رزانة السحاب ونزق الفراشة:

قراءة في تجربة أحمد بلبداوي

حسن حلمي

منذ أن أُلقي يوسفُ في الجب ظنا ورجما بالغيب، إلى أن انصرف صابر الخطاط بعد أن جرَّ اسمه من صاده ضاحكا، والشاعر ينسج ملحمته بصبر وأناة دون أن يكترث لترويج المروجين أو تجاهل المتجاهلين، متشبثا طوال الجيل بالشعر والخط وحلاوة الروح ونقاء السريرة. الملحمة، كما يعرفها **باوند**، قصيدة تتضمن التاريخ. ويمكن القول إن ملحمة الشاعر تتضمن التاريخ بأوسع المعاني: الأسطورةَ والدينَ واللغة والإنسان الذي خُلق في أحسن تقويم ثم قُذف به إلى أسفل سافلين.

ونجد النفَس الشعري طوال هذه الملحمة شاعرا وصابرا، أي شاعرا وخطاطا، يحنو على الكاف ويلاطف النون وينوع صاد مصادره ويضاجع المجهول وينفخ في الأشياء من حلاوة روحه. الاسم مشتق من الصبر والصبر يفتح الفرج، لكن يعقوب الكظيم تبيض منه العينان، والنوم قد شب في الألواح والمجداف، والسفينة تمخر عباب المجهول وتلقي باسم الله مُرساها. فهل كانت الرحلة وهما؟ أغلب الظن أن الأمر

كذلك؛ فلا المجد بلل الأنحاء ولا الصبر أنطق الأحجار: ''فما للماء ـ يا الله ـ تحتي عاد/ سرابا وهذه الحيتان أحجارا؟''

ولعل التوقف عند مداخل أنطاكية يؤكد أن التاريخ ما يزال يعيد نفسه. فالعود التاريخي يجعل قدماء الفرس وقدماء الروم يعسكرون في شط السينية، وسينية البحتري ـ بفرسها، ودِرفسها، وورسها، وترسها، وإغماض الجرس، وإشارة الخرس فيها. مطلع منه نتطلع إلى المداخل، والدم الذي رسم هندسة الزمن في أنطاكية ولبنان ما يزال يرسمها في بغداد وغزة، والمحبوبة مازالت دامية الرؤيا، والشاعر الصابر ما يزال يأمل أن يبني عاصمة في البُروج ويرتل بالخط بيانا عن تل الزعتر. ولا شك أن فدوى، التي كان اسمها يُكتَب على معصم مئذنة فتهوي المئذنة، هي الآن عاشقة في شكل الرمانة تزقزق حولها أسراب الزعتر: ولا تزال الأرض في حاجة إلى العشق كي تكمل دورتها، لا تزال في حاجة إلى العشق الحق الذي يُميت، العشق الذي يرى في ''حافظ'' ''حامضا''. فهل يُقام القداس، قداس المصلوبين، على قارعة اليتم؟

أوْلى بهذا القداس أن يُقام مادام أبو النصر يحمل ''في الداخل وطنا كالمبغى تتضاجع في داخله كل علامات المنع.'' فسبحان هذا البلد الأمين! هذا البلد الذي اكتملت فيه الدائرة الحمراء، تفض بكارتها عارضة بيضاء! هاهو الوطن قد أمسى. ''مقودة يتقاسمها لوطي، وتحريفي، وتخريفي، وجنرال شبق''؛ وهاهم شهداء الوطن قد جاءوا من عاصمة الويلات المتحدة بجوازات دائمة غير مزورة. أما الشهيدة التي تنبهت فسعدت فقُتلت. تلك الشامخة التي لمحتها يوما تهبط درج محطة الرباط المدينة فتذكرت للتو **Gonne Maude** ـــــ فمرثيتها حكاية موت مؤنث، وقد كان حقا موتا ''في عنفوان الصنوبر... مجيئا يشن علينا الماء ويحرض ما فينا من زعتر.'' فهل يدرك الصنوبر وتدرك الدالية والنحلة والسنبلة أن الخضرة والطير تسافر إليها من لغة الشاعر وهو يَقطع المسافة بين وطنه الحتمي ووطنه البدهي؟ إن الأقمار الناضجةَ الغبطة لتدخل

الآن في النهر القاسي علها تجد من يغزل من دمه شـــعر الســـنديان. وإن الموت ليأتي مدججا بالسنونو والزعتر.

وتكون النقلة من هذه الأجواء المأساوية إلى لحظة البارووديا التي يُقطّر فيها من عناصر التجربة رحيق يؤاخي فيه الحزن الدعابةَ ويقترن فيه الألم باللذة. وتتم النقلة في أجواء سـوريالية تتخللها لقطات متقنة تضـاهي أشـد اللقطات درامية في تحولات **اوڤـــيد**. وليست ''مقامة الصهيل'' ـــ التي تتناول نجاة سعد وهلاك سعيد ـــ معارضة مباشرة لأســـلوب المقامة، بل إنها تســـتوحي كل الأســـاليب الكلاســـيكية الباذخة وتزاوجها بالأســاليب المعاصرة، خالقة بذلك نســيجا جديرا بتعالق الموروث والموهبة الفردية، نســـيجا يتحقق فيه الوعي لا بمضيـ الماضي فقط، بل بحضـــوره المُواكب. ومن تلك اللقطات، هذه اللقطة المتعلقة بلحظة ســـحرية يبطل فيها قانون الجاذبية، لحظة تقرر الموزة فيها أن تتحول نسرا ''فتراجع جلدها ثم تشـقه بعنف ثلاثا وتطير ولا تهبط إلا عند انفراط التلمود وتســـاوي النفط والبيرة في كومونة الجزيرة.'' وهاهو المدعو سـعدا وقد ''غزا شـعرَه هذيان الرماد'' يُجدع أنفه ويُمسـخ ضـفدعة لأنه يحشرـ أنفه في الخبز، هاهو يحتج:

