التناص الديواني في (سراب التريكو)

لحلمى سالم

(١)

يواجهنا حلمى سالم بديوانه الجديد (سراب التريكو) متابعا مسيرته الإبداعية التى كثر حولها الجدل بوصفه واحدا من شعراء السبعينيات الذين أسسوا لظواهر طارئة فى مسيرة الشعرية العربية، ليس فى مصر وحدها، وإنما فى مساحة العالم العربى كله. وقد نختلف أو نتفق حول هذه الطبقة الشعرية لكن الذى لا يمكن إنكاره أن شعراء السبعينيات قد استقروا فى 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 الذى يبحث لنفسه عن مساحة يطل منها على أرض الإبداع الشعرى الحديث والحداثى.

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

دقق مليا فى هذه الشعرات الثلاث التى تتوسط هذه الكلمات، إن وجدت فيها

رائحة مثل لبن الأطفال وهو متجلد فى صدر الملابس، أو مزيجا مركبا من النبض

والقبض والشآمة، أو إحالة إلى نغبشة طفيفة خلف قميص من سراب التريكو،

فتيقن أن امرأة ممجدة للهشاشة قد تناقص زغبها المسفى بمقدار: ثلاث شعرات (١)

(١) ديوان: سراب التريكو - حلمى سالم - شرقيات سنة ١٩٩٥: ١٢٠ .

إن استحضار المسكوت عنه يطرح العنوان مكتملا: (قميص من سراب التريكو)، والتنافر الصياغي في العنوان يحتاج إلى تجاوز المستوى السطحي للصياغة إلى العمق الذي يطرح البديل التالي: (قميص من التريكو الشبيه بالسراب). والقسم الأول من العنوان (قميص من التريكو) 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 إلغاء 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 عائقا أمام الرؤية أوالمشاهدة، بل ربما أضاف إليها طبيعة شمولية، تدرك السطوح والأعماق، ولا تعترف بالموانع 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 دالا عربيا خالصا (سراب)، ودالا أعجميا خالصا (التريكو)، وهو ما يعني أن شعرية الديوان تسعى إلى اختراق حاجز اللغة لتتعامل مع مجموعة المفردات التي تحتاجها في مستوياتها المختلفة، سواء أكانت تنتمي إلى الفصحى، أم التداولية، حتى ولو امتد التداولي إلى غير العربية، ما دام صالحا لنقل المستهدف ومحاصرة المتلقي في إطاره.

وبما أن شعرية الحداثة تؤجل إنتاج الدلالة بشكل لازم، فإن هذا المؤشر يطرح بديلا احتماليا، حيث يعمل دال (القميص) الغائب عن العنوان، الحاضر في المتن، على إنتاج دلالية إضافية هي: (غلاف القلب)، كما يطرح (السراب) دلالة (الخديعة)، وهنا يكون الناتج الاحتمالي: انقشاع أغلفة القلب الوهمية الخادعة لتتمكن من إدراك الواقع المعقد مثل (التريكو) وفك خيوطه لمتابعته في مادته الأولية: ما يذهب منها طولا، وما يذهب عرضا، لإعادة إنتاجه شعريا.

والمواجهة الثانية تتمثل في مؤشره الإعلامي الثاني الذي صدّر به المبدع ديوانه، وهو اجتزاء من ديوان الشاعرة إيمان مرسال (ممر مقتم يصلح لتعلم الرقص). يقول الاجتزاء:

«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 يضللها بالخديعة والوهم، بينما يحاول المؤشر الثانى تحقيق هذه الرؤية من منطقة محدودة (مقابض مخرومة)، لكن هذه المحدودية لا تمنع عمق الرؤية. المهم أن المؤشرين يتصلطان على المباح والممنوع، لأنهما لا يعترفان بقوانين الإباحة والتحريم.

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

(٢)

ولم يكن المؤشر الإعلامى المزدوج وحده صاحب التعتيم فى هذا الديوان، بل إن العتمة الأساسية تأتى من كون الخطاب ذاته يعبّر النوعية التى تعارفنا عليها، بحيث أصبحت عملية تحديد انتمائه 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 الفكهانى بوسامة. ٨٩ .

(٢) السابق. القدمة - وانظر ديوان إيمان مرسال (عمر معتم يصلح لتعلم الرقص) شرقيات سنة ١٩٩٥: ١٤.

