مفهوم "الصعلكة" فى الخطاب الشعرى عند عماد أبو صالح(*)

تحت إشراف
خيرى دومة

خالد محمد حسان حسن
كلية الآداب – جامعة القاهرة

الملخص

يقوم هذا البحث على محاولة ربط الصعلكة بوصفها ظاهرة ثقافية لها جذورها التراثية بالثقافة الشفاهية في الخطاب الشعري لعماد أبوصالح، وبيان مدى سيطرتها على الخطاب، وتمكنها من وعي الشاعر للحد الذي يجعلنا نتساءل بداية هل تنطبق صورة الشاعر الصعلوك على شخصية "عماد أبوصالح" بوصفه واحدًا من الشعراء المعاصرين؟ للحد الذي يمكننا من أن نصفه بالشاعر الصعلوك.

لعل أهم المعاني التي تميز مفهوم الصعلكة هو التمرد، وبروز الذات الفردية في مقابل الجماعة، وكذلك الاعتماد على التجربة الشخصية، والالتحام بالواقع، وهو ما يمكن أن نجده بسهولة في شعر عماد أبوصالح، وكما كان التعبير عن الفقر وضيق الحال أحد مرتكزات أشعار الصعاليك، فإن خطاب عماد أبوصالح يعتمد بشكل لافت على التعبير عن معاناة المهمشين، فالشاعر لا يمل من طرح أدق التفاصيل عن هؤلاء البسطاء والمعدومين، كما أنه لا يمل أيضا من عقد مقارنات بين بيئتين أو طبقتين اجتماعيتين، طبقة فقيرة، يحكي من خلالها تفاصيل متعلقة بحياته الأولى في قريته، وطبقة أخرى أصبح ينتمي إليها بحكم إقامته في القاهرة

الكلمات المفتاحية: الصعلكة،ظاهرة،عماد أبوصالح،قصيدة النثر،الخطاب الشعري.

Abstract:

This research is based on an attempt to link the Sa'alaka as a cultural phenomenon with its heritage roots to the oral culture in the poetic discourse of Imad Abu Saleh. It shows the extent of its control over the discourse and its mastery of the poet's awareness to the extent that makes us wonder at the beginning whether the image of the Sa'aleek poet applies to the character of "Imad Abu Saleh" as one of the Contemporary poets to that we can describe him as a Sa'aleek poet.

(*) مفهوم "الصعلكة" فى الخطاب الشعرى عند عماد أبو صالح، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، يناير ٢٠٢٤، ص ص٧٧-١٠٥.

Perhaps the most important meanings that characterize the concept of the Sa'alaka are rebellion, the emergence of the individual self in opposition to the group, as well as reliance on personal experience and engagement with reality, which we can easily find in the poetry of Imad Abu Saleh. Just as the expression of poverty and distress was one of the foundations of the Sa'aleek poets Imad Abu Saleh's speech relies remarkably on expressing the suffering of the marginalized. The poet does not tire of presenting the smallest details about these simple and destitute people. He also does not tire of making comparisons between two environments or two social classes, a poor class, through which he tells details related to his early life in his village, and another class to which he became a member by virtue of his residence in Cairo

Key words: the Sa'alaka, Imad Abu Saleh, a cultural phenomenon,prose poem

نشأت ظاهرة الصعلكة في العصر الجاهلي، ومن خلاله اكتسبت أهم سماتها، وهي ظاهرة اجتماعية وثقافية، فالشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي هم فئة الخارجين عن القبيلة كمؤسسة اجتماعية، وبغض النظر عن الأسباب التي دفعتهم للخروج -التي سنناقشها لاحقا- فإن خروجهم كان له معنى ثقافي مهم، يتمثل في مكافحتهم المستمرة ضد ما ترعاه القبيلة من قيم، وما تؤسسه من ثقافة مركزية، مكونين ثقافة أخرى مضادة، لها قيمها وأنماطها، ولعل أهم ما يميز هذه الثقافة المضادة شفاهيتها، وربما يرى البعض أن الشفاهية في ذلك الوقت قد تسم الثقافتين: المركزية والمضادة؛ لأن الكتابة في ذلك الوقت – بفرض وجودها وانتشارها- لم تكن عنصرا ثقافيا فاعلا، ولم تكن تؤدي إلى ما يمكن اعتباره وعيا كتابيا مفارقا للوعي الشفاهي السائد، ولكن بفحص النصوص الشعرية التي تركها هؤلاء الصعاليك، ومقارنتها بالقصيدة الشعرية الكلاسيكية آنذاك، - المعلقات مثلا- نستطيع أن نتبين كثيرا من الخصائص التي ربما دخل معها الشعر إلى مرحلة أكثر عمقا من مراحل الوعي الشفاهي، حيث الالتحام بالواقع في صيغته الحياتية، فكانت أشعار هؤلاء الصعاليك تكاد تكون ترجمة دقيقة لحياتهم التي يعيشونها، فلم يلجأوا في أشعارهم إلى ما لجأ إليه غيرهم من تقاليد فنية، وتعدد أغراض، وغيرها من سمات القصيدة الجاهلية، ولعل انحسار المسافة – في أشعارهم- بين الفني والحياتي، هو ما يجعلنا

ندعي بشفاهية الصعلكة بوصفها ظاهرة ثقافية، إلى الحد الذي من الممكن أن تقترب فيه دلالات المصطلحين، فنطلق على كل ما هو صعلوكي شفاهيا، ولكن ربما لا نستطيع أن نقوم بالعملية العكسية لذلك، فنطلق على كل ما هو شفاهي صعلوكيا، لأن الصعلكة تتضمن معانٍ أخرى أبعد من الالتحام بالواقع المعيش وانحسار المسافة بين الفني والحياتي.

ويمكننا أن نجد هذا التراوح بين الشفاهي والصعلوكي في أكثر من موضع عند كثير من النقاد الذين تناولوا تجربة الشعر الراهن ومنهم "شريف رزق"، الذي يقول – متتبعا حضور الخطاب الشفاهي في المراحل التاريخية للقصيدة العربية-: "وفي مشهد القصيد النثري برزت شعرية الشفاهي عند محمد الماغوط، في أواخر الخمسينيات، في نصوص التحمت بالخطاب اليومي الشفاهي التداولي، وبرزت نبرته الشعرية المتمردة المتصعلكة، في الشوارع والأزقة الليلية، بين المعذبين والمطاردين والحالمين، ومعها انتقل الخطاب اللغوي من علياء الخيال، إلى زحام الحياة اليومية، ونبراتها المعاصرة"(١).

ومن خلال هذا النص يمكن أن نلحظ هذه المراوحة بين الشفاهي والصعلوكي فيما يشيران إليه من تشرد في زحام الحياة اليومية، وتمرد على جميع المفاهيم والتصنيفات، التي ينشؤها الوعي الكتابي، كوعي محلل، ومفارق للحياة في صيغتها التداولية، وللواقع في جانبه المعيش.

يرتبط مفهوم الصعلكة في اللغة بالفقر(ابن منظور)، والضمور والانجراد (يوسف خليف)، وقد استطاع يوسف خليف من خلال مناقشة المعاجم اللغوية حول مادة " ص ع ل ك" أن يصل إلى نتيجة مؤداها أن الصعلوك في اللغة " هو الفقير الذي لا مال له يستعين به على أعباء الحياة، ولا اعتماد له على شيء أو أحد يتكيء عليه أو يتكل عليه ليشق طريقه فيها، ويعينه عليها ، حتى يسلك سبيله كما كان يسلكه سائر البشر الذين يتعاونون على الحياة، ويواجهون مشكلاتها يدا واحدة"(٢)، وأن الصعلكة في مفهومها اللغوي هي "الفقر الذي يجرد الإنسان من ماله، ويظهره ضامرا هزيلا بين أولئك الأغنياء المترفين الذين أتخمهم المال وسمنهم"(٣).

ولكن هل يقتصر مصطلح الصعلكة في الاستعمال الأدبي على هذه المعاني اللغوية؟

وما ملامح هؤلاء الصعاليك كما تنقلها لنا كتب التراث؟ الحقيقة أن هذا السؤال كان نقطة انطلاق كثير من الدراسات، التي أجابت باستفاضة عليه، ولا يسعنا هنا أن نستقصي هذا الكم الوافر من المناقشات والاستنتاجات التي حاول أصحابها أن يرسموا صورة لهؤلاء الصعاليك، كيف عاشوا؟ وما أهم صفاتهم؟ وأسباب خروجهم على المجتمع، وما حدود ذلك الخروج؟ ولكن يمكننا أن نستنتج من هذا ما يلي: أن الصعاليك هم جماعة من الفقراء المعدومين، الذين دفعهم الفقر وانقطاع سبل العيش وربما أسباب أخرى كالإحساس بالذل والتهميش، والتوق إلى الحرية إلى الخروج على القبائل التي ينتمون إليها، مكونين مجتمعا خاصا بهم، يتكون من طبقة واحدة؛ حيث كل الناس فيه سواسية، وقد احترف هؤلاء الصعاليك الإغارة على القبائل، ونهبها وسلب أموالها باعتباره نوعا من إعادة التوازن في المجتمع، فلم يركنوا إلى الضعف والاستكانة واستجداء لقمة العيش من الأغنياء، ولكن نفوسهم الأبية جعلتهم يلجؤون إلى القوة في الحصول على ما يريدون.

