تجـــليات الجدلي والجمالي في أرعـــى الشـــياه عـــلى المـــياه لرفعـــــت سلام

د. سعـــــيد فرغـــلي حامـــــد (•)

يتطلع هذا البحثُ إلى بيان العلاقاتِ الجدلية في نص أرعى الشياه على المياه لرفعت سلام، ويحاول رصد عدد من الثنائيات المتفاعلة التي أقامها الشاعرُ في نصه، والتي آلت فيما بينها لجدل خصيب شرعت فيه الأطرافُ المتجادلة ــفي سياقاتها الجزئية، والكليةــ لإقامة تشكيلات فنية مغايرة وغير مألوفة، كما أحدثت في الوقت نفسه أثرًا جماليا تجلى للمتلقي عبر هذه الآليات والتقنيات والثيمات المشكّلة للنص.

يرتكز البحث في إجرائه التطبيقي، وينهض على مفهوم الجدل Dialectic ، وماهيته وفق ما هو سمةٌ من سمات الحداثة الشعرية، ومبدأٌ من مبادئها، ويعني تبادلَ التأثير فيما بين الأبعاد، والتقنيات، والظواهر الفنية في النص ما بين بعدين أو أكثر، دون أن ينفي ذلك خصوصية البعد الواحد أو التقنية، والظاهرة الواحدة.

Manifestations of the Dialectic and the Aesthetic in "I Tend the Sheep on Water" by Refaat Slam

This research paper tackles the dialectic relations in Tend the Sheep on Water by Refaat Slam and attempts to observe a number of interactive binaries established by the poet in his text. These binaries interdependently have led to a fertile argument undertaken by the dialectic sides in their partial and plenary context to establish different and unusual artistic formations. These binaries at the same time achieved an aesthetic effect manifested to the recipient through these elements which shape the text.

In its applied procedure, the research paper is based on the concept of Dialectic and its essence according to the traits and principles of poetic modernism. It means the exchange of effects among dimensions, techniques and artistic phenomena in the text, between two dimensions or more without negating the particularity of individual dimension, technique and phenomenon

التوزيع الفضائي للصفحة، وهندستها التشكيلية:

عمد الشاعر المعاصر في كتابته الشعرية إلى محاولة اعتماد طرائق جديدة، ومغايرة في التعبير، وإنتاج الدلالة وفق تنويعات لم تألفها العين، وفي هذا الإطار تغدو الصفحة الشعرية لديه

• مدرس النقد الأدبي الحديث بقسم اللغة العربية بكلية الآداب _ جامعة أسيوط _ مصـــر.

بخطوطها، وامتدادها، وجغرافيتها إطارا تجريبيا، ووفق هذا الإطار يحاول كل شاعر الاجتهاد في توظيفه لجملة من التنويعات الطباعية، والتقنية من جهة، وتكسير نمطية التمظهر الشكلي المعياري من جهة ثانية.

وإذا كان الشعرُ منذ عصوره الأولى (الشفاهية، والكتابية) يقول باللغة، فإن الشاعرَ ما بعد الحداثي أراد للصفحة الشعرية بكافة أبعادها الجغرافية، وتشكيلاتها الهندسية أن تدلنا على أن الشعر إنما يقول بالصورة والشكل أيضًا فيما يمكن أن نسميه بـــــ "تشعير الصورة أو شعرنتها / شكلنتها"؛ حيث يكسر النصُ سياجَه اللغوي المتفرد، ويخرج على المألوف الكتابي، منتجا ما يمكن أن نسميه بـــــــ "الشعرية المفتوحة" أو النص المتعدد الأبعاد، وهو نصٌ يفتح فيه الشاعرُ الصفحةَ الشعرية، ويحررها من أسر اللغة، وكأنها محاولة رؤيوية لتحرير الواقع أو استعادته، وتغييره.

إن الفضاء التشكيلي للنص الشعري المعاصر، وارتكازه على عدد من التنويعات الطباعية، والتأثيرات البصرية المتعددة التي وسعت من إمكانات الدوال اللغوية، وفتحت هذه الإمكانات على القراءة والتأويل، هي ما حققت التداخل بين عناصر التشكيل الفني، والأدبي وألغت الحدودَ الفاصلةَ بينها، وهي أيضا ما حدت بالشاعر لأن يأخذ موقفًا مضادًا من القواعد النمطية التي ظل أسلافُه مرتهنين بنسقيتها أمدًا طويلًا.

لقد احتفل نصُ رفعت سلام _الذي بين أيدينا_ بما يُعرف بالبنينصية فهو نصٌ بينصي بإمتياز؛ إذ تلبس نصُه بروح التماهي الفني رسما، وتصويرا، واحتفى بعدد من القنوات التشكيلية، والنصوص المصاحبة وتعانق مع عدد من المواد المعرفية، والوثائقية التي فتحت النص، وعددت قنواته فكان نصا هجينا جمع فيه الشاعرُ بين أكثر من نسق وحاول المزجَ بينها في جديلة نصية جامعة تنبئ عن فرادة مخرج النص الطباعي الذي هو تعبيرٌ عن إحدى الهيئات الخاصة التي أفرزتها قصيدة النثر المعاصرة التي سعت إلى محاولة توظيف الأشكال المتعددة الرامية إلى زحزحة اللغة من معيارتها الأولى وجاهزيتها المسبقة، وصهرها في هندسة شبكية تؤلف بين أمشاج متباينة من الميثيولوجيات الأسطورية، واللوحات الرسومية، والهجنة البنيوية، والأحلام الرؤيوية.

تنقسم الصفحةُ في أرعى الشياه على المياه إلى عمودين غير متساويين تتداخل أصواتُهما الشعرية، وتتجاوب وتتحاور فيما بينها، وهما أشبه بصوتين/عالمين، ومن خلال هذين العمودين/العالمين أو الصفحتين المتقابلتين يحدثُ نوعٌ من الجدل ما بين عدد من الثنائيات: الرمزي والأيقوني، والمتني والهامشي، التراثي والعصري، والأنا والآخر...؛ فبينما ينقطع الحوارُ الشعريُّ عند أحدهما حتى يستدركه الصوتُ الآخر ويُكمل مشواره في تداخل واضح، وتنافذ جلي بين نسق الكلمة ذات المنزع اللغوي، وهيئة الصورة ذات الإثارة البصرية، وفي نهاية العمل يتحد العمودان في عمود واحد ينبئ عن محاولة الشاعر أو رغبته في الالتقاء الإنساني وتوحد الفاعلية الصوتية لتغيير الواقع أو لكسر رتابته.

لكل صوت من الصوتين السابقين خطٌ يميزه، ويتميز به لونًا، وحجمًا، ودرجة كتابة، بما يشبه التأسيس الجرافيكي للذوات المتحدثة فتغدو الصفحة في هذا العمل بمثابة بناء شبكي كلُ بنية فيه تُفضي إلى غيرها، وتتفاعل معها، وتندمج بها في صياغة تشكيلية، وتجريبية على غير مثال سابق، وفي محاولة جلية وعبر وعي كتابي حاول من خلاله الشاعرُ استثمار كل مساحة على سطح الصفحة الشعرية، فبات النص بمثابة جسد كلي متكامل كل عنصر من عناصره يحاول الإسهام في إنتاج الدلالة مع كافة العناصر الأخرى، ويتفاعل معها، ويندغم بها.

وتجدر الإشارةُ هنا إلى أن هذا التشكيل الفني للصفحة الشعرية ليس بمثابة إطار فني أو شعري وحسب، وإنما هو بمثابة موقف رؤيوي ونفسي لما يحدث في الواقع ــوبخاصة السياسيــ، في محاولة لتغييره أو مقاومة سلطته عبر إنتاج واقع شعري مغاير يخرج على تفاصيل الواقع المعيش، وينزاح عنها، ويتمرد عليها.

وبالتوازي مع هذين العمودين الشعريين يتوزع الصفحةَ عددٌ من الأيقونات البصرية، والتشكيلية بشكل غير متوازٍ فقد نجدها على أطراف الصفحة أو وسطها أو تتخلل المتن، وهي بمثابة نصوص موازية ينبغي أن تُقرأ بالتوازي مع النص اللغوي؛ إذ تأخذ اللغةُ من خلال البعد الأيقوني صفةَ التطابقية بين الرمز، وتمظهره.

تبقى الدلالة في هذا السياق نقطة الالتقاء في العلاقات الجدلية القائمة بين هذه التشكيلات المتنوعة، وأداء هذه التشكيلات لوظائفها المنوطة بها حسبما أكد غريماس **Greimas** حينما قال:

"إن الدلالة تفترض مسبقا وجود علاقة، وهذه العلاقة هي التي تحدد الدلالة"[1]؛ وبذا يكون التكاملُ، والتفاعلُ ما بين عناصر التشكيل الفنيِّ هو المحفزُ لبلوغ الدلالة، وفي الوقت نفسه المنطلق الذي تتواشج من خلاله هذه العناصر لإنتاج وظائفها، وأداء أدوارها؛ من حيث إن الإنتاجية الدلالية في النص الشعري لا تصدر وفق دلالات مباشرة، بطريقة آلية، ولا تنتج من مجرد معاينة الدوال الرمزية، أو الرسم، والصورة الظاهرة...، وإنما هي نتاج ترابط بين التمثيلات المختلفة، التي بمقتضاهما تُنتج الدلالة، وتُؤول.

الخـــــــطُّ وجـــــــدل التعدد الصوتي أو المستوى الشعري:

يدفعنا الحديث عن ملمح التعدد الصوتي في نص أرعى الشياه على المياه إلى الحديث عن التشكيل البصري كملمح حداثي أشار إليه ت. س. إليوت T.S.Eliot(١٨٨٨_١٩٦٥م) خلال حديثه عن هدف الشاعر حينما قال: "إن هدف الشاعر يتمثل في تقديمه رؤيا، ولا يمكن أن تكون الرؤيا في الحياة مكتملة إن لم تتضمن تشكيلا تعبيريا عن هذه الحياة"[٢] بما يعني أن الشاعر عندما يصنع عالمه يجنح إلى تشكيله وفق رؤيا تكاملية لا تنبني وفق بعد واحد، أو تقوم على تقنية واحدة بل تتعدد تشكيلاتها، وتتجادل فيما بينها، وهو الأمرُ الذي تضطلع الشعرية الحداثية به من حيث إنها لا تُولي النصَ اهتماما فيما يتعلق بإنتاجيته الدلالية أو وضوحه الدلالي بقدر ما تهتم بمجمل المستويات التي تُشكل البنى الكلية للنص وبكل ما تشتمل عليه هذه البنى من تشكيلات، وتقنيات تؤصل لتفرد هذا النص، وتؤطر لعلاقاته، وأنماطه المتعددة من خلال ما يمتلكه النص من حرية أن يُقدم نفسه وفق أوصال فنية، وأقانيم كتابية مغايرة يندرج ضمنها حرية اختيار صاحبه للخط الذي يكتبه به، وبخاصة بعد أن أصبحت للخط بلاغةٌ خاصة به، بلاغة لا تتوقف عند الشكل بل ترتبط بالوظيفة التي يؤديها هذا الشكل من حيث "إن الخط ليس حلية تُضاف إلى الكلام، وإنما هو نسقٌ مغاير يخترق اللغة، ويعيد تأسيسها، ومن هنا فإن البحث عن بلاغة جديدة للنص يستلزم اختراق الكلام بالخط

الذي يملك سرَّه الخاص لقلب المفهوم السائد للشعر، وهو فعلٌ يُجذِّر مادية الكتابة، وجدليتها"[٣]

وإذا كان الباحثون قد درجوا على تصنيف الخط ضمن منظومة العلامات التشكيلية إلا أن جماعة مو **Group Mu** أضافت للبعد الأيقوني في بناء الصورة واكتمال معالمها البعد التشكيلي؛ ومن ثم فإن الخط قد يندرج ضمن الأبعاد الأيقونية، "فالخطُّ رمزٌ وهيئةٌ ثانيةٌ للكلمات_ الحروف وهو إمكانُ تشكلٍ غير محدود، بوصفه امتدادًا محسوسًا واقعيا وذهنيا في آن، هكذا تُشكل الخطوطُ بتآلفها ما يشبه المرآيا التي تعكس الجهات غير المرئية من العالم المرئي، ومن هنا يبدو العالمُ في تآلف الخطوط وفي تآلف الكلمات نظامًا من الإشارات"(٤) بما يعني أن تنوع الخطوط، وتعددها ينهض بمهمة إطلاق الكون، وتعدد رؤى العالم وتشظيها أو هو تصور للاواحدية الرؤية، وفلسفة تنهض على إطلاقية الوجود الإنساني، ولا محدوديته انطلاقا من أن خط الكتابة هو بمثابة رؤية من المبدع تجاه العالم، والوجود وهو ما يؤصل شعريا لجدل السطح، والأعماق.

لقد جنح الشاعر إلى أن يجعل من التركيب الخطي أو التنويعات الخطية بعدا فاعلا يفتح من خلاله النص على البصر كما يرصد من خلاله _وهذا هو الجانب المهم_ التعددية الصوتية بما يشبه اللوحة التشكيلية المتعددة الأصوات التي ينماز فيها كلُ صوت عن الآخر، فعمد إلى الشعر التفعيلي في الخط/البنط السميك أو الثقيل **Bold** ثم استخدم اللغة النثرية في التعبير عن الشعر التفعيلي؛ ولذلك فإن الدوال الرامزة أو المشفرة **Codes** تكمن في الخطوط السميكة أو الثقيلة.

ووفقًا لما سبق فإن التعددية الصوتية تعد ملمحًا دراميًا بارزًا في النص عند الشاعر قصد به الابتعاد عن المباشرة الذاتية؛ إذ حاول إدماج أصوات، ورؤى غير صوته ورؤيته أو تخدمهما، وهي أصواتٌ تنتمي إلى أزمنة متعددة، واتجاهات متفاوتة دينية، وتاريخية، وأسطورية...استدعاها الشاعر بترميزاتها، وحاول صهرها في بوتقة نصية جامعة شكلت مجتمعة نصه الشعري كما جعلته نصا مفتوحا على التأويل.

إن التعددَ الصوتيَّ _بمستوييه الرئيس، والهامشي_ في هذا النص له منطقه البنائي الجدلي والجمالي؛ إذ حاول الشاعر من خلاله أن يصوتن اللغة، ويمظهرها جماليا؛ حيث لا يقتصر التعدد الصوتي الذي ينبني على تعدد الخط أو على تعدد درجة سواده على إنتاجية الدلالة الرمزية (العميقة) فحسب، بل يؤثر بشكل أو بآخر على واجهة النص، ومرآياه (السطحية) من خلال تعددية الأشكال الأيقونية، وتنوع مساربها عبر ما تطرحه هذه الأشكالُ من تفسيرات جمالية،

وتأويلية تُقرأ جنبا إلى جنب مع البعد اللغوي، وتتعاضد به، وتندغم معه، وهو ما يثبت ثنائية السطح، والأعماق التي تتم وفق نهج جدلي يزدوج فيه الشكل الخارجي مع العمق المعرفي؛ إذ لو كان ولاء الشاعر للشكل السطحي أُحاديا لانعدمت فرصة تأثير النص، وبقائه ومن ثمَّ فإن مهمة القراءة لمثل هذه الثنائية الجدلية تكمن في محاولة الوصول إلى فجوات النص، وأعماقه التي تمثل الوجه المُكّمل المتخالط معرفيا، والمتعدد جماليا.

