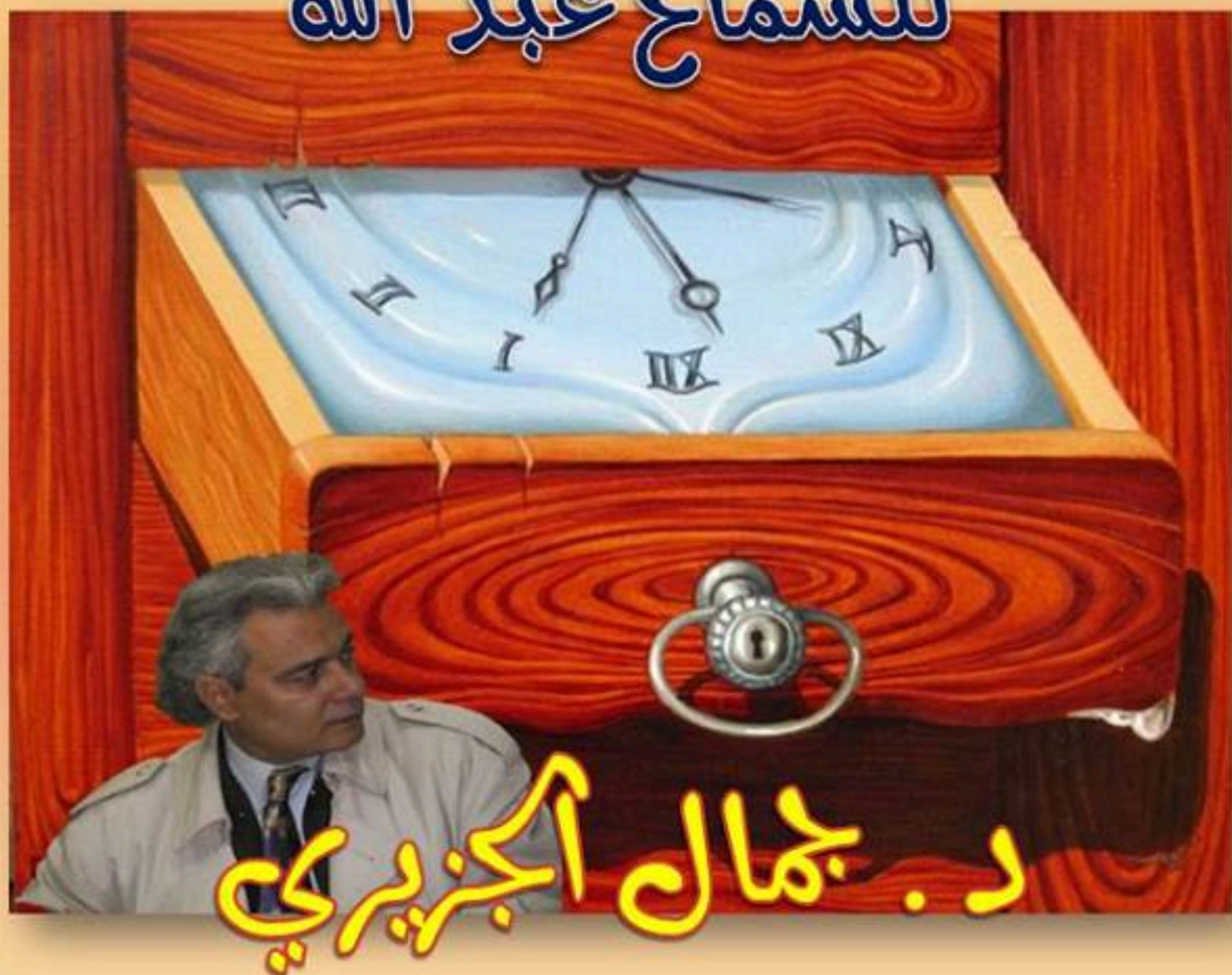


قراءة الثورة بأثر رجعي؛ دراسة في قصائد خديجة للسماح عبد الله



د. جمال أنجزيري

جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: نقد. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015

سلسلة النقد الأدبي ونظريات الأدب (6)

قراءة الثورة بأثر رجعي:

دراسة في قصائد خديجة للسَّمَّاح عبد الله

د. جمال الجزيري

دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

طبعة أولى

نوفمبر 2015

جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: نقد. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015

سلسلة النقد الأدبي ونظريات الأدب (6)

سلسلة تصدر عن دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

المؤلف: د. جمال الجزيري

العنوان: قراءة الثورة بأثر رجعي: دراسة في قصائد خديجة للسَّمَّاح عبد الله

التصنيف: نقد أدبي

الطبعة الأولى: نوفمبر 2015

تصميم الغلاف: المبدع محمود الرجبي

تصميم الكتاب ومراجعته لغويا: د. جمال الجزيري

الناشر: دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

دار نشر إلكترونية مجانية لا تهدف للربح

للمراسلة لنشر أعمالكم في السلاسل المختلفة التي تصدرها الدار، الرجاء قراءة التعريف بمجموعة

دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني لمعرفة مواصفات تجهيز الملف:

[/https://www.facebook.com/groups/Ketabat.Jadidah.Ebook.Publishers](https://www.facebook.com/groups/Ketabat.Jadidah.Ebook.Publishers)

وإرسال الملف وفقا لشروط النشر على إيميل د. جمال الجزيري أو على الخاص في صفحته على

الفيس بوك:

elgezeery@gmail.com

<https://www.facebook.com/gamal.elgezeery>

@2015 حقوق نشر النصوص ملك لأصحابها، وحقوق هذه الطبعة الإلكترونية ملك لدار كتابات

جديدة للنشر الإلكتروني. وكل كاتب مسئول عن لغته وعن أسلوبه وعن محتوى كتابه وأية

منازعات خاصة بحقوق الملكية الفكرية يكون طرفها المؤلف وليست الدار طرفا فيها.

@حقوق المراجعة اللغوية والنحوية ملك لجمال الجزيري ولا يحق للكاتب نشر كتابه في أي مكان

آخر بنفس صيغته الواردة في الكتاب الذي تمت مراجعته إلا بعد إثبات اسم جمال الجزيري بصفته

مراجعا للكتاب في أية طبعة يطبعها الكاتب لاحقا.

@حقوق تصميم الغلاف ملك لمحمود الرجبي

مقدمة الطبعة الأولى

بدأتُ في كتابة هذه الدراسة في شهر مارس 2011 لتكون بمثابة دراسة مصاحبة للطبعة الثالثة من ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيح) للشاعر السمّاح عبد الله. ولكن الطبعة الثالثة من هذا الديوان لم تخرج للنور، كما أن طبيعة الدراسة ذاتها والتعمُّق في دراسة القصائد وتحليلها وربطها بقصائد وأعمال أخرى للسماح عبد الله أو بغيره جعلها تتجاوز حدود حجمها المفترض وتثور على القيود النظرية والنقدية التي انطلقت الدراسة منها. ففرضت الظروف السياسية التي أخرجت مصر من شرنقتها وأيقظت وعي أبنائها وأظهرت عوائق المخاض الثوري – نقول فرضت هذه الظروف نفسها على كافة مراحل القراءات الأولية الصامتة للقصائد محل الدراسة وفتّحت عيني النقدية على القراءة الثورية لقصائد نُشرت لأول مرة قبل ثورة 25 يناير 2011 بثلاثة وعشرين عاما. ولا يعني ذلك أن منظور دراستي للقصائد تم فرضه عليها، فلا يمكن لناقد أيا كان أن يفرض منظورا محددًا على نص لا يحتمله، ففي القصائد

التي فتحت نفسها على المنظور الثوري في هذه الدراسة ثورة حقيقية تقوم بها خديجة، وهناك أنصار لهذه الثورة وهناك معارضون يرتدون ثوب المناصرين، ولهذا تناولنا القصائد الثلاث في هذه الدراسة واكتفينا بالقصيدة التي تمثل خديجة وثورتها ثم قصيدة مناصرة وقصيدة مناوئة لثورة خديجة.

ولم يكن عنوان الكتاب الحالي متبلورا بشكل واضح قبل بداية الدراسة ولا حتى في بدايتها، فهو عنوان ولّدته الدراسة أثناء ولادتها واكتمال ملامحها أثناء الكتابة. وهو عنوان لا يقتصر على الثورة، بل يلتحم – كما يتجلى في ثنايا الدراسة ذاتها – بمنهجية ومشروعية قراءة أي نص بأثر رجعي أو أثر تقديمي، أو بالأحرى أثر مستقبلي.

فإذا كان الأثر الرجعي يعني الرجوع للوراء وقراءة نص أو حدث سابق على ضوء نص أو حدث لاحق كما نقرأ قصائد السماح عبد الله على ضوء ثورة يناير المصرية، فإن الأثر المستقبلي يعني الانطلاق للأمام وقراءة نص لاحق

على ضوء نص سابق كما نقرأ في ثنايا الدراسة قصائد
السماح عبد الله عبر دواوينه المختلفة على ضوء بعضها
البعض.

ومن الملاحظ هنا أن تسمية الأثر بالأثر الرجعي أو
الأثر المستقبلي لا تفرق كثير ويكاد المستقبلي يلتقي مع
الرجعي في المعنى والعكس صحيح، ويرجع ذلك في
الأساس إلى موضع وزمان الذات الرائية أو النافذة التي
تنطلق منها القراءة النقدية، فكل ما يتم تناوله بأثر رجعي أو
أثر مستقبلي في هذا الكتاب يقف الآن في دائرة الماضي
بالنسبة لي كناقذ له ذات نقدية معينة ورؤية تحليلية في هذه
الدراسة، لأن قصائد الديوان مرت عليها سنوات والقصائد
الأخرى من الدواوين الأخرى اللاحقة التي وضعناها في
اعتبارنا عندما نظرنا إلى قصائد ديوان (خديجة بنت الضحى
الوسيع) مرت عليها سنوات، وثورة يناير مر عليها الآن
خمس سنوات¹، وإن كانت آثار كل هذه القصائد وآثار الثورة

¹ عند الانتهاء من كتابة هذا الكتاب في منتصف عام 2012 كانت صورة يناير قد مرت عليها سنة ونصف.

مازالت مستمرة من خلال التأويل ومن خلال استمرارية التأثير والفاعلية.

تتكون هذه الدراسة من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة. يعرض الفصل الأول بعض المبادئ النقدية التي تقوم عليها الدراسة وتُعد استكمالاً لمحاولات نقدية سابقة قمتُ بها في بعض الدراسات، وتدعو إلى ضرورة الحوار مع النص والاستماع إلى جمالياته الخاصة وما يعقده النص من حوارات من نصوص أخرى سابقة أو لاحقة لنفس المؤلف أو مؤلفين آخرين أو نصوص وظواهر ورؤى ثقافية متنوعة².

وأُتحدث في هذا الفصل عن ذاتية النص الأدبي التي لا يمكن للناقد أن يتجنّى عليها، ولا يمكن له أن يصبّها في قالب نمطي يطغى على الاختلاف بين نصّ وآخر. كما أن الناقد لابد أن تصل علاقته بالنص إلى قمة الذاتية حتى يستطيع أن يستجلي جوانب هذا النص وتشابكه مع النصوص الأخرى،

² انظر على سبيل المثال كتابين لي نشرنا ورقياً في عامي 2002 و2010 على الترتيب وهما: الحوار مع النص والإبداع والحضارة عند شكري عياد، ويمكنك تحميل الكتابين في طبعتهما الإلكترونية الصادرة في 2015 من هنا: الحوار مع النص: جماعة بدايات قرآن نموذجاً: <http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht> والإبداع والحضارة عند شكري عياد: <http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi>

الأمر الذي يمكّن هذا الناقد في النهاية من أن يُدلي بإسهام موضوعي وإن كان جزئياً في نظرية نقدية عربية قد تتشكل ملامحها العريضة يوماً ما أو قد تتبلور عندما نجوص في البحث في ثنايا كتاباتنا النقدية العربية وثنايا نصوصنا الإبداعية العربية، فبدون هذا الغوص لا نستطيع أن نستكشف جمالياتها.

ولا نقصد بذاتية الناقد هنا الجانب السلبي للذاتية الذي يضعه البعض نقيضاً للموضوعية ويراه البعض قريناً للهوائية والتعسف، بل نقصد بها أن يستطيع الناقد أن يحقق ذاته بصفته ناقداً من خلال النص وأن يستخرج كل طاقاته التحليلية والتذوقية والمقارنة أثناء تناوله للنص بحيث تكون هذه الذات كفواً للذات الماثلة في (نصيّة) النصّ.

وإذا كان أستاذنا أمين الخولي ومن بعده أستاذنا شكري عياد رحمهما الله قد قالوا بوجوب قتل القديم فهما حتى نستوعبه ونستخرج منه ما ينفع حاضرنا، فإنني أرى أيضاً أننا لابد أن نقتل الحديث بأدبه ونقده فهما وبحثاً وإنصاتا –

ولا نكتفي بمجرد الوقوف على شط النص نتأمله من علٍ أو ننظر إليه نظرة بانورامية سطحية – حتى نتمكّن من أن نبرز الجماليات والفنيات والتقنيات والإشكالات التي تطرحها النصوص العربية الحديثة على مستوى الإبداع ومستوى النظرية النقدية ومستوى التلاقي بينهما.

ونؤكد دوماً على أن النظرية النقدية لا يمكن أن تتبع من خارج النص الأدبي، لأن النقد ينطلق من النص الأدبي ليصفه أولاً ثم يعلّق عليه أو يقارن بينه وبين غيره أو يضعه في السياق الأدبي والثقافي العام الذي يوجد فيه هذا النص أو يرصد درجات انحرافاته المعيارية أو الجمالية أو الأسلوبية أو الذوقية أو التصورية [نسبة إلى رؤية العالم وتصوّره]، الخ عن النصوص السابقة عليه في نفس المجال، وما إلى ذلك من زوايا فعلية أو ممكنة للنظر في النص الأدبي. لذلك لا يمكن أن تقوم نظرية نقدية، أو على الأقل نقد أدبي، إلا انطلاقاً من النص الأدبي ذاته.

ويمكننا أن نميِّزَ هنا بين "النظرية النقدية" و"النقد الأدبي". فالشائع، خاصة في عالمنا العربي، أن هناك خلطا بينهما.

النقد الأدبي هو نقد لنصوص أدبية بعينها أو لعينة من عدة نصوص بغية إبراز جماليات هذه النصوص أو إبراز السمات المشتركة أو المفترقة بينها من زاوية معينة، سواء أكانت هذه الزاوية تتعلق بالموضوعات أم القضايا التي تتناولها هذه النصوص أو بالتقنيات الأدبية والشكلية ومدى تقاربها أو تباعدها في النصوص محل النظر، أو بكيفية تأثير التقنيات الأدبية على الموضوع، أو بطريقة تشكيل الموضوع للتقنيات التي يتكئ عليها النص الأدبي، وما إلى ذلك مما يطلق عليه "شكل المحتوى" أو "محتوى الشكل" أو صعوبة الفصل بينهما وتداخلهما وتشابكهما في النص.

أما "النظرية النقدية"، فهي تحاول أن تنظر للخطاب النقدي بعيدا عن الأعمال الأدبية، أي أنها خطاب مستقل بذاته. والملاحظ أن كلمة "النظرية" في اللغة العربية وكلمتي

theory و theorie في الإنجليزية والفرنسية على الترتيب على سبيل المثال مشتقات من فعلين بمعنى ينظر ويرى ويتأمل ويتروى. أي تدل النظرية على النظر إلى مجموع ما كُتِبَ في مجال معين بعين التروى والتأمل بغية التوصل إلى المبادئ العامة التي تربط بين جزئيات هذا المجموع.

ونسدل من ذلك على ملاحظتين مهمتين:

أولاً، النظرية شيء افتراضي أو مثالي لا يمكن أن يتحقق بشكل منضبط وكامل وشامل نظراً لقصور القدرة البشرية، فلا يمكن لناقد واحد أو حتى فريق بحثي من مئات الأشخاص أن يقدم لنا مثلاً نظرية تستقصي جميع جوانب القصة القصيرة في مصر فقط ولا نقول في العالم العربي ككل، لأن هذا الفريق لا يمكنه أن يقوم بقراءة وتحليل كل نصوص القصص القصيرة المنشورة في الكتب والمجلات والجرائد والمطبوعات الخاصة والدوريات المنشورة في مصر وحدها – على افتراض أنه لا يوجد كتاب مصريون نشرُوا قصصاً قصيرة خارج مصر – ثم يقوم بتقصي

الجوانب المشتركة بين هذه النصوص وربطها بالسوابق التاريخية المتمثلة في المقامات والنوادر المنشورة في بطون كتب التراث المحقق منها وغير المحقق وربط كل ذلك بكل الكتابات النقدية التي تناولت القصة القصيرة في مصر سواء أكانت هذه الدراسات منشورة في مصر أم غيرها، باللغة العربية أم بلغة أخرى.

ثانياً، يترتب على الملاحظة الأولى أن النظرية شيء غير مكتمل على الدوام ولا يمكن أن يكتمل أبداً. فكما قال ت. س. إليوت في معرض حديثه عن "التراث والموهبة الفردية" إن أي نص جديد يجعلنا نعيد النظر في ملامح التراث، يمكننا أن نقول هنا إن أي نص إبداعي جديد يجعلنا نعيد النظر في خريطة النقد الأدبي النظري الذي تم إنجازه، ومن ثم نعيد النظر في النظرية النقدية التي تنظر لهذا النقد.

ونلاحظ هنا أنه يوجد معنيان على الأقل لمفهوم النظرية عند الحديث عن الأدب: وهما نظرية/نظريات الأدب والنظرية النقدية. فالملاحظ في الآونة الأخيرة في العالم

الغربي بدأ النقد يتخذ مسارا خاصا به ويبلور نظرية خاصة تتجاوز الأدب ذاته وتصلح لأن يتم تطبيقها على مجالات أخرى غير الأدب. أما نظرية الأدب، فالشائع الآن أن الكلمة تأتي في صيغة الجمع كأن نقول النظرية الماركسية أو النظرية النسوية أو النظرية الشكلية أو النظرية الكولونيالية في قراءة الأدب، وكلها وجهات نظر في الأعمال الأدبية تقوم على رؤية فلسفية أو فكرية تنبع في الغالب من خارج النصوص الأدبية ذاتها، فهي مستمدة من أطر فكرية مرجعية خارجية وتتم قراءة الأدب على ضوءها. ومن الملاحظ أيضا أن معظم – إن لم يكن كل – هذه النظريات مستمدة من الفلسفة الغربية.

أما ما أقصده بالنظرية هنا فهو أن نوسّع دائرة النقد التطبيقي بحيث لا يقتصر على التحليل الضيق للنص أو النصوص محل النظر، وإنما يربط بين النصوص وبعضها البعض ويحاول أن يتوصل إلى الأسس الجمالية والشكلية والرؤيوية والتقنية، الخ، التي يقوم عليها هذا النص أو هذه النصوص، وربط النتائج التي يتم التوصل إليها بما توصل

إليه نقاد آخرون أو الناقد ذاته في دراسات أخرى ومحاولة تشكيل مبادئ أدبية وجمالية عامة.

ومع تراكم هذه المبادئ من ناقد لآخر، يمكن لهذا الجهد التراكمي أن يرسى تدريجياً أسس نظرية أو نظريات تراعي خصوصية المنتج الثقافي العربي، وفي الوقت ذاته تحاول أن تكون كلية، أي أن تكون إطاراً استرشادياً يساعدنا في النظر إلى النصوص الجديدة نظرة نقدية جادة ولا يتعدى على خصوصية هذه النصوص الجديدة في آن.

ولقد حاولنا في كتابنا هذا أن نجتمع بين النقد التطبيقي والنقد التنظيري والانطلاق منهما إلى طرق باب النظرية بشكل أو بآخر. فينصب تركيزنا في المقام الأول على النظرة الخاصة للقصيدة محل النظر في كل فصل من الفصول. وبعد الإنصات لصوت القصيدة الخاص وتحديد وزنها الدلالي والجمالي على خريطة القصائد التي تندرج تحت قسم "قصائد إلى خديجة" ننطلق من القضية التي تثيرها القصيدة سواء على مستوى الموضوع أم الشكل إلى القصائد الأخرى

في ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيح) أو إلى قصائد أخرى للسماح عبد الله أو نصوص لشعراء آخرين. أي أننا نحاول أن نستنبط من القصيدة وعلاقاتها بالقصائد الأخرى مبادئ نقدية تتسع لتستوعب نصوصا أخرى.

ويتناول الفصل الثاني القصيدة الأولى من ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيح) للسَّماح عبد الله، بوصفها القصيدة الأساس على الأقل في القسم الأول الذي يتخذ عنوان "قصائد إلى خديجة". وتتخذ هذه القصيدة عنوان "خديجة". ونظرا لأن العنوان هنا اسم دال يمثل أيقونة تجسّد خديجة وتجعل باقي القصائد في نفس القسم تدور حولها أو تنطلق منها أو تلتف عليها وما إلى ذلك من علاقات ممكنة وقائمة بالفعل بين القصائد الأخرى وهذه القصيدة، ونظرا للطابع التغييري والثوري والاستثنائي لشخصية خديجة في القصيدة والإحالات التاريخية والجغرافية والدينية والسياسية والأدبية التي تحيل إليها هذه القصيدة، وضعنا عنوان "أيقونة التغير" للفصل الذي يتناول هذه القصيدة وحاولنا فيه أن نلتفت إلى جماليات هذه القصيدة القصيرة وما تثيره من أسئلة وقضايا

تلقى بظلالها على الوضع السياسي والاجتماعي والأدبي الراهن. وجعلنا هذه القصيدة نقطة الانطلاق التي ننطلق منها في تناولنا للقصيدتين التاليتين لها.

ولذلك جاء الفصل الثالث الذي يحمل عنوان "ثورة على الطريق" ليتناول قصيدة "إجابة" التالية لقصيدة "خديجة" مباشرة. وتناولنا هذه القصيدة بوصفها طريقة من الطرق الممكنة لإحداث ثورة خديجة، أو تمكين هذه الثورة على الأرض، لأن خديجة ثارت فعلا في القصيدة التي تتخذ اسمها عنوانا لها. وتظهر خديجة بالاسم في هذه القصيدة، وهو ظهور يرتبط في سياق القصيدة بطرح الأسئلة ومحاولة زحزحة ركود الوضع القائم وإطلاق روح الثورة من معتقلها ومن الوصاية التي يفرضها "حراس الطرقات" على كل شيء.

ونظرا لأن العلاقة بين قصيدة "إجابة" وقصيدة "خديجة" علاقة تفاعل وانسجام، بسبب الكثير من الدعائم الفكرية والوجدانية والسياسية والأدبية و"الصوتية"

والرؤيوية التي تربطهما معا على مستوى البنية والرؤية، تناولنا قصيدة "إجابة" على أنها تنقل الثورة من حيز الرؤية والإلهام والفكرة إلى حيز الواقع وتحاول أن تجسّد هذه الثورة في أفعال عملية ملموسة على الأرض من خلال تأويل متجانس مع منطلقات هذه الثورة.

أما الفصل الرابع، الذي يحمل عنوان "الالتفاف على الثورة"، فيتناول القصيدة الثالثة في ترتيب قصائد الديوان وترتيب القسم الخاص الذي يتخذ عنوان "قصائد إلى خديجة". وهذه القصيدة التي تتخذ عنوان "يا امرأة مني" تتعارض رؤيويها وفكريا وشعريا وسياسيا وأيديولوجيا وأسلوبيا مع القصيدتين السابقتين. فهي تخاطب خديجة وتغيّبها في الوقت ذاته، وتنطلق مثل قصيدة "إجابة" من قصيدة "خديجة" ولكنها لا تقيم معها علاقة انسجام أو تفاعل على مستوى البنية العميقة لأنها تحاول أن تقوّض بأسلوب برّاق في ظاهره الأسس التي يقوم عليها وجود خديجة. ولذلك تناولنا هذه القصيدة على أنها وسيلة من وسائل الالتفاف على خديجة وثورتها. ونظرا لأن الالتفاف على

ثورة ما يتطلب مجهودا أكبر من مجهود القيام بالثورة ذاتها، تناولنا بالتفصيل محاولات الصوت المستمرة والمتدرجة للقضاء على ثورة خديجة واستئناسها وكيفية استعماله لكافة الحيل والألاعيب الشعرية والنفسية والسياسية والغزلية والخطابية لكي يحتوي ثورة خديجة. ومن الملاحظ أن هذا الفصل أطول فصول الدراسة ربما لأن قصيدة الالتفاف في حد ذاتها أطول من (مجموع حجم) القصيدتين السابقتين اللتين تدعوان للثورة وتؤيدانها، وربما لأن فضح أساليب الالتفاف على الثورة والتوعية من مخاطر الالتفاف البراق أهم الطرق للحفاظ على الثورة ذاتها.

ومن الجدير بالذكر هنا أن هذا الكتاب كان من المفترض أن يتم نشره في طبعة ورقية في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة وحصل بالفعل على موافقة بالطبع في 2012 ولكن كما علمتُ تم إلغاء ميزانية النشر في المجلس في ذلك الوقت ولم ينشر الكتاب، ثم حصل هذا الكتاب على موافقة بالنشر في الهيئة المصرية العامة للكتاب بعد ذلك، ولا أعرف عنه شيئا، فلا أعرف إن كان قد تم نشره بالفعل أم لا.

وأثناء إعداد هذه الطبعة الإلكترونية للنشر، قمت بمراجعتها وتحديث بعض الإشارات فيها، وحاولت أن أوفر نسخة إلكترونية من المراجع التي استعملتها في الكتاب، بأن وضعت روابط كل الكتب والمراجع المتاحة لديّ إلكترونياً بصيغة PDF في الهوامش وفي قائمة المصادر والمراجع في نهاية الكتاب، وأود هنا أن أنوه إلى أن هذه المصادر الإلكترونية قمتُ بوضعها بغرض البحث والاستفادة، وليس من ورائها أي غرض تجاري، كما أن دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني تقوم بنشر الكتب وإتاحتها للقراء مجاناً.

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

جامعة طيبة بالسعودية

16 نوفمبر 2015

الفصل الأول: الطلعة النصّية الثانية

يمثل هذا الجزء من الدراسة طلعة نصية استكشافية وتحليلية وتنظيرية في الوقت ذاته، طلعة نقدية خاصة أو ذاتية، ولا نقول جديدة، فكل جديد سبقته تيارات فرعية كثيرة قوّت مجراه إلى أن صار نهرا هادرا مُبشّرا بالولادة والحياة والنمو والتقدم. إذن فلتكن طلعة نقدية ثانية. ولفظة الثانية تفترض بالضرورة أسبقية وجود "الأولى"، وتتعدد جوانب الأولى هنا، فيمكن أن تشير إلى الخطاب النقدي السابق الخاص بالشعر، أو إلى تناول النقاد لديوان (خديجة بنت الضحى الوسيّع) للسماح عبد الله، أو إلى تناولهم لشعر السماح عبد الله بوجه عام، أو إلى قراءاتي النقدية السابقة سواء لشعر السماح عبد الله أم مجمل الأعمال الأدبية التي تناولتها في دراساتي من قبل. أما الثانية، فتلي بالتأكيد كل ذلك، وربما تشير أيضا إلى ضرورة مراجعة الخطاب النقدي في عصر ما بعد الثورات بحيث يكون أكثر وعيا بالمادة التي يتناولها وأكثر إنصاتا لصوتها الخاص دون إملاءات أو شروط مسبقة، دون شروط تجعل النص مجرد أداة في يد

الناقد لتوصيل رؤية معينة لا تخرج بالضرورة من النص ذاته.

وإذا كنا لم نعد نبصر النهر النقدي هادرا، فيمكننا على الأقل أن نحول وجهة روافدنا إلى مجراه، حتى يستطيع أن يقوى نقدنا الأدبي بمجموع هذه الروافد وتقوم له قائمة في المناخ الثوري الحقيقي الجديد علينا. لا أعرف لماذا يضع جهاز الكمبيوتر خطأ أحمر تحت كلمة "الحقيقي"، لكنني سأحاول قدر جهدي أن أنصت لصوت النص بوصفه ثورة على الناقد الكسول أو الناقد المحابي والمجامل أو الناقد الذي لا يهتم إلا بفرض صوته ونظرياته المستوردة وأدواته القديمة ولغته المتعالية على النص دون أدني اعتبار لذاتية النص وفرادته وربما حتى خروج النص على هذه النظريات المستمدة من وقائع جزئية ويشاء الناقد "المستبد" أن يفرضها على النص ويسخره لها.

تحدثنا في سياق سابق عن ضرورة الحوار سياسيا واجتماعيا وثقافيا³، ويمكننا أن ندعم هذا الحوار بالشعار الذي يرفعه الناقد مصطفى الضبع عند تعامله مع النص الأدبي، حيث يقول: "لا تدخل النص مدججا بأسلحة تفتك به، فقط حاور النص وخلاصة الحوار هي ما يمكن اعتباره نقدا، لقد قتل النقاد نصوصا كثيرة تاركين إياها نازفة ورحلوا، وجهت يوما دعوة لنفسي في صورة سؤال: إذا كنا نطالب المبدع أن يقرأ كما يريد ويثقف نفسه كما يشاء، ولكن عندما يكتب يكون هو فقط، فلماذا لا يفعل الناقد كذلك، وله حسن المآل وجمهور من القراء؟"⁴.

ربما كانت هذه الدراسة استكمالا لمشروع وُلد قبل ذلك بداية من "مشروعية دراسة عتبات النص"⁵ و"الشعر

³ جمال الجزيري. الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجا. القاهرة: جماعة بدايات القرن، 2002. ص 4-5. الطبعة الإلكترونية، ص 5-7: <http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>

⁴ مصطفى الضبع. المغيب والمجسد: قراءة في قصص سليمان الشطي. سلسلة كتاب الرابطة (7). الكويت: رابطة الأدباء في الكويت، 2000. ص 9. يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا:

<http://www.mediafire.com/?gf6en1166s41um2>

⁵ جمال الجزيري. "مشروعية دراسة عتبات النص: قراءة في روح أبيض لزاهر الغازي". المؤتمر الأول لأدباء القاهرة، 20 - 22 فبراير 1999، كتاب الأبحاث: الأدب والمستقبل. ص 115-137. يمكنك تحميل الدراسة وقراءتها من هنا: <http://www.mediafire.com/?3zyneq91av81n9l>

البديل⁶ و"أنسنة السرد"⁷ ومرورا بكتاب (الحوار مع النص) ووصولاً إلى "عدسة الحياة المسرحية"⁸ وكتاب (الإبداع والحضارة عند شكري عياد⁹) و"تداخل الأصوات وتفكيك الأيديولوجية في قصيدة متى يأتي الجيش العربي للسماح عبد الله¹⁰".

وحاولتُ قدر الإمكان في هذه الدراسات وغيرها أن أنصت للنص بوصفه الأصل والأثر الباقي وبوصفه ذاتاً أخرى أمامي، وليس آخرَ بالنسبة لي. فعندما ننظر للنص على أنه كائن حي له فاعليته الخاصة وشخصيته المتميزة التي قد يطلق عليها البعض اسم "النصيّة"، يمكننا أن نكون أكثر إيجابية في التفاعل معه وإدراك آلياته الخاصة في إنتاج

⁶ جمال الجزيري. الشعر البديل: قراءة في أشعار من قنا". مؤتمر قنا الأدبي الثاني. 16 – 18 يناير 2000، الخطاب الشفاهي والفعل الإبداعي بقنا. ص 96-124. يمكنك تحميل الدراسة وقرأتها من هنا:

<http://www.mediafire.com/?572vqkgwg28f23j>

⁷ جمال الجزيري. "أنسنة السرد: قراءة في سر الأسرار لمحمد حسن عيد الله". محمد حسن عيد الله : دراسة وتكريم، تحرير د.مصطفى الضبع. جامعة القاهرة. كلية دار العلوم بالقليوب، 2001. ص 210-241. يمكنك تحميل الدراسة

وقرأتها من هنا: <http://www.mediafire.com/?2xwm6f6m78tsmb2>

⁸ جمال الجزيري. "عدسة الحياة المسرحية: رؤية العالم المسرحية في مونودراما " السيد تمام". نجاح عيد النور. السيد تمام. القاهرة، دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 37-67. يمكنك تحميل المسرحية وقراءة الدراسة المصاحبة لها من هنا:

<http://www.mediafire.com/?hybuukt9fan5ei7>

⁹ جمال الجزيري. الإبداع والحضارة عند شكري عياد. القاهرة: دار التلاقي، 2010. يمكنك تحميل الطبعة الإلكترونية من الكتاب وقرأتها من هنا: <http://www.mediafire.com/?227a322saft098fi>

¹⁰ جمال الجزيري. "تداخل الأصوات وتفكيك الأيديولوجية في ديوان متى يأتي الجيش العربي؟". مجلة إبداع. العدد السادس عشر خريف 2010. ص 137-146. يمكنك تحميل الدراسة وقرأتها من هنا:

<http://www.mediafire.com/?3r6ruvh0t91au95>

المعني وما يستتبع ذلك من طرقه الخاصة في كشف بعض جوانب ذاتيته وآلياته للقارئ المتفرغ له لبعض الوقت قراءة وكتابة، أي الناقد بالمفهوم التقليدي، وللقارئ المتفرغ له قراءة فقط.

وعندما نثبت الذاتية للنص، لا يمكننا أن ننفي هذه الذاتية عن الناقد نفسه، وهي ذاتية أقرب لمفهوم المحلية في مقابل العالمية، فلا يستطيع أي نص أن يحظى بشريحة كبرى من القراء إلا إذا كان ذاتيا وما يترتب على هذه الذاتية من تفرد وصفاء رؤية. وذاتية الناقد لها جذور موضوعية مثلها بالضبط مثل الجذور الموضوعية التي يبني عليها النص ذاتيته.

فعلى مستوى النص، ليست كل المعاني ملقاة على قارعة الطرق كما يزعم الجاحظ، فهناك "معان" كثيرة يستشفها المبدع عن طريق الحدس أو عن طريق قراءته المتأملة الفردية للواقع أو عن طريق ما يتراكم داخل ذاته من

أحاسيس ورؤى وتأملات أو عن طريق المزج والتوليف بين حالات (متناقضة)، وما إلى ذلك.

وحتى اللغة، التي يزعم البعض أن لها وجودا خارجيا لا دخل للإنسان عموما والمبدع خاصة فيها، لها تاريخها وحياتها أو مواتها وما علق بها من رواسب تاريخية واجتماعية ونفسية وما إلى ذلك. ومن المفترض أن المبدع ذاته يتفاعل مع هذا التاريخ وهذه الرواسب ويفاضل بين الألفاظ، ولا أقول العبارات، لأن الألفاظ هي المادة الخام التي يعتمد عليها المبدع، ومن ثم "الانتقاء من ألفاظ متعددة تكاد تجتمع أو تتقارب في حقل دلالي واحد"¹¹، وبالتالي أظن أنه لا يوجد مكان للمعاني الملقاة على الطريق، فالمعاني تصنعها الألفاظ التي تدخل في تراكيب خاصة، وإذا تشابهت التراكيب انتفى الإبداع، إلا إذا تم توظيف هذا التشابه في إطار استراتيجية التناص وما تتضمنه من تفاعل سلبي أو إيجابي مع النصوص السابقة على النص، سواء أكانت هذه

¹¹ مصطفى الضبع. "الحب/الواقع: بحث في النص والمرجعية". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. ص 573. يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا:

<http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

النصوص مكتوبة أم شفاهية، أم ثقافية عامة تدخل في التكوين الثقافي والاجتماعي والنفسي والشعبي والديني للكاتب والقارئ على حد السواء.

وعندما تجتمع التراكيب بجانب بعضها البعض تشكّل الرؤية الإجمالية للأديب في النص، وتكون التراكيب في هذه الحالة بمثابة الروافد الفرعية التي تصب في مجرى هذه الرؤية الإجمالية. والإجمال هنا لا يعني الشمولية أو الاستبداد، فمهما حاول المبدع صب رؤيته في سياق معين أو حول بؤرة معينة، تظل هناك دوما عناصر مقاومة أو مقاومة داخل النص، قد تحوّل وجهة نظرنا تماما إذا أنصتنا لها.

كما أن النص ذاته لا بد وأن يخرج عن سيطرة المبدع ويتخذ مساره الخاص لأن المبدع ذاته لا يتحكم في لواعيه أو حدسه، وبالتالي قد تخرج من هذا اللاوعي عناصر متصارعة أو متنافرة في النص الفعلي المكتوب.

كما أن النص عندما يخرج إلى حيز الكتابة يصير له وجوده الموضوعي الواقع خارج ذات المبدع، وإن كانت

لهذا النص ذاتيته الخاصة التي أشرنا إليها أعلاه، وبالتالي يصير هذا الوجود الموضوعي والذاتي في آن موضوعا لتأمل القارئ وتذوقه.

وينقلنا ذلك بدوره إلى ذاتية الناقد في تعامله مع النص. فإذا كان الناقد يجب أن يكون "متسلحا" بأدواته عندما يتعامل مع النص، أظن أن هذا التسلح ليس بالنظريات أو المقولات السابقة لأنها مجرد أطر استرشادية لا يمكن فرضها على النص، بل تكون بمثابة الأضواء التي تسقط على النص فتكشف للناقد جزءا من أجزائه، فعلى الناقد "أن يستشف المعيار من النصوص الأدبية ذاتها، ثم يستخدمه استخداما تطبيقيا، وعلى نحو مقارن بالدرجة الأولى"¹²؛ لأن أي نص كما أسلفنا به قدر كبير من التفرد في الصياغة والرؤية والتقسيم وما إلى ذلك؛ كما أن أي نظرية مجرد قواعد عامة مستمدة من وصف نصوص بعينها، وبالتالي لا يمكنها أن تستوعب كل جوانب النص، وإلا تحوّل هذا النص إلى

¹² يوسف سامي يوسف. الشعر والحساسية. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010. ص 72. يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا: <http://www.mediafire.com/?31jedc2bu73r8rb>

صورة كربونية من النص المستمدة منه النظرية، وبالتالي ينتفي عنه الإبداع والتميز والحياة الممكنة.

وأظن أن الأهم من النظريات والقواعد النقدية هو إحساس الناقد باللغة وتاريخها وإدراكه لتطور مفهوم النص من عصر لآخر بما يلبي تطلعات واحتياجات أبناء هذا العصر أو ذاك وإيمانه بالحياة الخاصة بالنص وقبوله للنص بوصفه آخر له صوته الخاص وله وجوده المستقل عن وجود النصوص الأخرى وإن كان يتقاطع مع هذه النصوص في جانب أو آخر.

ومن هنا تقتضي ديمقراطية الناقد وحسه الثوري ألا يفرض على نص شعري مكتوب في عام 2011 مثلاً قواعد مستمدة من نص شعري آخر كُتب قبله بمئات أو عشرات السنين؛ كما أن فكرة القواعد في حد ذاتها فكرة غير مناسبة، لأن القاعد تُستمد من النص ولا تُفرض عليه، وبالتالي لا بد من إنصات الناقد للمبادئ والقوانين التي يؤسس النص وجوده عليها.

كما أن ذاتية الناقد تسلتزم منه أن يكون صاحب رؤية، وليس ناقلا لرؤى الآخرين دون تمحيص أو نقد. ويلزمه هذا التمحيص بأن يقوم بما يطلق عليه محمد مفتاح "غربة للمنجزات الأجنبية، ولمخلفات التراث العربي" إذ أنه "ليس من المنطقي والمعقول أن يقبل الناقد العربي كل ما يفد عليه، ويعتبره علما مطلقا لا يأتيه الباطل، مع أنه من وضع ناس مشروطين بظروف معيشية ومعتدية¹³". ومن هنا يجب أن تركز القراءة النقدية على رؤية واضحة وفلسفة مرنة قابلة دوما للتطور والتوسع بناء على معطيات النصوص ذاتها وتطلعات جمهور القراء حتى تلبي القراءة النقدية حاجتهم الأساسية إلى التفاعل مع أحد مكونات هويتهم الثقافية والإبداعية، فـ "القراءة موقف أساسي له فعالية في بعض الظروف. القراءة يجب أن تصدر وأن تغدو هما مشتركا.

¹³ محمد مفتاح النص: من القراءة إلى التنظيم. الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، 2000. ص 105.
يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا: <http://www.mediafire.com/?31xplcn489bgqf9>

القراءة هم ونذير. يجب أن تضرب القراءة في عمق المخاوف والاكتراث والقلق¹⁴."

وتطرح هذه الآراء بشكل أو بآخر إشكالية الهوية على المستوى الإبداعي والنقدي، وضرورة البحث المتأني في أبعاد التجارب الجمالية العربية والابتعاد عن تطبيق معايير جمالية أو نصية قد لا تتوافق معها، وضرورة توصيف وتقييم الأدب العربي القديم والمعاصر على ضوء معطياته الخاصة، "وهنا تكون الوقفة لازمة للكشف عن أبعاد هذا الأدب المعاصر وتقنياته، وتحديد أدواته، وهويته، لئلا تنمحي هذه الهوية في مواجهة التيارات الواردة بفعل التدفق المعلوماتي، والثورة التكنولوجية، وما يطلق عليه العولمة... وهنا أيضا تبدو أهمية النقد في أن يساير تلك الحركات الحادثة، ليس بهدف الحكم لها أو عليها فقط، وإنما بهدف تحديد ملامحها، وتقنياتها، وأدواتها، وجمالياتها ... إلخ،

¹⁴ مصطفى ناصف. اللغة والتفسير والتواصل. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995. ص 277.
هذا رابط الطبعة الإلكترونية لعالم المعرفة التي اعتمدت عليها:

<http://www.mediafire.com/?hzz2bm6cvdcydg>
<http://www.mediafire.com/?5dyphjnig5o56t>
وهذا رابط الطبعة الأصلية للكتاب:

وهذا هو دور النقد¹⁵. وهنا تبرز أهمية القراءة المتأنية التفصيلية لمجمل جوانب النص الأدبي العربي بغية الوصول إلى خصوصية هذه الملامح والتقنيات والأدوات والجماليات وما إلى ذلك من جوانب ثرية للنص الأدبي.

فإذا كان النص الأدبي قوامه الاستخدام المتميز للغة وكان "النشاط اللغوي هو نفسه نشاط الحياة"¹⁶ وكان "إنجاز منهج نقدي (يمتاز بالمرونة والقدرة على الشمول) هو بحد ذاته ثورة في مضمار النقد الأدبي نفسه"¹⁷، وكان "الأسلوب يعكس رؤية العالم وتصور الحياة والوجود" وكانت "الأساليب تتغير وتتجدد"¹⁸، وبالتالي لابد من بحث الأسلوب "في ضوء احتياجات الروح" لأن هذا البحث "لا يمكن أن يبلغ غاية حقيقية إلا إذا تتبع القلق وكشفه وربما بعثه

¹⁵ محمود الضبع. قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003. ص 7-8.

يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا: <http://www.mediafire.com/?8r5qhb6tj7revdf>
¹⁶ مصطفى ناصف. النقد العربي: نحو نظرية ثانية. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000. ص

258. يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا: <http://www.mediafire.com/?p9sjivvy418jqw4>

¹⁷ يوسف سامي يوسف. الشعر والحساسية. مرجع سابق، ص 68.

<http://www.mediafire.com/?31jedc2bu73r8rb>

¹⁸ جمال الجزيري. الإبداع والحضارة عند شكري عياد. مرجع سابق، ص 34. رابط الطبعة الورقية:

<http://www.mediafire.com/?6bsg9pz2vvv60ih>

<http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi>

أيضا¹⁹ - إذا وضعنا كل ذلك في الحسبان يمكننا أن نتوقع من الناقد ذاته أن يرتفع نقده إلى مستوى النص وما يطرحه من قضايا فنية وأسلوبية وحضارية وثقافية وسياسية وما إلى ذلك، بحيث تكون الزوايا التي يلج منها هذا الناقد النصّ قادرة على التماس بل والتقاطع وربما الالتقاء مع الرؤية الإجمالية للنص وما يساهم في تشكيل هذه الرؤية من روافد وبني فرعية داخل النص ذاته. ولا يعني ذلك الانغلاق على النص أو التسليم بالمقولة التفكيكية التي تزعم أنه "لا شيء خارج النص"، فأى نص لا يمكن أن يكون مغلقا على ذاته وإلا تحوّل إلى طلاس لا سبيل إلى فك إبهامها.

وإذا كنا نرى أن النص الأدبي لابد أن يكون مفتحا على العالم من حوله ويؤسس للقنوات التواصلية التي تمكّن القارئ من أن يستقبل هذه القنوات ويفك شفراتها بسهولة ويسر لأن "المبدعين الذين يتجاهلون المتلقي يتجاهلون كذلك أن النص في أغلب الأحوال أقرب إلى المتلقي من مبدعه - إلا في حالات خاصة. ليس مما ينفع المبدع أن تزيد

¹⁹ مصطفى ناصف. النقد العربي. مرجع سابق، ص 211. <http://www.mediafire.com/?p9sjivy418jqw4>

المسافة بينه وبين المتلقي²⁰، لابد كذلك أن يحافظ الناقد على هذه القنوات التواصلية في لغته النقدية بينه وبين القارئ، حتى وإن تعرض في نقده لقضية فلسفية أو نقدية تحتاج إلى قدر كبير من المجهود العقلي، فلا بد أن يُدرج في خطابه النقدي ما يمكّن القارئ من أن يشغل قدراته العقلية ويتابع هذا الناقد في حجته.

وتحدثنا في دراسة سابقة عما يمكننا أن نطلق عليه الآن "ديمقراطية لغة النقد": أي "أن يكون الأسلوب الذي نكتب به قادرا على الوصول إلى كل أنواع القراء، فلا نتعالى على القارئ العادي كما يفعل جزء كبير من النقاد في الوقت الحالي، لأن الوصول إلى القارئ أول درجات النجاح وميزة تحسب للنقد، لا عليه²¹".

ومن هنا لابد أن تكون لغة النقد سهلة في متناول القارئ حتى يستطيع هذا القارئ التفاعل مع الكتابة النقدية

²⁰ بهاء الدين محمد مزيد. النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها. كفر الشيخ: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008/2007. ص 127-128. يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا:

<http://www.mediafire.com/?1kgqfyc0saj2j5f>

²¹ جمال الجزيري. الحوار مع النص. مرجع سابق. ص 9. رابط الطبعة الورقية:

<http://www.mediafire.com/?ezzssa5h4fnrr45>

<http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>

وبالتالي الوصول إلى رؤية أعمق للنصوص الإبداعية. وهذه البساطة في لغة النقد الأدبي "تحمل في طياتها العمق والوعي النقدي والإبداعي، وليس العكس كما هو شائع لدى بعض الباحثين²²". وهذه البساطة لا ينبغي أن تقتصر على أسلوب النقد وإنما لابد أن تفتح النص الأدبي على العالم من حول القارئ وتزيد وعيه بهذا العالم وتجعله يشعر أن النقد الأدبي يشارك مشاركة فاعلة في تطور الإنسان وتفاعله مع العالم من حوله، وليس مجرد كلام على كلام يمكن اللجوء إليه في وقت الفراغ للتأمل الجمالي المحض المنفصل عن الواقع: "إن نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منهما إذا لم يكن هذا النقد صادرا عن رؤية شمولية للحياة ومفاهيم محددة عن الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقته بهذه الحياة وهذا الواقع، ووظيفته التي ينبغي أن ينهض بها²³".

²² وجيه يعقوب السيد. "الدكتور محمد حسن عبد الله ونقد الرواية". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 294-319. ص 300. يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا: <http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

²³ وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996. ص 21. يمكنك تحميل الكتاب وقراءته من هنا: <http://www.mediafire.com/?xh1r822ohnsdncd>

وإذا كنا نطالب بتغيير لغة الخطاب الإعلامي في عصر الثورات بوصفه وسيطا بين الخبر والجمهور، فلا بد أيضا أن تتغير لغة النقد الأدبي بوصفه وسيطا بين النص وجمهور القراء، مع العلم بأن الخبر ليس له وجود في حد ذاته، أو فلنقل إن وجوده ليس متاحا لجمهور ولا يمكن التحقق من صدقه التام، فمثله مثل أي حدث أو حادث أو واقعة تم/تمت في زمان ومكان محددين، لكن بمجرد الحدوث ينتهي الحدث ولا تظل إلا آثاره أو الرؤى المتعددة له حسب وجهة نظر من ينقله والزوايا المختلفة التي يمكن النظر منها إليه.

أما النص الأدبي فله وجود متعين في حد ذاته يتمثل في الكتاب المطبوع ورقيا أو إلكترونيا، أو الجريدة أو المجلة أو التسجيل الصوتي أو المرئي أو التواجد على صفحات العالم الافتراضي وما إلى ذلك من وسائل أو وسائط تمكن معاينتها والتحقق من وجود النص من خلالها أو عليها. وإذا كان الإعلام يمكنه أن ينقل وجهة نظره في الحدث ويقدمها على أنها مصدر الحقيقة والصدق نظرا لاحتجاب الحدث عن

الجمهور وبالتالي عدم قابلية التحقق منه لأنه حدث وانتهى بمجرد حدوثه، لا يمكن للناقد الأدبي أن يقدم وجهة نظره على أنها حقيقة ولو حقيقة جزئية دون أن يحتكم إلى النص الذي يتحدث عنه أو يصفه أو ينطلق منه أو يقارنه بغيره وما إلى ذلك من طرق النظر في النص الأدبي، لسبب بسيط وهو أن النص عبارة عن منتج له وجود مادي ملموس يمكن لمن يقرأ نقده أن يرجع إليه ليتحقق مما إذا كان الناقد يتجني على النص أم لا؟ هل حاول الناقد الاقتراب من النص كما ينبغي؟ هل أنصت الناقد إلى صوت النص، أو بالأحرى أصواته؟ هل تمكن الناقد من أن يكون كفؤاً للنص أم أنه طبق أدوات نقدية عاجزة على نص فحلٍ وبالتالي ظلم النص وأساء لسمعة النقد ذاته؟ وفي هذا السياق لابد أن نتخلص من فكرة الناقد بوصفه وصيا على النص وحارساً أميناً عليه، ويتحول الناقد إلى مجرد وكيل عن النص أو متحدث نقدي باسمه، أو بالأحرى متحدث أدبي باسمه، لأن الأدب سابق على النقد في الوجود ولا يمكن للنقد أن يفرض عليه شيئاً لا يمثلته أو يعبر عنه.

ولا يعني الوجود المادي الملموس للنص الأدبي أن هذا النص له معنى أحادي، فطبيعة اللغة الأدبية بوجه عام وما يكتنفها من رمزية واستعارية وتناص واستعمال غير نفعي للغة وسخرية ومفارقة وتهكم وتحوير للسياق وإسقاط على سياق خارجي وما إلى ذلك تجعل النص الأدبي تعددياً بطبعه، إلا إذا كان هذا النص يقوم على أيديولوجية إقصائية في الأساس، وهي أيديولوجية قد تحرم النص من قدر كبير من أدبيته. ولكن هذه الأيديولوجية في حد ذاتها تنبع من مرسل النص أو القناع الذي قرر الكاتب أن ينقل هذه الأيديولوجية من خلاله، ولا تمتد بالطبع إلى المخاطب في النص أو إلى جمهور القراء، لأن كلا من المخاطب والقارئ له الحرية في النظر إلى التجربة النصية نظرتة الخاصة، وبالتالي قد يترسب داخله عكس المعنى المقصود من جانب الصوت في القصيدة أو من جانب الراوي في القصة على سبيل المثال؛ فهذا المعنى الأيديولوجي يصاغ في أسلوب معين وقد يقارن القارئ بين المعنى والأسلوب الذي يعبر عنه، بل ويأخذ في اعتباره مقومات هذا الأسلوب والألفاظ

والتركيبيات الداخلة في إنشائه وتاريخ الألفاظ والتركيبيات وظلالها النحوية والدلالية والاجتماعية والجمالية وما تكشف عنه من تفضيلات لغوية معينة وما تكشف عنه هذه التفضيلات بدورها من علاقات قوة بين المشاركين في الخطاب الأدبي ومن أسس منطقية أو غيابها، سواء أكان هذا المنطق يقتصر على المنطق العقلي بالمعنى الضيق أم يمتد ليشمل المنطق الحسي والشعبي والوجداني وما إلى ذلك.

فهذا الوجود المادي الملموس للنص الأدبي يقوم في الأساس على مفهوم الخطاب الأدبي بوجه عام وما يتضمنه هذا الخطاب من مفهوم معين للنصية أو المقومات التي تجعل كتابة ما نصا أدبيا مثل انتماء النص لنوع أدبي معين وانتمائه داخل هذا النوع لفرع معين من فروع النوع الأدبي أو الأنواع الفرعية التي تندرج تحته، فلغة النص على سبيل المثال تتشكل "حسب النحو العام للنوع الأدبي والنحو الخاص المتمثل في أسلوب الكاتب عبر جزئيات النص

وعناصره²⁴؛ ومن هذه المقومات أيضا المجال الذي ينتمي إليه هذا الخطاب والذي قد يتقاطع مع العديد من الأنواع الأدبية وما يتضمنه هذا المجال من سخرية أو مفارقة أو وصف أو تقييم أو انحياز أو محاولة الإقناع والتأثير؛ بالإضافة إلى الأدوار المختلفة التي يقوم بها المشاركون في الخطاب والعلاقات القائمة بينهم في الخطاب سواء أكانت هذه العلاقات دائمة تشمل الخطاب ككل أو مؤقتة تتجلى في جزء معين من الخطاب، ومدى مباشرة أو رمزية أو تَقَنُّع هذه العلاقات داخل السياق الأدبي؛ وكذلك السياق المصاحب للخطاب الأدبي ومدى علاقاته بالسياق القريب داخل الكتاب الواحد أو بالسياق البعيد بالنسبة لأعمال المؤلف الواحد أو مؤلفين آخرين أو السياق الثقافي والأدبي العام²⁵. وكل هذه العوامل بالإضافة إلى ما يقصده النص - ولا أقول المؤلف لأن المؤلف قد يتتبع صوتا ما داخل النص دون أن يتماهى معه وبالتالي يضع حاجزا بيننا كقراء وبين خطاب هذا

²⁴ مصطفى الضبع. رواية الفلاح/فلاح الرواية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. ص 198. يمكنك

تحميل الكتاب وقرأته من هنا: <http://www.mediafire.com/?60c1w32qhr4ef19>

²⁵ بالنسبة لدور السياق في فهم النص وجوانب مفهوم السياق، انظر عزة شبل محمد، علم لغة النص، ص 1-10؛ يمكنك

تحميل الكتاب وقرأته من هنا: <http://www.mediafire.com/?0cvuzbo2vvgwd7p> وانظر كذلك حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، ص 22-34..

الصوت - ومدى قبول أو رفض القارئ لهذا المحتوى المقصود ومدى تعارض قصد الصوت والوسائل اللغوية والأسلوبية التي يستخدمها للتعبير عن هذا القصد - كل هذا يخرج بالمعنى الأدبي عن الأحادية ويحوّله نحو التعددية حتى ولو كان الصوت في النص يقصد معنى أحاديا.

وإذا كان النقد الأدبي جزءا لا يتجزأ (أو هكذا ينبغي) من الحياة الثقافية العامة لأمة من الأمم، فلا بد أن يكون مواكبا للروح التي تتطلع هذه الأمة لأن تجسّد بها ثقافتها وشتى مناحي حياتها بما تشمله من خصوصية ثقافية واجتماعية وسياسية وما إلى ذلك من جوانب الحياة. ومن هنا على النقد أن يراجع ما يمارسه من "ثرثرة مولعة بالمصطلحات النقدية المستوردة والتلمظ بها" وأن يخلّص نفسه من "داء النزعة اللفظية" الذي لا ينم إلا عن "فتور شامل أصاب الطاقة الابتكارية المبدعة. ولهذا صار كل شيء في حياتنا يحتاج إلى جس أو فحص وتمحيص أو إعادة تقييم. وما لم نفعل ذلك فإن الانحطاط سوف يلتهمنا ونحن

مكتوفي الأيدي²⁶؛ وبالتالي لابد أن يتخلص الناقد من "التبعية الذهنية"²⁷، لأن دوره النقدي - إذا انطبق عليه هذا الوصف، يحتم عليه أن يساهم بشكل أو بآخر في إثارة الوعي والتنبيه إلى مخاطر الفكر السلبي أو التسليمي عند التعامل مع أي نص وبالتالي إلقاء الضوء على مكامن القلق التي تلمسها يد النص وما يترتب على ذلك من مراجعة الذات - أي ذات - وتقوية حركتها نحو المستقبل.

