صدور سيرة «مار جرجس» القديس الشهيد تكشف عن أزمة في الثقافة القبطية:

المؤلف يتهم الثقافة القبطية بالانعزالية والثقافة الرسمية بالانحياز!

القاهرة ـ «القدس العربي»

من محمود قرني:

عن سلسلة «إبداعات التفرغ» التي تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة قدم الكاتب المسرحي «سليم كتشنر» تحقيقا مهما وجديدا لسيرة القديس «مار جرجس» القبطي المصري، الذي تقوم سيرته مقام سير العديد من الأولياء عند المسلمين، وتبدو أهمية هذا الكشف والتحقيق في أنه يميط اللثام عن تلك النسخة المنقحة التي عثر عليها الكاتب لدى جده «كتشنر استاورو» حسبما يكشف هو في مقدمته للسيرة، وهي نسخة يرى الكاتب أنها مأخوذة من أفواه الرواة المتأخرين الذين خلصوها من المفردات الميتة التي تجاوزها الزمن، بالاضافة الى ذلك فإن التحقيق في الاجمال يعيد اعتبارا ـ ولو ضئيلا ـ لتلك الثقافة المنسحقة وهي الثقافة القبطية، في مواجهة ثقافة الأغلبية ـ الإسلامية على الأرجح ـ وهو ربما ما دفع المؤلف الى أن يذكر بمرارة أن كتب التاريخ تنهي الحقبة القديمة عند موقعة اكتيوم ومقتل انطونيو وكليوباترا وانتصار أوكتافيوس عام 31 ق، م، ثم تبدأ الحقبة الجديدة من عام 641م أي عند تاريخ فتح العرب لمصر، وهو ما يعني إسقاط الحقبة القبطية إسقاطا كاملا من ذاكرة الأمة، وهو قول صحيح في الإجمال لم يقطعه شيء ولم ينازعه تغيير او اتجاه الى خلق توازن في دراسة المناهج التاريخية تعيد الاعتبار لكل الحقب التاريخية المصرية على قدم المساواة.

والاسم الأصلي للمخطوط هو «مديح واشعار سيدي الشهير العظيم مارجرجس الملطي كوكب الصبح وما جرى معه من الملوك الكفرة» ويقول المؤلف ان أهمية هذا المخطوط الأولية تكمن في كونه تراثاً مملوكاً لكل المصريين بغض النظر عن دياناتهم، ويشير سليم كتشنر إلى أن النص هو لإحدى السير الشعبية غير المعروفة والتي كان المداحون ينقلونها شفاهة خلفا عن سلف حتى دونت في هذا المخطوط عام 1946. ويقول إن الكشف عن المخطوط يمثل قيمة كبيرة عبر عنها اللورد «أكتون» المؤرخ البريطاني في قوله «ان إماطة اللثام عن العالم القديم يعد كشفا للدنيا الجديدة»، ويضيف المؤلف أن من الأسباب المهمة التي تضاف لقيمة هذا الكشف أنه يعد علاجا لأخطاء الماضي التي تمثلت في اسقاط مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ مصر، هي المرحلة القبطية بتاريخها وثقافتها وتراثها وفنونها، بإيجابياتها وسلبياتها، ويقول المؤلف: «إن هذا الاسقاط تم بفعل توجهين متضادين ومتلازمين في آن، يؤدي كل منهما إلى الآخر بحكم قانون الفعل ورد الفعل».

توجه من الداخل نحو الخارج، ويفسر ذلك بقوله ان ذلك حدث بسبب الميل الشديد لانعزال وإحاطة الطقوس الدينية بالسرية، بل طقوس الحياة نفسها، ويتأسف الكاتب على انه من المحزن أن يشيد أدباء ونقاد بكتابات أديب قبطي لمجرد أنه يطلعهم على حياة الأقباط اليومية في كتاباته، بدلا من النظر إلى القيمة الإبداعية كمعيار وحيد.