> أوَلم تروا إلى الخبز له فرنٌ، وإلى الفرن له رب، وإلى الرب له عمال، وإلى الخبز بالسعر أنا آكله، وإلى السعر له فائض وإلى الفائض يمسخني ضفدعة ويُلحق صانعه بالناقة؟

وآخر ما تفعله القبرة المفتعَلةُ من مناديل التوت والمرميةُ للوعـد، إذ تواجـه البحر البســـيط، البحر المفعم بـالظهيرة والصـــهلوت، هو أن تتســـاءل، قبـل أن يُزملهـا الموج، ''هل هذا عصري؟'' ـــ فهل العصر عصرها أو عصر سعد أو عصر المخبرين أو عصر أرباب الأفران، أو عصر الملحدين الكافرين بالنعمة؟ يبدو أن العاسور، الصعبوت، يعصر الكل فتختلط في بوتقة السوريالية كل العصائر وكل العصور.

هكذا تفضي ـ هذه المعصرة السوريالية إلى مدخل ''باب النمل'' حيث يظل مسلوخ الفقروردي كامنا بالقوة إلى أن يتحقق حضوره بالفعل في الكتاب التالي. وهنا تحاكي النملة القادمة من التصدع حكاية مريم وهي تلجأ إلى جذع النخلة:

> ... جلستْ تتأمل عذقا، ثم قالت لماذا لا يتمرد هذا البلح، يطير ويحط في كفي، يستريح لحظة، ثم يتمرد ثانية ويهاجر؟ وتمنت أن تنبُت لها أجنحة حتى لا تنتابها طيور البحر... فبكت... بكت النملة والبرتقال لم يسقط من عينيها... فكرتْ: ''لم يعد أحد يأتي في الوقت المحدد غير الجلاد وسليمان. كيف أعيد صياغتي حتى آتي قبل ميعاد الجلاد وسليمان؟''

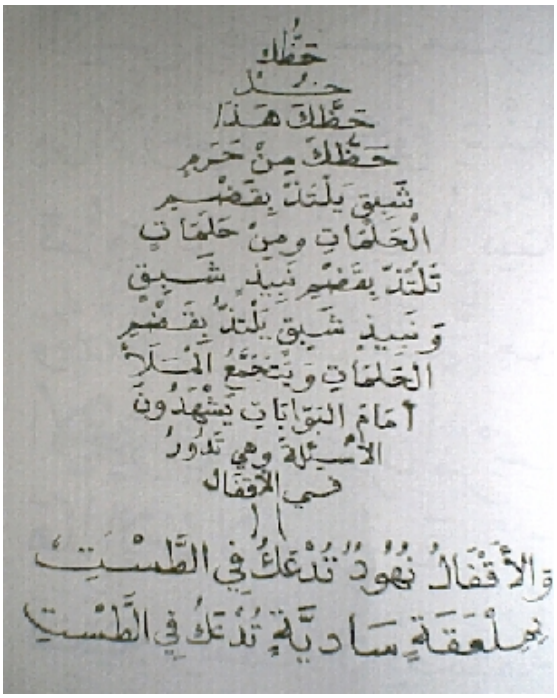
تُذكِّر قلة الحيلة لدى النملة هنا بتجربة **آليس** المغلوبة على أمرها في بلد العجائب. لكن المظاهر عادة ما تكون خادعة: تصوروا نملة ''غلبانة'' تفكر في إكمال زينتها كي تتجنب ميعادا ترغب في أن تُخلفه! لكن سليمان يباغتها كالقدر، وقبل ارتداد الطرف، تُمسخ حجرًا، كما يمسخ من قبل سعد ضِفْدَعةً والموزة نسرًا. تكتشف النملة أن الأحجار حولها كانت نملات عرايا كن قد تركن ملابسهن على حبل الغسيل كي تجف فمُسِخْنَ حجارة. غير أن الأيام بين الخلق متداولة: فهاهي النملة ''الغلبانة'' تهجر نعومتها وعنبها في الخوف الأول، وهاهي تؤسس قسوتها في الخوف الثاني، وهاهي تتحدى سليمان وتهدده: ''يا سليمان ادخل مسكنك ليحطِمنك جنود النمل وهم لا يشعرون.'' ولم ينفع سليمان في مواجهة خطر هذا الدمار الشامل إلا أن يستعير مَلَكَة **أورفيوس** ليحيِّد ويدجن أرواح التمرد:

> ...جلس يعيد صياغة أنفه، فابتدع نشيدا لم يتعد قامة الشمعدان وانخرطت في شبق النشيد جميع الحيوانات الثديية واللبونة والداجنة والمدجنة والقابلة للتدجين وازدحم الكل داخل المنجل والمطرقة حتى لم يعد متسع للياسمين، ولا فرق بين جُلنَّارٍ ومسمار.

