الغابة والنهر.. شعرية الفضاء الأسطوري والغرائبي
في قصيدة النثر العربية
نماذج مختارة من ٢٠١٥ حتى ٢٠٢٠

دكتور/ محمد سليم محمد عبد الصمد شوشة
الأستاذ المساعد بقسم الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم – جامعة الفيوم

ملخص البحث:

تتشغل هذه الدراسة بمقاربة شعرية الفضاء الأسطوري والغرائبي في قصيدة النثر العربية، وبشكل أكثر تحديدا تنصب الدراسة على مقاربة نمطين فقط من أنماط هذا الفضاء الأسطوري والغرائبي، هما الغابة والنهر، ويقارب حضور هذين المكانين، وأثرهما الشعري والجمالي، وذلك عبر رصد هذا الحضور في نماذج مختارة لدى بعض الشعراء العرب في المدة من ٢٠١٥ حتى ٢٠٢٠م، فتركز الدراسة على الفضاء أو المساحة أو المكان والبيئة غير المأهولة بشكل عام، حيث الافتراض بأن الفضاء من أهم تجليات الأسطورة والغرائبية، فكان التركيز على رصد ملامح البيئة البدائية أو الوحشية wilder أو غير المأهولة، وهي غالبا ما تكون مرتبطة بالأرواح الشريرة والجنّ والأشباح والوحوش ومظاهر القسوة والعنف. ومال البحث إلى تفضيل تسمية (الفضاء) بدلا من المكان؛ لأن المقصود مختلف وأوسع من المكان بأبعاده الفيزيائية فقط، وتوقفنا مع عناصر بيئية محددة مثل الغابة ودلالاتها وهي الأوسع حضورا فكانت بارزة عند صلاح بوسريف وهدى حسين وزاهر الغافري، وحاولنا أن نستكشف كيف حضرت أو تشكلت في الخطابات الشعرية وبدت متقاربة في التوظيف من صوت شعري إلى آخر، وكيف تجلت بوصفها مصدرا للخوف والمجهول والغواية، ومعبرة عن البدائية الكامنة في الإنسان المتحضر، وكيف أنها تصبح مصدرا للأنثى المغوية أو الخاطفة كذلك، وتصبح مقترنة بها، بتنوع هذه الأنثى؛ الأولى وهي عجوز قبيحة ربما ولّى وغَرُبَ جمالها وأصبحتْ خاطفة، والثانية وهي شابة جميلة فاتنة يُنتظر منها كل المتعة.

وفي البحث كذلك وقفة أخرى مع النهر الذي تجلى تحديدا عند حسن نجمي وغسان زقطان بصورة جديدة. ويبدو حضور النهر عند فتحي عبد السميع قريبا من

الغابة وفيه يجتمع الضدان من غواية اللذة أو عروس البحر أو جنياتـــه العجـــائز Old Fairies اللاتي يخطفن الرجال والشباب. وهناك مبحث أخير يبدو الأقرب نسبيا للفضاء الأسطوري الوحشي، وهو يدور حول أسطورة الغواية والأبعاد الغرائبيـــة والأســـطورية لنموذج المرأة المغوية أو الجنيات والإناث التي تخرج من الغابة أو تتربص بالإنسان في النهر، كما فيها مقاربة للأبعاد الوحشية للعلاقة الجسدية بين الرجـــل والمـــرأة أو الـــذكر والأنثى وفكرة التزاوج.

The Summary:

The Forest and the River... The Poetics of the Mythical and Exotic Space in the Prose Poem.

a study on selected models from ٢٠١٥ until ٢٠٢٠

This study is concerned with the approach of the presence of two components of poetic production in the prose poem, and they are two components; The Mythological and the weird Fiction, by observing this presence in selected models of some Arab poets in the period from ٢٠١٥ to ٢٠٢٠ AD, then focusing with greater specialization on the embodiment of these two components in space, place and environment, where the assumption that space is one of the most important manifestations of myth and exoticism or weird, the focus was On observing the features of the primitive, brutal or uninhabited environment, which is sometimes associated with evil spirits, jinn, horrors, monsters, and manifestations of cruelty and violence. We did not want to name the place, and we preferred space over it. Because the meaning is different and broader than the place in its physical dimensions only, and we stopped with specific environmental elements such as the forest and its connotations, which are the most widely present, and were prominent in Salah Bousreef, Hoda Hussein and Zaher Al-Ghafri. And how it manifested itself as a source of fear, the unknown and temptation, expressing the primitivism inherent in civilized man, and how it becomes a source of the seductive or abductive female as well, and becomes associated with it, with the diversity of this female; The first, an ugly old woman, may have passed away, and her beauty has become obsolete, and the second, a beautiful, charming young woman, from whom all pleasure is expected. In this chapter, there is another pause with the river, which was specifically demonstrated by Hassan Najmi and Ghassan Zaqtan in a new way. The presence of the river appears to Fathi Abd al-Sami, close to the forest, and in it the two opposites of the temptation of pleasure or the mermaid or his old fairies who kidnap men and young people meet. And in it a final topic that appears relatively close to the brutal mythical space, and it revolves around the myth of seduction and the weird and mythical dimensions of the model of seduced women or fairies and females that come out of the forest or lurk in the river, as well as an approach to the brutal dimensions of the physical relationship between man and woman or male and female and the idea of mating.

مقدمة: البيئة الوحشية وصراع الإنسان لترويضها:

ليست كل البيئات والأُطُر والفضاءات المكانية متساوية في معانيها وتوظيفاتها داخل الخطاب الشعري وعلاقتها بالغرائبي والأسطوري. هناك نوع من الأماكن غير المأهولة أو الوحشية أو تلك التي تكون بطبيعتها الأولى قبل أن يستغلها الإنسان، أو على الأكثر يكون وجود الإنسان فقط على تخومها ولا يقتحمها أو يعبِّدها تماما. وهذا النوع من البيئة والأماكن غالبا ما يرتبط بمشاعر الخوف والوحوش والجنيّات والأرواح الشريرة. "الأقاليم القاحلة، مثلا، التي تسكنها الهولات monsters أو الغيلان وكذا الأراضي البور، والبحار المجهولة التي لا يَجْسُرُ ملاح على الإبحار فيها، إلخ، هذه كلها لا تقتسم مع مدينة بابل أو مع الاسم المصري امتياز نموذج خاص، بل تتطابق مع نموذج ميثطيقي (أسطوري) من طبيعة أخرى: جميع هذه الأقاليم الوحشية، غير المحروثة.. إلخ إنما يتمثلها العماء، وتنال نصيبها من الكيفية غير المتمايزة، وغير المتشكلة، وهي حالة ما قبل الخلق. ولذلك كان عندما يمتلك أناس مثل هذه الأقاليم، أي عندما يبدؤون باستغلالها كانوا يعمدون إلى أداء الطقوس التي تُكَرِّر رمزيا فعل الخلق"(١). وهذا النوع من البيئة أو الأماكن تكون للذات الشاعرة علاقة خاصة بها تختلف كليا عن الأماكن المأهولة أو الحضرية.

وسواء أكان بوعي أم بلا وعي وهو الأكثر نجد أن هذا النمط من البيئة الوحشية والأماكن المجهولة أو غير المحدودة مثل الغابات والصحاري والأنهار والبحار والجبال والكهوف، كلها تثير مشاعر خاصة لدى الشاعر وتصبح محفزة على خروج معان قارة في أعماقه أو تكشف عن مشاعر إنسانية مغايرة وربما غير متوقعة. "المواقع المجهولة كالصحاري والأدغال وأعماق البحار، هي حقول خصبة تعطي مجالا واسعا لإسقاط مضامين لاواعية"(٢).

ولا يمكن أن تكون بدائية الفضاء/المكان أو البيئة ووحشيتهما أمرا عابرا، بل الطبيعي أن هذه البدائية تؤثر على تصورات الإنسان أو الفنان أو الشاعر وتحدد شكل فنه أو إحساسه بالمكان، وربما تكون محدِّدةً لهُوية فنّه أو شكل إنتاجه الشعري؛ لأنها ليست مجرد علامة، بل تصبح هذه البدائية في البيئة تجربةً إنسانيةً كاملة ذات طابع وحشي وأحيانا ما يتسم بالقسوة والعنف ويكون مصدرا للخوف ومشاعر غامضة.

(١) مرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٧.

(٢) جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، دار كلمة، سورية دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص٨٦.

"الصحيح أن التجربة البدائية نفسها مشبَّعةٌ بخيال الأسطورة ومشحونة بأجوائها، والإنسان لا يعيش موضوعاته إلا بقدر ما يعيش في هذه الأشكال؛ فهو يكشف الواقع أمام نفسه ويكشف نفسه أمام الواقع، بحيث يدع نفسه والبيئة يدخلان في ذلك الوسط المرن، الذي لا يحتك فيه الطرفان فحسب، بل ينصهران بعضهما ببعض"(١). والشاعر في النهاية ابن بيئته ويتشكل بها أو ينطبع ويتلون بما فيها من تأثيرات وعوامل تشكل وجدانَه وذهنيته التي ينبع منها الشعر.

هذه البيئة غير المأهولة حين يعيش الإنسان على تخومها فإنها ترتبط بسلوكيات أو ممارسات حياتية فيها كثير من المخاطر والارتباط بالغيب أو المجهول مثل الصيد أو الاحتطاب أو الصراع مع الحيوانات أو بعض الأشياء التي تنطوي على بعض القسوة والعنف والخوف وكلها يحيل على أفعال غيبية، فلقد "كان الصيد عملا خطرا، حيث كان الصيادون يتركون قبائلهم في كل مرة لأيام عدة، وعليهم التخلي عن أمان كهوفهم، ويخاطرون بحياتهم لجلب الطعام لشعبهم، ولكن كما سنرى لم يكن الصيد رحلة منافع فقط، ولكنه مثل باقي نشاطاتهم، كان عملا ذا بعد غيبي. كان الشروع في رحلة الصيد بالنسبة إلى رجل الشامان رحلة روحية، وكان يعتقد أن لديه قدرة على ترك جسده والسفر بروحه إلى العالم السماوي، وعندما يذهب في غيبوبة روحية فإنه يطير في الهوء ويجتمع بالآلهة من أجل شعبه"(٢).

