هيمنة نسق "الذاتية" في الخطاب الشعري عند "رفعت سلام"

إعداد: خالد محمد حسان
باحث دكتوراه – كلية الآداب – جامعة القاهرة

المستخلص:

تعد الذاتية واحدة من أهم ركائز الوعي الكتابي الذي عبرت عنه القصيدة العربية في نسختها السبعينية، والذاتية تعني أن تصبح ذات الشاعر هي مركز الخطاب الشعري، والمحور الذي تدور حوله وتنجذب إليه كافة مفرداته وتظهر في الخطاب الشعري عند رفعت سلام بوصفها نسقا مهيمنا ضمن بنية مفارقة للبنية الشفاهية، التي صاغت الجذور الأولى للقصيدة العربية منذ نشأتها، حيث تم الانتقال من بنية القصيدة الشفاهية إلى بنية النص الكتابي، فلم يعد اللجوء إلى العوالم الخفية للذات الشاعرة مجرد طريقة في الأداء الشعري، تتيح للذات التحرر قليلاً من وطأة العالم الخارجي، كما حدث مع الاتجاه الرومانسي، ولكن أصبح اللجوء إلى تلك العوالم الخفية للذات نسقا مهيمنا على الخطاب، وعلى الرؤيا الشعرية، وموجها للعلاقات بين الدوال، وبذلك قد اختفى المشار إليه تماما من معادلة المعنى وأصبحنا في مواجهة لغة تتوالد معانيها وتتنامى في سلسلة لا نهائية، يتحول فيها كل مدلول إلى دال على حسب ما أوضح أصحاب نظرية التفكيك، من ثم يحاول الباحث رصد أهم آثار تلك الذاتية، وكيف ساهمت في تغريب الخطاب الشعري عند رفعت سلام، وجعله خطابا ذاتيا محضا، بعيدا كل البعد عن الواقع الملمس حتى في أكثر النقاط اشتباكا مع الواقع.

الكلمات المفتاحية / نسق: الذاتية: الخطاب: رفعت: الشعر

Abstract:

Subjectivity is one of the most pillars of the literate awareness, and appears in the poetic discourse of Rifaat Sallam as a dominant system, within a structure that is paradoxical to the oral structure, the transition was made from the structure of the oral poem to the structure of the literary text. Resorting to the hidden worlds of the poets self is no longer merely a method of poetic performance that allows the self has a little freedom from the burden of the outside world, as happened with the romantic trend, but resorting to those hidden worlds of the self has become a pattern that dominates the discourse and the poetic vision, directing the relationships between the signifiers. thus, the referred to has completely disappeared from the equation of meaning, and we are faced with a language whose meanings reproduce and grow in an endless chain in which every signified turns into a signifier, according to what proponents of the theory of deconstruction have explained.

Keywords: Subjectivity ،discourse ،Rifaat Sallam

يمثل الشاعر – ضمن البنية الشفاهية للشعر العربي – صوت الجماعة التي ينتمي إليها، والناطق بهموم هذه الجماعة وانكساراتها وأحلامها وطموحاتها، والمعبر عن قيمها وعاداتها وتقاليدها ورؤاها الثقافية، وقديما كان الشاعر هو صوت القبيلة، وكان ميلاد شاعر في قبيلة ما يعد حدثا كبيراً، لما يمثله ذلك من مجد ينتظر القبيلة، حيث يقوم الشاعر بتمجيدها والتغني بقيمها وانتصاراتها، وقد تطور هذا الدور للشاعر عبر تاريخ تطور القصيدة، وأخذ أشكالا مختلفة، لكنه ظل محافظا على ماهيته، كصوت معبر عن الجماعة.

في العصر الحديث حاولت مدرسة الإحياء والبعث أن ترد الشعر مرة أخرى إلى أصوله الشفاهية، فكانت قصائد محود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ ابراهيم وغيرهم هي محاولة لبعث ذلك الصوت من جديد، ولا يعني ذلك أن الشعراء في ظل هذه البنية الشفاهية لا يستخدمون ضمير المتكلم، أو لا يعبرون عن ذواتهم، ولكن تبدو الذات – في ظل هذه البنية– بمثابة رقما مكررا، ضمن أرقام ذوات الآخرين، وليست كذات مستقلة، لها كينونة مميزة.

كان الاتجاه الرومانسي في العصر الحديث محاولة لكسر ذلك الصوت المعبر عن الجماعة، حيث الاتجاه نحو تجسيد المشاعر الذاتية، مع التوسع في استخدام الأخيلة، والتحرر من الواقع، وتعميق الرؤيا الشعرية، واللجوء إلى عوالم الذات الإنسانية، بما تتيحه من تداخل وغموض، وعليه كان الوعي الرومانسي هو محاولة للتغلب على المشترك الجماعي والخروج عن محددات البنية الشفاهية، لكن هذه المحاولة لم يكتب لها النجاح، إذ أنها لم تستطع التخلي عن كثير من هذه المحددات، فكان الوزن الخليلي بمثابة العنصر المهيمن على التجربة والذي عمل على ربطها بالسياق الشفاهي، وعدم انفلاتها إلى مدارات جديدة أكثر رحابة.

ربما لم تتحول الذاتية إلى نسق مهيمن على الخطاب الشعري، ضمن بنية مفارقة للبنية الشفاهية إلا مع جيل السبعينيات الشعري، حيث تم الانتقال من بنية القصيدة الشفاهية إلى بنية النص الكتابي، حيث لم يعد اللجوء إلى العوالم الخفية للذات الشاعرة مجرد طريقة في الأداء الشعري، تتيح للذات التحرر قليلاً من وطأة العالم الخارجي، كما حدث مع الاتجاه الرومانسي، ولكن أصبح اللجوء إلى تلك العوالم الخفية للذات هو نسق مهيمن على الخطاب، وعلى الرؤيا الشعرية، وموجها للعلاقات بين الدوال، وبذلك قد اختفى المشار إليه تماما من معادلة المعنى وأصبحنا في مواجهة لغة تتوالد معانيها وتتنامى في سلسلة لا نهائية، يتحول فيها كل مدلول إلى دال على حسب ما أوضح أصحاب نظرية التفكيك.

