المنجز الجمالي للقصيدة في مواجهة الشعار الثوري

(قراءة في ديوان: "كان نائما حين قامت الثورة" - لعماد أبو صالح)

الباحثة: فاطمة حسن قنديل

المدرس بقسم اللغة العربية

كلية الآداب جامعة حلوان.

مفتتح وإطار:

تسعى هذه الدراسة إلى إثارة مجموعة من الأسئلة، تتعلق بالمنجز الشعري الجمالي لقصيدة النثر في الثورة المصرية منذ يناير ٢٠١١، ولقد نمت أسئلة هذه الدراسة من تلك المفارقة مابين الشعر والشعار، أعني من اندماج الشعر بالشعار، من حيث الوظيفة، في تأجيج مشاعر الثوار، والجماهير؛ فالملاحظ أن الشعر المكتوب في هذه الفترة، وحتى الآن، باستثناءات قليلة(١) قد عاد أدراجه صوب القصيدة الكلاسيكية العربية، في نسخها الشكلية الفقيرة جماليا، سواء في التزامه بالوزن والقافية، وفي خلوه من الصورة الشعرية، إلا فيماندر، ولأن الشكل تجسيد للإيديولوجيا(٢)، بدت المفارقة أكثر وضوحا، بين الثورة بطموحها صوب تثوير المؤسسات الاجتماعية، والسياسية والثقافية..إلخ. كجزء لايتجزأ من طموحات الثورة في تصورها الكلي، والعودة إلى الماضي، بقواعده المُكبّلة، التي طالما أعلن الشعراء "ثورتهم" عليها!

وتبدو المفارقة جلية، أيضا، في استبعاد قصيدة التفعيلة نفسها، وهي آخر شكل ثار عليه شعراء جيل الستينيات في مصر؛ أمثال صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومن بعدهما أمل دنقل، على سبيل المثال، في صالح "غنائية" القصيدة العمودية، التي تطرح إمكان ترديدها من قبل الجماهير و "شعبويتها" ، هذا مع التوجه الواضح صوب اللهجة العاميةالمصرية(٣) لسهولة فهمها وتداولها، ولأنها كانت الشكل الأكثر رواجا جماهيريا وإعلاميا إبان عصر مبارك!

الباعث على الدهشة أن شعراء العامية الكبار؛ مثل الأبنودي وسيد حجاب، الذين عاصروا فترة المد القومي في الستينيات، ظلوا يكتبون قصائدهم التي التزموا بها من حيث الشكل، أعني قصيدة التفعيلة، ولم يجنحوا إلى القصيدة العمودية إلا نادرا(٤). في السياق نفسه تم استدعاء المخزون الشعري في فترة الستينيات لشعراء كبار آخرين، بالألحان القديمة لأغانيهم، كصلاح جاهين، وأغاني السبعينيات لأحمد فؤاد نجم، و الشيخ إمام!

بدت المفارقة في العودة إلى الماضي كأنها الخيار الوحيد المتاح كي يلعب الشعر دورا في الحركة الثورية، بينما توارى شعراء قصيدة النثر دون أي إنجاز يذكر، وبدت، أيضا، في تخلي الشعراء عن إنجازات القصيدة النثرية، وكأنها غير ملائمة للحراك الثوري! وكأن الثورة تدور في مكان، بينما الشعر يعود مطاطئ الرأس، ويعلن أنه وحيد ومعزول ولادور حقيقيا له في الثورة، ولا في تثوير ذاته أيضا، ولا في الاتصال بجماهير –على قلتها، ومن باب التنوع- قد تصغي إليه، وكأن الكلام عن تثوير اللغة منذ السبعينيات ، ذهب أدراج الرياح! ليظل الشعر، ممثلا في قصيدة النثر- التي ادعت أنها قد صارت تتصدر المشهد الشعري منذ عقدين- صامتا، في إجمال المشهد.

من هنا تأتي أهمية ديوان الشاعر عماد أبو صالح: (كان نائما حين قامت الثورة)، الذي صدر بعد أربعة أعوام من قيام الثورة المصرية (ربيع ٢٠١٥)، وأهمية دراسة تقنياته، ورؤاه، كإضافة مهمة لجماليات قصيدة النثرالمصرية ، وبشكل أدق، في سياق قصائد الشاعر نفسه، التي تعد أحد الأمثلة البارزة والمحتفى بها، لهذه القصيدة، ويبدو من العنوان نفسه أنه لسان حال قصيدة النثر، التي كانت "نائمة" أيضا حين قامت الثورة، وتبدو المفارقة في صدور الديوان في "الربيع"، في استبدال واضح بثورات "الربيع العربي"، ربيعا ينتمي لحركة الفصول في ٢٠١٥، وهي تقنية يستخدمها الشاعر في معظم دواوينه، أعني تحديد فصل

الصيف، أو الربيع، مثلا، بوصفه تاريخا للصدور بدلا من الشهور، لكن الإشارة تظل ذات مغزى، خاصة أن الشاعر قد عُرف باختياره مواقيت صدور أعماله الشعرية، وطباعته لها على نفقته الخاصة دون اللجوء إلى دور النشر، أو المؤسسات الثقافية، والالتزام بمواقيت النشر فيها، بل إنه يعتمد على نفسه في توزيعها، أيضا، منتقيا من سيمنحه الديوان بإهداء خاص، دون الاستعانة بالمكتبات.

ولأن "عماد أبوصالح" اسم يحتل مكانة خاصة ومميزة في قصيدة النثر العربية، منذ التسعينيات، فقد أثار ديوانه ضجة وهجوما حين صدوره، لطابعه النقدي والساخر، كمايبدو لقارئ متعجل، من الثورة والثوار، ممأأثار حفيظة الكثيرين، لكن للشعر قوانين أخرى (٥) حين يسبح ضد التيار، وعلينا أن نصغي لها؛ قوانين تنفلت من محدودية الشعارات، كصيغة لغوية :مُنجزة"! صوب الأفق الإنساني الأكثر عمقا واتساعا، والذي لايقل عن الشعار "ثورية" أيضا!

الثورة: "أمور منتهية أصلا"!

في عام ١٩٩٥، أصدر عماد أبوصالح أول دواوينه: "أمور منتهية أصلا" على نفقته الخاصة، وربما يكون عنوان هذا الديوان صالحا كمفتتح لقراءة: "كان نائما حين قامت الثورة" إذ يبدو أن الشاعر كان قد حسم، منذ اللحظة الأولى لإصداراته، موقفه من العالم، حين عنون قصيدته الأولى فيه ب : "ستصطدم حتما"، محققا، فيمايبدو لي، نبوءة الناقد السوري صبحي حديدي، حين كتب عن تجربته، بشكل عام، منذ بدايتها (١٩٩٥) (٦) وحتى صدور ديوانه "قبور واسعة" (١٩٩٩) قائلا:

"ولا مناص لذلك الهدوء النخبوي الذي يلتزم به منذ أواسط التسعينات من أن ينكسر ذات يوم ليضعه وجهاً لوجه أمام جدل الحركة بأسرها، في قلب الشد والجذب حول الأساليب والموضوعات، وحول التيارات والمجموعات والأصوات. ولعل الوقت قد حان لكي ينخرط أبو صالح في الواجبات التي كانت خياراته الشعرية تلقيها على عاتقه منذ البدء، والتي أحسن تجاهلها أو التملص منها أو الترفع عنها في مامضى، والتي لا بد له الآن من ملاقاتها، وسط كل ما يعد به ذلك من صخب وعنف".(٧)

ويبدو أن الشاعر اختار أخيرا، ليس فقط أن يقف وجها لوجه أمام "جدل الحركة بأسرها" وإنما أمام جدل تجربته الشعرية بكاملها، كما سأحاول أن أوضح في ثنايا هذه القراءة، بل إنه قد اختار أن يقف وجها لوجه، أمام أشد وجوه هذا الجدل "احتداما"، قد يصل إلى حد التقديس، أعني "الثورة المصرية"، ممأأثار هجوما ضاريا عليه، وفي شدة الحماس الثوري، لم يلتفت مهاجموه، إلى الرؤية العميقة للثورة في هذا الديوان: الثورة بوصفها سلطة، أو بوصفها صانعة ديكتاتوريات، من نوع آخر، أو الثورة، على حسب تعبيره هو، التي قد تكون: "شجرة ريفية"، أو "جرافة ثورية"!

القصيدة "النبوءة":

غني عن القول، إن الشعر لايُقرأ إلا في سياق غيره من النصوص، سواء كانت هذه النصوص للشاعر نفسه، أو تدور في سياقه الثقافي، وهو ماأصطلح على تسميته "التناص"(٨) ، لذا تبدو قصيدة "ثورة" من ديوان "قبور واسعة" الصادر في صيف ١٩٩٩(أي قبل الثورة المصرية ب اثنتي عشرة سنة!) لافتة في هذا السياق، "كنبوءة"؟! ربما، إذ تبدو كأنها إرهاص بموقف الشاعر، تجاه مفهوم "الثورة" نفسه، وماقد تجرفه من بشر، هم وقودها، ومايقتات عليه شعر الشاعر نفسه، من احتفاله، بهؤلاء البشر المهمشين، منذ أول دواوينه ، وحتى الديوان محل الدراسة. وقد تصلح قصيدة "سكوت" من ديوان "عجوز تؤلمه الضحكات" مفتتحا للدخول إلى هذا العالم الشعري شديد الخصوصية، نقرأ:

نعم./هكذا./سنتوقف /ونفكر سويا أيها الأخوة/ربما نفهم ماحدث ".(٩)

لحظة التوقف الضرورية للفهم، هذه، توضح لنا قصيدة "ثورة"، مبرراتها، نقرأ:

هجمت جموع الشعب/في لحظة واحدة:/فلاحون بظهور محنية/(نفعت في حمل الأشخاص

الذين تسلقوا الأسوار)/ وعمال مناجم/(كانوا الأقدرعلى تحمل غبار الزحف)/ ومتشردون/(حين قتلوا لم يكن لهم أهل يعكرون فرحة النصربكائهم)/ وعاطلون عن العمل/ (كأنهم كانوا يدخرون قوتهم طول السنين الماضية) (١٠)

