هندسة القصيدة
مقدمة في (مفهوم المكان)

حسين جميل البرغوثي

كان ذلك في جامعة بيرزيت وتحديداً يوم 25/4/1995. مجموعة من الطلاب والطالبات في دائرة اللغة العربية ضمن نادٍ ثقافي خاص حمل اسم «أغربة العرب»، وقتها كنّا نبحث عن لغة ما، أسئلة تبقى كذلك.. وفينا الإصرار على أن نتعلم، وللدّقة كيف نتعلم؟ لم نجد في طريقة التعليم الميكانيكية وسيلة لبناء عقول جديّة.. ودائمي البحث عمّا نريد، كتاب جديد، قصيدة جديدة، محاضرة لافتة ..

حينها اتفقنا مع د. حسين البرغوثي، محاضر الدراسات الثقافية والفلسفة في الجامعة، على لقاءات حول قوانين الشعر العربي، وكانت تلك اللقاءات خروجاً عن السائد، حيث لم نكن نملك أي تفويض يمكننا من عقد مثل هذه الجلسات سوى إصرارنا على أن «نرى ما نريد»، واعتبرت هذه اللقاءات خلخلة لما هو موجود..

نجحنا فيما نويناه.. نستنسخ المحاضرات المكتوبة ونوزعها بشغف و«إرادة قوة»، فرضنا خصوصية ما.. وتكسّرت نصال نقدية طالما شقتنا .

أصبحت هذه المحاضرات تقليداً أسبوعياً، تستكمل في كافتيريا الجامعة أحياناً، وفي أحايين كثيرة تكون بلقاءات مسائية في بيت الدكتور حسين، في مجادلات ومحاورات طال عمرها حتى صياح الديكة .

أسّست هذه اللقاءات لطريقة تفكير جادّة، متحفزة مستقبلية بصورة أو بأخرى نراها اليوم «تمنح عطاياها» الإبداعية في غير مجال عبر «أوراق جديدة» وأصوات جديدة تحفر أسماءها بدأب وتواصل .

وهذه المحاضرة واحدة من تلك التي أسّست لهذا الوعي .

وقد أشار إليها الشاعر والناقد عبد الرحيم الشيخ في دراسته في العدد الأول من (أقواس) .

وها نحن ننشرها كما جاءت..

(المحرّر)

يمكن النظر للشعر العربيّ الحديث كـ«نصّ مكتوبٍ» على الورق أو شاشة كمبيوتر أو أية مساحة أخرى. أوّل ما يلفت النظر فيه هو اختلاف «شكل القصيدة المكتوبة» عنها في الشعر العموديّ الكلاسيكي.

هكذا يتجلّى الشعر الحديث في علاقته «بالمكان» خارجياً، كمكان مختلف. وبالتالي فإنّ هندسة القصيدة، أيضاً، تختصُّ بـ«هندسة المكان» عند كتابة القصيدة نفسها؛ إن كنتُ سأكتب على «صفحةٍ فارغةٍ بيضاء» فلماذا أوزّع «الكلمات» بهذا الشكل أو ذاك؟ هذا «التوزيع» يعيدُ تصميم «المكان الفارغ» بشكل آخر يشبهُ تصميم قطعة من الحرير الخامّ، مثلاً، لتصبح (لتأخذ شكلاً) زيّاً من الأزياء؛ فلنفترض أنني «أستمع»، بدل أنّ أنظر إلى قصيدة مكتوبة للشاعر وهو يلقي القصيدة: حالاً سألاحظ «توزيع الأصوات» في الزمن: «طول البيت» زمنياً في القصيدة «العمودية» ثابت إلى حد ما، وإن قرأناها بنفس السرعةِ سنسمع «إيقاعاً رتيباً» يعيدُ تصميم المكان (الصوت ذبذبة في المكان) بطريقة «كلاسيكية»، تختلف عن طرق الشعر الحديث .

تحليلُ هندسة القصيدةِ، كما سبق أن فعلنا، تحليل «لتصميمات المكان». هذا «الشكل الخارجي» للقصيدةِ الحديثةِ يوحي بأننا نتكلّم عن علاقةٍ أخرى، مختلفةٍ نوعيّاً، «بالمكان. يمكن أن تعمّقنا قليلاً خلف (الشكلِ الخارجي)، أن ندرك «تصميم المكان» بشكل أعمق، أكثر «باطنية». وليس عبثاً أنّ كل شاعرٍ جديّ يرفضُ أن «نكتب» قصيدَتهُ الحديثة بـ«شكل آخر» على الورق، فالمسألة أعمقُ من «قشور خارجية» زائدة على الحاجة، حتى في الشعر الكلاسيكي سيكون من الخطأ أن نكتب «البيت» بحيث تكون «قافيته» ضمن السطر الذي يليه –هذا «سيخربط» الإيقاع كُلّه، إذ إنّ القافية تتكرّر بعد وحدات (تفعيلات) إيقاعية محدّدة العدد، وبالتالي سينكسرُ «التناظر»، أو «توازنُ إيقاع البيت» كلّه. إذاً، ليس من الصحيح أنْ نعتبر أنّ شكل القصيدة الخارجي على الورق أو الشاشةِ الخ...، غير «مهمّ» ومحض شكل خارجيّ. لو جرّبنا كتابة معلقة من المعلّقات بطريقة النثر: أي كسطورٍ متتابعة على الورق، ليس لها «شكل عموديّ»، سيتغير شيء ما في مفهومها كمعلقةٍ بالشكل الذي نعرفه، وستتغيّر الموسيقى، فليس كل فردٍ مجبراً أن يعرف البحور حتى «يميّز» إيقاع القافية «المتناظر»، مثلاً .

فالبدء بمجرّد النظر إلى «هندسة القصيدة» كهندسة ننظر إليها «كمفهوم للمكان».

[سأتناول هذا المفهوم في أجزاء من «إيقاعات الوقائع الخنوميّةِ»، التي كتبها محمّد عفيفي مطر في معتقل طُرّه (مصر) سنة1999].

