د. وسام جبران

مفهُوم الزّمن في شِعر بيان دُخّان حامد

(دراسة نقديّة)

الناصرة، 2025

دار جبران للنشر - الناصرة

Gibran Publishing

Publishing Literature and Music Online

https://gibran-litr.org/poetry

مقدمة

يُعَدُّ الزّمنُ من أكثر المفاهيم تعقيدًا وغُموضًا في التّراث الفلسفيّ والإنسانيّ، إذ لا يمكن عزله عن تجربة الإنسان في الكينونة، والذّاكرة، والوعي، واللّغة، بل هو الحقل الّذي تُبنى فيه تمَفْصُلاتُ الذّاتِ ومفارقاتها. فها هو أرسطو يعرّف الزّمن بأنّه "عددُ الحركةِ بحسب قَبْلٍ وبَعْدٍ"،[1] مشيرًا إلى طبيعته المرتبطة بالحركة والتغيّر، فيما هاجم الغزاليّ التصوّرَ الأرسطيّ، ووضع الزّمن في إطارٍ لا مُتناهٍ قائمٍ على القُدرة الإلهيّة. ففي تهافُتِ الفلاسفة، رأى أنّ الزّمان مخلوقٌ مرتبطٌ بحُدوث العالم.[2]

أمّا القدّيس أوغسطين فنظرتُه للزّمن، بوصفه تجربةً شُعوريّة باطنيّةً، هي استمرارٌ ما للنّظرة الأفلاطونيّة التي عرّفت الزّمن، كما في "حوار طيماوس"، على أنّه "صورةُ الحركةِ الأبديّةِ، على وفْقِ عَدَدٍ"[3]، فيؤكّد أوغسطين أنّ "الماضي لا يوجد إلاّ في الذّاكرة، والحاضر في الانتباه، والمستقبل في الترقُّب"[4]، مؤسّسًا بذلك نظرةً نفسيّةً لمفهوم الزّمن، حيث يُرجّعُ الزّمن دومًا إلى الوعي الإنسانيّ وتكوينه الدّاخلي.

يرى عمّانوئيل كانط أنّ الزّمن ليس شيئًا موجودًا في العالم الخارجي بشكل مستقلّ، وليس مُستخلَصًا من التَّجربة، بل هو حَدْسٌ قَبْليّ؛ أي أنّ الزّمن هو بُنيةٌ ذهنيّةٌ داخليّة تُشكّل إدراكنا للأشياء، قبل أن نختبرها بالتّجربة.

الزّمن عند كانط، مثل المكان، هو شرط ضروريّ لإدراك الظّواهر (appearances)، لكنّه لا يخصّ "الشّيء في ذاته" (das Ding an sich).[5]

---

[1] Aristotle. Physics, Book IV, Chapter 11.

[2] الغزالي، أبو حامد. تهافت الفلاسفة.

[3] Plato, *Timaeus*. Translated by Benjamin Jowett. in: *The Dialogues of Plato*, Vol. 3, Oxford University Press, 1871. Also, *Plato: Complete Works*, edited by John M. Cooper, Hackett Publishing, 1997.

[4] Saint Augustine. Confessions, Book XI (11), Chapter 20. Translated by: Henry Chadwick. Oxford University Press. Oxford World's Classics.

[5] Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Herausgegeben von Jens Timmermann, Meiner Verlag, Hamburg, 2021.

يرى عمّانوئيل كانط أنّ الزّمن ليس شيئًا موجودًا في العالم الخارجي بشكل مستقلّ، وليس مُستخلَصًا من التَّجربة، بل هو حَدْسٌ قَبْليّ؛ أي أنّ الزّمن هو بُنيةٌ ذهنيّةٌ داخليّة تُشكّل إدراكنا للأشياء، قبل أن نختبرها بالتّجربة.

الزّمن عند كانط، مثل المكان، هو شرط ضروريّ لإدراك الظّواهر (appearances)، لكنّه لا يخصّ "الشّيء في ذاته.(das Ding an sich) "

في القرن العشرين، أعاد كلٌّ من ستيفن هوكينغ (Stephen Hawking) وروجر بنروز (Roger Penrose) تشكيل تصوّرنا عن الزّمن ضمن الإطار العلميّ الكونيّ، عبر نظريّاتهما في الفيزياء النّسبيّة والثّقوب السّوداء.

يرى بنروز أنّ الزّمن ليس مجرّد بُعدٍ خطّيّ يُقاس بالحركة، بل يُعاد تشكيله ضمن الشّروط الحدّيّة للكون، حيث ترتبط ولادة الزّمن باللّانظام (Entropy) والتمدّد الكونيّ، مشيرًا إلى أنّ "اتّجاه الزّمن" هو انعكاس لازدياد الفوضى في الكون.[6] وهو يرى أنّ الإدراك الزّمني متجذّر في اتّجاه السّهم الزّمني المرتبط بالإنتروبيا، لكن هذا الاتّجاه لا يمكن تفسيره بالكامل داخل إطار ميكانيكا الكمّ التّقليدي، بل يتطلّب إطارًا أكثر عمقًا يدمج بين الجاذبية والكموميّة في سياق نظريّة موحِّدة للوعي والزّمن.[7]

أما هوكينغ، في طرحه حول "الزّمن التخيّلي (Imaginary Time)"، فقد تجاوز التصوّرات الكلاسيكيّة التي ترى للزّمن بدايةً ونهاية، واقترح نموذجًا كونيًّا لا يمتلك حدودًا زمنيّة بالمعنى التّقليديّ.[8] فـ "الزّمن التخيّلي" عنده، هو أداة رياضيّة تتيح لنا فهم الكون بوصفه كيانًا مغلقًا على ذاته، لا يحتاج إلى نقطة بداية مُحدّدة.[9]

---

[6] Roger Penrose, The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics (Oxford: Oxford University Press, 1989), 338–345.

[7] Roger Penrose, Shadows of the Mind: A Search for the Missing Science of Consciousness (Oxford: Oxford University Press, 1994), 330–337.

[8] Stephen Hawking, *A Brief History of Time* (New York: Bantam Books, 1988), 134

[9] Hawking, *A Brief History of Time*, 135

وبهذا، فإن الزّمن، في تصوّر هوكينغ، ليس سيلًا يسير من الماضي إلى المستقبل، بل بُنية مُنحنِية قد لا تحمل اتّجاهًا واحدًا، بل تتّخذ شكلًا أقرب إلى سطحٍ كرويّ مُنغلِق، حيث تختفي الحدود بين الماضي والمستقبل.[10]

وهذا الطرح يفتح الباب لتأويلات وجوديّة غير تقليديّة، تسائل فكرة "اللحظة" والـ "آن"، كما تتجلّى في الشّعر بوصفها تكثيفًا شعوريًّا غير خاضع للقياس الخطيّ.

إذًا، ومن منظور علم الفيزياء الحديثة، فإنّ مفهوم الزّمن يختلف عن الطُّروحات الفلسفيّة واللّاهوتيّة. فقد رأى بينروز أنّ الزّمن يرتبط بسهم الإنتروبيا، أي تزايد الفوضى في الكون، معتبرًا أنّ اتجاه الزّمن نحو المستقبل يرتبط بزيادة اللّاإنتظام واللّانظام في الكون، وهو ما يتجلّى في نظريّته حول "الجاذبيّة الكوانتيّة (Quantum Gravity)"[11] و"اللّانكفاءة الكمومية (Quantum Incoherence)"[12] في تفسير وعي الإنسان والزّمن معًا. أما هوكينغ، فطرح في كتابه ***تاريخ موجز للزّمن*** نموذجًا للكون بلا حدود زمنيّة عند لحظة الانفجار العظيم، مقترحًا ما يُعرف بـ "الزّمن المتخيَّل (imaginary time) "الذي لا يسير باتجاه معيّن، بل يُشبه البعد المكاني في عدم امتلاكه سهمًا ثابتًا.

يؤكّد هوكينغ أنّ المفهوم التّقليدي للزّمن الذي يبدأ من نقطة ما (الانفجار العظيم) ويتّجه نحو نهاية، قد لا يكون وصفًا دقيقًا لبُنية الكون عند مستوياته الكوانتية، بل إن الزمن كما نعرفه قد يكون "حالة طارئةemergent phenomenon "، وليس بنيةً أساسيّة. هذه النظرة تهزّ الأسس الفلسفية التقليدية التي ترى في الزمن سياقًا ضروريًا لتشكُّل المعنى والتجربة، إذ يُطرح الزمن في الفيزياء النظريّة الحديثة بوصفه قابلًا للانثناء والانغلاق والتداخل مع الأبعاد الأخرى، مما يجعل الشعر .بوصفه شكلًا لغويًا حدسيًا .في موقع جدليّ تجاه تلك الرؤية، إذ يُعيد خلق الزمن من موقع التأويل الداخلي لا من قوانين الكون فقط.

---

[10] Stephen Hawking and Roger Penrose, The Nature of Space and Time (Princeton: Princeton University Press, 1996), 121.

[11] أو "الجاذبيّة الكموميّة"، وهي المجال الذي يسعى إلى توحيد نظرية النسبية العامة مع ميكانيكا الكم.

[12] هذا المصطلح مأخوذ من أطروحات روجر بنروز، ويُستخدم في سياق تفسيره لحدود ميكانيكا الكمّ في دمج الوعي البشريّ، وفي نقده لتفسير كوبنهاغن.

إنّ هذا التداخل بين الزمن الفيزيائيّ والزمن الشعريّ يفتح إمكانيّة مساءلة الزّمن لا كخطٍّ، ولا كحدثٍ، بل كاحتمال تأويليّ وكينونة حسّيّة تمتزج فيها الفيزياء بالشعور، والعِلْم بالحُلُم.