إن المتأمل لهذه "الجمهرة" من المشاركين، سيلتفت، لاشك، إلى تلك التوضيحات الموجودة بين الأقواس، إذ يعمل التوضيح هنا، على اختيار سمة بعينها، و"جامعة"، لعناصرها، هي سمة القابلية الطبقية "للاستخدام"، وتبدو الأقواس، في هذا السياق، ومن حيث كونها علامة تكتب على شواهد القبور ليتحدد داخلها سنة الميلاد وسنة الموت، وكأنها هي نفسها، تلك القبور الواسعة، لأولئك "المستخدمين" وقودا للثورة (أضف إليهم أيضا اللصوص، المجانين، مرضى الجذام، المتسولة، .....إلخ.) هذه الجمهرة سوف نراها تعاود الظهور في قصيدة "ذم الثورة"، من الديوان محل الدراسة، التي يستعير عنوان الديوان أول سطر منها في مقطوعة "نائم"، لكن إجراء شعريا آخر سيكون بانتظارعناصر هذه الجمهرة، يعدّل كثيرا من وضعهم في قصيدة "ثورة"، إذ سينتقلون من مجرد وجودهم في سطور شعرية متتابعة، يحتلون فيها مكانة الهامش، إلى صدارة العناوين المقسمة إليها قصيدة "ذم الثورة"، صحيح إنها عناوين جانبية، لكنها كفيلة بنقلهم من الهامش إلى المركز، في عيون القصيدة، التي تنقسم إلى عشرة أقسام هي بالترتيب: (١) نائم (٢) عجوز(٣) مناضل (٤) متشرد (٥) بائع (٦) متسول (٧) رمسيس (٨) بطل (٩) ديكتاتور (١٠) عصفور (كان نائما...ص ص ٢٩-٤٤)

إن أول مايمكن أن يلاحظه القارئ، أن "نبوءة" القصيدة القديمة تقول لنا:

مرت الثورة على حديقة/ فجرفت معها الأشجار./غير أن الأشجار/ ،وهي تسير معهم،/كانت تغني/،بعصافيرها،/ أغنيات لأجل الحرية . (١١)

أولئك الذين "جرفتهم" الثورة، مع الأشجار والعصافير، قد انتقلوا في "كان نائما..." إلى القصيدة، في مركزها، وجنبا إلى جنب البطل والمناضل والديكتاتور (أو بمعنى آخر: سنرى القوة إلى جوار الضعف، مما سأفصله في ثنايا هذه القراءة لاحقا)، كأن الشعر، وحده، هو الكفيل بإعادة الخلق هذه، وكأنه قد اصطفى منهم من كل زوجين اثنين في سفينته، المبحرة بعدها، لديوانين تاليين (مهندس العالم ٢٠٠٢ و جمال كافر ٢٠٠٥)، اللافت أيضا هو حالة التوازي مابين بداية النصين: " ثورة"، "و كان نائما...." إذ إننا نقرأ الصيغة في المفتتح:

حدث يوما، أن ثار الناس/، على الملك،/في مدينة قديمة/كان ملكا ظالما.(١٢)

ونقرأ :

كان نائما حين قامت الثورة.....("ذم الثورة"- ص ٣١)

كأن من الممكن أن نصل بين الفقرتين، قافزين على الزمن، مابين "قبور واسعة" و"كان نائما..."، لنصلهما معا، ونقرأهما على التوالي، هكذا:

"حدث يوما، أن ثار الناس، على الملك، في مدينة قديمة، كان ملكا ظالما، كان نائما حين قامت الثورة"!

ويبدو الربط "تعسفيا"، من جانبي، لكننا إذا عدنا إلى قصيدة "ثورة"، سنجد مايمكن أن يصل بين

القصـــيدتين بالفعل، إذ نقرأ: "كان المشـــهد هو نفســـه./ كأن الزمن لم يمر".(١٣) ونقرأ أيضـــا: " العجائز الطاعنون في السن/ هم الذين امتنعوا عن المشاركة/ في ذلك اليوم. / كانوا يبتسمون ويقولون: "الملك!/ نحن أيضا كنا شنقناه/ على شجرة ضخمة/ في حديقة قصره. (١٤).

بل إن الملك/ الديكتاتور في قصـــيدة "ثورة" ســـيعاود ظهوره في "كان نائما" ، ك"ديكتاتور"، أو ك"رمسيس" هو وكل الذين جرفتهم الثورة، بينما يقف العجائز "مبتسمين" ، أو شاهدين على تكرار المشهد، أو وقوفه، كماتراه الذات الشاعرة، مستدعية المتناص الشهير لصلاح جاهين حين يقول:

"وقف الشريط في وضع ثابت/ دلوقت نقدر نفحص المنظر/ مفيش ولا تفصيلة غابت/ وكل شئ بيقول وبيعبر/ من غير كلام ولاصوت". (١٥)

هل نحن أمام وقوف للشريط في وضع ثابت؟ "كي نفكر سويا أيها الإخوة/ ربما نفهم ماحدث" ، في تلك اللحظة التي ننتقل بها من "ثورة" في المطلق، بصـــيغة التنكير، وإفادة العموم، إلى "الثورة" بألف لام التعريف، في تحددها، وتحققها، ولحظتها، وتأريخها؟ وهل هذا يعني أن "الثورة" ليســـت إلا تكرارا لفعل، عودا على بدء، أسطورة قد نفسر بها العالم، فحسب، دون أن نخطو خطوة للأمام؟! هل هذا مايريد الشعر أن يقوله لنا؟! مكتفيا بأن يضـــع مانثره من قبل في قصـــيدة "ثورة"، كعناوين، كي يعيدهم إلى الحياة، هم والمنظومة بكاملها: الديكتاتور، والأشجار، والعصافير والبشر الذين جرفتهم الثورات من قبل؟! وهل تفسر لنا هذه الرؤية ذلك الإطار الميتافيزيقي الذي يتحرك داخل إطاريه ديوان "كان نائما"؟! حين يبدأ الديوان بقابيل وهابيل، وقصة خلق آدم وحواء؟! سنرى.

"الثورة" والسياق الميتافيزيقي:

١/ الإطار الشفاهي

قد يشعر متلقي ديوان "كان نائما حين قامت الثورة" بشئ من خيبة الأمل، إذا لم يتأمل العنوان جيدا قبل القراءة، إذ إن أفق توقع القارئ (١٦) قد يدفعه إلى قراءة الكتاب مدفوعا بجيشان الرغبة في القراءة عن "الثورة"، تلك الكلمة الفاتنة المغوية المحملة بســـنوات من الحلم وإحباطه، بالدماء والألم والفرحة الجياشـــة أيضـــا، لكن الشـــاعر يضـــعنا، منذ اللحظة الأولى، أمام عقد آخر، قبل أن نوقّع على القراءة، من لن يلتفت إليه ســـيصـــاب بخيبة الأمل هذه، لامحالة، فالعنوان يخبرنا منذ البداية أن من يتحدث "غائب" بصـــيغة "كان"، بل إنه غائب بالنوم، في لحظة الجيشـــان واليقظة، إن العنوان المراوغ هنا، يلعب لعبة الجذب والغواية، لكنها غواية لن يقع فيها إلا المتعجلون فقط، ولأن الشـــاعر ليس من أولئك الذين يضـــعون عناوين لدواوينهم ذات صبغة "دعائية"، فإن قارئه يعرف أنه يقصد مايقول، أعني أنه يقول لمن قاموا "بالثورة" بألف لام التعريف، وليس "ثورة" المنّكرة في ديوانه (قبور واسعة)، إنه كان نائما وغائبا، بل إنه يصرح بأنه:

وحيد/وحر/بينما الثوار هناك/يشيعون جنازة الحرية (ص٣١)

هذا التصـــريح، قد يجعلنا نتســـاءل ســـؤالا مشـــروعا؛ فمادام الشـــاعر كان نائما، وغائبا، حين قامت الثورة، مادام فعل عدم المشـــاركة، والوحدة هو قرين الحرية، التي يشـــيع الثوار "جنازتها"! فلماذا جعل هذا السطر من القصـيدة تحديدا عنوانا للديوان بأكمله؟! وطالما ليس لديه مايخبرنا به عن "الثورة"؟! هل هذا من قبيل الذم فقط؟ أو "الكيد" لأولئك المحتشـــدين في الميادين يواجهون الموت والحلم معا؟! أليس لديه فعلا مايخبرنا به عن "الثورة" سوى "ذمها"؟!

إن اللافت للانتباه، أيضـــا، أن الديوان، في مجمل قصـــائده، يراوح مابين عنوانين رئيســـيين لكل

قصيدة؛ هما "الذم" و"المدح"، فلدينا؛ دون ترتيب، (مديح الخطأ، مديح الفراغ، مديح الظلام، مديح الشعراء، مديح العدم)، ومن ناحية أخرى، لدينا: (ذم الأشجار، ذم الثورة، ذم الحرية، ذم الحب، ذم الشعر)، واللافت أن الدوال التي تدور في حقل القيم الكبرى للثورة قرينة الذم، بينما نجد الدائرة الثانية للدوال- الجديرة بالذم ومنها الشعراء، الذين هم "في كل واد يهيمون"، هي الجديرة بالمدح! اللافت أيضا هو الإحالة إلى ذلك التقليد القديم في القصيدة العربية، وهو المدح والهجاء، ولكن الذم على أية حال ليس الهجاء تماما، ففي حين أن المديح قد اقترن بالملوك والمنح والعطايا، فإن الذم ينطوي على قدر من اللطف، مقارنة بالهجاء، فبعض معانيه في اللغة: "ذم فلانا- عابه ولامه...، ويقال أذم المكان ونحوه: أجدب وقل خيره، وأذم بكذا: تهاون به..."(١٧).

لكن التساؤل يبقى مطروحا، فالذم يناقض المدح، على أية حال، وليس هناك من مبرر فعلي كي يضع الشاعر هاتين الصيغتين التقليديتين كإطار عام للقصائد، إلا إذا كان يواجه بها تقليدية الصيغ المطروحة لأشعار الثورة، لكنه احتمال بعيد، يتعلق بتحيزات هذه القراءة، على أية حال، لكننا نستطيع أن نرى هذا الاستخدام التقليدي في استخدام تقليدي آخر، يظهر لنا منذ بداية الديوان؛ أعني هذه الافتتاحية، المعنونة ب "قابيل وهابيل":

لي أخ واحد يصغرني بأعوام كثيرة. جاء خطأ في أواخر عمر أمي.غلطة، كما كانت تقول، وهي تخبئ وجهها من الخجل، لاأذكر ماذا فعل في تلك السنين البعيدة، حتى دفعني لأن أصفعه بكل غلظة الأخ الكبير، لكنني أتذكر الدمعة الوحيدة التي سقطت من عينه، حارة وحرة كلؤلؤة. هو نسي الأمر كله الآن ربما، لكن يدي لاتزال تؤلمني إلى اليوم.

