الفصل الرابع: الالتفاف على الثورة

يستلهم السماح عبد الله على لسان الصوت في قصيدة "يا امرأة مني" أسطورة العاشق الفنان كما ترد في أسطورة بجماليون: وهو نحَّات يوناني كان يكره كل النساء لأنه لم يرَ في أي منهن الصورة التي يرتئيها، فنحت تمثالا صبَّ فيه المواصفات القياسية للمرأة من وجهة نظره، وسرعان ما فُتن بالتمثال، فدعا الإلهة أفروديت لأن تبث فيه الحياة، فاستجابت له، وتزوج بجماليون المرأة التي صنعها بنفسه في بعض الروايات[79]. ومن المعالجات الحديثة لهذه الأسطورة مسرحية بجماليون[80] لجورج برنارد شو (1912) ومسرحية بيجماليون[81] لتوفيق الحكيم ومسرحية سيدتي الجميلة[82] لفؤاد المهندس وشويكار وهي بدورها مُمصَّرة عن مسرحية موسيقية بالاسم ذاته عُرضت لأول مرة على مسرح

[79] See Coleman, *The Dictionary of Mythology*, p. 853; http://www.mediafire.com/?lc73p7cgc0b7udc Daly, *Greek and Roman Mythology*, p. 124; http://www.mediafire.com/?0zwvbrrrj106c79 Hansen, *Handbook of Classical Mythology*, pp. 275-6 http://www.mediafire.com/?lxje72exvbd6hu5; Roman and Roman, *Encyclopedia of Greek & Roman Mythology*, pp. 428 http://www.mediafire.com/?l4pwvcov2kn7n99 .

[80] http://www.mediafire.com/?9gr163z5j4k5cx9

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

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

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

يا امرأةً أقتلها في الصبحِ
وأخلقها في الليلِ
وأعشقها
في السمر الممتدْ[83]

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

[83] السمَّاح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيع. ص 26.

تنتهي من غزل كفنٍ لحَمِيهَا. وكانت تغزل بالنهار وتفك ما غزلته ليلا إلى أن عاد زوجها[84]. كما تذكرنا هذه القصيدة أيضا بأغنية محمد منير "يا بنت ياللي[85]" التي يقول فيها: "يا بنت ياللي بتغزلي قفطانه/ غزل الصبح ليه ع الليل تحلي خيطانه/ يا غنوة خايفة تغني/ يا طيري اللي شارد مني/ ضيَّعتي الليالي والقمر مستنِّي/ ضيَّعتي الليالي تغزلي وتحلِّي". ولكن محمد منير هنا يخاطب "البنت" من منظور الخاطب أو بالأحرى من منظور من يريد أن يغتنم فرصة الحياة لأن الزمن يمر ولا ينتظر أحدا.

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

---

[84] See Coleman, *The Dictionary of Mythology*, pp. 771, 817 http://www.mediafire.com/?lc73p7cgc0b7udc; Daly, *Greek and Roman Mythology*, p. 113 http://www.mediafire.com/?0zwvbrrrj106c79; Hansen, *Handbook of Classical Mythology*, pp. 246-7http://www.mediafire.com/?lxje72exvbd6hu5 ; Roman and Roman, *Encyclopedia of Greek & Roman Mythology*, pp. 342, 390 http://www.mediafire.com/?l4pwvcov2kn7n99.

[85] كلمات كوثر مصطفى. ألبوم **ممكن**. 1995. يمكنك الاستماع إلى الأغنية من هنا: https://www.youtube.com/watch?v=kbYLZj0Wa9E

الإبداع والخلق، والتحم بالصانع أو الخالق في الفلسفة اليونانية وما تلاها demiurge الذي يرمز للفنان والحِرَفِي المبدع أو "الإله الصانع المادي" في مقابل "الإله الواحد المتسامي" عند أفلاطون[86]. ولكن الصوت هنا يبدأ بالقتل ثم الخلق، وكأنه يريد أن يحطم النموذج القديم الذي لا يرتضيه ويُحل محله نموذجا جديدا يستطيع أن يجسِّدَ الصورة التي يرتئيها. ويمكننا أن نلاحظ هنا تناصا ثقافيا بشكل أو بآخر مع التوجهات المرتبطة في مصر بالانفتاح الاقتصادي منذ سبعينات القرن العشرين وما صاحبها من نزعات استهلاكية كانت تتجلي في الثمانينات من القرن ذاته في الإعلانات التليفزيونية من قبيل "حطِّمْ حمَّامَك القديم" وغيرها من الإعلانات والدعوات التي تغذِّي النزعة الاستهلاكية؛ وكأن الشاعر ينتقد بشكل غير مباشر هذا الصوت/الفنان ومحاولته القضاء على أصالة خديجة وتحويلها إلى سلعة استهلاكية تُرضي رغبات الفنانين الجدد الذين يقاربون هنا طبقة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وإذا عرفنا أن الأسطورة عند الإنسان البدائي أو الفطري "فن وفلسفة وعلم ودين [...] في قالب قصص عن الخلق والحياة والموت والبعث[87]"، كما أنها "وجود وحياة ورؤية خاصة للعالم [...] لأنها تمنح الإنسان الفطري علة

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

للوجود وسببا للحياة[88]"، سندرك أن الصوت في القصيدة يقوم بعملية اختزال تعسفي ويقلِّص رحابة أسطورة الخلق والتشكيل وربما المقاومة ليحصرها في رؤية ضيقة. فخديجة كما ظهرت في القصيدة التي تحمل اسمها تُعتبر أسطورة في حد ذاتها قادرة على خلق سفر تكوين جديد يعيد تشكيل الخارطة بما فيها من مفاهيم تقليدية ويصبها في بوتقة ثورة على كل هذه المفاهيم. ونظرا لرؤية خديجة الفارقة والفائقة في آن، تحتل معظم مشاهد القصيدة ولا يظهر الصوت إلا في آخرها بوصفه مستقبِلا لنبوءة خديجة. كما أن قصيدة "إجابة" تمثل أحد السيناريوهات الممكنة لتحقيق دعوة خديجة للثورة، وبالتالي يتصدَّر المخاطَبُ لوحة القصيدة بوصفه مستمدا إلهام ثورته من خديجة. ومن اللافت للنظر أن الشاعر يورد قصيدة "إجابة" بضمير المخاطب وكأن هذا المخاطب يمثِّل رمزا لأي إنسان يؤمن بما ترمز له خديجة ويلبي دعوتها للتغيير، وكأن هذا المخاطب أيضا هو أي

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

قبل[89]". ويمكننا أن نجد في قصيدتي "خديجة" و"إجابة" السابقتين للسماح عبد الله مثالا حيا على هذه الرؤية للمرأة الفاعلة ذات الأبعاد الأسطورية والرمزية والخيالية، وخير مثال على ذلك الدور الذي لعبته المرأة في الثورتين المصريتين في عامي 1919 و2011.

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

[89] عبد الحكم العلامي. **محمد إبراهيم أبو سنة: الخطا والأثر**. ص 91-92.
http://www.mediafire.com/?lb178pt5z66ew4q

بالسكون والسلبية والارتداد من "العقل الشكَّاك" إلى العقل المُسَلِّم السلبي.

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

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

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

---

[91] بهاء الدين محمد مزيد. **تبسيط التداولية: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي**. القاهرة: شمس للنشر والتوزيع، 2010. ص 22-23. http://www.mediafire.com/?y64h4tthevwgdxn

[92] يسري مُقدّم. **الحريم اللغوي**. بيروت: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، 2010. ص 20.

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

يا امرأةً أمنحها من عمري سنوات الغربةِ
والفرقةِ
والفقدْ
أمنحها سنوات العشق
وسنوات التّوقِ
وسنوات الوجد[93]

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

[93] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 26-27.

obeikandl.com

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

[94] بهاء الدين محمد مزيد. **تبسيط التداولية**. ص 22. http://www.mediafire.com/?y64h4tthevwgdxn

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

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

أو فعَّالا أو سيُحدث الأثر المطلوب[95]"، أي أن نقوم باختصار بتشغيل عقلنا "الشكاك، الذي يود أن يفحص كل شيء" وتعطيل "العقل الذي يتقبل كل المعلومات بالتسليم[96]". وحتى لو استبعدنا الدلالات السلبية للشك والارتياب التي قد تتولد في ذهن قارئ هذه الدراسة وأحللنا محلهما النظرة الفاحصة التي تمرِّر كل ما أمامها على فلتر العقل والقلب والتمحيص، يمكننا إدراك أن حجج الصوت في القصيدة لا يمكنها أن تُحدث الأثر المطلوب لأن هذا الصوت يعتبر خديجة مجرد شيء في عالمه هو وليس لها أية ذاتية أو فاعلية، كما أنه يتحدث عن نفسه ولا يخاطب خصوصيات شخصية خديجة ورمزيتها التي تتجاوز التملك والتقييد.

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

---

[95] Stella Cottrell. *Critical Thinking Skills: Developing Effective Analysis and Argument*. Hampshire and New York: Palgrave McMillan, 2005. P. 2.
http://www.mediafire.com/?04850p4w23o114e

[96] سالمة الموشي. **أيها النقصان من رآك: نساء تحت العرش**. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011. ص 44.

نكتشف حقيقة قضية معينة، ينبغي علينا أن نعيد تشكيل الحجج بحيث تقدم الدرجة القصوى من الإقناع العقلاني للجمهور محل النظر[97]". وإذا نظرنا إلى "الحجج" التي يقدمها الصوت هنا في محاولة منه للتأثير على خديجة، نجد أنها حجج لا تقدم "إقناعا عقلانيا" بقدر ما تعدِّد ما فعله ومنحه وامتن به عليها.