الغابة فضاء أسطوري وغرائبي:

من بين عناصر الفضاء الأسطوري والغرائبي نجد الغابة والنهر وأشياء بعينها ذات حضور طاغ في القصيدة العربية الراهنة، ولذلك تصورنا ضرورة الوقوف معهما، لما قد يمثلان من محاور خاصة في الخطاب الشعري أو ينتج عنهما من أنساق أخرى ترتبط بكونهما مصدرا للمجهول أو الغواية والخوف والخطر.

الغابة الوحشية عند الشاعر المغربي (صلاح بوسريف) ذات توظيف خاص في خطابه الشعري المعتمد على استعادة الأساطير القديمة وإعادة صياغتها أو التغيير في مصائر أبطالها بما يشكل عالما جديدا ويطرح معاني ودلالات وتصورات مغايرة عن قصة الخلق/التكوين الوجودي وصراع الآلهة أو موقع الإنسان في الوجود، أو نشأة

(١) إرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، الإمارات، ٢٠٠٩م، ص١٣.

(٢) كارين أرمسترونج، تاريخ الأسطورة، ترجمة د. وجيه قانصو، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٧.

الوجود وأبطال الأساطير الراسخين مثل جلجامش. يقول في نص تحذر فيه نينسون الأم جلجامش من أخطار الغابة ووحوشها:

-خَطَرُ الغَابةِ أشدُّ مِنْ كُلِّ مَا رَأَيْتَ يَا ابنَ نينسون
لا تَسْتَهِنْ بِفَظَاظَةِ خَمْبَايَا حَارِسِ الأَشْجَارِ العَظِيْمَةِ
رِيْحُهُ التي تخرجُ مِن جَوفِهِ
تَجُوبُ الرُّوحَ، تَشْرَبُهَا،
لا تُبْقِي فِيْهَا دَمًا
ولا شيءَ مِنْ رِيْحِ البَشَرِ.
الطَّرِيْقُ إلى الغَابَةِ وَحْدَهُ فَخٌّ. (١)

تتشكل في هذا النص الشعري ما يعرف في النقد الثقافي بجماليات القبح والرهبة والرعب وهي العنصر الأكثر هيمنة على هذه الصور الشعرية، تنتج لدى المتلقي حالا من الترقب والخوف وتعلي من معايشته للنص، وتصنع لديه فضولا إلى معرفة هوية هذه الوحوش وطبيعتها. يقول كذلك:

خِبْرَتِي بِالخَلاءِ تُخْبِرُنِي بِهَوْلِ مَا أَنْتَ ذَاهِبٌ إِلَيْه.
لا أمانَ فِي الغَابةِ،
بَلْ، لا يَقِيْنَ فِيْهَا.
الوَحْشُ هُنَاكَ كَامِنٌ،
لا شَيْءَ يَصُدّهُ عَن قَهْرِ مَنْ يُقْدِمُ عَلَى نَزْعِ الشَّجَرِ مِنْ ظِلِّه،
أو فضّ رَتَاجِ البَابِ المُوصَدِ الذي يَحْرُسُهُ الوَحْشُ البَشِعُ.
:- امْكُثْ أَنْكِيْدُو حَيْثُ أَنْتَ مِثْلَ الغَوَانِي
لا تَبْرَحْ أُورُوكَ.
أو عُدْ إِنْ شِئْتَ إِلَى حَيَاةِ الخَلاءِ،
قَالَ جَلْجَامِشُ سَاخِرًا،
أَمَّا أَنَا
فَلَيْسَ فِي الأَرْضِ مَا يَخْرُجُ بِي عَنْ رَغْبَتِي فِي اخْتِرَاقِ صَمْتِ الغَابَةِ،
مَهْمَا جَرَى فِيْهَا مِنْ أَهْوَالٍ".(٢)

(١) صلاح بوسريف، رفات جلجامش، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٦م، ص١٥٣.
(٢) صلاح بوسريف، رفات جلجامش، ص١٥٧ و١٥٨.

في النص من الناحية البنائية والشكلية نوع من التناغم والتدفق الصوتي الذي يقربه من الموسيقى الملحمية، تتغير مستوياتها مع تغير المتحدث أو صاحب الصوت في القصيدة وبحسب طبيعة الجملة التي سينطق بها كل شخص، فنبرة السؤال ونغمته مختلفة عن نبرة التحذير أو اللوم أو السرد أو الإخبار والتفصيل، وهو ما يجعل القصيدة على قدر من التباين الإيقاعي والموسيقي يخدم المعاني التي تحملها ويجعلها تتجاوز الوتيرة الإيقاعية الواحدة، "فالقصيدة هي في الوقت ذاته بنية مؤلفة من كلمات (نص)، وهي حادثة، فعل يقوم به الشاعر، أو تجربة للقارئ، أو حادثة في تاريخ الأدب. وفيما يتعلق بالقصيدة التي تعد تركيبا لفظيا، فإن السؤال الرئيسي هو العلاقة بين المعنى والسمات غير الدلالية للغة: كصوت الحروف والإيقاع المجرد. كيف تفعل السمات غير الدلالية فعلها؟ ما هي التأثيرات الواعية واللاواعية التي تمارسها هذه السمات؟ وما هي ضروب التفاعل بين السمات الدلالية وغير الدلالية التي يمكن توقعها"[١].

بشكل واضح تصبح الغابة مصدرا للوحش بل لوحوش كثيرة، خمبايا مرة كما تصرح به، وأحيانا وحش بلا اسم محدد، وحذف الاسم يزيد من ظلال الخوف والرهبة لأنه ينزع عنه الألفة تماما. التسمية بذاتها تمنح الأشياء ألفة، أما غيابها فهي تعني مجهولية أكبر وبالتالي خوفا أشد. والنص بطابعه المسرحي أو الملحمي وتغير مستويات الصوت فيه وتعدده يصبح أكثر تشويقا وجمالا عبر تمركزه حول فكرة الغابة بوصفها محفزا يرتبط بالفعل المستقبلي لهذا البطل الأسطوري (جلجامش) وتتشكل في القصيدة بوصفها تحديا مصيريا له. ولدى بعض النقاد البيئيين أو نقاد الأدب أصحاب وجهة النظر البيئية نظرة خاصة إلى ملحمة جلجامش عموما، حين ركزوا على الجانب الرعوي فيها، ورأوا أن الغابة هي الخصم الأول لجلجامش. " وكما ينوه هاريسون أن ما يثير اهتمامنا بالملحمة أكثر من غيره هو حقيقة أن أول خصم لجلجامش هو الغابة"[٢].

وتميل بعض النصوص الشعرية عند الشاعرة المصرية هدى حسين في مجموعتها تحنيط الطائر، إلى تصوير الغابة على النحو ذاته، وتستثمر الحس البدائي الناتج عن حضورها في النص وما تمثله من مصادر للخوف والمجهول، فتجعلها مصدرا للعجوز التي بلا أسنان وهيئة غرائبية، ولكنها تزيد عن ذلك بأن تجعل تصويرها الشعري يمزج بين الآني والبدائي، وتضع العجوز المخيفة الخارجة من الغابة في مقابلة

(١) جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٤م، ص٩٠.

(٢) جرج جرارد، النقد البيئوي، ترجمة عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط١، ٢٠٠٩م، ص٤٩.

مع المدنية والحضارة الحديثة بعلاماتها مثل مترو الأنفاق ومعجون الأسنان، لتؤشر نحو وحشية متأصلة في الإنسان مهما تغير إطاره الحضاري أو زمنه، تقول في قصيدة (الجدة ذات الرداء الأحمر):

نَحْنُ الأطْفَالَ
يُعَلِّمُونَنَا كَيْفَ نُنَظِّفُ أسْنَانَنَا
نَبْرُدُ أَظَافِرَنَا
نَسْتَعِدُّ
لعجوزٍ خَارِجَةٍ لِتَوِّهَا مِنَ الغَابَةِ
بِابتسامَتِها الخَالِيَةِ مِنَ الأسْنَانِ
وبسَلَّةٍ مَلِيْئَةٍ بِالتُّفَاحِ الأَحْمَرِ
غَبِيَّةٌ بِمَا يَكْفِي
لِكَي لا تَأْخُذُ المتْرو
أو تَسْتَقِلَّ سَيَّارَةَ أُجْرَة
ما إنْ تَرانا نَطلع
مِنَ الطَّرِيْقِ السَّرِيْعِ"[1].

يصنع النص الشعري تداخلا مكثفا وضمنيا ومختزلا بين ما يراه الأطفال في التلفزيون من مشاهد تمثيلية فيها صور بدائية عن العجوز الخارجة من الغابة بفم خال من الأسنان، في صورة ترمز إلى جذور الوحشية القديمة الراسخة في الإنسان ومازالت تمتد عبر الفن وعبر رموز حضارية جديدة. صورة أولئك الأطفال المشاهدين للتلفزيون وهُمْ في أوج سلوكياتهم الحضرية أو المتحضرة مثل تنظيف الأسنان وبرد الأظافر مع صورة العجوز الخارجة من الغابة هي جوهر المفارقة الشعرية القائمة على الزمن. واختيار الأسنان والأظافر تحديدا في التعليمات المنقولة من الآباء للأبناء له دلالته على الوحشية؛ فالأسنان والأظافر هي أبرز أدوات العنف لدى الإنسان أو أول الأسلحة الطبيعية التي تمثل جزءا منه. ويمثل هذا الاختيار للأسنان والأظافر الرابط الخفي بين الأطفال العصريين وعجوز الغابة.

ومن المهم أن نركز على معنى كلمة (الجدة) في ذاتها؛ لأنها تختزل بكثافة الصلة بين القديم والجديد، تربط هؤلاء الأطفال بتلك العجوز، هي جدتهم الافتراضية، أمّ

(1) هدى حسين، تحنيط الطائر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٩م، ص١٠.

البشر أو أصلهم وجذورهم القديمة، هذه الكلمة بمفردها تثير كثيرا من المعاني وتعمل على جمع الذوات الإنسانية التي بداخل النص الشعري وربطها ببعضها، هؤلاء الأطفال المتحضرين وتلك المرأة العجوز الخارجة لتوها من الغابة.

