منى عارف تغازل «الإبيجراما»:

لعبة التعاشيق والمجاورة.. في «روائح الزمن الجميل»

حسن حامد*

■ وكأنها تقوم ـ عن عمد ـ بإجراء عملية جراحية لترميم الذاكرة التاريخية، سواء على المستوى الخاص لذاتها، أو المستوى العام للوطن، تفتح الأديبة والكاتبة الصحافية منى عارف صندوق الدنيا، في مجموعتها القصصية «روائح الزمن الجميل»، لتستدعي ذكريات الماضي، ذلك الصندوق الذي يشبه مغارة علي بابا، ما إن تلقي عليها كلمة السر حتى تفتح أبوابها على كنوز العمر، ومقتنيات أهم وأغلى اللحظات.

التيمة ـ بداية ـ تكاد تكون تقليدية في ظاهرها، بل هي وسيلة مباشرة للرجوع إلى الوراء، بكل ما يحمله من تفاصيل صغيرة، وبكل ما يثيره من مشاعر وهواجس وأحاسيس، ومواقف ربما شكلت أهم المحطات في الحياة، إذ ليس أسهل عندما نريد التحدث عن الماضي، من أن نلجأ إلى فتح «السحارة»، والتقاط العلبة المغلقة المحفوظة بها، ثم نفتح هذه العلبة ونلتقط ما بها من أشياء، قد تكون صورا أو خطابات أو قصاصات ورقية أو كما تقول منى عارف: «هذا صندوق الكنز، فيه كل ما خف حمله وغلا ثمنه، ابتسامات، ضحكات، آهات، أحلام، أمنيات، عبارات رقيقة كتبت على أوراق الشجر، حروف أسماء حفرت على قوالب من الطوب الرخامي، طوب السيجة، أشكال آلاف القلوب البريئة، وردة حمراء جفت أوراقها على مر الزمن» وإلى غير ذلك من محتويات هامة وثمينة، تفرد لها القصة الأولى من المجموعة، بعنوان «صندوق الدنيا»، ذراعيها.

سهولة المعالجة التي قام عليها البناء القصصي بهذه التيمة، تستند إلى أنه ليس منا من لم يقل «أنا فتحت صندوق الذكريات، وأخرجت منه كذا وكذا، وتذكرت كذا وكذا»، ليس فحسب على مستوى الكتابة الإبداعية الذكورية أو النسائية، بل ربما نجده أيضا على مستوى الكلام الشفهي الذي يتناقله المبدعون والمثقفون وأيضا العامة، وهذا معناه بشكل سطحي، أن منى عارف لم تجهد نفسها في البحث عن معالجة جديدة لما تريد أن تفصح عنه أو تستدعيه على لسان الماضي، ولم تبتكر نسقا فنيا جديدا لاستعراض ما سيقوم عليه البناء القصصي بأكمله فيما بعد.

أقصر الطرق

ربما يرى البعض أن الكاتبة اختارت أقصر الطرق، لكن هذا الاختيار في رأيي له دلالة إبداعية عميقة، تصب في صالح موهبة منى عارف وليس العكس، وتؤكد أنها موهبة فطرية أنثوية تؤول بنا من فكرة المعالجة المباشرة إلى معالجة إبداعية تتخذ نسقا مبتكرا، فتصبح جديرة بأن نحلل جوانبها ومبادئها وقوانينها الفنية.

وأذكر أن الفكرة ذاتها، فكرة المعالجة المباشرة التي تتخذ نسقا إبداعيا مبتكرا، قد لجأ إليها الكاتب فتحي سلامة في روايته «النيل يجري في دمي ـ ذكريات إنسان يتحدى المرض»، وفيها روى وهو على سرير المرض ـ بتلقائية لافتة للنظر ـ تجربته مع المرض ورحلة علاجه بمستشفى الأولدكورت بلندن، وكنت أنا من أعدها للنشر ونقلها كتابة.

وقد اعتمدت هذه الرواية في الأساس على نقل تفاصيل التجربة بعشوائيتها وطبيعيتها، كما حدثت دون أدنى تنقيح، بحيث تبدو هذه الطبيعية هي نسقها الابتكاري، بهدف أن يعيش القارئ التجربة وكأنه بطلها، ولنا أن نتخيل مريضا يتكلم ويروي، فنجد صوته أحيانا ينقطع، وأحيانا أخرى يغيب، وأحيانا ثالثة يكرر ما رواه وهكذا، وكذلك قد لجأ إليها محمد جبريل في روايته «الحياة ثانية»، والتي يروي فيها أيضا تجربة المرض التي مر بها وغاب فيها عن الحياة وعاد ثانية.