"يا أمنا إيزيس الرؤوم لك المجد والسلام ولنا الرحموت

هل تكونين الحلم أم الكابوس؟ الفردوس أم الجحيم؟ قناعٌ حجري لا يبلى، وأنتم مناسبةٌ نسيتها في غمرة التفاصيل؛ فاهتبلني، هذا أوانك؛ هذا أواني؛ مشرعة لك على الجهات والمواقيت؛ فامنحينا كسرة خبز، وقطرة ماء ونصف شمس وقمر

أيها الزمن الحجر"(٥)

إن استخدام أداة النداء، ومعها الاسم المنادى ــكبنية أسلوبيةــ ليشي بحضور الآخر المتعدد الصوت، والرؤية في هذا المقطع ــالتمثيلي أو الاستشهاديــ؛ إذ اتخذه الشاعر رؤية إنسانية امتدت أبعادُها في الزمان، ولم يحدها مكان، فتبلورت شكلا إنسانيا في هذا الحوار الثقافي التفاعلي، وهذا الاختلاط بين ما هو سماوي وما هو أرضي، وهذا الأمر قد تبدى بشكل أكثر وضوحا في الصفحة نفسها من خلال المستطيلات التي تناثرت في باقي أنحاء الصفحة؛ حيث تظهر في هذه المستطيلات أو الكولاجات أصواتٌ من كل العصور قرآنية، وأسطورية، أبيات شعرية، أقوال مأثورة، حكم ممهورة في الذاكرة، صرخات عابرة، وعبارات غابرة يبدو الشاعر فيها جميعا مشغولا بفكرة التزامن الصوتي كما يطرح من خلالها سؤال تعدد الأصوات، وتجادلها.

الغِلاف ــ العنوان : تشكيلا جدليا، وجماليا:

يُعدُّ العنوان من أهم العتبات النصية في أي نص إبداعي، وتُكتسبُ أهميتُه من جهة المبدع الذي يُوليه الاهتمامَ، والعناية اللازمين لدفع المتلقي، وحثه للولوج إلى النص، والاشتباك معه "فالعنوان من جهة المُرسل هو تفاعلٌ علاماتي بين المرسل، والعمل أما المُستقبل فإنه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولا له، وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عددا، وقواعد تركيب، وسياقًا، وكثيرًا ما كانت دلالة العمل هي ناتج تأويل عنوانه"(٦)

إن العنوان بمثابة نظام دلالي، ورمزي، وسيميائي مكثف يحمل في طياته قيما متعددة، وهو وسيلةٌ إيحائية كاشفة تنم عن فكر المبدع، وتعكس رؤيته للعالم، وهو في الوقت نفسه يعد مفتاحا تقنيا يجس به السيميوطيقي نبض النص، وترسباته، وظواهره التركيبية.

وفيما يتعلقُ بعنوان العمل الذي بين أيدينا (أرعى الشياه على المياه) فقد اختار الشاعر عنوانا جدليا هدف من خلاله إلى وضع المتلقي في جدل فكري، ومعرفي جدل ينبثق عن التساؤل: إلام تُحيل المياه، والشياه؟ وما علاقة هذين الرمزين بالأيقونات التي ترتسم على الغِلاف؟ وهل هناك علاقة جدلية بين هذين الرمزين، وهذه الأيقونات؟ وما هذه العلاقة؟

العنوان.. علامة رمزية مزدوجة، وجدلية:

يقول ميخائيل ريفاتير **Michael Riffaterre** في هذا السياق : "يمكن أن تشتغل العناوين علامات مزدوجة إنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها وفي الوقت نفسه تُحيل على نص آخر"(٧). ومن ثمَّ فإن رصدَ العلامات المحورية الكبرى يكشف عن احتوائها على علامات صغرى مماثلة لها بصيغ مختلفة تتشاكل معها، وتتجاوب هذه الدلالات المزدوجة لتعرض لنا حزمة من العلاقات التي تعكس تعارضات متعددة الداخل والخارج، الذكورة والأنوثة، النشأة والخلق والنهاية والتدمير.

وفي هذا السياق تُشير عتبة العنوان إلى التحول أو العبور من عتبات سابقة لعتبة هذا النص، كما تؤشر إلى أن العلاقة الرابطة ما بين العنوان، والمتن النصي هي علاقة التساؤل بالإجابة، وإذا كان العنوان نصا مكثفا فإن مقتضيات الإجابة التي تتوزع مكوناتها، وتتشرذم داخل وقائع النص تستوجبُ أن يكون لهذا النص المكثف (العنوان) امتداداته اللغوية، والمعرفية داخل المتن النصي وربما خارجه؛ حيث لا نعدم هذه الامتدادات داخل المتن(٨) بل إننا نجد عتبة العنوان بلفظها في نصوص سابقة للشاعر، وعلى رأسها عمله السابق لهذا النص (هكذا تكلم الكركدن) الذي يقول فيه:

"كَانَت الشِّيَاهُ تَرعَى عَلَى المِيَاهِ، تَقضُمُ الزَّبَدَ الغَافِي والأَبَدَ الطَّافِي، وكُنتُ أَنَا الرَّاعِي المخبُول_عَاكِفًا عَلَى خُرَعبَلَةٍ جَمِيلَةٍ وَخُرَافَةٍ وَبِيلَة"[٩]؛ وبذا تُشير عتبة العنوان الحالي إلى التحول أو العبور من عتبات سابقة لعتبة هذا العمل.

يحتوي العنوانُ على مكونين لغويين رامزين: المكون الأول (الشياه) التي ترمز إلى الشعوب أو الجماهير، أما المكون الثاني (المياه) فهو من الرموز المتعددة الدلالة، فقد تكون رمزًا للخصب والنماء، وقد تكون رمزًا للتدمير والتخريب، وبالنظر إلى المكونين السابقين نلحظ أن كلَ واحدٍ منهما يقف على الطرف المناقض للآخر، فقد تعورف أن الشياه ترعى على الأرض، وأن المياه لا تصلح كمكان للرعي لكن هذا التعارف لا يستخدم على إطلاقه الدلالي الواقعي؛ إذ قد يكتسب حمولة دلالية مجازية أو علاماتية تنجم عن انحراف دلالي مقصود من الشاعر ووفقا لهذه الحمولة تصبح مفردة المياه رمزا مكانيا واشيا، ومحتبسا حتى ليغدو احتباسه رمزا آخر واستثمارا آخر من الشاعر يحاول به استدراج العنوان لاستحضار المكان من أقصى الذاكرة إلى أقصاها، فالرعي صورة أرضية، والماء صورة مناقضة للصورة الأولى، وقد جمع الشاعرُ بينهما تراسليا في صورة ثالثة وسطية هي الشياه.

يؤول العنوان _أيضًا_ إلى تنافر معجمي عبر جناس موقَّع بين المكونين الرمزيين السابقين (الشياه، والمياه)، ومن ثم فإن هذا التنافر الموقَّع لا يمكن تفسيره أو إدراكه إلا بإحالة هذا العنوان، وطرحه على الديوان بأكمله وتفسيره من خلال عدة زوايا، فمجيء المكونين بصيغة التعريف جعلهما يحملان دلالات محددة من قِبل الشاعر؛ لأن التعريف ينجم عنه التحديد لا الإطلاق، وإذا ما أخذنا هذا الأمر بعين الاعتبار سنلفى أن المهام التي يريد الشاعر أن يوصلها للمتلقي هي مهامٌ محددة.

تكمن قيمة التجنيس الموقع في هذا العنوان في حمل القارئ على الانتباه، ولما يحدثه من قيمة دلالية تتداخل في هيكلة الرمز اللغوي في المفردتين كما تُحيل في الوقت نفسه إلى جدل التشابه، والاختلاف بين البعدين: اللساني اللغوي، والصوري الأيقوني المتمثل في الخط الهيراطيقي المتكسِّر على غِلاف الصفحة، الذي يُحيل إلى الماء، ويدل عليها بما يُشير إلى اتفاق الدلالتين اللغوية، والصورية وتجادلهما.

يأخذ الفعلُ الزمني (المضارع) المبدوء به العنوان محورا حركيا، وحدثيا منحته له صيغته (أفعل)، ويأتي كدليل على الحدث (الرعي) الذي يشي بالانفعال، وعدم الاستكانة، وبه يواصل النص تدفقه، وانسيابه، وفاعله ضمير مستتر وجوبا تقديره "أنا"، ثم تحضر هذه الأنا ويبتدأ بها الشاعر مفتتح النص بما يثير تساؤل المتلقي عن العلاقة بين الأنا الغائبة وجوبا في العنوان، والحاضرة مبتدأً في المفتتح، التي يُخبر عنها بخبر رامز هو الغراب.

تضع الذات الشاعرة نفسها ــمن خلال العنوانــ في موضع الملك أو الراعي الذي يرعى شئون رعاياه، ويتصرف في شئونهم أنَّى شاء ممارسا فعل الاستعلاء المتمثل في حرف الجـــــــر "على"، لكن مع استمرار القراءة نجد أن هذه الذات تتحول من موقف الراعي إلى موقف الرعية في مفارقة واضحة لتصبح الذات في وضعيتها الأولى بمثابة إثارة وعي لذاكرة القراءة والتلقي، وصرخة مدوية؛ فمهمة الرعاية ــكما هو معلومــ حسب الإحالة اللفظية تُحيل إلى جانب المسئولية التي تستوجب اهتمام الراعي، وما يرتبط بهذا الاهتمام من ضرورة البحث عن الحقائق، ومحاولة إظهارها.

يفترض العنوان ــالذي بين أيدينا ــ وجودا واقعيا خارجيا؛ إذ للواقع فيه دورٌ تأسيسي في تحقيق جمالية تقاطع الذات الشاعرة مع دائرتي الوعي، والواقع المحيط وهذه الدوائر تلتقي ببعضها من جهة، وبالخطاب الذي سينبثق عنها من جهة ثانية.

يتلبس العنوان بالوعي الكتابي الذي يمتزج بالمفارقة الساخرة Parody ، وتحديدا في شبه الجملة "على المياه" الذي يشي بالسخرية ما بين طبيعة الفعل اللغوي "أرعى" الذي تصنعه الذات، وتضعنا أمامه بكل حمولاته الدلالية وما بين الموقف الذي ينتهي إليه العنوان، وكأن مصير الذات أو بتعبير آخر موقفها الأخير مصير/موقف مفارقاتي ساخر.

وعلى الجانب الآخر وفَّر البعدُ الأيقوني مجالات خصبة للتجريب على مستوى واجهة النص (الغِلاف)، فأخذ هذا المستوى بعدا تطابقيا، وتفاعليا تمثل في المطابقة، والتفاعل ما بين الرمز اللغوي، وتمظهره البصري؛ إذ يشكل اللونُ الأحمرُ الذي أراده الشاعر للعنوان أيقونة الوجود والواقع من حيث إن اللون الأحمر له دورٌ في أصل الوجود، والواقع فهو لون القوة، والحياة، والحركة، وقد يأتي أيضًا رمزا للإخلاص للوطن أو الحبيبة.

تظهر يمين أعلى صفحة الغِلاف صورة طائر النبتي الذي يرمز إلى مصر (شمالًا، وجنوبًا)، وهي كرمزي العنوان (الشياه، والمياه) أيقونة مزدوجة، وقد وضع الشاعر اللون الأحمر دلاليا حتى يكون ملائما للطائر الذي يُطل برأسه إلى الأسفل في دلالة واضحة على السقوط؛ وبذا تتفق دلالة وضعية أيقونة الطائر مع ما ترمز إليه دلالة اللون الأحمر، وتتماثل معه.

يتشابك مفتتحُ النص (أنا الغرابُ الناعقُ)، ويتماس مع الغِلاف ببعديه الرمزي، والأيقوني؛ حيث يؤول ضمير "الأنا" المفتتح للنص، ويُحيلُ إلى رمز متوارث وشهير هو الغراب الناعق، وفي هذا ترميزٌ واضحٌ للحزن والخراب وضياع الأحلام، أو هو نزعة ميثيولوجية للهبوط أو السقوط والتلاشي التي تدلل عليها أيقونة النبتي (التي ترمز لمصر)؛ إذ تتجه برأسها إلى الأسفل في تأشير واضح على السقوط.

وأخيرا فإن العنوانَ بأبعاده المتجادلة يشكّلُ جمالية من جماليات التلقي سواء على المستوى البنيوي، والدلائلي، والرمزي من جهة أم على مستوى الإنتاجية المتصلة بمتن العمل، والمشتبكة معه بشكل عام من جهة ثانية.

جدل الأنا واللاوعي، وتداعيات الكتابة :

ينحو نص "أرعى الشياه على المياه" في بنائه التشكيلي منذ عتبة العنوان، ومفتتح النص وينهض على سيرذاتية واضحة لا تنفصل فيها الذاتُ الشعرية عن محورها الأنوي (نسبة إلى الأنا والسرد بضميرها)؛ لتعبر عن رؤاها الواقعية التي تستمد الأنا الساردة رحابتها وانفساحها فيها من رحابة اللاوعي، وانفتاحه على جملة من الموروثات الثقافية، والفكرية المتعددة وما تحمله هذه الموروثات من دلالات، ورموز تمارس الذاتُ معها غوايةَ الانشطار، وتلعب معها لعبة المغايرة في صيرورة كتابية يتداعى فيها صوتُ المتكلم ليشكل جزءا رئيسا من تحولات السرد، وإيحاءاته الرمزية من حيث إن الوحدة السردية هي ميسمٌ من مياسم الرمزية، وأيقونة من أيقوناها.

إن استهلالَ الديوان بـــــــ "**أنا**" المرجعية التي هي بمثابة ضمير سيادي، مهيمن في النص وبنية أساسية يقوم النصُ، وينهض عليها من شأنه أن يرجِّح سيرية النص الذاتية، واحتفاء الشاعر بذاتيته إذا ما عددنا الأنا هنا موجها قرائيا يُلفت النظرَ لهذه الاحتفائية، التي تتمثل في حضور الذات بضميرها المؤسس لفاعلية نص أنا الوعي في مقابل أنا المركز؛ إذ تعد الأنا بمثابة

المعادلة الشعرية التي تنقّل من خلالها الشاعرُ من نرجسيته الشعرية إلى الاشتباك بالآخر، في محاولة للتهرب من المركزية الذاتية إلى الصفة الجماعية على الرغم من نزوع الشاعر إلى تفرده الأنوي، ومحاولة إبراز هذا التفرد.

