الفصل الثالث

الـزمــن

ليس من جديد القول بأهمية الزمن في النص الحكائي أو السردي، وأنه من الركائز الأساسية في العملية السردية، وعليه تقع وظيفة تحويل الحدث الخام إلى حدث مسرود، فضلاً على قوة ارتباط العناصر الأخرى به، فالشخصية مثلا لا يمكنها أن تعيش وتنمو وتتطور في النص خارج نطاق الزمن ومساره، والحدث كذلك لا وجود له خارج نطاقه.

إنه كما يرى فورستر الخيط أو السلك الذي تنتظم به البنية التعبيرية القصصية، وإن القاص لا يستطيع كتابة نصه من دون الزمن، لأن التتابع الزمني يتدخل في تنظيم أصغر وحدات الجملة[١]، فالإشارات الزمنية المبثوثة في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة في النص مؤثرة فيها ومنعكسةعليها أي أن " الزمن حقيقة مجردة سائلة إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[٢]، ومن هنا تأتي حتمية تواجد الزمن في السرد وأن لا سرد بدون زمن، هذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد وجعلت منه " مشخصاً دلالياً ومكوناً معمارياً يوضح شكل الوحدة السردية، ويحمل الوحدات السردية المرهنة طابع الكلية والحركة والانسجام، عند ترهينه لوحدات، وإسقاطه لوحدات أخرى، كما يسعى إلى إضفاء درجة من المعقولية والمنطقية على المنجز القصصي"[٣]، لأن أهميته لا تقف عند حدود الشكل حسب، بل تتجاوزه إلى المضمون، فالقضايا الحضارية الأساسية للكيان الفردي تصل بنا إلى قضية الزمن، لأن الإنسان متواجد فيه ومحكوم به، بوصف الزمن مسرحاً لأعماله وأفكاره، وإنَّ ما يمثل إنسانية الإنسان متواجد في الزمن تواجداً بالقدر الذي يصبح فيه الزمن عدماً أو وجوداً، إذ إن ماضينا مدون في ذاكرتنا، وما يعد عدماً يظهر في مستقبلنا المرتسم بأهدافنا وخططنا وتصوراتنا. وما نسميه علاقة الإنسان بالكون، إنما يعني في المقام الأول تكيف الإنسان مع أهم عامل من عوامل الكون المتمثل بالزمن[٤]. إنه كما يرى هيدجر المقولة الأساسية للوجود، فالزمن بحسب رأيه " مشحون بـ (المغزى) بالنسبة للإنسان، لأن الحياة الإنسانية تعاش في ظل الزمن، ولأن السؤال: (من أكون أنا؟) يصبح مفيداً فقط بمعنى (ماذا صرت أنا؟) أي بمعنى الوقائع التاريخية الموضوعية مضافاً إليها نمط الترابطات التي لها مغزى، تشكل بدورها السيرة الحياتية أو هوية الذات الشخصية"[٥]. وهذا الكلام يعكس مركزية الزمن أو محوريته في حياة الذات التي لا تستطيع تجاوزه بكل الأحوال.

---

(١) ينظر: أركان القصة، ترجمة: جمال عياد جواد، مراجعة: حسين محمد، دار الكرنك، القاهرة، ط١، ١٩٦٠: ٥٣-٥٤.

(٢) بناء الرواية: ٢٧.

(٣) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير، بإشراف أ.د. فائق مصطفى أحمد، جامعة الموصل، كلية التربية، ١٩٩٧: ١٥.

(٤) ينظر: فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، لودزيمير باولوزوك، ترجمة: محمد هناء متولي، الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والأعلام – دار الجاحظ، بغداد، العدد ٢، لسنة ١٩٨٢: ٣٨-٣٩.

(٥) الزمن في الأدب، هانز مير هوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العرضي الوكيل، مطابع سجل العرب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢: ٣٤.

ويعد الزمن بكل ما ينطوي عليه من إشكالات وتداخلات إحدى الركائز الأساسية في خلق النص السير ذاتي فـ "الماضي بوصفه البنية الزمنية الأساس في السيرة يقدم الحوادث المطلوب استقدامها مجردة، ويقوم فعاليات الذاكرة ... باستلام هذه الحوادث على شكل مادة أولية لا يصح نقلها كما هي في كيان فعل أدبي خلاق."(١) لأن الذاكرة في استعادتها للماضي، تفلسف الأشياء، وتنظر إليها من زوايا جديدة تساهم فيها الرؤية الآنية في صياغة المستحضر، فتهدم وتبني وتجد التعليل والمعاذير للأشياء السابقة، لأنها تمثل عملية كشف جديد(٢). هذا الأفق الرؤيوي للذاكرة سينسحب حتما على الزمن أيضاً، لان الذاكرة لا تستطيع الاحتفاظ بماضيها متسلسلا مرتبا تتراصف فيه الأحداث والوقائع حسب تدرج وقوعه فيما مضى من الحياة، فالإشكالية التي تطرحها السيرة الذاتية تكمن في المفارقة الزمنية الحاصلة بين زمن الكتابة وزمن التجربة مما يشي بوجود مسافة فاصلة على الدوام بين من عاش الحدث (الشخصية) ومن يسرد الحدث أي (السارد) وهو يتذكر الحدث(٣). لذا فإن "الترابطات بين الأحداث ضمن الذاكرة لا تشكل ترتيباً موضوعياً مطرداً ومتتالياً بمعنى (السابق) و(اللاحق) كما هو لدى الأحداث في الطبيعة، بل هي تعكس كما قال برجسون حالة من (التداخل الدينامي) وهي الحالة التي تكتسب مغزى خاصاً فيما يتعلق بالصلة بين الزمن والذات"(٤). وهذا الكلام يدحض الرأي القائل بضرورة الترتيب الكرونولوجي التصاعدي في ترتيب الأحداث في النص السيرذاتي(٥)، لأنه كأي نص سردي آخر محكوم بمبدأ الانتقائية النابعة من زاوية نظر المؤلف ورؤيته لحياة مضت وانفلتت من بين يديه ولم يعد بإمكانه مهما فعل أن يعيدها كما جرت دون أن ينالها النسيان أو يشوبها الوهم أو يعسر البوح والكشف عن جوانب منها، فضلا عن أن هذه الحياة إذا ما أراد المؤلف أن يرويها حسب تسلسل وقوعها من دون هدف، فإنه سيحتاج إلى مجلدات ضخمة وزمن طويل لتدوينها. كما إن من شأن هذا النوع من التدوين أن " يباعد بين الحوادث والأفكار ويبعثرها بين السنين"(٦)، فيفقد النص حيويته الإنسانية الكاشفة عن الذات المسرودة في النص.

وإذا كانت هذه الطريقة تسري بقانونها على النصوص السيرذاتية بشكل عام، فإنها تكون أكثر فاعلية في النص السيرذاتي الشعري، لأن مثل هذا النص يفضي بنا إلى ظاهرة تجزئة وتشتيت الزمن عندما لا ينتظمه ناظم زمني يحتفظ بخطية سيرالزمن ولا بواقعيته أحياناً، وذلك لأنه محكوم بأمرين أساسيين: الأول: إن النص الشعري واقع تحت ضغط التكثيف والاختزال إلى أقصى حد ممكن، والثاني: إنه نص قائم على الانزياح الذي يعمل على خلق عالم خاص به، لأن الشعر حين يعالج أي مظهر من مظاهر الحياة: فإنه " يعيد اكتشاف هذا المظهر ويعطيه مداليل جديدة من خلال عالم الإشارات الشعرية، التي تشكل حقلاً إبداعياً يستطيع أن يضم إلى نفسه الذاتي

---

(١) السيرة الذاتية الشعرية: ١٥.

(٢) مرايا نرسيس: ١٤١.

(٣) عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد الباردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥: ٢٧-٢٨.

(٤) بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤)، مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط١، ١٩٩٨: ٧-٨.

(٥) ينظر: أوجه السيرة: ٥٠،٥-٥٣.

(٦) فن السيرة الأدبية، ليون أيدل، ترجمة: صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ط١، ١٩٧٣:.

والموضوعي في علاقة امتدادية داخل الحقل الفني"[١] تحول قوانين العالم الموضوعي إلى قوانين الذات الداخلية، وهي ترتدي ثوب الشعرية الحاوي على حشد من الطاقات الدلالية واللغوية، لأن الشعر، بل الأدب برمته، لغة قبل كل شيء لكن هذه اللغة لا تعمل بمنطلق التجريد المنحاز للجانب العملي للغة، بوصفها وسيلة للتواصل بين الذوات و "تخضع لقواعد كلية قبلية مكتملة في كل عقل، تأخذ نبراتها النوعية من العقل ذاته"[٢]. بل تعمل بمنطق تعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد، على نحو يقدم من خلاله المؤلف لعبة تحولات بالغة الغنى في المستويات الدلالية تسمح له بتبديل الإضاءة حول الرسالة[٣].

إذاً فالمنطق السرد – شعري هو الذي يتحكم في صياغة زمنية النص السيرذاتي الشعري، إذ لا يوجد الزمن الشعري إلاّ في شكل نسق أو نظام يعيد ترتيب الزمن الواقعي على وفق رؤية آنية، وعلى وفق كيفيات استخدامية في النص يكون للغة دورها في رسم هذه الزمنية بعد أن تغادر شكلها الوجودي التجريبي وتدخل في انساق خاصة يبنيها المؤلف عبر رؤية شعرية معينة " تنتمي إلى العالم المتمثل في العمل، والتي ترد هي الأخرى في تسلسل ما، متوقف في النهاية على بناء وسياق الجمل المتضمنة في العمل الأدبي، وهو ما يشكل زمناً باطنياً خاصاً بالعمل، ويكون مقدماً في اختزالات منظورية، ويحوي فواصل زمنية معينة، وعندما يتعين الزمن وتملأ فواصله فأنه يظهر بوصفه كلاً منغلقاً على ذاته، وله ديناميته الخاصة "[٤] ودوره الخاص في كشف مسار حركة المعنى بعد أن صيغت من خلال رؤية وتصورات تكوينية للعمل، حتمت توظيفاً معيناً لفاعليته[٥].

ويتضح من ذلك أن هذه الانتقائية التي يقوم عليها النص السيرذاتي الشعري ليست عشوائية وإنما هنالك نوع من الترابط يعمد إليه الكاتب من خلال إيجاد شبكة من العلاقات تربط الأحداث بعضها بالبعض الآخر.

الترتيب الزمني:

يستند الترتيب الزمني في النص السردي شعراً كان أم نثراً على ما قدمه الشكلانيون الروس في التمييز بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، فالأول يضم المتواليات الحكائية في سيرورتها الزمنية المنتمية إلى عالم واقعي حدث فيما مضى من الزمن بنسق ترتيبي للمتواليات الحكائية على وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالحكاية سيراً حثيثاً إلى نهايتها. أما الثاني فيضم سير هذه المتواليات في مسار زمني فني ترتب فيه المتواليات الحكائية ترتيباً لا يخضع فيه لمبدأ السببية، بل لحاجات جمالية تخضع لزاوية رؤية شخصية، تؤدي إلى تغيير مسار واقعية الحكاية وخطية البناء التصاعدي[٦]. ومن هذه الثنائية تمّ تحديد الزمن النصي،عبر إعادة إشكالية الزمن في النص السردي –حسب تودوروف- إلى وجود زمنين: زمن القصة، وزمن الخطاب، ورأى أن زمن

---

(١) دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري، دار ابن رشد، بغداد، ط١، ١٩٨١: ١٦٤.
(٢) جمالية العلامة الروائية: ٢٩.
(٣) تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية، محمد نديم خشفة، مجلة البيان، كويت، العدد ٢٩٢، لسنة ١٩٩٠: ٦.
(٤) الزمن الروائي، إبراهيم جنداري جمعة، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة، بغداد، العدد ٣٧، لسنة ٢٠٠٢: ٧٧.
(٥) ينظر: جمالية العلامة الروائية: ٤٤.
(٦) نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية المشتركة والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت – الرباط، ط١، ١٩٨٢: ١٧٥ – ١٨٥، وينظر: جمالية العلامة الروائية:٤٦.

الخطاب بإحدى المعاني زمن خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد، لأن أكثر من حدث في القصة يمكن أن يجري في وقت واحد، بينما في الخطاب لا يمكن ذلك لأننا لا نستطيع وضع أكثر من حدث في النقطة الزمنية نفسها، على المسار السردي، كما أن الأحداث في هذا الزمن لا يمكنها أن تأتى مرتبة واحدة تلو الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني، ويقدم تودوروف ثلاث صور لتراتب الأحداث على خط السرد، هي (تتابع، التضمين، التناوب)(١).

ويتناول جيرار جينيت هذا الموضوع بشيء من الدقة والتفصيل، فيغير– كما يرى حسن بحراوي– المشكلة من أساسها من خلال النظر إلى الزمن السردي بوصفه نوعاً من الزمن المزيف، وأن الحكاية مقطوعة زمنياً مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وأدرك أن السرد الأدبي مثله مثل السرد الشفوي أو الفيلمي، لا يمكن أن يُستهلك، ومن ثم يختنق، إلا داخل زمن القراءة، ومن ثم فإن الزمنية السردية زمنية شرطية أو أدواتية، لأن السرد يتم إنتاجه داخل الزمن(٢).

ومن هنا تأتي أهمية دراسة العلاقة بين نظام ترتيب الأحداث زمنيا في القصة وبين نظام تشكيلها في الخطاب السردي، إذ من خلالها يتم رصد المفارقة الزمنية التي ينطوي عليها النص(٣). وقد عرفت هذه العلاقة بالترتيب الزمني الذي يعني عند جينيت " مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"(٤).

وتقوم المفارقة الزمنية عنده على (الاسترجاع والاستباق)، بعد أن يسلم جينيت بوجود نوع من درجة الصفر في الكتابة تعمل على إيجاد حالة توافق زمني تام بين زمن الحكاية وزمن القصة، وهذا الزمن افتراضي لا مرجعي(٥)، ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:

زمن الحكاية = زمن القصة

الاسترجاع

الاستباق ◄——————————► درجة الصفر

وبابتعاد المتواليات الحكائية في أرض السرد عن درجة الصفر هذه في أي من الاتجاهين تتحقق المفارقة الزمنية، إذ قد تذهب باتجاه الماضي لتسترجع أحداثا قد حصلت، أو قد تفر إلى المستقبل لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد، إنطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة(٦).

ويعد النص السيرذاتي من النصوص التي تظهر فيها المفارقة الزمنية بشكل جلي وواضح، إذ تتضح في النص السيرذاتي، تلك المفارقة الزمنية الواسعة بين زمن الكتابة وزمن التجربة، فينتج

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٣.
(٢) خطاب الحكاية: ٤٥-٤٦ وينظر: بنية الشكل الروائي: ١١٦-١١٧.
(٣) الزمن الروائي:٨٩.
(٤) خطاب الحكاية:٤٧.
(٥) خطاب الحكاية:٤٧.
(٦) بنية الشكل الروائي: ١١٩.

عنها مسافة واسعة بين الشخصية و هي تعيش الحدث، وموقع السارد و هو يتذكر و يروي هذه الأحداث التي عاشها، بوصفه كائناً سيرياً في النص عليه يدور موضوع النص[١]، هذه المفارقة الزمنية المركزية إذاً هي " مفارقة بين زمن الكتابة، وزمن التجربة، وزمن المقام السردي، وزمن الأحداث المعيشة والمروية، ولذلك فإن السرد في السيرة الذاتية استرجاعي بالأساس، فكل الأحداث التي تروى بالقياس إلى زمنها المقامي هي أحداث استرجاعية "[٢] لكن هذا السرد الاسترجاعي لا يلغي المفارقات الزمنية الأخرى، من مثل الاستباقات، وذلك من خلال الوقوف على تفاصيل ما يمكن عدّه بـ (الحكاية الأولى) حسب مصطلح جينيت،التي تضع في طياتها مجموع الأحداث في داخل سياق تراتبي خطي يُشكل في مجموعه السيرة الذاتية، وأية قفزة على هذا السياق التراتبي الخطي من شأنها أن تخلق نوعاً من الاستباق الزمني للأحداث.

ويكون هذا الفرق للنظام التراتبي الخطي على أشده في النص السيرذاتي الشعري الذي يتلاعب فيه الشاعر بالزمن على وفق مبدأ انتقائي مكثف، يخلخل وأحيانا يشوش الترتيب الزمني، تلعب فيه الذاكرة دوراً مهماً، بحكم كونها قاصرة عن الاستنساخ، وتقوم على منطق التداعي، الخاضع لرؤية آنية كثيراً ما تفلسف الحدث الماضي المستحضر في النص، وتعمد إلى إيجاد علاقة معقدة وكثيرة الوجوه بين ماضي الذكرى وحاضر الكتابة، تتسم أحيانا بمحاولة التقريب بينهما إلى حد التعايش، وأحيانا الانقطاع لتهيمن اللحظة الآنية – زمن الكتابة- على زمن الذكرى [٣]، وفي كل ذلك تكون الذاكرة وما يصحبها من رؤية آنية للذكرى قد عكستا " ترتيباً ديناميكياً غير مطرد للأحداث، فالأشياء المتذكرة تمتزج وتختلط بالمخاوف والآمال، والأمنيات والخيالات، ولا يمكن تذكرها بوصفها واقعاً حسب، بل أن الوقائع المتذكرة هي في تعديل مستمر، يعاد تفسيرها وتعاش من جديد في ضوء مقتضيات الحاضر"[٤] لذلك كثيراً ما نجد في السرد السيرذاتي، ومنه السرد السيرذاتي الشعري، قيام المتواليات الحدثية على ترابطات موضوعية إلى جانب الترابطات الزمنية، ونقصد بالروابط: جملة من العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية[٥].

ولكي نعطي صورة واضحة للترتيب الزمني في نصوصنا السيرذاتية الشعرية سنعمد إلى دراستها في محورين: الأول خاص بفاعليتي الاسترجاع والاستباق بوصفهما تقانتين زمنيتين يمكن من خلالهما رصد المفارقات الزمنية في النصوص. والثاني خاص بالروابط ومدى قدرتها على نسج خيوط النص الزمني.

أولاً: الاسترجاع والاستباق:

أ- الاسترجاع:

يعرف الاسترجاع بأنه: ذكرٌ لاحق لحدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد[٦]. على ذلك فإن كل عودة إلى الوراء تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به للماضي، يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة الزمنية التي وصلها السرد[٧].ويكشف عن جوانب مهمة فيه، يسهم في

---

(١) عندما تتكلم الذات: ١١٧.
(٢) م. ن: ١١٨.
(٣) السيرة الذاتية في الأدب العربي: ٧٢.
(٤) الزمن في الأدب: ٢٨.
(٥) تحليل الخطاب الروائي: ١٣٦.
(٤) خطاب الحكاية: ٥١.
(٢) بنية الشكل الروائي: ١٢١.

إضاءة النص. ومن بين الأجناس الأدبية المختلفة تعد السيرة الذاتية أكثر من غيرها احتفاءً بهذه التقانة، لأن السرد فيها استرجاعي بالأساس، وكل الأحداث المسرودة بالقياس إلى زمنها المقامي هي أحداث استرجاعية[١]. وهي بذلك – أي تقانة الاسترجاع –تؤلف " نوعا من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الأحداث، في امتدادها أو انكساراتها[٢]" هذا فضلا على وظائف عديدة يمكن إجمالها بالآتي:

١. ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت إلى القصة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.
٢. الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً.
٣. اتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة.
٤. العودة إلى أحداث سبقت الإشارة إليها برسم التكرار الذي يفيد التذكير.
٥. لتغير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطائها دلالة لم تكن لها أو لسحب تأويل سابق واستبدال تفسير جديد به[٣].

يستخدم الشاعر جبرا إبراهيم جبرا تقنية الاسترجاع بوعي سرديّ عالٍ إذ يتوسع كثيرا في استعادة المشاهد والرؤى والمصوّرات، على نحو يظهر رغبته السردية في إغناء الحال الشعرية السيرذاتية بقابلية فائقة على استحضار الصورة والفكرة عبر هذه التقنية، من خلال قصيدته (مونولوغ لفاوست معاصر):

لندن وباريس وموسكو، بطرفة عين
أثرٌ - بعد عين.
ولكن أبي،
ألم يمت جوعا وسط الغلال،
عطشا على ضفة النهر ؟
هل من جديد ؟
ألم يشدّوا بأصابع من حديد
على الحنجرة مني، من أخي،
من ابن عمي، من جارنا،
من كل أهالي حيّنا ؟

٢٧٧، ٥٧٣ جنديا مزودين بـ ٤٦٥، ٧٢٣ بندقية، و ٣٦٠٠٠ مدفع، و٢٤٥٠٠ سيارة / و١١٣٤٥ طائرة، يرفعون اسم بلادهم بقتلهم كل أسبوع ٢٦٤ رجلا وطفلا وامرأة طالبوا بحق الحياة على الشطآن والجبال.

٧٦ دولة تتكلم ٤٢ لغة تجتمع لتدافع عن حقوق الإنسان، وتقتلع مليون رجل وامرأة وطفل من تربتهم الخضراء وتقحمهم في الخيام / بين الصخور، تحت الثلوج.

في حيّنا كان أعمى
يطنطن على العود ويغني
وبعدها يغفو عليه في فيئنا

---

(٣) عندما تتكلم الذات: ١١٧.
(٤) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٠٦.
(١) بنية الشكل الروائي: ١٢١-١٢٢.

ساعة أو ساعتين في الظهيرة.
قتلوه، وفي أمعائه غنّى الرصاص
أغنية أخيرة[١].