تعد الذاتية واحدة من أهم ركائز الوعي الكتابي، فهي نقطة التحول عن الانخراط في المجموع، والعدول عن تبعات هذا الانخراط من ترديد عبارات جاهزة، وتكرار معان سهلة الفهم،

وغيرها من خصائص الوعي الشفاهي، الذي من الممكن أن نستقي أحد معانيه من تعريف "حسن البنا عزالدين" للوعي الكتابي، فالوعي الكتابي كما يعرفه "عزالدين" هو ذلك الوعي الذي يتصل " من حيث الجوهر بذلك الوعي بالذات في مراحله المستوعبة داخليا بدرجة عالية، وهي المراحل التي لا يكون الفرد فيها غارقا دون وعي منه في البنيات الجماعية "[١] وعليه فإن الوعي الشفاهي هو ذلك الوعي الذي تستهلك فيه الذات لصالح الجماعة، وينخرط فيه الفرد –دون وعي– في البنيات الجماعية، بحيث لا نستطيع أن نتبين وضعية مميزة للذات عن باقي ذوات الجماعة.

لا تظهر الذاتية في الخطاب الشعري لرفعت سلام كملمح أو دال ضمن دوال أخرى، وإنما بوصفها نسقاً مهيمناً على بنية الخطاب، وموجها للعلاقات بين الدوال فيه، والذاتية تعني أن تصبح ذات الشاعر هي مركز الخطاب الشعري، والمحور الذي تدور حوله وتنجذب إليه كافة مفرداته، فإذا فتحنا الأعمال الشعرية الكاملة لرفعت سلام، ونظرنا في أية صفحة بشكل عشوائي، سنجد الشاعر يستخدم ضمير المتكلم ليعبر عن نفسه سواء في طموحها أو انكساراتها، إنه مثقل بذاته وقلقه الإنساني وهمومه وأوجاعه وتهويماته، وحتى عندما يمد عينيه إلى العالم فإنه يراه من خلال رؤيته الذاتية، وبما يلائم وجوده أو احتياجاته، كما أنه عندما يستخدم ضمير المخاطب فإنه في الغالب يقصد ذاته في أحد انقساماتها، وعندما يخاطب الأنثى فإنها تصبح – الأنثى – إحدى تجليات هذه الذات، كما يتحول الفعل الجنسي نفسه إلى مغامرة للبحث عن الذات، ها هو يصف لحظة الولوج الجنسي بهذا المقطع:

أدخل الأحراش
رقراقا
رشيقا
مثل سهم في مياه دافقة
أخرق الأرض
أو أمرق مجنونا
طليقا
وتحتي مرج بروق مورقة[٢].

فعلى الرغم من أن النص يصف لحظة تتعلق بالآخر، إلا إنه يبالغ في التعبير عن الذات، حيث يكون التركيز على حالة تلك الذات أثناء هذه اللحظة، من خلال مجموعة الأفعال: (أدخل، أخرق، أمرق) أو من خلال مجموعة الأوصاف، التي تصف أحوال هذه الذات لحظة الولوج الجنسي: (رقراقا، رشيقا،مجنونا، مثل سهم في مياه دافقة)،إن الشاعر هنا لا يصف هذه اللحظة

الحميمية وصفا حسيا معبرا عن متعة جنسية عابرة، بل يضعنا أمام واحدة من مغامراته الذاتيه للتحرر والوصول إلى الحقيقة والمعنى.

وتتميز الذاتية في النسق الكتابي – كما يتبناه خطاب رفعت سلام– عنها في نسق القصيدة الشفاهية، حيث تعبر الذاتية في النسق الكتابي عن ذات قلقة، مشتتة، متناقضة، منقسمة على ذاتها، حيث تتحدد الكتابة – حسب بارت– بوصفها خلخلة،"أي ممارسة تهدف إلى زعزعة الذات الفاعلة، وتقويضها، وتشتيتها في ذات الصفحة"[٣]

وتعد رمزية الشعر المعاصر، بطبيعتها اللاعقلانية محصلة الإغراق في الذاتية، حيث يؤدي الإغراق في الذاتية إلى انحصار دور العالم فيما يثيرة فينا من انفعالات، ولما كانت اللغة هي وسيلة التعبير عن هذا العالم في الشعر، فمن خلال الذاتية يختفي دور هذه اللغة وما تحمله من مضمون، ويصبح استخدام اللغة من أجل ما تثيره فينا من انطباعات أو انفعالات، وليس لدلالاتها، وهذا بعينه هو الاستخدام الرمزي للغة بطبيعته اللاعقلانية[٤].

وعليه فإن الذاتية التي تظهر في خطاب رفعت سلام كنسق مهيمن، يتضاءل معها دور العالم، أو يكاد يختفي من المعادلة الشعرية، ولا يبقى إلا اللغة الرمزية، وما تنتجه من علاقات لامنطقية بين الدوال، وما تثيره من انفعالات، فالمهم في اللغة الرمزية هو ما تثيره فينا من انطباعات وليس ما تحمله من مضمون.

وتظهر الذاتية في الخطاب الشعري لرفعت سلام من خلال ثلاثة أنماط للقصائد، هي:

١–قصيدة الوعي:

في دراسته المعنونة ب " سماء تحت الجلد .. دراسة لنصوص " السريون القدماء" لمؤمن سمير، فرق "مجدي أحمد توفيق" بين صورتين أو اتجاهين كبيرين داخل منجز قصيدة النثر العربية، إذ يطمح الاتجاه الأول إلى تقديم الحياة اليومية كما هي دون زيادة أو نقصان ، من خلال لغة تنزع إلى الأداء الشفاهي ، متوسلة بكل ماهو عادي ، وممكن ومألوف لتحقيق مجاز كلي، وهو ما سمي بـ"قصيدة التفاصيل"، أما الاتجاه الثاني فهو ما أطلق عليه " توفيق " قصيدة الوعي، وذكر أنها " تحاول أن تسمعنا صوت الإنسان الذي لا يسمعه أحد غيره ، لأن حديثه يدور داخله بينه وبين نفسه . ولما كان هذا الحديث الداخلي لا يخلو من الاستطرادات أو الحذف أو شطط الخيال ، فإن القصيدة تحاول أن تخفي عمليات التنظيم التي تجريها على معطيات الحديث الداخلي ، وتحاول أن تبدو طليقة ، متموجة،حية،مثله، وتعد غيبة الإيقاع العروضي علامة مهمة على محاكاة القصيدة لهذا الصوت الداخلي"[٥].

