Published by the Academic Publication Council of Kuwait University. All rights reserved.

Temporal Shifts and their Impact on Mask Poetry: The Poem "A Mask for Majnun Laila" by Mahmoud Darwish as an Example

Ali Qasim Alkalbani*

Abstract

This research addresses the problem arising from the use of the mask technique in modern poetry, the most important of which is the parallelism in tenses and sounds. The research aims to study the temporal nature of the mask poem to reveal the inner tenses in the mask poem and the temporal phenomena related to them and their impact on the textual vision and the overall meaning. This was explained by applying it to the text (A Mask for Majnun Laila) by Mahmoud Darwish.

The research adopted phenomenological interpretation as an approach to understanding time in poetry, considering time as a phenomenon of consciousness and dealing with the times of the text as internal times existing in consciousness.

The research found that the mask poem is based on temporal transformations that allow the combination of temporal experiences of different temporal selves. The temporal experiences in the poem (A Mask for Majnun Laila) were related to the character (Laila), which turned out to be a temporal source symbolizing (Palestine). The mask's mission here was to reach 'Layla/Palestine' guided by its temporal presence, however it failed due to the difference in their temporal nature and Layla's control over its time. This caused the escalation of temporal issues suffered by the mask and increased the temporal burden, leading to its downfall at the end of the poem. Despite this, the poem revealed that the transformations accompanying the love for 'Layla/Palestine' are transformations in the time of love only. Conversely, it proved that the issues related to the appearance, disappearance, or orbiting around 'Layla/Palestine' are due to temporal disparity. The research recommended considering the poem as a temporal experience and that it is a general temporal subject that includes the objective times arising in it. It also recommended understanding temporal transformation in the sense of temporal wandering and hesitation. Moreover, it recommended understanding the past, present, and future times as temporal meanings taken from the original connection of time.

Keywords: interpretation, Transfers, Temporality, Poetry, Tranquility, Mahmoud Darwish's poem.

* Assistant Professor, Department of Arabic Language, College of Arts & Social Sciences, Sultan Qaboos university, Sultanate of Oman. alik@squ.edu.om

Submitted: 17/10/2023, **Revised:** 15/4/2024, **Accepted:** 22/4/2024.

https://doi.org/10.34120/ajh.v42i168.457

To cite this article /الإشارة المرجعية للبحث

الكلباني، علي: "التحوّلات الزمنيّة وأثرها في شعر القناع – قصيدة "قناع لمجنون ليلى" لمحمود درويش أنموذجًا"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 168، 2024، 45-70.

Alkalbani, Ali. "Temporal shifts and their impact on mask poetry: the poem "A Mask for Majnun Laila" by Mahmoud Darwish as an example", *Arab Journal for the Humanities*: 168, 2024, 45-70.

تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت. جميع الحقوق محفوظة للمجلة.

التحوّلات الزمنيّة وأثرها في شعر القناع: قصيدة (قناع لمجنون ليلى) لمحمـود درويـش أنموذجًا

علي قاسم الكلباني *

الملخص

تناول هذا البحث الإشكاليات الناتجة عن استعمال تقنية القناع في الشعر الحديث، ومن أهمّها التداخل في العوالم والتجارب والشخصيّات، والتوازي في الأمكنة والأزمنة والأصوات، وهدف إلى دراسة الطبيعة الزمنيّة لقصيدة القناع والظواهر الزمنية المتعلّقة بها وتأثيرها على الرؤيا النصيّة والمغزى الكلّي، وأردف المقاربة النظرية بتطبيق على نص (قناع لمجنون ليلى) لمحمود درويش، واتخذ البحث التأويل الفينومينولوجي منهجًا لفهم الزمن في الشعر، فعد الزمن ظاهرة من ظواهر الوعي، وتعامل مع أزمنة النص على أنها أزمنة باطنيّة قائمة في الوعي، وقد وصل البحث إلى أنّ قصيدة القناع مؤسسة على التحوّلات الزمنيّة التي تمكّن من جمع التجارب الزمنيّة للذوات المتفاوتة زمنيًّا، وأن التجارب الزمنيّة في هذه القصيدة تعلّقت بشخصيّة (ليلى) التي اتضح أنّها مصدر زمني يرمز إلى (فلسطين)، وكانت مهمّة القناع الوصول إلى (ليلى/ فلسطين) مسترشدًا بوجودها الزمني لكنّه لم ينجح لاختلاف طبيعتها الزمنيّة وتحكّمها في زمنه، وتسبّب ذلك في تصاعد الإشكاليّات الزمنيّة التي عانى منها القناع وتزايد العبء الزمني الذي أدّى إلى سقوطه في نهاية القصيدة، وعلى الرغم من ذلك كشفت القصيدة أن التحوّلات المصاحبة لحب (ليلى/ فلسطين) هي تحوّلات في زمن العشق فقط، وأثبتت في المقابل أن الإشكاليات المتعلقة بظهور العشّاق واختفائهم أو دورانهم حول (ليلى/ فلسطين) هي بسبب التفاوت الزمني. وقد أوصى البحث بعدّ القصيدة تجربة من التجارب الزمانيّة الخاصّة، وأنها الموضوع الزمني العام الذي يضم الأزمنة الموضوعيّة الناشئة فيها، وأوصى أيضًا بفهم التحوّل الزمني بمعنى التردّد الزمني والتجوّل بين الأزمنة والعوالم والشخصيّات، كما أوصى بفهم أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل على أنها معان زمنيّة مأخوذة من الاتصال الأصلي للزمن ولا تدل على أزمنة منفصلة.

الكلمات المفتاحية: تأويل، التحوّلات، الزمنيّة، شعر، القناع، قصيدة محمود درويش.

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.
alik@squ.edu.om

الاستلام: 2023/10/17، **التعديل النهائي**: 2024/4/15، **إجازة النشر**: 2024/4/22

https://doi.org/10.34120/ajh.v42i168.457

الإشارة المرجعية للبحث/ To cite this article
الكلباني، علي: "التحوّلات الزمنيّة وأثرها في شعر القناع – قصيدة "قناع لمجنون ليلى" لمحمود درويش أنموذجًا"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 168، 2024، 45-70.
Alkalbani, Ali. "Temporal shifts and their impact on mask poetry: the poem "A Mask for Majnun Laila" by Mahmoud Darwish as an example", *Arab Journal for the Humanities*: 168, 2024, 45-70.

المبحث الأول: الإطار النظري للبحث

أولًا: إشكالية البحث وأهدافه

أصبحت دراسة النوع الزمني الذي يبنى عليه النمط الشعري ضرورية لفهمه وقراءته وتأويله؛ لعلاقة الزمن بالعناصر النصيّة من مثل البنية والمغزى واللغة والعاطفة والصور والرؤية النصيّة، ومع ذلك فإن الأزمنة الداخلية للشعر لم تنل العناية اللازمة من الدراسات النقدية التي اهتمّت جدًّا بالأزمنة الداخلية للسرد، وقد يرجع ذلك إلى أن الوعي النقدي بالأنماط الشعرية الحديثة لم يُحِطْ بعد بالمقوّمات الفنية الدقيقة لتلك الأنماط، واكتفى في التعامل معها بتطبيقات متنوّعة دون اهتمام بدراسة العناصر الفنيّة لكل نمط.

ومن جهة أخرى فإن انصراف النصوص الشعرية الحديثة عن تقديم الموضوعات التقليدية (الأغراض) التي كانت سائدة في الشعر التقليدي القديم؛ وتحوّلها إلى تقديم الموضوعات الفكريّة الحديثة جعلها تعتمد على الأزمنة الفلسفية التي هي في حد ذاتها متنوّعة ومتغيّرة؛ على صعيد المدارس الفلسفيّة من فلسفة إلى فلسفة وعلى صعيد الفلاسفة ضمن المدرسة الفلسفيّة الواحدة من فيلسوف إلى فيلسوف، وقد أضاف هذا مرحلة أساسيّة ولازمة إلى المسار النقدي قبل التعامل المباشر مع النص؛ وهي مرحلة العلم بالأسس الفكريّة التي بني عليها النص وأثّرت على عناصره الفنّية.

وفي هذا الجانب نجد أن شعر القناع يعتمد على أزمنة متعدّدة بسبب أن القناع مركّب من شخصيتين أو أكثر، وكلّما زاد عدد الشخصيّات في قصيدة القناع زادت تلك الأزمنة، ليس باعتبار تقسيم الزمان إلى أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل ولكن باعتبار أن كل شخصيّة من تلك الشخصيّات لها –في زمن القصيدة– أكثر من ماض واحد؛ وحاضر واحد؛ ومستقبل واحد. إن كل ظهور مفرد للشخصية – في قصيدة القناع– هو ظهور زمني جديد وكلّ حدث مفرد له ظهور زمني مفرد، أمّا ظهور الشخصيّة مع الشخصيّات القديمة أو الحديثة والحقيقيّة أو الوهمية فيعبّر عن تحوّلات زمنيّة مستمرّة وعن مزج يسبب إشكاليات مفهومية ودلالية بحاجة إلى تحديد ودراسة وفحص، من هنا يرمي هذا البحث إلى دراسة عنصر الزمن في قصيدة القناع ليحقق أهدافًا عدّة، أبرزها:

- توضيح ارتباط قصيدة القناع وبنيتها الداخلية بعنصر الزمن.

