مقاربة في ديوان الشاعرة ابتسام المتوكل (أرى عماي)

الـرؤيا بعــين القـــلب

جـدُ المتتبـعُ للخطاب الشّـعري اليمنـي من خـلال إصدارات الشـعراء في السـنوات القليلـة الأخيـرة – أن ثمة تحـولات ملفتة في أسـاليب الكتابة على مسـتويات النص المختلفة من تركيـب وتصوير ولغة ، وإيقـاع وغيرها ،وهذه التحولات الشـعرية لا يمكن فصلها عن حركة الشـعر العربي الحديث، ولا عن حركة المجتمع وتحولاته .

وتبرز ملامح التحولات في الشكل الشعري النثري (قصيدة النثر) أكثر من غيره من الأشـكال الشـعرية الأخرى، لما يسمح به هذا الشـكل من التحرر من القيـود الإيقاعية الجاهزة ومـن الهيمنات الأبوية، والتـي يصعُب الانفلات من آسـارها، خاصةً، أن كثيراً من الأشكال الشـعريّة محملةٌ بأساليب شعراء رواد، ليس من السهل تجاوزها، أو تجنب الوقوع في مزالق التكرار والتبعية لها .

علي الفهد

الشاعرة إبتسام المتوكل استطاعت أن تواءم بين عملها الأكاديمي وإنتاجاتها الشعرية، فلم يتوقف نتاجها الشعري كما هو شأن كثير من مجائليها من الشعراء والشواعر، الذين أخذتهم الحياة العلمية وحيواتهم الأخرى عن الشعر وعوالمه، بل ظلت الشاعرة المتوكل قريبة من الشعر، ترى الحياة من خلاله، وتستشرف القادم به، وتقرأ ذاتها وعوالمها بعين الشعر .

ومـن يـقـرأ أعـمـال الـدكـتـورة(ابتسام المتوكل) الشعرية يرى كم كانت حريصةً على منجزاتها الإبداعية من الـوقـوع في التكرار والاستنساخ، فالتوقيت الزمني بين المجموعات الشعرية، يظهر من تواريخ نشرها أن الشاعرة تترك بين المجموعة والأخرى وقتاً كافياً للتأمل والاكتشاف من ناحية، ومن ناحية أخرى للانقطاع والتخلص قدر الإمكان مما قد يسبب في تكرار الأساليب بين المجموعات الشعرية، وهذا ما يؤكده التنوع الفني والإضافة المستمرة في المجموعات الشعرية المتوالية، بدءا من مجموعة(شذى الجمر 1998)م، ثم مجموعة يشبه موتها 2002م، ثم مجموعة (فلأكن صديقة العائلة) 2004م، وانتهاءً بمجموعتها الشعرية التي بين أيدينا (أرى عماي) والصادر عن دار طوى 2013م.

وقـد جـاءت المجموعة متشربةً لأحـدث أساليب الكتابة الشعرية في قصيدة النثر والتي تحتفظ بعناصر المفاجأة والإدهاش و الابتكار،كما تعبر عن حساسية مرحلة شعرية جديدة مازالت تتشكل على المستوى العربي والمحلي، هذه الحساسية بحاجة إلى تلمسها بنفس الآلية التي أنتجتها، وهي في تقديرنا حساسية نابعة عن رؤيـا شعرية تسبق المنطق وحساباته ، وتناوش البعيد والغامض في محاولة للتنبؤ بملامحه وهيئاته.

ولعل الشعر أكثر الأنشطة الإبداعية صدورا عن الرؤيا فكثير من التعريفات التي حاولت تفسير الشعر ومصدره وجدت في الاستبصار والرؤيا علامةً مايزةً له، خاصةً عند التفريق بين خطاب الشعر ضمن الخطابات الشعريّة، من جهة، وبين الشّعر في إطـار الشّعريّة والخطابات الأخرى من جهة ثانية.

