مَلْحَمَةُ العِشْقِ فِي رواية (صَيَّادِ الغِزْلانِ) لِعَلِيّ عَبْد المُنْعِم

أ.د/ مُحَمَّد مَحْمُود أَبُو عَلِيّ
أستاذ النقد والبلاغة
كلية الآداب جامعة دمنهور

المُلَخَّص

يتناول هذا البحث مَلْحَمَةَ العِشْقِ فِي الرواية الشِّعْرِيَّة (صَيَّادِ الغِزْلانِ) لِعَلِيّ مُحَمَّد عَبْد المُنْعِم .

وقد وقع الاختيار على هذه الرواية ؛ لأنَّ رواية عَلِيّ مُحَمَّد عَبْد المُنْعِم الشعرية تَجْرِبة ثَرِيَّة تَسْتَحِقُّ التَّحْلِيل .

وغير خاف أن الحُبَّ من أبرز موضوعات الشعر العربي، من امرئ القيس إلى نِزَار قَبَّانِي، ولا شك في أنَّ حديثَ الحُبِّ يستثيرُ كَوَامِنَ النفس، ويُطلق العِنان للخيال، بوصفه عاطفة إنسانية قَوِيَّة، تسري في نَفْس المُحِبّ، وتتملكه؛ فينظر إلى الأشياء على وَفَق عاطفته ؛ فيراها عذبةً مُنِيرَة.

وعند قراءة (صيّاد الغزلان) للدكتور عليّ مُحَمَّد عبد المُنْعِم، نجد منحنياتٍ جديدة على صعيد الفكرة والأسلوب بمعناه العامّ ؛ فالكاتب وإن لم يختلف عَمَّنْ سَلَفَهُ في الاهتمام بِكِيَانِ المرأة، وما تُثِيرُهُ من ظِلال ؛ فهو يغايرهم في أنه لم يجعل منها موضوعًا للغزل المُجَرَّد كالقصيدة الكلاسيكيَّة ، ولا رمزًا يطرح من خلاله تأملاته وهواجسه النفسيَّة، وإنما جعل كتابه كِتَابًا يعالجُ موضوعًا اجتماعيًّا أكثر مِمَّا يُعَالِجُ موضوعًا شخصيًّا؛ إذ يتعرض لحياة صائد غِزْلان ، ولكنه في الوقت نفسه يعالج موضوعه بأسلوب غير مباشر، اجتمعت فيه أساليب ونزعات كنَّا نَظُنُّهَا مُتَنَافِرَة ، كالحِسِّيَّة المُسْرِفة، والصوفية المتقنعة بالحُجُب، والجُمُوح العقائدي والوصايا الدينيَّة التعليميَّة.

وقد انقسم البحث إلى ثلاثة محاور: أولها: ضخامة الملحمة، وثانيها: البطولة في الملحمة، وثالثها: الخرافة في الملحمة. وقد تناولتُ كُلَّ مِحْوَرٍ مِنْهُم بِالتَّمْثِيل .

اتَّبَعْتُ المنهجَ الوصفيَّ؛ لكشف ملامح ملحمة العشق في (صَيَّاد الغزلان)، واتَّضَحَ أَنَّ ما كتبه عليّ مُحَمَّد عبد المُنْعِم في الحب في هذه الرواية الشعرية يعَدُّ تَجْرِبَة طريفة حاول فيها الكاتب أنْ يُغَايِرَ طريقة الشعراء الكلاسيكيينَ، والمُحْدَثين،

فـي معـالجتهم لأمـور العشـق؛ فَرَصَـدَهُ بطريقـة مُغَـايِرَة، وهـي الرجـوع إلـى الـنَّفَس الملحميّ.

ولقد جاءت اللغة موفقة؛ فهي بليغة حين يتطلب الموقف ذلك، قريبة من العوام في مواضع أخرى.

الكلمات المفتاحية:

مَلْحَمَةَ العِشْقِ ، صَيَّادِ الغِزْلانِ ، بِكِيَانِ المرأة ، الخرافة ، الملحمة.

المُقَدِّمَة

الحياة بكل ما تحوي، والطبيعة بكل ما تزخر لا تخرج في نهاية الأمر عن جنسينِ: (ذكر ، وأنثى) في شَتَّى المخلوقات؛ لذلك فإن أمر العلاقة بينهما في الحياة البشريَّة ، التي تعلو بسُمُوِّ العَقْلِ ورَهَافَةِ الوِجْدَانِ على سائر الكائنات الأخرى، لا بُدَّ من أن يأخذ الحيز الأكبر من الاهتمام.

وتتزايد الأهمية عند الأدباء ، والشعراء على وجه الخصوص ؛ لِمَا تَمْتَازُ به تلك الطائفة من رِقَّة الشعور وعُمقه، ولعلَّ مرجعَ ذلك إلى أن الشاعر حين يُعَبِّرُ عن تلك العاطفة لا يعرضُ عَاطِفَةً سَاذِجَة ، وإنما يُبَاهِي بطريقة تعبيره في الغالب، ذلك ما أقرّه التاريخ الأدبيّ ؛ فقد أفسحوا مجالاً واسعًا للحديث عن العلاقة بين الرجل والمرأة عداوةً كانت أو صداقة.

فالغزل « غرضٌ وِجْدَانيّ صميم، فيه نَغَمُ الحُبّ وحكاية القلب ، وفيه يتحدث الشاعر عن مشاعره وعواطفه، ويرسم حنينه ووجده، ويُصَوِّرُ جمال الحبيبة وحسنها، ويذكر أسى الفراق وحُرْقَته ، ونعيم اللقاء وحلاوته»[١].

وعندما يشعر الشاعر بالحُبّ « لا يتكلم عن نَفْسِهِ فحسب، وإنما يجمع آلام العشاق وأنينهم؛ فيتألم ويئن معهم ، وليس أعذب من هذه الآلام، ولا أحب إلى النفس من سماع هذا الأنين ! إن الشاعر يصوغ بكلماته اهتزازات القلوب، ورنات ما يجول بها من المعاني، ويدفعها إلى النفوس فتصبو إليها، ويذيعها بين العشاق فيرى كل قلبه، وكأنه ينظر في مرآةٍ يرى فيها صورته»[٢].

وهذا ما ظهر في الرواية الشعرية (صَيَّادِ الغِزْلانِ) لِعَلِيّ مُحَمَّد عَبْد المُنْعِم؛ فقد سيطر مبدأ اللذة (Pleasure) على دوافع الصياد الجِنْسِيَّة سيطرةً كاملة، وغلبت الدوافع الجنسية على نشاط (الأنا) (Ego) لديه.

ولا شك في أن الطاقة النفسية للإنسان تنبعث عن الغرائز والدوافع التي فُطِرَ المرءُ عليها، غير أنه لا يمكن لتلك الميول الموروثة أن تصل إلى درجة

واحدة من التحوُّل والنمو ؛ إذ كثيرًا ما يستحيل التوفيق – فيما يتصل بالأهداف والمطالب – بين هذه الغرائز.

وكثيرا ما تنجح الميول الجنسيَّة المكبوتة في شَقِّ طريقها – المباشر أو غير المباشر – من خلال سُبُل خَاصَّة مُلْتَوِيَة؛ وذلك بهدف الظَّفَر بِاللَّذَّة[٣].

وقد انقسم البحث إلى ثلاثة محاور: أولها: ضخامة الملحمة، وثانيها: البطولة في الملحمة، وثالثها: الخرافة في الملحمة. وقد تناولتُ كُلَّ مِحْوَرٍ مِنْهُا بِالتَّمْثِيل .

اتَّبَعْتُ المنهجَ الوصفيَّ؛ لكشف ملامح ملحمة العشق في (صياد الغزلان)، واتَّضَحَ أَنَّ ما كتبه عليّ مُحَمَّد عبد المُنْعِم في الحب في هذه الرواية الشعرية يعَدُّ تَجْرِبَة طريفة ، حاول فيها الكاتب أن يغاير طريقة الشعراء الكلاسيكيين، والمُحْدَثين، في معالجتهم لأمور العشق؛ فَرَصَدَهُ بطريقة مُغَايِرَة، وهي الرجوع إلى النَّفَس الملحميّ.

التَّمْهِيدُ:

إن روايةَ (صَيَّاد الغِزْلان)[٤] نموذجٌ فطريٌّ يُلائِمُ رُوح الملاحمِ ، التي يعنيها الرمز أكثر مِمَّا يعنيها الواقع الفعليّ، والكاتب يجلو هذا القصد بَدْءًا من عُنْوَان الكتاب ؛ فاختار لفظة (صيَّاد) ، ولم يختر (صائد)؛ والأُولى أكثر قُرْبًا من الوِجْدَان الشعبيّ ، وأكثر ملاءمة لبناء الرواية الملحميَّة .