اللافت أنه إذا كان المرض قد فرض على مثل هذين التجربتين وغيرهما، نوعا من التسليم والانصياع لما يفرضه الواقع على الخيال، من كسر وتحجيم وتضييق، وفي المرض لا مجال للبحث عن ابتكار إذ يتجلى الضعف الإنساني في مطلق مستوياته، عضويا وذهنيا وإبداعيا، بحيث يتحقق الإغراء السردي من خلال تقنيات وفنيات بعيدة تماما عن الخيال، ذلك الذي يعتبره النقاد والمبدعون معا ملاذا للعمل الجيد، فإن السؤال: لماذا اختارت منى عارف المعالجة المباشرة، كتقنية تقوم عليها مجموعتها القصصية التي تتناول ذكريات الطفولة والصبا والكبر، ورحلة العمر بما فيها من إضاءات، وهي تجربة مختزنة بمشاعرها الحية في النفس ولا علاقة لها بالمرض؟.

الطزاجة الفنية

السؤال يفضح عن سره حين نعود إلى جملة البداية وهي أن منى عارف تجري عملية ترميم للذاكرة الإنسانية داخلها، وهي في ذلك لا تحتاج إلى أكثر من أن تفتح هذه الذاكرة، بطريقة بسيطة ومباشرة، وبتلقائية ترتبط ارتباطا وثيقا بمخزونها الإنساني الذي يتدفق في سهولة ويسر بمجرد أن تستدعيه، كما أنها في ذلك لا تحتاج أيضا إلى استخدام تقنيات فنية غير تلك التي تحقق لها مستوى من البكارة والطزاجة الفنية لكتابتها الإبداعية.

ولأن التجربة إنسانية تخص الذات بدرجة أكبر مما تخص العام أو الوطن، فقد ابتعدت عملية الترميم عن التاريخ العام، وإن كانت هناك إشارات ولمحات عن الحياة زمان، وكأننا نشاهد فيلما سينمائيا تم إنتاجه في الأربعينات أو الخمسينات، كيف كانت هذه الحياة وكيف أصبحت، بحيث يرتفع الوعي السياسي والوطني من خلال الذات فحسب، وليس من خلال المجموع، كما نجد في رواية «وردة» لصنع الله إبراهيم، أو لدى صبري موسى في «فساد الأمكنة»، أو جمال الغيطاني في «الزيني بركات»، أو سلوى بكر في «كوكو سودان كباشي»، أو نجيب محفوظ ومحمد جلال ومحمد جبريل وغيرهم في كثير من رواياتهم التاريخية. ويمكن القول إن منى عارف عوضت تلك السهولة واليسر في عملية الترميم التي أجرتها لذاتها عبر المجموعة، بالإفادة من فن «الإبيجراما» لتحقق بكارتها وطزاجتها الفنية، وهو فن يعتمد في الأساس على التعاشيق والمجاورة، لنصوص قصيرة مركزة العبارة ومكثفة المعنى، بحيث تبدو وحدة النص بمفردها ومضة خاطفة، تكاد تماثل البرق الخاطف في بوحها وتنويرها وإضاءتها للذات نحو الخارج، وفي إضاءتها للخارج نحو الذات، وتتجلى عملية الإبراق في المفارقة واللفظ المحدد المعنى، وفيما يسمى الصيرورة الزمنية، التي يتخذ فيها القص ترتيبا تصاعديا.

ترصيف الوحدات

وتستند التعاشيق إلى صورة تشكيلية مجزأة أو متناثرة، تتجمع في تتاليات مرتبة، أوفي وحدات حكائية مرصوفة بعناية، ويعتمد ترصيف الوحدات الحكائية على إيقاعات التشكيل ذاته، للمشاهد واللوحات السردية، بما يحقق في النهاية ـ كما سبق وقلنا ـ «الإغراء السردي» في نصوص المجموعة، بما يتضمنه هذا الإغراء من إلغاز وتشويق أحيانا، ومن توجس وإرباك وتوقع ومعايشة من جانب آخر.

وأما المجاورة، فهي تتمثل في مجاورة اللغة، لفظا وجملة وفقرة ونصا، وهي في ذلك تخلق أمامنا أربعة مستويات من السير والتوقف والارتفاع والانخفاض، تحقق للمجموعة في مجملها قوانين الصعود والهبوط الدرامي والفني، وعناصر الشدة والارتخاء في الحدوتة الدرامية.

وهذه المستويات هي:

1 ـ مجاورة اللفظ للفظ، وتلك هي الأساس في تقديم الكتابة السردية المغايرة، وكلما كانت المجاورة اللفظية طازجة، اتخذ العمل شكلا أقرب إلى الكتابة الشعرية التي تقوم على جماليات التوافق والمفارقة، وعلى الخبرة الخاصة في اللفظ الموحي والدال، ويتجلى ذلك في نصوص المجموعة، سواء من حيث الشكل، وفيه تتوالى الأسطر متوسطة الصفحات، لا حدود لها من البداية أو النهاية، أو من حيث البناء الذي يقوم على التجزئة واللملمة.

تقول منى عارف في قصة «البنت» على سبيل المثال: «صورته كانت من الأرض للسقف، كل ما كنت أشوفها، أفتكره لسه واقف قصادي، بالعصاية الأبنوس، وطقم التشريفة، والزرايز المدهية، والطربوش عالي الجبين».