أما السبب الثاني الذي يرصده الكاتب كأحد وجوه أزمة الثقافة القبطية فهو سبب داخلي يتعلق بهذا الكتمان وتحويل العقيدة الى سر ويقول «إن الأسرار نهايتها الاندثار» ويقول هنا سليم كتشنر مدللا: «أطلع كهنة آمون أبو التاريخ «هيرودوت» الذي زار مصر سنة 450ق، م على أدق أسرار ديانتهم وهو ما يجرى من طقوس داخل قدس الأقداس وطلبوا منه ألا يبوح بما رأى أو ينشر شيئا عنه فعاهدهم وصدق فيما وعد فلم يدرج ما رآه في كتابه عن مصر «الجزء الثاني من ابحاثه» وكانت النتيجة انه لم يصلنا شيء منها، وكانت النتيجة الاندثار المؤكد».

ويضيف كتشنر أنه لدى الأقباط شعور متوارث منذ عصور الاضطهاد المظلمة بالتزام الحيطة والحذر في تعاملهم مع الآخر، ومن ثم اتت هذه العزلة وهذا الميل إلى إحاطة الطقوس بالسرية، ولا يوجد أثر لهذا السلوك لدى مسيحيي الغرب مما يعد مؤشرا بان هذا السلوك غير مرتبط بالديانة، بل مرتبط بظروف مجتمع، سلوك يحتاج إلى التغيير والتصحيح من الاقباط أنفسهم ومن المجتمع ككل.

ويرصد المؤلف ايضا بعض الظروف التاريخية التي عمقت من مشكلات الأقباط مثل ظهور احدى البدع في القرن الثامن الميلادي، يقول المؤلف ان مصدرها كان البطريرك الملكاني في الفلسطينية وهي تدعو الى حرب الايقونات وتحطيمها والتخلص منها، ومصر في ذلك الوقت كانت احدى الولايات الرومانية وهو ما جعلها تعاني طغيان الكنيسة الملكانية وهو ما انتهى الى القضاء على الأعمال الفنية الرائعة في الكنيسة القبطية المصرية، ويذكر المؤلف أن هذا العصر كان بمثابة تدهور للحركات الفنية في مصر وفي عالم البحر المتوسط.

ويذكر المؤلف أيضا أن من بين أسباب أزمة الثقافة القبطية هو النظر إلى الفنون القبطية بعين العداء أو عين التجاهل على أقل تقدير، كذلك يذكر المؤلف نصا «أن التاريخ في المناهج التعليمية في المراحل الدراسية المصرية المختلفة يقف عند انهيار دولة البطالمة وانتصار أوكتافيوس على انطونيوس وكليوباترا في موقعة «أكتيوم» البحرية عام 31 ق م ولا يبدأ مرة أخرى إلا عام 641 ميلادية مع دخول العرب الى مصر.

ويدعو الكاتب إلى ضرورة فتح نوافذ جديدة لثقافة متعددة الروافد ثرية متحاورة ونشطة، ويطلب ـ على الجانب الآخر ـ من الأقباط إتاحة الفرصة كاملة لإخضاع مواد تراثهم للنقد والتحليل وإعمال العقل بشتى الصور.

بعد ذلك يعود الكاتب لكتابة «مسيرة مار جرجس» ويستعرض مفهوم السيرة قديما وحديثا، ويشير إلى بداية تكون مخطوطات السيرة عندما دعا الفرعون الاثيوبي «شبكا» الذي حكم مصر خلال القرن الثامن الميلادي الى تدوين كتاب قديم كان مكتوبا على بردية من عهد الأسر القديمة باعتبار انه «من صنع الأجداد» حسب تعبير المؤلف الذي يضيف: نقشت البردية على حجر من البازلت الأسود يوجد الآن بالمتحف البريطاني، ويشير المؤلف الى ان نفس الأمر حدث مع مخطوط هذا الكتاب الذي وصل الى السيد كتشنر استاورو «1912 ـ 1989» الذي جمع المخطوط، ولكن المؤلف يشير الى أن المخطوط وصله مشوها فاضطر إلى جمعه من جديد من حفظته من المداحين المنتشرين في بلدته بمحافظة قنا جنوب مصر بحوالي سبعمائة متر، ويوضح سليم أن المخطوط تم تدوينه بالعامية الجنوبية «الصعيدية» كما يشير إلى أن حفظة مار جرجس كانوا يظهرون عادة في الموالد الخاصة به، وهم من فقراء المداحين وأنهم في الأصل عريفو الكنائس وكانوا ينشدون السيرة بقصد الارتزاق، ويقول «كان أداء السيرة بشكل كامل لا يتم إلا في دور الأغنياء في مناسبات محددة ومعروفة في طقس أشمل يسمونه «الميمر» وجمعها «ميامر» وهي كلمة يونانية الأصل دخلت القبطية ضمن ما دخلها من مفردات يونانية كثيرة ومعناها إحياء الذكرى».

