العدد9
03/2018

نصوص من خارج اللغة

مجلة دورية تصدرها شبكة أطياف الثقافية
Texts Beyond language Journal (TBLJ)

رئيسة التحرير: غدوم محمد الفنان

قصيدتان: صلاح فائق

تنويعة: زيارة إلى العراق

قصيدة النثر ومتصوّر الحدث

الصوفية وشعر الحداثة

سليم بركات
صانع اللغات والأحلام

مختارات من الشعر السوري الحديث

نصوص من خارج اللغة

مجلة ثقافية

تصدرها شبكة أطياف الثقافية

رئيس التحرير

أحمد الفلاحي

نائب رئيس التحرير

عبدالفتاح بن حمودة

مدير التحرير

د. فيصل الدودحي

هيئة التحرير

هالة عثمان

أسماء الجلاصي

أمينة الصنهاجي

محمد الصلوي

صدام الزيدي

الاشراف القانوني

معاذ الأهدل

الإخراج الفني

شبكة أطياف

التوزيع و الطباعة

شبكة أطياف

المراسلات

textoutsaid@gmail.com

في العدد

سليم بركات صانع اللغات والأحلام

مختارات من الشعر السوري

ملف النصوص

قراءة في زئبق شهريار

قصيدة النثر ومتصوّر الحدث

نحو تحولات فارقة

يتواصل مشروع مجلّة "نصوص من خارج اللغة" بخطوات ثابتة، من أجل رصد التّحولات الشعرية والنقدية في الوطن العربي.

"نصوص من خارج اللغة" هي نصوص للغبطة وفضاء دائم للتّعدّد والاختلاف بحثا عن بلاغات جديدة في "فنّ القول" و"فنّ الكلام على الكلام".

يحافظ العدد التاسع على أركانه المعهودة، فشخصية العدد هي دوما علامة مضيئة واختيارنا لسليم بركات يكرّس أعلى قيمة إنسانية وهي الاعتراف للذين قدّموا إضافة للأدب العربي نثرا وشعرا، لأن تجربة سليم بركات عميقة جدّدت أنهار الأدب العربي شعرا ونثرا وأثرته على نحو مدهش وخلاّق، وهي تجربة تستحق مئات الدراسات والبحوث والندوات وعشرات الأطروحات النقدية الجامعية في الوطن العربي وفي العالم.

ونظرا إلى ما بلغه الشعر العربي المعاصر من تطوّر وثراء وعمق، ارتأت المجلّة تخصيص ملفّ للشعر السوري المعاصر "الملتحم بالشّمس مثل الأبديّة" وذلك مواصلة لملفّات شعرية سابقة أثبتت الاختيار الصّائب للمجلة في انتظار ملفات شعرية أخرى حسب ما يتوفّر لنا من نصوص يمكنها أن تمثّل صورة ما - لا تدّعي الكمال أبدًا - لكل حركة شعرية في كل بلد عربيّ جريح، خارج منطق الوصاية والتّجييل و"الشّلليّة" العربية.

تحضر كالعادة دراسات نقدية وقراءات مختلفة، إضافة إلى ملفّ الشعر العربي الذي يشهد تطور كبيرا فهو مجتهد ومثابر وغنيّ مثل غيره في بلدان العالم. ولنا في المجلة رصيد مهمّ من النصوص للأعداد القادمة يثبت هذا الثراء والتنوّع والاختلاف.

وتظلّ الإطلالة على منجزات الشعوب الأخرى في الشعر، إطلالة ضرورية وملحّةً من خلال ملفّ الترجمة، فشكرا لأشقائنا المترجمين الذين يبذرون الضوء في كل مكان. شكرا لكل الأشقاء الذين ساهموا في إنجاح العدد: شعراءَ ونقّادًا وباحثين ومترجمين.

"نصوص من خارج اللغة" هي نصوص للغبطة والقلق والسّؤال من أجل مسيرة التنوير العربية التي بدأها أجدادنا وآباؤنا ورفاقنا في الكلمة.

نائب رئيس التحرير

لوحة وقصة

زنوبيا ملكة تدمر

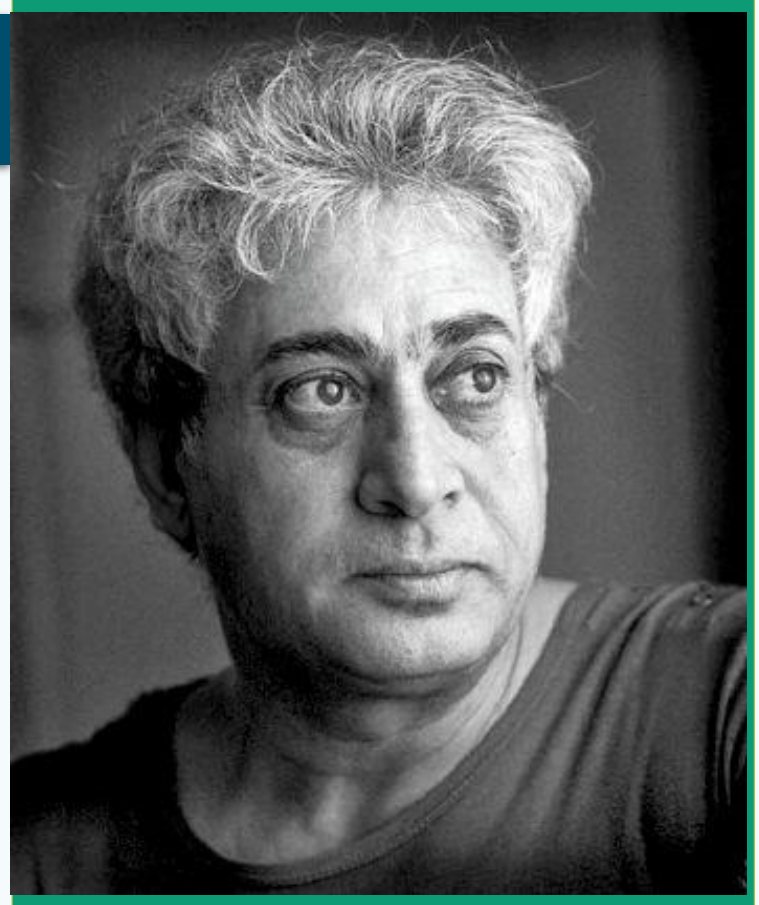
عام 1885 رسم الفنان الإنكليزي هربرت غوستا في هذه اللوحة بعنوان " الملكة زنوبيا، نظرة أخيرة على تدمر " متتبعا خطى فنانين وشعراء وكتاب افتتنوا بالشخصية الفريدة لزنوبيا، الملكة المحاربة التي اشتهرت بجمالها الفائق وحكمتها وفروسيتها وشدة بأسها.

مما جاء في وصف زنوبيا، أنها كانت سمراء اللون ذات جمال وعظمة وهيبة، ناصعة بياض الأسنان، حتى شبهت أسنانها باللؤلؤ. كانت تضع عمامة على رأسها مرصعة بالجواهر، أنيقة المظهر،تظهر دائما مكشوفة الذراعين.

أتقنت زنوبيا عدة لغات كالهلينية والآرامية والإغريقية والقبطية، وبعض اللاتينية الرومانية.

تولت حكم تدمر وهي في الرابعة عشر من عمرها بعد مقتل زوجها "أذينه" الذي كان يلقب بملك الملوك كو صية على العرش عن إبنها وهب اللات الذي كان صغيرا. وفي عهدها ازدهرت تدمر واصبحت محطة هامة للقوافل التجارية يحميها جيش قوي حتى نافست روما في عظمتها وثرائها، وازداد تحديها لروما عندما منعت الحاميات الرومانية من النزول الى الساحل السوري دون إذن مسبق، ثم بلغ استقلالها عن روما ذروته عندما بادرت بصك عملة خاصة تحمل صورتها وصورة ابنها . في اللوحة تظهر زنوبيا وهي تقف شامخة بعد أسرها، تلقي نظرة أمل بالعودة الى تدمر، برأس مرفوعة ووقفة ثابتة، يداها مقيدتان بقيود من الذهب، غير آبهة بالأسر حتى أنه لم يكن أمام آسرها إلا أن يعاملها باحترام نظير شجاعتها وإخلاصها لبلدها، ركز هربرت غوستافي الضوء في لوحته على شموخ زنوبيا مظهرا تفاصيل ثيابها الملكية، ومبينا قوتها واصرارها من خلال قبضتيها المضمومتين بعزيمة لا تنكسر، بينما ظهرت تدمر في اللوحة مغيبة خلف دخان الحرب، وتبدو شمس مملكة آفلة في أفق اللوحة.

سليم بركات



آن يتخذ سيّاف الغيبِ كمالاً ككمال الظلامِ،

وتركعُ الرياحُ الأسيرةُ، تغرورقُ عيناكَ،

يا هادئاً ترى الذي ترى، وتكفيكَ من الأبدِ قضمةٌ واحدةٌ،

فلماذا تأسى للوقتِ، ولماذا تضربُ بحافركَ على رخامِ بطشنا؟

يا حمارُ،
يا جدالَ الكسلِ المربكِ، تلفت بعينيك الناعستين إلينا،
وأطبقهُما، فإنكَ لن تظفر برؤىً مثلنا قط؛
رؤىً تمضي على زحافةٍ تجرُّها ديكةُ الثلجِ،
يا حمارُ، يا شظايا كأسٍ ارتخت يدُ النديم عليها فهوتْ في
الفراغِ مائة عامٍ قبل أن تتشظى،
اضرب بحافركَ، اضرب بأذنيكَ،
اضرب بالكسل المُربكِ هذه اليقظةَ السارحةَ تحت خوذاتنا،
واغفُ، فقد أغفى الوقتُ . ترجُمانُك الغاضبُ.

وديعٌ أنتَ، وتغرورق عيناك.

نصوص من خارج اللغة

سليم بركات ...

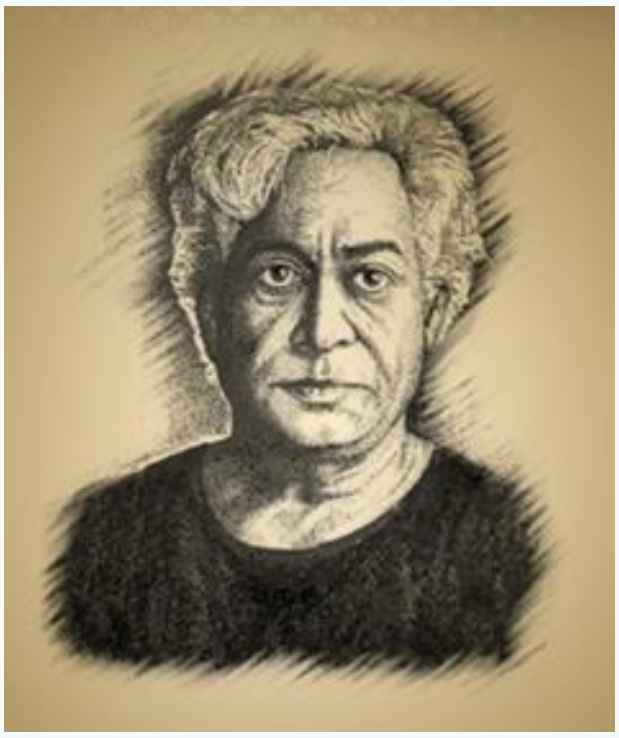
التيه الكردي والفصاحة العربية

محمد مظلوم

وصف النقد العربي القديم شِعرَ أبي تمام بأنه خروج على «عمود الشعر» وبأنَّهُ مبتكر المعاني التي لم يسبقها إليه أحدٌ، بينما علّل الاستشراق ذلك بكون «حبيب بن أوس الطائي» ما هو سوى ابن «ثيودوس» اليوناني كما رأى مرجيليوث. وأنَّ هذه الأصول اليونانية المفترضة لأبي تمَّام، كان لها تأثير في نزوعه نحو شحن الشعر العربي بجرعة تجديدية مختلفة، وإنْ جرى النظر إليها من قبل النقد المحافظ على أنها «بِدعة» ومن هنا أصبحت دراسة التأثيرات اليونانية أو الهلنستية في الشعر العربي ممكنة. وفي الواقع لا يمكن عزل الشعر العربي في عصوره المتأخرة نسبياً عن مجمل تأثيرات الثقافات المتأغرقة، كما أن من المهم التنويه إلى أن المشتغلين في علوم اللغة العربية، كان بينهم عدد لا يستهان به من غير العرب ويكفي أن نذكر سيبويه على سبيل المثل.

قد يكون هذا المدخل مناسباً، لمقاربة شعر سليم بركات، ومحاولة معرفة ما شأن هذا الكردي سليط الفصاحة العربية وسليل الأرومة الكردية؟ وهل بوسع مثل هذا التلاقح أن يجعل لغة الشعر أكثر تمسُّكاً بافتراقها عن اليومي المبذول والمأثور والمألوف لمصلحة الغيبي والقاموسي والغريب، لتغدو فصاحة مختلفة ولافتة وسط عُجمة عربية راهنة تشكو العيَّ في التعبير، والعجز عن الاجتراح، وتقع فريسة التكرار والتماثل.

لكن سليم بركات ليس «شاعر معانٍ» كأبي تمام، وإنما هو أقرب إلى شعر البديع والبيان والمحسنات اللفظية، وفصاحته ليست فصاحة النقاء والتقطير، وإنما يقودها شبق التيه الباحث في الوعرة والعطش، وتحشيد الصور على الصور ولهذا يجدِّد الأشياء المندثرة ويبتكر أسماء جديدة للسراب حتى يكاد يبدو ماء حقيقياً.



يصدر سليم بركات الجزء الثاني من «الديوان» عن دار المدى، وتسمية «الديوان» وليس الأعمال الكاملة، شيء لافت آخر، إذا شاع خلال العقود الأخيرة أن يصدر الشعراء مجاميع أشعارهم تحت عنوان «الأعمال الشعرية» وهي تسمية لم تكن معهودة وإنما المأثور تسمية «الديوان» والتي رافقت حتى تجارب الحداثة في إصدارات دار العودة خلال السبعينات والثمانينات، فكانت أشعار أحمد شوقي والرصافي، إلى جانب أعمال السياب وأدونيس والماغوط تحمل العنوان نفسه: «ديوان» وهكذا يعيد الكردي - وحسناً فعل - الهيبة للديوان باسمه العربي الأثير.

مناخان

ثمة مناخان شعريان أساسيان يميزان «ديوان سليم بركات» وهما: محنة التيه الجماعي، والغزل. وفي أجواء هذين المناخين يمكن تلمّس شيء من تضاريس قلقة للتجربة الشخصية. ففي «ترجمة البازلت» و «شعب الثالثة فجراً» ثمة تشابه ظاهر - وإن بدا التوتر اللغوي ونبرة الصوت أوضح في الأول - في كونهما نوعاً من استعادة السيرة والتجوال المفتوح في فضاء عوالم بعيدة موغلة بالتاريخ والقدم، من مرابع الطفولة حتى المنافي معتمداً على ضمير الجماعة وبسرد مسهب: «جمعوا الزبيبَ والبنفسجَ، مَعاً، في صُرَر الكُردِ. جمعوا شعاعاتِ الشَّمسِ، وغبارَ القَمَرِ، مختلطةً بملحٍ وشعيرٍ في صُرَرِ الكُردِ غذاءً للجيادِ، الَّتي رُقِّنتْ بالحنَّاء من أعْرَافِها حتَّى الحوافر» و«قَيْرَوَاناتٌ تحملُ متاعَهُمْ- متاعَ الظلَّ الفقيهِ، من كثيبٍ إلى كثيبٍ. لا أَدِلاء. لا جِهات. وجودٌ مراقٍ في الجمالِ الْمُنتَحِب عَلى أسوارِهِمْ» جغرافيا التيه والمنفى، التي يصطحبنا لعبورها هي جغرافيا وعرة تماماً على صعيد اللغة والذاكرة، حيث تجتمع مدنٌ كبرى مع قرى صغيرة لا تكاد تذكر، كأنها بلا مكان ولا خريطة، لكنها تحضر بقوة في معجمه بتلك اللغة القاموسية المهجورة، ممزوجة بأسماء الأمكنة المنسية، ما يخلق كيمياء مضادة للعادي والمألوف، ولو أحصيت معجم الأمكنة في «ترجمة البازلت» على سبيل المثال لشكلت جغرافيا متناقضة عبر العصور من: بابل لأربيل لدوما لسمرقند لأنطاكيا وما بينها العشرات من الأسماء لأمكنة مجهولة، مجسدةً سيرة جماعية لتيه وعناء في رحلات مشقة واستذكارات لأبطال مهمَّشين في الذاكرة الشخصية ومنفيين عن التاريخ العام، ذلك أن الشقاق ليس خارجياً دائماً، والخدعة التي ترتهنهم ليست طارئة تماماً:

«إنهم قلبٌ نصفُهُ وشايةٌ بالنصفِ الآخَرِ، نصفٌ يحرِّضُ الذعرَ على نصفِهِ المطمئنّ، وَهُمْ قدَّروا أحوالَهمْ مَخْدوعينَ بالْمُماطلةِ الكُبرى، الَّتي حشَّدَتْهُمْ أوفياءَ كالجوعِ، وكما ينبغي للشيءِ، مُقدَّراً بأحوالِهِ، أنْ يُوصفَ، أجْرَوا وصفَهُمْ عَلَى كلِّ شيءٍ، مَخْدَّوعينَ بالأزليّ».

من الواضح أن الجماعة هنا هي الجماعة العرقية، الكردية تحديداً، فهل يبدو سليم بركات هنا شاعراً إيدلوجياً كردياً ببلاغة عربيةٍ؟ أم هو «مثقف عضوي» وفق مفهوم غرامشي، يستعير صوت الجماعة، ويستعين بتلك المحنة تعبيراً عن قلق هويته الشخصية، وعن الشرخ الثقافي في الهوية الكلية؟ اللافت هنا - حدَّ المفارقة ربما - أنه يكتبُ سيرة هذه الجماعة المقهورة باللغة الأخرى! لغة الأمّة الأقوى، ولعلَّ في هذا تجسيداً مناسباً لفكرة التسامح والتعايش، ففي قصيدته المطولة (سوريا) يخرج من إطار الهوية العرقية (الضيقة) إلى فضاء الهوية الحضارية المفتوحة، فهو سوري وليس مجرد كردي، وهو في نهاية المطاف عروبي بمعنى أن فصاحته وإرثه اللغوي والأدبي عربيان صريحان. لكن الحكايات المستترة خلف هذه البلاغة تبقى محتفلةً برقصةٍ خنجر كردي لا بسيف عربي. هي دبكة جبلية وليس حداءً صحراوياً. وعلى قدر ما تفصح هذه الحكايات عن مديح للخسارة والتيه، فهي تنطوي كذلك على هجو مضمر ببلاغة ومجاز رفيعي المستوى.

يخرج من إطار الهوية العرقية (الضيقة) إلى فضاء الهوية الحضارية المفتوحة، فهو سوري وليس مجرد كردي، وهو في نهاية المطاف عروبي بمعنى أن فصاحته وإرثه اللغوي والأدبي عربيان صريحان.

المجازغايةً

ولا يبدو المجاز في شعر سليم بركات وسيلة بلاغية، إنما هو غاية، وقصيدته نموذج متقدَّم في فنِّ المجاز اللغوي المسترسل، هذا الاسترسال يخرج المجاز أحياناً من صيغته التي وصفها البلاغيون بأنها ممر للوصول إلى الحقيقة، وإلى الغاية والمعنى، ليجعله أشبه بدهليز متعدِّد المسارب وكلها تقود إلى تأويلات شتى تجعل القارئ مستغرقاً بالمجاز نفسه ومشغولاً به عن البحث عن معنى محدَّد. فيصبح أي بحث عن معنى آني للجملة ضرباً من المراهنة الخاسرة بل العبث، وكذا يصبح البحث عن (قصيدة) في هذا الهلام المتدفق عبثاً آخر، لكنه لا يكتب تجريداً خالصاً أيضاً، فعمله الشعري في كل كتاب من كتبه هو تعبير عن مناخ لا عن موضوع محدَّد، مناخ تتداخل فيه الموضوعات. وهكذا يمكن الحواس أن تضطرب وهي تحاول ملاحقة المعنى الداخلي للجمل الشعرية لدى بركات، ذلك أنَّ الإفراط في هذا التحشيد للتشبيهات والاستعارات الموسعة يجعل المعنى تحت طائلة الاشتباه، ويبقى عصياً على الإحاطة والتمثل الدقيقين، فصوره الشعرية مركَّبة في عالم المخيلة ومنه، ما يجعلها غير محسوسة، بل هي في هروب دائم من مديات الحواس، نحو عالم آخر، بلغة تخيلية، وهو بهذا لا يهتم بخلق عالم موازٍ للعالم المحسوس، وإنما تكاد عوالم صوره تبدو على قطيعة مقصودة مع المرئي والمتاح، ومن هنا لا يمكن القول مع شعر كهذا: افتحْ عينيك لترى، بل ربما العكس هو الصحيح: اغمضهما لترى.

وسليم بركات ليس شاعر أساطير، بمعنى إنه لا يقدم فهماً مفارقاً للأساطير بوصفها لا وعياً مشتركاً بين جماعة معينة، لكنه يحاول التأمل في ما حوله من علامات وإشارات وحيوات غرائبية، واختبار مدى قدرتها أن تغدو أساطير أخرى في النص. لذا فهو أميل إلى الفلكلور المحلي، والخرافات الساذجة، محاولاً أن يصنع من براءتها براعة.

فحتى في ديوانيه «آلهة» و «الأبواب كلها» يؤكد شغفه بصيغة الجمع، كتقنية فنية، أكثر مما يسعى إلى خلق ملحمة عبر هذا التعدُّد في الأسماء وفخامة المعمار والاستفاضة في الإنشاد، فيما تبقى لغته مشدودة نحو التهويمات المنبثقة من غيبيات عالم مطلق، وأقرب إلى الشطحات حيث تنبثق الجملة وتتداعى حرة على وفق (لا منطقها الخاص) وكما تشاء، مؤكداً بوضوح إنه شاعر إسهاب لا اختزال يقلِّب فكرةً واحدةً على أوجه عدَّة ويمضي بها حيث ما تغوي اللغة. وهذا ما يفعله حتى مع الغرض الشعري الأثير: الغزل في ديوانيه «شمال القلوب وغربها» و «الغزلية الكبرى» فمن المعتاد أن تميل لغة شعر الغزل إلى التوصيل، ذلك أن الغزل نشأ أساساً لتفهمه الحبيبة أولاً، وليس لكي يفهمه الشعراء، فهو وسيلة قبل كل شيء. لكن سليم بركات لا يلتفت كثيراً لهذه الفرضية، وفي كلا الديوانين تبحث عن صورة امرأة محدَّدة، عن هوية وصفات تقريبية، فلا تجدُها، بل تجد امرأةً بلا ملامح واضحة، كأنها ضائعة في النساء كموجة في بحر، كما أنَّ جمع الجنس للمرأة بـ «النساء» مجاز آخر، يشبه المجازات اللغوية المركبة المسترسلة في سائر شعره. المرأة إذن غير محسوسة لكنّها مركَّبة من صفات عدَّة لدى نساء كثيرات.

يؤكد شغفه بصيغة الجمع، كتقنية فنية، أكثر مما يسعى إلى خلق ملحمة عبر هذا التعدُّد في الأسماء وفخامة المعمار والاستفاضة في الإنشاد، فيما تبقى لغته مشدودة نحو التهويمات المنبثقة من غيبيات عالم مطلق

تشبيهات

وإذا ما استثنينا مفردة «أحبهنَّ» التي تتكرَّرُ في «الغزلية الكبرى» على دأبه في الدوران حول مفردة محورية يستأنف بها بداية جديدة أو يغلق نهاية ما، وباستثناء بعض المفردات الجسدية التي لا مناص عنها، فإن سائر تشبيهاته الأخرى ومجازاته لا تنسلخ عن طريقته المعهودة سواء في اختيار المفردة المعجمية أو في علاقتها بجارتها، في تراكب يقوم عادة على تتالي النعوت، والإضافات.

مفردة (أحبهن) وصيغة الجمع المعتادة، تؤكدان كذلك أنّ ما من حبيبة واحدة ووحيدة، فهو ليس من (الموحدين) في الحب بل يبدو وثنياً. وبهذه الوثنية في فن العشق يعلن سليم بركات انضمامه إلى محفل العشاق المتعدِّدين سواء في التراث العربي أو في الشعر العالمي عموماً. فهو يخاطب جماعة ويصف جماعة، مرَّةً بواو الجماعة ومرة بنون النسوة، فيما يظهر صوت الشاعر منفرداً في مواضع معينة غالباً ما تأتي في القسم الثاني، فيتحوَّل الصوت إلى نشيد غنائي بصوت المتكلم فتتصاعد الخطابية، وتتصاعد معها البلاغة:«مذهولونَ عَثَروا على الحبِّ قبلَ العُثورِ على قلوبِهِمْ. ضَامِرونَ

حُبَّاً/مفتونونَ حُبَّاً/منكسرون

حُبَّاً/مسلوخون حُبَّاً/ مضطربون

حُبَّاً/مذعورون حُبَّاً/ متبلبلون

حُبَّاً/يائسون حُبَّاً/صاعدون

حُبَّاً/هابطون حُبَّاً/دائخون حُبَّاً/نازحون

حُبَّاً/حفاةٌ حُبَّاً....»

قصيدة سليم بركات تقوم على فرضية تبدو بسيطة، لكنها صعبة في الواقع، التقصد المسبق في خلق المفاجأة الصادمة بديلاً عن التلقائية التي قد تأتي بأثر عاديّ، ومن هنا فإنَّ شغفه بالغريب يخلق متعة تبادلية بينه في حالة الكتابة وبين المتلقي في حالة القراءة، ذلك أن العلاقة غير المألوفة بين المفردات الغريبة يتحتَّم أن تنشأ عنها شحنة إيحائية أكثر غرابة من المفردات نفسها، هذه الهجنة من تناسل الغريب بالغريب، وتتالي الإضافات والنعوت هو ما يخلق كيمياء جديدة بين المفردات المتباعدة ويصهرها في جملة غريبة الدلالة وحشية البيان ويجعل شعره مفارقاً للمألوف.

عن الحياة 2017

قصيدة سليم بركات تقوم على فرضية تبدو بسيطة، لكنها صعبة في الواقع، التقصد المسبق في خلق المفاجأة الصادمة بديلاً عن التلقائية التي قد تأتي بأثر عاديّ

سليم بركات: عرس الدم السوري

محمد ناصر الدين*

خذها الحرب الناعسة طولا
خذ يد الشجاع المنكوب بظلم سلاحه،
أيها البلد خذ الشيّع الهمج،
وانتصارات المحنة زلات على ألسنة السبي
فصيحا،
خذها مني: انحلال السماء.
لا آلهة إلا آلهة الصرخة.
لا سوى الغريب الجسارة في النحر،
لا سوى الغريب وكيلا في نقل المدن حطاما
إلى الآلهة الحطام
المآذن الدخيلة. القلوب الدخيلة.
المستعمرات المراقد جوفا،
والفتاوى المستعمرات. السماء الدخيلة،
أيها البلد. الذهب المنحور. الغيوم المنحورة،
أيها البلد. محاكاة الطرق للمذابح،
محاكاة القتلى للقتلى، والموتى للموت،
والبساتين المهجورة للبساتين المهجورة.
محاكاة الدوي المذهل للشكران يرفعه العدم
مضطربا في التوضيح،
أيها البلد.

عرسٌ للدم في قلب اللغة، لو أردنا أن نستعير العنوان الأثير للشاعر الأندلسي الشهيد في قلب الأندلس، نحمله إلى كتاب سليم بركات،"سوريا" (دار المدى، 2015، 156صفحة من القطع المتوسط)،. "لا تسألوني بالضبط متقنا كالربط متقنا بعد الآن. الأعالي مخبلة مزقت صدرتها، والأسافل مخبلة كالأنحاء الخبل لا ترتجى بعد الآن". وكأن الشاعر صاحب "كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضا" وأيضا "هكذا أبعثر موسيسانا" و "للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك" الذي قال يوما "وطني الحقيقي هو لغتي" ، والمهووس بالحفر في قلب اللغة يعطي شكلا شعريا للخراب، مما يحيلنا إلى مقولة ديدرو الشهيرة: "رسم الأنقاض فيه الكثير من الشعر"، أو إلى "الإنسان الصعب" القطعة التي كتبها هوفنشتال بعد الحرب الأولى (١٩١٩) حيث الذكريات بأسرها تتحول إلى ديكور أو عمق مشهدي سينوغرافي يقطر الرعب على مراحل وحيث تكون اللغة نفسها عرضة للهجوم والفتك، بعكس اللغة الراسينية (نسبة إلى Racine) التي تحتفظ بأناقة ألفاظها في قلب المأساة. كيف يطور سليم بركات شعرية الأنقاض في كتابه؟ أطلال البلاد، رزم الألم، سقوط الكائنات: "تهويل. حضيض الموت وأوجه هذا، أيها البلد. اعتلال الأقداح بامتلائها هذا. الدم معلقا كبساط مغلول هذا. رياضيات الزفير هذا. وضوح النملة في شغلها، ووضوح الذعر في شغله هذا. واجب الكسر وحق الصدع." يضع سليم بركات أمام أعيننا تراجيديا كاملة قائمة على البقايا والكسور، لتصبح القصيدة المطلة أشبه بمتحف للضحايا ابتداء من الذات الضحية، وصولا إلى الجماعة والحياة التي تدفع دفعا إلى الموت، في بلد عليك أن "تكره الموتى فيه على دفن الأحياء"، وكأن الدليل في هذا المتحف يشير إلى الموت بكافة أسمائه، من "آداب القتلى"، إلى طقوس الذبح، "والسحل على الكلمات؛ السحل على ذهب المعارك. السحل على ذهب الجنوب"، وكذلك تلك العلامات والتواريخ التي توضع على القطع الأثرية بعثرها سليم بركات من معجمه في

الشمال السوري على الموت، من مكاييل القمح إلى"نحيب الصخرة التي تلمس النهر" حيث ينجز الذبح عبوره من السهل إلى الجبل. واذا كانت لعبة الشعر تقوم على هدم اللغة وبنائها، لا يبدو أن بركات يدلنا في النص على ميكانيسم بنائي بل إن معمار النص يصفّ الأشياء من الأعلى إلى الأسفل وبشكل بصري متوتر ليرتبها للسقوط المدوي إلى الأسفل، كسقوط طروادة وتلك المآسي العظيمة في التاريخ، في لغة جنائزية أقرب إلى المراثي الدينية الوثنية، ولكن بقد كبير من التوتر : "رعاف المشيئة أحمر على قميصي. أستجير: صونك، أيها الدموي الثأر، المذاهب الربا سدادا باللحم على الإيمان الدَين. أستجير، صونك أيها الرنم، صونك أيتها الحنجرة المثلومة. حشو كالرشى. كفاءة الثأر بالأساطير من الأساطير. كفاءة الغرور.حشو. ورم في البياض. الحفرة المثوى في بياض"، أو "خذ الحرية من زرقاء الديك، على أطلال الهيكل، أيها البلد الوثن الوثني. التماثيل الأعمدة معذبة رفعا للبحر على تيجان رؤوسها. لا ترد كلمة "سوريا" ولو لمرة واحدة في متن النص الذي يحملها كعنوان، وكذلك لفظ دمشق أو الحواضر الكبيرة، أو حتى مسقط الرأس موسيسانا بل يتعمد الشاعر الإشارة الي البلد، بالمعنى الثقافي والوجودي المرمي على مشرحة الموت: كلمة "البلد" هي اللازمة التي يعود إليها الشاعر كلما اكتملت دورة من الخراب ليعيد السرد إلى نقطة عالية يستأنف منها لعبة السقوط: "أيها البلد. الغزاة محسنون إلى الأنقاض بأعطيات العظام في مراقد يقينهم." (ص ٣٨)، "أيها البلد. كثير أن يكون الواحد أبا. أما. كثير أن يكون إبنة، إبنا. كثير كثير أن يتبادلوا قلوبهم في طواف الرعب". (ص ٤٩)، "طر كالجراد أيها البلد، واصدح كالفضي في القروش تتبادلها الأيدي." (ص ١٢٠). كذلك فإن المساحات البيضاء التي تتخلل الجمل البصرية هي أقرب إلى الأكفان الكثيرة التي يلبسها البلد "مباهاة بالأكفان قصارا، بالنزف القصير في الجرح القاتل"، أو إلى ذلك الصمت الضروري لأكتمال ميزان الموسيقى بينه وبين الكلام، لإعطاء مساحة من التأمل أو ربما دقائق الحداد الصغيرة التي نقف بها على أرواح الموتى، وأرواح المدن وبقايا الزمن. لا يمكننا الجزم ان كان نص سليم بركات ينتمي إلى الأدب السياسي، بمعنى أنه يندرج ضمن الدعاية السياسية والمناشير الحزبية التي تحرض طرفا في النزاع الدامي في سوريا على طرف، لأن صاحب السيرتين "الجندب الحديدي"(سيرة الطفولة) و "هاته عاليا، هات النفير على آخره" (سيرة الصبا)، لا ينحاز إلا للضحايا، حيث "تعويض الأمهات بسلال من لحوم أبنائهن، وتعويض الأرواح نفيا بالطبول. مواجع ترتقي أدراجا، وشهيق يقضم السفرجلة الكبرى في يد الهواء." إذا كانت باريس قد خلقت روائيا مع بالزاك، ولندن مع ديكنز، ومدريد مع غالدوس، لعله يمكننا القول أن ذلك البلد الضالع في الموت يعرضه سليم بركات زاوية زاوية أمام أعين أولاده المشاركين في المقتلة، حيث يختم الشاعر عرس الدم بأدوات النفي القاتلة، وكأنها جهات الأرض الأربع حين يغلقها الموت: (لن تعيدني جدتي الغابة إلى ما كنته بعد الآن، لن يعيدني جدي الجبل إلى ما كنته بعد الآن، لن يعيدني إخوتي الطرق إلى ما كنته بعد الآن، لن تعيدني شقيقاتي الصخور ثقيلة في مجاري الأنهار إلى ما كنته بعد الآن."

*شاعر لبناني

مقتطفات من سيرة سليم بركات

- **سليم بركات** روائي وشاعر وأديب كردي سوري من مواليد عام 1951في قرية موسيسانا التابعة لمدينة عامودا في ريف القامشلي، سوريا، قضى فترة الطفولة والشباب الأول في مدينته والتي كانت كافية ليتعرف على مفرداتها الثقافية بالإضافة إلى الثقافات المجاورة كـ الآشورية والأرمنية
- انتقل عام 1970 إلى العاصمة دمشق ليدرس الأدب العربي ولكنه لم يستمر أكثر من سنة، فانتقل من هناك إلى بيروت حيث بقي فيها حتى عام 1982، ومن بعدها انتقل إلى قبرص ومن هناك بدأ بكتابة الرواية إلى جانب الشعر حيث عمل في قبرص بمجلة الكرمل مع الشاعر محمود درويش وفي عام 1999 انتقل إلى السويد.
- **أعمال سليم بركات:**
- كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضا.
- هكذا أبعثر موسيسانا.
- للغبار ، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك.
- الجمهرات.
- الكراكي.
- بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح.
- البازيار.
- الديوان (مجموعات شعرية في مجلد واحد)
- طيش الياقوت
- المثاقيل
- المجابهات، المواثيق الأجران، التصاريف، وغيرها.
- المعجم
- الأعمال الشعرية (مجموعات)
- شعب الثالثة فجرا من الخميس الثالث
- ترجمة البازلت
- آلهة
- شمال القلوب أو غربها
- سوريا

- الغزلية الكبرى
- الأبواب كلها
- السيل
- عجرفة المتجانس

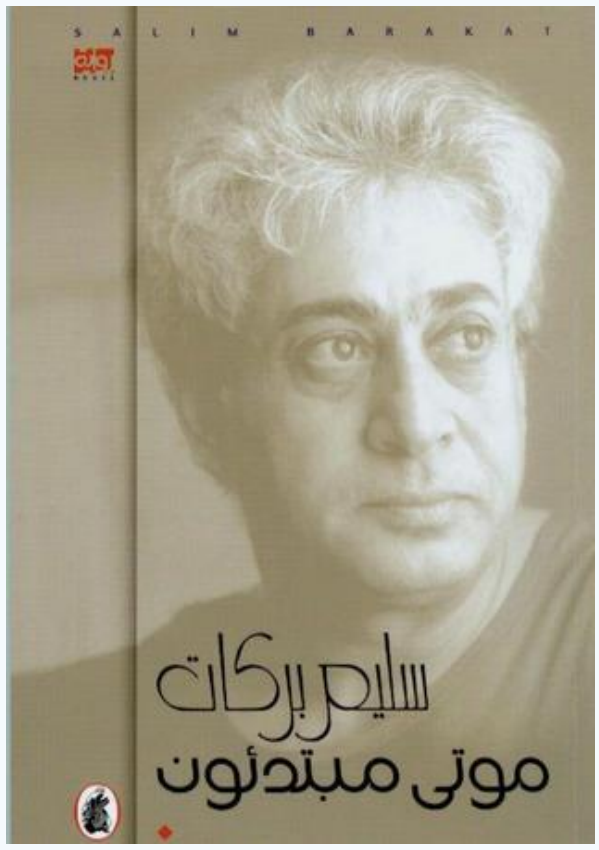
- **أعمال سليم بركات الروائية وغيرها**
- الجندب الحديدي (سيرة الطفولة).
- هاته عاليا، هات النفير على آخره (سيرة الصبا)
- فقهاء الظلام
- كنيسة المحارب (يوميات)
- أرواح هندسية
- الريش
- معسكرات الأبد
- الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش.
- الفلكيون في ثلاثاء الموت : الكون.
- الفلكيون في ثلاثاء الموت : كبد ميلاؤس
- أنقاض الأزل الثاني
- الأقرباذين (مقالات في علوم النظر)
- الأختام والسديم

- دلشاد (فراسخ الخلود المهجورة)
- كهوف هايدراهوداهوس
- ثاريميس
- موتى مبتدئون
- السلالم الرملية
- لوعة الأليف اللا موصوف المحير في صوت ساراماك
- هياج الأوز
- التعجيل في قروض النثر (مقالات)
- السماء شاغرة فوق أورشليم
- السماء شاغرة فوق أورشليم 2
- حورية الماء وبناتها
- سجناء جبل أيايانو الشرقي
- أقاليم الجن
- سبايا سنجار

سليم بركات..اللغةُ كدلالةٍ على الغياب

جوان تتر

كأيّ كرديّ أبصرتُ وعشتُ ومازلتُ، ضحيَّة قمعٍ واستبدادٍ سلطويّ سوري، وكثيراً ما كان شخصٌ مفردٌ يعيد إليّ رونَق أن أكون كرديَّاً، ذلك من خلال ما كتبه، إنّه سليم بركات الذي حارب بلغته سلطة المنع السوريَّة، لا بل كلّ سلطةٍ منعت وتمنع، يعيدُنا سليم في كتابه الجديد (كما في كلّ كتابٍ جديد) إلى معنى أن تكون اللغة منفى ومكانَ إقامةٍ أصليّ للبشر.



يبدأ سليم بركات كعادته في كلّ ديوانُ نثريّ أو شعريّ بالغامض المطلق، ليصل في النهاية بالقارئ إلى الرّاهِن الواضح، كما يفعل في ديوانه الصادر لدى دار المدى والمعنوَن باسم "الغزليَّةُ الكبرى" التي لا تَبينُ من يغازل أو من المستهدَف لغةً إلّا بعد الإفراغ من القراءة، وليس هذا كلّ ما في الأمر!، فثمّة حضورٌ قويّ للّغة المعتادة لسليم بركات بتشعبّاتها واختلاف دلالاتها اللامرئيّة مبدئيَّاً ومن ثمّ لتتوضَّح الأمور وفقاً لمنظور القارئ مع السير في عملية القراءة وفكّ الرموز لمقارنتها مع سابقاتها كنوعٍ من التحرّي الذكي، فقصيدة سليم تتميَّز بصعوبتها وتلافيفها الغامضة التي لا بدّ أن يكون القارئ معها متسلّحاً أو مُجهَّزاً بكامل عتاده الذهنيّ والشعوريّ ليكون بالإمكان كتابة ما يمكن تصوّره – معنىً- من المفردات المدوّنة ذهنيَّاً (ذهن القارئ أعني) وهذه المعضلة متوفّرة بكثرة وجديَّة ضمن الديوان/القصيدة:

عاشقاتٌ هُنَّ،

بقلوبٍ

أو

مِنْ

دونها.

هكذا يبدو المشهدُ الشعريّ مكتوباً بطراوةٍ لغويَّة تكادُ تشبه أن تسمع أغنيةً لصيقةً بقلبك وأُذنك إلّا أنّك لا تفهم ما يقولهُ المؤدّي لجهلٍ ما في اللغة وتنسيقاتها المعقَّدة، لحنٌ شجيٌّ خيِّر يغتال كلّ ما هو شرير داخل النفس البشريَّة، الجهدُ ها هنا هو الأكثر وجوداً أو – من المفترض أن يكون موجوداً – كي يصل القارئ إلى الفحوى الأساسيّة للنصّ من دون توريَةً أو ضبابيَّة لئلّا يُظلَم المدوَّنُ شعراً أو نثراً وليحصّل على تسلسلٍ للمعنى، ثمّة غبارٌ يعلو اللغةَ في "الغزليَّة الكبرى"، وما العنوان إلّا تماهٍ مع/ ودلالةً على/ رائحة الماضي لّلغة والتي تشبهُ رائحة الخشّب العتيق، ما من نصوصٍ

في الديوان، فالكتابُ نصٌ متكاملٌ موحَّد متدرَّج المعنى وما على القارئ إلّا استخلاص المضمون خبرةً واستكمالاً واستناداً إلى ما قرأه من كتبٍ مختلفة للشاعر ومحاطاً بالأجواء السحريَّة التي تخصّ عالم سليم الكتابيّ، وبالغزارة اللغويَّة ذاتها يستوجب مجابهة الغامض.

المُعجم

لا يكفّ سليم بركات طوال نهجه الكتابيّ عن إيراد معجمه اللغويّ-الشعوريّ الخاصّ به ليضمّنه في كل ما يكتب، فهو على أهبّة الاستعداد لتحويل النصّ إلى متحف للمفردات وبطريقةٍ لا شعوريَّة مُنظّمة متماهية!، أو ربمّا بمعنى أوجز، المفردة مع سليم تتحوّل لتعود إلى أصلها المعجميّ بلا تعبٍ أو جهد، كل شيء مقتضَب ومحسوب بكثافة الاستخدام اللغوي للدقّة في التعبير، وفي "الغزليَّة الكبرى" تغدو المفردةُ شبيهةً بما سبق وأن كُتِب طوال أعوامٍ خَلَت وضمن تأريخٍ لغويّ ثريّ وفصاحَةٍ يخلو منها أغلبُ شعر اليوم ونثره! طريقةٌ خاصَّة في تركيب الجُمل الطويلة التي تشبه ممراتٍ طويلة محفوفة بمخاطر إساءة فهم المعنى ولكن ثمّة خطوط تبدو واهية توصِل إلى المعنى بسلاسَة، وفي أغلب الأحيان يخدعنا الكلام لنعيد القراءة أكثر من مرَّةً لنتوصَّل إلى الزُّبدَة المُتاحَة، هناك شيءٌ ما يشبهُ القنص في الفهم بالنسبة للقارئ اليقِظ، الأخير الذي لا بدّ وأن يَجهَد لفهم آليَّة التعبير المستخدمة من قبل سليم أو لنقل من قبل (النصّ ذاته معبّراً عن سليم) لغويَّاً لقول الشيء المُراد :

لم يرْأفْنَ، قَبْلاً، بالوسائدِ أفرَغْنَها من المعاركِ لم تظفرْ فيها خُيلاءُ النومِ بِمُلْكٍ،

وأفرغْنَها من الحقول.

أُحبهنَّ لم يرأَفنَ،

ولن يرأفنَ،

ويشكرنَ كلَّ

رقمٍ

في

عَدِّهنَّ

مناجمَ الريح.

وعلى امتداد صفحات القصيدة/الديوان /150/ صفحة يحاول سليم أن يمجِّد المرأة راسماً باللغة وعن اللغة التي هيَ ذاتها الأُنثى بكل تأكيد، محوّلاً النصّ إلى لوحةٍ تشكيليَّة متداخلة الخطوط والألوان، لكن دونما توضيحٍ، وبلغةٍ أشبه بسرد حَكائيّ طويل، ثمّة مزجٌ وخليط بينَ أساليب اللغات في التعبير، الشعرُ/سرداً وروايةً للغيب فيما يتعلُّق بالأنثى كقوَّةٍ قادرةٍ على المنح والعطاء، من هذا المُطلق اللامتناهي يفجّر سليم اللغة في القصيدة ويحلو له المُقام بينَ ثنايا ما يودُّ أن يقوله أو بالأحرى ما قاله:

أُحبهنَّ شرساتٍ كاليقين في غيرِ محلِّه؛

كاللقاء في غير محلِّه؛

كالقلب في غير محله؛

كالوقت في غير محله؛

كالمرايا في غير محلِّها؛

كالشمالِ

في

غيرِ

محلِّه؛

الأُنثى موضوعاً للقصيدة :

ما من شكّ في أنّ "الغزليَّة الكبرى" تختلف عن بقيَّة نصوص سليم بركات الشعريَّة من نواحٍ عدّة، ربمّا أهمها اختلاف المُخاطَب ضمن هذا النصّ، المخاطَبُ غير مجهول كما جرت العادة مع سليم في التدوين وتأريخ اللغةِ بكل تفرّعاتها ودلالاتها مستخدماً ما هو خاصّ وفريد، والملفتُ في "الغزليَّة الكبرى" هو التوازن في إيراد المتضادّات لغوياً، وهو إضافةٍ لذلك و– على الأرجح- من أكثر نتاجاته غزارَةً في إيضاحِ الأُنثى وتبدُّلاتها وكينوناتها:

أُحبهنَّ يثرثرنَ إنْ غَلَبْنَ،

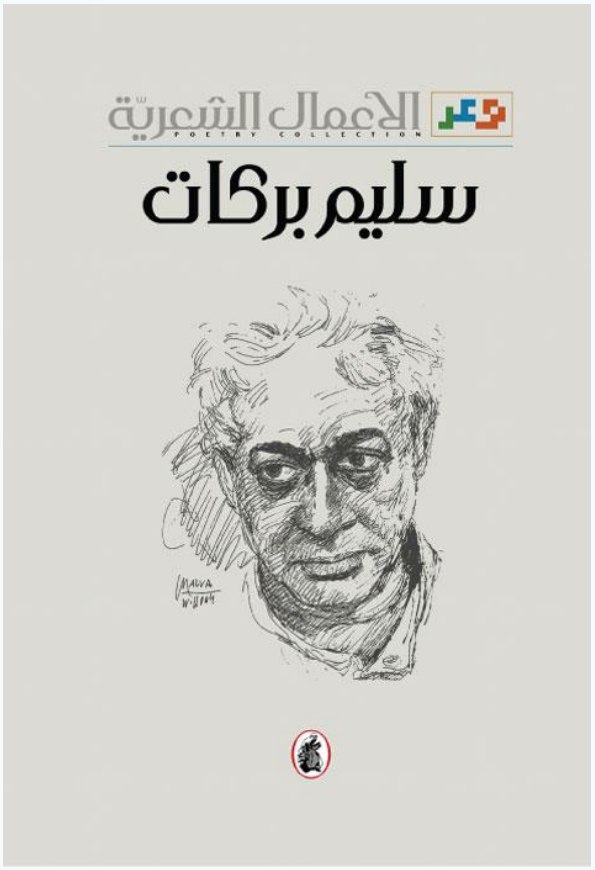
ويثرثرنَ إنْ غُلِبْنَ،

متراشقاتٍ بالوساوسِ،

النصوصُ ذات النَّفَس الطويل متعبة ولكن في الغزليَّة السليميَّة تغدو المفردةُ مفتاح استيعاب الأُخرى لنلقى ذواتنا أمام صرحٍ شاهقٍ من المعاني وتدفقّها نحو شريان الفَهم والاندماج مع جَريَان النصّ واسقاطاته على الواقع في سياقٍ متّصل وجهدٍ لا بدّ منه، ومن جهةٍ أُخرى لا يخفي النصّ قدرته على استنطاق الرّاهن السياسيّ من خلال إيراد مقاطعَ وجملَ متكاملة عن المرأة الكرديَّة بشكلٍ غير مباشر وذلك من خلال مفردات كالـ (معسكرات) والـ (قتل)، كدلالاتٍ آنية بالنسبة لكرديٍّ كتب ويكتب عن الكرديَّة وليس باللغةِ الكرديَّة!!