وقد عالج الكاتبُ في (صَيَّاد الغِزْلان) حياة رجل مُولَع بِالنِّسَاء وصيدهن، منذ بدايته إلى نهايته ، أو لِنَقُلْ – بعبارة أخرى – من قبل البداية إلى ما بعد النهاية بالشكل المعروف ؛ فهو يتتبعه وهو في الذَّر (مكان وجود الأرواح قبل الخلق) ، إلى أنْ يُبْعَثَ في النشر، في اليوم الآخر.

وهي فكرة طريفة غريبة، خيالية، تحيلنا إلى روائع الأدب الملحميّ، أمثال: رائعة المعرّى (رسالة الغفران) ، و(الكوميديا الإلهية) لدانتى ، و(الفردوس المفقود) لميلتون ، فضلاً عن ملاحم الإغريق قبلهما، والكاتب يعرف ذلك ، ويعين القارئ

على تقدير الأمور ، ويهيئه للدخول إلى عَالَمِهِ بالعنوان الفرعي لكتابه ، وهو (أوديسا العشق) تناصًا مع الملحمة القديمة .

ولهذا فإن الكاتب يختار لِكِتَابِهِ الأسلوب الملحميّ ، الذي يتناسب مع فكرته ، وهو الشعر القصصيّ ، الذى يقوم على الحكاية ، والسرد لوقائع التَّجْرِبَة بطريقة مُعَيَّنَة تستلزم جُمْهُورًا مُتَشَوِّقًا لِمُتَابَعَةِ قِصَّتِهِ من بدايتها إلى نهايتها .

والحقُّ أنَّنا وجدنا الحكاية ذات النَّفَس الملحميّ عند غير شاعر عربيّ ، ولا سيما عند شعراء الستينيات من القرن الماضي ؛ فقد شاعت قصيدة الحكاية حينئذٍ ؛ حيثُ يقف الشاعرُ موقف الحَكَّاء الشعبي ، ويَسْرُدُ – بِنَفْسِ النَّفَسِ المَلْحَمِيّ – لجمهوره أحداث أبطال قِصَّتِهِ .

وقد رأينا ذلك عند **صلاح عبد الصبور** (ت١٩٨١م) في قصيدته (شنق زهران)، التي يقول فيها :

كان زهران غلامًا
أمه سمراء والأب مولد
وبعينه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكًا سيفًا وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
(دنشواي)
شب زهران قويًّا
ونقيًّا ...) (٥)

وتتصاعد الأحداث على هذا النسق؛ حتى النهاية التي يموت فيها زهران شنقًا.

ونجد الأمر نفسه عند **محمد عفيفي مطر** (ت٢٠١٠م) ؛ إذ يقول في المقطع الأول من قصيدة (من أغاني الحواكير) :

كَانَ كَالنَّخْلَةِ ... ذَا وَجْهٍ مُدَوَّرْ
وَعَلَى صُدْغَيهِ وَشْمٌ لِحَمَامَاتٍ ، وَقُبَّرْ
وَعَلَى ظَاهِرِ كَفَّيهِ رُسُومٌ لِصَبَايَا البَحْرِ تَسْكَرْ
وَأَبِي زَيدٍ ، وَخَيلٍ تَتَأَطَّرْ
لَفَّ أُذْنَيهِ بِمِنْدِيلٍ مُعَفَّرْ
وَمَضَى يَشْرَحُ لِليلِ فُنُونَ الضَّحَكَاتِ
عَلَّمَ القَرْيَةَ أَنَّ الضَّعْفَ يَمْحُوهُ مِنَ القَلْبِ
ارْتِشَافُ الضَّحَكَاتِ الصَّافِيَاتْ(٦)

ويمضى في ذكر الصفات؛ حتى ينتهي المقطع بموت البطل كذلك.

ونرى ذلك أيضًا عند **أحمد عبد المعطي حجازي** في قصيدة (قصة الأميرة والفتى الذي يُكَلِّمُ المساء)، وقصيدة (القديسة)، التي يقول فيها:

كَانَ اسْمُهَا جَمِيلَه !
أَفْدِيهِ مَنْ سَمَّى
الوَجْهُ وَجْهُ طِفْلَةٍ لَمْ تَتْرُكِ الأُمَّا
وَالعَينُ عَينٌ سَاحِرَه
مُضِيئَةٌ كَحِيلَه
...
كَانَ اسْمُهَا جَمِيلَه !
وَالعُمْرُ عُمْرُ الزَّهْرِ ، لَكِنِ الرَّبِيعِ غَادَرَ
الزَّمَانْ(٧)

وتعرض القصيدة أوصاف جميلة، وعلاقة الحب التي تربطها بصديقها، إلى أن تنتهى القصيدة كذلك بموت جميلة شهيدة النضال.

وعلى نفس النهج يمضي **محمد إبراهيم أبو سنة** في قصيدة (مضى في غير يومه)؛ حيث يحكى فيها عن جابر الفلاح الذي مات إجهادًا ؛ بسبب خدمة سَيِّدِهِ المتخم بالنعمة، يقول أبو سِنَّة :

وفي الصباح أحرق النبأ
عن خادم في بيت سيد البلد
جدار قريتي
عن جابر الذي مضى في غير يومه
وكان عاملاً كآلة الحجر
ينظف الأوراث من حظائر البقر
ويحمل المياه في البكور
ويملأ المساء بالغناء (٨)

ويمضي في قصيدته على هذا النحو، إلى تنتهي القصة – بِدَورِهَا – بموت ذلك الفلاح.

ومن ذلك قصيدته (غريب من قنا)، التي يحكي فيها رحلة حمدان إلى القاهرة ، وهو عامل بناء صعيديّ، يقول:

وحمدان يمضي لأرض الشمال
ككل رجال الصعيد
ككل بُنَاةِ المُدُن
ومن دمعة في الجفون
رأى أمه والعيال
...
وحمدان كان طفلاً يسوق الجِمال
ويعمل عند رجال
يرون الحياة لِمَنْ يَمْلِكُون(٩)

ويمضي الشاعرُ ساردًا كيف مات غريبًا في المدينة الغريبة.

لكن الأمر عند هؤلاء الشعراء لم يرتقِ إلى أن يجعل من قصائدهم تلك ملحمة مكتملة المعالم ؛ فجاءت القصائد قصصية ذات نَفَسٍ ملحميّ، دون أن تصبح ملحمة، على عكس (صيّاد الغِزلان) التي اكتملت فيه عناصر الملاحم الأولية، وهي: (الضخامة – وحدة الحدث – البطولة – الخرافة – الصفات الفنية الدقيقة).

المِحْوَرُ الأَوَّلُ : ضَخَامَةُ المَلْحَمَةِ :

أول ما يُمَيِّزُ كتاب (صياد الغزلان) عن التجارب السابقة الضخامة، ولا تعني – هُنَا – الطُّول فقط، بل تعني إلى جانبه النَّفَس الطويل، وتقليب الأمور على عِدَّة وُجُوه ، أي : نطاق الأحداث.

وإن كانت الملحمات قديمًا تدور– في الغالب– حول حربٍ طاحنة ، وقد خلت ملحمة (الفِرْدَوس المَفْقُود) لميلتون من الحرب؛ لأنَّ موضوعَها لاهُوتِيٌّ في الأساس.

وتَتَجَلَّى الضخامة (اتساع نطاق الأحداث) جَلِيَّةً في رواية (صياد الغزلان)؛ فالكاتب يتناول صائد الغزلان من شَتَّى الجوانب، عبر أربعة أبواب:

الباب الأول : صياد الغزلان في الذر.

الباب الثاني : صياد الغزلان في الأرض .

الباب الثالث : صياد الغزلان في القبر .

الباب الرابع : صياد الغزلان في النشر .