وفي هذا المستوى، تمكنت منى عارف من تحقيق نقلة نوعية هامة في الكتابة الإبداعية، إذ بمقارنة سريعة بين مجموعتها الأخيرة «روائح الزمن الجميل»، وما سبقها من إنتاج، مثل «ليالي القمر»، و«أطواق الياسمين»، نجد نضجا في الاحتفاء باللغة، وحسب تعبير الناقد الدكتور صلاح رمضان فإن الاحتفاء باللغة هو وسيلة التعبير المثلى وغايتها السامية، ويجسد ذلك في تفاصيله الصغيرة، نضجا في توظيف الكلمة، ونضجا في توصيف الصورة، ونضجا أشمل وأعم في نسج التجربة الشعورية، فجاء التعبير عنها صادقا شفيفا.

وبالمناسبة فإن «ليالي القمر» التي ناجت فيها منى عارف الطبيعة من حولها، الغروب والسماء وألوان الطيف والأشجار والشمس والبحر والأمواج والنخيل، وغير ذلك مما يمنح الفرصة للقلوب أن تهيم وللنفوس أن تحلق، في فضاء الأحلام والأمنيات، وللعقل أن يراجع محطات رحلة العمر، كانت هذه المجموعة أقرب في الشكل والبناء إلى «روائح الزمن الجميل»، بينما اتخذت المجموعة الأخرى «أطواق الياسمين» النسق الشعري، أو شكل الكتابة العمودية، معبرة عن هواجس وأمنيات الهروب من العالم الضيق، المزدحم بالأعباء، لتبدو في كليهما مثالا للروح المقهورة والجسد المطعون بالمعاناة والعذاب، اللذين نمثلهما جميعا.

نبض اللحظة

ويلفت النظر في رحلة ما أنتجته منى عارف حتى الآن من كتابة إبداعية، هذا النسق التصاعدي أيضا، على مستوى الأعمال الثلاثة، حيث جاء العمل الأول «ليالي القمر» الصادر في عام 2002، تجسيدا حيا للذات، وحسبما ورد في أحد حواراتها، أن القريبين منها كانوا ينادونها بدلا من «منى» بـ«مون» أي القمر بالإنكليزية، فاتخذت من المجموعة جسرا للتعبير عن ذاتها ووجدانها، واستمدت من اسمها عنوان المجموعة، ولم ينتبه أحد ممن تناولوها بالنقد إلى أن «ليالي القمر» هي لياليها، أما الثانية «أطواق الياسمين»، الصادرة بعدها بعام، أي في 2003، فقد خرجت فيه إلى الآخر، إلى العالم الخارجي، بعيدا عن معاناتها الذاتية، أو حضورها الخاص، لتجسد ملامح عالم آخر نحتاج جميعنا إلى الهروب إليه، لنتحدث بلغة القلب ونبض اللحظة، كاشفة عن ظلال عالم تقيده الأعباء، وتطوق رقبته أطواق خانقة، وإن كانت من الياسمين.

2 ـ مجاورة الجملة للجملة، وهي تلك التي تصنع ترصيف الوحدات الحكائية، والتجسيدات الذهنية الحادة، للبنية ذاتها، وفيها يتجلى المعنى، حيث تحولات الحياة، وحراك البنية الاجتماعية، وحيث الإيماءات الدالة على الإيحاء العام، ويتجلى ذلك كله من تجاور يبرز في النهاية كتلة درامية إن صح المعنى، أو فقرة، تمثل لبنة في بناء العمل الإجمالي.

والغريب أن منى عارف لم تعترف بهذا التركيب، إذ لا توجد فقرة أو كتلة درامية في تركيب النص داخل المجموعة، ليس فقط سوى تجاور للجمل المتعاقبة في تسلسل يسير، يفضي بنا من معنى إلى آخر، في تصعيد درامي متشابك، وكأنها تقول إن الحياة التي تقوم على الحركة الدائبة والاستمرار والسير إلى الأمام، هي نفسها التي يمكن أن تسير إلى الخلف، حين نستدعيها من الذاكرة، بمعنى أن الإنسان هو أساس الحياة وهو المتحكم في حركة سيرها، سواء للخلف أو للأمام، وليس العكس، وهنا تمنحنا منى عارف إطلالة فلسفية على الحياة التي تنهض على ديمومة الحركة إلى الأمام وإلى الخلف معا.

3 ـ مجاورة النص للنص، وهنا نتجاوز مجاورة الفقرة للفقرة، حيث لا توجد فقرة كما ذكرنا، وتعني مجاورة النص للنص التشكيل الكلي الذي يقوم عليه البناء الفني للمجموعة، وهو بناء تصاعدي يتخذ زمنيا منحى رأسيا، يبدأ منذ الطفولة حتى الصبا والشباب والكبر، ويتخذ منحى أفقيا، يتضمن الأمكنة التي ارتحلت إليها وحلت بها البطلة، بما يكشف عن تفاصيل حياتها في صورة أقرب إلى السيرة الذاتية، غير أن البطلة لا تعتمد سيرتها بقدر ما تروي مقاطع من حياة، تصلح كل منها لأن تكون قصة مستقلة.

