حافة رفعت سلام

معالجة تفكيكية لديوان هَكَذا تَكَلَّمَ الكَركَدَنّ

د. أحمد بلبولة – كلية دار العلوم جامعة القاهرة

(١) الحافة:

تستحضر الحافة المُجانَبة لكن لا تثبت الاستغناء، وتوهم بترسيم الحدود في الوقت الذي تميل فيه إلى إلغائها والاندماج في العالم الأكثر قربا إليها، لكنها تَبْقَى بتموضعها في التعالق لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، أو هناك هنا وهنا هناك، الوجود عين الموجود والموجود عين الوجود، هي أقرب إلى مكان عن مكان، وأقرب من زمان عن زمان، وهي تعني قطع مسافة في اتجاه ما إلى آخرها، لكنها تظل جزءا من هذه المسافة كالجلدة التي تُبْقي على الذراع موصولا بجسمه بعد بتره، وتعنى الانتهاء من زمن لكنها لا تعني التحرر منه، ولذلك تظل تحكمها طبيعتها المُبَنْيَنَة رغم اجتهادها الشديد في أن تنتقل (من إلى)، لغويا تدور حول أن تكون جانب الشيء، "فحافتا الوادي جانباه، والحافان عرقان أخضران تحت اللسان، والحافة أيضا الحاجة والشدة"[١]، وتستدعي –ضمن ما تستدعي من معان– الحفيف، والحفّ؛ "فالحاف ما يحف بالشيء، وحاف الشيء حَوْفا كان في حافته، وحوَّفَهُ: جعله على الحافة، وحوَّف النباتُ المكان: نبت حوله، والحفُّ هو المِنسج، ويقال حافٌّ بنفسه: معنيٌّ بها، وجاء على حفِّه أي على أَثَره، وحفَّ الشيءَ أي استدار حوله وأحدق به، وحف الشي: قشره، واحتفَّ النبت: جزَّه، وحفَّ الحيوان أي أجراه حتى سُمع له حفيف"[٢]، "وحفاف الرمل: منقطعه، وإناء حفَّان أي ملآن"[٣]. إذن هي جانب الشيء،

---

[١] – الفيروزابادي، محمد بن يعقوب(١٩٧٩): القاموس المحيط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٣/ ١٢٦.

[٢] – مصطفى، إبراهيم، وآخرون(١٩٦٠): المعجم الوسيط، القاهرة، مطبعة مصر، ص: ١٨٥، ٢٠٧.

[٣] – ابن منظور، محمد بن مكرَّم (دت): لسان العرب، القاهرة، مادة: حفف.

وعرقان في اللسان، والحاجة، أو بعبارة أخرى، هي الشيء والشعر والشدة. وأنطولوجيا تطل الحافة على الهاوية لكن تعصم منها، ومُحْتَلُّها يعتزل الآخرين وهم يحفون من حوله، أو محدقون به، وهي منسج يندس بين لحمة الوجود وسداه ليعيد نسجه في تكرار لا ينتهي، وهي ربيئة يطلق منها الراعي حيوانه، وخلوة تأتي عن امتلاء، وهي انقطاع واتصال، ولحظة احتضار لأنها تتردد بين الحياة والموت، أو هي حياة موت وموت حياة، نهاية البداية وبداية النهاية، وإن كانت أقرب إلى الموت من الحياة، لحظة هي أثر وتشتت، وهي كذلك أفضل موضع للقاء الآخرية الأنطولوجية، والتجسد المثالي للزمكان، هي كل هذا وليست شيئا من هذا، هي "**لستَ أنتَ أنتَ ولا أنا أنا**"[٤].

