

## التناص الديواني في (سراب التريكو)

حلمى سالم

(١)

يواجهنا حلمى سالم بديوانه الجديد (سراب التريكو) متابعاً مسيرته الإبداعية التي كثر حولها الجدل بوصفه واحداً من شعراء السبعينيات الذين أمسوا لظواهر طارئة في مسيرة الشعر العربية، ليس في مصر وحدها، وإنما في مساحة العالم العربي كله. وقد نختلف أو نتفق حول هذه الطبقة الشعرية لكن الذي لا يمكن إنكاره أن شعراء السبعينيات قد استقروا في مسيرة الشعرية العربية، بعد أن مروا بمرحلة ممتدة من التجاوز الحاد، والمغامرة المتمردة. صحيح أن مغامراتهم لم تتوقف، لكنها أصبحت مغامرة المستقر، لا مغامرة القلق الذي يبحث لنفسه عن مساحة يطل منها على أرض الإبداع الشعري الحديث والحداثى.

إن مواجهتنا لهذا الديوان تنطلق من مؤشره الإعلامي الأول (سراب يكو)، وهو مؤشر ملغز بطبيعته التكوينية الناقصة، ولا يمكن استقبال إشارته الدلالية، إلا باستحضار ما سكت عنه، حيث تحول المسكوت عنه إلى منظور في متن الديوان، حيث يقول المتن:

دقق ملياً في هذه الشعرات الثلاث التي تتوسط هذه الكلمات، إن وجدت فيها

رائحة مثل لبن الأطفال وهو متجلد في صدر الملابس، أو مزيجاً مركباً من البض

والقبض والشامة، أو إحالة إلى نغمة طفيفة خلف قميص من سراب التريكو.

فتبين أن امرأة مجدة للهشاشة قد تناقص زغبها المسنن بمقدار: ثلاث

(١)

شعرات

إن استحضار المسكوت عنه يطرح العنوان مكتحلاً: (قميص من سراب التريكو)، والتناظر الصياغي في العنوان يحتاج إلى تجاوز المستوى السطحي للصياغة إلى العمق الذي يطرح البديل التالي: (قميص من يكو الشبيه بالسراب). والقسم الأول من العنوان (قميص من يكو) يكاد يكون مجرد رصد للواقع المباشر، أما القسم الثاني، فهو الذي يعمل على نقل العنوان من منطقة الواقع إلى دائرة الوهم، أو لنقل: إن القسم الثاني يعمل على إثناء القسم الأول، وكأنه: لا قميص، ولا تريكو، وإنما هناك انكشاف مطلق لا يعوقه هذه الماديات الخادعة. وبرغم ما يقدمه دال (التريكو) من ظواهر التداخل والتعقيد، فإن ذلك كله لم يقف عائقاً أمام الرؤية أو المشاهدة، بل ربما أضاف إليها طبيعة شمولية، تدرك السطوح والأعماق، ولا تعترف بالوانع المادية، أو القوانين المحاصرة، أو الأعراف المقيدة.

وفي الوقت نفسه ينتج المؤشر الإعلامي دلالة إضافية لها أهميتها، هي الجمع بين دالين متنافرين على المستوى اللغوي، لأنه يضم دالاً عربيّاً خالصاً (سراب)، ودالاً أعجمياً خالصاً (التريكو)، وهو ما يعنى أن شعرية الديوان تسمى إلى اختراق حاجز اللغة لتتعامل مع مجموعة المفردات التي تحتاجها في مستوياتها المختلفة، سواء أكانت تنتمي إلى الفصحى، أم التداولية، حتى ولو امتد التأدلي إلى غير العربية، ما دام صالحاً لنقل المستهدف وصاحراً المثقلى فى إطاره.

وبما أن شعرية الحدائث تؤجل إنتاج الدلالة بشكل لازم، فإن هذا المؤشر يطرح بديلاً احتمالياً، حيث يعمل دال (القميص) الغائب عن العنوان، الحاضر فى المتن، على إنتاج دلالية إضافية هي: (غلاف القلب)، كما يطرح (السراب) دلالة (الخدعة)، وهنا يكون الناتج الاحتمالى: انقشاع أغلفة القلب الوهمية الخادعة لتتمكن من إدراك الواقع المعقد مثل (التريكو) وفك خيوطه لتتابعته فى مادته الأولية؛ ما يذهب منها طويلاً، وما يذهب عرضاً، لإعادة إنتاجه شعرياً.

والمواجهة الثانية تتمثل فى مؤشره الإعلامى الثانى الذى صدر به المبدع ديوانه، وهو اجترأ من ديوان الشاعرة إيمان مرسال (ممر مقتم يصلح لتعلم الرقص). يقول الاجترأ:

«يمكن أيضا دهن الأبواب بالأورنج

- كتعبير رمزى عن البهجة.

ووضع مقابض مخرومة

تسهل على أى واحد

التلصص على العائلات كبيرة العدد

وبهذا لا يكون هناك شخص وحيد

فى شارعنا» (٢)

ويكاد يتوافق هذا المؤشر مع المؤشر الأول فى رعايته لعملية الكشف، وإن اتجه المؤشر الأول إلى توسيع منطقة الرؤية، أو لنقل: إنه يحاول أن يزيل ما يعوقها أو يضلها بالخدعة والوهم، بينما يحاول المؤشر الثانى تحقيق هذه الرؤية من منطقة محدودة (مقابض مخرومة)، لكن هذه المحدودية لا تمنع عمق الرؤية. المهم أن المؤشرين يتسلطان على المباح والمنوع، لأنهما لا يعترفان بقوانين الإباحة والتحریم.

فضلا عن أن المؤشر الثانى يعلن عن طبيعة إنتاج الشعرية فى (سراب التريكو)، وهى طبيعة لا تنفرد بصوتها، وإنما تشدعى صوتاً آخر ليشاركها هذا الإنتاج، وهو ما سيتجلى عندما نرصد الحوار المتد بين الديوانين.

## (٢)

ولم يكن المؤشر الإعلامى المزدوج وحده صاحب التعيم فى هذا الديوان، بل إن العتمة الأساسية تانى من كون الخطاب ذاته يعبر النوعية التى تعارفتنا عليها، بحيث أصبحت عملية تحديد انتحائه النوعى، عملية احتمالية. إذ إن متابعة الخطاب تدل على انحيازه إلى منطقة (السيرة الذاتية) التى اعترف بها الخطاب خمس مرات:

- فى الوهم يذهب كاتب السيرة إلى الفكهائى بوسامة. ٨٩ .

(٢) السابق. المقدمة - وانظر ديوان إيمان مرسال (ممر معتم يصلح لتعلم الرقص) شرقيات

سنة ١٩٩٥: ١٤.