مع مارتن هايدغر، اكتسب الزّمنُ بُعدًا أنطولوجيًّا حاسمًا، حيث رأى في الكائن البشريّ (الدّازاين - Dasein) وجودًا زمانيًّا مُنفتحًا على الموت، قائلًا إنّ "الزّمن هو أفق الفَهم الأوّليّ للوجود".[13] أما بول ريكور، فقد رأى أنّ السّرد، خاصّةً في الفنّ والشّعر، ليس مجرّد تمثيل للزّمن، بل آليّة لتكوينه: "من خلال السّرد يُبنى الزّمن داخل اللّغة".[14]

في هذا السّياق الفلسفيّ، برزت مُقاربات جاك لاكان التي تربط الزّمن باللّاوعي،[15] حيث يتجلّى الزّمن بوصفه نتاجًا للتّكرار والرّغبة المؤجَّلة، فهو زمنٌ لا يسير خطيًّا، بل يتخلخل ضمن بُنيةٍ رمزيّة يتردّد فيها "الشّيء".[16]

على نحوٍ متقاطع، ينظر موريس ميرلو-بونتي إلى الزّمن من داخل "الجسد-العالِم"، لا بوصفه موضوعًا خارجيًّا، بل كإدراك يتخلّل الحضور: "نحن لا نملُك الزّمن، بل نحن فيه".[17]

إلى جانب هذه التّقاليد الفلسفيّة والظّاهراتيّة، تشتبك مفاهيم الزّمن في شعر بيان دخّان حامد مع الرُّؤى الصوفيّة في الإسلام كذلك، وهي التي ترى في الزّمن تجلّيًا من تجلّيات الحضور الإلهيّ والعدم في آنٍ معًا. فابن عربيّ يصف الزّمنَ بأنّه "آنٌ يتجدّد"، لا يسير ضمن تتابُعٍ خطّيٍّ، بل يتجدّد باستمرار، فيقول: "ما من تكرارٍ، إنّما هُو تجَلٍّ في الآن".[18] أما الحلاّج، فيكشف عن وجه الزّمن

---

[13] Heidegger, Martin. Sein und Zeit, §5 [الوجود والزّمن]. Erste Hälfte, Abschnitt Eins: Die Auslegung der Zeit als Horizont des Seinsverständnisses. Gesamtausgabe Band 2, Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977 (Erstausgabe: 1927).

[14] Ricoeur, Paul. Temps et récit, Tome [الزّمان والسّرد]. Translated to English: Kathleen McLaughlin & David Pellauer. University of Chicago Press. 1984.

[15] Jacques Lacan. Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, p. 49.

[16] في فكر جاك لاكان، "الشيء (la Chose – the Thing) "هو مفهوم محوريّ ومعقّد يرتبط بما هو مفقود في الذّات، لكنّه يُحرّك رغبتها باستمرار. "الشيء" عند لاكان يُشير إلى الموضوع الأصليّ للرّغبة، لكنّه ليس شيئًا يمكن تحقيقه أو امتلاكه فعليًّا. إنه ينتمي إلى حقل الواقعيّ (le Réel)، أي خارج ما يمكن تمثيله أو إدراكه في اللّغة أو الرّموز. هذا ما يجعل الرّغبة لا تنتهي، لأن موضوعها الحقيقي غائب دائمًا. الاقتراب من "الشيء" يرتبط بخطر "اللذّة المفرطة (jouissance) "، أي تلك اللّذة التي تتجاوز حدود المتعة المقبولة، وتلامس الألم. وبالتالي، فـ"الشيء" هو موقع جذب ونفور في آنٍ واحد.

[17] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, translated by Donald A. Landes, Routledge, 2012. P. 478.

[18] ابن عربي، (محيي الدين محمد بن علي بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي). الفتوحات المكيّة، الجزء الأوّل، صفحة 132

بوصفه حضورًا في الغياب، حين يقول: "أنا من أهوى، ومن أهوى أنا"،[19] ناطقًا من داخل لحظة فائقةٍ تستعصي على الزّمن الأرضيّ.

في المقابل، يرى النّفري في الزّمن حالةً من التَّجلّي الصّامت والمَحْوِ المُستمرّ: "كلّما اتّسعت الرُّؤيةُ ضاقت العبارة"[20]، حيث يفقد الزّمن معناه المحسوس ويتحوّل إلى لحظةِ كشْفٍ داخليّ.

حداثيًّا، كما عند سيغمونت باومان،[21] يشير مفهوم "الزّمن السّائل" إلى ما شهدته الحياة الاجتماعية المعاصرة من تزايد في السّيولة والتفلُّت من الأطر الثّابتة، وذلك من خلال تحليل خمس قضايا مفصليّة: مسألة التَّحرُّر من القيود التّقليديّة، تصاعد النّزعة الفردانيّة، تحوّلات الزَّمان والمكان، تغيّر بُنية العمل، وإعادة تشكيل مفهوم الجماعة والانتماء".

في ديوان الشّاعرة بيان دخّان حامد "كأنّني كنتُ اسْتِعارةً"،[22] يتجلّى الزّمنُ كعنصرٍ بنائيّ ومعرفيّ مِحوريّ، لا ينحصر في خطيّةٍ كلاسيكيّة، بل يتمَفْصلُ بوصفه تجربةً وجوديّة وجماليّة ونفسانيّة وصوفيّة، تشكّل فيها اللّحظةُ والذاكرةُ والغيابُ والانتظارُ وحدةً شعريّةً تتجاوز التّصنيفَ الزّمنيّ الصّارم.

في هذه النُّصوص، لا يُروى الزّمنُ، بل يُتأوَّل، ويُعاش من الدّاخل، ويُخلَق لغويًّا عبر بُنى إيحائيّة تتقاطع فيها المفارقات الزّمنيّة والانفعالات النّفسيّة.

إنَّ قراءة زمنيّة لهذه النّصوص هي ليست قراءةً في الوقائع، بل في الرُّؤى، حيث يتمُّ تأويل الزّمن بوصفه "حقلًا دلاليًّا مُشبَعًا بالوعي"،[23] و "سطحًا للظّهور"،[24] و "وجهًا للحقيقة في مرآة المَحْوِ".[25]

من هنا، تسعى هذه الدّراسة إلى مُساءلةٍ تُشكِّل مفهومَ الزّمنِ في شعر بيان دخّان حامد عبر أربعة محاور رئيسة:

---

[19] الحَلّاج، الحُسَين بن منصور. تحقيق: لويس ماسّينيون. دار صادر، بيروت. 1965.

[20] النفَّري، محمد بن عبد الجبار. المواقف والمخاطبات. تحقيق وتقديم: آرتور جون آربري (A.J. Arberry). دار اليقظة العربية، بيروت. الطبعة: الأولى، 1953 (عن التحقيق الأصلي بالإنجليزية 1935)

[21] Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity, 2000).

[22] دُخّان حامد، بيان. كأنّني كنتُ استعارةً. دار رايا للنشر. 2024

[23] Ricoeur, Paul. Ibid., p. 101.

[24] Merleau-Ponty, Maurice. The Visible and the Invisible. Edited by Claude Lefort, translated by Alphonso Lingis, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968, p. 214.

[25] النّفري. المصدر السّابق.

1. تجليات الزّمن الشّعوري والوجوديّ في النصّ الشّعري: كيف يتموْضَع الزّمن في لحظة الإدراك أو الوعي الذاتيّ؟
2. أزمة الذّات في علاقتها بالزّمن: العلاقة بين الماضي والمستقبل. فهل يُستعاد الماضي بوصفه حضورًا؟ أم يُكتب المستقبل بوصفه ذاكرةً مؤجّلةً؟
3. كيف تتقاطع تجربةُ الزّمنِ مع التّساؤلاتِ حول الموت، الفَقْدِ، والتحوّل؟ وكيف نفهم جدليّة الزّمن مع حريّة الإرادة.
4. الزّمن من خلال الأبعاد الجماليّة: الصّوت (الصّدى، التّكرار)، الجسد (الثّغر، الانكشاف)، والرّموز (اللّحظة كأنثى داخليّة).
5. الزّمنُ بوصفه شهادةً على الفَقْد والذّاكرة. ما الذي يشْهد عليه الزّمنُ في شِعرها؟ ومن يشهد على الزّمن؟

إنّ هذا الاشتباك بين النصّ الشِّعري والأنساق الفلسفيّة والنفسيّة والصوفيّة لا يُراد به إثقال القراءة بالمرجعيات، بل كشف الطّبقات العميقة المُستتِرة لزمنٍ يُعاد تشكيله شعريًّا، بوصفه أثرًا وانفعالًا وتجلّيًّا وكينونةً.

الحُضور النّفسي والوجوديّ للزّمن: جماليّة النُّقصان

في قصيدة بيان دخّان، "صناديق ملوّنة"[26]، تتكشّفُ بُنيةٌ شعريّةٌ مُشْبعةٌ بالتّحوّلات الزّمنيّة، حيث لا يتقدّم الزّمنُ خطيًّا، بل يتشكّل بوصفه تجربةً شعوريّةً باطنيّة، تتداخل فيها الأزمنةُ وتتكسّر حدودُها .

القصيدة، منذ اللّحظة الأولى، تُشير إلى لحظة حضورٍ آنيّ لكنّه مشحونٌ بما هو تراكميّ من الذّاكرة والغياب: "آتي إليك/ محمّلةً بالشّامات التي لم أفلح في عدّها بأصابعي للآن"، حيث تتمظْهرُ التّفاصيلُ الصّغيرة المتراكمة التي لم تُحتوَ أو تُحصَ بعد، والتي تُشير إلى العلاقة الشّخصيّة الجسديّة مع الزّمن، عبر "ساعة" الشّامات، ما يعكس زمنًا نفسيًّا مُفْرطًا في التّعاطي مع الذّات بوصفها ساعةً زمنيّةً عقاربُها "الأصابع" وأرقامُها "الشّامات"، لكنّها ساعةٌ لا تعيش الزّمنَ بوصفه إحصاءً عدِّيًّا، بل حالةً إنسانيّةً ناقصة، نفسيّةً ووجوديّةً مؤجّله، لم تفلح "للآن".

في الحديث عن جدائل الشَّعر التي "لم تقبّلها الشّمسُ منذ عقْدين"، تضعنا الشّاعرة أمام حضورٍ مُعزّزٍ في الغياب، أي أنّ الجسدَ حاضرٌ، لكنّه مُنقطعٌ عن الزّمن الواقعيّ، في عُزلةٍ شعوريّة طويلةٍ تُقاس بعقديْن من اللّازمن.