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

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

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

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

من تلاعب بالسياق والإشارات الثقافية والتاريخية وكل ما يمكن أن يقع ضمن استراتيجية استعمال التناص.

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

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

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

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

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

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

أتجمّلها

حين يكون الزمنُ قبيحَا

وأبدّله في عينيها

أخلقه حلوا

ومليحَا[98]

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

[98] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 27-28

obeikandl.com

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

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

ينجح في استمالتها، بل على العكس تماما يساهم إسهاما كبيرا في إصرار خديجة على تمسُّكها بثورتها بالابتعاد عنه وتجنُّبه، لأنه كلما تمادى في الكلام أو مخاطبتها تكشَّف خواءُ جاذبيته وعجزُه عن أن يكون ندًّا لخديجة أو مستوعبًا لطاقاتها الكبيرة وتجددها الدائم.

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

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

يا امرأة يتوحشها قلبي

حين يكون القلب

وحيدا

مشتاقا

يتعشقها

لما يصبح عشّاقا

وأقول:

تعالي فتجيء

أطلي فتطل

انتظريني تنتظر[99]

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

[99] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 28-29.

obeikandl.com

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[100] د. بهاء الدين محمد مزيد. **تبسيط التداولية**. ص 39. http://www.mediafire.com/?y64h4tthevwgdxn

فعل من أفعال "الحالة" التي تصف حالة معينة لا تحتاج إلى فاعلية أو ذاتية، فالانتظار هنا يقارب السكون، ولا يتقاطع مع الانتظار الفلسفي أو الفني الذي قد يمثل الترقب والتوقع والتطلع إلى حالة أفضل أو حتى الإرجاء والتعطيل، كما نجد في مسرحية (انتظار) لمحمد فكري[101] حيث يمثل الانتظار، خاصة في مشهد المحاكمة، قمة العبث لأننا نكتشف أن القاضي أبكم ولذلك لا سبيل للرجوع إلى مبادئ "جمعية العلاقات الإنسانية" ويظل الجشع والاستغلال والانحراف على المبادئ بدون حساب ولكن كتابة المسرحية بالشكل العبثي يمثل في حد ذاته إدانة لهذا الوضع؛ أو مسرحية "اثنان آخران في انتظار جودو" لسعيد حجاج[102] حيث يمثل الانتظار محاولة للهروب من ضغوط الحياة المادية وعندما تتلاشى هذه الضغوط لا يصير لهذا الانتظار أدنى أهمية لأن الإنسان "إذا ما تملّك احتياجاته الحقيقية التي يسعى من أجلها، لنسي كل ما كان يؤمن به من أفكار[103]" أو قصة

---

[101] محمد فكري. **انتظار**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
[102] سعيد حجاج. **ليلة عُرس سوداء**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. ص 5-42.
[103] عصام أبو العلا. "هذه المسرحية". سعيد حجاج. **ليلة عُرس سوداء**. ص 143.

("انتظار) لجمال الجزيري[104] حيث يمثل الانتظار نوعا من الانغلاق والأمل في حد ذاته ولا يجد البطل في النهاية أمامه سبيلا إلا بالخروج من مكان الانتظار المغلق حتى لو كانت نتيجة هذا الخروج اكتشافه لفظاعة الواقع؛ أو مسرحية "المحول" لنجاح عبد النور[105] حيث يمثل الانتظار الرجعية والتقاعس عن المشاركة في تصحيح الوضع السياسي والفلسفي المتدهور؛ أو مسرحية (غودو قادم) لشريف هزاع شريف[106] حيث يستغل المؤلف أسلوب مسرح العبث في انتقاد فكرة الانتظار ذاتها ولا يظهر غودو هذا بشخصه في المسرحية تماما وإنما يظهر بأفعاله في النهاية ليعرِّي من ينتظرانه، بل ويغتصبهما جنسيا وإنسانيا؛ أو قصيدة "وتعيشين زمانك تنتظرين قدوم البدر" للسماح عبد الله[107] حيث يمثل الانتظار الغد والأمل المشرقين والرغبة في التخلص من انتكاس الحاضر؛ أو في مسرحية (أغنية إلى

---

[104] جمل الجزيري. **بدايات قلقة**. ص 25-28. http://www.mediafire.com/?nu6k7ti12h3zw7a وصدرت القصة إلكترونيا في مجموعة "أولاد الحرام" (2015)، ص 24-29: http://www.mediafire.com/?fjs1bbc0ri51npl

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

[106] شريف هزاع شريف. **غودو قادم: تراجكوميديا من فصل واحد**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

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

النهار) للسماح عبد الله[108] حيث يختلف انتظار الرجل للنهار عن انتظار المرأة له، فالرجل ينتظره لما سيجلبه معه من مأكل وأشياء مادية يتطلع إليها، في حين أن المرأة تنتظره لأنها ستتمكن عندما يجيء من "تصعيد الروح[109]"؛ أو قصيدة (متى يأتي الجيش العربي) للسماح عبد الله[110] حيث يمثل الانتظار تقاعسا وتكاسلا يساعدان على استمرار التخاذل وتأبيد الوضع الراهن؛ أو في قصيدة "بانتظار الملاك على الأرصفة" للشاعر اليمني الراحل محمد حسين هيثم[111] حيث يمثل الانتظار إدانة على المستوى السياسي لمن يتركون المواطن إلى أن يحفر قبره بيديه وإدانة على المستوى الإنساني لهؤلاء الموتى ذاتهم الذين يتركون أنفسهم ليصلوا إلى كل هذا الموت ويكتفوا بقراءة الطالع وانتظار الملاك الذي يحدثهم هذا الطالع عنه؛ أو في قصيدة "في انتظار النهر" للسماح عبد الله[112] حيث يمثل الانتظار توهما

---

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

[109] جمال الجزيري. **الحوار مع النص**. ص 68. http://www.mediafire.com/?ezzssa5h4fnrr45. وصدر الكتاب في طبعة إلكترونية (2015): ص 101 http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الاجتماعي كالفيسبوك أو مواقع التبادل البصري والصوتي كاليوتوب.

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

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

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

أتخيرها من بين نساء الأرض
أحملها في ورقاتي
وحقائب سفري
حين الترحال
وحين الركض
أجعلها في السفر محطاتي
ومراسيّ
وعلى دفء مرافئها حين أحط
أحطُّ[114]

[114] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 29-30.

obeikandl.com

من الملاحظ هنا أن الصوت مازال على عادته اللغوية القديمة في "أتخيَّرها"، كما في "أتجمَّلها" و"يتعشَّقها" و"يتوحَّشها". وهذه الصيغ في مجملها توحي بنرجسية مطلقة من قبل الصوت. فالصوت هنا لم يستعمل مثلا "أختارها" التي تدل على حرية الإرادة للفاعل ولا تشي بغياب الإرادة عن الشيء أو الشخص المختار؛ كما لم يستعمل "أختارها على نساء الأرض" التي توحي بتفضيلها على كل نساء الأرض؛ ولكنه استعمل "أتخيَّرها" من بين نساء الأرض، وكأن كل هؤلاء النساء مجرد قفص فاكهة أو مجموعة من الأشياء التي ينتقي منها الصوت ما يحلو له دون الالتفات لإرادة من/ما يتخيَّره. وبالرغم من الإيحاءات السلبية للفعل "أتخيرها" وما يرجحها من قبل من مادية طاغية واتجاه من جانب الصوت لأن يُشيِّئ خديجة وينظر لها على أنها مجرد جماد[115] ليست له إرادة ولا رغبة، يأتي هذا التشييء في مقابل التشخيص الذي استخدمه الصوت من قبل في

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وإذا كان الحط يقترن بالنزول والهبوط من علو إلى أسفل، يمكننا أن نلمح إيحاءات جنسية تقليدية تُضاف إلى الإيحاءات المادية والجسدية التي كان يتشبَّع بها ذهن الصوت أعلاه، خاصة وأن هذا الحط يقترن بـ "حين أحط/ أحط"، وليس هناك مبرر لهذا التكرار على ضوء ورود كلمة "مراسيّ" قبله إلا أن يضيف معنى جديدا أو يضيِّق معنى المراسي، وكأن هذه المراسي هي جسد خديجة ذاته.

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

وأقامر فيها بالأزمنة الموت

وبالأزمنة الجدب

وبالأزمنة القحط

وأغني في عينيها كل أغانيّ[116]

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

[116] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 30.

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

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

الصوت في خطابه، كما رأينا أعلاه في "الغربة والفرقة والفقد" و"العشق والتوق والوجد"، وكأنه يوظِّف الأثر التأكيدي للمثل الشعبي "التالتة تابتة" أو الوله بالأعداد الفردية. وهذه التركيبة الثلاثية لها بُعد صوتي أيضا يتمثل في التجانس الصوتي بشكل أو بآخر بين "القحط" و"الفقد" و"الوجد"، وكأن هذه الأشياء الثلاثة بدلالاتها هي كل ما جلبه للصوت عشقُه لخديجة.

