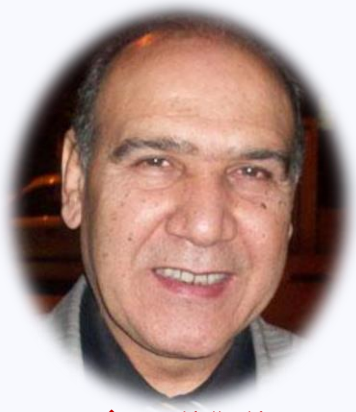
نصوص من خارج اللغة

2

8/2017

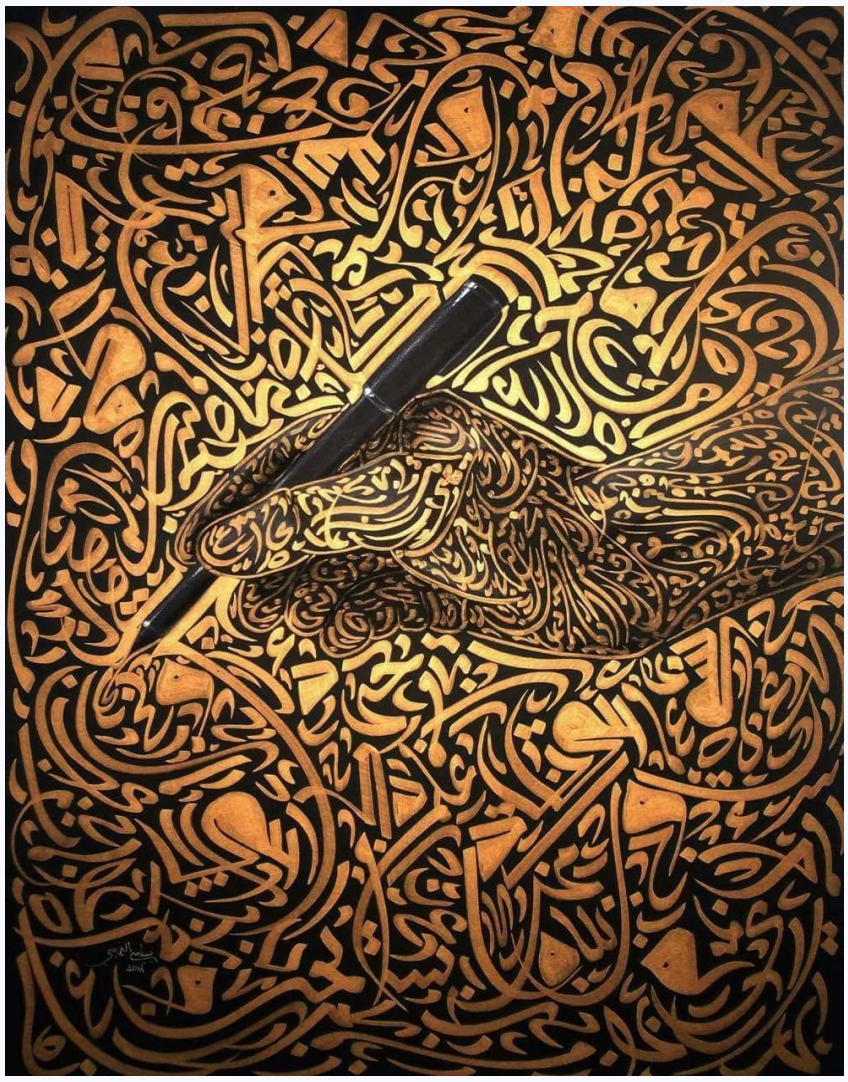
مجلة دورية تصدرها شبكة أطياف الثقافية



جمالية النموذج الفني في شعر الحداثة

لم أُغيّر تسريحةَ شَعري

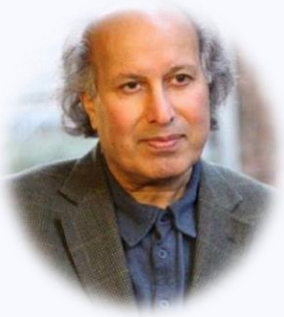
يبدو أن هذا هو الحب



لوحات الغلاف للفنان التونسي سامي الغربي

شريف رزق .. الدونكيشوط حين استفاق من الوهم و واصل المعركة

هو الفاجر عادةً



ثلاث حالات لرجل واحد

عدت اليوم لا لأكون شاعر

قصيدة نثر

شبكة أطياف الثقافية
Culture Atyaf Network

نصوص من خارج اللغة

مجلة ثقافية

تصدرها شبكة أطياف الثقافية

رئيس التحرير

أحمد الفلاحي

مدير التحرير

د. فيصل الدودحي

هيئة التحرير

هالة عثمان

أسماء الجلاصي

أمينة الصنهاجي

محمد الصلوي

معاذ الاهدال

الإخراج الفني

مراد قحطان

شبكة أطياف

التوزيع و الطباعة

شبكة أطياف

المراسلات

textoutsaid@gmail.com

في العدد

شريف رزق الدونكيشوط حين استفاق

كعشبة تكتب ظلها على الرمال

أحبك بول إيلوار

ملف النصوص

قراءة في كتاب عالم جونار إيكيلوف

جمالية النموذج الفني في شعر الحداثة

نصوص خارج اللغة

العنوان بوصفه عتبة

تفاعل الكثير من القراء مع اسم المجلة متسائلين –في الوقت نفسه– عن سبب اختياره ومعناه. والحقيقة أن اختيار العنوان لم يكن اعتباطا، بل اختيارا واعيا انبثق من رغبة عارمة في الكشف عن النصوص الجادة التي تبدو للوهلة الأولى وكأنها من خارج اللغة النمطية المعتادة. فهي التي لا تشبه غيرها، وفي كل انعطافة زمنية لا تشبه نفسها، مبهرة، تحدث رجة في النفس وقبل ذلك العقل، هي نصوص تنبثق من اللغة، وخارجة منها، متمردة على السائد والنمطي والمكرر.

النص بذلك المفهوم كان هو السبب في اختيار تسمية "نصوص من خارج اللغة".لاسيما وقد احتشدت صفحات العالم الافتراضي بأشكال شتى من النصوص الواهنة، والانفعالات المزيفة، والسرقات التي تثير القرف، وأضيفت كلمة أديب وشاعر قبل وبعد أسماء لا علاقة لها بالأدب والشعر.

تتمنى هيئة تحرير المجلة أن تحافظ على حسن ظن قرائها، وان تكون قد استطاعت أن تعبر بصدق عن الاسم الذي حملته، لتكون اسما على مسمى، وتتعهد في الوقت نفسه بالعمل على تطوير ذاتها شكلا ومضمونا، وان تستمع بوعي لكل المقترحات التي تخدم تطورها واستمراريتها.

مدير التحرير

تتويج نابليون وجوزفين

اشتهرت هذه اللوحة الى جانب قيمتها الفنية بما حملها به نابليون نفسه من رموز ورسائل سياسية، حيث أوعز لرسام الثورة الفرنسية جاك لوي ديفيد بادراج هذه الرسائل لشرعنة تتويجه كامبراطور طلب نابليون من الرسام اظهار والدته (الجالسة في الشرفة) مع انها تغيبت عن الحفل احتجاجا على سياساته وزواجه من جوزفين التي بلغت من العمر مالا يمكنها من انجاب وريث له.

في اللوحة يظهر شخص خلف نابليون يشبه يوليوس قيصر وذلك لاستدعاء القيصر الى الذاكرة مع اظهار نابليون اكثر منه طولا وهو القصير القامة اصلا اشارة الى تفوقه على القيصر.

في اللوحة يظهر نابليون مديرا ظهره للبابا الجالس على كرس خلفه اشارة منه الى ترسيخ فكرة فصل الدين عن الدولة ، وبأنه لا يستمد سلطته من الكنيسة.

الفتاتان اللتان تحملان اطراف ثوب الامبراطورة الراكعة هما شقيقتا نابليون ...حضرتا حفل التتويج عن غير رضى بسبب بغضهما لجوزفين ، ارغمهما نابليون على حضور الحفل لتظهر اسرته أمام الشعب كأسرة سعيدة مترابطة.

شخصية العدد

شريف رزق

لأنّ النّثر هو الأصل والأساس، والقَصيدة هيَ الخُلاصَة الطّالعة في فَضائه، والثّمرة النّاتجة في حقله، هيَ (الشّكل) الطّالع في (اللا شكل)، و(النّظَامُ) المُنبَثق من (اللا نظام)، و(الصّيغَة) الصّاعدة من (الانفراط)، وهذا ما يجعلها نَوعًا (شعريّا)، صاعدا في خريطة (النّثر)؛ التي هيَ تَفَرّقٌ ولا نظام وتَبعثر وانفراط، وإذا جاءت القصيدة النّثريّة في شكل سطور شعريّة حرّة متفاوتة الأطوال؛ كأغلب مانراه منشورًا، فإنّها في هذه الحالة تسمّى اصطلاحًا: شعرًا حرّا Free verse، وهو ما يدلّ، في كلّ الشّعريّات، على الشّعر الخالي من الوزن والقافية، المكتوب في سطور حرّة قد تطول أو تقصر؛ تبعًا لحركة تدفّق التّجربة.. فَلَيْسَ كُلُّ شعْر النَّثْر قَصيدةَ النَّثْر؛ غيرَ أنَّ الجَميعَ: مُؤيّدًا ومُعَارضًا، يُشَاركُونَ في هذه الأزْمَة.

وقصيدة النّثر شعر خالص، تجرّد من آليّات إنتاج الخطاب الشّعريّ التي ارتبطت به طويلا، حتّى أصبحت شرطًا لشعريّته لدى كثيرين، وهذا هو جوهر الإشكاليّة.

شريف رزق ..

الدونكيشوط حين استفاق من الوهم و واصل المعركة

أمينة الصنهاجي

عندما صمم دونكيشوت بحماس كبير على محاربة الأشرار ، امتشق سيفا خشبيا و اتجه صوب طواحين الهواء يواجهها بالشعر و الحماسة و العنفوان الكبير .. عذره كان الوهم .

الوهم الذي جعله يرى كل شيء على غير حقيقته، ليعطي شرعية لتصرفه الغريب و النبيل في نفس الآن.

هذه الدونكيشوطية تكررت بشكل فجائعي مع مبدعين كثر . كان شريف رزق أحد أبرزهم و أفصحهم في المواجهة.

فجائعية المواجهة أتت من زوال الوهم عنها .. فالمبدع الذي يعرف جدا ماذا يواجه ، و يرى بوضوح شديد حقيقة ما يدور حوله . و يعرف مسبقا نتائج مواجهته و مع ذلك يستمر و يصر على موقفه الذي اختاره بكل حماس و نبل ، هذا المبدع لم يتوقف عند عتبة عنفوان دونكيشوط ، بل تجاوزه إلى مرقى نبوة البلاغ ، حيث تتجلى الحقيقة بكل فظاعتها و يقابلها بالاستمرار رغم كل انتكاسات النتائج و استحالة الوصول .

شريف رزق كان من طينة هؤلاء الذين آمنوا و قرروا توطين إيمانهم بكل وسيلة ممكنة ، و حملوا سلاحهم لمواجهة العالم بحلمهم ، و الاصرار على تكريسه و تقديمه و توطينه كأبهى ما تكون الحقيقة ..

قدم شريف رزق قصيدة النثر جنسا قائما بذاته، منفصلا عن كل توصيف يحاول شرعنتها من خلال غيرها ..أو خارجا عنها . و واجه في ذلك جماعة المعارضين لهذا الجنس الأدبي ، سواء تقليدا أو جهلا أو قصورا.. و من جهة أخرى واجه الذين يغازلون قصيدة النثر ، و يحاولون الصاق شرعية طارئة عليها خارج النص ذاته إما بالاحالة إلى التراث أو غيره ..و من جهة ثالثة كان عليه رسم ملامحها بكل دقة و احتراز مبعدا عنها الاستسهال من متطفلين على الشعر و مدعين له .

ككل العظماء .. ترك إرثا نقديا يعتبر من أرزن و أثبت ما كتب في الشعرية العربية المعاصرة .

كان انحيازه لقصيدة النثر انحيازا بناء و منتجا ، حيث أصدر دواوين شعرية في جنسها ، و ألف دراسات نقدية حولها ، و ألقى محاضرات حولها ، و شارك في ملتقيات عنها .. بل و أسس للملتقى العربي لقصيدة النثر . مما يجعل منه محاربا باسلا و مناضلا مستميتا في سبيل ما يؤمن به . و ليس مجرد مبدع حالم بلا مشروع حقيقي و منتج .

هذا ما جعل من اسم شريف رزق علامة فارقة في الدراسات النقدية المعاصرة و حضورا مميزا و مائزا ضمن الشعرية العربية الحديثة .

ككل الصادقين، الذين اختاروا الإخلاص و المثابرة ، بقي بعيدا عن الأضواء رغم كونه شق الساحة الثقافية مبكرا بإنتاج شعري مميز كان ديوانه الأول: " عزلة الأنقاض 1994 ". و لم يلتفت إليه تكريما و اهتماما و تقديما إعلاميا حتى قبيل وفاته بقليل من خلال حوارات متنوعة معه . أو من خلال تكريمه بالمؤتمر العام لأدباء مصر سنه 2016 عن مجمل أعماله النقدية ...

لكنه ككل العظماء .. ترك إرثا نقديا يعتبر من أرزن و أثبت ما كتب في الشعرية العربية المعاصرة . و حبا ناذرا في قلب كل من التقاه و تعامل معه ..

قالوا إن شريف رزق تنبأ بموته ؟.

هل نتنبأ بالموت ؟

إننا نعيشه حقيقة واضحة بكل صرامة طوال حياتنا ، و ما الحياة إلا تجنب مستمر للاعتراف

الشاعر يعترف.

يفصح يعرب ، ربما هذه فجيعته الكبرى ، أنه لا يستطيع أن يتغافل عن الرؤية . و لا يستطيع الصمت ببساطة .

ربما لهذا أيضا نجد لفظ " الجثة " مكررا بشكل جلي في أشعار شريف رزق . و يأتي في أغلبه مقرونا ب " غيمة "

إنه جثة تتوق للسفر غبر السماء .

جثة ترفض الانغماس في الطين الذي يكبلها و تشريته بكل ثقل الواقع و تفاصيله .

وهذا أيضا جعل الجثة، الجسد مجال اغتراب شاسع ..

ذاك الاغتراب الذي جعل كل المحيط عراء

العراء الذي يدفع قسرا للصراخ .

لكنه صراخ جثة تستمطر غيمة تسير.

جُثَّتِي تُلوِّحُ فِي العَرَاءِ

لِغَيمَةٍ لا تَرَاهَا.

لكنها غيمة حاضرة يتحول من أجلها ويصير أشياء تسمو به و يرتفع عبرها .. ليتحد أخيرا بها و تصبح أناه :

مِثْلَ أيِّ جُثَّةٍ لِي

أتفجَّرُ فِي العَرَاءِ

أوْ أتَحَوَّلُ إلى نَخْلَةٍ

أوْ غَيْمَةٍ

أوْ مَقْبَرَةْ

جثة الأنا غيمة

لذلك كان العالم بكل تفاصيله مجرد عراء . تلك التفاصيل التي استمات شريف رزق في تفكيكها و التجول عبرها ، و استحضار ما مضى منها بدقة عالية. لم تقم إلا بنهش جثته التي تتوق للانطلاق و التحليق ..

لقد كانت جثة غيمة .. فمضى خفيفا

الحَرَائقُ تنهشُ جُثَّتِي

وَأنَا أُقهقِهُ فِي العَرَاءْ

أنها قعقعة من عرف و رأى و لمس الفجيعة و اختار السخرية منها بكل اصرار

و هي قهقهة من لم يتعلق بأي شيء يدينه ، بل كان بريئا ككل شاعر طفل ، لم يكن الشعر بالنسبة له سوى صرخة نفسه النقية الشفيفة،.

فمضى شريف رزق خفيفا ، بريئا .. نقيا .. كما يليق بـ غيمة تجوب السماء .

فمضى شريف رزق خفيفا ، بريئا .. نقيا .. كما يليق بـ غيمة تجوب السماء .

بعيدًا حَتَّى عنْ جَسَدِي

أجْلِسُ على شَاطِئِ البَحْرِ وَحْدِي

بريئًا منْ كُلِّ مَا يَحْدُثُ.

محطات في حياة الشاعر والناقد المصري شريف رزق

-أصدر الأعمالَ الشّعرية الآتية:

- عُزلةُ الأنقاض، طبعة أولى: 1994.
- . لا تُطفئ العتمة، طبعه أولي:1996.
- مجرَّةُ النّهايات، طبعة أولى:1999.
- الجثَّة الأولى، طبعة أولى:2001.
- حيواتٌ مفقودة، طبعة أولى:200، طبعة ثانية:2010.
- أنتَ أيُّها السَّهو، أنتَ يامَهبَّ العائلة الأخيرَة ، طبعة أولى: 2014.
- هواء العائلة ، طبعة أولى: 2016، طبعة ثانية: 2016.

-وأصدرَ الأعمالَ النَّقديَّة الآتية:

1. شعرُ النَّثر العربيّ في القرن العشرين: طبعة أولى: 2010.
2. قصيدَةُ النَّثر في مشهد الشّعر العربيّ: طبعة أولى: 2010.
3. آفاقُ الشّعرية العربيَّة الجديدَة في قصيدَة النَّثر: طبعة أولى:2011، طبعة ثانية : 2015.
4. قصيدَةُ النَّثر المصريَّة: شعريَّاتُ المشهد الجديد: طبعة أولى:2016، طبعة ثانية: 2016.
5. الأشكالُ النَّثرشعريَّةُ في الأدب العربيّ ، طبعة أولى: 2014.
6. شعريَّة الحياة اليوميَّة والخطاب الشّفاهيّ، في قصيدة النَّثر العربيَّة الجديدة: طبعة أولى:2016.
7. شعريَّاتُ مَا بَعْدَ "شعْر": قصيدَةُ النَّثر العربيَّة في السَّبعينيَّات والثَّمانينيَّات.
8. تحوّلات القصيدة العربيَّة عَبْر العصور .

- تُرجمتْ أشعارٌ له إلى اللغة الإنجليزيَّة والفَرنسيَّة، وتمَّ تدريسُ بعضها في الجامعات المصريَّة، وتناولتْهَا العديدُ من الدّراسات النَّقديَّة والأطروحات الجامعيَّة.
- سَاهمَ في تحرير مجلَّة (الشّعر)، تحت رئاسة تحرير: خيري شلبي، فى الفترة من أكتوبر1993 حتَّى أكتوبر1998.
- سَاهمَ في تأسيس مُلتقى قصيدة النَّثر، وترأسَ اللجنةَ العلميَّةَ به.
- سَاهمَ في تأسيس مجلَّة: "الحوزة الشّعريَّة"، مع شاكر لعيبي وآخرين، صدرت في بغداد، عن دار: ميزوبوتاميا.
- اخْتيرَعضوًا في لجنة الشّعر بالمجلس الأعلى للثَّقافة.
- قامَ بالتَّحكيم في جوائز اتّحاد الكُتَّاب، وجائزة الدَّولة في الشّعر.
- شارك في العديد من المؤتمرات الأدبيَّة المحليَّة والعربيَّة شاعرًا وباحثًا؛ منها مؤتمرُ اتّحاد الكُتَّاب العَرَب بالقاهرة 2006؛ حيثُ شَارَكَ فيْه باحثًا وشَاعرًا، ومؤتمرُ تحوُّلات الشّعر المصريّ الرَّاهن، الَّذي عُقدَ بالمجلس الأعلى للثَّقافة، في نوفمبر2012 ، وكانَ عضوَ أمانَة المؤتمر.
- كَّرمه المؤتمر العام لأدباء مصر في يوم 25 من ديسمبر 2016، لدوره في إثراء الحركة النَّقدية المصريَّة وعن مسرته النَّقديَّة.

شعريَّة الحضور الشَّخصانيّ

في قصيدة النَّثر العربيَّة الرَّاهنة

الشّخصانيّة، معجميًّا، هيَ اسم مؤنَّث منسوب إلى شَخْص: على غير قياس، وهي مصدر صناعيّ من شَخْص، وفلسفيًّا، هيَ نظريّة فلسفيّة مؤدّاها أنّ الشّخصيَّة في قمّة المقولات وهيَ التي تعقل العالم باعتبارها قيمة مطلقة، و يُشير المصطلح، إلى "حركةٍ فلسفيَّةٍ قديمةٍ اهتمَّتْ بدراسة الشَّخصيَّة الفرديَّة بصفتها العامل المؤثّر الرَّئيسيّ في البيئة المُحيطة بالفرد، وأيضًا تُعرفُ الشَّخصانيَّة بأنَّها النَّظرة الواقعيَّة نحو الأشياء التي تمنحُها صفة الشَّخصيَّة؛ أي تتعاملُ معها بصفة وجودها الواقعيّ، ومن التَّعريفات الأخرى للشَّخصانيَّة هيَ احتلالُ الشَّخصيَّة مكانًا مركزيًّا"، وتُشدّد فلسفة الشَّخصانيَّة "على وجود مجموعةٍ من الاختلافات بين الشَّخصيات المتنوّعة، والتي تُميّزُ كُلَّ شخصيَّةٍ عن غيرها من الشَّخصيَّات الأخرى، وعدم قابليَّة الشَّخصانيَّة للاختصار، أي إنّ كُلَّ شخصيَّةٍ عبارةٌ عن عنصرٍ كاملٍ، ومُتكاملٍ لا يُمكنُ تجزئتها، أو التعاملُ مع حالةٍ معيَّنةٍ منها فقط. لكُلّ إنسانٍ شخصيَّةٌ مميزة، ولا تتشابه بالضَّرورة مع أي شخصيَّاتٍ أُخرى، إلا في بعض السَّمات المُشتركة التي ترتبطُ بالعادات العائليَّة، أو المُجتمعيَّة، وتركّزُ الشَّخصانيَّة على العلائقيَّة؛ أي الرَّوابطُ التي تربطُ بين الإنسان ومُحيطه سواءً رابطة الدّين، أو العرق، أو اللغة، أو غيرها من الرَّوابط الأخرى"(3)؛ فهيَ لا تركّز على الفرد باعتباره فردًا منعزلا، بل كيانًا مميَّز الحضور يتفاعل مع غيره البشر وممَّا يحيطه في محيطه الاجتماعي، و"تشيرُ بشكلٍ مُباشرٍ إلى التَّأكيد على ضرورة احترام الشَّخص بصفته الإنسانيَّة، وتوفير كافّة الحقوق التي تساهمُ في المُحافظة على إنسانيَّته في كافة الظُّروف، والأحوال التي يُوجدُ فيها."

و"الذَّاتيَّة" هيَ جزءٌ من "الشَّخصانيَّة"؛ فهي "المجالُ الذي يعتمدُ على وعي الإنسان بذاته، واستقلال شخصيَّته في العديد من القرارات الفرديَّة الخاصَّة به، والتي لا يحقُّ لأيّ شخصٍ غيره أن يتدخَّلَ بها، أو يسيطرَ عليها؛ فتعتبرُ الذَّاتيَّة هي المُحرّكَ الرَّئيس للشَّخصانيّة الفرديَّة، وتُصنَّف كجُزءٍ رئيسيٍّ ومُهمٍّ من شخصيَّة كُلَّ إنسان".

وقد شاع تيار الشَّخصانيَّة، منذ بدايات القرن الماضي، في الفلسفة الأمريكيَّة والفرنسيَّة، وتعمَّق حضورُه فيما بين الحربين العالميَّتين الأولى والثَّانية، وفي ظلّ الصّراع بين النَّزعة الفردانيَّة والنَّزعة الشُّموليَّة، وقد شدَّدت على الدَّفاع عن إنسانيَّة الإنسان، وإبراز أهميَّة تحقيق وجوده كفرد، والتَّشديد على ما يميّز حضوره الشَّخصيّ عن غيره، ويوضّح الفيلسوف الشَّخصانيُّ الفرنسيُّ إمانويل مونييه، في كتابه "الشَّخصانيَّة"، أنَّه يكفي لكي نحدّد وضعًا شخصانيًّا، أن نفكّر بأنَّ كلَّ شخص له معناه، حتَّى إنَّه لا يمكن أن يحلَّ محله آخر في المكان الذي يحتلُّه في عالم الأشخاص، والشَّخصُ، في منظور مونييه، هو ذاتٌ تمتلك حضورًا إنسانيًّا خاصًّا، ولا تتكرَّر، وللشَّخص عند مونييه صفتان ضروريَّتان تميزانه عن غيره، هما: التَّمرُّد والانشقاق؛ فلا تحقُّق لوجوده الشَّخصيّ بغير رفض ما هو قائم وسائد ورغبته في إقامة واقع جديد، وتحقُّق هاتين الصّفتين يقوده إلى عالمه الخاصّ المنشود، أمَّا الاستمرار فيعني بقاءه في مقام العبوديَّة؛ فيكرّر سلوكات وأفعال الجماعة التي تقيّد حرّيته وتحرمه وجوده وأفعاله وقناعاته الخاصَّة، ويعي مونييه أن النَّزعة الفردانيَّة والذَّاتيَّة المطلقة ستؤدي في النَّهاية إلى العزلة والانغلاق؛ ولهذا يؤكّد على ضرورة تحقيق الذَّات لكمالها، ثم بعد ذلك تنخرط في العلاقة مع الآخرين كشخصيَّة فاعلة؛ فالإنسان لا يُدرك ذاته إلا في الآخرين، منذ طفولته المبكّرة، ويتعرَّف عليها في الاتجاهات التي توجّهه فيها أنظار الآخرين"

وبهذا تميَّزت الأنا في شخصانيَّة مونييه عن الأنا المنعزلة في الوجوديَّة، كذلك الأنا السَّلبيَّة في الماركسيَّة، فهيَ في الشَّخصانيَّة أنا مميَّزة ومنفتحة ومتفاعلة مع الآخرين ؛"فحرّية الشَّخص كائنة في ذاته، وتشترط بالوضع الواقعي له، ولا تتحقَّق إلا عندما يتحرَّر الإنسان في إطار التَّشخصُن؛ أي يتحرَّر من فردانيَّته، ومن سلطة تريد أن تُخضعه لقوالب جاهزة.

> " كان رجلا إيجابيا وقضيته الحقيقية في الحياة هى قصيدة النثر التي أخلص لها "
> إبراهيم داود

والشَّخص عند مونييه، هو بكامله "جسد"، وبكامله "روح"، إنَّه "غير الفرد" كائنٌ روحيٌّ "يجمع في ذاته ما بين حاجته الى البقاء والاستمرار والاستقلاليَّة الذاتيَّة، يؤمّن حاجته إلى الاستمراريَّة، من خلال انخراطه بشكل حرٍّ في حراك الحياة، وهذا الشَّخص ليس جزءًا من كلٍّ مهما يكن هذا الكلّ: عائلة، طبقة، دولة، أمَّة أو إنسانيَّة، ولا يمكن لأيٍّ من هذه "الكليَّات" أن تستعمله كأداةٍ في خدمة مشروعها، ويبدو "الشَّخص"، بحسب المدرسة الشَّخصانيَّة، جسدًا تام.

مفهوم قصيدة النثر

من حوار معي، أجرته، مؤخَّرًا، صديقتي المبدعة خلود الفلاح ،

إن مصطلح "قصيدة النّثر" ظلّ يُمثل إشكاليّة لدى كثيرين.. فما المفهوم الدّقيق لـ"قصيدة النّثر"؟، وهل لها شكل واحد؟، وما الذي يجعلها قصيدة؟

-أثار مصطلح "قصيدة النثر" إشكالية منذ ظهوره، وقد أشارت سوزان برنار إلى هذه الإشكالية؛ فكيف يجتمع نقيضان، ظاهريا؟، وبالمناسبة فقد تكرر السؤال في مختلف الشعريات؛ ومنها الشعرية العربية، وأحبّ في البداية أن أوضّح أنّ مصطلح (قصيدة) ذاته أصبح إشكاليًا؛ فكيف ندرج- باطمئنَان- في دائرة واحدة (قَصيدة) للمتنبّي، مع(قَصيدة) لمحمّد عفيفي مطر، مع قَصيدة لسليم بركَات، مع (قصيدة) لبسّام حجّار؟.. وكلّ هذا (شعر)، وكلّ هذه (قصائد) غير منكورة؟، وما مفهوم (القَصيدة) الّذي يحتَوي على كلّ هذه (القَصائد)؟، أليس ثمّة اتّساع حاليًا في مفهوم (القَصيدة)؟، وأُشيرُ إلى أنّ مصطلح "قصيدة النّثر" الإشكاليّ ليس بعيدًا عن هويّة هذا النّوع الشّعريّ الإشكاليّ؛ بل إنّه مجلىً له؛ فهيَ "قَصيدة" لأنّها تبنْيُن شعريّ مقصود شعرًا في الأساس- حسبما تشير دالة "قَصيدة"- لَه إجراءاته الخاصة في تحقيق شعريّته، وتأسيس "قَصيدت"ه في فَضاء هذه "الشّعريّة، هيَ "قَصيدة" اكتسبت التّعريف بإضافَتها إلى "النّثْر"؛ لأنّه الحقل الذي تتشكّل في تربته، وتَنبت في مكَونَاته، في شكل منظّم، وإذا كان "النّثْر" يشير معجميّا إلى التّفرّق والتّبعُثر، فإنّ "القصيدة" هنا هيَ النّظام الصّاعد في هذا الفضاء المحتَشد بالمُتَنَاثر في غير نظام، ومصطَلحُ "قَصيدة النّثر - Prose Poem "كما استقرَّ في شعريّات اللغات الأُخرى- يشير إلى "القَصيدة النّثريّة غير المُقَطّعة؛ قَصيدة الإيقاع المُتدفّق الموصُول، في خطاب يتَدفّق، فيحتَلّ مساحات البياض، في هيئَة كَهيئَة النّثْر الموصول، على فَضاء الصّفحة كأيّ نَثْر، مستَثمرَة طاقات السّرد في اصطياد الشّعر في خريطة النّثْر؛ ليصبح من النّثر العاديّ الكيان الفَنيّ المُحكَمَ، الذي هو القَصيدة كاملة، في هيْئَة النّثر وسيولَته وتَدفّقه، ولكنّ الوعيَ بإنشاء قَصيدة في رُكام النّثر، هو وعيٌ بإنجاز نوع شعريّ مقصودٍ في الأساس منذ أوّل مُفردَةٍ في إبداع هذه القَصيدة؛ استجابة لإيقاع التّجربة المُنَظّم للتّركيب النّحويّ للنّصّ، ولمعمار النّصّ كلّه، وهذا ما يُشكّل منها قصيدة؛ فهيَ قصيدة تَستَثمر حيل وإجراءات النّثر العاديّ؛ كالسّرد والوصف والاسترسال والتّدفق الحرّ، لأغراض شعريّة أكثر تحرّرًا وبكَارةً .. إنّ مصطلح قَصيدة النّثر يُرَادُ به الدّلالة على تلك القَصيدة التي تُكتَبُ كَما يكتَبُ النّثر العاديّ، المُكَوّنة من عناصر النّثر التّامة، القَصيدة الصّاعدة في مجال النّثر، قَصيدة هنا مُضافة إلى النّثْر؛ لأنّ النّثر هو الأصل والأساس، والقَصيدة هيَ الخُلاصَة الطّالعة في فَضائه، والثّمرة النّاتجة في حقله، هيَ (الشّكل) الطّالع في (اللا شكل)، و(النّظَامُ) المُنبَثق من (اللا نظام)، و(الصّيغَة) الصّاعدة من (الانفراط)، وهذا ما يجعلها نَوعًا (شعريّا)، صاعدا في خريطة (النّثر)؛ التي هيَ تَفَرّقٌ ولا نظام وتَبعثر وانفراط، وإذا جاءت القصيدة النّثريّة في شكل سطور شعريّة حرّة متفاوتة الأطوال؛ كأغلب مانراه منشورًا، فإنّها في هذه الحالة تسمّى اصطلاحًا: شعرًا حرّا Free verse، وهو ما يدلّ، في كلّ الشّعريّات، على الشّعر الخالي من الوزن والقافية، المكتوب في سطور حرّة قد تطول أو تقصر؛ تبعًا لحركة تدفّق التّجربة.. فَلَيْسَ كُلُّ شعْر النَّثْر قَصيدةَ النَّثْر؛ غيرَ أنَّ الجَميعَ: مُؤيّدًا ومُعَارضًا، يُشَاركُونَ في هذه الأزْمَة.

