باولو كويليو في روايته «إحدى عشرة دقيقة»:

مقاربة المدنس لفهم المقدس في أقدم مهنة في التاريخ

علاء اللامي*

■ بالبساطة الآسرة والشفيفة ذاتها والتي تذوقها القارئ في رائعته «الخيميائي» ينسج الروائي البرازيلي باولو كويليو أديم رواية «إحدى عشرة دقيقة» بصبر واستبصار وسوية فنية عالية.

إنها حكاية،لفرط بساطتها وعاديتها، يمكن أن تحتسب لأول وهلة ضمن الإنتاج الروائي التجاري الساذج، غير أن عمق المعالجة ودقة تقانتها لمقاربة موضوع على درجة عالية من الجدية والخطورة ترقى بهذا الكتاب مرقى الأعمال الروائية الكبيرة التي قدمها هذا «الساحر البرازيلي» على حد وصف الناقد الأدبي لجريدة «نيويورك تايمز».

إنها حكاية الفتاة البرازيلية الجميلة والفقيرة «ماريا»، هي ليست فقيرة بمعنى معدمة، لنقل إنها من قاع الطبقة الوسطى، لأب يعمل وكيلا لشركة تجارية وأم تعمل خيّاطة. ماريا الجميلة هذه تنتهي بها مغامرتها للبحث عن حياة تليق بجمالها وعن الغنى والسعادة التي اعتقدت أن محبها، صاحب معمل النسيج الذي كانت تعمل فيه، غير قادر على تقديمها لها، لأن تكون موسما محترفة في أحد شوارع مدينة جنيف السويسرية وبالضبط في مقهى «كوباكابانا» في شارع «بيرن». و«ماريا» شخصية حقيقية حرص كويليو على التقاط صورة مشتركة له معها عند ساعة الزهور الشهيرة في تلك المدينة ونشرت تلك الصورة في الغلاف الداخلي للرواية.

يغتنم كويليو بساطة المادة الأولية لهذه الحكاية البسيطة ليطرح أكثر الأسئلة جدية وعمقا عن موضوع العهر الجنسي في العالم المعاصر، وعن الجنس وكيف صار تجارة نافقة وظاهرة لافتة وجزءاً من نمط حياة مجتمعي معين. الكاتب نفسه يسجل أنه لا يدعي (كتابة دراسة للدعارة) ويضيف (حاولت أن أتجنب تماما الحكم على الشخصية الرئيسية بسبب اختيارها. إن ما يثير اهتمامي حقا هو الطرق المختلفة التي يقارب بها الناس موضوع الجنس). يمكن القول بأن لا جديد في البنية الحَدَثيّة للرواية فلم يأت كويليو بما هو خارق واستثنائي وجديد حدثياً، بل يمكن لكاتب متوسط الموهبة أن يقود بطلته «ماريا» بمواصفاتها المعلنة ـ كمشروع مومس من العالم الثالث في أزقة مدينة من مدن أوروبا الغربية ـ في شبكة مشابهة من الأحداث المتوالية والمتوقعة والوقائع المحتملة إلى هذا الحد أو ذاك للشبكة التي رسمها كويليو دون أن يؤثر ذلك على نوعية العمل صعودا أو هبوطا، غير أن الجديد الذي يمنح هذا العمل فرادة خاصة عند كويليو يكمن في أمرين: طراز المعالجة الروائية للمضمون والنوعية الخاصة جدا للفكر الإنساني النقدي والعقلاني الذي صيغ منه وبه ذلك المضمون. إنها مقاربة شديدة العمق والتعقيد لطبيعة الجنس وسيرورته التاريخية عند بني البشر ولتحولاته من غرار مقدس له حصته الكبرى من المتن الديني والفلسفي والجمالي شرقا وغربا إلى شأن مُدَنّس أو علامة هي الأوضح على الدنس.

باولو كويليو

وربما لا يعلم كويليو مع أنه من الملمين بالتراث العربي كما يبدو من مقدمته الخاصة لأعماله المترجمة إلى العربية بأن كلمة قديسة أو قديشة باللغة العبرية كانت تعني في التراث العراقي «الرافداني» القديم نقيض ما تعنيه اليوم حيث «القديشة» هي الصفة التي كانت تطلق على «العاهرة المقدسة» التي نذرت نفسها لتعاطي الجنس المقدس في الطبقة العليا من المعبد البابلي «الزقورة»! وهذه لمحة قد لا تكون بعيدة عن محاولة البرازيلي لفهم التحولات والوشائج والحال الناتجة حضاريا في عصرنا لهذه القضية الأخلاقية الكبرى.