لعل أهم المعاني التي تميز مفهوم الصعلكة هو التمرد، وبروز الذات الفردية في مقابل الجماعة، وكذلك الاعتماد على التجربة الشخصية، والالتحام بالواقع، وقد نجد هذه المعاني في تحديد "محمد عليم" لمفهوم الصعلكة لدى الشعراء الصعاليك قديما، بوصفها: "رؤية فردية تعتمد فيها ذات الصعلوك التجربة الشخصية أساسا لرفض السائد في ثقافة الجماعة، لتؤسس موقفا ذاتيا مفارقا في انتهاج الحياة، وفق مفاهيم خاصة تعني بعلاقة الإنسان بالوجود"[٤].

وقد كان شعر الصعاليك معبرا عن هذه الرؤية الفردية المضادة، وهو ما أطلق عليه كمال أبوديب "رؤيا الثقافة المضادة" في مقابل الرؤيا المركزية للثقافة التي تبلورها القصيدة العربية التقليدية، كما نجدها في المعلقات، حيث تتجلى الرؤيا المركزية للثقافة في إطار القبيلة كبنية كلية متماسكة، بينما تتجلى رؤيا الثقافة المضادة التي يطرحها شهر الصعاليك في رفض القبيلة كمرجع للقيم والتصورات، وخلق فضاء اجتماعي- اقتصادي جديد يقع خارج القبيلة. فإذا كان عمود الشعر العربي قد رسخ لثقافة تستمد أطرها المرجعية من القبيلة بوصفها سلطة مركزية منتجة للقيم ومحددة للعلاقات، فإن نص الصعاليك في مفارقته لبنية القصيدة العربية قد أسس لثقافة جديدة مناوئة لقيم الثقافة المركزية[٥].

وقد غلبت على أشعار الصعاليك في الجاهلية ظاهرة قصر النصوص، وقد اختلف الباحثون في تعليل هذه الظاهرة، فردها البعض [٦] إلى طبيعة الحياة التي عاشوها والتي تتسم بالكفاح من أجل العيش، فلم يكن لديهم وقت لتطويل القصائد وتجويدها وإعادة النظر فيها، وردها آخرون[٧] إلى أن الصعاليك قد اعتادوا الاختلاس والخطف في حياتهم وهو ما انعكس على قصائدهم فجاءت كلمحات خاطفة وسريعة، ورغم هذه التخريجات التي لها وجاهتها إلا أن ظاهرة قصر النصوص ترتبط بديهيا بظاهرة أخرى هي وحدة الموضوع، فالصعاليك لم يهتموا بتقديم نسخة مكررة من القصيدة القبلية، متعددة الأغراض، حيث الوقوف على الأطلال وبكاء الديار، ووصف الرحلة والغزل، وغيرها من الأغراض التي كانت بمثابة تقليد فني لا غنى عنه لإنشاء قصيدة شعرية معترفا بها، فلم يعبأ الصعاليك بإقامة هذا البناء الهيكلي للقصيدة، وتحدثوا عن مواقف حياتية بشكل مباشر دون تمهيد أو مقدمات، فكانت قصائدهم عبارة عن ثلاثة أو أربعة أبيات – وقد امتدت بعضها لأكثر من هذا العدد- حول موضوع أو موقف بعينه.

وإذا كانت نصوص الصعاليك تبعد عن التأملات الذاتية وتتجه إلى المواقف الحياتية فإنها تميل في ذلك إلى القصصية، حيث إن "شعرهم في مجموعه شعر قصصي، يسجل فيه الشاعر الصعلوك كل ما يدور في حياته الحافلة بالحوادث المثيرة التي تصلح مادة طيبة للفن القصصي الأساسية من الإثارة والتشويق وتسلسل الحوادث"[٨].

وقد استثمر "محمد عليم" هذه الخاصية لشعر الصعاليك للحديث عن مصطلح "المشهدية" في شعرهم، وقد حدد مفهوم المشهد بأنه: " جملة ما يخرج به النص الشعري عن حيز السرد الساكن إلى فضاء التشكل الحسي، بما يجعل هذا النص وحدة تصويرية متماسكة، تنضوي تحتها البنى الصورية الصغرى في عضوية تدعمها ولا تغني عنها، بعناصر لها قوة ترابطها وامتدادها من مثل: الحدث، الشيء، الزمن، المكان، الفاعل، القابل، الأثر"[٩]، وعليه فإن نص الصعلوك هو نص ينقل حدثا دراميا يمكن مشاهدته – بمعنى تشكله حسيا- حال تلقيه.

وترتبط المشهدية في شعر الصعاليك بميلهم الواضح إلى استخدام "الكناية" في شعرهم، فلم يخل شعرهم من الاستعارة والتشبيه وغيرها من ألوان البيان، إلا أن استخدام الكناية يغلب على أشعارهم، والكناية هي فن يقوم على التلميح لا التصريح،

حيث إرادة إثبات معنى عن طريق ذكر معنى آخر مرتبط به، بما قد يصل إلى أن يكون المعنى المذكور دليلا على المعنى المراد الغائب، وقد علل البعض ميل الصعاليك إلى استخدام الكناية في أشعارهم بحرصهم على إثبات أقوالهم بالدليل، وإقامة الحجة عليه، وقد لاحظ ذلك "محمد عليم" في دراسته حول الشعراء الصعاليك، وقدم تفسيرا له، حيث رد استخدام الكناية إلى "الحكمة" التي غلبت على أشعارهم، فقال: " وفي رأيي أن الكناية من أكثر الفنون البيانية ملاءمة لطقس الحكمة عندما ترد شعرا، إذ كلتاهما مما يتطلب إعمال عقل وعمقا في الاستدلال"(٥٥)

ويرتبط استخدام الكناية – في رأيي- بالمشهدية، إذ يتحول مجمل المشهد القصصي الذي ينقله النص إلى كناية كبيرة، كأن تكون الشجاعة أو القوة أو الكرم أو الشهامة ..الخ من المعاني التي يسعى الشاعر الصعلوك إلى إثباتها، ولا ينفي هذا ورود الكنايات البسيطة، على طريقة "كثير الرماد" كناية عن الكرم، ولكن حتى هذه الكنايات البسيطة يمكن أن تحيل إلى مشهد أو صورة حسية يمكن للمتلقي أن يتخيلها فيصل من خلالها إلى المعنى المراد إثباته، وقد لا تحيل إلى ذلك، ولكن لا ينفي ذلك قدرة الكناية على استيعاب ما يطرحه نص العاليك من سرد قصصي ومشاهد درامية.

لم تقتصر ظاهرة الشعراء الصعاليك على العصر الجاهلي، لكنها امتدت في جميع المراحل التاريخية للقصيدة العربية، فكان لكل عصر من العصور صعاليكه، الذين يؤسسون ثقافة الهامش، وهي ثقافة مضادة لكل ماهو جماعي وسائد ومركزي، ففي كل عصر من العصور كان هناك شعراء يمثلون السلطة، وشعراء آخرون يتمردون على هذه السلطة، وليس المقصود بالسلطة هنا الحكومة أو الدوله، لكن المعنى المقصود أوسع وأعمق من ذلك، فالسلطة تعني كافة أشكال الهيمنة التي تمارسها الثقافة على جماعة معينة من البشر، فالسلطة تمتد إلى اللغة والسياسة والدين والعادات والتقاليد وغيرها من التجليات الثقافية.

الشاعر الصعلوك هو شاعر متمرد على النص الشعري السائد وما يطرحه من قيم سواء أكانت أدبية أم أخلاقية، متمرد على ثقافة المجتمع وعاداته وتقاليده، يرى نفسه دائما في الهامش، متمرد على اللغة وسلطتها، على الشعر كجنس أدبي له ملامح وحدود، لا يجلس الشاعر الصعلوك في برج عاج ويتحدث عن المثل العليا والأخلاق الرفيعة، فهو

شخص بائس وفي الغالب معدوم، معجون بتراب الأرض، لا يثق الصعلوك في السلطة – أي سلطة- لأنها تشكل قيدا على حريته الشخصية، ويمكننا أن نصادف صورة هذا الشاعر في كلام جابر عصفور، حين قال عن شاعر قصيدة النثر أنه: " كائن هامشي، جوال، متسكع، جواب آفاق، مغترب ، مقموع، لا يتمتع بأي قدر من البطولة أو الألوهة أو النبوة. كائن بسيط يعرف ضعفه، إنساني إلى أبعد حد، مليء بالمتناقضات، شاك لا يؤمن بالمطلقات، يعشق الأطراف والسير عكس الاتجاه، عاشق للحرية، متمرد على قيود الألفة والعدة والعرف، يضيق صدره بالشعارات الزاعقةوالكلمات الطنانة والمسكوكات اللفظية الرنانة، يريد أن يعيش كل شيء يستطيعه، ويحلم أن يجمع كل الأزمنة في زمن اللحظة التي يعيشها بل ذرة في خلاياه.. مديني حتى النخاع، ينتسب إلى مدينة يعيش فيها ومدينة يشتهيها، متوترا بينهما توتره ما بين مبدأ الواقع الذي يجذبه إلى تعارضات المدينة التي تجمع متنافرات العالم الذي يحياه ومبدأ الرغبة الذي يتأبى على واقع ضرورة ما يحياه. عينه كبقية حواسه مسلطة على المدينة، ومهووسة بعلاماتها مملوءة على وجه الخصوص بقاع المدينة الذي ينعكس على الأسطر في تنافره الذي يجذب عيني القاريء. وانحياز هذا النموذج للبسطاء الهامشيين من أمثاله الذين يلقاهم في الحانات والأزقة والشوارع الممتلئة بالضجة والدفاتر والأطفال"[١١].