وتلقائيا، فإن المحصلة الإجمالية لهذا التجاور والخلخلة، على مستوى الكلمة والجملة والفقرة الملغاة في إطار الديمومة الحركية للنص، تشكل جسد ولحمة المجموعة بما فيها من مغايرات فنية، تقدم دلالتها اللغوية والدرامية، التي تتجاوز مفهوم المعادل الفني.

ثلاثة مستويات

والمتأمل لقصص المجموعة يجد ذلك واضحا، حيث تبدأ منى عارف في استدعاء مخزون الذاكرة من خلال المثير الشرطي الذي يذكرنا بنظرية بافلوف، تلك التي يرتبط فيها تناول الطعام بالضرب، والمثير الشرطي الخارجي هنا في حالة منى عارف، هو ما تلتقطه من داخل الصندوق، وهو ما يثير بدوره ذكرى كانت قد مضت، تشق في حضورها ثلاثة مستويات من حركة الزمن، هي زمن التلفظ، وزمن الملفوظ، وزمن الحياة أو زمن الحدث، والمستويات الثلاثة موثوقة الرباط بالأمكنة والفواعل.

وتكشف منى عارف عن ذلك في صراحة حين تقول في قصة «الألبوم»: «وللصور حكايات ومواقف طريفة، أبدأ بأولها وأتمنى أن تسعفني الذاكرة».

أول الخيط هو قصة «البنت»، والتي تجسد البداية، زمن الطفولة: «بنت عمرها تقريبا سنة، كانت هي الأمل، الحلم بالاستقرار، بالتكرار، ببقاء القسمات وضحكات الوجنات، أول فرحة، الأثيرة، ما هي كانت البكرية». التمدد الأفقي والرأسي المتزامن هنا، يمثل مركز الحركة الدائرية للألفاظ، وهي ألفاظ لا علاقة لها بالمعاني المجردة التي قد يبحث عنها المتلقي فلا يجدها إلا بالإيحاء، ومن ثم تتحول وظيفة الإيحاء، من التشبيه اللغوي إلى التقريب المعنوي، ومن التصوير الخيالي للحالة الدرامية إلى تجسيدها الحسي.

والحديث عن المفاهيم والمعاني المجردة يؤول بنا إلى الحديث عن المعاني المتحولة في نصوص المجموعة، وهي ملاحظة جديرة بالتأمل في أسلوب الكتابة الذي لا أقول تميز به منى عارف، خاصة وأن الكتابة أسلوب كما يرى ميخائيل باختين، وطرحه جيرار جينيت في كتابه «خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج»، إنما أقول اختارته ليكون بصمة لها وصوتا خاصا، ويبدو ذلك بشكل خاص عند المقارنة بين أسلوبها في الكتابة الصحافية وفي الكتابة الإبداعية، حيث تضفي الثانية على الأولى ظلالا من حياة تحتضن كينونتها وخصوصيتها واستقلالها الإبداعي، الذي لا يقترب أو يتشابه مع أي صوت نسائي آخر.

والمعروف أن الشفافية والصدق والعبوس والنبل والخيانة، هي جميعها معان مجردة، تصل للمتلقي بسهولة، ويراها في صورتها الحقيقية لا المزيفة كما يرى الألوان الأصلية، الأزرق هو الأزرق وليس المركب من الأصفر والأخضر مثلا، والأخضر هو الأخضر وليس المركب من الأزرق والأصفر، حتى أن هذا المتلقي يمكنه أن يرى اللون المركب دون أن يحتار في تحديده، كالزهري مثلا.

دلالات جديدة

أما المعاني المتحولة فهي مثل تلك التي تبذل منى عارف فيها جهدا لغويا لتأصيلها عبر هذا التحول، لتفيد من ذلك في استنبات معان جديدة ذات دلالات جديدة ومغايرة، وتبدو المفردات اللغوية هنا وكأنها عجينة لينة أو مولودا طيعا أو كيانا بكرا، تشكله كما تشاء، وهو ما يحقق فكرة توالد المعاني وتكاثرها ونموها من ألفاظ قليلة.

في هذا الإطار يمكن تفسير التداخل الكبير الذي نجده واضحا بين الفصحى والعامية، في معظم نصوص المجموعة، خلاف المجموعتين السابقتين، فيبدو هناك مزج فني يعكس الرغبة المتعمدة في التأكيد على هذا النسق أو هذا الأسلوب من الكتابة، تقول منى عارف مثلا في قصة «أستاذ عبد الجليل»: «أحببناه جميعا لأنه بطيبة قلبه كان يسامحنا على شقاوتنا، ويحزن لو وجدنا خارج الفصل متذنبين، ويشفع لنا عند باقي المدرسين، كان يفر من عينيه الدمع لو سمع خبرا يغم ويحمر وشه مثل الجمر، الناس، الأيام دكها، كانوا معجونين بالحنية، كانت تكفيهم لقمة عيش هنية، لا منح، لا هدايا، ولا حتى دروس خصوصية».

