قراءة في كتاب: «الرواية والاستنارة» للدكتور جابر عصفور

محمد سيف الإسلام بوفلاقة
كلية الآداب - جامعة عنابة - الجزائر

يهتم الدكتور جابر عصفور في كتابه «الرواية والاستنارة» بدراسة جملة من القضايا التي تتصل بالمراحل التي سبقت ظهور الرواية العربية المعاصرة، ووفق وصف الكاتب نواف يونس الذي تولى تقديم الكتاب إلى القراء، فالدكتور جابر عصفور في هذا الكتاب يربط «بين ظهور الرواية عربياً وعصر الاستنارة، والذي يقصد به تلك الحقبة الذهبية التي برزت فيها كوكبة من الأسماء الأدبية والفكرية ممن أسهموا في تمهيد الدرب أمام الرواية العربية في الظهور، بإيجادهم منظومة تقدمية أعلت من شأن العقل على النقل، والاجتهاد على التقليد، والتسامح على التعصب، وهو ما يتكئ عليه للتأكيد على التلازم الوثيق بين فن الرواية وفكر الاستنارة، من خلال إشارته إلى الوعي المديني ودور المرأة في نشأة الرواية، إلى جانب ما قدمته الترجمة للمشهد الروائي العربي عموماً».

يذكر الدكتور جابر عصفور في مستهل مقدمته أنه بدأ التفكير في قضايا الاستنارة ومشكلاتها سنة:1989م، حينما أشرف مع مجموعة من زملائه على إقامة احتفالية سميت بـ«مائة عام من الاستنارة»، وكان يقصد بذلك أن نقطة البداية هي عام:1889م الذي ولد فيه كل من طه حسين وعباس محمود العقاد.

ويشير إلى أن المقصود بفكر الاستنارة، هو ذلك الفكر الذي يبدأ مما تركه رفاعة الطهطاوي بعد رحلته إلى باريس، وجمال الدين الأفغاني في أثناء إقامته بمصر، ومحمد عبده.

في مدخل الكتاب الذي عنونه بـ«الوعي المديني» يرى الدكتور جابر عصفور أن الرؤية الصاعدة في مطلع النهضة العربية انطوت على نزعة عقلانية أساسية هي نوع من الوعي المديني المحدث الذي يجسد وعود المجتمع المدني ويستجيب لمعاني العقد الاجتماعي الذي تتأسس به الدولة المدنية، والمقصود بالوعي المديني هو فكر المدينة المتحولة بوساطة عمليات التحديث التي تؤدي إلى تغيير علاقات الثقافة، وأدوات إنتاج المعرفة في المجتمع، وهذا ما ينتج عنه إيجاد رؤية مدنية واعدة لعالم صاعد ترمز إليه المدينة المتحولة وتجسد ملامحه.

ويذكر المؤلف أن ما يهدف إليه ويحاول التدليل عليه هو أن التسارع في حركة الاستنارة العربية، بما انطوت عليه أو تجسدت فيه«هو الذي أدى إلى تأسيس فن الرواية، بوصفه فن المدينة المحدثة التي يبحث عقلها النوعي عن معادله الإبداعي وأداته الفنية المميزة التي يعبّر بها عن هواجس التحول وهموم التغير وأحلام التقدم. وتلك هي البداية التي تأصّل بها مبدأ الحرية اللازمة للوعي المديني في حركة اجتهاده المتعددة الأبعاد والمجالات، ومنها المجال الإبداعي الذي يتصدره فن الرواية، بوصفه الفن الذي يبدأ من انفتاح الأفق لحرية العقل في الاجتهاد، ويجسد علاقات التنوع والمغايرة والاختلاف بقدر ما يتجسد بها، خصوصاً من حيث هي نواتج طبيعية لاجتهاد العقل النوعي الذي ينطوي عليه الوعي المديني المحدث،ومن حيث هي شروط محايثة في فن الرواية نفسه»(ص:25-26).

ويرى المؤلف أن ازدهار فن الرواية لا يفارق السياق التوليدي لتأصيل الوعي المديني المحدث الذي يلفي في الرواية الوجه الإبداعي الفائز، ولاسيما حين يتم تأسيس الوعي المديني لأهمية المساواة بين أصحاب العقول في اختلافها، وأهمية التعدد بين أشكال الإبداع في تباينها، ويهدف إلى تأكيد عدم التمييز بين البشر أو إبداعهم على أساس الجنس أو الثروة أو العقيدة أو العرق.

تمثيلات المدينة المتحولة وغواية التحديث

في الفصل الأول من الكتاب يتحدث الدكتور جابر عصفور عن تمثيلات المدينة المتحولة، ويشير إلى أن علاقة رواية النهضة بما انطوت عليه من أفكار الاستنارة، وهي الأفكار التي تم فيها التجاوب بين عقلانية التراث العربي الإسلامي وعقلانية عصر الأنوار الأوروبي، تؤكد تولد هذه الرواية عن مدينة متحولة تظهر في عيني من يتأملها عن بعد، كما لو كانت علاقات معمارها نفسه صورة تعكس علاقات أفكارها المتصارعة، فهي تبدو موازاة رمزية بحيزها المعماري للرؤى التي تختصم في المدينة بين أنصار الاتباع ودعاة الابتداع، وقد استشهد المؤلف في هذا الصدد بما كتبه فرنسيس فتح الله المرّاش (1836-1873م) في كتابه «رحلة باريس»، وما دبجه علي مبارك حينما وصف متغيرات المدينة المتحولة، القاهرة، في المجلدات الأولى من كتابه «الخطط التوفيقية».

في الفصل الثاني ينتقل المؤلف إلى مناقشة قضية«غواية التحديث»، ويذهب في مستهل مناقشته إلى أن العلاقة بين الوعي المحدث وعمليات التحديث المادي علاقة وثيقة، ويتبادل طرفاها التأثر والتأثير، وكل واحد منهما يوصل إلى غيره في المدينة التي تجدد أفكارها في الوقت الذي تجدد فيه أساليب حياتها المعنوية والمادية، والتلازم بين الوعي المحدث وعمليات التحديث المادي يجعل منه وعياً مدينياً في كل الأحوال، الذي يقصد به الوعي الذي ينطلق من الآلة وعلاقات إنتاجها،ولا يفارق أنساقها المعرفية أو منظومات المعلومات المرتبطة بها.

ويؤكد الدكتور جابر عصفور على أن سرديات الرحلة إلى عواصم التقدم كانت إحدى نقاط البداية التي سرعان ما تحولت إلى قص روائي حديث، ويقارن في مناقشته لهذه الفكرة بين ما كتبه علي مبارك في روايته الموسومة بـ«علم الدين»، و«تخليص الإبريز» لرفاعة الطهطاوي، فيرى أن الصلة بينهما متعددة الأبعاد، فرواية علي مبارك لم تفقد صلة الرحم التي جمعتها بسرد«تخليص الإبريز»

الذي سبقها بنحو ثلاثين عاماً، فقالب الرحلة الوصفي في«تخليص الإبريز» لم يفارق السرد الروائي في«علم الدين» التي كان هدفها إشاعة النوع نفسه من الاستنارة، كما أن توتر الدهشة في رحلة المكان والزمان والوعي لا يتغير جذرياً ما بين العملين اللذين لا يكفان عن التأمل في متغيرات التحديث التي ترتبط بالحضور الواعد للآلة التي أغوت الوعي المحدث بأفاعيلها.

ومن جانب آخر يرى الدكتور جابر عصفور أن رواية «علم الدين» تختلف عن «الساق على الساق» التي كتبها أحمد فارس الشدياق بأمرين: أولهما أن السرد في«علم الدين» يقترب من الرواية بالقياس إلى «الساق على الساق»، وثانيهما، أن إطار الرحلة في «الساق على الساق» يقترن بمحاولة اكتشاف «ما هو الفارياق»، وذلك في تقلبه بين الديانات والأقطار والمذاهب، في حين أن «علم الدين» تتميز بأن إطار الرحلة فيها هو إطار رحلة الوعي الذي يجاوز قصوره من خلال الارتحال في العوالم التي تكشف له ما لم يكن يعرفه، فـ«الساق على الساق» لا تحتوي على مشاعر الدهشة التي عوضت بالسخرية التي تنفي القداسة عن الأشخاص أو الأفكار وتضعها موضع المساءلة من منظور «الأنا» التي تسعى إلى اكتشاف هويتها الفارقة.