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

ويلاحظ أن هذه السيرة تبتعد تماماً عما نعرفه من كتابة (المذكرات) أو (الذكريات) أو (اليوميات)، لأن غالبيتها تتسلط على الواقع الخارجى، وتهمل الواقع الداخلى، أما الذى فى (سراب التريكو) فهو بناء متكامل، برغم استدعائه للأحداث بطريقة انتقائية، واستدعاء الشخوص التى ترتبط بهذه الأحداث، وفى هذا وذاك قد يحضر المكان، لكنه حضور غائم. وتكامل البناء يعتمد التفاعل الذهنى ملازما للتوتر النفسى، ومن هنا كان (سراب التريكو) كشفا عجيبا لواقع داخلى انعكس فى سلوك مزدوج لذاتين تحملان كما هائلا من الموروث القريب، ومن ثم سيطر المعجم الأسرى فى معظم دفقات الديوان التعبيرية، حيث ترددت مفرداته سبعا وثمانين مرة على النحو التالى:

الأم : لها أعلى نسبة فى 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 الشخوص التى تنتمى إلى عالم الأسرة - كما رأينا - وهناك الشخوص التى تدخل عالم (الصداقة)، وهناك الشخوص التى تخرج عن هاتين الدائرتين، وهناك الأحداث التى تتنامى قليلا وتتقاطع فى كثير من الأحيان، وهناك السرد والحوار، وكل ذلك ينقل السيرة إلى منطقة الروائية على نحو من الأنحاء.

وفوق ذلك وقبله، فإن (سراب التريكو) يدخل منطقة الشعرية من أوسع أبوابها، أو لنقل من بابها الوحيد: (اللغة)، التي حضرت في الخطاب مفارقة للغة الخطاب النفعي أو الإعلامي، إذ إن التأمل في حقيقة هذا الخطاب يؤكد أننا في مواجهة لغة لا تقدم إلا نفسها، لغة كثيفة تحجز النظر عندها ليشتغل بفك مغاليقها، ولا يتمكن من اختراقها إلى نواتجها إلا بعد مجاهدة، وحتى لو اخترقها، فإن ذلك لن يشبعه، ومن ثم يرتد إلى هذه اللغة مرة ثانية لمتابعة شبكة العلاقات فيها، وهي شبكة معقدة غاية التعقيد تنفر من الوضوح والإضاءة، وتسعى إلى العتمة المرهقة، وهي خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن هذه الشبكة تتعالى عما يطرحه الموروث اللغوي، فتتجاوزه إلى التداولي لتغوص في الحياتي، وتقتنص ما فيه من بداهة وإيجابية، ثم هي تسعى - إلى جانب ذلك - إلى المفردات الأعجمية، فتستفيد من إمكاناتها التعبيرية وتوظفها في السياق الفصيح أحيانا، والتداولي أحيانا أخرى. وأظن أن العنوان نفسه، كان أول المؤشرات الصياغية على هذا التداخل اللغوي، حيث يعلو (السراب) إلى الفصحى، وينزل (التريكو) إلى الأعجمي التداولي، ويؤيد هذه المستخلصات بعض الإجراءات الإحصائية التي تقول إن «سراب التريكو» يضم نحو ستين مفردة أعجمية، كتب بعضها بحروفه الأصلية، وبعضها بحروف عربية، كما يضم نحو تسعين مفردة تداولية في مثل قول الخطاب:

يروقني أن ألمح بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الغليظين
ليس الملائكة من ضيوفي
ولكنني حين طلبتك في هاتف المالية
لم أكن أريد سوى أن أسمع
آلـــو
- أيـــوه
مين (٣)

(٣) سراب التريكون : ١٤

فالأسطر الثلاثة الأخيرة تضم دالا وافدا خالصا للصوتية الإشارية (آلو)، ثم دالين مغرقين في الحياتية التداولية: (ابوه - مين)

(٣)