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

[117] فلوريان كولماس. **اللغة والاقتصاد**. ترجمة د. أحمد عوض. مراجعة عبد السلام رضوان. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000. ص 6. http://www.mediafire.com/?9tr6vlbhig22w3x

والنوع الإنساني[118]" وكان "الإنتاج الأمثل يعني أيضا تقليل الجهد لأدنى حد، لأن إنتاج الأصوات من وجهة نظر نفسية هو عمل يستهلك طاقة[119]"، يمكننا القول بأن الصوت في القصيدة من خلال تكراره لإستراتيجيات خطابية لا يمكنها أن تُحدث الأثر المطلوب يبدد الثروة اللغوية ويسيء استعمال سلطته اللغوية، لأنه يستعملها في الأساس لخطاب ذاتٍ إنسانية لا يمكنها التفاعل معه أو الاستجابة له لخلو هذا الخطاب من الآليات الداعمة للتلاقي ولعدم اهتمامه أساسا بالاقتراب من المخاطَبة على ضوء معطياتها النفسية والرؤيوية والسياسية والشعرية الخاصة، فالأصل في الخطاب الاقتصاد وأن "يخضع لمقتضيات السوق الكلامي الذي يرفض طرح كل ثرواته اللغوية أو إمكاناته اللفظية على ساحة الخطاب، كي تظل للخطاب قيمته ولا يعافه العميل أو الزبون اللفظي"، والهدف من ذلك "تحقيق أكبر عائد خطابي ممكن بأقل ثروة لغوية ممكنة[120]". ومسألة

---

[118] فلوريان كولماس. **اللغة والاقتصاد**. ص 73. http://www.mediafire.com/?9tr6vlbhig22w3x

[119] فلوريان كولماس. **اللغة والاقتصاد**. ص 276. http://www.mediafire.com/?9tr6vlbhig22w3x

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

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

ولا يمكن لأحد أن ينكر على الصوت في العمل الأدبي أن يبذل جهدا أكبر إذا كانت هذه الزيادة في الجهد تهدف إلى تحقيق عائد خطابي أو حتى نفسي أكبر، كأن تُكثر شخصية مأزومة أو متوترة أو شخصية تهذي أو على وشك الانفجار من الكلام الذي يحقق لها تفريجا وتفريغا لطاقاتها المكبوتة أو شحناتها النفسية التي تكاد تعصف بها، أو حتى تخلق سياقا للكلام مع الذات في ظل غياب أشخاص حقيقيين يمكنها الكلام معهم، الأمر الذي يمكّن هذه الذات من أن تحقق نفسها اجتماعيا وتواصليا لتبديد الإحساس بالوحدة أو الاغتراب أو حتى لمحاولة تجميع شتات الذات، كما نرى في قصيدة "وشكَّل أحبابه في الدخان" للسماح عبد الله[121] أو في

---

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

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

شخصية الدكتور علال في رواية (ضفاف الموت/موت المجنون) للروائي المغربي حميد المصباحي[122]. كما أن مسألة الجهد اللغوي لا ترتبط ارتباطا مباشرا بحجم الإنتاج اللغوي، بمعنى أن الجهد المبذول في كتابة نص أدبي لا يرتبط بالضرورة ارتباطا طرديا مع حجم هذا النص، فكثير من النصوص الشعرية والقصصية والمسرحية القصيرة (جدا) تتطلب مجهودا إبداعيا هائلا - قد لا يحس به القارئ، بل وربما ينبغي ألا يحس به هذا القارئ - حتى تتحقق للنص قدرته على التواصل مع القارئ وقدرته على تعدد مستويات المعنى وقدرته على التكثيف الثري الذي لا يقترن بالغموض الذي يحجب المعنى أو بالأحرى مستويات الدلالة، وكذلك الاحتفاظ بقدرته على أن يظل عفويا وقادرا على إحداث التأثير النفسي والوجداني في القارئ من خلال المفارقة أو الإدهاش أو الصدمة وما إلى ذلك من آليات أسلوبية.

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

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

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

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

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

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

راضخة مستسلمة مستكينة حسبما يراها الصوت وإن صرَّح بغير ذلك.

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

[123] أنغام. أغنية القلوب". كلمات بهاء الدين محمد. ألبوم **بتحب مين**. إنتاج روتانا للصوتيات والمرئيات، 1997. https://www.youtube.com/watch?v=5n9plN2MWZI

تصر على ضرورة الحلم، ولكنه ليس حلما يقوم على التمني، بل هو حلم بالحقيقة وتعلن أن هذه الحقيقة داخلها ولابد من الوصول إليها، ثم تميِّز في أغنيتها بين نوعين من الغناء: الحب الذي يُغَنَّى والحب الذي يُعاش لأن الذي يغني يصف جنة يعيش فيها مع حبيبه، في حين أن الذي يستمع لهذا الغناء كان يتمني أن يعيش في هذه الجنة لكنها لم تكن من نصيه.

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

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

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

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

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

[124] فرقة أنا مصري. "ملعون أبوك يا سكوت". كلمات: ياسر الليثي. http://www.youtube.com/watch?v=2bGUCqvlLoQ

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

باختصار، تتشابه أغاني الصوت مع قصيدته في أنها تحجِّم إمكانات خديجة وتحذف ملامحها التي تخرج على رؤية الصوت الضيقة للعالم والحياة من حوله، فبدلا من أن يوسِّع الصوت من أفقه الضيق بحيث يتقاطع مع رحابة أفق خديجة وحركيتها المستمرة، يريدها هي أن تضيِّق أفقها الواسع وتحدَّ من حركيتها لتتحول في النهاية عندما تأتي إليه - حسب الخطة المنشودة من الخطاب في القصيدة - إلى مجرد سكونٍ وشيءٍ جامدٍ من مكونات عالمِ الصوت.

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

وأغني في عينيها كل أغانيّ

يا امرأة آخذها

لما آخذ من دنياي أمانيّْ

أرسمها في تذكاراتي

لما أتذكر في عمري المنسيّْ[125]

لا يستطيع هذا الصوت أن يغيِّر آليات خطابه، فها هو كالمعتاد يواصل استخدام ضمير الغائب عندما يخاطب خديجة، كما أنه يقرن هذا الغياب هنا بالأخذ، وكأن خديجة مازالت من وجهة نظره الواعية أو غير الواعية شيئا يأخذه، ولا تخفى علينا هنا الدلالات السلبية للفعل "آخذها"، فهو يدل، كما يقول معجم اللغة العربية المعاصرة[126] للدكتور أحمد مختار عمر وآخرين، على "الحبس" كما في الآية الكريمة "قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ[127]"، أو على "القتل" و"العقاب" و"التعذيب" كما في الآية "وهمَّت كل أمة

---

[125] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 30-31.

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

[127] القرآن الكريم. سورة يوسف: الآية 78.

برسولهم ليأخذوه وجادلوا بالباطل ليدحضوا به الحق فأخذتُهم فكيف كان عقاب[128]"، أو على "الأَسْرِ" كما في الآية "فإذا انسلخ الأشهر الحرم فاقتلوا المشركين حيث وجدتموهم وخذوهم واحصروهم واقعدوا لهم كل مرصد[129]"، أو على "العقاب" كما في الآية "وكذلك أخذ ربك إذا أخذ القرى وهى ظالمة إن أخذه أليم شديد[130]"، أو على "الإهلاك" كما في الآية "فَأَمْلَيْتُ لِلْكَافِرِينَ ثُمَّ أَخَذْتُهُمْ فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ[131]". وكل هذه الدلالات تجتمع لتُضاف إلى تشييء خديجة المعتاد والنظر إليها على أنها شيء مادي يؤخذ لتوحي باقتران التشييء بسلب الحرية وربما سلب الحياة ذاتها، كما توحي بالمرارة والألم والعذاب مما قد تتعرض له خديجة في "محبس" الصوت إذا ما استجابت له.

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

---

[128] القرآن الكريم. سورة غافر: الآية 5.
[129] القرآن الكريم. سورة التوبة: الآية 5.
[130] القرآن الكريم. سورة هود: الآية 102.
[131] القرآن الكريم. سورة الحج: الآية 44.

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

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

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

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

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

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

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

[132] السماح عبد الله. **أحوال الحاكي**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 36-39.
[133] السماح عبد الله. **مديح العالية**. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003. ص 71-75.
[134] السماح عبد الله. **الرجل بالغليون في مشهده الأخير**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004. ص 77-80.
[135] السماح عبد الله. **هواء طازج**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004. ص 221-222.

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

ولابد لنا هنا أن نلقي نظرة سريعة على مفهوم التذكُّر ذاته حتى نستطيع أن نحدد ماهية تذكُّر الصوت في القصيدة وموقع خديجة على خريطة هذا التذكُّر. يقول ابن سينا: "التذكر هو مضاف إلى أمر كان موجودا في النفس في الزمان الماضي[136]"، وتقول الدكتورة يمنى طريف الخولي إن "قوة التذكر انفلات من أسر التجربة الحسية المباشرة واقتحام للماضي، لزمان لم يعد كائنا[137]"، ومن هنا يمكننا حسب كلام ابن سينا ويمنى طريف الخولي أن نرى أن التذكر مجرَّد استعادة لما حدث في الماضي، سواء أكان ذلك التذكر محايدا كما عند ابن سينا أم مقترنا بالهروب كما عند الخولي.

---

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

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

والتذكر، كمل يقول إميل توفيق، "ليس هو مجرد عودة حادثة ما كأنما هي صورة باهتة أو نسخة من انطباعات سابقة[.] ليس التذكر إعادة وإنما هو ولادة الماضي من جديد. وهذا يعني ضمنا عملية خالقة بنّاءة[138]". وهنا يربط إميل توفيق بين التذكر واستعادة الماضي بقصد إحيائه في الحاضر. ويضيف إميل توفيق "الخيال" إلى التذكر عندما يكون رمزيا: "التذكر الرمزي هو العملية التي سيقيد الإنسان بها تجربته الماضية ويعيد بناءها. وفي هذه الحال يصبح الخيال عنصرا ضروريا للاستعادة الصحيحة[139]"، ويؤدى الخيال هنا إلى التخييل، بمعنى أن يتخذ الماضي شكلا جديدا يغيِّر طبيعته وعلاقة عناصره ببعضها البعض ويتحوَّل إلى حياة موازية للحاضر من خلال تفعيل دوره في الحاضر أو إكمال النقص الذي يصيب هذا الحاضر أو إثراء الحاضر أو الإيهام الفني وما يصاحب ذلك من محاولة خلق معادل

[138] إميل توفيق. **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**. القاهرة وبيروت: دار الشروق، 1982. ص 96.
http://www.mediafire.com/?qq7ncuz24pwm4ni
[139] إميل توفيق. **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**. ص 99.