وفي قصيدة (اللحظة المهمة) للشاعر البحريني أحمد العجمي نجده يستثمر الغابة بطابعها الأسطوري ضمن الاستراتيجية الكلية للنص الشعري الرومانسي، فيجعل لحبيبته تلك القدرات الأسطورية الخارقة التي تجعلها واحدة من أبرز القوى المتصارعة في الكون، فيرتد إلى المفاهيم الأولى عن الزواج والإغواء والحب والارتباط المقدس، ويعيد تلك الحال التي تقترب من طقوس الحب والزواج الذي في الأساطير اليونانية بين البشر والآلهة أو لدى القبائل البدائية، فالحبيبة في هذه القصيدة تبدو ذات طبيعة فوق-بشرية تجعلها مصدرا محتملا بشكل دائم للغرابة ولإتيان المعجزات وخرق قوانين الطبيعة والانتصار دائما على أي من القوى الكونية والطبيعية الأخرى.

أَرِيني وَشْمَ ظَهْرِكِ
لأتَأَكَّد أَنَّكِ مِنَ الغَابَةِ الكُبْرَى،
ومِنْ جَماعةٍ تَتَغَذَّى عَلَى زُهُورِ الضَّبَابِ
هذا الوشمُ فريدٌ مِنْ نَوْعِه
قرأتُ عَنْهُ فِي الأَسَاطِيْرِ الزَّرْقَاءِ،
فَهُوَ حِيْنَ يُلْمَسُ يُشِعُّ بَرِيْقًا
يُغَيِّرُ تَرْكِيْبَةَ الجَسَدِ، والأَفْكَارِ،
مع هُبُوطِ الليلِ
أنت في هذا الوقت بالذات
لا تَشْرَبِيْنَ سِوى الضَّوْءِ الإِنْسَانِيِّ،
تَتَوَقَّدِيْنَ بِالنَّبِيْذِ
أثناءَ الاحْتِفَاءِ بِطُقُوسِ الرَّبِيْعِ
ذِي الكَائِنَاتِ المُتَحَرِّكَةِ"[1].

من هذه النقطة السحرية في الظهر، يفارق الوشم طبيعته العصرية بوصفه أحدَ أشكال التجمُّل والزينة ويغدو شيئا آخر، خارقا وذا قدرات سحرية تعلو بهذه المرأة إلى مصاف النماذج الأسطورية الخارقة، فهو حين يرى هذا الوشم/ العلامة تحديدا يدرك

(1) أحمد العجمي، خذ ملعقة صغيرة من الجنون، سلسلة كتاب الرافد، العدد ١١١، دائرة الشارقة الثقافية، فبراير ٢٠١٦م، ص٢٣ وما بعدها.

جنسها وأنها ذات غذاء خاص ومن قبيلة تثبت نسبها لهذه الفئة من الكائنات الخارقة، طعامها زهور الضباب، وفي وقت محدد من السنة – هو توقيت الازدهار والربيع والتزاوج – لا تشرب هذه الأنثى غير الضوء الإنساني، هو توقيت مرتهن بمراسم طقسية واحتفالية، والمراسم الطقسية التي تُخرق فيها القوانين وتتحول الكائنات أو تصبح قابلة للتحول هي واحدة من الأساطير القديمة المتكررة أو المركزية التي تتبدى في ثقافات عديدة بتحويرات وتعديلات مختلفة من ثقافة إلى أخرى، وبخاصة تلك المرتبطة بتبدل الفصول ودلالة الربيع الذي يعد بداية لمواسم الإزهار وعودة الاخضرار واستعادة الطبيعة للونها الأخضر وهو عند البشر كذلك موسم التزاوج والإخصاب.

ويمثل رَجُل الغابة الجوانبَ الوحشية في التزاوج والجنس والعلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة. في قصيدة (رجل الغابات) للشاعر العماني زاهر الغافري يتجلى ذلك المعنى، حين يقول:

في ذات المكانِ
ذات الانْعطَافَة
وَجَدْتُني بَعْدَ أَكْثَرَ مِنْ أَرْبَعِيْنَ عَامًا
وَأَنَا أَمْشِي سَرِيْعًا إِلىَ غَابَةِ هُولدَرْلين
أَمْسَكَتْ بِيَدِي وَهْيَ تُشِيْرُ إِلَى ثَدْيَيْهَا:
مِنْ أَجْلِكَ اسْتَيْقَظَ هَذَانِ الحَمَلانِ يَا رَجُلَ الغَابَاتِ
وَحَطّابَ الآلِهَةِ فِي اللّيَالِي
مِنْ أَجْلِكَ تَسْتَفِرِدُ اللَّحْظَةُ بِالزَّمَنِ الذي لا يَعُودُ
خُذْنِي مَعَكَ إِلى المُلُوكِ وَهُمْ يَنْحَنُونَ لَكَ فِي أَعْرَاسِ المِيْلادِ"(١).

هنا إشارة شعرية غير تقليدية أو مختلفة لطقوس الزواج والميلاد والعود الأبدي، فهي مغايرة لأن الأنثى هنا هي التي تبادر نحو الذكر عبر صوت الغواية وأفعالها، تبادر بالكلام وتشير نحو مفاتنها، وترى الذكر حطّاب الآلهة في الليالي، وتصبح لحظة السعادة واللذة هي الزمن الذي يكون في معية الذكر، ولكننا نلاحظ هنا أن المرأة/ الأنثى تنظر للبعيد أو للخلود أو بالتحديد للحظة الميلاد وطقوسها، فهي تريد أن تكون في معية الذكر حتى يأخذها إلى الملوك وهم ينحنون للزوج في احتفالات الميلاد أي تفكر في الإنجاب، وهي طقوس قديمة لدى بعض القبائل الإفريقية التي يتقدم فيها زعيم القبيلة بالتهنئة في

(١) زاهر الغافري، في كل أرض بئر تحلم بالحديقة، كتاب نزوى، الإصدار الأربعون–أكتوبر ٢٠١٨م، ص٦٠.

هذا الاحتفال لأنهم يقدسون عملية الإنجاب في ذاتها. تلك هي لحظة الذروة والرغبة الكبرى بالنسبة للأنثى المغوية التي ظهرت لرجل الغابات واعتمد النص عليها لإنتاج شعريته ورسم أبعاد عالمه الغرائبي.

الحطَّاب هنا تصبح مفردة ثرية ولا يمكن المرور عليها سريعا لأنها تختزل معاني كثيرة وبخاصة مع تضامّها مع كلمة الليالي (حطّاب الليالي). الحطّاب هو جالب الحطب الذي يكون منه الدفء والنور، فهو مصدر لهما، والدفء غاية من غايات الحياة ومقابل للحب ونفي لبرد الوحدة والعزلة، والنور هو الرؤية ووضوح الأهداف. فكل هذه المعاني يمكن استنتاجها من مناداة الأنثى للذكر بـ(حطاب الليالي) وهو تعبير يختزل رؤيتها له ولما يمدها به أو يملك أن يمنحها إياه.

والجميل أن يتعمد الشاعر في هذه المجموعة الشعرية ترتيب نصوصه بحسب ارتباط الموضوع. ففي النص التالي مباشرة لرجل الغابات يضع نصه الآخر عن تلك الأنثى التي تصبح هي ضحية الغواية هذه المرة؛ لأن الرجل أغواها باللذة، ويعتمد الشاعر في هذا النص نسقا من الرمزية والإيحاء والتلميح والتكنية في التعبير عن اللذة الجنسية تجعل للمتلقي دورا بارزا في الفهم وإنتاج الدلالة وهو ما يسهم في إعلاء القيمة الجمالية؛ لأن المتلقي يصبح شريكا وليس مستقبلا سلبيا على الدوام. يقول الشاعر في هذا النص الذي عنوانه (ستأتي):

كُنْتُ أَعْرِفُ أَنَّهَا سَتَأْتِي
ستأتي إليّ تلكَ اللحظةَ وديعةً، هادئة
مَرْحَى.. مَرْحَى، أنا هنا الرجاء
خُذِينِي إلى البَرَارِي حتى أودِّعَ طفولتي
هذا مطلبٌ
أخيرٌ مِثْلُ عَيْنِ السَّمَكَةِ المَيِّتَةِ
لست خائفا بعد أن فجرّت الصخرة
وانْسَالتْ مِيَاهُ اليَنْبُوعِ"([1]).

المساحة المتروكة المتمثلة في هذا السطر الذي تم تركه فارغا في التنضيد هي جزء من الدلالة، لأنه دال على المساحة الزمنية التي يكون فيها التزاوج وترك النسل وفيها ما فيها كذلك من اللذة والمتعة. هنا ربما تكون البيئة الوحشية هي الجسد نفسه قبل

([1]) زاهر الغافري، في كل أرض بئر تحلم بالحديقة، ص٦١.

لقاء الذكر، فالأمر خذيني إلى البراري حتى أودع طفولتي هو تصوير للجسد بالغابة أو البراري أو البيئة التي تحتاج إلى زرع وحرث. من جماليات هذا النص أن جعل العلاقة الجسدية الطاغية بقوة لذتها الحسية في أول اللوحة جزءا من بنية كاملة ودورة حياتية مكتملة تصور دورة الخلق من الميلاد والموت واللذة التي بينهما. ومن القيم الدلالية نحصل على بعض الأفكار الخاطفة التي هي في الأصل أفكار مركزية أو كلية مما يمثل أفكارا وجودية ضاغطة مثل فكرة الزوجة التي في الأساس أم، والمقصود هنا فكرة الأنوثة نفسها، لأنها هي الأصل كما في أغلب الأساطير القديمة، فالمرأة هي الأرض والطبيعة وهي التي تنبت فيها البذور والحبوب، فالأرض في الأساطير والكتب المقدسة هي الأم بينما الذكر هو المطر أو الماء الذي يتسبب في الإنبات ليس أكثر. وبحسب نورثروب فراي، "فإن إحدى الصياغات المتكررة كثيرا لهذا الموقف من الطبيعة يتمثل في الأرض– الأم التي يولد منها كل شيء ويعود لها كل شيء عند الموت. وهذه الأرض– الأم هي صورة يسهل فهمها جدا من صور الطبيعة الطابعة، وهي تكتسب ما فيها من استواء أخلاقي للضدين"[1]. بما يعني أنها مزيج من الخير والشر، مزيج من النماء والجفاف والجمود، الحياة والموت.