هكذا يتجلى التداخل والمزج بين الفصحى والعامية ليكشف من باب خفي عن معان متحولة، ويمكن للمتأمل أن يكتشف ذلك، حيث تبدأ الفقرة في ذكر سمات ومميزات الأستاذ عبد الجليل، وهو أحد الذين قابلتهم البطلة في حياتها واستقرت ذكراهم في القلب، وهم عدد كبير من الشخوص الذين بقوا رغم مرور السنين والأيام، منهم عم حبيب، وقارئة الفنجان، وصاحب القمري، وفج النور، وغيرهم، ثم تتحول الحالة الفنية الخاصة التي ترتبط بالبطل عبد الجليل، إلى وضع عام عن الناس زمان، حيث اللقمة والعيشة الهنية والبساطة والرضا بالمقسوم، ثم يتحول الوضع العام القديم إلى حاضر حي بتفاصيله الصغيرة وبسلبياته وعيوبه، حيث التكالب على الحياة الدنيا والجري وراء المادة والقفز فوق القيم والأخلاق.

هذا الحال يعطي الانطباع بأن منى عارف تدرك جيدا ما تفعل، حيث تعرض عن تركيب لغوي سردي تقليدي، حتى مع بداية كل قصة، حين اختارت أن تبدأها بمقطع غنائي، وفي الوقت نفسه تعرض عن تزيين هذا التركيب السردي اللغوي، لصالح الصورة الدرامية، كتقنية فنية تمثل أحد عناصر التشكيل النهائي للنص، فتبدو وكأنها تكتب كما تتحدث، في فمها وفي يدها تختلط الألفاظ وتمتزج الفصحى بالعامية، وربما بكلمات من هنا وهناك من لغات أخرى متعددة، فتنتج في النهاية تركيبا لغويا قائما في الأساس على فكرة التحول المعنوي لصالح المشهد، الذي يفضي بنا ـ من جانب آخر ـ إلى قلم نسائي يتمتع بموهبة فنية طيعة وحقيقية، نأمل أن تحقق لنا المتعة والفائدة في أعمال قادمة.

ولا يبقى سوى أن نؤكد أن منى عارف في هذه المجموعة القصصية التي تجذب الناقد المحايد إلى تأملها وتحليلها، أرادت أن يكون عملها أنيقا شكلا ومضمونا، فجاءت الطباعة فاخرة ومكلفة، وجاء المضمون جاذبا وليس طاردا، غير أنها لم تكن في حاجة إلى التقديم والتعليق اللذين شارك في كتابتهما اثنان من كبار مبدعينا هما الشاعر فاروق جويدة والكاتب عبد الله هاشم، وكلاهما كان ـ للأسف ـ كمن يجامل عن عدم بينة، حيث كتبا كلاما لا علاقة له بالتيمات والعناصر الفنية للمجموعة، ولا علاقة له بمضمونها، بل إن فاروق جويدة استغل مقدمة الكتاب والغلاف الأخير ليضع بعضا من شعره هو، وراح الثاني يبكي على ماض ويحن إلى ذكريات فقدها، بلا مصداقية.

* كاتب من مصر

باشلار فيلسوف الزمان

ترجمة: د. سعيد بوخليط*

■ مع نهاية بحثنا إذن، نلاحظ في الآن ذاته وجود عدد وافر من الزمان داخل عمل باشلار Bachelard، ثم بداهة عمق وحدة فكره بخصوص الزمان مع تطور هذا العمل. الأهمية الممنوحة للحطة l'instant، تهيمن في الواقع على تأمل يخدمها إن صح القول بداية ونهاية.

فرانسوا داغونيFranáois dagognet، باعتباره أحد الشارحين المقنعين للفلسفة الباشلارية، اهتم بالتأكيد على وحدة البناء فيها، بين الإبستمولوجيا والشعرية، مع التركيز على فكرة التحول. لأن باشلار Bachelardهو بالفعل، من هؤلاء الفلاسفة الذين ظل فكرهم في صيرورة دائمة. لقد توخينا احترام مسار هذه الوحدة الجدلية، بأن اقتفينا بصدق الترتيب الذي صدرت وفقه الأعمال ، وهو شيء أساسي في حالة باشلار من أجل فهم فكره، وبشكل خاص التيمة التي تشغلنا هنا. لأن، اكتشاف إحالات على اللحظة مع بداية ونهاية فلسفة في نفس الآن، وهي ليست بالنسق المنغلق، من الضروري أن يقودنا إلى توضيح المراحل المقدماتية لفلسفلة زمان منفصل، انتهت في الأخير إلى شعرية حقيقية للزمان، كرست فصلها الرئيسي للحظة.

