الغاوون

شعرية، تصدر مطلع كل شهر

www.alghaoon.com

السنة الأولى
الأربعاء 1 ت1
2 0 0 8

8

24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

سيلفيستر ستالون يسطو على منزل رامبو في عدن!

"الغاوون" - عدن

بيت الشاعر الفرنسي الشهير رامبو Rimbaud في عدن يتحوّل إلى "فندق رمبو" Rambo (الممثّل الأميركي سيلفيستر ستالون)!

وأصل الحكاية أن مستثمراً جاهلاً اشترى المنزل (حوّله إلى فندق) ظنّاً منه أن المقصود برامبو هو الممثّل الأميركي الشهير، لأنه على ما يبدو لم يسمع بالشاعر الفرنسي! هكذا تضيع سنوات من البحث المضني والعمل الدؤوب لتحويل بيت صاحب "الإشراقات" إلى ملتقى للثقافتَيْن الشرقية والغربية. فقد استغرقت عملية البحث عن منزل رامبو سنوات عدّة من البحث في الوثائق وخرائط المستعمرات البريطانية، وخصوصاً عدن، والمتابعة الجادّة للبريد الشخصي الذي كان يرسله الشاعر من عدن إلى أهله وأصدقائه، ومقارنته بالحياة في عدن خلال الفترة الممتدّة بين عامَيْ 1880 - 1891 حيث أقام وعمل رامبو... وفي العام 1991 توصّلت نخبة من الشعراء والأدباء والمؤرّخين العرب والفرنسيين (بإشراف المركز الثقافي اليمني في

(التتمّة ص 19)

"رامبو العدنيّ" لهوغو بات، مع رسالة بخط يد الشاعر أرسلها من عدن، وإلى جانبهما صورة منزله في عدن.

...وحدّاد تسطو على "جسد" نجّاروتوتنجي في بيروت!

"الغاوون" - بيروت

قبل حوالى الثلاث سنوات، حين كان الزميل ماهر شرف الدين ما يزال يتعاون مع صفحة "أدب فكر فن" في جريدة "النهار"، قام بتسليم مسؤولة الصفحة جمانة حدّاد ثلاث مقالات يتناول كلّ منها مجلّةً ذات فكرة خاصة وجديدة: "برّا" (مجلّة للمثليين)، "واو" (مجلة للمعوّقين)، "جسد" (مجلة عن عالم الجسد وآدابه وفنونه أنجزها الزميلان إبراهيم توتنجي ورنا نجّار كمادّة تخرّج؛ انظر المقالة في غير مكان من هذه الصفحة). وما حصل أن مقالتَيْ "برّا" و"واو" نُشرتا، أما المقال الخاص بمجلّة "جسد" فاختفى، هو ونسخة المجلة! وحين راجع زميلُنا السيّدةَ حدّاد قالت له حرفياً: "أرجوك، زدْناها! مقالتك عن "برّا" كانت كتير قويّة"!

إذاً، المقالة لم تُنشر ونسخةَ المجلّة اختفت (انظرْ غلافها)، وقبل شهر فوجئنا بنشر خبر يستحقّ جائزةً في التبجّح والادّعاء: "مجلة أولى من نوعها في العالم العربي اسمها "جسد" تصدر عن شركة "الجمانة"..."!! مع تعداد حَرْفيّ لأبواب المجلة المسروقة!!

ويا عيب الشوم! (للحديث تتمّة "أوضح" في الأعداد المقبلة).

من اليمين: غلاف مجلة "جسد" (الأصليّة)، ومقالا الزميل شرف الدين عن مجلتَيْ "واو" و"برّا".

مجلة "برّا"
عن جمعية "حلم" في لبنان

رغم قيام منظمات عالمية عدة، في مقدمها منظمة الصحة العالمية، بشطب المثلية الجنسية من لائحة الأمراض، ورغم تأكيد فرويد أن المثلية الجنسية "ليست شذوذاً ولا خللاً نفسياً"، ورغم غنى الفنون والآداب العالمية بأعمال المثليات والمثليين، فإن معظم المجتمعات، باستثناء أوروبا وبعض الولايات الأميركية، لا يزال يعتبر المثلية جريمة تستوجب العقاب، تصل في بعض الدول إلى السجن المؤبد والإعدام. في لبنان تختصر المادة 534 من قانون العقوبات اللبناني، ما أردنا التلميح اليه أو التصريح به، من خلال كلمات قليلة: "كل مجامعة على خلاف الطبيعة يعاقب عليها بالحبس حتى سنة واحدة". في ظل ترسّمت قانوني ثانياً، واجتماعي أولاً، يكون القيام بنشاط، كل نشاط، يخص مده "الطائفة" المحرومة

مع معايير الذكورة التقل
من التهديد الذي تتسب
تليس سروالاً لا تلفت
يليس تنورة يتعرض للـ
رهاب المثليين الداخلي
نفسه، إذ يظهر اتجاه
المثلي الذكري في شك
"الذكوريين" الاختلاط،
ككل مجلة، تتنوع

للحصول على مجلة "جسد" يرجى الاتصال على الرقم الآتي

70 /931060

ماهر شرف الدين

أيها الشعر أيها النثر

الجسد مجلّة أيضاً

مقطع من المقالة التي عرضت لمجلّة "جسد"، والتي امتنعت جمانة حدّاد عن نشرها

"جسد" مجلّة أصدرها زميلان لنا (رنا نجّار وإبراهيم توتنجي) كمشروع تخرّج. وبين المجلّة والجسد يمدّ المجاز حبالاً للّعب. فإذا صدّقنا أن جسد الإنسان من طين، يكون هذا الجسد أقدم لوح طينيّ كُتبت عليه الثقافة الإنسانية، وقبل اختراع الأبجديات القديمة التي حفظتها لنا الألواح والرُّقُم والصحائف. يكون هذا الجسد أقدم لوح وأقدم مجلّة حملت لنا الفنّ الإنساني بتجلّياته الجميلة والبشعة على السواء: التعذيب، الجنس، الوشم...

التتمة ◄ 19

الشاطر والضالّ

شوقي أبي شقرا

في أي وقت نحن؟

هل زمن الإبن الشاطر، زمن الإبن الضال، وهل زمن المدينة الفاضلة أو هي، مثل الإبن ذاك، ضالّة وشاطرة معاً؟

تارة نبكي، تارة نأسف، تارة نضحك، تارة في بكاء وضحك، في بكاء هادر وضحك هادر. هذا ما تمنحه إيّانا المدينة في يومنا وكذلك في غدنا. وهذا ما كانت المدينة تمنحنا إياه، في الأمس

(التتمّة ص 10)

أبو العبر الهاشمي — 2 /1

أليخاندرا بيزارنيك... "المسافرة بكأس فارغة" — 3

شكراً عصام عيّاد — 11

"سأقصّ على النسيان حكايات طويلة" لرنيم ضاهر — 15

22

أفقيّ

قيثارة 2/2

VII
عندما صَمَتَتْ القيثارةُ
انتقلتْ الموائدُ إلى الأحشاء،
الحاضرونَ إلى بَعض
والأبدُ إلى صورته
وهو يدلقُ لسانَه.

جسدُ القيثارة الصامت هذا
لن يكونَ شاهَدةً وإلاّ لصدَّقتُ فوراً
أنني عائدٌ من الموت.

علاقةُ العازف بالموسيقى
علاقةُ النائم بالحلم.

VIII
أيتها القيثارة
يا سليلة الآلهة الوحدانية
التي تركتْ لنا أثراً في الفيزياء.
لولاك لكنّا
بين مَفردات الجبال والأنهار،
اصغي لي:
أعرف أنني لستُ فضاءً ولا رَجعاً
ولكنني أكاد.
يا ثمرة الجحيم
لم أنضج بعدُ في ناري.
أنت يا طيني
لم أجفّ منك بعد
ولمّا أزل أرتَدّ فيكِ
طنيناً.

IX
لا أمس للضوء
لا أمسَ للموسيقى
الأوّل نارٌ والثاني دمٌ
كلاهُما شَربا مياهَ الحاضر.

هذا الكونُ جُلجُلةٌ لإلهٍ يبحثُ
فينا
عن موسيقاه.

في المآذن
في أجراس الكنائس
والمعابد
في طُبول القبائل
البدائية
الصوتُ واحدٌ
أحدْ
أمّا نحنُ،
فَهلُمَّ إيقاعاً،
والحروب
طبول.

وحدَها الرياحُ
تعرف الفرقَ
بين روحها
وبين العُواء

X
في إحدى
المتاحف العلميّة
الشهيرة
رأيت سماءً عمرها عشرة آلاف عام
فصدَّقتُ أنني لم أولدْ.
هذه القيثارة
تعيد أمامي الإحساس نفسه
ولكن بطريقتها
لم يبقَ لي إلاّ أن أتركَ لها الخيار
أن تمحو قَبلَ... بَعدَ.

XI
المعنى محاولة بشريّة

باب ماغريت.

لهيكلة الموسيقى عظمياً
نظرة واحدة تكفي
لتطيح بكلّ قلاعه.
من قال إننا نفعل شيئاً آخر
غير السعي وراء اللامعنى،
تماماً كمن يحاولُ للضوءِ
جسداً.
أعمارنا ليست إلاّ الوقت
الذي يحتاجهُ الضوءُ ليمَّحي.

XII
تصبح الألوانُ حمراء
عندما ترفض الصمت
وزرقاءَ عندما ترفض
الموت
ولا تُرى بالعين
المجرّدة
عندما ترفضنا.
لن نسمع... لن نرى
لا صراخَ الأجنّة في
البطون
ولا عويلَ الموتى في
المقابر
لأننا لن ندرك الألوان
ولا الأصوات
إلاّ قابِ قوسَي
الموسيقى.

XIII
من بوذا أعرف
أن الأشياءَ تعلمُ أكثر
من الأحياء
وأن عصا الأعمى
موسيقى الكون
والعكّازُ تضليل.

ربما سيُثبتُ علماءُ الفيزياء
يوماً
أن احفوريات لكائنات موسيقيّة
عاشت هنا قبَل ملايينَ السنوات
الضوئية...

حبلُنا السريّ يظلّ مشدوداً
إلى رحم وَراء،
هل الموسيقى جاذبيّة الرحم؟

في موكب الجنازة
تأتي الموسيقى مَن الأعماقِ
وترتدُّ إليها.

XIV
النسيانُ لا يكفي
العلومُ محاولات فذّة
لإلغاء كتلة الزمنِ المتراكم فوقنا
لا بدّ من ممحاة كونيّة
كالرقص أو كالموسيقى.
عندما يرقص الجسد ينتشي.
لأنه يقتربُ من لحظة التكوين
وكذلك التحليقُ
هذه الرقصة التي سنظلّ نحاول.
حتى الأشجار ترقصُ
أقصد رقصةَ الجذور.

XV
البحّارةُ البابليّون
اختاروا البحرَ موسيقىً
لرقصة المنفى
بابليّونَ منفيّون
فقط لأنهم "بلا قيثارات"
أيّةُ أرض
تستحقّ أن تكون وطناً
دون موسيقى.

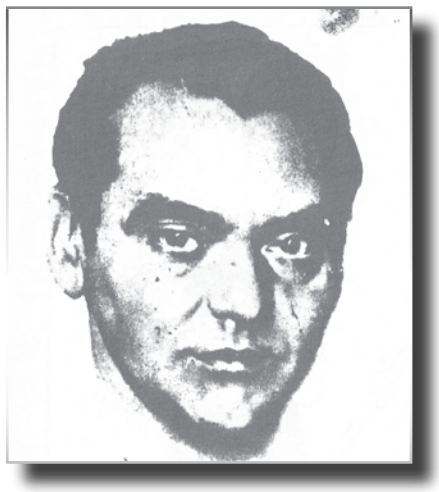
لأجل هذا كلّه أُدرك
أنّ السماءَ إصغاءْ

وأَصمُتْ.

شوقي عبد الأمير

لوركا بريَشِ الآخرين

شريط هذا العدد عبارة عن مجموعة من البورتريهات التي رُسمت للشاعر الإسباني الشهير لوركا (أُخذت عن "الديوان الكامل"، ترجمة: خليفة محمد التليسي).


بريشة: سيرياكو باراغا.

بريشة: دل أركو.

السوريالي الأوّل الذي سبق مقصُّه مقصَّ تزارا... أبو العبر الهاشمي 1/ 2

نشرنا سنوات الثمانينيات في مجلة "الأربعائيون" المصرية مادّة بعنوان "بنية النصّ الشعريّ" فيها فقرات ونماذج تشدّد على النزعة السوريالية في حياة وأعمال الشاعر والناثر أبي العبر الهاشمي، وكنا آنذاك في سياق تحضير دراسة عن أبي العبر لم تتحقّق إلا اللحظة.

"الخوخ يعشق وكنة الرمّان
والطيلسان قرابة الخفّان
يا من رمى قلبي فعرقب أذنَه
فشممتُ منه حموضة الكتّان"
أبو العبر

يتوجّب علينا التنبُّه الآن إلى ضرورة استخدام المفهومات والمصطلحات بطريقة محايثة، لا هي بالفوق - تاريخية ولا هي بالإسقاطية. في البحث المشار إليه أعلاه تحذير مشابه يتعلق بخلل إطلاق الصفات الريادية في الحقول المعرفية والثقافية قبل موعد انبثاقها التاريخي، مثل اعتبار أبي العلاء المعرّي "أول شاعر ميتافيزيقي في تراثنا الشعري" كما يقول أدونيس، أو "رائد الوجودية الحقيقي" قبل هيدجر وكيركجرد وسارتر وكلوديل على ما يقول علي شلق، أو اعتبار طرفة بن العبد شاعراً "أبيقورياً" بحسب صلاح عبد الصبور. ويبدو لنا أن هذا المنطق مجازيّ بالأحرى وتقريبيّ، في الحالات المذكورة كلّها. ووفق تلك المجازية فحسب يمكن قبول أبي العبر بصفته "أوّل شاعر سوريالي"، ثم إدراجه في عداد شعراء السوريالية.

لم يعرف الشعر العربي الكلاسيكي إلا فلتات من صور شعرية يمكن وصفها بالسوريالية، جاءت في سياقات أخرى، ولم يعرف مثالاً سوريالياً على المستوى الشخصي، لأنه لا يمكن اعتبار المجون والشعراء الموصوفين بالخلعاء والمُجّان، العباسيين خاصة، إلا مثال انفلات اجتماعي أو إلا طرفات لا تذهب إلى بناء رؤية شاملة لعالم متخيّل فوق - واقعي. غير أن أبا العبر يخرج على نطاق العبث الماجن إلى مجال أقرب إلى السوريالية في الحقيقة، وهو ما يسعى هذا المبحث إلى إيضاحه.

نعترف بأن في أمر الأصول والمرجعيات مشكلة منهجية لم يسلم منها معاصرونا. وكي نبقى في السوريالية وحدها نذكر أن أندريه بروتون ورفاقه قد أدرجوا في إطارها منجزات كتاب وشعراء عديدين كالماركيز دو ساد ولوتريامون ورامبو ورايمون روسيل (1877 - 1933) وألفريد جاري وإدغار ألان بو، من بين آخرين.

أبو العبر، بريشة: أسامة بعلبكي.

لقد بدت السوريالية في بيان أندريه بروتون السوريالي الأول عام 1924 وكأنها حركة تتعلّق بالأدب قبل أي فنّ، رغم أنه لم ينسَ، في هامش من البيان، الإشارة إلى أنها يمكن أن تنسحب على الحقل التشكيلي مشيراً إلى بذور سوريالية في أعمال بيكاسو وبراك وغوستاف مورو وماتيس وماسون ومارسيل دو شوب ودي شيريكو. وثمة غيرهم ممن ظهر قبل ذلك زمنياً واعتُبرَ من بين آباء السوريالية مثل الرسّامَيْن جيروم بوش (1450 -1516) وأرشيمبولدو الإيطالي (1527 -1593). الأصول الأقدم التي يقترحها بروتون للسوريالية تضع المشكلة في المستوى المجازي مرّة أخرى طالما أن بعض الأسماء المُعتبرة سوريالية قد ظهرت قبل الولادة الرسمية للحركة الجديدة. وإننا لنحسب أن كلّ حركة أدبية جديدة ليست سوى حصيلة لجماع ممارسات مبعثرة حصل في ما بعد تأطيرها بوعي جديد وسياق زمني وثقافي لاحقَيْن استطاعا اكتشاف النطفة المشتركة التي تعتمل فيها كلّها. محض نطفة شاردة لا يستطيع في الغالب إلا عصر ووعي تاليان اكتشافها وكشفها للملأ بصفتها الجديدة كلّياً التي سُتعرف بها.

ثمة تحذير منهجي أخير لا بدّ من قوله: الظنّ أن التراث الشعريّ العربيّ حديقة تنطوي، منذ البدء، على نطفة كل وليد أدبي جديد لاحق، هو اعتقاد يمكن، بثقة، وصفه ها هنا بـ"الأيديولوجي"، لأنه يمجّد الماضي وحده ويظنّه الإنجاز النهائي الأكثر اكتمالاً.

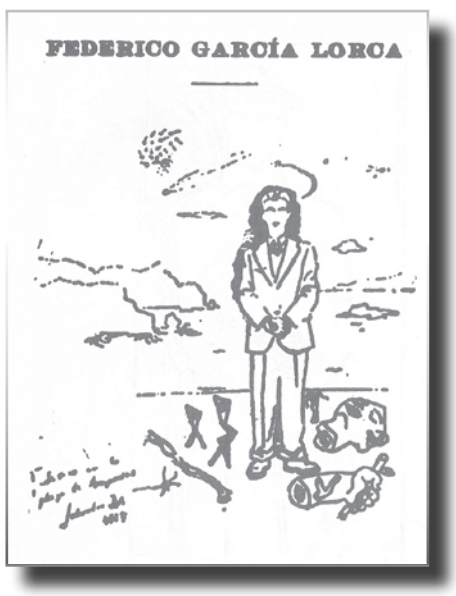
الكتابة الآلية ولعب السورياليين بالكلمات

تتأسّس السوريالية على معطيات نفسية، شبه علمية، وتقوم على الكتابة الآلية واستلهام الأحلام وغرائب الكوابيس وفكرة اللاوعي التي أطلقها فرويد. الكتابة الآلية هي حجر أساس في الوعي السوريالي. وهي أصل النزوع الشعري لدى بروتون الذي تخيّل "تقنية" تقع "في الكتابة بأسرع ما يمكن، من دون رقابة من طرف العقل، من

"سمعتُ رجلاً سأل أبا العبر عن هذه المُحالات التي يتكلّم لها: أيّ شيء أصلها؟ قال: أبَكِّرُ فأجلس على الجسر ومعي دواة ودُرج (أي ما يُكتب به) فأكتب كل شيء أسمعه من الذاهب والجائي والملاحين والمكارين، حتى أملأ الدرج من الوجهين، ثم أقطعه عرضاً، وألصقه مُخالفاً، فيجيء منه كلام ليس في الدنيا أحمق منه".
كتاب الأغاني

"خذ صحيفةً من الصحف
(ثمّ) خذ مقصّاً
انتق من الجريدة مقالةً لها الطول (نفسه) الذي تودّ منحه لقصيدتك.
(ثم) اقتطع المقالة
اقتطعْ بعدئذ بعناية مفردات المقالة وضعها في كيس.
حرِّكْه بتؤدة
استخرجْ الجُذاذات كلّها الواحدة تلو الأخرى.
انسخْها وفق ترتيب استخراجها من الكيس.
القصيدة (المكتوبة) سوف تشابهك"
تريستان تزارا

بريشة: خوسّيه مورينو فيلا.



بريشة: سلفادور دالي.

بريشة: أنطونيو لوبس سانشو.

دون اهتمامات جمالية أو أخلاقية، بل من دون همّ مقيم بالترابط النحويّ أو احترام القاموس". الحالة الفضلى للكتابة إذاً هي الوعي المتأرجح بين النعاس واليقظة الأقرب إلى حالة تنويم مغناطيسي أو الحالة النفسية غير الاعتيادية المُسْتحثَّة قصداً. تستهدف الكتابة الآلية الوصول إلى غير المرئيّ (نفضّل مفردة "الباطن" العربية مقابل "الظاهر") واللقاء بأبعد نقطة مجهولة في الذات الكاتبة.

وقد وقع تطوير أشكال أخرى من كتابات سوريالية غير الآلية أقرب إلى اللعب الصافي على الكلام، المستحثّ بدوره استحثاثاً، الذي يعشقه السورياليون مثل قصّ الورقة المكتوبة ثم إعادة لصق أجزائها واستخراج جمل غير مترابطة ظاهرياً منها. وقصيدة تريستان تزارا (1896 - 1963) المعنونة "لكتابة قصيدة دادائية" 1920 هي خير شاهد على تقنية القصّ واللصق الشعرية. وقد ترجمها الشاعر فاضل العزاوي عن الإنكليزية، وها هي ترجمة أخرى لها من الفرنسية:

"خذ صحيفةً من الصحف/ (ثم) خذ مقصّاً/ انتق من الجريدة مقالةً لها الطول (نفسه) الذي تودّ منحه لقصيدتك./ (ثم) اقتطع المقالة/ اقتطع بعدئذ بعناية مفردات المقالة وضعها في كيس./ حرّكْهُ بتؤدة/ استخرجْ الجُذاذات كلّها الواحدة تلو الأخرى./ انسخْها وفق ترتيب استخراجها من الكيس./ القصيدة (المكتوبة) سوف تشابهك/ ها أنتذا كاتبٌ أصيل للغاية وتمتلك حساسية مرهفة حتى إذا لم يفهمكَ السَّوَقة".

كذلك ثمة لعبة إكمال الجمل المخفية عمّنْ يُكْملُها... إلخ، وهي من الألعاب التي مورِست بشكل جماعي وسمّيت أحياناً "الكتابة الجَمْعيّة plurielle - من الجَمْع مقابل المفرد"، وتستهدف الهروب من اللسان العقلاني، وجعل الفكرة حقلاً مشتركاً. لم يوفّر السورياليون كلّ ممارسة جماعية للخلق يُفترض أنها تخفف من وطأة المراقبة اللغوية عندما تُمارَس من طرف مجموعة من البشر. كان اللعب مفهوماً أساسياً في السوريالية، وقد خلط السورياليون بحثهم الثقافي الجاد بما هو محض لعبيّ. ومن هنا نستطيع القول إنهم قدَ توصّلوا إلى ما يسمّى اليوم في حقل الكومبيوتر بـ"التفاعلية L'interactivité".

ومثلما يصير أرشيمبولدو في فن الرسم مثالاً باهراً لسوريالي ظهر قبل السوريالية، يغدو أبو العبر نموذجاً واضحاً لشاعر وناثر سوريالي طلع قبل انبثاق المفهومة السوريالية وتقنية الكتابة الآلية وما يشابهها. لم يوفّر أبو العبر الفرصة كي ينحني على كتابة لعبيّة من هذا القبيل، مستخدماً جميع المقترحات التي يقدّمها بروتون للكتابة الآلية:

السرعة القصوى، غياب رقابة العقل، وغياب الاهتمامات الجمالية أو الأخلاقية، ثم عدم احترام النحو وحرفية القاموس. يظلّ الفارق سياقياً، شاخصاً في لغة العصرين واهتماماتهما واستهدافاتهما وكلّها تغيّر وتحوّر القراءة بدرجات متفاوتة لا يجوز التغافل عنها. إن الروايات التي ينقلها أبو الفرج الأصفهاني في "الأغاني" عن طريقته في الكتابة تكشف عن ذلك بجلاء:

"سمعتُ رجلاً سأل أبا العبر عن هذه المحالات التي يتكلم لها: أيّ شيء أصلها؟ قال: أبكّر فأجلس على الجسر ومعي دواة ودُرج (أي ما يُكتب به) فأكتب كل شيء أسمعه من الذاهب والجائي والملاحين والمكارين، حتى أملأ الدرج من الوجهَيْن، ثم أقطعه عرضاً، وألصقه مُخالفاً، فيجيء منه كلام ليس في الدنيا أحمق منه".

لا نشكّ بأن النتائج النصيّة المُسْتخلَصة من تقنية "القص واللصق" على جسر بغداد العباسيّ لا تختلف بشيء عن كتابة سوريالية من القرن العشرين، لجهة عدم ترابطها وغرابتها وطرافتها وإثارتها للدهشة القصوى في نفوس المستمعين. على أننا نشكّ بأن أحداً كان يمكن في ذلك الوقت أن يمنح الكلام الغريب والصور الفانتازية والجمل المشتّتة كبير بالٍ. ونسمح لأنفسنا القيام باستطراد صغير بشأن الاستهجان عالي الصوت للمخيّلة الجامحة واللاعقلاني مقابل الترابط السببي في التراث النقدي لأنه يُبرز لنا أهمية الممارسة التي كان أبو العبر الهاشمي يقوم بها.

عن كراهية الفانتازيا في التراث النقدي

ثنائية المعنى والمبنى، والتقابل بينهما، تسود في الكتابات النقدية عن الشعر لدى المؤلفين القدامى؛ مؤسّسي النص النظري الثابت وقتاً طويلاً. المعنى "العاقل" و"السببية" مبدأ شبه ثابت في ذلك الوعي الشعري، حتى أن بعض الملاحظات

تريستان تزارا.

