مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 10، عدد رقم: 02، جوان 2021، صص: 23- 46

تاريخ الاستلام(2020/11/30)تاريخ القبول (2021/02/12)تاريخ النشر (2021/06/30)

البِنَى الحاكمة في قصيدة: "من أوراق أبي نواس" لأمل دنقل (تأويل سيميائي باطني)

The Governing Structures in the Poem "From the papers of Abu Nawas" by Amel Dunqul 'An Internal Semiotic exegesis '

عبد الرحمن عبد السلام محمود
كلية أحمد بن محمد (قطر)،drabde10@yahoo.com

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى مقاربة نص شعري للشاعر المصري أمل دنقل، وهو قصيدته: "من أوراق أبي نواس" من ديوانه: "العهد الآتي". والمقاربة تتخذ من المنهج التأويلي السيميائي سبيلاً لغايتها النقدية تجاه النص الشعري موضع التأويل؛ وذلك من خلال مصطلح: "البِنَى الحاكمة" الذي يشمل البنية الكبرى ممثلةً في بنيتي السلطة، والرفض، والبنية السردية (العاملية) بعناصرها المختلفة. ولقد عمد التأويل السيميائي في علاقته بالنص إلى ممارسة إجراء باطني يشتغل على العلامة النصية من الداخل بعيداً عن النُّظُم اللسانية بأبعادها التركيبية. لقد كانت الغاية هي كشف واحدة من آليات تشكيل المعنى و إنتاجه عبر العلاقات المضمرة بين البنيات المختلفة التي تفعل فعلها في إنتاج الدلائلية وفق النسق النصي في وحدته وتمامه.

كلمات مفتاحية: التأويل؛ السيمياء؛ الباطني؛ الشعر؛ أمل دنقل؛ البِنَى الحاكمة؛ البنية الكبرى؛ السلطة؛ الرفض؛ البنية السردية.

المؤلف المرسل: عبد الرحمن عبد السلام محمود ، الإيميل: drabde10@yahoo.com

Abstract:

This paper endeavors to approach the poetic text of the Egyptian poet Amal Dunqul, in his poem: “From the papers of Abu Newas” from his book: “The Next Testament”. The approach is inspired by the hermeneutical semiotic method as a path from its critical purpose towards the poetic text in question. This is done through the term: “governing structures,” which includes the grand structure represented by the two structures power and rejection, and the narrative (global) structure with its various elements. The semiotic interpretation, in its relation to the text, has deliberately practiced an esoteric procedure that operates on the textual sign from the inside, away from linguistic systems in their compositional dimensions. The aim goal behind the current article is to uncover one of the mechanisms of forming and producing meaning through the implicit relationships between the various structures that do their work in producing indications according to the textual form of unity and completeness.

Keywords: Interpretation, semioticism, esotericism, poetry, Amal Dunqul, ruling structures, grand structure, authority, rejection, narrative structure

فاتحة الكلام:

تمثِّلُ تجربة الشاعر المصري أمل دنقل في نزوعها القومي العروبي، وجوداً شعرياً ذا فرادة وانمياز من أترابها المتشابهة معها، والمجايلة لها في عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم؛ الشأن الذي منحها وهجاً ومغناطيسيةً في قوة جذبها، وانتشارها في الوعي والذاكرة الجمعيين العربيين، وهو عينه تعلَّة هذه الدراسة التي تشاء تقرِّي نصٍّ من نصوصه الشعرية الفاتنة بمضمراته الدلالية، ورؤاه الاستشرافية التي تشكِّلُ، في مجموعها، ضمير الشعب العربي في مقاومة سلطة الطغيان والاستبداد.

والنص الذي هو موضع الدراسة، قصيدة أمل دنقل التي عنوانها: "من أوراق أبي نواس". وهي قصيدة تقع في ديوانه "العهد الآتي" الذي نُشِرَ سنة 1975م. والقصيدة موثقة في أعماله الشعرية الكاملة المطبوعة في: دار العودة – مكتبة مدبولي، بيروت – القاهرة، ط 2، 1985، وتقع في الصفحات: 308 – 314. ولعل هذا شأن مختبري وتوثيقيٌّ سوف يغنينا عن كلفة توثيق النص كلما عدنا إليه في أثناء اشتغالنا النقدي. والقصيدة التي هي متن الدراسة، وعينة المختبر، تتكون من سبع أوراق تتوالى تباعاً في خطاطتها الكتابية والديوانية، كما هي القصيدة رقم "7" في جملة ترتيب قصائد الديوان البالغة تسع قصائد، كما أن ديوان "العهد الآتي" هو الديوان الرابع في زمرة ترتيب دواوين أمل البالغة خمسة دواوين هي:

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة 1969م، تعليق على ما حدث 1971م، مقتل القمر 1974، العهد الآتي 1975م، أقوال جديدة عن حرب البسوس 1981م، أوراق الغرفة (8) الذي كتبه على سرير المرض؛ إضافةً إلى قصائد متفرقة. ولئن كان ثمة ما نفيده نقدياً من قراءتنا لسيرورة التجربة من خلال تراتب دواوينها، فهو التأخر المرحلي لـ "العهد الآتي" وتأخر القصيدة في تراتبية موقعها في الديوان؛ بما يعني أن سياق إبداع النص كاشفٌ عن نضج الرؤية الشعرية واكتمال الأدوات الفنية للشاعر، وأن سفائنه الجمالية قد ألقت أشرعتها في مرافئها المقصودة عن عمدٍ وعن وعيٍ مكتملين. وهذا كلام تكمن فائدته في قدرة النص/ المختبر، أو النص/ العينة على كشف لائط المشروع الشعري الدنقلي، وتجلية مطاويه وغوائره من غير زيغٍ وبلا زيف. وهو ما نبتغيه ونعمل عليه.

ولمَّا كانت الغاية من التأويل السيميائي هي البحث في المعنى وطرائق تكوينه، فإن إدراك البِنَى الحاكمة فيه، وله، شأنٌ بالغ الأهمية في تحديد علاقات النص وضبط ميكانزم حركته، وسماته المائزة له من أغياره. وهذا الإجراء التأويلي السيميائي يأتي ضمن إجراءات تأويل العلامة باطنياً؛ أي إن الشأن التأويلي هنا غير مكترث بالنظم اللسانية والثقافية؛ وإنما ينصب اهتمامه على البِنَى التحتية المضمرة التي تتحكم في طرائق تشكيل المعنى المتجلي على السطح النصي عبر الدوال اللسانية في انتظامها التركيبي والدلائلي. من هنا يتعامل التأويل السيميائي مع النص الشعري في كليته، بوصفه علامةً تُفيد معرفتها معرفة شيءٍ آخر مضمرٍ فيها أو متوارٍ وراءها.

وقصدنا من البِنَى الحاكمة؛ أي البِنَى المهيمنة ذات السطوة والسلطة في الحضور والطغيان على النص دلالياً، إنها الوجود النصي النوعي المتمدد بأمشاجه في الجمل والعبارات، والناشر ظلاله على الجزئيات والتفريعات، وهي العلاقات التي تعمل مساعدة ومعارضةً في خفاء وتستتر تحت السطح النصي. بعبارة أخرى؛ فإن البِنَى الحاكمة هي موضوع النص الذي عليه مدار الكلام، ويلتف حوله زمام القصد، ويتوخاه الغرض من النص، وهي طريقة اشتغال علاقاته المتوارية ائتلافاً واختلافاً. وتنقسم البِنَى الحاكمة إلى قسمين: البنية الكبرى، والبنية السردية: (البنية العاملية) على نحو ما سيرد تفصيله في أحيزة التأويل.