في مرحلة أولى، يتحول باشلار العلمي إلى التاريخ والأدب. وقد اكتشف بأن العلم والقصيدة يمكنان من تأكيد الخاصية الانفصالية للزمان، وكون التعددية الزمانية التي ظهرت مع النسبية La relativitÇ تتوافق مع الإقرار باللحظة الميتافيزيقية وكذا أزمنة متطابقة وخاضعة لإيقاع جدلي. أن تكون شاعرا، يعني ذلك مضاعفة الجدليات الزمانية وتنضيد مستويات الكوجيطو .Cogitoيوطد التحليل الإيقاعي تناغم العلم والقصيدة. وحده الزمان الأفقي، أي زمان نثر العالم، وابتدالية الذهنية الاختزالية تم استبعاده من هذا الانسجام.

ثم تقوم ظاهرة قطيعة. تتناسب مع توظيف التحليل النفسي، لتمكين الفكر العلمي من التشكل. حيث تصنع إذن الصورة ظهورها الحقيقي، لكنه ظهور بمثابة تطفل مادام أنه يبدأ بالتشويش على النفاذ إلى موضوعية المعرفة. لا تتمركز فقط، مع تشديدنا على ذلك، تأملات باشلار Bachelard الأولى على الزمان بشكل متميز، مقارنة مع الصورة، لكن التدخل الثاني للصورة هو الذي سيزعج إن صح القول اتفاقا أوليا بين العلم والشعر، سيعمل الزمان على ترسيخه. لن تخفي القصائد النظريات إلا بعد كتابه : La formation de l'es-prit scientifique.

تمكن هذه القطيعة من الوصول إلى مرحلة ثانية، توجد مقدماتها المنطقية مع نهاية عمل باشلار La psychanalyse du feu : Bachelard، ثم دشنها كتابه الآخر : .La philosophie du nonذلك أن فلسفة بديلة للزمان، عليها أن تثير الصدى في فكر علمي جديد. العقلانية المطبقة التي طورها، تقوم على الاعتقاد بأن كل فكر علمي يتضاعف. لأن الوعي داخل مجهود الفكر العلمي يقيم حكمه، ظاهرة سيكون لها تأثير على مفهوم الزمان : « إذ رفض كثير من الفلاسفة هذه الازدواجية، يؤكد باشلار Bachelard، فذلك لأنهم يحققون زمان الفكر بأن يجعلوا منه زمانا معاشا (...). يتأسس الفكر العقلاني في فترات لا زمانية» 2 . سيفقد الزمان في هذه الفترات ضروراته الحيوية. وبالتأكيد، ستبعث الحياة على الفور إلزاماتها، لكن هذا لا يلغي أبدا إمكانية تنسيق أفكارها من زمان إلى آخر ّفي إطار زمانية جديدة ّ. بخصوص هذه الزمانية الجديدة، تكلم باشلار هنا عن ّزمان معلق ّ.

يبدو لنا، في نهاية هذه الدراسة، بأنه في مرحلة ثالثة والتي تميزت بتداخل الخيال المادي وخيال الشعريات، سيذهب باشلار Bachelardمن جديد لكي يعثر ثانية على رؤية متمائلة للزمان في العلم والأدب، لكنه ملتزم هذه المرة بزمان معلق، زمان خارج الزمان.

إنها في الواقع، تعابير قريبة جدا أوحتها له قصيدة الزمان الناري، ذلك المتعلق بنار تحدثنا عن اللازماني. لكن يوجد ما هو برهاني أكثر، بخصوص حالم العزلة، الذي يغدو كذلك حالم بالعالم. يكتب باشلار la poetique de la rêverie . عمقان يتوحدان، في : وينعكسان في صدى ينطلق من عمق كائن العالم إلى جوهر الكائن الحالم. الزمان معلق، ليس له أمس ولا غد»,3 تنتهي القصيدة والعلم، بأن يتواصلا من جديد على نفس المفهوم للزمان لأن التحليل الشعري، خطا خطوة قياسا للتحليل النفسي.

لكن من أجل ذلك، كان على باشلار كما يشير هو نفسه، تغيير المنهجية لضبط الصور الأدبية. قبل كل شيء يصرح : « أعتقد بأنه علي دراسة الصور مثلما تعودت على دراسة الأفكار العلمية، بشكل موضوعي قدر الإمكان».

لذلك، وفي حين يعتقد علماء النفس بأن الموضوعية متلازمة مع عدد ملاحظاتهم : « أتوخى، يؤكد باشلار بتكثيف قراءاتي، تشكيل آفاق علم إنساني للقول الشعري، يبرز بإرادة الكتابة» 4 . ذهنية ّعالم النبات ّ هاته فيما يخص الصور يضاعفها مجهود تصنيفي يرتكز على العناصر الأربعة.

