الشاعر اسكندر حبش:

القصيدة مكاننا الذي نأوي إليه بعد أن فقدنا الأمكنة الاخرى

عمان ـ «القدس العربي»

ـ من سميرة عوض:

من الصعب محاورة شاعر ومترجم وناقد هو في الوقت ذاته صحافي ومحاور من طراز رفيع. الشاعر والناقد والمترجم والاعلامي اللبناني الفلسطيني اسكندر حبش الذي التقته «القدس العربي» إبان مشاركته في مهرجان الأردن، وبمناسبة صدور كتابه «لا أمل لي بهذا الصمت» الصادر مؤخرا مشتملا على مجموعاته الشعرية الأربع الأولى. حوار مشوق وغني طاف في عوالم اسكندر حبش الابداعية الذي يهجس بفضاءات متعددة همها «إنسانية الانسان» مقدما لنا ترجمات لأشهر شعراء الغرب مثل اكتافيو باث وغيره، وغير مجموعة شعرية منها: (بورتريه لرجل من معدن)، (نصف تفاحة)، (تلك المدن).

■ الترجمة تمرين آخر على الكتابة وأنت من أكثر المنشغلين بالشعر قراءة وترجمة، فضلا عن ترجمتك لعدد من الروايات العالمية، وعملك الصحافي في صحيفة «السفير» اللبنانية. أيّ من أولئك (شخوص اسكندر حبش) الأقرب إليك ولماذا؟

■ **لا أخفي عليك يا صديقتي، بدأت أخشى هذا السؤال، إذ أجده حاضرا عند كثيرين في الفترة الأخيرة. وكأنّ فيه ـ (هذا ما بدأت أشعر به) ـ إشارة إلى أنني أرتكب حماقات لا أنتبه لها (عسى أن لا تكون كذلك). لأقل بداية، بما أنني لا استطيع كتابة الشعر كل يوم، أجدني أنحو إلى الترجمة الشعرية وكأنني أستعيض بها عن نص خاص لا يأتيني بسهولة تماما كما يقول الشاعر يوسف عبد العزيز «في الأربعين تصبح القصيدة صعبة». لم تكن الترجمة بالنسبة إليّ، سوى تمرين آخر على الكتابة، إذ غالبا ما يجعلني النص الذي أترجمه أتواجه مع لغتي ومع فضاءاتي. وهذه الترجمة تأتي أساسا عبر القراءات التي أجدها أساسيّة، أيّ لا يستطيع المرء أن يعزل نفسه ويبتعد عن القراءة، برأيي، عليه أن يتابع وأن يرى ماذا يحدث من حوله. في أيّ حال، غالبا ما أعلنت أني جئت إلى الكتابة عبر القراءة، أي القراءة هي التي دفعتني لأن أبني في موازاتها عمارة أخرى من كلماتي الخاصة. من هنا أنا مدين لكثير من الكتّاب الذين وجدت عندهم توائم لهذه الروح. من هنا لا أجد «انشغالاتي» طارئة، بل هي في قلب هذه الحياة البسيطة التي ارتضيتها وهي تتألف من القراءة والكتابة والترجمة...**

كلّ هذه «الشخوص» تُشكل في النهاية شخصا واحدا هو أنا، وسأستعيد ما قلته يوما: لو نظرنا إلى تجربة الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا لوجدنا أنه كتب بأسماء مختلفة، شعرا مختلفا، حيث كان كل اسم يشكل شخصية مستقلة عن الأخرى. رأى البعض أن بيسوا عرف كيف ينسج أقنعته المتعددة في ذلك (وعلى فكرة كلمة بيسوا بالبرتغالية تأتي من اللاتينية «برسونا» أي القناع الذي كان يستعمل في المسرح القديم). ربما لم أنجح في الوصول إلى هذه «اللعبة» من الأقنعة، إذ ما فعلته هو وقوفي «على الخشبة» بقناع واحد هو اسمي، إلا أنني لعبت أدوارا مختلفة، أقصد كتبت أشكالا مختلفة باسم واحد هو اسكندر حبش.

نحلم بأن نتفرغ للشعر

■ كيف تفصل بين أجواء عملك الإبداعي والمهني؟ وأيّ أسلوب تنتهج لتعطي وتبتكر في غير مجال إبداعي؟

■ **لا أعرف إذا كان في الأمر «فصام» ما، إلا أنني تعودت على «المهنة»، على الأقل هي تأتي عبر الكتابة. لم أعرف القيام بأيّ شيء آخر في حياتي (وإن كنت أحلم بأن أكون «ساقيا في حانة»)، من هنا كانت الصحافة الأقرب إلى ما أرغب فيه، أيّ الأقرب إلى الكتابة. ولا أخفيك أنه في كثير من الأحيان تتداخل الأمور ببعضها بعضاً، بمعنى أكون منشغلا في كتابة مقالة ما فتأتي «جملة طائرة» لتوقفني، إلا أنني أجدني مضطرا إلى تأجيلها لإنهاء عملي. كلنا نحلم بأن لا نكتب سوى الشعر وأن نتفرغ له، لكنها أمنية مستحيلة لغاية الآن. وبانتظار أن تتحقق ليس علينا سوى المضي قدما فيما نحن عليه.**

■ بالمناسبة، وأنت مشارك في الملتقى الشعري لمهرجان الأردن، ما الذي تقدمه الملتقيات الشعرية للشاعر والصحافي على حد سواء؟

■ **قبل أن أتحدث عن مهرجان الأردن هذا، أريد أن أشير إلى شيء ما: ثمة مهرجانات تبدو وكأنها مجزرة بحق الشعر، هذا ما وجدته مثلا في عكاظية الشعر الثالثة التي دارت في الجزائر منذ فترة. هل تتخيلين أن في كل «أمسية» (أو قراءة) كان هناك العشرات من الشعراء؟ كيف تريدين أن تقرئي في سياق كهذا، ولكن هذا لا يمنع أنه على هامش العكاظية كانت ثمة لقاءات مع أصدقاء وشعراء بدت مفيدة على كافة الصعد: الثقافية والإنسانية. ربما من هنا أقول إن المهرجانات ـ على الأقل بالنسبة إليّ ـ هي فرصة للقاء بعض الأصدقاء والاستماع إلى بعض الأصوات الجديدة التي تكون مشاركة في هذا المهرجان أو ذاك، إذ توقفتُ عن الاعتقاد منذ زمن بعيد أن المهرجانات قد تُغير تاريخ الشعر وما شابه. هذه أحلام بائدة ولا معنى لها. في مهرجان الأردن الأخير كانت هناك العديد من الأصوات المتميزة التي تعنيني على الأقل. كما أن هناك صداقات جديدة بدأت بالتكون. ومع ذلك كله لأقل إن ثمة ضرورة في المهرجانات الشعرية إذ تتيح لنا اللقاء ببعضنا بعضاً بعد أن أصبحت غالبية الأبواب والنوافذ مقفلة في وجوهنا.**

■ هل للأمسيات قصائد أنسب من غيرها؟ كيف تختار ما تقرأ فيها؟ وأنت قدمت في حضرة قلعة عجلون قصيدة عنوانها «دنيا» ومهداة لابنتك دنيا؟

■ **ربما، لا أعرف. سأقول إني متصالح مع نفسي: هذا هو النص الذي أكتبه وهذا هو النص الذي أقرأه. لا أخفيك أمرا، في مهرجان «شعر في مسرح» الذي أقيم في الأردن في شهر آذار (مارس) الماضي، ترددت قليلا قبل أن أقرر ماذا أقرأ، إذ رغبت منذ البداية أن ألقي نصا طويلا بعنوان «لا شيء أكثر من هذا الثلج». لكني للحظة ظننت أن الجمهور قد لا يتابعه لطوله على الأقل. ففكرت بأن استبدله بنصوص أخرى قصيرة. لكني عدت وقرأته في النهاية وفوجئت بأن الجميع أصغوا إليه بمحبة.**

وقبل القراءة في «حضرة قلعة عجلون»، كنّا قرأنا في مدينة الزرقاء. لوهلة ترددت في قراءة نصوصي، إلا أنني عدت وقرأت ما كنت أريده والمفاجأة أن الجمهور عاد وطلب منا في نهاية الأمسية أن نقرأ مجددا (مع قاسم حداد ولينا الطيبي ومحمد الضمرة). وفي عجلون قرأت ما أريد أيضا وكان الاستقبال جيدا.

أعتقد فعلا أن المشكلة فينا، إذ نظن أن الجمهور غير قادر دوما على الاستماع وعلى الفهم. هناك كثيرون ممن يدخلون معك في القراءة، وهذا يكفي، بل هذا أمر مشجع على أن يستمر المرء في كتابة ما يريد. بالأحرى لا يستطيع إلا أن يكتب قصيدته والبقية تأتي... قصيدتي عن ابنتي دنيا، وهي بعنوان «ألوان سبعة»، هي قصيدة من القصائد التي كتبتها، وبالتأكيد لها مكانة خاصة عندي تنبع من خاصية «بطلتها». كلما كنت بعيدا عنها أشتاق إليها، ربما في قراءتها أستعيض عن هذا الاشتياق.