تبدأ القصيدة باقتباس مباشر لبيتين كلاسيكيين تحتهما اسم قائلهما: «ذو الأصبع العدواني». هذا النوع من «التناصّ» (الاقتباس المباشر) جزءٌ من القصيدةِ نفسها، ليس «مقدّمة خارجيّة» بالنسبة للنصّ؛ شخصيّاً استعملت هذا التكنيك في «الرؤيا» (1989) وليلى وتوبة، استخدمهُ محمود درويش في «لماذا تركت الحصان وحيداً»، وحديثاً، استخدمه سعدي يوسف، [كما سنرى] ككلّ، هذا التكنيك نادرٌ جدّاً، وغريب عن الشعر الكلاسيكي. مثلاً عندما يقتبسُ ابن الرومي،

«وزناً» من أوزان الخليل بن أحمد، هاجياً شخصاً يدعى عمرو، يقول :

«مستفعلن فاعلن فعولُ مستفعلن فاعلن فعولُ
بيتٌ كمعناكَ ليس فيهِ معنىً سوى أنّه فُضُولُ»

يعتبرُ الأقتباسُ مجرد فضول وليس فيه معنىً آخر، وهذا حكمٌ جماليٌّ كان سائداً. شكلٌ آخر من التناص، غير الاقتباس المباشر، هو استلهام الأساطير والنصوص الأخرى بشكل واضحٍ وحاضرٍ حضوراً مباشراً في النصّ الشعري، كاستلهام محمود درويش للأوديسة والأساطير الكنعانية، وقد يصلُ هذا الشكل من التناصّ حداً معقّداً جدّاً، بحيث تستعصي القصيدةُ كُلّها على الفهم دون تناصّها، [كما نجد عند ت.س. إليوت في «الأرض الخراب»]. في الأدب الإنكليزي، ككلّ، نجد تناصُّها قويّاً جدّاً مع التراث الأسطوري اليونانيّ الرومانيّ، والنسق اليهوديّ المسيحيّ. في الشعر العربيّ الحديث شق هذه الطريق، منذ البداية، بدر شاكر السيّاب والبيّاتي، وعند الأخير لم يزل هذا من مميّزات قصائده ككل .

ما يهم من هذا الشكل من التناصّ أنّ «الأسطورة» المستلهمة، أو «الاقتباس» الخ، لا يحضرُ في داخل القصيدة كما هو فقط، فمثلاً في «مأساة النرجس ملهاة الفضّة»، لا يستحضرُ الشاعر عودة عوليس في الأوديسة كما هي، بل يعيدُ تفسيرها، فتكتسب دلالات جديدة، وتفقد دلالات أخرى، فنجدُ «عوليس– النقيض». ثمة «إرادة الأسطرة»، إرادة أن ننسجَ «حكاية» حول شيء بسيط يوجد لذاته، وهنا يمكن الحديث عن إرادة «أسطرة الأسطورة» ذاتها، أي أسطرة مرفوعة للتربيع أو للتكعيب أو أيّة «قوّة أعلى»، رياضيّاً.

رُبّما من غير الواضح أن اقتباساً بريئاً لبيتيّ ذي الأصبع العدوانيّ [كمطلع لقصيدة كتبت في السجن عن تجربة التحقيق القاسية جداً]، يشكّل «أسطرة» ما لهما، إذ إنهما يكتسبان سياقاً جديداً، كجزء من «موقف» المثقف المبدع ضد أي سلطة قمعية. إن «أسطرة الأسطورة» واضحة من العنوان نفسه، «إيقاعات الوقائع الخنوميّة»، وخنوم هو إله صناعة الفخّار وتشكيل الطين في مصر القديمة؛ فالنيّة هي «أسطرة أسطورة خنوم»، وبالتالي تجربة السجن تكتسب أبعاداً أسطوريّة، إذ إن الشاعر ينسج «حكاية» حول «واقعة» ما، متخيلة أو حقيقية، ولا يأخذ الواقعة البسيطة كما هي .

الجزء المحوريّ في القصيدة واضحٌ: سلطةٌ تختارُ محققين ومعذّبينَ، هم أنفسهم «ضحايا الخنوميّة»، يحققون معه حول أية علاقة، متخيلة أم حقيقية، بالتاريخ الروحيّ للإنسانيّة، «الإرهابيون»، بالنسبة للخنوميين، أُناس مثل ابن رشد، وسقراط و« السمندل» (ضفدعة خرافية تعيش في النار) والنقريّ (صوفي) وأورفيوس (المغني الأسطوري) والسعلاة (حيوان خرافيّ يتوالد من سفاد الجنّ والحيوانات الغولة)، بالإضافة إلى أفلاطون!

هذا الجهل المطبق (صمم الأمية) يذكّر بأدوات قمعٍ شملت لائحتها السوداء أدونيس ومحمود درويش وأوليفر تويست»! خلطة عجيبةٌ لا يخلطها إلاّ أميّون في خدمة سلطة قمعية تعتبر كل معرفةٍ جريمة. فلنتأمل، إذاً، هندسة المقطع الأول :

«كيف هناك:
يتنحّلُ الوطنُ فتيتهُ الطالعينَ من عُكارةِ
البلهارسيا وصممِ الأميّةِ وحيوانية الجوعِ ،
ورهبةِ العبيدِ، وطاعةِ الإماءِ، وجبروتِ الوحشِ،
ثمَّ ينتقى :
أجساداً قُدّت من صخرةٍ واحدةٍ على قالبٍ واحدٍ
فلا استثناءَ في شيء
وجوهٌ مسفوعةٌ بصفرةِ الشمسِ المعتلّةِ
وغبارِ الأحذية
عيون تختلط فيها حمرةٌ براووق البُنِّ المتخثّر
ولا يشبهها شيءٌ إلا عيون الكلاب الميتة في
مجرورِ النهرِ ومستنقعاتِ النتنِ الدهريِّ
كأنَ خنوم كان يدّخرها في فواخيرِه الأزليَّةِ
حرساً سرمديّاً لفراعنةِ كل الدهور
وسوى خنومِ لا آلهةَ هناك !»

يحوِّل الشاعرُ، كل قفلة إلى «وصلة» من الصعب ملاحظتها، بسبب قوةِ الإيقاع، أقصدُ «التاءَ» في: «عكارة» «الأمية»، «حيوانيَّة» ، «رهبة»، «طاعة»، «جبروتِ»، «بصفرة»، «المعتلَّة»، «الأحذية»، «حمرة»، «الميتة»، «مستنقعات»، «الأزلية»، «الفراعنة». لو أن القافية هذه كانت في نهاية كل «بيت» لحصلنا على شكل رتيبٍ جدّاً، ومملٍّ لكن التكنيك الذي يمنعُ هذا هو «فنّ استخدام المسافة» الإيقاعية: في الشعر العموديّ هذه هي المسافة ثابتة ومنمطة كل آخر «بيت» وبما أنّ لكل بيت طولاً ثابتاً ففي آخر كل «مسافة» محددة بعدد التفعيلات هذه هي المسافة الاساسية.