يبدأ القارئ رحلته المشوّقة مع هذه الرواية باشتباك فني بين كويليو وكويليو ذاته فهو يبدأ النص بعبارة «كان ما كان، كانت هناك عاهرة تدعى ماريا» ثم يستدرك أن هذه العبارة هي المثلى لبدء قصة خرافية للأطفال أما كلمة عاهرة فهي تستعمل للبالغين فكيف السبيل إلى حل بأن تكون عاهرة: فيعد أن تطرد من عملها كراقصة أو مضيفة في الملهى الليلي لروجيه السويسري تستقل «ماريا» بذاتها وتسكن غرفة صغيرة محاولة العثور على عمل آخر تقودها المصادفات إلى التعرف على فتى عربي يعيش معها لفترة ثم يختفي ثم تتعرف إلى عربي آخر، غني ومثقف فهو يعرف الكثير عن الفن التشكيلي وخصوصا الفنان «خوان ميرو» والفن السينمائي للرائد الإيطالي فيدريكو فلليني ويبحث عن مومس يقضي وطره منها سريعا لقاء ألف فرنك سويسري (نموذج عربي كهذا يمكن اعتباره خلطة روائية شديدة الندرة، إن لم تكن فضائحية، في الرواية والواقع العربيّين!) ويدعوها هذا الأخير إلى العشاء في أحد المطاعم الراقية حيث يعرض عليها مرافقته لشرب كأس في شقته بعد أن يحدد لها أجرها.. تتردد، تتأرجح، تلتهب، تطلب من مضيفها أن يسكب لها المزيد من الخمر ثم تحزم أمرها وتذهب معه ليبدأ مشوارها الطويل...

يمكن للقارئ العربي أن يتوقف عند إصرار المؤلف على نموذج «الفحل العربي» في مناسبتين أولاهما تبدو ضعيفة التبرير سرديا، وثانيتهما مرتبكة «كخلطة»، غير أن وقفة القارئ لن تطول حين يتعرف فيما بعد على زبون آخر لماريا هو رجل بريطاني يمكن الاعتقاد بأن دلالات الترميز لجنسية هذه الشخصية الروائية أو تلك خالية من نوازع ذاتية هاجية لدى المؤلف لأنها تنبع أساسا من مكونات الحالة العامة والتاريخية السائدة في أوروبا حاليا.

يقترب المؤلف من جوهر مسألة المسؤولية الشخصية ـ بالمفهوم الوجودي للعبارة ـ في خيارات النساء اللائي اخترن هذا الطريق كمهنة فيجعلنا نقرأ ما كتبته ماريا في دفتر مذكراتها الطريف بعد سهرتها الأولى مع الفتى العربي. نقرأ إذاً الفقرة التالية المشحونة بالمعنى (أذكر كل شيء إلا اللحظة التي اتخذت فيها قراري. الغريب في الموضوع هو أنه لم يساورني أي شعور بالذنب. كنت فيما مضى، أنظر إلى الفتيات اللواتي يضاجعن الرجال مقابل مبلغ يتقاضينه وكأنهن كائنات لم تترك لهم الحياة أي خيار آخر. أما الآن فأنا أدرك أن هذا ليس صحيحا. كان بإمكاني أن أقول نعم أو لا، ولم يجبرني أحد على القيام بما كنت لا أرغب القيام فيه (...) لا أشفق على نفسي ولا اعتبر نفسي ضحية. كان بإمكاني الخروج من المطعم دون أن تمس كرامتي، وبمحفظة نقود فارغة.ص 65). هذه الفقرة تحمل قلب المفهوم الأخلاقي الذي ـ كما يبدو ـ أراد كويليو الدفاع عنه وتطويره ليغدو فيما بعد شبكة من الأفكار. باختصار شديد ـ قد لا يخلو من تبسيط لا بد منه ـ فنحن إزاء خيارين لا ثالث لهما: امرأة مصانة الكرامة ومحفظة نقود فارغة، أو العكس تماما.

غوصاً في أعماق التجربة الحياتية لأمثال «ماريا» والتي ستكون بمثابة التربة الحقيقية الفاعلة لتحبيذ خيارات مضادة وسالبة لإنسانية المرأة، يكتب «كويليو» وعلى لسان «ماريا» في مذكراتها و بوضح صادم (ماذا سأخسر إذا قررت يوما أن أصير عاهرة لبعض الوقت؟ ماذا يمنعني: الشرف، الكرامة أم احترام الذات؟ لو فكرت في هذه الفضائل جيدا لوجدت أنني لم امتلكها قط في حياتي... أترك الآن للأقدار أن تقرر مصيري ص 72).

اللعبة التي تلعبها ماريا / كويليو ليست بالبساطة التي تقولها الطبقة الأولى لهذا النص: فهي قد اتخذت قرارها على قاعدة أنها لن تفقد ما ستأخذه مهنتها كمومس لأنها أصلا لا تحوز تلك «الفضائل»، وفاقد الشيء لا يطيل المساومة على شرائه أو بيعه. غير أنها وقد اتخذت قرارها تعود وتسلم قيادها للأقدار لكي تقرر مصيرها وتلك حلقة مفرغة لا خروج منها على الصعيد المنطقي لا على الصعيد الأخلاقي.