ولطالما ذهبت أممٌ كثيرة إلى رد مصدر الشعر إلى قوى غيبية (ميتا فيزيقية) ربة الوحي والإلهام كما ذهب اليونان وإلى شيطان الشعر عند العرب،

وأيـاً كانت المذاهب والـرؤى إلا أنها تؤكد على إعلاء الشعر وإمازته عن الكلام العادي والمألوف؛ وذلك لما يكتنف الخطاب الشعري من غموض دفـع بالمتلقين لخطابه عبر العصور، ًإلى تفسير مصدرهِ وفقاً لأنساق التفكير التي يخضعون لها، ففي عصور الأسطورة كانت القوى الغيبية هي المصدر، وهذا لم يكن إعفاءً للنفس من التفكير، بقدر ما كان تمييزاً للشّعر وفق إمكانات التفكير في تلك الحقبة من التاريخ، وفي عصور العلم أكدت كثير من النظريات على أهمية الحدوس والرؤيا والاستبصار في إنتاج اللغة الشعرية، بل إن كل شعر جديد نابع عن رؤيا، و أدونيس يعرف الشعر الجديد " أنـه رؤيـا والرؤيا بطبيعتها، قفز خارج المفهومات السائدة .هي، إذا، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها.

العتبة الرئيسية أرى عماي:

منذ أن جُمعِت العربية في الكتب والقواميس و سعى علمائها الأوائل إلى تنظيم علومها في حقولٍ وتفريعات – وفعل(أرى) يمثل إشكالاً كبيراً عند علماء النحو والدلالة والتأويل، وهذا الإشكال نابعٌ من تنوع استعمال الفعل أرى وثراء دلالاته، ومن الأثر المترتب على تأويله، في أحكام الفقه، و في التفسير، والنحو، ولعل العلماء أدركوا هذه الإشكالات، وحاولوا ضبطها، فتفرعت إلى حقول وتشعبت لأنهم حينها كانوا يخضعون لنسق يتغيأ الضبط الدقيق والمثالي الطامح إلى الكمال، لكنهم ربما لم يدركوا أن هذا الفعل يعبر عن ذات وعن جهاز رؤيا خاص منحه الله للإنسان، فلكل فرد من البشر أن يرى الكون بطريقته الخاصة ويعيد تسمية الأشياء والموجودات، وهذه المنحة الإلهية للبشر المتمثلة بالقدرة على منح التسمية للأشياء (أو جهاز الرؤيا)- خصها الله للكائن البشري عامة، وللشعراء من البشر على وجه الخصوص.

لم يغرنا عنوان المجموعة الشعرية (أرى عماي)، بمقاربة المجموعة بمفاتيح الرؤيا، فقط، كـون النصوص الشعرية بتركيبها ودلالاتها وموسيقاها وصورها، تؤكد المصدر النابعة منه ، فالتعددية، وانفتاح التأويل، والجدة في أساليب التصوير والتركيب، والاحتمالية واللا معقولية والتشابك وتراسل الحواس، كلها علامات دالة على شعر الرؤيا تسنى لنا رصد ملامح منها في قراءتنا هذه

وتفاتحنا الشاعرة بعنوان (أرى عماي) وأرى الكلمة البدء في المجموعة والمفتاح الذي يمكنا من الولوج إلى أعماق النص وفك مغاليقه وشفراته، والتواضع منذ البدء مع المتلقين على دلالة الفعل (أرى) يؤمن للنص قراءة تطمح إليها الشاعرة وتلح عليها لغة النص الشعري ، وصوره، وتركيبه.

ودلالة جملة العنوان تؤكد الرؤيا لا الإبصار، و تحرف دلالة الفعل(أرى) من دلالة النظر بالعين إلى النظر بعين القلب، العين التي ترى الذات والعالم وتعيد قراءتهما وتقييمها، ومن يمكنه من رؤية عماهُ، ليس من يمتلك جهاز إبصار وإنما من يملك جهاز استبصار، والعمى هنا استعارة عن الغفلة، والنسيان، وتُقرأ في سياق جملة العتبة (أرى عماي) إنها إفصاحٌ جريء وفرحٌ بالإمساك على موضع الخلل وتجاوزه، و هي عبارة تنجز خلاصة الظّفر بالاكتشاف للذّات الفرديّة والجمعيّة بعد تقييمهما ومراجعتهما في إطار العالم الذي نتحرك فيه. ويسند هذا التأويل قول الشاعرة في إحدى نصوص المجموعة:

" أرى عماي واضحا " ما ينفي فعل الإبصار أو النظر من ناحية ويؤكد على أن فعل الرؤيا هو خلاصة تجربة أو حالة شعرية حلمية، إلا أنها رؤيا يقظة، لا رؤيا منام، رؤيا نابعة عنن هم وقلق وتساؤل ، لا عن تهويم واطمئنان وركون.