في الشعر الحرّ المسافةُ «حُرّةٌ»، ولا مانع، مبدئياً من اللعب بأطوالها إلى أي مدىً ممكن. ومع ذلك ليست «ميكانيكية» أبداً: إنها تتحدّد بما يمكننا أن نسميه بـ« النَفَسُ الشعري– العاطفة، التوتر الروحي ... إلخ إذاً، فنحن نتكلم عن «وصلات» و«قفلات» وحية ما. وكلمة «نفس» بالعربية، مشتقةٌ من نفس المادّة (ن.ف.س) التي اشتقت منها «نَفْسْ»، من هنا «النَفَسُ» و«النَفسُ» مترابطتان جدّاً. في العبريّة القديمة «روح» الرب و«هواء» أو «نَفَسُ» الربّ مترابطتان ككلمتين، من هنا كان «نفخُ» الربّ في منخاريّ آدم نفخاً لنَفسه «هوائه» أو «روحه». انتبهُ الصوفيون، قديماً، للأحرف كأنفاس ما، فاعتبر ابن عربي، مثلاً، حرف الألف، الذي يتميز بالامتداد في النَفَس– النَفسْ، «إلهيّاً». [بالمناسبة، كتب د. نصر حامد أبو زيد بحثاً جميلاً بهذا الخصوص، عن «اللغة والوجود»، في كتابه: «فلسفةُ التأويل: دراسة في تأويل القرآن الكريم عند محيي الدين بن عربي»، فالمسافة إيقاع للنَّفَس، وللنَّفْسِ، والاّ فأنها مصطنعة، وميكانيكية .

يصف الشاعرِ عفيفي مطر، في البداية، كيفَ «يتنحَّلُ الوطنُ» فتيتَهُ، صفوةً من «النخالة» تجسّدُ تاريخ تدمير الروح، طاعة الإماء، رهبة العبيد، صَمَمْ الأميّة.. الخ، و«تدمير الجسد»: ينتقي أجساداً على «قالبٍ واحدٍ» قدّت من الصخر، بأوجه صفراء من صفرة شمس مريضة وغبار أحذية، عيونٍ تختلط صفرتها بحمرة، كعيونٍ كلابٍ ميتة في مستنقعات النيل وأزمنته. وفجأةً يبدأُ بعدٍ آخر للرؤيا: الأسطرة الفرعونية: كأن إله الفخّار وتشكيل الطين المصريّ القديم، خنوم، كان يدّخر هذه

«الجرار» في تنّور نارِه، حرساً «لفراعنة كل الدهور». الماضي يسيطرُ على الحاضر، والميت على الحيّ، والمدّمر روحيّاً على المعافى والمبدع.

من هنا تتشعب اللحظة هنا والآن، الحاضرة، وتنفتحُ على تاريخ النسق الثقافيّ – المادي في وادي النيل، وكذلك – لاحقاً – على النسق العربيّ – الإسلاميّ، والعثماني – الإسلامي، و«الجاهليّ» (قبل الإسلام)، وعلى تاريخ قمع العقل من إعدام سقراط بالسمّ حتى قمع ابن رشد. إنه يتكلم هنا عن المكان (بأبعاده الثلاثة: طول، عرض، عمق) والزمان (البعد الرابع)، وكل تجربة تجربةٌ في الزمان– المكان .

بالتأكيد، مثلاً، أن «الجسد مكان»، وأن المومياء تحنيط للمكان، وأن كل نسق ثقافيّ – ماديّ نسق في «مكان»، والسجن «تصميمٌ للمكان». بالإمكان، فوق ذلك، أن ننظر «إلى السجن» من زاويتين، على الأقل؛ أنّه «تصميم» لسجن في «المكان»؛ ولكن، وهذه هي الزاوية الأهم هنا، يمكن أن نراهُ كـ«تصميم للمكان»؛ هنا نركزّ على أن المكان يشبهُ الفراغ الواسع في «الورقة» قبل كتابة قصيدةٍ عليها، والقصيدةُ «تعيد تصميم الفراغ» هذا ليأخذ شكل قصيدةٍ مكتوبة؛ فالقصيدةُ «تصميم للمكان»، وإن كانت، أيضاً، في المكان، ولكن تصميم «المكان» ليأخذ شكل «سجن» فعالّيةٌ خنوميّةٌ مختلفةٌ جداً، من هنا يسخر الشاعر، لاحقاً، قائلاً :

«هذه كانت حدودُ العبقريةِ في المكان» :
سجنٌ وجلادون، أدوارُ الخنوميين ما بين
الهزائم والخراب» .

حيث يبدو أنّه يشيرُ خفيةٌ إلى مفكر مصري(1)، توفي قبل مُدّة، كتب كتاباً عن «عبقرية المكان» ، يحاول فيه أن يبحث في تاريخ مصر كعبقرية أنتجها «المكان» (وادي النيل). المهم تصميمهُ، خنومياً، كسجن. ولكن «الأنا» نفسها (وأستخدم الأنا، عمداً، بصيغة المؤنث) «جسد»، أي «مكان»، موقع ما. «جسدي مكان»، هكذا قال محمود درويش قديماً، وكرّر العلاقة بين الأنا والمكان في «أرى ما أريد»، في «مأساة النرجس»، «وأنا هنا» و«هنا أنا»، وأنا أنا وهنا هنا».

ليست هذه الجمل الفلسفية «تكراراً ساذجاً»، إنه يقصدُ أن «الأنا» هي مكان (هنا): أنا–هنا؟ والعكس بالعكس؛ وهذا لا يغيّر شيئاً في كون المكان يبقى هو نفسه، أي مكاناً، «وهنا هنا»، أو أنّ «الأنا» تبقى هي هي (وأنا وأنا). في «مأساة النرجس»، أيضاً، يتكلم عن «المنافي» قائلاً:

«وهي البلدْ
وقد انتمى للعرشِ، واختصرَ الطبيعةَ في جسدْ»

فالمكان، كأنّه اتصّل بعرش الله (وكان عرشه على الماء) وصارت لديه قدرة على اجتراح معجزةٍ هي «اختصار» كل الطبيعة في «جسَدْ» وذلك لأن «المنافي»، كأمكنة، ليست هي «الوطن – البيت»، أنها تشرد «الأنا» في مساحات ليست ملكاً للأنا، غريبةً عليها، قسريّة، و«الأنا» ليست للمنافي: لا تنتمي «الأنا» إليها، كأمكنة، وبالتالي تنتمي «الأنا»، أوْ لا تجد ما تنتمي اليه في المنفي إلاّ، لنفسها، وبما أن «جسدي مكان»، فالجسد هو «المكان

الوحيد» الذي بقيَ لي، أنا هنا مختصرةً، حدودي هي جسدي، ولذا سأستخدم تعبير«المكان المختصر» أو «المكثّف» للدلالة على علاقات كهذه .