أما عن السيرة ذاتها فيقول المؤلف ان المراجع الدينية تتفق اتفاقا تاما على أن مار جرجس ولد عام 280م من أبوين مسيحيين من كبار قومهما في إقليم «كبادوكية» بآسيا الصغرى، وكان أبوه يدعى انسطاسيوس وأمه تدعى ثاؤبستي وهي من فلسطين، وأن الله وهبهما جاؤر جيوس «جرجس» بعد شقيقته كاسية ومدرونة، فربياه على الفضائل منذ حداثته، وعين الإمبراطور انسطاسيوس واليا على بلاد فلسطين، فانتقلوا إليها وهناك اطلق أهل فلسطين على جاؤر جيوس اسم آخر هو «جرجس» الذي بدأ دراسة العلوم والشرائع والقوانين واختار الجندية ليسلك فيها مثل أبيه، ولما بلغ الرابعة عشرة توفي والده وتولى إدارة ولاية فلسطين أمير آخر هو «يسطس» فاستأذن «يسطس» ثاؤبستي أن يقيم ابنها جرجس لديه وأن يزوجه من كريمته الوحيدة فوافقت الأم، وقدم يسطس جرجس إلى الامبراطور الروماني دقلديانوس الذي أرسل جرجس وتحت إمرته مائة جندي وزوده بخطاب مدح فيه شرف نسبه وأوصى أن يُعطي له لقب الإمارة.

ويضيف المؤلف أنه لما رأى الامبراطور الفتى المليح جرجس البالغ من العمر التاسعة عشرة وشجاعته سجل اسمه في ديوان المملكة ومنحه لقب أمير وقلده رئيسا على خمسمائة جندي.

ويستطرد المؤلف في سرد حكاية «مارجرجس» مضيفا: ولما بلغ من العمر العشرين عاما ماتت والدته وقبل أن يتزوج من كريمة «يسطس» أمير فلسطين ظهر له رئيس الملائكة ميخائيل وأمره بالذهاب الى الامبراطور لأنه أصدر مرسوما يأمر بموجبه باضطهاد المسيحيين ويمنعهم من ممارسة طقوس عبادتهم وأخبره بما سيناله من عذابات مريرة وقال له: ستعذب مدة سبع سنين وتظهر على يديك عجائب كثيرة، وستموت أربع ميتات ينجيك ربك من ثلاث منها ويضمد جراحك ويحييك وفي رابع مرة يأتيك السيد المسيح بنفسه راكبا على السحاب فتنال إكليل الشهادة ويصطحبك إلى الفردوس، وتتحقق بالفعل نبوءة رئيس الملائكة ويستشهد مار جرجس في 23 برمودة أول مايو 303م وهو لم يجاوز الثالثة والعشرين ويدفن بمدينة «اللد» في فلسطين.

ويشير المؤلف إلى أن هناك شهيدين آخرين تسميا بنفس الاسم تبركا بمار جرجس الروماني الملطي هما مار جرجس المصري السكندري ومار جرجس المزاحم الجديد، كما يشير الى أن مار جرجس من أهم القديسين الذين يلجأ الأقباط إليهم لطلب الشفاعة والتبرك وطلب الشفاء من أمراض الجسد والروح، ويتطرق لعلاقة المشابهة بين مار جرجس وبعض الأولياء مثل السيدة زينب والحسين وأحمد البدوي وإبراهيم الدسوقي وعبدالرحيم القناوي. تقع السيرة في 214 صفحة من القطع الكبير وصدرت عن المجلس الأعلى للثقافة.