حين تقول الشاعرة إنّ جدائلها «لم تُقبِّلْها الشمسُ منذ عقديْن»، فهي لا تشير إلى بُعدٍ زمنيٍّ موضوعيٍّ قابلٍ للقياس، بل تُفجّر وعيَنا إلى ما يُسمّيه هوسِرْل بـ الوعي الاحتباسي (Retentional consciousness؛[27] ذاك الذي يحتفظ بما مضى لا كما كان، بل كما يُستعاد في الحاضر عبر الانكسارات العاطفية. إنّ لحظة الغياب هنا لا تُستدعى باعتبارها ماضٍ مكتمل، بل كـ *نِكرى مؤجّلة*، لم تحدث كما ينبغي، ولم تُقفل بعد في وعي الذات.

هذه البُنية من الغياب المشروط بالانتظار، تُحيل إلى ما يمكن تسميته بـ*الحنين الميتافيزيقي*؛ حنينٌ لا لمكانٍ أو شخصٍ فحسب، بل لزمنٍ لم يُعاش كما يجب، أو لذاتٍ لم تَكْتمل في لحظتها. إنّ الزمن

---

[26] "كأنني كنت استعارةً". مصدر سابق. ص 24، 25.

[27] Husserl, Edmund (1991). On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917). Translated by John Barnett Brough. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

في شعر بيان دخان لا يسير بخطٍّ مستقيم، بل يتجلّى كـ *ندبة وجوديّة*، حيث لا تنفصل الذكرى عن الفقد، ولا الانتظار عن الاستيهام.

ومن هذا الوعي المشرذم بالزمن، ينبثق ما عبّر عنه زيغمونت باومان بمفهوم *الزمن السائل*؛ حيث يفقد الزمن صلابته، ويتسرّب من بين مفاصل اللغة كما تتسرّب المعاني من الذاكرة. في قصائد حامد، لا نجد لحظةً زمنية متماسكة، بل نُصادف تشظّيات شعوريّة تُراوغ الانغلاق. الزمن هنا لا يُؤرَّخ، بل يُعاش كحالة سيولة وجدانية، تذوب فيها الهوية بين ماضٍ متخيَّل وحاضرٍ معلّق ومستقبلٍ لا يُنتظر بقدر ما يُستحال إليه.

اللّافت في النصّ هو التأكيد المستمرّ على أنّ "زمن المجيء" ليس زمنًا ماضويًّا مُستعادًا، بل هو زمنٌ مُنتظرٌ لم يتحقّق بعد؛ إنّه وليدُ تشظٍّ: "آتي اليك، بساعاتٍ مُنْفصِلَةٍ"، بما يُذكرنا بمفهوم "الآن المتجدّد "عند ابن عربي، حيث اللّحظة ليست استمرارًا، بل هي قَطْعٌ وتَجَلٍّ. ثم تُحيلُ البدايةَ إلى مُطلَقٍ يُمْعِنُ في نَفْيِ الزّمنَ: " كأنّني بدايةٌ مُطلقةً"، ويُؤجّلُ الفِعلَ عند فاعلٍ "هُلاميّ" التّكوين: "غيمة لم تُمْطِرْ بعد"، ويُحيله إلى فراغٍ هو فراغُ الماضي الّذي لا وجودَ له خارجَ الذّاكرة الإنسانيّة: " غُربالًا فارغًا/ يحتاج ذِكْراكَ"، لا يدلّ فقط على انتظار، بل على زمنٍ داخليّ يُنتِج الترقّبَ بوصفه بنيةً شعوريّةً "تُنَخّلُ كلَّ ما مضى"، مُستبقةً الوعْيَ المتجلّي في "الانْغِماس" بوصفه انعِتاقًا ونقلةً وجوديّةً، وفي "الحُمّى" بوصفها مُكابدةً واحتراقًا جُوّانيًّا، وفي "القَصيدَةِ" بوصفها كينونةً جماليّةً وولادة لا نهائيّةٌ ولا نكوصيّةٌ، حيث "المَجيءُ" هو أشبهُ بـ"أبديّةٍ قصيرةٍ/ من غير إياب"، وهو أوكسيمورون[28] حاذقٌ، يعيدُ إلى أذهاننا مفاهيمَ هايدغر عن الزّمن بوصفه أفقًا للموت (الرّمزيّ)، والزّمنِ بوصفه تحقُّقًا مرغوبًا في الفَناء، حيث تطلبُ الشّاعرةُ في قولها: "حدّثني عن الأفول"، تأويلَ الفناء، لا رفضه، حيث يجسّد طلبُ الحديث عن الأفول كشفًا عن رغبةٍ ، وهو ما يتقاطع مع القراءة اللّاكانية للزّمن من حيث يتكوّن في اللّاوعي والرّغبة التي لا تكتمل؛ الزّمنُ هنا، إذن، ليس تعبيرًا عن سيرورةٍ وجوديّة مُكتملة ومُنْغَلِقةٍ، بل هو الوُجودُ في ذاتِهِ بوصفه نُقصانًا إنسانيًّا مَسْكُونًا بالرَّغبةِ بوصفها المحرّكَ الأوّل للسّيرورات الوجوديّة داخل النّفس الإنسانيّة.

[28] Oxymoron. هي تعريب شائع للكلمة الإنجليزية التي تعني :**تركيبًا لغويًا يجمع بين كلمتين متناقضتين ظاهريًا.**

في هذا النّسيج الشعريّ المشبع بالتشظّي الزّمني، تُستثار كذلك أطيافُ الفهم الكانطيّ للزّمن بوصفه شكلًا قَبْلِيًّا من أشكال الحَدْس الدّاخلي (die Zeit als reine Form der inneren Anschauung)، لا بوصفه شيئًا قائمًا بذاته، بل كشرطٍ بنيويّ ضروريّ لإمكان تَجَرُبة الذّات لذاتها وللظواهر جميعًا. فحين تقول الشاعرة: "آتي إليك/ بساعاتٍ منفصلةٍ"، فإنّ هذه "السّاعات" لا تحيل إلى زمن موضوعيّ خارج الذّات، بل إلى زمنٍ يتشكّل داخل البُنية الإدراكيّة، يَخضع، وفقًا لكانط، لشرطٍ قَبْليّ يجعل كلّ تعاقبٍ أو تزامُنٍ مُمكنًا. لكنّ ما تُفجّره القصيدة يتجاوز هذا الإطار البنيويّ إلى استبطان مفارقة كانط: الزّمن، وإن لم يكن شيئًا في ذاته (Ding an sich)، إلّا أنّه الشّرط الذي لا يمكن تجاوزه لفهم الأنا كتجربة متدفّقة. فالشعريّة هنا تعيش هذه المفارقة الكانطيّة على نحوٍ وجُدانيّ؛ فالشّاعرة تتذوّت الزّمنَ لا كمُعطى، بل كتموْضعٍ دائم للذّات داخل لحظةٍ لا تكتمل. "الآن" لا يكون نقطةً في خطّ مستقيم، بل شكلًا داخليًّا لتوالد الذّات في عُزلتها، على نحوٍ يجعل من "الغُربال الفارغ" و"الغيمة التي لم تمطر" استعاراتٍ لزمنٍ كانطيّ مشروط بالإدراك، لكنّه غير قابل للإحاطة، دائم التشظّي والتأجيل، ويُعيد تشكيل التجربة من داخلها. بهذه القراءة، يتشابك التصوّر الشعريّ لبيان دخّان مع تصوّر كانط للزمن، بوصفه ليس موضوعًا للمعرفة بل شرطًا لها، شرطًا يعكس في القصيدة مأزقَ الذّات الباحثة عن اكتمال مُستحيل، وبهذا يلتقي الحَدْسُ الكانطيّ مع الوعي الجماليّ المُفارق للقصيدة.

في هذا التّداخل العميق بين الغياب الزّمني والتّجربة الشّعورية المتشظّية، يتقاطع النّصّ مع ما طرحه **روجر بينروز** في مفهومه عن "الوعي غير الخوارزمي (Non-Algorithmic Consciousness)، حيث تتبدّى لحظة الإدراك الشعريّ بوصفها حدثًا لا يُختزل في معادلاتٍ سببيّة، بل بوصفها قفزةً معرفيّة غير حتميّة تنبع من البُنية الكوانتيّة للعقل،[29] تمامًا كما تتوالد لحظة "المجيء" في القصيدة من فراغٍ إدراكيّ أشبه بـ"الغُربال الفارغ"، وليس من زمنٍ مُتَسلسِل. كما يمكن فهم "الغيمة التي لم تُمطر بعد" بوصفها استعارةً لحالة انطواء كونيّ شبيه بما يصفه **ستيفن هوكينغ** عن لحظة ما قبل الانفجار العظيم، حيث الزّمن، بحسب تأويله لـ(Hartle-Hawking State) ، لا يكون بعدُ زمنيًّا بل كموميًّا صرفًا، ومجرّد إمكانيّة مُعلّقة.[30]

---

[29] Penrose, Roger. The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds and the Laws of Physics. Oxford University Press, 1989

[30] Hawking, Stephen, and James Hartle. "Wave Function of the Universe." Physical Review D, vol. 28, no. 12, 1983, pp. 2960–2975.

القصيدة، بهذا المعنى، تُحاكي ولادة الكون من لحظة "لازمنيّة"، حيث لا يُقاس الزّمن بعدٍّ موضوعيّ، بل يُعاش كإمكانيّة تتفتّح داخل وعيٍ غير مُكتمل، يمزج الكوسمولوجيّ بالوجدانيّ، فيتجلّى الشّعر بوصفه لحظة انبثاق كونيّ داخل الذّات، لا تقلّ تعقيدًا عن لحظة انبثاق الزّمن نفسه.

الزّمن السّائل وتبدُّد المعنى

في قصيدة "في تلكَ اللَّحظة"[31]، تذهب بيان حامد خطوةً نحو طبقةٍ جديدةٍ في التّعاطي مع مفهوم الزّمن. حيث لا تكتفي بتصوير الزّمن على أنّه حالةً حسّيَّةً نفسيّةً وحسب، بل بوصفه لحظةَ اختطافٍ ميتافيزيقيّة، تُخَلْخِلُ اسْتِقرارَ الكينونةِ الإنسانيّة. هذه المُعالجة الجماليّة، توقِظُ في النّفسِ ما يُشبه الرجَّة الوجوديّة، فتستحيل اللّذّةُ إلى وجعٍ، والاطمئنانُ إلى قلقٍ.

