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 يمثِّل 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 الصوتية[44] لقصيدة "إجابة"، نجد أنها تعتمد أسلوب المخاطبة منهجا 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 مثلا ضمائر نحوية تشير إلى المتكلم ولا نجد صراعا بين الصوتين أو وجودا مستقلا لأحدهما عن الآخر.

وهذا جانب من إشكالية الصوت في أي قصيدة بوجه عام. فكما أن هناك فاصلا بين المتكلم في القصائد التي تتبنى ضمير المتكلم وبين الشاعر بوجه عام، كأن يرتدي الشاعر قناعا 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 المختلَط للضمائر النحوية الثلاثة وهي المتكلم والمخاطب والغائب بشتى تنويعاتها.

ضيق، كأن يرتدي الشاعر قناع شخصية تاريخية أو أدبية مثلا مثلما يفعل السمَّاح 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 السماح عبد الله على الشعور بالوحدة والغربة لدى شخصيات ديوان (الواحدون)، وكما تركز الشاعرة الاسكتلندية وأميرة الشعراء الإنجليز كارول آن دفي[46] في ديوانها (زوجة العالَم) 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 فاوست أو دليلة أو ميدوزا أو زوجة سيزيف أو عروس بجماليون أو يوريديس محبوبة أورفيوس أو سالومي وغير ذلك من النساء

[45] السماح 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.

الحقيقيات أو الافتراضيات اللاتي تمنحهن 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 تبنينا عملية التخييل، وهي العملية التي يقوم من خلالها الشاعر بتحويل الخيال أو التخيل إلى شيء واقعي ملموس يتمثل أمام أعيينا أو تحت أيدينا في النص المطبوع أو المقروء أو المتلفز أو المبثوث 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 تزعزع 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 توحد أو تماهٍ بين الشخصين مثلما يحدث بين المحبين عندما يصل العشق إلى قمة صوفيته، فيخاطب أحدهما الآخر باستخدام ضمائر تدل على التوحد[47]".

وقد تكون هناك دلائل 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، واصفا إياه بأنه "قروي المشاوير". لكن استخدام الشاعر لزمن المستقبل في جزء من القصيدة ووصفه الدقيق لما سيحدث أمام قروي المشاوير وله يوحيان لنا بأن المتكلم والمخاطب شخص واحد وإن اختلفا زماناهما، كأن يكون المخاطب مثلا هو المتكلم في زمان ولَّى ويسترجع الشاعرُ، من خلال مخاطبته لذاته، التجربة التي مر بها وربما يرغب في مراجعتها، خاصة مع تكرار

---

[47] جمال الجزيري. **الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجا**. القاهرة: إصدارات بدايات القرن، 2002. ص 94-95. الطبعة الإلكترونية، ص 136-137. http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht

[48] السماح عبد الله. **قبو الثلاثين**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. ص 7-8.

صيغة النهي في القصيدة متمثلة في "لا تَتَّبِعْها"، 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"، "لنبتدي 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"علِّم 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 أطوِّحُها 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 وجها 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 "المتعب 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 المتكلمُ تصرفاتِه وأفعالَه. يوجد احتمال وارد وهو أن من يتكلم في القصيدة هو خديجة ذاتها وتخاطب هنا المتكلم في القصيدة السابقة الذي خشَّت 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 جانبين 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 "لكأن" 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 تراوغنا 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 مفرَّغتان من مضمونهما المعجمي ويمكن النظر إليهما على أنهما استعارتان شعريتان في حد ذاتهما.

يقودنا كل ذلك إلى صعوبة وربما استحالة الفصل بين الخيوط المُشكِّلة لنسيج القصيدة أو بين الخطوط والعناصر المكوِّنة لتربتها النصية. لذلك نفضل أن نتناولها ككل متكامل من ناحية وكجزء من كل أكبر هو القِسم الذي ترد فيه داخل الديوان – "قصائد إلى خديجة" و"قصائد الكراسة الأولى" - أو الديوان ككل أو مجمل التجربة الشعرية للسماح عبد الله أو حتى من خلال موقعها على خارطة الشعر العربي. وأنا شخصيا أفضل هنا أن أتناولها بالتفصيل لإيماني النسبي بأن تجربة أي شاعر تجربة تراكمية وجيولوجية أو حَفرية - 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 الفرحةَ أم ترشو شفتيكْ؟