وترتبط قصيدة الوعي في تعريف "مجدي أحمد توفيق" لها بمفهوم تيار الوعي في الرواية، والذي اقترن بمفهوم اللاوعي عند فرويد، حيث التداعي الحر للأفكار والهواجس والذكريات، بعيدا عن العقل والمنطق، وذلك في منطقة غائرة بين الوعي واللاوعي أطلق عليها فرويد"ماقبل الشعور"، حيث يكون الحديث الداخلي للذات حرا وطليقا بلا أي رقابة أو قيود.

ويمكننا قراءة الخطاب الشعري عند رفعت سلام في ضوء مفهوم "تيار الوعي" الذي عرضه "مجدي توفيق" حيث سيطرة السرد من خلال ضمير المتكلم، جعلت الخطاب يبدو كما لوكان حديثا داخليا للذات الشاعرة، فالخطاب الذي لا ينشغل بشيء قدر انشغاله بذات المتكلم، يمكن أن نطلق عليه خطاب الذات في انسلاخها عن المجموع، ودورانها في مداراتها الذاتية، بعيدا عن أية قيود خارجية يمكن أن تؤثر على مساراتها، سواء أكان عروضا خليليلا أو أية تقاليد شعرية خارجة عن طموحها الذاتي في التعبير بحرية مطلقة عما يعتمل في وجدانها.

يقول رفعت سلام في أحد تأملاته الذاتية:

مترع بالرعب والرماد

أمشي على هواء مرحا فخورا

من يشبهني؟

سأعرف–بعد هاوية– كيف أخترع نفسي، وأكتشف ضلالات ملونة تليق بي. سأقول لنفسي: ما فات مات. أقول للنسيان: كن فيكون. وأمشي–على بكاء–متوجا بالحداد.

أيتها التواريخ،أخرجي مني قليلا، لأتسع لي قليلا.

ضيق كثقب إبرة على نفسي. لا أنفذ مني.

محشور في بلا ثغرة طيبة ترأف بي (ما الذي ينتظرني خارجي؟ أهو جدير بي؟)[٦]

تتحدث الذات الشاعرة من خلال هذا الجزء من الخطاب حديثا داخليا، أشبه بحديث المرء إلى نفسه، لكن موضوع الحديث هنا أو محور دورانه هو هذه الذات نفسها، في عدم قدرتها على استيعاب وطأة العالم الخارجي/التاريخ، وما يتركه داخلها من أسئلة وهواجس وأفكار، فينشب الصراع داخلها بين الشاعر كذات عاقلة، ولها وجود حقيقي ومتعين، وبين انقسامات هذه الذات، والتي تعيش داخلها كأطياف عابرة وخافتة،لا يمكن تأطيرها أو تعيينها، على أن ما يظهر على السطح من هذا الصراع هو صراع الشاعر/ الذات المتكلمة مع نفسه.

إن حديث الذات الداخلي الذي أطلق عليه "توفيق" قصيدة الوعي يكون التعبير عنه من خلال لغة متحررة، وغير منضبطة في الغالب، وتستجيب للإيقاع والتناغم الموسيقي أكثر ما تستجيب لشروط العقل والمنطق، وتعد هذه الخصيصة من أهم خصائص لغة الخطاب الشعري

عند رفعت سلام، حيث يقود التداعي إلى لغة مفككة، تنساق خلف الإيقاع الموسيقي – الذي يتجاوب مع الحالة الشعورية للذات– أكثر ما تتقيد بقواعد اللغة الصارمة، ولنأخذ مثالا على ذلك، يقول الشاعر:

قاعد
شارتي انكسارتي
صرختي صهوتي
وقهوتي تصبني بدون حبهان
أنا البهلوان
تحتسيني
رشفة
فرشفة من الحميم
أنا البهلوان اللئيم
قاعد
لا أريم[٧].

تتحدث الذات الشاعرة هنا عن نفسها من خلال ضمير المتكلم حديثا أقرب إلى الهذيان، بحيث نجدها تتبادل الأدوار مع الأشياء في العالم، وكأنها فقدت كتلتها المادية، وتحللت، وأصبحت طيفا عابرا، فالقهوة هي التي تصب الذات، وليس العكس، والقهوة هي التي تحتسي الذات وليس العكس، وكأن الذات الشاعرة هنا قد وصلت إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه من الانسحاق تحت وطأة العالم. اللغة هنا هي لغة متحررة، يقودها التداعي إلى الحرص على الإيقاع من خلال مجموعة من التوافقات الصوتية التي تصنع جرسا موسيقيا واضحا، ولعل هذا الحرص قد جعل الشاعر يتورط في استخدام كلمة "انكسارتي" وهي اشتقاق غير صحيح لغويا، بدلا من "انكساري" لتتوافق صوتيا مع "شارتي"، ولعل ذلك الحرص على الإيقاع الموسيقي كان سببا في اختيار لفظة "أريم" وهي لفظة تراثية، وتكاد تكون مهجورة في الاستعمال، وهو فعل بمعنى يبرح، وقد لجأ إليها الشاعر ربما لتتوافق صوتيا مع "الحميم" و "اللئيم"، أو بالأحرى لجأت إليها الذات الشاعرة للتوافق مع صوتها الداخلي المتناغم والمتحرر من قيود اللغة والمنطق.