من خلال هذا الفهم لصورة الشاعر الصعلوك التي تكونت ثقافيا في أذهاننا يمكن رؤية عدد كبير من الشعراء على أنهم صعاليك، وبالفعل تمت مقاربة كثير من الشعراء بوصفهم صعاليك من قبل كثير من الباحثين، مثل أمل دنقل وأحمد فؤاد نجم وغيرهما من الشعراء، وبنفس الطريقة أحاول أن أنظر من خلال الصفحات القادمة إلى الشاعر عماد أبوصالح بوصفه صعلوكا، وذلك من خلال مقاربة خطابه الشعري وما يحمله من ملامح خطاب الشعراء الصعاليك من ناحية، ومن خلال مقاربة شخص الشاعر وما نعرفه عنه تاريخيا من ناحية أخرى.

بداية هل تنطبق صورة الشاعر الصعلوك على شخصية عماد أبوصالح كواحد من الشعراء المعاصرين؟

بداية هل عماد أبوصالح شاعر معروف؟ هل لو نزلت الشارع وسألت أحد المارة عن شاعر يدعى عماد أبوصالح سيعرفه؟ الإجابة قطعا: لا ، لأن عماد أبوصالح غير

معروف إعلاميا، فهو لم يأخذ جائزة كبيرة، ولم يعين في منصب كبير، وليست له أشعار تدرس في أحد صفوف المراحل الدراسية، ودواوينه تصدر في طبعات محدودة، ويقوم هو شخصيا بتوزيعها على أصدقائه باليد، فلن تجدها في أية مكتبة، ولقد عانيت شخصيا في الحصول عليها لإتمام هذه الدراسة، فضلا عن أنه غير متواجد في الوسط الثقافي، فلن تجده في أمسية شعرية أو ندوة كبيرة كانت أم صغيرة، فهو حتى وإن وجهت له دعوات لحضور بعض الفعاليات فهو في الغالب لا يقبلها، يعمل عماد أبوصالح صحفيا في إحدى الجرائد، وهو من أسرة بسيطة بإحدى قرى محافظة ..... ومن الممكن أن تجده مصادفة على مقهى البستان، وهو مقهى شعبي بمنطقة وسط البلد يجلس عليه البسطاء من الأدباء والفنانين والمثقفين وطلبة الجامعة، وهو مختلف عن مقهى ريش مثلا الذي يجلس عليه الصفوة من المثقفين وميسوري الحال.

ما يثير الانتباه في شخصية عماد أبوصالح كشاعر معاصر، عدم انتمائه إلى أي كيان أدبي، سواء كان مؤسسي أو شعبي، فهو ليس عضوا في اتحاد كتاب أو نادي أدب، كما أن عمله بالصحافة ليس له علاقة بوضعه كشاعر، فالشعراء –عادة– عندما يعملون بالصحافة يميلون إلى العمل في القسم الثقافي، ربما لأنه الأقرب لهواهم وقراءاتهم وعلاقاتهم في الوسط الثقافي، وغالبا ما تكون الصحافة نافذة لترويج الشاعر، وفتح أبواب النشر أمامه، أما في حالة عماد أبوصالح فالأمر مختلف لأنه لا يعمل بالقسم الثقافي، فضلا عن أن فكرة الترويج له ولأشعاره ليست ضمن اهتماماته لأنه لا يسعى إلى النشر في الجرائد والمجلات، وقلما يحدث ذلك، وإن حدث غالبا ما يكون تحت إلحاح وضغط كبيرين.

تأتي أهمية هذه الصورة التي أحاول رسمها لشخصية عماد أبوصالح من طبيعة دراستي لظاهرة الصعلكة في شعر عماد أبوصالح كظاهرة ثقافية، فالبحث لا يقتصر على مفهوم الصعلكة كما ورد في الكتب والدراسات، كذلك لا يقتصر على مفهوم الصعلكة كما يطرحه النص الشعري فقط، وانما يتجاوز ذلك إلى المعنى الثقافي للصعلكه، وكيف ظهر في الخطاب الشعري عند عماد أبوصالح، ولا شك أن شخصية الشاعر نفسه هي جزء من هذا الخطاب الذي أحاول مقاربته وفض مغاليقه، فهناك فارق كبير بين البحث عن الصعلكة في النص الشعري والبحث عن الصعلكة في الخطاب الشعري، لأن البحث

عنها في الخطاب يستلزم أن يكون منتج هذا الخطاب صعلوكا، أي محققا لشروط هذه الظاهرة من خلال شخصيته أولا.

وهنا أشير إلى إحدى الدراسات المهمة التي تناولت هذه الظاهرة وما طرأ على مفاهيمها من تحولات، وهي دراسة محمد عليم "الصعلكة في الشعر العربي الحديث"، والتي حاول من خلالها أن يقارب هذه الظاهرة من خلال بعض الشعراء المعاصرين، أمثال أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر وحلمي سالم وخليل حاوي، ورفعت سلام، وغيرهم، وقد استطاع من خلال دراسته أن يفرق بين الصعلكة والتمرد، وبين أن التمرد ليس شرطا كافيا لإثبات الصعلكة، فهناك شعراء متمردون لكنهم ليسوا صعاليك، مثل أحمد تيمور وفاروق شوشة ومحمد الفيتوري، وغيرهم، لكن ما يلفت الانتباه في هذه الدراسة أن الباحث قد ناقش محمد بنيس بوصفه شاعرا صعلوكا، والمعروف عن بنيس أنه عمل أستاذا جامعيا، وقد نشر دواوينه في كبرى دور النشر، وحاز على أرفع الجوائز والأوسمة العربية والعالمية، الأمر الذي لا يستقيم معه أن نصفه بالصعلوك، ولكن ما ذهب إليه "عليم" مرده هو اعتماد الدراسة على النص الشعري وليس على الخطاب، فقد نظر الباحث إلى أشعار بنيس وحدها وما تطرحه من قيم ومفاهيم، رأى أنها تنتمي إلى مفاهيم الصعلكة، وغض الطرف عن صاحبها، وهو ما أحاول أن أتجنبه خلال هذه الدراسة، عن طريق النظر في تحقق الظاهرة الثقافية في الخطاب الشعري عند عماد أبوصالح.

كان "محمد عليم" قد حدد مفهوم الصعلكة من خلال قراءته لنصوص الشعراء الصعاليك الجاهليين بوصفها: "رؤية فردية تعتد فيها ذات الصعلوك التجربة الشخصية أساسا لرفض السائد في العرف الجماعي، لتؤسس موقفا ذاتيا مفارقا في انتهاج الحياة، وفق مفاهيم خاصة تعني بعلاقة الإنسان بالوجود"[١٢]، وهو مفهوم يمكن قراءة تجربة عماد أبوصالح من خلاله بوضوح، حيث إن شعر عماد أبوصالح هو شعر المواقف الحياتية والتجربة الشخصية، التي يؤسس من خلالها الشعر تلك الرؤية الفردية المفارقة للسائد الاجتماعي والأدبي، فالخطاب الشعري عند عماد أبوصالح يتضمن قيما اجتماعية وأخلاقية ليس من السهل تقبلها واستيعابها اجتماعيا، فضلا عن أن تبني الخطاب لصيغة قصيدة

النثر في حد ذاته يعد انحرافا عن السائد الأدبي، وإن كانت قصيدة عماد أبوصالح أو بالأحرى تجربته الشعرية تعد بمثابة انحراف جديد داخل صيغة قصيدة النثر.

على أن "عليم" قد قارب المعاني الثقافية لمصطلح الصعلكة حديثا، وما طرأ عليه من استعمالات جديدة، أطلق عليها "تحولات المفهوم"، " فإذا كان المعنى الشائع للصعلكة قديما يرد في عمومه إلى الفقر والانجراد، ومن ثم إلى التمرد والاعتداء، فإن معاني "الصعلكة" و"الصعاليك" و"التصعلك" في عصرنا الحديث، وفي مجال التخاطب اليومي، تميل في غالب دلالاتها إلى الفوضوية واللامبالاة والعيش وفق الهوى، وقد تعني التلميح بالتفاهة والتهميش، وتتنوع المعاني المختلفة لهذه الكلمات الثلاث، بحسب مستوى ثقافة الجماعة المتخاطبة، فإن قالها شخص لصاحبه على المقهى فقد تعني التفاهة والتشرد، وإن قالها طالب جامعي لزميله فتعني الجرأة والاندفاع والتهور، وإن قالها رسام لزميله تميل دلالتها إلى التفرد ، وهكذا، وهذه المعاني وإن أوحت بما أشرت إليه آنفا ، فإنها غير منبتة الصلة عن المعنى الممتد منذ العصر الجاهلي حتى اليوم، فهي وغيرها يمكن إجماله في معنى الاختلاف عن المحيطين"[١٣].