والشاعرة في هذه المجموعة ترى عمانا الجمعي، وتضيف حيوات كثيرة للفعل أرى كـادت تنسى وتضيع؛ لهيمنة دلالـة تكتفي بالإحالة على مدلول البصر و لكل ما هو ماثل لجهاز الإبصار،" والفرق بين الرؤية للشّيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، أو بعين العين هو أن الرائي بالرؤية الأولى يرى إلى الشيء الخارجي ثابتاً على صورةٍ واحدةٍ لا تتغير أما الرائي بالرؤية الثانية، فإذًا نظر إًليه يراهُ لا يستقر على حال)

عين الحس ترى الأشياء وتتقبل معانيها ومداليلها المتواضع عليها وفـق تصور لجماعة لغوية معينة، لكن بمجرّد تقليبها في جهاز الرؤيا يُمسك الرّائي خصوصيته ويتحقق وجوده وهو يضيف إلى الموجودات جزءاً خاصا منه ولقد تكررت مفردة أرى في الديوان بصورة ملفتة ما يجعل منها علامة تمثل ملمحا أسلوبيا خاصا، إذ وردت في سياقات شعرية محملة بـدلالات جديدة تتفق جميعها في مفارقة المدلول في لغة التواصل اليومي، وتجترح استعمالات جديدة في سياقات شعرية متنوعة،تتفق في أنها نابعة عن الاستبصار والرؤيا،وتشير إليها، و المواضع التي تؤكد هذه الدلالة في الديوان وتقترب من خمسة عشر موضعا، منها اثنا عشر موضعا بصيغة الزمن المضارع وبصيغة الفعل "أرى"، وهذا يفسر أن الشاعرة تسجل المشاهد إلي تتجلى لها في زمن الحالة الشعرية المضارع بشقيه الآني ولاستشرافي المستقبلي ، لتمسك بأطراف اللحظة الحلمية وتنغمس فيها دون أي توجيه للمضارع بأدوات التذكر والتي كانت تميز قصيدة الحداثة (كان يفعل)، وهذا الملمح مهم وفارق بين مرحلتين شعريتين لقصيدة الحداثة وما بعد الحداثة، فالأخيرة تصدر عن ذات تحاول النسيان و تمسك بما هو حلمي وآني فيما الأولى كانت تنبع من الذاكرة والربط السببي والتدريجي ، ونجد أن فعل الرؤيا هنا في قصيدة الشاعرة المتوكل يتحسس العوالم المجردة ويجسدنها ويلتقط التفاصيل الهامشية ويلقي عليها الضوء بطريقة برقية لا تتناسل ولا تترابط ولكنها تتنقل بحرية الرائي الذي يركب العالم المتجلي له والـذي لا يخضع لاشتراطات جاهزة.

" بك
أخطو
إلى غرناطة
أراني
في شوارعها
جدة لصبية لم أعرفهم إلا وقلبي في يدك" بع من تأمله واكتشافه.

وتمضي نصوص المجموعة لتؤكد هذه الدلالات للفعل أرى وترفده بإضافات جديدة :

في اليقظة كنت
أرى كامل يقظتي
أرى أني لا أحلم
أنّ الغابة أمام عيني
أنّه الأمس وأنّي في كامل يقظتي
في الأمس كنت
أرى غابة تخذلُ قصص الطفولة
تخون غاباتها
أرى أمساً يمتدّ نحوي بغابةٍ ضيعت حكايتها
في الغابة كنتُ أرى فجأةً أراه
أرى عماي واضحاً
ولا أرانا ..
ولا أفيق .

