الأنا والآخر في شعر " رفعت سلام "
ديوان " كأنها نهاية الأرض "
أنموذجاً

د/ سهير محمد سيد حسانين

مدرس الأدب العربى الحديث

قسم الدراسات الأدبية كلية دار العلوم جامعة المنيا

مقدمة:

كأنها نهاية الأرض ، عنوان الديوان الذي يدور بأقسامه الثلاثة (عراء – فضاء – سؤال) حول الأنا وتعدد صورها ، وعلاقتها بالآخر .

تقف الدراسة عند مفهوم الأنا لغة واصطلاحاً ، ودراسة صورها المتعددة تلك التي تتوزع بين الأنا الرجل ، والأنا المرأة ، والأنا المتعالية ، والأنا الرحيمة ، الأنا القوية ، الأنا المنكسرة ، والأنا الثائرة. ثم مفهوم الآخر لغة واصطلاحاً ، وصوره المختلفة التي تتمثل في : الزمان ، المكان ، الواقع ، السلطة ، الدين ، السياسة ، الميراث القديم ، ثم تبحث الدراسة في علاقة الأنا بالآخر .

تتوسل الدراسة بالمنهج الفني حيث النظرة الموضوعية إلى النصوص، وقيمها الشعورية والتعبيرية، فهو منهج ذاتي موضوعي يعتمد على التلقي الجمالي للنص الأدبى .

مخطط الدراسة:وينقسم إلى:

أولاً :مدخل نظرى وينطوى على عنصرين :

1) دراسة عنوان الديوان وعلاقته بأقسام الديوان الثلاثة.
2) تحديد مصطلحات الأنا والآخر لغة واصطلاحاً، وفى الدراسات الفلسفية وعلم النفس.

ثانياً : الدراسة التطبيقية وتنقسم إلى ثلاثة اقسام :

- القسم الأول: "نص عراء" حيث يضم ثلاثة عناصر:

1) الأنا وصراعها مع الآخر : الإرث القديم والبربرى.
2) الأنا وتحولاتها المختلفة من الضعف إلى القوة ومن الحضور إلى الغياب ومن المركز إلى الهامش.

3) انهزام الأناأمام الآخر ، القهر ، والقمع.

- **القسم الثانى: نص "فضاء" ويشتمل على ثلاثة عناصر :**

1) كتابة الجسد في النصوص الثلاثة.

2) العلاقة بين الفضاء الدلالى ، وفضاء الكتابة.

3) اغتراب الأنا بين الزمان والمكان.

- **القسم الثالث : نص "سؤال"ويضم ثلاثة محاور :**

1) تساؤلات الأنا أمام قبح الواقع.

2) مواجهة الأنا للقبيح.

3) التلاحم بين الأنا والأرض.

ثالثاً: الخاتمة والنتائج

رابعا: المصادر والمراجع

أولاً : مدخل نظري :-

1- العنوان وعلاقته بنصوص الديوان.

يقف ديوان " رفعت سلام "[1]كأنها نهاية الأرض، مكتنزاً بأمشاج نصوص شتى ليعيد صهرها ويمزجها بتكوينه ويظهر ذلك في : العنوان، بوصفه بؤرة دلالية لا تنفصل عن النص الكلي، (فاذا كان العمل بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعتبر، من جهة إنتاجيته الدلالية، بمثابة علامة مفردة، فإن الإنتاجية الدلالية للعنوان ... تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعى، لابد له من نظرية تضئ جوانبه وأبعاده، ومنهج قادر على تحليل بناه ووظائفه)[(2)] كأنها نهاية الأرض. عنوان الديوان ومفتاحه الأول، والشاعر لا يكتفي به كعنوان أساسي بل يورد عناوين فرعية تتوزع كالتالي: عراء – فضاء – سؤال فيؤدي العنوان الرئيس بعدا أساسياً

[1]رفعت سلام أحد أهم شعراء السبعينات ولد بقرية منية شبين القليوبية – أسس مجلة إضاءة الشعرية سنة 1977م ، له أعمال شعرية متعددة فالجزء الأول من ديوانه يتكون من (وردة الفوضى الجميلة – اشراقات رفعت سلام ، انها تومئ لى ، هكذا قلت للهاوية) – الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة 2013م- الجزء الثانى (إلى النهار الماضى، كأنها نهاية الأرض ، حجر يطفو على الماء ، هكذا تكلم الكركدن) 2014 إلى جانب ديوان أرعى الشياه على المياه ، دار مومنت 2018.
ترجم العديد من الأعمال الأدبية العالمية مثل الغجر وقصائد أخرى لبوشكن وغيمة فى بنطلون لمايكوفسكى والشيطان ل ليرمونتوف و الأعمال الشعرية لكفافيس.

[2]- محمد فكري الجزار " العنوان وسميوطيقيا (الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م صـ 23 بتصرف .

في الديوان إلى جانب العناوين الفرعية الآخر ى التي تشبه تقسيم بعض النصوص السردية، لكن ثمة رباطاً يكتنف كل تلك الخيوط هو العنوان الرئيس، ذلك الذي يتركب من كاف التشبيه وأن التوكيد وضمير الهاء فتشتمل الأداة على حرف يفيد التشكيك، وآخر يفيد التوكيد، ومن ثم فهى تعبر عن نقيضين، فجاء توظيف الشاعر لها لتعبر عن حالين: حال الأنا وقت انشطارها وتمزقها، وحالها وقت ثباتها، كما يمتد هذا العنوان بدوره إلى مرجعية أدبية تتمثل في قصيدة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي " مرثية للعمر الجميل " في قوله " هذه آخر الأرض " فيختزل مفتتح قصيدة " حجازي ".

يقف العنوان كدلالة توليدية تتجلى على مستوى تصاعدي في العناوين الفرعية وفي متن النصوص ذاتها، فمن خلاله يشرع القاريء في لحظة التواصل الأولى مع النص بوصفه " حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص" [1]، حيث يمتد داخل النصوص، فتتشكل العلاقة البنائية بين الإثنين.

2- مفهوم الأنا لغة :

جاءت كلمة الأنا في لسان العرب بمعنى " اسم مكنى، وهو للمتكلم وحده، وإنما يبنى على الفتح فرقاً بينه وبين أن التي هى حرف ناصب للفعل، والألف الأخيرة إنما هى لبيان الحركة في الوقف" [2] .

3- مفهوم الأنا اصطلاحاً :

من الصعب حصره في معنى اصطلاحي بعينه، إذ يضرب بعمق فى مجالات عديدة كالفلسفة وعلم النفس وعلم الإجتماع، حيث ربطت الفلسفة هذا المصطلح بالوجود فيري (ديكارت) أن ثمة ارتباطاً بين الفكر والوجود في عبارته الشهيرة " أنا افكر إذا أنا موجود" (الكوجيتو) ؛ ويرى (هيدجر) أن الأنا تكون معزولة عن الآخر ، "وأنها تتوزع بين ارتباطها بالآخر واستقلالها أيضاً، ويجعل الآخر عنصراًمقوماً في صميم وجودها وماهيتها"

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها جزء 3 الشعرالمعاصر ، دارتوبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 1990 صـ 66 .

[2]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت ط 2000 م صـ 38.

[1] ، وفي الدراسات النفسية يقسم فرويد "الشخصية إلى ثلاثة أقسام الأنا (الضمير) والأنا الأعلى (المجتمع) والهو (الليبدو)، حيث تقع الأنا بين الهو والأنا الأعلى، بوصفها حلقة وصل بين الرغبات والغرائز " [2].

4- مفهوم الآخر لغة :

" الآخر بمعنى غير، كقولك رجل آخر وثوب آخر وأصله أفعل من التأخر، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد أبدلت الثانية ألفا لسكونها وانفتاح الأولى قبلها " [3] .

5- الآخر اصطلاحاً:

يدور مفهوم الآخر حول الغيرية والضدية والعدائية أحياناً إذ هو الغيرى بالنسبة للأنا، أما في الدراسات الفلسفية " فيرى (سارتر) أن الآخر هو الجحيم، كما يرى (فوكو) أنه يمثل الهاوية ويراه هو الهامشى.. هو الماضي الذي يقصيه الحاضر .. لكنه جوهري بالنسبة لكينونة الخطاب الذي يستبعده، فنحن لا نعرف الذات دون الآخر " [4] .

6- الآخر في الديوان:

يتشكل الآخر في الديوان بصور عديدة فهو الزمن والحافة والهاوية والميراث القديم والتقاليد البالية ،وثمة تلازما بينه وبين الأنافتتجلى أنماطها الفكرية والثقافية في مواجهته.

الأنا ← المرأة + الرجل = الإنسان

الأنا ← الآخر : الواقع – السلطة – الزمن – المكان – الدين – الميراث القديم

1- انظر عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية ، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة ط2 1966م صـ 19 ، بتصرف.

2- سيجموند فرويد : الأنا والهو ترجمة محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق الاسكندرية ، ط4 1982 صـ41 ،بتصرف.

3- ابن منظور : لسان العرب صـ 13 سابق .

4- ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ط5 2007م صـ 21، 22 ،23 بتصرف.

ثانياً : الدراسة التطبيقية :

تقول : صباح الخير

ينشق منتصف الليل

عن نهار

تقول : مساء الخير

يبين الخيط الأبيض من الأسود

أمضى

متوجاً بالشموس والأقمار [1]

يبدأ الشاعر نصه بعد العنوان الرئيس مباشرة بهذه الحوارية، ليعلمنا بسطوة البعد الزمني على الديوان بأقسامه الثلاثة، ذلك الحضور الزمني الذي يناهض حضور الأنالكنه يمثل زمنا خاصا، فيه ينشق منتصف الليل فيولد النهار، لكن ذلك التحول يرتبط بفعل الكلام / القول، فتخرج المفردات من سياقها المعهود، إلى متن شعري، ويستثمر الشاعر المفارقة اللغوية بين الليل والنهار والأبيض والأسود، والصباح والمساء والشموس والأقمار كما أن التناص مع القرآن الكريم يرتبط بسياق النص ويهدف إلى جمالية المفارقة يدين الشاعر الشفاهية، داعياً إلى شكل جديد للكتابة ينبني على اللغة المنطوقة، لقد انتقل سلام بشعره من ضيق القصيدة إلى أفق النص الذي لا يكون أسيراً لشكل بعينه " شعرية النص هى شعرية الكل الشعري، حيث لا نثر ولا نظم بل اللغة، وهى تعيد بناء دوالها، لاحد يفصل بين الأبيض والأسود، ليل يلج النهار، كما النهار يلج الليل".[2]

ثم يتبع ذلك النص القصير بالعنوان الفرعي " عراء " ودلالة المفردة التي تحيل على "ما اتسع من فضاء الأرض، وقال ابن سيدة " هو المكان الفضاء لا يستتر فيه شيء ومثله هى الأرض الواسعة" وفي التنزيل " فنبذناه بالعراء وهو سقيم " وهو المكان الخالي ليس به شجر ولا جبال ولا آكام ولا رمال " [3]

---

[1]- رفعت سلام ، ديوان كأنها نهاية الأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2014 ص 161.

[2]صلاح بوسريف الكتابة خارج الشكل ، قراءات نقدية فى التجربة الشعرية لرفعت سلام – ص 42 ،النهار الآتى تقديم محمد عبد المطلب ، دار الأدهم للنشر والتوزيع.

[3]- ابن منظور: لسان العرب مادة عرا ، سابق.

القسم الأول "نص عراء"

1- الأنا المرأة وصراعها مع الآخر البربري / الإرث القديم.

(تأتى

مدججة بالمراثي والمواريث والأمومة والبربري الأخير.

تربيهم في الذاكرة، ترعى خطاهم في جسدها أطراف النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية أناء الليل، ينامون فيها، لا تنام الصرخات والمجانيق والسنابك، الأسوار ملغومة بالحراس الشاهرين، نفير ضال أم نفخة صور، من القادم المريب ؟ تروس منثورة، مركبات مكسورة، والخيول – نافقة – تعلك الوقت والرماد، أيها الليل اللئيم، ما حيلتي ؟ من أين يأتي الهديل، دخان سام، أشياء مبقورة، متى كانت اليقظة ؟ أم النعاس مملكتي الشاغرة ؟ ناموا إلى أن يشبع النوم، ساهرة على أحلامكم، أرعى الطعنات البائرة، تصحو وتغفو طويلاً،

وأغنى غنوة عتيقة

أنا المرأة الغريقة

أنام دهر من خريف

وأصحو غابة طليقة)[1]

تحمل الأنا بداخلها صوراً من الماضي: الإرث القديم، المراثي، الأمومة وكذلك البربرى وصفته الأخير ،ويمكن تأويل الأخير بـ الآخر الضد لهذه الأنا.

تكبل الأنا بقيود الماضي الذي يتمثل في: المراثي – المواريث – الأمومة – البربري الأخير، كما تحاط بقبح العالم والواقع الحاضر من حولها الذي يبدو مليئاً بالمجانيق والسنابك والأسوار الملغومة بالحراس الشاهرين، فيشكل حضورها موقع البينية، بين ما تحمله من ميراث وإرث قديم وواقع أليم، ويعد هذا مكوناً أساسياً في نصوص الديوان، فالأنا المرأة تواجه واقعاً قبيحاً، إلى جانب ما تحمله من ميراث البرابرة، يستدعى النص صورة البربري من

[1]- الديوان صـ 165 ، 166.

عمق التاريخ وهو حسب (أرنولد توينبي) رجل بدائي، غير متحضر، يتمتع ببنية جسدية قوية وبراعة في القتال " [1] فهذه الصورة تماثل واقع الأنا المعيش فتستيقظ في وعيها.

