النقد الشكلي
قراءة في
(كلمات سبارتكوس الأخيرة) لأمل دنقل منقول

قبل أن أبتدئ التحليل أود أن أشير، منذ البداية، إلى أن إشكالاً أولياً يطالعنا ونحن نسعى إلى تحليل النصوص الأدبية عموماً، هذه الإشكالية تتأتى من كون أول خطوة يخضع لها التحليل بصفة عامة هي الاختيار فاختيار النص المحلل لا يكون اعتباطياً، وإنما يأتي استجابة لمنطلقات معينة (نفسية، أيدلوجية، اجتماعية، تاريخية، أو منهجية..) إن اختيار مرحلة معينة وإهمال باقي المراحل، والتركيز على نص وتغييب باقي النصوص مسالة ليست بالبريئة، ولا يمكن أن نقول بأنها خالية من كل دلالة؟ فمن يختار مثلا جميل بثينة ويهمل أبا الشمقمق، لا يفعل ذلك إلا لأن منطلقات خاصة تحكمه وتحكم رؤيته، سواء أكان على وعي بذلك أم لا.

فلماذا اخترت نصا لأمل دنقل؟

تعتبر كتابات أمل دنقل الشعرية، حقلاً لغوياً غنياً، وطيد العلاقة مع النص القديم على عدة مستويات (معجمي، تركيبي..) إذ أنه له تعامل خاص مع التراث الشعري وغير الشعري، يتجلى في توظيفه المكثف للغة ذات حمولات عديدة وإحالات متنوعة، ولا أقصد بالتوظيف هنا النقل السلبي المباشر لمعطيات محددة مسبقاً، ولكن إعادة خلق ما هو ثابت، وتفجير لما هو ساكن.

وكان قصدي لقصيدة لدنقل يعتمد على هذا الجانب لأدرك إلى أي حد تستطيع الأدوات التي يعدنا بها المنهج الشكلي أن تسعفنا في قراءة النصوص، ولأرى هل نستطيع الاكتفاء بهذا المنهج، أم سنضطر لإغناء التحليل، للخروج عن ما يطرحه.

هذا هو السبب الأول (الذي اعتبره أفقياً) الذي دفعني إلى اختيار "كلمات سبارستاكوس الأخيرة" لأمل دنقل.

وهناك سبب تالي (عمودي) منهجي يتعلق بالرؤية التي ينطلق منها المنهج الشكلي، يتأتى هذا السبب من كون نصوص أمل دنقل من النصوص الشعرية التي اعتمدت الجدة والخلق ولعل هذا يسير مع تبني فكرة النص الذي ينسج نفسه بنفسه، النص الذي يزكي فكرة أن له استقلاله الداخلي الذي يعتبر من خصوصياته التي تميزه.

تحليل النص

يشكل النص في وحدته الأولى (مزج أول) توتراً لغوياً يتجلى في علاقة النفي بالإثبات (لا– نعم)، هذه العلاقة قدم لنا الطرف الأول منها (لا) في صورة انفتاح صوتي يحققه المد بالألف، وقدّم لنا الطرف الثاني (نعم) في صورة انسداد وانغلاق بالوقف على السكون.

ويمكن أن نمدد التوتر ليشمل باقي العناصر المتعاظمة في الوحدة، فنكشف أن مسافة ما بين الرفض والقبول تقاس بمسافة ما بين الضمائر، بين مفرد الغائب وجمعه في فعل القول (قال – قالوا).

وقد استحضر النص "الشيطان" في المصطلح ليأخذ دلالته مع باقي العناصر وليكون رمزا للرفض الأبدي لحالة من دلالة معجمية ودينية أخلاقية تفيد ذلك.

وتنتهي الوحدة إلى تأكيد التوتر بإضافة الحزم إلى النفي لتعضيده وتعميق صراع الرفض والقبول. ويركز في الأخير على أبدية الألم ويقدمها في صيغة تعجب يفيد الاستنكار(!) ويلتقي (البعد) و(الألم) في محور دلالي واحد يعزز طرف النفي المهدد بالإندثار على يد شبح الموت.

ويمكن رسم علاقة التوتر السائدة في الوحدة، كالتالي:

(من) قال "لا"، من قالوا نعم

العدم، تمزقه

الرفض "لا"، الموت

المجد، الألم

فهناك انتشار لثنائية الحضور، الغياب، الموت/ الحياة، الوجود/ العدم عبر الوحدة برمتها.