تتحرّك هذه القصيدةُ عبر بُنْيةٍ زمنيّةٍ لاخطّية. فلا ماضٍ يُستدعى، ولا مستقبل يُنتظر، بل حاضرٌ يتشظّى باستمرار:

"في لحظة جمالٍ سيختطفُكَ البكاءُ

ويكونُ عذبًا حلوًا كأنّه ضحكاتٌ كثيرةٌ تفرُّ من عين الرِّضا وتحتضن

وجهَكَ كلّه

في لحظة الخلوة والفراغ

وأنت مصمّمٌ على نحتِ دمعةِ حقيقةٍ لن تستطيع ذلك".

هذه الصورة لا تنتمي إلى لحظةٍ محدّدة في الزّمن، بل هي حدثٌ داخليٌّ سائل، حيث تتداخل الانفعالات: العذوبة، الحلاوة، الضحك، والدمع. تمامًا كما في مفهوم الزمن السائل عند زيغمونت باومان،[32] لا يمضي الزّمنُ هنا كقطارٍ مُنتظِم، بل يتسرّب من الذّات، ويُعيد تشكيلَ المشهدِ الشُّعوريّ كأنّه مرآةٌ تتكسَّر، تتكثّفُ وتتشظّى في آنٍ معًا، باستمرارٍ وتُعيد ترتيبَ نفسِها.

فوفقًا لباومان، تعبّر السُّيولة المعاصرة عن انحلال الأُطر الثّابتة التي كانت تنظّم الحياة الاجتماعيّة، حيث تتفكّك الحدود بين الزّمان والمكان، ويتحرّر الفرد من القيود التقليديّة، غير أنّ هذا "التّحرُّر" لا يمنحه بالضّرورة توازنًا وجوديًّا، بل يُدخله في حالة من التّيه والانكشاف المستمرّ. وهكذا، تتحوّل القصيدة نفسُها إلى مرآةٍ لهذه الحداثة السّائلة: كينونةٌ جماليّة لا نهائيّة، تولد في

[31] "كأنني كنت استعارةً". مصدر سابق. ص 20.

[32] Zygmunt Bauman, Ibid.

كلّ قراءة وتنكسر في كلِّ تأويلٍ، دون أن تفقدَ كثافتها الوجدانيّة أو قدرتها على إعادة ترتيب الشُّعور من داخله.

تتكثف الفكرة الجوهرية للقصيدة: الانتظار ليس فعلًا سلبيًا بل تجلٍ للحنين الميتافيزيقي، حيث تنبعث الحقيقة، "دمعةُ البكاء"، من صميم الغياب. لا تأتي الحقيقة عبر استدعاءٍ أو جهد، بل كمنحة غامضة، تتسلّل برهافةٍ، وتقول للذّات المزدحمة بانشغالها "لا عليك"؛ هذه الجملة البسيطة، "لا عليك"، تنقل عُمقًا ميتافيزيقيًّا، حيث الحقيقة تتسامح مع تعثُّر الذّات .وهكذا يتحوّل الحنين من انْشِدادٍ للماضي إلى قابليّةٍ للانخطاف المستقبليّ الكُلّيّ: "وجهُك كلّه"، وفي لحظة "فراغٍ" وضجرٍ يسبق ويجهّز فعلَ الخَلْق، ويصير شرطًا للنّقلة الزمنيّة التي يُحدِثُها "الجُرحُ" الذي "يُبارك" و "يجْلي القُلوب":

" وجهك كلّه

في لحظة الخلوة والفراغ

وأنت مصمّمٌ على نحتِ دمعةِ حقيقةٍ لن تستطيع ذلك.

لكنّها ستأتي إليك محمّلةً برقّة

هكذا

بكل رهافة

وتقول لانشغالك الطفيف:

لا عليك

هذه هي الدمعةُ الحقّ

وهذا هو البكاءُ الذي يجلي القلوب".[33]

بامتداد هذا التّحليل، يمكن إدراج اشتباكٍ فلسفيّ مع تصوّرات إيمانويل كانط عن الزّمن بوصفه مقولَةً قَبْليّةً (a priori) تُنَظِّمُ التّجربة الإنسانيّة. يرى كانط في "نقدُ العقلِ المحْض" أنّ الزّمن ليس خاصّيّةً من خواصّ العالم الخارجيّ، بل هو شكلٌ داخليّ من أشكال الحساسيّة

[33] "كأنني كنت استعارةً". مصدر سابق. ص 20.

(sensibility)، أي إنّه تلك البُنية التي تُمكّننا من ترتيب الظّواهر والتّفاعل معها. لكنّ ما تفعله بيان دخّان حامد في قصيدة "في تلك اللّحظة" هو تفكيك هذا التّرتيب الزّمنيّ المسبق، والتّشكيك في صلاحيّة الزّمن بوصفه إطارًا قبليًّا مُطْلقًا.

فالقصيدة تُعيد إنتاج الزّمن، لا كقالبٍ جاهزٍ للتّجربة، بل كتجربةٍ في ذاتها، كمفعول وجدانيّ شعوريّ يتسرّب لا داخل نسقٍ رياضيّ أو منطقيّ، بل داخل الذّات بوصفها حالةً هشّةً ومكشوفةً. وفي هذا السّياق، تصبح "اللّحظة"، لا بوصفها وحدة في تقويمٍ خارجيّ، بل بصفتها انخطافًا داخليًّا هي الحقيقة الزمنيّة الوحيدة الممكنة، وهي ما تُعيد القصيدةُ تشكيله كلّ مرّة، خلافًا لكانط الذي رأى أن الزّمن شرطٌ لا يتغيّر ولا يُصاغ من داخل التّجربة.

إنّ السّؤال الجذري الذي تفتحه القصيدة هنا هو: ماذا لو لم يكن الزّمن قالبًا قبليًّا كما افترضه كانط، بل تجربةً ذاتيّةً قابلة للانكسار والتّحوّل؟ وماذا لو كانت الحساسيّة الإنسانيّة لا تُنتج الزّمن، بل تَسيل داخله، تتشظّى معه، وتُعاد تشكيلها فيه؟ إنّ هذا الشّكّ في صلابة "المقولة القبليّة" الكانطيّة، يُعيدنا إلى رؤية شعريّة للعالم، حيث الزّمن ليس إطارًا للمعنى، بل هو المعنى حين يتبدّد ويتكثّف في آنٍ، كما تفعل بيان حين تُنْطق اللّحظة بتموّجها الداخليّ لا بتسلسلها الخارجيّ.

الزّمن بوصفه كينونةً جُوّانيّة: قراءة في شعريّة التشكُّل والتَّذاوُت

في قصيدة "تتعلّمُ ذاتَها في الحَكايا"[34]، لا يمكن مُقاربة الزّمن بوصفه خطًّا كرونولوجيًّا، بل يُعاد تشكيله داخل الحقل الشِّعريّ بوصفه "حدثًا شعوريًّا سائلًا"، تتكثّف فيه طبقاتُ الذّات من خلال الذّاكرة، الرّهبة، الطّفولة، الحبّ، والتّلاشي. القصيدة تطرح تصوُّرًا للزّمن أقرب إلى ما يسمّيه **باومان** بـ"الحداثة السّائلة"[35]، وما يصوغه هايدغر حين يصف الزّمن بـ"الوجود نفسه وقد تشكّل زمنيًّا" [36] غارقًا في ذاته، في لحظة ولادته وانبثاق الشّعور الأول، ما قبل رهْبةِ الفَهْمِ، وقبل الوعي:

"... كأنّني أولد...

كأنّني الشُّعور الأوّل

أغرق

لأنّني ضحلةٌ أمام الرّهبةِ..."[37]

في هذه القصيدة يُصارُ إلى الذّات الإنسانيّة، ذات الشّاعرة، بوصفها وعاءً زمنيًّا جوّانيًّا نفسيًّا وكيانيًّا، حيث يتبدّى الزَّمنُ كعمليّة استذْكارٍ مُمَسرَحٍ، تتكوّن فيه الهُويّةُ من خلال السَّرد. ووفقًا لبول ريكور، فإن السّرد ليس مجرّد تمثيلٍ زمنيٍّ، بل هو شكلٌ من "الزّمن المُمَكْنَنِ"/ "خزانةُ الأب"، حيث تتعرّف الذّات على ذاتها وهي تَرْوي وتحكي وتُشكّل تتابعَها الدّاخليّ وتشظّيها في آنٍ معًا.

"أيّها البادي

في ظُلمِك رقّةٌ

تُذكّرني بخزانة أبي

---

[34] "كأنني كنت استعارةً". مصدر سابق. ص 27.

[35] Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*. Ibid. p 8, 28

[36] Heidegger, Martin. Ibid. p 39.

[37] "كأنني كنت استعارةً". مصدر سابق. ص 27.

أخرج منها مُنْتَقَصَةً من الدُّموع"[38]

هذه الثنائيّة: "الظُّلم والرقّة"، تُظهر أن **الزّمن الشّعوريّ** ليس مسارًا أحاديًّا، بل يتداخل فيه الحنين والقسوة، العذوبة والعطَب. هذه الحالة من التوتّر الزّمني تُذكّرنا بفكرة "المعاناة الزّمنيّة " عند هايدغر، حين يتحدث عن الـ Befindlichkeit (الانفعاليّة الوجوديّة)، والتي تُظهر كيف أنّ الكينونةَ تُدرِكُ وجودَها من خلال انكشافها على الزّمن في لحظاتِ الشدّة والرِّقّة.

في هذا السّياق، الحكايا ليست ماضيًا ولّى، بل هي زمنٌ حاضرٌ يُعاد تشكيلُه بوصفه ذاكرةً حيّةً تتعقّد فيها الذّات، وتصبح معرفتها بنفسها مرهونةً بإعادة نَسْجِ ماضيها داخل حاضرٍ شعوريّ.

وفقًا لكارل يونغ، فإن الطّفولة المخزونة في اللّاوعي الجمعيّ تظهر في اللّحظات الشِّعريّة كبُنيةٍ حاكمةٍ للرّغبة والتّكوين. خزانةُ الأبِ ليست مجرّد مكان إذن، بل هي أرشيف زمنيٌّ عاطفيّ تتكوّن فيه الذّات بوصفها ذاكرةً جسديّةً وعاطفيّة.