أ؛البنية الكبرى:

البنية الكبرى هي تلك التي "ترتبط بموضوعه الكلي؛ إذْ تتجلى في ضوئها تلك الكفاءة الجوهرية لمتكلم ما، والتي تسمح له بأن يجيب عن سؤال مثل: عمَّ كان الكلام؟ أو: ماذا كان هدف هذا الحوار؟ حتى بالنسبة لنصوص طويلة ومعقدة."[1] إنَّ قدرة التأويل على استخلاص الموضوعات، وتحديد الغايات، ورصد العلاقات، ووزن قدرتها في الإسهام في بناء النص وبنينته، شأن عالق بفحوى البنية الكبرى وأثرها في تكوين المعنى وبلورته، وفي منحه خواصه وسماته الفارقة؛ وبه، فكشف البنية الكبرى استلزامٌ إجرائي لتأويل العلامة باطنياً. من هنا لا بدَّ لنا من تبيان أمرين:

الأول: إن شأن البنية الكبرى نسبيٌّ يختلف من نص إلى نص ومن قارئٍ إلى قارئ؛ ذلك أن وعينا بتصور المصطلح أنه "يشير إلى بنية ذات نمط كلي شامل بالنسبة إلى أبنية أكثر تحديداً وتخصيصاً منه في مستوى أدنى. ونستنتج من هذا أن ما يمكن أن يُعْتَبر بنية صغرى في نص ما يمكن اعتباره في نص آخربنية كبرى، بالإضافة إلى أن هناك مستويات عديدة للأبنية الكبرى في النص الواحد؛ مما يجعل المستوى الذي يشملها جميعاً ويقع في أعلى المراتب هو الذي يُعَدُّ بنيةً كبرى بالنسبة إلى ما هو دونه. وعلى هذا فعلماء النص يطلقون اصطلاحياً كلمة "البنية الكبرى" للنص على أكبر بناه وأكثرها شمولاً."[2]

الثاني: إنَّ الذي يستنبط البنية الكبرى ويستخلصها من النص وفق قدراته في الفهم والتأويل، هو القارئ. وهذا كلامٌ مفاده احتمالية تعدد البِنى الكبرى واختلافها في النص الواحد من قارئٍ إلى آخر حسب إمكانيات كلٍ في السبر والاستنباط والتجريد؛ ذلك أن شأن التماسك الذي هو من شروط النصية، "ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارئ على النص ... القارئ لا يقوم فحسب بعملية ترجمة للبيانات الواردة دلالياً في النص، بل هو الذي يضع لها نوع "الإطار" الذي يراها من خلاله."[3]

فالقصد الذي نتوخاه هنا في تبين البنية الكبرى، هو ما يمكن وسمُه بـ "الوعي (الجشطلتي) العام الذي يستخلصه المتلقي بحدسه المباشر حال تلقيه النص؛ فيدرك به موضوع النص، ويمسك بهويته الدلالية. لذلك فإن الذي لا خلاف عليه مهما تباينت درجات القراء، هو أن قسطاً مهماً من موضوع النص يقع الاتفاق عليه أنه هو كبده ومائزه، أومعالمه وتضاريسه الفاصلة، وأنَّ بناه الصغرى تنثال منه، وتتفرع عنه، وأنه يشملها

بالنَّسَبِ إليه، والتعلق به، وأن فيها من روحه وخطابه وظلاله سرَّ وجودها، ونسغها الذي تحيا به، وتقوم عليه.

ولإدراك هذه البنية الكبرى في نص من النصوص، وضع علماء النص قواعد أربع لاستخلاصها، هي: الحذف، الاختيار، التعميم، التركيب أو البناء.[4] وهذه القواعد في عملها التضافري، تشاء استخلاص البنية الحاكمة الإطار الذي يتحرك فيه النص؛ ومن ثم يتحرك فيه المعنى وجوداً مائزاً، وتشكلاً مخصوصاً. لذلك من المهم الانتباه إلى قدرة المتلقي على التعميم والتجريد؛ بحيث يمنح البنية الكبرى التي يستنبطها من النص، خصيصة التناسل والانبثاث في ذراري المعاني، والحلول في أعصابها الأكثر حساسيةً وتدلالاً؛ من حيث هي رحم ولود تمنح النص تماسكه وانسجامه، وتنشر عليه ظلالها وروحها؛ لتشكل منه خطاباً ذا فرادة وتميزٍ. وبه؛ فثمة فرق بين استخلاص البنية الكبرى من النص، وتلخيص النص، أو إزاحة ما ليس ضرورياً من مكوناته ومعارفه؛ إذْ إن التلخيص حذفٌ وتكنيزٌ وإضمارٌ للنص، فيما البنية إفادةٌ بالشمولية والكلية والانتشار والتشعب.

وفقاً لما سلف من خطاطة تنظير البنية، فإن نص أمل دنقل: "من أوراق أبي نواس" تهيمن عليه بنيتان كبريان، هما: السلطة، والرفض. والحق أن البنيتين الكبريين تقتضي كل واحدة منهما الأخرى؛ إذْ إن وجود السلطة يستلزم وجود الرفض أو المعارضة، ووجود الرفض لا ينشأ إلا عن سلطة تمارس نفوذها فتخطئ تجاوزاً واستبداداً وقهراً؛ الشأن الذي يشكِّل مناخاً مثالياً لبزوغ الرفض ومواجهة السلطة. من هنا نسعى لرصد هاتين البنيتين الكبريين على النحو الآتي:

1-بنية السلطة:

السلطة التي هي فتنة الفِتَنِ، ومهوى القلوب، وأعز مطلوب، هي مدار الأمر في البناء النصي في قصيدة أمل: "من أوراق أبي نواس". ولئن كان ثمة مفاضلة بين اثنتين تتنازعان البنية الكبرى في النص هما: السلطة، والرفض، فإن السلطة صاحبة الامتياز في الحضور الأول، والوجود الفاعل؛ إذْ منها تنطلق البنى كلها، تمديداً لها، أو اعتراضاً عليها. وهي في حالتي التوليد والتمديد، أو الرفض والاعتراض، ذات امتياز في السبق، وكثافةٍ في الأثر، وبذخ في الحضور.

والسلطة التي هي حقٌ في الأمر والنهي يوجب الطاعة، ويلزم بالاتباع، ذات عُرَى وثقى بالقوة التي تستند إليها في شرعيتها وفي استبقائها. من هنا يرصد الفقه القانوني العلاقة

بين القوة والسلطة على هذا النحو: "حدُّ السلطة هي جوهر النظام المؤسسي أو القانوني الذي ينظم استخدامُ القوةِ وسطاً فيه. وبالتالي يبرر ذلك الاستخدام. إنها بالنسبة للقوة، جوهرٌ، كالملكية مؤسسة بالنسبة للمال. فالملكية هي مجموعة من الحقوق: حق الاستملاك، بما فيها حق الاستغراب (Alienation)، وحقوق السيطرة والاستعمال، على مستويات عدة." [5] إن السلطة "وصفٌ لولاية الأمر والنهي لفرد أو مجموعة أفراد يُطلق عليهم الحكام يمارسون هذه الولاية من خلال مواقعهم داخل مؤسسات الدولة."[6] والسطة بما هي كفاءة عامة وقدرة أعم، تستحوذ على القوة، وتسخرها في انتصار إرادتها، وإنفاذ رؤيتها برغم الصعوبات والمعارضات. لكن السلطة التي هي فوق القوة، ومديرة أمرها، تأخذ من القوة – حال الاستبداد والدكتاتورية والفاشية – سمة عدم الحياد؛ أي تجنح إلى ممارسة نفوذها خارج إطار شرعيتها؛ فيصدر عنها الخطأ، وتقع في آثام الانحراف، والظلم، والقهر، والعنف.

وهذه الصورة الأخيرة للسلطة، هي التي تمثِّل البنية الكبرى في النص في علاقتها الصراعية والتضادية مع بنية الرفض التي سوف تتجلى لاحقاً في حيز التأويل. لكن هذه البنية السلطوية ذات ظهورات تتجلى فيها؛ قد تختلف في الشكل، أو في المفهوم أو في الممارسة، أو الكثافة، لكن يظل جوهرها فرداً ثابتاً لا يتغير. وفي هذا السياق، يعمد التأويل إلى رصد الظهورات البنيوية السلطوية على النحو الآتي:

أ- رأس السلطة (المَلِك):

لرأس السلطة في كل مجتمع أو نظام، مكانةٌ خاصة من التقدير والاحترام، وهذه المكانة تزداد رفعةً وهيبة في المجتمعات الأكثر تسلطاً ودكتاتوريةً. ولقد استقر في الذاكرة العربية منذ زمن ليس بقريب، أن "الناس على دين ملوكهم"، و"إنما الناس بالملوك" كما قال المتنبي، وأن لا خروج على الولي وإن ظلم، وإن جلد ظهرك، وأخذ مالك. وإنما يتجلى هذا الاستقراء السياسي في الوعي الجمعي لدى الناس؛ ترجمةً منهم لهذه العلاقة المؤثرة التي يمثلها رأس السلطة في المجتمع الذي يحكمه.

