" الخطاب الشعري في السبعينيات- رفعت سلام نموذجا " (*)

الباحث

محمود معروف عبد النظير معروف

إشراف

أ.د.صلاح السروي

كلية الآداب – جامعة حلوان

الملخص

يطرح هذا البحث سؤالا رئيسًا وهو: ما مظاهر خطاب رفعت سلام الشعري؟ وكيف انعكست هذه المظاهر على التيمات التي طرحها في شعره؟...، ويحاول الإجابة من خلال طرح الملامح الفنية لخطاب رفعت سلام الشعري من حيث تخطِّي حدود القصيدة، وتوسيع رُقعة النَّصِّ الشِّعريِّ، وكثافة الصَّوت واحتشاده بطبقات التَّناص، ومدى قدرته على امتلاك أدواته الفنية (كرؤيته للعالم، واللغة، والدلالة، والصورة،...إلخ)، كما يطرح الموضوعات الأكثر بروزًا لديه ومنها:(الذات، الزمان، المكان، المرأة، الوطن)، فضلا عن ارتباط تجربته ارتباطا قويا بالصورة على المستويات كافة وخرجت عن الصورة التقليدية إلى ابتكار صورة جديدة تعتمد على البلاغة الحديثة, لذلك تجلت الصورة عند رفعت سلام من خلال إفادة الشعر من الفنون الأخرى (كالسينما) بأدواتها الأساسية مثل (اللقطة – التقطيع (المونتاج) – المشهد) .

مع التَّركيز على شعريَّة التَّجريب اللغوي، فقد جاءت لغته لا لتعبر عن الواقع, بل جاءت لرفضه وتدميره لتطويره وتقويته والتأمل على النهوض به، فاحتفى سلام باستخدام مفردات الحياة اليومية، وانفتح الخطاب على عوالم لغوية أخرى كانت بعيدة عن لغة الشعر التقليدية قبل ذلك.

وكان الانشغال بقضايا الواقع كان المحك الرئيس في تجربة رفعت سلام، لذا تناول قضايا الإنسان بصفة عامة فطرح ذاته لتكون نموذجًا لهذا الإنسان, فجاءت ذاته محبطة ومأساوية ومهمومة بقضايا مجتمعها؛ فتارة مسلوبة الإرادة ومقيدة, وتارات أخرى متمردة وسلطوية .

(*) مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٧٩) العدد (٤) أبريل ٢٠١٩.

ABSTRACT

This research tries to answer the major question: What are the manifestations of Ref'at Salam's poetic discourse? And how these manifestations reflected on what he put in his poetry? ..., and tries to answer through the presentation of the technical features of the poetic discourse of Ref'at Salam in terms of transcendence of the poem, and expand the scope of poetic text, and the intensity of the voice and his concentration classes and the extent of his ability to possess his technical tools like (His vision of the world, language, meaning, image), etc.., as well as his most prominent subjects (The self, the time, the place, the woman, the homeland), as well as the link of his experience strongly linked to the image at all levels and emerged from the traditional image to create a picture The new depends on modern rhetoric, so it is manifested The picture when Sallam was raised through the benefit of poetry from other arts (cinema) with its basic tools such as (the shot - the scene..).

With a focus on the poetry of linguistic experimentation, his language came not to express the reality, but came to reject and destroy it to develop and strengthen and reflect on the advancement, and Sallam cared using the vocabulary of daily life, and opened the discourse on other linguistic worlds were far from the language of traditional poetry before.

The preoccupation with issues of reality was the mainstay of the experience of Ref'at Salam, so dealing with human issues in general, presented his self to be a model for this person, and came to the same frustrating and tragic and concerned with the issues of society; a time of will and restricted and other rebellious and authoritarian

المقدمة:

يعد مصطلح الخطاب الشعري من المصطلحات التي تعددت حولها الآراء وتنوعت الوسائل في الوصول إليها، وهو مصطلح أدبي نقدي من الدرجة الأولى؛ فالمصطلح لا يُولد فجأة ولا يأتي باجتهاد فردي، ولكنه يظلُّ في تغير وتبدل وتحول وتطور، إلى أن يصل إلى الشيوع في وقت معين، يكون المناخ الثقافي قد تهيأ لهضمه وسعى لرواجه بين أوساط المثقفين"[١].

ويعد بزوغ جماعتي "أصوات" و "إضاءة ٧٧" بداية حقيقية لميلاد هذا الجيل من الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم (جيل شعراء السبعينيات) وقد كان أول من صك مشروعية هذا المصطلح هو رفعت سلام في مجلة (كتابات) فقد أشار في مقال له إلى تغيرات الواقع الاجتماعي والتاريخي وأثرها في ظهورهم، يقول: "فالمصطلح يشير – في حالتنا هذه– إلى هذه المجموعة من الشعراء التي بدأ وعيها الشعري والثقافي العام في التفتح في النصف الأول من السبعينيات، وبدأ إبداعها الشعري في الخروج منذ بدايات النصف الثاني فقدموا نصوصًا عميقة قوية من خلال الإشارات واستخدام الرموز وتوظيف التراث بأنواعه، والصورة الشعرية المغرِقة في التجريب، وكسر قواعد اللغة، وكسر الإيقاع التفعيلي.."[٢].

هكذا وصفت المحددات الأولية للخطاب الشعري السبعيني، وهي محددات تجعل الخطاب منطلقا من موقف رافض، يرفض التكرار والاستنامة الشعرية، ويرفض– على مستوى الوعي بالواقع– ما تفرضه المؤسسة الرسمية من خطابات تحِدُّ من حرية المبدع، وتحدد– بخطوط حمراء– علاقته بالنظام، ويكاد خطاب رفعت سلام الشعري ألا يتوقف عن توليد الدلالات والعلاقات الداخلية بين عناصره وأبطاله؛ فنحن أمام خطاب شعرى ليس بالملحمة الشعرية ولا هو بالمسرحية الشعرية، ولا هو مونولوج شعري طويل، ولا قصيدة طويلة ذات ضمير خطاب واحد على طولها، نحن أمام شكل وبنية شعرية مفارقة ومغايرة للمألوف (يجوز لنا أن نسمها: متوالية شعرية)، بنية شعرية تتطلب من

القارئ أن ينفتح في تلقيه على معظم الأشكال الشعرية.