وبطريقة الجلدة العالقة في وصل المنقطع، تعمل حافة رفعت سلام في "هكذا تكلم الكركدن"؛ حيث تحتفظ بظلال باهتة من الشكل الموروث للقصيدة، لكن هذه الظلال تذوب في الأداء السيروري (الإنجازي) performativity لـ"هكذا تكلم الكركدن"، وتسوق بعض الإشارات التاريخية والسياسية والدينية، لكن هذه الإشارات لا تصمد أمام إستراتيجية إبطال الإحالة التي وفقها تعمل "هكذا تكلم الكركدن"، وإذْ تحضر الروح بقوة –حين لا يُحْمَدُ حضورُها– يغلب الاحتفاء بالجسد، باتفاق ومغايرة لما بين الممارسة والعقيدة، عقيدة الكتابة التي هي عند رفعت سلام: "فعل مفعم بالغليان والعنفوان الروحي بما قد يتجاوز طاقة الجسد"[٥]، وسؤال عن إمكانية "أن تَخْتَصِر الروح أو تكون تجسيدا ماديا لها"[٦]، ورغم عطف العناية أكثر تجاه الزمان عن المكان تظل "هكذا تكلم الكركدن" أنأى عن الحداثة وأقرب إلى ما بعد الحداثة،

---

٤ – سلام، رفعت(٢٠١٤): "هكذا تكلم الكركدن" الأعمال الشعرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٢/ ٣٢٠.

٥ – سلام، رفعت(٢٠١٦): بحثا عن الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٥.

٦ – المصدر السابق، نفس الصفحة.

إنها حافة التكرار واللاتحدد التي تطل على هاوية لا تناهي المعنى، وكذلك يقول رفعت سلام:

"**على الحافة أمشي**

مَرحا أعبث بالهاوية."[٧]،

الحافة في "هكذا تكلم الكركدن" هي هامش بلوتولاند –في مواجهة المؤسستين الثقافيتين الكبريين للعقاد وطه حسين[٨]– الذي يوشك أن يكون متنا، على حد تعبيره في كتابه "بحثا عن الشعر"، ورامبو وبودلير ووالت ويتمان وكفافيس وريتسوس في مواجهة سيادة النص الكلاسيكي الغربي، وهي الترجمات التي اضطلع بها وانتقاها من بين خيارات كثيرة كانت متاحة، الحرية في مقابل القانون (عروضا أو عمودا)، الجغرافيا في مواجهة التاريخ: القصيدة المصرية في مقابل القصيدة العربية، هي

"**قفزة خارج السياق**

قفزة في قلب السياق

قفزة تسبق السياق

قفزة.. سياق[٩]".

وهي –باختصار– حدث توقيع الشاعر المصري رفعت سلام الفريد Rifat Sallam has been re-marked himself. رفعت سلام يسمي رفعت سلام.

---

٧ – سلام(٢٠١٤): مصدر سابق، ص: ٢/ ٣٤٤.

٨ – سلام، رفعت(٢٠١٦): بحثا عن الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ١٥. والشعر للويس عوض من ديوانه بلوتولاند، يضعه رفعت سلام في سياق الحديث عن فكرة تحطيم النموذج التقليدي للشعر الذي يعتمد على الإيقاع الخليلي الموروث، ويعتبره صرخة احتجاج تتزامن مع تعنت العقاد الذي أحال قصيدة لصلاح عبد الصبور للجنة النثر.

٩ – سلام، رفعت(٢٠١٦): بحثا عن الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٢١، ٢٢. والشعر للويس عوض من ديوانه بلوتولاند، يضعه رفعت سلام في سياق الحديث عن فكرة تحطيم النموذج التقليدي للشعر الذي يعتمد على الإيقاع الخليلي الموروث.

(٢) رفعت سلام يسمي رفعت سلام:

وكما أنه لا يمكن التحقق من التسمية بدون "ممارسة تفتيش"[١٠] –كما يقول دريدا– فإن القصيدة تزخر بإشارات أوتوبيوغرافية صريحة: في الهامش الأول من صفحتها الأولى تقدم اسم العلم "رفعت سلام" هكذا: *"لمزيد من التفصيل، راجع: **رفعت سلام**، حجر يطفو على الماء، دار "الدار"، القاهرة ٢٠٠٨، ص: ٢٤"*[١١]، وتعود لتقدمه مرة أخرى في هامش آخر في قوله: *"هي امرأتي الأولية، الجوهرية، ليست من طينة النساء المبذولة؛ رغم أنها في موضع آخر– كانت ترتدي البنطلون أحيانا، وتمشي في الأسواق مرحا (إشراقات **رفعت سلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص: ٢٨). وفي موضع ثالث، امرأة من نسرين وزعفران، من بلسم وأقحوان، من شبق وياسمين. هي سيدة العالمين (حجر يطفو على الماء، مرجع سابق، ص:٧"*، ورغم أن اسم العلم في الإشارة الأولى يأتي في سياق إحالة توهم بأن ثمة ما يمكن أن يوضح ما يحدث كامن هناك في الصفحة ٢٤ من ديوان رفعت سلام "حجر يطفو على الماء" فإنه يشكل مستوى آخر من مستويات اللعب بالنصوص، وفي الإشارة الثانية يتطور هذا اللعب ويتعقد من خلال اشتباك للهامش ذاته مع المتن الشعري، واستدعائه ديوانا آخر له هو ديوان "إشراقات رفعت سلام"، وديوان "حجر يطفو على الماء" الذي سبق ذكره في الإشارة السابقة في إطار الحديث عن امرأته الأولية التي تجمعها المتناقضات، فيثبتها ويمحوها في الوقت ذاته، ويفتح التعالق على مصراعيه ليصل إلى الإشارة الثالثة والأخيرة التي يختم بها القصيدة كلها، والتي تحتل آخر سطور المتن الشعري لتحقق أعلى درجات التوتر بين الإشارة والعبارة: *"أيتها الرقصة المجنونة، هبي في أعضائنا النائمة، حتى مطلع الفجر؛ صنعت لك جناحا من عقيق وجناحا من لازورد، وشمتك باسمي، وقلت انطلقي إلى*

---

١٠ – المصدر السابق، ص: ١٧٦.

١١ سلام(٢٠١٤): مصدر سابق، ص: ٣١٧.

البراح"[١٢]، الإشارة التي تحمل الوعي من رفعت سلام بحدث التوقيع الفريد في مقابل العبارة (القصيدة كلها) الرقصة المجنونة الموشومة باسمه الذي هو من صنعه، ونتاج كدِّه، ومحصلة إبداعه.

لذلك يحاول تقديم بعض المفاتيح المباشرة التي لا تضيء العالم الشعري بقدر ما تلبسه، إذ تكشف وتخفي في الوقت ذاته؛ لأنها بجدتها تبطل إستراتيجيات القراءة التقليدية التي تعتمد الإحالة، والمحاكاة، واستخلاص المعنى، واستعادة الحقيقة المعروفة سلفا، وأول هذه المفاتيح نزع سلطة المصطلحات الموروثة كالكناية والاستعارة، والاستعارة المكنية، وغيرها التي لا تعدو أن تكون عنده سوى بلاغة بيروقراطية، وذلك في الهامش الذي يقول فيه: "*كناية أو استعارة أو استعارة مكنية، أو.. أو.. يا لها من بلاغة بيروقراطية*"[١٣]، مع استدراك بسيط يبقي –بأسف– على التشبيه من بين هذه المصطلحات؛ إذ أحيانا ما تقتضيه الضرورة: "*لا مفر – للأسف– من التشبيه*"[١٤]، وثاني هذه المفاتيح هي قوله في هامش آخر: "*مفتاحي سري لا تعرفه أسواق الحدادين أو تجار الصنف. صنعته في الخفاء من بقايا الأشياء، بخلطة لم ترد في كتب الكمياء. ربما أكشف صيغتها في الصفحة الأخيرة.*"[١٥]، وهي إشارة تشي بأن اللغز سيحل في النهاية، في آخر صفحة، وهو ما سبق الحديث عنه من تأكيد حدث التوقيع، ومن أن القصيدة برمتها تتموقع في حافة حواف التبنين الوجودي الذي هو الاحتضار، وثالث المفاتيح يأتي أيضا–عرضا أو عن قصد– في هامش من هوامش القصيدة، وعلى الرغم من أنه يأتي مرشِّحا للمتن الشعري، مموها عليه باندساسه في سياق شرح وإطناب، حيث **ينبِّه** –من حافة

---

[١٢] – سلام(٢٠١٤): المصدر السابق، ص: ٤٥٠.