المرأة ونشأة الرواية العربية

في الفصل الثالث تطرق الدكتور جابر عصفور إلى موضوع «المرأة ونشأة الرواية العربية»، وأشار إلى أن اتساع رقعة التعليم المدني للبنات أفضى في مصر والشام إلى ظهور عدد من كاتبات الرواية اللائي سبقن قاسم أمين في الدعوة إلى «المرأة الجديدة»، وتحريرها بوساطة الكتابة، ومن داخل فعل الكتابة في الآن ذاته، وتعد الرائدة الأولى هي عائشة التيمورية التي كتبت «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» سنة:1305هـ، فهي تعد المرأة الأولى التي عبَّدت الطريق لكتابة المرأة للرواية، وقد سبقت أليس بطرس البستاني التي نشرت رواية «صائبة» سنة:1891م، ونشرت لبيبة هاشم رواية بعنوان «حسناء الحب» سنة:1898م، وصدرت بعدها بسنة رواية زينب فواز الأولى «حسن العواقب».

فالكاتبات الأربع عائشة التيمورية وأليس بطرس البستاني ولبيبة هاشم وزينب فواز يعتبرن رائدات الرواية العربية في القرن التاسع عشر.

كما ظهرت الصحافة النسائية، فصدرت مجلة «الفتاة» الشهرية التي أنشأتها هند نوفل في الإسكندرية سنة:1892م، وصدرت مجلة«أنيس الجليس» التي أسستها ألكسندرا مليتادي في السنة نفسها، وأصدرت روز حداد مجلة بعنوان «السيدات والرجال» سنة:1925م.

وقد اتسعت رقعة النشاط الصحافي النسائي، وبرزت على الساحة مجموعة من المجلات من بينها مجلة «فتاة الشرق» التي أصدرتها لبيبة هاشم، ومجلة «المرأة المصرية» التي كانت تصدرها باسم عبد الملك، وقد تضافرت هذه المجلات مع الكثير من الصحف وعبرت عن الوعي المديني المحدث، وأكدت على دور المرأة الكاتبة الحاضرة إبداعياً وفكرياً.

الريادة المسيحية

في الفصل الرابع من الكتاب، يرى الدكتور جابر عصفور أنه ليس من قبيل المصادفة أن يكون أبناء الأقليات الطائفية والعرقية هم الأكثر حماسة في تبني قيم الوعي المدني، والتعبير عنها وتجسيدها في إبداعهم الروائي، ويدلل على ذلك بأن أغلب أسماء المؤسسين الأوائل لفن الرواية في القرن التاسع عشر هم من أبناء الطوائف المسيحية، مثل: أحمد فارس الشدياق، وخليل الخوري، وفرنسيس فتح الله المرّاش، وسليم البستاني، وأخته أليس البستاني، وجرجي زيدان، وفرح أنطون، ولبيبة هاشم.

وينبه إلى معرفة أبناء هذه الطوائف للغات الأجنبية، نظراً إلى تعليمهم الطائفي وصلاتهم الباكرة بالثقافات الأجنبية، واشتغالهم بأعمال الترجمة التي تتطلب تعاملاً مباشراً مع الجاليات الأجنبية، وهذا ما جعل إسهامهم متميزاً في مجالات الفن القصصي،سواءً بالترجمة المباشرة أو التعريب أو التأليف الخالص.

الترجمة وإنطاق المسكوت عنه

خصص الدكتور جابر عصفور الفصل الخامس من الكتاب لدراسة موضوع «الترجمة وإنطاق المسكوت عنه»، حيث يؤكد من خلال هذا الفصل على أن أساس انفتاح الوعي المديني في عصر النهضة على العالم هو ترجمة المعروف من إبداعات «الآخر» في الآداب الأجنبية عن طريق إتاحة مختلف الأعمال القصصية، فقد كان شيوع المترجم بوساطة «الصحافة» يوازي إعادة قراءة القصص التراثية التي أتاحتها المطبعة للجمهور، وقد قدم المؤلف مجموعة من الملاحظات التي تتعلق بالمترجمات في تلك الحقبة، حيث لفت انتباهه كثرة الترجمة عن الفرنسية بالقياس إلى الإنجليزية، وهذا الأمر يرجع إلى قوة العلاقة الثقافية بفرنسا التي اتجهت إليها البعثات الأولى للأجيال التي ضمت أمثال: رفاعة الطهطاوي، وعلي مبارك.

إضافة إلى نزوع أغلب الأعمال المترجمة إلى الكلاسيكية، وهذا ما يتجلى في الكثير من الروايات المترجمة التي تميل إلى النزعة العقلانية، وتتميز بأنها ذات طابع تعليمي ونزوع أخلاقي، فهي تنزع نحو الخيال المتعقل وتبتعد عن الخيال الرومانتيكي المحلق.

ويرى المؤلف أن الإقبال على القصص المترجمة في الجرائد والمجلات هو تأكيد على استجابتها لرغبات شرائح قراء الطبقة الوسطى، ويعبر عن التحول من طراز سردي شفاهي إلى طراز سردي كتابي فرض بسبب انتشار أدوات إنتاج المعرفة وعلاقاتها في المدينة الحديثة، وهذا ما يعد تجسيداً لعلامة دالة من علامات الوعي المديني، ولاسيما حين تتأصل في هذا الوعي نزعة إنسانية نتجت عن تنوع أعراق المدينة وأجناسها وطوائفها ومعتقداتها، وهذا ما جذّر في عقول أبناء المدينة طبيعية الشعور بوجود الآخر الذي يختلف عنهم في اللغة والديانة والموطن.

أليجوريات النهضة وإشكال الهوية

في الفصلين الأخيرين من الكتاب قدم الدكتور جابر عصفور مجموعة من التحليلات والرؤى الفكرية التي تتصل بأليجوريات النهضة وإشكال الهوية.

مهد المؤلف لموضوع أليجوريات النهضة بتعريف الرواية الأليجورية، و«هي الرواية التي تقول شيئاً وتعني غيره في أبسط تعريفاتها، وتتحول أحداثها وشخصياتها إلى معادل رمزي مباشر لأفكار كاتبها، أو إشارة غير مباشرة لنماذج أو مواقف في العالم الذي تتولد منه، معتمدة في بناء أحداثها وشخصياتها على ما يشبه الاستعارة المكنية التي يراد بها لازم معناها وليس ظاهر معناها. ولأنها رواية لا تستطيع أن تشير إلى موضوعها إشارة مباشرة بسبب حواجز الرقابة الصارمة،فإنها تراوغ السلطة التي تناوشها، وتتحول إلى إستراتيجية خطاب مقموع، يتحايل على سلطات المنع في المجتمع، ويناورها بتورياته السردية الملتبسة التي تومئ إلى مراميها الباطنة بواسطة القرينة الدالة» (ص:267-268).

وينبه الدكتور جابر عصفور إلى أنه لابد من قراءة الرواية الأليجورية بوصفها رواية مجازية الانتقال فيها من ملزم المعنى إلى لازمه، وحركة القراءة فيها لا تتوقف على المعنى الأول المباشر إلا بوصفه دليلاً على المعنى الثاني غير المباشر.

وقد احتلت الرواية الأليجورية مكانة دالة في مجالات القص في عصر النهضة، وذلك على مستوى الممارسة العملية لفنون القص التي كانت ترمي إلى إنطاق المسكوت عنه من خطاب المجتمع، وعلى مستوى الوعي النظري بأهداف القص ووظائفه التنويرية في مجتمع يهدف من خلال طليعته إلى تأسيس ملامحه المدنية، وقد مارست الرواية الأليجورية إبداعها بواسطة التمثيلات الكنائية التي ساعدت المتمردين، وقد أشار المؤلف إلى كل من الشدياق وعلي مبارك، وفرانسيس فتح الله المراش في منتصف القرن التاسع عشر.