لا تتمكن معشبة كتلك للصور من فهم، كيف يمكننا أن نعيش حرية للنفسية بالقصيدة. لكن باشلار Bache-lard، سيقتنع شيئا فشيئا بأنه ليس فقط التحاور العلاجي La talking cureهو ما يجب أن يثير مداواة باللغة. ولكن جمالية اللغة تلعب دورا أساسيا بخصوص الصحة النفسية. لذا، من الضروري تناول «اللحظات التي يخلق فيها الإنساني الكلام، اليوم ومثل دائما». 5 يجب الذهاب إذا أمكن إلى أصل سعادة التكلم. إذن كل شيء يمكنه التغير : «صارت وحدها القصيدة عندي ـ الصورة الشعرية نفسها ـ ظاهرة سيكولوجية جديرة بدراسة خاصة» 6 . وليست هذه الدراسة مشوبة بالذاتية، لأنها تقوم فقط على صيغة خاصة للموضوعية : «تنفتح لنا، أمام الموضوع الشعري، منهجية موضوعية، تحافظ بشكل فعال على فضول لا يسأم ولا يقنع أبدا».

بالطبع، لا يتخلى باشلار عن فكرة خطر : «يقينيات الصور عند المشتغل بالفكر العلمي». بقدر ماهو صحيح بالنسبة إليه : «أن لا نتخيل الأفكار. فضلا، على أنه حينما نشتغل داخل حقل للأفكار، من الضروري استبعاد الصور». 7 ويضيف : «أن تبدع داخل نظام الأفكار وتتخيل الصور، هما صنائع سيكولوجية مختلفة جدا. لا نبلور أفكارا دون تقويم للماضي. من تقويمات إلى أخرى، قد نتوخى استخلاص فكرة حقيقية. تنهض الفكرة العلمية على ماض طويل من الأخطاء. بينما الخيال الشعري، ليس له من ماض، فهو يخل بكل تهيء. الصورة الشعرية هي حق لحظة للكلام.

لحظة قد نتناولها بشكل سيء إذا توخينا موضعتها في إطار وعي برجسوني يتعذر تمزيقه. من أجل تمثل كل لا توقعات اللغة الشعرية، يجب الاستسلام للوعي المشكالي Kalcidoscopique 8 . لذلك، حينما نلقي على فكره رؤية ثانية، فإن باشلار Bachelard في كتابه غير التام حول شعرية النار، توخى دائما توضيح مرحلة التعارض هاته بين الصورة والمفهوم وقد التزم برؤية للصورة والزمان ترفض بالفعل المفهوم البرجسوني للوعي والزمان.

بالموازاة إذن مع مرحلة التعارض هاته، كان باشلار Bachelardواعيا بنمطين من الحياة يتبناهما : «عرفت العمل الهادئ يؤكد، بعدما انقسمت حياتي العملية بوضوح إلى نصفين شبه مستقلين، واحدة تحت إشارة المفهوم، والأخرى تتجلى على ضوء الصورة. بالتأكيد نصفان للفيلسوف، لا يصنعان ميتافيزيقيا أبدا))9, لكن كيف يمكن التوفيق بين هذا التأكيد الأخير، مع ذلك المرتبط بالبحث عن ميتافيزيقيا للزمان والحدس البشلاري الذي جعله يقول بأن الإنسان يمكنه تغيير الميتافيزيقا، لكن ليس بإمكانه تجاوز الميتافيزيقا ؟ 10

كذلك، سيذهب باشلار Bachelardمن جديد للإعلان عن تغير في المنهجية أثناء أبحاثه في الخيال : «يعطي أحيانا تغيير المنهجية فرصة إضافية من أجل التعلم» يضيف باشلار .Bachelardحيث يحدد هو نفسه القطع بين حلم يقظة الصور المادية والشعريات : «ارتبطت كل مؤلفاتي حول حلم يقظة الصور المادية بالعناصر الأربعة التقليدية، يمكنها أن تكون كتابات للبداية، دون الانشغال بمعرفة تمهيدية. وستحمل على اختلافها دعوة للتخيل» 11 . لقد تغير كل شيء مع الشعريتين الأوليتين، لأن باشلار Bachelard أراد توخى إدخال فرضية جديدة: «فرضية ّشعرية ّ فعالة سيكولوجيا». مع الشعرية الثالثة ، فإن الحركة تتحدد، حيث أمكننا أن نقرأ من خلالها ما يلي : « مع العمل الحالي، في مجال لا زال بلا شك منحصر في مجال ضيق. أريد إنجاز شعرية للغة، وأن أظهر بأن القصيدة تؤسس لغة مستقلة، مع وجود معنى للتحدث عن جمالية اللغة». 12

هذا «التغير الجديد في المنظور» داخل أبحاثه، أعاد بلا شك التساؤل في القطع وكذا التوازي بين حياتي نصفي الفيلسوف. عدم اكتمال الشعرية الثالثة، لا يتيح لنا إلا تخمينات حول مصالحة13 ممكنة. تقوم شعريتها على الزمان، وانزياح شعرية النار اتجاه شعرية الزمان. وهو زمان تخلص من ذهنية متحجرة، كان دائما في عمل باشلار Bachelard، يغني للتناغم بين العقلاني والخيالي.