> " هو صاحب مشروع كبير، مشروع لا ينتهي، إذ كان يحلم بالمزيد من تحقيق رؤى جديدة حول الكتابة الشعرية."
> أمجد ريان

وقصيدة النّثر شعر خالص، تجرّد من آليّات إنتاج الخطاب الشّعريّ التي ارتبطت به طويلا، حتّى أصبحت شرطًا لشعريّته لدى كثيرين، وهذا هو جوهر الإشكاليّة.

نصوص من خارج اللغة

عن شريف رزق

"التَّاريخ الأدبيُّ يصنعه قلائلُ استثنائيُّون، هم ثوَّارٌ بالمعنى العميق" شريف رزق

قالها عن غيره ، و كان تحققا لها بالفعل . هو من الذين صنعوا التاريخ الأدبي عبر خدمته لقصيدة النثر .. ليس كتابة نقدية و دراسة فقط ، مع أن هذا العمل رائد و مهم في ظل ضحالة ما قدمه النقد العربي بخصوص هذا التيار. و لكن أيضا من خلال مساهمته في ترسيخها من خلال نصوص غاية في الكونية و العمق . فالنقد مهم ، لكن الابداع هو الأهم و هو الأساس و الأصل .

القصيدة ذاتها، أو عملية كتابتها نفسها، هي التجربة، وليس كل القمامة المعتمة الكامنة من خلفها."

راسل ادسن

شريف رزق كان بحق " قديس قصيدة النثر وأحد المتميزين بها، وهب نفسه لدراسة هذا التيار، وحاول أن يؤسس له عبر مجموعة من الكتب والدراسات النقدية التي كان يكتبها هنا وهناك".

محمد عيد إبراهيم

شريف رزق لا يكتب بقلم بارد جاف ، ولا بنفس متعال منفصل ، إنه يعيش ما يكتبه و يبدع بالموازاة معه .

في تنسجام ناذرا ما يتحقق لشخص واحد ، فالشاعر عادة لا يحسن النقد .و الناقذ مبدع فال في الغالب . لكن رزق كان استثناء هذه القاعدة .

بل كان متألقا في كلا المجالين و مجددا فيهما و محاربا شرسا لكل من يقف ضد قصيدة النثر أو يعارضها سواء عن طريق إنتاجه النقدي أو إبداعه الشعري .

و إن كان يصر على أن الإنتاج الإبداعي يتجاوز كثيرا المنتج النقدي . فيقول أن مشهد الشعر بلا نقد ولا نقاد :

"سواء ما أراهُ في المُتابعاتِ الصَّحافيَّة الَّتي تتمُّ لاعتباراتٍ معيشيَّة أو شخصيَّة، أو ما يُنشَرُ في كتبٍ، والأخيرُ بالتَّحديد مجرَّد دراساتٍ جامعيَّةٍ مدرسيَّةٍ لا علاقة لها بالنَّقد، ومعظم أصحابها دُخلاء على الإبداعِ والنَّقدِ معًا، ولهم طموحاتٌ غرضُها الوَجَاهة الاجتماعيَّة، لكنَّ التَّبرير والتَّسويغ، وتقديم دراسات تطبيقيَّة محدودة القيمة، إنَّ نظرية قصيدة النَّثر العربيَّةِ موجودةٌ في الإبداع، ولم تُوجدْ في حقل الدِّراسات النَّقديَّة.

هَوَاءُ العَائلَة

شعر:شريف رزق

I

صَبَاحَ يوم عيْدٍ
أنْت تسيرينَ في غَبْشَة مَا قبلَ الشُّروق
وأنَا أتشبَّثُ بطَرْف جلْبَابك الأسْوَد
في الطَّريق المؤدّية إلى المقَابر
أنْت شَاردَةٌ يا جدَّتي
وأنَا أتأمَّلُ صَحْوَةَ العيْد
في الطَّريق المؤدّيَة إلى المقَابر.

II

لمْ أكُنْ بينهُمْ وهُمْ يُشعلُونَ النَّارَ في المنزل
المواجه
كُنْتُ جَالسًا على عتبَة الدَّار وَحْدي
ولكنَّهُمْ أخبروك بأنَّني أنَا الَّذي أشْعَلْتُ
كيفَ هنْتُ عليك إلى هذَا الحدّ
ولمْ تُصَدّقي رُعْبي ورَجَائي وصُرَاخي
وأنْت تُشعليْنَ في يدَيَّ ورجْليَّ نيرانًا وتقولينَ:
سَأُريكَ مَا الَّذي تَصْنَعُ النَّارُ يَا شَريفُ؟
كيفَ مَرضْتُ أيَّامًا، ومَرضْت بي، حتَّى النّهايَة، يا أمّي؟.

III

حَرَامٌ عليك والله يا أمّي
يَشْتُمُونَ فأشتمُهُمْ؛ فلا يعنيك سوَى أنَّني أشتُمُ
ولا تستمعيْنَ إلى أيمَاني،
وأنْت واثقَةٌ أنَّني لسْتُ أكذبُ.

IV

تعلمينَ أنَّني لا أُطيقُ أكلَ اللحوم
ولكنَّك لا تكُفّينَ عنْ المحاولة
وكلانَا يتعذَّبُ يا أمّي
أنْت تُحَذّرينني، في كلّ مرَّةٍ، بأنَّني سَأنشَأُ بغير جُهْدٍ
أمَّا صُويحباتُك، فكُنَّ يَسْألنني، بنبرَاتٍ ذاتَ مَغْزَى:
وَمَاذَا ستفعلُ حينمَا سَتَتَزَوَّجُ؟
إحْدَاهُنَّ قالتْ: ولاَّ لنْ تأكلَهَا إلاَّ على يد امْرَأتكَ؟.

V

لنفترضْ مثلاً يا أبي أنَّني أخْطَأْتُ
يُخْطئُ العيّلُ ويجري إلى أحْضَان أبيه
ألسْتُ ابنَكَ البكْرَ الَّذي تمنَّيتَني
وطلبتَني منْ الله؟
وعلى الرَّغم منْ أنَّكَ لمْ تأخُذْني إلى أحْضَانكَ مَرَّةً
أو تأخُذْني إلى رحْلَةٍ
–كمَا يحدُثُ في المُسَلْسَلات والأفْلام–
فإنَّني لمْ أُخْطئْ يومًا الطَّريقَ إلى محبَّتَكَ.

شريف رزق وأسئلتُهُ الجديدَةُ القديمَةُ حولَ قصيدَة النّثر

محمود قرني

سأبدأ منْ حيثُ انتهى الشَّاعر والنَّاقد شريف رزق ، أقصدُ منْ حيثُ اكتشافه مُعْضلات المَرَض ؛ فكتَابُ :" قصيدة النَّثر" ليسَ كتابًا عابرًا؛ فقدْ أرادَ لنفسه أنْ يكونَ سجلاً أمينًا لواقعٍ يضمَنُ الكثيرَ منْ الطَّرد لكلّ مغايرَةٍ ولأيّ اختلافٍ ؛ لذلكَ تبدو صَرَخَاتُ رزق وغيره ، تأكيدًا على البرّيَّة المُوحشَة وَليسَ العَكْسَ.

هنَا فقط تتبدَّى المشكلَةُ : التَّقسيمُ السّيمتريُّ ؛ العَزْلُ الَّذي يبرّرُ نفسَهُ بالمزيد منْ التَّصنيفَات ، فيمَا يبدو المُصْطَلَحُ عَصيًّا على حَفْر نفسه على وَجْه العُمْلَة ؛ فالقصيدَةُ غضَّةٌ وَمُعْضلاتُهَا عَصيَّةٌ على التَّصنيف ، وواقعُهَا الَّذي نَبَذَ الآبَاءَ ، لا يتورَّعُ بطبيعَة الحَال عنْ نبذ الأبنَاء ثمَّ الأحفَاد.

هَذا وَاقعٌ يؤكّدهُ رزق في بابه قبلَ الأخير: " مُشْكلاتُ قَصيدَة النَّثر الرَّاهنَة " ؛ فهوَ يَرَاهَا في مَأزقٍ حقيقيٍّ ، وَيرصُدُ ذلكَ على نحوٍ مُحدَّدٍ ، مُتمثّلاً في : " تماهي الأصْوَات في صَوْتٍ واحدٍ ، الاسْتسْلام للدَّفق التَّقريريّ وَالمباشَرَة ، تَجَاوُز قَصيدَة النَّثر إلى نثر القَصيدَة ، التَّخلي عَنْ مبدأ التَّكثيف " ، وَيُقدّمُ لنَا رزق . في جُزْأةٍ لا يتوفَّرُ عليهَا نقَّادُ أيَّامنَا - نماذجَ شعريَّةً دالةً على كلّ مُعضلةٍ ؛ لكنَّ المثيرَ وَاللافتَ في الأمْر أنَّ الأسْبابَ الَّتي وَرَدَتْ في نهايَة الكتاب كدليل إدانَةٍ ، هيَ نفسُهَا الأسْبابُ الَّتي قامَتْ عليهَا ، لَدَى النَّاقد ؛ كأسْبابٍ للتَّمايُز منذُ الصَّفحات الأولى للكتاب ؛ فهوَ يُشيرُ إلى مُلاحَظَةٍ عامَّةٍ وَمُهمَّةٍ ؛ هيَ أنَّ هاجسَ التَّحزُّب للشَّكل صَارَ أكبرَ منْ هاجس الشّعريَّة نفسهَا ، على الرَّغم منْ أنَّها تُمثلُ المحطَ الرَّئيسيَّ للصّرَاع ، ويختتمُ رزق مَخَاوفَهُ بالتَّقرير بأنَّ طُغيانَ النَّزعَة اليوميَّة وَالجُزئيَّة في قَصيدة النَّثر العَربيَّة لمْ يُصَاحبْهُ في الغَالب وَعيٌ بمقتضَيَات هَذَا النَّوع الشّعريّ في الشّعريَّة الأوروبيَّة ، وَيضربُ مثالاً على ذَلكَ بجاك بريفير وريتسوس ؛ الَّذي يُعتبَرُ التَّأسي بشعريَّته في مَوضعٍ آخرٍ منْ الكتاب وَبَالا على الشّعريَّة العَربيَّة ، لاسيَّمَا أنَّ التَّأسي فَقَدَ الكثيرَ منْ بريقه ، بسَبب فُقدَان الوَعْي بالفَلْسَفة الكَامنَة خَلْفَ فكرتيْ التَّكثيف وَالرَّاهنيَّة ، كَنَسَقٍ ظلَّ يعملُ ضدَّ العرفانيَّة وَالذَّاتيَّة وَاللغَة التَّاريخيَّة.

> **" كان الراحل على تواصل حميم بالحركتين الشعرية والنقدية، وأعتقد أن تجربته سوف تظل طويلاً في ذاكرة ووجدان جيله من الشعراء." محمد أبوسنة**

منْ هُنَا وَكَمَا يُشيرُ رزق في كتابه ، فقدْ لَعبَ العَالمُ الدَّاخليُّ دَورًا مُهمًّا في إبطال الدَّور الاجتماعيّ للعَمَل الأدبيّ ؛ حَيْثُ اعتُبرَ الوَعْيُ الذَّاتيُّ، لا الوَاقعُ الخَارجيُّ محورًا أسَاسيًّا للإبدَاع ، وَهُوَ الحسُّ النَّاتجُ عنْ الشُّعور العَامّ بالاغترَاب الَّذي لازَمَ النَّصَّ .

لكنْ لمْ يَسَألْ أحَدٌ منَّا نفسَهُ : هلْ كُلُّ هَذه المُواصَفَات المَطروحَة أرْضًا، صَالحَةٌ دَائمًا لإنتَاج الشّعر ، نَاهيكَ عَنْ قدرتهَا على إنتَاج شعريَّةٍ جديدَةٍ ؛ فاحْتقارُ الأيديولوجيا على سَبيل المثال ، أخْرَجَ منْ أدبياتنَا تاريخيًّا وَأخلاقيًّا ، هؤلاء الَّذين سَاعدُونَا على اسْترجَاع صَوْتنَا في الشُّئون العَامَّة وَالخاصَّة ، وَمَهَّدُوا لتوسيع حدود طَبَقاتٍ اجْتمَاعيَّةٍ مَسْحوقَةٍ ؛ نحنُ على رَأسهَا ، وَهُو الأمْرُ الَّذي أعْطَى ، في لحْظَةٍ منْ اللحظَات ، قيمَةً رفيعَةً لمَعْنَى الالتزام في الفنّ وَالأدَب.

فهلْ يُمكنُ لهذه الانقلابَات الأخلاقيَّة أنْ تملكَ دائمًا مُبرّرَات الإزَاحَة؟

يحدثُ ذلكَ أحيانًا .

فقدْ حَدَثَتْ في بداية القرْن ردودُ أفعالٍ عنيفةٍ ضدَّ الرَّمزيَّة ، وَضدّ كلّ مَا هو ذهنيٌّ ، وَدُعيَ النَّقدُ الغربيُّ إلى الاقترَاب منْ الحَيَاة أكثرَ، أوْ الاندفَاع نحوَ مَا أسْموهُ ، الحقيقةَ الملموسَةَ ، وَقدْ شَهدتْ فرنسا بالفعل تيَّارًا يتبنَّى هَذا الشّعرَ الملموسَ مُنذُ العَام 1910، إلاَّ أنَّ وَاقعَ الشّعر الأوربيّ تغيَّرَ تمامًا ، بعدَ الحَرْب العالميَّة الأولى ؛ فقدْ ظَهَرَتْ الدَّادئيَّةُ وَالسُّوريَاليَّةُ ؛ لتُحطّمَا قُوَى النّظام وَالتَّنظيم الفّنّيّ تمامًا.

وَقدْ أوْلى النَّاقدُ شريف رزق اهتمامًا كبيرًا لموقف الرُّواد منْ قَصيدَة النَّثر ؛ سَوَاء برفضهَا أوْ بتبنّي مَقُولاتٍ مُنَاهضَة

لمَقُولاتهَا ؛ حتَّى هؤلاء الَّذين انبنَى جزءٌ منْ شيوعهمْ عليهَا ، لننظُرْ مثلاً مَا يقولُهُ أدونيس: إنَّ لغةَ الشّعر تُفلتُ منْ كلّ تحديدٍ،

يقولُ مثالاً: ثمَّ يُؤكّدُ ، في الوَقت نفسه ، على أنَّ الشّعرَ الجديدَ يفتقدُ الخَاصيَّةَ الأوْلى للحداثة ، وَهيَ الرُّؤيةُ النَّابعةُ ، في نظره ، منْ موقفٍ حتميٍّ لتفكيك بنيَة العَالم القديم بأصُولهَا المَعرفيَّة وَالجَماليَّة، وَبالعلاقات الَّتي أسَّسَتْ لهذه الأصُول.

أمَّا محمود درويش فيعتبرُ الدّفاعَ عنْ الشّعر، دفاعًا عنْ روح الأمَّة ، وَوجودهَا الثَّقافيّ ، وأنَّ التَّجديدَ وَالحَدَاثَةَ يُرَادُ لهُمَا أنْ يَتَحوَّلا إلى مُرَادفين للعَدميَّة وَللثَّورَة المُضادة أحيانًا ؛ حيثُ لا يُصْبحُ هنالكَ معنَى للأشيَاء .

وَكذلكَ يُؤكّدُ سعدي يوسف أنَّ قصيدَةَ النَّثر العَربيَّة ، ارْتكنَتْ إلى مَرجعيَّةٍ ضَعيفَةٍ ؛ هيَ مرجعيَّةُ الشّعر الفَرنسيّ ، وَأنَّهَا في مُعظَم الأحْوَال ، اعتَمَدَتْ التَّقليدَ المُطلَق للمَجَاز وَالاسْتعَارَة ، وَأنَّ الفَارقَ الوَحيدَ بينَهَا وَبينَ قَصيدَة التَّفعيلة ، هُوَ خلوُّهَا منْ الوَزن ، بينَمَا كلُّ تقنياتهَا تقليديَّةٌ وَمُتخلّفَةٌ.

وَلا يختلفُ الخطابُ المُضْمَرُ لمحمَّد عفيفي مطر عنْ سَابقيه ؛ إنْ لمْ يكُنْ أكثرَ عنفًا ، وَقدْ عبَّرَ عنْ ذلكَ بصورٍ مُتعدّدةٍ ، وَرُبَّمَا كَانَ رَفْضُهُ للأبنيَة اللغويَّة القائمَة، هُو منْ قبيل الدّفاع المُستميت عنْ بناءَاته اللغويَّة الفخْمَة؛ الَّتي تُؤسّسُ مشروعَهُ في مُجْمَله، أمَّا حَديثُ حجازي عَنْ رَهْنه تحقُّقِ الشّعر بالوزْن ؛ باعْتباره شَرْطًا لازمًا لا يقومُ الشّعرُ خارجَهُ ، فإنَّهُ يُثيرُ، منْ جديدٍ ، قضيَّةً شائكةً وَمُلتبسَةً ، حَسَمَ أمْرَهَا الأقدمونَ ، وَوجَّهُوا بسببهَا انتقادَاتٍ حادَّةً إلى بحور الخليْل بن أحمدَ، وَلمْ يتوَانَ شريف رزق عنْ ضَرْب عَشَرَات الأمثلة بهؤلاء الَّذين خَرجُوا، عَامدينَ ، على المُستقرّ منْهَا مثلَ : عَبيد بن الأبرص ، الأسْود بن يعفر، عُروة بن الورد ، أميَّة بن أبي الصَّلت ، ثمَّ في عصْر الخليْل ، حَيثُ خَالفَهُ : أبو العتاهية وأبو نُواس ، وَرُزين بن زندور ، ثمَّ خَالفَهُ المُتنبّي . لذلكَ يُمكنُ وصْفُ الخطاب الرّيادي الفائض برسوليَّته ، كَمَا يُشيرُ المؤلّفُ ، بأنَّهُ يرفضُ خطابَ المُستقبَل جُملَةً وَتفصيلاً، وَإنْ اخْتلفَتْ الأسْبَابُ ، وَهُوَ موقفٌ لا يختلفُ مَعَ أصوليَّته ، ويبدو شديدَ الاتّسَاق مَعَهَا .

وَأظنُّ أنَّ كتابَ " الكتاب " لأدونيس ، هُوَ أعْلَى تمثيلات هَذه الأزمَة ؛ فهو بحقٍّ أعْلَى تمثيلات هذه الشّعريَّة الرَّسوليَّة، وَلمْ يكتُبْ أدونيس حرفًا وَاحدًا فيْه خَارجَ هذه الرُّوح ؛ بلْ إنَّه يُحاولُ، مُنذُ عنوانه ، وَضْعَ الدُّستورَ النّهائيَّ للشّعر وَالمَعرفة ، وَكأنَّهُ السَّقفُ الأخيرُ الَّذي تنتهي عندَهُ الأشْيَاءُ ؛ بلْ إنَّهُ يهدُفُ إلى التَّساوق مَعَ أعْلَى نُصوص العَربيَّة قَدَاسَةً ، وَكأنَّهُ شريعَةٌ أخْرَى ، تأتي في الختام ، لرَاهبٍ عظيمٍ ، قَضَى عُمْرَهُ في وَضْع السُّنن الجَديدَة للحَيَاة وَللكوْن مَعًا ، وَمنْ هُنَا يأتي تعاليْه ، وَتأتي ذهنيَّتُه، وَيأتي احْتماؤهُ بالمَعْرفَة ، وَمنْ هُنَا أيضًا يأتي تنكيلُه بالشّعريَّة ؛ الَّتي أخفضَ أدونيسُ منْ شأنهَا، لحسَاب كلّ العناصر الَّتي تقفُ خلفَه .

لكنَّني لا أوَافقُ شريف رزق على تناوُل قَصيدَة النَّثر بهذه العُموميَّة ، وَبالطَّريقَة الَّتي قالَ بهَا ناقدٌ مُفرطٌ في عموميَّته : إنَّ قَصيدَةَ النَّثر، " أداةٌ لمُعَاينَة العَالم ، وَتأمُّل شرْط الوجُود الإنسَانيّ " ، وَرُبَّمَا كَانَتْ مثلُ هذه التَّعميمَاتُ وَرَاءَ المُبَالغَاتُ الَّتي أكَّدَتْ عليْهَا القَصيدَةُ ، وَانْدَفَعَتْ نَحْوَهَا في عَشْوائيَّةٍ ، وَظلَّ ذلكَ جُزءًا منْ المَحَاذير الَّتي طَرَحَتْهَا قَصيدَةُ النَّثر برَاهنيَّتهَا المُطلَقَة وَالمُخيفَة وَبروحٍ قطيعيَّةٍ ، لمْ تُفرّقْ بينَ العَامّ وَالخَاصّ.

وَعلى الرَّغم منْ التَّمايُزَات اللافتَة الَّتي طَرَحَهَا عديدٌ منْ الأصْوَات الشّعريَّة الجَديدَة ، إلاَّ أنَّ لغَطًا كثيرًا وَتشَوُّهًا في المَفَاهيم وَالمَقُولات، دَفَعَ إلى درجَةٍ منْ العُنف المُتبادَل ، بينَ مُختلَف التَّيارَات المُتَصَارعَة، وَأحْيانًا بينَ أبناء التَّيار الوَاحد ؛ لذلكَ مَازلتُ مُندهشًا منْ تقسيم شريف رزق شُعرَاءَ قَصيدَة النَّثر إلى تيَّارَيْن رَئيسيَّين ؛ أوَّلُهُمَا التَّيارُ الحَدَاثيُّ القادمُ ، حسبَ تعريفه ، منْ تُرَاث قَصيدَة التَّفعيلَة ، وَثانيهُمَا التَّيارُ مَا بعدَ الحَداثيّ ؛ الَّذي يبدو في نظر رزق هُوَ الأخْلَصُ للمفاهيم الجديدَة ، وَيَبْقَى لَدَى النَّاقد تيَّارٌ حائرٌ، يقفُ بينَ التَّيارين ؛ هُو الَّذي يُمَاهي بينَ الحَدَاثَة وَمَا بَعْدَهَا .

وَيَبْقَى في النّهايَة نَاقدُنَا وَشَاعرُنَا شريف رزق وَاحدًا منْ أخْلَص أبنَاء جيله لقَصيدَة النَّثر؛ كتابَةً وَنقدًا ، وَهُوَ، بامْتيازٍ، وَاحدٌ منْ ألمَع كاتبيْهَا وَنَاقديْهَا .

جَماليَّاتُ القُبح

شريف رزق

وَاجَهَتْ مَا بعدَ الحدَاثةِ النُّزوعَ إلى المقدَّسِ وَالسَّامي وَالنُّخبويِّ ، بِالتَّركيزِ على المهْمَلِ وَالمهَمَّشينَ وَالبُسَطاءِ ؛ فَكَانَتْ أقرَبَ إلى الشِّعارِ الَّذي رَفَعَتْهُ جماعَةُ (الفَنِّ وَالحريَّةِ) – في أواخِرِ الثَّلاثينيَّاتِ :" يحيَا الفَنُّ المنْحَطُّ "!، وَلحالةِ رامبو(1854 – 1891) ،حينَ خَطَّ في (فَصْل في الجحِيْم) :

"ذَاتَ مَسَاءٍ أجْلَسْتُ الجَمَالَ على حِجْري ، فَوَجَدْتُهُ حَامِضًا ، فَرَمَيْتُهُ ، تَسَلَّحْتُ ضِدَّ العَدَالةِ ".

يُواجِهُ الشَّاعِرُ هَذَا الجَمَالَ الحامِضَ ، بجماليَّاتٍ مُضَادةٍ ؛ تقومُ بِوَخْزِ أحَاسِيْسِهِ ، وَتحدِّي ذَائِقَته، وَانْتِهاكِهَا ، بِاشْتِغَالهَا على عالمِ القُبْحِ ؛ بِتَفَاصِيلِهِ الواقعيَّةِ المسْقَطَةِ وَالمسْكوتِ عَنْهَا، وَتَرْكيزِهَا على تفاصِيلِ البُسَطَاءِ وَالمهَمَّشِينَ وَالمسْحوقيْنَ ، وَهَذِهِ الجماليَّاتُ المضَادَّةُ مِنْ أبْرَزِ الأسْلِحَةِ الجمَاليَّةِ ، الَّتي وَاجَهَتْ بهَا مَا بعدَ الحدَاثَةِ جماليَّاتِ النُّخبَةِ السَّامِيَةِ الفاسِدَةِ ، طَعْنًا في ذَائِقَتِهَا ، وَرْفعاً لعالمٍ آخَرٍ ، وَحَيَوَاتٍ أخْرَى ، في مُوَاجَهَةِ عَالمهَا وَحَيَوَاتهَا.

لاينتهِكُ الشِّعرُ ، هُنَا، النَّموذَجَ الشِّعريَّ المكرَّسَ فَقَطْ؛ وَإنَّمَا يَتخَطَّاهُ إلى كَسْرِ هَذِهِ الذَّائقَةِ الجَمَاعيَّةِ الرَّسميَّةِ ، بِاسْتِخْدَامِ مَا أسْقَطَهُ المجتمعُ ، اسْتِخدَامًا جَديدًا وَمُفَارقًا ؛ فَقَصيدَةُ النَّثرِ لمْ تخرُجْ ، فَقَطْ على النِّظامِ الشِّعريِّ السَّابقِ ؛ لِتَحْقيقِ نظامِهَا الخاصِّ ، وَإنَّمَا اتَّخَذَ الخروجُ شَكْلاً أوْسَعَ ، يَتَعَدَّى النَّمَطَ الشِّعريَّ ، إلى الخروجِ على سَائرِ "الطُّرقِ الممَهَّدَةِ شُعوريًّا وَفكريًّا ، وَتَقْديمِ رُؤيَةٍ مخالِفَةٍ لِلعَالمِ ، خَارِجَةً على أخلاقيَّاتِهِ وَقَوَانينِهِ ، جَارحَةً لحسِّهِ العَامِّ وَمُسيِّلَةً لدَمِهِ لا لِدِمُوعِهِ فَحَسْب." (52)

وَهَكَذَا جَعَلَتْ هَذِهِ القَصِيدَةُ ثورَتهَا الشِّعريَّةَ جُزْءًا ، وَعَلامَةً ، على ثورَةٍ أشْمَلَ ؛ تَشْمَلُ الحسَّ العامِ المهَيْمِنِ بأخلاقيَّاتِهِ المركزيَّةِ وَمحظورَاتِهِ الصَّارمَةِ .

وَهَذَا نَصٌّ لهدى حسين ، بعنوانِ : مُتعة التَّأمُّل

"العيونُ الَّتي حَوْلي – كَأنَّهَا طَحَالبُ مَيِّتةٌ
تسيلُ بعَفَنٍ على وُجُوهِ المارَّةِ
أسْتَطيعُ الآنَ بوقاحَةٍ أنْ أثبِّتَ عينيَّ
على سَرَاويلِهِمْ وَأتفوَّهُ بكلمَاتٍ بذيئَةٍ ." (53)

وَهَكَذَا لمْ تجدْ هَذِهِ القَصيدَةُ غَضَاضَةً في اسْتِعمَالِ القبيحِ وَتَشْفيرِهِ ، وَتحميلِهِ بِالرِّسَالةِ الشِّعريِّةِ، وَقَدْ تخيَّرَ الشَّاعرُ إيهاب خليفة (1973) ، الصَّراصِيرَ؛ لِيَجْعَلَهَا رَمْزًا ، وَيُحَمِّلُهَا رسَالةً شِعْريَّةً سَاميَةً ؛ تَتَضَمَّنُ مُقَاوَمَةَ الجمَاعَةِ الفَاسِدَةِ، في نصه:"ثورة الصراصير"، ومنه :

شريف رزق هو ضميرنا الذي يعنفنا، هذا الضمير الذي يدعونا جميعا للانسحاب من قبح العالم من خلال الاحتماء بهشاشته الإنسانية المفرطة.... عادل ضرغام .

-1 -

أيُّهَا الأفنديَّةُ

لاتَقْبَلُوا إهَانَاتٍ أكْثَرَ

وَلْتَكُنْ لَدَيْنَا العَزيْمَةُ لرَدْعِ أيِّ مُبيدَاتٍ

كُلّ يَوْمٍ تَزْدَادُ تَحَرُّشَاتُ البَشَرِ

كُلّ يومٍ يَمُوتُ منْ خيرَةِ أبنائِنَا

صَرْصُورٌ وَاعِدٌ.

