الصور كحلقاتٍ في حكاية شعرية تبدأ من عطب العالم، ممثلًا في المرض والجنازة واليبس والماء الناقص والنار من غير زند، وتنتهي إلى امتلاء الذات أمام الأجل.

انطلقت الدراسة من التعامل مع النص في صورته المختارة والمحددة سياقيًا، مع الرجوع إلى مصادره التراثية لضبط النسبة والاسم. ومن ثمّ شكّلت البنية الزمنية نافذة منهجية وفلسفية للقراءة، باعتبار الزمن نظامًا دالًا تنتظم من خلاله الصور والأفعال والمدركات النصية.

وأظهر التحليل أن الحكاية في الشعر قد تنشأ من صورة خاطفة، أو فعل متكرر، أو توزيع إيقاعي يبدّل طريقة التلقي. ومن هنا جاءت أهمية الربط بين زمن القصة وزمن الخطاب والزمن الإيقاعي؛ إذ كشف هذا الربط أن الدلالة تتولد من ترتيب

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

القول، وطريقة أدائه، وموقع البداية من الخاتمة.

كما بيّنت القراءة أن البنية الزمنية في النص تشكلت من مظهرين متداخلين: مظهر النظام الإيقاعي القائم على الحركة والسكون، بما أحدثه من توجيه لمسار الحكاية الشعرية وتسريع بعض مواضعها أو إبطاء بعضها؛ ومظهر الحركة السردية التي وزعت الدلالة في مسارين متقابلين: مسار العالم الناقص أو المعطوب، ومسار الذات الفاعلة التي تواجه هذا النقص بالفعل والتجربة. ومن تداخل هذين المسارين تولدت الرؤية المركزية للنص، القائمة على علاقة الذات بمصيرها، وعلى موقفها من الموت أفقًا فلسفيًا أكبر لبنية الزمن.

وبذلك تنتهي الدراسة إلى أن النص يقدّم مساءلة شعرية لعلاقة الذات بالحياة والموت. فالمرض والجنازة واليبس والماء الناقص والنار علامات في مسار يكشف كيف يواجه القول الشعري نقص العالم بطاقة الفعل والامتلاء. ومن هذا المنظور يظل النص شاهدًا على قدرة الشعر الجاهلي، حتى في مقاطعه القصيرة وقليلة التداول، على إنتاج رؤية زمنية وفلسفية مركبة، متى قُرئ من داخل نظامه وبنيته الخاصة.

4 الخاتمة و التوصيات

خلصت الدراسة إلى أن البنية الزمنية في نص عمرو بن قعاس المرادي لا تقوم على تعاقب الأحداث وحده، وإنما تتشكل من تفاعل ثلاثة مستويات مترابطة: زمن القصة، وزمن الخطاب، والزمن الإيقاعي. وقد كشف تحليل ترتيب الأبيات وتوزيع الصدر والعجز والبنية المقطعية أن الإيقاع لا يؤدي وظيفة صوتية محضة، بل يسهم في توجيه حركة الحكاية وتحديد مواضع السرعة والانقباض والاتزان والامتداد. كما أظهرت القراءة أن البيت الافتتاحي يؤسس التواءً زمنيًا يجمع بين الاسترجاع والاستباق؛ إذ تستعيد الذات فعلًا ماضيًا متكررًا، في الوقت الذي تستبطن فيه صورة المرض نهايتها في الجنازة. ومن هذا التداخل اقترحت الدراسة مفهوم «الاستباق داخل الاسترجاع» وصفًا للحركة الزمنية التي تنظم عتبة النص. وفي المقابل، تمثل الخاتمة الشعرية لحظة اتزان وامتداد أطلقت عليها الدراسة مفهوم «الاسترخاء الزمني»، حيث ينتقل النص من صور النقص والموت المضمر إلى التصريح بالأجل وإعلان الشبع والاشتفاء. و بين التحليل أن رؤية النص تنتظم من خلال مسارين متقابلين ومتكاملين: مسار العالم الذي يظهر ناقصًا أو معطوبًا، ومسار الذات التي تواجه هذا النقص بالفعل والتحصيل والتجربة. وقد أسهمت مدركات الغصن والماء واللحم والنار والوجود البشري في بناء رؤية تجعل الموت حاضرًا في أفق النص، من دون أن تمنحه الغلبة؛ إذ تظل الذات الفاعلة قوة موازنة لعطب العالم. وبذلك يؤكد النص أن شعرية الزمن تتولد من تداخل الإيقاع والحكاية والرؤية، وأن المقطع الشعري الجاهلي القصير قادر على إنتاج بنية سردية وفلسفية مركبة. كما تكشف الدراسة أن ترتيب الأبيات في مختارات أدونيس ليس عنصرًا شكليًا محايدًا، بل مكوّن تأويلي أسهم في تشكيل مسار النص وربط بدايته بخاتمته. وتبقى النتائج المتعلقة بهذا المسار مرتبطة بالصيغة المختارة التي اعتمدتها الدراسة، ولا يمكن تعميمها على جميع روايات النص وترتيباته التراثية.