أهمية البحث:

يحاول هذا البحث طرح الملامح الفنية لخطاب رفعت سلام الشعري ومدى قدرته على امتلاك أدواته الفنية (كرؤيته للعالم، واللغة، والدلالة، والصورة،...إلخ)، كما يطرح الموضوعات الأكثر بروزًا لديه ومنها: (الذات، الزمان، المكان، المرأة، الوطن).

سؤال البحث الرئيس:

يطرح هذا البحث سؤالا رئيسًا وهو: ما مظاهر خطاب رفعت سلام الشعري؟ وكيف انعكست هذه المظاهر على التيمات التي طرحها في شعره؟...

الموضوع

أثار خطاب السبعينيات وخطاب رفعت سلام الشعري بصفة خاصة جدلًا واسعًا فى الحياة الأدبية؛ لتمرده على الشكل القديم الذي كانت تُكتب به القصيدة العربية سواء أكان عموديًّا أم تفعيليًّا.. هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى: فقد طرح الشاعر نتاجه الشعري الذي يعبر عن منطلقاته الفكرية والثقافية؛ ليؤسس شكلا جديدا خاصا به ينتمي إليه وينتمي الشاعر له..، فهو بلا شك يمثل نموذجًا شعريًّا فريدًا في شعر السبعينيات، يقتضي بذلك التوقف والتأمل أولا ثم البحث والدراسة.

حيث يكشفُ الخطابُ الشِّعريُّ في تجربة رفعت سلام الشعرية عن حرصٍ واضح على تأسيس خطاب شعريٍّ خاص تتكامل حلقاته الشعرية عبرَ الدَواوين المتتابعة؛ لتشكِّلَ معالم خطاب شعريٍّ يُشدِّد على البنية المجازية، وعلى طاقات اللغة، وعلى موقف المبدع المُفارق للجماعة سياسيًّا وشعريًّا، في حرص واضح على إنتاج خطاب شعريٍّ يتَّسم بالملحمية والدرامية والأبعاد البصرية داخل البنية الشعرية الغنائية؛ مُستثمرًا أبناط الطِّباعة وفضاء الصَّفحة في التَّشديد على تشعُّب الخطاب وتعدُّد نبراته الشِّعريَّة.

وتُهيمنُ على منظور الذَّات الشَّاعرة رُؤى الخَراب والوحشة والصَّهيل في

الأرضِ الخَراب، وتعلو نبرةُ التَّمرُّد ونبرة الهجاء في عواءاتٍ شعريَّةٍ حارَّة بين حطام عالمٍ منهار.

ويتدفَّق الصوت الشعريُّ كثيفًا، ومُحمَّلاً بتاريخ التَّمرُّد على الجماعة؛ منذ تمرُّد جماعة الصَّعاليك في العصر الجاهليّ؛ الذين خرجوا على الإجماع القَبَليّ والشِّعريّ، وصولاً إلى جماعات الثُّوار المُتمرِّدينَ والخارجينَ على الأُطُر والأنظمةِ القائمةِ، في نبراتٍ شعريةٍ مُتحوِّلةٍ، ومُتجسِّدةٍ بأشكال مختلفةٍ في فضاء الصَّفحة الشعرية.

وقد اكتسب هذا الصَّوت الشِّعريُّ خصوصيَّته من اعتماده مجموعة آليَّاتٍ، ظلَّ يُرسِّخُ بها خصوصيَّة أدائه الشِّعريّ، وتتمثَّلُ فيما يلي:

- **تخطِّي حدود القصيدة، وتوسيع رُقعة النَّصّ الشِّعريّ:**

يتخطى خطاب رفعت سلام الشعريَّ حدود القصيدة الشعريّة الغنائيّة إلى رحابة الخطاب الشِّعريّ المُتَّسع الآفاقِ والجهاتِ، المُنفتحِ على عوالم سرديَّة وبَصَريَّة داخل بنيته الشِّعريَّة، فإذا نظرنا إلى ديوان (هكذا قلتُ للهاوية) فسنجد دال "الهاوية Abyss"[٣] الذي يحاصر المتلقي في إطار مرجعية معجمية ورمزية بالضرورة، فكلمة الهاوية والتي تبدأ بالهاء القادمة من عمق الرئة نرتفع بها مع الألف التي تثنيه الواو عند الشفاه متراجعا حيث اللسان بالياء ثم إلى أسفل الرئة مرة أخرى فتتشابك الألفاظ لتنقل لنا الإحساس بالسقوط الكامل، وتتجلى هذه المرجعية من خلال أربع دوائر معجمية تدور في فلكها هي: دائرة (الحفرة الغامضة)، ودائرة (الفضاء بين السماء والأرض)، ودائرة (الهلاك)، ثم دائرة (الجحيم)؛ وهو ما يجعل المتلقي محاصرا في إطار الغموض والفراغ من ناحية، والتدمير الدنيوي والأخروي من ناحية أخرى، ومَن يتابع الملفوظ في الديوان، فإنه يدرك مدى انحياز الشاعر إلى هذه المنابع المعجمية والرمزية.

ولا شك أن تسجيل تاريخ كتابة القصيدة، أو تاريخ إلقائها من مصاحبات الخطاب المباشرة التي يقوم بها الشاعر باعتبارها شكلا من أشكال التوثيق التاريخي لأعماله، وقد ظهر هذا جليا في ديوان وردة الفوضى

الجميلة[٤]، كما حرص الشاعر على تدوين بعض التواريخ باليوم والشهر والسنة، والملاحظ أن هذه التواريخ المذكورة لها علاقة بتاريخ الشاعر والوطن وأحداثه المتعاقبة، ومن ثمَّ فإن ذكر التاريخ مهم لدى الشاعر؛ لأنه تأريخ لشعره في انفعاله بالهمِّ الوطني من ناحية[٥]، ولأنه يعين القارئ على فهم أفضل للقصيدة بإدراك ظرفها التاريخي من ناحية أخرى؛ فإذا نظرنا إلى قصيدة" منيا القمح١٩٥١" من ديوان (إلى النهار الماضي) يقول الشاعر[٦]:

" لي أن أقبضَ قبضةً من طينِ الموافقِ ١٦ نوفمبر ١٩٥١، وأنفُخَ فيها من رُوحِي المُرفرِفةِ على شَفَا العَرَاء، فتستوي عرشًا وملكوتًا من ذاكرةٍ يطفو على ماء (صولجانٌ، وحاشيةٌ، ورعايا غابرون، أينَ الجواري والمَحظِيَّات؟ وإذ ينعقدُ الديوانُ، أنفجرُ فِيهِم: لمن المُلكُ اليوم؟ فَيَخرّون) فَمِي لا يَذكرُ الثَّدي.