الذات، وأناها	محمول الأنا، وخبرها
أنا	سيدة الشبق الحزين
أنا	المرأة المرتجلة
أنا	المرأة الرهينة
أنا	الغزالة الحائرة
أنا	الغزالة العاثرة
أنا	مالك الحزين
أنا	المشاء المرير
أنا	الرحموت
أنا	المرأة المترعة
أنا	امرأة التواريخ الحائرة
أنا	الراوي العليم
أنا	إله الأرق
أنا	اللحظة الملغومة
أنا	امرأة من عسل ولبن
أنا	القتيل بلا إثم ولا حرج
أنا	الحجر
أنا	الجدار الأخير
أنا	سيد الضالين
أنا	وريث الهباء
أنا	الرائي الزنيم

أنا	السيد البهلوان
أنا	البهلوان المفتوق المرتوق
أنا	الشبح المريب
أنا	المرأة الحريق
أنا	المرأة الجهول
أنا	المرأة العاوية
أنا	إمام الضالين
أنا	المرأة الأرقة
أنا	وردة الأسن
أنا	الحجر
أنا	سيدة العالمين
أنا	امرأة الأوان
أنا	سيدة الضالين
أنا	البراق البراق
أنا	سيدة الهراء
أنا	اللحظة الخاسرة الخاثرة
أنا	الوسواس الخناس
أنا	خصيمة الألم
أنا	ربة الارتجال
أنا	المرأة الجفول
أنا	القاتل البريء

إن هيمنة ضمير المتكلم (أنا) في سياق سردية النص، وعائدية الصفات والأحداث/ الأفعال السردية المنسوبة إلى الأنا تجد قناعها في الأنا السيرية، وعلى مقدمة من مبدعها نفسه؛ فتنكشف الأنا واحدًا عددًا، متعددًا معدودًا وموصوفًا؛ لتتسع بذلك آفاقها، وصفاتها الحوارية التي تؤكد

انتفاء السكون الذاتي، وتؤسس لمشروعية الذات في اشتغالها على تجسيد المتنافرات، والمتناقضات التي تؤشر لنسبية الذات، وتعدديتها رغم واحدية نواتها الدالة عليها.

وفي هذا السياق يلجأ الشاعرُ إلى الحركية السردية حفاظًا على جدل الذات مع الواقع، والعالم من جهة، ورغبتها في التحقق وعدم التلاشي أو التشرذم من جهة ثانية، من حيث قدرة السرد المُعبَّر عنه بضمير المتكلم على لملمة مفردات الواقع، والعالم وحركتهما المتسارعة عبر قدرة الضمير على نقل النص من مستواه اللغوي إلى مستواه الدلالي بما يحمله هذا الضميرُ من طاقة رمزية تعبر عن صلة الإنسان بالعالم؛ ومن ثم غدت الوظيفةُ السردية هنا الوسيط الأقدر على التقاط اللحظات الداخلية والخارجية، الذاتية والموضوعية وتجميعها على كافة المستويات التي تجعل من النص تشكيلا مفتوحا وهو ما يوفره السرد، ويضطلع به، وهذا الأمر قد نبَّه عليه جيرار جينيت **Gerard Genette** حينما رأى أن دراسة العلائق الجدلية بين السردي والوصفي لابُدَّ وأن تعود في جوهرها إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، وهي إما جمالية تزيينية أو ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه"(١٠)

لقد سعى الشاعر من خلال هذا النص إلى تأكيد الذات الرؤيوية عبر حيز السرد الذي هو أقرب إلى السرد المنولوجي، مثلما سعى عبر تداعيات الكتابة الحرة إلى إعادة إنتاجها، وتصويرها، وتقديمها وفق حالات متعددة؛ حيث تمثل مفردة الأنا أكثر المفردات ورودا في النص، وحضورا بحكاياتها.

عملت نزعة الأنا بمرجعياتها الضمائرية، والدلائلية أيضا على تعميق الشعور بالتشكيلات البصرية ومحاولة الانصهار فيها؛ إذ لا تُدرك الذات نفسها إلا عبر لغة غير مباشرة تجد تحققها عن طريق وسيط، أي عبر علامة قد تكون رمزا لغويا أو أيقونة بصرية تتشكل عن طريقها الكينونة الذاتية التي ينهض عليها النص، ويؤكد ذاتيته المعرفية أو معرفته الذاتية بما يعني أن الذات ترغب عن المطلق، والعام وترنو إلى المقيد والخاص عن طريق زحزحة العلامة ــبنوعيهاــ السيمومعرفية من جغرافيتها الخارجية إلى موقعيتها، وسياقها الداخلي.

تقوم العلاقة الجدلية في النص بين الأنا، والآخر على مجموعة من الأسس، يأتي على رأسها صوتُ المتكلم الذي يبدو مظهرا واضحا في النص بوصفه بنية لا مركزية متحولة، أو نقطة يمارس

من خلالها الشاعر لعبة التماس مع كافة التمثيلات الواقعية، والحضارية، والجمالية...التي تردُ في النص.

لقد خلق صوتُ المتكلم في النص عددًا من الثنائيات الأنا، والآخر الأنا، والعالم الحضور، والغياب...؛ حيث غدت هذه الثنائيات مرجعيات للكتابة تحاول من آن لآخر أن تزحزح الأنا الفاعلة أو المتكلمة لتحل محلها، ومن ثم فإن إقصاء الأنا يعني الحصول على الترميزات التي حلت محلها.

إن تغييب الأنا وإحلال الرمز محلها يعد من المظاهر اللافتة للنظر في هذا العمل عبر تحليل بعض التجليات الشعرية وفضائها الدلالي المنفتح على الواقع، والتي يأتي على رأسها الحلم (أحد التوجهات السوريالية في كتابتها الآلية)؛ إذ يُنزله الشاعرُ منزلة الواقع فيصبح الحلم مغدورا تماما كما الواقع.

"أيتها الأحلام المغدورة

أيتها الأوهـــــــــام المبقورة

من فينا يُطارد الآخرَ اخرجي مني قليلا، برهة أو دهرا، سِنة أو سَنة، لأرتب هواجسي وخزعبلاتي الأثيرة، وأرمم ما تبقى من خطاياي وهزائمي القادمة، لأنتصب في الميدان صارخا باللعنات، أصبها على رؤوس العابرين، وعلى رأسي..."(١١)

تنبني المفارقةُ في هذا النص وتنهض على تناقض الرؤية؛ إذ يحاول الشاعرُ أن يحققَ المؤتلف عن طريق المختلف بواسطة الحلم الذي يُفضي بالمتلقي إلى تناقضٍ واضحٍ، وجلي في الرؤية الشعرية وعن طريقه يغيِّب السياق الأشياء، ويتحطم الزمن الحكائي، والسردي، ويغدو النصُ بؤرةً للتوتر الجدلي عبر اختراق المألوف المعجمي، وكسر الإلف اللغوي بما ينتج دلالات غير مصمتة أو محددة ومنظمة.

إن المفارقةَ التي يُحدثها التشكيلُ اللغوي أو التي تنتج عن الإغراب اللغوي لهي جوهرُ الحداثة، وثوريتها التي تدعو لها، وتجريبها المستمر الذي تمارسه، حتى ليختلط اللغوي بالصوري، والواقعي بالخيالي في حالة سحرية تشبه الأحلام؛ ومن ثمَّ يغدو استدعاء الحلم الباطني هنا أمرًا لا مناصَ

منه، ولا سبيلَ إلى تجاوزه أو الاستغناء عنه بغيةَ التعويض عن عدم القدرة على تطويع الزمن أو تحريكه؛ من حيث إن الحلم طاقةٌ فاعلةٌ تتجاوز القانونَ الزمنيَّ المتحكم بالحياة، والواقع.

يرتد جدلُ الأنا، والآخـــــر في هذا السياق إلى اهتمام الشاعر بالدال لا المدلول وفق صياغة تجريبية دالِّية، من حيث إن التجريبَ الفنيَّ يُعنى بالدال مركزا للرسالة أو النص الشعري من منظور شكلاني؛ إذ يتجسد الإحساس بالدوال اللغوية لدى الشاعر التجريبي فيما يتعلق بمحاولة الانزياح بالعلاقات اللغوية إلى مسارات جديدة غير مألوفة، وصهرها في صور غير معهودة أو غير متماثلة بوصفها خلفيات حاضنة لشتى الأشكال الإبداعية.

لقد عُني الرمزيون بدراسة العلاقات الرمزية للأشياء أي دراسة "التشكيل" ضمن "الشكل"، ومراقبة حركة اللغة فيهما معا، بما يخلق توترا داخل النص، هذا التوتر هو ما يُرجى دلالة المدلول دوما لحساب الدال، وفي هذا السياق تأتي الأيقونية Iconicity لتعطي لصوت المتكلم الملتبس مع غيره نمطا أو شكلا متحققا، في محاولة منها للملمة شتى تجاربه المبعثرة؛ بغية إعطائها انسجاما، وتوافقا موضوعيا، إدراكا من الشاعر أنه حينما يستبطن أناه ويتعمقها واقعيا وقتها ستتحول شعريته إلى رؤية لغوية محضة؛ ولذا يطعَّم سرده الذاتي بمجموعة من الأصوات التاريخية، والأسطورية، والدينية التي تحول السرد من منطقة الذاتية إلى مناطق الآخر (واقعا، وعالما، ووجودا).

إن أداة الرمز كمكون من مكونات السرد لها ملمحٌ سردي ذو فاعلية ناجعة بما تكتنزه من أنماط السرد، وعناصره فيتحول النص من خلالها إلى وعاء كبير جامع حاول الشاعر من خلاله أن يُقدم رؤيته، ويمارس تجربته التي تنقلها الوحدات السردية عبر الذات الساردة التي تقوم بتحويل الرمز إلى أفق فكري، ورؤية تصورية، وتعددية صوتية داخل النص الواحد وهذا التوجه يتبدى في تشكيل النص الذي بين أيدينا؛ حيث رغب الشاعر من خلاله في أن يجعل من ذاته الكاتبة محورا للعالم، ومركزا من مراكز رؤية الواقع والأشياء، ومن ثم ظهرت الحركة الرمزية للذات بشكل لافت للنظر وبخاصة في حالاتها الـــــلاواعيـــــة.

"أنا سيد الضالين

لا غاية لي، ولا طريق، لا ماض ولا مضارع أيها الخواءُ العَذبُ، تمنحُني أجنحةً خفاقةً لأُرفرف في سماوات برتقالية لا تعرفها العصافيرُ ولا الطيور الجارحة، لا أبتدئُ ولا أنتهي، كقطرة مُعلقة في فضاء من بهاء

أنا وريث الهباء

سيده الآني، أسوسه عكس الريح، أمتطيه إلى أسواق الجواري والحور العين؛ غلمان وخصيان وولدان مخلدون كأنهم لؤلؤ مكنون..."(١٢)

ينبئ المقطع السابق عن موقف رؤيوي مغاير لما هو واقعي سائد، في محاولة لدفع الذات إلى البحث عن إطار موضوعي وقيمي يتوائم معها، وتتآلف معه، ويعتمد المقطعُ السابقُ لغةً مجازية رامزة، نلفى الذات من خلالها تبدأ بالحضور (الأنا البارزة)، ثم تتوالى جمل النفي الواقعي لتغيب الأنا، وتُضمر مع هذا التعارض الواقعي الممزوج بصورة الزمان المضارع الذي يشي بحالة الترقب، والانتظار.

إن حالة التداعي التي تحدث بها الشاعر في النص، وهجس بها كتابيا لترمز إلى قهر الذات، وضياعها وسط ركامات الواقع، ومكابدة نفيه واغترابه، ومن ثم تلجأ الذاتُ إلى التحولات في صيرورة الكتابة، وسيرورتها وفق ما تشي به "**حداثة اللحظة**" التي تعني النفور من كل ما هو أحادي ثابت ومهيمن، وتجاوز كل ما هو مركزيٌ وقار.

حداثة اللحظة، وجدل التزمين :

تطرح كتابة رفعت سلام ــبوجه عامــ، ونص أرعى الشياه على المياه ــبشكل خاصــ إشكالية التزمين؛ حيث يسعى الشاعر دوما إلى إبداع كتابة تسعى إلى رصد الزمنية الراهنة التي تتجاوز الإطار المكاني الذي تنشأ فيه، وتتمرد عليه عبر سعي الزمن الدائم للتعالي على الذات، بما يؤدي إلى رفض الأخيرة له كثيرا أو حيادها معه أحيانا.

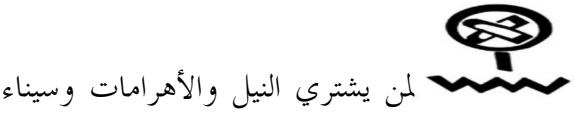
وإذا عنَّ لنا أن نرصدَ مفردة اللحظة، ونستقصي هاجسها الرامز في النص، وترددها كصوت رئيس نجد أن دالها قد تردد في النص ــكدال رئيســ عشرين مرة، ونعتها الشاعر بنعوت كثيرة، نعوت ترتبط بالواقع المعيش على أكثر من صعيد، ووفق أكثر من اتجاه.

إن إدراك الشاعر للمسافة الواصلة بين الواقع والممكن جعله يستحضر اللحظة بشتى نعوتها (الضياع، والمكر، والخسارة، والغيمة، والاحتضار...)، وعندما يتعاظم الإحساسُ بنعوت اللحظة إلى هذه الدرجة المفجعة تقوم الأفعالُ بعرض مناخ درامي خاص ينحسر فيه الوعي لحساب اللاوعي، بما يعزز من فاعلية ظاهرة التداعي الحر ــوجدانيًا، وفكريًاــ، فينساق الشاعرُ وراء رؤيا الخلاص التي تشكلت ملامحها من رحم نعوت اللحظة الواقعية، لتتحرر من زمنيتها الراهنة إلى رؤية واقعية أو رؤيا حلم لا يحدها زمانٌ أو يؤطرها مكان، لحظة لا تماثل لحظة الومض لدى أرتور رامبو **A.Rimbaud** (١٨٤٥: ١٨٩١م) أو لحظة التجلي لدى جيمس جويس **G.Goyce** (١٨٨٢: ١٩٤١م).

