الفاوون
شعرية. تصدر مطلع كل شهر
السنة الأولى
الإثنين 1 أيلول
2008
7
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

"كانَ ما سوف يكونُ"...

كتب المحرّر

في الذكرى العاشرة لرحيل سلفه نزار قبّاني، يرحل محمود درويش. الشاعران العربيان الوحيدان اللذان تشاركا نجومية لم تتحصّل إلا لأبطال السينما، في العصر الحديث، تشاركا أيضاً قلباً معطوباً أودى بهما. وللمرّة الأولى منذ رحيل نزار قبّاني، تخصّص جميع الصحف العربية الكبرى، ومعظم الصحف المحليّة، عناوينها الرئيسية لخبر رحيل شاعر (راجع الصفحة 20). وتقريباً، لم يبقَ شاعر أو أديب أو مثقف عربي - ناهيك بالسياسيين - لم يكتب كلمة أو مقالة أو قصيدة في حدث الرحيل المفاجئ.

إذاً، رحل محمود درويش (67 عاماً) في عملية القلب المفتوح التي أجريت له في مدينة هيوستن بولاية تكساس الأميركية، لتضييق الشريان الأبهر، وذلك بعدما أظهرت الفحوص أن حالته الصحية حرجة، وأن شريانه يوشك على الانفجار، ممضياً ساعاته الـ48 الأخيرة في حال موت سريري، إثر مضاعفات مفاجئة تلت الجراحة (كان الشاعر قد خضع لعمليتين في القلب: 1984 و1998).

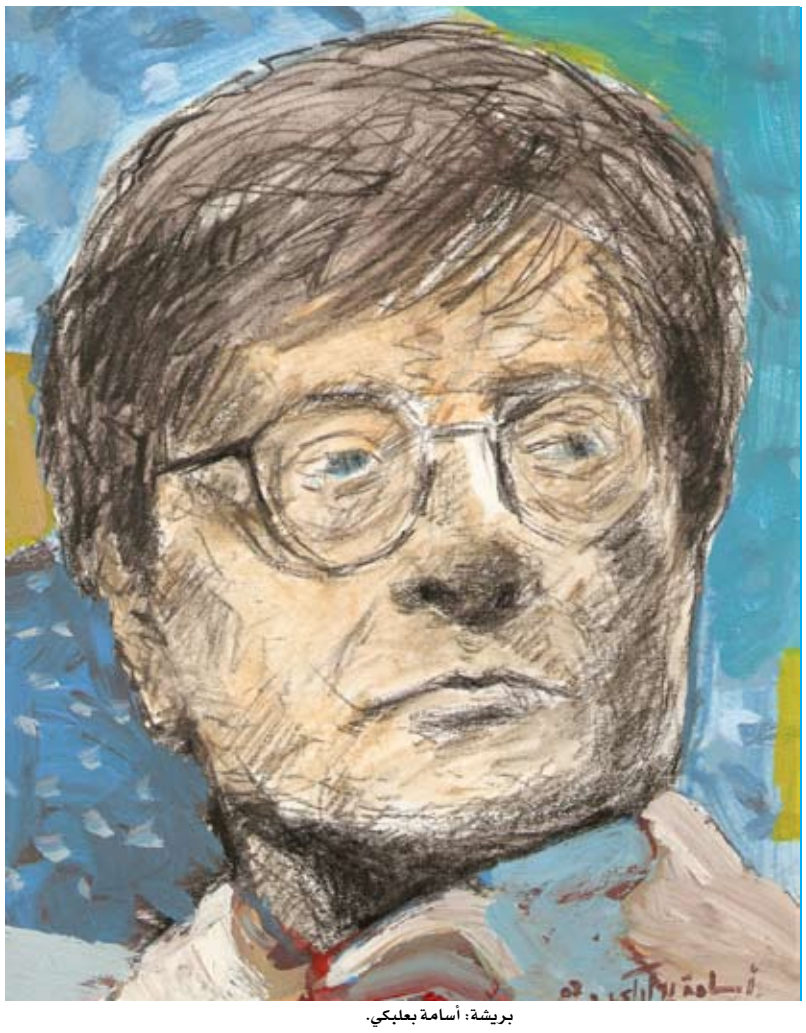
وعلى عكس حالات كثيرة تفتّش فيها وسائل الإعلام عن جملة معبّرة تصلح عنواناً للرحيل، ترك درويش - وكأنما عن قصد - عناوين كثيرة، ربما أبرزها عنوان كتابه ما قبل الأخير "في حضرة الغياب"، الذي اختارته وسائل إعلامية عربية عدّة عنواناً للحدث.

إلى ذلك، أبرزت وسائل الإعلام الإسرائيلية نبأ الرحيل الذي تصدّر الصفحة الأولى في كلّ من "معاريف" التي عنونت بـ"وفاة رمز فلسطيني"، و"هآرتس" التي استكتبت الأديب المعروف أ. ب. يهوشع ليودّع "صديقي وخصمي". واستذكرت تلك الوسائل الأزمة الحكومية التي كاد يسبّبها وزير التعليم السابق يوسي سريد العام 2000 حين أصدر قراراً بتدريس بعض قصائد درويش في المدارس الإسرائيلية، لكن رئيس الحكومة أنذاك يهودا باراك خضع لضغوط اليمين الذي هدّد بإسقاط حكومته إذا لم يُلغ قرار وزير التعليم. وبدوره تمنّى الشاعر اليساري إسحاق ليئور على السلطات الإسرائيلية السماح بدفنَ الشاعر في أراضي قريته البروة "لعلّ ذلك يمثّل بداية رحلة طويلة من التكفير عن الذنوب"، مؤكداً على أن "التاريخ كلّف درويش تأدية دور الشاعر الوطني".

أدونيس

وتحت عنوان "أحب أن أبكي" كتب أدونيس: "وكنا في بيروت نفتح لغاتنا على الرياح الأربع. وفي بهاء الصداقة كنا نحتفل - في بيتنا، كلّ سنة، باليوم الذي ولد فيه مع نينار التي ولدت في اليوم نفسه: 13 آذار. كان يأخذها بين ذراعيه، فتقول له بطفولتها الشاعرة: «أنت كبير، وأنا صغيرة. شو استفدنا؟». مع ذلك، فيما بعد، في غلواء الصداقة، والتباس علاقاتها، باعَدَت بيننا الحياة. غير أن الخيط الذي يصل الضوء بالضوء لم ينقطع بيننا أبداً. الآن، أحب أن أبكي" ("الحياة"). (التتمّة ص 18)

"قيثارة" لشوقي عبد الأمير
2



بريشة: أسامة بعلبكي.

أيها الشعر أيها النثر

ماهر شرف الدين

تمثال امرأة تتجرّع السم

"أهمّ ما في حبّي لزينب أنه حوّل الموت
من فكرة غياب إلى فكرة فراق"

... وأنت غائبة، وهذا السرير الواسع عليّ كالقميص. هذه الحياة الواسعة عليّ كالقميص. رائحتك نابتة بين شقوق الجدران كالأعشاب، وذكراك مدمّرة كطفلةَ على وشك البكاء. يا طفلتي التي سافرت مع الفجر. يا زينب. وأنت غائبة، وهذا الألم المسكون كالبيوت، المحروس كالبيوت. وتلكَ الذبحة التي تنتظر قلبي عند آخر الشارع. نحن نكتب لأننا لسنا واثقين بالله. لسنا متأكّدين من أنه يسجّل لنا حياتنا على شريط فيديو. الله حزين يا زينب. الله منطو ويائس. ولأنه الله ممنوعٌ من الانتحار. ولأنه الله محرومٌ من الجنون. ولأنه الله وُجد كاملاً. وهذه عقدته. وعندما خلقَنا خلقَ الناقص الذي يسعى إلى الكمال: خلق حلمه.

من قصيدة صدرت في كتاب منذ أيام، وكُتب هذا المقطع إثر سفر زينب للعمل في الكويت.

التتمة 19

الشجرة والصخرة وبين بين

شوقي أبي شقرا

الكتابة لماذا وعدمها لم لا؟

وربّما الأمر أهون حين يكون كالصدى، أي على قدر الطموح وراءه، وعلى قدر قامة الحجر الذي ندحرجه ونحن ملهوفون من عل إلى أسفل. ثم نحن نحاول أن نلقط العشرة على الشجرة، ولسنا نرتضي واحداً في اليد الواحدة، نكتفي به ونعلّله بأن القناعة غنى وفائدة وواقعية وعلى مقربة من الاكتفاء الذي به الرجوع إلى البيت بالصيد. ونحن ننتفه، هذا الصيد، نخلع ريشه في المساء فيتعرّى لنا. وعندئذ يكون العري الذي يؤلمنا ونندم ولا شكّ على أننا نحن الخزي والعار. وأننا جماعات من البرابرة يخلصون لعاداتهم السيّئة، وربّما لتقاليدهم الأسوأ.

ولا ندري هل الصيد هو الواحد الأحد أو هو العشرة، والأرجح أنه الرقم الكبير، وليس الواحد الفرد.

تلك هي الأغنية الحزينة التي تغنّي العدد وليس أوّله، بل مجمل ما يحطّ على الشجرة. ونترك المَثَل الدارج يذوب في محيطه، ولا نعبأ بالقليل، بل ينبغي الكثير، وهنا تأتي الكتابة وتفصل

(التتمّة ص 10)

"أهل الذمّة" في ذمّة الشعر العربي — 6
"صديقي الله" لزياد الرحباني — 11
شعر التروبادور فارس القرون الوسطى — 16
عشرينيات درويش... صور تُنشر للمرة الأولى — 22

أفقيّاً

قيثارة 2/1

I
Lyr قيثارةٌ
في صالة فندق بباريس
وأخرى كانت في يد الربّة إينانا
لم يبقَ منها إلا رجع بعيد
نا.. نا.. أنا

قيثارةٌ كانت تسمّي الأشياءَ،
والوديانُ تنتفخُ مثل أوداج تحت إيقاعها
يومَ جاءَ الطوفانُ لا غضبًا ولا لعنةً
بل لتستحمّ الأرضُ.

لستُ مثل بودلير
أقولُ: أنا العازفُ والقيثارةُ والموسيقى
أنا صوتُها فقط
يرتدّ في غيهب ليس منّي،
وقد استحال رملاً فيّ.

II
أغنية
﴿مات أنكيدو في حضن غابة الأرز
وسرقَ النعبانُ عشبةَ جلجامش
في مستقر رأسي / الفرات
ولهذا لم أعد أقدر على النوم إلاّ
بين رأس الفرات وحضن الأرز﴾

من أين تأتي هذه الألحانُ
لولا أظافري التي تمزّق فوق الأوتار
أرديةَ كلّ غروب
غروبٌ، غروب
لن ترثني أرضي التي ورثتْ
غروبٌ لم يعد يقول شيئاً
لأنهُ أنا.

III
الأمسُ قيثارةٌ
لكنّ الحاضرَ عازفٌ
وأنا الجنين الذي لم يُصغِ.

الموسيقى التي ترى
تُهشّم كل المرايا
ونحن الذين لا نرى.. إلاّ في المرايا

القيثارة السومرية.

الغيمةُ
تُستسقى
الدمُ يُوارى
وأنا أصغي.

IV
في مقبرة الملكة
شبعاد
لم يبقَ شيء
من عظامها
وعظام
عبيدها
ورجالها
لم يعثروا إلاّ
على قلائدَ
وقيثارة
لم أقلْ قطّ
إنها كانت مومياء
الله.
بأوتار كأعمدة معبد
وجسد ينبض ويعرق
منذ أربعة آلاف عام
ترتجل أطياف طفولة
في قبرٍ أتقرّى وأكادُ
أكون.

V
يا قيثارةُ
لن نصغي إلى موسيقى النار
لأننا لا نقدر أن نكون فيها.

ضوء الشمعة موسيقى
يُصغي إليها الفراغ
عندما يشعر بالوحدة
ألهذا يُذكرني بكلّ الموتى
الذين يصرخون الآن بصوتك.

ضوء الشمعة يرتعشُ
كأنّي.
أقام فيه السديمُ
كما أقام الله في كلمة حبّ.

VI
مات كلّ شيء في أور
إلاّ الطين الذي تركتْ فوقه
الموسيقى
غداً يغلق الربُّ كتابَ الكائنات
لن تبقى في ذاكرته
إلاّ هذه الأصداء.
ليستْ الكتابةُ إلاّ حيواتٍ أمبيبيّة
لروح الموسيقى.
كتابةٌ على ورقة الفراغ
إصبعٌ على وتر
آلاف الأعوام في لمسة.

اليدُ التي تكتبُ تتذكرُ
لكنّ اليد التي تعزف تمحو.

شوقي عبد الأمير

أسرار الشياطين

شاعر لبناني يفوق عدد سنتيمترات طوله عدد صفحات أعماله الكاملة، اتصل ببعض كتّاب "الغاوون" لتحريضهم عليها

في مثل هذا اليوم...

في مثل هذا اليوم رفض رياض الريّس نشر الأعمال الكاملة لجودت فخر الدين، قائلاً له: "بعد بكّير عليك". ما اضطرّه إلى نشرها على حسابه الخاص لدى "المؤسسة العربية".

لُوحِظ...

أن معظم الأنطولوجيات الشعرية التي يمرّ لبنان في حمّاها، واظبت على استثناء تجربة الشاعر أنطوان الدويهي

أن تلفزيون "المنار"، وعلى عكس بقية الفضائيات، تجاهل خبر رحيل محمود درويش تماماً في نشرة أخباره المسائية!

أن فيديل سبيتي قال في تحقيق إنه ضدّ الطبيعة، ثمّ على الصفحة التالية (جريدة "السفير") نُشرت له قصيدة جديدة تحمل اسم "نهر"!

محمود درويش نموذجاً...

ظاهرة شعر الشعر

أحمد حسن

تتناول هذه المقالة ظاهرة "شعر الشعر" لدى الشاعر الراحل محمود درويش في أعماله الجديدة، ونعني بتلك الظاهرة: القصائد التي يكتبها الشاعر عن الشعر (بالألف واللام)، أو عن تجربته مع القصيدة/ القصيدة؛ حيث تغدو القصيدة فاعلاً دلالياً ومفعولاً به في الآن نفسه.

ظاهرة "الكتابة عن الكتابة" قديمة قدم الشعر ذاته، وقد كان لكبار الشعراء تصوّرات نقدية ورؤى نظرية وملاحظات على أعمالهم وأعمال الآخرين كتبت نقداً أو شعراً في ثنايا خطابهم الشعري، على أن المفاهيم النقدية في الخطاب الشعري لا تقدّم الرؤية في إطار نظري تقريري جاف، وإنما تقدّمها بكل ظلالها الدلالية الشفيفة متلبّسة بوهج الشعر ودفئه الإنساني وقدرته الصياغية الباهرة. وقد عرف تراثنا الأدبي أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة، بداية من العصر الجاهلي وانتهاءً بعصرنا الحديث، وهي ظاهرة جديرة بالتأمّل؛ لأنها تُرينا كيف نظر الشاعر إلى ذاته وإلى شعره، وكيف صاغ أسطورته الخاصة باعتبارها تركيبة إبداعية محدّدة يتعامل بها مع عالم الإبداع بأطرافه المتعددة، وقد يأتي الواقع مصدّقاً لهذه الأسطورة ومؤشراً إلى بقائها، وقد تظلّ وهماً يعبّر عن مجرّد حلم الشاعر. وقد كان المتنبّي يحلم في صباه بأن يكون شاعراً متفرّداً، وكان يخاطب ممدوحه قائلاً:

"أمطْ عنك تشبيهي بما وكأنه
فما أحدٌ فوقي ولا أحدٌ مثلي"

في خطاب شعري تأسيسي لافت ينبئ عن شاعر مقتحم، يروّض أوابد اللغة وشواردها، ويسعى خلفه الآخرون - نقاداً وشعراء - محاولين الوقوف على دقائق أسراره الإبداعية من ناحية، أو محاولين الكتابة على غراره، فيصيبهم العجز والمعاناة: "أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلقُ جرّاها ويختصمُ".

ولا يعني ذلك بالطبع أن المتنبّي كان لا يعاني في صياغة قصائده، أو أنه لم تكن تعتريه حالات من الجمود والعجز عن الكتابة، لكنه بالرغم من ذلك صنع أسطورته الشعرية الخاصة التي صدقها واقعه الإبداعي واندمج معها الوجدان العربي على امتداد عصوره المختلفة، وجعلتها الذائقة الأدبية على قمّة الشعر العربي، فكان جديراً ببيته الذائع الصيت:

"وما الدهر إلا من رواة قصائدي
إذا قلتُ شعراً أصبح الدهرُ منشداً".

في حين نجد شاعراً كالعقّاد يؤكد على تصوّر نظري في مفهوم الشاعر ووظيفته، صاغه في بيته الشهير:

"والشعرُ من نَفَسِ الرَّحْمَنِ مُقتَبَسٌ
والشاعرُ الفذّ بين الناس رَحْمَنُ".

لكن الوجدان العربي لم يستطع إساغة أسطورة العقّاد الشعرية، بالرغم من مبايعة طه حسين له بإمارة الشعر بعد وفاة شوقي، فضلاً عن افتقادها للتحقّق في جلّ نماذجه الشعرية التي غاب عنها الأداء الشعري الرفيع والتلقائية المحبّبة، فظلت تعبّر عن "ذكاء العقل" المتكئ على المنطق الذهني أكثر من كونها تعبّر عن "ذكاء القلب" المكتئ على الاندماج في التجربة، ومن ثم ظلّ وعيه النقدي يجرجر إبداعه الشعري على حد قول صلاح فضل، بينما نجد على الضفة الأخرى أحمد شوقي يصوغ أسطورته الشخصية ومذهبه الشعري في بيته الرائع:

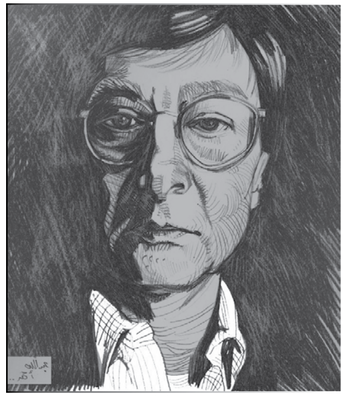
"وكان شعري الغناءَ في فرح الشرق
وكان العزاءَ في أحزانه".

والبيت يعدّ اكتنازاً باهراً لرؤية شوقي الشعرية التي تتماهى مع الرؤية الجماعية ولا تقفز فوقها متذرّعة بـ"حجج التفرّد الذاتي" المفارق للمجموع، وقد نختلف الآن حول مذهب شوقي الشعري، وقد نرى صورة الشاعر غير ما يرى؛ فنرفض فناء الشاعر في غيره، ونبحث عن "الصوت المتفرّد" الذي يتغوّر في أعماقه ليقدّم لنا رؤية شديدة الخصوصية، لكننا على أي حال لا نستطيع أن نغضّ الطرف عن براعة شوقي الأسلوبية؛ التي تتأسس في البيت على أسلوب القصر القائم على تعريف الطرفين (شعري/ الغناء)، وكان شوقي يرى أن شعره هو وحده المنوط بالغناء الجماعي، وشعره وحده القادر على صياغة الأحزان الجماعية، وكذلك بنية التضاد بين (الأفراح/ الأحزان) التي تؤكّد قدرة شوقي على الإحاطة بدرجات سلّم المشاعر المتدرّجة من الأفراح إلى الأحزان، فضلاً عن صيغة الجمع التي تؤكّد مواكبة شوقي لكلّ الأفراح والأحزان التي يتلوّن به الوجدان الجماعي على تعدّدها واختلاف مناسباتها، ومن ثم فهو متّسق مع "أسطورته الخاصة" التي لا يكتفي فيها الشاعر بالحديث عن الأمّة، وإنما يتحدّث أيضاً بلسانه لأنها هي التي تمنحه التقدير الأدبي، ومن ثم يظلّ التواصل الجماعي بين الشاعر وأمّته على أشدّه، وفي هذا يكمن منبع زهوه المقتدر، أو بتعبيره:

"والشعر في حيثُ النفوسُ تلذُّهُ
لا في القديم ولا الجديد العادي".

ومن الطريف أن يقول شاعر كصلاح عبد الصبور: "إن شوقي هو صورة العصر الأدبية والفنية، هو هرمه الواسع القاعدة، المرتفع القمّة، الذي يمثّل كل حجر من أحجاره شيئاً من روح هذا العصر"!

وإذا كان شوقي قد ركّز على لحظتَي "الكتابة والتلقي" باعتبارهما اللحظتين الحاسمتين في ميدان التواصل الجمالي، فإن محمود درويش قد بدأ مسيرته الإبداعية بالتماهي مع ضمير الجماعة على طريقة شوقي في التوجّه - وإن اختلفت المذاهب الأدبية وطرق الصياغة - متمثّلاً صوت شعبه الفلسطيني، ومؤدّياً دور المغنّي القادر على صياغة الرؤى الجماعية،


بريشة: عبد الله أحمد.

لعنة هذه الصفحة!

على هذه الصفحة، في العدد الفائت، اعتذرنا عن سقوط اسم الزميل محمد الحجيري عن مقالته المعنونة "الله والشعر... وجهاً لوجه"، ولم يكن يدور في خلدنا أننا سنُبقي على هذا الكادر للاعتذار عن سقوط اسم الزميل فادي سعد عن مقالته "ما علاقة الشعر بقصر العمر؟". وربما لأن هذه الصفحة تحمل في العادة أوزار المواضيع الملعونة حلّت لعنتها على ساكنيها.

قصيدة من وراء ظهر الموت

البورتريه المقابل للفنان السوري حسام وهب.

أوردت بعض الصحف والمواقع الالكترونية أن الشاعر محمود درويش صحا من العمليّة الجراحية في هيوستن، وباشر كتابة قصيدة قبل أن يسوء وضعه مجدّداً: "هزمتكَ يا موت/ الفنون الجميلة جميعها هزمتك/ يا موت الأغاني في بلاد الرافدين/ مسلّة المصري/ مقبرة الفراعنة/ النقوش على حجارة معبد هزمتك/ وأنت انتصرت". ومعلوم أن هذا المقطع يشبه، أو يستلهم مقطعاً شهيراً من "جدارية" التي كتبها إثر عملية قلب مفتوح سابقة ("مات" فيها لمدّة دقيقة ونصف الدقيقة)، ويقول فيها: " هزمتك يا موت الفنون جميعها".

ومحاولاً تقليص المسافة وردم الهوّة
بين الكلمة والفعل:
"لو كانت هذه الأشعار
إزميلاً في قبضة كادحْ
قنبلة في كفّ مكافحْ
لو كانت هذه الأشعار
...
لو كانتْ هذه الكلمات
محراثاً بين يدَي فلاحْ
وقميصاً أو باباً أو مفتاحْ
لو كانت هذه الكلمات".

لكن درويش المولع بتخطّي ذاته والمنتمي إلى فضاء الشعر اللامتناهي، أدرك بعد إصدار دواوين عدّة تدور حول القضية الفلسطينية أن قصائد الوطن لديه قد تقع في فخّ الإرهاق الجمالي، إذا لم يطوّر أدواته الشعرية ورؤاه الفنية، لذلك تحوّل من تعليق فلسطين كلافتة على واجهة بعض القصائد كما في ديوان "عاشق من فلسطين"، إلى باحث عن رؤى جديدة لفكرة الوطن والهوية، وأدرك – ربما بتأثير من هشاشة المواقف النضالية للأنظمة العربية كأحد أسباب التحوّل الخارجية – أن عليه أن يعيد مساءلة جميع الأشياء، أن يساءل الذات والآخر والعالم والوجود والتاريخ والأساطير والتراث، باحثاً عن ينابيع القوة في ماضيه وإمكانات الأمل في مستقبله، راغباً في تشكيل هويته من جديد، فكان تحوّله من "شعر القضية" إلى "قضية الشعر"، لا سيما بعدما فقدت أناه الشخصية في لحظتها الراهنة علاقاتها بزمانها الأول ومكانها الأول. وبعدما كان يقول: "قصائدنا بلا لون/ بلا طعم بلا صوت/ إذا لم تحمل المصباحَ من بيتٍ إلى بيت/ وإن لم يفهم البُسطا معانيها/ فأولى أن ندرّيها/ ونخلد نحن للصمت"، مؤكداً على ضرورة توجيه القصيدة إلى جمهور البسطاء، باعتبارها مصباحاً قادراً على إرسال "الإضاءة الباهرة" لجعل الطرق واضحة، أمسى يقول:
"طريق يسدّ عليّ الطريق
فيصرخ بي شبحي

إن أردتُ الوصولَ
إلى نفسك الجامحهْ
فلا تسلك
الطرق الواضحهْ"

وصارت "معرفة النفس" في "تطوّراته الشعرية الأخيرة" أعقد من أن نسلك لها الطرق الواضحة، وعزفت هذه الذات الفردية عن ممارسة فعل "التوصيل" القديم بالبساطة السابقة "من بيت إلى بيت"، ولم تعد قادرة على المواءمة بين حركة الإبداع وحركة المجموع، وكان ذلك مؤذناً بتحوّل العلاقة بين الشاعر من ناحية والمتلقّي – قارئاً أو ناقداً – من ناحية أخرى.