■ لكل شاعر/كاتب قضية ما. فما قضية الشاعر اسكندر حبش؟

■ **بالتأكيد، أنا مقتنع أن ليس بوسع قصيدتي أن تُغيّر العالم. ولا أن تُحرر بلدا محتلا. أما إذ كنت تقصدين أمرا آخر من السؤال، فدعيني أقول إن قضيتي الشعرية هي قضيتي كإنسان أولا وأخيرا. لكني لا أقصد أن ليس بوسع الشعر التطرق إلى «قضايا» والحديث عنها، لأن هذه القضايا هي أيضا قضايا إنسانية. في أحيان كثيرة نُحمّل الشعر أكثر مما يستطيع، إذ أن الكتابة بحد ذاتها هي قضية كبرى، وقد تكون الأهم من وجهة نظري.**

■ غالبا ما تغيب مفردة المكان عن قصيدة اسكندر حبش. فهل القصيدة «مكان» من نوع خاص؟

■ **على الرغم من أن مجموعة «تلك المدن» كانت تحمل في طيّاتها أسماء أماكن مثل «القدس» و«بيروت» و«حيفا» و«روما»، إلا أنني أظن أن كتابتي تنحو إلى تفاصيل داخلية وإلى تأملات ذاتية أكثر من كونها تحاول رسم أطر مدن وأمكنة، ربما لأني لست ماهرا في «علم الطوبوغرافيا». من جهة ثانية ربما كان الحق معك، القصيدة هي مكاننا الذي نأوي إليه بعد أن فقدنا كل الأمكنة التي يمكن لها أن تحوينا.**

اسكندر حبش (القدس العربي)

■ أهو الحنين للشعر؟ وهل تعتقد أن الشعر هو ابن الحلم، أو ابن الشتات؟

■ **بالنسبة إليّ الشعر هو ابن كل شيء، يستطيع أن يختصر كل الأمور. عندما أكتب لا أفكر إلا بالكتابة التي تنبع من شتى الجهات. لا أذكر من قال إن القصيدة هي حنيننا إلى عالم آخر. ربما في هذه الجملة جواب ما عن سؤالك.**

■ أصدرت ثلة من المجموعات الشعرية، وسؤالي كيف تختار عناوينها اللافتة، وهي غالبا ما تحمل وقفا ما، أو حكمة بطريقة ما، كما في «بورتريه لرجل من معدن»، «نقطة من ليل» و«لا أمل لي بهذا الصمت»، وغيرها؟

■ **غالبا ما يتحدث الكتاب عن صعوبة إيجاد عنوان لكتبهم. أعتقد أنهم لا يبالغون في ذلك. غالبا ما يأتيني العنوان عن طريق الصُدفة. أحيانا أبحث كثيرا ولا أجده وفجأة يبدو حاضرا أمامي. ومع ذلك لا أعرف إن كانت عناويني جيدة. في أيّ حال شكرا لأنك تجدينها لافتة.**

■ على سيرة الصمت، كيف ترى إلى صمت النقاد العرب حيال ما يجري على الساحة الإبداعية العربية من استسهال وادعاء وجرأة في اقتراف «الأدب»!؟

■ **سؤالك ينبع من المشكلة الأزلية التي نطرحها دوما وهي هل أن النقاد العرب يواكبون الكتابات الجديدة؟ أعتقد أنه السؤال الأساسي. في أيّ حال، قال، فيما مضى، الناقد الفرنسي الكبير جورج دوهاميل إن النقد هو مهمة على هامش الأدب. الأهم هو النص. ولا يعني ذلك أن جميع النصوص التي تكتب اليوم هي نصوص كبيرة، بل ثمة الكثير من الادعاء كما تقولين. والأهم بالنسبة إليّ، أنني حين أقرأ أجد أن الكثير من النصوص تشبه بعضها، وكأنها مكتوبة من قبل شخص واحد. لم يعد أحد يرغب في التفتيش عن لغة خاصة به، عن فضاء كتابي لا يشبه أيّ فضاء آخر، وأعتقد أن المشكلة الفعلية تكمن هنا.**

هذا الشقاء الناعم!

■ ماذا يعني «أن تكون شاعراً» و«لِم الكتابة؟»، سؤال أستعير به عناوين لكتب قمت بترجمتها؟

■ **ما دمت ذكرت عنوان كتاب الشاعر التشيكي ياروسلاف سيفيرت «أن تكون شاعرا» فسأستعير منه هذه الجملة التي نقلها عن شاعر آخر هو فاتسلاف شولك، ووضعها بمثابة مفتتح لديوانه هذا، يقول «وهبني القدر هذا الشقاء الناعم/ أن أكون شاعرا...». أظن أن في الجملة ما يجيب أيضا على تساؤل بول اوستر «لِمَ الكتابة؟».**

■ وأنت ابن التجربة اللبنانية ـ كما أظن ـ كيف هي حال القصيدة الآن في لبنان، وهو البلد الذي أفرز أسماء شعرية لامعة ذات يوم؟

■ **أظن أني ابن التجربة اللبنانية، لكني لم أتوقف عندها، بل ثمة العديد من الشعراء، (من العرب والأجانب)، لعبوا دورا في تشكيل ذائقتي الشعرية. كان الشعر اللبناني بالنسبة إليّ محاولة للانتماء إلى مكان إذا جاز التعبير وأنا المولود من هجرات متعددة. الشعر أيضا بهذا المعنى يشكل وطنا نأوي إليه ونعيش فيه. لكن هذا المكان اللبناني لم يكن لبنانيا صرفا، بل هو مصنوع من عوالم عديدة. ربما هذا اللبنان المتعدد هو الذي يشدني أكثر من غيره، هذا اللبنان الذي يستطيع أحيانا أن يستوعب الاختلافات المتفرقة لا لبنان المنعزل على نفسه.**

أما بالنسبة إلى الشق الآخر من السؤال، فسأقول إن لبنان لا يزال يفرز العديد من الأصوات المميزة، لكن علينا الانتباه، لم يعد وحده، أي لم يعد المركز الوحيد مثلما تبدى في فترة زمنية معينة. الساحة الشعرية العربية تُفرز اليوم أصواتا جميلة، وبهذا المعنى انتفت مقولة الأطراف والمركز، (وفق ما كانت تُسمى). من هنا أصبحت الأنظار تلتفت إلى أكثر من موقع، أي لم تعد تنظر إلى لبنان فقط. لن أقول فقد دوره، بل ثمة مواقع أخرى بدأت تشاركه في هذا الموقع.

لا أترجم إلا الأشياء التي أحبها

■ لماذا تنحو نحو ترجمة الراوية؟ هل هو الهروب من الشعر الذي لم يعد رائجا على صعيد القراءة لدى هذا الجيل؟ أم هو استجابة لواقع بات يتجه نحو الرواية التي باتت وكأنها دفتر «العالم الجديد»؟

■ **لم أهرب من الشعر ولا من ترجمته، ما زلت أنشر الترجمات الشعرية، إما في كتب، أو في ملحق السفير الثقافي حيث أواظب على ذلك بشكل مستمر. أما الترجمات الروائية، فهي تشكل أيضا جزءا من عوالمي المتعددة، وكما قلت سابقا، الترجمة بالنسبة إلي هي أيضا كتابة. ربما لم أنجح في أن أكون روائيا، فعملت على نقل بعض الروايات إلى العربية. ولا أخفيك اني لا أترجم إلا الأشياء التي أحبها، أو التي تطرح علي العديد من الأسئلة والأفكار المختلفة.**

أقرأ «رسائل من مصر»

■ بعيدا عمّا تقرأ لدوافع مهنية صحافية بحتة، أو لدواعي الترجمة، ماذا يقرأ اسكندر حبش الآن؟

■ **أعتقد أن سؤالك يشير إلى مواجع كثيرة. هناك العديد من الكتب التي أرغب في قراءتها لكن المهنة الصحافية وما تتطلبه من متابعة تحتم عليّ أحيانا أن أقرأ ما يصدر حديثا، ومع ذلك أحاول بين «هامشين» أن أعود وأقرأ ما أرغب فيه بعيدا عن أي دوافع مهنية. ما أقرأه حاليا وبعيدا عن أي دافع تشيرين إليه كتاب «رسائل من مصر» للكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير.**

■ كثيرا ما قدمت ترجمات لكتاب ـ غير معروفين ـ ومنها كتابك «حكاية الحكايات»، ما حكايتك مع هذا الكتاب؟

■ **أنا قارئ بالدرجة الأولى وأحب أن أبحث عن أشياء بعيدة عن الأضواء إذا جاز التعبير. ومن خلال تفتيشي المستمر أقع على كاتب غير معروف عندنا، فأحاول أن أقدمه من خلال الكتابة عنه وعن كتبه. هذه المقالات التي نشرتها في السفير، عدت واخترت بعضا منها ونشرتها في كتاب حمل عنوان «حكاية الحكايات».**

هي محاولة للإطلالة على عوالم مختلفة وعلى أسماء بعيدة عن التداول عندنا، ولكن أيضا في الكتاب الكثير من الروائيين المعروفين.

فضائي الخاص ولغتي الخاصة

■ «يكتب اسكندر حبش قصيدته بطريقة معينة. ويقترح على القارئ أن يحذو حذوه، فيقرأها بالطريقة التي كُتبت بها». هكذا يصف أحد النقاد قصيدتك. هل لنا أن نتعرف على طقس صاحب «بورتريه لرجل من معدن» في الكتابة؟

■ **أعتقد أن حسين بن حمزة، حين كتب هذه الجملة عن مجموعتي الأخيرة «الذين غادروا» ـ أقول الأخيرة لأن كتاب «لا أمل لي بهذا الصمت»، ليس سوى إعادة طبع للمجموعات الأربع الأولى التي كنت نشرتها ما بين 1988 و 2003 ـ كان يقصد أني أبني فضائي الخاص ولغتي الخاصة.**

هذا ما يشدني أكثر من غيره، ليس المهم أن أجد عند شاعر آخر قصيدة جميلة أو غير جميلة، القضية بالنسبة إلي لا تتوقف هنا، إذ وكما أشرت سابقا، المهم عندي أن أجد أنه يملك لغة خاصة به وفضاء خاصا به، أي أن أجد عالما مختلفا.