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

ويميِّز جميل صليبا في الجزء الأول من (المعجم الفلسفي) تحت باب "الذاكرة" بين "الذاكرة العقلية" و"الذاكرة الحسية" بقوله: "إن الذاكرة العقلية ذاكرة المعاني، وذاكرة الأحكام والتصورات والتصديقات، على حين أن الذاكرة الحسية ليست إلا ذاكرة الصور الحسية، فإذا تذكرت ألفاظ محدّثي، ولهجة كلامه، كانت ذاكرتي حسية، وإذا لم أتذكر إلا معاني حديثه كانت ذاكرتي عقلية[140]". ويفرِّق صليبا أيضا بين "التذكر الخام" اللاإرادي و"التذكر المنظَّم" الإرادي، حيث أن "تكرار الشيء الماضي تكرارا بسيطا يدخل في باب التذكر الخام، على حين أن تدخل العقل في تمثل الماضي، وتأويله، واصطفاء عناصره، وتنسيقها، يدخل في باب التذكر المنظم[141]". ولكن صليبا يعود تحت باب "الذكرى" ليقرن التذكر بالإرادة دائما حيث "يُطلق لفظ

[140] جميل صليبا. **المعجم الفلسفي**. الجزء الأول. بيروت: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، 1982. ص 586.
http://www.mediafire.com/?823ksnfj7h2umvu
[141] جميل صليبا. **المعجم الفلسفي**. الجزء الأول. ص 586-587.

الذكرى على كل ما يخطر بالذهن من الحالات الماضية، حركات كانت أو صورا ذهنية، فإما أن يكون استحضارها تلقائيا، فيطلق عليها اسم (الذُكر)، وإما أن يكون إراديا فيطلق عليها اسم التذكر[142]". وعندما نتأمل تفريقات جميل صليبا التي يعتمد فيها على آراء الكثير من الفلاسفة السابقين نجد أن التذكر العقلي يكاد يتساوى مع التذكر الخام، حيث أن كلا منهما يتناول مجمل التجربة السابقة أو ما يمكننا أن نطلق عليه التذكر العام أو التذكر الإجمالي، في حين أن الذاكرة الحسية تتعلق بتذكر تفاصيل التجربة وربما انفعالات الذات إزاء هذه التجربة، أما التذكُّر المنظم فيقارب مفهوم التذكُّر الرمزي عند إميل توفيق من حيث أن كليهما يقوم بعملية إعادة صياغة للماضي وفق رؤية الذات وتطلعاتها وحاجاتها النفسية والوجدانية في الوقت الحاضر.

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

[142] جميل صليبا. **المعجم الفلسفي**. الجزء الأول. ص 591.

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

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

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

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

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

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

---

[143] عبد الله بن محمد بن عبيد بن أبي الدنيا القرشي أبو بكر. "الليالي والأيام". نص لابن أبي الدنيا منسوخ في مكتبة المصطفى الالكترونية ومحفوظ تحت مصنَّف التصوُّف برقم 000366 ويتكون من 35 صفحة. ص 16. http://www.mediafire.com/?aax4lf93xavk402

[144] عبد الفتاح أبو غُدَّة. **قيمة الزمن عند العلماء**. الطبعة العاشرة. بيروت: مكتبة المطبوعات الإسلامية، 1422 هـ. ص 26. http://www.mediafire.com/?i104l7y8jku35rk

[145] عبد اللطيف الصديقي. **الزمن أبعاده وبنيته**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995. ص 110. http://www.mediafire.com/?bf8l7jj39j0oujg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وأشكلها كيف أريد
أجعلها مزنا في قحطي
تهطل
شمسا في بردي
تسطع
وبراكينا في صمتي
تتفجر
وبحارا في حَرِّي
تنهمر
وربيعا
حين شتاء الخوف يعود[146]

[146] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 31-32.

obeikandl.com

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

المُزن في لسان العرب هو السحاب عامة أو السحاب ذو الماء أو السحابة البيضاء[147] وفي معجم اللغة العربية المعاصرة هو السحاب الذي يمطر أو يمكن أن يؤدي إلى مطر[148]. ويهطل المطر في المعجم الوسيط ولسان العرب أي يتتابع متفرقا عظيم القَطْر. وبالرغم من أن الفعل "أجعلها" يتشابه مع الفعل "أقول" أعلاه من حيث أنه يؤطِّر الأفعال التي تظهر فيها خديجة بوصفها فاعلة ولها إرادة نسبية، وهي إرادة أثبتنا عند تناولنا لمدلول الفعل "أقول" إنها بلا فائدة وتعتبر إرادة لاغية من تلقاء نفسها وليست لها

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

يا امرأة أعشقها

كيف تصيرين بجسمي بركانا يهدر بيني

لا أقدر أسكنك

ولا أقدر أتركك

ولا أقدر

أنساك

كيف يراودني عشقك عني

أصحو في هدآت الليل

فأفجأني أني أهواك[150]

[150] السماح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 32-33.

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

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

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

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

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

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

[153] القرآن الكريم. سورة آل عمران: الآية 97.

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

كما أن هذا الصوت يلجأ في الوقت ذاته إلى الخطاب الشعبي ونظرته للمرأة التي حوَّلت "السَّكنَ إلي" الذي يقترن بالمودة والرحمة والتفكُّر والتأمل والتدبُّر وإعمال العقل إلى مجرد "السكن" الذي يوحي بأن خديجة هنا مجرد مكان/جسد يشغله الصوت أو مجرَّد وعاء يخرج منه نسلُ هذا الصوت أو بيت بُني لإيواء هذا الصوت.

باختصار، يلجأ هذا الصوت إلى الخطابين الديني والشعبي لكي يداري عجزَه وعدمَ قدرته على أن يكون ندا لخديجة، ولكي يشوِّه ثورة خديجة ومطالبتها له بتغيير نفسه أولا حتى يكونا جديرا بعصر ثوري وليد؛ ويحاول من خلال هذا التشويه أن يجعل خديجة "ناشزا" بالمفهوم الديني للكلمة،

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

"ومن يُضْلِلِ اللهُ فما له من هاد[154]"، حيث نصب لفظ الجلالة في حين أن اللفظ مرفوع في الآية وكأن الله هو المُعَرَّضُ للتضليل. فلقد استعمل الفريق هذه الآية في محاولة منه لاستقطاب المتدينين للتصويت له في الانتخابات، ولكن طريقة تلاوته للآية دمَّرتْ له الهدف الذي يريد أن يحققه من الاستشهاد به أثناء التصويب نحو هذا الهدف، فمن كان يستمع إليه في خطابه أدرك في لحظتها أن هذا المرشح يستغل الدين فقط ولا يعرفه عن قرب.

ويمكننا أن نطلق على هذه الظاهرة اسم **"القصف اللغوي لاستراتيجية الذات" أو "القصف اللغوي الذاتي"**، فالصوت المتكلم في القصيدة هنا أو في السياق السياسي خارجها يقصف الاستراتيجية التي يتبناها لإعلاءِ مكانة الذات وتحسينِ صورتها وتحقيقِ أفضل عائد ممكن من خطابه في الوقت الذي يظن أنه يرسِّخ هذه الاستراتيجية ويزيد من فاعليتها.

[154] القرآن الكريم. سورة الرعد: الآية 33.

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

[155] القرآن الكريم. سورة يوسف: الآية 23.
[156] القرآن الكريم. سورة يوسف: الآية 30.
[157] القرآن الكريم. سورة القمر: الآية 37.

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

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

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

[158] القرآن الكريم. سورة يوسف: الآية 61.

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

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

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

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

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

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

فالعشق كما يقول لسان العرب هو فَرْطُ الحُبِّ" و"يكون في عفاف الحب ودعارته[159]"؛ وفي المعجم الوسيط: "عَشِقَه عِشْقًا وعَشَقًا ومَعْشَقًا أحبَّه أشدَّ الحُبِّ[160]"؛ وفي معجم اللغة العربية المعاصرة: "عشق الشيء هوِيَه وتعلَّق قلبُه به وأحبَّه حبًّا شديدا[161]". وكل هذه المعاني تدل على الإفراط في الحب وشدَّتِه، سواء أكان هذا الحب يقترن بالجسد أم لا.

أما بالنسبة للهوى، ففي لسان العرب هو "هوى النفس" أي "شهواتها وما تدعو إليه من معاصي الله عز وجل" وهو "محبَّةُ الإنسانِ الشيءَ وغلَبَتُه على نفسه" و"هَوِيَ "يهوَى هوًى أي أحبَّ[162]"؛ وفي المعجم الوسيط هوى فلانٌ فلانا أحبَّه[163]؛ وكذلك الأمر في معجم اللغة العربية المعاصرة: هوي فلان فلانة أحبَّها[164]. وكل هذه المعاني تدل على مجرد الحب والميل إلى شخص ما أو شيء ما ولا توحي بالإفراط في هذا الحب. أي أن الصوت الذي أكد على فرط حبه

---

[159] ابن منظور. **لسان العرب**. ص 2958.
[160] مجمع اللغة العربية بالقاهرة. **المعجم الوسيط**. الطبعة الرابعة. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004. ص 603.
[161] أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل). **معجم اللغة العربية المعاصرة**. ص 1503.
[162] ابن منظور. **لسان العرب**. ص 4728.
[163] مجمع اللغة العربية بالقاهرة. **المعجم الوسيط**. ص 1001.
[164] أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل). **معجم اللغة العربية المعاصرة**. ص 2378.

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

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

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

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

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

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

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

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

لخديجة وما تمثله على مستوى البنية الفوقية والبنية التحتية للنص.

