ملف جروب "مجانين قصيدة النثر"

عن تجربة الشاعر المصري/ مؤمن سمير

الذي نُشرَ على صفحة الجروب على Facebook

يوم الجمعة ١٨ فبراير ٢٠٢٢

*** سيرة ذاتية للشاعر.**

*** عشر قصائد للشاعر.**

*** ثلاث مقالات نقدية عن تجربة الشاعر.**

أولاً: سيرة ذاتية للشاعر:

الاسم: مؤمن محمد محمد علي .

اسم الشهرة و الإسم الأدبي : مؤمن سمير .

تاريخ الميلاد: ١٥ /١١ /١٩٧٥

العضويات: عضو لجنة الشِعر بالمجلس الأعلى للثقافة-عضو اتحاد كُتَّاب مصر منذ ٢٠٠١- عضو النقابة العامة للعاملين بالنيابات ومحاكم مصر .

- عضو الأمانة العامة لمؤتمر أدباء مصر دورة ٢٠١٦- ٢٠١٧.

- مدير تحرير مجلة " فواصل" الأدبية الإقليمية٢٠١٢-٢٠١٣.

- أمين عام مؤتمر "المشهد الثقافي الراهن في بني سويف" المنعقد في ٢٩-٤-٢٠١٣.

- سجل الباحث " محمد عبد المريد " رسالة ماجستير في جامعة جنوب الوادي بمصر، بعنوان "آليات الخطاب الشعري في قصيدة النثر. مؤمن سمير أنموذجاً".

– صدر عن تجربته كتاب :"بصيرة المتشكك.. نقد أعمال مؤمن سمير الشعرية" تحرير وتقديم / مرفت محمد يس ،عن الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠٢٠.

– تم تكريمه من العديد من الهيئات والمؤسسات منها: الهيئة العامة لقصور الثقافة– الشئون المعنوية للقوات المسلحة المصرية– اتحاد الكُتَّاب فرع شمال الصعيد– اتحاد الكُتَّاب فرع بني سويف والفيوم– حزب التجمع التقدمي الوحدوي – مؤسسة أسرار الأسبوع.

* الإصدارات وجهة الإصدار والسنة :

١ – بور تريه أخير، لكونشرتو العتمة. شعر، دار سوبرمان ١٩٩٨.

٢– هواء جاف يجرح الملامح. شعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٠.

٣– غاية النشوة. شعر، طبعة أولى: الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢. طبعة ثانية : مكتبة الأسرة ٢٠٠٣.

٤– بهجة الاحتضار. شعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣.

٥– السِريّون القدماء. شعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣.

٦– ممر عميان الحروب. شعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٥.

٧– تفكيك السعادة. شعر، دار هفن ٢٠٠٩.

٨– تأطير الهذيان. شعر، دار التلاقي للكتاب٢٠٠٩.

٩– بقع الخلاص. مونودراما، الهيئة العامة لقصور الثقافة، بيت ثقافة الفشن٢٠١٠.

١٠– إضاءة خافتة وموسيقى. مجموعة مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠٠٩.

١١– يطل على الحواس. شعر. كتاب اليوم. دار أخبار اليوم٢٠١٠.

١٢–الهاتف. مسرحية للأطفال. الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠١٠.

١٣–أوراد النوستالجيا. مقالات نقدية. إقليم القاهرة الكبرى الثقافي٢٠١١.

١٤ –رفة شبح في الظهيرة. شعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠١٣.

١٥– عالِقٌ في الغَمْرِ كالغابة كالأسلاف. شعر. الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٣.

١٦– كائنٌ وحيدٌ يقبعُ في لوحة وكتابات أخرى، مقالات، مطبوعات اتحاد الكُتَّاب فرع بني سويف والمنيا ٢٠١٦.

١٧– إغفاءة الحطَّاب الأعمى، شعر، دار روافد ٢٠١٦.

١٨– صياد السمك الناطق وقصص أخرى للصغار، تأليف/مكسيم جوركي .إعداد وترجمة /مؤمن سمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠١٦.

١٩–حيزٌ للإثم، شعر، دار "بتانة"٢٠١٧.

٢٠– بلا خبز ولا نبيذ، شعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠١٧.

٢١–غذاء السمك، نَص، الذهبية للنشر والتوزيع ٢٠١٩.

٢٢–الأصابع البيضاء للجحيم، قراءات في محبة الشعر، دار ابن رشد٢٠١٩.

٢٣–أناشيد الغيمة المارقة، الموجة الأحدث في قصيدة النثر المصرية، منشورات مجلة نصوص من خارج اللغة، المغرب٢٠١٩.

٢٤–سلة إيروتيكا تحت نافذتك، شعر، دار أروقة ٢٠٢٠.

٢٥–صانع المربعات، مجموعة مسرحية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،٢٠٢٠.

٢٦– أصوات تحت الأظافر، مختارات شعرية، دار خطوط وظلال، الأردن٢٠٢٠.

٢٧–حكاية بني سويف الجميلة، دراسات شعبية، إقليم القاهرة الكبرى الثقافي٢٠٢٠.

٢٨–فأسٌ و حفرات في اللحم (أوكار اللعب مع الحياة)، سيرة ذاتية، دار النابغة،٢٠٢١.

٢٩–أبعد بلد في الخيال، شعر، دار الأدهم،٢٠٢١.

٣٠-تدوينات ثقافية، دار ميتابوك،٢٠٢١.

٣١-ببطءٍ كأنه كبرياء، شعر، دار الدراويش، ألمانيا،٢٠٢٢.

* الجوائز والجهة المانحة للجائزة والسنة :

١* المسابقة الإبداعية لوزارة الشباب والرياضة عام١٩٩٨. المركز الأول. فرع المسرحية .

٢* المسابقة الإبداعية لوزارة الشباب والرياضة عام٢٠٠٠. المركز الثاني. فرع القصيدة .

٣ * المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة عام١٩٩٨ المركز الثاني. فرع القصيدة .

٤* المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة عام٢٠٠٢ المركز الثاني. فرع مسرحية الأطفال .

٥*المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة عام ٢٠١٠ المركز الثالث. فرع ديوان شعر الفصحى.

٦* جائزة فرع النقد بمسابقة فرع بني سويف الثقافي عام ٢٠٠١.

٧* جائزة فرع النقد بمسابقة فرع بني سويف الثقافي ٢٠٠٣.

٨* جائزة سعاد الصباح، فرع مسرحية الفصل الواحد، المركز الثاني. عام ٢٠٠٢ .

٩* جائزة أفضل ديوان شعر فصحى بالنشر الإقليمي- هيئة قصور الثقافة عام٢٠٠٢.

١٠* جائزة مركز رامتان، فرع القصة القصيرة ، المركز الثاني. عام ٢٠٠٤.

١١* جائزة كتاب اليوم، فرع ديوان شعر الفصحى، المركز الأول. عام ٢٠١٠.

١٢* شهادة تقدير عن الوصول للقائمة القصيرة بمسابقة شباب المبدعين المسرحية – المجلس الأعلى للثقافة عام٢٠٠١.

١٣ * شهادة تقدير عن الوصول للقائمة القصيرة بمسابقة جائزة كتاب اليوم فرع القصة القصيرة.عام٢٠١٠ .

١٤ * جائزة الأديب محمد أبو الخير للشعر عن ديوان "عالق في الغمر كالغابة كالأسلاف" عام ٢٠١٤.

١٥*جائزة التأليف المسرحي، المجلس الأعلى للثقافة، المركز الثالث. عام ٢٠٢٠ .

١٦*جائزة حلمي سالم للشعر الجديد، المركز الثالث.٢٠٢١.

* نُشرت نصوصه ومقالاته وكُتب عن تجربته في العديد من الدوريات منها :

أخبار الأدب – سطور – المحيط الثقافي – المساء – الجريدة – إضاءة ٧٧ – الكرمة – إبداع – العربي – أدب ونقد – الأهالي – الثقافة الجديدة – القاهرة – فنون – عيون – برديات – الشعر – القدس العربي – الموجز – القبس – نزوي – الهلال – الإذاعة والتليفزيون – ضاد – الأخبار– الأهرام – الدوحة – فواصل – المجلة – أبيض واسود – مسرحنا – الخليج – العرب – السفير– الدستور– الحياة – الحركة الشعرية – Rê – الشرق الأوسط– تراث– المستقبل العراقي – المصري اليوم – مجلة الجديد– الرأي– رؤى.

* كَتَبَ عن تجربته :

محمد مستجاب – د. أيمن بكر – وائل النوبي – بهيج إسماعيل – محمود الحلواني – يسري حسان – د. عبد الحكم العلامي – د. عفاف عبد المعطي – د. مجدي أحمد توفيق – عبد العزيز موافي – محمد الأسعد – كريم الهزاع – ميرفت محمد يس – أحمد الشهاوي – نور الهدى عبد المنعم – شريف عبد الله – محمود الأزهري – د. مصطفى الضبع – أحمد عادل القضابي – عاطف محمد عبد المجيد – د. أماني فؤاد – د.محمود أحمد عبد الله – خالد محمد الصاوي – زينب الغازي – حاتم مرعي – بهاء جاهين – د.أشرف عطية– د.صلاح فاروق– شريف رزق– د.شعيب خلف– ياسمين مجدي– د.محمود الضبع – أحمد عزت مدني – خالد حسان– د.محمد عزت – عيد عبد الحليم– عمر شهريار– د.أحمد الصغير– ممدوح رزق – ياسر المحمدي – أسامة بدر – د.محمد السيد إسماعيل – د.أسماء عطا جاد الله – د.عبد الناصر عيسوي – أشرف قاسم – عبد الرحمن تمام – د.هويدا صالح – د.محمد سمير عبد السلام – محسن البلاسي–أحمد اللاوندي –هبه مصطفى أحمد– جمال القصاص– محمد عيد إبراهيم – د.حاتم الجوهري– عطية معبد – وليد علاء الدين – د.عصام حسين عبد الرحمن– أسامة الحداد – د.كمال اللهيب – د.بهاء مزيد – د.عبد الناصر هلال – محمد محمد

مستجاب– أشرف البولاقي – أحمد إسماعيل – أحمد رجب شلتوت– عصام الزهيري– د.حمزة قناوي – د.عادل ضرغام–د.محمد سليم شوشة–محمد يونس.

ثانياً: عشر قصائد للشاعر:

" رسائلُ الضفةُ الأخرى"

أودُّ أن أقفزَ فوق النهر

لأُمْسِكَ بالضفة الأخرى

وأستأنفَ طريقي

للقلعة الكبيرة...

النهر يعوقني

و الجميلةُ المأسورةُ

رسائلها تُشكشِكُ عظامي..

رسالتها الأخيرة كانت غيمةً تبتسمُ

ثم تبكي..

و التي قبْلَها

كانت وردةً بِطَلَّةٍ من حرير

تنتقلُ من حكايةٍ لأخرى

وتترك أريجاً خافتاً

وصفيراً حزيناً..

بالأمس كنتُ وحدي

وكنتُ خائفاً..

بحثتُ عن صورة أمي لأصير جريئاً

واصطدتُ خفاشيْن سَمينيْن..

فركتُ الجَنَاحاتِ

وألقيْتُ رمادهما في طبقي

...وهكذا امتلأ البيتُ بالعواء

و صرتُ وحشاً يطيرَ فوق النهرِ..

يطوي الضفة الأخرى في جيبهِ

و يصطحبُ الجميلة التي تراهُ جميلاً

والتي تتزينُ مدينتنا الصغيرةُ

بذكراها..