■ قلت لي في حوار سابق أجريته معك: «وصل إلي مفتاح البيت بصفتي أكبر اخوتي، ولدي حلم، بأن أعود ذات يوم، وان افتح باب منزل بيت جدي بالمفتاح عينه». هل تغير حلمك؟ وما هو حلمك الآن؟

■ **لا يزال حلم أن أرى مسرح طفولة أبي قائما بالتأكيد. لكنه ليس الوحيد بالطبع. إننا كائنات «حُلمية» بامتياز.**

شاهد نفي

ثقافة البُعد الواحد!

خيري منصور

■ اختزل النقد العربي الاتباعي مصطلح الغنائية بحيث اقتصر على نمط من الشعر، تماما مثلما اختزلت الظاهرة العذرية لتكون حكرا على الحب، والحقيقة ان المصطلحين قابلان لإعادة النظر والاعتبار، فالغنائية هي رؤية قبل كل شيء، وقد يوصف المؤرخ بأنه غنائي اذا رأى ما يريد رؤيته فقط، وهيمن عليه الاسقاط والرغائبية، وهذا ما دفع مستشرقا مثل غرونباوم الى النظر لبعض المؤرخين العرب على انهم غنائيون، وبالتالي أفقيّون، القليل منهم من اعتنى بالتمحيص والحفريات او ما سماه ابن خلدون الاحتكام الى القرائن لترجيح هذه الخبر او ذاك، لكن الغنائية أقامت وعبرت حدود أزمتها حتى أيامنا، فلا ديكارت ولا ابن خلدون ولا حتى طه حسين وجدوا من يتعامل مع شكّهم المنهجي على انه طريق آخر للمعرفة والفارق بينه وبين الطرق المعبّدة التي وقعت فيها الحوافر على الحوافر هو ان هذا الطريق يتم اجتراحه في الغابة بعكس ذلك الطريق الداجن الذي ما إن يصل خاتمته حتى يعود، ويظلّ محكوما بهذه المراوحة، بحيث يكون الجهد كله لصالح التكرار وليس لصالح الاضافة، وهناك تبعا لهذا التصور المغاير لمصطلح الغنائية روايات غنائية، ومقالات وقصص ايضا غنائية، تستعيض عن المفقود الدرامي بالايقاع أي الشّحنة الانفعالية التي تحول المشي الى رقص، لكنه رقص النوافير التي تسيل حول نفسها او رقص الشجر تحت العاصفة رغم ثبات جذوره.

والعذرية ايضا كذلك، فهي ليست مقتصرة على نوع من الحب الذي يتحول الى حِرفة، ويجهد العاشق في البحث عن عقبات تحول دون وصاله مع المعشوق، وذلك لسببين اولهما، البحث عن توتير اضافي يحوّل الحرمان الى مطلب، والآخر تجاوز الجسد رغم انه الجاذب الاساسي للعملية كلّها، بحيث يغدو غيابه أسطع من حضوره، وان كان الحب العذري احيانا يتحول الى مزيج غريب من الماسوشية والفيتيشية.

الماسوشية بمعنى استمراء العذاب والبحث عن اسبابه التي تولده، والفيتيشية بمعنى التعلق بأشياء المعشوق، بدءاً من منديل طار في الهواء وانتهاء بطلل موشوم او ممهور بذكرى.

يعنينا هنا المصطلح الاول، وهو الغنائية، قدر تجاوزه وليس تعلقه فقط للشعر، وانماط التعبير التي تقترب منه، وتتغذى عليه، فالرؤية الغنائية هي كما يقول ميشيل بوتور من أقارب الشعراء الفقراء، وبمعنى آخرمن ضواحي ذلك المركز المشّع والجاذب، لهذا تمتلىء الرواية الغنائية بما يسمى في علم الجمال البقع القرمزية، بحيث يضاء جانب على حساب آخر يبقى معتما، فالنثر عندما يفقد غائيته يتحول كما قلنا من قبل الى رقصة سواء مارستها نافورة وهي في مكانها او شجرة أسيرة لجذورها.

وسوف اذهب في هذا الاستطراد والتأويل لمصطلح الغنائية الى ما هو أبعد وأشمل بحيث تصبح ثقافة بكاملها غنائية، وبالتالي أفقية وتفتقر الى الجدلية، مما يؤدي في النهايات الى استنقاعها، ولأن النسبة العظمى من ثقافتنا العربية أدبية بالمعنى الجمالي الدقيق، فقد بقيت المعارف الأخرى مطرودة من هذا الملكوت الأخضر، فالفلسفة وعلوم النفس والاجتماع والإناسة هي خيوط أصيلة في أية ثقافة ذات تكوين عضوي، وقد لا ينأى الاقتصاد عن ذلك، لكن بالمعنى المتصل بأنماط الاتباع السائدة في مجتمعنا، وقد اتاح لي ما قرأته عن تأثير انماط الانتاج في بعض بلدان آسيا وأمريكا اللاتينية على الثقافة، ان أتأمل مثالا واحدا فقط يخصّني، هو شجرة الزيتون ومواسمها شرق البحر الأبيض المتوسط، فموسم الزيتون في مرحلة القطاف لا يستغرق اكثر من شهر في السنة، وثمة بطالة مشروعة ان لم تكن متكرّرة لدى زارعي هذه الشجرة يتيح لهم الافراط في الحكي وتزجية الوقت في المجالس والدواوين على مدار السنة.

ومن كتب عن شجرة الكاكاو او المطاط كان يرتكز الى المفهوم ذاته، وبامكان من يرصد نمط الانتاج النفطي او أية ثروة أخرى في باطن الارض كمناجم الذهب والماس ان يتوصل الى تأثير ايقاعاته وأنماطه على حياة الناس، واذا كان ماركس قد ربط جدليا بين أنماط الانتاج الآسيوي في زمنه وبين دولة الاستبداد، فإن هذا مجرد مفتاح لا اكثر، وان كان ماركس قد جرّبه ايضا في الجزائر.

ان انماط الانتاج تفرض ثقافتها وبالتالي تربويتها، خصوصا في مجتمعات باتريركية محروسة من اعلان الفطام عن الرضاعة حتى الشيخوخة، وهنا نجد انفسنا على مقربة من باب مختوم بالشمع الاحمر، هو علاقة غياب تداول السلطة سياسيا في العالم العربي بالثقافة الغنائية، فاليأس من هذا التداول، شمل احزابا وناشطين ومثقفين، وبوجود العديد من التجارب التي انتهت بتداولها على اقل بكثير مما يحلمون، لهذا انتهت الاحزاب الى أندية اجتماعية، تواصل الحياة بفضل اشتراكات الاعضاء، وبالتالي المثقفون من تاريخي قبل ان يبلغوه، وهكذا تنامت القطيعة بين الثقافة الغنائية والواقع الدرامي، وانتهت الى حراك أدبي مهني، بحيث يزهو كثير من الادباء والشعراء العرب بأنهم عازفون عن معرفة أي شيء له صلة بالسياسة او الاقتصاد او علم النفس الاجتماعي رغم انهم ضحايا لما يجهلون، فالاقتصاد المعرفي او الثقافي لا يقل تعقيدا ونفوذا عن الاقتصاد السياسي ما دام هناك مافيات للورق، وبورصات للناشرين وتسعيرة رسمية للنّصوص، وهذا كلّه يتأثر سلبا وايجابا بالديناميات الاقتصادية على اختلاف فروعها.

* * *

المثقف الغنائي، هو باختصار ذلك الذي بنى كوخه في مكان توهم انه آمن في الغابة، وهو لا يعي بأن نظم الحكم والاقتصاد وأنماط انتاجه تتحكم في حليب اطفاله، والغلوكوز الذي قد يحتاجه في لحظة ما داخل غرفة انعاش.

قبل اكثر من نصف قرن سخر ستيفن سبندر من مثل هذا المثقف الغنائي، لأنه لا يدرك بأن متوسط عمره وكل ما سيطرا على حياته مرتبط عضويا بواقع يضغط على أنفه لكنه يحاول ان لا يراه، وليس عسيرا على ناقد جدير بهذا اللقب ان يرصد تجليات الرؤى الغنائية للواقع والتاريخ من خلال نصوص أدبية ذات بعد واحد، تفتضح وعيا سالبا، وارتهانا لعاطفة لا تعرف غير وتر واحد، لهذا سرعان ما يتهرأ هذا الوتر تحت آلاف الأصابع، ودرءا للالتباس محتمل في مثل هذه السياقات، فإن ما نعنيه ليس تحويل النصوص الى أشجار معارف تتدلى عن أغصانها المعلومات والافكار، وربما العكس هو الأصح، فالنصّ المثقف لا يجهر بثقافته بقدر ما ينشحن بها، ويهضمها ويحوّلها الى صور وتعابير تبدو كما لو انها انبثقت للتو من القلب، وهنا لا بد من التذكير بما كان يسميه النقاد العرب القدامى تثقيف الحواس، فالحواس كالسمع والبصر والشم قد تكون أميّة، وقد تكون مثقفة، اذا سعى اصحابها الى اختزان خبراتهم وما تمثلوه وهضموه من خبرات الآخرين، وأميّة الحواس او جهلها تجلى مرارا في الترجمات، فكل انواع الزهور كانت في فترة ما مجرد «ورد» وكل أدوات الموسيقى وآلاتها هي «المعزف»، وهناك تجربة رائدة للناقد والشاعر سي. لويس عن الصورة الشعرية ومنابعها، فهي بصرية احيانا وسمعية احيانا أخرى، وقد تكون حاسة الشمّ مشحوذة على نحو كلبي كما عبّرت الشاعرة اميلي ديكنسون بسخرية هي أقصى الجد.

