بنية الإيقاع الشعري في قصيدة (عواطف حائرة) للشاعر عبد الله الفيصل

كمال عبد الرحمن - العراق
ناقد

تشتمل بنية الإيقاع الشعري على عدد من العناصر أهمها:[1]

1.الإيقاع
2. القافية
3.التكرار
4.التدوير
5.الإيقاع الداخلي

النص

أكاد أشك في نفسي لأني ... أكاد أشك فيك وأنت مني
يقول الناس إنك خنت عهدي ... ولم تحفظ هواي ولم تصني
وأنت مناي أجمعها مشت بي ... إليك خطى الشباب المطمئن
وقد كان الشباب لغير عود ... يولّي عن فتى في غير أمن
وها أنا فاتني القدر الموالي ... بأحلام الشباب ولم يفتني
كأنّ صبابي قد ردّت رؤاه ... على جفني المسهّد أو كأني
يكذّب فيك كل الناس قلبي ... وتسمع فيك كل الناس أذني
وكم طافت عليّ ظلال شكّ ... أقضّت مضجعي واستعبدتني
كأنّي طاف بي رك الليالي ... يحدّث عنك في الدنيا وعنّي
على أنّي أغالط فيك سمعي ... وتبصر فيك غير الشكّ عيني
وما أنا بالمصدّق فيك قولاً ... ولكني شقيت بحسن ظني
وبي مما يساورني كثير ... من الشجن المؤرق لا تدعن
تعذّب في لهيب الشك روحي ... وتشقى بالظنون وبالتمني
أجبني إذا سألتك هل صحيح ... حديث الناس خنت؟ ألم تخنّي

الوزن

الوزن علامة فارقة للقول الشعري،فهو الذي يميزه عن سواه من فنون القول،إذ انه العنصر الذي يمنح الكلام موسيقى خارجية،ولعل ميزة الوزن هي انه يجعل الشعر أكثر عاطفة وأقوى في إثارة الانفعال[2]، ويتفق الكثير من الدارسين على أن الوزن،هو تاريخياً أكثر من غيره التصاقا بالشعر[3] على الرغم من أن هذا الإجماع لا يعني عدم وجود إيقاع في قصيدة النثر.

والوزن عند غالبية الدارسين، إنما هو«وجه من وجوه التكرار»[4] ، ومهما يكن من شيء فأن الوزن هو أحد أهم مصادر الموسيقى في الشعر، وتؤدي هذه الموسيقى وظيفة جوهرية في القول الشعري[5] .

وإذا كان الوزن هو الذي يجعل« القصيدة بنية إيقاعية خاصة» في التشكيل الشعري الجديد، فانه لا بد من تخلصه من حال الجمود التي أصابته على مدى قرون عدة.

لقد اهتم الشاعر عبد الله الفيصل بموسيقى شعره اهتماماً ملحوظاً، معبراً عن معرفة واسعة ووعي عميق في هذا المضمار، وكان الوزن أحد العناصر البارزة في بنية القصيدة لديه، وتفنن في هذا المجال، فاستخدم تفعيلات بحر(الوافر) واستعمل منه أربع دوائر وزنية، جاء ترتيبها حسب ورودها في القصيدة على النحو الآتي:[6]

الدائرة	التفعيلات	التكرار
الأولى	مفاعلتن مفاعلتن فعولن	8
الثانية	مفاعلتن مفاعلتن فعولن	4
الثالثة	مفاعلتن مفاعلتن فعولن	13
الرابعة	مفاعلتن مفاعلتن فعولن	3
مجموع الأشطار		28

والدائرة الوزنية الثالثة تتفوّق في عدد تكراراتها وبعدها الأولى والرابعة وهذا الاختلاف قد يفسر على انه انعكاس لنفسية الشاعر المضطربة القلقة التي رافقها اضطراب أيضاً في البناء الموسيقي للنص[7]

فالشاعر يستخدم الدائرة الثالثة وهو في قمة انفعالاته في أبيات متكاملة هي على التوالي:

البيت الثاني، والحادي عشر،والرابع عشر وهي الأبيات التي تتعلق بأحاديث الناس وأقاويلهم، ويكون الاستخدام حسب التسلسلات:

الثالثة : ذات الانفعال القوي
الرابعة: السيطرة على النفس
الأولى: تأتي بين الثالثة والرابعة دلالة على حال الوسط في السلوك النفساني للشاعر وهو اقرب إلى الهدوء.