كلَ حصاد..

"جزيرةٌ لقريتنا"

أنا خبازٌ يا صديقتي و أحملُ أرغفةً في قلبي.. على ظَهْري تحبو سفينةٌ بلا عواصف ورأسي كبيرةٌ تدخل بين شارعين ولا تخرجُ إلا بفضيحة.. صدقيني يوم هَتَفْتُ كالمجنون في ساحةِ بيتِكُم وقلتُ إن ساعي البريد يموت وأن الصغار صاروا يعافون أرغفتي، كنتُ أريدكِ أن تقولي إنك أحببتني أكثر من حُبِّكِ للسقَّاء والكَوَّاء وبائع الأحلام.. لكنكِ اكتفيتِ بأن تذكري نيران مخبزي بالخير كي تزداد هي اشتعالاً ويأكل اللصوص والكلابُ وينسى الناسُ أبي الذي كان يَغِشُّ الدقيق.. كنتُ أريدكِ أن تشهقي وتعطيني ظَهرِكِ و تطيري وأمدُّ أنا يدي وأتناول ظلَّكِ الجميل ونهرب إلى مدينةٍ بعيدةٍ تطفو على ساحل المحيط، كأنها عروسٌ تحترقُ من اللوعة..

"يلفُّ بعيون زائغة"

كانت أمي تقبضُ على لساني بإصبعيْها الرفيعيْن كأنهما مخلبيْن ثم تشدُّهُ لآخرِهِ وتُسمِّي اللهَ ثم تقطعهُ بسكيِّن مطبخها الحبيب.. تقبضُ عليَّ من وسط السوق أمام الناس جميعاً كلما جمعتُ الأولاد في الحقل وألَّفتُ حكاياتٍ تجعلهم يسهرون لحد وقوع الصبح على رؤوسنا فتتثاءبُ العفاريت بصوتٍ يهزُّ البلدة كلها ثم تطير معنا لنسرق أكواز الذرة.. كما أنني كنتُ في أحيانٍ أتسلل وأخفي في قميص بطل حكاياتي الطيب، نظرةً من نظرات أبي الغامضة، المعلقة على رأس السرير.. كان الفراغ الذي تركهُ لساني في فمي مازال يلفُّ بعيون زائغة في انتظار أن يظهر أولُ اللسان ثم ينمو رويداً رويداً وكنتُ أنا تحت الغطاء أرتعشُ وأراقب كفي وهي تتضاءل كي تهربَ من مسح الدموعِ التي قد تفضحُ فِراشي.. عندما ماتت أمي توقف لساني عن النمو لكني لم أصر أخرسَ أو مجنوناً.. صرتُ تمثالاً بحجمٍ صغيرٍ، كأنه حجم طفلٍ أو يزيدُ قليلاً، يحشو حوائط دكانِهِ بحكايات أهل البلدة وأكاذيبهم، ثم يبتسم بغرور كأنهُ كلامٌ ملون يملأ السماء.. ولولا أن طلقاتٍ طائشةٍ أصابته، لما كان يجوسُ حتى الآن.. ويهمهمُ بلا فم..

"تحكي الأحجارُ في صندوقها كي لا تموت"

يحبون الجلوسَ على سلالم البيوت وسلالم الساحات و سلالم المترو.. ثم يملكون فلسفةً لهذا الأمر.. يقولون إن السلالم أقدامُ طيورٍ تجمدت، كانت تضحك ثم مرت غيمات و غيمات فوق رأسها، فأخذ وجهها في التجهم حتى التقطَ القَدَرُ اللقطةَ هكذا.. إذن كان دورهم أن ينظر كل واحدٍ في قلب الآخر ثم يضحك، يضحكُ بعمق، إذ ربما تصحو مظلةٌ من ذاكرة إحدى البيوت وتحوشُ المطرَ من غير أن تنجرح كبرياء الدَرَجاتِ أو تحلمَ بأن تتوالى بلا نهاية.. أو ربما يفيق أسيرٌ عندما يتذكر ساقه المقطوعة التي سندوا بها الأحجار، كي تعدو الحربُ و تصعدُ وتهبط، كأنها طفلةٌ نَمَت لها جناحات..

"قُبَيْل الفضيحة"

بجوار ظلالنا، كانت تتمشى شحاذةٌ عجوزْ، يسحبها عُكَّازها الذي هو في المساء حبيبها وفي الصباح عيونُها المتقدة.. صحوتُ اليوم مستثاراً بعد أن حلمتُ أني أطيرُ معها من النافذة.. انتظرتُها و قلت لها إني حزين يا أمنا وخائفٌ من أطفالي وبلاطِ الغرفة و نظارتي.. أخبرتُها كيف سافَرْتُ فجأةً ونسيتُ جسدي جوار النافذة التي في حافلة العودةِ و كيف تغيم عيوني كلما فكرت في شهقة أبي رغم أن الذي قتلَهُ ربُهُ بينما كنا غائبين.. قلتُ كثيراً وحكيت وغنيت والشحاذة تسمعُ و تضحك و تبكي و تُحَلِّق.. قالت أنت جميلٌ لأنك كاذبٌ مثل هذه الدنيا.. أنت قريبٌ أيضاً، لأنك شبحٌ ولأنك في هذه الليلةِ الباردةِ هواءٌ دافئٌ.. هل تعلم أن يدي اليمنى تأخذ نقودكم وتطبخها في قِدري الضخم فتتمشى في عظامي روائحكم وأسراركم.. و أن فمي لا يأكل ولا يشرب منذ سنوات، وعيوني لا ترى سواكم ولا تتنفس أنفي إلا من رئاتكم الغامقة.. حتى مرت الأزمان كلها على دخولي تحت جلودكم ورقودي و ملَّتنا اللعبة في النهاية.. إذن لا بد و أن تفكروا من الآن، في اليوم الذي سأختفي فيه من هذا الشارع وأظهر في شارع بعيد.. ساعتها ستحسون بوطأة الصقيع وتفهمون سر أحضان زوجاتكم المليئة بالديدان.. ستعدو من أمام أعينكم كل الأذرع التي ارتعشت في الصور والرؤوس التي اقتربت من البحر لتلهو فالتقطها السِرُّ.. حتى الغول الذي كان حبلاً رفيعاً وهو صغير، سيهربُ وهو يملأ بظهره الضخم جدران الحكاية.. كلما تذكروننني أختفي.. ويوم تنسونَ.. تضيئون..

"كيفَ حالكَ اليوم.. أيها البدائيُّ الشقيق؟"

كان الدَوْرُ اليومَ على جِلْدِهِ ليتقمص دور المُعَلِّم، يحقِنُ طاقةً سحريةً في الخلايا لتمزق نفسها وهي تبتسم ثم تحضنهُ و تسقيهِ على مَهَلٍ: كيف أن نظرة عينيها أخطر من خَمْشات النمر الأرقط.. في نفس الوقت، كانت رغبتها تعصف بها، تجعلها تلفُّ وتدورُ في الكهفِ و ذكرى اللبؤة الجريحة تتبعها كظِلِّها، فقط كي تُعَلِّمها أنه لا مفر من ابتسامةٍ جميلةٍ تقولُ تعال.. هذا الكهفُ طيبٌ وسهلٌ ويشبه المطاط، يتَّسعُ مع التنهدات الحرَّى و يضيق كلما كزَّت الأسنان على نفسها وطارت اللعنات.. لكنَّ الثابت أنني كلما سمِعتُ صوتاً و التفتُّ خلفَ ظهري بسرعة،

وجدتُ مساحة تزيد في بسطتها كلما نظرتُ و لها كذلكَ حفيفٌ وهمس.. لم لا أرسم عليها قطة تغني أو تضحكَ لعفاريتها(أنا مخلصٌ في حبي لكل حبلٍ وديع، اختارَ ألا يزحف حول عنقي في الأحلام).. من الممكن كذلك أن أرسمَ الوردةَ التي تنتظرني خارج الكهفِ كلما عدتُ من الحربِ.. و دائماً ما كنتُ أتحرج أن أذوقها بسبب احمرار وجنتيْها المجرم.. لكنهُ وهو يرتعش، قرر أن يُخرج قلبَهُ ويرشقه على الحائطْ.. منذ سنواتٍ و هذا الغامض يحيره، وها قد آن الأوان لأن يكشفهُ ويملأ المكان بصدى السؤال: لماذا تربكني يا جاري رغم أني تركت لك ضلوعي لترعى وتغني وقت الأصيل؟.. لمَّا أَغْلَقَ عيناً وفتح الأخرى وكانت الدنيا تمطرُ خارجَ أذنيهِ، قَسَّمَ الأصوات التي وراء الكهف بجملةٍ قاطعةٍ كالإزميل، راقَهُ رنينها فلصقها في سقف الكهف لتصفو أكثر: قَسَّمها إلى "شهيق الأرض وزفير السماء".. عشنا عمرنا كله وكلام السماء المتلعثم هذا، كلما زارنا، نرتعب.. و حديث الأرض، طبعاً، مكارٌ كأنهُ ثعلبٌ عجوز.. لكن بالنسبة لأمرٍ سهلٍ مثل الصيف مثلاً، فإنهُ لا يبذل أي جهدٍ: يقول ببساطة، هو دائماً أبٌ متعالٍ بلا أذنيْن وهذه الشتاءُ أمٌ جافةٌ وظِلُّها ناشف، كلما دَلَقت تعليماتها في العمود الفقري، تتكسر الجناحات.. أخيراً، و بالنسبة ليومنا الجميل هذا، فإنهُ قد استيقظَ نشيطاً وقوياً، فهداً واثقاً، تحمَّسَ وأخذَ يربط كل أفكارهِ المتوهجة في حبلٍ واحد.. كان سعيداً وهو يضعُ كل إنجازاته تحت فخذهِ و يفتلها كأنهُ مُعَلِّمٌ ماهر.. يريد أن يقدمها، هذا المِقدامُ، لعيونها الواسعة التي تتمشى داخله بجنونٍ، ولذراعها التي تدغدغُ روحه بانسيابيةٍ، وشَعْرِها الذي ألهمَهُ رسمة الوسادة المتكلمة.. لكنهُ فوجئَ بأقدامه تتقدم خطوة ثم ترجع.. الظاهرُ أنهُ ما زال متردداً، رغم أنهُ وقف في وجه السَيْل و انتصرَ على الخوفِ أمام الناس كلهم.. يبدو أنهُ ظَلَّ حَذِراً بالسليقة، يغلق عيناً ويفتحُ الأخرى كلما لمَحَ ابتسامةً تتنهد وراء باب الكهفِ.. ابتسامةً تكبرُ في ضوء النيران.. تكبرُ وتقولُ تعال..

"الحَجُّ لمقابر العائلة"

فَتَحوا الأبوابَ و أغلقوا الأبوابَ..

باقةُ الورد التي حملوها كل هذه المسافة

كانت ثقيلةً و فَجَّةً في الصورة

والنور الذي جلبوه من صندوق الملابس القديم

لم يكن مخلصاً

فينقش بروحهِ المكان..

أقدامهم بلا روح

وظلالهم بلا وَهَجْ ولا رائحة..

قالوا لو كانت عظامنا أقوى

كنا طرنا وألقينا الدموع بسخاءٍ أكبر..

كنا ربينا جَنَاحاً و آخرَ

كي يَهُشَّا عنا الذباب والأمطار و الذكريات..

كنا متنا بقوةٍ واعتداد..