وتحت كل باب يعالج الكاتب أدّق التفاصيل المرتبطة بكل مرحلة ، فها هو ذا رُوحًا لم تتشكل جسدًا ، يقول :

رُوحي نظرت من شباك الذر إلى الأرض تراقبها
وجدت أجسادًا تتموج في الأجساد
أجسادًا تتقلب في الأجساد على أنغام الآهات

لا يظهر منهم غير ظهور والتصقت فيهم كل بطون
حتى ظنتهم روحي نساكًا أو عباد
ظلت رُوحي ترقب أجساد إناث تتغطى بالذكران
وأنا أتعجب لا أدري ما يجري
كالكافر في محراب الإيمان
وأخيرًا فَهَمَتْ رُوحي أن الأجساد تُبَادِلُ كُلَّ مُرَادٍ بمراد
بعد الحفل الماجن ضحكت فيهم كل عيون ووجوه
واستسلمت الأجساد لأجمل أحلام رُقَاد
وإذا روحي تتأجج شوقًا
لحلول في جَسَدٍ ذَكَرِيّ يَنْثُرُ شبقًا
تنجذب إليه الغِزْلان وُفُودًا (١٠)

يَمْضِي في وصف حاله رُوحًا لم تنعجن بعد في جَسَدٍ طينيّ، ثُمَّ يأخذ العهد من خَالِقِه ، قَبْلَ نُزُولِهِ الأرض :

قال تعالى : اشهد وخذ العهد وإياك وأن ...
تكفر بي جهلاً أو نسيان
وأخذتُ العهد ، وأقررت بكل الإصرار وكُلّ الجد
عاهدتُ الرب إلهي
ألا أشرك بعبادة من خلق الحور ببدر يبزغ في
الوجه وبان يتثنى في القَدِّ
ألا أشرك بعبادة من خلق المنحنيات بجسد الأنثى نبراسًا
يهدينا القصد . (١١)

ثم يُعَدِّدُ القَسَمَ على هذه الطريقة واصفًا الشَّعْر، والنَّهْد، والخد، والجيد، والأنف، والعين، والخَصْر، والساقينِ، واصفًا كُلّ جُزْءٍ على حِدَه بأسلوبٍ شعريٍّ مُنَمَّق.

لقد وَضَّحَ فرويد (Freud) (ت١٩٣٩م) أنَّ هناك نوعينِ من اللذةِ : نَوعٌ مَرْجِعه استثارة المناطق الشهويَّة، والآخر يصدر عن تفريغ المواد الجنسيَّة، ويمكن وصف الأُولى بأنها لَذَّة تمهيديَّة مُقَابِل اللَّذَّة النهائيَّة، أو لَذَّة إشباع الفعل الجِنْسِيّ .

وَمِنَ الجَلِيّ أَنَّ بُلُوغَ الهَدَف الجنسيّ السويّ تُهَدِّدُهُ الحيلة التي تتدخل بها اللذة التمهيديَّة ، وعندما تكون اللذةُ التمهيديَّة للعمليات الجنسيَّة عند نقطة ما مُفْرِطَة في الكِبَر ، ويكونُ عنصرُ التوتر مُفْرِطًا فِي الصِّغَر ، عندئذٍ يَحُلُّ الفعلُ التمهيديُّ مَحَلَّ الهَدَفِ الجِنْسِيّ الفِعْلِيّ .

ومن الواضح أنَّ سَعْيَ الصَّيَّادِ الدائم وَرَاء النِّسَاء، وبَحْثَهُ عن مصادر اللَّذة التمهيديَّة، يؤكد أنه قد يكون غير قادر على الفعل الجنسيّ، أو الهدف الجنسيّ الفعليّ، أي غير قادر على الوصول إلى اللذة النهائية، وحينما تكون الطاقة الجنسية موفورة لديه يُفْرِغُهَا في اللذة التمهيديَّة؛ لذا رَكَّزَ على أجزاء جسد المرأة التي تثير المناطق الشهويَّة كالعينينِ والنهدينِ والشفتينِ(١٢)، وذكرها في شعره.

لكن الضخامة التي نتحدث عنها، واتساع رقعة الحدث تُرى أكثر ما تُرى في الباب الثاني من الكتاب، وهو وصف دقيق مُفَصَّل لحالة الصياد منذ ولادته إلى موته ، وللقارئ أن يتصفح عناوين هذا الباب الفرعيَّة ، ليعرف – مِنْ فَورِهِ – ما نقصد ، وهي : (ميلاد الصياد – نمو الصياد – دروس الصياد – عشيقات الصياد – نساء يتمناهن الصياد – نساء أحببن الصياد – فلسفة الصياد – حبائل الصياد – حديث الإفك – تجهيز الطُّعْم – المرأة في المصيدة – قنص غزال لم يبلغ الطعم – عندما يتوب الصياد – صيدٌ لا يُنْسَى – أحوال الصيد والصياد – شاب الصياد وما تاب – نُذُر القبر – النهاية) .

إن الكاتب لا يكاد يُهْمِلُ عُنْصُرًا غير داخل في نسيج حكايته ، مستفيدًا من غير رافد شاربًا من غير نبع ، ولنا أن نُدَلِّلَ – بإيجاز – على نَفَسِهِ الطويل الملحميّ ؛ إذ يقول –مثلاً – في دروس الصَّيَّاد :

وتلقيت دروس الصيد من الأنثى درسًا درسًا
الدرس الأول من عينيها
تتحدث عين الأنثى بلغات أبلغ من كل الكلمات
فالرمق علامة إعجاب وبداية عهد
واللحظ يقول تعال ابعت إلى برج السعد
واللمح يمكن من خلسة منح تشعل نار الوجد
والحدج كتاب يرتاب ويخشى منك مخالفة الوعد
والزيغ عزوف يعني الصد
والغمز الساخر يعني أنك لست الند
والغمز الهائم يفتح كل الأبواب فلا تترد بعد
....
الأنثى بالفطرة تتقن كل فنون التلميح
إن رضيت عنك اقتربت منك
لو طالت نظرتها وانحصرت في عينيك فقد
أعلنت استسلامًا بين يديك
لو غمزت هيمانًا بالعين فقد قالت لبيك . (١٣)

إنَّ العَينَ هي أبعد المناطق الشَّهَوِيَّة عن الموضوع الجنسي؛ ومِنْ ثَمَّ تُؤَدِّي دورًا فائق الأهمية؛ بوصفها العضوَ الناقلَ لنوعية خاصَّة من الإثارة، يَمُدُّنَا بها حِسّ الجَمَال.

ولا نستطيعُ أنْ نُنْكِرَ أنَّ الموضوعَ الجنسيّ يُحَقِّق من جِهَة أُولى لَذَّة ، تُؤَدِّي إلى استثارة التهيُّج الجنسيّ، وإذا ما أُضِيفَ إلى هذا التهيُّج تَهَيُّجٌ ثانٍ صَادِرٌ عَنْ مَنْطِقة شَهَوِيَّة مُخْتَلِفة، كالملامسة باليد مثلاً ؛ فهذه الملامسة تكفي لاستثارة شعور باللذة ، كما أنها تستثر التهيُّج الجنسي، الذي يستدعى – بِدَورِهِ – مزيدًا من اللذة (١٤) .

إنَّ الكاتبَ يَسْتَقْصِي نظراتِ العين ؛ ليجعل منها دليلاً على الحُبِّ ، ونصّ الكاتب كبير الشبه بنصّ ابن حزم الأندلسيّ (ت٤٥٦هـ) في كتابه (طوق الحمامة)، وعلى الأخصّ في باب (الإشارة بالعين)، الذي وَرَدَ فيه : « ثُمَّ يَتْلُو التعريض بالقول إذا وقع القَبُول والموافقة: الإشارة بِلَحْظِ العَين، وإنه ليقوم في هذا المعنى المقام المحمود، ويبلغ المبلغ العجيب، ويقطع به ويتواصل ، ويوعد ويُهَدِّد، ويقبِض ويَبْسُط ، ويَؤُمْر ويَنْهَى ، وتضرب به الوعود ، ويُنَبِّه على الرقيب، ويضحك ويحزن ، ويسأل ويُجَاب ، ويمنع ويعطي .

ولِكُلِّ وَاحِدٍ من هذه المعاني ضربٌ من هيئة اللَّحْظ لا يوقف على تحديده إلا بالرؤية ، ولا يمكن تصويره ولا وصفه إلا بالأقلّ منه ... فالإشارة بمؤخر العين الواحدة نهي عن الأمر ، وتفتيرها إعلامٌ بالقبول ، وإدامة نظرها دليل على التوجُّع والأسف، وكَسْر نَظَرِها آية الفرح ، والإشارة إلى إطباقها دليل على التهديد ، وقَلْب الحَدَقَة إلى جِهَةٍ ما ثُمَّ صَرْفَها بسرعة تنبيه على مشار إليه ، والإشارة الخفيَّة بِمُؤَخِّر العينينِ كلتهما سؤال ، وقلب الحدقة من وسط العين إلى الموق بسرعة شاهد المنع ، وترعيد الحدقتينِ من وسط العينينِ نهي عام ، وسائر ذلك لا يدرك إلا بالمشاهدة .

فالعين تَنُوب عن الرُّسُل ، ويُدْرِكُ بها المُرَاد ، والحواسّ الأربع أبوابٌ إلى القلب ومنافذ نحو النفس ، والعين أبلغها وأصحها دلالة ... وهي رائد النفس الصادق ، ودليلها الهادي ، ومرآتها المَجْلُوَّة التي بها تقف على الحقائق ، وتُمَيِّز الصفات ، وتَفْهَم المَحْسُوسات » (١٥) .