يبدو أنه في كل عائلة، منذ بدء الخليقة، مشروع قابيل وهابيل.(ص٧)

هذا المفتتح يبدو غريبا، في الحقيقة، فماعلاقة "صفعة" كحادثة عادية بين أخ وأخيه تكتسب هذا الحضور الافتتاحي (الميتافيزيقي) في سياق بدء الخليقة و قتل قابيل لهابيل؟! أليست علاقة الصفعة بالقتل تشبه، إلى حد ما، علاقة الذم بالهجاء؟! أقل بكثير من القتل، كما يطامن الذم من الهجاء؟! أو كماتطامن الذات الشاعرة من "هجاء الثورة" إلى ذمها، في موازاة لهذه العلاقة بين الأخ وأخيه؟ ربما.

لكن السياق الميتافيزيقي لحادثة كهذه، (لن يرد ذكرها فعليا في الديوان!) لايمكن فهمه إلا في سياق العود الأبدي، الذي أشرت إليه في الفقرة السابقة، الإطار الميتافيزيقي الذي يجعل الخاتمة أيضا كأنها استطراد للمفتتح، عود على بدء، حاشية له، وكأن مابين الافتتاح والخاتمة، أعني "القصائد" تجلٍ لهذه الصورة الأولى، لغائب ميتافيزيقي حاضر في الموجود الآن، في ثورة ذات طابع ميتافيزيقي تعاود تجليها في "الثورة"، أو كأننا إزاء "ثورة" و"الثورة"، ثورة هي الأزل، و"الثورة" في الآن.

لعل هذا الإطار يحيلنا إلى الإطار الشفاهي الشهير، أعني الحكاية الإطار لألف ليلة وليلة، حكاية الملك شهريار وشهرزاد، التي ترجئ فيه "شهرزاد" موتها، عبر الحكي، لألف ليلة وليلة، تحت سيف الجلاد، وكأن قصائد الديوان كله، داخل الحكاية الإطار لقابيل وهابيل، وداخل "التقليد" الإطار للمدح والذم، ليست سوى إرجاء للموت، ليس أكثر، خاصة إذا عدنا إلى عنوان الديوان نفسه، الذي يبدو وكأنه سيحكي لنا عن الثورة، كماذكرت من قبل، هل هو يخدعنا فعلا؟! أم أن الحكاية -الإطار تلعب هنا دورها، حكاية شهريار، بينما تسري القصائد داخل الديوان نفسه، وبين طيتي الإطار، بذاكرة أخرى، أو كمايقول كيليطو،

عن ألف ليلة وليلة، في كتابه (العين والإبرة):

"فالكتاب، في نهاية المطاف، يروي حكاية شهريار. إن هذا الأخير هو مصدر الكتاب وأصله،.....، سيكون ذاكرته، غير أنها ذاكرة منفصلة عنه، بعيدة عن الاستعمال وقابعة كماهي في ليل خزانته.إنه موقف مخالف لموقف شهرزاد التي رأينا أنها فتحت خزانتها على العالم" (١٨).

أو، وبالموازاة مع كلام كيليطو، يروي حكايات الذات الشـــاعرة، ويروي حكايات الثورة، بوصـــف الأخيرة مصـــدرا وإطارا، تماما كالأخ وأخيه، فهل يمكن تصـــور، قابيل دون هابيل، وهل كان لحكايات شهرزاد أن توجد لولا الحكاية الإطار لشهريار الملك؟

وإذ تندمج حكاية شهرزاد وشهريار، مع حكاية شفاهية أخرى هي قابيل وهابيل، ومع تقليد شفاهي آخر للقصيدة العربية القديمة، هو المدح والذم، نصبح إزاء ضفيرة من إطار شفاهي، ك"قشرة البصلة"، التي سنرى افتتان الذات الشاعرة بتقشيرها، لتصل إلى الفراغ؛ جوهر الوجود، كما تراه، لكنها قبل أن تصل لهذا الفراغ، ستتسلم الإرث الشفاهي، كإطار ميتافيزيقي، تنساب فيه القصائد، المكتوبة، عبر الديوان بكامله. وعبر ثنائيات تتناقض وتتشـــابه: الأخ /الأخ، القاتل /القتيل، شـــهرزاد /شـــهريار، المدح /الذم، الثورة /الثورة، لكنها قد تتشـــابك فلانرى الأضـــداد، وقد تتعكر المياه الآتية من منابع الميتافيزيقا، أو من منابع الثورات، فنحلم بأن نرى الأضداد واضحة كما هي دون التباس، نقرأ في الخاتمة:

"لاأحلم بأن يشرب الذئب مع الخروف من وعاء واحد. هذا حلم كبير. لاأحلم بأن يتوقف الناس عن متعة القتل.إن هذا مســـتحيل.كل حلمي أن يظل القاتل قاتلا والقتيل قتيلا، دون أن يختلط عليّ اليد التي غرزت الســـكين والقلب الذي تلقى الطعنات.هابيل حبيبي. أفرح به حين يرفض مد يده، ليبادل ابن أمه طعنة بطعنة.قابيل حبيبي. أفرح به وهو يبكي من الألم حين رأى جثة أخيه عارية، محرومة الروح، في العراء.

أحلم بالحياة، حلبة مصارعة، بالعدل، بين الخطأ والندم، لامنتصر فيها ولامهزوم". (ص٨٧)

ولايبدو أن هذا محض حلم، وإنما هو "قناع" للذات الشـاعرة من بين أقنعتها العديدة، مما سـأحاول توضيحه لاحقا، إذ إن الذات الشاعرة تنتهي بعد حوار طويل مع أقنعتها إلى التسليم، بماسبق أن أثار عراكها مع ذاتها، أو مع "شيمبورسكا" في قصيدة "مديح الشعراء" ، حيث نقرأ:

"تعاركت الليلة الماضـية/ مع شـيمبورسـكا/كنت سـأنفصـل عنها نهائيا...../أزحتها/ ،بعنف،/من سـريري/وصـرخت فيها:/"أنت مدحت سـتالين/في أوائل حياتك/لاتقتربي من حضـني/كنت عاشـقة جزار" (ص٥٧-٥٨)

غير أن مديح "الجزار" لم يكن من نصيب شيمبورسكا وحدها، إذ إننا نقرأ مايشبه هذا المديح نفسه لجزار آخر، نقرأ في قصيدة "كان نائما" تحت عنوان "مناضل":

"وقف امام عربة شـــرطة/أحرقتها الجموع الغاضـــبة/نفس العربة/التي ركبها/،مقيد اليدين،/حين كان شابا/انتظر هذه اللحظة كثيرا/لكن حين جاءت/لم يشعر بأي فرح/على العكس/فوجئ بحزن/ينساب/ببطء/في كيانه كله/وقاوم رغبة حقيقية/في إطفاء ألسنة النار/التي تأكل أغلى ذكرياته". (ص ص ٣٣-٣٤)

هذا التذكر، يحيلنا مرة أخرى إلى قصيدة صلاح جاهين:

"وقف الشريط في وضع ثابت
خلي المكنجي يرجع المشهد
عايز أشوف نفسي زمان وانا شب
داخل في رهط الثورة متنمرد
ومش عاجبني لا ملك ولا أب
عايز أشوف من تاني واتذكر
ليه ضربة من ضرباتي صابت؟
وضربة من ضرباتي خابت
وضربة وقفت بالشريط في وضع ثابت".(١٩)

لكن الارتباط "العاطفي"!المتعلق برمز بطش السلطة؛ "عربة الشرطة"، ينطوي على النقيضين معا، داخل الذات نفسها، يحيلنا إلى الحاضر، في صورة "اليوتيوب" الشهير للشاب الذي يتصدى لمدرعة الشرطة في الأيام الأولى للثورة، وصيحات الاستحسان، والحماس المحتشد بالدموع، تتقاذف إلى الأسماع، لكنه مايلبث أن ينقلب إلى نقيضه، حيث الحزن المنساب ببطء (كالدموع؟) على الماضي، أو بصيغة أدق نجد أنفسنا أمام جدل الماضي /الحاضر في الشعر، والحاضر الذي يحيلنا إلى متناصه الغائب: عشق شيمبورسكا لستالين، لتصالح الذات بين نقيضيها، القاتل والقتيل، قابيل وهابيل، بعد أن تعلمت درس شيمبورسكا، وخاضت الصراع بين النقائض، إلى حد الحافة، الموت، والميلاد الجديد من "مديح العدم"، حين نقرأ: "مت، وصحوت من الموت، ولدتني.لاأب لي.مالي أم.دفعت دين أبي، ودمرت فضل أمي.إنني ابني".(ص ٨٢)

ولا يخلو الميلاد الجديد هنا، من عنف الرغبة المستحيلة في استئصال الجذور، لتتكاثر الذات من ذاتها ، كأميبا، أو كعنقاء تخرج من رمادها، "وصلت الوجود بالعدم"(نفسها ص٨٠)، أو كعنكبوت، هو النص نفسه، كما يقول رولان بارت عن النص بوصفه نسيجا، أوالتشابك المعقد، والهش أيضا، لإفراز عنكبوت من ذاته:

" وإن الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج تنحل فيه، كما لو أنها عنكبوت تذوب نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها ..."(٢٠)

الذات التي تولد من جديد، من نسيجها ذاته، أو "تتعلم" من ذاتها، حسب ديريدا:

"وليس ثمة شئ أكثر ضرورة من هذه الحكمة: إنها الأخلاق عينها: تعلم أن يحيا-وحده -من ذاته عينها"(٢١) ستكتب نصوصها، متلبسة أقنعة الكتابة نفسها، انتظارا وإرجاء لحل ليس في الأرض، على أية حال، سواء للذات، أو للثورة، أو للحرية نفسها، مسعى الثورة وطموحها ومنتهى حلمها حيث "لاحرية في السماء"، "ولاحرية على الأرض"، "إما أن نتحرر سويا أو نتعفن سويا" (ص٥٤) ، وحيث بيت الحرية المفضل ": الزنزانة"، (الصفحة نفسها)، أو "ربما تنال جزءا منها/ في غرفتك/ وحيدا/ ومعزولا"(نفسها) كما فعل ذلك النائم حين قامت الثورة، حين وعى درس شيمبورسكا:

"آه /ياصغيري/أنت لست امرأة/لتعرف أن الأم الحقيقية/تحمل بوذا على كف/ويهوذا على كتف/ وتهدهدهما بنفس الحنان" ("مديح الشعراء"، ص٥٩).

لكن الحلم، بعيد المنال، في الواقع، وليست رحلة القصائد نفسها إلا مراوحة بين هذا الحلم المستحيل والواقع، حيث لاأضداد واضحة، وحيث نسمع من بعيد صرخة عطيل الشهيرة" أنا الجرح والسكين، أنا الطاعن والطعين" تتجاوب مع التباس الشعر نفسه، الذي يحذرنا منه الشاعر:

" *لماذا تجلس في الحديقة؟/-لأنصح الأطفال/*ماذا تقول لهم؟/-احذروه/يتخفى أحيانا في الحلوى /وللشعراء الجدد؟/-أمامكم فرصة للهرب/سيحولكم إلى كلاب /تلهثون وراء خطواته/اكتبوا روايات". ("ذم الشعر"-ص٨٦)

٢/ ميتافيزيقا تواجه ميتافيزيقا!