- الكشف عن التحوّلات الزمنيّة وتعدد الأزمنة في قصيدة القناع.
- بيان تأثير التحوّلات الزمنيّة على الرؤيا العامّة والمغزى الكلّى للقصيدة.

ثانيًا: مفهوم قصيدة القناع

إن مصطلح (القناع) هو في الأصل مصطلح مسرحي حيث "كان القناع يجسد المعرفة في العادات اللاتينية؛ وأصبح الممثل يضعه على وجهه أثناء عملية التمثيل المسرحي، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية"[1]، فالقناع تقنية قديمة ارتبطت بالمسرح، وانتقلت إلى الشعر الحديث ليظهر نمط شعري جديد بمقوّمات فنّية جديدة هو (شعر القناع)، وذهب بعض الباحثين إلى أن الشعراء العرب المعاصرين أخذوا تقنية القناع عن بعض شعراء الغرب من أهمّهم "الشاعر المسرحي (وليم ييتس)، والشاعر (عزرا باوند)"[2]، و يحدّد علي جعفر العلّاق أنّهم أخذوا هذه التقنية عن "أزرا باوند الذي استعملها في قصيدة (تحيّة إلى سكتوس بروبيرتوس)، وقصيدة (موبرلي)، وعن (إليوت) الذي استعمل القناع في قصيدة (أحب أغاني ألفرد بروفروك) وقصيدة (الأجيال)"[3].

ولا يجادل أحد في أن (شعر القناع) نمط شعري حديث لم يكتبه القدماء؛ لكنّنا نلاحظ جدلًا في تعريفه؛ حيث يخلط كثيرًا بينه وبين الرمز، ومن ذلك نجد إحسان عبّاس يفسّره بالرمز الكبير ويرى أن القناع "يمثل شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائض العصر الحديث"[4]. كما يذكر إحسان عبّاس أنه يخلَط بينه وبين المرآة ويصحح ذلك قائلًا: "المرآة أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية، والمرآة أوسع مجالا من القناع؛ لأنها تصلح أن ترفع في وجه الماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، بينما لا يصلح القناع إلا للماضي"[5]، ومن هنا عرّفه جابر عصفور بأنّه "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صورته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى عن التدفق المباشر"[6]، ويتبنّى علي جعفر العلّاق تعريف جابر عصفور للقناع على أنه "رمز"، وهذا الإلحاح في المطابقة بين الرمز والقناع جعل بعضهم يرى أن قصيدة القناع "تطورت أصلًا عن قصيدة (التوحّد) التي مارسها الشعراء التموزيون في الخمسينيّات –ولا سيما السيّاب– فقد كانوا يعمدون إلى التوحّد برموز العذاب وصولًا إلى تحقيق حالة الانبعاث الفاعلة بعد الموت، وقد ارتبط ذلك النهج بأساطير الخصب والتضحية خاصة"[7].

وقد ربط باحثون آخرون بين القناع والدراما والمونولوج واختلفوا في علاقته بالغنائية، ومن هؤلاء خليل الموسى الذي عرّفه قائلًا: "وسيلة دراميّة للتخفيف من حدّة الغنائيّة والمباشرة"[8]، ثم يعود ليوسّع التحديد بقوله: "إن القناع حيلة بلاغية أو رمز أو وسيلة للتعبير عن تجربة معاصرة"[9]، وعند المضي في قراءة بحث خليل الموسى نكتشف أيضًا أن للقناع مستويين: مستوى الاستدعاء، ومستوى الاستلهام؛ حيث يقول: "ويجيء استدعاء القناع حين يتلبّس القناع الشاعر فلا يظهر صوته ولا شخصيته ولا ملامح تجربته، أمّا استلهام القناع فهو حالة مغايرة فنيًّا وأنضج فنيّا فالشاعر يتلبّس القناع وتهيمن شخصيته وتجربته ورؤاه"[10]، ويرفض خليل الموسى التعريفات التي ترى أن القناع وسيلة لتجرّد الشاعر من ذاتيّته قائلًا إن ذلك غير صحيح، ويعارض بالتحديد تعريف البياتي الذي عرّفه في كتابه (تجربتي الشعرية) بأنّه "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجردا من ذاتيّته"[11]، لكنّ المفاجأة أن خليل الموسى يقرّ في نهاية بحثه بأن القناع منفصل عن الغنائية (وبالتالي عن الذاتيّة) قائلًا: "انتقل الشاعر المعاصر من الشعر الغنائي إلى قصيدة القناع"، ومع ذلك فإن باحثًا مشتغلًا بالقناع هو عبدالرحمن بسيسو لم يخرج القناع من الغنائيّة ولكنه رأى أن "انتماء قصيدة القناع إلى الجنس الغنائي الدرامي يتأسس على طبيعة حضور كل من أنا الشاعر وأنا الشخصيّة المغايرة وغيابهما"[12]، ومن ثم يرى عبد الرحمن بسيسو أن الطبيعة الجدليّة لقصيدة القناع ناشئة من التوترات الدرامية بين الأناتين؛ حيث إنها "قصيدة ذات مستويين متجادلين: ظاهري وباطني؛ أي ذات سطح وقاع، أو قناع ووجه، غير قابلين للتطابق التام"[13]، ويتفق مع هذا الطرح باحث آخر هو خلدون الشمعة قائلًا "إن المونولوج الدرامي تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران"[14].

ثالثًا: القناع في شعر محمود درويش

يتردد في كتابات النقّاد أن أوّل شاعر عربي كتب (قصيدة القناع) هو عبد الوهّاب البياتي حين ظهرت ضمن ديوانه (سفر الفقر والثورة)، ويرى محمّد عزّام أن القناع "شاع استخدامه منذ ستينيّات القرن العشرين بتأثير من الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة"[15]، ونجد عبد الرحمن بسيسو يحصي في كتابه (قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر) خمسة عشر شاعرًا استعملوا الأقنعة في تسع وستين قصيدة[16]، ويرى عبد الرحمن بسيسو أن محمود درويش بدأ يوظّف قصائد الاستدعاء والقناع في ديوان: (حصار لمدائح البحر) 1984، ثم في ديوان:(هي أغنية... هي أغنية) 1986، وفي ديوان: (ورد أقل) 1986.

أمّا ناصر يعقوب فيذهب إلى أن "توظيف درويش لأحداث الماضي ورموزه في دواوينه الأولى حتى ديوان (أعراس) الصادر سنة 1977 ظل توظيفًا إشاريًا ضمن "الإلماعة"، ونشهد تحولًا ملحوظًا في استخدام الشاعر لتقنية القناع بكثافة ملحوظة في الدواوين التي تلت حصار بيروت واجتياحها سنة 1982م، فيبدأ الشاعر باستخدام (قناع المتنبي) في قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر) ضمن ديوانه (حصار لمدائح البحر) الصادر سنة 1984م، واستخدم (قناع أوديب) في قصيدته (أوديب) ضمن ديوانه (هي أغنية ... هي أغنية) الصادر سنة 1986، واستخدم (قناع يوسف -عليه السلام) في قصيدته (أنا يوسف يا أبي) ضمن ديوانه (ورد أقل) الصادر سنة 1986، ثم استخدم (قناع أبي عبد الله الصغير) في قصيدته (أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي) ضمن ديوانه (أحد عشر كوكبًا) الصادر سنة 1992"[17]، وفي موضع آخر يشير ناصر يعقوب إلى أن شخصيّة (المتنبي) هي أول شخصية تقنّع بها درويش؛ إذ لم يوظّف درويش (المتنبي) في دواوينه السابقة لديوان (حصار لمدائح البحر) توظيفًا هامشيًا أو محوريًا في بنية قصائده"[18].

أمّا علي جعفر العلّاق فيرى أن درويش استعمل الأندلس ومدنها رموزًا في قصائد يذكر منها (اللقاء الأخير في روما)، و(بيروت)، و(إذا كان لي أن أعيد البداية)؛ وبذلك فإنه لا يقصر القناع على الشخصيّات الإنسانية، إلا أنه يعود ليقول: "إن الرمز الأندلسي لا يتجاوز في معظم الأحيان وظيفته العاطفيّة"[19]، ثم يؤكّد أن درويش انتقل من الرموز العاطفية البسيطة إلى الرموز الإنسانية فأصبح يتقنّع بشخصيات تاريخيّة يذكر منها شخصيّة (أبي عبد الله الصغير)، وشخصيّة (النبي يوسف).