-2-

أّطَّلعْنَا على وَسَاخَاتِ البَشَرِ

وَنَعْمَلُ كَلَجْنَةِ تَفْتيشٍ على قَذَارَاتِهِمْ

لنَفْهَمَ سِرَّ أنْ يَعْزلَ الإنْسَانُ بُرَازَهُ

وَفي نَفْسِ الوقتِ لا يَتَنَصَّلُ مِنْ القتْلِ أوْ الكَذبِ

تَوَاجُدُنَا في البَالوعَاتِ دَليْلٌ على أنَّنَا طُلاَّبُ عِلْمٍ

وَليْسَ صَحيْحًا أنَّنَا نُحِبُ الكَريْهَ مِنْ الرَّوَائِحِ

وَلكِنْ نَحْنُ عُلَمَاءٌ

نُجْري تَجَارِبَنَا عَلى أنْفُسِنَا

أوَّلاً بأوَّل ." (54)

على هَذَا النَّحوِ الانتقامِيِّ يُوَاجِهُ شَاعرُ المشْهَدِ المهَمَّشِ وَاقِعَهُ الشَّائِهَ ، وَيُبَادلَهُ طَعْنًا بِطَعْنٍ ، وَاشمئزَازًا بِاشْمِئزازٍ ؛ ينتقِي رمُوزَهُ الصَّادمَةَ ، مِنْ وَاقِعِهِ المهَمَّشِ المنبوذِ ، بِأشَدِّ مَا اصْطُلِحَ على تَصْنِيْفِهِ بِالقُبْحِ ، وَيُحَدِّدُ مَوْقفَهُ مِنْ الوَاقعِ المرْكَزيِّ وَالكتَابَةِ المركزيَّةِ على السَّوَاءِ ؛ فَيُجَابِهَ القِيَمَ الأخْلاقيَّةَ وَالذَّائقَةَ المجتمعيَّةَ ، في الوقتِ ذاتِهِ الَّذي يُوَاجِهُ القيَمَ الجمَاليَّةَ وَالفِكريَّةَ المهَيْمِنَةِ على خِطَابِهِ ، بِقيَمٍ وآليَّاتٍ بَديلَةٍ ؛ فَيَجْعَلَ الوَضِيْعَ سَامِيًا وَالسَّامِي وَضِيعًا ، وَاللاإنْسَانيَّ إنْسانيًّا ،كَمَا في هَذَا النَّصِّ ، لماهر صبري (1969) ، بِعنوانِ :" لمنْ يُرَبِّتُ على ظَهْرِهِ : "

"كَلْبٌ أجْرَبُ

في حَاجَةٍ لِمَنْ يُرَبِّتُ على ظَهْرِهِ

يَقِفُ تَحْتَ الأمْطَارِ

يزيدُهُ البَلَلُ قُبْحًا

يَسْتَجْدي حُبًّا .. وَيَتَذَكَّرُ

يَقْتَربُ مِنْ الأقْدَامِ

يَلْتَمِسُ حَرَارَةَ الأجْسَادِ

تَصْرُخُ امْرَأةٌ في هَلَعٍ

فيَجْري إلى الشَّارعِ المُظْلِمِ

خَوْفًا مِنْ العِصِيِّ

وَأحْجَارِ الصِّبيَانِ

بجوَارِ جِدَارٍ خَشِنٍ

وَقَفَ يَسْتَعْطِفُ الأحْجَارَ

يَحُكُّ جَسَدَهُ المُتَآكِلَ

وَيَتَذَكَّرُ

لكِنَّهُ لمْ يَعُدْ يَتَذَكَّرُ

سِوَى الشَّعرِ المُتَسَاقِطِ

مِنْ الجَسَدِ

الَّذي هُوَ في حَاجَةٍ لِمَنْ يُرَبِّتُ عَلَيْهِ ."(55)

وَعَلى المحورِ نَفْسِهِ اتَّخذَ الشَّاعِرُ البهاء حسين (1969 -) الكِلابَ رَمْزًا شِعريًّا ، يُحَمِّلُهُ دَلالاتٍ جَديدَةً ، وَعَديدَةً ، كَمَا نجدُ في هَذِهِ المقاطِعِ الثَّلاثَةِ :

"الكِلاب ُ

لا تعْنِيهِمْ الشُّهرَةُ

أنا شَخْصيًّا لا تعْنِيني كَثِيرًا

إنَّمَا الوِحْدَةُ الَّتي تَرِنُّ

في عيونِنَا

رَنينًا أجْوَفَ.
الوِحْدَةُ الكَلْبَةُ الَّتي تَتَرَقرَقُ في الضَّميرِ".
"لكِنَّ أبي
أوْصَاني أنْ أُقيْمَ احْتِفَالاً مَهِيبًا لَهُ
بشَرْطِ ألاَّ أدْعُو الكِلابَ
الَّتي يَتَعَفَّفُ حَتَّي عَنْ ذِكْرِ اسْمِهَا
أوْصَاني أنْ أُطَارِدَهَا
تَبًّا لَهَا
الكِلابُ الَّتي وَقَعَتْ في حُبِّ النُّجومِ
وأبي لِلأسَفِ لا يُحِبُّ النُّجومَ".
"أُمِّي الكَلْبَةُ بَدَأتْ تَلْعَبُ بذَيْلِهَا." (56)

يَسْتَخْدمُ شَاعرُ الهامِشِ الشِّعريِّ وَالحياتِّي، جماليَّاتِهِ المعِيْشَةَ المضَادَّةَ ؛ لُيعبِّرَ بهَا عَنْ أحَاسِيْسِهِ الحقيقيَّةِ وَحياتِهِ الحقيقيَّةِ، بِأشْيَائِهِ الحقيقيَّةِ ، يَكْتُبُ صبحي موسي (1972):

"لا أحَدَ يَعْرفُ الشِّعرَ أكْثَرَ مِنَّا ، وَلا أحَدَ يُصَدِّقُ أنَّنَا نقولُ شِعرًا أفْضَلَ مِمَّا يقولُهُ العُظَمَاءُ ، ليْسَ لأنَّنَا نَمْلكُ مَا يَمْلكونَهُ مِنْ اللغَةِ ،وَلكِنْ لأنَّنَا نَمْلكُ المُعَانَاةَ ، فَهُنَا في تِلكَ الضَّواحِي النَّائمَةِ عَلى حُدودِ المَدينَةِ ، يُمْكِنُنَا أنْ نَقْبِضَ عَلى الشِّعرِ في أنبوبَةِ الصَّرفِ ، في الجُدرَانِ الَّتي تَهَالَكَتْ مِنْ الرَّشْحِ في العَرَبَاتِ الحَربيَّةِ القديمَةِ الَّتي تَحَوَّلتْ إلى خَطٍّ مِلاحِيٍّ لِنقْلِنَا وَسَطَ الغَائِطِ ، في رصَاصِهَا الَّذي نَعُودُ بهِ إلى بيوتِنَا كُلَّ يوْمٍ كَأنَّنَا عُمَّالُ مَحَاجِرٍ ، هُنَا لا أحَدَ يَعْرفُ الشِّعرَ سِوَانَا ، لأنَّنَا نَطْرَبُ لِصَوْتِ شعبان عبد الرَّحيمِ ، وَنَسْعَدُ بتجْوَالنَا بَيْنَ أبْنَاءِ المَجَاعَاتِ ، وَنُحَدِّثُ الرَّاحِلينَ الَّذين اضْطُررنَا لِلإقَامَةِ مَعَهُمْ."(57)

إنَّ السَّعيَ إلى انْتِهَاكِ قوَاعِدِ الجميْلِ المستقرَّةِ في المجتمَعِ ، بِاسْتِخْدَامِ القُبحِ ، يُذكِّرُ بِالدَّاديَّةِ الَّتي كَانَتْ أوَّلَ ثَوْرَةٍ ضِدَّ الفَنِّ القَائمِ ، وَضِدَّ قوانينِهِ الإبدَاعيَّةِ المهَيْمِنَةِ ؛ حَيْثُ تَوَالَتْ صَدَمَاتُهَا لِلذَّوقِ الفَنِّيِّ،وَقَوَاعدِ الفَنِّ، وَالَّذائقَةِ الاجْتِمَاعيَّةِ؛ فَتَوَسَّعَ مُصَوِّرُوهَا في رَسْمِ القَاذُورَاتِ وَالفَضَلاتِ وَالمسْتَهْلَكَاتِ ، وَشَكَّلُوا مِنْهَا أعْمَالهمْ الفنيَّةَ ، كَمَا أكَّدوا ثَوْرَتَهُمْ على تَقاليدِ الفَنِّ ، حِيْنَ وَضَعَ مارسيل دوشامب شَارِبًا لِلموناليزا ، وَحِيْنَ وَضَعَ مَبْوَلَةَ حَمَّامٍ في قاعَةِ العَرْضِ(58). لَقَدْ كَانَ الهدَفُ الأوْضَحُ لِلدَّاديَّةِ " تحطيمَ الصُّورَةِ القَائِمَةِ وَخَرْقِ التَّابو الجمَاليِّ السَّائدِ الَّذي يَعْتَقِدُ فيْهِ الجميْعُ "(59) ، وَقَدْ أعْقَبَتْ الدَّاديَّةُ جماعَاتٌ مُتَوَاليَة تُرسِّخُ لِتيَّارٍ ضِدِّ الفَنِّ ، وَكَانَ مِنْهَا جماعَةُ فلكسس الأمْريكيَّةُ ؛ الَّتي دَعَتْ إلى تنظيْمِ إضْرَابٍ في نيويورك أمَامَ مُتْحَفِ الفَنِّ الحديثِ وَمُتْحَفِ الميتروبوليتان وَمَرْكَزِ لينكولن ، وَحَمَلَ المُضْرِبُونَ لافِتَاتٍ تُنَادِي بتَدْميرِ الثَّقافَةِ الجادَّةِ ، وَتَدْميرِ الفَنِّ ، وَتَدْميرِ المتَاحِفِ الفنيَّةِ ، وَتَدْميرِ قَاعَاتِ الموسِيْقَى ، بَلْ وَتَدْميرِ مَرْكزِ لينكولن نَفْسِهِ ."(60)

وَمَا حَدَثَ مَعَ الدَّاديِيْنَ عَشِيَّةَ انْدِلاعِ الحرْبِ العالميَّةِ الأوْلى ، حَدَثَ مَعَ مَا بَعْدَ الحدَاثيِيْنَ العَرَبِ عَشِيَّةَ بِدَايَةِ الحرْبِ الأمريكِيَّةِ على العِرَاقِ ، لَقَدْ أصْبَحَ الموقفُ الشِّعريُّ الصَّادِمُ العنيفُ جُزْءًا مِنْ مَوْقفٍ ثَوْريٍّ أشْمَل، يَتَوَاشَجُ فيْهِ الجمَاليُّ وَالاجتماعِيُّ وَالسِّياسِيُّ ، غَيْرَ أنَّ البَعْضَ قَدْ تَصَوَّرَ أنَّ مُجَرَّدَ انْتِهَاكَاتِ الذَّوقِ العَامِ، في حَدِّ ذاتهَا ، فِعْلٌ شِعريٌّ يمتَلِكُ قيْمَةً شِعريَّةً ذَاتيَّةً ، وَهَذَا مِنْ بابِ الوَهْمِ.

حَيَوَاتٌ مَفْقُودَةٌ

شريف رزق

حَيَوَاتٌ مَفْقُودَةٌ 1

I

كأنَّني أنظُرُ في المِرْآةِ

كأنَّني أُتابعُ فيلمًا لا ينتهِي

أراني، في كُلِّ أحْدَاثِهِ ، بمَعْزِلٍ عَنِّي.

II

المَرْأةُ الَّتي وَضَعَتْهُ في أحْضَانِهَا

تَضُمُّنِي أنَا

III

لمْ يَعُدْ في المَقْهَى سِوَاهُ في الثَّانيَةِ صَبَاحًا

وَكُنْتُ أنتظِرُ الصَّبَاحَ على عتبَةِ المَقْهَى وَحِيدًا

تأمَّلَ أوْرَاقًا

وَأطْرَقَ

طَوَى الجَريدَةَ

مَضَى في سكونٍ

لِمَاذَا تبِعْتُهُ في الشَّارعِ المُمْطِرِ هَكَذَا؟

وَلِمَاذَا عُدْتُ منْ دُونِي بمُفْرَدِي

كأنَّنِي عَائدٌ منْ الجَحِيمْ؟

IV

المُرَجَّحُ أنَّني لسْتُ إطلاقًا في شَرِيفٍ ، وَرُبَّمَا كُنْتُ في زَاويَةٍ مَا منْهُ يومًا ؛ وَلِهَذَا أتبدَّى أحْيَانًا في نصوصِهِ ، وَلكنَّنِي بالتَّأكيدِ لم أعُدْ فيْهِ حَاليًا ، أنَا مِثْلُهُمْ أعْرِفُهُ ، وَلكنَّني لسْتُ فيمَا يعرفونَهُ ، هُو نفسُهُ لايَرَانِي ، وَيسْتهلكُهُ آخرٌ منْ أشْبَاهِي ؛ الَّذينَ لمْ يعودُوا منْ الجَحِيْمِ ، وَارَحْمَتَاهُ لِشَرِيْفٍ!

V

هَذَا الَّذي - مُنْذُ عَشْرِ دَقَائِقَ - يَسِيْرُ بجَانِبِي

منْ شَارعٍ إلى شَارعٍ

لمْ أكُنْ أدْرِكُ أنَّهُ شَرِيْفٌ

كَانَ يُجَاورُني بهدوءٍ، كأنَّهُ الطَّيْفُ،

أوْ كأنَّهُ لمْ يكُنْ مَعِيَ أصْلاً ،

وَيُسَلِّمُ على الأصْدِقاءِ،

في الطَّريقِ، باعْتِبَارِهِ شَرِيفًا

كُنْتُ أعْلَمُ أنَّهُ أنَا مَرَّةً أخْرَى

غَيْرَ أنَّ الَّذي ظَلَّ يُفزِعُني ، في الطَّريقِ ، بجنونٍ

هُوَ مَنْ أنَا الآنَ أكونُ ؟.

VI

قرَّرْتُ في هَذِهِ اللَيْلةِ أنْ أدوِّنَ نصًّا في أسْطورَةِ الذَّاتِ الَّتي لا تنتهِي

وَأنْ أسَمِّيَ شخوصِهِ جميعًا بـِ شَرِيْفٍ

هَؤلاءِ الَّذينَ يعيشونَ لي وَحْدِي

وَلهُمْ جَمِيعًا بَعْثَرْتُ نفسِي

وَآخِرُ مَا يَجِبُ أنْ يَشْغَلَنِي في الكِتَابَةِ

هُوَ التَّجنيسُ النِّهائيُّ لِلنَّصِ

تَصَوَّرْ يَا شَرِيْفُ

أنْ نَعِيْشَ النَّصَّ كَالحَيَاةِ

أحْرَارًا

أحْرَارًا!.

VII

كُنَّا على هَذَيْنِ المقعديْنِ مَعًا

أنَا وَشَرِيْفٌ

مُحَاصَرِيْنِ بإرْهَابِ مُحَاربَةِ الإرْهَابِ

شَارِدَيْنِ كَجَمْرَتيْنِ

وَلا أعْلَمُ الآنَ

أيُّنَا غَادَرَ الآخَرَ بَغْتَةً

وَلمْ يَعُدْ.

VIII

لَعَلَّهُ هُوَ!

شَرِيْفٌ

بإطْرَاقتِهِ المُسْتديمَةِ

على المقعَدِ الأخِيْرِ

هُوَ!

شَرِيْفٌ

حِيْنَ رَأيْتُهُ قُلْتُ:

لَعَلَّهُ مَاتَ سَهْوًا

-مِنْ جَديدٍ-

هُنَا!

مَرَّةً أخْرَى.

حَيَوَاتٌ مَفْقُودَةٌ 2

الآنَ، هُنَا ، سَأستريْحُ ، أُجَمِّعُ بَعْضًا منْ الكُتُبِ وَأتمَدَّدُ على الكنَبَةِ ، أُنقِّلُ عَينيَّ بَيْنَ السُّطورِ، وَأحْيَانًا أوجِّهُهَا إلى شَاشَةِ التِّليفزيونِ ، سَاعَاتٍ على هَذِهِ الحَالِ ، وَأحْيَانًا أقومُ إلى المَكتبَةِ ، وَأرْجِعُ بكتابٍ جَديدٍ ، هَكَذا لِسَاعَاتٍ أوْ أكثرَ حَتَّى أنَامَ ، وَأحْيَانًا أقومُ وَأسْهُو

هَاهُنَا رَاحَتِي الحَقيقيَّةُ

رَاحَتِي الَّتي غَلَّقتُ بابي عليْهَا وَعَلَيَّ

رَاحَتِي الأبديَّةُ

20يونيه 2001

اللَيْلَةَ ، فَجْأةً ، صَحَوتُ، على ظَمَأٍ وَسُعَالٍ ،

وَخَطَوْتُ

-مُتَعَثِّرًا - إلى زُجَاجَةِ المِيَاهِ

غَيْرَ أنَّهَا بَاغَتتْنِي

قادِمَةً في الهَوَاءِ

كَأنَّ يدًا ، في الخَفَاءِ ، تَحْمِلُهَا

حَتَّى استقرَّتْ على فَمِي

في هدوءٍ شَرِبْتُ

دُونَمَا ارْتِجَافَةٍ وَاحِدَةٍ

كُنْتُ أعْلَمُ أنَّهُ بلا شَكَّ هُنَا

وَلكنَّنِي وَاصَلْتُ نَوْمِي العَمِيْق..

21يونيه 2001

اللَيْلَةَ ، أيْضًا صَحَوتُ ، على ظَمَأٍ وَسُعَالٍ ، وَتوجَّهتُ إلى الزُّجَاجَةِ ، كَمَا في كلِّ مَرَّةٍ ، على يقيْنٍ بأنَّهَا سَترتَفِعُ ، وَحْدَهَا ، كَمَا منْ قَبْلُ ، وَأنَّنِي لنْ أرتجِفَ أيْضًا ، وَرَفَعْتُ يدِي ، كإشَارَةٍ سَيَعْقُبُهَا ارْتفَاعُ الزُّجَاجَةِ ، وَحْدَهَا ، غَيْرَ أنَّ يدِي لمْ تَرْتَفِعْ ، وَحَاولْتُ مُسْرِعًا ، مَرَّةً أخْرَى ، فلمْ أجِدْهَا..

25يونيه 2001

اللَيْلَةَ ، أيْضًا ، صَحَوتُ ، على شُعورٍ مُتَزَايِدٍ ، بأنَّنِي مُحَاصَرٌ بالقَتَلَةِ المُتَحَلِّقِيْنَ ، فَتَحْتُ عَيْنَيَّ على رُعْبٍ ثقيْلٍ ، وَلمْ أجِدْ أحَدًا ، وَلكنَّنِي ظَلَلْتُ على ثقَةٍ منْ أنَّهُمْ يملأُونَ الهَوَاءَ ، تَمَاسَكْتُ ، كَمَا في كُلِّ مَرَّةٍ ، وَظَلَلْتُ حَتَّى غَفَوتُ ، وَلكنَّنِي صَحَوتُ ، لِلَحْظَةٍ وَاحِدَةٍ ، وَاحِدَةٍ ، لَحْظَةٍ ، شَاهَدْتُ فيْهَا (مَجَرَّةَ النِّهَايَاتِ) تَتَعَلَّقُ في هَوَاءِ الحُجْرَةِ ، كَأنَّ يدًا - لاأرَاهَا - رَفَعَتْهَا لِلْقِرَاءَةِ ، وَبرَغْمِ ذُعْرِي المُبَاغتَ ، ظَلَلْتُ ، وَوَاصَلْتُ نَوْمِي العَمِيْق..

28يونيه 2001

سَاءَتْ حَالَتِي

فَأحْيَانًا أقومُ منْ النَّومِ فَجْأةً ،

فَلا أجِدُ حُجْرَتِي في حُجْرَتِي

وَلا أنَا في الــ أنَا

وَأحْيَانًا أقومُ

-لِلتَّبوُّلِ مَثَلاً-

فَأجِدُنِي ، مُلَطَّخًا بالدِّمَاءِ ،

وَأحْيَانًا ينَامُ جَسَدِي

وَأظَلُّ سَهْرَانَ بجَانِبِهِ

منْ الخَوْفِ

وَمَعَ هَذَا صَبرْتُ.

29يونيه 2001

أنَا أعْلَمُ أنَّكَ هَا هُنَا

وَأعْلَمُ أنَّكَ حَيْثُمَا أكونُ تُلاحِقُنِي

وَلكنَّنِي لمْ أعُدْ أقوَى

مَاذَا تُرِيْدُ إذًا ؟

أيُمْكِنُنَا أنْ نَظَلَّ هَكَذَا

وَاحِدٌ في الجَحِيْمِ

وَوَاحِدٌ في الأثيْرِ

وَأنْتَ تَطْغَى؟

30يونيه 2001

هَذَا الصَّبَاح تَنَبَّهْتُ إلى أنَّ رَأسِي ، لايَسْتقِرُّ تَمَامًا على جَسَدِي ، كَأنَّ أحَدًا شَرَعَ في الاسْتيلاءِ عَلَيْهِ ، وَتَرَكَهُ ، فَجْأةً ، مُعَلَّقًا ، في الهَوَاءِ ، رُبَّمَا لأنَّنِي صَحَوْتُ ، على الجَريمَةِ ، في اللحْظَةِ المُنَاسِبَةِ ، لِسَبَبٍ مَا ، وَكَشَفْتُ مُؤامَرَةَ اسْتلابِي على حِيْنِ غَفْلَةٍ ، وَلكنَّنِي تقبَّلتُ ذَلكَ ، بكلِّ هُدُوءٍ ، وَجَلَسْتُ على حَافَّةِ السَّرِيْرِ ، مُطْرِقًا ، إلى أنْ غَفَوْتُ..

10يوليو 2001

اللَيْلَةَ ، أيْضًا ، صَحَوْتُ ،

على بقايَا مَجْزَرَةٍ في حُجْرَتِي

وَدِمَاءٍ تَتَحَرَّكُ باتِّجَاهِ السَّرِيْرِ

دِمَاءٍ أخْرَى تَتَسَايلُ حَوْلَ صُورَتِي

هَمْهَمَاتٍ تَتَبَاعَدُ على سُلَّمِ العِمَارَةِ

وَانْتِحَابٍ مُتَقَطِّعٍ في المَكْتَبَةِ

وَضَبَابٍ يَتَصَاعَدُ منْ جُثَّتِي..

23أغسطس 2001

لا أحَدَ في السَّرِيْرِ

لا أحَدَ على الكُرسِيِّ

لا أحَدَ يَذْرَعُ الحُجْرَةَ

لا أحد في المرآة

لا أحَدَ في الحُجْرَةِ إطْلاقًا

لا أحَدَ سِوَى يقينِي بالْــ لا أحَدْ.

نصوص من خارج اللغة

نصوص

في الصورة الفوتوغرافية

اياد الحاج

في الصورة الفوتوغرافية
لا يظهر أبي بهالة حنانه الفائض إلى جانبي،
ولا أمي الحبيبة
لا تظهر أي من أخواتي حولي
ولا حتى أخي القريب،
لا تظهر زوجتي
بإبتسامة عينيها اللامعتين
و لا حتى أطفالي الطيبين
فقط ..
أظهر أنا ، وحيدا بمفردي ،
وحيد جدا
في كل صورة عائلية

في الصورة الفوتوغرافية
لا يظهر إلى جانبي
صديقي الاستثنائي
بحميمية ذراعه على كتفي
، لا يظهر أحبتي من حولي
ببهجة أرواحهم الضاحكة

في الصورة الفوتوغرافية
لا يظهر وجه عيد ميلادي الخجول، لا تظهر أي من مناسباتي الجميلات
بحللها الزاهية
لا تظهر أيامي
لا يظهر أي من الفصول الأربعة
ولا حتى الأشهر أو السنين
ولو بخط يدوي مضاف أسفل الصورة

في الصورة الفوتوغرافية
لا تظهر خلفي مدينتي
التي لطالما حرصت على وجودها
ولو على لافته
لا يظهر وطني بملامحه الباهته
في أي من الجهات الأربع
وطني الذي لا يحبذ أساسا الصور الفوتوغرافية
بحجة أنها تسيء إلى سمعة الأوطان،
فقط أظهر أنا ، وحيدا بمفردي
وحيدا للغاية في كل صورة تذكارية
وحيدا
من كل ما حرصت على وجوده إلى جانبي
كيف تسللت حيواتي
بكل ذلك الهدوء
لحظة لحظة
خارج الإطار
من دون حتى أن أتنبه لذلك

هو الفاجر عادةً

شيخة حليوى

سأكون أقلَّ حشمةً مع هذا الليل
هو الفاجر عادة
إلاّ في عُنّتهِ، يتأدّبُ صاغرا .
يتمسّحُ بقدميّ كقطّ لفظهُ بيتٌ أنيق
يكسرُ عينا وتبيضُّ أخرى
يتبنّى من الرجولة ما علقَ بين السّائل
والصّلب
بينَ الصّدر والفم
المروءة مثلا وأخواتها إن أعجزتهُ
عُنّة طارئة.
هو الفاجرُ عادةً

سأصفعُ تهذيبهُ
وأركلُ خصيتيهِ.
في الصّباح سأكون
بكامل إثارتي
وأضعُ عيني في
عينيه
لأرى كيفَ، بينَ ليلة وضحاها،
تنهارُ ممالكُ يسوسها
طغاةٌ مخصيّون.

كنا نفكر بالغربة

محمد الحريبي

كنا نفكر بالغربة
ورسمنا الاف الطرق إليها
فقط نسينا انذاك
أن نختار سبباً غير الحرب
وأن نعد خططا لإجازات عائلية
الان
بيننا ومنازلنا مسافات من
مليشيا و أوبئة
و جنازات كثيرة يشيعونها كل
يوم ...
***
كنا نفكر بالغربة
ونحدّق كل يوم في أعلانات
شركات النقل
فقط نسينا آنذاك
أن نسأل عن تذاكر العودة

وإمكانية الوصول
الان
مازلنا نحدق في أعلانات شركات
النقل
وأبوابها المغلقة* ..
كنا نفكر بالغربة
و نعّد الحبيبات بالهدايا
وكلما طالبنا بتقصيرها
وعدناهن بذلك
فقط لم نتوقع آنذاك
أن يقلن لنا يوما لا تعودوا
وأن نختطف من منتصف
الطريق ...
****
كنا نفكر بالغربة

و كثيرا ما وضعنا خيارات عدة
الشمال الأقصى والغرب الشبق
وأحيانا شرق اسيا و أسواق
الخردوات
ولم يكن في الحسبان ابداً
لم يكن في الحسبان ابداً
أن تجبرنا الحرب
على الأغتراب في نفس البلد...

مسودات لمملكة النحل

عبدالعاطى جميل

إليها مادامت تسكن الصمت
وتدمن الغياب..

حبيب لي
أسير إليه
حافي الرجاء
مذ شهر الصمت
في وجه الكلمات..
ووطن علي
أسير فيه
عاري الولاء
أسدان فيه
علي
وحتى الحمل فيه
يتحامل علي...
.....

بإمكانك
أن تمزقي الصفحة
الأولى
من ديواني
فالإهداء فيه يغري
ويكشف
عن بياني
إليك...
.....

من حنان
تضيئنا ظلمة الحان
على شفتينا
أعذب الألحان
و رحيق الدنان...
.....

بلا ساقين
تجيء
خمرة
تسقي طريق الصمت
بيننا
كيف إليها
يدي تسعى
وهي كالمحارة في عمق اليم
وهي كالعبارة في وضح
النهار
وهي كالإشارة
في رحم العتاب
كلما استعصى العبور
إليها...
.....

يسقط الحجاب
كلما ارتفع صوت السؤال..
فالعري
ابن الولادة
ابن الوفاة
يرضع
من أثداء حقيقة
بلا جواب...
.....

يونيو 2017
كأني صانع نبيذ
لا أدور
في فلك أحد..
يستهويني شطح العنب
لي مواعيد حمقى
مع بريق الليل
والتي أهوى
مني أقوى
اسمها نهار
لا تفيق
من ضالة الوجد
تدمن الشغب..
وكأني وضاح اليمن
خمرة
"أعمق ما يحجبها
عري يكشف عنها*** "
كأنها
نافورة ماء خدر
وفي عيني
يتجول الظمأ
جسدها أرض الميعاد
آبارها بلا عدد
بحيراتها
تغري السماء
بال.....
وأنا مسافر
من يدها
أسقى مزيدا
من التعب...
.....
مملكة النحل
.....
يشهد الشهداء
عليها
لا عسل في شهدها
في أفقها
غير اللسع
كأنها مملكة الزنابير
تجحد رحيق الأزهار
وعبير الألحان..
تعبث الزنابير فيها
بفصول
لا ربيع فيها
كأن الملكة فيها
لا تحيض
لا تبيض
تنام
في غيمة الغياب
تفترس غلال العباد...
.....
يونيو 2017

أربح الحبّ وأخسر الذهب

حسن بولهويشات

من يُحسن وفادتي في هذا الليل
ومن يمسح الحزن النّامي على
وجهي؟
لا أحد غيرك يا صديقتي
أحبّك هكذا بسنّ واحدة مثل صديقي جان دمو،
بنهدين مرتخيين
مثل بالونتين هزمهما الحرّ
وبقصّة شعرٍ مثل غلام
يقرصه السكارى في ديوان أبي نوّاس
أحبك وإنْ نبح كلب الجيران في السطيحة
وغمزت الموناليزا على حائط الليل
فقط أديري الكأس بالميزان
ودعي الألم يكتظ أمام حبّات اللوز
دعي الموّال يزدحم في حاجبيك الأشيبين
على مهلٍ
ربّما صرتِ في نهاية السهرة أميرة
بأقراص من ذهب
وصرتُ أنا الأمير الأشقر
الذي يربح الحبّ ويخسر الذهب
وقبّلتكِ دقيقة واحدة أو دقيقتين
دون أن أفكّر أنّك أمّي التي تمسك بيدي
في صورة مدرسيّة.
همّكِ أن نتقابل حول طاولة التلف
وهمّي أن أكتب قصيدة من وحي الخرائب
قصيدة أريدها حلوة في فمك
وحامضة في فم الحكّام والسلاطين.

نحن أبناء الهَـمّ

مصطفى الحضراوي

نحن أبناء الهَمّ
رضَعناَ الشّقاءَ من أثداءِ أمهاتِنا
اللواتي تناولنَ غداءَهُن في الحقول
اكتفيْنَ بطبقِ سَمْنٍ مَالح مع كِسْرةِ خبز
و أَكلنَ بأصابعَ لطّخها صدأُ المناجل

نحن أبناء المداشرِ المنسية
لم تُفطر أمهاتُنا بالتّمرِ و الحليب
كي نَمتَصَّ الفيتامينات و السّكريات
كُن يُدركنَ أننا في حاجةٍ إلى الملحِ
لتكون سحناتناَ جافّة
و أيادينا مُنفلِقة

كي نُواجهَ مواسمَ الحصادِ القائظة
دون أن يُتْلِفَ الحَرُّ ملاَمِحَناَ
كي نكون قادرينَ على حملِ المناجل
دون أن تَلْوِي سَواعِدَناَ

كي يُحقّق المِلحُ
إكتفاءَهُ الذّاتي
في إنتاجِ العَرَقِ و الدّموع

بلا أجنحة

الحديقة الوحيدة التي كانت
في بيتنا الطّيني
قلب أمّي
حين كان السّقف ينزف شتاء
كانت تمدّ يدها لتسدّ الثّقوب
و كنّا أربعةعصافير مبلّلة
بلا أجنحة

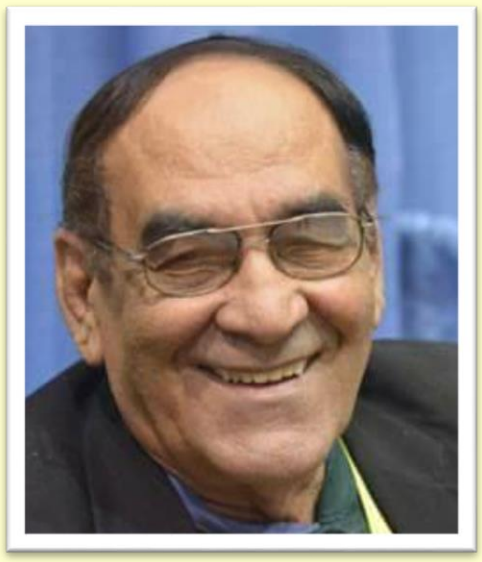
سالم شرفي

كان البيت بلا ميزاب
و كنّا نعدّ الأواني القصديرية
و نرقص على موسيقى المطر الذي
يتسلّل من ثقوب السّقف
كنّا في البيت أربع ملائكة وخامسنا
جنّة
فمن أخرجنا منها

نصوص من خارج اللغة

قبل أن أكتبَ

قبل أن أكتبَ , أتطلّعُ الى السماء
لأرى إن كانت هناك غيومٌ أو سحب
الطقسِ ماكرٌ , صامتٌ , في بداية النهار ,
فجأةً يصرخُ مثل عسكريينَ
يهاجمون تماثيلَ حدائق
حالما يعودونَ من حربٍ فاشلة.
أحكّ ذقني , قبل أن أكتبَ,
أبدأُ بجملةٍ طويلة فيها رعاةٌ مع مواشيهم ,
في مقبرة
*
بيتي مشغولٌ بي , ليلاً ونهاراً
مروحتهُ تئنُ حينَ انام.
اقوم , عندما توقظني نغماتٌ عالية,
امشي على رؤوسِ اصابعي
اصادف نسيماً يغني في الغرفة الثانية
مع آلاتٍ موسيقية تعزفُ بلا عازفين.
أعودّ الى فراشي : اجدُ المروحة توقفتْ عن الأنين
*
بعد هذه المقاطعِ أدخلُ
قصيدةً جديدة
أشاهدُ رجالاً نائمين, بعضهم عراةٌ
يشبهونَ أسرى أو سجناء هربوا
وزرافةً حزينة, هزيلة, تقفُ في غرفة
أفتحُ لها الباب , تخرجُ,
تبتعدُ وتظلّ تلتفتُ وتنظرُ إليّ.