في حوار أجراه فارس ساسين مع ميشيل فوكو في عام ١٩٧٩(٢٢) ، عن الثورة الإيرانية، ذات الطابع المختلف عن ديمقراطيات الغرب التمثيلية، يتساءل ساسين عن ماأسماه "الروحانية السياسية" في حديث فوكو، وهو ماأثار هجوما شديدا على فوكو أيضا، يقول فوكو:

"يمكن أو كان يمكن أن يقول المرء لنفسه: كانوا راغبين في الخلاص من هذا النظام وإلى هذا وحده كانت تنتهي تلك الإرادة العامة. الحال أنني أعتقد–وقد أكون مخطئاً في هذا–أنهم كانوا يريدون، في الواقع، شيئاً آخر. هذا الشيء الآخر الذي كانوا يريدونه ليس، في الحقيقة، نظاماً سياسياً آخر ولا نظاماً يتحكم به الملالي على نحو ضمني إلى هذا الحدّ أو ذاك. ما كانوا يريدونه، ما كان ماثلاً في عمق فكرهم أو–إن أجزت لي القول–في أفق نظرتهم، حين كانوا يعرّضون حياتهم على نحو شبه يومي في تلك التظاهرات... ما كانوا يبحثون عنه، على ما يبدو لي، إنما كان نوعاً من الحياة الآخرة. أقصد أن الصورة التي كانت تتخذها تلك الإرادة العامة لم تكن صورة الرغبة في دولة أو في تنظيم سياسي وإنما كانت، على ما يبدو لي، صورة نوع من الرغبة الدينية في الآخرة."

ربما يوضح لنا كلام فوكو هذا سر ذلك الإطار الميتافيزيقي الذي وضع فيه الشاعر ديوانه عن "الثورة المصرية"، "روحنة السياسي وتسييس الروحاني" كمالخصها ساسين، لكن هذا قد يعيدني إلى العنوان الذي وضعته لهذه الدراسة بكاملها، والذي يبدو الآن لي غير دقيق، فهل يتحدث الديوان، سلبا أو إيجابا، ممأثار الهجوم عليه، عن الثورة المصرية في يناير ٢٠١١ فعلا؟! ربمايكون قد جانبني الصواب، لكنه جانب أيضا كل من تلقى الديوان، لالشئ إلا لأن الديوان كله يتوجه إلى متلق لم يزل يعيش أجواء تلك الثورة حتى صدور الديوان، أو حتى الآن.

لكنني، وقراء الديوان، لم يجانبنا الصواب تماما، فالذات الشاعرة الحاضرة في الثورة، في حاضرها، غائبة عنها أيضا، في نومها، في عزلتها وانفرادها، إنها أولئك العجائز، الضاحكين، كأي "عجوز تؤلمه الضحكات" وهم يرون المشهد يتكرر بحذافيره، في جدل الغياب والحضور، حيث الآن ينظر بعينيه إلى الماضي، وإلى المستقبل أيضا، حيث الذات الشاعرة تتجلى في أقنعتها، والثورة تتجلى –منذ الأزل- في صورها، كما يتجلى الله، في مخلوقاته،عند المتصوفة، والذات في كتابتها، والخبرة الدينية العميقة، التي يحدثنا عنها "والتر ستيس" في كتابه "الزمان والأزل" قائلا:

"إن الدين هو النزوع نحو قطع العلائق مع الكينونة والوجود معا، أو هو الرغبة في تجاوز الوجود نحو ذلك العدم الذي يكمن فيه النور الأعظم. إنه الرغبة في التحرر تماما من أغلال الكينونة. والحق أن كل كينونة إنما هي قيد، إن لم نقل بأن الوجود نفسه قيد. فليس وجودك سوى ارتباطك بماأنت كائنه، أو تقيدك بصميم كينونتك. وأما الدين فهو التعطش إلى اللاوجود الذي هو مع ذلك موجود!" (٢٣)

ربما يمنحنا هذا التصور للخبرة الدينية، الأقرب إلى التصوف، في كلام ستيس، شيئا من التفسير للحل الفردي للذات الشاعرة، الذي لايخلو من خبرة دينية، أو ميتافيزيقية، في مواجهة الحشد الشعبي "المتأسلم"، ومآل إليه، في الثورة المصرية، يبدو الأمر وكأننا نلوذ بميتافيزيقا ضد ميتافيزيقا، وبينما الحشد يتوجه صوب أخروية ما، على طريق الروحانية السياسية، حسب فوكو، حين يرى: "بعينٍ تُوجهها مشكلة العلاقة بين الثورة السياسية والأمل، أو الإيمان الديني بالآخرة " حيث لايسع الثورة في سياق تلك الروحانية السياسية ، أن تكون تطلعاً في الحاضر"،(٢٤) فإن الذات الشاعرة تتوجه نحو وحدتها، وعزلتها القريبة من الموت، والعدم، إلى فك أغلالها من "قيد الكينونة"، عبر الكتابة، وداخل السياق الميتافيزيقي أيضا، على نحو آخر، تولد من ذاتها، وتتكاثر عبر أقنعتها، لتصنع حشدها الخاص، حشدا صغيرا بحجم غرفة، "أو زنزانة"! من اللصوص والمتسولين والشعراء والديكتاتوريين...إلخ. تجوب الماضي والحاضر والمستقبل، في دائرة، تعاود تجليها عبر لعبة الأقنعة، تتدرب على المستقبل "في عتمة المقبرة" ("مديح الظلام "، ص٥٠)، أو تتدرب على المعاودة؛ معاودة الأمل المستحيل، بحراسة وجوده، في ثورات ماتلبث أن تكرر نفسها، في الماضي وفي الحاضر وفي المستقبل، كما يقول "المتسول" أيضا:

"يروح ديكتاتور/ويجئ ديكتاتور/وأنا ثابت في مكاني/سلالتي طويلة/لي أجداد في الماضي/وأحفاد في المستقبل/أنا الباقي/أنا الخالد/أنا الواقع من قاع الثورات/أنا حارس الأمل/في الثورة القادمة".("ذم الثورة.." ص٤٠)

هذا "الواقع من قاع الثورات"، الراسب كراسب البن في القهوة، هو الذات نفسها، قناع من أقنعتها، فالمتسول الذي يقول لنا: " أنا مجرد متسول/ لكنني/ خدمت الثورة/ أكثر من الثوار أنفسهم/ كيف؟/ خدمتها بعدم مشاركتي" (نفسها ٣٩) تماما كالذات المعتزلة في فراشها، الحرة الوحيدة، لم تشارك الثوار في تشييع جنازة الحرية، إنها "حارسة الأمل"، فحسب، لأن حراسة "الأمل" هي مايبقى، لاتحقيقه، الأمل الدائم في تجدد الثورة، عبر الأزمنة، حراسة الأمل حراسة لما لايكتمل "كالهلال" في مطلع الديوان كله، ذلك الذي "يبكي وحيدا، في الليل/ مرعوب/ من أن يصير قمرا/لأن/ الذي يكتمل/ ينتهي". ("مديح الخطأ" -ص١١) الثورة بماهي حلم مستحيل بالاكتمال، يعاود تجليه، ماإن يكتمل ينقص، ماإن يكتمل يموت، حيث الرعب من الاكتمال رعب من انتهاء الثورة نفسها، لتبقى حراسة الأمل، مهمة الشاعر، الجذوة الوحيدة التي سرقها "بروميثيوس"، من الآلهة، فنال عقابه، حراسة الأمل هي إرواء للعطش الأبدي للحرية المستحيلة، كما نقرأ في قصيدة "عصفور":

هو نفسه/لايمكنه أن يبقى/معلقا/طول الوقت في الهواء/لابد له/في نهاية الطيران/من عش/أو رصاصة ("ذم الحرية"، ص٥٢).

"نوبة الحراسة" هذه، إذا جاز لي أن أسميها، تستدعي تلك المسافة بين الرائي ومايحرسه، كي يراه، إنها شرط الرؤية، ربما يتلقى الرائي سهام الهجوم عليه، لأنه لم يشارك، لكنه يعرف وظيفته، ولن يتجاوزها، كماعرفها من قبله لوركا وكفافيس ومایاكوفسكي ويسنين وشيمبورسكا وزينب، وإذا كان لايمتلك سوى اللغة، فاللغة بيت العالم، وهي سكنى النصوص، على أية حال، كما يقول هايدجر(٢٥)، وهي السارية عبر الأزمنة، تحرس الأمل، حتى ولو كان هذا الأمل محض قدرة على المعاودة والاستمرار، وحتى إن استلزمت حراسته، أن يزيح الشاعر الثوار، كماأزاح شيمبورسكا؛ من يمدحها، من سريره بعنف، وينفلت من "حاضرهم" باستخدام ضمير المخاطب، كما نقرأ في القصيدة نفسها: أنتم ثرتم بصدق/ كافحتم فعلا/ بحت

حناجركم من الصراخ/ وكادت قبضاتكم تخرق السماء/ سال دمكم/ وسقط شهداؤكم (ذم الثورة-ص ٤٤)، ينفلت مرتديا قناع عصفور : "يرتعب/ ويطير عاليا/ لئلا تمسك به/ كل هذه الأيدي/ لئلا تلتهمه/ كل هذه الأفواه الجائعة. (الصفحة نفسها). مرتديا قناع أمل دنقل في قصيدته "الطيور" إذ نقرأ:

"الطيور مشردة في السموات/ليس لها أن تحط على الأرض،/ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!/...../الجناح حياة/والجناح ردى/والجناح نجاة./والجناح ...سدى."(٢٦)

لكننا سنسمع صوت أمل دنقل أيضا حين نقرأ:

"تحية خاصة لك أنت يايهوذا، ياإمام الخطائين، ياخالدا في اللعنة، لولاك ماكان مجد المسيح"

("مديح الخطأ" -١٦) ، التي تستدعي متناصها الغائب الشهير لأمل:

"المجد للشيطان معبود الرياح

من قال لا في وجه من قالوا نعم" (٢٧)

.....