تستعين الذات الشاعرة بالذاكرة في رسم مدى الاسترجاع حين تعود بالزمن إلى الوراء، لتقف عند زمن التهجير الفلسطيني، في مسعى من الذات لرصد ما رافق ذلك من ظلم وقسوة لم يسلم منها حتى الأعمى الذي يأخذ هنا في النص بعدا سيميائيا تستكمل الذات به صورة العدو القاتمة، وتحقق من خلاله مشهداً سرد- درامي لنقل الواقع المأساوي الفلسطيني في زمنه الماضوي، إلى أرض النص، في زمنه المفتوح والمتجدد بفعل القراءة التي لا تعمل على تخليد الحدث حسب، بل تمنحه أبعاداً تأويلية ترفد الحدث طاقة حيوية متجددة مع كل قراءة.

ولكي تبقي الذات الشاعرة الاسترجاع في فضاء النص السيرذاتي تسترجع الشخصيات المركزية المؤلّفة للمشهد المسترجع، لأنها تدرك أهمية الشخصية في رسم معالم الحال السردية التي تنوي استرجاعها، فتستحضر الذات الشاعرة ـ وحسب أهمية الشخصيات وقربها من الذات الشعرية الساردة ـ الأب أولاً ثم الأخ ثم ابن العم ثم الجار ثم أهل الحي جميعا، ثم تستحضر صورة (الأعمى) الذي يدندن على العود ليرسم من خلاله الصورة العفوية البسيطة لإنسانية الإنسان الذي ينتهي إلى الموت، في إشارة سيميائية إلى قتل العفوية والبساطة.

كما يتم استحضار (الأعداد) بوصفها دليلاً على عمق الحدث السردي السيرذاتي، ليصور في إطار اللوحة الشعرية السيرذاتية، قوة المسترجَع في رفد الحالة بطاقة تعبير جديدة تنفتح على شبكة من أبعاد رياضية، تساهم كلها في رسم حالة الذات الوجدانية المستاءة والمتذمرة، تستشعرها الذات القارئة من حساسية الرؤية التي يخضع لها النص.

أما الشاعر محمود درويش فيسعى من خلال اعتماد تقنية الاسترجاع في قصيدته السيرذاتية إلى استحضار الروح المؤلّفة للحدث السيرذاتي، ففي قصيدته (تعاليم حورية) يناجي بصوت مشحون بالألم فضاء الذاكرة ليسمح له باسترجاع المشهد، الذي يمكن أن يجيب على أسئلته:

ما زلت حيّا في خضمّكِ. لم تقولي ما
تقول الأم للولد المريض. مرضتُ من قمرِ
النحاس على خيام البدو. هل تتذكرين
طريق هجرتنا إلى لبنان، حيث نسيتني
ونسيت كيس الخبز (كان الخبز قمحيا).
ولم أصرخ لئلا أوقظ الحرّاس. حطّتني
على كتفيك رائحة الندى يا ظبية فقدتْ.
هناك كناسها وغزالها...
**
لا وقت حولك للكلام العاطفي
عجنتِ بالحبقِ الظهيرةَ كلّها. وخبزتِ للسمّاقِ
عُرفَ الديك. أعرفُ ما يخرّب قلبكِ المثقوبَ
بالطاووس منذ طُردت ثانية من الفردوس.
عالمنا تغيّر كلّه، فتغيّرت أصواتنا. حتّى
التحية بيننا وقعتْ كزرّ الثوب فوق الرمل،

(١) تموز في المدينة: ٢٤-٢٥.

لم تُسمِع صدىً قولي: صباح الخير !
قولي أيّ شيء لتمنحني الحياةُ دلالها[1].

تشرع الذاكرة بآلياتها الصورية البصرية أولاً (هل تتذكرين طريق هجرتنا، كان الخبز قمحيا، عجنت بالحبق الظهيرة كلها وخبزت للسماق) والسمعية ثانياً (لم اصرخ لئلا أوقظ الحراس) والشمية ثالثاً (حطتني على كتفيك رائحة الندى) والذهنية رابعاً(أعرف ما يخرب قلبك المثقوب بالطاووس)، لتشكل فضاء سيرذاتيا حميما تستدعي فيه الذات الشاعرة شخصية الأم لتقيم معها حواراً من طرف واحد، يأخذ طابع المناجاة، لتحريض ذاكرة الذات المقابِلة التي تناجيها ذات الشاعر على التذكّر، بمعنى أنها تدعوها إلى استخدام تقنية الاسترجاع المشتَرك للحدث المشترك عبر أدق التفاصيل المادية، هذا الحدث الذي يؤدي دور الشاهد على رحلة الاسترجاع هذه بكل مقوماتها السردية.

وبعدها تستقل المناجاة بين ذات الشاعر السيرذاتية وذات الآخر الحاضر في المشهد، والمختلط على نحو ما بالذات الشاعرة، بحيث تشتغل تقنية الاسترجاع اشتغالاً مزدوجاً في استحضار المشهد المتذكَّر وتشغيله في الصورة الشعرية في آن معا، سيراً إلى إنشاء فضاء ذاكراتي يناسب الحال الشعرية. ولا ينسى مرجعيته السيرذاتية فمثلما تؤثث ذاكرته مفردات الصورة الشعرية، فإنه يستمر امتداداً وحضوراً في ثنايا السرد ليعبر عن المنطق السيرذاتي بأهمية وكثافة واضحتين.

أما الشاعر محمد القيسي فإنه ينهج النهج نفسه في استحضار ذات أخرى مواجهة لذاته، لمناجاتها عبر تقنية الاسترجاع، لكنه هنا وعلى خلاف درويش يصرّح بهذه الذات التي هي أمه (حمدة):

أذكرُ أول المخيمات
وأول الخطى في شارع المنفى
وما طهتْ يداك في ظهيرة بعيدة
في يومك الأول من معراجك الطويل
أذكرُ أيها الضريح
أذكر آخر الغصون مائلا،
وولولات الريح
وأول الدموع فوق خدّ الأرملة
وكيف كانت تعجن الأكياس وحدها،
سنبلة سنبلة
وكيف كانت القيامة
تدوّنُ الساعاتِ في رقاع وجهها،
وتترك العلامة
وخطوةً فخطوة،
تستسلم الحمامة
لدمعها
فاللدّ ليست كفرعانة
أيتها العطشانة

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٧٨-٧٩.

اللدّ ليس كفرعانة
لا بئر ها هنا،
لا حاصدون،
لا بيادر
لا ساحة أو ملعب
ولا غصونَ في يديك عالية[١]

إنه يتجه ـ من خلال استحضار صورة حمدة التي تتحرر شعرياً من ذاتويتها لتنفتح على المكان والزمن والحدث ـ إلى استرجاع الحال السيرذاتية بروحها وجزئياتها وتفاصيلها ودقائقها، وبكل حرارتها ودفقها ومعاناتها وألمها ومحنتها، من أجل الربط البنائي الوثيق بين الشخصية السيرذاتية المستدعاة للراهن الزمني، وحساسية المكان بوصفه الشاهد على الحركة والفعل والحدث.

إن تقنية الاسترجاع هنا لا تعمل على استرجاع صورة الحدث حسب، بل تعمل على تفعيل الفضاء المسترجع بالحال الراهنة للموازنة بين مكانين وزمنين، على النحو الذي يجسّد الحال السيرذاتية في جوهرها الشعري. فالماضي الذي تستعيده الذاكرة لحاضر الكتابة يقف عند زمن الرحيل الأول (أذكر أولى المخيمات) و (أول الخطى في شارع المنفى) و (يومك الأول في معراجك الطويل)، لتجسد من خلاله الذات الشاعرة فضاءً عنوانه الرئيس: الفقد والحرمان، المنصاعان لمقتضى زمن مفتوح ينذر باللانهاية، لذلك تشرع الذات عبر مناجاتها لذات الأم إلى استحضار زمكان أبعد يمثل زمن العيش في قرية الشاعر كفرعانة لإيجاد نوع من المقارنة بين الزمكان الأصل المنتمية له الذاتان معاً – ذات الابن وذات الأم- وزمكان المنفى المفروض عليهما قسراً، وبذلك يكون ماضي الفقد، منصهراً في صيرورة زمنية متواصلة يغذيها تواصل الرحيل المستمر،فهو الماضي الراهن، وهو الغائب الحاضر، وهو اليأس والطموح، سيراً في تشكيل بانوراما زمنية، تتفتح فيها المراحل على بعضها بصورة تلاحم عضوي بالغ القسوة والتجانس.[٢]

في قصيدته (في حديثها عن عرسها)، يذهب الشاعر إبراهيم نصر الله إلى المنطقة السيرذاتية نفسها التي ذهب إليها القيسي، ولكنه ينقل فضاء الاسترجاع إلى مناخ سيرذاتي شعري آخر.

إذ ينقل فضاء التذكّر إلى مساحة (الأم)، ويقوّلها ما يتخيّل حين تتحدّث عن عرسها وتستحضر صورة (الأب) الغائب، بحيث تحيط الذات السيرذاتية الشاعرة بالحدث وترعاه بصورة كليّة:

من بعيد سمعت خطاكَ
عرفتكَ من بينهم
حين جاؤوا إلينا مساءً
وفي إثرهم شمسهم
من بعيد عرفتك
قلت لقلبي كلاما كثيرا
ومرجحته في شحوب الظلام
وفي صمت خيمتنا الداكنة

---

(١) كتاب حمدة، ضمن: ثلاثية حمدة: ٩٤-٩٥.
(١) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٤٥.

كنت أضحك تنهرني عتمةٌ
ثم تصرخ أمي اجلسي ساكنةً
.....
وقدمت شاياً لهم
فلمحتكَ
كيف تصبّبَ بردٌ على جبهتي
وعروقي ليس بها غير سيل من النار يجري.
وكيف وقفتُ أمامك ثانيتينِ
وأدركتُ أنيَ نهرٌ وأنك بحري.
قلتُ: قد جاءني زمنٌ
سوف أرتاح فيه
من الحزنِ
والليلِ
والتعبِ
وفي يوم عُرسيَ قلتُ لأهلي
: هو الآن أهلي
وقلتُ لأمي
: هو الآن أمي.. أخي.. وأبي
ليس في دمعتي الآن
سوى أنك الآن مُتَّ
ويتّمتَ يا سندي سحبي
ليس في دمعتي الآن شيء
سوى
أنها عتبي(١)

تشتغل تقنية الاسترجاع هنا بشكل مغاير عما رأيناه في النصوص السابقة إذ لا تتضح معالمه ولا مداه إلا في نهاية النص، حين توقف الذات الشاعرة الاسترجاع بموقف آني-لحظة السرد- مشبعاً بالألم والحزن: (ليس في دمعتي الآن سوى / انك الآن مت / ويتّمت يا سندي سحبي) الذي يقود زمن الاسترجاع إلى جوهره، ليختتم بعدها الحكاية،ويؤرخ للسيرة التي تتفحصها الذات الشاعرة من خلال صورة الأم، وهي تروي السيرة الجمعية المشتركة.

إن تقنية الاسترجاع تشتغل هنا على استعادة حكاية كاملة بأدق تفاصيلها وهوامشها وحالاتها ورؤاها وأحلامها، ابتداءً من عتبة الاستهلال الحكائي (من بعيد سمعت خطاك / عرفتك من بينهم / حين جاؤوا إلينا مساءً) و هي ترسم فضاء الاسترجاع على نحو دقيق يفعّل الإيقاع البصري والسمعي معاً واللذين يأخذان مداهما في الصور المتلاحقة المتجسدة بصريا في (حين جاؤوا مساء / وفي إثرهم شمسهم / من بعيد عرفتك)، وكذلك (وقدمت شاياً / فلمحتك / كيف تصبب برد على جبهتي / وكيف وقفت أمامك ثانيتين) و سمعي في (و في صمت خيمتنا الداكنة / كنت اضحك تنهرني عتمة/ ثم تصرخ أمي اجلسي ساكنة)، إذ يجسد الاستهلال هذه الصورة (من بعيد سمعت خطاك / عرفتك من بينهم) وتفرش الصور البصرية والسمعية على مساحة النص لتشكل بمجموعها

(١) بسم الأم والإبن: ٩-١١.

إيقاع النص السائر بوتيرة تصاعدية نحو الحاضر، موحياً بدرامية النص التي تبلغ أوجها في نهاية النص (سوى انك الآن مت / ويتمت يا سندي سحبي) مخترقا بذلك طبقة جديدة من طبقات المشهد الشعري العام في المتن النصي.

ومروراً بالمنعطف السردي الحكائي المهم الذي يربط المشهد ويحشده في بؤرة زمنية ومكانية خاصة (وقدمت شاياً لهم / فلمحتك)، حيث يرتقي الاسترجاع إلى مستوى حركي ضاغط، ينقل الحادثة السيرذاتية الشعرية من منطقة الحوار الخارجي إلى منطقة الحوار الداخلي المونولوجي (قد جاءني زمن / سوف أرتاح فيه).

ينفتح هذا المشهد على منعطف سيرذاتي مركزي، يحقق أعلى سقف لفضاء الاسترجاع في الجملة الشعرية (وفي يوم عرسي قلت لأهلي /: هو الآن أهلي)، على النحو الذي تحسم قضية الانتماء إلى الموضوع السيرذاتي الشعري.

ب- الاستباق:

هو تقنية سردية تدل على حركة سردية تروي أو تذكِّر بحدث لاحق مقدماً[١]. أي أنه – الاستباق- يروي أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها[٢]، ويتطلب ذلك "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها المخاطب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"[٣] في القصة، والاستباق بهذا المفهوم يعني التوغل في المستقبل، والإفصاح عن الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية المستقبلية قبل وضع اليد عليها.[٤] وفي ذلك إفصاح عن تلك العلاقة بين "التشكيل السردي للزمن ورؤية المؤلف، وبين هذه الرؤية وفلسفة الكاتب للزمن"[٥]. ومن هنا تعددت وظائف الاستباق ومقاصده تبعاً للرؤية التي تضفيه، ويمكن الوقوف على بعضها وإجمالها بما يلي:

١. إنه يمهد أو يلّمح لما سيجري سرده من الأحداث لاحقاً[٦]، وبذلك تكون غايته حمل المتلقي على توقع حدث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات[٧].
٢. الإعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات[٨].
٣. ملء الفجوات الحكائية التي سيخلفها السرد لاحقاً، أو الإخبار عن معلومات تفيد موضوع السرد. وهذا النوع يخلق حالة انتظار لدى القارئ[٩].

وتؤدي تقانة الاستباق دوراً هاماً في النصوص السيرذاتية، لأن هذه النصوص تمنح المؤلف /السارد –على اعتبار تطابقهما – فرصة للإشارة إلى الأحداث اللاحقة لأنه "يحكي قصة حياته حينما يقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع، قبل لحظة بداية القص، وبعدها، ويستطيع الإشارة إلى

---

(١) خطاب الحكاية: ٥١.
(٢) م. ن:٨٢
(٣) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.
(٤) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة: ٣٨.
(٥) تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٨: ١٠.
(٦) خطاب الحكاية: ٧٩.
(٧) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.
(٨) م. ن: ١٣٢.
(٩) مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً،سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٢٨٠.

الوحدات اللاحقة دون إخلال بمنطقية التسلسل الزمني"[١] فالحكي الذاتي المهيمن على النص يلغي المسافة الفاصلة بين السارد والأحداث.

تنهض تقنية الاستباق في النصوص -قيد الرصد- على قيام الذات الشعرية السيرذاتية بعرض أحداث سيرذاتية ستحصل مستقبلا بناءً على رؤية شعرية تحددها مقولة القصيدة وفضاؤها، وهي تقنية تشتغل على نحو كبير في المنظومة السردية في كل فنون السرد تقريبا، إلا أنها في القصيدة السيرذاتية تأخذ شكلاً شعرياً.

في قصيدة (بيت من حجر) للشاعر جبرا إبراهيم جبرا تظهر هذه التقنية على نحو يرتبط بالموروث الشعبي الذي يشتغل على قراءة الطالع، بكل ما ينطوي عليه الظرف السيرذاتي هنا من قراءة لأحداث قادمة في فضاء الزمن المستقبل، تتحايل على الحادثة الشعرية من خلال قناع الموروث:

بصّارة، يا بصّارة
في منبسط اليد المخطط ماذا ترين ؟
بختك مبخوت على ورق التوت
عدوك يموت
قل إن شاء الله...
في هذه البشرة التي تيبّست
من الكؤوس والفؤوس ؟
أخطار... أسفار...
مكاتيب... أخبار...
عرّافة، لا تكذبي، ماذا ترين،
في هذه الحفنة الغضينة،
هذه الأصابع الثخينة ؟
مآتم وأعراس...
سمراء تحبك، وشقراء
عبر البحار...
دنانير... إفلاس...
في هذه العظيمات المكورة
المتآزرة المتآمرة
إثر الملائكة محوِّمة
إثر الذباب مهوِّمة
تحلل الحب والموت
إلى معانٍ
كالنقيق
في النزيز
في ليالي بغداد الصائفة ؟ ـ[٢]

---

(١) بناء الرواية: ٤٤.
(١) تموز في المدينة: ٥١-٥٢.

تتمثل مظاهر الاستباق في الأحداث التي تتجلى في دائرة توقّع (البصّارة) و هي ترى في سياق الفضاء الميراث ـ شعبي المستقبل،على النحو الذي تستبق فيه الأحداث زمنياً، فالجمل مثل (عدوك يموت / أخطار / أسفار / مكاتيب / أسفار / سمراء تحبك و شقراء / دنانير / إفلاس.....) تشتغل جميعا في مساحة الزمن الآتي، وتستبق فيه الزمن الراهن، على الرغم من أنها تتمظهر في دائرة التوقّع، لكنها على صعيد تلقي الشخص الذي يتسلّم الأحداث تدخل في نطاق الحقائق، التي تحول الاستباق إلى إعلاني- بمفهوم جينيت-[١] يتدرج ضمن الأستباقات الإعلانية الخارجة المتحققة خارج مدى النص[٢]. وتستغل الاقتباس هنا على اختصار التجربة بكل تاريخها ومقولاتها عبر ثنائيات ضدية: (أخطار / أسفار) – (مكاتيب / أخبار) – (مأتم / أعراس)- (سمراء / شقراء) – (دنانير / إفلاس) – (المتآزرة / المتآمرة) – (الملائكة محوِّمة / الذباب مهوِّمة) – (الحب / الموت) مستجيباً لمفردات التجربة وخصائصها البرانية والجوانية التي تتكشف بالقراءة التأويلية لهذه الثنائيات الغائرة في طبقات التجربة، والمتوزعة على زمكان مستقبلي في الظاهر، لكنها في باطنها تترجم لتجربة الذات في ماضيها وحاضرها اللذين لا يختلفان عن زمنها المستقبلي، فالمستقبل أصبح هنا أسير الحاضر الذي لا يختلف عن الماضي، ليصبح الزمان بذلك وقوداً لضياع الذات.

وتتجلّى الذات الشعرية السيرذاتية تجلياً ظاهراً وواضحاً في قيادتها لحركة الاستباق الزمنية عند الشاعر محمود درويش في قصيدته (الجدارية)، إذ إن تطلّع الذات المعبّرة عن محنتها ورؤيتها الفلسفية الشعرية هنا، يضاعف من طاقتها في الرؤية لترى رغبتها في الصيرورة وقد تماثلت للحدوث في فضاء المستقبل المُتمنّى، بحيث تتحقق الرغبة والإرادة في أن تكون كما تشتهي:

سأصيرُ يوما ما أريدُ
سأصيرُ يوما شاعراً،
والماءُ رهنٌ بصيرتي.
لغتي مجازٌ
للمجاز، فلا أقولُ ولا أشيرُ
إلى مكانٍ. فالمكانُ خطيئتي وذريعتي.
أنا من هناك. " هنا "يَ يقفزُ
من خطاي إلى مخيّلتي...
أنا من كنتُ أو سأكونُ
يصنعني ويصرعني الفضاءُ اللانهائيُّ
المديد.
سأصير يوما ما أريدُ
سأصير يوما كرمةً،
فليعتصرني الصيفُ منذ الآن،
وليشربْ نبيذي العابرون على
ثريّات المكان السكّريّ[٣]

---

(٢) ينظر: خطاب الحكاية: ٨٣-٨٤.
(٣) ينظر: م. ن: ٧٧-٧٩.
(١) جدارية: ١٢-١٤.

إذ إن الجمل الاستباقية (سأصير يوماً ما أريد / سأصير يوماً شاعرا / سأصير يوماً ما أريد / سأصير يوماً كرمة.....)، تفتح الأفق الزمني على المستقبل لتُظهر صورة الأنا السيرذاتية أمام المشهد الحدثي الشعري. فيقارب الشاعر إشكالية الحضور وتوكيد الفعل والانجاز (سأصير يوماً شاعراً)، استناداً إلى عزيمة الذات ويقينها في بلوغ مبتغاها (ما أريد)، لكن هذه العزيمة و هذا الإصرار سرعان ما تصطدمان بعائق المكان الذي لا تستطيع الذات الإشارة إليه، فالصراع على تحديد المكان (أنا من هناك. "هنا " يقفز من خطاي إلى مخيلتي) يدخل الحدث الشعري إلى منطقة السيرذاتية إذا ما ذهبنا إلى خارج النص قليلاً، وأعدْنا مؤلفه إلى واقعه الحياتي المرير، الذي يعاني من مرض العيش بعيداً عن مكانه الأصل، إذ تتحول هذه المنطقة إلى منطقة نزاع تتنازع الحدث الشعري بين الماضي بمكانه المفتقد (هناك)، والحاضر بمكانه الحالي المعيش لحظة السرد، لينتهي في آخر الأمر بهروب الذات الشاعرة من هذا الواقع إلى فضاء المخيلة الرحب، ليقيم هناك في عالمه الخاص.