٢–قصيدة الجسد:

تتخذ تجربة رفعت سلام الشعرية منحى كتابي يجعلها تبتعد عن التصورات الجماعية، أو حضور الجماعة بشكل عام، فتتجه هذه الشعرية إلى الفردية في مقابل الجماعية، وحضور الجسد عند رفعت سلام هو تجل مهم من تجليات هذه الفردية، فالجسد هو الآخر الأقرب، الذي يبدو كأنه امتداد للفردية، وليس خروجا عليها، فاتجاه الذات الشعرية للآخر الجنسي يبدو كمحاولة للحوار مع الذات في أكثر مكوناتها صدقا وحميمية، أعني الجسد، بما يفجره من طاقات ورغبات وقدرات هائلة على القفز والتحليق في عوالم أخرى.

في كتابه "الشعرية والثقافة" يتناول حسن البنا عزالدين في سياق حديثة عن الوعي الكتابي في الشعر العربي القديم، ذلك التحول في الوعي بالجسد، حيث لم تعد القصائد تكتفي بالوصف الخارجي والتقليدي لجسد المرأة – كما في الشعر الجاهلي، بل تحول الجسد في سياق الوعي الكتابي –الذي استمد مشروعيته مع القرآن– إلى أفق رحب لرؤية الذات والعالم، ويتلاقي هذا الوعي بالجسد مع الطرح المعاصر للجسد وعلاقته بالكتابة في الثقافة العربية كما عبر عنه كثيرون، ومنهم فريد الزاهي في كتابه "الجسد والصورة"، وعبدالكريم الخطيبي ورولان بارت وغيرهم[٨]

ولعل هذا الوعي بالجسد هو أحد الركائز الأساسية التي اعتمد عليها مفهوم الوعي الكتابي في شعر رفعت سلام، فالجسد في خطاب سلام هو مجال لقراءة الذات وقراءة الآخر، وهو كيان ثقافي، يحيل إلى مناطق معقدة من الوعي الإنساني، فالمرأة عند رفعت سلام تحمل معان ثقافية لها علاقة بوعي الشاعر ورؤيته للعالم، فهي نقطة التخلص من الأبجدية البالية، والعبور نحو الأبجدية الأخرى، والحالة الجسدية هنا هي حالة ثقافية، وللمرأة حضور ثقافي أبعد من الحضور الجسدي المتعين، وعليه تشكل المرأة نقطة تحول الوعي، وانطلاقه من نسق تهيمن عليه ثقافة السمع والطاعة والثبات، إلى نسق التساؤل والبحث عن الحقيقة، ولنأخذ مثالا على ذلك من قول الشاعر:

لشفتيها:

طعم الوصول[٩]

كما يقول عن تلك المرأة:

تبللني بمائها المقدس

من قيظ

وظمأ:

المرأة المبتدأ[١٠]

كما يصف لحظة الولوج الجنسي قائلا:

أدخل الأحراش

رقراقا،

رشيقا،

مثل سهم في مياه دافقة.

أخرق الأرض

أو أمرق

مجنونا،

طليقا.

وتحتي

مرج بروق مورقة.[١١]

فالمرأة هنا هي إحدى تجليات الحقيقة، ولحظة تعري الجسد الأنثوي، هي لحظة انكشاف تلك الحقيقة، أما لحظة الولوج الجنسي فهي لحظة الاتحاد الكلي بالمطلق، والتعرف الكامل على أسرار الوجود. وأمام هذا الحضور الساطع والكامل لحقيقة الجسد الأنثوي تزوي اللغة، ويصبح الكلام عاجزا عن التصور والتعبير عن هذا الكمال والاكتمال، وهو ما يعبر عنه الشاعر بقوله:

كلما اشتعل الجسد

انطفأت الأبجدية[١٢]

فالحضور الجسدي هنا لا يأتي في إطار التعبير عن قضايا سياسية أو اجتماعية بقدر ما يكون حضورا متمما لوعي الذات بوجودها الفردي، ويطرح في الغالب تساؤلاتها وأسئلتها الوجودية، ورغبتها الملحة في تجاوز النسق الثقافي المهيمن عليها، حيث يصبح الجسد هو الفضاء الجديد الذي تتشكل فيه روح المغامرة والتمرد وانتهاك السائد.

في دراسته – جماليات التجاور – عن شعر اللحظة الراهنة، يصف لنا كما أبوديب اختلاف رؤية الشعراء للجسد الأنثوي، خلال النصف الأخير من القرن العشرين، فيرى أن المرأة عند نزار قباني كانت بمثابة دمية مترفة أو أمة متأفعية أو صنما جماليا يتعبد أو وسيلة من وسائل طرح مشكلات التغيير والتحرر السياسي والاجتماعي، أما امرأة أدونيس ومحمود درويش فقد ارتقت إلى مصاف الرمز وتوحدت بالأرض أو بالحلم أو بالثورة نفسها، في حين كانت امرأة أمجد ناصر ونوري جراحي وعبده وازن تنسلخ عن كل الدلالات الرمزية والفكرية والعقائدية وتتحول الى

المحسوس الفردي المتعين المادي الصرف الذي يدرك بالرؤية لا بالرؤيا، حيث تكون المرأة هنا جسد بإطلاق[١٣].

ويتضح من التقسيمات التي أوردها "أبوديب" اتجاه القصيدة في علاقتها بالمرأة مع مرور الوقت ناحية المحسوس أو المتعين، حيث لم تعد المرأة ذلك الكائن الثقافي، الذي يعبر من خلاله الشعراء عن وعي أبعد من وجودها المادي المتعين، وعلى الرغم من أن أبوديب قد وضع رفعت سلام، في بوتقة واحدة، ضمن مجموعة شعراء اللحظة الراهنة مع أمجد ناصر ونوري جراحي وعبده وازن، إلا أن ذلك كان في أجزاء كثيرة من الدراسة بمثابة التعميم المخل، وذلك لاختلاف شعرية سلام بشكل كبير وجذري مع كثير من المجايلين له، وليس أدل على ذلك من اختلاف حضور المرأة أو الجسد الأنثوي عند رفعت سلام، فحضور المرأة عند سلام يتجاوز المحسوس المادي الصرف إلى معان ثقافية تتعلق بالرغبة في تجاوز النسق الثقافي المهيمن.