ويبدو أن قصيدة "مديح الخطأ" تحديدا، تلك التي تبدأ ب:

"حواء بداية الخطيئة؟

لا

هذا كلام خطأ

حواء البداية الصحيحة" ("مديح الخطأ" -١٢)

تعيد لنا أصداء العهد الآتي وأسفاره في ديوان أمل دنقل، خاصة حين نقرأ:

"الذي لايخطئ أبيض، معقم، نظيف. لابقعة تدل على أنه كان عائشا هنا فوق التراب، وسط الناس، أعمى. ميت القلب. آلة. إنه قطار، سيصل نعم إلى المحطة الصحيحة ....سجين قضيبين دون لحظة حرية ...".(القصيدة نفسها- ص ١٤)

التي تحيلنا إلى متناصها الغائب، في "سفر ألف دال":

"القطارات ترحل فوق قضيبين: ماكان- ماسيكون".(٢٨)

أليست رحلة ديوان "كان نائما.." كلها كانت بين قضيبين "ماكان ..ماسيكون.."؟! أليس من لايخطئ، الأبيض المعقم النظيف يحيلنا إلى قصيدة أمل "ضد من"؟ إذ نقرأ :

"في غرفة العمليات،/كان نقاب الأطباء أبيض،/لون المعاطف أبيض،/تاج الحكيمات.." (٢٩)

تلك القصيدة التي كتبها أمل دنقل على فراش الموت، في تلك اللحظة البينية مابين الموت والحياة، مابين الغياب والحضور، ليغيب بعدها تاركا لنا ذلك النائم في فراشه حين قامت الثورة، يمجد الخطأ، كأنه بدء التكوين، في أسفار أمل دنقل(٣٠)، ويذهب ليصارع الموت: " لم أنتظر موتي، كجبان، بركب سائبة.مشيت إليه فاتحا ذراعي، وحضنته.وهجمت عليه وهزمته" (مديح العدم-ص ٨٠)، كأنه الشيطان في قصيدة أمل، يمزق العدم، "وصلت الوجود بالعدم" ،ليقول "لا" في وجه من قالوا نعم"، وهو العصفور "معبود الرياح"، الذي سيظل روحا "أبدية الألم" ، ليحرس الأمل، أو "أمل" -الشاعر، الذي تلبس الذات قناعه، في ميلادها من تمزيق العدم: "سأمد خطوتي كطفل/ سأكون حارس روحي/ وبواب قلبي/ وسائق قدمي. (القصيدة نفسها-ص ٨١)، لكن النائم في فراشه وحيدا حين قامت الثورة، كالنائم في فراشه مريضا ينتظر الموت، كلاهما يحرسان الأمل، الأمل المريض، الذي أهداه عباس بيضون عنوان ديوانه

أيضـــا:"لمريض هو الأمل" (٣١)على أية حال. والثمن الذي ســيدفعه من قال "لا" وعلم الإنســان "تمزيق العدم"، هو ثمن الانحياز للجمال، للنصـوص، لأبدية الشـعر، ضـد أي اتفاق جمعي، حتى ولو كان اتفاقا على الثورة نفسها! هذا الانحياز هو ماالتفت إليه الناقد طارق إمام في قراءته للديوان، يقول:

"لا يكف السـرد عن التلويح هنا، فالسـرديات الكبرى حاضـرة، أليسـت «الثورة» سـردية كبرى؟ ألا تلخص أسماء مثل شمبورسكا وكفافيس ولوركا حيوات دالة على تحولات غير هينة عرفها العالم؟

متتالية حقيقية مثل شـهيق وزفير تعيد قراءة العالم في ظل «الانحياز». وكأن السـؤال الراقد تحت جلد القصـائد هو: كيف لا يكون الشـاعر منحازاً؟ والانحياز هنا، دائماً، وبوضـوح، ماضٍ عكس الطريق الممهد للاتفاق الجمعي. مباشرةً، تذهب القصائد ضد الاتفاق القيمي، لصالح الانحياز الجمالي" (٣٢)

غير أن القصـــائد تنحاز إلى شـــئ آخر، أيضـــا، في عمق ذلك الجمالي، أعني الرؤية المتعددة، في تناقضـــها مع الرؤية الأحادية، إنه درس نيتشـــه الذي تعلمته الذات، درس التفكر العميق في انطواء "الإرادة الحرة" نفسها، على سيد وعبد، أو لأكن أكثر دقة، وأقتبس نيتشه، نفسه، حين ينفذ إلى "ماوراء الخير والشر" قائلا:

"إن مانسـميه با"الإرادة الحرة" هو بالأسـاس الإحسـاس بالتفوق الذي نشـعر به إزاء المأمور."أنا حر، وعليه هو أن يمتثل"، هو ذا مايوجد في عمق كل إرادة، مصـــحوبا بذلك الانتباه المشـــدود، وتلك النظرة المباشرة المركزة على شئ واحد، وهذا الحكم المطلق:"هذا مايلزم الآن، ولاشئ سواه" (٣٣).

دوامات الأقنعة: بين "ماكان..ماسيكون"

تصـــلح قصـــيدة "مديح الفراغ" من ديوان "كان نائما...." في الكشـــف عن جانب من جوانب تناص شـعر الشـاعر مع ذاته، في الديوان نفسـه، إذ نبدو وكأننا إزاء دوامات، أو "متاهة" من متاهات بورخيس! أو إزاء طبقات كلما نزعنا طبقة تكشـفت لنا طبقة أخرى، كأننا إزاء تقشـير "بصـلة" حتى الفراغ! فراغ الورقة البيضاء في نهاية الديوان؟ ربما. وقد لاتصلح "البصلة" هذه بالقطع بوصفها "مصطلحا نقديا" لكن الشعر هو الذي يقود القارئ إلى اكتشـاف أدواته، وفك رموزه، على أية حال، سـأحاول أن أتخذ من هذه القصـيدة نقطة انطلاق لقراءة علاقة هذه المتناصـــات بعضـــها بعضـــا، وهو إجراء منهجي، أضـــطر إليه، رغم أن النص كالأمواج لايمكن أن نفصل موجة عن أخرى، نقرأ:

"تقشير البصل/،طبقة وراء طبقة،/يكشف جوهر الوجود: الفراغ" ("مديح الفراغ" –ص٢٨)

لكن الوجود ليس فراغا فحسـب، في رؤية الشـعر، الوجود أيضـا خطأ، كما ينبهنا الشـعر في مفتتح الديوان: "لي أخ واحد يصغرني بأعوام كثيرة./ جاء خطأ في أواخر عمر أمي./ غلطة كما كانت تقول، وهي تخبئ وجهها من الخجل".(ص٧)

أي أننا إزاء فراغ، أو عدم، ووجود هو "غلطة"! وجود نشأ من عراك قديم ، من أصل لم تعد تتمايز فيه الخطيئة الأولى، تلك التي: "الشـجرة أصـل شـقائنا/ منذ أن أغوت آدم بتفاحة/ نحن/، بسـببها،/ ندفع ثمن خلافات الله مع الشـيطان" ("ذم الأشـجار"، ص٢٢) ، الوجود، إذن، خطأ لم نرتكبه بأنفسـنا، لكنه "إرثنا"، ونحن مضـطرون للتكفير عنه، بالوجود ذاته ! أي أننا مضـطرون للتكفير عن خطأ الوجود بمزيد من أخطاء الوجود! ليســـت أحجية على أية حال، هذا هو منطق الديوان، وميتافيزيقاه، منطق من يســـلم بأنه قد تســـلم الإرث، ومن حمل أمانة السموات والأرض(٣٤) حين نقرأ: "من يخطئ برئ/ من يخطئ أكثر يصبح بريئا أكثر.("مديح الخطأ"، ص ١٤)، لالشئ إلا لأن الخطأ موجود في أصل الشجرة، لايبعث على الندم، بل على

"الخجل"، ليس واضح المعالم كماكان الأصل القديم، حين كنا نعرف من القاتل والقتيل، لكننا مستمرون في الوجود، كخطأ:" كل حلمي أن يظل القاتل قتيلا، دون أن يختلط علي اليد التي غرزت السكين والقلب الذي تلقى الطعنات"،("قابيل وهابيل"، ص٨٧). الأصل المشوش هذا، أو هذا التصور للأصل، الذي مؤداه، حسب ديريدا:

"إننا إزاء أصل ليس أصلا، وإنما يصبح أصلا لالشئ إلا لأنه يتحدد كأصل بالاستناد إلى "الثاني" الذي يدعم ذلك الأول في أوليته" (٣٥)، هو الذي يحيل أصل الوجود وحكاواه إلى "ذم الأشجار"، أكره الأشجار"، واستبدال العشب بها:

"إن كان لابد من أخضر/فأنا أميل للعشب/أحب ضعفه وبساطته وإنكاره لذاته

لايتشبث/،بجذور،/في الأعماق/**ولايرعبنا** بقامته العالية".("ذم الأشجار"ص٢١، والتشديد من عندي).

هل المشكلة، إذن، في ذلك الرعب من التشبث بالجذور، بالأصل، وحب مايسهل "اقتلاعه"؟ بعد أن غامت الثنائيات الواضحة للأصل القديم، بعد أن لم نعد نعرف من هو القاتل فعلا والقتيل، أو كما يقول صلاح عبد الصبور:

"هذا زمن الحق الضائع/لايعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله/ورؤوس الناس على جثث الحيوانات/ورؤوس الحيوانات على جثث الناس/فتحسس رأسك**!**/فتحسس رأسك**!**" (٣٦)

لاأظن، فعلينا أن ننظر للرعب والتشبث كوجهين لعملة واحدة، بعد أن غامت الثنائيات أيضا في اللون ذاته؛ "الأخضر"، أو بعد أن اختلط الوجود بالعدم، أو بعد أن أصبح استمرار الوجود خطيئة جديدة، نقرأ:

"كل شجرة، شجار/لاتفلح الطيور/، التي تعزف لها كل صباح، /في مصالحة أغصانها مع نفسها/كل شجرة معركة، حرب خضراء" (القصيدة نفسها –ص٢٠)

ما الذي على الذات الشاعرة أن تفعله في وجود لاأصل له؟ في وجود هو الوجه الآخر للعدم، في وجود هو خطأ، وهو غلطة، وهو رعب، وهو خجل أيضا، وهو تشبث واشتباك ومعركة داخل الوجود ذاته؟**!** كيف يمكن الاستمرار، إلا بإرجاء الموت الفعلي، في المراوحة بين الشجرة والعشب، بين التشبث والرغبة في الاقتلاع**!** أو بالتدرب على المستقبل في "عتمة المقبرة" كأي مصاص دماء؟**!** حين يصبح الاكتمال رهين الفناء ذاته، كما في القصيدة الأولى التي يفتتح بها الديوان، "مديح الخطأ" أو مديح الوجود بماهو خطأ، تماما كحضور "الهلال" في بداية الديوان كله، ذلك الذي يبدو كعشب، مرعوب من الاكتمال، من أن يكون "شجرة" فينتهي، ينتهي للبداية نفسها، للأصل القديم**!**