- . هذه التي توسلت لكاتب السيرة أن تغلق مقلتيها . ٨١ .
- هنا الناس يعرفون أن للآباط زكاة تعادل عشر مستمسكات كاتب السيرة. ٩٢ .
- كمن انكفا على أسنانه يكتب الفتيان سيرة الفتيان. ١٠٣ .
- ترك لنا الكريسين الأبيضين لنضع السيرة الذاتية موضع التطبيق.
- ٢٠٥.

ولاحظ أن هذه السيرة تبتعد تماما عما نعرفه من كتابة (المذكرات) أو (الذكريات) أو (اليوميات)، لأن غالبيتها تتلطف على الواقع الخارجي، وتهمل الواقع الداخلي، أما الذي في (سراب التريكو) فهو بناء متكامل، ورغم استدعائه للأحداث بطريقة انتقائية، واستدعاء الشخص التي ترتبط بهذه الأحداث، وفي هذا وذاك قد يحضر المكان، لكنه حضور غائم. وتكامل البناء يعتمد التفاعل الذهني صلازما للتوتر النفسي، ومن هنا كان (سراب التريكو) كشفا عجيبا لواقع داخلي انعكس في سلوك مزدوج لذاتين تحملان كما هائلا من الموروث القريب، ومن ثم سيطر المعجم الأسرى في معظم دفتات الديوان التعبيرية، حيث ترددت مفرداته سبعا وثمانين مرة على النحو التالي:

الأم : لها أعلى نسبة في التردد ٢٤ مرة، بل تردد مسماه (زاهية السيد نصار) ٩٩، ٤٦، ٣٢.

الأب : ١٨

الأخت : ١٦

الأخ : ١٣

الأبناء : ٤ مرات، العم ٣ مرات، الخال: مرتان، الخالة: مرتان، العائلة: مرتان، القريب: مرتان، الأهل: مرة واحدة.

إن انحياز سراب التريكو إلى جانب السيرة، لا يمنع انحيازه - أيضا - إلى جانب الروائية، حيث يطرح العمل كثيرا من خواصها، فهناك الشخص التي تنتمي إلى عالم الأسرة - كما رأينا - وهناك الشخص التي تدخل عالم (الصدقة)، وهناك الشخص التي تخرج عن هاتين الدائرتين، وهناك الأحداث التي تتنامى قليلا وتتقاطع في كثير من الأحيان، وهناك السرد والحوار، وكل ذلك ينقل السيرة إلى منطفة الروائية على نحو من الأنحاء.

وفوق ذلك وقله، فإن (سراب التريكو) يدخل منطقة الشعرية من أوسع أبوابها، أو لتقل من بابها الوحيد: (اللغة)، التي حضرت في الخطاب مفارقة للغة الخطاب التقنى أو الإعلامى، إذ إن التأصل فى حقيقة هذا الخطاب يؤكد أننا فى مواجهة لغة لا تقدم إلا نفسها، لغة كثيفة تحجز النظر عندها ليستغل بك مغالباتها، ولا يتمكن من اختراقها إلى نواحيها إلا بعد مجاهدة، وحتى لو خترتها، فإن ذلك لن يشعبه، ومن ثم يرتد إلى هذه اللغة مرة ثانية لمتابعة شبكة العلاقات فيها، وهى شبكة معقدة غاية التعقيد تنفر من الوضوح والإضاعة، وتسعى إلى العتمة المرهقة، وهى خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن هذه الشبكة تتعالى عسى ما يطرحة الموروث اللغوى، فتجاوزة إلى التداولى لتفرض فى الجبانى، وتقننص ما فيه من بدهاة وإيجابية، ثم هى تسعى - إلى جانب ذلك - إلى المفردات الأعجبية، فتسد من إمكاناتها التعبيرية وتوظفها فى السياق الفصح أحيانا، والتداولى أحيانا أخرى. وأضح أن العنوان نفسه، كان أول المؤشرات الصياغية على هذا التداخل اللغوى، حيث يعلو (السراب) إلى الفصحى، وينزل (التريكو) إلى الأعجى التداولى، ويوثق هذه المستخلصات بعض الإجراءات الإحصائية التى تقول إن «سراب بكو» يضم نحو ستين مفردة أعجبية، كتب بعضها بحروفه الأصلية، وبعضها بحروف عربية، كما يضم نحو تسعين مفردة تداولية فى مثل قول الخطاب:

يروقى أن ألمح بعض علائم الشر

تحت حاجبك الفليطيس

ليس الملائكة من خبرنى

ولكننى حين ضلكت فى هاتف المالية

لم أكن أريد سوى أن أسمع

آلر

- أبوه

(٣)

مين

(٣) سراب التريكو : ١٤

فالأسطر الثلاثة الأخيرة تضم دالا وافداً خالصاً للصوتية الإشارية (آل)، ثم دالين مغرقيين فى الحياتية التداولية: (أيوه - مين)

### (٣)

إن هذه المواجهة الأولية لا تمثل إلا مدخلاً لعالم هذا الديوان الذى يحتاج إلى متابعة طويلة لا تحتملها هذه الدراسة، ومن ثم فقد أتجهنا بها إلى منطقة من أخصب مناطق الشعرية عموماً، وشعرية الحدائث على وجه الخصوص، وهو اتجاه تابع من معاشية الديوان، واستقباله فى أفقه الأزل الذى طرحه، إذ إن متلقى (سراب التريكو) يسيطر عليه إحساس مبهم بأنه فى مواجهة نص ثنائى الصوت، لأنه لا يقدم ذاتاً وموضوعاً، وإنما يقدم ذاتين تتفاعلان تفاعلاً مدهشاً خلال حوار ممتد يجمع بينهما على صعيد الشعرية والحياتية معاً. فمن أين جاءت الذات الثانية؟ جاءت من ديوان سابق للشاعرة إيمان مرسل (ممر معتم يصلح لتعلم الرقص). ودون استحضار هذا الصوت يكاد سراب التريكو ينغلق انغلاقاً تاماً، ودون رصد الحوار بين الديوانين يصبح التعامل مع سراب التريكو نوعاً من التخمين الذى قد يصيب مرة، لكنه يخيب مرات. ولا يمكن القول بأن صوت (ممر معتم) كان الصوت الوحيد الذى حضر إلى (سراب التريكو)، بل هناك أصوات أخرى كان لها حضورها المحدود بحدود بعدها التاريخى والفنى والشخصى. فهناك شخوص تحضر بأسمائها مباشرة: أمجد - عبد المنعم رمضان - جمال القصاص - محمد ناجى - عبد الفتاح كليطو - طلعت حرب - المتنبى - فان جوخ - زاهية السيد نصار، وهناك شخوص تحضر خلال مؤشر لفظى، أو مؤشر إبداعى، فجمال عبد الناصر يحضر خلال ملفوظه فى لحظة درامية يوم التنحى:

وقد اتخذت قراراً أريدكم أن تساعدونى عليه ص ٤٥ .