«السجن»، عند محمّد عفيفي مطر، مكان «مختصر» ومكثف، إنّه اختصارٌ للتجربة في المكان، تلك التجربة الخنوميّة الممتدّةُ من إله الفخّار القديم الذي كان يخلقُ «أجساداً–أمكنة» من الفخّار، أو، كما قال لاحقاً عن هذا :

«هل كلُّ مجدك يا خنومْ
هذي الدُّمى الفخّار تذروها الهشاشةُ في
رياح السجن والتعذيب من جيل لجيل»؟،

عبر المماليك و «باشوات تركيا»، والتاريخ العربيّ – الإسلامي بمقدار ما كان خنوميّا (كما في قمع ابن رشد)، إلى حاضر مصر، و«الأنا» المرميّة في «السجن– المكان». بلغة نقدٍ أكثر كلاسيكيّة، كان سيقال أنّ «السجن يرمز» إلى أشياء أخرى، وإن كنت أنا شخصيًّاً لا أعرف كيف أفهم كلمة «رمز» السحريّة هذه، التي استخدمت كتفسير هو نفسُه غير مفسَّر. كيف، إذاً، نفهم أن السجنَ «اختصر» المكان الخنوميّ كلّه؟ .

«العنكبوتُ كأنهُ ورلٌ يدبُّ إلى مراعي الضأنِ،
خيطٌ من شعاع الشمس يقطعُهُ إلى نصفين،
فالأطرافُ تنبضُ بالدم القاني، وتترك نقشَ
رقصتها الذبيحة في سقوف الأرضِ،
نسجٌ هلهلتهُ الريحُ في أفقِ البلادْ.»

إنّ «العنكبوت»، منظوراً إليه كمكان (كوجود في المكان، ووجود– مكان)، يشبهُ «الوَرَلَ» (وهو «حيوان صحراويّ زاحفٌ يقولُ البدو إنّه يلفُّ ذيلَهُ المكوّن من عقدٍ قويةٍ حول سيقان الأغنامِ ويرضعها حتى يدميها» من ملاحظات الشاعر على حواشي القصيدة.

هذا «التشبيه» يربطُ السجنَ، المكان الحاضرَ، بالصحراء والبدو، أي «ينقلُ» وحشيةَ الصحراء إلى «السجن المكان»، أي تنفتح طاقةٌ «في الذهن» تطلُّ على «المكانين معاً» عبر «وجهِ الشبهِ» بينهما. والعنكبوت يرقصُ رقصته الدامية، الذبيحةَ، في «سقوف الأرضِ»، وليس فقط في «سقف واحد» هو «سقف المكان – السجن»، وفي «سقوف الأرضِ كُلِّها؛ أي أن سقف السجن في عينيهِ، يصبحُ سقفاً كونيّاً، لكونٍ من القمع. بالمناسبةِ، كانت «السماء»، في مصر الفرعونيّة، تؤسطر، وينظرُ إليها كأنها «سقف» للدنيا – الأرض، وانتقلت أسطورة السماء السقف إلى «سِفْر التكوين» في التوراة .

وكذلك يرى الشاعرُ «نسج العنكبوت» كنسجٍ هلهلتهُ الريحُ في أفق البلادِ كلها، إنه «أفقٌ» لكل البلد، وليس للمكان – السجن، فقط؟

من هنا «يمتدُّ السجن– المكان» ليبتلعَ «الأمكنة الأخرى»، أو تنكمش وتنهارُ الأمكنة كُلُّها لتصبح مختصرةً، مكثفةً، في «غرفة السجن». من هنا فإن «تصميم المكان»، ككُلٍّ، كما نعرفهُ، ينهار، ويبزغُ مكان آخر، كلّي، «سجن لكل الأشياء». إنني أتكلّم هنا عن التغيرات في «وعي الشاعر للمكان»، طبعاً، ولكن كل وعيٍ، هو وعيٌ مكانيّ، مبدئيّاً .

من المهّم، ربّما، أن نتوسَّع قليلاً في هذه النقطة. لقد ميّز

باحثون، منهم مثلاً «ديفيد هارفي» في كتابه عن تحولاّت المجتمع الغربّ التي قادت «لما وراء الحداثة»، والمسمّى Condition of Postmodernity The، بين ثلاثة أشكال من المكان:

1. المكان كإقامة (كالبيت.. الخ) .
2. المكان كسيطرة (كالسجن) .
3. المكان كإنتاج (كبناء مكان هو سجن، مثلاً) .

إنّ المكان كسيطرة يعني سيطرة «تتمأكن» (تأخذ شكلاً مكانيّاً)، فالسجن مكان يجسّد السيطرة على المكان من السلطة الخنوميّة، وعلى جسد السجين ذاته، كمكان؟ فإقامته السجين، جسديّاً في السجن تعنى «السيطرة على جسده». والجسد – المكان، بالتالي، يمكن أن ينظر اليه «كمكان مُنْتَج»، من إنتاج الإله خنوم؛ هذا ما يتجلّى في قول الشاعر :

« هل كلُّ مجدك يا خنومْ
هذي الدُّمى الفخّار تذروها الهشاشةُ في
رياح السجنِ والتعذيب من جيلٍ لجيلْ
حشدٌ يكسِّرُ بعضَهُ بعضاً فلا يبقى
سوى دِمنَ الوجوه، ورهزة الغونماء،
والأمم الطلولْ؟؟» .