إن ما يتم إسناده إلى فعل (أرى) في المقطع السابق مدلولات لا يمكن رؤيتها بالعين الباصرة وإنما ترى بعين الشعر والقلب ، اللا حلم، واليقظة الكاملة والأمس في هيئة امتداده:

ولعل ما يرى هو مرتبط بالذات وعوالمها القريبة والبعيدة الواضحة والغامضة،وفي لحظة قد تعالت وصفت حتى أصبح الزمن والمكان فـي دائـرة خـارج دائـرة المنطق والتقسيمات المعهودة لهما،وهذه الحالة النفسية والإبداعية انعكست على التركيب والتتابع للجمل الشعرية وبطريقة مونتاجية غرائبية تشبه لحظة الحلم، إذ اجتمعت المتنافرات واتحدت وغـاب العقل وآلياته في حضرة الروح وإشراقاتها ، وجاءت اللغة نقية وشفافة، وقد استعادت حريتها وبدأت بتركيب العالم الخاص خارج رقابة منطق اللغة التواصلية، فالتواصل بالنسبة للرائي أمرٌ ليس بذي بال.

وفي المقطوعة السابقة نجد أن اللغة ترصد التفاصيل الدقيقة للأشياء المعنوية فلم تكتف الشاعرة بالقول أرى يقظتي ولكنها قالت كاملة يقظتي لتؤكد على تجلي ماتراه ، كما أنها تسرد تفاصيل الأمس وتراه كما لو كان جسدا غرائبياً يتقدم نحوها بغابة ضيعت حكايتها،

فالدلالة والتركيب يجسدان فعل الرؤيا وأثره فحين تقول الشاعرة (أرى أني لا أحلم) نمسك بعبارة شعرية لا يمكن إنتاجها أو تداولها في خطاب عادي أو تواصلي، وما يميزها هنا وينجز شعريتها أن الرؤيا خلخلت الخطية للتركيب المتوقعة ، فدخول ياء المتكلم (أرى أني)، ثم النفي (لا أحلم) يبعد فعل النظر لأن ما يمكن قوله بعد أرى في العادة هو تأكيد ما يتم رؤيته بعين الحس، لكن سياق الشعر مختلف أنه تأكيد على حالات ذهنية مجردة، فالمؤكدات اللفظية (أني – أن ، وتكرارهما) يشير إلى الانغماس في عوالم التجربة الشعرية، فما تراه الذات الشاعرة في المقطع السابق لا يحتمل الشك إنه جلي للرائي رغم تجرد مدلولاته، (اللا حلم، الأمس، وكامل اليقظة، ولعل استعمال الشاعرة للألفاظ التي تحدد الحالة بدقة متناهية ، من مثل (أمام عيني ،كامل يقظتي، نحوي، فجأة، واضحاً) تعابير عملت على لملمة المشهد وتقريبه للمتلقي بل والعمل على استثارته لاستحضار المشهد عبر اللغة .

تراسل الحواس :

ينتج فعل التراسل بين الـحـواس صـوراً شعرية بفعل الانزياح وإعادة توزيع الوظائف للحواس بطريقة سريالية تخرج عن الحدود المألوفة والممكنة، ويتحقق التراسل من خلال إسناد خـواص حاسة ما إلى حاسة أخرى ، وليست المسألة هنا نابعة عن ترف لغوي أو لعب تركيبي، وإنما هي صادرة عن رؤيا، وخلاصة اكتشاف وإضافة، فالحواس تتشابك وظائفها وتتداخل مشكلةً شبكةً استعاريةً معقدة، خاصةً وان استعارات وظائف الحواس للأعضاء واستعارة أفعال بعض الأعضاء ونسبتها لأعضاء أخرى، وكما لو كنّا أمام جسد كل عضو فيه كائن مستقل :

" من يصدق هذا
أغمض أصابعي
على وجهك
فتوقظني شفاهك
وهما تسيران حافيتان على أديم وجهي "

فإسناد فعل الإغماض إلى الأصابع هو تراسل بين حاستي الأبصار واللمس، فالإغماض، ملابس للعين، لكن الشعر له منطقه الخاص، والـصـورة تكشف عـن حساسية شعرية عالية،وعن ذات قادرة على بث الحياة في التفاصيل الصغيرة.