اللغةُ كدلالةٍ على الغياب

ذكَرَ سليم أكثر من مرّة وفي أكثر من موضع أنّ اللغة هي هويّته ومنفاه، وإذن فالغيابُ مصير كلّ من يعتبر اللغةَ هويّة ومنفى، وعلى هذا الأساس دوّن سليم غيابه الشخصيّ ليكونَ حاضراً في الذهن الجمعيّ/، غائباً عن الوعي في نصوصه وعالمه الداخليّ، حاضراً في القول، مستخدماً اللغةَ يمضي الشاعر في تدوين الأزَل بكلام الغياب ومنتشياً يَثِبُ على أدراج اللغة، ومن دَرَجٍ إلى آخر يصل و يُوصِلُ إلى المعنى، "الغزليَّةُ الكبرى" دلالةُ الأعمى للوصول إلى مبتغاه عِبرَ اللغة واقتناص المفردة الأشدّ تأثيراً في العقل والعاطفةِ معاً، هذا دأب سليم بركات منذ (هاتِه عالياً..هات النفير على آخره) وامتداداً لكلّ ما كتبه طوال فترةٍ زمنيّة طويلة من الغياب والاختباء داخل كهوف اللغةِ والدلالة.



قالوا عن سليم بركات

شيركو بيكه س "سليم لا يشبه إلا سليما "

بول شاؤول "سليم بركات هو أكثر من حالم، هو صانع أحلام، وأكثر من لغوي، هو صانع لغات "

نزار قباني "مولانا ماذا أبقيت؟ إرفع يدك عن الشعر"

أدونيس "اللغة العربية في جيب هذا الشاعر الكردي"

محمود درويش "منذ غزا سليم بركات المشهد الشعري العربي، في أوائل السبعينات بشرنا بشعر جديد مختلف"

سعدي يوسف " قلت مرة لسليم بركات إنك أعظم كردي بعد صلاح الدين "

عباس بيضون " كان نص سليم بركات دائما فاتنا، وقد فتن بمثاله، وفتن بكماله"

قاسم حداد " بركات نموذج يستعصي على القرائن، وهو جهد الجواهرجي، ودقة الجرتح، وكفاءة الإبرة " سليم بركات، أجنحته الكثيرة تجعله سربا وحده"

كولالة نوري " عليك بالصلوات... حين تدخل إليه"

يوسف بزي " حين يكتب سليم بركات فهو " لا يقول" بل يفيض بغزارة وتدفق، فيحيط بنا ويغرقنافي تلك السيولة الهادرة، والمتتالية، من أول مفردة إلى آخر الكتاب"

شوقي بزيع " الثابت أن سليم بركات ليس مقيما في اللغة فحسب، بل هو يبدو لشساعة قاموسه وثراء مفرداته واشتقاقاته، كأنه كائن لغوي قبل أي شيء آخر "

عبد العزيز كوكاس " في نصوص سليم بركات نحس بقيمة النعجز اللغوي،ونتساءل كيف يمنح للغة نصوصه الإبداعية زهو الربيع، شموخ الجبال، صفاء الماء، هذا المسكون بالتحول، اكتشاف الغامض، زرع الفخاخ في طريق القراءة الكسولة "

د. أديب حسن محمد " توسع القاموس الشعري لسليم بركات شاملا العديد من المفردات التي نفض عنها غبار القواميس، وأعاد إليها ألقها المفقود عبر توظيفها في قوالب مدهشة، جمعت بين حداثة المضمون وقاموسية المفردات المكونة له "

سليم بركات.. في عيون محمود درويش

فاطمة ياسين

الجمهور غير عادي. كثافة وصخب وازدحام وتدخين. الجميع أرادوا أن يروا محمود درويش عن قرب، فاشتعلوا ضجيجاً، سرعان ما توقف عند وصول الشاعر، ثم اندلع الشعر صافياً..

استعاد درويش في تلك الأمسية بعضاً من قديمه، فكرر في ذلك الخريف من عام ألفين وخمسة، مرتين، ما أنشده في صيف ألف وتسعمائة واثنين وثمانين، الأولى عندما غنى "حالة حصار"، ثم، قبل أن يغادر قدم أربعة قصائد لأربع شعراء، كانت الثالثة مقدمة إلى سليم بركات.. وعَبْرَ سليم بركات، رفيق الحصار في بيروت، أعادنا درويش ثانيةً إلى عام الحصار..

أراد محمود درويش أن يربط "حالة حصار" مع سليم بركات، مع حالة سورية فريدة عاشها الشمال السوري الذي أنتج سليم بركات.. كانت حينها ثورة الكورد لا تزال خبراً صحفياً وأدبياً وسياسياً لم يمض عليه أكثر من عام واحد.

امتعض رجال الأمن المرتدون ملابس مدنية، عند ذكر بركات، وتوقف قسم من الجمهور عن التصفيق، وتابع رجال الشرطة العسكرية التلويح بعصيهم بقلة اكتراث، ولكن محمود درويش الذي كان يعيش لحظة سليم بركات صاح حينها: "يتذكر الكردي حين أزوره... غده".

بيروت ملفوفة بالكثير من الجنود الذين يحملون نوايا سيئة، محشوة بال "تي إن تي" شديد الانفجار. يطلقون القذائف فتتساقط حسب قانون عشوائي، وهناك، في وسط المدينة، وفي مكان مظلم ينخفض عن سطح الأرض، يشعر ساكنوه أنهم في أمان من تناثر الشظايا، ويتدثرون بالشعر المليء بالاستعارات، يتساءل محمود درويش وسط الفوضى ولزوجة المدينة:

"أين ديك الحي الفصيح؟، عاشق المسدسات واللغة واللحم المعلن؟".(ذاكرة النسيان – محمود درويش).

كان سليم بركات "الديك الفصيح" قد نحى الشعر جانباً، وامتشق مسدساً، وخرج ليبحث عن الطعام والماء، سؤال درويش ملون بجلال أبوي وتحبب فخور، يحاول أن يخفي الخوف بتشابيه بليغه، الشوارع خائنة، وقد تتواطأ مع قناص، أو قد تستضيف قذيفة هائمة. يخاف محمود درويش على السارد والشاعر الممتزجين في شخص واحد مثل كوكتيل، وفي عبارة تعترض الخوف، وتحاول تبديد قلق الانتظار، يقول محمود درويش "أحببته منذ التقيته منذ سنين، منذ أن صفع الحياة الثقافية البيروتية بانفجار هائل، ينتقي كلماته وكأنه يتنتشلها من معركة بيروتية طازجة"..

يختلط الشعر بالنثر دون تخوم مشتركة، يطوي الكلمات على شكل جمل مطيعة:

قيل: هذا قبره

قيل: هذي الشاهدة

قيل: تلك الزهرات المجهدة، والعصافير التي حامت على القبر قليلاً، عمره،

غير أن العارفين، والأزاهير التي شيعت النعش، وأسراب السنونو
والغيوم الصاعدة..همهمت: لا.... كل قبر قبره.
(الجمهرات 134)

يعرف سليم بركات كيف يحشد الطبيعة بكل مفرداتها، ويعرف كيف يخلق بين مكوناتها حواراً، لا يسرف في التواصيف، يكتفي بنهاية متراصة تبرر تمهيده القصير، بين اللغة الشعرية والمتن السردي يستسلم الورق لحفيف القلم بيد سليم بركات، لم يُحسن الكلام، ولكنه أجاد الحديث للورق. لديه رؤية متطرفة في نقد النقد، يجلس في المقهى متربصاً بصغار النقاد، تاركاً فسحة لفوهة المسدس أن تبقى مرئية كعنوان للنزق، مترع بالفصاحة على شكل ورق صغير الحجم، متراصف بهيئة مجموعات شعرية، يصدرها كالبيانات المتمردة، أو تعبيراً عن موقف مُتَحَدٍّ، لم يكن ضائعاً في بيروت ولا وحيداً.. لم تفاجئه الحرب الأهلية. عقد معاهدة تعايش مع المدينة المتربصة بمجموعاته الشعرية ونزوحه إلى محمود درويش.. محمود كان كريماً وعادلاً، أسبغ عليه لقب "سين" في رحلة النسيان، حيث كان جزءاً من لعبة الحصار.. كدونكيشوت، لم تخدعه حواسه، ولكنه كان فارساً بحصان حقيقي، حيث لا توجد طاحونة هواء واحدة، وكان الهواء موجوداً بكثرة لدرجة تكتم الأنفاس.

هناك في موسيسانا، حيث كان الطفل يصل سلك الكهرباء بالأبواب المعدنية، ليصعق كل من يلمسها، ويدحرج حجر الرحى فوق كلب الجيران، وعيناه على الأفق تريدان أن تطوياه لتريا ماذا يخفي، وأصابعه الصغيرة الحاذقة تربط الزوائد اللحمية المتدلية على مناقير الديوك الرومية (الجندب الحديدي– سيرة طفولة). لعله كان يبحث عن "ذات الجمال المنقطع النظير" التي تحدث عنها محمود درويش. النظرات الغضة والحلم الرشيق الذي يحوم بأيديولوجيا طفولية بحثاً عما وراء الأفق وذات جمال منقطع النظير.. فيما يقسم سليم بركات طفولته الموسيسانية إلى خمس حركات، كتضاريس السيمفونيات، في أولها يتعلم العنف، عنف سرقة الطباشير من قاعات الدرس بعد يوم عارم بالبَشر. كان يستقبل موكبا سياسيا مرموقا، و"ذات الجمال المنقطع النظير" تنتظر على الجانب الآخر من البحر المتوسط،لا يتوقف العنف في الفاصلة الثانية، بل يأخذ شكلاً مبتكراً يتجاوز سذاجة العبث بالديوك الرومية، إلى عبور الحدود الدولية، والمرور ببراعة بين الألغام والبقاء على قيد العنف المراهق، وفي انتظار الجمال المنقطع النظير يمر سليم بركات باسطورة "بوغي بريفا" العملاق الذي توسد التل ميتاً بعد جولات ملحمية مازال صداها يتردد في جنبات القرية، و"عابو" الأعمى بعينيه البيضاوَيْن وزوجتيه المتناقضتين يمارس عنفاً رخواً ليبقى حياً تقوده عصاه المجردة..

يجمع سليم بركات طفولته المبكرة التي يطفو على صفحتها شقاء الشمال البعيد، حيث القطار الوحيد هو الخيط الواصل مع المدنية ونظام الهجانة القاسي الذي احتل مكانا عنيدا، السيدة التي تشبه الرجال، في تنظيم التهريب؛ يجيد إعادة إنتاج طفولته بطريقته المضفورة بحبال شعرية ونثرية، مستحضراً كل تفصيل يضيف لوناً مميزاً على لوحة الموزاييك.

أعيدت الطفولة في موسيسانا بكامل تلافيفها، ووحداتها الجينية، ونثرت بخصوبة وحنان في

التربة التي يجيد سليم بركات ترويضها على الورق. يختم محمود درويش سؤال الحصار بسؤال وجودي:

أين سليم بركات الآن؟ هل اصطادته الشظايا؟ أم اصطاد دجاجة؟، مخزن للبلاغة مثخن بالمفردات لا تصطاده الشظايا، فكيف للعمى الذي يقوده البارود أن يقع على الكائن الملتصق بالأرض الذي يحكي عن موسيسانا وكأنها شيئاً حميماً يلي الضفاف مباشرة، لعله اصطاد دجاجة؟..

لم تنته صلاحية النص القصير الذي كتبه محمود درويش عن "س" أو سليم بركات في ذاكرة النسيان، أُعيد له نسغه الحيوي بنص فيه روح محمود درويش الشاعرة والمعجبة، استعمل مجازاً مرسلاً عندما قال ليس للكردي إلا الريح (لا تعتذر عما فعلت– محمود درويش)..

كانت نيقوسيا قد أصبحت وطناً لسليم بركات بدلاً من بيروت، وحرارة قبرص الخانقة ورطوبتها اللزجة التي شكلت له حصاراً خاصاً.. وقال بأن "إقامته فيها كان ممكن أن تستمر لعشرين ألف سنة أخرى لو كان هناك معجزة تافهة ورديئة اسمها خمس مائة دولار" (من مقابلة مع قناة الجزيرة) بهذه المنحوتة الخاصة يلخص عشقة لقبرص، ويكرس مقولة محمود درويش "ليس لسليم بركات إلا الريح"، يسلم ساقيه لها ويهرب إلى الشمال الأوروبي وهو الفار من الشمال السوري ولكن "نيقوسيا شكلت هوامش من قصيدته"..

تجذرت نيقوسيا في ذاكرته كالكرمة، وبقيت جهة أخيرة له كالقدر، وتمنى أن يكون هناك معجزة بحجم خمسمائة دولار لتبقى هي هوامش قصيدته الجديدة.. محمود درويش الذي التصق بسليم بركات وكمن قرب الأوار الذي ينضح بالقصائد والمعاني، واختبر فصاحة الكردي الذي مزق بكارة العربية قال:يعرف ما يريد من المعاني.

كلها عبث. وللكلمات حيلتها لصيد نقيضها، عبثاً، يفض بكارة الكلمات ثم يعيدها بكراً إلى قاموسه.

ويسوس خيل الأبجدية كالخراف إلى مكيدته..:

انتقمت من الغياب

)لا تعتذر عما فعلت– محمود درويش(

ترسيم طقوسي وتمائم بليغة بين الكردي والريح.. لا تلمح في القصيدة إلا وقع حوافر جواد سليم بركات، دون أي أثر لمفارقتها الإثنية..

العربية حاضرة بكل بهاء القواميس رغم الرياح التي تصفر على جبال الشمال الكردية، لا يعترف محمود درويش بشيء، ولكنه يقدم تقريراً فنياً يلتزم فيه بتقاليده الشعرية، ويقدم سليم بركات على أنه الكردي الذي ليس له رياح، ومناخ اللغة التي وضع لها سيبويه أسواراً منيعة، لا يبدو أن هناك تنافراً بين عروقه وقلمه الطليق، بل لعلها المتلازمة التي جعلت من سليم بركات أحد موضوعات درويش المفضلة.

وكما أصر محمود درويش في أمسيته الشعرية الدمشقية قبل عشر سنوات على سليم بركات، يصر سليم بركات على إهداء محمود درويش نسخة من مجموعته الشعرية الجديدة كما كان يفعل دائماً رغم رحيله فيخاطبه: "نسختُكَ من كتابي الأخير محفوظةٌ، بتمام ما ظنَنْتَه جنوناً في موضوعه، مذ أرغمتَني على البوح ببعضه موجزاً. سأحملها، بيديّ، إلى المقطورة التي تستقلّها، في عبور الأبدية، إلى الأبدي..".

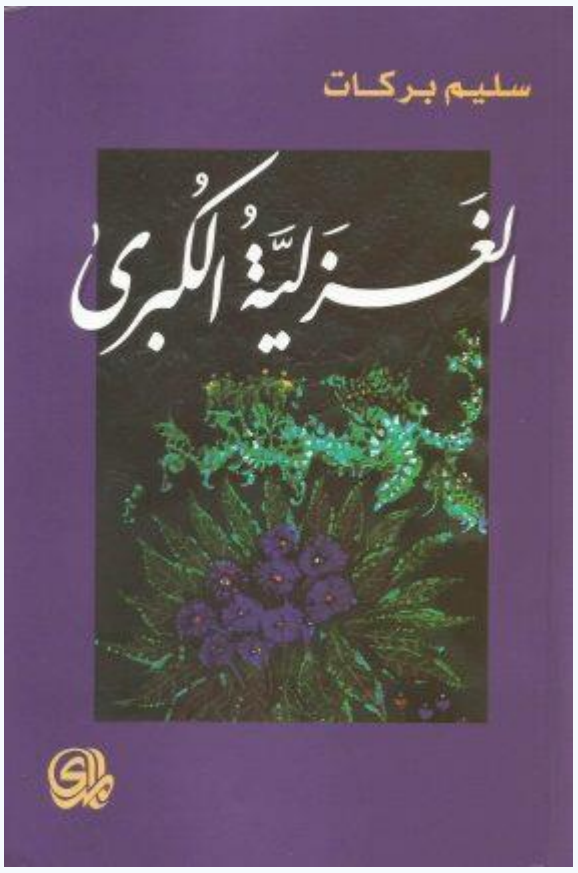
"سليم بركات" ..
أتقن بلاغة اللغة العربية وتفنن في كتابتها شعراً وسرداً

سماح عادل

"سليم بركات"، روائي وشاعر وأديب كردي سوري.. ولد عام 1951 في ريف القامشلي، سوريا، انتقل عام 1970 إلى "دمشق" لدراسة الأدب العربي، وبعد عام انتقل إلى بيروت وعاش فيها حتى 1982، ثم انتقل إلى قبرص وعمل في قبرص بمجلة (الكرمل) مع الشاعر الفلسطيني "محمود درويش"، عام 1999 انتقل إلى السويد.

الشعر والسرد..

في حوار مع "سليم بركات"، أجراه "ناصر مؤنس"، يقول عن كتابته للشعر وللسرد: "لي عينان تريان المشهد ذاته. الكثافات سرد، والظلال شعر في إختزال إشاراته. لا كثافة بلا ظل. لا ظل بلا كثافة. الكلمات، بقيامة واحدة، تحشر الموصوفات أمام ميزانها بلا تفصيل: ما يصلح للشعر في كفة منها يصلح للسرد أيضاً. أنا لا أصنف اللغة، في عرف إنشائي، طبقات ومراتب فأذل بعضها، وأكرم بعضها الآخر. هي نبؤة الخيال النهائية، وهدى ضلالها الطاهر. هدى نفسها في الإسراف خروجاً على أسر المعنى وقانونه. وفي هذا المتاح العميم من شساعتها أذهب إليها بجسد واحد، كثافة واحدة لها قوام ظلها: فيها لا أعرف حدوداً بين الشعري في مسالك وبين المسرد النثري تدويناً، حكياً. فأنا على نحو ما، أحرر الرواية من طابع الحكاية لتنقل إشارة، وفتنة إشارة، لتكون معرفة في مراتب الأحوال بسيطها ومركبها؛ لتأخذ بجواذبها ما تقدر على نهبه. وأمكن الشعر من ترتيب إيحاءاته، لا بانتخاب المختزل من نواظم الرؤى، وانكشاف البرازخ الأكثر خفاء في تجاوزات الألفاظ كعلائق خلخلة، بل بدفعه إلى امتحان أقصى بإيراده مورد النثر السارد ليفتنه، ويدفئه، ويصوغه بكمال الضلال في ذاته شعراً. هكذا يعود النثري إلى الشعري الذي هو خاصيته كسحر مذ كان الأزل ساحراً، والوجود ساحراً، والكائنات ساحرة بجلال نشوتها".



موت النقد الأدبي..

عن تدهور حال الشعر يقول "سليم بركات": "حين اجتهد الخيال الشعري في خمسينات هذا القرن، وستيناته، للخروج من نمطية الإنشاء المتشابه للقصيدة العربية، اتخذ سنداً لدعواه أنه سيرفد الشعر بعلوم أكثر جسامة من أن تقدر النواظم الرتيبة على

اكتناهها؛ على القصيدة أن تكون ثقافة الجهات؛ وعيها؛ انعتاقها من ثورية الخصائص المستنسخة. عاش هذا الخيال الشعري، الحسن النية، عقداً ونصف عقد لا غير. من الستينات إلى أوائل السبعينات، ثم انحدرت القصيدة "الغضة الإهاب" إلى فوضى، ثم صارت الفوضى ذاتها نمطاً، لها خصائصها التي يمكن ترتيبها، وتوبيبها كما كانت تبوب "أغراض" الشعر المنظوم: الركاكة. البناء على فراغ. الجهل باللغة كلياً. استحسان القطيعة مع قواعد التدوين. الترفع العميم للجهالة عن تراث الماضي، من غير تحصيل لتراث الحاضر. التجرؤ على الخفة. ولهذه السخرية من جلال الشعر أسباب، في أساسها "موت النقد الأدبي"، بعد موجة هبوب أموال النفط العربي، قبل أواسط السبعينات بقليل، فتكاثرت الصحف، والمجلات الدعائية للأنظمة. وفي هذه الكثرة من الأوراق المطبوعة بحبر مدفوع الثمن بسخاء، بات تقليد وجود صفحات ثقافية أمراً على صخب في شيوعه. وجرى توظيف عاملين فيها بلا اختصاص، بل من باب إسناد الوظيفة إلى "نشيط" في جمع ما يقدر به على ملء صفحاته المتسعة عرضاً وطولاً. قتل التقويم، قتل الانتخاب المصاحب بوعي نقدي. قتل الاختيار بالتفصيل. أميون في القراءة تداعوا إلى تزوير الذائقة بانطباعات تصلح في لغة التعميم الكسولة على كل نص. كان ثمة مجلات قليلة جداً، قبل هذا الباء، بمهمة "ترشيد" الذائقة بقدر معقول من الصرامة في اختيار النصوص. وكان يقوم على الصحف القليلة أدباء مختصون في مذاهبهم، ما كان يجرؤ المبتدؤن في علوم النصوص أن يحملوها إليهم بالثقة التي يفعلونها الآن، تبعثر النقاد العارفون بآلات لغتهم. انحسروا وذابوا في الحشد المتقدم إلى الحلبة، ساذجين ينقدون الشعر بلا معرفة في العروض، وينقدون اللغة بلا فهم في الإعراب، وأما الفقه فهو لفظ من علم مقفل"

ويواصل : "في كل عصر، قطعاً، يتكرر المشهد ذاته، بصورة أو بأخرى، فيكون الجيد الحقيقي نادراً، والنمطي المتوارث سائداً. غير أن الجهل في تصنيف النصوص، راهناً، فاق كل جهالة. إذ بات النشر في المنابر متاحاً بتساهل القائمين عليها في إفراط ما بعده إفراط، وباتت علاقات الشاعر الركيك الشخصية على سعة تؤهل لكتابه المهلهل مقالات لا تحصى في إفراط عافية نصه. فوضى يصححها، من وقت إلى آخر، قارئ حقيقي، مجهول، لا يشتغل في تدوين مدائح معلنة في الصحائف، يبارك روحك بعناء قراءته الخالقة لنصك المتعطش إليه".

الرواية تجريب..

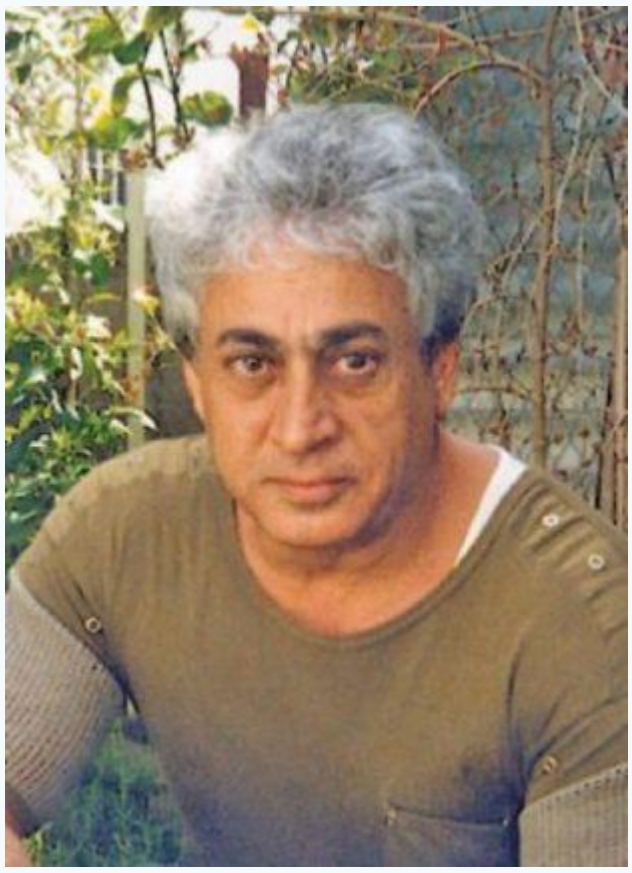
عن كتابة الرواية يقول " سليم بركات": "لم يكن اشتغالي، وأنا في الثانية والثلاثين، على الرواية، قياما بنزهة "تجريب". وأنا، مذ ذاك، أنجز عملا واحدا كل سنتين، بدأت كدأب الساعة، بلا انقطاع؛ بلا استراحة؛ لقد استدرج أحدنا الآخر (أنا والرواية) إلى حيلته.أعني أنني، في اليوم الأول لجلوسي إلى ورقة بيضاء كي أكتب الرواية، قررت خوضها بجسارة اليائس من واقع الرواية، بجسارة الأمل في تدوين ذاتي على مقام سطر مختلف في علوم الكتابة، بلا حذر من أن أستنهض كل شيء، وأستنفر كل آلة. لك أكتب الرواية لأستميل قارئا إلى "مقدرة" إضافية بعد سخاء الشعر المؤلم. كنت أحادث نفسي كالتالي/ "في ختام كل رواية أنجزها سأقول لي/ هالقد قرأت

رواية". أكتب كي أنتهي منها فأعرف أنني قرأت. رواياتي صعبة: أعرف ذلك. فسيفساء مدروسة: أعرف ذلك. متقاطعة الوقائع كلعبة بلا ميثاق: أعرف ذلك. يحضر الشعر فيها مستأنسا بمقعده كاستئناس النثر. مصائر إشكالية: تلك هي جسارتي. لا أبدأ رواية بلا إشكال. الحياة إشكال. الأمل إشكال كاليأس. الحضور والغياب إشكالان. أمتحن الواقعة لتمتحن الواقعة دربتي في الوصول إلى مخرج. أحيانا يقع كلانا في المتاهة. ليكن. لو رغبت في سهل من السرد، وحيوات مبذولة في الشارع، كنت فتحت على نفسي، في الواقع الضحل للرواية العربية المحطمة الخيال والإشكال، سخاء من المديح والترجمة، تحديدا. أنا صعب، قدري صعب، وكتابتي اشتغال قدري علي واشتغالي على قدري".

إشكالية الكردي..

عن تصويره للكردي في إحدى رواياته يقول "سليم بركات": " إنني لا أبدأ رواية من غير إشكال. وبيكاس هو "إشكال قدري" بامتياز. كل الذين من حوله يجاهدون في تقديم برهان على حقيقته. حضوره مأزق للمنطق. غامض يصير أليفا غامضا. لامعقول يصير معقولا بتبريرات ينسجها المحيطون به ليقتنعوا، سأشرح الأمر قليلا، وأعود إلى بيكاس: لكل وجود مأزقه وإشكاله. الوجود الكردي يشكل إسهاما مضاعفا في هذا الإشكال، قلت لمعلم اللغة العربية إنني كردي فحملق في هلعا، ودمدم: "ماذا تفعل هنا؟ اذهب إلى تركيا". عليك أن تتعلم كتمان أنك أنت. البعض يلد ويكبر، ويهرم، في المكان ذاته محتجب الجنسية. عليك أن تحمل معك ورقة "إخراج قيد" مكتوب على قفاها "منذ متى أنت عربي؟" للتأكد من نقاء عرقك. لا تستطيع التصريح بحبك لبلدك، مثلا، من غير أن تكون عربيا. اسمك غير العربي، إذا تجرأت على تسمية نفسك بألفا عرقك، سيصمك بالإذلال. صبي اسمه "برزان" طرد من الصف الثالث الابتدائي. بيكاس تيلو، شاب يعيش متزوجا في قبرص. تدبر أوراقا مزورة، في مطلع شبابه، واستقل حلمه إلى موسكو. درس وتخرج. ثم ماذا؟ تدبرت له زوجته القبرصية دخولا مشروعا، بلا أوراق ثبوتية، إلى بلدها. يعيش هنا على نداء القلق: كل صاحب عمل يطلب منه جواز سفر. ليس عنده جواز سفر. سوري بلا جنسية. في ورقة إخراج القيد الوحيدة التي يملكها أنه من فئة "غير المسجل" كلمات غامضة. بشرح للقبارصة أن جنسيته "مطعون في أمرها" فلا يفهمون. حاول تدبير ورقة ما من سفارة سورية لزيارة أهله فصعقوا: " كيف خرجت من سورية؟". ليس له حق خروج. إذا، ليس له حق دخول. تجتمع أعراق متنافرة في بلد واحد، مثل الولايات الأمريكية، فتجني لنفسها خصائص انتماء إلى الموقع قانونا. أعراق جاءت من بلاد أخرى قبل قرون قليلة لتؤسس لنفسها خصيصة الجماعة الواحدة، المختلفة الهويات، "المحترمة" كيانا (مع الصفح عن إبادة الهنود). مجرمون، محكومون، سجناء أفظاظ، غير مرغوب فيهم، منفيون، يلقى بهم على شواطئ استراليا، فيعترف لهم الزمن، حالا بعد حال، "بإنجاب" تأريخ متجانس النعمة تحت سقف الدولة. الكردي؟؟؟ تاريخ، وأحقاب، ومواريث في المكان الواحد، لا تشفع له إلا "بوجود إشكالي" هكذا ولد بيكاس في "فقهاء الظلام": القدر يحمل إلى عائلة حيرة الكون وذهوله. طفل يلد ويكبر ويستولد ويختفي في يوم واحد

محسوب بساعات الإنسان. في كل مرحلة من نموه إشكال على أهله أن يستسلموا له، وأن يؤكدوه كجزء من قدر عادي.. بالطبع، ليس صوابا اختزال بيكاس على هذا النحو. فهو رديف العبث في المعرفة أيضا، والحقيقي الذي ينقلب لا معقولا، وصورة أعماق علاقتها بالخرافة ترسم سلوكا في الواقع. وهذه الأمور الثلاث تدفع صوغ المعنى في بيكاس أبعد سياقه الكردي الذي أوردته فيه.إنه المعرفة الشيقة، المعذبة والمعذبة في آن واحد".



مقايضة المعنى..

في حوار آخر مع "سليم بركات" أجرى الحوار"أحمد فرحات" يقول عن قصائده الطويلة : "يُغويني أن أكتبَ القصيدَةَ حتى نفاد غرَضِها، أن أُبادلَ في زمنها المتَّسِع تاريخاً للكلمات بتاريخٍ للكلمات، أن أقايض المعاني بالمعاني، أن أقابل مرايا الخسران فيها بمرايا الفوز، أن أمتحنَ الضرورات والنوافل معاً، أن آخذها معي إلى حافّة كل شيء، أن أُرقّقها وأثخّنها، أن أمتحنَ نفْسي بها من شاهقِ إنشائها قصيدةً، وأمتحنها بي من ضراوة حنيني إلى لا معقول الشعر، وإلى لا موصوفة، أن أبلُغَ بها اللاعودةَ. لا بحث في قصيدتي عن منفذٍ للنجاةِ، أو حلّ لمعضلة. هي، أبداً، ذلك الوقوف في الشفق الذي يَعْرَق في تأمُّله الكونُ من ثقلِ غامضة".

وعن الحداثة وما بعدها يقول "سليم بركات ": "لا أعرفُ الحداثةَ. لم أَفهمْها. هذا الكونُ المجتمِعُ صغيراً في أزرارِ آلاتِ الإشرافِ على سياقِ العالمِ مرئيّاً، مكتوباً، مسموعاً على قدْرٍ هائلٍ بِلا أسرارٍ، بِلا ترقُّبٍ للاحتمالات، بِلا إثارة إلّا ذلك التبادل من مقايضاتِ الإهانةِ. لنْ أرجعَ إلى بعضِ التحليلِ للمصطلحاتِ اتَّفق قذفُها إلى خيالِنا عن الحداثةِ من غير أن تعني شيئاً. لذا أبالغُ، بحسنِ ظنّ، في عدم فهمي لها، لأنّها، حين أنظرُ إلى أمكنتِنا، ومجتمعاتِها، لا أرى إلاَّ الحقدَ على كلّ شيءٍ لا يكونُ صوْغَ ماضيه، منجزاً، منتهياً، نفاية من نفاياتِ الحياةِ موزَّعةً على تلالِ المستقبلِ القُمامة. يقينُ المعتقداتِ الأديان، والمعتقدات الإنذار بالعصبيّة للعرقِ، والمذهبِ، والمعتقداتِ من كراهيةِ الجهاتِ للجهاتِ، والمهاجرِ للمهاجرِ، والمقيمِ للمهاجرِ، والمهاجرِ للمقيمِ، وطعنُ الثقافات للثقافات. الوحشية تتقدَّم بثقة، لأنّ كلّ ما عداها، بُنِيَ على نظريّ ركيكٍ اصطُلِحَ على تسميتِه «إنجازاتٍ قومية»، وفخراً بالمآثر".

رثاء سوريا..

عن قصيدتِه الملحميّةِ الطويلةِ "سوريا"، والتي رثي فيها بلده يقول : "انتظرتُ كانتظارِ كلّ سوريّ، طويلاً، ليسَ في امتدادِ الزّمن فحسب، بل في فداحةِ هاويتِه المُختزِلةِ قروناً من المفارقاتِ في حدائق الجحيم. انتظرتُ زمناً من اهتراءِ اللحوم على أجسادِنا، واهتراءِ الأنقاضِ على الجثث. لم تأتِ نهايةٌ ما بالمعنى الخاصّ

بالنهايات، كنتائجَ يُمكنُ تقويمها. لكنّني أقولها بلسانٍ عُريان: سوريا انتهتْ. وأنا كتبتُ قصيدتي بالخواتيم المُختزلةِ في هذا الحُكْمِ القاتل. الكلُّ يعرفُ أنّ سوريا انتهت. لو توقَّفت الحربُ عند الحدود التي هي عليها، فقد انتهتْ سوريا. لو استعادَها الروسيُّ كاملةً من خصومِ الحاكم، سوريا انتهتْ.

في أصلِ نشوئها بسنواتٍ قليلةٍ بعد استقلالٍ ركيكٍ، كانتْ دولةَ عائلةٍ؛ مؤسّساتِ عائلةٍ؛ اقتصادَ عائلةٍ؛ ثقافةَ عائلةٍ؛ ثقافةَ ربط الدولةِ بشرايين الحاكم، إنْ انسدَّت شرايينُه، اختنقَتْ الدولةُ. ظننَّا في الثورةِ المغدورةِ، أنَّ الجغرافيا السوريّة قد تُضيّق على هذا القَدْرِ أو ذاك، النهبَ العائليَّ المذهبيَّ. حروبُ المذاهبِ، وحروبُ الخَوَنةِ، وحروبُ الحلفاءِ الكَذَبة، والصادقين، أنهتْ ما كان مجرّدَ احتمالٍ لنشوءِ الدولة، ولو على مقاسٍ ركيكٍ (بلا أوهام)، بنظامٍ من تداولِ السّلطة. اكتمل القمرُ الدمويُّ في سماء الجغرافيا. انتهت – ليس اللّادولة التي كانتْ – بل علاقة الجماعاتِ "المتُهادِنة" منذ الاستقلالِ الركيك، القائم على تحاصُصٍ في "الأسماء الوطنية" جبلٌ باسم طائفة. سهلٌ باسم طائفة. قومياتٌ نزيف. لم نعرفْ إلاّ "الكيان" القائمَ على عَسْفٍ، وجبروتٍ في القهر، بمواثيقَ لا معنى لها: كرديٌّ يُنشِدُ نشيدَ البعث العرقيّ قوميّةً. يهوديٌّ مُجبرٌ على درسٍ إسلاميّ. مسيحيٌّ يقرأ، كطالبٍ، تاريخَ نشأةِ دينٍ "أذلَّ" دينَه بتنحيتِه من هِدايةِ المعتقدِ. نشأ الكيانُ المذهلُ مجموعاً من جغرافيا الكراهيةِ للجغرافيا، ومن كراهيةِ العِرقِ للعِرقِ، ومن كراهيةِ المذهبِ للمذهبِ، ومن كراهيةِ الجهاتِ للجهات. الفسيفساءُ التي كانت مُلتحِمةً بصمغِ الحريقِ تفتَّتت، من أوّل سطلٍ للمياه اندلقت فوقَها، رماداً سائلاً كان وحدَه "تجانس" ما سُمّيتْ دولة سوريا.. اكتمل موضوع قصيدتي. لا رثاءَ فيها إلاّ رثاء الأخلاق. هي ملحميّةٌ بالقَدْرِ الذي أعدتُ الحُكمَ على أزمنةِ وجودِ سوريا دولةً ركيكةً هدَمتْنا بركاكتِها القاتلةِ، السّهلةِ، تُباعَ فيها وتُشرى، لقاءَ كرسيِّ الحاكمِ. هي قصيدةٌ على سِعَةٍ من الزمن – ذلك يعطيها حقَّ الملحميّة، بالتفاصيل، من انتحارِ الشجر حزناً، وانتحار الترابِ".

إرباك القارئ..

في حوار ثالث مع "سليم بركات" أجراه "عدنان حسين أحمد" يقول عن رواية (الريش) التي يتداخل فيها الواقع بالحلم، حتى يصل إلى ذروة التشويش السردي وهل يتعّمد هذا النوع من الكتابة المتأرجحة التي تترك القارئ معلقاً: "من حقي كروائي، أن (أتعمّد) نصب فخاخ للقارئ. التقنية لعبة قصدية تتبادل فيها المهارات الصغيرة أدوارها على رقعة العقل. لكن تلك القصدية هي ما ينجزه التلقائي من المشافهة حكياً حين يغدو تدويناً. الوصل، والقطْع، والتدوير، والبدء من النهاية، والانتهاء بالبدء، وإعادة توزيع المشهد على نحوٍ ملتوٍ، والإيهام، كلها مراتب نقْضٍ وإبرامٍ هما من عِقْد التأليف وخواصه. هما احتيالٌ يبتدعه الزمن للإيقاع بالزمن. التقنية دورةُ تخريب نبيلة للتاريخ (القدسي) الذي يقدم به عقل النظام الاجتماعي، ولسانه التعليمي،(حقائق) هويته (الطبيعية). في روايتي (أرواح هندسية) تتبلبل الملائكة في سعيها إلى تأكيد (النسق الواقعي) لزمن الإنسان بالبحث عن أربعة أيام مفقودة من حياة طفل. في (الريش) حلمُ (آزاد) هو واقع (مم). وما يفعله (مم) داخل حلم أخيه هو واقع أبيهما. وما يفعله الأب في واقعه هو إشكال

التاريخ السحري: كل واحد يخلق الآخر من ضرورة حاجته إلى نصٍّ أكتبه أنا. أعلى القارئ أن يتبلبل في هذا؟ منذ متى كان(القارئ) واقعياً واثقاً حتى التخمة من تلفيق الفكر الكسول للواقعية المغمى عليها من ثرثرة (رُسُل) الواقعية المنكوبة؟ تعالوا إليَّ كي يلفِّق أحدنا الآخرَ على قَدْر (هيامه) بالحقائق".

جزء من قصيدة "الغزلية الكبرى"

بقلوبٍ

أو

مِنْ

دونها يختلِسْنَ من اللهِ حظوظَ الهوى.

عاشقاتٌ هُنَّ،

بقلوبٍ

أو

مِنْ

دونها.

لا تشروحَ الشروحُ جُنَّت أنْ إلاَّ سْتوفى من أو

بقلوبٍ، الهوى حظوظ من المُخْتَلَس هذا،

الشأن في

الأرجحيْنِ؛ أرجحِ على يُعتَمَد سَبْكٌ ممكنٌ؛ ذا

كل ممكنٌ.دونها. بالمعاني للنزوح الطُّرقِ

الأديانِ في تعديلٌ

إلى شفيرِلزومها. هُنَّ يتدبَّرنَ هذا تدبيرَ

السُّحُبِ مجازفاتِها. وأنا؟ مالي؟ بقَلبٍ،

أو

من

دونه أختلِسُ من الله حظَّ العاشق بلا

تدبيرٍيُعتَمَدُ إتقاناً، كي أرتجلَ الصعودَ

مثلهن في قُبلةٍ إلى متاجِرِالأبد وأسواقهِ.

بقلبٍ،

أو

مِنْ

دونهِ الآثارُكلُّها تُحْتَوَشُ. الآثارُالقلوبُ

طريحةً في مَعَاصِرها، والآثارُالزَّفراتُ من

أحمالِ المواعيد.

راهنتُ كما راهَنَّ. لا يخفى ذلكَ مُذِ

المعجزاتُ هِيَ هِيَ كالمُراوَداتِ الصخبِ بقلوبٍ

في الرهانِ على مِلْحهنَّ. لكنْ ما الرهانُ إن

كُنَّ جَمَعنَ الجيادَ كلَّها في أَرَقِ العاشقاتِ؟

بقلبٍ،

أو

مِنْ

دونه تُسْتدانُ زفرةُ العاشقِ. بقلبٍ،

أو

من

دونه، أحبهنَّ يتفهَّمن أعذارَالحدائقِ،

ما أثناهنَّ، من قَبْلُ، نقدُ النباتِ مجازفةَ

الزُّرقةِ بأحكامِ الأخضرِ،

وأعذارَ نوافيرها.

ولا توضيحَ توسَّلْنَه من انقسامِ الجبل على

إرث السهلِ،

ومن مقاضاةِ السُّحبِ للرعدِ على نقْضهِ

هدنةَ البرقِ،

ولا تلمَّسْنَ باعثاً على شَكاةِ النهر من حجارة

المجرى تدقيقَها في أدبِ الماء.

يتفهَّمن إفراطَ المنخفضات في حيائها،

ورعونةَ المُحتجِب في حجابهِ،

ورصانةَ وصفِ المعقولِ بريئاً يتولاَّه العَدَمُ

عن لسانِ التَّابلِ الأول في مأكولِ الإنسان.

أُحيهنَّ أَبْطَلْنَ نازعَ القَسَمِ بالحقائقِ،

لأنهنَّ تفهَّمنَ القُدسيَّ في الأعْذارِ،

والقدسيَّ في بُطلانِ الأعذار.

أُحيهنَّ تركنَ كلَّ شيءٍ على حالهِ في الوجود

الصغير.

لم يبدِّلنَ إناءً،

أو خزْنةً،

لم يبدِّلن موضع التُّحفِ في أبهاءِ الوجود

الصغير.

أريكةً، أو سريراً.

أبْقَيْنَ على عيوبِ الذهبِ،

وفوضى الملح منتثراً فوق موائد العرَّافين.

وتفاديْنَ أن يوقفنَ شِجارَ المغيبِ على

أبوابهنَّ. أحيهنَّ:

والأكياسَ مثقوبةً على ظهور الأرواح.

تركْنَ الأحذيةَ مثقوبةً،

والكمالَ مثقوباً،

كلُّ شيءٍ على حاله،

مُذْ ألْزَمْنَ الشكَّ قناعَ الحَذَرِ في دخولهنَّ

الوجودَ الصغيرَ من ممرِّ الطهاةِ إلى المطابخ.

لا يباليْنَ:

تركنَ جواربَهنَّ مثقوبةً،

وأقدارَهنَّ مثقوبةً،

وطباعَهنَّ مثقوبةً،

وأمانيَّهُنَّ مثقوبةً،

وعزائمَهن مثقوبةً،

ودِلاءَ حظوظهنَّ مثقوبةً.

لا يأبهْنَ:

كلُّ

شيءٍ

على

حالهِ

في

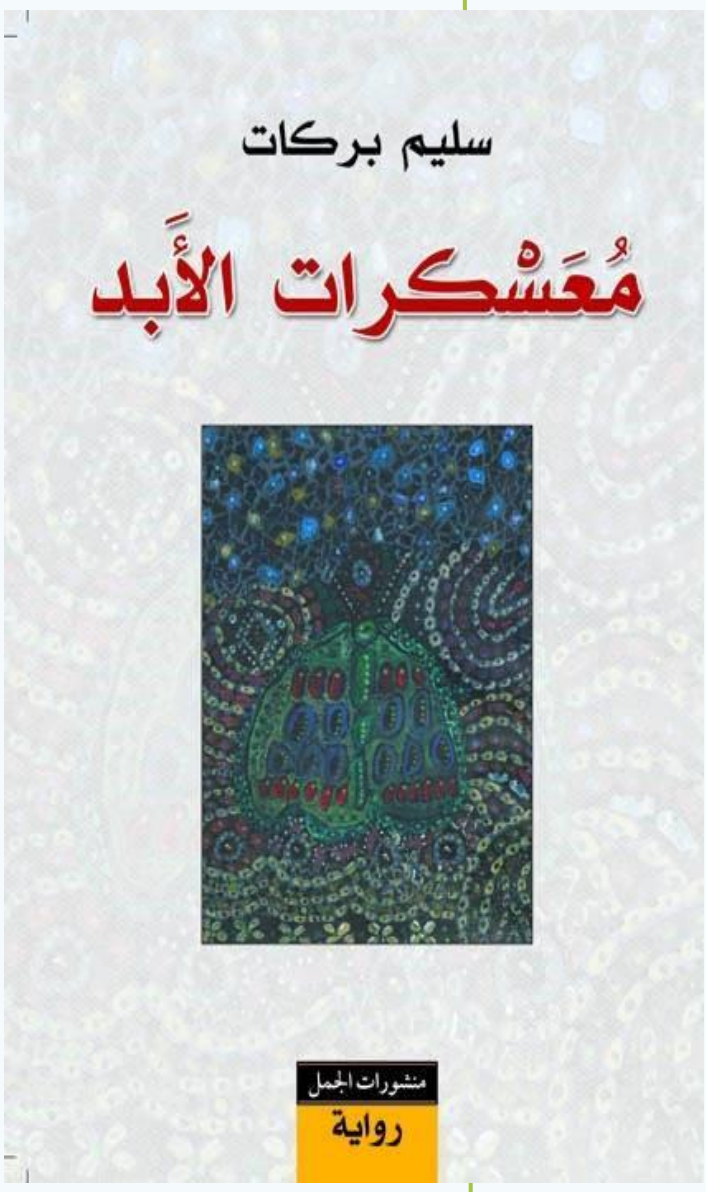
مديحي إلاَّ هُنَّ:

لقد بدَّلْنَ الوجودَ بفائضٍ من ثناءِ الذهول.