وأظن أن أي ناقد لا يتوقف ليراجع أدواته وأسلوبه وطريقة تعامله مع النصوص، بل وعملية اختياره للنصوص التي يكتب عنها وأسس هذه العملية وكذلك موقفه من علاقة النقد بالإبداع وهل هي علاقة المؤازر أم السلطان الجائر وما إلى ذلك - أقول إن هذا الناقد سيحكم على نفسه بالموت الذاتي وربما حتى المحاكمة أمام التاريخ وأمام أجيال المبدعين الحاليين والمستقبليين. فإذا كان للإبداع الحق على الناقد في أن يقوم هذا الناقد بمتابعته بل وبتمهيد الطريق

²⁶ يوسف سامي يوسف. الشعر والحساسية. مرجع سابق، ص 65.

<http://www.mediafire.com/?31jedc2bu73r8rb>

²⁷ سيد البحر اوي. في نظرية الرواية: محتوى الشكل: مساهمة عربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008. ص 13.

أمامه للانطلاق، وإذا كان للإبداع الحق في التواجد والنمو بعيدا عن سلطة ناقد مستبد أو سلطوي لا يرى للنص خصوصية تميزه، بل يراه مجرد أرض يمارس عليها الناقد سلطاته ويفرض عليها آراءه دون أن ينصت للنص وخصوصيته وما يمكنه أن يضيف للناقد ذاته من زوايا جديدة تمكّن هذا الناقد من أن يطور أدواته، بل ويساهم في النهاية في تشكيل ملامح نظرية عربية في النقد الأدبي - على ضوء كل ذلك لا يمكننا أن نقبل "حالة الفساد العامة" التي جعلت "المؤسسة الثقافية سواء أكانت عامة أو خاصة واحدة من مؤسسات القهر السائدة" والتي بدورها جعلت "الفنون والآداب الرفيعة لنخبة النخب" وبالتالي صار النقد الأدبي في عالمنا العربي "يخدم على السياسة المفروضة لصالح القلة"²⁸، وما ترتب على ذلك من أنه "يضع في كثير من الأحيان على أجندته ما يوضع على أجندة السياسي والاقتصادي لتكون أولوياته خاضعة لما يمليه عليه ذلك

²⁸ سلوى بكر. "اعتراف بجميل وإن تأخر". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 279-281. ص 279.
<http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

السياسي والاقتصادي" وبالتالي المشاركة الفعالة في "إذكاء نار الفتنة بين المشتغلين بالأدب عبر تقسيمات الأجيال والتي ليست بعيدة بأي حال من الأحوال عن عملية الافتتان الطائفي والديني والجنسي بين الرجال والنساء داخل المجتمع الواحد"²⁹.

على ضوء هذه الروح النقدية سنحاول في الصفحات التالية أن ننصت للصوت الخاص (أو الأصوات الخاصة) الذي يشاركنا به ديوان السماح عبد الله في إثراء التعددية الشعرية، مع العلم بأن أي قراءة نقدية لا يمكن أن تكون المتحدث الأوحده باسم النص ولا يمكنها أن تصدر على قراءات أخرى وزوايا أخرى يمكن النظر للنص من خلالها، فأني قراءة ما هي إلا "إقرار بالتقصير والتبسيط المخل"³⁰ على حد قول الدكتور بهاء مزيد؛ كما أنه "ليس من حق أحد أن يفرض على النص قراءة واحدة زاعما أنها جمعت كل ما

²⁹ سلوى بكر. "اعتراف بجميل وإن تأخر"، مرجع سابق، ص 280.

<http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

³⁰ بهاء الدين محمد مزيد. "حادثة خط الاستواء (1): قراءة في رؤية في أسطورة". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 530-548. ص 546.

<http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

في النص، وكل ما يمكن أن يُقال فيه، لأن مثل هذا الاتجاه في النقد الأدبي لا يعني سوى شيء واحد هو 'موت النص'،³¹.

ولا يمكن اعتبار الفصول النقدية التطبيقية التي يشتمل عليها هذا الكتاب قراءة واحدة، لأنها تفتح من جهة أبواب احتمال النظرات التأويلية وتثير إشكالية استحالة النظرة الأحادية إلى أي نص، بالرغم من أن الدراسة في حد ذاتها تنظر للنصوص الثلاثة المختارة للدراسة في هذا الكتاب نظرة ثورية على ضوء معطيات الواقع السياسي والاجتماعي والأدبي في العديد من الدول العربية في الوقت الحالي؛ ومن جهة أخرى يفرض كل نص من نصوص الدراسة الزاوية التي نتناوله من خلالها. وبالرغم من تعدد الزوايا، يظل هناك خيط يربط النصوص الثلاثة ببعضها على مستوى الإبداع من جانب الشاعر وعلى مستوى النظرة النقدية من جانب الناقد.

³¹ وهيب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. مرجع سابق، ص 29.

<http://www.mediafire.com/?xh1r822ohnsdncd>

وأخيراً، لا يُعتبر هذا الفصل النظري إطاراً نظرياً أو نقدياً شاملاً للدراسة، بالرغم من أن معظم فقراته كُتبت في مرحلة وسطى من إنجازها، أي بعد قطع شوط طويل منها، ويمكننا أن نعتبر هذا الفصل إطاراً عضوياً مُستمدّاً من الدراسة ولكنه لا يستوعبها كلها، فالتأني في تحليل النصوص يقود الدراسة في أحيان كثيرة إلى التطرق إلى جوانب فريدة من النصوص والنظر إليها نظرة خاصة وفق معطيات الخطاب الشعري في كل قصيدة وخصوصية هذه المعطيات. وبالتالي يمكن النظر إلى هذا الفصل على أنه يمثّل بعض مبادئ الروح النقدية العامة التي حاولنا من خلالها الاقترب من النصوص محل الدراسة والإنصات إلى خصوصية كل نص على حدة وعلاقته بالنصوص الأخرى محل الدراسة والاسترشاد في تحليله بقراءتنا لنصوص شعرية أخرى للسماح عبد الله. وبالإضافة إلى كل ذلك، يمكننا القول بأن معاشية القصائد على مستوى التأمل والتمعن والفحص قبل الكتابة هي التي فرضت علينا هذه الطريقة أو الطرق في

التناول النقدي، وكأن علاقة التأثير والتأثر صارت متبادلة بين النص والناقد.

الفصل الثاني: أيقونة التغيير

نتناول في هذا الفصل القصيدة الأولى من ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيعة³²) للسَّمَّاح عبد الله، والتي تتخذ اسم "خديجة" عنواناً لها. ونتناول هذه القصيدة على ضوء الرمزية التي تكتنف الاسم وآفاق التناص الواسعة التي تفتحها القصيدة على المحيط الأدبي والثقافي والتاريخي والسياسي وما إلى ذلك من آفاق تفتح عليها القصيدة بالرغم من قصرها وكثافتها.

وهذه الرمزية ترفع خديجة فوق القيود والظروف المعيشية والحياتية والآنية الضيقة وتجعلها أيقونة في حد ذاتها تجسد التغيير الذي يصوره لنا الصوت في القصيدة من خلال الحضور الكثيف لضمير الغائب بالإشارة إلى خديجة، وهو ضمير يجعل وجودها يكتسب موضوعية من جهة، ومن جهة أخرى يشير إلى حضورها وغيابها في الوقت ذاته، مما يدل على أنها تقارب الرؤية أو الرؤيا أو الأيقونة

³² السَّمَّاح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيعة. (الطبعة الأولى 1988). الطبعة الثانية. سلسلة مكتبة الأسرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

التي ترمز لشيء، ولكنه ليس رمزا غائبا، فكلمة الأيقونة ذاتها توحى بالتجسّد والتحقّق بشكل أو بآخر، ومن هنا فضلنا أن نضع لهذا الفصل من الدراسة عنوان "أيقونة التغيير"، خاصة وأن خديجة تلج عالم الصوت في نهاية القصيدة وما يوحى به هذا الولوج من تقاطع لعالمين ومن تغير محتمل لدى الصوت يتجلّى في القصيدة اللاحقة التي تصوّر استجابة الذات التي ولجتها خديجة للروح الجديدة التي بثها فيها هذا الولوج.

يختار السّمّاح عبد الله (خديجة بنت الضحى الوسيط) عنوانا لديوانه الأول. ودون أن ندخل في مناقشة الدلالات المحتملة الكثيرة التي يثيرها هذا العنوان - بداية من دلالة خديجة في التراث الإسلامي ومرورا بفترة الضحى وما توحى به من شباب يلي الفجر والصبح وما يوحيان به من طفولة وبداية المشوار ووصولاً إلى صفة الاتساع التي يتسم بها هذا الضحى وما تتضمنه من تعدد جوانب الشباب والفتوة والقوة - نستطيع أن نحدد الصفات الأساسية لهذه

المرأة - خديجة - من خلال قراءة قصيدة "خديجة" التي
تصدر الديوان، وها هو نص القصيدة كاملاً:

شمالية

ربما راودتها بلاد الجنوب

فوحّدت النيل

من أول النبع

حتى نهايته

واستعاضت عن السفر المتواصل بالسفر

المتواصل

وضفرت الطمي بالوجع القاهري

وخشت إلى زمني

واصطفنتي³³

نستطيع من خلال القراءة المتأنية لهذه القصيدة أن
نحدد بعض الملامح التي تتميز بها "خديجة" الديوان ككل.
فعلى مستوى التناس، نجد أن خديجة، بالإضافة إلى ما
تحيلنا إليه من تاريخ إسلامي وما لعبته خديجة الأصلية من

³³ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 16-17.

دور فعّال كامرأة وزوجة وسيدة أعمال ومؤمنة بدور الطليعة الدينية أو الفلسفية أو الاجتماعية في تغيير وجه الحياة في مجتمعها - مكة المكرمة آنذاك ثم إلى أماكن أخرى في القصيدة - تحتفظ بهذه الأدوار جميعها ولكن في سياق فني آخر يتضافر في سياق القصيدة من خلال التناص مع التاريخ المصري الفرعوني ويلتحم بشخصية موحد الدولة المصرية القديمة - سواء أكان هذا الموحد هو مينا أم شخصية أخرى باختلاف الروايات التاريخية. ولكنها في الوقت ذاته لا تتماهى مع الشخصية التاريخية: فإذا كان مينا أو غيره جنوبي وحد الجنوب بالشمال، نجد أن خديجة هنا شمالية وحدت الشمال بالجنوب. كما أنها وحدت النيل من منبعه إلى مصبه، أي أن حركة التوحيد تسير في كلا الاتجاهين من الشمال للجنوب ومن الجنوب للشمال.

وإذا كان البعض قد ينظر إلى "الشمال" و"الجنوب" على أنهما تقابل ثنائي أو نقيضان ينفي أحدهما الآخر أو على الأقل يفضل أحدهما على الآخر بما يتضمنه هذا التفضيل من تمييز وعزل جغرافي وتاريخي على غرار التمييز

العنصري أو الفتنة المدروسة وما إلى ذلك من الأعياب
سياسية ظاهرة أو مدسوسة، تتبنى خديجة نظرة تعددية
وتعتبر الشمال والجنوب نسيجاً جغرافياً واحداً أو على الأقل
خيطين في نسيج أوسع أكثر ثراءً وتنوعاً.

وتتضافر هذه الدلالات أو الإيحاءات في إبراز السمة
الأساسية لخديجة وهي أنها مسافرة أبدية لا تقنع بالسكون أو
الجمود أو التوقف، وحركيتها أو حراكها هذا هو سر حيويتها
وحياتها، علاوة على أنها لا تميّز مكاناً على آخر أو تشغل
الفتنة بين الأمكنة أو تغذي طائفية أو عنصرية مكانية ما، بل
تحل في كل الأماكن وتواصل السفر والتواصل أو الوصال
بالأماكن التي تراودها و"تضعنا وجها لوجه أمام المستقبل"،
على حد قول فريدة النقاش³⁴.

وإذا نظرنا إلى عبارة "السفر المتواصل" الثانية نجد
أن الشاعر يقسمها على سطرين، حيث تبتعد صفة
"المتواصل" عن السفر قليلاً، وهذا الابتعاد المكاني أو

³⁴ فريدة النقاش. "انتظروا هذا الشاعر". السّامح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوضيع. سلسلة مكتبة الأسرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002. 215-137. ص 221.

الفراغي على بياض الصفحة يمكن تفسيره على محملين: أولاً، يمكن النظر إلى السفر على أنه متواصل على الانقطاع، أي أن تواصله لا يستمر بدون توقف، وهو توقف يسمح للمسافر بالمكوث بالمكان الذي يحل فيه قليلاً أو كثيراً حتى يتوحد بهذا المكان أو يُشبع وصاله معه أو يعطيه حقه مثل باقي الأماكن دون تمييز وما إلى ذلك. أما الاحتمال الثاني فيتمثل في أن كلمة "المتواصل" متميزة دلالياً على مستوى التركيب اللغوي من حيث أنها تحتل سطراً شعرياً مستقلاً، الأمر الذي قد يوحي بتركيز الشاعر على فكرة تواصل السفر وإبرازه لها، وما يستتبعه ذلك من أهمية تواصل الحركة وعدم الركون إلى السكون والجمود.

أما في الطبعة الثالثة التي قيد النشر من الديوان والتي كان من المفترض أن تكون الدراسة الحالية مقدمة لها، فيعدّل السماح عبد الله في تشكيل السطرين الشعريين، بأن ينقل "السفر المتواصل" الثانية إلى سطر شعري مستقل كما يلي:

واستعاضت عن السفر المتواصل

بالسفر المتواصل

وأظن أن ذلك ينبع من رغبة الشاعر في تأكيد الاحتمال الثاني الذي أشرنا إليه أعلاه، حيث تتوازي عبارتا "السفر المتواصل"، وكأن خديجة لا تستطيع إلا أن تواصل السفر للإبقاء على طبيعتها الحركية التي لا تقنّع بالسكون في مكان معين ولا بالتحنيط في شخصية "محبوبة" قد تفكّر الذات في تقييدها بمكان معين وبالتالي القضاء على أهم سمة من سماتها وهي التجدد الدائم والطابع "البدوي" الفطري، وأقصد بالبدوي هنا الترحال الدائم بحثا عن الحياة والطبيعة وعدم الاعتراف بالقيود المصطنعة.

ويقودنا هذا التعديل في الصياغة إلى قضيتين شعريتين أو أدبيتين: لا يقتصر سفر تكوين النص الأدبي على الأطوار السابقة على ولادته مطبوعا في ديوان أو مجلة وما إلى ذلك، بل يمتد إلى ما بعد الطباعة الأولى، ولو حتى على مستوى تشكيل النص وتقسيم سطوره على الصفحة،

نظرا للأبعاد الجمالية التي يدركها الأديب لاحقا من جرّاء متابعته التأملية لتجربته الأدبية، كما نجد مثلا في قيام الشاعر أدونيس بتعديل أو تدقيق أو تنقيح أو مراجعة الطباعات المتعاقبة لدواوينه.

وإذا نظرنا إلى التعديل الذي أجراه السماح عبد الله هنا، نجد أنه في الصياغة السابقة كان ينظر إلى خديجة نظرة انبهار جعلته يُبعد "المتواصل" لسطر مستقل، رغبة منه في بقاء خديجة أو "امتلاكه" لها. ولكنه في الصياغة الأخيرة أدرك أنها امرأة غير قابلة للامتلاك والتوطين، وبالتالي ترك لها حرية "السفر المتواصل"، لا لشيء إلا لإدراكه أن ما يعجبه فيها لا يتجسّد إلا في طبيعتها "البرية" أو "البدوية"، وبالتالي فضّل الشاعر أن يستمتع بالمثال بدلا من أن يحطّم هذا المثال باستملاكه.

ويقودنا ذلك بدوره إلى القضية الثانية وهي علاقة هذه القصيدة بالقصيدة الثالثة في الديوان "يَا امْرَأَةً مِنِّي"³⁵، وهي قصيدة كتبها الشاعر في يوليو 1983 ولكنه فضّل أن ينشرها

³⁵ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 25-33.

في الديوان بعد قصيدة "خديجة" المكتوبة في أبريل 1985. ففي قصيدة "يَا امْرَأَةً مِنِّي" نجد الفنان يقف عاجزا أمام المرأة التي يصنعها أو "يخلقها" ويجد أن المثال الذي صنعه أصبح أكبر من رؤيته، أو فلنقل صارت لهذه المرأة المثال حياتها الخاصة ورؤيتها المغايرة وبالتالي لا تملك إلا أن تغادر صانعها الفنان. وتتمثل القضية هنا في حركة التأثير والتأثر المتبادلة بين النص السابق والنص اللاحق على مستوى تاريخ الكتابة ومستوى تاريخ النشر الأول ومستوى تاريخ النشر اللاحق. فبالرغم من أن السماح عبد الله يثبت تاريخ كتابة قصائده في جميع طبعات الديوان، نجد أن قراءته المتأملّة اللاحقة لقصيدته المكتوبة أولا والمنشورة لاحقا في ترتيب الديوان "يَا امْرَأَةً مِنِّي" وما ترتّب على هذه القراءة من إدراك لطبيعة المرأة/الذات التي يتخذها موضوعا للتأمل الشعري في القصيدة جعلاه يعيد التشكيل الفراغي لسطور قصيدته المكتوبة لاحقا والمنشورة أولا في الديوان (خديجة) بحيث تتسق دلالة التشكيل الفراغي في الطبعة الجديدة مع الدلالات والإيحاءات التي توصل إليها من خلال

قراءته المتأملّة، وكذلك لكي يبعد الشاعرُ نفسه عن قصيدة "يا امرأة مني" ويجعلنا ننظر للصوت في هذه القصيدة على أنه مجرد قناع يرتديه الشاعر لكي يعبر من خلاله على موقف ضيق الأفق من جانب الصوت إزاء اتساع أفق خديجة ورحابة رمزيّتها.

ويؤدي بنا ذلك إلى إشكالية أخرى تتعلق بمدى صدق أو مصداقية تاريخ الكتابة المُثبت في النص المطبوع. فجرت العادة تقريبا لدى المبدعين الذين يثبتون تاريخ كتابة النص داخل المجموعة أو الديوان أو النص الواحد كالرواية مثلا على أن يثبتوا تاريخ اكتمال المسودة الأولى قبل إعدادها للنشر، دون إدراج تاريخ الإعداد للنشر وما يستلزمه من تغييرات وتعديلات جزئية تساهم بشكل أو بآخر في تشكيل رؤيتنا للنص، بل وللنصوص الأخرى المنشورة معه. فإذا نظرنا إلى قصيدة "خديجة" في الطبعة الثالثة للديوان نجد أنها مكتوبة بعد الطبعة الثانية للديوان (2002) نظرا للتغيير الطفيف الذي أجراه الشاعر على تقسيم الأسطر، وهذا ما لا يثبت تاريخ كتابتها المدوّن ثابتا في الطبعات الثلاث.

وربما يقودنا ذلك إلى التمييز بين تاريخين على الأقل من تواريخ حياة النص الأدبي: تاريخ الكتابة الأولى وتاريخ المراجعة النهائية. فتاريخ الكتابة الأولى هو التاريخ الذي يضعه المبدعون عامة بداية من البدء في كتابة النص حتى الانتهاء من شكله المبدئي. أما تاريخ المراجعة النهائية، فعادة ما لا يهتم المبدعون بإثباته في النص، لأنهم ربما يرون أن التغيرات الطفيفة التي يجرونها على النص لا تستحق أن تحظى بتدوين تاريخها، وهي نظرة خاطئة من وجهة نظري، بالرغم من أنني على المستوى الشخصي كشاعر وقاص وروائي أقع أحيانا في الخطأ نفسه، لأن أي تعديل في الصياغة يناظره تعديل في الرؤية الإجمالية للنص، وربما يناظره محاولة من جانب المبدع لأن يحافظ على تعددية النص وثرائه من خلال إثبات حق الرؤى الفرعية في التواجد داخل النص، أو لأن يقمع كل الرؤى الفرعية في النص لصالح الرؤية الرئيسية أو الإجمالية إذا كان هذا المبدع يتبنى مفهوما ضيقا للشمولية، وما يستتبعه ذلك من كبت وإخراس لكل الأصوات المعارضة والمناوئة داخل

النص للرؤية التي يسعى المبدع لأن يؤسس لها ويفرضها
فرضا داخل جمهورية النص الأدبي.

ولكن أيا كان حجم المجهود الذي يبذله المبدع لأن
"يوحد" النص في رؤية أحادية، يظل النص أكبر من المبدع
ذاته من هذه الزاوية، لأن مكونات النص عندما تتواجد في
محيطه تكون لها فاعليتها الخاصة، وهي فاعلية يلعب القارئ
دورا هاما في إبرازها - بالرغم من أنها قد تكون مدروسة
من قبل المؤلف ذاته - من خلال النظرة المقارنة إلى
جزئيات النص والاستدعاءات التاريخية والاجتماعية
والسياسية وما إلى ذلك مما تفرضه هذه الألفاظ وما تدخل
فيه من تراكيب وعلاقات توازي وتجاور وتقابل، وكذلك
علاقات التفاعل الانسجامي أو الانشقاقي التي يدخل فيها
النص مع النصوص السابقة للمؤلف ذاته أو لمؤلفين آخرين،
وكذلك مع أعراف النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص وما
قد يستتبع ذلك من إنشاء علاقات مع أنواع أدبية أخرى، وما
إلى ذلك من رؤى مختلفة يمكن للقارئ أن ينظر من خلالها

إلى النص، وقد يكون الكاتب واعيا بهذه الرؤى والعلاقات أو غير واعٍ.

وهنا يمكننا أن نلفت النظر إلى تاريخ ثالث من تواريخ حياة النص، وهو تاريخ الرؤية الطباعية أو الإخراجية للنص أو عقد زواج أو اقتران النص بنصوص أخرى، خاصة في الأنواع الأدبية التي يكون فيها النص عند النشر جزءا من كُـلٍّ أكبر وهو الكتاب؛ ويسري ذلك بوجه خاص على الدواوين الشعرية والمجموعات القصصية ومجموعات المسرحيات القصيرة، وإن كان ذلك أكثر وضوحا في الشعر والقصة. فالنص القصير عندما يدخل في علاقة نشر أو زواج مع نصوص أخرى في كتاب يُنشئ علاقات متنوعة مع النصوص الأخرى في هذا الكتاب، سواء أكان الكاتب واعيا بهذا أم لا. وأغلب الظن أن الكاتب يكون واعيا على الأقل بطريقة ترتيب النصوص وتقسيمها داخل الكتاب الواحد، خاصة الكاتب غزير الإنتاج الذي لديه من النصوص ما يكفي من توزيعها على أكثر من كتاب حسب طبيعة النصوص الشكلية والرؤيوية، بالإضافة إلى ما أشرنا إليه في

موضع آخر من هذه الدراسة من أزمة النشر بالنسبة للكاتب المعاصر وعدم إقبال الناشرين على نشر الشعر والقصة والمسرحية أو عدم تحمُّسهم لهذه الأنواع، بحجة واهية ساهم في ترسيخها بعض النقاد بشكل مباشر أو غير مباشر مفادها أن عصرنا الحالي هو عصر الرواية أو زمنها، وهي مقولة برغم خطئها الجلي تلقفها الناشر ليروجوا للرواية كمنتج تجاري قابل للتسويق على حساب الأنواع الأدبية الأخرى، الأمر الذي أدى لدى عدد كبير من الناشرين إلى هيمنة الرواية وإقصائها للأنواع الأخرى من سوق الاقتصاد الأدبي دون أي أساس أو مبرر جمالي أو واقعي، وهو أمر ربما يكون ناتجا بشكل فرعي عن هيمنة الرأسمالية على شتى مناحي الحياة.

وتتولد عن تاريخ الرؤية الطباعية أو الإخراجية علاقات حتمية بالنصوص الأخرى التي تدخل معه في الكتاب نفسه. وهذه العلاقات قد تنقسم إلى علاقات واعية وعلاقات غير واعية. أما العلاقات الواعية فتختص بتقسيم الكتاب إلى أجزاء على سبيل المثال وترتيب النصوص وفق

نظام معين أو حتى تعمّد تركها بلا نظام داخل الكتاب مما قد يوحي بـ "فوضى خلّاقة" أو "فوضى هدّامة" أو "تعایش سلمي" أو حتى "تعایش صراعي" أو "تكافل نصّي" وما إلى ذلك من علاقات محتملة بين النصوص؛ ومن الملاحظ هنا أننا ننظر إلى النصوص داخل الكتاب الواحد على أنهم أفراد مجتمع ما وما قد تعكسه تركيبة هذا المجتمع من علاقات متنوعة بين أفرادهم وتكتلاتهم. أما العلاقات غير الواعية من جانب المؤلف فتنبع من أن كل قارئ له الحق في النظر إلى الظاهرة التي أمامه - وهي مجمل النصوص في الكتاب هنا - نظرتة الخاصة، وهي نظرة تقوم على أساس مقارنة كما أشرنا في موضع آخر من هذه الدراسة، فلا يستطيع المؤلف على سبيل المثال أن يمنع القارئ من أن يقارن لفظاً في موضع من نص ما داخل الكتاب باللفظ ذاته في موضع آخر، أو يمنعه من أن يقيم علاقة بين لفظ ولفظ آخر مختلف عنه في النص نفسه أو في نصين مختلفين، وقس ذلك على التراكيب اللغوية والصور الشعرية ونبرة الخطاب الشعري بين قصيدة وأخرى وكذلك العلاقات

الممكنة بين العناوين المختلفة للنصوص وما إلى ذلك من جوانب تتنوع بتنوع تجربة القراءة للقارئ ذاته أو لقراء مختلفين.

كما أن كل قارئ يدخل في علاقة بالنص - أيا كان نوعها - وهو يحمل معه خلفيته الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية المختلفة حتى وإن تشابهت مع قراء آخرين في التوجهات أو الانتماءات العامة، وما يستتبع ذلك من تفاعل هذه الخلفية مع النص وتداخلها مع عملية القراءة ذاتها. ويسري الأمر ذاته على التوجهات النوعية للقارئ، أي تفضيلاته فيما يتعلق بنوع أدبي معين وحساسيته إزاء الأعراف المهيمنة أو المستترة في النوع الأدبي ومدى تاريخية تجربة القراءة للنوع الأدبي الواحد، بمعنى مدى إلمام القارئ بالتطور التاريخي من ناحية الصعود والأفول للسّمات الأسلوبية والعرفية التي مر بها النوع الأدبي الواحد، وما إلى ذلك.

ونعود إلى الرؤية الإخراجية للنص لنؤكد أنها ليست ثابتة على الدوام. فهي قد تتغير من طبعة إلى أخرى، فيقوم المبدع بإجراء بعض التعديلات في الصياغة للنص في حد ذاته بحيث يتماشى مع الرؤية الجمالية الأحدث للمبدع ذاته، أو يجري هذه التعديلات حتى يستوعب النص ما تولّد لدى المؤلف من قراءته لنص آخر داخل الكتاب أو ما نتج عن تفاعل المؤلف مع القراءات النقدية أو الإعلامية لنصوصه بعد الطبعة السابقة.

وحتى لو ظلت الرؤية الإخراجية ثابتة، فمن المؤكد أن اختيار تاريخ نزول الطبعة الجديدة للكتاب ليس اختياراً عشوائياً، خاصة عندما يكون المؤلف لديه تاريخ طويل في الكتابة والطباعة، مثل السماح عبد الله بدواوينه الكثيرة التي امتد نشرها على مدار 38 سنة حتى الآن (1988-2015). ففي هذه الحالة، من الأرجح أن تكون إعادة النشر واعية. فديوان (خديجة بنت الضحى الوسيح) للسماح عبد الله نُشر في طبعتين قبل ذلك (1988، 2002) وكُتبت قصائده في

الفترة 1980-1986 وها هو ينوي نشره في طبعة ثالثة³⁶ بعد قيام الثورة المصرية، في حين أن كتابه (هواء طازج³⁷) طُبِع طبعة واحدة حتى الآن (2004) مع العلم بأنه يضم في ثناياه ثلاثة دواوين كاملة (شتاءة للعاشق الوحيد؛ سقيفة الفقراء؛ حصيرة البارحة) وكل قصائد هذه الدواوين كُتبت تقريبا في الفترة ذاتها التي كتبت فيها قصائد ديوانه (خديجة بنت الضحى الوسيط): 1979-1984. وهذه الدواوين الثلاثة لم يُعاد منها إلا طباعة (شتاءة للعاشق الوحيد³⁸) في 2009. وكان من الأجدر بالسماح عبد الله وفق المنظور التقليدي أن يعيد نشر الديوانين الآخرين من كتاب (هواء طازج). لكنه فضل أن يعيد نشر (خديجة بنت الضحى الوسيط)، فهل لرمزية المرأة في العنوان علاقة باللحظة التاريخية التي يُعاد فيها نشر الديوان؟ وهل لاحتواء الديوان على بعض قصائد النثر علاقة بالثورة من جهة وباتجاه السماح عبد الله إلى

³⁶ كُتبت المسودة الأولى لهذه الدراسة لكي تُنشر مع الطبعة الثالثة للديوان في كتاب واحد، ولكن حجم الدراسة تفرّد على كاتبها، كما أن بعض الظروف تفرّدت على صاحب الديوان ولم تمكّنه من نشر الديوان، فبقيت مسودة الطبعة الثالثة كامنة في خلفية الدراسة واعتمدنا في الأساس على الطبعة الثانية هنا، واستقلت الدراسة وصارت كتابا مكتملا في حد ذاتها.

³⁷ السماح عبد الله. **هواء طازج**. سلسلة إشرافات جديدة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

³⁸ السماح عبد الله. **شتاءة للعاشق الوحيد**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

قصيدة النثر في الفترة الأخيرة من جهة أخرى؟ وما علاقة كل ذلك بقراءتنا الثورية لبعض قصائد الديوان؟

ربما نستشف من هذه القضايا التي أثارناها أعلاه أن الشاعر أدرك أن قصيدة تحمل عنوان "خديجة" لا يمكن أن تظل ثابتة، وإنما لابد أن تجسّد الطابع الحركي لهذه المرأة الفائقة/المرأة الرمز التي يمثل لها الحراك التاريخي/الزماني والمكاني أهمية كبيرة، فعلى المستوى الزماني يتحرك هذا الرمز في عصور مختلفة - فرعونية وعربية إسلامية وحديثة - وما يستتبعه ذلك من أماكن مختلفة تشغلها أو تمر بها هذه الخديجة، الأمر الذي يؤدي إلى توحيد الزمان بالمكان أو بالأحرى الأزمنة والأمكنة بما تتضمنه من تعدد واختلاف والتقاء.

بالإضافة إلى الملمحين الزماني والمكاني من ملامح خديجة وما تضيفه إليهما من ملمح يمكننا أن نسميه بالروئوي، أي الطابع الذي يكتسبه الزمان أو المكان من حلول الذات البشرية فيه وبالتالي البصمة البشرية التي

تتركها هذه الذات عليهما أو فيهما، يمكننا أن نضيف ملمحا آخر، وهو هنا ملمح شعري بامتياز ربما يشير إلى جدل السماح عبد الله مع الحركة الشعرية في ثمانينات القرن العشرين وما قبلها بعقدين من الزمان. فهذه المرأة "ضفرت الطمي بالوجع القاهري"، فمع انحسار المد الرومانسي في الشعر العربي في نهاية الأربعينات أو مطلع الخمسينات من القرن العشرين وبداية ظهور المدينة كموضوع أساسي من موضوعات الشعر العربي وما تمثله من غربة أو مدن إسمنتية أو أضواء نيون أو امرأة لا تنظر بعين الاعتبار للذات البشرية ولا تحاول أن تجعل هذه الذات الفاعلة جزءا من بنيتها، خاصة "ذات" الصوت الشعري الريفى الذي هاجر إليها حاجا أو مقيما رغبة في التألق والتحقق في آن، اتجهت بعض القصائد لدى الكثير من الشعراء العرب إلى التركيز على الفجوة القائمة - من ناحية درجة الوعي والإحساس وإحباط التوقعات الإنسانية والجمالية على حد سواء وما إلى ذلك - بين المدينة بوصفها مكانا ومقصدا وحاضرة والذات الشاعرة بوصفها ذاتا لا ترى فاصلا

طبيعيا بينها وبين المدينة ولكنها في الوقت ذاته تبصر انقطاع الجسر الممتد بين أصولها القروية والمدينة³⁹.

من هنا يمكننا النظر إلى آخر قصيدة "خديجة" للسماح عبد الله على أنها تفاعل شعري مع تاريخ الحركة الشعرية العربية. فنجد الشاعر يجمع بين "الطمي" و"الوجع القاهري" من جهة ويربطهما سويا بعملية التفسير التي تقوم بها خديجة: فالطمي رمز للقرية بصورة أو بأخرى والوجع القاهري رمز للمدينة. وكون أنهما يجتمعان في سطر شعري واحد ويقترنان بفعل التفسير وما يقترن به من تشابك وتلاحم وتداخل بالإضافة إلى وجود ذات بشرية فاعلة واستثنائية تقوم عن عمد بالتوحيد بينهما كما وحدت بين الأماكن من جهة ووحدت بين الأزمنة من جهة أخرى ووحدت الأزمنة والأماكن سويا - كل ذلك يجتمع ليوحي برغبة الشاعر في التوحيد بين النقيضين، أو بالأحرى ما تعتبرهما الحركة الشعرية السابقة عليه "نقيضين": القرية

³⁹ انظر على سبيل المثال الفصل الثاني بعنوان "ثنائية القرية والمدينة" من كتاب عبد الحكيم العلامي، محمد إبراهيم أبو سنة: الخطأ والأثر. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007. ص 43-86.

بوصفها رومانسية شعرية أو حنيناً أو جذوراً أو طبيعة
والمدينة بوصفها حادثة أو تطلعا أو موطناً محتملاً أو
حضارة.

ويمكننا النظر إلى إشكالية العلاقة بين القرية والمدينة
في الشعر العربي المعاصر على أنها المعادل الأدبي لقضية
أو مشروع التحديث والانتقال من العصر الزراعي
والرعوي إلى العصر الصناعي وما تداخل معه في عالمنا
العربي - نظراً لسرعة معدل نمو الحضارة العالمية بوجه
عام ولهات العالم العربي للحاق بركب الحضارة - من تدفق
تكنولوجي ومعلوماتي ورقمي. فمع بداية العصر الصناعي
في عالمنا العربي وانتقال سكان القرى والبادي إلى المدينة
أفراداً أو جماعات بحثاً عن الرزق أو سعياً وراء التعليم
والمعرفة وما إلى ذلك من أسباب تستدعي الهجرة الدائمة أو
الانتقال المؤقت، حدثت ما تشبه الصدمة لدى المنتقلين إلى
المدن، وهي صدمة ناتجة في الغالب عن التفاوت الكبير بين
أسلوب حياة القرية أو البادية وأسلوب حياة المدينة، ويضاف
إلى ذلك النظرة الرومانسية للقرية سواء من جانب أهل

القرى المهاجرين إلى المدينة أم من جانب بعض أدباء المدينة الذي ينظرون للقرية نظرة نمطية تصوّر ها على أنها الملاذ الهانئ وموطن الحياة الخالية من الهموم وما نتج عن هذا التصور من إسقاط للحياة المادية الطبيعية [نسبة إلى الطبيعة بخضرتها وهوائها النقي ومواردها الغذائية الطبيعية وما إلى ذلك] على من يسكنون في هذه الطبيعة، متناسين شطف العيش في القرى والبوادي ومتناسين أن من يسكنون القرى والبوادي مجتمعات سكانية كاملة تشمل كافة شرائح المجتمع بأخياره وأشراره، ببُناته وهادميه، بحكمائه وجهلائه.

وهذه الصدمة غدّت نوعاً من الحنين إلى حياة القرى أو البوادي، وهو حنين يرجع من وجهة نظرنا إلى سببين على الأقل: أولهما العجز (المؤقت) عن التأقلم على الحياة الجديدة وما تستتبعه من تغير في نوع العلاقات بين البشر وكذلك تغير جوانب واجباتهم وحقوقهم وتحول مفهوم الحميمية بين البشر وما إلى ذلك من اختلافات في نمط الحياة بين القرية أو البادية والمدينة؛ ونلاحظ هنا كثرة القصائد التي تعبر عن

هذه الصدمة في الدواوين الأولى للشعراء النازحين إلى المدن، ولكنها صدمة تخفت بشكل أو بآخر في الدواوين اللاحقة.

أما السبب الثاني فيرتبط بالأول بشكل أو بآخر ويتعلق بمفهوم الدولة وما يكتنفها من قوانين ونظم ولوائح وقواعد وما إلى ذلك مما لم يتعود عليه سكان القرى والبوادي حيث يحل العرف والتقاليد والقواعد المستمدة من الدين أو العادات أو كليهما محل هذه القوانين الأكثر انضباطاً؛ وبالتالي ينشأ حنين إلى نمط حياة سابق أقل صرامة. ولكن مرور الوقت والانتباه لفوائد ومكاسب الحياة في المدينة يساهم في التأقلم على نمط الحياة فيها. ويمكننا أن نستشعر ذلك في انطباع عابر يحتاج إلى دراسة راصدة تفصيلية وهو الفرق الواضح بين الشعراء من سكان المدن الأصليين والشعراء النازحين إلى المدن حيث تختلف صورة المدينة بينهما وتقل درجة الإحساس بالغربة لدى النوع الأول في حين أنها تزداد كثيراً لدى النوع الثاني، خاصة كما ذكرنا في السنوات الأولى من الحياة في المدينة.

ومن هنا ينظر السماح عبد الله إلى الفصل بين القرية والمدينة على أنه فصل اعتباطي وتعسفي لا يستند إلى دليل موضوعي أو فني ذي شأن، وبالتالي يدعو من خلال ابتداع شخصية خديجة إلى فتح القنوات بينهما بحيث يكونان امتدادا لجغرافيا واحدة لا تفصلها تقسيمات مصطنعة أو رؤى شعرية غارقة في الرومانسية أو متصنعة الغربة والتغريب.

بعد هذا التوحيد "تخشُّ" خديجة في الزمن الخاص بالصوت في القصيدة وتصطفيه. واستعمال الشاعر للفعل "خشَّت" الأقرب للعامية برغم فصاحته وتفضيله على قائمة الأفعال المحتملة التي يمكنها أن تشغل موضع الفعل هنا من قبيل دخل وولج ونفذ واقتحم وحلَّ في وما إلى لك من أفعال تتراوح درجة فصاحتها من التقعر التام إلى الفصاحة البسيطة أو الشيوخ والرواج - ربما يوحي هذا الاستعمال بالتعبير عن الرغبة في استعمال لغة شعرية فصيحة ولكنها لا تتعالى على القارئ العادي أو تقصيه بعيدا عن مجال جذب القصيدة؛ وربما يوحي أيضا - إذا تذكرنا شيوع ألفاظ

من قبيل "النيل" و"الطمي" و"القاهري" في القصيدة -
برغبة الشاعر في التأكيد على مصرية قصائده.

تأكيد الصوت في القصيدة على زمنه الخاص واقتران
هذا الزمن بالخش والاصطفاء يوحى - وربما يصرّح - بما
لهذا الصوت من حضور نسبي فريد أو مكانة خاصة لدى
هذه الخديجة التي تسافر في الزمان وفي المكان، وكأن هذا
الصوت لا يقل حضورا أو استثناء عن النقاط المكانية
والزمانية الفريدة التي تنتقل بينها خديجة حتى تحقق
حضورها الذاتي من جهة، ومن الجهة الأخرى تحاول أن
تدمج كل هذه الدوات المكانية والزمانية والبشرية في هوية
كونية كبرى لا تتحدر إلى العولمة المائعة ولا تتجاهل هوية
الدوات الصغرى - إذا جاز لنا أن نستخدم مثل هذا التعبير
للإشارة إلى الصوت في القصيدة مثلا ولزمنه الخاص
والمتميز.

وعملية الاصطفاء في حد ذاتها تحمل في ثناياها جانبا
دينيا أو رؤيويًا أو نبويًا (مستقبليًا؟ تكهنيًا؟ نبويًا؟)، كما

توحي بالثقل (بمعنى الرزانة وبمعنى الوزن المادي أو المعنوي وبمعنى الأهمية وبمعنى المكانة وبمعنى الجاذبية) النوعي أو النسبي لمن يصطفي والمصطفى في آن.

وإذا كانت خديجة تقترن نصيًا بالسفر المتواصل، وما يستتبعه هذا السفر من بحث دائم عن الذات وسعي متواصل وراء التحقق والاكتمال، وتقترن أيضا بالتوحيد بين الأزمنة والأمكنة المختلفة أو المتشابهة، وما يستلزمه ذلك من تنوع وتعددية ومحاولة لتنفس روح هذه الأزمنة والأمكنة ومحاولة التواجد فيها في نفس الوقت سواء عن طريق الوعي أم الحلم أم السفر بين طيات اللاوعي، يمكننا أن نتكهن مبدئيًا ببعض جوانب التجربة الشعرية في الديوان ككل بوصفه توحيدًا بين القوائد المتشابهة والمختلفة ووضع خارطة لها تتمثل حدودها في الغلاف الخلفي والأمامي وبالتالي تمثل كل قصيدة في الديوان ثقلًا خاصًا وسط بياض الصفحات. ويمكننا أن نستشف أن أولى سمات هذه التجربة الشعرية للسماح عبد الله تتمثل في تيمة السفر المتواصل بين الأزمنة

وبين الأمكنة، خاصة التنقل الفعلي أو الافتراضي بين طمي الطبيعة والوجع القاهري، أو القرية والمدينة.

وإذا استحضرننا قدرة خديجة على التوحيد يمكننا أن نستشف طبيعة رؤية الشاعر للعلاقة بين القرية والمدينة وأنه لا ينظر إليهما على أنهما منفصلتان، بل متصلتان، على الأقل من خلال "ذات" الصوت الشعري أو بالأحرى الأصوات الشعرية في الديوان؛ وهذه هي السمة الثانية.

ويؤدي بنا السفر المتواصل وحضور أو غياب القرية والمدينة عن ذات الشاعر إلى سمة افتراضية من سمات التجربة الشعرية عند السماح عبد الله، على الأقل في هذه القصيدة، ألا وهي بحث الصوت المتواصل عن ذاته النفسية أو الروحية أو الشعرية أو حتى الجسدية عبر القصائد المختلفة.

ونظرا لطبيعة خديجة الزئبقية أو الملول التي لا تقنع بمكان ما ولا بزمان ما ولا بذات ما، وإنما تحاول الوصول إلى روح الكون بأسره - كما نلاحظ في عالمية أو كونية هذه

الخديجة عندما تتحول إلى سيرة تاريخية ونفسية كاملة لرحلة المرأة على الأرض كما نرى في ديوان (تساوير ليلة الظم⁴⁰)، فهذه المرأة في الديوان الأخير تمثل جنس أو نوع المرأة ككل، خاصة المرأة المتمردة أو المتفردة أو التي لا تقنع بالتسوير أو التدجين أو الاختزال - يمكننا القول بأن عملية الاصطفاء لن تدوم طويلا، أو على الأقل سينشأ صراع ما بين نظرة الصوت لخديجة ونظرة المجتمع لها وما يستتبعه ذلك من خروجها المؤقت من زمن الصوت، أو تباين الطرق التي تتفاعل بها الأصوات المختلفة في القصائد مع خديجة وثورتها؛ ومن هنا يمكننا أن نحدد سمة رابعة للتجربة الشعرية في ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيط)، وهي محاولة الشاعر تكييف خديجة على المجتمع أو تكييف المجتمع على خديجة وما يستتبعه ذلك من صراع ناجم عن محاولة الإمساك بخديجة أو روحها ودمجها بزمنه الخاص.

ونظرا لطبيعة خديجة وحركتها المتواصلة وعدم اعترافها بالحدود العرفية المصطنعة التي يقيمها البشر بين

⁴⁰ السماح عبد الله. تساوير ليلة الظم. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

الأزمنة أو بين الأمكنة، وما قد يتضمنه ذلك من تضارب مع الخرائط السياسية الاتفاقية والحدود أو الحواجز المصطنعة التي قد يفرضها نظام سياسي ما داخل الوطن الواحد أو البلد الواحدة، يمكننا أن نتبين سمة خامسة من سمات الديوان: ألا وهي الطابع السياسي الظاهر أو المستتر لبعض أو كل قصائد الديوان، كما يتجلى على سبيل المثال في القسم الذي يخصصه الشاعر في الديوان لفلسطين.

مبدئياً نؤكد على الطبيعة الافتراضية أو الاحتمالية لهذه السمات، وإن كانت الطبقات السفلى لتركيبية تربة النص والتفاعلات بين تراكيبه وعباراته وصوره تؤكد لها أو على الأقل تسير في اتجاه تأكيدها.

لكن مبدئياً لا يمكن للناقد إلا أن يتتبع إمكانية ظهور هذه السمات عبر قصائد الديوان المختلفة، وهذا التتبع لا يعني فرض رؤية مسبقة، بل سيكون وصفاً خالصاً. وبالرغم من أهمية الرؤية في النقد الأدبي بوجه عام، فإنها يمكن أن تتحول في النقد الأدبي التطبيقي إلى مذهبية

أيديولوجية تحاول أن تحمّل النص بما لا يطيق أو تفرض عليه شيئا لا يتسق مع بنيته التركيبية أو الدلالية. لذلك ستكون هذه السمات مجرد سمات استرشادية، مثلها بالضبط مثل الكتيبات السياحية الإرشادية التي لا تستطيع في حد ذاتها أن تفرض شيئا على السائح أو تقيد رؤيته أو تمنعه من أن ينظر بعينه الخاصة وذائقته المتفردة إلى المواقع السياحية التي جاء أصلا ليستمتع بها جماليا قبل أن يستمتع بها تاريخيا.

ويمكننا النظر إلى هذه السمات على أنها بيان أو مانيفستو لباقي قصائد الديوان. ولكن أي بيان لا يمكنه أن يحتوي الظاهرة التي يستبقيها ولا يمكنه أن يتكهن بمجرى سيرها وإلا تحول إلى تحنيط لهذه الظاهرة وقتل إمكاناتها في مهدها. ويمكننا أن نلمس صدق ذلك شعريا وسياسيا وفي شتى مجالات الحياة. ففي الحركة الشعرية الرومانسية الإنجليزية على سبيل المثال، وضع ووردزويرث وكولوردج بيانا يحددان فيه سمات الشعر الرومانسي بوصفه ثورة على الشعر الكلاسيكي الجديد الذي فرغ الشعر من مضمونه وروحه الطليقة، ولكن شعرهما ذاته تمرد على

البيان الذي وضعاه ولم يلتزم به لأن أي شعر أصيل بوجه عام أكبر من القاعدة وأكبر من النظرية. وكذلك الأمر بالنسبة لثورة 25 يناير في مصر، فبدأت الدعوة لها انطلاقاً من ضرورة الثورة على الظلم الاجتماعي وفجور السلطة والرغبة في انتخابات نزيهة وعدم التوريث، لكنها عندما تشكلت على أرض الواقع اتسعت لتشمل جميع جوانب الحياة المصرية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدستورية والتعليمية والثقافية، الخ.

ويسري ذلك على الشعر والأدب والفن بوجه عام، فهو لا تحده حدود ولا تؤطره قواعد، فالحدود أو القواعد مجرد افتراض نتج عن وصف أو توصيف لنصوص بعينها، وحاول بعض النقاد ضيقي الأفق أن يفرضوه ويحولوه من مجرد وصف أو وجه من وجوه الاحتمال إلى قاعدة وقانون وقيد، ناسين أو متناسين أن الأصل في الإبداع الحرية والإدهاش وكسر القواعد وإحباط التوقعات، بالضبط مثل نهر يجري لا يلتزم بجغرافيا ولا بحدود ويقوم شخص بسد مجراه وفي الوقت ذاته يطلب منه أن ينساب ويتدفق. أو كمن

يطلب من الأمطار أن تكبح رغبتها في احتضان الأرض على اتساعها ويريدها أن تصب مياهها في حفرة مهما كان اتساعها. فالأدب بوجه عام "غير قابل لأن يحدد بحدود صارمة [...] يتغير دائماً مفهوم الأدب بتغير الأزمان، ذلك لأنه – بأبسط تعبير – كائن حي، يتطور بتطور مستحدثاته، وقد ينبع كنهر من منبع واحد، ولكنه لا يتوقف عند نقطة ما.. لأنه دائم التحرك، دائم التقدم إلى الأمام، ولو إلى فراغ"⁴¹.

باختصار، سنعتبر هذه السمات المستمدة من قصيدة "خديجة" التي تعمد السمّاح عبد الله وضعها كقصيدة افتتاحية للديوان - سنعتبرها سمات افتراضية، لن نتجاهلها وفي الوقت ذاته لن نقدّسها، وسنستكشف القصيدتين التاليتين لقصيدة "خديجة" لنرى ما إذا كان هذا الافتراض سيتحقق أم لا؛ وإن تحقق، ما هي كل جوانب هذا التحقق؟ وهل ستتجاوز تجلياته المنطلق الذي انطلقت منه؟ وما هي

⁴¹ محمود الضبع. الرواية الجديدة: قراءة في المشهد العربي المعاصر. القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، 2010. ص 160.

الطبقات المختلفة التي يمكن لهذه التجليات أن تثري به هذه
الفرضية؟ وهلم جرا.

سنقتصر في باقي الدراسة على التناول التفصيلي
للقصيدتين التاليتين لقصيدة "خديجة"، وهما قصيدة
"إجابة"⁴² وقصيدة "يا امرأة مني"⁴³، لعدة أسباب منها:
أولاً، تثير هاتان القصيدتان العديد من القضايا المرتبطة
بالقصيدة الأولى. ثانياً، يقودنا الفحص المتأنى لهاتين
القصيدتين إلى أن نعتبرهما امتداداً لهذه القصيدة فيما يشبه
المتتالية الشعرية، خاصة وأن القصائد الثلاث تُردّ متتابعة
في بداية القسم المعنون بـ "قصائد إلى خديجة". ثالثاً، تعمّد
السماح عبد الله أن يصيغ كل قصيدة صياغة مختلفة على
مستوى الضمير الذي يستعمله الصوت في القصيدة، الأمر
الذي يوحي بالرغبة من جانب الشاعر في تنويع نظرتنا إلى
خديجة وثورتها. فبعد أن وصف خديجة في القصيدة الأولى
من خلال ضمير الغائب الذي يلتقي مع ضمير المتكلم في

⁴² السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 19-23.

⁴³ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 25-33.

نهاية القصيدة، ينتقل في القصيدة الثانية - "إجابة" إلى ذاتٍ ترصد حركة ذاتها وهي تستجيب للتغيير الذي تدعو له خديجة وآلية إحداث هذا التغيير على أرض الواقع وما يثيره ذلك من قضايا تربط هذه القصيدة بالقصيدة الأولى وتساهم في إثراء نظرتنا التأويلية لها. أما في القصيدة الثالثة - "يا امرأة مني" - فيوظف فيها الشاعر ضميرَ المخاطب من خلال تقنية القناع بحيث يقدم لنا صوتا يخاطب خديجة مباشرة - وهو ما لا يحدث في القصيدتين السابقتين - ويرتدي قناع العاشق كي يعيد خديجة إلى "قفص الحريم" ويحبط ثورتها.

كما أن تعدد القضايا التي تطرحها هذه القصائد سواء على مستوى مفهوم النصية أم مستوى الوشائج التي تربطها ببعضها وتميز بينها في أن يجعلنا نكتفي بالقصيدة التي تناولناها والقصيدتين التاليتين لها، حيث أن إحداها تمثل الانضمام لمبادئ ثورة خديجة والإيمان بها ومحاولة إحداثها على أرض الواقع، والأخرى تمثل الادعاء بالانضمام لهذه الثورة وفي الوقت ذاته تسعى لنسف هذه الثورة والالتفاف

عليها من خلال المحاولة الفاشلة نصيا لاستدراج مفجّرتها
إلى مرحلة السكون.

الفصل الثالث: ثورة على الطريق

عندما نتأمل قصيدة "إجابة" (أغسطس 1985) التي تلي قصيدة "خديجة" (أبريل 1985) مكانيا في ترتيب الديوان وزمانيا في تاريخ الكتابة، نجد أنها تتناول السفر بمفهومه الزماني والمكاني بشكل أو بآخر. كما أن ابتداء القصيدة بسؤال: "هل تسترق الفرحة أم ترشو شفتيك؟" وانتهاءها بتأكيد أن كل ما يحدث في القصيدة محاولة للرد "على أسئلة خديجة" - هذا الابتداء وهذا الانتهاء يوحيان لنا بأن الشاعر يؤكد على التتابع الزماني والمكاني والنصي للقصيدتين، وبالتالي يجعلنا ننظر للقصيدة الثانية على أنها إكمال لمتتالية شعرية وإن كانت متتالية غير مباشرة. فكما ذكرنا من قبل، يُعتبر النص على المستوى الأصغر والكتاب على المستوى الأكبر منتجا مصنوعا بواسطة المبدع. وأي منتج لابد أن تترابط أجزاؤه وتتكامل من أجل إبراز أو توصيل الغاية الكلية من إنتاجه. وإذا كنا اعتبرنا قصيدة "خديجة" أيقونة تغيير أو بيانا شعريا يمثل ما تدعو إليه هذه المرأة الرمز والمثال، يمكننا النظر إلى قصيدة "إجابة" على

أنها استجابة من ضمن الاستجابات الممكنة لهذه الدعوة إلى التغيير بما تتضمنه من ثورة، ومحاولة زحزحة السكون والتنميط، وزراعة الفرحة.

وعندما نتمعن في البنية الصوتية⁴⁴ لقصيدة "إجابة"، نجد أنها تعتمد أسلوب المخاطبة منهاجاً لها. وهذا الأسلوب يفرض إشكالية أساسية تتمثل في صعوبة تحديد هوية المتكلم وبالتالي تحديد علاقته بالمخاطب، خاصة وأنه لا تظهر أية دلائل في القصيدة على المتكلم سوى أنه يخاطب الذات في القصيدة: فلا تظهر مثلاً ضمائر نحوية تشير إلى المتكلم ولا نجد صراعاً بين الصوتين أو وجوداً مستقلاً لأحدهما عن الآخر.

وهذا جانب من إشكالية الصوت في أي قصيدة بوجه عام. فكما أن هناك فاصلاً بين المتكلم في القصائد التي تتبنى ضمير المتكلم وبين الشاعر بوجه عام، كأن يرتدي الشاعر قناعاً لشخصية ما، وما قد يتضمنه هذا القناع من اتساع أو

⁴⁴ لا نقصد بالبنية الصوتية هنا الجانب الموسيقي للقصيدة، بل نقصد بها الجوانب المختلفة لتوظيف تقنية الصوت voice المتكلم في القصيدة، وهو صوت يتأرجح بوجه عام بين الاستعمال المنفرد أو المختلط للضمائر النحوية الثلاثة وهي المتكلم والمخاطب والغائب بشتى تنويعاتها.