ويطالعنا المزج الثاني لعنصر نحوي جديد هو ضمير المتكلم "أنا" المحكوم بتقديم "معلق" عليه وإلصاقه به، ويأتي حرف الجر "على" –كمساعد معنوي يوضح أكثر هذا التحكم الممارس على الأنا، إذ يعدد الوسيلة والزمان اللذين يتم فيهما هذا التسلط.

وتفتح الصباح كلحظة زمنية، يجعلها تعانق (أنا) إلى حد ما، وتفارق المشانق، وهذا العناق يؤكد التفتح الصوتي في كل من (أنا) و(الصباح)، وإن كانا مبعدين تركيبياً عن بعضهما بتدخل "المشانق" القسري التي تحول دون التقائهما. ولا ننسى أن "معلق" مرتبط، عن طريق التجنيس غير التام، بـ"المشانق".

ووظفت الجبهة ككناية عنه مقدمة الإنسان وعن أسمى ما يمتلكه وتقدم هنا في حالة خنوع متمثلة في "محنيّه" المشددة الآخر، لكن الخضوع لا يتم إلا عبر لفظة الموت التي تشكل جسر مرور من حالة انتصاب ودفاع عن كرامة الإنسان إلى حالة انهيار واستسلام.

ويفضي بنا التوتر المهيمن إلى العودة للجزم الذي يؤكد رفض السقوط ويتشبث ضمنياً بالحياة والبقاء، فيصبح لدينا: الأنا والصباح مقابل التعليق والمشانق، والموت والانحناء مقابل رفض انحناء الجبهة والحياة.

ويأبى المتكلم (أنا) إلا أن يلجأ إلى النداء كوسيلة يحقق بها التواصل مع الآخر الذي تربطه معه علاقة الأخوة (يا+ أخوة+ ي)، ويكون النداء متعمداً على علاقة تشابه وضعية كل منهما وتساويهما من حيث الوضعية الغريزية التي يعيشان داخلها.

وإذا اقترن "الأنا" بـ"الصباح" فيما سبق بأن المنادى مرتبط بالمساء كلحظة زمنية كئيبة يتم فيها الانحدار، والمساء كصوت مشبع يزيد من ثقل الخنوع والإحتواء الذي يتم في شارع يحمل اسم شخصية غير عربية، ولعل لإقحام الإسكندر الأكبر وظيفة توضيحية بحيث أنه يدل في العمق على الطرف العفوي أي العنصر المتسلط على كل من الأنا والآخر، والجانب الصوتي يزكي سيطرته وانتشاره (تكرار الا، والكاف، والراء)

إن تقابل ضمير المخاطب الجمع مع ضمير المتكلم (ولترفعوا عيونكم التي) مبنيّ على المهمة المنوطة بهما معاً، ألا وهي التعالي وعدم الإنحناء، فكلهم يعرفون نفس المصير (لأنكم معلقون جنبي) وتتم إضافة المشانق إلى القيصر ليعزل الآن كل طرف عن الطرف الآخر المتناقض معه. وإذا كان الطرف المتسلط عليه متعدد "كمياً فإن الطرف المتسلط واحد موحد: (القيصر +أنتم+ أنا) وإذا كان للجانب الضعيف نقطة التقاء تجعله يتماسك ذاتياً، فهي الرفض (لا تخجلوا..) وإذا توافق المتكلم مع المخاطبين سيتم ذلك عبر الموت الذي يظل صورة ماثلة بين أعينهم وعينيه. وعندما يتم العناق المنتظر عندما تلتقي الأعين تطلع الابتسامة ويجتمع المتسلط عليهم في خندق واحد.

سرعان ما تباشرنا شخصية سيزيف التي أزالت من على كتفها الصخرة لتلتقي مع ضمير المتكلم وليكون كل منهما طليعة بالنسبة للجماعة (أنا + سيزيف+ أنتم، الذين يؤكدون في حزم أن تكون لكل من المشنقة والصخرة وظيفة دلالية واحدة.