يربط النص بين تلك الصورة البدائية المناهضة للحضارة، وبين واقع هذه الأنا الزاخر بأسلحة البرابرة، لتتسائل ما حيلتي ؟ أمام الدخان السام، الأشياء المبقورة وتوظف تقنية السرد في استخدام الشاعر للأفعال الزمنية، حيث يبدأ النص بالفعل (تأتي) ليوهم المتلقي بالمنحى الحكائي القصصي – دون أن يطغي ذلك على جمالية الشعر – ومن ثم يتحقق التواشج بين السرد التاريخي والسرد القصصي كما يرى (بول ريكور) " فتحليلات تواشج التاريخ بالسرد تنتمي إلى نظرية موسعة في التلقي يعيد فيها فعل القراءة اللحظة الظاهراتية، ومن ثم يتم في إطارها الانقلاب من التنابذ إلى التقارب بين السرد التاريخي و السرد القصصي " [2]

(متخمة بالعويل والنسيان، من أين جاءوا، متى ؟ وذلك الزوج الجهنمي،
أيها الغريب، ما أتى بك بين ثديى، فيّ ، أيها الغريم، جسدي مملكة على
هاوية، تدخلني فلا تدخلني، فمن أين ابتلالي الموقوت، كأني سرابك
السري لا تبلغني فأنحنى على الوقت طفلي اليتيم، يقطرني في فمى العزاء
والسدى
قطرة من رماد
و
قطرة غدا)[3]

يحيل النص إلى اللاتذكر –اللاثبات– الأشياء الطارئة، فاللقاءات عابرة وكذلك الأشخاص، لتتساءل الأنا المرأة من أين جاءوا: الزوج الجهنمي ذلك الذي يمثل رمزاً جمعياً للسلطة، كذلك الغريم والغريب، فثمة انفصال للأنا عن الذاكرة.

1- أنظر (أرنولد تونبي) ، تاريخ الحضارة الهلينية ترجمة رمزي جرجس ، مراجعة :د/ صقر خفاجة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2003 م ، صـ 34 – 35 .

2- (بول ريكور) : الزمان والسرد جـ 3 الزمان المروي ، ترجمة سعيد الغانمى ، مراجعه د. جورج زيناتي ، بيروت ، دار الكتاب الجديد ط 2006 ص 272 .

3- الديوان صـ 166 .

2- الأنا وتحولاتها المختلفة :

(من الضعف الى القوة ومن الحضور الى الغياب ومن المركز الى الهامش).

(يعبرها في انخطاف الوقت بين قوسين، لا يدري، مطروحة، مفتوحة
الأبواب، مشرعة على انتظار آسم،باسم الله باسطها، طعنة فطعنة،
أنت مملكتي المستباحة، اللذة المجانية الأولى، وسيدة فراغي، كلما
طعنتك اقتصصت من الوقت والخواء، على أبراجك أعلامي وشاراتُ
ملكي، آهة فآهة، عواء من القاع البليل، فانتفاضة فاغرة إلى
الفراغ الفراغ، أنا العاهرة الشرعية، و الشهود أبي وامي وأبناء السبيل،
وليمة من جسد لا تشبع او تفني، لمن ابتنى لي الوهم أطفالا من الياقوت
والحبهان، أطيار من الرغبة المارقة له ابتلالي كلما راودته الفكرة الطارئة
أو الخواء الكظيم
مرآة حميم
مفتوحة لما يجيء به الغيث:
نجمة راكدة
أو
مواء أليم). [1]

يقف الزمن رافداً أساسياً بوصفهاآخر الذي تواجهه الأنا، في محاولة للانتصار عليه لتحقيق وجودها، وذلك من خلال متوالياته (أطراف النهار – أناء الليل – الوقت – أيها الليل اللئيم – أنحنى على الوقت – انخطاف الوقت – سيدة فراغي – اقتصصت من الوقت – أراود الزمن العصى – العابر جسدي كل آن) تفقد الأنا وجودها أمام الآخر الزمن، حيث لا يكون إلا الفراغ، إن مفردة الوقت تتجلى كبؤرة أساسية تنثال منها الدلالات التى تعبر عن التحول الدائم للأنا، فمن الحضور إلى الغياب، ومن القوة إلى الضعف، ومن المركز إلى الحافة، فتتقلب بين التضخم والتدني – وبين الانكسار والشموخ –وبين النصر

[1]- الديوان صـ 166 – 167 .

والهزيمة (أنا المرأة الغريقة – مرأة حميم – أنا امرأة الصراط المستقيم أنا المرآة الآفلة – أنا الفريسة الماكرة) وهى أمام هذه التغيرات تجاهد الزمن الخئون – العصي– البربري، فهى فريسة بين فكي الحاضر بسلبياته التي تتمثل في (المجانيق – السنابك – الأسوار الملغومة بالحراس – القادم – المريب – المركبات المكسورة – الخيول النافقة)، والماضي بما يحويه من التهميش وهيمنة التعليم تلك التي تظهر في (الزوج الجهنمي – الغريب – الغريم) ومن ثم تعلن الأناحالة أفولها (أنا المرأة الآفلة)، وغرقها (أنا المرآة الغريقة).

(أنا المرآة الآفلة

أتلهى بالهباء البهيج، إلى متى ؟ أو يشد الخيط، موصول بالسرير، أم
بسريرتي، أيتها الرغبة الظالمة: انفجري فيّ، كي أجد العزاء العذب
والتبرير أنت نجمتي الضالة أو شمسى الضائعة.
جسدي متخم
وروحي جائعة
فمن يعقد الصلح بيني وبيني؟ خصيمان لدودان حميمان، بيننا دم ووردة
ذابلة في مفترقي، كلما ظمئت أهرقتنى إلى الرمال ملحا ينبت الحنظل
والذكري الغادرة

دم،
وردة غائرة.
يقطفني منها قبل صيحة الديك
في اللحظة العابرة
ويتركنى:
جرحاً على أفق،
أرقا على ارق،
أنا الفريسة الماكرة).[1]

1- الديوان صـ 168 ، 169 .

يطرح النص حالة من التناقض تلك التي تظهر على المستوى اللغوي للمفردات من ذلك كلمة حميم في قوله (مرأة حميم) تلك التي تجمع بين الحار والبارد، فالمعنى المعجمي للكلمة يجمع بين الحرارة والبرودة، وجملة " أنا الفريسة الماكرة " فالمعروف أن الفريسة تكون ضحية، إذ هى ما يفترسه السبع من الحيوان ثم تأتي مفردة الماكرة لتدل على الدهاء والحيلة والخديعة، كذلك جملة " نجمة راكدة " فأنجم الشيء بمعنى ظهر، وأنجمت السماء ظهرت كواكبها، ثم تكسر هذه الدلالة بمفردة (راكدة) فالراكد الشيء الثابت – الساكن. [1]

ولا تخفى دلالة الدم والوردة (دم ووردة غائرة) فالدم يحيل إلى الموت، القتل، أما الوردة فتحيل على الحياة والجمال، فالجمال يأتى ممزوجاً بالقبح ويتضح ذلك فى المقطع الآتى:

(أنا الفريسة الماكرة
نصبت منى شركاً، أغمضت نفسى فلا أرى، أيها الصائد الأعمى، لماذا؟
صائدى أم صيدى؟ فريستان نحن لنا، أم للثالث المرفوع بالضم، نلتقى
على فكرة سرية تخدعنا، وتسلمنا إلى الشرطة عورتين عاريتين،
إلى الخازوق والتجريس، فالحبل المدلى من سماء الله، لمن الأنشوطة فى طرفه
السفلى؟ لا باب زويلة لا الفتوح، فمن المعمم؟ لا، معلقان تؤرجحنا
الرياح على هاوية فاغرة تخضنا، تفرغنا من الذكريات والتواطؤ المذعور،
بندولين يرتطمان، يفترقان، والوقت غريب.
ذئب عصيب.
يقتفى دمنا المقسم
بين أشجار التعاليم
ووهم المملكة.
يعقرنا عقرتين،
يمضى إلى أفق مريب،

[1]- لسان العرب سابق

فتنفجر الرقصة الحالكة.

قفزة فى الهراء،

اثنتان.

جمجمة و عظمتان.

تاجها: صرخة هالكة.

أنا المرأة الشائكة

تاجى: الحية الرقطاء

صولجانى: العواء).[1]

إن المقطع بجزيئه النثرى والتفعيلى يؤسس لمعنى القتل (نصبت شركاً – أيها الصائد الأعمى – صائدى أم صيدى – فريستان – الخازوق – باب زويلة – هاوية فاغرة – ذئب – عصيب – دمنا المقسم – الحية) وتتجلى صورة الصائد الأعمى / الطاغية / الحاكم أو الذكر أو القوانين والتعاليم أو كل ذلك ليصبح النهاية ذئب عصيب يقتفى دمنا، تواجه الأناالآخر المتمثل فى الذئب العصيب، وتستدعى الشعرية الذئب ودلالته فى التراث الدينى وعلاقته بقصة يوسف عليه السلام، إلى جانب ما يتصف به من مكر وخداع وعقر وقتل، فاستدعى ذلك بدوره تحفز الأنا لتتحول من الأفول والغرق لتكون:الأنا الشائكة، والحية الرقطاء، يتداخل النص مع حواء والحية فى قصة الخلق، ليربط بين المرأة والخطيئة الأولى، حيث توحدت مع الحية ومع الشيطان.

تجسد دلالة مفردة العواء الألم الواقع على الأنا حيث تصبح سلطتها الوحيدة النباح المستمر ذلك الذى لا يسمعه غيرها والبربرى:

(لا يسمعه سواى والبربرى فوق سرتى، فى منفرجى يطعننى إلى مطلع
البكاء، ماء على ماء، نجمة فى سماء الغرفة الواطئة، لا أمسكها تروغ
في الأركان، يطعننى، نجمة خاثرة أم نجمتى الضالة، أعدو وراءها الى
الحقل القريب، قصب، أم ذرة شاهقة تحتوى طفولتي ؟ ترمقنى ،
فيطعننى ، يا الله ، كيف ، الى اين ، يسوخ ، من أين الفحيح ؟ أعدو

[1] الديوان صـ 169-170

قاب قوسين ، مطر ، دافئ يسيل لا ينهل ، ألعقه ، وأعدو خلفها ، هل ماتت الكائنات ، لدودان منفردان بالكون ، رقصة الموت حتى المنتهى ، فأين
راحت أيتها الحقول والجواميس المجنحة ، أيتها النجمة الجارحة ، لا

فراشات بعد اليوم،

لا طفولة،

لا عصافير،

شاخ الزمن دفعة واحدة ، بوم وفئران وسحالى مبرقشة أطلالا بلا بكاء

أو حنين

فأدخلوا

آمنين)[1]

ينقلنا النص الى الزمان والمكان الماضيين (الغرفة الواطئة – الحقل الغريب – قصب وذرة شاهقة – الطفولة) لكن الزمن الحاضر يخترق هذا الماضى ليكشف عن عنفه "الذى يتشكل فى الطعن – الإيغال – صوت الحية – موت الكائنات – تجسيد الموت (رقصة الموت) – عبثية الحياة – شيخوخة الزمن – نفى الطفولة والفراشات والعصافير"

يشكل المقطع نبوءة بما سيحل بالعالم من موت وغياب للطفولة والعصافير وشيخوخة الزمن وسيطرة مفردات الخراب والدمار كالبوم والفئران والسحالى المبرقشة والاطلال والبكاء، ثم يلجأ النص إلى سخريته المعهودة من خلال التناص المضاد مع الأيات الكريمة " ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين"[2] " ادخلوها بسلام آمنين " [3]، إذ كيف يتحقق الأمن الذى يعنى طمأنينة النفس، وزوالا للخوف فى واقع يمتلئ بالبوم والسحالى والأطلال.

إن الأنا تأتى محملة بماض وتاريخ وإرث قديم لتواجه الواقع / الآخر بخيله و سنابكه ومجانيقه، كما تواجه الزوج الجهنمى / القادم المريب، والعابر لكنها تضعف وتعلن حالات الغرق والأفول، ثم تعود لمواجهة الآخر الذى يتمثل فى الزمن لكنها تنكسر أمامه

[1] الديوان ص 170
[2] سورة يوسف الاية 99
[3] سورة الحجر الاية 46

وتقع فى تناقض من خلال إعمال المفردات الدالة، فتعيش الأنا مرحلة من الإستسلام للواقع (جسد يعبد التعاليم – تداعى للركوع الحر) لكنها تعود لمواجهة، الذئب العصى مرة أخرى، وتعلن أنها الفريسة الماكرة.

إننا أمام نص تتراوح فيه الأنا بين الحضور والغياب، والإيجابية والسلبية ويمكن توضيح ذلك من خلال المخطط التالى :

الحضور الإيجابى للأنا	الحضور السلبى للأنا
أنا المرأة الشائكة	أنا الغريقة
أنا المهرة الراكضة	أنا الآفلة
أنا سيد الزراعة والفصول	أنا العاهرة الشرعية
أنا مركز الدائرة الأبدية	أنا الفريسة الماكرة
أنا المغروس لا أميل	أنا البربرى الرحيم
أنا الداخلى المستديم	أنا البدائى الجهول
أنا رهانك الاخير	أنا البربرى الفقير
أنا النهار الأبدى	أنا الرمية الضائعة
نقطة الزوال أنا	أنا الندم النحيل
أنا الآوان	أنا المرأة الساجية
انت جبهتى الأصلية	أنا المرأة الآزفة
	أنا الطارئ المقيم
	أنا سيد الشموس الآفلة
	أنا سيد العراء
	أنا المرأة المقسومة
	أنا الجائعة أنا الفاجعة
	أنا الموءودة القديمة
	أنا المطلق السجين

(أنا البربرى الرحيم

أحمل فى جعبتى سلاتى البائدة

أحمل فى سريرتى وردة راكدة

أحمل فى دمى النطفة الكاسدة

أدير ظهرى للنواعير الناعقة والفصول الفارقة ، سهام كليلة وبصيرة قليلة ، أمضى الى مدائن الله الصاخبة ، أصلى ركعتين استخارة، الى الشمال الشمال، أنا البدائى الجهول أقترف اللغة الصعبة، أخطو على شظايا جارحة ، أغرس الحروف المسنونة فى لحمى، تشب بيتا

ومرأة وبنينا زينة الحياة الدنيا،

سيأتون سيأتون بعد ألف شظية

أخرى ، وعمر من الرمل والحروب ، انتصار القادم قادم ، أنت أنت،

أيتها المهرة الراكضة فى المراهقة،

كامن مستتر وراء البال وراء وراء،)[1]

يوظف الشاعر الخلفية المعرفية ، ويجعلها تسهم فى تشكيل نصه تلك التى تتنوع بين التناص أو الإحالة الى بعض الشخصيات التاريخية ، أو الإشارة الى زمن بعينه ، ومن ثم تتوقف القراءة عند هذه الإحالات ، ومن ذلك استدعاء صورة البربرى التى تتردد كثيرا فى النص ، فيمتد الى (قسطنطين كفافى)[2]، وصورة البرابرة فى قصيدته الشهيرة " فى انتظار البرابرة " فالجملة الشعرية أنا البربرى الرحيم " تحيل الى استدعاء صورة البربرى من الذاكرة التاريخية، ولكنه يأتى وفى جعبته السلالة البائدة وفى سريرته وردة راكدة وفى دمه نطفة كاسدة ، فتقدم الشعرية صورة تتناقض مع ما وقر فى أذهاننا عن البربرى وبطشه وعنفه، ثم تصفه الشعرية بالرحيم، إن صورة البربرى هى صورة الأنا المنكسرة ، تلك التى تسخر من ميراثها ومن تاريخها، وتتخذ شكلا مغايراً لما عرف به البربرى ، ويتم استبدال صفات القوة

[1] الديوان 171.