القافية:

القافية في معناها الفني الإجرائي «مصطلح يتعلق بآخر البيت يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»[8] ، فهي عند الخليل بن أحمد «آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت».[9]

وتعد القافية واحدة من الظواهر الفنية السائدة في الشعر العربي، وربما دعا البعض إلى التخلص منها كلياً،على الرغم من كل هذا،فقد ظل الشاعر العربي الحديث مشدوداً إليها.[10]

ولا يخفى ما للقافية ـ بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر بناء القصيدة ـ من أثر على صعيد الإيقاع والدلالة، بما تمتلكه من طاقات صوتية وموسيقية وإيمانية، حتى غدت القافية هي النهاية التي ترتاح إليها النفس.[11]

ويعد الفيصل شاعراً متمكناً إلى حد كبير من الظواهر الفنية في تراثنا الشعري، نظراً لصلته العميقة بهذا التراث، وهو إذ يسعى إلى تشييد عمارته الشعرية على أساس الحداثة، فإنه لا ينفصل كلياً عن ما في هذا التراث من غنى وثراء في مادته الشعرية.

والشاعر عبد الله الفيصل شديد التعلق بالقافية، فالقافية هنا واضحة في حرف الرّوي الذي هو حرف (النون المكسورة) الذي يتفق مع صوت الشاعر الحزين الذي يدل على الأنين والألم المستمرين، وكأنما هي تأوّهات حرى تزيد في إظهار الانفعال الصادر عن الصوت نفسه[12]:

(منّي / تصنّي / أمن / يفتني / كأنّي / أذني / استعبدتني / عنّي / عيني /ظني / تدعني / بالتمني / تخنّي) ويمكن اعتماد الشعراء على ثلاثة أضرب من القافية:

القافية المتواطئة: هي ضرب من القافية، يعتمد على تكرار مفردة بعينها على نحو عمودي في نهايات السطور الشعرية، وقد أشار محمد بنيس إليها بوصفها القافية التي تنادى تؤامها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية. [13]

القافية المتناوبة والمتوالية: وتعني وجود أكثر من قافية في القصيدة الواحدة أو المقطع.[14]

القافية المتجاوبة(المتداخلة): يتغير مكان القافية،إذ ترد أول مرة في نهاية السطر، ثم تتكرر في بداية السطر الثاني، أي أنها ضرب من «التكرير في النص لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث إن المفهوم القديم للقافية ثبتها فيه».[15]

التكرار:

يمكننا أن نضيف الموسيقى اللغوية إلى الإيقاع الشعري والتي تتأتى من حسن اختيار الألفاظ [16] مع حسن التجاور في التراكيب، وهذه الموسيقى الداخلية يمكن متابعتها، بحيث «إذا كانت الأصوات بحسن اختيارها ودقة توزيعها، واكتمال مواءمتها للحال الشعورية تمثل الجانب الداخلي في موسيقى القصيدة». [17]

ويعد التكرار ظاهرة لغوية وظاهرة موسيقية بالدرجة الثانية، لأنها تثري الإيقاع وتحاول أن تعوض النواحي الموسيقية الخليلية في قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر[18] فالشاعر «يقوم بتنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوعي بوجوهها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض..». [19]

وعندما يقوم التنظيم يتكرر عنصران: التكرار والتنوع، والعنصر الأول (التكرار) يتشكل بطرق مختلفة لدى كل شاعر، ومن ذلك تكرار الكلمات» التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها خلق جوّ موسيقي خاص، يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم، لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة..»[20] ، وينتج هذا التكرار موسيقى تحرك القصيدة «في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلاّ، وإن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كمعان وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة بناء الأصوات»[21] .