ربما لا يعنينا ما طرأ على مفهوم الصعلكة من تحولات، بقدر ما يعنينا الوقوف على أهم المعاني الثقافية الأصيلة في المصطلح منذ العصر الجاهلي، ولم تنفك عنه في العصر الحديث، فالشاعر الصعلوك لا يمكن أن ينتمي لطبقة إجتماعية راقية، فالفقر أو على الأقل ضيق الحال ثمة أساسية في هذا المفهوم، كما أن التمرد والتهميش سمتان أساسيتان أيضا، شعر الصعلكة هو شعر المواقف الحياتية والتفاصيل البسيطة، وعليه فإن هذه المعاني جميعها يمكن بسهولة أن نجدها في خطاب عماد أبوصالح الشعري، فمن ناحية منتج الخطاب (الشاعر) فهو أحد أبناء هؤلاء الفقراء الذين يتحدث طوال الوقت عن معاناتهم، وضيق حالهم، ويمكننا أن نتبين وعي الشاعر بتصعلكه من خلال حديثه عن الشاعر أمل دنقل، الذي عرف هو أيضا بتصعلكه، وقد قاربته كثير من الدراسات، منها دراسة محمد عليم، بوصفه أحد الشعراء الصعاليك الكبار في العصر الحديث، يقول "عليم" عن أمل دنقل في دراسته : " حفر الشاعر مكانه في مقدمة الشعراء الصعاليك الحقيقيين تحت مظلة مدرسة الشعر الحر"[١٤]، ولعله يقصد بالحقيقيين هنا، تحقق ظاهرة الصعلكة من خلال الشاعر تحققا كاملا، يشمل شخصه وحياته وطريقة تفكيره إلى جانب

شعره، فهناك كثير من الشعراء من الممكن أن نجد أشعارهم تدافع عن الحرية وتدعو إلى التمرد وتتحدث عن المهمشين، إلا أنه وبالنظر في حياتهم نجدهم يعيشون حياة ميسورة، بل وأحيانا بالغة الرفاهية.

يقول عنه عماد أبوصالح في سياق حديثه عن الحرية: "أما أمل دنقل(الوحيد هنا الذي أسمح لروحه أن تحضر في كتابي) فيرى أن "سكينة الذبح" هي مصير الطيور التي حطت • يعني انحطت) من السماء إلى الأرض"[١٥]، لعل الصعلكة هي المشترك الذي جمع بين الشاعرين، والتي جعلت عماد أبوصالح يرفض أن يذكر في حديثه أي شاعر آخر غيره، نتيجة مكانته عنده، ولعل ذكر أمل دنقل في معرض الحديث عن الحرية، هو إشارة لأهم قيمة دافع عنها الشعراء الصعاليك على مر العصور، وهي الحرية، فالتوق إلى الحرية كان هو الدافع وراء التمرد على مجتمعاتهم بأعرافها وتقاليدها ونظمها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

لقد كان الحديث عن ثنائية الغنى والفقر مثار اهتمام الشعراء الصعاليك في الجاهلية، وقد كان لهم فهما خاصا لها، حيث رأوا أن الغنى الحقيقي يكون في الصفات الحميدة، من عزة وشرف وشجاعة، وليس في المال، وقد كان التعبير عن الفقر وضيق الحال أحد مرتكزات شعرهم، ولعل الثنائية نفسها تمثل أحد مرتكزات الخطاب الشعري عند عماد أبوصالح، وإن كان بشكل مختلف وغير مباشر، فالشاعر لا يمل من طرح أدق التفاصيل عن هؤلاء البسطاء والمعدومين، كما أنه لا يمل أيضا من عقد مقارنات بين بيئتين أو طبقتين اجتماعيتين، طبقة فقيرة، يحكي من خلالها تفاصيل متعلقة بحياته الأولى في قريته، وطبقة أخرى أصبح ينتمي إليها بحكم إقامته في القاهرة.

والحديث عن الفقر عند عماد أبوصالح هو حديث عن البؤس المقترن بالفقر وضيق الحال، فالخطاب دائم الإلحاح على إثارة مشاعر الشفقة تجاه البؤس الذي يعيشه هؤلاء البسطاء، وهو ما يؤدي بهم أحيانا إلى الانتحار، للتخلص من هذا الوضع المزري الذي يعيشونه، ففي قصيدة (لأن جيرانه كانوا مشغولين نشروا ملابسهم لتبكي من أجله) يحكي النص مأساة رجل يبدو أنه لجأ إلى الإنتحار بدافع التخلص من البؤس الذي يعيشه، ويقدم النص لنا تفاصيل الحياة الفقيرة والبائسة التي كان يعيشها ذلك الرجل، فيقول الشاعر:

لم يكن هناك أي شيء

في الغرفة على السطوح

يغريه بأن ينظر له نظرته الأخيرة

ليس إلا جزمة ممزقة

برص بني أعلى رأسه مباشرة

طبق مكسور الحافة

حيطان تساقط جلد وجهها[١٦]

الفقر الذي يحيط بالرجل هنا ليس هو الفقر الناتج عن ضيق الحال أو صعوبة ظروف المعيشة فقط، وإنما يظهر الفقر كما لو كان لعنة أصابت هذا الرجل فجردته من كل شيء، حتى من الناس أو الأصدقاء أو الأقارب، فهو يعيش وحيدا في غرفة على السطوح، لا أحد معه ولا شيء يغريه بالحياة في عالمه الذي تقلص إلى حدود غرفته البائسة، ويرسم النص صورة للغرفة نستطيع من خلالها أن نرى شيئا من القذارة حيث البرص والحيطان المتسخة، وهو ما يشي بحالة اليأس التي وصل إليها الرجل قبل أن يفكر في الانتحار.

كما أن الأمر لا يقتصر عند عماد أبوصالح عن الحديث عن هؤلاء البؤساء، الذين كان فقرهم سر مأساتهم، بل يتوسع في الحديث عن مأساة فئات أخرى من المهمشين،أو الفئات الإنسانية التي تم تهميشها بحكم الزمن، مثل تلك الممثلة التي بعد أن كانت نجمة كبيرة، ولها معجبون كثيرون، أصبحت كبيرة في السن، ولم تعد مطلوبة في الأفلام إلا في دور الأم، الذي يليق بتجاعيد وجهها، التي رأى الشاعر – بسخريته اللاذعة والمؤلمة- أنها (ستعرقل بكرات الأفلام)، والتي يبدو أنها لا تستطيع أن تتقبل دور الأمومة المنسوب لها، فهي مازالت تخطيء وتقبل الشاب في فمه بدلا من جبهته،لدرجة أن أعاد المخرج المشهد سبع مرات قبل طردها من الأستوديو.

إن الحديث عن المهمشين لا يقتصر على نص أو اثنين في تجربة عماد أبوصالح بل يمتد داخل الخطاب كصوت واضح وقوي لا يمكن تجاهله، ها هو في نص آخر يتحدث عن مأساة رجل، يبدو أنه دخل السجن نتيجة نضال سياسي أو اجتماعي ما، ويبدو من

خلال النص أنه أحد المساجين المظلومين، يقول الشاعر في النص الذي يحمل عنوان (وعروقه ترتخي أي كما ترتخي الأوتار) :

ظل مسجونا
إلى أن أضاء بياض شعره
ظلام زنزانته
وحينما أخرجوه أخيرا
نسي حتى
عن أي شيء كان يناضل أصلا
لكنه
الحمد لله صارت له مهنة
يعيش منها
يتنقل كل مساء في الحدائق
ويعزف للأطفال فاصلا موسيقيا
بصرير مفاصله(١٧)

النص هنا يضع الفرد وحريته الشخصية ومدى قدرته عن التعبير عن آرائه في مقابل السلطة، وما تمتلكه من أدوات لقمع الحريات، وتنبع المأساة الإنسانية هنا من حالة الظلم التي وقعت على هذا الرجل نتيجة محاولته للتعبير عن رأيه، وهو ما عبر عنه النص بلفظ "نضال"، فهذا النضال وإن جاء مبهما، فإنه يحمل في طياته معاني الشرف والعزة والكرامة، فالنضال عادة ما يكون دفاعا عن شيء عزيز، أو قيمة كبيرة في حياة الإنسان. إن حالة الظلم التي لحقت بهذا الرجل قد خرج على إثرها لا يملك من حطام الدنيا شيئا، ومقابل هذا الوضع المأساوي يخترع له الشاعر وظيفة جديدة يعيش منها بأن يعزف للأطفال موسيقى بصرير مفاصله، وكأن هذا الاقتراح الفانتازي العجيب، وما يحمله من حس تهكمي، هو الرد الوحيد من قبل جماعة المهمشين على ما فعلته يد السلطة فيهم حين سلبتهم أعز ما يملكون، أعمارهم، فأصبحوا لا يصلحون لشيء بعد أن كبروا وتآكلت مفاصلهم.