[2] قسطنطين كفافيس شاعر مصرى يونانى من أعظم شعراء اليونان المعاصرين له ديوان شعر ترجمة رفعت سلام.

والعنف بصفات الضعف والانكسار، ويرى محمد عبد المطلب أن (شعرية رفعت سلام تدخل فى نسق شعرية المفارقة ، سواء أكانت هذه المفارقة مفارقة لغوية فى التضاد والتخالف، أم كانت مفارقة الأحوال التى تنقل الشعرية الى ما يشبه طقس الاعتراف ، أم مفارقة موقفية، وهى التى تحيل الواقع الى مشهد كلى ، تتصادم مفرداته فى نسق درامى كثيف)[1] ، يقدم النص الميراث الأليم لهذه الأنا من خلال المفردات الدالة: (فالنواعير عرق يسيل منه الدم، والناعقة صوت الغراب ، وريح ناعور: تفاجئ بالبرد أثناء الحر ، وبالحر أثناء البرد ، وسفر ناعور أى بعيد) هذا إلى جانب (السهام الكليلة التى لا تقطع والبصيرة القليلة) ليتحول ذلك الألم إلى سخرية الأنا من واقعها المعيش.

وحسب سياق النص فإن مفردة الشمال تشيرإلى شمال أفريقيا موطن البربر كما وصفهم الرومان بذلك وهو اسم يشير إلى غير العرب فى شمال أفريقيا، وذلك ما تؤكده الشعرية حين تقدم صورة الأنا (أنا البدائى الجهول) فى مواجهة الواقع الذى يتمثل فى (اللغة الصعبة – الشظايا الجارحة – الحروف المسنونة التى تنغرس فى لحم هذه الأنا لتنبت بيتا وامرأة وبنينا ، وهنا تستدعى الشعرية الآية الكريمة " المال والبنون زينة الحياة الدنيا "[2] على سبيل التناص التهكمى.

إن عقم الواقع يمتد الى اللغة أيضا فتصبح هى: اللغة الفاسدة – الصعبة – والحروف المسنونة – الخادعة، وذلك لأنها جزء من التاريخ، بل هى ركيزة تسعى الأنا لخلخلتها وفرض لغتها الخاصة، تلك التى تختلف من لغة ذلك البدائى الجهول، ومن ثم تقتحم الشعرية حقل التجريب على مستوى اللغة، لخلق لغة تلائم واقع الأنا المتغير، وإقامة علاقات لغوية جديدة ورسم صور غير مألوفة، والعدول عن شعرية الأذن لشعرية العين.

يتجلى إحباط الأنا فى تلك الصور الشعرية التى تعبر عن العجز وقلة الحيلة والخراب (سهام كليلة – النواعير الناعقة – الخطو على شظايا جارحة) لكنها فى آتون هذا التدمير لا تجد ملجأ إلا التوحد بالمرأة (انتصارى القادم أنت أنت – أيتها المرأة الراكضة فى

[1] محمد عبد المطلب : البصمة الشعرية لرفعت سلام ، مقال منشور بكتاب النهار الآتى ص 9 سابق دار الأدهم للنشر والتوزيع.
[2] سورة الكهف – الآية 46

المراهقة سهوت عنك كى تكتملى لى – تركضين على ماء مطيع لا ينثنى "[1] ، فالاكتمال مع المرأة يحقق للأنا انتصاراً على واقعها.

(فاركضى ، بيننا حبل سرى ودم السلالة البائدة سهوت عنك كى
تكتملى لى ، تركضين على ماء مطيع لا ينثنى، على الحافة واقف
مخفوراً بما سيجئ، أمد الحبل، أرخيه لا أفلته، كأنى غائب أو
غيمة خارج الدائرة ، من يبصر الأنشوطة واللجام لا سرج ، من يرى
ما سيجئ فى لحظتى المباغتة ؟
على سنام زمن منتصب ، أرى ، ما أرى ، رهانى العشوائى زمن داجن
يلقط الحب من يدى ، فيأوى لى ، أقول : كن صهوتى إلى صبوتى، كن
رفيقى فى طريقى فيكون وئيداً وئيداً أو يدس فى يدى خاتمه ،
يقلدنى الصولجان
وردة سوداء وعظمتان ،
كل عظمة : برهان
كل برهان: ضحكة آفلة
وامتحان،)[2]

يرتكز النص على فكرة تفتيت مركز الأنا، من خلال رسم صورة ممتدة لماضيها تكمن فى (دم السلالة البائدة ، والشظايا الجارحة واللغة الصعبة) وهذه الصور لا تنفصل عن صور الوجود الهامشى لتلك الأنا فى حاضرها (على الحافة واقف – غيمة خارج الدائرة – كأنى غائب – زمن داجن – وردة سوداء) فحين تقع الأنا تحت سلطة الماضى بانكساراته، وتحاول النهوض بباغتها الحاضر ليبعدها من المركز الى الحافة، وتتعاضد المفردات جميعها لتشير الى هامشية الأنا فالحافة فى اللغة هى (الناحية والجانب، وهى الشدة فى العيش وتعنى الوضع غير الثابت، على حافة الهاوية على وشك السقوط فيها)[3] فتمثل الحافة والهاوية بؤرتين أساسيتين فى النص، فهما بمثابة المعادل الموضوعى لتلك

[1] الديوان ص 171.
[2] الديوان ص 171 ، ص 172.
[3] لسان العرب سابق.

الأنا، وذلك لدلالتهما على الموت والهلاك وقد استدعى النص مجموعة مفردات دالة على هذا المعنى (غيمة خارج الدائرة – غائب) حيث تدل مفردة غيمة على (شدة العطش وحر الجوف) كما أن دلالة غائب تدل على "الاختفاء والرحيل" ويرتبط ذلك كله بالزمن الداجن وما توحيه دلالة المفردة من ظلام شديد، وعلى وجه آخر فأنها تدل على الألفة (فالداجن كل ما ألف البيوت وأقام بها ودجن المكان أقام به)[1] إذ وصف الزمن بأنه داجن يفيد ألفة الأنا لهذا الزمن، بظلامه ، وتأتى جملة يلقط الحب من يدى لترسخ هذا المعنى:

(فانثر على سطح المياه طيورك الرقطاء ترعى الزبد الصافى، تسوق
السراطين إلى سردابك السرى ساعة الخسر، رسول سائغ ساغب له
السؤال المستحيل وسورة الجسد الحسير ، أغرس سهامك فى
السديم السهل سيسبانا وبانا يسلب السبيل من السائريين سر إلى
السر سريعا سافراً لا يأس مستوفزاً سراب سابغ سؤال عسير لا
تستدر واسحب من الأسفار سيفك السامرى واستلب السراب إلى
سرب من النسور السائمة تغسل السريرة فى السعير المرير المر[2]

يحفل النص بمجموعة من المفردات الدالة على الضياع والسراب (الزبد – السراطين – ساعة الخسر – يسلب السبيل – سراب – سؤال عسير – النسور السائمة – السعير – المر)، تتشكل هذه الدلالات اللغوية معتمدة على إعمال طاقة الجرس الموسيقى لحرف السين، ويسعى الشاعر ليقيم واقعا آخر ، حيث أن التحولات التى تطرأ على الأنا يكون للغة نصيب منها، وقد وصف النص اللغة –سابقا– بأنها لغة بدائية وصعبة وحروفها مسنونة وخادعة بلا أبجدية وكل كلمة جدار، (أقترف اللغة الصعبة – أغرس الحروف المسنونة – لغة أخرى خادعة بلا أبجدية – الأبجدية الفاسدة)[3] ومن ثم تعمد الشاعر كسر حاجز تلك اللغة واستخدم طاقة الحروف كالصوفى والسيريالى فجاء النص يزخم بمقاطع توظف بعض الحروف كحرف السين فى المقطع السابق (فيعتمد النص على التجانس الصوتى بوصفه مظهر من مظاهر الإيقاع الداخلى حيث أن قصيدة النثر لاتتبنى على

[1] لسان العرب سابق
[2] الديوان ص 172.
[3] الديوان ص 175 – 177.

المعنى فحسب بل تلجأإلى الطاقة الموسيقية فى الكلمات تلك التى تسهم فى إيصال هذا المعنى)[1].

يعمد النص النثرى إلى التكثيف، ويأتى ذلك ضمن ما أنجزته قصيدة النثر، حيث خلقت حالة لغوية جديدة، ومنجزاً لغويا مختلفا، يماثل ما انتاب العالم من تغيير (لقد أدرك الشعراء المعاصرون أن الكشف عن الجوانب الجديدة فى الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة فليس من غير المعقول فى شئ، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة – لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجاً جديدا فى التعامل مع اللغة ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية)[2] فالشاعر لا يتكئ على ميراث قديم، بل يخترق الثوابت اللغوية والثقافية والإجتماعية، يهزم سلطة الماضى معتمداً على سلطة اللغة، ويربط "بوول شاؤول" بين القصيدة عند رفعت سلام (والقصيدة اللغوية التى ظهرت فى فرنسا فى الستينات والسبعينات تلك التى تدفع اللغة كطاقة مجردة ومستقلة الى الواجهة الأمامية من الإهتمام)[3].

إن سعى الشاعر لخلق لغة جديدة، وهدم اللغة المتوارثة يعد شرطا لدينامية قصيدة النثر من جانب، ومن جانب آخر يؤكد على إقامة واقع لغوى آخر، يكون ذلك من خلال اللعب بدوال الكلمات ، ليرسم صورا غير مألوفة ، إن نزوع الشاعر إلى التجريب لم يقتصر على المستوى اللغوى فحسب، بل تعداه إلى الانصهار بين قصدة التفعيلة وقصيدة النثر .

3– انهزام الأنا أمام القهر والقمع

(هكـــذا

أعقد الحبل فى معصمها، لا تراه، ابنتى مهرتى القادمة، أطلقها فى
مياه أسورها بفطنتى الفطرية، مبلولة لاهثة تأتى إلى حضنى، فى
زمن قادم تأتى مبلولة لاهثة تحتى، أغطى طفولتها برحمتى، تستنيم
لى، تستغرق، تغرق، اغرسى فسائل الحلم تنبت النسرين
والخشخاش والوهم القليل، أنا سيد الزراعة والفصول قطيعى، لعبة
هى لعبة ، فأمرحى وتراقصى فى الضوء، غدنا أمر بلا خمر، أربط
الحبل فى وتد، أغرس الوتد فى انتصاف السرير أبداً، لتقضمى

[1] انظر جون كوين النظرية الشعرية ترجمة احمد درويش – دار غريب للطباعة والنشر القاهرة.
[2] عز الدين اسماعيل الشعر العربى المعاصر- دار العودة – دار الثقافة - بيروت – ط2 ، 1972 - ص 114 بتصرف.
[3] انظر بوول شاؤول : مقدمة فى قصيدة النثر العربية – مجلة فصول – المجلد 16 العدد الأول 1997 ص 156.

عشب الذكريات، حشائش انتظارى إلى المساء واشتهاء قفزتى
الخاطفة، قضمة قضمة، لا تنفى ولا تشبع
دورى فى المدار
أنا مركز الدائرة الأبدية
لحظة صاعقة.
لاموت،
لا حياة.
أيتها المهرة المارقة،
أنت آنى،
وانفراجتى إلى الأبد.
ساحتى المستباحة،
وقتى الزبد.
كلما أمسكته
فر فارعاً
إلى الجهات الفارقة.
ورمانى فى البدد.
واحد،
وحيد.
طلل آدمى بين الغبار القروى،
وصرخة عالقة).[1]

إن الزمن يقود الأناإلى الشتات والمباعدة (البدد – الوحدة – الجهات الفارقة) ، بعد أن اتخذت لنفسها مكانا فى (مركز الدائرة الأبدية – دورى فى المدار – أنا سيد الزراعة والفصول).

لكن الآخر الزمن المراوغ يعملعلى تفتيت هذ التضخم ، فيكون هو (اللحظة الصاعقة – لا موت لا حياة – وقتى الزبد) فحين تتلبس الأنا بالطاقة الخلاقة من خلال موقعها فى مركز الدائرة ودورها فى المدار، تواجه مأزقا يتمثل فى الزمن الخئون ، والمراوغ

[1] الديوان ص 173-174.

ومن ثم تقع تحت طائلة الوهم / الزمن الخئون الذى يبحر بها الى رمل خيالوتعلن الأنا هزيمتها :

(سيد العزاء

فى يدى المواقيت الجاهلة
فى خطاى غربة ذاهلة.
فاتركونى:
سيد الشموس الآفلة
لا أفول لى،
ليلة من تراب
أحادث الهباء العذب،
أجادل الغياب
لماذا ؟
كيف ؟
هل ؟
متى ؟
من
يشد حبل الزمن؟
يترااااااااااا
خى
يت
رااااااا
خـــــــى)[1]

يتجلى التناقضفى النص ممثلاً فى (سيد الشموس الآفلة ، لا أفول لى)، كما تسيطر الضبابية والتشاؤم : ليلة من تراب – أحادث الهباء – أجادل الغياب ، إن جملة سيد العزاء تفتح أفقا للتأويل ، فالعزاء يكون نتيجة الموت والفقد ،وقد طرح النص مقدمات موت الأنابدء من الليل الترابى مروراً بالهباء و الغياب والصمت والنوم والعقر ثم ختم النص بـ دعونى

[1] الديوان ص 176 – 177.