يبدو أن الشاعر يرى أن الاستسلام للجسد الأنثوي في وجوده المادي المتعين، هو استسلام للنسق الثقافي السائد، لذا كانت محاولاته لتجاوز هذه النظرة المادية للمرأة هي محاولات لتجاوز هذا النسق، فالنظرة إلى الجسد من الناحية المادية الصرف هي نظرة يغلب عليها الوعي الشفاهي، في مقارباته الواضحة والبسيطة والنفعية للعالم والأشياء، ومن ثم كانت مفردات الجسد والشهوة والمرأة، قادرة طوال الوقت على أن تفجر أسئلة الشاعر وتطلق دهشته، بحيث يقف دائما عاجزا عن فهم أسرارها، ولعل هذا العجز عن الفهم هو الباب الذي يدخل منه الشاعر ومن ثم الخطاب عالم الغموض، الذي يجعله يطلق أوصافا عديدة ومخاتلة وأحيانا متناقضة على هذه المرأة، فهي : "امرأة الدلافين والطحالب"[١٤] ، " مرأة اليقين الهاربة"[١٥] "امرأة فاجرة"[١٦]، "المرأة القبرة"[١٧]، "المرأة المكتملة"[١٨]، "الملكة"[١٩]، "مرأة من ماء"[٢٠]، "مرأة البرية"[٢١]، "المرأة الناجية"[٢٢]، "المرأة الجهول"[٢٣]، "أيتها العاهرة الباهرة"[٢٤]، "المرأة الفارقة"[٢٥]، "المرأة السهاد"[٢٦]،"مرأة خاثرة"[٢٧].

إن محاولة إحصاء أو تتبع أوصاف المرأة سواء التي جاءت بشكل مباشر، مثل التي ذكرناها أو غيرها مما جاء بشكل غير مباشر، لهو عمل شاق، وربما يحتاج إلى دراسة علمية مستقلة، لسبر أغوار ودلالات صورة المرأة عند رفعت سلام، وهو ما تضيق به أهداف البحث الذي نحن بصدده، ولكن يمكننا أن نؤكد هنا على أمر مهم وهو أن انشغال الخطاب ومن ثم الذات الشاعرة بعملية توصيف المرأة بشكل مستمر يعبر عن دهشة حقيقية لا يمكن أن تنطفيء جذوتها لدى الشاعر إزاء هذا الكائن، الذي يصبح بمثابة زاوية النظر التي يرى الشاعر من خلالها العالم، ويطرح من خلالها تساؤلاته الذاتية عن الوجود.

ويجعلنا الخطاب الشعري نعيد النظر في العملية الجنسية، التي تبدو من خلاله أبعد مما هي عليه في الواقع المادي الملموس، ويمكن أن نقسم هذه العملية إلى ثلاثة عناصر :أولا، جسد الرجل/ الشاعر ،ثانيا جسد المرأة/ الحبيبة، ثالثا: الشهوة التي تتحرك بينهما ذهابا وإيابا. العناصر الثلاثة تتحول في الخطاب إلى طبائع أخرى، حيث نجد أنفسنا أمام عملية معرفية وليست جنسية، وأقصد بالعملية المعرفية هنا عملية طرح أسئلة وجودية بغرض الوصول إلى قناعة ما إزائها، فيبدو العنصر الأول/ الشاعر بمثابة المنبع الذي تخرج منه الأسئلة، التي تزدحم فيه حتى تنفجر على هيئة شهوة (العنصر الثاني)، يتم طرحها وإطلاقها في فضاء أوسع وأكثر رحابة، وأقصد هنا فضاء الجسد الأنثوي (العنصر الثالث). ويمكن أن نوضح ذلك من خلال المجتزأ الذي يقول فيه الشاعر:

بدء أم انتهاء؟ ما الذي يترع 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، فتستدير ثماري، أعتصرها، كلما رشفت عطشت، كلما قضمت جعت، كلما دخلتني امتلكتني، أغلقي الباب، عليك لي، يدي تقبض الريح، وحلمتي مشرعة، جسدي شهوة القفز، في، مفتوحة لا أبواب لا جدران، من كل الجهات، أنا الجائع الأبدي، كلما نهلتني عتقتني

كلما قضمتني بلغت بي الكمال

فمن تكونين؟ أنا الحرام الحلال

من تكون؟

شهوة المحال

آآآآآآآآآآآآآآآآآه

ما الذي يطفيء الروح ويشعل أدري ولا أدري، لماذا تتكسر الجسد، كلما عرفت جهلت، الأبجدية الشهية في الفراغ الصعب؟[٢٨].

يجعلنا المجتزأ السابق نتساءل عما إذا كان الخطاب بصدد الحديث عن لقاء جسدي، أم لقاء معرفي؟ فالقراءة المباشرة للمفردات تجعلنا ننساق وراء ترجيح اللقاء الجسدي، الذي تتضح ملامحه من خلال العناصر الثلاثة التي أوضحناها من قبل: حيث جسد الذات الشاعرة، ثم جسد الحبيبة، ثم الشهوة التي تروح وتجيء بينهما، ولكن هذه القراءة لابد أن تصطدم بمفردات وتراكيب أخرى تجعلها تعيد النظر إلى ذاتها مرة ثانية، ومن هذه التراكيب – وربما هي مفتاح إعادة القراءة– قول الشاعر: " كلما عرفت جهلت" وكذلك حديثه عن الأبجدية الشهية، فأية معرفة إذن

وأية أبجدية تلك التي تقع في القلب من قصد الخطاب المضمر خلف المفردات الجسدية الظاهرة؟