فالأجسادُ «دُمىً من الفخار تهشِّمُ بعضها بعضاً، «أمكنةٌ هشّةٌ جدّاً». من هنا أتكلم عن «المكان الهشّ» و«المهشّم» الذي لا يبقى منهُ سوى «دمنٍ» وجوه و«أطلال» أمم، وفوضى الحطام. مفهوم «الهشاشة» مفتاحٌ لفهم المكان كإنتاج، هنا، «لدمى تذروها الهشاشةُ». في «مأساة النرجس» يصف محمود درويش «المكان البعيد» (ربما الوطن) فيقول :

«وأتى البعيدُ من البعيدِ مضمَّخاً بدمائهم
وهشاشةِ البلّور»

«المكان» يأتي (كما في قول مظفر النواب: «أو تأتي البصرةُ في الأحلامِ وتأخذني»)، ولكن دامياً، وهشّاً، قابلاً للكسر، أو حتى «مكسّراً». في الشعرِ الكلاسيكيّ، كان أبو العلاء المعرّيّ قد أدرك الجسد كمّادة هشّة (مكان هشّ) :

«تحطمنا الأيّام حتى كأننا
زجاجٌ، ولكن لا يُعاد لهُ سبكُ»

والإله خنوم «سبكَهُ» هشّاً: دُمىً من الفخّار. إنّ السجن كمكان مكثّف يختصرُ أربعةَ أمكنة، على الأقلّ، تتلاطم وكأنها زجاج التاريخ العربي – الإسلامي، والفرعوني و«البلاد» التي أفقها نسج عنكبوت، وذات السجن بمن فيه؛ و«العتاةُ» الخنوميّة «فراعنة كل الدهور»، ينتجون هذا «الاختصار»– الفوضى :

«كان العتاةُ الأقدمون المحدثون
يتنزّلون خلائقاً من هيلمان الجوع والفوضى
وفي أفق المدينةْ
نافورةٌ تعلو وتنفسخُ أمتداداتٌ الهواجسِ في
أنتشارِ رمادِها في الريحِ،

والجواءُ تبرقُ،
هذه الشمطاءُ عاريةٌ ..
تفخُّ جدائلَ الدخّانِ والحيّات ...
هذا المغزلُ الكونيُّ من نُذُرِ القيامةِ أم
هو العصف الذي تنحلُّ فيه الروحُ والرؤيا وتنحلُّ البلاد؟؟»

يمكنُ النظر إلى السجن كمكان مكثّف من زاويتين: أولاً، كانكماش للأمكنة، انهيارها كلها لتصير مكاناً واحداً مهشّما، فوضىً، خراباً إلى حد التساؤل: هل هذا عصفٌ تنحلُّ فيه الروحُ والرؤيا والبلاد؟؛
وثانياً، كاتساع وتمدد في مساحة السجن حيث تلتهمُ «الأمكنة الأخرى»، من مصر الفرعونية للجاهليّة للمماليك وباشوات تركيا حتى مصر الحاضرة وجسد – الأنا ذاته. أبعاد المكان الثلاثة (الطول ، والعرض، والعمق) مركّبةٌ حول «محور الزمن» (الزمن الخطّي الذي ينطلق من الماضي عبر الحاضر للمستقبل، ويشكل «البعد الرابع» التجربة)، أي أنّ مصر الفرعونيّة، مثلاً، تأتي قبل مصر الحاضرة وقبل سيطرة تركيا على مصر، زمنيّاً، من هنا «تتابع» الأنساق الثقافية، كأمكنة، في «الزمن»، وتشكّل «التاريخ» في المكان والممتّد في الزمن. انكماش المكان، أو تمدّوه واتساعه، لا فرق، يعني انقلاباً في «نظام الأشياء»، في «نظام المكنة».
فيصيرُ، مثلاً، أفق المدينة «نافورة» تمتدُّ فيها هواجسُ السجين (وتنفسخُ امتدادات الهواجس في / انتشار رمادها في الريح)، فالنافورة التي هي عادة من ماء تصيرُ «رماداً»، و«هواجس الأنا» تنتشرُ في «الرماد» (في رياح السجن والتعذيب «تذروها الهشاشةُ»)، والأفق برقٌ ينبئ عن كارثة، وينمسخُ، كمكان إلى عجوزٍ عارية تفخُّ جدائل الدخّان والحّيات، أي «تتوحّش الأمكنة»، وتنقلبُ رأساً على عقب؛ ويوحي هذا «النظامُ الخنومي»، حيث الأجسادُ دُميً من الفخّار يكسر بعضها بعضاً، والأفق نسيج عنكبوتي مهلهل، بأن هناك «مغزلاً كونيّاً» يغزلُ الأمكنة بهذه الطريقة، هل هذا «المغزلُ الكوني من شارات القيامة؟»، هل المكان المغزول هكذا من «نذر القيامة»؟
إن هذه الإشارة ليوم القيامة، طبعاً، توحي لنا بالوصف القرآنيِّ لانقلاب نظام الأمكنة في «يوم القيامة»؛ ومن الطبيعي، إن «أنهار نظام المكنة» أن ينهار نظام الزمن معها؛ هناك حسّ واضحٌ بأن «الزمن الأرضيّ» بدأ يقترب من نهايته، من «يوم الساعة»، من زمن آخر وجديد، إلهي، من «الخاتمة» له كزمن دنيويّ، ومن فاتحة الزمن الآخر، أي من لحظة «تهشّم»؛ فالمستقبل كما نعرفُهُ يشارفُ على دمار جذريّن على «الانطفاء»، والسؤال: هل ما أراهُ نذيرٌ بتحلل وتفسّخ شامل؟ هل «هو العصف الذي تنحلُّ فيه الروحُ والرؤيا وتنحلُّ البلاد؟». هناك حيرةٌ، شكٌّ، عدم جزمٍ – متاهةٌ – في هذه الأسئلة. هل ما أراهُ مقدّمة لكي يصير «الكلُّ»، هذا المكان المغزولُ – الزمان المتحلّل ؟ «جميزة» تتغاصنُ الأهوالُ والكسفُ المضيئةُ والظلامُ بشكلها الممتدِّ في الآفاقِ ؟
هل كانت بلادُكَ أم جنونكَ –هذه– ؟
أم أنت من فجرِ الخليقةِ لازبُ الطينِ المقدَّرِ للغوايةِ والجنون؟»
حيث تتساءل «الأنا» عمّا إذا كانت مجنونة، عمّا إذا كان

«خنوم» قد شكلّ من طين الجنون الأزليّ. هذا ما ينقلنا إلى «الزمن الدائري»، أو، على الأقل، إلى إحساس غامرٍ بأنّ «الزمن دائريّ»، عَوْدٌ على بدء؛ فالجسد –كمكان صاغهُ خنوم :

«متقلّب الأشكالِ بين يديْ خنومٍ
طالعٌ من وقدةِ الفاخورةِ العظمى ،
ومصطفٌّ صفوفاً كلما بليت أعيدت
في براحِ العصفِ والخلق الرميمِ المستعادْ ؟»