المبحث الثاني: الأسس المنهجيّة للبحث

أولًا: علاقة بنية القناع بالزمن

تتميّز البنية النصّية لقصائد القناع عن كثير من الأنواع الشعرية بأنها تعتمد على التحوّل الزمني بشكل أساسي، ولا نجازف إذا قلنا إن المجرى الزمني المتحرّك يشكل الفضاء العام لهذه النصوص التي تستعين بالشخصيات التاريخية الحقيقيّة، ومهما بدا أن الزمن السطحي أو التاريخي يرتبط بالشخصية التاريخيّة وأن الزمن العميق أو الخفي يرتبط بالشاعر إلا أننا نجد هذين الزمنين مرتبطين جدًّا فلا تتشكل الرؤيا اعتمادًا على أحدهما.

إنّ البنية الزمنية لقصائد القناع "توفر للشاعر فرصة تخطي حدود الزمن، أو دمج أبعاده، فتتحول القصيدة إلى نبوءة أو حلم أو رؤيا؛ حيت تتجاوز الواقع إلى اللاواقع، أو الواقع الراهن إلى واقع أفضل وأسمى وأمثل، فيه يتعانق المرئي مع اللامرئي، والمعروف مع المجهول، والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما وراء الواقع"[20].

"فالقناع ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته، إنّه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في الوقت نفسه؛ ينطق صوت الشاعر لأنه -أي القناع- شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو عالم الأسطورة ليتلفظ بها بما يريد، ولكن القناع -في الوقت نفسه - لا ينطق صوت الشاعر؛ ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع، هو فيما يفترض الشاعر، ولكن الصوت الذي نسمعه- مع ذلك- ليس هذا أو ذاك، وإنما هو -على الأقل- صوت مركّب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معا"[21].

وانطلاقًا من ذلك يفترض أن تكون قصيدة القناع أبطأ زمنيًّا من غيرها؛ لأن وجود الوسيط (القناع) يبطئ المسار الزمني الذي يقدّم المغزى، فضمير المتكلّم في قصيدة القناع يجرد الشاعر من ذاتيته ويعطّل التدفّق المباشر للمشاعر والأفكار، وهذا ينطبق أيضًا على شخصيّة القناع التي تدرك أنها تتحدث في سياق زمني جديد عن قضايا جديدة: "إن التوتر بين صوت الشاعر/ الحاضر، وصوت الماضي/ الشخصية يضعنا أمام مفارقة زمنية تصل الحاضر بالماضي والمستقبل، ذلك أن القناع يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمق إدراكنا للحاضر، عمّق - بالضرورة - إدراكنا للماضي، وعندما يتجاوب الإدراكان -الحاضر والماضي- يتولد إدراك المستقبل"[22]

فقصيدة القناع هي حصيلة الصوتين والزمنين معًا؛ ولذلك فأنها قد تفتقر إلى الانفعالات الحادّة إلا أنها من المفترض -في هذه الحالة - أن تكتسب صفة الموضوعيّة: "حضور القناع في القصيدة يوفر لها إمكانات درامية هائلة؛ حيث يجعلها تبنى على رؤيا موضوعية للذات التي تجد لها جذورًا في الماضي، وحضورًا في الحاضر، وامتدادًا في الآتي، فتصبح قادرة على الصيرورة والتحوّل"[23].

وممّا يميّز قصائد القناع أيضًا أنها أكثر قدرة على الاستفادة من إدراك الشخصيتين: "قصيدة القناع تختلف عن القصيدة الشعرية الغنائية بالتباس عودة ضمير المتكلم على

صوتي الشاعر/ الشخصية التاريخية، وليس إلى واحدٍ منهما، كما تتميّز بـأن القنـاع الناطق الذي يتحدث (أنا الشاعر) من خلاله يقدّم في القصيدة عبر بؤر تبرز الخصائص الشخصية المميّزة له على أنه أحد شروط المونولوج الدرامي في قصيدة القناع"[24].

وفضلًا عن ذلك أرى أنّ المزيج الزمني لقصيدة القناع يمكّنها من التفاعل مع القضايا المصيرية بأسس فكريّة أصيلة هي أكثر فائدة في التعاطي مع القضايا المصيرية انطلاقًا من الثوابت المستمدّة من هويّة الأمّة، وعند تجاهل هذه الأسس تتفاقم مشكلات الأمّة وتصبح غير قادرة على التفاعل الصحيح مع القضايا المصيرية والجادّة التي تحدّد واقعها ومستقبلها.

ثانيًا: التأويل الفينومينولوجي منهجًا للبحث

تحدّد هذه النقطة منهج البحث في دراسة عنصر الزمن لسببين:

- الأول: لتحرير نفسه من منطلقات المناهج الأخرى.
- الثاني: لتحديد مفهوم الزمن الذي سيطبّقه.

تغيّرت في العصر الحديث مفاهيم الزمن عند الفلاسفة؛ وتضاربت آراؤهم بين محقق لوجوده ومنكر لذلك، وبين قائل بثباته ونافيًا له، وبين متحيّر فيه وقاطع بشأنه، وفي بدايات القرن العشرين قدّم الفيلسوف الألماني (أدموند هوسرل) فلسفة جديدة هي (الفينومينولوجيا المحضة) التي حوّلت بحث الزمن من الزمن الطبيعي إلى الزمن الموضوعي بكونه ظاهرة من ظواهر الوعي، وقد علّل (هوسرل) ذلك قائلًا: "إن الوجود الموضوعي للزمن يتشيّأ في الوعي المحض للزمن فلا يظهر الزمن إلا في الفحوى الفينومينولوجي لمعايش الزمن"[25]. وفي سبيل ذلك أسقط أنواع وجود الزمن الطبيعي ليصل إلى الانعطاء الذاتي لمعطى الوعي بالزمن الذي سمّاه أيضًا بالمعيش الإدراكي للزمن، مقرّرًا "أن هذا المعطى فينومينولوجي، أما الزمن الطبيعي فليس من مشمولات الفينومينولوجيا"[26].

كما بحث في الشروط الذاتيّة التي يصحّ أن يحدس بها الزمن، فأخرج الزمن العالمي والمدة الشيئيّة وما أشبههما بسبب أنهما ليسا معطيين من ذاتهما، وقَبِلَ بشرطي وجود

الزمن الظاهر بما هو ظاهر، والمدّة الظاهرة بما هي ظاهرة بسبب أنهما يعطيان الزمن الذي لهما، وصرّح بأنه إنما يتحدّث عن الزمن الباطني أو صيرورة الوعي بالزمن، وذهب إلى أن صيرورة الوعي هي التي تنشئ الموضوع، وأنه لا وجود للموضوع (الزمن) خارج الحدس والتصوّر، وعلّل ذلك بالفرق بين الشيء وإدراكه في الوعي مدللًا على ذلك بأن الكيف الحقيقي للشيء (أي الصفة التي تكون صفة الشيء الظاهر) يكون بالإدراك وليس بالنسبة؛ ولذلك رفض عدّ الزمن الأصلي للشيء قطعة محددة وقال إنه إدراك موضوعي، كما فرّق بين العلامات الزمنية والأزمان قائلًا: "إنها ليست هي عينها لأن الأولى عائدة إلى الوجود الواقعي وأما الثانية وهي الأزمان فعائدة إلى الوجود الموضوعي"[27]، واستدل على أن الزمن يتحقق في الوعي بأن "الإدراك الزمني للشيء يختلف في كل مرّة ممّا يدل على الصيرورة الزمنيّة للشيء، ويكون التصيير عند إنشاء الموضوع بتسليط (المعطى) الزمني على مادّة المحتويات المعيشة"[28].

وبناء على ذلك فإن الزمن في هذا البحث لا يقصد به الزمن الطبيعي، ولا الزمن العالمي، ولا الأزمنة الفلكيّة، ولا الأزمان الواقعيّة، ولا المحسوبة، ولا المقاسة، ولا الوضعيّة ولا غيرها من الأنواع، وإنما هو الزمن المحض المدرك بالحدس والمتحقق في الوعي والمتغيّر بالتجربة إذ لا يظهر على نحو واحد في كل مرّة.

ثالثًا: دخول القصيدة في المشمول الزمني

إنّ كلّ نص يكتب أو يقرأ في نظر (الفينومينولوجيا) المحضة هو تجربة من التجارب المعيشة، وهذه التجربة تتوحد مع تجارب المعيشة الأخرى بفعل الزمان الظاهراتي في تيار معيشة (الأنا الخالص) التي مارسها، وما يميّز هذا التجارب أنها تجارب زمانيّة وكذلك تيّار المعيشة الذي تنتمي إليه هو تيّار زماني بالمعنى الظاهراتي للزمان: "ويختلف الزمان الظاهراتي عن الزمان الفلكي بأنه لا يقاس بمحطات انتقال الشمس ولا بالساعات، ولا بأي آلة ماديّة؛ لأنه ينتسب بمقتضى ماهيته إلى التجربة المعيشة من حيث هي هي بما لها من أحوال الانعطاء الحاصل في الآن وما يتأخر وما يتقدم من أحوال"[29].