المُدْرَجَة في "كتاب المُنْصف للسارق والمسروق منه في إظهَار سرقات أبي الطيّب المتنبّي" لابن وكيع (ت 393هـ) تصلح مثالاً على استهجان للصورة الشعرية الفريدة، والكلامً الغرائبي والفانتازي. يحتوي الكتاب العديد من الأمثلة عن اعتبار الخيال الشعري الجامح "مُبالغة مستحيلة" غير مقبولة. هكذا لم يستطع المؤلف قراءة بيت المتنبّي:

"فيا ليلة ما كان أطول، بتُّها
وسُمّ الأفاعي عَذْبُ ما أتجرّعُ"

حيث وجد فيه تناقضاً منطقياً لأن المتنبّي "قد خبر أن سم الأفاعي مرّ، وإنما يوصف السم بالإهلاك وضدّ الإهلاك السلامة" (ص 156)، وهو نقد لا يحتمل تخوم الشعر اللامتناهية. أما بيته الجريء:

"يترشفنَ من فمي رشفاتٍ
هنّ فيه أحلى من التوحيد"

فقد وصفه انطلاقاً من وَعي فقهيّ: "في هذه الألفاظ قلّة ورع وامتهان للدين لا أحبّ له استعمالها" (ص127)!

أما استعارة بيت المتنبّي:

"من كل أبيض وضّاح عمامته
كأنما اشتملت نوراً على قبس"

فقارنه ابن وكيع ببيت باهَت لشاعر مجهول، وذلك على مَا يبدو بسبب لغة الأخير المباشرة وتقليديته وخلوّه من أدنى استعارة (ص243). ووصف بيتاً غيره بأنه "مَن المبالغات المستحيلات" (ص317)، وآخر بقوله: "هذا البيت كأنه رقية عقرب" (ص81) أي: غامض مُقعّر. وعلى الرغم من أن الأبيات المذكورة ليست أكثر أبيات المتنبّي صدماً وتطرّفاً وشاعرية وحكمة، فإن ابن وكيع لم يحتمل تناقضاتها الداخلية، وتناسى بأنها محرّكات ممكنة للشعريّ، فنفّذ عليها حكم العقل النقدي البارد.

إن صوراً شعرية خارجة على المألوف، أنتجها مخيال قد نسميه اليوم سوريالياً، لم تكن غائبة بالمطلق، لكن وَقَعَ تهميشها ثقافياً، أو اعتُبرت محض "طرفة" مُضحكة، ونُفيت في نهاية المطاف من الأدب الرفيع. يقدّم أحدهم هذه الصورة السوريالية لوجه كبير الأنف:

"لكَ وجهٌ وفيه قطعة أنف
كجدار قد دَعَّمُوهُ ببغلهْ"!

وثمة نُزعة سوريالية تطفو على حياء في محادثة شعرية متأخّرة ينقلها ابن حجّة الحمويّ بين الوزير القوصي ورجل أنشده بيتَيْن في وصف جارية جاء في أحدهما:

"وماستْ فشقّ الغصن غيظاً ثيابه"

ليطرق الوزير ويجيب:

"وفاحت فألقى العود في النار نفسه
وقالت فغار الدرّ واصفرّ لونه"

وكان في المجلس الشاعر النواجي فأنشد بدوره:

"وغنّتْ فظلّ الجنك يطرق نفسه".

ويمكن أن نجد أمثلة أخرى هنا وهناك أقلّ صفاءً. وفي جميع الحالات اعتُبرتْ هذه المقطوعات مما لا يُعتدّ به ولا تخضع لمعايير النصوص العالية. وعودا إلى أبي العبر نرى أن تقنية "القص واللصق" تخرج على كلّ إطار مألوف أو صورة شعرية غرائبية معمولة عمداً وبجهد فرداني. إنها تقع في مكان آخر وتؤوَّل بشكل مختلف تماماً لأنها تنطلق من مقاييس أقلّ تجهّماً ولا تؤمن عامدةً بالحسّ الأدبي المُسلَّم به.

الحَمَق واللوثة تعبيران عن المحال = اللاعقلاني

غالباً ما وُصف أدب أبي العبر الهاشمي في النصوص التراثية بأنه من "الحَمَق" و"الحماقة" و"المجون": "أبو العبر الهاشمي، صاحب النوادر، أحد الشعراء المُجّان" ("تبصير المنتبه بتحرير المشتبه" للعسقلاني)، "كان أديباً شاعراً، وكان يتكسّب بالمجون والخلاعة" ("الإكمال" لابن ماكولا)، "ثم أخذ في الحَمَق والمجون في الشعر والكلام المختلف" ("تاريخ بغداد" للخطيب البغدادي)... ووصف المرزباني في "معجم الشعراء" أبا العبر بأنه "خليعٌ سفيهٌ". على أن الغالبية منهم تنسى ما يذكره مؤلّف كتاب "الأغاني" عنه: "ما كان إلا أديباً فاضلاً، ولكنه رأى الحماقة أنفق وأنفع له، فتحامق". والعبارة ذات دلالة. ولن يفوت المتأمّل أن معنى "الحَمَق" يعزّز مفهومة الشطح اللاعقلاني، والمروق عن الثقافة الأدبية السائدة.

كان اختراق المعيار المتّفق عليه عيباً لا يُغتفر، وما زال لدى البعض. لقد وُصف، ببساطة، الكلام غير المتّسق مع أنظمة العصر اللغوية ومناطقه التخيّلية حَمَقاً: "قيل لعبد الله بن مسعود القاضي: هل تجيز شهادة الأحمق؟ قال: لا، وسأريكم هذا. يا غلام ادعُ أبا الورد حاجبي. فلما أتاه، قال: أخرج وانظر الريح. فخرج ثم رجع وقال: شمالٌ يشوبها جنوب. قال ابن مسعود: فكيف تروننني أجيز شهادة مثل هذا؟" (شاعر من شعراء قصيدة النثر سوف يُدرج اليوم عن طيب خاطر هذه العبارة "ريح شمالٌ

بريشة: أرتيش.

بريشة: غريغوريو تولييدو.

بريشة: خوسيه كاباليرو.

يشوبها جنوب" أو "ريح شمالٌ يشوبها ريح جنوب" في ثنايا نصّه).

اعتبُر المخيال الجامح كذلك حَمَقاً، كما اعتُبر السلوك غير المنسجم مع المعيار الأخلاقي السائد حماقة.

من الواضح أن سمة الحَمَق الواردة في النصوص التراثية بشأن أبي العبر هي اسم آخر للمُحال (ج: مُحالات)، والمُحال مفردة تنتوي وصف غير المقبول عقلاً: المستحيل. يورد الأصفهاني: "كَسَبَ (أبو العبر) في أيام المتوكل مالاً جليلاً، وله فيه أشعار حميدة يمدحه بها، ويصف قصره وبرج الحمام والبركة..."، ويضيف جملة لها أهمية: "(هي أشعار) كثيرة المُحال، مفرطة السقوط... شهرت في الناس". "المُحال" إذاً في هذا السياق رديف اللاعقلاني، أما إفراط شعره في السقوط فدلالة على هجرانه للبلاغة الرصينة التي وسمتْ شعر عصره. أما اشتهارها عند الناس فغالباً بسبب طرافتها وخفّتها. لقد أسقطت المدوّنة التراثية، للأسباب التي يعدّدها الأصفهاني مجتمعةً، شعرَه، فضاع ديوانه. وما عدا كُتُب ابن المعتزّ والصولي والأصفهاني التي تورد مقطوعات قليلة لا تشفي الغليل، وكتاب أبي سعد منصور بن الحسين الآبي (ت 421هـ) "نثر الدرّ" الذي يورد بعض نصوصه النثرية وإشارات في "معجم الشعراء" للمرزباني، فإننا لا نجد الشيء الكثير. يورد الأصفهاني هذه الأبيات مثلاً:

"باض الحبّ في قلبي
فواويلي إذا فرّخْ
وما ينفعني حبّي
إذا لم أكنس البربخْ
وإن لم يطرح الأصلع
خرجيه على المطبخْ".

وفي رواية أخرى للأصفهاني: "كان المتوكل يرمي في المنجنيق إلى الماء، وعليه قميص حرير، فإذا علا في الهواء صاح: الطريق الطريق، ثم يقع في الماء، فتخرجه السبّاح، قال: وكان المتوكّل يجلسه على الزلاجة، فينحدر فيها، حتى يقع في البركة، ثم يطرح الشبكة، فيخرجه كما يخرج السمك، ففي ذلك يقول في بعض حماقاته:

"ويأمر بي الملكْ
فيطرحني في البركْ
ويصطادني بالشبكْ
كأني من السمكْ
ويضحك كلك ككك
كلك كلك كلك كككْ".

لم يكن لأبي العبر سوى أن يكون مضحكاً وظريفاً رغم عراقة نسبه (الهاشمي) التي تدلّنا على أن الأمر كان خياراً ذاتياً، وليس بسبب وضاعة أصله أو حاجته الملحّة إلى النقود. كان أديباً عارفاً بأسرار اللغة والشعر: "قال جحظة: لم أرَ أحفظ منه لكل عين ولا أجود شعراً ولم يكن في الدنيا صناعة إلا وهو يحفظها ويعملها بيده حتى لقد رأيته يعجن ويخبز". ويقول المرزباني: "وكان في أول أمره يسلك في شعره الجدّ ثم عدل إلى الهزل والحماقة فنفق نفاقاً كثيراً". ويروي في هذا المقام الحكاية التالية التي تدلّ على علوّ معرفته بفنون الشعر: "حدّثنا أبو عبد الله الشعيري وكان شاعراً من أهل بغداد قال: اجتمعت مع جماعة من الشعراء في مجلس نتناظر ونتناشد ونتساءل ونعدّ شعراء زماننا، فمرّ بنا أبو العبر فقلنا: هذا أيضاً يعدّ نفسه في الشعراء!. فمال إلينا وقال: والله أشعر منكم وأعلم. فقلنا: قد اختلفنا في بيت فاشتبه علينا فهل نسألك عنه؟ فقال: نعم، فسألناه عن معنى هذا البيت:

عافت الماء في الشتاء فقلنا
بردِيه تصادفيه سخينا
كيف تصادفه سخيناً إذا بردّته؟. فقال: أخفيَ عليكم؟ قلنا: نعم. فقال هو ليس من التبريد وإنما هو صرف مدغم، ومعناه: بل رِديه من الورود، فأدغموا اللام في الراء كما قال الله تعالى: "كلا بل ران على قلوبهم"، وقوله: "وقيل من راق". قال: فاستحسنا ما فسّره وأقررنا له بالفضل. فقال: إني أسألكم بيتاً كما سألتموني، أما ترون إلى قول دغفل:

إن على سائلنا أن نسأله
والعبء لا تعرفه أو تحمله

فقلنا: سَلْ: فقال: ما معنى قول القائل؟:

يا من رأى رحلاً واقفاً
أحرقه الحرّ من البرد

كيف يحرقه الحرّ مَن البرد؟ قال: فاضطربنا في معناه، فلم نخرجه، فسألناه عنه فقال: هذا قولي: وذلك أنني مررت بحدّاد يُبرّد حديداً فمسستُ تلك البرادة فأحرقتْ يدي، وإنما البرد مصدر برد الحديد برداً، وليس هو من الشيء البارد. قال: فأقررنا بفضل معرفته".

على أن هذه المعرفة لم تكن لتساعد موهبته، على ما كان يعتقد هو نفسه، الدخول في منافسة مع كبار شعراء عصره، لذلك اختطّ مساراً في الشعر لاعباً عابثاً على اللغة، مُستخرجاً استعارات وكنايات لم يألفها معاصروه. المقطوعة النثرية الآتية التي ينقلها الآبي بعنوان "عهد لأبي العبر" تدلّ على ذلك:

"إني وليتك خراج ضياع الهواء، ووكّلتُ بكَ البلاء، وفوّضتُ إليكَ مساحة سحاب الهواء، وعدّ ثمار الأشجار، وكيل ماء الأنهار، وحفظ طراز الأوقار، وإحصاء حُمام الفار، وحدقات البوم، وورق الزقّوم، وقسمة الشوم بين الهند والروم. وأجريت في ذلك لك من الأرزاق بُغض أهل الحمص لأهل العراق، وأمرتك أن تجعل ديوانك بالمغرب ومجلسك بإفريقية، وعيالك بميسان، وإصطبلك بأصبهان، ومطبخك بحرّان، وبيت مالك بسجستان. وخلعت عليك خفّي حُنين، وقميصاً من الدِّين، وسيفاً من حين، وسراويل من شين، وعمامةً من سُخنة عين، وحملتك على حمارٍ مقطوع الذنب والأذنَيْن، مكوّر الرجلَيْن. وأمرتكَ أن تطوف على عملك في كل يوم مرّتَيْن. وكتب الأربعاء غداة الأحد بعد العصر لست مضت من شهر ربيع الأول سنة ثمانين إلا مائتين".

وكما نلاحظ فإن فيها الشيء الكثير من مزاج السوريالية وشعرية الخيال الغريب. هذه "المُحالات" كانت تهرب بالضرورة من المنطق العقلانيّ السببيّ لتلك اللحظة. "ضياع الهواء" هي الاستعارة غير المُمْكنة حينها، أو من تلك التي كان صَعباً قبول الأقلّ شأناً منها المشهورة في بيت أبي تمّام:

"لا تسقني ماء الملام فإنني
صبٌّ قد استعذبتُ ماء بكائي".

مجازات المقطوعة كلّها من نمط سوريالي في الحقيقة. وإذ يبقى النصّ في الاستعارة غير المألوفة، أي في الخيال، فإن جلّ لعبته في نصوص أخرى تقع بالأحرى في اللعب على تصويتات الكلام. ينقل الحموي في "معجم الأدباء" النص الشعري الآتي له:

"أقر الشعراء أني
ومرواً في الحرمرِمْ
أنهم عندي جميعاً
(كلمات محذوفة) العنمنمْ
فقطعت الرأس منهم
ثم جلد القدّ دمدمْ
فعملنا منه طبلاً
من طبول الخدّ دمدمْ
فضربنا به دمدمْ
ثم دمدم ثم دمدمْ
عجبنا يا قوم منّي
كنت معكم كالململمْ".

وفي كتاب الحصري "جمع الجواهر في الملَح والنوادر": "لما استقرّت الخلافة للمعتزّ بالله شخص إليه أبو العبر من ولد عبد الصمد بن علي فهنّأه بالخلافة وتعرّض لصلته بالجدّ، وهجا المستعين كما فعل البحتري في قصيدته التي أوّلها:

يجانبنا في الحبّ من لا نجانبهْ
ويبعد منّا في الهوى من نقاربهْ

فلم يُقبل عليها، فعمل أبو العبر قصيدة مزدوجة كلّها هزل من غير تقويم ولا إعراب منها قوله: أيا أحمد الرقيع، ومن أكلك الرجيع، أتنسى من كان، نصيرك قهرمان، فيأتيك بالسويق، من السوق والدقيق، فصرت الآن في الدار، على رتبة البزار، أما تعلم يا فار، بأن الله يختار، ويعطي غيرك الملك، عزيزاً يركب الفلك. وفيها ما لا يُذكر من حماقات واختلال، وبرد وانحلال، وكلام مرذول، غثّ مهزول؛ فضحك المعتز منها، وأمر له بألف دينار".

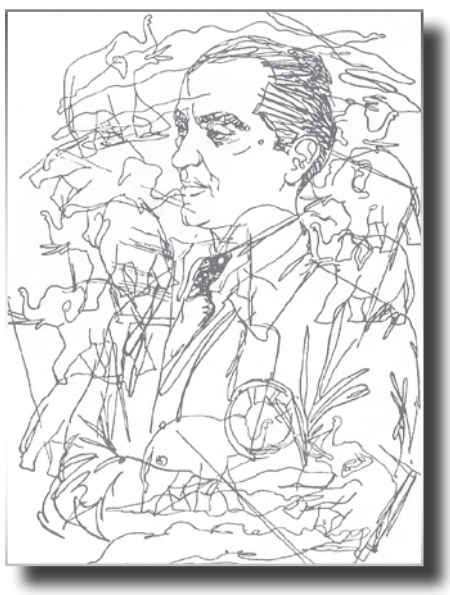
وفي "طبقات الشعراء" لابن المعتز يُنقل عنه قوله:

"أنا أنا أنت أنا
أنا أبو العبرنَّهْ
أنا الغني الحمقوقوا
أنا أخو المجَنَّهْ
أنا أحرر شعري
وقد يجي بردَنَّهْ
فلو سمعت بشعري
في الدس والوترنهْ
لسقر قر سقرنفر
وما تارنَّهْ
لكنت تضحك حتى
تمسك البطنهْ".

أبو العبَر، بكسرة ثم فتحة، كما يضبطه المرزباني وياقوت الحموي والزبيدي. أو أبو العَبَر، بفتحتين، حسب ابن ماكولا والعسقلاني والبكري والبغدادي. والقليل يسمّيه أبو عَبَرة أو أبو العَبَرة، بفتحتين. عاش حياة "عقلانية" حتى الخمسين من عمره، ثم عدل إلى العبث والسخرية. وُلد أغلب الظنّ في مدينة بغداد بين السنوات 805 - 810م من عائلة من الأشراف تنمى إلى بني هاشم فهو أبو العباس محمد بن أحمد ويلقّب بـ"حمدون الحامض" بن عبد الله بن عبد الصمد بن علي بن عبد الله بن عباس بن عبد المطلب. كان صالحاً مطبوع الشعر المستوي وهو غلام إلى أن ولي المتوكل الخلافة فترك الجدّ وعدل إلى الحمق والشهرة به وهو ينيف على الخمسين. يذكر الصولي أن سبب ميتته أنه "خرج إلى الكوفة ليرمي بالبندق مع الرماة من أهلها في آجامهم، فسمعه بعض الكوفيين يقول في عليّ صلوات الله عليه قولاً قبيحاً استحلّ به دمه فقتله في بعض الآجام وغرقه فيها". ويقول ابن النديم إنه "قُتل بقصر ابن هبيرة وقد خرج لأخذ أرزاقه، قتله قوم من الشيعة سمعوه تناول عليّاً عليه السلام فرموا به من فوق سطح خان كان بايتاً عليه فمات، في سنة خمسين ومائتين".

بريشة: أنطونيو كازيدو دل كاستيّو.

بريشة: مانويل أنخلس أورتيز.


بريشة: مانويلو ميلارس.

غراب الشعر

محمد الحجيري

إذا كان الغراب ككائن قد ارتبطت دلالته في الذاكرة الثقافية العربية بالشؤم والتطيّر في الغالب، فإن الموروث الشعري العربي قد وقف على طرفَي نقيض في توظيفه كدلالة بين مجار لذلك الارتباط ورافض له دافعاً إيّاه إلى أفق دلالي جديد يرى في الغراب مبعث تفاؤل كقول الشاعر عبيد اللّه بن قيس الرقيّات: "بشّر الظبي والغراب بسعدي/ مرحباً بالذي يقول الغرابُ". علاقة الغراب بالشعر قديمة قدم علاقته بالدلالة. في هذا المقال نقف على بعض النماذج الشعرية التي تناولت الغراب من وجهات مختلفة.

قبل أن نقرأ "في البدء كان الكلمة"، تُخبرنا أسطورة الأسكيمو أنه في البدء كان الغراب أول مخلوق، وكان العالم مثله أسود، ثم جاء البوم وأصبح العالم مثلها أبيض بياض الثلج اللامتناهي. وقبل أن نتخيّل غربان مدينة عدن اليمنية، نعلم أن انتشار أسطورة الغربان في الفلوكلور مأخوذة من المميزات الحقيقية لهذا الطائر. فالغراب من أكثر الطيور "ذكاء" وأكثرها انتشاراً، حيث يوجد تقريباً في كل مكان في العالم، بالإضافة إلى كونه أكثر الطيور التي تقتات على المواد الحيوانية والنباتية معاً وحيث لا جيفة تستطيع قتل الغراب. ويقال إن غراباً مثل غراب نوح الذي اكتشف "جبل الجودي" هو الذي أسقط تفاحة فنزلت على رأس نيوتن الذي اكتشف بعد ذلك قوانين الجاذبية. ويقال: "لا يرجع فلانٍ حتى يرجع غراب نوح"، ذلك لأن نوحاً أرسل الغراب من السفينة ليكشف له عن منسوب المياه، فوقع على جيفة شغلته عن مهمّته ولم يرجع. وقيل إن نوحاً لعنه ودعا عليه ألا يأكل، إلى الأبد، غير فضلات المزابل والجيف المنتنة. وفي القرآن تقول القصة إن الغراب أوّل معلّم لبني آدم حيث جاء ليعلّم الإنسان كيف يحترم جثمان أخيه الإنسان بعد أولى الجرائم في البشرية. لكن لماذا يكون الغراب هو الدليل إلى لحظة التراجيديا الأولى أو الجريمة الأولى في تاريخ بني آدم؟

يقال في المثل العربي: "أزهى من غراب" لما يتبيّن من زهوه في ثقل مشيته وتأوّده. وضربوا به المثل في السواد، حيث يقال: "أشدّ سواداً من غراب"، أو يقال "مثل الغراب" علامةً على النحس.

وجاء في "لسان العرب" أن من معاني الغراب السواد الذي يتشاءم منه الناس جميعاً، والخبث والغربة والتطفّل على أخصب الأماكن وأجود التمور، وقالوا عن الأرض الخصبة: أرض لا يطير غرابُها، وقالوا: وجد ثمرة الغراب، أي أجود التمور وأحسنها. والغراب يعني كذلك البعد والاغتراب، والأسود الغرابيّ هو شديد السواد:

"رأى دُرّةً بيضاء يحفل لونها
سخام كغربان البرير مقصّب".

ومن الغراب الغروب والأفول والمغارب، ومنه مضاء الحدّ في القطع وفي الضرب: "ولأضربنكم ضرب غرائب الإبل"، أي الإبل الغريبة عن القطيع. وقالوا: ذهب الغراب يتعلّم مشية القطاة فلم يتعلّمها، ونسي مشيته فلذلك صار يحجل، فأنشد بعضهم:

"إن الغراب وكان يمشي مشيةً
فيما مضى من سالف الأجيال
حسد القطاة ورام يمشي مشيَها
فأصابه ضرب من العقّال
فأضلّ مشيته وأخطأ مشيَها
فلذاك سمّوه أبا المرقّال".

"في البدء كان الغراب"، عبارة لافتة بالطبع، وساحرة سحر شؤم الغراب نفسه. من هنا نسأل كيف نحكي عن الشعراء والغراب، عن القصائد التي كُتبت عن هذا الطائر الذي لطالما ارتبط بالشؤم. يقول الشاعر وديع سعادة في "رتق الهواء": "تعالَ يا غيم أريد أن أودِع فيك آخر أسراري: أنا الغراب الذي أرسله نوح ولم يَعُدْ. الغراب الذي صار الجهة الخامسة، ويبحثون عنها ولا يجدونها".

القطاة فلم يتعلّمها، ونسي مشيته

وفي تقديمها الأعمال الكاملة لسنيّة صالح علّقت الناقدة خالدة سعيد على قصيدتها "غراب يطلب الغفران بالقول": "عاشت مغلّفة بيقينها الشعري، متعلّقة بالأمل الذي يجيء من لدن الشعر، بل لائذة بعصمة الحقائق الشعرية وببهاء هذا العالم الذي أعطاها مفتاحه وأجزل الوعود، كانت معتدّة بهذه العلاقة الخصوصية بالشعر، بل بالعلاقة شبه السرّية مع الشعر، بعيداً عن المنابر والأضواء والعناوين. كان الشعر وعدها وعزاءها ومفتاح السرّ. ونكاد لا نلمس مرارة أو خيبة إلا في قصيدتها الأخيرة "غراب يطلب الغفران" التي تنتهي بعبارة مبتورة: "العاصفة سحبت خيط الكلام من فمي، ملوّناً بالدم منذ ملايين السنين قلت..." لا أعرف إن كانت لو أمهلها الموت ستكمل العبارة، أم لعلها تركتها لتعلن أنها حملت اللامعقول إلى عالم الغياب؟".

وفي قصيدته "لاعب النرد" قال محمود درويش قبل رحيله بأسابيع: "هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدة/ حرفاً فحرفاً، ونزفاً ونزفا/ على هذه الكنبهْ/ بدم أسود اللون، لا هو حبر الغراب ولا صوته،/ بل هو الليل مُعْتَصراً كلّه/ قطرةً قطرةً، بيد الحظّ والموهبهْ". كيف يكون حبر الغراب: هل هو الحزب ممزوجاً بالحكاية، أم أنه القناع؟ قبل "لعبة النرد" وقبل "لعبة الحبر"، كتب درويش قصيدة "حبر الغراب" في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً":

"لكَ خلوةٌ في وحشة الخرّوب، يا
جرس الغروب الداكن الأصوات! ماذا
يطلبون الآن منكَ؟ بحثتَ في
بستان آدم، كي يواري قاتلٌ ضَجِرٌ أخاهُ،
وانغلقتَ على سوادك
عندما انفتح القتيل على مداه،
وانصرفتَ إلى شؤونك مثلما انصرف
الغياب
إلى مشاغله الكثيرة. فلتكن
يقظاً. قيامتنا ستُرْجأ يا غراب!
لا ليل يكفينا لنحلم مرّتين. هناك بابٌ
واحد لسمائنا. من أين تأتينا النهاية؟
نحن أحفاد البداية. لا نرى
غير البداية، فاتّحد بمهب ليلك كاهناً
يعظ الفراغ بما يخلّفه الفراغ الآدمي

بريشة: إميليو غرو سالا.

بريشة: سانتياغو أونتانون.