توصي الدراسة بتوسيع القراءة التطبيقية للنصوص التراثية القصيرة وقليلة التداول؛ لما تختزنه من طاقات دلالية وجمالية، ودراسة أثر ترتيب الأبيات في المختارات الشعرية الحديثة في إنتاج المعنى، فضلًا عن اختبار مفهومي «الاستباق داخل الاسترجاع» و«الاسترخاء الزمني» في نماذج شعرية أخرى. كما تقترح تطوير مقاربات نقدية تكاملية تجمع بين السرديات والشعرية والتحليل الإيقاعي، مع مراعاة خصوصية النص الشعري القديم في التكثيف وحركة الصورة وزمن الأداء.

References

Abū Dīb, K. (1974). *Fī al-binyah al-īqāʿiyyah lil-shiʿr al-ʿArabī: Naḥwa badīl jadharī li-ʿarūḍ al-Khalīl wa-muqaddimah fī ʿilm al-īqāʿ al-muqāran* [On the rhythmic structure of Arabic poetry: Toward a radical alternative to al-Khalīl's prosody and an introduction to comparative rhythmics]. Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn.

Adūnīs. (2010). *Dīwān al-shiʿr al-ʿArabī* [Anthology of Arabic poetry] (5th ed., Vol. 1). Dār al-Sāqī.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

Al-Akhfash al-Aṣghar. (1999). *Al-Ikhtiyārayn: Al-Mufaḍḍaliyyāt wa-al-Aṣmaʿiyyāt* [The two selections: Al-Mufaḍḍaliyyāt and Al-Aṣmaʿiyyāt] (F. al-D. Qabāwah, Ed.). Dār al-Fikr; Dār al-Fikr al-Muʿāṣir.

Al-Marzubānī, A. ʿA. M. ibn ʿImrān. (2005). *Muʿjam al-shuʿarāʾ* [Dictionary of poets] (F. S. ʿĪsā, Ed.). Dār Ṣādir.

Al-Mūsā, K. (2010). *Āliyāt al-qirāʾah fī al-shiʿr al-ʿArabī al-muʿāṣir* [Mechanisms of reading in contemporary Arabic poetry]. Manshūrāt al-Hayʾah al-ʿĀmmah al-Sūriyyah lil-Kitāb.

Al-ʿUshayrī, M. (2014). *Al-shiʿr sardan: Dirāsah fī naṣṣ al-Mufaḍḍaliyyāt* [Poetry as narrative: A study of the text of Al-Mufaḍḍaliyyāt]. Al-Muʾassasah al-ʿArabiyyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

Anīs, I. (1952). *Mūsīqā al-shiʿr* [The music of poetry]. Maktabat al-Anjlū al-Miṣriyyah.

ʿAzzām, M. (2003). *Taḥlīl al-khiṭāb al-adabī ʿalā ḍawʾ al-manāhij al-naqdiyyah al-ḥadīthah* [Analyzing literary discourse in light of modern critical approaches]. Ittiḥād al-Kuttāb al-ʿArab.