وفي نص أمل دنقل، يتجلى الحضور السلطوي في صورة الملك المرسومة على العملة بما فيها من التدلال السيميائي الأيقوني. لكنه من الدقة أن نلاحظ أن صورة الملك في المخيال الشعبي تحولت إلى مطلوب عام، أو حلم يُشتهى تحقيقه، وينجذب الناس إليه ولوكان في إجراء لعبي تقامري: "ملك أم كتابة؟" فهذه العبارة دالة، في موروثها الشعبي، على كثافة حضور السلطة في تفاصيل الحياة ولو كانت ترفاً أو عبثاً. لكن وراء الأكمة ما وراءها من

التدليل السياسي الموزَّى. فهذه الدلائلية هي التي تمثل كبد المعنى، وعين القصد منه. ولعل ذلك يتجلى أكثر عبر ثلاث صور:

الأولى: صورة الملك السعيد المهيب:

كان وجه المليك السعيدْ

باسماً في مهابة!

فهذه الصورة لا تستجلب إلى مخيلتك صورة الملك العادل، أو الحاكم المسؤول والمهموم بشؤون رعيته وشعبه، ولكنها تستجلب الصورة النقيض، صورة مليك من ملوك ألف ليلة وليلة، إنه شهريار العظيم، الذي ينغمس في شهواته النسوية، ومغامراته العاطفية، ويمارس القتل والجنس بلا حدود.

الثانية: صورة الرشيد:

ذات مساء وحيدْ

كنتُ فيه: نديم الرشيد

بينما صاحبي.. يتولى الحجابة.

فاستحضار الخليفة العباسي هارون الرشيد في سياق أبي نواس بأبعاده الخمرية والغلمانية والشهوية، إنما يُراد به نسق معين من أنساق الحكم، ونمط من أنماط السلطة، نمط الترف، والانحراف – مع ما في ذلك من مغالطة في شأن هارون الرشيد وما أذيع عنه من أباطيل لا تثبت لتحرٍ، ولا تستقيم لتدقيقٍ علمي شفيف – إن رأس السلطة هنا تدلالٌ ناصعٌ على الصولجان، والأبهة، والعظمة، والسلطة في أحاديتها، وفي قداستها، وفي قدرتها الفذة على احتواء النقيضين: من اختار الكتابة، ومن اختار الملك؛ إذْ هما معاً مجتمعان في حضرة الملك، وفي خدمة السلطان.

الثالثة: ذهب الأمراء:

فرأس السلطة الذي يتدثر هذه المرة في ثياب الإمارة، يمارس فعل الغواية بالذهب لشراء مواقف المعارضيين، ولتأكيد ولاء المواليين. والغواية التي هي ضلالٌ، بل هي انهماكٌ فيه، تقف ضد الحق؛ تمنعه، وتسلبه، وتقاتله فتقتله كما هو شأن يزيد بن معاوية والحسين بن علي. إن الذهب السلطوي الباطل ضد كلمة الحق الصادقة. لكن الذهب ينتصر على الحق بإرادة السلطة، بل يرتكب الجريمة البشعة بفعل غوايتها:

وتساءلتُ كيف السيوف استباحت بني الأكرمينْ

فأجاب الذي بصَّرته السماءْ

إنه الذهب المتلألئ في كل عينْ

... ...

إن تكن كلمات الحسينْ

وسيوف الحسينْ

وجلال الحسينْ

سقطتْ دون أن تنقذ الحقَّ من ذهب الأمراءْ

أفتقدر أن تنقذ الحقَّ ثرثرةُ الشعراء.

لكن هذا الظهور السلطوي في النص يرتقي من الواقع إلى الحلم؛ ذلك أن أمل في نصه يسأل - "وبعض السؤال اشتياقٌ" - عن طرفي نقيض للسلطان. وهذا السؤال ليس لطلب الفهم، أو إرادة المعرفة، وإنما لتقرير حقيقتين متناقضتين يمكن أن يكونهما السلطان:

بل سلني إن كان السلطانْ

لصَّاً .. أو نصفَ نبي.

أي إنه قد ينحرف ويستبد بالشعب وبالرعية فيصبح لصاً، وهو شأن غير مطلوب ولا يُرتجى منه، وقد يعدل ويرشد؛ فيسمو سمو الأنبياء، ويرتقي مراقيهم؛ فيصبح نصف نبي. والشاعر إذْ يهدي السلطان النجدين: إمَّا اللصوصية، وإمَّا النبوة؛ إنما يبتغي الحث على سبيل النبوة، والبعد عن اللصوصية السلطوية. فهذا فحوى الخطاب، ومغزى القصد منه.

ب-الاستبداد:

مفهوم الاستبداد ذو علاقة وثقى بالسلطة المنحرفة عن الرشاد، الواقعة في غواية ذاتها كبراً، وعلواً، وتفرداً؛ ذلك أن الاستبداد معناه "الانفراد بالسلطة والسلطان، في أي ميدان من ميادين السلطة والسلطان .. في الأسرة .. أو الديوان .. أو, الدولة والحكومة .. أو في المال والثروة .. أو في اتخاذ القرار .. أو في تنفيذ هذا القرار."[7] وقد عرَّفه الكواكبي بقوله: "هو تصرف فرد أو جمع في حقوق قوم بالمشيئة وبلا خوف تبعةٍ، وقد تطرق مزايدات على هذا المعنى الاصطلاحي فيستعملون في مقام كلمة "الاستبداد" كلمات استعباد، اعتساف، وتسلط، وتحكم."[8] والاستبداد على الحقيقة تصور سياسي لصفة الحكومة الطاغية التي استغنت بذاتها عن عموم جماعة الشعب؛ وهي إذْ تمتلئ بالاستغناء تمتلئ بالطغيان؛ توهماً

منها أنها تملك الحقيقة المطلقة التي تعلو بها فهماً وتصوراً على فهم جماعة الشعب، ورأي الديمقراطية. من هنا يكاد يقع الاختصاص الدلالي للاستبداد على الصفة السياسية للحكومات المطلقة العنان في تصريف شؤون المجتمع والدولة بلا حسيبٍ حقيقي أو رقيبٍ واقعي، ولا عقاب يُتقى. والاستبداد مراتب أشدها التي "يتعوذ بها من الشيطان هي حكومة الفرد المطلق، الوارث للعرش، القائد للجيش، الحائز على سلطةٍ دينية."(9)

وفي نص أمل دنقل النواسي، يتجلى مفهوم الاستبداد عبر ظهورات ثلاثة:

الأول: استبداد الحرس:

وفيه يتجلى الظهور السلطوي في مشهد القبض على الأب النائم في بيته من قِبل السلطات الأمنية، وإلصاق التهم الملفقة له؛ ممثلةً في "الخوارج" و"المروق". وهاتان تهمتان سياسيتان ودينيتان تفضيان إلى الخيانة العظمى، وإلى الكفر والخروج من الملة؛ أي توصلان إلى الموت. ويبدو المشهد الاستبدادي عنيفاً، فظاً، قاهراً لا يسمح بكلامٍ، أو استفهامٍ؛ لأن الإهانة والضرب والدم السائل من الحلق يُمَكِّنُ للصمت، ويبنك للخرس واليتم:

نائماً كنتُ جانبه؛ وسمعتُ الحرسْ

يوقظون أبي!

- خارجي

- أنا .. !

- مارقٌ

- من؟ أنا!

صرخ الطفل في صدر أمي

(وأمي محلولة الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)

- إخرسوا.

هذا المشهد اعتسافيٌّ استبداديٌّ قائمٌ على استخدام السلطة في غير سياقها، كما أن المبالغة في العنف والرهبوت شأن استبدادي بامتياز؛ من حيث هو غرورٌ فوق القانون، وبطشٌ فوق الدستور، وقهرٌ فوق المساءلة والعقاب، كما هو كيلٌ للتهم والجرائم بغير سندٍ من الحقيقة أو الواقع؛ استناداً إلى عدم التحقيق أو التحقق، وعدم العقاب والجزاء. ويبدو المفهوم الاستبدادي هنا خادماً للبنية الكبرى ممثلة في رأس السلطة/ الملك؛ إذْ الحرس عصاه، ويده التي يبطش بها.