وطه حسين يحضر خلال عمله الروائى (الحب الضائع) ص ١٦١ .

ووديع الصافى يحضر خلال بعض أغانيه الشهيرة: (الله يرضى عليك)

ص ١١٤ .

وتتوالى الاستدعاءات لتكثيف الوعي داخل الخطاب معلنة عن تعدد أصواته. لكن هذا التعدد ينحصر تدريجاً ليعود إلى الثنائية الحوارية مع ديوان

(عمر معتم). ولا يمكن استحضار هذا الحوار إلا بعد رصد عملية استدعاء الديوان صراحة أو ضمنا. فعلى مستوى التصريح يأتى الديوان الغائب خلال استدعاء ناتجه الدلالى الذى يطرحه (كدعوة للركض فى المر المعتم). يقول سراب التريكو:

تركنين رأسك للخلف وتستحضرين الشوكة التى لم  
يتعد ثمنها جنبها، ستخفف الضوء تنفيذا لفكرة المر.  
مع شىء من الموسيقى الكلاسيك

(٤)

ثم يتم استدعاء الديوان منسوبا إلى صاحبه:

لا ترسم الوردة البلدية على ظاهر الكف

ولا تقرها من أنف اليخيمة التى تطبخ المسك،

ولا تستعد بشأنها: يا ورد مين يشترىك،

فحسب: خذها من الفخارة،

واهركها على ظهر منشئة المر

(٥)

ثم يأتى الاستدعاء - مضرا - فى قول سراب التريكو:

بعد أن تفوح رائحة الجريمة

فى النفق الذى أعد للمرح

(٦)

ثم يوغل سراب التريكو فى استحضار (المر المعتم) باستدعاء بعض

عناوينه مثل:

١١٨ تمارين الوحدة ص

٤٣ على الحافة

١٢٥ سقوط السكينة

٢٠٠ بورترية

(٤) السابق : ١٩١

(٥) السابق : ١١٠

(٦) السابق : ١١٠

ويتنامى هذا الإيغال ليتعلق بالمؤشر الاسمى لصاحبة الديوان:

حدثت نفسى:

عندما أعود سأحكي لإيمان

أن هناك شخصا يمكن أن يجعل الناس مبصرين

إذا حرك القفل عن سياقه (٧)

ثم يتم استكمال الاسم فى قوله:

ما يهيك فى المناورات

أنه ليس فى الأمر مرمم فى طريق الكباش

وليس فى الأمر رسالة، (٨)

#### (٤)

إن الحوار بين الديوانيين قد تفجر من مواجهة حضورية تعمل على استعادة الماضى الذى لا يقبل هذه الاستعادة على المستوى التنفيذى، فلم يتبق إلا الاستعادة الشعرية فى صيغتها المتوازنة التى تتجلى مقدماتها فى هذه الفقرة التى تمثل مفتاح سراب التريكو:

سأحضر سرير المرأة التى ضمها أبى، وصندوق شوارها

والصينية، لنبدأ توأ لعبة الماضى: يضع كل واحد

ماضيه على شكائر الجبس، ولجبرى بعض التباديل من

غير أن نفتح العينين (لا بأس إن سال بعض الذمغ) ثم

نصر حصيلة التباديل فى كيس مخلط، ونعلقه تحت

العين السحرية، ونكتب على السقطة: مرّ هنا

المصابون (٩)

(٧) السابق : ١٥٥

(٨) السابق : ١٣٥ .

(٩) السابق : ٦٩ .

إن الدفقة تستحضر (الأم) خلال مؤشر صياغى لافى (المرأة التى ضمها أبى)، وهو مؤشر أوديسى من الطراز الأول، وهذا الاستحضر يوازى استحضر (ممر معتم) (للأب) فى إطار إكترا. ومن هنا يكون اختلافه الديوانين فى الاستحضر هو وسيلة التوافق بينهما، ومن ثم كان الحوار بينهما منحازا أحيانا إلى التخالف، وأحيانا إلى التوافق كما ستلاحظ بعد ذلك.

إن الاستحضر قد ادى تلقائيا إلى انفتاح الذاكرة فى (لعبه الماضى) لتجسيد مكوناته فى هياكل جامدة (مجسمة) صالحة (للتبادل)، ولا يمكن لهذا التبادل أن يتحقق إلا بتحقيق غيبوية ذهنية تسمح للاوعى بالتححر والإفراج عن خبيته مهما كان مخجلا أو جارحا (مسبلا للدوع).

إن إتمام المصارحة لا يمكن أن يكون حقيقه إلا بطرحه للمتلقى ليتحول - بدوره - إلى شريك للمصابين. ورصد هذا (المفتاح) الإجمالى، لا يغنى عن المتابعة التفصيلية التى تبدأ فاعليتها من منطقة الحاضر لتمتد إلى الماضى البعيد والقريب، وهو زمن يتم إنتاجه شعريا فى أزمنة متقاربة، بل متداخلة فى بعض الأحيان. (ممر معتم) أنتج شعريته فى مساحة زمنية تمتد من سبتمبر سنة ١٩٩٢ حتى نوفمبر سنة ١٩٩٤، (وسراب التريكو) أنتج شعريته فى مساحة زمنية تمتد من مايو سنة ١٩٩٤ حتى أكتوبر سنة ١٩٩٥. وهذا التقارب الزمنى جعل من الحوار بين الديوانين نوعا من المواجهة الشاملة التى تغوص فى أطر التوافق أو التناقض، وقد لا يكون هذا ولا ذلك، إنما يعمل الخطاب الحاضر على تعديل سياقات الخطاب الغائب، كما يعمل على استحضر المسكوت عنه، وهنا تتحول لثنائية إلى حوار من طرف واحد. وخصوية هذا الحوار وتعدد مستوياته لم تكن وحدها مبرر الإقدام على رصد هذه الظاهرة، بل إن مبررها الصحيح أننا فى مواجهة ظاهرة شعرية غير مسبوقه فى مسار الشعرية العربية. لقد وجدنا فى هذا المسار استدعاء نص لبعض عناصر من نص سابق عليه، أو استدعاء بعض دواله الدالة، أو بعض إكجيه بوظائفها السياقية أحيانا، وبغيرها أحيانا أخرى، وقد يمتد الاستدعاء إلى بيت كامل أو عدة أبيات. كما وجدنا فى موروثنا نوعا من تداخل النصوص فيما سمي (بالتناقض) التى تعتمد على إقامة علاقة ضدية بين نصين متكاملين، كما وجدنا فى هذا الموروث (المعارضة) التى تتلظ - غالبا - على نصوص كاملة. لكن لم نواجه فى موروثنا البعيد أو القريب استدعاء ديوان لديوان آخر بكل

مناطقه الإنتاجية.