وبهذا المعنى تكون الزمانيّة شرطًا لكل تجربة معيشة، ويكون لكل تجربة معيشة مدّة زمنيّة لها بداية ونهاية، وهذه المدّة يسميها (هوسرل) بالأفق الزماني للتجربة، ويكون لكل تجربة معيشة (آن) حتى لو كانت تحصل في مرحلة الشروع لتجربة جديدة طارئة،

كما يكون لها أفق ما تقدّم عليها (وهو المبدأ)، وأفق ما تأخر عنها (وهو الغاية)، ويتم (آن) التجربة عند الوعي بالتمام، ويشكّل تيّار التجربة المعيشة للأنا الخالص وحدة تشمل كل تجاربه بأنساق متعددة، وتظهر هذه التجارب بوصفها انعطاءات الإدراك المتفكّر (المحايث)، ويمكن أن تمثّل جزءًا من إدراك أوسع هو الإدراك الأصيل لأصالة الأنا الخالص وذلك حسب قانون الماهيّة: "إن كلّ تجربة لا تتمثل في علاقة تناسق تجريبي تام بالجوهر من منظور التوالي الزماني فحسب، بل هي أيضًا علاقة تناسق تجريبي تام بالجوهر من منظور التساوق الزماني"[30].

وبناء على ذلك فإن القصيدة هي تجربة من التجارب الزمانية المعيشة، وإذا وضعنا في الاعتبار المسافة الزمنية التي تفصل في العادة بين الزمن النصّي- أي زمن القصيدة- وزمن كل قراءة على حدة؛ فإن الأزمنة الواردة فيها هي أزمنة موضوعيّة ليست متحدة في مراتب الظهور ولا في مراتب التصوّر، وعلى ذلك فإن تتبع الزمن في قصيدة القناع ليس بالأمر الهيّن لأن الأزمنة لا تظهر فيها متعاقبة، بل متداخلة، وهي ليست مرتبة لأن الصوت الذي يتردد في القصيدة له زمن مختلف عن زمن الشاعر وزمن الشخصيّة التي تقنّع بها، وقد وجدنا أن هذا التداخل يتفق مع الوعي الفينومينولوجي بالزمن:

"إن كل إدراك لموضوع زمني ينطوي هو نفسه على زمنيّة، وإن كل إدراك لمدّة يقتضي أن يكون ذلك الإدراك ذا مدة إدراكيّة، وإن كل إدراك لكل صورة زمنيّة إنما يشتمل هو نفسه على صورة زمنيّة، وإن نحن جرّدنا من الإدراك كل معنى مفارق فلن تبطل عنه ولا عن أي من المعطيات الفينومينولوجية المقوّمة له زمنيّته (الفينومينولوجية)"[31].

ومع ذلك فإن القصيدة تبقى هي الموضوع الزمني العام الذي تنتمي إليه الأزمنة الموضوعيّة المنضمّة إليها وقراءة القصيدة تعيدها زمنيًّا في كلّ مرة إلى الوعي: "يظهر الموضوع الزمني الباطني من بدايته إلى أن يكف في مدّة؛ فإذا كف فسوف يغبر في ماض لكن سيظل ممسوكًا به، لأن زمنيّته باقية هي هي، وحقيقته باقية هي هي، ومدته باقية هي هي، ولا يغيب إلا بابتعاده عن الوعي، وإذا عاد إليه الوعي بالتذكّر فسوف يبعث من جديد"[32].

المبحث الثالث: التحوّلات الزمنيّة في قصيدة (قناع لمجنون ليلى)

يحدث في قصيدة القناع أن التجربة المعيشة المتساوقة في المجال الزمني الحاضر للنص تنضم إليها تجربة أو تجارب معيشية متقدّمة للتجارب المستوعبة من الماضي؛ كما تنضم إليها تجربة أو تجارب معيشية متأخرة للتجارب النامية في المستقبل، ويشير التساوق إلى النقطة الزمنية التي التقت فيها تلك التجارب الزمانية في زمن القصيدة، وعلى هذا النحو يتكوّن الوعي بالأنوات التي تظهر في القصيدة على أنها أنوات زمانية أيضًا، وفي قصيدة (قناع لمجنون ليلى)[33]؛ تقدّم شخصيّة الشاعر التجربةَ المعيشة المتساوقة لشخصيّة الأنا التي يمكن الإشارة إليها بـ(المجنون الموازي)؛ وذلك بعد انضمامها بفعل التقنّع إلى تجربة الشخصيّة المستوعبة من الماضي، وهي شخصيّة قيس بن الملوّح (المجنون الحقيقي) لتظهر بالامتزاج التجربة النامية من المستقبل، وهي تجربة (المجنون الموضوعي)، وهي شخصيّة نصيّة لها هم الشخصيّة الأولى وفكرها وملامح الشخصية الثانية وصوتها، وظهور التجارب المعيشة للأنوات الثلاث في النّص يجعل القصيدة التجربة الأصيلة التي تحمل صفة (القصديّة) التي جعلها (هوسرل) الغرض العام للظاهراتيّة وعرّفها بقوله: "خاصيّة التجارب التي تجعلها وعيًا بشيء"[34]، فالقصديّة هي ما يميّز الوعي عن غيره ويفسّر كون التجربة تيّارًا للوعي الذي يسوِّغ صفة الوحدة؛ حيث يتصل بالقصديّة كل إدراك وكل حكم وكل أمر وكل تقويم وكل إرادة وكل فعل.

ومنذ البداية نجد أن شخصية القناع (المجنون الموضوعي) هي التي تتحدث وتمثّل عبر التحوّلات الزمنيّة الشخصيتين الأساسيتين المشار إليهما، وهما (المجنون الموازي)، و(المجنون الحقيقي)، ومع أن شخصيّة (المجنون الموضوعي) لم تلغِ الشخصيتين الأساسيتين لكنها أيضًا لم تلتزم بالتفاصيل الواقعيّة المتصلة بهما، وممّا يدلل على وجودها واستقلالها أدلة نصيّة سترد تباعًا وسيتضح أنها ليست من واقع (المجنون الموازي)، ولا (المجنون الحقيقي)، ومن ذلك الإشارات المكانيّة، نحو: التجوّل في غرناطة، والخليج البعيد، وطريق الحرير، وأمير دمشق.

من هنا ندرك أن القصيدة مؤسسة على أزمنة متعددة ظهر منها -في البداية- ثلاثة أزمنة هي:

- زمن المتقنّع: المجنون الموازي.

- زمن قيس بن الملوّح: المجنون الحقيقي.
- زمن القناع: المجنون الموضوعي.

وزمن القصيدة هو مزيج من هذه الأزمنة، وهو خاص بها فلا يمكن وصفه بأنه ماض أو حاضر أو مستقبل، وإنما يتزمّن في الوعي بالتجربة النصيّة، لكنّ هذا ليس حلًّا للإشكالية بسبب أن زمن التقنّع غير محدد؛ حيث تحدّث المتقنّع من خلال القناع في كل الأزمنة منذ الجاهلية مرورًا بزمن الخلافة العربيّة في الشرق، ثم زمن الخلافة العربية في الغرب؛ وصولًا إلى الزمن الحديث، وقد دخل الموضوع الدخول الأول للسيلان الزمني للقصيدة بهذا المزج:

وجدتُ قناعًا، فأعجَبَني أَنْ
أكون أَنا آخَري. كنتُ دُونَ
الثلاثين، أَحْسَبُ أَنَّ حدودَ
الوجود هِيَ الكلماتُ. وكنتُ
مريضًا بليلى كأيِّ فتىً شَعَّ
في دَمِهِ الملحُ.

هنا اختار (المجنون الموازي) أن يتقنّع بقناع (المجنون الحقيقي)؛ لتظهر شخصيّة (المجنون الموضوعي)، وتحوّل الصوت بسبب القناع من الأول إلى الثاني ليتحدّث الثالث، وهو الشخصية المركّبة في الوعي، وبهذا التحوّل دخل الموضوع الزمني دخولًا أول أي في حاضر القصيدة ليبدأ السيلان الزمني لأزمنة القصيدة: "ظاهرة السيلان هي أفق زمني وهي اتصالية الآنات الزمانية، ويبدأ السيلان بدخول الموضوع الباطني في الوجود دخولا أولّ أي في نقطة الحاضر، لكن الحاضر يتجدد دائمًا بحاضر آخر وينقلب الحاضر السابق إلى الماضي، ويبدأ السيلان من نقطة متقدّمة على الحاضر باتجاه الحاضر أفقيًّا أما الماضي فيتحوّل إلى الأسفل"[35].