إذا عدنا لهذه القصيدة الأولى، التي تعمل كمفتتح للقصائد، لمرة أخرى، بمزيد من التأمل، سنلاحظ أنه يعتمد على السرد، الذي يبدو "منطقيا" أو الذي يوهمنا بأنه قد توصل إلى "أمور منتهية أصلا"، مستخدما الصيغة "لأن"، كأننا اقتنعنا فعلا، أو كأن الحقيقة الوحيدة هي أن مايكتمل "ينتهي"**!** ولماذا يكون على القارئ أن يسلم بهذا المنطق؟**!** لماذا يتحتم عليه أن يرى أن الاكتمال نهاية وليس بداية جديدة؟**!** الملاحظ أيضا في هذا المفتتح أن الصورة الشعرية الوحيدة فيه توضع بين قوسين: (النجوم دموعه)، وبغض النظر عن حسية الصورة التي تغلق الأفق مع الماوراء، فإن وضعها بين قوسين يضع الشعر ذاته، أو عنصرا من أهم عناصره وهو الصورة الشعرية، كأنها عنصر غريب على هذا السرد، كأن الشعر نفسه كما عهدناه، غريب، في هذا الرعب من الاكتمال، غريب ومميز أيضا، ومحتف به عبر الأقواس. ربما يفسر لنا هذا شيئا من جعل الثورة نفسها في العنوان بينما لاتحتل إلا قصيدة واحدة في الديوان، كأنها ذلك الغريب، الشعر، وكأن

لحظتها الاستثنائية، موضوعة هي الأخرى بين أقواس، أو قصائد، وهي ذاتها ذلك النائم في فراشه، وحيدا ومعزولا وحرا، يمدح الفراغ، أو بالأحرى، يمدح ذلك الواقف وحده في الفراغ، بعد أن انفض الميدان، كأنه هو "المتشرد" نفسه، جوهر الوجود، الذي لايعبأ به أحد، كأنه "الحر" كالبصلة، أو كالهلال، المرعوب من الاكتمال، " النجوم دموعه" أو "أنت لست مجرد ثمرة/ ياأختي/ أنت قديسة عائلة الخضراوات/ من يذبحك/ تمتلئ عيناه بالدموع" ("مديح الفراغ"، ص٢٧) ، مثلها مثل " قديس" آخر ذبحته، أو جرفته "جرافة الثورة"، نقرأ:

"منذ طفولته/وهو يعيش مشردا هنا/لاأهل/لاعمل/لاأمل

/تقافز من الفرح/حين امتلأ الميدان بالثوار/تنازل لهم عن غطائه الممزق" ("ذم الثورة"، ٣٥)

.....

إنه يبدو تماما "كالعشب"، في قصيدة "ذم الأشجار"، لاجذور له يتشبث بها، وتماما "كالبصلة" يُنزع عنها غطاؤها، حر مثلها : "أقربها من فمي وأكلمها:

"ياصديقة الخدم/ياحرة نفسك/ثوبك البني الفقير....." ("مديح الفراغ"، ص٢٦)

إن الذات الشاعرة التي تقرب البصلة من فمها لتكلمها، كمن يقف على شاطئ البحر "يوشوش" القواقع، همسا، يضاد الضجيج والهتافات الهادرة: " ....رغم أنه سمع الهتافات الهادرة/ من شباك غرفته/ نام بعمق ..../لا ضجيج بائعين/ لاصراخ أطفال/ ولانباح كلاب. ("ذم الثورة"، ص ٣١) هي نفسها الذات التي ستتكلم من وراء قناع السرد، لتحكي لنا عن ذلك المتشرد، الذي "شعر أنه صاحب بيت حقيقي/ يجب أن يحتفي بالضيوف"، تقربه هو أيضا من فمها، لتحكي له، أو عنه، حين انفض الضجيج، وحين رحل الثوار:

"حين رحلوا فجأة/أحس بالألم /بوحدة لم يجربها في حياته" (القصيدة نفسها، ص٣٦)

.....

ليس هذا المتشرد ببعيد عن "عجوز" : "جرفته الثورة إلى هنا/ ليصبح ثائرا رغم أنفه" (نفسها ص٣٢)،وليس أيضا ببعيد عن "لوركا" الذي قادته الثورة إلى حتفه، رغم أنفه: " سامحيني ياقلوب محبيه/ لوقلت إنني رأيته بعيني/ يعوي ككلب/ حين وضعوا أصابعهم على الزناد/ حاول بكل الطرق أن يثبت لهم/ أنه لاعلاقة له بالثوار/ أنه أساسا/ يخاف البطولات والأبطال/ أنه مجرد شاعر"("مديح الشعراء"،ص ٦٢).

إنه قناع من أقنعة الذات الشاعرة، التي لم تغادر سريرها، وليس لوركا الذي يخاف البطولات والأبطال إلا قناعا آخر للذات نفسها في "ذم الثورة ..." تحت عنوان "بطل" فبالرغم من أن الذات تخبرنا عنه "كأنه نبي/ أنا معجب به" فإنها أيضا تحذر المستقبل منه: " إلى كل طفل/ يحلم بأن يكون بطلا/ تعلم منه/ لتثور ضده/ ، بنفس طريقته، حين يصبح/ ديكتاتور المستقبل.(القصيدة نفسها، ص٤٢) ستتجلى الذات أيضا في قناع يسنين حين نقرأ على لسانه في قصيدة "مديح الشعراء" : "الثورة دمرت حياتي" (ص٦٥)، و "زينب" الأم، في القصيدة نفسها، التي ليست قناعا للوركا فقط حين نقرأ: "لولا أنني متأكد/ أنها لاتستطيع أن تكتب اسمها/ لظننت أنها قرأت لوركا/ هو الآخر كان يقول: "إذا مت/ دعوا الشرفة مفتوحة"،(ص٦٤) وإنما لكفافيس أيضا الذي تسأله الذات: " أنا زرته لأسأله: "لماذا ترى البرابرة حلا من الحلول؟"(ص٧٢) في إيماء إلى قصيدة كفافيس الشهيرة (٣٧)، حيث الإرجاء أحد الحلول الممكنة، الحل نفسه الذي تبتكره "زينب" في مواجهة موتها، حين نقرأ: "تقول لي أمي:" إذا مت/ لاتدفنوني في الليل"/ تعودت أن ترعبني منذ كنت طفلا/ في الصباح تقول لي: "سأموت في المساء" وحين يأتي المساء تقول: "سأموت غدا"

(ص٦٣)، هذا الإرجاء أيضا يحيلنا إلى القصيدة الأولى عن الهلال، الذي النجوم دموعه، رعبا من الاكتمال، وإذا كانت القصيدة قد وضعت الصورة الشعرية "النجوم دموعه" في المفتتح بين قوسين، كأنها غريبة عن السرد المنطقي، كما أشرت سابقا، فإن السرد في (مديح الشعراء) يتخلى عن تقريريته، يمزج العوالم والصور والأزمنة ، في بيت الشعر، حيث "زينب" تمارس حياتها المألوفة بعد الموت: "هل ستربي الدجاج في قبرها؟ هل ستزرع فيه شجرة؟ هل تعتقد أن الشمس/ ستشرق لها هناك؟"(ص٦٤) ، وحيث تحاور الذات يسينين، تحاول إقناعه بأن يرجئ انتحاره وتفشل، ومع فشلها يفشل المنطق كله، تسهر معه على المقهى، وتسائل مایاكوفسكي، فيرد عليها، حيث يمارس مایاكوفسكي ويسنين حياتهما بعد الموت كصديقين يتزاوران، فيعتذر مایاكوفسكي ليسنين إذ يزوره في المقبرة، ويتفجر الشعر في مديح الشعراء لاغيا المنطق، وتماسكه، وتقريرية المفتتح التي يستبدل بها ملاحقة الأسئلة.

هذه العوالم المتشابكة، لايمكن أن نفصلها عن "الكتابة" نفسها، الكتابة التي تواجه الأطر الشفهية، سواء كانت قصة قابيل وهابيل، أو ألف ليلة وليلة، أو هتافات الجموع الهادرة خارج الشرفات، أو حسب كيليطو:

"غير أن هذه البلبلة ماتلبث أن تخفت عندما يفكر المرء في كون كل كتاب هو بمثابة رأس مقطوع يتكلم. إن القراءة حوار بين قارئ حي ومؤلف ميت (أو غائب). ورغم كونه ميتا فإن المؤلف يتكلم داخل كتابه ويرد على أسئلة القارئ. ومن ثم فالموت لايعوق التواصل. إن الكتاب،باعتباره معجزة رأس مقطوع تحتفظ باستعمال اللغة، هو المكان الذي يلتقي فيه الغياب والحضوروالموت والحياة ." (٣٨)

وتحيلنا كل هذه التساؤلات مرة أخرى إلى الذات نفسها وهي تحتضن البصلة، توشوشوها كمحارة، حيث المعرفة لاتوجد فقط في الكتب، وحيث اليقين لايوجد فقط في الميادين، ولا في الشعارات، "المُنجزة" مسبقا، وحيث يقف الشعر بتساؤلاته وحيرته وهواجسه يسائل اليقين، ويسائل المعرفة نفسها: " "لامعرفة في المكتبات/ هي/ ، حيث لايتوقع أحد،/ في غرفة تغذية البطون لاالعقول/ أين تحديدا؟ في المطابخ." ("مديح الفراغ"، ص٢٥).

وتبدو الذات مجلى لكل هذه الصور، مجلى الأم "أكنس روحي"، "أحضن بصلة بحنان"، ومجلى الأسئلة المتوالية المتلاحقة، ومجلى الإجابات، ومجلى الشعراء، والأطفال، والمناضلين، والمتشردين، و الديكتاتوريين ، إنها تبدو وكأنها صيغة من صيغ الإنسان الكامل عند المتصوفة ، تتجلى وفي تجليها ترجئ موتها بالكتابة، حيث لايمكن أن تصالح بين المتناقضات، بل أن تبقي عليها في دائرة لاتنتهي. أو كما يقول منصف عبد الحق، في كتابه:(الكتابة والتجربة الصوفية)، وفي سياق حديثه عن "الحيرة الصوفية ولانهائية المعرفة":

"إنه وعي قلق لايقنع بنتيجة معينة لأن التجربة الصوفية لاتسير في خط مستقيم متواصل، بل تنتقل بالحياة الصوفية عبر وثبات ونقلات متقطعة من مقام إلى آخر. إن وعيها بذاتها وعي متكسر.....يستنطق ذاته باستمرار ويكشف عن توتراته الداخلية. إنه لايستكين لشئ أبدا"(٣٩)

إن لعبة الأقنعة هنا تجعل النص يتكشف لنا عن وجهين للثورة، كما تكشف عن وجهين للوجود؛ فكما أن الوجود يصبح قرينا بالعدم، أو بالخطأ، أو باختلاط الثنائيات، حيث لاأصل واضحا، ومحددا، حيث لاقتيل ولا قاتل، يتكشف أيضا لنا البعد التدميري للثورات، حين تظن أنها وصلت للاكتمال، درس الشعر يقول لنا إن مایاكوفسكي الذي يرد على يسنين المنتحر: " بقصيدة لاتخلو من لوم/ يرى فيها/ أن الموت ليس

صعبا/ ابتكار الحياة هو الأصعب" ("مديح الشعراء"، ص٦٧) هو أيضا سيرتدي قناع يسنين، "بعدها بسنوات قليلة/ خرق مایاكوفسكي قلبه برصاصة/ وذهب إلى يسينين في المقبرة/ ليقول له: "معك حق ياصديقي/ أنا آسف" (نفسها، ص٦٨).