## (٥)

إن فتح (الكيس المخلط) الذي يحتوى (الماضى) قد شكل الحوار بين الديوانين، لأنه انفتح على توافق مبدئى، ممتد إلى زمن الطفولة، (الحب المحرم)، أو (حب المحارم)، حيث طرح (الممر المعتم) فى صراحة كاملة تعامله مع هذه المنطقه، حتى إنه قدمها تحت مؤشر إعلامى له دلالة البالغة، هو (الفضح نفسى):

لا بد أن أقول لأبى

إن الرجل الوحيد الذى فتنتى من الرغبة فيه

(١٠)

كان يشبهه تماما

وإذا كان المر قد دخل منطقة المحرمات عن طريق (الأب)، فإن سراب التريكو يدخلها من طريقين، طريق (الأخوة) ثم طريق (الأهومة)، بل ربما كان سراب التريكو أكثر صراحة عندما رفض استحضار البديل الذى يتحمل هذا الحب المحرم، ولذلك صدم متلقيه بقوله:

وليس صعبا أن نخرج بخلصة

تدل على أن غرام الأشقاء

(١١)

جانز

فالصراحة هنا لا تعترف بدخول هذه المنطقه فحسب، بل تجاوز ذلك إلى الإدعاء بمشروعيتها. أما الطريق الآخر، فقد دخله سراب التريكو على نحو قريب مما صنعه الممر المعتم، على معنى استحضار البديل الذى يحل محل به المحرمة (الأم).

معظم الأحزان التى عشتها كانت من نوع انتقال الأم

للرفيق الأعلى، أو هجر معشوقة فى عز احتدام الصباية (١٢)

فالصباغة فى السطرين تعمل - فى خفاء - على عقد علاقة تبادلية بين .

(١٠) ممر معتم يصلح لتعلم الرقص : ٥٧.

(١١) سراب التريكو: ١١٩ .

(١٢) السابق: ٢٢٢ .

(الأم) و (المعشوقة). وعلى هذا فإن المستوى العميق يطرح ناتجا آخر هو: معظم الاحزان التي عشتها كانت من نوع الأم (المعشوقة) في عز احتدام الصباية.

وهذا الحوار الخفي بين الديوانين، يتحول إلى نوع المواجهة المريحة، حيث يتدخل الصوت الغائب بصراحته المعهودة ليكشف الأبعاد النفسية للصوت الحاضر في سراب التريكو:

انقل الأم من مكان الأسى، وانقلنى من  
مكان الأخت، حينئذ سترها في المنام  
مفصولة عن زاهية، وسترى الأمهات في غير

(١٣)

خانة الناي

معنى هذا أن الصوت الغائب يسمى لتخليص الصوت الحاضر من توجهاته المحرمة ليحتل هو منطقة الحب المشروع. والعجيب هنا، أن هذا الصوت الغائب يحتفظ لنفسه بسكنى منطقة الحب المحرم التي يرد حرمان صوت سراب التريكو منها، وكان الحوار هنا يأخذ طبيعة المواجهة القائمة على الندية، إذ كيف يسمى الصوت الغائب لحرمان الصوت الحاضر من دخول هذه المنطقة بينما يحرص على سكنها:

يلمع الحدس  
فأهجم أن التي لم أرد أن أسميها  
ستقول لى  
لا أحد يكره الملهمات يا شبيه الأب  
وأتخيل الكريم في موقعه  
نحت العنق بمقدار قوس

(١٤)

وفوق النهدين بمقدار خنصر

والعجيب أن الصوت الحاضر لا يحاول أن يبدل في هذا الواقع النفسى،

(١٣) السابق: ٩٨ .

(١٤) لسابق : ١٦٠ .

بل يعمل على تشبيته:

كان على أن أحيى الرجل الوحيد الذى فتتها من الرغبة  
وهو يشبه أباه

ومو نسيبت يصل إلى المصارحة فى أن صوت سراب التريكو هو ذلك  
الشبيه بالأب:

لا بد أن نفترق حتى لا أعابن الفقد

على كطفى، ثم إنها سوف ترانى بعض أبيها (١٥)

ثم تبلغ المصارحة مداها الأخير فى قول سراب التريكو:

فى الرّم أحبت أباه (١٦)

ومن منطقة الحب المحرم الذى وقع فيه الصوتان، يتنامى الحوار بينهما فى  
عملية استرجاع الماض، وبخاصة فيما يتعلق (بالأب) الذى وقع فى إسار المرض  
المشهد لدخول منطقة الغياب الكاسل (الموت). يقول (عمر معتم):

كان يجب على أن أصير طيبة

لأتابع رسم القلب بعينى

وأؤكد أن الجلطة مجرد سحابة

ستنفك إلى دموع (١٧)

ويلتقط سراب التريكو هذا الخيط الدلالى ليتابعه، ثم يصله بعالمه  
الخاص، ثم يربط بين العالمين بعلاقة التشابه التى تنول فى الباطن إلى نوع من  
التوحد:

فكيف نفسر هذا التشابه بين أبى وأبى

بالأمس

غادر الفراش غير متكىء على عاچه

الجلطة نفسها

(١٥) السابق: ١٥٢.

(١٦) السابق: ٩١.

(١٧) ٤٠.

## دورة الغنى والفقر نفسها

(١٨)

خيبة الرجاء في البكري نفسها

فسراب التريكو يعقد المشابهة استنادا إلى ملفوظ (الممر المعتم)، ثم يوغل في استحضار ما سكت عنه (دورة الغنى والفقر) و(خيبة الرجاء في البكري)

ولم يتوقف الحوار عند حدود إسقاط وظيفة الأب على الذات المحاكية في سراب التريكو، كما لم يتوقف عند إنشاء توحيد بين الأبوين في الديوانين، بل امتد الحوار إلى إجراءات تفصيلية تسعى إلى استيعاب مجموعة العلاقات بين الذات والأب في ممر معتم، وتوظيفها في سراب التريكو لإنشاء واقع أسرى بعلاقات طارئة أو إضافية. فعندما يقول (ممر معتم):

قد لا يحدث

أن آخذ أبى فى آخر العام إلى البحر

.....

ساكنم صوت تنفسى

وأنا أبلل أطراف أصابعه بمياه مالحة

وسأصدق بعد سنوات

أننى سمعته يقول:

(١٩)

«أشم رائحة اليود»

يقول سراب التريكو:

مطابع السكة الحديد دارت

لكى تحط تذكرة داود فى حقيبة المطرودة

ظالما أن اليود الذى أيقظ الغرائز

(٢٠) سيتم توظيفه لإقناع الآباء بأنهم ذهبوا إلى البلاج

والتداعى الحوارى ينتقل من متطقة (الأب) إلى منطقة (الأم)، لكن فى

(١٨) سراب التريكو: ١٩ .

(١٩) ٥٢ .

(٢٠) ١٢٢ .