شاهد نفي

تضاريس الحداثة وما بعدها

خيري منصور *

■ كتب هنري لوفيفر في كتابه «ما الحداثة» فقرة تستحق ان نعود اليها الان، لانها تقدم امثولة في استقراء التاريخ وتفكيكه كنقيض للتسليم به والتعامل الغنائي معه باعتباره بديهيات..

يقول لوفيفر: ان «حداثتنا» التي شرعت حدودها ومفهومها الخاص بالاتضاح الان قد بدأت مع التحولات الهامة التي شهدها البراكسيس الاجتماعي في القرن العشرين مع ظهور الامبريالية واندلاع الحربين العالميتين، ومع هيمنة التقنية في السياق التراكمي».

وقد وضع لوفيفر كلمة «حداثتنا» بين قوسين وكأنه يعزل الحداثات حتى لو تزامنت، والحداثة التي يعنيها هي الفرنسية وبدرجة اشمل الاوروبية ما دام الامر يتعلق بالامبريالية والحربين العالميتين في النصف الاول من القرن العشرين، وما يقوله لوفيفر بعد ذلك يأتي بمثابة حشد للقرائن التي تكرس جغرافية الحداثة الاوروبية وتضع لها سياقا حضاريا واجتماعيا يخصها وحدها! فالحداثة الاوروبية في كل اشكالها المواكبة والمنبثقة والآتية كرد فعل، هي ذات ارتباط عضوي بسياق حضاري شامل، وعلى سبيل المثال لا يمكن فصل اشد اشكال الحداثة تجريبا وتطرفا عن الحربين العالميتين، وامحاء الذات المفردة تحت سطوة وهيمنة المؤسسات وعن مجانية الصراع الدامي طوال النصف الاول من القرن الماضي.

لهذا السبب كانت الحداثة صادمة، لكنها ذات صدى وترددات، وكانت مسرحية لجان جينيه تقسم الصالة الى فريقين وكان للمعرض الفني مهما بلغت طرافته رواده ايضا والمبشرون به والذائدون عن غرابته!

ان صبواتنا التي لا نكل من التعبير عنها لتأصيل حداثة عربية هي التي تدفعنا دائما الى طرح موضوعة الحداثة عنوانا لمحاور ومساجلات وكتابات لم يتح لها ان تتراكم وتنبني ككيان معرفي، فالحداثة ما تزال الواضح والغامض معا، وقد يحشرها البعض من هواة الاختزال والتسطيح في اطار اللغة بهدف تخليصها من الجمود وجعلها مرنة للتعبير عن الحي المعاصر، والبعض يراها تبعية طيعة لنموذج مكتمل، ومطروح للاحتذاء!

وثمة فريق ثالث اكثر جدية يقيم حواجز بين مستوياتها، ولو ان الحداثة العربية او «حداثتنا»، اذا استعرنا تعبير هنري لوفيفر، نهضت على مرتكزات صلبة وحاورت مصداتها وكوابحها الذاتية والموضوعية لما كان الموت المبكر حصيلة لمعظم مشروعاتها!

والموت الذي اعنيه هنا على مستويين، عضوي ومجازي، العضوي يتمثل في بيانات رثائية كبيان مجلة «شعر» الختامي لا تليق بحماس البدايات وجسارة الخطوة الاولى، كما يتمثل هذا الموت في انحسار قصيدة النثر التي ابتكرت جمالياتها ومبرر كتابتها امام ذائقة عامة صاغها المزاج والنقد التقليديان!

اما الموت المجازي فهو هذا الهواء الخانق والمؤكسد الذي يضغط على رئات الكتاب والشعراء الحديثين سواء من حيث فرض ضرورتهم او اقبال الناس على قراءة واقتناء نصوصهم المكدسة على رفوف المكتبات.

***

لقد كانت ضريبة الحداثة العربية باهظة تمثلت في الاحجام عن تحسس ملامح وخصوصيات وطنية يفرضها واقع له اشكالياته الكبرى، وكان السبب كما ارى في هذا الاحجام عن تحسس الخصوصيات هو بمثابة ردة فعل مبالغ فيها على شعارات الخصوصية الثقافية والموروث القومي والتي لسوء حظها افرزت نماذج متدنية القيمة! لهذا وجدنا حداثات حلقت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي عاليا لكنها سرعان ما سقطت لانها «ديدالوسية» واجنحتها اما مستعارة او من شمع، لهذا اذابتها الشمس.