تتسلّلُ في آخر ساعات الليلِ وحيدا

ترشو،

حرّاسَ الطُرُقاتِ،

ولستَ جمِيلا،

لكنك تزهو،

والقلبُ فراغٌ إلا من هسهسةٍ راجفةٍ،

وكنائسُ سوهاجَ،

مُغَلَّقَةٌ في الليل،

تفترضُ حدوثَ الصبحِ

وتنطّ

على سور كنائس سوهاج،

وتصوّب بالطوبِ الأجراسَ،

لتصحو القاهرةُ،

وتمشي،

مرتشيا بمحاولة حدوث الفرح،

وتؤجّلُ أحزانَ القلبِ كأنْ سوف تعيش

طويلا،

تقتصد الخطوَ

كأنْ ترجو الشارعَ ألا يختصر الطولا،

تبتسمُ

كأنْ أصبحتَ،

جميلا،

لا ترغبُ في التبغِ

وتفرحُ،

لكأنْ حاصرتَ القاهرةَ الكبرى

بالدّخان،

وتردّ

على أسئلةِ خديجةْ.[52]

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 الوسيع**. 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 جدلية[53]". كما أن البداية النصية تلعب دورا "عظيم الأهمية في تطور النص" ودورها في النص "دور استراتيجي"، وتمثل أحد العوامل "المانحة للهوية" النصية[54]. ومن هنا لا يمكننا النظر إلى السطر الشعري الأول من قصيدة "إجابة" على أنه مستقل استقلالا تاما عن باقي القصيدة، بالرغم من أنه متميز عنها بصيغته الاستفهامية. فهذا الاختلاف في الصيغة هو الذي يجعل ارتباطه بالقصيدة ارتباطا لا سبيل للفكاك 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 ضمنيا 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 المخاطَبة 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 توحي به المفارقة من إثبات نقيض الاستعمال الشائع[55] - تحويل السرقة هنا مثلا من سرقة الآخر والتعدي على حقوقه إلى سرقة الفرحة المغيَّبة للذات وإخراجها من طور التغييب إلى طور الحضور حتى لو كان حضورا افتراضيا متخيلا - ونظرا لما توحي به المفارقة من تناقض

[55] ترى باربارا بابكوك Barbara Babcock أن "العكس الرمزي جزء أساسي من تصوُّر 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 "تولِّد مسافة جمالية وتتضمنها في آن: 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 شيئا ويأتي باطن النص ليقول بنقيضه ويثبته. كما أن مفهوم المفارقة يمكن أن يمتد ليشمل كل مناحي الحياة الإنتاجية للنص، بدءا من المفردات وعلاقتها ببعضها البعض ومرورا بالتراكيب الصغرى على مستوى الجملة الشعرية أو القصصية أو المسرحية، الخ، ووصولا إلى التراكيب الكبرى للنص مثل المقطوعة/المقطع والفقرة والمشهد والفصل، وإلى الرؤية الإجمالية للنص ومواجهتها بالرؤية الجزئية أو التي تتولد تدريجيا وعلاقة أجزائها بعضها ببعض، 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 النموذجي[56] الذي يفترضه الكاتب كقارئ يستطيع أن يصل

[56] يقول أمبرتو إيكو Eco في كتابه **(دور القارئ)** *The Role of the Reader* إن "المؤلف لكي ينظِّم نصَّه يضطر للاعتماد على سلسلة من الشفرات التي تخصص مضامين معينة للتعبيرات التي يستخدمها؛ ولكي يجعل هذا المؤلف نصَّه قادرا 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) يُفترض أن يكون قادرا على أن يتعامل تأويليا مع التعبيرات بالطريقة ذاتها التي يتعامل المؤلف توليديا 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 قيِّمًا 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 الأرز[57]"، لكنه ربما يتلاقى مع مفهوم السرقة في قصيدة السمَّاح عبد الله هنا. ففي

الأحيان وفقا لشفرات تختلف كثيرا عن تلك الشفرات التي يقصدها المؤلف؛ وينبهنا 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" (2015): http://www.mediafire.com/?fjs1bbc0ri51npl

