ثلاثية عن الأيام الأخيرة للعثمانيين للكاتب السوري محمد سمير جعارة:

شاعرية اللغة تغلبت على مكان وزمان وتحولات البطل

ابراهيم درويش*

■ تذكرت، وانا اقرأ روايتي «حافة الشوق» و«حارة الشوق (سوق اللحامين)» وهما الجزء الأول والثاني من ثلاثية للكاتب السوري محمد سمير جعارة، المسلسل الدرامي السوري الذي عرض على الشاشة الفضية في شهر رمضان «باب الحارة» حيث اعادت الرواية في تفاصيلها عن الحارة السورية في مدينة اللاذقية شيئا مما شاهدته من اعادة خلق وتشكيل الحياة في الحارة الدمشقية في بدايات القرن العشرين، أثناء الكفاح من أجل التحرر من الفرنسيين ودعم الثوار الفلسطينيين في ثورتهم ضد الانتداب البريطاني والمشاريع الصهيونية. ولكن «حارة الشوق» تتشكل من ثلاثة أجزاء ستكون معا ثلاثية عن الحياة في سورية في نهاية الفترة العثمانية، خاصة في أثناء الحرب العالمية الأولى، وهزيمة الدولة العثمانية ودخول الفرنسيين. الرواية مكتوبة بأسلوب الذاكرة المتشظية، حيث يتقطع السرد في مقاطع كثيرة يحاول السارد ملأها وتنظيمها بشكل زمني مقنع. خليل اللاذقاني يعود من النفير بعد أن قاتل على أكثر من جبهة دفاعا عن الدولة العثمانية أو العثمانيين بحثا عن بيت عائلته، وفي رحلته يستعيد عبق الحارة السورية، كبائع القطائف وحارة اللحامين، ولكن الذاكرة الجميلة تخبئ في ثناياها ذكريات عن الأب الصياد الذي رحل الى مرسين التركية بحثا عن فرصة جيدة للحياة ووفاة الأم والأخ الصغير. عودة خليل هي أيضا لب التراجيديا فهو لم يقاتل دفاعا عن العثمانيين كما يفهم من حديثه بل قاتل، مجبرا، دفاعا عن دولة اضطهدت أبناء أمته وقامت بمجازر ضد الأرمن، والأكثر من ذلك قتلت السيدة الحنون التي ساعدته وأطعمته ووفرت له العناية بعد أن هرب من الجبهة بعد الهزيمة.

الراوي في بحثه عن الأماكن القديمة

في الجزء الأول من الثلاثية، التي لم تكتمل بعد، نلاحق بطل الرواية خليل اللاذقاني وقد أجبر على التجنيد في الجبهات الأمامية مع روسيا، حيث ينقل في القطار الى الجبهة، وفي الطريق يشاهد المشردين الأرمن بفعل القتال ويبدأ بالاستنكار والتساؤل، مما يؤدي به الى الحجز الانفرادي ثم يقاد الى الجبهة، وهناك وفي غابة غطتها الثلوج الكثيفة التي كانت سماكتها على الأرض تصل الى الركبتين «انغرست قدمه اليمنى وانزلقت الى أبعد من نصفها على حافة حفرة مليئة بالثلوج... تجمد في مكانه، ولم يستطع تحريك رجله اليسرى خوفا من أن يقع وينزلق الى الأسفل .... ربما كانت أعمق مما تبدو للوهلة الأولى.... حاول بتؤدة وحذر رفع قدمه التي انغرست، أحس بالخدر المقيت والبرد يتوزعان وينتشران في أنحاء جسده، لا تزال البندقية في يده اليمنى وفوهتها نحو الأعلى... والقدم اليمنى داخل الثلوج، قريبة من العمق... يا الله... ما هذا؟ أيُعقل أن يختل توازنه وينزلق الى الأسفل؟ أيُعقل أن يُدفن حيا في ذلك البهاء المتجمد؟» (ص 29).