طافياً نائماً ومن ثم تصل الأناإلى لحظة الموت فمن الانهزام والسقوط إلى الأفول ثم الموت ، وينتصر الزمن على هذه الأنا.

(سرب نساء يقودنى إليها ، خارجا من ظلى وسيرتى ، افتضضن

براءتى ، مضين نحو الغرب ، رميننى إلى القارعة

شهوة ضارعة

إلى الهباء رصاصة صائبة أو شظية جائعة

أنا الرمية الضائعة

أرفرف فى فضاء فضاء،

غيمة من غبار البهاء،

أو صرخة البوار الساطعة.

كأنى ملك الوقت

أسوطه إلى الوراء الى الوراء ، لا أماما ، خلفى بخطوتين أو دهرين

لا فرق ، أخطو وئيدا وئيدا ، باطل كل شئ ساخر ماكر

فالهوينى عبرن أو عبرتهن إلى البلد الخراب

وكل خطوة سراب)[1]

تحتدم لدى الأنا معانى الضياع والفقد والفراغ فهى (الرمية الضائعة) ويحيل المعنى الدلالى للرمية الى صفات لا تتعلق بالإنسان فهى (الحجر أو الكرة والصيد الذى يرمى)[2]، وهى أيضا غيمة من غبار الهباء، أو صرخة البوار، إن كل ما يصيب الأنا يأتى نتيجة لوقوعها فى قبضة الوقت (كأنى ملك الوقت فتظل رهينة الضياع ، حين رميت نحو الغرب وما توحيه دلالة المفردة من أفول وزوال، كما تحيل القارعة على القيامة، والهباء على التبعثر، وتتعدد أشكال الشتات، ويستدعى النص (إليوت) وقصيدة الأرض الخراب فهى تعبر عن هزيمة جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى، وتصوير عالماً مليئاً بالضياع.

[1] الديوان ص 179 – 180.
[2] لسان العرب: سابق - مادة رمى

ينبنى النص على مجموعة من الأضداد الدالة ثم نفيها فيسهم ذلك فى تعجب الأنا من وجودها، كما يحكى حالاتها المتناقضة (لا ليل – لا نهار – أرق بلا أرق – أقيم – راكعاً – ساجداً – جنة – جحيم – صاعداً – هابطاً – أعب لا أرتوى – لا ظلم لا نور – شفقى غسقى – أموت و أولد)[1] ، وتربط الشعرية بين الزمان والمكان (أسوطه الى الوراء – الوراء – لا أماما خلفى – أخطو – الى البلد الخراب) فالأنا تقع بين فكى المكان الخراب حيث لا أمام خلفها، خطوها يأتى وئيدا،كل خطوة سراب، أما الزمان فيتشكل فى صورة عجائبية (فاشرب الكأس حتى ترى النهار أفعوانا ذاهلا، والليل خنجراً فى الظهر، من خاننى).[2]

فصورة النهار أفعوانا تدل على القتل، والليل خنجراً فى الظهر توحى بالقتل والغدر أيضاً، ولا تملك الأنا أمام ذلك إلا الانفصام عن واقعها والنسيان (أفرغت قلبى من تراب الذاكرة وثرثرات الكون).

(أنا المرأة الساجية
رمتنى البراءة فى المفترق الوعر،
فاخترت الندم.
لافرح يعرفنى،
ولا ألم.
مراوحة فى الرمادى،
ظل بلا قامة،
وجود: عدم.
انامفى أرجوحة مريحة
بين لاونعم)[3]

تحمل الجملة الاولى دلالة القمع والقذف، كما توحى بالإبعاد والرفض والفقد، لتعميق معنى ما ألم بالأنا المرأة من شتات، والنص يبدأ بفعل الرمى فيحمل معنى

[1] الديوان ص 182.
[2] الديوان ص 180.
[3] الديوان ص 187.

الاستهداف والقصد، ثم يثنى بمفردة البراءة وهى التبرؤ والتباعد، ومن ثم تتضاعف المعاناة ويتضح انكسار الأنا المرأة أمام الآخر المكان (المفترق الوعر – أرجوحة) وتلعب المفردات الضدية فى وضوح ذلك المعنى (فرح – ألم – ظل – قامة – وجود – عدم – لا– نعم – أريد – لا أريد – الأبيض – الأسود – لا أمد اليد – لا أكفها – أذهب أم أجىء)، فموقع الأنافى المفترق الوعر، يجعلها تعيش حالة من العبث وعدم الادراك (لا فرح لا ألم) .

تظهر جماليات التناص المختلفة فيبدو النص حسب كرستيفا (جهاز عبرلسانى يعيد توزيع نظام اللسان، بالربط بين كلام تواصلى يهدف الى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه)[1]، ومن ثم يتداخل النص مع (إليوت) فى قصيدة الأرض الخراب، والحلاج فى قضية اللاهوت والناسوت ، والغربة التى كان يحياها

عاصمى أنت من الزمن اليباب
أبجديتى العصية
لاهوتى وناسوتى
بصيرة قلبى فى البلاد الخراب [2]

فنجد أن الديوان يزخر بأسماء شعراء من عصور مختلفة، يمثلون شجر نسب الأنا الشعرية و امتدادها، فحين يتم ذكر اسم الشاعرأو الإحالة إليه من خلال جملة شعرية، يكون ذلك بسبب توافر سمات معينة للشاعر تريد الأنا الشعرية تقمصها،أو الإحالة إلى مرحلة معينة.

ففى عنوان الديوان يحضر "أحمد عبد المعطى حجازى" ، وفى المتن نرى "كفافيس" ، من خلال استدعاء البرابرة ثم توظيف قصيدة "السياب" فيذكر النص المومس العمياء، استدعاء لمرحلة التمزق التى مر بها العراق وتماس ذلك مع ما تعيشه الأناكما نلحظ "الحلاج" واللاهوت والناسوت، وكذلك نرى "إليوت" فى الارض اليباب و"المتنبى" فى شطر بيته " أرق على أرق " ومحمود درويش فى "ليت الفتى حجر".

[1] جوليا كرستيفا : علم النص ، ترجمة فؤاد الزاهى ، الطبعة الأولى ، دار توبقال ، 1977 ، ص 21.
[2] الديوان ص 193.

القسم الثانى : نص فضاء

1- كتابة الجسد

إن إعلاء النص للجسد ومفرداته والتحقق عبر الفعل الجسدي، وتمثيله يأتي كردة فعل على حالة انهزام الأنا / المرأة،أمام المواريث والإرث والبرابرة، وتعبير عما تعيشه من وهم ودحض لفحوله مزيفة (أنسل إلى غابة الوهم – فهل تكفي بحار الأرض لاغتسالي ، أيها العابر جسدي كل آن).

تؤسس الشعرية لحالة من الحسية المفرطة، ويتمحور النص حوار جسد المرأة ذلك الذي يقع فريسة الرغبات (الزوج الجهنمي – الغريم – الغريب – ما أتى بك بين ثديي – فيّ – جسدي مملكة على هاوية – أنتِ مملكتي المستباحة – اللذة المجانية).

حيث لم يكترث – النص – بما هو روحي، بل يقدم ما هو حسي ويرى محمد عبد المطلب أنه "لولا هذا العري الكثيف ما تمكنت الشعرية من بلوغ مستهدفاتها المضمرة التي تسعى إلى التدمير تمهيدا إلى التكوين " [1] .

– تقدم الشعرية المرأة بوصفها مرفأ تحتمي به الأنافي صراعها مع الآخر الزمن، فتلوذ الأنا الرجل بالمرأة، كي تحقق انتصارها على الزمن الخئون:

(فلماذا كلما شددت الحبل تبتعدين ،
امتطيك إلى وهم ، أم أمتطى الزمن الخئون ، قطرة قطرة إلى رمل
خيالي ، لا مفر ، سنلتقي في الليل ، نطلق الطيور الحبيسة في الأعضاء
إلى فضاء منيع، لجام ولا سرج ، طعامى الليلى وليمتى ، وافطار
صيامى الموصول ، تنتظرين على حافة شهوتي، بليلة جائعة، لا
مراودة، جسد طازج دعوة فاضحة إلى النهب مفترق شبق إلى
اللمسة الأولى، محترق إلى اختراقه،
توسعين لي إليك فيك،
من أين الأنين، هل بلغت القاع وانتهى الشوط،

[1]- محمد عبد المطلب - هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1 1997م صـ 19 .

جسد شاسع وشهوة قصيرة أطلقها – كل صحوة – في الرحم المباح،
ضد الوقت والموت، والخواء والعناء، والعويل والهديل، والنهار
والشجار، والكلام والأحلام، والثياب، والكلاب، والنفاق والطلاق وشارة
الملك اللجام، ولعبتي معها الزمن

جسد وطن)[1]

تدخل الأنا / الرجل في ما يشبه المبارزة الجسدية (انتهى الشوط) باحثة عن قوة كى تنتصر على الزمن والواقع، فلا تجد إلا جسد المرأة، تلوذ به من عذابات الخارج تلك التي تتمثل في: الخواء – العناء – العويل –والشجار – والكلام ، ويؤكد ذلك جملة "جسد وطن" التي تدل على تضخم الأنا المرأة لتصير بحجم الوطن، فيتمكن الأنا الرجل من التوحد بها ، وتتحقق هوية الأنا من خلال اللقاء بالمرأة حيث تجسد المفردات ذلك (أدق فيه وتدى ، وأنشر خيمتي، فوقها) ثم تأتي جملة (أنام وأصحو، أدس فيه سآمي وكلامي، مسرتي وأسقامي) ثم تأتى جملة (ترفرف خيبتى) لينكسر هذا التحقق، لأن الخارج يفرز الموت والهراء – والصمت – واللغة الخادعة وتعود الأنا لنقطة الصفر حيث وجودها على الحافة.

إن توحد الأنا مع المرأة هو توحد الذات والموضوع، ففي اتحاد الأنا بموضوعها تصل إلى ذروة تحققها وتعلن (أنا الفاعل أبداً – أنا الوتد الأبدي لكن ذلك ينتهى ريثما تلتقى الأنا بالهباء وهو مالا يعتد به والتراب الذي تذروه الرياح.

وتنزوى الأنا من خلال التراخى والصمت لتكون قشة بلا رياح، ولا شراع حيث يمثل الجسد بؤرة أساسية، فتلتحم الأنا الرجل به، وتنفصل عنه وتراوده ويتم تضخيم الجسد داخل النص ليوازي الوطن، (إذ أن الجسد الإنسانى ليس مجرد حامل لصيغة وجود الأنا– في العالم، إنما هو فاعلها البديهى، فبالجسد توجد الأنا وفيه يسكن عدمها ، وعليه يقع قمع المجتمع له، وذلك لأن الجسد طاقة حرية ليست الجنسانية غير وجه من وجهها المتعددة ومن ثم قامت علاقة التناقض بين الجسد والسلطة تأسيساً على تناقض مبدأ وجود كل منها:

[1]- الديوان صـ 174 .

الحرية – مطلق الحرية ، والضبط .. مطلق الضبط .. وهكذا لم يكن من الغريب أن يكون الفن الرد الإنسانى على قمع السلطة للجسد)[1]

(ما الذى ينسرب رويدا رويدا، لكنها مهرتى تحتى كما بحيرة لا
موج ، أنا الفاعل أبدا، وحبلها يرتخى ، طرفه فيها لا تفلته
كل ما يكون، منتظر على الحافة لا يأس أو ملام، شهوة مدببة
ستأتى شهاب ونيازك مسعورة تدمى
ما الذى يطرق البال؟ نزوة عارضة، أنا الوتد الأبدى، منغرس في القاع،
فاجلس على شاطئها، ومدد الساقين في الماء،
كل آت سيأتى رصاصة أو يمامة
في التأنى السلامة
وفى العجلة الندامة
ستضربها الشهوة بعد حين، تسوقها محلولة مكسورة العين،
تتسولنى من النوم المفاجئ، هل أحصى نجوم الليل، أم أربى في
الفراغ الماعز الوهمى من أجل الذئاب.
ليلة من تراب
أحادث الهباء العذب،
أجادل الغياب
لماذا؟
كيف؟
هل ؟
متى؟
من
يشد حبل الزمن؟

[1]محمد فكرى الجزار العنوان سيموطيقا الاتصال الأدبى سابق ص 75.

يترا!!!!!!!!!!!!!!!

خى

يت

را!!!!!!

خـــــــــى)[1]

(من يوقظني من الغيبوبة المريبة؟ مرأة من السلام تبتزني إليها مغمضاً، كأني طفلها الضائع في المواقيت، طعنة أم وردة؟

لايأس ، سراب هى حتى مطلع الموت،

هل غيبوبة أخرى؟ حار بارد، سأم سام، جسد من الخواء اللذيذ، من يوقظني ؟ أيتها المجنونة ما أغراك بي؟)[2]

تبحث الأنا عن ذاتها الضائعة في المرأة، لكن هذا البحث يتشكل في إطار السراب ويظهر التناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى " سلام هى حتى مطلع الفجر "، ليتم إنشاء معنى جديد فتتحول الآية الكريمة إلى نص يجسد ألم الأنا الضائعة في المواقيت"سراب هى حتى مطلع الموت" فحل السراب محل السلام، كما حل الموت محل الفجر، وتضفي الشعرية جملة من الصفات على تلك المرأة فهى (المضيئة في الركام– المنسلة قطة رءوما إلى في عرائي – كأنك الصحوة الأولى، النهار الأول – المطر الشتائي – رعشة المراهقة البكر – صلاة امي في الفجر – كأنها نهاية الأرض، مرأة قطيفة لتقطفنى لتغرسنى في قلب قلبها[3] ، نلمس من صفات تلك المرأة أنها الأرض / الوطن، حيث يعبر النص عن الشعور الجمعى ومن ثم جعل المرأة رمزاً للأرض والوطن – تنسربين – تنسلين، لا أسوار لا مصاريع – ثم تعلو (النحن) الجمعية، وينكسر تضخم الأنا (نمشي على وتر من الخريف الأليف – لا يصيبنا – خلفنا – فردوسنا – ندعو – نغدو – نرميهم – نرتقي) [4] وتتوحد الأنا

[1] الديوان ص 175 ، 176.
[2] الديوان ص 180.
[3]- الديوان صـ 181 .
[4]- الديوان صـ 185 .