إن هذه المواجهة الأولية لا تمثل إلا مدخلا لعالم هذا الديوان الذي يحتاج إلى متابعة طويلة لا تحتملها هذه الدراسة، ومن ثم فقد اتجهنا بها إلى منطقة من أخصب مناطق الشعرية عموما، وشعرية الحداثة على وجه الخصوص، وهو اتجاه نابع من معايشة الديوان، واستقباله في أفقه الأول الذي طرحه، إذ إن متلقي (سراب التريكو) يسيطر عليه إحساس مبهم بأنه في مواجهة نص ثنائي الصوت، لأنه لا يقدم ذاتا وموضوعا، وإنما يقدم ذاتين تتفاعلان تفاعلاً مدهشا خلال حوار ممتد يجمع بينهما على صعيد الشعرية والحياتية معا. فمن أين جاءت الذات الثانية؟ جاءت من ديوان سابق للشاعرة إيمان مرسال (ممر معتم يصلح لتعلم الرقص). ودون استحضار هذا الصوت يكاد سراب التريكو ينغلق انغلاقاً تاما، ودون رصد الحوار بين الديوانين يصبح التعامل مع سراب التريكو نوعا من التخمين الذي قد يصيب مرة، لكنه يخيب مرات. ولا يمكن القول بأن صوت (ممر معتم) كان الصوت الوحيد الذي حضر إلى (سراب التريكو)، بل هناك أصوات أخرى كان لها حضورها المحدود بحدود بعدها التاريخي والفني والشخصي. فهناك شخوص تحضر بأسمائها مباشرة: أمجد - عبد المنعم رمضان - جمال القصاص - محمد ناجي - عبد الفتاح كليطو - طلعت حرب - المتنبي - فان جوخ - زاهية السيد نصار، وهناك شخوص تحضر خلال مؤشر لفظي، أو مؤشر إبداعي، فجمال عبد الناصر يحضر خلال ملفوظه في لحظة درامية يوم التنحي:

وقد اتخذت قرارا أريدكم أن تساعدوني عليه ص ٤٥ .

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

ووديع الصافي يحضر خلال بعض أغانيه الشهيرة: (الله يرضى عليك) ص ١١٤.

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

(مر 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 للرقص فى المر المعتم). يقول سراب التريكو:

تركنين رأسك للخلف وتستحضرين الشوكة التى لم
يتعد ثمنها جنيها، سنخفض الضوء تنفيذا لفكرة المر.
مع شىء من الموسيقى الكلاسيك (٤)

ثم يتم استدعاء الديوان منسوبا إلى صاحبته:

لا ترسم الوردة البلدية على ظاهر الكف
ولا تقربها من أنف اليتيمة التى تطبخ السبك،
ولا تستعد بشأنها: يا ورد مين يشتريك،
فحسب: خذها من الفخارة،
واهركها على ظهر منشفة المر (٥)

ثم يأتى الاستدعاء - مضمرا - 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:

تمارين الوحدة ص ١١٨
على الحافة ٤٣
سقوط السكينة ١٢٥
بورتريه ٢٠٠

(٤) السابق : ١٩١
(٥) السابق : ١١٠
(٦) السابق : ١١٠

ويتنامى هذا الإيغال ليتعلق بالمؤشر الاسمى لصاحبة الديوان:

حدثت نفسى:
عندما أعود سأحكى لإيمان
أن هناك شخصا يمكن أن يجعل الناس مبصرين
إذا حرك القفل عن سياقه (٧)
ثم يتم استكمال الاسم فى قوله:
ما يهمك فى المناورات
أنه ليس فى الأمر مرمم فى طريق الكباش
وليس فى الأمر مرسال، (٨)

(٤)

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

سأحضر سرير المراة التى ضمها أبى، وصندوق شوارها والصينية، لنمدا تواً لعبة الماضى: يضع كل واحد ماضيه على شكائر الجبس، ونجرى بعض التباديل من غير أن نفتح العينين (لا بأس إن سال بعض الدمع) ثم نصر حصيلة التباديل فى كيس مخلط، ونعلقه تحت العين السحرية، ونكتب على السقاطة: مرّ هنا المصابون (٩)

(٧) السابق : ١٥٥
(٨) السابق : ١٣٥ .
(٩) السابق : ٦٩ .