على هذا الأساس، فإنّ الطّفولة في القصيدة ليست حدثًا ماضيًا مُنتهِيًا، بل طبقة شعوريّة راهنة تتشكّل عبر الاستدعاء: "تذكّرني بخزانة أبي ... مكتملةً في البراءة".

في "كأنّياتِ" الشّاعرة المتكرّرة، إيقاعٌ وجوديّ، فيه الذات لا تعيش "ما هو"، بل "ما يُمكن أن تكونه".

"... كأنّني أولد/ كأنّني الشُّعور الأوّل/ كأنّني كذبة/ كأنّني أيلول/ كأنّني أمٌّ توشكُ على الحبّ/ كأنّني خيل/ كأنّك محيّا آلام يسكنني".39 وبهذا، تدخل القصيدة فيما يسميه هايدغر بـ "الانفتاح على الوجود" عبر الاحتمال .(das Können) هنا.[40] "كأنّي" ليست شكًّا، بل وسيلة وجوديّة لاستباق الزّمن، حيث الذّات تُعيد صياغة ماضيها بوصفه مستقبلًا ممكنًا.

هذه "الكأنّيّات" تحوّل الزّمنَ إلى شبكة تَحوُّليّةٍ، تُعيد تعريف الهُويّةِ لا كثَباتٍ بل كـ "صيرورةٍ لا نهائيّة"، مما يعيدنا إلى مفهوم ابن عربي حول الإنسان الكامل الذي "يتشكّل كلّ لحظة في صُورة[41]."

---

[38] المصدر السابق. ص 27

[39] المصدر السابق. ص 27

[40] Heidegger, "Ability-to-be (Seinkönnen)", *Cambridge Heidegger Lexicon*

[41] محيي الدّين بن عربي. فُصوص الحُكم.

إنّ عبارة "في ظلّك طراوةٌ/ أجلس بها بلا نَعْلَيْنِ"! تبدو، للوهلة الأولى، كصورة حسّية متواضعة تنقل حالةَ استكانةٍ أو عفويّة. غير أنّ القارئ المتدرّب على آليّات التّناصّ (Intertextuality)، وفقًا لمنهج جوليا كريستيفا[42]، يلتقط فورًا رَجْعَ الصّدى العميق للعبارة القرآنيّة/التوراتيّة: "فاخلَعْ نعْليَْكَ إنّكَ بالوادِ المقدّس طُوًى". هذا التّناصّ يُفَعِّلُ دلالةَ القداسة داخل الفضاء الشِّعريّ، حيث يصبح "الظلّ" المقصود شبيهًا بـ"الوادي المقدّس" الذي يدخل فيه "موسى" تجربةَ التّجلّي الإلهيّ، كما جاء في الأسطورة التوراتيّة. في السياق الشعري، يبدو الآخر/المخاطب هو هذا الظلّ المقدّس، أو تجلٍّ ما للحَدْسِ أو الألوهةِ أو الحبّ المُطلق.

الجلوس "بلا نعليْن" ليس تواضعًا بل تجريدًا وجوديًّا، كما يُفهم في التصوّف الإسلاميّ، حيث خَلْعُ النّعلِ رمزٌ لخلْعِ علائقَ الدُّنيا للدّخول في حضرة المُطلق.

ويُذكَر هنا ما قاله ابن عربي في الفُتوحات المكّيّة: "فالنّعلان هما الدّنيا والآخرة، فإذا دخل الوليّ الحضرةَ، خلع النّعْلَيْن معًا". فالشاعرة، بقولها "بلا نعليْن"، إنّما تفتح القصيدةَ على معنى التّجرّد الكلّي من الثُّنائيّات، والدّخول في مَقام الكَشْف.

هذا التّناص لا يضيف فقط طبقةً دينيّة رمزيّة، بل يعمّق من تحوُّليّة الزّمن الشِّعري ذاته، ويجعل من لحظة الجلوس في الظلّ أشبه بـ" لحظة النّداء الإلهيّ"، حيث يُعاد خلقُ الذّات في فضاء قُدسيّ خارج الزّمن المعياريّ.

*

لا يمكن سبر أغوار هذه القصيدة إلا من مدخل كونها تجربة داخليّة متشظّية تتكثّف فيها المشاعر، وتتماهى مع الأخلاق والرّغبة، في آنٍ معًا.

في كثافة اللّحظة وميُوعة الهُويّة، تقول الشّاعرة: "أغرق / لأنّني ضحلةٌ أمام الرّهبة"... وهذا التّناقض بين الغَرَق والضَّحالة هو استعارة نفسيّة: الغرق لا يأتي من العُمق، بل من عدم التهيّؤ للدّهشة .هنا يتجسّد الزّمن النّفسيّ كلحظةٍ واحدةٍ تمتدّ وتُصيبُ الذّات بالدُّوار. هي لا تعيش لحظةً ماضية أو قادمة، بل لحظة تُثْقل الحضورَ وتفيض به.

[42] **Julia Kristeva**, *"Word, Dialogue and Novel"*, in *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, Columbia University Press, 1986

الزّمن هنا، كذلك، ليس خطيًّا؛ بل هو لحظة "رهبة" تُماثل ما يسمّيه أوغسطين في الاعترافات "الزّمن الباطنيّ (tempus animae) "، حيث لا نعيش الوقت بل نختبره شعوريًّا.

*

"كأني أمٌّ توشك على الحبّ / وتهِبُ فِطْرتها حتّى يدنُو الحرمان"

هنا، تفجّرُ القصيدةُ بعدًا أخلاقيًا داخل الزّمن، حيث الحبّ يُعاش كإيثارٍ سابقٍ على الفعل، وكأن الزّمنَ هنا يُصاغ وِفْقَ حسّ التّضحية لا التّتابع الزّمنيّ، حيث الذّات تُبادر بالعطاء دون انتظار المقابل، وتضع نفسَها على حافّة الحِرمان الوجوديّ، ممّا يعكس "أخلاقًا داخليّة" تتجاوز الواجب نحو الفَيْض، في تقاطعٍ مع المفهوم الصوفيّ لـ"فناء."

هذه العلاقة الأخلاقيّة تُشكّل نوعًا من "الزّمن الأخلاقيّ" كما تحدّث عنه بول ريكور، حيث يصبح الزّمن ساحةً للمساءلة الداخليّة، وليس مجرّد تسلسلٍ لأفعال.

في عبارة "كأنّني كذبة... كأنّني أيلول / يترصّد فؤادك / أتكاثر"...

تستخدمُ بيان حامد عبارة "كأنّني" بتكرار يدلّ على هويّةٍ غير مُكْتَمِلَة، مُتحوّلة، تنفتح على احتمالاتٍ لا تُختزَل في يقينٍ أو تعريف، وهذا هو جوهر الزّمن الوجوديّ كما فهمه هايدغر: الذّات لا "توجد" بقدر ما "تصير"، وما "كأنّني" إلا وسيلة لغويّة لالتقاط هذا التحوّل المستمرّ في الكينونة.

القول "كأنّني كذبة" لا يعني الخداع، بل يعني أن الذّات في طَوْرِ الاحتمال، تشكّك في يقينها وتترك باب المعنى مفتوحًا.

وفي "كأنّك محيّا آلام يسكنني"، الآخر هنا (المخاطَب) ليس فقط وجهًا بل مُحيّا الآلام، أي أنّ وجهه حاملٌ لذاكرة الألم، والذّات تسكنه كما يسكنها، في علاقة جدليّة تشبه ما يسمّيه لاكانْ بـ"المرآة"، حيث تتشكّل الذّات من خلال صورة الآخر، دون أن تراه كليًا، بل بوصفه أثرًا داخليًّا يسكنها.

هذا، وإن دلّ، فعلى زمنٍ لا يُقاس بالسّاعات، بل بكثافة الانفعالات التي يتركها الآخر في النّفس.

جدليّة الزّمن الأنتروبيّ والإرادةِ الحُرّة

في قصيدتها "مُتعبةٌ من الحُرّيّة"[43] تُمعن بيان دُخّان حامد في إدراك اللّحظة لا بوصفها ماضٍ منفصلًا، بل بوصفها "بقايا حاضرة" تعيش داخل الشّعور الآنيّ، وهو ما يُذكّرنا بما أسْماهُ إدموند هوسّرْلْ بـ الوعي الاحتباسيّ (Retentional Consciousnes).[44]

"تقول الشّاعرة: "ألتقطُ اللّحظة كاملةً بين أسناني / أهرُسها بحُلْوِها ومُرّها".

اللّحظة هنا ليست وِحدةً زمنيّةً هندسيّةً، بل كُتلةً شُعوريّةً تُلتقَطُ ويُعاد هَرْسُها نفسيًّا. وحين تُلتقط "بين الأسنان"، تفقد صِفتَها الموضوعيّة لتتحوّل إلى مادّةٍ حسّيةٍ داخليّةٍ، تُعاش لا كواقِعة بل كشُعور وحالةٍ نفسيّةٍ لا تخلو من قلقٍ وجوديٍّ يدفع العقلَ اللّاواعي نحو "تَدْوير" الألم لجعله تجرُبَةً يُمكنُ بَلْعَها. فبالمنظور الفرويديّ، ترْمزُ الأسنان في الحلم والتّخييل إلى عُدوانيّةٍ مكبوتةٍ أو إلى صراعٍ داخليٍّ بين الرّغباتِ المكبوتة، فيذهب فعلُ الهَرْسِ (بالأسنان) للإشارة إلى الذّات وكأنها تحاول تكسير اللّحظة أو المشاعر الدّفينةِ العنيفة إلى أجزاءٍ يُمكن احتمالها. وفي البُعد الوجوديّ، تبدو الذّات المتكلّمةُ هنا كما لو أنّها تسعى إلى امْتِلاكِ الزَّمن ومُمارسةِ سُلطة جسديّة على ما هو متفلّت، (اللّحظة/ الزّمن، الحُريّة، الألم، المتعة...).