تتمثل رؤيا الخلاص لدى الشاعر في معانقة اللحظة للواقع، فهذه الرؤيا تنطلق من حوارية علائقية جدلية مع هذا الواقع يستقرئ الشاعر من خلالها دلالات هذا الواقع وآفاقه وهو بهذا شأنه عدد كبير من شعراء قصيدة النثر "لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر، ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة، فليس الواقع الذي يتطلع إليه الغيب المنفصل التجريدي، وإنما هو الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقع"(١٣)، وما يؤكد نجاعة عمل هذه الرؤيا في النص اعتماد الشاعر على الأقواس، واستثماره لها كعلامة من علامات الترقيم التي تشي بظاهرة التداعي أو تيار اللاشعور كما في مثل قوله:

" أيتها اللحظة الحالكة

ها هي الأرض تتآكل تحت أقدامنا، وطيور غريبة أفرخت في مستنقعات الدلتا، والمزاد منصوب



في الميدان لمن يشتري النيل والأهرامات وسيناء، والسماسرة يتكالبون [المشترون جاءوا من كل فج بأجولة النقود، في عربات ذهبية تجرها خيول بيضاء مطهمة، يخفرها الغلمان والعبيد والعاهرات المدججات بالأرداف العامرة] فمن يُعيد الكون إلى دورته العادلة؟ من يوقف دوران العجلة القاتلة؟"(١٤)

وعلى الجانب الآخر تظهر أيقونة شخص يفصل بين رأسه وجسده خطٌ فاصل، يبدو بصورة جلية يعاني اللاتوحد بين ما يدور في عقله أو رأسه (الذات)، وما يمور في جسده (الواقع/المكان) ومن ثم يُعبّر المقطع الأيقوني عن استخدام جدلي مقنن اعتمد فيه الشاعر على الحركة الرامزة للذات في سردها اللغوي، وأيقونتها الصورية في خروج واضح عن أسر البعد الدلالي الرمزي الواحد إلى تعددية هذا البعد وجدليته، كسرا للممل الذي من الممكن أن يُصيب القارئ، وفي الوقت نفسه محاولة مختلفة لطرح تشكيلي مغاير للنص، وهو الأمر الذي يضطلع به النص السيرذاتي، ويتيحه من حيث إنه يسمح بفكرة التداخل بين الأجناس المتعددة من جهة، والتقنيات والأبعاد المختلفة داخل الجنس الواحد من جهة ثانية.

إن رؤيا الخلاص التي تنشدها الذات الشاعرة في النص هي رؤيا كونية ترغب في تحقيق مجموعة من العناصر كالحرية والجمال والعدل، وتتطلع إلى التخلص من اليأس، والخيبة، وانكسار الذات.

يتحقق المعنى الدلالي في ضياع الذات، وانكسارها حين نلحظ هذا الكم من أدوات النفي، والنهي التي تبتدأ عددا من المقاطع في هذه النص، وتتخللها منبئة عن انكسار الذات أمام الواقع، وانهزامها، وتبلغ الذات ذروة الانهزام أو الغياب في انسحاق الوقت، وعدم تحديد السقف الزمني للخلاص من محنة الواقع، ومن ثم يغدو الزمن في النص رمزا لأزمة الذات التي تسعى للخلاص عبر التحامها بالمجموع، ومحاولة استدعاء اللحظة المستقبلية من خلال اللحظة الآنية في تجاوز واضح لمواضعات اللغة مع الواقع الزمني الذي يؤشر لقلق الذات، وانهزامها من جهة، وتمردها وصحوتها من جهة أخرى.

"قسما برب الكون نحن الغالبون

وسنضرب الأعداءَ في كل الحصون"(١٥)

يأتي الشاعر في بداية المقطع بالفعل مقترنا بالسين (سنضرب)، وهو ما يؤشر على إطلاق الفعل، وفتح أفقه التعبيري للمستقبل، ثم تتوالى الأفعالُ في باقي المقطع وفق زمن المضارعة فيجمع صوتُ المتكلم في بنيته الجدلية المتحولة من المستقبل، ليعيد تشكيل الوعي الراهن في نزوع واضح يجمع ما بين البعدين الجدلي، والجمالي.

وعلى الصعيد الأيقوني يحضر الديناصور الذي يرمز للصراع مع الزمن، الذي هو في الوقت ذاته صراع الشاعر مع الوجود، ووسيلته لتحقيق هذا الوجود؛ ومن ثم فإن الديناصور كرمز يُحيل إلى ضدين متوازيين يلبيان الرغبة في الغياب، والحضور معا؛ لذا يحمل الديناصور في نفسه قدرتي الزوال/الغياب، والديمومة/الحضور.

يحتشد النص الذي بين أيدينا أيضا بكم من الإحالات الشخصانية، والمكانية، والزمانية الرامزة، التي تتداخل مع الذات الشعرية في سيرتها، وتتفاعل معها في شبكة علائقية فتُروى وفق مستويات متعددة.

"أنا السيد البهلوان

أمشي، أتقافز على حبال الزمن المشدودة فوق هاوية من تماسيح وأفاع جائعة إلى جسدي، تُشرِع أفواهها في انتظار سقطتي المنتظرة؛ أرقص، وأرفع عقيرتي بالغناء اللعوب، فتشرئب الكائنات، يحبس الوقت أنفاسه اللاهثة يُرهفون سمعهم برهة مرهفة كحد سكين، ثم يعتريهم الضجر

كسرة من قمر"(١٦)

إن الزمنَ يشكل نقطة من نقاط الجدل بين الذات من جهة، والواقع من جهة ثانية، كونه ــأي الزمنــ يعد من أهم الآليات الوجودية التي تربط الذات بالوجود، وترهنه به أو تُطلقه ولا تُقيده.

تتحرر الذات الشاعرة، والأنا الساردة في بعض الأحايين من وطأة الواقع، فتلجأ إلى تمثيل الدور الغنائي أحيانا؛ لتؤسس من خلاله رصدا معرفيا تارة، ونبوئيا تارة أخرى، رصدٌ يحاول أن يملأ الشاعر من خلاله المسافة الفارغة ما بين الرمزية، والأيقونية ويدمج بينهما عبر نقل رؤيته الشعرية، وتحفيز المتلقي بها وجدانيا.

" أنا الحجـــــــــر؛

ركلتني الأقدام العمياء، الأزمان العرجاء، الأشياء الجرباء، بعيدا، حتى أُفردت وحيدا؛ لا خل أو امرأة، لا قطة أو كلب؛ لا سوى العراء والغناء ذهب الذين أحبهـــــــــــم، وبقيت مثل السيف فردا. "(١٧)

يتقاطع السرد السيرذاتي أو المنولوجي في العمل مع مجموعة من التساؤلات التي يطلقها الشاعر، وتحملها الذات مشحونة بأُطـــــــــر العجز عن تغيير وطأة الواقع أو محاولة التأقلم معه، وهذه التساؤلات الإنكارية المخنوقة تُقدم إلى المتلقي، ويُطعم بها النص بغيةَ إحداث حراك في وعيه، فتتداخل مع نسيج هذا الوعي عبر شبكة الإشارات التراثية، والزمكانية لاستخلاص الصور الرمزية لتغيير هذا الوعي، أو محاولة تحريكه.

"حين تدخلني، تنطلق بداخلي الفراشات والزقزقات و"**سوناتا ضوء القمر**"؛ فلمن أتكلم الآن، وقد مات الكلام؟ هل أحرثُ البحر، أم أزرع الريح؟ إلى حائط الإعدام، جميعا، أيتها الكلاب الضالة؛ ينطلق بداخلي البنفسجي والأرجواني والقزحي في رقصة مجنونة مرتجلة؛ فإلى أين ولت الآلهة؟ إلى من نصلي الآن، ونقدم القرآبين؟ فمن يمنحني ثمار الخزعبلات الجميلة؟ من ؟"(١٨)

وأخيرا، فإن ما يزيد السرد السيرذاتي تعقيدا هو اختلاط الرمزي بالخبري أو الرمز بالخبر، والخبري بالدرامي، والدرامي بالتوهمي الذي ينبثق عن التداعي الحر؛ فيتحول السرد السيرذاتي إلى سرد يشبه الأحلام، أو بعبارة أكثر إضاءة إلى سرد سوريالي.

المحاكاة الساخرة للذات، وتجليات اللاوعي :

يُجسد صوتُ المتكلم في نص رفعت سلام الذي بين أيدينا المحاكاة الساخرة؛ إذ نجد الصوتَ يمارس عبر تجليات اللاوعي جدل الحضور، والغياب عبر نوع من التفكير الباردوكسي التناقضي. إنه يُقدِّم إحساسا بحضور الماضي، ولكنه ماض يتم التعامل معه وفق اللحظة الآنية بما تتيحه الكتابة الصادرة عن اللاوعي من مساحة كافية لانطلاق الكلمات بحرية، وحيوية دونما رقابة زمنية أو رقيب زمني.

يتخذ الصوتُ الغنائيُّ وضعًا رئيسًا في صياغة الباردوية ما بعد الحداثية بوصفه علامة شكلية تلجأ الذاتُ الشاعرةُ إلى تمثّلها عبر امتزاج تداعي الكتابة ولحظتها بالغناء من خلال الأنيما (الصوت الأنثوي)، وقد ربط الفيلسوف الفرنسي جاستون **باشلار**Gaston Bachelard (١٨٨٤ : ١٩٦٢م) **في هذا السياق بين الحلم وتداعي الكتابة وبين** اللحظة الشعرية عن طريق الأنيما وفي هذا السياق يقول: "إن الأنيما هي التي تحلم وتغني الحلم، والغناء هو عمل وحدها، والتأملات الشاردة هي التوسع الطليق لكل أنيما، وإن الشاعر بلا ريب بفضل تأملات أنيماه الشاردة يستطيع أن يعطي لأفكاره الأنيموسية نية أغنية"(١٩)، ويصرح بها ويشدو كما في مثل قول رفعت سلام:

"لا يعرفني الزمان ولا المكان؛ لا أعرفني أُغني غنوة شاهقة لا تعيها الذاكرة

غنـــــــوة ماكـــــــرة

كأنها هـــــــــذاء

فابعدوا أقدامكم عن ظلي، لأرتجل القفزة الباهرة"(٢٠)

إن الشاعر في محاولته لتمثّل المحاكاة الساخرة للواقع التي تتجلى ذاتيا عبر محاكاة عدد من النماذج الذاتية، وتمثلها في تنوعيات دالة يقع على مستوى التعابير الشعرية المندرجة ضمن حيوزات البارادوية الهزلية كما في مثل قوله :

"آيتي بلا برهان"

"أنا البهلوان المفتوق المرتوق"

"آيتي وردة الذهول"

"أيتها الغنوة الخرساء"

"مرأة من حجر"(٢١)

وفي سياق البارادوية يلجأ الشاعر أيضا إلى التنويع عبر نقل الاغتراب، والقلق الذاتيين من حيز الذات إلى حيز الواقع الذي يتماس مع الذات بشكل أو بآخر، ويؤثر فيها بكل أبعادها، وعلى رأسها البعد السياسيح فنجد الترميز السياسي_العسكري يكتسي في بعض الأحايين بإطار السخرية، ويتفاعل معها دلاليا، وتركيبيا، كما في مثل قول الشاعر: "

أنا إلـــــــــــــه الأرق

لا يعرفني النوم، ولا النعاس؛ كأنني حارس الأحلام من الكوابيس؛ أُرفرف فوقَ الأطلال؛ بهيجا كطفل بريءٍ؛ لا أخشى رصاص القناصة فوق الجامعة الأمريكية، أو دانات الدبابات T 62 المرابطة في "التحرير" أُصفر في مرح، وأُغني قصيدة "تأبط شرا" حتى النهاية المشئومة؛

أنا اللحظة الملغومة "(٢٢)

إن التماهي مع لغة الخطاب السياسي، والتناص معها يعد بمثابة فاعلية ذاتية تحاول الانفلات من حيز الكبت الذاتي، وتتناص مع بعض الأحداث السياسية الرامزة لغويًا، وكذلك من خلال التشكيل بأيقونة الميدان التي تظهر في الصفحة ذاتها؛ إذ تظهر هذه الأيقونة كمعادل فينومينولوجي متداخل ذاتيًا، وموضوعيًا.

تتجلى محاكاة الواقع الساخرة أيضا عبر تطعيم الشاعر نصه بعدد من الكلمات الحوشية المهجورة التي ترمز إلى السخرية من الواقع أو من قبح هذا الواقع، وغرابته والتي تتماس بشكل أو بآخر مع حوشية هذه الألفاظ، وغرابتها كما في مثل قوله: "أنا الناموس؛ من الصفر أبدأ، لا أنتهي، لا حيلة لي، لا لاهوت لا ناسوت فمن أين تأتي الطلقات والأزيز؟ من أين يأتي الصراخ والعويل؟ أيها العسكر، العسس، لا عصافير بعد اليوم، لا شقشقة أو بقبقة أو زقزقة، لا هديل أو عويل، لا نحيب أو وجيب؛ هيا، انطلقوا صفا واحدا منتظما على إيقاع الطبول، والأبواق"(٢٣)

تتبدى المحاكاة الساخرة في النص أيضا عبر تقاطع الرمزي، والأيقوني باليومي كون الأخير هو المولِّد للسخرية، والمنتج لها لغويا، فتتجلى السخرية في النص كموقف تعبيري موصول بكل ما هو قيمي؛ لذا فإنها تحوي وظيفة ما على أساس أنَّ السخرية مفارقة بين رؤيتين أو موقفين، تقتضي السخرية إدراكهما والوعي بهما، إلا أن هذا لا يمنع من أن نقول إن الشاعر حين ضمَّن نصه لغة يومية فهو بهذا يحاول تفجير طاقتها الكامنة، ومعانيها الضمنية، كما يحاول تجسيد

إمكاناتها الترميزية، وبخاصة أن النص يحمل في مجمله ترميزا سياسيا مناوئا وقوده العامة، والبسطاء بلغتهم اليومية البسيطة :

"أيها الوسواس الخناس

يا صديقي الوفيُّ، كيف هجرتني في اللحظة الحرجة؟ فلتَعُد لي، فلتُوسوس لي قليلا من هراء، يا وحيدي وواحدي، كما تُوسوسُ الرِّيحُ لشجرة سنط عجوز في بحر من رمال؛ وسوس لي في سريرتي ما تُحيكه الأرباب الخبيثة لي، فلا أتخذ حذري، كي لا تقع الفأس في الرأس تماما"(٢٤)

جدل الأنيما وصراع الداخل والخارج :

تعد النزعة الأنثوية (الأنيما **Anima**) من النزعات التي تُعنى بالبحث في إطار العلاقة ما بين الرجل، والمرأة؛ للكشف عن كنه الشخصيات الإبداعية، ومحاولة تحليل نمط تفكيرها من خلال نظرية عالم النفس الشهير كارل جوستاف يونج **Karl G Young**" المعروفة بالأنيما (الجانب المؤنث من شخصية الإنسان)، والأنيموس **Animus** (الجانب المذكر من الشخصية المؤنثة)، وكلاهما يمثل الشخصيةَ الباطنية أو اللاوعي؛ "حيث ترمي الأنيما إلى أن تكون العلاقة بين الأنا المذكرة واللاوعي متاحة وممكنة، دون أن تتدخل في وظائف الاتصال الممكنة"(٢٥)

أفاد سلام من هذه النزعة؛ إذ حضر الصوت الأنثوي بضمائره و"عقله المنفعل" _حسب تعبير ميشيل فوكو **M.Foucault**_ وغرائزه الأنثوية المتضادة، وصوره الرمزية، والأيقونية متداخلة ومتعارضة، مكتملة وغير مكتملة وهي في كل هذه الحالات تتفاعل مع فضاء الصفحة اللغوية، والتشكيلية منتجة رموزا دالة، وعلامات أيقونية تدلالية على حد سواء.