وأمِّي اختصارُ سبعةِ آلافِ سنةٍ من أوبئةٍ وطواعينَ ومجاعاتٍ وفاتحين".

إن الشاعر يربط بين سياقين مختلفين، وجه الشبه بينهما أنهما يسيران في تراتب تاريخي، وكأن المقطع كله يمثل صورة واحدة، وكل سياق من السياقين يمثل طرفا من أطراف هذه الصورة:

أما السياق الأول: فهو سياق إلهي، يرتكز على لغة القرآن الكريم، حيث يفيد الشاعر من خصوصية اللغة القرآنية والطاقة الروحية الكبيرة التي يستحضرها السياق القرآني، وهو يبدأ من لحظة الخلق (أقبض قبضة – أنفخ فيها من روحي – عرشا وملكوتًا من ذاكرةٍ يطفو على ماء– لمن الملك اليوم– فيخرون ...).

وأما السياق الثاني: فهو سياق بشري إنساني، يبدأ بلحظة ميلاد الشاعر (١٦ نوفمبر ١٩٥١) وهو تاريخ ميلاد الشاعر، ويخترق هذا المقطع الذي تتداخل فيه السياقات سطر مكتوب بخط يختلف عن ذلك المستخدم في كتابه المقطع كله، يقول فيه الشاعر: (فمي لا يذكر الثدى)، والملاحظ أن هذا

السطر يمثل النقطة الفاصلة بين الجزء الأول من المقطع – الذي يهيمن عليه السياق القرآني... والجزء الثاني الذي يشهد حضورا مكثفا للإنسانية الواقعية، وذلك بعد أن يستحضر لحظة الرضاعة بكل أبعادها الإنسانية، ثم يستحضر وعيه بأمه، التي يشبهها بمصر، فهي (اختصار سبعة آلاف سنة من أوبئة وطواعين ومجاعات وفاتحين)، وكأنه يلخص السبعة الآف سنة التي تمثل عمر الحضارة المصرية من وجهة نظره، لكنه في الوقت نفسه لا يرفضها إذ يشبهها أمه.

و ديوان "هكذا تكلم الكركدن" الذي جاء بصيغة لغوية تشي بالكثير من الإشارات المهمة في حياتنا الثقافية، فعندما نقول "هكذا تكلم الكركدن"، تستدعي الذاكرة الثقافية الكتاب الأشهر في تاريخ الفلسفة الحديثة للفيلسوف الألماني نيتشه "هكذا تكلم زرادشت"، ومن ثم فإن الخطاب الشعري لدى سلاَّم يعتمد على إغراء المتلقي (النموذج المثالي) للبحث عن علاقة ما مكنونة– بوجه أو بآخر– بين زرادشت والكركدن، وأظن أن العلاقة القوية تكمن في أن كليهما يبحث عن الحقيقة المطلقة في الأكوان المختلفة مع الإصرار المطلق على البحث الذي جعل الذات الشاعرة تلتحم بذات أكبر وأضخم وأوقع أثرًا هي ذات الكركدن نفسه؛ لأن الكركدن هو الشعر نفسه الذي يعلن دائمًا عن عصيانه وتمرده وسيطرته على سائر الأنفس والمخلوقات الواقعية وغير الواقعية، فالعوالم الافتراضية كانت تحتفي بالكائن الأكبر (الشعر) منذ ولادته على سطح العالم، متخذةً منه سلاحًا في مواجهة الظلام والتشويه اللذين لحقا بالعالم المحيط بنا، يقول[٧]:

"لستُ ديناصورًا، لا وألف كلاَّ؛ لستُ هولاكو ولا هتلر ولا الحجَّاج لا موسوليني ولا بينوشيه، أنا أصلُ السلالة والكلُّ ظِلالٌ باهتة..

أنا اللحظةُ المارقةُ الفالتة؛

استعاروا قامتي وسيرتي/ سلبوني مني، وارتدوا قناعي الذهبي في غفلة من الزمن.

وكل غفلة: محنة

كل محنة: ميتة

وكل ميتة: صراط وأسن"

يتكئ خطاب سلاَّم على استدعاء شخصيات تاريخية بعينها، أمثال هولاكو، هتلر، الحجاج، موسوليني، بينوشيه، لتحمل هذه الشخصيات في طياتها أحداث الماضي البغيض الذي ارتبط بشخصيات ديكتاتورية أذهبت جمال العالم وبهاءه الأرضي، فالذات لا تبحث عن فراديس أرضية أو علوية، بقدر بحثها عن الخلاص الحقيقي من الكيانات المتجسدة في الكون؛ لتخلق واقعًا يُفترض فيه الطُّهر، وتنتزعه اللحظات المارقة التي تسكنها الذات، وتتجلى سلطة الذات الشاعرة– في "هكذا تكلم الكركدن"– في تعدد الأصوات؛ هذه الأصوات التي تتداخل وتتآذر فيما بينها مكونةً حوارًا دراماتيكيًّا من خلال تكرار ضمير المتكلم (أنا) أكثر من مرة، بما يومئ إلى أصلها ونسبها، وأنها لا ترى ظلاً إلا ظلها؛ فالكل ظلالٌ باهتةٌ لا ظلال لها، تتحدث الذات عن الآلام القديمة التي يومئ إليها استخدام الفعل الماضي كثيرًا، مثل (استعاروا، سلبوني، ارتدوا)، لنلاحظ تعاقب الأحداث في عملية السلب الممنهج والمتطور– الذي يجسد صراع الحضارات، كما ذكرنا، وتأتي الأحداث أولاً بالاستعارة، ثم السلب الجسدي، والسلخ الروحي، ثم الارتداد الذي يمزق ويشوه الوجه الحقيقي للذات الأصلية، إضافةً إلى المحنة التي وقعت في غفلة من الزمن الميت؛ "فكل محنة ميتة"، كما تشير الذات إلى ذلك كثيرًا داخل الديوان .