في موقعٍ آخر من القصيدة، تستعيد بيان دخّان هذه الصّورة الشّعريّة الكثيفة بتنويعٍ يذهبُ بالذّات المتكلّمة من وضعية الفاعل/ الهارس إلى وضعيّة المفعول به/ المَهْرُوس:

"ألتقطُ اللّحظةَ مرّة أُخرى/ أنا بداخلها/ والعالم يهرسُني"

في البداية، تتمَوْضَعُ الذّات في موقع السّيطرة على الزّمن؛ تلْتَقِطُ اللَّحظةَ بأسنانها، تُخْضِعُها للفهم، للتّجربة، للتّمزيق الدّاخليّ. وفي تحوّلٍ دراماتيكيّ الطّابع، تصبح الذّات الفاعلة هي نفسُها داخل اللّحظة، والعالم هو الّذي يهرسها؛ انقلابٌ يُهشّم الخوارزميّة المنطقيّة للتّموْضُعات الواقعيّة على

[43] "كأنني كنت استعارةً". مصدر سابق. ص 108.

[44] Edmund Husserl, The Phenomenology of Internal Time-Consciousness. Edited by: Martin Heidegger. Translated by: James S. Churchill Indiana University Press. 1964

طريقة مُفارقات الرسّام إيشِر[45]، فتصير الذّات الهارسة كائنًا هشًّا يهرُسُها العالمُ، تفقد سيطرتها، وتدخل في وضعيّة الانكشاف الكليّ.

هذا الانتقال يعكس فلسفيًّا ما يسمّيه بول ريكور بـ"الذاتيّة المتصدّعة (la subjectivité brisée) "، أي ذات لا تستطيع أن تظلّ في موقع السّيطرة، بل تنكسر لتصبح موضوعًا للزّمن والوجود.[46]

الذّات، في هذه القصيدة، هي انعكاسٌ وجوديٌّ لأزمة الإنسان في علاقته مع الزّمن؛ فبينما تسعى للسّيطرة عليه عبر تهشيمه وهَرْسِه عبر "الأسنان"، بوصفها أداةً آنيّة وحادّة وبدائيّةً، تصير هي ذاتُها تحت وطأة سيطرته، وأسيرة مفاعيله، وكأنّ بالشّاعرة تطرح سؤالًا وجوديًّا هامًّا: من يُشكّلُ من، في علاقة الذّاتِ الإنسانيّةِ بالزّمن؟ وهو، بكلماتٍ أخرى، سؤال العلاقة الفلسفيّة بين الزّمن والإرادة الحُرّة، مما يُدخل القصيدةَ إلى فضاءٍ فلسفيّ يشبه ما عبّر عنه هايدغر بقوله: "الوجود ليس كيانًا يُدرِكُ الزّمنَ، بل هو نفسه زمنٌ يُدرِكُ ذاتَه في هشاشته". الذّات هنا تتحوّل من وضعيّة الدّفاع، بوصفها رغبةً في السّيطرة على الزّمن، إلى وضعيّة الانكشاف، بوصفها استسلامًا لمفاعيل أنتروبيّة الزّمن الذي يهْرُس ولا يعود إلى الخلف.[47]

من النّاحية الجماليّة، التّكرار مع التّحوير (repetition with variation) ليس مجرّد تِقنيّة بلاغيّة، بل فعل إبراز للتحوّل الداخلي، حيث العبارة المكرّرة ("ألتقط اللّحظة") تُعيد للذّهن الإحساس بالتّحكّم، لكن التّحوير الذي يليها يكشف عن تماهي الذّات مع اللّحظة، بدل السّيطرة عليها.

الذات كفاعل سياديّ، تمارس سُلطة على الزّمن والحريّة. يُشبه ذلك ما قاله بول ريكور عن "الزّمن السّردي" – الزّمن الذي لا يُقاس، بل يُروى ويُعاد تشكيله باستمرار عبر اللّغة والتّجربة. كذلك، يذكّرنا بحديثه عن ظاهرة انشقاق الذّات بين زمن التّجربة وفعل السّرد.[48]

---

[45] هو Maurits Cornelis Escher. (1898 – 1972). رسّام هولنديّ يعرف بلوحاته المستوحاة من تمثيل المفارقات الرياضيّة عن طريق الفن.

[46] Ricoeur, P. (2006). Memory, History, Forgetting. (K. Blamey & D. Pellauer, Trans.). University of Chicago Press.

[47] Heidegger, Martin. Sein und Zeit. Ibid.

[48] Ricoeur, P. (1985). *Time and Narrative* (Temps et récit), Vol. 3. (Kathleen McLaughlin & David Pellauer). University of Chicago Press. 1983 – 1985.

اللّحظة التي "كادت أن تتكرّر" هي لحظة بينيّة، لا تنتمي للماضي ولا تتكرّس في المستقبل: إنها زمنٌ مُفخّخ بإمكانات الفَقْدِ والانكسار:

" لكنّ صوتي من فَرْطِ حنانه

يُزرَعُ صدى على ثَغْر اللّحظة؛

اللّحظةُ التي كادت أن تتكرّر

أن تنكسر".

يصف **فرويد** الزّمن النّفسي كما لو أنّه "عودةٌ للمنكسِر (repetition compulsion) "لحظة الألم تتكرّر لا لتُشفى، بل لتُعاد بصيغة جديدة".[49]

هذه الازدواجيّة تكشف عن الصّراع الأزليّ بين غريزة التملّك والسّيطرة وبين عجز الذّات عن تثبيت الزّمن داخل تجربتها الخاصّة الفريدة.

يمكننا، كذلك، تأويل "اللّحظة" بوصفها رمزًا أنثويًّا داخليًّا (archetype) يمثل الرغبة في الانصهار الكلّي مع الزمن، بحسب كارل يونغ، لكنّها لا تنجح، فـ"اللّحظة كادت أن تنكسر"، مما يعني عودة الانقسام النّفسي من جديد.[50]

وأخيرًا، تنجح بيان حامد في هذه القصيدة في تشكيل الزّمن بوصفه أثرًا جماليًّا صوتيًّا:

"صوتي من فرط حنانه / يُزرعُ صدى على ثغر اللّحظة"

إنّ الـ "صدى" هنا ليس تكرارًا صوتيًا فقط، بل هو بصمةُ وجُودٍ تُشكّل اللّحظةَ كحدثٍ شعريٍّ بامتياز. حيث للّحظةِ "ثغرٌ"، ما يُضفي عليها ملمحًا جسديًّا/أنثويًّا؛ فهي إذن ليست مجرّد وقت، بل هي جسدٌ يتفاعل مع الكلام، ينفتح أو ينكسر.

---

[49] Freud, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle (1920, SE, vol. 18, pp. 23–24)

[50] Archetypes and the Collective Unconscious, Collected Works of C.G. Jung، Vol. 9, Part 1, Chapter: "Concerning the Archetypes, with Special Reference to the Anima Concept"

تُشكِّلُ اللّحظةُ/ الزّمن مشهديّةً جسديّة وصوتيّة عبر الشّعر كما تُبنى لوحة أو رقصة أو تَنْهيدة.

هنا يظهر مفهوم "الزّمن السائل" لباومان مُجدَّدًا: حيث تتحوّل اللحظة إلى شيءٍ يُلتقط ويُهرَس ويُعاد التقاطه؛ إنّها ليست مجرّد خطٍّ مستقيمٍ، بل هي حالة ذَوَبانٍ مستمر.

الحريّة نفسها مُرهِقةٌ. تتجلّى هنا في القصيدةِ لا كخلاصٍ، بل كخطرٍ دائمٍ على تماسُك الذّات:

"هكذا تكون الأشياء دومًا

حين تفتحُ ذراعيْها لنا

وحين تُودّعنا

متعبةً من الحريّة

وجريئةً كفايةً لتكون لباسًا

يُواري ويكشِف".

يمكننا أن نرى بُعدًا إضافيًّا يوسّع التّحليل الوجوديّ-النّفسيّ ليشمل الإطار الأخلاقيّ والمعرفيّ كما طرحه كانط. ففي فلسفته، (كما سبق وفصّلنا)، يشكّل الزّمن جزءًا من الشُّروط القَبْلِيّة التي تُنظّم تجربتنا للواقع، لكنّه لا يحكم الإرادة الحرّة بوصفها تنتمي إلى "العالم المعقول " (noumenal world)، أي عالم ما وراء الطّبيعة الحسّية، والذي لا يخضع للزّمن أو للعِلّيّة الطّبيعيّة.

إذا طبقنا هذا التصوّر على القصيدة، نلاحظ أن الشّاعرة تحاول الإمساك باللّحظة، أي التحكّم في الزّمن المحسوس، الذي يُفلت ويتفتّت ويهرس الذّات. هذه التّجربة الحسيّة للزّمن هي تجلٍّ مباشر لما يُمكن وصفه بـ "الزمن الأنتروبيّ" الذي يتدهور ويؤدّي إلى التآكل النّفسيّ، كما تتجلّى في انكسارات الذّات وتحوّلاتها من الفاعليّة إلى التَشْييء. لكن، في المقابل، يتجلّى داخل هذا الانكشاف أيضًا أثرُ إرادةٍ حرّةٍ تتجلّى لا في السّيطرة الكلّية، بل في الفعل الأخلاقيّ الشعريّ الذي تحوّل فيه الشّاعرة الضّعفَ إلى قولٍ، والانكسارَ إلى أثرٍ لغويّ وجماليّ.

وفقًا لكانط، الحريّةُ لا تُقاس بالقُدرة على الفعل في العالم الطّبيعي، بل بالقدرة على إصدار حُكمٍ أخلاقيٍّ نابعٍ من العقل العمليّ، حتى وإن تعذّر تجسيده حسّيًا. وبالمثل، فإنّ ما تقوم به الذّات

الشّاعرة هنا هو مقاومة الهرس الزّمني، لا عبر إنكار الانكسار، بل عبر تحويله إلى لحظة معرفة داخليّة وشهادة وجوديّة يُعاد تشكيلها عبر اللّغة. هذه المقاومة ليست هيمنة على الزّمن، بل تجلٍّ لإرادة تتجاوز الزّمن، تمامًا كما في فلسفة كانط :الحريّة كقانون ذاتيّ يصدر من العقل ولا يخضع للعوامل الخارجيّة، بما في ذلك الزّمن الأنتروبيّ.