بريشة: رافاييل باراداس.

من الصدى الأبدي حولك...
أنت متّهمٌ بما فينا. وهذا أول
الدم من سلالتنا أمامك، فابتعد
عن دار قابيل الجديدة
مثلما ابتعد السراب
عن حبر ريشك يا غراب...".

يوظّف الشاعر في هذه القصيدة القصّة القرآنية الواردة في "سورة المائدة" التي تصوّر الصراع بين ولدَيْ آدم، هابيل وقابيل، مضمّناً القصيدة جزءاً من الآية. وقد دأب درويش على استعمال الرموز الدينية والأسطورية في شعره، من الغراب إلى الهدهد، وتبقى رمزية الغراب في الحبر والموت والتشاؤم والأمل:

"أنا أنت في الكلمات. يجمعنا كتاب
واحدٌ. لي ما عليك من الرماد، ولم
نكن في الظلّ إلا شاهدَيْن ضحيّتَيْن
قصيدتَيْن
قصيرتَيْن
عن الطبيعة، ريثما يُنهي وليمته الخراب
ويضيئك القرآن:
(فبعث الله غراباً يبحث في الأرض
ليُريَه كيف يواري سوءة أخيه، قال: يا
ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب)
ويضيئك القرآن،
فابحث عن قيامتنا، وحلّق يا غراب".

غراب بو

"في البدء كان الغراب"، هذا ما يقوله الشعر، وهذا ما يقوله إدغار ألن بو في قصيدته "الغراب" التي كتبت مجلة أميركية مراجعة لها حين ظهرت لأوّل مرّة في العام 1845 قالت فيها بأنها "وحشية ومرجّفة". وقال بو نفسه إنها من أعظم القصائد التي كُتبت، ووافقه على ذلك معاصروه. "الغراب" إحدى رمزيات الشاعر الكبير، ومن القصائد المعدودات في سياق الأدب العالمي، عبّر بو من خلالها عن نوبات الشك واليأس التي انتابته بعد وفاة عزيزته ليونور. إذ يقتحم الغراب غرفة الشاعر، ليستقرّ فوق تمثال قرب باب الحجرة. إذّاك يجثو الشاعر أمامه ضعيفاً واهناً يحاول استمالته ليقدّم له الأمل والبشرى بلقاء مع حبيبته التي رحلت. وهنا يبدأ حوار طويل بين الشاعر الضعيف المستضعف والغراب القاسي والمتغطرس. يحاول الشاعر في هذا الحوار التعرّف إلى حقيقة الغراب، وإلى طبيعة الرسالة التي جاء بها، لكن الغراب رسول الشؤم واليأس يصرّ على إلقاء نبوءة واحدة في وجه الشاعر: "لا عود"، أو حرفياً "ما فات فات" أو"ما مضى لن يعود". وتبلغ القصيدة ذروتها حين يسأل الشاعر في لجّة حياة مادية لا ترحم عن فرصة لقاء في الجنة الموعودة وعن أمل في أن يضمّ غاليته إليه هناك؟ والجواب الدائم: "لا عود".

للقصيدة أكثر من ترجمة لأكثر من لغة في العالم، ولها أكثر من ترجمة عربية أيضاً:

سنيّة صالح.

"... الغراب الجاثم على التمثال عند
باب حجرتي، قال:
كلمة واحدة، كانت خلاصة رؤياه
لم ينبس بسواها، ولا خفق بجناحيه
قلت لنفسي، أصدقاء قبله فارقوني،
طاروا...
وهو غداً يفارقني، كما تلاشت مع
الآخرين جميع آمالي...
ردّد الطائر على الفور: "لا عود".

×××

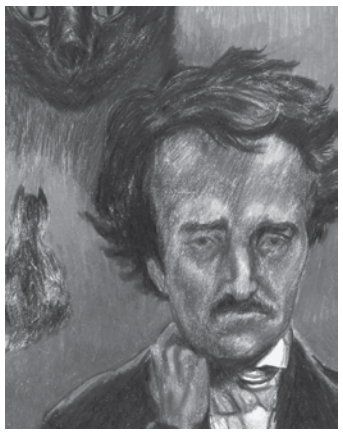
تمتمت، وقد أزعجني، أن ينعق بحسم
بمثل هذا الجواب
لا ريب أن هذا اللفظ، هو كل ما يعرف
الغراب
هو كل ما لديه
تعلّمه من عجوز بائس طريد
حاصره قدره باليأس فغدت أغانيه
بقفلة واحدة.
أناشيد أمانيه الجنائزية كلّها تردّد
دائماً القفلة الحزينة
أبداً، لا عود.

×××

من جديد قادني الغراب من روحي
الحزينة،
لأتخذ مقعدي إزاءه، أمام الباب
والتمثال
أحاول بعد أن أستقرّ مكاني
أن أربط بين الرؤية في سياقها
أتساءل: عن سرّ طائر الشؤم هذا؟...".

غراب هيوز

"في البدء كان الغراب لا الكلمة"، تيد هيوز يقول ذلك حين يستقي من الأساطير مكنون قصيدته "الغراب"، وهو ظلّ في قصائده المتلاحقة مشتبكاً مع تاريخ مثيولوجي خاص قد يستلهم من الواقع المعيش شراراته الأولى، لكنه ينمو بقوّة المخيلة التي لا تركن أبداً للمعتاد من الصور والأفكار والرؤى. ومن حياة الصقر والثعلب والنمر والحمام والخيول والسلحفاة وطيور السمان والدب والفأر والغراب، وغير ذلك من الحيوانات والطيور وكذا النباتات وغيرها من الأشياء والاستعارات الرمزية نسج هيوز عالماً شعرياً خصباً في دلالاته المباغتة الذكية التي تتماس مع أحداث الحياة وغرائب الأقدار.


إدغار آلان بو.

لا يكتب عن "حبر الغراب" بل عن مكنونه، عن لحظة الخلق، عن الدراما مع الإله. قصيدة "الغراب" التي صدرت العام 1976، بعد انتحار زوجته الثانية، كانت محطة فاصلة في تطور تيد هيوز الشعري. في "الغراب" شخصيتان أساسيتان: الغراب والآلة. وقد اختار هيوز الغراب كبطل لأنه مرن وداهية ومراوغ، وهو موجود من أجل إنعاش كل أنواع الكوارث، أما الآلة فهي شريكه أحياناً، وأحياناً أخرى خصمه، وغالباً ما تعبّر عن حضور إيجابي، فتواصل الرقاد بينما ينهض الغراب ليمارس أحابيله المخيفة:

"ضحك الغراب/ مزق الدودة - ابنة
الله الوحيدة
نصفان يتلويان

×××

ازدرد نصف الذيل بشكل رجل
مع الطرف الجريح المتأرجح

×××

ازدرد نصف الرأس، الرأس أولاً بشكل
امرأة
وراحت تدبّ إلى الداخل، إلى العمق
وإلى الأعلى
لتحدّق عبر عينيه
داعيةً نصف الذيل إلى الالتحاق
العاجل بسرعة
فيا له من وجع ممضّ".

تقول أقنعة غراب هيوز إنه حينما خلق الربّ العالم كان لديه كابوس يتكرّر، في تلك الأثناء يجلس الإنسان في مدخل السماء بانتظار الرب كي يمنحه حق الرؤيا، وهو يأتي ليطلب من الرب أن يعيده إلى الحياة. يستشيط الرب غضباً ويرميه بشدّة. يختبر الرب الغراب بوضعه في سلسلة من الرحلات والعذابات، والتي تنتهي أحياناً بألا يعود الغراب شيئاً يُذكر:

"حينما سئم الرب من الإنسان
استدار نحو السماء
وحينما سئم الإنسان من الرب
استدار نحو حوّاء...
وبدت الأشياء كما لو أنها انفصلت
لكن الغراب، الغراب
الغراب سمّرهما معاً...
سمّر السماء والأرض معاً...
لذلك صرخ الإنسان، لكن بصوت الرب
ونزف الرب، لكن بدم الإنسان...
ثمّ انشقت السماء والأرض من نقطة
الوصل...
والتي أصبحت غنغرينا ومستنقعاً
للرعب خلف الفداء...
سكرة الموت لم تخفّ...
والإنسان لم يغد إنساناً
ولا الرب رباً...
سكرة الموت...
الغراب...
الغراب...
نعق "هذا هو خلقي"
مرفرفاً كعلم أسود على نفسه.
(سقوط الغراب)
حينما كان الغراب أبيضَ
قرّر أن الشمس بيضاء جداً...
قرّر أنها تألّقت ببياض كثير
لذلك أراد أن يهاجمها ويهزمها
لقد شحن قوّته بكل تألقها
هوّم وانتفخت أوداجه غضباً
ووجّه خطمه مباشرة إلى قلب الشمس
سخر في أعماق نفسه من نفسه وهاجم
أصبحت في معركته الأشجار الباكية
فجأة شائخة
وانبسطت الظلال
لكن ضوء الشمس ظلّ يلمع وعاد
الغراب محترقاً أسودَ
لقد فتح فمه لكن ما خرج منه كان
سخاماً أسود
هناك أنشأ يقول:
عندما يكون الأبيض أسود
والأسود أبيض... سأفوز".

تيد هيوز.

بريشة: سانتياغو أونتانون.

بريشة: باغاريا.

أقبية النساء

ماهر شرف الدين

في الشقّ الذي يكون منتصف حبّة القمح، ويقسمها نصفين، يقول المعرّي في أحد أبيات شعره إن هذا الشقّ هو معنى من معاني القسمة، ورمز له دلالته الوافية في اقتسام كل ما هو خير بين الناس. لكن حبّة قمح من نوع آخر، أكبر حجماً، وأطول شقّاً، وأكثر نداوة وخيراً، وصفتها إحدى النساء بالقبو، معقل الرطوبة والتعفّن. هنا مقال في أقبية النساء: فروجهنّ.

"هنا تحت، قبو كثير الرطوبة. صدّقوني لا يمكن الذهاب إليه، يبعث على الاختناق ويثير الغثيان. رائحة الرطوبة والعفونة، وكل هذا... يعء! أمر لا يمكن احتماله، يخترق حتى الملابس"، هكذا وصفت فرجَها امرأةٌ شاركت في عرض "مونولوج فرج" (صدرت ترجمته لدى "دار مختارات") المبني على مئتَي مقابلة أجرتها الأميركية إيف أنسلر مع نسوة قبلن التحدّث معها عن فروجهن.

القبو، تلك الغرفة التي لا نراها ولا نفكر فيها، لكن وجودها ضروري لكل منزل، يحمل الدلالة الأكثر أهمية من النسيان: الرعب. يصدر هذا الرعب عن جهل المرأة بقبوها. رعب غير مفهوم كالفرح الذي تشارك فيه الفتاة أسرتها لدى القيام بختانها.

الفروج الثرثارة

فرج، الكلمة التي يبعث نطقها على الخجل والشعور بالذنب، الجميلة لكن غير اللائقة، و"الأجمل بين أسماء الجنس كلها" (جورج بتاي)، حاولوا حذفها حيث عُرض "مونولوج الفرج"، على ما تقول أنسلر. حُذفت هذه الكلمة من الإعلانات المنشورة في الصحف اليومية الكبرى، ومن التذاكر المبيعة في المتاجر الكبرى، ومن اللافتات أمام المسارح، ومن الإعلانات في وسائل الإعلام المسموعة، حيث كان يُعلن عن العرض باسم "مونولوج" فحسب، أو "مونولوج الف... ".

امرأتان وقبوان.

إقصاء دونه النسيان. فأن تصف المرأة فرجها بالمنسي، "لأنّ ما لا نقوله وما لا نراه لا نعترف به"، يعني أنها تقصيه. "فرجي كان شيئاً، هنا تحت، بعيداً عني (...) عشت حياتي كلها تقريباً بلا محرّكي، بلا محوري، بلا قلبي الثاني".

أثناء عملها لاحظت أنسلر أن النساء كن ينفرن في البدء من الحديث عن فروجهن، أو يتحدّثن في خفر شديد. لكنهن ما أن يبدأن بالكلام حتى يصبح من الصعب إيقافهن. تعشق المرأة ضمناً الحديث عن فرجها: "إنها فرصة لنفكّر بفروجنا".

فروج ثرثارة لنساء خرساوات؟!

عند هذا الحدّ، لا بأس في أن نفكر في العلاقة بين البظر والبكارة (أسّا الفرج) كعلاقة افتداء، عبر ما يُعرف بعملية الختان: يقصّون البظر حفاظاً على البكارة!

للعذرية نكهتها الخاصة، وربما رائحتها: يتحدث أميرتو إيكو في "باودولينو"، وفي "اسم الوردة" أيضاً، عن أسطورة تقول بإمكان صيد وحيد القرن من طريق كمين، هو عبارة عن فتاة عذراء تفتح ساقيها وسط الغابة، فيأتي الكركدن مُساقاً بالرائحة ليضع قرنه في فرجها.

سن الفرج الوحيدة

تعتقد بعض القبائل النيجيرية أن البظر عضو خطير يؤذي رأس الطفل إذا مسّه درجة القتل، ولهذا السبب يتمّ ختان المرأة في الشهر السابع من الحمل إذا لم تكن مختونة قبل الحمل. كما أن اعتقاداً سائداً في بوركينا فاسو يفيد بأن بظر المرأة يجعل الزوج عاجزاً جنسيّاً، وربما يتسبّب في قتله أثناء العملية الجنسية! وفي اعتقادهم أن عملية الختان تزيد الخصوبة، وأن البنت غير المختونة تفرز إفرازات قاتلة للحيوانات المنوية للزوج.

وفي ساحل العاج يُعتقد أن غير المختونة لا يمكنها الإنجاب. لكن أسطورة أكثر طرافةً (عنفاً) تقول إن الفرج له أسنان تضرّ بالرجل، وإن البظر هو آخر سن فيه يجب قلعه.

وفي تعليل السبب الحقيقي وراء هذه الظاهرة يتحدّث كتاب الكاماسوترا الهندي كيف أن الرجل في نظام الحريم لم يكن في وسعه إرضاء جميع النساء اللاتي يمتلكهن، وكان مضطراً إلى تداول العلاقة الجنسية مقسّماً لياليه بينهن، فيختار إحداهن، بينما تقوم المحرومات بممارسات وحيل "غير مشروعة". لذلك قام الذكور بفرض الختان على الإناث في اعتباره وسيلة للحدّ من شهوتهن، ومنع اختلاط أطفالهم الشرعيين بأطفال من رجال غرباء!

رواية قبيلة دوجون الإفريقية تحكي كيف أن الإله أما قبض على مصران مملوء طيناً فخارياً ورماه، فتكوّنت الأرض على شكل امرأة مضطجعة على ظهرها. وهذا الاعتقاد هو أساس عملية الختان حتى الآن في تلك القبيلة.

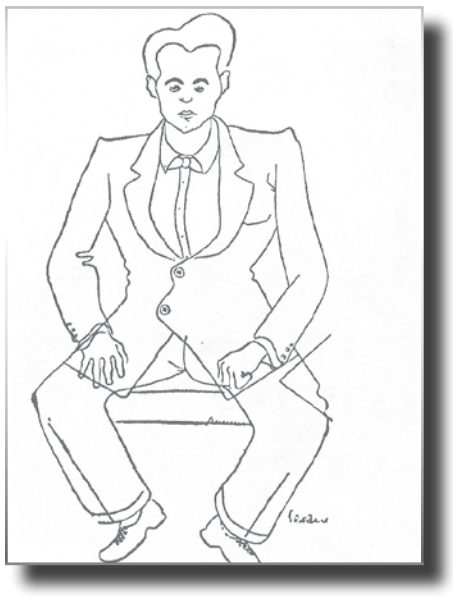
إنما لأفارقة هذا العصر رأي آخر في سبب الختان يتلخص في أن الفتاة الصغيرة تستمتع جنسياً بطريقة ذاتية، لذلك عندما تكبر لا بدّ من قطع مصدر هذه المتعة حتى تضطر إلى البحث عن رجل للزواج. أكثر من ذلك، ثمة مجتمعات في كينيا وأوغندا وغرب إفريقيا تستطيع فيها الفتاة الإنجاب خارج العلاقة الزوجية لإثبات خصوبتها، وبعد الإنجاب يتمّ ختانها إعداداً للزواج.

وقد أوضحت ممثلة لجنة النساء الغينيات في مؤتمر داكار 1948 أن الفتيات المختونات يبقين في غرفة واحدة، أو في الغابة المقدّسة لمدّة شهر حتى يشفى الجرح، حيث تقوم امرأة عجوز بمراقبتهن وتعليمهن القصص والأغاني الشعبية ودور ربّة البيت. وبعد الخروج من هذه العزلة يصبحن صالحات للزواج.

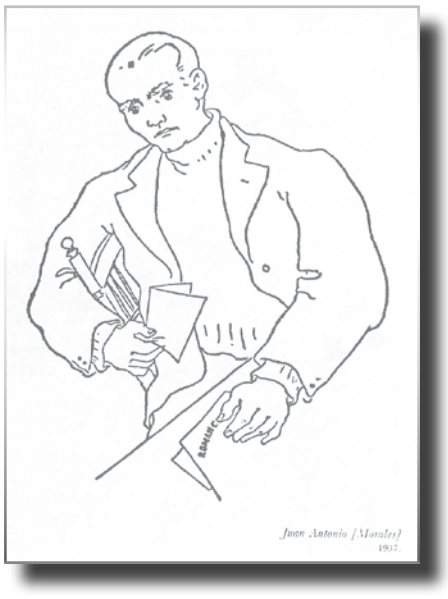
كتاب "مشاكل النساء" لفرنيون كوليمان له رأي طريف في أصل الختان، يتلخّص في استخدامه علاجاً لكثرة تعرّق الأيدي، وللفتيات اللاتي كن يعملن في مصانع النسيج على آلات الخياطة التي تعمل ببدال القدم، وكان المبرّر هو أن حركة اهتزاز الفخذين الدائمة واحتكاكهما يولّدان إثارات جنسية لا تُحتمل. وقد تبنّى البعض مثل هذا الرأي أو أشدّ منه في تأييد الختان فقالوا إن تلامس الملابس واحتكاكها بالبظر من الممكن أن يثير البنت، لذلك من الأفضل ختانها!

وجبة النيل المفضّلة

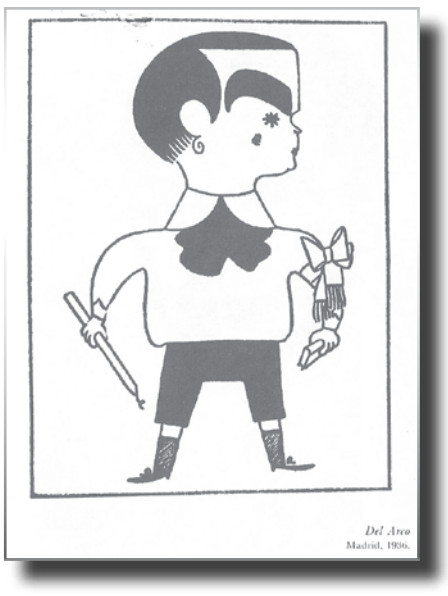
حلمة الشيطان، هو الاسم الذي أطلقه أحد القضاة على حبّة البظر، عندما كان ينظر في قضية شعوذة في القرن السادس عشر، متّخذاً من ذلك دليلاً قاطعاً على أن الساحرة مذنبة.



بريشة: لويس سيوان.



بريشة: خوان أنطونيو (موراليس).



بريشة: دل أركو.

وفي القرن التاسع عشر، كانت الفتيات اللواتي يتدرّبن على الرعشة بالاستمناء يُعالجن بكي البظر أو بتره، أو باقتلاع المبيضين، أو بوضع "حزام عفّة مصغر"، وهو كناية عن خياطة شفرَي الفرج الواحد بالآخر حتى يصبح البظر في مأمن!

وتمثّل الأعضاء المبتورة، في معظم الأساطير، قرابين ومكوّنات خلق: في أسطورة ريجفندا الهندية تم ربط بروزا، وتقديمه ضحية، فخُلق العالم من أشلائه. وشهيرة قصة أوزيريس الذي مزّقه إله البشر ستْ، فحاولت إيزيس جمع أشلائه، لكنها فشلت في العثور على عضوه التناسلي الذي ابتلعته ثلاث سمكات تمثّل قوى الشرّ. ومن الأساطير الإفريقية القديمة أسطورة قبيلة مانتجا التي تصارع فيها الأخوان باجنزا - ياكومو أمام الإله، وجُرح فيها الأول وتمّ ختانه، وبعد شفائه رفض العلاقة الجنسية مع زوجته التي طالبت أن تُختن هي الأخرى إرضاء لزوجها.

أيضاً، بعض القبائل الإفريقية تضحّي بالخصية اليسرى أو اليمنى رغبة منها في اتقاء شرّ ولادة التوأم. واستلهاماً من أسطورة عروس النيل يُعتقد أن من لا تلقي بظرها في نهر النيل لا تنجب أبداً.

محترَف الفرج

إحدى السيدات اللاتي يؤمنّ بالفروج أنشأت محترفاً لمساعدة النساء على رؤية فروجهن.

في الجلسة الأولى تطلب مديرة المحترف من كل امرأة رسم فرجها: امرأة حبلى رسمته على شكل ثغرٍ أحمر كبير. امرأة نحيلة رسمته صحناً مزخرفاً. أخرى رسمته دائرة سوداء كبيرة، لتقول بعد ذلك: "كنت دائماً أفكر بفرجي كفراغ بيولوجي يمتصّ بلا تبصّر جزئيات وأشياء من جواره. لطالما نظرت إليه كائناً مستقلاً. نجمة تدور حول مجرّتها الخاصة، ويمكنها أن تتدمّر تحت تأثير طاقتها الغازية، أو تنفجر وتتفتت آلافاً من الفروج الصغيرة".

في جلسة لاحقة يُطلب من كل واحدة أن تنظر إلى فرجها في مرآة صغيرة، ومن ثم أن تصف ما تراه: "ونحن مستلقيات على فرشنا الزرق البراقة، وفي يد كل منا مرآة، فكرت بما يشعر به روّاد الفضاء الأوائل مع راصداتهم البدائية".

تقول إحدى هاتي النسوة إنها أضاعت فرجها في تلك الجلسة، بينما كانت ذاكرتها مشغولة بخاتم الذهب الذي أضاعته عندما سبحت أوّل مرّة في البحيرة: "غطستُ لأصل إلى قعرها، ومرّرت يدي على حجار وأسماك وسدادات قنان وأشياء موحلةً، لكن ليس على خاتمي. شعرت بالذعر لأني كنت أعرف أنني سأعاقب. كان عليّ نزع الخاتم قبل ا لسبا حة". تتابع هذه السيدة قصتها بالقول إنها أجابت مديرة المحترف، عندما سألتها عن سبب ذعرها: أضعتُ فرجي. كان عليّ انتزاعه قبل أن أسبح. لكن يمكن الفرج أن يضيع دونما سباحة. تروي إحدى نساء البوسنة اللاتي تعرضن للاغتصاب قصة فقدانها فرجها على يد ستة جنود أدخلوا فيه عنق بندقية، وقناني، وقضيب مكنسة، قبل أن يقطعوا أحد شَفْرَيْه، واضعينه في يدها: "فرجي قرية حيّة رطبة ومشبعة. فرجي مسقطي. لم يعد هكذا مذ تناوبوا، سبعة أيام، على ترك سائلهم المنوي الوسخ فيه، يفحّ منه النتن مثل الحثالة واللحم المقدّد. أصبحت جدولاً مسموماً ينقل القيح. لا محصول بعد الآن. نفق السمك كلّه. فرجي قرية حيّة رطبة مشبعة. اجتاحوه. قطّعوه ثم أحرقوه. لم أعد ألمسه الآن. لم أعد أزوره. أعيش بعيدة عنه الآن. لا أعرف أين".

في الليل أو في الضوء، عن الإنترنت (توليف: مايا سالم).

لطالما كان الفرج ملهم الشعراء، ولطالما كان كفيلاً في إلصاق تهمة الخليع على الشاعر الذي يصفه، أو يستعمله في أشعاره. لذلك بقيت القصائد الفرجية قصائد سرّية، لكن شهيرة. وهل أدلّ على ذلك من "القصيدة اليتيمة"، وهي كذلك في روعة شعرها، وعدم معرفة شاعرها/ أبيها:

لـهـا هـنٌ رابٍ مـجـسّـتـه صعب المسالك، حشوه وقْدُ
فـإذا طعنتَ، طعَنتَ في لبدٍ، وإذا نـزعـتَ يـكـاد ينسدُّ

أو قصيدة عمْرة بنت الحُمارس التي تتغزّل فيها بفَرْجها، وتعدّد أطايبه:

إنّ حـري أخـثـم، ريّـان الفم كـأنـه جبـهـة لـيـث ضيغم
يمصّ رأسَ الأير مصَّ المحْجَمَ مـن نـال منه مصّةً لم يندمَ
وفاز بالمُلْك العظيم الأجسمَ ولـذّة تُـعـجـب كـلّ مُسْلِمَ

أو قصيدة لُبانة بنت عجْوان التي تقول فيها:

مـا حـري إلا هـزبـرٌ ضـيـغـمٌ بَـكْـرٌ صُـدُمَّـهْ
فـهـوَ قـد ضـيّـقـه الله فـلا يُـسـطـاع زحْـمـهْ
... لـو رأى خـرطـوم فيلٍ سـرّه أن يـسـتـجـمَّـهْ

أو قول شاعرة أعرابية في هَنها:

إنّ هَـنـي حَـزَنْـبـلٌ حزابيهْ كالسَّكَب المُحمرِّ فوق الرابيهْ
إذا قـعَـدتُ فـوقـه نَـبَـا بِـيَـهْ كـأنّ فـي داخـلـه زلابـيـهْ

عويل الغازي

أجرت السيدة أنسلر مقابلات عدّة مع نساء كثيرات، في شأن العادة الشهرية. فإذا "بنوع من الأناشيد الجوقية، الجماعية الوحشية، يرتفع. كانت النساء يحاكين بعضهن بعضاً". كن جميعاً يردن العادة الشهرية. ويردنها فوراً. إحداهن خافت أن يشمّ الناس رائحة الدم، فيقولون إن رائحتها كالسمك. وأخرى قالت إن أمها صفعتها، بعدما قالت لها: مبروك. وغيرها فكرت أنها ستنزف حتى الموت.