ويظهر أن زمن (التقنّع) هو النقطة الينبوع للوعي بالموضوع الزمني في الحاضر الفعلي للنص، ويشير النص إلى حدوثه قبيل عمر الثلاثين بعد المرض بعشق (ليلى)،

وهذا التحديد ليس واقعيًّا لعدم ارتباطه بشخصية المجنون الحقيقي (قيس بن الملوّح) الذي عشق ليلى منذ الصغر؛ لذا هو تحوّل زمني يدلّ على انقلاب الانطباع الأصلي إلى زمن موضوعي مستحدث، وإلى وعي جديد باللحظة الزمنيّة التي وقع فيها المجنون في العشق، وتدل جملة "وكنت مريضًا بليلى" على الانطباع الجديد الذي حوّل التوهّج العاطفي إلى مرض، وهذا الانطباع قائم على الانطباع الأصلي المستحصل من حكاية المجنون الذي تعامل مع العشق بالمبادئ الروحيّة المثاليّة التي نشأ عليها فغرق في بحر العاطفة دون أن يرتوي بماء الوصال، أمّا ظهور (ليلى) في النص فأيضًا لم يبن على الانطباع الأصلي لموضوع (ليلى العامرية) الحقيقيّة بسبب أن زمنها لا يسمح بأن تكون حبيبة (لكل فتى)، فالانطباع الأصلي انقلب إلى انطباع مستحدث، وإلى زمن شمولي أوسع بكثير من زمن (ليلى العامرية)، بالتالي فإن (ليلى الموضوعية) هنا تظهر بصفتها (الفينومينولوجية) رمزًا مطلقًا للعشق والغرام والسيطرة العاطفية المؤبّدة؛ حيث أصبح حب (ليلى) عادة لكلّ فتى (شعَّ في دمه الملح)، فهي ليست موضوعًا فرديًّا مثل غيرها (الشاعر أو قيس)، بل هي ظاهرة (فينومينولوجية) أساسية وهذا يعني أن كل ما كان وسيكون من أزمنة وأحداث وأفعال إنما يدور حولها، وهي بذلك ظاهرة منشئة للزمن: "الظاهرة المنشئة للزمن لا يوصف زمنها بأن يقال كانت موجودة أو هي موجودة أو متعاقبة أو مقترنة في الزمن ولكن يجوز القول بأنها اتصالية زمنية متعلقة بطور سيّالي بسبب أنها زمنيّة ذاتيّة وليست زمنيّة نسبة إلى موضوع"[36].

إن الأحداث والمعاني والدلالات كلها التي ستأتي ستكون متعلّقة بزمن (ليلى)، وإذا عددنا الآن أزمنة الشخصيات الأساسية وهي: (المجنون الموازي، والمجنون الحقيقي، والمجنون الموضوعي، وليلى الحقيقية)؛ فسيتضح أن زمن (ليلى الموازية) مختلف عن الأزمنة الأخرى، وأنه الخامس من حيث العدد لكنه الأول من حيث الحساب بسبب أن كل الأزمنة عائدة إليه، ونفهم من تكرر حبّ (ليلى) في أزمنة متكررة أن التحوّلات بالنسبة لـ(ليلى) وعشّاقها -الذين ظهروا واختفوا على مدار الأيّام- هي تحوّلات زمنية حصرًا؛ لأن عنصر العشق ظلّ ثابتًا، أمّا العشّاق فكلّهم توهّجوا بعشقهم حتى التآكل الذي تفيده كلمة (الملح)، وكل ذلك يثبت أن إشكاليات ظهور العشّاق واختفائهم أو دورانهم حول (ليلى) مرتبطة بالتحوّلات الزمنيّة، أمّا (ليلى الموازية) فهي الذات الزمنيّة للكون العاطفي

الذي دار حوله العشّاق ومنهم (المجنون الموضوعي)؛ ولذلك لم يلتقوا بها:

إنْ لم تكُنْ هِيَ
موجودةً جسدًا فلها صُورَةُ الروح
في كُلِّ شيء . تُقَرِّبني من
مدار الكواكب. تُبْعِدُني عن حياتي
على الأرض .

ويتضح لنا هنا أن النص يحاول التغلّب على الإشكاليّات الزمنيّة الناتجة عن عدم تمكّن القناع من لقاء (ليلى)، فقد أدرك القناع أن (ليلى) ليست ظاهرة (موجودةً جسدًا)، فأصبح يسترشد بوجودها الزمني المستمرّ ليفسّر التجلّي المستمرّ لها الذي أشار إليه بقوله: "فلها صورة الروح في كلّ شيء"، ومع ذلك فإن هذا الإدراك ليس باطنيًّا وإنما هو إدراك خارجيّ؛ لأنه يفسّر الأثر ولا يفسّر الأصل، ومن ثم هو إدراك للموضوع الزمني وليس وعيًا أصليًّا بزمن (ليلى)، وقد جعل (هوسرل) حدوث الإدراك الباطني في (أوّل الإبداع) بينما جعل حدوث الإدراك الخارجي في (ثاني الإبداع)، كما جعل (المَسك) بداهة لثاني الإبداع، والمسك هنا بمعنى (أوّل التذكّر): "الوعي بأول الإبداع، وهو السيلان الأصلي يكون بالانفعال. أما ثاني الإبداع فيكون بالمشيئة وكما قد نشاء يمكن أن نحصّل الأمر المتصوّر عاجلًا أو بطيئًا أو غيره، وكذلك الانتشار الزمني لثاني الإبداع يمكن أن يكون صغيرًا أم كبيرًا"[37].

ويقصد بالمشيئة هنا (المَسْك) أمّا الانتشار الزمني الصغير فيقصد به (أولّ التذكّر)، والانتشار الزمني الكبير فيقصد به (ثاني التذكّر) الذي سيأتي بيانه، وقد نص (هوسرل) على أن بداهة (ثاني الإبداع) هي (مَسْك) زمني وما بعده يتقوّم بالتعاقب في الوعي، ومن ثمّ فإن إدراك القناع هو (مَسْك)؛ لأنه متصل بالإدراك الفعلي: "يكون المسك أول التذكّر إذا اتصل بالإدراك الفعلي أو السيلان الإدراكي"[38].

فهو متأخر عن الإدراك الأصلي لزمن (ليلى) لكنه متصل به بـ(مسك) زمني؛ لذا يظهر في إدراك القناع السيطرة الزمنية لـ(ليلى) على (كل شيء)، وتحكّمها بزمنه؛ لأنها تقرّبه وتبعده "تقرّبني ...تبعدني" وفي الحالين لا يلقاها:

لا هِيَ مَوْتٌ ولا

هي ليْلى.

وهذا النفي يعني أولًا أن القناع لم يستطع أن يصف (ليلى) بـالغياب أو بالحضور؛ ويعني ثانيًا أن القناع يجهل -لإدراكه المحدود- سبب ذلك وهو أن (ليلى) هي ظاهرة زمانيّة أصيلة، وهي بمستوى السيّال الزمني للنص "السيّال هو المنشئ للوحدات الزمنية ويتصف سيلانه بالثبات الزمني فلا يوصف بكونه أسرع أو أبطأ ولا يوصف بالتغيّر ولا يوصف بأنه فعل ولا يوصف بأنه مدّة"(39).

وعلى الرغم من أن القناع لم يدرك أن نوعيّة زمنه مختلفة عن الزمن الموضوعي لـ(ليلى) إلا أنّه لا ييأس من لقائها، فيقول:

أَنا هُوَ أنتِ،

فلا بُدَّ من عَدَمٍ أَزرقٍ للعناق

النهائيِّ.

هنا يلجأ القناع إلى المنطق ليرى احتمال اللقاء بالغياب الروحي (العدم الأزرق) في (ليلى)؛ لأن اللقاء الروحي هو الطريقة الوحيدة للتغلّب على التفاوت الزمني، وفي الحقيقة فإن هذه الطريقة مسوّغة في الإدراك بسبب أن الظاهرة الزمنيّة للنص (وهي ليلى) تضم الموضوعات الزمنيّة الفردية ومنها الموضوع الزمني للقناع؛ لهذا يقوم القناع بالمحاولة الأولى للغياب في (ليلى) بالانتحار:

عَالجني النهرُ حين

قذفتُ بنفسي إلى النهر مُنْتَحِرًا،

ثم أَرجعني رَجُلٌ عابر، فسألتُ:

لماذا تُعيد إليَّ الهواء وتجعلُ

موتَي أَطولَ ؟ قال: لتعرف

نفسك أَفضَلَ... مَنْ أَنتَ ؟

قلتُ: أَنا قَيْسُ ليلى، وأنتَ ؟

فقال : أَنا زوجُها

استعان القناع هنا بوسيلة زمنية للحصول على نتيجة المحاولة وهذه الوسيلة هي (التّرقّب): "الترقّب الحدسي تكون قصديّاته متأخرة عن الفعل (الحدث)؛ لذلك فإنها تكون محيطة بالفعل الزمني في أول حدوثه وقد تتعلق بالماضي أو المستقبل"[40].