صلاح فائق

هل مرت عاصفة الثلج من هنا

عبدالرحيم الخصار

هل مرت عاصفة الثلج من هنا أيضا وغطت أحلامكَ؟ غطت الصور والكتب التي ركنتَها في بيت الجد، أذكر بساطا أحمر فرشنا عليه شبابنا وجلسنا نفكر في الغد الذي تأخر، أذكر أشجارَ زيتونٍ مددنا تحتها قصباتِنا وحلمنا في الزوال أن نصطاد أسماك اليابسة. صديقي ماذا عن الأب الذي رفع عينيه إلى سماء أخرى وألقى حنانه في الغرف التي لم تولد فيها أنت؟ ماذا عن الأغاني التي غمرْنا من أجلها قلوبَنا بالأزهار والأرائك؟ ماذا عن

الأفكار التي ركضنا خلفها كالحملان؟ أمسكنا بالورد باكرا، لكنه ذبل في أيدينا، ما حسبناه نرجسا كان يدا غريبة فقط في المزهرية، وما حسبناها شقائقَ نعمان كانت شقائقَ ندم,

أنا و يدك الشرسة

كل هذه السكينة المتواطئة
مع أزرق المدن البحرية
تنبع من السحب المنسحبة في
هدوء
مثل طيور مهاجرة نحو أزمنة أخرى
.
هاربةً من أزمنة شتّى
تشبك يدي يدكَ
يدك الشرسة
ضوئي
تحنو على وجهي
بكامل تفاصيله
و آياته
زلازله
و ذكرياته
و تحمله مثل سفينة
تشقّ الأفق.
حُبّ أيّها الصاخب
اهدأ!

إنّه يهدهد قلبي
ليغفو في
الماء
نحيلا
و خاويا
وحيدا
و عاليا
مثل نبتة
البامبو.
حُبُّ!
هذا ما نثرثره
أنا و يدك الشرسة
و الخطوط العميقة
المحاذية لعينيك
و الأزقة العتيقة
التي تؤدي الى الحلم بلا رجعة
حُبّ أيها الصاخب
اهدأ!
إن كل هذه السكينة تنبع من ذواتنا
من هذا الامتداد
للعالم اللامرئي من حولنا
و حركته اللامحسوسة
منذ ارتعشت شفتي أول مرة
و أنا أطير ببطى ء مثل ريشة
من العدم نحو الحلم،
أيتها الأصداف
و السمكات
و النوافذ المنمقة الواطئة
أيها الأزرق و الأبيض
و السماوات القريبة
أيتها العصافير الصاخبة على أسلاك
المساء،
إلى الحلم...
إنه يهدهد قلبي
الذي تحاذيه مياه الحب النظيفة.

فاطمة كرومة/تونس

يا أخت يا شجيرة البرقوق

يا أخت يا شجيرة البرقوق
أتكبرين، ولست في الجوار، كل يوم؟
أتطرحين في جوار الدّار ذات الغيم؟
أتسمعين الصّبح صوت الأب
يغالب السنين؟
أتسمعين الأم؟
وابنتي.. أتبصرينها هناك؟
ألا تزال مثلما عهدتها صغيرة
تطير كالملاك؟
ألا تزال في انتقالها من شرفة لشرفة
تسيّر الأفلاك؟
أريد يا شجيرة البرقوق أن أطل
على خيال والدي في الصبح وهو

يذرع
الطريق
نحو الجامع البعيد
أريد أن أراه وهو يطفئ الحريق في
دواخلي
ويطلق البروق
أريد أن أمتد في سجادة الصلاة
تحت جسمه الصغير
أريد أن أستصرخ السماء في هدوئه
المثير
أريد يا شجيرة البرقوق أن أطير
في جواره
أريد أن أسير
في ظلاله

نصر سامي/تونس

من أجلكِ

من أجلكِ بنينا الزّهر
شيّدنا الينابيع
طَهَونا الموسيقى
رجَونا الغاباتِ أن تكون
والصباحاتِ أن تحدث
من أجلك أيتها الحياة
أحببنا الشوارع
والأبواب
وكنا عفويين كإغفاءة
أليفين كحبات قمح
حَضَنّا من أجلكِ الصيف
لم نَبْرم بِالشتاء
وقلنا شعرا على شرفِ الخريفِ رغم
البرد
من أجلك أيتها الحياةُ سكبنا المُواء
في نواحي الدار
علّقنا الفرحَ على الجدران

ومن الرواياتِ جلبنا الأهدابَ
والمشاعر
حتى المسدسات
اقترضناها من الأفلام
كَي ترَيْ أيتها الحياة
كل الأضرار التي قد تنجم...
أيتها الحياة
فعلنا كلّ شيء من أجلك
تطبّبنا
دارينا الحزن في الأدراج
وأوْلَجْنا يدَنا الجريحةَ في العسل
قلدنا النسور
ووبوّخنا الثعالب
وأنتِ أيتها الحياة
أتيتِ في الموعد
قلبك فيه نشوةُ الأسفار
ويداك محملتان

بالضيعات
وبالعصافير
لكنْ دعيني أسألكِ
أيتها الحياة:
ماذا تفعلُ في حقائبكِ
كل تلكَ
الخناجر؟

———

عبد الهادي السعيد / المغرب

بصوت صفير الريح

دلشان انگل

في الغرفة الداخلية للوقت
لا أحد
أنا والزمن كمهندس معماري
وحيد
في مشهد غير مألوف
لا يلطخها كلمات
في تسلية أرستقراطية عريقة
يحرّك كل شيء
وفق معدات صقل الحياة و
الموت
رافعات الوقت هنا
و بلدوزرات الحفر هناك.
وحي ما
يأخذني من تحت ذراعي

على بساط غارق في البهاء
بصوت صفير الريح
يقول:
في العالم شيئا أخر غير صفعات
الحرب والقصائد
إيماءات تدجّن الأسرار تحت نهر
الراء العظيم
فيما بعد
سيتلو على تلة الوقت ما بعد
حطام الجثث
عندما يكون الفراغ الكبير قد

تلاشى
الذي هو
أنا وأنت.

في الغرفة الداخلية للوقت
كنت أبدل ملابسي
لتلائم مغادرة الجسد
باطمئنان.

حاضر يروض خيل المستقبل

حاضر يروض خيل المستقبل
تمضي الايامُ وتمضي الأحلامُ وراء الأفقِ
مسافرةً
مع الغيوم كاملة البحرِ
وتقتضي الطيور خطاها
برفقٍ يشيعون الشمسَ
مع خيبة طفلٍ كانَ
يسابق نعش الشمس بدراجته
بعدما سرقوهُ من السنونو
النوارس كانت أميّةً
لم تعرف كتابة وصية الصحراء
لم تقدر قراءة الصحراء
فاعتذروا للطفلِ وعادوا معه إلى الأمسِ
لعل الموج مازال حياً ..
لعل أمّه مازالت هناك عند الموجِ
تغسل ثيابه من الحرب/.....
تنزلُ من عيني دمعةٌ بكماءْ..
تنزل دمعة أخرى صامتةً
على خطوط يد السفرِ القسري
إلى أرضٍ ليست أرضنا!
ففي بيتنا يستريح الكافر بحياتنا
وبطفولتنا وبأرضنا ويكفر بقبر
(صلاحنا وخالدنا)

ويشرينا باسم الدين ساخناً
ويشريناً بالوطنية ساخناً
ويشرينا بالإرهاب حجة ساخنة
بسكرةٍ ورصاصتين
مصدراً من حليفه
من دبه الذي يأكل عسلنا...شهدنا
.....لم نعد ناقصي الدمع
لم نعد ناقصي الموت
لم نعد مختلفين بشيء!....
نخرج من أرحام أمهاتنا إلى القبور
المُعدّة لنا! ..
وتمضي الأيام،كما يشاء (هتلرنا.....)
على صخرة
ينحت عليها موتنا واقفين
على دخان
يبحثُ عن مصدر نار
أو سيجارة مشتعلة
على صراخٍ يبحث عن فم أبكم .. يتبناه
على قصيدة حبٍ تبحث على ديوان
شعرٍ غير منشور ...
أو شاعرٍ يكتب بالطبشور...
على أرملة
تبحثُ عن الطلاق
على ديك
يبحث عن القبور ليوقظ الأحياء!
على بوم
يبحث عن فريسة في وسط النهار
على صيادٍ يبحث عن صنارة قمح
على رعدٍ يبحث عن غيمة صيفية
تمضي الأيام على حاضرٍ يروض ُخيل المستقبل
تمضي الأيام كما يريده (هتلرنا)
والوحي الأبديُّ الوارد؛
إن لنا هذي الحفرة
وهذا العمق المرتفع...

_____

جوان شاهين

نيالاو حسن أيول

جئتُ إلى هنا مليئة بالكلمات،
وجدت الأسلاف أخذوا الحكمة لحواف
قبورهم الحادة،
ها هم الأن ينظرون في هدوء مثقل؛
لطقوس الرصاص المضيئة بغزارة
وشراسة المأساة!
وها هي كلماتي عن الأرض الضائعة
تلتصق على كتفي مثل كتلة لزجة!

فاطمة حاسي

لا تروقني هذه الحيرة
منذ فترة وانا أتخبط كامرأة مغدور بها
في حضن زوج تقليدي
لم أترك شعرة من شعيرات رأسي
الا ودعكتها بأصابعي الباردة
مع ذلك
رأسي ينتفخ يوما بعد يوم
والفكرة
كلما أعلنت عن ميلادها
سحقتها
يد الضباب!..

ممرات سرية

ممتلئا بالسرّ الأعظم
و"طاسين الدائرة"
منفعلا بما لا يحدث في ليلة شتويّة
مزهوّا بشطحات جلال الدين الروميّ
متربّعا فوق مترين من الاسفلت
الأبيض
يجدل هذا اللّوح
في سرداب الرّوح
كان يمكن أن يحدّثني
عن خرف زرادشت
وعن آخيل المجنون
ويشرب "بوخا" عند البحر
كان يمكن أن يشاكس حنا أرندت
التي صبغت شعرها بالزهريّ
ويعبث ب"تمارينها الثّمانية"
تمارينها تلك "منامة عروسية(*)"
كان يمكن أن يهرس كل العتمة
في هذا الجبل المتراخي
كان يمكن أن..
ثم ينام
أوّاه
هذا القلب قلبي ليمونة فاسدة
هذي خطواتي برك راكدة
هذي الرعشة رعشتي
وهذا صداي
متربّعا فوق مترين من الإسفلت
الأبيض
(مأخوذا باللّيل
وبالشّجر المقطوع
مهموما بالسرّ الأعظم)
في "وادي الحطب "
أحطاب لا تشعل نارا
في "وادي الحطب "
أشباح سود وتخاريف

أمامة الزاير

متربّعا فوق مترين من الإسفلت
الأبيض
(يحصي ..
ما يحصي من أكوان
يسبح في دفق أبيض)
كان يمكن أن تَصرف هذا الموت
ثم تنام
(أوّاه
سأحمل هذا العالم في أكفان.)

لم أُغيّر تسريحةَ شَعري

(أكتبه مرّة أخرى في الأعياد، نَخبَ كل الرجال الذين أحببتهم، كأرنبٍ قرويّة، في رجُل واحدٍ)

من حكاياتي النسويّةِ المُملّة:
أعشقُ كقرويّةٍ.
قد ألدُ كأرنبٍ ،
نفسَ الرّجُلِ في كلّ مرّةٍ.

* * *

حينَ كانت العاشقاتُ
برِجْل فوْق أُخرى ،
يعلّقْنَ ألف رَجُلٍ بيْن نهدٍ و ضِمادةٍ،
و يُطْعِمْنَ قططَ محلاّت التجميل
شحْمَ بُطونهنَّ ،

سامية ساسي

كنتُ برَجُلٍ واحدٍ
أُجهضُ دمي كاملاً.

* * *

اللّيلةَ أيضًا،
و أنتَ في البارِ المُجاورِ وحيدًا
تُعدُّ لأجلي تلكَ الخلْطةَ الغريبةَ ،
التي أُحبُّ ،
من دمكَ ،
لم أُغيّر تسريحةَ شَعري.
كنتُ أنزفُ،
أنزفُ من أعلى عيوني حتّى أسفلِها.
و خارجَ صالونات الحلاقة،
غيّرتُ لأجلكَ دمًا بِدمٍ.
و كأرنبٍ قرويّةٍ ألدُكَ في عروقي
نفسَ الرّجُل ،
في كلّ مرّة .

نسيت

محمد يحي عبدالمغني

نسيت
دفعتين من النقود
في أقل من ثلاثة متاجر
وتعرضت لاحتيال ناجح
من بائع الذبذبات عندما اشتريت الرصيد الأول
فقدت شهيتي على أبواب المطاعم
وفشلت في إقامة حد العشاء
على معدتي المرتدة
وقفت كعمود غير ذي نور في كل الشوارع
المؤدية إليك أخدش الكروت على طريق الباقة
متطلعا إلى الدقائق المجانية
وما يلحقها من رسائل الإس إم إس
والميجاواتات
نجوت من عمليات اغتيال
تلقيت معها عشرات العبارات النارية
عند تقاطعك المتفهم مع الماضي حين يثأر
من المستقبل
كل هذا وأنا أعشقش
بحرف الشين وكسر القاف
معتذرا لكافة الكافات
أدخن
وأعاني من ألف برلمان وألف ائتلاف
من ألف ديموقراطية ناشئة
في رأسي المسيس بالأسبرين
وأنت تخطرين
على بال رصف خصيصا لمشيك
تجلبين لي الحظ إيابا
وتشهرين إفلاس الجنون عند الذهاب
لأسد بي رمقه.

منصف الخلادي/ تونس

عدت اليوم لا لأكون شاعر قصيدة نثر
بل لأكون بينكم شاعر اعلانات واشهار للغابات
وللجبال من صنف خمس نجوم
فدعكم من الحجز في الفنادق والمطاعم الفاخرة
المؤكد أننا سنحتفل هذا العام برأس الراعي
عوض عن احتفالنا برأس السنة الميلادية.
لإرضائكم سيكون الامر بسيطا
وسوف لن يفرض وجود هندام بموصفات خاصة
أخذ معطف متسخ من المغسلة
أو انتقاء أحذية قديمة من مخزن المتروكات المنزلية
يفي بالغرض
وكل ملابسكم القديمة والسوداء ستكون جديرة بالاحترام
فالكل يعلم انه منذ اعوام لم تحدث زيادة في أجوركم.
لن يكون ثمة أماكن محجوزة سلفا
الكراسي والطاولات كلها ستكون متلاصقة
فلا بد ان نجلس كلنا متحدين جنبا الى جنب
وسيجد كل واحد امامه زهرة من زهور شقائق النعمان
وزجاجة ويسكي مجانا
فالكل سيسكر
فلا غيبوبة أشد من غيبوبة هذا الوطن
لن يكون في لوائح الطعام غير أسماء المستشفيات
وأرقام الشرطة والنجدة
فان جعنا يمكننا أن نأكل البالونات والشموع وعلب الواقي الذكري
التي سناخذها معنا في جيوبنا
متناسين ان حالة الطوارىء
ستكون في الأسرة أيضا
فلا فائدة من جسدي
او من جسدك يا حبيبتي.
بعد منتصف الليل سينفخ في الأبواق
تحذير للحب وللشعر وللخبز وللروح
بعد منتصف الليل
أكون واحدا من الشعب
لا شاعر تافه
ولن أكون مهتما كنيتشه بموت الاله
بل بموت خباز
وبائع أزهار.

وفائي ليلا

كل يوم أمارس العادة السرية
وأنا أقول في سري:-
لا شك أنني مصاب بضعف جنسي
أمشي بحذر على الأرض وأنا
شبه أكيد أني غير مرئي
أو أنها غير ثابتة
أنظر في كل المرايا
منتظراً أني حتماً لست هناك
كل يوم
ألتقط الصور لي وآكل
وأذهب الى المدرسة
وألتزم بجرس غير موجود
وأقف في صفوف ليست هناك
و(أكتف) يداي مثل تلميذ نجيب
وأتملق للأنسة كي تعطيني درجات
أعلى ،

أمارس العادة السرية

أو تغضّ النظر عن غبائي
كل يوم
أعتقد أني أذكى الجميع رغم أن
علاماتي
هي الأقل
أعتقد أني الأبرع
غير أني عادي
بل أقل
كل الأشجار محفورعليها اسمي
باصات النقل
رغم أني لا أعرف أن أخط كلمة أو ..
لا أجرؤ
كل جدران استوكهولم ملطخة
بشتائمي
أضع قطع فوسفورية لامعة كي
تميزني السيارات في الليل مثل كل
كلاب السويديين
وأحمل حقيبة ظهر ثقيلة
بلا سبب واضح
كل يوم أريد أن أتأكد
من لا أعرف ...ماذا
كل ما أتذكره أنهم محوني يوماً ما
بعنف
لا أعرف من
لا أذكر متى
لست متأكداً حتى,

7 تمارين للبكاء بطريقة صحية في فرنسا

كاظم خنجر

1

هنا أيضاً
ما زلت تخاف
وأنت تمشي وحيداً في
الليل
تعتقد بأن الذين يسيرون
خلفك سيخطفونك أو
يضربونك بأسلحة
خفيفة
ما زلت تخاف
من السيارات المركونة
أمام المقاهي والبارات
وتشك : ماذا لو أنفجرت
ما زلت تخاف
وأنت تدخل السينما رافعا
أذرعك إلى الأعلى
كم تبدو مضحكاً وأنت
تعتقد بأن أحداً سوف
يفتشك
ما زلت تخاف
من صوت طائرة
المسافرين
وسيارات الاسعاف

2

وحدك في المترو
تتذكر كيف عدت بجثة
"مهند فاهم" إلى أهله
كنت لا تعرف كيف
تشرح لهم الرصاص الذي
في رأسه وصدره
الآن تملك كل الشروح
ولكن لا احد يصغي

3

كنّا نمشي ونبتسم
بصمت
طوال الطريق
وفي نهايته فتحنا
جرحا ودخلنا فيه

4

يسير الناس إلى
عملهم وحياتهم على
نظراتنا المكسرة
ونحن على الجانبين
نحدق منذ الأزل

5

عيوننا التي ترفعنا أمام
الناس
و تُفلتنا على الأرض أمام
الناس
عيوننا التي تكسرنا بشكل
جيد أمام الناس

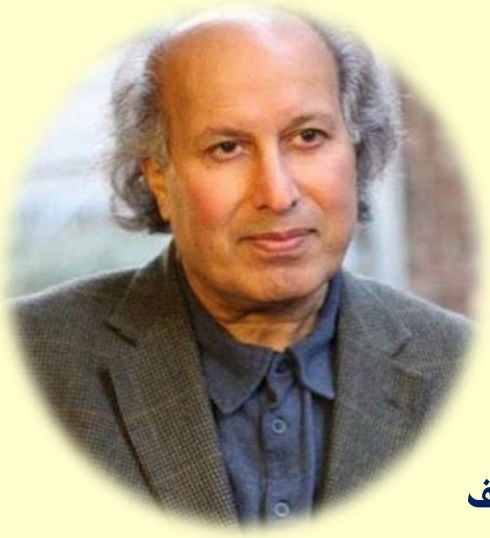
6

أحب طريقة وضعكِ
للمسحوق في الغسالة
التي تدور من أيام على
ثيابنا وعيوننا

7

ونحن نأكل التونا في
الصباح والمساء والليل
..هاهاهاهاها
لا داعي للشرح فأنتِ
تفهمين ما أعني

ثلاث حالات لرجل واحد



عبد الكريم قاصد

1- كم توهمتُ:

كم توهمت
أنني طائرٌ سماوي
عندما حملتني

الريحِ ..
(متى؟)

دون أن ألتفت إلى الخلف
أوأتطلع إلى قدميّ
المثقلتيَن

لأرى سلاسل
(تتلوى كالثعابين)
وقطّارات تصفر

ومدناً تتهاوى
وبشراً يبكون
وموتى يصيحون

بي:"توقف!..

توقف أيها الطائر"!..
كم توهمت!..

2- قطار:

رجلٌ وحيد
أرصفة خالية
أشباحٌ تذهبُ وتجيء
وقطّار

.....

.....

القطارُ يغادر

الرجل يغادر
الأشباحُ تغادر

وحدها

الأرصفة
تنتظرُ

3- رجل:

في مرآة الباب
(باب المترو) تطالعه

صورته
بالمعطُف

أسودٌ في المرآة
ولا رأسَ لديه

لا رأسَ لديه
يا للرعب!

هاني نديم

أعطيك

أعطيك فكرة مصافحتي مرةً واحدة
فإن لم تفعل؛
ستحتاج الكثير من الأيدي للتلويح لي..
ستحتاج الضلالة
والهدى
أعطيك ظهري مرةً واحدة، فرصة قتلي، مرةً واحدة
فإن لم تفعل، لن تعيش طويلا
سينقذك الردى!
أعطيك حدائقَ اللهفة وجنائنَ الكلام، رأفةً بجحيمك في المدى
لا تفكر بالحريق،
لا يابس لديّ. كلّي ندى
أعطيك..
ذلك ليس خياري،
نُهبت خزائنُ ملكي من زمن سحيق، نُهبت قصوري
أخذوا كل الكلام...
ماذا سأفعل بالصدى؟

عواد ناصر

وحدي!

الى فارس حرّام

متظاهراً وحدي،
لا رايةٌ فوقي
ولا سيفٌ صقيلاً
ضاحكاً
بيدي .
الأرض بيتي والعراق مدينتي
والنّاس جرحى
والنزيفُ المرُّ
وثابٌ
طليقُ الحلمِ
يعبرُ ساحةَ البلدِ.

أَحِبُّ النِسَاءَ الكَبيراتِ سِناً

سمية محنش

أُحِبُّ النِسَاءَ الكَبِيراتِ
سِناً
وأَعْشَقُهُنَّ..
يَقُولُ المُرَاهِقُ فِيَّ ..
سَأَبْقَى لَهُنَّ وَفِيًّا
فَهُنَّ اللَّوَاتِي بِأَعْيُنِهِنَّ ..
حَمَلْنَ الوُجُودَ
فَظَلَّ فَتِيًّا
وهُنَّ اللَّوَاتِي بِأَعْيُنِهِنَّ
يَنَامُ البَرِيقُ
ويَصْحُو مَلِيًّا
وهُنَّ اللَّوَاتِي بِأَعْيُنِهِنَّ
أَرَى كُلَّ شَيْءٍ
يرَانِي جَلِيًّا
وإِنِّي لَأَعْشَقُ نَظْرَتَهُنَّ
وتِلك الخُطُوطَ
بِأَجفَانِهِنَّ
إِذَا مَا ابْتَسَمْنَ
إِذَا مَا ضَحِكْنَ
وفَارَتْ كُرُومٌ عَلَى
خَدِّهِنَّ
بِخَمْرٍ يُعتِّقُ إِحْسَاسَهُنَّ
ويُسْكِرُ رُوحَ مُنَادِمِهِنَّ
بِتِلْكَ الخُطُوطِ ..
تُلَفُّ البَسِيطَةُ طُولاً
وعَرْضًا
ويُضْبَطُ وقْتٌ
تُقَاسُ المَسَافَةُ
تُعْرَفُ أَرْضٌ
ويُكْشَفُ سِرٌّ
ويغْدُو التَّعَبُّدُ فِيهِنَّ
فَرْضًا
وإِنِّي أَذُوبُ بِأَحْضَانِهِنَّ ..
كَذَوْبِ السَّحَابِ على
زِنْدِهِنَّ
الذِي عِنْدَمَا لَفَّنِي أَوَّلَ
العَهْدِ
سِحتُ انهمَاراً ..
ومِنْ يَوْمِهَا لَمْ أَزَلْ
سَائِحاً
وَمُقِيماً ورَباً عَلَى عَرْشِهِنَّ
ولَوْ خَيَّرُونِي ..
النَّبِيذَ المُقَطَّرِ مِنْ لَيْلَتَيْنِ
وآخَرَ عُتِّقَ مِنْ سَنَتَيْنِ
سَأَخْتَارُ مَا عَتَّقَتْهُ
السِّنِينُ التي لا تُعَدُّ
التي سَوْفَ تَرْبُو
على كُلِّ ظَنٍّ ..
وكُلِّ احتِمَالٍ
نَبِيذَ المُلُوكِ المُخَبَّأ في
وَادِهِنَّ المُقَدَّسِ
يَنْشُدُ مِنْ قُتْرَةِ العُمْرِ
فَيْضًا
وإِنِّي لأَكْبَرُ فِي صَدْرِهِنَّ
الذِي ..
نَجَّذَتْهُ التَّجَارِبُ
حَتَّى بَلَغْنَ بِهَا صَوْبَ
نَارِي التَّلَظِّي
وأَشْرَعْنَهُ لاحْتِوَاءِ السُّعَارِ
الذي في دَمِي
وَارِفاً، عَازِفاً، هَاتِفاً
باسْمِهِنَّ.
نِسَاءٌ ولَسْنَ كَكُلِّ النِّسَاءِ
فَهُنَّ انبِجَاسُ البَلاغَةِ
مِنْ عَتمَةِ الرُّوحِ
هُنَّ انفلاقُ الفَصَاحَةِ
في مُفْرَدَاتِ الجَسَّدْ
وهُنَّ الغِوَايَةُ شاخِصَة
فِي نَشيجِ العُيُونِ
وفِي هَمْهَمَاتِ الشِّفَاهِ
وفِي غَمْغَمَاتِ المُجُونِ
ومَا أَخَذَ العُمْرُ مِنْهَا ورَدْ.

جسدى رقيق يرتعش

نجوى هدبة

أبي لم يورثني إلا ضراوة الحياة
لذا.. أقيم في أقبية
فأنا لا أحب المرتفعات
ترعبني فكرة أن الناسَ متقلصّون
أراهم من هناك
صغارًا صغارا
ضامرين جدا
أو كآلهة بفقه الخلق الأول..
لاشيء.
****
لا أشجار تسكنها الزقزقات
لا احد يدرأ عنّا وحشة البّعد
جسدي رقيق يرتعش
و في ذاكرتي نملٌ فضوليّ يعود لحقبة
ما قبل الميلاد.

****

بدايتي..
كنت أوظف كل طاقاتي
لأمحو رصيف
الغربة
لكنه ..
يأبى
الفكاك.
****
الجدران و
حزنها
الكبير؛
تومي لي بالصمت
السقف يرتعش كلذّة ،
كعاشقين تحت نير الحبّ.
****
لا أملك الا عينين بحجم الدمع.
مرارا يستقبل جسدي وحدته
و تكرارا .. أدوس عجلة الحياة به
يألفني كذا.!

****
اتمادى في سحب حديثي على أدراج
الوقت
و إسفلت الطريق
أتسلل خفية عن أعين المغدورين
أدفن ما تبقى من دعابات كيلا
ترفضنا الملائكة
فالموضوع جديّ جدا
و.. "يُمنع تناول الدعابات كأدوية
منشّطة للقلب."
متورطون جميعا في فكّ طلاسم و تعاويذ
الحياة.
اه نعم..
عن أية حياة اتحدّث ؟
فجأة ينتابني البَلَه

فيما أنت في سيرة الضباب
تتذكر " أيوب طارش "
وهو يحلم شاديًا بصوتٍ يمنيٍّ عذبٍ
تتدفق منه شموسٌ صغيرةٌ ،
وأعيادُ رعاةٍ في " الزهرة"
أو في " وادي مور"
تلك التي لم ترها يومًا
لكنك رأيتها في صوته الآسر..
الصوتُ مرايا ،
الصوتُ عيونٌ أيها العميان..
كان " أيوب " يشدو حالمًا
بأن " يلبّس الدنيا حرير الضباب! "
إنك إذن في حضرة عبدالله
عبدالوهاب نعمان
ذلك الجميل القادر على جعل الكلام اليومي
الكلام العادي
متكبّرًا كطاووس ،
وشهيًّا كالأرغفة.
إنها أغنية " هيمان"

سيرة الضباب

عبدالمحسن يوسف

تلك الأغنية التي طفقت تنصت إليها
ليلةٍ كاملةً
وحيدًا مثل خلاء..
وممتلئًا بالحياة كأنك في حشد..
إنك في حضرة غناءٍ كهذا
في حضرة " الأخضر " الجميل
تكونُ متحررًا من عتمةِ الطين
في خفةِ طائرٍ
ونقاءِ نبعٍ
شفيفًا كالبلور
ووديعًا كحمامة.
منسجمًا ، أومهيأً للانسجام..
على نقيض ما كان قد قاله الفاتن الأكبر قاسم حداد.
تكون في غاية اللطفِ
ألَمْ تقمْ بتحوير ما قاله " عبد الرحمن طهمازي"
في " مرآته المستوية: "
. " إنني في غاية اللطفِ
لأني بين أحزاني"
إلى:
. " إنني في غاية اللطف
لأني بين أغصاني " ؟
تتذكر تلك الليلة..
كنت تصرخ كما صرخ " سركون بولص " ذلك المبدع
الذي رحل كما لو كان في سفينة نوح ، منتشيا بالموسيقى ،
صارخًا هكذا:
. " ماذا صنعتَ بيَ ، الليلة ، يا نصرت علي خان ؟"
ها أنت تصرخ مثله فيما تصغي إلى " هيمان " أيوب طارش ،
قائلا كطفل اكتشف براءته للتو:
. ماذا صنعتَ بيَ ، الليلةَ ، يا عبدالله عبدالوهاب نعمان " ؟
نعم ، ماذا صنعتَ بيَ الليلة ؟

أَغنيَةٌ لفصلٍ وحيدٍ

أحلام دردغاني

أَتأَمَّلُ الوجودَ
شيءٌ ما يُشبِهُ العُمرَ يرتَعِشُ
كأَنَّ الرُّوحَ تستَسلِمُ
لِلْجمالِ تستريحُ ،
بينَ أَحضانِ الفَجرِ، بجعَةً.
متى نَعبُرُ النَّهرَ؟
أَطلَقتُ لِلخيالِ جناحَيهِ
نَبَتَ العُشبُ أَخضرَ
في تلكَ السَّاعَةِ استظَلَّيتُ السَّماءَ
يجذُبُني الحَنينُ لِتَدَفُّقٍ
يروي الأَعماقَ صافيَ

كُلَّ صباحٍ تُزَقزِقُ العصافيرُ
أَسمَعُها
لها الدَّارُ الفنَاءُ
ولي الحُلُمُ بعدَهُ اليَقَظَةُ.

الحب الحقيقي

عبدالزهرة زكي

لقد ماتَ شاباً في الثلاثين من عمرِه.
حصل هذا قبل عشرين عاماً.

وطيلة العشرين
ظلت هي كلَّ عامٍ تحتفل بعيدِ ميلاده..

طاولةٌ صغيرة
في حديقةِ البيت الصغيرة
تكفي لاثنين
وكرسيّان تأخذُ أحدَهما لها
وتترك الثاني شاغراً له.