مقتطفات من ثلاث روايات لسليم بركات

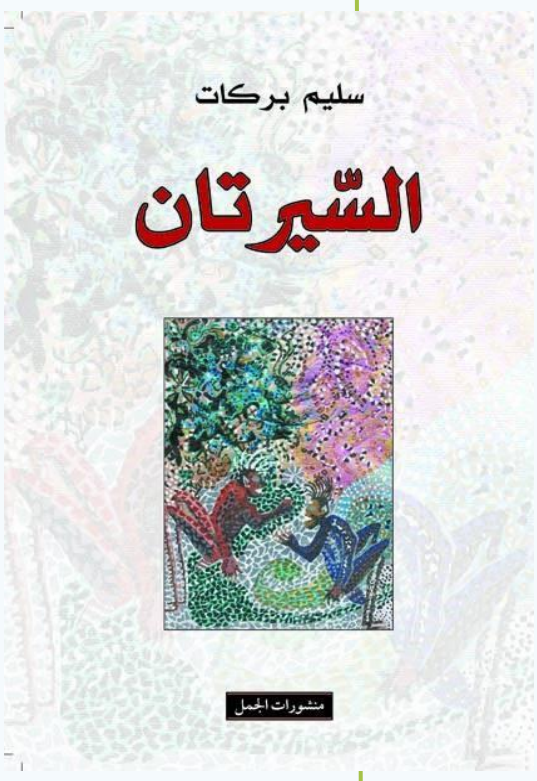
معسكرات الأبد

حين انفصلا، لمرة واحدة، دارا حول البركة، كل من جهة، ليغرقا بمنقاريهما- المفتوحين من التعب- بعض الماء يبردان به حوصلتيهما الساخنتين. ولما أكملا الدورة والتقيا، ضرب ذيلاهما الأرض ليندفع جسماهما أعلى، متواجهين مخلبا إلى مخلب، وصدرا إلى صدر، ومنقارا إلى منقار، وعينين إلى عينين، وأعماقا إلى أعماق بما فيها من شرود كأن غيرهما يتخاصمان، لا هما. وإذ تصادما بعظمي القص في صدريهما، صدر عنهما أنين خافت، عميق، احتبسته عظامهما القاسية، ولحمهما الذي لا شحم في عضله وأليافه. ثم تبادلا انقضاضاتهما العالية، في تناوب متفق عليه. حتى أن أحدهما، إذا لم يتمكن من تسديد ضربته، بسبب انزلاقه على الطين مثلا، يتيح له الآخر أن يعيد الكرة ليتعادلا بشهامة طائرين لا يطيران، بل أنهما لم يسألا نفسيهما من قبل، قط، لم لا يطيران.



ولماذا الطيران على أية حال؟ أهو تمرين للأجنحة؟ لقد اختبرا أجنحتهما من قبل، وهماواثقان أن لهما مقدرة على النفاذ بريشهما، وعظامهما، فلطالما تعرضا لغضب غير مبرر من الكلبين " توسي" و" هرشة" ، يباغتانهما مهاجمين فيطير الديكان. نعم ، يطيران من الذعر الذي يرفع الأجنحة بحكمته إلى مدارج الريح فيعلوا جسماهما أمتارا عن الأرض، ويندفعان بقآقآت مديدة كالصراخ ممتزج بجلال الهواء الذي يجعلهما خفيفين ككائناته الخفيفة. ولطالما هاجمتهما الإوزات الثلاث، أيضا، فكن مصدر اختبار.

السيرتان

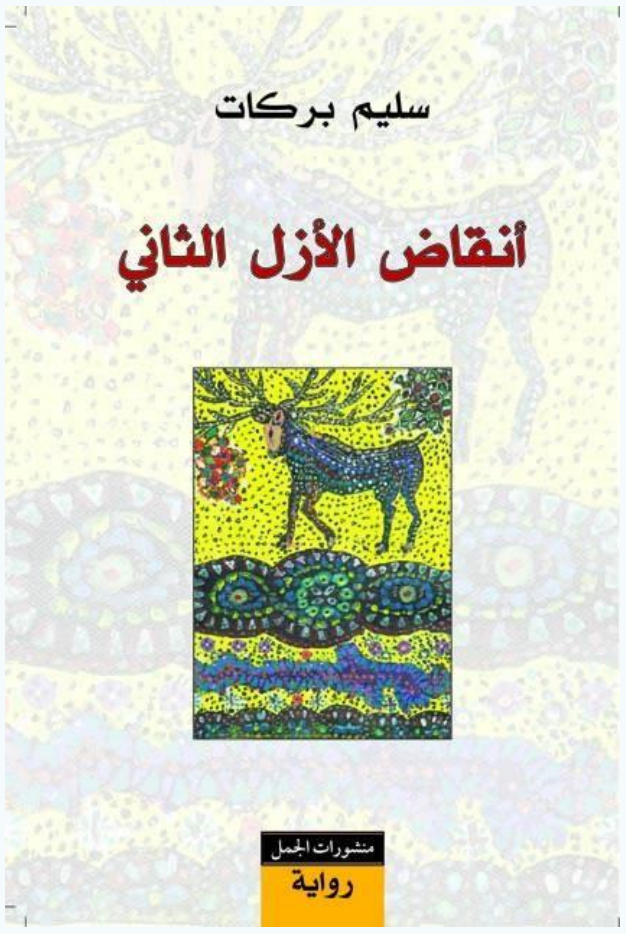


ما الذي تراه؟ قل لي أيها الطفل ما الذي تراه؟ هضبتان في الأفق، وعقد من القرى وتراب يترنح بين صيف طائش وبين شتاء أحمق. وموعدك أيها الطفل موعد نبات أو طير. تغمض عينيك على ضحى تتساقط من سلاله الأقنعة، وتقبض بكفيك على لجام غامض، كأنما تتهيأ أنت للكهولة، أو تتهيأ لك الكهولة، لتختزلا، معا، ذلك السحر الذي ينبض مرة واحدة فتنتحر الحياة شوقا إلى نبضة ثانية.

هيهات أيها الطفل أن ترى غير ما رأيت. وما الذي رأيت، قل لي، غير عربات تئن، وينابيع هاربة من ضربات الغبار؟ كفاك انتحالا للأشكال لتطمئن إليك الأشكال. كفاك دفعا بي إلى ندامى احتضنوا الجذور وناموا. لكن بالله، لا تخفف من وطء الغمام علي ووطء الثلج، حيث المحك بينهما تنحر العصافير والوقت، ناثرا من نشيجك على الأرض طفولة للأرض، ناثرا شباك دمك السكران لتلتقط الملحمة.

أنقاض الأزل الثاني

وضع الشاب راحته على أذنه اليسرى كي يستدل بالصدى المرتد إلى حجاب يده على طبقة الصوت.



ينبغي أن يكون بين المغني وصوته عازل خفيف يحيله إلى سامع للنبرات حال اطلاقها. الصوت يجرف المغني إذا عكرالرنين الحر على سمعه نقاوة الإصغاء إلى نفسه. هكذا علمه الأعمى، وهكذا اندلقت الخمائر الأولى من حنجرته في حوض الهواء الحي :

" أنا غالية الثمن، يا شاغل نفسه بي" قالت.

" إن كان ثمنك الحب فلدي منه كثلج القمم في هكار، وأهراءات القمح في سهول ملاتية" قال

" بل أنا أغلى من ذلك " قالت

" يالتعاستي . إن لم يكن حبي كافيا فما الأغلى من ذلك، يا فتاة؟ " قال.

" أظل أغلى، يا شاغل نفسه بي " قالت.

نص شعري لسليم بركات

لا تسألوني الضبطَ مُتْقَناً كالرَّبطِ مُتْقَناً بعد الآنَ. الأعالي مُخَبَّلَةٌ مزَّقْت صُدْرَتها، والأسافلُ مُخبَّلةٌ كالأنحاءِ الخَبَلِ لا تُرتجى بعد الآن.

ركبتايَ خارتا، والسماءُ خارتِ. الْسماءُ يُصلحِها الغزاةُ. الْسماءُ العطْلُ. الْسماءُ الوَزْرَةُ بالدمِ عليها من شَلْشَلهِ. ألسماءُ شدوُ الجنونِ البلبلِ، ورقصُ البلبل فوق ذيل التِّنينِ. ألسماءُ الركلُ من مُعْتَقَدٍ إلى مُعْتَقَدٍ. لا دليلَ على السماءِ بعدُ. لا دليلَ على سُلمٍ إليها، أو نزولٍ منها بسُلَّمٍ إلى الإنسانِ، أيها البلد.

فَتْقٌ في الروحِ، ورتْقٌ. ويلَ الرَّجمِ بعظامِ الأسلافِ الماءِ، والأسلافِ الطينِ. ويلَ الرَّجمِ بالمراقدِ جُوْفاً خُدِعَتْ، لم تَشْغَلها جثثٌ. ويلَ البلدِ أيها البلدُ الأكياسُ يجمعُ المخذولُ فيها ثيابَه، وعنادَه، وحناجرَ أولادهِ المُنتَزَعَةَ. مزادُ الشرعِ عليكَ. مزادُ اليقينِ فيكَ. مزادُ المزاراتِ السطوِ، والمدافنِ السطوِ، أيها البلدُ: مَسْحٌ في الأملاك:

بقايا قَصْرٍ،

وغزاااااةٌ حَرَسٌ.

لا توضيحَ أكثرَ من اِيرادِ الرملِ أمثلةً في الأحكامِ. ألمآخذُ هَيِّنةٌ مُذْ حِصَصاً نتسلَّم الهولَ؛ حصصاً نتسلمُها الأعمارَ بالمغارفِ الحديدِ. مآخذُ لا تُذْكَرُ على عنادِ الخرابِ في التدقيقِ. المآخذُ هيِّنةٌ لا تُذْكَرُ على اقتسامكَ رماداً. سَمِّهِ القتلَ بأسماءِ أيامك بعد الآن، أيها البلد.

عَدَمٌ في التلخيصِ. دولٌ ملخَّصاتٌ، والعبورُ ملخَّصاً من حصونِ الآلهةِ إلى المسالخِ. أصباغٌ لدِهانِ الجبلِ، ودِهانٌ للبحر مُذْ تقشَّرت أساطيرُهُ. بلاءٌ أثاثٌ في كلِّ ردهةٍ، والأقدارُ ضحلةٌ لا تبلغُ أرساغَ الأقدامِ. لا خلافَ. تعبٌ لا خلافَ عليهِ. لا خلافَ على الحقائب أخفَّ وزناً أو أثقلَ بعد القتلِ. إلهٌ لا خلافَ عليهِ، بل على معقولهِ، أيها البلدُ. ألبضائعُ مكفولةٌ بضمانِ الشكِّ الشكَّ، واليقينِ اليقينَ، والإلهِ المعاركَ. ضمانٌ أن لا نفاذَ للماءِ من شقوقِ الأرواحِ مُذْ طُلِيَتْ قِيْراً. شكراً للقيرِ، أيها البلد.

هاكَ، إذاً، دِلاءَ الأرواحِ مرفوعةً بأشطانِ الحرائقِ من آبار الحرائق.
هاكَ الموتَ يُصْرَف بأسعار البارحةِ. فداكَ الشحوبُ الأبُ: خُذِ الحريةَ من زُقاءِ الديكِ على أطلالِ الهيكلِ، أيها البلدُ الوثَنُ الوثنيُّ. خداعٌ مشرفٌ من النافذةِ على أصيص النبتةِ الدمويةِ، أيها البلدُ الهَدْمُ الشاطرُ، والسخريةُ الضربُ بحذاءِ الأبدِ على الطاولةِ. ألأناشيدُ فاسدةً تُحفَظُ في ملحِ العهدِ وخَلّهِ. سهوٌ في الميثاقِ خائباً من حِبْرِهِ، أنتَ، أيها البلد.
لادِيْنَ للغدِ.
لادَيْنَ للغد على أحدٍ في تراجمِ العائدين من الهولِ بألسنةٍ طميٍ.
مآثرُ مجذّفةٌ في الرمادِ بمجاذيفَ من أصواتِ المرتعديْنَ. ألبضائعُ مكفولةٌ، أيها البلدُ. تُراحُ الأرضُ عاماً لتُزْرَعَ عاماً، لكنْ لا يُراحُ فيكَ الزرعُ بالأرواحِ البذارِ. أوقِفْني عن مطابَقاتِ الدمِ في الأغاني. أوقِفْ شَكَاتَكَ أنْ ما من آلهةٍ تغضبُ بعد الآن، يا اغترافَ الظلالِ بالأقداحِ شُرْباً.
تولَّيْتَ الحصادَ في أبَّانهِ صَمَماً من الحقائقِ، وخَرَساً من مذاهبها. ألسماءُ لا تُحتَمَلُ بعد الآن. ادْحضِ السماءَ. ادحضِ الأخوَّةَ التي لا تُحتملُ بعد الآن.
الأعمدةُ تلهو بالأعمدةِ، وحيادُ الخميرةِ لا يُنجي الأرغفةَ من مساءلات المعاركِ.
دَفْعٌ. هاكَ. يُصْرَف الموتُ بأسعار البارحةِ، فلا أُسْألَنَّ الضبطَ مُتْقَناً كالربطِ مُتقناً، بعد الآن. ألموتُ ضيِّقٌ بعد الآن.

لا عافيةَ تعيدني إلى ماكنتُه.
لا إخلاصُ الجبلِ،
لا الجبليُّ،
لا جدِّيَ الجبلُ،
لا جدَّتي الغابةُ،
لا إخوتي الطُّرقُ ضيِّقةً،
لا شقيقاتي الصخورُ الصقيلةُ في مجاري الأنهارِ،
لا فجرَ يعيدني إلى ماكنتُهُ.

لا خُسرانَ، أو نصرَ،
لا طريقَ تعيدني إلى ماكنتُه.
لا الآباءُ الجيِّدونَ،
لا العشاقُ الجيِّدونَ،
لا القتَلَةُ الجيدونَ،
لا الموتى الجيِّدونَ، أولاءِ الذين لا يتوقف الموتُ عن التبشير بهم أنبياءَ في ممالك
الموتى، يعيدونني إلى ماكنتُه.
لا السماويُّ وحِرْصُ بناته على دفوفهنَّ،
لا ربابنةُ المهجورِ،
لا ملاَّحو الكثبانِ الكبرى، يعيدونني إلى ماكنتُه.
لا الحياةُ النومُ تحت شجرة الموتِ،
لا الألوفُ الأعوامُ استغرقتِ الإنسانَ كي يعرف أنَّ البرتقاليَّ لونٌ وليس برتقالةً،
وأنَّ الشكوكَ ذئبيَّةٌ مع الزوال الحائر في قَسَمهِ بالزوالِ،
ومع الكُفْر نبيلاً في إيمان الكُفرِ بالشجرة تلك، التي أنا ظلُّها، ستعيدني إلى ماكنتُهُ.
لا الموتُ معترِفاً للموتِ بأرَقِهِ كَبَشَرِ الباطنِ مولوديْنَ سِفاحاً من أساطير
المنتظَريْنِ، يعيدني إلى ماكنتُه.
لا الموتُ بسيطاً في الأزمنة الكبرى،
أو مختلِطاً تعقيداً في الأزمنةِ الصغرى، يعيدني إلى ماكنتُه.
لا المعذَّبون يقينَ الجبلِ أنَّه الأعلى،
القساةُ الطيبون كالمَرَقِ الطَّـيِّبِ،
يعيدونني إلى ماكنتُه.
حين الأمَّهاتُ جميعُهنَّ أُمهاتُ الغَرَ قِ في الأديانِ الغَرَ قِ،
لا أمهاتٍ يُعدْنَني إلى ماكنتُه.
لا
أحدَ
يعيدني

إلى ماكنتُه.

هَرْجٌ، ومَرْجٌ: عُدَّ، أيها البلدُ، ما يُذْهِلُ ويَشْدَهُ؛ مالا يُسْتَجْمَعُ إلاَّ في انهيارٍ.
عُدَّ. مفرِّغٌ أنا جيوبَ الصِّفْر من كُسَارةِ الأرقام. الأعداءُ قساةٌ كالأساطير أيها البلدُ.
لا أريد أرضاً بعد الآن. لا أريد سماءً فوقي بعد الآن. أوقفْ قلبي على قدميه. أوقفِ
الطُّرُقَ المغمى عليها على أقدامها. أوقفِ النزوحَ من الوقتِ إلى ما لا يعرفه الوقتُ.
أوقفْ خصومةَ التراب للترابِ،
وشِجارَ الحدائقِ،
وسقوطَ الدقائقِ مهشَّمةً بمطارقها،
أيها البلد.
في أحذيةٍ،
أو بأقدامٍ حافيةٍ، ينجزُ الذبحُ عبورَه من السهلِ إلى الجبل. لا. لا توقفْ قلبي على
قدميهِ، أيها البلدُ.لا تمنحْهُ فرصةَ النظرةِ الأخيرةِ إلى مالن يعودَ. مرجَّحٌ أنني لن
أتبيَّنَ الثقلَ بعد الآن، ولا الخفَّةَ بعد الآنَ. ألأيدي هواءٌ، والقلوبُ هواءٌ. خَلْقٌ
نزوحٌ بالكفرِ إلى عدْلِ الكفرِ.لا بحرَ هنا.
لا بحرَ هناك.
لا سهلَ هنا.
لا سهلَ هناك.
لا جبلَ هنا
لا جبلَ هناك:
بلادٌ تُطْبِقُ الكتابَ على سطورِهِ الطويلةِ،
والقتلى لن ينهضوا إلى مهمَّة بعد الآنَ. إنَّهُ حصادُ المتاهاتِ، وتأثيثُ الرياحِ
للإقامةِ. أقمارٌ رخيصةٌ في الأسواقِ. قتلى وبضائعُهم معروضةً على مساطب
الشفق. آدابُ القتلى، وشرائعُ القتلى في تنظيم الموتِ كالدُّوَلِ الموتِ. ألقبورُ
المقايَضاتُ، وذهولُ الباذنجانةِ من بياضِ الأسنانِ في فم الخائفِ، أيها البلد.
عزلةُ الكونِ أخيراً، أيها البلد.

إسطبلاتٌ كثيرةٌ للجيادِ الحجارةِ. قُفْرانٌ كُثْرٌ للنحل الحجريِّ. إيمانٌ بالحجر المعذَّبِ، أيها البلدُ. لن أُسلِّم السماءَ إلى أحدٍ إنْ سُئِلْتُ مُذْ سلَّمتُها البارحةَ، بيدَيْ يقيني، إلى الشحاذينَ. موتٌ خيريٌّ. موتى خيريونَ. خجلُ الماءِ من نفْسه هذا، أيها البلدُ. بكاءُ البحرِ، ونذْبُ الغيومِ. كوفِئْتَ: الغضبُ مكافآتُ الآلهةِ على أعمالِ الموتِ. واُرِحْتَ مُذْ لا إصلاحَ في كسور السماءِ وأقفالِها. هَيْتَ لكَ. لا قلبَ في يديكَ؛ لا قُبَلَ في جيوبكَ. استَرِحْ عندما لا قلبَ في يديكَ؛ لا قُبَلَ في جيوبكَ.

عندما

لا

بابَ؛

لا

نافذةَ؛

لا بيتَ؛

لا حدائقَ،

ولا أمكنةَ؛

عندما لا يعرفُك العارُ السَّيدُ،

والفجرُ السيِّدُ؛

عندما لا تعرفكَ الكراهيةُ كما ينبغي،

ولا تعرفها كما ينبغي؛

عندما الشرُّ مديحٌ لا غيرُ،

والإغراءُ جراحٌ؛

عندما الأجسادُ تُطوى كالأعلامِ تُطوى بعد المهرجانِ،

والهذيانُ وحده يستطلعُ الطريقَ السالكَ أميناً؛

عندما النهارُ النَّذْلُ ضرورةٌ لقبول النُّصحِ من الضياءِ النذلِ،

والتجاريبُ كلُّها فلكيةٌ،

والطبيعةُ سداسيَّةُ الشكِّ كالعفَّةِ في دِيْنِ الغضبِ؛

عندما لا غالبَ إلاَّ العويلُ،

والأمكنةُ الأراذِلُ، والجهاتُ الرذيلةُ؛
عندما النهايةُ تجري مجرى الليلِ،
والغبارُ يجري مجرى المعْجِبِ بالهباءِ العُجابِ؛
عندما أنْ مفطورون على الساعاتِ مُفرَّغَةً،
وعلى الأيامِ مفرَّغَةً،
وعلى السنينِ مفرَّغةً؛
مفطورونَ
على
الأوزانِ
مفرَّغةً،
وعلى المبتدّأِ الفارغِ
كالمنتهى الفارغ؛
عندما أنْ مفطورون على الحرائقِ،
وصناعاتِ الهمِّ المتَّزِنِ،
والغمِّ الوازنِ؛
عندما البابُ جريـحٌ،
والأبهاءُ جريحةٌ،
والطُّرقُ صوتٌ لا يكمل أقاصيصَهُ؛
عندما الرحمةُ نزقةٌ بطباعٍ كالحراشفِ،
والمنشدونَ رَتَلاً على شَفراتِ الدِّيْنِ منشِداً في الملهاةِ،
والأخلاقُ للهربِ بأقدامها؛ لبلوغِ الحفافِ بأقدامها؛ للقفزِ بأقدامها
من
كُفْرٍ
إبنٍ
إلى
كُفرٍ

أبٍ؛
عندما وحشُ اللازورديِّ في الرسومِ الدولِ،
ونفورُ الجهاتِ من الجهاتِ،
والمدنِ من المدنِ،
والشواطئِ من الشواطئ؛
عندما تحاكي المياهُ الطيورَ، وما يجري مجرى ذلكَ؛
ما يجري مجرى الليلِ،
ومجرى الصاعقةِ الشعثاءِ،
ومجرى المديح منتحراً بممدوحِيْهِ؛
عندما المساخرُ الأضاحيكُ في الشرقِ الحُمَّى،
وخُرافةُ القُبَلِ،
وخُرافةُ الإنسانِ حالماً،
وخرافةُ العسلِ. هَيْتَ لكَ أيها البلدُ:
لا شيء يناسبُ شيئاً؛
لا مصافحَةَ تناسبُ مصافحةً، بعد الآن.

عاديٌّ أن ينهار البحرُ جاثياً بعد الآنَ. ألمجازرُ تُحْمَدُ. يُحْمَدُ البقاءُ الشفرةُ.
يُحمَدُ الخرابُ التصديقُ؛
الْجوعُ التصديقُ؛
ألكلماتُ التصديقُ أطبقتْ عليها يدُ المنتحرِ. الْخرابُ الأمراسُ مفتولةً، والخرابُ الهَللُ. رعاعُ الإيمانِ المحتجب في الوثنِ المحتجبِ، أيها البلدُ. ما التصديقُ؟ ممتَحَنٌ بالهولِ الصادقِ والكفرِ الصادقِ. ما التصديقُ النفوسُ؟ أينَها؟ ألنفوسُ التي
بلا نوافذَ،
أو أبوابٍ. ألنُّفوسُ العشبُ مجترًّا بمقصاتِ المدحِ، والنفوسُ الثقوبُ في كشتبانِ الخلائقِ. جَدَلٌ هذا. جَدَلُ الرمادِ العَلاَمةِ، وخَطابةُ الجراحِ الرَّعاعِ، أيها البلدُ.

ألعَجبُ الأفعوانُ. العُجابُ الكلبةُ في نباحها المعاني ملتزمةً هذيانَ الحكمة
الهمجيةِ، أيها البلدُ. ألغريبُ
شريكٌ
فيكَ،
والغزاةُ
أشراكٌ.
مُذْ أُنجزتَ بلداً بالنقصانِ الخالقِ لم تَثْبِتْ بلداً للحظوظِ إلاَّ نهباً،
أيها
البلدُ.
خُذِلتَ مُذْ كنتَ،
وخُذلتَ مُذْ لن تكون ماكنتَهُ بعد الآن.
خُذلتَ مُذْ لا تعرف ما ستكونُهُ بعد الآنَ. يا لكَ
إرثاً
من نِعَمِ المُشْكلِ.
يا لكَ
أكيداً
كأخيكَ الشكِّ،
أيها
البلد.

بطشٌ عسلٌ. نساءٌ منمَّشاتٌ كالأقدارِ. أرِني، أيها البلدُ، البطشَ العسلَ، والنساءَ
منمَّشاتٍ كالأقدارِ. أمْ هذا ردْعُ العبثِ عن كسله لنتعافى في العبثِ؟ ألمذابحُ
رشيقةٌ، سكاكرُ. ألْمذابحُ السكاكرُ في أيدي الأولادِ. الجلاجلُ في كواحل الموتى،
والدفوفُ في أيدي المُحتَضَريْنَ. خُذْها زلَّةٌ من لساني، أيها البلدُ. ألقتلُ
مرتعداً
من

صوتِ
أمِّه الضاحكةِ. خُذْها زلاَّتٍ من ألسنة المدنِ وأشباهها؛ الأممِ وأشباهها.
سأحاكيك بنحيب الصخرةِ التي تلمسُ النهرَ؛
بالخوفِ عريقاً؛
بالخوفِ خالقاً،
وارِثاً،
وريثاً؛ بالخوووووفِ مائلاً كقلبٍ. مُرجَّحٌ سقوطُ القلوب في سقوطِ المدنِ. مرجَّحٌ
أنْ
لا يُستَرْجَعَ
خِيارٌ؛
ألاَّ
يُسْتَأْنَسَ
بأصلٍ أصلاً.
عروضُ المدنِ مُسْتَنْفَدةٌ،
أيها
البلدُ.
زلَّةٌ على لساني.
زلَّةٌ من لسانِ الماءِ. أمْ أسمعُ الصوابَ في انهيارِ الأمكنةِ على أسمائها؟ بلغَ الزبدُ ما
بَلَغَه في رئتيَّ. خذْها الزلاَّتِ من ألسنة الحربِ مُكْتَنَفةً بكِلَلِ الشِّعر ذي الأوزانِ
العويلِ. خذْها الحربَ الناعسةَ طولاً .خُذْ يدَ الشجاع المنكوبِ بظُلمِ سلاحهِ،
أيها
البلد.
خُذِ الشِّيعَ الهَمَجَ،
وانتصاراتِ المحنةِ زلاَّتٍ على ألسنةِ السبيِ فصيحاً.
خذْها مني: انحلالَ السماءِ. لا آلهةَ
إلاَّ

آلهةَ

الصرخة.

لا سوى الغريبِ الجسارةِ في النَّحْر؛

لا سوى الغريبِ وكيلاً في نقل المدنِ حطاماً إلى الآلهةِ الحطامِ. المآذنُ الدخيلةُ.

القلوبُ الدخيلةُ. المستَعْمَراتُ المراقدُ جُوْفاً، والفتاوى المستَعْمَراتُ. السماءُ

الدخيلةُ، أيها البلدُ. تلاسُنُ الدول فوق رؤوس القتلى المنتصبينَ، أيها البلدُ.

ألذهبُ المنحورُ. ألغيومُ المنحورةُ، أيها البلدُ. محاكاةُ الطُّرقِ للمذابحِ. محاكاةُ

القتلى للقتلى،

والموتى للموتِ،

والبساتينِ المهجورةِ للبساتين المهجورة.

محاكاةُ الدويِّ المذهلِ للشُّكْر انِ يرفعه العدمُ مضطرباً في التوضيحِ،

أيها البلد.

الجيوبُ ممزَّقةٌ.

ممزَّقٌ كلُّ أصلٍ أيضاً، فهلاَّ رَفَقْتَ بالمِيْتاتِ معدَّلةً بعدُ؟ خذْها الأمثالَ معدَّلةً

تجري على ألسنة التماثيلِ، واسمعْ إكراهَ النار ألاَّ تتركَ رماداً، وإكراهَ الدخانِ على

النومِ في حلم النارِ، أيها البلد. ألمخلوقاتُ الرمالُ، والمخلوقاتُ القناديلُ الدمُ،

والفنونُ الماءُ، والفنونُ المائيةُ. ألأيامُ خبيثةُ المَطَالعِ، أيها البلدُ. رِفْقاً بالمِيْتاتِ.

رِفقاً بيديِّ الموتِ الوديعتينِ. ألأضاحي مقيَّدةٌ في ترجمةِ الغريبِ للسِّيْرَةِ الظلالِ .

سِيْرتِك،

أيها

البلد.

جرائمُ الأمهاتِ أنْ يلدنَ بعد الآنَ،

والآباءِ أن يستولدوا. هي ذي تقوى المدية فوق النَّحرِ،

وتقوى المذبحةِ،

وهدْيُ الحريقِ. رِفقاً، أيها البلدُ، بأحذية القتلى على الأرصفةِ. ألأرواحُ دارسةٌ

أطلالاً كالأجسادِ الأعمدةِ، والأجسادِ السقوفِ، والأجسادِ الجدرانِ. الملاهي

شخصية العدد

تُلْمَسُ في فردوسِ الأنقاضِ. الغزاااةُ هنا، أيها البلدُ. ٱلفاكهونَ الغزاااةُ في بستانكَ .
بستانِ الأحشاءِ. ما غَرَّكَ أن تَصْرِفَ أو تُصْرَفَ؟ قَعِيْدٌ أنتَ مُذْ أُنشئْتَ سُكنىً
موصدَ النافذةِ، وبابُكَ ضيِّقٌ.
إعراضٌ فافتتانٌ. لَبْثٌ في العَناءِ عن قصدٍ إلى المدحِ صُراخاً، أيها البلدُ. بذلتَ
وَسْعكَ، مثلي، كي تُفْهَمَ غريقاً في ما لا يُفْهَمُ: ٱلنجاةُ لا ليَ؛ ٱلنجاةُ لا لَكَ. ٱلعبثُ
صادقٌ
في وعدهِ. المُشْكلُ
صادقٌ
في وعدهِ. الخوفُ
صادقٌ في وعدهِ. الخرابُ
صادق في وعدهِ. الهتكُ والقتلُ
صادقان في وعدهما. ٱلنهبُ
صادقٌ
في وعدهِ. الخسفُ
صادقٌ
في وعدهِ. العجرفةُ
صادقةٌ
في وعدها. ٱلذبحُ
صادقٌ
في وعدهِ. ٱلحُرقةُ قبل الذبحِ،
وبعد الذبحِ،
صادقةٌ
في وعدها. ٱلخيبةُ
صادقةٌ
في وعدها. ٱلحقدُ
صادقٌ

في وعدهِ. الخسارةُ والفَقْدُ

صادقانِ

في وعدهما. الدَّنَسُ

صادقٌ

في وعدهِ. الخُدعةُ

صادقةٌ

في وعدها. الكفرُ

صادقٌ

في وعدهِ. الرمادُ

صادقٌ

في وعدهِ. الغزاااااةُ صادقون كالكِذْبِ صادقاً في وعدهِ، أيها البلد.

خذوها مجالسَ الوقوف على طَلَلِ الكونِ.

خذوا التشبيبَ بالباسطين أيديهم بَيْعةً للجحيم.

خذوا الأشياءَ صُفْراً كأعلامِ النَّسْلِ الحَمأة.

خذوا المراقد مقدَّسةً كالأصفانِ،

مدنَّسةً كشكوى العاهرةِ من نفاقِ فرْجها. وَيْكَ، أيها البلدُ: المُهَلُ الشَّابَّةُ، والمُهَلَ الرميمُ. الكذابون في المُهَلِ مقضومةً بأسنانِ أمهاتهمُ. ٱلأعالي مُخبَّلةٌ مزَّقتْ صُدْرتَها - لا تُرتجى بعد الآنَ. ٱلأسافلُ مُخبَّلةٌ كالأنحاءِ الخَبَلِ. نَدْبٌ

رائقٌ

من

حِذْقِ

الطَّربِ الرائق.

عتبُ النشأةِ عليك أَنْ كنتَ بلداً لم تكنْهُ، أيها

البلدُ

القيدُ؛

البلدُ القُفلُ؛

البلدُ البابُ مصطفِقاً على قَدَمِ السالكِ. أجناسُ الوحشِ هيَّجَها فَرْطُكَ في التقديرِ.

أُخِذْتَ لا مُسْتَعَادٌ. أمْ تُستعادُ اختلاساً من غفران اللاجئِ منك إلى كُفْرِه؟ ألبدُ

القيدُ.

البلدُ

القُفلُ.

البلدُ التوبةُ عما كانَهُ مرَّةً،

وعمَّا لن يكونَهُ بعد الآنَ.

الحمدُ الشاكي،

والذَّمُّ الشاكي، الغَبْرَتانِ على رفٍّ. والتاريخُ

الهَبَلُ؛

الأنسابُ الهَبَلُ؛

الأعراقُ الهَبَلُ؛

القيامةُ الهبلُ، أيها البلدُ. ألأقدارُ أسفَّتْ حتى لَتَعَضَّنَّها الجراءُ. ألقَتَلةُ الشَّرَّى في

أسواق الكون مقتفيْنَ نساءَهم يتبضَّعنَ العِظامَ الذهبَ، والقلوبَ الذهبَ،

والأحشاءَ الذهبَ من حوانيت الأنساب الذهبيةِ. ألقتلةُ البراءُ من حقِّ الوقت على

الحظوظِ. ألْقتلةُ النجاةُ عبوراً من سطور الأمثال إلى الحدائق المحترقةِ؛

المترجمون الدمَ عن الدمِ ماءً، واللحمَ عن اللحمِ مِزَقاً من قواعد الأرقامِ. ألقتلةُ

المتَّزنون

مشياً

على

الخيطِ

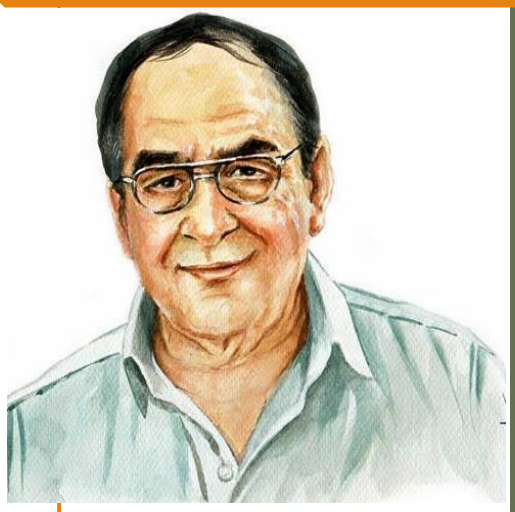
الحريرِ للقتلِ. الوارثون مدنَ الآباءِ سُرقتْ بالشعوب فيها،

والكلماتِ فيها،

والذبائحِ فيها ملوَّنةً كأعلامِ القاهرِ وثيابِ عاهراته، أيها

البلد.
همْ أولاءِ القتلةُ الطرقُ لا جوازَ لمرورٍ إلاَّ فيها؛ ٱلبحَّاثةُ في الأصولِ الأولى للألمِ،
وطبائعِ النَّزْفِ،
ومناجمِ الخوفِ؛ ٱلعدَّاؤون
بالأسلابِ
من نَسْلٍ
إلى نسلٍ. ٱلجوَّالون بالدفوف على القتلى يذكّرونهم بسَدادِ الدَّيْنِ؛ ٱلبُلغاءُ
في
التوثيق
لمناهجِ
الرفق بالقبورِ. القتلةُ القانونُ،
وأنينُ القانونِ،
وأعاصيرُهُ النُّورُ الهولُ. ٱلقتلةُ
بأسماءٍ
أو
من دونها؛
برِقَّةٍ
أو
من دونها. ٱلقتلةُ السباتُ في اللؤلؤةِ معلَّقةً إلى نَحْرِ الأغنية الخالدةِ. القتلةُ
الضغائنُ من نهش التاريخ للتاريخِ. ٱلقتلةُ السَّمْعُ مُسْتَرَقاً على همسِ الهواءِ في
الرئاتِ؛ آكلو الأعمارِ صباحاً إفطاراً. ٱلقتلةُ
الفرحُ
بنجاةِ
أسمائهم
في انهيار الدولِ، أيها البلد.

نصوص



صلاح فائق

قصيدتان

البارحة أخذتُ صوراً شعاعية لصدري

بعد آلامٍ لأشهر.

أدهشني ما رأيتُ : مغاربةٌ يرقصون،

يهوديّ من زمن طفولتي يبيعُ أقمشةً في زقاق،

تشارلي تشابلن مع أبي في غرفة الضيوف

حيثُ كان يخفي نقوده،

أطفالٌ يتفرجونَ على ريفيّ يبكي،

أنا خارج مطارٍ مُقفلٍ، أجلسُ وسط حيواناتٍ ضارية

وأقرأُ عليهم إحدى قصصي

*

لا أستديرُ عندما يناديني أحدهم

لا أحبّ مشاهدة ما ورائي

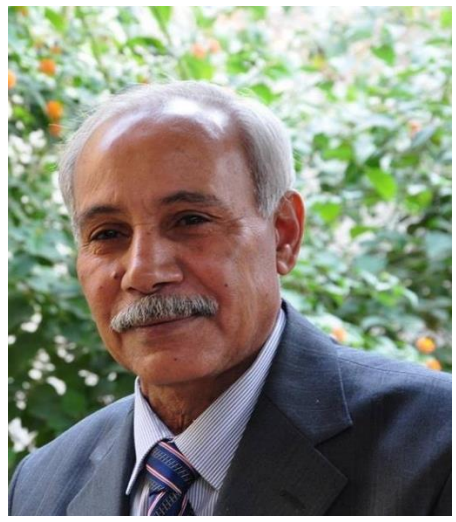
ألأمام دائماً أفضل من الخلف،

تذكرْ هذا حينَ تمشي وتجدُ نفسكَ ضائعاً،

في مصيفٍ او ميناء،

لا تستدرْ ولا تعدْ إلى الوراء:

بطريقةٍ ما سيعثرُ عليكَ بيتك.



علي نوير

نصان

القصبة

منذ أنْ خلقَ اللهُ هذي البلاد

بنهرين

ونخيلٍ وأعناب

ورياحٍ شَماليّةٍ وشرقيّة

ومياهٍ فَسيحةٍ في الجَنوب

مازالتْ تلكَ القصبةُ

على الضفاف

تئنُّ بلا انتهاء

بعد أنْ جعلنا منها ناياً

**

ليتها كانت رمحاً

والأغنيةُ نشيداً

والمُغنّي فارساً

بقلبٍ جَسور.

صناديق سود

صناديق سود

هبطتْ من سماءٍ بعيدة

—تُرى من أين جاءت؟

—منذ قرون وهي تهبط

—هل هبطتْ حقّاً؟

..مَن رآها تهبط؟

**

صناديق بأقفالٍ صدِئة

لفرطِ مكوثها في الوديانِ

والشِعابِ والمغاور

حملوها على الأكتاف ..

إلى القرى الآمنة

تَناهبها رجالُ القبائلِ

وشيوخُ الطريقة

لم يجدوا بداخلها غيرَ أختامٍ

ومحابرَ وأرديةٍ سود

قيل لنا : أيّها القانطون

ثَمّةَ صندوقٌ أكبر لم يهبط بعد

إنتظرناه طويلاً

هل كنّا بانتظارِهِ حقّاً،

أم بانتظار سواه؟

**

انتظرنا طويلاً

إلّا أنّ رجالَ القبائلِ صاروا ملوكاً

وشيوخَ الطريقةِ أرباباً

والقرى غير آمنة.

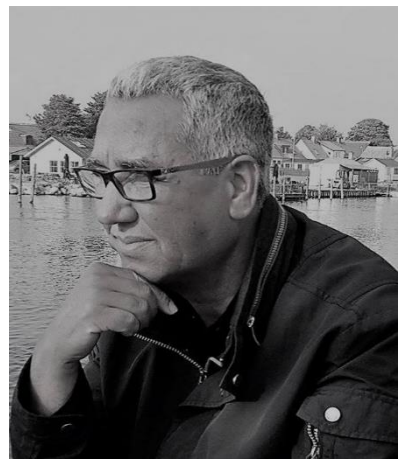
لو كانت جدتي تعرف

ابراهيم بجلاتى

لو كانت جدتي تعرف
أنني سأصير شحاذا
تحت شرفة في الليل
هل كانت ستجلس
عند رأسي
ثلاثة أيام
تهزني
وتفرك شحمة الأذن
تحرض الجسد الصغير
على الحياة
وعلى البكاء؟
غالبا
كانت تجهز لي
حصة مناسبة من أساطير الولادة
أقصّها على أجيال جديدة
حين يعلو الكعب

أو أكفّ عن الحماقة
لكنه الغرام
مفردة لئيمة
تسحب الواحد من قفاه
ومن لسانه
مفردة غريبة
غريبة على سائقي التاكسي
وغريبة في كتاب النحو
حيث القراءة
لم تكن
يوما
من بين أعمال الرسل.

لو



قحطان جاسم

لو كان لي برجٌ

لأسكنت الكلابَ معي

لتحرسني وحيدا

و نقيم أجملَ حفلة للحفاة

لو كانت خطاي على المياه

لسرتُ حتى آخر الدينا،

أدعو المجانينَ فحسب

كي ينصتوا إلى رعشةِ الأنهارِ

و الأشياءِ في الأعماق

لو كانت لي لغةٌ اخرى

لاخترت الصمت

لعلي أفهم ما يقوله الكونُ

والموتى

ونفسي

... .

إيهاب خليفة

فقدنا الثقة

قالتها غزالةٌ

وهي تفرُّ بعشبةٍ في فمها

دونَ أن تدري السبب

كان خلفها غبارٌ

وأمامها غبارٌ

والقطيعُ ليس ودودًا كعادتهِ

القطيعُ بعيدٌ بلا سبب

أمها بعيدة بلا سبب

لا وقتَ لديها لتسألَ

لا وقتَ لتراوغَ

لا وقتَ لتتأسى.

كلُّ ما ستفعله الآنَ

هو تركُ صرخةٍ هائلةٍ

والتي لنْ تعطّلَ شرهَ الصائدِ

بل ستخدشُ بقوةٍ

أمانَ القطيع!

دعينا ندرك المطر

حبيب السامر

لن أدعَ المسافة تتباعد في جغرافيا الروح

أنتِ على بعد مرمى فرح

وسحابة هطول

أعدها بالأمتار في مرايا العشق

وأتلو على خطوها

سورة البهجة

وابتهالات الحضور

كوني كظلي أو أقرب إلي من حبل القبلات

كوني كالشهيق

وهو يلاصق نبضات المواعيد

وقتها أردد

لا أحد يدرك المطر

إلا أرض روحي

وأنتِ!

ريشة هائمة

رضا العبيدي

ريشة طائر بيضاء

نتفها الهواء في فضائه

حطّت على نافذتي المشرعة

و تدحرجت في صمت

إلى داخل البيت..

التقطتُها

لم أجرؤ على رميها

وضعتُها وسط كتاب

نائم منذ أمد بعيد فوق طاولتي

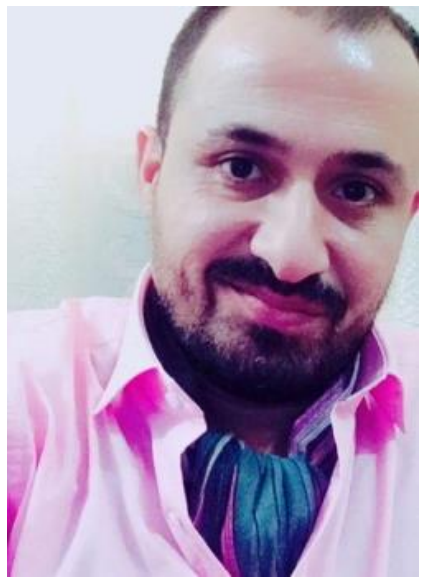
دون أن أجد الوقت لقراءته.

نسيت مظلتي في سباق دراجات

رضا أحمد

ينتظرني مصباحٌ ليضيء
الشمس تفرك بشرتها بالليمون والسكر؛
لتواري البقع السوداء،
التهابات المفاصل ودوالي الساقين،
وأنا أحرر مخالفة لببغاءٍ
يستعرض أمام حدأة تاريخ عائلته
خريجي جامعة أوكسفورد.
تنتظرني مدينة لتحلق،
الكلاب تنبح خلف أحذية السيد النبيل
فتمد ألسنتها بدورها؛
كانت فيما مضى ثعابينَ وتماسيح،
وأنا أجلس على طرف الشارع
مع مستثمر بغيض
أحثه على شراء كليتي
بدلا من تناول حساء فواكه البحر
مع جمع من البطاريق.
تنتظرني سفينة لأنسحب،
راقصات عراة يرممن أردافهن
بمعجون الشمع والبوتكس
يضعن فوق خرطوم فيل لونا فسفوريا
وقرني وعلٍ في اللوحة التذكارية،
وأنا أقشر جسدي،
أدهن قبري بالزيت
وأتقلب على جنبي،
فيما قطة سوداء تنظر إليّ بحذر
وغرابٌ يتمنى لي ليلة طيبة.
تنتظرني خطوة لنتسوّق،
صبيان يتقاتلان على تخمين
الإسم العلمي للتزاوج
وأمهما تقلي بيضها
على رائحة والدهما المسافر،
فيما يرش جارها أغنيته الحزينة
على حزمة تيوليب
ويخرج عارضا خدماته
في توصيل سلك الإنترنت المقطوع.
تستمر المسافة على حالها:
البيت نائم في مكانه،
القلب عالق في مصفاة الحوض،
أصابعنا لا تفكر،
والتذاكر في حقائب السفر
دون أن تحسن أقدامنا السلوك.
ينتظرني رجلٌ لأقتله،
الليلُ جنديٌ صارمٌ
يروج لبضاعته القديمة،
عتمته تثبٌ فوق رؤوس المباني
والقمر يلعق النجمات
نجمة نجمة،
قبل أن يرشقهن في جبين الضفادع.
امرأة تبتسم لي،
تعقد ساعديها وساقيها على شكل وردة
ورجل يمسكها من خصرها
يضعها في المياه المغلية
ويصرخ في رفاقه:
من يحب المعجنات بالصلصلة
على العشاء؟
على مقربة من الفجر نسوة عقيمات
يطفن حول شجرة مباركة،
أتمشى برفقة نخلة
أسألها بصدق:
هل أمثالك قادرات على الإنجاب حقا؟

الحقل هذا من الكلمات



طارق سميسم

انظري

ها هي تفتح فمها مثل طفل صغير

لتلتقم ثدي النهر

انظري

ها هي تخرج من القماط

على شكل سنبلة

وها أنا أتماهى بالطين

لأبدو لك قصيدة مبتلّة

ويا لشدة الشعر في هذه الأرض

تقول له

لا أحب هذا النوع من القصائد

قل لي أحبك

قلها كثيرا

يجيبها الفلاح

لم أرث عن أبي غير هذا الحقل

قصائد قصيرة

عبدالسادة البصري

حياة

الخوذة
التي عثر عليها

ابني الصغير...
عند ازدحام الرؤى،
لم يتركها فارغة
ملأ جوفها تراباً
زرع فيها بذرتين
ثم سقاهما محبة دائمة
نبتت البذرتانِ وأورقتا !

أجوف

منذ سِنيّ عمره الأولى،
لم يدرك من اللعبة شيئاً
سوى الركض وراء الوهم
كبر وهمه.
انتفخ كثيراً
الآن وعلى مشارف سبعينهِ
انفجرت فقاعة وهمه
ليس إلاّ....

قمامة، وأوساخ كلام

يا له من مسكينٍ !

قسوة

حين....
ارتجف العصفور شوقاً
دثرته الشجرة بحنينها،
عين الصياد.....
قاسية ولئيمة !

غناء

في بيته....
كان يغني،
شاركه المطر العزفَ
سريره السفينة !

خوف

الشارع....
مزدحم بالكلاب
وجهته الفجر ...
والروح يلهبها الاشتياق !