ومضت بضع ساعات وهو متأرجح بين الموت والحياة الى أن رأى غصنا من السنديان يمتد اليه وفاحت رائحته العطرة في أنفه وفي المكان، لنكتشف أن جنديا روسيا أشقر، والذي يُفترض أن يكون عدوه، هو الذي مد ذلك الغصن اليه لانقاذه. وخلال دقائق كان خليل خارج الحفرة «الفخ» التي كانت كما قال في دخيلة نفسه مخصصة لاصطياد الدببة والجنود العثمانيين. ولذلك حين يأتي رفاق خليل، الجنود العثمانيون، من بعيد ويطلقون النار على الجندي الروسي لقتله يساعده خليل على الهرب. ويشكل هذا المقطع لفتة ذكية من الكاتب محمد سمير جعارة الى أن الجندي انسان وأن الحس الانساني لديه أقوى من العداوة لا سيما في معركة لم يردها بل ساقه اليها رؤساؤه لأسباب سياسية.

الاحداث تتتابع بشكل سريع بحيث لا يعطينا الراوي صورة عن الفضاء أو المكان أو الناس الذين يتحركون فيه ونشعر أن السارد يستعيد ذكرياته وكأنه يريد التخلص من حملها. وعلى مدار صفحات قليلة يغادر البطل مدينته مرسين بالقطار الى الجبهة مع روسيا ثم يُنقل لتدخل ضابط في الجيش كان يعرف والده البحار مصطفى اللاذقاني، ويقرر ابعاد الجندي خليل الشاب الى جبل لبنان حيث الأوضاع هناك هادئة نوعا ما.

لكن هذا الجندي الشاب، خليل، لا يفتأ يتحدث عن الحرب التي لا ناقة للعرب فيها ولا بعير، ويظل يستنكر قتل الأرمن ويدين الأتراك العثمانيين ويقول انه مجبر على خوض معارك الآخرين، وان كان لا بد من القتال فليكن ذلك من أجل استعادة الحرية. ويستعيض الكاتب هنا عن رسم المكان بتداعي الأحداث واستحضار الذكريات، فبين الفينة والأخرى يتذكر السارد حساء أمه، أو عشق والده للبحر والساعة الألمانية التي أهداها له بحار ألماني ساعده، وحب والده للقهوة العثملية ووفاة والدته وزواج والده من خالته التي لم تكن تحب الأولاد، وهجرة الأب من سوق اللحامين في اللاذقية الى أضنة ثم مرسين.

في طريق الجنود الى لبنان يتوقفون عند مرسين ولكن الضباط يرفضون السماح لهم بزيارة عائلاتهم. وينتهي الجزء الأول من الثلاثية، «حافة الشوق»، بانسحاب القوات العثمانية من فلسطين، وجرح خليل اللاذقاني ثم تطبيبه من قبل عائلة مسيحية في لبنان، بعد أن أُجريت له عملية جراحية بدائية في فخذه لاستخراج شظايا الرصاصات التي اخترقت جسده، وأصابته بالحمى والالتهابات، ويجد في مساعدة تلك العائلة فرصة للتحسن والعودة الى مخفر الشرطة القريب من بيت العائلة، ويكتشف اللاذقاني أن زوج تلك المرأة كان من الذين جندوا في الحرب ولكنه لم يعد. الرواية جبارة ومكتوبة على شكل مونولوج طويل يستعيد فيه السارد فظاعة الحرب، وأثرها على النفس الانسانية، والتشوهات التي تحدثها على الانسان، ويعود دائما الى والده وحارته وأمه، ويتذكر أيضا كلمات الأب البحار عن فظاعة الحرب.