ويبقى الحوار مفتوحاً بين المتكلم والمخاطب، ويغيب الطرف الثاني في الصراع، إلاّ أنه لا ينمحي تماماً إذ يبقى حاضراً على مستوى الفعل (الشنق) ويتم هنا تمطيط التوتر أكثر: معجمياً: لا + الرقيق +الثائر + أنتم +الدموع + المشنوق+ العطش + النهاية+ الصحراء والبحر، الردى بلاغيا: التشبيه البحر كالصحراء. ونحوياً: ظرف الزمان: غدا وأفعال الأمر، ويعضد الزمان بالمكان فيما بعد (هنا)

وقد نسجت اللغة دلالياً على طريقة جد محكمة تفضي بنا إلى علائق ألسنية من نوع العيون /الدموع، ومن يقول "لا" والثائر المشنوق.

لأن من يقول "لا" لا يرتوي إلا بالدموع فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق.

وتصبح علاقة المتكلم بالمكان علاقة تساوي، لأن الأول امتداد في الثاني، ولأن الثاني يحتضن الأول داخله. فيضاف هنا بعد جديد هو بعد المكان الذي سيرتبط به الطرف المسلوب إن لم يكن هو السبب العميق للسلب نفسه.

ومن خلال فضح زيف العلاقة بين العناصر، وكشف عدم التوازن الذي تنبني عليه نتوصل إلى مرارة الإنحناء: الانحناء مرّ.

بعد ذلك يختفي الصراع الأفقي ليفسح المجال للصراع العمودي، صراع التعدد داخل الوحدة: فيصبح صراعاً بين المتكلم والمخاطب الجمع يمكن رسمه على الشكل الآتي:

العنكبوت

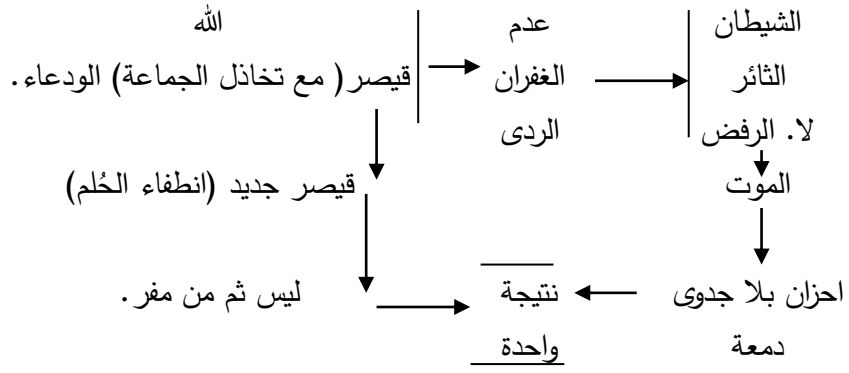
الردى

قبلوا زوجاتكم ← فوق أعناق الرجال

علموه الانحناء (−) = (+) ترك الزوجة والطفل

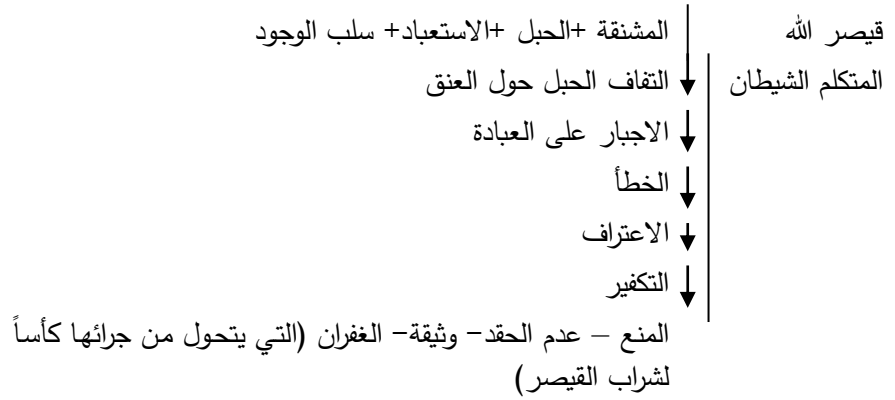
فإذا كان مصدر التسلط واحد فإن كيفية التعامل مع الفعل تختلف وتتناقض إلى حد يصبح فيهما "الجمع" حافزاً مساعداً للطرف النقيض، والمفرد رافضاً مقتولاً مشرداً. فهناك سلب وإيجاب في طرف (وهو سلب في الأخير) وإيجاب في الطرف المتسلط (قوة = ضعف، احتواء = خضوع).