ان واقعا بهذا التعقيد، نتعالى عليه ولا نعترف به وبشروطه بالغة القسوة سيقابلنا بالمثل وسوف يتعالى بدوره على حداثاتنا واكثر من هذا قد يجبرنا على اعلان موتنا وبلوغ الجدار كما حدث في البيانات الوداعية لمجلات اوغلت في الحداثة حتى الصمت!!

والـ(نا) التي يصر عليها لوفيفر ويضعها بين قوسين لا تختلف كثيرا عن قول رولان بارت احد ابرز ممثلي النقد الجديد في فرنسا الذي يقول: النقد الفرنسي نقد قومي فهو غير مدين على الاطلاق للنقد الانكليزي او الامريكي، كما انه نقد عصري وغير وفي للماضي».

وهنا اركز على الشق الثاني من عبارة بارت لانه يعطي فهما لقومية النقد غير ذلك المعنى السلفي الاتباعي الذي يحاول بعض مدعي الاصالة تكريسه وهو الانصياع التام للماضي، والنظر اليه كنموذج بياني كامل. وما ينطبق على النقد من وجهة نظر بارت ينطبق بشكل او بآخر على اشكال التعبير فرواية القرن التاسع عشر لم تكن بهذه السمات، الا انها ولدت في عصر العلم ومن انجازات ذلك العصر اخذت ملامحها المسماة «الواقعية» وبهذا المعنى ايضا تقول «ماري كولم»: لقد اوجد (تين) ناقد تلك الفترة الشعار الادبي لكتاب عصره حين اعلن ان مادة المعرفة ايا كان نوعها هي حقائق صغرى، وقد حاول ان يطبق هذا الشعار حتى على شعر تلك الفترة، وحقيقة الامر ان تيارات الحداثة في اوروبا لم تكن بعيدة عن قرائن وموازيات فلسفية وفكرية، هذا اضافة الى ما سماه هنري لوفيفر هيمنة التقنية في السياق التراكمي!

فالادب الوجودي اطلقته غصون نابتة على جذع الفلسفة الموغلة في التجريد، والرواية الجديدة او المضادة لم تكن بعيدة عن الظاهراتية او «الفينومونولوجيا» كقرين فلسفي وفكري! ومسرح اللامعقول لم يكن بعيدا عن العبثية والنيتشوية المتسربة خارج حدود المانيا، وكشوفات الزمن التراجيدي لم تكن بعيدة عن جذرها الفلسفي (هنري برغسون) وهناك من الكتاب مثل (برونكو) يعيد مسرح اللامعقول والدادائية والسوريالية الى ثورة الفرد جاري عام 1896 والتي لا تنفصل بدورها عن افكار ثائرة على الاخلاق البرجوازية، والقيم السائدة ومنها بل في مقدمتها القيم الادبية!

***

كتب الكثير عن جغرفة الثقافة، بدءا من اطروحات كولونيالية رفدها الاستشراق وغذاها بمعارف غير ارضية ولا صلة لها بالتاريخ وانتهاء بدراسات انثربولوجية حاول اصحابها تفنيد ونقض ما كان في ادبيات الاستشراق الكلاسيكي اقرب الى المسلمات!

نذكر للمثال فقط ما كتب عن المناطق الحارة والباردة، وعن تضاريس الثقافة الموزعة بين اعراق تبدع واخرى عاجزة عن الابداع.

لكن جغرفة الحداثة بالمعنى الذي تحدث عنه لوفيفر تبدأ من اسئلة مختلفة ولها اطروحات لا يمكن ادراجها في خانة الادب الكولونيالي الذي جسده رديارد كبلنج في مقولته الشهيرة عن الشرق والغرب اللذين لن يلتقيا على الاطلاق!