ضيق، كأن يرتدي الشاعر قناع شخصية تاريخية أو أدبية مثلاً مثلما يفعل السَّمَّاح عبد الله في ديوانه (الواحدون)⁴⁵؛ وما يتضمنه هذا القناع من انغلاق على الشخصية وهمومها وتطلعاتها أو توسيع هذه الهموم والتطلعات بحيث تصيرا رمزا لشريحة كبيرة من البشر؛ وحتى داخل تقنية القناع، قد يركز الشاعر على ملمح ما من ملامح الشخصية، كما يركز السَّمَّاح عبد الله على الشعور بالوحدة والغربة لدى شخصيات ديوان (الواحدون)، وكما تركز الشاعرة الاسكتلندية وأميرة الشعراء الإنجليز كارول آن دفي⁴⁶ في ديوانها (زوجة العالم) على شخصيات نسائية متمردة أو التاريخ البديل المتمثل في صوت الجانب النسائي من شخصيات تاريخية وأسطورية وتوراتية وأدبية كأن تتيح لنا كقراء أن نسمع صوت زوجة الشيطان أو زوجة فرويد أو زوجة فلاوست أو دليلة أو ميدوزا أو زوجة سيزيف أو عروس بجماليون أو يوريديس محبوبة أورفيوس أو سالومي وغير ذلك من النساء

⁴⁵ السَّمَّاح عبد الله. الواحدون. الطبعة الثانية. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

⁴⁶ Carol Ann Duffy. *The World's Wife*. London, Basingstoke and Oxford: Picador [Macmillan Publishers Ltd], 1999.

الحقيقات أو الافتراضيات اللاتي تمنحن كارول آن دفي صوتهن الخاص من خلال ضمير المتكلم.

وبعيدا عن تقنية القناع التي تحيل القارئ إلى شخصية خارجية حقيقية كانت أم افتراضية، يجعلنا ضمير المتكلم نخلط أحيانا بين الشاعر كشخصية حقيقية والصوت في القصيدة، ولكننا إذا تبينا عملية التخييل، وهي العملية التي يقوم من خلالها الشاعر بتحويل الخيال أو التخييل إلى شيء واقعي ملموس يتمثل أمام أعيننا أو تحت أيدينا في النص المطبوع أو المقروء أو المتلفز أو المبعوث على الإنترنت أو المنشور إلكترونيا، سيتبدد هذا اللبس، بحيث ننظر للصوت الذي يستخدم ضمير المتكلم في القصيدة على أنه صوت مستقل عن الشاعر حتى ولو كان وجوده ذاته ينطلق من تجربة الشاعر.

وتقودنا خبرتنا العملية في التعامل مع النصوص قراءة ونقدا إلى أن نحصر التداخل بين صوت الشاعر وصوت القصيدة التي تستعمل ضمير المتكلم في التقاء الرؤية بينهما

لا أكثر، مع العلم بأن هناك عناصر أخرى في النص تزرع هذا الالتقاء وتكون بمثابة مقاومة له ومن هذه العناصر السخرية والمفارقة والتهكم والإحالة والتناص وما إلى ذلك من عناصر قد تُخرج النص عن ظاهره، بل وقد تحيله إلى نقيضه.

أما ضمير المخاطب في القصيدة، أي قصيدة، فتتمثل مشكلته الأساسية في وجود صوتين قد يصعب التفريق بينهما أو حتى تمييز كل صوت منهما على حدة: صوت المتكلم الافتراضي وشخص المخاطب. وكنا قد ذهبنا في دراسة سابقة إلى أن ضمير المخاطب يمثل "مرحلة وسطى بين ضمير المتكلم وضمير الغائب. فالمتكلم يمثل الحضور التام، والغائب يمثل الغياب التام. أما المخاطب فيدل على البعد عن المتكلم ولكنه بُعد جزئي، أي أن حضوره أيضا حضور جزئي. فقد يكون المخاطب بالقرب من المتكلم، وقد يكون بعيدا ويفترض المتكلم حضوره ويخاطبه لإحداث أثر معين. كما أن المخاطب قد يدل على المتكلم في أحد جوانبه، عندما يسائل المرء نفسه أو عندما يحدث الانقسام في الذات،

ويخاطب شق منها الشق الآخر. وقد يدل المخاطب على شخص آخر غير الذات، ولكن يحدث توحداً أو تماهاً بين الشخصين مثلما يحدث بين المحبين عندما يصل العشق إلى قمة صوفيته، فيخاطب أحدهما الآخر باستخدام ضمائر تدل على التوحد⁴⁷."

وقد تكون هناك دلالة في النص ذاته تقودنا إلى تحديد هوية المتكلم الخفي. ففي قصيدة "نفق ضيق للوحيد"⁴⁸، لا نجد في القصيدة أي ضمير يشير إلى المتكلم؛ فقط يحدد الشاعر شخصية المخاطب، واصفاً إياه بأنه "قروي المشاوير". لكن استخدام الشاعر لزمان المستقبل في جزء من القصيدة ووصفه الدقيق لما سيحدث أمام قروي المشاوير وله يوحيان لنا بأن المتكلم والمخاطب شخص واحد وإن اختلفا زماناً، كأن يكون المخاطب مثلاً هو المتكلم في زمان ولّى ويسترجع الشاعر، من خلال مخاطبته لذاته، التجربة التي مر بها وربما يرغب في مراجعتها، خاصة مع تكرار

⁴⁷ جمال الجزيري. الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجاً. القاهرة: إصدارات بدايات القرن، 2002. ص 94-95. الطبعة الإلكترونية، ص 136-137. <http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>
⁴⁸ السماح عبد الله. قيو الثلاثين. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. ص 7-8.

صيغة النهي في القصيدة متمثلة في "لا تَتَّبِعْهَا"، الأمر الذي يوحي بأن المتكلم يستخدم صيغة المخاطب ليحاول إعادة صياغة جزء من حياته السابقة ولو على مستوى التمني.

وقد تكون هناك دلائل نحوية واضحة في القصيدة تحدد هوية كل من المتكلم والمخاطب، كما في قصيدة "نداء"⁴⁹. ففي هذه القصيدة، يحدد الشاعرُ المخاطبَ بأنه "صاحب البندقية"، كما يتواجد ضمير المتكلم بكثرة في القصيدة: "دربي"، "بيدي"، "إني انتظرتك"، "قدماي"، "مواعيدي"، "سجاجيدي"، "أصحابنا"، "النبتي نحتفي"، "خطاي". وهذا الضمير يدل دلالة مطلقة على تميز المتكلم عن المخاطب. ويتبقى في هذه القصيدة أن نحدد شخصية الصوت على وجه الدقة، وهناك دلائل سياقية مثل "طلة الزيتون" و"شواشي النخيل" و"خذ بيدي" و"علم خطاي الجنون" تشير إلى أن الصوت في القصيدة يمثل امرأة ما سواء أكانت امرأة حقيقية وهذا هو الاحتمال الأضعف أم امرأة رمزية تشير إلى وطن كفلسطين يسعى للتحرر والاحتفال "في ليلة العيد".

⁴⁹ السماح عبد الله. خلاخيل العابرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004. ص 73-80.

لكن الدلائل النحوية ذاتها غير كافية للتمييز بين المتكلم والمخاطب. ففي قصيدة "ثم أطوَّحُها في الفضاء"⁵⁰، يخاطب الصوتُ "قرويَّ الكلام"، وتوجد ضمائر كثيرة تشير إلى المتكلم والمخاطب على حدة، لكن هذا التمايز النحوي لا يصاحبه تمايز بين المتكلم والمخاطب، فقراءتنا المتأنية للقصيدة تدفعنا لأن نعتبر المخاطب وجهاً آخر من وجوه المتكلم تم إخراسه ومنعه من العزف ويمثل جانب البراءة والصدق والعفوية من جوانب الذات.

وقد لا توجد دلائل نصية على هوية المتكلم في القصيدة التي تعتمد ضمير المخاطب، ولكننا نستشف من السياق العام للقصيدة أن الصوت يتأمل ذاته من خلال مخاطبتها كما في قصيدة "نَذْر"⁵¹. فالمخاطب هو "المتعَب الصديان" و"الموهوم"، وهي صفات تدل على تقييم لسلوك المخاطب بشكل أو بآخر، الأمر الذي يجعلنا عندما نتأمل صيغة الاستفهام في نهاية القصيدة ندرك أن الصوت المتكلم يستغل

⁵⁰ السماح عبد الله. أحوال الحاكي. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 24-25.
⁵¹ السماح عبد الله. مكابدات سيد المتعبين. الطبعة الثانية. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 7-8.

ضمير المخاطب للنظر إلى ذاته على أنها آخر وبالتالي تحويل هذه الذات إلى موضوع للتأمل وما يترتب على ذلك من مراجعة للنفس.

عندما نمعن في قصيدة "إجابة"، نجدها تستعمل صوتين لإبراز رؤيتها: الصوت المتكلم الذي لا توجد أدنى إشارة في القصيدة إليه والمخاطب الذي يصف هذا المتكلم تصرفاته وأفعاله. يوجد احتمال وارد وهو أن من يتكلم في القصيدة هو خديجة ذاتها وتخاطب هنا المتكلم في القصيدة السابقة الذي خشت خديجة إلى زمنه واصطفته. كما أن البناء الاستفهامي للسطر الأول من القصيدة وورود باقي القصيدة في شكل أسطر شعرية خبرية قد يوحيان بأن هناك صوتين في القصيدة: صوت يطرح السؤال وصوت يحاول الإجابة عليه من خلال تقديم بانوراما تصويرية لما يفعله المخاطب في الأسطر الخبرية كي يحاول أن يجيب على السؤال. وقد يوحي ذلك أيضا بأن هناك صوتا واحدا ولكنه يخاطب جانبيين من جوانب الذات.

كما أن عنوان القصيدة ذاته - "إجابة" - لا يشير إلى طبيعة هذا الصوت بقدر ما يشير إلى مجرد توصيف لما يحدث في جزء من القصيدة؛ هذا بالإضافة إلى أن الإجابة تقترن بـ "لأن" و "كأن"، وهو أمر يدل على أن الإجابة في حد ذاتها افتراضية وتطرح أسئلة ضمنية أكثر مما تجيب على السؤال الأساسي، الأمر الذي يزيد من تعقيد إشكالية الصوت وإشكالية العنوان في آن.

كما يبدو أن عنوان القصيدة ذاته عنوان زئبقي يكتسب بعض صفات خديجة ذاتها، فالإجابة التي تبرزها المفردة المشتمل عليها ليست إجابة على الإطلاق، ولكنها إجابة محتملة، إجابة إجرائية، إجابة مؤجلة، وكأن القصائد ذاتها تراوغا وتراوغ توقعاتنا: فالعنوان "خديجة" في القصيدة الأولى بكل ما يرمز إليه من دلالات متنوعة بدءا بالمرأة الأم أو الصديقة أو الحبيبة مرورا بالحميمية والوطن والثورة وربما حتى وصولا إلى المرأة القصيدة - هذا العنوان يؤجل تشكُّل خارطة هذه الرموز إلى القصائد اللاحقة ليأتي عنوان القصيدة الثانية "إجابة" ليعيد التأجيل ويواجهنا بإشكالية

العلاقة بين السؤال والإجابة لدرجة أننا يمكننا أن نقرأ السطر الأول الاستفهامي من القصيدة على أنه تقرير، فالصوت "يسترق الفرحة ويرشو شفتيه"، ونقرأ باقي القصيدة على أنه تفصيل لكيفية السرقة والرشوة بما يطرحه هذا التفصيل من أسئلة ضمنية؛ هذا بالإضافة إلى أن الرشوة والسرقة هنا مفرّغتان من مضمونهما المعجمي ويمكن النظر إليهما على أنهما استعارتان شعريتان في حد ذاتهما.

يقودنا كل ذلك إلى صعوبة وربما استحالة الفصل بين الخيوط المُشكّلة لنسيج القصيدة أو بين الخطوط والعناصر المكوّنة لتربتها النصية. لذلك نفضل أن نتناولها ككل متكامل من ناحية وكجزء من كل أكبر هو القسم الذي ترد فيه داخل الديوان – "قصائد إلى خديجة" و"قصائد الكراسية الأولى" - أو الديوان ككل أو مجمل التجربة الشعرية للسماح عبد الله أو حتى من خلال موقعها على خارطة الشعر العربي. وأنا شخصياً أفضل هنا أن أتناولها بالتفصيل لإيماني النسبي بأن تجربة أي شاعر تجربة تراكمية وجيولوجية أو حفرية - إذا جاز لنا أن نستخدم مثل هذه الأوصاف، حيث يضيف كل

نص طبقة من طبقات الوعي وطبقات التكوين للبنية النصية
أو الرؤيوية للشاعر أو الأديب بوجه عام. وننقل أولا النص
الكامل للقصيدة:

هل تسترقُ الفرحة أم ترشو شفتيك؟

تتسلّل في آخر ساعات الليل وحيدا

ترشو،

حرّاس الطُرُقَات،

ولست جميلا،

لكنك تزهو،

والقلب فراغٌ إلا من هسهسة راجفة،

وكنائسُ سوهاج،

مُغلّقةٌ في الليل،

تفترضُ حدوثَ الصبحِ

وتتنطّ

على سور كنائس سوهاج،

وتصوّب بالطوبِ الأجراسَ،
لتصحو القاهرةُ،
وتمشي،
مرتشياً بمحاولةِ حدوثِ الفرح،
وتؤجّلُ أحزانَ القلبِ كأنْ سوف تعيش
طويلاً،
تقتصد الخطو
كأنْ ترجو الشارعَ ألا يختصر الطولا،
تبتسمُ
كأنْ أصبحتَ،
جميلاً،
لا ترغبُ في التبغِ
وتفرحُ،
لكأنْ حاصرتِ القاهرةَ الكبرى
بالدخان،

وتردّ

على أسئلةٍ خديجة⁵².

نبدأ بمطلع أو مفتتح قصيدة "إجابة" - وأقول مطلع لأن السطر الشعري الأول هنا وحدة شعرية متميزة بنائيا، إن لم تكن مستقلة بذاتها استقلالا نسبيا، فهي ترد بصيغة الاستفهام خلافا لباقي القصيدة، كما أنها يمكن أن تدل - كما أشرنا سابقا إلى إشكالية تحديد صوت المتكلم في القصيدة وعلاقته بالمخاطب فيها - على صوت مستقل: "هل تسترق الفرحة أم ترشو شفتيك؟" وسواء أطلقنا عليه مصطلح "المطلع" أم "المفتتح" أم "الاستهلال"، يظل بوصفه بداية "المحرك" الفاعل الأول لعجلة النص ككل"، "كما أنه ليس حالة سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كانت بنية مغلقة على ذاتها"، بل "يُدرس بوصفه محصلة لكل عناصر العمل

⁵² السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 20-23. مع ملاحظة أنني قمت بصف نص القصيدة على يمين الصفحة بدلا من صفها على اليسار كما يفعل السماح عبد الله، لأنني لم أستطع أن أتوصل إلى أي سبب جمالي أو فني يجعل الشاعر يصفها ناحية اليسار، ولم أجد مبررا لوضع الفاصلة في بداية السطر الشعري، ولذلك نقلت الفاصلة إلى نهاية السطر. أي تجديد في شكل الإخراج الطباعي للنص على الصفحة لابد أن يكون له مبرر فني، وإلا صار اعتباطا لا قيمة له، وضرره أكبر من نفعه، هذا إن كان له نفع.

وداخلا معها في علاقة بنائية جدلية⁵³. كما أن البداية النصية تلعب دورا "عظيم الأهمية في تطور النص" ودورها في النص "دور استراتيجي"، وتمثل أحد العوامل "المانحة للهوية" النصية⁵⁴. ومن هنا لا يمكننا النظر إلى السطر الشعري الأول من قصيدة "إجابة" على أنه مستقل استقلالاً تاماً عن باقي القصيدة، بالرغم من أنه متميز عنها بصيغته الاستفهامية. فهذا الاختلاف في الصيغة هو الذي يجعل ارتباطه بالقصيدة ارتباطاً لا سبيل للفكك منه، فما يليه عبارة عن محاولة للإجابة على هذا السؤال/هذه الأسئلة، فالسؤال في حد ذاته يتحول لدى الصوت والمخاطب في آن إلى "أسئلة خديجة" في نهاية القصيدة وكأنه تتولد عنه أسئلة فرعية لا حصر لها نستشفها ضمناً من محاولات الإجابة.

عندما ننظر بعين الفحص إلى الفعلين المستخدمين في هذا السطر الشعري الافتتاحي - "تسترق" و"ترشو" - نجد

⁵³ ياسين النصير. الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي. الطبعة الثالثة. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2009. ص 17.

⁵⁴ Gamal Muhammad Abdel-Raouf Elgezeery. *Narrative Aspects of Roger McGough's Poetry 1967-1987*. Unpublished Ph.D dissertation. English Department, Faculty of Arts, Ain Shams University. 2002. Pp. 41-42.

أنهما يخلوان من مدلولهما المعجمي المتوجه "نحو" ذات أخرى كما في الرشوة أو "ضد" ذات أخرى كما في السرقة، ويتوجه هذا المدلول "نحو" أو "لصالح" الذات المخاطبة أو يوجهها الصوت نحو ذاته هو شخصيا، حسبما أشرنا من قبل إلى أن أحد أوجه احتمال اتجاه الخطاب الشعري هنا يتمثل في أن الصوت في القصيدة يخاطب ذاته. ويُعتبر هذا نوعا مما يُطلق عليه الانزياح الدلالي، وإن كنتُ أميل إلى استخدام مصطلح بديل يمكننا أن نطلق عليه المفارقة الدلالية، نظرا لما يدل عليه الفعل "فارق" من ابتعاد وتجاوز من ناحية، ونظرا لما توحى به المفارقة من إثبات نقيض الاستعمال الشائع⁵⁵ - تحويل السرقة هنا مثلا من سرقة الآخر والتعدي على حقوقه إلى سرقة الفرحة المغيبة للذات وإخراجها من طور التغيب إلى طور الحضور حتى لو كان حضورا افتراضيا متخيلا - ونظرا لما توحى به المفارقة من تناقض

⁵⁵ ترى باربارا بابكوك Barbara Babcock أن "العكس الرمزي جزء أساسي من تصوّر الأدب للمفارقة" (The Reversible World, p. 16)؛ ويرى جون سيرل John Searle في مقالته "الاستعارة" أن المعنى الحرفي في المفارقة يؤدي إلى سوء الفهم وبالتالي لابد من تفسيرها على أنها تعني عكس ما يقال (ص 113) <http://www.mediafire.com/?zkqyb6xg4m4cdt4>؛ وترى كلير كولبروك Clair Colebrook أن المفارقة "تولد مسافة جمالية وتتضمنها في أن: فنحن نتخيل موضع تقييم من جانب المؤلف يختلف اختلافا كبيرا عما يتم التعبير عنه لفظا" (Irony, pp. 156-7) <http://www.mediafire.com/?db1g7pq6bdggqpa>

بين الظاهر والباطن: فالظاهر يقول شيئاً ويأتي باطن النص ليقول بنقيضه ويثبته. كما أن مفهوم المفارقة يمكن أن يمتد ليشمل كل مناحي الحياة الإنتاجية للنص، بدءاً من المفردات وعلاقتها ببعضها البعض ومروراً بالتراكيب الصغرى على مستوى الجملة الشعرية أو القصصية أو المسرحية، الخ، ووصولاً إلى التراكيب الكبرى للنص مثل المقطوعة/المقطع والفقرة والمشهد والفصل، وإلى الرؤية الإجمالية للنص ومواجهتها بالرؤية الجزئية أو التي تتولد تدريجياً وعلاقة أجزائها ببعضها البعض، وما قد يثيره ذلك من تضارب أو تلاقٍ بين الأدوار المحتملة للصوت/الأصوات أو الراوي/الرواة أو الشخصيات والمؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي من ناحية، والقارئ الفعلي (الذي قد يتحول إلى قارئ آخر أو تتغير رؤيته للنص من قراءة لأخرى) والقارئ النموذجي⁵⁶ الذي يفترضه الكاتب كقارئ يستطيع أن يصل

⁵⁶ يقول أمبرتو إيكو Eco في كتابه (دور القارئ) *The Role of the Reader* إن "المؤلف لكي ينظم نصّه يضطر للاعتماد على سلسلة من الشفرات التي تخصص مضامين معينة للتعبيرات التي يستخدمها؛ ولكي يجعل هذا المؤلف نصّه قادراً على الإعلام والتبليغ communicative، يضطر لأن يفترض أن مجموع الشفرات التي يعتمد عليها هي نفسها التي يشاركها إياه القارئ المحتمل؛ وبالتالي يضطر المؤلف لأن يتكهن بنموذج للقارئ المحتمل (وسنطلق عليه بداية من هنا اسم القارئ النموذجي Model Reader) يفترض أن يكون قادراً على أن يتعامل تأويلياً مع التعبيرات بالطريقة ذاتها التي يتعامل المؤلف توليدياً معها" (ص 7). ولا يعني ذلك تطابق التأويل من جانب القارئ مع التوليد من جانب المؤلف، فأمبرتو إيكو ذاته يعود في الصفحة التالية مباشرة من كتابه ليؤكد أن النص أثناء عملية الاتصال يتم تأويله في الكثير من

إلى التصور الفني الأمثل الذي كان موجودا في العقل
الإبداعي ساعة الكتابة.

ويمكننا أن نستطرد هنا لنقول إن هذا التصور الفني
ليس دائما متاحا إتاحة كاملة للكاتب ذاته، خاصة في
النصوص الرمزية أو الثرية بتعدد طبقات المعنى، فالكثافة
الرؤيوية - ولا أقول اللغوية، لأن الكثير من الشعراء يفهمون
أن النص لابد أن يكون غامضا كي يكون قيّمًا ولا يدركون
أن الفن الحقيقي يكمن في عمق الرؤية وبساطة المستوى
الظاهري للنص - نقول إن الكثافة في الرؤية تقابلها كثافة في
التأويل وكثافة في المتعة الجمالية وتعددية في التلقي.

لا أدري لماذا أتذكر الآن الفعل "يسرق" و"سرق"
الذي استخدمته قديما في قصة "أكل الأرض"⁵⁷، لكنه ربما
يتلاقى مع مفهوم السرقة في قصيدة السمّاح عبد الله هنا. ففي

الأحيان وفقا لشفرات تختلف كثيرا عن تلك الشفرات التي يقصدها المؤلف؛ وينبها إيكو إلى أن بعض المؤلفين لا يضعون
هذه الإمكانية في الحسبان (ص 8). ويؤكد إيكو في مقالة له بعنوان "بين المؤلف والنص" Between Author and
Text على أن بعض الحلول أو العلاقات النصية تتشكل من خلال آليات اللاوعي، وبالتالي لابد من التمييز بين
الإستراتيجية النصية كما وضعها المؤلف النموذجي بين يدي القراء النموذجيين وقصة نمو هذه الإستراتيجية النصية في
النص الفعلي بتأثير من آليات اللاوعي المشار إليها (ص 84).

<http://www.mediafire.com/?3r55ct3kih7y5uc>

⁵⁷ جمال الجزيري. بدايات قلقة. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004. ص 11-12.

<http://www.mediafire.com/?nu6k7ti12h3zw7a> ونشرت القصة إلكترونيا في مجموعة "أولاد الحرام"

<http://www.mediafire.com/?fjs1bbc0ri51npl> (2015).

قصيدة السماح عبد الله يجسّد هذا الفعل مفارقة دلالية، وهي مفارقة تستدعي في أذهاننا أيضا تناسا أو تشابكا بينه وبين الآية القرآنية "إلا من استرق السمع فأتبعه شهاب مبين"⁵⁸؛ واستراق السمع هنا هو التسمّع خفية، وهذا التناص ليس تناسا مباشرا، بل هو تناس معكوس إن جاز لنا التعبير، أي أنه يحافظ على علاقة التخفي ولكنه يتخلّص من علاقة المعصية أو التعدي على خصوصية العوالم غير المتقاطعة أو التلصص بهدف نشر الفتنة وإرباك البشر وإيهامهم بأن لبعض البشر أو الجن القدرة على الوحي وكشف الغيب وما إلى ذلك. كما أنه تناس ينقل فعل الاستراق أو السرقة من حيز خصوصية الآخر إلى حيز الحق الطبيعي والداخلي للإنسان في الفرحة.

ونجد الشيء نفسه في تعبير "ترشو شفّيتك"، وهو تعبير يضيف بعدا تراكميا إلى استراق الفرحة، بالرغم من أن الصياغة اللغوية ذاتها للاستفهام توحى بالتخيير من خلال "أم"، ولكنه تعبير يدفعنا لأن ننظر للصوت على أنه يعتبر

⁵⁸ القرآن الكريم. سورة الحجر: الآية 18.

كلا الفعلين واصفا لحالة المخاطب. فإذا كانت محاولة سرقة الفرحة أكثر احتمالا لأن تبوء بالفشل، خاصة في ظل التناس الذي أشرنا إليه مع سورة الحجر والشهاب المبين الذي يُسْقِطُ من يسترق السمع، وإذا كانت الفرحة ذاتها إحساسا داخليا بالأساس قد يتحول إلى المظهر الخارجي لمن يحس به وقد لا يتحول، عن طريق تعبيرات الوجه أو عن طريق الكلام والإفصاح عنه وما إلى ذلك من وسائل تعبيرية، يمكننا القول بأن رشوة الشفتين فعل تالٍ لاستراق الفرحة. وبالتالي يكون الاستفهام في مجمله استفهاما بلاغيا لا يقصد الوصول إلى إجابة بقدر ما يقصد استجواب الظروف التي أوصلت المخاطب أو الصوت ذاته إلى هذه الحالة. وإذا علمنا أن هذا الاستفهام يأتي مباشرة بعد نهاية قصيدة "خديجة" ودخول هذه الخديجة في زمن الشاعر واصطفائها له، يمكننا النظر إلى الظروف المحيطة بزمن الصوت ذاته على أنها معادية لثورة خديجة وكل ما تمثله من رموز.

أما على مستوى التركيب، فيتكون الاستفهام بالإضافة إلى أداة الاستفهام "هل" وأداة التخيير(?) "أم" من جملتين فعليتين متساويتين ومتوازيتين بنائيا: فعل + مفعول. ولكن هذا التساوي ليس مطلقا؛ فالفرحة مطلقة نظرا لاقترانها بألف لام التعريف وبالتالي تمثل الفرحة على العموم، وكأن التركيب يقول ضمنيا بأن الفرحة حق مشاع لأي إنسان، في حين أن الشفتين يتصل بهما ضمير المخاطب ليقرنهما بالشخص الموجه له الخطاب في القصيدة، وهو الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا من أن محاولة سرقة الفرحة من الأرجح أن تبوء بالفشل، فبعد فشل المخاطب في الحصول على الحق العام والطبيعي وبالتالي حرمانه من بعض دلالات ألف لام التعريف المقترنة بالفرحة، لا يجد أمامه إلا ما يملكه ماديا أو جسديا حتى ولو بشكل مؤقت، ألا وهو جسده، فيحاول أن يرشو شفتيه لتعبّرا عن هذه الفرحة المسلوبة.

وإذا نظرنا إلى تركيب السطر الشعري نظرة عكسية على ضوء ما يكشفه السياق والمفارقة من احتمالات النجاح أو الفشل، يمكننا القول بأن الذات لن تستطيع تحقيق الفرح إلا

بعد التعبير عنه أو المطالبة به وذلك من خلال إشهار مطالب التغيير أو الرغبة في رؤية تجليات المرأة المثل والرمز تتحقق على أرض الواقع.

وهذا التضارب بين الظاهر الدلالي للتعبير وباطنه يجعلنا نؤكد أهمية اتكاء الشاعر هنا على المفارقة اللفظية التي تدعم المفارقة الدلالية التي أشرنا إليها آنفا. فعلى مستوى التركيب هناك أفعال كثيرة يمكن أن تحتل الموضع السابق على "الفرحة" و"شفتيك" في البنية اللغوية للسطر الشعري هنا. والفعلا "تسترق" و"ترشو" ليسا خيارين جاهزين هنا، أو فلنقل إن درجة احتمال ورودهما في مثل هذه البنية في اللغة العادية تكاد تكون صفرا. والمفارقة هنا أن الشاعر يستغني عن البدائل الجاهزة للحلول في التركيب اللغوي - أي الابتعاد عن المستوى الظاهر المتاح في الاستعمال اللغوي المعتاد - ويحل محلها بدائل إبداعية غير معتادة في الاستعمال اللغوي وقادرة على توصيل المعنى المراد، أو فلنقل قادرة على توصيل الإحساس الثري الذي لا يمكن التعبير عنه بمعنى ثابت أو معنى أحادي.

والمفارقة اللفظية هنا - من وجهة نظري على الأقل -
تمثل مقوماً أساسياً من مقومات الاستعارة الأدبية أو اللغة
المجازية بوجه عام. كما أن استعمال مصطلح المفارقة هنا
بلغة نقدية مفهومة لا تصد أي قارئ يمكن أن يجنبنا مخاطر
"هندسة" أو "إلغاز" اللغة النقدية، أي مخاطر حشوها
بمصطلحات علمية بحتة من قبيل المحور التوزيقي والمحور
الاستبدالي وما إلى ذلك من مصطلحات لا تؤدي إلا إلى
صرف القارئ عن النقد برمته وحصره في نخبة قليلة بالكاد
يفهم أفرادها بعضهم البعض. ولا يعني ذلك أننا نستبعد العلم
من مجال النقد الأدبي، ولكن العلم ذاته ليس مصطلحات
فقط، وإنما هو طريقة في التفكير بالأساس لا تفرض على
الظاهرة شيئاً من خارجها وإنما تتعامل معها في إطارها
الخاص. وإذا كنا نفترض أن الأدب بوجه عام يخاطب عموم
القراء، أي أن القارئ المحتمل للنصوص الأدبية يمكن أن
يكون أي شخص يلم بمبادئ القراءة والكتابة، ينبغي أن يكون
النقد الأدبي بالمثل موجّهاً لعموم القراء، وبالتالي ينبغي أن
يحمل بداخله قنوات وأدوات اتصاله وتواصله مع القارئ

بوجه عام، ومع شباب القراء بوجه خاص، خاصة وأن هذا الشباب أثبت أنه قادر على الثورة والتغيير وأنه لديه إمكانيات عقلية وتواصلية وإطلاعية لا يمتلكها من يدعون الحكمة أو اللغة الرزينة الإقصائية أو اللغة العلمية المتعالية.

ننتقل الآن إلى جسد القصيدة ذاتها بعد أن أصغينا إلى بعض الأسئلة والاستجابات التي يثيرها السطر الافتتاحي. وسنحاول هنا أن نرصد أو نتقصى حقائق حركة الذات المخاطبة وأفعالها حتى نستطيع أن نحدد ماهية وملابسات البنية الاستفهامية الأولية والعلاقات التي تبنيها مع باقي القصيدة.

ونظرا لطول القصيدة، سنحاول أن نقسمها إلى وحدات شعرية لها معنى مستقل نسبيا أو جزئيا ويمكن الوقوف عند آخر سطر فيها، سواء أكان هذا الوقوف على مستوى القراءة الصامتة أم على مستوى الإلقاء؛ ولا يعني ذلك أننا ننظر إلى النص نظرات جزئية، فالنص كـل متكامل لا تتحقق هويته النصية إلا بالنظر إليه ككل، ومن هنا لا ننظر إلى أجزائه

ومكوناته إلا على أنها روافد نصية يشكّل مجموعها النهر النصي الأكبر الذي هو أساس النصية وبانيها؛ وكما تفيدنا مكونات النص وأجزائه في تشكيل رؤيتنا للنص، يفيدنا النص ككل أيضا في إعادة النظر في تأويل أجزائه بناء على الرؤية أو الفلسفة الإجمالية التي تحكم النص، سواء أكانت هذه الرؤية واعية من جانب المؤلف النموذجي أم ساهم فيها لادواعيه بدرجة أو بأخرى. يقول الشاعر:

تتسلل في آخر ساعات الليل وحيدا

ترشو

حراس الطرقات

ولست جمila⁵⁹

إذا تأملنا الفعلين الرئيسيين في هذا المقطع (تتسلل، ترشو)، نجد أنهما يوحيان، على المستوى الظاهري على الأقل، بجو مشبوه، وهو أمر يثير الشبهات حول المخاطب. ولكن الخطاب التأسيسي المتمثل في الاستفهام الوارد في السطر الأول من القصيدة واتكائه على بنية المفارقة اللفظية

⁵⁹ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 20.

والدلالية على السواء يدفعاننا لأن نطرح الدلالات الأولية للتسلل والرشوة جانبا، خاصة مع وجود "ولست جميلا" التي تُكسب السطور السابقة عليها تعددية على مستوى الدلالة وعلى مستوى التأويل، فالتأكيد على انتفاء الجمال عن المخاطب قد يلفت انتباهنا إلى أن المُخاطَب مفتون بالطرقا ذاتها ويسعى للقائها "في آخر ساعات الليل"، أي أن افتتانه ينصب على المكان ذاته؛ وفي هذا السياق يعود الفعلان "تتسلل" و"ترشو" ليؤديا دلالتيهما ولكن على مستوى آخر، حيث أن "حراس الطرقا" يقومون بدور الوصي على المكان ويمنعون أي أحد من أن يقيم علاقة بهذا المكان، وبالتالي قد تعود الرشوة إلى دلالتها الحرفية المعجمية ويعود "حراس الطرقا" رمزا للسلطة "غير الشرعية" التي تفرض وصايتها على شيء هو ملكية عامة في الأصل، وهي سلطة تتلقى الرشوة بسهولة، ولا يجد العامة وسيلة للوصول إلى مصدر عشقهم - المكان - إلا بالرشوة. وهذه الدلالة العادية للرشوة والتسلل تعلو في الوقت ذاته إلى درجة المفارقة لأن السياق الطبيعي يفترض أن تأتي أفعال "عادية"

أو "طبيعية" محلها كأن يأتي "تسير" أو "تمشي" أو "تهيم" محل "تتسلل" ويأتي "تلقى السلام" أو "تلقى بتحية المساء" محل "ترشو".

ويقودنا هذا بدوره إلى العلاقة بين الزمان والمكان هنا وفي قصائد أخرى للسماح عبد الله. فإذا نظرنا إلى شعر السماح عبد الله نظرة إجمالية، نجد أن "آخر ساعات الليل" من الأوقات المفضلة لدى الذات في عدد كبير من القصائد، وهو وقت يرمز لاتقاد الوجد والوحدة والغربة والافتقاد وكثافة الحالة الشعرية والشعرية وما إلى ذلك من إحياءات قد نستشفها من القراءة التفصيلية للعديد من القصائد، خاصة في ديوان (أحوال الحاكي). ولكن ذلك يثير أمامنا إشكالية من نوع ما: هل يحوز لنا أن ننظر الآن (يوم 19 مارس 2011 ساعة كتابة هذه الفقرة) لقصيدة مثل "إجابة" كُتبت في عام 1985 ونُشرت لأول مرة في عام 1988 نظرة استرجاعية: أي أن نقرأها بأثر رجعي على ضوء ما توصلنا إليه من قراءتنا للقصائد اللاحقة عليها؟ أظن أن الإجابة بلا هي الأرجح هنا (بالرغم من أن هذه الإجابة ذاتها قد تكون متأثرة

بموقف كاتب هذه الدراسة من التعديلات الدستورية المعروضة للاستفتاء هذا اليوم والمحروم من الإدلاء بصوته فيها لا شيء إلا لأنه خرج لتحسين وضعه الاقتصادي الشخصي في المقام الأول وبالتالي المساهمة في تحسين الوضع الاقتصادي لوطنه بوجه عام). حتى وإن كانت الإجابة بنعم، فهي "نعم" مشروطة بالسياق: إذا قام ناقد مثلاً بدراسة تطور وتاريخ فكرة الزمن في شعر السماح عبد الله، ففي هذه الحالة يمكنه أن يقارن بين المراحل المختلفة لهذه الفكرة والعلاقات التي تربط هذه المراحل ببعضها البعض وهل يُبرز كل ديوان من دواوين الشاعر مثلاً جانباً من جوانب هذه الفكرة أم أن الدواوين ذاتها قد تتداخل أو تتعارض؟ وما إلى ذلك من ملابسات.

وعلى ضوء ما يمكن أن تطرحه هذه الإشكالية من تساؤلات، نفضل هنا أن ننظر إلى فكرتي الزمان والمكان نظرة خاصة تنقيد كما أسلفنا بوصف وتوصيف الظاهرة محل النظر، دون أن نستبعد طبعاً النظرة المقارنة.

إذا أمعنا النظر في قصيدة "إجابة"، نجد أن عبارة "في آخر ساعات الليل" ترتبط بمكان مفتوح، على عكس قصائد لاحقة كثيرة للسماح عبد الله يرتبط فيها "آخر الليل" بالمكان المغلق، وإن اقترن هذا الوقت بالوحدة في الحالتين.

ولكن هذا المكان المفتوح يُرجعنا من جديد إلى عوامل الضغط السياقي على الفعل "تتسلل"، وأعني بالضغط هنا الكثافة الدلالية من ناحية والقوى السياقية التي تدفعه لأن يقول ما لا يعني. فالمكان المفتوح لا يفترض التسلل، حيث أن التسلل يوحي بالتنقل من حالة الظهور إلى حالة الخفاء كأن تتسلل من اجتماع أو تتسلل إلى بيت أو تتسلل إلى معسكرات العدو أو يتسلل الخوف إلى قلبك أو الشك إلى رأسك دون أن تدري سببا منطقيا لذلك وما إلى ذلك من حالات.

لكن التسلل من نقطة إلى أخرى داخل المكان المفتوح ذاته يجعل الحركة التي يُفترض أن تكون طبيعية تتحول إلى حركة غير شرعية، وهو أمر يثير التساؤلات حول مفهوم

عدم الشرعية ذاته. وعدم الشرعية هذا أمر طارئ أو حالة طوارئ لا توجد إلا لوجود "حراس الطرقات" الذين "يضعون يدهم" على المكان المشاع أو الملكية العامة.

وهو أمر يجعلنا نستشف نوعا من الصراع الخفي أو "المتسلل" بين قوتين: المخاطب بوصفه أحد ملاك المكان المفتوح بطرقاته و"حراس الطرقات" بوصفهم مقيدين لحرية الحركة في المكان المشاع ومخصصين للملكية العامة. وهو صراع يتحايل عليه المخاطب بالرشوة، ربما نتيجة لعدم شرعية خصخصة المكان العام أصلا وبالتالي يدرك الحراسُ تماما أنهم لا يؤمنون من داخلهم بفكرة وضع اليد وبالتالي لا يحسون بالانتماء السلطوي التعسفي لفكرة الاستحواذ على المكان؛ فمن يقبل رشوة ليسمح لأحد بالتسلل إلى مكان ما لا يشعر بالانتماء لهذا المكان، على الأقل على مستوى صفته السلطوية. وبالرغم من رفضنا الأخلاقي والمبدئي (نسبة إلى المبادئ) لفكرة الرشوة، نجد أن السياق العام للقصيدة وما يشيع فيه من نبرة سخرية ناتجة عن

المفارقات اللفظية والدلالية يضغط على الفعل "ترشو" ليقول ما لا يعني.

كل هذه الدلالات والأفكار التي يولّدها فينا هذا الجزء من القصيدة والحضور السلطوي لحراس الطرقات والسلوك المريب للذات من وجهة نظر "حراس الطرقات" يدفعوننا لأن ننظر إلى ما تفعله الذات المخاطبة هنا على أنه سلوك يحاول أن يكون كفوا لما ترتب على دخول خديجة في زمن الذات، بكل ما يمثله هذا الدخول من انتقال كل ما تمثله خديجة من حركة وحرية وانطلاق وبُعد نظر ورؤية "وسیعة" للتاريخ والجغرافيا - نقول انتقال كل ذلك إلى الذات فيما يشبه حث هذه الذات على تغيير الوضع الراهن ومحاولة تجسيد دلالات خديجة ورموزها على أرض الواقع.

وهذا ما يبرر لنا قيام هذه الذات بالتسلل والرشوة. فهي تدرك أن "حراس الطرقات" مسيطرون على كل شيء، وتدرّك أيضا أن هذه السيطرة غير شرعية، كما أنها تدرك أن رموز السلطة المكانية فاسدون وقابلون للرشوة. وبالتالي

تستغل الذات كل ذلك لتقويض السلطة من خلال آليات
فسادها وترشوها للوصول إلى العمق الاستراتيجي للمكان
حتى تحقق التغيير المنشود ودق جرس الثورة.

أيا كانت ملابس التسلل والرشوة، فإنهما يؤديان إلى
وصال المخاطب مع المكان، فيكمل الصوت خطابة في
القصيدة قائلاً:

لكنك تزهو
والقلب فراغٌ إلا من هسهسةٍ راجفةٍ
وكنائسٌ سوهاجٍ
مُعَلَّقةٌ في الليل
تفترضُ حدوثَ الصبحِ
وتتطَّ
على سور كنائس سوهاج
وتصوّب بالطوبِ الأجراسَ
لتصحو القاهرة⁶⁰

⁶⁰ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 21.

تتمثل النقطة المفصلية هنا في الحرف "لكن"، وهي مفصلية لأنها تربط ما بعدها بما قبلها على مستوى الخطاب الشعري للقصيدة، لكن هذا الربط لا يعني بالضرورة أن تحتفظ "لكن" بوظيفتها الظاهرة هنا. فتأويلها يحتمل وجهين مختلفين نظرا لاختلاف الزاوية التي يمكننا النظر إليها منها. أولا، يمكننا النظر إليها على أنها تفيد معنى "الاستدراك" المعتاد، وهو معنى يقول بأنها تثبت بعدها شيئا مخالفا لما قبلها: أي أن الزهو مخالف لعدم الجمال. ومن الواضح هنا أن هذا الاستدراك يعيدنا إلى إشكالية الصوت في القصيدة: من يخاطب من؟ منطقيا يمكننا القول بأن الجمال شيء نسبي، فمن أصفه أنا مثلا بأنه ليس جميلا قد يصفه شخص آخر بأنه جميل، وللناس في عشقهم مذاهب كما يقول المثل. كما أن انتفاء الجمال لا يمنع الزهو. ومن هنا نرى أوجه عديدة للصوت في القصيدة: فهذا الصوت يمكن أن يكون نفس الذات في القصيدة عندما تنظر لنفسها في مرآة تصرفاتها، وبالتالي تنظر إلى نفسها على أنها "الآخر"، وتنتقل من كونها "ذاتا" للتأمل إلى كونها "موضوعا" له.

ويمكننا النظر أيضا إلى الصوت والذات على أنهما شخصان منفصلان؛ فالصوت قد يكون أي شخص آخر غير الذات المخاطبة، كالمؤلف الضمني أو الحقيقي أو خديجة ذاتها أو أي شخص آخر. لكننا في الوقت ذاته نستبعد أن تكون خديجة هي الصوت هنا - على الأقل في الجزء الخبري من القصيدة - لأن رؤية خديجة، كما تجلى لنا من نظرتنا في القصيدة التي تحمل اسمها سابقا، لا يمكن أن تقبل بمثل هذه الشكليات كالتناقض بين انتفاء الجمال والزهو. إذن، إذا سلمنا هنا بأن "لكن" تفيد الاستدراك، سيكون استدراكا من ذات أخرى غير الذات المخاطبة في القصيدة، أي ذات لا تتسق رؤيتها للعالم وللجمال مع رؤية المخاطب في القصيدة.

يتبقى أمامنا الاحتمال الثاني وهو الاحتمال الأرجح سياقيا: أي أن "لكن" حرف يفيد التوكيد، لا الاستدراك، وفي هذه الحالة يمكننا أن نتبين أن الصوت والمخاطب وجهان لنفس الشخص، سواء أكان هذا الشخص واحدا فعلا أم أن الصوت قد يكون أي أحد يتبنى رؤية العالم ذاتها التي يتبناها

الصوت كخديجة مثلا. فالصوت هنا لا يعتبر انتفاء الجمال والزهو متناقضين، بل يؤكد أن الشخص غير الجميل له الحق الإنساني البسيط في الزهو مثله بالضبط مثل الشخص الجميل، هذا إذا سلمنا أصلا بوجود معيار وحيد للجمال وهو معيار لا يمكن قبوله منطقيا ولا شفافيةً، فمعايير الجمال تتعدد بتعدد الأشخاص الذين ينظرون للشخص أو الشيء موضع النظر، كما أنها قد تختلف عند الشخص الواحد حسب درجة وعيه وتطور هذا الوعي وانتقاله من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى والزاوية التي ينظر منها لموضوع التأمل، فيمكن أن يكون نفس الشخص أو الشيء جميلا من ناحية ودميما أو قبيحا أو متوسطا من ناحية أخرى؛ كما أن الإحساس بالجمال يرتبط بالحالة النفسية والمزاجية والفكرية والتذوقية للشخص عندما ينظر للآخر على أنه موضوع تأمل جمالي، كما يرتبط بالإحساس الداخلي ودرجة التوافق مع النفس عندما يتأمل الشخص ذاته بوصفه موضوعا جميلا، وما إلى ذلك من قضايا تثيرها فلسفة الجمال أو تصمت عنها.

وبالرغم من وجود الفعل "تزهو" وهو فعل حالة يصور لنا الحالة الشعورية أو النفسية للمخاطب ويجعلنا نتوقع أن تجيء بعده أفعال حركية أو مادية تنقل هذا الزهو من حالة شعورية إلى تحرك إيجابي أو ملموس لتجسيد الإحساس بالزهو على أرض الواقع، نجد أن الشاعر لا يورد أي فعل في الأسطر الثلاثة التالية: ف "القلب فراغ" و "كنائس سوهاج/ مغلقة". ومن الجدير بالذكر هنا أن الشاعر يصف القلب بأنه فراغ وليس فارغا على سبيل المثال، الأمر الذي يوحي بأن الفراغ قد يدل على الفضاء أو الحيز البكر أو الأرض الواعدة التي لم تتشكل خارطتها الزراعية أو العمرانية بعد؛ وبالتالي قد يصير القلب موازيا للمكان المفتوح الذي تتحرك فيه ذات المخاطب في القصيدة، وهنا يمكننا النظر إلى فراغ القلب على أنه استباق لما يريد المخاطب أن يصل إليه من إخلاء الطرقات من الحراس المغتصبين لها.

كما أن الفراغ يوحي بأنه حيِّز قابل للامتلاء، كما يقابل ابن سينا مثلا والعديد من الفلاسفة العرب الأوائل بين

"الفراغ" أو "الخلاء" و"الملاء"⁶¹. ولا يملأ هذا الفراغ إلا "هسهسة راجفة"؛ والهسهسة توحى بالخفاء والسريان الصافي للماء، وكلُّ من الخفاء والسريان الصافي يدل على أن القلب لا يشغله إلا كل ما هو طبيعي وتلقائي، ولكن هذا الطبيعي لم يخرج إلى حيز النور أو الوجود بعد.

ويُضاف هذا الخفاء إلى دلالات التسلل التي أشرنا إليها سابقا، وكأن الذات لا ترى حاجزا أو فاصلا بين داخلها وخارجها، فقلبها هو المكان المفتوح والمكان المفتوح هو قلبها، ويرجعنا ذلك بدوره إلى رؤية خديجة للمكان بوجه عام وسفرها المتواصل فيه. كما أن "راجفة" وما تشي به من اضطراب ورعشة تدل على أن ما يسري في قلب المخاطب يمر بمرحلة المخاض التي ستؤدي إلى تحقق الفعل الإيجابي الملموس.

ويمكننا النظر إلى الهسهسة الراجفة (خاصة على ضوء دخول خديجة في زمن الذات واصطفائها إياه) على

⁶¹ ابن سينا. تسع رسائل في الحكمة والطبيعات. الطبعة الثانية. القاهرة: دار العرب للبستاني، 1989. ص 94.
<http://www.mediafire.com/?5vos8cje2232tq0>

أنها لغة أولية أو رمزية تشبه إلى حد كبير "لغة الأسماء" التي علّمها الله سبحانه وتعالى لأبينا آدم عليه السلام⁶². وهي لغة عامة تصلح لكل البشر قبل أن يتفرقوا إلى "شعوب وقبائل" كما ورد في القرآن⁶³ أو قبل أن تتشتت ألسنتهم ولغاتهم بعدما حدث في "برج بابل" كما ورد في العهد القديم⁶⁴.

ونظرا لما أشرنا إليه من قبل من تعدد أوجه تأويل الرموز التي قد ترمز إليها خديجة، وأولها أو أكثرها حضورا في ذهن المتلقي بالطبع هو تجسيدها لصفات السيدة خديجة زوجة سيدنا محمد وما ساهمت به من مؤازرة مادية ومعنوية للرسالة الدينية الوليدة آنذاك، يمكننا النظر إلى الهسهسة الراجفة على أنها تناص أو تقاطع مع أو استحضر للعرشة التي حلت بسيدنا محمد ساعة نزول الوحي عليه

⁶² القرآن الكريم. سورة البقرة: الآية 31: "وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقُلْ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ".

⁶³ القرآن الكريم. سورة الحجرات: الآية 13: "يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ".

⁶⁴ الكتاب المقدس. سفر التكوين، الإصحاح 11، الآيتان 8-9: "فَبَدَّهْمُ الرَّبُّ مِنْ هُنَاكَ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ، فَكَفُّوا عَنْ بُنْيَانِ الْمَدِينَةِ، لِذَلِكَ دُعِيَ اسْمُهَا «بَابِلَ» لِأَنَّ الرَّبَّ هُنَاكَ بَلَّلَ لِسَانَ كُلِّ الْأَرْضِ. وَمِنْ هُنَاكَ بَدَّهْمُ الرَّبُّ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ".

لأول مرة وذهابه إلى السيدة خديجة يطلب منها أن تدنّره
وتزملّه.

وورود "كنائس سوهاج" بعد "الهسهسة الراجفة"
مباشرة قد يؤكد دلالات اللغة الجامعة أو اللغة العليا - بمعنى
الجنس اللغوي الذي قد تتفرع عنه جميع أنواع اللغات، أو
لغة الأم الروحية أو الأب الروحي لكل هذه اللغات - بما قد
تكشفه هذه اللغة عن علاقات بين الشعر والدين على مستوى
التعبير مما يتطرق إليه بعض النقاد من العلاقة بين الشعر
والصوفية أو الشعر والنبوة والكهانة أو الشعر والأسطورة.
(ونرى هنا أن هذه اللغة ليست قاصرة على الشعر، بل تمتد
لتشمل كل وسائل أو أنواع التعبير الأدبي والفني عندما تصل
إلى درجة معينة من الصفاء الذي لا يعيق تلقي القارئ للعمل
الأدبي أو الفني محل النظر وتصل إلى درجة ما من الرؤية
الإنسانية التي لا تستبعد جوهر أي إنسان وإن اختلفت
مظاهر هذا الإنسان من نص إلى آخر).

ولكن "كنائس سوهاج/ مغلقة في الليل". والكنائس هنا تبني دلالتها وسط اللبنة الروحية التي أشرنا إليها أعلاه وتضيف رافدا آخر إلى روافد اللغة الجامعة. وسوهاج هنا التي ترمز من بين رموزها إلى الموطن الأصلي للشاعر كما ترمز إلى الريف - سواء أكان هذا الريف يوازي المدينة شعريا أم حتى يوازيها جغرافيا وسياسيا من زاوية المركزية واللامركزية، الاهتمام الإعلامي والتخطيطي والاجتماعي بالعاصمة في مقابل تهيش الأقاليم، الخ - تتواجد على مستوى السياق تواجدا يتكافأ مع القاهرة حيث ترد كل منهما مرتين في القصيدة. وهذا التساوي في التكرار اللفظي قد يرمز لرغبة الشاعر في إحداث التوازن على جميع المستويات بين المدينة والقرية، العاصمة والأقاليم، موطن الطفولة وموطن الإقامة في الشباب أو موطن الغربة، الخ.

ولكن الشاعر يؤكد تغليب كنائس سوهاج، وليس مجرد إغلاقها، فالتغليب أقوى من الإغلاق ويبرز النية المبيتة وراء هذا الإغلاق، وبالتالي وجود "أيادٍ خفية" أو "كثرة مندسة" - على غرار "القلة المندسة" (قلة قد تصل إلى ملايين!) التي

يتحدث عنها رجال السياسة والأمن لتبرير قمع ثورات الشعوب - تسعى لإقامة جدران عازلة بين الروح والجسد أو الشعر وصفاء الرؤية أو المعتنق لدين ما وروحانية الكون بأسره.

كما أن تغليق الكنائس يقودنا على مستوى التناص إلى دلالة الإغراء الماثلة في هذا التغليق في سورة "يوسف" على سبيل المثال وقيام زليخة امرأة العزيز بتغليق الأبواب لإغراء النبي يوسف وقيام يوسف برفض هذا التغليق وما يمثله من إغراء لأنه يبعده عن الله⁶⁵. وعندما نتأمل هذا التناص نجده تناسا مقلوبا إلى حد ما، يأخذ من مصدره طابع الإغراء ولكنه يقلب طبيعة هذا الإغراء والعلاقة بين طرفيه: ففي حين أن الإغراء الأصلي إغراء مادي جسدي تقوم به زليخة لافتتانها الجسدي بالنبي يوسف وما قد يترتب عليه هذا الإغراء من إغواء وتدنيس للنبوة، نجد أن الإغراء في القصيدة إغراء روحي مبدئيا، وأقول مبدئيا لأن القصيدة

⁶⁵ القرآن الكريم. سورة يوسف: آية 23: "وراودته التي هو في بيئها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون".

تكشف لنا فيما بعد عن رمزية الكنائس وما تمثله من حالة شعرية وسياسية وجغرافية؛ بالإضافة إلى أن المكان هنا المائل في "كنائس سوهاج" هو الذات الفاعلة التي تمثل مصدر الإغراء.

ومع اختلاف مصدر الإغواء أو ذاته، يختلف موقف الذات المعرضة للإغواء أو المستهدفة منه، وهي ذات المخاطب في القصيدة هنا، فهذا المخاطب يلعب دورين في آن: دور الذات ودور الموضوع، فعلى المستوى الأولي للإغواء هو موضوع تسعى الكنائس لأن تجذبه إليها، وعلى المستوى العميق لهذا الإغواء هو ذات لا تقل فاعلية عن ذات الكنائس، فهو من سيحقق الرسالة المنشودة من الإغواء كما أنه هو الذي تسلل أصلا ليجعل هذا الإغواء ممكنا. ويمكننا أن نطلق على هذا النوع من التناص اسم التناص المُفَارِق، لأنه يفارق الأصل الذي صدر عنه لكي يقول عكس ما يوحي به هذا الأصل.

وأخيرا تأتي عبارة "في الليل" التي تناظر "آخر ساعات الليل" التي وردت في القصيدة من قبل. وورود هذه العبارة بعد التأكيد على تغليق الكنائس قد يوحي بانتقاد الرؤية الضيقة التي تنظر للجانب الروحاني من حياة الإنسان على أنه نشاط تجاري (نهاري) مثله مثل المحال التجارية التي تغلق أبوابها في آخر الليل أو أوله.

كما أن "في الليل" و"في آخر ساعات الليل" يفتحان ذهن المتلقي العربي بوجه عام والمصري بوجه خاص على احتمالات تأويلية أخرى من زاويتين: أولاً، يدرك قارئ شعر السماح عبد الله، خاصة لدواوينه اللاحقة على ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيعة) مثل (مديح العالية⁶⁶) و(أحوال الحاكي)، أن الليل زمن مفضل للذات تستطيع فيه التهيؤ للقاء والتوحد مع الكون بأسره واسترجاع لحظات العمر كله من خلال قيام الذاكرة باستحضار هذه اللحظات في جلسات الذات الحقيقية أو المتخيّلة مع نفسها أو مع آخرين تستحضرهم من الذاكرة، وما إلى ذلك من دلالات

⁶⁶ السماح عبد الله. مديح العالية. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003.

نستعرضها بالتفصيل في كتابين آخرين سينشران قريباً بإذن الله.

ثانياً، شاهد الكثيرون منا المسلسل التليفزيوني المصري (الليل وآخره⁶⁷). ويمثل عنوان المسلسل خلاصة علاقة البطل رُحيم المنشاوي بالزمن والذكريات والأمل المتجدد باللقاء بمن يحب، ففي آخر الليل، تتجدد ذكرياته ويرى أحلامه المستعصية كأنها حقيقة أمام عينيه ويعيش في هذا الوقت الخاص بحياته الحقيقية التي تتحرر من التقاليد البالية وفكرة العار الناتجة عن رفض أهله زواجه من راقصة.