وتتوسع عندنا نفس الصورة على الشكل التالي:



وإذا ابتدأت الوحدة الثانية بتوجيه النداء إلى الأخوة، فإن الوحدة الثالثة تبدأ بنداء القيصر، لأن النداء الأول لم يبلور التوتر بالشكل المرغوب فيه فيصبح قيصر عظيماً في غياب التوازن، ويتحرك ضمير المتكلم باتجاه السقوط المتمثل في إعلان الخطأ في صيغة توكيد (إني أعترف) ولكن هذا السقوط هنا هو سقوط ملغوم توضح فيه اللغة عكس ما تبطن، ويصبح فيه الإجبار سمة، كما تتوحد عبره اليد (يد القيصر) والحبل (حبل المشنقة) والمجد (مجد استعباد الآخر).

ويمكن أن نقوم بجرد دلالات هذه شاهدة الوحدة، كي نستشف أن السقوط هنا يبطن في العمق النهوض المجهض.



ولكن ضمير المتكلم في آخر ما تبقى منه، يوصى في الأخير بعدم قطع الشجر وتحويل جذوعه مشانقَ وطلب الرحمة التي استناداً إلى المعجم الديني يأتي ليذكر بعلاقة توازن القيصر والله من جانب كون كل منهما مصدر سلطة تمارس على باقي المكونات الأخرى.

ونلاحظ هنا أن النص خرج من مجال إنساني إلى مجال طبيعي لتوسيع الدلالة (الشجر – الجذوع– الربيع– الثمر– الفروع– الظلال) واستخدام معجم طبيعي متفتح يتعلق في مقصديته العميقة بآفاق مكبوتة في الأنا، لم يستطع أن يفجرها إلا ضمن هذا التصريف، وهذا التحويل من مجال إلى مجال أغنى يمكن أن نمرر رؤيتنا من خلاله، وأن ننفس المكبوت من خلال إعلانه وهذا المعجم الطبيعي الذي نربطه بالأنا (والأنتم) يعارضه معجم طبيعي آخر مؤال لطرف التوتر الثاني (القيصر) (جوع، الصيف الخطير، الصحراء الهجير والرمال، الظمأ الناري، الدجى) وإذا كان العالم الأول هو عالم الربيع فإن العالم الثاني على العكس، هو عالم الصقيع.

من هنا نلاحظ كيف يغني النص نفسه عن طريق تحركه الدائم وعن طريق تعامله المرن مع اللغة، فالتوتر يبقى حاضراً بديمومة لا تنقطع في حين تتغير أساليب إعلانه، وتتخذ مرة شكلها الحاد الواضح، ومرة أخرى نقرأه عبر السطور لا في الكلمات.

وأشير في آخر حديثي عن هذه الوحدة إلى أن هناك تقنيات بلاغية مستشعرة للإسهام في البناء الداخلي وتدعيمه كالتكرار والهجير والرمال والهجير والرمال، العام عام جوع، لا تقطع الجذوع لا تقطع الجذوع، والجناس: استرحت استرحت (غير التام) الطباق (الإيجاب) منحتني – تسلبني الربيع – الصيف، الصحراء– الظلال، البيضاء – الدجى.. كما أشير إلى أن النداء جاء مكرراً أكثر من مرة، وهو هنا نداء للبعيد الشارد (يا قيصر العظيم، يا قاتلي، يا سيد...، يا قيصر)، وكذلك هناك انتشار للجمع في هذه الوحدة: الشعر – الثمر، الجذوع – عام جوع– الفروع، الجميع– الصقيع الربيع مجدك– نعبدك.

وتدخل جميع هذه العناصر بالإضافة إلى الجانب الإيقاعي، في علاقات متشابكة تخلق في الأخير عالماً تراتبياً داخلياً، منسجماً ذاتياً مع نفسه، ويأتي التقديم والتأخير ليكون ضابطاً عاماً يُلتجأ إليه غير مرة.