إن الدفقة تستحضر (الأم) خلال مؤشر صياغي لافت (المرأة التي ضمها أبي)، وهو مؤشر أوديبي من الطراز الأول، وهذا الاستحضار يوازي استحضار (عمر معتم) (للأب) في إطار إلكترا. ومن هنا يكون اختلاف الديوانين في الاستحضار هو وسيلة التوافق بينهما، ومن ثمّ كان الحوار بينهما منحازا أحيانا إلى التخالف، وأحيانا إلى التوافق كما سنلاحظ بعد ذلك.

إن الاستحضار قد ادى تلقائيا إلى انفتاح الذاكرة في (لعبة الماضي) لتجسيد مكوناته في هياكل جامدة (مجسمة) صالحة (للتبادل)، ولا يمكن لهذا التبادل أن يتحقق إلا بتحقق غيبوبة ذهنية تسمح للاوعي بالتحرر والإفراج عن خبيئه مهما كان مخجلا أو جارحا (مسيلا للدموع).

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

مناطقه الإنتاجية.

(٥)

إن فتح (الكيس المخلط) الذى 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 المنطقة، حتى إنه قدمها تحت مؤشر إعلامى له دلالته البالغة، هو (أفضح نفسى):

لابد أن أقول لأبى
إن الرجل الوحيد الذى فتنتنى من الرغبة فيه
كان يشبهه تماما (١٠)

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

وليس صعبا أن نخرج بخلاصة
تدل على أن غرام الأشقاء
جائز (١١)

فالصراحة هنا لا تعترف بدخول هذه المنطقة 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 المحبوبة المحرمة (الأم).

معظم الأحزان التى عشتها كانت من نوع انتقال الأم
للرفيق الأعلى، أو هجر معشوقة فى عزّ احتدام الصبابة (١٢)

فالصياغة 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 الأحزان التى عشتها كانت من نوع الأم (المعشوقة) فى عز احتدام الصبابة.

وهذا الحوار الخفى بين الديوانين، يتحول إلى نوع المواجهة الصريحة، 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 فى المنام
مفصولة عن زاهية، وسترى الأمهات فى غير
خانة الناى (١٣)

معنى هذا أن الصوت الغائب يسعى لتخليص الصوت الحاضر من توجهاته المحرمة ليحتل هو منطقة الحب المشروع. والعجيب هنا، أن هذا الصوت الغائب يحتفظ لنفسه بمكنى منطقة الحب المحرم التى يريد حرمان صوت سراب التريكو منها، وكأن الحوار هنا يأخذ طبيعة المواجهة القائمة على الندية، إذ كيف يسعى الصوت الغائب لحرمان الصوت الحاضر من دخول هذه المنطقة بينما يحرص على سكناها:

يلمع الحدس
فأهجس أن التى لم أرد أن أسميها
ستقول لى
لا أحد يكره الملهمات يا شبيه الأب
واتخيل الكريم فى موقعه
تحت العنق بمقدار قوس
وفوق النهدين بمقدار خنصر (١٤)

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

(١٣) السابق، ٩٨ .
(١٤) لسابق : ١٦٠ .

بل يعمل على تشبيهه:

كان على أن أحيى الرجل الوحيد الذى فتنها من الرغبة
وهو يشبه أباها

وهو تشبيه يصل إلى المصارحة فى أن صوت سراب التريكو هو ذلك الشبيه بالأب:

لابد أن نفترق حتى لا أعاين الفقد
على كتفىّ، ثم إنها سوف ترانى بعض أبيها (١٥)

ثم تبلغ المصارحة مداها الأخير فى قول سراب التريكو:

فى الوهَم أحبت أباها (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 الممهد لدخول منطقة الغياب الكامل (الموت). يقول (ممر معتم):

كان يجب علىّ أن أصير طبيبة
لأتابع رسم القلب بعينى
وأؤكد أن الجلطة مجرد سحابة
ستنفك إلى دموع (١٧)

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

فكيف نفسر هذا التشابه بين أبيك وأبى
بالأمس
غادر الفراش غير متكىء على عاجه
الجلطة نفسها

(١٥) السابق: ١٥٢.
(١٦) السابق : ٩١
(١٧) ٤٠.