لحظة بعينها، هى لحظة القياب الأبدى (الموت)، وهنا يتحول الحوار إلى نوع من المفارقة المؤقتة التى لا تمنع التوافق المبدئى. فالذات فى (ممر معتم) تستدعى لحظة عودتها من (دفن الأم)، لتكون نهاية الأم بداية حياة جديدة للذات تقوم فيها (بحراسة البيت) حتى لا تصرب إليه أنثى أخرى حتى ولو على سبيل (التلصص)؛

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة

من دفن أمى

وتركتها ترمى دجاجاتها فى مكان غامض

كان على أن أحرس البيت من تلصص الجارات (٢١)

أما الذات فى سراب التريكو فإنها تستحضر اللحظة نفسها (دفن الأم)، ولكنها تحولها إلى لحظة حياة تقدم الأم فى صورة إغوائية لا يمكن للموت أن يطفئها:

هذه أمى على باب وسط الدار:

دلالتها باد فى حرها غطاء الرأس،

ومد نيتها فى الابتسامة،

لكن تصفها الأسفل

- من الضلوع حتى البانتوفل -

متاكل

يلزمنى أن آراها واقفة

لأننى عدت من دفنها

قبل أن يتاح لى أن أفرد أصابعها (٢٢)

ويلاحظ أن (ممر معتم) قد فرغ من استحضار الأم ماديا، وإن احتفظ لها بحق الحضور الوهمى:

الميتة أمى ترورنى فى الأحلام كثيرا

(٢١) ممر معتم: ٣٥.

(٢٢) سراب التريكو: ٢٣.

وأحيانا تظف لى أنفى مما تظفه ترابا مدرسيا

(٢٣)

وأحيانا تقص شعرى

بينما يحرص (سراب التريكو) على استبقاء (الأم) خلال متعلقاتها المادية، بجانب استبقاء صورتها الإغوائية (دلالتها باد فى حصرها غطاء الرأس)، وأول هذه المتعلقات (سريها) (ساحضر سرير المرأة التى ضمها أبى)، ثم (صندوق شوارها)، وكلاهما من مؤشرات زواجها من (الاب)، ثم تحرص الشعرية على استخلاص مفردة من هذا (الشوار) هي (الصينية) لكى توظفها فى مهمة بديلة هي (المرأة)، ثم تكون المرأة هي أداة استحضر الأم بكل مكوناتها لتتوحد بالذات:

آخر ما تبقى من جهازها القديم، إستللتها من قبضة الأوصياء. كانت مطمورة فى غرفة الكراكيب تحت غبرة الحنين، بركت عليها أهرتها بثراب المحماة والليمون. لابد أن تراها إذا كان لابد أن ترانى، بان نقشها الدقيق والحلى منطق الطير على حواف الدائرة. سندتها على الشال فى جوار سريري، لو عدت لها الليلة ربما أرى وجهك فى زجاجها، وربما. ألتقط منطقة النحاس:

تستطيع المحبات أن تنهض من غفوتها على؛

(٢٤)

صنية الوالدة.

إن (الصينية) هنا تستدعى منظومة فريد الدين العطار (منطق الطير)، حيث تتحيل هذه الصينية إلى أداة لشاهدة الغائبة مشاهدة يقينية، كما حدث فى رحلة الطير - عند العطار - سعيا إلى الثول فى (مرأة نفسها) متوحدة بالذات الغائبة.

ثم يصل الاستبقاء ذروته فى استدعاء (ختم الأم) الذى يجسد اسمها

(٢٣) مرمعتم: ٤٧.

(٢٤) سراب التريكو: ٥٣.

(زاهية السيد نصار)، والاستدعاء هنا موظف لتنامي الحوار مع الذات في (ممر معتم)، حيث يتم دفع (الختم) إليها ليكتمل توحدها بالأم الغائبة الحاضرة على صعيد اللاوعى:

ربما استعملته حينما تنازلت لأبى عن الفدان الذى

تابها من أبيها .....

لكن الاكيد أن يدا بعد يدها لم تلمسه إلا يداك

وأنك ستلفيه فى قماشة نظيفة، وسوف تحفظينه تحت

شعر السر، وكلما التقينا فى الظهيرة اطمانت إلى أن

عينيك تصونان

(٢٥)

ختم: زاهية السيد نصار

## (٦)

ويلاحظ أن الحوار (الديوانى) يأخذ طبيعة موازية، على معنى أن يقتنص الخطاب الحاضر (سراب التريكو) بعض ملفوظات الديون الغائب (ممر معتم)، ثم يعمل على إقرارها، لكنه يوظفها فى إنتاج حالة مزدوجة تجمع بين الرؤيتين، فإذا وصف الديوان الغائب الذات بصفة (اليتيم) فى قوله:

سأقول له إن رجلا ينام فى غرفة مجاورة بلا كوابيس.

لم تكن رأسه على مستوى جمدى، فشل فى أن يكون

صندوق قمامة لى، ولو لمرة واحدة، وترك كل شيء

يتسرب إلى الشوارع العمومية

(٢٦)

وأنتى يتيمة

فإن الخطاب الحاضر يقتنص هذه الحقيقة ليركز عليها، بوصفها حقيقة تجمع بين الذاتين على صعيد الوحدة، التى تمهيد للاتحاد الذى تصبوان إليه، يقول الخطاب الحاضر مقررا:

(٢٥) السابق: ٣٢

(٢٦) ممر معتم: ٩١.

لأن وجه اليتيمة كان يبكي فسرة

(٢٧) المسالك خلف نعومة الحفر

بل إن هذا اليتيم يمكن توظيفه في تطويع الذات الغائبة لسطورة الذات الحاضرة، أو بمعنى أدق: لتقبل ممارستها الحياتية والتنفسية معها:  
لا بد أن هذه الهيئة

(٢٨) ستجعل اليتيمة تشذب أفكارها

وأعظم مستهدفات الذات الحاضرة إدخال الذات الغائبة منقطة الأمومة، وقد وظف هذا (اليتيم) لتحقيق هذا المستهدف بدفع اليتيمة إلى الممارسة الحياتية المتزلية في (طبخ المسبك):

لا ترسم الوردة البادية على ظاهر الكف ،

(٢٩) ولا تقرها من أنف اليتيمة التي تطبخ المسبك

وإذا رأت الذات في (ممر معتم)، أن اسمها لا يكاد ينطبق على جسمها، فإن الذات في سراب التريكو تقر هذه الحقيقة، لكنها تضيف إلى ذلك أن رؤية الذات الغائبة كانت يفعل إرادى، وهي إضافة تؤكد الرؤية الغائبة لكنها تعدل جوهرها بما يعنى عدم موافقتها ضمناً.

يقول (ممر معتم):

للأسف شيء ما حدث

ف عندما يناديني أحد يعرفنى

أرتبك، وأتلفت حولى.

هل يمكن أن يكون لجسد كجسدى

ولصدر تزداد خشوته فى التنفس

(٣٠) يوماً بعد يوم، اسم كهذا؟

(٢٧) سراب التريكو: ١٥٤ .