لماذا لا يصمت الموتى كي ننام..

لماذا لا يعيدون ما سلبوه منا

كي نحبهم وننسى تنهيدةَ الارتياحِ

وقت سقوطهم..

أخذوا هواءَنَا وأقلام الحِبْرِ النادرةِ

وأحلامنا الحَرَّى في الجارات والعابرات..

أخذوا كلاب الصيد

وأقماع السكر التي كانت تخفيها أمهاتنا

لوقت الغارةِ..

لكنهم لحسن الحظ تجاهلوا نظاراتنا

والعيون المخفية فيها..

وتعمدوا نسيان الشرايين

والكراتين التي تصلحُ كقصورٍ

للدُمى و العرائس..

هذه قبلةٌ تطيرُ في المقبرة

ستلتصق بلحم مَنْ هذه المرة..

هذهِ خُطبةٌ للحيةٍ كَثَّةٍ يوم العيد

ستركب على جسد مَنْ مِنَ المرتعشين يا تُرى..

إنها دببةٌ تجولُ وسطنا كي تجلب الثلوج

وتقنع الصيادين بالأسماك التي مَلَّت من البردِ..

إنهُ شهيقٌ دخَلَ فجأةً لما لم يجد مكاناً

في زحام الشارع..

ماذا تريد أيها الأخرق

المكان هنا لا يَحتَمِلُ ضيفاً جديداً

ثم أنه يضيقُ أكثر كلما شَرَدْنَا..

أكثر مما لو حاربَ الميتون أمجادهم

أو أخذوا يغنُّونَ لينامَ الوحشُ

و يموتَ السَأَم..

"الضبابُ الذي حاصَرَ فجوات الحكاية"

في نفس الساعة من كل يومٍ

يجتاز الشارعَ بصَلَفٍ

ويُكُرُّ السلالم كرَّاً

ويهجم على باب غرفتي الصداع..

في نفس ساعة حرق مكتبة بغداد

واختفائكِ وظهوركِ الدائم في مرآتي..

صَلْبِ جدي وخيانةِ أبي وعمي

و قبل دقائق من استيلاء المُلَثَّمين

على بيوتنا

ووشمها بالضباب..

الصداعُ إشارةٌ حاقدةٌ من الطابق الأعلى..

من السماء التي تخاف الحكايات

و انتشارها المُعدي كأنهُ الطاعون..

علامةٌ على الطائر الذي سيخرج من معطفٍ

رجموه في الساحة الكبيرة

ومازالت دماؤه تبتسم للسلطانةِ كلما مرت..

عظام رأسي تَفِرُّ من النافذةِ وتعدو

فتفزعُ بغلتي فوق الجسر وتكادُ تَهْوِي..

لكني سأصل إليهم مهما جرى

وأقسمهم بفأسي نصفيْن

هؤلاء الذين وضعوا يدهم على أرضي

وقالوا كانت بحيرة للفرعون قديماً..

يقولُ أخي الذي ضيَّعَ نقودنا في العَلَام اهدأ

واحفر حفرة في الصورة

و قل هذه مملكتي

وهذه قناتي التي تشق الطين كالثعبان

و العجوزُ، خيالُ المآتة، يعلم كل شيء..

يُذَكِّرني القاسي بأن عيوني غادرت هي الأخرى

و قلبي تفتت قطعاً

و ذراعيَّ مدفونان منذ زمن..

الصداعُ شارةُ الناس

ووشمهم في حكايتنا هذهِ

وقَدَرُهم الذي يبتهل للطيور

بأن تتكفل بغذائهم

و الأسماك بأن تُسَلِّيهم كل مساء

حتى يسقط السَيْلُ ويأخذنا ونرتاح..

فامكث يا أخي في سجنك وانتظر

راقبهم و هم يفتحون الكنز

ويخطفون العفريت من زجاجتهِ..

وقل بقوة نبي الله سليمان

أُحَوِّلُ الدقات التي تسعى في قلب الرأسِ

وقلب الميدان

وقلب الذكرى..

لكراتِ لهبٍ

وأنسى كل ما كان

..

"كنتُ حقيقةً وكنتُ ذكرى"

كان أنفي مُوصَداً من جبروتِ الرمال، حتى أني تذكرتُ يوم قبضَ عليَّ البحرُ وخنقني.. كنتُ أهوِي وعينيَّ تحاولان أن تلمحان قمراً أرشقهُ في ذاكرتي كفرصةٍ أخيرة أقول فيها لهذا العالم أنا بنَّاءُ حياتي وراسمُ أساطيري وأوهامي.. لكنَّ السرابَ خانني فوصلتُ للقاع وأنا أقول أنا ريشةٌ أنا ذئبٌ بلا مخالب.. ذئبٌ من غير قمرٍ و ينام الآن للأبد..

كانت عينيَّ لا تبصران في العاصفة، حتى أني تذكرتُ يوم قامَرَ العَمَى وكان حظهُ مجرماً فاختارني.. كنتُ أركضُ فأصطدم بالحائط وأقومُ كالمجنون وأنطحُ الحائط الآخر علَّ الكون يعودُ شظايا تحت قدميَّ.. كان داخلي موزعاً بين حبه الصادق للظلام وبين رعبهِ الصادق من أشباحِهِ.. في نهاية الطريق ربطوني في السيارة من الخلف وقالوا دعوه يذوقُ الفرق بين الليل والنهار علَّ روحهُ تَعْمَى ونفسهُ تستكين..

كانت قدميَّ لا تستطيعان السَيْرَ في الضباب، حتى أني تذكرتُ يوم قطعوا ساقيَّ في المذبحة وكيف زحفتُ وزحفتُ لألحق صورةَ أمي قبل أن تدوسها أقدامهم القذرة.. و قبل أن أدسها في دمائي وجدتُ أمي تمد يدها وتقول إنني تأخرتُ عليها فبكيت لأنه لا أقدام لي كي أصعد للسماء ولأنها لم تعد تربت عليَّ وأنا لم أعد أنامُ مع الأموات..

كان بطني متقلصاً بعد أن ارتعشتُ، حتى أني تذكرتُ يوم دخلني الخنجرُ وأخذ يمزقُ ويراوغُ كي يلتقط قبلتها من أحشائي.. كان لحمي مهترئاً لكنهُ مزعجٌ، ينبضُ بذكرياتٍ وشوارعَ وحفرٍ فأيقن الموتُ أنهُ مسكينٌ حقاً و مهمته كلما هَرِمَ تصير عسيرةً حقاً.. كان لا يتمكن من إغماض عينيهِ وبالتالي لا يحتمي بأحلامٍ تحفظُ حرارتهُ وشبابه..

كانت حرباً وكانت عاصفةً وكنتُ حقيقةً وكنتُ ذكرى..

"قِدِيِّسُ قريتِنا"

هذا الذي لا يهبط حفرتَهُ إلا و علبةُ الصرخاتِ تحت إبطهِ

و حبلُ الخَلاصِ مجدولٌ حول وسطهِ، تماماً كما علمَّهُ أبونا..

(..)

كان الأبُ أسداً محفوراً على الحائط و لما أنجَبَ نظرَ للوَلدِ وهَزَّ رأسَهُ و قالَ أنا جبان.. حاربتُ ألف مرةٍ وقُتِلْتُ في كلِ مرةٍ رغم أني كنتُ أحاربُ من هنا، من غرفتي.. و اليومَ أرسَلَتْكَ السماءُ لي كي تحرق هذا العالم وأعيدُ أنا خلقَهُ وتوضيبَهُ.. و لكنكَ.. يا للأسف.. ستقول في غرفة الاعتراف "كان أبي جباناً".. ستقولُ وأنت تبكي.. إذن فلتتهيأ جيداً و لتقفز باسم الربِّ في صورتي.. كن يا ولدي و شقيقي، على هيئتي و مِثالي فتعلو وتنجو ويكبرُ جناحاكَ ولا تشيخَ أبداً.. الأمان لحمُهُ طيبٌ صدقني و العَفوُ مَجْلَى هذه السَكِينة.. ساعتها فقط، أعودُ بطلاً للناحيةِ كلها ويقولونَ فازَ و كَسَبَ.. مَنْ صَعَدَ والشياطينُ كلها وراءَهُ.. لكنهُ خدعها واحترق..

(..)

في هذه البحيرةِ، كنتُ يا حبيبتي في راحتيْكِ، وردةً خشنةً تتهادى و لا تَغرقُ إلا في الأريج.. أما الطوفانُ، الغادرُ كالمُرابينَ والقَتَلَة، فكانَ يرسلُ كلابَهُ كل فجرٍ لتسرقَ سَلامَنا.. أغلَقْتُ عيني مرةً و مرةً حتى رأيتُكِ قويةً، ومتوهجةً كما أنتِ، تفردينَ ذراعَكِ لأرقص كالريشةِ وشَعركِ لأطيرَ على مَهَل وعيونَكِ في أعلى القلعةِ، تحرسُ الغاباتِ و تهذبُ العواصف.. فرحتِ أنتِ كطفلةٍ وأنا فرحتُ، لكنَّكِ وقفتِ وفتحتِ البابَ للملائكةِ وعَمَّدتِني ليصفوَ الماءُ، فوَقَعَت مني ظِلالِي.. ثم نظرتِ في عُمقي، نظرتِ طويلاً.. وسألتِ بصوتٍ ليسَ صوتِكِ: أين ألوانِكِ الأولى، أيتها الصورةُ التي تهتزُّ وتهتزُّ.. كشَفْتِني إذن أيتها الساحرةُ.. رأيتِ لحمي عارياً وملفوفاً بلحم أبي والتقطتِ الحبلَ من تحت عظامي وهو يرتعشُ.. لكني في لحظةٍ خاطفةٍ، التقطتُ سيفَ داود المحارب عَلَّني أقتنصُكِ.. وقبلَ قيامةِ قلبي تَدَخَّلَ قلبُكِ الصِدِّيقُ وبَشَّرَ.. قالَ لستُ خَلاصَكَ، فاخلعني من عينيكَ وهِبْني لنفسي.. لففتُ نفسي بحَبْلي واحتضنتُنِي، بعزم العماليقِ وشِدَّتِهِم، و قلتُ أنا صخرتي و قلتُ أنا خَلاصي..

ثالثاً: ثلاث مقالات نقدية عن تجربة الشاعر:

"حيزٌ للإثم" مجموعة الشاعر المصري مؤمن سمير:

الساحرة الشريرة ودلالات المغايرة والمعرفة

بقلم/د.عادل ضرغام

جريدة "القدس العربي" يوم٢٢نوفمبر ٢٠٢٠

يفتح ديوان (حيز للإثم) للشاعر مؤمن سمير بابا واسعا للتفكير والتأويل بداية من عنوانه، ومرورا بتناصاته العديدة من العهد القديم والجديد والتراث المصري والقبطي القديم، وانتهاء بلغته الشعرية التي لا تحتاج فقط لتفكيك دلالتها، وإنما تحتاج أيضا إلى وعي ممتد بتاريخ ودلالة المفردات، فالمفردة اللغوية كائن حي يسري عليها ما يسري على جميع الكائنات، نتيجة للاستخدامات البشرية ومسّها، فهي في لحظة قد تفقد معنى أو يخفت الشعور به، ولكنها

في لحظات أخرى ولارتباطات حضارية شديدة الخصوصية تكتسب معاني أخرى ودلالات ذات قيمة.