وخلاصة القول إن التكرار يظهر في النص على أربعة أضرب هي:

تكرار الحرف:

تكرر حرف الجر(في) في قصيدة (عواطف حائرة) عشر مرات، لينتج موسيقى داخلية، وهو تكرار جعل الجمل تصاغ بالتركيب نفسه، وهذا ما اشبع المقطع بنغم متكرر:

(في نفسي/ فيك / في غير أمن / يكذب فيك /وتسمع فيك / في الدنيا / فيك سمعي / وتبصر فيك / فيك قولا / في لهيب)

تكرار كلمة:

تكررت كلمة (الشك) خمس مرات بنوعيها (الفعل) و(المصدر)، وإن تكرار (الوحدة ــ الكلمة = الشك) له دلالة معنوية، لأنها (الشك) محور التركيب في بناء القصيدة، وفيها تمركزات دلالية كما لها نغمة موسيقية خاصة، ويتجاوز هذا التكرار اعتقاد البعض بأن فيه عجزاً لغوياً فقد ورد للتماثل اللغوي الذي يحمل تموجاً موسيقياً وهو يبني معناه:

(أشك في نفسي / أشك فيك / ظلال شك / غير الشك / لهيب الشك)

تكرار جملة:

تكررت جملة (أكاد اشك) مرتين:

(أكاد اشك في نفسي /أكاد اشك فيك)

الإيقاع الداخلي:

لم يستعمل الشاعر عنصر (التدوير) بأنواعه وأشكاله في هذه القصيدة، فتجاوزناه إلى (الإيقاع الداخلي) للقصيدة.

لا يقتصر الإيقاع في النص الشعري على العروض، وأعني الوزن والقافية، وإنما ثمة موسيقى أخرى، تنبع من أعماق النص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو تكويناته الداخلية[22] وينشأ هذا الإيقاع من خصوصية اللغة الشعرية، المشحونة بالدهشة وصور التضاد والمفارقة والتوتر الذي ينبثق من المناخ الدرامي للنص الشعري.[23]

ولعل القوافي الداخلية والتجمعات الصوتية والنبر، كلها عناصر تتضافر فيما بينها لإنتاج الموسيقى الداخلية.

إن صلة الشعر بالموسيقى صلة مصيرية غير قابلة للفصل مطلقاً، وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري المنظوم محكوماً بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل[24] وهي محاولة لاستثمار «إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة»[25] وهي بذلك «تعتمد إيقاعاً جديداً يستمد أغلب مقوماته من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته، لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم».[26]

تعتمد قصيدة (عواطف حائرة) على تركيز الإيقاع في بؤر صوتية معينة، والإفادة من النشاط الصوتي المتميز لكل تجمع صوتي من هذه التجمعات، فصوت (السين) بترديده العالي، وإثارته اللافتة، وضغطه الإيقاعي الواضح، يتكرر على نحو مثير للانتباه، ويمكن حشده خطياً بالشكل الأفقي الآتي:

(نفسي/الناس/المسهد / كل الناس / تسمع / كل الناس /استعبدتني / سمعي / بحسن / يساورني / سألتك / حديث الناس) فضلاً عن صوت (الشين) الذي يقاربه ويعاضده ويعمّق حسّه الإيقاعي:

(أشك / أشك فيك / مشت / الشباب / كاد الشباب/ بأحلام الشباب/ شك/ غير شك/ شقيت/ الشجن/ لهيب الشك/ تشقى)

وكذلك صوت (الراء) المتضامن معهما في علو هذه الأصوات التي تحيل القصيدة على أجوائها الموضوعية:

(لغير/في غير/القدر/ردت/رؤاه/ركب/تبصر/غير الشك/ يساورني/المؤرق/روحي)

كما يمكن متابعة أصوات أخرى على هذا الصعيد شكلت بؤراً استجابت لإيقاع الفكرة التي نهضت عليها القصيدة، كما توافقت مع إيقاع السرد الذاتي الذي قاده الراوي الشعري.