ويمكن تحديد الزمن الحقيقي للرواية في عام 1916 أو ما قبلها حيث مشكلة الأرمن وترحيلهم وبداية الانسحاب العثماني من فلسطين وسورية وهزيمة الجيش الذي قرر الانسحاب الى شمال لبنان كما يقول خليل، لكن خليل الذي شعر بالقرف من الحرب وبشاعتها يقرر الهروب الى جرود لبنان/ جبالها حتى تنقشع الغيمة وبعدها يعود في رحلة طويلة الى سوق اللحامين أو حارتهم بحثا عن والده وأهله وذكرياته والوجوه التي بقيت أو التي لم يبق منها غير آثارها. المونولوج الطويل تقطعه أحيانا مواويل شعبية عن الوطن والأرض. ولأن هذه هي صفة العمل، لم يحفل كثيرا برسم الأماكن أو اعطاء رؤية جسدية للمدن والقرى التي مر بها، فالجندي خليل قطع مناطق واسعة وشاسعة ولكنه لم يلتفت اليها أو يصفها الا بقدر ما يعكس حالته الانسانية.

يتسيد خليل النص، بذكرياته، ولا يشرك أحدا في صناعة الأحداث، باستثناء محمد الجبلاوي، ابن جبلة السورية الذي يرافقه في الرحلة من الحدود العثمانية مع روسيا الى فلسطين وبعدها يفترقان في الطريق، ليلتقيا ثانية حين يصاب وينقل الى المستشفى الميداني لكي يُعالج.

شخصية خليل اللاذقاني لم تتغير لا بفعل التجربة ولا بفعل قساوة الحرب بل ظل على موقفه وبقي فريسة للنوستالجيا أو الحنين الى الماضي والى الوطن مع أن بلاده اضحت في أسر الاستعمار، ولم يتغير على البلاد الا الوجوه الفرنسية والجنود السنغال الذين جاؤوا مع المستعمر.

من الواضح أن لدى الكاتب محمد سمير جعارة الكثير من الأدوات والمفردات التي تتيح له أن يحولها الى عمل أعمق وذي بعد تاريخي واجتماعي عن الأيام الأخيرة للعثمانيين في البلاد العربية وانهيار الدولة. ومن الواضح أن لديه أيضا مفاصل مهمة في ذلك التاريخ، وإن استعاض عن التاريخ أو الواقع باللغة الشاعرية التي تحدثت عن أثر الحروب وبشاعتها وأدانت الدولة العثمانية التي استعبدت العرب، مع أنها حكمتهم لأكثر من أربعة قرون (ولهذا المدخل الكثير من المحاذير، كأن يجنح نحو التعميم، والتغاضي عن التفاصيل المهمة)، ولعله سيجنح في الجزء الثالث من ثلاثيته الى الاستفادة التامة من تلك الأدوات والمفاصل المهمة في ذلك التاريخ والتحولات التي اصابت مجتمعا بكامله ولامست حيوات الكثيرين ليحفر لعمله جذورا أعمق على الصعيدين التاريخي والاجتماعي لأيام العثمانيين الأخيرة في البلاد العربية، ولعل هذا ما كان يمهد له حين ختم الجزء الثاني، «حارة الشوق (سوق اللحامين)» على النحو التالي: «وظللتُ أبحث وأفتش عن جواب في الأيام والأعوام التالية: كيف حدث هذا؟ ربما أصل الى الجواب بعد حين... ربما أجده، ربما لا أجده!! فالعالم من حولنا يطرح آلاف الأسئلة التي لا أجوبة لها.... حتى الآن».

* ناقد من اسرة «القدس العربي»

«الاسم العربي الجريح» لعبد الكبير الخطيبي:

كتاب يصارع النسيان!

ماء العينين سيدي بويا*

■ «الاسم العربي الجريح» مؤلف للباحث والدكتور عبد الكبير الخطيبي أحد السوسيولوجيين المغاربة الرائدين في علم الاجتماع، صدر هذا الكتاب عن دار العودة (الطبعة الاولى: 1980/9/1)، وقد ترجمه الشاعر والأديب الدكتور محمد بنيس، أما تقديم الكتاب فكان من قبل الناقد والأديب الفرنسي رولان بارث، الذي سنعمد الى تقديم شهادته عن د. عبد الكبير الخطيبي ثم فيما بعد سنحاول عرض أهم الأفكار والمحاور التي بحثها الخطيبي في كتابه.