لكن الكاتبَ – هنا – لم يقف عند حَدِّ العين ، بل عَرَضَ أحوال الحُبّ والمُحِبِّين ، ثم تَحَدَّث عن عشيقاته ، ثُمَّ النساء اللاتي أحببنه ، واللاتي يتمناهُنَّ ، عارضًا فلسفته في العِشْق ومذهبه في صيدهُنَّ .

وقارئ صفحات الباب الثاني من هذه الرواية الشعرية، لا بُدَّ مِنْ أَنْ يَلْفِتَ نظره الشبه الواضح بينها وبين أوراق (فن الهوى) للشاعر أوقيد؛ فهُمَا ينطلقانِ من

مُنْطَلَقٍ واحد، ألا وهو موضوع الصيد ، كما أن الفلسفة الباخوسية هي الفلسفة التي تَغْشَاهُمَا ؛ مِمَّا جعل بعض نصوص الكاتب كأنها منقولة عن أوڤيد ، كأن يقول – مثلاً – :

الإخلاص لدون الرب هلاك الشرك
الإخلاص لأنثى واحدةٍ دعوة إفك
دعوة إفك يتعهدها المقهور بفقر
أو جهل أو داء بنفور نساء
ما جاهر بالإخلاص لأنثى رجل إلا
كان الأبعد من أهل نفاق ورياء
دين الذكر الأوحد أن إناث الدنيا أنثاه
معذرة شيخاه ومعذرة أبتاه
هل رشفة ماء من نهر نساء تروي عطشان
أوَ أخلص لامرأة واحدة تحرمني من باقي الغزلان
أو نلبس لونًا ونجافي باقي الألوان
حتمًا سيتوق الإنسان إلى التغيير
ولو كان إلى الأدنى
كم أقسمت لأخلص لامرأةٍ حين الفوران
أتبرأ من قسمي حين خمود النيران (١٦)

وقوله :

إياك وأن يصبح صيدك قيدك
إياك وأن تعبد يومًا عبدك (١٧)

اقرأ بتدبر وتأمل النص السابق ، ثم اقرأ قول أوڤيد في فن الهوي :

لا تحسبني أتلفع بعباءة الواعظ المتزمت
وأحثك على أن تقصر حبك على واحدةٍ

حاشاي ... وقتك الآلهة هذا الشر
فحتى العروس الشابة قد يشق عليها ذلك
تجرّع ما سنح لك من كأس المتعة
مسدلاً قناعًا يستر آثامك
وحذار أن تزهو بارتكابها(١٨)

إنها الفلسفة التي تقوم على السلوك الملتوي، والخداع الذى يُقْنِعُ المرأة؛ ولهذا كان قناع الحَمْل شرطًا لازمًا للتعامل معهُنَّ، مع ضرورة الوعود البراقة، وإن كانت كاذبة .

ولا شك في أن الكبت (Repression) هو حَجَر الزاوية الذي تقوم عليه كل عمليات التحليل النفسي؛ حيث يستبعد الأنا الدافع الحقيقي عن الشعور استبعادًا تامًّا ، مستعينًا بحيلة أو أكثر من حيل الدفاع، وعلاج الكبت يتم بإدراك أسباب المخاوف التي دفعت إليه؛ وذلك يقضي اختبار الواقع لنعرف أن ما نخاف منه لا يستوجب الخوف(١٩).

ولا يعني الكبت «إمحاء أثر الماضي، بل بقاء هذا الأثر بعيدًا عن الشعور ، ومحاولته اجتياز حدود الشعور في صورة الخوف والقلق والانزعاج ، مع نسيان المنشأ الحقيقي العميق لهذه الحالات الشعورية المؤلمة»(٢٠).

إن الصياد في اختيار موضوعه ، ونقصد بالموضوع هنا (الغِزْلان) ، كان متنوعا لا يكتفى بغزال واحد ، ولا بنوع واحد ، لأنه يعشق الاختلاف ، وقد يرجع ذلك إلى كبتٍ قد تعرض له الصياد ؛ فتلاشى الموضوع الأصلي لديه ، ولجأ إلى سلسلة لا متناهية من الموضوعات البديلة .

فالصياد في حالة من الجوع إلى الإثارة ؛ ولإشباع هذا الإحساس، يلجأ إلى مجموعة من النساء ، والتنوُّع هنا يخلق الإثارة ، ومِنْ ثَمَّ يتحقق الشبع؛ فالشعور بالحرمان دفع الصياد إلى عدم الاكتفاء بامرأة واحدة(٢١).

يقول الكاتب في (صياد الغزلان) :

ونضجت هجينًا معجونًا من كل الصيادين بلا استثناء
فأصيد برِقَّةِ شعر غزل وبراءة طفل وبكل
صريح من إغواء
لا يوجد في غَزَلٍ عِفَّة
فالغزل صريح وعفيف لا يعني إلا الإغواء
...
الصياد الماهر يملك كل وجوه الصيد المطلوب
فيصيد بوجه الحزن امرأة الحزن
ويصيد بوجه السعد امرأة سُعُود
الصياد الماهر كالساحر يمتلك الأنثى
ويحولها للمقلوب
يملك عينين تشعانِ براءة طفل
وتشعان دواهي أفاك (٢٢)

ويقول :

وشباك الصياد لسان يعزف ألحانًا فوق الكلمات
ألحانًا تقنع بالحق وبالباطل حيث تحط الرغبات
ألحانًا تقنع بالضد وضد الضد بكل المنطق والآيات.(٢٣)

ويقول :

أُغْرِقُهَا في بَحْرٍ من غَزَلٍ يُسْكِرُهَا
يَحْمِلُهَا فوق الأفلاك كسحرٍ فاق السحر
تحيا فوق سماء الأرض
أُقْنِعُهَا أن الآمال أنا وأنا فوق النقد
وأُفَجِّرُ فيها رغبات تمتد بلا حد
وألوح بالسُّقْيَا دون السُّقْيَا

كَسَرَابٍ يبرق بالوعد

حتى تدمنني تتنفسني

تحيا ليس لها مني من بد.(٢٤)

إنها فلسفة أوثيد الماكرة ، يقول أوثيد:

نُبْغِضُ الصَّقْرَ ؛ لأَنَّهُ يَحْيَا دَائِمًا شَاكِي السِّلاح،

كَمَا نَكْرَهُ الذِّئَابَ لأَنَّهَا تَنْقَضُّ عَلَى القَطِيعِ المَذْعُور،

بَينَا أَفْلَتَ طَائِرُ الخُطَّاف مِنْ قَنْصِ الإِنْسَانِ بِوَدَاعَتِه

...

تَبًّا لَكِ أَيَّتُهَا المُشَاجَرَاتُ وَالمُهَاتَرَاتُ المَرِيرَةُ ،

فَالحُبُّ لا يَنْمُو بِغَيرِ نَاعِمِ الكَلِمِ .

دَعُوا الزَّوجَاتِ يُطَارِدْنَ أَزْوَاجُهُنَّ بِالشِّجَار ،

وَخَلُّوا الأَزْوَاجَ يُلاحِقُونَ زَوجَاتَهُمْ بِالسِّلاحِ نَفْسِهِ ،

عُدُّوا الزَّوجِيَّةَ حَلْبَةَ عِرَاكٍ أَبَدِيّ ،

ذَاكَ يُلائِمُ كُلَّ الزَّوجَات ،

فَمَا يُسْهِمْنَ فِي عُشِّ العُرْسِ إِلاَّ بِالشِّجَارِ .

أَمَّا عَشِيقَتُكَ ؛ فَلا تُسْمِعْهَا إِلاَّ صَوتًا يَحْنُو بِالتَّدْلِيلِ وَبِالتَّرْحِيب .

...

رَطِّبْ سَمْعَهَا بِعِبَارَاتِ التَّدْلِيلِ وَهَدْهَدَةِ الهَمَسَات .

فَتَزِفُّ إِلَيهَا الفَرْحَةَ إِطْلالَةُ وَجْهِكَ .

...

أَنَا شَاعِرُ الفُقَرَاء .

كُنْتُ فَقِيرًا حِينَ عَشِقْتُ .