ومن ثمّ فإن هذا التطوّر – على حدّ قول محمود درويش في مقاله "أنقذونا من الحب القاسي" – أثار غضب عشرات المثقفين واعتراضاتهم ("يا محمود، عد إلى الوراء! إذا كان هذا التقدّم الفنّي فليتك لم تتقدّم... ليتك لم ترحل عن القرية... هل سيأتي كل قارئ إلى الشاعر ليفسّر له الرموز أم يبحث عن منجم؟...إلخ")، وفي هذا الإطار نستطيع قراءة قصائد درويش التي تستحضر المتلقّي الآخر والعالم والوجود والتاريخ والأساطير والتراث، باحثاً عن ينابيع القوة في ماضيه وإمكانات الأمل في مستقبله، راغباً في تشكيل هويته من جديد، فكان تحوّله من "شعر القضية" إلى "قضية الشعر"، لا سيما بعدما فقدت أناه الشخصية في لحظتها الراهنة علاقاتها بزمانها الأول ومكانها الأول. وبعدما كان يقول: "قصائدنا بلا لون/ بلا طعم بلا صوت/ إذا لم تحمل المصباحَ من بيتٍ إلى بيت/ وإن لم يفهم البُسطا معانيها/ فأولى أن ندرّيها/ ونخلد نحن للصمت"، مؤكداً على ضرورة توجيه القصيدة إلى جمهور البسطاء، باعتبارها مصباحاً قادراً على إرسال "الإضاءة الباهرة" لجعل الطرق واضحة، أمسى يقول:
"طريق يسدّ عليّ الطريق
فيصرخ بي شبحي

الشاعر: بأن القصيدة هي التي تكتبه، متقاطعاً في ذلك مع الرؤى القديمة للمبدعين الكبار: مثل كوليردج الذي قال إنه كتب قصيدة "كوبلاخان" بعدما جاءته كاملة في حلم. بالطبع نحن لا نصدّق الشعراء في الإيحاء بفكرة "الإلهام" فقط، وتجاهل فكرة "الصنعة" – خصوصاً أن مسوّدات قصيدة كوليردج وُجدت بعد وفاته – لكن هذا الأمر لا يجعلنا نذهب من أحد الطرفين إلى الآخر، بل يجعلنا نستحضر أيضاً جوهر المعاناة الإبداعية باعتبارها تركيزاً وانصهاراً لملكات الشاعر كلّها من إلهام وخيال وعاطفة وصيغة وإرادة

بريشة: محمد شمس الدين
(أرشيف "دار الجديد").

وتنظيم. ودرويش لا يودّ اصطناع تلك الأسطورة لنفسه:
"(إلى قارئ) لا تثق بالقصيدة
بنت الغياب
فلا هي حدسٌ
ولاهي فكرٌ
ولكنها حاسّة الهاوية
الكتابة جرحٌ صغير يعضّ العدم
الكتابة تجرح من دون دم"

فدرويش هنا يرفض أن يكون الشعر ذريعةً لتعالي الشاعر على القارئ، ومسوّغاً يجعله يدير ظهره للعالم متغنّيا بالغياب، ومن ثم فإن القصيدة/ الجرو تناوئ العدم ليمنحها الوجود، ما يذكّرنا بقول لوتشي الشاعر الصيني القديم:
"نحن الشعراء نصارع اللاوجود؛
لنجبره على أن يمنح وجودا، ونقرع
الصمت لتجيبنا الموسيقى".

وفي هذا السياق يقدّم درويش عصارة خبرته الشعرية:
"(إلى شاعر) كلما غاب عنك الغياب
تورّطت في عزلة الآلهة
فكن (ذاتَ) موضوعك التائهة
كن حاضراً في الغياب"

متحرّكاً في جدلية الثنائيات: (الحضور والغياب، الذات والموضوع) رافضاً فكرة الشاعر المتألّه المنعزل، ومؤكداً على فكرة (الغياب/ الانقطاع) للعودة إلى (الحضور/ التواصل) في حراك دائري لا ينقطع؛ ومن ثم لا تكون الذات منفصلة عن الموضوع، ولا يكون الغياب انقطاعا عن العالم، بقدر ما هو حضور في مستواه العميق. وهنا يغدو الغياب بؤابة البحث عن الحقيقة التي تظلّ معجزة النصّ الخالدة كأنها يد موسى التي تخرج بيضاء:
"الحقيقة جارية النص حسناءُ
بيضاءُ من غير سوء".

وما دام المبدعون الكبار هم المعنيّون باقتناص كبد الحقيقة، فمن الطبيعي أن تظلّ علاقتهم بالنقاد الصغار الباحثين عن القشور متوتّرة دائما، وقد تمثّل درويش هذه الرؤية في "جدارية" وبين "جدارية" (1999) تقترب من العشر سنوات، ما يؤكد أن رؤية درويش للنقاد ظلّت مهيمنة عليه كأحد هموم الإبداعية المؤرّقة بأزمة التواصل الجمالي الحقيقي الذي ينشده الشاعر في سياق تحوّلاته الإبداعية الأخيرة:
"يغتالني النقاد أحياناً
يريدون القصيدة ذاتها
والاستعارة ذاتها".

هكذا في صياغة تقريرية مباشرة، وبلا حيل فنّية، يتبدّى وقع الأنا الشاعرة تحت سنابك النقاد القاتلة عبر (المفعول به/ ياء المتكلم/ إدانته للنقّاد لا تقتصر على عالمه الظاهر، بل تمتدّ لتشمل عالم اللاشعور: حيث نستشعر أن ظهور شخص المعرّي في "الحلم" يكاد يكون أحد أقنعة الأنا الشاعرة التي تتكئ على الإزاحة – في وصفها أحد خصائص الحلم لدى فرويد – لتصنع إحدى الحيل الدفاعية، وتدرأ عن ذاتها "القمع الرمزي" القابع في ممارسات النقاد عبر تاريخ الشعر العربي المديد (في تصوّر الشعراء بالطبع) منذ أن احتجّ حسان بن ثابت على النابغة الذبياني (الشاعر الناقد) في سوق عكاظ قائلاً له: "أنا أشعر منك ومن أبيك"، لأن النابغة فضّل الخنساء عليه، ومروراً بالفرزدق الذي أطلق صيحته الشهيرة في وجه عبد الله بن إسحاق النحوي: "علينا أن نقول، وعليكم أن تتأوّلوا"، عندما ضاق ذرعا بملاحقات ابن اسحاق النقدية التي تتبّع فيها مواطن الخطأ في أبياته الشعرية، حتى هجاه الفرزدق ببيته الذائع:
"فلو كان عبد الله مولى هجوته
ولكن عبد الله مولى مواليا"

لجهة أنه تعامل مع شعره بمنطق ملعقة الشاي (إليوت)، ومنطق فخاخ الطيور (درويش).

وفي الإطار ذاته تتحرّك قصيدة "اغتيال"، بالرغم من كونها من آخر دواوينه "أثر الفراشة" (2008)، والمسافة الزمنية بينها وبين "جدارية" (1999) تقترب من العشر سنوات، ما يؤكد أن رؤية درويش للنقاد ظلّت مهيمنة عليه كأحد هموم الإبداعية المؤرّقة بأزمة التواصل الجمالي الحقيقي الذي ينشده الشاعر في سياق تحوّلاته الإبداعية الأخيرة:
"يغتالني النقاد أحياناً
وأنجو من قراءتهم
وأشكرهم على سوء التفاهم
وأبحث عن قصيدتيَ الجديدة".

حيث تتحوّل ياء المتكلم المسلّط عليها القتل (يغتالني) إلى ياء المتكلم المنتمية إلى روح الإبداع والتجدّد (قصيدتيَ الجديدة)، مع ملاحظة أنها جاءت محذوفة في نطاق التقاء الساكنين (لأنها تُنطق: يغتالُنن نقّاد)، وإذا بها تصبح متحرّكة في آخر القصيدة، وفي هذا الإطار تستشعر أن الوزن وإمكانات اللغة وعلاماتها الشكلية قد شاركوا الشاعر في صياغة رؤيته حيث تحوّلت فتحة ياء المتكلم المتحركة من كونها حركة شكلية إلى حركة إبداعية مفعمة بروح الإبداع المتجددة وكأن (القراءة/ القتل/ الجمود/ السكون/ المحو) لن تؤثر في (القصيدة/ الحياة/ التجدّد/ الحركة/ الوجود).

وإذا كان درويش قد رفض بعض الممارسات النقدية بتجلياتها التحريضية التي تتجاهل الهوية النوعية المائزة لفنّ الشعر وتنظر إلى الشعر في نطاق الرأي والقضية والجماليات المستقرّة، فإنه يرفض بعض الممارسات الشعرية التي تتكئ على طبيعة الشعر الغنائية فقط وتدور في فلك التصوّرات القديمة التي تنطوي على الانتظار السلبي لهواجس الإلهام والأحلام الجملية والمؤثرات العاطفية، ما يجعل الشعر مجرّد ردّ فعل للمثير الخارجي: "كأن الأرض ضيقة/ على المرضى الغنائيين، أحفاد الشياطين/ المساكين المجانين الذين إذا رأوا/ حلماً جميلاً لقنوا للببغاء شعرِ/ الحب، وانفتحت أمامهم الحدود".

فهنا تتبدّى نبرة السخرية التي تتهكم من نمط الشعراء العاطفيين أو المرضى، بحسب درويش، الذين يختزلون الأرض – على اتساعها – في نموذج المرأة ويختصرون الشعر – على تنوعه – في نمط الحب، وكأن شعر الحب والمرأة وحده القادر على فتح أبواب القول على مصراعيها، ولعل أوضح مثال على ذلك قول مجنون ليلى مجسّداً فكرة المرأة الملهمة صاحبة العطاء:
"يقولون مجنون يهيم بذكرها
فوالله ما بي من جنون ولا سحرِ

إذا ما قرصتْ الشعر في غير وصفها
أبي – وأبيكم – أن يطاوعني شعري"

ولا يكتفي درويش بهذا، بل يدين اعتناق بعض الشعراء المحدثين للتصورات الأسطورية العربية القديمة التي تُعد أسطورة شياطين الشعر في وادي عبقر أوضح تجل لها، إذ تجعل الشاعر محض تابع لقرينه الجنّي الذي يُملي عليه الشعر، فيظل الشاعر مجرد "وسيط لا مسؤول" يكتفي بالانتظار والتدوين. وبالرغم من إدانة درويش القاسية لـ"المرضى الغنائين أحفاد الشياطين"، فإن تلك القسوة لا تجعله يطرح ذاته المبدعة في لحظاته الشعرية بحسبانها ذاتا متفردة فارقة ومتفوقة على أقرانها، بل نراه يعيد إنتاج بيت المعري الشهير: "وإني وإن كنت الأخير زمانه/ لآت بما لم تستطعه الأوائل"، قائلاً: "وأنا كنت الأخير/ وجدت ما يكفي من الكلمات/ كلّ قصيدة رسم"، في تناس يعبّر عن رؤيته الخاصة لأسطورته الذاتية التي تتقاطع مع صورة المعرّي الأولى حين كان متأخراً في صدر حياته يروح المتنبّي الطامحة إلى العلو فوق الجميع، مستحضراً في الآن ذاته الروح الأخرى للمعرّي في مراحله الأخيرة التي رفض فيها جهارة المتنبّي ومال عن ظلّه إلى ظل نفسه الوادعة، فأصبح يقول:
"إذا قلت المحال رفعت صوتي
وإن قلت اليقين أطلت همسي".

لقد وجد المعرّي يقينه كما وجد درويش كلماته، فأصبحت قصيدته تشبع انحيازاته الأولى حين كان صبياً يحب الرسم ويتوق إلى علبة ألوان ولا يقدر على شرائها وأصبح الآن يتباهى (بالقصيدة/ اللوحة) التي تؤكد الانتماء إلى الحياة ولا تتعالى عليها:
"سأرسم للسنونو الآن خارطة الربيع
وللمشاة على الرصيف الزيزفون
وللنساء اللازورد".

لكن الشاعر سيكفكف من غلوائه القديمة وحماسته الزائعة في شطر حياته الأول حين كان يقول:
"يا رفاقي الشعراء
نحن دنيا جديدة
مات ما فات
فمن يكتب قصيدة
في زمان الريح والذرّة
يخلق أنبياء"

لم تعد الكلمة تخلق أنبياء بمجرّد قولها، وقد أدرك درويش أن عليه أن يعي دوره الجوهري المنوط به في تلك الحياة فأضحى يقول:
"غنّيتُ كي أزن المدى المهدور
في وجع الحمامة
لا لأشرحَ ما يقول الله للإنسان
لستُ أنا النبيّ لأدّعي وحياً
وأعلن أن هاويتي صعود".

فإذا كانت رسالة النبي تتجلّى في استقبال الوحي الإلهي ونقل تعاليم الله لنبي البشر، فإن دور الشاعر يكمن في تجسيد حجم المعاناة الإنسانية ورؤية أبعادها المتعدّدة، والحمامة في هذا السياق رمزٌ شعري بامتياز منذ الشاعر الجاهلي حميد بن ثور، ومروراً بأبي فراس الحمداني في بيته الشهير:
"أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ
أيا جارتا لو تشعرين بحالي".

ولعلّ هذا ما جعل درويش يماهي بين لغته الشعرية والهديل/صوت الحمامة، منوّعا على رمز الحمامة واليمامة في كثير من السياقات، مؤكداً على المخالفة الطبيعية بين الشاعر والطائر: "لا أريدُ الرجوع إلى أحد/ لا أريد الرجوع إلى بلد/ أريد الرجوع فقط/ إلى لغتي في أقاصي الهديل". ومن ثم فإن اللغة تظلّ منبع زهو الشاعر ووجهه الحقيقي المائز الذي يجابه به الآخرين، متفوّرا في حدود تراثه الشعري المديد. يقول درويش في نصه "قافية من أجل المعلقات": "من أنا/ هذا سؤال الآخرين ولا جواب له أنا لغتي أنا/ وأنا معلقة... معلقتان... عشرُ هذه لغتي/ أنا لغتي أنا ما قالت الكلمات:/ كن/ جسدي فكنت لنبرها جسداً".

وبالرغم من قدرة درويش البارعة في تطويع قصيدته لرؤيته، فإن ذلك لا يجعله يركن إلى الفخر الصاخب الذي رأيناه عند المتنبّي؛ بل كثيراً ما يرتدي قناع الشاعر الباحث عن القصيدة المراوغة. يقول في قصيدته "تدابير شعرية" الذي يشي عنوانها بأن شاعرها دائم التدبّر والتأمل ومداوم التنقيح ومعاودة النظر: "القصيدة تبعد عني،/ وتدخل ميناء بحّارة يعشقون النبيذ،/ ولا يرجعون إلى امرأة مرّتين/ ولا يحملون حنينا إلى أي شيء/ ولا شجناً"، حيث يصطنع الشاعر مشهداً بصرياً سردياً تتجلى فيه القصيدة بحسبانها طيفا خاطفاً لامرأة مباغتة تراوغ الشاعر، وتبعد عنه داخلةً في ميناء البحّارة المعتنقين النشوة (الخمر/ النساء) في تجدّد دائم يوازي – لدى التحليل الأخير – خاطر القصيدة الذي قد لا يأتي بهيئته المخصوصة تلك إلا مرّة واحدة في العمر.

ولو وفّق الشاعر في التقاط تجربته وأمسك بتلابيب قصيدته، فإنه لا يلبث أن يضعنا في حيرة أخرى هي حيرة البحث عن كنه الذات: "ولكنني/ منذ وجدت القصيدة شرّدت نفسي/ وساءلتها/ من أنا، من أنا؟".

ومن ثمّ تظلّ أسطورة درويش الذاتية قائمة تحفظ تجدّدها وتضمن شبابها المتجدّد المنفتح على مظاهر الكون والممزّقة في الآن ذاته بين إخلاصه لماهية الشعر، الشعر قرين الفضاء العلوي، وانتمائه إلى محيط الأرض بكل مواجعه التاريخية وأبعاده الصراعية: "لم يكن للكواكب دورٌ/ سوى أنها/ علمتني القراءة:/ لي لغةٌ في السماءْ/ وعلى الأرض لي لغةٌ/ من أنا؟ من أنا؟".

وإذا كان سبينوزا يقول: "في النهار أنا مشغول بعمل أهل الأرض، بينما أنا في الليل مشغول بعمل أهل السماء، فذلك لأن الفيلسوف بعقله الصارم المنظم يستطيع أن يفعل ذلك"... بينما الشاعر الحقيقي يظل دائماً معذّباً بأرق السؤال يحمل بين جنبَيْه جذوة الإبداع التي لا تنطفئ إلا بكتابة السطر الأخير في الحياة.

"يحبون الشيوعية" ويكرهونها

في رثائه للشاعر الراحل محمود درويش، استذكر محمد دكروب، وهو أول من أجرى مقابلة صحافية مع درويش، حكاية طريفة كانت تحصل مع قصيدة الشاعر الشهيرة "سجّل أنا عربي"، ومفادها أن أكثر الصحف العربية التي نشرت هذه القصيدة حرصت على إسقاط سطر منها، ثمّ الزعم بأن ذلك حدث سهواً وعن غير قصد، وهذا السطر هو "يحبّون الشيوعية" الذي يرد في القصيدة على الشكل الآتي:

"وعنواني أنا من قرية عزلاء... منسيّهْ
شوارعها بلا أسماء
وكل رجالها... في الحقل والمحجرْ
يحبّون الشيوعيّهْ
فهل تغضب؟".

البورتريه المقابل للفنان إسماعيل شمّوط.

"لاعب النرد"

"لاعب النرد" آخر قصائد محمود دوريش، وفيها يقول:
"مَنْ أنا لأقول لكم
ما أقولُ لكم،
مَنْ أنا؟
كان يمكن ألا يحالفني الوحيُ
والوحي حظُّ الوحيدين
إنّ القصيدة رَمْيَةُ نَرْد
على رُقْعَة من ظلامْ
تشعُّ، وقدّ لا تشعُّ
فيهوي الكلامْ
كريش على الرملِ/
لا دَوْرَ لي في القصيدة
غيرُ امتثالي لإيقاعها:
حركات الأحاسيس حسّاً
يعدّل حسّا
وحَدْساً يُنَزّلُ معنى
وغيبوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت
من أنايَ إلى غيرها
واعتمادي على نفسي
وحنيني إلى النبعِ/
لا دور لي في القصيدة إلاّ
إذا انقطع الوحيُ
والوحيُ حظ المهارة إذ
تجتهدْ
كان يمكن ألاّ أُحبّ الفتاة
التي
سألتني: كم الساعةُ الآنَ؟
لو لم أكنْ في طريقي إلى
السينما...
كان يمكنُ ألاّ تكون خلاسيّةَ
مثلما
هي، أو خاطراً غامقاً
مبهما...
هكذا تولد الكلماتُ. أُدرّبُ
قلبي
على الحب كي يَسَعَ الورد
والشوكَ...
صوفيّةٌ مفرداتي. وحسّيّةٌ
رغباتي
ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاّ
إذا التقت الإثنتان:
أنا، وأنا الأنثويّةُ
يا حُبّ! ما أنت؟ كم أنتَ
أنتَ..."

البورتريه المقابل للفنان
إحسان.

بين جرير وإبراهيم طوقان...

"أهل الذمّة" في ذمّة الشعر العربي

إبراهيم محمود

ما ورد في الآية السابعة من سورة "الفاتحة"، وهي "صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالّين"، يحدّد تماماً العلاقة القيميّة القائمة بين المسلمين وأولئك المنتمين إلى الأديان الأخرى، وبشكل أخصّ هنا أولئك الذين عاشوا والعرب في بيئة واحدة، لا بل كانوا في التركيز على أنّ "المغضوب عليهم" هم اليهود، أما النصارى فهم "الضالون". وإذا كان التعامل مع أقرب ديانتين إلى الإسلام، وأقدم منه، هو بالصورة هذه، فكيف الحال مع أصحاب الديانات الأخرى ممن لم تود أسماؤها في القرآن؟ نحاول في هذه الوقفة التعرّض لهذه العلاقة من خلال الشعر الذي كان وسيلة التعبير الأولى في حياة العرب، عن مجمل ما كانوا يقومون به أو يفكرون فيه. وقد وجد الشعر نفسه متحفّزاً، مستجيباً إزاء العلاقة الدينية بين الجماعات، عبر أهليه ومشجّعيه من خلال أقنية ومسالك شتّى في المديح والهجاء؛ هذين اللذين أخضعا الكثير من قيم الدين، وليس العكس، لتلك التصوّرات التي حفل بها الشعر، منذ كان في بداياته الأولى، أي في ضيّقه. **وأفلَتَه لم يختفِ بحميّته هذه، حتى اليوم، بقدر ما أن طرق التعبير قد تنوّعت، ولم يُغلق عنها.**

لعلّي في محاولتي هذه، وهي حصرية، أجد أن ما تبدّى به موقف الشاعر الأموي جرير من نظيره الآخر: الأخطل، يندرج في خانة الإسلام المعتقدي، حيث يمكن اعتبار مجمل ما ورد على لسانه "الشعري" الترجمة الحرفية لما كان يُتداول في مجريات الحياة اليومية، على صعيد تقييم الآخر: غير المسلم، وخصوصاً، إذا علمنا أن شاعراً في مستوى الأخطل، وفي ذلك الوقت، حيث الإسلام كان في أوج انتشاره، والدعاية بالسيف واللسان له، كانت تشغل النفوس والرؤوس، يمثّل أو يجسد حقيقة المسيحي، أو النصراني، كما كان يُسمّى، واقعاً، وفي الجانب الآخر، ولاحقاً، أي في العصر الحديث تقريباً، يمكن اعتبار ما تلفّظ به الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (1905 - 1942)، في قصيدته التي يهجو فيها أحد اليهود، وهو شاعر، الترجمة الحرفية لما هو متداول تاريخياً عن اليهودي، وليس لأن موقفاً مُستحدثاً أو مُستجداً دفعه إلى أن يقول فيه ما قاله، محيلاً إيّاه على الدين، كما هو متصوَّر إسلامياً، وعلى أرض الواقع، كسلفه الآخر التليد، أي جرير، إزاء المعتبر خصمه النصراني، خلاف الردود التي يمكن تتبّعها، وخصوصاً من قبل الأخطل، حيث كان في حِمى ولاة أمر المسلمين، وبالدرجة الأولى من بني أميّة، كان يعيش على أعطياتهم، يمدحهم، ويهجو من يعادونهم، ولا يمكنه هجاء خصمه المسلم بالمثل، في معنى أن رجلاً فطحلاً، هو الأخطل، يظلّ ذمّياً تابعاً الآخر: المسلم، وهو جرير في نهاية الأمر!

ورغم أن عصر الشاعر إبراهيم طوقان مختلف، والعلاقة بينه كمسلم والآخر كيهودي، مختلفة تماماً، إلا أن الذي يرتقي إلى مستوى المادة القابلة للمناقشة، والحفر في مكوّناتها الثقافية والمعتقدية، هو هذا المتوارث تاريخياً، والمتداول هنا وهناك، عن اليهودي، كما هو الأخطل بالذات، إنما ما ينتسب إليه مذهبياً، ومن موقع السلطة المراقبة والمعاقبة، باسم الدين السائد.

ثمة الكثير من القصائد التي يمكن اقتفاء أثر المعتقد الموجّه فيها، وكيف يترصّد جرير للأخطل كذمّي، حتى بلغة الجمع، أعني لما ينتسب إليه، ليتمكّن منه، من خلال القوّة القائمة، والداعمة له مسبقاً.

وأهمّ ما يلفت النظر فيه هو الجمع بين الأخطل والتذكير بالخنزير المحرّم والنجس إسلامياً، وكأنه يوحّد بينهما. أيضاً، تكرار التذكير بالصليب، علامة الدين المختلف، للنيل منه كذلك، كما لو أنه - هنا - يقلّل من مكانته، من خلال تفاخره بدينه:

"أكلفتَ خنزيرَيْكَ حومة زاخر
بعيد سواقي السيل ليس بمذنَبِ
وحجيج مكّة يُكبروا التكبيرا"!

إبراهيم طوقان.

730م)، في النيل من نظيره وخصمه شاعر بني تغلب المسيحي، أبو مالك غياث بن غوث بن الصلت... (19 - 90هـ/ 640 - 708م)، إذ كان يتلمّس في ما يقوله، كما لو أنه يمثّل المسلمين عموماً، من جهة تكشيف بلاغته، ورصد خصمه، في تلك النقاط التي تستثير الآخرين، باعتبارها نافذة المصداقية، في ذمّ الآخر، أي مشرعنة في الإسلام التاريخي والعملي، حيث أن بلاغة أبي مالك، بقيت في عراء التاريخ، لأنه كان يدرك ضمناً، رغم سلاطة لسانه، أن ليس الآخر هو من يهجوه، أن ليس المهجو هو الأخطل بالذات، إنما ما ينتسب إليه لحم الخنازير يجري فوقه السكرّ نسوان تغلب لا حلم ولا حسب
ولا جمال ولا دين ولا خفرُ
ما كان يرضى رسول الله دينهم
والطيّبان أبو بكر ولا عمرُ
جاء الرسول بدين الحقّ فانتكثوا
وهل يضير رسول الله أن كفروا"!