وبالرغم من أن البعض قد ينظر إلى تناول لقصيدة "إجابة" الواردة في الديوان الأول للسماح عبد الله من خلال هاتين الزاويتين على أنه تناقض تاريخي أو مفارقة تاريخية حيث أنني تناولت نصاً سابقاً على ضوء نصين لاحقين لم يكن لهما وجود ساعة كتابته، أظن أن التلقي الفعلي

⁶⁷ محمد جلال عبد القوي (تأليف). الليل وآخره. مسلسل مصري إنتاج 2003. إخراج رباب حسين. بطولة: يحيى الفخراني ونرمين الفقي وآخرون.

للنصوص، أدبية كانت أم فنية، يثبت هذه المفارقة النقدية أو القرائية من عدة جهات:

أولاً، إذا افترضنا أن ناشراً ما قام بنشر مختارات من شعر السماح عبد الله في كتاب واحد ولم يراعِ الترتيب التاريخي للقصائد في هذه المختارات، لن يكون قارئ هذه المختارات مُجبِراً على قراءتها بطريقة معينة أو ترتيب خاص، وسيقرأها حسب الوضع النسبي لتكرار لفظ معين في سياقات مختلفة، بل وكذلك على ضوء التراكمات التي سيتركها هذا اللفظ في ذاقلته، الأمر الذي سيجعل قراءة أي قصيدة لاحقة ستتأثر بقراءته للقصائد السابقة أيا كان ترتيبها الزمني.

كما أن القارئ ذاته ليس مجبراً على أن يقرأ المختارات قراءة خطية من بدايتها إلى نهايتها، فهناك الكثيرون من القراء الذين يبدؤون قراءة الكتب التي تحتوي على عدة نصوص، كالدواوين والمجموعات القصصية

والكتب النقدية وكتب المقالات من منتصفها أو من أي موضع يبدأ بعنوان.

ثانياً، إذا افترضنا أن هذه المختارات تُرجمت إلى لغة أجنبية وعرفنا أن عبارات من قبيل "في الليل" و"في آخر ساعات الليل" ليست من العبارات المعرّضة للتشويه عند الترجمة لأنها لا تخضع لخصوصيات لغة ما، كما تخضع جوانب أخرى من النص كالفنية والتجانس الموسيقي والألفاظ والتعبيرات ذات الخصوصية الثقافية، وبالتالي سيكون لها الحضور ذاته في النص المترجم، ولا أقول في القراءة التي سيقوم بها قارئ هذا النص، لأن تغيير ثقافة الجمهور المستهدف من وراء النص، حيث تختلف ثقافة القارئ الأجنبي عن ثقافة القارئ الأصلي (وهو العربي هنا)، قد يصاحبه تغيير في التأويل، فحتى لو حاول القارئ الأجنبي أن يلتزم بقدر الإمكان بالسياق النصي لمثل هذه الألفاظ والتعبيرات، سيتأثر بالتأكيد بالنظرة الخاصة لليل في ثقافته، الأمر الذي سينعكس على تأويله للنص وتذوقه له.

ثالثاً، حتى داخل الثقافة الواحدة (قد) تختلف النظرة لنفس العنصر من عناصر النص من شخص إلى آخر، فالموظف الذي ينام مبكراً لينخرط في عمله الروتيني في الصباح قد ينظر للمخاطب في القصيدة على أنه مجنون يهدر طاقته في التجول في الشوارع ليلاً ولا يقدر قيمة العمل، وبالتالي يضع هذا الموظف حاجزاً بينه وبين التوحد مع الذات في القصيدة، وقد ينظر إليها على أنها نقيض له، ومن هنا قد يشوه تفسير القصيدة ككل، ظناً منه أن الشاعر كتبها للتحذير من تضييع الوقت. أما الشخص الذي يضيق أفاقه الديني مثلاً فقد ينظر للقصيدة على ضوء الآية القرآنية: "وجعلنا الليل لباساً، وجعلنا النهار معاشاً"⁶⁸، وبالتالي قد يحرّم سلوك الذات في القصيدة لأنها "تعيش" الليل و"تلبس" النهار. أما من يعملون بالوظائف الليلية كسائقي القطارات والسيارات وحارسي المنشآت ومخرجي التلفزيون وعمال المقاهي والأطباء الذين يرون الليل وقتاً طبيعياً "لمعاشهم"، فقد ينظرون إلى الذات في القصيدة على أنها مشابهة لهم. أما

⁶⁸ القرآن الكريم. سورة النبأ: الآيتان 10-11.

الواقف في ميدان التحرير أثناء الثورة المصرية (25 يناير- 11 فبراير 2011) فقد ينظر إلى الليل على أنه وقت الترقب وانتظار "البلطجية" الذين سيجئون للاعتداء على الثوار؛ وقد ينظر إليه على أنه وقت "حدوث الصباح" بما يمثله ذلك من فجر جديد وانتصار إرادة الشعب وما إلى ذلك؛ وقد ينظر للطوب المصوّب على الأجراس في الليل على أنه صرخة الثورة التي ستُفّق جميع أبناء الشعب وبناته لوضع نهاية فورية للنظام القديم بأكمله، وقد يعتبر هذا الطوب ذاته قوة حاسمة تصد طوب البلطجية وقنابلهم وغباءهم السياسي والأمني. أما المتعود على مشاهدة أفلام الرعب ومصاصي الدماء أو قراءة الروايات القوطية Gothic Novel على سبيل المثال، فيمكنه أن يستشعر نوعاً من الترقب أو الاستثارة وبالتالي قد يرسم في رأسه خريطة ذهنية مختلفة للمكان في الليل ويتخيل سيناريوهات لما يمكن أن يحدث في هذا المكان والزمان.

وقس على ذلك بالنسبة لمفردات وتعبيرات أخرى في القصيدة مثل "كنيسة" و"سوهاج" و"القاهرة" و"الشارع"

و"حراس الطرقات" و"التبغ" و"الدخان" وما إلى ذلك مما قد يحتمل العديد من الرؤى باختلاف التركيبة النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية والتذوقية والسياسية للمتلقي. ومن هنا تتبع مفارقة نقدية أخرى تتمثل في التناقض الظاهري أو النسبي بين كون الأدب والفن عموما يعلو فوق حدود الزمان والمكان باعتباره ظاهرة إنسانية عامة تمس جوانب جوهرية من حياة الإنسان - أي إنسان - وكونه مقيدا كذلك بالزمان والمكان الخاصين بكل متلق، أو مجموعة من المتلقين، على حدة.

وقد ينظر بعض النقاد إلى هذه النسبية في التلقي والتأويل على أنها "فوضى" وهدمٌ "لاستقرار" المؤسسة النقدية والأدبية، وهي مؤسسة تقوم - من منظور نقاد آخرين في هذه الحالة - على الصوت الواحد والرؤية الأحادية وإقصاء المختلف وذي الرؤية الأصيلة. وبالرغم من أن كلمتي "الفوضى" و"الاستقرار" من الكلمات التي أوشكت أن تكون بلا معنى أساسا، مثلها بالضبط مثل كلمات من قبيل "الإرهاب" و"الأمن" و"قواعد الشعر"، لا يمنعنا ذلك من

النظر إلى هذه الفوضى على أنها دليل على الثراء والتعددية الثقافية والتذوقية والاجتماعية والتعايش والتكافل، لأن التميز في الرؤية، بعيدا عن سياسة الإقصاء، يصب في النهاية في بوتقة ثراء الهوية الثقافية بما يضمنه هذا التميز من تقوية لهذه الهوية. والهوية النقدية هنا جزء لا يتجزأ من هذه الهوية الثقافية، فكلما اختلفت زاوية النظر للنصوص وتمايزت عن بعضها البعض بناء على النظرة الذاتية الأصيلة من جانب الناقد، أمكننا التوصل إلى رؤية نقدية عربية تقارب العلمية، لأن الرؤية العلمية لا يمكن الوصول إليها في العلوم الإنسانية بوجه عام، والنقد الأدبي بوجه خاص، إلا بتعدد زوايا النظر إلى الظاهرة محل النظر وما قد ينتج عن هذا التعدد من حوار واختلاف واتفاق، وبالتالي نستطيع أن نستعيد ونستكمل الحوار الذي أخرسته هيمنة الصوت الواحد في جميع المجالات على مدار العقود الماضية.

بعد غلبة أو سيادة الأسماء في السطرين السابقين، يعود الشاعر ليثبت الحضور اللافت للأفعال في السطور التالية:

تفترضُ حدوثَ الصبحِ وتتطَّ

على سور كنائس سوهاج
وتصوّب بالطوبِ الأجراسَ
لتصحو القاهرة⁶⁹

وعندما نتأمل هذه الأفعال، نجد أنها تأخذ شكل التسلسل الزمني من ناحية وتتدرج في القوة والفعل من ناحية أخرى. فالافتراض يتم على مستوى الفكرة والرؤية والتصوّر. ويبدو أن هذا الافتراض هو الخريطة المعرفية التي ترشد وتوجّه تصرفات الذات في القصيدة، وهذه الخريطة من إنتاج الذات نفسها، بعيدا عن أية أجندات خارجية أو تصورات مفروضة على الذات؛ وحتى لو كانت هذه الخريطة مستلهمة من "خديجة" برويتها المغايرة للواقع وللحياة وبوصفها "أيقونة التغيير" كما أسلفنا، فإن رؤية هذه الأيقونة صارت جزءا من الذات عندما خشت إلى زمن هذه الذات واصطففتها.

⁶⁹ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 21.

كما أن هذا الافتراض يرتبط برؤية مغايرة للسائد، فالصبح لم يعد ظاهرة كونية تطلع أو تحل أو تَمُثِّل وما إلى ذلك من الأفعال التي تصف بعض أجزاء الحركة الكونية للأفلاك والزمن الفيزيائي الطبيعي الذي يتمثل في "نشاط أو حركة العالم الطبيعي والفلكي"⁷⁰ الذي يتكرر بعيدا عن رغبة الذات البشرية أو حالتها؛ بل هو حدث في حد ذاته، والحدث هو الشيء المهم غير المعتاد الذي يحصل، كأن نقول أسبوع حافل بالأحداث، أي أسبوع مليء بالكثير من الأمور المهمة الفاصلة التي لا بد وأن يكون لها تأثير على مستوى ما من المستويات، ونقول يوم غير حافل بالأحداث، أي أنه يوم ممل لا يُضاف إلى حياة المرء الفعلية في الواقع لأنه يخلو من أي شيء مهم أو مختلف يكسر رتابة الحياة.

والحدوث يوحي بأن الصبح هنا ليس الصبح الفلكي المعتاد، ولكنه الصبح الذي يساهم في الإثراء - أو هو الذي يحدث هذا الإثراء - الذاتي والنفسي للذات، أي أنه جزء من

⁷⁰ عبد اللطيف الصديقي. الزمن أبعداه وبنيته. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995. ص 98.
<http://www.mediafire.com/?bf817jj39j0oujg>

الزمن الخاص للذات، أو الزمن الذي يتم إدراكه "من خلال الاستمرار الزمني للحادثات كما تُحس داخليا"⁷¹، وبالتالي قد يدل على الولادة الجديدة وعلى الحدث التاريخي الفارق وعلى التحول الفعّال في اتجاه المسار الذي تراه الذات مهمًا على ضوء رؤيتها وفلسفتها الخاصة التي قد تتقاطع مع رؤية وفلسفة الكثيرين.

بعد هذا التهيؤ النفسي والذهني المائل في افتراض حدوث الصبح، تبدأ الذات في اتخاذ خطوة إيجابية على مستوى الحدث، والحدث هنا هو الحدث السردى، فمن اللافت للنظر هنا أن هذا المقطع يمثل وحدة سردية متكاملة داخل القصيدة. وتتمثل هذه الخطوة في حركة جسدية في المكان للصعود فوق "سور كنائس سوهاج". ومن الملاحظ هنا أن الكنائس بصيغة الجمع، لا صيغة المفرد، الأمر الذي يُخرج المقطع بعيدا عن التقرير الوصفي، الذي قد يتطابق مع الواقع، إلى حيز الرمز والمجاز، لأن السور يكون لكنيسة

⁷¹ إميل توفيق. الزمن بين العلم والفلسفة والأدب. القاهرة وبيروت: دار الشروق، 1982. ص 128.

<http://www.mediafire.com/?qq7ncuz24pwm4ni>

واحدة في الغالب - على الأقل في سوهاج كمكان محدد جغرافيا - وليس لمجمّع كنائس. ومن هنا يدفعنا النص للنظر إلى الكنائس باعتبارها رمزا للجانب الروحي في حياة الإنسان، وليست رمزا لدين بعينه أو كنيسة معينة في مكان جغرافي محدد. وتكرار إضافة "سوهاج" للكنائس، بما لسوهاج من تضاد رمزي في ثنائية سوهاج/القاهرة كما أسلفنا، يضيف ثراءً رمزيا آخر للكنائس، فهي ليست مجرد رمز للجانب الروحي من حياة الإنسان، بل يعطو هذا الرمز بحيث يقترن بالصفاء والطبيعة والفطرة الذين يقترنون بالريف والقرية في تلك الثنائية.

كما أن فعل "النط" يوحى بالتجاوز وكسر حاجز الصمت وتخطّي العقبات والانفلات من قيد المكان الأفقي إلى الصعود لأعلى المكان الرأسى، بالرغم من أن القرائن النصية الظاهرية قد توحى بالترقّب والتشويق من ناحية، وقد توحى بالخلل من ناحية أخرى: "تسترق"، "ترشو"، "حراس الطرقات"، "الليل". فإذا نظرنا إلى هذه القرائن بعيدا عن تقنية المفارقة (اللفظية والدلالية والنقدية) التي

أشرنا إليها في أكثر من موضع أعلاه، يمكنها أن توجّه منظورَ قراءتنا للقصيدة على أنها قصيدة بوليسية، على غرار القصة البوليسية، على سبيل المثال.

ولكننا عندما نأخذ في اعتبارنا أسلوب المفارقة الذي يسري في شرايين القصيدة والقصيدة السابقة عليها، سنعتبر هذا "النط" فعلا يحاول أن يحدث توازنا مع الغياب التام للأفعال عن السطرين السابقين، أو نعتبره لغة فرعية تحفر مجراها من منبع اللغة الجامعة التي ترمز لها لغة الأسماء التي تحدثنا عنها سابقا، أو نعتبره تنفيذا للخريطة المعرفية التي افترضتها الذاتُ واقتترنت عندها "بحدوث الصباح"، أي أن هذا "النط" طريقة من طرق حدوثِ هذا الصباح وبالتالي إحداث التغيير المراد الذي تفترضه الذات أولا ثم تنتقل إلى إحداثه أو فرضه بالقوة على أرض الواقع.

يتسارع الحدث في المقطع الوارد أعلاه ويصل إلى ذروته المتمثلة في تصويب الطوب على أجراس الكنيسة، ثم ينتقل لبيان الغاية من هذا التصويب، ألا وهي إيقاف

"القاهرة". والأجراس هنا رمز للحركة المرتقبة الناتجة عن الحركة الليلية للذات، كما أنها رمز "لحدوث الصباح". ويمكننا أن نعتبر الافتراض والنط والتصويب حركة خطية على مستوى الحدث، بما تشمله هذه الحركة من تدرج في التقدم الخطي للزمن على كل من مستوى السرد ومستوى الزمن الطبيعي والنفسي الممتد من "آخر ساعات الليل" إلى "حدوث الصباح". كما أن "اللام" المقترنة بالفعل "لتصحو" قد تفيد التعليل وقد تفيد التمني، أي أن القاهرة قد تستيقظ فعلا أو أن الذات تريدها أن تستيقظ.

ولكن هذا التمني في كل الأحوال لا يعني السكون، فالذات بذلت شعريا كل ما في وسعها للمساهمة في هذا الإيقاظ. ومن الملاحظ هنا أن الشاعر يستخدم الفعل "تصحو" وليس بديلا من بدائله من قبيل "تستيقظ" و"تنبّه" و"تنهض" و"تقوم" وما إلى ذلك من أفعال. والصحو يشتمل على كل هذه المعاني بالإضافة إلى الجو الصحو وانقشاع الغيوم عن السماء وظهور الشمس بعد حجب الغيوم لها بالإضافة إلى ما للصحو من دلالة صوفية. ويقترن الصحو

هنا بالمدينة في مواجهة القرية أو الريف وبالمركز في مواجهة الهامش وما إلى ذلك من ثنائيات. والملاحظ هنا أن الشاعر يرى أن هذه الثنائيات غير طبيعية، وبالتالي لابد أن يكون الوطن الشعري أو الجغرافي أو الروحي وطنا واحدا بعيدا عن التقسيمات المصطنعة.

من الملاحظ هنا كذلك أن الذات تعتبر نفسها مجرد ذات ضمن المجموع، وأن كل ما تفعله مجرد محاولة فردية منها لزرحة السكون عن مركزه، وبالتالي خلخلته والمساهمة في القضاء عليه:

وتمشي

مرتشيا بمحاولة حدوث الفرح

وتوَجَّلُ أحزانَ القلبِ كأنْ سوف تعيش

طويلا

تقتصد الخطو

كأنْ ترجو الشارعَ ألا يختصر الطولا⁷²

⁷² السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 22.

يقلل الشاعر هنا من التكتيف السردى الذي ساد المقطع السابق، ويرأوح بين الشعرية والسردية. فالذات تمشي بعيداً عن "كنائس سوهاج"، مع العلم بأن المشي هنا يُعد استكمالاً لحركة الذات، ولكن في اتجاه آخر، وهو الانتقال من حالة استراق أو سرقة الفرحة في بداية القصيدة إلى "محاولة حدوث الفرح" هنا.

ومن الملاحظ هنا أن الشاعر يستعيز عن اسم المرأة الوارد في بداية القصيدة باسم جامع أو بالمصدر "الفرح" هنا، وكأنه يريد أن يؤكد على تحقيق جزء من مطالب التعبير المنشود: من الفرحة بمعناها الضيق إلى الفرح الأوسع. كما أن الشاعر يصف ذلك بأنه مجرد "محاولة"، فاتحاً الطريق أمام احتمال حدوث محاولات أخرى، سواء من جانب الذات أم من جانب غيرها، أي أن كل هذا مجرد بداية لأفراح أخرى.

كما نلاحظ أيضاً التوازي على مستوى التركيب اللغوي بين "حدث الصباح" و"حدث الفرح"، وكأن

"الصباح" و"الفرح" متساويان دلالة ورمزا، كما أن ترتيب ورودهما يمكن أن يوحي بأن حدوث الفرح نتيجة سياقية لحدوث الصباح.

ومن الملاحظ هنا أيضا أن "الفرح" حالة تغطي على كل شيء وتجعل ما يوازيها أو يتضاد معها - "أحزان القلب" هنا - يتعرض للتأجيل على يد الذات، وكأن الفرح يمثل الحالة الشعورية العامة للذات الفردية والجماعية على السواء، في حين أن "أحزان القلب" لا تمثل إلا حالة خاصة يمكن تأجيلها أو استرجاعها أو تأملها بمفردها في وقت لاحق.

ويقترن هذا التأجيل باقتصاد الخطو، وكأن الذات تدرك من داخلها أن فرحها ما هو إلا محاولة يمكن أن يتلاشى أثرها بمجرد تلاشي أصداء دقات أجراس الكنيسة، أو كأنها تدرك أن حدودها في المكان ضيقة، ولذلك تقصّر خطواتها لتستمتع بأكبر عدد ممكن من خطوات الفرح على طريقها.

ولكن التوازي التركيبي الجزئي بين "كأن سوف تعيش طويلا" و"كأن ترجو الشارعَ ألا يختصر الطولا" يوحي بالامتداد المتاح أمام الذات في الزمان والمكان، وبالتالي تكون حدود المكان الضيقة الخاصة بالفرح حدودا مؤقتة.

وفي الوقت الذي نجد أن هذا التوازي على مستوى التركيب يوحي بامتداد زمان الذات وما يعادله من امتداد مكانها حتى ولو على مستوى التمني، نجده يوحي أيضا بنوع من التباين بين النظرة للزمان والنظرة للمكان. فالشاعر هنا يُشخّص المكان ويعتبره ذا ذاتٍ مستقلة ويمنحه فاعلية خاصة ويخاطبه بصيغة الرجاء، وكأن ذات المكان تتساوى مع ذات الشخصية المخاطبة في القصيدة أو أن هذه الشخصية على الأقل جزء يشغل حيزا من الفراغ الممتد وسط هذا المكان على مستوى العلاقات النفسية والشعرية وحتى السياسية بين الإنسان والمكان: **نفسية** من ناحية علاقة الفرّح بالخطوات التي تخطوها الذات في المكان؛ **شعرية** من ناحية العلاقات الجامعة والفارقة التي يقيمها الشاعر بين الأماكن في هذه القصيدة وقصيدة "خديجة" السابقة عليها (الشمال/الجنوب،

أول النبع/نهاية النبع، السفر المتواصل/السفر المتواصل،
سوهاج/القاهرة، الطرقات/الشارع، الخطو/الطول؛
وسياسية من ناحية العلاقة بين المكان المركزي (القاهرة
بوجعها ونومها ولا مبالاتها) والمكان الهامشي أو البديل الذي
بإمكانه أن يخلص المكان المركزي من وجعه ويوقظه من
نومه ويبدد لامبالاته (سوهاج بطرقاتها وشوارعها وطميها
وكنائسها وأجراسها وصبحها وفرحها).

كما أن تشخيص المكان يقابله "تشبيء" للزمان: "كأن
سوف تعيش طويلاً". وهذا التشبيء أو التسليع⁷³ (أي النظر
إلى الزمان بوصفه سلعة قابلة للاستهلاك وليس له إرادة
فردية) يوحي بأن الذات هنا ومن ورائها الشاعر ذاته تنتظر
للزمن على أنه وقت يُعاش وتتحكم فيه كما تشاء، وتتبع هذه
الرؤية من حالة الفرح المسيطرة على الذات، وهي حالة
كفيلة بتأجيل أحزان القلب.

⁷³ انظر عرضنا لأنواع المختلفة من التشبيء والتعليق عليها في دراستنا 'Human Objectification in Carol Ann Duffy's *The World's Wife*. فكر وإبداع. القاهرة: رابطة الأدب الحديث، الجزء السابع والأربعون (سبتمبر 2008): 226-236. <http://www.mediafire.com/?5mw538tk6dnfi3x> انظر أيضا هذه الدراسة بعد مراجعتها ونوذجها ونشرها في كتاب مستقل (2014): <http://www.mediafire.com/?6q62j8d31rhq625>

وإذا أدركنا أن "الفرح" يرد في صيغة المصدر أو المفرد، في حين أن الأحزان تأتي في صيغة الجمع، أمكننا أن نقيس حجم الفرح، وأمکننا أيضا أن ندرك أن الفرح ذاته لا يرجع إلى أسباب جزئية أو فرعية كأحزان القلب، بل هو على الأرجح ناتج عن تردد أصداء أجراس كنائس سوهاج في أذن القاهرة، وبالتالي يمكننا أن ندرك مدى اتساعه وعموميته، الأمر الذي يجعله يكتسب أبعادا إنسانية وسياسية عامة تتجاوز "أحزان القلب" الخاصة.

قد يفترض قارئ ما أن الفعل "تمشي" يعلن نهاية القصيدة واكتفاء الذات بدق الأجراس. لكن القصيدة لا تنتهي عند هذه الحركة الجسدية التي تعلن الانصراف عن "كنائس سوهاج" و"الطرقاات" التي تحتل مكانة دلالية رفيعة وسط شبكة إنتاج المعنى من خلال التوسُّل بتوظيف المكان في القصيدة. ويتضح من باقي القصيدة أن هذا "التمشي" ما هو إلا تمارين رياضية تساهم في تنشيط الدورة الدموية للفرح المنشود:

تبتسمُ

كأنْ أصبحتَ

جميلاً

لا ترغبُ في التبغِ

وتفرحُ

لكأنْ حاصرتِ القاهرةَ الكبرى

بالدخان

وتردّ

على أسئلةٍ خديجة⁷⁴.

فعلى مستوى السياق، يتضح أن الابتسام هنا نتيجة طبيعية للحركة الجسدية في المكان، سواء أكانت هذه الحركة ذهاباً نحو سور كنائس سوهاج وما ترتب عليه من نط وتصويب وقرع للأجراس التي (يمكنها أن) توقظ القاهرة، أم إياباً بامتداد الشارع الطويل (سواء أكان طوله حقيقياً على المستوى المكاني الواقعي أم متخيلاً على مستوى الرغبة في

⁷⁴ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 22-23.

امتداد هذا الشارع ليصل إلى القاهرة ويوحد بينها وبين
سوهاج).

كما أن ورود السطرين الشعريين "كأن أصبحت/
جميلاً" بعد فعل الابتسام يعيدنا إلى السطور الأولى من
القصيدة، خاصة السطر "ولست جميلاً". فالابتسام الناتج عن
محاولة حدوث الفرح يُكسب صاحبه جمالا من نوع خاص،
ويمكننا أن نطلق عليه هنا جمال المشاركة السياسية أو
الشعرية، نظرا للعلاقة المكانية على عدة مستويات تطرقنا
إليها سابقا بين القاهرة وسوهاج.

وهذا الابتسام ينبع في أحد جوانبه من رضا الذات عن
نفسها بعد محاولتها خلخلة السكون المائل في شتى جوانب
هذه العلاقة. وهذه المحاولة أو المشاركة الإيجابية تجعل
الذات تحس بأنها اكتسبت قدرا من الجمال ناتجا عن فاعليتها
وإيجابيتها. وهذا الجمال يجعلنا نعيد النظر في "ولست
جميلاً" التي توصف بها الذات قبل مشاركتها الفعلية في دق
الأجراس. وكون الشاعر يستخدم فعلين من أخوات كان،

وهما "لست" و"أصبحت" يدل على مدى تغير الذات داخليا، فـ"لست" فعل ينفي حالة الجمال عن المخاطب ويرتبط بالمطلق من ناحية والسكون من ناحية أخرى: أي أن الجمال ينتفي انتفاء تاما عن المخاطب ولا سبيل لتغييره ساعة الوصف. أما "أصبحت" فتدل على الصيرورة والانتقال من حالة إلى أخرى: من عدم الجمال إلى الجمال. وهذا التحول على المستوى الداخلي يصاحبه تحول على المستوى الخارجي يتمثل في الأفعال التي تدل على الحركة حتى ولو كانت حركة نفسية: "تفترض"، "تنط"، "تصوب"، "تصحو"، "تمشي"، "تؤجل"، "تقتصد"، "تبتسم".

وهذا الأمر يجعلنا ننظر لعملية إنتاج المعنى في النص - أي نص - على أنها عملية تراكمية لا تسير في اتجاه خطي للأمام فقط، بل تسير في الاتجاهين: حركة خطية للأمام تجعل كل عنصر من عناصر النص يساهم في إثراء فهمنا للعناصر اللاحقة؛ والمقصود بالعناصر هنا كل مكونات النص من مفردات وتراكيب ومقطوعات أو فقرات أو مشاهد والخريطة العامة للنص ككل وأساليب الخطاب

(وهي أساليب تتعلق بالصوت أو الراوي من ناحية ومدى اقترابه أو ابتعاده عن النص، أي درجات توحيده مع الخطاب الأدبي الذي يقدمه وكذلك درجات انفصاله؛ كما تشمل أساليب الخطاب درجة التحولات الدلالية والسياقية والتأثيرية التي تسعى لتوجيه القارئ نحو اتجاه معين، أو تغيير زاوية رؤيته للنص من خلال إضافة عناصر جديدة له قد تصحّ تصورات أولية تولدت لديه أثناء التفاعل مع جزء سابق من أجزاء النص، أو إضافة أبعاد جديدة لهذه التصورات، أو السعي المتعمد من النص ومنتجه لتوليد رؤية تعددية لدى القارئ، وزعزعة اليقين الذي قد يتولد لدى بعض القراء بأن هناك تفسيراً وحيداً صحيحاً للنص، أو أن النص له ظاهر فقط وما إلى ذلك.

أما الحركة الثانية لعملية إنتاج المعنى في النص فهي حركة ارتجاعية أو مرتدة، أي أن العناصر اللاحقة في النص تساعدنا على النظر إلى ما سبقها نظرة جديدة أو نظرات متعددة على ضوء ما كشفته لنا هذه العناصر اللاحقة.

وبالإضافة إلى هاتين الحركتين، هناك حركة رادارية أو بانورامية تتحرك في كل اتجاهات النص لتقارن بين تركيبين هنا أو هناك، كما في التوازي التركيبي على سبيل المثال، أو تقيس مدى التغير في نوعية الأفعال أو الأسماء المستخدمة في النص: لماذا استخدم الشاعر في موضع ما أفعالا تدل على الحركة في حين أنه يستخدم في موضع آخر أفعالا تدل على السكون؟ لماذا استخدم هنا أفعالا تصف الحركة المادية في المكان أو التصرفات المادية للإنسان في حين أنه يستخدم في موضع آخر أفعالا تصف الجوانب النفسية أو الروحية مثلا، أو تصف الانفعالات البشرية وما يعترىها من تحول؟ لماذا يخلو هذا المقطع على سبيل المثال من الأفعال في حين أن مقطعا آخر ترد فيه الأفعال بكثرة؟ وما إلى ذلك من أسئلة وجوانب أخرى لم نتطرق إليها تتعلق بشتى آليات إنتاج المعنى في النص الأدبي والفني.

وهناك آلية أخرى من آليات إنتاج المعنى يثيرها أمامنا هذا النص وهي مشروعية القراءة بأثر رجعي. وتتفرع هذه الآلية أمامي الآن إلى أربعة أفرع على الأقل:

القراءة بأثر رجعي على مستوى النص الواحد، وتعرضنا لها أعلاه عند الحديث عن العلاقة بين "ولست جميلا" و"كأن أصبحت/ جميلا"، وهي علاقة تجعلنا نعيد النظر في معنى الجمال الوارد في السطر السابق على ضوء معنى الجمال الذي ولّده لدينا السطر اللاحق والسطور السابقة عليه [فلم يعد الجمال الذي ورد في السطر السابق جمالا شكليا، بل صار جمالا سياسيا في المقام الأول ينبع من المشاركة السياسية الإيجابية، وبالتالي المساهمة في الثورة والفرح بها، وجمالا شعريا من خلال إحداث التناغم بين القرية والمدينة في المقام الثاني]، وهو الأمر الذي يلفت انتباهنا إلى أهمية السياق النصي، كما يلفت انتباهنا إلى تعدد طبقات أو مستويات هذا السياق. وأظن أن تحليلنا أعلاه يثبت فعالية القراءة بأثر رجعي على مستوى النص الواحد.

أما الفرع الثاني من القراءة بأثر رجعي ودورها في إنتاج المعنى الأدبي فتتمثل بالنسبة للمجموعات القصصية والدواوين الشعرية ومجموعة المسرحيات القصيرة أو الطويلة المنشورة في كتاب واحد - تتمثل في قراءة نص

سابق في الكتاب على ضوء المعطيات التي ولدتها آليات إنتاج المعنى في نص لاحق عليه، كأن نقرأ "شمالية/ربما راودتها بلاد الجنوب" أو "ضفرت الطمي بالوجع القاهري" في قصيدة "خديجة" على ضوء ما توصلنا إليه قراءة قصيدة "إجابة" والعلاقة بين سوهاج بوصفها رمزا ولو جزئيا للطي والجنوب والهامش وحميمية الكنائس، والقاهرة بوصفها رمزا للسكون والوجع والمركزية والجفاء. وأظن أن هذا النوع من القراءة مشروع أيضا لأن المنتج النهائي المتمثل في الكتاب يتحدد هويته من خلال علاقة أجزائه ببعضها البعض كما أن دلالاته الكلية أكبر من مجرد مجموع الأجزاء، كما أننا نفترض نوعا من القصيدة⁷⁵

⁷⁵ يرى أمبرتو إيكو Umberto Eco أن هناك تفاعلا عسيرا بين كفاءة القارئ أي معرفة هذا القارئ بالعالم وبين الكفاءة التي يفترضها النص لكي تتم قراءته قراءة مناسبة، كما يرى أن النص تمكن قراءته وفق أطر ثقافية مختلفة أو وفقا لغايات شخصية، وأثناء هذا التفاعل بين معرفة القارئ بالعالم من حوله والمعرفة التي ينسبها هذا القارئ إلى المؤلف، لا يمكن الحديث عن قصيدة المؤلف الإنسان، بل عن قصيدة النص ذاته أو قصيدة المؤلف النموذجي الذي يمكن التعرف على ملامحه من خلال الإستراتيجية النصية ذاتها وليس بالإشارة إلى الشخص الذي كتب النص ("بين المؤلف والنص" Between Author and Text، ص 68-69 <http://www.mediafire.com/?kwpqkjk7brjzbw1>). وحول التجليات المختلفة لمفهوم المقاصد في الخطاب بوجه عام، انظر يونس فضيلة، "مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب (تناول تداولي للخطاب الثوري)". الخطاب، دورية علمية محكمة، العدد السادس (جانفي 2010)، ص 283-291 <http://www.mediafire.com/?ssomsw0oq5ca0oz>؛ وتعرف الدكتور عزة شبل القصيدة بأنها "قصد منتج النص من أية تشكيلة لغوية أن تكون قصدا مسبوکا محبوبا. وفي معنى أوسع تشير القصيدة إلى جميع الطرق التي يتخذها منتج النص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها" (علم لغة النص، ص 28 <http://www.mediafire.com/?0cvuzbo2vvgwd7p28>)؛ وفي علم لغة النص بوجه عام تعتبر القصيدة بوجه عام أحد الشروط الأساسية لتحقيق مفهوم النصية، أي يعني أيضا نية المؤلف وتعده أن يقدم النص للقارئ بصفته نصا، ويقابله من الجهة الأخرى "المقبولية"، أي أن يقبله القارئ على هذه الصفة. والقصيدة التي نعنيها في هذا السياق يمكننا أن نطلق عليها القصيدة التصميمية أو الإخراجية وتتعلق بتقسيم وتوزيع النصوص داخل الكتاب ككل والدرجات الواعية أو غير الواعية التي تتفاعل بها النصوص التي يشتمل عليها الكتاب ببعضها البعض.

intentionality أو النية الواعية في النشر، خاصة في عالمنا العربي الذي لا تواكب فيه حركة النشر حركة الإبداع، وبالتالي تتراكم نصوص كثيرة لدى المبدع لا تُنشر ساعة كتابتها، الأمر الذي يدفع الكاتب عندما يقرر النشر على حسابه الخاص أو "يصادقه" شخص في دار نشر حكومية أو "يستغله" ناشر خاص أو يجد دار نشر إلكترونية ينشر فيها كتابه إلى أن ينتقي من نصوصه ما يتناسب مع بعضه البعض ويستحق أن يكون ابنا شرعيا لعنوان الكتاب، أو رافدا من روافد تشكيل الرؤية الإجمالية التي ينطوي عليها الكتاب بكل ما فيه من نصوص، مما تتضمنه الرؤية الإخراجية، التي تحدثنا عنها سابقا في معرض حديثنا عن تواريخ كتابة النص، من تعديل كبير أو صغير في النصوص لكي ينشئ علاقة أو علاقات بين هذه النصوص قد تكون علاقة توافق أو علاقة تعارض وما إلى ذلك من علاقات محتملة، وبحيث تشكّل هذه النصوص كُلا متكاملا في الكتاب المطبوع. وينطبق هذا بوجه خاص على القصة القصيرة والشعر والمسرحية التي يرى الناشرون أنها أنواع أدبية غير

مُربحة وبالتالي لا يقبل معظمهم أن ينشرها على حساب الدار. وحتى لو انتفت القصيدة من جانب المؤلف، فالنصوص متاحة أمام القارئ ليربط بينها كيفما يشاء بناء على معطيات النصوص ذاتها.

أما الفرع الثالث من القراءة بأثر رجعي، فيرتبط بقراءة نص من كتاب سابق للمؤلف على ضوء خبرة القارئ بنص لاحق للمؤلف ذاته، كأن نقرأ "لا ترغب في التبغ" و"لأن حاصرت القاهرة الكبرى/بالدخان" في قصيدة "إجابة" أعلاه على ضوء قراءتنا لقصيدة "أول أكتوبر" المنشورة في ديوان (مديح العالية: 2003):

تعرف أنك حضّرت الشبك المعقود،

رشوت

الحارس،

أطفأت الدّرج العاري،

زوّقت الحجرة،

واستدرجت ملائكة في دُخانٍ

التبغ،

تُحَوِّمُ

حول السقف المنقوش⁷⁶

فالدخان هنا يُعتبر في سياق قصيدة "أول أكتوبر"
وسيلة من وسائل التخيل التي تساعد الذات على أن ترسم أو
تشكّل زمنها الخاص الذي تتحقق فيه وتصل إلى درجة
الإشباع على مستوى الرؤية والواقع المتخيّل. ونقرأ في
قصيدة "حواف الهواء" في ديوان (مديح العالية) أيضا:

وكان جسمها العاري

له روائح المدائن الدخانية

شدّته من دمّوعه

كأنه يعود مرة أخرى

إلى

بداية الخطأ⁷⁷

⁷⁶ السماح عبد الله. مديح العالية. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003. ص 32-33.

⁷⁷ السماح عبد الله. مديح العالية. ص 45-46.

فالدخان هنا يرتبط بالقدرة على استعادة زمن التحقق والبدء من جديد. كما أن الدخان يُعتَبَر وسيلة من وسائل التشكيل والإبداع في التخيُّل حيث تستطيع الذات من خلاله أن ترسم العالم الذي تنشده أو الذي ضاع منها، وبالتالي تقوم من خلاله بالثورة على الواقع المرفوض وتغييره على مستوى التخيُّل المُعاش إلى واقع بديل تلجأ إليه الذات بوصفه حيلة تخيلية من حيل الدفاع عن النفس ومقاومة ضغوط الواقع المتأزم أو الواقع الذي يحاول أن يُقصي الذات ويحرمها من أساس وجودها، كما نرى في قصيدة "وشكّل أحبابه في الدخان" المشورة في ديوان (أحوال الحاكي: 2009):

أشعل تبغه

وتصدّر مائدة للحنين المصطفى

وشكّل أحبابه في الدخان

وقعدهم في الكراسي⁷⁸

⁷⁸ السماح عبد الله. أحوال الحاكي. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 27.

فعندما نستحضر هذه الدلالات والإيحاءات من ديواني (مديح العالية) و(أحوال الحاكي)، نستطيع أن ننظر نظرة ثرية إلى "لا ترغب في التبغ"، وكأن الشاعر يريد أن يقول لنا إن سبب ابتسامته وفرحه ليس افتراضيا، بل ينبعان من الواقع الذي غيَّره بالفعل وثار عليه بتصويب الطوب نحو الأجراس. ونستطيع أيضا أن نقرأ محاصرة "القاهرة الكبرى بالدخان" على أن الشاعر هيَّأ، من خلال ما قام به في القصيدة، القاهرة الكبرى بكل ما ترمز إليه حاليا لأن تستعيد زمنها الخاص الذي يشعر فيه كل شخص داخلها بالتحقق والإشباع والاكتمال، وهياها أيضا لأن تثور على تبلدها وسكونها وتمنُّعها على عشاقها ومرتابيها وتبدأ بداية جديدة.

أما الفرع الرابع من القراءة بأثر رجعي فهو قراءة نص سابق أو قديم على ضوء المتغيرات الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية، الخ، اللاحقة. وهو نوع القراءة الذي نقوم به في هذا الكتاب. فلقد انطلقت الدراسة الحالية في الأساس من تأمل ثورة يناير 2011 وما أعقبها من تغيرات في المجتمع المصري سواء أكانت هذه التغيرات تؤازر

الثورة أم تنقضُّ عليها أو تلتف عليها أو تركبها أو تستغلها لتحقيق مصالح حزبية أو شخصية أو فئوية وما إلى ذلك من مصالح. والملاحظ هنا أن هذا النوع من القراءة ليس مطلقاً، لأنه لا بد أن يكون النص الأدبي ذاته محل الدراسة يمتلك المفاتيح التي توجه تأويل الناقد نحو هذا النوع من القراءة، فلا يمكن مثلاً أن أطبق منهج ما بعد استعماري على رواية تتناول قصة حب عادية جداً، ولا يمكن أن أطبق أدوات التحليل النفسي على رواية اجتماعية أو سياسية مباشرة، وإن كانت النصوص متعددة الزوايا والطبقات بوجه عام تحتمل تأويلها على ضوء العديد من المناهج كأن أتناول رواية (قشتمر) لنجيب محفوظ أو رواية (مزرعة الحيوانات) لجورج أورويل من الزاوية التأويلية للعديد من المناهج النقدية نظراً لثراء هاتين الروايتين. وتأويلنا السياسي لقصائد خديجة للشاعر السماح عبد الله كان ممكناً لسبب بسيط وهو أن هذه القصائد تجسّد ثورة ما حتى لو لم يستخدم الشاعر ولا الأصوات في القصيدة لفظ الثورة.

تأتي نهاية قصيدة "إجابة" لتكمل سلسلة الأفعال السابقة التي تسير في اتجاه خطي يمثل فاعلية الذات وقدرتها على التحول من السكون الذي يفرضه حراس الطرقات إلى المشاركة الإيجابية في تغيير هذا السكون. فبعد كل ما قامت به الذات في القصيدة، ترى نفسها في نهاية القصيدة صالحة أو قادرة على أن "ترد/على أسئلة خديجة".

وتحيلنا هذه الأسئلة إلى السؤال المزدوج الذي ابتدأت به القصيدة: "هل تسترق الفرحة أم ترشو شفتيك؟" وربطُ الأسئلة بخديجة قد يجعلنا ننظر إلى هذا السؤال المزدوج على أنه مطروح على لسان خديجة. لكنه سؤال واحد، أو سؤالان على أكثر تقدير. فهل يعتبر الشاعرُ هذا السؤال يتضمن العديد من الأسئلة الضمنية الفرعية أم أن عنوان القصيدة ذاته - "إجابة" - يفترض أن قصيدة "خديجة" السابقة تطرح، بالرغم من بنيتها الخبرية الوصفية، العديد من الأسئلة على الذات نظرا لدخول هذه المرأة الرمز أو المرأة العليا في زمن الذات وما يترتب على هذا الدخول من التقاء بين زمنين غير متكافئين: خديجة بزمنها الأكبر الذي

يجمع بين الأزمنة والأماكن، وزمن الذات الشاعرة الخاص والمحدود؟

ويمكننا النظر إلى "أسئلة خديجة" على أنها مساءلات واستجابات أكثر من كونها أسئلة عادية. وربما تكون هذه المساءلات هي التي تدفع الذات لأن تقوم بمحاولة ناجحة إلى حد ما لزعزعة سكون الوضع الراهن، وتسجيل صوتها الخاص، وصرختها في وجه هذا السكون.

وعندما نضع في حسابنا نظرة خديجة "الوسيلة" والتوحيدية للأزمنة والأماكن، وسفرها الدائم في الزمان والمكان، والبصمة الخاصة التي ينبغي على المرء أن يتركها في زمانه ومكانه، يمكننا النظر إلى ما تفعله الذات في قصيدة "إجابة" على أنه محاولة منها لأن تترك بصمتها على زمانها الخاص ومكانها الخاص بأن توحد بين الأماكن (القاهرة/سوهاج) وبين الأزمنة (الليل/الصباح) وتدق أجراس الثورة.

الفصل الرابع: الالتفاف على الثورة

يستلهم السماح عبد الله على لسان الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" أسطورة العاشق الفنان كما ترد في أسطورة بجماليون: وهو نحّات يوناني كان يكره كل النساء لأنه لم يرَ في أي منهن الصورة التي يرتئها، فنحت تمثالا صبّ فيه المواصفات القياسية للمرأة من وجهة نظره، وسرعان ما فُتن بالتمثال، فدعا الإلهة أفروديت لأن تبث فيه الحياة، فاستجابت له، وتزوج بجماليون المرأة التي صنعها بنفسه في بعض الروايات⁷⁹. ومن المعالجات الحديثة لهذه الأسطورة مسرحية بجماليون⁸⁰ لجورج برنارد شو (1912) ومسرحية بجماليون⁸¹ لتوفيق الحكيم ومسرحية سيدتي الجميلة⁸² لفؤاد المهندس وشويكار وهي بدورها مُصوّرة عن مسرحية موسيقية بالاسم ذاته عُرضت لأول مرة على مسرح

⁷⁹ See Coleman, *The Dictionary of Mythology*, p. 853;

<http://www.mediafire.com/?lc73p7cgc0b7udc> Daly, *Greek and Roman Mythology*, p. 124;

<http://www.mediafire.com/?0zwvbrrrj106c79> Hansen, *Handbook of Classical Mythology*,

pp. 275-6 <http://www.mediafire.com/?lxje72exvbd6hu5>; Roman and Roman, *Encyclopedia*

of Greek & Roman Mythology, pp. 428 <http://www.mediafire.com/?l4pwwcov2kn7n99>.

⁸⁰ <http://www.mediafire.com/?9gr163z5j4k5cx9>

⁸¹ <http://www.mediafire.com/?7d2dyxxpdc77fiy> يمكنك قراءة المسرحية من هنا:

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=CVKiMeyW9LQ> يمكنك مشاهدة المسرحية من هنا:

برودواي بالولايات المتحدة الأمريكية في عام 1956. ويبدأ
السماح عبد الله قصيدته مخاطبا المرأة على لسان الصوت:

يا امرأة أقتلها في الصباح

وأخلقها في الليل

وأعشقها

في السمر الممتد⁸³

ونلاحظ هنا أن عملية الخلق أو التشكيل تلي عملية
القتل، كما أن القتل يرتبط بالصباح والخلق يرتبط بالليل. ومن
الملاحظ أيضا أن عمليتي القتل والخلق تتكرران يوميا. كما
أن هذا التعاقب للموت والحياة يذكرنا بأسطورة بينيلوب
زوجة أوديسيوس (أو عوليس كما يطلق عليه الرومان) في
الأوديسة، ونظرا لغياب زوجها منذ أن شارك في حرب
طروادة ولم تسمع عنه خبرا طوال 20 عاما، تقدم الخطاب
لها لتختار من بينهم عريسا. وكانت ترفضهم جميعا لولائها
وحبها لزوجها الغائب. ولم تجد سببا تبعد به هؤلاء الخطاب
عنها سوى أنها ادعت أنها ستقبل واحدا منهم بمجرد أن

⁸³ السَّماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 26.

تنتهي من غزل كفنٍ لَحْمِيهَا. وكانت تغزل بالنهار وتفك ما غزلته ليلا إلى أن عاد زوجها⁸⁴. كما تذكرنا هذه القصيدة أيضا بأغنية محمد منير "يا بنت ياللي"⁸⁵ التي يقول فيها: "يا بنت ياللي بتغزلي قفطانه/ غزل الصبح ليه ع الليل تحلي خيطانه/ يا غنوة خايفة تغني/ يا طيري اللي شارد مني/ ضيَّعتي الليالي والقمر مستنِّي/ ضيَّعتي الليالي تغزلي وتحلِّي". ولكن محمد منير هنا يخاطب "البنت" من منظور الخاطب أو بالأحرى من منظور من يريد أن يغتنم فرصة الحياة لأن الزمن يمر ولا ينتظر أحدا.

وإذا تأملنا بداية قصيدة "يا امرأة مني"، نجد أن الصوت المتكلم هنا - إذا افترضنا أن الصوت هنا هو نفسه المخاطب في قصيدة "إجابة"، ولكنه افتراض لا تثبته القصيدة ذاتها كما سنرى لاحقا في هذا الفصل - استمد من دخول "خديجة" في زمنه ومن سفرها المتواصل القدرة على

⁸⁴ See Coleman, *The Dictionary of Mythology*, pp. 771, 817

<http://www.mediafire.com/?lc73p7cgc0b7udc>; Daly, *Greek and Roman Mythology*, p. 113

<http://www.mediafire.com/?0zwvbrrrj106c79>; Hansen, *Handbook of Classical Mythology*,

pp. 246-7 <http://www.mediafire.com/?lxje72exvbd6hu5> ; Roman and Roman, *Encyclopedia*

of Greek & Roman Mythology, pp. 342, 390 <http://www.mediafire.com/?14pwwcov2kn7n99>.

⁸⁵ كلمات كوثر مصطفى. اليوم ممكن. 1995. يمكنك الاستماع إلى الأغنية من هنا:

<https://www.youtube.com/watch?v=kbYLZj0Wa9E>

الإبداع والخلق، والتحم بالصانع أو الخالق في الفلسفة اليونانية وما تلاها demiurge الذي يرمز للفنان والحرفي المبدع أو "الإله الصانع المادي" في مقابل "الإله الواحد المتسامي" عند أفلاطون⁸⁶. ولكن الصوت هنا يبدأ بالقتل ثم الخلق، وكأنه يريد أن يحطم النموذج القديم الذي لا يرتضيه ويُحل محله نمودجا جديدا يستطيع أن يجسّد الصورة التي يرتئها. ويمكننا أن نلاحظ هنا تناسبا ثقافيا بشكل أو بآخر مع التوجهات المرتبطة في مصر بالانفتاح الاقتصادي منذ سبعينات القرن العشرين وما صاحبها من نزعات استهلاكية كانت تتجلي في الثمانينات من القرن ذاته في الإعلانات التليفزيونية من قبيل "حطّم حمّامك القديم" وغيرها من الإعلانات والدعوات التي تغدّي النزعة الاستهلاكية؛ وكأن الشاعر ينتقد بشكل غير مباشر هذا الصوت/الفنان ومحاولته القضاء على أصالة خديجة وتحويلها إلى سلعة استهلاكية تُرضي رغبات الفنانين الجدد الذين يقاربون هنا طبقة

⁸⁶ عبد الوهاب المسيري. موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية. المجلد الخامس. باب: "الغنوصية: تاريخ"، ص 42. رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?uy65dljaxol85g4>

المستثمرين الجدد أو رجال الأعمال الجدد الذين قامت ثورة يناير 2011 للقضاء على أمثالهم.

كما أن بداية القصيدة تقيم تباينا بين الصباح والليل. والصبح هنا يفقد الكثير من الدلالات التي ارتبط بها في "حدوث الصبح" في قصيدة "إجابة"، ونزل إلى مرتبة الصباح، وبالتالي النهار وما يمثله من انكشاف وحياة جماعية وتلصص من قبل الآخرين، بل ومراقبتهم للصوت وعلاقته بهذه المرأة. أما الليل فما زال محتفظا بسماته ودلالاته التي ترتبط به في قصيدة "إجابة" وقصائد كثيرة أخرى للسماح عبد الله، فهو يمثل الخصوصية وقمة الوجد والتوحد بالمحبة والتحقق والاكتمال وما إلى ذلك. وتنسحب هذه الدلالات بالتبعية على الليل بوصفه وسيطا أو وقتا للخلق والإبداع.

لكن النظرة المتأنية إلى سياق القصيدة تعيدنا مرة أخرى إلى مشكلة الصوت في القصيدة ومدى تماثل أو تنافر

الصوت هنا مع الصوت في قصيدة "إجابة". ومن الأرجح أن التنافر هو القائم بين هذين الصوتين لعدة أسباب:

أولاً، يبدأ الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" بالقتل وتحطيم النموذج القديم تماماً، وهو ما يتنافى مع إستراتيجية الصوت في قصيدة "إجابة" حيث يقوم الصوت بدور الثائر من خلال الإنذار ودق الأجراس "لتصحو القاهرة".

ثانياً، يقوم الصوت في قصيدة "إجابة" تماشياً مع قصيدة "خديجة" ذاتها بالاستمرار في استخدام ضمير الغائب بالإشارة إلى خديجة وكأن خديجة هي الرؤية وهي النبوءة وهي روح الثورة ولا تتجسد في امرأة بعينها، وإنما هي قابلة للتجسد في صورٍ لا حصر لها أينما وجدت صوتاً قادراً على تمثل مبادئها، كما نجد في الذات المتحركة الفاعلة في قصيدة "إجابة"، في حين أن الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" يخاطب خديجة وفي الوقت ذاته يشير إليها بضمير الغائب، وبالتالي يحوّل الرمز العام إلى امرأة خاصة، امرأة بلا رؤية، امرأة لا بد أن تخضع للصورة التقليدية المترسبة في

ذهن هذا الصوت والمستمدة من الرؤية الاجتماعية التقليدية والشعرية الحداثية والتقليدية في آن.

ثالثاً، يخاطب الصوت في قصيدة "إجابة" ذاته على أنها آخر بالنسبة له، أو على الأقل ينشطر إلى ذاتين حتى يستطيع أن يرصد تحركات ذاته وهي تقوم بفعل إيجابي وتساهم بدور فعال في إشعال الثورة من خلال رؤية حقيقية لما تثور عليه، في حين أن الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" لديه صورة راسخة وتقليدية عن ذاته لا سبيل لانقسامها، وهي صورة مستمدة من الواقع الاجتماعي التقليدي للرجل الذي يرى في نفسه العالم بأسره وكل ما ومن في هذا العالم لابد وأن يدور في فلكه، كما أنها مستمدة من رؤية الشاعر الحداثي للعالم القائمة على الغربة المفتعلة والصور الشعرية التي تجعل العالم كله متفسخا وهو الوحيد القادر على أن يكون متماسكا ويقف على أرض صلبة.

رابعاً، يصوّر الصوت في قصيدة "إجابة" خديجة على أنها امرأة فاعلة ذات رؤية ثورية واضحة، في حين أن

الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" يصورها على أنها امرأة مفعول بها، امرأة سلبية لا يمكنها - من منظور الصوت - إلا أن تستجيب لنداء هذا الصوت لها بالمجيء إليه والتماهي في صورته عن نفسه.

خامسا، لا تظهر خديجة في قصيدة "إجابة" أو قصيدة "خديجة" في أي ضمير نحوي متصل أو منفصل يمكن أن يجمعها بالصوت أو الذات في القصيدة، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه من أن خديجة ذاتها هي الرؤية وهي النبوءة وأنها أكبر من الذات والصوت في القصيدتين، في حين أن الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" يستملك خديجة من خلال الضمائر المتصلة بالأفعال التي يقوم بها وكذلك من خلال حرف الجر "مني"، وبالتالي يجعلها مجرد عنصر خامل صغير في رؤيته الضيقة أصلا.

سادسا، يستخدم الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" ضمير المتكلم بالإشارة إلى نفسه وضمير الغائب بالإشارة إلى خديجة بالرغم من أنه يخاطبها علانية في القصيدة، وهما

أمران لا يقوم بهما الصوت في قصيدة "إجابة"، مما يوحي بأن هذا الصوت ليست له علاقة مباشرة أو غير مباشرة برؤية خديجة ونبوءتها، بل هو يتمسح بها ويركب موجتها للالتفاف على ثورتها في المقام الأول، وإظهار نفسه بمظهر من يتبنى ما تمثله في حين أن رؤيته واستخدامه للغة ووسائله الخطابية ينبئون بأنه أبعد ما يكون عنها.

كل هذه الأسباب تجعلنا ننظر إلى الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" على أنه صوت مهندس وسط القسم الذي يتخذ عنوان "قصائد إلى خديجة" من الديوان، وأن صوته مجرد صوت مضاد لها، على غرار الثورة المضادة، يرتدي رداء العاشق المتيم بخديجة كي يرجع ثورتها إلى درجة الصفر عندما تنضم إليه أو تعود إليه كما يطالبها في القصيدة؛ وهو صوت قام الشاعر بتسليط الضوء على رؤيته للعالم ولخديجة من خلال تقنية القناع لكي يفضحه ويكشف الآليات التي تقوم عليها هذه الرؤية الإقصائية. لكن خديجة - الرؤية والنبوءة - قادرة على النفاذ في حيثيات ومقومات هذا الصوت والانتباه إلى خطورته عليها وعلى ثورتها، وبالتالي لا تلتفت إلى

الأعيه ولا تنخدع بحيله، كما سنرى لاحقا في تحليلنا للقصيدة.