في كلّ عيد ميلادٍ طيلة العشرين
كانت تملأ الحفلَ بكلامٍ لا ينتهي عن سرّ احتفاظِه بشبابه ووسامته
وكلام آخر عن رحلات قصيرة وطويلة قاما بها معا لمدنٍ لم ترها..
وهمسات عن أمنيات وأحلام عام جديد

وينتهي الحفلُ بسماعِ أغنيةِ (الحب الحقيقي)
قبل أن تطوي الطاولة
وتعيد كرسيّها وكرسيّه الفارغ
إلى موضعيهما
في غرفة نومِهما المهجورة منذ عشرين.

قبل يومين
وفي عيد ميلادِه الخمسين
كانت وحيدةً على السرير
صامتةً
مغمضةَ العينين
وذابلةَ الشفتين
وكانت تنتظر أن يعدَّ هو الطاولة
والكرسيين
وأن تسمع هي منه كلاماً عن سر شبابها وسحر جمالها الآسر

وكلاما آخَر عن آخِر رحلةٍ لهما..
وكانت تنتظر أن يُسمعها أغنية (الحب الحقيقي).
لكنه لم يأت
ولم تستيقظ هي من رقدتِها على السرير
وحيدةً
وصامتةً
ومغمضةَ العينين.

سأكون مقتولةً في إحدى مفارق نَصّي

الآن
على صفحةٍ بيضاء
أتجوّلُ وحدي
لا قابلية لي لاستدعاء أحدٍ من عشائر الحروف
فأنا كلما جمعتها
إما أُصابُ برصاص حزنٍ طائش
أو يثأر مني ندمٌ قديم
أو يعاودُ الجرحُ تهديدي
وفي كلّ الأحوال
سأكون مقتولةً في إحدى مفارق نَصّي
أو ستغدرُ بي خاتمتهُ
فأنا مشاغبة جداً
في استفزاز صلب موضوعي
وقلما أذكرُ أني خرجتُ سالمة
من بين أسطر أوراقي
خصوصاً أنِّي، لم أكن أترك فراغاً

بين السطور
فتزدحمُ كلها عليّ
ثم أنني أقفز فوق اخر نقطةٍ في الهامش
أفتح باب الصفحة الثانية
وأركض هاربة
لكني أعلم أني
سأتعثّرُ بخيالي
وستمسكُ العشائر بي مجدداً..
الْيَوْمَ
أنا لا علاقة لي بكل أشكالها
تلك الحروف المرابطة على حافّة ذهني
المعكوف منها والمُسطّح
والمهموز والموصول والمعلول
وذي البطن وذي العين وذي الذيل ومن كان على شكل مستقيم أو بلا حيل...

أودّ أن أكون على انفرادٍ تام
مع علامات التوقّف
مشايخ العشيرة الثقاة
أولئك المتحكّمينَ بعوائل الحروف الرُّحَّل
لأقول شكراً
لشيخهم الأكبر الملقّب "بالنقطة انتهى"
ومن تبعهُ فلا يكتملُ دونه
كجناب الفاصلة والاستفهام والتعجّب
والمرافقينَ الخُلّص من القوسين المستطيلين والهلاليين..
أم المدخُ والثناء
فلأكثرهم إثارة
"النقاط الثلاث"
...

مريم طبطبائي

صدام الزيدي

وتسرف في اقتناء اللاعتاد من التمنطق حين تعوي الحرب!

وتسرف في ارتحالك للمنافي..
وتسرف في انزواءك في المشافي..
وتسرف في امتشاقك مشعل الهذيان..
وتسرف في ارتباكك لحظة الإلهام..
وتسرف في ارتطامك بالنوايا القاتمات..
وتسرف في تطلعك العنيد..
وتسرف في قراءة ما يجيء من "المؤشر.."
وتسرف في الكتابة والتهكم
وتسرف في تخطي "مترس" البؤس القديم..
وتسرف في عنادك حين ينعتق الهتاف المرّ..
وتسرف في اغترابك ساعةً من أرخبيلات المكان ..
وتسرف في ارتجافك إذ منادٍ للصلاة البدء في غبش الفجاءات والإعياء يطفو..
وتسرف في اقتناء اللاعتاد من التمنطق حين تعوي الحرب..
وتسرف في التعربد بُرهةً من زمهرير الاكتواء الانزوائي المآل..
وتسرف حين تكتب..
وتسرف ذهاباً في التموه..
وتسرف حين تنتعل الفضاءات المديدة في التنائي..
وتسرف في مهادنةٍ تعمق فيك آيات التحدي..
وتسرف في التماعات الفضول الأبجدياتي،
ثم: مفردة أنت تخلقها لتمنحها تضاريس التنزل في السهوب المرمرية،
عند سرديات هذا الليل في المنفى..
وتسرف حين تأتي من كهوف الليل منتشياً بلا شيءٍ، عدا الهذيان تمنحه الكآبة؛
يمنحك "خمسينات" هذا الغمّ متشحاً ظنونك..
وتسرف يوم تبتكر الأغاني كي تلملم في جراحك "ألف جُرحٍ" من جديد!

محمد العربي

ارسم قبعة
فينط من داخلها ارنب
ارسم شجرة
فتخرج من فمي اوراق يابسة
ولا اعثر على جذور تشد قدمي
ارسم حديقة
حين اقول لك مثلا
-صباح الأزهار
فتنبت في صمتك اشواك
تخز جلدي
لا ارسم الدم
ولا الون خذلاني
أصرخ كبئر مهجورة
واترنح كأعمى
يثبت قبعته
ويغادر اللوحة.

مفتتح

احمد الخالد

قبلةُ مدادٍ بين سطرينِ
من خمرٍ وعسلٍ
خَطَها القَلمُ
كونٌ تَفرقَ في ثنايا صفحتِه
وتاهْ
يَقتفِي أثرَ المدادِ
بوحًا ببوحٍ
بين طرفِي الشفَاهْ

فايز محيي الدين

على شدوِ جرحي

تتنفسُ أحزاني بنَهَمٍ
لا تدري أنَّني
لازلتُ في طيَّاتِ الأمَلِ
أُغرِدُ بسمفونيّةَ الفرحِ
على جديلةٍ
سقَطَتْ منها ذاتَ لقاء..
* * *
جذبَتْ إليها شهقاتي
ثمَّ قالتْ تنفّسْ ببطئ
نسيَتْ أنَّ العاشقين
يتنفَّسون
رذاذَ أمَلٍ لا يدركُه
السائرون على دربِ
الفجيعة..
* * *
حين ناولتُها شجوي
كانتْ لاتزالُ
مُعلَّقَةً على نايِ ثُمالةٍ
قد هجرتُها منذُ
آلامٍ كثيرة..
* * *
على شدوِ جُرحِي
رقَصَتْ
مبتهلةً أردافُها
بأنْ أكونَ
ضميرَ الغيابِ
الذي لايقرأهُ العابرون!

نصان للقاص لزياد خداش

نزول

ينزل الشاعر المحبوب عن المنصة، بعد أمسية شعر أنيقة محاطا بخجله وبذهول الجمهور:
ياه كم هو حقيقي مثلنا! ها هو يسعل وله غمازة وفي يديه شامتان وعلى حذائه آثار غبار، صافحوه بحرارة فرن، ثم انشغلوا عنه بالبقلاوة و بصفائح اللحم والسبانخ، غادر هو الى بيته القريب، محاطا بصمتهم وصمته، مشى على قدميه و مع نفسه وهو يحس ببرد غريب يلسع مؤخرته، تحسس بنطاله من الخلف، فوجىء بشرخ كبير في بنطاله، خجل من ذاته حاول أن يسخر منها ففشل، أسرع الى البيت، يتلفت حوله ووراءه، جلس في حضن عتمة حديقته الشديدة الوجود، تذكر أن لا قهوة في البيت، تذكر أن لا نقود كافية معه لشراء القهوة، وتذكر أنه جائع جدا، ولام نفسه: لماذا لم آكل من صفائح اللحم والسبانخ مثل الناس هناك؟، دخل بيته،خلع بنطاله الأسود
المشروخ ولباسه الداخلي، وقميصه الرمادي الطويل الفضفاض واندس في فراشه عاريا بلا شروخ.

يبدو أن هذا هو الحب

كيف يختلط وجه الحبيبة بوجوه التلاميذ في مدارسنا، وبالأغنية التي في السيارة وبمنظر العصفورة حين تقف علي شباكنا ببراءة محرجة، وبصوت مزراب الماء الساقط بقوة حين يزحف الي أن يصل الي فراشنا ومخداتنا ومناماتنا وحتي أحلامنا، وبصوت الامهات الخائفات حين يطللن من النوافذ قلقات، ليصرخن على بناتهن الصغيرات المختفيات في الضباب : البسي الطاقية يا ابنتي فهناك ريح باردة قادمة، كيف يعجزون عن النوم لانهم يمدون أيدي...هم من تحت الفراش فلا يجدون اليد الصغيرة التي تعودوا علي ملامستها؟ كيف يشعرون ان هذه السيدة التي أحبوها، يعرفونها من زمان وأنهم عاشوا معها في نفس الحي وأكلوا معا من نفس الصحن ودرسوا في نفس المدرسة وتحسسوا فراء نفس القطة وتبللوا في نفس المطر، وتخوضوا بنفس الوحل؟ وراقبوا نفس قوس القزح، وكيف يحسّون أن السماء تنام علي أكتافهم حين ينام رأس السيدة المحبوبة علي أكتافهم؟ وكيف يمكن أن تشم بنت عشرينية رائحة جسم رجل في الاربعين، عابر في الطريق، وتصيح أمام المارة : وجدت رائحتي وجدت رائحتي؟.أحبك هكذا، تماما هكذا، هدّامة و غير مسماة و ترحالية وغير موجودة وخالية من كل شيء سوى باريس في الثلاثنيات، وصورة انتحاري فلسطيني وقعتِ في حب عينيه الزرقاوين،الذاهبتين في رحلة انغلاق أخيرة،وصوت الليل في النهار، وفكرة قطار تائه سيمر من غرفتك، و قصص غسان كنفاني، والغرام بمحشي الباذنجان وجاك كريواك، و الموسيقى الايرلندية، وأصابع يديّ محمود درويش. أحبك وقحة تصرخين شاتمة موكب الرئيس من نافذتك، ورامية النفايات على مواكب الأعراس، أحبك قاتلة تسممين قطط الجيران الاثرياء، وتعكّرين بركهم بالبول والصرخات، وتخيفين أطفالهم السمان بقناع دب، أحبك مجنونة تفكرين بشكل جدي بطعن سيارة وزير، يتغدى بكامل الكرش والحراس الآن في (دارنا)، ثم الصراخ في وجه حارسه ابن المخيم الأهبل.
أحبك هكذا، بعينين عاهرتين، ويدين ملطختين دوما بالحبر والغضب والوعود، وشجار وبكاء متواصل مع الأم، وحذاء رخيص، وعطر ثمين مسروق من حقائب سيدات شديدات الأناقة والفراغ في (بلازا مول،) ،وموقف صلب من صمت الله و التطبيع، وتذمر دائم من فقر الرواية العربية وولع غريب بتاريخ فرقة الحشاشين، وعضات متكررة في الخاصرة، وعشق لجمال عبد الناصر، وستيانة من ماء، وحديث متحمس و دائم عن شخصيات (بيسوا) الوهمية التي يكتب باسمها، وقلب من أطفال.
بك هكذا، تماما هكذا، هدّامة و غير مسماة و ترحالية وغير موجودة، وغير معجبة بي.

وظيفة الورد والبارود

محمد بقوح

أنا الورد المكتوب بوهج الشمس، أو البحر الذي عنه تخلى موجه الهائل في عز صيف الأحلام الضائعة.

ربما قد لا أتمكن الآن من الكتابة عن هذا الشعر في زمن استهلاك التقنية واندفاع البارود. لهذا، فعذرا .. وألف عذر للفارس "الجاهلي" الذي كنته صغيرا، وللحكيم "العباسي" المفكر الذي منه تعلمت رماية الرمز واستخلاص الدرهم، والمُحارب "الحديث والمعاصر" الذي ما زلت على صهوته غاضبا حالما منقادا إلى بحار المجهول أسعى.

للورد في زمن الفروسية رائحة الصحراء المصقولة بلون الوجدان القبلي، حيث كان

يذوب الفارس الحالم بالعالم المختلف في الخريطة الجينية لقبائل بني البيداء المتعصب. فتكون للورد هنا وظيفة شدّ حبل الأجزاء إلى كل جسد الشمس المتخفي. غير أن الفارس الفعلي لا ينساق دائما مع اختيار قبيلته "الفاضلة" إلى حدّ الثمالة، فيخرج عن دائرة التقليد ليؤسس لذاته المفجوعة بالسؤال إلى أقواس الليل وتلال الجبال الوعرة، بحثا عن المزيد من حرارة الشوق وصهوات الحرية المنشودة.

كما للورد في زمن الحكمة العالمة رائحة المال والارتزاق والاعلام. هل تستوي روح الورد حين يكون حاملها أداة طيعة لتطهير أجساد السيد بوهج حروف ورد الفارس الحكيم؟

أما عن أحوال الورد الجديد المسمّى عندنا حديثا وحرا

ومطلق الشكل والمصير، فوضعه ما يزال منذ عهد قريب واضح المنطلقات والمعالم، لكنه ملتبس الأهداف والرؤى الملزمة للذات دون الغير المفجوع بهول الضياع. تراه حينا وردا مُحاربا في معركة التجنيد الإجباري، مُدافعا عن مبادئ الكرامة والإنسان، ضدّ كل أفكار وسلوكيات أباليس حياة الدنيا قبل الهبوط إلى أدغال الآخرة. ليكون للورد هنا معنى فوهة بندقية أصيلة، توجه رحيق زهرها المراد إلى أنذل الأعداء في الأرض، وحينا آخر تراه وردا يثقن لغة النباح، مع المنحطين انحازت مجازاته الهزيلة، ومع المتربّصين بالشمس وشقيقها البحر المبتور الجناح وقف طللا مادحا لهم في بعض فيافي البلاد وجليد أزمنة الإنسان.

كعشبة تكتب ظلها على الرمال

لم يكن الذين اندثروا مشتتين
والريح لم تكن بينة
أرواحهم تشجرت
كغصن سدرة
كشوكة
كعشبة تكتب ظلها على الرمال
لا يقرأه المسافرون
ولا تتهجاه أشعة الشمس
لم تكن مأرب بعيدة عنا
ونحن قبل أن ينفذ ماء القناني
نمر على أطلال السد
ونتجاذب بصمت مع الحجارة
أحاديث لا أطراف لها
*****
سنوات خلت
والرمال تتوقد كالجمر
والقبائل كعادتهم يقطعون بين الفينة والأخرى
الطريق إلى مأرب.
ما الذي جاء بسيقان نانسي عجرم
إلى موبايل هذا القبيلي الذي مازال
يحسب ثمن السجائر
بأصابعه التي لا تعرف أظافرها القص
وهو يبيع الكنت
والمارلبورو والروثمان
ونواة البطيخ المحروقة للسائحين
وناقوس وحيد يفعمه الغبار في انتظار
قافلة ما.
في تلك الظهيرة والشمس عمودية
على الرأس
دلتنا امرأة متبندقة على الطريق
يا لفصاحتها
وكأن فجوة التاريخ أنفتحت
الرمال المحيطة بنا تحدق فينا
تخاطبنا بنقوش وأتربة وكأنها تكتب
على كراسة الهواء
أكان هنا معبد بلقيس؟
آخر هدهد تركناه على آخر شجرة
وعقارب الساعات تتحرك
والجهات تتلاشى تماما
لمأرب كيمياء الإختلاف
هناك شاهدنا الحضارة تشيد
مداميك الأحجار
والفك العلوي لأسنان الطاعنين في السن
الراعية التي تقيس الوقت بظل العصا
والحانوتي الذي ترك التهريب
وآخرون يسألوننا : أتتركون جبالكم
الخضراء كي تغبروا هنا؟

عبدالحكيم الفقيه

للتاريخ صفرته كالجغرافيا
الرياح تمحو التجعدات على ظهر الرمل
خيوط عنكبوت على عشبة وحيدة
تلك العشبة تعرف نهاية العنكبوت
ماذا تتقن النمل من لغات هنا؟
لا فاصل بين زرقة السماء ولون الرمال
هنا الحصوات ملساء كالجبين
والغبار مشتت كالوطن
لا مشجب كي يعلق الوقت معطفه
أجدر بالبحر أن يترمل
وألا تختفي شمس مأرب
من يرد الإعتبار للكافرين بإله صرواح القديم؟
صنعاء أقرب من قرناو
وثمة شيء ما في ثنايا الجمجمة
أيضج السدُ التاريخ
كي تركب البرتقالة على الشاحنات؟
كأن الحكمة المأربية الغير منطوقة:
ما بين البندقية والفأس يتوزع الوقت
دع عنك حديث الطائرة بدون طيار
وقل لنا: لماذا تعرق الجبال
والرمال كالأسفنجة؟
للقات مذاق آخر
والكهوف وطن الأرواح المتعاركة
الجبال التي طحنتها مخاوفها
تحولت رملا
كان كحل الملكة يتجمع هاهنا
والميل من تلك الرابية
-كيف عرفت يا هذا المأربي؟
*هكذا قال لي أبي
وأبي قال له أبوه الذي قال له أبوه
الذي قال له أبوه.....
-يبدو أن عنعنتكم بالوراثة
لو كان لديكم أبو هريرة فهل كان الفأر
سيهدم المملكة؟
المزاح يتخذ طابعا وديا
وهناك أفواج السائحين تنتابهم
قشعريرة الاختطاف
***
كان الكون صحنا مقلوبا
فانسكبت النجوم ليلا
لتحط على أكتاف الجند بجوار
الطيور المصلوبة
مختلف إزرقاق السماء المنعكس في
بقعة يشرب منها الرعاة ومواشيهم
وتلك الحصوة كالملقط في لعبة
الصبايا
وكحجر كريم صامت في المتحف
الكثبان كظهور الإبل
والطريق تنأى
وربما في تلك الربوة قليل من الريح
البارد
لا وعورة في المسبأ
سننفخ تبغنا في قصر سلحين
قولوا لي قبل أن نلج وادي ذنة:
لماذا توحدت الجنتان لتصبح
جحيما؟
الغبار أصفى من نسيم الموانى
أكان المتجمعون لتجاذب الحكمة
يحرقون البخور هنا
والحكمة لها بريق الرعود
ما أكثر الياء والنون فيما تبقى من
حديث الغابرين
وما أقل البشر هنا
الأحجار تظل بيضاء كما قشرتها
المطارق
والسواقي اللامعة المياه كعروق زرقاء
في السواعد
ذلك الراعي الذي يقف هناك
حين طلب منا أن ننفخ عينه
المحمرة
أخذ يترنم بأغنية عن الجمال والجعد
المنفوش
كان طويل القامة

وظله قصير جدا
والشمس لا سحب تحجبها البتة
الجمل يرفع رأسه كطاعن يهرش
عنقه
والبيوت الصرواحية تلوح كالقرى التي
يشيدها الأطفال من نواة التمر
أخذنا نطوي حبال الدهشة بحزن في
المكان
الذي أحترق فيه مفجر الثورة ودبابته
المكمون لها
للجبال البعيدة عن الرمل شفرات
كالسيوف
هل كانت تخرج مع الناس في
الغارات؟
والشجرات النادرة ما تزال راقصة
وثابتة كالسبايا
حيثما تولي وجهك فثمة أطلال
وصولة وجولة وصولجان
الظلام يصعد على سلالم المساء
ويغير طلاء السماء
وتتعارك العوالم في الجمجمة
عقيق يقرفص في الخواتم كحلمات
الصبايا
وأسوار تستريح عليها الجبال كراحة
يد تقشعر
إذ يستريح عليها ناهد مراهقة شارع
في التوثب
والكون يترنح كدقائق القُبلة الأولى
ما أسلنا دماءنا في كل بقعة كي يتيه
الحلمُ
لنثبت بمسمار اللحظة روح بلقيس
على جدران الريح
ونجمع الأوقات كأكوام من تراب
وننقب عن فاتحة الانبثاق
هيهات أن تفقه الطرقات حزن
العابرين
أو أن يهمس الظل بسر الأجساد
ما تزال مأرب مهموزة
إنها تقطع القلب حزنا على مليكتها
لا الطرف يرتد
ولا عفاريت من الجن
ولا كتب هنا
حتى النمل مشردة عن مساكنها
للجبال عيون شاخصة
هربت التاء من يمنت
لتستقر كافا في ضمير بقاع المدرجات
ما الذي أسقط المسند الواقف
كالأعمدة؟
ثمة مجنون يهذي:

أصحاب الكهف سيروا هناك
وأصحاب الأخدود سيروا هناك
وأصحاب الرقيم هناك
لا تلمسوا هذا الوثن
)ستركبكم الجن وتحملون أمتاعها
لبلد لم تكن واصلة إليه إلا بشق
الأنفس(
الأحاديث برسيم الوقت
والصمت بهيم جدا
ألم تسمعوا المجنون؟
فلا وقت إذن للمذياع يا هوادج الجن
انظروا لذلك العسكري في النقطة
هل ترون ثمة تشابه بينه
والزواحف؟
الشفق زنبقة الرمل
والبتلات النادرة كوشم نادر في
الساعد
الوادي طاولة بدون أرجل
والكثبان ليست جمعا سالما من
الإنزياح
الجبال تحفظ الصوت والعصافير
تتعلم رنين ارتداده
وتبدأ السقسقة
انزلاقات جبلية قرب الطريق
وانزلاقات في دولاب الذاكرة
المعرفية
الرمال تعرف جنون الجبال من الظل
والطل يدخر الصباح كي يغري
الشمس على السطوع
رتب عظامه في جسده وأحدث
طقطقة
واقتاده ظله
التجاعيد في جبينه كالمدرجات
والأرض تستعير سيماه
وفي عينيه تومض خارطة الوطن
أغبر كالوعد
توغل بين الكثبان
لن أبحث عن الجهات
وسأدعها تتعارك
الوقت مرصع بالفراغ والحسرة
لا تأمن جواهر الصحراء وأفاعيها
الطريق الغبراء كالثعبان تلمع في
البعيد
الشمس المعبودة تركت البرد يفتح
شباك بلقيس للعبث
ملعونة هي الشواقص
كأن صوت ثلاثمائة وأربعة عشر من
الملأ تاهت في الحكمة
السيوف تدمع في أدغال بئر الزمن

والسماء تعبدت طريقا للغرباء
كأن الأحجار تخاطب نفسها
أضاف خمسا للمدون السابق وقال
لنا توقفوا
همشنا فتهشم وتهمش
لم يتسع الهامش بل يضيق
القرى الظاهرة باطنها خواء
والأسفار متباعدة
وثمة غصة في حلق الريح
وثلم في السيف
وعثرة في الجواد
الفضة القتبانية تعرق أقمارا
والتبر الأوساني يتشمس
واليحصبيون يئنون
ومأرب صارت غلافا وطنيا للتبغ
المستورد
هي ومضة كقرون الغزالة في الصخور
والتبر المنفوش كجديلة سرحها
الريح بخجل
يكفي تزاوج أيتها الجن
من يصلب الغبار على خشبة الأبواب
كم عمر الشجرة المنحوت عليها
بالمسامير اعلان العصائر
لا تنزع سدادة الملل المقنن
دعنا نلوك وجع الرتابة
خذ مخيط الفكرة وارتق الفراغ
الممزق
كم نجوم حمراء وخضراء غادرت
مستطيل الراية
وأنت كعادتك تحفر أسنانك بعود
الثقاب
كانت لحظة
والجبال السود كأنها تشكلت البارحة
وكما لو أن البركان لم يخمد بعد
فنادرا ما يعبر البشر من هنا
الصخور تتفتت حين تسعل الرياح
والسماء عارية من السحب
وكأن الكون يحتاج لبوصلة
يغسل الصباح إناء الكون من بقايا
البهيم
وتختال الأشجار والطرقات
الأوقات تكوي ملابسها الخارجية
لتخفي عفونة الداخل
الأغلال محمولة في الحقائب
المدرسية
ومناديل الأغنيات لا تكفي لتجفيف
دمعة الروح.

لم تتغيّر ملامحي كثيرا

نيران الطرابسلي

لم تتغيّر ملامحي كثيرا، استدارة الوجه، العينان، فمي الصغير، شفتاي المحترقتان، أذكر جيّدا ذلك اليوم الصيفي البعيد، عاد أبي من العمل باكرا جدا، وقد أحضر البطيخ والعنب، وزجاجة نبيذ فرنسي لا أذكر نوعه، أهداها له صديقه المقرّب الوسيم جدا، كنت أظلّ أنا وأختي لساعات ننظر إليه من ثقب الباب، نقيس طوله، نحدد تفاصيل وجهه ونتشاجر أحيانا من تستطيع إغواءه، إلى أن نرسى في النهاية على أنّي لا أملك الجرأة و لا الجسد الذي يغوي رجلا في وسامته و نضجه، كنت أتنازل مرغمة، أو ربما لأني حقا لا أستطيع أن أتقدم نحوه خطوة واحدة، جلس أبي في الصالون بعد أن نزع حذاءه وثياب العمل، تناول الغذاء على مهل، وعلى مهل أشعل سيجارة وناداني:

" -شتري لي علبة سجائر وتعالي بسرعة."

ركضت إلى أقرب بائع وعدت أسابق الريح، قدّمت له علبة السجائر، ثم وضعت الباقي في يده، وفي حركة مفاجئة ومزعجة جدا انفجر ضاحكا، كأنه لم يضحك يوما، وأنا أمامه مندهشة.

_أعيدي ما فعلته الآن.

_ماذا فعلت؟

بذلك الجسد النحيل وقفت أمامه بعينين دامعتين وهو يضحك بطريقة مستفزة لمشاعر طفلة لم تتجاوز السادسة عشر بعد، كنت أعتقد حينها أن الله سيهبط من سقف الغرفة ليلتقطني بيديه الكبيرتين وينتشلني من هذا الوضع، لا أعرف كيف انفجرت أمامه باكية، لم ينظر إليّ، استمرّ في الضحك،

"-قلت أعيدي ما فعلت الآن."

وبصوت متقطع يكاد لا يسمع

" -ماذا فعلت، لم أفعل شيئا، أقسم بأمي."

رفع إصبعه الأوسط أمام عيني تماما، وصرخ:

" -هذا ما فعلته"

كنت لا أعرف حقا ماذا تعني تلك الحركة، وكنت أحدث نفسي بأنه مجنون ما العيب أن يرفع أحدهم أي إصبع من أصابع يده؟ ما العيب في أن يرفع أحدهم أصابع قدميه حتى؟، أو أن يرفع قدميه أو جسده، مالعيب في ذلك؟. تأكدت أنه مجنون حقا ليضحك بتلك الطريقة الهستيرية، البشعة، المستفزة، فقط لأني رفعت إصبعي، لكنّي لست أقل منه جنونا.. لم أستطع أن أكفّ عن البكاء، حاولت أمي تهدئتي بعد أن شرحت لي تلك الحركة، حاولت بكل الطرق أن تخبرني أن أبي كان يمزح معي فحسب، و أنّه يمكنني أن أرفع الوسطى في وجه أي أحد، لكن لا جدوى.. كنت كرضيع خرجت أمه ونسيت أن ترضعه، حاولت كثيرا أن أكفّ عن الصراخ والبكاء، لكنّي حقا لم أكن أستطيع، جلست فوق الخزانة أحاول ألا أفكر في عدد المرات التي أهانني فيها أبي بلا سبب، وبينما أنا كذلك سمعته:

"-انزلي."

كدت أن أسقط من فوق الخزانة لأنّي أعرف جيّدا صوته حين يكون غاضبا، مسكني من يدي بقوة وقادني إلى المطبخ، لم أكن أستطيع أن أخمن ماذا سيفعل بي، الأكيد أنه لن يطعمني "آيس كريم" أو حلوى، تناول ملعقة قهوة بعد أن أشعل الموقد ووضعها فوقه إلى أن صار لونها أحمر، لا يمكن لأحد في هذا الكون أن يخمّن بماذا شعرت حينها، حدقت إلى سقف المطبخ وكلّي يقول: "أرجوك يا الله اخطفني الآن، احملني إليك، هات يدك" .. فيما الملعقة تقترب من شفتيّ وأبي يضحك كالمجنون، والصور البشعة تتتابع في مخيلتي، لقد أحرق شفتيّ الصغيرتين لكي لا أبكِ مجدّدا، هددني بذلك مرارا، مذ كنت صغيرة جدا، لأنّ بكائي كان يزعجه من أول يوم ولدت فيه، أخبرني مرارا أنّي في نظره ولدّت كي أبكي وأتشبث بثوب أمي، فيما الأطفال يولدون ليدخلوا البهجة على آبائهم ..

لم تتغير ملامحي كثيرا، صار شعري طويلا بعض الشيء، منذ زمن بعيد لم أقصه، و لم أهتم به جيّدا، أبي أحرق جسدي، شفتيّ، بطني، لكنّه لم يسطتع يوما أن يحرق قلبي، وأنا سعيدة جدّا لذلك.. الأن وأنا أدخل عامي الرابع بعد العشرين بخيبات لا تحصى، بجسد محترق، بتشوهات كثيرة في روحي،

وبحروق بليغة في قلبي، وسعادتي كبيرة لأنّ من أحرق قلبي ليس أبي!..

شيخ الطريقة
كان ينفق الوقت بلا تواني
كي يعلمنا

بكاءِ الآوانس في حضرة الليل...
كان يطلقنا نحو الله أدعية
للتوبة

كي نطالعِ من شرفة السماء
هذا العالمَ الهش بـ حياد تامّ

كـ حياد القمر مثلا...
شيخ الطريقة

الضالع بالمعرفة
أنتصب في سبت ما
بغفلة من ذهن الحدث
و قال:

من الحمق أن تربط المد والجزر
بجاذبيةُ القمر..
لأن الفضاء الضيق
بين قميص الصبية وقمرين
يافعين
يبرهن جواز البلل
في ثورة البحر على الرمل...
ومن الحمق
أن نتبع خط الفلاسفة والشعراء
آيان ذهبوا...
لأنهم ما عرفوا
تعليل نبرة الدمع لبنات الحي
يوم العرس و يوم الشهيد...
ثم أخبرنا
أن المسافة بين النحر والساق
رحلة من النتوءات الطرية
في السرد...
شيخ الطريقة العارف بجملة
القلب
كان يجرنا للصعود
على درج التمني والإنتظار
يغيب سبتا أوثلاثة

خطوات خارج الرقص

عدنان العمري

ثم يطل بصحبة نساء فاتنات
ويفقهنا جدوى إلتقاء عالمين
مختلفين
في نشوء متعة الكشف..
...إذن

لا بأسِ يا صغيرتي
لو تعتزلي بـ وِصلي
أو يعترض ممشاك سيرِ سِبلي
ولا بأس لو

بعد القطع تصلي
و تجيبي بالرفد عطش رِسلي...
ولا بأس حين أقرأ
وجهك الوحيد
كـ سوسن بين الخراب
يلوح من بعيد
بـ أوجاع الذاهبين في الغياب...
وحين أنزاح

لوجهك الشهي الوحيد
لذيذ الحزن والسمات

الـ يكمن في القلب
لـ يدخلني كفاتح عريق...
وحين أفسر
وجهك الندي الوحيد
الـ يدخل في صباح الخير
كـ صبية تنشر قمصان النوم

وأنا كما الهواء أهبِ
لـ أقرأ ما يشي به العطرِ
وما تحكيه العراوي
عن حكمة الإفلات...
لا بأس حين
أخرج طروبا وأغنيك

يا فتنة المفتتنَ
لان لنجواي العابرون ولم تلنِّ
...
هاكي الكأس

وإترعي الأقداح راحٍ بـ براح
وأسقني وأرتوي على شجنَ....