يتحدّث الشاعر باسم ولي أمر إسلامي، وهو يمارس تقييما للآخر، بحيث لا يعدو شعره أن يكون هجاء صرفاً، ذمّاً، والوزن والقافية وحدهما يبقيان الشعر باسمه المعتاد.

وفي وسع جرير، وهو مأخوذ بالسلطة الدينية، أن يتمادى أكثر عندما يأتي التشهير:

"لعن الإله نُسيَّة من تغلب
يرفعن من قطع العباء خدورا
الجاعلين لمار جرجس حجّهم
وحجيج مكّة يُكبروا التكبيرا"!

قطوع لأعناق القرائن مشغب".

ويقول في مكان آخر، ومن باب التقليل أكثر، وكذلك التسفيه له:

"إن الأخيطل خنزير أطاف به
إحدى النواصي إذا ما يُطرد العَكَرُ".

ولاحقاً:

"حتى سمعت بخنزير ضغا جزعاً
منهم فقلت أرى الأموات قد نشروا".

وبشكل أكثر تركيزاً وأذى:

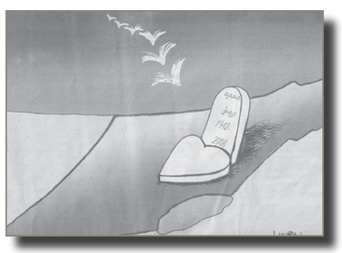
"والتغلبية في ثنيي عباءتها
بظرٌ طويل وفي باع ابنها قصرُ
من كل مخضرّة الأنياب قعْرها
لحم الخنازير يجري فوقه السكرُ
نسوان تغلب لا حلم ولا حسب
ولا جمال ولا دين ولا خفرُ
ما كان يرضى رسول الله دينهم
والطيّبان أبو بكر ولا عمرُ
جاء الرسول بدين الحقّ فانتكثوا
وهل يضير رسول الله أن كفروا"!

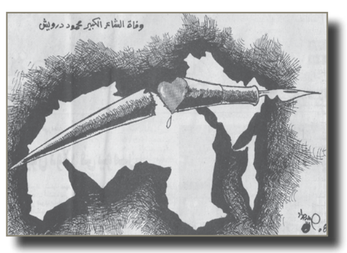
يتحدّث الشاعر باسم ولي أمر إسلامي، وهو يمارس تقييما للآخر، بحيث لا يعدو شعره أن يكون هجاء صرفاً، ذمّاً، والوزن والقافية وحدهما يبقيان الشعر باسمه المعتاد.

وفي وسع جرير، وهو مأخوذ بالسلطة الدينية، أن يتمادى أكثر عندما يأتي التشهير:

"لعن الإله نُسيَّة من تغلب
يرفعن من قطع العباء خدورا
الجاعلين لمار جرجس حجّهم
وحجيج مكّة يُكبروا التكبيرا"!

كاريكاتور الرحيل





وفي ما بعد:

"أم الأخيطل بالرحوب إذا انتشت
جعلت لشقشقة العجان هديرا
لم يجر، مذ خُلقت، على أنيابها
ماء السوّاك، ولم تمسّ طهورا
لفحت لأشهب بالكناسة داجن
خنزيرةٌ فتوالدا خنزيرا"!

ويظل اللجوء إلى الدين، ومن يمثّل الدين، وما هو معطىً من طريق الدين، معينه الجبهوي في الإغارة على خصمه المعروف، ولا يعود في البال ما يفكّر المرء في الشعر، وإنما ما يمكن الشعر أن ينشحن بأدبيات القول المذهبية والمعتقدية، وكأن الدين عملياً حل محل القبيلة، وكأن ذاكرته قد استلفت الذاكرة القبلية في أكثر مناخاتها احترابيةً وبعثاً للشقاق وبدءاً للأحقاد.

جرير "يقدّر" في الآخر صمته، سكوته اللافت، وهو يمضي قدماً، وينوع من السادية التاريخية الهائلة، في التضييق عليه، بالزجر والتقبيح والتجريح، وهو يتباهى بدينه، وأولي أمر الدين، ويشدّد على تقرّبه منهم، من خلاله، وكيف أنه في وسع هؤلاء استرقاقه، بسهولة:

"إن الذي حرم المكارم تغلباً
جعل النبوّة والخلافة فينا
هل تملكون من المشاعر مشعراً
أو تشهدون مع الأذان أذينا؟
مضرُ أبي وأبو الملوك فهل لكم
يا خُزر تغلب من أب كأبينا؟
هذا ابن عمي في دمشق خليفة
لو شئتَ ساقكم إلى قطينا".

ربما، كانت تلك ثقافة العصر، وهي الثقافة التي لم تنقطع في مقوّمات حضورها، وخصوصاً في عوامل التنابذ والشقاق، أي من خلال تعميق فعل الهجاء في مجالات مختلفة، مصالحية، وهي الثقافة التي شغلت مجمل أبناء المجتمع، واستطاعت البقاء، رغم التحوّل في الأساليب، أن تتلاءم مع المستجدّات، نظراً إلى دور هذا الجانب من الثقافة، في تحقيق أهداف تكتيكية واستراتيجية كذلك.

إن أقصى ما يمكن للأخطل أن يقف عنده، ويهجوه، هو كيفية الانفراد به، خارج الدين:

"ما كان منزلك المرُّوت منجحراً
يا بن المراغة يا حبلى بمختار
جاءت به معجلاً عن غب سابغة
من ذي لهاله جهم الوجه كالقار".

وربما يسهل عليه التفاخر، لحظة استرجاع ما كان من حرب بين قيس وتغلب، مذكراً بالصليب، حيث يكون التذكير هذا، من باب تأكيد المكانة العالية التي تأرشفت تاريخياً:

"لما رأونا والصليب طالعا
ومار سرجيس وسمّا ناقعا
وأبصروا راياتنا لوامعا
كالطير إذ تستورد الشرائعا
والبض في أكفّنا القواطعا
خلوا لنا راذان والمزارعا".

وفي وسعه أن يهجو اليهود كأنه يتحدّث باسم المسلم، وكما هو متصوَّر لديه:

"لعن الإله بني اليهود عابة
بالعجز بين جلاجل وصرار
قومٌ إذا هدر العصير رأيتهم
حمراً عيونهم كجمر النار".

وفي بعض الحالات يتجاوز تلك الحدود التي سنّها الشرع الإسلامي، لحظة وقوع مخالفة ما، لكنه يكون محمياً بمن تتمثل فيه السلطة العليا في الدولة، فيُفضي النظر عنه، كما في شعره، وهو يُظهر ارتباطه بدينه، ودوامه لمعاقرة الخمر، وعدم الدخول في الدين الإسلامي، وفي حضرة رجل من مثل عبد الملك بن مروان:

"ولست بصايم رمضان طوعاً
ولست بآكل لحم الأضاحي
ولست بقايم أبداً أنادي
كمثل الغير: حيَّ على الفلاح
ولكني سأشربها شمولا
وأسجد عند منبلج الصباح".

ذلك من قبيل الطرافة، حيث الشاعر ينقلب نديماً وأنيساً، وحتى مهرّجاً لولي الأمر، وبحسب الحالة النفسية له، يمكن التصرّف، وما عدا ذلك، لا يكون في مقدوره، هو أو غيره، إظهار أي حركة، أو القيام بأي تصرّف، ربما يؤدي إلى ما لا يُحمد عقباه.

وفي مجمل الأحوال، فإن وضع الذمّي، كما هو المستخلص من الشعر، وضع التابع ومَن يدرك، ومن خلال الخبرة اليومية والتاريخية، أنه مهدّد من الآخر بحجج مختلفة. والنظر مجدّداً في البنية الاعتبارية لأحكام الذمّ في الإسلام، يستشرف بنا هذا التفاوت الكبير بينهما.

مع إبراهيم طوقان...

الاستزادة من خمرة الذاكرة الدينية

إنه مثال طريف، ذاك المتمثّل في تلك القصيدة التي قالها الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (1905 - 1941) في الشاعر اليهودي رئوبين، وفي أوج العلاقات الساخنة والمتوترة بين العرب واليهود، أو الفلسطينيين واليهود، وربما تلمّس الشاعر الفلسطيني في زوّادة الذاكرة التاريخية والمعتقدية، الكثير من الدعم النفسي، وحتى نشوة الانتصار والفخار الذاتيَّين، قبل كلّ شيء. إذ يستدعي ما هو متداول عن العلاقة الثنائية هذه، وتحديداً، عن موقع أهل الذمّة في الإسلام، واليهود بصورة

> وما يلفت النظر هو جمع جرير بين الأخطل والتذكير بالخنزير المحرّم والنجس إسلامياً، وكأنه يوحّد بينهما

أكثر سفوراً وقتامة بالمقابل، لكن في دائرة أكبر تعنيه كناقم على الجميع أيضاً، وليظل انتشار القصيدة هذه، في مناخها العام، استجابة لرغبة عامة في وسطه، وليس لأنها الوحيدة فقط في ميدانها، كما لو أنها المتمثّل لكل ما هو جمعيّ في نطاق دينه مثلاً، وغيره:

"أيّ رئوبينُ غطّ وجهَكَ حتى
لا يُرى الأنفُ أنه مهشومُ
يا يهوديُّ كيف علمُك بالتوراة،
قل لي، أم فاتك التعليمُ؟
بين أسفارها خلائقُ عنكم
مُبتداها ومُنتهاها ذميمُ
يوسفٌ باعه أبوكم يهوذا
إنّ حبّ الدينار فيكم قديمُ
وبطونُ التاريخ فيها عجيبٌ
وغريبٌ بعارِكم موسومُ
أيّ رئوبينُ، أين ألواح موسى
والوصايا؟ فكلهنّ قويمُ
هُنّ عشرٌ نبذتموها جميعاً
ورتعتم في الغيّ وهْو وخيمُ
ونقضتم أحكامَها فإذا المال
مَقام الإله فيكم يقومُ
والرِّبا ربّكم له صنمٌ الحرْص،
مثالٌ أنتم عليه جُثومُ
وإذا السبتُ فيه مكرٌ وغدرٌ
أين فيه التقديس والتعظيمُ؟
وعكستم آياتِها فإذا القتل
مُباحٌ والفسقُ فيكم عميمُ
كلكم شاهدٌ على الحقّ زورا
هل أتاكم من شأنه تحريمُ؟!
حسبُكم، لا يبارك الله فيكم،
أن شيطان بغيكم لرجيمُ...".

إن تدقيقاً أولياً في بنية القصيدة، يُظهر الموقف من الآخر، إذ يُحال على ما هو ديني، ومن موقع تفاضلي، كما أسلفت، وطوقان، أراد سرد تاريخ اليهود كما هو مقروء في الأدبيات العربية الإسلامية القديمة، وحتى الحديثة منها أيضاً، والقصيدة لا تتجاوز حدود الهجاء، وهو يتصرّف بالطريقة هذه، إنما يمارس تمثيلاً لكلّ بني جلدته، كما يمكن استخلاص ذلك من سياق كلامه ذي الطابع الشعري. ثمة لجوء إلى حقائق تاريخية معتبرة، إلى حرب حقائق موجّهة، إلى ممارسة تسفيه في الآخر، لأن تاريخاً مدوّناً، يحفّزه على قول ذلك، أعني بذلك، أن طوقان، كما هو سلفه التليد جرير، ينطلق من ثقافة قائمة، مجيَّشة، أو حاضرة للتجييش، لتكون في أهبة الاستعداد للقيام بدورها في تأجيج الصراع، والذاكرة كفيلة بذلك. إن الأسماء (وكذلك الأساليب) لا تقدّم في الموضوع ولا تؤخّر، وإنما مضمون القول، وما هو مقدّم هنا هو اللجوء إلى أثريات ما كان، تعبيراً عن زهو كان بالمقابل، وتخفيفاً، ربما، من مفارقة الراهن، والشعور بفقدان التوازن، أو غياب التكافؤ في القوّة، فحضور الآخر العملي (الذمّي اليهودي)، ولو أنه منفصل عن العربي المسلم اعتباراً، لا بل يمارس فيه استبداده، ويظهر تفوّقه عليه وكذلك عناصر غلبته، بمقاييس مختلفة، يظلّ حضور الغائب، المدحور بين طيّات الكتب ماضياً، ضماناً لذاكرته في طابعها الجمعي على الاستمرار، وكأن لا مجال للتفكير في الهزيمة هنا:

"أيّ رئوبينُ هل قرأت شكسبير؟
بلى، أنت شاعرٌ مشؤومُ
وشكسبيرُ خالدُ القول فيكم
أمرٌ شيلوحُ في الورى معلومُ
غيرَ أن الذين منهم شكسبيرُ،
تناسَوا ما قال ذاك العظيمُ
يا يهوديُّ، هل سمعتَ بشعب
ضلّ حتى في كلّ قطر يهيمُ؟
شعبُكم كالذباب في كلّ أرض
منه شيءٌ على القذور يحومُ
غضبُ الله ما يزال عليكم
وعدٌ بلفورٌ دونه مهزومُ
نادِ أبطالَك الذين توارَوْا
فيَ الشبابيك إنهم لقروم
يرقبون الأطفال منّا فإن لاحوا،
رمَوْهم، فهالكٌ وكليمُ
لبنُ الأرض فاضَ سُمّاً زعافاً
ودما، فانزلوا بها وأقيموا
واشربوه ملء البطون هنيئاً
هكذا تشرب الذئابُ الهيمُ
يا يهوديُّ لا عليك سلامٌ
وإذا شئتَ لا عليك شلومُ".

وإيرادي لمقاطع طويلة من قصيدته، وبعد قرابة سبعة عقود زمنية، يهدف إلى منح القارىء فرصة مضافة، ليمعن النظر في مناخ القصيدة، وتاريخيّتها؛ في سريان فعلها الجمعي، وما هو مرغوب فيه جمعياً، على أرض الواقع، وكذلك ما يمكن التفكير فيه راهناً في ضوئها. في الوقت ذاته، لأدفع بفكرتي المحورية إلى الأمام، وأنا أوجزها في الآتي:

ثمة الكثير من أحكام الذمّة في الإسلام، لمّا تزل سارية المفعول، بصيغ شتّى، حتى اللحظة هذه، حيث الذاكرة الجمعية الإسلامية والمجيَّشة، لمّا تزل شغالة لمجمل جماهير الدين المؤسلمة، في ما يتفكّرونه ويتدبّرونه هنا وهناك، وفي المجتمع الحداثوي، والذي يضمّ أكثر من دين فيه.

كاريكاتور الرحيل

الزهّاوي بين العقّاد والزيّات

فراس الدليمي

في العام 1927 سُئل العقّاد أيدُ يضع الزهاوي بين الفلاسفة والشعراء، فأجاب: "إنه صاحب ملكة علمية، من طراز رفيع، وإنه يصيب في تفكيره ما طرق من المسائل التي يجتزأ فيها بالاستقراء والتحليل ولا تفتقر إلى البديهة والشعور، فمن ينشده فلينشده عالماً ينظم أو يجنح إلى الفلسفة فهو قميئ بإصغاء إليه وإقبال عليه في هذا المجال، وإن خير مكان له هو بين رجال العلوم ورادة القضايا المنطقية، فهو لا يبلغ بين الفلاسفة والشعر مثل ذلك المكان". ولو أن صاعقة انقضت على رأس الزهّاوي لكانت أهون عليه من هذا الحكم القاسي الذي ظاهره فيه الرحمة، وباطنه فيه العذاب: تجريده من أهمّ صفتين يعتزّ بهما، بل تجريده من أحبّ لقب يحب أن ينادى به: "الشاعر الفيلسوف"، وذلك قبل أن كان الناس يضفون على الشعراء لقبَي "الكبير" و"الأكبر".

بالطبع، كان العقّاد يقدّر وقع كلامه في نفس الزهّاوي، وربما تعمّد ذلك، فقد جاءت "البلاغ" تحمل كلمة العقّاد تلك في وقت كانت المعركة الأدبية على أشدّها بين أنصار الرصافي وأنصار الزهّاوي، فزادت هذه الكلمة الطين بلّة، واتخذ منها خصوم الزهّاوي حجة وشهادة في أيديهم للهجوم عليه.

الزهاوي يردّ على العقّاد

وقرأ الزهّاوي ذلك وهو المغيظ المحنق، فكتب يردّ على العقّاد، وحوى ردّه "أن الشاعرية والفيلسوفية لا تثبتان لإنسان بدعواه إن كان خلواً منهما، ولا يُنفيان عنه بإنكار منكر إن كان له منهما نصيب، وليس ذوق المتنافسَين في شيء بأولى أن يُتّخذ مقياساً من ذوق الآخر، بل الحكم العدل في مثل ذلك هو الرأي العام لجيليهما والأجيال الآتية...".

ومقالة الزهّاوي على هدوئها كانت تدمى بالألم وتندى بالحزن، وقد ظلّت تعتلج في صدره الهموم من جرّاء كلمة العقّاد فيه، فقال في رسالة لصديق له (محمد يعيش): "وقرأت قبل ذلك مقالاً للأستاذ العقّاد يطردني فيه من حظيرة الشعراء والفلاسفة". ثم نشر أبياتاً ندّد بتلك الحملات الظالمة في نقدها، وكان يظنّ أن الرصافي وراءها، قال فيها:

"ملأوا صدور الصحف
حقدا
والحقد قد سمّوه نقدا
أنّى التفتّ أرى أما
من رجال السوء ضدّا
قالوا: "دخيل في القريض
فما أجاد، ولا أجدّا"
قالوا: "صغير لا يعدّ من
الفحول ولا أجدا
قالوا: "إلى الإحسان منه
غيره في الشعر أجدا
وله جراءة فيلسوف
يوسع الأديان جحدا
كذبوا فإني شاعرٌ
وأدين بالإسلام جدّا".

وكتب في ردّه: "كنت أحسب أن هناك نقداً نزيهاً يُراد به خدمة الحقيقة ورفع شأن الأدب فإذا النقد حقد، وإذا النقد سبّ وشتيمة، وإذا النقد تشويه لسمعة العراق".

ودامت هذه المعارك الأدبية حقبةً امتدّت إلى السنة التي رُشّح فيها العقّاد للتدريس في كلية "دار المعلمين العالية" ببغداد، وشاع خبر ترشيح العقّاد، وأوشك أن يزمع السفر إلى العراق، فكان الهمّ يلازم صدر الزهّاوي، وراح يحسب أنه بمجيء العقّاد سيلتفّ حوله الخصوم وسيخلقون للزهّاوي متاعب كثيرة. فباتت تساوره الأحزان متمنّياً ألا يتحقّق تعيين العقّاد في المنصب وفي الكنانة أدباء يحتسون تدريس الأدب.

جميل صدقي الزهاوي.

وحدث أن تحقّقت أمنية الزهّاوي حيث فاز العقّاد في الانتخابات النيابية عن قائمة الوفد الذي هو من أبرز أعضائه وكتّابه، وكان موضع ثقة رؤساء الوفد، ففضّل النيابة، وهو بطبعه لا يميل إلى التغرّب، ولم يبرح مصر إلا مرّتين: الأولى إلى فلسطين، والثانية إلى السودان، وكان للرحلتين دواع مهمّة.

لذلك رشّح العقّاد مكانه أحمد حسن الزيّات، فانفرجت أزمة الزهّاوي، وهدأ باله وفرح بمقدم الزيّات، وخفّ لزيارته في اليوم الثاني من وصوله بغداد، وإن لم يكن بينهما معرفة، لكن رابطة الأدب خير رابطة، والزهّاوي سخيّ النفس، سهل الخلق، يحبّ السبق في زيارة ضيوف بغداد، سيما إن كانوا من الشعراء والأدباء أو من المغنيين المشهورين.

الزهّاوي يستقبل الزيّات

في كانون الأول 1929 كتبت إحدى الصحف العراقية خبر وصول الزيّات قائلة: "وصل بغداد أخيراً حضرة الأديب الكبير الأستاذ أحمد حسن الزيّات الذي ذكرنا خبر تعيينه أستاذاً للأدب العربي في دار المعلّمين العالية ببغداد". وكتبت "السياسة" المصرية في توديعه: "ولسنا في حاجة لأن ننوّه بتوفيق الحكومة العراقية في هذا الاختيار، فالأستاذ الزيّات من أعلام المدرسة الأدبية الجديدة، وله طرافة في النقد الأدبي يشهد بها مؤلّفه المعروف "تاريخ الأدب العربي"، وبيان ساحر يذكره كل من قرأ ترجمته "لآلام فرتر" و"رفائيل". والأستاذ الزيّات إنما يذهب إلى العراق رسولاً للثقافة المصرية الجديدة التي يبدو أثرها اليوم واضحاً في جميع البلاد العربية، وسوف يكون له من مهمّته في عاصمة العراق وسيلة لتقوية الروابط الفكرية والاجتماعية بين القطرين الشقيقين".

وحلّ الزيات في فندق "كارلتون"، وهو من فنادق الدرجة الأولى، وكانت واجهته الأمامية تطلّ على شارع الرشيد، وواجهته الخلفية تشرق على دجلة بجوار الجسر الوسط (جسر الأحرار). وفي وسطه باحة مفتوحة واسعة ووسطها حديقة تعمرها أشجار الليمون والنارنج وشتلات الورد ولم يمض على قدومه غير ليلة واحدة لمّ يأخذ قسطه فيها من وعثاء السفر في سيّارة "ثيرن" حتى خفّ الزهّاوي في الصباح التالي ليزوره قبل أن يقابله أحد من الناس فقال الزيّات يصف هذا اللقاء: "كنت جالساً في بهو كارلتون صباح اليوم الثاني ببغداد، أروّض قلبي على روعة الفراق وأذني على لهجة العراق، وعيني على غرابة الصور، وإذ بأحد النُدُل يلقي إليّ بطاقة كُتب عليها "جميل صدقي الزهاوي".

ولم تكد تلوح في مخيّلتي صورة الشاعر التي صوّرها السماع والقراءة حتى رأيت في باب البهو شيخاً في حدود الثمانين قد انخرع متنه وثقلت رجله ورعشت يده فلا يحمل بعضه بعضاً إلا جهداً، وأقبل عليّ يتخلّع على ذراع غلامه، وقد انبسطت أسارير جبينه العريض وانفرجت شفتاه الذابلتان عن ابتسامة نضرة عذبة، ثم سلّم تسليم البشاشة بيد مرتجفة ورحّب بي ترحيب الكرم بصوت متهدّج، ثم انطلق يشكو جحود الأمّة وإغفال الدولة وكيد الخصوم وإلحاح المرضى وتطرّق إلى خصومته عامئذ مع الأستاذ العقّاد فذكر - والأسف المرّ يُكسبه لهجة المظلوم وهيئة الشهيد - كيف استغلّها في العراق من سدّد خطاهم في الشعر، وأرجف بها من تولاهم بالرعاية وحَمَدَ الله على أنني جئت بغداد بدل العقّاد"!

الزهاوي ينقد العقّاد متستّراً

حين أصدر العقّاد ديوانه، اهتبلها الزهّاوي فرصةً للانتقام منه بنقد هذا الديوان، ولو من وراء ستار، فقد نشرت إحدى الصحف سنة 1928 لصاحبها الأب انستاس الكرملي نقد كاتبها ديوان العقّاد، وكانت خلواً من التوقيع، لا تصريحاً ولا تلميحاً، فانصرف ذهن القرّاء إلى أن الناقد هو صاحب المجلة، وانصبّ هجوم العقّاد على الأب الكرملي لأنه المسؤول عن المجلة. وقد ظلّت حقيقة كاتبها سراً مخفياً حتى كُشف الأمر، فقد عُثر على مسوّدات المقالات التي بلغت 120 صفحة نُشر منها 54 صفحة، ولم تنشر المجلة البقية، وإذ هي بخط الزهاوي، وكان قد فعل مثل ذلك حين نقد ديوان أحمد شوقي ونقد الجواهري ملتمساً أدبياً من إخوانه يوقّع النقد، وهكذا تحمّل الأب الكرملي، وهو بريء، قسوة قلم العقّاد.