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

ونجد الشيء نفسه في تعبير "ترشو شفتيك"، وهو تعبير يضيف بعدا تراكميا إلى استراق الفرحة، بالرغم من أن الصياغة اللغوية ذاتها للاستفهام توحي 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 التناص الذي أشرنا إليه مع سورة الحجر والشهاب المبين الذي يُسقِطُ 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 لاسترق 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 لتعبِّرا 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 المثال 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. والفعلان "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 المُراد، 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 مقوِّما أساسيا من مقومات **الاستعارة الأدبية** أو اللغة المجازية بوجه عام. كما أن استعمال مصطلح المفارقة هنا بلغة نقدية مفهومة لا تصد أي قارئ يمكن أن يجنِّبنا مخاطر "هندسة" أو "إلغاز" اللغة النقدية، أي مخاطر حشوها بمصطلحات علمية بحتة من قبيل المحور التوزيعي 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 شيئا 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 موجَّها 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 إمكانات عقلية وتواصلية واطلاعية لا يمتلكها من يدَّعون الحكمة أو اللغة الرزينة الإقصائية أو اللغة العلمية المتعالية.

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

ونظرا لطول القصيدة، سنحاول أن نقسِّمها 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 كلٌّ متكاملٌ لا تتحقق هويته النصية إلا بالنظر إليه ككل، ومن هنا لا ننظر إلى أجزائه

ومكوناته إلا على أنها روافد نصية يشكِّل مجموعُها 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 لاوعيه بدرجة أو بأخرى. يقول الشاعر:

تتسلل في آخر ساعات الليل وحيدا

ترشو

حراس الطرقات

ولست جميلا[59]

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 واتكاءه على بنية المفارقة اللفظية

[59] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. 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 بالطرقات 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 الطرقات" يقومون بدور الوصي على المكان ويمنعون أي أحد من أن يقيم علاقة بهذا المكان، وبالتالي قد تعود الرشوة إلى دلالتها الحرفية المعجمية ويعود "حراس الطرقات" 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 وللتسلل تعلو في الوقت ذاته إلى درجة المفارقة لأن السياق الطبيعي يفترض أن تأتي أفعال "عادية"

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

ويقودنا هذا بدوره إلى العلاقة بين الزمان والمكان هنا وفي قصائد أخرى للسمَّاح عبد الله. فإذا نظرنا إلى شعر السماح عبد الله نظرة إجمالية، نجد أن "آخر ساعات الليل" من الأوقات المفضَّلة لدى الذات في عدد كبير من القصائد، وهو وقت يرمز لاتقاد الوجد والوحدة والغربة والافتقاد وكثافة الحالة الشعرية والشعورية وما إلى ذلك من إيحاءات 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 لشيء 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 مثلا 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 مثلا جانبا 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 تتقيد كما أسلفنا بوصف وتوصيف الظاهرة محل النظر، دون أن نستبعد طبعا النظرة المقارنة.

إذا أمعنَّا 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 يُفترَض 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 "المتسلِّل" بين قوتين**: المخاطب بوصفه أحد مُلاك المكان المفتوح بطرقاته و"حراس الطرقات" بوصفهم مقيِّدِين لحرية الحركة في المكان المشاع ومخصخصين 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 يولِّدها فينا هذا الجزء من القصيدة والحضور السلطوي لحراس الطرقات والسلوك المريب للذات من وجهة نظر "حراس الطرقات" يدفعوننا لأن ننظر إلى ما تفعله الذات المخاطَبَة هنا على أنه سلوك يحاول أن يكون كفؤا 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 "وسيعة" 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، وتدرك 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 ملابسات التسلل والرشوة، فإنهما يؤديان إلى وصال المخاطب مع المكان، فيكمل الصوت خطابة في القصيدة قائلا:

لكنك تزهو
والقلبُ فراغٌ إلا من هسهسةٍ راجفةٍ
وكنائسُ سوهاجَ
مُغَلَّقَةٌ في الليل
تفترضُ حدوثَ الصبحِ
وتنطّ
على سور كنائس سوهاج
وتصوّب بالطوبِ الأجراسَ
لتصحو القاهرةُ[60]

[60] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. 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 أوجها 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 المخاطَبَة، 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 وللجَمال 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 تحرُّك إيجابي أو ملموس لتجسيد الإحساس بالزهو على أرض الواقع، نجد أن الشاعر لا يورد أي فعل في الأسطر الثلاثة التالية: فـ "القلب فراغ" و"كنائس سوهاج/ مغلَّقة". 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 حيِّزٌ قابل للامتلاء، كما يقابل ابن سينا مثلا والعديد من الفلاسفة العرب الأوائل بين