أو أرتوي وهاتي من رضابك

بِنيات العنب...
يا حميا الكاس
طفقت في خديك
كأنها عرائس في زينتها تجلت

خلت العرائس
تخاتلني في يديك
وحين أشرعتني للضم تولت
لكأنها غزالات لاهيات

مأخوذة باللعب--
لا بأس إذن

حين في يديك رتلت
)أيها الساقي(
ثملت من خصر مائس الزنار
وأنا الـ ما طوحتني بنات العنب
و يا رسول الغرام

بما حملت أعد
غناءك على قلب متوله

و أجد
إن كنت مثلي ملوعا تصحو
فـ زد
غناءك ولو كذباً
لهفات من المحب....

لا بأس إذن لو غادرت
هوس شيخ الطريقةُ
لـ أحرس نومك سيدتي
وأكتب

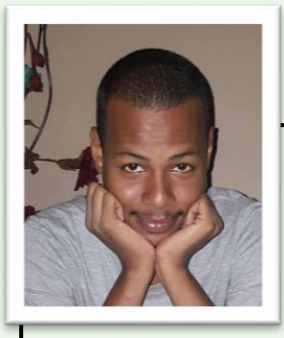
زهرة طافية
ثم أردف
ماء ماء واحتدام العطش
ثم أسرح بالنافذة
أحصي كم نهر
يمر من تضاريسك
لو أنك وطن يصحو و ينام...
وأحصي كم تهذي العشية
وأصابعي
في ضوئك اللين
وأنت تطالعين

كيف تعبي القديم وردة في
ضفيرتك صار
كيف كاهلي المهموم خشبا في
أماسي البرد صار...
ولا بأس لو علمتك
أن الدمع خشنٍ جدا
وخدك كـ طير من الفضة
فلا تتركي فوق قمصاني
فسحة من الطيران
إلا وأفردي جناحك عليها...
ولا بأس يا صغيرتي

إذا فيك مت
أو مت لهفةُ عليك
سجيُ جسدي النحيل
كهزيع الهديل الأخير
فوق مذبح من النخل...

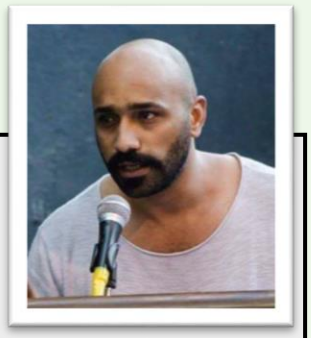
لململي رمادي صباحا
وشوشيه سلاما عذبا
و سلاما نديا
وخذيه في طرفك
خذيه كثيراً كثيراً
كالكحلَ
قلت خذيني مرة ولو بعد موتي
كـ الكحل...

نصوص من خارج اللغة



محمد مركح

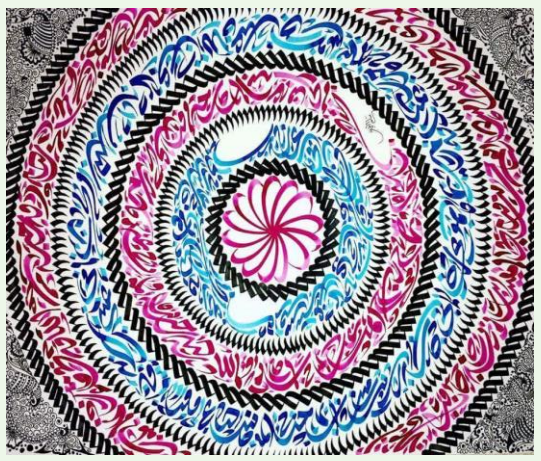
أبي عاد من الموت
دون نظارته الطبية التي دفن بها
ليرى بتمعن التجربة غير الواضحة
التي ولج فيها
يتخبط في مشيه
عاد ومعه كيس صابون
فملابسه القديمة ما زالت
متكومة
ومهملة
منذ موته
فركها جيدا
وعلقها على الحبل
الواصل بين غرفة غير مكلسة
وجدار قصير
كلنا استغربنا سلوك أبي
وجلسنا نحدق في الملابس
وهي تجف ببطء
وحدها الغرفة كانت تضيق
ناحية الجدار
لتمنع غبار نظراتنا الساهمة
من لحس بياض الملابس المعلقة
فتجربتها في الشحوب
علمتها أن الموتى لايثقون
في نصاعة الأحياء



حسن مريم

الحياة أقذر من شعرةٍ في الحساء
والرغبات كذلك
ما دامت الدّواهي يانعةً في عنق المزهرية
وما دامت الشياطين تحرس أفكاري
فالحياة كذلك
لكنني أتلهّى بالأمل أحياناً:
ربّما ينسى الحبّ مفاتيحه على طاولة الغد
ربّما يمطر السّلام ويُطفئ حقدي
ربّما أجد ناقةً تقلّني إلى وجهي القديم
أجل، أتلهّى بالأمل أحياناً:
قد يمسح نبيّ عابرٌ على قلبي فيرتدّ بصيراً
قد أنجح وأنتشل الطمأنينة من مخالب
المشيئة
وقد يرتطم رأسي بصخرة على الشاطئ
فأفقد ذاكرتي وأنسى إساءة البحر
قد يموت أحدهما (صبري أو الذكريات)
وتنتهي المسألة
أتلهّى بالأمل أحياناً
وغالباً
بِشَحْذ
سكّيني ..!

—



متاهات "56"

ضياف البرَّاق

وفي الحرب أيضاً :
كلُّ شيءٍ قابلٍ لكل شيء. الكلماتُ
المُنمّقة؛ تخونُ ضميرها، كلما
كادتْ أن تقول القليل من الحقيقة
الهجينة. الهواجسُ خرساء
ويائسةٌ، في زمكَانِ الحُلم والهواء.
النومُ مُضرٌ للصحة؛ يُسببُ
الهبوط ويذبحُ كريات الدم.
الطريقُ مُخبِرٌ أنيق؛ يترجمُ
ويصادرُ وقع الخُطى ويصيبها
بالعمى.

الأصدقاءُ يتسوَّلون الحضورَ
والذكرياتَ التالفة من حزنِ الفحمِ
وثرثرات الجنائز.
ويبغضون أشكالهم المزْعِجَة، حين
يقتربونَ - قليلاً - من الضوء
القصير.
لا معنى لكَ أو حساب، لا قيمةَ لي
حقاً، لا مساحةَ للشوارع، لا
أصابعَ للتأمل؛ ولا مسافةَ
للمسافة. كلُّ مشوارٍ؛ باهض
الوجع، فارغُ النهار، عسير الفكرة
وبلا هدف؛ يقودكَ إلى موتٍ
مُحققٍ، مُسبق الدفن.!

وأنتَ تنوي رؤية الوطن المُستعار؛
لا تنظر إليكَ أو إليه، حتى تُنْسَى.
كُنْ عبداً وخائنا ومُطبلاً في آن. هذا
إذا شعرتَ بالعطشِ أو الحنين.
الديمقراطيةُ رِدّةٌ، والحريةُ هي
المِقْصَلة.!

شَـــكّ

هَبْ أني
مَدَدتُ يداً وقِستُ
اهتزازات الروح،
أَيَفيضُ دمي
من أَلق ،
فأعبُرإلى آخِر الدهشة،

أتلاشى في
شهقة السِّر ،
فتعتنقني رؤاي؟؟
هَبْ أني
سألتُ الوردةَ عن
نواياها
فمالَ أحمرُها

شفَقاً على حَواف
القلب ،
أَيصرخُ فيَّ اللون
وَهَجاً ،
فأحترف فيك
طقوس
البقاء؟؟.

فاطمة مرغيش

تقبيل

دوريان لوكس – أمريكا

ترجمة: ضي رحيمي

يتبادلون قبلة، على مقعد
الحديقة،
على حافة سرير قديم، أمام
مدخل الكنيسة
أو بداخلها. يتبادلون قبلة
بينما تضج الشوارع بالبالونات
أو الجنود، بالجراد أو
القصاصات الملونة،
بالماء أو النار أو الغبار .
يتبادلون قبلة عبر قرون
تحت الشمس أو النجوم، أسفل
شجرة ميتة،
أو في رحاب مظلة بين الأطلال.
يتبادلون قبلة، بينما يحمل
المسيح صليبه،
ويلقي غاندي خطاباته،
كرصاصة تشق طريقها في الهواء
صوب
قلب طيب لطفل .
يتبادلون قبلة، ممتدة، عميقة،
قبلة رحبة، تستكشف
صمت اللسان، وسكون الحلق،

قبلة تواقة
لجسد حي .
قبلة لا

تتوقف أبدًا، لا لحوادث
السيارات
ولا لسقوط القنابل،
لا لبكاء المواليد حال
اصطدامهم بالهواء الأبيض،
ولا لانحناء موتسارت فوق
صحن الحساء، أو ستالين
لزهور حديقته .
يتبادلون قبلة ليبدأ العالم من
جديد.

لا شيء يمنعهم .
يتبادلون قبلة، حتى تتورم
شفاههم،
حتى تغدو ألسنتهم الغليظة
براعم رقيقة تمتص الرحيق
الحلو .
أود لو صدقت أنهم يتبادلونها
إنقاذًا للعالم،
لكنهم لا يفعلون.
كل ما يعرفونه إلحاح الرغبة،
والحاجة،
يشتبكون، يلتصقون كزهور
تنغلق على نفسها وتنفتح،
تتلاصق أسنانهم،
يفعلون ما ينبغي عليهم فعله
للإفلات مما هو
أسوأ، يحبسون الكلمات القاسية
بالداخل، يشتهون
خطايانا .
في هذا العالم المتصدع،
يمارس العشاق هذا الفعل
البسيط الفريد الكامل،
يتشبثون ببعضهم البعض،
يتبادلون قبلة.

فرانشسكو غواتزو
تشغيلك للتلال على أنها موسيقى

ثلاث قصائد من كتاب(13)

ترجمة : كاميران لطفي

(1)
لم التفت،
إلى الرحيل
وقفت فقط في انتظار إشارة
المرور،
غفوتُ ، سقطتُ ، وأنا أفكر بكِ
تغير اللون
كان يشبه الناس وهم يحتشدون
على جسدي
أخرج من الصيدلة،
أرمي نفسي في الشوارع،
أنظر إلى النجوم والسماء،
أنظر إلى قائمة الاشياء التي
أحتاجها في البيت
ليس من الضروري أن تفعل
ذلك
ولست في عجلة من أمرك
-ما هي وردة ؟
-كثير من التبغ ،
جرح مفتوح على الجداول
قطعة نقدية ،
معنى،
وأنت ؟!
يسأل الجميع - و أنت؟!
ماذا ترتدي في نهاية كل شيء ؟

(2)
يتم ذلك بإنتظام .
الرغبة أكثر إلحاحا،
على عكس من الآفاق الممتدة،
فهي ليست شعوراً فقط
يردد : لا للرتابة
اليوم
على الأقل
أستطيع التفسير لا التخمين
زهر الكرز أو الدراجة النارية
الطفل أو التحوط ،
واظل هكذا
ادور حول نفسي

(3)
تعلمت من الجريدة المملة بأن
اللحظات وجيزة ، مثلا:
القليل من وقتك المحدد
تحللك وأنت تحاول الهروب من
ذكرى ،
ضوضاءك غير المنضبط وراء
القضبان ،
وقوفك وراء نافذة لم تفتحها ،
نظرك في وجهي دون سبب
محاولتك لتخفي شفتيك في فمي
،
في الذراعين، في طفولتي
تجوالك في السماء بقدمين
وسختين
حجبك للشفق عن وجه
السائق،
أو تشغيلك للتلال على أنها
موسيقى ،
بأي حال من الأحوال أنت تكتب
هذه القصي

أحذيةٌ عابرة _ محمد آدم

أنهار
جواميس
بقر
شجرات جوز
وحور عين
ملائكة شداد غلاظ
ترعة مهجورة
تحت سقف بيت
خرب
وقارورة عطر مُغطاة بجمجمة
عاشقة
كلماتٌ ملقاة على الطريق العام
للإنسانية
المعطلة
تحت سفح نورجٍ
قطارات مركونة في زوايا النسيان
عجلات مفسودة
سكك حديد دائرية
مواعين
وفلايات
أحذيةٌ مارة عابرين
ضحكات فاغرة الأفواه
سيمفونية خراء
نظارات عميان
طاولة أناناس
حديقة خربة
وخاوية على عروشها
كل هذا
ورجلُ التذاكر الضرير
يجلس على الرصيف المقابل
للإنسانية المعطلة
ليقطع تذاكر العودة في المساء
لكافة المسافرين
ومن كل الألوان والأجناس
وهكذا
وجدتني فجأة
أجلسُ وحيدًا على شاطئ النسيان
وألقي بكافة قصائدي إلى النهر

ماجد عاطف

أصعب الأشياء لدي
شكل الدائرة
افكر أي نهاية
سأتمكن من اتخاذها
لو كنتُ كالدائرة
اي طريق سأسلك
كنتِ شكل الدائرة التي حيرتني
وكنتِ النهاية الحتمية
لرجل اضلاعه متساوية
في الحب الدائري
والحرب الدائرة
والموت الدائري
ومازلت أدق آخر مسمار في نعشي
بينما انت تعدين جنازة
تليق برجل لم يتمكن
من جعلك إمراة متساوية الأضلاع..

تثاؤب بغداد تعفن

سعد محمد مهدي غلام

"قال لي :أنصحك الأ تؤخر الأمر .لا تلتفت الى الوراء. غادر

هذه النقطة في الزمن ،هذه البقعة في الارض.هذا الحاضرالذي تستيقظ فيه . غادر

أنصحك ان تترك هذه الجنة وشأنهالأنهاماتت بل بدأت تتعفن منذ مدة " سركون بولص

لسعتني غفلة سيجارالرصيف
الدامسة
موحشة متوحشة
أريكة الحزن تسقيني
حلمتها شهوة وثير ة
عميقة الزرقة شبقة
ينام حبي بفيء رموش
ورد صمتها الأطرش
المطبق الدائم البكم
مائية همساتها متعرجة إسفنجية
تجلدني عتبات الدور المتهالكة
الإسفلت حيرانا ماعاد يميز
الأحذية والانفجارات
المطر ينهمل قوافل دموع
الظعن
وجع يطيح بخصر خارطة الوطن
أفترش حصيرة الاحزمة الناسفة
مدخل وجاغ أليس مكب خواطر
أتنصت ؟!
حكاية العمالقة ...
أقزام على رؤوسهم الطير
واهن التعلق بالإياب
عقلي المحتوت التقاطيع
اقتنص وجه فراشة ميتة
تطفو على سطح فوهة بركان
خامد
منحوت بإزميل الصباح المجروح
الشمس
ارتشف خوابيه
أقحوانا وسلسبيلا ورحيق زق
خمر عتيق النكهة
تنسج شالا بخيط الذكرى

سبال الملح ..
مطعوجا جبين فجرك
حبيبتي ...
أزقتك شربت نور مصابيحها
سبورات الباطون
أكتب حرفا يتهجاه جندي جواد
سليم
ثملا مشنوقا...
وأد الظل قصائد المقيل
دلقها عشب مسافة الجرح
والجرف
الحدود نائية لا يقطعها الجواد
الأصيل
أسأل النهر أين درب المنبع ؟
يستغرق بالتمتمة
يشير لحانة ناصرية
تراودني عني لصاحبتها
خاطر ها أملط أملس كساق
شمخة
أشرد مشاوير شمعة دون فتيل
أجرب الجري داخلي
شمعدانا لأصابع مومس مقدسة
ألقي نفسي من كوة الزقورة
ربما القمر عاد من بطن الحوت
في جيب سروال يونس المذنب
أزرع سنابل عيون القطا
تصير بردية وأصير بردى
أجساد قصب يتمايل
ترقص موشحات حلفاء
شذروان الحمراء
حنين احتفر في قلبي رازونة
جمجمة المعمدان
أعلق الأفق من أذانه سرابا
يتزمل الضباب
قد العبور صفصافة
أو ربماسدرة المنتهى
تضعه القهرمانة بين نهديها
سلسلة لمفتاح
صندوق وضاح
ياالهيبة الغد الوغد
محض سحاب ..
من عباب وضباب !

جسر يمتد بين سرتها البضة
وشفتي الحجرية
غض جذع صبار مذاب :ناره
أنتوي كي الجزء العزيز مني
عناقنا يرسم أشباحا خضراء
تراها الزرقاء أشجارا تحبو
انسرق تأوه عوائي
الغزاة عبئوه بعلب السردين
سلبوها المقل ك
كحلوا سباياهم قبل المباضعة
بالإثمد المختزن في محاجرها
أوقفني في الدرب
يرتدي خمار الأغربة
قال :من أين الرجل ؟
قلت :من العراق !
سلك كفه في عبه أخرج حرف خبز
وثلاث خلالات
وعقب بخمول الخانعين العليلين
،
أ لا زالت ليلى مريضة؟
قلت: أابن ذريح أم ابن الملوح
،الرجل ؟
قال بل عبد من مطاريد طوى
صعلوك التيه
همه خلود إسمه على ربيئة
كثيب
سوافي شعيب عل راحيل تعشقه
أمنيته يلقاها يوما
نحرت شطر المسجد
لمست الأركان
كل شوط !!
دعوة للغريب !
لتسكن روحه ..
سمعت نداءا حملته دبور الأكمة
أدعو لنفسك يا فاقد العزة بالإثم
عسى أن تظل
تطارد سراب أمل لقياها لاراك
احتفن من الجمار وزمزم
الدرب طويل
ياظليم ...
قد لا تجد
فيه من الجمر الكثير.

خرائط الأكف

حبيب السامر

كفٌّ

تفضي نحو أبدية واسعة،

الأكفُّ تتقن عزف الأبدية
على مساحة صفيرة من
الفراغ.

كفّ الماء

قمر يغسل الوجوه
المطبوعة على الخشب

غيوم عذبة

تتغزل بالظل

لها صحبة قديمة مع الماء

تنحني

تستقيم

وهي تسلك الفضاء

لكنها تتردد كثيراً، حين تدخل
باب الماء!

كفّ الزوال

نمسك باللحظة الاولى

حين نخرج منها

ولم ننتبه الى شكل الباب

المصادفة

تتقاسم قبضة اليد، الاجنحة
المستكينة

بخفة

من فرط البحث عن
الزوال!

كف العذوبة

هذه قرنفلة لا يمكن قطفها
إلا من بابٍ تحرسه كف
الضوء

كفٌّ مرتهنة، تحوي خطوها
النجوم

بأعجوبة

لا توقظ حراسَّها المجهدين.

كفّ الحكاية

يستدلّ بها الشاعر

يضع يده على حرف التكوين

يدخلها من حيز الورقة

ليؤرخ مملكة الحبر.

كفّ الأبدية

الجميع يبحث عن ملاذ

البيت كونٌ من أزهار
وموسيقى

الروح : خرائط من أنساغ
تتصاعد

تحلم بالمكوث طويلا في
السماء

الأبدية: تبحث عن كفّ

لا يفارقها الحبّ.

كفّ الأسئلة

بخفة تحتمي الومضةُ الأولى
للحيرة

من فرط الحرائق

تلوذ بالوهج المبصر

لليقظة

وهي تنتظر خيوط الأجوبة!

أبواب عدة

يطرقها فيَّ الآخرون

لكن الشاعر

يسأل عن كفّ واحدة

تصافح الجميع

كفّ الوطن!

أحبّك

بول إيلوار

لأجل كل النساء اللواتي لم أعرفهن أحبك
لأجل كل الأزمنة التي لم أعش أحبك
لأجل ريح الفضاء الواسع وريح الخبز الساخن
لأجل الثلج الذي يذوب لأجل الزهور الأولى
لأجل الحيوانات الطاهرة التي لا يرغبها الإنسان
أحبك لأجل الحب

أحبك لأجل كل النساء اللواتي لم أحبهن قط
من يعكسني..إن لم تكوني أنت لا أراني إلا قليلا
بدونك لا أرى شيئا في امتداد الفلاة
مابين الأمس واليوم
حيث كان كل الموتى الدين تخطيتهم فوق التبن
لم أقو على ثقب جدار مرآتي
كلمة كلمة كان يلزمني حفظ الحياة
مثلما ننسى

لأجل حكمتك التي ليست لي أحبك
لأجل الصحة
ضد كل ما هووهم أحبك
لأجل هذا القلب الخالد الذي أملكه
تخالين أنك الشك وأنت اليقين
أنت الشمس الكبيرة التي تصعدني إلى الرأس
حين أكون واثقا مني.
.....

Je t’aime

Je t'aime pour toutes les femmes que je n'ai pas connues
Je t'aime pour tous les temps où je n'ai pas vécu
Pour l'odeur du grand large et l'odeur du pain chaud
Pour la neige qui fond pour les premières fleurs
Pour les animaux purs que l'homme n'effraie pas
Je t'aime pour aimer
Je t'aime pour toutes les femmes que je n'aime pas

Qui me reflète sinon toi-même je me vois si peu
Sans toi je ne vois rien qu'une étendue déserte
Entre autrefois et aujourd'hui
Il y a eu toutes ces morts que j'ai franchies sur de la paille
Je n'ai pas pu percer le mur de mon miroir
Il m'a fallu apprendre mot par mot la vie
Comme on oublie

Je t'aime pour ta sagesse qui n'est pas la mienne
Pour la santé
Je t'aime contre tout ce qui n'est qu'illusion
Pour ce coeur immortel que je ne détiens pas
Tu crois être le doute et tu n'es que raison
Tu es le grand soleil qui me monte à la tête
.Quand je suis sûr de moi

ترجمة رضوان السائحي.

قراءة في كتاب

عالم جونار إيكيلوف

هالة عثمان

لماذا ترجمة أشعار جونار إيكيلوف ؟

للإجابة على هذا السؤال يقول د. صالح العويني : لأن جميع الشعراء السويديين باختلاف أجيالهم واتجاهاتهم الإبداعية يتفقون على كون إيكيلوف أهم الشعراء السويديين في القرن العشرين .وقد قال أحدهم : لو أن شعر إيكيلوف وحده بقي حيا في القرن الواحد والعشرين لكفى الشعر السويدي ذلك.

في تقديمه للكتاب الذي يضم قصائد مختارة من أشعار إيكيلوف يبين لنا د. العويني جوانب من السيرة الذاتية لإيكيلوف وتأثير أحداث حياته على شعره ، تلك الحياة التي مرت بمنعطفات قاسية ما بين وفاة والده الذي ينحدر من أصول عمالية فقيرة ، والذي استطاع أن يكون ثروة بجهده وعمله هذا الأب الذي كان عطوفا محبا ، وبين زواج والدته التي كانت تميل الى الجزم والشدة في تربيته وهي التي تنحدر من أصول بورجوازية عريقة ، هذه الأم التي تزوجت من رجل آخر بعد وفاة بفترة قصيرة ، وقد عانى ايكالوف من جفاف العلاقة بينه وبين زوج أمه فلم يكن للود مكان في علاقتهما ، بل أن إيكيلوف كره الرجل. وفي احدى رسائله لصديق قال ايكيلوف واصفا علاقته بأمه : " اتسمت علاقتي بوالدتي طوال حياتي كلها بالكره والحب معا . ليس هناك ما يوصم أو يحزن أكثر من أن نجبر على كره من كنا نحب أساسا ."

لم يكمل دراسته بعد اجتيازه للمرحلة الثانوية ...لم يكمل أي دراسة جامعية شرع بها ، وشرع بتعليم نفسه الشعر واللغات السويدية والإنكليزية والفرنسية واللاتينية واليونانية القديمة والألمانية ، كان قارئا نهما ومحبا للسفر فاتسمت ثقافته بالعمق وبتعدد الروافد وهو الذي قرأ " ترجمان الأشواق " لابن عربي وتأثر به وأحبه طوال حياته.

تأثر ايكيلوف برامبو و السرياليين وهو في العشرينات من عمره اثناء إقامته في باريس ، فترجم بعض قصائد رامبو الى اللغة السويدية ، وترجم بعض كتابات السرياليين وأصدرها في كتاب وهو من أوائل من عرفوا بالسريالية في بلده.

لم يطل تأثر ايكيلوف برامبو والسرياليين لفترة طويلة لأنه كان يكره الكتابات النمطية وبسبب رفضه اطلاق اللاوعي والكتابة الميكانيكية التي دعت اليها السريالية ، غير أنه تقبل الحلم في الشعر عندما يكون الحلم الشعري تعبيرا

صادقا عن حلم رآه الشاعر في نومه ...وقد نأى ايكيلوف عن الجمالية الفضفاضة في الشعر ورفض المدارس الشعرية كلها وآمن بأن الكتابة يجب أن تستند الى التجربة الذاتية، وأن تتسم بالمصداقية النصية والصدق مع الذات .وآمن ايضا بأن الفرح أو الحزن الذي يلتمع داخل الشاعر يشع إبداعا في قصائده وأن الوصول الى هذا الهدف يكمن في القدرة على التعامل مع الكلمات حيث يكمن قدر كبير من " سر المهنة " ومن اقواله "سر الشعر ليس في حجارة المفردات بل في الإسمنت اللاصق فيما بينها . وتنشأ ديناميكية الإسمنت من تنوع حجارة المفردات في الوزن واللون وفرادة الشكل فيما بينها " ويشير د. العويني الى أن المعاناة التي صاحبت ايكيلوف كظله جعلته يعمل التفكير طيلة حياته لتفكيك ألغاز الحياة واحاجيها ودفعته للبحث الدائم عن المسالك المؤدية الى البقاع الجديدة بعيدا عن تنابذ الثنائية ما بين الخر والشر والحياة والموت . ايكالوف الذي قال " على الشاعر أن يقشر نصوصه ويختزلها ، وأن يكبح جماح ذاته ليرقى الى الفضاء المفرغ الحي ، وهو فضاء مغاير للكآبة والقنوط ، إنه من جنة في منأى عن المتناقضات الأرضية "

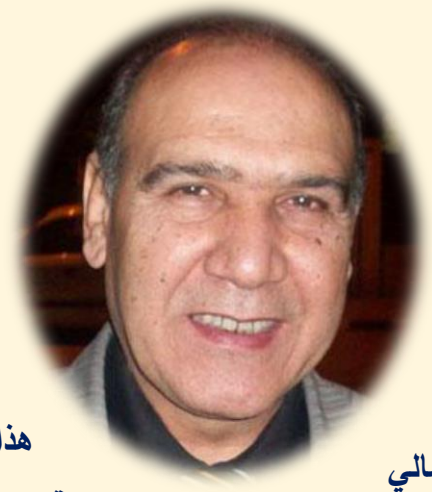
بعد المقدمة الوافية المشوقة للكتاب ينقل د. صالح العويني القارئ الى العالم الشعري لإيكيلوف من خلال ترجمته لمختارات رائعة من أشعار ايكلوف أورد هنا مقتطفات منها.

عالم كل منا تسكنه كائنات عمياء ، غامضة
متمردة على سلطة الأنا المتحكمة فيها.
في كل نفس آلاف الأنفس الحبيسة
وفي كل عالم آلاف العوالم الخبيئة
وهذه العوالم السفلية الخبيثة
وهذه العوالم السفلية العمياء

عوالم غير متجسدة
ولكنها حية وحقيقية كوجودي
ونجمة كلهيب البحر براقة ،تومض ثم تختبيء
زتومض ثم تختبيء
تحملها الأعناق المرتعشة
وهكذا ، وقفت فينهاية ألف بلد
اسائل نفسي ماذا تريد
وأمعن الفكر في هذا العالم
حسن أن يبقى المرء على ما هو عليه
وحسن ايضا أن يقاتل المرء جبلا
فإني لو لم أعشق الرماح
لكنت ككل الآخرين ، على الرحابة والدعة
لأشياء كينونة ، ولا كينونة لأشياء أخرى
الطرق العريضة لا تعرف غاياتها
وتعرف غاياتها المسالك الوعرة
هكذا حدثت نفسي
الشاعر الوحيد الذي أعبأ به
هو من يحمل بأناة
وأيد مرتعشة
اناء مملوء باالدم
سقطت فيه قطرة حليب
أو اناءممتلئا بالحليب
سقطت فيه قطرة من الدم
لقد رأيت الآن ، وأريد أن أرى
القبضة القوية التي تمسك
إناءا مترعا بماء الينابيع!

جمالية النموذج الفني في شعر الحداثة

د. سعد الدين كليب



تأسيس نظري:

يعدّ النموذج الفني ARTISTIC TYPE من أهم الأساليب التقنية التي استخدمها شعر الحداثة العربية، في تعبيره عن وعيه الجمالي الذي يتصف بالدرامية DRAMATIC من جهة؛ وفي تعبيره عن الواقع الإنساني من جهة أخرى، إذ إن إنتاج النموذج الفني لايعني التخفّف من الغنائية LYRICISM فحسب. بل يعني أيضاً المعالجة الفنية لأوسع مساحة ممكنة، من الواقع بعلاقاته وقيمه المختلفة. ولهذا، فإن دراسة هذه التقنية هي،في أحد مستوياتها، دراسة لتجلي التجربة الشعرية بشكل درامي، في شعر الحداثة؛ مثلما هي دراسة لطريقة التناول الفني للواقع.

فمن المعلوم أن الشاعر الحداثي لم يعد، في الأعمّ الأغلب، يعبّر عن تجربته الشعرية بشكل غنائي صرف، كما كان الشاعر الكلاسيكي ينحو في شعره. بل بات أقرب إلى الموضوعية في تناول تجربته، وفي إنتاجها شعرياً. وهو مأدى إلى استتار ذاتيته، في بعض النصوص استتاراً تصعب فيه إحالة هذه النصوص على تلك الذاتية، من دون أن يعني ذلك استتار الموقف الذاتي من هذه الظاهرة أو تلك. أي أننا لم نعد نتلقى ذاتية الشاعر من خلال نماذجه الفنية، بقدر مانتلقى موقفه الذاتي منها. ولذلك فإن الكلام على النموذج بوصفه تعبيراً عن تلك الذاتية، سوف يقع في مغالطة نقدية وعلمية في آن معاً. وذلك كما فعل الناقد يوسف اليوسف (1) بنموذج "حفار القبور" للسياب. حيث راح اليوسف يستقرئ نفسية السياب التدميرية السادية، من خلال هذا النموذج السلبي الذي أبدعه السياب تعبيراً عن موقفه الجمالي والأيديولوجي السلبي من ظاهرة اجتماعية محددة. *)

ومن الطبيعي أننا لاننفي أن يكون لنفسية الشاعر أو ذاتيته حضور ما، في بعض نماذجه الفنية. إذ إن شعر الحداثة هو، في نهاية المطاف، شعر غنائي يتصف بالدرامية، ولكن ننفي أن تكون هذه النماذج تعبيراً مباشراً وصرفاً عن ذاتيته. ولو كان الأمر على هذا النحو، لما كان ثمة حاجة للحديث عن النمذجة الفنية بوصفها معادلاً موضوعياً لموقف الشاعر من هذه الظاهرة أو تلك؛ وبوصفها تقنية تستوعب مجمل الظواهر النفسية والروحية والاجتماعية التي يعالجها الشاعر أو يعانيها.