في نص آخر يقدم لنا الشاعر مأساة إنسانية أخرى لرجل فقير طردوه من المستشفى

دون أن يرتقوا فتق بطنه ولو بقطعة من جزمتة" فأخذ يسلي نفسه باللعب في أمعائه، فيصنع مشانق صغيرة وأشرطة لضفائر البنات. النص يعكس حالة من حالات التردي الاقتصادي والفساد السياسي وكذلك الفساد الأخلاقي وضياع القيم الإنسانية وانسحاقها تحت مقصلة المادة، حيث أصبحت حياة الإنسان لا تساوي شيئا، إن قصة رجل يسلي نفسه باللعب في أمعائه لا يمكن تقبلها إلا من باب السخرية اللاذعة، التي توحي بالوضع المزري الذي وصلت إليه الإنسانية، حين تخاذلت السلطة، والسلطة هنا قد تعني الحكومة، عن واجبها تجاه الفقراء، وكذلك تخاذل المجتمع المدني عن حمايتهم ومساعدتهم، وأن يكفل لهم وضع صحي يليق بإنسانيتهم.

إن حديث الشاعر عن هؤلاء المهمشين، ودفاعه عن حياتهم، ورغباتهم البسيطة يعبر عن رؤية عميقة للشاعر تتمثل في موقفه من المركز، أي مركز، بما يحمله ذلك المركز من معاني السلطة وفرض الهيمنة وتقييد الحريات، ها هو يعبر عن ذلك بشكل مباشر، فيقول تحت عنوان (وعش على الهامش):

"القلب مركز الجسم، واليد هامش أو طرف. هو مركز، نعم، لكن مربوط بالأوردة، وسجين داخل قفص في صدر. وهي هامش، لكنها تتحرك بحرية في الهواء والنور. تلمس وتحضن، تعزف وترسم، تهدي وردو وتزرع شجرة، وتمسح دمعة وتبادل الناس بالسلام. هو يشتغل مثل موتور ليل نهار وهي تضم أصابعها حين تتعب وتنام على راحتها كعصفور، تسقي الماء وترش العطر. وهو مشغول طوال الوقت بتوزيع الدم.

أناني ومستبد مثل كل مركز وإصابته قاتلة، وهي يمكن أن نبترها ، كأي هامش دون أن تحرم صاحبها من الحياة"[١٨].

وهكذا يصنع الشاعر مقارنة بين المركز والهامش، عن طريق المقارنة الوظيفية بين عضوين من أعضاء الجسم، هما القلب واليد، فيمثل القلب المركز، وتمثل اليد الهامش، فتكون نتيجة المقارنة – طبقا لرؤيته- في صالح اليد/ الهامش، بما يتمتع به ذلك الهامش من حرية وقدرة على الحياة ببساطة ويسر.

الأب في التحليل النفسي والثقافي هو رمز السلطة في هيمنتها وقمعها للحريات، والمقصود بقتل الأب التمرد على هذه السلطة، والتصدي لها، والوقوف أمام طغيانها

وهيمنتها، ففي كل مجال من مجالات الحياة هناك آباء يملون شروطهم على أبنائهم، ويصدرون أوامرهم، وفي التراث الشعري عادة ما يتحول الشعراء القدامى إلى آباء رمزيون يمررون ممارساتهم الشعرية كسلطة قمعية لا ينبغي على الأبناء/ الشعراء الجدد مخالفتها والخروج عليها، ومن هنا تنشأ الخصومة بين القديم والحديث، فيكون التمرد على هذه السلطة في كل عصر من العصور بمثابة فتح جديد يضيف للعملية الإبداعية ويزيد من خصوبتها وثرائها. لنتساءل الآن: هل تنتمي المشاعر العدائية للأب في خطاب عماد أبوصالح الشعري إلى هذا الوعي؟ بمعنى آخر: هل يمكن أن ندعي أن منتج الخطاب يشير من خلال مشاعره العدائية الواضحة تجاه أبية إلى رغبته في تجاوز كافة أشكال السلطة التي يرمز إليها ذلك الأب؟ أم أن الأمر يحتمل تفسيرات أخرى؟

يظهر الأب من خلال خطاب عماد أبوصالح الشعري في صورة رجل متسلط على أبنائه، غير متسامح مع أخطائهم، دائم البطش والعقاب، سواء تجاه الأبناء، أو تجاه زوجته، فصورته أقرب إلى صورة السيد أحمد عبدالجواد "سي السيد" في روايات نجيب محفوظ، وإن كانت صورته عند عماد أبوصالح أكثر عدوانية وتسلطا، لدرجة جعلت الشاعر يسيء فهم كل شيء يصدر من هذا الأب، لأنه يفترض أن هذا الكائن لا يضمر إلا مشاعر الكراهية والشر، فإن قام بشيء جيد في ظاهره فحتما أنه يخبيء وراءه شرا ما، ها هو يقول عن هؤلاء الآباء:

لم يكونوا يحضنوننا
كما كنا نتوهم
كانوا يثبتون لنا
أنهم قادرون على تحطيم ضلوعنا
لو عصينا أوامرهم

ويقول أيضا:

الذين سعوا لإنجابنا
بشغف بالغ
لكي لا يكونوا وحدهم
الذين تعقرهم الحياة

وهكذا يصبح كل فعل صادر عن هذا الكائن مرتبطا بنية شريرة، ورغبة أنانية في إشباع الذات – ذاته هو- وتحقيق رغباتها على حساب الآخرين، فهي شخصية تمثل الشر المطلق، الذي لا يأتي منه خير أبدا، بحيث يصبح ما يمكن أن يتوهم أنه خير،مجرد حيلة لتمرير الشر، ولا شك أن المبالغة في رسم هذه الصورة التي تمثل الشر المطلق للأب تعد بمثابة إشارة ثقافية برمزية هذا الأب، وعدم التسليم بوجوده الاجتماعي، والتلميح إلى السلطة التي يمثلها ذلك الأب ويرمز إليها.

ويظهر في أكثر من نص الأب في صورة الرجل الظالم الذي لا يعرف الرحمة، ها هو الشاعر يقول عن تربية أبيه له :

أبي
آه من أبي
رباني بكل خبرته في تربية البهائم[١٩]

ويقول عن هذا الأب أيضا:

أبي كان يمسك دائما خيزرانة. لم أره أبدا من دون خيزرانة. كأنها إصبع طويل نابت في يده"[٢٠].

لقد بينت كثير من الدراسات والأبحاث الاجتماعية أن بعض ممارسات العنف التي يقوم بها الآباء تجاه أبنائهم قد تؤدي إلى مشاعر عدوانية من قبل الأبناء تجاه هؤلاء الآباء، كما أنها قد تؤدي إلى زرع العنف في نفوس الأبناء تجاه الآخرين، ومن ثم إشاعة ظاهرة العنف في المجتمع، ولعلنا نستطيع أن نلمس هذا المعنى بشكل واضح في إحدى القصائد التي تحمل عنوان " نمسك أعضاءهم ليتبولوا كي لا نكون عاقين"، حيث يقول الشاعر:

كنا نمسح دموعنا
ونقول:"لا يهم
حين نكبر سنكسرهم أيضا"
إلا أنهم وحين تأتينا الفرصة المناسبة
ينكسرون
من تلقاء أنفسهم[٢١].

بداية يأتي العنوان ساخرا من النظام الأبوي أو البطريركي، وما يحمله من قيم تخلع صفات القداسة على الأب، سواء كان رب الأسرة أو شيخ القبيلة أو كبير العائلة، وتحدد المسافة بينه وبين باقي الأعضاء من خلال مفهوم العقوق، وما يحمله من معنى ديني وثقافي يجعل أي درجة من درجات الاستهانة بتلك القداسة بمثابة عقوق، يتطلب العقاب، لأنه يمثل مساسا بالسلطة الدينية التي يستمد منها النظام البطريركي مشروعيته، يسخر الشاعر من تلك الهالة المقدسة التي يحملها الأب، بما يجعل المتلقي يتساءل: هل يجب أن نقدم كل هذه التنازلات وأن نرضى بحالة الإذلال والخنوع -التي تجعلنا نمسك بأعضائهم ليتبولوا- كي لا نكون عاقين؟ ومن ثم ندخل في كنف ذلك النظام الأبوي فيعترف بنا كأبناء شرعيين وبررة؟ وهنا يجعلنا الخطاب نتساءل حول حدود بعض القيم الإجتماعية ومدى تنافرها مع حرية الشخص وكرامته، ومنها قيمة الطاعة التي يفترضها المجتمع لرأس النظام الأبوي، ومدى إمكانية أن تصبح هذه الطاعة عبئا على الأبناء.