في دراسته لإشكال الهوية،أشاد المؤلف برواية خليل الخوري «وي. إذن لست بإفرنجي» التي تتجلى أهميتها في أنها تُكمل ملمحاً في غاية الأهمية من المشكلات التي عولجت في روايات كتاب القرن التاسع عشر، فقد شغل خليل الخوري نفسه بقضية الهوية، فما كتبه في روايته هو تمثيل كنائي للأفكار التقريرية التي صاغها لتأكيد ما أطلق عليه اسم «الوجود الأهلي»، الذي يقصد به هوية كل أمة وضرورة الحفاظ عليها.

ملامح الانفصال والاتصال في ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) لمحمود درويش

دليلة مكسح - الجزائر

أستاذة جامعية - جامعة الحاج لخضر- باتنة- الجزائر

اللغة الشعرية لغة الحياة، ولغة التجربة الوجودية في فضاء الواقع النفسي والاجتماعي والفكري، وهي إذ تتشكل من ذات الشاعر إنما لتحيل إليه في آخر المطاف، لامتلاكها قوة التوغل في الداخل النفسي للشاعر، وفي الخارج حيث العوالم المجهولة، التي لا تنكشف إلا بلغة مجهولة مثلها، لكنها تمتلك مفاتيح تأويلها، هذا ما يمكن أن يكون مثالا على ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) للشاعر الراحل محمود درويش، الذي أبانت لغته الشعرية عن ملامحه النفسية العميقة، التي شَكَّلَتْهَا تجربته في الحياة، وأي حياة؟ إنها تجربة المنفى والاغتراب الأبدي.

ولأن لكل نص شعري مفاتيحه، فقد آثرنا أن نستند إلى إحدى المفاتيح التي رأينا إمكانية الدخول عبرها إلى عوالم محمود درويش، وهي مجموعة الضمائر التي تنوعت في الديوان، وكان لها أثر مهم في تشكيل بعض الدلالات التي عبر عنها الشاعر، وأحال بها إلى ذاته ولو عن طريق غير واع، لأن الشعر هو فعالية لغوية، والشاعر لا يعي العالم جمالياً إلا بفضل اللغة[1] ، سواء أكان العالم داخلياً أم خارجياً، ولذلك فكل ظاهرة لغوية في النص تشير حتما إلى ظاهرة تتجاوز الفعل الإبداعي، إلى الكشف عن تشكلات رؤيوية ونفسية خاصة.

لقد تأسس ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) على أقسام ثمانية، اتُّخِذَ لأربعة منها عناوينَ خاصة عبارة عن ضمائر، وكانت على الترتيب الآتي: أنت، هو، أنا، هي، أما الأقسام المتبقية فاتخذت عنواناً موحداً، وهو منفى مع اختلاف رتبة المنفى الذي صاحبته أرقام 4.3.2.1، وهذا التقديم ليس الهدف منه تتبع عتبات النص الخارجية، وإنما هو إشارة إلى الظاهرة اللغوية المميزة في الديوان، ذلك أن الشعر في بنيته قائم على موضوع أو فكرة أو قضية تؤرق الشاعر، وتحيط عالمه بالتساؤل والقلق والشك، وتكون التجربة الشعرية بتنوع أساليبها واختلاف جمالياتها، مؤسسة على قلق رئيس يظل يحفر في ذات الشاعر حتى يتحقق له الانكشاف، ولو أنه في الشعر انكشاف غير كامل، لأن الحقائق تتعدد والحالات تتغير، وهذا القلق الذي يَسِمُ شعر درويش في ديوانه (كزهر اللوز أو أبعد) يشكل ملمحاً رئيسياً من ملامح رؤى الشاعر الإبداعية، الناتجة عن قلق وجودي يتعلق بالذات الفلسطينية المشرَّدة، وما يُلحظ في الديوان هو تأسيسه على مجموعة معينة من الضمائر، التي اتخذتْ نَفَسًا دلالياً جديداً إضافة إلى وظيفتها النحوية، وإذا كانت الضمائر في اللغة العربية عبارة عن أسماء مبهمة تقوم مقام الأسماء الظاهرة، فتدل على متكلم أو مخاطب أو غائب[2]، فإنها في الشعر تخرج من بوتقة المعاني المعجمية الضيقة إلى نطاق الدلالات المتعددة، بفضل أساليب فاعلة من أهمها الانزياح، الذي يتيح للألفاظ عامة حركة دلالية غير عادية، ذلك أن الشعر يجعل اللغة متحركة بانزياحها، ومتشبعة بمدلولات غير مألوفة؛ لأنه ذو خاصية تركيبية تظل معلقة بكَمٍّ معتبر من الطاقات المشحونة، التي يفجرها الشاعر مع أول لحظة ولادة للعمل[3] وإذا كانت الضمائر في حالاتها العادية تشير إلى مؤشرات محددَّة مذكرة أو مؤنثة، فردية أو جماعية، فإنها تكون لصيقة بصفات خاصة وحالات معينة، وذلك ما كانت عليه الضمائر في ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) الذي اتُخذت فيه عناوين لبعض أقسامه وهي: أنتَ، هو، أنا، هي، والتي تعلقت بالمخاطب المذكر المفرد (أنت)، وبالغائب المذكر والمؤنث المفردان (هو، هي)، وبالمتكلم (أنا).

ولم تبرز الضمائر الأخرى المثناة أو الدالة على الجمع وهي: أنتما، وهما، وأنتم، وأنتن، وهم، وهن، ونحن، وكأن ذلك الإفراد هو دلالة على تفرد وانفصال أولي، قائم على مستوى البنية النصية بين أطراف الخطاب في الديوان، فالذوات المؤشَّر عليها بـ : أنتَ، وهو، وأنا، وهي، تمتثل في الديوان بصفتها ذوات منفصلة عن بعضها البعض لغوياً ومعنوياً، فمن حيث الجانب اللغوي تبرز الضمائر بنوعها الانفصالي بدل الاتصالي «الذي يكون متصلا باسم أو فعل» [4]، ولأن اللغة حاملة للمعاني التي تكون ذات ركيزة نفسية أو اجتماعية أو ثقافية ، فإن الانفصال القائم على مستوى البنية السطحية للضمائر، صاحَبَهُ دلالياً انفصال معنوي على مستوى البنية العميقة، التي تدل على انفصال اجتماعي ونفسي قائم بين مجموعة ذوات، تعاني ظروفاً اجتماعية وثقافية وسياسية ووجودية قاهرة جداً في ظل زمن اغترابي، وإذا كانت الضمائر تجتمع تحت تسمية نحوية واحدة تؤالف بينها، فإن الذوات المنفصلة عن بعضها البعيدة عن الاجتماع والتآلف، تشترك في مقاسمة الوضع نفسه، وهو النفي والبعد عن الوطن، الذي يمنحها مدلول الاتصال على مستوى الاشتراك في المنفى، ومدلول الانفصال على مستوى انطواء كل ذات على آلامها ومأساتها، فالمنفى الذي تتقاسمه الذوات التي أشار إليها الشاعر بالضمائر المذكورة سابقا (أنت، أنا، هو، هي) بدل أن يكون حيزاً جامعاً، يتشكل بصفته فضاء قاهراً حتى على المستوى الداخلي للذوات، بامتداده إلى العمق النفسي الذي صارت من خلاله المشاعر باردة، والعلاقات واهية بين المنفيين الذين تفرقوا عن بعضهم البعض، وتقوقعت كل ذات على أحزانها وغربتها.