إن إيقاع السرد بالاعتماد على المعطيات السابقة، ضاعف من طاقته الإبداعية الإيقاعية، بتفعيل عناصر السرد المختلفة كالمكان والزمن والشخصية، وارتفع إيقاع الحكي إلى مستوى تسريع عمل الأفعال، وزيادة معدلاتها الصوتية، مثل (أكاد/أشك/خنت/أقضّت..) من أجل إشاعة مزيد من البؤر الصوتية التي تتيح فرصة للمتلقي/ القارئ، أن ينوّع في أساليب تلقيه القرائي للمجرى اللغوي الذي تسير فيه القصيدة.

المصادر والمراجع:

1.بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د.فيصل صالح القصيري، وزارة الثقافة،عمّان. الأردن،2006
2.البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، مجموعة مؤلفين، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس،1988
3. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية،1987
4. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ب. ت
5.تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، د. ماهر حسن فهمي، مؤسسة الرسالة، بيروت،1981
6.تشريح النقد الأدبي، نور ثروب، ت: محمد عصفور، الجامعة الأردنية،عمّان،1995
7.جدلية الخفاء والتجلي، د.كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت،1979
8.خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي، أحمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد32،العدد2،لسنة 2003
9.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف،القاهرة،1984
10.شعر أدونيس، البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2008
11.الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة،بيروت،1966
12.الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) ، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، المغرب،1990
13.الشعر والتجربة ، ارشيبالد ماكليش،ت: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة، بيروت،1963
14. في حداثة النص الشعري، د.علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1990
15.في العروض والإيقاع الشعري، صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيام،الجزائر،1996
16.في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار فراس للنشر، تونس،1985
17.في القول الشعري،د.يمنى العيد،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،1987
18. الغموض في الشعر العربي الحديث،إبراهيم رماني،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1991
19. قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر العربي، القاهرة،1997
20.القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د.محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001
21.قراءة في قصيدة (عواطف حائرة) ، د.محمد الدخيل الصقور، مجلة(المجلة الثقافية) الجامعة الأردنية،ع70،أيار،2007
22.مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت،1979
23.معجم المصطلحات العروض والقوافي، رشيد العبيدي، بغداد،1986
24. مداخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدار البيضاء،1987

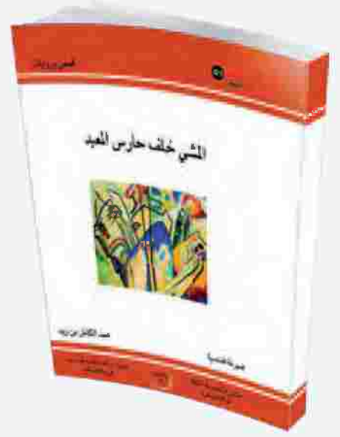
الموقف والرؤية/ قراءة في المجموعة القصصية
«المشي خلف حارس المعبد»
للكاتب الجزائري محمد الكامل بن زيد

دليلة مكسح - الجزائر

أستاذة جامعية - - جامعة الحاج لخضر- باتنة- الجزائر

القصة القصيرة في عمقها التقاط لجزئيات الواقع، ووقوف على موقف الذات الكاتبة منها، ولذلك لا تحتاج القصة إلى أدوات بنائها فقط من حبكة وأحداث وشخصيات وزمان ومكان ولغة... بل تحتاج أيضاً إلى موقف خاص يرتبط بالذات وبالمجتمع وبالكتابة، والمُطّلع على مجموعة (المشي خلف حارس المعبد) يقف دون صعوبة على تلك المواقف، التي تتجاوز بقصصها من أن تكون مجرد عملية تصوير فوتوغرافي للواقع، إلى إمكانية خلقها لواقع جديد يستحضر ما غاب في الواقع الحقيقي، ولا تكمن أهمية القصص في عملية التجاوز فقط، بل في طبيعة الموقف المتخذ من طرف الكاتب، إذ لا خير في نص أدبي يقوم بتصوير الواقع كما هو للقراء، أو الاكتفاء بسرد إحساس الكاتب من أحداث معينة، وإنما الأهم من ذلك هو إبراز موقف خاص، وطرح الأسئلة إزاء ما هو واقع؛ لأن الكتابة الحقيقية هي التي تتجاوز الوصف إلى إبراز الرؤية، وهذه الأخيرة تحتاج طبعاً إلى طرح الإشكاليات للوصول إلى إجابة، ليس بالضرورة أن تكون يقينية، ولكنها على الأقل تجعل القارئ مدركا لقيمة الكاتب، من حيث قدرته على الغوص في الأحداث والوقوف على تمفصلات الواقع، وتأسيس فاعليته في محيطه، من خلال بحثه عن الحلول والبدائل، والإشارة أو التنبيه إلى ما هو مغيب أو سائد.