الثاني: استبداد العَسَسِ:

العسس صورة مستنسخة عن الحرس، ولربما كان مائز الدلالة في اختصاص العسس بالقبض على المتهمين ليلاً، فهم أقرب إلى الاستبداد السياسي منه إلى الاستبداد الجنائي. ويتجلى هذا الظهور وثيق الصلة بالبنية السلطوية الكبرى، عبر مشهد مصادرة الشِّعْر المكتوب على الورق. إن المصادرة فعل اعتساف وإعدام للكلمة وللإبداع قبل أن تلج عالم النور، وتغزو الأفئدة والنفوس فتؤتي أُكلها. والاستبداد هنا واقع على الشعر الذي هو بطبيعته تمردٌ على النظام اللغوي والدلالي في مؤسسة المعيارية، كما هو تمردٌ على الاستبداد السياسي بناره ونوره اللذين يشعهما في العقول بغية الرفض والثورة لأجل تغيير الواقع المعيش. ولأن السلطة تعلم أثر الشعر، وخطورة الكلمة، تعمد إلى ممارسة الاستبداد بالمصادرة عبر العسس:

أيها الشعرُ.. يا أيها الفرح المختلسْ

... ...

كل ما كنتُ أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسسْ.

... ...

فالشعر الذي يمثِّل الفرح المختلس في واقع مأزوم، تمت مصادرته في مهده الورقي قبل نشره على الناس. وهذا واحد من تجليات الإسراف في السلطة، والبذخ في الاستبداد الذي يكشف عن مدى هيمنة البنية الكبرى على النص تكوناً، وعلى تشكيل الخطاب تكلماً.

الثالث: استبداد السادة:

استبداد السادة لون آخر من تجليات البنية السلطوية، وهوتجلٍ جنسيٌّ يمارس فيه السادة/ السلطة وفق مصطلح "الجهات السيادية" ووفق دلالته الطبقية الاجتماعية والعنصرية – يمارسون طغيانهم على الطبقة العاملة، والمرأة الخادمة؛ فيتناقلون "قهوة الجنس" ويتبادلون النظرات لأردافها، ويتندرون "بلهجتها الأعجمية!"

ج-الخوف:

الخوف ذلك الشعور الذي يعتري النفس فيفت عضدها، ويبعثر قواها، ويفكك رباطة جأشها. إنه أشد الأسلحة النفسية فتكاً وتدميراً؛ ذلك أن النفس الخائفة من داخلها، نفسٌ مهزومة من غير ريب؛ وهي مهزومة بلا نزاعٍ كبيرٍ، أو جهد عظيمٍ؛ لأنها خائرة، بلها مدمرة. ولهذا يلجأ الطغاة والمستبدون إلى سلاح الخوف لتفكيك قوى الناس؛ حتى يسهل السيطرة عليهم، وإمكان هزيمتهم بأقل تكلفةٍ أو مجهودٍ؛ لأن الخوف يُشِلُّ حركة أفعال الفكر، ويطمس الرؤية، ويُعمي العقل والبصيرة؛ من ثمَّ لا يكون هناك مجال للخيارات أو الاختيارات، وإنما الرجاء – كل الرجاء – أن يستبقي الإنسان حياته، ويتمكن من أمنه، وهذه هي الحدود الدنيا لحفظ الذات واستمرار الحياة. وفي مثل هذا السياق المرعب ليس ثمة بحبوحة من أطاريح الفكر، وأحابيل السياسة، أو جدل الفلسفة والرؤى المستقبلية؛ وإنما هو الغوث! الغوث!! لأجل الحياة، محض الحياة!! وهذه هي علاقة الخوف بالسلطة المستبدة، والطغيان الغشوم؛ إذْ هو أداة من أنجع أدواته، وسلاحٌ يفتك ويدمر حين يتسلل إلى خلجات النفوس، ويعشش في سرائر الأفئدة. والسلطة تمارسه باحترافية وخبرة، كما تضخمه وتهول من شأنه لإيقاع الروع في النفوس، فتخبو العزائم الناهضة، وتتقاعص الهمم المتوثبة، ويطيب الواقع للمستبد يفعل فيه ما يشاء إلى أن يشاء الله مشيئةً أخرى.

هذا المفهوم ذو العلاقة الوثقى ببنية السلطة، يتجسد في نص أمل دنقل في مشهد القبض التعسفي على الأب، وتلفيق التهم له تحت وطأة الجبروت السلطوي الذي يُخرس ويضرب الأب؛ فيقع الخوف في قلب الصبي الصغير صارخاً في صدر أمه، ثم يختبئان وراء الجدار؛ فيزداد العنف والجرح والدمُ، فيتوارى الطفل في ثوب أمه محلولة الشعر في ملابسها المنزلية:

صرخ الطفل في صدر أمي
(وأمي محلولة الشعر واقفةٌ في ملابسها المنزلية)
- إخرسوا
واختبأنا وراء الجدار
- اخرسوا
وتسلل في الحلق خيطٌ من الدمِ
كان أبي يمسك الجرحَ،

ويمسكُ قامته .. ومهابته العائلية!

- يا أبي

- اخرسوا

وتواريت في ثوب أمي، والطفل في صدرها ما نبسْ

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتم متشحاً بالخرس.

هذا الرعب، وذاك الجبروت أو الرهبوت، لا يأتي عفو الخاطر، ولا هو خروج عابر عن القانون؛ وإنما هو قصدٌ مقصود وفق سياسة مدروسة أساسها فلسفة الخوف، وإشاعة الرعب، وإنزال الروع في النفوس والصدور؛ فتخلو الساحة للمستبد يمارس فيها طغيانه بلا حسيبٍ ولا رقيبٍ.

د-الموت:

مفهوم الموت في سياق السلطة، هو التجلى الأكثر فجاجةً وبذخاً، وهو إعلان سافرٌ عن فداحة الطغيان، والاستبداد؛ ذلك أن الصراع هنا ليس صراعاً حول خلاف في الرأي، أو تباين في الرؤية، أو تنوع في الأطاريح والمشروعات، ولكنه خلاف صفريٌّ، وجوديٌّ يستوجب الإزاحة، والاجتثاث، ويستلزم الموت والعدم. ولا تصل السلطة إلى هذه المرحلة إلَّا حال إيمانها العميق بأحقيتها وحدها في الحياة، وسلب هذا الحق عن الآخر المعارض. السلطة هنا تتقمص وظيفة الإله الذي يُحيي ويميت، يعطي ويمنع، يمنح الوجود ويسلب الوجود. وهي في ذلك كله تفعل فعلتها بقناعة راسخة أنها فوق المحاسبة، وأكبر من العقاب؛ لأنها ترى أن الآخر خليق بالموت، وجدير بالفناء، وأن إزاحته عن الواقع حياة للواقع، وإصلاحٌ له؛ فيما حقيقة الفعل الإزاحي إخلاء للواقع من الصوت الآخر، والرؤية المنافسة والكاشفة. وفي قصيدة أمل، يتجلى الموت عبر صورٍ أربع:

الأولى: اليُتْمُ:

ففي ختام الورقة الثانية، يتطور المشهد الاستبدادي من الاتهام، إلى الضرب، إلى خيط من الدم، إلى جراح القامة والمهابة، إلى اليتم والخرس. فالموت سواء أكان حقيقةً أم مجازاً، ليس نهاية عفوية وفسيولوجية لوجود طبيعي، ولكنه فعل إزهاق وقتل بجبروت القوة، وعنفوان البطش والظلم. الموت هنا اغتصابٌ للحياة كرامةً ووجوداً. وهذا عينه ما يكسب الموت بعده السلطوي والمأساوي معاً:

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتم متشحاً بالخرس.

الثانية: موت الأم:

فالأم التي قهرها السادة (السلطة) تموت في مشهد مؤثر يعمق يُتمَ الطفل الذي فقد أباه من قبل بفعل السلطة أيضاً:

- أمي؛ وعادَ لي الصوتُ
- أمي؛ وجاوبني الموت
- أمي؛ وعانقتُها .. وبكيتُ

وغام بي الدمعُ حتى احتبس!