أقترِبُ ولا أدْنُو

رشيد المومني

كانُوا عائدينَ منْ أجْسادهِم
بخواتمَ خضْراءَ مُعلَّقةٍ
على أوْتارِ الْحُروفِ
وهمْ
يتفتّحون
كثقوبٍ موحشَةٍ في كتِفِ الْجِدارِ
ولأن الفرشاةَ
لمْ تكُنْ حاضرةً
بين أنامِلِ حارسِ الأشْكالِ
كان مِن الطبيعي
أن يخْتلط النيِّئُ بالمطْبوخِ
والأصفرُ بالشَّفق

هكذا عبروا بنا أكثرَ من بَرِّيةٍ
ونحن نُصْغي إلى اعترافات الموتى
أبدا لم تكن أنفاسُنا
على صلةٍ بنا أو بِهِمْ
كمَا لمْ تكن ملامحُنا واضحةً
بِما فيه الكِفايةُ
كيْ نستحِمَّ آمنين في أحْواضِ
أحْلامِنا

أما أنا
فكنتُ آخرَ منْ أطلَّ
أو
أوَّلَ منْ رأى
وكمَا لوْ كنْتُ حيًّا
سمعتُ في أذُني صَفيرا
وشاهدْتُ تفاحةً كاملةً
محْشورةً
في فَمِ ناهشِ الأرْواحِ

أيْضاً
شاهدتُ رحىً حجَريَّةً
لِتدْبير سِفْر الرِّيحِ
وسمعتُ دَويَّ تفْجيرهِم
لِحُروفِ اللِّينِ
في القبْو المُحاذي لِلمُنْتزه
حينما قلتُ (أظن)
خلفَ هَذي الْبابِ
يقيم ظهرُ الْمِجَنِّ

كانت ثمَّةَ أشجارٌ
حديثةُ العهْدِ بالإقامةِ في الحديقةِ
وفراشاتٌ داميةٌ
تنتظرُ الحكايةَ
داخِلَ القبَّةِ السَّوْداءِ
وأنا أتأمل فيك
كمَا أتأملُ في غابةٍ
عبثا تحاولُ أن تستعيدَ شكلَ

هوائِها
أو كما يتأملُ قنفذٌ بحْريٌّ
زرقةَ السَّماءِ

ومثل أي خبرٍ من حجرٍ غريبٍ
سأظل عالِقا بهُدْب هَاوِيتي
النهارَ كلَّهُ
والليلَ كلَّهُ
وما تبقَّى من عُمُرِ الخشْخاش

فمن أغراكِ الليْلةَ
بارْتداء رائِحةِ العُنَّابِ؟
ومنْ سأصدِّق في قلْبِ هذا القُمْقمِ
صرْخةَ
الثلج
أم ضفادعَ الرَّاوي؟

طبْعا
لا يحدثُ هذا
إلا في قرْغِيزْيا
أو في أقاصِي السَّردِ
يليهِ دوارٌ
يهْتِفُ باسْم ناسِخِه
منْ لي
بطِرْسٍ
غير هذا؟

يبْدو أن لُقيَ نُحِتتْ من طينٍ ما
يحدثُ أن تولدَ
في كهْفٍ ما
تبحثُ عنِّي في تُربةِ هذا العقلِ
ينابيعُ
تنتظرُ هبوباً حَجَريّاً
عطشاً
عطشاً
ستجوبُ بِكَ ربوعاً
لا يرتادُ هسِيسَها حلُمٌ
طيرٌ أو ماءْ

فمن أودَع في رأسي كلَّ هذه الحُفَرِ
الْوديعةِ؟
ولماذا تراني ألِحُّ على قراءةِ
طالَع اللَّيْلِ
تحتَ ضوْءِ شمسٍ
تمْعنُ في ظُلْمتِها؟

أيضاً
من جاء بِي
إلى أرْض هذا الوضُوح الصَّغير
وأوْقَفني عندَ حافةِ الجِسْرِ
طاقيَةُ الحائِرين على الرَّأْس
والضَّوء يشْطحُ
كي لا يبين؟

هل قطْرةُ شهْدٍ
على لسان الأميرة؟
هل وشْم يضحك
منْ وجِيبِ سرتها؟
هل تينةٌ حمقاءُ؟
هل شرْخٌ ببابِ إقامةِ الأضْدادِ؟

أرقُ النُّونِ
في جبَّةِ الليل
أو ماءٌ في آنية تتعرى
تحْت نايِ البرْقِ؟

همْ باعةُ الأرْواحِ المسْتعمَلَةِ إذنْ
من أغرى اليدين معاً
بالقبْضِ على خفَّيْ حُنَيْنٍ
في الفصْلِ ما قبْل الأخير
من كتابِ الآنَ

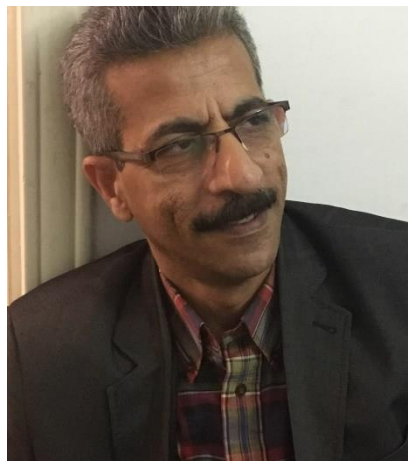
فخُذْ عني أسْرار التَّخْريب عساك
خذْ أيضا
هذا التقْطيعَ الأبلقَ لفيَافي القوْل
ولا تأْخذِ الورْدةَ من تاجِها
أوْ ساقِها
بلْ خذْها فقط

من جنوبِ الرائحة

ليثني كنتُ فوق هذا التراب
أيْ
في كلِّ ما يصِلُ الأفْلاكَ
باليشْبِ
بالعشْبِ
بالمقلاةِ

ها عتَّمْتِ
يا قدماي مجْرى المُمْكناتِ
وأضأتِ مجْراي
حسْبي أنَّني متَّكِئٌ هنا
على كتِفِ الْخليقةِ
أشْتهي الخبْزَ والرِّيحَ
كأيِّ مكانٍ
قد يظهرُ لاحقا في ثَنِيَّاتِ القصيدةِ
ماذا لوْ إذن؟
لوْ مثلا
لوْ خلسة
لوْ لي
ماذا ؟
فأين نحن الآن ؟
إنَّني لم أعد. ألمحُ وجهي أمامي

ليس على زندها



عبود الجابري

ليس على زندها

ما يوحي بأنها كانت تشمّر عن ذراعيها

سواءٌ لتطحن

أم لتلطخ بالطين

قلب التنور المليء بالشروخ

سمرة تشبه رشة الملح الوحيدة

على وجه العجين

وزغبٌ يتآخى

كي لا يبلغ الرشد على جلدها

أقول لها: كبرنا؟

فتقول لي: بل أضعنا الطريق

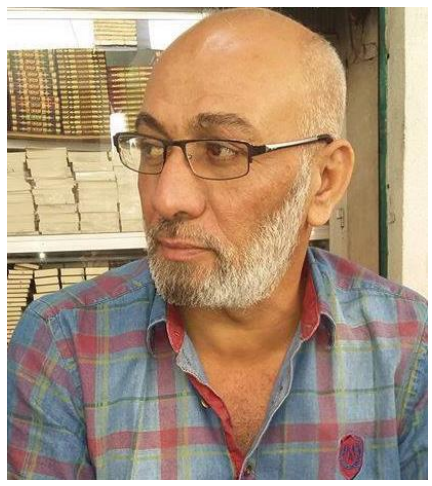
إلى الضحك

أقول لها: أين السواد والبياض؟

فتقول لي: في ضرس العقل

الذي ينام في غيابة الفم

أنا رجلٌ غريب الأطوار



وحيد أبو الجول

أنا رجلٌ غريب الأطوار

رجلٌ يعبثُ برأسه ليكتب قصيدةً

أمي تقولُ العكس

تقولُ

بأنِّي كنتُ ذهبيًا

وكان لفمي حظوظ النعناع

وإسمي كالخبر الدافئ تتناقل ظله نساء المدينة

وحيدٌ

وحيدٌ

هكذا كنَّ يلفظن عينيَّ

ويلفظن الوداع

يلفظن القوارب بقلوبٍ كبيرةٍ

وفي المساءِ يَتوسدن روحي

يَحلمن بالنرجس وبالأنهارِ

وبرجلٍ يعبثُ برأسه ليكتب قصيدةً

أمي تقولُ هذا في الصباح !

مقاطع من: هِي غَيْمة وأفقْهَا قَصيدَةُ العُمْر..

1

مُنْتهى الغَيْم وجهُكِ

و النَدى خَالٌ يُخفي حُزن الثَّرى

سَاعةَ يَنفلِتُ المكَان

مِن أنامِل الهَواء..

****

الغيْبُ مرآةٌ

تَعْكسُ أسرار شُرفةٍ

مَالتْ جِهة البحر

واللَّبْلاب عَهدنا انْسيابَـهُ واحةً..

وأميرةُ الغيْم

هَاجرت بَهْو قُصور

واستكانت لقوسٍ

يَخْتزِلُ مسافاتِ العمرِ

وَفيْضَ العشْقِ الهادِر...

والذئْبُ

اسْتلقى في فرْو مكْرِهِ

يُخفي قرْصَ الشَّمس في كِتاب..

وأنْتِ

وأنا

خَلْف البابِ

مُوصدين في العَراء كأَشْرعة

تُغافل الزمن بقُبلاتِ جَمْر

ورُضاب الكَلمات..

2..

مَرَّةً

تَركنا شَبحاً دون ذاكِرة

أسيراً

في أسئلة حَيْرتهِ

يُفاوض في أمْرِ

أَسْرارنا..

كَم مَرَّةً بُحتُ لكِ

يا أميرة الغَّيم

أني لا أملك أسرارا فأنا واضحٌ

كَعدَمِ المعْنى

لا أعْرفُ منْ أحْوال البَلد

إدريس علوش

عدا الفجيعَةِ

وتفاصيل الحرْف أجْهلُ

رفَّها لكن، أنتِ، هُنا:

في دُكنةِ القلبِ

راسِخة..

..3

- ماذا..؟

- يا أميرة الغيْم

- عَنْ أفق يَسْتفسر انْتظاره

- عَنْ شرفَة تُكابر غَفْوة الماء

- عَنْ غُرفة تفرُّ من النَّوم

- عَنْ حانة تَشتهي القَصائِد

.

- عَنْ طفْلةٍ تلْهو

في أُرْجوحَة المسارات

- عَنْ حمَام زاجلٍ

يسْتهويهِ سرُّ البريد

- عَنْ صُورة لطيْفكِ دونَ إطارٍ

- مَاذا عَنْكِ..؟

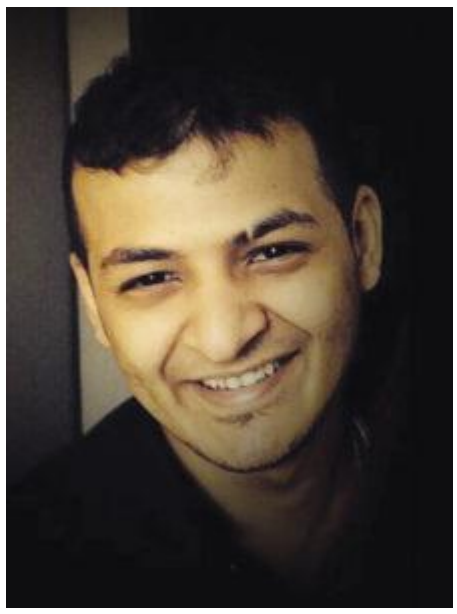
- مَاذا عنِّي..؟

- مَاذا عَن ارْتعاشِ القَصيدة

في مَلكُوتِ شلاَّلِ الحروفِ

مَاذا..؟

كبرنا كثيراً



جلال الأحمدي

كبرنا كثيراً
لم نعد نحفل بقبلة على الخدّ
أو عشرة على الشّجرة
بشرخ في الحائط
أو أكبر منه في القلب
بدمعة على الوسادة
أو جثّة فوق السّرير
كبرنا سريعاً
كما يكبر الفقراء بلا إله
كما يكبر الموتى في ذاكرة من أحبوهم
كما يكبر التمثال
حجراً على حجر
كما يكبر الألم، منكسراً
وهائماً
من بيت إلى بيت
بلا أصدقاء
بلا غاية
وبلا مؤلف.

في الفَقدِ، لا وقتَ للشّعرِ

سامية ساسي

في الفَقدِ، لا وقتَ للشّعرِ.
ككلْبةِ الميناء، أخرجُ للبحث عن "عظمةٍ أخرى"
وليمةُ البحّارة الآن،
أطرافُ غريقٍ واحدٍ لهذا اليوم.

* * * *

كيفَ تضمّين بحرًا إلى صدرك؟
سألني صديق يرى البحرَ في نوْمِهِ:
أضمّ، إلى صدري، رأس البحّار الأبله،
قطّته الجرباءَ، صَراصَير تقفز من كأسه إلى ظهري،
مخدّتهُ الإسفنج، قواريرَهُ، تشقّقَ أظفاره،

طاقمَ أسنانه، الدمَّل تحتَ إبطيْه
مراكبه، شباكَه، جزرَهُ، الرصاصة النائمة في فخْذه،
أخضرَه
يابسه
والأسماك التي تحجّرت في حلْقهِ كلّما ضمّتهُ إلى صدرها امرأةٌ رطْبةٌ
تبتسمُ للناجينَ
ولا تنجو.

بسبب الوقت

سعيد الباز

نسبّ يوم الأحد بجريرة الاثنين

ويوم الاثنين بجريرة السبت.

بسبب الوقت

نقشّر على مهل

برتقالة الوظيفة، وبسبب الوقت

نلمّ على مهل

ما تبقى من فتات على مائدة العمر

ودون كثير من الأسف

نرمي كلّ شيء

في سلّة اليأس.

اسامة بدر

القطة

القطة التي كانت تعبر الطريق

ماتت...

وحدها الطريق تعرف السبب

الجارة التي كانت تشاهدها

أفلتت دمعتين في الحال

صارتا بحيرة أسفل شباكها

العاشقون أنزلوا قواربهم

وجدفوا بقصائد للعزاء

البحيرة مالحة، وحزينة

لا قمر يسقط فيها

ولا جنيات تسكنها

الصيادون الذين يبحثون عن لؤلؤ

فقدوا أطرافهم

وحدهم القراصنة وصلوا إلى الشاطئ

وحدهم عثروا على كنز مخبّإٍ

أسفل الجثة

وأطلقوا عواءها ريحا

تقودهم

...

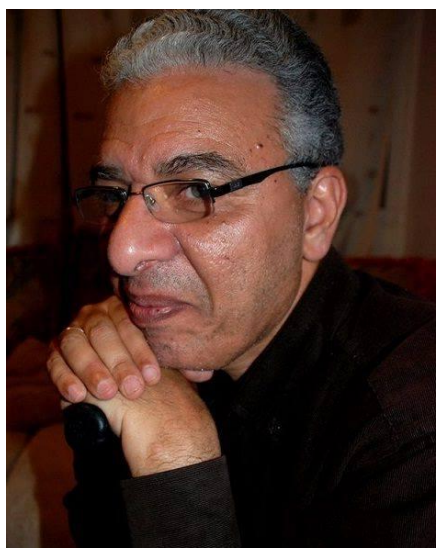
الطريق تعرف

أن قطة أخرى ستعبرها غدا

وأن ثمة جثثا هنا

تكفي الجميع

أبتسم في صلاتي

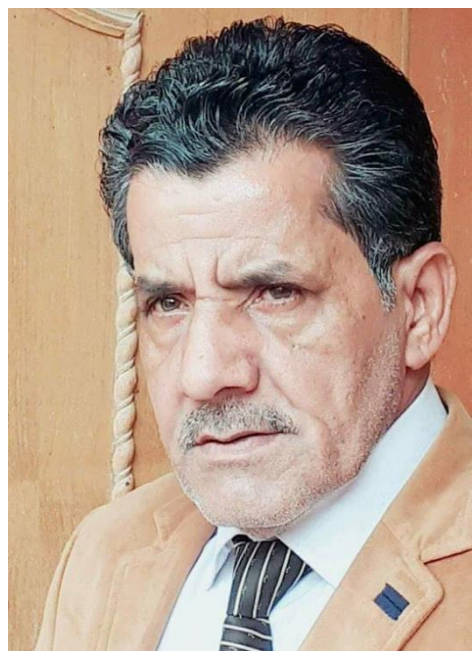


محمد عيد إبراهيم

بين الحِضنِ الأولِ والأخيرِ
دائرةٌ مقفلةٌ .
.
لمسةٌ كهربيةٌ
كالسّياجِ على وجهكِ الصوفيّ
حينَ يركَنُ إلى الكنبةِ، على فمكِ
كقصيدةٍ أخيرةٍ
أكبرُ من أن تولَدَ.
جسمكِ فاكهةٌ ليلاً
بألوانٍ دوّارةٍ كالصدى
بعدما يخجلُ أن يتكلّمَ ...
.
لو حذفتُكِ من الأزرقِ
لما بقيَت أرضٌ ولا سماءٌ
بل فلاةٌ تُغرقُ وجهَكِ
وهو سالبُ الحبّ إن يتبخّر
منكِ . كالصمتِ في سبتمبرَ
والهواءُ إيماءٌ من الحلمِ، بكِ،
بي . بانَ ظلٌّ أبيضُ ثائرٌ
على جَبهتكِ
بينما عيناكِ بسُمٍّ عاطفيٍّ
وإصبعي فوقَ ثديكِ
كانَ يُنيرُ ساعةً ثم ينطفئ .
.
خطوةٌ على الرصيفِ، في الشارعِ
خمرةٌ شفّافةٌ منكِ، تركضُ وهي
تومئُ
ـ إني أنا البذرةُ، لا تنشغلْ
بي، وإلا حرَقتُكَ ...
.
ذاتَ يومٍ، في غدٍ، أراكِ، ما
بينَ إصبعَيّ، تنامينَ، وجهكِ
لأعلى، وجسمكِ مائدةٌ للسماءِ،
وكنتُ أعمىً
لا أرى الشمسَ بينَ فخِذَيكِ،
وهي تسلَخُ
حلمي أن يتنفّسَ، لا
أعقِدُ رأيي أن أهُبّ
فقد كانَ يُخفيكِ غيمٌ تعلّمَ
أن ينقبضَ ويبسُطَ حلقتَهُ
.
لا يني
حتى تسافرَ شهوتي
نحوَ منتصفِ الصيفِ، يا

خضراءَ مكدومةً
قد تحلّلتُ، كالجثمانِ، في
عينَيكِ، إني
ليلٌ جاهلٌ بتاريخِ لحمكِ الرّطبِ
حينَ يفيضُ الزمانُ، وألهو
بنفسي، عليكِ ...
.
إلى عالَمٍ فوقَ أرضيٍّ،
أقلِبُكِ، كانَ جسمُكِ مائدةً
للسماءِ، وكنتُ
زوجَ الطبيعةِ، فاشربي
خُضرتي، نقطةً نقطةً،
بدمي حياةٌ
وكنتِ الرغيفَ إلى جنّةِ الإنسانِ .
.
طائرٌ يصحو، فوقَ شجرةٍ
ينفّضُ جناحَيهِ من ذَهبِ الليلِ
وعلى بطنهِ يتسحّبُ
مثلَ كريمِ العينِ، إلى الحِضنِ
الأخيرِ :
.
ـ هذا الموتُ عُذريٌّ

مراسم الدخول إلى الجنة



كريم جخيور

هل حقا سينصب الملائكة
سرادق للاحتفال بنا
نحن الداخلين إلى الجنة
بخفة ورشاقة
دونما خوف أو قلق
فليس في أوزارنا ما يثقل
تقول الرواية
وإنّ جوقة من الحوريات
والولدان المخلدين
سيعزفون سيمفونية اندريه ريو
الدخول إلى الجنة
وماذا سيحدث لك
لو كنا معا
وأنت تشاهديني محاطا
بالحوريات
أعبّ الكؤوس
وأروح عنهن مواجع الأنتظار
وكنت اذا ما لاطفتني
امرأة فضائية
بتعليق على قصيدتي
أو بضحكة فيسبوكية
على شكل هاءات باردة

تقلبين ليلي إلى نهار
وتبقرين كأسي بالأسئلة.
ولأنني أخاف عليك من السكري
وارتفاع الضغط
ولا أحب أن تذبل ضحكتك
سوف أكتفي من الحوريات
من أول ليلة
فهنّ بلا دهشة
ولا يعرفن من الغنج
ما يبهج القلب
وسأتخذ مكانا قصيا
مع إخوتي الفقراء بعيدا
عن بهرجة القريشيين
بكل فروعهم
مكتفين ببيت بسيط
وكؤوس
ليست من فضة
ولا ذهب
وسأطلب خمرة
من خمور الدنيا
فقد أخبرنا الرواة
أن خمرة الجنة لا تسكر.

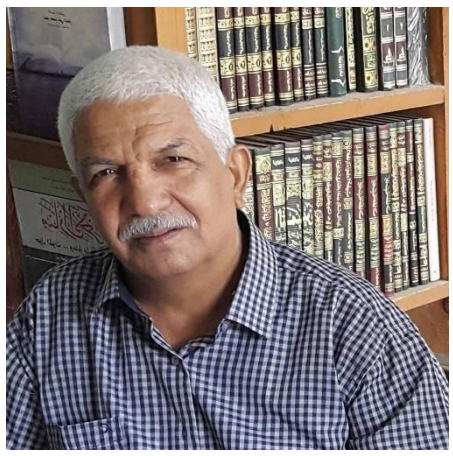
لن أمنح عُرْيَكِ سمة الدخول

إليك أهمسُ في السرّ
أنْ ظللي قوامَك،
ابقيْ هناكَ بكلّ تفاصيلكِ
وبما أوتيتِ من غنجْ
ريثما تجف النشوة
أو يخلد البياض في قارورة
التشهّي

لا تفصحي عن أنوثتك
وإنْ استعصى عليك ذلك
اشبكي كفيك فوقهما
أو ألقميهما حمالةً بليدة !
وثالثهما
لا عليك سوى أنْ تكتمي لهاثه،
لا تمنّيه بالطلّ والبلل
دعيه يتوسّد أعشابَه
إسدليهنَّ بوجهه
فالمرايا توشك أنْ تستيقظ
- وأنا بدوري -
سأعيدهُ إلى غمدهِ
ليسبحَ في مائه اليابس
لعلَّهُ يتناسى كل نزقْ .
اقبضي على خصركِ بإحكام،

واري بما استطعتِ سوءَتَه،
علّقي فوقهُ التعاويذ،
أحيطيهِ بالعسس،
حتى لو كلفكِ هذا ادعاءً كاذباً
كأنكِ تقولين مثلاً :
إنهُ يغافلني ....
وفي كل مرةٍ
يهربُ ليمتدَ فـي سريره،
أو (يتميَّس) مزهواً في مهبّ
الفحولة !

لا هبوط على سريري
- حتى لو كان اضطرارياً -
لا تسلل،
لا اختراق
فأجوائي (بكل خطوطها القليلة)
محظورة
ومياهي إقليميتها محصّنة ،
والطرقات إليَّ لاتصل !
لن أمنح عُرْيَكِ سمة الدخول
سآخذ بالحذر
فكل ملامحكِ ملغّمة
سأراقب غفلتي



عباس السلامي

والسرير المنقوع بالرغبات
وما تحتهُ،
أنكأُ الجمر المتحفّز
سيقول الجمرُ أشياء وأشياء
قبلَ أنْ يمتدّ أبعدَ من قامته
- أعلم انّهُ -
سرعان ما سيجرؤ على الهذيان
لا يهم
فأنا أدمنتُ صراخَهُ العتيق
سأقيم الحظر على نهديك
لن أمنح ماءَكِ ما يشتهي
سأدسّ شهقتي في الدخان
أُفْرغ أناملي من رعونتها
أحشرني باتجاه واحد- تحديداً -
باتجاهي،
لأحيط شهوتي بجدارٍ عازل.

(فلاش باك)
في المرة الأولى
تحسستُ شهوتي بارتباك
كان ذلك
في منتصف العقد الثاني لي
وأنا أدلفُ بين (كراكيب) السطح
حيث الجارة في الركن المشمس
كانت تنثر عريها في (الطست)

في المرة الثانية
كدتُ أبلغ حد الشهوة،
ما هذا البَللُ النازفُ
حين احتكَّ بفخذي ردفٌ
وأنا أتكوّر مذعوراً
في زاوية الباص؟
في الثالثة وأنا أمسك بالجمر
لا شكّ بلغتَ الشهوة
قالت:- لا تقربني
وتطلعْ لي من بين الأغصان
سأدخل كوخي
وأريك مفاتن لم ترَها ...
حتما ستراه !
***
السرير الطاعن في الحرمان
ربما يمكنني
من أنْ أرسمَ جبلاً من التبريرات
أتلقف تفويضاً من فوق
وأُلقيني فوقكِ
أجثم قرناً كاملاً بلياليه،
هل قرنٌ يكفي لكلّ ما أنا فيه؟

ياه !
ربما من شدة البياض
ضجّت المسامات بالفحولة

لا تعبَئي
ليست سوى غصةٍ
صيَّرتُ بها اللحظة قرناً
لن أصغي إلى تضاريسكِ النافرة
سأخلف مواعيد شفتيكِ،
أحرِّض على وجنتيكِ الغـُبار،
وأستعين بالرمل لأُخـربش كل
الحكايات،

هنا ثمة ما تندي له الأنامل
وترتجف الأرداف،
ثمة أرض معتمة مشتهاة
يمشّط أعشابها الفراغ
وهنا أيضا
ثمة ما يستدرجنا لثمانين جائرة !

حَتّامَ
تحيكين الغنج بإمعان
لنسقط معاً في الشباك؟
لنكن على مسافة حذرة
تكفي بأن نطيح بالاحتمال
المتواطئ ...

لنختزل الشهوة إذن
بقبلاتٍ فارغة

أعرف أنْ ليس باستطاعتنا ذلك
فكل ما قيلَ أو قلتهُ هراااااااااااء،
كم ينقصنا من الشهقات
كي نحظى بنصف رطوبة
تكفي - ربما-
لنمرغ جدب السرير؟
هل لنا ولو بعض ما نبتغي
للثم اللهاث
ورتق الفراغ الذي نشتهيه؟
فها نحن بما تسرب من دهشةٍ
نلوذ ...
لنبحث عن منطقة (سر)
مجهولة
بين سين السياط
و- راء - الصراط
لذا سأخلعني من عزلتي
وترتدين أنتِ شبقك الناسف
لنمارس احتراقنا .

سمكة مشوية على طريقة صلاح فائق

(إلى شقيقي ومعلّمي الشاعر صلاح فائق)

في المنام زارتني امرأة أعرف ملامحَها

منحتُها قصائدي بيد مرتعشة

فألقتْها في وجهي واتّجهت صوبَ الينابيع

من بعيد لمحتُ أثوابًا على ضفّة النهر

ورأيت رأسًا يطفو فوق الماء

أودعت أوراقي في موجة

وعدت مسرعًا إلى البيت

منذ ذلك اليوم وكلماتي غرقى

تطلب مُسعفين ومُنقذين

مُنشغلين بلعب الكرة فوق الرّمال -

منتظرة سمكةً كبيرة على النّار

حيث قناني نبيذٍ ملهوفةٌ

وكؤوسٌ فارغة ملّت الانتظار

عبد الفتاح بن حمودة

(ايكاروس)

في تعريفه الأبهى واللاّنهائي للأبدية، يقول الشقيق الشاعر الفرنسي: آرثور رمبو

- ما الأبدية؟
- إنها البحر ملتحمًا بالشّمس.

وأستعير منه ذلك بلطف كي أقول في تعريفي للشعر،

- ما الشعر؟
- إنه سوريا ملتحمةً بالشّمس.

مختارات من الشعر السوري الحديث

مخاطرة

صدام الزيدي

تدرك مجلة "نصوص من خارج اللغة"، إن الاقتراب من المشهدية الأدبية، في أتون هذه اللحظة، في بلدٍ كسورية، لاستشراف ملامح القصيدة التي تُكتب، هناك، أشبه بمخاطرة، غير اننا حاولنا أن نقف على طلوع قصيدةٍ تنزف وتتشرد، منطلقين من إيمان متجذر بأن الشعر هو الملاذ للبشرية من تعقيدات يومياتها، ليس في سورية، وحدها، إنما على امتداد ما يمكن لأنامل محمومة أن تصنعه، في طريقها إلى فضاء مدونةٍ، على تماس الليل، في الوطن البعيد .نُنوِّهُ إلى إن الشعر الكردي كان وجهتنا - القادمة -، في البدء، حين أعلنت المجلة ذلك في صفحتها التفاعلية على فيس بوك؛ قبل أن تستجد متغيرات أفضت إلى تأجيل الملف الكردي، ولعدم تمكننا من مراسلة الجميع ورغبة البعض في اعتماد اسمه بالملف الكردي من الشعراء السوريين، نجد أنفسنا - بينما لابد من الوقوف، على الدهشة والمغايرة في القصيدة السورية الحديثة - على طريق الاحتفاء بالشعر السوري، عبر مختارات رأينا أن نكتفي بنصوص 30 شاعراً، على أن الملف السوري يظل شائكاً، بسبب من تناثر كُتاب قصيدة النثر، نتيجة للوضع القائم في هذا البلد العزيز على قلب كل عربي حتماً، وهناك أسماء شعرية مهمة، لم نتمكن من التواصل معها، لذا اكتفينا بنماذج من الأصوات الجديدة التي تكتب في زمن الحرب والشتات.

نصان

اياد حمودة

كيسٌ أسود مليءٌ بالملل

لا بُدّ..
وبينما أنتم في الطريق إلى بيتي
سترونني أمشي إلى حاوية القمامة
حاملاً كيسي الأسود المليء بالملل
في المواعيد المضبوطة
أجمعُ ظهيراتي التافهة
وأتخلّصُ منها
وأحياناً، في آخر الليل،
حين تأتي الشاحنةُ الكئيبة ذاتها
لتأخذها بعيداً
أكون على الشُرفة
أنقفُ نصفَ سيجارتي بعيداً
إلى أرض الحديقة
شهابٌ أحمر ضئيل
يتلاشى بسرعة

فكرةُ الأزهار اليانعة

لمَ لا..
كنوعٍ من التحدّي المصقول بعُدّة الفراغ
قد أستقبلُ حيواناً برياً في غرفتي
تيساً هزمتهُ الجبالُ أخيراً
أو طاووساً يتمرّغُ في خيبة الأمل
أو ببغاء من ذاكرتي الطفليّة
أبدلَهُ القرصان بـ/كلاشينكوف/
لا أتذكّرُ متى
ولا خلال أيٍّ من المآسي
نامَت في غرفتي لثلاث ليال
فكرةٌ الأزهار اليانعة
على قبر

الطائر.. يُغَرّد بعينِهِ

عماد الدين موسى

1 -
تماماً..
كتغريدةٍ صباحيّةٍ
أو
كقُبلةٍ خجولةٍ..

تُغنّي ندفة الثلج
- في شباط -
حبّها الزائل.

الندفةُ
التي
حنينُ السماء الصامت.

2 -
يَنظرُ..
لا لينظر فحسب؛

الشجرةُ بيتُهُ..

الشجرةُ
التي
من ماءٍ وهواء،

والغابةُ أُمّهُ، دونَ شكّ.

صامتاً ينظرُ..
ينظرُ..
.

الطائرُ إنْ غَرَّدَ/
فَبِعَينِهِ.

الطائرُ
الذي
كقصيدةِ حُبّ/
صباح - مساء.

3-
بيتهُ..

ثمّة أنشودةٌ أو نظرة حبّ
في
هذا
الخريف
البارد.

ثمّ عينٌ أو سيمفونية
- تماماً -
كتساقطِ أوراقٍ
في
غير
أوانها؛

أو
كنموّ برعم
أو
تفتّح وردةٍ، بداية الصباح

قصائد

عارف حمزة

نصف قمر

نصف قمر يسطع الآن فوق مدنٍ
لم يبقَ فيها أحد .
نصف قمر يؤلمني
كانشطار وجهكِ بفأس .
تحت هذا النصف من القمر
الضعيف
حملنا أولادَنا إلى الأسرّة
بينما حملهم الآخرون
إلى القبور!

أمنية

في الباص
في الطريق إلى بيتكِ
وأنت تنظرين إلى شجرة محترقة.
إلى جثة.
عندما يرتجُّ جسدكِ
بسبب حصاة صغيرة
أو كبيرة،
في الطريق إلى بيتك
وأنتِ تتأمّلين يدا مقطوعة
أتمنّى
لو كنتُ
مكانها.

كتب

أفكّر في الكتب أيضاً
في تلك المناطق المنكوبة
من بلدي.
مَن يأخذها إلى الحمّام؟
مَن يضعُ إصبعين في أذنيها
كلّما بدأ القصف؟

أيّتها الأحزان الخفيفة

أيّتها الأحزان الخفيفة
أيّتها الآلام التي تنمو ببطءٍ
كنبتةٍ منزليّة
لقد أخذتْ مكانَك هذه المجازر.
سيظنّ الأطفالُ
أنّكِ دائماً على هذا الشكل.
لذلك سيقولون في نهاية مناماتهم:
"أيّتها الأحزان الخفيفة:
أين أنتِ؟".

ستبقى بقربك

النافذة مفتوحة
لكنّ الألحان لا تخرجُ منها
حتّى لو ضربتِها
بالكمان الذي تعزفين عليه
ستبقى بقربكِ.

وفائي ليلا

اسمي

اسمي
وفائي أحمد ليلا
في السادسة
ألثغ في اللسان
وأعرج من جهة القلب
ألف عصفور يحتشد في نمش وجهي
ألف غابة في أخضر عينيّ
ألف أغنية في قلبي الولد

اسمي... وفائي ليلا
انا الكردي الأشقر
ابن دمشق
دمشق كلها التي تومض في الذاكرة
قبل أن يحتلها أحد
قبل أن يسطو عليها غريب
من ركن الدين
الخانة خمس وثمانون
جدتي ثريا
وأمي قمر
هل يدرك أحدكم
ما معنى أن تكون أمه" قمر"؟

وأنا جميل يا الله
ألف شمس تعبر في مجرة عيني
ألف شهي في فمي
ألف حصان يعدو في تتابع إلتقاطاتي
للعالم بجزء أقل من الثانية
في طرفة عين... وأكشن واحدة
أسند الأرض بذراعي
وأعتقد أني نبي

اسمي... وفائي ليلا
وأستغرب أني مجرد شخص اعتيادي
يمكن أن يُنسى بكل تلك السهولة
التي تحدث
طوال الوقت.

امرأةٌ من حب، رجلٌ من هزيم

المغيرة الهويدي

كلّ يومٍ تعبرني الحرب
تزرع بدلًا من أغنياتك ألغامًا
تجعل أصابعي "ديناميت" وقنابل
وتصنع من شعري مشانق !

كلّ يوم تستبيح الحرب شبرًا
من خارطة القلب
تدنّسه بالخوف والرايات
وفوّهات البنادق
تنصب رشاشًا فوق كتفي
وكمائن في صدري..

كلّ يومٍ أعود إليكِ مثقلاً بالموت
مهزومًا أو منتصرًا..
بضحايا وقتلةٍ يتسللون عبر زفيري
إلى حائط مطبخك
يلعقون رائحة طعامكِ
ملاعقك صحونك
علب البهارات الملونة كأفراح صغيرة،
انشغالكِ بإعداد الطعام لقائمةٍ طويلةٍ
من الأخبار العاجلة!

كلّ يوم تغسلين آثار الدماء على ثيابي
تكنسين شظايا الزجاج في عروقي
تشعلين في مسامي حرائقَ لذيذة
بضحكةٍ تطغى على صوت انفجار لغمٍ
أو قذيفةٍ ضالةٍ في حَوْش صدري
بثرثرةٍ عن ثوبٍ مفخخٍ بالبنفسج
بخصرٍ يقترح الياسمينَ حزامًا ناسفًا..
ونهدٍ يتكوّر في يدي
يصبح أرجوحةً لصغارٍ خرجوا
من الخوف
إلى فرجةٍ ممكنة،
ثمّ ينفرون من انتهاك الهدنة
إلى شامةٍ تحت انتشائه!

كل يومٍ تحدثين جارتَكِ
عن مهمتِك الأصعب:
"إزالة آثار الحرب"
عن تفاؤلكِ بعودتي سالمًا،
وهذا يكفي
عن آثارٍ سيمحوها الحب
وجراحٍ ستتعافى بالأغنيات
عن قتلةٍ وضحايا يتسللون عبر زفيري
إلى شهيق النافذة..
عن رجلٍ سيعود من الحرب
سيعود مهزومًا إليك!

عندما رحلتِ

مالك مدخنة

عندما رحلتِ
لم تلوحي لي،
وصرت بعدها ألوّح مبتسماً لكل من أراه
حتى عمود الإنارة أذكر أني لوحت له
مرتين، فانطفأ!

لوّحت مرّة لنملة فطارت
ومرة لعصفورٍ فوقع!
وعندما لوّحتُ للمرآة، صفعتني!

أنا من أصابته لعنة الوداع وتعويذاتها!
أنا من لوّح للأشجار مرّة
فردت لي التلويح على هيئة خريف!
كذلك البحار التي ودّعتها
طفت عليها قلوبٌ ميّتة...
وكل نهرٍ كنت ألوّح له، كان يبكي مسرعاً
ويطرق رأسه في أول صخرة! ..
حتى السماء التي لوّحت لها
أمطرت فوق رأسي فقط،
ونبتت من ظهري يدٌ تلّوح! ...

اليوم
ولشدة ما لوّحت
سقطت ذراعي
ولم أجد سبيلاً لأعلق صورتكِ
إلا أن أطرق المسمار برأسي!

أنا الساحر

حكمت شافي الأسعد

أنا الساحر
أحملُ ثلاثَ حماماتٍ في قبّعتي
وأعلنُ أنني سأطلقُ ثلاثةَ غزلانٍ
في البرّية
فأجدُ الذئبَ قد سبقني إلى البرّية

أنا الساحر
كلّما وصلَ النهرُ إلى المدينة آخذه
بعيداً عن المقبرة
كي لا يرتوي الذين ماتوا عطشاً

أنا الساحر
أقصُّ شَعرَ البنات
وأرسلُهنَّ ليمارسنَ فتوّةَ الرجال في
الشوارع العريضة
وباصات النقل الداخليّ
والجامعات

أنا الساحر
أدعو الأطفالَ ليدخلوا في قبّعتي
ثمّ أُخرجُهم حَماماً ملطّخاً بالدم
وأُقنعُ أمهاتِهم بأنّهم ماتوا سعداء

أنا الساحر
أرسلُ الجنودَ إلى الحروب..
ثمّ أروي للآباء كيف سحرتُ أبناءَهم
إلى شقائق النعمان ليزيّنوا البلاد،
وأطلبُ منهم أنْ يفتخروا

أنا الساحر
أسحبُ الجبالَ من البحر
وأضعُها في ساحات المدن
وأسكنُ في قممها مثلَ عرّافٍ
يتنبّأُ بمقتله

إلخ..

أنا الساحر
أُمدِّدُكم في التوابيت
وأقطّعُكم بالسيوف
ثمّ أخرجُكم أحياء لأُدهشَ العالم
ثمَ أقتلُكم
ثمّ أُحييكم
ثمّ أقتلُكم...

نفق العظام

حسّان الجودي

في عيد الوطن لازمتُ منزلي، ففكّرتُ بحساب أطوال الأنفاق التي داومتُ على حفرها منذ عشرات السنين. بعد ساعات من العمل الشّاق، توصّلتُ إلى أن مجموع أطوالها هو ١٠ كيلومتراتٍ. وهالني الأمر، بل أصابني بالفزع ! فهذا الطول لا يكفي للوصول من مدينتي إلى البحر المجاور للتلويح لـ(أوليس) التائه. ولا يكفي للوصول إلى الغابات، حيث من الممكن تحطيب أشجار المهود والتوابيت. ولا إلى المطار القريب، حين يلزم الهروب من المذابح. فكّرتُ قليلاً، واستحسنتُ أن أبدأ الحفر من جديد بشكل شاقولي، فهذا يبدو مريحاً جداً، ولن أضطرَّ إلى بذل جهد شاقٍ في حفر الصّخور، ولن تعوقني مقاومة الهواء البسيطة عن حفر آلاف الكيلومترات إلى السّماء. أهمسُ لنفسي، أنّه من الأفضل تحديد المكان المستهدف قبل الشروع بالحفر باستخدام GPS الحواس. وأنه من الأفضل تحضير الأدوات المناسبة لذلك. فخرجتُ من عيد الوطن، وبدأتُ بشحذ المئات من أقلام الرّصاص لضمان سرعة حفر النفق الطويل. لكنني في عيد الوطن الذي يليه، سأكتشف أنني لم أحفر سوى مترين! كان الهواء صلباً محتشداً بالهياكل العظمية، ولم يقدّمْ لي أحدٌ مبراةً جديدة!

الصيفُ سيغدو رمادا

عواطف بركات

أخمّنُ أن السديم سينتهي
والبحرَ سيلتهمُ حجارةَ الأرصفة
الصوت' سيعلو عاليا عاليا
فوق سفحِ النبيذ والمطر
لكن أخبروني الآن
من يوقدُ ظمئي في الحجرةِ المطلةِ
على الجنوب
حيثُ السماء تغازلُ التعب
وترسمُ غيوما مسودةً في المآقي
أخبروني
لمنِ المخالب على أعشاشِ
الدوري؟!
والضوءُ من سرةِ البقاء
يومضُ ويختفي
كاحتضار نجم في الأعالي
.....
الرأس رأسُ المدينة القاتمة
لكن هذا جسدي
ينتفضُ كريشٍ جائع
لعليّ أصيرُ مروحةً
في يدِ امرأةٍ شمطاء!
حين تقتلعُ العاصفةُ جذوري
وينضدني سائحٌ
كذكرى عن يومٍ مغبر في زقاقِ!
....
لا تتناهبي سائلي الأزرق
أيتها الكدمات
سأخيط لك فساتينَ
من دمي الأرجواني
وأطعمك صوتي المسلوب
غصةً، غصة
أيتها الراسياتُ على جلدي
كجوائزَ نبيلة
تعالي لنمسدَّ الطريق
سيغدو الصيفُ رمادا
بعد كل هذا
الحريق

كأي فكرة

هاني الملحم

كأي فكرة
عالقة في رأس جندي
خائف من التصويب على نجمة
تغرد خارج هذا البياض
أخاف أن أقول: أحبك
كي لا ترتجف من دهشة عيناك
فتضغط دون سابق كحل
زناد الليل على قلبي
ليستقر بين عيني سهر طويل
كأي فراشة بالغة
توقن أن الشمس جهنم صغرى
الفراشة المراهقة
تنذر خصرها لكل شعاع عابر
أخاف أن أقول: أحبك
كي لا يصير الاحتراق صلاتي
كلما قال لي قلبك:
أشهد ألا فتيل للنبض إلا صوتك
كي لا يصير رماد الدمع
ثورة الشك بغياب أنيق
كلما أشعلت في صدري
غابات صمتك الطويل
كأي متسول
يبذل كل ما في بؤسه
لإقناع رصيف بحزن دعواه
أريد أن تتصدقي علي
ولو بشق أحبك
كي لا يشتريني الفراغ
بدمع بخس وآهات معدودة
أريد أن تلتقطني عيناك
كي لا تستدل علي وحدة عمياء
كأي هارب
تدخله اللعنة في حقل ألغام
جربي أن تقولي: أحبك
أرأيت كان ينقصني
قليل من الجرأة ومجاز مفخخ
لأقول لك: وأنا أيضاً..

الحرب

عدنان المقداد

لمّا وصلتِ الحربُ،
كنت في مكتبتي، في يدي كتابٌ من
القطع الصغير
رفعتُ رأسي لأرى أيّة ضجةٍ تلك
فابتسمتْ لي
ومسحتْ على شعري
وأخذتِ الكتاب من يدي
وأشارت لي بالقيام معها، فقمت.
***
بأصابعها أخذت أصابعي،
وقالت - بعينيها - إنها أحبتني،
فصدّقت
ومشتْ في اتجاه الشمال،
ويدي لا تزال في يدها
فمشيت.
***
الحربُ من الشّمال، وأنا جنوبيّ
مازلت أعيش التباساً
لا يبدو أنها تنوي بيانه
فهي تبدي لغة جسدٍ
تتناقض مع سلوكها:
تختلس النظرات إليّ من بُعد
لكنْ تجتنب التدخين معي
تفتل شعرها، في حضوري، وتتعلّل
بحجج شتى كي تدور حولي

فإذا نظرت نحوها، أبدت وجهاً
لا ملامحَ له واضحةً
فأزدادُ توتّراً!
أقول لها: في صدري عواصفُ وبراكين
فتهدأ هي.
وإذا هدأتُ أنا، استجابةً لظني،
تركتْ هي هدوءَها مُلقىً على الكرسيّ
ورمتْ غضبها على الأرض،
فغادرتِ الأنهارَ رملاً
***
أخيراً،
قلت لها بوضوح إنني لا يمكنني
الاستمرار في مثل هذه العلاقة
وإنني، مهما ذبت عشقاً، سأفارقها
وطبعاً، من أجل أن يكون الهجران
أجمل قليلاً - قلت إنني لن أنساها.
وكنت صادقاً في ذاك.
***
مسحتُ غبارَ رحلتي معها،
بعد عودتي
الكتاب لا يزال في مكانه
فاستأنفت قراءتي.
***
كان الكتاب، أؤكّد لكم، عن علاقة
جسدية بين شاعرٍ وحرب.

وجهكِ العائدُ في الحرب

هانيبال عزوز

أسمائي كثيرة..
أدخِّنها، وأنتظر..
لكلِّ اسم تهمة..
وعن كلِّ أمنيةٍ عقاب...
** ** **
لم يأخذكِ مني أحدٌ من قبل...
كلَّما تنفَّستُ قبلةَ خدكِ..
نسيتُ السنوات الطويلة التي كنتِ فيها
بعيدةً عني..
وتألَّمتُ من تأخركِ خمسَ دقائق
أخرى...
الكتابةُ لا تملأ الروحَ بالخمر..
ولا السنةَ الجديدةَ بالخبز والشموع..
ولا فمَ العائدين من الحربِ بالماء
والسكاكر...
الكتابةُ خدَّاعةٌ..
تُقنعني أنْ أعضَّ خمساً غيرها من كفي
الثانية،
وتقول لي: لن تتألم...
هكذا إذن .
يفتحُ لي السجَّانُ باباً آخر ثم
يصفعني...
اسما أبي وأمي صفعتان...
واسمي، كما ادّعى وهو يهجِّئهُ
دون جدوى، من خراء...
ورمٌ تحت عيني..
زرقةٌ فوق خاصرتي
ولا شيء.. لا شيء غيركِ...
أتنفَّس الآن خدكِ...
(كنتُ أقول هذ)...
قاطعتني الذاكرة...
ورمتْ إليَّ أصابعي من جديد..
سامحيني...
إذ ما علاقة خدكِ الذي أتنفَّسه الآن
بخدي المتورِّم في ذلك الصباح من
السنة القديمة؟
كلُّ شيءٍ يبدو قديماً الآن...
كلُّ شيءٍ.. إلا وجهكِ..
وجهكِ الذي ضيَّعته
ثمانية عشر عاماً...
أرفعه الآن كتعويذةٍ
في وجه البغضِ والضغينة...
وجهكِ رُقية..
وجهكِ ماءٌ وخبزٌ..
صرّةٌ من ثيابٍ جديدة...
لم يتغيَّر، وحدي تغيَّرتُ..
خنتُ الشعرَ والعهودَ التي قطعتها..
قايضتها بمكائدَ من جمرٍ ورغبة..

وقضيتُ ليلتي الأخيرة في العراء...

لم أشأ أن أسألك عينيكِ الواسعتين

كم شتاءً يمكنني أن أحتمل..

كم جوريّةً يمكنني أن أحفظ لكِ

عن ظهر قلب..

كم مدينة ستزورين، دون أن أجهشَ

تحت شاخصةِ اسمها بالبكاء؟

أتحسَّسُ رئتي..

غمَّازةٌ صغيرةٌ فوق قلبي..

تذرف عطرَكِ...

وغمامةٌ بحجمِ سرَّتك

تحبس الشمسَ خلف النافذة...

** ** **

أعرفُ كم تعني لكِ التفاصيلُ الصغيرة

..

تلك التي لا أُجيد ارتجالها مرتين

كلما شممتِ ثيابي النائمة قربَكِ..

استيقظتْ مساماتُ جلدي

تجمَّعت كعيونٍ رمدة فوق سريركِ...

.....

أعرف كم تعني لك الموسيقى..