كُنْتُ أُهَادِي بِالكَلِمَاتِ ؛ فَلَمْ أَكُ أَمْلِكُ سِوَاهَا

إِنْ عَشِقَ فَقِيرٌ فَلْيَكُنْ حَذِرًا ،

وَلَيتَجَنَّبْ خَشِنَ القَول ، وَلْيَتَحَمَّلَ فَوقَ مَا يَتَحَمَّلُهُ ثَرِيٌّ (٢٥)

ويقول :

وَلْتُسْرِفْ فِي وُعُودِكَ ؛ فَطَالَمَا خَدَعَتِ الوُعُودُ النِّسَاءَ ،

وَاخْتَرْ أَيَّ إِلَهٍ شِئْتَ تُشْهِدُهُ عَلَى قَسَمِك .

فُچوبيتر فِي عَلْيَائِهِ يَضْحَكُ مِلْءَ شِدْقَيهِ ، عَلَى قَسَمِ العُشَّاقِ الكَاذِب

ثُمَّ مَا يَلْبَثُ أَنْ يَأْمُرَ رِيَاحَ أيولوس بِأَنْ تَذْرُوَهُ أَدْرَاجَهَا . (٢٦)

لكن التشابه والتماهي ، يبلغانِ كُلّ حَدٍّ في قصيدة (صيدٌ لا يُنْسَى) ؛ إذ يوجه الكاتب حديثه لامرأة فاتنة عزّت على الانقياد ، يقول :

فاتنتي

أغبى من في الأرض إناث عطّشن الأثمار

فماتت والماء العذب محيطات

نفدت آبار أنوثتهن ضياعًا

ما ارتوت الآبار وما شربت منها الرغبات

البئر لديك بدلوي يستنجد

الماء الآسن في البئر لديك بمائي يتجدد

فأجيبيني تترعرع – لا تذب – أبدًا أثمارك

وتظلين العمر شبابًا وربيع الدنيا دارك (٢٧)

إنها نفس النصيحة التي نصح بها أوڤيد النسوة في الجزء المخصص للنساء في (فن الهوى) ، يقول أوڤيد :

أَنْتِ يَا مَنْ تَصُدِّينَ عُشَّاقَكَ عَنْ بَابِك

سَيُوَافِينَّكِ يَومٌ تَتَقَلَّبِينَ فِيهِ طَوَالِ اللَّيلِ عَلَى فِرَاشِك ،

عَجُوزًا رَاعِشَةً تَتُوقُ إِلَى دِفْءِ الأَلِيف :

لا يَعْتَرِكُ العُشَّاقُ فِي سَوَادِ اللَّيلِ عَلَى عَتَبَةِ بَيتك ،

وَلا يَبْزُغُ ضَوءُ الفَجْرِ عَلَى الوَرْدِ المَنْثُورِ أَمَامَ بَابِك .

وَيلاه . مَا أَسْرَعَ مَا تَغْدُو الغُضُونُ فِي الجَسَدِ أَخَادِيدَ .
وَمَا أَسْرَعَ مَا تَغِيبُ حُمْرَةُ الوَرْدِ عَنْ بَشْرَةِ ذَيَّاكَ الوَجْهِ الفَاتِن .
وَتِلْكَ الشُّعَيرَاتُ البِيضُ ، التِي تُقْسِمِينَ أَنَّهَا نَبَتَتْ فِي رَأْسِكَ مُنْذُ الصِّبَا ، عَمَّا قَرِيبٍ سَتَعُمُّ رَأْسَكِ كُلَّه .
...
أَمَّا مَفَاتِنُ البَشَرِ فَتَذْبُلُ ، وَلا أَمَلَ فِي رُجُوعِهَا .
فَلْتَقْطُفْنَ الزَّهْرَةَ إِذَنْ ؛ فَمَآلُهَا إِنْ لَمْ تُقْطَفْ إِلَى الذُّبُول . (٢٨)

إنهما يكادان أن يكونا نصًّا واحدًا ، ذلك أن كِلا النصين ينطلقانِ من رُؤيَةٍ واحدة ، تلك الفلسفة الباخوسية التي تُمَجِّد اللذة ، والمُتَع الوقتيَّة .

وليس من اليسير أن نتناول الدوافع الجنسية بالتربية والتهذيب ؛ لأنها تلتزم في نشاطها بمبدأ اللذة ، وكثيرًا ما يُسَيطِرُ عليها مبدأ اللذة سيطرةً مطلقةً ، ويغلب على نشاط الأنا .

وهذا ما ظهر في (صياد الغزلان)، إن مبدأ اللذة سيطر على دوافع الصياد الجنسية سيطرةً كاملة، وغلبت الدوافع الجنسية على نشاط (الأنا) لديه(٢٩).

يذهب فرويد إلى أن القيمة النفسيَّة للحاجة الحُبِّيَّة تتدنى عندما يَغْدُو إشباع هذه الحاجة سهلاً ميسورًا ؛ فَلا بُدَّ مِنْ وجود عقبة كيما يصعد اللبيدو (Libido) ؛ لذا يلجأ البشر – في كل آنٍ وزمان – إلى اصطناع عقبات لكى يتمكنوا من التمتُّع بالحُبّ .

إن الطاقة الجنسيَّة لا تتصاعد في الحالات الحُبِّيَّة السهلة ؛ إذ لا بُدَّ مِنْ وجود مقاومة ؛ كي يشعر الرجل بالظَّفَر باللذة ؛ فإنَّ الصَّيَّادَ رَجُلٌ يسعى وراء اللذة والمتعة ؛ لذا فهو يَتَتَبَّعُ الصيدَ الذي يجدُ مُقَاوَمَةً في صيده ؛ لإشباع رغبته ؛ لِيُحَقِّق المتعة واللَّذَة ، ويرفض كُلّ صَيدٍ سهل يستسلم دون مقاومة ؛ ففي كل صيد صعب المنال يجدُ الصيادُ لذَّتَهُ (٣٠) .

وعلى هذا النهج في اتساع رقعة الحدث ، وتقليب الأمور على وُجُوهها المتعددة يمضي الكاتب في أبوابه الباقية من الكتاب ؛ فيستطرد في مرحلة القبر ، ومرحلة النشر بما يليق بفكرته الملحميَّة .

ولعل القارئ قد استشف العنصر الثاني من عناصر الملحمة الشعرية من كلامنا السابق ، ألا وهو عنصر (وحدة الحدث) ؛ فعلى الرغم من الاستطرادات الكثيرة المتنوعة لدى الكاتب ؛ فلم نفقد الخط القصصيّ المُحَدَّد ، والفكرة المُحَدَّدَة .

المِحْوَرُ الثَّانِي : البُطُولَةُ فِي المَلْحَمَةِ :

أما عن العنصر الثالث (البطولة) ؛ فبائن أتمّ التبيان ؛ فصياد الغزلان لم يكن يشكل أنا الشاعر الفرديَّة المُجَرَّدة ، وإنما كان نموذجًا بطوليًّا لصورة الرجل الفَحْل في السياق العربي ، بعيدًا عن تعقيدات المدنيات الحديثة .

وقد تَتَبَّعَ الكاتِبُ هذا الصائدَ مُنْذُ أَنْ كان رُوحًا في الذرّ يُصَارِعُ للخروج منه ، إلى أن صار دمًا ولحمًا ، يُصَارِعُ صَيدَهُ المستمر ، ثُمَّ في القبر ، وصراعه البطوليّ ضد الشيطان ، ثم في النَّشْر ؛ فهو – إذن – كل فرد من بني الإنسان، إِنْ أَرَادَ أَنْ يَسِيرَ على هذا النهج ؛ مِمَّا جعلنا ننعته بالكاتب الجماعيّ .

ويعضد قولنا ذلك الجانب التعليميّ، أو إِنْ شِئْتَ الحِكَمِيّ، الذي نَجِدَهُ فِي أغلب أوراق الكِتَاب، فهو على الرغم من دعاويه الكثيرة لاقتناص لحظة اللذة، بلا تفكير في أية عاقبة، وعلى الرغم كذلك من حسيّته البالغة، وجرأته في الوصف، يقول – مثلاً –:

يتعرّى في المضجع كل الخلق ذكورًا وإناثًا إلا من وله
يسطع وتد في الذكر ، وفي الأنثى يسطع نفق
وتُنَحَّى باقي الأعضاء
في المضجع ساد الفرج فلا استثناء (٣١)

ويقول :

تزداد الأنثى نضوجًا
يزداد التكوير وتنتفخ الكرتان
حَتَّى صَارَا قُنبلتينِ على وشك التفجير
وتجر القنبلتانِ الأعين تتبعها حيث تسير
وتغادر أحداق الذكران عيون زائغة
ترغبها لكن ترهبها
تخشى التفجير ، وتخشى التقصير
تتلاعب بالذكران الكرتان
والكرتان بلا مهل تقتتلانِ وتعتصران
الثوب وتختلفان
ما إن تخطو حتى تعلو كرة فوق الأخرى
تشتاط السفلى غضبًا وتجاهد حتى
تظفر وتصير هي العليا (٣٢)

ومثل هذه الأوصاف واللغة المباشرة كثيرة في الرواية ، لكن على الرغم منها لا يتحرج في أن يستخرج منها حِكَمًا ويدينها ، كأن يقول – مثلاً – :

ما أغبى الله كيانًا أغبى من هذا الإنسان
لا يتعلم من ماض يتكرر كل شروق وغروب وأوان
لا يتعلم من ماض يتكرر في الحاضر والآتي
ويصر على العصيان (٣٣)

ويقول :

المضجع ساوى بين أمير وخفير
بين دنو وعلاء
يتوحد في المضجع كل الخلق بلا ألقاب وثياب

سقطت أوراق التوت وغابت كل الألباب

...