بموضوعها (هكذا أموت ، وأولد بين ثدييها وفخذيها – غبار قديم يساقط عن جسدينا – لا ظل بيننا – انحنى عليك أفقاً يشرب من نيل)[1] .

يتجذروعى الأنا بالضياع، فتتجهإلى الجسد / إلى الأنا المرأة تتدثر بها، إذينبنى النص على حالة الاتحاد والانصهار بين الأنا الرجل والمرأة، ويتجلى ذلك فى النص من خلال الدلالات الموحية:

(تدخلين.
توصدين خلفك
الذاكرة.
صوتها
يزحف فى جسدى
بلا دبيب
أقتفى أثره
لا أصل
يداها تفجران الينابيع النائمة.
يدان ربتان
تبعثان من موت كظيم
وتشتعلان
مرأة من جحيم

يداها
تكشفان عنى الغطاء
فقلبى
حديد
بعينى،

[1]- الديوان ص 183

أتحسس الثديين،
والبطن الطرى،
والفخذين.
أما الباقى،
فللقصيدة القادمة.

تضرم النار فى حشائش الهشيم
توقظ فى جسدى الصحو الأليم
تبللنى بمائها المقدس)[1]

وحين يتم الاتحاد بالمرأة، تعود الأنا لحالات تضخمها (جسدى تاريخ – أنا صبى الفصول الأربعة – أعضائى حقول – أعضائى غصون – جسدى ليل ونهار – أخرق الأرض – أدخل الأحراش – أمرق – مجنونا – رقراقا طليقا).

يتجسد الجسد ويتمدد ليكون تاريخا، والأعضاء تأخذ حجم الحقول.

تقدم الشعرية صفات هذه المرأة وتتمثل فى (الخصوبة – البعث – الاشتعال):

(يداها تفجران الينابيع النائمة
يدان ربتان
يبعثان من موت كظيم
وتشتعلان
مرأة جحيم
تضرم النار فى حشائش الهشيم
توقظ فى جسدى الصحو الأليم
كانها رصاصة الرحمة
أو شمس القيامة
تبللنى بمائها المقدس
من قيظ

[1] الديوان ص 198 : 202.

وظمأ

المرأة المبتدأ)[1]

إن النص يحيلنا الى أسطورة الفينيق، فالمرأة هى الفينيق الذى يحترق ليتجدد، فيضفى عليها النص خصائص أسطورية، وتتعدد صور هذه المرأة، فيداها تبعثان من الموت،وهنا تمنح ملامح ايزيس التى تبعث من الموت، وحين توقظ فى الجسد الصحو، وتضرم النار فهى الفينيق، ثم تتلبس المرأة صفة أخرى فهى رصاصة الرحمة، فيتم التحويل الإستعارى من دلالة الرصاصة على القتل إلى الرحمة، وتتسع ملامع تلك المرأة حين تبلله بمائها المقدس، من قيظ ومن ظمأ، فالماء عنصر الطبيعة الأول وفى القرأن الكريم أساس الحياة، كما يشير إلى البعد الجنسى ، تلتقى فى هذه المرأة جل الصفات الأسطورية، التى تبعث على الخلق والتجدد ، ومن ثم تتحد بها الأنا لتتجدد بتجديدها:

(كلما شربت : ظمئت

كلما احترقت : أستويت

جنتى : وجحيمى

قاتلى ورحيمى

فانغرس فى سرتى:

صليباً

أو

مغفرة)[2]

إن التماهى مع المرأة – فى النص – ليس موضع لذة أو شبق ، بل هى رغبة الأنا الشعرية فى عبور النمطية ، والنظرة إلى الجسد بوصفه فضاء لتجربة الكتابة.

تسعى الشعرية من خلال آلياتها الحداثية إلى تحقيق الاتحاد بين الأنا وجسد المرأة ، فتربط بين تفاصيلها والطبيعة (مرأة: شفق – أم غسق – تغسل الزمن والتراب – تبللنى بمائها المقدس – الصرخة الكونية – تشبهين نجمة الذهول – تشبهين الفصول).

[1]الديوان ص 203.

[2] الديوان : ص 205.

يمثل الموت ملمحاً بارزاً فى النص، ومن ثم تسعى الأنا لخرقه والانتصار عليه بالاتحاد بالمرأة والسعى نحو التجدد ليكون الموت نقيض التجدد والبعث (شرك – الحافة – موت الزمن – تغسل الموت – تكشفان الغطاء – تكسر النوافذ والأبواب – تهدم الجدران – الهباء – يقتلنى الظمأ – قيامتى – حتى الموت –من أين يأتى صوت الطلقات – رصاصة – تمرق بين الجسدين – دم من؟قاتلان – هاربان – أيها البرابرة – أيها القاتلون – ابنتى اليتيمة – مرأتى الأرملة)وفى المقابل تتجسد الدلالات التى ترسم التماهى بين الأنا والمرأة: (صوتها يزحف فى جسدى – عاريين نمضى – نشعل الحرائق – جهتى الأصلية – أينما أولى وجهتى فانت – أنت بيتى، فيه: أصحو وأنام، فيه: اخترع الكلام) وتتلبس الأنابهذه الحالة ويظهر التحقق فيمضىإلى الأحراش يخرق الأرض، يمرق، مجنونا، طليقاً، لكنه فى النهاية يكتشف الطريق إلى الهاوية وتسقط تلك الأنا عاجزة عن التغيير لتواجه الزمان والمكان معا، ويستمر الصراع ، وتعلن الأنا عجزها (أنا البحار الأبدى – ضعت فى الخلجان والأرخبيل – عاريين نمضى نشعل الحرائق فى المسافات – قشة على موج يروح بى ويجئ – أيتما الغيبوبة المضيئة ، أيها الضياع الشهى).

يشكل النص – عند رفعت سلام – سؤالاً ومغامرة ، فالحداثة تجدد دائم هذا التجدد يتحقق من خلال البحث عن المعانى المغايرة، الأسئلة المعرفية، تفكيك وخلخلة الثوابت، والتجريب، وإذابة الحدود بين الأجناس الأدبية، إذ تنفتح نصوص الديوان على أنواع مختلفة من التجريب مثل التجريب اللغوى أو الشكلى: أى ما يتعلق بفضاء الصفحة وبنطالكتابة – أو المزج بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر (تلك التى تعد نوعا من التمرد والحرية – حسب برنار – أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعرى)[1]

(خيول بيضاء تعدو على حافة الحلم، أعرافها صهيل جائع، لا سنابك
أو سروج، الى غابة من بروق، طيورها زبرجد وياقوت، تلقط
الحب السماوى لا رفيفأو خفيف، شاة ترعى مع الذئب الحنون،
يروى لها سيرته السرية، فاتحة للمفاتحة الشبقية، أبقار تقضم الملل

[1] أنظر سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ترجمة راوية صادق ، مراجعة رفعت سلام ، جزء 1 دار شرقيات ، 1998 ، ص 145.

الشهى رويداً، وعلى حافة الجرف تعدو الخيول

كل خطوة ذهول

والصباح مفازة شاسعة تضيق على الجسد

كل عضو بلد

شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن بلا سوء أو سوأة، مفرداً منفرداً

زبدا أو بددا

كغيمة من غياب تسوقها ريح مخاتلة إلى المراعى القاحلة

كل قضمة زلزلة

كل زلزلة قافلة

تأتى من العهود البائدة بالفلفل الأسود والكمون، ترميها على الفجاج

الجائرة تتلو قليلا من رقى وتعاويذ، تخضر حتى اشتعال النار،

ترمى ظلها على الموتى، يقفزوا إلى الغناء البهيج

كل غنوة نشيج)[1]

يبدأ النص بتشكيل عالم مضطرب، يمتلئ بالصور العجائبية فالخيول على حافة الحلم والطيور، من زبرجد وياقوت تلقط الحب السماوى، ثم صورة الشاة التى ترعى مع الذئب الحنون وليس الخئون، لأن دلالة الحنون هنا تناسب سياق القصة حيث يقص لها سيرته، تمهيدا لمفاتحة شبقية، ثم صورة الخيول تعدو على حافة الجرف، حيث تصبح كل خطوة ذهول، ثم نجد الصباح يخرج من دلالته الزمنية ليصير مفازة شاسعة تضيق على الجسد.

يقدم النص لوحات تشكيلية – تصف قبح الواقع ، من خلال المزج بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة ، فتؤدى قصيدة النثر دور الشارح لقصيدة التفعيلة كالتالى:

كل خطوة ـــــ ذهول (الصباح مفازة شاسعة تضيق على الجسد)

كل عضو ـــــ بلد (شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن)

زبداـــــ أو بددا (كغيمة من غياب تسوقها ريح مخاتلة إلى المراعى القاحلة)

[1] الديوان : ص 223 – 224.

كل قضة ـــــ زلزلة (تأتى من العهود البائدة)

كل زلزلة ـــــ قافلة (ترميها على الفجاج الجائرة)

كل غنوة ـــــ نشيج (تتلو قليلا من رقى وتعاويذ، تخضر حتى اشتعال النار، ترمى ظلها على الموتى، يقفزوا إلى الغناء البهيج).

لا سلام أو كلام ـــــ(سكينة ريب فارغ يتسلق الفراغ).

تكشف الصور من وحدة تجمع بين الأناوعناصر الطبيعة ، التوفيق بين الأنا وموضوعها الانسان والطبيعة لكنها تصل فى النهاية إلى اللاجدوى – (الصباح – الغيمة – الريح – المراعى – الفجاج – النار)– لتكون النهاية كل سؤال بهتان، إذ تتساءلالأنا ، أهكذا يكون الواقع حيث (كل سؤال بهتان – كل خطوة ذهول كل غنوة نشيج – كل أية عواء – كل طائر صبوة كافرة – كل صبوة بكاء) وهنا يفقد الانسان الثقة بواقعه، وتعتريه النظرة السوداوية، وتمتد إلى المرأة فتستحيل كل نجمة إلى امرأة فاجرة – سافرة – قطيعاً من الشهوات كل نجمة مرأة فاجرة.

(ألمهن فى حجرى، وأجرى إلى الجهات الغادرة، أصفهن، أرمى
عليهن التعاويذ والكلام، أبوح بكلمة السر لهن، كن : يكن، وشمى
على السرة المعقودة، وجهى على الثدى المشرئب، وفى المفترج
الصعب أصابعى، وفى الخصر صوتى، سيرتى فى الأغوار،
أسميهن باسم حبيبتى، يكتملن امرأة سافرة
قطعاً من الشهوات الجائرة
أسوقه إلى حماى الحميم، أهدهده وأحنو عليه، أرخى له حبل
الغواية، يستنيم فلا يريم، أشده إلىّ يرعى حشائشى، يأوى إلى
غرائزى صرخة غائرة
انها
امرأتى الطافرة)[1]

[1] الديوان ص 226.

(جاءت قصيدة النثر العربى تتأجج بالجسد وإيحاءاته وذلك لأنها تأثرت بالتيارات الفنية الفرنسية التى تحولت فيها الطليعة الإستيطيقية السريالية إلى تمرد فلسفى / أخلاقى وسياسى، وأهم محاور الانقلاب السريالى كان المحور الإيروسى فى تلك الثورةالإستيطيقية)[1]

يتمحور النص حول الجسد، اذ تشكل الشعرية لحالة حسية مفرطة، وترى الباحثة ان الشاعر ينظر إلى الجسد بوصفه نصا يتماهى معه، أى تماهى الأنا مع موضوعها، ومن ثم تتمكن من مواجهة الآخر: الواقع، الزمن السلطة، كما أن كتابة الجسد تعد تقويضا للنظرة القديمة تلك التى تتمركز حول الروح والعقل وتقصى الجسد، فالأناالشعرية تسعى فى هذا اللون من الكتابة إلى نوع من التحرر المعرفى.

ويرى على البطل (أن ما عاناه هذا الجيل من خيبات خاصة كان نتيجة الخيبة العامة فى المجتمع، بعد اندحار المشروع النهضوى العظيم فى الستينيات –إنهم يتعمدون ايلام المجتمع بالخروج على متعارف الذوق العام، ومواصفات الحياء التى يهتم بها ويحترمها).[2]

2- العلاقة بين الفضاء الشكلى والفضاء الدلالى:

النص عند رفعت سلام وغيره من الشعراء جيله يكتب ليقرأ، ويرى لا لينشد فقط فلا يستطيع المتلقى أن يتجاهل شكل الصفحة، وبنط الكتابة، لأن ذلك يأتى ضمن المقاصد الأساسية للشاعر، فى إطار دعوته الحداثية، إن وظيفة الشعر قد تغيرت عن ذى قبل، وأصبحت ذات حمولات سياسية وإجتماعية وثقافية، إذ ينفتح النص على الواقع والتاريخ والإنسان، ومشكلات الوجود الكبرى، ومن ثم يتمايز النص بأبعاده الجمالية والفنية (رفعت سلام واحد من الشعراء العرب المعاصرين، ممن دعواللكتابة باعتبارها شرطا شعريا جماليا، وأيضاً باعتبارها من خواص الحداثة، التى هى حد هيمنة الشفاهية واللسان فى الشعر،

[1] أنظر اوكتافيوباث: اللهب المزدوج ترجمة المهدى إخريف ، المشروع القومى للترجمة ، القاهرة ، ط1 1998 ، ص 206.

[2] على البطل : بنية الاستلاب ، بين عالم النص وعالم المرجع ، دراسة نصية لقصيدة مراوحة لرفعت سلام - المجلس الأعلى للثقافة ، سنة 1997 ، ص 95.