وفي المقطع السابق نجد ثلاثة تراسلات تشكل صورة استعارية متشابكة

أغمض أصابعي
توقظني شفاهك
وهما(أي شفاهك) تسيران حافيتان

وهناك نوع من التداخل والتراسل بين وظائف أ ما وإسنادها لأعضاء أخرى أخرى، كما نجده في "

توقظني شفاهك
وهما تسيران حافيتان على أديم وجهي "

فالشفاه المذكورة، والأقدام الغائبة التي يدل عليها فعل السير تشابكت وتراسلت وظائفهما، وهذه النوع من التركيب للصورة يحملها دلالات شعرية تكثف صورة الرغبة والاشتهاء، وتسهم في تشكيل خطاب شعري للجسد وهو يعبر عن طاقاته باستعارة وظائف أجـزاء معينة لأجزاء أخرى فتحرره وتكتب عنه بمصطلحاته دون الحاجة إلى ما هو خارج حقله ومكوناته .

ومن صور التراسل ما يتخذ شكل الربط بين سبب ونتيجة غير متماثلين وهو ربط تـجـاوري، فتكون العلاقة بين الجمل غير متجانسة دلاليا :

"لم تكن ثمة ليلى
وكان عواء الذئب يزكم الأنوف "

فالعلاقة بين الجملتين الشعريتين تقوم على اللا تجانس ويترك الربط التجاوري أسئلة تبحث عن تأويلٍ لملأ الفجوة ،والتي تترك فضاء مفتوحاً يملأ بحسب قدرات المتلقي التأويلية، فالعواء صوت والمتوقع أن يكون هذا الصوت مقلقاً لحاسة السمع، لكن الشاعرة تصل باللغة الشعرية إلى ذروة الجمالية، فتصور بشاعة العواء بإقلاقه لحاسة الشم ،وهـذا التصوير يحمل طاقة تعبيرية أكثر مما لو اقتصر الأمـر على إزعـاج الأذن،إن بشاعة العواء تجسدت بوضوح حينما طالت ضوضاؤه أجهزة الشم وجاءت الأنوف جمعاً لتنجز الصورة بشاعة العواء وأثاره التي طالت الكثير .

والملاحظ أن التراسل بين حاسة اللمس والبصر ملمح أسلوبي في كتاب أرى عماي إذ نجده في مواضع متعددة في المجموعة الشعرية منها :

" أصابع بلا أهداب "
" تتفتت شفاه
وتشهق فجيعة
وتصحو أصابع
على رباط ممزق
وحزمة توقعات مفخخة
"أخطو حافية القلب
وأغمضه
صوب بساتينك
فتفاجئني
أشواك
وقفار
إني أحلم
وأنا أحلم "

فالتكرار لدال لإغماض, ومقابله دال الصحو، في سياقات متنوعة ومع حواس لمسية يكشف عن الرغبة في الإمساك بالمضمر والغائب، والانطلاق من الذات والجسد لمعرفة الذات والجسد .والإغماض هنا هو فعل متجاوز لكل معرفة مسبقة أو انه وسيلة للمغامرة والاكتشاف بإخماد انساق الإبصار والتبصير المكتسبة مسبقا . كما لو كان فعل الإغماض هو آلية الكشف والتعرف الأولـي والمباشر بـدون أفكار وقـوالـب جـاهـزة،إن استعمال الإغماض خارج حاسة البصر في نصوص (أرى عماي) الوسيلة المثلى لاكتشاف الوجود وإعادة تأثيثه.