ثم يأتي النص ليصور لنا موقفا حياتيا قد يكون متكررا في بيوتنا مع اختلاف الأوضاع الاجتماعية والثقافية، وهو مشهد الضرب والعنف الذي يقوم به الأب تجاه أحد أبنائه، نتيجة عدم إطاعة أوامره، أو ارتكابه خطأ ما، وهو ما يحمل الإبن الصغير على التفكير في الانتقام من هذا الأب الظالم عندما يكبر، لكن الانتقام لا يحدث، لأن التقدم في العمر ينال من هؤلاء الآباء ويكسر شوكتهم مما يفوت على أبنائهم فرصة تحقيق الثأر والانتقام.

ثم يأتي الخطاب ليجيب على سؤال مهم ألا وهو: هل يمكن أن تنتهي السلطة يوما ما؟ بمعنى أن السلطة تتمثل من خلال شخص ما أو مجموعة أشخاص، أو أي كيان مادي. فهل تنتهي السلطة بانتهاء ذلك الكيان؟ ويجيب على ذلك الخطاب من خلال الأب الذي لا تنتهي سلطته بموته، ولكن هذه السلطة وما تحمله من صفات وحيل وألاعيب تنتقل إلى الأولاد، شأنها شأن أي صفة موروثة، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان "أب":

كبر
تهدل جلده
لم يعد يقدر على الذهاب للحمام
كراهيته

التي حافظ عليها من الزمن
لم تشخ معه
صارت قوية وناضجة
وحين يموت سيرثها أبناؤه[٢٢].

ربما يأتي تنكير كلمة "أب" هنا- بمعنى ذكرها بدون ألف ولام التعريف- للدلالة على رمزية ذلك الأب، وأنه لا يشير إلى أب الشاعر أو إلى أي أب آخر، وفي قراءة للنص يمكن أن نقوم بعملية استبدال، فنضع كلمة "سلطة" مكان كلمة أب، ويكون المعنى الثقافي الذي يسعى النص إلى إثباته، هو أن السلطة لا تموت بل تنتقل من جيل إلى آخر، ومن رعاة إلى رعاة آخرين، بنفس صفاتها وحيلها لفرض هيمنتها على كافة الأجيال.

وإذا كانت السلطة متمثلة في ذلك الأب تعمل على فرض هيمنتها من خلال مجموعة كبيرة من الحيل والألاعيب، فإن الخطاب يأتي بمثابة محرض ضد هذه السلطة، محاولا كشف ألاعيبها، وفضح ما تحاول تمريره من قمع واستبداد.

وترتبط بصورة الأب الظالم في الخطاب صورة الأم التي وإن ابتعدت عن دائرة العنف فإنها لم تبتعد عن ممارسة التسلط على الشاعر، وإن كان تسلطها يأتي من ضعفها وقلة حيلتها وحزنها الدائم، مما يبدو أنه قيد الشاعر بقيود الشفقة والتحسر عليها، وهو ما دفعه إلى التعبير عن ذلك بشكل مباشر في كتابه "مهندس العالم" فنجده يقول:

إكره أمك

أنا لا أحرضك، أنا أحررك

عن أمي، الكراهية لا تكفي. أدرب نفسي لأكتب بدمها قصيدة عمري[٢٣].

فالمشاعر العدائية تجاه الأم هنا تأتي من منطقة أخرى مختلفة عن المشاعر العدائية تجاه الأب، فإن كان العداء للأب هو نوع من رد الفعل تجاه عنفه وبطشه، فإن المشاعر العدائية تجاه الأم تبدو كما لو كانت محاولة للتحرر من خيط الحنين الذي يربط الشاعر بها، فهو يريد أن يكرهها ليتخلص من حبه لها وحزنه عليها والتأثر بها، خاصة حين تكون الأم "برميل دمع"- على حد قول الشاعر- وقد عبر الشاعر – بلا مواربة- عن هذا المعنى في كتابه "مهندس العالم" حين قال: "الكلاسيكي، المشاع، السهل أن تكره

الأب.... المنسي الصعب، الحتمي هو أن تكره الأم، حبل الحنان الذي يلتف كحية حول رقابنا، القاتلة المحترفة بسلاح الحب، الكيان الهش الذي يسحقنا بضعفه ونرتعب، طول الوقت، من أن نرد أذاه فنكسره"[٢٤].

وقد تحول ضعف الأم وحزنها إلى سلطة مهيمنة على الشاعر، تشكلت من خلالها كل ألاعيب السلطة وحيلها لفرض سيطرتها، وإحكام قبضتها على الشاعر، وقد عبر عن تلك الحيل في إحدى القصائد، حين قال:

فضلا عن أنها تعمدت أن ترهقني
وهي تلدني
كانت ترتدي دائما ملابس سوداء
لتضيع مني في ظلام الغرفة
كما أنها كانت تمسح دم المدرسة عن أنفي
قبل أن يعلم أبي،
لتهديدي لو خالفت أوامرها
كانت تجبرني على أن أرتدي
ملابس شتوية بشعة
قضت ليال طويلة تلفقها لي
أو أن أنتحب معها
لأجل نعوش عابرة
لا أعرف من بداخلها[٢٥]

لا تختلف هنا رؤية الشاعر للأم عن رؤيته للأب الغاشم، فهنا تتحول الأم إلى سلطة أيضا، تمارس ألاعيبها وحيلها لفرض هيمنتها وتوجيه تهديداتها للشاعر، وفي مقابل ذلك فإن الشاعر كفرد تمارس ضده كل هذه الحيل، فإنه ينظر إلى هذه السلطة نظرة الريبة، التي تجعله يؤول كل فعل صادر منها تأويلا يتناسب مع رؤيته لها كسلطة ماكرة، وهو ما دفعه لاتهامها بأشياء تبدو أنها بريئة منها، فكافة تأويلات الشاعر/الفرد لتصرفات السلطة/ الأم تحمل الكثير من التجني والمبالغة في افتراض النوايا السيئة، بداية من "تعمدت أن ترهقني وهي تلدني" إلى "أن أنتحب معها لأجل نعوش عابرة لا أعرف

من بداخلها"، فأي أم تلك التي تتعمد أن ترهق إبنها وهي تلده؟ وأي أم تلك التي تستمتع بانتحاب ابنها لأجل نعوش عابرة؟!

في ديوان " مهندس العالم" تسقط المسافة بين الشعر والحياة تماما، فلا نستطيع أن نتبين الشعر مما عداه من السرد لقصص وحكايات من حياة الشاعر وقراءاته وأفكاره وأحلامه وهواجسه، فيحكي عن مفهومه للشعر، وعلاقته به، عن خبراته الشعرية وقراءاته لأهم الشعراء في حياته، فيحكي ويمجد ويتهكم، للدرجة التي تجعله يروي لنا قصة حب بين رجل يدعى حامد وامرأة تدعى صباح، ويورد بعض الخطابات التي كانوا يتبادلونها، بلغتهم العامية غير المنضبطة، وهو يورد ذلك تحت عنوان "حامد وصباح يكتبان هما أيضا" وذلك بعد ذكره لأسماء كتاب عالميين عظام: مثل ماركيز وكازانتاكيس ورامبو، وكأنه يريد إن يقول إن الوجع الإنساني واحد مهما اختلفت الكتابات أو الثقافات أو الشعوب، والشاعر إذ يورد لنا قصة الحب هذه بين إثنين يبدوان من خلال لغتهم أنهما لم يكملا تعليمهما، مما يشي بوضع ثقافي واجتماعي أيضا متدن، فإنه يؤكد على انتمائه إلى هذه الطبقات الكادحة، والتي ربما لو أتيحت لها فرصة التعليم، أو لو تغيرت أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية ربما أدى ذلك إلى كتابة أخرى، وهنا يصبح الخطاب الشعري بمثابة صرخة في وجه الظلم الذي تتعرض له هذه الطبقات، ويتضمن بذلك دعوة مضمرة للتمرد على السلطة السياسية التي مررت هذا الظلم من خلال أوضاع سياسية واقتصادية مترديه.

ومن خلال هذا الديوان يتحدث الشاعر عن علاقته بالكتابة، وأسبابه ودوافعه تجاهها، فنجد أن الكتابة عندة ألم ومعاناة، وهو مجبر عليها، وليس حرا في اختيارها، يقول:"الكتابة عندي ألم كأنني أستفرغ أمعائي. نزيف متواصل. قلمي في الحبر إصبعي في دمي، لم أختر الكتابة أبدا برغبتي" ، كما يقول صراحة "أكره الكتابة" ويصفها بالشيء السخيف، وهو إذ يعلن كراهيته للكتابة يعلن في نفس الوقت انتمائه للحياة الطبيعية، للواقع المعيش بتفاصيله المختلفة، فما يثير اندهاش الشاعر وشغفه الحياة وليس الشعر، ولعلنا نتبين هذا الشغف من خلال كلامه عن حلمه بأن يصبح نجارا، يقول: "ما أحببته وأنا طفل هو أن أكون نجارا، كنت مبهورا بالنجارين، برائحة الخشب،بالعاشق والمعشوق يحضنان بعضهما إلى الأبد، كنت أطاردهم من بيت إلى بيت،حتى يسمحوا لي أن

أكشط سطح خشبة خشنة، وأترك ملمسها ناعما، رائع البياض، كثيرة هي الأيدي التي أعادتني بالصفعات لأذاكر دروسي، إلى حفلات التعذيب بالقراءة، و... الكتابة. يد أبي . يد أمي، يد المدرس، يد النجار نفسه"[٢٦]

يظهرمن خلال حديث الشاعر عن حلمه أن يصبح نجارا مدى حبه وشغفه بهذه المهنة، بينما نجد أن الكتابة قد ارتبطت في ذهن الشاعر منذ الصغر بالسلطة والقهر، سلطة الأب والأم والمدرس والنجار نفسه، وربما هذا ما دفعه لكراهيتها، ولعلنا من خلال تجربة عماد أبوصالح الشعرية في مجملها نتبين صدق هذا الادعاء، لأن كتابته تنتمي إلى الحياة أكثر من انتمائها إلى تقاليد الكتابة، بخصائصها وسمتها الفنية.