وقد جاء مطلع مقالة الزهّاوي "ديوان العقّاد" (1928) على الشكل الآتي: "العقّاد كاتب كبير، وكنا نعتقد أنه كذلك شاعر كبير حتى جاءنا ديوانه الجديد حافلاً بما نظمه قديماً وحديثاً، فإذا هو دون ما أكبر تصوّرنا، وإذا هو مشحون بالأغلاط والضرورات القبيحة، وإذا هو في أكثر من قصيدة يخرج عن الموضوع فلا تبقى فيه الوحدة المتوخاة منه، وإذا هو يبالغ أو يغرق في كثير من أبياته، وإذا هو يقلّد القدماء فليس فيه ما يمتّ إلى الشعور بواشجة، سوى أبيات قليلة متفرّقة هنا وهناك..."، ثم شرع ينقد الأبيات التي يرى فيها ما يستوجب النقد من ناحية اللغة والشرح والوزن والمعنى، وهو نقد يمثّل وجهة نظره ومحاكاته. واستمرّ ينشر النقد في هذا الديوان، فنشر مقالاً في شهر مارس سنة 1928، ثم نشر مقالاً آخر في شهر حزيران من السنة نفسها.

العقّاد يهاجم الكرملي

وصدر ردّ العقّاد بعدما كتب إليه صديق الزهّاوي، وأحد أنصاره، نافياً له أن يكون للزهّاوي صلة في ما نُشر في "لغة العرب" عن ديوانه، ومؤكداً له أن أناساً في المدينة يمشون في الدسيسة ليوقعوا الشرّ بينهما. لذلك قال العقّاد في ردّه: "وليس من شأني أن أعزو هذا الكلام إلى أحد غير صاحب المجلّة المكتوب اسمه على غلافها، فإن النقد هو الذي يعنيني وليس الكاتب، ولا من أوعز لها (...) غير أنني أعجب والله لصدور نقد كهذا في مجلة يُقال عن صاحبها إنه كثير الاشتغال بالعربية، واسع الاطلاع على قواعدها النحوية والصرفية، فإن في نقده لغلط فاحش لا يقع فيه من له إلمام بهذه القواعد واطلاع، ولو كاطلاع التلاميذ المبتدئين. ولست أعرف معرفة اليقين (ما) الأب انستاس الكرملي صاحب المجلّة المكتوب اسمه على غلافها، ولكن سمعت من صاحب لي أديب أنه راهب دير أدمن الاشتغال باللغة العربية حتى تريّب رؤساؤه به، لهذا نقلوه إلى دير ينقطع فيه عن خدمة هذه اللغة زمناً لا أدري ما قدره؟ بين كلامه الدافق أدخل عليها منه بالتخفيف، فالزهاوي كما علمت - بعد - ديدنه أن يتكلم كالبلبل خاصته أن يغرد، أو كالزهر طبيعته أن يفوح فهو في مجلس الصداقة شاك أو شاكر، وفي مجلس الأدب محاضراً أو شاعراً، وفي مجلس الأنس مفاكهاً أو محدّثاً. كان الشيخ يتكلّم أو ينشد ونبراته المؤثّرة وقسماته المعبّرة ولحيته الخفيفة المرسلة ووجهة المسنون الأعجف وشاربه النائم على فمه الأهرث وعينه البرّاقة قرار من خلف المنظار وشعره الأشمط يتهدّل على نتوء الصدغ - كل أولئك كان يُخيّل إليّ أن طيفاً من أطياف الجدود أو نبياً من أنبياء اليهود قد انشقّ عنه حجاب الزمن فجأة في هذا المكان الصامت والنور القاتم والجو الغريب، ولكن الجدّية التي تفيض من كلماته كانت تطرد هذا الخيال وتجعلني وجهاً لوجه أمام كتلة من الأعصاب القوية المشدودة، تتكلم وتتألم وتثور وتهدأ وتسخط وترضى، وموضوع مقالها وانفعالها لا يخرج أبداً عن "الأنا" إذا صح التعبير... يحدّثني فاعجب، أو ينشد فيّ فأطرب، وقد تكون أدنى إلى فمه وليس معنا ثالث، ولكنه يجاهر بالإلقاء ويصوّر المعنى بالصوت والإيماء حتى يدهش المنزل وينصت الشارع، وهو بين الفترة والفترة يعود إلى الشكاة وشكواه لا تنقطع، وأظلّ أنا أمام هذا الجيشان الروحي ساهماً حالماً أفكّر في الذهن الذي لا يكلّ، واللسان الذي لا يفتر، والزهو الذي لا يتقاصر، والقلق الذي لا يسكن، والتمرّد الذي لا يهن، والشباب الذي يلبس رداء الشيخوخة، والحياة التي تأخذ هيئة الموت، ويقول لي: انظر كيف أذيب عمري في شعري، والأمة تقذفني بالبهتان والحكومة تخرجني من الأعيان"!

من اليمين: العقّاد، الزيّات.

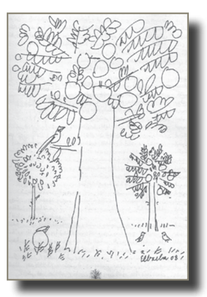
بتلك الفعلة.

وهذا مجمل ما كان بين الزهّاوي والعقّاد يوم راح يشكو للزيّات ظلم العقّاد له وهو البادىء.

الزيّات يصف الزهّاوي

قال الزيّات: "لم يدع لي الزائر الكريم فرصة

"تنام ريتا في حديقة جسمها"



أمين الباشا
فنان لبناني

"أحبك - زنبق وأعرف تاريخ موتي"

فاطمة مرتجى
المستقبل

تتمّة الشجرة والصخرة وبين بين

بين الشكلَيْن، وتوفّق أيضاً بين النوعَيْن. والحجر الصعب الذي أفلت من أيدينا، من سلطتنا، نزولا إلى الأسفل، إلى القاع، على الكتابة أن تعود إليه وتردّه إلى فوق، إلى اللاعبين والمتلاعبين وإلى الجمهور الواسع الذي ينتظر الحرف والنقطة والقلم معاً، وينتظر الزنود التي تحلم بأن تنتصر، والبطل الوحيد الاقتدار على أن يجرجر غايته إما بالنزول وإما بالصعود، ولا ينتهي هكذا أي جزء من اللعبة.

والكتابة تأتي إلى مكانها إلى عرشها إلى طاولتها الضيّقة أو الرحبة، هي السبب في الأمر أجمع، في أن تصحّح القواعد وأن تصحّح أو ترمّم ما هو مرميّ أو ما هو أسطوريّ أو ما هو مَثَل دارج. ولا بدّ من العزيمة ومن أن لا يكون الحجر الصعب غايتها وحده دون أي بيدق آخر. إذن عليها أن تسقط في الماء، وأن تروح تسبح خارج الشجرة وخارج الصخرة، وأن تشرف من مكانها على كلتيْهما من موقعها الأزرق أو أي لون محتمل، وأن تبعث إلى هناك برائحتها وأن تذري حبرها على كلّ المقاطع وكلّ التفاصيل، ولا تكون أبداً في المهمّة المحدّدة، تتطلّب الحرّية وأن ترفع رايتها وتغرسها فوق التلّة، وفوق السهل والوجود الدائم الحركة. وأن تكون ما تكون عرضة للقفز إلى المجهول، حتى الوصول إلى الكلمة إلى الكنز، إلى حديقة الألف والياء مرتاحة إلى الشجرة وإلى الصخرة وإلى أي رمز من الرموز، وفي المطلع نشوانة ثملة لأن الكلام والكلمة هما البدء، في مستوى الشمس والشروق، وفي مستوى عذوبة القمر.

والكتابة الراقية، وليست حتماً غير المجانية وغير المسؤولة، يصنعها الشعراء والكتّاب واللغويون والذين ليسوا كثُراً، يصنعها الذين تكهّنوا لها، أي تبتّلوا كهنةً في هيكل الرهبة والإبداع. ونحن كنّا لها، وأقصد المختارين في رواق الحوار والمأدبة العالية الأغذية والرائعة الضيوف، كنّا لها في الواقع قبل أن يكون النهج طائراً في فضاء الكذب وفي ميدان اللامبالاة. وكنتُ أنا أبادر إلى التأسيس لهذه الكتابة التي وصفتها، والتي وصفناها علامةً نتوق أن تكون حقيقةً مثل بقيّة الحقائق، وأن تكون بين أيدينا، بين عقولنا وبين ظهرانينا، ثمرةً في الشجرة، وإبريقاً في أي ساعة، نأخذ منه الخمر التي كانت ماءً والسيّد هو الذي حوّل هذا الماء إلى ما يُرضي المدعوين، ونحن حوّلناه إلى ما يُسكرنا ولا يحيد بنا عن أننا سنظلّ حماة الدار وحماة التحويل والتأويل، وأننا سنكون في الفيء في الظهيرة وفي الغسق وفي أي مرحلة من نهراتنا ولياليا.

وكنتُ أنا في محترف النشوة والانبعاث، وشئتُ أن أكون المؤسّس لما يُسمّى الآن الثقافة، انطلاقاً من الصفحة الثقافية التي أنشأتُها في جريدة "النهار"، وأقمتُها على أعمدة من البياض في المستهل، على بساط خالٍ إذ لم يكن من شيء هناك سوى البياض، وأتبعت ذلك تأسيساً على الحبر، وفتحنا على المعرفة الكاملة، وعلى الثقافة قاطبةً، في بلادنا المشرقية والعربية. وكان أن العدوى سارت في الشرايين المسدودة دونها، وذهبت النتائج والتأثيرات إلى الصحف العربية، وصارت الكتابة بكلّ هيبتها الجليلة شأناً من الشؤون الأساسية، فلا أحد يستطيع أن يُغفلها ابتداءً من حركتنا ومن موجتنا التي حطّت على مركب متين، وانتقلت إلى القارئ العربي. ووجد هذا القارئ مرجعاً له ولذّة وبياناً له، بسببنا، ونال ما يستحقّ من الرؤية الطيّبة ومن المواد التي تتسابق إليه، إلى حضنه الفكريّ، بالتساؤلات، بالمعلومات، بالرسائل، بالتقييم الذي يصيب موضوعه، وإذا الأهمّ الأهمّ يكون أننا في حفرة الصواب، ومن هذه الحفرة حيث العمارة تلمع وكلّ شيء هنا يجلب إلينا رياح الخلق ومحاسن الفضول المتوالية، ونطلق حناجرنا وأقلامنا صراخاً ونشيداً ونقداً وقصائدَ ودراسات ومقالات، إلى أن نعود نرتجف، ولم نرتجف في حياتنا تلك، إلّا أننا بلىً كنّا في رجفة الحقّ وحضوره، والمتعة وأوارها، والتاريخ الأدبي ليوميّاتنا يشهد أنها يوميّات كانت مجداً ورحابةً وأسفاراً إلى البعيد، اعتباراً من لغة، من شكل يهزّ الوجد والوجدان. وتساقطت البذور ونمت الأعشاب الطويلة وكأننا في بستان عجيب، في جنّة تعبق بالعطور وسائر الأحلام.

والشكل عندنا هو الذي ابتدعناه، كان على مدى الحقبة الخصيبة يلائم عصره ويحاكي موضوعه محاكاة فنون جميلة، محاكاة تنحني وتستدير وتطول وتقصر وفي آخر مطافها ترتوي من الجديد الخاص، ومن طائفة الخصوصيات التي حملناها ونشرناها ولها كانت أفضل العناية وأفضل الحدب. وانبعثت لغة من الأتون الذي بنيناه، من النار التي أمسكنا بها، وكان أننا حصلنا على الرجاء وعلى المغفرة وعلى الحصاد الذي جمعناه سنبلة سنبلة، من عصرنا، ومن روح هذا العصر، بكلّ براعة وانتباه.

والآن إذ نؤوب إلى أرض الكتابة، إلى ديوان الحداثة التي تأسر وتحرّر، ربّما نكرّر التجربة إيّاها، ونكون الصخرة والشجرة الآنفتيْن، وما بينهما من علاقة هي الأصل وهي النسيج والإلهام والبردة المشتهاة.

محمود درويش الجاذبية

رحل محمود درويش بهيكله الحيّ، أما هو الذي أعطى الثمين والباهر، فمن الشعراء الأقرب إلى نفسي، وإلى الذوق العام، وإلى جميع الذين ناضلوا واحتربوا من أجل قضية. وهنا يبدو درويش المغنّي الأصيل لرأس القضايا فلسطين. ولعلّه الوحيد الذي نجح بين أقرانه في أنه أجاد الغناء لبلاده، وفي أنه أيضاً تخطّى هذه الغنائية، وهي تارة مباشرة وفورية وتارة عاطفية وعذبة، ليلوغ مرتبة العمومية، بحيث يطلّ درويش إنسانياً، ويطلّ شاعراً في ذاته، بعيد الوقع والسعة، على صلة بكلّ القضايا الملتهبة، وعلى صلة بكلّ ما يضحّي المرء له وبكلّ ما يرتبط بهذه الخصوصية من سموّ وصولاً إلى الحق، إلى الأعلى فوق ما هو واقعي وضيّق ومنطو على أبجدية فردية.

ودرويش لامع في مساره، يقول الخطاب وضدّه، يقول الوحي ويُطلقه من عقاله ليكون في صدد ما هو شمولي، إلى الحدّ الذي ما بعده حدّ، إذن فهو شاعر الأرض، مطلق أرض، وشاعر الوهج والظلمة وكلامه ينبع من هذه الينابيع، ولذلك غيابه خسارة للشعر العربي المعاصر، وللقضية الجلّى لأنه، في عمله الإبداعي، لسنوات مديدة من عمره يحسن فتنة الرقص التعبيري، وله موسيقاه وإيقاعه وله طريقته في أن يأخذ من الشأن الصغير ذريعةً ليكون شجرة تسير في متاهة الريح ولا ينكسر لها غصن من الأغصان. ولا تضيع أبداً عن الواحة المبتكرة والوافرة الظلال والأنهار.

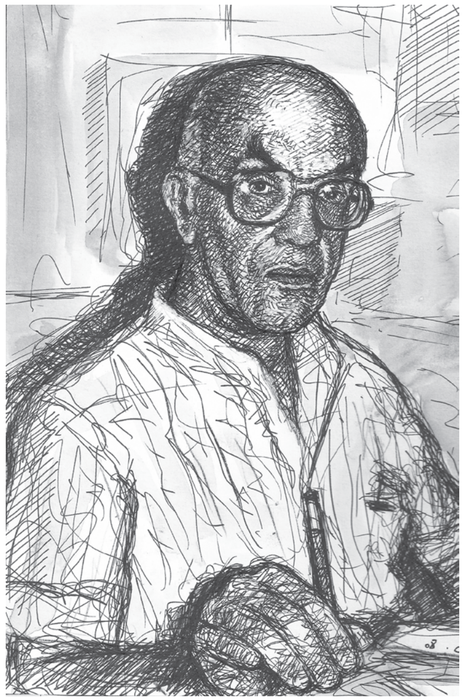
ثمّ إن درويش، في قصائده، كان البلاغة الشجاعة والمقدامة إياها، والتي من فرط ليونتها وبأسها ورمزيّتها جذبت الجماهير العربية إليها وإلى الشاعر عينه بحيث طار له الصيت والشهرة، وبحيث فاز الشاعر وعاطفته الهادرة، بقلوب العرب، والأصدقاء والشعراء زملائه في المشرق وسواه من الأصقاع.

إنها بلاغة تمتاز بصدق كينونتها، وبكونها تنفذ إلى الذات الحزينة وإلى بقيّة النوافذ حتى تقتحم المغلقة منها، ودائماً تبرز مخالبها بغية الحقّ والعدالة وكأنها نسر جائع.

وآخر مرّة كنّا معاً، في باريس قبل ثلاث، في مهرجان شعريّ دعا إليه السفراء العرب هناك، ووزارة الثقافة الفرنسية. وكان على سجيّته وعادته من الأنس والمودّة لا يتغيّر ولا يذوب في الإطار، وإنما هو زيتونة تمشي وتمنح الهواء الرطب لمن حوله. وكان سرّ الموعد وعلى حافة البسمة، وكله في لياقة لا صقة به، وكان عليه أن يقرأ في أمسية مع بعض الشعراء الضيوف. وهنا في المكان المنبري، قرأ نصوصاً ثلاثة كأنها من الأمثال وكأنها صنف من الحكمة ومن اللون الإبداعي المحض. وكلّ نصّ له ترجمته إلى الفرنسية يقرأها صديقه السيّد صنبر. وهكذا همس درويش على الحضور بكيفيّة فنّية، بصورة ناعمة، طيّبة، وبمعان هي المعاني الإنسانية تنصبّ في الدائرة التي تحتوي مجمل الخطوط والأزياح والطرائف.

وهنا أيضاً غنائية في جسد هذه النصوص، ولم تفارقه في شتّى إنتاجه كما قلت وإنما هي فلسطين أولاً وآخراً القصيدة والكيان وفي سبيلها كم تحلو الرسالة التي لا تنقضي ولا يمحو حروفها أحد.

ش. أ. ش



بريشة: أسامة بعلبكي.

الفاوون
الدفتر

صديقي الله

زياد رحباني

غلاف الكتاب، وبالأصفر أيضاً.

في "دفتر" هذا العدد نعيد نشر الديوان الوحيد وغير المعروف لزياد الرحباني، والذي كتبه في سنّ الحادية عشرة.

بالطبع، ديوان لشخص كزياد، تتقدّم العبقرية صفاته كلّها، كتبه في طفولته، يُغري بقراءة "بوليسية" للقبض على الجمل التي زادها الكبار، ومعاينة بصمات عاصي الأب. لكن أيضاً لمعاينة النبوغ في طفولته وتكوينه الأوّل.

"زياد رحباني" كما وقّع اسمه بلا ألف التعريف آنذاك، صادق الله في طفولته، واليوم من خلال مقالاته في جريدة "الأخبار" (تجوز قراءتها أيضاً بلا ألف التعريف) صادق "حزبه".

من "صديقي الله" إلى صديقي "حزب الله"... رحلة عبقري نتمنّى إزاء عدم استئذانه في إعادة نشر كتابه، أن يكون أكثر تسامحاً من صديقه السابق، وأقلّ بطشاً من صديقه الحالي.

م. ش. د

كنتُ صغيراً عندما علمت أن لزياد الرحباني كتاباً شعرياً اسمه "صديقي الله". كنت قد تعرّفت حديثاً إلى الرحباني الموسيقي والمسرحي، ووجدت أبحث عمّا يمكن أن يكونه هذا الإنسان المبدع بحق. وعثرت على كتابه في حديث صديق يعيش في العاصمة، كنا نتحدث عن زياد عندما سألني ما إذا كنت أعرف كتابه "صديقي الله" الذي كتبه في ست سنوات مبكرة جداً. قلت له إنني لم أسمع بهذا الكتاب من قبل وطلبت منه أن يعيرني نسخة منه، إلا أنه ابتسم وقال إنه لا يمتلك نسخة لأن الكتاب مقطوع من السوق، وقال إن ثمة مقاطع منه على الإنترنت سوف يرسلها إليّ بالبريد الالكتروني.

قرأت المقاطع القليلة التي أرسلها إليّ صديقي عبر الإنترنت، وشعرت بالرغبة في متابعة المقاطع الناقصة، لا بسبب عناصر التشويق في الكتاب، فهو ليس مشوّقاً بالمرّة، بل مجرّد تجربة شعرية صغيرة عن علاقة طفل بالخالق، لكن لأجل أن أكوّن صورة حقيقية عن شعر الرحباني المكتوب والمنشور. ما الذي في التجربة هذه، وكنت حينذاك في عمر قريب لعمر زياد حينما كتب كتابه، هو أن الطفل الذي كانه زياد يروي كثيراً وبعيداً، ويلتقط ما يراه بعين ثاقبة وذكية، مع أن اللغة تبدو مسترسلة في انجرافها نحو لغة عاصي الرحباني في الكتابة، تلك اللغة التي تحاكي الطبيعة بصفتها الحلم - المستحيل.

بحثت عن الكتاب في المكتبات، لكني لم أجده، إلى أن عثرت على نسخة لدى مكتبة في الحمراء، أراد صاحبها أن يبيعني تلك النسخة ذات الغلاف الأصفر بمئة وخمسين دولاراً أميركياً. كان هذا المبلغ يستطيع أن يشتري لي عشرات من كتب الشعر لعظماء شعراء العالم، وكان ليؤسّس لي ذائقة شعرية حقيقية لا تقتصر على قراءة الرحباني، الشاعر الصغير الذي سيصير شاعر الأغنية الواقعية والحداثوية عندما يكبر. قرأت بعض الصفحات من الكتاب داخل المكتبة، ومازحني صاحبها بأن ما قرأته سيكلفني عشرين ألف ليرة، ضحكت من نكتته، وخرجت من عنده مفكراً في أنني لا أريد أن أقرأ "صديقي الله" هذا، لأن الله لم يكن يوماً صديقي، ولأنني لن أدفع مبلغ مئة وخمسين دولاراً ثمن نسخة واحدة وأنا لا أملك في جيبي سوى ما يكفيني للمواصلات والغداء.

نسيت كتاب الرحباني هذا لسنوات طوال، إلى أن عثرت على نسخة كاملة منه على الإنترنت. قرأته بعد سنوات، بعدما كنت قد قرأت مئات الشعراء الكبار والعظماء قبله، ولم أجد فيه ما يثير الإعجاب المتزايد. كان كتاباً جيّداً بالنسبة إلى صبيّ في الحادية عشرة من عمره، لكنه لم يكن ليضاهي أياً من الكتب الشعرية التي قرأتها، وحتى أنه كان عاجزاً عن مضاهاة شعر الرحباني الذي كتبه ليضيف إليه ألحاناً وتغنيه فيروز أو يغنيه جوزف صقر.

عندما زرت المكتبة ذاتها بعد سنوات، كانت النسخة ما تزال هناك، على الرف، مغلّفة بالنايلون خوفاً من التلف، وكان سعرها قد هبط إلى مئة دولار أميركي. تفحّصتها بين يديّ وأعدتها إلى مكانها. فالله ليس صديقي، والرحباني ليس شاعراً كبيراً في هذا الكتاب.

راضي الأمين

1

أنا صغير
ولسادس مرّة أطفئ الشموع
ما أحلى الحياة عند إطفاءة شموع
سادسة
ما أعرف؟
لا أعرف شيئاً
لا أعرف إلا أنّ لي بيتاً بجدران
سريراً وصورتين
خبزاً وماء لا غير
وأصبحت دنياي بيتاً بجدران
سريراً وصورتين
خبزاً وماء لا غير.

2

وقالوا يوماً: إن الله صديقي
ورحت أفتّش عن صديقي
في الأحراج، بين الزهور
في الأشجار المورقة، وراء الصخور
وخافت منّي العصافير وهربت
ترى صديقي كالعصافير خاف
مني وهرب؟
وسألتهم: صديقي هل يخاف؟
قالوا: يخاف ألا تحبّه.
وقلت: أين هو؟
وقالوا: في كل مكان.

وكلّ ما ليس هنا، يكون هناك
ونقط المطر تغنّي فوق الحجارة
وحملتني أمّي وأنا أحمل السلّة
صرنا كسفينة ذاهبة إلى الكروم
ووصلنا وكنّا آخر الآخرين
ونزلنا إلى الجلالي علنا نجد
عنبا
ووجدنا عنقوداً واحداً والريح
تسقط حبوبه،
واحدة بعد واحدة
فقلت لأمّي: نأخذه قبل أن ينتهي
وقالت: لم يعد هناك غيره
نتركه فلا تستوحش الكروم بدون
عناقيد
وظللنا نمشي
لا أعرف لماذا
لكننا لم نضجر.

8

متى عدت إلى بيتي
فأمطري يا سماء
لن يتبلل ثوبي الأحمر
متى عدت إلى بيتي
فاغضبي يا رعود
متى سكرت الباب
وقفلته مرّتين
فصرخي يا ريح أمام الأبواب

كل الأعشاش أعشاشه ولا يسكنها
وسألت: أين يسكن
فقالوا: يسكن النفس
وعرفت أن صديقي -
وردة لا تطال
أعلى الورود وأجملها.

5

أفقت هذا الصباح على صوت آخر
البلابل
فالشتاء أتى اليوم
يوم علمت أنه لا يطال
لماذا أخبرتموني أنه بعيد!
ليتكم كذبتم عليّ
أنظر من شباكي فأرى الأرض
تدفن الألقاب الحلوة -
فما بعد موعدنا وما بعد حبيبي
أنظر من شباكي
فالأشجار تودّ كل واحدة لو تنام
على الأخرى
وتناديها يا أمّي
أتى فصل التشرّد والبعد.

6

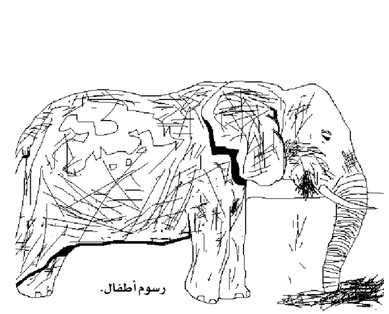
أخرج من غرفتي وأختي ما تزال
نائمة
هي مرتاحة البال

زرعوا خناجر في قلب الكلام
صاروا يعدّون ذكياً من يكفر
أحسنهم بالله
ذكياً الذي كلامه أكثر الكلام
سفالة

آه لو كان الكلام كالخبز يُشرى
فلا يستطيع أحد أن يتكلم
إلا إذا اشترى كلاماً
وقلت لهم
ألا تسكرون الأبواب
فقالوا:
ليت كلّ همومنا أبواب للتسكير.