وكما لو أنه ثمة اتفاق بين كافة الشعراء في مفاهيمهم على أن المرأة ابنة الغابة الأسطورية التي هي مزيج من اللذة والمجهول والخوف، يقول قاسم حداد عن المرأة التي يجعلها ساق الرجل التي يمضي بها في الوجود، كاشفا عن قدر مكانة المرأة عموما وكيف يتحتم على الرجل الحفاظ عليها، يقول في قصيدة (لا تدعها تنكسر):

قَصَبَتْكَ الذَّهَبِيَّةُ،
منْحَةُ الآلهة، وَنِعْمَةُ الغَابَاتِ الأُسْطُورِيَّةِ
انْتَخَبَهَا اللهُ لَكَ لِكَي تُغَنِّي بِهَا الحَيَاةَ بِأَجْمَلِ أَغَانِيكَ، وتَغْزِلَ بِهَا أَشْرِعَةَ أَحْلامِكَ البَهِيَّةَ وَتَسْعَى بِهَا مِثْلَ جَنَاحِ الرَّحْمَةِ نَحْوَ نُورِ الرَّاحَةِ وَحَرِيْرِ الحُبِّ"[2].

هذا جزء من نص طويل كله عن المرأة/ الأنثى وأهميتها في الوجود، وتطرحها المخيلة الشعرية عبر صور جديدة بأن تجعلها ساق المرء وتعدد في أدوارها بشكل طريف، ولكن لفت الانتباه هنا أن التصوير الشعري جعل المرأة نعمة الغابات الأسطورية ومنحة الآلهة، ليعود بها إلى بداية الكون وقصة أول رجل وامرأة في الوجود

(1) نورثروب فراي، المدونة الكبري، ترجمة سعيد غانمي، مشروع كلمة أبو ظبي ودار الجمل بيروت لبنان، ٢٠٠٩م، ص ١٣٦.
(٢) قاسم حداد، ثلاثون بحرا للغرق، دار المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط١، ٢٠١٧م، ص٧٩.

ولقائهما في غابات الوجود، ليتماس مع قدم هذه العلاقة ويستمد تجذرها وعمقها الإنساني من معنى الغابات الأسطورية التي تعني بالضرورة الإيغال في البعد والأقدمية وكذلك اللذة ومعنى الأنس والألفة وتجاوز الوحشة.

النهر فضاء أسطوري:

تبدو صورة النهر في بعض النصوص الشعرية قريبة في الوحشية والتقديس والغرائبية من الغابة بحسب التصوير السابق عند بعض الشعراء، فالنهر مصدر الأرواح والجنيات ويجمع بين اللذة والعذاب أو الضياع معا. وسوف نتناول تفصيليا في موضعين آخرين ما يرتبط بالنهر تحديدا من نموذجين متناقضين للمرأة؛ النموذج الأول هو الأنثى المغوية، والثاني يدور حول الأم ورغبة الذات الشاعرة في التحول إلى سمكة عند الشاعر المصري فتحي عبد السميع أو نموذج التحول الفعلي عند الأخ الذي جذبته جنيّة وكبرت سمكة في صدره وتحوّل بالفعل إلى سمكة، ونستكشف رمزية هذا التحول وعلاقته بالجَنَّةِ أو النعيم في العالم الآخر أو بالعودة إلى رحم الأم، يقول فتحي عبد السميع في صورة إجمالية عن النهر:

يُخِيْفُنَا النَّهْرُ
لأَنَّنَا لَمْ نَنْضُجْ بَعْدُ
يُرْعِبُنَا حِيْنَ نَنْضُجُ جَيّدا
غَرْفَةٌ بِيَدِي وَأَشْرَبُ
غَرْفَةٌ وَأَغْسِلُ عَظْمِي
أَخَافُ مِنْ سَمَكَةٍ تَكْبُرُ فِي الصُّدُورِ
كُلَّمَا اتَّسَعَ نُزُولُنَا فِي المَاءِ".(١)

فالنهر هنا هو رمز للمجهول والخوف، رمز للطهارة والنقاء وكذلك القوى الغيبية الأخرى غير المرئية. فهو نموذج يجتمع فيه الخير والشر ويصبح فضاء لا مفر منه أو يمكن الاستغناء عنه، وفي الوقت نفسه لا يمكن الاندماج الكامل في غابته إن جاز التعبير.

وعند الشاعر المغربي حسن نجمي نجد قريبا من هذا التصوير للنهر بوصفه فضاء سحريا يكون موئلا وموطنا للأشباح وأرواح الموتى، يقول:

الأَرضُ مغتَبِطةٌ بالنَّهْرِ –

(١) فتحي عبد السميع، أحد عشر ظلا لحجر، ص٣٠.

والسَّرْوَةُ وَحِيدَةٌ.

غيمةٌ مِنْ نَوَارِسَ
تُحرِّكُ الظِّلَّ المُنْبَسِطَ عَلَى المَاءِ.

ثَمَّةَ مَمَرَّاتٌ مُتْرَبةٌ –
تَنْحَدِرُ مِنْهَا أَشْبَاحُ المَوْتَى لِتَشْرَبَ[1].

فالنهر هنا لا تحتاجه الحياة والأحياء فقط، بل يحتاجه كذلك الموتى، يحتاجه الوجود بماديته، تفرح بالنهر الأرض لأنها اقترنت به وتزوجته، بينما السروة بقيت وحيدة. والمقابلة بين السروة والأرض هنا في الحال الشعورية هي أحد مواطن الجمال الأدبي، لأنها في أقل الكلام خلقت حالين متعارضتين من التزاوج والوحدة، بدون التعبير المباشر عن الارتباط أو هذا الزواج بين الأرض والنهر.

وأسطورية النهر وغرائبيته عند حسن نجمي ليست محصورة في تصويره بوصفه مكانا للهولات والغموض ومصدرا للمجهول فقط، بل يتحقق لديه أكثر حالات التصوير الشعري ثراء وتنوعا للنهر، فهو أقرب لبطل أسطوري يعاند الزمن ويبحث عن ميلاده الجديد ويولد من موته، أي تتحقق فيه أسطورة العود الأبدي والميلاد الجديد الدائم والأزلي، هو بطل أبدي يمر على كل عناصر الطبيعة ويكون ذكر التزاوج ويعاشر كل شيء في الطبيعة وينتج ويثمر ويحمل الأشياء، وله أفعال وصفات كثيرة وغريبة أو غرائبية، ويصوره بإدهاش يتجدد بتجدد تدفق النهر وتجدد النظر إليه ومتابعته في وحدته. هو غابة من المرايا ومن الضوء الفضي والساعي إلى حتفه في البحر وغابة أملاحه على حسب التصوير الشعري، وهكذا في عديد الصور التي تصنع من النهر كائنا أسطوريا خرافيا مدهشا.

أَقِفُ عَلَى الضِّفَّةِ اليُسْرَى –
جِهَةَ الجِسْرِ القَدِيمِ.
صَبَاحُ يَوْمِ أَحَدٍ مَجْرُوحُ الضَّوْءِ.

النَّهْرُ في اتِّجَاهِ البَحْرِ.
يَتَحرَّكُ بَطِيئاً كَسَيْلٍ مِنْ مِلْحٍ –

(١) حسن نجمي، فكرة النهر، دار خطوط وظلال، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م، ص٣٥.

مُلْتَفّاً عَلَى نَفْسِهِ مِثْلَ غَابَةٍ مِنْ مَرَايَا.

أَقِفُ وَحِيداً.
أُنْصِتُ لِأُغْنِيَّتِهِ الحَزِينَةِ:
فِي الطَّرِيقِ إِلَى البَحْرِ أُدْرِكُ هَزِيمَتِي.
أَعْرِفُ أَنَّنِي أَسْتَسْلِمُ.
أَعْرِفُ أَنَّنِي سَأَذُوبُ فِي مِلْحِ البَحْرِ.

مَا أُفَكِّرُ فِيهِ:
كَيْفَ يُعِيدُ الانْتِشَارَ؟
كَيْ يَعُودَ إِلَى نَبْعِهِ البَعِيدِ الدَّافِقِ –
لِيَبْدَأَ".(١)

من مراكز الجمال الأدبي وبؤره هنا إذا جاز التعبير ما يتمثل في السؤال: (كيف يعيد الانتشار)؛ لأن هذا السؤال يحمل بداخله تصوير النهر بهذا النمط الأسطوري ويجعل منه نموذجا يعيد خلق نفسه ويعاند موته ويعود إلى النبع، ليكرر رحلته مرة أخرى وكأنه يلهو في غابة الوجود أو مثل طفل يلعب في ملاهٍ ويكرر التزلج على الممر المنحدر. وبالنص جماليات أخرى كثيرة مثل تعدد الأصوات أو تشخيص النهر وترديده لأغنية موته الحزينة وكأنه شاعر ينعى نفسه قبل الأوان.

وعند الشاعر الفلسطيني غسان زقطان يتشكل النهر بصورة غرائبية، حين تخاطبه الذات الشاعرة كما لو كان بطلا أسطوريا خارقا قادرا على منح أشياء كثيرة للعائدين إلى أرضهم وأوطانهم، يصبح النهر مركزا للمكان وربما للوجود، ومحركا للإنسان، وهذا التكرار الابتهالي في مناداة النهر بما يشبه التوسل يجعله كائنا علويا وليس مجرد ممر مائي، ويصبح نافذة يعود منها الموتى أو الغائبين جميعا، وفيه تتم مناداة أسماء الموتى واحدا واحد فكأنهم يبعثون فيه من جديد، يقول في قصيدة (يا نهر خذ أهلنا للشمال):

مِنْ جِهَةِ النَّهْرِ كَانوا يُعِيْدُونَ نَفْسَ التَّرَانِيْمِ.
التَرانيمُ كَانتْ تُذَكِّرُنِي دَائِمًا بِالضَّبَابِ الذي يَصْعَدُ النَّهْرَ،
يُلْقِي بِأَشْبَاحِهِ فِي الحُقُولِ وأَقْنِيَةِ الرَّيّ.

(١) حسن نجمي، فكرة النهر، ص٩٨.

مِنْ جِهَةِ النَّهْرِ جَاءَ جُنُودٌ مُشَاةٌ وألقوا هَزِيْمَتَهُمْ نَحْوَنَا.
بَعْدَهُم جَاءَ رَتْلٌ بِأَوْسِمَةِ النَّصْرِ
في آخر الرَّتلِ قَتْلَى كَثِيْرُونَ كَانوا يُعِيْدُونَ هَذِي التَّرَانِيْم للنهر.