"الفراغ" أو "الخلاء" و"الملاء[61]". ولا يملأ هذا الفراغَ إلا "هسهسة راجفة"؛ والهسهسة توحي بالخفاء والسريان الصافي للماء، وكلٌّ 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 والطبيعيات**. الطبعة الثانية. القاهرة: دار العرب للبستاني، 1989. ص 94.
http://www.mediafire.com/?5vos8cjc2232tq0

أنها لغة أولية أو رمزية تشبه إلى حد كبير "لغة الأسماء" التي علَّمها الله سبحانه وتعالى لأبينا آدم عليه السلام[62]. وهي لغة عامة تصلح لكل البشر قبل أن يتفرقوا إلى "شعوب وقبائل" كما ورد في القرآن[63] أو قبل أن تتشتت ألسنتهم ولغاتهم بعدما حدث في "برج بابل" كما ورد في العهد القديم[64].

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 استحضار للرعشة التي حلت بسيدنا محمد ساعة نزول الوحي عليه

---

[62] القرآن الكريم. سورة البقرة: الآية 31: "وعلَّم آدمَ الأسماءَ كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماءِ هؤلاء إن كنتم صادقين".

[63] القرآن الكريم. سورة الحجرات: الآية 13: "يا أيها الناس إنَّا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إنَّ أكرمَكم عند الله أتقاكم".

[64] الكتاب المقدس. سِفر التكوين، الإصحاح 11، الآيتان 8-9: **"فَبَدَّدَهُمُ الرَّبُّ مِنْ هُنَاكَ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الأَرْضِ، فَكَفُّوا عَنْ بُنْيَانِ الْمَدِينَةِ، لِذلِكَ دُعِيَ اسْمُهَا »بَابِلَ «لأَنَّ الرَّبَّ هُنَاكَ بَلْبَلَ لِسَانَ كُلِّ الأَرْضِ. وَمِنْ هُنَاكَ بَدَّدَهُمُ الرَّبُّ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الأَرْضِ."**

لأول مرة وذهابه إلى السيدة خديجة يطلب منها أن تدثِّره وتزمِّله.

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/ مغلَّقة في الليل". والكنائس هنا تبني دلالتها وسط اللبنات 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 تهميش 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 تغليق كنائس سوهاج، وليس مجرد إغلاقها، فالتغليق 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 الله[65]. وعندما نتأمل هذا التناص نجده **تناصا 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 بيتِها عن نفسِه وغلَّقت الأبوابَ وقالت هيت لكَ قال معاذ الله إنه ربي أحسَنَ مثواي إنه لا يفلح الظالمون".

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

ومع اختلاف مصدر الإغواء أو ذاته، يختلف موقف الذات المعرَّضة 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: **أولا**، يدرك قارئ شعر السماح عبد الله، خاصة لدواوينه اللاحقة على ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيع) مثل (مديح العالية[66]) و(أحوال الحاكي)، أن الليل زمن مفضَّل 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 المتخيَّلة 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 قريبا بإذن الله.

ثانيا، شاهد الكثيرون منا المسلسل التليفزيوني المصري (الليل وآخره[67]). ويمثل عنوان المسلسل خلاصة علاقة البطل رُحيِّم 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 حياته الحقيقية التي تتحرر من التقاليد البالية وفكرة العار الناتجة عن رفض أهله زواجه من راقصة.

وبالرغم من أن البعض قد ينظر إلى تناولي لقصيدة "إجابة" الواردة في الديوان الأول للسماح عبد الله من خلال هاتين الزاويتين على أنه **تناقض تاريخي أو مفارقة تاريخية** حيث أنني تناولت نصا سابقا 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:

أولا، إذا افترضنا أن ناشرا 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 مُجبرا 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 ذائقته، الأمر الذي سيجعل قراءة أي قصيدة لاحقة ستتأثر بقراءته للقصائد السابقة أيا كان ترتيبها الزمني.

كما أن القارئ ذاته ليس مجبرا 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.

ثانيا، إذا افترضنا أن هذه المختارات تُرجمت إلى لغة أجنبية وعرفنا أن عبارات من قبيل "في الليل" و"في آخر ساعات الليل" ليست من العبارات المعرَّضة للتشويه عند الترجمة لأنها لا تخضع لخصوصيات لغة ما، كما تخضع جوانب أخرى من النص كالقافية 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 تغيُّرَ ثقافة الجمهور المستهدف من وراء النص، حيث تختلف ثقافة القارئ الأجنبي عن ثقافة القارئ الأصلي (وهو العربي هنا)، قد يصاحبه تغيُّرٌ 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.