10

جلست أمّي أمام الموقد تخبرني
قصّة
قالت: كان رجل يعمّر بيتاً
كان فقيراً وجمّع الأحجار حجراً
حجراً
أتى بها من الأحراج والغابات
وأتعبه العمل لكنه أكمل قائلاً في
نفسه:
أعمّر بيتاً أسكنه لباقي العمر.
وظل يعمّر طول عمره
وعندما انتهى البيت، انتهى
صاحب البيت
وقلت لأمّي:



رسوم أطفال.

3

إذا جئت يا صديقي
فتذهب إلى الأحراج
نذهب إليها نسرقها
نقول إنها لنا
لي ولك، لا أحد يسمعنا
إذا أردت أن تأتي فتعال قبل
الشتاء
في الشتاء طُرُق المجيء مسكّرة
وطرق السفر يقف عليها أناس
كثيرون،
لا يبكون، لا يضحكون
إنهم مسافرون
وعصافير تنتظر موكب الريح
هل يصل صوتي إليك عبر كل
هذه الأوراق المتساقطة؟

4

وكان المساء فسألتهم:
كيف تُظلم الدنيا
وصديقي ما زال يلعب في
الأحراج
ولم يرجع إلى بيته؟
فقالوا: ليس له بيت
كل البيوت بيوته ولا يسكنها
أصدقاؤها كلّهم هنا في الحي
يلعبون كلّ يوم، كلّ ساعة
يعمّرون الوقت كالبيوت الرملية
ومتى هدموه، غابت الشمس فوق
البحر
سأعود إليهم
نلعب في الزواريب
بين البيوت.

7

أسأل أمّي:
إلى أين يأخذك هذا الشال
الأبيض؟
وتقول أمّي: إلى الكروم
وأعود أسألها:
أمّي هل أذهب معك؟
وتقول لي:
سنذهب معاً، خذ السلّة
وأنا لا فرحة لي أكبر من أن أحمل
السلّة
وأخذت السلّة ومشينا
السماء سكرتْ من لونها الأزرق،
ولبست لوناً رمادياً
وسألت أمّي: أين الكروم
قالت: هناك

هل انتهت القصة؟
فقالت أمّي:
نعم.

11

يأتي يوم العيد
والأجراس تصلّي
تصرخ إلى الله من كلّ مكان
والناس يلبسون ثياب الأحلام
ويدخلون الكنائس
والعصافير على سطح الكنيسة
تصلّي إلى الله
فالله الناس والعصافير واحد
والراهب الأسود يرتّل ما حفظه
من سنين
منذ كان طير أبيض يمرّ
بالكنائس
ويضع في كلّ واحدة منها ريشة
من جناحه.

12

عندما أرسلوني يوماً إلى
المدرسة
وكنت أنتظر ساعة الرجوع
علّموني هناك أن أحكي مع الله،

صديقي،
علموني أن أصلّي.
ما كانت تقوله لي أمّي
قبل أن أغفو في السرير
والريح في الخارج تخرّب العالم
ما كانت تقوله كان أحلى.

13

أحببتك أكثر مما علموني في الصلاة
أنا ألف مرّة يخطر ببالي
أن أناديك بصوت بسيط:
أين أنت يا ربّي؟
أنا لم أعرفك تحمل صلباناً، وتموت
من أجلي
أنا عرفتك ولداً لا يقدر أن يحمل
الصليب
أنا عرفتك ولداً يطير كالفراش فوق
الزهر في الصباح
فسكنته العصافير
أنا لم أعرفك تتعذّب
أنا عرفتك ولداً، لو تركوه يلعب
ونسوا أن يقولوا له:
"مضت أيام وأنت تلعب"
لظلّ يلعب طول حياته ولا يضجر.

14

لا أريد أن أصلّي إلا ما أفهمه
لا أريد أن أصلّي

وأرى أهلي يقفون أمام الباب
على السطوح
يلوّحون بالمناديل كي لا أضيع عن
البيت
وأنظر خلفي أرى هل المدرسة
لحقتني؟
وأصل إلى أهلي
أرتمي بين أيديهم
أغرق في أيديهم وعلى صدورهم
كأنها بحار

وندخل بيتنا
نسمعه يغني فرحاً لعودتي من
سفري
وأسأل أمّي:
أمّي لماذا أرحل إلى المدرسة؟
أتحبّين هذا؟
وتقول:
أشتاق إليك في نهاري.
وأقول لأمّي:
ما دمت أنا لا أحب أن أرحل
وأنت لا تحبّين
فلماذا أرحل؟
وتقول:
لست أدري!

16

أرسم صوراً على ورق
نرى فتاة
تخبرنا قصة
تركب في القصة
أنا والسرير والنجوم والقمر
ونطير
وأنظر خلفي أرى هل المدرسة
لحقتني؟
وأصل إلى أهلي
أرتمي بين أيديهم
أغرق في أيديهم وعلى صدورهم
كأنها بحار

وندخل بيتنا
نسمعه يغني فرحاً لعودتي من
سفري
وأسأل أمّي:
أمّي لماذا أرحل إلى المدرسة؟
أتحبّين هذا؟
وتقول:
أشتاق إليك في نهاري.
وأقول لأمّي:
ما دمت أنا لا أحب أن أرحل
وأنت لا تحبّين
فلماذا أرحل؟
وتقول:
لست أدري!

17

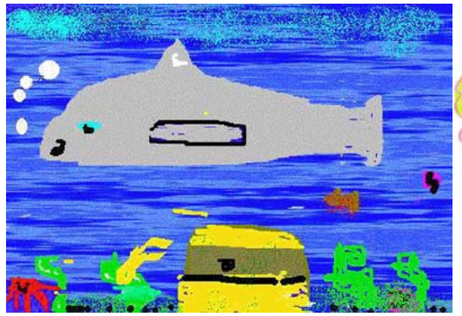
أنا الآن في السرير
وسوف أغفو فيغفو السرير
وعندما نغفو تنزل النجوم
وتنام عندنا
القمر يترك العالم في الظلام
يحبّ أن ينام عند الأولاد الصغار
تمرّ بسريرنا السواقي الحالمة
تأخذنا معها
فيسري السرير في السواقي،
كالزورق السكران
يوقف سيرنا حجرٌ صغير
لكننا نمشي
نقطع الوديان ونصل إلى البحر
فترمينا السواقي
ويرسو سريري فننزل إلى الشاطئ

18

أفقت اليوم وأهلي نائمون
واتكأت على الشبّاك المبلل بالمطر
العمر يفرّ من ساعة على طاولة في
بيتنا
الأولاد يلعبون في الزواريب
بين البيوت
تحت المطر
ورحت أتخيّل
إذا يوماً خطر ببال الطريق أن
يسافر
أن يحمل الأشجار ويسافر
كيف بعد يسافر المسافر

× × ×

وتخيّلت شيئاً آخر:
أليس في كل ثانية من الحياة،
إنسان يضحك؟
إذن في الأرض ضحك متواصل



دعوني أصرخ
فوق الجبال الصخرية
في الوديان الساكتة
فتصرخ معي
أين أنت؟
دعوني أخبر الشجر
قصة صديقي
هذه هي صلاتي.

15

يومٌ أذهبه إلى المدرسة
أحسّه سفراً يا أمّي
أحسّه بُعداً عنك وعن أبي
وعن شبّاكنا المكسور
أذهب إلى المدرسة وأغمض عيني
أقول أتى المساء
ثم أفتحهما
وأرى أن الوقت لم يرحل بعد
ألف مرّة أغمض عيني
وأقول أتى المساء
إلى أن يأتي

ويقرع الجرس، فأهرب من المدرسة
وأركض على الدرب والشمس تغيب
أسبق نسيم المساء إلى بيتنا
ويلوح لي بيتنا من بعيد

وعندما أريد أن أمزّقها
تركض أمّي تأخذها
وتحفظها في خزانة قديمة
على الورق الكثير
رسمتُ بيوتا وورداً
رسمت أبي
ولا أحد غيري يعرف أن الصور
بيوتٌ وورودٌ وأبي.

17

أنا الآن في السرير
وسوف أغفو فيغفو السرير
وعندما نغفو تنزل النجوم
وتنام عندنا
القمر يترك العالم في الظلام
يحبّ أن ينام عند الأولاد الصغار
تمرّ بسريرنا السواقي الحالمة
تأخذنا معها
فيسري السرير في السواقي،
كالزورق السكران
يوقف سيرنا حجرٌ صغير
لكننا نمشي
نقطع الوديان ونصل إلى البحر
فترمينا السواقي
ويرسو سريري فننزل إلى الشاطئ

عن وجوه الرهبان الطاعنين في
السنّ
عن أفواه الأولاد
عن وجوه المنتصرين
ومهما اشتدّت الحروب
ألا تبدر ضحكة عن وجه
من حشود تجمّعتْ رسمياً؟
أليس في كل ثانية من الحياة
إنسان يضحك؟
إذن في الأرض ضحك متواصل!

وفجأةً
انفجر البعيد
ارتجّ بيتنا
خاف المطر وسقط عن الشبابيك
استيقظ أبي
قال: ماذا؟
قلت: ماذا؟
نظرتُ إلى الزواريب
الأولاد كالعصافير رفرفوا وطاروا
وارتج بيتنا
سقطت صورة عن الحائط
أفاقت أمّي خائفة
وقالت: ماذا؟
ركض أبي إلى الشبّاك ينظر

ركضت إلى الصورة المكسورة
وعيناي تقولان: ماذا؟
وسمعت كلمة: الحرب!
وسألت ما الحرب؟
وعلا صراخ في الخارج
لمحتُ دمعتين
ركض أبي إلى الخزانة
وأخذ منها بندقيته،
التي يصطاد بها العصافير
وعلا بكاء أخوتي
وقيل لا تخافوا
والقائل يرتجف
وكيف لا نخاف؟
والزوايا اختبأتْ في الزوايا
ونار الموقد اختبأتْ تحت الحطبات
والشبابيك التي كانت تنتظر الصباح
لتفتح قلبها
تسكرت وتجمّعت أمامها وجوه
كثيرة،
تحكي وتصرخ وتبكي بصمت
وهربت الشمس فوق الجبال بين
الأغصان الفارغة
كالفتاة المذنبة الهاربة
وشعرها يتطاير وراءها
ركضتُ أمّي وضمتني إليها
ورأينا المهاجمين

لا شيء تغيّر
رأيت أبي وأمّي
وكلّ أهل ضيعتنا
يقفون في الضباب
وينظرون إلى ما تهدّم، هناك
وصارت الأحاديث بين العيون

× × ×

مشينا في الوحل والضباب
نحو ساحات المعارك
وعاد المطرُ يهطل
ووصلنا
الأشجارُ العارية السوداء
تقفُ كالراهبات السُود
ديْرُها الضبابُ والشبابيكُ المكسورة
ورأيت أناساً يأتون من بيوتهم
المتهدّمة
يأتون من وراء الضباب وقد التفّوا
بالأغطية
على صدورهم صلبانٌ من خشب
يتحرّكون كالصخور التي لا تتحرّك
وبينهم أولادٌ مثلهم
سُرق من عمرهم ألفُ ربيع
والغيومُ في هديرِ سَفرها الغامر
توقّفتْ هنا
وراحت ترتّل فوق البيوت المتهدّمة
وركض أهلُنا إلى الناس والأولاد

كالصخور تسري في الليالي الهوج
يجرحون الأرض بالسلاح
ورأينا البيوت في البعيد
تبكي وهي تتهدّم
وصراخ أصحابها أعلى من صراخها
والرمل ينتحر في الفضاء
وأحسستُ كأنني كنتُ أعرف ما
الحرب
وأنني تذكرتُ فجأةً أنني أعرف
وغمرَ دخانُ الأغصان المشتعلة
الساحات
ونمتُ في السرير
وغرقتُ تحت اللحاف
كي لا أسمع ولا أرى

× × ×

وعندما هدأ كلُّ شيء
ما هدأ؟
لم تهدأ سوى الأشياء
أما الأرواح
فالآن ثارتْ وغضبتْ
وأحست بحبّ الانتقام
ورأيت الباب مفتوحاً
نهضتُ ووقفتُ أمامه
الصقيعُ هنا

وساعدوهم
وعُدنا بازدحام
وأحسستُ بينهم بالقوّة
بوَحْدة التجمّع
عدنا إلى ضيعتنا الصغيرة
دخلْنا بيوتَنا الصغيرة
وجلسْنا في الزوايا نصلّي
نحنُ والمشرّدين

× × ×

أتيتُ الأولادَ المشرّدين بالأوراق
وسألتُهم أن يرسموا أشجاراً
فرسموا أغصاناً طويلة فارغة
نائمة على الأرض
وعليها مدفعٌ وعسكر
فقلتُ: لا، إلا هذا
ارسموا زهراً وبيتاً
فرسموا زهوراً ملقاةً في مياه المطر
والعسكرُ يدوسُها
وقلتُ: لا، إلا هذا
ارسموا عصفوراً يغنّي
كما كنتم ترسمون من قبل
فرسموا عصفوراً يبكي
والمطرُ يهطل
فسكتُ وأخذتُ الأوراق
وذهبت.

19
كانت أحاديث السهرة تدور
فقلتُ:
حدّثونا عن غير الموت
قالوا: نحكي عن الحرب
قلتُ: عن غير الحرب
قالوا: نحكي عن دموع المشرّدين
قلتُ: عن غير دموعهم
قالوا: عن المنتظرين
قلتُ: عن غير المُنتظرين
قالوا: لا نعرف غير هذا فمَّمْ نحكي؟
قلتُ: اسهروا كما تسهر الحيطان
لا تتكلّموا عن شيء
وانظروا بعضكم إلى بعض
عل وجوهكم تتحادث.

20
في ليلة.
والقمرُ ساهرٌ على الساقية السكرى
والأحجار تحكي الحكايات الصغيرة
والأصوات نائمة بين الزّهور
وغطيط عصفور يلوّن الليل.
في ليلتِه.
والصمتُ يسهر فوق
على الجبل الأسود
والدروب ضجرانة
والكروم تركض نحو القمر
في ليلة
ألا جئتَ نسهر يا الله؟
ألا جئتَ فتلعب مع أبي بالورق؟
ومع السُّكارى الآتين من بيوتهم
السكرانة من فقر
يحكون لكَ حقائقهم وحالتهم
وترى كم هم طيّبون
وأمّي تعمل لكم القهوة،
نخبرك النكات
ومعاً نضحك
نعُدّ لك مَن تزوّج في ضيعتنا
ومَن سافر
ألا جئتَ نخبرك كيف تصير الأعياد
ألا جئتَ تُريك في سطح بيتنا
من أين ينزل المطر
وأين يعتق الخبز
نعرّفك بخبّاز خبزنا اليومي
ألا جئتَ يا الله؟
تأتي في الليل
وتذهب قبل الصباح
ألا جئتَ نسهر؟

21
لو عددتُ درجات بيتي
وكم من مرّة صعدتُها
لكان هذا درجاً طويلاً
يخترق السحب
ولو عددتُ ضحكات أمّي لي
لرافقتْني طوال صعودي
ووقعتُ من بعدي الضحكاتُ على الدرج
وأزهرتْ زهراً.

22
تعبتُ فجلستُ
ومرّت بي فتاة وقالت:
ما بك تجلس على الوقت!

23
لا نريد أحداً بعدَ اليوم
اطردوا الحرّاس والنواطير
نحن أصحابُ الكروم
ونحنُ السارقون
نملأ السلال
نضعها على الطريق
ثم نتسلل من بين الكروم
ونصل إلى الطريق
ونسرق السلال.

أصحابُ الكروم
يسرقون كرومهم.

24
اخترت اسمي مغيَّراً عن كلّ الأسماء
حتى إذا ندهتني
صرختُ وحدي: نعم
وما ظننتُ النداء لغيري
لأقول نعم
من بين صراخ الأولاد
وأرجل المحاربين.
اخترتُه اسمي مغيَّراً
حتى إذا كنتُ نائما
أفقتُ وقلت:
مَن يناديني؟
إن كنت أختبئ عن عيون الأولاد
ونحن نلعب
تناديني
أقول: نعم!
وما ظننتُ النداء لغيري.

25
في الأرض ليس من كُتّاب
كلنا كُتّاب
نكتب حياتنا على الأيام
وكلّ يخاف على حبره
ولا يعطي منه الآخرَ
ومتى انتهى دمعُ الكتابة
انتهى كاتبٌ من الكتاب
نبكي عليه ونَنساه
ونتشجّع لإكمال الكتابة
وينتهي آخر
وينتجمّع في الزوايا
نشدّ بعضنا لبعض علنا نبقى
والريح من وراء الأبواب
تنفخ على الحبر لينشف
متى ضاع كاتبٌ من الكتّاب
نروح نخاف من فراغ الشوارع
ومقاعد الكنيسة
من هدير البحر نخاف
مَن الرعد
مَن النار الخافتة نخاف
نَخاف من عيون الخائفين
من الفرح
مَن تجمّع العصافير
مَن دقّة الباب نخاف
ونَهوى السكوت والظلام لكي نسمع الآتي
ولو أنه لا يُسمع!

26
زوايا بيتنا مليئة بالأشياء
خزانات بيتنا مليئة بالأشياء
وتحت كل سرير أشياء عتيقة
نحن نحبّ الأشياء وإنْ قلّ استعمالها
أو صارت لا فائدة منها
لا نعطيها أحداً ولا نرميها
نُحسّ أن للأشياء أرواحاً
تحزن إذا أبعدوها عن أصحابها
وغداً يمتلئ بيتنا
ولا يعود لنا مكان

27
صرت أخاف
أنْ أطيل النوم
كي لا يذهب الجميع
وأبقى وحدي

28
هل ربُنا في الكنيسة؟
ألم يهرب منذ أيام الحروب؟
وإلى مَن نذهب وتذهبون؟
إنما نحن نذهب إلى الصلاة معاً
لا لأن الربّ هناك
لأنه ليس هناك
هذا المذبح لا يتّسع لله
مذابحُنا صغيرة
يجب أن نستقبله في ملاعبنا الوسيعة

29
تلبس أمّي فستاناً جديداً
وتسألني:
هل جميلٌ فستاني؟
وأقول لها:
إنه جميلٌ جداً.
وكثيراً ما
تسألني عن غيره وأُجيبها
إنه جميل جداً.
ومرّة قالت أمّي:
تجيبني دائما
حلوة الفساتين فهل خجلاً؟
قلتُ:
في دنيانا يا أمّي
لا يوجد فستانٌ بشع
ما دام لكلّ فستان
واحدةٌ تحب أن ترتديه.

30
لأنك ضحكتَ
نحن في الوجود
ضحكتَ يوماً
فتفجّرتْ من
ضحكتك
النـاسُ
والأطفال.

31
أليس مركبُهُ وسيعاً
ليحملنا؟
وكلّنا؟
أليستْ أمواجه قوية؟
لتدفع مراكبه إلينا؟
فما الرحيل همّنا
بل الوداع.
اكتبوا على الأوراق
على أوراق الدفاتر
على أوراق الأشجار الصفر
اكتبوا على شبابيك الزواريب الطويلة
على أصغر الأحجار
احفروا في جذوع الأشجار
على أبواب البيوت المتهدّمة
اكتبوا كل ما يخطر ببالكم
فإننا راحلون!
اكتبوا
أنّ في يوم من سنة كذا
في جيل كذا
ضحك ولدٌ قبل أن ينام
اكتبوا
ما دام الرحيل يكتبه هو
فالوداع لنا
نجعله أحلى وداع.

32
إن لم أكن فَرِحاً
لا أستطيع أنْ أصلّي
ما من مرّة صليتُ
إلا وهْيَ قلبي
عصفورٌ يلعب
وغصنٌ يلوّح.

33
يا مشغولاً بمأساة
ألا عَرّجتَ في الطريق
على طفل
تُخبره قصّتَك فيبكي لك
أمّا نحن فلا تُنادنا
كلنا صرنا صخورَ مصائبنا
لا أحدٌ يبكي
كلنا صخور
لكننا اخترنا الأطفالَ والفصولَ
للاستماع إلى قصصنا
وللبكاء.

34
هل تعرفين؟
الصغيرُ أمام الكبير،
أمام سيّده
كلامُه أحلى من كلام سيّده!

35
الطفلُ متى عرف أنه من أسراب
الطفولة البريئة
لم يعدْ منها.
الطفل متى صار يعرف
كيف يرسم المهندسُ البيتَ
هربتْ من صُوَره
خطوط الحبّ
والجمال الصغير.
البسيطُ متى عرف أنه بسيط
لم يعدْ بسيطاً
الإنسانُ متى عرف الحقائق
سقط عن سرير الأحلام.

36
أشكرُك
جعلتَ في الناس
ما يجعلهم لا يضجرونَ
منْ اعتذاري
كلّ مُعرّقي العالم
يعرفونني
صاحبتُنا الخطايا.
آتيك كلّ مساء أعتذر
إنْ ضجرتَ منّي،
سآتي غداً بالناي وبالأوتار
سآتي كلّ يوم بآلة
وأُغنّيك خطاياي.

37
أتحدّاك بالخطيئة
تتحدّاني بالحب
وأسكت
لأننا
أنت الحب
وأنا لست الخطيئة.

38
كيف أُفهمك
يا عصفورَ قفصنا
إنني أنا غيرُ أهلي
لا أحبُّ أنْ أقتنيَ
لا أقفاصاً ولا عصافير.

39
أشرعةُ كلامنا
إليك سائرة
وأنتَ حبقُ اللقاءُ
فلا تحزنْ
كلّما ساقت الرياحُ
أشرعتَنا إلى غيرك.

40
أملٌ أن يكون الوداعُ ساعةً لا أكون
أمل أن تقتل العصافير، يوم أكونُ بعيداً
أملٌ أن يموت الأحبّاء، يوم أكون في سَفَر
أملٌ كثيراً
لأنّ العين الدامعة تُبكيني
وكم من شيء
أريدُ منه أن أتداوى
لكنْ
لا مفرّ من الدموع.

41
كلّهم يعرفون أن دقيقة العمر
مرّة تأتي
ويعرفون أن الفرح فيها
أحلى من الحزن
لكنّهم لا يصدقون أنفسَهم.

42
أحبُّكَ قدرَ ما تُحبّني
بل خفْ أنْ يصير حبّي لك
أكبر من حبّك لي.

43
ليتهما يعرفان أن العتابَ كالدخانِ يفنى
ليتهما يعرفان أن الفرح أقوى من الحزن
ليتهما يعرفان أن الفرح أقوى من الحزن
ليتهما يعرفان أنّ لحظة العمر الأخيرة
قد تنزل علينا تأخذنا
ونحن نتخاصم
ليتني لا أعرف ما أعرف!

44
أشياءٍ ما حُلْتُ
ولن تَحُل
هيَ أنّ الطفل
يودّ لو يأكل مرّتين من الحلوى
هي أن الطفل
يودّ لو يلعب على مدى الأيام
ويمنعونه.

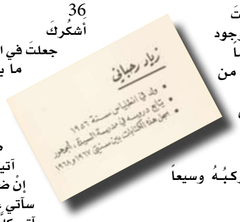
45
حائرٌ أنا
بين أن يبدأ الفرح
وألّا يبدأ
مخافةَ ينتهي.

46
لا أحسدُكَ
على معرفتك
مصيرَ كلّ منّا
لأنك قد تبكي على مصير حزين
بينما صاحبُهُ سهران يضحك
وتعرف الفرح قبل وقوعه
فلا ترى مثلنا
لذّة المفاجأة.

47
لا يعود شيءٌ يخيف
إنْ صرناه.

48
طوال عيد العمر
واحتفالاتُ الضجر
وفي أزمنة الحروب
أخافُ أنْ تَهرب ثانيةً يا الله
لأنك إذا غبتَ
وعُدتَ
ترى الأسلحةَ مُعدَّة
وموجّهةً إليك.

49
الأيام أبواب
على كلّ منها حارس
وقد كتب علينا
أنْ نَخلقَ كلّ يوم
وعلى كل باب
قصة جديدة
نُلهيَ بها الحارسَ
ليفتح لنا الباب
إلى بابٍ آخر.



"في الجماع وآلاته" لمولانا الشيخ جلال الدين السيوطي

سهى شامية

إذا كان تناول الجنس في بُعده اللغوي "أفضل مدخل لفهم المخيال الجنسي الإسلامي، على ما يقول ابن السمّساني، وخاصة في ما يتعلق منه بفنّ الجماع، بصفته جزءاً لا يتجزأ من مسألة الحبّ"، فإن موسوعة "الجنس عند العرب"، والتي تصدر أجزاؤها تباعاً لدى "منشورات الجمل"، تشكّل أحسن النماذج لمؤلفات ضاع أكثرها، وبقي بعضها الآخر مخطوطاً، لا يعرف طريقاً إلى النشر، بسبب حشمة زائفة، مارستها وقاية سوداء، لم تعرفها حتى تلك العصور التي اتفقنا على تسميتها "عصور الانحطاط"، والتي عاش فيها مولانا الشيخ جلال الدين السيوطي، مؤلّف الكتاب الذي بين أيدينا، وهو الرابع في السلسلة، ويحمل اسم "في الجماع وآلاته" (حقّقه وعلّق عليه وقدّم له وصنع فهارسه فرح الحوار).