يقول «رولان بارث»: أهم ما كتبه الخطيبي الآن في مجال البحث كتابه «الاسم العربي الجريح» وكتاب «الدماء» في مجال الابداع. ويعتمد في بحثه على بعدين هما: 1 ـ نقد المفهوم اللاهوتي للجسم العربي ثم 2 ـ نقد المقاربات الاثنولوجية التي تتعامل مع الثقافة الشعبية تعاملا خارجيا، وذلك طبقا لما كانت عليه في مرحلة تاريخية لا تخرج عن تقديس المتعاليات. ان الهدف من البحث هو الفصل بين الجسم المفهومي والجسم الحقيقي المعيش والملموس، في محاولة لتجاوز قراءة الجسم قراءة لاهوتية عن طريق التركيز على الهامشي في الثقافة والذي يعتبر محرما مثل: حديث الأمثال، الشم، وكتاب الروض العاطر للشيخ النفزاوي، وقصة الطائر الناطق بالاضافة الى الخط، رغم أن هذه المجالات غريبة عن الثقافة العربية المكتوبة.

يرى بارث أن الخطيبي يفترض بأن التحرر العربي يفترض تحرر الجسم هو الآخر، وهو ما يجعل هذه القراءة تقترن بالاسلام كمفهوم مسبق ومتعال للات والعالم، كما تعرض لمسائل الهوية والأصالة المزعومتين، ثم أيضا الاحتفال بشهوة الجسم ومتعته. ان الخطيبي يعتمد مرجعية هذا الكتاب، من الثقافة المغربية أساسا لتحديد مجال التحليل.

وفي شهادة «رولان بارث» عن الخطيبي، يقول: انني والخطيبي نهتم بأشياء واحدة، الصور، الأدلة، الآثار، الحروف، العلامات، فهو يسائل الأدلة التي ستجلي له ثقافة شعبه. وهنا يمكن لغربي (مثلي) أن يتعلم شيئا من الخطيبي، اننا لا نستطيع أن نفعل ما يفعله (ص 22). يقول «عبد الكبير الخطيبي»، نقلا عن حكمة هندية تقول «اسمك الشخصي هو مصيرك»، ان أي نص لا يمكن أن يستغل بسهولة عن العمل الأسطوري (ص 22). فمثلا يطلب من المؤمن اسلاما كاملا للنص القرآني هذا الاسلام العنيف للنص سيكيف كل قانون الكتابة كالجسم. هنا يعتمد الخطيبي مصطلحا نقديا مركزيا هو تداخل دلائلي، هذا المصطلح الذي يفترض العلاقة بين أنواع الأدلة: الموسيقى، الكتاب، الموشوم. ذلك أن كل الأنظمة الدلائلية هي ترجمة للجسم ومتعته، ثم هي تداخل دلائي معترض، الى الحد الذي يجعل المعرفة العلمية كل مرة متصدعة، مطوية ذات وشيجة بحتمية نصية انه تداخل نصي مرسوم حسب محاور ثلاثة:

1 ـ دلائلية خطية (وشم، خط) منظور اليها في سمتها الرمزية، ففي حالة (الوشم) يعيد هذا الدليل الفارغ انتاج كتابة قديمة مكبوتة وفي الحالة الأخرى (الخط) يتعلق الامر بانعكاس بعيد الدلالة، ينطلق من القانون اللغوي.

2 ـ بلاغة الجماع ـ وهي المسماة من قبل الصينين القدماء بفن غرفة النوم ـ وقد اخترنا (الروض العاطر) لأن هذا النص مسموع أكثر مما هو مقروء جريا على عادة سماع (ألف ليلة وليلة)، ومن هنا يتموضع بين الثقافة المكتوبة والثقافة الشفوية.