الحواس الأمية لا تصل الى اسرار العالم وجوهر مكوناته وعناصره، فالاصوات تنزلق عن الأذن غير المدربة، والزكام الشعري لا الدجاجي او الخنزيري يحجب روائح العالم عن النصّ.

* * *

تقدم الملتقيات الأدبية التي تعلن القطيعة مع المعرفة عيّنات نموذجية من الثقافة الغنائية ذات البعد الواحد، فلا يسمع المرء الا تعليقات مبسترة على أشخاص اكثر مما هي عن نصوصهم، ونادرا ما تثار في مثل هذه الملتقيات قضايا معرفية هي في الصميم من الأدب، لكن التعريف التقليدي للأدب يحذفها، فيصبح من يمارس هذه المهنة آخر من يعلم بما تسرب من اصابعه.

وسواء تعلّق الأمر بتثقيف الحواس او النصوص فإن المقصود بذلك ليس ابهاظ القلب بما يفرز الدّماغ لكن حبل السرّة غير مقطوع على الاطلاق بينهما، فالقلب له تفكيره والعقل له عاطفة، وهذا ما دفع جين اوستن الى تصعيد الوعي بهذه المسألة الى مستوى ابداعي تربوي، ويبدو ان الثقافة الابداعية غادرت منذ زمن بعيد وادي عبقر وجبل الاولمب، وسائر الأوهام التي حذفت الفارق بين الموهوب والموهوم، وحين يصبح الجهل بالمعارف كلّها مطلبا ابداعيا لتحرير النصوص من تاريخيتها ومن حمولتها التأويلية فإن الحصيلة هي هذا الركام من صناديق مليئة بقطع الغيار المتماثلة والتي يسدّ اي واحد منها مكان الآخر.. وقد تكون هذه اللحظة الحرجة بل الثقيلة كما يصنّفها المؤرخون تبعا لمثيلاتها السابقات مناسبة للاعتراف بلا مواربة، بأن حالة الخمول والاستنقاع السياسي، التي نجمت عن منع تداول السلطة سياسيا، لها مرادف ثقافي، ان لم يكن توأمها، وحين يحدد السقف سلفا لأي حراك انساني فإن على البشر ان يتولوا بأنفسهم قطع رؤوسهم، او يتأقلموا مع حجم علبة السردين التي تطرح لهم بديلا عن المحيط..

اما من يستنكرون علينا او على سوانا العودة الى ينابيع المعارف، ونسبة كل شجرة الى غابتها وكل ثمرة الى شجرتها، فإن عليهم ان يدركوا بأن آدم المعرفة ومخلوقها الأول لم يعد بيننا في هذه الألفية الثالثة بمقياس والسابعة او الثامنة بمقياس آخر.

كم هو موهوم وليس موهوبا من يتصور بأنه يكتب كما لو كان أول من كتب على الطين او البردي، او يغني كما تغني الطيور رغم ان غناءها كما يقول العلماء تعبير عن خوف او جوع او حنين!

سؤال الإبداع والترجمة في الشعر: قصيدة «الجريدة» لنزار قباني مثالا

المبارك الغروسي *

■ «تلك حال كل الكتب المنظومة شعرا التي يتم نقلها من لسان لآخر: فبالرغم من كل عناية الترجمان بها واستفراغه مهارته في نقلها، فإنه لا يقدر أبدا أن يستعيد كمال إبداعها الأصلي»

دون كيخوطيه دي لامانشا، سرفنتيس

«والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوِّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب.... وقد نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حوِّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن».

كتاب الحيوان، الجاحظ

سنعرض في هذا المقال للسؤال المشكل: ترجمة الشعر. ولن نقول جديدا في الموضوع بقدر ما سنتطرق لمسألة خاصية الشعر باعتباره بالأساس تعبيرا يتداخل فيه المعنى والمبنى، والشكل والمضمون، ومفهوم الكلام ومسموعه. وللشعر ارتباط عضوي عميق متلاحم باللغة التي يُصاغ بها؛ لذلك يصعب الحسم في ما إن كانت القصيدة المنقولة من لغة إلى أخرى ترجمة أم أنها إبداع جديد. إن من يركز على نقل حرفي لما في شعر من الأشعار يكون مترجما، لكن المشتغل على إعادة إنتاج شعرية القصيدة وزنا ونغما وصورا مؤصلا لكل ذلك في اللغة والثقافة المنقول إليها يكون في عمله مبدعا أكثر منه مترجما أي خلق نص جديد من رحم وإيحاء المضامين التعبيرية في الصورة والمعنى لنص آخر بلغة ثانية. ونود أن نذكر بعض الأمثلة عن ذلك. فقد ترجم حافظ إبراهيم بيتا لفيكتور هيغو:

«Tuer un homme dans
un bois est un crime
impardonnable
Tuer un peuple est une
question»

من خلال البيت العربي التقليدي المتكون من صدر و عجز:

«قتل امرئ في غابة جريمة لا تغتفر
وقتل شعب آمن مسألة فيها نظر»

فمهما قلنا بترابط بين الشعرين فإننا نجد قطيعة ما خاصة فيما توحي به القصيدة العمودية من حمولة تاريخية وثقافية لن يكون لها بالضرورة مقابل في الوسط الثقافي الفرنسي. ذلك أن الوظيفة الشعرية ـ كما يعرفها اللسانيون ـ أساسها انزياح الكلام عن التعارف اللساني للمعاني وحتى للمباني. ويصدق بخصوص هذا الموضوع ذكر العلاقة التي لم يستقم تحديدها بين قصيدة «الجريدة» لنزار قباني (التي تؤدي كلماتها الفنانة ماجدة الرومي) والقصيدة الشهيرة للشاعر الفرنسي جاك بريفير (JACQUES PREVERT) المعنونة بـ«فطور الصباح» (Déjeuner du matin). ونقدم مقاطع من كل قصيدة لكي نبرز وجه العلاقة و درجة التماثل بينهما. تقول كلمات جاك بريفير:

(وضع القهوة في الفنجان // وضع الحليب في فنجان القهوة // وضع السكر في القهوة بالحليب // وبملعقة القهوة دور // شرب القهوة بالحليب // ووضع الفنجان // دون أن يكلمني.

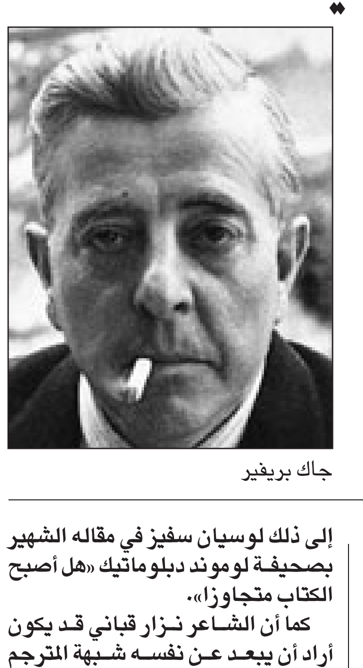
أشعل سيجارة // ورسم دوائر // بالدخان // وضع الرماد // في منفضة السجائر // دون كلام // ودون أن ينظر إلي.

نهض // ووضع قبعته على رأسه // ولبس معطف المطر // لان السماء كانت تمطر // ورحل تحت المطر // دون كلام // ودون أن ينظر إلي //فأخذت أنا // رأسي بين يدي // وبكيت).

ويقول نزار قباني:

(أخرج من معطفه الجرِيدة .. وعلبةَ الثقاب // ودون أن يلاحظ اضطرابي ..
// ودونما اهتمام // تناول السكر من أمامي .. //ذوب فيَ الفنجان قطعتين //
وفي دمي ذوب وردتين
للمني .. بعثرني // ذوبني ... آه ... ذوبني // شربت من فنجانه // سافرت في دخانه
ما عرفت أين .. // كان هناك جالساً // ولم يكن هناك .. // يطالع الأخبار // كان هناك // وكنت في جواره // تأكلني الأفكار // تضربني الأمطار // يا ليت هذا الرجل // المسكون بالأفكار // يا ليت هذا الرجل // المسكون بالأسرار // يا ليت فكر // أن يقرأني ..
فـ في عيوني // أجمل الأخبار // وبعد لحظتين // ودون أن يراني // ويعرف الشوق الذي اعتراني .. // تناول المعطف من أمامي // وغاب في الزحام // مخلفَاً وراءه الجريدة //
وحيدة ..
مثلي أنا ..

نزار قباني



جاك بريفير

وحيدة .....)

فبينما لم يذكر الشاعر العربي أنها قصيدة مترجمة أو نقل عن قصيدة أخرى، رأى بعض النقاد أنها أشبه بسرقة أدبية أو على الاقل ترجمة لم تعلن عن نفسها. أود أن أفهم هذا الأمر بمعنى آخر عند نزار قباني اعتبارا إلى أن القصيدة هي إعادة إبداع الشعر شعرا، وكأني بالشاعر العربي وهو (ربما) يستوحي الفكرة من شعر جاك بريفير يقول: لا بد أن تكون شاعرا لتنقل شعرا، أما الفكرة والمعنى فلا تكفيان لبناء القصيدة. وبالتالي لم يكن بمقدوره أن ينسب إبداعه اللغوي ـ والشعر لغة بالأساس ـ لشاعر لم يتكبد معه عناء تركيب صورها ونغماتها و تفعيلاتها. أما تحديد الأصول بخصوص النصوص فيبقى من الصعوبة بمكان، ذلك أنه «لا يمكننا أبدا معرفة الأصل» ـ أي النص المؤسس لفكرة أو صورة ما ـ كما ذهب إلى ذلك لوسيان سفيز في مقاله الشهير بصحيفة لوموند دبلوماتيك «هل أصبح الكتاب متجاوزا».