دورة الغنى والفقر نفسها
خيبة الرجاء فى البكرى نفسها (١٨)

فسراب التريكو بعقد المشابهة استنادا إلى ملفوظ (المر العتم)، ثم يوغل فى استحضار ما سكت عنه (دورة الغنى والفقر) و(خيبة الرجاء فى البكرى)

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

قد لا يحدث
أن آخذ أبى فى آخر العام إلى البحر
. . . . . .
ساكتم صوت تنفسى
وانا أبلل اطراف أصابعه بمياه مالحة
وسأصدق بعد سنوات
اننى سمعته يقول:
«اشم رائحة اليود» (١٩)

يقول سراب التريكو:

مطابع السكة الحديد دارت
لكى تحط تذكرة داود فى حقيبة المطرودة
طالما أن اليود الذى أيقظ الغرائز
سيتم توظيفه لإقناع الآباء بأنهم ذهبوا إلى البلاج (٢٠)

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

(١٨) سراب التريكو: ١٩ .
(١٩) ٥٣ .
(٢٠) ١٣٢ .

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

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة
من دفن أمى
وتركتها تربى دجاجاتها فى مكان غامض
كان علىّ 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:
دلالها باد فى حسرها غطاء الرأس،
ومد نيّتها فى الابتسامة،
لكن نصفها الأسفل
- من الضلوع حتى البانتوفل -
متاكل
يلزمنى أن آراها واقفة
لأننى عدت من دفنها
قبل أن يتاح لى أن أفرد أصابعها (٢٢)

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

الميتة أمى تزورنى فى الأحلام كثيرا

(٢١) عمر معتم: ٣٥.
(٢٢) سراب التريكو: ٢٣ .

وأحيانا تنظف لى أنفى مما تظنه ترابا مدرسيا

وأحيانا تقص شعرى (٢٣)

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

آخر ما تبقى من جهازها القديم، إستللتها من قبضة
الأوصياء. كانت مطمورة فى غرفة الكراكيب تحت
غبرة السنين، بركت عليها أهركها بتراب المحماة
والليمون. لابد أن تراها إذا كان لابد أن ترانى، بان
نقشها الدقيق والمجلى منطق الطير على حواف الدائرة.
سندتها على الشال فى جوار سريرى، لو عدت لها
الليلة ربما أرى وجهك فى زجزاجها، وربما. التقط
منطقة النحاس:
تستطيع المحبات أن تنهض من غفوتها على:
صينية الوالدة. (٢٤)

إن (الصينية) هنا تستدعى منظومة فريد الدين العطار (منطق الطير)، حيث تستحيل هذه الصينية إلى أداة لمشاهدة الغائبة مشاهدة يقينية، كما حدث فى رحلة الطير - عند العطار - سعيا إلى المثول فى (مرآة أنفسها) متوحدة بالذات الغائبة.

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

(٢٣) مر معتم: 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 اللاوعي:

ربما استعملته حينما تنازلت لأبي عن الفدان الذي
نابها من أبيها . . . . . .
لكن الأكيد أن يدا بعد يدها لم تلمسه إلا يداك
وأنك ستلفينه في قماشة نظيفة، وسوف تحفظينه تحت
شعر السر، وكلما التقينا في الظهيرة اطمأننت إلى أن
عينيك تصونان
خَتْمَ: زاهية السيد نصار (٢٥)

(٦)

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

سأقول له إن رجلا ينام في غرفة مجاورة بلا كوابيس.
لم تكن رأسه على مستوى جسدي، فشل في أن يكون
صندوق قمامة لي، ولو لمرة واحدة، وترك كل شيء
يتسرب إلى الشوارع العمومية
وأنني يتيمة (٢٦)

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

---

(٢٥) السابق: ٣٢

(٢٦) ممر معتم: ٩١.

لأن وجه اليتيمة كان يبكى فـرة
المسالك خلف نعومة الحفر (٢٧)

بل إن هذا اليتم يمكن توظيفه فى تطويع الذات الغائبة لسطوة الذات الحاضرة، أو بمعنى أدق: لتقبل ممارستها الحياتية والنفسية معها:

لابد أن هذه الهيئة
ستجعل اليتيمة تشذب أفكارها (٢٨)

وأعظم مستهدفات الذات الحاضرة إدخال الذات الغائبة منطقة الأمومة، وقد وظف هذا (اليتم) لتحقيق هذا المستهدف بدفع اليتيمة إلى الممارسة الحياتية المنزلية فى (طبخ المسبك):

لا ترسم الوردة البادية على ظاهر الكف ،
ولا تقربها من أنف اليتيمة التى تطبخ المسبك (٢٩)

وإذا رات الذات فى (عمر معتم)، أن اسمها لا يكاد ينطبق على جسمها، فإن الذات فى سراب التريكو تقر هذه الحقيقة، لكنها تضيف إلى ذلك أن رؤية الذات الغائبة كانت بفعل إرادى، وهى إضافة تؤكد الرؤية الغائبة لكنها تعدل جوهرها بما يعنى عدم موافقتها ضمنيا.