وبناء على القصديّات المحيطة بالفعل اتضح سريعًا أن القناع فشل في الوصول إلى (ليلى) عن طريق الانتحار؛ لأن (ليلى) لم تكن هناك، ولأنّه لم يدرك الطبيعة الزمنيّة لـ(ليلى) التي يبحث عنها، فـ(ليلى) بالأساس هي ذات زمنيّة منشئة للتجارب الوجوديّة، وهذه الحقيقة كان قد جهلها (قيس بن الملوّح) وفهمها (زوجها) فكانت سببًا لجنون الأول وزواج الثاني بـ(ليلى)، فالانتحار يقابله الإنقاذ والباقي بالطبع هو المنقذ لأن الانتحار هو نهاية زمنيّة أمّا الإنقاذ فهو بداية زمنية.

وقد تحوّل القناع من طريقة (الترقّب) ليجرّب طريقة (التذكّر)؛ لأن "التذكّر يضع الأمر المبدع ثاني الإبداع في هيئة ما بإزاء الآن الفعلي وبإزاء الفصل الزمني الأصلي الذي يوجد فيه التذكّر نفسه، وبذلك هو منشئ للزمن كأي فعل زمني وكل الخفوتات والتغييرات المنشئة للصورة الزمنية موجودة فيه"[41]، وهذا مكّنه من إنشاء الأزمنة والأحداث التي أرادها قائلًا:

ومشينا معًا في أزقّة غرناطة،

نتذكّر أيّامنا في الخليج ... بلا ألمٍ

نتذّكّر أيامنا في الخليج البعيد.

إن طريقة (التذكّر) في صيرورة الوعي بالزمن مختلفة عن طريقة (الترقّب)؛ لأن (التذكّر) يعتمد على الاستحضار وليس الاستشراف، فكأنّه يحضر زمنًا يقابل الحاضر "يعطي التذكّر زمنيّة الحدث السيّالة عن طريق القصديّات التي تستحضر ما كان قد تقدّم الحدث، فالتذكّر وعي بموجود كان قد تقدّم في إدراكه ومن هنا هو إبداع مثبت للوجود الزمني لموضوع حدث"[42].

ولذلك فإن نتيجة التحوّل إلى هذه الطريقة هي تعايش القناع مع زمنه بدلالة "ومشينا"، ودورانه حول الذات الزمنيّة (ليلى) بدلالة "نتذكّر"، فمارس هذه الطريقة دون ألم وسرد علينا ما تذكّره قائلًا:

أَنا قَيْسُ ليلى

غريبٌ عن اسمي وعن زمني

لا أَهزُّ الغيابَ كجذع النخيل

لأَدفع عني الخسارةَ، أَو استعيدَ

الهواء على أَرض نَجْدٍ.

ويتضح من هذا المقطع أن طريقة (التذكّر) لم تحلّ معاناة القناع؛ لأن التذكّر هنا ليس من النوع الذي يتصل بالحاضر – وهو ما يسمّيه (هوسرل) بـأوّل التذكّر- وإنما هو من النوع الذي لا صلة له بالحاضر مطلقًا، و(هوسرل) يسمّي هذا النوع بـثاني التذكّر، وهو أبعد وأوسع من الأول بكثير: "تذكّر الماضي البعيد يكون مغايرًا لحقيقة التعاقب الفعلي في الماضي؛ أي قد يكون ثاني التذكر مشوبًا بالأوهام وهي ضد الإدراك، ويكون الوعي ليس أصليًّا. وبخلاف ذلك تبقى مطابقة ثاني التذكر لأول التذكر واردة"[43].

ومع ذلك فقد جعلت هذه الطريقة القناع مدركًا للحقائق المتصلة بوجوده، ومن هذه الحقائق أنه غريب عن اسمه؛ لأنّه قناع لـ(قيس ليلى)، وهو غريب عن زمنه؛ لأنه من زمن مختلف عن زمن (قيس ليلى)، وهو غريب فاقد للفاعلية الزمنيّة "لا أَهزُّ الغيابَ كجذع النخيل لأَدفع عني الخسارةَ"، بعيد عن دياره "أَو استعيدَ الهواء على أَرض نَجْدٍ".

وعندما تنحسر طريقة (التذكّر) يتحوّل القناع ليحاول استعادة الوعي الأوّلي الذي جمعه بشخصيّة (ليلى): "في الوعي الأوّلي بالزمن تكون أو تنشأ نشأة الظهور الشيئي لأخذ زمني في صورة ظاهرة متغيرة أو غير متغيرة، وتكون الزمنية للإدراك الباطني (الوعي الأصلي) والإدراك الخارجي (الموضوع الزمني) متصلة للأول، وغير متصلة للثاني"[44].

وفي الوعي الأوّلي بالزمن كانت (الشاعرية) هي الطريقة الأولى التي تعرّف بها المجنون على (ليلى) واعتمد عليها في التقرّب منها، لذلك عاد القناع إلى استعمالها ليناجي (ليلى) لعلّها تسمعه فتقرّبه:

...ولكنني،

والبعيد على حالِهِ وعلى كاهلي،

صوتُ ليلى إلى قلبها

فلتكن للغزالة بريَّةٌ

غيرُ دربي إلى غَيْبها.

كان القناع في الوعي الأول لا يحتاج إلى الشمس ليرى الدرب إلى ليلى "فلتكن للغزالة بريَّةٌ غيرُ دربي إلى غَيْبها"، ولا يحتاج إلا إلى صوت الشاعريّة لإثارة اهتمامها، وفي الحقيقة فإن الوضع الزمني للوعي الأول لم يتغيّر إطلاقًا إلا أنّه تقهقر عن الآن الفعلي الذي تجدد بما حدث بعده، وعند العودة إليه لن يحلّ محل الآن الفعلي لكنهما سيظهران معًا مثلما ذكر (هوسرل): "يمكن أن يظهر معطيان أصليّان في الوعي معًا، وقد يختلفان في الطبيعة ويتفقان في الزمن، لكن إن كان الأول أصليًّا والمعطى الثاني متغيّرًا، فسيكونان في وضعين زمنيين مختلفين، وإذا كانا متغيرين فمن الجائز أن يكونا في وضع زمني واحد أو مختلف، وينطبق ذلك على كل ما ورد من موضوعات في السيّال"[45].

ولأن الوعي الأول أصلي والوعي الحاضر متغيّر عن الأصلي فقد وقع القناع في حيرة:

هل أُضيِّقُ صحراءها أم أَوسِّعُ لَيْلِي

لتجمعنا نجمتان على دربها ؟

لا أَرى في طريقي إلى حُبِّها

غيرَ أمس يُسلّي بشعري القديمِ

نُعاس القوافل في ليلها، ويُضيءُ

طريقَ الحريرِ بجرحي القديم

لعلَّ التجارةَ في حاجةٍ هِيَ أَيضًا

لما أَنا فيه .

في هذ الجزء وبعد التحوّلات الزمنيّة السابقة وصل القناع إلى مرحلة زمنيّة جعلته يتردد بالذاكرة والأمل بين الماضي والمستقبل، ويتساءل هل يغيّر مساره أم زمنه ليجد دربها "هل أُضيِّقُ صحراءها أم أَوسِّعُ لَيْلِي لتجمعنا نجمتان على دربها؟"، فكان كل ما رآه في مساره الدائري تسلّي القوافل بشعره ومأساته "لا أَرى في طريقي إلى حُبِّها غيرَ أمس يُسلّي بشعري القديمِ نُعاس القوافل في ليلها، ويُضيءُ طريقَ الحريرِ بجرحي القديم"، وظنّ أن التجارة بحاجة هي أيضًا للسفر والترحال والمسار الدائري الذي يسير فيه "لعلَّ التجارةَ في حاجةٍ هِيَ أَيضًا لما أَنا فيه"، ويتضح من هذا كلّه أن القناع وهو في طريقه للتغلّب على الإشكالات الزمنيّة وصل إلى تأزّم تلك الإشكالات وشعور مفرط بالعبء الزمني عبّر عنه بقوله:

أَنا من أولئك،

ممَّنْ يموتون حين يحبّون. لا شيءَ

أبعدُ من فرسي عن معلّقة الجاهليِّ

ولا شيءَ أَبعدُ من لُغَتي عن أمير

دِمَشْقَ. أَنا أَوَّلُ الخاسرين. أنا

آخرُ الحالمين وعَبْدُ البعيد. أَنا

كائنٌ لم يكن. و أَنا فكرةٌ للقصيدةِ

ليس لها بَلَدٌ أَو جَسَدْ

وليس لها والدٌ أَو وَلَدْ.

أَنا قيس ليلى أنا

وأَنا ... لا أَحَدْ!

