الفصل الثاني: أيقونة التغيير

نتناول في هذا الفصل القصيدة الأولى من ديوان (خديجة بنت الضحى الوسيع[32]) للسَّمَّاح عبد الله، والتي تتخذ اسم "خديجة" عنوانا 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 تنفتح عليها القصيدة بالرغم من قصرها وكثافتها.

وهذه الرمزية ترفع خديجة فوق القيود والظروف المعيشية والحياتية والآنية الضيقة وتجعلها أيقونة في حد ذاتها تجسِّد التغييرَ 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] السمَّاح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. (الطبعة الأولى 1988). الطبعة الثانية. سلسلة مكتبة الأسرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

التي ترمز لشيء، ولكنه ليس رمزا غائبا، فكلمة الأيقونة ذاتها توحي بالتجسُّد والتحقُّق بشكل أو بآخر، ومن هنا فضَّلنا أن نضع لهذا الفصل من الدراسة عنوان "أيقونة التغيير"، خاصة وأن خديجة تلج عَالَمَ الصوتِ في نهاية القصيدة وما يوحي به هذا الولوج من تقاطع لعالمين ومن تغير محتمل لدى الصوت يتجلى في القصيدة اللاحقة التي تصوِّر استجابة الذات التي ولجتها خديجة للروح الجديدة التي بثها فيها هذا الولوج.

يختار السَّمَّاح عبد الله (خديجة بنت الضحى الوسيع) 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 توحي به من شباب يلي الفجر والصباح وما يوحيان به من طفولة وبداية المشوار ووصولا إلى صفة الاتساع التي يتسم بها هذا الضحى وما تتضمنه من تتعدد جوانب الشباب والفتوة والقوة - نستطيع أن نحدد الصفات الأساسية لهذه

المرأة - خديجة - من خلال قراءة قصيدة "خديجة" التي تتصدَّر الديوانَ، وها هو نص القصيدة كاملا:

شماليةٌ
ربما راودتها بلاد الجنوب
فوحَّدت النيل
من أول النبع
حتى نهايته
واستعاضت عن السفر المتواصل بالسفر
المتواصل
وضفَّرت الطمي بالوجع القاهريِّ
وخشَّت إلى زمني
واصطفتني[33]

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

[33] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 16-17.

obeikandl.com

دور فعَّال 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 موحِّد الدولة المصرية القديمة - سواء أكان هذا الموحِّد هو مينا أم شخصية أخرى باختلاف الروايات التاريخية. ولكنها في الوقت ذاته لا تتماهى مع الشخصية التاريخية: فإذا كان مينا أو غيره جنوبي وحَّد الجنوبَ بالشمال، نجد أن خديجة هنا شمالية وحَّدت الشمال بالجنوب. كما أنها وحَّدت النيل من منبعه إلى مصبِّه، 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 يفضِّل أحدهما على الآخر بما يتضمنه هذا التفضيل من تمييز وعزل جغرافي وتاريخي على غرار التمييز

العنصري أو الفتنة المدروسة وما إلى ذلك من ألاعيب سياسية ظاهرة أو مدسوسة، تتبنى خديجة نظرة تعددية وتعتبر الشمال والجنوب نسيجا جغرافيا واحدا أو على الأقل خيطين في نسيج أوسع أكثر ثراءً وتنوعا.

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 تميِّز مكانا على آخر أو تشعل 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 النقاش[34].

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

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

الفراغي على بياض الصفحة يمكن تفسيره على محملين: **أولا،** 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 قليلا أو كثيرا 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 دلاليا على مستوى التركيب اللغوي من حيث أنها تحتل سطرا شعريا مستقلا، 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، فيعدِّل 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 تتوازى عبارتا "السفر المتواصل"، وكأن خديجة لا تستطيع إلا أن تواصل السفر للإبقاء على طبيعتها الحركية التي لا تقنَع بالسكون في مكان معين ولا بالتحنيط في شخصية "محبوبةٍ" قد تفكِّر 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 سِفر 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 جرَّاء متابعته التأملية لتجربته الأدبية، كما نجد مثلا في قيام الشاعر أدونيس بتعديل أو تدقيق أو تنقيح أو مراجعة الطبعات 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 يتجسَّد إلا في طبيعتها "البرية" أو "البدوية"، وبالتالي فضَّل الشاعر أن يستمتع بالمثال بدلا من أن يحطِّم 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 فضَّل أن ينشرها