وإذا كانت المرأة في أسطورة بنيلوب وأغنية محمد منير تقوم بفعل الغزل والإبداع نهارا لتتنقض ما حاكته ونسجته بالليل، يقوم الصوت في القصيدة هنا بتبديل زمني الخلق والقتل، كما أن المرأة هنا تصير موضوعا للخلق وعدمه، في حين أن المرأة في الأسطورة والأغنية هي الذات الفاعلة التي تقوم بالإبداع. ونجد السماح عبد الله هنا يُرجع القضية إلى أصلها عند بجماليون ليصير الرجل هو الفنان الخالق، في حين أن المرأة ترتد إلى مجرد قطعة صلصال أو صخرة أو قطعة عاج يشكلها الفنان كما يشاء. وإذا أثبتنا الرموز التي ترمز إليها خديجة في القصيدتين السابقتين - "خديجة" و"إجابة" - بما تمثله من حركية وثورة وسفر متواصل وقدرة على توحيد الأماكن والأزمنة، يمكننا أن ندرك مدى ما يقوم به الفنان من التفاف على هذه الخديجة وثورتها، وبالتالي يمكننا أن نستشف مدى عبثية ما يقوم به من إفناء وخلق، لأن خديجة برمزياتها التي تحتل أوجها لا

حصر لها لا يمكن أن تنحصر في قطعة صلصال يشكلها الفنان كما يشاء؛ وحتى لو استطاع أن يشكلها، يمكننا أن نتنبأ بأنها ستتمرد على القالب الذي سيصبها فيه هذا الفنان، ولكنه لن يكون تمردا نحو "السوقية" كما تفعل "جالاتيا" في مسرحية بجماليون لجورج برنارد شو أو "صُدفة بعضشي" في مسرحية سيدتي الجميلة لفؤاد المهندس وشويكار، ولكنه سيكون تمردا على تقليص إمكانات الرمز الثري في شخصية أحادية الدلالة، كما سيكون تمردا على محاولة اختزال حريتها وانطلاقها وتقييدها في مكان واحد بدلا من السفر المتواصل.

وإذا عرفنا أن الأسطورة عند الإنسان البدائي أو الفطري "فن وفلسفة وعلم ودين [...]" في قالب قصص عن الخلق والحياة والموت والبعث⁸⁷، كما أنها "وجود وحياة ورؤية خاصة للعالم [...]" لأنها تمنح الإنسان الفطري علة

⁸⁷ شكري عياد. البطل في الأدب والأساطير. القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، 1998. ص 65.

للوجود وسببا للحياة⁸⁸، سندرك أن الصوت في القصيدة يقوم بعملية اختزال تعسفي ويقلّص رحابة أسطورة الخلق والتشكيل وربما المقاومة ليحصرها في رؤية ضيقة. خديجة كما ظهرت في القصيدة التي تحمل اسمها تُعتبر أسطورة في حد ذاتها قادرة على خلق سفر تكوين جديد يعيد تشكيل الخارطة بما فيها من مفاهيم تقليدية ويصبها في بوتقة ثورة على كل هذه المفاهيم. ونظرا لرؤية خديجة الفارقة والفائقة في آن، تحتل معظم مشاهد القصيدة ولا يظهر الصوت إلا في آخرها بوصفه مستقبلا لنبوءة خديجة. كما أن قصيدة "إجابة" تمثل أحد السيناريوهات الممكنة لتحقيق دعوة خديجة للثورة، وبالتالي يتصدّر المخاطبُ لوحة القصيدة بوصفه مستمدا إلهام ثورته من خديجة. ومن اللافت للنظر أن الشاعر يورد قصيدة "إجابة" بضمير المخاطب وكأن هذا المخاطب يمثل رمزا لأي إنسان يؤمن بما ترمز له خديجة ويلبي دعوتها للتغيير، وكأن هذا المخاطب أيضا هو أي

⁸⁸ جمال الجزيري. الإبداع والحضارة عند شكري عياد. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. ص 52.
<http://www.mediafire.com/?6bsg9pz2vvv60ih> وهذا رابط الطبعة الإلكترونية من الكتاب (2015):
<http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi>

قارئ يقرأ القصيدة وتناديه وتستجوبه وتدعوه للمساهمة في الثورة والبناء وعمل ما بإمكانه لإحداث هذه الثورة على أرض الواقع.

أما قصيدة "يا امرأة منّي" فتأتي في صيغة ضمير المتكلم الذي يخاطب خديجة. والأرجح أن المتكلم في القصيدة لا يمثل خديجة ولا ثورتها، وإنما هو مجرد صورة باهتة محرّفة لما تمثله، أو فلنقل إنه يدّعي بعض صفات خديجة لنفسه أو يحاول أن يظهر بصورتها ويدعوها لأن تلتحم به، ولا يمكنه أن يستوعب سبب إصرار خديجة على هجره والابتعاد عنه. فهو يبدأ عرض "مونولوجه" أو صوته المنفرد الذي يعزف على وتر مقطوع ويصوّر نفسه على أنه يكاد يقارب الأسطورة بزخمها وقدرتها على الخلق والتشكيل والإبداع، كما أنه يضيف ملمحا "حداثيا" أو ثوريا لأسطورته بأن يعكس عملية الخلق، فيبدأ بالقتل ثم الخلق ثم العشق والسمر. ولو تمت هذه العملية في سياق آخر أو من شخص آخر واقتصرت على القتل والخلق يمكننا أن نرى فيها روحا ثورية من منظور ما تبدأ بهدم نظام قديم ثم خلق

نظام جديد يتلاءم مع الروح الثورية الجديدة ورؤيتها للعالم، مع العلم بأن أي نظام جديد لا يمكنه أن يكون جديدا تماما، فهو بالأحرى يقضي على بعض العناصر السلبية في النظام القديم ويستنهض العناصر التي وأدها هذا النظام القديم ويضيف لها عناصر أخرى، كما في قوانين الوراثة عن الصفات السائدة والصفات المتنحية والتطور الطبيعي الذي يجعل المتنحية هنا سائدة هناك أو العكس، وكذلك الأمر حتى بالنسبة للشعر ذاته وما ذهب إليه الشكليون الروس وحديثهم عن السمات الأسلوبية والفنية السائدة والمتنحية أو الكامنة في النوع الأدبي، فكان العنصر الموسيقي الخارجي الواضح سمة سائدة أو مهيمنة على الشعر العربي القديم في حين أن هذا العنصر تراجع الآن إلى طور التنحي أو الكمون أو الظهور الخفي وحلت محله عناصر أخرى مثل كثافة الرؤية والاعتماد على حضور الصورة الشعرية بشكل ممتد في القصيدة تقوم عليه حياة القصيدة ذاتها والإعلاء من الجانب الذاتي والإيقاع النفسي وإبراز الوحدة الفنية وزيادة مستوى التأمل وما يصاحب ذلك من جانب فلسفي ونفسي لا تخطئه

العين في كم كبير من الشعر المعاصر، وكذلك بروز الطابع السياسي لدى العديد من الشعراء والتفاعل الشعري العميق مع الأحداث السياسية والاجتماعية والشخصية المعاصرة، وما إلى ذلك من سمات لم تكن تظهر بشكل بارز في الشعر العربي في فترات تاريخية وأدبية سابقة.

ولكن من الواضح أن الصوت في القصيدة "يقتل" الروح الثورية في خديجة ليعيد خلقها وفقا للصورة التقليدية المرتسمة للمرأة أو الوطن في خياله، بأن تصوير موضوعا للعشق الليلي أو جسدا قابلا للتسلية به على غرار مقولة "خليهم يتسلوا" الشهيرة، الأمر الذي يُعدُّ التفافا شعريا على القصيدتين السابقتين.

ومن زاوية أخرى، يمكننا النظر إلى القتل الذي يتم في الصبح والخلق الذي يتم في الليل على أنه التفاف على "محاولة حدوث الصبح" في قصيدة "إجابة"، وأنه عملية "غسيل أفكار"، على غرار غسيل الأموال، فهذا الصوت لا يقبل أن يخلق خديجة نهارا ربما لأنه عاجز عن تمثيل

أفكارها، أو لأنه يخشى إن رآها الناس انقلبوا عليه والتفوا حولها، أو لأنه يرى أنها "ناقصةً نهارٍ وريادةٍ" على وزن "ناقصات عقل ودين" الشهيرة، فيستكثر عليها أن تكون رائدة أو رمزا، ويحاول إرجاعها إلى سريره ليلا، لتتحول ثورة خديجة على يديه إلى مجرد عشق جسدي وسمير يحقق "التسلية" المشار إليها أعلاه، ويصير النهار خالصا لهذا الصوت بعد أن فرَّغه من خديجة بتصفيتها فكريا منه.

ومن زاوية ثالثة، يصاحب ذلك كله قيام الصوت بتفريغ خديجة من مضمونها، ويحولها من بادئة للفعل الثوري والتشكيلي إلى مجرد متلقية للفعل "الأبوي"، على غرار الأب الذي لا تجوز "إهانته" أو الثورة عليه أو مساءلة نظامه ورؤيته القمعية وما إلى ذلك. فبعد كل ما قامت به خديجة من ثورة وتشكيل واستشفاف للمستقبل وتحرر وحركة وقدرة على الخلق والولادة وتغيير الوضع الراهن، يريد الصوت في القصيدة أن يحوّل مسار هذه الفاعلية والحضور الذاتي والإرادة لتتقلب في النهاية إلى عكسها تماما: خمول وغياب ذات وسلبية وهي الأشياء ذاتها التي

ثارت عليها خديجة، وكأن الصوت يريد أن يُرجع الثورة إلى ما قبل نقطة الصفر.

ويستخدم الصوت وسيلة مغرية لتحقيق هذا الهدف: فهو يستخدم الصورة الشعرية التقليدية للمرأة بوصفها معشوقة ومحبوبة ليغريها بالرجوع إليه. وهذه الصورة لا يمكن قبولها في العصر الثوري الجديد، وإن كانت تستهوي بعض النساء اللاتي يُرضيهن أن يتخلين عن ذواتهن، أو على الأقل يعملن بذات منقوصة و"محدودة الإمكانيات". فالأدب ذاته جزء من الأشياء التي تمت الثورة عليها. وحتى على مستوى الشعر ذاته، فهناك شعراء معاصرون، كما يحدثنا الدكتور عبد الحكم العلامي، تمثلوا "المرأة باعتبارها عنصرا كيميائيا يسري في جسد القصيدة مسرى الدم في العروق، فيعمل على تنشيط قوى الفعل بها بعد أن ينصهر في مركب دلالي يختلط فيه الحسي بالمعنوي، والرمزي بالأسطوري والخيالي مما يعكس حالة من الثراء ربما لم تعهدها القصيدة العربية من

قبل⁸⁹. ويمكننا أن نجد في قصيدتي "خديجة" و"إجابة" السابقتين للسماح عبد الله مثالا حيا على هذه الرؤية للمرأة الفاعلة ذات الأبعاد الأسطورية والرمزية والخيالية، وخير مثال على ذلك الدور الذي لعبته المرأة في الثورتين المصريتين في عامي 1919 و2011.

فإذا كانت الثورة تعني أن يكون لأفراد الشعب إيجابية وفاعلية في تقرير مصيرهم، فلا بد أن تكون الشخصيات والرموز التي يحتفي بها الأدب لها القدر ذاته من الفاعلية والإيجابية، كما رأينا في شخصية خديجة في القصيدة التي تتخذ منها عنوانا لها وفي شخصية المخاطب في قصيدة "إجابة" حيث لا تترك ذات هذا المخاطب إلى السكون، بل تدق أجراس الإنذار وتعلن قيام الثورة ذاتها. وعلى هذا الضوء ننظر لقصيدة "يا امرأة مني" ونرى أن محاولات الصوت محاولات بائسة لا يمكنها أن "تغري" خديجة

⁸⁹ عبد الحكم العلامي. محمد إبراهيم أبو سنة: الخط والأثر. ص 91-92.

<http://www.mediafire.com/?lb178pt5z66ew4q>

بالسكون والسلبية والارتداد من "العقل الشكّاك" إلى العقل المُسلّم السلبي.

ويبدو أن الشاعر يدرك عبثية ما يفعله الصوت في القصيدة، فلا نجده يورد أي فعل يصوّر هذه المرأة التي لا يسميها، ولكننا نفهم أنها خديجة لورود قصيدتها ضمن القسم الخاص بـ "قصائد إلى خديجة" - لا يورد أي فعل يصورها على أنها لها فاعلية أو ذاتية أو صاحبة مبادرة. فكل الأفعال تجعلها في موضع المستقبلية السلبية لأفعال الصوت، أي أن الصوت يقوم بدور "الذات الفاعلة" في حين أن خديجة تقوم بدور "العاطل" الذي ينتكس إلى مجرد "حالة كمون"⁹⁰، فنجد أن الصوت هو الذي يَشْغَلُ وظيفة الفاعل النحوية والفعلية في معظم الأفعال، في حين أن خديجة تَشْغَلُ وظيفة المفعول به وعندما تشغل وظيفة الفاعل، نجد أن هذه الفاعلية نتيجة ثانوية من نتائج مشيئة الصوت وفاعليته.

⁹⁰ برونوين مائن وفليزيتاس رينجهام. معجم مصطلحات السيميوطيقا. ترجمة عابد خزندار. مراجعة محمد بربري. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008. ص 37.

ومن الواضح هنا أن "آليات تحقيق الغايات البلاغية والخطابية" التي يستخدمها الصوت للتأثير النفسي على خديجة لا تستطيع أن تحقق "الغايات والأهداف ends [المرجوة] - لماذا نتكلم، أو نتحاور، أو نكتب"⁹¹، ذلك لأن "اللغة بيتُ الفكر"⁹² والتبعية اللغوية التي يُكثر منها الصوت من خلال وضع خديجة في أكثر الأحيان في موضع التابع النحوي (المفعول به هنا) لاشك وأنه يؤثر سلباً على المخاطبة ويجعلها تبتعد عن ذلك الصوت الذي يريد أن يسجنها في أفعاله وتوجيهاته ورؤيته التي لا تعترف واقعياً بخديجة ورمزيتها بالرغم من أنه يعترف لفظياً أو قولياً بها، وكأنه يريد أن يعيدها إلى مرحلة ما قبل الثورة من خلال حصرها في صورة المحبوبة السلبية التي عليها أن تكون ممتنة له بتمجيده إياها في قصيدته، ويحصرها في صورة الوطن الخانع الذي لابد أن يكون ممتناً لهذا الصوت الذي يتباهى بأنه يقتل المرأة/الوطن في الصباح أمام الناس ولا

⁹¹ بهاء الدين محمد مزيد. تبسيط التداولية: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي. القاهرة: شمس للنشر والتوزيع، 2010. ص 22-23. <http://www.mediafire.com/?y64h4tthevvgdxn>

⁹² يسري مَقَم. الحريم اللغوي. بيروت: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، 2010. ص 20.

يعترف بها ولا يعترف بوجودها إلا في الليل بعيدا عن أعينهم. ويركز الصوت هنا على دوره بوصفه مانحا وواهباً:

يا امرأةً أُنحها من عمري سنوات الغربةِ

والفرقةِ

والفقدِ

أُنحها سنوات العشقِ

وسنوات التّوقِ

وسنوات الوجد⁹³

ومن الملاحظ هنا أن الصوت يبدأ "مِنْحَه" هذه بالأشياء السلبية: الغربة والفرقة والفقد، وهي الأشياء التي يحتفي بها معظم الشعراء الذين يحتكرون صفة الحداثة وكأن هناك حادثة واحدة، لا حوادث كثيرة. ويبدو أن الشاعر يعتمد البدء بهذه الأشياء لما لها من دلالة خاصة عند ربطها بنهاية القصيدة التي تشي بكل هذه الأشياء وتلقي بظلال السخرية والمفارقة على تساؤل الصوت عن السبب في أنه يتوحشها ولا يلقاها. كما أن "المنح" الإيجابية لا تشمل إلا شيئاً واحداً

⁹³ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 26-27.

إيجابيا حقا من ناحية اللقاء الذي يتوقعه الصوت، ألا وهو "العشق"، في حين أن الشئيين الآخرين - "التوق والوجد" - يمكننا أن نضمهما إلى المنح السلبية لأنهما أكثر التصاقا بالفرقة. وبالتالي إذا قمنا بعملية إحصائية بسيطة نجد أن المنح التي تسير في اتجاه عدم اللقاء خمس منح في مقابل منحة واحدة قد تحتل الوصال وقد لا تحتمله. ومن هنا يمكننا أن نبصر الحاجز النفسي المضاد للتوحد مع الصوت الذي يدفعنا الشاعر لأن نلتفت إليه على مستوى "علاقات التقارب والتباعد التي تصل أو تفصل بين المشاركين"⁹⁴ في الخطاب. وهذه العلاقات تضعنا أمام مفارقة لا تخطئها العين: فالصوت يفترض أن علاقته بخديجة علاقة تقارب، ولكن صياغته لخطابه والأساليب اللغوية والخطابية التي يستخدمها لإثبات هذا التقارب تسير سياقيا ودلاليا ولغويا في اتجاه التباعد لأن هذه الصياغة لا تستوعب روح خديجة ورموزها ورؤيتها المغايرة للواقع القديم.

⁹⁴ بهاء الدين محمد مزيد. تبسيط التداولية. ص 22. <http://www.mediafire.com/?y64h4tthevwgdxn>

وعلى المستوى الشعري البحث، لا يمكن لامرأة تحتفي بالظمي وتضفره بالوجع القاهري أن تبتهج بالشعر القائم على تفضيل "الغربة والفرقة والفقد"، فهي لم تقم بعملية التفسير أصلا إلا لتغيير رؤية العالم والحياة في الشعر العربي وتحويل مسارها من هذا الاغتراب الذي يتكئ في الأساس على رؤية منغلقة على ذاتها ولا ترى للحياة بهجة أو قيمة قابلة للدفاع عنها والتمسك بها، بل والوعي بكل مقومات هذه الحياة من سياسة وأدب واجتماع وما إلى ذلك.

كما أن الشاعر بصياغته هذه يهدف إلى أن يزيد المسافة بيننا وبين التعاطف مع الصوت ويجعلنا ننظر نظرة نقدية محايدة تجاهه، وأعني بالنظرة النقدية النظرة الناتجة عن تبني أسلوب التفكير النقدي والمقصود به هنا التفكير الذي "يعطيك الأدوات التي تمكّنك من أن تستعمل الارتياح والشك استعمالا بناء بحيث تستطيع أن تحلل ما يمثل أمامك. وهو يساعدك على أن تتخذ قرارات أفضل وذات أساس متين بخصوص ما إذا كان شيء ما من الأرجح أن يكون صادقا

أو فعّالاً أو سيُحدث الأثر المطلوب⁹⁵، أي أن نقوم باختصار بتشغيل عقلنا "الشكاك، الذي يود أن يفحص كل شيء" وتعطيل "العقل الذي يتقبل كل المعلومات بالتسليم"⁹⁶. وحتى لو استبعدنا الدلالات السلبية للشك والارتياح التي قد تتولد في ذهن قارئ هذه الدراسة وأحللنا محلها النظرة الفاحصة التي تمرر كل ما أمامها على فلتر العقل والقلب والتمحيص، يمكننا إدراك أن حجج الصوت في القصيدة لا يمكنها أن تُحدث الأثر المطلوب لأن هذا الصوت يعتبر خديجة مجرد شيء في عالمه هو وليس لها أية ذاتية أو فاعلية، كما أنه يتحدث عن نفسه ولا يخاطب خصوصيات شخصية خديجة ورمزيتها التي تتجاوز التملك والتقييد.

علاوة على ذلك، يقوم الصوت بمخالفة ما يُطلق عليه "مبدأ السماحة" principle of charity في النقاش أو بالأحرى الحجاج هنا. فوفقاً لهذا المبدأ، "إذا كان هدفنا أن

⁹⁵ Stella Cottrell. *Critical Thinking Skills: Developing Effective Analysis and Argument*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 2.

<http://www.mediafire.com/?04850p4w23o114e>

⁹⁶ سالمة الموشي. أيها النقصان من رآك: نساء تحت العرش. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.

ص 44.

نكتشف حقيقة قضية معينة، ينبغي علينا أن نعيد تشكيل الحجج بحيث تقدم الدرجة القصوى من الإقناع العقلاني للجمهور محل النظر⁹⁷. وإذا نظرنا إلى "الحجج" التي يقدمها الصوت هنا في محاولة منه للتأثير على خديجة، نجد أنها حجج لا تقدم "إقناعا عقلانيا" بقدر ما تعدّد ما فعله ومنحه وامتن به عليها.

وهذا التفكير النقدي الذي نستخدمه إزاء خطاب الصوت في القصيدة يخلق حاجزا على مستويين. يتمثل المستوى الأول كما أشرنا سابقا في العلاقة التي يولّدها هذا الخطاب ولو بصورة غير واعية بين المشاركين فيه وهما هنا الصوت وخديجة: فالعلاقة المنشودة من ناحية الصوت هي علاقة التقارب في حين أن البنية الضمنية للقصيدة تحوّل مسار هذه العلاقة نحو التباعد. ويمكننا أن نطلق على ذلك اسم المفارقة التأويلية، وهي مفارقة تتعلق هنا على الأقل بالخطاب الشعري ككل، وتدل على التناقض أو التباين بين

⁹⁷ Tracy Bowell and Gary Kemp. *Critical Thinking: A Concise Guide*. London and New York: Routledge, 2002. P. 268. <http://www.mediafire.com/?qie148lnn4bge53>

الرسالة القصدية التي يقصدها مرسل الخطاب، أي الصوت هنا، وبين الرسالة الفعلية التي يستقبلها متلقي الخطاب، وهو هنا خديجة أولا ثم القارئ ثانيا. وهذا المفهوم يجعلنا نعيد النظر في مفهوم القصدية ذاته، فكما رأينا من قبل، تتعلق القصدية في المقام الأول بمنتج النص، سواء أكان هذا المنتج يتمثل في المؤلف الفعلي أم المؤلف النموذجي الذي يُعتبر عنصرا من عناصر النص ويوجد داخل النص بخلاف المؤلف الفعلي.

كما أن هناك قصدية تتعلق بوحدة تركيبية صغرى داخل النص وترتبط بأحد المشاركين في الخطاب الأدبي، كالقصد من وراء جملة معينة أو قول معين أثناء الحوار داخل النص، أو حتى عندما يكون النص عبارة عن صوت واحد، وتعني القصدية هنا المعنى المقصود لجملة أو عبارة معينة، وما إلى ذلك مما تدرسه التداولية أو علم المقاصد؛ وهذه القصدية تلعب على وتر التفاوت بين معنى الجملة اللغوية sentence meaning خارج السياق والمعنى الذي يقصده المتكلم speaker meaning وما قد يوظفه المتكلم

من تلاعب بالسياق والإشارات الثقافية والتاريخية وكل ما يمكن أن يقع ضمن استراتيجيات استعمال التناس.

وهناك قصدية أخرى، وهي أن النص - كما أسلفنا - يقدمه المؤلف بشكل مقصود على أنه نص (ينتمي لنوع معين) لابد أن يتلقاه القارئ على هذه الصفة، وإلا فشل النص في تحقيق طبيعته النصية، كما يثبت ذلك علم اللغة النصي أو اللسانيات النصية أو علم النص أو علم لغة النص، حسب الترجمات المتنوعة للمصطلح الإنجليزي text linguistics. ويمكننا أن نطلق على هذه القصدية الأخيرة اسم القصدية الشكلية أو القصدية النوعية أو القصدية الوجودية، لأن النص قد ينتفي وجوده العام ووجوده النوعي إذا انتفت عنه هذه القصدية. وأطلقنا عليها هذه التسمية تمييزاً لها عن القصدية الدلالية التي تتعلق بدلالة الخطاب الأدبي، وليست بشكله.

أما القصدية التي تتعلق بالمفارقة التأويلية هنا فهي قصدية تبدو لنا من خلال تناولنا النقدي لقصيدة "يا امرأة

مني" ناتجةً في المقام الأول عن الانفصال بين المؤلف الفعلي أو النموذجي من جهة والصوت الذي يتخذه هذا المؤلف قناعاً ليتوغل من خلاله في تقديم رؤية هذا الصوت للعالم من حوله أو لقضية معينة في سياق معين من جهة أخرى. ولا تخفى علينا هنا دلالة السياق في ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيعة) وورود قصيدة "يا امرأة مني" تحت عنوان أكبر وهو "قصائد إلى خديجة". ويمكننا أن نطلق على هذه القصيدة الشكلية وما تثيره من مفارقة تأويلية اسم "قصيدة القناع" في مقابل قصيدة المؤلف النموذجي أو الفعلي.

أما المستوى الثاني من مستويات الحاجز الذي يعيق التوحد في التلقي النصي فيتمثل في العلاقة التي تنشأ بين قارئ القصيدة والصوت المائل فيها، وهي علاقة يتبناها الشاعر ضمناً دون أن يتدخل مباشرة في حيثيات الخطاب الذي يوجهه الصوت لخديجة بضمير المتكلم. وتسير هذه العلاقة أيضاً في اتجاه التباعد الوجداني بين القارئ والصوت وبالتالي يتلاشى احتمال توحد القارئ مع هذا الصوت.

وعندما نتأمل الضمائر التي يستخدمها الصوت للإشارة إلى خديجة في بداية القصيدة نجد أنها ضمائر غائب، بالرغم من أنه يخاطبها مباشرة ويُفترض أن تكون هذه الضمائر ضمائر مخاطب: أقتلها، أخلقها، أعشقها، أمنحها، وكلها أفعال على وزن "أفعل" وكأن الصوت يريد أن ينقل الفعل والفاعلية من خديجة إلى نفسه ويحولها هي إلى مجرد شخص غائب ينحصر في ضمائر لا تشي بالحضور. وبالرغم من أن استخدام ضمائر المخاطب هنا لن يغير كثيرا من حجج الصوت ولا مقومات خطابه، كان بإمكانها على الأقل أن تجعل خديجة تحس بأنها لها حضور ما في هذا الخطاب حتى ولو كان حضورا نحويا خالصا، فالتحو على الأقل جزء من اللغة واللغة كما يراها البعض أساس التفكير أو أدواته الأساسية. وبالتالي يُقصي هذا الخطاب احتمالات نجاحه منذ البداية لأنه أقصى خديجة من حضورها فيه، وكيف له أن ينجح في التأثير عليها وهو لا يراها موجودة أصلا ويصر على تغييبها نحويا وبالتالي فكريا؟

ويواصل الصوت استخدام ضمائر الغائب، ولكنه يعدّل
في صيغة الأفعال التي يستخدمها:

أَتَجَمَّلُهَا

حين يكون الزمنُ قُبِيحًا

وأبدّله في عينيها

أخلقه حلوا

ومليحًا⁹⁸

فإذا تأملنا صيغة الفعل "أَتَجَمَّلُهَا"، نجد أنه على وزن
"أَتَفَعَّلَ" وهي صيغة تدل على لزوم الفعل كما تدل على
التصنُّع وعلى أن ما يقوم به المرء شيء نابع منه أو خاص
به أو بأسلوبه في الكلام أو التصرف وما إلى ذلك. أي أنه
يدل هنا على أن الصوت هو الذي يجعل نفسه جميلا ويجعل
خديجة جميلة وليس لخديجة أية علاقة بهذا الجمال غير
الطبيعي. ويبدو أنه يقصد "أستجملها"، أي أراها جميلة وهي
غير ذلك؛ وفي كلتا الحالتين، يُعتبر الصوتُ صاحبَ المبادرة
والفعل ولا شأن لخديجة بما يقوم به. ففي الصيغة التي يُثبتها،

⁹⁸ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 27-28

نجد أن خديجة مقحمة على الفعل؛ وفي صيغة "أستجملها"، تبدو خديجة غير جميلة والصوت هو الذي يُكسبها الجمال. وفي كلتا الحالتين، يخطئ الصوت في اختيار ألفاظ الإستراتيجية التي يمكنه من خلالها أن يستميل خديجة إليه. فيبدو أنه لا يرى فرقا بين قبح الزمن وخديجة وبالتالي يحاول أن يضيف عليها قدرا من الجمال لا ينبع من داخلها. ولو كان يريد حقا أن يؤثر بالإيجاب على خديجة أو يمتدحها أو يُثبت لها فاعلية نابعة منها لكان قال مثلا: "تُجَمِّلني حين يكون الزمنُ قبيحا" أو "تُجَمِّل دنياي حين يكون الزمن قبيحا".

كما أن الفعل "أبدّله" يدل على أن الزمن في عينيها قبيح فعلا، وهذا القبح يمتد بالضرورة أو بالتبعية ليلقي بآثاره على خديجة. ويجيء السطران اللاحقان "أخلقه حلوا/ ومليحا" بلا فاعلية أو تأثير لأنهما تكرر لا لزوم له، كما أنه لا يوجد فرق بين "الحلاوة" و"المَلّاحة" عندما يكونان نقيضين للقبح. وأظن أن هذا الأسلوب من السمات الرئيسية التي تفضح محاولة الصوت الالتفاف على خديجة، لأنه لا

ينجح في استمالتها، بل على العكس تماما يساهم إسهاما كبيرا في إصرار خديجة على تمسُّكها بثورتها بالابتعاد عنه وتجنُّبه، لأنه كلما تمادى في الكلام أو مخاطبتها تكشف خواء جاذبيته وعجزه عن أن يكون ندًا لخديجة أو مستوعبًا لطاقتها الكبيرة وتجدها الدائم.

كما أن التكرار الذي لا لزم له والإضافة اللغوية التي لا تقدّم شيئا جديدا يجعلانا نبصر مدى ما يقوم به الصوت من تبديد للثروة اللغوية وإساءة استخدامه لهذه الثروة، وكأنه لا يتمثّل التوظيف اللغوي لكل مفردة في القصيدتين السابقتين وكأنه أيضا يدرك خواء حجته ولا يملك إلا الحضور الإعلامي المكثّف على شاشة القصيدة وصفحاتها ليموّه على حقيقته ويكذب الكذبة إلى أن يصدّقها الناس؛ وسنتكلم عن هذه النقطة المتمثلة في إساءة استخدام الثروة اللغوية لاحقا في هذه الدراسة ويمكننا من خلال دراستها أن ندين الصوت بالكسب اللغوي غير المشروع.

يستمر الصوت في استخدام بلاغته القديمة التي توحى
بأنه لا يستطيع أن يفهم أبسط المبادئ التي تمثلها خديجة أو
يستطيع التأثير عليها أو الوصول إلى عقلها:

يا امرأة يتوحشها قلبي

حين يكون القلب

وحيدا

مشتاقا

يتعشقها

لما يصبح عشاقا

وأقول:

تعالى فتجىء

أطلي فتطل

انتظريني تنتظر⁹⁹

وسواء اتفقنا أم اختلفنا على فصاحة الفعل "يتوحشها"
بهذا المعنى، سنقبل بدلالاته العامية المتمثلة في قمة الشوق
أو الافتقاد؛ والشوق هنا مثبت للقلب، وليس للصوت وكأن

⁹⁹ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 28-29.

الصوت يباعد بين نفسه وهذا الشوق. وحتى لو أثبتنا الشوق لصاحب القلب على سبيل المجاز المرسل أو الكناية أو أي شيء شئت، لن نجد مبررا للسطور التالية "حين يكون القلب/ وحيدا/ مشتاقا" إلا إضعاف المعنى وتضييق الظروف المواتية للشوق: فالسطر الأول يدل على "الوحشة" بوجه عام، في حين أن السطور الثلاثة التالية تضع شرطين متلازمين لها لا تتحقق إلا بهما، وهما الوحدة والاشتياق: فإذا كان هذا القلب وحيدا فقط، قد لا يشتاق إلى خديجة؛ فهذه الوحدة قد يبدها باللجوء إلى أشخاص آخرين كالأصدقاء أو امرأة أخرى. وإذا كان مشتاقا فقط ولا يشعر بالوحدة، نستشف ضمنا أنه يمكن أن "يطفى" هذا الاشتياق مع أخريات، كما نستشف من طريقة الصوت في التفكير وفي النظر إلى المرأة.

وهذا التضييق للمعنى الواسع للوحشة يدل على مدى غباء الصوت وعدم قدرته على أن يعبر عن شوقه وربما على عدم شوقه لخديجة أصلا، بل لجسدها، وخاصة عندما يكمل خطابه الذي يمكننا أن نستشف منه رغبة جسدية لا

أكثر. فإطناب الصوت وولعه بالبلاغة القديمة والحشو الشعري لتبرير وزن لا قيمة له يجعلان لغته تتقلب عليه وتفضحه: فعندما نتأمل صيغة الفعل "يتعشَّقها"، نجد أنه يتمثل تماما مع "اتجَمَّلها" من ناحية الدلالة والتركيب. ودلالته هنا تخرجه بعيدا عن "يعشق" الذي يتعدى إلى مفعول إلى "يتعشَّق" الذي قد يوحي - إذا سلمنا بسلامته اللغوية بهذا المعنى - بعشق الذات. كما أن إصرار الصوت على الالتزام بوزن معين يُخرج الفعل إلى معنى آخر يُضاف للدلالات الجسدية والرغبة الجنسية في القصيدة: فالتعشُّق يحيلنا إلى تعشيق قطع الخشب مثلا ببعضها البعض وما يرمز له من التقاء الأجساد.

ويكرر الصوت نفس الغباء الأسلوبي السابق من خلال اقتران هذا التعشيق بـ "لما يصبح عشَّاقا". وبالرغم من أن الشاعر لا يشكِّل كلمة "عشاقا" تشكيلا كاملا، لا يمكننا إلا أن نقرأها "عَشَّاقًا" على وزن "صَيَّادا" و"نَهَّابا" و"غَشَّاشا" وما إلى ذلك، ولا نقرأها "عُشَّاقًا". وهذه الصيغة توحى بافتعال العشق وتنظر للعشق على أنه حالة خارجية يمكن أن

يدخل فيها المرء متى شاء، وليس على أنه حالة وجدانية داخلية لا يتحكم فيها المرء من تلقاء ذاته. أي أن الصوت يقول لخديجة صراحة: "يا امرأة تلتحمين بجسدي عندما أمثل دور العاشق". وحتى هذا المعنى الفج والمهين لا يقوله، لأنه لا يُثبت لخديجة أي دور في العلاقة الجسدية: فهي لا تلتحم ولا تظهر كضمير فاعل حتى الآن، بل تنحصر في ضمير المفعول الغائب أو بالأحرى المُغَيَّب عن عمد، وكأنه يقول لها: "يا امرأة ألتحم بجسدها عندما أمثل أمامها أو فوقها دور العاشق".

ويؤكد الصوت هذا العشق الجسدي المصطنع باستخدام حرف العطف الواو بعد "عشاقا" وكأن ما سيلي هذا الحرف نتيجة منطقية لما قبله أو حدث مترتب عليه. ويؤطر الصوت كل ما يلي حرف العطف بالفعل "أقول" الذي لا يعني هنا مجرد القول، بل يتضمن "الأمر المباشر"، إذا جاز لنا أن نستعمل هذا المصطلح للدلالة على الأمر اللغوي بما فيه من طلب والأمر المباشر الذي يستبجح به رجال السياسة ما ليس لهم فيه حق، مما يعني إهدار حق الوطن والتعدي على حقوق

الأجيال الحالية والقادمة في مقدّرات وموارد هذا الوطن. كما أن هذا الأمر المباشر يدل في سياق القصيدة وربما خارجها على أن خديجة مجرد قطعة ديكور يحركها الصوت كما يشاء وبدون رؤية جمالية تُمتع القارئ.

ننتقل الآن إلى ترتيب ومغزى هذه الأوامر المباشرة. يبدأ الصوت سلسلة أوامره لخديجة بدعوتها أو أمرها بالمجيء. وهذا الطلب يجعلنا ننظر إلى الفاء على أنها فاء السببية وكأن مجيء خديجة ما هو إلا نتيجة مباشرة أو إذعانية للأمر المباشر المتمثل في "تعالى"، وكأنها ليست لها إرادة أو رغبة. وهذا ما يؤكد الأمر المباشر التالي: "أطلي فتطل". والفعل "أطلي" هنا يحتمل وجهين: "أطل على" أي "أشرف على" وأطل بمعنى "قرب". والوجه الأول احتمال بعيد لأن الإطلال يمثل أول ظهور في المكان وبالتالي من المفروض أنه يسبق الدعوة للمجيء أو الاقتراب. أما الاحتمال الثاني فيمثل دعوة الصوت لخديجة للاقتراب منه وهو الأرجح هنا. وهذه الدعوة أو الأمر توحى بما في صدر خديجة من هواجس نحو الصوت أو خوفها منه أو نفورها

منه، لأنها لا تريد أن تقترب منه من تلقاء نفسها وما جاءت نحوه إلا لخوفها منه في الأساس أو لقضائه على إرادتها؛ أو لأنها غير موجودة أصلا لأنها لا تعرف الخوف ولا انعدام الإرادة، وبالتالي يكشف هذا الترتيب للأفعال أن الصوت يدرك من داخله أن اتجاهه نحو خديجة ذاته مفتعل، وهي لا يمكنها أن تسمح لنفسها أن تقترب منه أصلا أو تتواصل معه، لأنه من أصحاب الرؤى الرجعية التي ثارت هي عليها أو عليهم.

ثم يجيء الفعل الثالث الذي يظهر فيه الصوت لأول مرة مفعولا به في القصيدة، ولكنه ليس من "الأفعال المادية" التي تدل على حدث أو عمل معين أو من الأفعال "الذهنية النفسية" التي تدل على شعور معين أو من الأفعال "السلوكية"¹⁰⁰ التي تدل على التعبير الخارجي عن هذا الشعور، وهي أفعال تدل على فاعلية الذات ومشاركتها الإيجابية عملا وشعورا فيما يحدث، ولكن الفعل الذي يستخدمه الصوت هنا "انتظريني" يمكننا أن نصنفه على أنه

¹⁰⁰ د. بهاء الدين محمد مزيد. تبسيط التداولية. ص 39. <http://www.mediafire.com/?y64h4tthevvgdxn>

فعل من أفعال "الحالة" التي تصف حالة معينة لا تحتاج إلى فاعلية أو ذاتية، فالانتظار هنا يقارب السكون، ولا يتقاطع مع الانتظار الفلسفي أو الفني الذي قد يمثل الترقب والتوقع والتطلع إلى حالة أفضل أو حتى الإرجاء والتعطيل، كما نجد في مسرحية (انتظار) لمحمد فكري¹⁰¹ حيث يمثل الانتظار، خاصة في مشهد المحاكمة، قمة العبث لأننا نكتشف أن القاضي أبكم ولذلك لا سبيل للرجوع إلى مبادئ "جمعية العلاقات الإنسانية" ويظل الجشع والاستغلال والانحراف على المبادئ بدون حساب ولكن كتابة المسرحية بالشكل العبثي يمثل في حد ذاته إدانة لهذا الوضع؛ أو مسرحية "اثنان آخرا في انتظار جودو" لسعيد حجاج¹⁰² حيث يمثل الانتظار محاولة للهروب من ضغوط الحياة المادية وعندما تتلاشى هذه الضغوط لا يصير لهذا الانتظار أدنى أهمية لأن الإنسان "إذا ما تملك احتياجاته الحقيقية التي يسعى من أجلها، لنسي كل ما كان يؤمن به من أفكار"¹⁰³ أو قصة

¹⁰¹ محمد فكري. انتظار. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

¹⁰² سعيد حجاج. ليلة غرس سوداء. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. ص 5-42.

¹⁰³ عصام أبو العلا. "هذه المسرحية". سعيد حجاج. ليلة غرس سوداء. ص 143.

("انتظار) لجمال الجزيري¹⁰⁴ حيث يمثل الانتظار نوعا من الانغلاق والأمل في حد ذاته ولا يجد البطل في النهاية أمامه سبيلا إلا بالخروج من مكان الانتظار المغلق حتى لو كانت نتيجة هذا الخروج اكتشافه لفضاعة الواقع؛ أو مسرحية "المحول" لنجاح عبد النور¹⁰⁵ حيث يمثل الانتظار الرجعية والتقاعس عن المشاركة في تصحيح الوضع السياسي والفلسفي المتدهور؛ أو مسرحية (غودو قادم) لشريف هزاع شريف¹⁰⁶ حيث يستغل المؤلف أسلوب مسرح العبث في انتقاد فكرة الانتظار ذاتها ولا يظهر غودو هذا بشخصه في المسرحية تماما وإنما يظهر بأفعاله في النهاية ليعرّي من ينتظرانه، بل ويغتصبهما جنسيا وإنسانيا؛ أو قصيدة "وتعيشين زمانك تنتظرين قدوم البدر" للسماح عبد الله¹⁰⁷ حيث يمثل الانتظار الغد والأمل المشرقين والرغبة في التخلص من انتكاس الحاضر؛ أو في مسرحية (أغنية إلى

¹⁰⁴ جمال الجزيري. بدايات قلق. ص 25-28. <http://www.mediafire.com/?nu6k7ti12h3zw7a> وصدرت القصة إلكترونيا في مجموعة "أولاد الحرام" (2015)، ص 24-29:

<http://www.mediafire.com/?fjs1bbc0ri51npl>

¹⁰⁵ نجاح عبد النور. مسافات في الظل: سبعة نصوص تجريبية. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. ص 91-106.

¹⁰⁶ شريف هزاع شريف. غودو قادم: تراجميديا من فصل واحد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

¹⁰⁷ السماح عبد الله. هواء طازج. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004. ص 161-165.

النهار) للسماح عبد الله¹⁰⁸ حيث يختلف انتظار الرجل للنهار عن انتظار المرأة له، فالرجل ينتظره لما سيجلبه معه من مأكّل وأشياء مادية يتطلع إليها، في حين أن المرأة تنتظره لأنها ستتمكن عندما يجيء من "تصعيد الروح"¹⁰⁹؛ أو قصيدة (متى يأتي الجيش العربي) للسماح عبد الله¹¹⁰ حيث يمثل الانتظار تقاعسا وتكاسلا يساعدان على استمرار التخاذل وتأييد الوضع الراهن؛ أو في قصيدة "بانتظار الملاك على الأرضة" للشاعر اليمني الراحل محمد حسين هيثم¹¹¹ حيث يمثل الانتظار إدانة على المستوى السياسي لمن يتركّون المواطن إلى أن يحفر قبره بيديه وإدانة على المستوى الإنساني لهؤلاء الموتى ذاتهم الذين يتركّون أنفسهم ليصلوا إلى كل هذا الموت ويكتفوا بقراءة الطالع وانتظار الملاك الذي يحدثهم هذا الطالع عنه؛ أو في قصيدة "في انتظار النهر" للسماح عبد الله¹¹² حيث يمثل الانتظار توهما

¹⁰⁸ السماح عبد الله. أغنية إلى النهار: مسرحية شعرية. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2008.

¹⁰⁹ جمال الجزيري. الحوار مع النص. ص 68. <http://www.mediafire.com/?ezzssa5h4fnrr45>. و صدر الكتاب في طبعة إلكترونية (2015): ص 101 <http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>

¹¹⁰ السماح عبد الله. متى يأتي الجيش العربي: قصيدة طويلة. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

¹¹¹ محمد حسين هيثم. على بعد ذنب. سلسلة المكتبة الشعرية. اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، 2007. ص 33-36.

¹¹² السماح عبد الله. قبو الثلاثين. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. ص 21-24.

وعبثية تنافي الواقع ولا تلتفت إليه، فالصوت أو الفنان يرى
النهر واقعا أمامه في حين أن أصوات الذين "لم يصدقوني"
ينتظرون نهرا لا يجيء إلا عندما "تقتل الطيور" و"تشتعل
النيران" ويأكل الذئب النعاج، دون أن يتلمسوا النهر
الموجود فيهم وبينهم.

وإذا كان الانتظار يعني "أن ينتظر الإنسان أمرا ما
يتمنى حدوثه في المستقبل القريب أو البعيد"¹¹³، فإن أمر
الصوت لخديجة في قصيدة "يا امرأة مني" للسماح عبد الله
لا يمثل لها أمرا تنتظر حدوثه، بل أمرا تخشاه. كما أن أمر
الانتظار في حد ذاته يُضاف إلى الأوامر المتخبطة التي
يصدرها الصوت بلا منطق. وعندما يأتي هذا الأمر بعد
الأمر بالإطلال مباشرة، يمكننا أن نلاحظ فيه نوعا من
التعذيب اللاهي أو العابث أو حتى تأجيلا لرغبة قد تكون
تولدت في جسد خديجة ويراهها الصوت "عييا" ولا بد أن
تنتظر خديجة حتى "يفرّغ" هو رغبته ثم تقف هي على ما

¹¹³ د. محمد عبد الله حسين. ظاهرة الانتظار في المسرح النثري في مصر حتى عام 1973. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. ص 7.

تبقى من رغبة أو ما لم يتبق. وهنا تتجلى استبدادية وسخرية الأمر الرابع من الأوامر التي يصدرها الصوت لخديجة ويضيفه الشاعر للقصيدة في الطبعة الجديدة التي كانت من المفترض أن تصدر في عام 2011 وكانت المسودة الأولى لهذه الدارسة ستنتشر مصاحبة لها: "توقي تشتاق"؛ وكأن الاشتياق يمكن أن يصدر بأمر مباشر ولا ينبع من داخل الشخص ورغبته الحقيقية في الالتقاء بالشيء أو الشخص المشتاق إليه. وربما يجعلنا هذا ننظر إلى فعل الاشتياق على أنه فعل مادي ورغبة جسدية، وهذا ما يؤكد إحياءات فعل الانتظار أعلاه، وكأن الصوت يقول لخديجة: "دبري أمورك بما تبقى من فتات على مائدة الجسد".

وتكمن المفارقة هنا في أن الصوت في القصيدة يقدم كل هذه الأفعال بأوامرها المباشرة بوصفها أشياء محببة لا بد أن تُرضي خديجة وتستميلها إليه. وحتى لو اعترفنا بالمنطق القديم للصوت وما يتضمنه من اتكاء على بلاغة تقليدية إطنابية، لا نجده يحقق أهم شرط من شروط هذه البلاغة، ألا وهو استمالة النفوس ومحاولة إقناعها والتأثير فيها. فالصوت

هنا لا يلعب على وتر الشخص الذي يخاطبه وصورة هذا الشخص الذهنية عن نفسه ورؤيته للعالم وقناعاته الذاتية، بل يلعب الصوت على وتر احتياجاته هو الشخصية ورؤيته الأنانية للعالم التي تعتبر كل ما فيه لا يوجد إلا لتلبية رغباته المنغلقة على ذاتها؛ أي أن هذا الصوت لا يقوم إلا بإرضاء صورته عن ذاته وليس إرضاء صورة خديجة عن ذاتها، وبالتالي فهو منفصل عن الواقع الموجود حوله ويحاول أن يلتفّ عليه سواء أكان يشعر بهذا الالتفاف أم لا، والأرجح أنه لا يشعر بالتفافه لأنه يصدّق الصورة التي رسمها لنفسه عن نفسه، فهو كالعديد من الشخصيات العامة الآن الذين نراهم في مجالس الحوارات الوطنية وعلى شاشات الفضائيات وصفحات الجرائد الورقية والإلكترونية يتحدثون عن الثورة كأنهم صانعوها في حين أن الثورة قامت على أمثالهم ممن يأكلون على كل الموائد ويتلونون بكل الألوان وتتحول الكلمات على ألسنتهم إلى عكسها وكأن تاريخهم وسجلاتهم ليست متاحة للناس في أرشيفات الجرائد أو مواقع التواصل

الاجتماعي كالفيسبوك أو مواقع التبادل البصري والصوتي كالليوتوب.

ولو كان هذا الصوت قد تدبّر القصيدتين السابقتين وما ترمز له خديجة أو على الأقل استوعب أي مستوى من مستويات هاتين القصيدتين، لكان غير في خطط خطابه وأساليب هذا الخطاب بحيث يستوعب ولو جزءا من شخصية خديجة الرحبة. لكنه يتعامل مع الواقع حوله وكأن شيئا لم يتغير وكأن خديجة هي نفس المرأة التقليدية التي رسم صورة لها في ذهنه تقوم على النمطية والتبعية والخنوع. وحتى عندما يخاطب هذه المرأة التقليدية التي توجد في ذهنه ولا تمتّ لواقع المرأة الجديدة الثورية في القصيدتين السابقتين، لا يعطيها أدنى قدر من الذاتية أو الفاعلية ولا يترك لها دورا تقوم به، فالأفعال التي تظهر فيها خديجة فاعلة - تجيء، تطل، تنتظر، تشتاق - تأتي تنفيذا لأمر لغوي مباشر وقسري ولا يعبر عن إرادة خديجة في المجيء والإطلال والانتظار والاشتياق، أي أنها أفعال تتلون بفاعلية مظهرية وهي فاعلية يتم نفيها في الواقع لأنها تعبر عن إرادة

مسلوبة ليس فيها أي مجال لتقرير المصير، فكلها تجيء
محصورة في إطار الفعل "أقول" وما يندرج تحته من أوامر
لغوية مباشرة.

ويبدو أن الصوت بدأ يدرك عبث تأثير خطابه على
نفس خديجة. ولذلك نجده يبدأ في تحويل إستراتيجية خطابه
قليلا وإن كان مازال يدور في إطار البلاغة القديمة:

أُتخِرُها من بين نساء الأرض

أحملها في ورقاتي

وحقائب سفري

حين الترحال

وحين الركض

أجعلها في السفر محطاتي

ومراسي

وعلى دفء مرافئها حين أحط

أحط¹¹⁴

¹¹⁴ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 29-30.

من الملاحظ هنا أن الصوت مازال على عادته اللغوية القديمة في "أُخَيَّرَها"، كما في "أُجَمِّلَها" و"يُتَعَشَّقُها" و"يُتَوَحَّشُها". وهذه الصيغ في مجملها توحى بنرجسية مطلقة من قبل الصوت. فالصوت هنا لم يستعمل مثلاً "أختارها" التي تدل على حرية الإرادة للفاعل ولا تشي بغياب الإرادة عن الشيء أو الشخص المختار؛ كما لم يستعمل "أختارها" على نساء الأرض" التي توحى بتفضيلها على كل نساء الأرض؛ ولكنه استعمل "أُخَيَّرَها" من بين نساء الأرض، وكأن كل هؤلاء النساء مجرد قفص فاكهة أو مجموعة من الأشياء التي ينتقي منها الصوت ما يحلو له دون الالتفات لإرادة من/ما يُخَيَّرُه. وبالرغم من الإيحاءات السلبية للفعل "أُخَيَّرَها" وما يرجحها من قبل من مادية طاغية واتجاه من جانب الصوت لأن يُشَيَّئ خديجة وينظر لها على أنها مجرد جماد¹¹⁵ ليست له إرادة ولا رغبة، يأتي هذا التشييء في مقابل التشخيص الذي استخدمه الصوت من قبل في

¹¹⁵ نستعمل كلمة "جماد" هنا من منظور شبه تقليدي أو شعبي، لأن الجماد، كما يخبرنا الفيزيائيون والكيميائيون والجيولوجيون وغيرهم من العلماء، مليء بالتفاعلات والتحركات والتغيرات وما إلى ذلك مما ينفي سكونه؛ كما أن الله عز وجل أخبرنا بإرادة الأحجار على سبيل المثال، كما في الآية: "وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء وإن منها لما يهبط من خشية الله" (البقرة، 74)، وأخبرنا كذلك بتسبيح مجمل الكائنات لله: "تسبح له السماوات السبع والأرض ومن فيهن وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم" (الإسراء، 44).

"يتوَحَّشها قلبي" وكأن كل جزء من جسده هو له ذاتية وصالحا لأن يكون شخصا أو ذاتا واعية في حد ذاته في حين أنه ينظر لخديجة ككل على أنها مجرد شيء؛ ومن هنا يمكننا النظر إلى الوسائل الشعرية التي يستخدمها الصوت من قبيل التشخيص والتشبيء على أنها تساهم بدورها في فضح آليات خطابه وبالتالي في ابتعاد خديجة عنه.

ويبدو أن الصوت ذاته غير واع بالإستراتيجيات التي يستخدمها لاستمالة خديجة، لأن هذه الإستراتيجيات صارت على ما يبدو جزءا أساسيا من شخصيته ولا يعي بها. وبالرغم من كل ذلك وتماشيا مع منطق الخطاب التقليدي الذي يستخدمه الصوت، سنعتبر هذا الجزء من القصيدة بداية تحوُّل في مسار خطاب الصوت لخديجة، على الأقل تحول قولِي وليس تحولا فعليا إلى أن نفحص الأسس التي يقوم عليها وطبيعة هذا التحول، بالرغم من أن المؤشرات السابقة في القصيدة لا يمكنها أن تنبئ عن أي نوع من التغير الجذري في موقف الصوت من خديجة واتجاهه الفكري والوجداني نحوها أو في موقفه السياسي من ناحية علاقات

القوى بينه وبينها، فهو حتى الآن ينظر إلى نفسه على أنه مصدر السلطة والإرادة، وينظر لخديجة على أنها مجرد تابعة له بلا سلطة ولا إرادة.

يعقد هذا الصوت مقارنة بين "نساء الأرض" وخديجة ويفضلها عليهن جميعا، ويمكن أن تصير هذه الحيلة الخطابية وسيلة لاستمالة خديجة إليه فعلا أو على الأقل لإرضاء غرورها الأنثوي. ولكن السطر التالي مباشرة يأتي ليؤكد الإحياءات المادية الكامنة في الفعل "أخَيَّرَها": فهو يستعمل الفعل "أحملها" الذي يشي بأنها لا تختلف شيئا عن الورقات وحقائب السفر التي يحملها فيها. ولو كان قال "تحملها ورقاتي" على سبيل المثال لجعلها حقيقة أو فكرة عالية تستحق التسجيل على الورق، ولكنه مازال متمسكا بأنه الفاعل الأوحد وكل مَنْ عداه يقع في نطاق المفاعيل أو الأشياء التي يمارس عليها فاعليته.

ويأتي السطر التالي ليؤكد بدوره هذا المعنى، فهو يحملها عندما يرتحل من مكان إلى مكان وكأنها زاده الذي يقتات

عليه في السفر، بما يوحي به هذا الزاد من أنه مادة قابلة للفناء والإفناء على يديه ولصالح بقائه هو ونموه. وإذا كانت خديجة رمزا لـ "السفر المتواصل" والحركة الدائمة في المكان، ما دلالة قيام الصوت بحملها في حقائب سفره؟ أظن أن هذا الحمل مجرد التفاف على حركة خديجة وتقليص لها، بل وتجميدها. ونجد في ذلك تجليا آخر لإثبات الصوت الإرادة لنفسه ونفيها عن خديجة: فبدلا من أن تكون هي رمزا للسفر، يصير هو المسافر الأبدي ويحوّلها هي إلى مجرد مادة ليس لها أن تسافر إلا في حقائبه.

ويؤكد الصوت على موضوع السفر من خلال مفردات كثيرة تدل عليه من قبيل "الترحال" و"السفر" و"محطاتي" و"مراسي" و"مرافئها"، لما يعلمه من عشق خديجة للسفر المتواصل. ولكن يبدو أن هذا التأكيد على السفر ذاته مجرد تَمَسُّح بخديجة وشخصيتها وما ترمز إليه، لأن خديجة تتخذ السفر فلسفة لها تقوم عليها رؤيتها للعالم من حولها، وبالتالي لا تقنع بالسكون في مكان معين أو محطة معينة. وإذا كان الصوت يستخدم مفردتين تدلان على السفر والحركة

(الترحال والسفر)، فإنه في المقابل يستخدم ثلاث مفردات تدل على تجميد هذه الحركة (محطاتي ومراسي ومرافئها). ويمكننا أن نستشف من السياق أنه لن يجدها في هذه المرافئ والمحطات والمراسي لكونها دائمة الحركة والحراك والتطور، ولكونها تتخذ المكان منطلقا للانتقال إلى مكان آخر والالتحام بروحه ولا تتخذه مقصدا في حد ذاته أو رمزا "للاستقرار" والسكون. كما أن هذا الصوت يصر على أنه هو الذي يجعلها محطاته وما شابه ذلك، فبيده الفعل وبيده تحديد هويتها وما يترتب على ذلك من تأطير لها وتحديد لإقامة جبرية يسيجها بها، وما تمثله هذه الإقامة الجبرية من تنميط لصورة خديجة وتشيينها وصبها في قالب ثابت لا يستطيع أن يقارب صورتها بأي حال من الأحوال ولا أن يلبي جزءا ولو قليلا من شروط بقائها وحياتها.