هكذا تُصاغ العلاقة بين الزّمن والذّات في القصيدة بوصفها علاقة جدليّة بين عالمين:

عالم الطّبيعة (phenomenal) الذي يهرس الذّات ويتكرّر في دوائر الألم، وعالم الإرادة الحرّة (noumenal) الذي لا يُقهر، لأنه ينهض دائمًا بلغةٍ جديدة، ويزرع "صدى" على "ثغر اللّحظة"، أي يترك بصمةً ذات سيادة حتى في ذروة التفتّت.

إنّ الشّاعرة، من هذا المنظور، لا تُهزَم أمام الزّمن، بل تُؤكّد إنسانيّتها العاقلة والحُرّة عبر الفعل الشّعريّ بوصفه "حُكمًا أخلاقيًّا جماليًّا" في وجه الفناء.

قصيدة " في حَضْرةِ مَوْتي": زَمنٌ بصيغةِ المُثنّى

في قصيدة "في حضرة موتي" للشّاعرة بيان دخّان حامد، يتكشّف الزّمن لا كمُعطى خطّي، بل كحقلٍ شعوريّ داخليّ، يتكوّن ويتفتّت ويتحوّل في لحظة شعريّة تعيد تشكيل الكينونة ضمن لغة فائقة، تنكتب من هامش الداخل، من شقّ لا مرئيّ بين الوعي والموت. هذا الشقّ ليس سوى صورة من صور الزّمن الفلسطينيّ المكسور، زمن النّكبة لا بوصفه حدثًا سياسيًّا بل بوصفه صدعًا وجوديًّا وشَرْخًا في الزّمن السّائل، وكأثرٍ ممتدٍّ في نسيج الذّات، كفراغٍ في الزّمن، أو بالأحرى كزمن مفرَّغ من المعنى. هكذا يتجسّد الزّمن في النصّ لا بوصفه أداةَ قياسٍ، بل كبُنيةٍ مُحايثة للذّات، وكتجربة حميمةٍ لا تفصل بين الألم والوعي .القصيدة تفتتح برغبة في الموت، لا تُعلَن بوصفها تراجيديا، بل بوصفها همسًا داخليًّا يوقظ الذّات المتكلّمة كلّ فجر:

" أشعرُ برَغْبَةٍ جارفةٍ في الموتِ،

لا كفَوْرَةِ دَمٍ، لا كنَوْبَةِ يأسٍ،

بل كهَمْسٍ قَديمٍ يُوقِظُني كُلَّ فَجْرٍ".[51]

هذه العودة الزّمنية اليوميّة لا تُشير إلى تكرار آليّ، بل إلى لحظة إشراق باطنيّ، تستدعي "الآن المتجدّد" عند ابن عربي، حيث الزّمن لا يسير، بل ينكشف، ويتجدّد، لا في الخارج البرّانيّ، بل في صمتِ الذّات. لا يوجد هنا ماضٍ يُستعاد ولا مستقبلٌ يُنتظر، بل طقسٌ داخليّ يتكشّفُ كأثر، ومن خلال ذاتٍ تتكلّمُ وتُخاطبُ ذاتَها بوصفها مُثنّى. ينعكسُ ذلك على معماريّة القصيدة التي تتناوبُ فيها ذاتٌ أنويّةٌ مع ذاتٍ "آخَرِيَّةٍ" تُخاطب ذاتَها بوصفها آخرَ أُنْثَويًّا عارفًا؛ وحدَه القادر أن يسمعَ حُزنًا صامتًا لا يطلبُ النّجدةَ:

" أعْرفُكِ تمامًا،

كأنّكِ ظلّي.

---

[51] بيان دُخّان حامد. المجموعة الخاصّة بالشّاعرة. "في حضرة موتي". (قصيدة غير منشورة بعد)

أعرفُ حُزنَكِ الّذي لا يطلبُ النّجْدةَ،

ولا أحد يسمعُهُ سِواي."

يذكّرنا هذا الخيار الأسلوبيّ الرؤيَويّ بكتاب خالدة سعيد "في البدء كان المُثنّى"، الذي يؤكّد شَرْطيّة حضور الآخر في سيْرورة تشكُّل هُويّة الذّاتِ الإنسانيّة.[52]

في هذا السّياق، يمكن قراءة الموت ذاته لا بوصفه حدثًا في نهاية السّرد، بل كنقطة أصلٍ، ككتلةِ شُعورٍ تتكرّر داخل الذّات:

" كأنّني كنت ميتةً من قبل،

وما هذا إلا عَوْدة.

لا انفجارٌ، لا دُموعٌ،

بل هُدوءٌ حادٌّ،

وحُزْنٌ ناعِمٌ، طويلُ الظِّلّ".

يسقطُ الزّمن هنا بوصفه خطًّا مستقيمًا، ويتحوّل إلى دائرةٍ مغلقة، إلى ميتافيزيقا شوق داخليّ. داخل هذه البُنية الدّائرية للزّمن، تظهر الذّات منقسمةً، صوتان يكتبان بعضهما، على طريقة الرسّام إيشر في لوحته "يدان ترسُمان".[53] هنا، يتحتّمُ السّؤال حول من، في حقيقة الأمر، يكتبُ مَنْ؟ وما هي نُقطة البداية؟ أهي عودةٌ إلى "رحمٍ لا يسأل" أو "النّوم في قلب حجر"؛ إلى بَدْءٍ ممْحيٍّ هو العدَمُ في ذاته، هو اللّاشيءْ؟

" وأنا لم أخَفْ حين كتبتِ عن الموت.

قلتُ: نعم، أعرفْ.

نداؤكِ الأملسُ يُشْبهُ النّومَ في قَلْبِ حَجَرٍ،

52 خالدة سعيد. "في البدْءِ كان المُثنّى". دار السّاقي. 2009

53 M. C. Escher. *Drawing Hands*. 1948.

أو العودَةَ إلى رحمٍ لا يسألْ".

هنا لا يمكن فهم النصّ خارج مفهوم التعدّد الصّوتي الكونترابوينتيّ، الّذي يُشير إليه رولان بارت حين يتحدّث عن "موت المؤلّف". فالصّوت هنا لا يحيل إلى ذاتٍ مُتماسكة، بل إلى "أثر الكتابة" الّذي يُنتج المعنى في فراغ المؤلّف، ويحوّل النصَّ إلى حقلٍ للرّغبة والتّأويل. إنّ الصّوتين في القصيدة لا يمكن حصرهما في قناتيْن محدّدتين (أنا/هي)، بل يُفهمان بوصفهما تشابكًا نفسيًّا فلسفيًّا: ذات تنظر إلى ذاتها من الدّاخل، تتماهى وتنفصل، تكتب وتُقرأ .الصّوت الأول يكتب عن الرّغبة في الموت، لكن ليس كمغادرةٍ، بل كتحقّقٍ ناعم، دون دموع أو انفجار، بل بحزنٍ طويل الظّل، حُزنٍ غُروبيٍّ في طبيعته الزّمنيّة. أما الصّوت الثّاني، فهو لا يجيب، بل يقرأ:

"وأنا هنا. أقرأُكِ. ولا أقول شيئًا. فقط أراكِ ".

هذا الأثر الصّامت، هذا الظّهور دون كلام، يُحيل إلى مفهوم بارْثْ عن "اللّذة في النصّ"، حيث المعنى لا يُقال بل يُلمس، لا يُصرَّح به بل يُقام.[54] لحظة الموت، أو لحظة الرغبة في الموت، تتحوّل إلى لحظة حسّية خالصة، لا تُفسّر بل تُعايش، حيث اللّغة تصبح حدًّا للذّات، لا وسيلة لها. وبهذا المعنى، يتحرّر الزّمن من وظيفته التّقريرية، ويتحوّل إلى أثر لغويّ داخليّ، أشبه بما يسميه ميرلو-بونتي "الجسد العائش للزّمن"، لا كمراقب له، بل كمنصهر فيه.[55] إنّ العودة إلى الطّفولة، بوصفها صورة متكرّرة في النصّ، لا تمثّل الماضي، بل تكشف عن رغبة فيما قبل الزّمن، في الحالة الأصليّة للكينونة، حيث لا واجب ولا حِمل، بل: "طفلةٌ لا تحمل على كتفها سوى الرّيح".

الطّفولة هنا ليست ذكرى، بل لحظة انعتاق من الزّمن الخطيّ، من التّاريخ، من النّكبة بما هي تاريخ سياسيّ، إلى النّكبة بما هي شرخٌ داخليّ في إدراك الذّات لزمنها. ففي ظلّ هذا الشّرخ، لا يعود للزّمن معنى خارجيّ، بل يصير نصًّا داخليًّا، يُعاد تأويله شعريًّا عبر تراكم الفَقْدِ، وتأمّل الموت، وتموضع الذّات على حدود الغياب .بهذا، تنبني القصيدة كطقس نَعْيٍ غير مُعلن، نعي لا لميتٍ خارجيّ، بل لزمن لم يُعَشْ، لزمن لا يتحقّق، بل يتسرّب. وها هنا، يُصبح الصّوت الأنثويّ في القصيدة مشبّعًا بزمنٍ سائل، لا يمكن الإمساك به، لأنه لا يلتزم بتعاقب الحدوث، بل يُقيم في اللّغة، في التّكرار، في

[54] رولان بارْث. لذّة النصّ. ترجمة فؤاد صفا. منشورات الجمل. 2017

[55] Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge, 2002

النّغمة، فيما يسميه لاكان "الرغبة المؤجَّلة"، تلك التي تصنع زمنها الخاص.[56] فحين تقول المتكلمة: "حين أموت، لن يأكلَ أحدٌ لحمي، ولا حتى أنا"، فإنها تزيل الموت من حيّز الصّدمة الجسديّة، وتنقله إلى حيّز الإشارة: الجسد هنا ليس فناءً، بل غيابٌ ناعمٌ، تخلٍّ متأمّلٌ. والموت لا يأتي من الخارج، بل يتكشّف من الدّاخل، كمجرى ناعم لتلاشي الذّات، أو انكشافها الأخير.