كما أن الشاعر نزار قباني قد يكون أراد أن يبعد عن نفسه شبهة المترجم التي قد تحرمه من ميزة وشرف الإبداع في نظم تلك القصيدة التي نجحت لما كانت بالفعل إبداعا متأصلا في اللغة المكتوبة فيها. ربما كان علينا أن نميز بين ترجمة الشعر التي يمارسها المترجم وبين تلك التي يمارسها «الشاعر المترجم» ـ أو المترجم الشاعر ـ الذي يصير عمله إبداعا خاصا لا مجرد نقل عن مبدع آخر، وبذلك يجوز له أن يدعي الاشتراك مع المبدع الأول في عملية الخلق كما يحق له أن ينسب لذاته كامل الحقوق الإبداعية على اعتبار أن النص الأول لم يكن إلا مصدرا للإلهام لا جوهرا للإبداع.

---

* كاتب ومترجم من المغرب

قراءة في واقع التعليم المعماري العربي:

مراجعة علاقتنا بالموروث والآخر

د. وليد أحمد السيد *

دبي

■ يلاحظ المتأمل لواقع العمارة العربية المعاصرة، وفي غياب القواعد المنهجية المنظمة، أنها غدت نظريا وعمليا مسرحا لخليط غير متجانس من التصورات والرؤى «الفردية» التي تعكس حالة التخبط التي تعيشها، فضلا عن الحالة الفكرية والثقافية والاجتماعية المرتبكة والسائدة. وفي سبيل البحث المنهجي لواقع العمارة العربية، فكرا وتطبيقا، تتبدى ضرورة العودة إلى مجموعة الأسس والمنهجيات، والتي لا تنبغي قراءتها بسطحية خارج إطار «الآليات» التي أفرزتها. وفي سبيل مراجعة وقراءة بعض هذه الأسس، ينبغي التطرق لفلسفة وأسس النظام التعليمي العربي، والمعماري، ومساحة التفكير المستقل من جهة، وكذلك نقد وتقييم العمل المعماري كعملية «جماعية» مستمرة لآليات حركية لا لمنتجات «جامدة».

وبملاحظة واقع التعليم المعماري العربي، والأكاديمي التأسيسي عموما، تتبدى ضرورة مراجعة منهجية شاملة على مستوى الأسس والقواعد الناظمة. وفي مقابلة مع بيت المعماريين العرب، طرح علي سؤال حيوي حول مستوى نظام التعليم العربي في مقابل نظيره الغربي استنادا إلى تجربتي الأكاديمية لثلاثة عقود في معاهد التعليم العربي وتجربتي الأكاديمية في جامعة لندن. إجابتي تلخصت في أنه، نظام التعليم السائد في العالم العربي عموما، يراوح بين التلقي المباشر ـ التلقين – في مراحله الأولية مع غياب التفكير المستقل والنقاش، يستتبع ذلك في أحسن الأحوال، مرحلة أقرب للنموذج الغربي في التفكير الحر، ولكن في فترة متقدمة جامعية، بما يدع الطالب الذي لم تتأسس به «ملكة» الاستنتاج والتفكير المستقل دون بوصلة ودون قدرة على البحث المستقل. ومن هنا فالحل النظري البسيط هو تقديم منهجية تعتمد التلاقح النوعي بين زرع المبادئ وأسس التفكير المستقل المنطقي في مراحل النشأة والتكوين مع إتاحة المجال لمساحة منطقية من الحوار والتفكير الحر، مما يساعد الطالب والفرد على تطوير القدرة على الاستنباط والتحليل المستقل. ومقابل هذا الحل السحري النظري الذي نقدمه ونلتقي به مع قواعد المنطق والعديد من الباحثين والكتاب والمفكرين، لا يمكن في ذات الوقت غرس الرأس في الرمال كالنعامة والتعامي عن جملة من الإرهاصات، التي تتنوع بين الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما يضع النظام الحياتي العربي في قالب جامد من عوامل مترابطة لا يسهل التعامل معها منفردة. فعلى سبيل المثال، تبرز إحدى المشكلات الرئيسية في إعطاء مساحة أكبر للتفكير المستقل للفرد العربي في الطبيعة «الجمعية» للمجتمع والتي تضعه في بوتقة وإطار «الجماعة» في أحسن الأحوال، أو في شيوع «ثقافة التهميش» في أسوئها. ومن ناحية أخرى تبدو زيادة مساحة التفكير المستقل متضادة ومتناقضة مع الأسس التي قامت عليها المجتمعات العربية في تغليب حدود النص على العقل، وذلك على النقيض من النموذج الغربي الذي يعلي دور الفرد في مقابل الجماعة، وحيث تغيب، بدرجات متفاوتة، قيمة «النص» أو سلطة التراث في مقابل العقل. وبالمحصلة، يفرز النموذج الغربي «أفرادا» مقولبين ضمن المجموعة ذوي آراء فردية خاصة ومستقلة في شتى الموضوعات والاعتقادات. وبمقابل الحرية التي يمنحها النموذج الغربي، حيث تضمحل الضوابط المنظمة لحدود العقل، تبرز مشكلة وضع الأطر التي تنظم علاقة الفرد بالمجتمع، وهو ما تجتهد السلطة التشريعية الغربية وعلى الدوام في تقديمه كأس من أسس دمقرطتها التي تفاخر بها، والتي تعلي من دور العقل البشري في استغلال البيئة كغاية. ونظرا لقصور هذه القوانين البشرية، ذات الدورة الزمنية والاختبارية، فإنها تتعرض وعلى الدوام لقانون الانتخاب الطبيعي للتعديل والنسخ والتبديل بما يعمل على خلق توازن، يحفظ المجتمع من التردي، بين حرية الفرد في الفكر المستقل، وما يستتبعه من تأثير بالبيئة ومظاهرها، وبين مصالح الجماعة والمجتمع.

أما المعادلة في المجتمعات العربية فأسسها مختلفة، إذ تزيد مساحة النقل على العقل، أو مساحة النص على التفكير الحر المستقل، ولكن مع ترك باب الاجتهاد مفتوحا على مصراعيه فيما يراعي صيرورة التطور الزمني وتداخل المتغيرات والمستجدات بما لا يدع، نظريا على الأقل، نموذج النص متأخرا عن زمانه «في البعد الخاص بالمعاصرة بالتحديد». وهنا ينبغي التمييز بين «المعاصرة» الزمنية للاجتهاد، وبين «الحداثة» اللازمنية للنص. فالأول يعني مواكبة المستجدات، فيما الثاني يعني صلاحية النص بأطره العامة لما بعد وقته الزمني إذ أن «النص التراثي» تشكل في البنية الجينية للمجتمعات التي أفرزته ضمن آلية مجتمعية وثقافية معقدة لا يسهل تجاوزها بتقادم الزمن لارتباطها، نظريا وواقعيا، بقيم المجتمع ذاته. ومن هنا فإعمال العقل بمسائل النص أو الاجتهاد ـ بمفهومه الواسع – هو آلية تفكير مستقل «فردية» بأحد مظاهرها إلا أنها ولكي تتجسد على أرض الواقع لا بد لها من دورة «جماعية» تعمل وكسائر مظاهر التراث والثقافة على قبول النص الاجتهادي أو نبذه «وتنقيته» ليتبوأ مكانه «البنيوي» في جينات الفكر والثقافة والمجتمع. ومن هنا يمكن فهم الاجتهاد، وهو أسمى مظاهر التفكير المستقل في المجتمعات التي قامت على أسس «النقل» أو «النص التراثي»، على أنه الباب الوحيد والنافذة الضيقة التي ينبغي زيادة مساحتها في المجتمع والفكر العربي، لا على حساب النص كما ينادي بعض دعاة الحداثة أو العولمة، ولكن على أرضية صلبة تتمثل بتأسيس مناهج الفكر المستقل في نظم التعليم ومنذ فترة التكوين، ولكن بعد فترة من التلقي المباشر «لأساسيات النص» بما يؤهل للقدرة على الاستنباط والاستقراء في «الفروع» والمستجدات، وبما يساعد على إفراز عقليات قادرة على مواكبة متطلبات الحاضر بمعطيات الموروث. وبذا فهذه الدورة الزمنية لصيرورة المنتج «الاجتهادي» إنما هي بالنتيجة «عملية جماعية» تتداولها «عقول» ذات قدرة على التفكير المستقل ولا تعكس رؤى فردية، ولا ينبغي لها. وهو عملية تراوح بين الطروحات «الفردية» والقبول «الجماعي». فهو آلية حوار وعملية باتجاهين، لا عملية إسقاط رؤية فردية من قبل أفراد منعزلة فكريا وثقافيا عن مجتمعاتها أو بيئتها. وبالضرورة فهذه العملية الاستقرائية «الفردية–الجماعية» تنتج «هيئة» فكرية منظمة للبيئات الثقافية والمجتمعية ذات وزن نسبي بالمجتمع، فهي ليست أقلية فئوية ولا أفرادا متناثرين يمارسون التفكير الرغائبي. والعكس بالضبط، وللمفارقة، هو واقع العمارة العربية المعاصرة في مجتمعات تمتاز بطبيعة إعلاء دور الجماعة في مقابل الفرد، إذ أن العمارة السائدة إنما هي «نزعات لرؤى فردية» وليست مدارس جماعية تعكس الرؤية المجتمعية بعيدا عن الفردية الرغائبية.