وإذا كانت "المحطات" ترمز للنقل عن طريق البر، فما الفرق بين "المرافئ" و"المراسي" عند الحديث عن السفر عن طريق البحر؟ لا أظن أن هناك فرقا إلا "الدفع" الذي يقرنه الصوت بالمرافئ؛ وهذا الدفع يقترن بدوره "بالحط".

وإذا كان الحط يقترن بالنزول والهبوط من علو إلى أسفل، يمكننا أن نلمح إحياءات جنسية تقليدية تُضاف إلى الإحياءات المادية والجسدية التي كان يتشبع بها ذهن الصوت أعلاه، خاصة وأن هذا الحط يقترن بـ "حين أخط/ أخط"، وليس هناك مبرر لهذا التكرار على ضوء ورود كلمة "مراسي" قبله إلا أن يضيف معنى جديداً أو يضيق معنى المراسي، وكأن هذه المراسي هي جسد خديجة ذاته.

ينتقل الصوت إلى مرحلة أخرى من خطابه لخديجة من خلال فكرة المقامرة:

وأقامر فيها بالأزمة الموت

وبالأزمة الجذب

وبالأزمة القحط

وأغني في عينيها كل أغاني¹¹⁶

وتكمن المشكلة اللغوية والنصية هنا في حرف الجر "فيها" الذي يوحي بأن خديجة مجرد مكان تتم فيه المقامرة لا أكثر

¹¹⁶ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 30.

ولا أقل. فلو قال الصوت: "أقامر عليها"، لصارت هي أهم قيمة في حياته؛ ولو قال "أقامر بها" لصارت مجرد شيء يمكن أن يخسره بسهولة. ولكن الصوت يُخرجها هنا من طرفي المقَامَر به والمُقَامَر عليه لتصير مجرد مكان لا يختلف عن غيره من الأماكن الأخرى التي تصلح لحدوث المقامرة فيها.

وتنتقل هذه المشكلة اللغوية إلى حرف الجر التالي، ألا وهو "الباء" الملتصقة "بالأزمة". ونلاحظ هنا أن كل الصفات الملتصقة بهذه الأزمنة صفات سلبية تتعلق بغريزة الموت التي يتحدث عنها علماء النفس في مقابل غريزة الحياة. كما أنه لا يوجد فرق يُذكر بين "الجذب" و"القحط"، وأظن أن الصوت لم يأتِ بهما هنا إلا لتأكيد قدرته على استعمال البلاغة القديمة الرنانة بموسيقى لا تضيف شيئاً جديداً للمعنى وكذلك ربط هذه الموسيقى برؤية العالم في الشعر الحداثي من خلال مفردات تنم عن انعدام الحياة والرؤية الأحادية الضيقة لثراء الحياة ذاتها. وهذه الصفات الثلاث الملتصقة بالأزمة ترجعنا إلى البنية الوصفية الثلاثية التي يؤكد عليها

الصوت في خطابه، كما رأينا أعلاه في "الغربة والفرقة والفقد" و"العشق والتوق والوجد"، وكأنه يوظف الأثر التأكيدى للمثل الشعبي "الثالثة ثابتة" أو الوله بالأعداد الفردية. وهذه التركيبية الثلاثية لها بُعد صوتي أيضا يتمثل في التجانس الصوتي بشكل أو بآخر بين "القحط" و"الفقد" و"الوجد"، وكأن هذه الأشياء الثلاثة بدلالاتها هي كل ما جالبه للصوت عشقه لخديجة.

كما أظن أنه إذا فاقت الألفاظ المعنى الذي تريد أن تعبر عنه، أصبحت فائضا لغويا وإسرافا لفظيا لا مبرر له ولا يؤدي ذلك إلا إلى إهدار الثروات اللغوية وتبديدها في غير موضعها، مما يمكننا أن نطلق عليه "الكسب اللغوي غير المشروع" أو "إساءة استعمال السلطة اللفظية" ويُعتبر ذلك بوجه أو بآخر امتدادا لما أطلقنا عليه أعلاه "الأمر اللغوي المباشر". فإذا كانت الكلمات "عملة التفكير"¹¹⁷ وكان "الاتصال بالآخرين مسألة حياة بالنسبة لكل من الفرد

¹¹⁷ فلوريان كولماس. اللغة والاقتصاد. ترجمة د. أحمد عوض. مراجعة عبد السلام رضوان. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000. ص 6. <http://www.mediafire.com/?9tr6v1bhig22w3x>

والنوع الإنساني¹¹⁸ "وكان "الإنتاج الأمثل يعني أيضا تقليل الجهد لأدنى حد، لأن إنتاج الأصوات من وجهة نظر نفسية هو عمل يستهلك طاقة¹¹⁹،" يمكننا القول بأن الصوت في القصيدة من خلال تكراره لإستراتيجيات خطابية لا يمكنها أن تحدث الأثر المطلوب يبدد الثروة اللغوية ويسيء استعمال سلطته اللغوية، لأنه يستعملها في الأساس لخطاب ذات إنسانية لا يمكنها التفاعل معه أو الاستجابة له لخلو هذا الخطاب من الآليات الداعمة للتلاقي ولعدم اهتمامه أساسا بالاقتراب من المخاطبة على ضوء معطياتها النفسية والرؤيوية والسياسية والشعرية الخاصة، فالأصل في الخطاب الاقتصاد وأن "يخضع لمقتضيات السوق الكلامي الذي يرفض طرح كل ثرواته اللغوية أو إمكاناته اللفظية على ساحة الخطاب، كي تظل للخطاب قيمته ولا يعافه العميل أو الزبون اللفظي"، والهدف من ذلك "تحقيق أكبر عائد خطابي ممكن بأقل ثروة لغوية ممكنة¹²⁰". ومسألة

¹¹⁸ فلوريان كولماس. اللغة والاقتصاد. ص 73. <http://www.mediafire.com/?9tr6vlbhig22w3x>

¹¹⁹ فلوريان كولماس. اللغة والاقتصاد. ص 276. <http://www.mediafire.com/?9tr6vlbhig22w3x>

¹²⁰ جمال الجزيري. "أنسنة السرد في (سر الأسرار)". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. ص 238.

الجهد الأقل تقترن بكل أنواع الإبداع أو العمل الإنساني الذي يسعى لتحقيق غاية محددة تساوي هذا الجهد، بل ويمكن أن تفوقه من خلال المكاسب المتعددة التي يتم تسخير هذا الجهد لتحقيقها في الوقت ذاته.

ولا يمكن لأحد أن ينكر على الصوت في العمل الأدبي أن يبذل جهدا أكبر إذا كانت هذه الزيادة في الجهد تهدف إلى تحقيق عائد خطابي أو حتى نفسي أكبر، كأن تُكثر شخصية مأزومة أو متوترة أو شخصية تهذي أو على وشك الانفجار من الكلام الذي يحقق لها تفريجا وتفرغا لطاقتها المكبوتة أو شحناتها النفسية التي تكاد تعصف بها، أو حتى تخلق سياقاً للكلام مع الذات في ظل غياب أشخاص حقيقيين يمكنها الكلام معهم، الأمر الذي يمكن هذه الذات من أن تحقق نفسها اجتماعيا وتواصلها لتبديد الإحساس بالوحدة أو الاغتراب أو حتى لمحاولة تجميع شتات الذات، كما نرى في قصيدة "وشكّل أحبابه في الدخان" للسماح عبد الله¹²¹ أو في

<http://www.mediafire.com/?2xwm6f6m78tsmb2> وستصدر هذه الدراسة في كتاب مستقل تزامنا مع صدور هذا الكتاب.

¹²¹ السماح عبد الله. أحوال الحاكي. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 26-28.

شخصية الدكتور علال في رواية (ضفاف الموت/موت المجنون) للروائي المغربي حميد المصباحي¹²². كما أن مسألة الجهد اللغوي لا ترتبط ارتباطا مباشرا بحجم الإنتاج اللغوي، بمعنى أن الجهد المبذول في كتابة نص أدبي لا يرتبط بالضرورة ارتباطا طرديا مع حجم هذا النص، فكثير من النصوص الشعرية والقصصية والمسرحية القصيرة (جدا) تتطلب مجهودا إبداعيا هائلا - قد لا يحس به القارئ، بل وربما ينبغي ألا يحس به هذا القارئ - حتى تتحقق للنص قدرته على التواصل مع القارئ وقدرته على تعدد مستويات المعنى وقدرته على التكتيف الثري الذي لا يقترن بالغموض الذي يحجب المعنى أو بالأحرى مستويات الدلالة، وكذلك الاحتفاظ بقدرته على أن يظل عفويا وقادرا على إحداث التأثير النفسي والوجداني في القارئ من خلال المفارقة أو الإدهاش أو الصدمة وما إلى ذلك من آليات أسلوبية.

والملاحظ هنا أن الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" يلعب على نفس الوتر الشعري واللغوي عدة مرات دون أن يقترن

¹²² حميد المصباحي. ضفاف الموت/موت المجنون. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2011.

ذلك التكرار بتحقيق فائدة خطابية [نسبة إلى الخطاب الشعري] أو يستطيع التأثير على خديجة. وعندما نتأمل الجهد اللغوي الكبير الذي يبذله هنا نجده يتقاطع مع عدة خطابات سابقة على خديجة وثورتها: فخديجة بقدرتها على الحركة المستمرة والسفر المتواصل إعمالاً بالمبدأ القرآني "سيروا في الأرض" لا يمكنها أن تُقصي أحداً ولا يمكنها أن تستعبد أحداً حتى ولو اتخذ هذا الاستعباد صورة الثناء والاصطفاء كما نجد في الثناء الاستعبادي الذي يثني به الصوت على خديجة؛ ويمكننا هنا إذا استعرنا لغة النزعة النسوية أن نقول إن الصوت يريد أن يُرجع خديجة إلى "قفص الحريم" مرة أخرى في حين أنها لا تعترف بالقفص أصلاً ولا ترى مبرراً لوجوده وبالتالي ثارت عليه.

وعلى مستوى الخطاب الشعري - على الأقل كما تأسس في القصيدتين السابقتين لغويا وأسلوبيا وما يتضمنه هذا الخطاب من قضايا تحررية وسياسية ولغوية وشعرية وجغرافية وتاريخية، الخ - لا يميل هذا الخطاب إلى حداثة زائفة ولا إلى غربة مفتعلة ولا إلى تفضيل معجم شعري سلبي ولا إلى

تكرار عقيم لا يولّد شيئاً جديداً. وحين يلجأ الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" إلى إعادة تفعيل أسس هذا الخطاب في قصيدته التي يخاطب بها خديجة، لا يمكننا أن نتوقع أي نجاح لهذا الخطاب.

وعلى مستوى المنطق الخطابي بوجه عام وما يتضمنه من حجاج وقدرة على الإقناع، لا يحاول الصوت في القصيدة أن يصل إلى منطقة وسطى أو أساس مشترك للحوار، بل يتمسك بمنطقه الشخصي وقناعاته الذاتية، ثم يحاول أن يصبّ خديجة في قالب هذا المنطق وهذه القناعات؛ وهو بذلك يستبعد خديجة من خطابه في الوقت ذاته الذي يدّعي أن يُثبتها فيه؛ فهي في نظره ليست ذاتاً بشرية لها القدرة على القبول والرفض، على الفهم والكلام، على السماع والنقد، على الحياة الخاصة والحياة المشتركة، الخ، وبالتالي هي التي عليها، وفقاً لهذا المنظور الإقصائي، أن تأتي إلى الصوت وتذوب فيه، لا أن يخطو الصوت خطوة واحدة على الطريق المؤدية إليها، وكأن خديجة بثورتها ما كانت إلا زوبعة في فئجان، وما إن تهدأ الزوبعة حتى تعود خديجة

راضخة مستسلمة مستكينة حسبما يراها الصوت وإن صرّح
بغير ذلك.

والغريب أن الصوت يُقرن ذلك كله في نهاية المقطع السابق
بالغناء الموجه نحو خديجة والدائر حولها. والأغرب أنني
عندما أقرأ هذا السطر الشعري الآن أتذكّر بصفتي قارئاً
للقصيدة (أو لا أتذكّر إلا) أغنية "القلوب" للمطربة أنغام
تقول فيها: "والغنا مبقاش بيسعد، لا اللي قايله ولا اللي
سامعه"¹²³ [الغناء لم يعد يُسعد أحداً، لا قائله ولا سامعه].
وبالرغم من أن أنغام في أغنياتها تتغنى بالنسمة التي بداخل
القلوب والتي يمكنها أن "تهزم أي ريح" وبالكلمة التي بداخل
القلوب والتي يمكنها أن "تحضن الزمن الجريح"، وتؤكد في
أغنياتها على ضرورة أن نسمع بعضنا البعض وألا يقتصر
كلامنا أو شكوانا على الهمس، وعلى ضرورة أن نلمس
جراحنا بأيدينا كي نداويها، وبالرغم من أنها تؤكد على أن
القريب يواصل الابتعاد وأن البعيد غارق في دمه، إلا أنها

¹²³ أنغام. أغنية القلوب". كلمات بهاء الدين محمد. ألبوم بتحب مين. إنتاج روتانا للصوتيات والمرئيات، 1997.

<https://www.youtube.com/watch?v=5n9plN2MWZI>

تصر على ضرورة الحلم، ولكنه ليس حلما يقوم على التمني، بل هو حلم بالحقيقة وتعلن أن هذه الحقيقة داخلها ولا بد من الوصول إليها، ثم تميّز في أغنياتها بين نوعين من الغناء: الحب الذي يُغنى والحب الذي يُعاش لأن الذي يغني يصف جنة يعيش فيها مع حبيبته، في حين أن الذي يستمع لهذا الغناء كان يتمنى أن يعيش في هذه الجنة لكنها لم تكن من نصيبه.

وإذا كان الصوت في هذه الأغنية لأنغام لا يكتفي بالغناء، بل يكشف طبيعة هذا النوع من الغناء وربما يرفضه في آن لأنه غناء يقوم على فكرة الجنة الناتجة عن الوصال، في حين أن نبرة الصوت في الأغنية الملحنة وكذلك في نص الأغنية المكتوب أقرب لأن يكون خارج هذه الجنة، بل وربما يرفض هذه الجنة مؤقتا إلى أن يتمكن من إظهار الحقيقة التي بداخله، وهي حقيقة يمثل الوصول إليها بالنسبة للصوت حلما متواصلا - إذا كان الصوت كذلك، فإنه يعترف بوجود نوع آخر من الغناء وهو غناء المستمع الذي لا يجد نفسه في الأغنية التي يستمع إليها. وإذا كان غناء المستمع حلما من نوع آخر، فإن الصوت في الأغنية يقرنه بالحلم الباحث عن

الحقيقة الداخلية، وربما كانت هذه النقطة بالذات هي التي قادتني إلى تذكر أغنية أنغام عند قراءة سطر "وأغني في عينيها كل أغاني" من القصيدة. وهي نقطة جعلنا ننظر إلى المخاطبة هنا على أنها لها أغنياتها الخاصة وهي أغنية تعزف لحن الحركة الدائمة والسعي المتقد وراء الحقيقة بالسفر والمزج بين المفاهيم التي قد يراها الآخرون متضادة كالشمال والجنوب والظمي والوجع والماضي والحاضر ولغة الاغتراب ولغة الألفة وسوهاج والقاهرة أو الريف والمدينة وما إلى ذلك من ثنائيات لا ترى خديجة فاصلا طبيعيا بينها ولا مبررا منطقيا للفصل بينها.

وإذا كان الصوت في القصيدة يتغنى بشقٍّ واحد من هذه الثنائيات كالوجع والاغتراب والسفر الساكن ولا يستطيع أن يتمثل رؤية خديجة المنفتحة على العالم بأسره، فلا يمكنه حتى أن يحقق نوعا واحدا من الغناء أو الوصول إلى الجنة المبتغاة بالوصال مع خديجة، لأن هذه الجنة من وجهة نظر خديجة تفتقد إلى مقومات وجودها، فهي لا تجد مكانا لها فيها وبالتالي حتى لو تواصلت مع الصوت أو حققت الوصال

الذي يبتغيه فالأرجح أنها ستثور عليها من أول لحظة لأنها جنة تقوم على المكوث والسكون و"الاستقرار" في حين أن جنة خديجة تقوم على السفر وإعادة تشكيل مفهوم الاستقرار ذاته. ويقودنا ذلك بدوره إلى أغنية أخرى يستحضرها في أذهاننا سياق القصيدة هنا وهي أغنية "ملعون أبوك يا سكوت"¹²⁴ التي تقول: "ملعون أبوك يا دُل لو كنت يوم الحل". فخديجة لا يمكن أن تتخلى عن كل مبادئها وما ترمز له من ثورة وإشراق وتطلع لمستقبل جديد وتعود إلى "قفص" ذلك الصوت الذي يبدد كل طاقته اللفظية في سبيل إرجاع وضع لا يمكن أن يعود.

وكل ذلك يجعلنا ننظر إلى الأغاني التي يتغنى بها الصوت على أنها أغاني تعزف لحنَ وصالٍ مع امرأة أخرى غير خديجة، امرأة يقتل إنسانيتها وذاتها ويخلقها في الليل جسدا شهيا له، بالرغم من أنها تأخذ من خديجة اسمها وشكلها؛ ولكنها لا تسعى لأن تقيم حوارا حقيقيا مع خديجة: أي حوار

¹²⁴ فرقة أنا مصري. "ملعون أبوك يا سكوت". كلمات: ياسر الليثي.

<http://www.youtube.com/watch?v=2bGUCqvlLoQ>

يستوعبها ويكون فيه الصوت في القصيدة كفؤا لأن يستوعب فلسفتها في الحياة والشعر.

باختصار، تتشابه أغاني الصوت مع قصيدته في أنها تحجم إمكانات خديجة وتحذف ملامحها التي تخرج على رؤية الصوت الضيقة للعالم والحياة من حوله، فبدلاً من أن يوسع الصوت من أفقه الضيق بحيث يتقاطع مع رحابة أفق خديجة وحركيتها المستمرة، يريد لها هي أن تضيق أفقها الواسع وتحدّ من حركيتها لتتحول في النهاية عندما تأتي إليه - حسب الخطة المنشودة من الخطاب في القصيدة - إلى مجرد سكون وشيء جامد من مكونات عالم الصوت.

من الواضح أن الشاعر يسعى بحرفية لأن يفصح إستراتيجيات خطاب الصوت ويجعلنا نلتفت إلى افتعاله وتهويماته، فالسماح عبد الله يشكل قافية وجناساً تاماً بين "أغاني" و"أمانيّ" في المقطع اللاحق، كما أنه يمد هذه القافية لتشمل كلمة "المنسيّ":

وأغني في عينيها كل أغاني

يا امرأة آخذها

لما آخذ من دنياي أمانِي

أرسمها في تذكاراتي

لما أتذكر في عمري المنسي¹²⁵

لا يستطيع هذا الصوت أن يغيّر آليات خطابه، فها هو
كالمعتاد يواصل استخدام ضمير الغائب عندما يخاطب
خديجة، كما أنه يقرن هذا الغياب هنا بالأخذ، وكأن خديجة
ما زالت من وجهة نظره الواعية أو غير الواعية شيئاً يأخذه،
ولا تخفى علينا هنا الدلالات السلبية للفعل "آخذها"، فهو
يدل، كما يقول معجم اللغة العربية المعاصرة¹²⁶ للدكتور
أحمد مختار عمر وآخرين، على "الحبس" كما في الآية
الكريمة "قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا
مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ"¹²⁷، أو على "القتل"
و"العقاب" و"التعذيب" كما في الآية "وَهَمَّتْ كُلُّ أُمَّةٍ

¹²⁵ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 30-31.

¹²⁶ أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل). معجم اللغة العربية المعاصرة. القاهرة: عالم الكتب، 2008. ص 68-69.

¹²⁷ القرآن الكريم. سورة يوسف: الآية 78.

برسولهم ليأخذوه وجادلوا بالباطل ليدحضوا به الحق فأخذتهم فكيف كان عقاب¹²⁸، أو على "الأسر" كما في الآية "فإذا انسلخ الأشهر الحرم فاقتلوا المشركين حيث وجدتموهم وخذوهم واحصروهم واقعدوا لهم كل مرصد¹²⁹"، أو على "العقاب" كما في الآية "وكذلك أخذ ربك إذا أخذ القرى وهي ظالمة إن أخذه أليم شديد¹³⁰"، أو على "الإهلاك" كما في الآية "فَأَمَلَيْتُ لِلْكَافِرِينَ ثُمَّ أَخَذْتُهُمْ فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ¹³¹". وكل هذه الدلالات تجتمع لتُضاف إلى تشييء خديجة المعتاد والنظر إليها على أنها شيء مادي يؤخذ لتوحي باقتران التشييء بسلب الحرية وربما سلب الحياة ذاتها، كما توحي بالمرارة والألم والعذاب مما قد تتعرض له خديجة في "محبس" الصوت إذا ما استجابت له.

وسواء أكان الصوت يقصد ذلك أم لا، يظل خطابه متاحا لخديجة أو غيرها ولها الحق في أن تفهمه بالطريقة المجردة من نيات الصوت أو نواياه الدلالية، خاصة وأن هذا الصوت

¹²⁸ القرآن الكريم. سورة غافر: الآية 5.

¹²⁹ القرآن الكريم. سورة التوبة: الآية 5.

¹³⁰ القرآن الكريم. سورة هود: الآية 102.

¹³¹ القرآن الكريم. سورة الحج: الآية 44.

يقدم خطابه في شكل قصيدة متاحة لأي أحد ومستقلة عن قائلها.

وُرجعنا ذلك مرة أخرى إلى المفارقة التأويلية التي تناولناها في موضع سابق وما تدل عليه من تباين بين قصدية الصوت لمعنى ما وفهم المخاطب والمتلقي على السواء لمعنى مخالف، ويمكننا أن نفسر ذلك بأن الصوت يكون مستغرقا في خطابه وموجودا داخل هذا الخطاب في آن، ومن ثمّ لا يستطيع أن يخرج منه ليتأمل آلياته، في حين أن المخاطب والمتلقي يكونان خارج هذا الخطاب بصورة أو بأخرى، وبالتالي يمكنهما أن ينظرا إليه نظرة كلية أو موضوعية، ومن ثمّ يستطيعان أن يقيسا فعالية هذه الآليات والأثر الذي تحدثه، وهل يتطابق هذا الأثر مع قصد مرسل الرسالة أم يتعارض معها كما نرى هنا؟

ويربط الصوت فعلَ الأخذ هنا بـ "لما آخذ من دنياي أمانِي"، وهي صياغة أظن أن المقصود منها عكس ما تقوله، الأمر الذي يدل على مدى جهل الصوت حتى بلغته التي يستعملها:

فمن المفترض أن الصوت يود أن يقول لخديجة إنها كل أمانيه، ولكن صياغته لهذا المعنى تؤكد كل الدلالات السلبية لفعل الأخذ السابق، حيث تدل هذه الصياغة على أن الصوت يجرّد دنياه من كل أمانيه، أي إنه ليس مجرد أداة سلب وقتل وإهلاك وأسر ضد خديجة فحسب، بل ضد نفسه أيضاً، وبالتالي يتحول المعنى الذي يُفترض أن يكون جميلاً على لسانه إلى قوة شر مطلقة بإمكانها أن تبديد كل شخص وكل شيء وحتى الأشياء المجردة كالأمانى.

وهنا يتبدى لنا الجانب الدلالي الذي سعى الشاعر لأن يبرزه لنا من خلال الجناس بين "أغانيّ" و"أمانيّ" دون أن يظهر الشاعر على سطح المشهد أو يفرض نفسه على القصيدة، وإنما ترك لنا مساحة من التأمل تكفي لأن نكشف ما يمكننا أن نطلق عليه ميتافيزيقا اللفظ، أي المعاني التي لا نجدها في ظاهر اللفظ، ولكننا نصل إليها من خلال تأمل ما يكمن وراء هذا اللفظ عندما نتأمله في سياقه الخاص وعندما نقارنه بلفظ يتجانس معه، وكأن السمة الموسيقية المهيمنة أو السائدة على النص تساهم في حد ذاتها في فضح الصوت

بالرغم من أنه هو شخصيا يراها عاملَ جذب قد يساهم في استهواء خديجة أو استمالتها إليه. فالأمني التي يحصدها الصوت هنا توحى لنا من خلال تجانسها مع الأغاني بأن هذه الأغاني مصيدة يمكن للصوت من خلالها أن يأسر خديجة ويحصد رقبتها.

وبالرغم من أهمية فعل الرسم والتصوير في شعر السَّمَّاح عبد الله بوجه عام وارتباطه بالتخييل والحياة البديلة ومقاومة العوامل التي تحاول أن تمحي الذات، كما في قصيدة "وتزوَّق لما سرد حكايته"¹³² أو قصيدة "صورة لحامل الهوى"¹³³ أو قصيدة "وهم"¹³⁴ أو قصيدة "بوح جانبي"¹³⁵ - بالرغم من فاعلية الرسم وحيويته، لا نجده هنا يقوم بنفس الوظيفة ولا يمثل جزءا لا يتجزأ من تجربة الصوت في قصيدة تتكئ على ضمير المتكلم. فالرسم هنا ليس نابعا من التذكريات ذاتها، وإنما هو مفروض عليها وبالتالي لا تمثل خديجة المخاطبة في القصيدة لبنة أساسية من هذه التذكريات،

¹³² السَّمَّاح عبد الله. أحوال الحاكم. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 36-39.

¹³³ السَّمَّاح عبد الله. مديح العالية. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003. ص 71-75.

¹³⁴ السَّمَّاح عبد الله. الرجل بالغليون في مشهده الأخير. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004. ص 77-80.

¹³⁵ السَّمَّاح عبد الله. هواء طازج. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004. ص 221-222.

فيبدو أن الصوت يفرضها على هذه التذكارات وكأنه يحاول أن يؤهم خديجة بأنها ذات امتداد في تاريخه وحياته وماضيه، وهي غير ذلك.

ولابد لنا هنا أن نلقي نظرة سريعة على مفهوم التذكر ذاته حتى نستطيع أن نحدد ماهية تذكر الصوت في القصيدة وموقع خديجة على خريطة هذا التذكر. يقول ابن سينا: "التذكر هو مضاف إلى أمر كان موجودا في النفس في الزمان الماضي¹³⁶"، وتقول الدكتورة يمنى طريف الخولي إن "قوة التذكر انفلات من أسر التجربة الحسية المباشرة واقتحام للماضي، لزمان لم يعد كائنا¹³⁷"، ومن هنا يمكننا حسب كلام ابن سينا ويمنى طريف الخولي أن نرى أن التذكر مجرد استعادة لما حدث في الماضي، سواء أكان ذلك التذكر محايدا كما عند ابن سينا أم مقترنا بالهروب كما عند الخولي.

¹³⁶ ابن سينا. الفن السادس من الطبيعيات (علم النفس) من كتاب الشفاء: القسم الأول. باريس: Editions du Patrimoine Arabe et Islamique، 1988. ص 180. <http://www.mediafire.com/?lq52t6dxmosagnv>

¹³⁷ يمنى طريف الخولي. الزمان في الفلسفة والعلم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999. ص 34. <http://www.mediafire.com/?g2or3v3i3t9a6m8>

والتذكر، كمل يقول إميل توفيق، "ليس هو مجرد عودة
حادثة ما كأنما هي صورة باهتة أو نسخة من انطباعات
سابقة[.] ليس التذكر إعادة وإنما هو ولادة الماضي من
جديد. وهذا يعني ضمنا عملية خالقة ببناء¹³⁸". وهنا يربط
إميل توفيق بين التذكر واستعادة الماضي بقصد إحيائه في
الحاضر. ويضيف إميل توفيق "الخيال" إلى التذكر عندما
يكون رمزيا: "التذكر الرمزي هو العملية التي سيقيد الإنسان
بها تجربته الماضية ويعيد بناءها. وفي هذه الحال يصبح
الخيال عنصرا ضروريا للاستعادة الصحيحة¹³⁹"، ويؤدي
الخيال هنا إلى التخيل، بمعنى أن يتخذ الماضي شكلا جديدا
يغير طبيعته وعلاقة عناصره ببعضها البعض ويتحول إلى
حياة موازية للحاضر من خلال تفعيل دوره في الحاضر أو
إكمال النقص الذي يصيب هذا الحاضر أو إثراء الحاضر أو
الإيهام الفني وما يصاحب ذلك من محاولة خلق معادل

¹³⁸ إميل توفيق. الزمن بين العلم والفلسفة والأدب. القاهرة وبيروت: دار الشروق، 1982. ص 96.

<http://www.mediafire.com/?qq7ncuz24pwm4ni>

¹³⁹ إميل توفيق. الزمن بين العلم والفلسفة والأدب. ص 99.

موضوعي أو نفسي أو ذاتي للتجربة المبتغاة والتي لا تبصرها الذات في حاضرها.

ويميز جميل صليبا في الجزء الأول من (المعجم الفلسفي) تحت باب "الذاكرة" بين "الذاكرة العقلية" و"الذاكرة الحسية" بقوله: "إن الذاكرة العقلية ذاكرة المعاني، وذاكرة الأحكام والتصورات والتصديقات، على حين أن الذاكرة الحسية ليست إلا ذاكرة الصور الحسية، فإذا تذكرت ألفاظ محدّثي، ولهجة كلامه، كانت ذاكرتي حسية، وإذا لم أتذكر إلا معاني حديثه كانت ذاكرتي عقلية¹⁴⁰". ويفرق صليبا أيضا بين "التذكر الخام" اللاإرادي و"التذكر المنظم" الإرادي، حيث أن "تكرار الشيء الماضي تكرارا بسيطا يدخل في باب التذكر الخام، على حين أن تدخل العقل في تمثل الماضي، وتأويله، واصطفاء عناصره، وتنسيقها، يدخل في باب التذكر المنظم¹⁴¹". ولكن صليبا يعود تحت باب "الذكرى" ليقرن التذكر بالإرادة دائما حيث "يُطلق لفظ

¹⁴⁰ جميل صليبا. المعجم الفلسفي. الجزء الأول. بيروت: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، 1982. ص 586.

<http://www.mediafire.com/?823ksnfj7h2umvu>

¹⁴¹ جميل صليبا. المعجم الفلسفي. الجزء الأول. ص 586-587.

الذكرى على كل ما يخطر بالذهن من الحالات الماضية، حركات كانت أو صوراً ذهنية، فإما أن يكون استحضارها تلقائياً، فيطلق عليها اسم (الذكر)، وإما أن يكون إرادياً فيطلق عليها اسم التذكر¹⁴². وعندما نتأمل تفريقات جميل صليبا التي يعتمد فيها على آراء الكثير من الفلاسفة السابقين نجد أن التذكر العقلي يكاد يتساوى مع التذكر الخام، حيث أن كلا منهما يتناول مجمل التجربة السابقة أو ما يمكننا أن نطلق عليه التذكر العام أو التذكر الإجمالي، في حين أن الذاكرة الحسية تتعلق بتذكر تفاصيل التجربة وربما انفعالات الذات إزاء هذه التجربة، أما التذكر المنظم فيقارب مفهوم التذكر الرمزي عند إميل توفيق من حيث أن كليهما يقوم بعملية إعادة صياغة للماضي وفق رؤية الذات وتطلعاتها وحاجاتها النفسية والوجدانية في الوقت الحاضر.

وعلى ضوء ذلك، يمكننا النظر إلى ما يقوم به الصوت من رسم خديجة في تذكاراتها على أنه محاولة مقلوبة أو معكوسة للتذكر المنظم أو الرمزي، بمعنى أن الصوت

¹⁴² جميل صليبا. المعجم الفلسفي. الجزء الأول. ص 591.

يحاول أن يفرض على تذكاراته عنصرا من حاضره مما قد يؤدي إلى إعادة تشكيل هذه التذكارات، وهو أمر قد يثير لدينا إشكالية مدى علاقة خديجة بهذه التذكارات أصلا، وكأن هذه المحاولة ذاتها ما هي إلا ركوب لموجة خديجة وثورتها وتمسُّحا بها، كما رأينا في إشارات أخرى من قبل في هذه الدراسة، خاصة وأن خديجة لا ترتسم من تلقاء ذاتها في تذكاراته، بل هو الذي يرسمها، الأمر الذي يدل على أنها ليست جزءا من هذه التذكارات من ناحية وعلى أن الصوت يصير كعادته على تجريد خديجة من أية فاعلية.

والصوت ذاته يقرن عملية رسم خديجة في تذكاراته بـ "لما أتذكر في عمري المنسي". ولا يمكننا أن ننظر إلى هذا الاقتران إلا على أنه شرط يضيق حدود التذكارات وعلاقتها بخديجة. فبدلا من أن تكون خديجة عالقة بتذكاراته على الدوام، نجدها لا تظهر أو بالأحرى لا يُظهرها الصوت في هذه التذكارات إلا عندما يجلس ليتذكَّر، وكأن هذا التذكُّر فعل إرادي قد يقوم به الصوت أو لا يقوم به؛ وكأن هذا الحاضر ليس هو الذي يضطره لأن يتذكَّر ماضيه بحيث يصير هذا

التذكُّر حيلة من حيل الدفاع عن النفس والإصرار على الاحتفاظ بتماسكها في الوقت الحاضر. كما أن فعل التذكُّر ذاته في سياق القصيدة يوحي بأن الماضي هو الأجل، كما أن فعل رسم خديجة في التذكارات يوحي بأن خديجة ليست جزءاً من هذا الماضي.

وكل ذلك يجعلنا ننظر للصوت على أنه يعتبر الحاضر بما فيه من خديجة وثورة يُعدُّ نقيضاً للماضي على مستوى الجاذبية والجمال؛ وبالتالي يرفضه وإن كان بشكل غير مباشر أو لاواعٍ، ويحاول أن يرسم خديجة في تذكاراته بحيث يكون لها وجود في الماضي المناهض للثورة.

وهناك تأويل آخر محتمل لهذا الرسم يتمثل في أن الصوت يحاول أن يزوّر تاريخه الخاص بإدراج خديجة فيه، ويُعتَبَرُ ذلك وسيلة من وسائل استمالتها إليه؛ ولكنه لا ينتبه لأثر المفارقة التأويلية التي تجعل خديجة تعتبر ذلك تملقاً وليس استمالة، وبالتالي يزداد نفورها منه وتصر أكثر على الابتعاد عنه.

كما أن موضوع التذكر هنا يشمل العمر كله. ينظر الكتابُ للعمر على أنه يساوي الزمن أو يساوي الشخص الذي يسير في الزمن أو يحضر فيه، فيستشهد عبد الله بن أبي الدنيا بمقولة عن سعيد بن بشر، حيث يقول: "حدثنا عمر بن سعيد بن سليمان المقدسي حدثنا سعيد بن بشير: عن قتادة قال: قال أبو الدرداء: ابن آدم طأ الأرض بقدمك فإنها عن قليل تكون قبرك! ابن آدم إنما أنت أيام فكلما ذهب يوم ذهب بعضك! ابن آدم إنك لم تزل في هدم عمرك منذ ولدتك أمك!"¹⁴³. وهنا نجد أن العمر هو الإنسان ذاته وكل خطوة في الزمن طوبة تُهدُّ من بنيان الإنسان. ويساوي عبد الفتاح أبو غدة بين "وقت الإنسان" و"عمره"¹⁴⁴، في حين أن الدكتور عبد اللطيف الصديقي يساوي بين "الزمن" و"العمر" و"التاريخ"¹⁴⁵. ومن هنا، يُعتبر العمر هو زمن الإنسان ووقته، سواء أكان ذلك حاضرا أم ماضيا أم مستقبلا. وهو

¹⁴³ عبد الله بن محمد بن عبيد بن أبي الدنيا القرشي أبو بكر. "الليالي والأيام". نص لابن أبي الدنيا منسوخ في مكتبة المصطفى الإلكترونية ومحفوظ تحت مصنف التصوف برقم 000366 ويتكون من 35 صفحة. ص 16.

<http://www.mediafire.com/?aax41f93xavk402>

¹⁴⁴ عبد الفتاح أبو غدة: قيمة الزمن عند العلماء. الطبعة العاشرة. بيروت: مكتبة المطبوعات الإسلامية، 1422 هـ. ص

<http://www.mediafire.com/?i10417y8jku35rk> 26

¹⁴⁵ عبد اللطيف الصديقي. الزمن أبعاده وبنيتة. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995. ص

<http://www.mediafire.com/?bf817jj39j0oujg> 110

عند ابن أبي الدنيا الإنسان ذاته وكل لحظة زمنية يمر بها الإنسان تُقْتَطَع من عمره، أي أن العمر في حد ذاته يتلاشى باستمرار إلى أن ينفد تماما عند الموت. والعمر أيضا قد يشير فقط إلى تاريخ الإنسان منذ مولده حتى لحظته الحاضرة. ومن الواضح في القصيدة أن الصوت ينظر إلى العمر نظرة عامة مستمدة من النظرة الشعبية له بوصفه العمر الذي فات أو مضى أو انقضى، أي الماضي بوجه عام.

وعندما نتأمل عبارة "عمري المنسي"، نجد أن الصفة "المنسي" تكاد تقارب دلالة صيغة المبني للمجهول بالرغم من أنها ترد على هيئة نعت، ولكنه على كل حال نعت يتخذ صورة اسم المفعول المشتق من فعل مبني للمجهول مثل "نُسِيَ" و"يُنْسَى". وفي كل الأحوال، لا يحدد الصوت من الذي يقوم بفعل النسيان: هل هو ذاته؟ أم خديجة؟ أم الناس بوجه عام؟ لا يمكننا أن نعتبر الصوت مسئولا عن النسيان أو قائما به، فهو كما رأينا في القصيدة من قبل يتذكر بل ويلمس بيديه ويمنح "سنوات الغربة والفرقة والفقد"

و"سنوات العشق وسنوات التوق وسنوات الوجد" وهو قادر على أن يجمّل الزمن القبيح، على حد زعمه؛ كما أنه "يقامر" في خديجة "بالأزمة الموت وبالأزمة الجذب وبالأزمة القحط": أي أنه باختصار يتذكر زمنه وعمره وماضيه ولا يمكنه أن ينسى عمره.

أما بالنسبة للاحتمال الثاني، وهو أن خديجة هي من تقوم بفعل النسيان، سواء أكان هذا النسيان خاما ولا إراديا أم كان منظما وإراديا، وسواء أكان هذا النسيان يحتفظ باسمه لفظا أم يتخذ اسم التناسي، يبدو أن خديجة تُدرك تلاعب الصوت وتذكر أنه يتجاهل مقومات وجودها على الدوام، وبالتالي يُعتبر نسيانها لعمرة نسياننا لذات لا تعترف بالآخر بالرغم من أن هذه الذات تتشوق طوال القصيدة بأنها تتغنى بخديجة.

ويبدو أن الصوت لا يمتلك الحس النقدي أو الوعي النقدي الذي يمكّنه من أن يدرك من تلقاء ذاته السبب في أن عمره منسي من قبل خديجة: لو كانت عنده هذه الدرجة من الوعي، لساءل اتجاهه الفعلي وليس القولى إزاء خديجة، وهو اتجاه

يقوم على التنميط حتى ولو كان تنميطة إيجابيا، ولكنه تنميط في النهاية، وأقصد بالتنميط الإيجابي النظرة المثالية البعيدة عن أي سياق تجاه شخص ما وهو عكس التنميط السلبي الذي ينظر نظرة دونية أو سيئة إلى شخص أو جماعة على الدوام دون التفريق بين المواقف أو الاستناد إلى سياق معين. والتنميط الإيجابي في القصيدة يقترب بتمسح الصوت بخديجة، أي أنه ربما لا يؤمن برؤيتها أصلا، ولكنه يركب موجة هذه الرؤية، ويحاول أن يظهر نفسه على أنه من مريديها دون أن تثبت الرؤية الكامنة وراء أقواله تلك، أي أن الصوت يتبنى نفس النظرة القديمة للمرأة أو الوطن ولكنه يكسوها بثوب جديد.

وهنا لا يخفى علينا السبب في أن خديجة تتعمد نسيان عمر الصوت وزمنه لأنه زمن لا وجود له بعد ثورتها، وخاصة عندما نقارن بين موقف الصوت هنا وبين الذات في قصيدة "إجابة"، فكلاهما من مريدي خديجة، ولكن الذات في قصيدة "إجابة" تقوم بأفعال ملموسة بغية تحقيق رؤية خديجة، في حين أن الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" لا يقوم بشيء

فعلي، وإنما يواصل خطابه القديم المتمثل في أن خديجة مهمة وملهمة ومسألة وجود دون أن يبرح ذلك القول إلى الفعل، ودون أن يتجلى في الأسس التي يقوم عليها خطابه، بالضبط مثل إعلان دستوري يُفترض أنه ممثل للثورة ولكنه مستمد كلية من الدستور الذي قامت عليه هذه الثورة، وكأن الصوت لا يعترف بثورة خديجة أصلاً، وإنما يريد أن يستدرجها بخطابه الذي يتخذ شكل الثناء لتعود إلى عصر لم يمثلها في يوم من الأيام ولم تقبل أن تكون فيه من الأساس.

أما الاحتمال الثالث وهو أن الناس بوجه عام هم من نسوا عمر الصوت، فهو احتمال وارد ويتقاطع مع الاحتمال الثاني من عدة وجوه: لأن هذا الصوت غارق في أنانيته ولا يعترف بالآخر، أي آخر، وينظر نظرة تشيئية إلى كل شخص غيره ولا يركز إلا على الأشياء السلبية، ويبدو أن غربته التي يركز عليها بكل ما فيها من جذب وقحط وفقر وفرقة وموت وغربة وليدة من ذاته هو وتنتشر كل هذه الأشياء السلبية في محيطه، وبالتالي تدعو الناس لنسيانه أو بالأحرى تجاهله، لأنه عامل هدم، وليس عامل بناء في محيطه الاجتماعي.

وإذا كان الصوت في المقاطع السابقة من القصيدة يعتمد بشكل غير مباشر إلى تجهيل الآخر [نسبة إلى المبني للمجهول] وسلب إرادته تماما، نجده يعود ليؤكد إرادته الشخصية المطلقة في مقابل نفي هذه الإرادة عن الآخرين:

وأشكلها كيف أريد

أجعلها مزنا في قحطي

تهطل

شمسا في بردي

تسطع

وبراكينا في صمتي

تتفجر

وبحارا في حرّي

تنهمر

وربيعا

حين شتاء الخوف يعود¹⁴⁶

¹⁴⁶ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 31-32.

حيث يعود هنا إلى التمسُّح بأسطورة الفنان القادر على الخلق والتشكيل، ولكنه كما في السابق يحوّل مادة هذا الخلق من اللغة كما في الشعر، أو الحجر والصلصال كما في النحت وبعض الفنون التشكيلية، إلى خديجة ذاتها، وكأن خديجة مجرد مادة بلا روح ولا تستمد وجودها إلا من فعل المن أو المنح أو الخلق الذي يقوم به الصوت.

المُزن في لسان العرب هو السحاب عامة أو السحاب ذو الماء أو السحابة البيضاء¹⁴⁷ وفي معجم اللغة العربية المعاصرة هو السحاب الذي يمطر أو يمكن أن يؤدي إلى مطر¹⁴⁸. ويهطل المطر في المعجم الوسيط ولسان العرب أي يتتابع متفرقا عظيم القَطَر. وبالرغم من أن الفعل "أجعلها" يتشابه مع الفعل "أقول" أعلاه من حيث أنه يؤطّر الأفعال التي تظهر فيها خديجة بوصفها فاعلة ولها إرادة نسبية، وهي إرادة أثبتنا عند تناولنا لمدلول الفعل "أقول" إنها بلا فائدة وتعتبر إرادة لاغية من تلقاء نفسها وليست لها

¹⁴⁷ ابن منظور. لسان العرب. القاهرة: دار المعارف، د. ت. ص 4194.
¹⁴⁸ أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل). معجم اللغة العربية المعاصرة. ص 2094.

شرعية لأنها صدرت بالأمر اللغوي المباشر - بالرغم من كل ذلك يمكننا أن نلاحظ تباينا بين إرادة الصوت هنا وإرادة خديجة أو فاعليتها كما تتبدى في الأفعال التي تعبر عن هذه الفاعلية. فالمزن كما رأينا سحاب قد يحتمل أن يمطر أو لا، في حين أن الفعل "تهطل" يوحي بالعطاء الدائم إذا أخذنا في اعتبارنا الحديث الشريف الذي يقول: "أحب العمل إلى الله أدومه وإن قل"¹⁴⁹. وتتابع المطر المائل في الفعل "تهطل" يدل على أن خديجة تنحاز للمطر الكامن في المزن لأنها معطاءة بطبعها، بالرغم من أن المزن كما أسلفنا لا تحتمل المطر بالضرورة، بل على سبيل الاحتمال أو الإمكان. فلو كان الصوت لا يبصر سوى المطر لأحلّ كلمة "مطرا" محل كلمة "مزنا". وفي كل الأحوال نتبين في الصياغة اللغوية تباينا بين إرادة الصوت وإرادة خديجة.

ويبرز هذا التباين بين الإرادتين في السطرين التاليين: "شمسا في بردي/ تسطع". فإذا كانت خديجة في السطرين

¹⁴⁹ سنن أبي داود. كتاب الصلاة. وورد في سنن النسائي كما يلي: "أحب الأعمال إلى الله عز وجل أدومه وإن قل". انظر الباحث القرآني www.quranicresearcher.com

السابقين أظهرت إرادة أقوى وأكثر عطاءً من تشكيل الصوت إياها على هيئة وزن، نجدها هنا أقل عطاءً مما يريده منها الصوت. فمن المفترض أن تكون صياغة الصوت مثلاً: "شمسا في بردي تُدْفئ"، خاصة وأن من يشعر بالبرد يحتاج إلى الدفء الذي تمده به هذه الشمس وليس إلى سطوعها، والسطوع لا يدل على الدفء ولا يوحي به، فهو يعني الإشراق والإضاءة واللمعان والوضوح، سواء أكانت هذه الدلالات سلبية بدرجة أو بأخرى عندما تكون الشمس ساطعة جدا بحيث لا يستطيع الناظر إليها أن يفتح عينيه، أم إيجابية كأن تخلو السماء من السحب أو تشرق الشمس لتبدد الظلام، الأمر الذي قد يوحي بأن خديجة لا تريد أن تدفئ الصوت، ويوحي أيضا بأنها لم تهطل في السطر السابق إلا لتثبت عطاءها وقدرتها على منح الحياة للآخرين، وهو أمر قد نتبينه من تماثل بنية الفعل بين "تهطل" و"تسطع".

وننتقل الآن إلى السطرين التاليين: "وبراكينا في صمتي/ تنفجر". وتتمثل المشكلة المبدئية لهذا السطر في حرف الجر "في"، فهذا الحرف يدل على الظرفية كما في السطور

السابقة عليه وفي السطرين اللاحقين عليه، كما أن الفعل "تنفجر" يصلح لأن يتبعه هذا الحرف ليدل مثلاً على أن البراكين هنا تنفجر في الصمت لتقضي عليه. ولكنها مشكلة مبدئية كما قلنا، لأننا لم نعهد الصوت يخرج على السلامة النحوية أو العُرف اللغوي ليحقق أثراً دلالياً مختلفاً، مما يطلق عليه بعض النقاد مفهوم الانزياح أو أطلقنا عليه سابقاً في هذه الدراسة مصطلح أو مفهوم "المفارقة اللفظية". وبالتالي علينا أن ننظر إلى حرف الجر "في" نظرة عادية على أنه يفيد الظرفية ويقترن بالصمت ولا يختلف شيئاً عن "في قحطي" / "في بردي" / "في صمتي" / "في حرّي". وقد يلفت انتباهنا قارئ ما إلى ما يمكن أن يلحظه في هذين السطرين من تقديم وتأخير وكأن الصوت يقول: "وبراكينا تنفجر في صمتي". ولكننا نلفت انتباهه بدورنا إلى الحضور اللافت لبنية التوازي بين تراكيب الأسطر الشعرية هنا وما يوحي به هذا التوازي من تماثل أو بالأحرى تشابه في الدلالة بشكل أو بآخر: "مزنا في قحطي/ تهطل/ شمساً في بردي/ تسطع/ براكينا في صمتي/ تنفجر/ بحاراً في حري/ تنهمر"

وكلها تتكون من اسم + حرف جر + اسم + ضمير متكلم متصل + فعل تقوم به خديجة. ومن هنا نجد أن شبه الجملة (حرف جر + اسم + ضمير متكلم متصل) تكتسب الدلالة والوظيفة ذاتهما في جميع التراكيب المذكورة.

وبالتالي نلاحظ هنا تباينا آخر بين إرادة الصوت وما يقصده من فعل تشكيل خديجة على هيئة براكين وبين ما تقوم به خديجة بالفعل، أو بين ما يشير إليه المنطقة من الوجود بالقوة والوجود بالفعل: فعملية تفجير الصمت موجودة بالقوة في تشكيل الصوت للبراكين وفي الغرض الذي سعى لتحقيقه من خلال هذا التشكيل، أما الوجود بالفعل فيغيب عن السطر الشعري هنا، ربما لأن خديجة تدرك ثرثرة الصوت طوال القصيدة وتدرك أيضا ما اقترفه الصوت من كسب لغوي غير مشروع كما أسلفنا. وفي كل الأحوال لا يستهدف انفجار خديجة صمت الصوت بالضرورة، ولكنه انفجار قد يقضي على الصمت والصامت وكل ما ومن في محيطه؛ وقد يدل الانفجار على رغبة خديجة في قذف حمم براكينها على هذا

الصوت سواء أكان هذا القذف بالسلب للقضاء عليه أم بالإيجاب لتطهيره.

ويتواصل التباين بين إرادة التشكيل من طرف الصوت والفعل الذي تقوم به خديجة في السطرين التاليين: "وبحارا في حرّي/ تنهمر"، فالانهيار بوجه عام يدل على الحركة من أعلى لأسفل، كالمطر الذي ينهمر من السماء والدموع التي تنهمر من العين واللبن الذي ينهمر من ضرع البقرة والبناء الذي ينهدم وما إلى ذلك، وكلها معانٍ لا تتسق مع حركة مياه البحر التي تتخذ مسارا أفقيا في العادة وإن اقترن هذا المسار بالتموجات التي تعلو وتهبط، وحتى هذه التموجات تتخذ حركة رأسية سرعان ما تتجه لأسفل؛ وحتى في حالة تشكّل الأمطار يتصاعد بخار الماء من البحار والمحيطات ليتشكّل سحابا يُسقط مطرا في مكان آخر غير البحر وفوق اليابسة في الغالب. وعلى ضوء ذلك يمكننا أن نرى خديجة تهرب من البحار التي يشكّلها الصوت لتشكّل سحابا ينهمر ليعمر الأرض.

وقد يقول قائل إن المطر في البيئة العربية التي تستمد منها القصيدة لغتها وتتوجه بهذه اللغة إلى جمهور عربي بالأساس يسقط في الشتاء والصوت يتحدث هنا عن الحر، أي الصيف. وهو قول قد يبدو في موضعه بالفعل. ويجرنا هذا القول إلى العلاقة بين الطبيعة المتمثلة في البحر وبين الذات البشرية التي ترتبط بهذه الطبيعة بشكل أو بآخر: فالبحر هو الثابت مكانيا في حين أن الذات البشرية متحركة في المكان حتى ولو كانت حركتها محدودة، أي أن الإنسان هو الذي يذهب للبحر ليستمتع بالجو الذي يلطفه في محيطه ويستمتع بمائه، ولا يذهب البحر إلى الإنسان، وبالتالي على الصوت أن يتحرك حركة ملموسة ليقترّب من خديجة، سواء أكان هذا الاقتراب ماديا أم معنويا. ومن الواضح أن الصوت يصر على أنه هو الثابت وخديجة متغيرة وبالتالي لابد أن تقترب هي منه. ولكن خديجة لا تقترب منه، بل وتقوم بتحويل حرّه إلى شتاء وبرد وتنقل مدار فعلها من البحار إلى اليابسة وبدلاً من أن تُلطف حرّ الصوت، تُسقط أمطارها لتستنبت حياة بعيدة عنه، وربما يعود ذلك إلى طبيعة خديجة العاشقة للسفر

المتواصل وعدم قبولها الخنوع والانحصار في مكان الصوت، وكأن السحر ينقلب على الساحر أو أن الشخصية تتمرد على مبدعها أو أن الفنان الصانع المستبد لا يُواجه إلا باستقلال شخصياته عنه وتمردها عليه.

ويقودنا ذلك إلى قضية شعرية أو سياسية بارزة هنا، ألا وهي الصراع اللغوي بين الصوت وخديجة وتبدل موازين القوى اللغوية وتحولها من الخنوع اللغوي في الأفعال التي وردت بالأمر اللغوي المباشر فيما سبق تحت مظلة الفعل "أقول" إلى التمرد اللغوي المائل في الأفعال التي تندرج تحت الفعل "أجعلها" وما يصاحبه من تشكيل، وكأن خديجة تركت الصوت يحملها بأفعال سلبية مادامت هذه الأفعال تنحصر في إطار القول فقط ولا تتعداه إلى شيء آخر. ولكنها عندما وصل الأمر إلى مرحلة الفعل والتشكيل رفضت أن تتركه يشكلها كيف يشاء وحسبما يريد من وراء هذا التشكيل، وتمردت عليه لتختار الأفعال التي تناسبها، وكلها أفعال تدل على الحضور القوي والفعل لذات خديجة وتتباين مع نيّة الصوت كما أسلفنا، أي أن خديجة تحولت من موضوع

ومادة للصراع النفسي والقبولي للصوت في بداية القصيدة إلى قيامها بإدارة الصراع اللغوي لصالحها على عكس إرادة الصوت.

والصراع اللغوي هنا ليس صراعا بين لغتين مختلفتين ولكنه صراع داخل اللغة الواحدة، بل داخل النص الواحد المتمثل في القصيدة هنا. وهو صراع ناتج عن تنازع السلطة بين الصوت وخديجة: فخديجة يتم تجهيلها طوال معظم القصيدة ولا يُثبت لها الصوت فاعلية أو إرادة ويصوّرها على أنها مجرد شيء أو مادة تخضع لما يريده الصوت منها وما يحقق له منفعة استهلاكية، دون النظر إلى ما قام به الصوت من إنزال أو تحويل خديجة من مرتبة البشر وكونها ذاتًا لا تقل عن الصوت في أي شيء بل وتتفوق عليه كثيرا كما رأينا في القصيدتين السابقتين إلى مرتبة الجماد أو السلعة التي ليس لها أية وظيفة في الحياة إلا الوظيفة الاستهلاكية المباشرة التي تُشبع الصوت وتلبي له رغباته.

ولكن خديجة تظهر في المقطع الذي نحن بصدد تحليله والتحاور معه لتتمرد على اللغة التي يريد الصوت أن يصبها فيها، وتتجلى في أفعال لغوية تتباين تباينا شديدا مع المعاني والدلالات التي يقصدها الصوت من وراء ما يقوم به من تشكيل لخديجة. وربما يُرجعنا ذلك إلى بداية القصيدة والتناسل مع أسطورتى بجماليون وبنيلوب حيث تحتفظ خديجة هنا بذاتية بنيلوب وإرادتها وقدرتها على الفعل وتتمرد على الرؤية النفعية والجمالية الديكورية والاستهلاكية التي يريد بجماليون/الصوت أن يصبّها فيها.