عاريتا أمين الباشا.

هذا الكتاب، وهو المعجم الجنسي الوحيد من نوعه عربياً بعدما ضاعت جميع الكتب التي في معناه، بما في ذلك الكتاب الذي صنّفه الفيروزابادي، مأخوذ من كتاب "الوشاح في فوائد النكاح"، الباب الثاني منه تحديداً، والموسوم بـ"فن اللغة"، ويحتوي على أقسام أربعة، هي على التوالي: في أسماء النكاح، في أسماء الذكر، في أسماء الفرج، في اللغات المتعلّقة بأفعال الجماع. وتكمن قيمة هذا المصنّف، إضافة إلى أنه حفظ لنا جزءاً مهماً من كتاب ابن القطّاع الضائع في أسماء الباه، في كونه معجماً مختصّاً بأتمّ معنى الكلمة، لجهة مزجه بين فنّين متمايزين من فنون التأليف اللغوي: خلق الإنسان والأفعال، بحيث جمع بين الفعل والآلة التي تضطلع بهذا الفعل. والسيوطي هو من أبرز الذين عُرفوا بـ"فقهاء الحبّ"، ومنهم: الوشّاء صاحب "الموشّى"، وابن حزم واضع "طوق اليمامة"، والتيفاشي صاحب "نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب"، و"رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه" والشيخ النفزاوي صاحب "الروض العاطر في نزهة الخاطر"... عاش السيوطي في أواخر عصر المماليك البرجيّة، أو الجراكسة، وهو عهد غلب عليه الاضطراب من جرّاء الفتن والمؤامرات التي أودت بحياة سلاطين عدّة. وقد تميّزت هذه الفترة بكثرة مصنّفي الموسوعات القيّمة: ابن منظور، القلقشندي، النويري... ومنذ سن الأربعين انقطع إلى العبادة والتأليف، تاركاً الإفتاء والتدريس، واضعاً ثلاثمئة كتاب في التفسير، والقراءات، والحديث، والفقه، والأجزاء المفردة، والعربية، والآداب سوى ما تاب عنها وغسلها (لله الحمد أنه لم يتب عن كتابه هذا). ويبدو أن هذه الوفرة، وتلك الغزارة في التأليف انطلقت من إحدى قصائده (معظم شعره ظلّ في مجال الأحكام الشرعية والفائدة العلمية) التي يقول فيها: "أسرع أخا العلم في ثلاث: / الأكل والمشي والكتابة". لقد أسرع شيخنا في الكتابة، فلم يترك أرضاً فيها لم تطأها قدماه. أما في خصوص مؤلفاته المتصلة بموضوع الجنس فهي أربعة عشر، نُشر بعضها، وبقي البعض الآخر مخطوطاً. نذكر منها: "الإفصاح في أسماء النكاح"، "الزنجبيل القاطع في وطء ذات البراقع"، "المُستظرَفة في أحكام دخول الحشَفَة"، "نواضر الأيك في النيك"...

يقول السيوطي إن أسماء الجماع عددها أربعمئة، قبل أن يزيد، فينقل عن ابن القطاع أن عددها ثلاثة وثمانين وألف اسم. وما يعجب المرء له هذا الغنى في "إقامة" الأسماء لأبسط الحركات الجنسية، وأرهف الأصوات أثناء عملية الجماع. وهنا لا بدّ من ملاحظة ندرة صيغة المشاركة في أبنية الأفعال الدالة على الجماع، وتواتر التركيب المكوّن من فعل وفاعل ومفعول، يضطلع فيها المذكّر دوماً بوظيفة الفاعل، حتى عندما يتعلّق الأمر بأفعال تقوم أساساً على المشاركة، كما هو الحال مثلاً مع التقبيل والترشّف والمداعبة والملاعبة. أيضاً، ارتباط دلالات أكثر الأفعال تردّداً بمفاهيم العنف والإيذاء والتسلّط واختزال المرأة في وظيفة الإمتاع، وهو ما يُفسّر غيابها ككائن يعي ويرغب. وفي هذا المعنى يقول أحد الباحثين، معلّقاً على المادة اللغوية المتعلّقة بموضوع المرأة في "لسان العرب" إن المرأة فيه مجرّد طرف منفعل ومفعول به، وليس طرفاً فاعلاً. يتضح ذلك من خلال أكثر من أربعين فعلاً للعملية الجنسية يتصدّر فيها الرجل "فحلاً بعلاً"، وترقد فيها المرأة "ممعوسة مداسة"، مأكولة متعلّل بها. بعد ذلك، يأتي "التفنن" الذكوري، ليس في فهم التمتّع بالمرأة فحسب، وإنما أيضاً في سبل تحقيق ذلك، سواء مع الإماء، أو السبايا، أو الزوجات العديدات!

الحاصل أن قارئنا لن يجد متعة في هذا الكتاب تضاهي قراءة الشواهد الشعرية (جزء مهم من هذه الشواهد، خصوصاً ما قيل منها في وصف الهَن، منسوب إلى النساء)، والمقصود منها بالطبع توضيح اللفظ، وتوكيده. ومن هذه الشواهد الكثيرة، والطريفة، ما قيل في الكناية عن الجارية المشتهية للتحميض (أي أن يأتي الرجل المرأةَ في دبرها): هي مالكية، لما رُوي عن أنس بن مالك من إباحة ذلك. قال هُمام القاضي يمدح المالكية: "ومذعورة جاءت على غير موعد/ تقنّصتُها، والنجم قد كاد يطلعُ/ فقلتُ لها لمّا استمرّ حديثُها/ ونفسي إلى أشياء منها تطلّعُ:/ أبيني لنا، هل تؤمنين بمالك؟/ فإني بحبّ المالكية مولعُ/ فقالت: نعم، إني أدين بدينه،/ ومذهبه عدلٌ لديّ ومقنعُ/ فبتنا إلى الإصباح ندعو لمالك/ ونؤثر فتياه احتساباً، ونتبعُ".

وهنا كم تدهشنا، نحن أبناء الألفية الثالثة، الحرّية التي صنعها أجدادنا وجدّاتنا في ذلك الزمن الغابر، والتي عُدنا وانقلبنا عليها فبتنا ننافق ذواتنا وأجسادنا على السواء. وإلا هل من امرأة مسلمة اليوم تجرؤ، من دون أن تُذبح من الوريد إلى الوريد، على قول ما قالته شاعرة عربية اسمها ابنة الحُسَن: "سَلُوا نساءَ أشجعَ/ أيَّ الأمور أنفعُ/ أالطويل النُّعْنُعُ؟/ أم القصير المردَعُ؟/ أم الذي لا يَرفَعُ؟/ أم الأسَكّ الأصمعُ/ في كل شيء يطمعُ..."؟!

– ... ولكن هل يحدث كثيراً أن يوقظنا من المنام منامٌ آخر هو تفسير المنام؟
– هذا ما يحدث الآن... هل أنت حيّ؟
– ما دمتُ أحلم، فأنا حيّ لأن الموتى لا يحلمون...

مَن أنا بعد عينَيْن
لوزيّتَيْن؟ يقول
الغريبُ
من أنا بعد منفاكَ
فيَّ؟ تقول الغريبةُ
إذنْ، حسناً، فلنكن
حذرَيْن لئلا
نُحرّك ملح البحار
القديمة في جسد
يتذكّر...

أقلُّ من الليل تحت
المطرْ
حنينُ خُماسيّة
إلى أمسها المُنتظَر،
وأكثر مما تقول يدٌ
ليد
على عَجَل في مهبّ
السفرْ.

شعر التروبادور... فارس القرون الوسطى

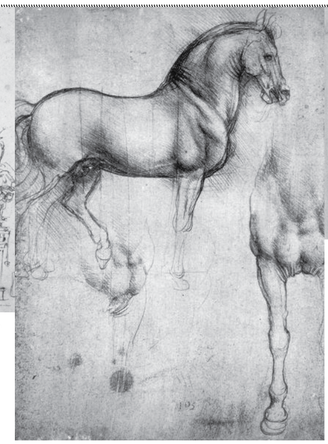
صباح زوين

نقرأ الشعر، في العربية كما في اللغات الغربية التي نعرفها، بدءاً بالفرنسية، لكن لم يخطر يوماً في بالنا أن نتساءل من أين بدأ الشعر الغربي، خصوصاً الفرنسي منه؟ بل لا نعرف حتى أن القافية في القصيدة الفرنسية (كما في القصيدة الغربية)، والتي كانت أساس الكتابة الشعرية مدّة قرون في الغرب، بدأت مع شعر التروبادور، وهم فرسان - شعراء القرون الوسطى في جنوب فرنسا، بل لا وجود للتروبادور لولا وجود قصيدتهم، إذ إن أساس وجودهم وخلودهم قائم على الشعر الذي ابتكروه. إنهم الشعراء - العشاق الذين ابتكروا شكلاً جديداً في الحبّ الغروسي، وجعلوه جزءاً لا يتجزأ من القيم الفروسية. وهذا الحب الفروسي هو قبل كلّ شيء، ملتصق وملازم للكتابة الشعرية، أي أن لا حب فروسياً من دون قصيدة التروبادور. فالحب للسيّدة المشتهاة هو أيضاً حب للغة. ومن خلال هذه اللعبة، بين عشق المرأة وعشق اللغة، اخترعوا لعبة القافية في القصيدة، وهي في المطلق لعبة الشعر. لم تكن القافية موجودة قبلهم، أو قليلاً، وفقط من بعدهم، ستكون العلامة الفارقة في كتابة الشعر الغربي لأجيال وقرون. إذاً مع التروبادور، يصبح الشعر أخيراً مهنةً، والشاعر كاتباً.

هل يمكننا اليوم الكلام على العشق والحب الجارف الذي يُسمّى في اللغات الأجنبية "باسيون"، وأصلها الإغريقي "باثيما"؟ هل ما نزال قادرين على الغوص في الهوى كما في القرون الماضية، أم بات حبّنا اليوم خفيفاً حيث تسود فلسفة الخفّة أيامنا هذه؟ فالإنسان المعاصر بات يبحث عن الخفّة في جميع نواحي حياته تقريباً، فيخفّف وزن جسمه، ويخفّف سماكة الحرامات التي يتغطّى بها، ويخفّف سماكة قماش الثياب الشتوية، ويخفّف وزن السيّارة وهيكلها، ويخفّف حجم الآلات الكهربائية ووزنها، ويخفّف وزن الكتاب... إلخ. وكان على معنى الحب أن يخفّ أيضاً كما خفّت كذلك وطأة الأحزان والأفراح.

قصيدة التروبادور التي ولدت بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر في فرنسا، نشأت على أيدي وفي مخيلة أولئك الفرسان والعشاق المتيّمين في البروفانس الفرنسية في تلك الآونة، والكلمة آتية من اللغة الفرنسية القديمة، اللغة المحلّية، من كلمة "تروباري"، أي "وجد وألّف". وليس كما كتبت إحداهن في مقال بعد عودتها من مهرجان شعري شهير في أميركا الجنوبية، وهي جاهلة جذور اللغات، أن "تروبادور" يدور"! كذلك ارتكبت حماقة أخرى عندما قالت إن أل التعريف في الإسبانية هي من أصل عربي! وليتها تعلم أن أل التعريف الإسبانية، كما الفرنسية وغيرها، آتية من جذورها اللاتينية "إللام، إللوم، إللي". لا شك في أن هذه المقاربات طريفة، وهي صدفة اللفظ المتطابق والمثير، لكنه صدفة اللفظ فحسب.

يقول ماكسيم روفير: "كما أن فنّ الكتابة يبلّل ريشته في ينابيع الباتوس (أي: الباسيون)، فالحياة بدورها تشكّل طريقة قولنا وأحاسيسنا. بل هذه الباسيون، هذا العشق، هو الذي يجعلنا نكتب". وليست قليلة الأنواع الأدبية التي ولدت من رحم هذا الهيام بالآخر على مرّ التاريخ، من أوفيد وقيس وليلى وتريستان وإيزوت والتروبادور في فرنسا، ثم روميو وجولييت مع شكسبير، وصولاً إلى القرن التاسع عشر مع جورج صاند وألفرد دو موسيه، ومع سوان وبروست، وفي القرن العشرين مع بول إلوار وغالا والكثير غيرهم. وكلما كان هذا العشق جحيمياً، خلد وكبر. إنها أصول اللعبة؛ اللعبة التي لا نعرف أصولها سوى بعد غرقنا فيها والكتابة عنها، عن التجربة الصعبة في قصائد خالدة.



يقول جان رودو في مقال تحت عنوان "الحب الرومنطيقي شيطاني ومنقذ" في روايات جورج صاند"، إن العاشق بعد وقوعه في الهوّة، يذهب به العشق المأسوي إلى التأمل في عري الواقع، ويكون عندئذ هذا الواقع فظيعاً. والحب الحقيقي هو التخلّي عن الذات وإماتتها. إذاً هي ذي مواصفات الحب الرومنطيقي الذي لا يختلف في رأيي عن جميع أمثلة العشق التي مرّت في التاريخ: قاتل وأعمى. علماً بأن العشق لا تفارقه الإيروسية، والاثنان يرتبطان بمعنى الموت. فكلّ عاشق وصل إلى قاع الهوّة في العشق الإيروسي يلامس الشعور بالموت أو الرغبة فيه. يقول مكسيم روفير في هذا الصدد: "من هذا المنطلق، عصرنا هذا يضع أطراً أكثر فأكثر

دراسات جسد الحصان لدافنشي.

صارمة للشروط حيث العشق يكون مسموحاً أو ممكناً. إنما لسنا مجبرين على التقيّد بها أو على التخلّي عنها. فبما أننا مجبولون بالرغبة التي هي أساس العشق والهيام، فهما سيبقيان على طبيعتهما البدائية". لذلك يقول روفير في هذا الموضوع: "كثيرون هم الذين بحثوا، منذ أوفيد، عن الدواء ضدّ العشق. لكن واحسرتاه!". والاثنان يرتبطان بمعنى الموت. فكلّ عاشق وصل إلى قاع الهوّة في العشق الإيروسي يلامس الشعور بالموت أو الرغبة فيه. يقول مكسيم روفير في هذا الصدد: "من هذا المنطلق، عصرنا هذا يضع أطراً أكثر فأكثر

الذي عرفه فرسان بريتانيا الفرنسية وتميّز به أرستوقراطيي آنذاك، والحب الصوفي الذي عرفه الشعراء العرب الذين عاشوا في الأندلس والذين تأثروا بالنيو - أفلاطونية، كما يقول ميشيل فيهير.

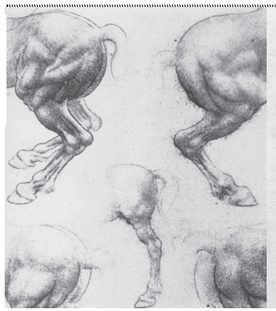
من ناحية أخرى، يتفق أندريه لو شابلين، وهو منظّر الحب الكورتوازي، مع أطباء زمانه (زمان التروبادور) على أن "الحب إحساس عنيف يتطلب دواء قوياً. غالباً ما تسبّبه امرأة ما، ومن دون علمها، فيدخل هذا الحب إلى العاشق من خلال حواسه، لا سيما من خلال النظرة، ليستقرّ من ثم في قلبه". من هنا، يبلغ الحبُّ العقل والخصيتين، مشكلين مع القلب القواعد الثلاثة للحبّ لدى الرجل. لكن عند هذه النقطة يختلف كل من الطبّ القروسطي والإيروسية الكورتوازية في الرأي في ما يتعلّق بطريقة العلاج المناسب للشفاء من الحب (على أساس أن الإنسان القروسطي اعتبر الحب مرضاً، لا بل مرضاً مميتاً). ففي حين بحث الأطباء عن سبل للقضاء على هذه العاطفة التي يعتبرونها مؤذية للصحة، كان أندريه لو شابلين وجماعة التروبادور يكرّسون أنفسهم، جسداً وروحاً، من أجل إطالة أمد هذا العشق وتكثيفه وحتى تخليده. إذاً خلافاً لفكرة تهدئة العشق وإخماده، وهو اقتراح الأطباء، من طريق العقلنة عندما يصعد الحب إلى رأس المريض، ومن طريق المجامعة عندما ينزل إلى عضوه التناسلي، طالب الحب الكورتوازي بإثارة هذا الحب وتمجيده عبر الغناء، أي الشعر.

لكنه التمجيد المناقض للإيروس الأفلاطوني الذي اقتبسه العرب والإيطاليون عن الإغريق؛ إنه التمجيد الرافض لأي نوع من التسامي: فمن المرأة والمرأة وحدها ينبع الحب، وليس من الجمال المثالي حيث لا تكون فيه المرأة المعشوقة سوى صورة باهتة لهذا الجمال أو انعكاسه. المرأة الواقعية، بالنسبة إلى التروبادور، ستكون موضوع إثارة البيت القافية واللغة الشعرية. وفي هذا السياق يقول رونيه نيللي إن إيروتيكية التروبادور التي نشأت وتبلورت في بلد الأوك (أي في فرنسا البروفانسال) كانت على مفترق طرق بين الحب الفروسيّ الذي تميّز به معظم المحاربين الأريستوقراطيين في بريتانيا الفرنسية، وبين الحب الأندلسيّ المتأثّر بالنيو- أفلاطونية. والحب الفروسي نابع من مناقبية المحارب، لجهة أن حياة الفارس مليئة بالتحدّيات التي عليه اجتيازها. ومن هنا، فالحصول على امرأة جميلة ونبيلة يشكّل مشروعاً مميزاً، خصوصاً إذا كانت الطريق المؤدّية إليها مفخخة بالكمائن (مثلاً الفارس يصطدم بأب صارم ومتسلّط، أو بزوج غيور، أو أيضاً

> عارض شعراء التروبادور اقتراح الأطباء الذي يقول بالعقلنة عندما يصعد الحب إلى رأس المريض، والمجامعة عندما ينزل إلى عضوه التناسلي

بعفّة لا تتزعزع لدى تلك السيدة). إذاً تحدّ كهذا يؤجج جنون الفارس وكرامته وخيلاءه، وبالتالي قريحته الشعرية قبل كل شيء.

إلا أن ميشيل فيهير يذكر أن إيروتيكية التروبادور التي نشأت في البلاط بين القرنَين الحادي عشر والثاني عشر تحت ريشة الدوق غيوم التاسع الأكيتاني، تبقى مستقلّة إلى حدّ كبير عن التيارات التي أحاطت بها، أي الحب الفروسي البريتاني والحب النيو - أفلاطوني الأندلسي. فالدوق غيوم يقترح الصبر خلافاً لـ "الجنون والتلهّف"، ويضعه في مرتبة الفضيلة الأساسية التي يجب أن يتحلى بها العاشق في الأحوال كافة. فبرأيه إن هذا الصبر هو بمثابة الجرأة لدى العاشق، حيث التضحية بمفهوم الولع إزاء السيدة التي يشتهيها، أي أن هذه الجرأة على الصبر والانتظار، هي جرأته هو، الخاصة به، وهي أكثر جنوناً من جسارة أقرانه الفرسان المولعين وغير الصابرين.



والحالة هذه، فإن الإبطاء الذي يطبع الشهية العارمة في "القبض" على سيّدته هو الذي سيجعل الدوق يكتشف "فرح" الحب. ولا يمكن العاشق بلوغ هذا الفرح الكبير سوى بعد مروره في مراحل أربع: الأولى، أن يقع في حب المرأة من دون أن يكون هو في ذهنها بعد. وهنا على التروبادور البرهنة على إخلاصه وحبّه الشديد لها من خلال تواضعه واستعداده لإذلال الذات. وهو الأمر الوحيد الذي قد يجعل سيّدته تلاحظه وتميّزه. المرحلة الثانية، حين تسمح له السيّدة بالتغزّل بها، وعليه هنا التحلي بالصبر، أي أن يتغزّل بها من دون أن تتجاوب هي، وعليه الاكتفاء بهذا المقدار، وبالتالي اعتبار نفسه محظوظاً. المرحلة الثالثة، وهي عندما يحالفه الحظ فتستجيب له، إلا أن على الحب أن يبقى عذرياً، والاحتفاء بهذه الترقية تتكلل بقبلة من سيّدته. وأهم ما في تلك المرحلة أن يبقى كتوماً مع أقرانه ولا يتباهى بما حصل، سوى أنه سيكتب عن مشاعره وتجربته في قصائده. في المرحلة الرابعة والأخيرة، بعد اجتيازه بنجاح المراحل الثلاث الأولى، يُسمح له بتمضية ليلة كاملة مع معشوقته التي ستتعرّى كلياً، إلا أنه يُمنع من المجامعة كلياً. وكل ما يُسمح له هو تقبيلها في جميع أنحاء جسدها، لكن من دون الوصول إلى مرحلة إفراغ منيّه. هذه التقنية تعبّر إذاً عن منتهى البرهان على حبّ التروبادور، وهي بالتالي الوحيدة القادرة على حثّه على كتابة أجمل الشعر. لكن يبدو أنه حتى في ما بعد، لا يجوز للعاشق أن يتراجع عن مجهوده هذا. فعليه أن يتقيّد بهذه الطريقة دائماً، والتي اسمها لدى جماعة التروبادور الـ "ميزورا". والميزورا هي أكثر من التقشف والسيطرة على الذات؛ إنها تعني الأخرى خضوع التروبادور لأهواء سيّدته.

بتعبير آخر، الإيروتيكية الفرنسية في بلاد الأوك لا تنتهي، لا يتملك السيّدة المشتهاة ولا يرفع الرغبة إلى منطقة التسامي، بل تصل الذروة عند نقطة المفارقة كما وصفها أندريه لو شابلين: "عندما يكون التروبادور قد اجتاز المرحلة الرابعة في حبّه بنجاح، ويكون بالتالي متمماً بالحب الكبير، يكفي عندئذ أن يتبادل النظرات مع سيّدته كي يرتعش لذة وفرحاً. لكن للمفارقة، ولهذا السبب بالذات، فإن المجامعة الجسدية المكتملة لا تعود ممنوعة عليه إذ بات حبّه إلى هذه الدرجة كبيراً، ما يجعل إفراغ بعض المنيّ غير قادر بعد ذلك على إطفاء ناره وتحويل فرحه إلى حزن ما بعد المجامعة".

قصيدة للتروبادور أيميريك دو بيغولان (1190 - 1221)

إذاً لذّة الحبّ أهمّ من الضجر،
والحسنات أهمّ من الأوجاع،
والأفراح أهمّ من الأحزان،
والأعباء الخفيفة أهمّ من تلك
الثقيلة، والفائدة أهمّ من الضرر،
والضحك أهمّ من البكاء.
ولا أريد أن أقول إن على الأوجاع
أن تختفي،
إذ من يحبّ بقلبه لا يودّ أن يشفى
من مرض الحبّ،
لكثرة ما أجد لذّة في هذا العذاب.

قصيدة للتروبادور أيميريك دو بيلنوا (1216 - 1242)

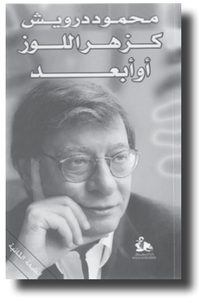
ما من أحد ينخدع بهذه السرعة
ويرتكب أخطاء من هذا النوع
سوى في المكان
الذي نظنّه الأكثر أماناً.
إذاً لهو من الجنون
ألا نخاف من أن يحصل لنا هذا.
من جهتي أنا، الحب لا يخيفني!
وقد اعتقدت أني سأتمكّن من
الذهاب إليه بثقة
لكنه صادر سلطتي كلّها.

ترجمة: ص. ز

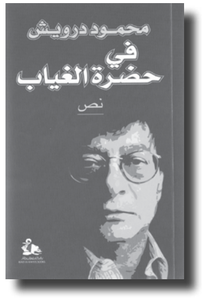
... أعرف هذه
الرؤيا، وأعرف أنني
أمضي إلى ما ستُ
أعرف. ربّما
ما زلتُ حيّاً في
مكان ما، وأعرف
ما أريدُ
سأصير يوماً ما
أريدُ

... فحين تصير الحياةُ
طبيعيّةً
سوف نحزن كالآخرين
لأشياءَ شخصيّة
خبّأتها عناوين كبرى،
فلم ننتبه لنزيف
الجروح الصغيرة فينا.
غداً حين يَشفى المكانُ
نُحسّ بأعراضه
الجانبيّهْ

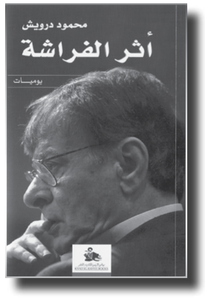
ولنا بلادٌ لا حدودَ
لها، كفكرتنا عن
المجهول، ضيّقةٌ
وواسعة. بلادٌ...
حين نمشي في
خريطتها تضيق بنا،
وتأخذنا إلى نفق
رماديّ، فنصرخ
في متاهتها: وما زلنا
نحبّك. حبّنا مرضٌ
وراثيٌّ...