وإعادة قراءة «النص التراثي» بآلية «جماعية» من خلال عقليات فردية مؤهلة للاستنباط والقياس ابتداء، تشكل محورا مهما للتأمل هنا فيما يخص النقد المعماري واقعه وآلياته. والنقد المعماري، يتكامل والاجتهاد، وهو حوار متواصل يعمل على تطوير العمل على الدوام، بيد أن له أصولاً وقواعد تراوح بين حرية الفكر الفردي المستقل وبين النظرة الجماعية للقيم والعوامل المجتمعية والثقافية السائدة. وثمة عوامل وإرهاصات في النقد المعماري ينبغي التعامل معها بحساسية، أحدها العلاقة بين المعماري والمنتج المعماري وهي سر الإبداع في الفن عموما. فالمعماري وبطبيعة انتمائه للعمل الناتج والذي هو خلاصة جهد ذهني، تتولد بينهما رابطة معنوية. يضاف إلى ذلك أن العمارة بطبيعتها تفرز في «اللاوعي» وتزوغ عن القواعد الرياضية والعلمية في جانب منها، بمعنى أن لها شقيها العلمي والفني وكلاهما خاضع للاجتهاد والتطوير، ولولا هذه الخاصية في العمارة لكانت علما ميكانيكيا جامدا في قالب عالمي واحد، ولما كان هناك شيء اسمه المحلية ولا الإقليمية ولا طرز معمارية، ولتدنّت البدائل والإفرازات المعمارية اللامتناهية إلى حل «سحري واحد» يمكن تبنيه وتطبيقه في كل مكان وزمان. وهذا لا ينطبق فقط على النواتج اللامتناهية بل ويشمل المنهجيات اللامتناهية والآليات التي لا يمكن حصرها وهو سر قوة العمارة وسر الإبداع فيها. ومن المهم الإشارة هنا، وفي مقابل هذه القدرة الفردية والحرية في التفاعل مع معطيات التصميم بما ينتج مفرزات أقرب للإبداع «الفردي» أننا نرى أن إشكالية الواقع المرتبك للعمارة العربية المعاصرة تنبع من غياب «الأطر» والمنهجيات الفكرية المنظمة في مختلف مناحي الحضارة والثقافة، وليس نتاجا لتشعب البدائل التصميمية التي يمكن التوصل إليها – وهو، هذا التشعب، صيرورة حتمية وضرورة منطقية بطبيعة عملية التصميم ذاتها. فبقدر ما تتناغم «الأطر المنظمة» مع أبجديات الثقافة المحلية بقدر ما تنسجم العمارة كناتج، والعكس بالعكس.

ونظرا للبدائل اللامتناهية التي تنتجها عملية التصميم المعماري، ندرك أن النقد بتعريف فلسفي مجرد إنما هو «إعادة قراءة للعقلية التي أفرزت الناتج» وليس حكما صارما «رغائبيا» على منتج جامد. فعملية التصميم الواعية تتم بمعادلات «شبه رياضية» وعلى مستويات متعددة يتم من خلالها إسقاط قرارات تصميمية واعتبار أخرى، فضلا عن المستويات المعقدة التي تراعي متطلبات حسية وفيزيائية واجتماعية وجمالية واقتصادية وبيئية، تضاف إليها خبرات تراكمية يكتسبها المعماري حسب عمره المهني أو الأكاديمي وقدراته العقلية في «سرعة» إسقاط قرارات واعتبار أخرى والتنسيق بين العوامل المختلفة التي تدخل «بثقل» مختلف فيما بينها في التشكيل النهائي للعمل المعماري النهائي. ومن هنا يمكن القول، نظريا على الأقل، أن كل النواتج المعمارية التي انطلقت من معطيات وثوابت نظرية سليمة هي فاعلة وسليمة تماما كالمعادلة الرياضية ذات الخطوات الصحيحة. وللأسف كثيرا ما يشكل الحكم على الناتج بسطحيته المعيار الأول والوحيد في النقد المعماري الأجوف. ولذلك ونظرا لتكرار العملية التصميمية المعقدة لدى بعض المعماريين، يمكن بسهولة الوقوع في مزلق «النمطية» انطلاقا من التكرار الرتيب غير المبتكر على مدى سنوات عديدة من الدراسة أو الممارسة المهنية بحيث يكون من الأسهل على المعماري اعتبار مجموعة من القرارات المتكررة التي سبق وأن قادته لنتائج رضي عنها أكثر من مالك أو حازت على قبول العامة أو صانعي القرار أو الأكاديميين في مسابقات التحكيم المحلية أو الإقليمية أو العالمية، وبحيث تتبلور، مع الزمن، صبغة أو طراز أو أسلوب خاص للمعماري.

وعملية النقد المعماري ليست بالضرورة «عملية ثنائية» بين الآخر والذات، بل قد تكون عملية ذاتية صرفة. وقد ذكر لي البروفسور محمد صالح مكية، أثناء حواري معه لكتابة مذكراته المعمارية في ديوانه بلندن حيث لازمته لسنوات ثلاث أثناء إعداد أطروحتي للدكتوراه، أنه كان يطلب من طلبته في قسم العمارة بجامعة بغداد أن يقوموا بنقد أعمالهم بأنفسهم. فالمهم هو أن يطور نفسه للمرات القادمة، وليس معاقبته على تصميم يقدمه اليوم». وكم نحن بحاجة اليوم لهذا العقليات في معاهد العلم في العالم العربي. وللأمانة، وبالرغم من نقدي المستمر للغرب رغم معايشتي له وللآن مما يمنعني من مزلق الانبهار الأعمى به، إلا أنني أجدني مدفوعا لتقدير منطقيتهم في التعامل مع المعطيات وبواقعية مثيرة. ففي بداية الثمانينيات سادت فترة من التبادل الثقافي بين الجامعات الغربية وجامعات عربية. وكان يتم تحكيم المشاريع وتقديمها تقديما نهائيا في بعض الأحيان على ورق وقصاصات من الورق الذي نستخدمه للاسكتشات. وهذا كان يعطي للطالب فترة أطول في التفكير في الأسس والفكرة المعمارية وتطويرها ودون الحاجة أو الخوف من عامل الوقت في إظهار الرسومات المعمارية على حساب الفكرة المعمارية أحيانا. ومما يذكر في هذا الإطار أن مشروع دار أوبرا سيدني الشهير طرح كمسابقة عالمية، ومن المثير والطريف معا أن المشروع تم استبعاده في المرحلة الاولية للتقييم من قبل لجنة التحكيم إذ لم تكن الرسومات المقدمة مغرية، فقد كانت عبارة عن رسومات بسيطة وكروكيات أولية. ويحكى أن أحد أعضاء لجنة التحكيم وصل متأخرا الى إحدى جلسات تقييم المشاريع المقدمة للمسابقة فوقع بصره على كومة من المشاريع التي تم استبعادها من الجولة الأولى فلفتت هذه الرسومات الأولية البسيطة اهتمامه، فاستخرج المشروع من تلك الكومة وأعاد عرضه على اللجنة التي أوصت لاحقا بعد دراسة ملية أنه سيكون من أعظم المشاريع للقرن العشرين، وهكذا كان.

وهناك ثمة ضرورة، في معاهد العلم العربي، لمعرفة الخط الفاصل بين زرع الأسس في عقلية الطالب أو الطالبة لتطوير المنهجية التصميمية أحيانا وبين التدخل المباشر أحيانا لتقديم حلول وبدائل لمشاكل تصميمية.

فالأولى تزرع ما قد يحصده الطالب لاحقا، أما الثانية فإن لم يفهم الطالب مغزاها فقد تحجر فكرة وتزرع عقيدة التواكل لديه في البحث عن حلول جاهزة من قبل أستاذه وهو مزلق جد خطير ينتج أنماطا من الطلبة غير مؤهلة للتفكير المنطقي المستقل في معالجة مراحل التصميم المختلفة والقدرة على تطوير ومراجعة الفكرة التصميمية في مراحلها البدائية أو النهائية، وهي الغاية الأساسية من منح الدرجة الأكاديمية للطالب المعماري أصلا.

وتحليل النظام التعليمي العربي وآلية النقد المعماري يقودان لسؤالين مهمين في فضاء العمارة العربية المعاصرة، في إطار التداخلات الثقافية التي تعيشها وبين نموذجي التعليم العربي والغربي، أولهما في العلاقة مع الموروث كمرجع، وثانيهما في العلاقة مع الآخر والمرجعيات الخارجية التي تشكلت بها إحداثيات الفكر المعماري العربي المعاصر. وكما تمكن ملاحظة التضاد بين هذين العاملين الداخلي والخارجي، يحفل كذلك مسرح العمارة العربية المعاصرة بالمتضادات والتناقضات، مثل الفجوة بين النظريين وبين التطبيقيين. وكذلك غياب «حوافز» البحث ذاتها. وتتبدى أهمية العودة للتراث، وعلى نقيض دعوات الحداثيين، لاحتوائه على البنية الجينية والذاكرة «الجمعية» لتراكمات «القرارات» والأعراف للمجتمع المحلي والإقليمي، وضمن دوائر متباعدة، والتي تم تبنيها وإسقاط ما لا يلائمها في عملية وآلية واعية شكلت بعدا حداثيا لا زمنيا، مما يشكل تجاوزه خطيئة حضارية تذوي معها هوية المجتمع وثقافته المحلية والإقليمية في زمن تتنازعه أخطار العولمة التي تذيب الثقافات وتعمل على تذويب الحدود بين الأقاليم والحضارات. وفي مقابل ذلك تبرز ضرورة إعادة قراءة مرجعيات التراث من داخل الثقافة ذاتها لا بالصورة التي تم توصيفها من قبل الباحثين الغربيين في ثقافات لم يحسنوا منها القليل، وبحيث غدت موسوعاتهم الاستشراقية مرجعا حضاريا تقرأ منه الأمة – وللأسف – تراثها. وتتبدى كذلك بإلحاح ضرورة تأهيل عقليات قادرة على التفكير المستقل تشكلت مرجعيات إحداثياتها الفكرية من داخل الحضارة لا بالتلقي من علوم المستشرقين وبالصورة أو الآلية التي نقلها الاستشراق، من أجل إعادة قراءة «النص التراثي» ببنيته الثقافية الجينية لإفراز ما يلائم الإنسان والمكان والزمان.