ثالثا، حتى داخل الثقافة الواحدة (قد) تختلف النظرة لنفس العنصر من عناصر النص من شخص إلى آخر، فالموظف الذي ينام مبكرا لينخرط في عمله الروتيني في الصباح قد ينظر للمخاطب في القصيدة على أنه مجنون يهدر طاقته في التجول في الشوارع ليلا ولا يقدِّر قيمة العمل، وبالتالي يضع هذا الموظف حاجزا بينه وبين التوحد مع الذات في القصيدة، وقد ينظر إليها على أنها نقيض له، ومن هنا قد يشوه تفسير القصيدة ككل، ظنا منه أن الشاعر كتبها للتحذير من تضييع الوقت. أما الشخص الذي يضيِّق أفقه الديني مثلا فقد ينظر للقصيدة على ضوء الآية القرآنية: "وجعلنا الليل لباسا، وجعلنا النهار معاشا[68]"، وبالتالي قد يحرِّم سلوك الذات في القصيدة لأنها "تعيش" الليل و"تلبس" النهار. أما من يعملون بالوظائف الليلية كسائقي القطارات والسيارات وحارسي المنشآت ومخرجي التليفزيون وعمال المقاهي والأطباء الذين يرون الليل وقتا طبيعيا "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 سيجيئون للاعتداء على الثوار؛ وقد ينظر إليه على أنه وقت "حدوث الصبح" بما يمثله ذلك من فجر جديد وانتصار إرادة الشعب وما إلى ذلك؛ وقد ينظر للطوب المصوَّب على الأجراس في الليل على أنه صرخة الثورة التي ستُفيق 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 نوعا 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 تنبع **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

وتنطّ

على سور كنائس سوهاج

وتصوّب بالطوبِ الأجراسَ

لتصحو القاهرةُ[69]

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 والتصوُّر. ويبدو أن هذا الافتراض هو **الخريطة المعرفية** التي ترشد وتوجِّه 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 مستلهَمَة من "خديجة" برؤيتها المغايرة للواقع وللحياة وبوصفها "أيقونة التغيير" كما أسلفنا، فإن رؤية هذه الأيقونة صارت جزءا من الذات عندما خشَّت إلى زمن هذه الذات واصطفتها.

---

[69] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 21.

كما أن هذا الافتراض يرتبط **برؤية مغايرة للسائد**، فالصبح لم يعد ظاهرة كونية تطلع أو تحل أو تَمْثُل 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 لابد 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 يُحدث هذا الإثراء - الذاتي والنفسي للذات، أي أنه جزء من

---

[70] عبد اللطيف الصديقي. **الزمن أبعاده وبنيته**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995. ص 98. http://www.mediafire.com/?bf8l7jj39j0oujg

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

بعد هذا التهيؤ النفسي والذهني الماثل في افتراض حدوث الصبح، تبدأ الذات في اتخاذ خطوة إيجابية على مستوى الحدث، والحدث هنا هو الحدث السردي، 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 لمجمَّع 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، يضفي ثراءً رمزيا آخر للكنائس، فهي ليست مجرد رمز للجانب الروحي من حياة الإنسان، بل يعلو هذا الرمز بحيث يقترن بالصفاء والطبيعة والفطرة الذين يقترنون بالريف والقرية في تلك الثنائية.

كما أن فعل "النط" يوحي بالتجاوز وكسر حاجز الصمت وتخطِّي العقبات والانفلات من قيد المكان الأفقي إلى الصعود لأعلى المكان الرأسي، بالرغم من أن القرائن النصية الظاهرية قد توحي بالترقُّب والتشويق من ناحية، وقد توحي 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 توجِّه منظورَ قراءتِنا 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 يُحدث 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 واقترنت عندها "بحدوث الصبح"، أي أن هذا "النط" طريقة من طُرق حدوثِ هذا الصبح 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 إيقاظ

"القاهرة". والأجراس هنا رمز للحركة المرتقبة الناتجة عن الحركة الليلية للذات، كما أنها رمز "لحدوث الصبح". ويمكننا أن نعتبر الافتراض والنط والتصويب **حركة خطية** على مستوى الحدث، بما تشمله هذه الحركة من تدرج في التقدم الخطِّي للزمن على كل من مستوى السرد ومستوى الزمن الطبيعي والنفسي الممتد من "آخر ساعات الليل" إلى "حدوث الصبح". 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 الأحول لا يعني السكون، فالذات بذلتْ 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"تتنبَّه" 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 لزحزحة السكون عن مركزه، وبالتالي خلخلته والمساهمة في القضاء عليه:

وتمشي

مرتشيا بمحاولة حدوث الفرح

وتؤجّلُ أحزانَ القلبِ كأنْ سوف تعيش

طويلا

تقتصد الخطوَ

كأنْ ترجو الشارعَ ألا يختصر الطولا[72]

[72] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 22.