"لم تكن الفوط الصحية موجودة بعد، تقول امرأة سوداء، كان يجب الانتباه إلى ثيابنا. كنت سوداء وفقيرة. ظهر دم على فستاني، من الخلف، في الكنيسة. لم يكن ظاهراً، لكنني أحسست بالذنب".

كذلك أجرت أنسلر مقابلات في شأن التأوّه. ذلك الصوت الذي يرافق الرعشة الجنسية كموسيقى تصويرية، ذلك الغناء الوحشي، أو "عويل الغازي الذي ينذر بالامتلاك"، كما تقول الشاعرة الأميركية دوريان لوكس في إحدى قصائدها.

بعد ذلك ستقسّم أنسلر، كما يجدر بقائدة أوركسترا، التأوّه إلى أنواع: بظريّ، فرجيّ، دينيّ، قمميّ... إلخ. ما يذكّرنا بتقسيمات مواطنها هنري ميلر للفروج: الزلزالية التي تسجّل انخفاض الدم وارتفاعه، وآكلة لحوم البشر التي تنفتح حتى آخرها مثل فكّي حوت وتبتلع الأحياء، والمازوشية التي تنغلق كالمحارة ولها أصداف قاسية وربما كان في داخلها لؤلؤة، والحماسية التي ترقص وتغلفها الرطوبة من شدة النشوة، والشيهمية التي تنشر ريشها وتلوّح به كالرايات في أعياد الميلاد، والبرقية التي تتدرّب على رموز مورس وتترك العقل مملوءاً بالنقاط والقاطعات، والسياسية المشبَعة بالأيديولوجيا وتُنكر حتى سنّ اليأس، والخاملة التي لا تتجاوب إلا إذا اقتلعتها من جذورها، والدينية التي تفوح برائحة المعطلين يوم السبت، والثديية المكسوة ببشرة خارجية والتي تُسبت طوال فصل الشتاء، والزورقية التي تشبه اليخوت وتنفع للمنعزلين والمصابين بالصرع، والجليدية... والمتنوّعة... والضاحكة... والسوبر... (قد لا تنفع الـ... إلخ هنا).

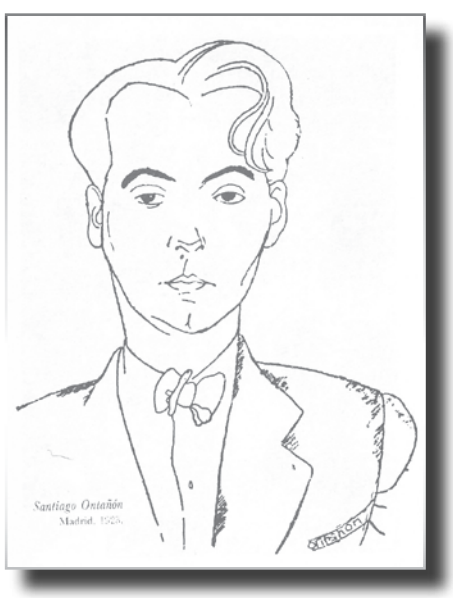
فوطة الموت

فرج، الكلمة الكناية لأشياء كثيرة: حقل للحراثة، كهف للحب، ثقب في الماء، مثلث برمودا...

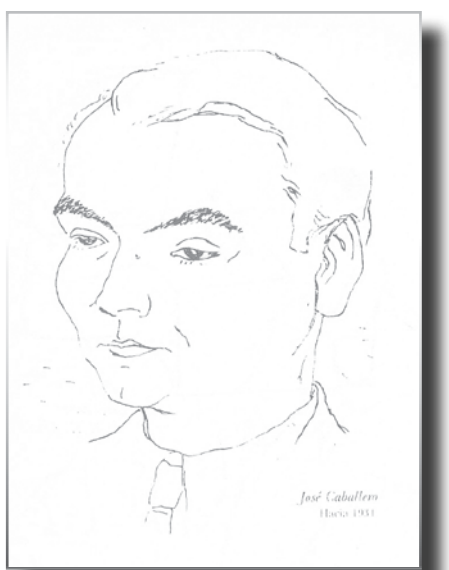
حين تحدّث الروائي النمسوي بيتر هندكه عن انتحار والدته، كتب متعجّباً - دون أن يقدّم احتمالات - كيف أنها ساعة انتحارها ارتدت سروالَيْن فوق فوط عدّة.

لكنه الفرج. ولكأن الروح ستخرج منه. لكأنه النافذة.

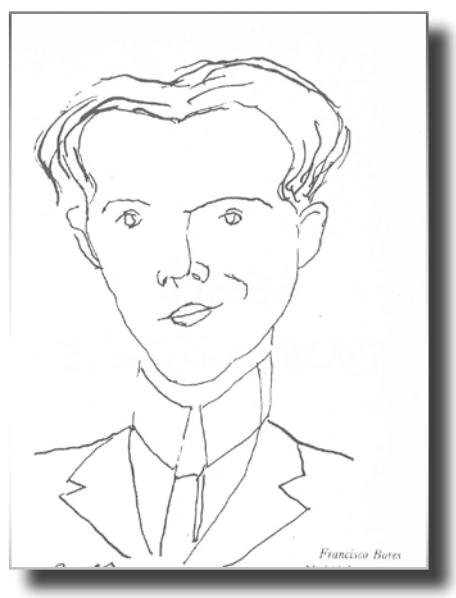
(×) كُتب هذا المقال عام صدور الترجمة العربية لـ"مونولوج فرج"، لكنّ أياً من الصحف العربية لم يجرؤ على نشره.



بريشة: سانتياغو أونتانون.



بريشة: خوسيه كاباليرو.



بريشة: فرانشيسكو بوريز.

تتمّة الشاطر والضالّ

الذي لا ننساه ولا يزال شوكة في مضاجعنا، يجرحنا ولا قدرة على أن نشفى من خطره ومن حضوره فينا، وكأنما النغمة أبديّة. والزمن يتنقل بنا من جرح إلى آخر، وهذا أنا في مستراحي ولا أسلم من الخرمشة ومن مغامرتي إذ تقودني إلى أن أغرق في الأمس وكأنما يجب علي أن أوضح وأن أعلن وأن أدع الصمت في زاويته الذهبية، وأن يكون الكلام بالكلام والجملة بأختها والتحيّة بأختها، وأن أكون في بحبوحة الضلال والشطارة؟

وهكذا أحصل على الرضى وعلى شيء من الغفران الذي يجب أن يكون في مساري، وهو ما يقودني إلى أن أفرغ ما عندي من أيقونات السلام والصواب، وأن أشارك في الهوى والهوس والشغف واللوعة القائمة في كياني.

كما لا حاجز بيني وبين الآخر، ولا هو يقيدني أو يفوتني أن أرشقه بزهرة، بلمحة، بلفتة، بلغة من القلب والعقل معاً.

ولا حاجز بيني وبين المدينة أيضاً، إنها التحدّي وإنها منتهى الضلال بالمعنى الذي يسمو.

منزل الشاعر

الزيارة إلى غزير، في كسروان العامرة، لا تكون فيها وحيداً، ولا قوّة لك على أن تبقى وحيداً، فيفوتك التفاعل مع عمارتها ومع خطوطها الجوّانية، أي دروبها والصعود عليها إلى أعلى فأعلى.

هي جميلة بالعمائر وبالنخوة في سكانها، إذ هم منفتحون، وإذ هم يعتنون بما يملكون، وهناك الحجر يبرز لك من مكانه، صورة من الأمس، لأن الأمس في غزير سنون وسنون. وهذا بيت آل عكرة، عند بادية عكرة وروجيه عازار، عمره في شقه التحتي خمس مئة سنة وفي شقّه العلوي عمره في الأقلّ مئة، وهناك التاريخ اللبناني الذي كان لغزير دور فيه من مرحلة إلى مرحلة. والآن بين اللافتات المزروعة، إحداها كُتب عليها: منزل الشاعر يوسف الخال. ويوسف، أبو طارق، نزل بالبلدة وأقام ورسا فيها أشبه بسفينة ترسو على الشاطىء الهادىء. وهو الذي اختار أن يكون بين النازلين، ومن جنباتها ظلّ يأمل أن يكون الثائر والمصلح والمبشّر بما لديه من الأفكار والعلامات الشعرية. ونتذكّره حين نمرّ، وكيف يثوي في ترابها، كما أوصى، ونحن على أهبة وفي حومة الكتابات حيث يتحرّك شعراء ومؤلّفون ومؤلّفات. ويا ترى هل هم يزوّدوننا الحسن كما يقول المتنبّي أم ينتظرنا النحول والخيبة، أم ينبغي أن نصبر ريثما تقسو الأغصان وتطيب الثمار على أمّهاتها.

ويوسف كأنه يرتعش في منفاه الترابي وفي ربيع الجنّة، لأنه يهمس لبعض السامعين: أين قصائدي، أين كتبي، أين آثاري، أين أنا منكم؟

ونعود مع الكلمة إلى بيت آل عكرة، إلى الورشة الكثيفة إلى القبو المستطيل حيث تعرض مقتنيات أثرية حضارية لروجيه عازار، وهي لا تلقى إطاراً لها أبهى من غزير ومن ذلك القبو العقد الذي ينضح أبّهة ورونقاً نادرْين.

جوزف حرب نقطة بعيدة

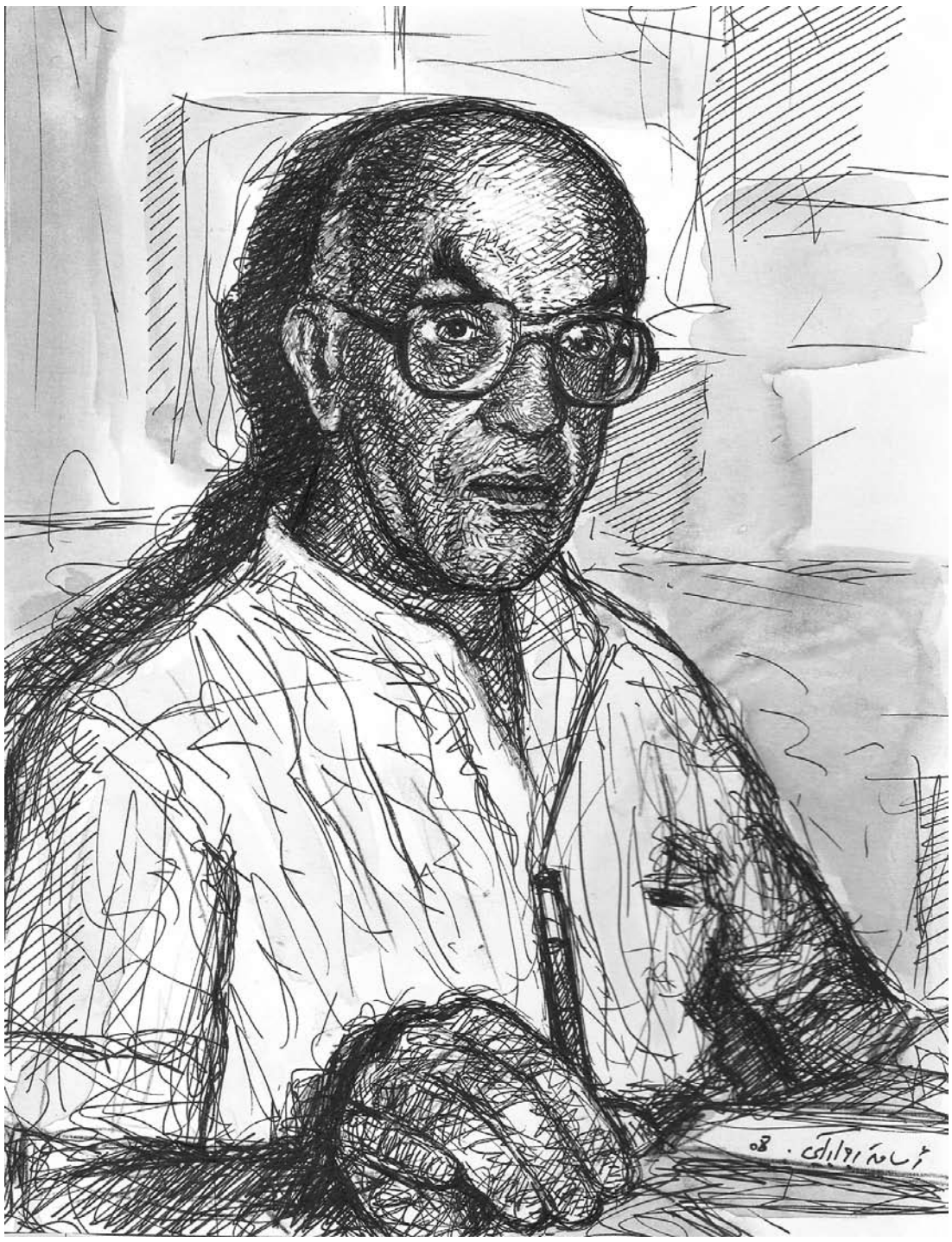
لا أحد، مثل جوزف حرب، يفعل ما فعل، أو يكتب ما كتب. كتاب ضخم في 1725 صفحة اسمه "المحبرة" والقطع على غرار الكتاب المقدّس وأبواب تلو أبواب، وقصائد ومقطوعات تتوالى ضمن الأبواب التي لها عناوينها، ونصوص تأمّلات وأفكار وأخلاقيات ووقوف على المآزق، على العلامات الكونية. ويحاول حرب أن يكون شاعراً في مدى هذه الأعمال وأن يكون كالعرّاف في مواقفه، متناولاً موضوعات مطروحة منذ البدء، منذ الاستفاقة الأولى، كي لا نقول منذ التكوين. ويذهب مذاهب الشاعر والحكيم والفيلسوف والناثر والساهر على ما بين يديه وما يبحث عنه. وهذا البحث يقوده إلى سياق من البوح، والنزول إلى قاع المعاني، وإلى بسط ما لديه بغزارة قلّ نظيرها، ويوصل ما هنالك من نتائج، من معطيات، من مخارج، إلى القارىء.

يشبع من القراءة وهو لذّة الغناء والسرد، على موسيقى من البحور والأوزان، لأن جوزف حرب يتوازن في كتاباته العميقة وفي مناجاته وفي ألحانه الخفية، ولعلّه من القادرين على الأنفاس الطويلة، بحيث لا يدع مجالاً للرجوع، بل يغامر في مشواره البعيد، يغامر ويشقى ويحزن كلّ الوقت، أكثر مما يفرح أو يبتسم لبعض الوقت.

وحرب بهذا الأثر النفيس الشكل والمضمون يكرّر تجربة المدينة، فلا حدود عنده، وإنما يجوزها إلى نقطة في التأليف اللبناني والعربي، لم يسبق أن ظهرت عند أحد مثلما ظهرت عند جوزف حرب.

وحرب شاعر في المقام الأول، وله منزلته في حركتنا، وله من قبل مؤلّفات تموج بالطرافة وبالعمق، وهنا أيضاً في كتابه الضخم والجليل الطباعة والصادر عن "دار رياض الريّس" في بيروت، يبرهن عن قريحة وعن هوى في الكتابة كلاهما خصبان، وتلك فضيلة أخرى، وإشارة إلى أن الرجل فاتح آفاق.

ش. أ. ش



بريشة: أسامة بعلبكي.

الفاون
الدفتر

أليخاندرا بيزارنيك...

"المسافرة بكأس فارغة"

عبده وازن

في "دفتر" هذا العدد يقدّم لنا الشاعر عبده وازن الشاعرة الأرجنتينية أليخاندرا بيزارنيك التي قضت انتحاراً في السادسة والثلاثين من عمرها. وتُعتبر بيزارنيك من كبار شعراء أميركا اللاتينية والعالم.

أليخاندرا بيزارنيك.

انتحرت في السادسة والثلاثين التي "كانت تتألم العالم"...

أليخاندرا بيزارنيك: "الموت أفقي الوحيد"

قبل أيام من إقدام الشاعرة الأرجنتينية أليخاندرا بيزارنيك على الانتحار في العام 1972 كتبت تقول: "يُطبق عليّ الموت، إنه أفقي الوحيد". كانت في السادسة والثلاثين من عمرها، وكان الحلم بالموت انتحاراً راودها كثيراً في الحياة كما في النصّ. قبل عامَيْن من رحيلها حاولت الانتحار وعجزت أو جبنت في المضيّ به، فظلّت في حال من الانتحار الصامت والداخليّ.

حتى لو لم تنتحر هذه الشاعرة الفريدة، "الصغيرة المنسية" أو "الصامتة في الصحراء" كما تصف نفسها كان لا بدّ للانتحار من أن يشكّل مدخلاً رئيساً إلى عالمها المتعدّد بظلاله وأضوائه وفضاءاته الداخلية. هاجس الموت يحتلّ كينونتها منذ أن كتبت أولى قصائدها، وكأن الكتابة لديها لم تكن إلا مواجهة للموت وتأجيلاً له، إلى أن حانت ساعته المأسوية: "أسمع طوال الليل نداء الموت، طوال الليل أسمع أغنية الموت قرب النهر، طوال الليل أسمع صوت الموت الذي يناديني"، تقول أليخاندرا في إحدى قصائدها.

وعلى رغم حياتها التي شاءتها قصيرةً، تمكّنت أليخاندرا من أن تنجز دواوين عدّة جعلتها في مرتبة الشعراء الكبار في الأرجنتين وأميركا اللاتينية والعالم. إنها شاعرة كبيرة حقاً مع أنها عبرت بسرعة وبلا أي ضوضاء. كبيرة في صمتها، في عجزها عن الكتابة، بل في إضاءتها معنى "الاستحالة" التي هي الوجه الآخر للشعر، كما علّمنا مالارميه الشاعر الفرنسي. تقول: "ليس هذا البتّة ما نريد قوله". لكنها استطاعت أن تقول أقصى ما يمكن القول أن يبلغه. إلا أن أزمتها لم تكن أزمة العجز المتولّد من رهبة "الورقة البيضاء"، بل أزمة العجز عن بلوغ المثال أو تجسيده. اللغة لم تخنها لحظةً ولا الشعر ولا القصيدة، ما خانها هو ذاك المطلق الذي يستحيل أسره لغوياً أو شعرياً، فيظلّ حلم القصيدة الذي لا يتحقّق. كتبت أليخاندرا براحة هي الوجه الآخر للقلق، الكلمات أسلست لها والصور والرموز، لكنها طبعاً لم تكتب إلا ما يجب أن يُكتب. وقد تكون الكثافة إحدى ميزات تجربتها، الكثافة التي تختصر في داخلها الكثير مما يقال أو لا يقال. تكتب في إحدى القصائد سائلة نفسها: "إلى أين تقودها هذه الكتابة؟ إلى الظلمة؟ إلى اليباب؟"، لكن شعرها وحده يجيب، شعرها الذي هو نفسها، هي التي لم تعش على هذه الأرض إلا شاعرة.

لا معالم كثيرة تصنع سيرة أليخاندرا، لا أحداث ولا وقائع. سيرتها تكاد تكون خلواً من ملامح السيرة. كلّ ما في سيرتها أنها ولدت في بيونس أيرس، عاصمة الأرجنتين عام 1936، بدأت الكتابة في العشرين من عمرها، درست الأدب والرسم وعاشت أربعة أعوام في باريس ترجمت خلالها مختارات من شعراء فرنسيين من أمثال: أنطونان آرتو، هنري ميشو، إيف بونفوا، إيميه سيزير... في العام 1972 أنهت حياتها بعدما أصاب اكتئابها منها مقتلاً. ولعلّ ما يمكن أن يضاف إلى سيرتها أن والديها من اليهود الروس المهاجرين، والدها مات شاباً وأصيبت أمّها بحال من الاكتئاب الشديد. أما دواوينها فمنها: "الأرض الأشدّ غربة" (1955)، "البراءة الأخيرة" (1956)، "المغامرات المفقودة" (1958)، "شجرة ديانا" (1962)، "الأعمال والليالي" (1965)، "انتزاع حجر الجنون" (1968)، "جحيم الموسيقى" (1971).

عاشت أليخاندرا حياة ملؤها العزلة، داخل منزلها، تكتب وتنام قليلاً وتستقبل بضعة أصدقاء كانوا يكسرون عزلتها الشديدة. كانت تضع قرب طاولتها جملة للشاعر أنطونان آرتو تقول: "يجب أولاً أن يكون لدينا رغبة في الحياة". وكانت تحفظ جملة للشاعر هنري ميشو غالباً ما كانت تردّدها وهي: "نحن كلّنا معاقون". هذه "الإعاقة" التي يتحدّث عنها ميشو كانت حقيقية لدى أليخاندرا وليست روحية أو ذهنية، فهي عانت كثيراً مرض الربو الذي جعلها أمام الاختناق. أما الألم الذي كانت تختبره فكان ألماً في الجسد والروح. "كانت تتألّم العالم" يقول الكاتب ألبرتو مانغويل عنها. وتقول هي: "أن تكتب هو أن تمنح الألم معنى". هذا الألم لا يمكن قصره على الناحية الفيزيقية فحسب، بل هو يشمل الداخل، بصفته روحاً واختباراً أو مزاجاً. الألم هذا يصبح أحياناً رديف الصمت، الصمت الذي هو الموت والحياة واللغة نفسها، تقول: "لتكن اللغة حيث يجب على الصمت أن يكون/ صمت/ أتّحد بالصمت...". وتقول أيضاً في السياق نفسه: "اللغة عندي ذريعة دائمة للصمت".

كانت أليخاندرا تكتب قصائدها أولاً على لوح أسود داخل غرفتها ثم تخطّها لاحقاً على الأوراق. هذه العادة الغريبة تحتمل الكثير من التفاسير، وقد لا تحتمل أي تفسير. فالشاعرة تعترف: "أكتب بسكين مرفوعة في العتمة". تُرى هل سواد اللوح يمثل العتمة هذه والطبشور الأبيض السكين؟ تقول في قصيدة أخرى متحدّثة عن نفسها في صيغة المجهول: "اسمها ينتظرها/ في الجهة الأخرى من الليل". وليس من قبيل المصادفة أن تختار جملاً لشعراء ذوي أمزجة سوداء مثل جيرار دو نيرفال وغيورغ تراكل وسواهما لتجعل منها شواهد في مطالع قصائدها. تنقل عن الألماني تراكل: "على صخور سود/ تقفز، ثملة بالموت/ العاشقة المتوقّدة، عاشقة الريح". وتأخذ عن الشاعر وليام بلايك الذي فتن جبران خليل جبران جملته: "نقية أنا/ لأن الليل الذي أسرني/ في قتامته القاتلة/ اختفى".

ليس من اليسير وصف شعر أليخاندرا أو إدراجه ضمن تيار أو مدرسة. شعر كأنه كُتب ليكون خارج المدارس والتيارات أو الموجات، بل كأنه كُتب ليكون خارج الزمن نفسه. شعر معتكر بنقاء، صاف وسوداوي، هذياني في أحيان حتى ليذكّر بالسوريالية، وموجز حتى لتغدو قصائد كثيرة أشبه بلقطات كثيفة وشفّافة. ولعلّ نظرتها إلى شعرها قد تعبّر خير تعبير عن تجربتها إذ تقول: "خطرت لي فكرة عن نوع أدبي يمكنه أن يلائم قصائدي وأعتقد أنه من نوع المقاربات". وتوضح في نصّ آخر أن القصائد هي "مقاربات شعرية". قد تكون هذه الصفة من الصفات الممكنة جداً التي تُطلق على شعرها. فعالمها مزيج من الصوفية والعبثية والسخرية السوداء والروحانية والسوريالية والواقعية والتجريد...

كانت أليخاندرا ترى العالم مكاناً مشوّهاً وكئيباً وفارغاً: "عالجني من الفراغ" تقول، أو "الولادة فعل مفجع" مذكّرةً بتشاؤم أبي العلاء المعري. لكن هذا العالم كان يثير فيها القلق مقدار ما يثير "الجذل" والضحك والعبث: "معها هي التي أنا، معي أنا التي هي والتي أنا، بيني أنا وهي التي أظنّها أنا، هي التي تملك ظلّي". قرأت أليخاندرا الكثير، قرأت الشعر العربي - الأندلسي مثلما قرأت الشعر الصوفي الإسباني (القديس يوحنا الصليب، الراهبة خوانا) والشعر السوريالي وقرأت كيفيدو ورامبو وجورج باتاي وهنري ميشو وإيف بونفوا وسواهم... وهؤلاء تركوا أثراً ولو خفراً فيها. صادقت الكاتب الفرنسي أندريه بيار دوماندياغ الذي كتب إليها يقول: "أقرأ دوماً قصائدك وأقرأها للآخرين وأحبّها". وصادقت الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث (حائز "نوبل") الذي وضع مقدّمة لديوانها "شجرة ديانا" شارحاً رمز هذه الشجرة الأسطورية قائلاً: "منتصبة في وجه الشمس، تعكس شجرة ديانا أشعّتها وتجمّعها في نقطة مركزية تُدعى القصيدة التي تحدث دفئاً مشعّاً قادراً على أن يحرق وأن يذيب...". ولم يتوانَ عن وصفها بهذه الشجرة الشفّافة "التي تملك ضياءها الخاص، البارق والسريع" والتي "لا ظلّ لها". أما الشاعر الأرجنتيني روبرتو خواريز فكتب عنها قصيدة عنوانها "في ذكرى أليخاندرا".