صيغة تمت الإشارة إليها، تثير انتباهنا من جديد، حينما يكتب باشلار : «يكفي تغيير الصور حتى يتغير الزمان». تظهر الصورة، كما لو أنها تخول لنا إمكانية التخلص من الوحدية الاختزالية لمطلق خاطئ، ذلك المتعلق بزمان لا يقربه العلم كما هو، أليست الصورة لذلك ميتاكسو metaxu، يمكن من التطابق مع مشكال La kalcidoscopeالآنا وكذا تعددية الزمان في قلب شعرية الزمان، نوع من الإينشتاينيةEinsteinisme الموضحة. لا تعمل فقط الصورة على تزييف الإدراك والمعرفة، إنها بالفعل العنصر الدينامي الذي يفتح ذاتنا على أزمنة أخرى. ذاتنا المتحولة والفنيقية.

لأنه بقدر اختلاف مستويات الكوجيطو Cogito يتحدد كل من نصفي الذات، وهذا ما سيشير إله باشلار Bachelardبتعدد وتنوع الآنا، «كما اشتغلت، يكتب هذا المجتهد الذي لا يكل، كلما تنوعت. للوقوف على وحدة الوجود، يستلزم ذلك معرفة كل الأعمار في الآن ذاته» 14 . لا تمكن بلا شك الصورة من هذه المعجزة، إلا أنها تثير باندفاعها أوجه مشكال La kalÇidoscopeالذات وأعمارها. فضلا عن ذلك، يبين الزمان وبشكل خاص الزمان الناري، فكرة عدم البحث عن وحدة الوجود، من خلال تطابق مستحيل أو تركيب على طريقة هيغل Hegel، ويذكرنا بأن العقلانية، لن تكون تحت أي عنوان «وجودية للعقل».

لكن لأن التنوع يمكنه السير على المستوى ذاته مع العمودية، من اللازم أن نفهم بأن التوحد هنا يعني الارتقاء والعثور ثانية على قوى العمق. ما دام «كل ما يصعد يخفي قوى العمق».

لذلك ربما، فيما وراء عزلة الموت والتي استنزفت بحسبنا كتابة باشلار، دون أن تنجح في إسكاتها. قد يمكننا تخيل الفيلسوف تحت قنديله، عند «طاولة وجوده «يعيش شكل» أقصى الوجود بـ «نزوغ نحو الأعلى». فيلسوف، كان بإمكانه التوفيق بين النصفين إلى أبعد حد، والعمل على إدخالها في صورة واحدة.

تبقى الإشارة أخيرا، حتى نستخلص الرباط الحميمي بين الزمان واللوغوس ثم الوجود، كما لاحظ جون بروان Jean Brun، وقد حرصنا على أن نهدي له هذه الدراسة تقديرا لإعجابه الودي بباشلار Bachelard، والذي كان بدوره يبادله الحميمية ذاتها : «اللغة هي ما يمر عبره الزمان إلينا حيث ننساب داخل الزمان. لكن الزمان يتأتى لنا باللغة»15 . يظهر لنا بهذه الملاحظة قد أعدنا إشارة باشلار Bachelard المؤرخة سنة 1962، والتي تقول : «أن تحيا داخل اللغة، باللغة لصالح الكلام، هو الوجودية الوحيدة الممكنة بالنسبة إلي». 16

إذن لا نبحث عن Silo‰ الأرض الموعودة ّ في أقاصي منيعة لأنها فينا، واكتشافها ينهض فعلا على شعرية للزمان والتي اعتمادا على اللوغوس logosكما يشتغل في إبداع الشاعر، يوحي لنا بميتافيزيقا جدية للزمان، وطريقة جدية لماهاة هذا الزمان.

* كاتب من المغرب
Saidboukhlet@hotmail.com

1 ـ للاطلاع على النص في أصله، أنظر :
Maryvonne Perrot : Bachelard, philosophe du temps, in : Bachelard et la poÇtique du temps, peter lang Gmbh, Frankfurt am main 2000, PP : 149/155.
2 - Le rationalisme AppliquÇ, Paris 1949 , P 26.
3 - La poÇtique de la rêverie, Paris 1960, P 148.
4 - Fragment d'une poÇtique du feu, Paris 1988, P 28.
5 - Op.cit, P 29.
6 - Op. cit, P 31.
7 - Op. cit, P 32.
8 - Ibid.
9 - Op. cit, P 33
10 - philosophie du non, Paris 1940, P : 2.
11 - Op. cit, P 35.
12 - Op. cit, P 36.
13 - Op. cit, P 35.
14 - Op. cit, P 54.
15 - Jean Brun, les conquàtes de l'homme et la sÇparation ontologique, Paris 1961, P 247.
16 - Gaston Bachelard : Fragments d'une poÇtique du feu