لندن في 05 – 09 – 2009

---

* معماري وباحث في فلسفة العمارة من (UCL) جامعة لندن
sayedw03@yahoo.co.uk

«وادي الصفصافة» لأحمد الطراونة:

روح الصحراء!

سليم النجار *

■ العلاقة بين الشكل والمضمون في الرواية، كالعلاقة بين الخيط والابرة، لذا فالرواية الحديثة تتركز على هندسة المكان، وعلى محطات كثيرة، تبرز بروزاً واضحاً في معظم الابحاث النقدية التي كتبت في هذا المجال، ولعل ابرز هذه المحطات هي:

– ان الرواية الآن بالنسبة للعالم الثالث، تعتبر اقوى سلاح في ايدي مبدعي هذا العالم، ان هم أحسنوا استعمال هذا السلاح. فقد أغنت تجربتهم الإنسانية كثيرا، واستطاعوا من خلال هذا الفن، ان ينفذوا الى سمع وابصار العالم الآخر.

ومن خلال ذلك نرى، ان هناك اعتبارات فنية على كافة الروائيين في العالم الالتزام بها، ومن ضمنهم روائيو العالم الثالث بشكل خاص وعلى رأس هذه الاعتبارات:

– اننا بحاجة الى ادنى حد من الكلمات، واقصى حد من الفن.
– ان الرواية، هي الفن الذي لا يمكن، ولا يجب ان نثرثر فيه.
– ان الكلمة التي ليس لها وظيفة في الرواية، مثلها كمثل قشة التبن في وسادة القطن، فلا هي اراحت النائم، ولا هي استراحت في مكانها.
– ان التجربة الشخصية هي اهم ما تعالجه الرواية الحديثة، والتجربة الشخصية ـ كما يقول هنري جيمس– يجب الا تنقل نقلاً مباشرا سطحياً، وانما الاساس هو تحويلها الى رواية فنية، وهنا تكمن مزية الفنان وعبقريته، وذلك في كونه ينقل الانطباع الشخصي المباشر ويحوله الى نمط يتجاوز كل ما هو فردي وذاتي، ان الفنان يحول الافكار إلى صور ملموسة، تنتج الحقيقة، ومن هنا كانت العلاقة بين الرواية وموضوعها علاقة عضوية، فكلاهما يتمازجان في كيان عضوي واحد.

فأين موقع رواية «وادي الصفصافة» لأحمد الطراونة مما سبق؟

من خلال القيم الفنية التالية، نستطيع ان نحلل الهندسة الروائية، التي اخذ بها الطراونة في روايته.

ومن هذه القيم:
– جماليات المكان
– تشكيلات الزمان
– معمارية الخلايا التعبيرية
– بنائية الملحمة الروائية
– مواجهات الانسان ـ الانسان في قلقه، وفي غربته.

أحمد الطراونة
وادي الصفصافة

(1) جماليات المكان وتشكيلات الزمان.

الامكنة هي البشر، والناس هم الزمن، والحركة هي المكان والزمان.

اذن، فالانسان هو المكان، والزمان، والحركة. وقبله وبدونه، لا مكان ولا زمان، ولا حركة.

يمثل المكان والزمان في الرواية، وحدة عضوية لا تنفصم، ثم تأتي الحركة بعد ذلك، لتكمل هذه الوحدة، وتضفي عليها الحياة.

فالمكان بدون حركة لا يصبح مكاناً وإنما قطعة ارض فضاء. فالذي يعطي المكان حياته في الحركة، والمكان هو تلك البقعة من الارض او المبنى الذي يمكّن الإنسان على الأرض، أي أن يجعله مكانا قادراً على الحياة على الارض.

واذا كانت هناك علاقة قوية بين المكان والحركة من جهة، وبين الزمان والحركة من جهة اخرى، فإن هناك علاقة قوية ايضا بين المكان والزمان. فالمكان لا يمكّن إلا بالزمان، والزمان لا يزمّن الا بالمكان، بمعنى ان المكان الذي لا يزمّن، لا يعد زمانا، والمكان يكتسب كينونته من الزمان الذي تدب فيه الحركة. والزمان يكتسب زمنيته من المكان والحركة التي في داخله.

يلعب المكان في رواية أحمد الطراونة، دور البطل، ويقوم بالمساعدة على التشكيل العام للحدث الروائي، سواء كان هذا المكان مخلوقاً او مختلقا، وهما نوعان وحيدان من انواع الامكنة في رواية الطراونة. فإما ان يكون المكان مخلوقا اصلا قبل كتابة الرواية، فيأتي الروائي ويحدد ديكوراته من جديد، بما يتناسب واحداث روايته، واما ان يكون المكان مختلقا، غير موجود في الواقع، ولكنه من صنع المبدع من ألفه الى يائه، يهندسه، ويبنيه، ويزينه، ويؤثثه، بما يتفق وأحداث روايته. مثله في ذلك مثل المخرج في الفيلم السينمائي، الذي يختار من واقع النص اماكن تصوير فيلمه، وديكورات هذه الاماكن.

ثمة ملاحظة، نود من قارئ رواية احمد الطراونة ان يلتفت اليها، وهي ان الطراونة، كان قروي الاماكن، فقد انصب اهتمامه في وصف القرية، دون الاماكن البيتية، فقد كانت معظم اماكنه، بلا حدود، واسعة الفضاء، ممتدة متغيرة.

(عادت الارض تجتر احزانها، كما الشاة في ليل كان الطويل.

تسللت الى تلك الصخرة الكبيرة التي تمتد على وجه القرية البائس، جلست وحيدا حينها اسرح في وجه الشرق مع بعض ذكريات، لمحته يخرج كعادته يلف يديه خلف ظهره وهو يمسك عصاه) ص 197.

من خلال الاشارة السابقة، نستطيع استخلاص التجليات التالية للمكان في هذه الرواية:

– ان رواية (وادي الصفصافة) رواية ذهنية، غايتها الكشف عن وجوه قمع الفقر، والاضطهاد الذي يعاني منه الانسان في مجتمعه.

لذا، فإن الطراونة لم يكن بحاجة الى رسم الامكنة في روايته على النحو الذي يفضله الروائيون الواقعيون، لا سيما وانه يكتب رواية ذهنية ليخدم وصف المكان فيها اي جانباً من الجوانب الفنية الاخرى، فيما لو اصر الروائي على وصفه وصفا تاما او تخيل هذا الوصف تخيلا تاما.

ان الروائي يقدم لنا المواصفات اللازمة للمكان بما يتناسب وموضوع الرواية وطبقا لما تحتاجه تقنيات الرواية نفسها، وبالقدر الذي تستطيع هذه المواصفات المكانية ان تخدم الرواية.

2ـ ان ظاهرة الزمن المرتبطة بالمكان والحركة في رواية الطراونة ظاهرة زمنية من النوع البسيط، وليست من النوع المركب، ونعني بالزمن البسيط الزمن الذي يقسم الى مستويات اربعة.

ـ الزمن الاسترجاعي الذي يعود دائما من الحاضر الى الماضي.

ـ الزمن الاستباقي، وهو الزمن الماضي نحو المستقبل والذي يتقدم مع تقدم الاحداث ويطلق عليه بعض النقاد الزمان المتقدم او العائد.

ـ الزمن المتنوع، وهو الزمن الذي يجمع عدة ازمنة في حدث واحد. وينوع بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويخلط بينها ولا يخضع لزمن الساعة الذي يتقدم دائما الى الامام.

ـ الزمن النفسي وهو الذي يلغي الازمنة التقليدية الثلاثة ـ الماضي والحاضر والمستقبل ـ كما يلغي تكتكات الساعة، ويحل محلها تكتكات القلب، وتجليات النفس.

وفي (وادي الصفصافة) كان الزمن زمنا استرجاعيا في معظم الاوقات . فقد كان الروائي يعود من الماضي الى الحاضر، ومن الحاضر الى الماضي، لكي يساعد الحدث على النمو والتقدم. ويستطيع القارئ، ان يكتشف اشارات كثيرة لهذا الزمن الاسترجاعي في الرواية، فهو زمن بسيط وواضح.

(توالى النهار، وتوالت الاستفسارات وتوالى دخول الثوار الى المحكمة، وما ان غابت الشمس حتى سقطت اوراق المحكمة واحكامها في جرابها لتحمل في اليوم التالي مع اجساد المحكومين الى دمشق مودعين ارواحهم التي لم تفارق المكان) ص211

3ـ معمارية الخلايا التعبيرية

الخلية التعبيرية هي وحدة بناء جسم الرواية وتتكون من قول وفعل مسرود.