- **كثافة الصَّوت، واحتشاده بطبقات التَّناص :**

يتشكَّل الخطاب الشِّعريُّ عند رفعت سلام عبْرَ تدفُّق صوتٍ شعريٍّ هادر وكثيف، هو صوتُ الذَّات الفرديَّة المُنسلخةِ عن الجماعة، الضَّاريةِ، الجامعةِ في صوتها تاريخ المُتمرِّدين والمارقين والثُّوار، ويؤدي التَّناصُ دورًا مركزيًّا في أداء هذا الصَّوت، وتكثيف نبرته الشِّعريَّة، ومن خلال هذه الرؤية ينطلق سلّام هاتفا[٨]:

"أَهْتِفُ فِي القاعِ وحيدًا لا يَصِلُ الصَّوتُ فَأَقطُرَ ذُلًّا وَصَدِيدًا دُوني البابَ وَصِيدًا وأدقُّ ولا مَن وَأَدُقُّ أَدُقُّ ووجهُكِ صَوبَ البحرِ كَمِشكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ فِي زُجَاجَةٍ فِي كَوكَبٍ دُرِّيٍّ يُوقَدُ مِن شَجرةٍ مُبارَكةٍ زيتُونةٍ لا شَرقيَّةً ولا غَربِيَّةً، يَكَادُ زيتُها يُضيء وَلو لَم تَمْسَسْهُ نَارٌ ".

في قول الشاعر "كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصباح في زجاجة في كوكب دريٍّ يُوقد من شجرةٍ مباركة زَيتُونة لا شَرْقِيَّة ولا غَرْبِيَّة يَكَادُ زيتُها يُضِيء ولو لَم تَمْسَسه نار" يتناص مع قوله تعالى: "الله نور السماوات والأرض مثلُ نُورِهِ كَمِشكَاةٍ فيها مِصباح المصباحُ في زجاجة الزجاجةُ كأنَّها كوكبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ من شَجَرةٍ مُبَارَكة زيتونة لا شرقيَّة ولا غربيَّة يكادُ زيتُها يُضيء ولو لم تَمسسه نار"[٩].

فالخطاب القرآني يحاول أن يضرب مثلا للنور الإلهي، أما الخطاب الشعري فيحاول أن يضرب مثلًا لنور آخر وهو النور الذي يعود على ضمير الأنثى في "وجهكِ صوب البحر".

- **التَّشكيل البَصَريُّ، المُتواشج مع التَّشكيل اللغويّ، والتَّشكيل الدِّلالي للتَّجربة:**

يؤدي التَّشكيل البَصَريُّ دورًا مُهمًا في بناء خطاب رفعت سلاَّم الشِّعريّ؛ حيثُ يتكامل دوره مع التَّشكيلات اللغويَّة والتَّشكيلات الدِّلاليَّة، ويقوم بتجسيد هذه الدِّلالات بصريًّا في فضاء النَّصِ المكتوبِ. وتأكيدًا من الشَّاعر على إبراز تنوُّع الأصوات وتعدُّد مستوياتها، يعمدُ إلى التَّنويع البَصَريّ، عبْرَ استخدام أبناط الطَّباعة المُختلفة؛ للدَّلالة على تعدُّد مستويات الصَّوت، أو تعدُّد الأصوات؛ كما في مطلع ديوان(هكذا قلت للهاوية) يقدم الخطاب سطرين مفرغين، إلا من كلمة واحدة في كل سطر[١٠]:

" قَتَلُونِي،

فانفَرَطْت:

قِطَاراتٌ تَعوي قبائلُ مدجَّجَة جَرَّةٌ مَقلُوبة صمتٌ يَهوِى على حَجَر "

فهذا الفضاء الكتابي يسمح بتأويل القارئ في شغل كل سطر بتصوره

الخاص، ولابد أن أشير هنا إلى توظيف الشاعر علامات الترقيم توظيفا دقيقا، إن العلامة الترقيمية الأولى الفاصلة (،) تفصل ليس بين الفعل الأول والفعل الناتج عنه، وإنما بين الفعل الأول والفراغ الطباعي يسارا؛ لينقل الامتداد الأفقي الذي يفترض حرف العطف (الفاء) إلى تتابع رأسي، ويتعمق دور العلامات الترقيمية أكثر فأكثر مع العلامة (:) التي تلي المعطوف لغويا بالحرف وكتابيا بالفاصلة، إن هذه العلامة تفتح الفعل على الفراغ الطباعي يسارا وهو أظهر العناصر المرئية في العمل الشعري، وقد نزعم أنه منفردا يملك أن يسمى شعرية بصرية تلك التي تمثل حالة الصراع بين القراءة والرؤية، وبالتالي تُنتِج معان بطرق مختلفة؛ "ليُشكَّلَ منها لوحةً كلية، لكن إدراك هذه الكلية يحتاج إلى تجاوز مستوى السطح الممزق طولا وعرضا، والغوص في العمق الكامن وراء الصياغة، وهو عمق يقدم لوحة من الذكريات المبعثرة التي يجمع بينها التداعي لا التنامي"[١١].