وليس هذا التقابل إلا عراكا داخل اللون الواحد، بعيدا عن ابتكار الحياة، الذي هو الأصعب، ابتكار الحياة الذي لايمكن أن يتأتى إلا من شاعر، يوحد بين النقائض، ويولد من ذاته، ويسري بين الأزمنة، كشبح يخاطب أشباحا أيضا، بين يسنين، الذي دمرت الثورة حياته، وبين مایاكوفسكي: "لماذا تلوم سيرجي يسنيين يافلاديمير مایاكوفسكي؟"(نفسها،٦٧) والذات الشعرية نفسها التي تبدو هنا كقاض يستجوبهما، مناديا إياهما، باسميهما "كاملا"، تحاكم التاريخ، وتحاكم الثورات، التي تعيد نفسها، وتعيد الصراع داخل اللون ذاته، والأفق ذاته: " لأن الثورة تقدس الحياة/ لأرد اعتبار القوة/ لأشل دعوته إلى الجمال السهل في الموت"(الصفحة نفسها) ، هذه "المحاكمة" هي محاكمة إرث بكامله، حسب ديريدا، حين يقول

"وإذا كنت قد أعددت نفسي لكي أتكلم عن الأشباح طويلا، وعن الإرث، وعن الأجيال، أجيال الأشباح، أي عن بعض الآخرين الذين ليسو حاضرين، وليسوا أحياء الآن، لابالنسبة إلينا ولافينا ولاخارجا عنا، **فإنني سأتكلم باسم العدالة**".(٤٠)

إنه صراع الذات داخل الثورة نفسها، مابين إرادة القوة التي ستجعل من البطل نفسه ديكتاتورا، بل ستضع الديكتاتور نفسه، جنبا إلى جنب رمسيس، جنبا إلى جنب المناضل، والبطل، وبين العجوزالضعيف النحيل الذي "لايقوى/ ،أصلا،/ على الذهاب للحمام" ("ذم الثورة"،ص٣٢) والمتشرد والبائع والمتسول والعصفور، في نص واحد، وكأن الذات الشاعرة تريدنا أن نرى المشهد بكامله، الضعف والقوة معا، داخل الثورة، وداخل الحياة، وداخل الوجود، وداخل العدم، نراهما معا، كما نرى يسنين ومایاكوفسكي وجهين لعملة واحدة: "كلما أتذكرهما أقول لنفسي/ الآن/ يرقد بسلام/ تحت التراب/ شجرة ريفية/ وجرافة ثورية"،("مديح الشعراء"، ص٦٨) أو كما رآهما أمل دنقل في قصيدته "من أوراق أبو نواس:

"ملك أم كتابة؟"/صاح بي صاحبي؛ وهو يلقي بدرهمه في الهواء/ثم يلقفه...(خارجين من الدرس كنا...وحبر الطفولة فوق الرداء/والعصافير تمرق عبر البيوت،/وتهبط فوق النخيل البعيد!)/"ملك أم كتابة؟"/صاح بي....فانتبهت، ورفت ذبابه/حول عينين لامعتين.../فقلت: "الكتابة"/...فتح اليد مبتسما؛ كان وجه المليك السعيد/باسما في مهابة!" (٤١)

إنه درس أمل دنقل الدفين، في ثنايا نصوص هذا الديوان، درس ضرورة رؤية وجهي العملة، وإذا كنا في مقام اللغة والشعر والشعراء فهو درس دوسوسير أيضا عن الدال والمدلول، اللذين هما كوجهي العملة لايمكن أن نقطع أحد وجهيها إلا وقطعنا الآخر، ودرس الوجود والعدم، كوجهين للعملة نفسها، ودرس العراك داخل اللون الواحد بين الشجرة والعشب، حين سينبت ماتحت التراب مرة أخرى، وسيعاود تجليه في شجرة ترعبنا بقوتها، في جرافة ثورية، في بطل سيصير ديكتاتورا، وفي طفل سيصير بطلا، وفي عشب كذلك، ضعيف تجرفه القوة التدميرية للثورة، في عجوز أو متسول أو متشرد أو طفل، في تلك الدورة التي مإن تكتمل حتى تنتهي، تلك الدورة المسكونة برعب الاكتمال والنهايات.

في دراسة الناقد صبحي حديدي- التي أشرت إليها سابقا- يحدد لنا "لعبة" شعر عماد أبو صالح وخياراته الأسلوبية التي:

....على نحو هو بين الأذكى والأفضل تحققا في قصيدة النثر العربية المعاصرة، تلك الموضوعات

المعتادة التي درجت هذه القصيدة على معالجتها منذ أواسط الثمانينات وعلى امتداد عقد التسعينات بصفة خاصة: التفاصيل اليومية، الخيط السردي شبه الحكائي، ازدحام أو فقر مشهد العيش، التأزم بين الداخل والخارج والواحد والكل، التركيز علي (الكائن الصغير) المهمش، ورسم بورتريهات إنسانية معتمدة على التضاد والمفارقة والسخرية السوداء، المزج الناجح بين التأمل والميتافيزيقي والتخفف الغنائي، وتضمين رسائل اجتماعية – سياسية تتوجه إلى القاريء على هيئة شيفرات مبطنة غالباً.

وموضوعات عماد أبو صالح بدأت من التركيز على المناخات الفلاحية في المجموعة الأولى ..... وانتقلت إلى التركيز على رصد علاقة الكائن الصغير بالأم والمكان الريفي .... في المجموعة الثانية، ثم استقرت في المجموعة الثالثة على رصد حركة الوجود الإنساني ضمن دوائر أشد تهميشاً وقسوة وكابوسية. المجموعة الرابعة تذهب إلى منطقة جديدة، أو هي في الواقع تقوم باستجماع موضوعات الماضي وزجها في خلفية موضوعات كونية عريضة مثل الموت والحب والخلود.(٤٢)

ويبدو أن الشاعر كما التقط نبوءة الناقد بضرورة الاصطدام، وحققها – على طريقته! قد انفلت من التفاصيل اليومية، وقرر الخوض فيما هو أبعد حتى مما تخيله له الناقد في عام ١٩٩٩، أعني "استجماع موضوعات الماضي وزجها في موضوعات كونية عريضة؛ مثل الموت والحب والخلود" ليدفع بالخيط الكوني إلى آخره، وبالصدام إلى أقصاه، حين يضع "المقدس أو – الثورة كتابو"، في سياق ذلك الكوني، منفلتا بها من وجودها الآني، ومن التشبث باكتمالها، وإنجازها، في الواقع، إلى تلك الكونية، التي قلبت عليه القلوب والهجوم، من الكثيرين، ممن لم يقرأوا ماكتبه بعمق في ظل احتدام الحاضر، رغم أنه لم يفعل شيئا سوى أن "يصفعها" صفعة الأخ لأخيه، لتظل يده تؤلمه بالكتابة عنها، أو "أزاحها" بعنف من سريره كماأزاح عشيقته: "شميبورسكا"!

ربما تصلح، هنا، المقولة القديمة" المعاصرة حجاب"، حجاب قد لايجعلنا نرى "حارس الأمل"، يضع الثورة "بحنان" داخل حركة الكون، ويضع آمالها في ريش طائر الفينيق كي تبقى جذوتها دائما، كامنة في ذلك الرماد الذي تبعث منه من جديد. قد يدفعني هذا التصور إلى التعقيب على رؤية الناقد المصري طارق إمام، التي أشرت إليها سابقا- حين يقول:

"البطل الوحيد المتاح هو الذات المستبعدة من فردوس "الفعل"، والتي تراقب العالم عوضاً عن خوضه، لتبقى "شاهداً"، مخزن صور، وأول الغارقين لدى وصول أول طوفان جمعي".(٤٣)

فالذات هنا ليست مستبعدة تماما عن فردوس الفعل، في تصوري، لكن للشعر "فعل" يخصه، وإن بدا محض مشاهد، ففعل الكتابة حياة ومشاركة من نوع آخر، وفعل الكتابة موت أيضا، و"الشهادة" خوض في الحياة وفي الفعل "بطريقتها"، والبطل الذي سيظل كامنا في وعي الجماعة –ولو أنه مطرود من فردوسها- هو "الرؤية المغايرة": "فأن تحيا هو أن تشهد"، حسب ديريدا (٤٤) خارج الصيغ الجاهزة، والشعارات الجاهزة، ورؤية الوجه الواحد من العملة، والتناقضات المعدة سلفا، لالتبقى محايدا، بل لتبقى في تلك المنطقة الغائمة بين المتناقضات، "الكتابة"، التي قد لاتميزها العيون داخل اللون الواحد، داخل شجار الأشجار، وقد لاتميز ذلك المحارب الأصيل إذ يحرس الأمل بالشعر، في تلك "الحرب الخضراء".

هوامش :

١- أشير هنا إلى عدة دواوين تنتمي إلى قصيدة النثر:
كريم عبد السلام، قنابل مسيلة للدموع، منشورات الكتابة الأخرى، القاهرة، ٢٠١١
كريم عبد السلام، أكان لابد ياسوزي أن تمتطي صهوة أبي الهول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١١
وللشاعر نفسه عن الثورة السورية: مراثي الملاكة من حلب ، دار الجديد، بيروت ٢٠١٥
محمد رياض، الخروج في النهار، دار ميريت، القاهرة، ٢٠١٤
محمد رياض، يارا، دار روافد، القاهرة، ٢٠١٥
غير أن الطابع الاحتفالي بالثورة الذي يميزها يجعلها مختلفة تماما عن الرؤية النقدية للديوان محل الدراسة.

٢- يفصل تيري إيجلتون هذه العلاقة بين الشكل الأدبي والإيديولوجية، في الفصل الرابع من كتابه النقد والإيديولوجية، انظر:
تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجية، ت.فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٦١١، القاهرة ٢٠٠٥، ص ص ١٣٧-٢١١.