تشابك الأنا والتباسها :

أنا الرائي أنا إشكالية، زمن السهل أن تتواحد بأكثر من زمان ومكان في نفس اللحظة كما يمكنها أن تتناسل إلى أكثر من أنا، وهو ملمح من ملامح الكتابة الشعرية الراهنة، وقد تكون هذه التقنية مستعارة من حقل السرد فلقد ذابت الحدود بين الأجناس الشعرية وتداخلت آليات الفنون بغية الوصول إلى النص االمفتوح ،ومن صور هذا التشابك تقول الشاعرة

"أصرّ
دائما أن نذهب معاً إلى المحطة
أنت لتسافر وأنا لأودعني
فأنا لا أعرف
متى سترجعني إلينا

ففي الأسطر الشعرية الأولـى للمقطوعة السابقة نجد الأنـا – وألانـت واضحين ومستقلين في ذهابهما إلى المحطة ..لكن المفارقة تنتج وتزيح المسافر عن الوداع،ليودع المودع ذاته، وهنا لحظة تماهي أو قد تقرأ على هذا الوجه فتتداخل الذوات وتتوحد في لحظة افتراق وسفر، ويضاعف السطر الأخير من الاشتباك والتعقيد والغموض فأنا لا اعرف متى سترجعني إلينا "كما لو كان المضمر المحذوف أن عائدامن المحطة عاد بالمسافر أيضاً، وكما لو أن المسافر في نسخة (أناه) الثانية لم يسافر، وبالتالي فانتظار المسافر واحد يتحقق من ذاتين ذات أنا (وذات أنت) والذاتين المنتظرتين تنتظران المسافر، وهذا ما يفسر نا الدالة على جماعة المتكلمين (متى سترجعني إلينا) وقد صار الاثنين أربعة.

هذا الالتباس (للأنوات)وتشابكها يكشف عن وعي شعري عميق يصدر عن تجربة ومكابدة في الوصول إلى الجديد والمغاير على مستوى الحياة كتجربة معاشة، أولا، ومن ثم تجسيدها شعريا بهذه اللغة الرشيقة والناصعة.

والانا في أكثر من موضع اندغمت أو تماهت مع (أنـا) أخرى وصارتا في صيغة جديدة هي كما تسميها الشاعرة (أنّا)نا)، وهي كما يبدو صيغة جديدة للذات في حضرة الأنا الثانية ، فهذا الاشتقاق هو تمييز لوجود معين ومختلف للذات في لحظة حضور الآخر .وهو تمييز للذات في حالة الانفراد والوحدة.

"وأنا بلا (أنا)نا
متشردة
في ليل بلا حكاية
وجواز سفر بلا وداع
أصابع بلا أهداب
لا شفتيك على أديم الوجه
لا أندلس في اليد
ولا فلا مينكو على الشجرة .

(انانا) تفسرها جملة من الملامح في المقطع السابق من خلال ثنائية الحضور والغياب

بلا أنانا
بـأنانا
متشردة
ساكنة أو مقيمة
ليل بلا حكاية
ليل بحكاية
لا شفتيك على أديم الوجه
شفتيك على أديم الوجه
لا أندلس في اليد
أندلس في اليد

والمتتبع للمقطع الشعري السابق يجد أن الأنا الشعرية تتحرك من الوضوح والاستقلالية إلى الغموض والتعقيد والتشابك، ومن الدلالة الخاصة إلى العامة والكلية

ومن هنا تنزاح دلالـة (ألانانا) ويصير لها صيغة أكثر غموضا إنها تخرج من حقل يجمع(أنا و أنت) لتدخل حقلا أخر وتصير أنانا (العربية أو القومية) والأندلس هنا إشارة للحضارة العربية والإسلامية وامتدادها الذي وصل ذروته في فتح الأندلس . وهذا يعضده خيط في بداية المقطع (وجواز سفر بلا وداع " للمعاناة التي نتجت بفعل التمزق العربي وانكفاء كل قطعة من جغرافيته على ذاتها .

وهكذا تصير الأنـا متشابكة ومتعددة، في كل سياق نجد ذاتاً ملتبسةً بذات الشاعرة، والأنا الشعرية تستقل حينا وتمتزج، تنفصل وتتشابك إلى أن تصير أنانا العربية والإسلامية الجمعية، فترى الشاعرة في مجموعتها أكثر من عمى ، عمى الذات وعمى الجماعة وتسهم في تقيمهما بكتابة شعرية حلمية تلمّح ولا تصرح وتشير ولا تحيل .