شعرية مؤمن سمير في هذا الديوان هي شعرية الإمساك بالعابر واللحظي والمتحلل والمتبقي من الحياة على وجوهنا وأجسادنا وداخلنا، أو من تحللنا أو انتقالنا وامتدادنا في الفراغ متلبسين بالتوحد بكيانات نظن أنها تشبهنا، ولها قدرة على الفاعلية، والثبات على النسق حتى لو كان خارجا عن المجموع. هي شعرية المحاولة لتثبيت طبقة من المشاعر والأحاسيس والإبقاء عليها مستمرة حتى بعد انقضائها وانتهاء الحالة المصنوعة من الخيال، ومن ثم تتجلى بعد انقضائها بفعل الذاكرة، كأنها فعل من أفعال الصحو والانتباه، بعد توحد جزئي بعالم خاص. هي شعرية الجدل الدائم والمستمر بين الرضوخ والاستتامة للأعراف والمقرّر الجاهز، هي محاولة اجتراح دائمة، لتصفية العقلية العربية من شوائبها، تدين ثباتها وارتباطها بالتنميط داخل أطر وقوالب ثابتة، تجعلها بعيدة عن التجديد ونفض ريشها البالي.

يؤسس الديوان لرحلة جزئية من خلال الخيال والالتحام بمنطقاته، يقارب بها الواقع المتشظي من موقع المتعالي، ولكن بعد انتهاء الرحلة تتبقى للذات بقايا تظل موجودة تسهم في صناعة واقع مؤرق، ومن ثم تحاول دائما الفكاك لاستعادة وتهيئة تشكيلها للانفلات من واقع مزر، لا يستطيع في وضعه الطبيعي والواقعي أن يلمّ شتات جزئياته.

تتجلى الرحلة بوصفها رحلة فنية في الأساس خروجا من مأزق اللغة المتكلسة والمتشابهة، حيث يشعر القارئ في كثير من قصائد النثر بالمشابهة والتكرار، فإذا وصل الشاعر في لحظة ما وشعر بالوصول إلى أفق مسدود، فعليه أن يجبر نفسه بالبحث عن نوافذ جديدة لإبداعه. وهي وفق ذلك التصور– أي الرحلة– ليست رحلة حياتية أو وجودية بالتحديد العملي، وإنما هي رحلة فنية تحاول التعاظم على حالة الموات والتشابه والتكرار، لتأسيس كوى جديدة للإبداع.

وتتأسس ملامح الرحلة على مفهوم خاص للشعر، فالشعر لم يعد تعبيرا مباشرا، ولم يعد تجربة معيشة، وإنما أصبح حالة معرفية وجودية تشكل من خلالها كيانات متعارضة ومتباينة، ووجهات نظر متناقضة تشكل مجالين مختلفين يقنع الأول منهما بالمتاح والمقرر والنمطي،

ويتعاظم الأخير على هذا الرضا والخنوع. فالديوان يؤسس مرتكزاته على الإيمان بقيمة التفرد وقيمة الفردية، والخروج على المجموع الآسن في ثباته، لتأسيس مغايرة وتأكيد حضور هذه المغايرة، فالارتباط بالمجموع في ظل هذا الفهم يجعل صاحبه مكبلا، ويجعله واقفا عند حدود معينة في اجتراح مناح جديدة.

خطاب الملحقات ومقاومة الغياب والحنين

من بداية خطاب الملحقات الخاص بالديوان تتأسس الفكرة المعرفية من خلال الارتحال والارتباط والانغماس في هذا السياق، واستعذاب جحيمه انطلاقا من الإطار المعرفي الخاص بالديوان. فالملحقات أو التصدير الذي أثبته الشاعر والمأخوذ من الشاعرة آن سكستون يؤدي دورا ليس فقط في الإشارة إلى المنحى الفكري، وإنما أيضا يشارك في تأسيس وتوجيه عملية التلقي، حيث تتضاءل من خلاله الصعوبة، ويتحلل أفق الإبهام، وتتولد مشروعية للفهم والتأويل. فحين يقرأ المتلقي قول الشاعرة أن سكستون(ولسوف ألتهمك ببطء مع القبلات/ رغم أن القاتل الذي فيك/ قد فرّ) سيتوجه فعل القراءة إلى منحى دال ينطلق من النقصان أو الغياب، فالديوان في مجمله في ظل هذا الفهم محاولة إبداعية لمقاومة الغياب، ومقاربة الهطول النازل من حواف الذاكرة، ومناوشة ومراقبة الصعود من الذات للالتحام بفضاء الغائب الأنثوي، بوصفه يشكل–أي هذا الالتحام– صيغة من صيغ الوجود الكامل، وما عداه ليس سوى تشظ، وتتحول تبعا لذلك تراتبية الأشياء، بحيث يتحول هذا الوجود الجزئي المصنوع من الخيال إلى وجود كلي مهيمن، وتتحول الحياة إلى جزء يتضاءل الاهتمام به. فالفاعل في التصدير غير موجود واقعا آنيا، لأنه على حد تعبير النص الشعري (قد فرّ...)، ولكن يتم تشكيله خيالا، فتغدو الفاعلية– والحال تلك– للخيال، ويقل الانتباه للحياة في الوجود العادي المشابه للبشر.

هنا في إطار النص الشعري وملحقاته تتشكل استراتيجية خاصة في مثل هذه التجارب، وهي استراتيجية ترتبط بطبيعتها من الخروج من نسق إلى نسق، ومن سياق إلى سياق، وتتساوق مع فاعلية التذكر وحضورها بوصفها حضورا لنمط متعال، حيث تشكل الذات من خلال التحامها وجودا يتعاظم على محدودية الزمن، ويتعاظم على المكان وثباته، حيث يكفل لها هذا الالتحام وعيا بالقدرة على معاينة السابق، والامتداد في الزمن لمراقبة السابقين في وجودهم السابق أثناء حركتهم وحديثهم.

وفي سياق فعل التذكر بعد انتهاء الرحلة الخيالية تتشكل ملامح هذا الحنين للتوحد السابق والاندماج والالتحام القائم على الخيال بقدرته غير المحدودة في تجميع العوالم وفق لحظات زمنية متباعدة، فيغدو الجدار أو المرآة أداة من أدوات النفاذ بوصفهما مساحة من مساحات الأعراف بين عالمين: عالم ساكن آسن، وعالم قائم على السير والحركة المجابهة ضد التيار. تتشكل ملامح الحنين بداية من خطاب الملحقات في نص آن سكستون حتى مع العظام والجلود التي تتذكر بالرغم من الموت حياتها السابقة وحرمانها السابق، تتجمع وهي مربوطة وملقاة في الحاوية بفعل التذكر والحنين في محاولة على التعاظم على وجودها الساكن لكي تنفخ الروح فيها والقدرة على الفعل.

حضور الأب في نصي خطاب الملحقات، في النص الأول(والليلة جلودنا، عظامنا/والتي ظلت تعيش بعد وفاة آبائنا)، وفي النص الثاني(يا حبيبة ومرعبة، وتهبطين في رداء الأب، يوم تلهو الأرواح لأجله، وتصطخب الشياطين) حضور له ما يبرره دلاليا ومعرفيا خاصة في محاولة النص تشكيل قسيمين: قسيم للخير، وقسيم للشر، ومحاولة إعادة النظر والتقييم لقسيم الشر، ولسلوك صاحبه بوصفه دفاعا عن خيار ودفاعا عن حرية يؤسس لها النص الشعري. فوجود الأب في نص سكستون الذي لم تتم الإشارة إليه في الفهرس، ووجوده في نص الملحق الثاني الموجود في فهرس المحتويات تحت عنوان (....) يكشف عن ارتهانات معرفية، وتقابلات وتباينات من جانب أول، ومن جانب آخر يشير إلى التغييب والاستعصاء على التسمية أو التأطير داخل نسق دال كاشف، ولكن هذا التغييب يصبح حضورا كاملا، حيث يشكل المنحى الذي تتحرك في إطاره قصائد الديوان ملتحمة بأساطير لا تخلو من تمدد وديمومة.

في النص الثاني من خطاب الملحقات يتشكل دفق خطاب المذكر إلى الآخر الأنثوي، حيث يتجلى هذا الأنثوي في إطار صورة تندّ عن الطبيعي والنمطي، ومن ثم تتحدد ملامح الخطاب من الأدنى إلى الأعلى(التحيات لك يا من لم تهل لحد اللحظة، وانتظرتك بعد أن أيقنت أنه من الضروري لظلّي أن تدوسي عليه، ويتألم..) فهي ملتحمة بالمتعالي والأبوي في ظل اختيارها وتأسيس وجودها على الجانب الآخر ضد ما هو سائد لدى المجموع ومقرر، فهي تحتفى كما تجلى من نصوص الديوان بإله الشرّ وتنحاز إليه.

تبدو الذات الساردة في خطابها الابتهالي، وكأنها تحاول تأسيس وجود جديد للاشتباك والالتحام انطلاقا من لحظة تجل ووجود سابقين، فالنصوص الشعرية في مثل هذه المحاولات الإبداعية المعرفية ترتبط ارتباطا وثيقا بالذاكرة، لأن رجوع الذاكرة معادل عودة للحياة، والارتكان إليها، فالذات الساردة من خلال إرسال(التحيات، والبركات والأشواق) وكأنها فعل من أفعال التذكير بما كان والاستجداء تمهّد لحضور الأنثى بعالمها غير المادي، فتهبط بحضورها الشبيه بالمقدس ذي الفاعلية، لاستيلاد العذوبة في الاقتراب من الاشتعال والجحيم.

التمهيد للحضور لا يقف عند حدود نصي الملحقات، وإنما يمتد – ربما لتأسيس الجانب المعرفي ولإدخال المتلقي في إطاره– إلى النصوص الأولى مثل (منحدر الغابة) و(عند الكهف). ففي النص الأول هناك إشارات دالة لتذكر التوجه السابق الذي يسعى إليه مجددا، فالبداية(هل تذكرين؟) تشير إلى فعل التوحد السابق، وفعل استعادة الحفل الذي مرّ به وعاشه ليلا مع الحضور الأنثوي الخاص والشبح الذي يتوجه الجميع إليه طلبا لرضاه لأن له قدرة فاعلة، يقول الشاعر(هؤلاء الذين كم نلفّ وندور لنحيكهم من أفضل عجين في السلالة/ شفناهم رأي العين، الكهنة الأوائل وهم يغدون في الغابات، كلما وقع القمر في البحيرة، وبان رعبه يغنون من قلوبهم وأرديتهم، ويقولون تحررنا الليلة من النور السميك، وصرنا أخفّ)

فالشاعر في الاقتباس السابق يرتد إلى لحظات سابقة في لحظة توحده ووجوده مع الساحرة التي يصنعها خيالا، ومع الكهنة الأوائل، فحتى المعسكر المقابل للنسق المستقر يوزّع إلى مراتب ودرجات، وهي على الترتيب(شيطاني– مشعوذ وساحرة– كاهن أعلى وكاهنة علياء– ماجوس وماجا)، ويشير النص الشعري إلى لحظة زمنية يلح عليها الديوان كثيرا في نصوص الديوان، للإشارة إلى التحول والانسلاخ من سياق للدخول في سياق جديد، وذلك فيقوله (كلما وقع القمر في البحيرة)، فعلى مرّ السنين والأزمنة هناك اعتقاد أن للقمر علاقة بحالات التبدل والتحول في الشخصية، وأن له تأثيرا على السلوك البشري، وهو سكن الشياطين حين يكون معتما، وحين يكون بدرا، وقد أشار البعض إلى أن الإنسان مثل الذئب يتحمس للقمر، ويناجيه ويصرخ، ومن هنا نشأت الأسطورة التي تقول أن بعض الأشخاص يتحولون إلى ذئاب عند اكتمال القمر، ووجدت خرافات وقصص بين القمر والتحولات التي تصيب بعض البشر.