«خنومٌ» يقلّب الجسد – المكان بين يديه، فمن طينٍ يصوغه لحماً ودماً ثم يحوّله إلى دُميً من الفخّار «تذروها الهشاشةُ» يكسِّرُ بعضها بعضاً، إلى كائناتٍ من البشر – الخزف والهشاشة، كلّما «بليت» أعيدت مَرّةً أخرى لتبدأ دورة «خنوميّة» جديدة، في «خلق رميمٍ مستعادْ». إن كان الزمن ينطلق باستمرار من الماضي للحاضر للمستقبل فإنه يشبهُ «السهمَ» ولكن في «الخلق الرميم المستعاد» يشبهُ دائرةً ترجعُ الجسد إلى بدايتهِ ليعيد تكرار ما سبق، في نوعٍ من أنواعِ التناسخ اللانهائيّ، وبالتالي فإنّ «الأبداع» و«الخلق» الخنوميّ نفسَهُ «خلقٌ رميم» (كلمة رميم مستوحاة من القرآن الكريم: «يحيي العظام وهي رميم»)، و «مستعاد»، لا جديد فيه. هذا ما يشير إليه مقطع آخر، لاحقاً، عندما يطلبُ منه المحقّقون خلع ثيابهِ وألاّ يتكلم ولا يتلّفت:

«لا كلامَ سوى دويّ الأرثِ
في ليل القراءةِ في دمِ التعذيب، والهولِ المؤبَّدِ
في بلادكَ والخنوميين في منفى التواريخ التي
أبقت دم القتلى يبيد ويستعادْ».

أبديّة «الإرث» الدمويّ هذا، والهول، والمنافي، أبديةٌ خنوميَّة لدم قتلى «يبيدُ ويستعادْ» في زمنٍ دائريّ، أو، على حد تعبير محمود درويش في «لماذا تركت الحصان وحيداً»: «لا غدٌ في هذه الصحراء إلاّ ما رأينا أمس».

على كل حال، المكان المختصر والمكثّف هذا يطرحُ سؤالاً آخر: إن كنتُ «أنا –هنا وهنا – أنا»، أي إن كان «جسدي مكان» وأنا «مكان»، موقع ما في المكان – الزمان، فإن «تهشّم» الأمكنة وانهيار الزمن سوف يعني تهشّماً «للأنا»، زماناً ومكاناً. ماذا يحدث مع محمّد عفيفي مطر ؟

«حدّقت في وسخ الزجاجِ فروّعتني نظرةُ «الشخصِ» المحدِّق ...»

يبدو لي كأنّ «الأنا» تصلُ عتبةَ انفصام الشخصية، وإن كانت «تنجو» بجلدها، بفضل صلابتها الداخليَّة، وغضبها، ومقاومتها. لكن هناك «زعزعة ما»؟ في الأسس. مثلاً، إن كنتُ «أنا لغتي»، كما يقول محمود درويش، فإن هناك مسافة وعي بين قوله «سجّل أنا عربي» (في الستينات) وبين «لغتي شظايا» في «شتاءِ ريتا الطويل»، مسافة من «الزعزعة» في أعماق الهويّة نجدها في الشعر العربيّ الحديث إلى حدّ لافت للنظر. إن «مفتاح» فهم هذه الزعزعة هو فهم «العلاقة» بالمكان في كل حالةٍ خاصّة .

(المكان) في
(خريف وامتثالات لأبيات يابانية)

لـ سعدي يوسف

لا بأس من توسيع أفقنا قليلاً، بتحليل مفهوم المكان في قصيدةٍ عراقية، هذه المرّة، لشاعرٍ معروف جداً، هو سعدي يوسف وقد نشرتها جريدة «الأهالي» المصريّة في 19/4/1995 .

أوّل مَرّة، سمعت به كانت عبر مقالةٍ في السبعينيات تتّهم محمود درويش بالسرقة، في محاولة رقم 7، من قصيدةٍ لسعدي يوسف. قرأتُ، بعدها، مجموعات لا بأس بها له، وكذلك عدّة مترجمات من الشعر العالمي، كترجمته لـ«أوراق العشب لوولت ويتمان – الولايات المتحدة. هذا الإنفتاحُ على الأنساق الثقافيّة العالميّة أثّر بالطبع في شعره، كما نرى في القصيدة التي نحن بصددها، «خريف وامتثالات لأبيات يابانية»، حيث يقتبس من ثلاث شاعرات يابانيات من أزمنة مختلفة (القرن الثاني، والتاسع، والسابع عشر بعد الميلاد) .

خارجياً، تتكون هندسة هذه القصيدة من ثلاثة مقاطع، لكل منها رقم، ويصدّرُ لكل المقاطع باقتباس من أونو نو كوماشي (ق. 9 بعد الميلاد) :

«يا لوحدتي
غنّ جسدي قصبةٌ تطفو
مقطوعةَ الجذور
وإنّي لأتبع الماءَ الذي يجذبني».

هذه الافتتاحية الكليّة يتبعها المقطعُ الأوّل يقفلهُ باقتباس آخر من كانمانو تشيو (القرن السابع عشر) :

«قمرٌ بهيٌّ للخريفْ
كلّما سرتُ
تناءت أبعد فأبعدْ
سماء مجهولة».

ويتبعهُ مقطع (2) بقفلةٍ ثالثةٍ من الميرةِ شيكيش (القرن الثاني) :

«لم يتبدّل شيء
لكنني لم أعدْ في صبايْ
ريحُ الخريفِ تهبُّ
وأنا قلقةٌ، كشأني من قبل» .

إنّ الافتتاح والإقفالَ، أذن، ليس إلاّ تناصّا لم يستخدمه محمود درويش أبداً، بين نسقيّ الشعر العربي الحديث والياباني، أي يخلقُ به «كولاجاً» فنياً. في المقطع (2)، كمعنىً، ايحاءُ واضحٌ بالنسق الثقافيّ التركيُ – الإسلاميّ، وفي (3)، بالنسق القرآنيّ – العربيّ. وزناً، ينتقل بين جميع أشكال التفعيلات بحريّة، أي لا يتبع «شعر التفعيلة»، ولكنه لا «يتجاوز» (لا يكرر أكثر من «ب ب»، كما فعل محمد عفيفي مطر). والملاحظة الأخيرةُ، قبل أن أنتقلُ لتحليل المقاطع، تختصُّ بقفلتين مهمتين: قفلةٌ دائريةٌ معدّلة في داخل مقطع (1)– جملةٌ في المسجد التركي»– والأهم هي القفلة الغريبة لمقطع (3):

خطان من النقاط يشيران إلى وقفةٍ صامتةٍ طويلةٍ، تتبعهما جملةُ «خريفٌ خفيفُ» .