أوتارُ الجيتار..

الأجراسُ في ليلة الميلاد...

لكن صوتي نوتةٌ ممزَّقة

حوذيٌّ يجرُّ عربةً مثقلة..

ثم يرتمي مع خيولهِ الجريحة

عند بابكِ..

.....

أعرف كم يعني لكَ الورد...

لونهُ..

قبلةُ الشفتين..

فراشاتُ ثيابكِ التي حللتُ خيوطَها

جناحاً جناحاً..

ثم طيَّرتُها...

لكنني الآن وحدي..

ألمُّ أجنحةَ الفراشات التي تكسَّرت

خلفَكِ...

كي أطيّرها...

** ** **

الحربُ لا كما يصفُ العائدون منها...

الحرب ذاكرة القتلى فقط..

أمنياتُهم بالنجاة... أمنياتُهم

وخيباتُهم...

أجمعُ وجهكِ بين كفيَّ الآن..

أُقبِّله...

وجهكِ أُمنيتي..

السؤال

السؤال المبهم،
السؤال العتيق،
ينخر بفضول الذات
ولا يكف عن تكرار ذاته.
السؤال الذي كلما بحتُ به للهواء حولي،
يرتدّ عليّ كطعنة صاعقة.
رجل يحاول مباغتة خياله بفكرة ألوهيّة.

جسدي النّحيل ملطّخ بالضوء،
ينزف بي السؤال
يقضم قلق فمي
يجزّ عشب دمي
ويقدّمني مرعى للهباء.
امرأة كثيرة التساؤلات عن ماهيّة خلق الحب.

أريد أن أشي بالأولاد لله،
أخبره عن أسئلتهم الصغيرة،
حول - من هو الله -!..
وهي تمشي برؤوس
أصابعها نحو المعرفة،
وكيف تعثرّها أجوبة مقمّطة،
وتهرّبها نحو السماء.

السؤال يرتدي سروالاً أزرق
وجوروباً مثقوبا للتعرقات المفاجئة
يمشي حافياً، كي لا يصدر الفضول صوت طقطقته
ويضع فكرته كطاقية إخفاء.
أعرفه جيداً،
أشمّه بدمي.

أحلام عثمان

زنابقُ من ماتوا

هاني نديم

((ماذا يعني لهم أن أحداً يفكر بهم على أطراف الأرض؟

- حارس ثلاجة الموتى في حرب أهلية

-زوجة بحّارٍ تتبرّج ليليةً لزوجها الذي أكلته القواقع البحرية منذ صيفين

-طفلةٌ ليس لها من أبيها إلا نصف ابتسامةٍ على صورة الجدار..

واختلاف أهل الحي حول مآثره

-حارس الفنار لسفن لا تأتي؛ حفّار القبور في البلد الجذام

ماذا يعنيهم أن يغمّس شاعرٌ نصَّه بآلامهم معلّقاً جنّته على جحيمهم؟

لسفنٍ لا تعود وبحارةٍ أكلت الأسماكُ وشمَ زنودهم،

تمشي القصيدةُ على اليابسة))

"بعنوان رديء مثل هذا.. لا تلتفت لنا أرواحهم"

ضاع دمُ الحزن
بين المنازل
وتوزّع
مع تفرق المعزّين
في المساء
لم يبق
سوى رائحة القهوة المرّة
الملذوعة
بالنحاس العتيق
والبكاء

خرج الحزانى
إلى أفراحٍ محتملة
وحده الوطنُ
ظل يكنس الحسرات
في سرادق العزاء

****

بشكلٍ متسرّعٍ
خلعَ على نفسه
لقباً وجده في الشارع
ومضى واهماً أنه
يستطيع التسكع . الآن .
في المستقبل الأزعر

وكمبررٍ
لإشعال لفائفه
في الليالي الطوال،
وصراخه في وجه الأصدقاء،

أحبَّ امرأةً طاعنةً في القهر
والحرائق
بشكلٍ متسرعٍ
أيضاً
بشكلٍ متسرّعٍ
أكثر من العادة هذه المرة
قرّر أنه يصلح للحرب
لم يكن يعلم
أنه أربك دافنيه
بتكدّس الفراشات
على نصف ابتسامته
*****
من سمّاك وطنا؟
ها نحن نعبر مطأطئي الرؤوس
تحت سمائك الواطئة المزروعة
بالقناصين
نصفنا مات
ونصفنا صار "نصفه" حفار
قبور..
ونصفه
كفنا
من سمّاك وطنا
ومن مِن الأوغاد وظّف حزننا
سرق الحقل والبلاد والخوف
والأوجاع
والجنى
وكيف لنا بعد أن نعطيك ظهرنا
نصفنا يقاتل نصفنا
أينّا فاز..

سيحمل ثأر(نا)
****
ورأيت فيما رأيت
الوطنَ وهو يشمّر عن ساقيه
ويعبرُ نهرَ الدماء
باحثاً
عن "شادر" عرس
ويشهق بموالٍ على مقام " نوى"
فكرت أن
أشتغل
كشرطي مرور
لتنسيق زحمة التوابيت
وأسماء الميتين
أفكر
أن أصنع سفينةً
ولا آخذ (نوح) معي
بل
آخذ..... الطوفان
******
عليّ الموت
وعليك قبري
والحربّ عليّ وعليك نصري
عليّ الورد وعليّ المزهرية
وعليك
أن
تغمض عينيك شجىً
وتغني كلما مسّ الريحَ
عطري

جدار

وداد سلمون

لستُ قلقة،
وهذه عادة يابسةٌ على جسدي
فأنا حائطٌ من شهد الطين،
هشاشته مفضوحة حتى للعصافير...
كما أنه لا يحظى بنعمة استنادك.

مبتور الذراعين،
ويشرف على مقبرة،
لا يد تمس،
سوى الريح..
أيقلقُ حائطٌ باردٌ يجتازه التلف
كلما اخضرّ فيه المطر ؟

لا
لا تحاوله بكلمة،
أو تحية،
أنت من أغلق وجهه بالغبار،
وإن أردتَ أن تبكي...
فابك ِ بعيداً..
دموعك ريح الشرق.

القلق غادر فمي
ابتلعته كماء مالح
وبقي صفير الزوابع.

حتى القبور
كانت تشكو في الليل،
أنينَ جدارٍ ينهار.

وأنا ذاتُ أخرَى أذرقُكَ على مهلٍ بعيد

يزن المصري

عَلَىْ أَبوابِ المَدِينَة

يَبيعُكَ المُتسوِّلونَ اللَّهَ وأَنبياءَهُ

بِقِطعةِ خُبزٍ أَوْ بِخمسِينَ لَيرة

فِي سَاحةِ السُّوق

يَنظُرُ إِليكَ البَائِعونَ كَحفنةِ مَال

وَيدعُونَكَ لِبِضاعَتهمْ كَأَنَّها الجَنَّة

فِي بَيتِ الكَادح

نَمليةٌ تَشكُو مِنْ خِوائِها وَامرأَةٌ

تَعتَصِرُ ضرعَها فِي فَمِ ابنِها

فِي قَصرِ السَّيد

تَجتَمعُ الرَعيَّةُ فِي قَاعَةِ الطَّعام

وَيَأكُلونَ كَأَنَّها المرَّةُ الأَخِيرة

عِندَ الثَّانية عَشْرةَ

يَهرَعُ النَّاسُ لِخلعِ وُجُوهِهِمْ

وإِخفائِها تَحْتَ وَسائِدهِمْ

لَا أَحدَ هُنَا

يَمتَلِكُ وَجهَاً وَاحِداً،

لَا أَحَد.

نصوص

سوزان ابراهيم

لستَ
إلاّ
إنْ
أحببتُ .
إنْ
لم أحبْ
فإنك
لستَ.
إن لم تكن
عشب الدرب
وبوصلة القمة
فإنك
لستَ.

إن لم تكن
شياطين الشهوة
وصراط التصوف

إن لم تكن
خشب التابوتِ
وشاهدة القبرِ
فإنك
لستَ.

إن لم تكن
واحدي... أبدي
فإنك
لستَ.
****

الأنثى التي ترتديني
أكثرُ مما أقولُ
أكثرُ مما أعرفني .
هي تماماً ما لا أقولُ
ما لا تعرفُ .
****

وقد انتُشِلتُ
من ركامِ الحياة
رأسي فارغٌ وخفيفٌ
كغيمة صيف
وقلبي مثل كونٍ
في بداية خلقهِ
مثل صفرٍ له عينٌ عميقةٌ
عينٌ ترى اللاشيء
****
لم أكُ فخورةً بي كما الآن:
حاصلُ ضربي بالحياةِ
يساوي الصفر
نقطةٌ عمياءُ بصيرةٌ
عدمٌ خصبٌ مطلق.

(1)

بالكادِ تغيبُ الشمسُ عنكِ
فلمَ أنتِ باردةٌ جداً
بلادي!

(2)

"هنا" التي صارت
تعني "الغربة"

بالكاد تشرقُ الشمس
الطقسُ باردٌ جداً
لكن الحياةَ دافئة.

البدايةُ يومٌ بلا أمس
النهايةُ يومٌ بلا غد.

عُقدُ الصمغِ
ضماداتُ شجرةٍ جُرحَتْ
برصاصِ الصيادينَ
عُقدُ الصمغِ دمُ النسغِ
الذبيحِ
بخورُ الحضرةِ المقدسةِ.

لا تقتربْ أكثرَ
دَعْ جنينةَ وقتٍ صغيرةً
تنمو بيننا
لا تلتصِقْ بي كوجهٍ بمرآة
دعْ زقاقاتٍ حميمةً
تنمو بيننا..
تُسنِدُ بيوتُها بعضَها بعضاً
دون أن تتماهى.
خلِّ الضَّوءَ يعقِّمُ مَساماتِ
الزَّهرِ النّابتِ بين مقعديْنا
لا تلتصِقْ بي
إلاّ لحظةً.. أو اثنتينِ
على أبعدِ تقديرٍ
كي يتلاقحَ العَبَق.

رحلة عطرٍ شاقة

دلشان آنقلي

على سيرة إسمي
أبْحِرُ مع الفرح
بِصمتِ زفاف الأشجار
ذاتَ ربيعٍ
و الأزهار أزرارٌ
تحمل أسرار النوروز في ثوبي،
يُدّر عطراً شاقاً، بإلكادٍ أتذكره
في ذلك العطر أكونُ مرتين

***

عندما وِلدتُ
كانت أمي تُشذَبُ النباتات
- ألف سلام عليكِ -
و تُقلّم أغصان شجرتها الوحيدة
التي كانت تظن أن باقي الأشجار
تغار منها
لأن لهم ذاتَ الظل
فسمتني دلشان
بما يشير إلى الفرح و السلطنة
و قلباً عائماً بين ندى الحشائش
لي صفات الأشجار و أحسدها
كوراثةٍ لمقام الصّبا من فرط العاطفة
لكن ليس لي ظلها

تأويلُ الوراثةِ ناقصٌ عن موعد الناي
بِظلٍ و نَفَس عطرٍ
و انكساراتٍ لخصر الكمان
محدّقاً على جذوعٍ نحيلةٍ
في غابات الصنوبر ،
علماً أن العالم بحجم غدتي الصنوبرية
يشتكي نقصاً حاداً في هرمون السعادة.

هل كانت تشعر أمي؟
بأنها هي الحاملة
مناعة الفرح المكتسبة
و الموروثة قديماً
من الجبال ..
و آبار الحب المحفورة أصلاً

أرمي بنفسي في إسمي
أبحث عن الندى
الذي يظهر و يختفي
كل غروب ..
و في آذار
يصيبني ندمٌ كثيرٌ
لم أعثر على الربيع بعد.

في الليل

انعام يونس

في الليل أخرج الشمع من أصابعي
وأقول للشمس التي نامت
لو انك نسيتي شرارة في قلبي
لكانت النجوم تسقط من أظافري
وتحك ظهر المساء ..
في الليل أقلب الوسائد
أفتش في كتف الوقت
عن تميمة علقتني بك أكثر
سأقول للحب الذي يكتب التعاويذ
أن النهر في القلب لحية وعمامة
وكتاب حكمة كامل
وأن المدينة التي جعلت شوارعها
تحت عيني متعبة
وأن الحمام الذي يأكل السماء
يخبئ نوافذ من احب
أقول للحب الذي أمسكني من ذراعي
توقف عن تسمية نفسك

فاتها أن تخبرك

عائشة بريكات

..فاتها أن تُخبركَ...

أنكما...

ما افترقتما..
لكنّ الطريق تشّعب!..
و ما عادت أنفاسك تملأ رئات الأرصفة المختنقة بالماء، و ما عاد الطريق يزفر طمي تبريراتك !!

هل هو زكام الرّجفة يا ترى؟
أم هي حرارة إياباتها الساذجة ؟

حقيقةً : لا تعلمْ!
ولا تعلمْ أين وضع النسيان حقيبة أدويته المهدئة لأرق الأسئلة!..
ولا تعلمْ لماذا يتكاثف الماء على مزلاج النافذة المقابلة للسرير!
و لا تعلمْ كيف يتعاقب الصيف في غرفة الجارّة العانس ، وكيف تجرأت على وهْبِ كامل ملابسها الصوفية لزوجة الحارس .
و كيف يتغير الطقس فجأة حينما تلمح من خلف نافذتها الرجال وهم يتجهون نحو الحانة الوحيدة في الحي .

ما تعلمه فقط....
أنّ جدتها أورثتها قلبها مناصفة مع أمها، أمها التي لم يتسنّ لها إهداء أي شيء
فقد تبرعت بما تمتلك من قطع نحاسيّة لإخوتها الصِبية كي يبتاعوا المزيد من أوراق الجرجير و مرطبانات العسل و حبة البركة،
يوم وجدتها تركل القِطة خارج عتبة المنزل في يوم شديد المطر
ثم تجلس بهدوء مصطنع و ابتسامة جوكندية خلف طاولتها

رَجُلٌ وامرأة

ريتا الحكيم

رجلٌ وحيدٌ...
امرأةٌ وحيدةٌ...
في حلقةٍ مُفرغةٍ، يدورانِ معًا
اللقاءُ العابِرُ ابنٌ عاقّ لعُهرِ اللحظةِ
حينَ تنتشي بوهمٍ يبتدعُ حجّةً ليزحفَ على ركبتيهِ
مُتوسّلاً هذا العالمَ الباردَ
وينقشَ على صقيعهِ وجهيْنِ
التقيا في منتصفِ العزلةِ

أعلمُ أنّكَ تتنصّلُ من دفءِ الكلمةِ بمهارةٍ
وأنّني أطوي صفحتَكَ بعنايةٍ فائقةٍ
كانَ منَ المُمكنِ جدًا أنْ تصرخَ
ولكنّكَ اعتدتَ الصّمتَ وسطَ ضجيجي كعرّافٍ
يمتهنُ الشّعوذة على خطوطِ الوَجَعِ
لا يُمكنُ لليقينِ أنْ يُعانقَ المُخاتَلةَ
ويشتهيَ شفتيْها
أو حتّى أنْ يُضاجِعَها

المرايا المشروخةُ، توحي لكَ أن تتستّرَ على ادّعاءِ الموتِ
بوحدةِ التّرابِ لكليْنا
كان منَ المُمكنِ أن تتعرّى تساؤلاتُ الوجودِ
أمامَ ناظريْكَ
وتُعاقِرَ الخمرَةَ في حُضنِكَ بتأفّفٍ لا يُرضي نادلَ البار
حين تتّهمُهُ بفسادِ النبيذ
أو تقفَ على ناصيةِ المعنى
كامرأةٍ مُستهتِرةٍ تتسوّلُ الحُبّ
من الفيتريناتِ
وتُغويكَ لتدسّ في عبّها بعضًا من نزقِ موتي
بين راحتيْكَ

يا غفران الضوء

نور طلال نصرة

أرتجف كأن أحداً سرق زمناً من داخلي
ومضى يكوّر زلال الحلم
حتى شفّ الخوف في وجهي.
ولأن جرحي غير قابل للفتح مرتين
أقلّب التراب في كفّكَ
أبحث عن جذور اللهفة.
*
حقلٌ يبتلع نساءه
يمضغُ أسرارهن
وتُفتح الصدور
لحراثة مُبكرة.
القمر..
وحمة بين النهدين
يفتح ثغرتين في شفق الرؤية
يتفقد صلتي بالأرض
وتنتهي بيننا الحدود.
*
الجو مغبر
أطوي شفته العليا
أتكئ على تثاؤبه
أحفر له مكاناً بقربي
يا غفران الضوء
يا قيامة الدمع تحت الجلد
اتبعني،
اتبعني إلى مجاهل الأرض
سنتوهج عند حواف القمر.

(مقاطع من نص طويل)

مروة ملحم

كنت لأنام حزينة ووحيدة وراضية
لكن صوتاً مألوفاً سقط في حضني
سقط وتفتّح
قلت فليكن الصوت زورقي
وإن كنت لا أعرفه
فربما يستريح على قدمي المطويتين
ويدفئ قلبي
وربما أكون أعرفه
فأخبئه من الليل والحيرة والندم

الليل أضعه في قنينة
والحيرة في إجابات فاترة
والندم أسلّيه وأثلمه وأتركه ينام مخدوعاً، كأنه ليس ندماً
ويبقى الصوت الغريب نائماً في حضني دون قهر

كنتُ لأنام حزينة وراضية
كتراب فوق جثة
لكن غابة من القهر تفتحت في قلبي اليابس
غابة بغربان ثملة تطير وترتطم بالأشجار ويسيل سوادها على الأغصان
أغصان قهر سوداء تعلو في وحشتي
فهربت مثل مجرة مطعونة بالغيرة
هرهرتْ أنجمي في الطريق إلى دمعة واحدة
وخفت من جسدي كما يخاف شراعٌ ممزق من ريح عاتية
هربت مذعورة مثل صرخة تعبر الصدوع
وتبعني جسدي يلوح بالأسرار والحجارة والكوابيس.

كدائما

نجوى هدبة

وكدائما..

يـؤَنْسِن ليَ الاشياء

ها هو تبغ غليونه

يتابع خطوي اليه

و يرقص دخانه مع نبيذ خصري

تلك المنفضة تلمع

و تحدّق ببياض صدري

لتنسى احتراقا مس شفتيها

و ذاك البلبل

ما زال يغنّي على موسيقى

"لفريد الاطرش"

الليل

يأبى أن يكنس النجوم

فيغازل شَعري

يسرق من شفتي قبلة

يُعلنها التماعة

ثغر القمر

تبًا للدّبابيس حين يعجز الحنين عن فكاكها

أراها تنحني بين أنامله

كما أنا

أنحني

و تلك الستائر الماجنات

تتنحى لانطفائي

انا المذهولة من قرمشة الفستق

و هو..

يتلذذ ملحها

ليجفّفني بلهاثه

آخر قصيدة لي

خالد القادري

قلتُها صمتاً: آخرُ قصيدة لي
أصغى العالم كلُّه إليها
قالها كلُّ شيء معي
كلُّ شيء تألم بصمت وباحَ بها
الأمواج رشقَتها في وجه الهواء
الثمار نزفَتها على الأيدي وعلى الأرض
الوحوش رقصَتها بعنف أمام الإله
السيارات رافقَتها
إلى حيث هي في كل مكان
الحضارة همسَتها صخباً
ودخاناً وحروباً للسماء
المعامل المرافئ العواصف العيون
الأشرعة الطيور الساعات شارات المرور
والطرقات كلُّ شيء أدى بها إليها
كلُّ شيء استهلَّها بشاطئ صدره
كلُّ شيء كانَها في اللحظة ذاتها
سمعتُها أنا أيضاً
تأتي من البعيد البعيد
تهدرُ في داخلي و من كلّ مكان
تُهمهِمُ من أعمق نبضة في قلبي حتى
أقصى محيط
شرّعتُ الأبواب كلها
وسمحتُ لها بالعبور
فقط سمحتُ لها بالعبور

أيها الصمتُ
أيها الصمت العظيم
أيها الصمت المتغلغل بصمت في العالم
في المسافات بين القارّات الحزينة
وبين الأصابع
بين الحدائق والمقابر والأجساد
المتعانقة المتعرّقة
في شقوق الجدران والقلوب و الصحارى
في الأزقة في الشرايين في الأصوات
في هياكل القصص المتهشمة
في آثار البلاد في آثار الكلمات
على أجسادنا
في ثياب المفقودين وحركات المقهورين
بين الأراجيح المهجورة
وذكريات العاشقين
بين شفتَيْ كلّ جرح لا يدري ماذا يحكي
أيها الصمت الحزين
أيُّ كلام عليه أن يملأ
هذي الفراغات السحيقة
أيُّ كلام يمكن أن يتشكل كما ينبغي
أيُّ كلام يمكن أن يحمل عنك
كلّ هذا الوجع
بصمتٍ يتحمل عنك كلّ هذا الموت
ويتفتّحُ كأزاهيرَ لا تموت.

كلمات كاريكاتورية

نجد القصير

(1)

وها أنا ذا أُعاتبُ الحياةَ من جديد؛
لا أطلبُ منها شيئًا
فتأبى إلّا أن تُعطيَني ظهرَها.

(2)

حبّةُ الأرزّ
التي كنتُ قد كتبتُ عليها اسمكِ.
اليومَ، أسكَتُّ بها جوعي.

(3)

مَن أنا لأقولَ لك أُحبّك،
في عُنقك مئاتُ العشّاق
ومثلهم من الخناجر في عُنقي.

(4)

إنّني مدينٌ بالكثير
لأولئكَ الذينَ لا يملّونَ
من الحفر في طريقي
بسببهم تعلّمتُ الطّيران.

(5)

ذلكَ الفقير؛
كُلّما حاولَ أن يلتقطَ أنفاسه
التقطها أحدٌ سِواه.

(6)

كم كانَ يخشى على الغابة
مِمّا يدورُ في رأسه؛
عودُ الثقاب.

زيّنوا المرجة

بسمة شيخو

سمعتُ أغنية "زيّنوا المرجة"
فبكيت
داخل كلّ دمعة قصة
ها هي دمشق ترتسم مالحةً
على وجنتي،
الخرائط تصنعها الذكريات.
...
الشّمسُ قريبةٌ هنا
ورؤوس النّاس ملساء كأعواد الثقاب؛
يوم الحريق قريب،
سأتأمله بهدوء
كقمرٍ صامتٍ في زاوية سماء زرقاء.
...
الحياة هشّةٌ
نفخةٌ صغيرة من فم الموت
ونتطاير كزهرة كسّار الزبادي.
...
المآذن أعناقُ المدينة،
قطعتْ الحرب بعضها
فسالتْ التكبيرات في الشّوارع؛
وحدي أتجوّل معها
في أحياءٍ مدمّرة
أركض سريعاً
أخاف أن يمسكني اليأس
وأصبح حزينةً كصورتي في المرآة.
...
في البيت المقابل المهجور
قميصٌ منسيٌ على الشّرفة،
في الليالي الشتويّة
يشتاق إلى دفء جسد صاحبه،
يعانق حبل الغسيل البارد
ويغفو،
كذا أفعل بوسادتي حين أشتاق إليك.
...
لا أثق بالغد كثيراً
بابي على ظهري
ومفتاحي بيدي
أغادر مطمئنة.
...
خلسةً أحاول سرقة قدميْ ميت
أحتاج إلى طرقٍ مختلفة،
أنا الذكرى المكررة
التي لم يسمع بها أحد،
العشبة المحبوسة بين أحجار الرصيف
الزّهرة التي لن تذبل
على شاهدة قبر ذاك المجهول.
...
بحذرٍ أتحرّك في الحلم،
أجمع من الزينة ما يكفي لساحات
دمشق
صباحاً أغني "زيّنوا المرجة"
أبتسم،
أغمز حذائي الجديد
خطواتكَ ستحملني إلى هناك.

مقطع من نص

نطأطئ الرؤوسَ ونمضي

لا ندري أين نُسقِطُ آخر الدّمع

وأين تدمعُ فينا عناقيدُ الختام

نخالُ الحرابَ نجوماً

نقول "هنا يستريح الغريب"

فلا نستدلُّ إلا على جثث الرفاق

نقول هنا بعد طعنة في الظهر

أو طعنتين

هنا.. بعد أن نمشي وراء جنازة هذي الأرض أو تلك

هذا الشعب أو ذاك

هنا يستريح الغريب

هنا.. بعد أن تكلّ عصا الطاغية.

محمد بشير العاني

نصوص

مروان علي

حِينَ غَادَرْتُ حَلَبْ

وَحِينَ غَادَرْتُ حَلَبْ
رَأَيْتُهَا تَنْظُرُ إِلَيَّ
وَتَرْفَعُ يَدَهَا

اَلْمُدُنُ كَالْبَشَرِ
تَبْكِي بِصَمْتٍ
حِينَ تَشْتَاقُ
وَحِينَ تَكُونُ وَحِيدَةً..

دِمَشْقُ

اَلْكُرْدُ الَّذِينَ غَادَرُوا
وَانْ وَدْيَارْ بَكْرْ
فِي طَرِيقِهِمْ إِلَى دِمَشْقْ
تَرَكُوا خَلْفَهُمْ كُلَّ شَيْءٍ
وَحِينَ وَصَلُوا
وَجَدُوا الْجِبَالَ
فِي انْتِظَارِهِمْ

اَلْكُرْدُ
شَمْسُ سُورْيَا الْبَعِيدَةُ.

رَائِحَةُ دِمَشْقْ

[إِلَى فَارُوقْ مَرْدَمْ بِكْ]

حِينَ ارْتَفَعَت الطَّائِرَةُ
فِي سَمَاءِ دِمَشْقْ
اِشْتَقْتُ إِلَيْهَا
وَحِينَ وَصَلْتُ إِلَى هُولَنْدَا
صَرَخْتُ:
- أَيُّهَا الْغَرِيبُ!
وَالْتَفَتُّ

بَعْدَ يَوْمَيْنِ، صِرْتُ أَبْحَثُ
فِي أَمْسْتِرْدَامْ،
بَيْنَ شَوَارِعِهَا الضَّيِّقَةِ
وَبُيُوتِهَا وَأَشْجَارِهَا،
عَنْ رَائِحَةِ دِمَشْقْ

أَحْيَانًا يَتْرُكُ الْغُرَبَاءُ
رَائِحَةَ الْمُدُنِ
اَلَّتِي جَاؤُوا مِنْهَا
لِغُرَبَاءَ آخَرِينَ..

سُورْيَا

لَا أُرِيدُ
مِنْ هَذِهِ الْبِلَادِ شَيْئًا
سِوَى أَنْ تَعُودَ بِلَادًا
أَمْشِي فِي الشَّوَارِعِ
دُونَ خَوْفٍ
وَحِينَ أَتْعَبُ
أُسْنِدُ ظَهْرِي إِلَى جِذْعِ شَجَرَةٍ
تَعْرِفُنِي
لَا أُرِيدُ شَيْئًا مِنْ هَذِهِ الْبِلَادِ
سِوَى أَنْ تَعُودَ بِلَادًا
وَنَعُودَ بَشَرًا
نُحِبُّ وَنُغَنِّي
وَنَنْسَى أَنْ نَمُوتَ.

خوْفٌ

تَنْظُرُ أُمِّي خَلْفِي وَتَبْكِي، وَأَنَا أَسِيرُ وَلَا أَلْتَفِتُ إِلَيْهَا. يُشْعِلُ أَبِي سِيجَارَتَهُ، وَيَنْظُرُ خَلْفِي وَيَبْكِي، وَلَا أَلْتَفِتُ إِلَيْهِ. تَبْكِي أُخْتِي الصَّغِيرَةُ، وَلَا أَلْتَفِتُ إِلَيْهَا.

لَمْ أَكُنْ جَبَانًا فِي حَيَاتِي، وَلَمْ أَكُنْ شُجَاعًا أَيْضًا. كُنْتُ أَخَافُ مِنَ الْوَحْدَةِ، كُنْتُ أَخَافُ مِنَ الْمُدُنِ الْكَبِيرَةِ، كُنْتُ أَخَافُ مِنَ الْبُيُوتِ الْبَعِيدَةِ، كُنْتُ أَخَافُ مِنَ الْأَبْوَابِ الْمُغْلَقَةِ، كُنْتُ أَخَافُ مِنَ الْأَشْجَارِ فِي الْخَرِيفِ، كُنْتُ أَخَافُ أَنْ تَتَوَقَّفَ الْأَرْضُ عَنِ الدَّوَرَانِ، وَأَظَلَّ وَحِيدًا وَغَرِيبًا هُنَا.

مِثْلَ حَجَرٍ غَرِيبٍ.

ضاءات

لورين كامب Lauren-Camp

ترجمة: دنيا ميخائيل

تنويعة: زيارة إلى العراق

لماذا النظر إلى
نهر دجلة
المالح؟

وهو يجري
بلون تمر الهند
المعصور
من السماء

أو لماذا حبُّ اللغة
التي تكسو الشوارع بأرديتها الطويلة
ونبضاتها من المِسك

أو لماذا الالتفاتة
بالعيون البنّية
نحو براعم الضوء
الكثيفة
ماذا لو بقيتْ
هنا -
مكان منحوت
من الآثار والعبير

حيث نفضتْ
قلبَها

تنويعة: دعنا نتظاهر

لورين كامب Lauren-Camp

فلنتظاهر بأنك ستخبرني ما حدث
وكيف عشتَ في المدينة على بعد شارعين من النهر.

فلنفترض بأنك ستبدأ الكلام
وأنك ستتحدّث حتى تتدفّق
كلُّ ساحات
وأروقة بغداد من فمك.

كلماتك ستعيدني إلى الكرخ وإلى الرصافة،
إلى القصر العباسي وإلى الكاظمية، المركز التجاري.

والآن بإمكاني أن أرى الناس الذين كانوا جيراني،
الطابوقة المكسورة في خان مرجان
وطراز قشر البيضة في المدرسة المستنصرية.

تمرّر يدك البدينة في شعري الفاحم
كأنها في عمق نوم مؤقت.

سأهدأ لقرون لأظل أمضغ التفاصيل.
وبحلول الليل تخبرني
كيف جاء الفرهود على مهل بجزمتهِ ومعطفه الغامق،

لورين كامب: شاعرة أمريكية (والدها عراقي يهودي)، لها ثلاثة كتب آخرها "مئة جوع" الذي اختيرت منه هذه القصائد وفاز بجائزة دورسيت وكان في قائمة الكتب المرشحة لجائزة الكتاب العربي الأمريكي. نشرت قصائدها في عديد المجلات الأدبية العالمية ولها زَمالة في معهد بلاك ايرث. تعمل وتدرّس الشعر في ولاية نيو ميكسيكو..

وأنت لم ترَهُ. دعنا نتفق بأني أعرف
بأن شيئاً خاطئاً حدث،

بأني قرأتُ تلك المواضيع التي أرسلتَها
عن التعدّيات على اليهود، والغزوات.
نظرتك في خلفية الصورة مشوّشة.

تسمّي شارعاً وزاوية ومَن أخذك إلى المدرسة.
حدّثني عن دورة الأيام وشهر العزلة.

حينما كنتَ في السادسة من عمرك وكيف تلتقط الصّورَ القديمة
للمدينة ذات الأقواس والخيالات تحت أشجار الهيل.
امنحني النشوة الفظيعة، الحقيقة المالحة الدافئة التي تعرف،

القدح الزجاجي، الشهادة التي خبأها الجدّ عن أطفاله،
السماء عديمة الفائدة، صندوق البريد، خزانة الثياب.

لأني أحتاج إلى كل هذا، أخبرني:
العادات، الندوب، اللخبطة عند الرحيل.
لا تتركني أنتظر.

دعنا نتفق بأنك ستخبرني بالتفاصيل.
أرجوك. عليك أن تتذكّر كل ذرّة
من الهواء ومن مفازات الخطر.

المرأى الأول لأمريكا

لورين كامب Lauren-Camp

هبطت الطائرة إلى أرض مقسّمة:
أرض غير مألوفة.

استقبله العم، خطواته مطبوعة على بلاط آيدلوايلد.
ساقوا عبر مدينة صاعدة إلى السماء

حيث البنايات ارتفعت أعلى من مئة شجرة.
لابدّ أن نظرات أبي امتدت مع أوراق الخريف في تشرين الثاني.

خضاب النار تهيّجت على الزجاج.

عالمُه الجديد ابتدأ في سيارة مجوّفة. وفي شارع ميبل،
طبخت أمهُ سمكة كاملة في صحن بدهن متجمّد.

كان متعَباً على حين غرّة.
رُمي إليها، إلى هذه الأرض. رقيقة ومجهولة. عظام دجاج

ورقائق بصل في وعاء على الفرن. في بغداد،
ترك شيئاً واحداً مجعّداً في غرفته، لكنه حزمَ لهجتَه

وجوازَ سفره. ارتدى ما يناسب الرحلة.
شربَ كوباً من الثقة
في المطار. مضى عبر المداخل.

في 1941، قُتل أحدُ الأعمام.
انتظرت العائلةُ تسعَ سنوات قبل أن تمتطي الطائرة.

نصّان للشاعر الأمريكي: كيفن بروفر

ترجمة : عبد الله بلحاج/ المغرب

غابة مظلمة

1- هل تعلمين أينَ ذهبَ طِفلُنا؟

2 - آسفة.

1 - هل تعلمينَ ما الذّي حلّ به؟

2 - أنا آسفة.

1 - هل هو مُختبئٌ في الخزانة؟

2 - لا.

1- هل هو كامنٌ بينَ كوم الأحذية؟

2 - لا.

1 - هل ينبغي أنْ نتفقّد الخزانة؟

2 - إنّه ليس في الخزانة.

1 - هل يجب أن نتفقّدَ الصّناديق الفارغة؟

2 - إنّه ليس بداخل الصّناديق الفارغة.

1 – الجوُّ باردٌ في الخارج.

ربّما يختبئُ خلفَ الأريكة.

أخرُجْ، هيّا أخرج! سأعدُّ إلى عشرة.

واحد، إثنان، ثلاثة..

2 - إنّه ليس خلف الأريكة.

1 - الجوُّ باردٌ في الخارج.

ربّما يلعب خدعة، إنّها خدعة.

ربّما يختبئُ في رخامات السّقف.

أنتَ هناك!

2- إنّه ليس في السّقف.

1- الجّو باردٌ جدّاً في الخارج.

هل ذهب إلى الخارج؟

2- لا.

1- هل كان يرتدي سترة؟

2- لا.

1- هل كان ينتعل أحذية ويرتدي قبّعة؟

لا شيءَ هناكَ عدا غابة مظلمة.

هل أعطيته سُترتك؟

هل قدّمت لهُ سُترتك؟

ربّما مُتنكّرٌ بسترتك وقبّعتك.

1- متنكّر؟

2- متنكّر مثلك.

1- هل تسلّقَ من خلال نافذتك؟

2- أصغ إلى نفسك.

1- هل خطا داخلك؟

2- أصغ إلى نفسك.

1- هل هو عالقٌ داخلك؟

2- دعني وشأني.

1- هل ثمّةَ غابةٌ مظلمة داخلك

في بلدٍ جميل

Kevin Prufer

الطّريقة الأفضلُ للوقوعِ في الحُبِّ
أنْ تُطفئَ المصابيح الأماميّة
وتقودَ بسرعةٍ كبيرة على طرقٍ مظلمة.
أنْ تهمسَ لنفسكَ:
هذه ليسَت سوى حلوى نعناع
وتبتلعها بشرابٍ قويٍّ.
آنئذٍ إنَّهُ الخريفُ في جسدك
يداكَ باردتان،
ثُمَّ إنّهُ الشّتاء فجأةً
ومازلنا في حالة حرب.
وثمّةَ بنتٌ ذاتُ شعرٍ ذهبيٍّ
تُغنّي في أذنك؛
كيفَ أنَّك تعيشُ في بلد جميل
والسُّحبُ تُغربلُ قطعاً ثلجيّة في كأسِكَ.
وما همَّ لو كانت ثمّة حرب.

الطّريقة الأفضل للوقوع في الحُبِّ
أنْ تُغلِقَ المرآبَ وتُشغِّلَ مُحرِّك سيارتك.
آنئذٍ كما يسقُطُ جَسدٌ في الحُبِّ
مِنْ نافذة عالية
في صباحٍ نديٍّ.
ستعوم في ضبابٍ لطيفٍ.

أفضلُ طريقة للوقوع في الحُبِّ، أنْ تقعَ،
وفي يدكَ حبلٌ تُمسِكُ به.

"الطّريقَةُ الأفضلُ هي بشيءٍ تشربُهُ
يُساعِدُكَ على المُضيِّ قُدُماً.

البنتُ ذاتُ الشّعرِ الذهبيِّ تقولُ:
نعيشُ في زمنٍ يملأُهُ الحُبُّ
فلا تشغلْ بالكَ بالجُيوش،
ولا تفكّرُ بالأمرِ أكثرَ مِمّا يلزم.
هوِّنْ عليكَ وأبطِئْ.
ولن يحدث سوء. "

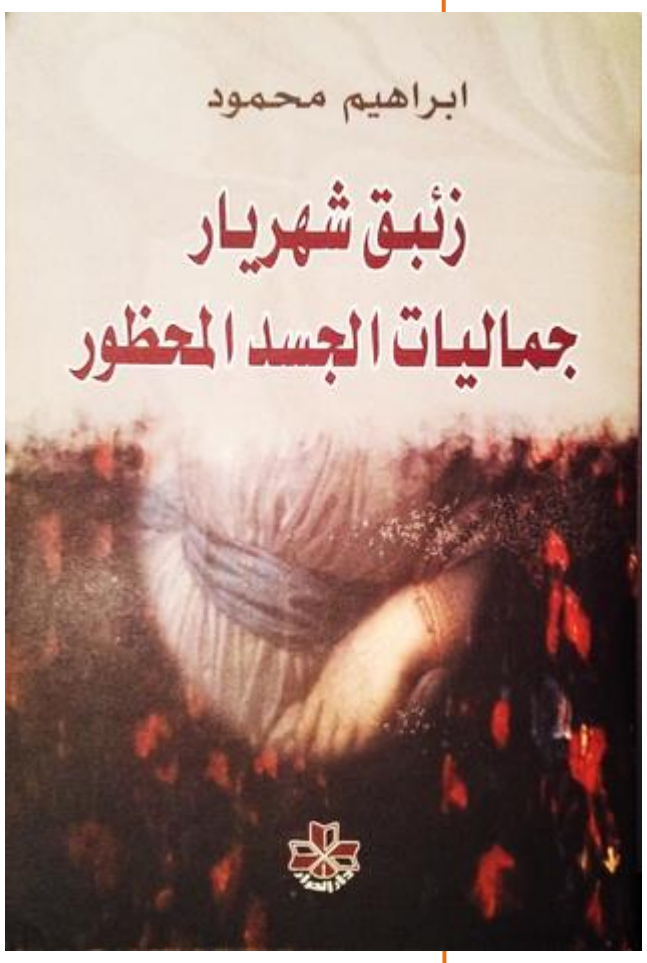
قراءة في كتاب

قراءة في زئبق شهريار

جماليات الجسد المحظور في الرواية النسوية العربية

هالة عثمان

عنون الباحث إبراهيم محمود كتابه ب (زئبق شهريار) لأنه يرى - كما يقول - أن الزئبق ذا الخفة مشهود له بالخطورة والحساسية والانتثار، والفاعلية في الحياة. إن ميزان الحرارة يقدمه لنا من خلال حركة محمية في فضاء معلوم، كريستالي الرؤية، لكن وجوده عازلا يهدد بالموت، فهو دال على حقيقة، إنما في نطاق مصنع، وكأن صوتا يتصادى في فضاء المتخيل وهو : بما أن الوضع مستتب، فهو هادىء، لكن دون خلل، ينذر بالخطر الوشيك. وبذلك تصبح شهرزاد وضعاً حكائياً، من خلال اللغة المعتمدة، بينما شهريار وضعاً أمنياً، من خلال وظيفة الزئبق.



يستشرف الباحث الموقع الجدير بالتحديد لزئبق شهريار، ويعني بذلك جمالي الجسد المحظور في الرواية العربية، مركزا على نماذج روائية نسائية مختلفة وباحثا عن الحضور الشهرياري في جملة الروايات التي جرى فيها البحث.

روايات لفتت الأنظار بوصفها علامة تحول في الأدب العربي الحديث عموما، وفي الرواية على وجه الخصوص، حيث أظهرت قدرة المرأة على الإبداع، وحتى منافسة الرجل في فنون القول المختلفة ومنها الرواية وتناولت موضوعات في جماليات الجسد مازلت محظورة في الثقافة العربية المتداولة، تتركز على الجسد، وفي نطاق الجنسانية، تمكنت من توسيع المتخيل الإبداعي الأدبي، مؤكدة ذاتها بجرأة عندما تكشف عن جماليات كمفهوم عما يمكن الشعور بها، والتفاعل معه، لتكون اللغة معبرة عن كل ذلك، في أداءات مختلفة. ورغم ما يشهد للمرأة من براعة القول

والكتابة،يرى الباحث أنها لم تزل تدور في حيز المفهوم الشهرياري، ذلك أنها في أفضل الأحوال منافسة للرجل كما يقول بما تعنيه المنافسة من كيدية ومجابهة وتوتر، دون تجاوز حدود رؤيته، فتكون مقارنة به وكأنه المقياس، واللغة هي التي تعيد الأمور إلى نصابها، بما أنها في المجمل العام صنعة ذكر، وبالتالي فإن الكاتبة لا تعدو أن تكون في مقام شهرزادي، تستثير في قارئها، ما يرتقي بها إلى مستوى المرغوب فيه : مشتهاة ذكوريا.
يركز الباحث في كتابه على نماذج روائية نسائية مختلفة يتجاوز عددها المئة والخمسين، محاولا اظهار الحضور الشهرياري في الروايات موضوع البحث.
قسم إبراهيم محمود كتابه إلى سبعة فصول،: أمالي العائلة في النقود العائلية، فن العيش في وهم الجسد الموصوف، بانوراما المشهد الجنسي، دوري بطولة الأسماء الجسدية في مرتبتها الأولى

ويؤكد الباحث أن الكتابة هي قضية القضايا في الكتابة النسائية، وفي الحالات كافة تكون قضية الحساسية التاريخية من الموقف الذي يتمثل في نظرة الرجل إلى المرأة. إنها الكتابة التي تحمل من الوسط كما يقول أو من نقطة ما لا تكون على السطر، إنما واقعة في صلب رؤية ذكورية مضادة، وبنوع من الكيدية المضمرة.
ينوه الكاتب أن العدد الهائل من الأسماء الواردة في متن الكتاب، قد يجرده من التعمق اللازم لمقاربة دلالية مرسومة، حيث أنه يفرض شروطه، أكثر من المقابل الكيفي المنتظر في أي دراسة تبصرية لخفايا الذات الجنسانية، فيبدو كما لو أنه رصد قاموسيا تعريفيا عن كل مادة مع موجز لها، من خلال التنقل من عنوان إلى آخر بالنسبة إلى ذات الإسم أحيانا، ومن أسم إلى آخر في السطر الواحد أحيانا أخرى، لكنه يقول بأن المتوقع هو أبعد من هذا التصور المرتجل في زحمة الأسماء والعناوين، با أنه سعي حثيث إلى تلمس فعالية الكتابة النسائية في الرواية، والنظر فيه تعبيرا عن مكانة تاريخية لم يشر إليها كما يجب، وهو البحث الذي يناقش حد الإيلام ما اعتبرته المرأة الكاتبة وهم بلوغ الهدف في استقلالية الجسد، وهي في تاريخها الكتابي القصير لتضاعف جهودها أكثر في قول فكرتها اعتمادا على الثراء الكتابي، النصي الروائي، وما هو محتمل ذوقيا وقابل للمكاشفة الجمالية المختلفة، ودائما باسم الأنثى، فهل حققت الروائية المرأة هدفها،أم أن المدون باسمها مازال في انتظار اسمها الفعلي بعيدا عن ظل الآخر الذكر ؟

قصيدة النثر ومتصوّر الحدث:

"الملكة التي تحبها العصافير" و"ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة"

لعبد الفتاح بن حمودة (إيكاروس) نموذجا

"(كل وردة حلم، لكن عندما تتلاقى وردتان يتلاقى الحلم والواقع"

أدونيس/ إيكاروس: حركات الوردة، ص85

عياد بومزراق (باحث تونسي)

المصطلحات المفاتيح: قصيدة النثر، الحدث، النص الحدث، مسرحة الحدث، الترميز، الرمز الصاعد، الوردة، اليومي، العابر، الكون الشعري..

يعتبر تحديد المفاهيم، منذ أبعد العصور، شكلا من أشكال إدراك الوجود ومظهرا من مظاهر السعي إلى استكناه أسراره. ولعلّ البحث في ما خفي من ظواهره ودقّ هو أرقى أشكال ذلك الإدراك. بل إنّ تجاوز التدقيق في المحسوسات إلى التنكيت في المجرّدات، هو البرهان على إنسانية الإنسان المتعقّل. والفنّ من المباحث المجرّدة التي خاض فيها الإنسان، تفكيرا وممارسة، منذ احتكاكه بالعالم الموجود. وإذا كان الشعر "أوّل الفنون" في التصنيف اليوناني القديم، فإنّه لا غرابة في ما نراه من سعي دؤوب إلى الغوص في مفاهيمه وتتبّع متصوّراته للظفر بحدّه والوقوف على جوهره. وقد توسلت المجهودات المبذولة بوسائل متنوعة وانتهجت مناهج مختلفة ودخلت من مداخل متباينة لتحقيق مآربها. ونحن نختار مدخل "الحدث" للولوج إلى مجاهل الشعر وخصائص الشعريّة.

1. مدخل إلى إشكالية "النص الإبداعي والحدث":

- **"الحدث" وحدود الأجناس:**

لقد مثّل الحديث عن العلاقة الإشكاليّة بين "النصّ الإبداعي" و"الحدث" مدخلا بالغ الأهميّة للبتّ في تحديد مصطلحات أدبيّة عدّة ولتحديد قيمة النص ذاته. من تلك المصطلحات: الشعر، النثر، الشعر الوظيفي، الكتابة الوظيفيّة، الشعر الواقعي، الرواية الواقعيّة، قصيدة النثر، المسرح الشعري، الشعر الثوري، شعر الثورة، الشعر الملتزم، شعر الحقيقة، شعر التجربة، الشعر التجريبي، الشعر الموضوعي، الشعر الذاتي... ولئن بدت هذه المصطلحات، في ظاهرها مشتّتة، فإنّها متشابكة: فبعضها مصطلحات رئيسيّة استيعابيّة (كالنثر والشعر)، وبعضها مصطلحات فرعيّة اندماجيّة (كالرواية التي تندمج في النثر، والشعر الواقعي الذي يندمج في الشعر). وبعضها الآخر مصطلحات

متجاورة تجاور تضادّ (كالشعر الموضوعي والشعر الذاتي)، وبعضها الآخر مصطلحات متجاورة تجاور ترادف (كالشعر الوظيفي والشعر الموضوعي). ومع ذلك، فإنّها تشترك في تحديد الجنس العام، أي الإبداع، والأجناس الفرعيّة، أي الشعر والنثر، والأنواع الخالصة، كالقصيدة والرواية والمسرحيّة، والأنواع الهجينة، كالمسرح الشعري وقصيدة النثر.