3 ـ دلائلية شفوية ـ (الحكايات والأمثال) وسنستفيد منها في الاحاطة بعلاقة الصوت بالأسطورة.

حديث الأمثال

يقول الخطيبي، ان تقنية التذكر (المتن) لها طابع كوني في الثقافات الشفوية، نموذج البدوي الذي يحفظ المثل عن ظهر قلب، على شكل تعبير خطي فضائي. وعن حديث الأمثال ومن الثقافة الاسلامية يسوق النموذج التالي: «دائرتان: بعد الموضوع يقول: بمثل هذه الخفة تبتدئ الصلاة الاسلامية، فالماء هو المفارقة الاولى، والتعارض بين الطهارة، النجاسة، يرتب الجسم، وأعضاء الجسم: ولكل عضو نقصانه)، وبهذا الحديث تصبح الصلاة ككلام مستحيل، حيث تنتهي كما نعلم باللعبة الدائرية للسبحة (تفرغ اليد في السبحة عدوانية مضحكة). وكذلك الأمر بالنسبة للذكر، فهو ليس صعودا عموديا كما يذكر لنا المتصوفة، انه بالأحرى تبعثر ونشر الجسد (الحديث هنا جسم، دوما جسم)، ولكنه مشوه متنكر في أقصى مداه بهذا التجرد التربوي للمؤمن، وبدقة أكثر انه تشويه لهذا البحث نفسه عن المستحيل، ويجب أن نرى في هذه الحركة الدالة (وعلى أي شيء تدل ان لم يكن على الفراغ؟)، في هذه اليد، في هذا الوضوء، في هذه الصلاة، صورة لعدة تمارين تهدف الى تملك البعد العنيف وفق متعتنا (ص 31).

يطلق الخطيبي على هذا الجسم، بالجسم الحمدلي، ما يستدعي قراءته كانفصال بين الأرض والسماء، بين الروح والجسم، بين الطاهر والنجس (اليمنى واليسرى)، جسم المؤمن ينشطر الى قسمين : الجسم المثلي والجسم الحمدلي، اذ الأول أكثر قدما من الثاني، ما يعني بالفعل أن المثل يتأثر بالكلام الديني، خاصة عندما يغيب المؤمن عن نفسه حين يعتقد المصلي أنه سيرفع بروحه نحو السماء (ص 32).

المثل كشكل فارغ

ان العادة تمنح في التحادث، وعن طريق المثل نظاما مملوءا، أي زمنا تكراريا، وفضاء مفتوحا ومعرفة حشوية، ان المثل يستعمل كحجة في حل المعنى.وهنا تأتي أخطار التفسير، ولذا يجب الكف عن استعمال المثل كحجة لها صبغة العادة، ولكن كنص، ولو أنه مركب من جملة واحدة. فهل المثل جملة صحيحة أم خاطئة؟

«أ. ج. غريماس» أثار الانتباه الى خصائص مثل هذا النظام، بالحاحه على البلاء الضروري لتركيبة المثل النحوية، وثنائية بنية الايقاعية، ثم على زمنيته اللاتاريخية. مشبها له في هذه الخصائص بالأسطورة والحلم. ان المثل ينتمي للقصيدة من خلال تقطيعه الايقاعي (ص33).

المثل كتنظيم متناظر

ـ البنية البسيطة: تضم كلمتين واستعارة واحدة مسجوعة، وغير مسجوعة (عينيك ميزانك).

ـ البنية المركبة: وهي منطوق يتساوى جزءاه (جملتاه) سواء توافق (راس) المثل مع (ذنبه) أم لا، وسواء أكان مسجوعين أم لا (الا هزال كل الرأس ويلامسان كل الرأس).