تتأسس الدلالة هنا للإشارة إلى لحظة التحول من النسق المستقر المنطقي المحدود بالحواس واليقين إلى النسق المباين على الجانب الآخر، فكأن هذه اللحظة الزمنية هي بداية التحول، يؤيد ذلك أن كلمة جنون lunacy – وفي جانب من جوانبها مجانبة المنطق الطبيعي للأشياء– ترجع جذورها إلى أصل يوناني بمعنى القمر، واشتقت منها آلهة القمر اليونانية (لونا) التي كانت تستقل مركبتها الفضية كل ليلة، وتعبر الفضاء للظلمة. ويكشف عن ذلك حالة الشعور بالتحرر والخفة، والخروج من أسر التكبيل وارتهاناته المحدودة وكلها أشياء يجسدها النص في نهاية الاقتباس(كبّل البريق أقدامنا منذ الصغر، فلم نعد نلمس الطيور/ وأحبتنا الدببة، ونحن من داخلنا/ نخاف).

تبدو النصوص الثلاثة الأولى(التصدير الثاني– ومنحدر الغابة– وعند الكهف) وكأنها غنائية تعزيمية للاستحضار والظهور، حتى تهل الساحرة من سحب الغياب، من خلال الإشارات الدالة والكاشفة عنها، فالوصول إلى هذا العالم الدخول إليه لا يتم بشكل بسيط ولكن يحتاج إلى رقى وتعاويذ تقدمها الذات، وتستعيد معها حيويتها ووجودها وحريتها التي غيّبت بفعل الركون إلى العادة والسير في الطريق المستقرة والممهدة، ومن ثم نجدها في النصوص بفعل هذا الالتحام والتداخل تتعاظم على محدودية الزمن المعيش، وعلى فضاء الإقامة المحدد، من خلال القدرة على إدراك السابق بتمظهراته العديدة.

الساحرة: ثنائية القداسة والإثم

تتعدّد مرتكزات مؤمن سمير في ديوانه (حيز للإثم)، منها ما يعود إلى الأساطير الدينية في المسيحية واليهودية والإسلام، ولكن المرتكز الأساسي الذي يشكل بنية الديوان يتمثل في أسطورة الساحرة الشريرة، ففي هذا الديوان يعود إلى ساحرات السبت، وإلى حكاياتها الأسطورية التي ظلت فترة طويلة مدار اهتمام، وكتبت عنها دراسات عديدة، وقام الفنانون بعمل لوحات ترتبط بهذه الأسطورة، مثل لوحة التيس العظيم للفنان فرانسيسكو دي غويا.

ولكن سؤال الجدوى من الناحية الفنية يظل حاضرا، وربما يصبح السؤال الأهم، لماذا العودة في هذا السياق الحضاري إلى مثل هذه الأساطير؟ لماذا الإصرار على تصوير موكب أرواح أنثوية، يقاد غالبا من قبل امرأة خارقة، بالإضافة إلى صياد طيفي يعتبر شيطانا أو

ملعونا، وينضم إليهم موكب من البشر الأموات يتحولون للتكفير عن خطاياهم؟ ولماذا تجلت في هذا الديوان وفي نصوصه الشعرية مطاردة الساحرات كما كان يحدث في أوربا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر؟

تأويل هذا الحضور ارتباطا بسياقه الحضاري يعود في الأساس إلى أن الكتابة الشعرية لدى مؤمن سمير ولدى كثيرين من مجايليه وسابقيه تحولت من نسقها التعبيري إلى نسقها المعرفي الوجودي، بحيث تغدو الكتابة الشعرية حالة من حالات التأمل العميق للوجود الإنساني في تلبسه بلحظة حضارية، للوصول إلى العلل الحاكمة لهذا الوجود، العلل الثابتة المستمرة على الدوام، وكأن هذا الفارق الزمني بين السياقين العربي والأوربي فارق في درجة التحضر، ودرجة الوعي بالذات، وفي مواجهة الأسئلة الكبرى داخل سياقها الممتد، فارق في استمرار الكيفية التي نصنع من خلالها أصنامنا، فارق في استمرار طبيعة النظرة تجاه الكائن الأكثر هشاشة وتأثرا الممثل في المرأة. وفي ذلك دلالة على أن عالمنا العربي لا يزال مكبلا بهذه الرؤية الثابتة التي تؤمن بالقوة العليا، هذه الرؤية التي تجعل ارتباطه بالتطور وبالحداثة واقفا عند حدود معينة.

إن فكرة تقدير الشيطان ترجع بأصولها إلى بعض الفرق المسيحية، فهناك فرق كثيرة تقدس الشيطان، وبالرغم من اختلاف أنماطها فهي ترتهن إلى عقيدة واحدة، وعقيدتهم تقديس الشيطان، حيث يرون فيه المتمرد والثائر، ونصير العبيد. القارئ لهذا الديوان أمام شعرية تولد النقيض من النقيض، وتتضافر في إطارها المقابلات والتباينات، فالإبداع الشعري في هذا الديوان يأتي وكأنه عصيان تام للثوابت يخلخلها، ثورة على النظام المهادن للكون وتراتبه، هناك إصرار للخروج على المجموع، وعلى معتقداته وقيمه، حتى لو كان في ذلك الخروج تحد متعمد للمقرر، وتثبيت في صف الآبقين المخالفين والخارجين عن التنميط الجاهز والمعهود، فصورة الساحرة تأتي محفوفة بالقداسة بالرغم من ارتباطها بالشيطان، وكأنها تمثل المسيح في كونها فداء لشريحة الخارجين مؤمنة بأهمية ذلك النسق في زلزلة اليقين للوصول إلى معنى فلسفي للفعل.

ففي قصيدة (إشارات صعود الساحرة) يبدأ مؤمن سمير من لحظة العقاب الذي كان يقع على الساحرات حين يتم الإمساك بهن، وتتوزع طرق العقاب إلى التعذيب وربط أيديهن وأرجلهن، وقضم الأظافر، ووضعهن على كرسي مصنوع من الحديد والمسامير الحادة، فالنص من خلال بدايته (إيلي إيلي لما شبقتني) يشير إلى طبيعة النظرة ودرجة الوعي الحادة التي يجب أن تكون

حاضرة، فالنص الشعري يحدث تماهيا بينها وبين المسيح. ويكمل النص مرتكزاته– وكأنه يبرّر هذا الترابط– من خلال صوت الساحرة التي تأتي ساردة فعلية للنص وهي على المقصلة مجلية وجهة نظرها مدافعة عن نفسها، وتدفع ارتباطها بالشيطان(وحق أبينا كلنا لست ساحرة، والشيطان لا يلوح بين يدي، ولا يندهكم من تحت ملابسي المبلولة، ولكن عيونهم المجنونة تشوف ما لا يرى).

سوف يكشف النص الشعري عن جزئيات وثيقة الصلة بهذا المنحى، مما يبرر مشروعية التوجه النقدي في مقاربة الديوان، فنرى من خلال إنكارها الإشارة إلى الشق الذي يشقه إبليس بمنجله(علامة الشيطان بجسدها كما تقول الأسطورة)، بالإضافة إلى فكرة الجحيم، ففي الفكر الغنوصي يتجلى العالم – بوصفه عالم الشرور– على أنه جحيم، والإشارة إلى الحيات والجيف والخرائب، وابن عرس والجرذان والحيوانات الليلية التي تظهر في الطريق إلى الحفل الذي يقام في الغابات أو في الأماكن الجبلية، كما يشير النص إلى فكرة مهمة وأساسية تلحّ في ملامح هذه الأسطورة(إغواء الرجال وخاصة المتزوجين منهم) في قول النص على لسانها من خلال المقارنة والحسد والمغايرة، لدفع التهمة حين تتحدث عن زوجة البطل المسرود عنه الذي تم اختياره ليكون رفيقا في الرحلة، حيث يسميها النص ابنة العم في قوله(لم ألاعب طيف حبيبها، ولا فكر لساني، فقط مسّه لهاثي فطار من المدخنة).

إن نفي كل هذه الجزئيات على النحو السابق يؤدي في النهاية إلى إثباتها، فالنص الشعري– نظرا لطبيعته الخاصة– يؤسس حجاجه الجدلي على توجيه وجهة نظر الرافضين للسلوك إلى الوعي بالحالة وبالسياق الذي تمر به هذه الساحرة، فالنص الشعري من خلال الإشارات الدالة على الوعي والمعرفة وبالرغم من وجود النفي، لا يمهد لإسدال النفي، وكأنه العنصر الوحيد، وإنما يؤسس لوجهة نظر يجب أن تكون واعية بالسياق والحالة من جميع وجوهها، ومن ثم تصل إلى تبرير أو توجيه للفعل لهما نوع من المشروعية.

تتأسس هذه المشروعية بداية من خلال فعل التماهي بين الساحرة على المقصلة والمسيح، وكأنها تشكل فداء، فيتولد النقيض من النقيض، شريطة أن يتأسس وعي جديد يكون قادرا على القبول بمشروعية دخول الساحرة دائرة المقدس، ولهذا يأتي صوت الساحرة في النهاية مشيرا إلى الانتساب إلى هذا التوجه، ولكنه يقدم مبرراته في ذلك السياق استجابة لحاجة

حضارية، ترتبط بوضعها وسياقها العام، ومحاولة إيجاد حيز للوجود والفاعلية بعيدا عن الساكن والمقرر(رغم أني أكره الشيطان من كل قلبي، بقرونه النارية والذيل المجدول... أظافره القذرة(...) إلا أنني أرفّ مرتعشة، وأنا أقدره، هو الوحيد الذي أحبني حتى النهاية).

الساحرة في هذا النص في وجه من وجوهها ترتبط بفكرة المعرفة أو الوصول لجوهر الأشياء، ومن ثم تقابل– مثلها مثل أي معرفة مغايرة للسائد– بالرفض والمقاومة والمواجهة، فالرمز المعقود بين المرأة والساحرة لا يؤخذ على إطلاقه من جميع جوانبه، وإنما يمكن أن يتوقف عند حدود فكرة المعرفة أو الوصول إلى المعنى الفلسفي لمقاربة الأشياء، وذلك يفضي بالضرورة إلى رؤية الشيء ونقيضه في الوقت ذاته، فتغدو القداسة موجودة في حواف التهتك، والعكس كذلك ربما يكون صحيحا. وتتجلى النصوص في هذا الديوان بوصفها رحلة للوصول والتأمل في جوهر الأشياء وإعادة مقاربتها وفق غاية كبرى، تكشف عن الازدواجية المستمرة. النصوص تحاول تعرية هذه الازدواجية والكشف عنها، وذلك في سبيل تبرير هذا الانتماء وهذا التمسك بالمنبوذ والمرفوض، يتجلى ذلك من خلال الدفقة الأخيرة في النص قبل الموت المنتظر(وداعا يا هذه الحياة التي لم تشربني كلي، وكنت قاسية عليّ أكثر من ردعك للأنبياء والكذبة والمرابين والأوبئة.. لن تكون النار بردا وسلاما لكنها قد تطهرني.. منكم/ وتجلوني للريح../ إيلي إيلي لما شبقتني).