أدونيس، زمن الشعر، : 150، 151.
إبتسام المتوكل، أرى عماي: 26.
أدونيس، الثابت والمتحول ج 4، 152.
إبتسام المتوكل، أرى عماي، 26،25،24.
إبتسام المتوكل، أرى عماي، 7.
إبتسام المتوكل، أرى عماي،14.
نفسه، 15
نفسه، 86،87.
إبتسام المتوكل، أرى عماي، 18، 19، 20.

أفياء

1
الـوردة تخاف مـن السقوط في الانتخابات أمام شفتيها
2
تعلمت من ابجدية يديها ثقافة الدفء وحوار الحضارات
3
تعبت الانهار من مسارها الطويل ,ولـم أجد لنهري اي ضفة تستريح عليها أسفار أشواقي
4
الـــوردة لـن تـدلـي بـعـطـرهـا في انتخابات الربيع القادمة
5
منذ انتشر عطرها , والوردة لم تعد تلقي علي تحية المساء
6
لوكانت الوردة طعنة لقبّلتها
7
فمها الوردي هو أكبر الاحزاب التي تعارضني كلما نويت تدشين قبلتي , دونما أتفاق مسبق معه على نسبة اللهفة !!
8
كل يـوم أصـاب بطلقة ورد عـابقة الحنان
9
لوكانت الوردة قاطعة طريق لنامت الدنيا في أحضان النشوة
10
تلك الوردة ,منذ صافحتها ,,ويدي تئن من عطرها

«أساطير الماوْري وحكاياتهم الخرافية»

أصـدر مشروع «كلمة» للترجمة التابع لهيئة أبوظبي للسياحة والثقافة الترجمة العربية لكتاب «أساطير الماوري وحكاياتهم الخرافية» للكاتب النيوزيلندي ألكساندر وِكْلِف ريد، وقد قام بترجمة الكتاب المترجم والأكاديمي السوري أ. د. موسى الحالول.

صدر الكتاب باللغة الإنجليزية أول مرة سنة 1946، وهو يتألف من 28 فصلاً. يتناول الفصل الأول هجرة الماوري قبل حوالي ألف عام إلى أرض آوتِياروا وهو اسـم نيوزيلندا بلغة الماوري، بينما يتناول كل فصل بعد ذلك إما أسطورة أو حكاية من تراث الماوري الشهيرة. تعكس حـكـايـات هذه المجموعة المعتقدات الدينية لـدى الماوري ورؤيـتـهـم الأسـطـوريـة لنشأة الـكـون وظـواهـره الطبيعية، كما تعكس الجانب المظلم للحياة والعادات البدائية. ولكنها تستثني حكايات مغامرات الماوري. وقد جمع ريد هذه الحكايات لعلّ أبناء نيوزيلندا يعتزون بتراثهم القصصي القديم، حسبما يقول في المقدمة التي كتبها للطبعة الثالثة الموسعة.

وُلد مؤلف الكتاب في مدينة أوكلاند، نيوزيلندا، سنة 1908، وتوفي سنة 1979. عُرِف بغزارة إنتاجه الأدبي، كاتبًا وناشرًا، حيث أسسَ مع عمه السير ألفرد ريد دار نشر حملت اسميهما. نشر ريد العديد من الكتب عن أساطير الماوري وسكان أستراليا الأصليين ولغاتهم ومعاني أسماء الأماكن في هاتين الثقافتين. فقد نشر الكتب التالية في أستراليا «أسماء الأماكن لدى سكان أستراليا الأصليين ومعانيها»، «أسماء الأماكن الأسترالية»، «أساطير الأستراليين الأصليين وحكاياتهم الخرافية». أما في نيوزيلندا، فقد نشر «الوجيز في ثقافة الماوري» (مع آيلين براوم)، «أسماء الأماكن في نيوزيلندا»، «معجم ريد لأسماء الأماكن لدى الماوري»، «كتاب ريد في أمثال الماوري»، «كتاب ريد في أساطير الماوري» (مع آيلين براوم).