عبّرت الشاعرة أليخاندرا بيزارنيك هذا العالم بخفّة الظلّ أو البرق، لكنها تركت شعراً حقيقياً، وقصائد فريدة تشبهها في لطافتها ووحشتها هي "المسافرة بكأس فارغة" كما تصف نفسها.

في الصفحة المقابلة -مختارات من شعرها مترجمة عن الفرنسية من كتاب "الأعمال الشعرية" الصادر لدى "دار أكت سود" (باريس) مع مقدّمة لأوكتافيو باث وأخرى لألبرتو مانغويل. وقد نقل القصائد من الإسبانية إلى الفرنسية سيلفيا بارون سوبرفييل وكلود كوفون.

عبده وازن

زمن

إلى أولغا أوروزكو

لا أعرف من الطفولة
إلا خوفاً مشعّاً
ويداً تجذبني
نحو ضفّتي الأخرى.

طفولتي وعطرها،
عطر عصفور متملّق.

رسوم لأليخاندرا بيزارنيك.

أزرق

يداي تنبتان في الموسيقى
وراءها الأزهار

ولكن الآن
لماذا أتقصّاك، أيها الليل
لماذا أنام مع موتاك؟

لا شيء

الريح ترقد في جرحي
الليل يستجدي دمي.

حجّ

إلى إليزابيث أزكونا كرانول

ناديت، ناديت مثلما تنادي
الغريقة السعيدة
الأمواج المعذّبة
التي تعلم الاسم الحقيقي
للموت.

ناديت الريح،
بحتُ لها برغبتي في أن
أكون.
لكنّ عصفوراً ميتاً
يحلق نحو اليأس
وسط الموسيقى
عندما تقطع
ساحرات وأزهار
يد الضباب
يموت عصفور يدعى أزرق.

هذه ليست العزلة بجناحَيْن
ولكن صمت السجينة،
ولكن صمت العصافير
والريح،
ولكن العالم المُستاء من
ضحكي
أو حرّاس
الجحيم
الذين يمزّقون
رسائلي

ناديت، ناديت
ناديت أبداً.

شجرة ديانا

(مقاطع)

قفزت من نفسي
حتى الفجر

تركتُ
جسدي
على
مقربة
من
الضوء
وغنّيت
حزن ما
يولد
×
لا شيء
سوى
العطش
والصمت
ما من لقاء

احترس أيّها الحبّ احترس
من الصامتة في الصحراء
المسافرة بكأس فارغة
احترس من ظلّ ظلّها
×
أن أشرح بكلمات هذا العالم
أنّ مركباً انطلق منّي حاملاً
إيّاي
×
تقول إنها لا شيء تعرفه
عن الخوف عن الموت عن
الحبّ
تقول إنها تخاف الموت
والحبّ
تقول إنّ الحبّ هو الموت هو
الخوف
تقول إن الموت هو الخوف
هو الحبّ
تقول إنها لا تعرف

(معرض غويا)

ثقب في الليل
يجتاحه فجأة ملاك
×
تبتعدين عن الأسماء
مقتفية صمت الأشياء
×
في ما وراء كلّ منطقة
محرّمة
مرآة لشفافيّتنا الكئيبة

عشّاق

زهرة ليست في منأى عن
الليل
جسدي الأبكم
يتفتّح
في الإلحاح الرهيف
للندى

لقاء

أحدهم يقع في الصمت
ويهجرني.
الوحدة الآن ليست
وحيدة.
تتحدّثين كما الليل
تنبئين عن نفسك كما
العطش.

معنى غيابه

إذا تجاسرت أنا
على النظر والكلام
فإنما بظلّه
متوحّدة بلطافة
باسمي
هنالك بعيداً
في المطر
في ذاكرتي
بوجهه
الذي يحترق في قصيدتي
ويُشيع بالسحر
عطر
وجهٍ محبوبٍ مفقودٍ

فردوس أخضر

كم غريبةً كنتُ
عندما في جوار الأضواء
البعيدة
جمعت كلمات نقيّة كل
النقاء
لأخلق ألواناً من الصمت
الجديد

قبل

إلى إيفا دورل

غابة موسيقى
العصافير ترسم في عينيّ
أقفاصاً صغيرة

قلب الموجود

لا تسلّمني
يا منتصف الليل الكئيب
جداً
إلى الظهيرة البيضاء
النجسة

صمت

الموت مجاور دوماً.
أسمع كلامه.
لا أسمع إلا نفسي.

سراج أصمّ

الغائبون يلهثون وكثيف
هو الليل. الليل بلون جفني
الميت.
طوال الليل أصنع الليل.
طوال الليل أكتب. كلمة كلمة
أكتب الليل.

افتداء

إلى أوكتافيو باث

إنها دائماً حديقة الليلك
في الجهة الأخرى للنهر.
إذا سألت الروح: أبعيدة هي
الحديقة؟ سيكون الجواب:
في الجهة الأخرى للنهر،
ليس النهر هذا، بل ذاك
الذي هناك.

على مثال "أناشيد مالدورور"

تحت فستاني يشتعل حقل
من أزهار جذلة مثل أطفال
منتصف الليل.
لهاث الضوء يهبّ في
عظامي عندما أكتب كلمة
أرض. كلمة، أو مثول، كلمة
تليها حيوانات عطرة، حزينة
كنفسها، جميلة كالانتحار.
كلمة تحلّق فوقي مثل سلالة
من شموس.

في تمام الفقدان

الرُّقى
تتصاعد من
قلب قصيدة
ليست مكتوبة
لأحد. أتكلّم
مع الصوت
الذي هو
وراء الصوت
وأنشئ نغمات
البكاء،
السحرية.
نظرة زرقاء
تضفر
قصيدتي
بهالتها.
أيتها الحياة،

حياتي، ماذا فعلت بحياتي؟

النظر إلى العشب محرّم
أيّها التمثال العاري بين الأنقاض. لقد أشعلوا الواجهة تاركين إيّاك في وضْعَة ملاك متحجّر. لا أتخيّل: ما أقوله هنا هو محاكاة للطبيعة، طبيعة صامتة. أتكلّم على نفسي طبيعياً.

ملصق
أجهدت نفسي كثيراً
لأتعلّم أن أقرأ
في دموعي

حبور
شيء ما سقط في الصمت.
نغمة من جسدي. كلمتي الأخيرة كانت "أنا"، لكنني كنت أتكلّم على الفجر المُشرق.

الخطى الضائعة
كان ضوء من قبل
في لغتي التي ولدت
على بعد خطوتين من الحبّ.

ليلٌ مشرعٌ. ليلٌ مثولٌ.

في عيد ميلادك
تلقَّ هذا الوجه، وجهي، صامتاً، مستعطياً.
تلقَّ هذا الحب الذي أسألك عنه.
تلقَّ ما هو أنت فيّ.

الفاقة
لا أعرف العصافير،
لا أعرف تاريخ النار.
ولكن أظن أن عزلتي ستكون لها أجنحة.

لتكن اللغة حيث
يجب على الصمت أن
يكون
(...)
اللغة عندي ذريعة
دائمة للصمت

أرمدة
لقد قلنا كلمات
كلمات قلناها لنوقظ الموتى،
كلمات لنشعل ناراً،
كلمات يمكننا أن نجلس بينها
ونبتسم.

لقد اخترعنا موعظة
العصفور والبحر،
موعظة الماء،
موعظة الحبّ.

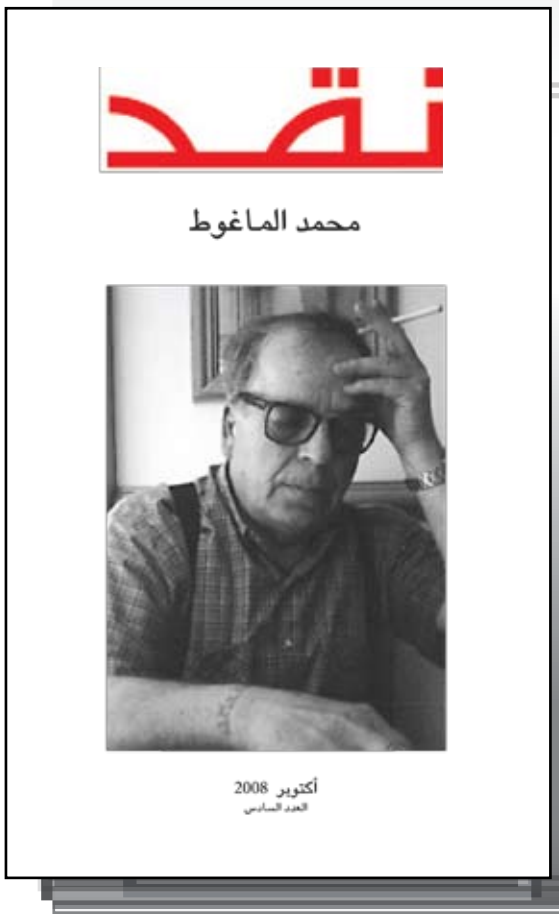
لقد ركعنا
وعبدنا جُمَلاً طويلة
مثل تنهد النجمة
جُمَلاً مثل الأمواج
جُمَلاً ذات أجنحة

لقد اخترعنا أسماء جديدة
للنبيذ والضحك،
للنظرات ودروبها
الرهيبة.

الآن وحدي أنا
- كمثل امرأة بخيلة تهذي
على جبل من ذهب -
مطلقة الكلمات صوب السماء،
لكنني وحدي
ولا أقدر أن أقول لمحبوبي
هذي الكلمات التي أعيش لها.

ترجمة: ع. و

قريباً... في المكتبات



للمراسلة
nakd@alghaoon.com

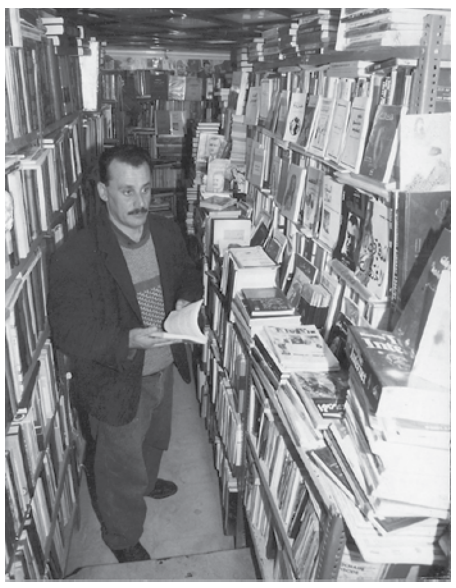
شكراً عصام عيّاد

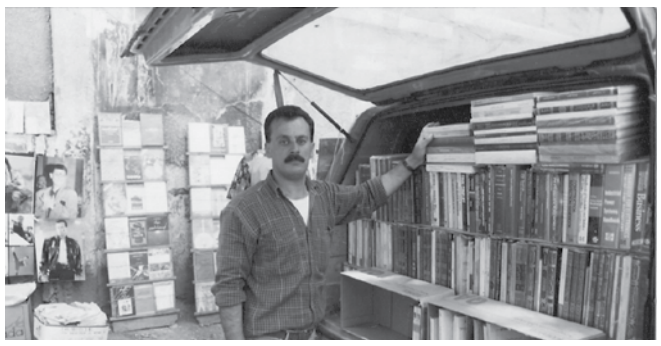
ندين جرجورة

حدث هذا منذ نحو عشرين عاماً: اللقاء المشوب برغبة جامحة في التعرّف إلى أشكال متفرّقة من الكتب، القديمة بأوراقها المقتربة من اللون الأصفر، أو تلك المغلّفة بأكياس نايلون اتّقاءً للتلف، أو تلك الصادرة حديثاً أو قبل أشهر قليلة. اللقاء المنذور لعلاقة طويلة، مليئة بالأشياء الجميلة، وسط أنهار البؤس والخراب والموت والعنف والقمع والتخاذل، التي زنّرت المرحلة السابقة على الخروج المزيّف للبنان من نفق الحرب الأهلية اللبنانية، إلى ساحة السلم الهشّ والمنقوص، والتي سيطرت على المراحل اللاحقة كلها، أيضاً. اللقاء المفتوح على الأسئلة كلّها، باستثناء تلك التي شكّلت مقتلاً حقيقياً للبلد ومجتمعه: أسئلة المذهب والطائفة. اللقاء المولّد صداقة بدت، حينها، تأسيساً لمدى طويل من الاحترام والثقة، كما من القدرة الفائقة على نقاش صاخب لا يؤدّي إلى تدمير، بل إلى مزيد من الوعي والمعرفة، أي إلى مزيد من الصداقة.

إنه اللقاء الطالع من صدفة الانتماء إلى شارع واحد، أي شارع الحمرا: هو، بـ"بسطة" كتب وزّعها على رصيف "الكبّوشية"، قبل أن يُفرَض عليه نقلها إلى "فان" محمّل، هو أيضاً، كتباً وحبّاً لقرّاء شغوفين وحقيقيين، يأتونه من كل حدب وصوب؛ وأنا، بقلقي الدائم وبحثي اليومي عن كيفية البقاء خارج الحدود المرسومة على الأرض وفي الذات. هو، بحيويته التي لا تنضب، وبسعيه "الأبديّ" إلى نقاش لا يستسلم إلى يأس، وإن تسلّط الشقاء والإحباط؛ وأنا، بإرادتي المتواضعة في أن يكون الشارع امتداداً لأفق تحرّر صغير من وطأة العيش في كنف عائلة وبيئة مغلقتين أمام الآخر. هو، بقدرته على إخراج الضحكة، أو الابتسامة على الأقلّ، من داخل حزن أو قهر أو ألم؛ وأنا، باستسلامي إلى كتبه الموزّعة هنا وهناك، كأن فضاءً جديداً فتح أمامي، لأنهل منه ما تيسّر من معرفة منفلشة في تلك الكتب.

حدث اللقاء الأول قبيل النهاية المزعومة للحرب الأهلية، التي همّشته كمناضل علمانيّ في صفوف يسارية، لأنها غرقت في الدم الطائفي، والتي جعلته أكثر التصاقاً بعالم أرحب وأجمل، أي عالم الكتب، هو الذي اشتغل في الكتابة والصحافة، قبل أن ينخرط في مهنة بيع الكتب، "لأن الكتابة والصحافة لم تعودا كما كانتا قبل ذلك". التقيته في شارع الحمرا. لا أذكر المكان الأول، ولا التاريخ المحدّد. هناك تفاصيل جانبية يلتهمها النسيان، أمام قوّة الصداقة التي تجد متّسعاً لها في العلاقات القائمة بينه وبين "زمرة" من "المثقفين" المخضرمين والشباب، الذين يأتونه للحصول على كتاب أو أكثر، أو لسؤال عن معلومة أو مرجع، أو بحثاً عن ملاذ يقيهم قسوة اليومي. أذكر، فقط، أني التقيته ذات مرّة لتحقيق صحافي ("السفير" 5 تشرين الثاني 1991)، وكانت المرّة الأولى والأخيرة، التي يخيّم فيها مناخ مهنيّ بحت، اختفى طويلاً، إلى أن وجدت نفسي معه في موقف مماثل، عندما أردت إجراء تحقيق صحافي عن علاقة الشخصيات المختارة للأفلام الوثائقية بمخرجيها، قبل إنجازها وأثناء تصويرها وبعد الانتهاء منها وعرضها، إذ كان إحدى الشخصيات الرئيسة في الفيلم الوثائقي "جنوب" للمخرج الفلسطيني نزار حسن.





بين "الرسميين"، إذا سُمح لي باستخدام هذا التعبير، بدت العلاقات المتنوّعة، التي نسجها عصام عيّاد بالمحيطين به، مساحة خصبة، يُظلّلها كتاب، فتنفتح على أجمل اللحظات. في مخيّلتي، ارتبطت صورته بشارع الحمراء ورصيف "الكبوشيّة" وسيارة الـ"فان". احتار مراراً إزاء مكان إيقافها، لأن أسلوباً أحمق في تطبيق مجتزأ لقوانين نبشها البعض من دفاتر باهتة، جعلته يبحث دائماً، في الأعوام القليلة اللاحقة على النهاية المزعومة للحرب الأهلية، عن أمكنة متفرّقة في الشارع نفسه، كي يحوّل السيارة إلى مكان لبيع الكتب، ولنقاش متنوّع مع أصدقاء، وإلى حيّز صغير الحجم، لكنه مفتوح على العالم كلّه، لأنه حافظ على حرّيته، المستلّة من قناعة أكيدة بأن الحرّية ثقافة تُمارَس يومياً، وليست ببضع درجات تنزل إليها، وإذا لم تكن نحيفاً كفاية ستمشي في ممرّها موارباً. وللوهلة الأولى إذا كنت تعرف قصّة مقتل الجاحظ ستتذكّرها. إنها "مكتبة عيّاد" في زاروب الويمبي بشارع الحمراء. المكتبة التي تنشّق عبق كُتبها الجميع، ووقف أمام رفوفها الجميع، وأغوت الجميع.

الشكر الذي يوجّهه الزميل نديم جرجورة في هذه الصفحة إلى عصام عيّاد (صاحب المكتبة) هو دَيْن على مثقفي شارع الحمراء تأديته. لم يكن عيّاد بائع كتب قديمة نشتريها أو نستعيرها منه، كما لم تكن مكتبته (أو فانه البرتقالي من قبل) مجرّد مكتبة للبيع والاستعارة. فقد كانت فيها شبهة المكتبة الخاصة. كانت عالماً وملجأ وملاذاً. كانت مقهى لا يقدّم القهوة ولا يسمح لك بالجلوس. وكان عيّاد الشاعر المجازي لرصيف الحمراء. شاعرها الألصق بها من جلدها. إيمان عيّاد بالكتب والقراءة والورق أشبه بإيمان المتديّنين، فما أن تقول له: انخفض عدد القرّاء، حتى يجيبك: القرّاء الحقيقيون لم ينخفض عددهم، لكن الذين كانوا يشترون الكتب للوجاهة كفّوا عن ذلك بسبب سوء الحال الاقتصادية في البلد!

اليوم يُفاجئنا عيّاد بإصداره ديوان شعر. يفاجئنا بأنه قد سئم مطارح المجاز، لذلك يريد أن يكون شاعراً "رسمياً" بقصائد صغيرة وحارّة كالفلفل البلدي الذي اتّخذه عنواناً.

قالها نديم، ونعيد قولها: شكراً عصام عيّاد.

"الغاوون"

دفء
أنّى لديكنا
أن يصحو
باكراً...
رذيل هو
ودجاجات
جارتنا
كنساء
حارتنا
لجوجات
لجوجات.

أبله
أبله من
يتوكّأ
على فخذ
إحداهن
ليهشّ به
الباقيات.

انتماء
عابرةٌ
على
قضيب
عابرٍ

رعودها
كلّما
لمحتني
هزّت
نهودها...
أنّى
لغيمتي
أن تصدّ
رعودها؟

فلفل
الطالقة
مغارة
علي بابا.

بركان
... تكاد
روحي
تحرق
سراويلي

نقمة
كالثلج
والجمر
إننا
أخاف أن
أضمّها
فتذوب هي
وأنطفئ أنا.

نرجس
إذا كنت
لبؤةً
لمَ أنا
أسد غابة
أخرى؟

لوم
يا
لشقوتي...
لمْ
لا
أقترفُ
تلك
الخطيئة.

شكر
حمداً...
ماء
حبيبتي
يخاله
الرعاع
سراباً.

هلع
... تغفو
الشبقة ولا
تنام.

نزق
أسائل
نفسي
وفي
حضني
زوجة
جاري...
تُرى
ماذا
تفعل
زوجتي
في بيت
جاري؟

لكن
وراء
كلّ عفّة
عظيمة
عنّة
عظيمة.

أرملة مثقفة
... يا أبله
الصبر
مفتاح
فَرْجي
الحزين.

دجل
... الثور
الملتحي
ما أكذبه:
عنّين
وَلا يصلّي.

غواية
تُمزّق سراويلها
وتخرج بالجلباب
ليرفرف طيرها
على أعمدة
الشبّان.

عصام عيّاد، "فلفل بلدي"، إصدار خاص
للحصول على الكتاب
03234753

تنظيراً لأناس يفترشون مكاتب مكيّفة، ويرتدون ربطات عنق أشبه بحبال مشنقة تخشى الانقضاض عليهم، لأنهم محصّنون بالقبح والفساد. ظلّ ينتقل من مكان إلى آخر، ويُعاند حقداً يُواجَه به ولا يعرف سبباً له، ويقارع ظلماً من دون أن يخضع لابتزاز أو إغراء، على نقيض عادة الغالبية الساحقة من "مناضلي" الثورات المتفرّقة من أجل محرومين أو مشاريع، يقعون سريعاً في قبضة التسلّط والفاشية، أو في أفخاخ الغنى الفاحش والاستبداد الدائم.

استتبّ به الأمر في دكان صغير في شارع ضيّق، يمرّ خلف المبنى الذي احتضن مقهى "ويمبي"، قبل أن تجرفه رأسمالية متوحّشة، حوّلت أجزاءً عدّة من الشارع إلى محلاّت فخمة لألبسة ومجوهرات ومقاه معولمة. دكان عصام عيّاد، بتواضعه وضيق مساحته واتّساع فضائه ورائحة كتبه وحضور صاحبه، تحوّل سريعاً إلى موقع يستحيل على محبّي الرجل ومكانته وعالمه ألاّ يزوره مرّة في اليوم، أو ألف مرّة في الأسبوع. تسأله عن مرجع يفيد في مسألة، فيعثر لك على أكثر من عنوان، ويستمهلك بعض الوقت للحصول على النسخ المطلوبة. يضع جانباً هذا الكتاب أو ذاك، عند العثور عليه، لأنه يُدرك أن فلاناً مهتمّ، فلا بأس في انتظاره أياماً قليلة كي يمرّ ويطلع عليه. يبيع كتاباً لمثقف لا يستطيع دفع ثمنه، فينتظر طويلاً قبل أن يحصل على حقّه، من دون أن يُبدي إزعاجاً، أو أن يُعبّر عن ضيق. يُدرك، تماماً، معنى الحاجة إلى الاختيار: بين كتاب يُلحّ المرء عليه، وبضعة قروش لا يتمكن من التخلّي عنها لأجله. غير أن رحابة صدر عصام عيّاد، وقدرته على إشاعة مناخ أليف من الحب والتواضع والرغبة الدائمة في السعادة والتمرّد والمواجهة، كفيلةٌ كلّها في أن تحسم الخيار: الكتاب أولاً، ولا بأس إذا تأخّر الدفع. فالأهمّ، عند عيّاد، أن يكون الكتاب شفاءً للروح، أو إضافة معرفة، أو تسلية مفيدة؛ في حين أن المال مقبلٌ، لا محالة، وإن تأخّر قليلاً أو كثيراً.

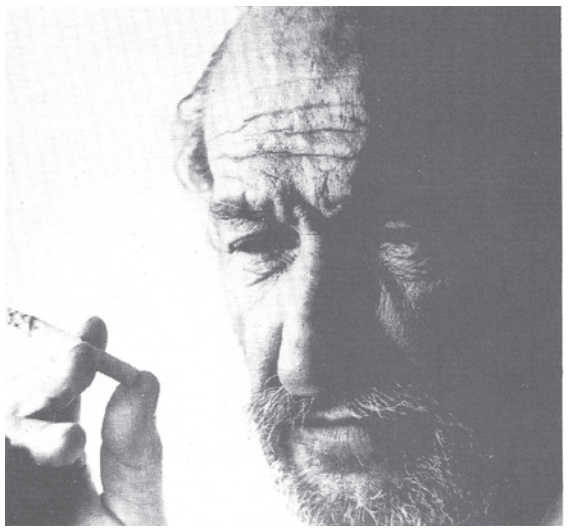
لم أتجرّأ يوماً على سؤاله: كيف تستطيع العيش، إذا لم تحصل على ثمن الكتب المباعة، عند بيعها؟ غير أني سألته عمّا إذا أمّنت له تجارة الكتب، التي يشتريها من دور نشر بأسعار مرتفعة أحياناً، مدخولاً كافياً. قال يومها: "بالطبع. فلو أنها لا تؤمّن لي مردوداً معقولاً، لما أكملت فيها". لكنه أضاف مباشرة: "وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا العمل لا يُعجبني، لأني أريد التفرّغ للكتابة"

(التتمّة ص 19)

جان دمو... ثمّة من يكتب الغياب دائماً

علي حسن الفوّاز

الشاعر وحده يفرّط في الحياة دونما أسئلة، لأنه يُدرك لعبتها السرّية وأفقيّتها المروّعة، لذلك يمارس إزاءها التوحش والشغب والتوغّل، وربما لتمنحه عشبتها القديمة التي أضاع جلجامش من أجلها شهواته. جان دمو الشاعر العراقي الذي مات احتجاجاً على الوطن السياسي والمنفى الجغرافي لأنهما صنعا أزمته ومطروديّته، مارس هذا الفعل بإفراط. بددّ الحياة من حوله، بعثرها كأوراق حقيبة مهملة، لم يقتنع بالزمن الأخلاقي الذي يؤطر الكائن بالآخرين وأشيائهم (السلطة، الشارع، المقهى، مركز الشرطة، الفندق، المرأة، الحزب)، كل ما يؤمن به هو علاقة كائنه بكينونته، تلك التي تُضمر وجعاً خفياً أو صوتاً يكتم هوسه تحت جلد مُبام لأوهام العابرين. كان يسخر بمرارة، يضحك احتجاجاً أو توهّماً، لغته تبدو كلاماً منثوراً دونما أقنية تدفعها إلى المعاني إلى الوضوح إلى الشأن العمومي.