يقلل الشاعر هنا من التكثيف السردي الذي ساد المقطع السابق، ويراوح بين الشعرية والسردية. فالذات تمشي بعيدا عن "كنائس سوهاج"، مع العلم بأن المشي هنا يُعد استكمالا 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 يستعيض عن اسم المرَّة الوارد في بداية القصيدة باسم جامع أو بالمصدر "الفرح" هنا، وكأنه يريد أن يؤكد على تحقيق جزء من مطالب التغيير المنشود: من الفرحة بمعناها الضيق إلى الفرح الأوسع. كما أن الشاعر يصف ذلك بأنه مجرد "محاولة"، فاتحا الطريق أمام احتمال حدوث محاولات أخرى، سواء من جانب الذات أم من جانب غيرها، أي أن كل هذا مجرد بداية لأفراح أخرى.

كما نلاحظ أيضا **التوازي على مستوى التركيب اللغوي** بين "حدوث الصبح" و"حدوث الفرح"، وكأن

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

ومن الملاحظ هنا أيضا أن "الفرح" حالة تطغى 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 تقصِّر 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 يُشخِّص المكان ويعتبره ذا ذاتٍ مستقلة ويمنحه فاعلية خاصة ويخاطبه بصيغة الرجاء، وكأن ذاتَ المكان تتساوى مع ذاتِ 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 الفرح بالخطوات التي تخطوها الذات في المكان؛ و**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)؛ و**سياسية** من ناحية العلاقة بين المكان المركزي (القاهرة بوجعها ونومها ولامبالاتها) والمكان الهامشي أو البديل الذي بإمكانه أن يخلِّص المكان المركزي من وجعه ويوقظه من نومه ويبدد لامبالاته (سوهاج بطرقاتها وشوارعها وطميها وكنائسها وأجراسها وصبحها وفرحها).

كما أن تشخيص المكان يقابله "تشييء" للزمان: "كأن سوف تعيش طويلا". وهذا التشييء أو التسليع[73] (أي النظر إلى الزمان بوصفه سلعة قابلة للاستهلاك وليس له إرادة فردية) يوحي بأن الذات هنا ومن ورائها الشاعر ذاته تنظر للزمن على أنه وقت يُعاش وتتحكم فيه كما تشاء، وتنبع هذه الرؤية من حالة الفرح المسيطرة على الذات، وهي حالة كفيلة بتأجيل أحزان القلب.

---

[73] انظر عرضنا للأنواع المختلفة من التشييء 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 وتوسيعها 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، وأمكننا 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"الطرقات" التي تحتل مكانة دلالية رفيعة وسط شبكة إنتاج المعنى من خلال التوسُّل بتوظيف المكان في القصيدة. ويتضح من باقي القصيدة أن هذا "المشي" ما هو إلا تمارين رياضية تساهم في تنشيط الدورة الدموية للفرح المنشود:

تبتسمُ

كأنْ أصبحتَ

جميلا

لا ترغبُ في التبغِ

وتفرحُ

لكأنْ حاصرتَ القاهرةَ الكبرى

بالدّخان

وتردّ

على أسئلةِ خديجةْ[74].

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

[74] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 22-23.

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

كما أن ورود السطرين الشعريين "كأن أصبحت/ جميلا" بعد فعل الابتسام يعيدنا إلى السطور الأولى من القصيدة، خاصة السطر "ولستَ جميلا". 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 الماثل 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 جميلا" التي توصف بها الذات قبل مشاركتها الفعلية في دق الأجراس. وكون الشاعر يستخدم فعلين من أخوات كان،