يا نهرُ،
يا نهرُ،
خُذْ أَهْلَنَا لِلْشمَالِ
أَعنْهُم عَلَى الجُوْعِ وَالبَرْدِ والرَّيْحِ
خُذْ صورَ المَيِّتِينَ وَخُذْ خُبْزَهُمْ
قَدْ يَجُوعُ المُسَافِرُ،
خُذْ مَعَهُمْ صَمْتَهُمْ فِي العَشِيّاتِ
لمَّا تَنَامُ الطيورُ وَتَسْعَى المَفَاتِيْحُ".[١]

والنهر هو أحد أهم العناصر الطبيعية تقديسا وارتباطا بالأساطير وبخاصة عند المصريين القدماء، "فيعتبر التعميد المطهر (وعب) إحدى الخطوات البدائية التي تسبق أي عملية طقسية مصرية. ومن خلال هذه الطقوس يتم غمر الشخص المعني بأكلمه في النهر المقدس، وهكذا، تغادر روحه (بصفة رمزية) نمطا سابقا من الحياة الدنيا، لكي يولد بحالة وعي ويقين جديد"[٢]. واكتسب نهر الأردن تحديدا قدسية أكبر بعد تعميد المسيح به. ونهر النيل عند المصريين القدماء هو بذاته يعد أحد الآلهة[٣].

في البداية كان النهر في النص السابق شاهدا على الأحداث وموت أجيال وخسارات الحرب والأرض، ثم كان بعد ذلك صاحب فعل وقوة كونية كبيرة، يمنح الدفء ويأخذ أشياء الوجود وأسبابه من الطعام والخبز ويحتفظ بها كأنه يخبئ أسرار الحياة ويخلد القضية الفلسطينية ويحافظ على شعبها دون تفريق بين أحياء أو أموات، فهو الشاهد وحافظ التاريخ والبشر، وهو المعين على البرد والجوع، ومانح الرحمة والجمال والحب بحسب ما يأتي من بقية القصيدة.

وربما يعدّ النهر والغابة هنا بوصفهما فضاءً للأسطورة والغرائبية رابطا منطقيا ينقلنا إلى المبحث الثالث فانتازيا الأنثى الوحشية وأسطورة الغواية؛ لأنهما مصدر للمرأة

(١) غسان زقطان، مشاة ينادون إخوتهم، مؤسسة قطر للنشر بلومزبري، الدوحة، ط١، ٢٠١٥م، ص١٩.
(٢) روبير جاك تيبو، موسوعة الرموز والأساطير الفرعونية، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد ٤٨٢، ٢٠٠٤م، ص٣٢٧.
(٣) السابق، ص٣٣٣.

العجوز المغوية أو الجنيَّات الجميلات أو نافذة للفرار إلى عالم السحر والخرافة والتمرد على الواقع.

فانتازيا الأنثى الوحشية وأسطورة الغواية:

عند كثير من دارسي الأسطورة ثمة ربط بين المرأة وعلاقتها مع الرجل بالأساطير، أي العودة إلى الجذور الأسطورية لفكرة التزاوج والتقاء الذكر بالأنثى، وكذلك تربط الأساطيرُ بين الوحشية والعلاقة الجنسية وطقوس الذبح والأضحية في الأعياد، ولهذه العلاقة الجسدية بين الذكر والأنثى أبعادها الراسخة القديمة الممثلة لنموذج الإنسان الأول أو البدائي(١). وهذا التصوير الوحشي والأسطوري نلمسه لدى بعض الشعراء العرب المدروسين، ويتجلى عبر عدد من السمات أو الرموز المختلفة من شاعر لشاعر، فنجد مثلا منهم من يربطه بنموذج الأنثى الخارجة من الغابة المجهولة أو يربط بشكل عام بين الأنثى والغابة أو الأنثى والعوالم الخفية أو عبر نموذج المرأة المغوية التي تسحب الذكر إلى مكان بعيد مسحور وتمتص دمه. ومثلما هناك المرأة المرتبطة بالغابة فالرجل كذلك يخرج أحيانا للمرأة من المجهول ولذلك هناك رجل الغابة، وهو تجسيد لنموذج الإنسان الأول ولقاء الأنثى بالذكر في الطبيعة. وتنسحب على العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة لدى بعض الشعراء ظلال القسوة والوحشية والعنف.

والأرواح الشريرة والجن والعفاريت الأنثوية المغوية بشكل خاص يمكن أن تُعَدَّ من المكونات الثابتة عند فتحي عبد السميع، في شعره كله من البداية، وفي المجموعات الأولى وفي قصيدة التفعيلة مثلما هي في مرحلته المتأخرة التي يكتب فيها قصيدة النثر، وقد تفلح مع هذه الأرواح تقديم الهبات والعطايا وقد لا تفلح، يقول في ديوان فراشة في الدخان:

مَازلتُ أَذْكُرُ
عندما جَدَّفْتُ أولَ مَرَّةٍ فِي النّهْرِ
شَدَّتْنِي عَجُوزٌ مِنْ نِسَاءِ الجِنّ
وَحْدِي
صِرْتُ أَقْفِزُ
ثم أَهْبِطُ
صَارِخًا

(١) ميرسيا إلياد، الأساطير والأسرار والأحلام، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة السورية ٢٠٠٢م، ص٧٥.

حتَّى أتَى صَيَّادُ أَسْمَاكٍ
وَخَلَّصَنِي[1].

من المهم هنا أن نشير إلى كون هذه الروح الشريرة الخاطفة في النهر أنثى، وهي تجسيد مرعب لفكرة النداهة وللغواية والرغبة الجسدية، ومن جماليات التركيب والبنية الشعرية في هذا النص هو المقابلة في هذا التعبير (صياد أسماك وخلصني)، ففي الرجل نفسه يجتمع الضدان، يصيد شيئا أو روحا حرة ويخلص أخرى كانت ستقع صيدا للجنية العجوز.

وترتبط الجنيَّات الإناث بشكل خاص عند فتحي عبد السميع بالنهر، فالأخير مصدر للخير والخوف والرهبة والشر أحيانا، يبدو النهر عالما شديد الاتساع، ينفتح على عوالم خفية وراءه، فيه الرزق والخير والتطهر وفيه الغرق والموت والجن التي تخطف الأولاد والشباب وتنتقي منهم. هنا لا يمكن تجاهل أن هذه الروح الغريبة أنثى فهي من نساء الجن، قريبة الصلة بالنداهة التي في البراري والأماكن الموحشة وغير العامرة والمأهولة بالمجهول لا بالإنسان. وهي عجوز لا تقدر على الغواية بالجمال وسحب ضحيتها وراءها بإرادتها فلا مجال أمامها غير الاختطاف القسري، وهو مختلف عن سحب النداهة، لأن فيه مجالا للتخليص بقوة أخرى، أما الذهاب بالغواية والإرادة والانسحاب وراء الجمال فلا مجال فيه للعودة أو الإنقاذ، ويصير فيه الضياع أبديا. يتسم هذا الصراع في المشهد الشعري هنا بالطابع الحركي والشد والجذب والمحاولة ومحافظة الخطر، فيكون فيه تشويق ناتج عن ضبابية مصير الذات المختطفة التي لا يحسمه إلا الجزء المتأخر من النص حين يكشف عن إنقاذه بعد ذلك على يد صياد السمك الذي يظهر هو الآخر بشكل مفاجئ.

ولغة النص ذاتها تتسم بالحركية التي ينميها الفعل المضارع (أصعد أهبط) لتتناسب مع الحال الشعرية التي تجسدها أو تقارب تصويرها، ليكون من تناغم اللفظ مع المعنى نوع من الاتحاد والانسجام الذي يجعل القصيدة كيانا واحدا، فيشعر القارئ حين يصل إلى هذين الفعلين (أصعد أهبط) بذلك الولد الذي يغطس في الماء ويطفو مرة أخرى ويشعر بشدّ العجوز له وكأنه يعاين ذلك بنفسه. ليكون سكان الماء العميقة والمناطق والمساحات المجهولة في النهر مثل تلك الأرواح التي تسكن رماد الفرن وتحتاج إلى طقوس خاصة تقي شرها بحسب ما سيأتي في فصل الطقوس الشعبية.

---

[1] فتحي عبد السميع، فراشة في الدخان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٢ وما بعدها.

في نص آخر يختلف الأمر وتصبح الغواية من نساء الجن مطلبا وهدفا للذات الراغبة في الفرار وإن ارتبطت بالنهر كذلك، يقول فتحي عبد السميع:

ما إنْ أَرَى نَهْرًا
يطرِّزُ خُضْرَةَ الكُثْبَانِ
أو يَمْضِي إلىَ أَبَدِيَّةٍ
حتَّى أُبَعْثِرُ مَا عَلَيَّ مِنَ المَلابِسِ
ثُمَّ أَقْفِزُ
كي أَزُفَّ الرُّوحَ للأسْرَارِ
أَهمِسُ:
لو فتاةٌ مِنْ بَنَاتِ الجنِّ تَجْذِبُنِي
وأبقى سَابِحًا
حتى أُعَبِّئَ بالمسرَّةِ كُلَّ جَيْبٍ فِي الجَسَدِ(١).

النهر هنا نقيضُ الأسوار التي جاءت في أول النص؛ لأنه ينفتح على حيوات جديدة قابلة لأن تندمج فيها الذات الشاعرة، بخلاف سور الحديقة الذي ينغلق على حيوات وعوالم وخيرات وفواكه يتمناها الشاعر ولا يطالها أو إذا فكر فيها لا يجد أمامه غير مخاطر السرقة. والحال الشعرية كلها تعبر عن رغبة جامحة في الالتحام بالطبيعة. "وهذه الحال من الرغبة في الالتحام بأشياء الوجود وعناصره تعكس قدرا من حنين الإنسان إلى الطبيعة أو الصورة البدائية من حياته القديمة التي كان ملتحما فيها بكل شيء في الطبيعة ومغموسا بها، "إن الطبيعة روح حية تتبدى في كل مفردة من مفردات الوجود، تسيل في مفاصل الإنسان البدائي معلنة بلسان فصيح، توحدها فيه وامتدادها في فاعليته الحياتية حتى إنه لا يستطيع أن ينفك من الإيمان بقدرتها على التأثير المباشر على سيرورته، فيعمد إلى تشخيص الأشياء التي تحيط به"(٢).

وعند الشاعر الأردني موسى حوامدة نجد نموذج الأنثى المغوية الخالصة في شرورها. تصبح نموذجا مركبا، يخاطبها بيأس وندم وحزن كبير ملبسا إياها قناع (ميدوزا) أو (ميدوسا) وهي حسب الأسطورة الإغريقية الفتاة الجميلة التي ضاجعت حبيبها في المعبد فغضبت عليها الآلهة وحوّلتها إلى امرأة قبيحة وشعرها ثعابين،

(١) فتحي عبد السميع، فراشة في الدخان، ص١٦ وما بعدها.