إن الميل إلى إنتاج النموذج ينهض، أساساً، من محاولة الشاعر الحداثي، في استيعاب الواقع الإنساني استيعاباً درامياً، يتمكن به من تملك العلاقة الجدلية بين الذاتي والموضوعي، بين الأنا والآخر، وهو مالم يعد ممكناً بالشكل الغنائي الصرف الذي يمكن القول إنه أصبح عاجزاً عن استيعاب الواقع، وعن التعبير عن الوعي الجمالي الحداثي .إنّ عجز هذا الشكل هو الذي دفع الشاعر الحداثي إلى البحث عن تقنية جديدة، تنهض بما عجز عنه ذلك الشكل، فوجده في الأسلوب التقني الذي تتكئ عليه المسرحية والرواية، وهو النموذج أو الشخصية الفنية. إذ من المعروف أن المساحة الاجتماعية التي تعالجها الرواية أو المسرحية، بسبب أسلوب النمذجة، أكثر اتساعاً وعمقاً من المساحة التي يعالجها الشعر الغنائي؛ غير أن الشعر الحداثي، بميله إلى النمذجة، راح يستوعب، إلى حد ما، تلك المساحة. حيث بات يتناول كثيراً من الظواهر التي كان الشعر الغنائي عامة يبتعد عن تناولها.

ومما لاشك فيه أن ثمة اختلافاً واضحاً، في أسلوب النمذجة، بين الشعر الحداثي وكلٍّ من المسرحية والرواية. فعلى حين أن هذين النوعين يطرحان حيوات الأشخاص في ظروف اجتماعية محددة، ويصوران تناميها وتبدلاتها في علاقتها بالأحداث، وعلاقتها فيما بينها؛ نجد أن الشعر يميل إلى إنتاج النموذج .

الموقف في علاقته بهذا المستوى أو ذاك من مستويات الواقع. بمعنى أن النموذج الشعري يتنامى ذاتياً، في إطار سماته النوعية المحددة. إنه لايحتمل التنامي من نوعية إلى نوعية أخرى مغايرة، والسبب هو أن الشعر لايستوعب حياة المنمذج كاملة. بل يطرح موقفه الذي يوضّح سماته. فهو حين ينتج نموذجاً ما، يتكئ على كينونته القيمية، لا على حياته المادية والروحية والاجتماعية، كما نلحظ في الرواية والمسرحية.

ويختلف النموذج الشعري عن كلٍّ من النموذج الروائي والمسرحي، في أنه موضوعي ـ ذاتي يحيل على موقف الشاعر من الظاهرة المنمذجة إيجاباً أو سلباً. أما الآخران فمستقلّان عن ذات المبدع. ولهذا فهما أكثر موضوعية من النموذج الشعري. إذ إن طبيعة الإبداع الشعري تجعل الشاعر لايتخلى عن طرح موقفه الذاتي. فموقف السياب، مثلاً، من "حفار القبور" أو "المومس العمياء" موقف واضح وصريح. أما موقف دوستويفسكي، مثلاً، من أفراد العائلة المتهرئة ـ عائلة كرامازوف ـ فليس واضحاً تمام الوضوح. فما موقفه من الأخ الأصغر المترهبن، أو الأخ الأوسط المتثاقف، أو الأخ الأكبر المتهتك، أو الأخ المنسي المصروع... إلخ؟ ولاشك في أن موقف دوستويفسكي السلبي من عائلة كرامازوف جملة، واضح تماماً. غير أنه رسم شخصياته تلك، بشكل موضوعي بالنسبة إلى ذاته. أما الشاعر، بسبب طبيعة فنه، فلايمكنه ذلك. وعلى أية حال، فإن لكل فن طبيعته الخاصة به.

إن سمة النموذج الفني الجديرة بالاهتمام تكمن في أنه يستطيع احتواء ظواهر اجتماعية جديدة دائماً(2). وذلك بسبب التعميم المجازي الذي يتصف به، وبسبب اهتمامه بما هو جوهري في الظاهرة المنمذجة. ويمكن القول إن النموذج الذي لاينهض بذلك، لن يتملّك الظاهرة التي ينمذجها، كما لن يتمكن من الإيحاء الجمالي. مما يعني أن النمذجة الفنية لاتتم بمجرد إيجاد شخصية مختلفة عن شخصية الشاعر. فلابد من أن تكون هذه الشخصية ذات إمكانية تعبيرية عن موقف أو تجربة أو ظاهرة ما، وذات إمكانية إيحائية، يمكن بها أن تستوعب ظواهر أخرى مختلفة، وأن تتواصل وما يستجدُّ على صعيد الواقع .ولكن ذلك غير ممكن، إذا ماكان النموذج عبارة عن مقولة عقلية. إذ إن للمقولة نسقاً مغايراً لنسق التجربة التي يسعى شعر الحداثة إلى التعبير عنها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإذا كان النموذج صادراً من تعميم مجازي، فإن ذلك لايؤدي إلى أنه تعميم عقلي للظاهرة. بل إن العلاقة الانفعالية بين الذاتي والموضوعي توجب أن يكون النموذج ذا نسق انفعالي مجازي لايمكن اختزاله بمقولة عقلية. إن هدف الشعر الحديث ـ كما يقول صاحب كتاب شعر التجربة ـ "يتجلى في فتح قناة من الموضوع الشخصي إلى نموذجه الأصلي عبر تجنّب المقولة العقلية للنموذج"(3). ولهذا فإن النموذج بما هو تعميم مجازي، يحيل على الطبيعة الانفعالية للتجربة الشعرية عامة.

وتنبغي الإشارة، في هذا المجال، إلى أن النموذج لايتمُّ، من دون الوحدة العضوية ORGANIC UNITY التي هي سمة أساسية من سمات القيمة الجمالية AESTHETIC VALUE عامة. فالتنافر والنشاز وعدم الاتساق لايمكنها أن تنتج قيمة جمالية. سواء أكان ذلك فيما يتعلق بالنموذج، أم فيما يتعلق بالنص عامة. ولهذا، لابدَّ من أن يكون النموذج المطروح متماسكاً على الصعيد البنيوي لتشكيله الفني، ولإحالاته الجمالية. بحيث لايبدو جمعاً اعتباطياً لبعض الصفات الإنسانية المتنافرة، أو لايبدو خالياً من الاتساق الإيحائي أو الإيحائي الجمالي المتسق.

إن النموذج الفني بوصفه حاملاً للتجربة الشعرية، ينبغي أن يمتلك الإمكانية في أن يكون ذا كينونة ذاتية مختلفة، بهذا القدر أو ذاك، عن كينونة الشاعر الذاتية، بحيث يستحقّ الانتباه إليه بذاته، شأنه في ذلك شأن الرمز الفني، بمعزل عن مبدعه. بل كثيراً مانجد الشاعر يدخل في حوار أو تناقض أو صراع مع نموذجه الذي قد يبدو، على الصعيد الجمالي، جميلاً أو قبيحاً، وبطولياً أو تافهاً، وتراجيدياً أو معذباً أو كوميدياً. ومن هنا، فإن النموذج ليس استيعاباً درامياً للتجربة فحسب بل إنه أيضاً يفرض بناء شعرياً درامياً بالضرورة. أي أن النص الشعري الذي ينهض على النمذجة، لابدّ من أن يكون بناؤه الفني درامياً. حيث تتعدد الأصوات وتتناقض، ويتنامى الانفعال، وتتطور الصور من

بعضها، وتتواشج فيما بينها، وتصطرع المشاعر والأحاسيس .. إلخ.وإذا ما أضفنا إلى كل ذلك أن النموذج غالباً مايتصف بتأزم درامي حادّ، فإن درامية البناء الفني للنص تغدو، عندئذ، أوضح من أن يشار إليها، ويغدو التداخل بين الذاتي والموضوعي عاماً في النص كله. "فالشاعر يتحدث عن نفسه عبر الحديث عن آخر) موضوع)، وهو يتحدث عن آخر عبر الحديث عن نفسه، وهو لايخاطب نفسه أو الآخر، كلاً على حدة، وإنما يخاطبهما معاً، فنراه يخاطب الآخر لينبئ نفسه بشيء ما، ومع ذلك فإن الشيء الذي ينبئ به نفسه يتأتى من الآخر" (4). وبهذا المعنى، فإن الشاعر في انتاجه للنموذج يختلق شخصية موضوعية، تكثف موقفه الجمالي . الذاتي، ليدخل معها في حوار يبلورها ويبلور موقفه أيضاً.وقد يسند إليها مايسعى إلى أن يقوله. فتقول قوله، على أنه قولها؛ كما قد يسند إليها مايتنافر أو يتناقض وقوله. فتقول، عندئذ، نقيض قوله، على أنه قولها أيضاً. وتبقى هذه الشخصية . أو هذا النموذج . هي المعادل الموضوعي للموقف الذاتي النهائي للمبدع، من هذه الظاهرة أو تلك. سواء أكان الموقف سلبياً أم كان إيجابياً. مع الإشارة إلى أن السلبية أو الإيجابية، هنا، تبقى نسبية. بمعنى أن النموذج ليس فكرة أو مقولة يمكن أن نصفها بالصواب أو الخطأ. بل هو كائن فني متعدد الأبعاد ومختلف المواقف والمشاعر. ولهذا كثيراً ما يصعب وصفه بالإيجابية أو السلبية المطلقة. وإن يكن للمبدع موقفه النهائي منه. فبما أن للنموذج استقلالاً ما عن ذات المبدع، فمن حقه أن يمتلك الإمكانية الإيحائية في أن يحيل على موقف تقويمي لا يتقاطع بالضرورة وتقويم المبدع له. والحق أن هذا شائع في الكثير من النماذج التي طرحها شعر الحداثة. وهو ما سوف نلحظه في بعض النماذج التي سوف نتعرض لها في هذا المبحث.

نخلص إلى أن سمات النموذج الفني، في الشعر، تتحدد بالتعبير عن جوهر الظاهرة المنمذجة تعبيراً مكثفاً مركزاً، من دون الالتفات إلى ما هو ثانوي أو عرضي أو يومي، مما قد يشكّل أساساً من أسس النمذجة في الرواية والمسرحية؛ ويتحدد بالتعميم المجازي القائم على الطبيعة الانفعالية للعلاقة بين الذاتي والموضوعي، وبدرامية الموقف، والتنامي في إطار النوعية المحدّدة، وبالوحدة العضوية، وبالإيحاء الجمالي المتكثّر؛ كما يتحدد أيضاً بالحسية الصورية التي من دونها لا يكون للنموذج كيان قائم بذاته، ولا يستطيع أن يتكثّر إيحائياً. فمن دون الحسية الصورية يغدو النموذج مجرّد رأي مطروح، يتطلب المحاورة الذهنية لا المعايشة الجمالية. أومن اللافت للنظر أن النقد الأدبي الخاص بالشعر الحداثي، لم يلتفت إلى التنظير للنموذج الفني، على الرغم من الأهمية العظمى التي له، في هذا الشعر الذي قام في معظم نصوصه على النمذجة. مع العلم أن ذلك النقد قد تناول هذه التقنية، غير أنه كان يرى فيها نوعاً من القناع الفني (5)، لا نموذجاً فنياً. ونرى أن مصطلح القناع MASK قاصر عن الإحاطة بهذه التقنية التي هي نمذجة بكل ما يعنيه المصطلح. إذ إن الفرق بين القناع والنموذج ينهض من أن الأول يحيل على ذات الشاعر المتقنعة، أما الثاني فيحيل على الظاهرة المنمذجة في علاقتها بذات الشاعر. علاوة على أن القناع يُعنى . كما هو مطروح نقدياً . بالشخصيات التاريخية والأسطورية، أما النموذج فهو أعم وأشمل. حيث يتناول كل شخصية، على الإطلاق، سواء أكانت تاريخية أم أسطورية أم واقعية أم متخيلة. مع الإشارة إلى أن التخيل أساسي في النمذجة الفنية عامة، حتى لو كان النموذج واقعياً بحتاً.

إن أسلوب النمذجة الفنية هو الأسلوب الأقدر على استيعاب القيم الجمالية بشكل تجسيدي تخييلي. حيث تبدو القيمة الجمالية فيه محمولة على شخصية فنية متكاملة؛ كما تدخل هذه القيمة، من خلال النمذجة، في تجادل مع القيم الأخرى. مما يعني أن النص القائم على النمذجة يشتمل على عدة قيم في آن معاً. وهذه القيم لاتتجاور بل تتناقض، ولاتتوالى، بل تتداخل. وهي في كلّ ذلك لاتظهر بوصفها آراء جمالية، وإنما بوصفها كائنات حية تتفاعل وتتصارع وتتنامى. ولهذا فإن القيمة الجمالية التي يجسدها النموذج تتطور وتتعمق بحسب حركة النموذج في النص، وبحسب تجادله مع الأصوات الأخرى. ومن ذلك فإن القيمة الجمالية إذ تتجسّد بالنموذج، لايمكن فهمها

أو استيعابها من دون استيعابه .ولعلَّ النماذج الروائية أو المسرحية تكون مثالاً حياً على ذلك.

إن استيعاب النمذجة للقيم الجمالية لايعني نفسه بقدر مايعني استيعاباً للظواهر والأشياء التي تتناولها التجربة الشعرية. وإذا ماكان الشعر . والفن عامة . في جانب منه، تقويماً جمالياً للظواهر والأشياء في علاقتها بالمبدع، فإن ذلك لاينفي أن ثمة أسلوباً أقدر من غيره في استيعاب هذا التقويم. ولعلَّ النمذجة هي الأقدر من بين الأساليب الأخرى، كالصورة والرمز، على ذلك الاستيعاب، لما تتسم به من تعميم وشمول وكلية وتعدّد في تناول الظاهرة المقوّمة. فالصورة الجزئية مثلاً تتناول بالتقويم هذا الجانب أو ذاك من الظاهرة، ولاتتناول الظاهرة في كليتها؛ على خلاف النمذجة التي من سماتها كليّة التقويم وتعدّده. مع الإشارة إلى أن النموذج هو، بشكل أو بآخر، صورة فنية غير أنها كلية. بمعنى أنه الصورة المتحصلة من النص بمجمله. ولهذا، فإن النموذج بوصفه صورة كلية ينطوي على صور جزئية عديدة، تشكّل قوامه الجمالي والفني معاً.

أنماط النمذجة في الشعر:

لقد طرح شعر الحداثة العربية الكثير من النماذج الفنية التي استوعبت تجربته الجمالية، في علاقته بالواقع. بحيث يمكن القول إنه لاوجود لظاهرة أو قيمة أو حالة في الواقع العربي المعاصر، لم يكن ثمة نموذج فني يستوعبها أو يجسدها. سواء أكان الأمر مرتبطاً بما هو اجتماعي أم سياسي أو وجودي أو نفسي... وهو مايسوّغ التعدد الهائل في النماذج من جهة، وفي القيم الجمالية من جهة أخرى. وإذا ماكان بالإمكان أن نصنّف النماذج بحسب القيم التي تجسدها، وهي غالباً ما تتمحور حول الجمال والقبح والجلال والبطولية والتفاهة والعذاب والتراجيدية والكوميدية؛ فإن طبيعة الموقف من هذه القيم تتباين وتختلف بحسب التجربة الشعرية الخاصة بهذا الشاعر أو ذاك بل بهذا النص أو ذاك أيضاً .وإذا ماكان بالإمكان أيضاً أن نحدد الأنماط العامة التي تنظم هذه النماذج، فإن ثمة صعوبة في الزعم أن النماذج يمكن أن تنصاع كلياً لتلك الأنماط. فلكلّ نص طريقته في تناول النموذج، وفي صياغته الشعرية، وفي إحالاته الجمالية، وإن يكن هذا لا يلغي إمكانية التصنيف العام، من خلال عدة أنماط شاعت بين النصوص.

إن النمط الأول، في تقنية النموذج، كما طرحه شعر الحداثة، يقوم على تكشّف النموذج ذاتياً، من خلال الموقف الدرامي المتأزم، مع تدخّل الذات الشعرية، في سيرورة النموذج وصيرورته، من أجل إعطاء صورة متكاملة عنه. أي غالباً ما يكون النموذج هو المتحدّث الأساسي، في النص. أما الذات الشعرية فتغدو وكأنها الراوي NARRATOR الذي يتدخل في سير الموقف، كي يبلور النموذج ويعمقه. مما يحيل على أن ثمة نوعاً من التناغم الفني بين النموذج والراوي، من أجل بلورة الموقف الدرامي المطروح، عبر دخول النموذج في تجادل مع نقائضه. وقد يكون الراوي أحد هذه النقائض، كما قد يكون الراوي على انسجام قيمي جمالي مع النموذج. فالتناغم الفني بين النموذج والراوي لا يعني، إذاً، تناغماً أو انسجاماً على الصعيد القيمي بينهما بالضرورة.

ونتوقف عند قصيدة "الصقر" (6) لأدونيس، بوصفها مثالاً على هذا النمط. حيث إن النموذج هو المتحدث الأساسي، على حين أن الراوي لا يتدخل، في سياق الموقف الدرامي، إلا قليلاً، بما يكفل توضيح هذا الموقف، وتوضيح معاناة النموذج أيضاً.

تعالج القصيدة شخصية عبد الرحمن الداخل المعروف بصقر قريش، والذي تشكّل حياته سيرة درامية بحقّ. غير أن القصيدة إذ تنطلق من هذه الشخصية التاريخية، تتجاوز السيرة الذاتية لها، لتطرح شخصية البطل الفرد. بما يتلاءم والمثل الأعلى الجمالي للبطولية الفردية التي ينطلق منها شعر أدونيس عامة. ومن ذلك، فإن نموذج الصقر البطولي ليس صياغة فنية لشخصية عبد الرحمن الداخل التاريخية. بل هو صياغة للمثل الأعلى الجمالي للبطولية الفردية. وإن تكن هذه الصياغة تنهض مما هو تاريخي في سيرة صقر قريش. وتقتضي الإشارة، في هذا المجال إلى أن كلّ الشخصيات التاريخية والإسطورية والواقعية التي عالجها شعر الحداثة، وجعلها نماذج فنية، قد

عولجت من منظور المثل الأعلى للشاعر .بمعنى أن هذا الشاعر لم يكن يتعامل مع تلك الشخصيات بشكل حيادي أو من منظور مثلها هي، أو بحسب الأيديولوجية التي كانت تعبّر عنها، في واقعها التاريخي أو الأسطوري .ولهذا فإن البحث عن المشاكلة التامة أو شبه التامة بين الشخصية التاريخية والنموذج الذي يعالجها، هو بحث لاطائل منه(7).

تتأسس درامية قصيدة "الصقر" على ثلاثة محاور. الأول هو الصقر أو النموذج البطولي. والثاني هو السياق الاجتماعي التراجيدي. والثالث هو الجمال الطبيعي . المكاني. ومن خلال العلاقة الجدلية بين الصقر وكلّ من السياق والطبيعة، تتكامل شخصية الصقر، وتتبلور بطوليته، وتتكشف له الحقيقة. وهي أن بطوليته الفردية هي المنقذ الأوحد من السياق التراجيدي، وهي التي سوف تجعله يبني "أندلس الأعماق" (8)، أو يقيم واقعاً إنسانياً يتلاءم وجوهر الذات الإنسانية المبنيّ على الحرية. ومن هنا، فهو ينتقل من "موت" إلى آخر، من دون أن يسقط تراجيدياً، ومن دون أن يتخلى أو يتراجع عن بطوليته لحظة واحدة:

هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح

جسدي يتدحرج والموت حوذيّه والرياح

جثث تتدلى ومرثيّه (9)

وعلى الرغم من هذا السياق التراجيدي، فإن الصقر يعلو عليه، رافضاً أن يتحول إلى جثة أو إلى مرثية. إنه ينتمي إلى الحياة، ويمتلئ بالرغبة فيها. فإنه في برهة الموت، يتواصل وجلال الفرات، مستمداً منه مايعمّق إحساسه بالحياة وبالبطولية أيضاً:

أسمع صوت الفرات:

قريش..

قافلة تبحر صوب الهند

تحمل من أفريقيا، من آسيا للهند

تحمل نار المجد (10)

بمعنى أن الجلال في صوت الفرات صادر من جلال قريش. حيث نار المجد التي يتمثلها الصقر، من أجل إبداع أندلس الأعماق. وكما راح يتمثل تلك النار، راح يتمثل أيضاً الماء الدافق، في الفرات:

وقلت للأشياء والفصول

تواصلي كهذه الأجواء

مدّي لي الفرات

خلّيه ماء دافقاً أخضر كالزيتون

في دمي العاشق في تاريخي المسنون(11).

وحين يتشرد الصقر، لا ينكسر أو يقع في الضياع والتيه، وإنما يسعى إلى التعرف إلى كل شيء، متمثلاً إياه في تبدّياته الجميلة. فهو يصغي إلى العقارب، وهي تصيء، ويهدي القطا في المجاهل، ويتوحد بالأرض، ويوشوش حتى الحجار (12). بكلمة أخرى: لقد عانى الصقر وعاين كلّ شيء: ذاته، وتاريخه، وواقعه، والوجود من حوله. وفهم السر الكامن وراء كل ذلك، مما جعل بطوليته شاملة. سواء أكان ذلك في علاقته بالموت، أم بالحياة، أم بحلمه الجميل . أندلس الأعماق. إن بطوليته هي الكيمياء التي تبدّل في طبيعة الأشياء، فتحوّل الموت وجوداً جديداً، والخوف باعثاً على الحرية:

متعب، حملته متاهاته، حملته الصخور

فحنى فوقها، يغذّي متاهاته، ويغذّي الصخور

والفضاء

موقد،

والرياح عجوز تقصّ حكاياتها

والصقور

موكب يفتح السماء (13)

وبهذا، فالجسد الذي كان يتدحرج والموت حوذيّه، تحوّل إلى وجه والشمس حوذيّه، فاتحاً العالم، ومتحولاً إلى صقور تفتح السماء. فالبطل غدا أبطالاً، والبطولية غدت جماعية. ذلك هو نموذج الصقر من حيث هو قيمة جمالية تجسّد المثل الأعلى، في البطل الفرد الذي هو أساس المجتمع وأساس التغيير بحسب أدونيس.

واضح أن هذا النموذج درامي، من الطراز الرفيع. إذ إنه يتنامى من خلال تجادله مع السياق التراجيدي للواقع، ومع الجمال الطبيعي ـ المكاني. فارتباطه الجدلي مع ذلك السياق أوضح فيه سمة البطولية، وارتباطه بالفرات عمّق فيه هذه السمة، وارتباطه بالأرض وجّه هذه البطولية إلى بناء أندلس الأعماق. فكل شيء كان ينهض ببلورة البطولية في الصقر، حتى تحول الصقر إلى صقور. مع العلم أن بطولية الصقر كانت واضحة منذ أن كان جسده يتدحرج والموت حوذيه. بمعنى أن الصقر لم يتحول من نوعية إلى نوعية مغايرة، على الصعيد الجمالي. بل إنه تنامى في إطار نوعيته المحددة.

إن نموذج الصقر هو المتحدث الأساسي، في هذا النص. إنه هو الذي يروي ماحدث ويحدث له، وهو الذي يتقلب من حال إلى حال، من دون تدخُّل من الذات الشعرية أو الراوي إلا في أواخر النص. حيث توقّف الصقر عن الكلام، ليتكلم الراوي بدلاً منه. ونشير، هنا، إلى أن نموذج الصقر كان يروي ما عاناه وما عاينه، حتى وصل إلى إنجاز حلمه، ليتوقف عن الكلام. وكأنه لايصحّ أن يتحدث الصقر عن انتصاراته وفتوحاته. هذه التي أخذ الراوي على عاتقه أن يسردها بتعاطف شديد:

الصقر في متاهه، في يأسه الخلاق

يبني على الذروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطالع من دمشق

يحمل للغرب حصاد الشرق (14)

فثمة تناغم، إذاً، على الصعيدين الفني والجمالي، بين النموذج البطولي والراوي. وهو ماجعل الراوي يبادر إلى الكلام عن فتوحات بطله، حين رفض هذا الحديث عنها. وهو ماجعله أيضاً يرى أن الوجود كله يترنم ببطله:

كل سماء باسمه كتاب

وكل ريح باسمه نشيد (15)

إن التناغم الذي نلحظه بين الصقر والراوي، نلحظه أيضاً بين الصقر والفرات الذي يمكن القول إنه الراوي التاريخي الذي يمدُّ الصقر بأنباء الماضي من بطولات وانتصارات ومآس. بمعنى أن ثمة، في النص، ثلاثة رواة. الأول هو النموذج، وهو المتحدث الأساسي في النص. والثاني هو الفرات الذي ينبئ الصقر بما قد حدث ماضياً، وأما الثالث فهو الذات الشعرية أو الراوي المعلّق. ولقد تكامل هؤلاء الرواة من أجل تقديم صورة متكاملة عن شخصية الصقر والمواقف الدرامية المتأزمة التي مرَّت بها. ونشير إلى أن هذا التكامل قد ظهر على النحو التالي: النموذج يروي مايحدث له الآن. والفرات يروي للنموذج ما حدث لأجداده القدامى. والراوي المعلّق يروي لنا ما أنجزه الصقر من فتوحات. ومما يلفت النظر في لغة هؤلاء الرواة أنها تتمحور حول الزمن الحاضر، على الرغم من اختلاف موقع هذا الراوي عن ذاك، واختلاف الأزمنة أيضاً. أي أن زمن النص هو الزمن الراهن. والحق أن راهنية الزمن قد جعلت من الموقف الدرامي يبدو وكأنه يتأزّم الآن، وجعلت من الصقر يعاني ويعاين وينكسر وينتصر الآن أيضاً. فليس ثمة ماض، على الرغم من أن هنالك رواية لما هو ماض. إلا أن هذه الرواية جاءت بلغة الحاضر. وكأن النص يقول من خلال ذلك إن كل ما يمكن استحضاره من الماضي هو حاضر بالضرورة. فالماضي لا يكون ماضياً إذا ما دخل في بنية الراهن. ومن ذلك، فإن حضور قريش في النص هو حضور الراهن لا حضور الماضي. وهو لا يقلُّ أهمية عن حضور السياق التراجيدي الذي يعانيه الصقر:

..أسمع صوت الفرات:

"قريش..

لؤلؤة تشعّ من دمشق

يخبئها الصندل واللبان

أرقُّ ما رقَّ له لبنان

أجمل ما حدَّث عنه الشرق..." (16).

ولاشك في أن قصيدة "الصقر" لا يمكن أن تستوعبها هذه الإشارات التي هدفها دراسة النموذج الفني لا دراسة القصيدة. ولكن لا بأس من الإشارة إلى أن الدرامية قد وسمت هذا النص بمجمل مناحيه، في النموذج، والبناء، والصورة، واللغة القائمة على التناقض، وفي الرموز الفنية.

أما النمط الثاني، في تقنية النموذج الفني، فهو أن يكون الراوي هو المتحدث الأوحد، في النص. أي أن النموذج ينكشف من خلال رواية الراوي الذي يرصد تحركات نموذجه، والتأزم الذي يقع فيه، مثلما يعلن عن موقفه منه. وهذا النمط يعطي مجالاً أوسع للراوي، في أن يصف ويقوّم، بخلاف النمط الأول الذي يحدُّ من فاعليته بالنسبة إلى النموذج. ونطرح مثالاً على ذلك قصيدة "حالة" (17) لسعدي يوسف. أما القصيدة فهي:

شيخ في العشرين

يستيقظ، دوماً، في ساعات الصبح الأولى

يمشط شعراً مبلولاً

ويدير المذياع، وينصت للباكين

يختار قميصاً ورديا

وحذاء ذا كعب عال، وكتاباً أبيض

يقرأ شيئاً منه، وإذ ينهض

يصنع مايقرأ كرسيا

في غرفته، حيث العمل المأجور

ثلاثة أطفال بدناء:

أولهم: لايقرأ حتى نفسه

ثانيهم: ضيَّع في مزبله رأسه

ثالثهم: يحلم بالفقراء

كلَّ مساء، يغلق شيخ في العشرين

شقّته، وينام وحيدا

أمس استيقظ في منتصف الليل

تناول موساه

وحزّ بيسراه وريدا

وأدار المذياع وأنصت للآتين

لقد وصل هذا النموذج إلى الانتحار، حين اكتشف حقيقة وجوده الذاتي. وهي أنه مجرد مخلوق صغير معذب، لايملك حتى ممارسة حلمه. لقد افتقد هذا النموذج الحيوية، في اللحظة التي ينبغي أن يتمتع بها (شيخ في العشرين). وبما أنه قد افتقدها نهائياً، فإن كل محاولاته الشكلية، من أجل الإدعاء بها، هي محاولات زائفة أساساً. وذلك كأن يرتدي قميصاً ورديا . دلالة على الحيوية . أو كأن يبلُّ شعره بالماء . دلالة على الحيوية أيضاً.

لقد شاخت روحه، ولم يعد بالإمكان أن يتجاوز ذلك. مما يجعل الانتحار خاتمة مناسبة، لشيخوخة دائمة، في عز الصبا الذي من المفترض أن يكون هو الذروة في الحيوية.

يحيل هذا النموذج جمالياً على مفهوم المعذب. حيث نلحظ أنه يمتلئ بالتناقضات الروحية والأمراض النفسية (ثلاثة أطفال

بدناء) . ونرى أن هؤلاء الأطفال البدناء ليسوا في الحقيقة سوى طفل واحد بسمات ثلاث. أي ليسوا سوى هذا النموذج المعذب الذي سمته المعلنة هي الحلم بالفقراء ، وثورتهم. غير أنه (لايقرأ حتى نفسه) في علاقته بهذا الحلم. ومن هنا فإنه قد (ضيّع في مزبلة رأسه). بمعنى أنه لايمتلك وعياً أصيلاً بذاته، وبحلمه، وبفقرائه المتخيّلين. إن عدم وعيه هو الذي يؤسس لعذاباته الروحية والنفسية الحادة، حيث يعيش انتظاراً صعباً ووهمياً خبر قيام الثورة من المذياع .وربما خبر قيام الانقلاب العسكري . إنه ينتظر فحسب، مصغياً إلى أصوات الباكين، لعلّها تتحول من تلقاء نفسها إلى أصوات للآتين. أضف إلى كل ذلك أنه لا يقرأ أو يتثقّف إلا من أجل أن يبدو مثقفاً، وليس من أجل أن يعي ما حوله. فهو كلما قرأ شيئاً، جعل منه كرسياً له، يتعالى به. أو لنقل: إن إحساسه بفرديته إحساس متعاظم، لا يكاد يفارقه لحظة واحدة، بدءاً بتسريح شعره المبلول، وانتهاءً بنومه وحيداً، في شقّته. فالفردية، إذاً، هي المزبلة التي ضيع فيها هذا النموذج رأسه. وهذه الفردية هي الحاجز الذي ينهض بينه وبين حلمه، وبينه وبين الحيوية، وبينه وبين وعيه الأصيل لذاته ولموقعه.

إن درامية الموقف الذي يعانيه هذا النموذج، تتأتى من التعارض الحاد بين فرديته وحلمه، وبين الحيوية المفقودة والرغبة فيها، وبين تصوره لذاته وتكشّف حقيقتها له، وهذه هي البرهة الدرامية العليا، في هذا النص. حيث ينهض الصراع بين مواصلة الحياه كما هي، وبين الانتحار المنقذ من العذابات الروحية والنفسية. ومن خلال ذلك، تنامى النموذج، وتبلورت ملامحه وسماته. فهو بإحساسه الدائم بالموت (شيخوخته) اندفع إلى خوض تجربة الموت التي هي آخر تجاربه المؤلمة. وبفعل تناميه، لاحظنا كيف استيقظ في بداية النص على قناعه الشكلي (أناقته الشكلية)، في حين أنه استيقظ في نهايته، على ذاته الحقيقية غير المزيفة أو المقنعة. مع العلم أن ذاته واحدة، في الحالتين، فقد كان في البداية عاجزاً عن مواجهة قناعه؛ وفي النهاية كان عاجزاً أيضاً عن مواجهة ذاته الحقيقية. وبهذا فهو لم يتطور نوعياً، بل تنامى وعيه لذاته.