الثالثة: موت الحسين:

وهذه هي الصورة الأبرز في تعرية الجبروت والاستبداد السلطويين زمن يزيد بن معاوية. وهو موت كاشف عن الخسة البالغة التي حرمت الحسين وأنصاره شربة ماء:

كنتُ في كربلاءْ

قال لي الشيخُ أن الحسينْ

ماتَ من أجل جرعةِ ماءْ

الرابعة: كثافة الدم:

فالدم الكثيف دلالة على كثرة القتل، وحدة الصراع، وغشم السلطة. وتبدو هذه الصورة الدموية متجذرة في باطن التاريخ العربي الإسلامي سياسياً؛ حيث تحول الفرات زمن الأمويين، وفي حادثة قتل الحسين إلى لسان من الدم:

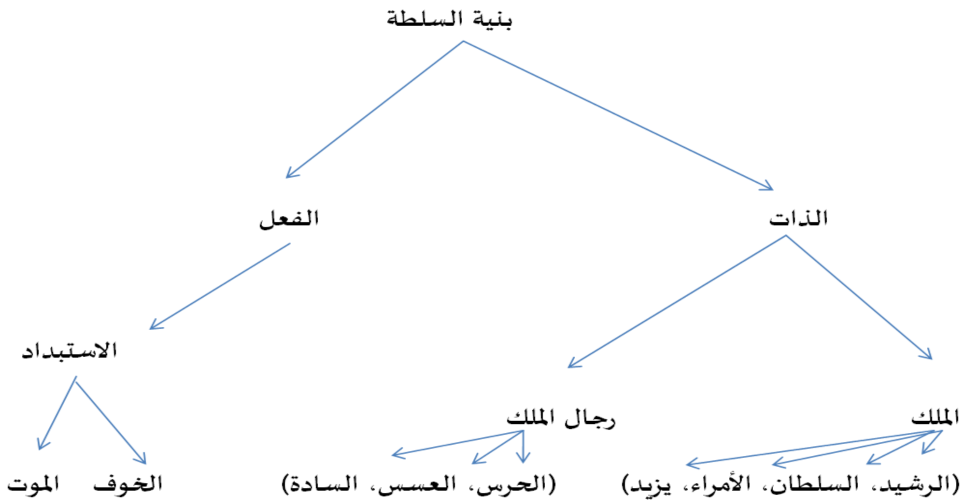
والفرات لسانٌ من الدم لا يجدُ الشفتين؟!

... ...

علني بالمدام ..

أتناسى الدماء!

إن الموت الذي يشيع في قصيدة أمل النواسية، يشيع في الديوان على مستويات عدة ذاتية وموضوعية ذات تدلال سياسيٍّ شفيفٍ. غير أن الأمر المهم هنا، هو محاولة التأويل السيميائي تأطير بنية السلطة في مستويي الذات، والفعل، وذلك في الشكل الآتي:



وبه؛ فهذه المفهومات، وتلك الظهورات تتعاضد فيما بينها لتبنك للبنية الكبرى التي يمتاح منها النص في توليده الدلالي والدلائلي؛ وصولاً إلى مرادات الخطاب الشعري في كشف اختلالات الواقع، وتبيان عوراته في نفاذ مؤثر، وتخييل فنيٍّ يبين هيمنة البنية السلطوية على النص، وما تقتضيه هذه الهيمنة من استدعاء البنية الكبرى المضادة، بنية الرفض، وهي ما نأتي عليه في الحال.

2- بنية الرفض:

تتحدد مدلولات الرفض في الترك، والامتناع، وفي الردّ، والصدّ، واللفظِ، والطرد. ثم ترتقي اصطلاحاً في معارضة النظام السياسي، وكسر إرادته بعصيانه، وعدم قبوله رؤيةً فكريةً، وسلوكاً سياسياً. لكن الرفض في جوهره، ذو علاقة وثيقة بالتمرد الذي يسبقه؛ من حيث هو احتدام نفسي فوضويٌّ ينشأ في ذات المتمرد لذاته متأثراً بفكرةٍ تولّده وتغذيه، كما هو – الرفض – لصيق بفكرة الثورة التي هي في لبّها ولبابها، فكرة متمردة رافضة لواقع معين، لكنها فكرة منظمة تتحول إلى سلوك أوفعل على الأرض يُراد منه تكنيس الواقع المتردي، واستيلاد واقع جديد من رحم الثورة مغاير له، بل هو نقيضه. ولذلك؛ فإن الرفض ليس عبثاً، ولا هو محض هذيان أو بهتان، إنما هو وعي عميق، وسلوك مؤدلجٌ، وموقف مناهض، ورؤية مغايرة، ومقدمة حتمية للتغيير على أسس ثورية صحيحة وناجعة.

ولا يمكن للتأويل السيميائي أن يرصد بنية الرفض أو أن يعيها جيداً إلَّا في ضوء وعيه ببنية السلطة التي سبق رصدها؛ ذلك أن العلاقة بين المفهومين، والبنيتين، علاقة

تضاد أوصراع حاد وعنيف، صراع ينشأ من اختلاف الرؤية والأيديولوجية، ومن مغايرة المواقف والسلوكيات، ومن تباين الوسائل، والمقاصد، والغايات. والحق أن بنية السلطة تقع من بنية الرفض موقع المولِّد، والمنشِئ؛ من حيث هي تسبقها وجوداً، وفعلاً، وأثراً؛ ومن حيث إن بنية الرفض تنشأ ردة فعل على بنية السلطة، واعتراضاً على ممارساتها في الواقع، وفي داخل النص.

لكن هذا الذي ألقينا به على هيئته السالفة، قد يكون مقبولاً من حيث المنطق، وقواعد الترتيب، ومقبولية السبق الزمني؛ فنرى أن بنية السلطة هي المولِّد، أو المنبع الذي تنبجس منه المعاني، وتنشأ عنه الدلالات. غير أن تقرِّي النص والخطاب الشعريين، ينزاح بوعينا عن كل تلكم القواعد المنطقية، والمقبولية التراتبية؛ إذْ إن بنية الرفض – في حقيقة أمر النص وجوهر الخطاب – هي الينبوع الرئيس الذي تنبثق منه الرؤية، وتنشأ عنه الدلالة، وهي قصد القصود، وغاية الغايات من الخطاب الشعري الذي يتدثر به النص، ويستظل بظلاله. فالرفض في نص أمل ليس استكمالاً لبناء، أو تتميماً لعمل؛ إنما هو السبيل الأمثولة نحو الغاية الأمثولة أيضاً، بل إنك تكاد تزعم مطمئناً غير مستريب، أن رفض أمل ربما يتغيا ذاته، أي إنه يجد لذته في قدرته على المعاندة، وكسر الإرادة، والتغريد خارج النسق السياسي الرتيب. وبه؛ فالبنية السلطوية محض تكأةٍ لحضور البنية الرافضة التي هي فيض الفيوضات، ومصدر الإلهام، بل هي ألق الحياة الحقيقية، والعيش السليم، العيش بلا شروخ نفسية وأخلاقية، عيش الاتساق، والانسجام، والطمأنينة، بل عيش السمو والرفعة بالقضايا التي يحملها الرافض فوق كاهله؛ ليس لأجل ذاته الفردية؛ وإنما ابتغاء أمة بأكملها، ووطن في شموله وكليته. من هنا تمارس بنية الرفض على بنية السلطة فعل الفضح، وسلوك الهتك والتجريس. إن كثافة استحضار السلطة غايته كثافة تعريتها أمام الناس، ونزع قداسة الطاعة وصولجان الهيبة عنها. وهذا سلوك تمارسه بنية الرفض في نَفَسٍ هادئ وصوت خفيض؛ أملاً في إقناع المتلقي بما تسعى إليه؛ لذلك ينغمس النص في الواقع، ويسرف في معانقته ومكاشفته؛ ليفكك خطاب السلطة، ويكشف زيفه وأباطيله؛ ليس وعظاً صاخباً، ولا خطابةً رنانةً؛ وإنما فنٌّ وجمالٌ، ومتعةٌ وإبداعٌ تقوم فيه الدراما بتوتراتها الصراعية، وبتعدديتها الصوتية، بدور مهم في الارتقاء بالنص عن الكلام المعهود إلى سدة الخلق الجميل، والحلم النبيل.