التوقف عند هذه الشذرات المضمونية لا تغمط شذرات وفقرات مهمة أخرى وردت في الشبكة المفهومية التي تضمنها هذا العمل غير أنها تريد التأشير والإشارة لا غير.

النقلة الشاعرية التي تدخل كموجة ضوء رائعة في مخطط الرواية هي تلك الخاصة بتجربة الحب الأخيرة التي تقع فيها «ماريا» مع رسام سويسري خائب ومحبط عاطفيا وجنسيا وناجح فنيا وغني جدا حين يكتشف أن في وجهها ضوءا خاصا لا تخطئه عين الفنان فيطلب منها أن تسمح له برسم بورتريه لها. ومن هنا، وقد بلغنا نهاية الرواية، تبدأ عملية اكتشاف الضوء في قطعة الظلام البائسة والمسحوقة والمقايضة لكرامتها بالدولارات تلك التي تسمى «ماريا»، لتنتهي تجربتها بحب جامح وعاصف بين كائنين محبطين ولكنهما ينطويان على الكثير من الضوء.

بقي أن نسجل أن عنوان الرواية «إحدى عشرة دقيقة» كان عنوانا لكتاب فكرت بكتابته «ماريا» المومس ذاتها، وتعني به تلك الفترة الزمنية التي تستغرقها المومس في تقديم بضاعتها للزبون بدءا من لحظة خلع ملابسها إلى لحظة ارتدائها ثانية. إنها على ما تؤكد تجربة جميع «ماريات» العالم ليست إلا «إحدى عشرة دقيقة» من الألم الإنساني المنطوي على مناحة حزينة وغامضة تؤديها الأنثى منذ أقدم العصور في هذه المهنة السالبة لكرامة المرأة والتي تقلب المقدس مدنسا!

* كاتب من العراق
www.albadeeliraq.com

قاسم حداد يناقش سيرته «ورشة الأمل» في لقاء «سماورد» الأول

القطيف ـ «القدس العربي»:

استضافت (جمعية سماورد ـ همزة وصل) الشاعر البحريني قاسم حداد في لقاء حول كتابه السيري (ورشة الأمل) مساء الخميس الماضي في القطيف، وابتدأ اللقاء بكلمة ترحيبية قدّم بها للأمسية خالد عبد الله تناول خلالها تعريفا مختصرا لمشروع سماورد وأهدافها.

كانت مشاركة أستاذ علم الجمال الدكتور معجب الزهراني بكلمة قرأت نيابة عنه بمناسبة اللقاء جاء فيها «قاسم العزيز، مرحباً بك في لقاء محبة تليق بك وبهؤلاء الجميلين حين يحتفون بمبدع مثلك. كان بودي أن أكون معكم، سأحترم المسافة. لكني سأعالجها بما يتجاوز قوانينها. سأستعيرها تيسر من مخيلتك الرحبة كبحر القطيف، ومن ذاكرتي المزروعة بحقول القرى».

وأشار الدكتور الزهراني في كلمته الى اعتباره قاسم حداد شاعر تجربة لا شاعر نصوص، حينها كان يحاول «استعمال لغة المفاهيم التي تعين على مزيد من المعرفة، لي ولغيري. انها ظاهرة نادرة أن تستغرق اللعبة الابداعية حياة صاحبها حتى تتحول الى رهان وجود ودليل حضور».. ولا يبالغ الزهراني حين ذهب في آخر قراءة لآخر منجزات قاسم الى أن كل ما يكتبه هو «شعر ماثل أو شعر وشيك» وأنه «يكتب بهواء روحه ودماء جسده وقبس فكره» واختتم كلمته القصيرة مخاطباً قاسم حداد «كأنك أدركت مبكراً أن بين الفكر والشعر علاقة حب أصلية أصيلة في كل لسان فأصبحت رمزاً لهما».

تعقيباً على كلمة الدكتور الزهراني، شكر قاسم حداد في البداية جمعية سماورد ذات «الاسم الغامض الذي سيأخذنا الى المجاهيل»، وشكر الزهراني على كلمته الحميمة، وأشار الى أن الكتاب (ورشة الأمل) محظوظ كونه يحظى بورشة عمل، وقدم للكتاب بأنه لم يكن مشروعاً لكتاب، فأكثره كتب على هيئة مقالات، وأنه لم يفكر للآن بكتابة سيرته، فالشعر ـ على حد قوله ـ كفيل بالتعبير وبلورة المشاعر والعواطف، مضيفاً بأنه لا يعرف كتابة السيرة، وأنه لن يكرر التجربة ثانية..