حاول الشاعر أن يعرض من خلال تيمة التعدد الصوتي الأنيما عبر علاقة جدلية (الأنا / الأنتِ) يمارس فيها أحدُ الطرفين (الرجل/ رمز السلطة) فعل الظلم، والقهر، والإخضاع... على الطرف الآخر (المرأة/ رمز الوطن) فتحاول الأخيرة _بوصفها رمزا شعريا_ نقل مجموعة من الرسائل التي تُعبر فيها عن كافة ميولها بمظهريها: الإيجابي عبر محاولتها دفع الرجل لإثبات ذاتيته وتحقيق قيمه، ومبادئه واقعيا، والسلبي عبر إحساسها بالظلم والقهر، وهي بهذا تعد رؤية ذات

صبغة سياسية تطالب عبرها المرأةُ/ الرمز بحقوقها، وتضطلع إلى محاولة معرفة أسباب الظلم، والقهر الواقع عليها من الرجل/ الرمز؛ بغيةَ تصحيح هذه الأوضاع، وتغيير مساراتها.

يتجلى توظيف هذه النزعة في النص الشعري، وينفتح على عدد من الأصوات اللغوية، والنوازع الأيقونية التي تتجادل فيما بينها وفق ثنائيات متعددة، أبرزها الحضور (المرتبط بالنشوة والغناء)، والغياب (المرتبط بالألم والعويل) في صيرورة كتابية تؤشر للإكراه، والحلم بالتغيير:

"نعم لستُ امرأة؛ رماني الله في الكون: كوني شركا في مفترقات الأرض للعابرين؛ كوني مفترقا، أو أرقا في نعاس الأرض فكنت. لا حيلة لي، لا مفر. مسيرة مخيرة، أجوس في متاهة الله، هائمة إلى أن يؤون الأوان لا أوان لي، امرأة من غبار الوهم أو وهما من غبار الزمان فلا تقربوني إلى أن أعد زينتي وحيلتي، سأخرج بعد حين شجرة من شهوات شاهقة لا يعتريها نوم، أو نسيان، أو حريقا يمشي في الأسواق مرحا لا يريم؛ ابتعدوا عني قليلا، إلى أن أعد أنشودتي البهيجة، وأوشيها... فترفعونني على الأعناق مبهورين، مذهولين، تدخلونني بسلام آمنين"(٢٦)

في المقطع السابق تتقاطع الجمل، والإيماءات ما بين محو، وغياب، ثم حضور في تعبير لغوي، وإيحاء رمزي واضح يوحي بموضوعة الألم، والإكراه، والحلم بالتغيير، والتحديث للوصول إلى بهجة التعالي والنشوة "فترفعونني على الأعناق" فالأنثى/الرمز تعاني من التفكك، والتمزق الذي يتبدئ علاماتيا على جانب الصفحة في صورة أيقونة التكوين الأنثوي غير المكتمل أو الممحو؛ إذ لا تظهر في الصورة سوى الأعضاء الداخلية للأنثى التي تسعى للاكتمال عبر الاتحاد بالكون، والواقع.

إن الوعي بالنزعة الأنثوية كنموذج أعلى (ضميرا، ورمزا، وأيقونة) كشف عن ثراء الوجود المستمد من ثراء الظاهرة الأنثوية ذاتها، وبخاصة في نموذجها المقدس؛ حيث المرأة رمز القداسة.

" أنا امرأة التواريخ الحائرة

اتركوني لي، لأرعى أشجار وساوسي، وطيور هواجسي، حتى تترعرع، تشبَّ وتُحلق في فضاءاتي الزرقاء بلا رياح أو غبار؛ فمتى تنامُ الجحافلُ والأسلحةُ والصراخ الداخلي؟ متى تُعلن الحروبُ هدنتها؟ تعالوا إلى ظلي جميعا، بلا سلاح أو عتاد؛ أعددتُ لكم قهوتي وخمري، وحكاياي الـــــــــــ لا تنتهي، وصوتي الرخيم"(٢٧)

في الصفحة ذاتها وفي أعلاها ترتسم صورة امرأة هي ربة السماء نوت، وواحدة من تاسوع هليوبوليس، وزوجة إله الأرض جب في تأشير واضح على تداخل اللغوي، والصوري وتفاعلهما جدليا.

وفي هذا السياق تتعالق الذات الشعرية مع رمزية الشمس، فتُدخلها عن طريق اللغة دوائر التأنيث المعنوي، فيتنزل التشكيل اللغوي لها منزلة الأنوثة، من حيث إن الشمس هي رمز الرؤية، وهي رمز الرموز كلها، بل هي رمز الحياة التي هي ضد الموت، وهي رمز الحياة للأرض، ومصدر خصوبتها وحينما تظهر الشمس سوداء؛ فإن هذا يعد دليلا على كسوفها، فتصبح هنا بديلا للموت، فتغدو أيقونتها تقاطعا جدليا مع الكتابة الرامزة، وتماثلا معها:

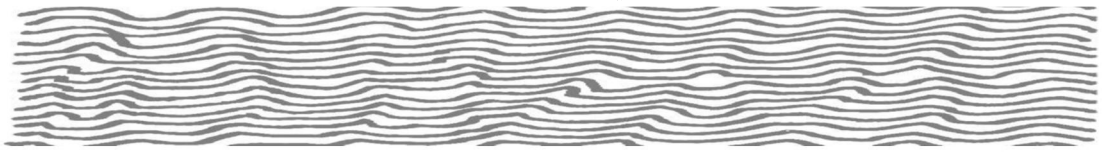
دمٌ في الشوارع؛

دمٌ في الزنازين؛

دمٌ في الميادين؛

دمٌ في العراء؛

دمٌ يغطي وجه السماء



"(٢٨)

وبعد فإن اجتماع صوتي الأنيما، والأنيموس (المادة، والروح) هاجس كتابي يلح على الشاعر باستمرار من خلال تناوب الأدوار المهيمنة فيما بينهما من صوت لآخر، ومن حركة لأخرى في محاولة واضحة من الشاعر للعثور على تركيب مادي ــ روحي ينبه المتلقي لما يمور بالواقع، ويؤشر له به.

وأخيرا، فإن السياقات التي ورد فيها الصوتُ الأنثوي بالنص متعددة ومتداخلة، وتعددها يشير إلى تنوع مرجعياتها ما بين الأنثى الكونية العظمى، وأنثى النفس البشرية...، وهي كلها معادلاتٌ رمزيةٌ، بما يشي بتعددية جينات الأنيما القارة لدى الشاعر وفق صور متعددة، وغير محددة.

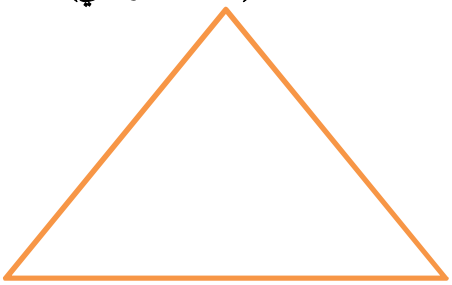
جـــــــدل الرمزي، والأيقوني:

حظي النص الأدبي ــبوجه عامــ، والشعري منه ــبشكل خاصــ باهتمام كبير داخل منظومة التحليل السيميوطيقي، الذي تعددت روافده التأطيرية النظرية، وتباينت تأثيراتها وإسهاماتها، بدءا من اللسانيات البنيوية التي صاغها فرديناند دي **سوسير F.De Saussure** (١٨٥٧ : ١٩١٤م) عبر تصوره اللساني (السيمولوجيا **Semiology**)، مرورا بالدرس الفلسفي المنطقي لدى المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارل ساندرس بيرس **CH.S.Peirce** (١٨٣٩-١٩١٤م)، الذي حاول مع بداية القرن العشرين الانطلاق لريادة أساس إبستيمولوجي مغاير لهذا العلم عُرف بثلاثية بيرس؛ إذ عرض فيها أنواع العلامة، ومقوماتها، وأساليب اشتغالها، وهو ما دعاه إلى تأسيس مفهومه للعلامة، وبنائها وفق طبيعة ثلاثية تقوم على فكرة التوسط التي جعلت من ثلاثيته ترسيمة مثلثية مقابلة لثنائية دي سوسير؛ حيث اقترح ش. س. بيرس مثلثا سيميوطيقيا، كما بالشكل التقريبي التالي:

المفسرة

(علامة نوعية_ علامة مفردة_ علامة عرفية)

(لها بعدٌ تركيبي)



المصوِّرة	الموضوعة
(تصوير_ تصديق_ حجة)	(أيقونة_ مؤشر_ رمز)
(لها بعدٌ تداولي)	(لها بعدٌ دلالي)

ولعل أكثر تصنيفات بيرس، وتقسيماته شيوعا تقسيمه القائم على علاقة العلامة بموضوعها، وقد ميَّز بِناءً على هذا المعيار بين ثلاثة أنواع متداخلة، هي:

_ الأيقونة **Icon**: العلامة التي تُشبه ما ترمز إليه أو تُمثله أو تُحاكيه في وجه ما، وتشاركه بعض الخصائص المتشابهة بينهما (العلاقة التمثيلية).

_ **المؤشر Index**: العلامة التي ترتبط فعليا بما ترمز إليه سببيا (علاقة التجاور الوجودي).

_ الرمز **Symbol**: العلامة التي جرى العرفُ على ربطها بما ترمز له اعتباطيا أو تعسُّفيا (العلاقة العُرفية).

ومن الأهمية بمكان هنا الإشارة إلى أنه لا يوجد فصلٌ محضٌ بين العناصر الثلاثة السابقة للعلامة؛ إذ تعمل ثلاثتها داخل شبكة علائقية، وتواصلية واحدة غير منفصلة.

لقد تميز التفكيرُ العلاماتي البيرسي بالانفتاح على اللاتناهي، واللاتأويل في إنتاج العلامات، من حيث إن العلامة تعين أخرى للموضوع نفسه حين تأويلها، ومن هنا تتلاشى الحدودُ حولَ المؤولات العلاماتية، وتغيب بما يُحدث نوعًا من الجدل والتفاعل فيما بينها عن طريق السيرورة السيميوطيقية (السيميوزيس)، التي هي "عملية انصهار الأبعاد الثلاثة للعلامة واشتغالها على أنها وحدةٌ كاملة"[٢٩]، وهكذا يكون النصُ في حركة تحولٍ، وتغيِّر دائمين؛ حيث لا تعمل العلامة من تلقاء نفسها وهو ما وسَّع مجال العلامة ليشمل ما هو لغوي، وغير لغوي في إنتاج الدلالة.

وبِناءً عليه فإن مساهمة بيرس فتحت المجالَ للكثيرين من بعده، الذين حاولوا وضع العلامة والتشكيل بها في مسارب جديدة ومنهم إميل بنسفيت **Emile Benveniste** (١٩٠٢ : ١٩٧٦م) "الذي حاول أن ينحو بالعلامة باتجاه استعمالاتها المنهجية، والجدلية؛ حيث وصفها بالقدرة على الدلالة حين حصر وظيفتها في استدعائها الشيء لتحل محله باعتبار أن دور العلامة حسب رأيه هو التمثيل"[٣٠] بما يعنى أن العلامة قد تحل محل شيء آخر؛ أو تتبادل الدور الوظيفي معه، من

حيث إنها لا تأتي بمفردها، وإنما تكتسب قيمتها من تعارفها مع العلامات الأخرى وتشابكها معها.

وأخيرا، فإنه مما لا شك فيه أن اختلاف وجهات النظر حول التفكير العلاماتي، والتشكيل بالعلامة له أثره الملحوظ على بنية النظام النصي المحتكم إلى منظومة العلامات، والقائم عليها لما تطرحه هذه الاختلافاتُ من إشكاليات متعددة حول تعدد الأنظمة العلاماتية، وتفرعاتها التي تندرج وفق نظامين لساني، وغير لساني وطرح تساؤلات شتى عن الحدود الفاصلة ما بين هذه الأنظمة بفروعها، ومدى إمكانية التواصل أو الجدل فيما بينها ومدى نجاعتها في تأدية مهامها داخل النص؟؟

وفي هذا السياق سوف نشير بوجه خاص إلى موضوعة بيرس السيميوطيقية، وبوجه أخص الرمز، والأيقونة اللتين اعتمدنا جدلهما منطلقا رئيسا لهذا المبحث.

أما **الرمـــزُ Symbol** فقد تعددت مفاهيمُه، واختلفت من حقل معرفي لآخر، فهو دلاليًا يعني التواصل من خلال التشكيل الفني والنصي، وسيميوطيقا هو ــوحسبما عرَّفه بيرســ علامةٌ تُحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد أفكارا عامة"[٣١] بما يعني أن الأديب عندما يضع أشكالا أو رسومات ما فهي بمثابة رموز من حيث إن العلامة هنا هي بمثابة إشارة دالة على ما يريد المبدع توصيله.

إن اللغة الشعرية التي يعتمدها الشاعر في نصه هي لغة ترميز، وتوصيل، وتدليل... تُوحي بحرية الكتابة، وهي لا تبلغ درجة شعريتها العليا من دون أن تتجادل مع الأيقونات البصرية التي تساعد على شحن النص دلاليا، كما أنها تحفز المتلقي، وتثير فضوله.

تأسيسا على ما سبق يغدو الرمز كل شيء يحل محل شيء آخر في التدليل عليه لا عن طريق المطابقة، بل عن طريق طرح علاقة جدلية مع هذا الشيء؛ ولذا عرَّف بعضُ المفكرين الرمزية بـــ"أنها فن التفكير من خلال الصور، وقال البعض الآخرــيونج مثلاــ:

إن الصورة تصبح رمزية عندما يكون معناها كامنا خلف السطح، وخلف الظاهر"[٣٢]

أما الأيقونية **Iconicity** فإنها تُمثل اليوم في الدراسات النقدية المعاصرة موضوعا مهما، ومغريا بالبحث والدرس، ولا يقتصر درسها على التحليل السيميوطيقي، وإنما يمتد ليشمل التحليل

الظاهراتي؛ إذ تُشكلُ الأيقونية ــالآنــ مقاربة ظاهراتية، ومنتجا معرفيًا، وإبداعيا لا يقل قيمة عن المنتج اللغوي/اللساني، من حيث إنها تسعى إلى إنتاج المعنى، وتداوله، وتنهض مهمتها على وظيفة الإحالة المعرفية التي تثري النصَ، عبر فتحه على جملة من المواد المعرفية، والثقافية... التي تُكسبه صفة الشمولية، والعمومية، وتنأى به عن الربط الأحادي المصمت.