(٢٨) السابق: ١٦٠ .

(٢٩) السابق: ١١٠ .

(٣٠) : ١٥ .

ويستعيد (سراب التريكو) ما ردهه (بمر معتم) مع التعديل السابق في قوله:

البت التي لم تود أن ينظلي اسمها على جسمها

أراحت رأسها على الزجاج وأسلمت روحها المدوران (٣١)

بل إن (سراب التريكو) يتمادى في استدعاء مواصفات الذات الغائبة ليصطحبها في رحيله المؤقت، إذ من صفات هذه الذات (خشونة التنفس) التي تعنى (اضطراب التنفس)، وهو اضطراب يحاصر اختيارات الراحل المؤقت لهداياه برموزها التي تشد (ذات المرء) إلى منطقة الأهمية مرة أخرى، إذ إن الاختيار قد تعلق (بالشال)، وهو من مفردات الأهمية التي اقتنتها الذات في سراب التريكو:

فحرضته على أخذ الشال الكحلي

لامرأة تشكو من اضطراب التنفس (٣٢)

ويستمر (سراب التريكو) في متابعة التشكيل (الخارجي الداخلي) للذات (في العمر العتم) ليستوعبه أولاً ثم يقرره ثانياً، ثم يوظفه في سياقه الخاص ثالثاً. فإذا كانت الذات في (المرء) قد صمحت للمحبين أن يعبثوا بعرائس القطن المخبأة في جسدها) في قولها:

احترام ماركس

هو الشيء الوحيد المشترك بين من أجبوني

وسمحت لهم أن يخذلوا - بنسب مختلفة -

عرائس القطن المخبأة في جسدي (٣٣)

فإن (سراب التريكو) يستدعي هذا الاعتراف من منطلق (الرافقة الراضة)، لأنه اعتبر هذا الخدش نوعاً من التلوث:

لكنها مع نهب الأرض لاحظت أن

المسافرين لقطوها تدارى عيونها عن

(٣١) : ١٥.

(٣٢) سراب التريكو: ١٥٩.

(٣٣) : ٦١.

المحصل - حتى لا نخونها آلام الملحنين الذين

(٣٤)

لوثوا عرائس الفطن

وفى هذا السياق يتمادى (سراب التريكو) فى تقرير الفعل العبثى  
(للمر المعتم)، فإذا قال (ممر معتم):

سأذكر

أنتى لم أخذش أبيض الحمام

(٣٥)

بدكنة تخصنى

فإن (سراب التريكو) يسرع بتبرير ذلك فى قوله:

وأنه ليس ضروريا فى كل مرة

(٣٦)

أن نخدش الأبيض بدكنة

وكما تجه الحوار إلى الموافقة مع الخطاب الغائب فى الموصفات والسلوك  
الخارجى، فإن هذه الموافقة تتخامى عندما يتعامل (سراب التريكو) مع  
الموصفات الداخلية، فإذا اعترفت الذات فى (ممر معتم) بأن الكراهية مسكونة  
فى أعماقها ص ٢٠، ٢٧، وأن جانباً كبيراً منها يتجه إلى (الكوامل) ص ٢٥،  
فإن (سراب التريكو) يقر كل ذلك، ويضيف إليه: أن الكراهية كانت فاعلية  
ضدية مع (الحب) وأنها تغلبت عليه: ص ٢٢١، ٨٣.

وإذا كانت الذات فى (ممر معتم) تؤثر منطقة الحياد فى رذية الواقع من  
ناحية، وفى صلكها من ناحية أخرى ص ٥٠، ٧١، ٨٩، فإن الذات فى (سراب  
التريكو) لا تقر هذا الحياد فحسب، بل إنها تختار، صلكاً يحكم حركتها:

وتقليداً للحياد الذى يفضله حبيبي أثبت:

ليس من أمر جدل وراء هذا القوم، كل ما هنالك

(٣٤) سراب التريكو: ١٣٢ .

(٣٥) ممر معتم: ٢٠ .

(٣٦) سراب التريكو: ١٠٩ .

(٣٧) السابق: ١١٣

(٣٧)

ان هذه الشعرة كانت أقرب إلى عصب البصر  
وإذا اتخذ (ممر معتم) من (الأورنج) رمزاً للبهجة ص ١ ، فإن (سراب  
التريكو) يكشف هذه الحقيقة (الخارجية الداخلية) بعد مساحة زمنية كافية  
للاستيعاب:

لم أكن تدرجت بعد على أن تعبيرها الرمزي  
عن بهجتها هو الأورنج، ولذا لا بد أن

(٣٨)

سيمر عليها العرابون في الليل.

(٧)

إن الحوار بين الديوانين يزداد خصوصية، عندما نلاحظ أن الخطاب الحاضر  
لا يتجاوب مع الخطاب الغائب على مستوى التوافق والتقرر فحسب، بل إن  
الحوار يأخذ أحياناً طبيعة تقابلية تتحرك بين الرفض والقبول ، أو لنقل : إنه  
نوع من الرفض الناعم الذي يحتفظ بعلامة المودة .  
فإذا قال ( المعمر المعتم ) إنه من الضروري بلوغ درجة الملائكية عند  
الاقتراب من الموت :

المفروض أن يصير الواحد ملائكياً ، قبل

(٣٩)

موته بمدة كافية

فإن ( سراب التريكو ) يقف حذراً أمام هذه الملائكية ، بل يلحظ في  
الذات بعضاً من علامات الشر التي تتناقى مع هذه الملائكية ، ومن ثم  
يمنعها ، فمتى لو أمكن الوصول إليها فإنها غير مقبولة على نحو من  
الأنحاء.

يروقني أن المح بعض علام الشر  
تحت حاجيك الفليطين

(٣٨) السابق ١٥٢

(٣٩) ممر معتم : ٩١

(٤٠) سراب التريكو : ١٤ .

(٤٠)

ليست الملائكة من ضيوفى

واللائت أن الذات فى (الممر المعتم) تستحضر جماعة (الصالحين  
لصداقتها) بكل مكوناتهم التدميرية، التى توغل فى عالم الغيبوبة الصناعية  
(عشق البانجو)، فيتصدى (سراب التريكو) لذلك فى محاولة رافضة لهذا  
العالم، ويسعى إلى إدخالها عالما آخر، عالما يمتزج فيه الفخر بالعار، والبراءة  
بالجريمة.

نما إلى الكهان أنها

ريما

قد

توشك

أن تحاول

إمكانية

أن توارب

بعض نفسها

لرجل غائص فى عار حب اللغة العربية

ويدها ملطختان

(٤١)

بجرمة العداء للبانجو

فهذان الدالان (عار - جرمة) يتدخلان فى تحويل السياق إلى فاعلية  
تدميرية برغم طبيعتهما التكوينية، وهو ما أشرنا إليه سابقا عن طبيعة المحاوره  
الرافضة التى تحمل فى احشائها شيئا من التقبل الخفى.