إن الفعل الجنسي يتحول من خلال الخطاب إلى فعل معرفي، تصحبة رغبة قوية في تجاوز إطار الجسد، الذي يضيق بأسئلة الذات الشاعرة، عن العالم والوجود، فتكون الشهوة هي اشتعال الأسئلة في ذلك الجسد، وتكون محاولة الاتصال بالآخر الجنسي هي محاولة لطرح هذه الأسئلة والوصول إلى يقين، ولكن لأن المعرفة ليس لها انتهاء، ولا يمكن الوصول فيها إلى قناعات نهائية، لأنه كما قيل " كلما ازددت معرفة ازددت جهلا" وهو ما قاله الشاعر أيضا " كلما عرفت جهلت" فإن العملية الجنسية أيضا تشبه المعرفة إلى حد كبير، حيث تتولد الرغبة باستمرار، فتكون كل نهاية هي بداية جديدة، وكل انطفاء يحمل بداخله شرارة الاشتعال القادم، فيصبح السائر في طريق المعرفة بمثابة "الجائع الأبدي"، على حد قول الشاعر.

ويمكننا كذلك من خلال تشكيل النص أن نصل إلى مجموعة من المعاني المتعلقة بحالة التلاقي الجنسي/ المعرفي التي نحن بصددها، فمن خلال توزيع الكلمات على الأسطر، وكذلك حجم الخط، نلاحظ أن الشاعر قد حاول أن يبرز الحوار الذي دار بين طرفي العلاقة، فكلاهما يسأل الآخر عن هويته: " من تكونين" و " ومن تكون"، وقد وضع الشاعر كلام كل طرف في جانب واحد من الصفحة، فكان كلام الرجل/ الذات الشاعرة/ الباحث عن المعرفة في الطرف الأيمن، وكلام المرأة/ المعرفة في الجانب الأيسر، وبينهما تلك ال"آآآآآآآآآه" التي جاءت في المنتصف، لتعبر عن أنها بمثابة الشيء المشترك بينهما، فكلاهما يتوجع من هذه العلاقة، وقد جاء الحوار مقتضبا وسريعا، لكنه يحمل معان يصعب سردها أو التعبير عنها، فرد الآخر الجنسي / الأنثى/ المعرفة على سؤال الهوية هو "أنا الحرام الحلال" الشيء ونقيضه، وهو ما يجعلها مستحيلة التحقيق، ورد الذات الشاعرة هو "شهوة المحال" يعبر أيضا عن رغبة مستحيلة التحقيق.

وهكذا اتضح كيف كان الاتجاه نحو الآخر الجنسي/ المرأة في خطاب رفعت سلام الشعري هو أحد تجليات الفردية والانسلاخ عن المشترك الجماعي، في محاولة لطرح أسئلة الذات وانقساماتها، فكان جسد المرأة بمثابة امتداد لجسد الشاعر، وكان حضورها هو نقطة الانطلاق التي يبدأ عندها السؤال، ومن ثم الرغبة في المعرفة، والوصول إلى الحقيقة.

٣–قصيدة الذات:

تعبر الذاتية كنسق ثقافي مهيمن على الخطاب عن وعي مفارق للسائد والمألوف، ورغبة مضمرة في تجاوز كافة العادات والتقاليد والأنماط الثقافية التي تثقل الذات الإنسانية، وتجعلها

مكبلة وغير قادرة على التحليق، ومن ثم جاء الخطاب الشعري بمثابة الرد الفني على كافة القيود النسقية التي ترعاها الثقافة وتروج لها. إن استحكام الذاتي وسيطرته على الخطاب هو رد فعل لما يحفل به العالم من تهميش للقيم الإنسانية، وانسحاقها تحت وطأة الحياة المادية، وما تحفل به من طغيان التكنولوجيا والمعلوماتية، في حين توارت الروح الإنسانية في بساطتها وطموحها إلى الوضوح والخير والسعادة.

وتظهر الذات الشاعرة من خلال الخطاب كذات متمردة، منفلتة، مارقة، لديها نزعة خصامية شديدة اللهجة ضد كل ما هو مقدس، أو جماعي، أو متواتر، بحيث نستطيع أن نلمس ما يشبه المعركة المستمرة بين ضمير المتكلم الذي يعبر عن ذات وحيدة، مختلفة، ولديها رغبة في تجاوز المجموع، وبين ضمير المخاطب، الذي يعبر في الغالب عن جماعة المخاطبين، وهم غير مميزين كأفراد. تضمر هذه المعركة صراعا بين ثقافتين، ثقافة شفاهية وأخرى كتابية، الثقافة الشفاهية، تهيمن على الجماعة، فتمرر لها كافة العادات والتقاليد والأنماط السلوكية التي تجعل أفرادها مكبلين وغير قادرين على التفكير الحر، ومن ثم يعيشون وفق ثقافة السمع والطاعة، ويعانون من الركود الفكري، ولعل هذا الركود هو السبب الرئيسي في استفزاز، بل وخروج هذه الذات عن الجماعة، وتحريضها على السؤال والاختلاف، ومن ثم تبني ثقافة مغايرة للثقافة الشفاهية السائدة، ضمن وعي فردي لا يستسلم للقيم الجماعية والوعي السائد.

يمثل شعر رفعت سلام نموذجا لتيار شعري "يتحول فيه التركيز على الذات والانشغال بها إلى نفي شبه مطلق أحيانا، ومطلق أحيانا أخرى، للآخر بكل تجلياته. وقد تكون هذه ردة فعل مبالغا فيها لطغيان الآخر الجماعي على شعر مراحل سابقة. ويتخذ هذا النفي الجديد للآخر شكلا يمكن أن نسميه "موت المخاطب" يتمثل في انعدام لحضور المخاطب في القصيدة الراهنة وتحول الكلام إلى دوران مستمر في حركة الذات المنقطعة التي تعيش أصلا في فضاء مقلص منكمش لا يتسع لشيء إلا لهواجس الصوت المنفرد وهمومه ونزوعاته وخيباته وما يلوكه من هلوسات وخيالات جامحة وتوترات وتعمشقات فادحة وانكسارات وانقباضات كالحة وشبقيات وتلمظات طالحة"[٢٩]

وهكذا تحل الأنا محل العالم، ويدور الشعر في فلك الذات، والذات هنا لا تظهر في بعدها الجسداني أو الحسي، وإنما تظهر في بعدها الروحاني، في اتساعاته وانطلاقاته وهواجسه وتهويماته وطموحاته في التجاوز، تجاوز العالم الواقعي في ماديته القاسية وحدوده المقيدة إلى رحابة الما وراء.