وثانية تهاجر النملة في غيابات الحجر ويطول عمر سليمان رغم حديث الصحف عن إصابته بالسكيزوفرينيا، ويمعن الأجوف في التغزل بالنملة حتى تستجيب له مغتاظة: ''...أجابته هذه المرة 'أحبك' وحرَّقت الأُرَّم. واسَّاءلت: هل يمزح الماء؟ فاحتجت عناقيدُ، وانكسرتْ جُمِّيزةٌ وانطوت قمحة على نفسها وتوجع مزراب.'' آه من وجع المزراب! أي غنائية هذه التي تميس وترقص في صرح الملحمة؟

وتتواصل الملحمة في مجموعة ''حدثنا مسلوخ الفقروردي'' الصادرة سنة 1983، وهي الجزء الصاخب من الملحمة. ويمتاز هذا الجزء بثراء واضح في الشكل والمضمون، إذ يزداد الاهتمام بالمكون البصري المتسم بالتنوع على مستوى الخطوط والأيقونات، ويمثل بحق لتجربة محلية مثيرة للإعجاب في توظيف المنهج الإيديوجرامي الذي طالما بشر به **باوند**. وتنقسم المجموعة إلى مدخل وخمسة أبواب سبق لأولها (باب النمل) أن فُتح في مجموعة ''سبحانك يا بلدي'' (1979) ويعاد فتحه هنا بتنويع بصري مغاير. يبتدأ المدخل بإثبات السند، إذ تُسند الرواية مباشرة ــ ودون أي عنعنة . إلى مسلوخ الفقروردي. وأول ما يثير الانتباه هو أن هذا الاسم مركب، مركب من ''الفقر'' و''الورد''، وأنه يحيل على اسم السهروردي. وإذا كان شهاب الدين معروفا بـ ''المقتول''، فإن المُحدِّث هنا ليس مقتولا فحسب، بل هو مسلوخ أيضا. أما حديثه فيحاول أن ينحشر ــ في مستطيل عمودي داكن الأضلاع، لكن أغلبه يظل خارج المستطيل، مما يوحي بأن هذا الحديث أكبر من أن يُحتَوى أو يُؤطَّر، فهو حديث، أو بلغة النقد المعاصر خطاب، قائم على الإسراف. وأول ما يفتح به مسلوخ هذا الحديث هو تقديم شخصين ومكان. ويَرِدُ اسم الشخصين في صيغة فعلية: ''يَتْجار'' و''يُكابد''، أما اسم المكان (''ألفا'') فيرد في صيغة أول حرف من الأبجدية الإغريقية. والتقابل بين إيحاءات الاسمين واضح: فـ''يتجار''، فيما يبدو، يمارس التجارة ويجني ثمار ممارسته، إذ لا يخفى أن التاجر ــ كما عرفه **جويس** ــ هو ''ذلك الذي يشتري بسعر رخيص ويبيع

بســـعر غـال''، أما ''يكابد''، وهو اســـم ''يرحل في الكِلْس''، فكادح إلى ربه كـدحا. و''يتجار'' كائن ســادي مهووس، مسرـف في الملذات وفي تعذيب الغير. إنه كائن يمكن اختزاله في عضـوه، تمتزج في تركيب صـورته سـماتٌ من سـمات جلادي السـبعينيات وسائحي الجنس الذين بدءوا يفدون على **كازابلانكا** بعد إغلاق بيروت في منتصف ذلك العقد. يطلق ''يتجار'' العنان لنزواته الســـادية في تعذيب ''يكابد''، إذ يمزق ظهر الضحية ويرسم عليه شجرة الزقوم هذه:



وإنها لشـجرة متجذرة في الأقفال، والأقفال نهود دُعكت بملعقة الماركيز في الطســت، شـــجرةٌ أُصـــيب جذعها بالضـــمور فانكمش حتى غدا ممكنا أن يُحســـب طوله بحساب ''البون بين النار والتنور''، كما يقول الشاعر في سياق آخر. إنها شجرة شرقية غربية يتوجها الحظ، أي النصيب أو القدَر، وفي أوصالها يحرن الشبق فيجتاح كلَّ شيء متلذذا برشـف النبيذ وقضـم الحلمات. أما الأسـئلة فتظل مفاتيح تدور في الأقفال دون أن تفتحها. وكما تفتتت في الطســت الأقفال يتفتت هذا الراحل في الكلس، هذا الاســم

المازوشي الذي يهوى أن يتفتت. وخسارة ''يكابد'' كسب لـــ ''يتجار'' الذي لا تتأسس وحدته إلا في تفتت ''يكابد'' وهلاكه.