[35] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. 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 صانعَها الفنانَ. **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 المتأملة اللاحقة لقصيدته المكتوبة أولا والمنشورة لاحقا في ترتيب الديوان "يَا امْرَأَةً مِنِّي" وما ترتَّب 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 توصَّل إليها من خلال

قراءته المتأملة، وكذلك لكي يبعد الشاعرُ نفسَه عن قصيدة "يا امرأة مني" ويجعلنا ننظر للصوت في هذه القصيدة على أنه مجرَّد قناع يرتديه الشاعر لكي يعبِّر من خلاله على موقف ضيق الأفق من جانب الصوت إزاء اتساع أفق خديجة ورحابة رمزيتها.

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 يثبته تاريخ كتابتها المدوَّن 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 "يوحِّد" 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 توازٍ وتجاورٍ وتقابلٍ، 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 كُلٍّ 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 الناشرون 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 تعمُّد تركها بلا نظام داخل الكتاب مما قد يوحي بـ "فوضى خلاقة" أو "فوضى هدَّامة" أو "تعايش سلمي" أو حتى "تعايش صراعي" أو "تكافل نصِّي" 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 أفراده 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 - نظرته الخاصة، وهي نظرة تقوم على أساس مقارن كما أشرنا في موضع آخر من هذه الدراسة، فلا يستطيع المؤلف على سبيل المثال أن يمنع القارئ من أن يقارن لفظا 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 للسمات 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 النصُّ ما تولَّد 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 اختيارا عشوائيا، 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 الوسيع) للسماح عبد الله نُشر في طبعتين قبل ذلك (1988، 2002) وكُتبت قصائده في

الفترة 1980-1986 وها هو ينوي نشره في طبعة ثالثة[36] بعد قيام الثورة المصرية، في حين أن كتابه (هواء طازج[37]) طُبع 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 الوسيع): 1979-1984. وهذه الدواوين الثلاثة لم يُعاد منها إلا طباعة (شتاءة للعاشق الوحيد[38]) في 2009. وكان من الأجدر بالسماح عبد الله وفق المنظور التقليدي أن يعيد نشر الديوانين الآخرين من كتاب (هواء طازج). لكنه فضَّل أن يعيد نشر (خديجة بنت الضحى الوسيع)، 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] كُتبتْ المسودة الأولى لهذه الدراسة لكي تُنشر مع الطبعة الثالثة للديوان في كتاب واحد، ولكن حجم الدراسة تمرد على كاتبها، كما أن بعض الظروف تمردت على صاحب الديوان ولم تمكِّنه 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 إشراقات 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 أثرناها أعلاه أن الشاعر أدرك أن قصيدة تحمل عنوان "خديجة" لا يمكن أن تظل ثابتة، وإنما لابد أن تجسِّد 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 توحد 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 بالرؤيوي، **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 "ضفَّرت 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 الريفي 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 السواء 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 والمدينة[39].

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 التضفير التي تقوم بها خديجة: فالطمي رمز للقرية بصورة أو بأخرى والوجع القاهري رمز للمدينة. وكون أنهما يجتمعان في سطر شعري واحد ويقترنان بفعل التضفير وما يقترن به من تشابك وتلاحم وتداخل بالإضافة إلى وجود ذات بشرية فاعلة واستثنائية تقوم عن عمد بالتوحيد بينهما كما وحَّدت 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 الحكم العلامي، **محمد إبراهيم أبو سنة: الخطا والأثر**. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007. ص 43-86.