ومن هنا ترسم الذات صورة خيالية، تفتح أفق النص على فلسفة اشتغال شعري، تستجيب لنداء الاستباق، فتذهب في مستواها الزمني إلى المستقبل (سأصير يوماً ما أريد)، وتستوطن في مستواه الفلسفي أرض البلاغة، لتتحول الذات إلى كرمة، سرعان ما تصير نبيذاً، استجابة لرغبة الذات الواقعة تحت تأثير وسطوة فكرة التضحية في سبيل الآخرين الممثلة نصياً بالعابرين، مع إيجاد مناخ ملائم يتلائم وحجم التضحية، ويتمثل في اختيار مكان هذه التضحية، والممثل نصياً بالمكان السكري المحمل ببعد إشاري يرمز إلى المكان (هناك) أي المكان المرجو أو المكان الأصل.

أما الشاعر محمد القيسي في (كتاب حمدة) المشغول بفضاء سيرذاتي مزدحم ومتنوع، فتتماهى فيه ذاته السيرذاتية الشعرية مع الحدث المستغرق تماماً في فضائه السيرذاتي، وهو في هذا الإطار يتعامل مع حالة الاستباق الزمني بمستويات عديدة يتلاعب بها بدءاً من الاستباق الزمني القريب إلى الاستباق الزمني البعيد، وتظهر حالة الاستباق الزمني القريب على نحو أنموذجي في هذا المقطع:

بعد قليل
سيطلق القلب إحدى وعشرين صرخةً،
ويدوّي الفراغ
وكلّ شتلةٍ فيّ يذبلُ،
كلّي يميل إلى داخلي
وأضيءُ بهذه الخمرةِ،
طافحةٌ من الجهاتِ كلّها
طافحةً من زجاجةِ الفقدان
بعد قليلٍ،
يصيبُ أيامي عطبٌ
وعكراً يسيل عمري إلى آخره،
بعد قليلٍ
تجيء المواكبُ في باقاتٍ صامتةٍ،
وتجيء أزهار العويل
بعد قليل أين أذهبُ بي

لأفضّ غشاء الهدوءِ السميك !(١)

إن آلة الاستباق القريب المستخدمة في هذا المضمار هي (بعد قليل) التي تحايث الزمن الراهن بصورة معينة، لكنها تشتغل بمستويات كثيرة هنا حسب طريقة إسنادها إلى معطى حدثي معين. ففي جملة (بعد قليل / سيطلق القلب إحدى وعشرين طلقة...) ترتبط الحال الشعرية السيرذاتية بحدوث فعل قريب يعمل عليه (القلب) و هو يبشّر بقدوم شخص عزيز يحتل مكانة رسمية في فضاء الذات، على النحو الذي يستعير له استقبالاً احتفالياً رسمياً يعزز قيمته وأهميته.

وفي جملة (بعد قليل / يصيب أيامي عطب /....) تختلف الحساسية الاستباقية بشكل مضاد للصورة الأولى إذ تنحو نحواً سلبيا في تشكّل منظومتها الدلالية، وتنبئ بحدث يقوّض أحلام الذات بالفرح القادم.

أما في جملة (بعد قليل / تجيء المواكب في باقات صامتة /....) فإنها تتعامل مع الحدث الإستباقي بحياد وصفي، تتوقف فيه الذات الشعرية السيرذاتية عند حدود وصف الحدث الإستباقي واستعراض حركته المتصلة بالزمن المحدد، لكنها لا تخفي على نحو اشاري وإيحائي صلتها به.

ليتم أختتام أنساق الإستباق الزمني القريب بجملة (بعد قليل أين أذهب بي /....) فتخضع السياق الاستباقي لفضاء استفهامي، يضع الحدث المرسوم في دائرة الإستباق الزمني المشحون بالسؤال الذي يتطلّب وضعاً حدثياً معيناً لاستخدامه.

يفعّل الشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدة (أعمدة الهواء) تقنية الاستباق من خلال عرض الحكاية الشعرية عرضاً سردياً تفصيلياً يتمركز في بؤرة المقولة الحكائية، ويستخدم خطاباً جمعياً متوجهاً إلى مخاطبة (مؤنثة) يروي لها الضمير الجمعي تفاصيل الحكاية على النحو الآتي:

سنموت فرادى فلا تحملي همّنا
سنموت كما لم نمت
كالبعير !!
سنموت فرادى لأنَّ المدى سوف يصبحُ
أجملَ مما تظنينَ
أجملَ من لوزة الدارِ
أجملَ من إبنة الجارِ
من فرسِ الشيخِ
تطوي حقول الشعير
حين يأتي الحصانُ الذي أشعلته طويلاً
ليصهل في لحمها
لا تقول الحكاية أكثر من نصفها
***
إن أتوا ذات ليلٍ لكي يقتلوني ثانيةً
هيئي الشاي
قولي بأني انتظرتُ طويلاً
وقولي لهم أنني سأعودُ
لينتظروا عنقي.. رئتي
جبهتي ويديا

(١) كتاب حمدة، ضمن: ثلاثية حمدة: ٢٣-٢٤.

فبعد قليلٍ سأُبعثُ حيّا
لينتظروا
وكأنهمو بعضُ أهلي !!!!
وقولي لهم ما تقولي لنا
واتركي النار ترقص رقصتها
والنوافذ تغزل لوعتها
لا تقول الحكاية أكثر من نصفها [1]

إن جملة (لا تقول الحكاية أكثر من نصفها) تعطي الفرصة للمقول الشعري السيرذاتي أن يتولّى النصف الثاني، ويقرر المقطع الأول من النص المنتخب هنا صورة الاستباق المتوقعة على لسان الراوي الشعري الجمعي، إذ تتكرر جملة (سنموت.....) ثلاث مرّات في تأكيد على ثقة ما بحصول الحالة.

ولا بدّ أن التأكيد على صورة الموت المستقبلي الموصوف بـ (فرادى) يلمّح إلى تفكك صوت الراوي السيرذاتي الجمعي، والعودة إلى صورة الفرد في حاضنة الزمن المستقبل حيث يظهر فيها ميتاً.

في المقطع الثاني من النص المنتخب تتواصل تقنية الاستباق بالعمل عبر استمرارية في تطور الحكاية، متمثلة بالخطاب الذي يوجهه الراوي للمخاطبة، يدعوها فيه إلى استغلال الوضع السيرذاتي الشعري لممارسة جملة من الفعاليات تقود إلى استمرارية التواصل الحكائي.

وتظهر المفارقة السردية في إنجاز حالة استباق داخل تقنية الاستباق الأولى، من خلال الإشارة إلى عودة الراوي (قولي لهم أنني سأعود....)، وهي تتضاعف في جملة (فبعد قليل سأبعث حيّا ....)، ليبلغ الاستباق أقصاه، وصولاً إلى التأكيد مرة أخرى على أن الحكاية ناقصة (لا تقول الحكاية أكثر من نصفها)، على أمل أن تقوم هذه المظاهر الاستباقية في رواية الراوي الذاتي بقول النصف الآخر، والكشف عنه بوصفه النصف المختفي في دائرة المسكوت عنه.

ثانياً: الروابط الزمنية:

ونقصد بالروابط: جملة من العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية[2]. ويمكن تقسيمها على ثلاثة محاور أو مبادئ أساسية هي:

١- مبدأ الاستعادة: ويقوم على استعادة السارد في بعض النصوص أو الوحدات عناصر من نصوص أو وحدات سابقة لأهمية ما يكتسبه أو ليمهد للنص اللاحق.

٢- مبدأ التداعي: ويقوم هذا المبدأ على نوعين:

أ- التداعي اللفظي: يقوم على استدعاء اللفظ الذي يتعلق به النص محور النص اللاحق فيتم الاتصال بينهما من خلال تكرار اللفظ.

ب- التداعي الغرضي: ويقوم على ربط بعض النصوص على أساس وحدة الغرض.

٣- مبدأ التتابع: ويقوم على نوعين:

أ- التتابع على أساس التقابل.

ب- التتابع على أساس التكامل.[3]

---

(١) بسم الأم والإبن: ١٣٧-١٣٨.

(٢) تحليل الخطاب الروائي: ١٣٦.

(٣) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٥٣-٥٥. وينظر: سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ٢١٢-٢١٥.

يتضح مبدأ الاستعادة بشكل جلي لدى جبرا إبراهيم جبرا في الترابط الموجود بين قصيدة (في أرضي التي اقتطعتها) والقصيدة اللاحقة عليها (بيت من حجر) من مجموعة (تموز في المدينة) وذلك من خلال رسم الذات الشاعرة لصورة بيتها في القطمون، وإذا كانت الذات لا تسميه صراحة في النصين، لكنها ضمنته رموزاً وإشارات تشير إليه، ولعل من أهم هذه الإشارات تعرضه للقصف والاحتلال من المحتلين:

ولكن من رحاب الشوك والضباع
يرجمون البيت بالحجار
وتماري بجنونها بالعصي
متسللين في الليل مع الأفاعي
غير أني بيدي، وبذراعي
أصد زواحف الجدب حولي
أقي القلب في الإنسان من الضياع[1]

وإذا كان هذا المقطع المستل من قصيدة (في أرضي التي اقتطعتها)، يشير فيه الشاعر من خلال لغة مرموزة إلى تعرض البيت إلى نوع من الإعتداء، فإنه في القصيدة التالية (بيت من حجر) يصف هذا التعرض بشكل صريح ومفصل، وسنقف عند مقطع منها لأننا تناولناها بشيء من التفصيل في تحليلنا لفضاء البيت في فصل المكان[2]:

ولكن الموت كان قد زارنا
سمعنا شهيقاً من التراب
لهاثاً يتصدع الصخر عنه
صمت الرشاش وقد استحم
بدم
وانقطع اللهاث والشهيق على
((بيتنا))[3]

إن هذا التحول الذي يطرحه مبدأ الاستعادة من المرموز في النص الأول إلى المكشوف في النص الثاني، جسد في النصين توزع الذات الشاعرة وانشطارها بين قطبي النوع الأدبي الذي نحن بصدد دراسته، والمتمثل بـ (القصيدة السيرذاتية)، في النص الأول: تسير الذات بالنص لتتغلغل كثيراً في منطقة الشعر المائل بطبعه إلى الاختزال والتكثيف والانزياح، فمالت إلى الترميز وغلفت الحكاية بوشاح الرمز، وأما في النص الثاني: فقد استسلمت الذات للسرد السيرذاتي، لذلك غلب عليه طابع الوضوح والمباشرة.

ومن الترابطات السائرة على وفق مبدأ الاستعادة، الترابط الموجود لدى محمود درويش بين قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا)، والقصيدة السابقة عليها (أبَدِّ الصبار) في مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً)، إذ نجد أن الذات الشاعرة في قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا) تستعيد صورتي الأب والإبن من قصيدة (أبَدِّ الصبار)، لتواصل من خلالهما سردها لجوانب من سيرتها وترسم من خلالهما صوراً عديدة لبدايات الذفي عن الأرض والبيت، اللذين يشكلان مع الأب والابن القاسم المشترك لكلا النصين، ولعل أكثر المفردات تجسيداً لمبدأ الاستعادة مفردة (هنا) المشيرة إلى أرض

---

(١) تموز في المدينة: ١١-١٢.
(٢) ينظر: الدراسة: ٢٢١-٢٢٤.
(٣) تموز في المدينة: ٥٣.

النفي في النصين، ففي (أبَدِّ الصبار) تقف الذات الشاعرة عند صورة الأب وهو يُلقِّن ابنه درساً في حفظ الذكريات:

يا ابني تذكر ! هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبَّارة ليلتين[1]،

وفي (كم مرة ينتهي أمرنا) تقف الذات الشاعرة عند صورة الابن وهو يريد ترك (الهنا) – المنفى- إلى (الهناك) – الوطن-:

-هل سنبقى، إذاً ههنا يا أبي
تحت صفصافة الريح
بين السموات والبحر؟[2]

ولعل هذا التقابل في الحوار بين وصية الأب للإبن وسؤال الإبن للأب، يعكس بشكل جلي وواضح مدى عمق الترابط السردي بين النصين، ويومئ من جهة أخرى إلى السير الزمني للسرد السيرذاتي السائر على وفق مبدأ الاسترجاع من نقطة زمنية بعيدة في الماضي تمثل طفولة الابن / الشاعر أيام رحيله الأول عن أرضه وبيته.

ومما يجسد مبدأ الاستعادة في هذا النص أيضاً مفردة (الترك) الحاملة لفكرة الرحيل، ففي (أبَدِّ الصبار) يسأل الابن / الشاعر أباه عن الحكمة من ترك الحصان في البيت:

لماذا تركت الحصان وحيداً ؟
لكي يؤنس البيت يا ولدي

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٣.
(٢)م. ن: ٣٢-٣٨.

فالبيوت تموت إذا غاب سُكانها...[١]

نراه في (كم مرة ينتهي أمرنا) يفصل القول في فكرة الرحيل، ويؤرخ لوجوده في أرضه حيث ترك كل شيء على حاله على أمل العودة إليه ثانية:

-يا أبي، خَفْفِّ القول عنِّي!
-تركت النوافذ مفتوحة
لهديل الحمام
تركت على حافة البئر وجهي
تركت الكلام
على حبله فوق حبل الخزانة
يحكي، تركت الظلام
على ليلهِ يتدثر صوف انتظاري
على شجر التين ينشر سروالهُ
وتركت المنام
يجدد في ذاته ذاته
وتركت السلام
وحيداً هناك على الأرض...[٢]

إن الذات الشاعرة في استشرافها لأبعاد الرحلة الأولى إنما تجسد حركتها الإنسانية وهي ترصد واقعها الماضوي، بإحساس طفل كانته في يوم ما، ذات الشاعر الواقفة الآن على أرض السرد، تسترجع تلك الفترة من التهجير القسري، فتلبسها رؤى متلونة بألوان الألم، وممزوجة بشيء من الأمل، وتشترك كل من المخيلة والذاكرة في رسم ملامح تلك المرحلة، وإذا كان حلم أو أمل العودة في (أَبَدِّ الصبار) يتجسد في ثقة الأب بالعودة إلى البيت من خلال تركه للحصان في داخله، فإن هذا الحلم أو الأمل يتراجع ويتقهقر في (كم مرة ينتهي أمرنا) التي نرى فيها حضوراً أقوى لصوت الإبن / الشاعر في قبالة انحسار صوتِ الأب المتفائل في النص السابق، لنجده غارقا في تأملاته وهواجسه المخيفة، ومتشبثاً باللحظة الزمنية التي انتزع منها ومن المكان المنتشل منه، فنراه يعيد ذكرياته بتفصيلات دقيقة، ومن زاوية رؤية قاسية تنطلق من الألم الإنساني المفعم بأحاسيس الخسارة والخذلان، لأنه ترك هناك في أرضه كل معاني الحياة الهانئة والسعيدة، وانكفأ هنا على ذاته، شارداً تختلج في داخله جزئيات حياته اليومية التي تعودها في أرضه وبيته[٣].

ولهذا النوع من الترابط حضور في نصوص القيسي الشعرية، من ذلك ما نراه في قصيدتين رثائيتين، الأولى مرثيته الطويلة المعروفة بـ (كتاب حمدة)، والثانية قصيدته (خطبة الإبن)، وكلتاهما تجسد رثاء الابن لأمه، إذ نرى فيهما حضوراً كبيراً للأم التي تغدو مع الذات الشاعرة / الإبن المحور الرئيس والأساس في النصين، ولكثرة الإشارات المجسدة لمبدأ الاستعادة في هذين النصين، سنكتفي في تحليلنا برصد مؤشر واحد، يبين لنا التعالق والترابط الموجودين في كلا النصين، وهذا المؤشر هو استدعاء الشاعر لإسطورة (ممنون) و (أورورا)/ الإبن والأم، ليجعل منهما معادلين موضوعيين لذات الشاعر وأمه، مع اختلاف ومغايرة عن مبنى الاسطورة التي تقوم على خسارة الأم (أورورا) لأبنها

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيدا: ٣٣-٣٤.
(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٨-٣٩.
(٣) ينظر: محمود درويش - شاعر المرايا المتحولة: ٧٤-٧٥.

(ممنون) – البطل الميثولوجي – في حرب طروادة، فكانت تذرف عليه دموعاً من ندى، هذا في الاسطورة أما في النص الشعري، فقد تم قلب الأسطورة، فـ (أورورا) هي التي تموت، وممنون هو الذي يبكيها بالندى[١].

ويتجسد هذا الترابط بشكل بارز يفصح عن تراتب زمني واضح يكتسب طاقته في التدليل على أكثر من محطة زمنية ويدفع باتجاه استمرارية السرد بتقديم سيرة الذات، في التعالق الذي نراه في ذلك المقطع من (كتاب حمدة)، الذي يؤرخ فيه القيسي شعرياً لذلك الألم الذي كان يعتصره و هو في لحظات فراقه العصيب لأمه،إبان الوقوف أمام نعشها ليودعها إلى مثواها الأخير:

ظهيرة لم أجد صوتي، ظهيرة يوم السبت
السادس من تشرين الأول، من العام الرابع والثمانين،
في الساعة الحادية عشرة ودقائق خمس بالثانية،
على توقيت القدس
قلت ليوسفَ قدام حمالة الموت:
-يا أخي
قل لهذا الهواء أن يتمدد من أجل حمدة
وهيىء لي نعياً.
ثم أسندني بفراغ عميم[٢]

مع مقطع آخر من قصيدة (كتاب الأبن) يؤرخ القيسي فيه لزمن ما بعد الأيام الثلاثة من وفاة الأم:

وما أن فضّت الاجتماعاتُ
والمعزون انقطعوا بعد ثلاثة أيام
وأوقفت ((بنات المدائح)) الكنعانيات الصغيرات
غناء الشهر
وخلا سطح الأرض من نوار اللوز،
من سوار خصرك خلا،
حتى علا في الخرائب نواحي
(فلماذا ساقَكِ قلبكِ إلى الدرب الذي
لا رجعة فيه لمسافر): [٣]

وهكذا نرى أن المقطعين بكل كادرهما اللفظي، يعملان على مظهرة الخط الزمني مظهرة عيانية تفصح عن تعالق وترابط كبيرين بينهما، بعد إعادة إنتاجه على النحو الذي تقترحه المداخلة الشعرية وتشحنه بالمعنى في أقصى درجات مأساويته، عندما تستدعي الذات الشاعرة ذكرياتها من أرض الحزن، لتزرعها في أرض النص في محاولة منها للوصول إلى أعلى درجات الاستغراق في التنفيس عن النفس من جهة، ومنح النص طاقة ألفوية متميزة من لدن الذات من جهة أخرى، عبر تجسيد السرد تجسيداً درامياً مرهوناً بحسٍ عاطفي جياش ينم عن علاقة أُلفوية متميزة تجمع الرائي / الذات الشاعرة، بالمرئي / ذات الأم المستدعية إلى أرض القصيدة، ومؤرخةً برؤية شعرية رائية ومشيّعةً ذلك الحدث الجلل.

وإذا كانت الاستعادة في الأمثلة السابقة جزئية فإنها عند نصر الله تتحقق على نحو كلي في قصيدتين من مجموعته (بسم الأم والابن)، إذ يخصص الشاعر قصيدة (في عتابها له)، وقصيدة

(١) ينظر: الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ١٠٦.
(٢) م.ن، ج٢: ١٢١.
(٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٣: ٤٢٩.

(في حديثها عن أيامها) لتجسيد رحيل الأب عن الزوجة والعائلة، ونرصد في الأولى أحاسيس الأم وهي تتعرض لصدمة فقد الزوج، وتجد نفسها مسؤولة عن العائلة:

لماذا سنرحل ؟
قالت له
حولنا الآن أولادنا.. عشرةٌ
حولنا الآن أبناؤهم
.. ضحكهم
حولنا الآن منفى
نعلِّمُهُ
منذ خمسين عاماً طقوس التواضع
حين يمرون في أرضه
أو يمر بهم
إن مضوا للظلام
وإن أشرقت شمسهم
فلماذا سترحل ؟[١]

و في الثانية يرصد الشاعر إحساس الأم بالفراغ الذي يتركه الأب في البيت بعد موته، ويختار لذلك زمناً لاحقاً عن زمن الموت ومحدداً أيضاً (بعد عامين)[٢] من غيابه، فيرصد تجمع العائلة في عطلة نهاية الأسبوع بدون الأب، مما يزيد من أشجان الأم، فيغوص في أعماقها ويعيش الألم من الداخل:

من صباح الخميس
إلى ليلة السبت
يمتلئ البيتُ بالضحكات الصغيرة
يركضون هنا في الممرات
خلف المقاعد يختبئون..
يضيئون أنوار بيتك
من دونما سببٍ في النهار !!
(عليٌّ) سيلعب دور الأمير أمامي
لأنسى
وتلعب (مريم) دور الأميرة
وفي آخر الأمر لا شيء يبقى
سوى
بقع الشاي فوق الحصيرة![٣]

إذ يعمل مبدأ الاستعادة هنا على تشخيص المعطى الزمني في النصين، بعد استعانة واضحة بالذاكرة، التي تعمل هنا على رصف وتسلسل الذكريات، ووضعها على خط زمني متصاعد، يعمق من سيرذاتية السرد، مع احتفاظ اللغة السردية بوضعها في التعبير عن مفاصل السيرة - سيرة الأم

(١) بسم الأم والابن: ٩٠- ٩١.
(٢) م. ن: ١١١.
(٣)م. ن: ١١٠-١١١.

والابن / الشاعر- وبشكل تتضح فيه خيوط التجربة المضمخة بحزن الفقد، وبركان الألم، الناجمين من رحيل الزوج / الأب. وكل ذلك بلغة سيرية تذهب إلى أدق التفاصيل اليومية للعائلة (ركض الأطفال في البيت، مشاكساتهم المتمثلة في النص بإضاءة الأنوار نهاراً، لعبهم في البيت، (علي) يأخذ دور الأمير و (مريم) دور الأميرة، بقع الشاي على الحصيرة) لترسم بذلك جواً عائلياً حميمياً يأخذ بنظر الإعتبار رومانسية التدفق الإنساني المنبعث من إحساس الزوجة / الأم بما يجري بين جدران البيت، وبأسلوب تعبيري يشف عن الداخل السري لشخصية الأم.