الاقتباس السابق كاشف عن الازدواجية، ويدين الثبات، فالساحرة هنا في نصوص الديوان طريق الحركة الدائمة الكاشفة عن التغيير المستمر. إن نظرة فاحصة إلى القصائد العديدة التي تكشف محاولات التداخل والالتحام بين الذات الساردة والساحرة تسير إلى براح الحركة، والخفة والانعتاق من التكبيل السابق، نظرا لطبيعة العالم وانفتاح جزئياته المادية وتلاحمها، يدرك القارئ أن الحائط له مسام ويتكلم ويشعر ويحسّ. فالساحرة في نص (مديح الضآلة) حين يقول (تفوت جنبنا، وتزداد هي اتساعا، حتى صدقت أنها بالونة غير منظورة، واقتربت كثيرا من ممالأة الخفة، لأطير جوارها، وأصير أجمل) تتحول إلى كيان فاعل مؤطر دافق بالحركة، يؤسس وجوده من قدرته على لمّ شمل الكائنات والموجودات والماديات في نسق سحري يرتبط بالحركة والمحبة. وتثبت نصوص أخرى لها وجودا غير منظور، وثقلا في الحضور كما في قوله(عندنا أسفل العمارة كلب قديم يزوم كلما تذكرتها، وسقف الجيران أسرّ لي بضيقه من كثافتها).

إن وجود هذين الكيانين: الساحرة والذات الشاعرة، الكيان الفاعل لتمام ارتباطه بالمقدس وتقديسه في إطاره، والكيان الساعي للارتباط والالتحام يكشف عن تكوين خاص للذات الساردة، يتم وفق منطق خاص لا يخلو من تنميط ارتباطا بالتراث المؤسس والأساطير، وبتشكيل الشاعر في الشعرية العربية على امتداد تاريخها، ففي نص (أنا حبيب حبيبات أصدقائي) تتفاعل آليات الكتابة لتشكيل كيان خاص لا يخلو من خصوصية من خلال التظليل السميك لبعض الكلمات، وهي على الترتيب(النذل– المخيف– الحزين–الصياد– الوحيد– القناص– المجرم)، وذلك لتضع هذه الكلمات موضع التبئير الخاص دلاليا، وتشده إلى سمات في سياقه التكويني الخاص بالشاعر، فالخط الكتابي السميك ليس حلية، بل هو طريق للانتباه، ويشكل في إطار هذا التصور مرتكزات دلالية للكيان الخاص.

في تصويره للذات الشاعرة التي تمثل قسيما مشاركا للساحرة في تكوين الجانب المعرفي للديوان، نجد النصوص الشعرية تقدم تشكيلا خاصا للسارد الفعلي أو السارد المشارك، وتتوزع هذه الصورة في نصوص عديدة، وعلى القارئ أن يتوقف عندها، ويلمّ شتاتها وجزئياتها المبعثرة الخافتة. أول شيء من ملامح هذه الصورة يقابلنا في نص بعنوان(أصوات تحت الأظافر)، فالصورة المقدمة لا تخلو من غرابة، ومن تجهيز وتشكيل خاصين للسير في تلك الطريق، لأنها طريق الوعي المغاير والمقاربة المختلفة لجزئيات العالم.

يمكن للقارئ أن يلمح تشابها بين صورة الساحرة التي قدمنا جانبا منها في الاقتباس السابق، وصورة السارد المقدمة في هذا النص، فحين يقول النص الشعري(فاتت على أبي تعويذة العائلة فشاركه الشيطان في أمي، هكذا طلعت ابن جنٍ، رأسي كبير، ويسري في عروقي دم أسود...، الجدة يقينا كانت تعلم، كلما بعثتُ ظلي تزوم، وتناجي السقف الذي خبت فيه إشراقها) سوف يدرك المتلقي أن هناك بناء متعمدا لنسق التشابه والتماثلات، وأن هناك كيانا معرفيا تشكله رموز متشابهة في التوجه، ولكنها مختلفة في التراتب داخل هذا الإطار الكبير.

مؤمن سمير يواجه بؤس العالم بالسخرية العبثية

"أبعد بلد في الخيال" ديوان المفارقات الشعرية والكوابيس

بقلم/د.محمد السيد إسماعيل

موقع جريدة "إندبندنت عربية" الأربعاء ٢٩ سبتمبر ٢٠٢٠

يمثل الشاعر مؤمن سمير ظاهرة شعرية، من حيث غزارة إنتاجه الإبداعي والتنظيري، فعلى الرغم من أنه لم يبلغ الخمسين بعد – من مواليد ١٩٧٥– أصدر ١٧ ديواناً وأربع مسرحيات، إضافة إلى ثمانية كتب نثرية. لكن هذه الغزارة اللافتة لم تؤثر بالسلب في المستوى الفني لإبداعاته الشعرية التي كان آخرها ديوان "أبعد بلد في الخيال"، الذي فاز مخطوطه بجائزة الشاعر المصري حلمي سالم في دورتها الثانية، قبل أن يصدر عن دار "الأدهم" في القاهرة. وعنوان هذا الديوان يوحي بحضور تيمة "الخيال" الذي يُعدّ وسيلته للوصول إلى أبعد "بلد"، بما لا تتيحه سبل الواقع. وهو ما يوحي به عنوانا القسمين اللذين يتكون منهما الديوان: "طائرة ورقية تفر من سرير متحرك"، و"طائرة ورقية تتنفس تحت الرمال". إن إسناد الفعلين "تفرّ" و"تتنفس" إلى تلك الطائرة الورقية يقترب بها من أن تكون معادلاً موضوعياً يشير إلى الشاعر نفسه في محاولته الفرار من العجز ومقاومته الموت بتنفسه تحت الرمال. الشاعر إذاً شخص خيالي متعلق بالأمل ومؤمن به، وإن كان يراه في بعض الأحيان مرضاً يخفي عنه قسوة الواقع.

قسوة الواقع

يقول في قصيدة "رعشات" إن الحبيبة "تظن أن القسوة مثلما ترعى في الأسفل تحلق في الأعلى"، وهو ظن يقترب من الرؤية الحقيقية للواقع الذي يعلن الشاعر عجزه إزاءه بقوله: "لكن ماذا أفعل في نفسي وأنا خيالي / والأمل يسري في أوصالي كأنه مرض". بل إنه بفعل اليأس يعلن زهده في ما يجتذب الآخرين... "لا أطماع عندي / لا أحب أن أضيف حصوناً / ولا أراضي ولا سبايا مثلكم / فقط شجرة / ودعاء يُنزِل المطر والسكينة".

وعلى الرغم من تحول الخيال إلى ملاذ من قسوة الواقع، فإن الشاعر يراه خيالاً عاجزاً لا يستطيع إسعاده: "طوبى له هذا الخيال حقاً / لكنني للحق وحيد / وخيالي طول الوقت عاجز عن إسعادي

/ طول الوقت". ومن الواضح اعتماد الشاعر ظاهرة التكرار لتأكيد هذا المعنى الذي يشيع على مدار الديوان، وأحياناً يتحول الرسم إلى مرادف للخيال وبديل له في مواجهة الواقع. يقول تحت عنوان "حياة"، ولنلاحظ صيغة التنكير التي تدل على التهوين: "لاحظَ أن ساقيه تجرحهما فِخَاخ طالعة نازلة / فرسم حياة حقيقية / لمدة يوم كامل".

إنه يستعين بالرسم في تصوير حياة حقيقية في مقابل حياته البائسة بفخاخها الطالعة النازلة. هذا الصراع الدرامي الدائم بين الخيال العاجز والحقيقة البائسة يستدعي تيمة الكوابيس والفزع والتهيؤات غير المنطقية، حين يحدق الشاعر في الظلام فترات طويلة حتى يهل، كما يقول فى قصيدة "البهاء": "الوحش الجديد / المختلف في كل يوم / والذي كان مبدعاً يغير ألعابه وأرديته بما يكفي لرعبي ومحاصرتي / فأغلق بوابات خيالي / وأحبس الصرخات حتى أسقط في الدوامة".

مصباح الشِعر

يصارع الشاعر هنا وحشاً لا يستقر على حال، متغلباً على الخيال الذي يغلق بواباته. وكما واجه الشاعر واقعه بخياله العاجز البسيط، فإنه يواجه هذا الظلام المحيط بمصباح صغير، في قصيدة "الرائي"، وهي أولى قصائد الديوان: "في جيبي دائماً مصباح صغير / لطيف وبريء / لا يصحو إلا في الليل / أخرج وأدندن بمقطع مجرب / وأسلط الضوء القاسي فأرى المدينة عارية".

هذا المصباح الصغير الذي يحرص الشاعر على أن يكون في جيبه دائماً، كأنه الشِعر الذي يلازمه، هو الذي يضيء في ساعات الظلام ويصحو في الليل على غير المعتاد، ويكشف بضوئه القاسي عري المدينة. إن حياة الشاعر أشبه بالممر الطويل – أو الدهليز – الذي لا يزيل عتمته سوى هذا النور الأصيل الذي يصفه بالبهاء...

هذا الممر الطويل الذي يشهد كوابيسه المفزعة حين يرى مثلاً أنه كان في الكابوس الأخير، "مربوطاً وألهث من العطش والعرق يعمي عيني". وهي حالة تستدعي الحذر والخوف الدائمين، فالشِعر حذر ولا يحب الأجساد إلا من بعيد، فالأمان "يكمن في الحذر والرداء الثقيل الحامي / الذي يكون مثل الأخ هو الخوف". تلك الكوابيس التي لا تنتهي تدفع الشاعر إلى التعلق بالموت والفرح به، كأن يقول في "أفرح في الموتى": "... والعجيب أن السعادة حدثتني لما هبط الطائر

وحدّق شامتاً وقال: مات". والتعلق بالموت وانتظاره ليسا فقط بمثابة خلاص من هذا الواقع، بل لأن الموت هو المرآة التي نكتشف بها حقيقتنا، أو هو بتعبير الشاعر، "أوضح وأقسى جبل تقف أمامه / لا يجدي التمثيل والتشخيص في هذا المقام أبداً". أما "الحب" بوصفه تشبثاً بالحياة، فإن الشاعر، وهذا أمر متوقع، لا يستطيع احتماله ولا يفهمه ولا يستوعبه ولا يقدر على تعاطيه لأنه فوق طاقته. إنه يحذر هذا الحب ويراه شبيهاً بالشرك البرّاق الخادع. يقول في "شلال غابات ونبيذ": "كان راقداً بحذر المذعور من بريق الشرك".

صيغة التجريد

ومن الواضح أن الشاعر يتكلم عن نفسه بصيغة التجريد حين يستبدل ضمير الغائب بضمير المتكلم. وأحياناً تتم صيغة التجريد من خلال استبدال ضمير المخاطب بضمير المتكلم، كما في قوله "ضحكوا عليك عندما أقنعوك بأن لكل اسم نصيباً من صاحبه". غير أن للشاعر تفسيراً آخر لهذه الاستبدالات حين يرى أن كل الضمائر "عدم": الغائب والمخاطب والمتكلم. ففي صيغة مونولوجية يستخدم ضمير المتكلم. يقول تحت عنوان "الهِمة العالية": "سأختار ماذا؟ ستختار؟ فخ آخر/ لا أبداً بل سأكون مجرد أخيكم الطيب / لا أحد أو سراب أو شبح أو هو أو أنا أو ذلك البعيد أو الذي هنا / أو ما تشاؤون من علامات تشير إلى أنه لا تصح الإشارة؛ لأن المذكور عدم".