إن الأنا التي تمثل ذات الشاعر، والتي تحددت بالضمير (أنا) برزتْ في الديوان مقهورة ومتعبة، نتيجة ما تعانيه من وحدة وانفصال عن الآخرين، مما يحول بينها وبين ما كانت تصبو إليه من غايات، وتصير هذه الأنا بمثابة آخر مخاطَب منفصل يتمنى الموت والانفصال عن الوجود الدنيوي، وإن كانت لا تبدي تلك الرغبة مباشرة، وبدل أن تظهر الأنا بالضمير المعتاد، تظهر من خلال ضمير المخاطب (أنت) الذي يشكل بحضوره مدلولات مختلفة:

لأن في المنفى ..نعم في البيت،
في الستين من عمر سريع
يوقدون الشمع لكْ
فافرح بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،
لأن موتا طائشا ضل الطريق إليكَ
من فرط الزحام...وأجلكْ [5]

إن الأنا التي تخاطب نفسها، وكأنها منفصلة عنها بفعلين أحدهما مضارع (يوقدون)، والآخر أمر (افرح) تنبئ عن حالتها الشعورية المزرية، حيث يتحول عيد الميلاد- وعلى الرغم من مشاركة ذوات أخرى فيه- إلى لحظة تأملية حالكة، تبدي فيه الأنا آثار المنفى عليها، وهي لحظة يجتمع فيها المكان بالزمان ليشكلا موقفاً درامياً قاسياً، حيث ينبني المكان ببعدين أحدهما حاضر، وهو البيت والآخر غائب ولكنه مستحضَر نفسياً، وتشير إليه كلمة المنفى التي تحيل إلى لحظة انفصالية طويلة المدى، حيث يتشكل من خلالها الزمان عبر بعدين، وهما الماضي والحاضر، وتلعب لفظة (الآن) دوراً مميزاً في الفصل بين البعدين الزمنيين، كما تجمع بينهما في لحظة استذكارية متسارعة، فتحيل من جهة إلى الماضي الذي مر سريعاً، ومن جهة إلى الحاضر الذي يمتثل أمام الأنا رهيباً وقاسياً، ولفظة الآن لها الدور نفسه الذي أدته لفظة المنفى، التي فصلت دلالياً بين وطن الشاعر البعيد عنه، وبين البلاد المنفي إليها؛ لكنها في الوقت ذاته جمعتْ بين المكانين في لحظة نفسية مؤلمة، استُحْضِر فيها الوطن البعيد في مكان يدل ظاهرياً على الاستقرار، ولكنه في حقيقته لا يمثل سوى جزء من حالة عدم الاستقرار، ويُستظهَر الزمن المستقبلي في المقطع السابق كلحظة تفاؤلية، وإن كانت غير واضحة المعالم؛ لأن تلك اللحظة هي التي ستحقق حلم الشاعر بالعودة إلى الوطن، إنها لحظة الموت حيث يتحول الغياب عن الحياة إلى حضور في المكان الذي ظلت الأنا تتوق إليه، وهو تشكيل درامي عميق تَمَكَّنَ من خلاله الشاعر استجماع دلالات الانفصال، بدلالات الاتصال في ضمير الأنا الذي ظهر في شكل مخاطب يتوق للتغيير، وما يبرز من خلال هذه المفارقة التي عبر فيها الشاعر عن ذاته بضمير المخاطب، هو أن الأنا تغيِّب نفسها في المنفى، وتخاطب ذاتها بضمير المخاطب؛ لأن معالمها الذاتية موجودة هناك في فلسطين، وما دامت قد انفصلت عنها، فإن الانفصال ظل سمتها، بين وجودها الفلسطيني الذي صار بعيداً، ومجرد أفكار، وصور، وإرث معنوي، وبين حضورها في المكان الاغترابي بكل زخمه.

إن انفصال الأنا عن حيثيات مكانها الطبيعي، وابتعادها عن الفاعلية المباشرة فيه، يجعلها أنا تشعر بحدة الاغتراب، وعطلها وعجزها، فتختلط عليها الرؤى والمفاهيم ، وإذا كان ضمير الأنا في المقطع الآتي قد ارتبط دلالياً بالضيف والمضيف في الآن نفسه، وجمع بين ذاتين، فإنه على مستوى العلاقات مع ذوات خارجية نجد سمة الغياب هي البادية، لأن الأنا لا تبدي أي ارتباط مع الخارج، فكل تفاعلاتها لا تتجاوز أناها المغتربة :

كما لو فرحتُ: رجعتُ. ضغطتُ على
جرس الباب أكثر من مرة، وانتظرتُ...
لعلي تأخرتُ . لا أحد يفتح الباب ، لا
نأمة في الممر.
تذكرتُ أن مفاتيح بيتي معي، فاعتذرتُ
لنفسي: نسيتكَ فادخل
دخلنا...أنا الضيف في منزلي والمضيف[6]

يتشكل ضمير الأنا في هذه الأسطر على التعدد، فهو يحيل إلى الضيف والمضيف، مما يجعل الدلالة تتوسع بشأن هذه الذات التي تتعدد تشكلاتها، والتي من أسبابها شعور الأنا بالاغتراب، نتيجة انفصالها عن انتمائها الطبيعي الذي يمنحها القوة والأمل، لذا تغدو في المنفى مقهورة ومريضة، وليس لها أمل بالمستقبل، ولا رؤية واضحة تعين تطلعاتها، وإذا كانت حنان محمد موسى حمودة، ومعها يوسف بكار يريان أن تغني الإنسان بالأرض لا يمثل ارتباطاً وقتياً ومحدوداً، بقدر ما يعبر عن اتحاد باطني بين أرض خالدة ودم خالد، يحيل في النهاية إلى مدلول رمزي[7]، فإن الأرض لدى محمود درويش تظل فردوساً مفقوداً، يحمله الشاعر في داخله ألماً وأسى وانهزاماً:

أهجس، أهمس في السر: عش
غدك الآن ! مهما حييت فلن تبلغ
الغد...لا أرض للغد، ستدرك أن
الفراشة لم تحترق لتضيئك /
لا أرض ضيقة كأصيص الورود
كأرضك أنت.. ولا أرض واسعة
كالكتاب كأرضك أنت.. ورؤياك
منفاك في عالم لا هوية للظل
فيه ، ولا جاذبية / [8]

يتشكل ضمير المخاطب ليحيل مرة أخرى إلى صوت الأنا، التي تخاطب نفسها سراً أو علانية لتكشف عن حدة اغترابها، حيث يجعلها انفصالُها عن انتمائها الطبيعي، إلى (أنا) تختصر أحلامها في الحاضر فقط ولا تسعى للمستقبل، فغدها هو اللحظة الآنية التي تعيشها بكل آلام الفرقة والاغتراب، وبالرغم من أن المغترب كثيراً ما يتغنى بموطنه البعيد عنه، إلا أن الشاعر يتجاوز ذلك إلى الوقوف على تمزقاته النفسية، التي تقع بين سنديان البعد عن المكان المحبوب، ومطرقة المكان المكروه الذي وصفه الشاعر بالظل الذي لا هوية له.

تتعدد في الديوان أسباب شعور الأنا بالاغتراب، من بينها فقدانها لشريك يقاسمها همومها ومعاناتها، وحتى إن كان موجوداً، فهو بعيد كل البعد عن فهم مأساة الأنا والإحساس بها، لذلك تحاول الأنا الشاعرة في كل لحظات خيبتها، التحلي بالهدوء من أجل تجاوز المعاناة والآلام ، وتقمص أدوار الذوات الأخرى، عبر صيغ متعددة تشمل ضمائر المخاطب والغائب معاً، كما في المقاطع السابقة الذكر، ولأن الاغتراب هو شعور عميق بالوحدة نتيجة انعدام علاقات المحبة والصداقة مع الآخرين، وهو حالة ناتجة عن كون الأشخاص والمواقف تبدو غريبة[9]، فإن المقطع الآتي يبرز ملامح الاغتراب الذي طال الأنا حتى بوجود الشريك:

لم تأت. قلتُ : ولن..إذا
سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي
وغيابها:

أطفأتُ نار شموعها،
أشعلتُ نور الكهرباء،
شربتُ كأس نبيذها وكسرته،
أبدلتُ موسيقى الكمنجات السريعة
بالأغاني الفارسية.
قلت : أنسى ما اقتبستُ لها
من الغزل القديم، لأنها لا تستحق
قصيدة ولو مسروقة...[10]