وفي مبدأ التداعي ترصد قراءتنا الجوالة بين نصوص الشعراء – قيد الرصد – تداعيا لفظيا عند جبرا في ديوانه (المدار المغلق)، إذ تنتهي قصيدة (د هاليز) بمقطع يجسد هروب جبرا من واقعه المرير الممثل ببيت من بيوت المذفى[1]، إلى عالمه الخاص - عالم الكلمات - حيث تكون لفاعلية الكلمة قوة تأثيرية في ذات الشاعر تستطيع من خلالها مقارعة ضيق الداخل وانغلاقه:

ولكنني
وجدت في الكلمات الطليقة منفذي
في الكلمات وجدت إلى الفضاء
أخيراً منفذي،
أمامي يمتدّ
امتداد الأزلِ.[2]

نجد أن القصيدة التالية لها، تواصل استرسالها في الحديث عن هذه الكلمات وبأسلوب يعتمد على بذية تمهيدية، مهمتها الاشتغال بتركيز عالٍ في منطقة التلقي، لمضاعفة التأهيل القرائي، وتسهل مرور القارئ إلى ميادين المتن النصي بعد تزويده بإشارات قرائية لازمة في عتبة العنوان، التي جاءت هنا بلغة إنكليزية (AGNUS DEI):

ومن هذه الكلمات كلها، تلك التي
انطوى اللسان عليها، وانطوى العصب
مدى الكون هنا، مدى اليوم
والرعد المزموم في الليالي،
مدى السماء والعشيقة الأولى
تسلم نفسها على الصخرة الأولى،
بعد البعيد السامق الخارق
قرب جرثومة المجهر من هذا الجسد
واللفظة بعد مفقودة،ضياعها
ضياعي، ضياع جيلي الحاقد الباكي،
ضياع في بوادي الفقر والأفاعي
ضياع ألف ألفٍ يسمع موتهم من بعيد-
صوت في البراري-
يا حمل الله الحامل خطايا العالم
يا حمل الله الحامل خطايا العالم
ارحمنا

---

(١) ينظر: الدراسة: ٢٦٣ -٢٦٤.
(٢) المدار المغلق: ٥٠.

واجمع الفعل إلى الكلمة
الذكرى إلى اللسان،
وقطر الدمع أحرفا تغني عن الألم[1].

وبقراءة العنوان بعد ترجمته – بمعية المتن- تتضح هوية هذا العنوان الذي يحيل على الدعاء ذي المسحة الدينية المسيحية، والشعر يأخذ على عاتقه صهر هذا الدعاء في بوتقته، والخروج به – في النهاية – إلى منطقة القراءة، بعد استوائه نصاً ينطوي على قدر كبير من التماسك، وكفاية دلالية فيها قدر عالٍ من العاطفة الإنسانية المستظلة بظل الدين، مما يعكس أنموذجا إعترافياً إشهارياً للضيم الذي تعاني منه الذات وهي في المنفى، وكل ذلك عبر احتشاد لغوي مكثف يختزل تجربة المنفى والضياع للذات الشاعرة وجيلها، إذ تعمل جملة الدعاء (يا حمل الله الحامل خطايا العالم)، بصيغتها الندائية المباشرة على تغيير وتيرة النص عبر تحول ذات الشاعر المنكفئة على بؤرتها الانعزالية المكثفة داخل واقعها المنغلق، إلى فضاء تأملي رحب يختزل الزمان والمكان والتجربة، لتستدعي المنقذ والمخلّص، ليخلصها وجيلها مما هم عليه، بحيث تغدو دالة النداء (يا حمل الله) ذات خصوصية بؤرية في النص، عليها تعلق الذات آمالها، في استجابة سريعة تنزاح عن السكة الدلالية ذات الفرض الاحتمالي، لتأخذ شكلاً يقينياً يتوزع نصياً على أربع إضاءات متعاقبة، الأولى: تتمثل في دالة الرحمة، والثانية: توحد الفعل بالكلمة ومن ثم تكون نقطة الإنطلاق نحو مغادرة منطقة الانغلاق والجمود التي تعاني منها الذات، والثالثة: استدعاء الذكريات من منطقة الذاكرة إلى اللسان، عبر سرد ماضيه الجميل أيام عيشه في أرضه وبيته، والرابعة: تستنجد بالدمع لكي يكون خير معبر عن الألم الذي تعاني منه الذات وهي تعيش غربتها. والإضاءتان الأخيرتان توجدان جدلية الماضي بالحاضر، الماضي بكل مسراته، والحاضر بكل أحزانه.

ونرصد مبدأ التداعي اللفظي – أيضاً- عند درويش في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، إذ تنتهي قصيدة (قرويون من غير سوء) بمشهد صعود درويش الطفل مع أهل قريته إلى الشاحنات، وحلمه بالعودة السريعة إلى البيت حال انتهاء الشاحنات من تفريغ حمولتها:

نحن أيضاً صعدنا إلى الشاحنات يسامرنا
لمعان الزمرُد في ليل زيتوننا، ونباح
كلابٍ على قمر عابر فوق برج الكنيسة،
لكننا لم نكن خائفين. لأن طفولتنا لم
تجيء معنا، واكتفينا بأغنية. سوف نرجع
عمّا قليل إلى بيتنا.....عندما تُفرغ الشاحنات
حمولتها الزائدة![2]

وتبتدئ قصيدة (ليلة البوم) اللاحقة، بمشهد تفريغ الشاحنات لحمولتها وابتعادها عنهم:

ههنا حاضر لا يلامسه الأمس
حين وصلنا
إلى آخر الشجرات انتبهنا إلى أننا
لم نعد قادرين على الانتباه. وحين
التفتنا إلى الشاحنات رأينا الغياب

---

(١) المدار المغلق: ٥١-٥٢.
(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٢٧.

يكدس أشياءه المنتقاة، وينصب
خيمته الأبدية من حولنا.[١]

ولا شك أن القراءة الطوافة بين المقطعين، تكشف عن خيط زمني واحد متسلسل يجمع خيوط السرد بين النصين، ويدفع بالسرد نحو الأمام في سير استرجاعي تصاعدي، يتجه من الماضي الأبعد إلى الماضي البعيد، وكل ذلك بوساطة سارد ذاتي، مستوطن في ذات الطفل (الكائن السيرذاتي القابع في النص) ومتوالد من رحم الذات الشاعرة، التي تترك منطقة السرد له، فنرى السرد ينبثق من لسان الأنا الشعرية الساردة، وهي تستنطق قرينها –الكائن السيري– بلغة تعبيرية تحاكي مدارك الطفل لحظة عيشه للحدث، فنراها ترصد ذاك الحلم الطفولي في العودة ثانية إلى البيت حال ابتعاد الشاحنات في النص الأول، أو تلك اللقطة التصويرية بعين الطفل، وهو يرصد تلاشي الشاحنات في الغياب. وينفلت النص أحياناً من جو السرد الماضوي إلى رؤية آنية – لحظة السرد– لتنظر بعين الذات الشاعرة وهي تستعيد شريط الحدث في موقع زمني متقدم على زمن الحدث الذي عاشته (أنا) الطفل، وفي موقع من الفهم والإدراك أوسع من موقع (أنا) الطفل، فنرى الشاعر يسقط خبرته ورؤيته الآنية التي تتكشف بشكل واضح في نهاية المقطع الثاني عندما تخالف وجهة نظر الكائن السيري، الطفل الذي كان يرى أن عودته حتمية، مرتهنة بالوقت، إذ نصبت تلك الرحلة منذ ذاك الزمن خيمتها الأبدية.

أما التداعي الغرضي القائم على وحدة الغرض في النصوص، فيتمظهر عند درويش في (لماذا تركت الحصان وحيداً) في أكثر من مكان، وذلك لأن درويش يقسم الديوان على أقسام ستة، يضع لكل قسم عنواناً يضم في طياته مجموعة قصائد تحوم في مجموعتها حول العنوان الرئيس، ويجمعها خيط دلالي تشتغل عليه الذات الشاعرة لتحوله إلى منطقة مبأرة، تختزل فيها الفاعلية الشعرية للقصائد وتقودها إلى القاع البؤري، ويمكننا معاينة تجلي هذه البؤرة من خلال انتخاب مفصل شعري ذي خصوصية لافتة – ليس في الديوان حسب- بل في جل شعر درويش، ويتمثل بمفصل المرأة، بوصفه مفصلاً سيرياً للحياة والإبداع، إذ يخصص لها درويش قسماً خاصاً في الديوان جاء تحت عنوان (مطر فوق برج الكنيسة) ويضم تحت طياته القصائد الآتية (هيلين يا له من مطر) و (ليل يفيض بالجسد) و (للغجرية سماء مدربة) و (تمارين أولى على جيتارة إسبانية) و (أيام الحب السبعة)، وفي هذه القصائد تحظى المرأة بحضور متنوع تجاوز أفقها الأدنوي أحياناً. ففي قصيدة (هيلين يا له من مطر) يركز درويش على صورة الأنوثة، بالمعنى الإنساني الطبيعي، يستهلها بشعرنة اللحظة الزمنية التي فيها يلتقي بهيلين بائعة الخبز في مسعى منه للاقتراب من واقعية الحكاية التي تجمعه بهذه الفتاة:

التقيت بهيلين، يوم الثلاثاء
في الساعة الثالثة
ساعة الضجر اللانهائي،
لكنَ صوت المطر
مع أنثى كهيلين
ترنيمة سفر.[٢]

---

(١)م. ن: ٢٨.
(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٢٥.

إن القراءة التأملية في هذا المقطع تكشف اشتغاله على شعرية المفارقة التي تشطره إلى شطرين، الشطر الأول يلمح إلى أبعاد واقع حزين، لا متناهي وغير قابل للتغيير بدلالة (الضجر اللانهائي)، والشطر الثاني يلمح بآفاق غير منظورة لا تكشف خيوطها إلاَّ لاحقاً، بعد السير باتجاه الداخل – داخل النص – لكن بوادرها تكمن في التقاء صوت المطر مع صوت الأنثى، ليشكلان الخطوة الأولى في ترنيمة الشعر، الذي يحمل في طياته كل ما هو جديد أو مفاجئ.

وتبدو هذه الصورة الواقعية أكثر في المقطع، حين يقابل درويش بين صورتين للمطر، مطر السماء الحامل لحنينه وهو يهبط الأرض، والمطر وهو يعانق الأرض:

مطر،
يا له من حنين..حنين السماء
إلى نفسها!
مطر،
يا له من أنين..أنين الذئاب
على جنسها![1]

إذ يترك هذا التقابل بين صورتين أثراً في نفوس من يراه، يتشكل بدلالة مصادر (المطر) التأويلية أفق رؤية مغايرة، تسحب الأنموذج المائي المطري من سياقه التأويلي الأولى بوصفه (واهباً للحياة)، إلى سياق تأويلي أعمق يتميز بالتوتر والتصاعد بهذا الأنموذج، عندما يوقد في نفس مشاهديه أنينا مفعماً برغبة شديدة في إرواء الجسد بماء الحياة، مع ملاحظة أن عملية الإرواء للأرض – في الأولى – تتسم بجو من الحميمية، بينما تتم عملية الإرواء في الثانية – الجسد – في جو من العدائية والوحشية متمثلة بالمشاهدين لمنظر المطر المتحولين إلى ذئاب بهيئات إنسانية، وبذلك يتضح منطق الواقع الذي يريد درويش تجسيده في النص، الذي تبدو فيه الأنثى كما الأرض أساس الحياة والخلق، ولأنها كذلك فهي أيضاً سبب الموت، كما سنراها في القصائد اللاحقة.

ففي قصيدة (ليل يفيض من جسد) تتحول المرأة إلى رمز للحياة من أجلها يعيش درويش وخارج تضاريسها لا يعرف له وجود:

من أنا بعد عينين لوزيتين؟ يقول الغريب
من أنا بعد منفاك في؟ تقول الغريبة.
إذاً حسناً، فلنكن حذرين لئلا
نحرك ملح البحار القديمة على جسد يتذكر...
كانت تعيد له جسداً ساخناً
ويعيد لها جسداً ساخناً[2]

تشتغل الحوارية الاستفهامية على ضخ المعطيات الجسدية في صور شعرية مكتنزة بالحس، تهيئ لخلق أفضية ومناخات مفعمة بالحياة، تجد الذات الشاعرة نفسها بمعية أنثاها مدفوعة بحنين العشق، لتعمل جاهدة على إخماد نيران الذكرى، معايشة لحظتها الحاضرة، إذ تقدم كل من الذاتين جسدها ساخناً للآخر، مما يضيء في حقل التلقي سبلاً جديدة في التعامل مع الجسد قرائياً، يتحول من خلالها الجسد إلى مكان مشحون بالعلامة التي يتلقاها البصر والذهن بحساسية عالية ينتجها تلاقح الحس الشعري بالحس العاطفي، ويتخلى فيها الجسد هنا عن أبعاده الفيزيائية المعروفة ليفتح على أفق أكثر تحرراً وتأثيراً.

---

(١)م. ن: ١٢٥-١٢٦.
(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٣٠.

وتأخذ حكاية الجسد المتجدد حياة وموتاً من خلال مفهوم الذكورة والأنوثة بعداً آخر في قصيدة (أيام الحب السبعة) تحديدا مقطع (السبت: زواج الحمام)، الذي يناقش فيه درويش حكاية الخلق والتكوين، فنرى صورة النص الشعري تخلق شكلاً من ثنائية الموت والحياة، تتراوح أبعاد حركتها بين ولادة عن طريق الحب، وفناء بسبب الموت:

أصغي إلى جسدي: للنحل آلهة
وللصهيل ربابات بلا عدد
أنا السحاب، وأنت الأرض، يسندها
على السياج أنين الرغبة الأبدي
أصغى إلى جسدي: للموت فاكهة
وللحياة حياة لا تجددها
إلاَّ على جسد... يصغي إلى جسد.(١)

يشتغل الجسد – في المقطع قيد الرصيد– على استلهام إشارة الآخر، والتفاعل معها تفاعلاً جدلياً (أنا السحاب، وأنت الأرض)، إذ إن عملية الخلق والتكوين في دورانها تستجلي أهمية الجسد المتحول ضمن طقوس الخلق الشعري إلى أنوية مستقلة عن الروح، يغدو فيها الجسد مسرحاً مهماً للحركة والفاعلية والنشاط، وأن لا معنى للموت والحياة خارج إطار هذا الجسد، لينتقل بعد هذا البسط للرأي إلى فكرة التأمل في هذا الجسد ومن ثم الخروج برسم صورتين شعريتين للجسد يلخص فيهما حكاية الجسد المتجدد: حياةً وموتاً، أمّا الحياة فتتمثل في صورة الجسد وهو يصغي ويستجيب للجسد الآخر، وأما الموت فيمثله تحول الجسد إلى فاكهة تتلقفه أيدي الموت – المرموز له نصياً بـ (الذئاب) – برغبة عالية.

ويظهر التداعي الغرضي عند القيسي في ديوانه (الأيقونات والكونشيرتو) الذي ينهض موضوعاتياً على موضوعين رئيسين تحددهما تركيبة العنوان المتكون أيضاً من اسمين تجمع بينهما واو العطف: الأول: يشتغل زمانياً في منطقة الماضي البعيد، ومكانياً في أرض الطفولة الذي فيه ولد وعاش سنينه الأولى، وقد سماه بـ (الأيقونات) وأراد بها بعث الصور الذاكراتية المخزونة في الذاكرة إلى منطقة النص، والثاني: يشتغل زمانياً في منطقة الماضي القريب، ومكانيا في أرض النفي والطرد، وسماه بـ (الكونشيرتو) ويسعى من خلالهما إلى تقويم الجانب الآخر في حياة الشاعر المتمثل بتجارب المنفي وهو يتجول بين العواصم والدول، بحثاً عن الذات فلا يجدها إلاَّ في المرأة، التي تصبح بمثابة المعادل الموضوعي للأرض المستلبة في (الأيقونات)، وبمثابة النوتة التي تنظم ايقاع حياة القيسي، وقد وقفنا على ذلك بشيء من التفصيل في معالجتنا لعتبة العنوان في الباب الأول من الدراسة. لذلك لا داعي لتكرارها الآن، إذ يبدو الترابط على وفق مبدأ التداعي الغرضي واضحاً في تلك المعالجة.(٢)

أما ابراهيم نصرالله فنرصد التداعي الغرضي عنده واضحا في ديوانه (بسم الأم والابن) وتحديداً في القسم الخاص بالأم والذي تنضوي قصائده تحت مظلة عنواناتية واحدة قاسمها المشترك لفظة (حديث)، الخاضعة لمنطق القص والحكي، مما يبني في النهاية حكاية الأم الكلية ويجعلها في مجموعة من الحكايات الصغيرة المترابطة فيما بينها بحميمية عالية وحنين طاغ، فيحول الحياة إلى شعر ويحول الشعر إلى حياة، في نهج سيري مقصود يتجاوز حدود استلهام التاريخ الشخصي

(١)م. ن: ١٤٦.
(٢) ينظر: الدراسة: ١٠٠ -١٠١.

واستعطاف الذاكرة، إلى تفصيل مكامن الموضوع الجوهرية، وتبرز جلالة الأم وعظمتها عندما تتحول إلى مظلة موضوعاتية ترمي بظلالها على أرض النص[١]، وهذا الحضور للأم بوصفها الموضوع الرئيس للديوان توزع في ثلاث وثلاثين لوحة شعرية، وكلها تحوي في عناوينها على لفظة (حديث) باستثناء لوحة واحدة جاءت تحت عنوان (في عتابها له). ولبيان التداعي الغرضي، سنختار مقطعين من قصيدتين يتمظهر فيهما الترابط واضحاً، وهما: قصيدة (في حديثها عن حديثهما) وقصيدة (في حديثها عن غيمتها)، إذ يتوحد فيهما المخاطب (الأب) ويبرز بوصفه محوراً أساسياً في منظور الأم التي تستحضره في أحاديثها لتناجيه، وتدعوه، وتشكو، وتثب له لواعجها، ليس في القصيدتين حسب، بل في أغلب القصائد / الأحاديث.

تقف الذات الحاكية / الأم على أرض سيرتها الساخنة الحاملة للمواجع والألم، لتستعيد ذكرياتها معه، مستندة في ذلك على "الذاكرة بوصفها مصدراً ثراً ومرجعية ممولة للصور والأحداث والحالات"[٢]. فتستعيد في القصيدة الأولى حديثها معه عبر حوارية مخصبة، يظهر فيها على شاشة النص صوت واحد هو صوت الذات الحاكية، أما الآخر المخاطب فيبدو في النص بهيئة المستمع الصامت المصغي لما تقوله الزوجة /الحبيبة:

وأفهم صمتكَ
وجهَكَ
أفهم كفيكَ
خطوكَ حين تغيب
وخطوكَ حين تعود
وأفهم جرحَ الطيور
ووقعَ الحنينِ بصوتكَ
أفهم صدريَ الذي يتلّفت من زهر ثوبي
مني
وأفهم نظرة عينيك
نارَك
حزنك حين يجيء المساء
وأتبع في الفجر ضوء صلاتِكَ حتى المساء
وأعرفُ ما لم تقله لنا
واضحاً كنت لي دائماً
هكذا
مثل جرعة ماء.[٣]

ينطوي المقطع على استراتيجية حوارية تكتسب شعريتها من خلال السير بالحوار في خط درامي تصاعدي مرهون بحس الاستقبال من الآخر المخاطب، ومسلح بطاقة سرد عالية مزدانة برومانسية التدفق الإنساني المنبعثة من المحاورة العاطفية المهيمنة بين الزوجة والزوج، وبحس سيميائي عالٍ يولد فضاء تتجاذبه ثنائية الصوت والصمت، يمثل فيه الأول صوت الزوجة وهي ترسم صورة الزوج في لوحات متناظرة تضفي كل لوحة لاحقة على سابقتها بعداً دلالياً جديداً ينم

(١) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٤٥-٤٧.
(٢) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٥٤.
(٣) بسم الأم والإبن: ٧٤-٧٥.

في كليتها عن تفاهم وتآلف كبيرين بين الزوجين، أما الثاني فيمثله إصغاء الزوج المفضي بنا نحن القراء إلى قراءة ثانية جوانية تعتمد على استنفار متعاضد للبصر والقصيدة معاً، في التقاط الإشارات المبثوثة في ثنايا الحوار الذاهب إلى أقصى حد ممكن من التكثيف، فاسحاً المجال للعلامة الإشارية القيام بمهامها في رفد النص بطاقات دلالية تضاعف من شعريته.

إذ تسرع الذات الحاكية - منذ الوهلة الأولى – إلى إعطاء فاعلية البصر المشفوعة ببصيرة متقدة مهامها في الكشف عن الآخر/ المخاطب وفهمه، فالبصر يرصد الوجه، والكفين، والخطوات ذهاباً وإياباً، والبصيرة تستبصر الصمت ووقع الحنين بـ (صوته، ونظرة العين، والنار المتأججة في الداخل، وحزنه المسائي، ضوء صلاته وهي تعانق السماء)، ثم تأتي في النهاية آلة التشبيه بزخمها الصوري / البلاغي والشعري في الآن نفسه لتفعل فعلها المؤثر على الصعيد القرائي، عندما تقود الفاعليتين معا – البصر والبصيرة – إلى أقصى حد شعري ممكن، وعلى نحو يسمح للمنظومة التشبيهية بأن تؤدي دوراً توضيحياً يكثف ويطوّر أداء الصوت الشعري المعبر عن الذات الحاكية في عزمها على تعزيز صورة الآخر في جوهره، وتكرس ألق تلك العلاقة الحميمية التي تربطها بذات المخاطب / الزوج فتجعله واضحاً ومفهوماً أمامها، وضوح الماء الزلال الصالح للشرب وصفائه بدلالة الجرعة.