إن تأمل نص أمل دنقل من حافة بنية الرفض، يفضي إلى رصد مفهومات ثلاثة:

أ-الكتابة:

مثَّلت الكتابة في نص أمل خياره ورؤيته، أو إن شئتَ قلت: خيار الشاعر أو المثقف الذي خالف صديقه؛ حيث اختار الملك في لعبة المقارعة:

"ملكٌ أم كتابة؟"
صاح بي.. فانتبهتُ، ورفَّتْ ذبابه
حول عينين لامعتين..
فقلتُ: "الكتابة"
... ...
وفتحتُ يدي..
كان نقشُ الكتابة
بارزاً في صلابة!

إن البعد السيميائي للنقش الكتابي البارز في صلابة، هو تدلال المقاومة برفض الملك أي السلطة والإعراض عنها. والصلابة علامة سيميائية كاشفة عن التحدي الذي ينفذه الشاعر في مواجهة الضغوطات والممارسات التي تشاء له التدجين والانضواء في عباءة السلطة وحظيرة المثقفين، لكنه يرفض ويقاوم. وبه؛ فإن الكتابة فعل رفض؛ لأنها فضح وتعرية لممارسات السلطة المستبدة؛ تلك الممارسات التي تجلت ظهوراتها فيما بعد في النص في اعتقال الأب، ومصادرة الشعر، وقهوة الجنس، وموت الأم، والإمساك بالعملة، والسلطان اللص، وقتل الحسين، والدماء الكثيرة. والفضح الذي تمارسه الكتابة الرافضة، يتغيا بناء الوعي بواقع السلطة، وباهتراء الواقع، وباختلالات نواميسه وقواعده؛ ذلك أن الوعي هو النقطة الأهم في بدء مشوار الرفض والمقاومة وصولاً إلى الثورة والتغيير. وهذان المحوران المركزيان في فعل الكتابة: الفضح، والوعي، هما مبتغى الشاعر من مسعاه الكتابي. والسلطة تعلم ذلك الخطر الكتابي بما ينضوي عليه من تعرية وانكشاف؛ فتعمد إلى منعه، ومصادرته، وتجريمه.

ب- الشعر:

الشعر هو التجلى الأهم بإطلاقٍ في بنية الرفض؛ ذلك لأن الشعر هو الهوية الحقيقية لأمل؛ إذْ لا نعرف له أو عنه شيئاً آخر غير كونه شاعراً من شَعْرِ رأسه حتى أخمص قدميه؛ ولأنه الوسيلة الأنجع في عملية التمرد والرفض والثورة؛ بما يملكه من آليات

إشعاع النور والنار في أفئدة المتلقين، وهمم الجماهير؛ فينقلها من حالٍ إلى حال، من الخنوع والخوف والجبن، إلى المغامرة والإقدام والثورة، الشعر طاقة وثابة؛ بما يذخره من حمية، وفوران شعوري، وقوة اندفاع تلائم الفعل الثوري وتتماهى معه؛ إذْ إن الشعر نفسه تمرد على المواضعة، وخروج على النسق، ومغايرة للثبات والتكلس. ويتجلى الشعر في النص النواسي عبر صورتين:

الأولى: الفرح المُخْتَلَس:

أيها الشعرُ .. يا أيها الفرح المُخْتَلَسْ.

فالشعر الذي هو في بُعْدٍ من أبعاده، قراءة للوجود، وتأويل للواقع، فرحٌ مُخْتَلَسٌ؛ أي يتم الوصول إليه خفيةً، وتلقيه خفيةً كذلك؛ لأن عيون الرقيب تتبعه إبداعاً وتلقياً. وهذه الصورة العجيبة، كاشفةٌ عن تأزم الواقع بهيمنة السلطة، وكابوس قهرها، ومنعها حرية الكتابة والتعبير؛ فيعمد الشاعر الرافض إلى اختلاس الشعر الذي يمثِّل له فرحاً بإنجاز فعل الرفض والمقاومة.

الثانية: المصادرة:

فالشعر الذي يكتبه الشاعر في صفحته الورقية، يصادره العسس في عتمة الليل السلطوي البهيم:

كل ما كنتُ أكتبُ في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس.

والعسس هم رجال الملك، وأداة السلطان، ولسان النظام. وهم يمارسون المصادرة للشعر خوفاً من أثره الرافض، والمقاوم، والمفضي إلى الثورة التي ستقتلع الاستبداد والقهر والظلم. الشعر لسان الرفض وروح الثورة، والمصادرة فعل السلطة وجوهر الاستبداد. وفضح المصادرة بعثٌ لهمة الغضب، وتثوير القلوب والعقول احتجاجاً على البطش، وسلب الحرية.

ج- الخمر:

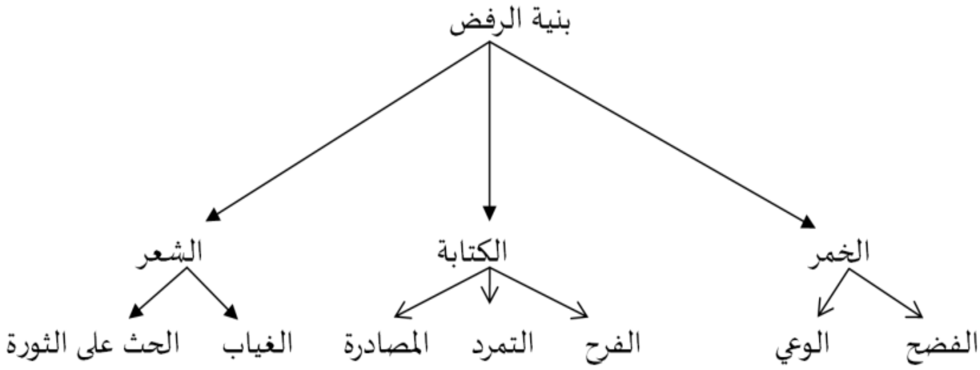
تبدو الخمر (المُدام) علامةً سيميائية بعيدةً عن بنية الرفض؛ من حيث قربها من اللذاذة والغياب:

فاسقني يا غلام صباح مساء

اسقني يا غلام..

علني بالمدام.. أتناسى الدماء!

لكن تقرِّي الدلالة واكتشاف أعماقها الدلائلية، تؤكد ارتباط الخمر بالبنية الرافضة؛ ذلك أن رغبة الشاعر في الاستغراق في شرب المدام صباح مساء، هو في حقيقته هروبٌ بالغياب عن الواقع المؤلم بدمائه الكثيرة؛ أي إن الشاعر يشير إلى هول الفاجعة وحجم المأساة التي لا يستطيع أن يقف وعيه إزاءها حياً يقظاً؛ لأنها فوق الاحتمال. وبه؛ فالغياب هنا انسحاب من الواقع، واحتجاج صارخٌ عليه؛ أي رفضه بالتمرد الذاتي الذي يستطيعه الشاعر، تمرد اتخذ سمة كسر المحرم، وهيئة وخز الناموس؛ إعلاناً عن الرفض، ورغبةً في الحث على الثورة لتغيير الواقع الدموي إلى حياة أمثولة. وهكذا يمكننا أن نتمثل – شكلياً - بنية الرفض في النص:



ب- البنية السردية: (البنية العاملية):

بما أن السيميائية في بعدٍ من أبعادها، هي تأمل عمليٌّ في الخطاب من أجل فهم الدلالة، ومعرفة طرائق إنتاجها؛ وصولاً إلى الغاية الأمثل وهي فهم الحياة ذاتها في تجليها الكلي، وشرح العالم في ظهوره العلاماتي، فإن رصد المستوى السردي في النص شأنٌ بالغ الأهمية من حافة إدراكنا البنية السردية أو العاملية التي تحكم إنتاج النص من حيث الأدوار أو العوامل التي تنهض بها الشخصيات لا الشخوص وعلاقتها بإنتاج الدلالة.