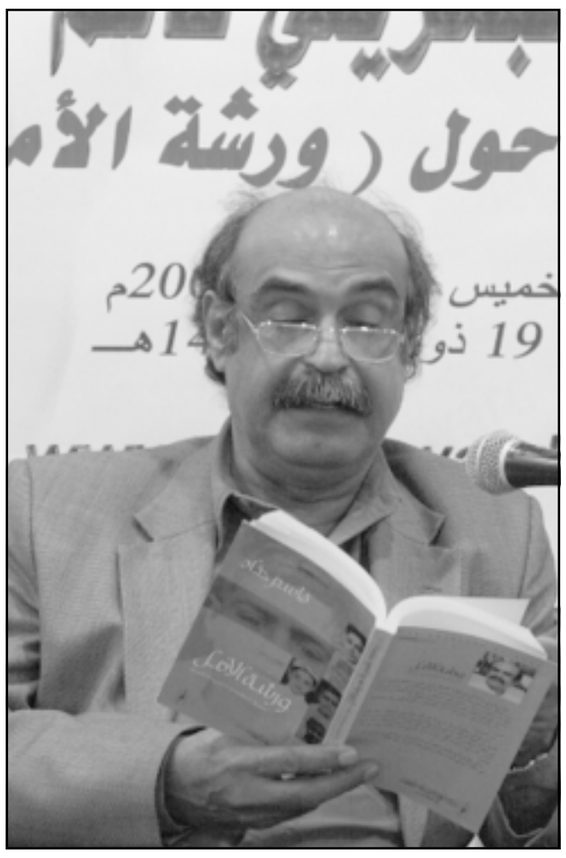
قرأ قاسم مقاطع مجتزأة من (ورشة الأمل)، ثم ابتدأ الحوار الذي أداره الشاعر هاشم العلوي والكاتب عباس الحايك، حيث دار الحوار حول قاسم حداد الشاعر والانسان وولوجاً الى السيرة ومدينته المحرق، فعن اصدار الكتاب، يقول قاسم «في الحقيقة لم أخطط لكتابة السيرة، الا أن نوري الجراح طلب مني انجاز كتاب عن المحرق، ضمن سلسلة ارتياد الآفاق التي يشرف عليها، فبدأت الاشتغال على الفكرة ضمن مسودات كتبتها كنت بين الحين والآخر أطلع صديقي الدكتور ابراهيم غلوم عليها».

وأرجع قاسم حداد الشعرية التي تطغى على لغة السيرة في معرض رده على سؤال حول كتابته السيرة بنثر يوشك أن يكون شعراً، الى سببين تحكما في اسلوب الكتابة. السبب الأول اختلاف زمان كتابة الفصول والحالات الشعورية الدافعة لكتابتها، فتارة يكون التعبير نثراً وتارة شعراً، اذ كتب بعض الفصول في سياق تداعي مقال سردي، وبعضها شعري، فالموضوع هو الذي يقترح عليك نشاطاً للمخيلة لا يمكن تفاديه، والسبب الآخر الجوهري هو الكلام عن المدينة وليس عن الذات..

دارت النقاشات التي كانت تبحث عن اجابة في تجربة قاسم الحياتية والشعرية، أسئلة حول مفهوم الوطن عنده، وكيف يتماهى الانسان مع وطنه، وحول المحرق المدينة التي بدت في سيرتها فردوساً مفقوداً، مدينة جملّتها ذاكرة طفل عشقها، وحول التكوين المعرفي منذ سنوات الطفولة وكيف تعلم الكشف من صندوق جدته الخشبي، وعن حدود الكشف في السيرة، وعن علاقة قاسم الشاعر بشاعر مثل طرفة بن العبد الذي رأى في ذاته مكملة لحياة طرفة القصيرة.. وعن الأساطير التي حفلت بها الذاكرة وصار أميناً عليها، عن علاقته بالبحر وبضعف الانسان الذي يخلق منها قوة، وأخيراً عن الأمل الذي يبدو قاسم يغرينا به في (ورشة الأمل) رغم فداحة اليأس الذي يلفنا جميعاً.

كان للمداخلات دور في رفد الحوارات التي أديرت حول (ورشة الأمل)، تلاها تعقيب للدكتور ابراهيم غلوم عميد كلية الآداب في جامعة البحرين وأحد أصدقاء قاسم حداد الحميمين الذي حل ضيفاً على سماورد في لقائها الأول، مشيراً الى «أن هذا اللقاء يثير كثيراً من الأسئلة حول تجربة قاسم، وأنا أحيي الأخوة في سماورد بالمبادرة التي وضعت ورشة الأمل بالتحديد على منصة الحوار والنقاش، وهذه باكورة الأمل التي يعيشه قاسم، وأعتقد أن ورشة الأمل مثل (قبر قاسم) بعيدة عن القصدية لتسجيل سيرته، فهي انفجار الذات، لأن قاسم في الجزء الأخير من تجربته الشعرية تبين أن ذاته الشعرية هي التي تواجه العالم، وهي أكثر المراحل التي يمتلك فيها الأمل. فقبل (قبر قاسم) كانت ذات قاسم مكشوفة، لكنه في هذه المراحل أكثر قرباً من الأمل، ومن يقرأ (قبر قاسم) يرى أنه أمام شاعر مختلف.. تجربة قاسم كلها عبارة عن ورشة أمل، وهو شخصية عملية وواقعية . ليس صدفة أن يصنع سيرة أو سجلاً شعرياً من أولئك الناس البسطاء الذين هم جوهر الحياة رغم هامشيتهم وهم يصنعون الأمل.. الأمل في اللغة ذلك الكائن الخرافي».