- **تقدُّم شعريَّة المُونولوجات الدِّراميَّة المُتدفِّقة في نبرةٍ شعريَّة مُتمرِّدةٍ ومُتعدِّدةِ الدَّرجات الصَّوتيَّة:**

إنَّ النبرةَ الشِّعريَّة المُهيمنةَ في بناء المُتخيَّلِ الشِّعريّ في خطاب رفعت سلاَّم هي نبرةٌ حادَّةٌ، كثيفةٌ، جهيرة، لكنَّها جَهَارةٌ تنتمي إلى طبيعةِ القصيدِ النَّثريّ؛ فهيَ جهارةُ الأعماقِ الصَّاخبة الضَّارية، لا جهارة الحنجرةِ الخطابيَّة الحماسيَّة التي عُرفتْ قبلَ عصرِ القصيدِ النَّثريّ؛ نبرة تُجسِّدُ صوتَ الأنا الدَّاخليّ، موقفها من العالمِ، ومن ذلكَ قوله في نصّ "مراوغة"[١٢] :

هَكَذَا أجِيئُكُم عَارِيًا بِلاَ نُبُوَّةٍ وَلاَ شَهَادَةٍ وَلاَ رِسَالَةٍ تَدَّعِي قَدَاسَةً مَا كَمَا يَدَّعِي الشُّعَرَاءُ عَادَةً أو تَدَّعُون هَكَذَا أجِيئُكُم رَصَاصَةً أو خِيَانَةً أو فَضِيحَةً وَأُسَمِّي نَفْسِيَ انْتِهَاكًا وَالوَطَنَ مُسْتَنْقَعًا وَالبَحْرَ قُبَّرَةً وَأنتُم الخَوَنَةُ لِي أن أجِيءَ عَارِيًا مِن الصِّفَاتِ وَالخُزَعْبَلاَتِ وَالتَّوَاطُؤَاتِ وَمِن نَفْسِي"

هكذا طبقًا لهذا الاعتراف، يمضي السياق الشعري في خطاباته التي تنتهك المحرم، وتستقطر المخبوء في الذاكرة، والمعاين المحجوب والمكبوت في لغة تقتنص حدتها بهدم المقدس وتعريته، من هنا فإنه يتوجه بالخطاب للآخر بكل الصيغ المشروعة وغير المشروعة، التراثية والمعاصرة، بالكلام العادي المألوف والكلام الصارخ، يقول مثلاً[١٣]:

وَأَقُومُ فِي القَبِيلَةِ خَطِيبًا هِيَ القِيَامَةُ فَقُومُوا وُقُوفًا عَلَى أَطْرَافِ أَصَابِعِكُم يَا أَولاَدَ الكَلْبِ وَغَنوا فِي صَمْتٍ لِلرُّعْبِ وَقَوْسِ قزَحِ الَّذِي يَمْتَدُّ بَيْنَ أَثْدَاءِ النِّسَاءِ وَامْضُوا إِلَى النَّهْرِ اتْبَعُوه شَمَالاً شَمَالاً إِلَى البَحْرِ لاَ تَلْتَفِتُوا لِلْخَلْفِ أَمَامًا إِلَى صَاعِقَةٍ تَغْزِلُ الصُّوفَ عَلَى جِدَارِ المَوْجِ أو تَرْسُمُ الخَوْفَ خَرُوفًا أخرَقَ الخُطوَاتِ يَخْتَرِقُ الخَلاَءَ إِلَى خَرِيفٍ مِن خَوَابِي الخَمْرِ يَخْتَرِعُ الخَدِيعَةَ خِرْقَةً مِن خَرْوع لاَ تَرْتَخِي فِي المَدْخَلِ الخَالِي"

وهو بهذا بسلطته الشعرية يحيل الخطاب إلى خطاب آمرٍ ناهٍ، لا يهجو الواقع بل يرثيه، رغم ما يبدو على السطح من سباب وضغائن، يرثيه في سخرية جارحة لاستنامة هذا الواقع ودعته واستكانته التي جعلته من الخوف (كخروف أخرق الخطوات) توجهه السلطة أنَّى شاءت، ولا يرثي الشاعر هذا الواقع فحسب، بل يرثي ذاته في خطاب فظ لا يدعيه شاعر لنفسه، لكنه هنا يقرن ذاته بالواقع، بانكساره وخوائه وفراغه (هَا أَنَا عَلَى الخَازُوقِ مَحْطُوطٌ يَحُوطُنِي الجلْبَانُ وَالغِلْمَانُ وَالطُّبُولُ الزَّاعِقَة) ؛ إلاَّ إنه –على الرغم من ذلك– يحاول ابتكار الدلالة الكلية للخطاب عبر الالتفات والتجريد للمخاطبين الثلاثة (أنا – أنت – أنتم)، وتواردهم باطراد في سياق المتن النصي من خلال هذه الخلخلة والتوتر وهدم جاهزية الخطاب وسكونيته، بتوسيع دائرته لتشمل كافة المتناقضات؛ نزوعًا للوصول إلى الآخر (الحلم – المثال) والتماهي فيه، وهو – بهذا– يحدد كلماته ويشفرها في نهاية الأمر بغية توصيل رؤية كلية للعالم

الشعري الرحيب.

- **التَّركيز على شعريَّة التَّجريب اللغوي:**

تُعدُّ تجربة رفعت سلاَّم الشِّعرية واحدةً من التَّجارب الأساسية التي أكَّدت رفضَ الواقع المعيشِ، بإقامةِ واقعٍ لغويّ بديلٍ، جنحَ أحيانًا إلى التشكيلاتِ اللغوية والمجازية، والاستفادة من الطَّاقات الصوتية للحروف؛ وذلك بتكرارِحروفٍ معينةٍ في الكلماتِ، بشكلٍ متواترٍ ومُتتابع، ومن هذه الحروف حرف "السين" الذي تردد في خطاب واحد أكثر من سبع وأربعين مرة في دفقة واحدة؛ يقول[١٤]:

" فانثُر عَلى سطحِ المياهِ طُيُورِكَ الرقطَاءِ تَرْعَى الزُّبدَ الصَّافِي، تَسُوقُ السَّرَاطِينَ إلى سِرْدابِكَ السِّرِّيّ ساعةَ الخُسرِ، رسولٌ سائغٌ ساغِبٌ له السُّؤالُ المُسْتَحيلُ وسورةُ الجسدِ الحَسيرِ، اغرِسْ سِهَامَكَ في السَّديمِ السَّهْلِ سَيسَبانًا وبانًا يَسلُبُ السَّبيلَ من السَّائِرِينَ سِرْ إلى السِّرِّ سَافرًا لا بَأسَ مُسْتَوفزًا سَرَابٌ سَابِغٌ سُؤَالٌ عَسِيرٌ لا تَسْتَدِرِ واسْحَب من الأسفارِ سَيْفَكَ السَّامريَّ واستلب السرابَ إلى سربٍ من النُّسُور السَّائمةِ تَغْسِلُ السَّرِيرةِ في السَّعِير.."