كل حياء يتهاوى في المضجع إذ فتحت كل

امرأة ساقيها

وانكفأ الرجل عليها يلهث من ظمأ

يستجلب منها ماء بالماء

لم أر عقلاً دخل المضجع

لو دخل العقل سيمنع ما يُفعل

العقل وليس الملبس في المضجع أول ما يخلع . (٣٤)

ويُرى ذلك في مرحلة الندم ، يقول :

واستعرضت العُمْرَ وَرَائي

كم بدلت قناعاتي وتلونت بكل الألوان

كم زينت القبح بزيف كمال يغري الغزلان (٣٥)

ثم تأتي النهاية التي ختم بها الكاتب قصيده ، حين دخل الصيَّاد الجنة ، ولكنه محكومٌ عليه – وقد استمتع في الدنيا – ألا يكون له حُور عين ، وعليه أن ينتظر النساء اللائي أغوينه دهورًا إلى أن يخرجن من الجحيم ؛ ولهذا يُنْهِي قصيده بهذه الأشطر :

عمل الصياد الآثم أوردني الحرمان

ملعون صياد الغزلان

ملعون صياد الغزلان

ملعون صياد الغزلان (٣٦)

لتكتمل الحكمة التي أراد الكاتبُ أن يُوَضِّحَها للجمهور ، وهي نزعة جماعيَّة تعليميَّة ؛ فلا خيرَ في لذة يتبعها ندم .

المحور الثالث : الخرافة في الملحمة :

أما عن العنصر الرابع في الملاحم ، وهو (الخرافة) ، فيظهر – بوضوحٍ – في (صَيَّاد الغِزْلان) ، والحقّ أنَّ ذلك العنصر هو أهم عناصر الملحمة لُصُوقًا بجنسها الأدبي ، الذي يقوم على الخيال ، ومفارقة الواقع الفيزيقي ؛ لأبعاد ميتافيزيقية ، تجعل من الحدث العادي حدثًا جليلاً ، له ظلال رمزية رحيبة .

يوجد تداخُل بين الأسطورة والخرافة إلى حد عدم إمكانية الفصل بينهما، كما يذهب أحمد كمال زكي في الأساطير [٣٧] ، وترى نبيلة إبراهيم أنه « كثيرًا ما تتردد على الألسن كلمتا : (خرافة) و(أسطورة) ، بوصفهما كلمتينِ مترادفتينِ؛ فالأسطوريّ والخرافيّ كلمتانِ متساويتانِ تمامًا في المعنى عند كثير من الناس؛ وذلك لأنَّ كليهما يُصَوِّرُ الشيء البعيد عن المنطق والمعقول » [٣٨] .

لقد ظهر هذا التداخُل بين مصطلحي : (الأسطورة والخرافة) في أن الثانية كانت أساسية الوجود في تحديد الأولى اصطلاحيًا ؛ فقد ذهب كريمر إلى أن الأسطورة « روايات خرافيَّة وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة » [٣٩] .

ونستطيع أن نقول : إن الخرافة « قصة خياليَّة قِوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل » [٤٠] ، أو هي « قصة أنشأها الإنسان يمتزج بها تفاصيل خرافية » [٤١] .

إن التفكير الخرافي (Superstitions Thinking) يدور حول أشياء ليس لها وجود واقعيّ ، وينحصر وجودها في أوهامِ الشخصِ الذي يُفَكِّرُ في عالمه الذاتي، إنه نمط من أنماط التفكير الميتافيزيقيّ، يستند إلى أسباب غير طبيعية؛ فيعزوها إلى عِلَلٍ غير صحيحة أو غيبيَّة لا يستطيع تحديدها، أو التحكُّم فيها[٤٢].

إن هذا التداخُل يتضح في كتاب خُصِّص للتفكير الخرافي ، أقرَّ صاحباه أن الخرافة بالمعنى العلمي هي « اعتقاد أو فكرة لا تتفق مع الواقع الموضوعيّ بل تتعارض معه ، لكن ليس كل اعتقاد أو فكرة تتعارض مع الواقع الموضوعيّ تُعَدُّ من الناحية العلميَّة خُرَافة ، ولكن يُشترط في هذا الاعتقاد أن يكون له استمرار؛

فهو ليس مجرد خاطر طارئ لموقف وقتيّ ، أو تفسير عارض لظاهرة عرضيَّة، بل له وظيفة في حياة مَنْ يُؤْمِنُونَ به ، ويستخدمونه في مواجهة بعض المواقف، وفي حَلِّ بعض المشكلات الخاصَّة في الحياة ... إنه تفسير يُزود مَنْ يُؤمِنُ به بوسيلة ما لمواجهة مشكلة لا يعرف صاحبها طريقًا أفضل منها لمواجهة المشكلة ... هي اعتقاد غير صحيح له استمرار يُفَسِّرُ ظاهرةً ما، أو مشكلة ما يتكرر ظهورها في حياة الناس » [٤٣] .

وهذا قريبٌ مِمَّا ذهب إليه صاحب (معجم المصطلحات الأسطوريَّة)؛ فقد رأى أن الخرافة أو الترهة هي جملة التصوُّرات المُتَعَلِّقة بآلهة العصور الوثنيَّة أسسها – بوصفها نوعًا أدبيًّا – هزيود ، أوڤيد ، آبولو ، وكانت سجلاً للأنساب والأيام ، أو المغامرات والتحولات والانمساخات والتماثلات ، وهذه العناصر الخرافيَّة شديدة الحضور لدى القُدامى ؛ فهي تُتْلَى في المعاهد والمسارح، في اللوحات التاريخية وفي الآثار والزينات المنزليَّة ، وتبدو الحكاية الخرافيَّة عِبْرَة لا بُدَّ مِنْ تعلمها، ومِنْ استعمالها في التهذيب التربويّ الاجتماعيّ ، وعند القُدَامى تبدأ معرفة الأدب بمعرفة الخرافة، التي تُعد شرطًا لازمًا لقراءة العالم الثقافيّ بأسره، وقد تحققت نهضة الأسطورة وعلمها، من خلال مسار خرافيّ، أدَّى في نهاية المطاف إلى موت الخرافة ذاتها، واستبعادها نهائيًّا؛ لأن الأسطورية – أي الخطاب العلميّ المطبق علي الأساطير– قضت على عالم الخرافة، لكنها أتاحت له فرصة التجدد والولادة بكيفية مُفَاجِئة وجديدة[٤٤].

يقول فرويد : إنَّ الحُبَّ الموضوعاتيّ سِمَّة مُمَيِّزَة للرجل ؛ فلديه تتجلى المغالاة اللافتة للنظر في التقييم الجنسيّ ، ومَرَدَّها إلى نرجسيَّة الطفل الأوليَّة ، التي تتحول إلى الموضوع الجنسي ، وقد تُفْسِحُ المغالاة في التقييم الجنسيّ إلى ظهور تلك الحالة الخاصة التي تُعْرَف باسم (العِشْق) ، وقد كان العشقُ عَرَضًا لظاهرة مرضيَّة ، وقد استخدمه الصَّيَّاد لحل بعض المشاكل النفسية التي قاسى مرارتها [٤٥] .

إن المغالاة في التقييم الجنسيّ لدى صَيَّاد الغزلان تشير إلى (نرجسيته الأولية) ؛ وإثر ذلك رأى أنه لا ينبغي له أن يكتفى بامرأة واحدة ؛ فتحولت نرجسيته إلى عشق للنساء [٤٦] .

وَضَّح أدلر (Adler) (ت١٩٣٧م) أن إدراك المرء لدونيته العضويَّة ، يُحَفِّزُ الحياة النفسية ؛ حيث تكون الطاقة موفورة لديه ، ويزيد فيها عن طريق التعويض المُضَاعَف .