وتتحرك الذات الحاكية في القصيدة الثانية (في حديثها عن غيمتها)، في منطقة المونولوج الداخلي بعد استحضارها لطيف الزوج ليكون حاضراً معها في حوار من طرف واحد هو طرف الزوجة المفجوعة برحيل الزوج إلى العالم الاخر:

وضعت ملامح وجهكَ تحت ثيابي
لأوقف عزلة قلبي التي فضحت مقلتي
وكم صرت أخشى السلام على الناس
تهتز كتفي حين أسلم
تهتز في خطواتي وجهتي
.....
قطعت هنا قرب بيتي بعد المساء
رصيفاً وصفي منازل
لكنني في طريق الرجوع
أضعت الطريق إلى غرفتي
السَّهل أحمر كالجمر
أعرف
لم يأتينا مطر منذ عامين
من دون عشب
هنا تتعثر روحي
وتهوي
إلى القاع
- يا سندي-
جبهتي.[1]

(١) بسم الأم والابن: ٩٥-٩٦.

إن القراءة إذا ما شاءت أن تنطلق من الفضاء الدلالي الفعلي المؤلِّف لكيان النص، فإنها ستمر أول ما تمر على دلالة العزلة والوحدة التي تعاني منها الذات الحاكية / الزوجة بعد رحيل زوجها. فما عادت تمتلك منه إلاّ صورة وجهه، إذ تقف هنا بعد استحضارها من لدن الذات الحاكية لتشكل معادلة حياتية مهمة بالنسبة لها، تتحرك وفقها الذات تحركاً دلالياً يتساوى فيه وجه الزوج / الحبيب، مع نضارة الحياة ومباهجها، ومن دونه يخيم عليها جو من العزلة، ويؤسس الفضاء الشعري بآلياته الصورية على رسم شكل العزلة والكشف عن مكنونات الذات، بعد دفعها إلى منطقة الاعتراف، بدلالة (فضحت مقلتي) لتجردها من سريتها التي ظلت الذات الحاكية محتفظة بها على طول مسار أحاديثها في النصوص الأخرى – نذكر منها مثلاً (في حديثها عن حبها)[١] وكذلك (في حديثها عن سهرتها)[٢] – لتصبح العزلة هنا عزلة فاضحة وكاشفة تخضع لقوة المحتوى الدلالي، التي تفصح عنها الصور الشعرية المتلاحقة في النص (تهتز كتفي حين أسلم/تهتز في خطواتي وجهتي / لكنني في طريق الرجوع / أضعت الطريق إلى غرفتي / هنا تتعثر روحي/ وتهوي/ إلى القاع/ - يا سندي- / جبهتي)، لذا يتبلور المشهد التصويري عن مشكل مركزي يهدد صمود الذات أمام قسوة الحياة، دون أن تجد بقربها من تستند عليه، لذلك وأمام هذه القسوة لا تجد بداً من أن تحتفظ بصورة زوجها قريبة منها. إذ يشكل حضوره فضاءً معنوياً يسور الذات بمعاني الطمأنينة والحياة الهانئة.

وبالانتقال إلى مبدأ التتابع نرى أن الراصد القرائي لا يرصد إلاّ نوعاً واحداً هو مبدأ التتابع على أساس التكامل، وعند شاعرين فقط هما محمود درويش وإبراهيم نصر الله، ونعزو سبب ذلك إلى طبيعة النوع الأدبي المنتمي إلى حقل الشعر، الكامنة فاعليته في اللغة "وراء العبارة وكثافة التعبير، وفي توتر اللغة واحتفائها بالانزياحات المفاجئة"[٣]. ولأن لغة الشعر لغة انتقائية تجسد فردية اللحظة المعبرة عنها في النص، لكن هذه اللحظة – على الرغم من تفردها – يمكنها أن تتصل "بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى، وهذا يعني أن كثافة النص الشعري لا يمنعه من الانفتاح على الآخر والاعتناء به، ولا يحول دون اندراجه في سياق ثقافي وشعري يزيده عمقا ويزداد به سعة وإثارة "[٤]ومن هنا تشرع القصيدة في اكتساب دلالتها على نحو يناسب آفاق المعنى المكتنزة والثاوية في عمقها اللساني من جهة، ويتفاعل مع النسق اللغوي الذي تعمل ضمنه وفي إطاره من جهة أخرى.[٥]

يتمظهر مبدأ التتابع عند درويش في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) تحديداً في قسمه الأول المعنون بـ (أيقونات من بلور المكان)، إذ نجد أن الزمن في قصائد هذا القسم يسير بوتيرة تصاعدية، تجسد القصيدة الأولى (في يدي غيمة) زمن ولادة محمود درويش[٦]، وتجسد القصيدة الثانية (قرويون من غير سوء....) ساعة الرحيل ومجيء الشاحنات لنقلهم إلى المنافي وتنتهي

---

(١) ينظر: م. ن: ٣٨-٤٠.
(٢) ينظر: م.ن: ٧١-٧٢.
(٣) الدلالة المرئية: ١٢.
(٤) م. ن: ٥١-٥٢.
(٥) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري:٢.
(٦) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٩-٢٣.

بالصعود إلى الشاحنات[١]، ثم تأتي القصيدة الثالثة (ليلة البوم) لتجسد الساعات الأولى من العيش بعيداً عن البيت، حيث أفرغت الشاحنات حمولتها لتترك العوائل في الخلاء لا مأوى لها غير الأشجار يتخذونها حاجباً يبعدهم عن الأنظار[٢]. وفي القصيدة الرابعة (أبَدِّ الصبار)[٣] والخامسة (كم مرة ينتهي أمرنا)[٤] والسادسة (إلى آخري والى آخره)[٥] يمضي الشاعر بالنصوص إلى زمن الاستقرار في لبنان حيث كان مذفاهم الأول فينقل لنا صوراً من العيش جسداً هناك، أما الروح فظلت تحوم في سمائها الأصل حيث الأرض والبيت.[٦]

كما يتجلى هذا التمظهر للتتابع الزمني على أساس التكامل في قصيدة (أيام الحب السبعة) التي يمر فيها درويش بأيام الأسبوع السبعة على غرار قصة الخلق، مبتدئاً بيوم الثلاثاء ومنتهياً بيوم الإثنين، بخلاف المألوف في الحكايات الدينية[٧]، وفيها ينفتح درويش على موضوع الذكورة والأنوثة، وارتباطها بحكاية التكوين والخلق[٨].

أما في نصوص إبراهيم نصر الله فيتضح التتابع الزمني على أساس التكامل في قصيدتين هما: (في حديثها عن وداعه صباحا) و (في حديثها عن انتظاره مساء)، وكلا النصين يستمد شعريته من الحياة بوصفهما تجارب معاشة، إذ ينقل لنا الشاعر على لسان الذات الحاكية/ الأم شيئا من هذه التجارب، فيصور الأم منغمسة في خضم حياة مفتقرة إلى الراحة، وصفاء البال، حياة لا تزداد مع الزمن إلا ضيقاً، ملقية عليها كل يوم بطبقة جديدة من الضيق تكثف من قشرة الحصار على روحها المأزومة من عيشها مع عائلتها في المنفى مما زاد من إحساسها بالعزلة والغربة، فلا تجد من يشد من أزرها غير الزوج، لتفتت به حصار الداخل، وخوف الذات وخشيتها من أن تقف في يوم ما لوحدها في مواجهة قسوة الحياة:

ريح كانون بالباب
تقتلع الآن قلبي
وتنفخ في رئتي
وأنا أتلمس في ظلمة الفجر خوفي
وحرقةَ تلويحتي
وأردد:
صدري أحق بك الآن من هذه الريح
صدري أحق
لأنك من دون خلقِ إلهي
منذ عرفتك

---

(١) ينظر: م. ن: ٢٤-٢٧.
(٢) ينظر: م. ن:٢٨-٣١.
(٣) ينظر: م.ن: ٣٢- ٣٥.
(٤) ينظر: م. ن: ٣٦-٣٩.
(٥) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيدا: ٤٠-٤٢.
(٦) آثرنا الإيجاز وعدم الاستشهاد بالأمثلة لأن هذه القصائد كثر الاستشهاد بها سابقاً لذلك لم نرغب بالتكرار.
(٧) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٤٢-١٤٨.
(٨) محمود درويش شاعر المرايا المتحولة: ١٠٦.

كنت الأرق[1].

تشتغل شعرية النص على معاينة زمنية محددة تتمثل في فجر شتوي تبلغ فيه البرودة مداها الأقصى تتمثل في شهر كانون المعروف ببرودته، في مسعى من الذات الشاعرة لتشكيل منطق شعري يميل إلى استعطاف المتلقي بأسلوب عفوي، يعكس مناخاً شعرياً حيوياً، يسمح بموجبه إطلاق صوت الوجدان إطلاقاً حراً وأصيلاً، يستولد شعرية خاصة تشتغل على رفدالنص بخصوصية تظهر مأسوية الصوت مغلفة بشرعية الإنتماء إلى النوع السيري، الأمر الذي يزيد من مدى استجابة وجاهزية المتلقي في التفاعل مع النص، والتعاطف مع الكائن السيري ممثلة بالذات الحاكية التي تحكي لواعجها وتبث بطريقة غير مباشرة شكواها من قسوة الحياة التي تجبر الزوجة على فراق زوجها في فجر يوم كانوني بارد، مانحاً بذلك النص طاقة عالية من الغنائية وداعماً إياها بحس إنساني مفعم بالحميمية يتمثل في المقطع الأخير:

صدري أحق بك الآن من هذه الريح
صدري أحق
لأنك من دون خلق إلهي
منذ عرفتك
كنت الأرق

وبذلك تكون الذات الشاعرة قد نجحت في ضخ الحياة بطاقة شعرية عالية، وضخ الشعر بطاقة حياتية لا تقل شأنا عن طاقة الشعر، على الرغم من استخدامها للخطاب اليومي البسيط الصافي، لكن مصدر الشعرية جاء من اللغة المكثفة التي تحمل في طياتها كثافة ايقاعية ودلالية وإيحائية عالية، مع احتفاظها بمستوى عال من التماسك في النسيج العام للنص.

ومن هذا المناخ تأتي القصيدة الثانية لتجسد لحظات انتظار الزوجة/ الذات الحاكية في النص لزوجها مساء، ولتلتقي مع القصيدة الأولى في شعرية تجربة الحوار، عبر الصوت الواحد المتمثل بصوت الزوجة:

لماذا تأخرت هذا المساء
الرياح تئنُّ
وتحت سمائي ترن
الخطى في البعيد
وتنأى
كأن الشوارع تجمع ما فوقها من أُناس
وتنثرها
ثم تجمعهم
ثم تنثرهم
كل من تحت هذه السماوات هالكْ
ليس لي غير كفكَ
قمحك..![2]

لا يختلف الأنموذج المرشح لتحليل هذه المنطقة الشعرية رؤيوياً عن الأنموذج السابق، بل يمكن عده مكملاً، ويلعب هاجس الخوف في الأنموذجين دوراً كبيراً في بناء لحمة النصين، مع

---

(١) بسم الأم والابن: ٥٠-٥١.
(٢) بسم الأم والابن: ٥٤-٥٥.

التنويه أن هذا الهاجس يبدو في النص الأول أكثر تشاؤمية لارتباطه برمزية الريح المتصلة في ذهن المسلم دائماً بالهلاك والدمار، في حين جاء هذا الخوف مرتبطاً برمزية الرياح المتصلة بالخصب والعطاء، لدعاء الرسول صلى الله عليه وسلم "اللهم اجعلها رياحاً ولا تجعلها ريحاً"(١). وهذا ينسجم مع نفسية الذات الحاكية المتوجسة من خروج الزوج صباحا، وفي جو شتوي قارص- في النص الأول – والمتأملة خيراً في النص الثاني – من عودة الزوج مساء.

وتلعب ظاهرة التغييب دوراً مهماً في صناعة فضاء النص عبر رسم أكثر من صورة، الأولى بصرية تتركز فيها كاميرا الراصد / الحاكي (الزوجة)،لترصد عبر رؤية من مسافة بعيدة حركة سير الناس في اقترابهم، ومن ثم ابتعادهم عن كاميرا الرصد، ولأكثر من مرة، الآخرالمتحقق في الصورة التشبيهية وغبر أداة التشبيه (كأن)، التي تعطي للصورة شكلاً ذهنياً يفصح عن ذلك التوتر المتشرب بالخوف من جراء تأخر الزوج المنتظر لمحه بين هذه الحشود، التي ما أن تجمعها الشوارع حتى تفرقها. أما الصورة الثانية فهي صورة لمسية تحاول الذات الحاكية استحضارها في ظل غياب الزوج، لتواسي بها انتظارها له (ليس لي غير كفك)، إذ تقوم الصورة المستحضرة بأداء واقعي، يحقق مع الصورة السابقة مشروع البحث عن الشعر في الحياة، وفي الوقت نفسه الارتفاع بالحياة المتجسدة من خلال التجارب المعاشة، لتكون نبعاً ثراً، وبوابة واسعة يمر عبرها القارئ إلى خصوبة الشعر، لأنها من أكثر المناطق حرارة وتوقداً وتأثيراً، " إذ ليس من شيء لدى الأديب أكثر أهمية من تجاربه"(٢) لأنها تحفز الكتابة الإبداعية لأن يتجاوز ها المجرد والمحايد، لتكون أكثر فاعلية في استقطاب القارئ واستبطان الذات واستظهار كوامنها الداخلية.

المدة الزمنية:

ويتم من خلالها رصد ديمومة النص "عن طريق رصد العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني، والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص السردي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، لتقود هذه العلاقة في النهاية إلى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له"(٣).وهذه الحركة التي ترتبط بوتيرة سرد الأحداث في النص السردي ويمكن تصنيفها ضمن مظهرين رئيسين:

الأول: يعمل على تسريع وتيرة السرد، ومن ثم سريان الزمن القصصي سرياناً سريعاً لا يتقيد بالتتابعات الزمنية، ويتم ذلك من خلال تقانتين زمنيتين هما السرد التلخيصي القائم على الاستعراض السريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة، والحذف الذي يتميز بإسقاط فترات زمنية من زمن القصة، محدثاً بذلك ثغرات في التسلسل الزمني للأحداث.

الثاني: يعمل على تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد، ويتم ذلك بواساطة تقانتي، السرد المشهدي الذي يعطي الإمتياز للمشاهد الحوارية، فتختفي الأحداث مؤقتاً وتعرض لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، والوقفة الوصفية التي تعمل على تعليق زمن الأحداث، في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش النص(٤).

أولاً: تسريع الزمن:

---

(١) ينظر: فلسفة المكان في الشعر العربي المعاصر: ١٠٠.

(٢) قضايا في النقد الأدبي، ك.ك روثفن، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط١، ١٩٨٩: ١٧٥.

(١) خطاب الحكاية: ١٠٢.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١١٩-١٢٠.

أ ـ الخلاصة:

تقوم الخلاصة على محاولة تكثيف الزمن وتبئيره في حاضنة زمنية تختزل مسافة زمنية محددة في سياق واحد، وينهض هذا السياق على خلخلة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي في إطار عنصر الزمن، من خلال تجميد الزمن في مستوى لا يتوافق مع زمن القصة ولا يتناسب مع سياقيته ونموه التقليدي[1].

يستخدم الشاعر جبرا ابراهيم جبرا هذه التقنية في قصائده كثيراً لأنها تعكس مهارته في استخدام التقنيات السردية في أعماله الروائية، وبما أن شعره يعتمد كثيراً على حساسية السرد فإنه لا يتوانى عن سردنة شعره على هذا الشكل.

في قصيدته (خماسية الصيف) يشتغل على هذه التقنية ويلخّص الحادثة الحكائية عبر اختزالها في لفظ زمني (عددي) مكثّف خالٍ من الاستطرادات والتفاصيل والجزئيات، إذ يكتفي بإشهار المحتوى الزمني العددي واختزال الزمن فيه:

مرة أخرى،
هل للكون من بدء ومنتهى ؟
خمسون دهراً عشتها وأنا
ابن عشرين عاماً،
وما كل يوم سوى
مغامرة أخرى مع الجوع،
مع الموت،
وفي كل زاوية قصاصات أيامي
تتبعثر ملأى بالقبلات والصرخات.
أي صنوج، أي طبولٍ،
أي أبواقٍ لها أن تفصح بصدحها
ورنينها عن أيام ترنّ ساعاتها
بجوامع الهوى، بقعقعة الردى،
بصهيل الرفض والقبول ؟
ما كان نغماً في البداية
هو الآن عين النغم،
والزعازع ما زالت تتنابح في المغاور الأولى
حيث كان أبي،
وأبوه من قبله،
يجمع أغنامه كلما السحب ادلهمّت
ليتقي الأمطار والصاعقة.
هناك في كهوف الجبال آثار نيرانه،
بدخانها خطّ على الجدران رموز حياته.
رموز حياتي أيتها الضاحكة
من خلل الرصاص والدخان والنبيذ

(١) خطاب الحكاية: ١٠٩، وينظر: مدخل في نظرية القصة: ٨٥-٨٦.

وعلى شفتيك رموز لذّات مغلقة[1].

يشغّل الشاعر تقنية الخلاصة من خلال مجموعة تشكيلات شعرية، تقوم أساسا على تقويض فكرة الزمن عبر التسلسل والتطور الزمني التقليدي، وتلخيص الزمن في كيان يشغل حيّزاً محدداً في الكلام، واتضح هذا في قصيدة جبرا من خلال مجموعة من المظاهر اللغوية تمثّل المظهر الأول في جملة (خمسون دهرا عشتها وأنا / ابن عشرين عاماً)، إذ يحشد كثافة زمنية هائلة على نحو رمزي في (خمسون دهراً) يعلن اختزالها في زمن طبيعي عاشه في عمره مقداره (عشرين عاما).

ويختصر زمن سابق يجمع جيلين في جملة (حيث كان أبي وأبوه من قبله / يجمع أغنامه كلما السحب ادلهمت)، فزمن الأب (أبي) وزمن الجد (أبوه) يحتشدان في سياق زمني واحد ملخّص، ليؤديا وظيفة واحدة ويمكن تخيّل المفارقة الزمنية الحاصلة فيه بين زمن السرد وزمن الحكاية.

وتؤدي القصيدة في هذا المقطع المنتخب أنموذجاً تسريعياً آخر، في خلاصة زمنية، تتمثل في اختزال أبرز معالم الذات الشعرية الساردة في إشارات مادية (رموز حياتي أيتها الضاحكة / من خلل الرصاص والدخان والنبيذ).

إذ إن (رموز / حياتي) يمكن أن تمثل سيميائياً، مختصر المعالم المركزية الأساسية في الحياة (حياة الذات)، وهي تخضع هنا لاحتواء مجازي عبر الدوال المادية الفاعلة والمؤثرة في السياق (الرصاص / الدخان / النبيذ)، وما تتمخض عنه من تدليل موضوعي وذاتي يكشف عن فحوى هذه الحياة، وكيف أن هذه الدوال اختزلت الحياة داخل مضموناتها الدلالية والرمزية.

في قصيدة الشاعر محمود درويش (آن للشاعر أن يقتل نفسه) ينفصل الراوي الشعري عن ذاته الشعرية انفصالاً رمزياً، يتيح له فرصة الحديث عنه وكأنه آخر ملازم بحرية أكبر مما لو كان في داخله، وهو ما يعطي له إمكانية تلخيص الزمن وتكثيفه في أنموذج زمني محدد بمقياس عددي:

من ثلاثين سنة
يكتب الشعر وينساني. وقعنا عن جميع الأحصنة
ووجدنا الملح في حبة قمح، وهو ينساني.
خسرنا الأمكنة
وهو ينساني. أنا الآخر فيه.
من ثلاثين شتاء
يكتب الشعر ويبني عالماً ينهار حوله
يجمع الأشلاء كي يرسم عصفوراً
وباباً للفضاء
كلما انهار جدار حولنا شاد بيوتاً في اللغة
كلما ضاق بنا البرّ بنى الجنة، وامتدّ بجمله
من ثلاثين شتاء، وهو يحيا خارجي
قال: إن جئنا إلى أولى المدن
ووجدناها غياباً
وخراباً

(١) لوعة الشمس: ٢٤-٢٥.

لا تصدّق
لا تطلّق
شارعاً سرنا عليه.. وإليه
تكذب الأرض ولا يكذب حلم يتدلى من يديه
من ثلاثين خريفاً
يكتب الشعر ولا يحيا ولا يعشق إلا صورَهُ
يدخل السجن فلا يبصر إلا قمرهُ
يدخل الحب فلا يقطف إلا ثمره
قلت: ما المرأة فينا ؟ قال لي: تفاحة للمغفرة
أين إنسانيتي ؟ صحتُ
فسدّ الباب كي يبصرني خارجه. يصرخ بي:
من فكرة في صورة في سلّم الإيقاع تأتي المرأة المنتظره[1].

إن فكرة قتل الشاعر في عتبة العنوان هي فكرة زمنية بالدرجة الأولى، لأن الراوي هنا يسعى بذلك إلى تغييب الزمن الشعري والعودة به إلى الزمن الطبيعي، و من هنا تنشأ إمكانية تلخيص الزمن عبر المفارقة الزمنية الحاصلة منذ عتبة العنوان بين الزمن الشعري المرهون بزمن القصة، والزمن الطبيعي (الحكائي) الذي يسعى الراوي إلى الارتداد إليه ومغادرة زمنه الشعري / زمن القصة.