(٢) عبد الستار عبد الله البدراني، السحر المضاد قراءة أنثروبولوجية إجرائية في المكونات الأولى للقناع، كتاب الرافد، العدد ٩٧، يوليو ٢٠١٥م، ص١٥.

فأضحت رمزا للتشوه والقبح وتسقط اللعنة على من ينظر إليها فيتحول إلى حجر، يقول حوامدة:

آه ميدوزا اللعينةُ
كَتَبْتُ فيْكِ مَا لَمْ يَكْتُبْهُ عَاشِقٌ
وَمَا لَمْ يَسْرِدْهُ رِوَائِيٌّ ثِرْثَارٌ
مَلأْتُ يديكِ بالقُبَلِ
شَعْرَكِ بِالوُرُودِ
وجَسَدَكِ بالحريةِ
كنتُ أَنَامُ عَلى شَوْكِ الهَدَايَا
وأرَى حَرِيْرَ الكَلامِ
في بُحّةِ صوتكِ الخشن
بينما قطراتُ السُّمِّ تنزُّ من فَمِكِ(١).

هنا ميدوسا تصبح معادلا لكل أنثى شريرة منحها هو شيئا جميلا وأضاف لها فأخذت منه وانتهكت روحه وكبلتها، ويتمادى النص الشعري في وصف شرورها في تدفق وإيقاع مندفع يعكس قدر ما في الصوت الشعري من الغضب والندم، وتحضر الجمل الإنشائية بكثافة لتجسد وتحمل هذه الموجات من الانفعال والغضب.

ويجعل الشاعر موسى حوامدة العلاقة الجسدية بين المرأة والرجل أشبه برحل الصيد في البحر، وقد أشرنا من قبل إلى ما في الصيد من معان أسطورية ودينية مثل مواجهة المخاطر والأهوال أو المجهول، فيتقنّع بشخصية أوديسيوس الأسطورية حين كان يتجول في الأرض غائبا وعاد إلى بينيلوبي المنتظرة الوفية، يقول:

أسْتَمِيْحُ أُوديسيوس وأقولُ
سَتَنْتَهِي كلُّ يَومِيَّاتِ البَحْرِ
ويعودُ البَحّارُ إلى خَسَارَاتِه القَدِيْمَةِ"(٢).

وهو نص طويل يقارب العلاقة الجسدية برمزية ولغة موحية ويحولها إلى ما يشبه رحل البحار في البحر، وينشغل بثقل انتهاء الرحلة وعودة البحّار إلى خساراته القديمة، والجمال الشعري في هذه اللوحة المكثفة ينتج عن تمديد الزمن وما يَنْتُجُ بشكل

(١) موسى حوامدة، أمضي إلى العدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧م، ص٤٢.
(٢) موسى حوامدة، تجبر خاطر الغريب.. وردةً، موسسة أروقة للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م، ص٧.

عام عن هذا التشبيه، فكأن هذه العلاقة الجسدية بين الذكر والأنثى ممتدة في زمنها إلى ما يجعلها يوميات البحر، والصورة بذاتها موحية وغير مباشرة لأن القارئ سيتخيل ما يمكن أن يلاقي البحار في البحر من المفاجآت والاكتشافات وهي بالطبع تحيل على اكتشافات الجسد.

وفي كثير من قصائد هذه المجموعة الشعرية نجد نسقا من تشبيه المرأة بالطبيعة، وتغلب على مشاهد تصوير العلاقة الجسدية والتقاء الأنثى والذكر بمفردات الطبيعة ومشاهدها، من الأمطار والأنهار والبحار والخلجان وغيرها الكثير، يحيلنا إلى نمط من الطبيعة البكر والرغبة في التعمير أو الترويض والانجذاب من الذكر/ الرجل إلى النمط البدائي وإلى أداء دوره في تحويل هذه الطبيعة إلى شكل أهدأ أو أحيانا يرغب في الانصهار فيه والاستسلام لقواها رغبة في الاندماج والتوحد. وثمة كذلك نسق من مطابقة اللقاء الجسدي مع لقاء الحرب، ويستخدم فيه مفرداتها من الأسلحة والقتال والكر والفرّ، وهو ما يحيل على حال من القسوة البالغة والميلاد الجديد أو الموت، فالإنسان في هذه العلاقة واقع بين حالين؛ إما النجاة والعودة وهو ما يعني ميلادا جديدا أو الموت والبعث في حياة أخرى.

وفي قصيدة (جِنِّيَّتِي) نجده يميل إلى تلبيس حال العشق والالتقاء بينه وبين حبيبته ببعض الغرابة والفانتازيا، فيصور نفسه عفريتا وحبيبته جنيّة زرقاء، وفي التراث الشعبي الجن الأزرق هو ذلك الذي يكون أشد خطرا وحنكة ومعرفة أو إلماما ويقدر على ما لا يقدر عليه غيره.

وإذا توقفنا مع هذا النص وهو بعنوان (في يدك مفاتيح الخلود) سنكتشف أبعاد تلك الرغبة من الحنين إلى البدائية والوحشية في العلاقة الجسدية مع الأنثى، حيث تتفجر فيه حال من المصارحة والحنين إلى الطبيعة البدائية في مقابل رفض كافة مظاهر الحداثة المهيمنة على الحياة والتمرد عليها لصالح النموذج الوحشي أو البدائي، يقول:

لا تظنّي أنَّ الحداثةَ هي التَّعْويْضُ الأمثل للحصانِ الأبْيَضِ
لازلتُ أُفَكِّرُ باخْتطَافك عَلَى طَرِيقَة القُوقَازِ
لن تَمْنَعَنِي الشَّبَكَةُ العِنْكَبُوتِيَّةُ مِنَ التَّفْكِيْرِ بِطَرِيقَةٍ
تقليدية
ولن تفكَّ رَعويَّتي الموبايلاتُ
والإيميلاتُ اللاهبةُ

والشاتُ المضيءُ
أريدُ الاحتفاظ ببدائيةِ الغَجرِ
أتخطّى التقاليدَ الأرستقراطيةَ
في تقديمَ كؤوسَ الواين وبُوكيهات الوردِ
مازلتَ جائعا إلى مُمَارسةِ الحبِّ
وَفْقَ العُصُورِ البِدَائِيَّةِ"(١).

وهي قصيدة طويلة أقرب إلى مناجاة الحبيبة والابتهال لها كأنها في مكان فوقي أو يستعلي على ما هو بشري وتبدو نظيرا مقابلا لكل ما في الكون والطبيعة، أو كأنها كائن سحري أسطوري يحمل مفتاح الخلود وبيدها وحدها أسبابه، وهذا ما يتضح من العنوان، لكن هذا المقطع الأخير المقتبس هنا دال بوضوح على سمت خاص في الالتحام بالأنثى والشكل الأمثل للعلاقة الجسدية بها وفيه ارتداد إلى الجذور البدائية الكامنة في النفس البشرية والحنين إلى تلك الحال القديمة المناقضة لكل ما زركش حياتنا من التكنولوجيا والميديا والتواصل عن بعد، في رغبة إلى طيّ المسافات وحرقها لتحقيق الالتحام والاندماج الكامل في أنثاه. والرغبة في تخطي التقاليد الأرستقراطية أو الوسائل التكنولوجية في الاتصال هي كناية عن الرغبة في التحام مادي سريع أو دليل على عطش الفرع وحنينه وجموعه أو اندفاعه نحو الأصل. فالأنثى هي هنا الأصل والفرع يرتد إليها في جوع ونهم.

ويشكِّل أحمد الشهاوي أنثاه بصورة غرائبية أقرب لساحرة قاتلة ممتلئة بالعنف والهيمنة على المساحات والأماكن، وهي صورة تبلغ حد بعيدا من الرعب والتشوه، يقول:

صَارَتْ لِي
كأنَّ يَمِيْنَهَا خنجر
وعينيها حذاءان منسيّانِ من زمان فائت
وَفَمُهَا أُنْبُوبُ مَجارٍ ضَخْمٌ لِمَدِيْنَةٍ بِكَامِلِهَا
ضَرَبَتْ رَأْسِي بِظِلِّهَا الثَّقِيْلِ
أَوْجَعَتْنِي فِي مَنَامِي

(١) موسى حوامدة، يجبر خاطر الغريب.. وردةً، ص٤٢.

وَرَأَيْتُها مَحْشُوَّةً بِجَرادٍ يَأْكُلُ قَارَّتَيْنِ وَدَوْلَةً"[1].

ركزت الرؤية الشعرية هنا على قسوة الأنثى وظلالها الصعبة، وعمدت إلى وصف أثرها دونها هي نفسها، وهي تحضر في الأحلام بالكيفية نفسها من الإرعاب والقسوة وما تحمل من مشاعر الرهبة والخوف، ولكنها هنا تبدو مشاعر سلبية خالصة ليست مقترنة بأي ظلال للذة. إنها نموذج إرعابي وغرائبي بامتياز وصورها تكتنز شحنات غضب ورفض وتكشف عن قدر تألم الذات الشاعرة منها. وتلعب الاستعارات دورا مهما في هذا التصوير الشعري لأن فيها تحويلا لأعضاء هذه الأنثى من الشكل الجمالي إلى شكل أقرب لتصوير الغول عند تأبط شرا. عيناها حذاءان منسيان، ويمينها خنجر فكيف ستكون يسراها، وفي الذهنية الإسلامية تفضيل لليد اليمنى ودائما ما يتوقع منها الخير، فإذا بها هنا تصبح خنجرا، في مفارقة شديدة العميق وهي كذلك كناية عن كل ما لدى هذه الأنثى من شر.

وعند الشاعر البحريني أحمد العجمي نلمس ذلك التصوير الأسطوري للمرأة، حين يقول:

في الصِّراعاتِ المُستَمِرَّةِ تَتَواجَدِيْنَ
لتناصري الفَرَاشَاتِ والعقولَ المُتطلِّعَةَ
إلى نَبْذِ الأَلَمِ، وَخَلْعِهِ مِنْ جُذُورِه،
مَهْمَا كانَ عُمْقُ الدَّيَاجِيْرِ، سَطْوَتُها[2].