[١٣] – المصدر السابق، ص: ٣٥١.

[١٤] – المصدر السابق، ص: ٤٤٤.

١٥ – المصدر السابق، ص: ٣٧١.

المثقف الشاعر، من منطقة "المابين" للشعور واللاشعور- إلى أن القصيدة لابد أن تعالج تفكيكيا في قوله الذي يصف فيه الآخرين، وهو ما سيبسط فيه القول لاحقا: *"قوم من شهوات ونزوات متنافرة تفتقر إلى الاتساق المنهجي أو البنيوي؛ وربما كانت التفكيكية أصلح النظريات لمعالجتها تحليليا، وكشف أبعادها الخفية، طالما أنها مفككة بامتياز"*[١٦]، ورابع المفاتيح يأتي في المتن الشعري ناتئا، واضعا قانون عمل الشيء، شيء رفعت سلام هكذا: *"كلمة خارج القواميس، وجملة بلا سياق"*[١٧].

ولا شك أن إشارات التوقيع ومفاتيحه التي وردت في معظمها هوامش، تستحضر التعالق؛ من حيث دخولها مع المتن الشعري في حوار يفعِّل حالة اللعب بالنصوص التي سبق الحديث عنها، والهامش بوضعه المنتمي وغير المنتمي للقصيدة يساهم في أن تبلغ أعلى درجات تذبذبها بما يجعل المعنى يظل يتكرر في هوة لا تناهي المعنى، حتى إن الذي يطلبه كأنما يطارد تقطع ظهور شبح في متاهة، "ورغم ذلك فالتكرار لا يعلم الحمار"[١٨] كما يقول رفعت سلام، وقد وضع دريدا له حالتين يحقق من خلالهما حدث التوقيع داخل الخطاب الكلي للقصيدة :

"الحالة الأولى : إنه يعود إلى داخل هذا (الخطاب أو البروز أو اللوحة .. إلخ) الذي يفترض أنه يوقع عليه. إنه في النص: لم يعد يوقع وإنما يعمل كأثر داخل الشيء نفسه، يلعب كقطعة داخل ما يزعم هو احتواءه وامتلاكه وإعادته إلى الأصل. هكذا يضيع الانتماء البنوي، ويهوي التوقيع.

---

[١٦] – المصدر السابق، ص: ٣٤٣.

[١٧] – المصدر السابق، ص: ٣٦١.

[١٨] – المصدر السابق، ص: ٣٥٧.

الحالة الثانية: أنه يقيم، كما يعتقد به عموما، خارج النص. وبذا يعتق المنتوج الذي يستغني عنه، من اسم الأب أو الأم الذي لم يعد هو بحاجة إليه ليواصل عمله. هنا أيضا ينفضح الانتماء البنوي: إنه مخون دائما بما يدمغه أو يطبعه بأثره"[١٩].

(٣) من لعب العلامات إلى لعب النصوص:

يتجاوز رفعت سلام لعب العلامات في ديوان "هكذا تكلم الكركدن" إلى اللعب بالنصوص، فالديوان كله يأتي قصيدة واحدة مؤسَّسة على تقنية الموالفة "الكولاج والبري كولاج" واضعا شرط قراءته في كليته، لا في شرائح متعددة تعمل على التوازي وتتقدم بالقارئ من البداية للنهاية، شرائح تتسابق تغري كل شريحة بتتبعها على حدة وفي معزل من الشرائح الأخرى، أقربها للقنص أسرعها إجهادا، شرائح أربع هي: (السيرة التراثية للكركدن، والمتن الشعري الرئيس، والهوامش، والفواصل الغنائية)، والقصيدة إذ تعتمد الموالفة تقدم نفسها **كحوارية** يخلقها التجاور بين هذه المكونات النصية الجزئية الأربع عبر إيقاع بصري كتابي منتشر studium (يأخذ البنط العادي) يمثل فيه البنط المظلل نتوءا punctum فوتوغرافيا[٢٠]، إيقاعٍ بصري يصلح –بمنتشره وناتئه هاذين– أن يكون "نيجاتيفَ" فيزيقيا لحالة التعالق العام بين البياض والسواد، الوجود والعدم، والحياة والموت.. إلخ؛ التي يناسبها الاحتضار –كمُعالَج بيني– بوصفه أثرا يثبت الموت ويمحوه، ويمحو الحياة ويثبتها في الوقت ذاته. هذا على المستوى الداخلي، أما على المستوى الخارجي فتنفتح القصيدة على لعب أكبر؛ حين تدخل بعنوانها "هكذا تكلم الكركدن" في لعبة كبرى مع "هكذا تكلم زرادشت" لنيتشه، فبينما يتلقى زرادشت حكمته على الجبل يؤثر رفعت