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

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

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

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

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

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

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

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

يا امرأة منِّي

كيف ترى أتوحشك

ولا ألقاك؟[165]

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

[165] السمَّاح عبد الله. **خديجة بنت الضحى الوسيع**. ص 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

obeikandl.com

خاتمة

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

وتناولنا في الفصل الأول قصيدة "خديجة" التي تُعتبر القصيدة الأساس في هذا القسم، ذلك لأنها ترسِّخ صورة خديجة التي تَهِبُ القصيدةَ والقِسمَ والديوانَ ككل عناوينَهم. وبدأنا قراءتنا للقصيدة بإلقاء الضوء على ما يفتحه الاسم من آفاقِ تناصٍ رحبةٍ في البداية، ثم انتقلنا إلى ملامح خديجة في القصيدة لنكتشف أن آفاق التناص هذه – رغم رحابتها – تُعتبَر ضيقة لأن النص ذاته يوسِّع دائرة التناص لتصل إلى مداها من خلال الالتحام بالتاريخ والجغرافيا والسياسة والأدب وشتى جوانب الحياة الإنسانية.

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

ونرى أن هذه العلاقة مقصودة من جانب المؤلف، بالرغم من أن مفهوم القصدية ذاته يتعرَّض هنا لنوع من الخلخلة لسببين:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

يندمج مع المتكلم في القصيدة يحاول أن يُحدِثَ ثورةَ خديجة على أرض الواقع من منظوره الخاص.

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

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

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

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

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

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

وتناولنا في الفصل الرابع الذي يتخذ عنوان "الالتفاف على الثورة" قصيدة "يا امرأة منِّي" التي تلي قصيدة "إجابة" مباشرة. ورأينا كيف أن الصوت في القصيدة يبدأ بارتداء قناع أحد المناصرين لخديجة وثورتها، ويصوِّر نفسه على أنه الفنان الخالق أو الصانع المبدع demiurge كما في الأساطير اليونانية. ولكن وصفه لعملية الخلق والإبداع ذاتها يفضح حِيَلَهُ وألاعيبَه، فسرعان ما يسقط القناع الذي يرتديه أمام المتلقي الواعي الذي لا تنطلي عليه بسهولة الخدعُ التي يستخدمها الصوت في القصيدة ليصور نفسه على صورة غير صورته. فيوظِّف هذا الصوتُ ضميرَ الغائب كما في قصيدة "خديجة" وبنيةَ المخاطبِ كما في قصيدة "إجابة"، ولكننا نكتشف أنه يقلِّص رحابةَ ضمير الغائب الذي وظَّفه الشاعر بشكل جيد في قصيدة "خديجة" ليدل به الصوت في "يا امرأة منِّي" على تغييب خديجة بالكامل.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

obeikandl.com

المصادر والمراجع

ابن سينا (الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله). الفن السادس من الطبيعيات (علم النفس) من كتاب الشفاء: القسم الأول. (باريس: Editions du Patrimoine Arabe et Islamique، 1988.
http://www.mediafire.com/?lq52t6dxmosagnv

ـــــــــــ. تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات. القاهرة: دار العرب للبستاني، 1989. الطبعة الثانية.
http://www.mediafire.com/?5vos8cjc2232tq0

ابن منظور. لسان العرب. القاهرة: دار المعارف، د. ت.

أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل). معجم اللغة العربية المعاصرة. القاهرة: عالم الكتب، 2008.

الباحث القرآني. www.quranicresearcher.com

السمَّاح عبد الله. خديجة بنت الضحى الوسيع. (طبعة أولى 1988). الطبعة الثانية (سلسلة مكتبة الأسرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002). القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011. الطبعة الثالثة.

ـــــــــــ. مكابدات سيد المتعَبين. (طبعة أولى 1992). القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. الطبعة الثانية.

ـــــــــــ. الواحدون. (طبعة أولى 1998). القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. الطبعة الثانية.

ـــــــــــ. أحوال الحاكي: ثنائيات. (طبعة أولى 2002). القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. الطبعة الثالثة.

ـــــــــــ. مديح العالية. سلسلة أصوات أدبية (342). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003. الطبعة الأولى.

ـــــــــــ. الرجل بالغليون في مشهده الأخير. سلسلة الإبداع الشعري المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

ـــــــــــــ. خلاخيل العابرة. سلسلة كتاب الاتحاد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004. الطبعة الأولى.

ـــــــــــــ. هواء طازج. سلسلة إشراقات جديدة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

ـــــــــــــ. أغنية إلى النهار: مسرحية شعرية. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2008. الطبعة الأولى.

ـــــــــــــ. متى يأتي الجيش العربي: قصيدة طويلة. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009. الطبعة الأولى.

ـــــــــــــ. شتاءة للعاشق الوحيد. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

ـــــــــــــ. تصاوير ليلة الظمأ. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. الطبعة الأولى.

ـــــــــــــ. قبو الثلاثين. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. الطبعة الأولى.

الكتاب المقدس. http://st-takla.org/Holy-Bible_.html

إميل توفيق. الزمن بين العلم والفلسفة والأدب. الطبعة الأولى. القاهرة وبيروت: دار الشروق، 1982.
http://www.mediafire.com/?qq7ncuz24pwm4ni

أنغام. "القلوب". ألبوم بتحب مين: إنتاج شركة روتانا للصوتيات والمرئيات، 1997.
https://www.youtube.com/watch?v=5n9plN2MWZI

برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام. معجم مصطلحات السيميوطيقا. ترجمة عابد خزندار. مراجعة محمد بريري. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008.

بهاء الدين محمد مزيد، د. "حادثة خط الاستواء (1): قراءة في رؤية في أسطورة". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 530-548.
http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p

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

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

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

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

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

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

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

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

للكتاب، 2009. ص 37-67.
http://www.mediafire.com/?hybuukt9fan5ei7

ـــــــــــــــ. الإبداع والحضارة عند شكري عياد. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. الطبعة الأولى.
http://www.mediafire.com/?6bsg9pz2vvv60ih وها هو رابط الطبعة الإلكترونية (2015):
http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi

ـــــــــــــــ. "تداخُل الأصوات وتفكيك الأيديولوجية في ديوان متى يأتي الجيش العربي؟". مجلة **إبداع**. العدد السادس عشر. خريف 2010. ص 137-146.
http://www.mediafire.com/?3r6ruvh0t91au95

جميل صليبا، د. المعجم الفلسفي. الجزء الأول. بيروت: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، 1982.
http://www.mediafire.com/?823ksnfj7h2umvu

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

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

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

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

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

سيد البحراوي، د. في نظرية الرواية: محتوى الشكل: مساهمة عربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008. الطبعة الأولى.

شريف هزاع شريف. غودو قادم: تراجكوميديا من فصل واحد. (مسابقة تيمور للإبداع المسرحي 2000-2001؛ الجائزة الثانية مناصفة). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

شكري عياد. البطل في الأدب والأساطير. القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، 1998. الطبعة الثالثة.

عبد الحكم العلامي، د. محمد إبراهيم أبو سنة: الخطا والأثر. سلسلة كتابات نقدية (175). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007.
http://www.mediafire.com/?lb178pt5z66ew4q

عبد الفتاح أبو غُدَّة. قيمة الزمن عند العلماء. بيروت: مكتبة المطبوعات الإسلامية، 1422. الطبعة العاشرة.
http://www.mediafire.com/?i104l7y8jku35rk

عبد اللطيف الصديقي، د. الزمن أبعاده وبنيته. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995.
http://www.mediafire.com/?bf8l7jj39j0oujg

عبد الله بن محمد بن عبيد بن أبي الدنيا القرشي أبو بكر. "الليالي والأيام". نص لابن أبي الدنيا منسوخ في مكتبة المصطفى الإلكترونية ومحفوظ تحت مصنف التصوف برقم 000366 ويتكون من 35 صفحة.
http://www.mediafire.com/?aax4lf93xavk402

عبد الوهاب المسيري. موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية. المجلد الخامس. القاهرة: دار الشروق، 1999.
http://www.mediafire.com/?uy65dljaxol85g4

عزة شبل محمد، د. علم لغة النص: النظرية والتطبيق. تقديم الأستاذ الدكتور سليمان العطار. القاهرة: مكتبة الآداب، 2009. الطبعة الثانية.
http://www.mediafire.com/?0cvuzbo2vvgwd7p

عصام أبو العلا. "هذه المسرحية". ليلة عرس سوداء لسعيد حجاج. سلسلة إشراقات أدبية (116). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. ص 138-156.

فرقة أنا مصري. "ملعون أبوك يا سكوت". كلمات: ياسر الليثي. http://www.youtube.com/watch?v=2bGUCqvlLoQ

فريدة النقاش. "انتظروا هذا الشاعر". السماح عبد الله، خديجة بنت الضحى الوسيع. سلسلة مكتبة الأسرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002. ص 215-237.

فلوريان كولماس. اللغة والاقتصاد. ترجمة: د. أحمد عوض. مراجعة: عبد السلام رضوان. سلسلة عالم المعرفة (263). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000. http://www.mediafire.com/?9tr6vlbhig22w3x

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

محمد جلال عبد القوي (تأليف). الليل وآخرة. مسلسل مصري إنتاج عام 2003. إخراج رباب حسين.

محمد حسين هيثم. على بعد ذئب. سلسلة المكتبة الشعرية. اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، 2007.