فهي هنا أقرب لآلهة الجمال في الأساطير القديمة، فينوس في الأسطورة الرومانية، أو أفروديت في الأسطورة الإغريقية، أو إلهات الحسن أو الكارايتات أو الحسناوات الثلاثة ثاليا وآغليا ويوفروسيني وفي الميثولوجيا الإغريقية القديمة كذلك ومنهن أفروديت وهيرا ويقابلهن من الذكور هيرميز وإيروس. فهي حاضرة في صراعات الخير والشر، ودائما ما تنصر الفراشات/التي هنا رمز للجمال، وتناصر البشر المتطلعين لزوال الألم والقضاء على الشر الذي هو مصدر الألم.

وتتأكد هذه القدرات السحرية والخارقة عبر أفعالها التي تجعل الموسيقى تنبجس من بين الصخور، وتنمو الأجنحة في داخل المحبين وتمنحهم قدرة على التحليق والطيران وهو رمز للقوة والانفلات من اليأس والجمود والضعف أو العجز. يقول:

---

(1) أحمد الشهاوي، ما أنا فيه، المصرية اللبنانية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٢٠م، ص٨٨.

(2) أحمد العجمي، خذ ملعقة صغيرة من الجنون، ص٢٥.

اضْرِبِي الصُّخُورَ بِنَبَرَاتِك،
فالعَدِيْدُ مِنَ المُوسِيْقَى سَتَنْبَجِسُ،
سَتَنْمُو الأَجْنِحَةُ فِي دَوَاخِلِنَا،
رَجَاءً لا تَتَوَقَّفِي عَنِ النَّظَرِ
فِيْ كُلِّ عَيْنٍ"[1].

فهي توزع القوى على كل عين تنظر إليها وتفيض عليها بما لديها من جمال ولو عبر النظر فيها فقط، لتستمر الحال نفسها من السحر والقدرات التحويلية والمفارقة للطبيعة البشرية.

فضاء الصعلكة والعنف عند فتحي عبد السميع

صدمة الفن والحداثة .. اللص الذي دخل السينما في قصيدة (قاطع الطريق الذي صار شاعرا).

يقول:

أنا الولدُ الذي فَشَلَ في قَطْعِ الطَّرِيْقِ
وَصَارَ نَشَّالا
أَصَابَنِي مَسٌّ
فَصِرْتُ أَمْشِي مُلَثَّمًا بِعَتْمَةٍ صَغِيرةٍ
يدي بريئةٌ مِنْ كُلِّ إِكْرَاهٍ
ورُوحِي شَغُوفَةٌ بِالسَّرِقةِ
نِمْتُ كَثِيْرًا فَوْقَ ظَلامٍ
يُشْبِهُ الظَّلامَ فِي قَاعَةِ السِّينِمَا
تهشَّمَ فَجْأَةً وأَصَابَنِي مَسٌّ
يدٌ صَفَعَتْنِي وفَكَّتْ عِمَامَتِي
حرّكتُ بُندقيّتي ولمْ أَجِدْ هَدَفًا
رأيتُ نسمةً بيضاءَ تَزْرُقُ فِي شَجَرَةٍ
نسمةٌ ويدها ثقيلةٌ
نسمةٌ وتعلِّم في القفا
تحرَّكَ غُصْنٌ وطارتِ النسمةُ فارتَجَفْتُ

([1]) أحمد العجمي، خذ ملعقة صغيرة من الجنون، ص٢٦.

وَجَدتُ هدفا ولم أجدْ بُندقيَّتي"[١].

المدخل الأول لهذا النص الشعري هو ما يكتنز من دلالات العنف والقسوة التي تلحّ عليها المفردات، (قطع الطريق- السرقة- نشال- بندقيتي- صفعتني- تهشم الزجاج- تُعلِّم[٢] في القفا- يدها ثقيلة- الظلام)، هذه المفردات تجسد قسوة المكان أو ثقافة البيئة التي تعيشها الذات الشاعرة كما ذكرنا. يمثل انحدار الذات الشاعرة إلى رتبة أقل من العنف بأن يفشل في أن يكون قاطع طريق ويصير نشالا يعد في ذاته نوعا من التحول الطريف المدهش في القصيدة. إرادة الشر لدى الذات الشاعر كذلك هي في ذاتها بؤرة جمالية، لأن الاعتراف على الذات حين يقول (روحي شغوفة بالسرقة) يمثل مفارقة مع ما درج عليه البشر من المباهاة بالنفس والفخر بالذات، وهو أمر قريب من هجاء الذات الذي نجد جذوره وأمثلته لدى الحطيئة وأبي دلامة، وجماليته تنبع من كونه يمثل خروجا عن السائد ومغايرة تامة للمتوقع من الشعر بوصفه وسيلة لطرح الذات بشكل متعالٍ أو مثالي. فضلا عن جمالية التعري والاعتراف وقيمتها في جعل المتلقي أمام حقيقة تلك الذات التي جعلها سياقها الاجتماعي شغوفة بالسرقة. فإذا كان في ظاهر لغة النص الشعري ومفرداته كل هذه القسوة، فإن ما وراء الكلمات من القسوة المتوارية هو الأهم أو الأشد عمقا، ففي مستوى البنية الدلالية الأعمق نلمس تلميح النص وإشارته الخفية إلى الدوافع التي قد تجعل إنسانا ما شغوفا بالسرقة وخطف جدي صغير أو درّاجة. هنا ثمة إحالة إلى محذوف أو مسكوت عنه من بقية الحكاية، وهي بذاتها فاتحة لنافذة التساؤل أمام المتلقي تحرك مخيلته وتدفع لاستنتاج ملامح تلك البيئة القاسية واستكمال الناقص في النص.

المدخل الثاني دون تراتب من حيث القيمة أو تفاوت في الأهمية بين كل هذه الزوايا، يتمثل في صدمة تلك الروح الشغوفة بالسرقة حين توضع في مقابلة ومواجهة مع الفن. هذا النشال الذي هو بريء من الإكراه أو كما قال نصا "**يدي بريئة من الإكراه وروحي شغوفة بالسرقة**" يقع في عدد من الانحدارات بحسب التعبير الشعري الذي عدها أنواعا من الفشل. والحقيقة أن هناك سؤالا حول إذا ما كان ذلك انحدارا/فشلا للذات الفردية عما أرادت وخططت لها العائلة (القبيلة/ الجماعة) أم هو صعود وترقّي إلى الحقيقة ورجوع في طريق الإنسانية أو العودة في المسار الصحيح. تحوّل أول تجسد

(١) فتحي عبد السميع، أحد عشر ظلا لحجر، ص١٦.

(٢) (تُعلِّم) أي تترك أثرا أو علامة وهو دليل على قوة الصفعة وأنها تصبح وصمة عار أبدية أو ثابتة لا يمكن محوها.

في الانصراف عن (قطع الطريق) إلى (النشل) الذي هو أقل عنفا، وتحوّل ثان في السينما حين تتهشم الذات تحت صدمة الفن وتكتشف كل الحقيقة وتلامس إنسانيتها ويكون الاكتمال.

وجدت الذات الشاعرة هدفا في الصورة/ شاشة السينما أمامه لكنه لم يجد وقتها بندقيته، في كناية وإشارة رمزية إلى تجريد الفن له من عنفه، حيث سلخ عنه قسوته التي طبعته بها البيئة وكانت روحه شغوفة بالسرقة. وضع الذات الشاعرة مسلحة بالبندقية في مواجهة خاسرة مع الفن/السينما الذي انتصر في النهاية، وهذا الوضع هو نقطة جوهرية لجمالية النص الشعري، ذلك لكونها تمثل كثيرا من المعاني. والحقيقة أن الجماليات ليست في المعاني في ذاتها ولكن في كيفية طرحها، فهذا المعنى الذي أطرحه نثرا هنا، حوّله النص الشعري إلى مشهد سردي مكثف ولغة وصور موحية. في النص لعب لغوية مثل النقلات والحذف والتناغم الصوتي وغيرها من المظاهر البنائية التي تجسدت فيها لغة القصيدة وشَكْلِها، ومنحتها اختلافا قوليا عن اللغة النثرية أو لغة التواصل.

دمج مفردات المشهد السينمائي بحضارته وحداثته في بنية هذا العالم البدائي ومفرداته عبر تقنية السرد والحركة في المكان وتداخل الفنون واستدعاء بعضها لبعض كلها من العناصر التي تنتج المفارقة القائمة على التباين الحضاري بين عالمين في أقصى درجات الاختلاف.

المدخل الثالث لهذا النص هو البذور الخفية التي تفرضها الإثنولوجيا أو البيئة الثقافية والعرقية التي يعيشها أو يطرحها النص الشعري بوصفها إطارا حاويا للحالة الإنسانية التي يقاربها. من هذه البذور ما يمكن تسميته بشريعة المكان وطقوسه، ومثال ذلك قوله (الناس يقدسون القفا/ ما دام منصوبا على الأكتاف/لهذا نقطع الطرق)، هنا ثمة دلالة على ما يشبه شريعة قاسية للبيئة التي تفرض قطع الطرق على العائلات التي ترغب في السرقة لأن هذا الفعل إهانة وعار لا ينمحي ممن وقع عليه، فهو قتل كامل للكرامة. وللنص في إنتاج هذه الدلالة طرائق في ربطه الداخلي بين وحداته، فهذا الاقتباس السابق لا يشكل المعنى إلا بالارتباط مع جزء سابق في أول النص الذي يقول فيه:

(أمشي كأي لص تقليدي/ ينشل جديا من حظيرة/ أو دراجة من شارع/ حسّاسٌ ونبيه/ لو ضبطوه متلبسا/ تمطر الصفعات على قفاه/ تقوده الركلات في موكب/ إلى إله غضبان).

ما يصوره هذا المشهد الشعري من القسوة التي يلاقيها أو يتعرض لها اللص العادي الذي هو غير قاطع الطريق، يجعل للبيئة قوانينها القاسية شديدة العنف. السرقة والردع هنا لا يشكلان فعلا طبيعيا بل يمثل تماوجا بين طاقات بشرية متصارعة أو متبادلة للشد والجذب، وتخلق قوانين جديدة فيكون قطع الطريق هو المرتبة الراقية المفضّلة أو كأنها درجة عظيمة يطمح لها بعض البشر لأنها مجردة من العار. حركية تكوّن الدلالة بما يعني اكتمالها عبر علاقات ربط خاصة بين وحدات النص هي هنا كذلك مصدر مهم من مصادر الجمال في النص الشعري.