تتمثل تقنية التلخيص أولاً في الجملة الشعرية الممتدة (من ثلاثين سنة / يكتب الشعر وينساني، وقعنا عن جميع الأحصنة)، فالزمن المحشور في عبارة (ثلاثين سنة) يلخّص زمناً كثيفا يمكن أن يمثّل جيلاً كاملاً، بكل ما يتضمنه من أحداث ومساحات عمل وإنجاز ومسيرة حياة.

ما تلبث مفردة (سنة) أن تتحول إلى مفردات ذات صفة طبيعية تأخذ بعدا أكثر شعرية في القياس الزمني (من ثلاثين شتاءً / يكتب الشعر ويبني عالما ينهار حوله)، ليمارس تقنية التلخيص ذاتها، ولكن من خلال ضخّها بطاقة شعرية تحيل على دلالة فصل الشتاء وموحياته الزمنية المحددة.

ويكرر القياس الزمني ذاته في (من ثلاثين شتاءً و هو يحيا خارجي) ليصف هذا الزمن الملخّص في (ثلاثين) وصفاً قاسياً، إذ إن جملة (يحيا خارجي) تحيل على نوع من الانفصال الوجودي أو (الرغبوي) لتحديد علاقة الراوي بزمنه الشعري، ومن ثم توسيع فهم هذه الخلاصة استنادا إلى هذه الرؤية.

ثم ينوّع في الصفة الزمنية للمدة الزمنية الملخّصة (ثلاثين) لإعطائها قوة طبيعية أكثر تأثيراً في تنوّع المستويات الدلالية التي يمكن أن ترشح منها، ففي مناورة زمنية أخرى للتنويع (من ثلاثين خريفا / يكتب الشعر ولا يحيا ولا يعشق إلا صوره)، تظهر قوّة التمركز حول الذات على الرغم من مثول الدلالة السلبية لـ (خريفا) في ذهابها نحو الأفول، لكنه يكثّف الزمن في حالاته المتنوعة داخل هذا الإطار.

يتوجه الشاعر محمد القيسي في استخدامه لتقنية التلخيص نحو التعامل مع دال الزمن الملخّص بطريق رومانسية، تظهر على نحو ما الجانب السيرذاتي المعلن في منطقة مكانية وزمنية من القصيدة الموسومة بـ (درس النهر):

منذ عامين حبيبي
منذ عامين تماماً

---

(١) ديوان محمود درويش،ج٢: ٤٦٩-٤٧٠.

أو يزيد
وأنا في المركب السكرانِ،
لا ألوي على شيءٍ
ومزماري يعيدُ
فرحي أنتَ،
وأزهاري التفاتاتك نحوي
ومساءاتك عيدْ
منذ عامين حبيبي
كنت أودعتُ بلادي
في صناديق البريد
وتعللتُ بدرس النهرِ
لا يبقى على حالٍ،
ويغوي بالبعيدْ
هكذا جبتُ أقاصيكَ
وسوّيتُ تلالي
مثلما أنت تريدْ
وحفظنا أمّ درمانَ،
نقشنا نمنماتِ القدس والأرضِ،
على كمّ النشيدْ
منذ عامين حبيبي
وأنا أسكب ماء القلبِ، في
آباري الظمأى، وما خفّ الوقيدْ
منذ عامين حبيبي
لفحتني الريحُ،
والبردُ شديدْ (١).

الراوي الشعري يختزل قمة عليا من الزمن العاطفي في سنتين أو يزيد في (منذ عامين حبيبي / منذ عامين تماماً / أو يزيد)، ويظهر ذلك واضحا من خلال تكرار المدة الزمنية المختزلة (منذ عامين / منذ عامين)، ومن خلال شحن هذا الزمن المختزل بطاقة عاطفية بدلالة (حبيبي)، على النحو الذي يملأه بطاقة وكثافة هائلة لا يمكن تجاوز دلالتها في البحث عن صورة هذا الزمن الملخّص.

تتكرر العبارة الشعرية ذات التلخيص الزمني ذاتها في (منذ عامين حبيبي / كنت أودعت بلادي / في صناديق البريد)، إذ تكشف هنا عن غربة زمنية تساوي هذا التلخيص الزمني، فارق بها الراوي بلاده، واختزلها إلى رسالة توضع في (صناديق البريد)، وحقق تلخيصا زمنياً ومكانياً ملائماً في آن معاً.

ويذهب التلخيص الزمني ذاته في تكرار آخر إلى بؤرة الذات ومركزها (منذ عامين حبيبي / وأنا أسكب ماء القلب، في / آباري الظمأى، وما خفّ الوقيد)، ليجعل من هذا الزمن الملخّص قيد الفعل الذاتي المركز في حالة البحث عن الإرواء، إذ إن هذا الزمن العاطفي المختزل لم ينجح في ذلك.

---

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي،ج٢: ٦٠٩-٦١١.

ويفتح في التكرار الآخر للزمن الملخّص بؤرة الزمن المركز على حالة من العناء والمعاناة لا يمكن داخل هذا القياس الزمني أن تنتهي أو تتوقف.

تتوزع تقنية التخليص الزمني في قصيدة الشاعر إبراهيم نصر الله (أناشيد الصباح) بصورة متناوبة مرحلياً، أي أنها تتحول سياقياً من بؤرة زمنية مكثفة إلى بؤرة زمنية أعلى تكثيفاً، ثم تقفز إلى بؤرة ثالثة عالية التكثيف:

سنةٌ.. واثنتان.. ثلاثون.. والبحر يأتي إليكْ
سنةٌ.. واثنتان.. وثلاثون.. والقيد أفق يديكْ
سنةٌ.. واثنتان.. ثلاثون.. كل المنافي عليكْ
سنةٌ.. واثنتان.. ثلاثون.. ماذا تبقّى لديكْ
ما زلت تضحكُ، ترفعُ كفيك للفجرِ، تحلمُ
تمضي إلى البرتقال وتأتي
وتنهضُ من كلّ سجنٍ وموتِ
وتهمسُ لي:
كلما اتسعتْ أنهرُ الدمِ تحملُ مركبنا
والذين يعودون أكثرْ
سنةٌ.. واثنتان.. ثلاثون.. والأفقُ كالماءِ والجرح أخضرْ
وإذ تلمح الحزن في أغنياتِ أبي آهِ تصرخُ
يا جدُّ تصرخُ:
يا ولدُ الآن انك تكفر !!
سنةٌ.. واثنتان.. ثلاثون.. مازلت تعلو
ومازلتُ أدنو وأحضنُ كفيكَ
وأهتفُ: يا جذريَ القدسيّ
يا جدُّ
ها أنتَ تبني حصونكَ في داخلي ولذا أزدهي
وأقولُ لهذي السنين البغيضةِ إني قويّ[1]

هذا التناوب الزمني الذي يتصاعد في تلخيصه وتكثيفه الزمني يتراوح بين (سنة / اثنتان / ثلاثون)، وتتكرر هذه الدالة الزمنية التلخيصية بأنماطها هذه تكرارات عدّة، يتم إسنادها إلى فضاءات شعرية متباينة ومتنوعة.

ويمكن متابعة هذا التنوع على النحو الآتي. ففي الظهور الأول (سنة.. واثنتان.. وثلاثون والبحر يأتي إليك) تتحقق دلالة الانفتاح القادمة من دال (البحر) وهو يأتي باتجاه الزمن المختزل بالتنامي العددي.

وفي الظهور الثاني تتجه الدلالة الزمنية الاختزالية إلى التمركز حول الدال الجسدي المقترن بالطبيعة (والقيد / أفق / يديك).

وفي الظهور الثالث تتجسد محنة الذات عبر قسوة المكان وجبروته (كل المنافي عليك).

وفي الظهور الرابع والأخير في هذه الموجة التكرارية ينكشف السؤال المحوري المتجه نحو دلالة المحو والغياب والتشيؤ (ماذا تبقّى لديك).

---

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٣٠-٢٣١.

لاشك في أن كل الموجات الزمنية الملخّصة تنتهي وتستقر عمليا في تمظهرات الذات المتنوعة في طرائق استقبالها (إليك / يديك / عليك / لديك)، بحيث يصبح الزمن زمن الذات بلا نقاش.

تتكرر صورة التلخيص الزمني في موجة أخرى من موجات القصيدة (سنة.. اثنتان.. ثلاثون والأفق كالماء والجرح أخضر)، إذ تتحول دائرة الفعل التلخيصي الزمني من حقل الذات إلى مساحة ذات صفة شعرية تعمل على نحو ما خارج الذات (الأفق كالماء / الجرح أخضر)، بكل ما تكشف عنه هذه البنية التشبيهية من حركية، يمكن أن تملأ الزمن الملخّص بطاقة تدليل عالية تتضح في الفضاء الدلالي الشعري للمفردتين المشبهتين بهما (الماء / أخضر)، في علاقتهما بالمفردتين المشبهتين (الأفق / الجرح) ودرجة ارتباطاهما بزمن الذات الشعرية في توجهها نحو الذات المخاطبة.

ثم تظهر موجة أخرى تعكس نوعا من الحوار الزمني والمكاني بين الذات الراوية والذات المخاطبة باستخدام التقنية التلخيصية ذاتها (سنة.. اثنتان.. ثلاثون مازلت تعلو / ومازلتُ أدنو وأحضن كفيك)، فالأفعال الثلاثة (تعلو / أدنو / أحضن) ترسم حركة درامية لطبيعة العلاقة في درجة استيعابها لحالة التكثيف والتلخيص الزمني الذي حصل في المشهد الشعري، وتؤدي وظائفها استنادا إلى هذا المعطى.

ب ـ الحذف:

الحذف هو عنصر سردي تقاني "يقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[١]. ويؤدي دوراً حاسماً في اقتصاد وتيرة السرد وتسريعها، فهو يعد من الوسائل النموذجية، فضلاً عن الخلاصة في تسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها[٢]. وهو على نوعين: الحذف المحدد، والحذف غير المحدد.

١ ـ حذف محدد:

تنتظم تقنية الحذف المحدد داخل سياق تقنية الحذف عندما يصرح السارد بالفترة الزمنية المحذوفة، والشاعر جبرا إبراهيم جبرا بحكم كتابته لقصيدة النثر خاصة فإنه يسعى للإفادة من كل التقنيات ذات الأصول السردية، بحيث يستثمر وظائفها السردية لصالح القصيدة ولاسيما حين تكون القصيدة سيرذاتية تحكي سيرته بطريقة شعرية تستخدم شبكة تقنيات في سبيل تأكيد نجاحها.

في قصيدته (لوعة الشمس مملكة الحب) يستخدم هذه التقنية الزمنية في سياق سردي سيرذاتي محدد على النحو الآتي:

والصبية كالرعاة
بعد غفوة أغنامهم، يروون الأقاصيص
منتظرين المعجزة،
لعلّ الرغيف سيكفي
عشرة أفواه جائعة،
والسمكة تنبيء عن وليمة.
ثم جاء عصر المجاعة.
وما عادتْ عشرة أرغفة تكفي

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٥٦.
(٢) م.ن: ١٥٩.

فما واحداً لا يضحك أو يغني
إلا من بين أنياب دامية[1].

تنطوي القصيدة على حكاية مكثفة يسعى الراوي فيها إلى تسريع الزمن وصولاً إلى منعطف مركزي لها، ويحدث الحذف المحدد في فاصل البياض الذي يفصل المقطع (لعل الرغيف سيكفي / عشرة أفواه جائعة / والسمكة تنبيء عن وليمة) والمقطع (ثم جاء عصر المجاعة / وما عادت عشرة أرغفة تكفي).

إذ إن الفضاء الحكائي الذي ارتسمت صورته في قدرة الرغيف الاحتمالية على إشباع عشرة أفواه جائعة، واتسعت هذه الصورة الإشباعية في الذبوءة التي يمكن أن تتحول فيها السمكة إلى وليمة، يقف عند هذا الحدّ الذي يجعل الزمن صيغة احتمالية تحتاج إلى تفعيل وتسريع وإدامة.

هنا يظهر فاصل بياض على شكل سطر خالٍ من سواد الكتابة، على النحو الذي يشير إلى وجود تحوّل في البنية الزمنية لزمن القصيدة في تطور حكايتها السردية، إذ ما يلبث السطر الشعري الذي يعقب سطر البياض مباشرة أن يحقق وصلاً عطفيا مع المقطع ما قبل سطر البياض، عبر استخدام حرف العطف والاستئناف (ثم).

لاشك في أن هذا الحرف العطفي الاستئنافي (ثم) يقود إلى استمرارية زمنية تتواصل فيها الحكاية السابقة نحو منعطف جديد في تطورها (جاء عصر المجاعة)، ويكشف هذا التطور عن حذف محدد حصل في سطر البياض.

إذ إن حلول عصر المجاعة لا يناسب التطور السردي المنطقي في الحكاية، التي انتهت قبل سطر البياض، عند احتمال الإشباع داخل حالة من التكافل الجمعي (لعل الرغيف سيكفي / عشرة أفواه جائعة).

وبهذا يكون حلول عصر المجاعة فجأة علامة للعودة إلى منطقة الحذف الموجودة في سطر البياض، الذي يوحي بوجود أحداث كثيرة يمكن أن تكون قد حدثت لكنها حذفت واستعيض بها ببياض دال عليها.

إن هذا الحذف المحدد أدى وظيفة سردية، وجد الراوي أن حضورها في هذا السياق بالذات يؤدي إلى تماسك أكبر في النص الشعري السيرذاتي، ويقود عمليا إلى اختزال الزمن وتسريع حركته من أجل تمركز أكبر للغة الشعر.

يستخدم الشاعر محمود درويش تقنية الحذف المحدد على نحو واسع ومتكرر في قصيدته الطويلة (مديح الظلّ العالي)، ولعلّ طول القصيدة وملحميتها وانطوائها على مظاهر سرد كثيرة ومتنوعة، من شأنه أن يعطي هذه التقنية مشروعية استخدام حرة وضرورية، لأنها توفر فرصة تنويع أسلوبي في القصيدة.

ومن مظاهر هذا الاستخدام في القصيدة المقطع الآتي، الذي يعمل على تحقيق حذف زمني محدد من خلال فاصل بياض بين مقطع صغير وآخر، وفاصل زمني دلالي يعبر عنه الاختلاف في توقيت الزمن:

بيروت / ليلا
آه، يا أفقاً تبدّى
من حذاء مقاتلٍ
لا تنغلق
لا تنغلق أبدا
لئلا..

---

(١) لوعة الشمس: ٣٠.

بيروت / ظهرا:
اليوم ينشقّ الحصانْ
اليوم ينشقّ الحصانُ إلى نهارينِ[١]،

يبدأ المقطع الأول بالعبارة الزمنية (بيروت / ليلا) ليرسم صورة الوقت في المكان، ثم يصف الحال الشعرية استناداً إلى هذا المعطى الزمكاني، على الرغم من أن المحتوى الشعري للمقطع لا يستجيب كثيراً للتشديد الزمني المصرّح به في البداية، ولا يشتغل على أفقه بل يستعين بطابعه الرمزي المرتكز على جملة (آه يا أفقا تبدّى / من حذاء مقاتل)، مع ما يرتبط بها من إحالات.

لكنه بعد ذلك يأتي سطر بياض يعلن صمت القول الشعري بعد نهاية المقطع الزمني المرتبط بالمكان (بيروت / ليلا)، ويشكل سطر البياض هذا فراغاً زمنياً يكشف عن حذف حصل في سياق القصيدة فرضته الظروف الدلالية في واقعها الزمني.

ثم ما يلبث هذا الحذف أن يتمظهر عن صيغة محددة حين يتحول الفضاء الزمني من (بيروت / ليلا) في المقطع السابق إلى (بيروت / ظهرا) في المقطع اللاحق بعد سطر البياض، ولعلّ هذه المسافة الزمنية بين (ليلاً) و (ظهراً) تكشف عن الحذف المحدود وهو يتمثل في المسافة الزمنية بينهما.

ويقوم الحذف المحدد هنا وكما هو واضح بمهمة تسريع الزمن على النحو الذي يوافق تطور الحدث الشعري في القصيدة، ويستجيب في الوقت عينه للحضور البصري والحسي الذي تقدمه الذات الشعرية الراوية في تصوير الحدث بمنطقه السيرذاتي.

يتلاعب الشاعر محمد القيسي بالزمن على هذا المستوى تلاعباً واضحاً، يتحكم فيه بطريقة الحذف المحدد ليصب في النهاية في رفد القصيدة السيرذاتية بقوى تخصيب تثري رؤيتها السيرذاتية وتعمق دلالتها الشعرية.

ففي قصيدته (يئن الناي) يصور طبقة الزمن الشعرية في قصيدته السيرذاتية، بوصفها المحور الأبرز في تشكيلها الشعري:

مرّ يومانِ،
ومرّتْ خمسةُ أيامٍ علينا
مرّ أسبوعٌ
ولا ارتاحُ بعدكْ !
كيف لا ينطقُ
هذا الهاتف الثرثارُ،
ماذا تنقل الأسلاكُ !
أوراقي،
ودرّاقي،
يقول اليوم بُعدَكَ
ثمّ لا شيءَ،
يئنُّ الناي وحدي
ويطولُ الليلُ وحدكْ[٢]

---

(١) ديوان محمود درويش، ج٢:٣٦٧.
(١) منمنمات أليسا: ١٨-١٩.

يستخدم أكثر من تقنية تسريع زمنية في هذه القصيدة، ففي المقطع الأول من النص المنتخب يفيد من تقنية الخلاصة (مرّ يومان / ومرّت خمسة أيام علينا / مرّ أسبوع)، لكنه سرعان ما ينقل التقنية الزمنية إلى الحذف حين تنتهي نتيجة المقطع بـ (ولا أرتاح بعدك !) يعقبها توقّف بسطر بياض ليحلّ المقطع اللاحق.

المقطع يبدأ بتحويل زمني ومكاني ظاهر في سياق الحدث (كيف لا ينطق / هذا الهاتف الثرثار)، وهنا يتبيّن وجود حذف بين الفضاء الذاتي المونولوجي في المقطع الأول والفضاء الحدثي الخارجي الذي يتوجه إلى الآلة (الهاتف) في المقطع الثاني، على النحو الذي يشي بوجود حذف محدد يبرره هذا التحوّل.

ويحصل الشيء ذاته في المقطع الثالث، الذي يتقدم في القصيدة من دون أن ينجح المقطع السابق عليه في إيجاد حلّ أو إجابة عن الصيغة الاستفهامية التي تشكّل المقطع السابق على أساسها، إذ حين يظلّ السؤال معلّقاً ينبري المقطع الثالث ليعلن في تحول كبير بعد فاصل سطري من البياض عن انتهاء الأمر على نحو ما (ثم لا شيء / يئن الناي وحدي / ويطول الليل وحدك).

بمعنى أن الحذف المحدد حصل هنا في المدى الحدثي الذي شغل منطقة البياض وأوصل الحال الشعرية السيرذاتية إلى ضرورة الإعلان عن انتهاء مسيرتها الشعرية، من دون أن تظهر أية ملامح لحلّ معين.

وتأخذ تقنية الحذف المحدد شكلاً أكثر تكثيفاً وعمقاً وفلسفة عند الشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدته (الدليل)، وتشتغل القصيدة بحكم انشغالها الوثيق والعميق والفلسفي بالزمن على معظم تقنيات الزمن السردي.

فيما يتعلّق بتقنية الحذف المحدد فإنه يستخدمها في أكثر من مقطع شعري من مقاطع القصيدة، ومنها هذا المقطع:

ستةٌ..
وثلاث نساءٍ..
وطفلٌ..
ويومُ عويلْ
ليلةٌ.. ليلتانِ
هوى
قال: جعتُ
ذبحنا له امرأةً
قال: جعتُ
وحدّق في الطفلِ
: آكلهُ قبل أن يفسد الطينُ فيه ويكبرَ
طفلاً هزيلْ
وسرنا على هديهِ
.....
لم يكن قد تبقّى سوى اثنينِ
قال سأبقي عليك لتتبعني
ولتشهد أني وصلتُ
وأني اختتمت الرحيلْ..

تظهر أولى صور الحذف المحدد في المسافة الشعرية الفاصلة بين التسلسل الزمني الحاصل في (ليلة.. ليلتان)، والفعل اللاحق لها (هوى)، بحيث يتبيّن وجود حذف محدد بين الدلالة المنبثقة من الوضع الزمني الذي استقرّ عليه، وانكشاف الفعل (هوى) عن وجود فعل سابق له تمخّض هو عنه، وبالتالي فإن حذفاً محدداً قد حصل هنا، أهّل الفعل (هوى) لأن يقع في صيرورة السرد السيرذاتي من دون مقدمات.

ويحصل حذف محدد آخر بعد جملة (وسرنا على هديه)، إذ إن انتهاء التطور السردي عند عتبة الاستقرار على الانقياد للدليل يوحي بضرورة استكمال سردي، إلا أن وجود فاصل نقطي بعده (.....) يؤكد وجود حذف محدد حصل هنا بدلالة هذه النقاط التي توحي بوجود شيء محذوف، ويأتي السطر اللاحق ليؤكد مرة أخرى هذا الحذف (لم يكن قد تبقّى سوى اثنين) حيث تدخل الحكاية في منعطف تطوري جديد آخر.

٢ـ حذف غير محدد:

يأخذ الحذف غير المحدد شكلاً آخر من أشكال الحذف، الذي يعمل أيضاً على تسريع الزمن من أجل تحقيق اختزال أسلوبي أكبر للقصيدة السيرذاتية، و هو يؤدي كذلك دوراً مهماً على صعيد تطوير التقنية السردية الشعرية في هذه القصيدة.

يستخدم الشاعر جبرا إبراهيم جبرا في قصيدة (لوعة الشمس) هذه التقنية عبر إجراء تحويل أسلوبي في المحاورة الشعرية، إذ ينتقل من مخاطبة الضمير الجمعي إلى الحوار الذاتي المونولوجي:

تمرّ السنون، والحبل على الجرّار،
وأنتم من وراء حوائط الطين تصوّبون
المخير والشخير. إنكم تفكرون، ها !
وتحسبون أن من أشداقكم تسقط الدرر.
بدأت عدّي التنازلي لساعة الصفر
ولكنني رأيت القمر هذه الليلة واقعا
في شبكة من الأغصان، سمكة
ما رأى مثلها صياد في حكاية، ولا سلطان (١).