إن الذات فى (ممر معتم) تقدم إطارا شكليا لممكنها فى مشابهته  
(المعكرات الطلابية) فى بدائيتها المرفوضة.

هذا البيت، كان لسنوات بيتى

لم يكن معكرا طلابيا

حتى أترك فستان الحفلات

(٤١) السابق: ١٧٢، ١٧٣ .

(٤٢) ممر معتم : ٢٠

(٤٢)

على مسمار خلف الباب

و(سراب التريكو) يدخل دائرة هذه الطبيعة على نحو آخر (زى جماعة الرحلات) عندما يفتح نافذة (الذاكرة) لاستدعاء مفردات ضدية تعلق إلى قمة السعادة، وتهبط إلى أعماق الحزن، وبينهما تأتي لحظة الحيات القريبة من (المسكات الطلابية):

واريت خزانة المكنون:

أنا في زى جماعة الرحلات

أهى حين حصلت على شهادة التفوق

(٤٣)

أبى قبل أن يطير بليلة

فانفتاح الذاكرة أدى إلى تدفق اللحظة المحايدة (زى جماعة الرحلات) ثم تتدفق الفرحة المضمرة من الأم بحصول الابن (على شهادة التفوق)، ثم تتدفق لحظة الحزن في الغياب الأبدى للأب.

إن الحوار لم يلتزم هذه الدرجة الهادئة حتى مع الرقص، بل إنه يأخذ شكلا أكثر حدة عندما يتحول إلى فاعلية تهيبة تتسلط من الذات المحاضرة على الذات الغائبة، وبخاصة أن هناك حدودا فارقة بين ما يمكن السماح به، وما يجب السكوت عنه.

يقول المر:

ثم إننى أرى نفسى كثيرا

بين غرفة النوم والحمام

حيث ليس لدى معدة حوت

(٤٤)

لإفراغ ما أعجز عن هضمه

فيرد سراب التريكو في إيجاز حاسم:

(٤٥)

لا أكثر الحديث عن بولى

وفي هذا السياق يحاول (سراب التريكو) أن يعدل من بعض الوظائف

(٤٣) سراب التريكو: ١٢.

(٤٤) : ١٦

(٤٥) : ١٧٢.

التمهيرية (للممر المعتم)، إذ تمتلك الذات - في الممر - تكوينات جسدية لها مهامها الحيائية مثل (الأظافر)، لكنها توظفها في مهام تدميرية.

كدت أطرده انطفاء ترسب في جسدي

وامزق بالأظافر.

(٤٦)

انسجاما رفعته طويلا

وهنا يتدخل سراب التريكو في محاولة يائسة لإعادة الأظافر إلى

وظيفتها الأريية.

هذه الريشة بعد غمها

ستقيم علاقة مع جنون حبيبي،

لئنني أعلم أن المراد كلها

(٤٧)

لن تعيد الأظافر إلى وظيفتها

من الواضح أن الذات (في الممر المعتم) توغل في تمتعها بمجموعة

الوظائف التدميرية التي تتعامل معها، وهو ما صرحت به في بعض الأحيان، عندما كانت (تتمتع بالوجع الخفيف عند عض شفتيها) ص ١٩، على معنى

أنها تحاول أن تعدل من طبيعة الألم، لتجعله مصدرا للمتعة، وهو ما تكاد تتقبله الذات في سراب التريكو - في شيء من الحذر - لأن المتعة تكون في

إنتزال الألم بالغير لا بالنفس. ثم يحاور ممر معتم في وظيفة الشفتين على وجه الخصوص، حيث يقصرهما على إزالة الألم ص ٢٠٣ .

### (أ)

إن الحوار بين الديوانين لم يتوقف عند حدود القبول أو الرفض، والشقير

والنفي، بل تجاوز ذلك إلى استحضار المسكوت عنه في الديوان الغائب أحيانا،

وتعديل سياق النطق أحيانا أخرى، وهو ما يعني أن معرفة الديوان الحاضر

بالديوان الغائب معرفة شمولية تتجاوز حدود ملفوظه اللغوي، لأنه يغوص إلى

(٤٦) ممر معتم : ٦٩

(٤٧) سراب التريكو: ١٥٦.

المستوى العميق لهذا الملفوظ فيستكمل ما فاتته عن وعى أو بغير وعى. وقد لاحظ (سراب التريكو) أن المر المعتم قد أوجز في الحديث عن مرض الالب، أو سكت عن بعض تفصيلاته، وبخاصة أن هذا المرض لم يمنع فلذة كبده من النوم والاستغراق في هذا النوم (كجاصوسة)، وهو ما يتدخل سراب التريكو لاستكماله، وكأنه يتحدث ذاكرة المر المعتم لاسترجاع ما أهملته:

ربما أنه المساء

الذي فهقه فيه أبوك من أقصى قلبه المعتل

وهو يهجم أن التي نامت عميقا كجاصوسة

(٤٨)

هي فلذة الكبد

ولا يمكن أن تتسع هذه الدراسة لاستيعاب مجموع الدفقات التي قدمها (سراب التريكو) متحضرا ما سكت عنه (المر المعتم)، لأنها تكاد تنتشر في معظم الديوان، وإنما يعيننا رصد الحوار بين الملفوظين الذي يميل إلى (تعديل السياق) الغائب، وإدخاله في سياق الحاضر ليصبح جزءا من نسيجه حتى يتوهم التلقى أنه من إنتاج (سراب التريكو) منفردا، بينما هو - في الحقيقة - متكوى على (المر المعتم) إلى حد بعيد، فعندما قال (المر المعتم):

ستقف حيث لم تتوقع أبدا

مرتبا جغرافيا جسدي

(٤٩)

حسب قدرتك

يمتص (سراب التريكو) هذه الإشارة (الجغرافية) الجحدية، ليعيد توظيفها في سياق جديد، كمادة صالحة لتربية النشء على علم جديد (علم الجغرافيا الجسدية)، يقول الديوان:

لم يرنا السابلة ونحن نسد العفر

(٤٨) سراب التريكو : ١٠٨

(٤٩) : ٨٥

(٥٠) : ١٢٦

ففي مقدورنا - إذن - أن نعلم النشء الجغرافيا على

حقيقتها (٥٠)

وعندما يوظف الديوان الغائب (الكفين) للتعبير عن لحظة لها أهميتها البالغة في كل توجهاته، لحظة (الموت المؤقت) في قوله:

ينام عميقا

الكفان تسندان الرأس (٥١)

نجد الديوان الحاضر يعمل على التعديل من مهمة (الكفين) ليتحولا من وظيفة (الإراحة) إلى وظيفة (الألم) الناتج من (تشويه السعة)، ثم يحدث تعديل آخر بإسنادهما (للخالة) بدلا من (الأب)، وإن ظل هذا النقل في إطار العلالة (الأسرية) التي أغرق فيها الديوانان:

البياض أسفل الكتفين صورة شمعية للخالة التي شوه

الهجانة سمعتها لأنها أراحت الرأس على الكف (٥٢)

والذات في (الممر المعتم) لا تمنع في إطلاق اسمها على الشارع الذي تسكن فيه، شرط إقامة (غرف سرية) تصلح لإخفاء ما لا يسمح به:

فكرت أن أسمى شارعنا باسمي

شرط توسيع بيوته

وإقامة غرف سرية

بما يسمح لأصدقائي بالتدخين داخل اسرتهم (٥٣)

لكن (سراب التريكو) يوظف هذه (الغرف السرية) في منطقة محايدة بين الكشف والإخفاء، أو لنقل: إنها منطقة (الإخفاء المفضوح):

كان ينبغي أن تكوني

(٥١) مرمعتم: ٣٩.