الإنسان في جان دمو أكثر حضوراً من الشاعر الذي يكتب دون أن "يصفن" كما هي عادة الشعراء. وكأن الكلمات مكدّسة على فمه، تنزلق كلما أراد لها أن تكون مناورة شعرية. قيل إنه عاش مع "مجموعة كركوك" (سركون بولص، فاضل العزاوي، مؤيّد الراوي، يوسف الحيدري، صلاح فائق، جليل القيسي) دون أن يتورّط معهم في صناعة الوعي المضاد، أو مشاركتهم في اكتشاف طرق أخرى للحرير. لقد اكتشف الطريق مختصراً إلى جسده، تمرّد عليه بنوع من المازوشيا، منحه طقوساً هائلة من اللذّات والسكرات والنسيان والقسوة، لا شأن له بصناعة أي علاقة عضوية مع الخارج - الواقع الذي لم يألفه ولم يطمئن إليه. كل ما يعرفه عنه مجموعة زوايا وشوارع ومقاه ووجوه، وحدها هذه الكائنات - الأقنعة تعرفه، ترصد يومياته وتحوّلاته ونومه، لكنها خذلته حينما تركته وحيداً يموت:

"نحو العبور ميتاً
أساهم في تطوير الأسبوع
أسجن نفسي في ميناء السرير
أستطرف قدوم الرمل، ونواحه في
جذور جبهتي".

في القصيدة لا يتوهّم جان دمو شكلاً سائلاً للحياة، بل يضع ثيمة الموت جوهراً، يعبر نحوه، وهذه الثيمة التأمّلية تكشف عن هوس داخلي بالحياة رغم الحضورية القاسية للموت، إذ يضع دمو اللغة شاهداً على هذا الهوس، فهو كائن يوميّ عالق بالوقت من دون الإفراط به صحواً. جان دمو الشاعر الوحيد الذي نقرأه بقصدية واضحة، نحاول فكّ الشيفرا اللغوية التي يدسّها دون تخطيط، ربما نعثر بقصديتنا المريبة على أسرار هذا الوجع العميق، أسرار هذا الهروب المروّع من الوقت. يقول في تدوين سيرة أوجاعه:

"عاش بقلب مفعم بالألغام
طوال حياته
في صيف كلّه أسرار وطلاسم
اكتشف أن تحت مياه الجرح
كناراً
لا تخبروه بأن في الصحراء
سحراً
فقد عرف ذلك بعد طفولته
قولوا له إن السراب والموت
واحد
وإن الحياة ليست ولن يكون لها أكثر
من وجهَيْن:
وجهَيْن أصفرَيْن بائسَيْن، ولكن قولوا
له، أيضاً، إن المستقبل لا أصداء فيه
إلاّ في الغياب
كان يحب أن يحب".

حاول جان دمو دائماً أن يفرش الكثير من هواجسه في الكتابة؛ خارجها يبدو بوهيمياً مطروداً، لا يمكنه اقتراح حلول لعالم يدرك في قرارة نفسه أنه ينحدر إلى الغياب. البعض يقول إن جان دمو يملك صندوقاً سحرياً تخرج منه الطيور والكلمات، فهو لا يعرف أن يهندس العالم من حوله، لا يعرف أن يضع أصابعه دون عبث على طاولة، الآخرون هم الذين يصنعون السماء الخفيضة له بسبب وهمهم الدائم أنهم في حاجة إلى أساطير يومية. فهل كان جان دمو فعلاً أسطورة يومية يعلّق عليها الكثيرون مرارات وحكايات قد لا تحدث، المهم أن جان دمو هو مشعل حرائقها.

لكننا إذا أردنا إعادة قراءة شعرية جان دمو بعيداً عن أسطورة اليومي، لاكتشفنا أن هذه الشعرية تختزن الكثير من الجدّة والعمق، وأن صناعته للصورة هي صناعة "صاحية" جداً، فالعلاقات البنائية داخل هذا التشكيل الصوري المتضاد والمتوافق، تقوم على أساس وعي شروط الكتابة كلّها:

"رحيل جديد... رحيل مضادّ
لا مساواة بعد بين ظل الثلج ورماد
الظلّ
أيتعيّن اللجوء إلى نرسيس أو
باخوس من أجل فكّ طلسمية الورد
أو الفراشات التي تنوس في الممرّات
التي يفتحها نومنا وتحجّرنا".

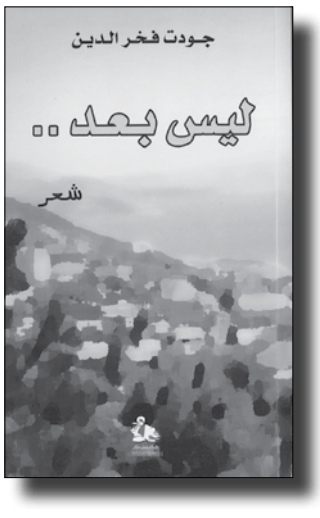
علينا حقاً إعادة قراءة دمو ليس في مجموعته الشعرية "أسمال" التي طبعها فاضل جواد في "دار الأمد"، والتي ادعّى كثيرون أنهم جمعوها وشذّبوها، وربما أضافوا إليها لتصير كتاباً (!) وإنما في إطار كل ما كتب وترجم، انطلاقاً من كونه شاهداً مميزاً على الشارع السرّي لحيواتنا، وكان المراقب الخفي لكل فجائع الزوايا التي تمور بهموم الآخرين مثلما تمور بهموم القطط وجوعها وهريرها. يراقب العالم على طريقة باربوس وهو يكذب ويتنازل عن شروطه الآدمية.

لم يكن جان دمو صعلوكاً بالمعنى التقليدي، فهو ليس مطروداً من قبائل المركز، وهو ليس من أصحاب السكنى عند تخوم الأمكنة، وهو لا يكتب على طريقة الشنفرى وعروة بن الورد وتأبّط شراً. ما يعيشه جان دمو هو تجوهره في المركز الأنطولوجي للمدينة الثقافية وليست المدينة السياسية التي لا يطمئن إليها، والمشكلة أن المدينة الثقافية كانت ضيّقة ولا تأوي مريديها بيسر، بينما كانت المدينة السياسية العراقية أشبه بالسيرك فيها الفرجة والتبادل والعبور والغواية وكل طقوس الاطمئنانات المغشوشة. ولعلّ هذا ما جعل دمو يؤثر زاوية غانم محمود. كان يسخر من المفهوم البائس والضيّق للوطن. كل ما يدركه من الوطن هو الأمكنة الحميمة التي تمنحه إحساساً بوهم الترف. في قصيدة "ساحة النصر" تصعد الأمكنة إلى الذروة، تصبح صانعة للمعجزات لأنها تؤويه ولأنها تختصر فكرة الوطن المغلول إلى الوحدة والوحشة والقفر، وطن لا نملك منه إلاّ فانتازيا الحنين:

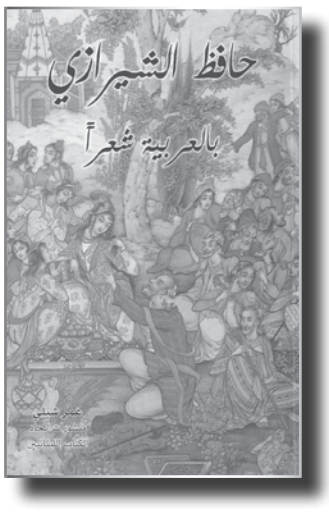
"إنه لقفر داخل القفر
ما تتعاكس به مرايا المتفرّج
على ساحة النصر بعد الساعة
التاسعة ليلاً...
أيمكن انتظار معجزات أخرى
غير هذه الفراغات
التي يتشارك اللصّ والقسّ
والعاهرة في ملئها؟
البحار التي فقدناها
بمَ يمكن أن تعوّض
تنجيمات العجزة وحسب
بعاهاتهم الجميلة
مؤهّلة لاستجلاء بواطن
ساحة النصر
ساحة النصر".

لم يحاول فلسفة علاقته بالآخرين سوى مرّة واحدة، فسقط في السفسطة والتجريد واللغة المفخّخة، تلك التي ورّطه فيها نصيف الناصري، حتى قيل إنها كانت خارج إرادته، أو ربما كتباها معاً وهما يكرعان بطحة من العرق المهبهب:

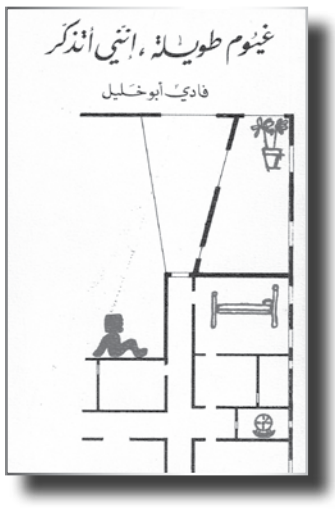
"عظيمة كلّ الحقائق ما بعد
الصفر
دون لماذا
حتى لو بقي العنقاء محبوساً
في خرافات اللامحدود
ستبقى كلّ بوصلاتنا بلا جدوى...
الأحرى
أن يُصار إلى مؤاخاة التنّين
والإبقاء على الفراغات
على ما هي عليه، أو
تقريباً".



آخر الليل تأتي
تعود إلينا
كأنك ضوء تأخّر
عن موعد للأفولْ
تعود إلينا لتنشر
بعض تباريحك
الحالمات
على ما عهدتَ لنا
من طلولْ



ترابُ أعتابكمْ كحلٌ
لأعيننا
فكيف عن بابكم ننأى
ونبتعدُ
فهات أمركَ، قرِّرْ ما
تريدَ لنا
وأين، أين سواكم غايةً
نَجِدُ؟



يعتني اليوم
بمفرداته،
يتدلّى كسماء
كجرس تحتَ اللسان
ويستمرّ على الطريق
كحافّة.

كسَرٌ في لون المكان،
حَائطٌ يبالغ في
بياضه
ليُخفيَ ممرّاً
كساقية.

أدونيس... حامل اللافتة الشهير

نصر جميل شعث

إذا جرّدنا المجتمع/ الجسد/ اللغة/ والمدينة العربية، بصفة خاصة، من الجسد كلذّة، وأشبعنا هذا الموضوعات بعموم القيم الوطنية العربية الكبرى، ثم أدرجناها تحت لافتة: "جسد الثورة" (انظر "الغاوون"، العدد الأول، "عن صلاح جاهين: الغزل بوصفه شعاراً يؤسّس لسلطة الإثارة/ الثورة")؛ فيمكننا هنا اعتبار أدونيس حاملاً شهيراً لهذه اللافتة الاجتماعية والتحرّرية العربية التي حرّضت الشاعر، منذ صعوده كطليعيّ ونخبويّ، على حشد وتعبئة المدينة/ الجسد/ التاريخ، في القصيدة بوصفها خريطة تجسيدية تتعاقب عليها عوامل التعرية، رغبةً من هذا الشاعر في تقويض أو تحويل الثابت العربيّ. وقد جسّد أدونيس ذلك بإلحام ذهني يدور في فلك الوجدان، في دواوينه التي على صعيد النظرية يَشدّها الالتزام الفكري والذهني بخيط، إنما هو، في حالة إخفاء ظاهراتيّ، سيما في حرصه على الجمع بين مقولات التقابل والتعدّد والتشاكل والوحدة في القصيدة.

لنتذكّر، مثلاً، شيئاً من "مفرد بصيغة الجمع":

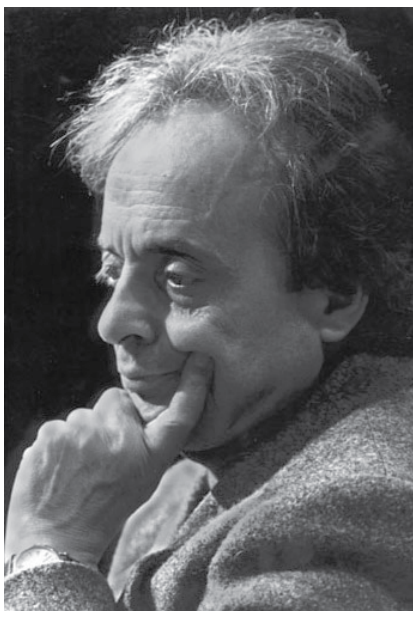
"كن الهباءة والحصاة في
جسد واحد
أكمل جسدك بنفيه
ولتكن اللغة شكل الجسد".

كما، وتأخذ اللغة شكل المدينة والتاريخ. والمدينة شكل الطفل، الضحية، المقبرة. إذ يحشد أدونيس أسماء المدن العربية في قصائده النخبوية. وحتى غزّة لم تغبْ عن ذكره، في قصيدته الشهيرة "مقدّمة لتاريخ ملوك الطوائف"؛ التي أهداها إلى عبد الناصر بهذه الصيغة: "تحيّة إلى جمال عبد الناصر، أول قائد عربي حديث عمل لكي ينتهي عصر ملوك الطوائف ويبتدئ العصر الآخر"، وهو الإهداء الذي توّج به أدونيس القصيدة (ص 581، مج 2، الآثار الكاملة، دار العودة 1971، ط 2. وقد اختفى الإهداء من الطبعات اللاحقة).

لقد التقط أدونيس، في بداية القصيدة الشهيرة المذكورة، صورةً ليافا. لهذه الصورة قيمة مزدوجة: البراءة والوداعة كأصل، والظلم والفاجعة كأثر: "وجه يافا طفلٌ"... حيث جاءت أسئلة الشاعر، تالياً، على وقع الأثر لا الأصل: "هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل الأرض في صورة عذراء؟ مَن هناك يَرجّ الشرق؟". لكنّ إيقاع الحدث قد تواضع أمام الإجابة التي قدّمها أدونيس بنفسه؛ حيث اختزل فعل الإيجاب وفعل السلب، معاً، في بنية شعرية رائعة وصادمة تمثّلت في قوله: "جاء العصف الجميل، ولم يأت الخراب الجميل". إذ استطاعت هذه الكلمات، بفضل بنيتها الجامعة المتناقضات، أن تحضر كشاهدة، كحكمة، على لسان الحريصين على إعطاء إجابة عميقة لأسئلة السياق العربي، في شكل كلمات جمالية ومختصرة؛ تظلّ تحضر - للعقل المنفتح على الجميل - كواحدة من الإضافات الخالدة الممنوحة لنا، في عبارات ومقولات أو أبيات شعرية من لسان نبيّ أو مفكّر أو شاعر، أو قائد ما.

أيضاً، في إطار صورة "وجه يافا طفل"؛ يمكننا، من جانب دلالي، إدراك الارتباط المؤسّس على قاعدة أو لافتة "جسد الثورة" بين "المدينة والطفل" لدى أدونيس، وبين "فرخ حمام دقّ شعاع شق الغمام" لدى صلاح جاهين، وبين "الفجر" لدى الشاعر محمد عفيفي مطر، في قصيدة "حجر الأجيال" من ديوانه ("صيد اليمام" - مسامرة الأولاد كي لا يناموا)؛ فذلك الفجر "سيشعشع حين يدقّ الولد الآتي من ظلمات الغيب نواة المشمش والخروب". إذاً، يتمحور الجميع في ثيمة "الطفل" الذي سيأخذ بُعدَ المستقبل، وهو البعد الثالث الذي رسمه جاهين، لا بصورة كاريكاتورية، وإنما بصورة جمالية طبيعية ذاتية الارتسام والتحوّل والصيرورة في "بدر التمام"، كناية عن النضج والاكتمال.

إنه الطفل الأمل، يتمثّله الشعراء في صور الجمال والنضج الحتمي. غير أنهم، في حقيقة الأمر، يمارسون على المحتوم ساديّتهم، وردود أفعالهم جرّاء خساراتهم الكبرى؛ حيث هم، الآن، يُشكّلون صورة الطفل، استناداً



إلى سيناريوهات وتصوّرات وأحلام ثورية (رأوها أو يرونها حتميّة)، ولم تتحقّق على أيديهم. لذا هم يُحمّلونها الأجيال المقبلة كتركة ثقيلة. فهذا هو أدونيس، دائماً، بعدما ابتدأ قصيدته الشهيرة بصورة أعطتْ وجهَ المدينة البريئة الضحيّة شكلَ طفل؛ نجده في "المطابقات والأوائل"، وفي آخر قصيدة بعنوان "أول الكلام"؛ يخاطب طفلَه الذي كان(ـه) قائلاً له:

"أيها الطفل الذي كنتُ، تقدّم
ما الذي يجمعنا، الآن، وماذا ستقول؟".

ومثله في آخر قصيدة "حجر الأجيال" يلقى الشاعر محمد عفيفي مطر بالمَهمّة الثورية، ذاتها، على الولد؛ متمثّلة بفعل دقّ النواة.

في "بيان للكلّ لا لأحد" ("فاتحة لنهايات القرن)، يقول أدونيس:

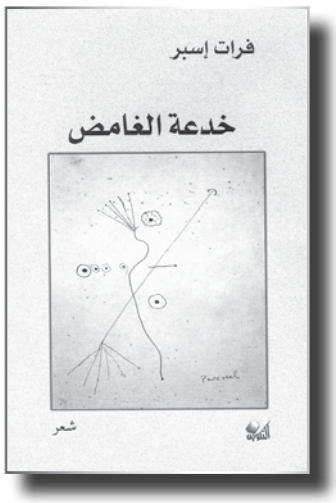
"ليس لنا نحن الذين شخنا أن نحلم. للأطفال وحدهم أن يحلموا. لأحلامهم وحدَها أن تعلّمنا: كلّ شيء يسقط الآن. الأفكار والأعمال. الرؤى والمخططات، والأشياء الفاجعة المنغرسة في تاريخنا، والتي حاولنا أن نقتلعها يوماً ما، سبقتنا وتكاثرت". لكنّ شاعر العرب المتنبّي، كان من الحكمة - منذ عهد صباه وفيه رأينا نضوجه المبكر شاعراً رجلاً - حين قطع الطريقَ على هؤلاء الشعراء، الذين أدركوا طفولتهم مؤخّراً. المتطلّعون في هذا الحاضر إلى الطفل في وصفه أمل المستقبل، أي الرجل الفردوسيّ الذي لم ولن يخلع الله من ضلعه المرأة/ الثورة. الرجل الطفل الكامل في براءة وحدته الروحية والجسدية، ذلك الحلم المطلق والأوراغازم الخالي من إزعاج التقابل والانفصال؛ والذي سيضيء أرواحهم بأنوار المجتمع العربي اليوتيوبي. الطفل الرجل الفحل الشجاع والخالي من الخسارات الشخصية. أقول: لقد قطع المتنبي الطريق على هذا الفريق بقوله في صباه: "كفى بجسمي نحولاً أنني رجلٌ/ لولا مخاطبتي إيّاكَ لم تَرَني".

أما نواة الثورة، أيضاً، فقد جسّدها أدونيس، بالتصريح المباشر والإجرائي في "مقدّمة لتاريخ ملوك الطوائف". فجاء تصريحه عن: "نواة رفضيّة بعمق الضوء". وبلغ الإجراء الثوري، في لغة القصائد، ذروتَه عندما عبّر الشعراء، باللغة، عن قوّة الفعل باستخدام فعل الدقّ، عينه، ببعدَيْه: الماضي والمضارع: (دقّ، يدقّ). كما هو الحال لدى صلاح جاهين ومحمد عفيفي مطر. لكن أدونيس بالغ في رسم واتخاذ إجراءات الثورة، عندما لجأ إلى كسر مادة "دقّ" عينها؛ فبعدما تساءل: "مَن هناك يَرجّ الشرق؟"، وجدناه يستبدل، بجهد ذهني، فعلَ "الرّجّ" بـ"الدقّ" بكسره مادة "دقّ" نصفين أو حرفين: دال، قَاف. وقد حضر التشديد، أي حركة الشدّة، على حرف القاف، من طريق تكرار أدونيس للمطلع الذي كان ابتدأ به القصيدة، وتكراره اللافت لسؤال الجملة الفعلية (كما سنقرأ في الشاهد اللاحق). إننا نقرأ هذا التكرار كتعبير عن بنية القول الثورية الشجاعة والمتراجعة، في آن واحد، في ما يتعلّق بأوجه التنظير المتعدّدة للحداثة العربية. وربما يسمح لنا هذا المعنى أن نضيفه دليلاً إلى فهرس أدلّة الخسارة الكبرى. حيث يدّخر الشعراء الكبار إرادة التعويض، في طاقات الجيل الفتي، والشباب الحالي والمقبل والغارق، الآن، بعظيم خسارته الشخصية:

"وجه يافا طفل هل الشجر الذابل
يزهو؟ هل تدخل
الأرض في صورة عذراءَ
مَن هناك يرجّ الشرقَ
جاءَ العصف الجميل، ولم يأتِ الخراب
الجميل صوت شريد...
سقط الماضي ولم يسقط (لماذا
يسقط الماضي ولا يسقط؟)
دال قامة يكسرها الحزن (لماذا
يسقط الماضي ولا يسقط؟)
قاف قاب قوسين وأدنى
أطلبُ الماء ويعطينيَ رملاً
أطلبُ الشمسَ ويعطينيَ كهفاً".

كلّ شيء إلى غياب
كلّ روح تتلاشى
قلبي فوق الزجاج
عيني فوق الحجر
ودوائر الخوف تكبر
ينمو في خاصرتي
جنين
يرتسم وجعاً
مصلوباً
يحرق مدار الجسد
بين سقوط الدموع
ورنّة الصراخ.

لأنكَ كنتَ قريباً من
الحزن أكثر منّا
اشتعلت
وكانت طيور الشواطئ
تهبط
في راحتَيْك خطوطاً
ولونا
بكينا جميعاً...
وأنت ابتسمت
أيا سيّد الفرح المتورّد
ناراً على جبهة البحر
لا تبتعد...



لا تقترب من الحلم
قد تتكسّر المرايا
أيها الوجه الغارق في
الرمل
كيف للشمس أن ترفعك؟
الفيل الذي يحمل العاج
في قرنَيْه
بخطوته يضرب الأرض
(...)
نمْ في نعيم الضوء يا
قلبي
من دخلك فهو آمن.