يتحقق في هذا المقطع المنتخب أكثر من حذف غير محدد يسرّع الزمن على نحو واضح ومفتوح، ويحصل الحذف الأول في المسافة الشعرية البيضاء الفاصلة بين انتهاء المقطع الأول بـ (وتحسبون من أشداقكم تسقط الدرر)، والمقطع الذي يليه (بدأت عدّي التنازلي لساعة الصفر).

إذ إن توجّه الخطاب نحو المخاطب الجمعي تحوّل تحوّلاً سريعا نحو مخاطبة الذات، تاركاً فراغاً حدثياً واسعاً يمكن أن يملأ بالكثير من الأحداث المحتملة، وحذفت الأحداث لأغراض اختزالية وتسريعية.

ويحصل الحذف ذاته بعد هذا التحول الذي أعطى زمام المبادرة السردية للحوار الداخلي المونولوجي (بدأت عدّي التنازلي لساعة الصفر)، إذ يعقبه سطر بياض يمثل فراغاً شعرياً يملؤه حدث محذوف، ثم تواصل الذات السيرذاتية الشعرية سردها لحدثها الذي يتجّه هذه المرة اتجاهاً رؤيوياً مؤسطراً (ولكنني رأيت القمر هذه الليلة واقعاً / في شبكة من الأغصان.....).

---

(١) لوعة الشمس: ٤٣.

إذ إن الاستدراك الذاتي (ولكنني) يحيل على مسافة زمنية يُفترض حصولها في الفجوة الحاصلة بين الجملة الشعرية السابقة المستقلة في حدثها (بدأت عدّي التنازلي لساعة الصفر) و هذه الجملة.

إن الفضاء الشعري لجملة (ولكنني رأيت القمر.....) تحيل على فضاء زمني ودلالي مستقل عن الجملة السابقة، مما يؤكد حصول حذف غير محدد في التواصل الزمني الشعري للقصيدة في هذا الموقع.

في قصيدته (إلى آخري وإلى آخره....) يعمل محمود درويش على تقنية الحذف غير المحدد الذي يتيح له فرصة للانتقال من محور شعري إلى آخر داخل الفضاء العام للقصيدة، على النحو الذي يسمح له بالتلاعب بالزمن، وتتضح ملامح هذا الحذف من خلال المقارنة بين مفتتح القصيدة ومنتهاها، إذ يجسد المفتتح زمناً سيرياً تكون فيه الذات الشاعرة طفلاً صغيراً يحمله الأب بعد أن يحس بتعب طفله من المشي:

- هل تعبت من المشي
يا ولدي، هل تعبت ؟
- نعم يا أبي
طال ليلك في الدرب،
والقلب مسال على أرض ليلك
- مازلت في خفة القط
فاصعد إلى كتفي.
سنقطع عمّا قليل
غابة البطم والسنديان الأخيرة.(١)

وتجسد نهاية القصيدة زمناً متقدماً جداً تكون فيه الذات متقدمة سناً والأب مسناً، فتنقلب صورة الحمل من الأب إلى الابن:

- يا أبي، هل تعبت
أرى عرقاً في عيونك؟
- يا ابني تعبت... أتحملني ؟
- مثلما كنت تحملني يا أبي،
وسأحمل هذا الحنين
إلى
أولي والى أوله
وسأقطع هذا الطريق إلى
آخري... والى آخره(٢)

إذ يحدث الحذف غير المحدد بين المقطعين فجوة زمنية كبيرة، ففي حين كان الشاعر في المقطع الأول يرصد وحدة مفصلية في الفضاء السيرذاتي الشعري تنتهي بحمل الأب للابن، نراه في المقطع الثاني ينتقل بعد الفجوة الزمنية التي تحقق حذفا غير محدد إلى فضاء سيرذاتي آخر – اختزل فيه زمناً واسعاً في الانتقال – يرصد فيه وضعاً سيرذاتياً آخر يسعى درويش من خلاله إلى تجسيد حركة التحول التي تختزل سنّة مهمة من سنن الحياة، ومفهوماً حياتياً مهما في مكنون العقل

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٤١.
(٢) م. ن:٤٢.

المشرقي المرتبط ببعد ديمومة الحياة، من خلال دوران مثقل بمعانٍ دلالية تقبع بين ذروتين في التحول، ذروة التفتح أو الانفتاح على الحياة وذروة الأفول، أي بداية المطاف ونهايته، المتجسدتين نصياً في شخصية الأب، فبعد أن كان مسؤولاً عن الابن يدرأ عنه التعب، غدا في نهاية النص عبئاً عليه، مع التذكير باختلاف المسؤولية الملقاة على عاتق كل منهما، فبينما تؤطر مفتتح القصيدة مسؤولية الأب تجاه الابن بحمله على الكتف ليعبر معه إلى غابة السنديان وهو حمل يبدو ذا دلالة مباشرة، فإن نهاية القصيدة تؤطر مسؤولية الابن تجاه الأب، بحمله حملاً مجازياً تذهب دلالياً إلى حمل وصاياه، وأحلامه في العودة التي نراها مبثوثة في نصوص سبقت هذا النص من الديوان نفسه، ولا سيما في قصيدة (أبد الصبار).(١)

الشاعر محمد القيسي يكثر في معظم قصائده من تقنية الحذف لاهتمامه اللافت في شعره عموما بقضية الزمن وتفاصيله، وتأخذ تقنية الحذف غير المحدد حصة مهمة في هذا الإطار، فهو يعنى كثيرا بقضية تفاعل الزمن ومظاهره في شعره لذا فإن مظاهر استخدام تقنية الحذف غير المحدد تكثر أيضا في شعره.

ومن مظاهر هذا الاستخدام ما يمكن رصده في قصيدته (سوق الجلزون) التي يستخدم فيها الفاصل النقطي الثلاثي المتدرّج، وهو يعبّر عن حذف غير محدد جرى في سياق الفراغ أو الفجوة على الشكل الآتي:

ماذا نفعل بالبقدونس،
نحن فلسطينيو السنة الأولى للهجرةِ،
حتى الخمسينياتِ،
إلى آخرها
.....
.....
.....
فيما بعد عرفتُ(٢)

إن الفاصل النقطي الثلاثي الذي يهبط هبوطا تنازليا بين سطر وسطر آخر يعقبه، على وفق آلية اندثار وتناقص، يوحي عملياً بأن الحذف إيقاعياً وسيميائياً ورمزياً تضيق حدوده شيئاً فشيئاً وصولاً إلى مرحلة الانتقال إلى مرحلة أخرى، حيث يتكشف بما يشبه النتيجة (فيما بعد عرفت) التي تتحقق فيها المعرفة من خلال ما جرى من أحداث حذفت ودلّت عليها السطور النقطية الثلاث.

لاشك في أن هذا النوع من الحذف غير المحدد يكثر عند معظم الشعراء، ولكن القضية تتوقف على مدى نجاح الاستخدام في عمله، على تسريع الزمن من أجل الوصول إلى النتيجة المرجوة.

وقد تحققت في قصيدة القيسي هنا من خلال النتيجة التي قادت إلى معرفة الذات السيرذاتية الشاعرة في جملة (فيما بعد عرفت)، وهو حتى في هذه الجملة لا يعلن عن معرفة تحققت له حال انتهاء الحذف غير المحدد، بل بعد حذف ضمني آخر يمكن رصده في انفتاح الجملة على فاصل زمني يتركز في (فيما بعد)، وهو يضع مسافة زمنية للتعرّف بينه وبين (عرفت).

أما الشاعر إبراهيم نصر الله فإنه في قصيدته الملحمية (الدليل) يستخدم أيضا تقنية الحذف غير المحدد في سياق زمني ودلالي في آن معاً، فهو في الوقت الذي يعمل فيه على تسريع الزمن

---

(١) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيدا: ٣٣-٣٤.
(٢) المجموعة الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٦٢٥.

عبر هذه التقنية يسرّع في الوصول إلى النتيجة الدلالية التي يدفع من خلالها السرد السيرذاتي إلى بلوغها.

ففي عتبة خاتمة القصيدة- ومن أجل التسريع الزمني للوصول إلى المغزى الذي تؤول إليه النتائج النهائية لهذه القصيدة الملحمية - يرسم الصورة ويكثّفها في الجملة الشعرية الأخيرة التي تنهي كلّ شيء بعد صيغة لحذف غير محدد:

وسرنا..
ولكنه قال: جعتُ
استدار إلى جثتي هائجاً
عَبَرَ ظلّي النحيلْ
.....
هكذا
لم يصل أحدٌ آخر الأمرِ
غيرُ
الدليلْ.(١)

إن انتهاء الجملة الشعرية بـ (عَبَرَ ظلّي النحيل) يمكن أن تكون حالة إقفال شعري تنتهي عندها أحداث الحكاية الشعرية السيرذاتية، إذ إن الذات الراوية تنمحي بعد أن يقوم الفاعل المركزي في الحكاية (الدليل) بحسم الأمور تماماً بدلالة (استدار إلى جثّتي هائجاً / عبر ظلّي النحيل).

إلا أن الشاعر يحيل أمر السرد إلى الراوي كلي العلم الذي يراقب تطور فعل الحكي في السرد السيري، ليتدخّل بعد الحذف غير المحدد في الفاصل النقطي الذي يعقب هذه النهاية (.....)، ومن ثم يعلن من خلال إعلان نهائي عن اختتام الحكاية (هكذا / لم يصل أحد آخر الأمر / غير / الدليل).

لاشك في أن حضور الراوي كلي العلم له مبرر دلالي منطقي، إذ لا بدّ من وجود من ينقل الحكاية في نهايتها بعد غياب الراوي الذاتي الذي كان يتنكب رواية الأحداث ونقلها إلى المتلقي، وهنا يصبح الحذف غير المحدد بعد نهاية الحدث عملياً - ذا وظيفة دلالية فضلاً على وظيفته الزمنية.

ثانياً: تعطيل الزمن:

أ - الوقفة الوصفية:

تمثل الوقفة الوصفية شكلا آخر من أشكال تعطيل الزمن السردي، لأن الوصف بطبيعته يستوقف السرد من أجل أن يتجه الكلام نحو المشاهد التي تستوجب وصفاً في حلقة استكمالية مهمة من حلقات القصّ، بوصف تقنية الوصف إحدى التقنيات المركزية المؤلفة لنظرية القص. وهي تقنية تعمل على إيقاف أو إبطاء حركة السرد المتنامية إلى الأمام بهدف تقديم مشهد قصد التأمل أو شئ ما.(٢) ومن ثم تقليص زمن السرد إلى حد التوقف أحياناً، وتمديد زمن القص، محدثاً بذلك توتراً في

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ١٧٩.
(١) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، موريس أبو ناصر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩: ٩٩.

الإيقاع الزمني، يحمله على مراوحة مكانه والانتظار إلى أن يفرغ الوصف من مهمته، لكي يستأنف مساره المعتاد.[١]

و تقليص زمن السرد أو توقفه مرهون بطبيعة الوصف، ففي الوصف الذاتي الذي يمزج فيه السارد بين النشاط البصري والمفعول النفسي لمشاهداته، لا يتوقف السرد وإنما تتقلص حركته، في حين أن الوصف الموضوعي يمثل وقفاً تاماً لحركة السرد.[٢]

ومن هنا تأتي أهمية الوقفة الوصفية ومدى تأثيرها في الزمن السردي، اذ يحدث- حسب فيليب هامون- خللاً أو لنقل توتراً واضحاً بين زمن القصة وزمن الخطاب فيتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب على ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي.[٣]

يستخدم الشاعر جبرا إبراهيم جبرا تقنية الوصف في شعره السيرذاتي على نحو واسع نظراً لانشغاله المركزي في الكتابة السردية الروائية، ويحاول تسليط ضغط وصفي عالٍ على المشهد الشعري السيرذاتي من خلال الاستغراق العميق في الوصف، بحيث يأخذ الوصف مساحة واسعة من فضاء القصيدة.

في قصيدته (قبية) يستخدم مفردة (رصاص) بوصفها دالاً وصفياً خاصاً يخضع لآلية وصف حركي خارج الزمن والمكان السيرذاتيين، ويصور حركة هذا الدال في مناحي مختلفة ومتباينة:

رصاص
في مقمر الليل
عبر التلة والطريق،
رصاص
على الجدران يصطك
ويقرع الأبواب والنوافذ
يطلب الأمعاء والقلوب،
رصاص
من خلف الحجارة، عبر الفجاج،
من وراء أكياس الرمال،
رصاص
ينثر في الحجرات رياحيناً من الدم
ويلصق زخرفة الدماء على الجدار،[٤]

يذشيء أربع صور تتبلور من خلال هذا المقطع الشعري المنتخب تبلوراً متباينا بحسب الطبيعة الوصفية لكل صورة.

في الصورة الأولى تكتفي تقنية الوصف بتصوير المشهد في بنيته الطبيعية الصافية والمجردة (رصاص / في مقمر الليل / عبر التلة والطريق) فقد تعطل الزمن في هذا النطاق وفي الصورة الثانية تتجه تقنية الوصف إلى المكان القريب في صلته الوثيقة بالحياة والبشر (رصاص /

---

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٧٧.
(٣) مدخل إلى نظرية القصة: ٨٦-٨٨.
(٤) بنية الشكل الروائي: ١٧٩.
(١) تموز في المدينة: ٥٥.

على الجدران يصطك / ويقرع الأبواب والنوافذ / يطلب الأمعاء والقلوب) فيعطل الزمن في سير الحكاية ويوجّه النظر نحو المشهد الوصفي.

وهكذا يفعل في الصورتين الأخريين اللتين تتجهان نحو مديات وصفية أخرى يستكمل فيها الراوي الواصف المشهد الوصفي العام، على النحو الذي يتوقف فيه الزمن السيرذاتي السردي توقفاً تاماً بانتظار استكمال رسم المشهد الوصفي على يد الراوي.

يتجه الشاعر محمود درويش اتجاهاً آخر في تشغيل تقنية الوصف في مجاله الشعري السيرذاتي، إذ يستخدم كاميرا شديدة الحساسية تستعين بالذاكرة السيرذاتية من أجل تصوير أدق وأكثر حيوية وحرارة، وهو ما يعمل على تعطيل الزمن السردي الذي كرّس روايته لتمثيل الحكاية السيرذاتية في القصيدة.

هذا التوجه السيرذاتي الوصفي يتكشف على نحو أوضح في قصيدته (إلى آخري وإلى آخره) إذ يصوّر مساحة مكانية خاصة، تتمتع بعلاقة ذاتية وثيقة مع حساسية الذات الساردة وهي تصف الأشياء:

شرق خرّوبة الشارع العامّ
درب صغيرٌ يضيقُ بصبّاره
في البداية، ثم يسير إلى البئرِ
أوسعَ أوسعَ، ثمّ يطلُّ
على كرْمِ عمّي " جميل "
بائع التبغ والحلويات،
ثم يضيع على بيدر قبل
أن يستقيم ويجلس في البيت،
في شكل ببغاءَ.(١)

إن تقنية الوصف هنا تسير بخطى متدرجة ومتسلسلة في ضبط حركة الكاميرا المصورة لحركية المكان داخل بنية الوصف، إذ ترسم العين الواصفة عبر الكاميرا خارطة المكان بشكل تصويري دقيق وتفصيلي يحتّم متابعة دقيقة ليسهل إدراك الحساسية الروحية للذات الواصفة لهذا المكان، بحيث يدرك القارئ علاقة الوصف بالحكاية على النحو الذي يقود فيما بعد، وبعد استئناف حركية السرد وانتهاء تعطيل الزمن على يد الوصف، إلى فهم الوظيفة التي نهضت بها تقنية الوصف هنا، وإدراك اللعبة السردية بين التوقف والحركة من خلال العلاقة بين الوصف والسرد، في حين يذهب الشاعر محمد القيسي في استخدام تقنية الوصف إلى استظهار ولعه بتقنيات السرد والقص، فضلاً على رغبته العميقة في استظهار المشاهد ووصفها بدقة وشمول واتساع ولاسيما الدقائق والهوامش والتفاصيل الصغيرة، التي يعطيها أهمية أكبر من الأشياء المركزية والعامة.

ففي قصيدته (ما يحفّ بي) يسلط كاميرا ذات عدسة يصنعها من آلية الذاكرة، تنقل الصور والمشاهد المرئية ذات الطاقة التفصيلية والهوامشية العميقة، إلى بؤرة تعاني منها الذات السيرذاتية الساردة شعرياً هنا وهي (الغياب):

كلّ شيء يذكرّني بالغيابِ،
الشريط الرماديُّ في مدخل البابِ،
صمتُ المقاعدِ،
هذي التلاوة من آية الذكرِ،
هذي الوسادةُ،

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٤١.

هذا الإناءُ،
الدواءُ،
الوشاحُ،
وهذا السرير القديمُ
كلّ شيء أراهُ يذكّرني
هذه المسبحةُ
الستائر والريحُ والأضرحةْ
والغبار الذي جلّلَ البيتَ،
هذا الإطارُ المعلّقُ في الزاويةْ[1]

تنفتح شبكة التفاصيل والأشياء التي تؤلف عموم الصورة الوصفية، على موجودات ذات صلة حيوية عميقة بالذات الشعرية الساردة، وتؤلف على العموم مجالها المكاني الذي يمكن أن تتحرك فيه أو تتعامل معه (الشريط الرمادي / المقاعد / التلاوة / الوسادة / الإناء / المسبحة / الستائر / الريح / الأضرحة / الغبار / الإطار).

إن هذه التفاصيل بتنوع علاقتها المادية والروحية بالذات الشعرية الساردة، تشتغل وصفيا في حيّز مكاني وزمني، إلا أن آلة الوصف الكاميراتي هنا توقف كما هو واضح حركة السرد وتعطلها تماماً، لأنه لا صوت يعلو على صوت الوصف الذي انشغل فيه الكلام الشعري انشغالاً كلياً.

ولاسيما إذا اقترن الوصف بالذاكرة في سياقها الفعلي التذكّري (يذكرني)، بوصفها الجسر الذي ينقل هذه الموجودات الوصفية إلى الحالة التي تتخيلها الذات، تلك الحالة التي وصفها أيضا بـ (الغياب)، بحيث يمضي قدماً في إيقاف عجلة الزمن السردي وتعطيله، من خلال هيمنة الوصف، وتشغيل الذاكرة، وفتح حيز الغياب على احتواء الموجودات المنقولة إليه بفعل آلة التذكّر.

أما الشاعر إبراهيم نصر الله فإنه وبحكم انشغاله الإبداعي بفن الرواية أيضاً، فهو لا يألُ جهدا في استثمار تقنية الوصف، ودفعها لتشتغل في نطاق قصيدته السيرذاتية على النحو الذي يعمّق طاقتها السردية ويمنحها بعداً تقنياً جديداً.

يشغّل في قصيدته (الحفل) هذه التقنية بطريقة تنطلق من فضاء الذات الشعرية الساردة إلى فضاء عام، بأسلوبية تجعل من الفضاء السيرذاتي العام، جزءاً لا يتجزأ من الفضاء السيرذاتي الخاص:

ثلاثون حرباً على الضوء معلنةٌ
وثلاثون مثل الثلاثين في غمدها مضمرةْ
صغارٌ بألبسة العيدِ
خيلٌ
ببهجة فرسانها عامرةْ
موكبٌ قادمٌ من بعيدٍ
زغاريدُ مرفوعةٌ للسماءِ
هياجٌ
رجالٌ من الظلماتِ أطلّوا
ومن صحف الأمسِ والمحبرةْ

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ١٩-٢٠.

كلهم أقبلوا
التقطوا صوراً
لعنوا آخر العمر والذاكرةْ
شربوا كأس حلم قتيلٍ هنا
قبل أن يتقدّم أكبرُهم
ليقصَّ شريط الحريرِ
ويفتتح المقبرةْ.(١)

يأخذ الوصف في هذه القصيدة شكلاً درامياً في رسم صورة كل موصوف وعلاقته بالموصوف الذي يليه، فثمة سلسلة من الوقفات الوصفية التي ترسم معالم الموقف الوصفي الذي اشتغل في هذه القصيدة على تعطيل الزمن السردي في بعض مراحل القصيدة، وأبطأ من سرعة سريان الزمن في مفاصل أخرى.

فبعد البانوراما الوصفية التي جاءت بمثابة شعار عام لفاعلية تقنية الوصف (ثلاثون حربا على الضوء معلنة / وثلاثون مثل الثلاثين في غمدها مضمرة)، تبدأ حركة الوقفات / اللقطات الوصفية بالظهور والانفتاح (صغار بألبسة العيد / خيل ببهجة فرسانها عامرة / موكب قادم من بعيد / زغاريد مرفوعة للسماء / هياج / رجال من الظلمات أطلّوا....)، من خلال التمركزات الموصوفة ذات الحضور الزمكاني الوصفي الذي يوقف حركة الأفعال ويوجّه نحو الالتفات البصري نحو المشاهد الموصوفة (صغار / خيل / موكب / زغاريد / هياج / رجال)، وهي تؤدي وظائفها في السياق.

تبدأ بعد ذلك مرحلة وصفية ثانية ترسم صورة الوقفة الوصفية في إطار التوجه نحو الغياب، حيث لا أثر يذكر للزمن السردي في الحكاية (كلهم أقبلوا / التقطوا صوراً /..... / قبل أن يتقدم أكبرهم / ليقصّ شريط الحرير / ويفتتح المقبرة).