أنتقل الآن إلى ''هبوب الشـــمعدان'' لأقول عنه كلمة مقتضـــبة. إن ما يميز ''هبوب الشـــمعدان'' هو اعتماده على عناصر من الســـيرة الذاتية. فبين أمر الأم أنِ اقْرأ ونهي الأب ''لا تقرأ'' يتذبذب الصـــبي، يلمح الغمزات في قرميد القبة، ولا يدرك من الأب ســـوى ''توجع مزلاج البوابة'' الذي يذكر بتوجع المزراب. ويظل الأب قابعا في مقهى **الـگربوز** كمرمدة، يحتسي بيانات صوت العرب من حشرجة مذياع مصاب بالربو، ناشرا شاربه الأسطوري على قارعة السبسي؛ ويظل يتباهى بأميته وينهى الصبي عن القراءة. غير أن الصبي يقرأ فيتحمل وزر اختياره: ''لبست اسمي وخرجتُ/ الناس هنا كل يعتنق نهيق شمعدانه./ تأبطت جحيمي ونزلتُ/ إلى الحكمة متبوعا بنهيق شمعداني ...'' قبلنا من الشمعدان الهبوب، لكن أي شمعدان هذا الذي يصدر أنكر الأصوات؟ وأي دين أو ملة هو حتى يُعتَنَق؟ لابد أن الشمعدان هنا مصير يظل معلقا كالطائر في العنق. فبلوغ قرار الحكمة يلازمه الألم، والســـالك يظل متبوعا بنهيق الشـــمعدان: والتَّبِعَةُ ضريبة يؤديها الســـالك ليعبر من ضـــفة البراءة إلى ضـــفة الخبرة. وهكذا تنهال ذكريات الصـــبا وذكريات الشباب، ذكريات **سلا** وذكريات **فاس**، تؤطرها نغمات عروس **المزگـــلدي**: فأي صابون وأي رهن؟ ويظل حضور بهية طاغيا طوال هذا الجزء من الملحمة، ورغم أن كل من في الملحمة يحاول بالقرابين اســـترضـــاءها، فإنها تظل متمنعة لا تتراجع عن إدانتها الصاعقة:

لمعتْ في ورق الصفصاف
بهية
قالت أَقْسَمَ عشبٌ
ألا يطلع أبدا في شبر

تراب دستم فوقه
يا أحفاد **اليوطي**
مجنون من يأمل فيكمُ
يا أحفاد المارشال.

ورغم كل هذا تظل **بهية**، إلى جانب الخبز، هي المنى والطلب وهي المراد وهي الأرب. وأتمنى أن تتاح لي العودة، في فرصة أخرى، إلى هذين العملين الهامين(''حدثنا مسلوخ الفقروردي'' و''هبوب الشمعدان'') حتى أتناولهما بشيء من التفصيل.

أنتقل الآن إلى ''التفاعيل''. وأول ما يثير الانتباه فيها هو أنها كانت تسهر تحت الخِنصر. فلماذا؟ لعل الجواب كامن في هذا المقطع: ''...وتلهيت بمشهد آنسة كانت تفعل بأصابعها بترا ما كنا نفعله بزهور النارنج/ صغارا: أدنو لاأدنو أدنو لاأدنو أدنولا/ حتى لم يفضُل في كفيها إلا خنصر.'' هكذا ينوب الخِنصر الباقي عن السبابة في الإشارة إلى العنوان الذي تحيل عليه تفاعيل الدنو، نفيا وإثباتا. ويرتبط المقطع أيضا بمقطع آخر يختار الشاعر أن يضعه على مؤخرة الغلاف: ''والآن هاأنتم أولاء/ تبصرون أسماءه تتسايل/ من الظل الرضيع لخِنصره/ فبأيها ستدعونه وقد/ جاءتكم وديعته معزوفة على خازوق؟'' وترتبط مؤخرة الغلاف بمقدمته، بخلفية سديمية يتمطى عليها جسدان لبنيان يتواصلان بشبك الأصابع، ويستقر عليها مقطعان متعلقان بالأصابع والخوازيق والعزف والترتيل والتشحيم في تعالق محكم يقتضي حل مغاليقه قدرا كبيرا من التركيز. ولعل في هذا ما يجعل الشاعر يستهل هذا الجزء من الملحمة بتقديم يشبه الخاتمة. فهل تشبه الخاتمة التقديم؟ وهل ينبغي أن يكونا مختلفين؟

أيًّا كان الأمر، فإن التقديم يركز على الدور الحاسم للنكتة، ويعرض هذا الدور في صيغ فقهية وقانونية ومالية تثير دقتها الإعجاب: ''يُستحصَل بالنكتة ما لا يُستحصل بالجزية/... قد يسري مفعول النكتة بالأثر الرجعي/ النكتة لا تقبل تفويتا إلا باستفتاء/

أو تصـــويت.'' لكن أين النكتة؟ لعل النكتة في أن يُعالج موضـــوع فلســـفي جاد يرتبط بالوجود والقوة والفعل بهده الكيفية المغرقة في النزق: ''شـــتمتْ نطفتي الطِّفْلَ الذي أكونه'' ـــ لكن كيف ذلك؟ يبدو أن ذلك يتم بالانطلاق من مثل سائر، مثل شائع حتى الابتذال (''عاد بخفي حنين'')، وتوظيف المثل للتهكم، مكرا، على الدرس والمُدرِّســـة والتاريخ، ولمد صـــلات غير مشـــبوهة بين البلاغة و"الخرازة". فهنا يتمكن الخفان، المخلوقان، من تضـــليل الخالق والعبث بنواياه البريئة. فإذا كانت النية مجرد بلوغ التفوق البلاغي عن طريق لي عنق النص المقدس، فإن الثقة المفرطة في أمانة الخفين تقود إلى العدم العابث. على أن تأمل العلاقة بين النص الأصل والنص المُعارِض سَرعان ما يكشـــف عن إمكان مد التشـــبيه البلاغي ليلامس التشـــبيه اللاهوتي، حيث يصـــير المسمار فجأة هرطقة قد تُدق بكل سهولة في جبين المسيح. ويعج المشهد بأسماء لها دلالاتها التاريخية والدينية والأســـطورية والشـــعرية، حيث ترد أســـماء حُنينٍ والعطارِ (ضـمنا) وقيس وجميلٍ، وليلى وبثينةَ، ويوسـف والحلاج. فلا عجب أن تجعل دلالات هذه الأســـماء العرجونَ في النخلة يطرق فيثير الرِّيبة. لكن الســـالك يفقد في ضريح القديســـة اســـمه بعد أن حاق به اللعن، يفقد اســـمه الثنائي كأنه يفقد فردتي خف أو حذاء، فيبحر في الجبل ويمضي ـ باحثا عنه على امتداد الملحمة. ويصـادف أثناء بحثه أهوالا ســـوريالية لا تُحصى ـ: فهاهو في الحانة أمام نديم وبينهما ''طبق لم يفضـــل فيه ســـوى اســـمين''، وهاهو النســـيان جزة كثيفة داكنة والذكريات قَمْل، وهاهو الســـالك ينصح بأن يبحث عن اسمه الضائع عند ''السيد ذي الكلب''، موجَّها بذلك نحو مقام الكلب، أو مقام الهزل، ولعله مقام في الصـــوفية الســـوريالية يتم فيه عزف النزعات الكلبية على أوتار الهزل. وعند وصول السالك إلى مقام السيد يجده في وضع ممعن في الكلبنة والتكالب:

عينا الكلب على سيده والسيد عيناه على

الشاشة.
مر على الشاشة كلب أعجف
وبُعيد الساعة تقريبا كلب أعجفُ آخرُ مر.
بعدهما مرَّ وزير التخسيس
يتلو تصريحا رسميا من بند واحد
يجعل حدا لصراع الطبقات بتوزيع العازل
مجانا.

عَيْنِي على الكلب، وعلى السيد، وعلى السالك! تتلو هذا نبوءة تنطوي على التلميح بأنه ليس في الرؤوس الحاكمة أملح: ''انتهت الأخبار بإعلان عن مصرع رأس/ الغول ومولد ذي القرنين.'' وينتهي المشهد بهذا الحوار المثمر:

عاد الكلب وعلق:
''مقتل رأس الغول
ليس له في هذا الظرف
من داع معقول''
نبح السيد في وجه الكلب وقال:
''مرارا نبهتك أني لا أفهم في الحرب''.

ومثل حنين، يعود السالك فيلجأ إلى ''خله البدهي''، يجلسان متقابلين لا تفصلهما سوى تنهيدة، ويشرعان في تقشير الأسماء المسلوقة. وإمعانا في الكلبنة يُستعمل التعبير العامي في هذا السياق الباذخ: ''قشرنا يومئذ حتى مات الكلب''. وإذ يمر الخلان بدار **المقري**، تتنهد كف السالك وتسقط سبابته فوق الرخام، ويواصلان السير إلى أن تفصلهما السبل: ''خطا خطوتين أماما. خطوت إلى/ الخلف واحدةً فاختلفنا لنفسح للحلم/ أن يترجل.'' لكن لا يمر في الفسحة بينهما سوى شهقة مسلحة يكون في مرورها تأكيد لحق الاختلاف الذي ينعكس في مرآة تعكس امتيازات الأغلبية وحقوق الأقليات.

يحال السالك إلى **فاس** ليبحث هناك عن اسمه الضائع. وإذ يتسلق **''الطلعة''** يسمع تقريع أرملة توحي له بأن المتنبي سميُّه، لكنه يدرك فورا أن ''أسماء المتنبي أضيق من أن تسع اثنين'' ـــــــ غير أن المتنبيَّ يتجلى، فيما بعد، ليعارض نفسه ببيت مَكْوِي الياقة: ''أطاعن مفردا ضربَ الزمانِ/ مواعيدَ الأخسّ وخُلْقَ يَخَّانِ''. ودون أن ينتبه الحكم، تتسلل إلى هذه المعارضة، في حالة شرود، كلمةٌ أمازيغية كريهة تُحرج القاموس. يشاهد السالكُ المتنبيُّ، أو المتنبيُّ السالكُ، ماسحَ أحذية يحاول التحرش بشاعرة زلقت قدماها في بضع كنايات مذعورةٍ فتتبدى له، مع أنه يترفع على الزق والقينة، في صورة إيروتكية مثيرة: ''قرطاها يرتطمان تماما بالأبدية لما/ ترتج نوابضها.'' فياللنوابض! لكنه يدرك للتو أن القسمة تظل، في كل الأحوال، ضيزى. وقبل أن يغادر المتنبي **''الملاّح''** يدرك أن من شأن أبيات له كان قد قالها في مدح **كافور** أن تجلب عليه العار، فيتوقف في سوق الحدادين ليسمرها بقواف مضللة خاثرة حتى يدفع عن نفسه أيَّ شبهة:

وكنت دحوت الأرضَ من خبرتي بها
وصيَّرتُني دهرا ودهريَ راغمُ
فلما رأيتُ المرء بُخِّسَ سعرهُ
وباضت مخازٍ في الورى وسخائمُ
غمزتُ إلى سوق السخائم ناقتي
ووجهي مشتوم وإستيَ شاتمُ

لو كان المتنبي حقا هو الذي قال هذا، لكان في هذه الأبيات تكفير عن كل خطاياه. فهذه المعارضة المتقنة التي تلقي بالذات المتعاظمة من قمة التقويم الأحسن إلى قرار الدرك الأسفل نقلة جذرية من قعقعة المتنبي البطولية الجوفاء إلى الاعتراف بضعف وتفاهة وخزي الكائن المفرط في إنسانيته. ولعل في هذا الإدراك ما يفسر حتمية الهروب، هروب السالك في أدغال الملحمة. لكن الدَّن، كما يبوح بالسر شيخ الدنان، نصُّ