لا توجد تقريبا كلمة في المقطع تخلو من حرف السين، ماذا يريد أن يقول الشاعر لنا من خلال تكرار هذا الحرف الذي يشبه الجرس؟ فالكلمات تكاد تتحلل بواسطة السين المتكررة، أو لنقل إن حرف السين يشير إلى نفسه بحيث تفنى الكلمات من حوله، ولا يصبح غيره قابعا أمام أعيننا، حرف السين في هذا المقطع له السيادة، هل يريد الشاعر أن ندقق النظر في هذا الحرف؟، هل يريد أن يشير إلى كيفية انتهاك بعض الكلمات لكلمات أخرى؟ هل انتهك حرف السين الكلمات في المقطع السابق وقضى على معالمها؟، هل يلفت حرف السين النظر إلى نفسه وكيانه؟ هل يسائل الشاعر أدواته التي يخلق منها الشعر؟، هل يريد الشاعر أن يضع الالتباس ماثلاً أمام أعيننا؟ هل يريد الشاعر أن يسخر من لغة الخبر؟ هل يشك في عملية الإسناد والإضافة بطريقة ما؟ السين حاضرةٌ أبدًا، فما معنى هذا؟ .

السين مبهمةٌ تحيط بالنص، ماذا نفهم من ذلك؟ كل الكلمات تابعةٌ للحرف لا تنكشف إلا بانكشافه، حركة الكلمات مقيدةٌ تعيش في كنف هذا الحرف، السيطرة هنا لهذا الحرف، السلطان للحرف، السين متسلطةٌ على الكلمات تعيق حركتها بعض الإعاقة، والسين لا تذوب في سائر الحروف، تعلن عن نفسها جليةً في كل الكلمات، السين تقول لك: إن اتبعت المنطق العقلي في قراءة الشعر، فسوف ترهق نفسك بلا طائل، السين كسرت العلاقة بين الدال والمدلول مرةً أخرى، السين تعطي أم تأخذ؟ السين حرفٌ طاغ يعبر عن سطوته وقوته أمام أعيننا، أليست حركة السين في المقطع السابق محوًا للكلمات من جهة وتحقيقًا للحرف من جهة أخرى، ما هذا الجدل بين المحو والتحقق؟ السين مفتاح الدخول في النص، السين صلصلةُ جرس تنبه عقل القارئ مرةً تلو الأخرى، خلت كلمتان من حرف السين في نهاية المقطع، هما (المرير المر)، فما معنى ذلك؟ السين لغةٌ أخرى أم رمزٌ أم أسطورة؟ السين رقيةٌ أم حجابٌ للكلمات من الانتهاك عبر الأدوات النقدية العقيمة، السين شفرةُ لغة أخرى، لا لغة الاتصال والحدث والخبر، يمكنك أن تدخل إلى عالم السين فتقابل السراطين والسراديب والسهام والسبيل والسافرين والسراب والنسور والسعير، فماذا يريد أن يقدم الشاعر لنا عبر السين؟ هل السين تعبر عن "مفارقات كثيرة منها أننا نتجاهل جهد الشاعر في إحالة العبارة إلى لغو جذاب لا علاقة له بهذه الإشارة أو تلك" هذا اللغو الجميل مشاعر لا أكثر،" وربما تقبل بعض الإشارات لأنها تستلزم مشاعر مفضلة من مثل التألم أو الهتاف أو التشجيع، أكثر القراء لا يتذوقون حالات فقد المعنى أو العبث به"[١٥]، هل تساعد السين الشاعر على تقييد الكلمات والحد من حركتها؟ هل توفر السين أداةً لاصطياد الكلمات؟ "وجدير بنا أن ننظر إلى أمور الصيد في ضوء الكلمة وتعبيرها، فالصائد يقتفي كلمةً ويعد لها العدة ويبحث عنها بحث الراغب في أسرها وقتلها، الكلمة غنيمةٌ تُنال في لمحة، يُتقى شرها، ويُجتنى خيرها إذا ذلت أو استكانت وخضعت"[١٦].

أم تقول السين لنا إن "ليس قصارى ما تؤديه كلمات الشاعر الإخبار وما يقتضيه من إسناد شيء إلى شيء، فالشأن كل الشأن في اللغة الشعرية للتمثيل اللغوي"[١٧]، هل تقول السين إن الحقيقة الشعرية مغايرةٌ للحقيقة العقلية، وإنك إن خلطتَ بين الاثنتين فقد يفضي بك ذلك إلى سوء التأويل؟، "لقد ذهب الإسناد الخبري بكثير من روائع الشعر لأنه عفى على التمثيل الذي يعتمده الشاعر لإحضار العالم الذي يتعاطاه في شعره بطريق التخييل الذي تضطلع به العبارة...، فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرًا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[١٨]، أم هل يقول لنا الشاعر إن اللغة الشعرية من خلق الشاعر، وليست من قبيل المعاني الثانوية التي تطرأ على المعاني الأُوَل أو الأفكار التي تهبط على الألفاظ، كما تهبط الروح إلى الجسد؟، هل السين تعبر عن الرغبة، أم كما يشير فوكو أنها "ليست مجرد الأداة التي تعلن عن الرغبة أو تخفيها فحسب، بل هي كذلك موضوع هذه الرغبة"[١٩]، إن اللغة– كما تؤدي إلى الاتصال– تؤدي أحيانًا إلى اللاتصال، ولذلك فعلينا أن نعيد النظر في طريقة تفهمنا للغة عند دخولنا إلى عالم الشعر.

– التَّشظي والبناءُ المُونتاجي:

يعمدُ الشَّاعرُ، أحيانًا، إلى بنية التَّشظي؛ ليجمعَ لقطاتٍ مُتواليةٍ ومتداخلةٍ، يقومُ بالتَّوليفِ بينها، عبْرَ آليةِ المونتاجِ الشِّعريّ، في بناءٍ بَصَريٍّ يقوم على التَّتابع لإحداثِ سرْدٍ شعريٍّ بَصَريٍّ دراميٍّ، يُحقِّقُ مجازًا سينمائيًّا، في الخطابِ الشِّعريّ، ومن صورِ المونتاجِ في عملِ رفعت سلاَّم:

– **المونتاج المُتسارِع: Accelerated Montage** : وفيه تتوالى اللقطاتُ في إيقاعٍ سريعٍ، وأداءٍ مكثَّفٍ، ومُتجرّدٍ من السَّرديَّة أو الغنائيَّة، ومنه قوله:

ترحلُ القطارات للشرق بالأبناء،

لكن .. لا تعود

ترحلُ الفتيات نحو الشرق للأبناء،

لكن .. لا تعود..