الغريزة والتكرار... عمل الشاعر

• علي جازو •

كلاهما، الغريزة والتكرار، مدافعٌ عن نفسه. الغريزة مسحورة ومضغوطة بالإشباع الآني الحالّ، والتكرار، محبوساً بلا زمنية آلية اكتفائه العصيّة المُغرية، وتدفُّقها. كلاهما، حالما يبلَغ ما ندعوه - في شيوع باهت - بالإتمام أو الحدّ الأعلى للتحقّق، يبدأ من جديد المسعى نفسه رغبةً وتكثيفاً في تثبيت الحسّ على الموضوع نفسه، ونوال الفعل المعاد للغاية ذاتها. هكذا. أن نكرّر هو أن نبدأ. ونحن لا نكرّر ما لا نعرف، ولا نشتهي ما نجهل. عبر تكرارنا الغضّ لما خبرناه وامتلأنا به سابقاً، نتعرّف إليه، كما لو لأوّل مرّة، تحت ضوء ندى شفّاف؛ ذلك أن البداية - صلبة وجذابة - كلمة لا تتبدّل، غير أن حاجتنا إلى الإحساس بها، مشهداً بريئاً بلا حدود واكتمالاً بدئياً ناصعاً، تدفعنا إلى تقبيل الجرح في عينه المغمضة، بالشفاه عينها التي ذاقت خسارات باهرة، وقد غدت أشهى وأرقّ مغمورة بتألق الكلمة مكرّرة على ابتكار أكثر غزارة، وأشدّ انفعالاً. يستعير التكرار، في ليونة اقتدار مسرف، من الغريزة قوّتها الباذخة، وتستبدل الغريزة عن التكرار إحجامه عن التغيّر ونظامه الصارم. القوّة، حتى إن كانت عمياء قاسية، مشفوعة ومطاعة بالنظام المرفوع - خلل تأمّل التكرار كجوهر صدّ - إلى مستوى مرهف من الاستبطان المنتشي، تدفع المكتوم المكره إلى التفتح، والمنسي الراكد إلى التذكر، والخامل المعتقل إلى التحمّس والتوقد. لا نظام جاهزاً. النظام يُبنى حينما تكون حاجة إلى نظام. لا معنى مباحاً. المعنى يسحب، أو بقول جاك دريدا "أكبر مردود ممكن من المعنى"، عندما ينفلت ويتوارى وينسحق. ما لا يُرجأ قط... ما لا يقبل بكماً ولا تخثّراً، قَبْضَ ضرورة، (عشق يغفر الطمعَ في المعشوق) كارتواء زهرة سامّة فاتنة، هو ما يحرّض - تحت انجذابات التخيّل الحرّة - بناءَ قيامة قصوى وإحلال غريزة ليست العفّة ولا الخطيئة، إنما تدارُكَ العفّة بنبلها الطائش الشريف، وتهشيم الخطيئة بسخفها الأرعن الخطّاء. والمعنى الشعري - كم مرّة ينبغي توسّل الشعر، كم مرّة ينبغي صونه مثل تحفة نادرة؟! - بلا ضرورة استقراره على راديكالية غير مستقرّة - مكلوم بمزيج هذه الاستعارة المزدوجة. يشير فوكو إلى أن حسّية الخيال تلبّي حاجات الجهل الماسّة. هنا يمكن قراءة الغريزة من شغف حسّية خيالها، واعتبار التكرار - عدا كونه صوناً أميناً لها - قوّة أصلية لا تعرف النفاد، قوّة تحكم التحوّل مثلما يحكم الجهل بالشيء سؤالَهَ الجوّابَ. لا نودّ النظر إلى المعنى الشعري بمنطق العلّة والمعلول، المبنى والمعنى، السبب والنتيجة، لا نبحث عن نحوٍ في الشعر؛ النحو الذي رأى فيه نيتشه التبلّدَ والخضوعَ والكسلَ: "ما دمنا قد وُهبْنا العقلَ!... في الحقيقة، لا شيء أبداً كانت له قدرة الإقناع الأكثر سذاجة مثل خطأ الكينونة، مثلما صاغه الإيليّون، على سبيل المثال: ذلك أنه يحوز كلّ كلمة، كلّ جملة نتلفّظ بها. خصوم الإيليين أنفسهم قد استسلموا إلى إغراء مفهومهم عن الكينونة: ديمقريط، من بين آخرين، عندما اخترع ذرّتَه... الـ"العقلَ" في اللغة: يا لها من عجوز كريهة مضلّلة! أخشى ألا يكون بإمكاننا التخلّص من الإله، لأننا ما زلنا نؤمن بالنحو". لا نبحث عن الركون إلى سببية تعطب البحث، مفضية إلى نتيجة متوقّعة سلفاً. إننا نرى داخل المعنى الشعري بزوغاً عاجلاً، مسرحاً خاصاً تعينه فردية شخصية، تستحق الإعفاء من أي تسمية باتّة، حيث يكون العقل، محاصراً بحاجاته الإباحية فقط، أذكى وأرفع، أدقّ وأرقّ وأعمق إذ يؤسّس معرفته كما يلبّي صراخاً روحياً سامياً. نشير، بعد هذا الطواف المربك، إلى أن التذكّر - مصاغاً بنقائض كذهب الخيانة - حيث فعالية الشعر الدافقة

> يقيم الشعريّ، إن كانت إقامة، في التنحّي لا التصدّي، في الإزاحة لا المرافقة، في الإصغاء لا الصراخ

- ليس سوى تأويل مضاعف للتكرار ثرّ. الحسّية الأثيرية؛ أي إثراء الغريزة - عبر وضعها كمادة موسيقية في سياق تأمّل مصغ - إلى طيف بالتركيز على الغريزة نفسها، لا حجبها أو تبديلها أو تعويضها، على فهم فرويد المختلط القار. طيفٌ ذهنيّ هي الغريزة، فيما تكرارها يكلمها بصوت نغميّ النبرة. ذلك أن الروح تدرك، وكل روح إصغاء فريد إلى صمت لا يتشابه، عندما تكون في الدرجة الدنيا - الدرجة الأقصى المبتدأة والمحاطة بغريزة واعية. أي أنها تتكرّر في تكشّف حام عندما تدرك كونها أرضية تماماً، سطحية تماماً في مستوى المرئي والمحسوس، على وتيرة احتفال سخيّ؛ منحازة ومباركة بحلم لا يكفّ عن استنجاد تكراره واثلاً موطناً يحميه - قبل أي خطر آخر - من الفوضى المحيطة المسعورة. يقيم الشعريّ، إن كانت إقامة، في التنحّي لا التصدّي، في الإزاحة لا المرافقة، في اليتم لا العائلة الغول، في التقدّم المستتر الخفر لا الوصول الرخي الناعم، في الإصغاء الوقور النازف لا الصراخ المؤذي المفسد.

يفترض التكرار عودة منفردة؛ فيها يكتنز ما مضى ولا يعود، ما لا يمكن أن يستعاد. يفترض، من خيبة العودة، عودة معكوسة إلى ما سيكون. يشكّل فعل التكرار "حدثاً" ممكناً لفعل يستحيل أن يوجد كما كان. يبدو التكرار مستحيل التحقّق، وداخل هذه الاستحالة - المخمورة - يتجلّى ويُختبر عمل الشاعر.

هكذا - ليس الجديد فحسب - بل النادر بسماته ذات العرفان القاسي - مضمار التكرار السائل وعراك الغريزة الشاق. الحفظ والوفاء، الشهادة على الغياب - إخلاصاً لما ينجز ولا يهنأ، دونه لا يملك التكرار أي تعلّق بما يؤلف حين يعيد استحالته غريزةً تأسر الوجود. ربما وحده التكرار يتعلّق بما سيحدث، مستعيناً ومراقباً ما حدث بالفعل، يبني التكرار بيتاً يجدر بالغائب، مكاناً معشوقاً لما ندعوه المستقبل. لا نريد الإيحاء بتمركز ما، بانعكاسات الفكر الجامد ذي المبادئ الأولية، أو على حدّ تعبير جيل دولوز: "كلما اعتقدنا بمبدأ أولي كبير، فإننا لن ننتج سوى ثنائيات كبيرة وعقيمة". وإذا ما كنا مؤمنين، كما أسلف وأفلس كلّ إيمان، بأن الخلق يتأتى من تناقض قوي، فإننا نحصر إيماننا بجاهزية الخلق المُعدية، بميكانيكيته الشديدة الخواء، في حين يستوجب الخلق الحيوية التي لا تتألق ولا تتعاضد ولا تتماسك دون جذر من تنوّع فعال. بتأكيدنا على تداخل الاستعارة المزدوجة (غريزةً في التكرار، تكراراً في الغريزة، طهراً كالعنف) وتراكبها، نؤكّد على سلالة متنوّعة هجينة صافية، على تضمين الأبهى والأرقى في الأبسط والأكثر ديمومة وزوالاً (جلّ إبداعات الأخوين رحباني وفيروز وزياد، مثالاً، مستخلصة كعطر من ثمرة الزائل المدوّخة، من غريزة خجولة رقيقة، وتكرار آثر متجدّد). إذا كان ثمة إيحاء بتوجّه ما، يمكن تحديده لاحقاً، فإنه يودّ الإصمات والخلع - إصمات ما يثرثر وخلع ما يقلق - يودّ الأمومة الراعية، الاحتضان الدافئ العزيز؛ لأجلهما "يصير" التكرار جلاء الغريزة، والغريزة حصانة التكرار؛ بهما يكون عمل الشاعر عمل لازمة موسيقية، ركن الضبط الملائكي والحراسة الساهرة، وعليه يعتمد التنوّع في الانتشار والتموج في الهبوب. كن غريزة، تكراراً، "بحراً لا ينتن". ومن الانتعاش المبتكر غير المسبوق، من حسّية تقارب منحى المتصوّفة الغريب، يعثر الشعري على انتماء حرّ - انتماء ينسب إلى الغياب الأكثر كمالاً، الأعمق في لا تحدّده، في تهرّبه المستمرّ وتسرّبه المستمرّ. حيرة تنأى عن كلّ تورّث وكل إيراث. مكانٌ في الشاعر، والشاعرُ في لا إقامة ولا موطن ذي حدود منجزة، كما أشار موريس بلانشو يوماً - بلانشو الغريب والنادر في قراءته التي تكاد تمحو مؤلفها، في كتابه "الفضاء الأدبي": "ينتمي الشاعر إلى لغة لا يتكلّمها أحدٌ، والتي لا تتّجهُ إلى أحد، والتي لا تملك مركزاً، والتي لا تدلّ على شيء".

(×) شاعر وناقد سوري.

إطلالة من فتحة النص

•صادق مجبل الموسوي•

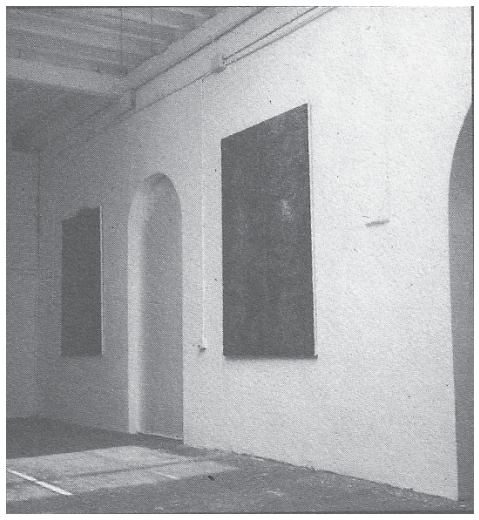
اتّسعت بعض المصطلحات والمفاهيم ودخلت فضاء التجريب والكتابة، وصاحب هذا الاتساع تأثيرٌ عكسته الأزمة التي نعاني منها في مفاهيمنا التي انحرفت عن استعمالاتها في واقعنا الثقافي المعاصر، والتي لم تقف عند تحديداتها. "النصّ المفتوح" من المصطلحات أو الأنواع التي مُورست فيها الكتابة، لكننا لا نستطيع اعتباره جنساً أدبياً لأنه لا يتمتّع بخصائص معيّنة تفرده عن سواه من أنواع الكتابة الأدبية، ولا توجد شروط يقع ضمنها، لذلك خرج من خانات التصنيف إلى فضاء مفتوح يجمع بين أجناس الكتابة، حتى سُمّي بـ"الجنس الجامع" أو "جنس الأجناس". وليس "النص المفتوح"، كما يُفهم الآن، فقط النصّ الذي لا يأخذ جنساً معيّناً من الأجناس الأدبية، لكنه أيضاً النص الذي يجعل القارئ ينفتح على آفاق مختلفة من الثقافات والذكريات والمعلومات، وهو من النصوص التي تحتمل القراءات التفكيكية والإحالات التي يرسمها القارئ في مثال لانتقال سلطة الأدب من الكاتب إلى النص إلى القارئ في المناهج الحديثة، لا سيما المنهج التفكيكي الذي يختلف عن المنهج السياقي والتحليل التأويلي، فالقارئ له كامل الحرية في البحث واللعب واستقراء المدلولات في النص. وتتحدّد تسمية "النص المفتوح" عند ثلاثة معان، فالتحديد المعرفي ينطبق على النصوص التي لا تكون لها نهاية محدّدة، والتحديد الثاني والأكثر شيوعاً هو أنه ذلك النوع من الكتابة الذي لا يتمتّع بخصائص معيّنة مثل الكتابات الشعرية والسردية التي تقع ضمن أجناس معينة، أما التحديد الثالث فهو ما يُعرف بانفتاح النصّ، فيكون النصّ المفتوح هو ذلك النصّ الذي يجعل القارئ منفتحاً على آفاق مختلفة من الثقافات، ويُعتبر أمبرتو إيكو صاحب الفضل في إشاعة مصطلح "انفتاح النصّ وانغلاقه".

ونقرأ بين فترة وأخرى في الصفحات أو المطبوعات الثقافية نصاً على أنه "نص مفتوح"، ومن خلال متابعة بسيطة لما يُنشر تحت هذا العنوان نلاحظ أنه فتحة للهروب من شروط الكتابة من قبل البعض، دون النظر إلى شروط هذا النوع من الكتابة الذي أكثر ما يكون سيميائياً، أو يحمل شبكة من الشفرات التي يقوم القارئ بفكّها من تأويلية ودلالية ورمزية، ولعلّ ضياع الحدود أو الفوارق بين الأجناس الأدبية ألقى بظلاله على خروج تسميات مثل تسمية "النص المفتوح"، فبعد غياب الفوارق بين الأجناس أصبح ثمة عدد من النصوص ذات قيمة فنية وجمالية وفنية جيدة، لكنها لا تحتمل وضعها ضمن جنس معيّن، وهذا التداخل في الأجناس الأدبية اتسع مؤخراً، فالروائي استعار أسلوب الشاعر ليكون ثمة شعرية في الكتابة الروائية، وكذا الشاعر، فسردية الخطاب الشعري وسينمائية هذا التداخل أنتجا نصوصاً أدبية جديدة، لكن يجب أن يكون النص المفتوح على قدر جيّد من المكانة الفكرية التي يحملها، وليس كما تطالعنا بعض النصوص ذات الضبابية الغائمة التي لا يمكن رؤية ملامحها، أو الشفرات المغلقة التي لا توجد أدوات لفكّها، وهنا يبرز الدور النقدي، والحاجة إليه في مراجعة مصطلحات وتسميات كهذه خشية استغلالها لإدخال كل طارئ من هذه الفتحة.

(×) ناقد عراقي.

تتمّة سيلفسترستالون يسطو على بيت رامبو...

باريس الذي كان يديره الشاعر شوقي عبد الأمير) إلى تحديد المنزل الذي كان يسكنه الشاعر في عدن، والذي كان مركزاً لشركة تجارية (باردي).



إلى اليسار: بيت رامبو، وإلى اليمين: شارع في عدن أيام رامبو، ثمّ الشارع نفسه في أيامنا هذه.

تتمّة شكراً عصام عيّاد

("السفير"، 5 تشرين الثاني 1991). عندما استعدت كلامه هذا، انتبهت إلى أني لم أتوسّع معه في الحديث عن أحلامه وهواجسه الخاصّة، أو عن رغباته وماضيه الكتابيّ. انتبهت إلى أني بقيت على مسافة، قبل أن أنزلق باتجاه صداقة، لم تدفعني يوماً إلى سؤاله عن أحواله الشخصية. حسبي أنه تمرّن، دائماً، على تأمين لقمة شريفة لعائلة بات بعضها في أوستراليا، بحثاً عن مستقبل أمتن وأهمّ. حسبي أنه اكتسب ميزة اليساري، التي جعلته إنساناً حقيقياً، لا يغرق في أوهام، ولا يستسلم لأزمات، ولا يسقط في التنظير العبثي، ولا يرتاح إلى خطابية فجّة، بل ينقضّ عليها ويمقتها بقوّة. يعرف أن المثالية لا وجود لها، لأنه امتلك حساسية الواقع، من دون أن يقع في أفخاخه. المهم، أنه شكّل لأصدقائه (على الأقلّ)، تلك النافذة الأجمل، التي تُحسن إدخال هواء نقيّ إلى الرئتين، وإن تلوّث العالم كلّه من حولهما. المهمّ، أنه جعل الدنيا أفضل، وإن غرقت في مستنقعات الجهل والتطرّف والرجعية. المهمّ، أنه طوّع الإيمان لذاته، بدلاً من أن يُخضع ذاته للإيمان.

الآن، أكتب نصّاً عن عصام عيّاد. أحاول أن أروي فصلاً من سيرتي، متعلّقٌ به. كانت الحرب أهلية، وكنّا نلتقي غصباً عنها، أو بالأحرى ضدّها. كانت الطرقات معفرة بالموت والخوف والتمزّق والكذب، وكنّا لا نأبه بهذا، لأن شيئاً جميلاً ارتسم، منذ البداية، في أفق صداقة حيّة. غير أني انتبهت الآن، وأنا أكتب شيئاً من ذاتي عنه، أني لم أسأله أحواله إلاّ لماماً، ولم أفكّر به إلاّ قليلاً. فهو أعطاني ملجأ أدمّر فيه العالم، وأعيد صوغه على قياس نزقي وصخبي وغضبي وأحلامي وادّعاءاتي الشبابية وحماستي المصطدمة بالعجز والألم والإحباط، ولم أعرف ما إذا أعطيته شيئاً أراحه، أو رفّه عنه، في مسار الإحباطات الشنيعة، التي أدركها واختبر وحشيّتها.

قد يكون النصّ تحيّة، أو اعتذاراً: تحيّةً لرجل ينتمي، بجدارة، إلى فئة الرجال النادرين، في زمن الوحوش الكاسرة. واعتذاراً منه، لأني ربما لم أكن إزاءه كما كان إزائي. لكن النصّ، صدقاً، محاولة متواضعة للقول: شكراً. شكراً على اللحظات الجميلة التي انتزعتُها من داخل عالمه المتواضع، كي أقاوم الدنيا. شكراً على صداقة حقيقية، في عصر الانهيارات الفجّة. شكراً على دعم، جعلني أكسر حدّة الهزيمة، أكثر من مرّة، كي أقف على قدميّ دائماً.

1 تتمّة الجسد مجلّة أيضاً

إصدار مجلّة عن الجسد إذاً هو بمثابة إصدار مجلّة عن المجلّة، إصدار مجلّة من ورق وحبر عن مجلّة من لحم ودم. وهذا على كلّ حال يؤكّد صلة الرحم التي يحاول المبدعون إثباتها منذ القدم بين الورق والجلد.

لا يوفّر توتنجي ونجّار (والعكس صحيح) في مجلّتهما فرصةً لإلقاء القبض على الجسد في أحواله النافرة، وأقفاصه المختلفة، وحرّياته الكثيرة، من أجساد القدّيسين إلى أجساد العاهرات. فيسردان تجربة مصوّر للأجساد العارية، ويحاوران أسرى في خصوص علاقة أجسادهم مع الجدران، ويستنطقان شهداء في خصوص الروائح التي خلّفتها أجسادهم في الممرّات، ويكتبان عن مرضى يتلذّذون بتشويه أجسادهم، وعن اغتصاب الناطور للطفل رشيد...

تتوقّف "جسد" عند تاريخ أكل أجساد البشر، وتصنع معجماً جديداً ضدّ تصنيف أعضاء الجسد بين نبيل ووضيع (الأنف في مقابل الرِّجل مثلاً)، كما تتناول مطبوعات الجنس الشعبية، ملتقيةً بائع مجلات "بلاي بوي"...

إلى ذلك، تفرد المجلّة ملفّاً عن الجسد في الأدب العربي الحديث: "إيروتيكا" سعدي يوسف، "بيضة" رؤوف مسعد، "خلسات" جمال الغيطاني، "خارج (الـ) مكان" إدوارد سعيد، "خبز" محمد شكري "الحافي"، "ذكريات" سهيل إدريس ومثليّة أبيه الجنسية... في مقابل "تحفّظ" حنّا مينا، والنظرة الجنسية البحتة لنجيب محفوظ إزاء المرأة... ولا تنسى "جسد" في خضمّ ذلك كلّه الإطلالة على حقوق الصحة الجنسية للشباب، أو استقصاء المصادر التي يلملم منها الشباب معلوماتهم عن الجنس.

(...)

"جسد" مجلّة، والجسد مجلّة، واللعب على حبال المجاز أجمل من المجاز.

من قال إن الجلد ليس ورقاً؟ ثم من قال إن الجلد يفضّل السوط على الحبر؟!

(أيلول 2005)

ماهر شرف الدين

في المكتبات

كيف يكون هذا الشوق
كضفدع خارج بحيرته
كيف هذا النهارُ رمادٌ في السماء؟
وهذه العاصفة في الرأس كيف لا
تحرّك غصناً؟
...
أزقّة أيّامي مليئة بالزجاج
ومثل صبيّ يركض عمري حافياً
في عمري.

الغاوون

للاشتراك السنوي:

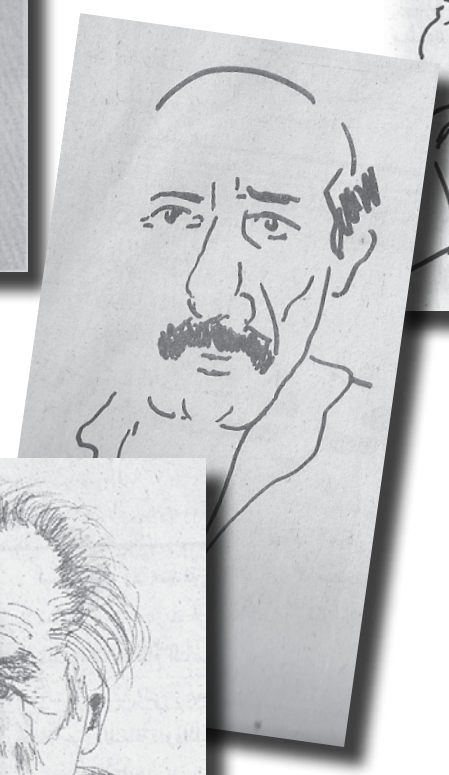
لبنان: 20 **دولاراً أميركياً. الدول العربية:** 50 **دولاراً أميركياً. أوروبا وأميركا:** 70 **دولاراً أميركياً.**

carmen@alghaoon.com
هاتف 835106 3 961 +

شعراء "دار الجديد"

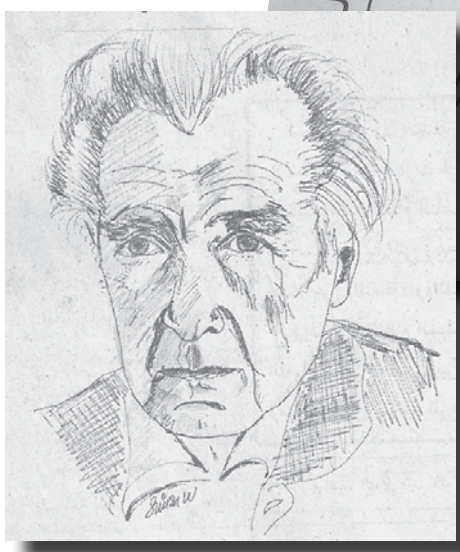
رينه شار.

شوقي أبي شقرا موقّعاً "لا تأخذ تاج فتى الهيكل".



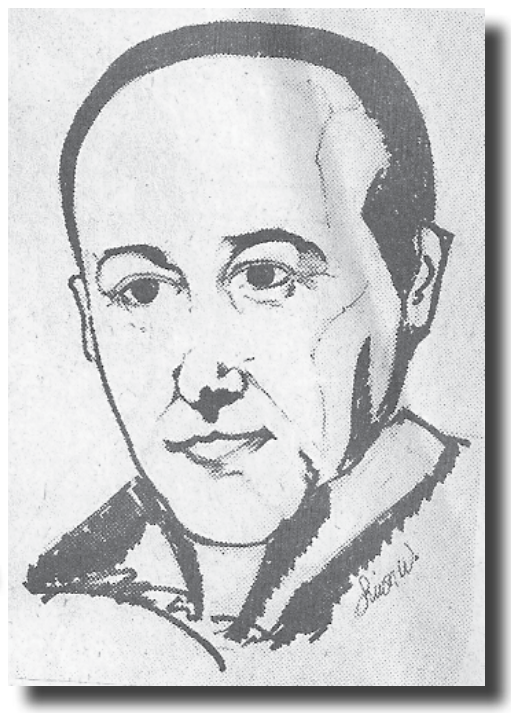
رسوم لمحمد شمس الدين وسيمون واكيم مأخوذة من نشرة إعلانية مجانية أصدرتها "دار الجديد" بمناسبة مرور ثلاث سنوات على مسيرتها المتميّزة (1990 - 1993). وهذه الصفحة هي بمثابة تحيّة توجّهها "الغاوون" إلى تجربة سبقتها.

جان تارديو.

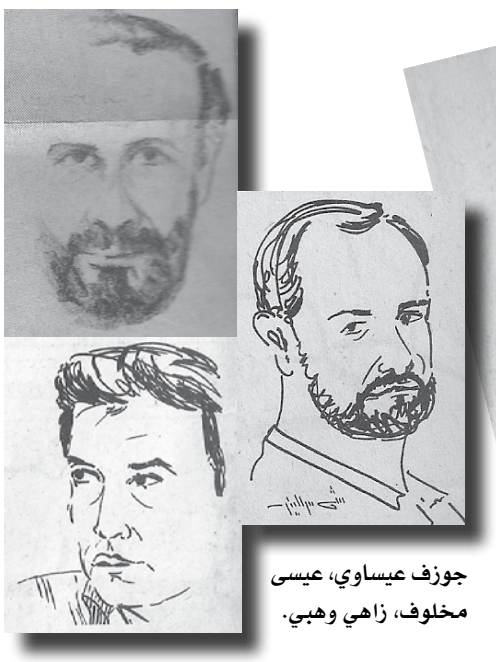


عبّاس بيضون.

سيوران.



بابل تسيلان.