والخيشَ تأويل. وقد أنفق الخيش دهرا في مواساة الشراب/السراب. وتظل، مع ذلك جريرة التأويل كامنة في الخلط بين الوقف والإشباع. لا عجب إذن أن يجد السالك نفسه مضطرا إلى الفرار. وهكذا يبدأ هروبه الأكبر في عشرين خلون من دجنبر لتسعين وتسعمائة وألف، أي في العقد الأخير حيث لا يمكن أن يكون مرض القرن إلا مرادفا لنهاية القرن. وزيادة في التحديد، فإن اليوم كان يوم خميس. ففي فجر هذا الخميس يبدأ فرار السالك من المدينة الظالم أهلها، وذلك بعد أن يكون قد نفض الجبة بحثا عن الاسم المفقود، غير أن الاسم لم يسقط من الجبة. لا ذكر لمن في الجبة رغم أن اسم الحلاج غير بعيد في سياق الملحمة. إن أول ما يواجهه السالك في ذلك الفجر هو رداءة الشمس وبذاءة الشارع وفراغه. وسرعان ما يدرك أنه إنما يحاول الفرار في ظل أحكام عرفية تفرض حظر التبول وتسري في ذات الوقت على الشيء وعلى ضده. وفجأة يسوء حسنُ الحظ فيتعايش أبناء سام عليه السلام: يتاخم السبت الشابَات، ويساكن شموئيلُ الأعشى، وكلاهما شاعر، في نفس الجسد. وحين يتمخط شموئيل في المنديل تتناثر اللامية بالهاعبري. أما الغراء الفرعاء المصقولة العوارض فهي تارة **هريرة** وتارة **شميحة**، أوهما معا في نفس الآن. فأي الرجلين (وهما الآن واحد) يطيق الوداع؟ ومن منهما يُلهي بالصنج عريكة الهريرة؟ وأخيرا تفضي هذه التداعيات التي تسيء حسنَ الحظ وتُحسن سوءه إلى قوسين لا يمكن أن يفتحهما ويغلفهما غير تاجر البندقية:

(ضحك بفواتير
مؤداة بربا الفضل أو الإكراه البدني عدا
ما كان من الضحك على الذقن فمعفى سلفا
في الحدين الأدنى والأقصى)

فأين المفر؟ أين المفر والقوسان بالمرصاد؟ لعل الضحك على الذقون هو ما تمارسه الطغمة العبرية الآبقة التي ضبطها السالك متلبسة بسرقة مئذنة شهيرة. وتتكون الطغمة بقيادة الحاخام **بِنهارون** من ذي الإصبع والتاجر والشاعر والنائب والتائب والقبطان. ويبدو أن هذه الشخوص جميعا خبيرة في الغش والتدليس: فالشاعر، مثلا، يرابي القبطان ببيت فاحش ويلصق ذبابة في موقع كل قافية مستعصية، والتاجر يدس في جيب النائب قافية مالحة بعد أن يكون قد غير تاريخ صلاحيتها، والنائب (ولعله برلماني) يخفي في العير سؤلا شفويا ينوي أن يحرج به التاجر والقبطان، أما التائب فمنهمك في دهن الخازوق. يقتفي السالك أثر الموكب المنسل ليلا عبر براري سيناء، وحين يلمح المنسلون على البعد رعاة ونارا، يتوقفون في قلب الصحراء مستظهرين الطور، ويقررون أن يحفروا بئرا يخفون فيها مؤقتا المئذنة المسروقة. وإذ تنزلق المئذنة داخل البئر، تختفي إلا الجامور. ولأن حُخمة الحاخام تقوم على كونه أمكر أفراد الطغمة، فإنه يشكك في نواياهم متسائلا: ''خطأ عفوي؟ أم تدليس في المقياس؟'' على أن حُخمته تتفتق عن حيلة جهنمية للخروج من الورطة:

قال الحاخام: لينزع كل منكم نعله.
وبأعلاق النعل وأسقاط الأقدام
كَحَّل أعينهم وأصر على تعميد شكاواهم بالرمل
وقال لهم: ''والآن
لا مندوحة من أن تقتعدوا الجامور جميعا
بالدور. والباقون تجيء أصابعهم تتلو جهرا
وتَعُدُّ على السبْحات بعكس عقارب ساعةِ ذي الدور:
''فذروني مع خَلقي وحدي
ودعوا قبلي ينطح بعدي''
لتُضلوا أسفلكم عن أعينهم. وليحسُب كلٌّ حصته
لا تفريط.
و متمُّ الحصة آيته حين يصيح الديك ثلاثا

بالمعروف.

وتُذَكِّرُ الآية هنا بخيانة **يهوذا** للمسيح كما أنها تنطوي على صيغة الطلاق (الفراق) مدججة بالمعروف بدل الإحسان. وهكذا تكون الآية، صياح الديك، حيلةً بها تُضَلِّلُ الطُّغمةُ العبرية كل من يمكن أن يكتشف أمرهم وفيهم السالك. فهاهو يفيق على صياح الديك ليدرك أن القوم قد تبخروا فيُعَبِّرُ، بكل ما تتيحه عاميته المفصحة، عن إصراره على اللحاق بهم، إذْ غَدَا الآن يرجح أن يكونوا هم الذين سرقوا اسمه كما سرقوا المئذنة:

أقسمتُ لي باسمي الذي ضيَّعته لأَظَلُّ
أمشي خلف مِلّةِ أمِّهم حتى أرى إن كان يوجد
في ثنايا عيرهم..