ولأن المظهر الدلالي حسب تودوروف هو ما يمثل ثيمات النص أو أغراضه، وذلك من خلال الدلالات التي يحيل إليها[1] ، فإننا نجد موقف الكاتب محمد الكامل بن زيد، يتمظهر في مجموع الموضوعات التي يطرحها، والتي يبدو استقاؤها من الواقع المعيش بمختلف مكوناته السياسية والاجتماعية والثقافية، حيث تتنوع مظاهر الواقع في المجموعة بين طفولة منتهكة، وشباب ضائع، وكهولة ميتة، يسعى عبرها الكاتب طرح مواقفه المختلفة النابعة من رؤى خاصة، ففي قصة (أجراس لا تدق) المهداة إلى الولدين هاني ورمزي، نجد الكاتب يؤسس قصته من الواقع بتضمين حادثة حقيقية وقعت في إحدى الولايات الجزائرية لولدين ضاعا في الغابة، ووُجدا بعد ذلك ميتين من البرد والجوع والخوف بعدما ضيعا الطريق وضيعهما الليل، وهما يحضنان بعضهما البعض في مشهد أبكى الملايين، وتبني القصة على مجموعة من الانفعالات



التي يبديها الكاتب إزاء الحادثة، وهو موقف انفعالي أكثر منه فكري، قائم على إحساس الحزن والألم والرفض، وإن قُدم على لسان الطفلين هاني ورمزي: «نحن مازلنا أطفالاً لم نهنأ بحياتنا الطبيعية..بطفولتنا..لم نشبع من نثر الثرى فوق رؤوسنا..لم نهنأ بحريتنا المهزومة..»[2] وهي إشارة من الكاتب لشكل من أشكال السلوك الاجتماعي، الذي تعامل معه بنوع من الإدانة التي يظهرها في قوله: «أسوار المدينة بأي ذنب قتلنا» [3] إذ تظهر الإدانة من خلال استعمال الفعل قتل بدل مات، لأن موت الطفلين وإن كان يبدو ظاهرياً موتاً طبيعياً ناتجاً عن الجوع والبرد، إلا إن الكاتب حوله إلى قتل من طرف المدينة التي حاصرت البراءة وجعلتها تبحث عن ملاذ آخر. وكان بإمكان الكاتب أن يجعل القصة أعمق لو حول الولدين إلى رمز دال على كل إجهاض للأحلام، وأن يخرجهما من الإطار الطفولي إلى إطار مفتوح يجعلهما قابلين للتأويل المختلف، كأن يكونا إشارة إلى كل حالم في الواقع.

في قصة (أعمى الطريق انتهى الدرس) يبرز الكاتب موقفه من خلال شخصية أشار إليها بالغائب، وشخصية الأعمى واللذين يتبادلان الحوار أثناء محاولة عبورهما الطريق، والمهم في القصة ليس عبور الطريق، وإنما لب القضية يتمثل في المفارقة الحاصلة بين الإبصار والعمى، حين تتبدل الأدوار والحالات، فيصبح البصير غير قادر على تلمس الطريق، بينما الأعمى بإمكانه المرور بسهولة، والشخصيتان هنا تتحولان إلى دليل، ولهما وجهان دال ومدلول، فتشكلان دلالة المفارقة الواقعية التي لمسها الكاتب وعبر عنها بهذه الطريقة، إلا إن الملفت في القصة أن الشخصية المبصرة سلمت أمرها لشخصية الأعمى كي تعبر بها الطريق، وهو موقف يحيل في عمقه إلى رؤية الكاتب إزاء ما يراه من تناقضات في واقعه، والتي يدعو عبرها إلى الاعتراف بالعجز حين تقول الشخصية المبصرة: «يا شيخ أريد أن أعبر الطريق فأنا أعمى كما ترى».[4]