واختتم اللقاء بكلمة لقاسم حداد أعلن فيها غبطته لمشاركته في ورشة جميلة عن كتاب (ورشة الأمل)، فالحوارات هي ما تعرّفه على عناصر القلق في تجربته الابداعية، كما يقول قاسم.



قاسم حداد (القدس العربي)

الشاعرة السريالية المصرية جويس منصور

رغباتنا أمس أحلامك غداً

ترجمة وتقديم: رشيد وحتي

(مختارات شعرية)

■ المؤلف: جويس منصور (مصر). ترجمها عن الفرنسية: رشيد وحتي (شاعر من المغرب). العنوان: رغباتنا أمس أحلامك غداً. أنثولوجيا شعرية (79 قصيدة). الطبعة: الأولى، 2006. تصميم الغلاف: عمرو الكفراوي. مستشار النشر: سوسن بشير. المدير المسؤول: مصطفى الشيخ. عدد الصفحات: 204 القطع: 17/21 سم.

صدرت، هذا الشهر، عن آفاق للنشر والتوزيع، أنثولوجيا شعرية للسريالية المصرية جويس منصور، تضم زهاء 80 قصيدة من مختلف مراحلها الشعرية، بتقدمتين وملحقين لأندري برطون – رائد الحركة السريالية ـ وجورج حنين ـ العضو الأبرز في فرعها المصري: جماعة «الفن والحرية». الأنثولوجيا مذيلة بألبوم صور للشاعرة. يصدر هذا الكتاب بعد أن تم منح آفاق حقوق الترجمة العربية لمجمل القصائد بإذن خاص من دار لافون ومنشورات منتصف الليل الباريسيتين.

قصيدة الرغبة الأنثوية الجامحة (مقتطفات من تقديم المترجم)

«ذات يوم، وأنا أنظر إلتنا Etna، الذي كان نهده يتقيأ حمماً، وددت لو كنت هذا البركان الشهير».

الماركيز دو صاد.

«سنختزل الفن في أبسط تعبيراته، ألا وهي الحب».

(أندري برطون.)

جويس منصور شاعرة مصرية (باودن Bow-den في انكلترا، 1928 ـ باريس 1986). من وجوه الحركة السريالية الأساسية التي تجددت بها دماؤها بعد الحرب العالمية الثانية، ضمن ما اصطلح عليه باسم «الركب الثالث» (بعد جيل المؤسسين وجيل ما بين الحربين).

ولدت لأبوين مصريين من الطائفة اليهودية. أقام الوالدان في مانشستر حيث أسسا شركة لتسويق القطن، قبل عودتهما للاستقرار في مصر، فور ولادة جويس. في تلك الفترة افتتحت ماريا كاديا (زوجة الوزير محمود رياض. كانت مغرمة بالسريالية، لحد جعلها تنتمي لجماعة «الفن والحرية». لها ديوان ومجموعة حكايا. كانت إقامتها تضم أهم مقتنيات الفن الفرعوني، كما كانت قبلة لكل الفنانين والكتاب من جميع الجنسيات والأقوام) صالوناً للقاءات الأدبية بالقاهرة، وكانت الأولى في فتح إقامتها الباذخة بالزمالك لأعضاء الفرع المصري للحركة السريالية: ما يسمى «جماعة الفن والحرية»، التي أسسها في 1938 جورج حنين، رمسيس يونان وفؤاد كامل. وفي هذا الصالون بالذات التقت جويس بحنين الذي كان منشط النقاشات الرئيس، وهناك اكتشفت الشاعرة روح الحركة السريالية.

مع صدور ديوانها الأول «صرخات» (أواخر 1953)، صار الكتاب حديث الصالونات الأدبية في القاهرة والإسكندرية. أما السرياليون في باريس فقد اعتبروا جويس، مذاك، واحدة منهم.

استمراراً لنفس الجذوة الشعرية، وتماشياً مع روح السريالية، أصدرت جويس ديوانها الثاني «تمزقات» ربيع 1955، ولاقى نفس الاستحسان لدى أعضاء الحركة في فرعيها بالقاهرة وباريس.

مع أزمة قناة السويس والعدوان الثلاثي، وبعد تحذيرات تلقياها من مجموعة من الأصدقاء، تضطر جويس، رفقة زوجها سمير منصور، لمغادرة مصر في ايلول (سبتمبر) 1956. بعدها، لم تعد الشاعرة قط لمصر.