ـ البنية الموسعة: وهي منطوق ثلاثي الأجزاء ناتج عن تمدد بسيط للبنية الثنائية (ص 39).

الوشم كتابة بالنقط

يدرس الخطيبي، الوشم في نطاق المحرم المضاعف، فالاسلام كما يقول صمت عن موضوع الوشم. وخزة، وشمة، وشم، كلها مرادف للكتابة التي هي في معناها الواسع كل نظام دلائلي بصريا او فضائيا. وكما يقول دريدا المعقولات الأساسية كالمعقول (المحسوس، والحضور، والغياب)، تحيل على نظام ايديولوجي (ص 53).

يقول الخطيبي: لقد سبق لمالارامي أن حلل هذا الانفصام بصدد التجمع الأولي للأشكال التي تحدث عنها لوروا ـ كوران ـ وهي : التقنية واللغة والتشخيص. والتي تترجم الجسم الى دليل خالص في فضاء لا تتوقف كتابته (ص 56). فمثلا علينا أن نعرف بأن الراقصة ليست امرأة ترقص، ومن أجل هذه العلامات المتعارضة فهي ليست امرأة، ولكنها استعارة تلخص مظهرا من المظاهر لشكلنا كالسيف : قدح، وردة، الخ... وانها لا ترقص وانما توحي من خلال عرض مدهش الصورة المختصرة والاندفاعات وبكتابتها الجسدية، بما تتطلبه من نشر وحوار ووصف لغاية التعبير، انها بالأحرى قصيدة متخلصة من كل يد خطاط (ص 56).

هكذا يكتب الوشم على الجسد في حركية معينة الايماءة والكتابة الأبجدية والكتابة التصويرية. كما تستعمل الوشوم أبجدية تسمى بتيفنغ (24 حرفا) وهي حروف مشتقة عن الكتابة الليبية القديمة، والأدلة مشتركة بين تيفنغ والوشم المغربي، اذ يمكن للفتاة المغربية (التي ما تزال مخلصة للثقافة الشعبية) أن توشم في مناسبتين: عند البلوغ والزواج (ص 71).

وفيما يخص مناسبة الزواج، فان الدم المعلن لبدايتها، في نظر فرويد هو لون الاغتصاب واضطراب الأدلة هو منفض الغريزة الجنسية، وهو اللون الالهي، والأبوي الذي يحدث تراتبا عازلا في قوس قزح، وليس محو غشاء المهبل قتلا انه لونه الطرسي، وصورته، اذ يحدث في بعض الاحيان، رفع سروال العروس مخضبا بالدم أمام الناس، ومن ثم فان اللون الاحمر أيضا، هو اللون المقتبس الذي يتميز به ويدل عليه دوران قوس قزح، كن أمام فرجة، غناء، رقص، طعام، وصراخ هستيري رافعة السروال المخضب بعيدة عدة حركات عاطفية تمنح الوشم (بهذه المناسبة) قيمة كتابة بعيدة الدلالة (ص 72).

وأخيرا عبد الكبير الخطيبي يتساءل «ما هي القبيلة؟ ان النظام القبلي (المجزأ) يخضع لتنافس ممنهج : أنا ضد اخوتي وأنا ضد أبنائي عمي. واخوتي وأبناء عمي وأنا ضد القبيلة بأسرها. والقبيلة ضد العالم (ص 74).

* كاتب من المغرب

قصائد للشاعر الإسباني ألبارو غارسيا

ترجمة: خالد الريسوني

العاصفة

مثل الذي يبحث عن كلمة
قصد النجاة من ذاته
ولا يجدها حتى إن الوقت متأخر
والبناية أغلقت
أو بعد لا تقبل الزيارات،
أو لم يبق هنالك خلاص.

يراجع الواحد الاستعجالات،
لا واقعية الواقع،
سيوف اليوم اللامجدي،
وحيث أقل من أي وقت مضى يتوقع ذلك،
تتحدث باسمه العاصفة
التي يرتعش في أحضانها النهار.