---

[١٩] – دريدا(٢٠٠٠): مصدر سابق، ص: ١٧٤.

[٢٠] – ينظر مقال "ميتات رولان بارت" لمعرفة الفارق بين المنتشر والناتئ وما تحكمهما من علاقة موالفة في (دريدا(٢٠٠٠): الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ص:٢٢٠– ٢٢٣.

سلام الحضيض، *"حضيض بض جميل، أرتع فيه بلا سوء، مع خزعبلاتي وكائناتي الخرافية،*

أدحوها من طين أحمر وأزرق وبنفسجي،

أصنع لها أجنحة من كوابيس زاهية وذيولا من أرق برتقالي أطلقها في الفضاء[٢١]*"*، بمخالفة لاسمه الخاص "رفعت" الذي يعنى الرفعة؛ من حيث إن حصوله على هذا الاسم (اسمه المسمى به من قبل والديه) ليس إلا أمرا اعتباطيا، وعليه أن يسمي نفسه بنفسه من جديد، هذا اللعب بالنصوص الذي يتيح للقصيدة أن تمارس أعلى درجات التحويل، "الرهان الكبير للخطاب الأدبي"[٢٢] –كما يرى دريدا– لأنه يعيد تسمية الأدب ذاته، "التحويل الذي لا يتعب.. تحويل اسمه الخاص، كلغز، إلى أشياء، إلى اسم للأشياء"[٢٣]، مما يجعل استخدام مصطلح "القصيدة" للإشارة إلى ديوان "هكذا تكلم الكركدن" لابد أن يوضع تحت كشطة، واسم الكاتب نفسه كذلك، بما أن "هكذا تكلم الكركدن" يمثل حدثا فريدا للتوقيع، يمكن أن يقال فيه: رفعت سلام يعيد توقيع اسمه بكسر النموذج، من خلال أداء سيروري performativity لموت ديالكتيكي تتخذ فيه الإرادة أخطر مواقع الوجود قلقا؛ وتلكم هي الحافة.

(٤) هكذا هكذا:

هكذا تكلم زرادشت	هكذا تكلم الكركدن
"إنني أعلمكم الإنسان الأعلى. الإنسان شيء لابد أن تتجاوزوه فما الذي فعلتم كي تتجاوزوه"[٢٤]	

---

[٢١] – سلام، رفعت(٢٠١٤): مصدر سابق، ص: ٣٤١.

٢٢ – دريدا(٢٠٠٠): مصدر سابق، ص: ١٧٥.

[٢٣] – المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

[٢٤] – نيتشه، فريدرك(٢٠٠٧): هكذا تكلم زرادشت كتاب للجميع ولغير أحد، ترجمة علي مصباح، بغداد، منشورات الجمل، ص: ٤٠.

"الإنسان حبل معقود بين الحيوان والإنسان الأعلى –حبل فوق هاوية"[٢٥] "وأحمق هو الذي ما يزال يتعثر في حجر أو بشر!"[٢٦]	

(٥) المثلية اللغوية وتشتت الحضور الذاتي:

(٦) الكتابة والإيقاع البصري:

---

٢٥ – المصدر السابق، ص: ٤٥.

٢٦ – المصدر السابق، ص: ٤٩.