يقول (عمر معتم):

للأسف شىء ما حدث
فعندما يناديني أحد يعرفني
أرتبك، واتلفت حولى.
هل يمكن أن يكون لجسد كجسدى
ولصدر تزداد خشونته فى التنفس
يوما بعد يوم، اسم كهذا؟ (٣٠)

(٢٧) سراب التريكو: ١٥٤ .
(٢٨) السابق: ١٦٠ .
(٢٩) السابق : ١١٠ .
(٣٠) : ١٥ .

ويستعيد (سراب التريكو) ما ردده (ممر معتم) مع التعديل السابق في قوله:

البنت التي لم تود أن ينطلى اسمها على جسمها
أراحت رأسها على الزجاج واسلمت 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 تعني (اضطراب التنفس)، وهو اضطراب يحاصر اختيارات الراحل المؤقت لهداياه برموزها التي تشد (ذات الممر) إلى منطقة الأمومة مرة أخرى، إذ إن الاختيار قد تعلق (بالشال)، وهو من مفردات الأمومة التي اقتنصها الذات في سراب التريكو:

فحرضته على أخذ الشال الكحلى
لامرأة تشكو من اضطراب التنفس (٣٢)

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

احترام ماركس
هو الشيء الوحيد المشترك بين من أحبونى
وسمحت لهم أن يخدشوا - بنسب مختلفة -
عرائس القطن المخبأة فى جسدى (٣٣)

فإن (سراب التريكو) يستدعي هذا الاعتراف من منطلق (الموافقة الرافضة)، 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 تخونها آلام الملحنين الذين
لوثوا عرائس القطن (٣٤)

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

سأتذكر
أننى لم أخدش أبيض الحمام
بدكنة تخصنى (٣٥)

فإن (سراب التريكو) يسرع بتبرير ذلك فى قوله:

وانه ليس ضروريا فى كل مرة
أن نخدش الأبيض بدكنة (٣٦)

وكما تجه الحوار إلى الموافقة مع الخطاب الغائب فى المواصفات والسلوك الخارجى، فإن هذه الموافقة تتنامى عندما يتعامل (سراب التريكو) مع المواصفات الداخلية، فإذا اعترفت الذات فى (ممر معتم) بأن الكراهية مسكونة فى أعماقها ص ٢٠، ٢٧، وأن جانبا كبيرا 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 رؤية الواقع من ناحية، وفى مسلكها من ناحية أخرى ص ٥٠، ٧١، ٨٩، فإن الذات فى (سراب التريكو) لا تقر هذا الحياد فحسب، بل إنها تختار مسلكا يحكم حركتها:

وتقليدا للحياد الذى يفضله حبيبى أثبت:
ليس من أمر جلل وراء هذا القوس، كل ما هنالك

(٣٤) سراب التريكو: ١٣٢ .
(٣٥) ممر معتم: ٢٠ .
(٣٦) سراب التريكو: ١٠٩.
(٣٧) السابق : ١١٣

أن هذه الشعرة كانت أقرب إلى عصب البصر (٣٧)

وإذا اتخذ (عمر معتم) من(الأورنج) رمزا للبهجة ص ١، فإن(سراب التريكو) يكتشف هذه الحقيقه(الخارجية الداخلية) بعد مساحة زمنية كافية للاستيعاب:

لم أكن تدربت بعد على أن تعبيرها الرمزى
عن بهجتها هو الاورنج، ولذا لابد أن
سيمر عليها العرّابون فى الليل. (٣٨)

(٧)

إن الحوار بين الديوانين يزداد خصوبة، عندما نلحظ أن الخطاب الحاضر لايتجاوب مع الخطاب الغائب على مستوى التوافق والتقرير فحسب، بل إن الحوار ياخذ أحياناً طبيعة تقابلية تتحرك بين الرفض والقبول ، أو لنقل : إنه نوع من الرفض الناعم الذى يحتفظ بعلامة المودة .