تتنوع أشكال المواقف في المجموعة بين موقف انفعالي أو فكري أو أخلاقي، وفي قصة (جنازة قناديل السير) التي يبحث فيها الكاتب عن معنى للذات التي أرهقها الواقع وسلبها كرامتها، عبر شخصية المَدين الذي يلاحقه الدائنون ويتوعدونه بالموت، نجد الموقف الأخلاقي هو البارز من خلال إدانة فعل الدائنين الذين يدركون جيداً وضع الرجل وقلة حاله، حيث يقول: «إنهم ليسوا بحاجة إلى أحد ليعلمهم مدى فقره..ليعلمهم أنه لا يملك فلساً وأنه لحد الساعة لم يستطع أن يوفر عملاً يعينه على نوائب الدهر..»[5] هذا الموقف الذي هو إدانة للواقع أجمع، والذي لا يترك مجالا للإحساس بالأمل أو التقاط الأنفاس «... وهاهو الـ..وهاهو..وهاهي..وهاهو..ها..هو».[6]

وفي إطار الرمزية تتشكل قصة (المشي خلف حارس المعبد) التي نتحسس من خلالها إشارة للواقع بشتى تشكلاته السياسية والاجتماعية والثقافية، حيث يبرز المعبد الذي له حارس يحرسه ومحاط ببحر عات، وهناك أحلام مؤجلة ترصد المعبد، وتسعى لإسقاط الأقنعة، وإخراج الحارس، هذا الأخير الذي يستفيق على فاجعة الوهم الذي كان يعيشه، وعلى تربص الأحلام المؤجلة، ولكن استفاقته كانت متأخرة مما يجعله حائراً وخائفاً مما هو قادم، مدركاً لفداحة الأمر بعد فوات الأوان، ويبرز موقف الكاتب وإن كان متوارياً خلف الرمز من خلال إدانته لأشكال الحصار والسطحية، وعدم التعمق في الرؤية والدخول في دوائر الوهم، الذي لا يوصل إلا إلى الانهيارات «لم يستطع جسده أن يقاوم أكثر..بدأ يتمايل كريشة في مهب الريح أو كشمعة بدأت تأكل فتيلها..ومعه شيدت العتمة أسوارها..».[7]

إن الموقف الفكري الذي يتأسس حسب روجر فاولر بالموقف من الأحداث، على خلاف الموقف الجمالي الذي يكون موقفاً مرتبطاً بمنظور الراوي للأحداث[8] لا يتشكل حسب رأيي إلا من خلال الأسئلة، لأن الموقف من الأحداث لا يكون فقط بملاحظتها وكشفها، وإنما أيضاً بمساءلتها وإثارة النقاش حولها عبر مجموع الشخصيات، وفي إطار مكاني وزماني، وحينما نبحث في المجموعة القصصية (المشي خلف حارس المعبد) نجد هذا النوع من الطرح الذي يُفَعِّلُ مواقف الكاتب، إلا أن أغلبها لا يحيل إلى تشكيل رؤى بقدر ما يبرز حيرة الكاتب وانفعالاته، ومن الأسئلة التي تقترب من تأسيس رؤية وتدعم بذلك موقف الكاتب نذكر قوله: «يا سيدي اختر أي الأبواب السبعة لتدخل عالم آخر(...) الاختيار الاختيار..هل هي مزحة أم ماذا؟!»[9] وهو سؤال يعقبه سؤال من خلاله يبين الكاتب موقفه على لسان الشخصية الرئيسية، في إدانة للواقع عندما تغيب فيه الفرص، ويُحارَب فيه الفعل الإيجابي: «إن كان فعلاً من حقي الاختيار فكيف لي لم أختر عكس ما حدث لي في اليومين الماضيين..»[10]، نعم إنه سؤال مصيري نابع من موقف الشخصية وهي تبحث عن بارقة أمل في واقعها.