إن غربة الأنا التي تتعمق حتى بوجود شريك، لا يعود إلى عدم تفهم هذا الأخير على الدوام، بل يعود في الغالب إلى الأنا في حد ذاتها، التي لا تحس بطعم العلاقة والترابط، لبعدها عن مكان انتمائها الذي يجعلها لا تحس بقيمة الأشياء والأمور من حولها، فيغدو كل شيء خارج نطاق الانتماء لا فائدة منه، لأنها التي تعاني اغترابا رهيبا، يمنعها من رؤية الأمور والآخرين كما هم:

وأنتِ معي، لا أقول: هنا الآن
نحنُ معا، بل أقول: أنا، أنت،
والأبدية نسج في لا مكان [11]

إن ضمير الأنا تتحدد دلالته في هذا المقطع من خلال انفصاله الكتابي والدلالي معا، حيث ينفي عن نفسه دلالة الاجتماع والترابط مع الآخر (أنت)، ويلوذ بالوحدة والبعد من خلال ذلك الفصل الكتابي بالفاصلة، والفصل الدلالي بنفي الفاعلية عن ضمير الجمع (نحن)، فيتحول الاجتماع إلى حالة عبثية ناتجة عن أثر المكان، وعن خاصية الشاعر الذي يمثل كياناً مستقلاً بذاته، لا يمكنه الذوبان كلية داخل المجتمع، فما بالك إذا كان داخل مجتمع غير مجتمعه [12].

إن هذا الإحساس بالانفصال يمتد إلى ذوات أخرى تتقاسم القضية نفسها مع الأنا الشاعرة، وإن كانت لا تجتمع معها حيث تتآلف الضمائر تحت عباءة الهموم والآلام، ففي قصيدة (هو، هي) تبدو الذاتان منفصلتان عن بعضهما البعض نفسياً، بالرغم من تحقق اتصالهما واجتماعهما في مكان واحد، إذ لا تستطيعان إيجاد جو حميمي يجمع بينهما، فيمتثل لديهما معا إحساسٌ بالتناقض في وجودهما :

هي: هل عرفتَ الحب يوما ؟
هو: عندما يأتي الشتاء يمسني
شغف بشيء غائب، أضفي عليه
الاسم، أي اسم، وأنسى...[13]

إن الضميرين: هي وهو الدالين على الغائب المبهم المنفصلين لغويا، يتقاسمان أيضاً انفصالاً دلالياً من خلال عدم تقاربهما مما يجعلهما مغتربين معاً، وإن كان لكل منهما همومه الخاصة، كما يبرز الانفصال أيضا عبر الفضاء البصري الذي برز فيه الضميران متقابلين، ولكل منهما فضاؤه الخاص الذي لا يلتقي بفضاء الآخر.

إن دلالات الانفصال والوحدة والاغتراب، التي تأسست عبر ما أحالت إليه الضمائر السابقة من معان، تتعلق بسيرورة الذوات في واقعها، تتحول عبر الديوان من معاناة الذات الشاعرة، التي تمظهرت من خلال ضمير المتكلم والمخاطب والغائب كما أسلفنا، إلى معاناة جمعية ترسم لنا جانباً من واقع المنفيين المتأزم، الملون بألوان القهر والمعاناة وافتقاد نكهة الحياة :

فراغ فسيح، نحاس، عصافير حنطية
اللون، صفصافة، كسل، أفق مهمل
كالحكايا الكبيرة، أرض مجعدة الوجه
***
لون في مرض اللون، كل الجهات
رمادية
لا انتظار إذا
للبرابرة القادمين إلينا
غداة احتفالاتنا بالوطن[14]

إن وحشة المنفى في ارتباطها بمجموعة الضمائر التي اجتمعتْ وفق رباط اتصالي، وهو ضمير النحن، تتحول إلى الداخل، حيث تصير نفسية الشاعر أو أناه مريضة وموحشة؛ لأن الواقع المرير لا يدع لها الفرصة، كي تستعيد أنفاسها، أو تحس بانتمائها وتفردها، لذلك تعجز عن إيجاد عالمها المميز الذي تصبو إليه، ولا تجد اللغة المناسبة التي تهرب من خلالها نحو أفق مغاير، يمكّنها من إيجاد فاعليتها في الوطن الذي نفيتْ عنه، إنه زهر اللوز الذي تبحث له عن لغة وعن معنى لا يموت، يظل خالدا حتى بعد موت الشاعر، مطلقا شذاه:

ولوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار
***
فكيف يشع زهر اللوز في لغتي أنا
وأنا الصدى ؟
***
لو نجح المؤلف في كتابة مقطع
في وصف زهر اللوز، لانحسر الغياب
عن التلال، وقال شعب كامل:
هذا هو /
هذا كلام نشيدنا الوطني ! [15]

إن الشاعر يبرز قلقا إزاء وجوده الواقعي والإبداعي، وقد حمل ضمير الأنا دلالات الخوف والقلق من القادم، مستعيناً بمكون طبيعي، وهو (زهر اللوز) من أجل توليد دلالات تشير لبعض القيم، التي يراها الأنسب لاستعادة وجوده الفلسطيني على المستوى الفردي والجمعي[16].إن زهر اللوز هو أيقونة تحيل إلى مسؤولية الشاعر، الذي يرى ضرورة تحمله لمهمة التعريف بالقضية الفلسطينية، وإيصال صوت الشعب الفلسطيني، وإبراز صفات تميزه عن بقية الشعوب، وهي مهمة عسيرة أبدى الشاعر أسفه إزاء عدم قدرته على تحقيقها، وعلى تخليد الصوت الفلسطيني.

إن الشاعر باعتباره (أنا) يبحث عن إمكانية تحقيق حلمه ومسؤوليته تجاه بلده، يحاول البحث عن ذوات أخرى تقاسمه الهم نفسه، لعله يتوصل إلى رؤيا جديدة تحلق بهم جميعاً نحو عالم أكثر أماناً وسكينة؛ لكنه لا يلقى غير المعاناة والاغتراب مخيمّين على الجميع؛ لأنهم لا يملكون زماناً ولا مكاناً إلا في أذهانهم، فالزمان لديهم مرتبط فقط بما عاشوه أو ما عاشه آباؤهم في فلسطين، والمكان (الجغرافيا الفلسطينية) بعيد عن حق الامتلاك، الذي يظل هاجساً تتقاسمه الذوات سواء أكانت أنا أو آخر، ذلك المكان الذي لم تستطع أن تطأه على الرغم من كل المحاولات، فيتحول إلى عقدة كبرى، هي عقدة التاريخ الفلسطيني المسلوب، ذلك أن الإنسان يحمل جغرافياه معه أنى حل وارتحل، وانغراسُ الجغرافيا فيه هو تحقيق لوجوده التاريخي[17]:

قال لي صاحبي: لا أريد مكانا
لأدفن فيه ...أريد مكانا لأحيا،
وألعنه إن أردت. [18]

إن الأنا تقدم نفسها بشكل اتصالي في صورة الآخر (الصاحب)، لأنها تقاسمه المعاناة حيث لا وجود ولا انتماء في الحاضر، في مقابل اعتراف بأحقيتها في العودة إلى مكانها الطبيعي بعد الموت، وهي بؤرة الأزمة التي تحياها والتي تحوّل حياتها إلى دراما.