لهذا فالحداثة حداثات لا واحدة، كما ان الواقعية واقعيات والبنيوية بنيويات ايضا، فما قدمه غولدمان مثلا لا يشكل امتدادا للبنيوية الشكلانية لانه ينطلق من مفاهيم تكوينية، ذات بعد اجتماعي، والواقعية التي حررها غارودي من الضفاف اتسعت لتشمل ثلاثة من مبدعي اوروبا الكبار، غالبا ما كان النقد يتداول منجزاتهم باعتبارها مضادة للواقعية وهم سان جون بيرس وبيكاسو ولوي اراغون!

لكن الحداثات التي ترسم خطوط الطول والعرض لتضاريسها حساسيات مختلفة ومرجعيات معرفية متباينة، وبيئات غير متجانسة، قادرة على التحاور، بل التلاقح ولعل المقصود بمصطلح المثاقفة كما اقترحه علماء انثربولوجيا للتدليل على ان الثقافات لا تعيش في شرانق وعزلات يصبح قابلا للتأويل ونحن بصدد الحداثة، فالمسألة ابعد من مجرد العدوى التي تحدث عبر الترجمة او المحاكاة، رغم ان هناك حداثات ذات نفوذ يتجاوز نطاقها الثقافي واللغوي والجغرافي ايضا، لانها عابرة للقارات واللغات، وقد تكون الحداثة الاوروبية مثالا واضحا لهذا النفوذ.

لكن كيف نفسر ظاهرة أشبه بجملة معترضة في هذا السياق، هي الطريقة التي تعاملت بها اوروبا مع الحداثة الوافدة من امريكا اللاتينية؟ خصوصا ما امتاز به امثال ماركيز واستورياس في حذف الحدود بين الاسطورة والواقع، او ما سمي الواقعية السحرية؟

***

احيانا يبدو لنا مصطلح الحداثة ذاته بحاجة الى تحديث كي نبدد الالتباس المزمن في دلالات هذا المصطلح، وحين يقول احد مؤرخي الحداثة وهو «ماكفرلن» ان بيان موت الحداثة صدر في برلين عام 1815 اي قبل ما يقرب من القرنين، فان الحداثات التي اقترنت ببيانات وانقلابات في الرؤى بعد ذلك التاريخ بحاجة الى تعريف آخر..

وقد يضطر مؤرخو الحداثة الى رسم حدود تقريبية تفصل بين الحداثة وما بعدها ولو على سبيل اجرائي.

وفي ثقافتنا العربية، هناك عوامل تضاعف من الالتباس، لا في مصطلح الحداثة فقط بل في العديد من المصطلحات التي ترجمت او تم نحتها فالتيار الذي عرف بتيار الاحياء، ادرج عنوة في خانة الحداثة رغم انه صنع تماثيله من الرميم لفرط التقليد، والنسج على منوال السلف، وقد تتلخص اشكالية الحداثة قدر تعلقها بالعرب وثقافتهم في عبارة واحدة هي ان بناء البيت الجديد من حجارة البيت المهدم!