نقول أخيراً إن مجموعة (المشي خلف حارس المعبد) مليئة بالمواقف والرؤى إزاء الواقع والذات، ولا نجد التفاتا إلى الموقف من الكتابة، ربما لتأثير الواقع العميق على شخصية الكاتب، الذي سار على وتر الإحساس والانفعال، حيث نجد في قصصه الكثير من أساليب الإنشاء المتعددة الأغراض، والتي حاول عبرها نقل التوتر إلى القارئ، وهو بذلك يخاطب قراءه بلغة الانفعالات ليوصلهم مع كل قصة إلى رؤيته وموقفه الخاص، وهذا الجانب مهم؛ لأن من مهام الأدب الرئيسية إثارة الانفعال، وطبعا هذا الأخير يكون بحاجة إلى رؤى من خلالها تتأسس فاعلية النص الأدبي.

الهوامش:

1-تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط 2 ، المغرب، 1990 ، ص 50 .

2- محمد الكامل بن زيد: المشي خلف حارس المعبد، مجموعة قصصية، سلسة رؤى(قصص وروايات)، منشورات مديرية الثقافة، اتحاد الكتاب الجزائريين، بسكرة،ط 1، 2013، ص 7.

3 -المجموعة: ص 18 .

4 -المجموعة: ص 21 .

5 -المجموعة: ص 37 .

6 -المجموعة: ص 37 .

7 -المجموعة: ص 14 .

8 -عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990 ، ص 64 .

9 -المجموعة: ص 45 .

10 -المجموعة: ص 45 .

حوار الجلاوزة والسياسي أو روح بروميثيوس

د. حسيني عثمان - الرباط - المغرب

حين قرأت رواية (الآن هنا)[1] للروائي العربي الكبير عبد الرحمن منيف، وقد كان ذلك منذ سنوات قليلة، - ستة سنوات تقريباً -، ربما أكون قد قرأتها بعاطفة وانفعال، لكن عندما عُدت اليوم إليها استرعى انتباهي وشدّني بعمق حوار الجلاوزة (الجلادين) والسياسي .. ويا له من حوار حين تكون لغة الصمت ورغبة الإصرار وأسلحة الصمود ... هي أكثر الأشياء حضوراً في حضرة الغياب، حين يصير الصمت صراخاً يخترق كل الحواس، «الصمت لغة خطيرة وشديدة التعبير»، هكذا يستطرد السياسي قائلاً : فـ «السلاح الذي استطيع به مواجهة الآخرين، وربما الانتصار أيضاً: الصمت»، وكأنّ به عارف بسراديبهم وما تحويه من أساليب قذرة كوجوههم، «الصمت ولا شي غير الصمت». أنتم تريدون كلاما وأنا ليس لدي ما أقوله، من هنا سيبدأ الحوار.

لقد كان الجلاوزة بساديتهم[2] المشبعة بالحقد، والتي تتغذى من العنف وتكسي روحهم العفنة بمشاهدة الآخرين يتألمون، كانوا حينها يشعرون بالفرح وفي أحيان كثيرة يشعرون بالندامة لأنهم فشلوا في كسر إرادة الإنسان الداخلية؛ أخذوا دمه، لحمه، حتى روحه أخذوها، أحلامه وحدها ظلت عصيّة عليهم «فما أوسع هذا العالم وكم فيه من الصراع الدامي».

كانوا ينتظرون لحظة تُهزم فيها الإرادة، لكن الإصرار كان أكبر، ولأن «الفرق بين السقوط والصمود لحظة»، فهم انتظروا تلك اللحظة واعتقدوا أنها اقرب حين رأوه حالما متألما، لكن عادوا في كل مرة خائبين هائمين على أنفسهم يجرّون أذيال الخيبة والهزيمة. كانت رغبتهم جامحة في اختراق عوالم السياسي فقالوا حين انهزموا، قالوها بحزن، بمرارة، بتعب، بنهم، بجرح، بحقد... قالوها مرغمين، قالوها صامتين، قالوها حين حاصروا ما اعتقد أنه العالم الوحيد الذي يعيش فيه السياسي، قالوا: «لدى البشر الكثير من الجنون ورغبة الحياة، وهذا وحده كفيل بإيجاد عالم جديد». إنها روح بروميثيوس الخالدة في كل البشر.