بوصفها رومانسية شعرية أو حنينا أو جذورا أو طبيعة والمدينة بوصفها حداثة أو تطلعا أو موطنا محتملا 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 - نظرا لسرعة معدل نمو الحضارة العالمية بوجه عام ولهاث العالم العربي للحاق بركب الحضارة - من تدفق تكنولوجي ومعلوماتي ورقمي. فمع بداية العصر الصناعي في عالمنا العربي وانتقال سكان القرى والبوادي إلى المدينة أفرادا أو جماعات بحثا عن الرزق أو سعيا 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، ويُضاف إلى ذلك النظرة الرومانسية للقرية سواء من جانب أهل

القرى المهاجرين إلى المدينة أم من جانب بعض أدباء المدينة الذي ينظرون للقرية نظرة نمطية تصوِّرها 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 شظف 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 غذَّت نوعا 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 وتحوُّل 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 انضباطا؛ 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 كثيرا 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 متصنِّعة الغربة والتغريب.

بعد هذا التوحيد "تخشُّ" خديجة في الزمن الخاص بالصوت في القصيدة وتصطفيه. واستعمال الشاعر للفعل "خشَّتْ" 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 الشيوع 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 يوحي - وربما يصرِّح - 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 تتنقل بينها خديجة حتى تحقق حضورها الذاتي من جهة، ومن الجهة الأخرى تحاول أن تدمج كل هذه الذوات المكانية والزمانية والبشرية في هوية كونية كبرى لا تنحدر إلى العولمة المائعة ولا تتجاهل هوية الذوات 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 رؤيويا أو نبوئيا (مستقبليا؟ تكهُّنيا؟ نبويا؟)، كما

توحي بالثِّقَل (بمعنى الرزانة وبمعنى الوزن المادي أو المعنوي وبمعنى الأهمية وبمعنى المكانة وبمعنى الجاذبية) النوعي أو النسبي لمن يَصطفِي والمصطفَى في آن.

وإذا كانت خديجة تقترن نصيًّا 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 لتنفُّس روح هذه الأزمنة والأمكنة ومحاولة التواجد فيها في نفس الوقت سواء عن طريق الوعي أم الحلم أم السفر بين طيات اللاوعي، يمكننا أن نتكهن مبدئيا ببعض جوانب التجربة الشعرية في الديوان ككل بوصفه توحيدا بين القصائد المتشابهة والمختلفة ووضع خارطة لها تتمثل حدودها في الغلاف الخلفي والأمامي وبالتالي تمثل كل قصيدة في الديوان ثقلا خاصا 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 استحضرنا 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 (تصاوير ليلة الظمأ[40])، 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 الوسيع)، 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 العُرفية المصطنعة التي يقيمها البشر بين

[40] السماح عبد الله. **تصاوير ليلة الظمأ**. 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 نتبيَّن 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.

مبدئيا نؤكد على الطبيعة الافتراضية أو الاحتمالية لهذه السمات، وإن كانت الطبقات السفلى لتركيبة تربة النص والتفاعلات بين تراكيبه وعباراته وصوره تؤكدها أو على الأقل تسير في اتجاه تأكيدها.

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

أيديولوجية تحاول أن تحمِّل 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 يستَبِقُها 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 فرَّغ 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 انطلاقا 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 دائما 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 السمَّاح عبد الله وضعها كقصيدة افتتاحية للديوان - سنعتبرها سمات افتراضية، لن نتجاهلها وفي الوقت ذاته لن نقدِّسها، 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: أولا، تثير هاتان القصيدتان العديد من القضايا المرتبطة بالقصيدة الأولى. ثانيا، يقودنا الفحص المتأني لهاتين القصيدتين إلى أن نعتبرهما امتدادا لهذه القصيدة فيما يشبه المتتالية الشعرية، خاصة وأن القصائد الثلاث تَرِدُ متتابعة في بداية القسم المعنون بـ "قصائد إلى خديجة". ثالثا، تعمَّد 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 الوسيع**. ص 19-23.
[43] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. 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" - فيوظِّف فيها الشاعرُ 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 آن يجعلنا نكتفي بالقصيدة التي تناولناها والقصيدتين التاليتين لها، حيث أن إحداهما تمثِّل 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 مفجِّرتها إلى مرحلة السكون.

obeikandl.com