* شاعر وكاتب من الاردن

على يمين اليمام

رعد مطشر *

لماذا..
بغداد
واجمةٌ
هذا الصباح ؟
تنزعُ ثوبَ النور في غُرفِ الضباب
وتُلبسُهُ هذا الغريب
تتسللُ منْ جسرها حياءً لتتركَ الشهداءَ خائفينَ
منْ وحشةِ الماء اللائذِ بـ (خضر اليأس)(1)
اللابدِ بدمعِ النَدَّ
الهاربِ منْ أسلاك (النؤاس)(1)
متبوعاً بندامى الحَجر
النافذ من ليل (المنصور)(2)
وخُسران المدار الى..
اناقة البابَ المُعظّم وصداه:
– هل مازالَ (البابُ معظماً)(1) ؟!
أم نسيَ الفرسانُ في (ساحةِ الميدان)(1)
على المقبض أكفَّهم
وانزلقتْ خُطى خيلهم في أزقّة (الصابون)(1)
واللعنة..
فسرى في (السوق)(1) سرُّ الفارشينَ حياتهم
لتنتصبَ القاماتُ وتنحني المحنة،
وترفو إبرُ الظاعنينَ ليلَ الهجرةِ في جبهة الطعنة،
بل في حنجرةٍ طاشتْ نصالُها نسراً على أرنب
الشارع المذعورِ في صرخة الباعة:
– أما ترى كيفَ انفضَّ زوّاري
وشجَّ فضاؤُهم عتبةَ داري
فافتضت الفاقةُ بابَ انحداري
ثم.. امتطى الأبطالُ مفتاحَ الرحيلِ
وما عادوا من قلقٍ (تداركهُ اللّهُ)..
الى شارعٍ يشيرُ بسبّابةِ العبدِ الى موت نبيه ـ الحرف ـ
ويلوّحُ بأصابعِ العيد (لمتنبّيه) المبتلِّ بالحزن
المنسلِّ من متحفِ الضيم الى (شارعٍ للنهر)(1)
؛
نساؤهُ
يتلألأنَ كملكوتٍ على (جَسَدِ الأحرارِ)(1)
يَتَلفّعنَ بملكٍ يموتُ خلفَ واجهات الذهب
ويرسونَ – كسقطته – مُفلساتٍ
لذا:
أيُّها المؤتّثونَ اوردةَ الغنى
بوسعكم انْ توازوا شفاه الفقْر بشريانٍ يافع
ولكمْ انْ تطرّزوا أذيالَ الذُلِّ بأوعية الباعة،
ومنَ اللياقة انْ تمنحوا:
للمارقينَ منَ تشابكِ الشعر بالتمثال
ساحةً..
وللناهضينَ من انقاض (السباع)(1)
ساعةً..
ليسفحوا مخلبَ حديدٍ مُعادٍ لوقفةِ الوقت
والبيوت
مناد لوثبةِ الفواخت الآتياتِ منْ (غزل الخلفاء)(1)
بلى..
الفواختُ الساطعاتُ كمصائد المغفلين،
المُهملات مثل (كفاح)(1) يَفتح صدرَ (أبيه لسيفين)(1) مُغْفلين منَ (الفضل)(1)،
مسفوكين في خُطى عابرٍ يفاوضُ ظلَّه:
ـ عُدْ بي الى رجفةِ (الحيدر)(1) و(خانه)(1) القتيل
او..
عادةً توغلُ في ثُقب (صدريّة)(1) يُغطّي بها (الشيخُ بابَه)(1)
كي لا تدخلَ السافراتُ الى حَرَمِ الموتى من بابٍ خلفي
فيسترقُ الدمعُ السمعَ كيما يزرنَ (النهضة)(1):
– السلامُ عليك، أيتُّها النهضة
أماناً.. أماناً يا (حضرة) الكُنى
ياكفَّ منْ وزّعتهم لياليك الى.. أغرابٍ وليلك
يا.. كفاك المُلتحقين بجنوبات الضبطِ
ياكفَّاك طوفان الشمال في نوبات الخطوط
يامفرَّقةً.. الناس في صبح التساؤل الى..
كُنّا..
أُناسا وجلاّساً وحرّاساً لوردة المدى
يا.. آيلةً في ليل التسوّل الى..
كُنّاس وأجراس ونجدة لانقاذ دورة الدُمى
من بائعات يطرقنَ بجمرهنَّ على خشبِ الجنود:
– هل منْ ندى ؟!
فتكركرُ مساميرَ الصدى
ما عافت الحربُ.. أحداً،
وماَ انتكستِ الجيادُ في انامل (الجواد سليم)(3)
اوْ.. هطلت الينابيعُ على أعراسِ عشبةٍ في (حديقة الأمّة)(3)،
فسالت الأمُ مُذْ بُحَّ صوتُها في مَذْبحِ الغمَّة
وشالتِ الغارَ للآتي منْ حمامٍ ملتحمٍ بجرح (الطيران)(3)