ووضع الشعر فى سياقه الكتابى، وأعنى تحديدا، الصفحة التى هى توزيع دلالى، لا يمكن نسيانه أو تجاهله، أو التغاضى عنه فى قراءة النص ، وفى تأمله).[1]

النص الثانى فى الديوان، المعنون بفضاء هو امتداد للنص الأول عراء حيث اشتراكهما فى موضوع الأنا والآخر، والمزج بين موضوع الأناالمرأة والأرض، لكن نص فضاء يختلف فى تقنية الكتابة، فالفضاء لا يتشكل من الجانب، الدلالى للعنوان وللمفردات فحسب بل ومن النسق الكتابالذى يوزع النص بشكل يظهر فضاءه على مستوى الصفحة الورقية ذاتها فيسهم ذلك فى تكثيف المعنى، حيث تتوزع الأسطر الشعرية على جنبات الصفحة، ويبقى فضاء الصفحة خالياً كلياً من الكتابة، وذلك على مساحة النص كله إلى جانب المفردات الدالة على معنى الفضاء، والفضاء هو (المكان الواسع من الأرض وقد فضى المكان وأفضى إذا اتسع ... وهو الخالى الفارغ الواسع من الأرض).[2]

(إذا كان الشعر يقول بالصوت، فان هذا البياض المتوزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة فى تخليقه فى ما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح)[3]

(على شرك

نلتقى

صعدت لى

من الحلم،

أم الغيبوبة؟

طفلتى الضالة،

أم

امرأتى المستحيلة؟

مرأة توزع الوقت

[1]صلاح بوسريف : الكتابة خارج الشكل ، ماضى القصيدة ، راهن الشعر ، قراءات نقدية فى التجربة الشعرية لرفعت سلام ، النهار الآتى ، دار الأدهم للنشر والتوزيع ، ص 37.

[2]لسان العرب : مادة فضا

[3] صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الأداب بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 232.

على العابرين وأبناء السبيل.

حفنة، حفنة .

تجئ لى

خاوية

أتيت لك

منهوباً أو فارغا

أنا المغدور المستديم

سرقونى.

ألملم لك نفسى.

أرممها،

أرتقها،

وأرمى خطى العابرات.

تدخلين .

توصدين خلفك

الذاكرة .

مرأة شفق،

أم

غسق.

تعرى من غبار الكلام،

وتعالى.

منتظر على الحافة.

موعدنا

اكتمال الظلمة،

وموت الزمن.

تنسل يداها إلى ذاكرتى.

تغسل منها الزمن والتراب
والكائنات الحامضة.
تغسلنى
من نفسى.
يداها
تكشفان عن الغطاء،
فقلبى
حديد)[1]

3-اغتراب الأنا بين الزمان والمكان

يفتتح النص بتصوير جانب من اغتراب الأنا / الرجل و علاقته بالأنا المرأة من خلال الجملة الأولى "على شرك نلتقى" حيث تسهم الأفعال الحركية فى ذلك (صعدت لى – توزع – أتيت لك – ألملم – أرمم – أرتق – أرمى – تدخلين – توصدين – تنسل – تغسل)، ليتجسد حضور الأنا فى صور درامية من خلال صراعها مع الواقع، ذلك الذى يتشكل من الزمان والمكان والأنا، فالزمان والمكان يمثلان الفضاء الذى يمثل بدوره بيئة وقوع الأحداث وتشكل الأنا – وصراعها مع الزمن – موقعا بارزاً فى الحدث الدرامى، حيث تتوالى الشعرية بسط حالاتها المستلبة ونعوتاتها المختلفة ، فتخلق نوعا من التوتر الدرامى (منهوبا – فارغا – مغدورا – منتظر على الحافة – سيد اللحظات الأفلة – أنا البحار الأبدى – ضعت – أنا الطارئ المقيم – أنا الجائع – أنا الحريق – أنا الشحاذ – أنا الغريق – أنا فريستك).

يبدأ النص باللقاء بين الأنا الرجل والمرأة لكن يمتزج هذا اللقاء بالخوف والتوجس من دلالة مفردة (شرك) والتى تعنى حبائل الصيد والكمين، وهى صورة تمتد ظلالها لتغطى الديوان بأقسامه الثلاثة، ولما كان اللقاء محاطاً بالخوف والشرك تهرب الأناإلى الحلم بوصفه نفياً للواقع أو واقع آخر من خلق الشاعر، ومن ثم تفقد وعيها بمحيطها (على شرك نلتقى –

[1] الديوان : ص 199، ص 200.

صعدت لى من الحلم أم الغيبوبة)،ثم ترتد من الحلم إلى الزمن تحاوره، حواراً مستمراً تتجسد من خلاله العلاقة العدائية بينهما، لتقابله الأنا بهذا التضخم:

(أنا صبى الفصول الأربعة
أكبر فى جميع الاتجاهات
نحو
جسدك
جسدى تاريخ
وأعضائى حقول
لا ماء يرويها،
ولا نسيان).[1]

يبدو النص مسكونا بزمنين: الأول الذى تواجهه الأنا وتصارعه وتقاتله والآخر الذى تتلبسه، يشبهها وتشبه. ويتمثل الزمن الأول المضاد للأنا فى:

موعدنا:

اكتمال الظلمة،
وموت الزمن،
تنسل يداها الى ذاكرتى.
تغسل عنها الزمن والتراب
أيها العمر الذى مضى،
أنت غريمى،
سرقتنى من،
ليت الزمن حجر

ونلحظ دلالة الكلمات المرتبطة بالزمن فهى توحى بتجميده وتوقيفه مثل:

[1] الديوان ص 200.

موت الزمن ـــــ غياب، العمر الذى مضى ـــــسكون وغياب وانتهاء، ليت الزمن حجر ـــــ سكون، ثم عطف الزمن على التراب يوحى بعدم قيمته، فتجسد مفهوم الزمن بشكل يخالف طبيعته الكونية.

كما يقدم النص مبررات موت هذا الزمن / الآخر العدائى تلك التنتتمثل فى أنه سارق وغريم ، كما يقدم علامات للزمن الكونى المطلق المتمثل فى (الموت – العدم) لتتلاءم مع معاناة الأنا وضياعها.

الزمن الآخر الذى تتلبسه الأنا:

(أنا صبى الفصول الأربعة
أكبر فى جميع الأتجاهات
نحو
جسدك
سيد اللحظات الآفلة،
لا أفول لى.
أعتليه
إلى اللحظة الصاهلة.

جسدى: ليل ونهار.
أستدير الى صارية الوقت
أرفع بيرقى)[1]

يتشكل حضور الأنا مقابل غياب الزمن وتجميده، ذلك الحضور الذى يأتى التعبير عنه بالزمن الحاضر (أنا صبى الفصول) كما يأتى هذا الزمن مرتبطا بالمكان (أكبر فى جميع الاتجاهات) بما يعنى أن صراع الأنا ليس صراعاً زمنيا فحسب بل مكانياً أيضاً، فتحضر فى الزمان (الفصول الأربعة – ليل نهار – تخترق الزمن) وفى المكان (صارية الوقت).

[1] الديوان : ص 201 ، 203.

يشكل المكان حضورا دلاليا واضحا بوصفه " نظاماً سيميوطيقيا جماليا ذا مقصديات، تواصلية، ويتأسس على علاقات منها ماله مرجعية مكانية كأسماء المواقع الجغرافية والعمرانية وأسماء الأماكن صيغياً، ومنها ما يفيد الصفة المكانية بحكم دلالته الوضعية، ومنها ما يفيد هذه الصفة بالترميز "[1]

فتهيمن على النص مجموعة من الأماكن مثل (الحافة – الهاوية – الاتجاهات – الأرض – الطريق – الخلجان – النوافذ – الأبواب – الجدران – الجهة الأصلية – التلال – الوديان – الخطى) وحضور هذه المفردات يشمل الديوان بأقسامه الثلاثة، فهى دلالات أساسية تعبرعن تشظى الأناوهالكها فى صراعها مع الآخر وهى تأتى متصلة اتصالاً وثيقاً بالأنا، بل تمثل المعادلالموضوعى لمعاناتها فهى ملاذها منالآخر:

أخرق الأرض
أو أمرق
مجنونا
طليقا
صرختها
تكسر النوافذ والأبواب،
تهدم الجدران
والسقف يحلق فى الفضاء
إلى الهباء

أنت جهتى الأصلية
أنت بيتى

(الخلجان –التلال – الوديان – الحافة – الهاوية – الأرض – بيت – جهى – وقع الخطى – النوافذ – الأبواب – الجدران – السقف – الفضاء – الأعماق)

[1] مجلة فصول : العدد 93 ربيع 2015 ، (حداثة المكان شعرياً) ، قراءة فى قصيدة تموز جيكور لبدر شاكر السياب، رشيد يحياوى ص 107 بتصرف .

تظل الأنا ممزقة بين الزمان والمكان، تعاين إخفاقات الواقع، وتدين الصمت وعدم الفاعلية (تعرى من غبار الكلام) وتحاول خلخلة الصوت وتفكيكه، فالأنا ضد الكلام / الحديث الذى لا يحمل قيمة، وحتى يتحقق ذلك فالأنا تنتظر على الحافة موضع السقوط، لصراعها مع الزمن الذى تترقب موته حين اكتمال الظلمة، يمثل الموت عنصر بارزاً فى النص، فالحافة موت والهاوية موت والظلمة موت وهذه حالة تتوالد من عجز هذه الأنا أمام الآخر، يتداخل النص مع الآية الكريمة " فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد "[1] حيث أن الخطاب فيها يوجه إلى الأنسان الذى كان غافلا فى الدنيا، بأن غفلته ستزال ويصبح بصره حديدا قويا ليدرك به ما أنكره فى الدنيا لكن استدعاء الشعرية لها إنما يجئ على مستوى الدلالة التمثيلة فقط، أى تمثيل درجة وعى الأنابواقعها، وبصيرتها بمصيرها إن موت الأنا يعقبه تجدد وولادة (جسدى تاريخ –أعضائى حقول – لا أفول لى).

القسم الثالث : نص سؤال

1– تساؤلات الأنا أمام قبح الواقع :

(سرب نمال

أم

الجمال مشيها وئيدا؟

هل أقبض الماء فى اصابعى، أم أمتطى الدخان أتانا الى عرش على جزيرة مسحورة ، لا يقين لا وهم ، أنا المرأة المقسومة بين ليلاً وصباح ، بين النشيد والنواح ، أمشى إلى عرشى كما تمشى البلاد إلى السهاد

مرأة من حصاد

نسيت خطى الحاطبين ، ورعب طيور السكينة من ضربة الفأس ، صرختها تكسر الزرقة البازغة ، تأوى إلى زهوى الرحيم ، أتيت بلا ظل فى الظهيرة كالظل على المياه الجارية)[2]

[1] سورة ق الاية 22.
[2] الديوان : ص 227.

توغل الشعرية فى العجائبى مرة أخرى من خلال رسم صورة كراماتية لقبض الماء بين الأصابع او امتطاء الدخان أتاناً إلى عرش جزيرة مسحورة، ثم تستدعى الشعرية بيتاً من الشعر القديم مفعماً بالرمزية يدل فى مضمونه على الغدر والمؤامرة ووقوع الحرب "ما للجمال مشيها وئيداًأجندلا يحملنام حديدا"[1]

ثم تستدعى الشعرية أمل دنقل وقصيدة البكاء بين يدى زرقاء اليمامة:

تكلمى أيتها النبية المقدسة

تكلمى ..... تكلمى .....

فها أنا على التراب سائل دمى

وهو ظمئ .. يطلب المزيدا.

أسائل الصمت الذى يختفى:-

"ما للجمال مشيها وئيدا ..؟"

"أجندلا يحملن أم حديداً؟"[2]

وتتوحد الشعرية مع قصيدة أمل فى وصف حالة التقاعس الممتدة عبر التاريخ وعدم الدفاع عن الوطن من جانب ، ومن جانب أخر استدعاء التاريخ وقصة الزباءوكأن التاريخ يعيد نفسه، لترتسم صورة الأنا المقسومة بين الليل ، النواح = الهزيمة ، والنهار / النشيد = النصر.

ثم تستدعى الشعرية التاريخ والقبيلة البائدة، وكأنها تعيد علينا الحياة الأولى للإنسان وتذكر الإنسان بما نسيه من هذا التاريخ (نسيت خطى الحاطبين، ورعب طيور السكينة من ضربة الفأس، صرختها تكسر الزرقة البازعة، تأوى إلى زهوى الرحيم) يمعن السرد فى وصف القبيلة البائدة وكأن الأنا تعيد تصورها للعالم:

(تخض التواريخ فى جسدى، تعيدها إلى الصفر بيضاء، تعيده إلى بكارته،
تهزنى أساقط فيك، تنفرط عناقيدى شهية ملمومة فى حجرك الدافئ، لا
سواى، لا غيرى أنت الموكل بى بعد فراغى من ابى الراحل وأمى

[1]ينسب البيت للزباء بنت عمرو حين حوصرت، من قبل عمرو بن عدى اللخمى ، ورأت أن الجمال تسير ببطء.
[2] أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ومكتبة مدبولى ، القاهرة ، ط 2 ، 1985.

وزوجى وابنى وشقيقي والخالات والعمات، والأخوال
والأعمام، وأبنائهما فرداً فرداً، وأبناء السبيل والصحفيين والأدباء
والأفاقين واحدا وحدا، والخزعبلات الزاهرة والأوهام الباهرة أجئ بها
إليك، واحدة واحدة، وغير المغضوب عليهم ولا الضالين، إلى الفراش
الأرضى يندسون بيننا فى الدفء، قبيلتى البائدة.[1]

تقيم الأنا رؤيتها للواقع بالعودة إلى نقطة الصفر إلى بكارة العالم، حتى تستطيع استشراف واقع جديد ، تفتش عن تاريخها القديم وجذورها ويظهر ذلك فى: استدعاء النص الشعرى القديم، القبيلة البائدة، هذه الأثار التى تمثل امتداداًلهذه الأنا، إلا أن شعورها بالانتماء لم يتحقق، وتبقى حاملة للمتناقضات (الفارغة – المزحومة – المستعمرة بالاشباح المرتجلة) .