فإذا قال (المعمر المعتم) إنه من الضرورى بلوغ درجة الملائكية عند الاقتراب من الموت :

المفروض أن يصير الواحد ملائكياً ، قبل
موته بمدة كافية (٣٩)

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

يروقنى أن المح بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الفليظين

(٣٨) السابق ١٥٢
(٣٩) عمر معتم : ٩١
(٤٠) سراب التريكو : ١٤.

ليست الملائكة من ضيوفي (٤٠)

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

نما إلى الكهان أنها
ربما
قد
توشك
أن تحاول
إمكانية
أن توارب
بعض نفسها
لرجل غائص في عار حب اللغة العربية
ويداه ملطختان
بجريمة العداء للبانجو (٤١)

فهذان الدالان (عار - جريمة) يتدخلان في تحويل السياق إلى فاعلية تدميرية برغم طبيعتهما التكوينية، وهو ما أشرنا إليه سابقا عن طبيعة المحاورة الرافضة التي تحمل في أحشائها شيئا من التقبل الخفي.

إن الذات في (ممر معتم) تقدم إطارا شكليا لمسكنها في مشابهته (المعسكرات الطلابية) في بدائيتها المرفوضة.

هذا البيت، كان لسنوات بيتي
لم يكن معسكرا طلابيا
حتى أترك فستان الحفلات

(٤١) السابق: ١٧٢، ١٧٣ .
(٤٢) ممر معتم : ٢٠

على مسمار خلف الباب (٤٢)

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

واربت خزانة المكنون:

أنا فى زى جماعة الرحلات

أمى حين حصلت على شهادة التفوق

أبى قبل أن يطير بليلة (٤٣)

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 فى الغياب الأبدى للأب.

إن الحوار لم يلتزم هذه الدرجة الهادئة حتى مع الرفض، بل إنه يأخذ شكلا أكثر حدة عندما يتحول إلى فاعلية تنبيهية تتسلط من الذات الحاضرة 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

لإفراغ ما أعجز عن هضمه (٤٤)

فيرد سراب التريكو فى إيجاز حاسم:

لا أكثر الحديث عن بولى (٤٥)

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

(٤٣) سراب التريكو: ١٢.

(٤٤) : ١٦

(٤٥) : ١٧٢.

التدميرية (للممر المعتم)، إذ تمتلك الذات - فى الممر - تكوينات جسدية لها مهامها الحياتية مثل (الأظافر)، لكنها توظفها فى مهام تدميرية.

كدت أطرد انطفاء ترسب فى جسدى
وأمزق بالأظافر
انسجاما رقعته طويلا (٤٦)

وهنا يتدخل سراب التريكو فى محاولة يائسة لإعادة الأظافر إلى وظيفتها الأولية.

هذه الريشة بعد غمسها
ستقيم علاقة مع جنون حبيبى،
لننى أعلم أن المراود كلها
لن تعيد الأظافر إلى وظيفتها (٤٧)

من الواضح أن الذات (فى الممر المعتم) توغل فى تمتعها بمجموعة الوظائف التدميرية التى تتعامل معها، وهو ما صرحت به فى 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 فى سراب التريكو - فى شىء من الحذر - لأن المتعة تكون فى إنزال الألم بالغير لا بالنفس. ثم يحاور ممر معتم فى وظيفة الشفتين على وجه الخصوص، حيث يقصرهما على إزالة الألم ص ٢٠٣ .

(٨)

إن الحوار بين الديوانين لم يتوقف عند حدود القبول أو الرفض، والتقرير والنفى، بل تجاوز ذلك إلى استحضار المسكوت عنه فى الديوان الغائب أحيانا، وتعديل سياق المنطوق أحيانا اخرى، وهو ما يعنى أن معرفة الديوان الحاضر بالديوان الغائب معرفة شمولية تتجاوز حدود ملفوظه اللغوى، لأنه يغوص إلى

(٤٦) ممر معتم : ٦٩
(٤٧) سراب التريكو: ١٥٦.

المستوى العميق لهذا الملفوظ فيستكمل ما فاته عن وعى أو بغير وعى.