٣- على سبيل المثال لا الحصر، ماغناه الثوار للشاعر الشاب تميم البرغوثي:
يامصر هانت وبانت كلها كام يوم نهارنا نادي ونهار الندل مش باين
والأغنية وغيرها ممايدور في السياق نفسه موجودة ومتداولة على شبكة الإنترنت.

٤- على سبيل المثال لاالحصر قصيدة الأبنودي الشهيرة "آن الأوان ترحلي يادولة العواجيز" ، والأغنية وغيرها ممايدور في السياق نفسه موجودة ومتداولة على شبكة الإنترنت.

٥- أشير هنا إلى ضرورة دراسة مفصلة لبنية "الشعار"، سواء من حيث إيجازها البلاغي، وانغلاقها كبنية لغوية، قابلة للترديد، والارتجال، و ارتباطها بالثقافة الشفاهية، في سياق ماحدثنا عنه والتر.ج. أونج، في كتابه الشفاهية والكتابية، وخاصة في تحليله للديناميات النفسية للشفاهية التي ترى في الكلمة المنطوقة قوة وفعلا، وتستخدم صيغا للتفكير داخل أنماط حافزة للتذكر، ممايجعل من الشعار صيغة أقرب إلى الأمثال الشعبية، من حيث بنيتها اللغوية والنفسية، لمزيد من التفصيل انظر:
والتر.ج.أونج، الشفاهية والكتابية، ت.حسن البنا عزالدين، م.د.محمد عصفور، الفصل الثالث " بعض الديناميات النفسية للشفاهية"، ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢،١٩٩٤،ص ص ٨٩-١٥٣

٦- أصدر الشاعر الدواوين التالية على نفقته الخاصة:
١-أمور منتهية أصلا، ١٩٩٥
٢-كلب ينبح ليقتل الوقت، ١٩٩٦
٣-عجوز تؤلمه الضحكات، ١٩٩٧
٤-أنا خائف، ١٩٩٨
٥- قبور واسعة، ١٩٩٩
٦-مهندس العالم، ٢٠٠٢
٧-جمال كافر،٢٠٠٥
وأصدر أيضا: الحب أحلى من الحرب (أشعار ورسوم)، وعش للعصافير (رسوم) ٢٠١٠.
وسوف أشير فيما يلي لأرقام صفحات الاقتباسات المأخوذة من الديوان محل الدراسة، وعناوين القصائد في المتن، وأحيل

أرقام صفحات الاقتباسات من دواوين الشاعر الأخرى للهوامش.

٧- صبحي حديدي، الشاعر المصري عماد أبوصالح أمام استحقاق البراءة: آن له أن يخرج من (الطبعة المحدودة) إلى العراء الطبيعي المطلوب، "جريدة القدس العربي"، ١٧ نوفمبر، ١٩٩٩.

٨- هذا هو التعريف الأكثر بساطة للتناص، لمزيد من التفصيل، والتأسيس النظري للمصطلح، انظر للباحثة: فاطمة قنديل، التناص في شعر شعراء السبعينيات، أطروحة ماجستير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٦، القاهرة، مارس ١٩٩٩.

٩- عجوز تؤلمه الضحكات، **م.س**. ص ١٣.

١٠- قبور واسعة، **م.س**، ص ١٦.

١١- **نفسه**، ص٢٠.

١٢- **نفسه**،ص١٥.

١٣- **نفسه**، ص٢٢.

١٤- **نفسه**، الصفحة نفسها.

١٥- صلاح جاهين، ديوان أنغام سبتمبرية، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١، ص٤٣١.

١٦- أحيل هنا إلى مصطلح "أفق التوقع" في النظريات المتجهة إلى القارئ، لمزيد من التفصيل، انظر: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ت. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٤٨٤، القاهرة ٢٠٠٤، "أفق التوقع ووظيفة التواصل" الفصل الرابع، ص ص ١٣٤-١٣٧.

١٧- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط٣، ج١، ص ص ٣٢٦-٣٢٧.

١٨- عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في "ألف ليلة وليلة"، ت.مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص ص ٢٠-٢١.

١٩- صلاح جاهين، **م.س**.

٢٠- رولان بارت، لذة النص، ت.منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، سورية، ص١٠٩.

٢١- جاك ديريدا، أطياف ماركس، ت.منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٦.

٢٢- مقتطفات من حوار لفارس ساسين مع ميشيل فوكو،"جريدة النهار العربي والدولي"، الأحد ٢٦ آب (أغسطس) ١٩٧٩. والحوار كاملا نشرته مجلة دوريو الفرنسية وترجمه أحمد بيضون، "مجلة كلمن"، العدد ١٠، بيروت، صيف ٢٠١٤، والاقتباسات النصية من الحوار هنا معظمها من المرجع الأخير.

٢٣- ولتر ستيس، الزمان والأزل، مقال في فلسفة الدين، ت.زكريا إبراهيم، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت-نيويورك ١٩٦٧، ص٤١.

٢٤- حوار فارس ساسين مع فوكو، **م.س.**

٢٥- Heidegger,Martin: Basic Writings, ed. By David Farrell Krel, Routledge ,London, 1993/"Building ,Dwelling ,Thinking" Pp. 243-265.

٢٦- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨، "أوراق الغرفة ٨"، ص ٣٢٧-٣٢٩.

٢٧- السابق، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،"كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، ص ٧٣.

٢٨- **نفسه**، العهد الآتي، "سفر ألف دال"، ص٢٤٢.

٢٩- **نفسه**، أوراق الغرفة ٨، "ضد من"، ص ٣١٣

٣٠- **نفسه**، وخاصة قصيدة "سفر التكوين" من ديوان العهد الآتي، ص ص : ٢٢٤-٢٢٩

٣١- عباس بيضون، لمريض هو الأمل، دار المسار، بيروت، ١٩٩٧.

٣٢- طارق إمام، "كان نائما حين قامت الثورة" لعماد أبو صالح...متتالية الذم والمديح، جريدة عمان، ١ أغسطس ٢٠١٦.

٣٣- نيتشه، ماوراء الخير والشر، ت. حسان بورقية، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٦، ص٣٠.

٣٤- أشير هنا إلى الآية الكريمة في قوله تعالى: "إنّا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها، وأشفقن منها، وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا" "سورة الأحزاب"، الآية ٧٢.

٣٥- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ت كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٢٦.
٣٦- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، "أقول لكم"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، قصيدة "الظل والصليب" ص ٣٢٦.
٣٧- أشير هنا إلى قصيدة كافافيس الشهيرة "في انتظار البرابرة" وهي منشورة في العديد من الترجمات العربية، انظر، على سبيل المثال:
كافافيس، ديوان كافافيس شاعر الإسكندرية، ت.نعيم عطية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٩١، ص٢٩-٣٠.
٣٨- كيليطو، العين والإبرة، **م.س**،ص ٤٧.
٣٩- منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، (نموذج محيي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٥٧.
٤٠- ديريدا، أطياف ماركس، **م.س**. ص١٧، والتشديد من عندي.
٤١- أمل دنقل، **م.س**. العهد الآتي، "من أوراق أبو نواس" ص ٢٦٢.
٤٢- صبحي حديدي، "الشاعر المصري عماد أبوصالح..."، **م.س.**
٤٣- طارق إمام، "كان نائما ....."، **م.س.**
٤٤- Safaa Fathy, The Oxford Literary Review ,Angles on Derrida, volume 25,2003,p.108.

المصادر والمراجع

أولا:دواوين الشاعر
(١)أمور منتهية أصلا، ١٩٩٥
(٢)كلب ينبح ليقتل الوقت، ١٩٩٦
(٣)عجوز تؤلمه الضحكات، ١٩٩٧
(٤)أنا خائف، ١٩٩٨
(٥)قبور واسعة، ١٩٩٩

(٦)مهندس العالم، ٢٠٠٢
(٧)جمال كافر،٢٠٠٥
(٨)الحب أحلى من الحرب (أشعار ورسوم)، ٢٠١٠
(٩)عش للعصافير (رسوم) ٢٠١٠.
(١٠)كان نائما حين قامت الثورة، ربيع ٢٠١٥
الكتب المقدسة
القرآن الكريم.
المراجع العربية
أمل دنقل، الأعمال الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨.
صلاح جاهين، ديوان أنغام سبتمبرية، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١.
صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، "أقول لكم"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
عباس بيضون، لمريض هو الأمل، دار المسار، بيروت، ١٩٩٧.
فاطمة قنديل، التناص في شعر شعراء السبعينيات، أطروحة ماجستير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٦، القاهرة، مارس ١٩٩٩.
منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، (نموذج محيي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

المعاجم العربية
المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط٣، ج١، ١٩٨٥
المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية
(١)تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجية، ت.فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٦١١، القاهرة ٢٠٠٥.
(٢) جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ت كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨.
(٣) جاك ديريدا، أطياف ماركس، ت.منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠.
(٤) رولان بارت، لذة النص، ت.منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، سورية، .....؟
(٥) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في "ألف ليلة وليلة"، ت.مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
(٦) كافافيس، ديوان كافافيس شاعر الإسكندرية، ت.نعيم عطية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٩١.
(٧) نيتشه، ماوراء الخير والشر، ت. حسان بورقية، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٦.
(٨) هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ت. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٤٨٤، القاهرة ٢٠٠٤.
(٩) والتر.ج.أونج، الشفاهية والكتابية، ت.حسن البنا عزالدين، م.د.محمد عصفور، الفصل الثالث " بعض الديناميات النفسية للشفاهية"، ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢،١٩٩٤.
(١٠) ولتر ستيس، الزمان والأزل، مقال في فلسفة الدين، ت.زكريا إبراهيم، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت-نيويورك، ١٩٦٧.
الكتب الأجنبية
Heidegger,Martin: Basic Writings, ed. By David Farrell Krel, Routledge ,London, 1993

الدوريات العربية

(١)**"جريدة القدس العربي"**
صبحي حديدي، الشاعر المصري عماد أبوصالح أمام استحقاق البراءة: آن له أن يخرج من (الطبعة المحدودة) إلى العراء الطبيعي المطلوب، ١٧ نوفمبر، ١٩٩٩.
(٢) **"جريدة النهار العربي والدولي":**
مقتطفات من حوار لفارس ساسين مع ميشيل فوكو، الأحد ٢٦ آب (أغسطس) ١٩٧٩.
(٣) **جريدة عمان:**
طارق إمام، "كان نائما حين قامت الثورة" لعماد أبو صالح...متتالية الذم والمديح، ١ أغسطس ٢٠١٦.
(٤) **مجلة كلمن**:
الحوار الكامل بين ميشيل فوكو وفارس ساسين، العدد ١٠، بيروت، صيف ٢٠١٤.
الدوريات الأجنبية

The Oxford Literary Review:

Safaa Fathy, ,Angles on Derrida, volume 25,2003