أضغاث أحلام شاردة .
تحتلنى،
تقتاتنى فى الصحو والمنام.
أنا امرأة الكلام.[2]

ويبقى صراع الأنا مع التاريخ يمثل انشطار علاقتها بالماضى:

(ما الذى يزحمنى فى أنوثتها الغافلة ؟
وردة أم قنبلة ؟
آذان العصر أم الفجر ؟ لا أطرق الباب ، أرمى بكلمة السرينفرج عن
المملكة العادية فى الحمام : الملكة تصنع شيئاً ما
لأنوثتها ، تتخفف من شئ ما ، كى تفرغ لى ، ورعيتها تتشبث بالنسيان وتغفو فى الأرفف ، من خشب يتواطأ : تاراس بولبا بيتمن لحم الناس فى
بلادى وليمة لأعشاب البحر الأبله الشيطان والسيد الرئيس المومس
العمياء وردة الفوضى الجميلة أزهار الشر أعراس غيمة فى بنطلون

[1] الديوان ص 228.
[2] الديوان : ص 228.

عشيقة الضابط الفرنسى جور نيكا شرف الماجوس السحرة رغبة

تحت الدر دار اللذة الأولى مرثية العمر الجميل تعليق على ما حدث فى الشعر الجاهلى

فالصمت أول العبادة

والغبار أول الشهادة)[1]

تتردد تيمة الوردة عند الشاعر فى كثير من أعماله، فله ديوان بعنوان وردة الفوضى الجميلة، تأتى – هنا – مفردة الوردة معطوفة على مفردة أخرى مغايرة هى القنبلة، انه سؤال الأنا، فالوردة توحى بالجمال والرائحة الذكية، والقنبلة ترتبط بالموت والقتل، فيتم الجمع فى النص بين المتناقضات تلك التى تعبر عن انشطار وعى الأنا الشعرية بين دال الجمال ودال القبح.

ينفتح النص بسؤالين يكشفان عن حالة القلق تجاه واقع مهزوم متصدع فالملكة هى الأمة أو الوطن، تلك التى تعيش حالة من غياب الوعى والرعية تتشبث بالنسيان، ويتجسد ذلك فى الجمل الآتية (أذان العصر أم الفجر – الملكة تصنع شيئا لأنوثتها – مملكة من الفرار – ملكة متوجة بعريها – تطهو البيض والصمت – تلوك كلاما يزحم الفراغ الوقتى – يفرغ البدن المترع بالعابرين – الديك يؤذن فى الظهر)[2]إن هذه الحالة من اللاوعى تمتد لتشمل غياب الوعى الثقافى، الدينى، القومى ويتجلى غياب الوعى الثقافى فى تلك الصورة المشحونة – التى يرسمها السرد – بطائفة من الأعمال الأدبية والشعرية والتاريخية التى تغفو فى الأرفف، بينما الرعية لا تلتفت.

كما تقف الشعرية عند مقولة الصمت أول العبادة والغبار أول الشهادة ويتم تحويلها لتفيد منه فى انتاجية النص، حيث ترتبط دلالة الصمت بالسكوت، والسلبية وعدم القدرة على النطق، كما ترتبط مفردة الغبار بالتفوق فيقال فارس لا يشق له غبار اى لا مثيل له، كما ارتبطت فى الشعر العربى القديم بالمعركة وجاء وصف "بشار" للمعركة يحمل هذا المعنى.

[1]الديوان : ص 232.
[2]الديوان: ص 232.

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه [1]

وارتبطت الغبار فى الدين بالجهاد، لكن الأمة تركن إلى الصمت، والفرار من المواجهة لتظل مملكة من الفرار:

(الأسلحة المشرعة مصوبة فى الرأس، على الزناد الإصبع، هل ينفجر الزمن، حفيف أم ريح؟ هل عبروا أم تسمروا؟ أيها السادة، هيا أضربوا دفعة واحدة فى السويداء، عرياً من العرى ظهرنا إلى الجدار، أيتام فى مآدبة اللئام، أطلقوا، مرايا من الحلم واليأس، مقتولون بلادية أو ثأر، فأضربوا، نحن القتلى الدائمون)[2]

يرتكز النص على رسم صورا لغياب وعى الأمة الذى يتشكل فى:

الصمت – الجبن – إلى جانب موت الكلمة :

أيتها المرأة

القيلولة

لماذا تساقط الألفاظ

جثثا مقبورة فى اللحظة المخبولة ؟[3]

وتعود الأنا لحالة الإنكسار : وقت حجر وأنا المنحدر، لكنها تتحول من الضعف الى القوة.

تنبنى الشعرية على خلفية معرفية واسعة تظهر فى هذا الاحتشاد الكثيف لأسماء شعراء وكتاب وفنانين تشكيليين، وأسماء كتب نقدية ودواوين شعرية وروايات عالمية، وذلك لرغبة الأناالشعرية توظيف مع معرفتها، وثقافتها، بطريقة موسعة ومن ثم يقف البحث عند هذا الملحظ لكشف ما ترمى اليه هذه الإحالات ومدى ارتباطها مع السياق الكلى للنص، ويمكن أن يعزى ذلك إلى رغبة الأنا الشعرية فى عملية التجريب الشعرى وهذا بدوره يشبه اللعب بفضاء الصفحة فى الكتابة أو حجم البنط ليصبح ثمة مساحة لقراءة هذه الفضاءات، وتنقسم الإحالات المعرفية فى النص إلى:

[1] ديوان بشار بن برد : دار صادر ، بيروت ، د ت .
[2] الديوان : ص 232.
[3] الديوان : ص 233.

1- أسماء روايات عالمية حيث يتم حشد النص بأسمائها دون ذكر مؤلفيها فنجد تاراس بولبا وهى رواية تاريخية تحكى عن بطولات الشعب الأوكرانى فى القرن السادس عشر ل " نيقولاى غوغول".

2- السيد الرئيس: ل "استور ياس" وتحكى عن الحكم الدكتاتورى فى صوره الساخرة

3- الأبله: ل "دستويفسكى" وتعرض دواخل النفس البشرية

ثم يورد أسماء أعمال شعرية، عربية وعالمية، مثل مرثية للعمر الجميل لأحمد عبد المعطى حجازى، والناس فى بلادى لصلاح عبد الصبور،و المؤمس العمياء للسياب، وأزهار الشر لبودلير، وتعليق على ما حدث لأمل دنقل، وغيمة فى بنطلون ل "مايكو فسكى"، ترجمة رفعت سلام، ويذكر الفنان التشكيلى عبد الهادى الجزار، ويكمل هذه اللوحة المعرفية بأسماء روايات عربية مثل أعراس آمنة لإبراهيم نصر الله، ومدن الملح ل "منيف".

وعند النظر إلى هذه الإحالات نجد أن مضمونها يتسق و سياق النص الكلى حيث أنه يقدم الواقع المهزوم ويدين الصمت والجبن ، وهو ذات المعنى الذى تقدمه هذه الأعمال المختلفة.

2- مواجهة الأنا للقبيح

(بخطى الذئبة البتول أمضى إلى غايتى الغريبة
نقطة الزوال : أنا،
ولحظته الخصيبة.
شمس هذا الزمان العصيبة
لا يرانى سواى ، فى صحوى : قناع امرأة عابرة ، تتفادى الشص الممدود ،
وترمى أنشوطتها العفوية ، صيد لا يخدش صورتها فى المرآة الماكرة ،
ويهديها مقطوعة غزل ذاتى ، تلصقها فى عين قناع امرأة عابرة مرضية ،
باطل وقبض ريح ، فانتحوا لى كما أمر وحدى وحيدة إلى السمت
القريب
أيها الوقت المريب،
مطيتى وغريمى أنت،

ثأرى وقاتلى

مسيحى الذى تسلمنى

(بلا ثمن)،

وربى المريب،

أيها الوقت الغريب)[1]

تقف الأنا فى وجه الزمن ، وتعلن أنها نقطة الزوال ، أى وقت تعامد الشمس فى كبد السماء ، تقف الأنا هذه المرة فى المنتصف وليس الحافة ، تواجه الوقت وحيدة ، تفلت من حبائل الصيد ، وتصف الوقت بالمريب والقاتل وتشخصه وتجعله "يهوذا" الذى خان مسيحه من خلال التناص الامتصاصلقصة يهوذا الذى أسلم المسيح لأعدائه.

إن جملة نقطة الزوال تعبر عن حالتين للأنا، الأولى حالة عبور برزخية من الأناإلى الآخر، فتقع فى دائرة البينية إما الانتصار على الآخر أو الهزيمة لكن البعد الدلالى للمفردات يشير إلى قوى الأنا وانتصارها (أنا الأوان – ليس فى المرأة غيرى – فى اكتمال العنفوان) الحالة الأخرى هى النبوءة والتحول (سنلتقى ذات يوم، أنتم الحشم القادمون حولى، عرشى من ضوء وبهرجة).

(أنا المرأة المسرجة

يمتطينى

أم أمتطيه،

إلى الغابة الدارجة.

فلك الوقت الفراغ ، حين أفرغ من غرائبى المغيرة ، حين أخلع القناع

ضعيفة ضائعة كى تلمنى أيها الوجه، أيهما القناع ، من يدلنى ؟ يداك على جسدى تعيدان لى ما فر منى فى الجهات).[2]

نلحظ تبعثر الأنا بين أوقات، الماضى والحاضر وضبابية المستقبل لعدم إدراكها الوجه من القناع ، والقناع اشارة الى الماضى حيث تاريخ الأنا ، ولكنه فى الوقت ذاته يشير

[1] الديوان : ص 236.
[2] الديوان : ص 237.

الى الحاضر وأحداثه سنلتقى ذات يوم – يمتطينى – ضعيفة ضائعة) فالعلاقة بين الوجه والقناع علاقة متداخلة بين أنا الشاعر وأناه المغايرة ذلك الذى يمليها أفكاره ويتماها معها.

يحيلالنص إلى ضياع الأنا بين الوجه والقناع أى بين الماضى والحاضرومن ثم ترتبك خطواتها

(فلماذا ترتبك على قدمى الطرقات ؟

أعرف ما أعرف،

لكنى سيدة المفترقات.

تقطعنى ،

وتطوحنى أشلاء

فى سبع سماوات وسبع اراضين:

عثرة الجاهلين).[1]

وتخرج الأنا من ضياعها صارخة(أنا طالعة من الزحام الحى، أنا الخزعبلة المنتظرة، أنا صاعدة من الغياب المر، أنا الوردة المتفجرة)

قتيلى وقاتلى

اقتفى خطاه الى حتفى

سادرا ، برئيا،

كابيا ، مضيئا،

وصليبى على كاهلى

يراوغنى، يروغ منى ويرمينى إلى الهباء

سيدا للعواء

بواد غير ذى زرع، بصيرتى مثقوبة نزت رؤاها صخرة صخرة

إلى عماء

كل صخرة .. صرخة جائعة

[1]الديوان : ص 237.

توقد الغرائز الضائعة

تعدو إلى الوراء ، إلى الوراء

يبدأ النص ببنية القتل مخاطبا الوقت، فهو قتيل وقاتل والقتل يشير الى انتهاء الحياة وتفكيك مركزية الأنا تجاه الوقت، يشحن النص بقائمة من العلامات الدالة على هذا المعنى (قتيلى – قاتلى – حتفى – سادرا – كابيا – الهباء – العواء– العماء – الوراء) ومن ثم يتم انشطار الأشياء وتفتيت ثباتها فتصبح إمرأة اليقين هاربة، تنساب شاردة الى الجهات الكاذبة وكل امرأة تصبح هشيما، وتصبح الأنا هى سيدة الفراغ المجنون.

كما تتشكل الصور التى تتلاءم مع حالة القتل والخواء والهباء فنجد الوادى غير ذى زرع

كل صخرة: صرخة جائعة،

توقد الغرائز الضائعة

غنوة مريرة

وردة ذابلة

قهوة فاترة

سماء صحراء سوداء

الثوب قتيل

إن صور الضياع المتلاحقة – تؤكد استمراره، ووقوع الأنا بين فكي الوقت فتتوالد الدلالات السلبية: فنرى البصيرة مثقوبة تؤول رؤاها إلى عماء، والصخرة صرخة جائعة – والغرائز ضائعة والغناء مرير وتدخل الأنا فى دائرة الرفض من خلال التكرار الكثيف لمفردة أمحوها حيث تبدو الأنا رافضة لما هو قائم وتشتعل برغبة التغيير :

(على شاطئ مضئ بالشهوات البائرة ، أحصى الحصى

وأذرى ذرات الرمال، أخط أشكالا وامحوها لأخطها

أشلاء مرأة فاترة أمحوها لأخطها أشلاء شهوة فاترة،

فأمحوها، لأخطها نزوة عاثرة، أمحوها فأخطها شهقة

كافرة ، أمحوها لأخطها امرأة فاجرة ، باسم الله مرسيها

على جسدى سلاما ، أمتطيها الى سرمد بائد وغيهب سراب

سيدا للغياب

مرأة من نفايات يستدير إليها فى انكسارة البصيرة ، كيف؟ ايتها الطعنة

العمياء، لا سكينة بعد اليوم والنوم قتيل

جسدى مقبرة

وأعضائى عويل

من يوقف الرحى أخرج منها غباراً غارباًكل صمت وضغينة، سكين تمد جذورها

تورق البوم والغرباء تنعق فى خلاء الروح وتطلب الُثأر الهراء

أيها السهو، راودتنى

ورميتنى إلى العراء

دمى الحرام مسفوح

على وجه الهباء

لا ثأر لى

فمن يقتلع السكين من ذاكرتى؟

من يغرس النسيان والسلوى)[1]

يقدم النص شكلا للواقع القبيح متمثلا فى (إمرأة النفايات – البوم – الغربان – العويل – خلاء الروح) فالأنا الشعرية تخلق واقعا قبيحا يوازى الواقع المعيش، وتبدو أمام هذ الواقع القبيح لا إرداة لها مستلبة القدرة (من يوقف الرحى – سكين تمد جذورها – أيها السهو – العراء – دمى السفوح على وجه الهباء – لا ثأر لى).

إن القبيح يصبح عنصرا من عناصر إدراك الأنا الشعرية ، فتتأمله وتجسده، وهو لا يقتصر على الأنا المرأة فحسب، بل يشمل الطبيعة أيضاً (صيف عدو يمطر الرطوبة – الذباب الموسمى – صبرا جميلاً وبيلا – أهش الذباب – أنسى عورتى فى العراء – الزمن الوغد) بينما تؤكد الشعرية قبح الواقع إلا أنها تظل نجمة لكن بائرة.