فأي فرار أكبر: فرار السالك أم فرار الطغمة؟ الواقع أن السؤال ينبغي أن يظل مطروحا وإلا انتهت الملحمة. وهكذا تُعوَّض الطغمةُ المختفية بالدِّهقان الفارسي الذي تندس شتائمه في نحاس الأجراس القارعة احتفاءً بالعيد. لكن رنين الأجراس لم يكن إلا توطئة لمرثية شجية يعزفها تخت يتساقط عازفوه واحد بعد الآخر كالأوراق الذابلة: ''شَرِق الكمانُ بريقِ عازفه ولم يعد الرباب/ إلا فُتَاتًا من شهيق''. وبين غفوة الندامى واتكاء معنى الليل على الأوتار أو تشرده بين القدح والثمالة، يغفو الدّن بدوره في ركن بالحانة؛ ثم يموت المغني بعد موت العازفين. ويكون آخر من يموت هو الدَّرْبَكِيُّ الذي كان قد ''تورط في انحناء لالتقاط/ بقية من آه''.

تتوالى المشاهد السوريالية، ويشب هذا الشبق العجيب باسطا سلطانه على كل شيء، فيحل حتى في الجماد، دون أن يفرق بين باب وباب:

حين أصرتْ عذراءُ على الطَّرق تلفتت الحلْقةُ

وأشاح الصوت. تَقدَّم بعلٌ كان بجانبها ما أن
لامس بَظْرَ الحلقة حتى ارتعش البابُ وناح قليلا
ثم حَرَن.

لا عجب في أن تلتفت حلْقَةُ الباب، وأن يكون لها بظر، فحاجب الدهقان كان قد أمر النجارَ آنفا بأن يدس وقاحةً في حلقة الباب؛ ولا عجب في أن يحرن بابٌ كانت وديعته غُلمة الحديد والخشب؛ ولأن الأصوات تتداعى، فإن عين السالك تبتعد عن العذراء وتستقر على هذه السيدة الجالسة فوق النهيق:

سيدةٌ أخرى كانتْ جالسةً فوق نهيقٍ تكتب في
المِقلاة (تذكرتُ اسمي الضائع) نهداها
المبتسمان مجاملةً للهاوية أو الزلزال
كانا يستبقان معا في سفَرٍ مكُّوكيٍّ لما أنهتْ
وقفا. قرأتْ أبصارٌ خاسئةٌ ما كتبتْ:
''لا بد لصنع العَجَّة من تكسير البيض''.
علَّقتِ الدَّرْدَاءُ وقد كسَّرتِ المقلاة:
''آسفة. لابد لصنع العَجَّة من تكسير المقلاة''.

لا يمكن لنهديْ سيدةٍ تقتعد النهيق إلا أن يكونا باسمين مجاملين، أما كتابتها على المقلاة فهي أقل ما يلزم لمطابقة مقتضى الحال. وينطوي القوسان اللذان يقطع بهما السالك سرده على جرعة عالية من الغموض: فأول ما يمكن أن توحي به عبارته (تذكرتُ اسمي الضائع) هو أنه قد استرد اسمه المفقود، وبلغ بذلك مَرام سعيه، غير أن العبارة لا تعني في الواقع سوى أن السالك كان، أثناء معاينة هذا المشهد الصاخب، قد نسي اسمه، وأن كتابة السيدة على المقلاة قد ذكرته بضياع اسمه. لكن ماذا كتبت السيدة على المقلاة؟ لقد تمكنت عيون متلصصة من رؤية ما كتبته، وما هو في الواقع إلا صيغة عربية لمثل فرنسي يقرر أنْ لا بد مما ليس منه بد (On peut pas faire d'omelette sans casser les œufs)، وللمتلقي أن يتأمل في كل الصلات المحتملة بين

الكتابة والمقلاة وتكسير البيض وغيرها من الأمور التي يوحي بها عموم السياق. لكن لا بد من الإشارة إلى أن الانتقال يتم، بالانسياب اللازم، من ''العذراء'' إلى ''السيدة'' إلى ''الدّرداء'' ـــ من الإثارة إلى الكتابة إلى اليأس والدمار. ويبدو تعليق الدرداء أشد راديكالية من تحصيل الحاصل الذي أكدته السيدة المبتسمة النهدين، فهل تكون علة ذلك في غياب البيض أو في غياب الأسنان أو في تهالك المقلاة أو في عجز الأدرد الذي نصادفه في المقطع اللاحق؟ ومما يثير الانتباه في هذا المقطع تردد أصداء آيات قرآنية من سورة الزخرف، وسورة البقرة، وسورة الأحزاب، وسورة مريم. وينم رد الفعل العنيف من قِبَل الأدرد على يأس شديد قد يكون مبعثه في عجزه وعنته وفي ظمأه الماحق والماء أمامه زلال، ولهذا نسمع صيحته التي يبدأها بنداء مرخم والتي تذكر بحال أهل الجحيم كما تصفه سورة الزخرف. إلى جانب الأدرد هناك شبح الأيِّم الثكلى التي ما تزال داخل العدة، ورغم مأساتها المضاعَفة، فإن التصريح الرسمي الذي تحمله لا يسمح لها إلا ببكائين:

بكاءٍ عند دُلوكِ الشمس وآخر عند طلوع الروح.
أصابعها كانت تحتج بصوت يشبه آخر
حشرجة بستار شفاف وإضاءاتٍ خافته:
''لا تَدْعوا البابَ لغير أبيه بل ادْعوا النجار''.
قيل كذلك كان. وقيل كذلك سوف يكون.
لكن الأيِّمة ـ الثكلى كانت ..
كانت زوجَ النجار.