يسعى الخطاب الشعري عند عماد أبوصالح إلى خلخلة الثوابت الثقافية المستقرة في أذهاننا، مما يجعلنا نعيد التفكير في هذه الثوابت، بما يطرحه الخطاب من وجهات نظر غير مألوفة لما اعتدنا عليه، ويصيغ الخطاب هذه الدعوة ضمن وضع مفهوم التمرد كإطار عام له، فالتمرد هو الباعث الحقيقي وراء كافة محاولات الخطاب للنيل من تلك الثوابت. والتمرد الذي يصيغه الخطاب لا يقف عند حدود محاولة النيل من السلطة في جميع صورها وتموضعاتها، بل يتعدى ذلك إلى التمرد المطلق، الذي لا يقف عند حدود بيعينها، ولا يمكن أن ينتهي حتى بفرض أن عدلت السلطة من أوضاعها، وسلكت سلوكا رشيدا، فالخطاب الشعري الذي يبدو دائم التحريض ضد السلطة سواء السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، ترى كيف سيكون موقفه عندما يجد ثمرة تحريضه بقيام ثورة حقيقية هي ثورة يناير ٢٠١١؟ فالذي يقرأ دواوين عماد أبو صالح الست الأولى، ربما يصاب بخيبة أمل عندما يقرأ ديوانه الأخير "كان نائما حين قامت الثورة" والذي كتبه بعد ثورة يناير مستلهما أجواءها وسياقاتها.

وتأتي خيبة الأمل من موقف الشاعر من هذه الثورة، والذي ربما عبر عنه من خلال عنوان الديوان "كان نائما حين قامت الثورة"، كتعبير عن عدم اهتمامه بالحدث، والخطاب هنا يجعلنا نعيد التفكير في مفهوم الثورة نفسه، وما يستقر في أذهاننا عنها، فهو لا يحتفي بتلك الثورة الحقيقية التي شهدتها مصر في تلك الفترة الزمنية وما تعلق بها من أحداث، تجمع الناس في ميدان التحرير وتصدي قوات الأمن لهم، لا يحتفي بذلك الحدث، بل يحاول النيل منه، والتهكم عليه، ويدعونا إلى ثورة ضد الثورة، فهو يرى أن

الشعارات التي اتخذتها هذه الثورة من عيش وحرية وعدالة اجتماعية هي مجرد شعارات رنانة ولن تتحقق بهذا المفهوم البسيط للثورة، والذ يعبر عنه هذا التجمع للتخلص من الحاكم، ويفترض الخطاب مفهوما أكثر عمقا لثورة مطلقة لا تقف عند حدود التخلص من الحاكم، لأن خلف كل ديكتاتور يولد ديكتاتور جديد، وها هو الخطاب يصيغ ذلك المعنى من خلال هذا النص:

"يا إلهي/ كم هو رائع/ هذا الشاب هناك!/ يتقدم الصفوف/ ويفتح صدره للرصاص / يعالج الجرحى/ ويتنازل عن طعامه القليل للجوعى/ كأنه نبي/ أنا معجب به/ إلى كل طفل/ يحلم بأن يكون بطلا: تعلم منه لتثور ضده/ بنفس طريقته/ حين يصبح ديكتاتور المستقبل"

وهكذا تصبح السخرية من صورة البطل التي تدور في أذهان الثوار بمثابة وعي جديد يحاول الخطاب استشرافه في أذهانهم، وكأن دور البطل الذي يعيشه هؤلاء الثوار يضمر داخله رغبة حقيقية لدى هؤلاء في الظهور والاستحواذ على السلطة، ومن ثم يأخذ الثائر دور الديكتاتور، ويحتاج من ثم إلى الثورة عليه، في سلسلة لا تنتهي من تبادل الأدوار الذي يحدث بين المركز والهامش.

ويسعى الخطاب في سياق تمرده على مفهوم الثورة إلى تمييع الحدود بين المركز والهامش، عن طريق تسليط الضوء على بعض نماذج ذلك الهامش وإعطائها أدوارا بطولية، مثل المتسول الذي يرى الخطاب أنه خدم الثورة أكثر من الثوار أنفسهم، وذلك عن طريق عدم مشاركته فيها، والمقصود هنا بالطبع أنه خدم المعنى العميق للثورة، كتمرد لا نهائي، ويبرر الخطاب ذلك باعتداد ذلك المتسول بالهامش كمنطقة آمنه لتوليد الثورات، وعدم تخليه عن دوره، ومن ثم الانجراف وراء الشعارات الرنانة التي يتبناها المفهوم السطحي للثورة، والذي ينذر بالقضاء عليها، وذلك بإمكانية التحول من الهامش إلى المركز في المستقبل.

ويتضح بجلاء موقف الخطاب بتمييع الحدود بين المركز والهامش، من خلال ذلك النص:

وقف عاريا أمام عربة شرطة/ أحرقتها الجموع الغاضبة/ العربة نفسها/ التي

ركبها/ مقيد اليدين/ حين كان شابا/ انتظر هذه اللحظة كثيرا/ لكن حين جاءت / لم يشعر بأي فرح / على العكس/ فوجيء بحزن/ ينساب ببطء/ في كيانه كله/ وقاوم رغبة حقيقية/ في إطفاء ألسنة النار/ التي تأكل أغلى ذكرياته

النص هنا يعيد طرح ثنائية المركز والهامش، من خلال ذلك الشاب الثائر الذي يمثل الهامش، وتأمله للحظة حريق عربة الشرطة، والتي تمثل المركز، ولكن النص هنا يرصد لحظة دقيقة من لحظات الوعي الإنساني، التي لا يستطيع فيها الإنسان الفصل الحاد بين ما يمثل ذاته الحقيقية، بكل ما تحمله من ذكريات ومشاعر ورغبات وأحلام، وبين السلطة وما تشكله من قيود وعنف وهيمنة، وهنا يجعلنا النص نعيد التفكير في علاقة الهامش بالمركز، بحيث لا نؤمن بأن السلطة هي شر مطلق، وأنها مهما بدت متعالية ومهيمنة فإننا لا نستطيع أن ننتزعها من دواخلنا، لما تزرعه فينا من خبرات ومعارف، تحمل بصماتها، فالشاب الثائر تربطه – رغما عنه- بعربة الشرطة ذكريات، هي ذكريات الأمن والسلام اللذين كان ينعم بهما، والتي كانت العربة أحد أدوات السلطة في تحقيقهما، كما يمثل النص حالة الصراع بين وعيين داخل هذا الشاب الثائر، الأول هو وعيه البسيط بالمفهوم السطحي للثورة، والتي دفعت الجموع لحرق عربة الشرطة، والثاني هو وعيه العميق بمفهوم آخر للثورة، يتجاوز تلك الرغبة في التدمير، ويتمثل ذلك الصراع من خلال مقاومة ذلك الشاب لرغبته الحقيقية في إطفاء النار التي تأكل العربة التي تمثل ذكرياته.

ومن المفاهيم التي يتصدى لها الديوان، فيجعلنا نعيد التفكير في معانيها، مفهوم الحرية، حيث يرتبط المفهوم البسيط والسطحي للثورة بمفهوم مواز للحرية، فالحرية كانت أحد المطالب الأساسية التي نادى بها الثوار في ميدان التحرير، ولكن يجعلنا الخطاب نتساءل: هل تتحقق الحرية من خلال هذه الثورة؟ بمعنى هل تؤدي الثورة بمعناها البسيط وقلة وعي ثوارها إلى حرية حقيقية؟ ومن خلال الخطاب تتضح الإجابة بأن الحرية مطلب لا يمكن تحقيقه في غياب الوعي، وكذلك في غياب المفهوم العميق للثورة كتمرد لا نهائي، يقول الشاعر:

أنتم ثرتم بصدق
كافحتم فعلا

بحت حاجركم من الصراخ
وكادت قبضاتكم تخرق السماء
سال دمكم
وسقط شهداؤكم
لكن الحرية عصفور
يرتعب
ويطير عاليا
لئلا تمسك به
كل هذه الأيدي
لئلا تلتهمه
كل هذه الأفواه الجائعة

يمكننا من خلال النص أن نتبين مفهوما بسيطا للثورة، يتمثل في تجمع الناس ومطالبتهم بإسقاط رأس النظام، وصراخهم بإخلاص، ومثابرتهم، لدرجة أن سالت دماؤهم، وسقط منهم شهداء، ولكن يبدو أن هذا المفهوم على ما يحمله من صدق وإخلاص في إرادة التغيير إلا أنه غير كاف لتحقيق الحرية، ويبدو أيضا أن الحرية الحقيقية تحتاج إلى وعي غير متوفر عند هذه الجموع، فهي جموع – في النهاية- غير مؤهلة للحرية، التي يشبهها النص بطائر يخاف من منظر الدماء، ويطير عاليا لئلا تلتهمه هذه الأفواه الجائعة، وهنا يصبح الجوع علامة على مجموعة الأمراض التي خلفها النظام البائد في نفوس هؤلاء الناس، من جوع وفقر وجهل، لدرجة أنهم لن يستطيعوا – من خلال هذه الأعراض- أن يتعاملوا مع مفهوم الحرية الحقيقي.