إن التحوّل الزمني المستمر للقناع أدّى به إلى الابتعاد زمنيًّا، وإلى اليأس من الوصول إلى (ليلى)، واتضح أن مسار دورانه حولها طويل ولا نهاية له، وأدرك بقوله: "ممَّنْ يموتون حين يحبّون" أن ذلك يعني غيابًا كاملًا في الزمن المتحوّل إلى الأبد، وقد وصل إلى نقطة

مفصليّة؛ وهي أنه لا يجد الفرس التي تحمله، ولا اللغة التي تعبّر عنه "لا شيءَ أبعدُ من فرسي عن معلّقة الجاهليِّ، ولا شيءَ أَبعدُ من لُغَتي عن أمير دِمَشْقَ"، ولكلّ ذلك كشف القناع عن معاناته من الخسارة العاطفيّة، وتأخّر الأحلام وكشف عن هويّته الحقيقية التي لا تتعدّى القصيدة "أَنا فكرةٌ للقصيدةِ"، ومع أنه تحدّث باسم (قيس) إلا أنه ليس (قيسًا)؛ لذلك أدرك أنّه (لا أحد)، وكانت هذه هي اللحظة التي سقط فيها (القناع) عندما لم يجد الزمن الذي يبحث عنه، فعاد (قيس) إلى زمنه عندما تخلّى عنه القناع، كما ارتدّ الشاعر أيضًا إلى زمنه بمجرّد سقوط القناع، وأمّا (ليلى) فكانت الوحيدة التي حافظت على طبيعتها الزمنيّة بصفتها مصدرًا للزمن، أمّا القصيدة فقد اكتمل زمنها فوصل أفقها الزمني إلى غايته وتوقّف في اللحظة التي سقط فيها القناع في هُويِّ الزمن.

المبحث الرابع: أثر التحوّلات الزمنيّة على الرؤيا النصيّة والمغزى

توضّح هذه النقطة من البحث الأساس (الفينومينولوجي) للتحوّل الزمني الداخلي في النص، وعلاقته بالرؤيا النصيّة والمغزى الذي تقدّمه القراءة.

إن الصيرورة النصيّة لقصيدة القناع تقتضي التحوّل الزمني ليس بمعنى الانتقال، وإنما بمعنى التجوّل بين الأزمنة والأمكنة والعوالم والشخصيّات، ويقوم التحوّل الزمني أساسًا على التردّد بين أزمنة الشخصية التاريخيّة والشاعر والقناع (الشخصيّة النصيّة المركبة) بكونها محورًا للنص، ولا يصح أن نتصوّر ذلك يحدث بالانتقال من الماضي إلى الحاضر والمستقبل؛ لأن العناصر لا تمرّ على الزمان ولا ينقضي الزمان بمرورها، كما لا يفسّر هذا التصور التردد الزمني المستمرّ بين الأزمنة الثلاثة واتصالها في النص من دون الترتيب المعهود لها، ولا يمكن – من منطلق البحث– تفسير ذلك إلا بالاعتماد على (الفينومينولوجيا) المحضة التي تفسّر التحوّلات الزمنية والتقدّم الزمني بقانون عام هو قانون السيلان الزمني الذي يقول: "كلّ تصور معطى يعلقُ به متصِل من التصوّرات، وكل تصوّر يكرر محتوى التصوّر المتقدم بشرط أن يخلع بلا انقطاع على ذلك التصوّر معنى الماضي"[46].

ويعني ذلك أن التحوّل من الماضي إلى الحاضر –وكذلك التحوّل من الحاضر إلى الماضي– لا يتحقق إلا بمعايشة تصور جديد لمعطى الزمن (وهو الجزء الزمني)، وقد شبّه (هوسرل) الزمن بالصوت واللون؛ وذلك لأن الصوت بعد تحوّله من المتكلّم إلى

المستمع بحاجة إلى تصوّر حتى يفهم، أمّا اللون فيعتمد إدراكه من حيث الكيف والكثافة على الإحساس. أمّا زمن المستقبل فرأى (هوسرل) أنه تفرّع مغاير للماضي لا يظهر إلا بالتخيّل عند التحوّل من الوعي الماضي إلى وعي متوقّع بالإثارة التي تولّد الإحساس، فتصور اللون الجديد لا يتحقق إلا بتغيّره عن اللون القديم، وكذلك الشأن في مفهوم الزمن غير المتناهي؛ لأن تكرر التخيّل يفضي إلى التصورات غير المتناهية، وهو مثل تكرر العدد الذي يفضي إلى تكرر سلسلة عدديّة غير متناهية.

ويتميّز الماضي والمستقبل عند (هوسرل) عن الحاضر بأنهما يغيّران التصورات الزمنيّة. أما الحاضر فلا يغيّر ولا يعيّن زمنًا بسبب "أن كل ما هو كائن الآن، فلمجرّد كونه، فسيكون قد كان، وهو الآن كائن لأنه قد كان سيكون"[47]؛ ولذلك فإنه لا يوجد حاضر فعلي عند (هوسرل)؛ لأنّ الحاضر هو مجرّد (حدّ) بين الماضي والمستقبل، كما أن الماضي والمستقبل عنده لا يدلان على اللاوجود حيث يرى أن الماضي والحاضر والمستقبل ما هي إلا معان زمنيّة مأخوذة من الاتصال الأصلي للزمن، وهذه المعاني – في رأي هوسرل- دالة فقط على "تعاقبيّة زمنيّة هي الآنيّة"[48] أي تعاقب الآن.

وبناء عليه، فإن قصيدة (قناع لمجنون ليلى) اعتمدت على معايشة تصوّرات جديدة للموضوعات الزمنية، ولم تعتمد على التصورات القديمة التي كانت في الماضي، ولا على التصوّرات الكائنة في الحاضر، وهذا يعني أن القصيدة لم تكن مضطرّة للذهاب إلى الماضي لاستلهام شخصيّة (المجنون الحقيقي) كما كانت في الماضي، ولم تكن أيضًا مضطرّة للتشبّث بالحاضر لفرض شخصيّة الشاعر كما هي كائنة في الحاضر، وإنّما تصوّرت الموضوعات الزمنيّة مثلما احتاجها النص لتظهر جميع الشخصيّات والانطباعات والتذكّرات والترقّبات في زمن جديد قد يسمّى -قياسًا على الماضي والحاضر- بالمستقبل لكنّه من منظور (فينومينولوجي) هو (الآن الفعلي) لظهور الموضوعات الزمنيّة النصيّة: "لا يفتأ الآن الفعلي أن يمتلئ بوعي جديد لكل ظهور جديد لموضوع زمني ما، و يكون الوعي بمدّة ظهور الموضوع الزمني من أول جزء زمني للمدّة إلى آخر جزء منها، وكلمّا استجد جزء ابتعد الجزء السابق، وما كان منها أقرب إلى الحاضر يكون على قدر من البيان"[49].

ويمكن القول، إن الذي جمع هذه الموضوعات الزمنية في نص واحد هي التفاصيل الوجوديّة المتعلّقة بمسيرة العشّق والصمود عند الشاعر والمجنون: من أجل (ليلى

العامرية) عند (قيس بن الملوّح)؛ ومن أجل (فلسطين) عند الشاعر، وبدلًا من البوح المباشر اتّخذ درويش قناعًا قديمًا وجده في الحاضر النصي ليصل إلى ليلاه التي هي (فلسطين)، ولا نزعم بأن درويش ألبس (فلسطين) قناع (ليلى) لكن في المقابل نستطيع القول إن (ليلى الموازية) اكتسبت الملامح الوجوديّة لـ(فلسطين) أي جعل (ليلى) قناعًا لـ(فلسطين)، وبذلك استعمل القناع المضاعف ليتجاوز الإشكاليات الزمنيّة المتعلّقة بالزمان الدائم لـ(فلسطين) وبالأزمنة المتغيّرة للمؤمنين بالقضيّة.

كشف تكرر حبّ (ليلى/ فلسطين) في أزمنة متكررة أن التحوّلات المصاحبة لحب (ليلى/ فلسطين) هي تحوّلات في زمن العشق فقط، وأثبت في المقابل أن الإشكاليات المتعلقة بظهور العشّاق واختفائهم أو دورانهم حول (ليلى/ فلسطين) هي بسبب التفاوت الزمني.

وكانت مهمّة القناع الأساسية في القصيدة هي الوصول إلى (فلسطين) المتعالية الحرّة بالبحث عنها مسترشداً بوجودها الزمني، واعتقد القناع في البداية أنه يمكن أن يجد (ليلى/ فلسطين) بالانتحار لكنه فشل في ذلك بسبب أن (ليلى/ فلسطين) حاضرة في الوجود وليس العدم، وقد أُنْقِذَ لأن عدم الانتحار قائم في وجود الإنقاذ فلا يصح أن يكون اللاشيء في اللاشيء، وترك طريقة الانتحار ليجرّب طريقة التذكّر إلا أنّه لم يصل إلى (ليلى/ فلسطين)؛ لأن هذه الطريقة تتعلق بوجوده هو وليس بوجود (ليلى/ فلسطين)، فأدرك غربته وبعده عن اسمه وعن زمنه وعدم فاعليّته الزمنيّة، ولهذا السبب اتخذ القناع طريقة (الشاعرية) لكنّ التردد بالذاكرة والأمل بين الماضي والمستقبل، كما أوضح البحث، أوقعه في الحيرة فلم يصل إلى (ليلى/ فلسطين) بل وصل إلى تأزّم الإشكالات الزمنيّة وإلى شعور مفرط بالعبء الزمني والبعد المستمر عن (ليلى/ فلسطين)، وأدّى به ذلك إلى أن يكشف عن معاناته من الخسارة العاطفيّة وتأخّر الأحلام والشعور بالهويّة الزائفة التي لا تتعدّى القصيدة قائلًا (أَنا فكرةٌ للقصيدةِ)، وقد كانت هذه هي لحظة سقوط (القناع) التي كشفت أنّه لم يكن مجنونًا بالعشق بما فيه الكفاية ليصل إلى ليلاه.