فلنبدأ بأجمل وأهمّ مقطع، من وجهة نظري، رقم (3). تتكلّم في كلّه أنثى مع ذكر لا يقولُ شيئاً؛ بينما في مقطع

(1) يتكلّم نفسُ الذكر(؟) ولكن، / في القفلة المقتبسة في آخره، والمكتوبة بخطّ آخر،ـ مختلف عن بقية المقطع، تتكلم – على ما يبدو – الأنثى، أو «أنثى» ما، كما في قفلة مقطع (2)؛ وكذلك تتصدّر المقاطع جملٌ مقتبسة من أنثى –شاعرة يابانيّة، وإن كان لا يحقُّ لنا، مبدئياً، أن نعتبر أن الشاعرة هي «المتكلمة»، فقد يكون المتكلم ذكراً أو أنثى أخرى .

تقول المتكلمة :

«أنت من أينَ جئت لي ؟
اننا، الأثنين، كنّا.. ولم نعدْ
هكذا، في غفلة، في فجاءة ،
غير أنّا لم نعدْ» .

«لم نعدْ»، ولكن إلى أينَ لم يعودا؟ في «الأبيات» التي تفتتحُ المقطع تقولُ :

«ثمّ من أين جئت لي؟ نحنُ كنّا في بساتين عالم قد
دجا الليل بها سُندُساً، وثوبَ مراثٍ ..»

«نحن كنا»، إذن، في «العالم الآخر»، في «الجنة»، يوحي بذلك استخدام كلمة «بساتين عالم» و «سندساً» (من القرآن الكريم:« من سندسٍ واستبرق»). «لم نعدْ»، إذن، من الجنّة، هل هذا هو المكان المقصود؟ تقولُ له، لاحقاً ،

«لماذا تنازلت، فقيراً، عن سُدّة الغيب، لماذا هجرتَ
سُدرَتَهُ؟»

أي أنّه كان عند «سدرة المنتهى» في الجنّة، في «الغيب»؛ وتكملُ :

«نحن الغيابُ المقدّسُ ،
الرجعة الطوبى.. ثيابُ الشهيد، والسندسُ
الأخضرُ..»

إذن، فقد كانت معه، إذ أنّها تقول «نحنُ»، وليس أنتَ فقط، ويتعزّز الشعور بأنهما معاً كانا «شهيدين» دخلا الجنّة، فجأة تكشف عن أنهما، الآن، في قبرص :

«ماذا أردتَ؟
ماذا أردتَ اليومَ، بي، في صباحِ قبرص؟
إنّا إخوةٌ– مثلما نقول– يمانون، [ربما: يمانيّون. حسين البرغوثي]
وأنّا لأهلنا ..
غير أنا لم نعدْ. لم نعدْ» .

ما الذي تقصده؟ «لم نعدْ» لأهلنا، أم لم نعدْ للأرض (قبرص) من الجنّة، أم لم نعدْ للجنة نفسها، أم لن نعدْ موجودين وجوداً حقيقيّاً، أم لم نَعدْ «من» أم «إلى» شيء آخر؟ لا يقينيةُ المكان، هذه، مهمّة جدّاً .

فلنربط هذا السؤال /الأسئلة عن المكان، بالمقطع (1). تقولُ: (إن افترضنا بأن الحديث لأنثى، وبأنها «نفس الأنثى»)

«قمرٌ بهيٌّ للخريف / كلّما سرتُ / تناءت أبعد بعدْ /
سماءٌ مجهولة»؛ هذا يوحي بالذبول، والسفر، والمتاهة، وإن ربطنا هذا الأيحاء بمقطع (3)، نجدهُ يوحي بـ«الموت»، بالسفر– المتاهة في «العالم الاخر». فهل المتكلمان شهيدان عادا، خفيةً، من «الجنّة»؟

قفلة مقطع (2): «لم يتبدّلْ شيء / لكنني لم أعدْ في صبايْ / ريحُ الخريف تهبُّ / وأنا قلقةٌ كشأني من قبل»؛