وعلى هذا فإن المقصود بالخرافة – هنا – الأمور الميتافيزيقيَّة التي لا يمكن أن يخبرها الإنسان بحواسه الفيزيقية ، وهي عنصر جوهري في الشعر القصصي الملحمي ، فملاحم الإغريق ، كانت الأساطير لُحْمَتَها وسَدَاهَا ، كما كانت ملاحم العصر الحديث قصص اللاهوت ، التي تقوم على المعجزات ووصف عالم الغيب .

لقد استفاد جون ميلتون في فردوسه المفقود من حكايات الكِتَاب المُقَدَّس حول صراع الملائكة ، وحكايات آدم وحواء في الجنة، ثُمَّ قِصَّتهُمْ في الخروج منها، إلى آخر هذه الأمور ، وقد صاغها شعرًا في ملحمته .

ونرى الأمر نفسه عند كاتب (صياد الغزلان) ؛ فقد جعل بعض آيات القرآن الكريم منطلقه في حديثه عن عالم الغيب ، كأن يقول – مثلاً – في ميلاد الصياد :

في معمل رب الأكوان
أمكث لشهور تسع في صون الصون محاطًا
بعناية أرحم رحمن
يتعهدني ويشكلني ويصورني أعظم مثّال
من بذرة إنسان
أنبت لي عظمًا يكسوه اللحم فوق اللحم إهاب
تكسوه ملامح إنسان

فتبارك إبداع الخلاق الفنان (٤٧)

والقطعة السابقة تفصيل، نظر فيها إلى قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ * ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَكِينٍ * ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ ﴾ (٤٨).

ويمضي الكاتبُ في سرد الأخبار الكثيرة في التراث الإسلاميّ عن اليوم الآخر وأهواله ، كانشغال الناس عن أولادهم يوم القيامة ، والهلع ، وصحيفة الأعمال التي لا تغادر صغيرة ولا كبيرة :

الآن أساق إلى أعدل قاض في قاض في الأكوان
يحرسني عن ذات يمين وشمال ملكان
وأنا بينهما أبدو كسجين بين القضبان
وتناولت كتابي
بالصوت وبالصورة يحكي كل دقائق أعمالي
يا ويلي يا ويلي
أنّى لي بالنكران أنّى لي بالنكران (٤٩)

وذكر رضوان ، وإبليس ، والحُور العين في الجنة ، إلى آخر هذه الأمور التي أعطت قصيدته الطويلة بُعْدًا مَلْحَمِيًّا ، كما رأينا في ملحمة (رسالة الغفران) لأبي العلاء المَعَرّيّ ، وفي (الكوميديا الإلهية) لدانتي .

أما عن العنصر الأخير الذى يُمَيِّزُ الملاحم ، وهو (الصفات الفنية الدقيقة) ؛ فقد وجدناها في البحر الذي اختار الكاتب أن يَنْظِمَ عليه قصيدته ، وهو (بحر المتدارك) بتفعيلته (فَعِلُنْ) ، وهو اختيار مُوَفَّق ؛ فهو إن كان يبدو فجّ الإيقاع ؛ فإنه قد يكون في مواضع كثيرة ركيزة الشاعر الذي يريد أنْ يُقَرِّرَ في

أسلوب نثريّ ؛ فتفعيلته (فَاعِلُنْ – فَعِلُنْ) تُعْطِي الغرضينِ في سهولة ، وقد استفاد الشاعرُ من كِلْتَا حالتيه .

وكذلك جاءت تشبيهات الشاعر مُوَفَّقة ، متأنية ، تُنَاسِبُ مقام الإسهاب، وتقليب الأمور على جوانبها كافة، كما أن الاستطرادات في الكتاب جاءت مناسبة، وغير نافرة ؛ ككحكاية زيارة صياد الغزلان لذويه في الأحلام بعد موته، بعد جفائهم له، وحكاية محاولاته الصيد في القبر؛ مِمَّا أضفى ذلك البُعْد الخيالي على الكِتَاب، ولقد جاءت اللغة موفقة ؛ فهي بليغة حين يتطلب الموقف ذلك ، قريبة من العوام في مواضع أخرى .

الخَاتِمَة

اتَّضَحَ أَنَّ ما كتبه عليّ مُحَمَّد عبد المُنْعِم في الحب في هذه الرواية الشعرية يعَدُّ تَجْرِبَة طريفة ، حاول فيها الكاتب أن يغاير طريقة الشعراء الكلاسيكيين ، والمُحْدَثين ، في معالجتهم لأمور العشق ؛ فَرَصَدَهُ بطريقة مُغَايِرَة ، وهي الرجوع إلى النَّفَس الملحميّ .

وقد وجدنا الحكاية ذات النَّفَس الملحميّ عند غير شاعر عربيّ، منهم: صلاح عبد الصبور، ومحمد عفيفي مطر، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، لكن الأمر عند هؤلاء الشعراء لم يرتقِ إلى أن يجعل من قصائدهم تلك ملحمة مكتملة المعالم ؛ فجاءت القصائد قصصية ذات نَفَسٍ ملحميّ ، دون أن تصبح ملحمة، على عكس (صيّاد الغِزلان) التي اكتملت فيه عناصر الملاحم الأولية، وهى: (الضخامة (وتتجلى في الباب الثاني من الكتاب، الذي يتناص مع (فن الهوى) للشاعر أوڤيد) – وَحْدَة الحدث – البطولة – الخرافة – الصفات الفنية الدقيقة) .

وعند قراءة (صيّاد الغزلان) للدكتور/عليّ مُحَمَّد عبد المُنْعِم ، نجد منحنياتٍ جديدة على صعيد الفكرة والأسلوب بمعناه العامّ ؛ فالكاتب وإن لم يختلف عَمَّنْ سَلَفَهُ في الاهتمام بِكِيَانِ المرأة ، وما تُثِيرُهُ من ظِلال ؛ فهو يغايرهم في أنه لم يجعل منها موضوعًا للغزل المُجَرَّد كالقصيدة الكلاسيكيَّة ، ولا رمزًا يطرح من خلاله تأملاته وهواجسه النفسيَّة ، وإنما جعل كِتَابَهُ كِتَابًا يعالجُ موضوعًا اجتماعيًّا أكثر مِمَّا يُعَالِجُ موضوعًا شخصيًّا ؛ إذ يتعرض لحياة صائد غِزْلان ، ولكنه في الوقت نفسه يعالج موضوعه بأسلوب غير مباشر ، اجتمعت فيه أساليب ونزعات كنَّا نَظُنُّهَا مُتَنَافِرَة ، كالحِسِّيَّة المُسْرِفة ، والصوفية المتقنعة بالحُجُب ، والجُمُوح العقائدي ، والوصايا الدينيَّة التعليميَّة .

وهذا ما ظهر في الرواية الشعرية (صَيَّادِ الغِزْلانِ) لِعَلِيّ مُحَمَّد عَبْد المُنْعِم؛ فقد سيطر مبدأ اللذة (Pleasure) على دوافع الصياد الجِنْسِيَّة سيطرةً كاملة ، وغلبت الدوافع الجنسية على نشاط (الأنا) (Ego) لديه .

ومن الواضح أنَّ سَعْيَ الصَّيَّادِ الدائم وَرَاء النِّسَاء ، وبَحْثَهُ عن مصادر اللَّذة التمهيديَّة ، يؤكد أنه قد يكون غير قادر على الفعل الجنسيّ ، أو الهدف الجنسيّ الفعليّ ، أي غير قادر على الوصول إلى اللذة النهائيَّة .

فالصَيَّاد في حالة من الجوع إلى الإثارة ؛ ولإشباع هذا الإحساس ، يلجأ إلى مجموعة من النساء ، والتنوُّع هنا يخلق الإثارة ، ومِنْ ثَمَّ يتحقق الشبع ؛ فالشعور بالحرمان دفع الصياد إلى عدم الاكتفاء بامرأة واحدة ؛ فصاد بوجه الحزن امرأة الحُزْن ، وصاد بوجه السعد امرأة سُعُود ؛ بأن أغرقها في بَحْرٍ مِنْ غَزَلٍ يُسْكِرُهَا بناعم الكَلِم ، يَحْمِلُهَا فوق الأفلاك ؛ لِتَحْيَا فوق سماء الأرض ؛ فَكثيرًا ما خَدَعَتِ الوُعُودُ النِّسَاءَ .

إنَّ المُغَالاةَ في التقييم الجنسيّ لدى صَيَّاد الغزلان تشير إلى (نرجسيته الأولية)؛ وإثر ذلك رأى أنه لا ينبغي له أن يكتفى بامرأة واحدة ؛ فتحولت نرجسيته إلى عشقٍ للنساء، ويُعَدُّ ذلك العشقُ عَرَضًا لظاهرة مرضيَّة، وقد استخدمه الصياد لحل بعض المشاكل النفسية التي قاسى مرارتها .