إذا كانت الضمائر بوصفها ذوات دلالية قد برزتْ في الغالب منفصلة عن بعضها البعض، فإنها على مستوى دلالي أعمق تتقاسم خاصية الاغتراب، وتشكل لُحمة متصلة، وقد سعى الشاعر في مواضع كثيرة من الديوان إلى إبراز ملامح ذلك الاتصال الذي يتمظهر نفسيا وواقعيا:

.....ولكن أسلوبنا في
عبور الشوارع من زمن نحو آخر
كان يثير التساؤل: من هؤلاء
الذين إذا شاهدوا نخلة وقفوا
صامتين، وخروا على ظلها ساجدين ؟
ومن هؤلاء الذين إذا ضحكوا أزعجوا
الآخرين؟ [19]

إن الشاعر وهو يستعمل ضمير الجمع المتكلم (نحن)، حيث يتقمص أصوات الآخرين ليعبر عن هَمٍّ واحد، يصف المنفيين –وهو من بينهم– الذين طال بهم الزمن، ولم تتحقق أمانيهم في العودة إلى أوطانهم، ويحيل إلى نظرة الآخرين تجاههم، فإلى جانب المنفى هم محرومون من التعبير عن ذواتهم، وعن التصرف مثلما يتصرف الآخرون، ومحرومون من إبداء حنينهم لكيانهم الفلسطيني.

وإذا كان الشاعر وهو يعبر عن ذاته، وعن الذات الفلسطينية الجمعية المشردة في أصقاع العالم، قد استخدم الضمائر المختلفة للتعبير عن حالات الانفصال والاتصال، وللإحالة إلى غياب الفاعلية لديه ولدى تلك الذوات، لأثر المنفى العميق عليها، فإنه على مستوى الرؤية الإبداعية التي أراد من خلالها تأسيس بديل فكري، يمكّنه ويمكّن الذات الفلسطينية من تجاوز محنتها على الرغم من اغترابها، يتجاوز تغييب الذوات بالإشارة إليها عن طريق الضمائر إلى الاستحضار المباشر والواضح، وذلك من خلال الإشارة إلى ذات فلسطينية على الرغم من عيشها في المنفى، تمكنتْ من أن تجمع في داخلها تناقضات الحياة، وتستمر في أداء رسالتها على الرغم من كل الظروف، وكأن الشاعر باعتباره (أنا) يريد من تلك الذات التي جعلها مخالفة للذوات الأخرى، إذ لم يرمز لها بضمير بل قدمها باسمها الحقيقي، وهو (إدوارد سعيد) المفكر الفلسطيني الراحل، قلنا وكأنه يريد من خلالها أن يبرز رؤيته للحياة، ولأساليب التعامل مع حياة المنفى، تلك الرؤية التي يأمل أن تكون نبراسا لأولئك المنفيين المبهمين، كي يُبرزوا هوياتهم وصفاتهم، جاعلا من صوت إدوارد سعيد عبر حواره معه، إلى نافذة تمكن الذات الفلسطينية من قهر اغترابها:

منفى هو العالم الخارجي
ومنفى هو العالم الداخلي
فمن أنتَ بينهما ؟
لا أعرف نفسي تماما
لئلا أضيعها، وأنا ما أنا
وأنا آخري في ثنائية
تتناغم بين الكلام وبين الإشارة
***
أنا ما أكون وما سأكون
سأصنع نفسي بنفسي
وأختار منفاي
***
أدافع عن حاجة الشعراء
***
وأدافع عن شجر ترتديه الطيور
بلادا ومنفى [20]

إن الفرق بين إدوارد سعيد وتلك الذوات المبهمة حسب الشاعر، يكمن في أن المفكر يعترف بواقعه ويمنفاه، ويتجاوز خيبة الماضي، ببذل كل جهده من أجل الحاضر والغد، وعودته إلى الماضي ما هي إلا محطة للنهوض، وتجاوز آلام المنفى:

والحنين إلى الأمس ؟
عاطفة لا تخص المفكر إلا
ليفهم توق الغريب إلى أدوات الغياب [21]

إن رؤية إدوارد سعيد تصبح نموذجاً يتوق إليها الشاعر باعتباره (أنا) لا تتصالح مع العدو ، ولا تتوق إلى الماضي إلا لمعرفة الحاضر، ولا تتغنى بالمكان المفقود، بل تقدم قراءاتها للحاضر وللوجود كي تستطيع التأقلم مع أوضاعها، وتخلّد الذات الفلسطينية من خلال فعلها الذاتي، إنه فعل المواجهة مع العدو ومقاومته وكسر شوكته، بالفكر والإبداع والمغايرة وعدم الانبطاح:

هيأتُ نفسي لأن أتمدد في
تخت أمي، كما يفعل الطفل حين يخاف
أباه. وحاولتُ أن أستعيد ولادة
نفسي.
***
لكن وحش الحقيقة
أبعدني عن حنين تلفّتَ كاللص خلفي
-وهل خفتَ ؟ ماذا أخافكَ ؟
-لا أستطيع لقاء الخسارة وجها
لوجه. وقفت على الباب كالمتسول.
هل أطلب الإذن من غرباء ينامون فوق
سريري أنا...بزيارة نفسي لخمس دقائق ؟[22]

إن دلالات الضمائر في ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) سواء أكانت انفصالية أو اتصالية، قد خرجتْ عن خصائصها النحوية والدلالية المبهمة، لتحمل معاني الانفصال والاغتراب والمعاناة، إلا أنها على مستوى الرؤية المستقبلية، ارتبطت بمعاني المقاومة والمواجهة من أجل الحفاظ على خصوصياتها، ويمثل ضمير الأنا رغم تعدد مسمياته الضمائرية بؤرة الدلالات في الديوان؛ لأنه سعى على الرغم من إحساسه العميق بالاغتراب إلى تشكيل خيط وصل يربط بين الذوات الفلسطينية، ويجمعها على هدف واحد، من خلال تقديم رؤية مغايرة تحاول مقاومة مشكلات الحاضر الذي تعيشه، وتبحث عن الانعتاق من سطوة المنفى لتسطر سبيلاً جديداً في الحياة، لا يخلدها لوحدها بل يخلد التاريخ الجمعي لفلسطين.

الهوامش:

01 – محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر (مقاربات في النظرية والتطبيق)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013 ، ص 13.
02 – إبراهيم أحمد الفارسي: معالم الإعراب، دار أسامة للنشر والتوزيع، باب الزوار، الجزائر، ط1، 2003، ص140.
03 – عبد الله التطاوي: اللغة والمتغير الثقافي، الواقع والمستقبل، الدار المعربة اللبنانية ،القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص96.
04 – إبراهيم أحمد الفارسي: معالم الإعراب، ص 140.
05 – محمود درويش: كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، لبنان، ط2، نوفمبر،2005، ص17.
06 – الديوان: ص 61.
07 – حنان محمد موسى حمودة، يوسف بكار: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي أنموذجاً) جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 36.
08 – الديوان: ص 106، 107.
09 – كمال الدسوقي: ذخيرة علوم النفس، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988 ، ص 71 .
10 – الديوان: ص 93.
11 – الديوان: ص 97.
12 – يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986 ، ص 99 .
13 – الديوان: ص 85.
14 – الديوان: ص 41 ، 42 .
15 – الديوان: 107 .....118 .
16 –محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية في الحديثة الشعرية (قراءات ودراسات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989 ، ص 14 .
17 –محمد حجو: الإنسان وانسجام الكون (سيميائيات الحكي الشعبي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012 ، ص 40 .
18 – الديوان: ص 130.
19 –الديوان: ص 135.
20 –الديوان: ص 184....187.
21 – الديوان: ص 190 .
22 – الديوان: ص 190، 191.

شعرنة الفضاء الزمني في(العين الزجاجية) لسحر ملص

كمال عبد الرحمن - العراق

ناقد

تمثل الشعرية الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وتهدف لاكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العلمية التي يتفهم بها أو بين هذه النفوس، وعليه فإن «مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية، وأخرى اشتقاقية، وثالثة توليدية مستحدثة» ولكن اتساع ضفاف الشعرية جعل منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال، أما جان كوهن فقد بنى شعريته على (الانزياح) وتتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات، ومهما يكن من أمر فإن تودوروف قد أحسن وأبلغ عندما وصف الشعرية بأنها مجموعة من الضوابط الجمالية التي تجعل العمل أدبياً.