- **في متصوّرات الحدث:**

وللحدث تصوّر شاسع في كتابات النقاد والمبدعين. فهو، في مواقع كثيرة، يتجاوب مفهوميّا مع مصطلحات "الموضوعي" و"الحقيقي" و"المرجعي" و"الواقعي" و"اليومي" و"المألوف" و"السائد" و"العابر" و"الوظيفي" و"المعيش" و"الممارسة" و"التظاهرة/ الظاهرة" و"التاريخي" و"الاجتماعي" و"الإيديولوجي" و"الشيء الحميم" و"الشيء الحيادي" و"الحياتي" و"الملتصق بجلدة الحياة" و"ما هو في مستوى الأشياء" و"الدارج" و"التفصيلي" و"قضايا الإنسان السطحيّة" و"المستويات المباشرة للعالم والحياة" و"النشاط الاجتماعي" و"البعد المباشر المرتبط بالظرف والوضع" و"اللحظة العارضة في تاريخ الإنسان"[1]... فللحدث، وفق هذا التجاوب، أبعاد مختلفة أهمّها أربعة: البعد العملي المادّي، والبعد الثقافي، والبعد النفسي، والبعد الإبداعي. وعلى ذلك يمكن اعتبار "الحدث" فعلا و/أو ردّ فعل مؤطَّرَيْن "مكانا" و"زمانا"، ومحكوميْن بدوافع "ذاتيّة" أو "موضوعيّة"، وغايتهما تحقيق "منفعة" شخصيّة أو جماعيّة، ويمكن التعبير عنهما إبداعيّا تعبيرا يراعي "حقيقتهما" الماديّة في إطار "نسق ثقافي سائد" لا يمكن الحياد عنه». وهو بكل اختزال: "كلام الواقع"[2].

يترسّخ الاعتقاد، إذن، أنّ كلّ "فعل" في الوجود "حدث"، وكلّ "حدث" يمكن أن يكون "موضوعا" للإبداع.

- **في مواقف النقاد من الحدث:**

واختلفت المواقف النقديّة من علاقة الإبداع بالحدث. فشِقٌّ من النقّاد، وهم في الغالب ممّن يرسّخون مفهوم "النقد السائد"، يرى قيمة النصّ الإبداعي في "شرف الحدث" الذي يتخذه موضوعا. وهم في ذلك، يصدرون عن رؤية جدوليّة مقارنة تصنّف المعاني إلى "جميلة" و"قبيحة" أو "مباحة" و"ممنوعة"... ويستتبع هذا التصنيف تقييم للنصوص، فما تضمّن معاني شريفة كان جيّدا وما تضمّن معاني قبيحة كان رديئا.

---

[1] - أخذت هذه المصطلحات من كتابات أدونيس:

- زمن الشعر، بيروت، دار الفكر، ط5، 1986، صص63-144.

- سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ط2، 1996، صص18-21، صص125-136، صص169-183.

- كلام البدايات، بيروت، دار الآداب، ط1، 193، صص107-115.

[2] - أدونيس: كلام البدايات، ص203.

ونتج عن ذلك فصل بين "مضمون" النصّ (الذي هو نقل للحدث في نسخة قولية) و"شكله" (وهو طريقة التعبير عن الحدث المنقول). واستتبع ذلك تمييز تفاضلي بين المضمون والشكل. وهناك شقّ آخر من النقّاد يرى "أنّ طريقة التعبير أو كيفيّة القول أكثر أهميّة من الشيء المقول، وأنّ شعريّة القصيدة، أو فنّيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها"[3]. ويعني ذلك أنّ نبل الموضوع وشرف معانيه لا يضفيان بالضرورة على النصّ الإبداعي جودة فنيّة، لأنّ قيمة الشعر ليست "في مضمونه بحدّ ذاته، سواء كان واقعيّا أو مثاليّا، تقدّميّا أو رجعيّا"[4]، وإنّما قيمته في "طريقة التعبير" وأسلوب المعالجة. ويبرّر بعض النقاد العرب تجاوزَ "الجودة" حدود "الموضوع" بحجّتين: ترى الأولى أنّ محاكاة "الحدث الجميل" بالقول وصفا لا ترقى إلى الحدث الجميل ذاته. وأنّ تصوير "المعنى الشريف" لا يضاهي ذلك المعنى عينه. فهو الأصل والآخر صورة، وللأصل شرف الابتداء. فـ"الحدث (الجميل أو القبيح) هو، في حدّ ذاته، أجمل (أو أقبح) من الكلام الذي يعكسه - وصفا، أو مدحا، أو هجاء"[5]. فالشاعر لا يمكن "أن يكوّن وردة من الكلام تضاهي أو تطابق وردة الطبيعة"، وبالمثل، هو لا يمكن "أن يكوّن بكلام اللغة جسدا شهيدا يضاهي جسد الثائر الشهيد أو يطابقه"[6]. إنّ النسخة، دائما، قاصرة عن مجاراة الأصل لأنّها حين تتوهّم أنّها توضّحه وتكشف عنه تعميه وتحجبه[7]. وشرف النسخة هو، أبدا، عاجز عن منافسة شرف الأصل. ولذلك يجب تعديل وظيفة النصّ الإبداعي من نسخ الحدث - الأصل ومحاكاته إلى غاية أخرى هي البحث عن حكمة ذلك الحدث حتّى يكون النصّ ذاته حدثا. إنّه الخلاص من أسْر "الواقع المباشر الظاهر الشائع"، وتأسيس لـ"واقع آخر، عميق وجديد"[8]. وفي مجمل هذه العمليّات، تغيير لوظيفة الكلام في النصّ. فما تعود "الوظيفة الإخباريّة" مهيمنة على الكلام، وإنّما تتراجع إلى مرتبة دون "الوظيفة الشعريّة" بكثير.

أمّا الحجّة الثانية التي يعتمدها هؤلاء النقاد للإقناع بتجاوز معيار "الجودة" حدود الحدث - الموضوع، فهي ترى أنّ طرائق التعبير عن الحدث الواحد (الموضوع الواحد)، وليكن شريفا، مختلفة شديد الاختلاف ومتباينة شديد التباين بعضها جيّد وبعضها رديء. وقد تفوق الرديءَ منها طرقُ تعبير عن أحداث - مواضيع أخرى أقلّ شرفا ونُبلا من موضوعها. فـ"لا يكون الفنّ رديئا، بالضرورة، إذا عبّر عن آراء رديئة"[9]. وفي المقابل، لا يكون الفنّ نبيلا إذا عبّر عن

[3] - أدونيس: زمن الشعر، ص71.

[4] - م.ن: ص.ن.

[5] - أدونيس: كلام البدايات، ص203-204.

[6] - م.ن: ص204.

[7] - م.ن، ص203.

[8] - م.ن: ص32.

[9] - أدونيس: زمن الشعر، ص148.

حدث نبيل. فـ" أن يتناول الشعر الموضوعات الوطنيّة، لا يعني بالضرورة أنّه شعر جيّد، فنيّا"[10]. و"قد يكتب شاعر عن موت شهيد ثوري قصيدة، ويكتب شاعر آخر قصيدة أخرى عن موت عصفور، ومع أنّ الموضوع الأوّل أنبل وأسمى، فقد تكون القصيدة الثانية أغنى وأجمل"[11]. إنّ "الموضوعات أيّا كانت لا أهميّة لها، سلبا أو إيجابا، في تقويم فنيّة الشعر"[12]، كما يدّعي أدونيس.

تتفق الحجّتان، إذن، على أنّ "الحدث - الموضوع"، في ذاته، لا قيمة له في تحديد قيمة النصّ، وإنّما قيمته في طريقة تعبير المبدع عنه وكيفيّة التقاطه. وتتفقان على أنّ قيمة النصّ ليست في اختيار المواضيع الأشرف والأنبل، وإنّما قيمتها في كيفيّة حضورها "كشكل تعبيري" و"صيغة رؤيا"[13]. و لهذا الانتقال من التأكيد على "مضمون" النصّ إلى التأكيد على "الشكل التعبيري" تأثير في تغيير متصوّرات مصطلحات عديدة كـ"الثورة" و"الحقيقة" و"الأصالة" و"اليومي"... ومن جهة أخرى، استخدم هذا المعيار المتجدّد أداةً للفصل بين أجناس الكلام، عامّة، وبين أنواع التعبير الأدبي الرئيسيّة والفرعيّة.

- **حصر المدوّنة:**

من هذا المنطلق النّظري، نريد أن نستجلي تعامل الشعراء التونسيين، من كتاب قصيدة النثر، مع اليومي والعارض. وقد اخترنا كتابين شعريين لعبد الفتاح بن حمودة (إيكاروس) هما "الملكة التي تحبها العصافير"[14]، و"ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة"[15]. والكتاب الأوّل يصفه صاحبه بكونه "قصيدة غزليّة". فهو مندرج بـ"الفعل" ضمن جنس الشعر. ويبقى إدراجه ضمن الشعر بـ"القوّة" رهين دراسة تستجلي مراحل العبور من "الوظيفي" إلى "الشعري". أمّا الكتاب الثاني، فيدرجه صاحبه، على الغلاف، ضمن جنس الشعر. وهو بدوره يندرج ضمن هذا الجنس بالفعل. بل انّ الشاعر يصدّر كتابه بتقديم للباحث فتحي خليفي يتضمن نسبة هذا الكتاب إلى قصيدة النثر[16].

لذلك اخترنا هذين النموذجين من قصيدة النثر التونسية المعاصرة لنقف على مقدار "الشعرية" فيهما انطلاقا من زاوية "الحدث". غير أنّ الأثريْن المذكوريْن لا ينفصلان عن أثر ثالث لعبد الفتاح بن حمودة (إيكاروس) هو "حركات الوردة: تأملات شعريّة"[17]. والأثر

[10] - أدونيس: الثابت والمتحوّل، بيروت، دار الساقي، ط8، 2002، ج4، ص49.

[11] - أدونيس: زمن الشعر، ص71.

[12] - أدونيس: الثابت والمتحوّل، ج4، ص49.

[13] - أدونيس: زمن الشعر، ص72.

[14] - عن دار الاتحاف، تونس، ط1، 2002.

[15] - صادر عن دار أروقة للترجمة والنشر، القاهرة، 2016.

[16] - يراجع التقديم الموسوم "مدخل إلى تجربة الشاعر"، ص11 وما بعدها.

[17] - عبد الفتاح بن حمودة: حركات الوردة، تأملات شعريّة، نابل/ تونس، دار زينب، ط1، 2014.

الثالث ليس من جنس النصين السابقين وإنّما هو أقرب إلى النصوص النّظريّة والتأملات النقديّة التي أودع فيها صاحبها نظرته إلى الإبداع والمبدع، إلى القديم والحداثي، إلى الكتابة والنص/ الوردة.... ومع أنّ لغة الكتاب تميل إلى التعبير الإيحائي، فإنّها لا تخلو من دلالات مباشرة إلى مواقف نظريّة في صميم الكتابة الإبداعيّة، كما لا تخلو من إيضاحات لبعض ما ورد في الكتابين الشعريين آنفيْ الذّكر، وفي مجمل كتابات إيكاروس. لذلك يعتبر هذا الكتاب مدخلا ضروريّا لفهم هذه التجربة.

وبناء على ما تقدّم، نعتقد أنّ تقسيم البحث إلى محورين رئيسيين ضروري: في الأوّل نتبيّن تجلّيات "الحدث" في النصّ الجامع، وفي الثاني نتبيّن مظاهر "النصّ-الحدث"[18] وآليات العبور من الوظيفي إلى الشعري.

2. تجلّيات "الحدث" في المدوّنة:

- **الحدث وكينونة الشاعر:**

إذا كان "الحدث"، في أدبيات النحويين، هو الفعل معرّى من الزمان، فإنّه، في السنن الإبداعية والنقديّة غير منفلت من وطأة الزمان ولا من أبعاد المكان ولا من أثر الإنسان. إنّه الحلول في "المرجعيّ" المؤطَّرِ الآن وهنا، وتجسيد لكينونة الإنسان في الوجود ولمركزيّته في الكون الحقيقي لا الكون المتخيّل. فالشاعر، حين يهتمّ بالحدث، يكشف عن وعي بتفاصيل المرجعيّ، وقدرةٍ على "رصد" الطارئ، وكفاءةٍ في "نقل" المُحدَث وحذق في "توثيق" المتغيّر، ودقّةٍ في "الإخبار" عن المنجز، وذكاءٍ في "التنبيه" إلى الزائل... بعبارة أخرى، يسعى الشاعر إلى إثبات موقعه في الوجود بإدراك الموجود. فليس الشاعر، في هذه الوضعيّة، سوى طفلٍ يتعلّم وينمو حين يتعلّم.

إنّ عودة الشاعر إلى مرحلة الطفولة المعرفيّة، اعتراف بالكون المرجعيّ في عمومه وتفاصيله وبقدرته على تشكيل "الذات الشاعرة". فلن يشتدّ عود هذه الذات ما لم تفرز، في هذا الكون، "البسيط" من "المركّب"، وتميّز بين "القريب" و"البعيد"، وتفصل "المركزي" عن "الهامشي"، وما لم تثمّن "القيّم" و"المحترم" وتحقّر "المرذول" و"النابي" و"التافه"...، ولن تكتمل صورتها ما لم تنزّل مكوّناته منازلها وتعترف بأولويّة "الأولوي" وثانويّة "الثانويّ"، وما لم تحترم العلاقات المنطقيّة التي تربط تلك المكوّنات بعضها ببعض كما أراد لها ذلك الكون المرجعي أن تكون. لذلك يُجبَر الشاعر على النزول من برجه العاجي الذي شيّدته له الأسطورة الإبداعية ليتمرّغ في وَحْل هذا

[18] - تراجع أطروحتنا: إشكاليات المصطلح لدى النقاد العرب المعاصرين، أدونيس وجابر عصفور نموذجا (مخطوط)، ص326 وما بعدها.

ويراجع:

- Mériam Korichi & Christian Hubert-Rodier : *Notion d'esthétique, Paris, Folio, 2007, p179.*

الكون المُدرَك: يصاحب الأجرام العظيمة ويلازم الكائنات المهابة والحقيرة، الجميلة والقبيحة، وهي حالّة في مرابعها المنفلتة أو في منازلها الثابتة، وفي وضعياتها المستقرّة أو المضطربة، ثمّ يوصّفها توصيف المنزّه عن المِيْن والكذب. وينصت إلى الأصوات الهامسة أو المرتفعة، الضعيفة أو القويّة، الموقعة أو الناشزة، ويلتقطها من أفواه الكائنات ثمّ يعرضها دون غربلة أو تصفية. ويراقب أفعال الناس المباح منها والمحرّم، المعهود والطّريف، الزيّن والشيّن، ثمّ ينقلها إلى القارئ بأمانة الأمين. وقد يتسلّل إلى سرائر الناس المختلفة فيقف على أفراحهم وأتراحهم، وعلى سكينتهم وقلقهم، وعلى خوفهم واطمئنانهم. فيعكسها دون تشويه أو تزييف. وقد ينفعل لانفعالاتهم فيفرح لفرحهم ويحزن لحزنهم و يسكن لسكونهم، فيكون لسانهم الذي يعبّرون به عن آلامهم وآمالهم أصدق تعبير.

إنّ الشاعر، وهو يلملم شتات هذا الكون المرجعي الذي يؤطّر الحدث الموضوعي العارض، يُختزل في حواسه وشعوره، أمّا خياله فمعطّل مبدئيّا[19]. فالشّاعر يطوّع بصره وسمعه ولمسه وذوقه وشمّه لإدراك المحسوسات التي يعجّ بها هذا الكون ولإدراك العلاقات المتغيّرة التي تربطها والأثر الذي تخلّفه هذه العلاقات. ويطوّع قلبه ليشارك الكائنات مشاعرها. والمحسوسات زائلة والمشاعر عارضة، و"الحدث" اختزال لها جميعا وعلامة عليها.

*** الحدث بين كونين:**

وفي المدوّنة المعتمدة كون شعريّ مرجعي عظيم بعظمة الكون الذي نراه، وهو يحتشد بعدد كبير من المكوّنات والعناصر التي يستمدّها من مصادر مرجعيّة متعدّدة (الطبيعة، الأسطورة والخرافة، الواقع الاجتماعي....) ليحشرها في فضاء القصيدة. ففي "ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة" يبدو الكون المرجعي ضيقا مقارنة بما في "الملكة التي تحبها العصافير". ويبدو العمل، في مجمله، تسجيلا واعيا للحظات مفارقة يعيشها الشاعر كذات مفردة (ذات إيكاروس الحاضرة في النصّ أو من ينوبها من الشعراء كـ"شيركو بيكه س") أو كذات جماعية (أفراد الشعب التونسي/ أفراد الطبقة المهمشة/ مجموع الشعراء). فلـ"الواقع المعيش"، في هذا العمل، هيمنته على الشاعر، ولـ"اللحظة التاريخيّة" سطوتها وأثرها العميق فيه. لذلك لم يقدر على الخروج من أسوار هذا الواقع أو تجاوز اللحظة التاريخية المفارقة. فتراه في قصيدة "مهنة قديمة" (ما لا تقوله...، ص50) متأثرا بـ"الاغتيالات السياسيّة"، وتراه في قصيدة "شيطان النّهر" (ما لا تقوله...، صص19) متفاعلا مع "احتراق الشهيد"، أو تراه في قصيدة "شتاء في حانة الصّحافيين"

[19] - للمبدعين، وإيكاروس واحد منهم، وعي بدور الحواس في العملية الإبداعيّة. وقد يعبرون عنها تعبيرا مباشرا، وقد يعبرون عنها تعبيرا استعاريّا. يفسّر إيكاروس مفهوم "الأمتعة" عند نيكوس كازانتزاكيس بقوله:" الأمتعة: الحواس التي يحملها معه الكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكيس". حركات الوردة، فصل "الكتابة بالأمتعة (1): الجبال حدثا شعريّا يُعاش"، ص16.

(ما لا تقوله...، ص44) متعاطفا مع الفقراء والبائسين... أمّا إذا خفّف عنه الواقعُ الحملَ وانعدم الحدثُ المفارق، فإنّ المبدع يشعر بالفراغ و"الملل"، ولا يبقى له إلا ملاحقة الحشرات في كلّ مكان. يقول في قصيدة "ملل":

حشرة وراء التلفاز

حشرة فوق رداء بلور النافذة

حشرة فوق العلم الوطني أعلى السّرير

حشرة فوق قميص ملقى هناك

[...] (ما لا تقوله...، ص40)

لهذا السبب تهيمن على هذا العمل القصائدُ والمقاطعُ المعبّرة عن مشاعر المبدع المختلفة وأحواله المتباينة تأكيدا لذلك الارتباط العضوي بالمرجعي. يقول في قصيدة "أشياء لا تحتمل خفّتها":

خائف من "سمكة أفريل"

من أمطارلزجة في ماي السكران

من وردة منشورة في شارع "ابن خلدون"

[...]

خائف من ظلّي تحت رحمة شمعدان

... خائف من كلّ شيء. (ما لا تقوله...، ص32)

وفي انتقال "الحدث" من الإطارين الزماني والمكاني إلى الإطار العاطفي الشعوريّ انتقال من الفضاء المرجعي إلى الفضاء الشعري. إذ يكفي الحدث أن يتجرّد من خصوصيّته العابرةِ، ومن زمانيته ومكانيّته، ومن ارتباطه بشخوص معيّنين، ليغدوَ حدثا شعريّا بعد أن أثار اهتمام هذا الكائن الأسطوري المفارق للعامّة. وليس من الضروريّ أن يكون الحدث مفارقا بالإجماع حتّى يكون شعريّا. بل إنّ عبقريّة الشاعر تكمن في التقاط ما يعتقده العامّة غير مفارق ليفاجئنا بألقِه السّرمديّ.

أمّا في "الملكة التي تحبّها العصافير" فتأخذنا "الخرافات و الأساطير اليوميّة"، في رحلة ملحميّة[20]، إلى "حافات الكون الغامضة" مرورا بفضاءات شاسعة تنير "الشمسُ" أركانَها نهارا، وتزيّن "نجمة أكتوبر" العالية، "البيضاء" أو "الخضراء"، سماءَها ليلا:

تقف الشمس [وحيدة]، مقطّبة الجبين، عاضّة شفتيها

وبيدها فانوس أزرق:

- غبطة نجمة أكتوبر تغيض السماء بلسانها الأحمر الدقيق.

- عيناها الواسعتان ازدراؤها الكامل بجدران الليل.

- الغابة التي أشعلتها الوردةُ البيضاءُ.

[20] - يقدّم الشاعر لكتابه الشعري الملكة التي تحبها العصافير، قائلا: "هذه ملحمة الشّاعر التونسي المعاصر، أخذت من الأساطير والخرافات اليوميّة، وظلّت مكتوبة شفويّا يحفظها الأصدقاء... تحفظها الرّسائل وتعمّدها الأشجار بالدّموع والصّلوات الطّاهرة". ص13.

- [....] (الملكة...، ص36)

ولهذه الأجرام أثرها في بقيّة العناصر المشكّلة لذلك الكون المرجعي (الأشجار، العصافير، الناس...):

[* هكذا...

هكذا يا نجمة أكتوبر المفتوحة لعضّة المسامير،

تتعرّى الأشجار بفعل كتلات الضوء،

تذهب العصافير إلى عمل آخر هناك..]
(الملكة...، ص49)

قد لا يكون لأثر تلك الأجرام أهميّة عند البعض، فمن يكترث لـ"الخيط الأوّل لفجر الوردة يمرق من تحت الباب" (الملكة..، ص55)؟، و من يهتمّ بأنّه "ليس للشمس اسم واحد"؟ (م.ن: ص72)، وقد يصرخ أحدهم في وجه الشمس قائلا: "لم أعد أرغب فيك أيتها الشمس" (ص21)، وقد يعترف آخر قائلا: "لا أعرف تماما صوت الصّباح الخجول ولطمة الموج" (م.ن: ص62)، وقد تدّعي "مخلوقات خارقة" أنّه "لا يحزنها مشهد عصافير/ الصّباح أو الكثافة المجروحة لسيقان العصافير" (م.ن: ص65). ولكن الشاعر، ذاك الملاحظ النّابه الذي يرى "شمسا بجناحين صغيرين يطيران أبعد من همسة شاعر صغير" (م.ن: ص21)، يعرف قيمة هذه الأجرام، فلا يتوّرع عن الكشف عن دورها في إعطاء الأشياء "البسيطة" أهمّيتها بفعلها العارض المتكرّر المهمل الذي فقد بريقه كحدث مفاجئ. فـ"الشمس الظامئة لها عينان ترى بهما الصباحات والندى"، ولهذه الشمس فضل على الشاعر، نموذجا للإنسان الباحث عن الحقيقة والأمل، إذ هي تهديه "الفصول الخضراء"، كما يصرح إيكاروس. وهي بقدر ما تشحن الكون المرجعي بنور الحياة والأمل، تشحن النص الشعريّ بطاقة إبداعية استثنائيّة إذا ما جرّدناها من دلالاتها المباشرة وعدنا بها إلى زمن "ما قبل التسمية". يقول الشاعر في "حركات الوردة"، كاشفا عن ذلك:"الشمس تحتاج إلى أصواتها القديمة وإلى رغبتها في القبض على الأبديّ: النص الشعريّ حدثا كونيّا معاصرا وجبلا مميّزا يعاش هناك في التخوم"[21]. فبـ"مغامرة الشمس" اليوميّة تكون "الأرضُ نوافذَ عمياء وعيونُ العصافير قواربَ مفتوحة في الصّباح" (حركات...، ص70)، أمّا "دموع الوردة في الليل" فهي"عطر آخر لمغامرة الشمس" (حركات...، ص70). لذلك يتوجّه إلى كلّ متجاهل أو متردّد بقوله:

"لا.. لا تخش شيئا واعزف على أوّل فجر فوق الأرض" (حركات...، ص63).

للشاعر وعي منفرد بخطورة الحدث العارض في مصدره المرجعي مادام أمارة وبشارة. لذلك يهتمّ بكلّ شيء في كلّ زمان ومكان، كاهتمامه بـ"الأمتعة" و"الجبال"[22]

[21] - عبد الفتاح بن حمودة: حركات الوردة، ص12.

[22] - خصص الشاعر خمسة فصول في كتابه "حركات الوردة" سماها "الكتابة بالأمتعة"، وجعل لكلّ فصل عنوانا فرعيّا. وقد وسم العنوان الفرعي في الفصل الأول "الجبال

وبـ"البحار" وبـ"الشمس" و"النجوم" و"الحشرات" و"العطر" و"الحلوى" وبـ"الحصى يتساقط من كلّ الجهات، في الطرقات وفوق الأشجار، والأغصان تتمزّق بفعل الحصى وفي خضمّ ذلك تتلوّى أصابع الشعراء مثل ثعابين جميلة وتتشابك مثل قوس قزح مقطوع"[23] ، أو يهتمّ بـ"قصّة حبّ بسيطة وهشّة" ليعرضها في شكل "ملحمة صغيرة" سمّاها "الملكة التي تحبّها العصافير". إذ يقول في مقدّمة هذا الكتاب الشعري: "مجرّد قصّة حبّ بسيطة غامضة وهشّة في أكثر من مكان. عاشت هذه الملحمة الصغيرة فوق الأرض سنوات طويلةً. عاشت هذه القصّة البسيطة مختنقة في روح الشاعر وظلّت مكتوبة هناك في الغيم"[24]. وقد يجسّد اهتمامه باليومي والعابر المهمل قراءة وكتابة وتصويرا وسخرية وعتابا.... يقول معبّرا عن ذلك في حوار متخيّل بين صوتين غامضين:

"ماذا رأيت هذا اليوم؟

- قرأت أعشاشا مُتخمة بالنور،

- كتبت كلمات قليلة أحيّي بها ذيل حصان مقطوع.

- صوّرت نساء البحر تحت قبّعة إيقاع زرقاء.

- عاتبت حواجبهنّ طويلا" (الملكة...، ص22).

ولكن أيّة أهميّة لـ"شروق شمس" متعثّر[25] و"لمعة نجمة" بعيدة أنهكها "أكتوبر" ببرده وغموضه السّاحر؟ يجيب الشاعر مقتبسا من باشلار[26]: "مع الأضواء الخفيفة ثمّة ماء في النور" (الملكة...، ص37). وللنور دلالة "الوعي"، وللماء دلالات "الولادة" في السياقات الشعريّة وفي باقي الاقتباس من باشلار. فـ"هذه الطفولة في الضبابات والأنوار الخافتة، هذه الحياة ذات الحافات الغامضة البطيئة، كلّ هذا يمنحنا كثافة من الولادات" (الملكة...، ص37).

إنّ تعليقا كهذا يدفعنا إلى طرح عدّة أسئلة قد تصبح هاجسا ملحّا حين ننظر بعيون الشعراء. من هذه الأسئلة: أيّة أهمّيّة لحدث نعيشه كلّ يوم ولا نعيه؟ هل قيمة الأشياء والأحداث كامنة في وجودها كأشياء وأحداث أم هي كامنة في نِظرتنا نحن إليها؟ بعبارة أخرى: هل قيمة الحدث "طبيعيّة" بالحدوث أم هي "مكتسبة" بالالتقاط؟ ومن هو المخوّل

حدثا شعريّا يُعاش"، ص12-16. وفيه يقول: "النور (نور النصّ) العائم الذي يتردّد في الشمس، مأتاه تحرّك الجبال في البحر"، ص13.

[23] - حركات الوردة: ص140.

[24] - الملكة التي تحبها العصافير، ص13.

[25] - للشمس، في "الملكة التي تحبّها العصافير، حركة تتراوح بين "حضور" و"غياب":

- "الشمس غائبة هذا اليوم يا حبيبتي"، ص31.

- "تخرج الشمس العاشقة صباحا"، ص35.

- "تصل الشمس باكرا..."، ص48.

- "ماتت الشمس يا أصدقائي"، ص64.

[26] - تراجع: إضاءة (2).

لالتقاط هذا العابر المهمل؟ ومن هو القادر على إعطائه قيمته؟ وبأيّ آلات نلتقطه؟

يبدو أنّ قيمة الحدث لا تكمن في كينونته ذاتها، وإنّما تكمن في انتقاله من كونه المرجعي إلى كونه الشعري، وفي تغيّر الوعي من حالة البلاهة إلى حالة النباهة، وفي تغيّر الشخص من "إنسان عابر" إلى "إنسان شاعر".

- **في تهيؤات الحدث ووظائفِه:**

للحدث العارضِ والمهملِ، إذن، شرف التوعية وإثارة أوجاع الولادة. وللشاعر شرف التبشير والإنذار: التبشير بـ"الصّباحات"[27] وبالشمس التي "تحمل مفاتيح البيت العائلي" (الملكة...، ص64) وبـ"الثورة": "ثورة الجياع"[28] والمحرومين. ألم يقل في قصيدة "شيطان النّهر" (التي أهداها إلى "محمد البوعزيزي" في ذكرى نيرانه) من كتابه الشعري "ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة":

كنت متيقّنا من ادّعائه الصنوبرَوالنعناعَ

حتّى سمّى عربةَ الخضار مذراةً في الرّيح

وشجرةَ الزيتون ملعقة

وشجرةَ اللّوز فرشاة

وشجرةَ التين أخطبوطا

وشجرةَ السّرو عناية إلهيّة

ونبتةَ الحبق سمّاها مصيدةَ حشرات

وأزهارَ القرنفل دما لجنديّ مجهول؟

وكان ينذر من طوفان عارم لا يبقي ولا يذر.

(ما لا تقوله....، صص20/19)

لذلك نراه بين شوارع العاصمة تونس وأزقّتها، وفي المطاعم والمقاهي والحانات خاصة، وداخل الحجرات المغلقة والساحات العامّة، وعلى سنا نجمة بعيدة واحدة، يسري في العتمة بحثا عن الأركان الخفيّة التي تحتضن "ما يُدبَّر بليْل". أمّا نهارا، فَبِنُورِ الشمس الساطعة يصبح الشاعر "كائنا نهاريّا" يرصد بعين "اللّامرئيّ الجوّال" ما يبدو تافها ليبرهن على أنّنا أموات في الحياة، وأنّ "هذا العالم" الذي يحتوينا مُترَع بـ"القذارة" (البول، القيء،...) ومدنّس بـ"الجشع" (جشع الأغنياء...) و"الحيف" (حيف الطبيعة/ الحيف الاجتماعي..) و"الكذب" و"الجريمة" و"الانتهازيّة" (انتهازية الشعراء المأجورين والمدعين..). يقول في قصيدة "ثورة الجياع":

[...]

مساءً...

بعد أن يبول السّكارى والمترفون على الجدران وتحت الأشجار

بعد أن يقذفوا ما في بطونهم أمام المطاعم والحانات

أدرك أنّ "هذا العالم" يحتاج إلى مشرط وإبرومورفين

[27] - أثر للشاعر، صدر عن الدار العربيّة للكتاب، 1996.

[28] - للشاعر قصيدة بهذا العنوان ضمن "ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة"، صص20/19.

كي يتحوّل إلى وردة من دم" (ما لا تقوله...، ص21)

أثناء تسجيل الحدث تضيع الذات في رتابة المعيش، و تعلق في الزمان الخاص وفي المكان الثابت، وتتذوّق مرارة اليومي. إذ يتغلغل الشاعر في "الاجتماعي" ويجادل في "السياسي" ويتأفّف من "الاقتصادي" ويعرّي "اللاّ أخلاقي"... فتتشكّل له، في معظم الأحيان، صورة تراوح بين التّماسك والتشظّي، وبين الانتصار والهزيمة، وبين الاستسلام والتحدّي، وبين الألم والأمل... ما جعل النصّ، خصوصا في "ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة"، ينفتح على حقل دلالي وجودي. غير أنّ الشاعر لا يرفع رايات الاستسلام، بل يخوض غمار معاركه الوجوديّة بما أتيح له من أسلحة أهمّها "الكلمة". فبالكلمة يواجه الانتهازيين ويفضح مخططاتهم، وبالكلمة يعبّر عن احتياجات المحتاجين، وبالكلمة ينقل شعارات الثوريين... وهو، بكل ذلك، يصنع لنفسه قيما تخالف السائد، ويندمج ضمن مجموعات معيّنة، سياسيّة ثوريّة أو ثقافية طليعيّة، وينتسب إلى طبقة الفقراء والمهمشين... إنّه نموذج "للمثقف العضوي" لسان حال "طبقته الاجتماعية" المعبّر عن واقعها وطموحاتها. ونعتقد أنّ هذا الانتماء هو الذي جعل ضمير المتكلم المفرد (أنا) وضمير المخاطب الجمع (نحن) يهيمنان على معظم القصائد. يقول، مثلا، في قصيدة "أغنية للبسطاء":

نحن البسطاء

نفرح ببيضة مسلوقة ننثر فوقها ملحا

نفرح بسيجارة تنقذ صباحنا من ورطة

نفرح بقهوة حبشيّة عاجلة مثل موت

نفرح بشخللة ماء في بئر قبل أن يصل حلوقنا

نفرح بكلّ شيء. (ما لا تقوله...، ص53)

قد يقنعنا الشاعر بشعاراته السياسية والاجتماعية حين يفتّح أعيننا على معاناتنا ويذكّرنا بأوجاعنا المتكرّرة ويعبّر عن شواغلنا، وقد يدفعنا إلى الاصطفاف وراءه حين ينصّب نفسه زعيما علينا يدافع عن حقوقنا. ولكننا سنرضى، حينئذ، بالانحشار معه في عالم ضيّق، وسنبقى منشدّين إلى الوحل الذي نعانيه في كلّ لحظة لأنّنا نعرف أنّ الخروج منه مجرّد حلم لن يتحقق. وفي المقابل سنتخلّى عن حلاوة الشعر الحقيقيّة. تلك الحلاوة التي نعتقد أنّها لا تنشأ من "التذكّر" بل تنشأ من "الاكتشاف"، اكتشاف طرائق الخلق والتعبير. نحن نعي جيّدا أنّ الشاعر ليس إلها قادرا على خلق أكوان جديدة قد تحلّ محلّ الكون الذي يحتضننا، ولكننا نعرف أنّه قادر على تشكيل خطاب يبعثر هذا الكون الذي يحتضننا ويخرّبه ليغدو هو الحدث. وهذا منه كاف لنا وشاف.

3. النصّ الحدث وآليات العبور:

- **الوعي الشعري: وعي النص بذاته ووعي المبدع بنصّه.**

لن يكون النصّ حدثا إلاّ بوعيه بذاته خطابًا مفارقًا، له آلياته التي تختلف عن الخطاب التاريخي والخطاب اليومي، وله وظيفة تتجاوز "الإخبار" إلى "الابتكار". كما لن يكون حدثا في ذاته ما لم يكن الشاعر واعيا بآلته التي لم يملكها غيره. وإذا ما تمّ له ذلك، لن يكون مجرّد طفل يتعلّم بقدر ما يكون طفلا يلعب... يبعثر الموجود، يجرّده من معانيه، يفكّك علاقاته، ثمّ يشحنها بمعان جديدة ويعيد ترتيبها بالشكل الذي يريده. وفي النهاية نحصل على كون جديد، رؤياوي، لا وجود له إلاّ في اللغة وبها. وقدر هذا الكون أن يكون مجرّد مشروع لا يكتمل إلاّ جزئيّا ومؤقتا، لأنّ الشاعر سرعان ما يتخلّى عنه ليعيد التشكيل من جديد غير عابئ بالمتلقّي المنبهر والمحتار.

ستتخلّى اللغة، عندئذ، عن كونها وعاء للأحداث والأفكار، وتصبح هي الحدث. وتمّحي الفواصل العقلانيّة بين الشكل والمضمون لتتحقّق الوحدة العضويّة. لذلك يعتبر الوعي بها شرطا أساسيّا من شروط النصّ الحدث.

على أنّ الترقّي باللغة من "لغة الحدث" إلى "اللغة الحدث" لا يتمّ أو يكون له وجود إلاّ إذا استند إلى ملكة ابتكار فريدة تخلّص اللغة من "زمنها الموضوعي" وتلقي بها في "زمن شعري" متحرّر من المنطق الفيزيائي[29]، وتنقلها من مستوى "وصف الواقع" و"تشخيصه" إلى مستوى "الكشف عن المجهول" و"ابتكار المحتمل"، ومن مستوى "العلم بالشيء" إلى مستوى "الحلم به"[30]. فلا تكون اللغة الشعريّة فوق "اللغة السائدة" إلاّ إذا تخلّصت من سلطة العقل والمنطق واستنارت بنور الخيال واهتدت بهدي الحدس واحتكمت إلى البصيرة عين القلب. فالعقل هو أسوأ أعداء الشعر لأنّه يجمّد تصوّر العالم في سلسلة من التناقضات (الواقع في مقابل الممكن، العمل في مقابل الحلم...) كما يقول أدونيس. أمّا الخيال فهو معيار المعرفة، وهو الملكة الحقيقيّة المولّدة للغة الشعريّة العليا، لأنّه قادر على تجاوز حدود العقل، وفي رحابه فقط تتآلف الأضداد وينوجد ما هو محال الوجود. فالخيال هو الفضاء الذي يستوعب "الواقع" و"الممكن" و"المحال" معا. وفي حضور هذه الأكوان متجاورة في رحاب الخيال ترسيخ للاعتقاد بتعدّد إمكانيات الوجود.

---

[29] - يقول عبد الفتاح بن حمودة متحدّثا عن "الملكة التي تحبها العصافير": ".. وُلدتْ قديما لكنّها تحوّلت إلى نصّ مكتوب متأخّرة عن "زمنها الخاصّ" لتشغل زمنا آخر شعريّا بالضرورة". الملكة التي تحبها العصافير، ص13.

[30] - اختار إيكاروس أربع إضاءات تمهّد كل واحدة لقسم من قصيدته الغزليّة "الملكة التي تحبّها العصافير". واحدة مقتطفة من "المنشقّ" لنيكوس كازانتزاكيس، وإثنتان مقتطفتان من "شاعريّة أحلام اليقظة" لغاستون باشلار، أما الرابعة فمقتطفة من كتابه "حركات الوردة". وقد وردت في النسخة المطبوعة بالصفحة 138. وكلّ هذه الإضاءات تتضمّن حديثا عن "الحلم".

ولعبد الفتاح بن حمّودة (إيكاروس) وعي معلن باللغة في مستوياتها المتعدّدة، وبتميّزها وبخطورتها. ولعلّ المقدّمة التي افتتح بها "الملكة التي تحبّها العصافير" تمثّل خير شاهد على ذلك (وقد تأكّد هذا الوعي في كتابه "حركات الوردة"[31]). إذ يقول في تلك المقدمة التي سمّاها: "الملكة التي تحبّها العصافير: فتنة الحكاية، إيقاع المياه فوق الحجارة": "قدر الشفويّ [...] أن يتحوّل إلى وردة تدوين، إلى كتابة. حيث المحكيّ يظلّ محكيّا فيما هو يُكتبُ شعريّا عبر أخطر آلة: اللّغة"[32]. وله في "حركات الوردة" إشارات متكررة تشي بذلك الوعي باللغة وبالكتابة وبالقصيدة.

لا يمكن أن نحصر وعي الشاعر باللغة في بعض التصريحات والتلميحات المضمّنة في المدوّنة المقترحة فقط، بل إنّ محاولاته النقديّة، على قلّتها[33]، تعبّر عن ذلك الوعي. فما النقد إن لم يكن بحثا في مظاهر الترقّي اللغوي من الوظيفي إلى الشعري؟

ومع ذلك، فإنّ هذا المجهود مازال في حاجة إلى تعمّق نظري وإحاطة نقديّة سواء في كتابات هذا الشاعر أو في كتابات من ينخرطون معه في الحركة الشعريّة الجديدة الموسومة "حركة النصّ". ولكن غياب الخطاب النّظري حول الوعي باللغة لا ينفي حضوره في ذهن الشاعر، ولعلّ أفضل معبّر عن هذا الحضور هو النصّ نفسه.

- **آليات العبور من "الوظيفي" إلى "الشعري":**

نكاد نجزم أنّه لكلّ فترة إبداعيّة رؤية خاصّة، ولكلّ رؤية فلسفتها التي تختار من الآليات ما يعبّر عن مقولاتها. بل أصبح، منذ ظهور المدارس الإبداعيّة المتزامنة، لكلّ مدرسة (اتجاه/ حركة) آليّاتها. وقد اختار عبد الفتّاح بن حمّودة (إيكاروس)، مسارا شعريّا حاول التميّز بآليّات إبداعية تختلف عمّا درج بين شعراء التسعينات، بلْه من قبلهم، في تونس. وهو مسار تُوِّج بظهور "حركة النصّ" التي أصدرت كتابها الدوريّ الأوّل سنة 2015[34]. و"التجريب" هو خاصيّة هذا المسار. والتجريب مصطلح واسع إلى حدّ التسيّب. لذلك نحاول الإمساك ببعض تلابيبه في الأثرين المختارين. ولعلّ أهمّ أشكال

[31] - عبدالفتاح بن حمودة: حركات الوردة، تونس، ط1، 2014. ومن بين ما يقوله في هذا السياق: "وسمّيت النصوص النثريّة الشعريّات المفتوحة الحاملة لشعريتها المخصوصة في ذاتها، كما هي، غنيّة بالضرورة بسياقات لغويّة جديدة وبعلاقات نحويّة تجدها في جنوح إلى الصورة البكر. مأخوذة بدلالات خارجة عن لغة القواميس الجافّة في مجملها. وأعدت كلّ شيء إلى عمق الاهتمام بالذّات في علاقتها المتينة بالأسماء والأشياء، بالثقافة والطبيعة، مع إضافة عنصر أصيل في كلّ عمليّة إبداعيّة وهو الطيران أو الجنون وبناء على ذلك وصلت إلى وردة مجروحة دائما: اللغة و الوجود وهشاشة الكائن والذات كاتبة أو قارئة". ص10.

[32] - الملكة التي تحبها العصافير، ص13.

[33] - نشير إلى مقاله: "التجربتان الشعريتان المعاصرتان في تونس والمغرب: من القصيدة إلى النصّ (سكينة حبيب الله وخالد الهداجي أنموذجين)"، تونس، مجلّة الحياة الثقافيّة، س. 40،ع. 263، سبتمبر 2015، صص54-70.

[34] - عن دار رسلان للطباعة، سوسة (تونس) سبتمبر 2015.

التجريب في هذين الأثرين: "مسرحة الحدث الشعري" و"الترميز". وهذان يمثلان، في تقديرنا، آليتين من آليات العبور.

- **"مسرحة الحدث الشعري":**[35]

نقصد بمسرحة الحدث الشعري ذلك التعامل الفرجوي مع الحدث. فالحدث، بما هو فعل مؤطر زمانيا ومكانيا ينسب إلى فاعلين، قابل للتشكيل الفنّي الذي ينقل المتقبّل من حالة الوعي بالحدث إلى حالة الوعي بالنص الناقل للحدث، ومن حالة الوعي المأساوي إلى حالة الوعي الإبداعي، ومن بهجة اكتشاف الحدث إلى غواية النص وفتنته.

ومن مظاهر التشكيل الفرجوي للحدث، في "الملكة التي تحبّها العصافير"، ذلك التصرّف المسرحي في شكل النص الذي مزج بين أصوات مبهمة تتولّى أدوارا متداخلة: أصواتِ فواعلَ يتحاورون تتصدّر مخاطباتِهم الشعريّة علامات نصيّة تستعمل عادة في الخطاب المسرحي (المطّات والنقاط)، وأصوات رواة لا تعلن عنهم إلاّ تلك الفقرات الموضوعة بين معكّفات تتخلل الحوار. وليس لهذه الفقرات دور الإشارات الركحية في النصوص المسرحية المعهودة، وإنّما هي امتداد رؤياوي للمقطع الحواري الذي سبقها. يقول مثلا:

*** ماذا رأيتَ هذا اليوم؟**

- شربتُ وردةَ النّعاس.

- سخرت من ضحكات البحر والتماع الندى.

[* هكذا أحيا الصباحَ. تسخر روحي من الموتى و إيقاع الخمور الحمراء. أسخر من لذّات مسمومة قفزتْ من نجمة أكتوبر إلى قلبي و بدأتْ تأكل أصابعها]. (الملكة، ص22)

لا يساعد "الإنشاد" على تلقّي هذا المقطع الشعري بقدر ما تساعد "قراءته" أو "تمثيله". والسبب هو هذا "الامتداد الإسنادي" في الخطاب. فالأفعال تسند إلى المخاطب المفرد في "الردود" وفي "الإشارة" المؤطرة بمعكّفين. والمعجم المعتمد يشترك في مشتقات "السخرية" هنا وهناك.

إنّ تداخلَ الأصوات، وإسنادَها إلى فواعل مسرحية مبهمة، مساهمان في تأسيس جانب آخر من "مسرحة الشعري" يتمثّل في ما نسمّيه "التوازن الكمّي" بين "الكتل" التي يمثّلها الفاعلون، غالبا. إذ تتجاور "الشمس" مع "النجمة" مع "الشاعر" مع "العصافير" تجاور المتوازنات حجما وعقلا... فالفاعلون يتجرّدون من أحجامهم الحقيقيّة ليتلاقوا في فضاء مبهم يتسع لكلّ الكتل. وفي تلاقيهم تتمّ المحاورة المستعصية بين العاقل وغير العاقل، الناطق وغير الناطق، ما كان عظيما

[35] - نستفيد في هذا العنصر من كتاب: كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث، كتاب دبي الثقافية، ع 135، ط1، أكتوبر 2015.

وكان حقيرا... يقول في "الملكة التي تحبّها العصافير":

*** قلت للشمس:**

- بعد قليل تغادر العصافير. (الملكة...، ص25)

ويقول في موضع آخر:

*** تحطّ نجمة أكتوبر بغتة ومن جلبابها الأبيض تأخذ ضحكتها.** (الملكة...، ص30)

ويقول في موضع ثالث من نفس الكتاب الشعري:

[* تصل الشمس باكرا....

لذلك تعرف العصافير نجمة تبكي في أكتوبر

واضعة رأسها بين يديها] (الملكة...، ص48).

يكتسب الفاعل المسرحي - الشعري صورة جديدة ويتحوّل من كينونته الأولى إلى كينونة ثانية. وفي تحوّله يشحن بدلالات جديدة تضفي على الحدث صبغة رمزيّة تنفي عنه كلّ سذاجة. إضافة إلى أنّ تلك الدلالات الجديدة تساهم في خلق كون شعري سوريالي يحتضن الحدث في أبعاده الجديدة. فالشاعر، حين يختار الفاعلين في النص ويوزع عليهم الأدوار ويلقي على ألسنتهم مخاطبات شعريّة متفاوتة المدى، يحاول أن يؤثّث الفضاء الذي يتحرّك فيه الفاعلون ويوضّب الركح ويتحكّم في الإضاءة ويختار الأزياء. فالفضاء يراوح بين الانفتاح والانغلاق، على الروابي وداخل البيوت، في الطرقات الممتدّة وعلى عتبات المنازل، في شواطئ البحر وعلى الشرفات العالية... ولكل فضاء ديكوره الخاص، وألوانه الخاصّة، وإضاءته الخاصة. قد تنتشر الألوان على "الكتل" الثابتة كالأرض، أو على "الكتل" المتحركة كالفاعلين. فـ"نجمة أكتوبر" قد تكون "بيضاء" أو "خضراء"، و"الأرض" قد تكون "حمراء"، و"الوردة" قد تكون "بيضاء"، ويكون "القمر" "أزرق"... ولكن اليقينيّ هو أنّ اللون يلعب دورا مهمّا في تشكيل المشهد الشعري في النص، وأنّه في بعض المواقع ناتج عن أثر الضوء الذي يوليه الكاتب أهميّة كبرى مقارنة ببقيّة "المركّب الفنّي" في النصّ. فليس من الاعتباطي أن يفتتح كل مشهد بما يسميه الكاتب "إضاءة"، وليس من الاعتباطي أن يجعل من الفاعلين "شمسا" (بما توحي به من إضاءة قويّة) و"نجمة" (بما توحي به من إضاءة خفيفة). إنّ مصادر الضوء مهمّة في إبراز "الحدث" وحجبه. فللشمس دور الكشف وللّيل دور الحجب والإخفاء.

يقول في "الملكة..." موظّفا تقنية "التبئير" باعتماد ضوء الشمس:

[* تصل الشمس باكرا....