بين 1956 و1966، ستجد جويس نفسها في خضم الحركة السريالية، لا أسلوباً وجمالية شعرية فقط، بل أيضاً انتساباً تنظيمياً، نشاطاً جماعياً يومياً: صار الإسهام بالقصائد المشبوبة ونشرها في المجلات والمطبوعات السريالية مقروناً بتوقيع البيانات النارية. وبعد أن أصبح التحاق الشعراء نادراً، جاء إسهام جويس دفعةً ودفقات جديدة في دماء الحركة السريالية بعد الحرب العالمية الثانية وزخماً أغنى إنجازاتها الشعرية.

في ربيع 1968 تنأى جويس بنفسها نهائياً عن الجماعة السريالية، بعد أن بدأت تدب فيها انشقاقات وصراعات هامشية أوصلتها لباب مسدود ونزاعات حول قيادتها. لكنها بقيت على صلة شخصية بغالبية الأعضاء الذين رفضوا إعلان جون شوستر Jean Schuster حل الحركة كتنظيم في 1969، في خرق سافر لمبادئ العمل الجماعي، ودون استشارة النشطاء الباريسيين ولا باقي الفروع السريالية في العالم.

توفيت جويس ببيتها في 27 اب (أغسطس) 1986، بعد صراع طويل مع السرطان. وقد حيتها الصحف وباقي وسائل الإعلام كآنسة غريبة، كطفلة مسكية في الحكاية الشرقية، كشاعرة سريالية ذات أصول مصرية، كأهم وجه في الجناح المصري للحركة السريالية، كأجمل سريالية، كنموذج للجمال الشرقي رغم بصرها الحسير، كمواصلة لجذوة الحركة السريالية – بصفتها نشاطاً جماعياً – بعد وفاة برطون.

يتميز شعرها بتحرره من جميع القيود، على مستويي الشكل (أبيات مرسلة غير مقفاة) والثيمات (استيهامات ، هوس ، أحلام وشبق). مما يزيد قصائدها تحرراً أنها تنفك من أسر العناوين: نادراً ما تعنونها، ضمن خيار ساد كثيراً لدى السرياليين.

ويعتبر مشروع جويس منصور الشعري اشتغالاً في صلب البرنامج السريالي الذي اختطه رائده أندري برطون لهدم الهوة بين الحياة والقصيدة، ذلك البرنامج الذي ما زال قائماً ضمن مشروعية الحلم والحق في تحقيقه، ذلك البرنامج الذي يجد جوهره في مقولة برطون بلغتها التي لا تخلو من نبوءات العرافين: «سنختزل الفن في أبسط تعبيراته، ألا وهي الحب»، والتي تجد صداها في هذا البيت الشعري الكثيف والذي يدخل في باب التنظير الشعري للشعر، أو ما يسمى باليتا – قصيدة: «يبدأ الفن حيث تنتهي الرغبة» (قصيدة «أحاليل ومومياءات»، ديوان أحاليل ومومياءات، 1969).

- المترجم -

[1]

فَتَحْتُ ذِراعَيَّ
جُرْحِي الْكَبِيرَ الْمُلْحِيَّ
تَحْتَ عَبارَةِ الشِّتاءِ
فَتَحَرَّكَ الشَّيْءُ لِتَوِّهِ
خَوْفانَ في قَفَصِهِ
أَماَ الْكَمانُ الْجَهِيرُ الْمُلْهَمُ
في أُذْنِ السِّلَّمِ الْحَزِينَةِ
عَلَى شاكِلَةِ سَهْمٍ مَكْسُورٍ
في قارُورَةِ حِبْرٍ صِينِيٍّ
فَتَجَشَّأَ نُولَةً مُلَوَّنَةً
آهٍ يا إِيزِيسُ الْحاذِقَةُ
فِي الآلامِ الشَّرْقِيَّةِ

[2]

أَصْغِ إِلَيَّ
يَداكِ تُصْغِيانِ إِلَيَّ
لا تُطْبِقْ عَيْنَيْكِ
ساقايَ تَبْقَيانِ مُنْفَرِجَتَيْنِ
رَغْمَ ضَوْءِ الظَّهِيرَةِ النّابِحِ
رَغْمَ الذُّبابِ
لا تَرْفُضْ كَلِماتِي
لا تَهُزَّ كَتِفَيْكِ
أَصْغِ إِلَيَّ، إِلَهِي
أَدَيْتُ الزَّكَواتِ
وَصَلَواتِي تُساوِي صَلَواتِ جارَتِي.

[3]

ثَمَّةَ رَجُلٌ يَتَرَاَفَعُ عَنْ نَفْسِهِ
أَمامَ هَيْأَةٍ مُحَكَّمَةٍ مِنَ الْقِرَدَةِ.
الرَّجُلُ الَّذِي يَطْلُبُ الرَّجُلُ الَّذِي يَتَوَسَّلُ.
رَأْسُهُ تَخْتَبِئُ بَيْنَ فَخِذَيْهِ الْمُرْغَبَيْنِ.
وَالْقِرَدَةُ تَنْتَظِرُ
وَالْقِرَدَةُ تَتَهَمَّمُ تُدافِعُ تَضْحَكُ
قَبْلَ اتِّهامِ الرَّجُلِ، تِلْكَ الْمَوْزَةِ الْمُتَعَفِّنَةِ.