محمد عبد الله حسين، د. ظاهرة الانتظار في المسرح النثري في مصر حتى عام 1973. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

محمد فكري. انتظار. سلسلة إشراقات أدبية (51). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

محمد مفتاح، د. النص: من القراءة إلى التنظير. إعداد وتقديم د. أبو بكر العزاوي. الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، 2000. الطبعة الأولى. http://www.mediafire.com/?3lxplcn489bgqf9

محمد منير. ألبوم ممكن. إنتاج ديجيتك، 1995. رابط أغنية "يا بنت ياللي" https://www.youtube.com/watch?v=kbYLZj0Wa9E

محمود الضبع، د. قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية. سلسلة كتابات نقدية (138). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003.
http://www.mediafire.com/?8r5qhb6tj7revdf

ـــــــــــــ. الرواية الجديدة: قراءة في المشهد العربي المعاصر. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2010.

مصطفى الضبع، د. رواية الفلاح/فلاح الرواية. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. الطبعة الأولى.
http://www.mediafire.com/?60c1w32qhr4ef19

ـــــــــــــ. المغيَّب والمجسَّد: قراءة في قصص سليمان الشطي. سلسلة كتاب الرابطة (7). الكويت: رابطة الأدباء في الكويت، 2000. الطبعة الأولى. http://www.mediafire.com/?gf6en1166s41um2

ـــــــــــــ. "الحب/الواقع: بحث في النص والمرجعية". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 555-573.
http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p

مصطفى ناصف، د. اللغة والتفسير والتواصل. سلسلة عالم المعرفة (193). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995. رابط الطبعة الإلكترونية للكتاب في عالم المعرفة:
http://www.mediafire.com/?hzz2bm6cvdcydgt رابط الطبعة الأصلية: http://www.mediafire.com/?5dyphjnjig5o56t

ـــــــــــــ. النقد العربي: نحو نظرية ثانية. سلسلة عالم المعرفة (255). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000.
http://www.mediafire.com/?p9sjivyy418jqw4

نجاح عبد النور. مسافات في الظل: سبعة نصوص تجريبية. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010. الطبعة الأولى.

وجيه يعقوب السيد، د. "الدكتور محمد حسن عبد الله ونقد الرواية". محمد حسن عبد الله: دراسة وتكريم. تحرير د. مصطفى الضبع. جامعة القاهرة: كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. 294-319.
http://www.mediafire.com/?9ulqtdmybp7r84p

وهب أحمد رومية، د. شعرنا القديم والنقد الجديد. سلسلة عالم المعرفة (207). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996.
http://www.mediafire.com/?xhlr822ohnsdncd

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

يسري مُقدّم. الحريم اللغوي. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 2010. الطبعة الثانية.

يمنى طريف الخولي، د. الزمان في الفلسفة والعلم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1999.
http://www.mediafire.com/?g2or3v3i3t9a6m8

يوسف سامي يوسف. الشعر والحساسية: دراسات نقدية. منشورات وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.
http://www.mediafire.com/?31jedc2bu73r8rb

يونسي فضيلة، "مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب (تناول تداولي للخطاب الثوري)". الخطاب، دورية علمية محكمة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر. 6 (جانفي 2010): 283-299.
http://www.mediafire.com/?ssomsw0oq5ca0oz وهذا هو رابط العدد كاملا:
http://revue.ummto.dz/index.php/khitab/issue/view/82

Babcock, Barbara. A. (1978). *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell University Press.

Bowell, Tracy, and Gary Kemp. Critical Thinking: A Concise Guide. London and New York: Routledge, 2002. 1st edition. http://www.mediafire.com/?qie148lnn4bge53

Colebrook, Claire. Irony. The *New Critical Idiom* series. London and New York: Routledge, 2004.
http://www.mediafire.com/?db1g7pq6bdggqpa

Coleman, J. A. The Dictionary of Mythology: An A-Z of Themes, Legends and Heroes. London: Arcturus Publishing Limited, 2007. http://www.mediafire.com/?lc73p7cgc0b7udc

Cottrell, Stella. Critical Thinking Skills: Developing Effective Analysis and Argument. Hampshire and New York: Palgrave McMillan, 2005. 1st edition. http://www.mediafire.com/?04850p4w23o114e

Daly, Kathleen N. Greek and Roman Mythology: A to Z. 3rd edition. Revised by Marian pengel. New York: Chelsea House Publishers, 2009. http://www.mediafire.com/?0zwvbrrrj106c79

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

Eco, Umberto. "Between Author and Text". *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. Stefan Collini. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992. 67-88. http://www.mediafire.com/?kwpqkjk7brjzbw1

……. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Advances in Semiotics series. General editor: Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press, 1994. http://www.mediafire.com/?3r55ct3kih7y5uc

Elgezeery, Gamal Mohamed Abdel-Raouf Mohamed. Narrative Aspects of Roger McGough's Poetry 1967-1987. Unpublished Ph.D. dissertation. English

Department, Faculty of Arts, Ain Shams University, 2002.

……. "Human Objectification in Carol Ann Duffy's *The World's Wife*". Fikr Wa Ibda'. 47(September 2008): 225-84.

Hansen, William. Handbook of Classical Mythology. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc., 2004. http://www.mediafire.com/?lxje72exvbd6hu5

Roman, Luke, and Monica Roman. Encyclopedia of Greek and Roman Mythology. New York: Facts on File, 2010. http://www.mediafire.com/?l4pwvcov2kn7n99

Searle, John. (1979) "Metaphor", in A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought,* Cambridge: Cambridge University Press.
http://www.mediafire.com/?zkqyb6xg4m4cdt4

openkandil.com

عن المؤلف

ولد جمال محمد عبد الرؤوف محمد الجزيري في 2 أغسطس 1973 بجهينة، محافظة سوهاج، مصر. كاتب قصة وشاعر وروائي ومترجم وكاتب مسرح وناقد ودكتور جامعي. بدأ مشواره الأدبي في عام 1991. تخرج في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بسوهاج 1995. حصل على الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة 1998عن رسالة بعنوان "تحولات المنظور في شعر روى فولر1936 – 1961"، ثم على الدكتوراه من قسم اللغة الإنجليزية بآداب عين شمس عام 2002 عن رسالة بعنوان "جوانب السرد في شعر روجر ماكجوف 1967 – 1987". يعمل منذ عام 1999 بقسم اللغة الإنجليزية بكلية التربية بالسويس، جامعة السويس بمصر وانتقل بعدها ليعمل بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في نفس الجامعة، ويعمل حاليا بقسم اللغات والترجمة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة طيبة بالمدينة المنورة. وقام في يناير 2014 بتأسيس مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك بالاشتراك مع الأستاذ عصام الشريف (مصر) والأستاذ عباس طمبل (السودان)، وهي مجموعة تعني بشئون القصة الومضة نظريا وتطبيقيا ونقدا وإبداعا. كما قام في شهر مايو 2014 بتأسيس دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. وقام في أكتوبر 2015 بتأسيس دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني مع الأديب محمود الرجبي.

الاسم بالكامل: جمال محمد عبد الرؤوف محمد

اسم الشهرة والنشر: جمال الجزيري

الجنسية: مصري

المهنة: دكتور جامعي، تخصص الأدب الإنجليزي

البريد الإلكتروني: elgezeery@gmail.com

جـوائـز

* المركز الأول في القصة القصيرة من جامعة جنوب الوادي 1995

* المركز الثالث في القصة القصيرة، المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة 1996 – 1997 عن مجموعة بعنوان **أساطير**.

* المركز الثالث في النقد الأدبي، المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة 1999 – 2000 ، عن دراسة بعنوان **الرؤية الحضارية للإبداع عند شكري عياد**.

* جائزة ناجي نعمان الأدبية لعام 2009 (جوائز الإبداع) عن ديوان شعر بعنوان **وطن بطعم الأسئلة**.

* تنويه لجنة التحكيم في الدورة السادسة لجائزة دبي الثقافية للإبداع (2008-2009) بمجموعة قصصية له بعنوان **وجوه الطمي**.

* جائزة عبد الغفار مكاوي للقصة القصيرة ضمن جوائز اتحاد الكتاب (مصر) 2010، عن المجموعة القصصية غلق المعابر.

* وسام التميُّز من الدرجة الأولى في القصة القصيرة في العالم العربي لعام 2010 عن المجلس العالمي للصحافة عن قصة بعنوان "الرئيس الجديد".

* جائزة الدكتور زكريا الملكاوي في الشعر عن قصيدة بعنوان "امتلاء"، أبريل 2011.

إصدارات

(1) قصص قصيرة

1 - **فتافيت الصورة**. [قصص قصيرة جدا وومضات قصصية] القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة [ثقافة القاهرة]، 2001.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?svfo4ev5pgdkv34

2 - **بدايات قلقة**. [قصص قصيرة وقصص قصيرة جدا] سلسلة الكتاب الأول. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?nu6k7ti12h3zw7a

3 - **نقوش على صفحة النهر**. [رواية وقصص قصيرة وقصص قصيرة جدا وومضات قصصية] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?scnr6cxk42gw751

4 - **غلق المعابر**. [قصص قصيرة] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?q8fpbbl87luoaxq

5 - **رائحة مأتم**. [قصص قصيرة وومضات قصصية] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?2i6e6scxn6s6skq

6 – **اشتعال الأسئلة الخضراء**. [قصص قصيرة جدا] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?fjwojp65r00h89t

7 – **الطريق إلى الميدان**. [قصص قصيرة ورواية قصيرة] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?82yf9saabt1ralw

8- **أولاد الحرام**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

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

9- **ينشرحُ ويختفي للأبد**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?t5676osl15ucxos

10- **دليلُ جريمتك في يدك**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?ixy82sai7tr2gik

11- **ارجموا ذلك الباسمَ**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?7a2as6u8k3lk3cp

12- **لم ندفنه سويًّا**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?a2kl11ezswbfzzr

13- **ربيع يخاصم الأشجار**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?rsqioa1xokkv6ii

14- **عوالم أخرى**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?s87h019qom7z78s

15- اخلعي حذاءكِ يا سيدتي: 49 قصة قصيرة. ط1، نوفمبر 2015.

http://www.mediafire.com/?14i3pz9a6slh943

16- صباح نبوءاتٍ شريدة: 22 قصة قصيرة. ط1، نوفمبر 2015.

http://www.mediafire.com/?b78agc7v2j7y78s

(2) شعر

1 - **لا تنتظر أحدا يا سيد القصيد**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?inuzo5q97eivzjq

2 - **حفل توقيع**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?x0vmhyjbyrmwp1j

3 - **ونظل على الإشراق**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010 .