لذلك تعرف العصافير نجمة تبكي في أكتوبر

واضعة رأسها بين يديها] (الملكة...، ص48)

فلولا الشمس ما عرفت العصافير حجم الألم الذي تعانيه نجمة أكتوبر. ويقول في موضع لاحق من نفس الأثر مجاورا بين مكوّني "النور" و"الظلمة":

[.....

تتعرّى الأشجار بفعل كتْلات الضوء

....]

- ألا ترين أجنحة الليل؟

- عرفت الشاعرَ وجمعت بلّور يديه.

(الملكة...، ص49).

في هذا المقطع، يوحي الضوء بالوضوح، في حين يوحي الظلام (الليل) بالانكسار والتهشّم. ولعلّ هذه الثنائيّة المتنافرة هي واحدة من مجموعة الحركات النفسيّة والماديّة التي تميّز المشهد المسرحي في هذا النصّ. فهو لا يخلو من حركيّة وحيويّة ذات أبعاد فرجويّة وتخييليّة. و"الحركة"، سواء كانت نفسيّة أو ماديّة، هي أهمّ ما يجسّد الحدث في هذا النصّ. لذلك تحتشد في النصّ أفعال تجسّد تلك الحركة من قبيل: أكسر، أحطّم، قرأت، صوّرت، عاتبت، أكتب، أضع، تصعد، تأكل، تغادر، تتمزّق، تذهب، تفتح، انقشعت، أكلت، تدخل، يصعد، يلقي، تحطّ، نزلت، دقت، ذهبت، عاد، سار، أخذ، تخرج، تحتمي، تصبّ، تقرأ، تبصق، تجمع[36]... والأفعال تسند إلى مختلف مكوّنات المشهد المسرحي دون مراعاة للمنطق السائد. وفي هذا الاختراق للمعهود والمنطقي، تحفيز لملكة الخيال وإثراء لعمليّة التخييل.

وقد لا يكون للفنّ المسرحي حظّ وافر في "ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة" كما له في "الملكة التي تحبها العصافير". بل إنّ حظّه في الكتاب الأوّل قليل تجلّى في قصيدتين: الأولى هي "أغنيات الركح الصغير (أداء أوّل)" (ص28)، والثانية هي "مذبحة الركح الصغير (أداء ثان)" (ص30). و القصيدتان توهمان بعملية "المسرحة الشعرية"، لكنّهما تنأيان عنها بتنصيص الشاعر على أنّ "الركح الصغير" هو مقهى بتونس العاصمة. ومع ذلك يوظّف المصطلح المسرحي للإيحاء بأنّ الحدث فرجويّ فيجعله أداء أوّل وأداء ثانيا. بل قد يضمّن النصّ بعض تقنيات الكتابة المسرحية من قبيل "الحوار الفردي" و"تدخلات الراوي"، وقد يشير إلى الأداء الموسيقي المصاحب للحدث، وقد يركّز على حركات "الممثلين"... ولكن النصّ يخلو من البعد الدرامي في بنائه وتناميه ووظائفه، كما أنّه لا يغامر كثيرا في الاستفادة من الفنّ المسرحي لتشكيل نص شعري يمسرح الحدثَ دراميا.

إنّ غرابة "الحيّز" ولامعقولية "الكتلة" وابتكار مصادر"الإضاءة" وسوريالية "الحركة" وفي تراسل "الألوان" هويّتها، كلّ

[36] - نكتفي بالإضاءة (1) من "الملكة التي تحبّها العصافير"، صص21-36.

ذلك يجعل النصّ حدثا شعريّا ذا "مدلوليّة" عالية.

- **الترميز في قصيدة النثر:**

تعتبر عمليّة الترميز في الشعر من أرقى عمليّات التشكيل الفنّي ومن أقدمها. والسبب في رقيّها هو تميّز علاقة الرمز بالموضوع عن علاقة الإشارة والصورة به. فإذا كانت علاقة الإشارة بالموضوع علاقة "مجاورة"، وكانت علاقة الصورة به علاقة "مشاركة"، فإنّ علاقة الرمز بالموضوع هي علاقة "ابتكار". والرمز موكول إلى الاستعمال الجماعي أو الفردي: فإذا أوكل إلى الاستعمال الجماعي فإنّ أمره إلى الاتفاق، وحينئذ يكون في عرف المنظرين "رمزا هابطا". والقصد من ذلك هو الشيوع والتداول إلى الحدّ الذي يجعله قريبا من الخاصة والعامّة، ويسهل الوصول إلى مدلوله. وأما إذا أوكل إلى الاستعمال الفردي فأمره أكثر تعقيدا. ويكون في عرف المنظرين "رمزا صاعدا". والقصد منه هو ترقّي الدالّ اللغوي من الاقتران بمدلول معهود إلى الاقتران بمدلول آخر متفرّد أشمل وأدقّ. ومثاله اقتران "الحمامة" بـ"السلام" عند بيكاسو. فما كانت الحمامة قبله ترمز إلى السلام. ولكن تحويله العلاقة بين الدال والمدلول من علاقة مجاورة ومشاركة بين الصورة والكائن الحقيقي إلى علاقة ابتكار فردية ثمّ جماعيّة، جعل هذه الصورة تكتسب قيمة الرمز الصاعد. وقياسا على ذلك يمكن أن نقيس مستويات الترميز في الأثرين المعتمدين في البحث.

وللرمز في المدوّنة المختارة تجليات. وهو، أيضا، أنواع وأصناف. فمنه ما صار "رمزا هابطا". ومثاله الرمز الأسطوري "إيكاروس/ إيكار"، والرموز السياسية "شكري بلعيد" أو "محمد البراهمي" (الحاضرين في إهداء قصيدة "مهنة قديمة")، والرمز الثوري "محمد البوعزيزي" (الحاضر في إهداء قصيدة "شيطان النهر")... وغيرهم ممن اكتسب شهرة اقترنت بحدث معيّن فأصبح رمزا لها. ومنه ما هو "رمز صاعد" للشاعر مزيّة ابتكاره أو إشاعته في الخطاب الشعري العربي المعاصر. ومثاله رمز "الوردة" الذي أصبح مقترنا في كتابات عبد الفتاح بن حمّودة بـ"النص الشعري" وبـ"الكتابة" و"التدوين" عامة. لذلك تقترن لفظة "الوردة" في كتابات إيكاروس بحقل معجمي مخصوص في علاقة بالإبداع والمبدعين أو بالكتابة والتدوين. يقول في "الملكة التي تحبها العصافير":

[*بِنْية الشاعر، وسيلتها المسمومة بالضوء
محطّة همومها الصباحيّة، كل تلك الوردة
البيضاء تتألّم بينما نعناع الحروف بين
أصابعها..] (الملكة...، ص24).

و يقول أيضا:

[* كانت الوردة قمرا تلمسه أصابع الشعراء في الشمال الإفريقي وليله البارد..] (الملكة...، ص60)

ويقول في موضع آخر من الأثر نفسه:

[....

ها هي الطريق:

تطرد الوردة عنة من بيت الشاعر،...]

(الملكة..، ص61)

ويقول في قصيدة "أشياء لا تحتمل خفّتها" من مجموعته "ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة":

خائف من "سمكة أفريل"

من أمطار لزجة في ماي السكران

من وردة منثورة في تاريخ "ابن خلدون". (ما لا تقوله...، ص32)

لن يكون لـ"الوردة" قيمة الرمز الصاعد ما لم تمتدّ إلى نصوص إبداعيّة أخرى للشاعر نفسه ولشعراء وكتاب آخرين. فالامتداد هو الضامن لبعدها الرمزي الخالد. وللوردة حضور في كتابات الشعراء والروائين التونسيين ممن لهم علاقة إبداعية بعبد الفتاح بن حمودة من أمثال صابر العبسي في كتابه الشعري "الوردة في منديل أبيض" أو السيد التوي في روايته القصيرة "وردة الفجر" أو رضا العبيدي في كتابه الشعري "الوردة ملء الليل" وغيرهما.

خاتمة:

إنّ قيمة الحدث، في النص الشعري، مزدوجة توثيقيّة وإبداعيّة. فهو، من ناحية، يشدّ النص إلى واقعه ولا يجعله مجرّد هذيان منبتّ عن ظروف إنتاجه، وهو من ناحية أخرى مساهم في تشكيل نصّ متميّز. والحدث في كتابات عبد الفتاح بن حمّودة تولّى المهمّتين. غير أنّه حقق الوظيفة الشعريّة في "الملكة التي تحبها العصافير" أكثر من الوظيفة التوثيقيّة الإخباريّة، فمال الأثر إلى التشكيل السوريالي الذي يطلعنا على إمكانيات أخرى للوجود. أمّا في كتاب "ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة"، فإنّ الحدث حقق الوظيفة التوثيقيّة أكثر من الوظيفة الشعريّة. فمال الأثر إلى لغة الحياة اليومية وخفتت نزعة التجريب وطفت المشاهد التصويرية التي تتخللها رسائل واضحة المعالم. أ فيمكن اعتبار ذلك نكسة في مستوى التجربة؟ أم هو مجرّد تنويع في الإنتاج مراعاة لكفايات المتقبلين؟

المصادر والمراجع:

• المصادر:

- عبد الفتاح بن حمودة (إيكاروس): - الملكة التي تحبها العصافير، تونس، دار الاتحاف للنشر، ط1، 2002.

- حركات الوردة، نابل (تونس)، دار زينب للنشر، ط1، 2014.

- ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة، القاهرة، دار أروقة للنشر جانفي 2016.

• المراجع:

نذكر من المراجع ما عدنا إليه بشكل مباشر.

- أدونيس (علي أحمد سعيد):

* الثابت والمتحوّل، بيروت، دار الساقي، ط8، 2002.

* زمن الشعر، بيروت، دار الفكر، ط5، 1986.

* سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ط2، 1996.

* كلام البدايات، بيروت، دار الآداب، ط1، 1993.

- بومزراق (عياد): إشكاليات المصطلح لدى النقاد العرب المعاصرين: أدونيس وجابر عصفور نموذجا (مخطوط).

- رشيد (رشيد): جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث، كتاب دبي الثقافية، ع 135، ط1، أكتوبر 2015.

- Mériam Korichi & Christian Hubert-Rodier : *Notion d'esthétique, Paris, Folio, 2007*

اركولوجيا الذات المعاصرة...

سيرة الشعر

نصير الشيخ

يبقى الشعر سرَّ التحولات الكبيرة في التاريخ الإنساني، وأعجب ما فيه هو قدرته الخلاقة على بعث سرّانيته مجدّدا، ويبدو لي أنه النشاط الإنساني الأكثر جرأة على طرح أسئلته المتجدّدة. وأنه بامتلاكه الدائم لصيرورة تجدده وانتصاره على كل محاولات الاندثار (رؤى ولغةً)، فهو بالتأكيد قادر على ابتكار أفق ينفلت دوما من أسْر الأنظمة والبرمجيات ممتلكا نشيدَه الأبدي.

إن الكتابة مفهومًا وتجريبًا هي مساحة اكتشاف الأشياء والتعبير عن أسرارها الخفية بصيغ جمالية بالغة الخطورة، ولأنها أي الكتابة متحولة دوما، خارجة عن الاندثار لذا فهي تصبّ في سياقات العصر الذي تنتمي إليه خطابًا وتتجاوزه مفهومًا يعبر عن فلسفة الإنسان ووجوده. لذا يكون المتحصل أن الكتابة الجديدة هي المعطى الحقيقي والشرعي لاستيعاب مفهوم العصر وهي الأقدر إذا ما استندت إلى رؤية جادّة ووعي متوقّد وتصور حداثيّ للأشياء والعالم. تكون هي القادرة على تأسيس بناها الارتكازية في تجدد طرائق التعبير، حتى لو فاقت تكنولوجيا العصر وبرمجياته مداها، لأن الكتابة طريقة تعبيرية لا تدخل في سباق مع الزمن الرقمي، بل هي زمن سيّال يمتدّ عميقا في فيوض الحلم الإنساني.

وبعيدا عن النظريات الجاهزة لمفهوم الفن، أقول إن التجربة، أي تجربة شاعر في ابتكار عمله توضح فهمه للعالم، أي أنها تبقى على أشياء ولُقى وترسبات أثيرية تعاد صياغتها من جديد، وإذا كان لي أن أتميّز عن آخرين في حقل الشعر، فيأتي هذا التّمايز في أني هصرت الشكل والمحتوى في نصي الشعري، النص الذي أكتبه والذي أفتح فيه كوىً متخفية عن الأنظار، أحشد فيه مفردات خباياي، وأستجمع حوله كل ضغوطات الداخل والخارج وأصبّها في وعاء اللغة الذي لا يأخذ شكل الأواني المستطرقة، بل هو يعتمل بطاقتها الإنمائية. من هنا أشعر ربما بسعادة من نوع خاص، وفي هذا تأكيد على جدية اشتغالي في المنطقة الشعرية التي تتجاوز حتما مع مناطق اشتغال الخلصاء من أصدقائي الشعراء. وهو فهم خاص متأتٍّ من رؤيتي للوجود وللعالم وفق جدلية الذات/ العالم أو العالم في موشور الذات.

الشّعر لا يموت لأنه لا يدخل في عملية استباق سلعي مع الحاجات المادية. الشعر هو نشيد الروح منذ أقدم لوح سومري. قد يبدو الكلام هذا مثالي التصور، ولكنه أي الشعر هكذا - مفارق لماديات الحياة، وهو يضيء دواخل الروح التي تتأثر بعوالم الحياة ومعطياتها وصخبها وعنفها وجمالها.

الشعر هو الصدفة التي تنعكس عليها إشعاعات العالم الخارجي، فتتوحّد فيه الصورة الشّعرية التي هي النبض بين الحقيقة والخيال، بين الملموس والمتخيل،

بين الكائن والذي سيكون. للشعر زمنه الخاص الذي يبقى يحرث في الزمان والمديات، نعم يتحول الشعر وتتغير طرق كتابته، يدخل مناطق أكثر وعورة وحداثة، كل هذا جائز، وهنا سرّ حيويته وتجدده وكذلك سرّ انبعاثه كونه خلقا جماليا.

*الشعر، هو أسمى الخيارات التي تليق بإنسانيتنا، هذا ما قلته وسأردد قوله، الشعر بالنسبة إليّ ليس مهنة، إنه أقرب ما يكون "قدَرا" وما أدراك ما الأقدار. هل تعصف بك؟ هل تضع على جبينك أكاليل الغار؟ هل تدفعك رياحها إلى شواطئ لم تفكر في الوصول إليها؟ كل هذا مجتمعا شكل الشعر وعوالمه،هي مدار حركتي في اتجاه العالم والأشياء والتجارب والوقائع. من هنا لا يعني حيازة الشعر لي وصيةً إلهيةً لا مناص عن التجرّد عنها، أو أنه - فصل المقال - لحياتي باعتبارها مساحةً ثقافية، لا يأتيها الباطل من أمام أو خلف. لا، أنا أنظر إلى الشعر بوصفه مساحةَ اشتغال ومختبر كيميائي حياتي، وإلا فالكلام فيه من التجنّي الكثير، لأن العالم يشهد تحولات كبرى، وانفتاحا لم تشهده الأزمنة، وحقول الأدب ليست بمنأى عن هذه التحولات.

- في مجموعتي الشّعرية ((في أعالي الكلام)) دخلت اللّغة لديّ مختبرها، وجاءت المجموعة تمركزا لغويا أسميته ((النمط الحر)) كتوصيف نقدي. في مدى اختياري الفضاء الذي أحلق فيه وعلى مستوى الرؤية المستندة إلى فهم واعٍ للحقائق والأشياء، وتلمسها موجودات الطبيعة، واستكناه مفردات الواقع ومن ثَمَّ (أسلبته) بصيغ شعرية محمولة على لغة تتماسك في بناها النصية، خارجة على نمطية السائد وتقريرية المألوف وصولا إلى طرح تجربتي بكل ثقلِها على مستوى الفهم الوجودي الذي أعيه.

من هنا نتساءل: كيف يمكن لنا من قياس كمية الأحاسيس الإنسانية، ومن ثَمَّ الخروج بإحكام قيمة لمثل هكذا تساؤلات، تتداخل فيها عناصر ثقافية واجتماعية ونفسية، وللإجابة عليه تتطلب منا قراءة فاحصة، ليس بالمعنى الاستدلالي للكلام، وإنما بمعنى الغوص في قاع الحقيقة الإنسانية التي تتضح هناك في الأعماق القصية للذات.

والشعر هو أحد تمظْهرات الوجود الإنساني، ذلك انه النشاط التّخييليّ الذي يدلّك إلى مكامن الواقع بغرض التقاط مفرداته لإعادة صياغتها مجدّدا بلغة تشقّ طريقها منبعثة من غنائية خفية أسميها نشيد الروح.

ـ إن الكتابة حقل اشتغال معرفي إلى حدّ ما، وهو وعي قبل أن يكون فطرة.. حتى عملية إنشاء نص أدبي هي نقد للحياة. أي تفكيك شفرات هذا العالم وزحزحة يومياته ومن ثَمَّ إنشاء معمارية جديدة تساهم في بناء الوعي الجمالي للآخر. وإذا كان قدري أن أكون شاعرًا فهذا يحسب لي، ولكن من قال إن الكتابة تنتهي حدودها عند إنشاء قصيدة؟ على العكس أرى أن الشعر وهذا ما تشير إليه النظرية الأدبية (جامع الفنون)، باعتباره نصًّا كتابيًّا، ولكن الدراسات الألسنية والتحولات المعرفية التي حصلت، ساهمت في تنافذ الأجناس الأدبية، وكذلك تداخل الكتابي بالمرئي قد خصب مناطق جديدة. وأصبحت الكتابة الجديدة فضاءً إبداعيا يلتقط إشاراته من حقول الإبداع

الأخرى، وفي الوقت نفسه يمدّ مجساته لتحسس أكبر قدر من الحرية في اكتشاف (نصوصية) محدثة كاللوحة أو الفيلم أو القطعة الأثرية أو الصورة الفوتوغرافية أو جماليات المكان أو استدعاءات الذاكرة. لذا يبقى الشعر هو الحقل الأثير بالنسبة إليّ، وهو الفضاء الذي تتجلّى فيه شحنات الكتابة الأخرى. وما مقالاتي ودراساتي عن الشعرية العراقية والتي نشرت في أغلب الصحف العراقية والدوريات الأدبية، وما نُقودي وحواراتي في حقل التشكيل بالذات، إلا محاولة جادة ومستديمة للكشف عن عناصر الجمال فيما هو مخبوء وكامن، ومن ثَمَّ التفاعل في حقل النقدية، وبما يؤمّن لي موقفا وجوديا من معطيات الفكر والفن، لأنهم ((لا يقولون كانت الأزمنة رديئة، سيقولون لماذا صمت الشعراء)).

من هنا لم يعد الشاعر كائنا ينتظر الإلهام، ولم تعد ربات الشعر يكلّلن رأسه بأكاليل الغار. صار الشاعر كتلة قلق متوهّجة، يندغم في لحمة الواقع وينسلخ عنها في نفس الوقت، يحرق صَنميّة الأشكال التقليدية، ويعيد بعثها بعين الرائي الجليل. لذا لم يكن النص الشعري الذي أكتبه هو المساحة الخصبة الوحيدة لتحقيق فعل إنجاز أدبيّ، بل إن الرؤيا النقدية استكملت محاورَ بحثي الدائم لديّ لحلّ الأسئلة المتجدّدة في الشعر والوجود، لذا أشعر أن هناك وحدة اندغامية بين النص الشعري الذي أكتبه وبين الاستنتاجات الجمالية التي أكتشفها والتي تأخذ شكل المقال الأدبي، في مفهوم التنظير النقدي، من خلال تحليل نص يوفر لي استجابة عالية لحلّ شفراته واكتشاف مسالكه ومن ثَمَّ تأشير دلالاته.

والأدب العظيم في منحاه كجدلية الجبل والوادي، فارتفاع الجبل الشاهق يقابله وبنفس المساحة الوادي العميق، وهكذا الحال.. فالشعر العظيم مخترق دائم لأغشية الأزمنة، فبمقدار نشوئهِ وتأسيسه تاريخية الوجود البشري ونقله إلى المستوى الإنساني فهو لا يتطامن في الأبد، بل سيظل محركا ناشطاً للحيوات المبدعة، وسيبقى الرهان على الكلمة لترسّخ شيئا فشيئا في الذات الشاعرة، الحالمة بتأسيس (يوتوبيا)، رغم التفجر في السوشيل- ميديا، وستظل هناك قصيدة حب تكتب.

يبدو أن محنة الشاعر محنة أزلية، لجدلية - إفهام مالا يُفهمُ - متكرّرة، وبما أن مساحة الكتابة الجديدة بجنسها (قصيدة النثر)، شكلت فاعلية نشطة في تطورها وحجم منجزها وأبعادها ورؤاها، لذا كانت وستظل (قصيدة النثر) قصيدة الوجود الشعري القلق، الذي يبغي اقتحام مجهولية الطريق ومن ثَمَّ إعادة ترتيب أشياء هذا العالم بكل ما أوتي من شهيق يتنفّسه برئةٍ خاليةٍ من أكْسَدة المعايير الجماليّة التي حجمت الرؤية الشعرية، وكبّلتها في مسميات ضيقة، لذا ليس غريبا أن تكون المحاولات النقدية متأخرة نسبيا، بسبب البون الشاسع في إنتاجية النص النثري/ شعرا/ مقارنة بجدية هذه المحاولات لإرساء أسس نقدية من أجل إضاءة هذا المنجز الكتابي (قصيدة النثر). من هنا أعتقد أن قصيدة النثر ستؤسّس مركزيتها بمقدار إزاحاتها الجمالية، لا بمقدار اندراجها في متحفية الأدب.

جمرة الأسئلة

في موقد الشعر جاست أصابعي المرتعشة كون الأشياء، بحثا عن حروف ترمّم تصدعات حياتي، وما بين الخيال الجامح والسارق الأبدي لي، وارتهاني الوجودي للحمة هذا الواقع، كان الشعر منطقة محفوفة المخاطر، وحقلا ملّغما بالمجهول. جئتُ بوابة الشعر وأنا أحمل غصنا أزرقَ، أهداني إيّاه ذات ضحى شيخ الرومانسيين الانكليز ((وردزورث)) وجعلني أتعرف عن قرب إلى ((بايرون)) عشيق الحسان، و((شيلي)) الشاعر الجسور و((كيتس)) المحب الفاني. لقد سرقوني في غفلةٍ عن المتنبي وأبي تمام، وتركت على جهلٍ مني امرؤ القيس وحيدا في صحرائهِ يوردُ الإبل.

ما تراه فاعلاً هذا الصبي؟

في مساحة النثر بدءا، وجدت حريتي التي خرجت من قشرة الصمت إلى لا محدودية التأمل، فكانت الخطاطة الأولى ((قطع نثرية)) خارجة عن بوصلة التقليد، محلقة بعيدا عن مساطر الفراهيدي. لقد مضغتُ إذًا عشبة التمرّد؟ واقتات كياني على زهور الحب الرومانسية، فورثت منها (العزلة، الهيام، حب الجمال، الحب الأفلاطوني). نما عودي مشبعاً بالرؤى أكثر منه بالوزن الشعري، ومكتظًّا بإشراقةِ الشعر أكثر من التجديف في البحر العربي التقليدي، ميالاً إلى التشكيل اللوني أكثر منه إلى ترددات جرس المفردة، مأسورا بالصّورة الشعرية حد انهدام الوحدة العضوية. هل تراني بلا موروث؟

لا، أبدا كنت موقنًا إن المعرفة استسقاء وجودي، وهي بحر إنساني زاخر مترامي الأطراف، فقد أغرف من جهة شربة ماءٍ، هي ليست نفس الجهة التي اغترف منها أقراني الشعراء، من هنا لم أكن مدرسيا، ميّالا إلى النظم الشعري، مباهيا تقليديا، كاسيا جسمي بردة (ابن أبي سلمى)، لكنني مفتقد روحه، جاهلا أصلا زاوية نظرهِ إلى الأشياء وقدرتهِ التعبيرية عنها.

كنت احترق بموقد الشعر الحقيقي، ملتمّاً ثانيةً رذاذي المتطاير، مواصلا إنشاء قواي (الحسية، التذوقية، التأملية، المفاهيمية) وصولا إلى الإدراك الفعلي لمعنى الشعر وتنامي ديناميته في حدوسهِ وشبكة احتلاماته ومعرفياته، موجها بوصلة ذات مؤشر متحسس كبير إلى أيةِ هِزةٍ روحية تحدث، وإلى أي فعل إنساني ينوجد، وإلى أيّ واقعة كونية محتّمة، بوصلة موقعها هناك في الأصقاع النائية من بواطن الروح.

ظلت الكتابة الشعرية لدي توهجا قلقاً، وإشراقاً مغلفا بالأسى أكثر منه نظما مدرسيا يعتمد محاكاة الآخر، ويرصف الكثير من الكلام في خانات وزنية، تقصي عذوبة اللغة المبتكرة وفضاءاتها، ودون مسّ لمعان الكلمة وتوهجها الشعري، وحنوّها كروح تنشد الجمال لاستنطاقها شعوريا.

فهل تُراني نتفت لحية التقليدين، مثلما فعل ((رامبو)) حين ذهب إلى باريس العاصمة من مدينة ((شارلفيل)) لينتفَ لحية فكتور هيجو.

إن القدرة الأساسية للإصرار على إيصال المعنى الإنساني بمستواه الرّوحي والشعوري هي التي تختار أشكالها التعبيرية وتحتوي

نمطيّتها، مصيخة السمع إلى موسيقى الوجود الخفية الهادرة في البعيد، بافتراق عن نظريات النظم المسبّقة، مستندة هذه القدرة بالطبع على دقة النظر وتلمس المحسوسات والكشف عن مجمل علاقة الشاعر بالموجودات، مترشّحة عنها قصائد تتلمس طريقها بوضوح ورؤية وخطواتٍ متروّية، مندفعة لمساحة التواصل في مساحة الكتابة.

هل وضوح الرؤية، كفيل بتأسيس تاريخية الذات؟

في الطريق إلى المجهول، حاملا عدّتكَ، محتطبا اصفرارات الحنين، ممتطيا حلماً آسرًا، متشكّلا من الحقيقة والخيال، يملؤك صوت مُدولا تعرف مصدره بالضبط، هل هوصدْح ملائكة أم هذيانات شياطين عبقر؟ تمضي ويملأ البرق عينيك ـــــ قوة الشعر السرمدية، تحترق بعذاباتهِ وتتطهر بألوانه.

ماذا على الشاعر أن يفعل كي يحقق كينونته عبر فعل الانوجاد، الذي هوتحقيق فعلي لارتكازه الوجودي على هذه البسيطة، ولما كان الإنسان أن يقوم بمهامَّ أكبر، وخطوات تعمّق هذا الوجود، كان الأدب غاية تأسر من يمتهنها وتطوقه بمدارات من قوس قزح فيها من بهجة الألوان، وفيها من عذابات الجحيم. لذا جاء فعل الكتابة منحى حياتيا أكد وجود الإنسان أثرًا يختزل التاريخ. ولأنني من حمَلة الهمّ الجميل كان علي أن أرسخ ملامح وجودي الفيزيقي عبر أكثر غايات الحياة جمالا: الشعر. وأعمقها فكرا وبوحا. فكانت الكتابة لديّ توهّجا واحتداما دائمين، ولأن الشعر مرهون دائما بعذاب من نوع خاص، ربما عسر المغامرة، ربما انفراط لذة الاكتشاف، ربما الخوف من مجهولية المسعى.

كان لابدّ من منجزٍ ما يؤرخني، ويكتب أسفاري، من هنا جاءت ((مساقط الظل)) فصلاً خامسا لفصول حياتي، تتبعها خطى متروّية، وعبارة أشد رشاقة تتساوق مع اتساع الرؤية، ومع مديات اكتمال الهجس الشعري لدي، الذي يبقى المحرك الأساس للعملية الإبداعية، ناهيك عن السعي الحثيث إلى احتطاب أشكال شعرية جديدة تشكل أثرا راسخا في مجمل تجربتي الشعرية.

إذا كان تاريخ الفن هوتاريخ الخلاص، ذلك أن التاريخ يحاول تحويل القدر إلى ضمير شعوري، ويحاول الفن هذا تحويل هذا الضمير الشعوري إلى حرية.

ولأني أرى أن محنة الشاعر محنة أزلية، فبعد أن كانت هناك أزمة الأجناس الأدبية، وجدلية إفهام ما لا يفهم، بدا مشهد يتكرر عبر جنس الكتابة الجديدة: قصيدة النثر، والتي شكلت فاعلية ناشطة في دينامية اشتغالها وتجريبها، لذا تكاد تكون قصيدة النثر قصيدة الوجود الشعري القلق، الذي يروم اقتحام صنمية الأشكال، وفق ما تحاوله من شهيق تتنفسه برئة خالية من أكسيد المعايير الجمالية التي حجّمت الرؤية الشعرية وكبلتها في حدود ضيقة.

ـــــ هكذا يكون الشعر بالنسبة إليّ، مغامرة وجودية وسعياً حثيثا إلى تشكل إنساني راقٍ، ساعٍ إلى غاياته الجمالية عبر بحثه المستمر لعناوين جديدة وأفكارا أكثر ملاءَمة تأخذ من العصر ملامحه زمن التاريخ خلوده.

من هنا يكون مجيء القصيدة خارج حسابات الزمن المتعارف عليه، ذلك أنها تفرض وجودها الفعلي عندما أكون محمّلا بها، ضاجا باحتدامها. وفي أحيان أخرى أشعر بضرورة الكتابة لأني لا أنتظر الإلهام، بل أكون بمواجهة صاخبة مع الفكرة والكلمات.

في رحلة الكتابة شعرا، تولد القصيدة وترسم مسارها الفني غير لاغية ارتباطها بجغرافيا الروح والأرض، وقد تكتسي بعض هذه النصوص والقصائد بتجريدية عالية، وهذا متأتٍّ ليس من قبيل اصطناع الغموض أوتغريب النص لتوفير عنصر((الإدهاش)). بل هودليل أن ثمة جذورا معرفيةً تمد نسوغها في أعماقي السرية، هي تولدُ هكذا. ولا تجدّفُ بعيدا عن شاطئ الواقع ومحنة الإنسان، وهي إذ تتبلور تأخذ شكل مفهومات أنطولوجية لها خصوصيتها وتفرّدها، مغتنية كتجربة ذاتية بأقانيم من قبيل (الحب/ الموت/ الحلم / المرأة/ الحرب).

لذا ظل الشعر بالنسبة إلي، شحنة أثيرية تدفعني إلى تخوم بعيدة. وفي رحلة الكتابة شعرا، وعبِر أقاليم التحول الكتابي يكون "الرَّمز" أحد خامات هذا التحول، فهوإن كان شخصاً مسمّى، أم شيئا ما ذا أثرٍ في روحية الشاعر لهويتشرب ثنايا النص أوالقصيدة ويضيء مغاليقهما، يرتفع عاليا في عملية إنماء شعري، صعودا إلى غاياته الخالدة، عائدا لترسيخ متمايز في الذات، عابرا جسور المعنى نحوتجسده في الذاكرة الجمعية للآخرين وإحساساتهم المختلفة في قبوله وتفسيره، مؤسسا أثرا لا يمّحي واسما لا تشطبه التقاويم.

هكذا يتأسس النص الشعري لدي، وتنبعث سياقاته بانيًا معمارَه الخاصّ، تغلفه فسيفساء اللغة في تنويعاتها، مصاحبةً إياها حركة متماوجة لها سرها الخفي في بعثها للجديد من دفق الكلمات التي يحتويها النص أوالقصيدة. وهنا أستمد من الشعراء الرّمزيين موقفهم الشعري، فهُم مازجوالكلمات بالموسيقى ((فاليري)) وهم من ينتقلون بالكلمات عبر الموسيقى إلى البياض كي يروا الجمال بعد أن وجدوا العدم ((مالارمية))... إذًا إن الموسيقى نبض يتمازج مع بُنى الكلمات في وحدة إيقاعية تشكل صوت الروح المصاحب وإيقاع الوجود المختفي في اللغة. امتزاج يظهره نغم كوني خارج عن تقنين القوالب الشعرية التي اعتدنا عليها في عمود الشعر. أي أن الإيقاع يكتسب معناه مؤسّساً داخل السياق العام أوالنسق البنائي للقصيدة.

لذا يكون النص الشعري لديّ، طالعا من أعماق سريةٍ، مجبولا بأحاسيس عميقة، حاملا شروطه الفنية المثلى، مكتنزاً بكل ما هوإنساني/ كوني، مشحوناً بهَمٍ كبيرٍ وضاجّ، تغلفه عاطفة سامية، مبتعدا عن الفجاجة والمباشرة أوالسقوط في فخّ الشكل المجرد أوهذيان الكلمات المتراكم.

مساحة الكتابةِ في منظوري الشعري تشعرك بامتداداتها، بعدها يأتي الشكل مُشْكلاً "نمطه"، فأنا لا أوقع على (مانيفستو) قصيدة النثر، بقدر ما أؤكّد حرية الكتابة التي أمتلكها لإنتاج نص شعري أحشد فيه مفردات خباياي وأستجمع من خلاله ضغوطات الداخل والخارج وأهصرها في وعاء اللغة. فالشعر رؤية تنبثق لتخترق

فضـــاءها عموديا، تطاول مدياتها المقترحة، لكنها ليست سائبة بل مشدودة إلى خيط ما لرخامية الواقع، وهذه المســافة بين قطبي الشــعر هي الخيط الســري الـذي يحكم علاقات الشــاعر بمكونات الوجود الفيزيقي وبمعطيات الحياة بوجهها الإنساني. فالواقع هومجموعة وقائع محفوظة، يدخل الزمان والمكان والجغرافيا في صــنعها وتكوينها، أي أنه مجموعة تضاريس ناتئة. أما الفن والذي يمثله (الشــعر). فهوعملية كدٍّ ذهني، خلق جديد في بوتقة الفكر والشــعور على حدّ سواء، لذا فهوأغنى بفضاءاته من محدودية تضــاريس الواقع وجغرافياه الواضــحة المعـالـم، فـالـواقـع يـنـفـرش/ عـرضــيـاً/ وباســتطالات شــتى، أما الشــعر فهويخترق (عموديا) في اتجاه الرقي والكمال، و(أفقيا) أي العمق، في اتجاه حفر جديد في مناطق غير مأهولة من الذات والذاكرة ومســمّيات الأشياء، وصولا لغاياته الجمالية.

فالشــعر، هوالإزاحة الكلية بين واقعٍ مألوفٍ وخيالٍ مفترضٍ. وســيظل نبعاً متدفقاً من فيوض روحية، تتجلى إيماضاتهُ على جدران محـاريـب الـذات، وهوعمليـة تخليق لغوي بإهابٍ جمالي، وإعادة صياغة لأسئلة الوجود والعالم. وهوبعث للمندثر من ركام الذاكرة، وهواســتعـادة لوجود حي متجـدّد في نزوع غريـب للـروح في البحـث عن خلاصــهـا، وهوهـدمٌ لجمـاليـة الموجودات، ونثر أشــلاء القوالـب القـديمـة، ومن ثم إطلاق الكلمـة الموحية لتتشــكل وحدة هي (نســيجٌ نصــي) مشـحون بكل ما هوحســي وبصــري ومادي. وربما يكون الشعر غير معنيّ بتحقيق المسرّة للمرء. ولا هو(قيمة مضـافة) لأعباء الفرد في زمننـا. إنـه بـامتلاكـه القـدرة على تهـذيـب النفس وتخليصـها من أدرانها، شـبيه بموجة بحرٍ ترتطم بصـخور الشـاطئ، لا لتحطّمها، بل لتغسل وجهَها وتزيدَه بهاءً.

من ليل الحكي إلى نهار السيادة

قراءة في المجموعة القصصية "ضحك كالبكاء"[37] للقاصة مريم لحلو

د.جميلة رحماني

على سبيل التقديم

فجرت القاصة مريم لحلومنابع الإبداع ليجري نهرا من الأحاسيس والانفعالات حتى تروي ظمأ وجودها. قاصة لا حول لها سوى سحر حرفها ولا قوة لها سوى عبق كلماتها. طوعت حرفها لتخرق جدار الصمت، وتسرد قصصا من الواقع المرِّ الأليم، إذ لم تتوانى في تعرية وضع لا يتماشى وحقوق الإنسان. فهي لم تعد حبيسة مواضيع تخص معاناتها الشخصية، بل كسرت تلك الأصفاد التي وضعت حول قلمها وحرّرته ليلامس قضايا كبيرة لم تكن تقترب منها من ذي قبل. مادام أن الإبداع عند المرأة يفهم **"باعتباره واجهة تحررية من التصورات الجاهزة، وينظر إليه على أساس أنه مظهر من مظاهر التحرر من سلطة الأحكام الموروثة، كما أنه صيغة من صيغ الحوار مع حمولات الذاكرة العربية"**[38]

القاصة مريم لحلوتبكي جرح مجتمعها

عندما تتلقى نصوص المجموعة القصصية "ضحك كالبكاء" باكورة القاصة مريم لحلو؛ تلك التي أبداً لا يمكن أن تمر على القارئ مرورا عابرا دون أن يجد نفسه منذ النصوص الأولى ضحية استفزاز لذائقتها الأدبية، فلا مناص حينئذ من الغوص عميقا في ذاكرته القرائية بحثا عن مرجعية مفترضة لهذه النصوص. حيث تجتهد القاصة فيها كي تطبع تصوراتها وتسجل رؤيتها حيال مجتمعها عبر ذلك السرد القصصي، وكي ترصد علاقة جدلية بين الإبداع وبين المجتمع، تلك العلاقة التي يبدوللوهلة الأولى أن المجتمع مفعول به موصوف؛ لكن الحقيقة أنه هوالفاعل لأنه هوالذي كون الكاتب وجعله يقتات منه[39]. وقد تتشابه بعض الموضوعات التي تناولتها مع بعض الكتاب، إلا أن كلا منهم قد عبّر عن رؤية وخطاب مختلفين، ففي الأدب: **" لا نكون أبدا إزاء أحداث أووقائع خام وإنما إزاء أحداث**

---

[37] – مريم لحلو، ضحك كالبكاء، مطبعة جسور، 2013.

[38] – زهور كرام، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004/1424، ص 34.

[39] – روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تعريب آمال عرموني، دار عويدات، بيروت، الطبعة الثالثة، 1999م، ص5 .

تقدم لنا على نحومعين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين"[40].

وعند رصد القاصة مريم لحلولأحوال المجتمع تظهر ملامحه منذ الوهلة الأولى، فقبل اقتحام مضامين هذا الإصدار يستوقفك العنوان باعتباره أهم العتبات، ويحمل في طياته دلالات عميقة تعين على الكشف عن طبيعة النص وتسهم في فك غموضه، لأنه من المفاتيح السحرية المهمة في اقتحام أغوار النص وفتح مغاليقه ومجاهيله. وإبراز العلاقة الكامنة بين العنوان في علاقته بالنص والقارئ، ومدى **"ارتباط بنيته ومحدداته الذاتية بشروط السياق الثقافي والاجتماعي الذي أنتجه"**[41].

"ضحك كالبكاء" عنوان وسمت به القاصة مجموعتها، عنوان عبارة عن بنية مختزلة شديدة الاقتصاد لغويا. وما تم تكثيفه وتركيزه في العنوان سيتم تفكيكه وتوسيعه وتمطيطه وتفصيله في النص الأكبر. عنوان يخلق أفقا للتوقع والافتراضات لدى المتلقي فتتكون لديه فرضيات، ومجالا دلاليا محددا تتناسل عوالمه تبعا للعنوان ذاته. فهوقول وتمهيد لما هوآت، لذلك لم يكن اختيار مريم لحلولعنوان إصدارها اعتباطيا بل اعتمدت على رؤية فكرية ومرجعية.

وقد ورد العنوان جملة اسمية دلالة على ثبات الحركة: حركة الضحك/البكاء الدائم وديمومتهما في الزمن الحاضر المفتوح على بوابة المستقبل. جملة اسمية يغيب عنها الفعل كبنية دالة على شرط الزمان، ما يجعل دلالة العنوان متجهة صوب الاستمرارية والانسياب، ومن ثم الإمساك بجوهر المدلول دون العرض الذي يشي به الفعل.

كما اختارت عنوانا أكثر استفزازا وإغراء إذ استدعته من بيت شعري لأبي الطيب المتنبي الذي يقول فيه:

وَكم ذا بِمِصرَ مِنَ المُضحِكاتِ **وَلَكِنَّهُ ضَحِكٌ كَالبُكا**.

فأضحى الضحك/البكاء محور الكلام السردي وقطب الرّحى في عملية الإبداع اللفظي، عنوان يختزل المقاصد المفصلة والموسعة في النص المكبر ويجمعها، ويبني لشبكة من المعاني مرتبطة بالنواة الدلالية المختزلة في العنوان. فبين ما قبل القول والقول ستار يحجب أسرار النص. فيكون العنوان بذلك على مستوى التلقي فاضحا لسرية النص، مسفرا عن الصورة الأولية لمجمل القضايا والموضوعات التي ارتضتها القاصة مريم لحلوفضاء تروم عبره محاورة الذات والعالم.

---

[40] – تودوروف تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1996، ص 51.

[41] – يوسف الادريسي، عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الناشر مقاربات، الطبعة الأولى، 2008، ص 32.

"ضحك كالبكاء" وجمالية التنوع

"ضحك كالبكاء" لوحات/قصص تنطقُ شخوصها بالنبض القادم من أروقة المجتمع، وتمتزج بنَفَس واقعي بمذاق السرد ونكهة الحكاية. حيث تحضر تيمة خيانة الأمانة واللعب بمصالح المواطنين وغيرها وتهيمن بقوة حتى غدت عندها بمثابة العشيقة الملهمة التي تمنحها الطاقة الإبداعية كي تنسج من ملامح الواقع صورا وأقصوصات أدبية تنطق بلسان حال المجتمع، وتستنطق الأحداث لترسمها بتلوينات فنية. إذ لم تجد راحتها إلا في ضمَّةِ السرد، حيث حبكت نصوصها القصصية وهي في بحث دائم عن مرسى تفرغ فيه حمولتها. وأضحى فعل التخييل عندها رافدا من روافد الرجوع إلى موقع السؤال والمبادرة، وقد تأتي هذه المواجهة بإعادة تركيب العالم على المستوى الجمالي في نسيج لغوي حالم ينبثق من الصمت ليفجر السكون ويمارس بطلاقة عملية خروجه عن السائد أوعملية الدخول إلى مغامرة تتحول فيها المسلمات إلى تساؤلات والبديهيات إلى إشكاليات"[42].

أ- التنوع في الحلم

عبرت القاصة مريم لحلوبكل صراحة وجرأة وهي تتصدى بالنقد للجوانب السلبية في حياتنا الاجتماعية والسياسية التي تحاصر المواطن وتخنقه، وتقف حجر عثرة في طريق تقدم المجتمع. فجعلت من نقدها موضوعا يستحق الكتابة ويستحق القراءة. وجمعت بين الأدب والمجتمع، وبين الكاتب ومسؤوليته الاجتماعية. باعتبار أن الكتابة مرآة تعكس صورة المجتمع الحقيقية. ولأن المرآة:" **عبارة عن سطح يعكس كلَّ ما يقوم أمامه، فأي شيء يمتلك خاصية السطح العاكس فهومرآة، وكلما كان أنقى وأصفى، كان مرآة ....، فثمة أجسام وعناصر في الطبيعة لا تمتلك خاصية السطح العاكس، ورغم ذلك تصلح أن تكون مرآة عاكسة حقيقية أومجازية. بل تتداخل الاثنتان، فينظر الإنسان في المرآة ليتجمّل حينا، ولينظرفي صفات نفسه حينا آخر**"[43]. فالمرآة طريق لمعرفة النفس في سطح مصقول أوفي صديق أوفي كتابة أوحتى على سطح الماء. ولتحقيق هذا الغرض لم تجد خيرا من الحلم مطية حيث كَثُرَ حديثها عن الحلم الذي أضحى واقعا مرا، مستعملة صيغ التعجب التي تتخلل متناقضات الإحساس بين الحلم والواقع وبين الباطن والظاهر. فكان حلما أدبيا زينت به لوحاتها وهي تقدمها للمتلقي لتفتن الأنظار. فنجدها عند بداية اللوحات التي تحدثت فيها عن "البرلماني" و"المفتش"، و"الإداري"، و"المدرس"، و"الطبيب"، و"الشرطي"، و"الفاكانسي"، و"القاضي"، و"الكوايري"، تفتتح كلامها بـ: "أحلم أن أكون برلمانيا ..."، "لدي

---

[42] – فرج أحمد فرج، التحليل النفسي للأدب، المجلد الأول، عدد يناير 2952 ،ج2 ، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 33.

[43] – محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1994، ص 16.

اليوم حلم وحيد .."، "اعتدت على الحلم .."، "لدي حلم آخر هذه المرة .."، "لدي حلم جديد قديم ..."،

اتكأت القاصة على مكون الحلم لأنه مجال خصب وأرضية بكر، لا تنفد خزائن حكاياتها ولا تستنزف خيراتها. فالحلم يتيح إمكانات سردية لا يتيحها الواقع لأنه ذوطبيعة مركبة ومعقدة؛ تتحد فيها المتناقضات وتذوب فيها الحدود بين المنطق واللا منطق. هوخزان الخيال المطلق ومستودع المفارقات الساخرة، به يكسر السارد رتابة الواقع ويلوّن الأشياء التي أذبلتها العادة. ثم إنه الخلاص الأكيد من الرتابة والملل، والبوصلة المساعدة على الرؤية الواضحة، كما أنه تقنية وأداة حداثية تعطي للنص جمالية فنية، فبالحلم نجعل النص خلقا جديدا.

وبمكر سردي تشويقي مقصود من شأنه أن يجذب المتلقي المفترض نحومشاركة السارد في حلمه الذي يرجوه أن يتحقق؛ تُجَرِّد اللوحة التي تعرضت فيها للحديث عن الموظف من مفردة **"حلم"** فتبدا قولها: **"كعادته استيقظ فجرا صلى صلاته ... دقت ساعة البلدية دقاتها الثمانية وهوجالس على مكتبهلا...."** (ص 74)، هذا الموظف الذي وسمته بـ "أنه موظف المدينة الفاضلة". فأحسنت الصنعة الأدبية، وأتقنت النقد الاجتماعي، وجمعت بين الحسنيين، مؤكدة أن الأدب ليس ترفا نتسلى به أوقات الفراغ، وإنما هووسيلة ناجعة وأداة فعالة للارتقاء بالوعي والذوق وبناء الوجدان وإصلاح الأعطاب دون أن يسقط في لغة البيانات السياسية أوالخطب المنبرية.

وبمهارة الفنان المتمكن ترسم القاصة على قماشة الورق وبحبر من الألوان الشفيفة الدقيقة مسارات تسعة نماذج بشرية أصبحت اليوم ظواهر/ مرضية اجتماعية مستعصية على العلاج. نماذج كانت تتستر على خيانتها لثقة المجتمع فيها حتى لا تنكشف فضائحها، لتخرج اليوم من قمقمها تمشي بين الناس مزهوة بنفسها لا تنقصها غير الزغاريد كي تتربع على "عمارية" الحزب السياسي تقول في لوحة "ذات برلماني": " **وأخيرا فاز أخوك بالرضا وكاد العدى وتربع على العمارية الحزبية مستعدا لعرض تاريخ الحزب في المزاد الانتخابي" (ص 19)**. وهي حين ترسم أحلام البرلماني والمفتش والمدرس والشرطي والقاضي لا تقصد المفتشين والبرلمانيين والمدرسين إجمالا، فهي لا تقصدهم لوظيفتهم أومهنتهم أومسؤولياتهم أوالمؤسسات التي ينتمون إليها. بل تقصدهم لذاتهم، تقصد برلمانيا بعينه وإداريا بعينه ومدرسا وقاضيا وشرطيا بعينه، تقصد أولئك الذين جعلوا الأشراف في هذه المهن يخجلون من الانتساب إليها.