ها هي الذات الشاعرة توجه خطابها إلى الجماعة في نزعة خصامية شديدة اللهجة فتقول: " فامنحوني صمتكم وإلا عريتكم واحدا واحدا أيها المنافقون الكاذبون السارقون العاهرون القاتلون أنتم محنتي وأنا امتحانكم اللئيم ثبتوا عيونكم في عيني تروني ولا أرى أحدا فأهرب إلى الكهف أرسم على جداره أسدا وتمساحا ويأسا ساحرا أسدد السهم فيسقط الأسد أسدده فيسقط التمساح أسدده فلا يسقط اليأس"[٣٠]

ونلاحظ هنا اختفاء علامات الترقيم تماما من المقطع السابق، وربما يعبر ذلك عن مدى ثورة الذات واحتقانها، الأمر الذي جعلها غير قادرة على تنظيم الكتابة، فاللغة هنا هي لغة شفاهية من ناحية مباشرتها ونزعتها الخصامية وارتكانها إلى اليومي في معجم السب والقذف، وأيضا في اهتمامها بالجرس الموسيقي للكلمات، وذلك من تكرار حرف السين في تتابع واضح، وبرغم ذلك فإن هذه اللغة تنبيء عن وعي مفارق للوعي الشفاهي، وثقافة مغايرة للثقافة الشفاهية، حيث ظهور الفردية كنسق رافض للوعي الجماعي ومكافح ضد ثقافته السائدة.

ويعبر المقطع السابق عن محنة وجودية تعيشها الذات الإنسانية في صراعها الدائم ضد ثقافة المجتمع وعاداته وتقاليده، التي هي في الغالب ثقافة حنجورية، تقوم على الشعارات الرنانة، وتفتقد إلى كل ما هو إنساني، وحقيقي، وصادق. والتعرية التي تهدد بها الذات الجماعة، هي فضح قيمها المتهافتة، وازدواجية معاييرها، ولعل الذات الشاعرة لما يأست من الجماعة، ومن إمكانية تغيير أفكارها قد لجأت إلى كهفها الداخلي، تلعب مع نفسها، واللعب هنا ليس ترفا، وإنما هو ضرورة تعين هذه الذات على مواصلة الحياة بمفردها، فهي ألعاب خيالية، تنتهي ولا يبقى إلا اليأس بمرارته، تتجرعه الذات الشاعرة وحدها في عالم لا يتسع لأحد سواها.

ولا تمل الذات من إعادة طرح مأزقها الوجودي كذات وحيدة وسط جماعة من البشر غريبة عنها، وفي سياق هذا الطرح يمكننا أن نتبين عمق المأساة التي تحملها هذه الذات، ومدى إحساسها بالوحدة والغربة وسط جماعة كان من المفترض أن تكون هي الظل والمأوى، ها هو الشاعر يقول:" أنا السيد الوحيد والأحد الشريد"[٣١]، ويقول: "ما الذي يريده العالم بي؟ طريق مسدود، وسادة خالية، وخطى الوحدة فوق الدرج"[٣٢]، كما يصف نفسه بأنه " سيد الغرابة"[٣٣]، ويقول :"أنا الغريب أمضي هائما تركت كلي خلفي ولم أحمل بجعبتي غير الإشارة"[٣٤].

وتبدو علاقة الذات بالجماعة كعلاقة مخاتلة، يشوبها الغموض أحيانا، فخروج الذات عن ثقافة الجماعة، ومن ثم إحساسها بعدم الانتماء لهذه الجماعة، يبدو كهدف منشود، لكنه لم يتحقق بالفعل، فالذات – رغم كل شيء– تبدو ملتاعة، من تأثير هذه العلاقة، كما أن إحساسها بالغربة يعبر عن افتقادها لدفء كانت تشعر به قديما. إن محاولة الخروج على ثقافة المجتمع

الذي نشأت فيه الذات تبدو كمحاولة خاسرة، ومحكوم عليها بالفشل، لأن هذه الثقافة –التي تسعى الذات للخروج عليها– هي جزء من تكوين الذات، ولا أدل على ذلك من اللغة التي يستخدمها الخطاب، وهي لغة شفاهية تحمل آثار الثقافة التي يناوؤها الخطاب نفسه.

يقول الشاعر:

لا قضاة لي، أيها السادة لا.

أنا القاضي والجلاد.

وأنتم شهادتي واتهامي[٣٥].

هنا تظهر علاقة الذات بالجماعة كعلاقة ملتبسة ولا يمكن تحديدها، فكيف يكونوا هؤلاء – جماعة المخاطبين– هم شهادة الذات واتهامها في الوقت نفسه؟ إن التشبيه هنا يعبر عن عمق توغل هذه الجماعة داخل الذات الشاعرة، بحيث تصبح ثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم ورؤاهم هي عنصر اتهام وبراءة في الوقت نفسه، وكأن الشاعر يريد أن يقول لهم أنتم سبب شقائي، ولولاكم لم أكن لأصل إلى ما وصلت إليه من إحساس عميق بالفقد والاغتراب.

ولا تبدو الجماعة داخل الخطاب كشيء خارج عن الذات، وإنما هي جزء من تكوينها الداخلي وميراثها الثقافي، الذي لا يمكنها أن تنتزعه بسهولة، فالجماعة لا تحضر هنا في صورة الآخر البعيد والمختلف، وإنما هي الآخر القريب الملتبس بالذات وتاريخها وعمقها الثقافي، ونستطيع أن نتبين من خلال الخطاب الشعري غضب الذات تجاه الجماعة، إلى الحد الذي يجعل الذات تحلم باليوم الذي تتخلص فيه من هذا الإرث الثقيل، الذي تحمله داخلها، ومن ثم تصبح أكثر جرأة وحرية.