الآن .. هنا

درس في اللغة «هذه العاهرة التي يتداولها الجميع»، درس في الحياة وفي الموت هذه «اللعبة المضطرين للاشتراك فيها، وما دمنا كذلك فلا مانع أن نحاول الإخلال بقواعدها، أن نتدخل في تغيير المسارات وزحزحة الأفلاك وأن نستولد المرأة ما نريد أو ما نعتبره أفضل»، درس في الحرية «فلا يمكن أن يتحرر هذا الشعب قبل أن تتحرر لغته»، درس في المبادئ والقيم، درس في الإرادة والصمود، درس في الحب وفي كل شيء، في الكلام، في الصمت، في الحزن، في الفرح و المعاناة، درس في الحرية

«الحقيقة التي يجب أن تكون ملك الجميع، لأنها وحدها قاربنا الأخير للإنقاذ»، درس في الإنسان الذي «يجب علينا أن نعرف كيف نتصرف لكي نحميه في داخلنا، حتى لا يسقط» في السفح السيزيفي الرهيب، تعلمت درس الصمت وكان بالنسبة لي أهم الدروس على الإطلاق.

إنهم الجلاوزة كالضباع، كالوحوش البرية، ككل الحيوانات الانتهازية الخبيثة التي تنتظر لحظة تسقط فيها الشجاعة ويستسلم الأمل لنزواتهم، لكن هيهات فـ«من العار بعد الإذلال والعذاب، أن أقدم لهم لحمي عشاء شهيا، يتمتّعون به، ثم: أنا أدافع عن قضية عادلة وبسيطة؛ حقي وحق الآخرين في الحياة والحرية، وهم يدافعون عن امتيازاتهم وعن السلاطين والشيوخ الفاسدين ولذلك يجب أن أكون أقوى منهم لأن قضيتي هي المشروعة» هكذا كان الرد مفعما بالأمل بعد لحظات ضعف حاول اليأس أن يتسلل إلى داخله.

لقد كانوا كُثر، أما هو فكان وحيداً بإرادته وبقناعته وإيمانه المبدئي.. لقد اعتقدوا في غفلة من أنفسهم أنهم الأكثر شجاعة وهم السجن والزنزانة والسور العالي، وهم البرد والحرارة والجُراد والعقرب والكلب الأسود الحقود، هم كل تلك الأيام القاسية التي امتزج فيها الليل بالنهار، هم المرض هم السرداب، وهم تلك الطاولة اللعينة، والحبل الأبدي، والنوم حين يغيب والموت حين تحضر، هم تلك السنوات هم الوادي هم كل شيء وفي النهاية هم لا شيء فـ"أية شجاعة في أن يقتل الألف واحدا، إلا إذا كانوا جبناء ويخافون منه ؟!

هيّئوا نخب النصر، واعدّوا كل شيء لنحتفل ونحن ننظر إلى اليد التي أمسكت بالقدح المملوء بأحقادهم وأوجاعهم وخوفهم من الحرية. فأي لحظة هذه التي تقول مرة أخرى للتاريخ: هناك «حالات يصبح معها الموت شغفا ورغبة، وأجمل الموت أن يجعل الواحد أعداءه تعساء». فلا أتصور شوقاً، حباً، رغبة، حنيناً، جنوناً، يشبه تلك اللحظة فقد عاشت الفلسفة حين مات سقراط، أما السياسي/بروميثيوس، فروحه الأبدية خالدة في كل آن وفي كل هُنا.

الهوامش:

1 - عبد الرحمن منيف – الآن ...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى.

2 - مرض نفسي يسعى من خلالها المريض إلى تحقيق اللذة وتجنب الألم من رؤية الآخر وهو يتعذب ويتألم، وهو مرض له خلفيات جنسية حسب نظرية التحليل النفسي.