(في طُقُوسِ هَذِهِ الْقَصِيدَةِ ثَمَّةَ حُضُورٌ لِإِلَهَةِ تُحُوتْ- المترجم-)

[4]

ثَمَّةَ في الْمَدِينَةِ
جَيْشٌ رَهِيبٌ وَمُتَأَلِّقٌ مِنَ الرّاقِصِينَ
يَعْبُرُ الْجُسُورَ بِالْجِيادِ
بِأَسْطِينَ لِلْمَوْتَى فَوْقَ وُجُوهِ الأَحْياءِ
كَالزُّبْدَةِ فَوْقَ كِسْرَةِ خُبْزٍ بائِتَةٍ

[5]

لا تَبْحَثُوا عَنْ زَحْزَحَةِ الشَّجَرَةِ الْمُثْمِرَةِ خُبْزاً
فَحَتَّى الْمَوْتَى يَطْلُونَ أَجْسادَهُمْ بِمَساحِيقِ الطَّحِينِ
غِناءً مُتَّبِعِينَ نُوطاتِ الْمُوسِيقَى
عَلَى شِفاهِ الشّاطِئِ الْمُجاوِرِ
فَجْأَةً تَسْتَحِيلُ عَلامَةٌ مُوسِيقِيَّةٌ مِنْجَلاً
فَيَنْحَرِفُ الصَّوْتُ مَشْدُوداً لِلْحَبْلِ
بِالْخَوْفِ الْمَحْفُوظِ

[6]

مَكائِدُ يَدَيْكِ الْعَمْياءُ
فَوْقَ نَهْدَيِ الْمُرْتَعِشَيْنِ
الْحَرَكاتُ الْبَطِيئَةُ لِساَنِكَ الْمُشْلُولُ.
في أُذُنَيَّ الْمُجَيِّشَتَيْنِ لِلْعَواصِفِ
كُلُّ فُتُنَتِي الْغارِقَةُ في عَيْنَيْكَ دُونَما بُؤْبُؤَيْهِما
الْمَوْتُ في بَطْنِكَ وَهُوَ يُلْتِهُمُ دِماغِي
كُلُّ هَذا يَجْعَلُ مِنِّي آنِسَةً غَرِيبَةً.

[7]

رَجُلٌ مَرِيضٌ بِأَلْفِ فُواقٍ
رَجُلٌ مُرْتَجٌّ بِأَفْكارٍ مُمْلاةٍ
مُمْلاةٍ مِنْ طَرَفِ ظِلِّهِ الَّذِي يَتْبَعُهُ دُونَ تَوَقُّفٍ
الْمُسْتَعِدِّ لِالْتِهامِهِ في لَحْظَةٍ دُونَ شَمْسٍ
الْمُسْتَعِدِّ لِيَصِيرَ سَيِّدَ شَهْوَتِهِ
الْمُسْتَعِدِّ لِجَرِّ جَرَّتِهِ عَبْرَ الْفَضاءِ.
رَجُلٌ بِلا جُذُورٍ صارَ نَجْماً.

[8]

هَبِي حَلْقَكِ لِلَّيْلِ
أَيْ إِفْرِيقِيا الْمُلازِمَةَ لِلْبالِ
أَبْصُقُ أَسْنانَكِ أَرْبالَكِ
دَوْخاتِكِ
في الْقُشْدَةِ الْمَخْفُوقَةِ
لِلْكَنِيسَةِ

[9]

تُحِبُّ النَّوْمَ في فِراشِنا الْمُخَرْمَشِ.
عَرَقُنا الْعَتِيقُ لا يُنَفِّرُكِ.
إِزارَانا الْمُوَسَّخَةُ بِأَحْلامٍ مَنْسِيَّةٍ
صَرَخاتُنا الَّتِي تَضَجُّ بِها الْغُرْفَةُ الْمُعْتِمَةُ
كُلُّ هَذا يُهَيِّجُ جَسَدَكِ الْجائِعَ.
وَجْهُكِ الْقَبِيحُ يُشْرِقُ أَخِيراً
لأَنَّ رَغَباتِنا أَمْسِ أَحْلامُكِ غَداً.

[10]

ثَمَّةَ امْرَأَةٌ جالِسَةٌ أَمامَ مائِدَةٍ مَكْسُورَةٍ
وَالْمَوْتُ يَأْكُلُ أَحْشاءَها.
لا شَيْءَ في الدولاب.
مُتْعِبَةٌ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ حَتَّى مِنْ ذِكْرَياتِها
تَنْتَظِرُ وَالنّافِذَةُ مَفْتُوحَةٌ
الضَّوْءُ ذا الأَلْفِ وَجْهٍ:
الْجُنُونُ.