ويبدو أن الصوت ذاته بدأ يدرك ذلك التمرد وانقلاب ميزان القوى عليه، على الأقل على مستوى اللاوعي، ففي السطرين التاليين يورد لنا الشاعر على لسان الصوت زلة اللسان أو الانفلات اللغوي الذي بدأ يهدد الصوت فعلا: "وربيعا/ حين شتاء الخوف يعود". وبالرغم من أن خديجة لا تظهر هنا في فعل كما في الأسطر السابقة، فالفعل "يعود" هنا يعود إلى "شتاء الخوف"، نجد الاسم الذي يشكّلها الصوت من خلاله - ربيعا - أقوى في حد ذاته من أي فعل

ويجمع في ثناياه كل الأفعال السابقة، ويحتل سطرا مستقلا كأنه يستفرد به. فالربيع مرتبط بالشتاء بشكل أو بآخر ولاحق عليه والشتاء يقترن هنا بالخوف من خلال بنية الإضافة، وكأن الخوف ينسحب بالتبعية على الربيع، وكأن الصوت يقول رغما عنه: بدلا من أن تحافظ خديجة على شتاء خوفي أو تجعل شتاء الخوف هذا يواصل بياته الشتوي، تحولت هي ذاتها إلى ربيع يجعل هذا الخوف مزدهرا يانعا مخضرا. وبالتالي تزيد خوفه بما اكتسبته في سياق القصيدة من قوة لغوية يمكنها أن تحاكمه لغويا على كسبه اللغوي غير المشروع. ويبدو أن خوف الصوت من الأفعال التي تظهر بها خديجة رغما عنه قد ساقه إلى أن يجردها من أي فعل من قبيل هذه الأفعال في هذين السطرين، وتمكن من القيام بذلك ظاهريا من خلال الخروج على نسق التوازي أو الانتظام التركيبي الذي ينتظم الأسطر السابقة، فبدلا من أن يقول: "وربيعا في شتائي تينع" أو حتى "وربيعا في شتاء خوفي تطمئنني" وما إلى ذلك من أفعال تُثبت فاعليّة لخديجة وتصوّرها على أنها مانحة أو معطاءة أو واهبة، تحوّلت

الفكرة على لسانه أو من خلال زلة لسانه إلى الصيغة الواردة في القصيدة. ولكن قيامه بتجريد خديجة من فعل كالأفعال السابقة ينقلب عليه ليوسّع من دائرة خوفه ويمد هذا الخوف ليشمل كل الفصول.

وعندما يدرك الصوت قدرة خديجة على التمرد، يعود إلى سابق عهده في خطابها كأن هذا التمرد لم يحدث بالفعل:

يا امرأة أعشقها

كيف تصيرين بجسمي بركانا يهدر بيني

لا أقدر أسكنك

ولا أقدر أتركك

ولا أقدر

أنساك

كيف يراودني عشقك عني

أصحو في هدأت الليل

فأفجأني أني أهواك¹⁵⁰

¹⁵⁰ السماح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 32-33.

فيعود ليؤكد عشقه لها، وكان قد أكده من قبل وقرنه بـ "السمر الممتد". ومع تأكّد انصراف خديجة عنه وربما عدم ارتباطها به من الأساس بأي شكل من الأشكال، يمكننا النظر إلى هذا "السمر الممتد" على أنه سمر مع أصدقاء أو رفاق أو ندماء وليس سمرا مع خديجة ذاتها، وكأن الصوت يحكي لهم عن عشقه لخديجة وجسدها ورغبته فيها. يخامرنا هذا الحدس الآن تجاه سطر من السطور الأولى في القصيدة لأن الصوت يكرر تأكيده على عشقه لخديجة، ولكنه في السياق الحالي يحصر هذا العشق في البركان الذي يندلع في جسمه.

وإذا تذكّرنا تشكيل الصوت لخديجة منذ أسطر قليلة على هيئة براكين تنفجر في/أثناء صمته، يمكننا أن ندرك اختزال هذه البراكين المتخيّلة أو المشتهاة هنا في بركان جسدي واحد ينغلق على رغبة جسدية لا أكثر. ومن الغريب أن هذا البركان "يهدر بيني" ولم يكمل الصوت مجال هدير هذا البركان المفترض أن يكون "بينني وبينك"، الأمر الذي يؤكد من جهة أن هذه الرغبة الجسدية رغبة ناشئة من جانب الصوت فقط، كما يؤكد من جهة أخرى على استمرار

الصوت في إقصاء خديجة عن كل شيء بما في ذلك الرغبة الجسدية.

والمأمل لخطاب الصوت يُدرك تماما أن خديجة لا تجد تحققا لرغباتها ولا لتطلعاتها في حياة قد تجمعها بالصوت. وعندما يُدرك الصوت هذه الحقيقة، يلجأ إلى الخطاب الديني لتأليب الرأي العام على خديجة ولو بشكل غير مباشر، حيث تتمثل خطوته التالية في عدم تمكُّنه/منعه من أن "يسكن" خديجة، وهو يستحضر هنا بشكل أو بآخر مفهوم "السكن" في القرآن الكريم كما في الآية "ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون"¹⁵¹ أو الآية "هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها"¹⁵²، وكأن خديجة هي التي تمنعه من أن يسكن إليها، أو أنها عندما تقول له "لا" فإنها تقول "لا" للدين والآيات القرآنية.

¹⁵¹ القرآن الكريم. سورة الروم: الآية 21.
¹⁵² القرآن الكريم. سورة الأعراف: الآية 189.

ولكننا عندما نتأمل صياغته لهذا التحريض نجد أنها تكشف عجزه وعدم قدرته هو على تغيير رؤيته لنفسه والآخر بحيث تواكب هذه الرؤية المستجدات على مستوى واقع العلاقات الاجتماعية على الأقل بعد ثورة خديجة. فهو يستعمل الفعل "أقدر" ولا يستعمل "أستطيع" على سبيل المثال: فالقدرة شيء داخلي لدى الإنسان تكمن مقوماتها داخل الإنسان نفسه، وليس في هذه الحالة بحاجة إلى قوة خارجية تمكّنه من أن يمارس هذه القدرة أو تمنعه من ممارستها، في حين أن الاستطاعة لا تقتصر بالضرورة على داخل الإنسان، بل هي في الأساس تلتمس قوة خارجية لتحقيقها، كما في الآية "ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً"¹⁵³، فالاستطاعة هنا مقرونة بعدم وجود موانع خارجية تمنع المسلم من أن يؤدي فريضة الحج، وإذا وُجدت هذه الموانع فإنه لا حج عليه مادامت هذه الموانع قائمة؛ أما إذا كان المسلم قادراً على الحج ولا توجد مثل هذه الموانع فالحج في هذه الحالة فرض لازم.

¹⁵³ القرآن الكريم. سورة آل عمران: الآية 97.

ونخلص من هذا إلى أن الصوت في القصيدة ليست لديه المؤهلات الذاتية التي تجعله صالحاً لأن يسكن "إلى" خديجة، وهو يدرك ذلك جيداً، ولكنه استحضر الخطاب القرآني في خطابه ليشوّش على هذا العجز الداخلي ويُبعد عنه الأنظار.

كما أن هذا الصوت يلجأ في الوقت ذاته إلى الخطاب الشعبي ونظرته للمرأة التي حوّلت "السكنَ إلى" الذي يقترن بالمودّة والرحمة والتفكير والتأمل والتدبر وإعمال العقل إلى مجرد "السكن" الذي يوحي بأن خديجة هنا مجرد مكان/جسد يشغله الصوت أو مجرد وعاء يخرج منه نسلُ هذا الصوت أو بيت بُني لإيواء هذا الصوت.

باختصار، يلجأ هذا الصوت إلى الخطابين الديني والشعبي لكي يداري عجزه وعدم قدرته على أن يكون ندا لخديجة، ولكي يشوّه ثورة خديجة ومطالباتها له بتغيير نفسه أولاً حتى يكونا جديراً بعصر ثوري وليد؛ ويحاول من خلال هذا التشويه أن يجعل خديجة "ناشراً" بالمفهوم الديني للكلمة،

وبالتالي يحاول أن يجعل الناس أو الجمهور الإعلامي للقصيدة ينظرون إلى الثورة على أنها "نشوز" وبالتالي عديمة الشرعية. ويجعلنا ذلك نتذكر الخطأ الفاضح الذي ارتكبه اللواء عمر سليمان وهو يلقي بيان التنحي أو التخلي أو أي مسمى شئت، عندما ختم البيان بعبارة "والله الموفق والمستعان" [بتضعيف الفاء وفتح الفاء الثانية] حيث أوحى بأن التوفيق شيء يتم على الذات الإلهية في حين أن الصياغة السليمة تنسب القدرة على التوفيق للذات الإلهية والله يمنح التوفيق لمن يشاء. فلقد أورد عمر سليمان العبارة ليوحي أن تنحي الرئيس السابق حسني مبارك جاء بتوفيق من الله وأن هذا الرئيس أقرب إلى الله من كل "الثوار الطائشين" وأن تدوين الرئيس هو الذي جعله يتنحى ليرسم صورة محبة للرئيس السابق في أذهان المشاهدين. ولكن صياغته جاءت عكس كل نواياه التي كان يخطط لأن يرسبها في النفوس من وراء البيان، فقلبت مدلول قصده عليه. ويجعلنا ذلك نتذكر أيضا قراءة الفريق أحمد شفيق المرشح غير الشرعي الخاسر لرئاسة الجمهورية عندما استشهد بالآية الكريمة:

"ومن يُضِلِّ اللهُ فما له من هاد¹⁵⁴"، حيث نصب لفظ الجلالة في حين أن اللفظ مرفوع في الآية وكأن الله هو المَعْرَضُ للتضليل. فلقد استعمل الفريق هذه الآية في محاولة منه لاستقطاب المتدينين للتصويت له في الانتخابات، ولكن طريقة تلاوته للآية دَمَّرَتْ له الهدف الذي يريد أن يحققه من الاستشهاد به أثناء التصويب نحو هذا الهدف، فمن كان يستمع إليه في خطابه أدرك في لحظتها أن هذا المرشح يستغل الدين فقط ولا يعرفه عن قرب.

ويمكننا أن نطلق على هذه الظاهرة اسم "القصف اللغوي لالاستراتيجية الذات" أو "القصف اللغوي الذاتي"، فالصوت المتكلم في القصيدة هنا أو في السياق السياسي خارجها يقصف الاستراتيجية التي يتبناها لإعلاء مكانة الذات وتحسين صورتها وتحقيق أفضل عائد ممكن من خطابه في الوقت الذي يظن أنه يرسخ هذه الاستراتيجية ويزيد من فاعليتها.

¹⁵⁴ القرآن الكريم. سورة الرعد: الآية 33.

يسير الفعلان التاليان للفعل "أسكنك" وهما "أتركك" و"أنساك" في مسار تدريجي يوحي بأن النتيجة المنطقية لعدم القدرة على السكن هي التَّرك، والنتيجة المنطقية للتمكن من الترك هي حصول النسيان، بالرغم من تكرار "لا أقدر"، وكأن عدم القدرة هي السبب الوحيد وراء عدم حصول الترك والنسيان. وبالرغم من بروز هذا السبب على المستوى الدلالي، يسوق الصوت سببا آخر على هيئة تساؤلٍ مَوْجَّهٍ لخديجة: "كيف يراودني عشقك عني"، وهو تساؤل يعيدنا مرة أخرى إلى تقاطع أو تناص خطاب الصوت مع الخطاب القرآني، خاصة في الآيات: "وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون"¹⁵⁵؛ "قال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حُبًّا إنا لنراها في ضلال مبين"¹⁵⁶؛ "ولقد راودوه عن ضيفه فطمسنا أعينهم فذوقوا عذابي ونذر"¹⁵⁷. وعندما نتأمل هذا

¹⁵⁵ القرآن الكريم. سورة يوسف: الآية 23.

¹⁵⁶ القرآن الكريم. سورة يوسف: الآية 30.

¹⁵⁷ القرآن الكريم. سورة القمر: الآية 37.

التركيب في القرآن الكريم، نجد أن فاعل الفعل "راود" هو شخص يريد أن يستحل ما ليس له وذلك بإقامة علاقة جنسية غير شرعية مع الطرف الآخر الذي يقع بعد حرف الجر "عن". وقد يكون هذا الطرف الآخر الذي يقع عليه الاعتداء الجنسي ظاهرا بوصفه مفعولا للفعل "راود" سواء أكان هذا المفعول عبارة عن ضمير متصل أم لفظ مفعول مستقل عن الفعل: وفي حالة ما إذا كان ضميرا متصلا نلاحظ وجود درجة عالية من القرب على المستوى المكاني بين الطرفين؛ إما إذا كان لفظا مفعولا مستقلا عن الفعل فنلاحظ وجود درجة عالية من البعد بين من يصف الحدث ومن يفعله، كما نرى في نسوة المدينة اللاتي يصفن حدثا لم يشهدهن بأنفسهن. كما نلاحظ أن مفعول الفعل "راود" قد يكون طرفا ثالثا بين من يقوم بالمرادة والشخص الذي يأتي بعد حرف الجر "عن" وهو المفعول به الواقعي أو المفعول به الفعلي - إذا جاز لنا هذا التعبير - للفعل "راود" وليس المفعول به النحوي، كما في قصة سيدنا لوط في سورة "القمر" أعلاه، فسيدنا لوط هنا مفعول نحوي تتم مرادة قومه له على

مستوى القول، أما المقصود الفعلي من المراودة فهو "ضيفه". وهذا التعبير في سورة "القمر" يجمع بين المراودة الجنسية الشاذة وبين النقاش والجدل بغرض تحقيق الهدف من المراودة، في حين أن هذا التعبير يرد مرة واحدة في حدود معرفتي في القرآن الكريم بمعنى النقاش فقط مع استبعاد الناحية الجنسية في الآية "قالوا سنراود عنه أباه وإنا لفاعلون"¹⁵⁸.

وننتقل الآن من تحديد أطراف العلاقة بين الأفراد الذين يشملهم هذا التعبير في القرآن الكريم إلى بيان دلالة تقاطع هذه الأطراف مع التعبير الشعري الذي يستخدمه الصوت في القصيدة: يقوم عشقُ الصوت لخديجة بدور الفاعل في هذا التركيب وبالتالي ينطبق عليه الاغتصاب أو الاعتداء الجنسي أو الكسب الجسدي غير المشروع الذي تحاول امرأة العزيز أن تقوم به في سورة "يوسف" أو يحاول قوم لوط أن يقوموا به في سورة "القمر"، مع الوضع في الاعتبار بحرمانية أو حرمة هذا الفعل في السياق القرآني أو

¹⁵⁸ القرآن الكريم. سورة يوسف: الآية 61.

عدم مشروعيته وتجريمه في السياق غير القرآني؛ ويقوم الصوت في القصيدة بدور المفعول النحوي والمفعول الواقعي على السواء في التركيب بحيث يصير هو المَعْرَض للاعتداء عليه هنا.

وإذا علمنا أن المفعول به الواقع بعد حرف الجر "عن" في السياق القرآني شخص له جاذبية خاصة أو جمال أخاذ، يمكننا أن نلاحظ نرجسية كامنة لدى الصوت. كما نلاحظ أيضا أن الصوت مكتفٍ بنفسه وبإيمانه أو قناعاته أو عالمه الخاص، كما يحاول أن يصوّر لنا نفسه من خلال استدعاء الخطاب القرآني وتصوير نفسه على أنه رمز الطهر والبراءة وأن هذا العشق يحاول أن يدنّسه هو شخصيا، الأمر الذي يمكننا أن ننظر إليه على أنه حيلة توازر ما أشرنا إليه سابقا عن الحديث عن "أسكنك" من محاولته تأليب الرأي العام على خديجة وثورتها. ولكنها حيلة تمثل كسابقتها تمسّحا بظاهر الدين لا أكثر، فخديجة هنا ليست طرفا في فعل المراودة على عكس ما يحاول الصوت أن يوهم به القراء، خاصة وأنه يلصق ضمير المخاطب بكلمة "عشقك"، محاولا

أن يعطينا انطباعاً بأن خديجة هي العاشقة هنا وبالتالي هي المسئولة عن فعل المراودة؛ كما أن تدرُّج الأفعال "أسكنك" و"أتركك" و"أنساك" سابقاً يوحي لنا بطريقة غير مباشرة بأن الصوت هو الذي يحاول أن يراود هذا العشق، وليس العشق هو الذي يراود الصوت.

والملاحظ هنا أيضاً أن الصوت يورد "كيف يراودني عشقك عني" في صيغة الاستفهام بالرغم من أنه لا يستعمل علامة استفهام بعده، ولكن بنية المخاطبة والشفاهية التي تقوم عليها القصيدة كافية لإبراز هذا الاستفهام دون التقيد بالتقاليد الكتابية. وهذه البنية الاستفهامية تصب في الغالب في اتجاه محاولة الصوت من خلال التناص مع الخطاب القرآني لأن يصور نفسه على أنه رمز لبراءة تحاول خديجة أن تدنسها؛ فهذا الاستفهام ينطوي على استنكار لفعل المراودة. ويمكننا أن نعتبر هذا الاستنكار للمراودة استنكاراً إعلامياً لا يهدف إلا إلى تشويه صورة خديجة أمام الرأي العام، في حين أن الصوت على المستوى الفعلي والواقعي - كما رأينا من تحليلنا للقصيدة - هو الذي يقوم بمراودة خديجة

عن ثورتها طوال القصيدة، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا عند الحديث عن مفتتح القصيدة بأن الصوت يقتل خديجة في الصباح أمام الناس والرأي العام ويخلقها أو يخلص صورة جسدية مشوهة أو ناقصة منها في الليل تُرضي رغباته الجسدية دون أن تحاول أنى تُصعد روح خديجة أو تُبرز إمكاناتها الثورية والروحية والنفسية والرؤيوية.

وبعد هذه البنية الاستفهامية يكتشف الصوت اكتشافا رهيبا "في هدأت الليل" حيث يفاجئ نفسه بأنه "يهوى" خديجة. هل يمكننا أن نرى في ذلك استكمالا للصورة الإعلامية التي يحاول الصوت أن يرسمها لنفسه؟ هل نرى فيه مواصلةً لتبديد الثروة اللفظية أو اللغوية التي تحدثنا عنها سابقا؟ ما الفرق من ناحية قوة المعنى بين "يعشق" و "يهوى"؟ فلقد أكد الصوت مرارا من قبل على أنه يعشق خديجة: "أعشقها/ في السمر الممتد"؛ "أمنحها سنوات العشق"؛ "يا امرأة يتوحشها قلبي/ حين يكون القلب/ وحيدا/ مشتاقا/ يتعشّقها/ لما يصبح عشّاقا"؛ "يا امرأة أعشقها"؛ "كيف يراودني عشقك عني".

فالعشق كما يقول لسان العرب هو فَرَطُ الْحُبِّ "و"يكون في عفاف الحب ودعارته¹⁵⁹؛ وفي المعجم الوسيط: "عَشَقَهُ عِشْقًا وَعِشْقًا وَمَعَشَقًا أَحَبَّهُ أَشَدَّ الْحُبِّ"¹⁶⁰؛ وفي معجم اللغة العربية المعاصرة: "عشق الشيء هَوِيَهُ وتعلَّق قلبُهُ به وأحَبَّهُ حُبًّا شديدًا"¹⁶¹. وكل هذه المعاني تدل على الإفراط في الحب وشِدَّتِهِ، سواء أكان هذا الحب يقترن بالجسد أم لا.

أما بالنسبة للهوى، ففي لسان العرب هو "هوى النفس" أي "شهواتها وما تدعو إليه من معاصي الله عز وجل" وهو "محبَّة الإنسان الشيءَ وغلبتْهُ على نفسه" و"هَوِيَ "يهوى هَوًى أي أَحَبَّ"¹⁶²؛ وفي المعجم الوسيط هوى فلانٌ فلانا أَحَبَّهُ¹⁶³؛ وكذلك الأمر في معجم اللغة العربية المعاصرة: هوي فلان فلانة أَحَبَّها¹⁶⁴. وكل هذه المعاني تدل على مجرد الحب والميل إلى شخص ما أو شيء ما ولا توحى بالإفراط في هذا الحب. أي أن الصوت الذي أكد على فرط حبه

¹⁵⁹ ابن منظور. لسان العرب. ص 2958.

¹⁶⁰ مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المعجم الوسيط. الطبعة الرابعة. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004. ص 603.

¹⁶¹ أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل). معجم اللغة العربية المعاصرة. ص 1503.

¹⁶² ابن منظور. لسان العرب. ص 4728.

¹⁶³ مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المعجم الوسيط. ص 1001.

¹⁶⁴ أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل). معجم اللغة العربية المعاصرة. ص 2378.

لخديجة طوال القصيدة يكتشف هنا مفاجأة كبرى تتمثل في أنه يحب خديجة أو يميل إليها.

ويأتي هذا الاكتشاف تاليا مباشرة للاستفهام الذي يحمل في ظاهره العشق لخديجة وفي باطنه التأليب والتحريض ضدها، وكأن هذا الاستفهام وما يتضمنه من استنكار كان بمثابة الاعتراف بالمشكلة المتمثلة هنا في أن عشقه لخديجة يراوده عن نفسه ويحاول أن يستحوذ عليه، وبالتالي بمثابة الخطو على طريق التخلص من هذه المشكلة؛ وبالتالي وجدنا العشق يفقد الكثير من وزنه الدلالي ويتحول إلى مجرد هوى.

وإذا وضعنا في اعتبارنا التناص مع الآيات القرآنية في "كيف يراودني عشقك عني"، يمكننا أن نفسر هذا الهوى على أنه ضلال تولده شهوة الصوت في خديجة أو اشتهاؤه لها. وهنا يصل تأويلنا للقصيدة ذاتها إلى مفترق طرق: طريق ظاهر لا تثبته البنية التحتية أو الباطنية للنص ويتمثل في عشق الصوت لخديجة ومحاولاته الدعوية طول القصيدة لأن يستميلها - هل نقول يستدرجها؟ - إليه، وطريق باطن

يُثبتُه تحليلنا للمستويات اللفظية والتركيبية والأسلوبية والتناسية والرؤيوية للقصيدة ويتمثل في انغلاق الصوت على نفسه وانحصار تفكيره في خديجة على الجانب الجسدي ومحاولته تأليب الرأي العام على ثورة خديجة وجوانبها الفكرية والرؤيوية ومناداتها بالوحدة وعدم الفصل التعسفي بين الثنائيات وما إلى ذلك مما تناولناه عند حديثنا عن قصيدتي "خديجة" و"إجابة".

وحتى مفهوم البنية التحتية أثناء الحديث عن النص الأدبي يضعنا بدوره في مفترق طرق: فالبنية التحتية في الاقتصاد أو في هياكل الدول تشمل المنشآت المادية من طرق وخدمات وتجهيزات وما إلى ذلك، في مقابل البنية الفوقية التي تتعلق بالثقافة والفكر والدين وما إلى ذلك من مقومات معنوية. أما بالنسبة للنص الأدبي، فالبنية الفوقية أو الظاهرية هي سطح النص والمعنى الأولي له، أما البنية التحتية فهي ما يكمن خلف ظاهر النص وما يكشف عن التأمل التحليلي في النص، ويتمثل هنا على سبيل المثال في رؤية العالم لدى الصوت ولجوءه إلى التناس مع الأساطير

لاستعراض عضلاته التشكيلية والصناعية والإبداعية بهدف إقناع خديجة بأنه إنسان العصر الحالي ولا يقل خلقا ولا إبداعا عنها، في حين أن تحليلنا للقصيدة يثبت أن هذا التناص يقتصر فقط على استعراض العضلات ويفتقر للتشكيل الخلاق لأنه يحصره في جانبه السطحي فقط، والمتمثل هنا في صنع تمثال لخديجة بلا روح، ولا يستطيع الصوت أن يستوعب الروح التي دبت في أوصال خديجة في حياته، وبالتالي يقصي هذه الروح على الدوام ولا يحتفظ إلا بالتمثال أو الجسد الذي يبتهل له في كل سطر من سطور القصيدة.

وكذلك الأمر بالنسبة للتناص مع الآيات القرآنية: فعلى مستوى البنية الفوقية التي تطفو على سطح النص ينشئ الصوت تقاطعا مع العديد من الآيات القرآنية ليؤكد حدوث المراودة وأن عشقه أكبر منه، ولكنه على مستوى البنية التحتية للنص يقلب أطراف فعل المراودة ليثبت لنفسه البراءة والطهارة من جهة لأنه يستكثرهما على خديجة وربما لا يراها أصلا أهلا لهما، الأمر الذي قد يوحي بنزعة تكفيرية، ومن الجهة الأخرى يستغل البراءة والطهارة اللتين

أثبتتهما لنفسه في تصوير خديجة للرأي العام على أنها هي التي تراوده من خلال الزج بالضمير المخاطب المتصل بـ "عشقك" والذي يشير إلي خديجة كما لو كانت هي التي تحاول أن تدنسه؛ وقس على ذلك التناص مع القرآن الكريم في "أسكنك" حيث يرّوج هذا التناص لعدم تمكن الصوت من أن يسكن خديجة، في حين أنه على مستوى البنية التحتية يتلاعب بالتركيب اللغوي ويحوّله من السكن إلى خديجة وما يتضمنه من مودة ورحمة وتفكر في مدى عمق العلاقة الإنسانية التي يدعونا لها النص القرآني - يحوله إلى سكن جسدي، الأمر الذي يوحي بأن خديجة ناشز من وجهة النظر الدينية وكذلك بأنها مجرد جسد ولا مبرر أصلا لوجود المودة والرحمة؛ وبالرغم من أن ذلك يوحي على مستوى البنية التحتية بأن الصوت هو الذي يعيق المودة والرحمة، يسبق الصوت هذا التركيب بـ "لا أقدر" الذي يدل لغويا على أن الصوت هو العاجز عن ذلك ولكنه يسوّقه لنا خطابيا على أن خديجة هي التي تمنعه من التوحد بها أو السكن إليها. وقس على ذلك المنح التي يصرّح الصوت بأنه يقدمها

لخديجة وما تمثله على مستوى البنية الفوقية والبنية التحتية للنص.

وهنا نجدنا مضطرين لأن نحاول أن نصيغ تعريفا ولو إجرائيا مؤقتا لمفهومى البنية الفوقية والبنية التحتية فيما يتعلق بالنص الأدبي. البنية الفوقية تشبه إلى حد كبير البنية السطحية أو التركيب السطحي في اللغويات، ولكنها لا تقتصر على تركيب معين، بل تمتد لتشمل النص كله وما يتضمنه هذا النص من ظواهر لغوية وبنائية من قبيل التكرار، والتناص، والتفضيل لصيغ لغوية معينة، والتعبير عن المعنى بصيغ مختلفة أو متقاربة، وتنوع أو أحادية صيغ الخطاب بمعنى المخاطبة كأن يتوجه الصوت إلى شخص معين أو يتناول الشاعر مثلا شخصية معينة من خلال تقنية القناع، والاتجاه العام للخطاب الشعري على سبيل المثال.

أما البنية التحتية للنص فتشمل ما يمكننا أن نطلق عليه لاوعي النص والوضع النسبي للألفاظ والتراكيب اللغوية والتفضيلات الأسلوبية وما يفرضه علينا هذا الوضع النسبي

من نظرة مقارنة سواء على مستوى النص الواحد بأن نقارن التركيب مثلاً بتركيب آخر في سياقه القريب المحيط به مباشرة أو في سياق الخطاب النصي ككل، أو على مستوى العلاقات التي يُنشئها النص بطريقة واعية أو غير واعية مع نصوص أخرى أو حتى مع التاريخ الاجتماعي للألفاظ والتراكيب والعوالق التي التصقت بهذه الألفاظ والتراكيب في مجتمع لغوي معين قد يضيق أو يتسع أو في ثقافة معينة، كما رأينا عند تناولنا لمفهوم "الليل" في قصيدتي "إجابة" و"يا امرأة مني" وعلاقة هذا المفهوم في القصيدتين بمفهومه في قصائد أخرى للسماح عبد الله، وقد يمد ناقد آخر العلاقات التي يولدها هذا المفهوم مع قصائد شعراء آخرين أو الثقافة العربية ككل؛ أو كما رأينا عندما تناولنا لسطر "ضفرت الطمي بالوجع القاهري" في قصيدة "خديجة" والعلاقات التي ينشئها هذا السطر مع الشعر العربي الحديث والعلاقة بين القرية والمدينة؛ أو كما رأينا عندما تناولنا التناس مع النص القرآني في قصيدة "يا امرأة مني" ومدى انفتاح القصيدة على النص القرآني من جهة ومحاولة الصوت فيها

تحويل دلالة هذا النص لحاجة في نفسه من جهة أخرى؛ أو كما رأينا عندما تناولنا العلاقة بين الشمال والجنوب في قصيدة "خديجة" وربطناها بمينا موحد القطرين، وقد يرى ناقد آخر في هذه العلاقة جانبا سياسيا أوسع يتعالى على التاريخ الاستعماري وينظر للكرة الأرضية بأكملها بنصفها الشمالي والجنوبي نظرة تعايشية؛ أو كما رأينا عندما تناولنا تعبير "كنائس سوهاج" في قصيدة "إجابة" واتساع هذا التعبير ليتحرر من سوهاج ومن الكنائس بالمعنى الضيق ويتلاحم بالجانب الروحي من حياة الإنسان بوجه عام.

باختصار، البنية التحتية هي ما يجعل النص يتماسك أو يتفسخ وتكشف عن رؤية العالم الكامنة وراء النص وما تتضمنه هذه الرؤية من مواقف نفسية وفكرية ووجدانية وسياسية وسلطوية وما إلى ذلك، وتشمل البنية التحتية أيضا دلالات التقنيات الأدبية واللغوية التي يستعملها الشاعر على لسان الصوت في القصيدة كالمفارقة والتكرار والتوازي التركيبي والتناص وما إلى ذلك؛ ويلعب الرمز هنا دورا رئيسيا في النص من خلال البروز الدلالي لمفردات

وتعبيرات معينة داخل النص من جهة ومن خلال العلاقات التي يُنشئها النص مع العالم الأوسع الذي يقع خارجه، سواء أكان هذا العالم يشمل النصوص الأخرى في الكتاب نفسه أم نصوصاً أخرى للمؤلف خارج الكتاب أم نصوصاً لكتاب آخرين يكتبون النوع الأدبي ذاته أو يكتبون أنواعاً أدبية أخرى أم نصوصاً ثقافية عامة كالكتب السماوية والأساطير والتاريخ، أم يشمل اللغة ذاتها بزخمها وتراكيبها وتاريخها وحياة ألفاظها وسياقاتها وارتباطها بفئة معينة تستعملها وما إلى ذلك.

نعود الآن إلى نهاية القصيدة، ونلاحظ أنها تسير في اتجاه الخط التنازلي: فبعد أن تحدث الصوت عن عشقه لخديجة ثم خَفَّفَ العشق ليتحوَّل إلى هوى، ها هو في النهاية يتحدث عن الوحشة من جانبه وعدم لقائه بخديجة، وذلك من خلال بنية الاستفهام التي يختم بها الخطاب الذي وضعه الشاعر على لسانه أو من خلال قناعه الذي ارتداه الشاعر. وعندما نتأمل بنية الاستفهام ذاتها نجد أنها تتضمن استفهاماً استنكارياً

يندهش فيه الصوت من أنه لا يلتقي خديجة بالرغم من أنه
يتوحَّشها:

يا امرأة مني

كيف ترى أتوحشك

ولا ألقاك؟¹⁶⁵

وهذا الاستنكار لا يمتد بالضرورة ليشمل المُخاطبة المباشرة
في القصيدة - خديجة - أو جمهور القراء الذين تخاطبهم
القصيدة بوجه عام هنا بوصفها نصا يسعى إلى التأثير أو
كسب التعاطف: فهناك فرق واضح بين الوحشة واللقاء،
حيث لا يوجد أي ارتباط منطقي أو سببي بينهما، فليس
بالضرورة أن كل من يشق لشخص يلقاه وليس بالضرورة
أن كل من يصبو لأن يحقق شيئا ما يصل إليه. وحتى لو
اعتمدنا صيغة الاستنكار هنا ووسَّعنا من مدارها لتكون
عامة، فمن الممكن أن ترد خديجة على الصوت قائلة: "كيف
ألقاك وأنا لا أتوحشك؟" أو "كيف ألقاك وأنت لا تشعر بي؟"

¹⁶⁵ السَّامح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. ص 33.

وعندما نمعن النظر في هذه النهاية الشعرية، نجد أنها تلخص معظم الخطاب الشعري في القصيدة ككل. فمن زاوية علم لغة النص، تتماسك هذه النهاية وتترابط مع باقي الخطاب الشعري من عدة جوانب: أولاً، ترتبط النهاية بعنوان القصيدة ارتباطاً مباشراً حيث تستمد القصيدة عنوانها منها مباشرة: "يا امرأة مني".

ثانياً، يعاود الصوت وصف خديجة بأنها "امرأة"، كما في سابق عهده، حيث يتكرر هذا اللفظ الوحيد الذي يشير إلى خديجة إشارة مستقلة بعيداً عن الضمائر المتصلة التي يربطها الصوت بها على الدوام - يتكرر هذا اللفظ ست مرات في ثنايا القصيدة بما فيها النهاية باستثناء العنوان.

ثالثاً، يواصل الصوت تغيب خديجة بحيث يشير إليها بصيغة الغائب كما لو كانت ليس لها وجود في حياته أو لا يعترف لها بوجود أو حضور خاص بها. ولكن هذا التغيب يتحوّل في آخر سطرين من القصيدة ليطل الصوت علينا بوجه خديجة مباشرة من خلال ضمير الكاف المتصل بـ

"أتوحشك" و"ألقاك"، ويمثل هذا الضمير هنا مفارقة في حد ذاته لأنه لا يظهر إلا بعد أن يتأكد الصوت والقارئ معا من أن خديجة لا يمكن لها أن تلتقيه أبدا.

رابعا، يواصل الصوت في نهاية خطابه الاتكاء على المنطق المغلوط الذي يتكئ عليه كثيرا طوال القصيدة، ويربط ربطا سببيا بين الوحشة واللقاء وكأن وجود الأولى يستلزم حدوث اللقاء بالضرورة.

وهذا التماسك الدلالي واللغوي بين القصيدة ونهايتها يوحي لنا بأن الصوت لم يتغير على أي مستوى من المستويات وأن طريقة تفكيره ومقومات خطابه والأسس التي تقوم عليها رؤيته للعالم ما زلت كما هي، وبالتالي لا يقدم لخديجة مبررا واحدا للتوحد معه.

وننتقل الآن إلى التركيز على الجوانب الدلالية لبعض مقومات التماسك بين القصيدة ونهايتها كما حددناها أعلاه.

بالنسبة لعنوان القصيدة، يُستمد هذا العنوان كما أسلفنا من نهاية القصيدة، ولكنه حاضر حضورا قويا في كل ثنايا

القصيدة على مستويين على الأقل: المستوى الأول تركيبى ويتمثل في تكرار التركيب "يا امرأة" الذي طالعناه من قبل في "يا امرأة أقتلها في الصباح"؛ "يا امرأة أمنحها من عمري"؛ "يا امرأة يتوحشها قلبي"؛ "يا امرأة آخذها"؛ "يا امرأة أعشقها". أما المستوى الثاني فهو المستوى الدلالي ويتمثل في مغزى مخاطبة خديجة بصيغة الغائب، الأمر الذي يجعل الصوت يسلب خديجة حضورها وذاتيتها واستقلالها كذات مكافئة له. أما الشق الثاني من العنوان وهو "مني"، فيؤكد الجانب الدلالي للشق الأول وهو تغييب خديجة، كما أنه يقيم علاقة تناص مع قصة بدء الخليقة وخلق حواء من ضلع آدم عليهما السلام، ولكنه تناص يقوم - كما في حالي التناص السابقتين مع القرآن الكريم - على التلاعب في المعنى الأصلي بحيث يكرّس الرؤية الضيقة التي ينظر منها الصوت للعالم من حوله، فلم يفهم الصوت قصة خلق حواء من آدم على أنها مدعاة لتقوية المودة والرحمة بينهما، أو على أنها أساس متين للروابط النفسية والوجدانية والجسدية بين الرجل والمرأة، ولكنه يفهمها على

أن حواء مادامت منه فلا بد أن تعود إليه وتظل جزءا منه بلا شخصية أو استقلال أو هوية، وبلا أية روابط إنسانية حقيقية تجمعهما سويا.

تمثل نهاية القصيدة الحلقة الأخيرة في سلسلة العلاقة التي تتخذ مساراً تنازلياً بين الصوت وخديجة: فهذه العلاقة اتخذت طابع العشق في الجانب الأكبر من القصيدة وهو عشق يرتبط بالجسد إلى حد كبير كما بينّا في أكثر من موضع من مواضع تناولنا للقصيدة؛ ثم يقل العشق تدريجياً ليصل إلى مجرد الهوى والميل وما قد يثيره هذا الهوى من تفضيل دلالي لعلاقة جسدية غير شرعية؛ وأخيراً يتحول هذا الهوى إلى وحشة تستدعي لقاءً لا أكثر، ولا تخفى علينا هنا دلالة الفعل الذي يستخدمه الصوت - "ألقاك" - فهو فعل يدل على اللقاء العابر أو الالتقاء مصادفة، فهو لم يقل "ألتقيك" أو "تصليني" على سبيل المثال مما قد يدل على الرغبة في الوصال واللقاء الدائم، وإنما استعمل الفعل المذكور الذي يوحي بأن الوحشة وحشة جسدية محضة وسيتم إشباعها بلقاء عابر، الأمر الذي يزيد من تماسك نهاية القصيدة مع ما

سبقها من ناحية تفضيل الألفاظ والتركيبات التي تصب
بطريق غير مباشر في مجرى الجسد.

أما بالنسبة للتحويل من ضمير الغائب طوال القصيدة إلى
ضمير المخاطب في نهايتها بالإشارة إلى خديجة، فهو تحول
لا يضيف شيئاً دلالياً كبيراً ولا يدل على تحول أو طفرة في
رؤية الصوت لخديجة وللعالم من حوله. فهذا التحوّل في
استعمال الضمير يقارب الدرس الأخلاقي الإيجابي في نهاية
عمل فني مثل مسرحية (مدرسة المشاغبين) حيث تظهر
طوال المسرحية كل الجوانب السلبية لسلوك الطلاب في
المدارس وبشكل فكاهي قد يجذب الكثير من المشاهدين لهذا
السلوك واستحسانه، وفي نهاية المسرحية يطالبنا المؤلف
والمخرج فجأة أن ندين هذا السلوك.

كما أن الصوت يُلغي الأثر الإيجابي المحتمل لهذا التحويل في
استخدام الضمير الذي يشير إلى خديجة - يلغيه قبل أن يبدأ
من خلال مخاطبتها في المقطع الختامي من النص بـ "يا
امرأة مني"، حيث يصر على تغييبها ومخاطبتها بلفظ

"امرأة" وهو لفظ رأينا دلالاته السلبية فيما سبق، ويؤكد على أنه لا يعتبر خديجة لها شخصية أو ذاتية أو تستحق أن يخاطبها باسمها، وإنما هي امرأة مثل أي امرأة وتسري عليها الصورة السلبية الشائعة في المجتمع ككل نحو المرأة بوجه عام، ففي الثقافة الشعبية تستخدم هذه الصيغة في النداء للتهوين من شأن المرأة والنظر إليها نظرة دونية. وبالتالي لا يمثل استعمال ضمير المخاطب بدلا من ضمير الغائب لنداء خديجة تحولا فعليا، وإنما ربما يكون مستعملا للفت الانتباه فقط أو ربما للدلالة على أن الصوت وخديجة يمكنهما أن يكونا متساويين على مستوى الجسد فقط، كما تدل الايحاءات الجسدية للقاء والهوى والعشق كما أسلفنا.

خاتمة

تناولنا في هذه الدراسة ثلاث قصائد أساسية للسَّماح عبد الله، وهي القصائد الثلاث الأولى من القسم الأول من ديوانه (خديجة بنت الضحى الوسيعة)، وهذه القصائد تقع ضمن القصائد التي تتخذ عنوانا فرعيا في الديوان وهو "قصائد إلى خديجة".

وتناولنا في الفصل الأول قصيدة "خديجة" التي تُعتبر القصيدة الأساس في هذا القسم، ذلك لأنها ترسّخ صورة خديجة التي تَهَبُ القصيدة والقِسَمَ والديوانَ ككل عناوينهم. وبدأنا قراءتنا للقصيدة بإلقاء الضوء على ما يفتحها الاسم من آفاقٍ تناصٍ رحبةٍ في البداية، ثم انتقلنا إلى ملامح خديجة في القصيدة لنكتشف أن آفاق التناص هذه – رغم رحابتها – تُعتبر ضيقة لأن النص ذاته يوسّع دائرة التناص لتصل إلى مداها من خلال الالتحام بالتاريخ والجغرافيا والسياسة والأدب وشتى جوانب الحياة الإنسانية.

وأثناء تحليلنا للقصيدة تطرّقنا إلى سِفر تكوين النص الأدبي، ورأينا كيف أن تكوين النص لا يقتصر على النسخة النهائية الأولى، بل يظل النص في طور التكوين مع الطبقات المتتالية، وربما مع الطبعة الأولى، لأن النص – خاصة القصير كالقصة والقصيدة ومسرحية الفصل الواحد – عندما يدخل في علاقة تنظيمية أو تنسيقية أو تصنيفية مع نصوص أخرى، يُقيم علاقة مع النصوص التي تندرج معه في نفس القسم أو الديوان أو المجموعة أو الكتاب، وتتراوح هذه العلاقة ما بين أقصى درجات التناغم إلى أقصى درجات التنافر والتعارض، وما يتأرجح بين هذين الطرفين من درجات قد تميل لهذا الطرف أو ذاك أو تقع في مرحلة وسطى تحاول أن تحافظ على نوع من التوازن بينهما.

ونرى أن هذه العلاقة مقصودة من جانب المؤلف، بالرغم من أن مفهوم القصديّة ذاته يتعرّض هنا لنوع من الخلطة لسببين:

أولاً، لا تقتصر القصديّة على الجانب الواعي من قدرات المؤلف التنظيمية والتنسيقية والتوليفية، بل تمتد لتشمل لواعي المؤلف ودوره في تعضيد هذه القدرات، فأحياناً لا يستطيع المؤلف أن يبرر وجود نص بجانب نص آخر تبريراً عقلياً أو منطقياً، ويعتمد في تصنيفه على طبيعة الإحساس الذي تركه سفر تكوين النص الأدبي في لواعيه ساعة الكتابة؛ والعكس صحيح من زاوية ما، فأحياناً يضع المؤلف بعض النصوص بجانب بعضها البعض في قسم من أقسام الكتاب بناءً على وعيه بأن هذه النصوص تتجانس مع بعضها البعض من زاوية الموضوع أو الشكل أو الأسلوب أو التقنيات الأدبية وما إلى ذلك ليكتشف القارئ أن عوامل الطرد أو التنافر بين هذه النصوص أكبر من عناصر الجذب أو التجانس، وربما يرجع ذلك إلى أن كل نص من النصوص كُتب في سياق مغاير للسياق الذي كُتب فيه النص الآخر، فتظل السياقات خلف النصوص متغايرة برغم التجانس الظاهري.

ثانياً: يتأثر تلقّي مفردات كل نص وتراكيبه ووحداته وموسيقاه وإسقاطاته بدرجة وعي القارئ وإلمامه ودرجة يقظته في وضع النصوص كلها نُصب عينيه عندما يقرأ نصاً معيناً يندرج وسط هذه النصوص، كما أن الخلفية المعرفية والاجتماعية والنوعية [نسبة إلى النوع الأدبي] والدينية والسياسية والطبقية، الخ، للقارئ تلعب دوراً في تحديد نظرته إلى عنصر ما من عناصر النص أو إلى النص ككل.

وقادنا تحليلنا لقصيدة "خديجة" المكتوبة عام 1985 والمنشورة في أول القسم الأول من الديوان قبل قصيدة "يا امرأة منّي" المكتوبة عام 1983، بالإضافة إلى جعل قصيدة "خديجة" أساس القسم والديوان ككل – قادنا ذلك إلى قياس درجة التأثير والتأثر بين النصوص وبعضها البعض. قصيدة "يا امرأة منّي" تأتي في سياق الديوان تابعة لقصيدة "خديجة" ومعقّبة عليها، وبالتالي يفقد تاريخ الكتابة جزءاً كبيراً من وزنه الدلالي لأن اصطفاً القوائد في منظومة أو متوالية أو متتالية شعرية هنا يفتح بينها قنوات اتصال

ويخلق نوعاً من التراتب أو الهرمية التي لا تكون موجودة قبل تجميع القصائد في ديوان.

ومن هنا أبرزنا تاريخ الرؤية الطباعية أو الرؤية الإخراجية للنص الأكبر أو الكتاب ككل، وهو التاريخ الذي لا يتعلق بتاريخ الكتابة، بل بتاريخ اقتران النص بنصوص أخرى في كتاب، وما يترتب على هذا الاقتران من تغير في زاوية النظر إلى النص في السياق الأكبر الذي يُدخله فيه الإخراج الطباعي من جهة المبدع أولاً، ثم من جهة القارئ ثانياً.

والعلاقات الناتجة عن هذه الرؤية الإخراجية قد تكون واعية أو لا واعية من جانب المؤلف. فمهما كانت درجة وعي وتركيز المؤلف في ترتيب النصوص في علاقة تراتب أو توازٍ أو تعارض أو تجانس وما إلى ذلك من أوجه ممكنة للعلاقات بين النصوص، يظل لاوعي المؤلف محتفظاً بدوره في تشكيل هذه العلاقة. وكما يُفاجأ المؤلف بعد كتابة نص ما بأشياء متحقّقة في النص لم تخطر له على بال أثناء الكتابة، يُفاجأ أيضاً بعد التصنيف أو النشر بالعلاقات المتحققة بين

النصوص ولم تكن تخطر على باله أثناء قيامه بتجميع هذه النصوص في تقسيمات داخل الديوان أو المجموعة القصصية أو مجموعة المسرحيات القصيرة- الخ.

ورصدنا ملامح خديجة في القصيدة التي تستمد عنوانها من اسمها. ووجدنا أن خديجة في القصيدة أيقونة تجسّد التغيير الذي يحدث التناغم والتجانس والتنوع في هذا الكون. وهي امرأة متعددة الأبعاد تعلو برمزيتها فوق الإشارة لشخصية معينة أو حتى لمجموع نساء الأرض، لأنها تجسد الإنسان الرؤيا بحركيتها ورمزيتها ومواخاتها بين ما يُطلق عليه المتناقضات وجمعها بين الثنائيات ودمجها لمراحل التاريخ وفضحها لشعر الاغتراب الزائف وتوحيدها للحركات الشعرية ومزجها بين القرية والمدينة.

وهذه الرؤيا لا يمكن أن تظل عالقة في الهواء لذلك تحل خديجة بزمان الصوت في نهاية القصيدة لتكون بمثابة النبوءة أو الحلم أو "الألف" Aleph الذي يحدثنا عنه باولو كويليو في روايته (ألف) الصادرة عام 2011. ونستشف من كل

ذلك استعصاء خديجة على التتميط أو التحجيم أو التجميد في قالب ضيق لا يراعي الحد الأدنى من خصوصية وجودها، ألا وهو الحرية والحراك والسفر المتواصل وعدم الاعتراف بالتقسيمات الاعتباطية العشوائية الضيقة. لذلك اعتبرنا قصيدة "خديجة" "بيان" أو "مانيفستو" الديوان ككل، أو على الأقل القسم الذي يتخذ عنوان "قصائد إلى خديجة"، وبالتالي تناولنا القصيدتين التاليتين لها بناء على ما توصلنا إليه من خلال تحليلها.

وانتقلنا في الفصل الثالث الذي يتخذ عنوان "ثورة على الطريق" إلى تناول قصيدة "إجابة" التالية مباشرة لقصيدة "خديجة" في الديوان. ورأينا كيف أن هذه القصيدة يمكن اعتبارها استجابة من الاستجابات الممكنة لدعوة خديجة وحلولها في زمن الصوت في القصيدة السابقة.

ونظرا لأن قصيدة "إجابة" توظف ضمير المخاطب، تطرقنا إلى صعوبة تحديد هوية المتكلم وعلاقته بالمخاطب. وقادتنا هذه الإشكالية إلى إلقاء الضوء على الجوانب المختلفة

لتوظيف تقنية الصوت voice الذي يتكلم في القصيدة، أية قصيدة، والذي يتراوح بين الضمائر النحوية الثلاثة: المتكلم والمخاطب والغائب، وما ينتج توظيفها من تنويعات.

وتطرقنا أيضا إلى تقنية القِناع في الشعر، وهي تقنية تحيل القارئ إلى شخصية خارجية سواء أكانت هذه الشخصية حقيقية أم افتراضية لا وجود لها، ولكن الصوت أو الشاعر يرتدي قناعها لينقل لنا من خلالها رؤية معينة للعالم والحياة والوجود.

وتوظيف ضمير المخاطب في قصيدة "إجابة" وظهور خديجة في القصيدة بوصفها تطرح الأسئلة التي يحاول المخاطب أن يجيب عليها وعنوان القصيدة ذاته – كل ذلك يجعلنا ننظر إلى هذه القصيدة على أنها أحد الوجوه الممكنة لمَسْرَحَةِ رؤية خديجة وثورتها، أي تحويل هذه الرؤية وهذه الثورة إلى واقع ملموس على الأرض من خلال تصرفات وأفعال المخاطب في القصيدة. وهذا المخاطب الذي ربما

يندمج مع المتكلم في القصيدة يحاول أن يُحدث ثورة خديجة على أرض الواقع من منظوره الخاص.

وقادنا تحليلنا للاستعمال المتميز للغة في قصيدة "إجابة" أيضا إلى إبراز بعض أنواع المفارقة. فذكرنا المفارقة الدلالية، وهي نوع من المفارقة يخص الجانب الدلالي أو معنى اللفظ أو التركيب، بحيث يقول ظاهر اللفظ أو التركيب شيئا ويأتي باطنه ليقول عكسَ هذا الشيء كتوظيف السرقة والرشوة في القصيدة على سبيل المثال. ورأينا كيف أن المفارقة يمكن أن تمتد لتشمل مختلف جوانب الحياة الإنتاجية للنص بدءا بالألفاظ ثم التراكيب الصغرى للنص مروراً بالتراكيب الكبرى للنص ذاته ووصولاً إلى الرؤية الإجمالية التي يقوم عليها النص ومقارنتها بالرؤية الجزئية أو التدريجية التي تتولد تدريجياً من العلاقة التي تبنيها الأجزاء بين بعضها البعض.

وإلى جانب المفارقة الدلالية، هناك المفارقة اللفظية التي تدل على أن الشاعر يختار من بين الألفاظ التي يمكن أن تشغل

موقعا معينا في التركيب اللغوي اللفظ الأضعف احتمالا لأن يجيء في هذا الموقع، ويبتعد عن البدائل الجاهزة أو الأكثر احتمالا التي توفرها اللغة في مثل هذا السياق. ويوظف السماح عبد الله هذا النوع من المفارقة بشكل جيد في قصيدة "إجابة". ولاحظنا أن المفارقة اللفظية من المقومات الأساسية التي تقوم عليها الاستعارة الأدبية أو اللغة المجازية بوجه عام.

وأوصلنا تحليلنا لقصيدة "إجابة" – خاصة بتوظيف فكرة الزمان في القصيدة وربطنا لهذه الفكرة بتوظيف السماح عبد الله لها في قصائد لاحقة من دواوين أخرى لم تكن قد كتبت أو نُشرت ساعة نشر ديوان خديجة لأول مرة في عام 1988 – إلى الفكرة الأساسية التي انطلقت منها دراستنا في الكتاب ككل، ألا وهي المفارقة النقدية أو القرائية وفاعلية القراءة بأثر رجعي كأن نقرأ قصيدة "إجابة" على ضوء قصائد لاحقة في دواوين أخرى للسماح عبد الله أو نقرأ قصائد ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيط) المنشور في طبعته

الأولى عام 1988 على ضوء الثورة المصرية بداية من 25 يناير 2011.

وقادنا تحليلنا لوحدات قصيدة "إجابة" والإضاءات الكاشفة التي تمدنا بها الوحدات اللاحقة في ذات القصيدة لتكشف لنا جوانب لم نكن نراها في الوحدات السابقة من ذات القصيدة إلى إعادة النظر في عملية إنتاج المعنى في النص الأدبي. ولاحظنا أن هذه العملية لا تسير في اتجاه خطي للأمام من بداية النص إلى نهايته، بل هي عملية تراكمية تسير في كلا الاتجاهين: من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية. فكل عنصر من عناصر النص يثري فهمنا للعناصر اللاحقة، وكذلك تُكسبنا العناصر اللاحقة خبرة أعمق بطبقات الجمال والمعنى في النص تجعلنا ننظر نظرة أكثر ثراء وعمقا للعناصر السابقة. وبالإضافة إلى هاتين الحركتين – من الأمام للوراء ومن الوراء للأمام – هناك حركة بانورامية رادارية تشمل كل اتجاهات وزوايا النص تقوم بالأساس على النظرة المقارنة.

وتناولنا في الفصل الرابع الذي يتخذ عنوان "الالتفاف على الثورة" قصيدة "يا امرأة منّي" التي تلي قصيدة "إجابة" مباشرة. ورأينا كيف أن الصوت في القصيدة يبدأ بارتداء قناع أحد المناصرين لخديجة وثورتها، ويصوّر نفسه على أنه الفنان الخالق أو الصانع المبدع demiurge كما في الأساطير اليونانية. ولكن وصفه لعملية الخلق والإبداع ذاتها يفضح حيّله وألأعييه، فسرعان ما يسقط القناع الذي يرتديه أمام المتلقي الواعي الذي لا تنطلي عليه بسهولة الخدع التي يستخدمها الصوت في القصيدة ليصور نفسه على صورة غير صورته. فيوظّف هذا الصوت ضمير الغائب كما في قصيدة "خديجة" وبنية المخاطب كما في قصيدة "إجابة"، ولكننا نكتشف أنه يقلّص رحابة ضمير الغائب الذي وظّفه الشاعر بشكل جيد في قصيدة "خديجة" ليدل به الصوت في "يا امرأة منّي" على تغييب خديجة بالكامل.

كما أن استعمال الصوت لبنية المخاطب يحدّ من إمكانيات هذه البنية التي وظّفها السماح عبد الله بشكل بارع في قصيدة "إجابة" التي تدل فيها هذه البنية على المتكلم وهو يرصد

خطوت ذاته ومحاولاته لتحقيق ثورة خديجة على أرض الواقع. فالصوت في "يا امرأة مني" يستخدم بنية المخاطب من خلال أداة النداء "يا"، ولكنه لا يستخدمها لكي يثبت حضور خديجة وثورتها، بل لكي يغيبها عن المشهد الثوري تماما، فهو يستعمل "يا" لنداء خديجة وفي الوقت ذاته يستعمل ضمير الغائب للإشارة إليها، وكأن حضورها مجرد حضور وهمي، ويؤمن الصوت من داخله بأنها لا تستحق حضورا مستقلا أو تستحق أن تكون لها ذاتيتها وتفردها، وإنما يجب أن تظل تابعة للصوت بحيث يقتصر دورها على إرضاء نزواته ورغباته الجسدية فقط.