أيكون احتجاج الأصابع احتجاجا على قسوة الجهة التي أصدرت التصريح؟ وأي تفاعيل كانت تعزفها الأصابع؟ إذا كان لا يصح أن يُنسَب الابن لغير أبيه، فإنه لا يصح أن يُنسَب الباب لغير النجار؛ فلا عجة بدون تكسير البيض. ويبدو أن الفعل ''دعا'' قد استعمل في هذا السياق بمعنى ''نسب'' في حالة النهي وبمعنى ''نادى'' أو ''أحضر.'' في

حالة الأمر. غير أن المعنيين ـ على اختلافهما ـ متعالقان هنا: فإن كان النجار أبا للباب، فهو الأولى بالدعوة كي يسعف الباب. لكن المقطع ينتهي ـ بعد تضمين معدل ومخفف من سورة مريم[1] ـ بما يمكن أن يعتبر نقلة حاسمة من معلم خبير بالشطرنج؛ حيث يتم الكشف عن أن المرأة كانت زوجَ النجار. وبهذا ندرك أن الفقد قد شمل النجار والباب، الزوج والابن، كما شمل من قبل اسم السالك، وندرك أن الأمر والنهي في احتجاج الأيِّم الثكلى عبثٌ لا طائل من ورائه.

لكن اليأس لن يجد سبيلا إلى قلب السالك. فهو لن يكل أبدا، وستظل يده دائما ممدودة، ومن حين لآخر ستستمتع الأيام الباردة بحمام شمسي ـ بين أصابع اليد الممدودة، وقد تستريح بين ذات الأصابع ليال أضناها البحث عن سر ضياع اسمه. وزيادة في غنائية المشهد ستأتي صغار الطيور لترضع أنامله، وقد تُسْقِطُ فوق راحة اليد همسات عتاب يتبادلها العشاق. وستكون هذه اليد الممدودة شاهدة على أن قناديل الشارع تمسح أيديها في أوراق السوسن كي تُنشّفها من أسرار الضوء. لكن السالك يبدد عذوبة هذه الغنائية حين يستدرك قائلا إنه يسدل أحيانا يده الممدودة كي يدلّك صدق نواياه. فشتان بين تدليك صدق النوايا وتنشيف الأيدي من أسرار الضوء بأوراق السوسن. فهل يظل سر الاسم الضائع من بين أسرار الضوء؟

إن عالم الشاعر من الغنى بحيث يستحيل، في هذه العجالة، استكشاف كل مباهجه. حسب المرء أن يتذكر أن هذا الشاعر الذي يتمثل الأعشى وأبا تمام والبحتري والمتنبي والمعري، ويمتح من التوراة والإنجيل والقرآن، ويستلهم الزليج ورمل الماية ورصد

[1] في الكتاب المقدس يعلن المسيح أنه هو الباب:
أنا الباب. من دخل بي يَخْلُصُ، فيدخلُ ويخرجُ ويجدُ المرعى. (يوحنا: 10: 9).

الذيل، هو نفس الشاعر الذي يستطيع أن يعبر إلى الضفة الأخرى من المتوسط فيبدع قصـيدة رائعة بعنوان ''عودة القديسـين''، تحفة قد تثير غيرة **مايكل أنجلو** نفسِـه. أو يبمم شطر الشرق الأقصى فيصوغ عن الشمس والقمر وقطعة نقدية هايكو جديرا بـ **لي بو.** ويمكن القولُ إن السـمة الغالبة على شـعره هي التوظيف المتقن للنكتة وللمحاكاة السـاخرة ولكل عناصر الفكاهة والهزل. منذا الذي يسـتطيع أن يحول مثلا عاميا مثل ''شـكون يقدر يقول للسـبع فمك خانز؟'' إلى مقطوعة رفيعة عن القنفذ؟ ومنذا الذي يسـتطيع أن يأخذ كلمة ''اسـتهبال'' من العامية المصرـية، ويسـتعملها طبقا لتوجيهات أهل الاشـتقاق الذين يعلموننا أن السـين والتاء يفيدان الطلب، وبدلا من أن تدل على طلب ''الهبل'' أو التظاهر به كما هو الشـأن في العامية المصرـية، يمتد معناها ليشـمل طلب المهبل أو التظاهر بالحفاظ عليه، فينشئـ بذلك قصـيدة رائعة من مواضيعها محاولة استعادة بكارة مفتضة؟ منذا الذي يجعل المطران المتعبد المتبتل يسـتعمل الرموت كنترول بهذه المهارة: ''حين أتم صـلاة العَوْد وقبَّل/ سـبحتَه غمز الشـمعة بالعين اليمنى/ فانطفأتْ دون تردد.''؟ أوليس هذا التحكم المعجز عن بعد كفيلا بأن يغفر للمطران خطيئته العظمى **(ماكسيما كولـيا)**؟ وأخيرا، منذا الذي يركب للديك نهيقا كي يخرجه من وزن الريشـة؟ إنه بحق سـيد الهزل في زمن تحالفت فيه الجدية والرداءة على نحو غير مسبوق. ذلكم أحمد الصبر! قوله الشعر، وعشقه الخط. أما الشعزاء (بالزاي)، أولئك الذين يمدحون باعة الباذنجان، فلن يمكثوا في الأرض.