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?f65amduzc0zaakk

4 - **أصوات نهر قديم**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?ne261pbtffz19wf

5 - **خارطة المطر**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2010.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?pg3egwywudsvm7y

6 – **أسفار سيدة النهر**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?m4r78qnna4bnz46

7 - **بنت النهار**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?9tbig6us5a2vzam

8 – **ميدان المرايا**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

رابط التحميل: http://www.mediafire.com/?dwud6riod1mfrdf

9- **مانيفستو قصيدتي: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (1). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل: http://www.mediafire.com/?30uri0uv83d93r7

10- **سأعيدكَ قصيدتكَ الأولى: 65 ومضة شعرية**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (2). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل: http://www.mediafire.com/?y5jndqqadu9nd61

11- **قُصيرُ ذيلٍ يا سيِّدَ الغفلةِ: 65 ومضة شعرية**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (3). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل: http://www.mediafire.com/?t8b9ama6v645ha9

12- **جوازُ سفرٍ لأوردَتِكَ: 65 ومضة قصصية**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (4). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل: http://www.mediafire.com/?kcwlv1qn62v109w

13- **امرأةٌ بنكهةِ البحرِ: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (9). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل: http://www.mediafire.com/?dulifglmxocjg9c

14- **زَبَّالُ الوقتِ: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (10). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?p31aj82y7cj17dc

15- **أولادُ الأفاعي: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (11). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?otmgoc115u9zblp

16- **شمعٌ أحمرُ على لساني: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (13). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?4o90p5mqijde58t

17- **ثورتي الصديقة: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (14). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?o7kkwxy9vu4i96o

18- **دماءُ روحٍ: 50 قصيدة متنوعة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (15). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?ywy73t6tgmjh6vc

19- **لن أوجعكم يا أصدقائي: 12 قصيدة طويلة.** سلسلة الشعر العربي المعاصر (16). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?3m012t421315uc0

20- **تيني عليكَ حرامٌ: 61 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (21). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

http://www.mediafire.com/?5mvbb66qptiyg8a

21- **أبكي على شيء لا أعرفه: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (24). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

http://www.mediafire.com/?kzmhnk9w7s9it9h

22- **أنا لستُ موجودًا: 55 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (26). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015.

http://www.mediafire.com/?bc7g3czocthg8dt

23- **أسفار سيدة النهر: متتالية شعرية.** دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

http://www.mediafire.com/?ggmfxvfdmiow2u3

24- **بنت النهار: شعر.** دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

http://www.mediafire.com/?c6r6msxp2rverx0

25- **ميدان المرايا: قصائد على نار هادئة**. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

http://www.mediafire.com/?bjdnnuwa7vrs8a9

(3) ومضات قصصية

1- **وميض حروف دانية**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?z3h8hex594ce4h4

2- **زوايا كادر خاص**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?p9by9ry4m0htr02

3- **لقمةٌ تضلُّ طريقَها**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?l8nswz6ltnnre59

4- **أن تُغمضَ عينيكَ لترى**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. طبعة أولى، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?mmwtwv87ahw4vqk

5- **عدسةٌ ونظرةُ عينٍ**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. طبعة أولى، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?jlt2cvprhcua7au

(4) قصص قصيرة جدا

1- **مشهد جانبي: 53 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?e839qd584831b0t

2- **تأتيني من العالم الآخر: 51 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?ctd30ytj95arc30

3- **قلوبٌ للإيجار: 40 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?n2j8mlo9vj79ao5

4- **أن ترمي نفسك بحجرٍ: 68 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (8). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?tc5fl03sgdw5l7h

5- **استرجل أيها الغريب: 48 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (24). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

http://www.mediafire.com/?758zhoh1ilkzq8f

6- **أهلا بكم في زعامة الخراب: 46 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (27). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

http://www.mediafire.com/?zc7qnax9msnqec0

7- **عنوانٌ تمنعُه الرقابةُ: 31 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (30). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

http://www.mediafire.com/?gg3duc3ki973858

8- **وتدمع عيونُ الغرابِ: 38 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (34). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

http://www.mediafire.com/?ko0pwbtascxctlo

(5) مسرحيات

1- كارت أحمر. سلسلة مسرحيات عربية (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?j42fzg29va7pbwd

(6) هكائد عربية

1- **لعناتُ طبيعتِكَ البائسةِ: 80 هكيدة عربية**. سلسلة هكائد عربية (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?6s9vo9eu34to1h9

2- **هكيدةٌ غادرتِ المحطةِ: 100 هكيدة عربية**. سلسلة هكائد عربية (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?qrumg0dbu3jy4qs

3- **مواسمُ وُجُوهي ساعةَ الصِّفْرِ: 100 هكيدة عربية**. سلسلة هكائد عربية (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?9iqd77xyd7ylk6k

4- **نبضي يتجلَّى في الجاذبية: 100 هكيدة عربية**. سلسلة هكائد عربية (5). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?ux2q25b6ubssp9y

5- **حكايات أراها خلف رموشي: 100 قصيدة هايكو عربية**. سلسلة هكائد عربية (8). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?651p6j4pftkaj8b

6- **عصير روحي: 101 قصيدة هايكو عربية**. سلسلة هكائد عربية (10). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، سبتمبر 2015. رابط تحميل الكتاب:

http://www.mediafire.com/?cw6zeu5oent5pu6

(7) روايات

1- **مقهى الأدباء: رواية قصصية**. سلسلة روايات عربية معاصرة (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?zswdkv9aslw5h6j

2- **خارطة العودة: رواية تفاعلية غنائية**. سلسلة روايات عربية معاصرة (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015. رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?ic8ob4o2ppto187

3- **طقوس العبور: رواية قصيرة**. سلسلة روايات عربية معاصرة (9). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?o0ds9okuzdffpk1

4- **نار هادئة: رواية قصيرة**. سلسلة روايات عربية معاصرة (10). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?kjb25vibqkqp60k

5- **هروب دائري: رواية قصيرة**. سلسلة روايات عربية معاصرة (11). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?knvo5fh95l2qpz9

6- **فيلم طويل: رواية قصيرة**. سلسلة روايات عربية معاصرة (12). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?8ag10ozn00jyn7m

7- **مشروع تخرُّج: رواية قصيرة**. سلسلة روايات عربية معاصرة (13). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?592droqa4m6gvc9

8- **وقود الحركة: رواية قصيرة**. سلسلة روايات عربية معاصرة (14). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?p5is4zzo1kbis11

(8) دراسات نقدية

1 - **الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجاً** . القاهرة: جماعة بدايات القرن، 2002.

رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?ezzssa5h4fnrr45

طبعة إلكترونية: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

رابط الكتاب للتحميل: http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht

2 - "أنسنة السرد: قراءة في سر الأسرار لمحمد حسن عبد الله ". **محمد حسن عبد الله : دراسة وتكريم**، تحرير د.مصطفي الضبع. جامعة القاهرة. كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. ص 210-241.

رابط تحميل الدراسة: http://www.mediafire.com/?2xwm6f6m78tsmb2

3- "مشروعية دراسة عتبات النص: قراءة في روج أبيض لزاهر الغازياى". المؤتمر الأول لأدباء القاهرة، 20 – 22 فبراير 1999, **كتاب الأبحاث: الأدب والمستقبل**. ص 115-137.

رابط تحميل الدراسة: http://www.mediafire.com/?3zyneq91av81n9l

4 - "الشعر البديل: قراءة في أشعار من قنا". مؤتمر قنا الأدبي الثاني.16 – 18 يناير 2000، **الخطاب الشفاهي والفعل الإبداعي بقنا**. ص 96-124.

رابط تحميل الدراسة: http://www.mediafire.com/?572vqkgwg28f23j

5- "البطل من الأسطورة إلى الأدب عند شكري عياد". مجلة الرافد، عدد 109، سبتمبر 2006. ص 63-70.

رابط تحميل الدراسة: http://www.mediafire.com/?8dxy2aazb6xe9da

6- "دروب النظرية النقدية وتشعباتها في القرن العشرين: المجلد الثامن من موسوعة كيمبريدج للنقد الأدبي". مجلة **إبداع**، الإصدار الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان السابع والثامن، صيف وخريف 2008، ص 100-111.

رابط تحميل الدراسة: http://www.mediafire.com/?2m1hku28r95ue0v

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

رابط تحميل الدراسة: http://www.mediafire.com/?3r6ruvh0t91au95

8- **الإبداع والحضارة عند شكري عياد**. القاهرة: دار التلاقي، 2010.

رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?6bsg9pz2vvv60ih

طبعة إلكترونية: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، أغسطس 2015.

رابط الكتاب للتحميل: http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi

9- "عدسة الحياة المسرحية: رؤية العالم المسرحية في مونودراما " السيد تمام". نجاح عبد النور. **السيد تمام**. القاهرة، دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 37-67.

رابط تحميل المسرحية والدراسة المرفقة بها: http://www.mediafire.com/?hybuukt9fan5ei7

10- "البعد الزمني في ديوان أحوال الحاكي للسماح عبد الله". مجلة إبداع، الإصدار الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 23، 2012. ص 254-265.

رابط تحميل الدراسة: http://www.mediafire.com/?5z5c1y01u4fan51

11- "هوامش على فكرة الزمن عند السماح عبد الله". مجلة أدب ونقد. مصر. مج 28، ع 323. 2012. ص 87-96.