وهما "لستَ" و"أصبحتَ" يدل على مدى تغيُّر 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 "أصبحتَ" 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 توحُّدِه مع الخطاب الأدبي الذي يقدمه وكذلك درجات انفصاله؛ كما تشمل أساليبُ الخطاب درجةَ التحولات الدلالية والسياقية والتأثيرية التي تسعى لتوجيه القارئ نحو اتجاه معين، أو تغيير زاوية رؤيته للنص من خلال إضافة عناصر جديدة له قد تصحِّح 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 تفسيرا وحيدا صحيحا 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 يعتريها 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 ولَّده 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 "ضفَّرت الطمي بالوجع القاهري" في قصيدة "خديجة" على ضوء ما توصلنا إليه قراءة قصيدة "إجابة" والعلاقة بين سوهاج بوصفها رمزا ولو جزئيا للطمي 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 تتحدد هويته من خلال علاقة أجزائه ببعضها البعض كما أن دلالته الكلية أكبر من مجرد مجموع الأجزاء**، كما أننا نفترض نوعا من القصدية[75]

[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 قصدية المؤلف الإنسان، بل عن قصدية النص ذاته أو قصدية 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 يونسي 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؛ وتعرِّف الدكتورة عزة شبل القصدية بأنها "قصد منتج النص من أية تشكيلة لغوية أن تكون قصدا مسبوكا محبوكا. وفي معنى أوسع تشير القصدية إلى جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها" (علم لغة النص، ص 28 http://www.mediafire.com/?0cvuzbo2vvgwd7p)؛ وفي علم لغة النص بوجه عام تُعتبر القصدية بوجه عام أحد الشروط الأساسية لتحقُّق مفهوم النصية، أي يعني أيضا نية المؤلف وتعمده أن يقدم النص للقارئ بصفته نصا، ويقابله من الجهة الأخرى "المقبولية"، أي أن يقبله القارئ على هذه الصفة. والقصدية التي نعنيها في هذا السياق يمكننا أن نطلق عليها القصدية 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 حركةُ النشر حركةَ 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 نشرٍ 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 تشكِّل 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 **القصدية** 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"لكأن حاصرت القاهرة الكبرى/بالدخان" في قصيدة "إجابة" أعلاه على ضوء قراءتنا لقصيدة "أول أكتوبر" المنشورة في ديوان (مديح العالية: 2003):

تعرف أنك حضَّرْتَ الشبك المعقودَ،

رشوتَ

الحارسَ،

أطفأتَ الدَّرَجَ العاري،

زوَّقتَ الحجرةَ،

واستدرجْتَ ملائكةً في دُخَّانِ

التبغِ،

تُحَوِّمُ

حول السقف المنقوشِ[76]

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

وكان جسمها العاري

له روائح المدائن الدخانية

شدَّتْه من دموعه

كأنه يعود مرة أخرى

إلى

بداية الخُطَا[77]

[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 تخييلية من حيل الدفاع عن النفس ومقاومة ضغوط الواقع المتأزم أو الواقع الذي يحاول أن يُقصي الذات ويحرمها من أساس وجودها، كما نرى في قصيدة "وشكَّل أحبابه في الدخان" المشورة في ديوان (أحوال الحاكي: 2009):

أشعل تبغه

وتصدَّر مائدة للحنين المصفى

وشكّل أحبابه في الدخان

وقعّدهم في الكراسي[78]

[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، وهيأها أيضا لأن تثور على تبلدها وسكونها وتمنُّعها على عشَّاقها ومرتاديها 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 مطلقا، لأنه **لابد أن يكون النص الأدبي ذاته محل الدراسة يمتلك المفاتيح التي توجه تأويل الناقد نحو هذا النوع من القراءة،** فلا يمكن مثلا أن أطبق منهج ما بعد استعماري على رواية تتناول قصة حب عادية جدا، ولا يمكن أن أطبق أدوات التحليل النفسي على رواية اجتماعية أو سياسية مباشرة، وإن كانت النصوص متعددة الزوايا والطبقات بوجه عام تحتمل تأوليها على ضوء العديد من المناهج كأن أتناول رواية (قشتمر) لنجيب محفوظ أو رواية (مزرعة الحيوانات) لجورج أورويل من الزاوية التأويلية للعديد من المناهج النقدية نظرا لثراء هاتين الروايتين. وتأويلنا السياسي لقصائد خديجة للشاعر السماح عبد الله كان ممكنا لسبب بسيط وهو أن هذه القصائد تجسِّد 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 يمثِّل 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 واستجوابات 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 حسباننا نظرة خديجة "الوسيعة" 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 توحِّد بين الأماكن (القاهرة/سوهاج) وبين الأزمنة (الليل/الصبح) وتدق أجراس الثورة.