فانهالت الغاراتُ من كوّة (التحرير)(3):
– عجباً..
مَنْ أرخى زمام الطائرات.. للثعلب
فنضَّب بذيله أطفالَ مدينَة دائرة
وخضّب أشياخها بجوعٍ مستقيم ؟!
ومن باغتَ نافورةَ النورِ المشظّى بـ (انتَ تركضُ اليوم) (4)
بين صرختين وضربة،
تعصبُ ذوائبَ بابين مندثرين بحبل الروح
وتومئُ للشقيق انْ يتماثلَ للشقاء من (علامته الفارقة) (5)
وتحتالُ حتّى تراه:
– يا فتى... يا فتى... يا فتى يا حليفَ السعد
انتَ قريبٌ من اللّه
فخذْ صورتي قبلَ الهجوم
ستشبهُ خلوةً تجرجرُ ظلَّها تحت (النفَق)،
ستشتهي رفقةً تفقأُ نباحَها في (مسطر) (6) الغبش،
ستشيّعُ قطاً عرّج نحو مثوىً كلّما لمَّ أسمالَهُ
اتّسعَ (كمياً للأرمن)(7) ؛
ولابدَّ انْ تُطوى كطريقٍ نيسميّ تحتَ بيتِ أمٍّ
تلوكُ اوقاتاً بلا اسم
يدّخرُ حروفَها منغوليٌّ يجوبُ خُطاك
هو منْ أعطاكَ في المساء غولاً وسمّاكَ ليلَهُ
فخلاكَ تستلُّ منْ غفلةِ (العبد) (موقفَ النصر) (1)،
ومنَ (المحسن) سلّةَ العُسْرِ لتحتاجَ إليه:
– هَبْني انتحاراً وعلّقْ عليه أراملي
وطُشَّ انامليَ على قصرٍ أبيض
كي تسيلَ حياتي على يسارِ اليتامى يمينَ الشاكلات
وسلَ (كهرمانة) (8) نفسي:
– لماذا يا شركَ الرملِ
تناسلَ أربعونكَ كالنملِ
وتذكّرْتَ: شكراً للقتلِ
لقد فاحتْ جرارُ الزيتِ بالخيانة...
فخانكَ منعرجُ الوجومِ في (ساحةِ الفتح) (1)...
وانتَ ؟
أينَ انتَ ؟
الليلُ غفا على حاشية الهموم
واندلسَ الفجرُ – نهاراً – يلمعُ كُناسةَ الشهُبِ
فجمّع القتلى – مساءً – في صحنِ مرمر،
مُلتقطاً ما يسقطُ منْ (بابِ الشمس) (9) في اليدين:
– شكراً لهذا الصباح الكريم...
هو صباحٌ الجمنَي في طابقٍ عاثرٍ في شُرفةِ المنصور ؛
أردّدُ جولتي:
هو
صباحٌ عائدٌ كجنديٍّ بجوربٍ واحد،
هو
صباحٌ ساهمٌ كهواء خطوته الأخرى
هو صباحٌ ينزعُ هذا الصباحَ في غرفِ الضباب
هو صباحٌ يلبس ثوبَ الغريبِ
هو
صباحٌ واجمٌ يشبهُ... بغدادَ
لماذا ؟؟!
إشارات:
(1): خضر الياس، أبو نؤاس، الباب المعظم، ساحة الميدان، الصابونجية، سوق السراي، شارع النهر، الأحرار (الجسر)، ساحة السباع، سوق الغزل، الخلفاء، الكفاح، أبو سيفين، الفضل، الحيدر خانة، الصدرية، باب الشيخ، النهضة، موقف النصر، السعدون، ساحة الفتح، وأماكن اخرى في دم القصيدة وفي جانب الرصافة في بغداد المحاصرة بالوجوم والمحن...
(2): المنصور – الفندق المشهور.
(3): جواد سليم – الصانع الأمهر لنصب الحرية ولموته المبكّر بالتحليق خارج الحياة والتحرير، والنَصْبُ يكوّنُ رأس حديقة الأمة لتكون جدارية فائق حسن عند قدمي الحديقة، وصدر الطيران أيضاً.
(4): انتَ تركضُ اليوم (Uraniumيو.. ران.. يوم) بتصرّف.
(5): علامتي الفارقة – مجموعة شقيقي (سلمان داود محمد) الذي صار يُفلّي النخيل من دبيب الشظايا... ويبتسم.
(6): المسطر – موقف العاطلين عن الحياة.
(7): كمب الأرمن – منطقة آهلة بأكبر مأوى للقطط و...
(8): كهرمانة – عمل الفنان محمد غني حكمت تسرب لصوصها الى الجرار.
(9): باب الشمس في الاندلس العربية بالتأكيد.

* شاعر من العراق