وبالرغم من أن الصوت يستخدم كل الحيل "الناجحة" من وجهة نظره لاستمالة خديجة إليه والعيش في "جنته"، إلا أن فحصنا المتأني للوسائل التي يستميل بها خديجة يثبت أن هذه الوسائل ووسائل بالية لا تتسق مع رؤية خديجة لذاتها ولثورتها ورؤيتها للعالم من حولها، وبالتالي لا بد أن يكون مصير هذه الوسائل والمحاولات الفشل الذريع. ولذلك رجّح تحليلنا للقصيدة أن موقف الصوت في هذه القصيدة ينم عن

أنه صوت مُندسٌ لا يؤمن بخديجة ولا بثورتها، وإنما يرتدي قناع مناصرٍ لها لكي يفسد ثورتها من داخلها، وهو الأمر الذي تكتشفه خديجة، بالرغم من أنها لا تظهر في القصيدة بشكل مباشر وإنما من خلال المحاولات المتعددة من الصوت لاستمالتها وما توحى به من فشل المحاولة تلو الأخرى، وبالتالي لا تستجيب خديجة لمحاولاته استمالتها نحوه.

وتجسد قصيدة "يا امرأة مني" توظيف تقنية القناع في أبرز صورها. فالشاعر الذي كتب قصيدتي "خديجة" و"إجابة" وخلق نوعاً من التقارب الوجداني بين القارئ والصوت في هاتين القصيدتين هو ذاته الشاعر الذي خلق مسافة جمالية aesthetic distance ومسافة وجدانية affective distance كافيتين لإبعادنا عن التوحد مع رؤية الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" ليجعلنا نلتفت إلى محاولات هذا الصوت تفرغ ثورة خديجة من مضمونها وتحويلها إلى ثورة "عارضة" يتوهم أنها "ستشفى" منها على يديه. ويتوسل الصوت إلى ذلك بتوظيف الأساطير والخطاب الديني

والخطاب الشعري التقليدي وكذلك توظيف كل الضمائر النحوية من مخاطب ومتكلم وغائب وكأنه يحاول أن يوهم خديجة بأنه يجسّد التنوع الذي تمثله خديجة ذاتها. ولكن المبدع الحقيقي أو الثائر الحقيقي المتمثل في خديجة هنا لا يمكن أن تسلّم نفسها للفخاخ التي ينصبها أعداؤها في طريقها. وربما لهذا السبب يقدّم لنا السماح عبد الله قصيدة "إجابة" قبل قصيدة "يا امرأة مني" بحيث نرى في الأولى تأويلا لثورة خديجة يفي هذه الثورة حقها ويتناغم مع أسس وجودها ومنطلقاتها حتى يجعلنا – نحن وخديجة – نلتفت إلى التأويل "المتأثر" أو "المستثور" الذي يأخذ من الثورة قشرتها ويحشوها بكل ما هو مناهض للثورة ومضاد لها.

فالصوت في قصيدة "يا امرأة مني" لا يمد آفاق الروح الثورية الخاصة بخديجة، بل يقتل هذه الروح الثورية فيها ليخلقها وفقا للصورة التقليدية المرتسمة في ذهنه للمرأة والوطن والمستقبل، وهي صورة تنحصر في إطار العشق الليلي أو المتعة الجسدية التي لا ترى في الجسد أية بادرة روح أو ثورة أو حياة. فخديجة البادئة بالفعل الإيجابي في

قصيدتي "خديجة" و"إجابة" والتي لها ذاتيتها الخاصة ورؤيتها التي تقارب النبوءة والرمز والمستقبل والاستشراف تتحول على يد الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" إلى امرأة سلبية ليس أمامها إلا أن تكون متلقية سلبية للفعل "الأبوي" بلا ذاتية ولا قرار ولا اختيار لتكون في النهاية نافية لذاتها وشاجبة لإمكاناتها وراجعة إلى فراغ فضائي أو كوكبي تفقد فيه وزنها وثقلها ودلالاتها وإرادتها.

وبالتالي يكشف تحليلنا للقصيدة كيف أن "غباء" الصوت الذي يتخذ مظهر الذكاء والعشق ينقلب عليه في النهاية ويفضحه لأن عدم إيمانه بالقضية الظاهرية التي يستخدمها لاستمالة خديجة يجعله يناقض نفسه على طول خط القصيدة بحيث ينكشف في النهاية خداعه وتتكشف رؤيته القمعية الاستبدادية الذكورية التقليدية وتنجو خديجة بنفسها من رؤيته الخانقة للعالم والحياة. فالوسائل الأسلوبية والشعرية والجمالية التي يستخدمها الصوت لاستمالة خديجة وجذبها إلى منطقته سرعان ما تتحول على يديه إلى وسائل تجعلها تنفر منه وتكتشف جشعه وماديته وصوته الأوحده وذاتيته

السلطوية المفرطة التي لا يمكن لخديجة أن تتعايش معها أو
تقبلها، لتستمر ثورتها في النهاية وتنتصر على عدوها الذي
ينفّثُ بقناع الصديق.

المصادر والمراجع

- ابن سينا (الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله). الفن السادس من الطبيعيات (علم النفس) من كتاب الشفاء: القسم الأول. (باريس: Editions du Patrimoine Arabe et Islamique، 1988.
<http://www.mediafire.com/?lq52t6dxmosagnv>
- _____. تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات. القاهرة: دار العرب للبستاني، 1989. الطبعة الثانية.
<http://www.mediafire.com/?5vos8cjc2232tq0>
- ابن منظور. لسان العرب. القاهرة: دار المعارف، د. ت.
- أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل). معجم اللغة العربية المعاصرة. القاهرة: عالم الكتب، 2008.
- الباحث القرآني. www.quranicresearcher.com
- السَّامِع عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيط. (طبعة أولى 1988). الطبعة الثانية (سلسلة مكتبة الأسرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002). القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011. الطبعة الثالثة.
- _____. مكابدات سيد المتعبين. (طبعة أولى 1992). القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. الطبعة الثانية.
- _____. الواحدون. (طبعة أولى 1998). القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. الطبعة الثانية.
- _____. أحوال الحاكي: ثنائيات. (طبعة أولى 2002). القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. الطبعة الثالثة.
- _____. مديح العالية. سلسلة أصوات أدبية (342). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003. الطبعة الأولى.
- _____. الرجل بالغليون في مشهده الأخير. سلسلة الإبداع الشعري المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

- _____ . خلاخيل العابرة. سلسلة كتاب الاتحاد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004. الطبعة الأولى.
- _____ . هواء طازج. سلسلة إشراقات جديدة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.
- _____ . أغنية إلى النهار: مسرحية شعرية. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2008. الطبعة الأولى.
- _____ . متى يأتي الجيش العربي: قصيدة طويلة. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. الطبعة الأولى.
- _____ . شتاء للعاشق الوحيد. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.
- _____ . تصاوير ليلة الظمأ. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. الطبعة الأولى.
- _____ . قبو الثلاثين. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. الطبعة الأولى.
- الكتاب المقدس. http://st-takla.org/Holy-Bible_.html
- إميل توفيق. الزمن بين العلم والفلسفة والأدب. الطبعة الأولى. القاهرة وبيروت: دار الشروق، 1982.
- <http://www.mediafire.com/?qq7ncuz24pwm4ni>
- أنغام. "القلوب". ألبوم بتحب مين: إنتاج شركة روتانا للصوتيات والمرئيات، 1997.
- <https://www.youtube.com/watch?v=5n9plN2MWZI>
- برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام. معجم مصطلحات السيميوطيقا. ترجمة عابد خزندار. مراجعة محمد بريري. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008.
- بهاء الدين محمد مزيد، د. "حادثة خط الاستواء (1): قراءة في رؤية في أسطورة". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 548-530.
- <http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

_____ . النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها. كفر الشيخ: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008/2007. الطبعة الأولى.
<http://www.mediafire.com/?1kgqfyc0saj2j5f>

_____ . تبسيط التداولية: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي. القاهرة: شمس للنشر والتوزيع، 2010. الطبعة الأولى.
<http://www.mediafire.com/?y64h4tthevwgdxn>

جمال الجزيري. "مشروعية دراسة عتبات النص: قراءة في روج أبيض لزاهر الغازياني". المؤتمر الأول لأدباء القاهرة 20-22 فبراير 1999. كتاب الأبحاث: الأدب والمستقبل. ص 115-137.
<http://www.mediafire.com/?3zyneq91av81n9l>

_____ . "الشعر البديل: قراءة في أشعار من قنا". مؤتمر قنا الأدبي الثاني 16-18 يناير 2000. الخطاب الشفاهي والفعل الإبداعي بقنا. ص 96-124.
<http://www.mediafire.com/?572vqkgwg28f23j>

_____ . "أنسنة السرد في (سر الأسرار)". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 210-241.
<http://www.mediafire.com/?2xwm6f6m78tsmb2>

_____ . الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجاً. القاهرة: إصدارات بدايات القرن، 2002. الطبعة الأولى.
<http://www.mediafire.com/?ezzssa5h4fnrr45> وها هو رابط الطبعة الإلكترونية (2015):
<http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>

_____ . بدايات قلقة: قصص. سلسلة الكتاب الأول (76). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004.
<http://www.mediafire.com/?nu6k7ti12h3zw7a>

_____ . "عدسة الحياة المسرحية: رؤية العالم المسرحية في مونودراما "السيد تمام". نجاح عبد النور. السيد تمام. القاهرة: دار التلاقي

للكتاب، 2009. ص 37-67.

<http://www.mediafire.com/?hybuukt9fan5ei7>

_____ الإبداع والحضارة عند شكري عياد. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. الطبعة الأولى.

<http://www.mediafire.com/?6bsg9pz2vvv60ih> وها هو رابط الطبعة الإلكترونية (2015):

<http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi>

_____ "تداخل الأصوات وتفكيك الأيديولوجية في ديوان متى يأتي الجيش العربي؟". مجلة إبداع. العدد السادس عشر. خريف 2010. ص 137-146.

<http://www.mediafire.com/?3r6ruvh0t91au95>

جميل صليبا، د. المعجم الفلسفي. الجزء الأول. بيروت: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، 1982.

<http://www.mediafire.com/?823ksnfj7h2umvu>

حسام أحمد فرج، د. نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري. تقديم الأستاذ الدكتور سليمان العطار والأستاذ الدكتور محمود فهمي حجازي. القاهرة: مكتبة الآداب، 2009. الطبعة الثانية.

حميد المصباحي. ضفاف الموت/موت المجنون. رواية. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2011. الطبعة الأولى.

سالمة الموشي. أيها النقصان من رآك: نساء تحت العرش. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.

سعيد حجاج. ليلة عرس سوداء. سلسلة إشراقات أدبية (116). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

سلوى بكر. "اعتراف بجميل وإن تأخر". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 279-281.

<http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

سيد البحراوي، د. في نظرية الرواية: محتوى الشكل: مساهمة عربية.
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008. الطبعة الأولى.

شريف هزاع شريف. غودو قادم: تراجوميديا من فصل واحد. (مسابقة
تيمور للإبداع المسرحي 2000-2001؛ الجائزة الثانية مناصفة). القاهرة:
الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

شكري عياد. البطل في الأدب والأساطير. القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر
والتوزيع، 1998. الطبعة الثالثة.

عبد الحكم العلامي، د. محمد إبراهيم أبو سنة: الخطأ والأثر. سلسلة كتابات
نقدية (175). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007.

<http://www.mediafire.com/?lb178pt5z66ew4q>

عبد الفتاح أبو غدة. قيمة الزمن عند العلماء. بيروت: مكتبة المطبوعات
الإسلامية، 1422. الطبعة العاشرة.

<http://www.mediafire.com/?i104l7y8jku35rk>

عبد اللطيف الصديقي، د. الزمن أبعاده وبنيته. الطبعة الأولى. بيروت:
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995.

<http://www.mediafire.com/?bf8l7jj39j0oujg>

عبد الله بن محمد بن عبيد بن أبي الدنيا القرشي أبو بكر. "الليالي والأيام".
نص لابن أبي الدنيا منسوخ في مكتبة المصطفى الإلكترونية ومحفوظ تحت
مصنف التصوف برقم 000366 ويتكون من 35 صفحة.

<http://www.mediafire.com/?aax4lf93xavk402>

عبد الوهاب المسيري. موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية. المجلد
الخامس. القاهرة: دار الشروق، 1999.

<http://www.mediafire.com/?uy65dljaxol85g4>

عزة شبل محمد، د. علم لغة النص: النظرية والتطبيق. تقديم الأستاذ الدكتور
سليمان العطار. القاهرة: مكتبة الآداب، 2009. الطبعة الثانية.

<http://www.mediafire.com/?0cvuzbo2vvgwd7p>

عصام أبو العلا. "هذه المسرحية". ليلة عرس سوداء لسعيد حجاج. سلسلة إشراقات أدبية (116). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. ص 138-156.

فرقة أنا مصري. "ملعون أبوك يا سكوت". كلمات: ياسر الليثي.

<http://www.youtube.com/watch?v=2bGUCqvlLoQ>

فريدة النقاش. "انتظروا هذا الشاعر". السماح عبد الله، خديجة بنت الضحى الوسيح. سلسلة مكتبة الأسرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002. ص 215-237.

فلوريان كولماس. اللغة والاقتصاد. ترجمة: د. أحمد عوض. مراجعة: عبد السلام رضوان. سلسلة عالم المعرفة (263). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000.

<http://www.mediafire.com/?9tr6vlbhig22w3x>

مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المعجم الوسيط. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004. الطبعة الرابعة.

محمد جلال عبد القوي (تأليف). الليل وأخرة. مسلسل مصري إنتاج عام 2003. إخراج رباب حسين.

محمد حسين هيثم. على بعد ذئب. سلسلة المكتبة الشعرية. اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، 2007.

محمد عبد الله حسين، د. ظاهرة الانتظار في المسرح النثري في مصر حتى عام 1973. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

محمد فكري. انتظار. سلسلة إشراقات أدبية (51). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

محمد مفتاح، د. النص: من القراءة إلى التنظير. إعداد وتقديم د. أبو بكر العزاوي. الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، 2000. الطبعة الأولى.

<http://www.mediafire.com/?3lxplcn489bgqf9>

محمد منير. ألبوم ممكن. إنتاج ديجيتك، 1995. رابط أغنية "يا بنت ياللي" <https://www.youtube.com/watch?v=kbYLZj0Wa9E>

محمود الضبع، د. قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية. سلسلة كتابات نقدية (138). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003.

<http://www.mediafire.com/?8r5qhb6tj7revdf>

_____ الرواية الجديدة: قراءة في المشهد العربي المعاصر. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2010.

مصطفى الضبع، د. رواية الفلاح/فلاح الرواية. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. الطبعة الأولى.

<http://www.mediafire.com/?60c1w32qhr4ef19>

_____ المغيب والمجسد: قراءة في قصص سليمان الشطي. سلسلة كتاب الرابطة (7). الكويت: رابطة الأدباء في الكويت، 2000. الطبعة الأولى.

<http://www.mediafire.com/?gf6en1166s41um2>

_____ "الحب/الواقع: بحث في النص والمرجعية". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 555-573.

<http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

مصطفى ناصف، د. اللغة والتفسير والتواصل. سلسلة عالم المعرفة (193). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995. رابط الطبعة الإلكترونية للكتاب في عالم المعرفة:

<http://www.mediafire.com/?hzz2bm6cvdcydg> رابط الطبعة

<http://www.mediafire.com/?5dyphjnjig5o56t> الأصلية:

_____ النقد العربي: نحو نظرية ثانية. سلسلة عالم المعرفة (255). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000.

<http://www.mediafire.com/?p9sjivyy418jqw4>

نجاح عبد النور. مسافات في الظل: سبعة نصوص تجريبية. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. الطبعة الأولى.

وجيه يعقوب السيد، د. "الدكتور محمد حسن عبد الله ونقد الرواية". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 294-319.

<http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p>

وهب أحمد رومية، د. شعرنا القديم والنقد الجديد. سلسلة عالم المعرفة (207). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996.

<http://www.mediafire.com/?xh1r822ohnsdncd>

ياسين النصير. الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2009. الطبعة الثالثة.

يسري مُقَدِّم. الحريم اللغوي. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 2010. الطبعة الثانية.

يمنى طريف الخولي، د. الزمان في الفلسفة والعلم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1999.

<http://www.mediafire.com/?g2or3v3i3t9a6m8>

يوسف سامي يوسف. الشعر والحساسية: دراسات نقدية. منشورات وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.

<http://www.mediafire.com/?31jedc2bu73r8rb>

يونس فيضيلة، "مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب (تناول تداولي للخطاب الثوري)". الخطاب، دورية علمية محكمة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر. 6 (جانفي 2010): 283-299.

<http://www.mediafire.com/?ssomsw0oq5ca0oz> وهذا هو رابط العدد كاملاً:

<http://revue.ummto.dz/index.php/khitab/issue/view/82>

Babcock, Barbara. A. (1978). *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell University Press.

Bowell, Tracy, and Gary Kemp. *Critical Thinking: A Concise Guide*. London and New York: Routledge, 2002. 1st edition. <http://www.mediafire.com/?qie148lnn4bge53>

Colebrook, Claire. *Irony*. The *New Critical Idiom* series. London and New York: Routledge, 2004.

<http://www.mediafire.com/?db1g7pq6bdggqpa>

Coleman, J. A. The Dictionary of Mythology: An A-Z of Themes, Legends and Heroes. London: Arcturus Publishing Limited, 2007.

<http://www.mediafire.com/?lc73p7cgc0b7udc>

Cottrell, Stella. Critical Thinking Skills: Developing Effective Analysis and Argument. Hampshire and New York: Palgrave MacMillan, 2005. 1st edition.

<http://www.mediafire.com/?04850p4w23o114e>

Daly, Kathleen N. Greek and Roman Mythology: A to Z. 3rd edition. Revised by Marian pengel. New York: Chelsea House Publishers, 2009.

<http://www.mediafire.com/?0zwvbrrrj106c79>

Duffy, Carol Ann. *The World's Wife*. London, Basingstoke and Oxford: Picador [Macmillan publishers Ltd], 1999.

Eco, Umberto. "Between Author and Text".

Interpretation and Overinterpretation. Ed. Stefan Collini. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992. 67-88.

<http://www.mediafire.com/?kwpqkjk7brjzbw1>

..... The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Advances in Semiotics series.

General editor: Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

<http://www.mediafire.com/?3r55ct3kih7y5uc>

Elgezeery, Gamal Mohamed Abdel-Raouf Mohamed. Narrative Aspects of Roger McGough's Poetry 1967-1987. Unpublished Ph.D. dissertation. English

Department, Faculty of Arts, Ain Shams University, 2002.

..... "Human Objectification in Carol Ann Duffy's *The World's Wife*". Fikr Wa Ibda'. 47(September 2008): 225-84.

Hansen, William. Handbook of Classical Mythology. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc., 2004.
<http://www.mediafire.com/?lxje72exvbd6hu5>

Roman, Luke, and Monica Roman. Encyclopedia of Greek and Roman Mythology. New York: Facts on File, 2010. <http://www.mediafire.com/?l4pwvcov2kn7n99>

Searle, John. (1979) "Metaphor", in A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
<http://www.mediafire.com/?zkqyb6xg4m4cdt4>

عن المؤلف

ولد جمال محمد عبد الرؤوف محمد الجزيري في 2 أغسطس 1973 بجهينة، محافظة سوهاج، مصر. كاتب قصة وشاعر وروائي ومترجم وكاتب مسرح وناقد ودكتور جامعي. بدأ مشواره الأدبي في عام 1991. تخرج في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بسوهاج 1995. حصل على الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة 1998 عن رسالة بعنوان "تحولات المنظور في شعر روى فولر 1936 – 1961"، ثم على الدكتوراه من قسم اللغة الإنجليزية بآداب عين شمس عام 2002 عن رسالة بعنوان "جوانب السرد في شعر روجر ماكجوف 1967 – 1987". يعمل منذ عام 1999 بقسم اللغة الإنجليزية بكلية التربية بالسويس، جامعة السويس بمصر وانتقل بعدها ليعمل بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في نفس الجامعة، ويعمل حاليا بقسم اللغات والترجمة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة طيبة بالمدينة المنورة. وقام في يناير 2014 بتأسيس مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك بالاشتراك مع الأستاذ عصام الشريف (مصر) والأستاذ عباس طمبل (السودان)، وهي مجموعة تعني بشئون القصة الومضة نظريا وتطبيقيا ونقدا وإبداعا. كما قام في شهر مايو 2014 بتأسيس دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. وقام في أكتوبر 2015 بتأسيس دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني مع الأديب محمود الرجبي.

الاسم بالكامل: جمال محمد عبد الرؤوف محمد

اسم الشهرة والنشر: جمال الجزيري

الجنسية: مصري

المهنة: دكتور جامعي، تخصص الأدب الإنجليزي

البريد الإلكتروني: elgezeery@gmail.com

جوائز

* المركز الأول في القصة القصيرة من جامعة جنوب الوادي 1995

- * المركز الثالث في القصة القصيرة، المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة 1996 – 1997 عن مجموعة بعنوان أساطير.
- * المركز الثالث في النقد الأدبي، المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة 1999 – 2000 ، عن دراسة بعنوان الرؤية الحضارية للإبداع عند شكري عياد.
- * جائزة ناجي نعمان الأدبية لعام 2009 (جوائز الإبداع) عن ديوان شعر بعنوان وطن بطعم الأسئلة.
- * تنويه لجنة التحكيم في الدورة السادسة لجائزة دبي الثقافية للإبداع (2008-2009) بمجموعة قصصية له بعنوان وجوه الطمي.
- * جائزة عبد الغفار مكاوي للقصة القصيرة ضمن جوائز اتحاد الكتاب (مصر) 2010، عن المجموعة القصصية غلق المعابر.
- * وسام التميز من الدرجة الأولى في القصة القصيرة في العالم العربي لعام 2010 عن المجلس العالمي للصحافة عن قصة بعنوان "الرئيس الجديد".
- * جائزة الدكتور زكريا الملكاوي في الشعر عن قصيدة بعنوان "امتلاء"، أبريل 2011.

إصدارات

(1) قصص قصيرة

- 1 - فتافيت الصورة. [قصص قصيرة جدا وومضات قصصية] القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة [ثقافة القاهرة]، 2001.
رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?svfo4ev5pgdkv34>
- 2 - بدايات قلقة. [قصص قصيرة وقصص قصيرة جدا] سلسلة الكتاب الأول. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004.
رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?nu6k7ti12h3zw7a>
- 3 - نقوش على صفحة النهر. [رواية وقصص قصيرة وقصص قصيرة جدا وومضات قصصية] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?scnr6cxk42gw751>

4 - غلق المعابر. [قصص قصيرة] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?q8fpbbl87luoaxq>

5 - رائحة مآثم. [قصص قصيرة ومضات قصصية] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?2i6e6scxn6s6skq>

6 - اشتعال الأسنلة الخضراء. [قصص قصيرة جدا] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?fjwojp65r00h89t>

7 - الطريق إلى الميدان. [قصص قصيرة ورواية قصيرة] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?82yf9saabt1ralw>

8- أولاد الحرام. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?fjs1bbc0ri51npl>

9- ينشرُ ويختفي للأبد. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?t5676osl15ucxos>

10- دليل جريمته في يدك. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?ixy82sai7tr2gik>

11- ارجعوا ذلك الباسم. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?7a2as6u8k3lk3cp>

12- لم ندفنه سوياً. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?a2kl11ezswbfzr>

13- ربيع يخاصم الأشجار. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?rsqioa1xokkv6ii>

14- عوالم أخرى. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?s87h019qom7z78s>

15- اخلي حذاءك يا سيدتي: 49 قصة قصيرة. ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?14i3pz9a6slh943>

16- صباح نبوءات شريفة: 22 قصة قصيرة. ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?b78agc7v2j7y78s>

(2) شعر

1 - لا تنتظر أحدا يا سيد القصيد. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?inuazo5q97eivzjq>

2 - حفل توقيع. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?x0vmhyjbyrmwp1j>

3 - ونظل على الإشراق. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?f65amduzc0zaakk>

4 - أصوات نهر قديم. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?ne261pbtffz19wf>

5 - خارطة المطر. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?pg3egwywudsvm7y>

6 - أسفار سيدة النهر. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?m4r78qna4bnz46>

7 - بنت النهار. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?9tbig6us5a2vzam>

8 - ميدان المرايا. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: <http://www.mediafire.com/?dwud6riod1mfrdf>

9- مانيفستو قصيدي: 50 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (1).

الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?30uri0uv83d93r7>

10- سأعيدك قصيدتك الأولى: 65 ومضة شعرية. سلسلة الشعر العربي المعاصر

(2). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب

للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?y5jndqqadu9nd61>

11- فُصيرُ ذيلٍ يا سيّد الغفلة: 65 ومضة شعرية. سلسلة الشعر العربي المعاصر

(3). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب

للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?t8b9ama6v645ha9>

12- جواز سفرٍ لأوردتك: 65 ومضة قصصية. سلسلة الشعر العربي المعاصر (4).

الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?kcwlv1qn62v109w>

13- امرأةٌ بنكهة البحر: 50 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (9).

الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?dulifglmxocjg9c>

14- زَبَّالُ الوقت: 50 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (10). الجيزة:

حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?p31aj82y7cj17dc>

15- أولاد الأفاعي: 50 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (11). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?otmgoc115u9zblp>

16- شمع أحمر على لسان: 50 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (13). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?4o90p5mqijde58t>

17- ثورتي الصديقة: 50 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (14). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?o7kkwxy9vu4i96o>

18- دماء روح: 50 قصيدة متنوعة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (15). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?ywy73t6tgmjh6vc>

19- لن أوجعكم يا أصدقائي: 12 قصيدة طويلة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (16). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?3m012t421315uc0>

20- تيني عليك حرام: 61 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (21). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

<http://www.mediafire.com/?5mvbb66qptiyg8a>

21- أبكي على شيء لا أعرفه: 50 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (24). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: نقد. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015

<http://www.mediafire.com/?kzmhnk9w7s9it9h>

22- أنا لستُ موجودًا: 55 قصيدة قصيرة. سلسلة الشعر العربي المعاصر (26). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?bc7g3czocthg8dt>

23- أسفار سيدة النهر: متتالية شعرية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?ggmfxvfdmiow2u3>

24- بنت النهار: شعر. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?c6r6msxp2rverx0>

25- ميدان المرايا: قصائد على نار هادئة. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?bjdnnuwa7vrs8a9>

(3) ومضات قصصية

1- وميض حروف دائية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?z3h8hex594ce4h4>

2- زوايا كادر خاص. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?p9by9ry4m0htr02>

3- لقمة تضلّ طريقها. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?l8nswz6ltnnre59>

جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: نقد. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015

4- أن تُغمضَ عينيكَ لتُرى. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. طبعة أولى، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?mmwtwv87ahw4vqk>

5- عدسةٌ ونظرةٌ عين. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. طبعة أولى، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?jlt2cvprhcu7au>

(4) قصص قصيرة جدا

1- مشهد جانبي: 53 قصة قصيرة جدا. سلسلة قصص قصيرة جدا (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?e839qd584831b0t>

2- تأتيني من العالم الآخر: 51 قصة قصيرة جدا. سلسلة قصص قصيرة جدا (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?ctd30ytj95arc30>

3- قلوبٌ للإيجار: 40 قصة قصيرة جدا. سلسلة قصص قصيرة جدا (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?n2j8mlo9vj79ao5>

4- أن ترمي نفسك بحجر: 68 قصة قصيرة جدا. سلسلة قصص قصيرة جدا (8). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?tc5fl03sgdw5l7h>

5- استرجل أيها الغريب: 48 قصة قصيرة جدا. سلسلة قصص قصيرة جدا (24). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

<http://www.mediafire.com/?758zhoh1ilkzq8f>

6- أهلا بكم في زعامة الخراب: 46 قصة قصيرة جدا. سلسلة قصص قصيرة جدا (27). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

<http://www.mediafire.com/?zc7qnax9msnqec0>

7- عنوان تمنعه الرقابة: 31 قصة قصيرة جدا. سلسلة قصص قصيرة جدا (30). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

<http://www.mediafire.com/?gg3duc3ki973858>

8- وتدمع عيون الغراب: 38 قصة قصيرة جدا. سلسلة قصص قصيرة جدا (34). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

<http://www.mediafire.com/?ko0pwbtascxctlo>

(5) مسرحيات

1- كارت أحمر. سلسلة مسرحيات عربية (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?j42fzg29va7pbwd>

(6) هكائد عربية

1- لغات طبيعتك البائسة: 80 هكيدة عربية. سلسلة هكائد عربية (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?6s9vo9eu34to1h9>

2- هكيدة غادرت المحطة: 100 هكيدة عربية. سلسلة هكائد عربية (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?qrumg0dbu3jy4qs>

جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: نقد. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015

3- **مواسمٌ وجُوهي ساعة الصَّفَر: 100 هكيذة عربية**. سلسلة هكائد عربية (4).
الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب
للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?9iqd77xyd7ylk6k>

4- **نبضي يتجلى في الجاذبية: 100 هكيذة عربية**. سلسلة هكائد عربية (5). الجيزة:
دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?ux2q25b6ubssp9y>

5- **حكايات أراها خلف رموشي: 100 قصيدة هايكو عربية**. سلسلة هكائد عربية (8).
الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015. رابط الكتاب
للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?651p6j4pftkaj8b>

6- **عصير روعي: 101 قصيدة هايكو عربية**. سلسلة هكائد عربية (10). الجيزة: دار
حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

<http://www.mediafire.com/?cw6zeu5oent5pu6>

(7) روايات

1- **مقهى الأدباء: رواية قصصية**. سلسلة روايات عربية معاصرة (1). الجيزة: دار
حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?zswdkv9aslw5h6j>

2- **خارطة العودة: رواية تفاعلية غنائية**. سلسلة روايات عربية معاصرة (2).
الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب
للتحميل:

<http://www.mediafire.com/?ic8ob4o2ppto187>

3- **طقوس العبور: رواية قصيرة**. سلسلة روايات عربية معاصرة (9). الجيزة: دار
حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?o0ds9okuzdffpk1>

4- نار هادنة: رواية قصيرة. سلسلة روايات عربية معاصرة (10). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?kjb25vibqkqp60k>

5- هروب دائري: رواية قصيرة. سلسلة روايات عربية معاصرة (11). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?knvo5fh95l2qpz9>

6- فيلم طويل: رواية قصيرة. سلسلة روايات عربية معاصرة (12). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?8ag10ozn00jyn7m>

7- مشروع تخرُّج: رواية قصيرة. سلسلة روايات عربية معاصرة (13). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?592droqa4m6gvc9>

8- وقود الحركة: رواية قصيرة. سلسلة روايات عربية معاصرة (14). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?p5is4zzo1kbis11>

(8) دراسات نقدية

1 - الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجاً . القاهرة: جماعة بدايات القرن، 2002.

رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?ezzssa5h4fnrr45>

طبعة إلكترونية: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

رابط الكتاب للتحميل: <http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>

2 - "أنسنة السرد: قراءة في سر الأسرار لمحمد حسن عبد الله". محمد حسن عبد الله : دراسة وتكريم، تحرير د.مصطفى الضبع. جامعة القاهرة. كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. ص 210-241.

رابط تحميل الدراسة: <http://www.mediafire.com/?2xwm6f6m78tsmb2>
3- "مشروعية دراسة عتبات النص: قراءة في روح أبيض لزاهر الغازي". المؤتمر الأول لأدباء القاهرة، 20 - 22 فبراير 1999، كتاب الأبحاث: الأدب والمستقبل. ص 115-137.

رابط تحميل الدراسة: <http://www.mediafire.com/?3zyneq91av81n9l>
4 - "الشعر البديل: قراءة في أشعار من قنا". مؤتمر قنا الأدبي الثاني. 16 - 18 يناير 2000، الخطاب الشفاهي والفعل الإبداعي بقتا. ص 96-124.

رابط تحميل الدراسة: <http://www.mediafire.com/?572vqkgwg28f23j>
5- "البطل من الأسطورة إلى الأدب عند شكري عياد". مجلة الرافد، عدد 109، سبتمبر 2006. ص 63-70.

رابط تحميل الدراسة: <http://www.mediafire.com/?8dxy2aazb6xe9da>
6- "دروب النظرية النقدية وتشعباتها في القرن العشرين: المجلد الثامن من موسوعة كيمبريدج للنقد الأدبي". مجلة إبداع، الإصدار الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان السابع والثامن، صيف وخريف 2008، ص 100-111.

رابط تحميل الدراسة: <http://www.mediafire.com/?2m1hku28r95ue0v>
7- "تداخل الأصوات وتفكيك الأيديولوجية في ديوان متى يأتي الجيش العربي؟". مجلة إبداع. العدد السادس عشر خريف 2010. ص 137-146.

رابط تحميل الدراسة: <http://www.mediafire.com/?3r6ruvh0t91au95>
8- الإبداع والحضارة عند شكري عياد. القاهرة: دار التلاقي، 2010.
رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?6bsg9pz2vvv60ih>
طبعة إلكترونية: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

رابط الكتاب للتحميل: <http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi>

9- "عدسة الحياة المسرحية: رؤية العالم المسرحية في مونودراما " السيد تمام".
نجاح عبد النور. السيد تمام. القاهرة، دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 37-67.
رابط تحميل المسرحية والدراسة المرفقة بها:

<http://www.mediafire.com/?hybuukt9fan5ei7>

10- "البعد الزمني في ديوان أحوال الحاكي للسماح عبد الله". مجلة إبداع، الإصدار الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 23، 2012. ص 254-265.

رابط تحميل الدراسة: <http://www.mediafire.com/?5z5c1y01u4fan51>

11- "هوامش على فكرة الزمن عند السماح عبد الله". مجلة أدب ونقد. مصر. مج 28، ع 323. 2012. ص 87-96.

رابط تحميل الدراسة: <http://www.mediafire.com/?jjo658ed4wenda9>

12- "مقدمة المراجع". دراسة عن الشاعر الأمريكي تشارلز سيميك. تشارلز سيميك.
فندق الأرق. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتصدير جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004. سلسلة المشروع القومي للترجمة (639). ص 9-17.

13- "تقديم المراجع: الشعراء الأفارقة الأمريكان والبحث عن صوت شعري". وجه أمريكا الأسود وجه أمريكا الجميل: مختارات من الشعر الأفروأمريكي. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (823). ص 13-47.

13- "تقديم المراجع: رواية السيد: نصوص متقاطعة مفعمة بالرمزية". ثريا أنطونيوس. السيد: رواية. ترجمة جمال الجزيري ومحمود حسب النبي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (1015). ص 5-16.

15- "شكري عياد وتطبيع النص الأرسطي في الثقافة العربية"، أخبار الأدب. الأحد 7 مايو 2006. ص 31.

16- "شكري عياد والحداثة" (مجلة جسور، العدد 19، السنة الثانية، سبتمبر أيلول 2006، باب الأدب والفن).

17- "ثورة 1919 في رواية قشتمر". دورية نجيب محفوظ. العدد الثاني. ديسمبر 2012.

18- "دراسة حول مسابقات الومضة: فوائدها ومشاكلها وآراء حول الحلول". مجلة سنا الومضة: مجلة الكترونية شهرية تصدر عن مجموعة سنا القصة الومضة على الفيسبوك. العدد التجريبي. فبراير 2014. ص 11-12.

19- "الومضة والتناص: قراءة في ومضات من سنا الومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 5-15. يمكنك تحميل العدد الأول من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?qb5815judjm8837>

20- "الومضة والعمق السردي والإنساني: قراءة في أربع ومضات لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 16-28.

21- "الومضة والصورة والتناص: قراءة في ثلاث ومضات لعباس طمبل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 29-38.

22- "مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (1)". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل

2015. ص 25-42. يمكنك تحميل العدد الثاني من مجلة سنا الومضة القصصية من

هنا: <http://www.mediafire.com/?dh1i2hng9rjvugi>

23- "الومضة الاستفهامية: قراءة في ثلاث ومضات لهيفاء حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 44-57

24- "جدلية الظل والجسد في ومضات جمعة الفاخري القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 61-72

25- "قنوات الاتصال المغلقة: قراءة في ثلاث ومضات لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 77-90

26- "تطور أسلوب كتابة الومضة عند حسونة العزابي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 94-104.

27- "مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (2)". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 5-27. يمكنك تحميل العدد الثالث من مجلة سنا الومضة القصصية

من هنا: <http://www.mediafire.com/?941u0tl8b5191ja>

28- "دراسة في بنية ومضات يوسف الكميّتي المسرودة بضمير الغائب". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 29-52.

29- "ومضات ضمير المخاطب والمتكلم عند عايدة حسين: دراسة في البنية والتأويل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 53-81.

30- "التمثيل الفني والتحرّش البصري: قراءة في ومضة أمنية لحيدر صدّيق". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 6-12. يمكنك تحميل العدد الرابع من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?2jv56ohmy67shu8>

31- "نموذج للقراءة النقدية للومضة القصصية: قراءة في ومضة دليل لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 26-32.

32- "الصراع اللغوي والتوتر الاجتماعي: قراءة في ومضة صراع للحسين برّي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 21-25.

33- "قراءة سردية في ومضة أمّية لمحمد نبيل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا

الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 42-47.

34- قراءة في ومضة "طبية" لحنان عثمانة. مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 33-37.

35- "قراءة سردية وبيئية في ومضة شيخ لصبري حسن". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة أبريل 2015. ص 38-41.

36- "الأدب والتمرد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 39-42. يمكنك تحمي العدد الخامس من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?yr45yk4wrwd81d>

37- (بالاشتراك مع عباس طمبل): "ارتباك النصّ: ملاحظات نقدية على ثلاث ومضات قصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 52-62.

38- "الأدب والنقد والمبدع". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 63-84.

39- "العنوان في الومضة: مقدمة نظرية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا

الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 85-113.

40- "فلسفة الومضة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 114-128.

41- "مفهوم النص الأدبي والومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 129-141.

42- "صيغة التعريف وحدود المنظور السردي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 38-41. يمكنك تحميل العدد السادس من مجلة سنا الومضة القصصية من

هنا: <http://www.mediafire.com/?oc8c5cendyv4xz8>

43- "نص الومضة بين التسطيح والتخصيص". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 42-48.

44- "قراءة في ومضة "إحباط" لبسام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 49-52.

45- "قراءة في ومضتيّ "سوق" و"بض" لحيدر صديق". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع

مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 53-57

46- "قراءة في ومضة "وجع" لصبري حسن". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 458-60

47- "قراءة في ومضة "اغتيال" لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 61-65

48- "الفرق بين الومضة الشعرية والومضة القصصية: نظرة أولية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 66-67

49- "قراءة منظورية في ومضتين لمصطفى علي عمّار". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 68-75

50- "قراءة في ومضة "طوارئ" لرحيمة بلقاس". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 76-79

51- "قراءة في ومضتين للسيد عدنان مهدي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا

الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 80-86

52- "سقوط الآخر، سقوط الذات: قراءة في ومضة "جزاء" لهيفاء حمّاد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 8-12. يمكنك تحميل العدد السابع من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?7sds2q2572dnep8>

53- "انشطار الذات والصراع في سبيل الامتزاج: قراءة في ومضة "نشوء" لمحمد الحديني". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 13-17

54- "التهجير وإقصاء الذات: قراءة في ومضة "خفافيش" للّمي العُمري". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 18-21

55- "التمثيل والصدق الفني: قراءة في ومضة "جراًة" لهيفاء حمودة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 22-24

56- "الخروج من التيه بالعمل: قراءة في ومضة "اغتراب" لفاطمة الصادي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 28-30

57- "روابط محترقة: قراءة في ومضة "روابط" لمليكة الفلس". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 40-42

58- "الراوي غير المشارك والاستبداد السردي: قراءة في ومضة "أنفة" لأميمة العزيز". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 51-58

59- "صيغة التعريف والتعسف في استعمال المنظور السردي: قراءة في ومضة "الهدية" لحنان الجاي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 59-63

60- "التجريد والراوي المستبد: قراءة في ومضة "حرية" لرسول يحيى". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 64-67

61- "نهر بسّام جميدة المتدفق إبداعاً". مجلة سنا الومضة: مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 62-70. يمكنك تحميل العدد الثامن من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: <http://www.mediafire.com/?sg73szzizwp8w3>

62- "جماليات الومضة البصرية: قراءة في ومضة "ربيع قارص" لبسّام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر

الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 71-79.

63- "طلاسّم التمثيل وخربشات الزمن: قراءة في ومضة "رؤية" لبسام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 98-101.

64- "حمارتك العرجا ضرورة عصرية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 8-13. يمكنك تحميل العدد التاسع من مجلة سنا الومضة القصصية من

هنا: <http://www.mediafire.com/?yx7x0snypp9u8r8>

65- "المكر اللغوي والمفارقة القولية: قراءة في ومضة" قصر نظر" لناهد موسى". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 55-58.

66- "أصداء الغبار: قراءة في ومضة "صراع" لهيفاء حمّاد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 59-62.

67- "دلالة الشكل وبنية التكرار: قراءة في ومضة "مطاردة (2) لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 143-152.

68- "جماليات الومضة الحوارية: قراءة في ومضة "إحباط" لحسونة العزابي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 7-14. يمكنك تحميل العدد العاشر من مجلة سنة الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?g8x4bpmwo5uwnvh>

69- "السرمد ما بين الإنصات للشخصية واستبداد الراوي: قراءة في بعض ومضات إيهاب عبد الله". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 19-40.

70- "قراءة في ثلاث ومضات لحنان الجاي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 41-47.

71- "جماليات الومضة المروية بضمير الغائب: قراءة في بعض ومضات ناجي حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 50-57.

72- "الومضة القصصية البصرية عند هيفاء حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 104-115.

73- "مذكرات الست كلمات". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية

على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 117-120.

74- "إعدادات قصة يا علي يا قماوي؟!!! مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 45-56. يمكنك تحميل العدد 11 من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?0vyl95m6kmbg4wx>

75- "المجموعات الأدبية على الفيسبوك والمسؤولية التاريخية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 57-66.

76- "المفارقة والومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 12، مايو 2015. ص 42-57. يمكنك تحميل العدد 12 من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?f43fzw752011oei>

77- "المفارقة السلوكية في الومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 12، مايو 2015. ص 58-61.

78- "نص" النهاية" لأثير الغزي ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 4-13. رابط تحميل العدد 15 من المجلة:

<http://www.mediafire.com/?gkpxaypewy07t2u>

- 79- "نص" "أمنيته" لحنان القاسم ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا".
مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 14-19.
- 80- "نص" "انعكاس" لبلسم الجبوري ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا".
مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 20-27.
- 81- "نصوص عصام الشريف ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا".
مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 28-34.
- 82- "نص" "سارق الفرحة" لأحمد عبد السلام ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا".
مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 35-40.
- 83- "نص" "صدفة" لأحمد بوحوية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا".
مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 41-44.
- 84- "نص" "ضياح" لفصيل البصري ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا".
مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 45-50.

- 85- "نص" "يأس" لهيفاء حمودة ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 51-57.
- 86- "قراءة في ومضة" طلب" لطاهر الدويني". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 58-62.
- 87- "قراءة في ومضة" مطاعم وخيام" لوفاء شبلي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 63-70.
- 88- "الومضة القصصية: المفهوم والإشكاليات". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 4-33. رابط تحميل العدد 16 من المجلة:

<http://www.mediafire.com/?nr4wkhvqwzdhqi8>

- 89- "نصوص حمدي عليوة القصصية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 34-47.
- 90- "نصوص أحمد عثمان القصصية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 48-56.

91- "التمثيل الفني والواقع ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا عند بسام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 57-64.

92- "قراءة في ومضة "أشواق" لكازم عكر". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 65-71.

93- "قراءة في ومضة "تجربة" لنسيم السعداوي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 72-78.

(9) ترجمة

1- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. الجزء الثامن: من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية. تحرير: رمان سلدن. المشرف العام جابر عصفور. مراجعة وإشراف ماري تريبز عبد المسيح. ترجمة أمل قارئ وجمال الجزيري وحسام نايل وخيري دومة وعادل مصطفى ومحمد بريري ومحمد سعيد القن ويمنى طريف الخولي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 1045).

رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?p166r8fk0bt43bi>

2- أقدم لك... علم العلامات. تأليف بول كوبلي وليتسا جانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 549).

رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?6ddadeirwf2o8hp>

3- أقدم لك... التحليل النفسي. تأليف إيفان وارد وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 699).

رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?zrsx8uzdanaatum>

4- أقدم لك ... كافكا. تأليف ديفيد زين ميروتس وروبرت كرومب. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 527).

رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?nqid3coiigdclld8>

5- أقدم لك... تروتسكي والماركسية. تأليف طارق علي وفشل إيفانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 528).

رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?ap3rx6uuuou7h5g>

6- أقدم لك..الذهن والمخ. تأليف أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 309).

رابط تحميل الكتاب: <http://www.mediafire.com/?58a56bn8p3c6e16>

7- مقالة مترجمة بعنوان "العنوان: مكانه وزمانه، مرسله ومستقبله". تأليف جيرار جينيت. مجلة تواصل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة القاهرة. عدد فبراير 1999. (ص 36-45)

رابط تحميل المقالة: <http://www.mediafire.com/?4a83b6gk8sixxup>

8- مقالة مترجمة بعنوان "وظائف العنوان". تأليف جيرار جينيت. مجلة تواصل. الهيئة العامة لقصور الثقافة فرع ثقافة القاهرة. عدد يونيو 1999. ص 39-50.

رابط تحميل المقالة: <http://www.mediafire.com/?n37cj24zr7ypbsb>

9- محمود الرجبي: العصفور قال لي: قصائد هايكو وسنريو. طبعة عربي-إنجليزي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2015.

<http://www.mediafire.com/?2qgr8cjirdcidif>

جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: نقد. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015

10- محمود الرجبى: نلتقي كي نفترق: إيجرامات شعرية. . طبعة عربي-إنجليزي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2015.

<http://www.mediafire.com/?zl9toflhhoko8kq>

11- محمود الرجبى: A Little Bird Told Me. . طبعة إنجليزية. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2015.

<http://www.mediafire.com/?k3bxpn8avozii1g>

12- محمود الرجبى: WE Meet to Depart. . طبعة إنجليزية. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2015.

<http://www.mediafire.com/?ffxs48vdq3s8y8t>

13- أسطورة بروميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسى. تأليف لويس عوض. الجزء الأول. ترجمة جمال الجزيري وبهاء جاهين وإيزابيل كمال. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 300).

14- أسطورة بروميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسى. تأليف لويس عوض. الجزء الثاني. ترجمة محمد الجندي وجمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة. (العدد 301).

15- سحر مصر للرحالة الإنجليز. تأليف رشاد رشدي. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة فاطمة موسى. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 346).

16- أقدم لك ... فرويد. تأليف ريتشارد ابيجاناس وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 573).

17- أقدم لك... بارت. تأليف فيليب توديوآن كورس. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 547).

- 18- اليهودية أيديولوجية قاتلة: التاريخ اليهودي وسطوة ثلاث آلاف سنة. تأليف إسرائيل شاحاك. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: الإعلامية للنشر، 2003.
- 19- أقدم لك ... الحركة النسوية. تأليف سوزان ألس واتكنز ومريزا رويدا ومارتا رودريغوز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. مراجعة علمية شيرين أبو النجا. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 449).
- 20- أقدم لك ... ما بعد الحركة النسوية. تأليف صوفيا فوكا وريبيكا رايت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. مراجعة علمية شيرين أبو النجا. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 450).
- 21- أقدم لك... القتل الجماعي (المحرقة). تأليف حائيم برشيت وستيوارت هوود وليتسا جانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 693).
- 22- أقدم لك... النظرية النقدية. تأليف ستيوارت سيم وبورين فان لون. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 839).
- 23- "تنمية المواهب في التعليم". مجلة المعرفة. السعودية. عدد يوليو 2006 (ص94-97).
- 24- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. الجزء الرابع: القرن الثامن عشر. المجلد الأول. تحرير: هـ. ب. نسبت وكلود راوسون. المشرف العام جابر عصفور. مراجعة وإشراف فاطمة موسى. ترجمة جمال الجزيري ومحمد الجندي وشكري مجاهد. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 918).

25- السيد: رواية. تأليف ثريا أنطونيوس. ترجمة جمال الجزيري ومحمود حسب النبي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 1015).

26- معجم دراسات الترجمة. تأليف مارك شتلويرث ومويرا كوي. ترجمة جمال الجزيري. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2007. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 1152).

27- "50 مذكّرة ست كلمات". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 121-130. يمكنك تحميل العدد العاشر من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?g8x4bpmwo5uwnvh>

28- "57 مذكّرة ست كلمات". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 72-83. يمكنك تحميل العدد 11 من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?0vyl95m6kmbg4wx>

29- "47 مذكّرة ست كلمات". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 12، مايو 2015. ص 71-80. يمكنك تحميل العدد 12 من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا:

<http://www.mediafire.com/?f43fzw752011oei>

(10) مراجعة ترجمة

1- فندق الأرق. ديوان شعر. تأليف تشارلز سيميك. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتصدير جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 639).

2- وجه أمريكا الأسود وجه أمريكا الجميل: مختارات من الشعر الأفروأمريكي. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتقديم جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 823).

(11) إعداد وتقديم

1- زوايا نظر: ومضات مايو 2014. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: <http://www.mediafire.com/?4gec36tcs3u446f>

2- تنويعات على حرف: ومضات يونيو 2014. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?8z222a93r81sfd8>

3- جاذبية وميض: ومضات يوليو 2014 والأرشيف. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?oe6s8a207m5j0g2>

4- ذكاء طافح: ومضات أغسطس 2014. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?dcc09u9vsyzpdi8>

5- فُكّر بنفسك: ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (5). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1،

جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: نقد. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015

2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?2q52bvyp0fnfifh>

6- عناقٌ أخضرٌ: ومضات ديسمبر 2014. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يناير 2015؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?jevuv2f4vq7d7o7>

7- فرقٌ توقيتٌ: ومضات يناير وفبراير 2015. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (7). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مارس 2015؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?q47adsk7h99eqq3>

8- قصورٌ ذاتيٌ: ومضات مارس وأبريل 2015. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (8). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?6hacago2s2erwdo>

9- دموعٌ تفّاحٌ: ومضات قصصية. سلسلة صور ومضات قصصية (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?2938ex6d7yhgu25>

10- رغيْفُ الوقتِ: ومضات قصصية. سلسلة صور ومضات قصصية (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?tkqylju76wd9y3l>

11- امرأةٌ ونافذةٌ مكسورةٌ: ومضات قصصية. سلسلة صور ومضات قصصية (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل

الكتاب من هنا: <http://www.mediafire.com/?f7cfhr4v15ud6vq>

12- في وجه الريح: ومضات قصصية. سلسلة صور ومضات قصصية (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل

الكتاب من هنا: <http://www.mediafire.com/?lb1t3ebttzrtw9b>

13- شجرة تحضن بيتاً: ومضات قصصية حوارية. سلسلة صور ومضات قصصية (5). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل

الكتاب من هنا: <http://www.mediafire.com/?sey9tbruy5xpoce>

14- دراجة تصعد للنور: ومضات قصصية حوارية. سلسلة صور ومضات قصصية (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل

الكتاب من هنا: <http://www.mediafire.com/?xpyc545q5jfe7fq>

15- فهم لاحق: قصص قصيرة جداً. سلسلة قصص قصيرة جداً (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?r6la1wqwoq5s1pe>

16- علم أسود: ومضات مايو ويونيو ويوليو 2015. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (9). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا:

<http://www.mediafire.com/?ddkqxz7pt00tblg>

(12) دراسات باللغة الإنجليزية

1- "Thanatography in Stevie Smith's Poetry". *Faculty of Arts*

Journal, Menoufia University. 68 (January 2007): 23-66.

26- Narrative Aspects of Roger McGough's Poetry 1967-1987: A Study of the Intersection of Poetry with Fiction. Germany: VDM Verlag Dr. Muller, 2011.

3- Elgezeery, Gamal. "Revising Fairytale Discourse in Carol An Duffy's Little Red Cap". *Fikr Wa Ibda'* 45 (May 2008): 1-71.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?6m6hmzv9t5mnf4o>

4- Elgezeery, Gamal. "Human Objectification in Carol Ann Duffy's *The World's Wife*". *Fikr Wa Ibda'* 47 (September 2008): 225-284.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?5mw538tk6dnfi3x>

5- Elgezeery, Gamal. "The Motif of Shapeshifting in Jo Shapcott's *Her Book: Poems 1988-1998*". *Fikr Wa Ibda'* 42 (September 2007): 27-61.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?969r1ug584kcb9r>

6- Elgezeery, Gamal. "Fluid Identity of the Daughter in Jackie Kay's *Adoption Papers*". *Faculty of Arts Journal, Menoufia University*. 69 (February 2007): 1-28.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?21c6yp5r2njbqxd>

7- Elgezeery, Gamal. "'Boundaries Are All Lies': The Fluidity of Boundaries in Linda Hogan's *The Book of Medicines*". *International Journal of Linguistics and Literature* 2.2 (May 2013): 17-24.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?yosy3217gyzkd3z>

8- Elgezeery, Gamal. (with Dr. Mohammad Sha'aban Deyab). "Diverging Concepts of the other in Islam: A Comparison between the Original Islamic Perception and Contemporary Muslims' Practice." *International Letters of Social and Humanistic Sciences* 51 (May 2015): 57-71.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?xbj98cbrpg4knhe>

9- Elgezeery, Gamal. "The Written Version of Benjamin Zephaniah's "Naked" as a Performance Poem." *Fikr Wa Ibda'*, Special Issue, 2012.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?su5z192nco0rtw1>

10- Elgezeery, Gamal. "Cross-Referencing Nature and Culture in Nol Alembong's *Forest Echoes*." *International Journal of English and Literature* 3.2 (June 2013): 27-40.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?whppxq1la929m68>

11- Elgezeery, Gamal. "Environmental Terrorism in Peter Wuteh Vakunta's *Green Rape*". *European Scientific Journal* 10.32 (November 2014): 174-93.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?kwoqw9h8bv9n2f6>

12- Elgezeery, Gamal. "Fluid Identity of the Daughter in Jackie Kay's *The Adoption Papers*." *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*. 4.4 (July 2015): 125-36.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?0ug7wpwbte458ud>

13- Elgezeery, Gamal. *Human Objectification in Carol Ann Duffy's The World's Wife*. Saarbrücken (Germany): Lap Lambert Academic Publishing, 2014.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?6q62j8d31rhq625>

14- Elgezeery, Gamal. *Little Red Riding Hood: From Orality to Carol Ann Duffy*. Saarbrücken (Germany): Lap Lambert Academic Publishing, 2014.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?gljbhyi9b6s0e6y>

15- Elgezeery, Gamal. "Memory and Homecoming in Niyi Osundare's *The Eye of the Earth*." *English Language and Literature Studies* 3.2 (2013): 62-73.

Download Link: <http://www.mediafire.com/?ikxv7x24b00xgv6>

صدر في هذه السلسلة

- 1- جمال الجزيري: الإبداع والحضارة عند شكري عياد: نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015

<http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi>

- 2- أشرف إبراهيم زيدان: الرواية الكندية: مارجريت أتود نموذجاً. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?k0bg2jqnplnqedk>

- 3- جمال الجزيري: الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجاً. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>

- 4- هيفاء حمّاد: دراسات في ومضات قصصية. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015

<http://www.mediafire.com/?22v2urjra5dp242>

- 5- عبد الجواد خفاجي: تغريب القصيدة العامية: دراسات في الشعر اللهجي المصري. ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?sf5gveu3s4ujbbh>

- 6- جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: دراسة في قصائد خديجة للسماح عبد الله. ط1، نوفمبر 2015.

فهرس

العنوان	صفحة
مقدمة الطبعة الأولى	3
الفصل الأول: الطلعة النصّية الثانية	19
الفصل الثاني: أيقونة التغيير	46
الفصل الثالث: ثورة على الطريق	82
الفصل الرابع: الالتفاف على الثورة	159
خاتمة	280
المصادر والمراجع	297
عن المؤلف	307
صدر في هذه السلسلة	344