الحواشي

(١) أحمد سليم الحمصي : ابن زمرك الغرناطي ؛ سيرته وأدبه ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، دار الإيمان ، طرابلس ، ط١ ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م ، ص ١٦٢ .

(٢) أحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ط٢ ، ١٣٥٦هـ - ١٩٣٨م ، ص٧٩ .

(٣) انظر : سيجموند فرويد : ما فوق مبدأ اللذة ، ترجمة إسحاق رمزي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٩٤م ، ص ١٦ ، ٢٣ ، ٢٦- ٢٨ .

(٤) توجد قصة للأطفال بعنوان (صياد الغزلان) ، وتدور حول جولة الكاتب الفرنسي إسكندر ديماس في بلاد سويسرا الجميلة ، ومعه مرشد يصحبه في أثناء سياحته .

انظر : كامل كيلاني : صياد الغزلان ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٢م .

وتوجد رواية باسم (صائد الغزلان) ، وتغطي أحداثها ست سنوات ، هي الحقبة الزمنية ما بين ١٧٤٠ – ١٧٤٥م ، وتعالج العلاقة بين البيض والهنود الحمر ، وقد استوحى كوبر مغامرات بطله من قصة من مطلع القرن التاسع عشر . انظر : جيمس فنيمور كوبر : صائد الغزلان ، العدد (٢١٠٢) ، ترجمة وتقديم عبد الحميد يونس ، تصدير ماهر شفيق فريد ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٥م .

(٥) صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م,١٨/١– ١٩.

(٦) محمد عفيفي مطر: الأعمال الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ -١٩٩٨م,٤٨/١.

(٧) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٢م , ص ٢١٦ – ٢١٧

(٨) محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان محمد إبراهيم أبو سنة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٠٠م، ١٨٠/١ .

(٩) المصدر السابق , ٩٢/٢ .

(١٠) انظر : علي محمد عبد المنعم : صياد الغزلان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٦م ، ص ٢٠ – ٢١ .

(١١) انظر : المرجع السابق .

(١٢) انظر : سيجموند فرويد : ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، ترجمة سامي محمود علي ، مصطفى زيوار ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٨م ، ص ٩٠ – ٩١ .

(١٣) انظر : علي محمد عبد المنعم : صياد الغزلان .

(١٤) انظر : سيجموند فرويد : ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، ص ٨٤ .

(١٥) ابن حزم الأَنْدَلُسِيّ : طوق الحمامة في الألفة والألاف ، تحقق إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٧م ، ص ١٣٦ – ١٣٧ .

(١٦) انظر : على محمد عبد المنعم : صياد الغزلان .

(١٧) انظر : المرجع السابق .

(١٨) أوڤيد: فن الهوى, ترجمة ثروت عكاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٣، ١٩٩٢م , ص ١٢٢ .

(١٩) انظر : عبد المنعم الحفني : موسوعة أعلام علم النفس ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٣م ، ص ٢٥٠ .

(٢٠) انظر: يوسف مراد : سيكولوجية الجنس ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٤م ، ص ١٠ من مقدمة المؤلف .

(٢١) انظر : سيجموند فرويد : الحَيَاةُ الجِنْسِيَّةُ ، ترجمة جُورج طَرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٩٩م ، ص ٨٩ .

(٢٢) انظر : على محمد عبد المنعم : صياد الغزلان .

(٢٣) انظر : المرجع السابق .

(٢٤) انظر : المرجع نفسه .

(٢٥) أوڤيد : فن الهوى ، ص ١٠٦ .

(٢٦) انظر : المرجع السابق ، ص ٨١ .

(٢٧) انظر : على محمد عبد المنعم : صياد الغزلان .

(٢٨) انظر : أوڤيد : فن الهوى ، ص ١٥٦ .

(٢٩) انظر : سيجموند فرويد : ما فوق مبدأ اللذة ، ص ١٦ ، ٢٣ ، ٢٦- ٢٨ .

(٣٠) انظر : سيجموند فرويد : الحَيَاةُ الجِنْسِيَّةُ ، ص ٨٩ .

(٣١) انظر : على محمد عبد المنعم : صياد الغزلان .

(٣٢) انظر : المرجع السابق .

(٣٣) انظر : المرجع نفسه .

(٣٤) انظر : المرجع نفسه .

(٣٥) انظر : المرجع نفسه .

(٣٦) انظر : المرجع نفسه .

(٣٧) انظر : أحمد كمال زكي : الأساطير ، المكتبة الثقافية عدد (١٧٠) ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، مارس ١٩٦٧م ، ص ٦٦ .

(٣٨) نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٤م ، ص٩.

(٣٩) صمويل نوح كريمر : أساطير العالم القديم ، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف ، مراجعة عبد المنعم أبو بكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤م ، ص٧ .

(٤٠) أحمد كمال زكي : الأساطير ، ص٣٥ .

(٤١) علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٩٠م، ص١٩٥.

(٤٢) انظر : عبد الرحمن عيسوي : سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي ، دار الفكر العربي ، الإسكندرية ، ١٩٨٣م ، ص ١٤ .

(٤٣) نجيب إسكندر إبراهيم ، رشدي فام منصور : التفكير الخرافي ؛ بحث تجريبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٢م ، ص١٨– ١٩.

(٤٤) خليل أحمد خليل : معجم المصطلحات الأسطورية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٧م ، ص ٦٢ – ٦٣ .

(٤٥) انظر : سيجموند فرويد : الحَيَاةُ الجِنْسِيَّةُ ، ص ١٣٢ .

(٤٦) انظر : المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٤٧) انظر : على محمد عبد المنعم : صياد الغزلان .

(٤٨) سورة المؤمنون : الآيات ١٢ – ١٤ .

(٤٩) انظر : على محمد عبد المنعم : صياد الغزلان .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

*** ابن حزم – أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد (ت ٤٥٦هـ) :**

١- طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقق إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م .

*** أحمد عبد المعطي حجازي :**

٢- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢م .

*** صلاح عبد الصبور :**

٣- ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨م .

*** على محمد عبد المنعم :**

٤- صياد الغزلان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٦م .

*** محمد إبراهيم أبو سنة :**

٥- ديوان محمد إبراهيم أبو سنة ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٠٠م .

*** محمد عفيفي مطر :**

٦- الأعمال الشعرية ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م .

ثانيًا : المراجع العربية :

*** أحمد سليم الحمصي :**

٧- ابن زمرك الغرناطي؛ سيرته وأدبه، مؤسسة الرسالة، بيروت ، دار الإيمان، طرابلس، ط١ ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .

*** أحمد ضيف :**

٨- بلاغة العرب في الأندلس، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ط٢،١٣٥٦هـ-١٩٣٨م.

*** أحمد كمال زكي :**

٩– الأساطير ، المكتبة الثقافية عدد (١٧٠) ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ، مارس ١٩٦٧م .

*** خليل أحمد خليل :**

١٠– معجم المصطلحات الأسطورية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،١٩٩٧م.

*** عبد الرحمن عيسوي :**

١١– سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي، دار الفكر العربي، الإسكندرية،١٩٨٣م.

*** عبد المنعم الحفني :**

١٢– موسوعة أعلام علم النفس ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

*** علي الحديدي :**

١٣– في أدب الأطفال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٩٠م .

*** كامل كيلاني :**

١٤– صياد الغزلان ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٢م .

*** نبيلة إبراهيم :**

١٥–أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤م.

*** نجيب إسكندر إبراهيم ، رشدي فام منصور :**

١٦– التفكير الخرافي؛بحث تجريبي،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، ط١٩٦٢،١م.

*** يوسف مراد :**

١٧– سيكولوجية الجنس ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٤م .

ثالثًا : المراجع الأجنبية المترجمة :

*** أوڤيد :**

١٨– فن الهوى, ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣ ، ١٩٩٢م .

*** فرويد ، سيجموند :**

١٩- ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة إسحاق رمزي، دارالمعارف، القاهرة،ط١٩٩٤،٥م.
٢٠- ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، ترجمة سامي محمود علي ، مصطفى زيوار ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٨م .
٢١- الحَيَاةُ الجِنْسِيَّةُ ، ترجمة جُورج طَرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٩٩م .
*** كريمر ، صمويل نوح :**
٢٢- أساطير العالم القديم ، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف ، مراجعة عبد المنعم أبو بكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤م .
*** كوبر ، جيمس فنيمور :**
٢٣- صائد الغزلان ، العدد (٢١٠٢) ، ترجمة وتقديم عبد الحميد يونس ، تصدير ماهر شفيق فريد ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٥م .