إن هذا الشيخ الذي في العشرين لم ير الحقيقة سوى برهة واحدة، وهي برهة استيقاظه منتحراً. وماتبقّى من حياته، فممتلئ بالوهم والزيف. حتى في برهة انسراب الدم من عروقه، خيّل إليه أن أصوات الآتين راحت تنسرب من المذياع، فراح ينصت إليها متخيلاً أن حلمه يتحقق؛ تماماً كما كان ينصت إلى أصوات الباكين متخيلاً أنها سوف تتحول بما يتلاءم وإنجاز حلمه.

نلحظ أن هذا النموذج مبني بشكل درامي داخلي. فصراعاته في داخله أكثر منها في الخارج، وإشكاليته ذاتية في الدرجة الأولى. ولعلّ هذا ماجعل العالم الخارجي باهتاً في النص .صحيح أن الاستلاب وانتفاء العدالة الإجتماعية، وشيوع القبح في العالم الخارجي، هي التي انعكست سلبياً في ذات النموذج. غير أنه، بما يعانيه من إشكالات روحية ونفسية، عجز عن أن يكون فاعلاً لا منفعلاً. لقد عجز عن المواجهة فانكفأ إلى ذاته التي ماستطاع أن يواجه حقيقتها أيضاً.

وعلى الرغم من أن الدرامية في هذا النموذج هي درامية داخلية، إلا أنها تنطوي على تأزم حاد جداً، تأزم ظهر في العزلة التي يعانيها النموذج (ينام وحيداً)، كما ظهر في استيقاظه منتحراً. وعلى الرغم من السردية التي اتصف بها النص، غير أنها لم تَضِعْ في الأمور الثانوية الجانبية. فحتى الإشارة إلى حذاء هذا الشيخ المعذب على أنه ذو" كعب عال" هي إشارة إلى ما هو جوهري في ذات النموذج. إذ إنها تحيل على سمة التعالي فيه على كل ماهو حقيقي. فحذاؤه ذو كعب عال، مثلما أنه يصنع من قراءاته كرسياً له .أي أن ثقافته ذات كعب عال أيضاً. وهو مايؤكد أن ثمة وحدة عضوية في هذا النموذج. فكل السمات والملامح المطروحة تتكامل منتجة نموذجاً ذا نسق جمالي، يتسم بالوحدة العضوية. فليس ثمة تنافر أو نشاز في بنيته الفنية، وفي مضمونه القيمي، وفي إحالاته الجمالية.

كما نلحظ أن الراوي هو المتحدث الأوحد، في هذا النص. فقد تعرفنا إلى النموذج من خلال الراوي، لامن خلاله هو، ولكن إذا ماتساءلنا عن هوية الراوي، وعن موقعه من النموذج، فإننا لن نجد جواباً دقيقاً في النص. وكل ماهنالك أن للراوي موقفاً مسبقاً

من النموذج. وقد تبدّى هذا الموقف ببعض التعبيرات الشعرية من مثل (شيخ في العشرين(، و(ثلاثة أطفال بدناء) و(ضيع في مزبلة رأسه). حيث إن في هذا التعبيرات موقفاً تقويمياً واضحاً، يمكن أن نفهم منه أن الراوي على تناقض مع النموذج، ويمكن أن نفهم منه أيضاً أن الراوي يعرف كل شيء عن نموذجه. وكلّ من هذه المعرفة وذلك التناقض، يتيح له أن يتخذ هذا الموقف الذي يبدو سلبياً بشكل عام. غير أن هذه السلبية لاتمنع أن يكون ثمة تعاطف ما، بين الراوي والنموذج. فالراوي، وإن اتخذ ذلك الموقف، يتعاطف مع الحالة الإنسانية التي يعانيها النموذج، ولاسيما حين وصل هذا إلى لحظة الانتحار، فبدت لغة الراوي محزونة منكسرة. ويكفي توكيداً لتعاطف الراوي مع النموذج أن هذا النموذج يحيل جمالياً على المعذب، ولايحيل مثلاً على القبيح أو الكوميدي أو التافه .إذ من المعلوم أننا لانستطيع أن نقوّم المعذب بمعزل عن مشاعر الأسى والحزن، ولكن أيضاً لانقوّمه بمعزل اللوم والنقد. وهو مابدا بوضوح، في موقف الراوي من النموذج، في هذا النص.

إن مالمسناه في قصيدة "الصقر" نلمسه في هذه القصيدة، من حيث هيمنة الزمن الحاضر، مع اختلاف هام، وهو أن هذه القصيدة إذ تطرح النموذج وهو يتنامى في الزمن الراهن تنقلب في نهايتها لتطرحه من خلال الزمن الماضي. بمعنى أن النص ابتدأ بالراهن وانتهى بالماضي. وهو ماجعل من حركة النص حركة مرتدة إلى الوراء فقد كان النموذج (يستيقظ، يمشط، يدير، ينصت، يختار، يقرأ، ينهض، يصنع)، وأصبح فيما بعد (استيقظ، تناول، حزّ، أدار، أنصت). وهو ما يتلاءم وحركة النموذج الدرامية من معاناة الحياة إلى الدخول في الموت، من الوجود إلى العدم.

وإذا كان هذا الراوي فرداً، لا نعرف موقعه تماماً من النموذج، وإن يكن يحيل على ذات الشاعر؛ فإن ثمة نصوصاً تطرح رواة واضحين من حيث الهوية والموقع، كما أن ثمة نصوصاً لا تطرح الراوي الفرد، وإنما الراوي . المجموعة أو الكورس الذي يحيل غالباً على الذات الاجتماعية. ونشير إلى أن الراوي الكورس يبدو أكثر موضوعية من الراوي الفرد، لأن السرد يكون عندئذ صادراً من مجموعة، لا من فرد. وغالباً ما تفسّر المجموعة هويتها وطبيعتها وموقعها من النموذج، في أثناء السرد الشعري. وإذا ما استخدمنا، هنا، مصطلح السرد NARRATIVE ، وهو مصطلح خاص بالنصوص السردية لا الشعرية، فإننا لا نقصد به أن ثمة أسلوباً سردياً في النص الشعري الدرامي، إذ إن للأسلوب السردي طبيعته وخصائصه وشروطه؛ وإنما نقصد به أن الراوي يعرض بشكل شعري مكثف حالة نموذجه والموقف الدرامي الذي يدخل فيه. أي أن السرد الشعري لا ينبغي أن يبدو قصصياً. وإن حدث هذا، فإنه يعني الانحراف عن الشعرية POETICS.والحق أن بعض النصوص الحداثية وقعت في مثل ذلك. حيث انقلب السرد الشعري إلى سرد قصصي، وتحولت اللغة الشعرية الانفعالية المكثفة، إلى لغة نثرية عادية أو حيادية.

ومثالاً على الراوي الكورس الذي يحيل على الذات الاجتماعية، نتوقف عند قصيدة "شهريار الزمن الأخير" (18) لمحمد عمران، التي تعالج شخصية شهريار الخيالية.

تنقسم هذه القصيدة إلى نصين اثنين: الأول بعنوان "شهريار والمرايا" والثاني بعنوان" مذكرات شهريار الملك". وهما نصّان مستقلان عن بعضهما بنيوياً. وقد كُتبا في فترتين مختلفين، ولا يجمع بينهما إلا الحديث عن شخصية شهريار. وعلى الرغم من أن الحديث عنه متسق في النصين، إلا أننا سوف نتوقف عند النص الأول الذي يقوم على الراوي الكورس .أما النص الثاني فيقوم على النمط الأول من تقنية النموذج الفني، حيث النموذج هو المتحدث الأساسي، على حين أن للراوي فيه دوراً ثانوياً.

يطرح النص، من خلال شخصية شهريار الرمز، نموذج الديكتاتور الذي يستعبد كل شيء، محوّلاً إياه إلى مادة للاستلاب والقمع، وإلى مادة لاستهلاكه الشخصي ورفاهيته الفردية. إنه يتعامل مع شعبه أو "رعاياه" تعامل الذئب مع الخراف، يسبي ويروّع ويقتل ويأكل، فلا يكاد ينجو شيء من بطشه أو من استلابه:

وشهريار

بيت بلا جدار

ليل من العهر، من الجنون، والدمار

وشهريار

محارب. أبوه من فوارس التتار

وأمه من سبي هولاكو

وشهريار

قرصنة في عتمة البحار

جموح راعي بقر.

وشهريار

سيد هذي المدن الخرساء (19).

ولأنه على هذا النحو من الصفات اللاإنسانية، فمن البدهي أن يكون الدم لذّته الأولى. إنه يلتذّ بالدماء، مثلما يلتذ بالموائد العامرة والأجساد العارية. بل يمكن القول إنه لايلتذّ بالجنس والطعام، إذا لم يكن قصره مشبعاً بالدماء:

"ياشهريار

صففنا الموائد من كل لون

أتينا بناقر دفٍّ،

براقصة من وراء البحار

فرشنا سريرك بالعري..

يا شهريار "

ويعبق بالدم قصر الأمير

يطير على شفتي سندباد (20)

واضح أن شهريار، في هذا النص، هو نموذج للقبح والفظاعة، لابالمعنى السياسي فحسب. بل بالمعنى الإنساني عامة. ولأن هذا النموذج مرهون بعلاقته بالآخرين الذين هم مادة استلابه، فلم يكن بدٌّ من أن يكون الآخرون هم الراوي. أي أن هذا النموذج يتوضح وتتكامل صفاته، من خلال سرد الراوي . الكورس الذي لايخفي موقفه منه؛ لأن هذا الراوي لايسرد، في الحقيقة، سوى المعاناة التراجيدية التي يعانيها تحت هيمنة شهريار. بمعنى أن سرد الراوي ذو منحيين: المنحى الأول هو تبيان المعاناة الاجتماعية التراجيدية التي يعانيها، والمنحى الثاني هو تبيان الأساس الذي يقف وراء هذه المعاناة، ويكمن في وجود شهريار الديكتاتور الذي حوّل الجماعة إلى صدى له، وإلى مرايا لأفعاله:

وحوش الرياح نحاس.

تسيل الأناشيد نهراً،

جرفنا مع الموج.

هذا مدانا السحيق يرنُّ،

السنا الصدى والمرايا؟ (21)

إن كون الجماعة هي الصدى والمرايا، يعني أن هذه الجماعة لا تسرد إلا ما حدث فعلاً لكنها تسرده من خلال انعكاسه فيها (مرايا)، فهي الشاهد العدل، وهي المدّعي المظلوم في الوقت نفسه. ومن ذلك فإن موقع الراوي، من النموذج واضح تمام الوضوح، وكذا هي الحال في طبيعته وهويته. إنه "الرعية" المسببة التي أراد لها شهريار أن تكون خرساء، أو مجرد، "صدى" فحسب.

لقد قام هذا النص، إذاً، على الراوي . الكورس بوصفه المتحدث الأوحد. مما يعني أن كل التقويمات التي طرحها الراوي، ينبغي أن نفهمها على أنها موقف الراوي من النموذج، لا على أنها رأي النموذج بنفسه. فلا شك في أن للنموذج رأياً مختلفاً إلا أن

الراوي لا يُعنى بذلك الرأي، مهما تكن مسوغاته. والسبب يكمن في أن القتيل لن يُعنى، بحال من الأحوال، بمسوغات قاتله.

إن كون الراوي . الكورس هو المتحدث، قد جعل النص ينحاز إلى صف الجماعة المقموعة المستلبة، كما جعله يهاجم الاستلاب والقمع من خلال هذا النموذج. وفي هذا يبرز الموقف الاجتماعي . الجمالي للذات الشعرية التي غابت فنياً عن النص، وحضرت جمالياً .بمعنى أن الذات الشعرية قد طرحت كل ما تعانيه وتريده، من خلال الراوي . الكورس .فثمة موضعة للذاتي من خلال الراوي، بحيث يبدو أن لا علاقة للذات الشعرية بالراوي، والنص عامة. غير أن واقع الحال أن الراوي لا يحيل على الذات الاجتماعية، إلا من خلال الذات الشعرية التي تعاني ما تعانيه تلك الذات. وهو ما يسّر موضعة الذات بالراوي، في هذا النص.

أما النمط الثالث، في تقنية النموذج الفني، فيقوم على أن الراوي هو المتحدث الأساسي، والنموذج هو المتحدث الثانوي. أي أن هذا النمط عكس النمط الأول الذي يكون فيه حديث النموذج أساسياً، وحديث الراوي ثانوياً.

ويتفق هذان النمطان في سمة التناغم الفني . لاالجمالي بالضرورة . بين الراوي والنموذج من أجل تقديم صورة متكاملة عن الموقف الدرامي الذي يعانيه النموذج. ويختلفان في أن النمط الأول يعطي للنموذج الحق الأكبر في قول مايريد. مما يعني أن النص هو في معظمه صوت النموذج جمالياً وأيديولوجياً. أما النمط الآخر فإنه يعطي الحق للراوي الذي يهيمن صوته جمالياً وأيديولوجياً على النص. والحقيقة أن هذا الاختلاف أساسي، لاثانوي. فعلى حين أنه مطلوب منا أن نتفاعل، في النمط الأول، مع النموذج؛ فإنه مطلوب منا، في النمط الآخر، أن نتفاعل مع الراوي ونصغي إليه، ونندمج فيه أحياناً.

إن اختلاف دور الراوي والنموذج، في هذه التقنية، لايعني نفسه بقدر مايعني اختلاف المنظور الجمالي والأيديولوجي اللذين ينطلق منهما النص، ويسعى إلى طرحهما. فحين يكون النموذج هو المتحدث الأساسي، فإن النص يكون تعبيراً أساسياً عن منظور النموذج .وحين يكون الراوي هو المتحدث الأوحد، فإن منظوره هو الأوحد في النص. أما حين يكون الراوي هو المتحدث الأساسي، فإن منظوره يكون هو الأساسي أيضاً ، في النص. وذلك بصرف النظر عن إمكانية أن يكون ثمة تناغم جمالي . وأيديولوجي أيضاً . بين الراوي والنموذج في هذا النص أو ذاك. مع الإشارة إلى أن هذا التناغم يفرض رؤيا موحَّدة بالضرورة. حيث لايكون هنالك اختلاف جمالي أو أيديولوجي بينهما. أما في حالة عدم التناغم، أو في حالة التناقض والاختلاف، فإن النص غالباً مايطرح نسقين مختلفين من الرؤيا: نسق الراوي، ونسق النموذج. وإن يكن النص لايمكن إلا أن ينحاز إلى رؤيا بعينها، في نهاية المطاف.

ومثالاً على النمط الثالث، نتوقف عند قصيدة "قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء" (22) لأحمد عبد المعطي حجازي. حيث نلحظ أن الراوي قد أخذ معظم السرد الشعري، وحتى صوت النموذج غالباً مايأتي محملاً على صوت الراوي. وثمة صوت آخر يأتي أيضاً محملاً على صوت الراوي. وهو صوت الأميرة التي هي أحد أسس الموقف الدرامي، في هذا النص.

ونشير في البداية إلى أن الراوي يرى في نموذجه " الفتى" تعبيراً عن مفهوم المعذب؛ ولهذا فإن مشاعر الأسى والحزن واللوم واضحة في سرده، لما يجري مع نموذجه. غير أننا نرى أن هذا النموذج أميل إلى أن يكون كوميدياً، من نمط دون كيشوت، منه إلى أن يكون معذباً .ويكمن السبب في ذلك، أن هذا النموذج يقع في تناقض حياتي حاد حيث الوسيلة التي تقصر عن إنجاز الغاية، وحيث التوهم الذي يبعد الغاية عن الإنجاز؛ تماماً مثلما حدث مع دون كيشوت الذي كانت غاياته نبيلة ورائعة، في حين كانت وسيلته لاتتلاءم ومايسعى إلى إنجازه، علاوة على التوهم الذي سببه غاياته، وقصور وعيه الواقعي. وفي ذلك إشكاليته الكوميدية.

لقد وقع الفتى في الشرك الذي نصبته الأميرة لأمثاله من "الأبطال" الحالمين بأن "تصبح الحياة عشّ حب، به رغيف

واحدوطفلة ضحوك"(23). وذلك بأن راحت تعلن أنها "نصيرة الجياع"، و:

قلبي على طفل بجانب الجدار

لايملك الرغيف(24)

لقد كان لهذا الإعلان وقعه الإيجابي المباشر، على الفتى الذي كان يتكلم مع المساء عن أحزانه وأحلامه بعالم جميل، قوامه الحب والسعادة. ولأن وقع ذلك الإعلان كان إيجابياً عليه، فقد اندفع إلى عشق الأميرة التي بدت منقذة له مما هو فيه من معاناة، وراح يكيل لها المدائح والعواطف. ولكن:

فابتسمت له قائلة: "لا أنت شاعر كبير

ياسيدي أنا بحاجة إلى أمير

إلى أمير"

وانسدَّ في السكون باب (25)

لقد كان الفتى طوباوياً بحقّ (شاعر كبير)، حين توهّم أن أحلام الفقراء يمكن أن ينجزها السادة الأمراء. وهو لم يكن طوباوياً فحسب. بل كان أيضاً منخوراًمن الداخل. فعلى الرغم من أنه كان يحلم بالعدالة الاجتماعية، ظاهرياً فإنه كان في شكّ من إنجازها مما يعمّق التناقض بينه وبين حلمه، تماماًكما كان نموذج سعدي يوسف:

...وفي ليالي الخوف طالما رأيته يجول في الطريق

يستقبل الفارّين من وجه الظلام

ويوقد الشموع من كلامه الوديع

ففي كلامه ضياء نجمة لاتنطفئ

ويترك اليدين تمشيان بالدعاء

على الرؤوس والوجوه

وتمسحان مايسيل من دموع

"الصبح في الطريق

ياأصدقائي إنني أراه

فلاتخافوا ... بعد عام يقبل الضياء".

وعندما يمشون تمشي فوق خدّيه الدموع

ويفلت الكلام منه، يفلت الكلام

هل يقبل الضياء حقاً بعد عام"(26)

ولأنه لم يكن واثقاً من حتمية الضياء، فقد توهم أن الأميرة يمكن أن تنهض بما عجز هو عن الوثوق بحتميته. إذ الأميرة" جوهرة نادرة في تاج عصرنا"(27).

لقد كان هذا الفتى ـ النموذج يرى أن ذروة السعادة الإنسانية تكمن في أن يملك المرء الماس والحرير واللآلئ. وهو لم يكن يحلم برغيف واحد، إلا أنه لايملك الرغيف. وعلاوة على ذلك فهو يحسّ بضآلته وتفاهته بسبب فقره، أمام تلك الأميرة الشرقية التي تهوى الغناء، تهواه لاتحترفه(28). أما حين يجد نفسه أمام الفقراء فلايحس بالانتماء إليهم، على الرغم من كونه واحداً منهم، بل يحس بالشفقة على وضعهم. مما يجعله يدعي أن الضياء سوف يأتي بعد عام. أي أنه يموّه الحقيقة. فالضياء لن يأتي بعد عام. ولأنه يعرف هذا فقد سارع إلى إنقاذ نفسه، ولكن من دون جدوى. فالأميرة بحاجة إلى أمير لا إلى مدّع صغير. وبهذا يتوضّح أن حلمه برغيف واحد، وطفلة ضحوك، لم يكن في أساسه إلا حلماً بالماس والحرير، وبالأميرة الشرقية. فثمة إذاً، تناقض حاد بين مايبطنه وما يعلنه، بين حلمه الفردي وادعائه بالحلم الجماعي، بين رغبته وواقعه، بين غاياته ووسائله. وهذا التناقض لايحيل على التراجيدي أو على المعذب كما أوحى إلينا الراوي .وإنما يحيل على الكوميدي على الرغم من عذاباته. بل إن هذه العذابات ذات طبيعة كوميدية، في المقام الأول . إذ إن بعضها صادر من عشقه الواهم لأميرته الشرقية

التي تهوى الغناء، تهواه لا تحترفه. والحقيقة أن هذا الفتى لم يكن أيضاً يحترف الغناء ـ أو الحلم الجماعي ـ بل كان يهواه فحسب. غير أنه لم يكن أميراً، حتى يبدو موقفه مسوّغاً مثل موقف الأميرة. إنه شخصية موهومة منفعلة. ولم يكن فاعلاً في أي سلوك أو موقف قام به. سواء أكان ذلك مرتبطاً بالرغيف ـ الحرير، أم بالطفلة ـ الأميرة، أم بدموع الفارين من وجه الظلام، أم بمخاوفه وهواجسه، أم بتصريح الأميرة، أم بطرده من قصره ـ الحلم، حتى وصل إلى نهايته المحتومة:

يجاهد الحنين يوقفه

كان الحنين يجرفه (29)

وهكذا، فإن الفتى ـ النموذج راح يتنامى، من خلال تناقضاته التي كانت أساس الموقف الدرامي، في هذا النص. وتكمن ذروة ذلك الموقف في طرد الفتى من القصر الذي هو، في الحقيقة، حلمه وغايته. بمعنى أن هذا النموذج راح يتكامل ذاتياً، في سماته النوعية المحددة، حتى لحظة سقوط الكوميدي.

ولقد كان الراوي هو المتحدث الأساسي الذي وضّح تلك السمات، وذلك السقوط. أما الراوي، فهو الذات الشعرية التي على صلة ما بالنموذج، تتيح لها أن تعرض وتسرد. حيث إنها كانت تشهد تناقضاته وتناميه، مثلما شهدت سقوطه.

ونلحظ أن الراوي هو محور السرد الشعري، في هذا النص، على حين كان النموذج هو محور الموقف الدرامي، علاوة على دوره الثانوي في القول. وعلى الرغم من أن الراوي حاول ألاّ يقوّم النموذج تقويماً جمالياً مباشراً، غير أن أسلوبه في العرض والسرد، وفي طبيعة الصور الفنية المستخدمة، انطوى على ذلك التقويم الذي ينهض من مشاعر الأسى والحزن أولاً :

أعرفها، وأعرفه

تلك التي مضت ولم تقل له الوداع .. لم تشأ

وذلك الذي على إبائه اتكأ

يجاهد الحنين يوقفه

كان الحنين يجرفه (30)

أما بالنسبة إلى الأميرة التي تشكّل أحد محاور هذا النص، فلولا وجودها، لما كان بالإمكان الحديث عن تأزم درامي، في هذا النموذج. وكأن الأميرة هي العامل الدرامي الذي جعل من النموذج يتأزم ويتنامى ويسقط. مع الإشارة إلى أن الأميرة هي الصوت الذي يحاوره صوت النموذج بشكل حوار خارجي (ديالوج)، مثلما كان يحاور صوت المساء بشكل حوار داخلي (مونولوج). إلا أن حواره مع المساء أكثر شعرية من حواره مع الأميرة. حيث بدا نثرياً في الكثير منه.

تلك هي الأنماط الثلاثة التي يمكن أن تستوعب تقنية النموذج الفني، في شعر الحداثة، من دون أن يعني ذلك أن لاوجود لأنماط أخرى، وإن تكن أقل أهمية وشيوعاً في ذلك الشعر.

ولكن لابد من القول، في هذا المجال، إن هذه التقنية لاتفرض حجماً محدداً للنص الشعري .فقد يكون النص مجرد مقطع قصير جداً، وقد يكون قصيدة عادية الحجم، كما قد يشغل ديواناً بكامله. ومن البدهي أن ذلك يعود إلى طبيعة الموقف الدرامي الذي يطرحه النص .فكلما اتسع النص اتسع بالضرورة الموقف الدرامي، واتسعت أيضاً حركة النموذج، وتعددت جوانبه، وتعمقت سماته. غير أن ذلك لن يضيف شيئاً إلى هذه التقنية، وإنما إضافته تتمحور حول طبيعة النموذج وخلفيّته، وإشكالاته وأطروحاته الجمالية والأيديولوجية .ولابأس من التمثيل على النص ـ المقطع الذي يقوم على هذه التقنية بنمطها الثالث، حيث الراوي هو المتحدث الأساسي.

يقول فايز خضور،تحت عنوان "اغتيال"(31):

عندما ودّع أهله

ولفيف الرفقاء

كان في يمناه ورده

وعلى الثغر الرماديّ رفيف لابتسامه

حذراً كان، ولم تسعفه نأمه

خوف خوف الصبح من غدر المساء...

قال :بعد الفجر آتيكم

فيا أمي افرشي طرّاحة الصوف لأجلي

كافر برد الشتاء..

...

أوصد الباب بيسراه وشدّه

شاء يهمي دمعة الشوق، ولكن خنقتها الكبرياء

...

غير أن الشمس ماوافته.. قبل الفجر جاء..

لم يكن يحمل ورده

كان تابوتاً، وحمالين مبتلين دمعاً ودماء

والرصاصات علامه

إن درامية هذا النص تنهض أساساً من المفارقة بين ماكان عليه النموذج، في البداية، وبين ماصار إليه، في النهاية. فمن النبض بالحيوية والإشراق، إلى النبض بالدم والموت. غير أن هذه المفارقة لم تأت بشكل مفاجئ. بل جاءت بشكل متنام. إذ إن النموذج كان يخاف الغدر، ويتوقع أن يحدث في كل لحظة. ولكن قسوة المفارقة تكمن في أن النموذج قد ودّع أهله ورفقاءه، وهو يحمل بيمناه وردة، ولكنه حين عاد، عاد محمولاً على تابوت أو عاد تابوتاً.

لن نطيل الوقوف، عند هذا النص، إذ إن ماسلف من حديث عن النصوص السابقة قد يضيء الموقف الدرامي فيه، مثلما يضيء علاقة الراوي بالنموذج، ونتوقف أخيراً عند أحد النصوص التي لم تنجح في صوغ نموذج منسجم فنياً وجمالياً؛ لتبيان أن هذه التقنية ليست مجرد جمع اعتباطي لبعض السمات. فلابدّ من وجود الانسجام في شخصية النموذج، وفي تمثيله لما ينمذجه. والحق أن الانسجام الفني هو أحد شروط القيمة الجمالية للفن عامة، لا للنموذج فحسب. على أن لا نفهم الانسجام فهماً شكلياً. بل على أنه المنطلق الداخلي المتوازن والمتكامل، للعمل الفني (32).

أما النص الذي سوف نتوقف عنده، فهو قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" (33) لأمل دنقل. مع الإشارة إلى أن دنقل قد أنتج الكثير من النماذج المنسجمة المتكاملة فنياً وجمالياً . والوقوف عند هذا النص، لايعني أن دنقل لايجيد تقنية النمذجة، بل شأنه شأن شعراء الحداثة الذين أخفقوا حيناً، ونجحوا حيناً، في هذه التقنية.

يظهر سبارتكوس في المقطع الأول من النص، مثلاً أعلى في البطولية الجماعية. حيث يعلن الرفض المطلق، لكلّ أشكال الاستلاب والقمع واليأس والعبثية. فيقول:

المجد للشيطان... معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" فلم يمت

وظلّ روحاً أبدية الألم(34)

تلك هي كلمات سبارتكوس الأولى، أما كلماته الأخيرة، فهي:

ياأخوتي: قرطاجة العذراء تحترق

فقبّلوا زوجاتكم

إني تركت زوجتي بلاوداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها.. بلا ذراع

فعلّموه الانحناء،

علّموه الانحناء، علّموه الانحناء (35).

قد يبدو أن ثمة تحوّلاً، في سبارتكوس، من البطولية إلى التراجيدية. غير أن الأمر ليس على هذا النحو. فالبطولي لايتحول بسقوطه التراجيدي، إلى شخصية ضئيلة تافهة وإنما يتحول إلى بطل تراجيدي، نتعاطف معه، ونشفق عليه من السقوط؛ لأنه يدعونا إلى تجاوز ماوقع فيه من خطيئة سبّبت له السقوط؛ ولأننا أيضاً نفتقد بسقوطه ماهو قيّم اجتماعياً. أما سبارتكوس . النموذج فهو بطولي في البداية، قبيح تافه، في النهاية .وهو الذي لم يحن جبهته حياً، يطالب بشيوع الانحناء، ويفلسفه إيجابياً، حين وصل إلى المشنقة.

إن دنقل لم يتخذ موقفاً محدداً من نموذجه، ولهذا، فقد وقع نموذجه في التناقض الجمالي والبنائي والإيحائي، في الوقت نفسه. ومايوضّح ذلك هو البنية الفنية للنص، التي تتألف من أربعة مقاطع مستقلة شعورياً، فيما بينها، تمام الاستقلال. ففي المقطع الأول نجد النموذج بطولياً، يعلن رفضه للقبح والتفاهة. وفي المقطع الثاني، نجده يطرح رؤياه التي تؤكد استفحال القبح في الواقع، وأن الناس جميعاً معلّقون "على مشانق القيصر"(36). وبما أن "الانحناء مرٌّ" فإن النموذج يدعو الناس إلى أن يرفعوا رؤوسهم عالياً. وبعد ذلك مباشرة . أي المقطع الثاني نفسه . نتفاجأ بالنموذج البطولي وهو يقول:

فالانحناء مرٌّ

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبّلوا زوجاتكم.. إني تركت زوجتي بلاوداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلاذراع

فعلّموه الانحناء

علّموه الانحناء (37).

إن هذا الانتقال المفاجئ، من الرفض المطلق للانحناء، إلى الدعوة إلى الانصياع له، هرباً من الموت، لايجد، في النص، مايسوّغه شعورياً وفنياً. فكيف إذا كان الذي يدعو إلى الانحناء هو البطولي سبارتكوس الذي لم يحن جبهته، وهو حيّ؟

ويجيء المقطع الثالث، لنجد فيه سبارتكوس يقدّم آيات الخضوع والاعتذار، إلى سيده العظيم:

ياقيصر العظيم: قد أخطأت ... إني أعترف

دعني. على مشنقتي . ألثم يدك (38).

ثم يرجوه أن يرحم الشجر والجذوع من القطع والبتر، بما أنه يسعى إلى شنق الجميع. أي لقد تاب البطولي عن بطوليته، وبات واحداً من الداعين إلى شيوع الثقافة القمعية التي يفرزها القيصر. وهي الانحناء، وإن يكن بشكل ساخر وتلك هي الحال، في المقطع الرابع الذي مرَّ بنا سابقاً.

إن هذه التناقضات التي اتصف بها النموذج قد أفقدته الايحاء الجمالي المنسجم، مثلما أفقدته الوحدة العضوية. ومن ذلك، فإنه لاينمذج شيئاً، لأنه ليس سوى أمشاج سمات ومواقف متناقضة ومتباينة.

ونعتقد أن دنقل قد سعى إلى أن يصور شخصية تراجيدية، من حيث الأساس؛ ولكنه لم ينجح في ذلك، حين جعل نموذجه ينقلب رأساً على عقب، جمالياً وأيديولوجياً، من دون تسويغ هذا الانقلاب فنياً.

ويبقى أن نقول إن النموذج الفني، في شعر الحداثة، قد أسهم إسهاماً فعالاً في توكيد سمة الدرامية في الوعي الجمالي الحداثي، مثلما أسهم في توسيع دائرة المساحة الاجتماعية التي يعالجها الشاعر، وفي الميل إلى الموضوعية في فهم العالم شعرياً. وهو مالم يكن موجوداً، على هذا النحو، في الشعر العربي الكلاسيكي والتقليدي المعاصر.

شبكة أطياف الثقافية
Culture Atyaf Network