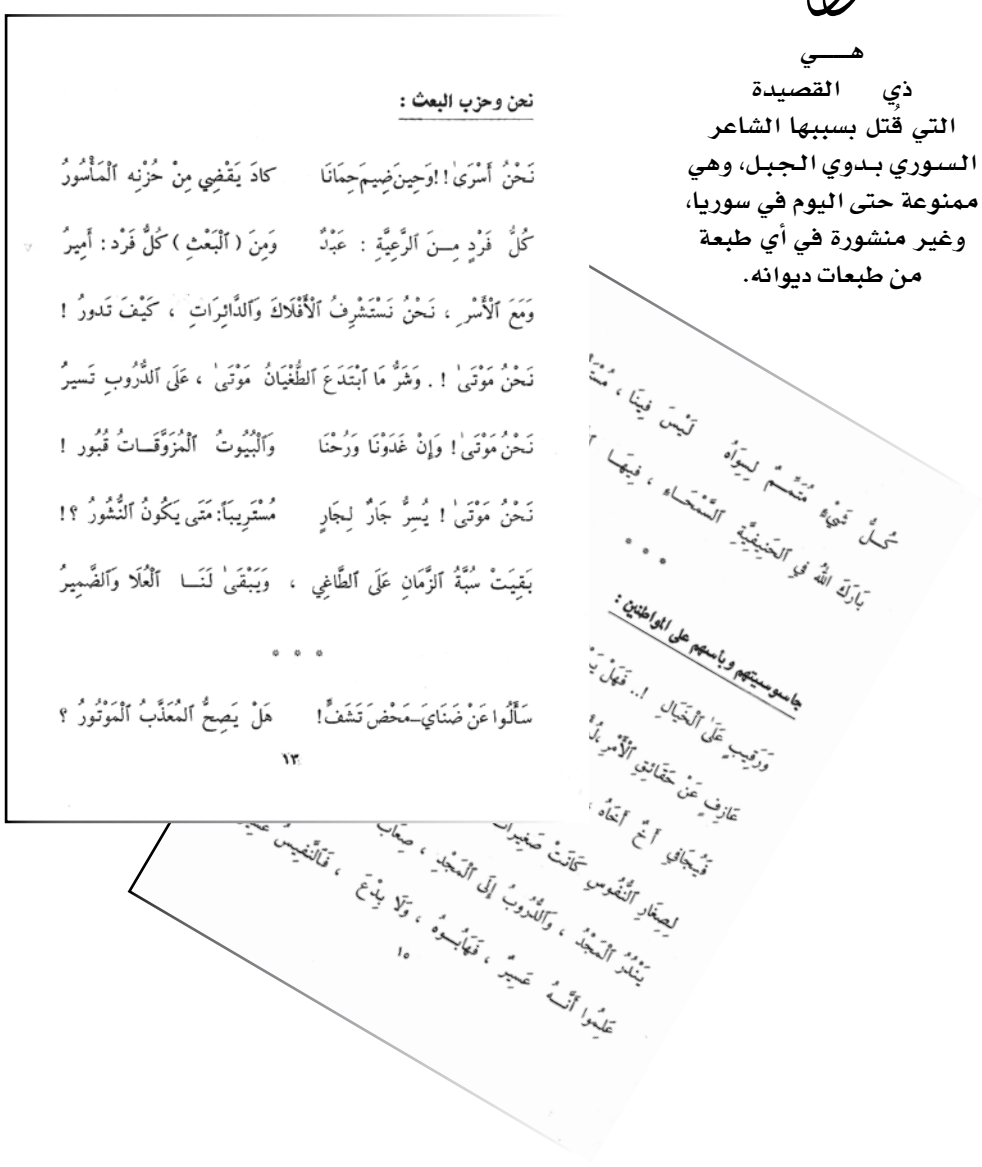


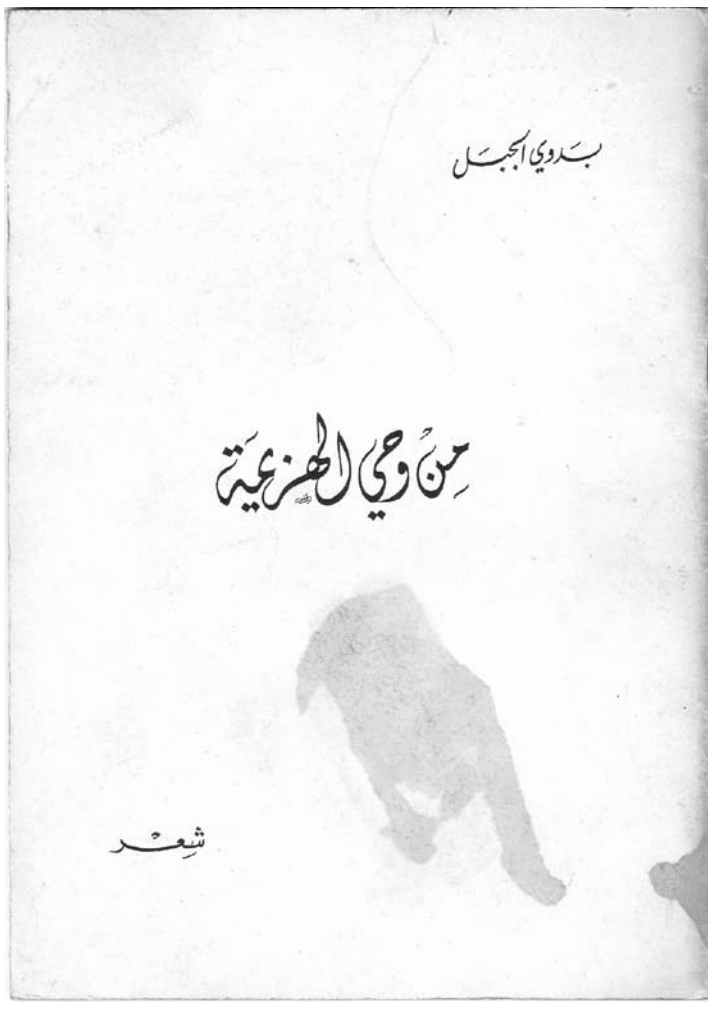
جوزف عيساوي، عيسى مخلوف، زاهي وهبي.

عصام العبد الله.

القصيدة التي أودت بحياة بدوي الجبل

هي ذي القصيدة التي قُتل بسببها الشاعر السوري بدوي الجبل، وهي ممنوعة حتى اليوم في سوريا، وغير منشورة في أي طبعة من طبعات ديوانه.





تآلف الشعر والزمن

في العام الفائت صدرت مجموعات ثلاث حملت عناوينها "نبوءات" مشؤومة تحقّقت بعد أسابيع من صدور كل مجموعة:

1- "صراخ الأشجار" لشوقي بزيع (اجتاحت الحرائق غابات لبنان).

2- "... ينتظرون الإعصار" لسيف الرحبي (ضرب إعصار غونو سواحل عُمان).

3- "حياة معطّلة" لعبده وازن (أُصيب وازن بأزمة قلبية استدعت إجراء جراحة له).

سأقصّ على النسيان حكايات طويلة

رنيم ضاهر

لمسة بدائية
والحرارة تغادر الإحساس
للمرّة الثانية، لا خوف من الجسد
فهو حبيس تقليد قديم
اقترب
العمر مطر قادم
البركان ينتظر
النسيان سياج
أمامي جلسة طويلة مع الذاكرة
للاستفسار عن حلم مضى
الخرافة تتدلّى من جفوني
غداً، أطلب تصحيحاً فورياً للماضي
وأغيّر في سجلّ الحكاية
المطر واحد في كلّ مكان
أخاف من سكنى القمّة
فلننزل إلى أسفل الأرض
لندرك بهتان الحياة
الرحيل بلا منفذ
كلّ شيء يمضي نحو صورته
عندما أجلس إلى الخريف
سأقصّ على النسيان حكايات طويلة.

محبرة الكحل القاتم

خلف كثافة الرؤى
ولدت خليّة نحل
ها هو موسم الشبق
أنين الأضلع
شبح اللغات التي ستولد يوماً
تتسرّب ابتسامتك إليّ
ذلك المصير الحافي
أملك منه أيقونة رماد
أتساءل ؟
أزقّة الشتاء ناصعة كذكرى
المطر
يتقلّص الغياب مُحرقاً المسافة
بين حاسّتين
كأن للسمع شهيّة النظر
أو إخماد الحبّ
في محبرة الكحل القاتم.

ذهب

أبحث في شرايين الضوء
عن عتمة أراقص عبرها الليل
هكذا لا سرّ يخفى
عن الجنّية الشقراء
تلك الذهبية، النحيلة
المعتادة سرقة الذهب
ومزجه بالكلمات.

دوران

قرب الساعة
عقرب يلسع الزمن
بين العقربَيْن،
علاقة وقت ونزق مرور
تبتلع يدي خطوطها
أتنكّر بالعشب
كي لا يتسلل النور إلى مخدعي
أرتعش حبراً لدى مرور قصيدة
تلك الفتاة
تخبّىء الشرر في قميص نومها
يفترس الذئب صياح الديك
يسير الوقت حافياً
بين الفصول

ظهر مجنَّح لفاطمة النمر.

دائراً حول نقطته
كحجر أعمى.

أعبث بوقتي كفجرية

الحلم ميّت ينتظر أن يلمحه عابر
ربما لأن الليل حالة يحتاج إليها
من يُعذَّب
زيّنوا رأس الراعية بعشب الأرض
لأجلها دعوا الخراف تمرح
واتبعوا نظرتها الحالمة بين الوديان
سأتعلّم قراءة الكفّ
وأعلم علم العرّافات إلى أين؟
إلى جزر تطفو على اليابسة
حيث البحّار يدير سفينته صوب
الغيم
الرحلة باردة
والعودة داكنة
العصافير لن تلبس ريشاً
غريباً
لتزيّن صباحي الوهم
والفراشات لن تستيقظ من كفّي
لتضع الملاية على السرير
لا شفاه تمسّد توتّري حقاً!
تفيض القهوة من فنجاني
حبراً على الطاولة
أعبث بوقتي كفجرية
لا تلمح إلاّ خشخشة الصدف.

نبع آخر

كأن السماء موجودة حقاً
غريبان في الشتاء المعلّق
فوق السحاب
موائد فحم وغوايات سطور ناقصة
عند آخر النبع نبع آخر
وصيف خبّأته النمال
خوفاً من سيل عابر
يصل الملثّم على صهوة فراغ
يزرع الأسطر
فتنبت أشباحاً وأسلاف فلاحين
الطريق بينهما مسافة
أغمي على جسدي يومها،
كانت إحداهن عجوزاً مترهّلة
الرؤى
وقليلة النظر إلى العدم
المحيط بشعرها الراقص
في كلّ مكان
إجابة منقوعة بالأسئلة
ولا سؤال يحلم بغير السؤال
بئر تفيض مياهاً على شكل نجمة
بلا ضوء،
يدلّها النوم إلى الوسادة
وأنت لماذا تملأ الوهاد أسئلة
أخيرة؟

غربة دون وصايا

سرعان ما انتهى الليل
في ذلك اليوم،
كانت المرأة تمثُلُ أمام شبيهتها
فالذات تعرف نفسها جيّداً
تُبادلُ الروح نكات وخسارات
لئلا تتعثّر بأخطاء متراكمة
في زوايا النسيان
ليس هذا فقط ما تقوله الأعماق
إنما تحليل لشخصية متعثّرة
تتدلّى منها صورٌ قديمةٌ
كشتاء ينام دون جوارب
أيتها الذات
نحن توأما خلق
أنت وخياراتي المتأرجحة
بين العودة والهرب
دمي ينفصل عن لونه
كشاحب يطلّ برأسه من غرفة
مستشفى
أهذي
وتصدّقني الأخرى
لندخل البيت من جهتين
مختلفتين.

القمر لا يلعب الغمّيضة

مريم خريباني

أعلمُ
أنّ الليلَ حين يعبث
بفتيل الذاكرة
يرمقها
بنظرة
تشي بالنعاس
هو
لا يملكُ
مفتاحَ النهار
لكن
قلبه طافحٌ
بالأمل

أعلمُ
أنّ
القمرَ
حين ينام
بعيداً
عن بيتنا وتلالنا
وضيعتنا
هو لا يلعب الغمّيضة
إنه
يمنحها
فرصةَ الحلم به
ثانيةً

هو
لا يملك
مفتاح الحلم
لكنه
يملك بهاء
مجيئه

أعلمُ

أنّ القصيدةَ
متى ابتعدت عن
الحبر
تاركةً
رأسي خاوياً
لترقبني
من بعيدها

هي
لا تملكُ
مفتاح الكتابة

لكنها
تملك
سحر المباغتة
والغواية
ودهشة الحضور.

عكس قدميّ

فاطمة الزهراء بنّيس

حينما اجْتُرِرْتُ عكس قدميَّ
افتضّني الحَلم وبتُّ سماءً تتّسع لذوبان النجوم
لذيذ هو التسلّل من الأرض إلى كوكب مجهول
بالمتاهة يورقُ الجسد مسبِّحاً بنعمة الطيش
وكغيمة حُبلى اندلقتُ
سائلة بالزبد المحرّم
لم أخف عثرة من سيرة الذات نحو عُروتها
شابقتُ نثري من دون اكتراث بالعُري المهدور من
مسامي
حينما اجْتُرِرتُ عكس قدميَّ
كان شبقُ الحروف قد أيقظني من فضيلة الليل
المفتعلة
سارحة نَبَعْتُ تتجاذبُني عبثيّة الخيال
بين لمحة وهمسة تعرّيتُ من وشمي
ربما لأني عارية بالفطرة ولا أكون عكس الطبيعة
إلا عندما يلهَجُني الليل
حينما اجتُررت عكس قدميَّ
تغيَّمتْ عيناي. ما عدتُ أرمق غير ما انفلتَ من كفّي
وكفّي لا تلمس غير جمالية اللاممكن
و اللاممكن ثرائيَ المُمكن
حينما اجتررت عكس قدميَّ
اختفيتُ
على جناح آسر تجلّيتُ
رفرفتُ... غنّيتُ... رقصتُ
عشقتُ... بكيتُ... فكتبتُ
عن سفري المفاجئ إلى موت يحتمل الحياة
عن نعمة الطيش في بلاد الصفر
عن لوعتي بالهروب
عن هطول القمر
عن التفاح الذي كان حلماً وصار مصيراً
عن انجرافاتي...
عن ابتهالاتي...
عن انكساراتي...
كتبت.

شيء يشبه...

فراس سليمان

تروق لي حماقاتكَ
إنها كتيمة وملساء
شيء
يشبه الوقت يعبر دون طائل.

ما زال رقم تلفونك في
مفكّرتي
شيء
يشبه تعويذة فاسدة بين
نهدين.

أتدرّب على الكلمات
شيء
يشبه أميرة صغيرة
تتدرّب على ركوب الخيل
جيّد
أنك سائسي الأعمى.

أحلم أن أقلّ قطاراً لمسافة
طويلة
وأنت تجلس قربي
وأتجاهلك
شيء
يشبه
أنا وأنت في غرفة باردة
نتفرّج على تلفزيون مشوّش.

لا تفرح أني أكتب عنك
شيء
يشبه طفلة سئمة تمزّق وردة
في باحة مدرسة
امرأة تشطب الأغاني كلّها
حين تخرّب مذياعها
ملكة تستدعي المهرّج
لتطرده،
لا تفرحْ

أتسلّى بنسيانك
شيء
يشبه نافذة مواربة
في قصر يطير.

أغان غجرية تُرجمت عن
الريحِ
أنا التي غسلت سرجَ حصانك
بخصلات شعرها
سأنزوي باكيةً
على حافة الصهيل
ريثما تعود

بشالك الأسود الذي نسيتَه
أحاول أن أربط الريح
بشالك الذي تبلّل بدمعي
ألوّح لك
أنا الجريحة التي سقطت في
الخلاء
نبتتْ حول عنقي غيمة تشبه
يدكَ
برفق
جرّتني إلى حضن أمّي

الملائكة الذين ساعدوني
في تنقية العدّ
نفسهم مسحوا الغبار عن
ثوبي
الغبار
الذي أثاره حصانك

لأنك تحبّ الهندباء
سأذهب إلى آخر البرّية
إلى البعيد... البعيد
وبيدي سكّين
وعلى وجهي ندبات الريح

بفم مدمّى من كثرة ما
ردّد اسمك
أغني لك
بقلب مدمّى أكشّ الطيور
عن آثار قدميك

عمّك اشترى سبعة
خراف. كبرت. ذُبحت
وأنت لم تأت.
أختي خطفَها الراعي الغريب.
أمّي تحتضر ولم تفدها حكمة
جدّي
مات طير أختك الملوّن. تعطّل
الراديو الأزرق الصغير وأنت لم
تأت
نفدَ الحطب... وتجرّحتْ يداي
من جلب الماء... وبرز خطان
في جبيني
...
أشياء كثيرة حدثت وأنت لم
تأت
منَ أزهار على ضفة الساقية لم

عناق لأسامة بعلبكي.

يعد أحد ليقطفها و ما تبقى
تعال... الشتاء قاس هذه السنة
خيامنا واهنة.. والماشية
مريضة...
لم أعد أريد الخلخال ليزيّن
قدمي. لا أريد كلّ هدايا
المدينة
فقط... في العاصفة المجنونة
حيث الجميع منشغلون ويهمّون
بالرحيل
تسلّل على مهل... امسح دمعي
بكفك القوية... قبّلْ جبيني
راضيةً أريد أن أموت.

من جدار إلى جدار

لين هاشم

تحفر بين
عينيّ
نفقاً
طويلاً،
الخطايا.

إثم تلو
إثم.
الفرح
يخدر،
النشوة
تخدر،
لا شيء
يوقظني.
لا شيء
أبداً.

أحتاج
أن أموت
قليلاً

تريدين
مساعدتي؟
دقّي في صندوقي
الخشبي
مسماراً جديداً
أو ازرعي مكان
عينيّ
وردتَيْن.

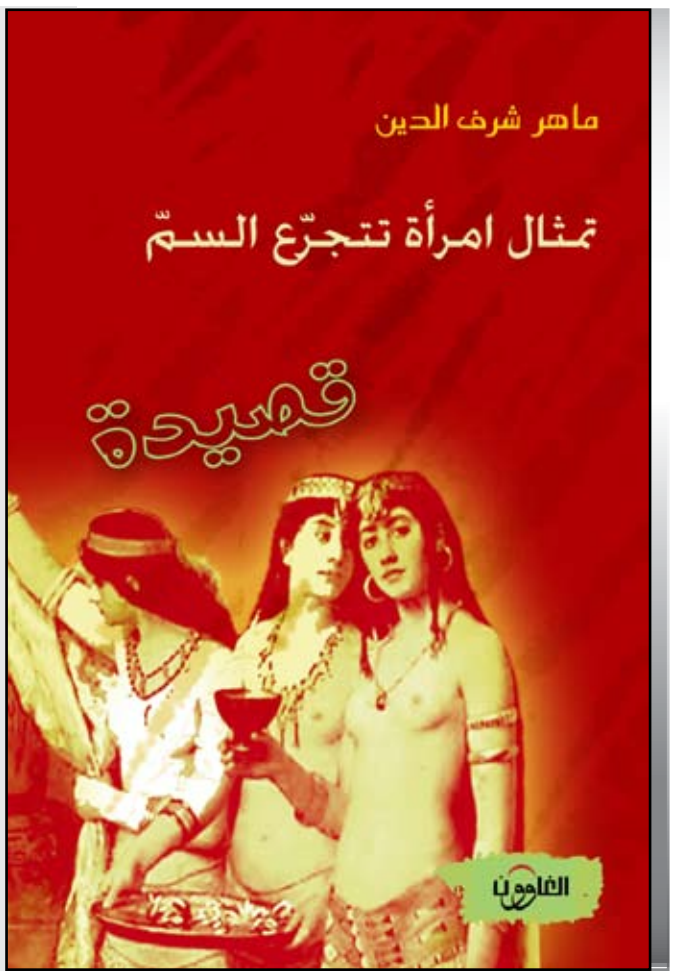
أريد موتاً،
برائحة الويسكي،
أو الفودكا،
أو البيرة
المحلية.
لكن ليس النبيذ.

سنة بلا أيام
مرّت.
سوى يوم وحيد،
هو النهاية.

ضحك ضحك...
بلا فرح، بلا
شفاه.
صمت صمت،
حتى الله صامت.
يصفعني بقسوة،
يركلني دون هوادة
من جدار إلى
جدار
إلى متى؟

حلم، وعينان
مفتوحتان.
يبقى، يكبر، يكبر
ثم...
عينان مُغلقتان،
كلّ شيء أكبر
منهما.

أحتاج أن أموت
قليلاً.
والموت ليس آخر
الرحيل.



تفّاحتا الجاذبيّة

تفّاحة نيوتن تفّاحة آدم
جاذبيّة الأرض جاذبيّة المرأة
سقوط من الشجرة سقوط من الجنّة
وجدتُها فقدتُها

متوافر في جميع مكتبات لبنان

سعر النسخة الواحدة 3 $

للاستعلام من خارج لبنان
carmen@alghaoon.com

ذي أنّ ...

قعر العالم

أجلس عند شاطئك يا بيروت
امرأة بلا ساقَيْن
بحرك طشت غسيل
لا يقفَ الله عند جهته الأخرى
وظهرك المنخور جداري
أهوي عَند شاطئك
ذرّات حاضر أبديّ
يدفعها زعيق الموج
وجهي ظلّ محته مرآتك
وصحّتي عود ثقاب
هذا كلّ شيء
ترفعين كتفيك وتمضين
تتركين البحرَ يسخر منّا
والوجهات تبتعد
ترمين ساعة يدك لتقولي لا وجود للوقت
بعد غيابي
سيغدو ظلّك أعمق
ولن تحتاجي أوراقاً ثبوتية
ثم أنكِ لن تهذي باسمي مرّة أخرى
لقد خلّفت لك حذائي الأحمر
والكثير من الوقت المقبل.

■

أبعد وأفدح
كان الفراغ الممتدّ يدور بي
نحو أسفل لا ينتهي
يجذبني
قعر العالم... نهاية الفكرة... قلب الصفحة
لا شيء حقيقيّاً كالعدم
أيها التراب الذي ينتظرني، قل شيئاً
شيئاً له معنى مختلف عن هذا الضجيج
يسمّونه حياةً، حزناً، فرحاً، حبّاً،
وهو لا شيء.

■

الكثير من اللحى
طافت على الماء
وكنتُ كلما ابتعدتُ
أعود إلى غزلها
أياديَ للتلويح
أشخاص كُثر ينتظرونني هناك
حيث لا يمكنني العودة.

زينب عسّاف
zeinab@alghaoon.com

في العدد المقبل

جريدة "الكلب" لصدقي إسماعيل

بعد فضيحة سرقتها لكتاب "عودة ليليت"، ثمّ سرقتها لكتاب أنطولوجيا الشعراء المنتحرين... جماعة حدّاد تسرق مجلّة "جسد" و

شَعْرٌ دليل أنوثة

قالت امرأة لم تقصّ شَعرها منذ العام 1953، إنها قد تفعل ذلك بمناسبة قرب احتفالها بعيد ميلادها السبعين. وقطعت جين بيرغيس على نفسها عهداً بألا تقصّ شعرها قبل نحو 55 عاماً بعدما رأت صوراً مدرسية لها بشعر قصير: "كرهتُ تلك الصور كثيراً لأنها أظهرتني وكأنني صبيّ".
(يو. بي. أي)

... وشَعْرٌ دليل محقّقين

بات في وسع العلماء، من خلال تحليل شعرة واحدة، تحديد المكان الذي كان يعيش فيه صاحب هذه الشعرة، ما يوفّر أداةً جديدة للمحقّقين للتعرّف إلى جثّة أو تعقّب الجناة. فهذه التقنيّة تحلّل الاختلافات القائمة في نظائر الهيدروجين والأوكسجين الموجودة في الشعر نتيجة نوعية المياه التي يشربها الشخص.
(رويترز)

□ أنطولوجيا الشِّعر □

دعيني أستنشق طويلاً
طويلاً رائحة شعرك،
دعيني أغرق فيه وجهي كلّه،
كالظمآن الذي يغرق في ماء نبع...
بودلير

لأنها وارثة البهاء المسجون
في خزائن العهدَيْن
لأنها الرسولة بشعرها
الطويل حتى الينابيع...
أنسي الحاج

تفاسير كثيرة للحزن
- بحسب الأبناء -
من بينها
اليد الرشيقة التي تُسرِّح الشعر.
بسّام حجّار

فلنمضِ إلى خارج مدى
السمع - إلى التلّ الخلفيّ،
لكن ليس إلى مقابر
الأسلاف
فلن أقدّم - الليلة - أي
قرابين،
لن أجزّ شيئاً من هذا الشعر
حيث كثيراً ما هامت يدك...
ريتسوس

بحياتك يا ولدي امرأة
عيناها سبحان المعبودْ
فمها مرسوم كالعنقودْ
ضحكتها أنغام وورودْ
والشعر الغجريّ المجنون
يسافر في كلّ الدنيا...
نزار قبّاني

أيّ محلّ أرتقي
أيّ عظيم أتّقي؟
وكلّ ما قد خلق الله
وما لم يخلق
مُحتقَرٌ في هَمّتي
كشعرة في مفرقي
المتنبّي

استدار ليلمح أنها كانت
تغزل الأوراق الميتة
التي التقطها في صمت،
والتي كانت نديّة كعينيها،
في الصدر والشعر...
وليم بتلر ييتس

يجلس الشعبِ ويمشي الملك
والمستنقع ينطإلى الصفصافة.
تنحني الهندسة زيح الضفدعة
أدغال الشعرات تنتظر
السيبانة
وقمّة السكون تشكر الطنين.
شوقي أبي شقرا

وتغشّانيَ الضياعُ فما آكلُ
شَعراً إلا لأمتصّ خدّا
جوزف نجيم

الغاوون
بيروت، ص. ب: 5626 الحمرا 113
ت: 022058 3 961+
u.s.a: 5319 Nolensville pk
F205 Nashville, Tn 37211
Tel:016157539783

رئيسا التحرير
زينب عسّاف ماهر شرف الدين

المدير المسؤول: كمال المهتار
العلاقات العامّة: كارمن شمعون
المراسلات: info@alghaoon.com

الإخراج الفنّي:
مايا سالم

رسم وبورتريه: أسامة بعلبكي
كاريكاتور: عبد الله أحمد

طُبعت على
المطابع التعاونيّة الصحافيّة