ماء الشتاء الصالح للتنفس،
فرصة عظمى لسماء باردة
كي نأتمنها على الآتي
بعدما زمن طويل بلا استيعاب له:
مثلما تغني الطيور
بلا مبرر سوى النور.

حينما يعود نور الشمس
ويفرج عن مكان ما بين الأشجار،
كل شيء يغدو في السبت أريجا
واكتمالا بلون الزمن.
قد كان الواحد في حاجة إلى المطر
لكي ينظر من خلالها.

الهمرة ستار صغير
تطهر المشاهد الطبيعية.
كيف ينظف المنظر العام
ويصير لنا مضيافا.
قلة احترام الغيمة
تهذيب ناذر.

هكذا تريد أن تكون: مناصفة
شفافية الرموز
والحذر الذي عنه يحجب
صفاء عالم حي
كل صباح أمام الأعين
القلب والأسئلة.

أن تكون واقعا كما المعتم.

كلمات

أتعقب أثر الحبر الحالك
كي أجد كلمات تكون ماهي عليه وفي الآن
ذاته
ما لا تستطيع أن تكونه، ما يعبر.

الساعات التي نبددها في التفكير،
دقة ما ليس دقيقا،

هامش التوازن الذي يقبل أن تدنسنا
أصابع الحاضر.
الإحساس بأن نكون حيث لسنا نكون
والعكس أيضا:
ألا نكون قط ما نحن.

مادة و كثافة وشفافية:
مثل صفيحة دقيقة من مرمر
تترك للنور أن يمرق.

جهالة

لا يتعلق الأمر الآن بالمعرفة.
أضع راحة كف على الأرض
وأصغي بالدم للدم اللازمني
الذي لا يسعف الزمن وهو الزمن.
لا صوت له وهو صوت:
أن تحتفي بالمتواصل الذي بعد فيه يلتمع
الحياة المنسكبة في خرائب قبل أن تغدو خرائب.
ينصهر ما يحدث بما لا ينبغي أن يحدث:
موجود ويضمنا.

يتنفس البحر وهو
أنفاس العالم.
يبدو أن المشهد
سوف ينظم ما نحسه ذاته.
سأعير هذا المشهد عزلتي بلا أثر
وأعود على إيقاع الأشياء.
أفرد لأغنية مكانا في الهواء.

الغناء لا يفسر شيئا. يقتصر على إنقاذنا
من جهالتنا.
الغناء هو اليقين:
يعاند مثلما الريح أو مثلما الإيمان.

ديمومة

لكي يمحي الواحد ويتحول
إلى موسيقى أو إلى موت
يجب أن يوجد، وأن يكون واحدا،
أن يكون منتصبا في العالم،
أن يقتسم
القامة المتعددة
للغز.
في نسيان البشرية
توجد سمفونية
موتنا كله.
يسمعها كل الأحياء
دون أن يسمعوها.

الميناء

ثمة مساء هكذا، برافعات عالية.
لو وجد الكل، يكفي
هذا الحاجز لبحر بارد في أعماقه
وهذه الريح التي توجع الأسماع.
ثمة ساعة هكذا، لو وجد الكل،
سنكون أنت وأنا معا.
وإذا لم نكن معا، فهذا الميناء ليس موجودا
أو يفقد حقيقته النهائية، صخبه.

ترى الظهيرة الطويلة نورها
وتثبته في أن شخصا ما يضحك. سيان:
يتناثر القمح المتراكم فوق الرصيف
وليست الريح، بل هي رغبة.