وقد لاحظ (سراب التريكو) أن المر المعتم قد أوجز فى الحديث عن مرض الأب، أو سكت عن بعض تفصيلاته، وبخاصة أن هذا المرض لم يمنع فلذة كبده من النوم والاستغراق فى هذا النوم (كجاموسة)،وهو ما يتدخل سراب التريكو لاستكماله، وكأنه يستحث ذاكرة المر المعتم لاسترجاع ما أهمله:

ربما أنه المساء

الذى فهقه فيه أبوك من أقصى قلبه المعتل

وهو يهجس أن التى نامت عميقا كجاموسة

هى فلذة الكبد (٤٨)

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

ستقف حيث لم تتوقع أبدا

مرتبا جغرافيا جسدى

حسب قدرتك (٤٩)

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

لم يرنا السابلة ونحن نسند 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 السمعة)، ثم يحدث تعديل آخر بإسنادهما (للخالة) بدلا من (الأب)، وإن ظل هذا النقل في إطار العلاقة (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 تمانع في إطلاق اسمها على الشارع الذي تسكن فيه، شرط إقامة (غرف سرية) تصلح لإخفاء ما لا يسمح به:

فكرت أن اسمي شارعنا باسمي
شرط توسيع بيوته
وإقامة غرف سرية
بما يسمح لأصدقائي بالتدخين داخل أسرتهم (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) ممر معتم: ٣٩.
(٥٢) سراب التريكو: ٨٣ .
(٥٣) ممر معتم: ١٣
(٥٤) سراب التريكو: ١٦٥

هنا لتشردى منا مستورة بشعارك عن غرف سرية
سيفدو كل ما جرى فيها مرفرفا (٥٤)

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 أفاجأ بتورم جفونى
وبأن النقوس فى ظهرى
قد ازداد حدة (٥٥)

ويقول (سراب التريكو) معدلا السياق:

أعدت شايا لضابط الإحضار،
ولامت الأخت لأنها طبخت لأولادها أكل الأعياد
لهذا ظل الورم حول عينيها (٥٦)

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

وعندما يستعين (المر المعتم) (بالمقابض المخرومة) كمنفذ لمشاهدة الواقع العائلى فى أدق خفاياه، يستبدل (سراب التريكو) بهذه الوسيلة (العين السحرية) 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 .

ستعرفين كيف عشت عشرين عاما
قبل أن ألقى 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 التأني للإمساك بها وتحديد مناطقها وسياقاتها، لأنها كانت تأتي مباشرة أحيانا، وغير مباشرة في أغلب الأحيان.

ولا شك أن متابعة القراءة سوف تمد المتلقي بسياقات إضافية، وتبادلات طارئة، ذلك بأن الرصد الإحصائي لمجموع المناطق التي وُظف فيها الاستدعاء، وتسليطه 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 خصوبة الشعرية لا تحتاج إلى دراسة أو دراستين، بل تحتاج إلى دراسات تستوعب مناطق الثقل فيها، وهي مناطق تتجه إلى (الذات) في متابعة كمية وكيفية، وتحولاتها بين الفردية والجماعية، ثم متابعة (موضوعها) وعلاقتها الكلية والجزئية به، دون حصرها في (ممر معتم)، ثم متابعة (خطوط الدلالة) بكل تعقيدها وتشابكها، ومتابعة امتدادها، أو توقفها، وكل ذلك قد

(٥٧) سراب التريكو: ٤١.

شكل منظومة دلالية غير مألوفة فى شعرية الحداثة، بل ربما كانت غير مألوفة فى شعرية السبعينيات، ثم إن الديوان فى حاجة إلى استكمال ظواهر التناص فيه، وهى كثيفة كثافة لافتة، وقد رصدنا خطا واحدا منها هو خط الحوار مع (ممر معتم يصلح لتعلم الرقص). وكانت عنايتنا بهذا الخط لأنه يمثل ظاهرة غير مسبوقة فى مسيرة الشعرية العربية، ثم إن الديوان - أخيرا - فى حاجة إلى متابعة جسده الصياغى لتحديد كيفية إنتاجه للمعنى، وما يتصل بهذه الصياغة من ظواهر إيقاعية تعلو على النثرية الخالصة.

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