القطارات، الرحيل، اللوعة، الأبناء للحرب، مناديل الأمهات، الصبية، الفتيات، السواد، الرصيف المقفر الخالي، نشيج، بائع الكولا، مواء القطة الحامل، نظرة الدهشة من عين المدينة."[٢٠].

" أوغل ...تنثني

تلتم .. أدفع

تحتوي .. أمتد

تدخل .. ألتوى

تمتد .. أفتح

أنثنى .. أمتد .. تدفع .. نلتوي .. نمتد ..ندخل .. ننثني .. نلتم .. ندفع .. نحتوي.."[٢١]

إن الذي يشاهد هذه الكلمات، وتلك الأفعال ملقاة هكذا على الورق يتصور – للوهلة الأولى– أن قاموس اللغة قد انكفأ فانفرط عقد الكلمات، فأخذها الشاعر على علاّتها وضمّنها خطابه، ولكن نظرة ثانية تكشف ما وراء هذه الفوضى من النظام، فالفوضى هنا ليست عفوية، ليست "شخبطة" مبتدئ أراد أن يسود صفحاته بالكلمات، ولكنها فوضى تحاول أن تقيم جدارا منيعا رائعا من الأشلاء، كأنما تبني بيتا بالرمال، وتراهن على قدرته على الوجود في ذات الوقت، فإذا أخذت المقطعين سالفي الإشارة للتدليل على هذه الفوضى وجدنا:

أولا: أنه في قصيدته "منية شبين" يرص الشاعر الألفاظ بعين كاميرا ذكية، تدور لتسجل مشهد وداع حزين ، فتدور في حركة أفقية لتلتقط لقطات مكبرة لعناصر المشهد، فلقطة مكبرة للقطار، تعقبها لقطة للمسافرين ثم مناديل الأمهات وهي مغرورقة بدموعهن..، وتتتابع اللقطات لتترك في نفس القارئ /المشاهد جو الرحيل بحزنه وفظاظته؛ ولكن دون الإفصاح عن ذلك بشكل

فاضح، وإنما ترك التفاصيل الصغيرة تعكس أزمتها كلا على حدة، وأزمتها مجتمعة.

إن الفوضى الظاهرة هنا صارمة النظام، ذلك أن تجاور الأشياء الصغرى لابد أن يكون دقيقا، فدخول مفردة واحدة تشي بعكس المدلول العام للقصيدة، ولعله من اليسير فعلا أن يقول الشاعر– وهو يستطيع– أن الهجرة مرّة وقاسية بشكل مباشر، لكن هذه الفوضى بقدر ما تكون مرهقة بقدر ما تكون جميلة.

ثانيا: في قصيدة "وردة الفوضى الجميلة " يصور الشاعر مشهدا لامرأة من الزبد المراوغ تشاركه فعل الغرام، وعلى قدر تدفق المشاعر، وانفجار المكبوت في نفس الشاعر/البطل في تلك اللحظة المتفجرة، تأتي أفعال المضارعة متعاقبة لتنم عن سرعة الحركة في فعلين متقابلين، الأول مسبوق ب ألف زائدة دالة عليه (أوغل) والثاني مزيد بتاء دالة عليها : (تنثني)، ثم يتغير وضع الأفعال التي ما زالت متقابلة في السطر الثاني دلالة على تبادل الفعل الجنسي المتفجر "تلتم ..أدفع " ثم يتطور الفعل من السطر الثاني للثالث. فيصير "تحتوي" بدلا من "تلتم" وتصير في الرابع "تدخل " وفي الخامس "تمتد" ثم تمتزج الأفعال امتزاجا في السطر السادس وما يليه.

المونتاج السردي Marrative Montage كالذي جاء في هذا المشهد[٢٢]:

" **قَتَلُوني،**

فَانْفَرَطَت:

قِطَاراتٌ تَعوي قبائلُ مدجَّجَة جَرَّةٌ مَقلُوبة صمتٌ يَهوِي على حَجَر خِنجَرٌ مُعلَّقٌ في سماءِ الذاكرةليلٌ قَروي صبيٌّ يَهربُ خوفًا مِنَ الخميس طائِرٌ يَلُوحُ في نافذةٍ غَامِضَة قاعدٌ عَلَى حافةِ وقت من رماد مرأةٌ تَمضي إلى قَبرٍ وَمَرأةٌ تَجِيء يَارا غابةٌ من الضَّحِك طبولٌ تَقْرَعُها الرِّيحُ في زمنٍ قديم تقولُ تِلكَ آيتي آنَ أنْ أنامَ الآن هل يأتي أم يمضي إلى نسيان يجيء مَن يقولُ

صَرخةٌ تَطعَنُ النومَ في نومِه...".

يبدأ المشهد الشعري السابق بلقطتين؛ الأولي: تحققت من خلال الجملة الفعلية (قتلوني) وقد توحي بمشهد القتل المعنوي الواقع على الذات نفسها، واللقطة الثانية: هي نتيجة القتل؛ فقد حدث الانفراط وتبعثر الأشلاء ثم ينقلنا الشاعر إلى عدة لقطات أخرى طرحها عبر فضاء الصفحة الشعرية، وقد أطاح الشاعر بعلامات الترقيم لإحداث عملية امتزاج واكتناز التعبير بل العمل على إثراء الخطاب بوصفه عملا كليًّا لا يقبل الانفصال، وقد ارتكز الشاعر رفعت سلام في ديوانه(هكذا قلت للهاوية) على تلك الرؤية التصويرية التي توائم بين ما هو بلاغي قديم تقليدي في تكوين الصورة، وما هو حديث في بلاغة المشهد أو اللقطات بوصفها مكونا رئيسيا للمشهد السينمائي والشعري، وعلى سبيل المثال ذكر الشاعر (قطارات تعوي – قبائل مدججة– جرة مقلوبة – صمت يهوى على حجر) إذا دققنا النظر في تلك المفردات وأخرجناها من دلالاتها النصية إلى دلالاتها الحياتية، فسوف نلمس العلاقة الوثيقة بين عواء القطارات، واستعداد القبائل للحرب، وانقلاب الجرار؛ فهذه الأشياء كلها تشي بإعلان الحرب النفسية التي يعاني منها الشاعر، فيُسْقِطُ آلامه وأوجاعه من خلال تتابع اللقطات السينمائية داخل الخطاب الشعري.