المكان كذلك، لا يُذكر إلا بوصفه غيابًا: لا بيت، لا أرض، لا أسماء، بل ريح. هذه الإشارة تُعيدنا إلى النّكبة، لا كحدث تاريخيّ، بل كمجاز يؤسّس لما بعده من قصائد. النّكبة هنا هي النّموذج الأصليّ للفَقْدِ غير القابل للتّأريخ، للفقد الذي يُنتج ذاتًا مكسورة الزّمن، ذاتًا لم يعد بمقدورها أن تُعرّف نفسها زمنيًّا، بل فقط شعريًّا. وكأن الشّاعرة تكتب داخل أثر النّكبة، لا لتعيد البناء، بل لتتحرّر منه، عبر التّجريد، عبر تشييد قصيدة لا تحتفي بالموت، بل تمنحه مكانًا داخليًّا، وجوديًّا، هادئًا . في النهاية، "في حضرة موتي" ليست قصيدة عن الموت، بل عن الزّمن كما يُكتب داخل تجربة الفَقْد. إنها كتابة من داخل الشّقّ، من داخل الكَسْرِ الزمنيّ الذي لا يُرمَّم. وحين تقرأ الذّات ذاتها، دون أن تقول شيئًا، فإنها تعلن عن لحظة عُليا من الانكشاف، حيث لا شيء يُطلب، ولا شيء يُمنح، بل فقط نداء ناعم: "هل يمكن أن تجلسي قليلًا؟ "إنها قصيدة عن الطّفلة التي لا تخاف أن تترك ألعابها، وتمضي .

تكتب قصيدة "في حضرة موتي" زمنيّتها بأسلوب "اللّحظة المتأرجحة"، كما تسميها خالدة سعيد،[57] حيث لا شيء يُحسم، ولا حدث يُغلق. تُكتب الأفعال في المضارع، ويُعاد استدعاء "الأنتِ" في كل سطر، لا لتُستعاد بوصفها شخصًا، بل **بوصفها مقامًا رمزيًّا تتّجه إليه اللّغة** .الفعل الشّعري في القصيدة يُشبه الصّلاة الصّامتة: إنّه استدعاء متكرّر لشيء لا يعود، وتثبيتٌ لزمن لا يتوقّف لكنه لا يمضي؛ إنّه **زمنٌ مُعلّقٌ**.

تُعيد القصيدة رسم العلاقة بين "أنا" و"أنتِ" كعلاقة تخَلُّقٍ دائمٍ، حيث "أنتِ" لستِ شخصًا خارجيًا، بل احتمالًا داخليًّا، شبحًا، أو انعكاسًا. وهنا تتداخل مع لاكانْ الّذي يرى في "الآخرَ" بُنيةً تأسيسيّة للذّات: "لا أنا دون مرآة الآخر". لكنّ القصيدة تكسّر تلك المرآة، فلا تُثبّت صورةَ الآخرَ بل

[56] Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton, 1977

[57] خالدة سعيد. في البدء كان المثنّى. مصدر سابق.

تُعيد تفكيكها، وتستدعيها من حيث هي **غيابٌ دائمٌ ومُشتهى**. بذلك يصبح الخِطاب كلّه خطابًا مُثنّى: ليس حوارًا، بل ارتجاجًا داخليًّا، حيث "أنا" تكتب لتسْكُنَ في "أنتِ."

تأتي اللّغة في القصيدة على هيئة **نَفَسٍ مثنّى** أيضًا، حيث كلّ جملة تنقطع على حافّتها، كأنّها تنتظر تتمّتها من "الأنتِ" الغائبة. هذه التّقطيعات ليست مجرّد أسلوب شعري، بل تعبير زمانيّ دقيق، فالزّمن في القصيدة لا يُبنى على الاستمرار، بل على الانقطاع، كأنه تنفّس من جهة واحدة، أو نداء لا يُجاب. وهنا تتقاطع هذه البُنية مع مفاهيم الزّمن الصّوفيّ عند ابن عربي، حيث "الآن" ليس لحظة عابرة، بل تكرارًا أبديًّا للتّجلّي، يتعذّر القبض عليه. القصيدة لا تسرد، بل تُنشِد؛ إنّها تُقِيمُ الزّمنَ لا بوصفه حكاية، بل بوصفه **أثرًا صوتيًّا داخليًّا، أنينًا وجوديًّا**.

إذن، فإنّ القصيدةَ لا تسْتَذْكرُ فحسب، بل تبني **الذّاكرة بوصفها فِعلًا زمنيًّا مُثنّى**" :أتذكّركِ كأنّني أخلقُكِ الآن." يتكشّف هنا المفهوم الرُّؤيويّ للزّمن الذي يتجاوز التّسلسل الزّمني، ويكتب الحنين بوصفه إعادة خلق، لا استعادة. وهذا ما يُعيدنا إلى فكرة ريكور عن "الذّاكرة كإبداعٍ سرديّ"، لكنّ القصيدة تتجاوز حتى السّرد: فهي **ليتُورْجْيا شعريّة تمارس طقسَ الغياب كي تُقيمَ الزّمنَ من جديد**.

في قصيدة "في حضرة موتي"، لا تكون "الأنتِ" عنوانًا لحبيبة أو مفقودة، بل لبُنيةٍ وجوديّة شعريّة لا يمكن للذّات أن تكتب نفسها دونها. وبين "أنا" و"أنتِ" يتشكّل الزّمن بوصفه شعورًا ممتدًّا، لا بوصفه كرونولوجيا؛ إنّه حالةٌ داخليّة، مُثنّاة، تتأرجح بين الحضور والغياب، الكتابة والصّمت، الموت والانبعاث.

القصيدة إذًا لا تقيم تأبينًا، بل **تُقيم الزّمن نفسه بوصفه حوارًا لا يُكتمَل، وتخلق اللّغة بوصفها زمنًا يُقاوم الاختفاء**. بهذا، تتحوّل "في حضرة موتي" إلى تمثيل شعريّ لمفهوم "المثنّى الوجودي" الذي يتجاوز الثُّنائية، ليكتب الذّات في عمق تشظّيها، وتحوّلات غيابها.

ربطة شعري على المنضدة،

وغطاء رأسي مطوي بجانب الوسادة،

لا أحد غيري.

أصوات بعيدة كفقاعات صابون هشّة،

ومع ذلك،

ثمة امتلاء شهي في الهواء.

لماذا لا أرغب في الكتابة عنه ـــ

ذلك الذي أحببته؟

إنها لحظة مناسبة:

ظهيرة، ظلّ على الجدار،

قلبي دافئ كما هو،

وأنا فيه.

أعيد ترتيب نفسي:

رائحة، جسد،

رائحة أشد عذوبة،

ضفائر حرّة،

مشاكسة طفلين ـــ أنا وهو،

نحب، لا شيء في العالم ينتبه لنا.

الحب؟

قطعة قماش على جسد خجول.

لماذا أؤجّله؟ ولا عذر لي.

ثوب

أنقى من أن ألبسه لغتي المنكسرة،

خفيف، طيّار،

لا يُكتب بيد اعتادت الهروب.

يشاكسني،

يتفتّت من أصابعي،

يراوغني،

ثم يهرب... إليه،

كمن يخبّئ عصفورًا في كفّه،

في سمائه الزرقاء.

أكتب عنه،

حتى لو للحظة واحدة —

ربما لن تتكرر.

لكني شهدتُ عليها،

ونسجتُها فوق قلبي،

لا كذكرى... بل كعلامة حياة

*

ستندم على ذلك.

ليس لأنك أخطأت — بل لأنني عرفت.

أنك أصبتني في الصميم.

إن صدّقت كلماتي،

ستلتصق بك،

كما تلتصق العلكة بطرف قميصك

في لحظة سهو،

تحكّ جلدك الخفي

كلما لامستَ شيئًا آخر.

أقبع بينك وبين الأشياء،

أتشبّث بما يشبهك

كي لا أسقط.

أتماهى معك.

أغزل اللغة بخيط الوقت،

أُسدل الستارة على قلبي،

علّ أحدًا لا يسمع

ارتجافات الحياة فيه.

هل تُربكك صورة بدائية للغرفة؟

أفتح ذراعي للجدران

تصديقًا لحواسي الجائعة.

أملّ من احتمائي.

أحبّ الخطر أحيانًا

لأكتب الشعر.

أفتح نافذةً للحرب،

تبدأ من تحت جلدي ـــ

شعيراتٌ دموية غاضبة

تتمدد،

كما يتمدّد الشك في نومٍ ثقيل.

هل تصدّقني

إن قلت إننا نكتب حاضرنا

لنهرب من قبضته،

لا لنوثّقه؟

إننا كاذبون!

ما الذي ينجينا سواها —

هذه الحركة القديمة:

أن نطوي أجسادنا

كما نطوي الصفحة،

وننحني لما يُوجع،

ثم نقول: كان شعرًا.

أخلق الشعر كي أتحقّق،

كي لا أمضي في كذبي.

وحين يتلفت إليّ الشعر،

أشعر — للمرة الأولى، وكل مرة —

بفتنةٍ ما...

أنني لم أكن وحدي

الخاتمة

يتّضح من خلال هذه القراءة أنّ مفهوم الزمن في شعر بيان دخّان حامد يتجاوز كونه إطارًا خارجيًّا لوقائع الحياة، ليغدو حقلًا وجوديًّا وجماليًّا تتكشّف فيه أبعاد الذات ومفارقاتها. فالزمن في نصوصها لا يُقاس بوحداتٍ رياضيّة أو تاريخيّة، بل يُعاش كلحظةٍ مشروخة، سائلة، متأرجحة بين الحضور والغياب، بين الذاكرة والانتظار، بين الموت كفقدٍ والموت كولادةٍ للمعنى. إنّه زمنٌ يُعيد تشكيل الكينونة عبر اللغة، ويمنح الذات موقعًا جديدًا لمقاومة التلاشي، عبر فعل شعريّ يُقيم شهادته في مواجهة الفناء. من هنا، يمكن القول إن شعر بيان دخّان حامد لا يقدّم تصوّرًا عن الزمن فحسب، بل يخلق زمنًا خاصًّا به؛ زمنًا داخليًّا يتفتّح في اللغة، ويؤسّس لوعيٍ شعريّ يربط بين التجربة الفرديّة والتاريخ الجماعيّ، ويحوّل الألم إلى إمكانيّة جماليّة متجدّدة.