هذه العدمية تؤدي إلى تفعيل آلية التحولات التي تصل إلى الخيال السريالي، حين يتحول الأب إلى وحش يلتهم الشاعر... "انتظرتك يا أبي / منذ أن صعدت وأنا بردان / أوقن أنك الوحش الجميل الذي سيلتهمني بعد النفَس القادم". وفي قصيدة "بزاوية صاخبة"، يصعد "المقعد" إلى السماء ويصير صقراً كما يبدو فى قوله " المقعد يصعد للسماء / ليصير صقراً / يحوم قرب الفجر". بل إن التحول يطال الشاعر نفسه حين يصحو ذات يوم فيجد شَعر جسده كله قد صار أبيض. وهو ما يشير إلى تيمة الإنسان والزمن حين يحس الشاعر بأنه صار عجوزاً أسرع من المفترض، فانحنى ظهره وضعف بصره مع أنه كان "شاباً" بالأمس. لكنها آلية التحولات المشار إليها والتي حوَّلته من طور الشباب إلى طور الكهولة وهو المعنى نفسه الذي يعبر عنه في قصيدة "أنقاض"... "كل يوم يتضاءل حجمي ويقل ضجيج جثماني".

الاستدعاء بالتماثل

حتى إن الشاعر يتمنى أن يكون له شبيه فيرتاح من نفسه؛ "مَن لي بشبيه فأرتاح مني"؛ في استدعاء خفي لقصة المسيح عليه السلام. وهو ما يمكن أن نسميه الاستدعاء بالتماثل فى مقابل الاستدعاء بالمخالفة في قوله – مثلاً– "سوداء من غير سوء"، و"عمياء من غير سوء". على أن هناك ظاهرة أخرى يمكن أن نطلق عليها "القصيدة التي تتأمل نفسها"، فحين يقول مثلاً: "الذراع ملتوية تحت التشاؤم"، يعلق على هذا المجاز بقوله: "ياه على المجاز الجبار المتساقط مني / إنها حقاً جملة مقعَّرة ومتكلسة وتشبه الجدران السميكة التي تضغط بلا جهد على الروح والذاكرة... جملة بنت ستين كلب".

واستخدام العامية يلجأ إليه الشاعر أحياناً، ربما لأنه أدق تعبيراً عن المعنى الذي يريده. وهذا ما نجده أيضاً في قوله: "إن مَن يعيش مثلي عالةً على الآخرين / ليس من حقه أن يعترض أو يطرح أفكاره / هم صواب دائماً في احتمالاتهم ويقينياتهم / وكثَّر خيرهم على كل حال". وامتداداً للكوابيس والفزع والحذر المشار إليها، يتحدث الشاعر عن القهر بوصفه ملازماً لما سبق... "القهر يجعل الإنسان بين خيارين / إما أن يستسلم فيكون سمك خطواته بسيطاً، وإما أن يستسلم أيضاً لكن استسلامه يلبس شكلاً آخر".

إن الاستسلام هو النتيجة المنتظرة دائماً، وإن تعدّدت صوره وأشكاله. إن استسلام الشاعر لهذا القهر الذي لا يقوى على مواجهته جعله يقارن بينه وبين نبات الصبّار الذي يتحمل شظف الحياة في الأماكن القاحلة. وهكذا تتعدد التيمات والأساليب والتقنيات داخل هذا الديوان البديع.

"سَلَّةُ إيروتيكا تحت نافذتِك.."

شعرية السباحة في اللغة وغابات الجسد

بقلم/د.محمد سليم شوشة

جريدة "أخبار الأدب" ١١إبريل٢٠٢١

المجموعة الشعرية الأحدث للشاعر المصري مؤمن سمير الصادرة مؤخرا ٢٠٢٠ عن مؤسسة "أروقة" للنشر بالقاهرة هي في تقديرنا واحدة من المجموعات الشعرية التي تعكس صوتا شعريا خاصا وتجسد في تقديرنا حالا مختلفة في الشعر المعاصر من حيث القدرة على إنتاج الشعرية من الاشتغال على المقاربة الرمزية للذة الحسية للجسد. الحقيقة أن هذه الحال الشعرية لها جذورها وروافدها الثرية في الشعر العربي القديم، فالحسية قديمة ولكننا في عصور الضعف وغياب الثقة وغلبة التطرف وبالتالي تراجعت الشعرية العربية عن ارتياد هذه المنافذ والمسالك الشعرية. النزعة الحسية حاضرة لدى الشاعر المَكي القديم عمر بن أبي ربيعة ولدى أبي نواس الشاعر العباسي الأكثر ذيوعا ولدى ابن الرومي وأبي حكيمة الكاتب الذي أنتج الشعر وفكاهته ولماحيته وظُرفه وما ينتج من حال البهجة عبر تحويل العلاقة الجنسية إلى لغة الحرب والمعارك العسكرية، وغيرها الكثير من النماذج القديمة التي كانت ابنة عصور القوة والثقة في الذات والعمل على مقاربة اللذة الحسية بمزج شعري ولغوي يمثل متعة ذهنية وروحية أكثر من فكرة الإثارة الجنسية والانحلال التي اختزلنا فيها هذه الصورة من الفن في العصور الحالية.

مؤمن سمير يستشعر تلك الطاقة الشعرية الكبيرة الكامنة في مقاربة الجسد ولذته الحسية وينفذ إلى ما تتوهج به العلاقة الجسدية من القلق والشد والجذب والقرب والالتحام وغيرها من المشاعر التي تراها الذهنية الشاعرة وفق نسق رمزي تحويلي يجعل الحركات والتفاصيل من الغوص والارتحال والإقبال والإحجام وغيرها أفعالا مقدسة أو أسطورية أو يعود بها إلى لحظات الخلق الأولى، لحظات الارتداد إلى البدائية الكامنة في أصل الإنسان، والحقيقة أنها أحيانا تصبح حالا وحشية وليست بدائية فقط، حيث يرتد إلى لحظات العطش والحنين المتجذر في الذات الإنسانية الراغبة في العودة إلى الرحم، وترى دراسات نفسية عديدة أن العلاقة الجنسية هي شكل من أشكال الرغبة في العودة إلى الرحم والاختباء في الكهف أو الطبيعة والغابة التي خرج الإنسان منها بالولادة. وبحسب ميرسيا إلياد و كاميلي باليا وغيرهما من دارسي الأساطير نجد أن هناك اتفاقا في تحليل العلاقة الجنسية على أنها ارتداد إلى الرحم أو الأم أو الطبيعة والتحصن بهم مرة أخرى، ومن اندفاع تلك الحال تأتي الوحشية وما في العلاقة من التحام قد يبدو قاتلا.

في هذه العلاقة الغامضة شبه الحلمية الكاسرة والمحطمة لقوانين الإدراك يتجول مؤمن سمير في مجاهلها للبحث عن رحابات الشعرية المتوارية من جنون الإدراك الحسي وجموحه ويستشعر أنها

مازالت بيئة خصبة للقول والبحث عن الجديد من المشاعر ونقاط التقاء الوجداني بالمادي الخالص في توالدات شبه انفجارية تتفجر معها اللغة الشعرية ذاتها بشكل مفاجئ، كما تتفجر الصور الشعرية بما قد يبدو مذهلا ويشكل مفاجأة ليس فقط للمتلقي ولكن للذات الشاعرة نفسها التي تمضي مع الحال الشعرية في نوع من الاندفاع غير المحسوب أو غير المعروف نهايته أو خاتمته بشكل واضح. فلا تدرك الذات الشاعرة نفسها ما ستصل إليه بشكل كامل بل تبدو في رحلة من الاستكشاف والتقدم في مجاهل النفس وخفاياها عبر العلاقة الجسدية بالغريب منها أو المعتاد، بالمألوف والشاذ أو غير ذلك مما لا حدود له من الأفعال، بالرحمة والقسوة والسادية والعطف والانسحاق وغيرها الكثير والكثير مما يرصد الشاعر ويذكر ويطرز وينسج قصيدته منه بما يشبه اللاوعي فكأن القصيدة تغزل نفسها بنفسها عبر أحداث تبدو متلاحمة بشكل حتمي، فكل فعل أو لمسة أو حدث يستتبع حركة أو جنونا أو نظرة أو لمسة مغايرة أو اقتحاما، وهكذا إلخ، في حال من الاندفاع الذي يشبه سقوط صخرة من قمة جبل ولا يملك أحد إيقافها.

تزيل القصيدة الحدود الفاصلة بين الرجل والمرأة، بين الذكر والأنثي، وتجعل ما لها له وما له لها، وكأنه هي وكأنها هو، في نوع من الانزياح اللغوي وانزياحات ضمير الملكية الذي تنسب له الأعضاء والأفعال والحواس لتكتمل حال السيولة والاندماج بين الذاتين فلا نعرف هل هو يرتد إليها أم هي ترتد إليه أو تستعيد به شيئا لها مفقودا وتائها عنها منذ بدء الخليقة، وهو ما يمثل تحقيقا للمعنى الأسطوري المتداول في العقيدة الفيدية عند الهنود عن انقسام الأرواح قبل الخلق والميلاد، وهو كذلك ما أشار إليه ابن حزم في كتابه (طوق الحمامة) وبحثه عن تفسيرات للحب. وبإحساس عال تلف مقاربة مؤمن سمير لهذه اللذة الجسدية بحال من الذوبان والعشق الصوفيين عبر حال من التلاشي والانمحاء في الحبيبة أو المعشوقة التي تصبح في كثير من الأحيان نموذجا فوقيا أو إلهيا أو رمزا له وللطبيعة الأم، ويقارب الظلال النفسية اللازمة لتلك المشاعر من التلاشي وما ينتج عنها من التوزع والرغبات المتناقضة بين المزيد من الاندماج وبين الرغبة في الفرار والهرب.

يقول في إحدى لوحات القصيدة الأولى (ناسوتي في لاهوتِك): قمت في الصبح وكانت ذراعك تطل من رأسي، وساقك تلفُّ بلادا وتعود تقصُّ.. عيونك بكسلها تتفتح وتقولين أتوق أن أنغلق اللحظةَ.. سنواتٌ والمقصُّ مفتوح على سِكَّتِهِ، فلترحم سيِّدتكَ كيلا تقضم كبدك تلحس دمك

تدوسك في المرآة.. أُغلق عيني وأبتهلُ.. مسامي امتلأت بالشهيق وبالهاربينَ من نزيفِ الغابةِ والأمطار التي تشفُّ تحتكِ حتى تشم النَّدى.. يغرقني ماؤك العذبُ المالح حتى أذنيَّ.. أطفو وأغطس.. نَفَسي يغيبُ.. شِدُّوني منِّي.. أوحشَتْني الربةُ وأنا فيها.. تستحضرين الأمومة عندما تُدَلِّينَ ثعبانكِ.. أتعلق به وأصعد.. ألهث بردان يا أمُّ.. أرتعد فيأتي الأب من عضوكِ حاملا صليبه ويربت على عظمي.. يقرأ على رأسي فأغفو/ وعلى مروجي ترعى ذئابٌ/ وتلوح أسطورة. الديوان ص٢١.