من اهم عناصر الهندسة الروائية (الخلية التعبيرية) والتي هي وحدة البناء الهندسي في جسم الرواية الذي يتكون عادة من عدد من هذه الخلايا على اختلاف انواعها وأشكالها، والخلية التعبيرية تتكون من قول وفعل.

فإما ان يكون هذا الفعل مسرودا أو ان يأتي على شكل فردي او ثنائي تناوبي او ثلاثي.

والخلايا التعبيرية في رواية الطراونة تنقسم الى قسمين:

1 ـ الخلية التعبيرية الجوانية الكاملة وتأتي على شكل حوار جواني فردي مع (الانا) وتقوم ببنائها احدى شخصيات الرواية ووظيفتها اتاحة الفرصة للشخصية للتعبير عن افكارها وبث مشاعرها.

2ـ الخلية التعبيرية النصف جوانية وتأتي على شكل حوار جواني ولكن ليس مع (الانا) الانسانية وانما مع الحيوان او النبات او الجماد الذي يعتبر (انا) خارجية ووظيفتها تفريغية اي تفريغ المشاعر والاحزان المكنونة داخل النفس.

(كم بنت عندك؟)
ـ (خمس بنات)
ـ (كم ولد ؟)
ـ (سبعة)
ـ (وين هم)
ـ (مع هالناس اللي وراك)
ـ (قلت لك كم واحد فوق العشرين سنة؟)
ـ (ولا واحد)

(انت كذاب يا حماد) يقترب حماد من الكاتب رافعا يده (احترم حالك يا افندي عشان نحترمك وانكون صادقين معك). ص 113

ونخلص من هذا كله إلى أن أحمد الطراونة جرب واستعمل معظم الخلايا التعبيرية التى من الصعب لأي روائي أن يستحملها.

4ـ بنائية الملحمة الروائية

الملحمة هي شعر القلب ونثر العلاقات الاجتماعية.

السؤال الذي نبحث عن اجابة له هنا هو:

ـ هل احمد الطراونة في روايته (وادي الصفصافة) روائي ملحمي او في بعضها توجد تجليات ملحمة معينة؟

هناك مفهومان للملحمة: الأول قديم والثاني حديث، أما القديم فكانت الملحمة في البدء تؤرخ لانتصارات وافراح النبلاء والطبقة الارستقراطية وتسجيل ايامهم السعيدة وبطولاتهم الخارقة لذا فقد كانت الملاحم القديمة تحقق تحالفا عفويا بين نظامين ـ كما يقول اراغون ـ هما الأرضي والالهي. والنظام الالهي لم يكن منفصلا عن النظام الاجتماعي ومن هنا كان ابطال الملاحم القديمة إسقاطا ميثولوجيا للحياة، والجماعة، وكانوا يجسدون اخلاقا عالية لكي يعترف بطابعهم البطولي الخارق.

والملحمة الحديثة حافظت على هذه الروح واصبحت عبارة عن حدث واحد تتولاه اجيال متعاقبة، وربما ينتهي او لا ينتهي بانتهاء الرواية الملحمية ولكنه غالبا ما لا ينتهي اذ يظل يتنظر الاجيال القادمة لكي تكمله فالانسان كالشجرة، يروي مستقبله على أمل البقاء والعطاء، ومن هنا يتخذ هذا الحدث طابعه الملحمي.

(لم تختف ظلال الاشياء بعد ....
ما تزال الشمس تعد الخطا نحو منتصف السماء
تمتمات نساء طاعنات في السن.

اطفال علت الاحزان وجوههم يجوبون باب الدار العتيقة يمتطون خيالات جياد من خشب يقصفون أعمارها من شجرة (ام احمد). كان الجميع يرحلون الى الماضي.) ص223

5ـ مواجهات الانسان الانسان في قلقه وغربته

إن الإنسان وقضاياه هو البداية والنهاية في رواية (وادي الصفصافة) لأحمد الطراونة. وهو العنصر المستهدف في هذه الرواية التي هي عبارة عن سفر للانسان في غربته، وجنونه، وفي حزنه، وفي قلقه وفي رفضه، وفي أحلامه وفي آلامه وعذاباته، في طموحاته وخيبة آماله، في جلد ذاته، في حاضره وماضيه ومستقبله، وهكذا تظل اشكالية الغربة سمة من ابرز سمات الحياة العربية المعاصرة التي تناولتها الرواية العربية تناولا جادا وهادفا.

---

* كاتب من الاردن

في غرفة الانتظار

راجي بطحيش *

■ كاللاشيء اجلس في غرفة الانتظار أو في غرفة الزيارة حيث يتم تقطير العذاب ليباع في أشهر جادات العالم، جلدا لحقائب وساعات «لويس فيوتون»..في غرفة الزيارة تتضح المعالم فجأة..كم خدعتنا هذه الحياة وكم صفعتنا...كم مرة صفعتنا! كيف مر هذا العمر وهي تصفعنا أمام تمثال عذراء لا ينزف حتى دنسا مؤجلاً...كالأبله أجلس في غرفة الانتظار، لا أقوى حتى على النظر في عيون عاجزة، متوسلة...تتوسل إلي كي أصحح بعضا مما قد تم حسابه بشكل خاطئ مما أدى بالتالي لسلسلة لا تنتهي من النتائج اللامنطقية واللاعدل وبالتالي الإحساس الذي لا ينضب بما يسمى «القهر».. ولكنني لا أقدر حتى على التنفس، فالمكيف لا يعمل، ولا يوجد منفذ للهواء.. اي منفذ! أصلا لا توجد مكيفات في هكذا أماكن... إنها الجحيم بعينه ...

تقول لي غيمة القيظ:

– خذ ورقة وقلماً وسجل الخطوات التي يتوجب علينا اتخاذها لنقوّم قليلا من انعكاسات ورطة الظلم هذه !

فلنحاول الا نبالغ...هذا ليس ظلما بمعنى الظلم إنه نوع من سوء الفهم.. سوء الفهم المفرط أحيانا، فالأمور ليست حبكة في مسلسل سوري رمضاني عن العشوائيات ولا هي محكمة الى هذا الحد السافر والمبتذل..على كل حال أنا آسف...آسف على كل شيء وعلى عجزي هذا ...وعلى أنني لا شيء سوى كاتب استعراضي بالكاد ينظّر على ذاته ..ويفهمها أصلا...آسف ايها الوجع الجاحظ ...المفتوحة ذراعاه على وسعها ...آسف ايتها الشاة المسحوبة نحو السلخ وهي تنظر اليَّ دامعة متهكمة في آن.. وانت أيها الطفل الذي يبكي ولا يجد لأحشاء دميته سبيلا..آسف ايها الوجع سهل التحضير...

اشعر بالموت يقترب ولا أجد منفذا الى هذا السهل الرحب، الحار، الرطب، السمج، لماذا لا يدخل ثعبان مثلا كي ننشغل عن يقظتنا المالحة بخوفنا منه.

احاول ان أتمتم أغنية خريفية علّي أتحول ورقا اصفر تنثره الريح بعيدا بعيدا من هنا وبأسرع طريقة:

«رجع أيلول وانت بعيد بليلة حزينة ومطرحو...ورقه الأصفر شهر أيلول تحت الشبابيك»...

تعاودني غيمة القيظ وقد أصبحت تفقد كثافتها استعدادا للغروب:

– سجلت ما أمليته عليك؟ هذه فرصتنا الفريدة لمواجهة صناعة السحر المتنامية والمتكلفة هذه. هل تفهم؟

يدخل تمرجي المصحّ، مسكين! عن قصد أو دون قصد هو يشبه في لغة جسده وطريقة كلامه، التمرجية من شاكلته في الأفلام المصرية النمطية أولئك الفاسدون الذين يتاجرون وينكلّون بالنزلاء:

– لماذا تجلسون هنا؟ اجلسوا في الغرفة المكيّفة هنا...لا تنسوا، الزيارة حتى السابعة..

يفتح بابا يفضي الى حيز ابيض بارد بنكهة الفردوس وامرأة تعانق رجلا ببراءة مطعمة بحزن طفولي...

يتسلل ما تبقى من روحي خارجا عبر دخان سيجارة متخيلة..

الناصرة ـ أيلول (سبتمبر) 2009

---

* كاتب من فلسطين

لو

مهند سبيتي

و ماذا سيحدثُ
لو نمتُ
ثمّ حلمتُ به قادماً
مِنْ عروقِ الجفافْ
وماذا سيحدثُ
لو نمتُ
ثمّ حلمتُ بِهِ حامِلاً
سرّ غيبتِهِ
منقذا للسطور التي تمّحيْ
و البلادِ التي تغرقُ الآنَ
في شؤمِها
والغلالِ التي ترتميْ
في شقوق العَوزْ
دونَ كفِّ الرّمَقْ

و ماذا سيحدثُ
لو لمْ يكنْ مؤنِساً
قولها: ياحبيبي تعالْ
و قولُ الرسالاتِ
يأتي الخلاصُ
مِنَ اللحظةِ العاشرةْ

و ماذا سيحدثُ
لو لمْ يكنْ /مدهشاً
عزفُها / مُغرقاً
لو لمْ يكنْ
لاكتفيتُ بعزفِ الرياحِ
و أيدي الطبيعةِ
لمْ أستكنْ للتجارِبْ

و ماذا سيحدثُ
لو لُمتنيْ
و حضرتَ
أو صُنتنيْ
و اعتصرتَ

لي الغيمةَ
الشاردةْ
و فتّحتَ عينكَ
في زهرةٍ لمْ
تمتْ
في شتاء
يميتُ الألوفَ
مِنَ الزّهرِ إلا
التي
نَذرتْ عطرها
لمْ تَمتْ.