مراكب

كنز الغرق هو الغرق ذاته،
ذاكرته الصامتة و الجانحة،
صمته السحيق ولغزه
الذي تعبره الحيتان في مهل.
لأجل شيء ما يحدث الغرق.
ما يخفق هنالك في الأسفل بلا خفقان
هو أن تفقد
الطفو في التاريخ وأن تكون مادة
يتغذى منها الزمن.
القرون لا تسير وحدها،
تأكل الهزائم،
فتات الرايات،
همم تبحر وفي يوم ما تغرق.
حينما يفرد البحر مكانا للمركب
فالذاكرة ليست فقط
شظايا مبللة تعبر من الهوة
إلى صباحات المتحف.
هي أيضا مراكب تضطجع في المظلم.
النور يوجع قليلا
شظية المركب التي تعود ببكرات
وتسكب النسيان.
يتشظى الزمن ويغدو شيئا أكثر من مجرد قطع
ليس أثاثا في الواجهات الزجاجية وهو رعشة
هو حياة معتمة أو مضيئة.
أو شيء وسط بينهما،
والتي لربما تكون الروح وتهرب
بينما نجفف قطعا بلافتة جانبا،
مثل قراصنة ضد أنفسنا .

الأبواب

تهزمني الطريقة
التي يمتلكها لغزان كي يبرز كلاهما
ذاته للآخر دون ينكشف،
كيف تنظرإلى ذاتها الأشياء
المغلقة، البابان
اللذان يواجههما المهندس المعماري في ممر:
توتر حدوده في الأبيض
وهي الضفة ما بين حدثين
الليل وأنت
خلف صمتك وفي عينيك
كما هو في الأحداث
حضور خالص: يحرثنا
الماضي أمام الآخر دون أن يرغب في ذلك،
ويقول إن الماضي مفرط
يتراكم وعي زائد،
يغمرنا، لسنا بالتساوي.
يمتلئ الداخل بالخارج.
ظليل حنين من يحب.

عودة

أن تلامس مروا مدخنا، زجاجيا وأسود،
مثل الذي يبحث في طبيعته اللامبالية
عن مصالحة بين الإنسان والعالم.
نتعلم أن نكون ما نحن من قبل.
وهذه القطعة من حجر عودة.

الحجر، في سره تناغم
ذاكرة صامتة للكوكب،
هدية نور تحولت إلى صلابة
كم حياة في الجامد من هذا المرو
الذي هو تبلور لألفيات.

اللمس تواضع
الأصابع لا تعرف: تتعرف؟
تثبت أصلا، تتأكد
أنها حقيقية جدا مثلما الصخرة.
حينما تمس الأصابع الحجر المنحوت

في كاتدرائية من ظلة وقرون،
تكاد تمس سهو الأصل،
تتقرب أكثر مما يتقرب الآخرون.

ذاك الطفل يبحث بوجهه
عن البرد اللازمني للمرمر البارد.
خده ملتصق بالعمود،
يبدو كما لو أنه يستمع عبر الجدار
ليس الهمس الذي يوجد خلفها، بل إليها.

وعلى المائدة، المرو نور معتم،
خبره الذي يصل متأخرا.
كم من قرن سوف يكون له وهو صامت
جد قريب أمامي، وجد مندغم في ذاته؟
أتعلم أن أكون ما أنا بالفعل،
جزء هارب من العالم،
يرى المرو.
هذا الحجر السري، القديم والمباغت،
هذه القطعة من عالم في الصباح.

ألبارو غارسيا (مالقة 1965)

شاعر ومترجم إسباني، دكتوراه في الآداب الإسبانية، حصل على جائزة إيبريون عن ديوانه ليلة جنب الألبوم (1989) نشر فيما بعد: عراء (1995) لأجل ماليس موجودا (1999) سقوط (2002) نهر الماء (2005)، وهو أيضا مترجم للآداب الإنجليزية والآداب الأمريكية (كيبلين ، أودن، لاركن، أطوود، وايت). وقد أدرج في العديد من الأنطلوجيات مثل : الشعر الجديد ، عشرة ناقص ثلاثون ، الشعر الإسباني الحالي ، ومنطق أورفيوس .