كما تعاملت القاصة مع شخوصها بانفتاحية ومرونة كبيرتين، حيث متابعتها لها في أدق التفاصيل والجزئيات بالوصف والتشريح والعناية المركزة بغية تقريب القارئ من هذه الشخصية أوتلك. ورسم حالاتها النفسية المتلونة بتلون المواقف والأحداث قصد خلق حوار مفتوح بينهما. تقول في قصة/لوحة **"ذات فاكانسي": "أحلم خيروسلامة هذه المرة أن أصبح فكانسيا يا لتحسر أبناء الحومة على زهرة شبابهم التي تفنى في الحيطيزم وهم يرون**

الرومية تحيط ذراعها بخصري، مدخلة يدها الناعمة في الجيب الخلفي لسروالي، وأنا أزدهي بحذائي الرياضي الموقع ورأسي الحليق والقرط المتدلي من شفتي السفلى" (ص 57)، حيث تقوم في هذه اللوحة وغيرها على تعرية المستور، وفضح القبح، وإحداث هزات داخلية ترج الذوات المتلقية. فتنزح الكتابة عندها نحوالدقة في رصد قلق اللحظة لمعانقة الكلمات ومراودتها؛ ما ينجم عنه فيض من الدهشة وتدفق.

ب- استدعاء الموروث الشعبي

حيكت نصوص "ضحك كالبكاء" بخيوط فنية تسبح في الجمال تُغري القارئ بالغوص في تلابيب عمقها وارتشاف سرها، وترشقه بمتانة البناء وجمالية الأسلوب وسلامة اللغة التي تراوحت بين الرقة واللطافة من جهة، والعفوية والبساطة من جهة أخرى، خالية من أي غموض. لغة بنكهة الأصالة تتسربل برداء الجمال وتتناغم مع البناء العام للأحداث. حيث عمدت القاصة إلى الجمع بين الفصحى والعامية بلغة واضحة لا تحتاج إلى كبير مجهود. فنجدها تنهل من المعجم العامي مثل: (التشماش، زغرتويا الزغرتات، خوادري .....)، كما تتكئ على بعض الأماكن المعروفة عند أهل المنطقة الشرقية: (جوطية، فيلاج الطوبة، الكربوس، .....). فكانت بارعة في توظيف ثقافتها "العالمة" و"الشعبية" معا اقتباسا وتضمينا في نصوصها الإبداعية؛ دون أن يُخلّ ذلك بإيقاع سردها ولا بنبض كلماتها أوبصمات تعبيرها، فنجد في كتابتها من الثقافة العالمة والشعبية الدُّرر المختارة من حكم، ومثل، وقول سائر تجري في توافق تام مع النغم الخاص الذي توقع عليه جملها وعباراتها. وهي خصوصيتها في الكتابة التي تؤكد ثراء وغنى المخزون الأدبي الذي تمتح منه الكاتبة؛ بعد أن تمثّلته واستوْعبته ثم أجرته متدفقا منسابا سهلا ممتنعا.

على سبيل الختم

إنها تجربة إبداعية تنبض بالدلالة الصادقة لامرأة مبدعة تحاول لملمة أجزاء قلبها بعد أن بعثرتها مآسي الحياة، تبحث عن إنسانية الإنسان داخل شخصيات قصصها وأحداثها، وبطريقة فنية وقدرة على خلق المتعة ينساب السرد ويتناسل صورا إبداعية عن واقع باختلالاته وتناقضاته، ويكشف صراعاتٍ نفسيةً وقلقاٍ وجودياً تبدوللمتلقي في اللحظات الأولى بسيطة وسهلة الاستيعاب، لكن مع التأمل تفصح عن قدرتها على خلخلة أمانه واستفزاز سكونه. حيث حاكت مريم لحلوخيوط منجزها بفيض من الدلالات الغنية، والرمز الناطق لمواضيع تترجم ما تعكسه مرآة روحها ووجدانها.

المراجع:

- ✓ تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1996.
- ✓ زهور كرام، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004/1424.
- ✓ سوسيولوجيا الأدب، روبير إسكاربيت، تعريب آمال عرموني، دار عويدات، بيروت، ط3، 1999م.
- ✓ فرج أحمد فرج، التحليل النفسي للأدب، المجلد الأول، عدد يناير، 2952، ج 2، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- ✓ محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1994.
- ✓ مريم لحلو، ضحك كالبكاء، مطبعة جسور، 2013.
- ✓ يوسف الادريسي، عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الناشر مقاربات، الطبعة الأولى، 2008.

رفات فراشة
شذرات تحتفي بالحياة

رشيد الخديري/ المغرب

"رفات فراشة" هو العنوان الذي اختارته الشاعرة السورية خلود شرف لأضمومتها الشعرية الصادرة حديثاً عن دار التكوين 2016، ولعلَّ هذا العنوان بوصفه عتبة نصِّيةً أولى للمتن الشعري في كُلِّياته، يُحيلنا إلى دالِّ الموتِ في مُفارقاته المتعددة، فالمقصدية تتحقَّقُ انطلاقاً من مجموعِ الإشارات العتبانية في تواؤمها مع المتعاليات النَّصية، ما أعنيه حقاً، هو تلك الجنائزية في مُمكنات الحكي والعزف على إيقاع التشذير الشعري بُغيةَ لملمة المتاح من الذاكرة، خلود شرف في أول تجربة تخوضها مع القصيدة، تقدم نفسها كصوتٍ شعري ممعن في الوحشة، عوالمها التخييلية لا تنكف عن ممارسة نوعٍ من المفارقات الحادة مع قيم الحياة في مواجهة سطوة الموت، ما يُعطي لهذه التجربة الشعرية انطباع الألفة مع الأشياء هو بوحها الشفيف، البسيط، لكنه مُعَبِّر عن بكاء روح، وكأننا إزاء سوناتة حزينة يُغنيها عاشقٌ في ليل خريفي، موحش وبارد.

ما بين ممرات البياض والرؤيا المتحجبة خلف "رفات فراشة"، تبدو خلود شرف غير معنية بكثرة التفاصيل، وإنما توثر الكتابة باقتضاب، بتكثيف شديد للمعنى عبر لغة منتقاة، وفي تشكيل بصري يطول ويقصر تبعا للجملة الشعرية من جهة، ثم بتحقق المعنى المتحجب وراء الكلمات من جهة أخرى، وقلما تجد في هذه المجموعة، نصاً طويلاً، إنما أنفاس متقطعة، تقيم في عوالم من التخييل والعزف على إيقاع الحشرجات، تقول الشاعرة في قصيدة "لا حرج على الهواجس": الصمت ثقب يبتلع صراخنا/ العطر وفيّ وإن رحلوا/ نبت الغبار على مداس غيابهم/ حاول أن يلتقط النور، خانته يده فمد لسانه/...**[ص:07]**، هكذا تتآلف هذه الجمل/ الحكم الشعرية وتتعاضد فيما بينها مشكلةً نسيجاً من الصور الموغلة في الإطناب، والمعبِّرة عما يكتنزُ هذه الروح من انكسارات وخسارات، انكسارات بالطبع لا تكفي لتوجيه البوصلة نحو الصراعات القدرية الوجودية، أو الهدم من أجل البناء، بل هي تعبير صادق عن اللوعات، ما يثير في هذه المجموعة هو لعبة الحواس في تشكيل النصوص، اليد، اللسان، الفم، وهي مُحاولةلرسمِ عالمٍ شعري تُهيمنُ عليهِ شعرية التَّراسل بين الحواس، وفق رؤيةٍ مبنيةٍ على الثقة بالحواس، كأساس للتجربة الشعرية عند خلود شرف، تقول في قصيدة "ثقة": **لا أثق بنهر وهب حكمته/ ونسي نفسه/ لا أثق بالتين على أمه يرضع/ أثق بنكهته/ في فمي [ص: 11]**، هي لعبة الحواس من تُوجِّهُ البوصلة الشِّعرية، وتُساهم في بناء تلك النصوص المقطعية، سطراً سطراً، حكمةً حكمةً، رغمَ أن هذا النوع من الشذرات يحتاج إلى تجربة ودربةٍ كبيرتين في المشهد الشعري، بوصفهِ نهايات حضور، وخلود شرف في بحثها عن هذا الرفات الذي خلفته الحروب والتطاحنات والموت والذكريات، وكأننا إزاء "فراشة بيضاء مقابل ربيع أسود"، تقول الشاعرة: **"ولدنا هرباً من حرب وإنَّا لعائدون/ الحرب صبورة ترحل عند نفاذ البشر/ لا زال في هذا النهر متسع لنعرف القيامة أكثر/ نسيني أبي ممددة على العشب/ وحدي أنزع أشواك الموت/ وأمي تكوي رائحة ثوبي**

[ص:10،9]، إنها لعنات الحرب من يصنع فراشة تبعث من رمادها، مُحاولة التحليق في هذا المنخفض رغم كل شيء، ثمة ثقة في المستقبل، في الشعر، في العشب الأخضر النابت فوق قبور الموتى، ووحدها خلود شرف تنسج لهذه الفراشة عباءة من حرير، لعلها تكون رسالة سلام وحب في هذا الزمن الطحلبي.

ثمة في هذه التجربة الشعرية ما ينبئ بولادة الأسطورة من رحم القلق الوجودي، عبر استحضار رموز عديدة طبعت التاريخ الإنساني، وكأننا إزاء عملٍ يُحاول إعادة ترتيب الأوراق وتركيب صور شوهتها الحرب الدائرة هناك في أرض الشام، لا غرو، إذن في كون "رفات فراشة" يحيل على البعد الجنائزي في تمثل الأشياء، خاصة في ظل التوحد بعناصر الطبيعة والاسترفاد منها في أفق بناء معنى شعري يتساوق مع الذات الشاعرة، تقول خلود شرف:"**والصفصاف له حكمته/ يرخي ظلا/ ويعلم المارة أن يلقوا الحنين في كل مكان/ الزهر الأصفر الذي أطلت الشرح فيه/ شعري العالق باللباد/ والوادي الذي يذكر نفسه/ كيف استسهل النزول من الجبل/ أضاعوا وجهي...[من قصيدة حنين، ص 14]**، الواقع، أن الشاعرة تتقن فن المفارقة، بدليل أنها تبني نصوصها /شذراتها بكل السخرية الممكنة من الأشياء، من العالم، من الحياة، من الآخر، غير أننا نستشعر صراعاً خفياً مع الذات، ومحاولة تحريرها من الأشكال المتعددة للحياة، وتخليصها من ترسبات الماضي، بمعنى، استشراف الآتي والخروج من المتاهة بأقل الخسائر الممكنة.

قلنا، إن هذه الشذرات تحتفي بالحياة في شتى صورها، عبر كتابات مقطعية تغوص في الملحمي والغنائي، مع الاقتراب أكثر من الحكمة والتصوف، وفي هذه التنويعات ما يُعطي لهذه التجربة صفة النضج والاكتمال، رغم أنها تجربة أولى، لكنها لا تطرح إشكالية التلعثم أو البدايات الأولى، وكل هذا يصب في النهر كينابيع ترتوي من الذات، تحمل عذاباتها ولعناتها القدرية، بقوة سيزيف، رغم أن صخور الحياة أكثر صلابة وقسوة من الحياة نفسها. إنه عمل شعري مشاغب، وإن كانت نصوصه بسيطة، شفافة، غير أنها تفضح بكاء روح، تأوهات روح، في سبيل الخلاص من ربقة الواقع والتطلع إلى المستقبل، تقول خلود شرف:" **ماذا لو وصلت الأبدية برأس الريشة/ ورممت الحبلَ السري لوجوهي/ .ماذا لو طار الغناءُ خفيفاً عن خاصرتي/ وعاد كصدى قبل أن يشيخ/ .ماذا لو لم أكن مرآتي وملأت/ وجوهي/ بأمسي وغدي /هذي أنا وبكاملِ وجوهي، [من قصيدة، مصادفة ص: 51].**

وملاك القول، إننا أمام أناشيد جوانية، لا نجد صداها إلا في تلك المرايا الممتلئة بأسباب الغياب، رغم كل شيء، فالشاعرة، تبدو أكثر إقبالا على الحياة، بدون عقد ولا سوداوية في الرؤى والتصورات، حياة أكثر وموت أقل، وكأن خلود شرف عبر فصوص هذه التجربة تكتب أسطورتها الخاصة، بكل أناة ووضوح.

الصوفية وشعر الحداثة
(أحمد بلحاج آية وارهام نموذجا)

د. إسماعيل هموني

تمهيـــد:

في تعالق معرفي وجمالي تقوم علائق كبيرة، ووثائر دالة بين الصوفية وشعر الحداثة في متون الشاعر المغربي أحمد بلحاج آية وارهام؛ وهذا ملحظ دلالي وسِمةٌ جلية يصلان حد البناء المتوازي الرابط بين الصوفية وكيمياء الشعر.

ولأن الصوفية تجربة وجدانية، وعرفانية، وإشارية، فقد جاء(ذوقية) تطلب الحق من الذات، وللذات؛ أي أن " الباطن" هوالدليل إلى معرفة الله، وسواه ؛ و" أن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية- العقلانية؛ وأن الإنسان دونه، [....] كائن ناقص الوجود، والمعرفة، وأن الطرق إليه خاصة، وشخصية). [1]

بهذا المعنى، تكون التجربة الصوفية المعادل الموضوعي للشعرية، جماليا، ومعرفيا، فقد تشكلت اللغة فيهما على الإشارية، والرمزية بحثا عن دلالة مفارقة، تتخطى الأشياء، والمسميات إلى التجليات، والصور الغائمة، أي إلى الغائب في المطلق الذي يتعذر الوصول إليه يقينا.

(قدرة الكلام، إذاً، إشارية، ورمزية، وسوف يظل القول الصوفي شأن القول الشعري مجازا، ولن يكون حقيقة). [3] فالمجازية قائمة على التنبؤ، وإدراك قوانين الكون الخفية، أي أن الحدس الخلاق، والتخييل المبدع والرؤية الشفيف نزوع ذاتي مداره (اللامقول، واللامرئي، واللامعروف). [4] أي أنه تجاوز، وتخطٍّ مستديم، وحفر في شقوق الوقت، يتأمل البداهات، ويسابق التحولات، ليكون المشيئة التي تسطع في التأويل، وتجعل من الفيض لازمة الفتوحات.

بهذا المعنى تتلازم الصوفية والشعرية في استدارة موضوعية تؤطر الفضاءات الوجدانية، والجمالية، وتكتب بالسيمياء الحركات الوقتية، واشتغالات خطوطها في نبض المخيال. فللصوفية طقوس الوجد، والذهول، والعشق، وإشراق القلب والمكان، وللشعرية شغوف الرؤية، وتمثلات الحلم، وجماليات الإيحاء، والترميز، وما ورائيات الذات والوجدان.

وقد توارى هذا الصحوالشعري، في متون الرجل، حتى تبدت ذاته الشاعرية تسائل اليقين البارد، وتهز التصديق البائد، فاشتعلت قناديله المعرفية فراشات من ماء تنير خطوه إلى مسارات أوسع مما تكشف عنه الكلمات، أوتحيط به العبارات.

فاللغة مدار اشتغال الوجد والوكد في التجربتين؛ أي أنها لغة مفتوحة على الخلق، والسر، والكشف، والتعبير ؛(لقد أسست لشكل آخر للمعرفة، ولحقل معرفي آخر). [5] أي أن اللغة

انبثاق داخلي، تنموباطنيا، وتشتغل مجازا في طقس بديع، تكون الذات العارفة/ الشاعرة مركزه في انجذاب مع حركة الوجود الدائبة؛ في تسارر مع الكون؛ وقدرات الإنسان الداخلية.

بهذه المعاني نروم قراءة نقدية تشتغل على نصوص الشاعر المغربي أحمد بلحاج آية وارهام؛ من خلال صوفيته الباذخة؛ وشعريته الرائية، فكيف جاءت هذه المداليل، متواشجة، قائمة على التنافذ، حتى صارت أقانيم مائزة في ديوان الشعر المغربي الحديث؟

في الحداثة الشعرية: (الرؤية والكتابة):

انبنت الحداثة الشعرية على "وعي ضدي"[6] يخترق الذات الشاعرة، وتاريخها الجمعي. أي أن الحداثة، وفي وعيها سؤال يتمرد على القائم، وضديته فصل يقع على مفعول محدد، في علاقات واقع محدد، وليست في فضاء الرفض المطلق الذي لا يقع على شيء لأنه لا يرتبط بشيء.[7]

وسنفصل على ذلك مستويين:

مستوى الرؤية:

الرؤية إبداع يقوم على اختراق الماهية إلى الماوراء. أي تخطٍّ لا يوقفه التاريخ، وإن كان سليله، لأنه اكتسب كفاية الاتساع، والاشتمال، والنزوع إلى التحول من المرئي إلى اللا مرئي.

هذه الرؤية التي تجذرت في الذات العارفة/ الشاعرة تشكلت بفرادة، رأت التناقضات التاريخية بعين نبيٍّ، "حتى ولوكانت فاصلة بين الموت والموت ".[8] أي أن الرؤية الشعرية للشاعر الحداثي بصيرة لا ترى الوجود مجرد بناء فوقي، أوهيكل ميتافزيقي، أوحتى غيبا طاعنا في السن؛ ولكنها تراه "عملا شعريا" [9] يقوم على الانسجام، وانتظام الكون: أي على "فلسفة ذات التزام وجودي خاص".[10]

فقد عمد الشاعر الحداثي إلى التحرر من أشكال القول الشعر التقليدية، وأضفى بصمته الخاصة على الاشتغال باللغة، مشكلا التعبير عن " الرؤية" أوالتجربة الشعرية، في تضامٍّ بديع لمنجز القصيدة الحديثة.

وبذلك جاءت الرؤية رديفة الرؤيا، أي أنها تفكير مفكّر فيه في "إطار محدد، وفي كيان عضوي يقال له القصيدة".[11] وهذا دليل على أن القصيدة موقف من العالم، والإنسان، والفن. أي أن التجربة الشعرية، حداثيا، معمار فني يقوم على تشييدية تتجاوز النظرة المعيارية للفن الشعري [التي] تكاد تخنق حرية الإبداع نظريا، وتصير الشعر مجرد تطبيقات باهتة لعبارات جاهزة في النظرية النقدية العربية.[12]

من هنا، كانت الرؤيا استحواذا شعريا، ومعرفيا على كل التناقضات المعرفية، والجمالية التي تجابه الشاعر الحداثي في يومياته، ومجالات تفكيره.

إن الرؤيا استبصار شعري يقوم على تحليل الشكل التفصيلي للقصيدة، والتعددية الأسلوبية، والطموح المعرفي لبنية النص الشعري المختلف، في انتظام عضوي، وتكامل دلالي يفور من مجازاتها، واستخلاصاتها الجمالية.

إن الانفتاح الذي حققته القصيدة الحداثية، رؤية ورؤيا، ميز بين التجنيس الشعري في حدِّ ذاته، بين نص آخر اتخذ من الإيقاع الصوتي الدلالي، وشعرية النثر مظهرا دالا عليه، في " صياغة

موقف مشترك بين الشاعر والمتلقي يتجلى من خلال النص الإبداعي ".[13] هذا الانحياز إلى التعددية، طبع الانشغال الجمالي والمعرفي في الشعرية الحداثية، مما خول للنص الشعري أن يتمدد، ويتسع، محطما الحدود الأجناسية نحومفهوم " الكتابة "، أثرا، وماهية، ومحوا.

مستوى الكتابة:

الكتابة اختراق جسدي، واحتراق لليد التي تأتي فعل الكتابة؛ وهي بهذا المفهوم امتلاك ليد ثالثة؛ " تنبثق من بين اليدين الاعتياديتين".[14] أي أن الكتابة بحث مستديم عن ألفة مع التشظي؛ وهي بذلك جسد مسار الكتابة، وسفر في ماء الحياة.

إن الكتابة محولما قبلها، وتجذير لفعل يأتيه من التجربة؛ أي أنها تنزع إلى التفكيك، وتركيب ذات " كاتبة شخصية، إنها كتابة يتيمة".[15] إن " اليتم" هنا ليس معرفيا أوعمى دلاليا، إنه رحلة في الشطح، نحوعطش يقيم في الماء، والكينونة، إنه " لحظة تكوين فراغ مجيد".[16]

فالكتابة، هنا، تتفرد بالإقامة في العراء، أي في طهارة الوجود، قبل أن تمسسه أنامل الاتفاق، أوالاصطلاح، فالكتابة وشم، يسير، باليد إلى "الدهشات المتتالية" فاليد في عرف الشاعر الحداثي، نعمة مثل اللغة، من أخطر النعم. لأنها تسد فتوق اللسان، أوتفضح ما لا يقوى الكلام على ملء شقوقه.[18]

الكتابة تصور معماري، به يسطر الشاعر أفقه المعرفي، ويهندس الظلال التي تقيم في الفراغات، كأنه ينشئ الدوائر من أضلاع اللغة، ويفتق أشكال الفهوم من أقواس المجاز.

على هذا الأساس أضحت الكتابة شعرية أي تشييدا لأفعال الإقامة على حافة الكلمات، وهي خطاب يقوم على الإنية، وكتابة النشيد القائم على الاختلاف لا على المقايسة، أي أن نظام المشاكلة لا يستطيع القبض على "النسيان"، بل ينحوإلى الشاخص المحا ثل للحقائق. إن الكتابة الشعرية قبض على المغايرة المفتوحة على المكاثرة، والتعدد، دلالة على أن الشعر والشعرية هما المخالفة والمغايرة أصلا.

إن أهم ما يثير في الكتابة أن اللغة تتمايز شكلا ومعنى، وتتلبس لبوسا مختلفا عن وظيفتها، أي أن اللغة رقص بالكلمات، وتوسيع في ممكنات الاستعمال، فتكون الدلالة استثمارا لماهية اللغة في حقل الشعر، أي أن الشعرية لا تميز بين النثر والشعر.

فالكتابة لقاء بين ممكنات توسع من الاستعمالات إلى مدارك المجهول في التناول الشعري نفسه. إذ تكون العملية اكتشافا، وانعطافة في الإنجاز، واجتراحا مخصوصا في الكينونة والكيان.

فالكتابة، إذاً، ليست امتثالا لقوانين فوقية، ومعايير ثابتة لا تقهر، بل هي امتحان للحياة باللغة، ودخول إلى مجاهل العراء. هنا تكون الكتابة "رؤية مهيبة ".[19]

إن المستويين معا يشكلان خطّا مستقيما في بنية الحداثة الشعرية، أي أنهما كتابة شعرية من خلال رؤية متكاملة في ترحّل يكتشف ما لم يكن موجودا، ولا قائما أصلا؛ بغية إقامة في الاستحواذ، وتخصيب مفاعيل الشعر، وتسييد فتنة المجاز.

الرؤية الصوفية للشعرعند آية وارهام:

للشاعر أحمد آية وارهام نزوع فطري يرحل نحوالله والمطلق الذي تلجأ إليه كل الكائنات، وترحّل مسّ كل شعره، بحثا عن المثال، ورغبة في الاصطفاء، فاستوى على اللغة، ينام على مقربة منها، ويقيم في علائقها عميقا يدانيه السر المطلق، ويسطع في كينونته الذوبان المطبق؛ عاكفا على السفر بين كتاب الجلال والجمال، فهوبقدر ما يثبت جماليات شعره، فإنه يزكومحوا في كشف جليل صحوه، في غيبوباته المتواترة اكتمالا بنقصانه الذاتي.

يفيض في شعره عن حضور ذاتي، مشرق بين أحرف الضوء، كأنه سيرة الفراشات في الحلم الفارسي؛ أوتحولات الذات الحكيمة في كف طاغور؛ كأنه " شمعة ماء". [20] تطيل السهوفي حدائق النور، وتميد في الصحوأثناء صهيل النيران.

بين " نار الهداية" و" الاحتراق الشعري ".[21] ينوجد الشاعر وينكتب في متن شعري بديع، " إذ تضطرم الأشواق بين جوانحه وتتضرم، يركب متن اختراقات الخيال، ويرحل في أدغال المواجد، خائضا عباب الرؤى في كشفه الموغل في الحجب(...)، وتتألق لغة المجاز مضاعفة مجازيته، فيجيش بالرؤى والأسرار التي لا تحيل أوتقضي إلا بالرؤى والأسرار".[22]

فالقصيدة عنده انكتاب في وجدان راعف، بدمه يكتب سنابل النور، وتاريخ الأمم، وسيرة الأحزان، في صوفية تشتعل على مذابح الروح، حين تفيض عن الأحوال، وتعلوالمقامات في صلاة تنفذ إلى عشق لا يصح وضوؤه إلا بالدم، كما يصدر عن شيخ المتصوفة الحسين الحلاج. ولا يتوانى الشاعر في مخاطباته المحبوب عن التأوه، ونشوة الشك، والتحير في جذبة تترادف إيقاعاتها الصاخبة مع الحروف المفاتيح في " ورقة المخاطية" " وتبقى أنت بحر حبنا الأصغر".[23] تلك هي رمزية الكتابة المشتعلة استعارة، والقائمة على تسارر الماء في بحار السكر، وحقائق الصحو.

النجم الغرار".[24] كيمياء الأسرار:

بالإشراق النوراني، في بنية درامية، تقيم في نصوص الشاعر، يأتي " النجم الغرار" مجمع البحرين؛ في حوارية بين الذات و"ضوء هذا المدار".[25]؛ تستكشف عتمات الكينونة؛ وتمنح الكلام الشعري على بقايا الجمر. أي أن مدار النص على اللغة، وصفحة الذاكرة، وحياض الفكر؛ في وهج يملأ غبار السنين.

لوالوهج ...
اختصر العمر في صرة السحر
ما انشطرت نبرة الماء
تحت الضرائح.[26]

وفي سكرة الصوت يطلب الشاعر، وهوالمرصع بزجاجة القلب، شفافية، وبياضا في سحقة سرمدية من محبوبه:

فاسقيني السر حتى أغيب .[27]

السر سقيا، وغيبوبة مثلى، وإضمار في الخفايا، أي أن الشطح سباحة في العراء، لا تعرف دواليبها سوى الريح. إذ الرؤيا نفاذ إلى ما وراء الحلم، واستجلاء لصمت الروح، فالشهود يمور

بالاحتراق، "فلم تزل الجذبة تخترع لي ما هوالأقوى فالأقوى، وتخترق بي ما هوالأهوى فالأهوى، إلى أن ضرب الجلال على سرادق الكمال، وولج جمل الجمال في سم خياط الخيال، ففتق في المنظر الأعلى رتق اليد اليمنى، فحينئذ تكونت الأشياء ونودي: أيتها النفس: قومي، وادخلي في سرادقي. دخلت، فانفتحت زجاجة القلب. ما كذب الفؤاد ما رأى ! ".[28]

عالم يتكوثر فيه السر، وأبهى، وينشئ نصّيته على تناصّية مع النص الأعلى (القران الكريم)، فتبدوالجذبة سحرا يرفعها إلى الأقوى، في طهارة تروم سدرة المنتهى، هناك تولد الأشياء، وتفتح النفس أولها على كينونة مثلى.

إنه تمجيد القلب، وأشهى، وتجليات السر، وأنقى، في فتوحات ربانية، وهبات إلهية؛ ومنطق صوفي قراني بديع. وعلى "أرض السمسمة"[29]/ أرض الشعر، فضاء التجليات الكبرى، في مقام شبيه بليلة "الإسراء والمعراج" المحمدية، يفيض السفر، والاغتراب، والعشق، والأسئلة؛ في حوارية تتعانق فيها البشائر بالغرائب؛

ثم بسطني في المقام؛ وقال:

هات ما لديك؟

سيدي؛ أسالك عن أمرك الرفيع،

وشأنك المنيع؛

الذي اختلط فيه الكلام،

واختبط فيه الأنام؟

أنا الحقيقة العالية، والرقيقة المتدانية،

أنا سر إنسان الوجود،

أنا عين الباطن المعبود،

أنا مدرجة الحقائق،

أنا لجة الرقائق،

أنا الشيخ اللاهوتي؛

أنا حافظ عالم الناسوتي،

أتصور في كل معنى

وأظهر في كل مغنى

أتخلق بكل صورة

وأبرز آية في كل سورة

أمري هوالباطن العجيب

حالي هوالحال الغريب

أنا الواقف في مجمع البحرين

الغارق في نهر الأين

الشارب من عين العين

أنا دليل الحوت
في بحر اللاهوت
لا يصل إلي
لا يدخل علي
إلا الواصل،
وأما من عداه
فمكانتي فوق مأواه
لا يعرف لي خبرا
ولا يرى لي أثرا
ولو
تسمّى باسمي
كتب على خده وسمي
اغترف نقطة من بحري
أوساعة من دهري
فأين هومني
بل، أين كأسه من دَنيّ
أنا النجم الغــرار.[30]

هذا البسط، مقاما، لا يكون إلا للنفس السوية، تلك التي تتوق إلى المثال / المطلق، فتكون الإنية موحدة في تعدديتها. تأتي متعالية، متدانية، مختلفة، مغايرة، ظاهرة في باطنها، خفية في ظاهرها، تتخذ بصائر، وصفات متفردة، بارزة، ومتخلقة، واقفة، وغارقة في "بحر اللاهوت"، لها صلة الواصل، ونفي القاطع، إنه التفرد التام، علوا، وسموا.

"النجم الغرار"، قصيدة وعي تعرف تحولات الحداثة في اصطلام مع بحار السر حتى:

(تكحلت عين هدايتي بإثمد الإشراقات،
ففنيت ثورة الوساوس، وأمحت تلك البسابس،
(.....)
فارتفعت من مقام التصديق إلى مقام الاصطلام؛ وتلذذت بالمشاهدة .....) [31]

إن الإنية التي تمشي في مياه النص، تجعل الكلام يعج بالذات، ذات المتكلم البصير، الحاضرة والباصرة، والماثلة للعيان. إنه نص الوجود، يتكلم بإشراقاته مشاهدا ومشهودا، في شهود وجداني يرى ما وراء التخوم.

إن لغة النص الباذخة هي من تسمي أشياءها، وتضع لها نعوتا تكونها. إنها تعرِّف النقصان، كما تذهب إلى تشييد ذاكرة للنسيان. إن اللغة هنا مستقلة، وهي تتشكل في العراء أي أن النص يكتب ذاته بقدر ما ينكتب في وجدان كاتبه. أي الذهاب إلى الماوراء؛ إلى التخوم.

(إلى أقصى الريح، حيث تتبخر كل المواصفات، ويصير البدء، أوالتكوين، هواللحظة التي تشكل فيها الشيء، بادئا تخلقه، بما لا يعني أنه كان وانتهى.)[32]

هكذا يكون السر كيمياء النص متواشجا مع لحظة البدء، ومتماهيا مع نفسه، يسمّي نفسه بنفسه، مختلفا عن أغياره. ليس السر هنا إغماضا أوعمها، ولكنه اكتناه لصيرورة لا نهائية في استعارات كونية، كمن يكتب قول الأنبياء أوينزل عليه.

ويصفوالمجاز في كونه يحيل على ذاته، أي يبتكر مرجعيته، فهوالبدء، والأول، أي أن النص الصوفي في شعريته يغدومحفل التجاوز، والبحث عن معرفة لا نهائية.

عن " قوس الزلزلة"[33] يصدر الشاعر عن رؤيا ذوقية في ترقيص عشقي متفرد:

عن قلبه نأى
وغاب حينما رأى
حضر ما حضر
نظر ما نظر
تحير فأبصر
شوهد فشاهد
وصل فانفصل
وصل بالمراد
فانفصل عن الفؤاد
(ما كذب الفؤاد ما رأى)
أخفاه فأدناه
أولاه فأصفاه
أرواه فأغذاه
صفاه فأصفاه
دعاه فناده
أبلاه فانتقاه
وقاه فأملاه

في غيبوبة الذهول انفصل عن الطين، وسما في حضرة الشهود فأبصر الحيرة، ورأى عين الحقيقة، كأنه النبي موسى عليه السلام، لما تجلى ربه للجبل؛ فعاش الشاعر الخفاء والاصطفاء، والدعوة والنداء، والبلية، والاجتباء، حتى صفا، وامتلأ بالنور، والنقاء.

هذا مقام الأسرار غايته الحب، و"التشبه بالمحبوب، مع القيام بحقه، ومعرفة قدره"[34]. إنه الانخطاف الذي يفقد فيه الشاعر/ المتصوف وعيه، ويلبس حسه نور الله الذي يجليه في خلده، حتى يكون عين الله، وسمعه، وحينها يرتقي مدارج التأمل، ويصحوفي مطلق الذات الإلهية.

ويترافق هذا السفر، مع حالات نفسية من الانشراح؛ والغبطة الروحية؛ ومع ذلك فإن الحاجة إلى الانخطاف "إنما هي كونه وسيلة لمزيد من المعرفة، ومزيد من الكمال"[35] كما هي الأسرار

مدخل إلى كيمياء النص، وجمالية الشطح. أي أن الشاعر يؤسس مواجدة على إيقاع الحركة الذاتية، وتفاعل الشوق، وتمكن اللهفة والغرق في بحر السكر، راسما خطوط المكاشفة، وشهود الصحوفي العمل الشعري، وليس في القصيدة.

أنت سري في الأسرار

(.....)

حبيبي

أردتك لوصفي

اصطنعتك لنفسي

فلا ترد نفسك لغيري

ولا ترد غيري لك

(.....)

بيتي الصلاة

ورمسي السماء

إذا أينعت تأملات اليقين.

(....)

ذبحتني المسافات فيه

فصرني على جبل الوجد

كي تطمئن الحرائق،

هذا أوان انبثاقي.[36]

في تسارر مفعم بالحب، ينجلي السر ذوبانا وتلاشيا في الذات العلية، فالصلاة سكنه، والسماء برزخه، حين تورق أفانين اليقين، فالاحتراق وجدا، هوالسكينة، ووارف الطمأنينة؛ عندها تكون الولادة في الينابيع الأولى؛ فالشاعر يخط انتظاما فريدا يمكنه من الاستمرار، حيا في سماوات لا تفنى. أي أن "الأسرار" تناغم بالمحبة؛ في ربط الظاهر بالباطن وهذا التناغم العميق يتيح للإنسان أن يعيش في هذا الكون، ويتغلب على الصعوبات التي تعترضه، بل وأن يخترع وينشئ.[37]

سؤال الذات وشعرية الاحتراق:

الذات مدار السؤال في الحداثة الشعرية، والحداثة – في النهاية – هي فن السؤال الذي لا يقنع بجواب، السؤال الذي ليس مجرد استفهام، بل نمط وجود، وعلامة هوية. [37] السؤال مشروع نظر، وتأمل فكري يتيح للمعرفة أن تتجدد، وأن تبني إمكانات للعبور للمغيب، أواللامرئي، فالسؤال تشكيل للوعي الشعري، كما الفلسفي، نظام من الدهشات تتوإلى على نهر الكلمات. أي تأصيل لفعل التفكير، وبحث عن البدايات؛ بحث في التخوم؛ وإرساء لصيرورة بدأت صامتة في الفكر الشعري؛ ومن ثم جاء الصعود نحوالفاعلية، وإعادة البناء المعرفي، ليكون المدخل السري الأنيق للشعر في جمعيته لا في قصيدته.

إن الرؤية المشتعلة بالسؤال هي خلخلة للنظام المتوازي المعياري لنظام القصيدة، ومعماريتها الهندسية أيضا. وبهذا المعنى، يكون السؤال الشعري في ملحمته الصوفية، ممارسة فعلية تقوم على التبدي والظهور العلني، بحثا عن متلق جديد، وعلاقات جديدة.

فالسؤال استثمر كل المثيرات من بصر، وفضاءات، ومن تشكيل، وحروفية، أي ممارسة تستغرق النسق، وتنخرط في السياق. فاللغة هنا أفق للكتابة، وليس مجرد استعمال لغوي؛ إذ يضير السؤال مطمحا مطلوبا، لأنه تصير يتسع بالتعدد، ويتقاطع فيه الشعري والسردي؛ أي أن المساحة تتوالج فيها صيغ الصوفي، وجمالية الشعري.

تلك العلاقة نسج الذات المشتعلة شعرا، وأسئلة. وهي طريقة بها ينتظم فعل الكتابة، ويتحقق التناسل بين المعنى وأغياره.

سؤال الذات في "مصحف الأحوال"[39]

تسكن الحيرة مفاصل الذات، ويربوالوخز بالأسئلة ناصية القول الشعري، فيدور الفعل الشعري على القلق، والبعثرة، والهاجس، في تضام مع الضوء، والماء، والدم، والاشتعال. إذ يلحظ تلازم التضاد في اشتغال حقل الدلالة بين تلك الألفاظ، فيأتي الضوء مقرونا بالظلام حد القمة، والماء مشتعلا بالنار، والدم يفيض من السهو، في صحوالكلمات.

الذات المتوهجة بالنور، المنفتحة على الحروف، تمشي مبصرة أوفاقها على مقربة من قوارير الفراشات. هي ذات مدرجة بالدم:

"فيغمد في دمي دسر المشاهد. مقمحا أتلو
يواقيت التمائم تحت منديل الهواجس." [40]

هذه ذات تنسل من غبار الوشم، ومن شفاه الماء تضيء خارج الماء؛ وفيه تحلوالإقامة سهوا:

" ألأنني أقمته سهوا في دمي"[41]

إنه " الرجل المضاء بشمعة من ماء"[42]. مفارق، ومخالف لأنماط الكائنات، إنه من:

" بحر الحيرة الغراء
حتى لا ترى كونا؛
هنالك إقامتي
فامدد ظنونك راحة
وادخل علي بحيرة الأسماء
ومن لم ينسكن فيها توارت عنه معرفتي."[43]

الحيرة كون، وإقامة مجيدة، وتسمية للأشياء، ومن لم يقم فيها لاحظ له من المعرفة؛ الحيرة نداء داخلي للذات لتخترق شقوق الظن، وتطير من قباب اليقين، إلى جراح الغيب، مجترحة أفعالا من السر في " شجر السماء".

للذات هنا، ميقات كالغربة تماما، لا يعرف لها مقام، ميقات مفخخ بالحجب، والطمس؛

" وإن أنت اقتعدت النقطة اطمسها تكن ميقات ذاتك أنت
لا ميقات غيرك في الرؤى."[44]

الذات الأسطورية التي تغالب حاضرها، وتتوق إلى مغايرته، وتفاتك طرائق اشتغال اللغة، تموت لتحيا متحللة من كل نهاية قاسية أوقصوى.

" ما من أحد
يكونك إن لم تكن أنت
ما من أحد
يرش بيتمه قبرك
أوكفنك".[45]

أسطرة الذات إخراج لها من حيز فيزيقي، ورؤيتها مفتوحة على الميتافيزيقيا، المجال الذي تتحد فيه المرئيات واللامرئيات؛ فيكون المصير غير معلوم البتة. فالذات المخنوقة أوالمعطوبة، أوالمجروحة، إنما تسموبأفعالها، وانفعالاتها إلى وصول يستهويه التصير؛ والدينامية، والتمدد في أبعاد أرحب من كل الشساعات. فالذات، هنا، طريق لا حب، أي مصير مفتوح على انعطافات مجهولة، ومحمومة على حد سواء.

شعرية الاحتراق:

الاحتراق بهاء الوقت، في استعمال معرفي، وجمالي، في مشكاة الشعر، إذ تتحول اللغة من كلمات، إلى مفازات من النور. أي استحضار بنية النار، فالتجربة الشعرية احتراق واشتعال؛ وتحول إلى رماد متناثر داخل لغة القصيدة، وفي كل معنى من معانيها.[46] .

وتسعفنا نصوص الشاعر في التعرف على جوهر الاحتراق وشعرية الاشتعال:

" أنا المزن والاشتعال؛
على جنة الرب يمتد اشتعالي
ومزني تلف السعير توا شحه".[47]

هذا التكامل في التضاد، يأتلق في جمالية بين انهمار الماء من (المزن)، واللهيب الحارق (السعير)، حتى يضيء الشعر" شارع الوقت"؛ إذ " النور مجمرة الفؤاد".[48]

فالحيرة اشتعال؛ والمحواحتراق، والضوء رماد يتوهج في موسم الرؤيا. وبين النداء، وفحيح الطقوس تلتاع اللغة في حناديس الماء؛ في سطوع لا يفارق قمم اللهب.

" هذا السطوع حزين
وهذا الجســد
جمـرة
من عقيق الظنون".[49]

تتوإلى أشكال الكتابة عند الشاعر من الكتابة بالدم، إلى الكتابة بالنار، فالنار وسم، وعلامة سيميائية فارقة، فالاحتراق، في شعريته، تخطى رمزية النار، وقياساتها، وتواترها في الاثنولوجيات المعرفية. إلى سيرة عرفانية، تكتب الحياة، ومباهجها في كتاب الحرف. لأن الجسد لم يعد مجرد طين يرسم عليه بتمائم القول اللغوي ما نريده، بل أضحى مرجعية صوفية تحتفي باللاهوتي والناسوتي من غير تعامد في الضدية، بل تكامل في الندية. فالقرابة بين الشعر والنار

متواشجة، إذ لا انفصال بينهما إلا في منحنيات الاشتغال فقط؛ فالشعر ضوء، وإشراق، واشتعال، وحرائق لا تنطفئ أبدا، والنار محو، وكشف، وطقس، وسيمياء.

فالاقتراب من ماهية النار هودنومن جوهر الشعرية، أي أن الاستعارة اشتغال لغوي فاض عن حدود القول، وتعالى في اختلافيته عن قوانين الاستعمال اللغوي، إلى نوعية دلالية وتعبيرية تمازجت فيها فيوض القلب، وحرائق الحرف. فللشعرية علاقة بالنار / النور من خلال المعاناة، أوأعاصير الروح؛ في احتفالية روحية، وتعالق مع تاريخ الجسد.

من عناصر طبيعية تتآلف النار، وتنتشر في نصوص الشاعر، متلازمة مع الماء، والشجر، والأعشاب، والشمس، والأمداء، فالشاعر في عالمه الطبيعي، يقتات مرجعياته الميثولوجية، ويحولها إلى كائنات في مملكة الليل، ويتشوف إلى مدائن الضوء في كتاب النقوش البرية.

وعلى أبواب المعنى، يؤسس الشاعر لمخاتلة شعرية تقوم على مفرزة للأنقاض، أي أن الدلالة خبيئة التهدم أوالتردم؛ وبهذا الحفر في " كتاب الترائب والصلب"[50] يتم الكشف عن فورة الاشتعال في قميص الكلمات.

إن الدلالة المستخلصة من شعرية الاحتراق قائمة على الاختراق الدلالي الذي يحقق الذهول على سطح اللغة، في تناول شعري يتناظر فيه الصوفي والشعري على قاعدة المجاز، والتأويل المفتوح على السخاء.

خلاصات:

وأخيرا:

- إن الشعرية الصوفية رؤية تقوم على الاختراق بفرادة الذات الشاعرة، واستحواذ شعري ومعرفي في انتظام دلالي

وإيقاعي، محطمة الحدود الأجناسية بين الشعري والنثري.

- وهي أيضا كتابة واحتراق لليد التي تشيد خطابا إنيا، مختلفا، ومغايرا وتوسيع لممكنات المجهول؛ في تخصيب لمفاعيل الشعر، وفتنة المجاز.

- ومن ثم تبدت الرؤية الصوفية للشعر عند آية ورهام نزوعا فطريا، وترحلا في كتاب الجمال والجلال؛ فجاءت كيمياء الأسرار إشراقا نورانيا في شهود يمور بالاحتراق. فجاء سؤال الذات مغالبا للسكون، وعاشقا للتمرد، ومسكونا بوخز الحيرة، والاشتعال، ومؤسطرا لها.

- أما شعرية الاحتراق فقد توسعت بالاختراق الدلالي، محققة الذهول، وموسومة بالتأويل، وثراء التأثيل.

وهكذا، فإن الشاعر أحمد بلحاج آية وارهام مختلف أناقة، ومؤتلف دلالة، فاتنا كلمة، ومفتونا جفرا وحفرا في كتاب الحداثة الشعرية، مغربيا، وعربيا وإنسانيا ...

بيان الإحالات

1.أدونيس: الصوفية والسوريالية؛ ص :15 - دار الساقي، ط 1 /1992.
2.نفسه، ص :24
3.أحمد بلحاج آية وارهام: أوراق الرباوي المكية، ص: 66 - منشورات أفروديت.ط .1 / 2011
4.أدونيس: مرجع مذكور ص : 11
5.نفسه، ص: 26
6.جابر عصفور: رؤى العالم (عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر)؛ ص: 394، المركز الثقافي العربي؛ ص.1/ 2008، البيضاء /بيروت.
7.نفسه، ص: 394
8.نفسه، ص :392
9.كمال خيربك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر؛ ص: 361 - دار الفكر، ط. 2 / 1986، بيروت.
10.محمد مفتاح: الشعر وتناغم الكون، ص: 9 - المدارس.ط.1 / 2002، البيضاء.
11.كمال خيربك: مرجع سابق، ص: 364
12.محمد أديوان: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة، ص:6 المدارسي، ط.1 /2000، البيضاء.
13.أبلاغ محمد عبد الجليل: شعرية النص النثري، ص: 18 - المدارس.ط .1 /2002 .البيضاء.
14.محمد بنيس: كتابة المحو؛ ص 12 - دار توبقال .ط.1 1994 . البيضاء
15.نفسه، ص: 13
16.نفسه، ص: 34
17.صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، ص 70. دار الحرف، ط .1/ 2007، القنيطرة.
18.نفسه، ص: 72
19.نفسه، ص: 108
20.أحمد بلحاج اية وارهام: مصحف الأحوال، ص: 11 ط.1/ 2014، مراكش
21.محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفاهيم والتجليات). ص: 103 و109 - المدارس، ط: 1/ 2000، البيضاء
22.محمد زهير: (من مقدمة) ديوان طائر من أرض السمسمة، ص : 6؛ ط .1/ 1995، مراكش
23.مصحف الاحوال: ص: 38
24أحمد بلحاج آية وارهام : العبور من تحت إبط الموت؛ ص: 7 - ط.1/ (د.ت)، تواصلات، مراكش
25.نفسه، ص: 44
26.نفسه، ص: 45
27.نفسه، ص:18
28.نفسه، ص:9
30.نفسه، .ص. ص: 21 و22
31.نفسه، ص. ص، 34 و35
32.صلاح بوسريف: مرجع مذكور، ص:66
33.اية وارهام: طائر من أرض السمسمة، ص.ص: 57 و58
34.أدونيس، مرجع مذكور،ص : 103
35.نفسه، ص: 44
36.العبور من تحت أبط الموت، ص، ص: 29 و30 و31و32
37محمد مفتاح: مرجع سابق، ص: 123
38.جابر عصفور: مرجع سابق، ص: 397
39.أحمد بلحاج آية وارهام: مصحف الأحوال ويليه حديث الإشكال، ط.1 / 2014، مراكش
40.نفسه، ص: 9
41.نفسه، ص: 10
42.نفسه، ص: 12
43.نفسه، ص:12
44.نفسه، ص:15
45.نفسه، ص:44
46.محمد بنعمارة: مرجع سابق، ص، ص: 109 و110
47.العبور من تحت إبط الموت، ص: 41
48.طائر من أرض السمسمة، ص: 75
49 . نفسه، ص: 97
50.مصحف الأحوال، ص: 60

اللوحة للفنان السوري محمد غنوم

شبكة أطياف الثقافية
Culture Atyaf Network