تكتسب الأيقونية أهميتها الإبداعية من جملة خصائصها التي تتسم بها، وتنماز بوصفها بؤرة مركزية للصورة تمثل وجهًا مميزًا، وخاصًا يُحيين الدلالة ويكثفها، ويمنحها تمظهرا معرفيا وتداخلا ذاتيا، وموضوعيا (ظاهراتيا) تُدرك ضمنه جملة الرسوم، والصور التي تُعبر عن التجارب الذاتية للذات الكاتبة أو الجوانب الموضوعية التي تُحيل إليها واقعيا، التي تمتد للآخر المستقبل لهذه الكتابة والمتلقي لها "فالعلامات البصرية ــرغم إحالتها على تشابه ظاهريــ لا تقدِّم لنا تمثيلًا محايدًا لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكِّل "لغة مسننة" أودعها الاستعمالُ الإنسانيُّ قيمًا للدلالة، والتواصل والتمثيل. استنادا إلى ذلك، فالدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي دلالات وليدة تسنين ثقافي وليست جواهر مضمونية مُوحَى بها، ومن هذه الزاوية فإن شأنها في ذلك شأن وحدات اللسان، محكومة بوقائع توجد خارجها"[٣٣]، ومن ثَمَّ ينبني تحليل مختلف هذه الأيقونات على المعرفة السوسيوثقافية للمؤول؛ بغيةَ تحليل مضامينها، ودلالالتها؛ التي تنتقل الدلالة عبرها من كونها لغة معروفة نصل إليها بالحدس إلى كونها لحظات بصرية تتجادل مع اللحظات اللغوية، وتتفاعل معها.

وعلى الصعيد الإبداعي فإن تنقل بصر المتلقي من اللساني إلى الأيقوني بسياجاته المتعددة يُراد منه فينومينولوجيًا تخليصه من المألوف المعهود، وإدخاله حيز الإنزياح الكتابي؛ حيث يترحل في أبعادها، ويرصد فرادتها الإبداعية من جهة، وتعدديتها الفنية والجمالية من جهة ثانية عبر ما تكشفه الأيقونية من مضمرات لسانية، وإيحاءات رمزية، بعدما أصبح الشاعر المعاصر على وعي بأن إنتاج النص لم يعد قاصرا على التشكيل اللغوي، بل غدت التشكيلات البصرية والصورية حاضرة فيه حضورا لافتا، ومن ثم فلا غرو أن تنشأ علاقة جدلية ما بين البعدين من حيث إن "أية عملية تواصلية هي تبادل الدلائل بين مرسل ومرسل إليه داخل سوق لفظية أو غير لفظية"[٣٤]، وتقتضي مهمة هذا التواصل التفاعل بين السوقين، وإن كانت الثانية بحاجة إلى وجود الأولى ولا

تعمل دونها فإن الأولى بمثابة الوسيط الدائم بين النسقين الصوري، واللساني؛ إذ إن الصورية تتفرع عن اللسانية، وتقتضي وجودها.

إن من بين جملة الخصائص، والسمات التي تمتلكها العلامة الأيقونية خاصية ربط الموضوع أو الشيء الذي تُحيل إليه بالواقع الأنطولوجي الذي يتواجد فيه، وكذا الإحالة إلى منتج العلامة ذاته والاتفاق معه معرفيا، وإدراكيا وهو الأمر الذي يضمن لها نجاعة التواصل الفعَّال، والإيجابي.

وفي هذا السياق يقوم بيرس بالتمييز بين ثلاث أنواع من الأيقونات الصور، والرسوم البيانية، والاستعارات، وكلها تنطوي على جوانب تشابه بينها وبين المشار إليه؛ إذ من الممكن ــعلى حد قولهــ "أن يكون الأيقون صورة أو رسما بيانيا أو استعارة"(٣٥)

والواقع أن حضور هذه الأيقونات، وتواجدها في النص لا يعد ترفا تشكيليا، أو محاولة لملء فراغات ما في الصفحة الكتابية، أو زخرفة تزينية، بل تصنع هذه الأيقونات توازيا دلاليا بين فضاءين دلاليين تمَّ تلقيهما متزامنين، وعلى دفعة واحدة كما كان لها فعلها في إثارة المتلقي، واستجلاب نظره؛ لمحاولة البحث فيما وراء الأبعاد المعرفية، والأدبية التي تطرحها هذه الأيقونات داخل النص الأدبي؛ إذ أصبح عليه أن يعثر على إيقاع النص الدلالي من خلال وقعه النفسي؛ أن يسترسل في خاطر اللغة الرامزة؛ ليتراءى له ما وراء الأشكال والصور"(٣٦)

ومن خلال المجال السيميوطيقي فقد تبنى السيميوطيقيون مبدأ عاما حاولوا فيه إعادة الاعتبار إلى النص، وجعله منطلقا وغاية في الوقت نفسه للبحث في قوانينه الداخلية وعلاقاته، وخصائصه النوعية، مبدأ يقول: بأن الأيقونة لا تملك صيغة تمثيلية محضة لما تُمثل أو تشبه على الرغم من أنها في بعض الأحايين قد تكون موحية جدا، وبدرجة كبيرة، مما دعا بيرس إلى التشديد على أنه "من الصعب، وربما من غير الممكن تحقيق مؤشر خالص، ومحض للأيقونة، كما من الصعب أن نجد إشارة ليس فيها أبدا أية صفة تأشيرية"(٣٧)؛ ومن ثمَّ أولى بيرس الرمز عنايته "فهو ــعلى حد قولهــ النمط الوحيد من العلامات الذي يتوافر على معنى لا يدل إلا على ذاته بخلاف القرائن، والأيقونات"(٣٨)، وهو الأمر الذي حدا بالشكلاني الروسي رومان جاكبسون **Roman Jakobson** (١٨٩٦ــ١٩٨٢م) أيضا إلى أن يجمع بين المصطلحين، ويدمجهما في مصطلح واحد "رمز أيقوني"(٣٩) يقول جاكبسون: "إن الصيغ الثلاث البيرسية (يقصد الأيقونة، والمؤشر، والرمز)

تتواجد معا في تراتبيِّة نسبية تهيمن فيها واحدة من الثلاث، والسياق مسؤول عن تحديد الصيغة المهيمنة"[٤٠]، وهذا الخلط أيضا هو ما حدا بالمنظِّر الإيطالي أمبرتو إيكو U.Eco من قبل إلى نقد الأيقونة البيرسية حينما قرر "أن التشابه ليس علة مطلقة، ولكنه يقوم أيضا على علاقة عرفية ثقافية"[٤١]

أما فيما يتعلق بالجانب الدلالي الذي يتبدى من خلال النص عبر عنصري الأيقونة الصورية، والرمز اللغوي فإنهما في علاقة جدلية؛ حتى لا تخرج الأيقونة عن المعنى المحدد لها؛ فيلجأ المبدع إلى أن يكسو الأيقونة، ويصبغها بشيء من التوظيف الرمزي؛ ليقوي دلالتها، ويضفي عليها بعدا جماليا مؤثرا، من حيث إن الرمزية تفضل بالصورة عن التعبير المباشر، على أن أحدهما ينبغي أن يقدِّم أبعادا جديدة للآخر، وأن لا يكون تكرارا دلاليا له أو نسخا سيمانتيكيا منه.

وفي السياق ذاته فإن الدلالة الأيقونية قد تتحول إلى إدراك معرفي رمزي، هذا الإدراك يتبدى من خلال التلفظ الأيقوني (الإنتاج اللغوي للأيقونة)، من حيث إن علاقة الإنسان بكل الموضوعات التي يتم التفكير بها تتم من خلال اللغة، وعبر أفعالها؛ إذ لا يكتسي التأشيرُ المعرفيُّ قيمته إلا عبر النسق الرمزي بمواضعاته، وسياقاته.

إن الحديث عن العلاقة الجدلية بين الرمزي، والأيقوني لا يكون إلا عبر إدراك العلاقة التكاملية بين الاثنين، أو بعبارة أكثر بيانا إن إنتاج النص يعتمد على الشراكة فيما بينهما؛ لضمان نجاح العملية التواصلية، وفاعليتها عبر التضافر والتفاعل لإنتاج دلالات مشتركة من خلال عملية تقنية أو إجرائية موحدة من الممكن أن نسميها بأيقنة اللغة، أو تلفيظ الأيقوني، وهو ما أكده الناقد الفرنسي رولان بارت Roland barthes (١٩١٥ :١٩٨٠م) خلال حديثه عن وظيفتي الترسيخ، والتدعيم، أما "الأولى فتكون عبر إضافة النص اللساني للصورة حتى يقيدها بتدليل معين، ويمنعها من التأويلات المتعددة، أما الوظيفة الثانية فتكمن في تكملة معنى الصورة، والربط بين مختلف مقاطع النسق الأيقوني، فيمحي الغموض عنها ويدعم معناها"[٤٢]

إن تلاحم النسقين اللساني، والأيقوني يمنح المتلقي القدرة على استنطاق النص ومحاولة استيعاب فضاءاته الدلالية، والجمالية، وفي الوقت ذاته ينفي عن النص صفة التلاشي، والتشتت، والتشرذم عبر تتبع حركة النص الرمزية، التي تتماس بشكل أو بآخر مع تشكيله الأيقوني من

خلال رصد حركة المعنى وانتقاله من حيز المجال اللغوي Semantic (بنية لا مرئية) إلى حيز المجال العلاماتي الصوري Semiotic (بنية مرئية)؛ حيث يسمح بتوليد معان متتالية تتعاضد في أغلبها، وتتجادل مع بعضها البعض في سبيل إنتاج نص فني، وأدبي متنوع فنيا، ومتعدد جماليا.

بقي أخيرًا أن نشيرَ إلى أن نجاح الشاعر في استخدام هذه الأيقونات على نحو يوازي النص اللغوي، ويتعاضد معه ويجعلها على جانب من الطرافة وفي خدمة النص وليست عبئا عليه مرهونٌ بدافعية المتلقي، ومدى جاهزيته للبحث في دلالة هذه الأيقونات ومرجعياتها التي تجمع النص اللغوي بالشكل الأيقوني، وهنا يبدو التلقي عملية مزدوجة، ومغامرة صعبة لكنها ليست مستحيلة، وصعوبتها تكمن في أنها قد تكون على حساب الجانب التوصيلي المعرفي الذي يعتمد على مدى مقدرة المبدع على التوصيل، وجاهزية المتلقي للبحث والتدليل.

الترميز بالجسد، والتدلال الأيقوني :

يعد الجسدُ لونًا من ألوان الاتصال الدلالي، وتلعب لغته دورا دلاليا مهما، ورمزيا فاعلا في سياق العملية التواصلية، كما تعد حركته تماثلا موضعيا مع حركة اللغة، وإيماءاتها ومن ثم فإن التشكيل بالجسد يعد قاسما مشتركا بين الرمزية، والأيقونية، من حيث إن الجسدَ بمثابة "لغة سيميائية غنية ومخزون لا ينضب من العلامات بعامة والأيقونات بخاصة"(٤٣)، وهو ما يعكس جدلية الكتابة باللغة، والتعبير بالجسد وتداخلهما معا في مسار تدلالي واحد.

يسهم الترميز بالجسد، والترسيم بالأيقونة في الكشف عن بنيات النص المضمرة؛ إذ يقومان بدور مدمج، ومزدوج في التأكيد على موضوعة الواقع، ومحاولة الكشف عما بهذه الموضوعة من عوار، ويبدو أن الشاعر حينما استعان بهذه الآلية من آليات التعبير كان على وعي بما للجسد من ارتباطات وثيقة بالفضاء المكاني، من حيث إن الحديث عن المكان في النظرية الأدبية والنقدية الحديثة، والمعاصرة هو بالضرورة حديثٌ عن الجسد؛ إذ يُنظر إلى المكان عادة في النص على أنه جسدٌ له تاريخ تمتد علاقته إلى الشفاهية، والكتابية؛ حيث الوضع اللغوي ملموس كرموز بصرية، وهو الأمرُ الذي ظهر بعد ذلك في النقوش المصورة على الجدران، ومن هنا يرتبط الجسد بالفضاء المكاني؛ إذ هو بمثابة المسرح الذي تدور على خشبته كل الأفعال، ويتم تبادل كل الأدوار عبر ما يوفره الجسد من علاقات لغوية ترابطية، وتشكيلات وجودية أيقونية.

يفتح الترميزُ بالجسد في نص أرعى الشياه على المياه المجالَ واسعًا لتضافر أبعاد متنوعة، وعلائق متعددة أبرزها المرأة، والزمن؛ حيث يتضام الأخير مع المكان، ويتضافر معه بغية خلق فاعلية شعرية جدلية، فيطعم الشاعرُ المكانَ بالبعد الزمني، ويردفه به ليفقده حمولته الرمزية التشاؤمية، ويتطلع بنا لعودة الحياة في فترة جديدة يصنعها التساؤل الذي يصوغه الشاعر؛ لكسر حيز العجز عن النهوض مرة أخرى.

"**هي لحظتي الضائعة؛** لا أفلتها، كخيط مشدود فوق هوة سحيقة، أمشي عليه بقدمين حافيتين كبهلوان لا يخاف الانزلاق.

جسدك : مدينة سرية كلما جبت فيها _أنا الرحالة الأريب_ تهت؛ كلما توغلت تناوشتني الصرخات السامة.

مدينة سرية تحرسها شياطين الظلام"(٤٤)

إن المكانَ في المقطع السابق يفقد صفته، وجغرافيته ويتحول إلى بعد رامز تنتظم دلالاته وتتحول خارج محدداتها إلى الذات الشعرية التي تصنع منه رؤية رمزية خاصة بها، ومن ثم يفقد المكانُ مرجعيته، وإحالته، ويتم تجريده رمزا ذاتيا، وتوظيفه علاماتيا، ويتشاكل لغويا في صوغه الشعري مع تقنيتي النفي، والتساؤل؛ إذ ينهض الزمنُ بوظيفة الانتقال من حيز النفي/الغياب إلى حيز الإثبات/الحضور، فيتحين الماضوي ويتصل بسياق الحاضر، وتتداول الذاتُ علامتها لتتحول إلى فاعل للتغيير.

يكتسب رمزُ الجسد في النص أهميته، وخصوصيته أيضا بانتسابه للمرأة وتوحده بها؛ حيث يتوحد الجسد الأنثوي مع رمزه العميق الأرض/ الوطن ويتماهى معه، فتغدو المرأةُ جسدًا يستر الأرض/المكان في إشارة رافضة ومناهضة للاستلاب على المستويين الرمزي، والأيقوني؛ إذ يبدو الجسدُ لغةً رمزاةً للصوت الرافض وموضوعا للألم، وأزمة للذات :

"**جسدُكِ بوابةٌ للفردوس والجحيم**

ملاذٌ للعابرين المساكين وأبناء السبيل والمؤلفة قلوبهم والعاملين عليه؛ يأكلون، يشربون، يمرحون، ينكحون، يضحكون، يتشاجرون، يعبثون، يعيثون، كما يشاؤون. أصافحهم واحدا

واحدا عند الدخول والخروج. هم رفاقي وعشيرتي، أهلي وأسرتي لا مناكفة أو مماحكة؛ وأنت المقام المباح الكريم؛

أنتِ النعيم المقيم"[٤٥]

إن كلمةَ (أنتِ) لا ينضافُ لها ويُضم إلا ما هو جدير بها، وخليق لها فالذي يرقى لها هو الحياة؛ لأنها _أي: أنتِ_ تعني الحياة، وعودتها تربط الحديث الإيمائي داخل اللغة، والتمثيل العلاماتي عن طريق الصورة، والرسم، فصورة الأنثى الرمز بمرجعياتها تتداخل بين النفسي، والرمزي، كما أن الحركة كلها بين جسد، وروح يتلمسها الشاعر في ذلك الجسد الرمز، ويعبر عنها بأيقونات ثلاث للروح: النبتي، والجعران، وبا ٣ التي ترمز _جميعها_ لعودة الروح أو عودة الحياة.