وتبدو الجماعة (بهذا المفهوم) بمثابة محور ارتكاز الخطاب الشعري، حيث تنطلق منه الذات الشاعرة، وتعود إليه مرة أخرى، في رحلة مستمرة لا تنتهي أبدا، وكأن الخطاب الشعري عبارة عن حلقة مغلقة، تلاحق الذات على محيطها الجماعة، فتهدهدها مرة، وتؤنبها مرة، وتزجرها مرات ومرات.

ها هي الذات الشاعرة تحاول أن تصدر للجماعة مشاعر عدم الاكتراث فتقول: "فاتسعوا قليلا أو فضيقوا ليس يعنيني سوى أن يهبط النسيان"[٣٦]، وكذلك "فارفعوا أياديكم عاليا راية حمراء أو سوداء أو لا ترفعوها"[٣٧]، وها هي الذات تهدهد الجماعة، بما يشبه الوعد بحياة أفضل، فتقول: "ها جئتكم بالإشارة والبشارة لا ألأخفي شيئا تناكحوا فإني مباه بكم الأمم يوم القيامة واخرجوا إلى العالم صفا صفا بلا انتظام بالسهم والرمح والمكنسة اخرجوا ولا تهنوا ولا تضعفوا فتذهب ريحكم

إلى الضفة المقابلة اتبعوني دون سؤال"[٣٨]، وها هي الذات الشاعرة تزجر الجماعة، بل وتسبها فتقول: " فقوموا وقوفا على أطراف أصابعكم يا أولاد الكلب وغنوا في صمت للرعب"[٣٩]، كما تقول :" اتركوني أستفيق من النعاس سئمتكم مستنقعا سبخا وسردابا ستكنسه المكانس بعد حين مثلما حالي وقد أقعيت أحصي ما تبقى"[٤٠]، ثم يأتي انتقام الذات على هيئة قنبلة: "وأضبط قنبلتي الموقوتة على التوقيت العربي فتنفجر التنظيمات الحكومات الطبقات الكتابات وأنفجر في الصحو غرابا ناعقا وبهجة ملتاعة مخاتلة"[٤١]، إن التوقيت العربي هنا هو التاريخ العربي والثقافة العربية بما يحملانه من عبء يهدد حرية الذات ويعيق أفكارها، ومما يلاحظ هنا أن انفجار التوقيت العربي قد أدى بالضرورة إلى انفجار الذات، لأنه جزء أصيل فيها ولا يمكن لها أن تعيش بدونه.

الهوامش

[١] حسن البنا عزالدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي،ط١، ٢٠٠٣، ص ٦٨.
[٢] رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج٢، ص ٢٠٤.
[٣] رولان بارت، دري السيميولوجيا، ت: ع بنعبد العال، دار توبقال للنشر،المغرب، ط٣: ١٩٨٥. ص ٣٨.
[٤] انظر كارلوس يوسونيو، اللاعقلانية الشعرية، ت:علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة،ط١: ٢٠٠٥،ص ٨٦.
[٥] مجدي أحمد توفيق، السريون القدماء، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١، ٢٠٠٣، ص ١٠١، ١٠٢
[٦] رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، مصدر سابق، ج٢، ص١٥٤.
[٧] المصدر نفسه، ج١، ص١٣٥.
[٨] انظر حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مرجع سابق.
[٩] رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، مصدر سابق، ج٢، ص٢٠٣.
[١٠] نفسه،ج٢، ص ٢٠٥
[١١] ديوان رفعت سلام، ج٢ ص ٢٠٤
[١٢] المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢١١
[١٣] بتصرف،كمال أبوديب، جماليات التجاور، دار العلم للملايين، لبنان، ط١: ١٩٩٧. ص ٢٧٧.
[١٤] رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، مصدر سابق، ج٢ ص ٢٤٠
[١٥] المصدر نفسه، ج٢ ص ٢٤٠
[١٦] المصدر نفسه، ج٢ ص ٢٤٢
[١٧] المصدر نفسه، ج٢ ص ٢٥١
[١٨] المصدر نفسه، ج٢ ص ٢٥٣
[١٩] المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٥٨
[٢٠] المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٦٠
[٢١] المصدر نفسه، ج٢ ص ٢٦٨
[٢٢] المصدر نفسه، ج٢، ص٢٧٥
[٢٣] المصدر نفسه، ج٢ ص ٢٧٥
[٢٤] المصدر نفسه، ج٢،ص ٢٧٨
[٢٥] المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٨٢
[٢٦] المصدر نفسه، ج٢ ص ٢٩٧
[٢٧] المصدر نفسه، ج٢، ص ٣٢١
[٢٨] رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، مصدر سابق، ج٢، ص ٢٥٩-٢٦٠.
[٢٩] كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط١، يوليو ١٩٩٧، ص٢٥٠.
[٣٠] رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، السابق، ج١، ص ١٢٤-١٢٥.
[٣١] المصدر نفسه، ج١، ص ٩٨

[٣٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٤٣
[٣٣] المصدر نفسه، ج ١، ص ١٦٠
[٣٤] المصدر نفسه، ج١، ص ١٥٩
[٣٥] رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، مصدر سابق، ج٢، ص ١١٨.
[٣٦] رفعت سلام، ديوان رفعت سلام، السابق، ج١، ص١١٧.
[٣٧] المصدر نفسه، ج١، ص ١١٨.
[٣٨] المصدر نفسه،ج١، ص١٢٢-١٢٣.
[٣٩] المصدر نفسه، ج١، ص ١٢٥.
[٤٠] المصدر نفسه، ج١، ص ١٣٢.
[٤١] المصدر نفسه، ج١، ص ١٣٩.