لقد رصدت السيميائية في نزوعها الباريسي بعامة، ثم نزوعها الغريماسي والبارتي – نسبةً إلى غريماس وبارت – بخاصةٍ- رصدت المستوى السردي ضمن مستويات التحليل السيميائي؛ من حيث أدركت أن "البنية الحكائية أو عملية السرد تشكل الأساس لكل خطاب وليس فقط ما يُعرف بالحكاية، وعلى سبيل المثال فإنها تشكل الأساس للخطاب

السياسي والاجتماعي والقانوني، ويمكن للإنسان أن يذهب إلى أبعد من ذلك ويقرر أن عملية السرد تشكل الأساس حتى لمفهومنا عن الصدق."[10] لذلك فالفضاء الذي تتحرك فيه البنية السردية "أكثر اتساعاً وتجريداً من المستوى القولي؛ إنه مستوى نحو (أجرومية) الحكاية أو التركيب النحوي السطحي للسرد، أي البنية التي تُعتبر وفقاً لمدرسة باريس أساساً لكل خطاب."[11]

إن ما يهم فعل التأويل السيميائي في المستوى السردي هو ما يُعرف بالبنية العاملية؛ أي ذلك النموذج العاملي الذي قدمه غريماس لتحليل المستوى السردي في الخطاب – أي خطاب – وهو المتعلق بالعاملين الذين يمثلون أشخاص الحدث. وليس من شك أن الحديث عن مفهوم العامل أو الدور يقود إلى الحديث عن الشخصية؛ من حيث هي "نتاج عمل تأليفي"[12] وفق تصور بارت. وبه؛ فالتركيز على الشخصية لا الشخص؛ أي على مجمل الأعمال والخصائص التي تميزها من غيرها. لذلك فإن العوامل "لا يمكن أن تُوصف ولا أن تُصنف باعتبارها "شخوصاً" سواء اعتبرناها شكلاً تاريخياً صرفاً وخاصاً بأجناس أدبية معينة (الأجناس التي نعرفها أكثر من غيرها)، وبالتالي ينبغي الاحتفاظ بها كحالة جد واسعة لكل السرود (الخرافات الشعبية، النصوص المعاصرة) التي تتضمن عوامل وليس شخوصاً."[13] إن وعينا بالشخصية قائمٌ على وعينا بالدور أو العامل، وهو وعي قد لا يرتبط بشخصٍ له اسم وصفات وقرائن، وإنما قد يكون "مجرد فكرة كفكرة الدهر، أو التاريخ، وقد يكون جماداً أو حيواناً إلخ، وهكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه".[14] وبه؛ فمن هذه الأدوار يتكون المعنى الكلي للنص، وتتبلور دلائليته بصرف النظر عمن يقومون بها أياً كانت خصائصهم وصفاتهم التمثيلية أو الخارجية.

ويتشكل المستوى السردي في بنيته العاملية، من ست وظائف أو أدوار عاملية ينشأ بينها علاقات تقابلية. وهذه العلاقات ثلاث:

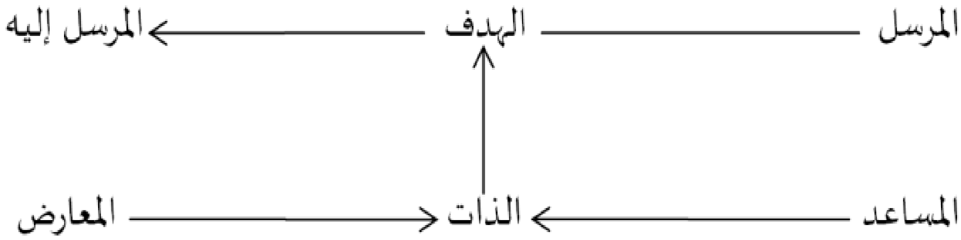
أ-علاقة الرغبة: وينشأ عنها الذات، والموضوع، الفاعل والمفعول فيه.

ب-علاقة التواصل: وينشأ عنها المرسل، والمستقبل.

ج-علاقة الصراع: وينشأ عنها المساعد والمعارض.

وهذه العلاقات ينشأ بعضها عن بعض في وشائج منطقية؛ إذ الذات الفاعلة تقتضي الموضوع المفعول به، وهذه العلاقة الرغبوية ينتج عنها ضرورة الاتصال بين المرسل والمتلقي أو المرسل إليه، وهاتان العلاقتان تقتضيان من يحفز عليهما أو من يشاكسهما؛

فتتولد أدوار المساعد والمشاكس أو المعارض الذي يقف في وجه تحقيق رغبة الذات الفاعلة في الموضوع المفعول به. وتتمثل هذه الأدوار بعلاقاتها شكلياً على النحو الآتي:



فالعلاقة بين الذات والهدف (الموضوع) علاقة لزومية؛ إذ لا ذات بلا هدف، ولا هدف بلا ذات. وهذا الهدف أو الموضوع يمكن أن يتجلى في الخطاب شخصاً، أو كياناً مادياً محسوساً، ويمكن أن يتجلى تجريداً غير محسوس مثل القيم وما يماثلها. والذات الفاعلة في سبيل تحقيقها الهدف المنشود، تجد من يعينها عليه، ومن يقف في وجهها؛ فتتشكل أدوار المساعد والمعارض اللذين قد يكونان أشخاصاً أو أفكاراً أو أشياءَ، أو صفات أو ما يشابهها. وأما المرسل فهو عامل يقوم بإثارة الفعل أو الحدث، إنه المحرض على الفعل، ويحفز المتلقي على ذلك الفعل؛ لأجل تحقيق الهدف.

فإذا طبقنا هذه البنية العاملية على سردية أمل دنقل النواسية، نستطيع أن نتبين الآتي:

أ-إن سردية أمل دنقل تتكون من سبعة أوراق تكاد تكون في ظاهرها مستقلةً، وكذلك الأنساق البنائية التي تمثلها. وبه يملك التأويل أن يصطنع بنيةً عاملية لكل نسق من الأنساق السبعة، وهو ما لن يحدث؛ إيماناً من التأويل السيميائي أن نص أمل بأوراقه وبأنساقه السبعة، سرديةٌ واحدةٌ كما هو خطابٌ واحدٌ وإن تغايرت طرائق التشكيل والتعبير في أوراق أو أنساق. إن السردية الدنقلية يحملها خطاب شعري ذو هوية مائزة؛ يجعل منها كياناً مندغماً، وكينونةً فارقةً. وبه؛ تتشكل الأدوار/ العوامل في السردية الشعرية على النحو الآتي:

أ-المرسل: (الذات):

وهو الشاعر الذي ينهض بدور الفاعل أو الذات التي ترغب في إنجاز هدف ما. وهذا الهدف يتلخص في الحرية التي هي نقيض العبودية والاستبداد، والكبت، والقهر، والمنع. وهو إذْ يعمد إلى تحقيق هدفه بكل وسيلة كانت، أو مشيئة أمكنت، يعمل على فضح الواقع،

وكشف اختلالاته، وتعرية الممارسات الاستبدادية للنظام أيام عبد الناصر والسادات، وكذا في الأنظمة العربية المماثلة له؛ فاتحاً مغارات النص على منعطفات التاريخ العربي الإسلامي في حادثاته الملتهبة، والمتوالدة في سيرورة لا تكاد تنقطع. إن النص يُفَعِّلُ الواقع والمجتمع والتاريخ لأجل حجية الرؤية، ومقبولية الرسالة منطقياً وعقلياً؛ فكأنه يقدم الحيثيات البينات، والبراهين الدامغة على صدق الأطاريح، ومشروعية الرفض، وحتمية الثورة، ونبل الرسالة. وهنا يستدعي المرسل الذوات الفاعلة مثل: الحسين بن علي، والأب، والأم، والشعر، والكتابة، والفقراء.

ب-المرسل إليه: (الهدف):

هو جمهور الشعب المصري في خصوصه، والعربي والإنساني في عمومه. وهو المتلقي الذي يُراد له ومنه أن يستوعب رسالة المرسل، وأن يستجيب لرغبة الذات في الحفز، والرفض، والثورة من أجل تغيير الواقع، وإصلاح اختلالاته من ظلمٍ، وظلام فكري؛ فكأن النص صيحة نذير أن ارفضوا الطغيان، وثوروا على الاستبداد والظلم والقهر؛ حتى تستردوا حريتكم السليبة، ووطنكم المكبل والملطخ بكثرة الدماء عبر تاريخه الطويل.