ويستهل "المزج الرابع" بالنداء وهو هذه المرة موجه للأخوة بعد أن تم تعينهم في "المزج السابق" وجاء الإيقاع المتمثل في التواجد المكثف للمد في جميع الحركات وأيضاً في السجع (انحناء –مساء– سعيد– جديد) والتكرار (قيصر.. قيصر) وبقي هاجس التوتر سائداً فوق هذا المزج هو الآخر، ويزيد من حدته قمع حلم الاخوة بالنفي "لا" وتجدد القيصر اللامتوقف. ويكون "الميدان" هو الساحة التي تجري فيها هذه المتناقضات المتصارعة.

وبعد انهيار الحلم وتلاشيه، يعود النص إلى الرمز ليجسد استمرارية التوتر بالرغم من تحكم أحد طرفي الثنائية في الآخر، يقتنص النص عناصر تاريخية تمثل لحظة من لحظات السيرورة، يقتلعها من سياقها ويدخلها في سياقه الخاص، سياقه المقفل.

ومن خلال توظيف لحظة ماضية في الزمان، يعيد النص صياغة نفسه على نفس الشاكلة (التراتبية) فلا يستحضر صورة أحادية، بل يستخدم صورة مركبة مكونة من عناصر متناقضة. ويمكن أن نقارن بين الفضاء الذي كان سائداً في الوحدات السابقة وهذه الصورة الجديدة على الشكل التالي:

قيصر العظيم ⟷ شيوخ روما

المشانق ⟷ النار – الموت

البلاد ها هنا ⟷ قرطاجة –روما

المتكلم ⟷ هانيبال

قيصر يموت = قيصر جديد ⟷ قوس نصر روما= قرطاجة تحترق

ثائر يموت = أحزان اللاجدوى قرطاجة ضمير الشمس =قرطاجة تركع

الثائر انتهى دمعة ندي= جمجمته وثيقة الغفران قاهر الأبطال = لم يأت حبال الموت ←

ويشكل التكرار عنصرا متردداً في هذه الوحدة

قيصر – قيصر

روما– روما – الرومان

هاينبال – هانيبال

قرطاجة – قرطاجة

انتظرته –انتظرته (2) انتظرتْ ينتظرن

جنود– جنوده– المجندة

انحنى – انحنى

وكذلك السجع المجندة –المعربدة– المجعده– مجهدة /تحترق /تختنق وداع، دراع

وينتشر معجم الموت عبر هذه الوحدة أيضاً، فيبقى وتيرة لم يتخلص منها المقطع وإن كانت الأسماء فيه قد تغيرت، وهذا ما يجعل الوحدة في علاقة وطيدة مع باقي الوحدات. فإذا كان الفضاء قد اتسع وخرج من فضاء محدد إلى فضاء أوسع، من الخاص إلى العام، من الحالة إلى القانون المشترك، من "هنا" إلى "روما" و"قرطاجة" فإنه لم يزد توتر النص إلا توضيحاً وتأكيداً وتعميماً.

والخروج من الحالة الخاصة المباشرة (المتكلم– المخاطب– القيصر– الموت) إلى الحالة العامة (روما– قرطاجة– الحريق) جاء كتعويض على التناقض الذي تنبني عليه الثنائية (المتسلط عليه، المتسلط). وهذه النقلة ساعدت على تحويل الرمز من وعي لحظة تاريخية إلى وعي نصي يخدم علائق البنية الداخلية.

ويختتم النص بعقد مقارنة بين الوضعية الخاصة والعامة على اعتبار أنهما يجتمعان في مصير واحد، وجاء الجناس ليربط بين الحالتين على هذا المستوى ، تختنق –تحترق. فيتم نداء الأخوة (آخر نداء) لدعوتهم لتلقين الإنحناء بصيغة تأكيدية يحيلنا عليها التكرار.

ويبقى توتر النص سائداً إلى آخر كلمة وهو توتر داخلي معلق بين ضمائر النص وشخصياته:

أنا (المتكلم): هانيبال –سيزيف قيصر

الطفل –الزوجة قرطاجة العذراء # روما

ضمير الشمس قرطاجة الراكعة

خنق الكلمات– ركوع الرجال الصحراء الصيف المشانق

تقبيل الزوجات تعليم الانحناء

وتتآزر عدة مستويات في القصيدة لتخلق نسيجاً عاماً يعد شبكة النص برمته، فيخدم النحوي البلاغي ويخدم الإيقاعي الصوتي وتخدم كل هذه المستويات الجانب الدلالي الذي لا يخرج عن نفس الشبكة.

المرجع :

أ.د.عمر محمد الطالب