الخاتمة:

إنَّ تجربة رفعت سلاَّم الشِّعريَّة واحدةٌ من التَّجاربِ الشِّعريَّة الأساسيَّة في مشهد الشِّعريَّة العربيَّة التي تُرسِّخُ لنوعٍ شعريٍّ جديدٍ وخاصٍّ مُتشعِّبِ البناء ومتكاملِ الحلقاتِ داخل دائرة قصيدة النَّثر، نوع شعري يخرجُ على تفاصيل الواقع المعيشِ، بإقامةِ واقعٍ لغويٍّ بديلٍ، يُجسِّدُ تجربة الاستقلالِ عن الجماعةِ، ويحتفي بالاستبطاناتِ الرُّوحيَّة قدرَ احتفائه بالتَّشكيلات اللغويَّة الدَّالة، في خطابه الشِّعريِّ الخاصِّ.

النتائج:

١. صاحبَ مفهوم الخطاب التباسًا واشتباهًا مثل النص والقول وغيرهما..، والتي شاعت في كتابات النقاد العرب المحدثين وإذا كان هذا الالتباس شأن المصطلح عمومًا، إلا أنه في الخطاب يزداد وضوحًا .

٢. اهتم الشاعر رفعت سلام باللغة اهتماما كبيرا؛ فقد جاءت لغته لا لتعبر عن الواقع, بل جاءت لرفضه وتدميره لتطويره وتقويته والتأمل على النهوض به، فاحتفى سلام باستخدام مفردات الحياة اليومية، وانفتح الخطاب على عوالم لغوية أخرى كانت بعيدة عن لغة الشعر التقليدية قبل ذلك.

٣. إن الانشغال بقضايا الواقع كان المحك الرئيس في تجربة رفعت سلام، لذا تناول قضايا الإنسان بصفة عامة فطرح ذاته لتكون نموذجًا لهذا الإنسان, فجاءت ذاته محبطة ومأساوية ومهمومة بقضايا مجتمعها؛ فتارة مسلوبة الإرادة ومقيدة, وتارات أخرى متمردة وسلطوية .

٤. ارتبطت تجربته ارتباطا قويا بالصورة على المستويات كافة وخرجت عن الصورة التقليدية إلى ابتكار صورة جديدة تعتمد على البلاغة الحديثة, لذلك تجلت الصورة عند رفعت سلام من خلال إفادة الشعر من الفنون الأخرى (كالسينما) بأدواتها الأساسية مثل (اللقطة – التقطيع (المونتاج) – المشهد) .

الهوامش:

١) محمد صلاح زكي: "الخطاب الشعري عند محمود درويش"، ماجستير، آداب عين شمس،١٩٩٠م، صـ ٢٤.

٢) رفعت سلام: "كتابات، كراسة ثقافية غير دورية، العدد السابع، عدد خاص عن شعراء السبعينيات في مصر، يناير ١٩٨٣، صـ ١، وانظر: حلمي سالم: "شعراء السبعينيات في مصر، المرجع الاجتماعي والثقافي"، مجلة شعر، عدد٥٦، أكتوبر سنة ١٩٨٩، صـ ٢٤، وانظر جابر عصفور: "واحد من شعراء السبعينيات"، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد (٢٥) مايو ١٩٩١ صـ ٥١، وانظر إدوار الخراط: "شعر الحداثة في مصر- دراسات وتأويلات"، سلسلة كتابات نقدية، ع (٩٧) الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٩ القاهرة، صـ ١٣.

4) Tom Chetwynd- A Dictionary of Symbols- -Paladin Grafton Books-london1982.

٤) انظر وردة الفوضى الجميلة: صـ١٧، ٤٤، وانظر أيضا ديوان إشراقات: صـ١٩٠.

٥) انظر قصيدة (١٩٦٧)، وقصيدة (١٩٧٢)، وقصيدة(١٩٧٧) من ديوان إلى النهار الماضي.

٦) رفعت سلام: إلى النهار الماضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج٢، ٢٠١٤م، صـ١٣.

٧) رفعت سلام: هكذا تكلم الكركدن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج٢، ٢٠١٤م، صـ٣١٧.

٨) إشراقات : صـ٨٩، وانظر نفس المعنى في ديوان حجر يطفو على الماء صـ ٢٧٥، وديوان هكذا تكلم الكركدن: هامش صـ٤٠٧

٩) القرآن الكريم، سورة النور، الآية ٣٥.

١٠) رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ج١، ٢٠١٣م، صـ٢٨٩.

١١) محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص- استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧م. صـ ١٢٥.

١٢) رفعت سلام: إشراقات: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ج١، ٢٠١٣م. صـ١٣

١٣) السابق نفسه : صـ٥٤.

١٤) رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج٢، ٢٠١٤م.صـ١٧٢.

١٥) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، يناير١٩٩٥م، صـ ٢١، ٢٢.

١٦) مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، فبراير١٩٩٧م، صـ ٥٣.

١٧) لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب- بحث في فلسفة اللغة والاستيطقا، دار المريخ١٩٨٩م، الرياض صـ ١٠٤.

١٨) السابق نفسه: صـ ١٠٥، ١٠٦.

١٩) ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب: تر: عز الدين إسماعيل، ط١، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠١م، صـ ٤٨.

٢٠) وردة الفوضى الجميلة : صـ١١.

٢١) السابق نفسه: صـ٢٦.

٢٢) هكذا قلت للهاوية، صـ ٢٨٩.