[11]

وَحِيداً عَلَى تَلٍّ مُعَرَّضٍ لِلرِّياحِ
يَبْزُغُ رَأْسُ مُدَبِّبٌ مِنْ جَلْجُلٍ
صَرْخَةٌ
الرِّيحُ الرِّيحُ ذاتُ الْعَيْنَيْنِ الْبَبَّغائِيَّتَيْنِ
ذاتُ الْمَواكِبِ الْجَنائِزِيَّةِ
وَدَوْرانَاتُ الْمِجاعَةِ
الرِّيحُ تَسُوطُ خاصِرَتَيْكِ النَّهِمَتَيْنِ
أَجِنَّتُكِ الْمُنْقَشُ
كَفَلَكِ الأَدْرَدِ

[12]

فَتَحْتُ رَأْسَكِ
لِقِراءَةِ أَفْكارِكِ.
قَضَمْتُ عَيْنَيْكِ
لِتَذَوُّقِ رُؤْيَتِكِ.
شَرِبْتُ دَمَكِ
لِمَعْرِفَةِ رَغْبَتِكِ
وَمِنْ جَسَدِكِ الْمُرْتَعِشِ
صَنَعْتُ قَوَتِي.

جُنِي؟

انْطِلاقاً مِنْ فَراشِي أَتَخَيَّلُ طُمَأْنِينَةَ الْمَقْبَرَةِ الْغَرِيبَةَ.
أَتَهَزْهَزُ لِفِكْرَةِ الدَّمِ الْمُراقِ؛ وَجِنْتايَ تَلْتَهِبانِ، أَسْنانِي الْخَسِيسَةُ تَقْضِمُ خُطّافَ الْعُنُقِ الْمُتَرَلِّقِ وَأَنا أُدَمْدِمُ في الْحُلُكَةِ كَسَرَطانٍ بَحْرِيٍّ مُسَطَّحٍ.
نُتَفٌ مِنْ شَعْرِكِ تَتَرَنَّحُ فَوْقَ الْقَبْرِ. صَدْرِي يَنْفَلِقُ بِفِعْلِ أَلْفِ مُوَيْجَةٍ هائِجَةٍ؛ أَظُنُّنِي أَسْمَعُ صَرَخاتِ آبائِنا، هاتِهِ الدوّاتُ الشَّرِيطِيَّةُ الْفائِقَةُ لِكُلِّ ضَوْءٍ كَثِيفٍ حَتَّى في الآلامِ – الَّتِي تَشُقُّ الْمَرّاتِ ذاتَ الْحَيْطانِ الْمُتَجَهِّمَةِ بِالرُّعْوَةِ. إِنَّها تَصْرُخُ وَتَنُوحُ، نائِرَةً لِلذّاتِ ذاتِ الاخْتِلاجاتِ الْمُزَلْزِلَةِ حَتَّى الْعُمْقِ الأَعْمَقِ لِلْحَدِيقَةِ. حَدِيقَةٌ جَمِيلَةٌ بِصُمُوتاتٍ تَفُاحَاتٍ الصَّنَوْبَرِ، بِأَحْلامِ الْمُرْمَرِ وَالأَخْطُبُوطاتِ، بِتَعاوِيذِ الصَّرْصارِ وَرَوائِحِ النِّساءِ الْعَطِرَةِ. سَأَسْحَقُ سَيّارِي

جويس منصور

في عَيْنِكِ الْمَرْسُومَةِ بِسُرْعَةٍ بِأَلْوانِ الْيَقَظاتِ،
سَأَسْحَقُ قَضِيبِكَ بِكَعْبِ حِذائِي الْبالِي، سَأَسْحَقُكَ بِكامِلِكَ في نِتانَةِ رَفْضِي.
صَوْتُكِ يَخْتَرِقُ الْفاصِلَ بَيْنَ الْغُرَفِ. تَشْتُكِي. فَرْجِي يَضِيقُ ثانِيَةً. حُنُوٌّ، فَانْتِظارٌ..
(يولْيُو 1959).

هامش:
. غلاف الأنثولوجيا من تصميم عمرو الكفراوي. الصفحة الأولى من الغلاف: تفصيلة رسمة مائية بريشة التشكيلي السريالي ماطا Matta، أنجزها في 1966، لديوان العذابات.
1. بورتريه لجويس منصور، يعود لحوالي سنة 1960، بعدسة المصورة جيل إرمان (من مواليد 1928).
2. صورة فوتوغرافية لجويس منصور و أندري برطون وهما يتجولان في باريس، 1962.
3، 4، 5، 6، 7. متوالية من الوسومات المحفورة على المعدن للتشكيلي البلجيكي بيير الشنسكي، كتمنمات لديوان جويس مربع أبيض 1965.