(٥٢) سراب التريكو: ٨٣.

(٥٣) مرمعتم: ١٣.

(٥٤) سراب التريكو: ١٦٥.

هنا لشردى منا مستورة بشعارك عن غرف سرية

(٥٤) سيفدو كل ما جرى فيها مرفرفا

ويستمر تعديل السياق مع إدخاله بعدا نفسيا، حيث تحتل (ذات المر) منطقة (الأخت)، ومن ثم يتم نقل مواصفات هذه الذات إلى الأخت، وبخاصة (تورم العينين)، يقول المر المعتم:

وفى الصباح

قد أفاجا بتورم جفوني

وبأن القوس فى ظهري

(٥٥) قد ازداد حدة

ويقول (سراب التريكو) معدلا السياق:

أعدت شايا لضابط الإحضار،

ولامت الأخت لأنها طبخت لأولادها أكل الأعياد

(٥٦) لهذا ظل الورم حول عينيها

ويتمادى (سراب التريكو) فى هذا التعديل فى كثير من حواراته مع (المر المعتم)، فعندما يصرح الأخير (بنقص الأكجين) كرمز على القيود الوجودية ص ٢٧، ٥٢، نجد الأول يستعين (بالماء) كبديل لهذا (الأكجين) ص ٢٠٠ .

وعندما يستعين (المر المعتم) (بالمقايض المخرومة) كمنفذ لمشاهدة الواقع العائلى فى أدق خفاياه، يستبدل (سراب التريكو) بهذه الوسيلة (العين الحرة) ص ٦٩ .

وعندما يوظف (المر المعتم) صورة (المربعات) فى رصد الواقع المجرد (مربعات البلاط) ص ٥٢، ينقل سراب التريكو الدال إلى وظيفة إغوائية:

حينما تشمين الكلاسير وحدك فى الليل،

(٥٥) : ٤٥ .

(٥٦) : ٢٥ .

متصرفين كيف عشت عشرين عاما

قبل أن الاثني امرأة تقول لي:

لعل ارتدائي القميص المربعات نداء للذكورة (٥٧)

### (٩)

إن هذه الدراسة (التناصية) بين الديوانين، لا تكاد تستوعب جملة الحوار المدهش الذي دار بينهما، لأنها اتكأت على مجموعة (التبادلات) القولية، التي كانت - بالطبع - من طرف واحد، هو طرف الديوان الحاضر، وهي تبادلات تحتاج إلى قدر من التأنى للإمساك بها وتحديد مناطقها وسيئاتها، لأنها كانت تأتي مباشرة أحيانا، وغير مباشرة في أغلب الأحيان.

ولا شك أن متابعة القراءة سوف تمد المتلقى بسياقات إضافية، وتبادلات طارئة، ذلك بأن الرصد الإحصائي لمجموع المناطق التي وظف فيها الاستدعاء، وتسلطه على (الممر المعتم) قد بلغت مائة وثلاثا وعشرين منطقة، وهو مؤشر بالغ الدلالة على عمق الحوار بين الديوانين، واتساعه، وتشعبه، وهو حوار - كما سبق أن أوضحنا - يتعامل مع المنطوق والمسكوت عنه على حد سواء، وإن كان (المسكوت عنه) يحتاج إلى متابعة مستقلة لخطورتها في تشكيل هذا الحوار.

ويجب التنبيه إلى أن (سراب التريكو) لم يحصر نفسه في دائرة (ممر معتم) وحدها، بل إنه اتخذ منها نقطة ارتكاز لتفجر شعريته، ثم تجاوزها إلى دوائر أخرى تختص بشعريته منفردة، وهذا أيضا يحتاج إلى متابعة مستقلة. معنى هذا أن خصوصية الشعرية لا تحتاج إلى دراسة أو دراستين، بل تحتاج إلى دراسات تستوعب مناطق الشغل فيها، وهي مناطق تتجه إلى (الذات) في متابعة كمية وكيفية، وتحولاتها بين الفردية والجماعية، ثم متابعة (موضوعها) وعلاقتها الكلية والمجزئية به، دون حصرها في (ممر معتم)، ثم متابعة (خطوط الدلالة) بكل تعقدها وتشابكها، ومتابعة امتدادها، أو توقفها، وكل ذلك قد

شكل منظومة دلالية غير مالوفة في شعرية الهدائة، بل ربما كانت غير مالوفة في شعرية السبعينيات، ثم إن الديوان في حاجة إلى استكمال ظواهر التناص فيه، وهي كثيفة كثافة لافتة، وقد رصدنا خطأ واحدا منها هو خطأ الحوار مع (مريم معتم يصلح لتعلم الرقص). وكانت عنايتنا بهذا الخط لأنه يمثل ظاهرة غير مسبوقة في مسيرة الشعرية العربية، ثم إن الديوان - أخيرا - في حاجة إلى متابعة جسده الصياغي لتحديد كيفية إنتاجه للمعنى، وما يتصل بهذه الصياغة من ظواهر إيقاعية تعلق على النثرية الخالصة.

وربما يطرح سؤال نفسه على هذه الدراسة، وبخاصة في وقوفها على علاقة الذات بالأم والأخت والأب، حيث يكون السؤال الطبيعي، ألم يكن من الواجب على الدراسة أن تمتد بنظرها إلى إبداعات سابقة. حلمي سالم لتحديد مدى تواصل هذه الخطوط الدلالية الأسرية، لكن الإجابة التي يطرحها منهجنا في دراسة النصوص الشعرية، هو أننا نتعامل مع (سراب التريكو) لا مع حلمي سالم، فممن أن خرج هذا الديوان إلى المتلقي أصبح ملكا له، وانقطعت صلته بمبدعه، أو تكاد، ومن ثم لا يتبقى للسؤال وجه في مثل هذا المنهج الذي لا يعرف إلا الصياغة يبدأ بها وتنتهي إليها.