إن شعرنة الزمن في رواية سحر ملص (العين الزجاجية) تبدأ بتشظي الزمن «الزمان: أمس.. اليوم.. أو الغد.. أو بعد عمر سحيق.. ومضة ضوء في قلب الزجاجة.. ماذا يضير؟» حيث تحاول الروائية خلخلة المسار الزمني للنص، باقتراح نقطة بداية زمنية لا مركزية تنطلق من إشعاع زمني فوضوي، للدلالة على أن ما يحدث هو ممكن أن يحدث في أي زمان ومكان.

وقبل أن نستمكن خيطاً زمنياً من مسار السرد، تُسقطنا الروائية في سلسلة من الانثيالات التي تسبق التداخل الجراحي (حيث قرر الطبيب استبدال عين المريضة التالفة بعين زجاجية):

«.. وفي مكان عميق ربما أعمق من منبت الروح تتصعد الآه.. تلك الصرخة التي تتبدد في أحداق الكون بلا صدى.. وعلى قيعان شواطئ الموت تتكدس أجساد فرغت للتو من صخب الحياة.. تحمل شقاءها.. وفرحها صديدها.. وديدانها».

لا شك إن الزمن من العناصر الأساسية المكونة للنص الروائي، فهو كما يرى(فورستر) الخيط أو السلك الذي تنتظم به البنية التعبيرية الروائية، وأن الروائي يصعب عليه كتابة نصه من دون زمن، لأن التتابع الزمني يتدخل في تنظيم أصغر وحدات الجملة. كما أن الاشارات الزمنية المبثوثة في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة فيه، ومؤثرة هذه الإشارات في العناصر ومنعكسة عليها، أي أن «الزمن حقيقة مجردة سائلة إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى»، ومن هنا تأتي حتمية تواجد الزمن في السرد، وأن لا سرد من دون زمن، وهذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد، وجعلت منه «مشخصاً دلالياً ومكوّناً معمارياً يوضح شكل الوحدة السردية، ويحمل الوحدات السردية المرتهنة طابع الكلية والحركة والانسجام، عند ترهينه لوحدات، وإسقاطه لوحدات أخرى، كما يسعى الى إضفاء درجة من المعقولية على المنجز الروائي».

ويمكن ملاحظة أربعة أنواع من الزمن في رواية (العين الزجاجية) لسحر ملص، وعلى النحو الآتي:

1.زمن السرد. 2.زمن استباقي. 3.زمن استرجاعي.

4. الزمن النفسي.

1. زمن السرد:

يتناول جيرار جينيت هذا الموضوع بشيء من الدقة والتفصيل، فيغير ـ كما يرى حسن بحراوي أيضاً المشكلة من أساسها من خلال النظر الى الزمن السردي، بوصفه نوعاً من أنواع الزمن المزيف وأن الحكاية مقطوعة زمنياً مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية، وزمن السرد يقع بين الزمن الاستباقي الذي هو استحضار المستقبل في الحاضر بطريقة ما، وبين الزمن الاسترجاعي وهو استحضار المستقبل في الحاضر بطريقة(التداعيات) أو (الفلاش باك).

زمن السرد في هذه الرواية يشتغل في مواضع كثيرة فيها إلى جانب أنواع أخرى يتعاضد معها لتشكيل بنية السرد الحقيقية، وهذا الزمن يفتتح الرواية:«أرتدي الثوب الخمري لحفلي التأبيني.. استعداداً لتخديري للعملية الجراحية.. والحياة يغلفها ضباب التخدير.. ورتابة العمر... الطبيب يحدق في وجهي، وأنا أحدق في العيون النابتة من الجدران والسقوف.. والشقوق كلها تبحث عن نور.. عن مبضع جراح يعطيها حزمة ضوء غير منكسرة من سراب الحياة الأبدية...» هذا هو زمن السرد، زمن كتابة النص، المتشكل من عنقود أفعال الحاضر «أرتدي/ يغلفها/يحدق/ أُحدق/تبحث/ يعطيها» والرواية ترويها (الأنا الساردة) عن إرهاصات على حافة موت متخيل تبتكر تفاصيله، من موجات قلق وارتباك يصعب تخيلها وتصورها إلا من قبل الساردة، ويستمر زمن السرد في الرواية من خلال تشكيل السرد المتنامي في الحاضر من دون الحاجة إلى استرجاع أو استقدام الزمن: «الشمس تلفح الطرقات.. قضبان سكة الحديد صامتة طويلة ممتدة في المدى اللانهائي.. الرمال تعوي في الصحراء والطيور تبحث عن ظل تحتمي به من الرمضاء على الدرب الطويل الممتد بين عمان ودمشق، كان يسير حافياً بلا زاد أو قربة ماء يطفئ بها ظمأ الصحراء.. يرتدي قمبازاً متسخاً وقد ظهر منه كتفه يضع على رأسه طاقية حجاج، ويحمل خرجاً فارغاً.. تارة يحدث نفسه وأخرى يصمت..» هذا الدرويش الزمني الذي تلفحه سموم الصحراء ويتمغنط في السدى طريق السراب (دمشق ـ عمان) وربما بالعكس، يشير بأصابع الرمز التأويلية الى تلك الرحلة الغرائبية التي ستمارسها الناصة دون قصد، حيث انشطار الطفولة البيضاء بين عالمين من الدهشة، أو زمنين ينشطران على فضائي مكانين يتشابهان ولا يتشابهان، تبدأ في الأول أولى نبضات الحياة، بينما تشتغل على الثاني سيرة ذاتية كاملة مفترضة من لدن سلطة الساردة على (الأنا) التي تمثل محور الاحداث ونهاياتها المأساوية.

2. الزمن الاستباقي:

هو تقنية سردية تدل على حركة سردية تُروى أو تذكر بحدث لاحق مقدماً،أي أنه (الاستباق) يروي أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها،ويتطلب ذلك «القفز على مدة من الرواية وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات».

والاستباق بهذا المفهوم يعني التوغل في المستقبل الحكائي القريب أو البعيد، والإفصاح عن الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الاشارة الى الغاية المستقبلية قبل وضع اليد عليها، ومهما يكن من أمر، فإن الحاضر قد يحتاج لاستكمال بنيته السردية الى استنطاق

أو في الاقل استحضار شيء من الماضي أو المستقبل،أي قد لا تكتمل الحادثة الآتية إلا بربطها بحادثة ماضوية أو مستقبلية، وهذه المستقبلية تقع في الزمن الاستباقي للنص، أي توقع ما سيحدث، وما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة في الحاضر أو زمن السرد، ومثلما تشتغل رواية (العين الزجاجية) في سياق منها على زمن السرد، كذلك تشتغل في سياق آخر على زمن استباقي: «إلهي.. نهاجر إليك بقلوب محملة بكل عناء وبؤس الحياة.. بأيدٍ تفيض بالذنوب.. لنتطهر هناك حيث وجه الإله الازلي.. ودعوات الأنبياء.. ودرب مفروشة بالبنفسج تتفتح على لغة التوحيد.. تخبئ في حناياها صلوات ينبض فيها قلب الصحراء..» ونلاحظ أن الوقائع كلها مستقبلية ستقع بعد زمن السرد (زمن الدعاء) ،فهذا هو الزمن الاستباقي.

والروائية سحر ملص، لها قدرة كبيرة على التلاعب بالفضاء الزمني، حيث تحرك الوقت بذكاء واضح، فعلى طريقة ماركيز في مائة عام من العزلة، حيث يُبقي الجنرال على منصة الإعدام ويحرك الزمن جيئة وذهاباً ثم يعود إلى الجنرال، كذلك فعلت سحر ملص، فإنها تُبقي أعيننا معلقة بصالة العمليات، وتذهب بنا مرة إلى الماضي وأخرى إلى المستقبل، وتعود مرة أخرى إلى صالة العمليات حيث الطبيب يحاول جاهداً استبدال عين المريضة التالفة بأخرى زجاجية.