ويبدو أن موقف الخطاب من الثورة، وتمرده على المعنى السطحي الذي قد يصل بالثوار إلى مجرد العنف والشغب، هو أحد تجليات التمرد على الثوابت والقيم الثقافية التي يضطلع بها الخطاب، ومن هذه التجليات التمرد على بعض المفاهيم الثقافية التي استقرت في أذهاننا ويسعى الخطاب إلى خلخلتها، ومن ذلك تصديه لمفهوم مصطلح الديكتاتور، والذي يرتبط في أذهاننا بالحاكم الظالم المستبد، يقول الشاعر في قصيدة ديكتاتور:

الله نفسه معي
هكذا يقول الديكتاتور
أنا أخدمه
أكثر من الشيوخ
والرهبان والثوار
لأنه لولا الخوف
لولا الجوع
ولولا الدم
ستبور الجنة
التي وعد بها ضحايا الحياة
الله نفسه يحتاجني هو يحمي عرشي على الأرض
وأنا أحمي عرشه في السماء.

هكذا يستمد الديكتاتور شرعيته واستبداده وظلمه من الله، صاحب السلطة المطلقة،وهو يبرر بذلك ظلمه ويجعل له هدفا أسمى وهو رضا الله، وتحقيق مراده في دخول هؤلاء المظلومين الجنة، وكأن الديكتاتور يرهب ويجوع ويقتل ليسير وجود ضحايا، مما يؤدي – حسب زعمه- إلى استقرار سلطة الخالق، ونظير هذه الخدمة التي يقدمها الديكتاتور له، فإن الله يعمل على استقرار حكم ذلك الديكتاتور. ويقترب من ذلك أيضا محاولة الخطاب تبرير الخطأ وجعله يبدو كما لو كان صوابا وضروريا، فيقول الشاعر في قصيدة " مديح الخطأ:

تحية خاصة لك أنت يا يهوذا، يا إمام الخطائين، يا خالدا في اللعنة، لولاك ما كان مجد المسيح"

وهكذا ينتصر الخطاب لمعنى الخيانة متمثلا في شخصية يهوذا الذي وشى لليهود بمكان المسيح، فوجدوه وصلبوه، ويعتبر الخطاب أن هذه الوشاية/ الخيانة وإن كانت في ظاهرها شيئا خاطئا وقيمة سلبية فإنه بالتأمل فيها نجد أنها أدت إلى قيم إيجابية تتمثل في عملية الصلب التي ترتب عليها خلود المسيح ومجده، فلولا الوشاية ما كان الصلب ومن ثم المجد، وكأن الخطاب يحاول أن يقول إننا لا ينبغي أن نسلم بشيء قبل أن نعيد النظر فيه.

ويمكن أيضا أن نجد في هذا المقطع الشعري نوعا من التناص/ التراسل مع مقطع شعري آخر من قصيدة "كلمات بارتكوس الأخيرة" للشاعر أمل دنقل، يقول فيه:

المجد للشيطان معبود الرياح/ من قال لا في وجه من قالوا نعم/ من علم الإنسان تمزيق العدم/ من قال لا فلم يمت/ وظل روحا عبقرية الألم"

فإذا كان أمل دنقل يمجد في دور الشيطان، بوصفه أول من تمرد وأعلن رفضه، ولم يخف من أية سلطة، فإن عماد أبوصالح يمجد في دور يهوذا الذي تآمر على السلطة المتمثلة في شخص المسيح، ووشى به عند اليهود، فكلاهما يمثلان موقفين من السلطة، أحدهما بالتمرد المباشر ضدها، والآخر -وربما هو الأكثر وعيا- بالتآمر عليها، وإذا كانا الموقفان هما بمثابة خطأين كبيرين من وجهة نظر السلطة الدينية، فإنهما من وجهتى نظر الشاعرين، ليسا كذلك، فأمل دنقل يمجد دور الشيطان بوصفه مثالا للمتمرد الذي دفع ثمن كلمته ولم يرض بالقهر أو الإهانة، ويهوذا الذي وشى بالمسيح قد ساهم من خلال هذه الوشاية في صلب المسيح ومن ثم تمجيده.

وهكذا تتجلي في الخطاب الشعري عند عماد أبوصالح كثير من معاني الصعلكة، بداية من الالتحام بالتفاصيل الحياتية، ومرورا بالدفاع عن طبقة البسطاء والمهمشين،وكذلك التمرد على السلطة في جميع أشكالها، سواء السياسية أو الاجتماعية أو

الدينية، وليس انتهاء بالقفز على حدود الشعر باعتباره جنسا أدبيا، وكذلك تفتيت هالة اللغة الشعرية لتصبح لغة عادية، خالية – أو تكاد- من الانحرافات اللغوية، كل ذلك وإن وصل بنا إلى نتيجة يمكن من خلالها أن نصف الشاعر عماد أبوصالح بأنه أحد الشعراء الصعاليك، فإنه يصل بنا بالتبعية إلى نتيجة أخرى مؤداها أن الخطاب الشعري الذي يقدمه الشاعرهو خطاب الصعلكة من حيث التحامه باليومي والمعيش، وهو لذلك أيضا خطاب شفاهي، متمرد على ما تفرضه العقلية الكتابية من ثنائيات، وما تكرسه من فصل بين أطراف هذه الثنائيات، فالعقلية الشفاهية / الصعلوكية لا تعرف الفرق بين الفن والحياة، وقد تكون ممارسة الحياة لديها هي نوع من الفن، أو الفن هو ممارسة الحياة بطريقة ما،وهكذا لم يكن الشعر عند عماد أبوصالح مفارقا لحياته الشخصية، بل بدا كما لو كان ترجمة فنية لها، مثلما كانت نصوص الصعاليك الجاهليين ترجمة فنية لحياتهم.

الهوامش:

١- شريف رزق، شعرية الخطاب التداولي الشفاهي في قصيدة النثر الراهنة، مقال، مجلة النهار،
٢- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، ط٣، ص ٢٣
٣- يوسف خليف، السابق، ص ص ٢٢- ٢٣
٤- محمد عليم، الصعلكة في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٢٣٩، ط١ ٢٠١٦، ج١، ص ٨٩
٥- انظر كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٥٧٥
٦- مثل: يوسف خليف
٧- مثل: محمد عبدالمنعم خفاجي وصلاح الدين محمد عبدالتواب
٨- يوسف خليف ، السابق، ص ص ٢٧٦- ٢٧٧
٩- محمد عليم، شعرية المشهد، مرجع دال، دمشق، ط١، ٢٠١٢.، ص ٦٢
١٠- محمد عليم، الصعلكة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق،ص ١٨٣
١١- جابر عصفور، مقدمة ديوان "حزن في ضوء القمر" محمد الماغوط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة آفاق عربية، عدد ٩٢، ط٢ ٢٠٠٦، ص ص ٢٥-٢٧.
١٢- محمد عليم، الصعلكة في الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص ١٥٩
١٣- محمد عليم ، الصعلكة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ج٢ ص ص ١٥١-١٥٢
١٤- المرجع نفسه، ج٢،ص ٣٦
١٥- عماد أبوصالح،https://online.fliphtml5.com/oqjb/vpsq/#p=5 ، ص ٧٦
١٦- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٢٧
١٧- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٢٦
١٨- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٧٦
١٩- عماد أبوصالح، نفسه، ص ١٠٣
٢٠- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٧٢
٢١- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٤
٢٢- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٤١
٢٣- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٧٥
٢٤- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٧٥
٢٥- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٧
٢٦- عماد أبوصالح، نفسه، ص ٦٨

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١ – عماد أبو صالح، https://online.fliphtml5.com/oqjb/vpsq/#p=5

ثانيا: المراجع:

جابر عصفور، مقدمة ديوان "حزن في ضوء القمر" محمد الماغوط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة آفاق عربية، عدد ٩٢، ط٢ ٢٠٠٦.

كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

شريف رزق، شعرية الخطاب التداولي الشفاهي في قصيدة النثر الراهنة، مقال، مجلة النهار.

محمد عليم، شعرية المشهد، مرجع دال، دمشق، ط١، ٢٠١٢

ـــــــــ، الصعلكة في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٢٣٩، ط١ ٢٠١٦، ج١.

ـــــــــ، شعرية المشهد، مرجع دال، دمشق، ط١، ٢٠١٢.

وسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، ط٣.