... لم يكن في
الشتاء بكاء يدلّ
على آخر العمر.
كان البداية، كان
الرجاء. فماذا
سأفعل، والعمر
يسقط كالشّعر،
ماذا سأفعل هذا
الشتاء؟



الحنين مسامرةُ
الغائب للغائب،
والتفات البعيد
إلى البعيد.
الحنين عطش
النبع إلى حاملات
الجرار، والعكس
أيضاً صحيح...



سنصير شعباً حين
يكتب شاعرٌ وصفاً
إياحياً لبطن الراقصة
...
سنصير شعباً، إن
أردنا، حين يُؤذن
للمغنّي أن يرتّل
"سورة الرحمن" في
حفل الزواج المُختلط
سنصير شعباً حين
نحترم الصواب،
وحين نحترم الغلطْ!

تتمّة "كانَ ما سوف يكونُ"...

سميح القاسم

وكتب رفيق درب درويش سميح القاسم أكثر من قصيدة، قال في إحداها: "على ورق السنديان/ وُلدنا صباحاً/ لأم ندى وأب زعفران/ ومتنا مساءً/ بلا أبوين/ على بحر غربتنا/ في زوارق من ورق السيلوفان/ على ورق البحر، ليلاً،/ كتبنا نشيد الغرقْ/ وعدنا احترقنا بنار مطالعنا/ والنشيد احترق/ بنار مدامعنا/ والورق/ يطير بأجنحة من دخان/ وها نحن يا صاحبي،/ صفحتان،/ ووجهٌ قديمٌ يقلّبنا من جديد/ على صفحات كتاب القلق..." ("الحياة").

أحمد عبد المعطي حجازي

من جهته قال أحمد عبد المعطي حجازي: "لا شك في أنه (درويش) وجه أساسي من وجوه شعراء الجيل الثاني الذي ظهر بعد جيل الروّاد المجدّدين في الأربعينيات والخمسينيات. ومن المؤكد أنه تأثّر في بداية حياته الشعرية بما قرأه للروّاد المجدّدين، ولا شك في أنه اعتبر نفسه منتمياً إليهم، ولكنه استطاع أن يستقلّ بلغة شعرية خاصة؛ أن يكون له في الشعر العربي المعاصر بداية من السبعينيات وإلى اليوم محلّ مرموق" ("الأهرام").

جابر عصفور

وكتب جابر عصفور: "محمود درويش واحد من أكبر شعراء العربية على امتداد عصور الشعر العربي، بل من أكبر شعراء العالم المعاصر كلّه استوعب ميراث الشعر وانطلق به إلى آفاق لم يصل إليها سواه، فكان شاعر القضية الفلسطينية، كما تعوّدنا أن نصفه، نحن النقّاد الذين عرفنا قدر شعره والذرى التي وصل إليها (...) فظلّ يغوص في أعماق الحزن الفلسطيني البعيد الأغوار، إلى أن وصل إلى جذره الإنساني في قرارة القرار من أعماق المأساة الفلسطينية التي رآها مأساة إنسانية، غاص فيها إلى أن رأى الكلّ في الجزء، والمأساة الكونية في المأساة الوطنية" ("الحياة").

بول شاوول

وكتب بول شاوول: "وكأنه يكاد يكون هنا، الاستثناء بين الشعراء العرب، الذين تُحسب لكثيرين منهم أعمالهم الأولى ثم يتعبون، وهو، محمود درويش، الذي تعب بشعره النضالي الأول، لتُحسب له إنجازاته الأخيرة، الممتدة على عقدَيْن، والتي اتسمت بقلق حيّ بالتجديد وبالخروج من العمومي إلى الخصوصي، ومن الشعر كمجرّد سلاح للقضية، إلى الشعر كسلاح للشعر، من دون أن يفترق عن "قدره" النضالي المقاوم. وهكذا تآخت عنده النبرتان، واستوت عنده اللغتان، واحدة تهجس بقلق الناس، وأخرى بقلقه الشعري" ("المستقبل").

عبّاس بيضون

وكتب عبّاس بيضون تحت عنوان "شاعر الأوذيسّة الفلسطينية": "هذه المرّة لن يكتب محمود درويش جدارية أخرى. لن يخدع الموت الذي طالما خرج منه ناجياً من عاشق مثله في الوقت الضائع وما بعد الحياة، يدرك أن الموت خصّه كما خصّته الحياة. لم يخطفه. ضرب له موعداً عرفه وسار إليه بقدميه. لم تكن تجربة درويش مع الموت سوى صورة موازية للصراع. إذا كان شعر درويش هو شعر الخيار الوحيد فإن الموت على سن هذا الخيار. لطالما غنّى درويش شهداء القضايا الخاسرة، والأرجح أنه كان يعرف أن في سيره إلى موته ذروة في هذا الغناء، أنها القصيدة غير المكتوبة التي أتمّها بجسده. سيكون جسده عندها موازياً للمكان، سيكون موته لحظة في هذا الوعي الشقي" ("السفير").

وديع سعادة

وتحت عنوان "كلّنا موتى منفى" كتب وديع سعادة: "كل ما كتبه محمود درويش كان من أجل وطن، ومات بلا وطن. قبله مات عرب كثيرون من دون أوطان. مات عرب كثيرون في الأحلام الخائبة. وبعده، وبعدهم، سيموت كثيرون أيضاً في المنافي. إنها أوطان تلد ناساً كي تنفيهم أوطان أخرى. أو أوطان تلد ناساً كي تنفيهم أوطانهم. أو أوطان تلد ناساً كي يعيشوا في أوطانهم منفيين. لا، إنها المنافي وليست الأوطان" ("النهار").

عبده وازن

وكتب عبده وازن في مقال بعنوان "المخضرم المتجدّد صنع حداثته الخاصة": "في آخر أمسية له أحياها في مدينة آرل الفرنسية قبل نحو شهر، أعلن محمود درويش جهاراً انفصاله عن السياسة وانتصار الشعر عليها. إنها هزيمة الواقع أمام سلطة الحلم الذي لم تبق له سلطة في هذا العالم المأسوي. قال كلمته بجرأة وكأنه كان يحدس بأنه سائر إلى موته، موته الذي لم يمهله كي «يعدّ حقيبته» كما يقول. جاهر بتعبه من عالم السياسة والسياسيين هو الذي كان في صميم القضية - على رغم ابتعاده عنها - ولا يزال، حتى بعد رحيله. البعد هنا قرب كما يقول المتصوّفة، والغياب حضور آخر، حضور بلون الغياب" ("الحياة").

الطاهر لبيب

واستذكر الطاهر لبيب ذكرى "في الممنوع": "هاتفني، في ساعة متأخرة من الليل، لآتيه، على عجل. ركب معي سيارتي وطلب أن نبحث، في المدينة، عن شوارعٍ يُمنع فيها المرور. اتخذنا، عمداً، كل شارع وجدنا فيه علامة المنع. بعدها، قال: كانت عندي حاجة لا تؤجّل في تحدّي الممنوعات، ولم أجد غير الشوارع الخالية في هذه المدينة. جلسنا، طويلاً، قرب البحر، إلى أن قال: كفى، لقد رأيت حيفا" ("الحياة").

شوقي بزيع

وكتب شوقي بزيع: "الوقت الآن لا يتسع للرثاء. فبين أن تسمع الخبر وأن تصدّقه ينبغي أن يمرّ وقت طويل لتخليص العبارة من تلعثمها. ثم ما الذي تركه الشاعر للشعراء من فضلات اللغة وحواشيها لكي يتمكنوا من رثائه عبر كلمات وصيغ لم يكن قد استهلكها من قبل؟ وكيف أمكن الموت أن يُدخله في نعش أو قصيدة أو ضريح وأن يلمّ شتاته المتناثر بين العواصم والأفئدة وصفحات المعاجم؟" ("السفير").

مارسيل خليفة

وقال مارسيل خليفة رفيق درب الشاعر الراحل: "ربما هي المرّة الوحيدة التي خجل فيها محمود درويش لأنه رحل قبل رحيل أمّه، ترك لها الدمع لكي تبكيه ولم يترك لها شعراً لترثيه. أنا الذي حملت شعره وسافرتُ به بعيداً، أنا الذي حمل ترابه وحنينه إلى أمّه و«ريتّاه» وزيتونه وكرمله، هل تصدقونني إن قلت لكم إن الشعراء لا يموتون لكنهم يتظاهرون بالموت؟" ("السفير").

الياس خوري

وكتب الياس خوري، رفيق درب درويش: "في آخر مكالمة هاتفية، سألني محمود درويش عن رأيي في قصيدته الأخيرة "لاعب النرد"، فقلت له، كعادتي في ممازحته، إنه صار يكتب مثل الشعراء، وأخبرته حكاية عن أبي العلاء المعرّي. قلت إن شاعر المعرّة، كان في نقده الأدبي يُسمّي كل الشعراء بأسمائهم، ولكنه حين يصل إلى أبي الطيّب المتنبّي لا يسمّيه، بل يطلق عليه اسم الشاعر، مع أل التعريف. سمعت ضحكته آتية من البعيد الأميركي. وعندما سألته عن الجراحة التي سيجريها في الشريان الأبهر، قال إن الطبيب أكّد له أن الخطر لا يتجاوز الواحد في المئة. هل صدّق الشاعر طبيبه، أم أنه قرّر الذهاب إلى الموت بدل انتظاره؟ لا يملك أحد الجواب عن هذا السؤال، فالشاعر كان يملك براءة الأطفال التي تخفي مكرهم" (ملحق "النهار").

عقل العويط

وكتب عقل العويط: "سرعان ما أراني أقول في درويش، أعني في شعره، إنه "صاحب شعرية شعرية". أي: شعرية تأخذ مواصفاتها من الشعر وتنتمي إلى الشعر، وإن تكن حادة الذكاء والمعرفة والثقافة والصنعة واللعب بأدوات الشغل والعقل والتوليف، مولية غنائيتها المرهفة وموسيقيتها الجمّة المكانة المستحقة. للتوضيح، هي ليست شعرية متبرّئة من "شيء" آخر (القضية، الأرض، الشعب...)، لكن هذه الشعرية هي الأساس وهي البوصلة وهي القائد في هذا "الشيء" الذي لا تتبرأ منه ولا تنفض يديها من حبره، وإنما تأخذه بيدها إلى الشعر، وتضمّه تحت جناحيها، وتترفق به، خفوتاً مضمراً وإعلاء نبرة، مرّة هنا ومرّة هناك" (ملحق "النهار").

محمد علي شمس الدين

واستذكر محمد علي شمس الدين المرّة الأخيرة التي التقاه فيها: "كنا في القاهرة، في الملتقى الأول للشعر العربي والعالمي. قرأنا في أمسية واحدة. وحين جلسنا في المقهى حدّقتُ في عينيه. اكتشفتُ شيئاً لم أكن أعرفه فيه. قلتُ له: "يا محمود، ما زال شكل وجهك شاباً، ولكن ألحظ أن لك حاجبين أشيبين تماماً. لماذا حاجباك أبيضان إلى هذا الحدّ؟". كان يستر حاجبيه بنظارتيه ولم أكن قد تفرّستُ في عينيه قبل ذلك" ("النهار").

علي حرب

وبدوره استذكر علي حرب لقاءه المتأخر بدرويش: "ولمّا سألته لمن يقرأ، ذكر فقط الدكتور عبدالله العروي. وأنا أعرف أنه يقرأ آخرين ويقتبس منهم أحياناً بصورة تكاد تكون حرفيّة، كما في عباراته الواردة في "جدارية": "اكتب تكن/ إقرأ تجد"، وهي تحيل على مقولات الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن: "اكتب تكن/ انظر تجد". بالطبع هو يحوّل ما يقتبسه بمختبره الفنّي إلى قول شعري يحمل طابعه وختمه" ("السفير").

صقر أبو فخر

وتحت عنوان "لاعب النرد يلاعب الموت ويمضي" كتب صقر أبو فخر: "طوى محمود درويش آخر قصائده، وأدار ظهره لنا، ومضى إلى «ما لا يريد». وها نحن نفرد أوراقنا، ونبادر إلى أقلامنا ونضم أجسادنا إلى أجساد الأحبّة ونشهق (...) ليَفُكَّ وجهُك هذا الانقباض عن صَدري، كما فككتَ أنتَ أجهزة التنفّس عن صدرك. ولاسمك سنضيء شموعاً، وسنلوِّحُ لك بمناديل اللوعة، وستقتلنا الذكريات وصور الماضي" ("السفير").

شوقي عبد الأمير

أيضاً، روى شوقي عبد الأمير حكاية أحد مشاويره مع درويش في باريس: "قطعنا الطريق المواجهة إلى كنيسة مونتايك سانت جونفيف مديرين ظهرنا إلى مقبرة العظماء (البانتيون)، عندما قال لي: "في هيك يوم بيموت الناس؟". أعترف أني تفاجأت بهذا التعليق، وكنّا أبعد ما يمكن عن حديث الموت، فقلت له: "وهل تعتقد أن سحر الحياة محفّز أم روائح الموت؟". بعد سنوات قرأت له قصيدة "أفي مثل يوم كهذا يموت أحد" فعرفت أنه مسكون بهاجس الموت بطريقة غريبة..." ("المستقبل").

زينب عسّاف

وكتبت زينب عسّاف: "عن 67 عاماً رحل الشاعر الشاب محمود درويش. مصادفة كانت ستشغل باله لو عرف بها. 67 رقم النكسة العربية. 67 رمز كل نكسة وانكسار ورحيل. وإذ أقول "الشاعر الشاب" فلديّ سبب وجيه لقول ذلك. فعلى عكس الشعراء الآخرين الذين يبدأون شباباً في كتاباتهم الأولى ثم سرعان ما يهرمون من خلال تكرار أنفسهم واجترار استعاراتهم وصورهم ولغتهم، كان لمحمود درويش مسار تصاعدي مغاير وصل حدود أنه كَتَبَ قصيدة النثر في آخر أعماله. والمتابع لأحوال النقد العربي لا بدّ له من ملاحظة أن النقاد كانوا يترقّبون صدور كل عمل جديد له كما يترقبون عمل شاعر شاب يعدهم بتقديم كل جديد (...) اليوم، مع توقف قلب محمود درويش يخسر الشعر العربي شاعراً شاباً واعداً في ستينيّاته، أو في 67ه كما شاءت المصادفة الخبيثة" ("أوان").

1 ◂ **تتمّة تمثال امرأة تتجرّع السم**

وأنت غائبة، وهذا الألم الذليل كالطفل، النضر كالطفل، كعيونَك. اقتربي. اقتربي. الرقص سوء فهم. والشعر سوء فهم. ورجلا الطائر سوء فهم. وما حاجة الطائر إلى قدمَيْن؟ وما حاجة المرأة إلى سرير؟ وأنت غائبة، وهذا الوجع الأليف كالقطط، وهذا الصمت المحشو كالوجوه والمخدّات. تبدين وحيدة من دون أوهامك عن الحبّ. تبدين متعبة على دَرَج الذكريات. بثغرك الصامد بابتسامة متردّدة. وأنت غائبة، وهذه الأحزان الكسيرة النظرات. يا زينب المرسومةَ بالفحم على جدران الضواحي. سترقصين على بيوت الصفيح كالمطر. ستنهمرين كالمطر. يا ابنة الشرق السكّير والمبدَّد، المسقوف بالعار والبنات. أنا صفيحك وجمهورك. ارقصي عليّ. أنا قصّتك الخائبة، وجسمك المزيّن بالجراح والحكايا التي لم تُكتَب بعد. وأنت غائبة، وهذا السرير المنبوش كالقبر، المليء كالقبر. وأنا اليوم كما أخاف دائماً وحيد في هذا العالم. ماذا تريد؟ سألت يومها، وأجبتك: أحبّك. وأعدت السؤال كما لو أنك لم تسمعي الجواب، وأعدتُ الجوابَ كما لوَ أني اقتنعتُ بأنك لم تسمعي السؤال. كان وجهك المضاء بأول الفجر مُبهراً كشقّة تحترق، وكانت ذراعك تحتي جاريةً كنهر. أصابعك طويلة كفستان، وشعرك محلول على آخره. وأنت غائبة، عَرَق وماء. دموع فوق الماء. يا امرأة بلا رحم. آه ما أغلاك يا امرأة بلا رحم. وأنت غائبة، وهذا الحنان المقطّر كالحبر، المُعدّ كالحبر. افلشيَ مكتبتك على السرير، واشتكي الحبّ للموت. اشتكيني للموت. أيتهاَ الموهوبة في الحزن، المنذورة لأطول الحكايات. وأنت غائبة، وهذا الحزن الشفّاف كثوب نومك، كدموعك. هذا الحَزن المُذلّ كدموعك. يا طفلة الورق والأساطير. يا زينب. أتصدّقينَ أن قصيدة تُكتب في دقائق ثلاث. أن شعراً يولد بسرعة الأرانب. شُط يا نوم. شُط يا موت. شُط رأسي الخفيف كالوسادة، وجُرّ اللحاف جيّداً، جرّ الحياة جيّداً...

ماهر شرف الدين

درويش المصفّى، درويش النقيّ

بعدما تناولت في عددها الفائت تجربة الراحل صلاح عبد الصبور "المظلوم" بسبب إقصائه عن دائرة التكريس، تختار "نقد" تجربة محمود درويش "المظلوم"، لكن بسبب إقامته في هذه الدائرة تحديداً.

ففي تجربة درويش تمّ إنصاف الشاعر على حساب شعره، تمّ تقديم الشخص على القصيدة. على الدوام كان الانتصار لدرويش الفلسطينيّ على درويش الشاعر. على الدوام كانت القضيّة هي الطريق الإجباريّ لامتداح الشعريّة. تقريباً، درويش لم يُقرأ، بل تُرجم... وضمن اللغة الواحدة!

كان ثمة "خيانة" (والإيطاليون يقولون: "الترجمة خيانة") في سلوك القصائد مجاريَ كسفتْ الجانب الفنّي فيها. كان ثمة بخسٌ "كرنفاليّ" للفنّ في سبيل الأيديولوجيا. لكن درويش لم تنطل عليه هذه "الخدعة" الموقّتة، بالرغم من ثنائيّة البنَفسج - القذيفة التي ملأت قصائده، وبالرغم من حيرة بعض نصوصه بين مطلع غنائيّ بديع وختام مباشر وتكراريّ.

شعريّة محمود درويش ذات المزاج التقريريّ في أعماله الأولى، استطاعت الإشراق بأجمل مطالع الشعر العربي الحديث ("سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا"، "عودة الأسير"، "الرمادي"، "كان ما سوف يكون"، "شتاء ريتّا"...)، مثلما استطاعت اختراع قاموس تركيبيّ اغتذت منه الأجيال اللاحقة. بالطبع، استفاد درويش من تقنيّة السرد القرآنيّ (راجع مطلع قصيدة "سنخرج" مثلاً)، وتقنيّات الأغنية الشعبيّة (الأهزوجة تحديداً)، و"نشيد الأناشيد"... لكن قدرة هذا الشاعر على إجراء كلّ شيء في فلك غنائيّته الاستثنائيّة، جعل من ذلك تفاصيل. لذا، يكون تحديد تقنيّات في شعر درويش كالقول: لعبه الأثير بالضمائر (أنا، أنتَ، هو)، أو تذويبه التساؤل الفلسفيّ في البنية الشعريّة ("هل كان أوّلُ قاتل - قابيلُ - يعرف أن نوم أخيه موت؟")، أو حرصه على قيام توازن سيكولوجيّ في الموسيقى (على سبيل المثال، قصيدة "الكمنجات" في "أحد عشر كوكباً" التي تُبرز التجانس الموسيقيّ بين "فاعلن" وصوت عزف الكمنجا)، أو "الغموض البليغ"... نقول إن تحديد تقنيّات هذا الشاعر بواحد واثنين وثلاثة لا يخدم الباحث كثيراً في القبض على "سرّ المصلحة" في شعره.

بالشعر، استطاع درويش تحويل قصّة النزوح من فلسطين إلى قصّة شبيهة بقصّة الطرد من الجنّة: فلسطين هي الجنّة، والفلسطينيّ هو آدم، والزيتون هو التفّاح. بامتزاج الألم باللذّة، والحزن بالسحر، بات للمأساة مردودها الجماليّ الخالص (هنا يمكن جيلنا الشاب أن يستذكر تلك الشائعة التي طالما تداولناها عن "عمالة" ريتّا وارتباطها بجهاز الموساد الإسرائيليّ!).

في شعر درويش ثمة سمة ضوئيّة، أو فلنقل ثمة صباح: نهوض دائم من النوم، قهوة الأمّ، والقهوة مع الحليب... إضافة إلى صفاء لغويّ لا يقلّ استعلاءً عن قولنا: صفاء عرقيّ. وفي حين يأخذ الجسد في قصائد الآخرين منبر الكلام في الجنس، يقوم الجسد الدرويشيّ بالإصغاء. الجنس في قصائد درويش فعل إصغاء لا مرافعة.

لقد جعل درويش من الشعر وسيلته الفضلى لقول كلّ شيء: الغضب، الخيبة، الحبّ، التحيّات... حتى النقد: "كيف أنجو من مهارات اللغة؟". أكثر من ذلك، نستطيع، من خلال قصائد درويش، تقديم رسم بياني لبدء تحوّله، الذي أخذ طابع الحيرة الفلسفيّة، إلى كتابة قصيدة النثر.

بعد "كزهر اللوز أو أبعد" (2005) بات انتقال محمود درويش إلى كتابة قصيدة النثر أكثر سلاسة، وربما أكثر حتميّة. لقد أظهر درويش في هذا الديوان قدرة (رغبة؟) كبيرة على "تمويت" الوزن وإدخاله في غيبوبة. لقد بدا جليّاً أن ثمة حاجة ملحّة لتنويمه مغناطيسياً (نثرياً)؛ محوه والإبقاء عليه في آن واحد. استفادة قصوى من تقنيات قصيدة النثر ومواردِ تعبيرها، وطغيان لليوميّ، مع تصميم لا يُراجَع لردّ الاعتبار النثريّ للأشياء من خلال تعريفات كرّستها، تقليداً، قصيدة النثر... بالطبع، ذلك كلّه مسبوقاً باستهلال غير بريء مقتبَس من كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيّان التوحيديّ: "أحسن الكلام ما... قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم" (الديوان ينتهي باقتباس آخر، لكنٍ للشاعر نفسه من قصيدة "طباق"، يبدو غير بريء أيضاً: "وداعاً، وداعاً لشعر الألم").

في هذا الديوان كان ثمة تأتأة نثريّة. كان ثمة احتباس نثريّ واعٍ. كتابة محمود درويش قصيدة النثر، بعد 21 ديواناً، ليُست فعل "تصاب" قطعاً، بل دليل قدرة، إن لم نقل يقظة نقديّة لا تشردُ. والحقّ أن هذا الشاعر كان أحسن نقّاد تجربته، وليست غاراته التنقيحيّة على شعره القديم سوى دليل على ذلك.

امتحان "في حضرة الغياب" كان امتحانَ إيقاع، هذا المسمّى الذي طالما اعتبره درويش مقياساً أساسيّاً لحساب منسوب الشعريّة في النصّ، ناهيك بأن هذا الشاعر هو أكثر الشعراء العرب استخداماً لهذه المفردة (الإيقاع) في شعره حيث ترد عشرات المرّات. والصحيح أن قدرة الإيقاع، كمصطلح نقديّ، على التملّص والإفلات من تعريف أكاديميّ صارم يرسم له حدوداً للقياس، جعله يتقمّص هيئات عدّة في شعر درويش بين اختلاطه بالغنائيّة حيناً، وانبجاسه في "إباحيّة" عروضيّة حيناً آخر، أو حواريّات لم تكن تنويعاً يوماً في قصيدة درويش (وإذا كانت كذلك فهي تنويعات بنيويّة)، ناهيك بالتدوير المباغت ولعبة الصدى وجماليّة اللاوصول الدائم... في هذا الديوان الأخير، والذي تمّ ترويسه بلفظة "نصّ"، ثمة "مصالحة" تمّت، أو ثمة لقاء أُنجز. فلا يخفى على من يقرأ دواوين درويش، قراءةً كرونولوجيّةً، بروز ثنائيّتَين اجتهدتا على التصاعد كتاباً بعد آخر: ثنائيّة الحضور والغياب (حتى أن الغياب استطاع بلوغ مرحلة الوجود الفيزيقي: أشياء الغياب، مشاغل الغياب، ركض الغياب، رمّانة الغياب، فرس الغياب، شجر الغياب، رخام الغياب، زجاج الغياب، آثار الغياب...)، وثنائيّة النثر والشعر. في هذا الديوان كان ثمة استعادة نثريّة لـ"جداريّة" التي بلغت ذروتها في طرح الثنائيّة الأولى (الحضور والغياب)، مثلما بلغت ذروتها في استنفاد طاقة الأوزان في حمل (قول؟) كلّ شيء. "في حضرة الغياب" صالحَ النثر بالشعر، مطبّقاً مقولات كان درويش قالها في دواوين سابقة: "ستعثر الأنثى على الذَكر الملائم/ في جنوح الشعر نحو النثر"، "أحبّ من الشعر عفويّة النثر"، "لعلّ السهل نثرٌ/ لعلّ القمح شعرٌ"، "(إلى الشعر والنثر:) طيرا معاً/ كجناحَيْ سنونوّة تحملان الربيع المبارك"... وليست "زلّات" التبرير للنثر في هذا الديوان سوى ترجيع لـ"زلّات" العروض في النثر (وهنا لا نقصد المقاطع الموزونة التي تضمّنها الكتاب، لكن بعض الجمل الموزونة التي تسلّلت إلى المقاطع النثريّة).