هنا ثمة عدد من الملاحظات المهمة، فالأنثى هنا منثور أعضاؤها في كل مكان، متباعدة وثمة مسافات قصية بينها، منها ما يكون بداخل الذَكَر أي في ذاكرته ووجدانه ومنها ما يكون خارجه ولا يمكن السيطرة عليه، فالذَكَر أصغر وأعجز من أن يحتويها بأكملها، فالأنثى هي الأصل وهي الطبيعة كلها، ولذلك فإن ذراعها تطل من رأسه، أي بداخله أو مازالت تلح على عقله وذاكرته من الأمس، وهنا ثمة زمن مبتور وغائب هو الزمن السابق، أي الليل أو المساء، لأن الزمن الآني هو الصباح بحسب زمن تلك اللوحة (قمت في الصبح). والواضح كذلك أن ثمة تنوعا في أزمنة الالتحام الجسدي ليغطي كل الوقت ومراحله، فالزمن الحاضر/ الصبح، يستحضر الزمن الغائب وهو الليل أو المساء، غير أن اللوحة الجسدية الحاصلة في الصبح تعني شيئا مختلفا عن تلك التي تقع في المساء، فإن كانت المسائية قد تأتي للراحة والاستكانة، فإن الصباحية أو التي وقعت في الصبح جاءت للإنتاج أو اقترنت بالولادة والأمومة وانتهت بدورة الزمن وإنجاب (الابن الأب) الذي يحمل صليبه كما يأتي في آخر اللوحة حين يقول (أرتعد فيأتي الأب من عضوكِ)، فالابن أب كذلك وهو الذي يمنح الحماية والدفء بعد ذلك حين يشيخ والده ويكبر. ولذلك قال (حاملا صليبه ويربت على عظمي.. يقرأ على رأسي فأغفو) فهذا المولود يصبح في الصورة التالية عبر اختزال صريح للزمن هو الأب الذي يمنح التربيت في إشارة إلى كل أشكال التدعيم والمساندة والعطاء ويقرأ على رأس أبيه ليغفو، ربما لينتهي أو يموت هنا في دورة كاملة للخلق.

فمن جماليات هذا النص وإدهاشه هو أنْ 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، بينما الذكر هو المطر أو الماء الذي يتسبب في الإنبات ليس أكثر.

في هذا النص جماليات عديدة بعيدا عن القيم الدلالية والأفكار الكبرى التي تندمج في حركة الصورة الجنسية وتلك اللوحة المتحركة المرسومة التي عبرت من نافذة العلاقة الجسدية إلى دورة الخلق كلها وأشارت إلى العلاقة الجدلية بين الأنوثة والذكورة وكافة هذه الأفكار المهمة، فمن جماليات البنية الشكلية، السرد وقفزاته الواسعة في الزمن حيث يحتاج المتلقي لدرجة من المشاركة واليقظة في الربط بين هذه الوحدات والأحداث الموزعة عبر الزمن الممتد، من لحظات الشوق والغزل أو العطش والرغبة ولغة التهديد اللذيذ الخفيف من الأنثى ، وطلبها بأن يطلبها هو في مشهد أقرب للتداولي التي تمارس فيه الأنثى على ذَكَرها قدرا من الدلع وهي تعرف قدرها ومكانتها العظمى لديه، حين تقول له (فلترحم سيدتك كيلا تقضم كبدك)، ثم المرحلة التالية التي يحدث فيها الاندماج والتوسل وأنه يرغب في الفرار من ذاته فلا فرق بينها وبينه ،في دليل على توحد الجسدين واكتمالهما ببعض، ثم المرحلة الأخرى التي تفرض فكرة الأمومة ظلالها ولكنها ترتبط بحركة مكشوفة في لغتها الجنسية تجعل المشهد أثقل حضورا في ذهن المتلقي، على أن الرمزية لا تنفصل عن لغة النص في أي مرحلة ولكنها تتفاوت وترتبط بمستوى المتلقي وإدراكه في الأساس، فحين يقول الشاعر (تستحضرين الأمومة عندما تُدَلِّينَ ثعبانكِ) فإن القارئ اليقظ فقط هو الذي سيدرك ذاك الربط بين الأمومة وإدخال العضو الذي صار ثعبانا يعود لجحره أو سكنه، على أن كاف الخطاب هنا التي تصبح مضافا إليه وتجعل الثعبان منسوبا إلى الأنثى هي علامة في غاية المركزية والأهمية في موقعها الشعري وربما يكون الشعر كله نابعا منها، لكونها جعلت هذا العضو الذي هو بجسد الذكر إنما ينسب للأنثى، فكأنه شيء ضائع ومفقود منها وحان الوقت ليعود لأصله، وبعدها يكون الميلاد وتحدث المقابلة بين الدخول والخروج بين العضوين، فبعدما يدخل الثعبان يخرج الأب في عملية للولادة، وتأتي المرحلة الأخيرة خاتمة بانورامية تقفز خارج حدود الشخصي إلى الإطار الكوني والتكراري الدائري في العلاقة بين الخلق، فالأب يتوه والابن يرعاه وينتهي أو يموت، ليكون كذلك في النص وعلى مسافات متقاربة منه ثمة ميلاد وموت، وبعدها تأتي ذئاب وترعى على مروج ذاك الأب الميت، بما يعني دورة

جديدة للحياة بِشَرِّها واستلاب ما ترك وراءه من المروج أو نتاج العمل والحب والجنس وكافة أنشطة الحياة وكل ما يرتبط بحبها، فبالجنس يستدل النص على محبة الحياة المنتجة أو الخالقة للمروج، وينتهي النص ب (تلوح أسطورة) في دليل على قصة جديدة آتية في الطريق أو ربما إشارة إلى فكرة تدوين التاريخ أو كتابة الحكايات في لوحة الوجود. فالأسطورة إما لكونها مجرد قصة تتبعها قصة أو إشارة لفكرة التدوين، وهو الفعل الآخر الذي يتسم بالدائرية أو التكرار، فتدوين مرحلة يأتي بعده آخر وهكذا إلى ما لانهاية.

من جماليات نصوص هذه المجموعة الشعرية ،الإيقاع الذي يتشكل عند مؤمن سمير عبر مسارات خاصة ترتبط بالجملة والأصوات والدلالة وكافة مستويات البناء اللغوي للنص، فعلى سبيل المثال نجد أن شكلا ما في علاقة الأفعال المضارعة مع بعضها داخل الجملة ينتج إيقاعا داخليا فريدا على نحو ما نرى في قوله في الاقتباس السابق (أطفو وأغطس.. نَفَسي يغيب) فالجملتان الشعريتان هنا مركبتان من كلمتين، الفعل المضارع يشكل ٧٥% أي ثلاثة أفعال مضارعة في مقابل كلمة (نَفَسي) التي تتشكل من اسمين، لكنها تحسب كلمة واحدة. على أن ثمة ارتباطا سببيا بين الجملتين من حيث المعنى يجعل تتابعهما في الزمن حتميا بما يعني أن حسن التقسيم وغلبة الفعل المضارع بسمته التنغيمي المُسْتَوِي، أي أن نشعر أن الفعل المضارع هنا له نغمة مستوية تتوازى مع فكرة استمرار الفعل المضارع في الزمن، فكما يقول النحويون إن الفعل المضارع يدل على الاستمرار، فأطفو وأغطس فعلان مستمران إما بالتكرار أو بامتدادهما في الزمن، أي أن الفعل الواحد يستمر ويمتد لوقت طويل دون تكرار، وكذلك الفعل المضارع في الجملة الثانية (نَفَسي يغيب) فكأنه يغيب بامتداد قد يصل إلى الموت أو التلاشي الكامل والنهائي في أنثاه، المهم أن التنغيم وحسن التقسيم وغلبة الفعل المضارع شكَّل إيقاعا خاصا ربما يكون إيقاع الحركة في المشهد أو جزءا منه، وهذا مظهر جمالي ربما يكون نادرا حيث يحدث تطابق بين إيقاع العملية الجنسية وحركتها مع إيقاع لغة النص الشعري ونغماته وامتداده في الزمن.

تتشكل الشعرية في النص من التضاد وأدواره الوظيفية ومن أنساق بنائية خاصة باللغة وتشكلاتها على نحو ما نجد في أبنية الجمل الشعرية كما أشرنا إلى الفعل المضارع أو التنوع في التنغيم ما بين النغمات الثلاث؛ الصاعدة والهابطة والمستوية. نجد التضاد على سبيل المثال هو نفسه يأتي بتنويعات وبصور غير مباشرة أو بالنمط اللغوي التقليدي، الكلمة وضدها، بل يأتي عبر المعنى

أحيانا، مثل (عيونك بكسلها تتفتح وتقولين أتوق أن أنغلق اللحظةَ) فهنا يَنْتُجُ عن كسل العيون تفتحٌ أي حركة تنبثق عن اللاحركة، أو ذلك الامتزاج والتداخل بين الكسل والتفتح، ثم مقابل انغلاق العيون التي لم يكن هناك نص صريح على انغلاقها بل ينتج المعنى من (تتفتح) وهو فعل مرحلي متنام وتدريجي أي لا يكتمل إلا بعد وقت، بما يعني أنه دال على الانغلاق وعلى ما قبله ولو بشكل جزئي. ثم التضاد بين توقها إلى الانغلاق اللحظةَ، أي أن يتركها في ذلك الوقت. و هي كلها متناسبة مع لوحة الرفض اللذيذ أو التمنع التي مارستها معه بعد ذلك في أمرها له في قوله على لسانها (اترك سيدتك كيلا تقضم كبدكَ تلحس دمك تدوسك في المرآة). والتضاد كذلك في أكثر من نموذج مثل(الأمطار– تنشف/ شدوني مني/ أوْحَشَتْنِي وأنا فيها/ ماؤك العذب المالح/ تدلين ثعبانك، يأتي الأب من عضوك).

نجد الأنثى حاضرة في نصوص مؤمن سمير بشكل تبدو فيه منثورة الأعضاء وموزعة على أركان الوجود بنوع من التمدد وكأنها هي كل الوجود، هي الغابة الكبرى التي لا نهاية لها. في اللوحة السابقة التي زمن حدوثها في الصبح نجد أن ذراعها كانت في رأسه وساقها تلف بلادا وتعود تقصُّ، في حال من التباعد أو التوزع الواضح في المسافات، ونلاحظ هنا أن الأعضاء نفسها متنوعة بين الثابت والمتحرك. أو ما يلبث في المكان وما يبادر بالحركة ويتجول ويبدو مستقلا عن هذه الأنثى أو الشخصية المركزية المقابلة للذكر الذي يبدو بخلافها مؤطرا بحدود. وفي اللوحة التالية لها التي يكون زمنها المساء، نجده يقول (بطنكِ تحت رأسي وساقكِ تلف وتدور وتتعمد ألا تحكي)، فالساق هنا على عهدها القديم كما في اللوحة السابقة، تلف وتدور، ولكنها تختلف فقط بأنها تخلت عن رغبتها في الحكي، فإذا كانت في الأولى قد عادت من البلاد وقصت فهي هذه المرة تتعمد ألا تحكي، ليكون التقابل هنا هذه المرة متجاوزا حدود المشهد الواحد ويربط بين مشهدين مختلفين في الوقت بين الصبح والمساء، ليشكل النص الشعري التنويعات النفسية لهذه الأنثى واختلاف أحوالها مع الوقت.

ثمة إحساس خاص بالزمن في تلك النصوص الشعرية يعكس إطارا حركيا للوجود متنوعا بين الوحدات الزمنية المختلفة من الصبح للمساء ،للأيام والفصول والساعات وكافة التنويعات الوقتية التي تجعل حركات العلاقة الجسدية بين الذكر والأنثى مؤطرة بكل حركة الوجود واختلافها.