ذبلت إذن، كأوراق الخريف، وهرمت، ولكنها «قلقة» وليست «ميتة» أو عائدة من العالم الآخر. إن كان هذا هو الجواب، فإنّهُ في مقطع (2) كُلّه يخاطبها من «الجنّة» بينما هي في «قبرص»، مثلاً، أو في تركيّا. لكن تبدأ مقطع (3) بـ«نحن كنا في بسالتين عالمٍ قد/ دجا الليل سندساً وثوبَ مراثٍ»، «نحنُ»، وليس «أنت» فقط. ويبقى سؤالها: «انت من أين جئت لي؟» محيّراً، فكأنه كان في مكان آخر، وحده، وعاد فجأة «إليها»، أين «كان» أو «كانت»؟ فلنرجع، إذن، لبداية البداية، أي المقطع الأوّل، لنعثر، إن قدرنا، على مفتاح ما عن ماهيّة المكان. «شهر تشرين مقبلٌ يرفعُ الرايات بيضاً». هل «رفع» الرايات البيضاء دليلٌ على «استسلام ما» في صراعٍ ما؟ يشدّد من هذا الاحتمال تشبيهُ السماء التشرينية، وهي «بلا غيم» بجنديّ في وحدة عسكريةٍ فُقِدَت أخبارها في الليل، أي أن «السماء» ضائعة تحدّق في مرآة قصدير. ثمّ الصباحُ أتى في غفلة» ولكن على من؟ على الجنديّ ثم «أين تهبط الإصبعُ الان»؟... «انتهى اليوم وهو لم يبتديء بعد». من هو المتكلّم هنا؟ الراوي؟ سعدي يوسف؟ الجنديّ؟ مَنْ/ ما هو الذي لم يبتديء؟ الجنديّ أم «اليوم»؟ إذاً افترضنا بأن «الجنديّ» هو محور الحديث، فإنه هو نفسُهُ الذي يكمل: «اتركي ولو بحاشية الردان خيطاً أشدُّه كلما ضعت». إنه يتكلّم على ما يبدو عن المتاهة المشهورة التي كان على كلّ من يدخلها أن يربط طرف الخيط في «خارج المتاهة» ويمسك بطرفه الاخر، كي يستطيع العودة، بالإستعانة بالخيط أن ضاع. وبالتالي فإن الربط واضحٌ مع تشبيه السماء بجنديّ فقدت أخباءُ وحدته، أي ضاعت، أو «ضاع» أو ضاعا معاً. ويشّبه الجنديُّ، لاحقاً، صدغهُ بمرآة قصدير، ما يوحي برابطةٍ بين السماء التي تشبهُ جنديّاً يحدّق في مرآة قصدير، وبينهُ هو. وتأتي بعدها كلمات تراجيدية:«وداعاً، إذن، للغيم، والدهشة و الصغيرة، والطيرِ. وداعاً لأصبعي». فلنلاحظ بأنه يتساءلُ في البدايةِ أين ستهبط الأصبع الآن؟ والآن يودّع أصبَعهُ نفسه. بما يوحي بأنه «يموت» أو «يستشهد»، بعد ضياعه؟ «وداعاً لشرارٍ يختضّ في عتمة الأدغال ما بين أصبعي وصدغي». هذا يوحي بـ«طلقة» في صدغه، ليلاً. هل قتل؟ أم انتحر؟ هل هذه «الطلقة» سرُّ إحساسه بأن «صدغهُ» كمرآة قصدير، وكونه انتظر عرقاً على صدغه، ولكن الصدغ «تقصدر» بدل أن يعرق؟ وهنا تأتي القفلة «اليابانية» من شاعرةٍ أنثى ولكن في داخل النصّ نفسه، بغض النظر عن «الحواشي»، لا نعرف هل هو أم هي من يلفظ جملة «قمرٌ بهيٌّ/ كلما سرتُ/ تناءت أبعد فأبعد/ سماءٌ مجهولةٌ». فمن الممكن،/ مثلاً، إنه يتذكّر هذه «الأبيات» في آخر لحظاته؛ وإن كان هو المتكلم فإن المعنى هو أنّهُ يرحلُ خلف سماءٍ مجهولة (نحو العالم الآخر؟). هل يمكن أن نفترض بأن الأنثى هي التي تتكلم، نفس الصوت نفسه في مقطع (3)؟

إن كان هذا هكذا، فإنها «تكمل» حديثَهُ وموتهُ معاً (تتحدث بلسانه وتموت موته)، أو انها تتحدث عن نفسها، أي هي بقيت وحدها، تسيرُ خلف سماء مجهولة بعده. هل توجد أهميّة لكونها من القرن التاسع، أي، ربما، من «زمن آخر».

خريف وامتثالات لأبيات يابانية

سعدي يوسف*

يا لوحدتي
إنّ جسدي قصبة تطفو
مقطوعة الجذور
وإني لأتبع الماء الذي يجذبني(1)

I

شهر تشرين مقبلُ يرفع الرايات بيضاً، هي السماء بلا غيم كجندي وحدة فقدت في الليل أخبارها يحدق في مرآة قصدير، الصباحُ أتى في غفلة: أين تهبط الأصبع الآن؟
انتهى اليومُ وهو لم يبتدئ بعدُ، اتركي لي ولو بحاشية الأردان خيطاً أشدُّه كلما ضعت، اتركي لي رمّانة في مراعي البقر المثقلات بالعشب والزبدة.
إني انتظرت عرقاً على صدغي، ولكنه تأبى... وصدغي الآن كمرآة قصدير... مُرنّ. نات عرائس أنهار جنوبية. وداعاً، إذن، للغيم والدهشة الصغيرة والطير. وداعاً لأصبعي، ووداعاً لشرار يختصُّ في عتمة الأدغال ما بين إصبعي وصدغي .

قمرٌ بهيٌّ للخريف
كلما سرتُ
تناءت أبعدَ فأبعدِ
سماءٌ مجهولة(2)

II

سعفة في البعيد، في المسجد التركيّ تهتزّ. والجبالُ الرماديةُ موسوقةٌ بأعبائنا.. أيّان نمضى إلى الغلال، ونمضي عن بهاء الجبال، للريح والنمل والأرانب والثلج، اتركي لي رسالة في صناديق البريد التي تخلّى ذووها عن مفاتيحها. سأسأل عنهم واحداً واحداً، لآخذها من واحد. ليته يفيق فيهديني صباحي تحيةً وسلاماً ... أي سعفٍ يدور في المسجد التركيّ!

يا كوخنا المندّى كغاسول، كإسفنجة... ويا نهر أسماك شفيفاً.. يا مَعبَراً غار في الطين، اتركي لي رسالةً، خوصة في سعفة المستحيل والمسجدِ التركيّ ..

ريحُ الخريف
نافذة من معدن
هل أرى الشناشيل في الماء؟
الخريفُ الخفيف في هذه اللحظة يأتي... قطعانهُ البيضُ تاتي .
لم يتبدل شيء
لكني لم أعد في صباي
ريح الخريف تهبّ
وأنا قلقة، كشأني من قبل(3)

III

ثم من أين جئت لي؟ نحن كنا في بساتين عالم قد دجا الليلُ بها سندساً وثوبَ مراثٍ .
أنت من أين جئت لي؟
إننا، الإثنين، كنا ... ولم نَعثرْ
هكذا، في غفلة في فجأة..
غير أنّا لم نعدِ .

فالتفتْ حواليك، هل تعرف وجهاً أو وجهة؟ أيها المقرور
برداً، يا أيها الملك الحافي
... ويا صورتي:
لماذا تنازلت، فقيراً، عن سُدَّةِ الغيب؟ لماذا هجرت
سدرتُه؟ نحن الغياب المقدسُ،
الرجعةُ الطوبى... ثيابُ الشهيد، والسندسُ الأخضر...
ماذا أردتَ؟
ماذا أردتَ اليوم، بي، في صباح قبرص؟
إنّا إخوةٌ –مثلما نقول– يمانون،(يمانيون: حسين
البرغوثي)
وإنّا لإهلنا..
غير أنّا لم نَعُدْ. لم نعد .
.....
.....
خريف خفيفُ.

1995/4/19

* شاعر عراقي يقيم في لندن.

هوامش:
(1) الشاعرة اليابانية أونو نو كوماشي / من القرن التاسع.
(2) الشاعرة اليابانية كاغانو تشيو / من القرن السابع عشر .
(3) الأميرة اليابانية شيكيشي / من القرن الثاني .