النتائج

- ميّز البحث مفهوم القناع عن غيره من المفاهيم التي تخلط به.

- كشف البحث عن ارتباط بنية القناع بالزمن، وأن قصيدة القناع هي محاولة لتخطي حدود الزمن.
- اعتمد البحث على التأويل (الفينومينولوجي) المحض لفهم الزمن في قصيدة القناع، فتعامل مع أزمنة النص باعتبارها أزمنة باطنيّة قائمة في الوعي ومدركة بالحدس.
- بيّن البحث أنّ القصيدة تجربة من التجارب الزمانية المعيشة للأنا الخالص، وحيث إنّها تجربة زمانيّة فإنّه يمكن أن تنضم إليها تجربة أو تجارب زمنيّة متقدّمة للتجارب المستوعبة من الماضي؛ وتجربة أو تجارب زمنيّة متأخرة للتجارب النامية في المستقبل.
- أثبت البحث أنّ قصيدة القناع مبنيّة على التحوّلات الزمنيّة، وأن التحوّلات ليست بمعنى الانتقال وإنما بمعنى التجوّل والتردّد الزمني.
- أوضح البحث ارتفاع عدد الأزمنة الموضوعيّة اللازم لبناء قصيدة القناع بسبب أنّ القناع لا يوحّد الأزمنة وإنّما يجمعها.
- أظهر البحث أن زمن (التقنّع) هو النقطة الينبوع للوعي بالموضوع الزمني في النص، وأن غيره من الأزمنة انضمّت إليه بعد بداية السيلان الزمني للنص.
- وصل البحث إلى أن مهمّة القناع في قصيدة (قناع لمجنون ليلى) كانت البحث عن (ليلى) التي رمزت إلى (فلسطين) مسترشدًا بوجودها الزمني، وحاول الوصول إليها بالانتشار الزمني الصغير والانتشار الزمني الكبير وجرّب عدة طرق زمنيّة منها (الترقّب) و(التذكّر) و(الشاعريّة) لكنه لم ينجح بسبب جهله بطبيعتها الزمنيّة الأصيلة وتحكّمها في زمنه.
- وجد البحث أن القناع وصل في النهاية إلى تأزّم الإشكالات الزمنيّة وشعور مفرط بالعبء الزمني، وأدّى به ذلك إلى البوح المباشر ليكشف عن هويّته الحقيقية التي لم تتعدّ (فكرة للقصيدة)، وكانت هذه لحظة سقوط (القناع)، ومع ذلك أثبتت القصيدة أن جميع العشّاق كانوا بحاجة إلى طاقة زمنيّة أكبر للوصول إلى (ليلى/ فلسطين)، وأنّ دورانهم المتجدّد حولها لم يكن بسبب جاذبيّتها المستمرّة فحسب وإنّما لأنها أيضًا الذات الزمنيّة التي لا يستغني عنها وجودهم.

التوصيات

- يوصي البحث بوجوب تمييز مفهوم القناع عن غيره من المفاهيم التي تخلط به.
- ويوصي بضرورة دراسة عنصر الزمن لقراءة نص القناع وفهمه وتأويله، وبأهميّة النظر إلى أزمنة النص على أنها أزمنة باطنيّة قائمة في الوعي مدركة بالحدس.
- كما يوصي البحث بعدِّ القصيدة تجربة من التجارب الزمانية للأنا الخالص، وأنها الموضوع الزمني العام الذي تنتمي إليه الأزمنة الناشئة فيها، وأن التجربة الزمانيّة للقصيدة تنضم إليها تجربة أو تجارب معيشية متقدّمة للتجارب المستوعبة من الماضي؛ وتجربة أو تجارب معيشية متأخرة للتجارب النامية في المستقبل.
- ويوصي أيضًا بعدم فهم التحوّل الزمني في قصيدة القناع بمعنى الانتقال من الماضي إلى الحاضر أو المستقبل، وإنّما بمعنى التردّد الزمني والتجوّل بين الأزمنة والأمكنة والعوالم والشخصيّات، كما يوصي بعدم فهم أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل على أنها أزمنة فعليّة؛ لأنّ هذا التصوّر لا يفسّر التردد الزمني بين الأزمنة الثلاثة واتصالها في النص من دون الترتيب المعهود لها، ولأن العناصر النصيّة من مثل الشخصيّات لا تمرّ على الزمان ولا ينقضي بمرورها، ولأن المعاني الدالة على الماضي والحاضر والمستقبل لا تدلّ حقيقة على زمن وإنّما تدلّ فقط على تعاقبيّة زمنيّة هي الآنيّة أي تعاقب الآن؛ لذا يوصي بفهمها على أنها معان زمنيّة مأخوذة من الاتصال الأصلي للزمن.

الهوامش والمراجع

(1) وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب**، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1974، ص397.

(2) الشمعة، خلدون: "تقنية القناع دلالات الحضور والغياب"، **مجلة فصول**: المجلد 16، العدد 1، 1997، (73-85)، ص82.

(3) العلّاق، علي جعفر: "بنية القناع"، **مجلة علامات في النقد**: مجلد 7، العدد 25، 1997، ص75.

(4) عبّاس، احسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد 2، 1978، ص125.

(5) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص125.

(6) عصفور، جابر: "أقنعة الشعر المعاصر" **مجلة فصول**: مجلد1، العدد 4، 1981، ص123.

(7) علي، عبد الرضا: "القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد"، **مجلة آداب المستنصرية، جامعة المستنصرية**: العدد 7، 1983، ص171.

(8) الموسى، خليل: "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، **مجلة الموقف الأدبي**: العدد 336، 1999، ص120.
(9) "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، ص121.
(10) "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، ص121.
(11) "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، ص130.
(12) بسيسو، عبد الرحمن: "قراءة النص في علاقته بالنصوص المصادر- قصيدة القناع نموذجًا"، **مجلة فصول**: المجلد 16، العدد 1، 1997، ص97.
(13) "قراءة النص في علاقته بالنصوص المصادر- قصيدة القناع نموذجًا"، ص97.
(14) الشمعة، خلدون: "تقنية القناع دلالات الحضور والغياب"، **مجلة فصول**: المجلد 16، العدد 1، 1997، ص73.
(15) عزّام، محمّد: "قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر"، **مجلة المعرفة**: العدد 505، 2005، ص99.
(16) بسيسو، عبد الرحمن: **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص330.
(17) يعقوب، ناصر: "قصيدة القناع/ قراءة في قصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر) لمحمود درويش" **مجلة جامعة دمشق**، جامعة دمشق: المجلد 24، العدد 3 و4، 2008، ص253.
(18) "قصيدة القناع/ قراءة في قصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر)"، ص225.
(19) "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، ص80.
(20) أدونيس، علي أحمد سعيد: **مقدمة للشعر العربي**، ط3، بيروت: دار العودة، 1979، ص120.
(21) "أقنعة الشعر المعاصر"، ص123.
(22) "أقنعة الشعر المعاصر"، ص124.
(23) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص228.
(24) "تقنية القناع دلالات الحضور والغياب"، ص75.
(25) هوسرل، أدموند: **دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن**، ترجمة: لطفي خير الله، ط1، بيروت: منشورات الجمل، 2009، ص7.
(26) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص8.
(27) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص12.
(28) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص13.
(29) هوسرل، أدموند: **أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتيّة**، ترجمة: أبو يعرب المرزوقي، ط1، بيروت: جداول للنشر والتوزيع، 2011، ص206.
(30) أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتيّة، ص209.
(31) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص30.
(32) أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتيّة، ص33.
(33) درويش، محمود: **سرير الغريبة**، ط1، بيروت: دار رياض الريّس للكتب والنشر، 1999، ص121.
(34) أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتيّة، ص211.
(35) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص37.
(36) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص90.
(37) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص59.
(38) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص45.

(39) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص89.
(40) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص68.
(41) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص63.
(42) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص67.
(43) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص60.
(44) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص114.
(45) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص86.
(46) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص18.
(47) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص22.
(48) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص28.
(49) دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، ص34.