هنا تنتهي فاعلية الوصف بمرحلتيه بعد أن تمضي الصور كلها في فضاء الغياب القادم من دال (المقبرة)، على النحو الذي يوضح قوة الوقفات الوصفية هنا، في تعطيل مسيرة الزمن السردي وإيقاف عجلته لصالح بنية الوصف.

ب ـ المشهد الحواري:

يعرف المشهد بأنه " عبارة عن فعل محدد، أو حدث منفرد، يحدث في زمن ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزمن. إن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة، أو مشهد منفرد حيوي ومباشر"(٢)، وهو يمثل بشكل عام اللحظة التي تكاد يتساوى فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، وإن كان جينيت يذبه بضرورة عدم الاغفال أن الحوار الواقعي بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئاً أو سريعاً، بحسب طبيعة الظروف المحيطة، ويؤكد على مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، وزمن حوار القصة قائماً على الدوام.(٣)

---

(١) بسم الأم والابن: ١٧٢-١٧٣.

(١) بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر،مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٢،لسنة ١٩٨٧: ٧٨.

(٢) نقلاً من بنية النص السردي: ٧٨.

والمشهد تقانة زمنية تعمل في الطرف النقيض لتقانة الخلاصة، فبينما يعمل المشهد على تقديم الأحداث بشكل مفصل وبكل أبعادها مع الاحتفاظ بتقديمها على نحو متوالٍ، فان الخلاصة تمر مروراً سريعاً على الأحداث وتقدم إيجازاً مركزاً لمضمونها.(١)

وينقسم المشهد الحواري على قسمين:

أ. الحوار الخارجي المباشر:

وهو الحوار " الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، وأطلقت عليه تسمية الحوار التناوبي، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك لأن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه"(٢) و هذا النوع من الحوار يشتغل على مظهرة الوظيفة الدرامية ويكسر رتابة السرد، ويمنح مؤلفه فرصة سانحة لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات، والرطانات الإقليمية والمهنية، وكل ذلك من خلال انتخابه لطبيعة الشخصيات المتحاورة، وخلفية كل منهم الاجتماعية والثقافية(٣).

في قصيدته (لعنة بروميثيوس) يستخدم الشاعر جبرا إبراهيم جبرا هذه التقنية بأسلوب حواري خارجي، ولكنه يعمل داخل البنية الشعرية، بحيث لا يستخدم الآليات التقليدية المعروفة للحوار الخارجي:

" ما عدت أقوى، يا سيدي
على التمزيق من هذي الكبد.
ستّ سنين قد شيّبتني -
أم أنها اللعنة التي رددها الجبل ؟ "
رفرف الصقر كسيراً
بين يدي جنراله،
مصدّع المنقار، مخلبُهُ
كمخلب الجنرال مثقلٌ
بذكرى الديدان والوباء.
وصاح الجنرال زفسْ:
" كم مرة جئت تنبؤني
بالهزيمة. وأنت السيّد في الذرى !
عُدْ وكُلْ من الكبد المتمردة
ولا تأتني إلا مبشراً
بمجدنا "(٤).

يأخذ الحوار الخارجي شكلاً واضحاً من أشكال إيقاف أو تعطيل عجلة الزمن في السرد السيرذاتي الشعري، إذ تتجه الجمل الحوارية والسياق الحواري بأنموذجه الخارجي إلى العمل على

---

(٣) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: ١٠٣.

(١) الحوار في القصة العراقية القصيرة(١٩٦٨- ١٩٨٠) - دراسة فذية، فاتح عبد السلام نوري، رسالة دكتوراه بإشراف د. فائق مصطفى أحمد، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٥: ١٠٦-١٠٧.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٦٦.

(٣) المدار المغلق: ٦٣-٦٤.

الارتداد إلى مساحة حكائية تقطع التسلسل الزمني وتوقفه، حتى يأخذ الحوار مداه في التعبير عن الحالة المرتبطة بالشخصيات المتحاورة.

تظهر أولى علامات الحوار الخارجي في الجملة الحوارية التي يطلقها الراوي السيرذاتي مخاطباً آخر مسمّى (ما عدت أقوى، يا سيدي)، ليعبّر من خلالها عن شكواه من الحال الذاتية الأليمة التي يعاني منها (على التمزيق من هذي الكبد)، و هي تشغل مساحة زمنية ضاعفت من أزمته وصراعه مع الحياة (ست سنين شيبتني).

إن آلية الشرح والتوضيح والتفصيل التي ملأت لغة الحوار الخارجي عطّلت السياق السردي تماماً وحولّت الزمن لصالح هذه المنطقة.

و ما تلبث الإجابة الحوارية أن تظهر على لسان المخاطَب، بردة فعل صوتية غير اعتيادية تفعّل سياق الحوار (" كم مرة جئت تنبؤني / بالهزيمة. وأنت السيد في الذرى / عدْ وكلْ من الكبد المتمردة / ولا تأتني إلا مبشّرا / بمجدنا ").

تبدو الجملة طويلة ومفصلة وتحيل على مديات حكائية أخرى على الرغم من أنها تختزل الفضاء السردي لتجمل الحكاية في سياق أمري حاسم يوجّه السياق ويحرّكه، إلا أن الواضح أن السرد في أنموذجه السيرذاتي قد تعطّل كثيراً في هذه الحوارية الخارجية إلى درجة التوقف النسبي.

إلا أن الحوار الخارجي في قصيدة محمود درويش (كم مرة ينتهي أمرنا) يفيد من تقانات الحوار بطريقته التقليدية في السؤال والجواب، والإشارات الكتابية المعبّرة بصرياً عن وجود حوار على الشكل الآتي:

- هل تكلّمني يا أبي ؟
- عقدوا هدنة في جزيرة رودس،
يا ابني !
- وما شأننا نحن، ما شأننا يا أبي ؟
- وانتهى الأمر...
- كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي ؟
- انتهى الأمر.
قاموا بواجبهم:
حاربوا ببنادق مكسورة طائرات العدو.
وقمنا بواجبنا،
وابتعدنا عن الزنزلخت
لئلا نحرّك قبعة القائد العسكري.
وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير
يا ولدي ![1]

إن تكرار وجود الشارحة (-) بوصفها علامة على وجود حوار بين شخصين متحاورين بهذه الصورة الكثيفة في هذا المقطع، يعطّل بالضرورة السرد السيرذاتي، ويحيل النظر القرائي إلى زمن شبه متوقف لصالح حوار يجري بين طرفين.

إن صيغة الحوار الخارجي الذي يجري هنا هو من قبيل تعطيل الزمن السردي في القصيدة من أجل إبراز وضعية حكائية معينة، يسعى الراوي الشعري عبر استحداث الحوار بين طرفين إلى التركيز عليها ودفعها إلى منطقة الاستظهار السردي.

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٧.

في الوقت الذي يمتدّ فيه الحوار إلى مساحة كتابية لا يتحرك فيها الزمن ويتلبث في منطقة واحدة، بل يسمح للشخصيتين المتحاورتين، وهما هنا الأب والابن (يا أبي / يا ابني) بالحوار، الذي يأتي بصورة توضيح لمشهد أو موقف أكثر منه حوارا يقوم على إنتاج قيمة حكائية تضاعف من قيمة السرد في القصيدة.

إلا أن الزمن على أية حال يتعطّل ويكاد يتوقف على النحو الذي يحيل إلى استخدام معين لهذه التقنية.

ويكاد الشاعر محمد القيسي أن يجمع في استخدامه لتقنية الحوار الخارجي بين الأسلوبين اللذين استخدمهما جبرا ابراهيم جبرا ومحمود درويش، ففي قصيدته (السهرة الثانية) من مجموعة قصائد (سهرات عائلية) يستخدم الحوار الخارجي الصريح عبر وجود الشارحة (-) الدالة كتابياً على وجود حوار، ويستخدم في الوقت نفسه الاستفاضة الحوارية التي تقوم بإكمال هذه الصيغة في استكمال عملية الحوار:

- هل عرفت الفتاة...؟
- ومن أين لي !
بيتها كان على طرف الجامع،
في وسط البلْدْ
وهناك المدرسةُ
هل تذكّرتَ ؟ وكنا نلعب السيجة،
أو نكتب في كراسة الإنشاء عن بنتٍ
تغنّي وولدْ (١)

إذ يأتي السؤال من الخارج إلى منطقة الذات السيرذاتية الراوية ليتساءل عن مدى معرفتها بـ (الفتاة) التي تمثل مركز الحوار وبؤرته (هل عرفت الفتاة... ؟)، ثم تأتي الإجابة من الراوي السيرذاتي الذي ينكر معرفته أول الأمر بالفتاة التي جرى الاستفهام عنها (ومن أين لي!)، وهي تتضمن إنكاراً (مراوغاً) يتصّل بإعطاء الفرصة للمحاور بأن يستفيض باسترجاع صورة المكان والزمن الذاكراتي، من أجل حثّ الراوي على استرجاع الصورة كاملة.

ولا شك في أن استمرار رواية الأحداث الذاكراتية قد جاء في سياق حشد مزيد من الأسباب لتوثيق فكرة الحوار وتكريسها، ومن ثم فإن الزمن السردي سوف يبقى معطلا لأن الحوار الخارجي وملحقاته الاسترجاعية لا يمكنها الاستمرار من دون إيقاف عجلة الزمن السردي في الحادثة الحكائية السيرذاتية.

ويأخذ الحوار الخارجي المعطّل للزمن السردي عند الشاعر إبراهيم نصر الله شكلا آخر في قصيدته (بين الماء والماء هذا حلمي)، إذ يتداخل الحوار بين المتحاورين بطريقة شعرية حكائية وينمو نمواً دراميا داخل فضاء الحوار:

كنا وحيدين إلا من الحبّ والشمسِ
" هزّي إليك بقلبي يسّاقط الجرح ورداً "
وما الورد.. قالتْ
* مواسم تأتي وتذهب من غير أن ترتديني
- وهل تعرف الوردَ
* كنتُ

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٤٤٩-٤٥٠.

ـ لنبحث عنه إذنْ
ونرحل للشرق والشمس ترحلُ
من يصل الشرق قبلاً ؟!
ـ أراك ابتعدتَ
* وكيف نسير معاً ؟![1]

إذ يبدأ الراوي مسيرة التمهيد لإجراء المحاورة من خلال الوصف الشعري للزمن والمكان الذي حوى المتحاورين (كنا وحيدين إلا من الحب والشمس)، لتنفلت الجملة الحوارية الأولى من الراوي، وهو يتناص فيها مع آية من القرآن الكريم (و هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا)، ومن ثم يبدأ بعد ذلك الحوار.

لا يأخذ الحوار شكلاً سياقياً في تطوره الحواري بل يتنقل من مساحة حوارية إلى أخرى، ففي حين يجري النسق الحواري الأول حول معرفة (الورد)، فإنه ينتقل في النسق الثاني المجاور إلى محاولة الوصول إلى الشرق وتكييف طريقة توصيف المكان الحاوي لهما، وصولاً إلى السؤال الانكاري (كيف نسير معا !).

و هو في كل ذلك يشغل المساحة الحكائية السيرذاتية بإنموذج حواري يعطل الزمن السردي، ويوجّه الاهتمام الحكائي نحو طريقة الحوار ونتائجه، بحيث لا يلتفت إلى النسق السردي الأصل الذي يتطلب استمراراً للسرد الحكائي السيرذاتي.

٢ـ الحوار الداخلي غير المباشر:
(المونولوج)

في هذا النوع يتحول نمط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر إلى حوار فردي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية. وهذا النوع يكثر في الشعر على عكس الحوار الخارجي وذلك لارتباطه الوثيق بالوضع الشعري وتجلياته، إذ إن الحالة الشعرية هي بالدرجة الأساس حالة تعبير عن ذات شاعرة تحاور نفسها على نحو ما، بمعنى أن الحوار الذاتي هو عنصر أصيل وحيوي ومركزي في العملية الشعرية.

في القصيدة السيرذاتية التي تنهض على اعتماد سياقات سردية في تعبيريتها الشعرية، يؤدي الحوار الداخلي (المونولوج) دوراً معطلاً للزمن السردي في هذه القصيدة، على الرغم من أنه يتحرك تحت خيمة الفضاء السيرذاتي.

ينفتح الحوار الداخلي المونولوجي على أقصاه في قصيدة (ساعة الصفر) للشاعر جبرا إبراهيم جبرا، وهو يوهم بوجود آخر يتوجه إليه الحوار من خلال الإشارة إلى صوت يلجه من خلال الأشجار:

ولكن صوتاً من خلال الأشجار كان يلجّ بي،
أغافله، ويلجّ بي:
أأدركتُك الحالُ أخيرا فانتشيتَ
لمشهد أنت أدرى بأنه
يتكرر كلّ ليلة ؟
محاصرٌ أنت، وغشاوةٌ
كماء التعتيم تتكاثف على مقلتيكَ
يوماً بعد يوم، عيناك تكذّبانك

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ١٤.

فيما ترى، أذناك تكذبان عليك
حتى الصمم، حياتك، كجريدتك اليومية.

لكنه بمجرد دخول الجملة الحوارية (أأدركتك الحال أخيراً فانتشيت) ذات المنحى الصوفي الواضح، يتضّح تماماً أن الصوت القادم من خلال الأشجار، ما هو إلا صوت الذات الساردة وقد تجلّى على هذا النحو.

تتدخل الصور الذاتية المعبرة عن خصوصية الحوار الداخلي (لمشهد أنت أدرى بأنه / يتكرر كل ليلة)، و(محاصر أنت) و (غشاوة... تتكاثف على مقلتيك) و (عيناك تكذبانك / أذناك تكذبان عليك) وصولا إلى (حياتك / كجريدتك اليومية)، إذ تحتشد كلها من أجل أن تعبر عن أزمة الذات الشعرية السيرذاتية وهي تحاور نفسها محاورة داخلية عميقة، تؤدي بالضرورة إلى تعطيل الزمن السردي في سياق التعبير السيرذاتي عن الحالة التي يجب أن تنمو الحكاية من خلالها.

أمّا قصيدة (جدارية) للشاعر محمود درويش فهي قصيدة سيرذاتية بامتياز تفيد من معظم تقانات السرد السيرذاتي، ولعل من أبرز وأوضح التقنيات التي تتكرر كثيراً في هذه القصيدة، تقنية الحوار الداخلي المونولوجي، إذ إن روح المناجاة الذاتية الصرف والانتماء إلى جوهر الذات، من أبرز معالم هذه القصيدة.

وتتجلى المناجاة المحاورة لجوهر الذات في مقاطع عديدة من القصيدة وننتخب المقطع الآتي تمثيلا لهذا الاستخدام التقني المونولوجي:

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من
لغتي. ولو أخضعتُ عاطفتي بحرف
الضاد تخضعني بحرف الياء عاطفتي
وللكلمات وهي بعيدةٌ أرضٌ تجاورُ
كوكبا أعلى. وللكلمات وهي قريبةٌ
منفى. ولا يكفي الكتاب لكي أقول:
وجدت نفسي حاضراً ملء الغياب.
وكلّما فتّشتُ عن نفسي وجدتُ
الآخرين. وكلما فتّشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبةِ،
هل أنا الفردُ الحشودُ ؟

تنحو القصيدة منحىً صوفياً وفلسفياً في المناجاة والمحاورة الذاتية من خلال رسم موقع الذات وهي تعاني الغربة (أنا الغريب)، وتقترن غربة الذات هنا بالمنفى على صعيد خطابها الشعري والحيوي معاً (للكلمات وهي قريبة / منفى...)، على النحو الذي يخلق في المدونة الشعرية ثنائية جدلية بين الذات والموضوع والأنا والآخر، داخل حيوية التصوّر الذاتي للمحنة التي يعالجها الشاعر (وجدت نفسي / حاضراً / ملء الغياب)، بحيث يتفاعل الحضور والغياب في تجربة القصيدة تفاعلا جدليا يهدف إلى مقاومة الموت والانتصار للحياة، بالشكل الذي يجعل من المحاورة الذاتية المونولوجية سبيلا لتشغيل دفاعات ضد الموت، عبر تعطيل الزمن في حكاية الموت.

إن الحوار الداخلي المونولوجي المختلط بالمناجاة الذاتية وهي تحاكي تجربة الموت وتتعاطى معها بهذه الصورة، تعمل في نطاق تشغيل دفاعاتها ضد الموت على استحضار صورة الآخر المتماهية مع صورة الذات، من أجل الاستعانة بها للضغط على زمن الموت بوصفه الزمن السردي الفاعل في التجربة وتعطيله، ومنح فرصة للتأمل الذاتي الذي يستعيد الفضاء الجمعي المرهون بـ (الآخر) وتوظيفه في هذا المجال.

تفسّر الصورة الجدلية بين الأنا والآخر في نطاق تجلّي الذات الشعرية السيرذاتية في حوارها الذاتي هذه المداخلة الجدلية (وكلما فتشت عن نفسي وجدت / الآخرين وكلما فتشت عنهم لم / أجد فيهم سوى نفسي الغريبة / هل أنا الفرد الحشود ؟)، إذ إن عبارة التلاحم الاستفهامية (هل أنا الفرد الحشود ؟) تفسّر رغبة الاندماج والتوحد والتماهي بين الذات المناجية والآخر، حيث يكون بوسعها بعد ذلك هزيمة الموت، وتوسيع رقعة الذات وحركتها وفعاليتها.

في قصيدة (رقعة غبار) للشاعر محمد القيسي يناجي الشاعر ذاته مناجاة عميقة، في حوار داخلي مونولوجي يحكي تجربة الذات في علاقتها بالحياة والوجود، ويسعى إلى أن يجعلها آخر عدو وصديق في الوقت نفسه:

أجل يا قتيلي، أجل يا نديمي، أجلْ
نظلّ نشيخُ نشيخُ هنا مثل سور الجبلْ
أجل يا محمدْ
تظلّ المسافة أبعدْ
وما فاتنا من فواكهَ أو حسراتٍ، يظلّ يفوتْ
أجل أدركتنا الفنادق بعد انطفاء البيوتْ
وهذا الغبار السميكُ يغطي نوافذنا ومخدّاتنا
الغبار السميكُ، الغبارُ يغطّي الوجوهَ،
يغطّي الحديثَ الصباحيّ والأمسياتِ،
يغطّي تحياتنا وأساورنا،
ويغطّي النشيدْ.(١)

في السطر الشعري الأول يناجي ذاته ويحاورها ويستدعيها للفضاء، بوصف العدو أولا (يا قتيلي)، وبوصف الصديق ثانياً (يا نديمي)، ولعلّ العبارة الميثاقية الصريحة (أجل يا محمد) تبقي الفضاء داخل النقطة الجوهرية للسيرة الذاتية، وتحيل على الذات السيرذاتية وهي تحاور نفسها.

إن الزمن السردي هنا يتعطّل تماماً ويتوقف، حيث تنفتح الذات الشعرية السيرذاتية انفتاحاً كلياً وواسعاً ورحباً على وضعها وتاريخها وذاكرتها بمعية حاضرها، لتستعيد بذلك تجربتها فتقيّم ما تيسّر منها، وتستنتج بناء على ذلك موقفها من الوجود والأشياء، عبر مداخلة مع الزمن المتوقف الماثل أمام مرآة الذات وهي تحاكم صورتها المنعكسة فيها (أجل يا محمد/ تظل المسافة أبعد / وما فاتنا من فواكه أو حسرات / يظلّ يفوت / أجل أدركتنا الفنادق بعد انطفاء البيوت).

إذ تتدخل الذات الباحثة المحاورة في التفاصيل الصغيرة التي تعبر عن جوهر الأشياء وقيمتها بالنسبة إلى حياة الذات ومتعها ولذائذها وفرحها، وبحثها الدائم عن الجديد الذي يمكن أن يضخّ دماً جديداً في النص يفتح السيرة القادمة على معطيات جديدة وعميقة، من خلال الاستمرار في طرح الأسئلة الداخلة في صلب هذه الإشكالية.

هذه الاستعادة التي توقف حركة الزمن السردي وتعطل انسيابيته، تجري تحت رعاية الحوار الداخلي المونولوجي وقد أخذ مداه كاملاً في هذا المقطع، وتجوهر على نحو أصيل في قلب المعادلة التي تحاور قضية الحياة والموت.

يقارب الشاعر إبراهيم نصر الله هذه التقنية الحوارية في الكثير من قصائده السيرذاتية أيضا، ويستخدم كاميرا ذاتية تصوّر الداخل الشعوري وهو يحتضن المحاورة الذاتية المونولوجية بين الأنا وذاتها، في مناجاة عالية.

---

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٢١٩.

ففي قصيدته (في حديثها عن نفسها) يتقمّص الشاعر صوت الأم ليعبّر عن همومها و هي تحاور ذاتها وبإفاضة:

يرحل الناس بعد قليل فأنهضُ
كي أنحني لأنظّف آثار أدمعهم بدموعي
وأمسحُ وقع العويل على درج البيتِ
تحت الشجرْ
يرحل الناس بعد قليل فأنهضُ
كي أنزوي بثيابكَ
حتى أرتبّها
وكأنك أنت الذي لم تسافر
قد جاءك الآن كل السفر
ليطرق بابكَ،
بابي الوحيدَ
ويتركني تحت هذا المطرْ(١)

تكاد هذه المحاورة الذاتية المونولوجية، أن تختصر كل تجربة الحياة وتقصّ حكايتها، من خلال طليعة الحوار الجاري بين الذات والآخر المتصوّر في مشهدها، وهي تحكي له معاناتها حين يسافر ويتركها وحيدة في غربة ذاتية قاسية.

وعلى الرغم من أن المنظومة الفعلية تعمل باحتشاد وضغط وتراكم واضح، إلا أن الزمن الحكائي متوقف بإزاء هذه المناجاة التي تنتهي إلى انزواء الذات في منطقة غربة ووحدة بعيدة عن تطور الحكاية في منظورها السيرذاتي العام.

(١) بسم الأم والابن: ١٠١-١٠٢.