(ما الذى يطرقنى فى الغياب ؟

[1]الديوان :ص 242

فرحة أم يباب

أطلال أجوس فيها مرحا، لا رثاء فى جيبى، لا أناشيد، فوقى غيمة من

طلقات تظللنى، تحتى أمراتى تموج بى بلا زبد

كم خلقنا الإنسان فى كبد

ليست امرأتى تماما ، نهارها لى وليلها لكائنات برابرة يشعلون

حولها النيران يشتعلون رقصة طوطمية ، فالوليمة الليلية

مرأتى الجوهرية خلقتها من نار وطين،

قلت لها كونى ، فكانت

زهرة الأبجدية

أقطفها فى صحوى،

ثم أطلقها إلى الشوارع والميادين،

رقصة ساذجة

أو ومضة آنية)[1]

تمتد صورة الواقع القبيح إلى الارض تلك التى تبدو عند الأنا الشعرية أطلالا، إشارة إلى واقع الأمة، حيث البرابرة يشعلون فيها النيران، غيمة من الطلقات تظلله، وأمام كل هذا التردى نجد جملة خلقتها من – نار وطين قلت لها كونى فكانت – فتمنح الأنا الشعرية لنفسها القدرة الخالقة التى تضطلع بفعل البعث والحياة إلى جانب ما ينبثق من دلالة النار من أبعاد اسطورية تتعلق بالعنقاء التى تتجدد وتبعث، وتتوالد من هذه الصورة صور أخرى تعزز من وجود الأنا الشعرية وفاعليتها.

3– التلاحم بين المرأة والأرض

(خلقتها من نار ووطن، قلت لها كونى فكانت

زهرة الأبجدية.

[1]الديوان : ص 248.

أقطفها فى صحوى، ثم أطلقها الى الشوارع والميادين

رقصة ساذجة

أو ومضة آنية

أشدها لحظة أنطفائها، مرخية ذابلة، أنفخ فيها من روحى، أدخلها

بطيئا ، أنساب فى البراح خفيفا على ريح عنانها فى يدى)[1]،

تصبح الأرض مكانا غير منفصل عن الأنابل هى معادل موضوعى لمعاناتها، ومن ثم تتشكل رؤية الأنا بين العجز والضياع والشتات (لست حيا ولا قتيلا، ليس ليلا ولا نهار، فالت كل شئ وممسوك، لا يأس أو رجاء لا مكان أو زمان، مطلق غيب :

(كل قفزة حنين.

كل شهقةيقين.

لا عقال لى.

أنا المطلق السجين.

أمحو، لا أخط،

أرفرف، لا أحط،

ذاكرتى: ريح فصيحة بلا عنوان)[2].

إن النص لا يكف عن استدعاء غيره من النصوص، ليحدث تداخلاً وتجاوزاً بين الأنواع الأدبية فيبدأ النص بقوله: (براح هذه الأرض كثقب إبرة، ضيقة كامرأتي الشاسعة، فيها أحط الرحال من يأس بدائي، أسند الجسد العليل إلى الجدار، فهل ينهار فوقي، وأشعل السيجار الأخيرة، هل نفدت الأناشيد من الجعبة المثقوبة؟ هل تخطفتها نساء الطريق المرحات؟ أم الجان والساحرات؟ تبدأ الرحلة أم تنتهي؟ جسد أضيق من حلم، وسماء مطبقة) [3].

إن بداية النص تتماس مع معنى البيت الشعري المنسوب لقيس بن الملوح:

[1]الديوان : 248.
[2]الديوان : 249.
[3]الديوان : 255 .

كأن فجاج الأرض حلقة خاتم على فما تزداد طولاً ولا عرضاً [1]

وفي النص تتجلى المفارقة براح، كثقب إبرة – ضيقة ، كامرأة الشاسعة ، أطفأ – الضوء، وهذه الأرض الضيقة تسع الأنا في حالات انكسارها: فيها أحط الرحال من يأس بدائي، أسند الجسد العليل إلى الجدار، وكأن هذه الحالات بانكساراتها بمثابة مقولات توازي حالة ضيق الأرض حيث تسرب الضيق لمفردات واقع تلك الأنا فتتساءل هل سينهار الجدار التي ترتكز عليه أم انه لم يعد قادراً على النشيد الحزين، وخلت جعبته المثقوبة من الغناء فتتوحد انفعالات الأنا الشعرية مع حالة الضيق .

(أيتها الشمس النافقة،
ما الذي أطفأ الضوء في جسدي،
ورماني في الطريق.
تنوشني الرياح
تدهسني الفصول الصاعقة أنا ندم الحريق)[2]

تعد هذه الصورة السابقة من الشتات والضياع مكوناً أساسياً في قصائد الديوان، الأنا التي تصارع العراء والخواء والقارعة، تنطق الأنا الشعرية بصوت الإنسان في واقع قبيح، يشعر تجاهه بالضيق فيقول (ما أضيق الخطى والوقت).

(هيولى ، وسديم سادر،
دخان أرجوان،
على الغمر ظلمة،
وروح الله يرف على وجه المياه.
بدء أم انتهاء؟ ما الذي ينزع جذري من الأرض السابعة ؟ على حافة ، في
دمي امرأة المراوغة، وفي جسدي شهوة القفز ،سيدي وحبيبي،
نزعتني من اليباب، غرستني في الهواء، أرجوحتي الليل والنهار، أنت
أرجوحتي الجارحة معلقة على حافة والغة، أمد فيك جذوري،

[1] الديوان:أبو الفرج الأصفهانى ، الأغانى ، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر بالإشتراك مع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب 1970.
[2] الديوان : 255

فتستدير ثماري، اعتصرها، كلما رشفت عطشت، كلما قضمت
جعت، كلما دخلتني امتلكتني، أغلق الباب، عليك لي، يدي تقبض الريح)[1].

يقدم السرد أسئلة تنطلق من وعي الأنا: بدء أم انتهاء؟ ما الذي ينزع جذري من الأرض السابعة؟ وهى أسئلة تكشف عن علاقة الأنا بالعالم / والأرض من خلال المفردات الدالة (غرستني في الهواء، أرجوحتي الليل والنهار ، أنت أرجوحتي الجارحة معلقة على حافة) تتساءل الأنا عن هويتها، عن جذورها ، وتتجلى الأزمة التي تعانيها الأنا وهى قضية التشبث بالجذر (أمد فيك جذوري، فتستدير ثماري كلما دخلتني امتلكتني) ينهض السرد معلناً حالات اتحاد الأنا بالمرأة الأرض، وانفصاله من خلال المفردات الدالة (نزعتني – غرستني – الليل – النهار) ويضفي السرد على المرأة صفات الأرض مثل (مد الجذور – الاتساع – لا جدران لا جهات) كما يسهم السرد في تداخل هذه المرأة الأرض مع حواء (كأنها امرأتي منذ جنة عدن، اهتديت إلى بيتي اسمه حبيبي، ضلعي الضائع يرجع لي، رفعت فوقه بيرقي السري
مرأة من ماء مرأة ذاهلة)[2]

يتطور النص فيقدم حالة الترابط بين الأنا والمرأة والأرض كما ترتبط دلالة الماء في خاتمة المقطع بهذا الثالوث الأنا / المرأة / الأرض حيث يرمز الماء إلى الطبيعة، فهو مادة الحياة الأول، وفي القرآن الكريم هو أصل الحياة ، ويرتبط بالخصوبة، إن الالتحام بين الأنا والمرأة والأرض يعد مطلباً أساسياً لتحقيق هوية الأنا، فمن دعائمها امتداد الجذور والملكية والتجذر، ليتحقق الوطن بموت الزمن:

ومات الزمن الزمن
هكذا يبدأ الوطن

لكن الأنا تعود مرة أخرى إلى شتاتها وضياع هويتها فتحترق الذاكرة (كلما خطوت احترقت ذاكرتي، واشتعال الهشيم لتصير هى الموءودة، الصرخة الشاردة وتتكرر الأسئلة بصيغة واحدة، من تكونين وتأتي الإجابة لتعبر عن القهر والضياع أنا شمس المرايا الكاذبة.

[1] الديوان : 259 .
[2] الديوان : 260 .

ثالثاً: الخاتمة والنتائج :

الخاتمة :

تناول البحث موضوع الأنا والآخر في ديوان رفعت سلام " كأنها نهاية الأرض، وجاء في قسمين يتعلق القسم الأول بالجانب النظري فوقف عند مفهوم الأنا لغة واصطلاحاً، وفي الدراسات الفلسفية، وعلم النفس، واختص القسم الثاني بالدراسة التطبيقية، حيث توزعت على محاور ثلاثة، فعالج المحور الأول الأنا وصراعها مع الآخر الذي يتمثل في الإرث القديم، التقاليد البائدة، وتحولات الأنا أمام الآخر من القوة إلى الضعف ومن المركز إلى الهامش ثم انهزامها أمام القمع والقهر، أما المحور الثاني فارتكز على اغتراب الأنا بين الزمان والمكان، وكيف جاءت تشكلات الجسد في الديوان، ثم الوقوف عند شكل الصفحة وفضائها الكتابي وعلاقة ذلك بالفضاء الدلالي وجاء المحور الأخير ليعرض تساؤلات الأنا أمام قبح الواقع، ومواجهة الأنا لهذا القبح، وقضية التلاحم بين الأنا والمرأة والأرض وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج.

تتلخص فى :

1) ينتقل ضمير " الأنا " من دلالته النحوية واللغوية إلى مستويات دلالية مختلفة ليعبر عن الإنسان وعلاقته بالواقع، ليكون أنا الإنسان أما الآخر بتشكلاته المختلفة كالإرث القديم – البربري – السلالة البائدة – الزمن – الواقع .
2) تحولات الأنا بين التضخم والتضاؤل جاءت لتوازي تحولات الواقع المعيش.
3) التداخل بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة.
4) الرؤية الحسية المفرطة في الديوان وذلك في تمثيل صورة المرأة ، وعلاقة الأنا الرجل بالأنا المرأة .
5) الترابط الدقيق والقوي بين أقسام الديوان الثلاثة.
6) إعمال الشاعر لطاقة الحروف أسهم في خلق واقع لغوى جديد، جاء ذلك ضمن رفضهلواقعه.

7) الاحالات المعرفية المتعددة والواسعة، تلك التي تعبر عن ثقافة الشاعر، وظهرت في التداخل مع النصوص القرآنية – وذلك بقلب دلالتها وتحويلها لتناسب سياق النص، كما تجلت فى نصوص الكتاب المقدس، والشعر العربي القديم والحديث، والشعر الإنجليزي واليوناني وخاصة قصائد كفافيس.

8) جاءت الدلالات الشعرية تعمل على هدم وتفجير سكونية الواقع ، وتعيد خلفه، لإحساس الأنا الشعرية بعدم الاطمئنان إلى هذا الواقع .

9) قوة الأنا في مواجهة الآخر .

10) كثرة التعابير التي تدل على السخرية منالواقع،والزمن عن طريق قلب دلالة المفردات، فسيطرة على النص تلك الرؤيا القدحية.

11) يمثل الزمن بؤرة أساسية في الديوان بوصفة آخر يهدد استقرار الأنا.

رابعاً: المصادر والمراجع:

1- المصادر :

- رفعت سلام : الأعمال الكاملة ، الجزء الثاني ويضم (كأنها نهاية الأرض – إلى النهار الأتي – حجر يطفو على الماء – هكذا اتكلم الكركدن) الهيئة المصرية العامة للكتاب 2014.
- أمل دنقل : الأعمال الكامل ، دار العودة بيروت، ومكتبة مديولي بالقاهرة ، ط2 1985م
- القرآن الكريم
- جمال الدين ابن منظور لسان العرب، دار المعارف – القاهرة د.ت.
- أبو الفرج الأصفهانى ، الأغانى ، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر بالاشتراك مع المجلس الإعلى لرعاية الفنون والأداب ، ج 1-2.
- بشار بن برد ، الديوان ، دار صادر بيروت

2- المراجع العربية:

- صلاح بوسريف: الكتابة خارج الشكل ، قراءات نقدية في التجربة الشعرية لرفعت سلام ، دار الأدهم للنشر والتوزيع .
- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط1 1995م .
- عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط2 1966م.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة – دار الثقافة بيروت ط2 1972م.
- علي البطل: بنية الاستلاب بين عالم النص وعالم المرجع ، دراسة لقصيدة مراوحة المجلس الأعلى للثقافة 1997م .
- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ج3 ، دار توبقال – الدار البيضاء المغرب ط1 1995م .
- محمد عبد المطلب: البصمة الشعرية لرفعت سلام، ضمن كتاب النهار الآتي دار الأدهم للنشر والتوزيع .
- محمد عبد المطلب: هكذا تكلم الكركدن استئناف الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة 1997م.
- محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة 1998م .
- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع لبنان ط5.

3- المراجع المترجمة:

- اكتوفيوباث: اللهب المزدوج ، ترجمة المهدي إخريف ، المشروع القومي للترجمة ط1 1998م.
- أرنولد توينبي: تاريخ الحضارة الهيلينية ، ترجمة رمزي جرجس مراجعة صقر خفاجة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2003 .
- بول ريكور : الزمان م السرد جـ 3 الزمان الروي ترجمة سعيد الغانمي بيروت دوار الكتاب الجديد جـ 1 2006 .
- جولياكرستيفا : علم النص ، ترجمة فؤاد زاهي ، الدار البيضاء ، دارتويفال للنشر جـ11 1991م .
- جون كوين : بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش ، مكتبة الزهراء القاهرة 1985م .
- سيجموند فرويد : الأنا والهو ترجمة محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق الاسكندرية جـ 4 1982 .
- سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير في الوقت الراهن ، ترجمة راوية صادق مراجعة رفغت سلام جـ1 دار شرقيات 1998م .

4- المجلات والدوريات الفصلية:

- مجلة فصول العدد 93 ربيع 2015 مقال بعنوان حداثة المكان شعرياً قراءة في قصيدة لبدر شاكر السياب لرشيد يحياوي .
- مجلة فصول العدد الأول 1997م المجلد 16 : مقدمة في قصيدة النثر لـ بوول شاؤول .