نلاحظ هنا أيضا الاستعارة التي تجعل من مالك الأرض أو الأشياء الثمينة المسروقة إلها غاضبا عبر رؤية مجازية تعتمد التهويل والغلوّ الشديد، في نوع من تحويل السلطة الأرضية إلى سماوية ينتقل من التحكم في الأشياء المادية الهينة إلى التحكم في مصير ذلك السارق وكأنه قد يصرفه إلى النار أو جهنم أو يصرفه إلى الجنة التي هي لن تكون أكثر من العفو بعدما نال عقابا جماعيا من كل من أحاطوا به. وهذه المبالغة المفرطة تصنع حالا شعورية كثيفة في النص، "غلو الشعر ينطوي على تَطَلُّعه إلى ما أسماه المنظرون منذ العصور الكلاسيكية بالتسامي؛ وله علاقة بما يتخطى قدرات الإنسان في الفهم، حيث يثير رهبة أو كثافة عاطفية، ويقدم للقارئ إحساسا بشيء ما يقع وراء نطاق تجربة الإنسان. إلا أن هذا التطلع المتعالي يرتبط بالصور البلاغية كالمناجاة، وهي صورة مجازية تخاطب ما ليس بالمستمع حقا، والتشخيص الذي يضفي السمات الإنسانية على ما ليس من البشر، وكذلك التشخيص الذي يضفي صفة الكلام على الجمادات"(١). فهذه الصورة (يقودونه إلى إله غضبان) تُحيل إلى معان كثيفة وتفاصيل غائبة قد تصل إلى حد الرعب.

وتتجلى كذلك الجماليات الناتجة عن الطاقات السردية لهذه النصوص الشعرية وقدرتها على تجسيد وتمثيل حالات من الصراع بين أطراف متنازعة أو متعارضة. والشعر له كذلك طاقاته التمثيلية والسردية المهمة التي يجب الالتفات لها ضمن رصد ما ينتج من القيم الجمالية. "فالشعر كذلك يتضمن عناصر تمثيلية مؤكدة، وخصائص أو سمات تخييلية أو قصصية التي تجعل النص مبهم وملزم أو محدد بخصائص شعرية. ولكن التعارض أو التنازع التأسيسي موجود مع كل ذلك"(٢).

(١) جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٤م ص٩٣.

(٢) Tzventan Todorov, The fantastic, A structural Approach to A literary genre, translated from French to English by Richard Howard, the press of case western Reserve University. Cleveland- London. ١٩٧٣. p. ٥٩. with limited exchange.

وهكذا فإن الطاقات الجمالية لهذه النصوص الشعرية إنما تتكشف بشكل أوضح عبر قراءة تجذر الأسطورة فيها، وعبر تشكيلها لتراكمات حضارية مهمة، وعبر هذا التكوين الشعري الذي يجن تراكمات حضارية وثقافية عديدة، كثير منها يحضر في النص وينعكس في التجربة الشعرية دون وعي، وبخاصة ما يرتبط بالفضاء أو البيئة والأبعاد المكانية، والأهم هو عكس تلك التجارب الشعرية لعلاقة الإنسان بهذه الفضاءات المكانية وتشابكها بها وانغراسها في وجدانه وتكوينه وتشكيلها لمصادر للخوف والتجربة، وتعبيرها عن حالات إنسانية مركبة وعميقة من الخوف والقلق والتوتر.

خاتمة:

وهكذا فإن هذه القراءة في النصوص الشعرية المطروحة هنا قد تبلور عنها بعض النتائج والمخرجات الخاصة بقيمة حضور هذه الفضاءات المكانية مثل الغابة والنهر وما كان وراء هذا الحضور من قيم جمالية وما أسهم به هذا الحضور في إغناء رمزية النص الشعرية وتمدده نحو مساحات جديدة لإنتاج الدلالة القائمة على مقاربة العلاقة العميقة للإنسان بالأطر والفضاءات المكانية وأن إحساس الإنسان بها ليس واحدا، وأن هذه الأماكن مثل الغابة والنهر كان مجالا لتخييل مختلف يقوم على إنتاج أنماط إنسانية وقوى غيبية مختلفة، وأن هذا التشابك بين الإنسان وفضائه المحيط كشف عن علاقة وجودية عميقة للإنسان بالكون وبالقوى المحيطة به بشكل عام، وكشفت كذلك الامتداد والتجدد المستمر للأسطورة في الشعر وأنها تمثل زادا ومنبعا للجماليات ولتصوير مخاوف الإنسان ومشاعره وأنه تظل مجالا للتفسير وأن هذه البدائية تظل مجالا خصبا للجمال الأدبي، وتظل مجالا رحبا ونافذة واسعة لإثراء اللغة الشعرية ومدة التجربة الشعرية بعوامل الحيوية والنبض الإنساني.

المصادر والمراجع:

١. أحمد الشهاوي، ما أنا فيه، المصرية اللبنانية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٢٠م.
٢. أحمد العجمي، خذ ملعقة صغيرة من الجنون، سلسلة كتاب الرافد، العدد ١١١، دائرة الشارقة الثقافية، فبراير ٢٠١٦م.
٣. أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة د. منذر بدر حلوم، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ص٢٠٠٠م.
٤. إرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، الإمارات، ٢٠٠٩م.
٥. تيري إيجلتون، كيف نقرأ الأدب، ترجمة د. محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات جامعة يال، ط١، ٢٠١٣م.
٦. جرج جرارد، النقد البيئوي، ترجمة عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط١، ٢٠٠٩م.
٧. جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، دار كلمة، سورية دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
٨. جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، ترجمة حسن صقر وميساء صقر، دار الكلمة، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.
٩. جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٤م.
١٠. حسن نجمي، فكرة النهر، دار خطوط وظلال، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م.
١١. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.
١٢. دنيا ميخائيل، الغريبة بتائها المربوطة، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٩م.
١٣. روبير جاك تيبو، موسوعة الرموز والأساطير الفرعونية، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد ٤٨٢، ٢٠٠٤م.
١٤. زاهر الغافري، في كل أرض بئر تحلم بالحديقة، كتاب نزوى، الإصدار الأربعون–أكتوبر ٢٠١٨م.
١٥. شاكر مصطفى، عالم الثقافة.. المتخلفة، مجلة عالم الفكر، ١٩– ١٩٨٨م.
١٦. صلاح بوسريف، رفات جلجامش، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

١٧. عبد الستار عبد الله البدراني، السحر المضاد قراءة أنثروبولوجية إجرائية في المكونات الأولى للقناع، كتاب الرافد، العدد ٩٧، يوليو ٢٠١٥م.
١٨. غسان زقطان، تحدث أيها الغريب تحدث، المتوسط، ميلانو إيطاليا، ط١، ٢٠١٩م.
١٩. غسان زقطان، مشاة ينادون إخوتهم، مؤسسة قطر للنشر بلومزبري، الدوحة، ط١، ٢٠١٥م.
٢٠. فتحي عبد السميع، أحد عشر ظلا لحجر، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ٢٠١٧م.
٢١. فتحي عبد السميع، الموتى يقفزون من الذاكرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م.
٢٢. فتحي عبد السميع، فراشة في الدخان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.
٢٣. فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة في أسطورة سورية وبلاد الرافدين)، ط١١، ٢٠٠٢م.
٢٤. قاسم حداد، ثلاثون بحرا للغرق، دار المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط١، ٢٠١٧م.
٢٥. قاسم حداد، تعديل في موسيقى الحجرة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٧م.
٢٦. كارين آرمسترونج، تاريخ الأسطورة، ترجمة د. وجيه قانصو، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
٢٧. كاميلي باليا (Camille Paglia)، أقنعة جنسية، ترجمة ربيع وهبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
٢٨. موسى حوامدة، أمضي إلى العدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧م.
٢٩. موسى حوامدة، تجبر خاطر الغريب.. وردةٌ، موسسة أروقة للنشر بالقاهرة، ط١، ٢٠١٩م.
٣٠. ميرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٧م.
٣١. ميرسيا إلياد، الأسطورة في القرنين التاسع عشر والعشرين، ترجمة عدنان فرحة، مجلة حكمة، ٢٠١٥م.
٣٢. ميرسيا إلياد، الأساطير والأسرار والأحلام، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة السورية ٢٠٠٢م.

٣٣. ميرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩١م.

٣٤. نورثروب فراي، المدونة الكبرى، ترجمة سعيد غانمي، مشروع كلمة أبو ظبي ودار الجمل بيروت لبنان، ٢٠٠٩م.

٣٥. هدى حسين، تحنيط الطائر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٩م.

٣٦. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

بعض المراجع الأجنبية:

١. ANDREW WELSH, ROOTS OF LYRIC.. PRIMITIVE POETRY AND MODERN POLITICS, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, NEW JERSEY, ٢٠١٩.

٢. CHARLES UPTON, WHAT POETS USED TO KNOW.. POETICS. MYTHOPOESIS. METAPHYSICS, ANGELICO PRESS, FRIST EDDITION, USA, ٢٠١٦.

٣. CATHERINE CUCINELLA, POETICS OF THE BODY, FRIST PIBLISHED IN ٢٠١٠ BY PALGRAVE MACMAILLAN, NEW YORK, USA.

٤. DK, PENGUIN RANDOM HOUSE, THE MYTHOLOGY BOOK.. BIG IDEAS SIMPLY EXPLAINED, DORLING KINDERSLY LIMITED A PENGUIN RANDOM HOUSE COMPANY, LONDON, FRIST EDDITION ٢٠١٨.

٥. Tzventan Todorov, The fantastic, A structural Approach to A literary genre, translated from French to English by Richard Howard, the press of case western Reserve University. Cleveland- London. ١٩٧٣.

٦. TERRY EAGLETON, HOW TO READ APOEM, BLACKWELL PUBLISHING, MALDEN, USA, ٢٠٠٧.

٧. ERIC PRIETO, LITERATURE, GEOGRAPHY, AND THE POSTMODERN POETICS OF PLACE.FRIST PUBLISHED IN ٢٠٢١ BY PALGRAVE MACMAILLAN, NEW YORK, USA.

٨. Northrop Frye and Jay Macpherson, Biblical and classical Mythas.. the Mythological framework of western culture, UNIVERSITY OF TORONTO PRESS ٢٠٠٤.