Barthes, R., Todorov, T., Genette, G., Lintvelt, J., Kayser, W., Banfield, A., Eco, U., Raimond, M., Greimas, A. J., & Krysinski, W. (1992). *Ṭarāʾiq taḥlīl al-sard al-adabī: Dirāsāt* [Methods for analyzing literary narrative: Studies] (H. Baḥrāwī, B. al-Qamrī, ʿA. al-Ḥamīd ʿAqqār, al-Ḥ. Saḥbān, F. Ṣafā, B. Būḥamālah, R. Binḥaddū, M. Suwayrtī, A. Būḥasan, & S. Binkarād, Trans.; ʿA. al-Ḥamīd ʿAqqār, Intro.). Manshūrāt Ittiḥād Kuttāb al-Maghrib.

Būṭghān, W. (2008). *Al-binyah al-zamaniyyah fī riwāyat ʿĀbir sarīr li-Aḥlām Mustaghānimī* [The temporal structure in Ahlam Mosteghanemi's novel ʿĀbir sarīr] [Unpublished master's thesis]. University of M'sila.

Comparini, A. (2022). Time and lyric poetry (collections): A "narrative-diachronic" approach. *Poetica, 53*(1–2), 153–177. https://doi.org/10.30965/25890530-05301007

Du Plooy, H. J. G. (2010). Narratology and the study of lyric poetry. *Literator, 31*(3), Article a55. https://doi.org/10.4102/lit.v31i3.55

Genette, G. (1997). *Khiṭāb al-ḥikāyah: Baḥth fī al-manhaj* [Narrative discourse: An essay in method] (M. Muʿtaṣim, ʿA. al-J. al-Azdī, & ʿU. Ḥallī, Trans.; 2nd ed.). Al-Hayʾah al-ʿĀmmah lil-Maṭābiʿ al-Amīriyyah.

Hilāl, ʿA. al-N. (2006). *Āliyāt al-sard fī al-shiʿr al-ʿArabī al-muʿāṣir* [Narrative mechanisms in contemporary Arabic poetry]. Markaz al-Ḥaḍārah al-ʿArabiyyah.

Ibn Manẓūr, J. al-D. M. ibn Mukarram. (1414 AH). *Lisān al-ʿArab* [The tongue of the Arabs] (3rd ed.). Dār Ṣādir.

Khuḍayr, Ā. M. ʿA. (2025). Binyat al-zaman al-sardī fī al-maqāmāt al-Zaynabiyyah li-Ibn al-Ṣayqal al-Jazarī (d. 701 AH): Al-zaman, al-sard, wa-al-maqāmah [The structure of

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Doi: https://doi.org/10.61856/wng49598

narrative time in Ibn al-Ṣayqal al-Jazarī's Zaynabiyyah maqāmāt: Time, narrative, and maqāmah]. *Awrāq Thaqāfiyyah: Majallat al-Ādāb wa-al-ʿUlūm al-Insāniyyah, 7*(38), 37–54. https://aif-doi.org/awraq/013805

Laḥmadānī, Ḥ. (1991). *Binyat al-naṣṣ al-sardī min manẓūr al-naqd al-adabī* [The structure of narrative text from the perspective of literary criticism]. Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.

Mabrūk, M. (2010). *Jamāliyyāt al-handasah al-ṣawtiyyah fī al-naṣṣ al-shiʿrī: Bayna al-thabāt wa-al-taghayyur* [The aesthetics of sound engineering in poetic text: Between stability and change]. Dār al-Nashr lil-Jāmiʿāt.

Maḥyā, W. Ḥ. M. (2025). Āliyāt al-sard fī al-shiʿr al-ʿArabī al-qadīm: Dirāsah fī namādhij mukhtārah [Narrative mechanisms in ancient Arabic poetry: A study of selected examples]. *Majallat Rimāḥ lil-Buḥūth wa-al-Dirāsāt, 116*, 433–458.

Tompkins, J. P. (Ed.). (1999). *Naqd istijābat al-qāriʾ: Min al-shaklāniyyah ilā mā baʿd al-binyawiyyah* [Reader-response criticism: From formalism to post-structuralism] (Ḥ. Nāẓim, Trans.). Al-Majlis al-Aʿlā lil-Thaqāfah.

Yaqṭīn, S. (1997). *Taḥlīl al-khiṭāb al-riwāʾī: Al-zaman, al-sard, wa-al-tabʾīr* [Analyzing novelistic discourse: Time, narrative, and focalization] (3rd ed.). Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.