إن الدمج ما بين الجسد، والروح من المنظورين النفسي، والأسطوري وتضايف أيقونات عودة الروح إلى الجسد يعد بمثابة اتساق أو انسجام مع رمزية الاستلاب الممثلة في الأنثى غير المكتملة التي وردت أيقونتها في العمل إحدى وعشرين مرة، بما يثبت أن الوعي بحضور المرأة كان واردا بشكل كثيف في النص من خلال الجسد الذي لا يرتد _في أغلبه_ إلى العامل الإيروسي، بل يتمثل في محاولة الشاعر إنزاله منزلة التدليل العلاماتي المرتبط بالأرض، والوطن، والملكية، والقداسة:

"أنا سيدة الضالين

أبوابي مفتوحة، ساحاتي مباحة، أروقتي متاحة؛ فتعالوا، اهلوا ما تشاءون، أشجاري وارفة، ثماري معتقة، فاقطفوا؛ لا حرام، لا ملام؛ كلما قطفتم اشتعلت براعم وثمار جديدة؛ لا تفنى؛ أزل لا ينقضي، أبد لا ينتهي؛ وامرأة مفتوحة على المستحيل؛

المـــــــــرأة الـــــــــبديل"[٤٦]

يغدو الجسد في النص علامة تأخذ بعدها الدلالي من خلال المواضعة الدلالية والمرجعية التي تحيلُ هنا إلى رمزية المكان/ الوطن، وتتماس بشكل مباشر مع البعد الأيقوني المقابل للمقطع من خلال الرسم التمثيلي الأنثوي غير المكتمل أو المجرد، الذي يشي بالانفتاح الطبيعي على الكون من جهة، ويؤشر للجدل الرمزي الذي يؤمي للاستلاب، والضياع، والتمزق عبر الرؤية الإنتاجية

للعلامة من جهة ثانية، من حيث إن انسجام الفرد، وتصالحه واقعيا يتم عن طريق الجسد بوضعه وحركته؛ إذ إن الإنسان بمثابة وجود متجسد واقعيا تربطه علاقة بشكل أو بآخر مع محيطه الحيوي الذي يعيش فيه، ويؤثر في ذاته، ويتأثر به.

إن إشكالية الجسد ببعديه الفيزيقي، والإبداعي مع المكان ــوالتي تعد سمة من سمات النص ما بعد الحداثيــ لهي في جوهرها إشكالية الهوية، والحرية وعُري الجسد في إطار العلاقة التواصلية بين الذات، والمكان، يرمز هنا إلى تضاؤل المكان، واستلابه هذا الاستلاب الذي يحاول الجسد جاهدا مقاومته بقوة حتى يصبح جسدا فارها تضيق به حدود المكان؛ فيضطر الشاعر للعودة إلى مرحلة الأنثى الكونية العظمى التي من جسدها تنشأ الحياة الجديدة، وتنبعث؛ ومن ثمَّ تظهر المرأةُ في النص كوجه آخر يقاوم الهيمنة، والاستلاب بالقدرة على التوالد، والخصب، والنماء.

"سماءٌ سوداء من قلق، وطيور من قصدير تمرق في فضاء أرجوان؛ فهل نام النوم، ونسي النسيان، أم أفرخت الغيبوبة في جسدي (عُشِّهَا) خزعبلات باهرة

لحظة ماكرة

عمالك وحاشيتك أغسل قدمي بالماء المقدس في الصباح والمساء، وأبتهل لك؛ الحمد لك، يا سيدة الخصب والنماء؛ لكِ السلام، ومنكِ السلام"(٤٧)

إن المعاينة الرمزية، والبصرية لموضوعة الجسد في النص لتشي بالجدل القائم بين الجسد رمزيا، وأيقونيا وتفاعلهما فكريا في ذهن الشاعر؛ لذا يرى رائد الفلسفة الظاهراتية إدموند هوسرل Edmund Husserl(١٨٥٩ : ١٩٣٨م) أنه حينما نفكر أو نتأمل لا يمكن أن نتصور الذات المماثلة في صميم العالم، أو الذات التي تقع تحت تأثير هذا العالم على أنها مجرد "موضوع" مندمج في غمرة الموضوعات العالمية الأخرى، بل نحن نتصورها على أنها تلك الذات المحورية التي تدور حولها سائرُ الموضوعات، فليس في إمكاننا أن نتصور عالما لا تتعقله أي ذات من الذوات ما دامت الذات هي بمثابة الوعي الضروري لقيام أي عالم أو واقع"(٤٨)

تعددية الرموز الثقافية، وتجلياتها الجمالية:

يعد نص أرعى الشياه على المياه بمثابة جماع رؤى وأحداث ثقافية فسيفساء تشكيلية دينامية تتحاور مع أصوات الماضي التاريخي وفق أحداث الحاضر، وتحولاته الراهنة ليصبح النص تركيبا ثقافيا، وتقاطعا رؤيويا مع أصوات متعددة أبرزها الصوت السياسي.

إن البحث عن اتساع التجارب والرؤى الشعرية ليوجب على الشاعر توسيع الممارسة اللغوية، وتفجيرها، وهذا الأمرُ لا يكون إلا عن طريق استخدام عددٍ من التقنيات الشعرية التي تفاعل ما بين الرؤية الشعرية للمبدع، ولغته الرامزة.

وفي هذا السياق تتعدد مصادر الرمز، وتتنوع أصوله ومنابته؛ إذ يتكئ الشاعر على عدد من المصادر، والحقول التي يستنبت منها رموزه، وتتماس بشكل أو بآخر مع الذات الشاعرة، وهو ما يضفي عليها جوًا من الخصوصية، ويفتحها على التعددية الجمالية، والتأويل الدلالي.

يحوي هذا النصُ عددًا من الأصوات السياسية، والتاريخية، والأسطورية، والدينية **الرامزة** التي تحضر برموزها، وأيقوناتها لتؤدي وظائف متضمنة في صيرورة الكتابة لدى الشاعر، ولتمثل جزءا مهما من تحولات الدلالة من الصوت المتكلم (الذات الشعرية) إلى كافة الصور الأخرى المحتملة؛ إذ يستدعي البعد الأيقوني في النص رموزا محفورة في الذاكرة الحضارية، والثقافية ويتماس معها بما لا يوجب لأحدهما أن يكون مرجعا ارتكاسيا حيث تنتقل الدلالة، وتتحول من أحدهما للآخر.

الترميز السياسي :

يمثل الترميز السياسي في هذا النص النقطة المركزية التي تنطلق منها باقي الترميزات الأخرى، ويأتي هذا الترميز في إطار اغتراب الذات الشاعرة عن واقعها؛ فمنطوق الصوت السياسي داخل النص هو بمثابة المُحفِّز للذات لاتخاذ موقف، وتبرير هذا الموقف؛ ومن ثمَّ فإن حضور الصوت السياسي ــ العسكري في النص بهذه الكثافة، والوفرة لا يعد احتجاجا على السلطة السياسية بقدر ما هو محاولة لتأسيس رؤية مغايرة، ومختلفة للواقع الراهن، وبخاصة أن الواقع السياسي هو الفاعل المهم في تشكيل شتى جوانب الواقع الأخرى.

إن الترميز السياسي في النص لهو بمثابة بنية رمزية تتجلى من خلالها الذات الشاعرة لتعلن وعيها بذاتها وبواقعها؛ وبذا فإن الإحالة الواقعية هي التي تجعل من اللغة هنا هيولي دلالية الرمز أحد معاييرها، وأبعادها من خلال ما يخلقه الرمز من تجاوز للدلالة الأحادية، وهو الأمر الذي

أشار إليه جون كوهين Gean Cohen عند حديثه عن لغة الشعر من أنه "لا يجب أن يُفهم منها كل ما هو قادرٌ على الإيحاء أو التعبير، ولكن ينبغي أن يُفهم منها كل ما هو قادر على "الإحالة إلى" وهو يتضمن تصاعد المحتوى، أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسلٌ إشاري"(٤٩)

الصوت التاريخي:

أدرك رفعت سلام حميمية العلاقة الجدلية التي تربط ما بين النص وشاعريته من جهة، والصوت التاريخي بشخوصه، وأعلامه، وحوادثه، وحقائقه من جهة ثانية من حيث إن كلاهما يُعنى بالإنسان زمانا، ومكانا؛ لذا حاول الشاعرُ أن يجعل منه نسقا بنائيا، ونسيجا إبداعيا، ورمزا إحاليا ودلاليا تتحقق به الرؤية الشعرية عبر استحضار عددٍ من الإشارات التاريخية الشخصانية التي تُمثل البعد الجمالي والمثالي هربا من وطأة الواقع المتردي، وتعبيرا عن الرؤية الحضارية والإبداعية التي حاول من خلالها الشاعر أن يستشرف المستقبل تفاديا للانغلاق على الذات، والانكفاء عليها في آن وبحثا عن وجود لها في آن آخر فيما يمكن أن نسميه بتأسيس الكينونة وتحقيقها فرديا، وجماعيا.

يرتد مسار نص أرعى الشياه على المياه صوب التاريخ؛ إذ حاول صاحبه توظيف الصوت التاريخي، فاستحضره في نصه، وجعل منه مادة منتجة للدلالة، والرمز ونسقا كاشفا بحضوره الأيقوني تعبيرا عن الحرية باعتبارها من الرموز المحورية التي يطمح الشاعرُ إلى تحقيقها عبر تفاعل صوت الشخصية التاريخي الماضوي مع الصوت الحاضر ناشدا ربط اللحظة الراهنة المأزومة باللحظة التاريخية لإنتاج دلالات تعبيرية ترمز إلى الوعي الذاتي، والهم الجمعي.

وفي هذا السياق استحضر الشاعر عددًا من الأصوات التاريخية التي حضرت كدوال لغوية، وصور تشكيلية أيقونية محمَّلةً ببكارة ذاكرتها الحضارية لتتفاعل مع بنية الصوت الشعري وصيرورته، وتؤكد رسالته التي تحمل مضامين هذه الأصوات، ورموزها.

إن الشاعر حينما يستحضر جملة من الأصوات التاريخية، ويستدعيها وفق إطار لا زمني، ولا تراتبي، فإنه يرمز إلى خطاب مؤسس له حضوره الراهن، فيخرج الصوت التاريخي عن بؤرته القديمة، ويتم إلباسه أهدافا جديدة وفي هذا تأشيرٌ على مأزقية اللحظة الزمنية التي تشهدها الذات؛ فالشاعر يُقيمُ تراسلًا رمزيًا بين الصوت التاريخي الذي يستحضره تراسلًا ينهض على وعي بأن

الصوت التاريخي حين يحضر في الصياغة الشعرية ينتج لذة التلقي التي تحدث عنها بارت حينما قال: "نص اللذة: إنه ذلك الذي يرضى، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من لب الثقافة، ولا يقطع صلته بها"(٥٠)

يكتسب صوت إيزيس (امرأة التواريخ) الحضور الأبرز ضمن قائمة الأصوات التاريخية تأكيدا للنزعة الأنثوية في النص من جهة، وكفاعلية جمالية متجددة من جهة ثانية لما يكشفه الصوت التاريخي من إحالة تناصية تمثل الصيغة المثلى لمحاولة إثارة الوعي المعرفي، وما تستدعيه هذه الإثارة المعرفية من قدرة على تقديم رؤية معرفية_ جمالية لنص متعدد يعلن عن اتساعه التاريخي، وتمدده الحضاري.

لقد وظف الشاعر عددًا من الأصوات التاريخية أبرزها الصوت الإيزيسي، الذي هو رمزٌ للوطن، وحورس ابنها البار الذي يضع نفسه دوما في خدمة هذا الوطن، وإيزيس هنا هي تعبيرٌ عن رمز الخلاص، ومحاولة لاسترداد الحق الضائع.

أسطـــــرة الرمـــــز، وجمالية النموذج الأعلى:

يعد البعدُ المعرفيُّ، والثقافيُّ الأسطوريُّ أحـــــــــدَ أهـــــــــــــم الروافـــــــــــــد التي وظفها شعراءُ الحداثة وروادها؛ نظرا للعلاقة الوطيدة التي تربط الشعر بالأسطورة من جهة، ولما تنطوي عليه الأخيرة من إبهام دلالي، ومعنوي من جهة ثانية.

لقد ارتبط الرمز بالأسطورة منذ نشأته الأولى كدالين متكاملين قد يمتزجان عن طريق تكثيف الشاعر للحمولة المعرفية، والتاريخية وفي هذه الحالة يتحول الرمز لديه إلى أسطورة، أو بعبارة أخرى يؤسطر الشاعرُ الرمزَ فتصبح الأسطورة بمثابة "الشكل الرمزي الذي تعبِّر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية، وكونية"(٥١) من حيث إن الأسطورة هي هذا الشكل الكلامي الذي يتناول الشاعرُ من خلاله العالَم من حوله، محاولا إدراك مبهماته الوجودية، وخلفياته الفكرية، ومرجعياته الرمزية.

بِناءً على ما سبق تحضر الأسطورة في الشعر في أغلب الأحايين حال غياب الحقائق الواقعية الظاهرية، والدلالات المعنوية السطحية؛ ليصبح حضور التيار الأسطوري متنفسا ذاتيا وشعبويا لما

يعتمل في الواقع، ومعادلا فنيا، وجماليا له عبر العلاقة التي تجمع ما بين الشعر، والأسطورة من حيث إن كلاهما معاناة.

وفي هذا السياق تجلت خصوصية رفعت سلام في تحويله للرمز إلى نمط أعلى؛ إذ ارتفع بالصوت التاريخي من مستواه الفرداني إلى مستواه الإنساني، والكوني فخرج الصوت التاريخي من حيزه الزمكاني، وتداخل مع الذات وامتزج بها ليغدو الصوت الرمزي أسطوريًا بإمـــتيـــاز.

وعلى الجانب الآخر منحت الأبعاد التشكيلية للنص القدرات نفسها؛ إذ أصبحت بمثابة جو أسطوري حاول من خلاله الشاعر تخليق النص، وتشكيله وفق دلالات رحبة، ومتنوعة، تتماس بشكل أو بآخر مع المرجعية الثقافية، والفكرية للشاعر التي تشكّل الأسطورةُ أحدَ أهم مرجعياتها.