3.الزمن الاسترجاعي:

يعرف الاسترجاع في المنظور السردي بأنه «ذكر لا حق لحدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغ بها السرد»، وعلى ذلك فكل عودة إلى الوراء تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به الماضي يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة الزمنية التي وصل إليها السرد ويكشف عن جوانب مهمة فيه تسهم في إضاءة النص ومن بين الأجناس الأدبية تدل السيرة الذاتية(الحقيقية أو المفترضة) أكثر من غيرها احتفاءً بهذه التقانة.

إن تقانة الاسترجاع تؤلف «نوعاً من الذاكرة الروائية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتحلله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات الأحداث في امتدادها أو انكساراتها» هذا فضلاً عن وظائف عديدة ، منها (ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، وكذلك الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً، أو اتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في الرواية.. ووظائف أخرى لم نذكرها اختصاراً وإيجازاً).

فالزمن الاسترجاعي لا يشتغل على الذكريات أو التداعيات أو الفلاش باك فحسب، بل له وظائف أخرى ينبغي استدعاؤها من الماضي لتعزيز الحاضر وتطوير بنية السرد، بما يستطيع هذا الماضي من سد فراغات التشكيل العام للنص.

وتقوم رواية (العين الزجاجية) لسحر ملص في الغالب على الزمن الاسترجاعي، ومنه الاستذكار الذاتي أو السير ذاتي:«في تلك اللحظة دخلت جدتي وخطفت مني الرسالة وهي تقول مويخة: هذه الأمور لا تخص البنات... هيا اذهبي إلى فراشك...

غافلتها حتى خرجت، ثم جلست على الدرجات المؤدية لسقيفة الحطب، ورحت أبكي.. تمنيت لو أخي عاش.. لآنسني أيضا.. ولفرحت به أمي ثم أرخيت رأسي على الدرابزين وصرت أحدق في السماء.. ألمح النجوم أحلم بأمي.. ووجه أخي ..ثم غفوت.. وحين فتحت عيني كنت أتدحرج على الدرجات..» ونلاحظ هنا عنقود الأفعال الماضية التي تتشكل من الاستذكار(دخلت/ خطفت/ خرجت/رحت/ تمنيت/عاش/ آنسني/ فرحت/ أرخيت/ صرت/غفوت/ فتحت/كنت) والرواية تشتغل كثيراً على الاستذكار أكثر مما تشتغل على الاستباق، فهي رحلة إنسان أو إنسانة في دهاليز العجب، مخلوقة ممغنطة بالخوف والدهشة والقلق، حيث تتكالب عليها مواجع زمكانية تدحض لديها فكرة براءة العالم وبساطة الحياة، الساردة تدعونا بين وقت وآخر إلى العودة إلى الماضي الأبيض الذي فقد بريقه في زماننا المظلم الظالم الظلامي هذا، وحينما تختتم سحر ملص روايتها هذه بفاجعة الموت، فإنها تشير بأصابع الرمز إلى انتهاء الحكايات الجميلة والزمن الجميل، وما فشل العملية الجراحية في استبدال عين المريضة التالفة بأخرى زجاجية، إلا كناية عن محاولة استبدال الأصيل بالمصطنع والحقيقي بالمزيف، ومع هذا صرنا نتمنى المزيف ولا يرضى بنا هو نفسه.

وعلى الرغم من أصابع التأويل التي تشير بها الروائية سحر ملص نحو مكمن الضياع ومواقع الأسى، إلا أنها تستحضر علامات بارزة في تاريخنا المعاصر لعلها تتمكن من خلالها (إنقاذ ما يمكن إنقاذه) بعد خراب الأنفس وتشيؤ الإنسان الذي تحول إلى آلة خالية من العواطف والإنسانية، تحدثنا سحر عن معركة الكرامة، لتبعث في نفوسنا العزة والمجد في زمن بتنا فيه نفتقد إلى مثل هذه المبادئ السامية: «صرح ناطق عسكري بما يلي.. بناء على طلب العدو بوقف إطلاق النار أمام تكبده خسائر فادحة في الأرواح والآليات والمدرعات والدبابات استجاب الأردن لطلب هيئة الأمم المتحدة، وتوقف إطلاق النار وتراجع العدو إلى ما قبل النهر تاركاً العديد من آلياته ومجنزراته وقد سقط العديد من القتلى والجرحى في ساحة المعركة

أما الأردن فقد قدم العديد من الجنود والفدائيين الذين رووا بدمائهم أرض الكرامة».

4. الزمن النفسي:

يختلف الزمن النفسي اختلافاً جوهرياً عن الزمن الطبيعي (الواقعي)، فإذا كان هذا الأخير يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تقاس بالسنة واليوم والشهر والصباح والمساء والليل والنهار فإن الزمن النفسي لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية كالتوقيتات المتداولة، وإنما يمكن معرفته وتحديد سر وقاسياً حين تكون الشخصية حزينة، وعلى العكس لا تشعر بالزمن إذا كانت سعيدة، فحركة السرد في سرعتها أو بطئها في مثل هذا النوع إنما تتحكم بالأحاسيس الشخصية أي أن البعد الزمني مرتبط هنا بالشخصية لا بالزمن، حيث الذات تأخذ محل الصدارة ويفقد الزمن معناه الموضوعي، ويصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية.

ولهذا النوع من الزمن حضور واسع في رواية العين الزجاجية لسحر ملص، والغالب على الزمن النفسي في هذه الرواية هو (تباطؤ الزمن) حيث تعيش بطلة الرواية في سدم وغيبوبات وانثيالات نفسية ضيقة، تشير بأصبع التأويل إلى ضيق الحياة في مجتمعاتنا التي لا تعرف الاستقرار، وتكتنفها التقلبات والاضطرابات، مما يرسم لشخصياتنا خرائط نفسانية مشوهة:«سجد لك الكون.. صلى ثم جأر.. ثم نحر البشر ضحاياهم وقلوبهم وهتفوا إلهي.. إلهي.. تركت نافذة القلب مشرعة تعبث فيها الرياح.. وأتيت هنا مستسلمة حيث الملاءات البيض والعيون الحسيرة التي تبحث عن النور مثلي. أنا البنت الكبرى التي تكونت في ليلة ظلماء اعترت فيها الحمى جسد أبي فخرجت من دفقة بيضاء علقت بالرحم مثل علقة وردية.. بعدما طرد قبلي توأمين (ذكراً وأنثى)..هل تحركا في الرحم.. هل دبت فيهما الحياة.. أم أن نبضاً حقاً في لجة الرحم نبضاً إيقاعياً.. لعلهما قرءا سفر الحياة فبصقا عليها ثم توسدا مساحة الطين الضيقة لتمتص الأرض جسديهما.. وترتشف ماءهما..» إن هذا الانثيال النفسي الذي يشكل ارهاصات لحظات قبل بدء العملية الجراحية إنما هو زمن مجهول، لا هو بالماضي ولا هو بالحاضر، هو زمن ينتمي إلى عصارة النفس وهو كل الزمن ولكنه مجهول يتحرك بين المسافة المائزة بي القلب والروح، في هذا الزمن يضيع الزمن، وعلى الرغم من أنه يتحدث في الغالب بلغة الماضي، إلا إنه زمن المستقبل، زمن العملية الجراحية التي ستفشل ـ مع الأسف ـ فتهمد الصور وتطفأ الأضواء وينمحي الزمن كله.

لقد أتقنت الروائية سحر ملص تقانات السرد الزمنية، وقد مثل الزمن لديها هماً إبداعياً استناداً إلى طبيعة المعالجة وإشكالية هذا التناول، ومن هنا برزت مهارتها في التلاعب بخطية الزمن وتسيّده التقليدي على مساحة أغلب أحداث الرواية، والتمرد على القوانين السردية التي يمكن أن تعيق ظهور الزمن حسياً ومادياً، مجسدة بتحديدات معينة، قدرتها الفذة على قولبة الفضاء الزمني في خطوط الأحداث المتداخلة، والعمل على خلق زمنية خاصة تعتمد الزمن التاريخي بوصفه ظهيراً لا يمكن تجاوزه، لكن في الوقت نفسه تسعى إلى تشكيل زمنها السردي الخاص بها.