قبل ذلك، كان لدرويش في ديوان "أحبّك أو لا أحبّك" 1972 محاولة لكتابة قصيدة النثر، وذلك في قصيدة "مزامير" التي تألّفت من 12 مقطعاً (5 مقاطع موزونة، 6 مقاطع غير موزونة، ومقطع مقفّى من دون وزن) في هيأتها النهائيّة، حيث كان الشاعر قد أعاد النظر في هيأتها الأولى. بعد صدور "في حضرة الغياب" في وسعنا القول إن تلك القصيدة كانت محاولة قصيدة نثر في أصلها، حتّى ولو قال الشاعر إن لها مرجعيّة تاريخيّة هي نصوص المزامير.

قناعة درويش أخيراً بأن الشعر ما هو إلا "نثر مصفّى"، والتي كلّفته ديوان "في حضرة الغياب"، ستكلّف "الأيديولوجيين" عناء انتظار الديوان "الثاني" أو الثالث والعشرين. فثمة اعتقاد لاشعوريّ، جمعيّ، بأن التخلّي عن القصيدة الموزونة هو نوع من التخلّي عن مبدأ أو قضيّة أو مسيرة نضال. لا قضيّة تُخاض بقصيدة نثر، قصيدة النثر منقوصة الوجاهة... بالطبع، مثل هذه الدفوعات الرجعيّة لا يصمد طويلاً أمام تاريخيّة النقد التي لا يمكن أن تخضع لمنطق ابتزازيّ.

إذاً، في نيّة هذا العدد من "نقد" (ولو أن بعضاً من النقّاد العرب ممن وعدوا بالمساهمة فيه تخلّفوا لظروف قاهرة) أن يكون قراءةً ضدّ الترجمة، أن يكون قراءة الشعر بلا شوائب الأيديولوجيا والقضايا الكبرى... قراءة درويش المصفّى، درويش النقيّ.

زينب...

ماهر...

(افتتاحية مجلة "نقد" الفصليّة، العدد الثالث، يوليو 2007)

الغاوون

للاشتراك السنوي:

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

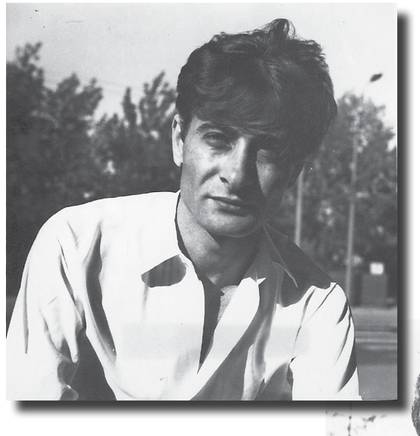
carmen@alghaoon.com

هاتف 835106 3 961 +

مانشيت للشاعر

مانشيتات بعض الصحف العربية التي تناولت رحيل الشاعر محمود درويش.

عشرينيات درويش... صور تنشر للمرة الأولى



تناص الشعر والزمن

وقلتُ عليّ أن أمضي إلى قبري
لأملأه، فلم أجد الطريقَ
وظلّ قبري خالياً منّي...

محمود درويش

في الصورة حفرة القبر التي أُنزلت فيها جثّة الشاعر محمود درويش في رام الله. ←

أبواب كل شيء

محمود عبد الغني

هل أكلتم من كبد القصيدة؟
هل أكلتم من كبد القصيدة؟
إنها لذيذة،
والريح لن تهبّ
لإنقاذ ذلك الألم الماثل
الذي يبتلع عواؤه الأرض كلّها.
فكل الأزمنة بلا ترخيص ولا إذن.
هذه الكبد الفالتة،
المتطايرة كعصافير الصباح،
تقع بين يديك أيها القارئ النسر،
خذها إنها في سلّة الخبز.

يا للسوء الذي اقترفته
فلأجمع كلماتي
وأطو بلاغتي،
فالقرّاء لا يقرأون،
والشعراء لا يكتبون،
واللصوص أصبحوا يسرقون
البقرات المريضة.
الكلمات أثبتت فشلاً كبيراً،
لذلك فهي مُثقلة بأقبح الذنوب.
لماذا ألوّث قلبي بها إذا،
رغم إيقاعها الجميل
وآثارها الطيبة؟
يا للسوء الذي اقترفته.

كلّهم عادلون
من دون الروائيين
لن يُكتب الشعر.
من دون الشعراء،
لن تُكتب الرواية.
من دون العقل،
لن يحصي الجنون
حبّات الرز.
من دون الجنون،
لن يعرف العقل أن
الدقائق أكثر من
الناس.
كلّهم عادلون،
إلا هذه العبارة على
جدار المرحاض:
"أربعة أمتار فقط
نقلي فيها زهرة".

يعوي قرب الحانة
سأعود ثانية،
وأجده يعوي قرب
الحانة،
ويحصي النمل
الذي يفرّ أمامه.
يقول له: قف، أنا
حشرة حزينة مثلك.
دعني أتنزّه معك
لأرى ما تراه.
وسأشكرك دوماً.
سأجده حائراً،
ومن حيرته يفرّ النمل والدود.
وينكفئ الإناء الحزين
الذي فيه يجمع المال.
سأعود
وأجده جالساً
ينزع من قدميه
الشوك الذي عضّه في الطريق.

غيمة على باب المدينة
هل صدقتم هذه الهياكل؟
لقد كذبت من قبل،
وستكذب ثانية.
أما أنا
فليس لي أن أكذب
أو أصدق،
على رأسي غراب ناعق،
غريب هو الآخر بين الغربان.
هذه الجمهرة
هل هي المقيمة الوحيدة في
التاريخ؟
هي من له الحقّ
في إطلاق سراح النظرات في اتجاه
الحقول؟
تدعها تركض
ودائماً في طريقها
يدٌ تمدّ لها الشراب.

كما يتحدّث الخجول
هذه هي الساحة.
سأرمي ما في يدي
وأتحدّث كما يتحدّث الخجول
الخارج من الكهف.
أطلق كلّ كلمة
وأنّ،
كما يئنّ ظلّ جاءنا من المواسم
كلّها.
أغزو الساحة
قادماً على طريق أوصلت غيري
بعدما قالوا وداعاً للترحال.
لقد نهاني الناس
عن ارتكاب الخطأ
الذي سلك هذه الدروب.

خروفي المقتول
هذا هو البيت الذي لم يدخله أحد.
مستعدّ لأن أربح وبطاقتي فوق
الرؤوس.
السرير. المدفأة. النوافذ. الباب.
كلّهم يستعدّون ليصبحوا أعدائي.
وأنا أضحك
وفي يدي شراب الصداقة. لن ينام
لساني
هذه الليلة في فمي، سردابه الأزلي.
هل وزّعت يدي الخبز على كلّ
الفقراء؟ لا أعلم.
كلّ خديعة أنا لا أعلمها. كلّ خيمة
في الطريق
أنا ضيفها الذي سينساها. ماذا
قرّرت الحياة
أخيراً في شأني؟
هل ما زالت مصرّة على أن أرافق
السندباد
وفي يدي خروفي المقتول؟

عندما كانت يدك تزيّن الجدار
منذ متى وأنت تكلّمني عن هذه
المائدة؟
عندما كانت يدك تزيّن الجدار
كانت الكؤوس تتنفّس
بغموض،
ودماغي يئنّ كأن أحداً يصق عليه.
لا عزف ولا مطر في الخارج،
ولا خطوات فوق العشب.
ولا حتى جناح طائر خفيف يصطدم
بالنافذة،
مذعوراً من الضوء الساطع
المخيف.
أهذا ما تقولينه صراحة
أيتها الحياة؟
أم أننا نحن من تئنين
تحت أقدامهم المذعورة؟

كل شيء في وقته حصرم

عماد الدين موسى

لا أريد غيوماً في الشتاء
و لا أزهاراً للربيع.

في شباط
أصوم عن الحبّ...

وفي الخريف
لا شيء سوى السعادة.

لا أنظر إلى السماء
طالما أنام والغيوم
في سرير النهار.

يقتلني: الوحدة والتكرار
والملل...

وها سرّي
- اقطفيه -
في غير أوانه:
كل شيء في وقته حصرم.

نشيد

تهاني فجر

أنا لكَ. لا شريك لكَ فيّ. فخذ
لزومك منّي. وأعدني إليك. فأنت
حكايتي ومغزاي. صرت إيماني
حين أنجزت فرائض مجونك.
وأصبحتُ صُلبك عندما لفّحت
جسدي بك. أنقذتك من الذبول.
فكانت الغواية. وكنت - أنا - أول
من أنجب النزول. أنا لك. لا
شريك لك فيّ. غرّر بي. لأنتقي
كبائرك وهي في صيغة الهذيان.
مزّق غشاء توبتي. لتتماثل للرّدة.
فالتوبة حماقة. الحماقة فرط.
والفرط يأخذنا صوب الفتنة المشتهاة. وقانون النشوة الطازجة.
واظب عليّ. لأمنحك حكمة التكرار. فأرضي خصبة. ولي بساتين
من ضوء. ثمرتان من نشوة. فاصعد من حيث شئت. وارضع حليب
لذّتي على مهل. اعتنِ بهما جيّداً. اجعل لي تعويذة من لدنك. أنا
لك. لا شريك لك فيّ. ولن أفرّط بك حتى تبوء بموتي.

غراب لا يعرف النعيق

باسم الأنصار

حملتُ جثّة الماء، وألقيتها في
منعطف التأريخ. خبّأتُ كوكب
الزُهرة في معطفي، وذهبتُ إلى حانة
فارغة إلاّ من نبيّ ضيّعته بلاده. لمْ
أهتمّ بالعادات كثيراً، ولمْ أحمل
الهواءَ بكفّي. أناسٌ وضعوا كينونتي
في موقد منطفئ، وآخرون وضعوها
في أحضان الأفق. حملتُ الحربَ في
حزامي، وارتديت الصحراء تحت
أغصان الزيتون.
هيّا!
تناثري عليّ يا قطرات الندى
المحمّلة بالنعنات،
تساقطي على أيامي أيتها المعادن
اللاهبة،
وتطاير أيها الرفض في الشتاء.
فمَنْ ينزع معي زهرة الذات في
حديقة الآخر؟
ومن يرمي بالحجارة معي التضحيةَ
الملوّثة بالدماء؟
تربّصتُ بالذهب في الأزقة
المظلمة، وضمّدتُ جراح النهار
بقلمي. لم تعرف العشيرة تقليداً
إلاّ وذبحته، ولم يقرأ حكيم الحيّ
كتاباً إلاّ ودفنتُ السمّ بين سطوره.
وحينما خرجت الحياةُ من المنجم
ملطخةً بالفحم، رميتُ عليها ثيابي
الجديدة.
والآن!
أعيش في منفى يقع فوق جبل من
الجليد. أنتظر أحدهم يدفن جثّتي
فيه، لكن بعد أن يضع رؤاي في
مختبر مجهول، يقف فوقه غراب
وحيد لا يعرف النعيق!

آدم كائناً من كان... آدم ليس إلا

منير بولعيش

رقيم القناع:
أتدخر
ما يكفي من الصفاقة؟
كي تجلس وجهاً لوجه
أمام كأس الشاي وقطعة المدلين
وتشرع - كمثل الروائي -
في افتعال النكوص
معبّأ بالتداعي النوستالجي
وقناع ميثولوجي
أتقنّ مثلك لعبة القفز
فوق السياج...
تتقمّصه يتقمّصك
كيما لا تعرف أيكما أنت
(القناع أم أنت؟!)
وأيكما يمنح الآخر ذاكرة؟
كي يعيش في الزمن الضائع
بسلطة الذكريات
أعرف: التنفّس في الأسطورة
أقدر على الخلود
فلتتأسطر...
ولتتدرّع بنشيدك الطفولي: قافلة
تمرّ
- لست قافلة
أنا آدم كائناً من كان...
آدم ليس إلا...

رقيم المقامرة:
آدم
شدّ هذا العالم
من أذنَيْه
اسحبه سحباً إلى طاولة
القمار
والعب بكلّ شيء
كي تكسب كل شيء: اللاشيء
إلعب حدّ إفلاسك
أو إفلاسه.

أيها العالم
كن مقامرا على مستوى
قصيدتي
على مستوى شاعر
خامل الذكر
لا يدّعي النبوة
ولا يلعب دور الجنرال.

رقيم العزف المنفرد:
مرّة أخرى...
أيها المُفرد في الكناية
تخطئك الأمكنة/ الأزمنة
لا أنت من نسل الشمال
لا أنت من صلب الجنوب
لا ولا أنت بين بين
تذروك رياح الجنون
تلمّك رياح الرحيل
وها أنت: نخلة رفض
لا تعبأ بالسحاب: يمطر
أو لا يمطر
يعمدك نسغ من دماء
الأحبّة
هاربين كوكباً، كوكباً،
وسلواك: دورية هتك
تخدش الغسق صداحاً ونشيداً...

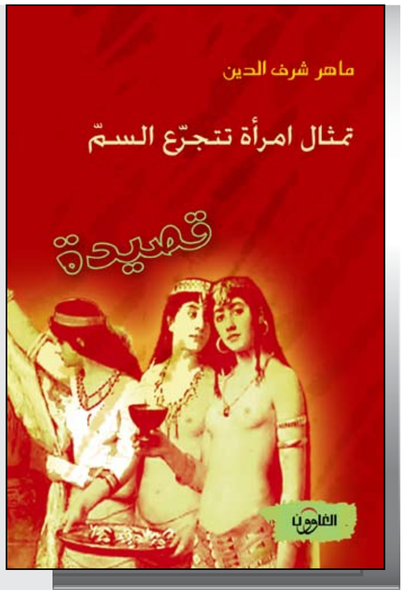
رقيم الهويّة:
بعيدا عن السرب
ألقّن الآخرين أنشودتي
وأقفز على النائمين
دونما حلم
يقضّ طوطم الخرافة
هكذا أرمي الرسائل
بعيداً
عن المشهد الأجرد
أفكّ جنّي الكلمات الرافضة
من القمقم البارد
أحتمي بمعطف الغاضبين
وأصرخ: أسعفيني يا أبجدية الهتك
يا مداد الطلائع المقبلة
يا زوابع الكلام
ولقّنيني حكمة الفراشات
حبلى
بربيع يخصب الأرض.

وجها ماغريت.

رقيم النكوص:
أتأخذ اسمك منّي؟
وتتركني في مهبّ رصيف بارد
أبكيك مرّة ومرّة...

أنا لم أخنك كثيراً: الطبشور
بيدي
والحائط الجديد الحائط
القديم ذاته: - آدم يعشق امرأة
- آدم زين البسيطة
- آدم يسرق تفاح الحديقة
- آدم... آدم... آدم...
الحائط الحائط ذاته
والطبشور يخدش حياء
الجنّة
ويمعن في الفضيحة والهتك.

رقيم الرغبة:
ويأتي
بشهوة ذئب يعوي
بين المسافات
لسع الرغبات يتوّج جسدين
أنهكتهما الصحراء
تساقط ورقات التوت
وآدم (اللاهث خلف التفاصيل)
ي
ن
ز
ف
على بينة من الرخام
ويودع السرّ في قرار
مكين
الآن تبدأ مواسم المدّ/ الجزر
عواصف الماء
لا عاصم اليوم...
لا عاصم اليوم...
من كلّ فج عميق: الماء... الماء...
الماء...
من كل فجّ: - يتفجّر نسغ الخصوبة
- تكتب أسفار التكوين
- تنشق عن الغيب صومعة
الجسد
(آه أيها الجسد
هش أنت وقاتل كبيت عنكبوت)
قال آدم
ولم يلتفت إلى
ثرثرة الغيب
بين الزوايا.



- انظرْ إلى تلك المرأة التي تتجرّع السمّ.
- أرجوكَ، اجعلها تمثالاً.
- أتريد إنقاذها؟
- لا. فقط أرغب بتأمّل الموت، بتأبيد تلك اللحظة المعلّقة بين الحياة والموت، بصنع ذلك الجسر، أرغب برؤية الجسد في حالة الجسر بين الحياة والموت، أرغب برؤية الروح وهي تحزم حقائبها...
- وهل تؤمن بوجود الروح؟
- ولا بوجودكَ أنتَ؟
- أنا؟ وهل عرفتني؟
- نعم عرفتكَ. أنتَ اللّه.

متوافر في جميع مكتبات لبنان

سعر النسخة الواحدة 3 $

للاستعلام من خارج لبنان
carmen@alghaoon.com

ذي أنّ ...

أبي

يخطر لي يا أبي يا ماهر أن أكتب لك عن ذاك الفراغ الذي عليه أتكئ. يخطر لي أن أذلّ رجال الأرض لأعليك. أن أدمّر قلوبهم الضيّقة لأن قلبك وسيع. يخطر لي أن أبصق على أندروماك وإيمّا بوفاري وفذلكات دوبوفوار لتبتسم نبتة على شرفتنا. ثمة مكتبة، على الحائط الأخير مني. ثمة مكتبة، تحبل كل شهر وترمي بأطفالها تحت الرفوف المائلة. وشجرة في باحة الجيران تقول لي كل مساء: "هذه هي حياتك". ثمة عصفور صغير نفتح له كفّين في العطلات فلا يطير إلا داخل السياج. يا لتلك الحياة المحميّة باليوميات، بالتكرار، بالبساطة، بالسعادات الصغيرة، بالقلق. لماذا؟ لماذا لا تطير معي؟ أين جناحاك؟ أين نحن يا حبيبي، أين نحن؟ ضفّتانا والأشخاص النابتون حولنا، أين نحن؟ ما الذي يجرفنا في اتجاهين منفصلين؟ ما الذي يمنع موتي بين ضلعَيْن من ضلوعك؟ ما الذي يمنع دفني في جسدك الرحب؟ آه يا ماهر خذ حنجرتي بأصابعك القوية، إنها تؤلم عنقي. اقتلعني وارمني في حياتنا من جديد، دعني أتورّم بأيام الشمس الطويلة والمطر الخفيف. كم أحبّ هطول الأفكار في بيتنا المتواضع. كم أحبّ ألعابنا وكوني طفلتك الميتة التي تنفخ فيها الروح من الرأس كل يوم. ها أنا أقع عن حافّة شيء ما. طِر معي. أين جناحاك؟

صورة كامل شيّاع

ما زلت أذكر الرجل المتواري. كان ذلك في مهرجان "المدى" الثقافي في أربيل (2006). الجميع كان يتحدّث عن الأكاديمي المثقّف الذي يجيد لغات عدّة، الراجع إلى بلده تاركاً مناصب كثيرة في الخارج، ليعيد هيكلة وزارة الثقافة العراقية بطريقة عصرية.

كامل شيّاع، تشعر به من كلامه الخفيض، من تواضعه وإنصاته إليك حتى الفروغ من حديثك، من رغبته الدائمة في التواري عن الأضواء الإعلامية وهربه المستمرّ من «التبخير» الإعلامي.

واليوم، بعبوة ناسفة، ها هو كامل شيّاع يتوارى نهائياً، بصمت مدوٍّ "يساير" صمته خلال حياته.

أذكر أنني طلبتُ صورةً له لنشرها مع التحقيق الذي أجريته حول وزارة الثقافة العراقية، لكنه رفض متذرّعاً بأنه لا يملك واحدة: «ليست مهمّة يا عزيزتي، صورة العاملين في الوزارة مع الخبير الهولندي الذي ساعدنا خلال المرحلة الانتقالية العصيبة تكفي».

ماذا أخبرك يا دكتور كامل؟ بالأمس أذهلتني صورتك على التابوت المنشورة في الصحف. فكّرت: لعلّها الصورة التي لم ترسلها إليّ.

زينب عسّاف

zeinab@alghaoon.com

لا تنامي .. حبيبتي
خلف شباكنا نهار
سقط الورد من يدي
لا عبير ولا خدر
لا تنامي .. حبيبتي
العصافير تنتحر
و رموشي سنابل
تشرب الليل و القدر

نوم للحمية

أظهرت ثلاثون دراسة أُجريت في سبع دول وجود علاقة بين نقص النوم وزيادة الوزن. وبيّنت إحداها أن قلّة النوم أدّت إلى تراجع بنسبة 18% في إفراز هرمون اللبتين القاطع للشهية، وزيادة بنسبة 28% في إفراز هرمون الغريلين الفاتح للشهية. لذلك فالنوم لفترة إضافية نصيحة جيدة لمكافحة السمنة.

(أ. ف. ب)

... ونوم للبيع

لأن أكثر من ثلثَي الأميركيين يعانون من الأرق، بدأت منتجعات صحّية عدّة في أتلانتا تقديم خدمة علاج القيلولة الجديد إلى زبائنها، مقابل دولار لكلّ دقيقة نوم. هكذا بات في الإمكان شراء النوم الذي انضمّ إلى بقيّة السلع التي كنّا نعتقد بأننا لن نضطرّ إلى دفع أموال للحصول عليها، كالماء مثلاً.

(الحياة)

□ أنطولوجيا النوم □

نامي فعين الله نائمة عنّا
وأسراب الشحارير
والسنديانةُ... والطريق هنا
فتوسّدي أجفان مصدورِ

أخاف يا أحبّتي... أخاف يا أيتام
أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء
أخاف أن يذوب في زوابع الشتاء!
أخاف أن تنام في قلوبنا
جراحنا...
أخاف أن تنامْ

لأجمل ضفّة أمشي
فإمّا يهترئ نعلي
أضع رمشي
نعم... رمشي
ولا أقفُ
ولا أهفو إلى نوم وأرتجفُ
لأن سرير مَن ناموا
بمنتصف الطريق...
كخشْبة النعشِ!

تنام، فتحلم اليقظة في
عيني مع السهر
فدائيُّ الربيعَ أنا، وعبد
نعاس عينَيْها

عندما يسقط القمرْ
كالمرايا المحطّمهْ
يكبر الظلّ بيننا
والأساطير تحتضرْ
لا تنامي... حبيبتي
جرحنا صار أوسمهْ
صار ورداً على قمرْ

أصابعي أهديتُها كلّها
إلى شعاع ضاع في نومها
وعندما تَخرج من حلمها
حبيبتي، أعرف درب النهار
أشقّ درب النهار.
وقالت: يكلّفني الحبُّ ما لا أحبُّ
يكلّفني حبَّهُ
ونام القمرْ
على خاتم ينكسرْ
وطار الحمَامُ.
وحطّ على الجسر والعاشقَيْن
الظلامُ

باضَ السنونو في البعيد. وكم
سنهْ
سننام في نُزُلٍ على بحرٍ
وننتظر المكانْ
ونقول: بعد هُنيهة أخرى
سنخرج من هنا.
متنا من النوم، انكسرنا ههنا
أفلا يدوم سوى المؤقّت يا
زمان البحر فينا؟

وأنتَ تنام وتحصي الكواكبَ،
فكّر بغيرك
(ثمة من لم يجد حيّزاً للمنام)

لا وداع ولا شجرهْ
فقد نامت الشهوات وراء
الشبابيك،
نامت جميع العلاقات،
نامت جميع الخيانات خلف
الشبابيك،
نام رجال المباحث أيضاً...
وريتّا تنام... تنام وتوقظ
أحلامها.

وكلّ قصيدة حلمٌ:
"حلمتُ بأن لي حلماً"
سيحملني وأحملهُ
إلى أن أكتب السطر الأخيرَ
على رخام القبر:
"نمتُ... لكي أطير".

محمود درويش

في العدد المقبل

أبو العبر الهاشمي

الغاوون
الغاوون، ص. ب: بيروت – الحمرا 113 – 5626
ت: 022058 3 961 +
info@alghaoon.com
www.alghaoon.com
رئيسا التحرير
زينب عسّاف ماهر شرف الدين
المدير المسؤول: كمال المهتار
العلاقات العامّة: كارمن شمعون
الإخراج الفنّي:
مايا سالم
رسم وبورتريه: أسامة بعلبكي
كاريكاتور: عبد الله أحمد
طُبعت على
المطابع التعاونيّة الصحافيّة