إن لجوء الشاعر إلى الأسطورة ــطقسية كانت أم تعليليةــ وتضفير نصه بها؛ لكي يشعر بوجوده، وينتصر على الزمن كونها من العلامات المنبهة التي تشي بتطور النموذج البشري زمنيا، وفي الوقت نفسه فإنها تتمرد على الزمن وتنزاح عنه، ولعل أسطورة إيزيس أشهر الأساطير الواردة في النص، وهي ــكما أسلفناــ ترمز لمصر كما في مثل قول الشاعر: "

فيا أمنا إيزيس، يا أم الطبيعة كلها، وسيدة جميع العناصر، ومنشأ الزمن لملمي أشلاءنا ــنحن أطفالكــمن البقاع الأربع، وانفخي فينا نسمة الحياة، لترتفع إليكِ الصلوات من جديد، وتعود إلى أصواتنا نبرةُ الأحياء يا سيدة العناصر، ومنشأ الزمن"(٥٢)

من ضمن أشهر الأساطير، وأكثرها ورودا في النص أيضا تأتي أسطورة التاسوع المقدس، وهي ترميزٌ سياسي ــ عسكري، وورودها في أكثر من موضع بالنص إنما يؤشر لانشغال الشاعر بتوسيع دائرة رصد الواقع لتشمل كافة جوانبه، وبخاصة أن الواقع السياسي هو فاعلٌ مهمٌ في تشكيل شتى جوانب الواقع الأخرى ــكما أسلفناــ، ولا ينفصل عنها بأية حال من الأحوال.

وفي السياق ذاته تعد أسطورة التاسوع المقدس (عين شمس) من أساطير الخلق، التي تحاول تجسيد فعل الخلق المادي، والنشوء الجنسي والتناسل، وبروز العنصر المائي الذي يعد أول عناصر

الخلق، ومن الجدير بالذكر أن هذه الأسطورة لا تتبع نظام التتابع الزمني، ولا تلزم نفسها مقياسا زمنيا في عملية الخلق أو بدء الخلق بما يؤشر على تجادل الأبعاد التشكيلية، والرمزية التي يدور في فلكها النص، وينتج جماليته.

"أيها التاسوع المقدس؛

نحن رهائن الكون، يتامى الأرض، لا آباء ولا آلهة، لا رجاء ولا عزاء شربنا ماء المستنقعات حتى نفد، أكلنا الفضلات المرمية للكلاب والقطط الشاردة حتى نفدت. نفد الفرح، ولم يبق إلا النواح. نفدت الطمانينة، ولم يبق إلا العذاب. لا رقص ولا غناء، في غيبة الأبناء في السراديب المجهولة، والزفاف مرجأ إلى الأبد. كل فراش شوك، وكل طعام مر. ما كسبنا الأرض، ولا أرضينا السماء. هائمين، ضالين في الدروب المتربة، نمضي تحت النير بلا أمل؛ فإلى من نتكلم الآن،

أيها التاسوع المقدس؟"(٥٣)

مما سبق حاول الشاعر توظيف الفاعلية الأسطورية بلغتها وصورها معبرا عن أفكاره، ورموزه، ورؤيته الشعرية أسطوريا عبر أسلبة الصورة، وأيقنتها في قالب أسطوري، وتقنعه بها.

وبعد...، فإن توظيفَ الرموزِ بكافة أشكالها، وصورها وبخاصة التراثية منها يأتي في أغلبه في سياق التمرد والرفض والإحباط، ولا ينبغي للمتلقي أن يبحث عن جدوى هذا التوظيف أو ضرورته أو مدى توفيق الشاعر في توظيف هذه الرموز بأيقوناتها من عدمه، بل عليه أن يُدرك أن هذا العمل بمثابة حوار مفتوح يحمل طوابع، وأيديولوجيات كثيرة طابع الجدية وطابع السخرية، طابع التراتب وطابع الفوضى، طابع النسقية وطابع الضدية، طابع التراثي وطابع العصري...، وكل طابع منها له صوته الذي يتجادل به مع غيره، وله جماليته الخاصة به، وعلى هدي هذه الأصوات استطاع الشاعر أن يُحقق الائتلاف من خلال الاختلاف، وأن يجمع ما بين المتنافرات عبر مفارقات ظاهراتية واضحة، وتناقضات رؤيوية جلية لعبت فيها الأضداد دورا مزدوجا، وأعطتها فاعلية إيجابية؛ إذ عملت على تحريك الأطراف الدلالية من طرف لآخر فوسعت الدلالة أحيانا، ومركزتها أحيانا أخرى، فالأبعاد الدلالية للنص قد تتكشف في الوعي، وتتداعى إلى

الذهن بضدها، ونقيضها أكثر مما تتداعى بشبيهها، ونظيرها ومن ثمَّ قد تُشكل المفارقة لقاءً للأطراف المتجادلة، وفي الوقت نفسه هي فاعلية جمالية من فاعليات النص، وأبعاده.

وأخيرا، فقد احتفل نصُ أرعى الشياه على المياه بتداخل البينصية والبين أجناسية مما تُصنع به التعالقات النصية، وتحدث به الجدلية، وقد انفتح من خلالها العمل على عوالم متسعة تميزت بتنوع رموزها، وأيقوناتها وتعدد إيحاءاتها، واختلاف مساربها، بدءاً من بدء الخليقة حتى اللحظة الراهنة، والشاعر في جمعه لكل هذه التشكيلات، والتقنيات قد أنتج جمالية خاصة خرجت مخرجا طباعيا غير مألوف عبر عمل مختلف يعد إضافة جديدة، ومغايرة لمسيرة الشعرية العربية الطويلة، والممتدة.

الهوامش، والإحالات :

---

[١] Greimas: Semantique Structurale Larousse Paris 1966 P.19

نقلا عن: حياة الخياري: مع الحداثة ضد النسقية. بحث منشور بمجلة فصول العدد ٩٣ ربيع ٢٠١٥م. ص: ٢٧

[٢] مقالات في النقد الأدبي. ترجمة : لطفي الزيات. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ص: ٣٣

[٣] الحداثة الشعرية. د. محمد عزام. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٥م. ص: ٨٩

[٤] الصوفية، والسُّوريالِيَّة. أدونيس (علي أحمد سعيد) دار الساقي. ط٣ . د. ت. ص: ٢٠٤

[٥] أرعى الشياه على المياه. رفعت سلام. دار مومنت لندن. ٢٠٠٨م. ص: ٦٨، ومن الجدير بالذكر هنا أن هذا العمل (أرعى الشياه على المياه) هو آخر أعمال الشاعر، ويُعدُّ امتدادًا لعمله قبل الأخير حجر يطفو على الماء الصادر عن دار الدار. القاهرة ٢٠٠٨م.

[٦] العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. د. محمد فكري الجزار. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٨م. ص : ١٩

[٧] الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) محمد الماكري. المركز الثقافي العربي. بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩١م. ص: ٢٨٥

[٨] ينظر: أرعى الشياه على المياه؛ حيث يرد العنوانُ بلفظه في الصفحات : ٥٧، ٥٩

[٩] ينظر الأعمال الشعرية الكاملة. رفعت سلام. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الجزء الثاني. القاهرة ٢٠١٤م، ويضم هذا الجزء الدواوين ("إلى النَّهَار المَاضِي"، و"كأنَّها نِهَايَة الأَرض"، و"حجَرٌ يطفُو على المَاء"، و"هكذا تكلَّم الكَرَكَدن" ينظر الأخير. ص: ٣٩٧.

[١٠] حدود السرد. ترجمة: ابن عيسى بو حمالة ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب. المغرب ١٩٩٢م. ص: ٣٥

[١١] أرعى الشياه على المياه. ص: ٦

[١٢] السابق. ص: ٥٨

[١٣] مقدمة للشعر العربي. أدونيس. دار العودة. ط٣ . بيروت ١٩٧٩م. ص : ١٢٠

[١٤] أرعى الشياه على المياه. ص: ٣٤

[١٥] السابق. ص: ٧٦

[١٦] السابق. ص: ٦١، وما بعدها

[١٧] السابق. ص: ٤٣

[١٨] السابق. ص: ٦٥

[١٩] شاعرية أحلام اليقظة. جاستون باشلار. ترجمة جورج سعد. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ط٢. بيروت ١٩٩٣م. ص: ٨٣

[٢٠] أرعى الشياه على المياه. ص: ٨٥ ، وهناك نموذجٌ آخر. ص: ٤٥

[٢١] السابق الصفحات : ١٤، ٦٣، ٩٢، ١٢٢، ١٢٣.

[٢٢] السابق. ص: ٣٣

[٢٣] السابق. ص: ١٤، وما بعدها.

[٢٤] السابق. ص: ٢٦

[٢٥]جدلية الأنا واللاوعي. ك يونج. ترجمة: نبيل محسن. دار الحوار. سوريا ١٩٩٧م.ص: ١٤٢.

[٢٦] أرعى الشياه على المياه. ص: ٤٨

[٢٧] السابق. ص: ٢٩، وما بعدها.

[٢٨] السابق . ص: ٢١

[٢٩] السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات) د. أحمد يوسف. المركز الثقافي العربي. بيروت ــ الدار البيضاء ٢٠٠٥م. ص: ٥٨

[٣٠] شكري محمد عياد أنظمة العلامات فصول مج ٦ ع ٤ ١٩٨٦م. ص: ٤٦

[٣١] أنظمة العلامات (مدخل إلى السيميوطيقا) سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد. دار إلياس العصرية. القاهرة ١٩٨٦م. ص: ٣٤

[٣٢] المفردات التشكيلية دلالات ورموز. د. شاكر عبدالحميد. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ١٩٩٧م. ص: ٨

[٣٣] سعيد بنكراد. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. دار الحوار. ط٢. سوريا ٢٠١٢م. ص: ١١٨

[٣٤] دروس في السيميائيات. مبارك حنون. دار توبقال. الدار البيضاء ١٩٨٧م. ص: ١٦

[٣٥] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات. ترجمة: فريال جبوري غزول. ضمن كتاب أنظمة العلامات (مدخل إلى السيميوطيقا) . ص: ٣٢

[٣٦] قراءة الصورة وصور القراءة. د. صلاح فضل. دار الشروق. القاهرة ١٩٩٧م. ص: ٨٤

[٣٧] أسس السيميائية. دانيال تشاندلر. ترجمة: د. طلال وهبه. المنظمة العربية للترجمة. بيروت ٢٠٠٨م. ص: ٩٣

[٣٨] السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات) د. أحمد يوسف. ص: ٩٦

[٣٩] أسس السيميائية. ص : ٩٤

[٤٠] السيميائيات الواصفة. ص: ٩٤

[٤١] أنظمة العلامات (مدخل إلى السيميوطيقا). ص: ٣٢

[٤٢] محمد العماري. الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية) مجلة فكر ونقد العدد ١٣. ص: ٣١.

[٤٣] السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات) د. أحمد يوسف. ص: ٨٨.

[٤٤] أرعى الشياه على المياه. ص: ٧٢

[٤٥] السابق. ص: ٧٣، وما بعدها.

[٤٦] السابق. ص: ٩٠

[٤٧] السابق. ص: ١٣

[٤٨] تخارج الذات جسميا في فينومنولوجيا ميرلوبونتي. مجدي عبدالحافظ مقال منشور ضمن كتاب: في الشعرية البصرية. مجموعة من المؤلفين. منشورات دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ١٩٩٧م. ص: ١٤٥

[٤٩] بنية لغة الشعر. جان كوهن. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء ١٩٨٦م. ص: ٤٣

[٥٠] رولان بارت. لذة النص. ترجمة: فؤاد صفا. دار توبقال. المغرب ٢٠٠١م. ص: ٢٢

[٥١] أندريه، وجاك ديشين: استيعاب النصوص وتأليفها. ترجمة: هيثم لمع. المؤسسة الجامعية. بيروت ١٩٩١م. ص: ٣٠

[٥٢] أرعى الشياه على المياه. ص: ١١٨

[٥٣] السابق. ص: ٧٧

قائمة المصادر والمراجع:

_ رفعت سلام : أرعى الشياه على المياه. دار مومنت. لندن ٢٠١٨م.

المراجع العربية مرتبة ترتيبا هجائيا حسب أسماء المؤلفين:

_ أحمد يوسف : السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات). المركز الثقافي العربي. بيروت _ الدار البيضاء ٢٠٠٥م.

_ أدونيس (علي أحمد سعيد) _ الصوفية، والسُّوريالِيّة. دار الساقي. ط٣ . د. ت. س.

_ مقدمة للشعر العربي. ط٣. بيروت ١٩٧٩م.

_ رفعت سلام : الأعمال الشعرية الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة، وقد صدرت في جزأين :

_ الجزء الأول، ويضم الدواوين التالية : ("وردة الفوضى الجميلة"، و"إشراقات رفعت سلام"، و"إنها تؤمئ لي"، و"هكذا قلت للهاوية") القاهرة ٢٠١٣م.

_ الجزء الثاني، ويضم الدواوين التالية : ("إلى النهار الماضي"، و"كأنها نهاية الأرض"، و"حجر يطفو على الماء"، و"هكذا تكلم الكركدن") القاهرة ٢٠١٤م.
_ سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. دار الحوار. ط٢. سوريا ٢٠١٢م.
_ سمير أديب : موسوعة الحضارة المصرية القديمة. العربي للنشر والتوزيع. القاهرة ٢٠٠٠م.
_ سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد: أنظمة العلامات (مدخل إلى السيميوطيقا). دار إلياس العصرية. القاهرة ١٩٨٦م.
_ شاكر عبدالحميد: المفردات التشكيلية دلالات ورموز. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ١٩٩٧م.
_ صلاح فضل : قراءة الصورة وصور القراءة. دار الشروق. القاهرة ١٩٩٧م.
_ مجموعة من المؤلفين: في الشعرية البصرية. منشورات دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ١٩٩٧م.
_ محمد عزام : الحداثة الشعرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٥م.
_ محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٨م.
_ محمد الماكري : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) المركز الثقافي العربي. بيروت_ الدار البيضاء ١٩٩١م.

المراجع الأجنبية المترجمة :

_ أندريه، وجاك ديشين: استيعاب النصوص وتأليفها. ترجمة: هيثم لمع. المؤسسة الجامعية. بيروت ١٩٩١م.
_ ت. س. إليوت : مقالات في النقد الأدبي.تر: لطفي الزيات. مكتبة الأنجلو . القاهرة. د.ت.
_ جان كوهن : بنية لغة الشعر. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء ١٩٨٦م.
_ جيرار جينيت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب. المغرب ١٩٩٢م.
_ دانيال تشاندلر. أسس السيميائية. ترجمة: د. طلال وهبه. المنظمة العربية للترجمة. بيروت ٢٠٠٨م.
_ رولان بارت. لذة النص. ترجمة: فؤاد صفا. دار توبقال. المغرب ٢٠٠١م.
_ جاستون باشلار : شاعرية أحلام اليقظة. ترجمة جورج سعد. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ط٢. بيروت ١٩٩٣م.
_ كارل يونج : جدلية الأنا واللاوعي. ترجمة: نبيل محسن. دار الحوار. سوريا ١٩٩٧م.

المجلات، والدوريات :

_ فصول العدد الرابع . المجلد السادس. صيف ١٩٨٦م.
_ فصول العدد ٩٣. ربيع ٢٠١٥م.