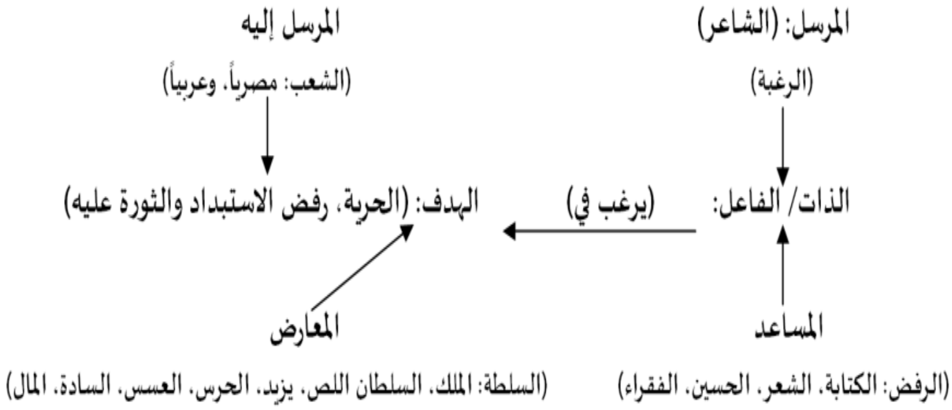
ج-المساعد:

وهو الدور الذي يساعد الذات في تحقيق هدفها. ويتمثل دور المساعد في بنية الرفض التي تتحقق عبر: الكتابة بوصفها إشارةً إلى الثقافة والمثقف وما ينبغي أن يكون عليه من التزام بقضايا الوطن والجماهير، والشعر بوصفه موقد الثورة، ومبعث الهمم، ومشعل الشعور، والحسين بوصفه أنموذجاً أعلى للثورة على السلطان الجائر يزيد بن معاوية من أجل نصرة الحق، واسترداد الحرية، وبناء الدولة الراشدة.

د-المعارض:

ويتمثَّل في السلطة التي تقف ضد تحقيق الذات للهدف المنشود، ويتمثل في أدوار: الملك بوصفه رأساً للسلطة، والسلطان إذا كان لصاً، والحرس والعسس بوصفهما أداة السلطة وذراعها الباطشة المستبدة، والعملة وذهب الأمراء بوصف المال أداة للهيمنة وشراء الذمم والمواقف، والسادة بوصفهم طغمةً تنهب خيرات الوطن، وترتع في ملذاتها وانحرفاتها الجنسية، ويزيد بن معاوية بوصفه أنموذج المغتصب المستبد قاتل الحسين بن علي، والدماء بوصفها شارة القتل والطغيان.

...، وبعد، فهذه الأدوار الستة، وما بينها من علاقات تتعاضد وتتعارض، يمكن رصدها شكلياً في بنيةٍ عامليةٍ على النحو الآتي:



خاتمة:

ثمة نتائج نخلص إليها من تجربة تأويل البِنَى الحاكمة النص الدنقلي في تجليه النواسي، والذي يمكن تمديده إلى التجربة الشعرية الكاملة لأمل دنقل بفعل الاستقراء الوئيد لظهوراتها النصية؛ وذلك على النحو الآتي:

1-أفضى تأويل العلامة في النص النواسي (من أوراق أبي نواس) إلى الوعي بالبنية الثنائية التي يُبنى عليها شعر أمل دنقل على مستوى النص المفرد أو مستوى الأعمال الكاملة. إنها ثنائية: الغنائية، والدرامية؛ تلك التي تُجْدَلُ ضفيرتا النص الشعري وِفْقَها. فشعر أمل بناءٌ محكمٌ من هاتين البنيتين الملتحمتين والمتضافرتين في التوليد الدلالي للنص. ويُعدُّ هذا معلماً من معالم الحداثة الشعرية التي عَمِدَ أمل إلى إدخالها في بنية القصيدة الشعرية المعاصرة؛ وذلك لكسر حدة المباشرة، وسفور الذاتية في القصيدة. من هنا عرف الحوار بنوعيه داخلياً، وخارجياً، والصراع، والسرد، والوصف، والقناع، والسخرية، والمفارقة، والسيناريو، والمونتاج ...، طريقه إلى بنية القصيدة بوصفه تقنيةً حداثية تجدد طرائق بناء المعنى، وتكسبها حيويةً وفتنةً بكسر النمط المعتاد في الصوغ والتركيب الشعريين.

2- على مستوى الفكر والأيديولوجية، يتجلى شعر أمل دنقل بمرجعيته اليسارية، والقومية العربية، موقفاً حاداً قائماً على ثنائية: السلطة والرفض. فهاتان البنيتان هما المرتكزان الرئيسان اللذان ينهض عليهما مشروعه الشعري فكرياً. ولئن كانت السلطة هي البنية المتقدمة تراتبياً؛ من حيث إن الرفض ينشأ عنها واقعياً ومنطقياً، فإن واقع الشعرية

الدنقلية يؤكد أن الرفض هو المنطلق الرئيس لهذا الموقف. فشعر أمل أنموذج أمثل لقصيدة الرفض في الشعرية العربية المعاصرة. وما الحديث عن السلطة إلَّا من باب الوسيلة التي يتوسَّل بها لفضح ممارساتها، وتعرية اختلالاتها، وإدراك الزيف والتضليل اللذين يمارسهما خطابُها، ويُمَكِّنُ لهما في المجتمع وبين الناس، ويُسَخِّرُ الإمكانيات اللازمة لتداوله واستهلاكه. والرفض الدنقلي ليس غاية في ذاته؛ وإنما هو وسيلة لغاية أمثل وأجمل، إنها الغد المأمول، والمستقبل الواعد الذي يسعى إليه الرفض فيستبدل بالواقع المتردي مستقبلاً عصرياً حديثاً مكتملاً في وعيه، وفكره، وتقدمه.

3- أكدت الأعمال الكاملة لأمل حقيقة ما استخلصناه من النص النواسي المفرد؛ من القول بهيمنة ثنائية: السلطة والرفض، على معمار القصيدة الدنقلية. وقد تجلت السلطة في مجالاتها السياسية، والدينية والاجتماعية عائقاً كبيراً في وجه مشروع النهضة على المستويين: القُطْري، والقومي العربي؛ وذلك بما تضعه من متاريس الاستبداد الأمني، والعسكري، وبما تمارسه من نفي للمعارضين، وكبتٍ للحريات العامة والخاصة، وقهر، وموت، وطبقية، وعنصرية؛ الشأن الذي استلزم الرفض، وأفسح الفضاء له؛ ليتجلى في أدواته المقاومة للخطاب السلطوي عبر "لا" المقدسة، والسخرية، والمفارقة، وفضح الزيف الإعلامي، والحث على التمرد والثورة.

مراجع البحث وإحالاته:

(1)-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة – دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2004، ص 310.

(2)-السابق، ص 310.

(3)-السابق، ص 310، 311. بتصرف بالحذف.

(4)-نحيل هنا إلى منجز صلاح فضل السابق؛ حيث فصَّل هذه القواعد فبين أن قاعدة الحذف "تعني أن أية معلومة قليلة الأهمية وليست جوهرية، يمكن أن تحذف" وأن الاختيار يعني"حذف بعض المعلومات وإبقاء البعض الآخر، مع مراعاة وضوح العلاقة بين المحذوف والمتروك" وأن قاعددة التعميم التي تقتضي حذف بعض البيانات الجوهرية، تضع "التصور الكلي موضع الجزئيات التي نحذفها، وهو يشملها كلها." وأنَّ قاعدة التكوين والبناء "وظيفتها تشبه وظيفة القاعدة الثانية وهي الاختيار وإن كانت تختلف عنها من ناحية علاقة العناصر ببعضها" وأن هذه القواعد كلها "تتطلب القيام بعملية تجريد وتعميم، لكن بشرط أن لا يؤدي إلى أن يفقد النص محتواه الأصيل، وهذا يعني أنها تعمل إلى أضيق الحدود." ص 307، 8، 9

(5)-ملحم قربان، قضايا الفكر السياسي: القوة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1983، ص 116.

(6)-راغب جبريل خميس، الصراع بين حرية الفرد وسلطة الدولة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط2، 2011، ص 162، 163.

(7)-من مقدمة محمد عمارة لكتاب: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد لعبد الرحمن الكواكبي، تحقيق، وتقديم: محمد عمارة، دار الشروق، القاهرة، ط 2، 2009م، ص 9.

(8)-السابق، ص 23.

(9)-السابق، ص 24.

(10)-برونوين ماتن، فليزيتاس رينجهام، معجم مصطلحات السميوطيقا، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2008م، ص 18.

(11)-السابق، ص 20.

(12)-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993، ص 50.

(13)- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب "طرق تحليل السرد الأدبي" دراسات ومنشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص 23.

(14)-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 52.