رابط تحميل الدراسة: http://www.mediafire.com/?jjo658ed4wenda9

12- "مقدمة المراجع". دراسة عن الشاعر الأمريكي تشارلز سيميك. تشارلز سيميك. **فندق الأرق**. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتصدير جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004. سلسلة المشروع القومي للترجمة (639). ص 9-17.

13- "تقديم المراجع: الشعراء الأفارقة الأمريكان والبحث عن صوت شعري". **وجه أمريكا الأسود وجه أمريكا الجميل: مختارات من الشعر الأفروأمريكي**. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (823). ص 13-47.

13- "تقديم المراجع: رواية السيد: نصوص متقاطعة مفعمة بالرمزية". ثريا أنطونيوس. **السيد: رواية**. ترجمة جمال الجزيري ومحمود حسب النبي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (1015). ص 5-16.

15- "شكري عياد وتطبيع النص الأرسطي في الثقافة العربية"، أخبار الأدب. الأحد 7 مايو2006. ص 31.

16- "شكري عياد والحداثة" (مجلة جسور، العدد 19، السنة الثانية، سبتمبر أيلول 2006، باب الأدب والفن).

17- "ثورة 1919 في رواية قشتمر". دورية نجيب محفوظ. العدد الثاني. ديسمبر 2012.

18- "دراسة حول مسابقات الومضة: فوائدها ومشاكلها وآراء حول الحلول". مجلة سنا الومضة: مجلة الكترونية شهرية تصدر عن مجموعة سنا القصة الومضة على الفيسبوك. العدد التجريبي. فبراير 2014. ص 11-12.

19- "الومضة والتناص: قراءة في ومضات من سنا الومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 5-15. يمكنك تحميل العدد الأول من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?qb5815judjm8837

20- "الومضة والعمق السردي والإنساني: قراءة في أربع ومضات لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 16-28.

21- "الومضة والصورة والتناص: قراءة في ثلاث ومضات لعباس طمبل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 29-38.

22- "مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (1)". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل

2015. ص 25-42. يمكنك تحميل العدد الثاني من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?dh1i2hng9rjvugi

23- "الومضة الاستفهامية: قراءة في ثلاث ومضات لهيفاء حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 44-57.

24- "جدلية الظل والجسد في ومضات جمعة الفاخري القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 61-72.

25- "قنوات الاتصال المغلقة: قراءة في ثلاث ومضات لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 77-90.

26- "تطوُّر أسلوب كتابة الومضة عند حسونة العزابي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 94-104.

27- "مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (2)". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 5-27. يمكنك تحميل العدد الثالث من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?941u0tl8b5191ja

28- "دراسة في بنية ومضات يوسف الكميتي المسرودة بضمير الغائب". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 29-52.

29- "ومضات ضمير المخاطب والمتكلم عند عايدة حسين: دراسة في البنية والتأويل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 53-81.

30- "التمثيل الفني والتحرُّش البصري: قراءة في ومضة أمنية لحيدر صدِّيق". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 6-12. يمكنك تحميل العدد الرابع من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?2jv56ohmy67shu8

31- "نموذج للقراءة النقدية للومضة القصصية: قراءة في ومضة دليل لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 26-32.

32- "الصراع اللغوي والتوتر الاجتماعي: قراءة في ومضة صراع للحسين برّي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 21-25.

33- "قراءة سرديّة في ومضة أُمِّيَّة لمحمد نبيل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا

الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 42-47.

34- قراءة في ومضة "طيبة" لحنان عثامنة. مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 33-37.

35- "قراءة سرديَّة وبيئيَّة في ومضة شيخ لصبري حسن". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة أبريل 2015. ص 38-41.

36- "الأدب والتمرُّد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 39-42. يمكنك تحمي العدد الخامس من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?yr45yk4wrdwd81d

37- (بالاشتراك مع عباس طمبل): "ارتباك النَّصِّ: ملاحظات نقدية على ثلاث ومضات قصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 52-62.

38- "الأدب والنقد والمبدع". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 63-84.

39- "العنوان في الومضة: مقدمة نظرية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا

الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 85-113.

40- "فلسفة الومضة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 114-128.

41- "مفهوم النص الأدبي والومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 129-141.

42- "صيغة التعريف وحدود المنظور السردي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 38-41. يمكنك تحميل العدد السادس من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?oc8c5cendyv4xz8

43- "نص الومضة بين التسطيح والتخصيص". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 42-48.

44- "قراءة في ومضة "إحباط" لبسّام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 49-52.

45- "قراءة في ومضتيّ "سوق" و"بض" لحيدر صدّيق". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع

مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 53-.57

46- "قراءة في ومضة "وجع" لصبري حسن". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 458-.60

47- "قراءة في ومضة "اغتيال" لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 61-.65

48- "الفرق بين الومضة الشعرية والومضة القصصية: نظرة أولية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 66-.67

49- "قراءة منظورية في ومضتين لمصطفى علي عمّار". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 68-.75

50- "قراءة في ومضة "طوارئ" لرحيمة بلقاس". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 76-.79

51- "قراءة في ومضتين للسيد عدنان مهدي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا

الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 80-86.

52- "سقوط الآخر، سقوط الذات: قراءة في ومضة "جزاء" لهيفاء حمّاد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 8-12. يمكنك تحميل العدد السابع من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?7sds2q2572dnep8

53- "انشطار الذات والصراع في سبيل الامتزاج: قراءة في ومضة "نشوء" لمحمد الحديني". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 13-17.

54- "التهجير وإقصاء الذات: قراءة في ومضة "خفافيش" للُمى العُمري". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 18-21.

55- "التمثيل والصدق الفني: قراءة في ومضة "جرأة" لهيفاء حمودة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 22-24.

56- "الخروج من التيه بالعمل: قراءة في ومضة "اغتراب" لفاطمة الصادي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 28-30.

57- "روابط محترقة: قراءة في ومضة "روابط" لمليكة الفلس". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 40-42.

58- "الراوي غير المشارك والاستبداد السردي: قراءة في ومضة "أنفة" لأميمة العزيز". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 51-58.

59- "صيغة التعريف والتعسُّف في استعمال المنظور السردي: قراءة في ومضة "الهدية" لحنان الجاي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 59-63.

60- "التجريد والراوي المستبد: قراءة في ومضة "حرية" لرسول يحيى". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 64-67.

61- "نهر بسّام جميدة المتدفق إبداعا". مجلة سنا الومضة: مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 62-70. يمكنك تحميل العدد الثامن من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?sg73szrzizwp8w3

62- "جماليات الومضة البصرية: قراءة في ومضة "ربيع قارص" لبسَّام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر

obeikandl.com

الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 71-.79

63- "طلاسم التمثيل وخربشات الزمن: قراءة في ومضة "رؤية" لبسام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 98-101.

64- "حمارتك العرجا ضرورة عصرية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 8-13. يمكنك تحميل العدد التاسع من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?yx7x0snypp9u8r8

65- "المكر اللغوي والمفارقة القولية :قراءة في ومضة" قصر نظر" لناهد موسى". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 55-58.

66- "أصداء الغبار: قراءة في ومضة "صراع" لهيفاء حمَّاد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 59-62.

67- "دلالة الشكل وبنية التكرار: قراءة في ومضة "مطاردة (2) لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 143-152.

68- "جماليات الومضة الحوارية: قراءة في ومضة "إحباط" لحسونة العزابي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 7-14. يمكنك تحميل العدد العاشر من مجلة سنة الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?g8x4bpmwo5uwnvh

69- "السرد ما بين الإنصات للشخصية واستبداد الراوي: قراءة في بعض ومضات إيهاب عبد الله". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 19-40.

70- "قراءة في ثلاث ومضات لحنان الجاي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 41-47.

71- "جماليات الومضة المروية بضمير الغائب: قراءة في بعض ومضات ناجي حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 50-.57

72- "الومضة القصصية البصرية عند هيفاء حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 104-115.

73- "مذكِّرات الستّ كلمات". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية

على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 117-120.

74- "إعدادات قصة يا علي يا قمحاوي؟!!! مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 45-56. يمكنك تحميل العدد 11 من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?0vyl95m6kmbg4wx

75- "المجموعات الأدبية على الفيسبوك والمسئولية التاريخية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 57-66.

76- "المفارقة والومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 12، مايو 2015. ص 42-57. يمكنك تحميل العدد 12 من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?f43fzw752011oei

77- "المفارقة السلوكية في الومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 12، مايو 2015. ص 58-61.

78- "نص "النهاية" لأثير الغزي ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 4-13. رابط تحميل العدد 15 من المجلة: http://www.mediafire.com/?gkpxaypewy07t2u

79- "نص "أمنيتها" لحنان القاسم ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 14-19.

80- "نص " انعكاس" لبلسم الجبوري ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 20-27.

81- "نصوص عصام الشريف ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 28-34.

82- "نص "سارق الفرحة" لأحمد عبد السلام ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 35-40.

83- "نص "صدفة" لأحمد بوحوية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 41-44.

84- "نص "ضياع" لفيصل البصري ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 45-50.

85- "نص "يأس" لهيفاء حمودة ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 51-57.

86- "قراءة في ومضة "طلب" لطاهر الدويني". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 58-62.

87- "قراءة في ومضة "مطاعم وخيام" لوفاء شبلي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 15، أغسطس 2015. ص 63-70.

88- "الومضة القصصية: المفهوم والإشكاليات". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 4-33. رابط تحميل العدد 16 من المجلة:

http://www.mediafire.com/?nr4wkhvqwzdhqi8

89- "نصوص حمدي عليوة القصصية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 34-47.

90- "نصوص أحمد عثمان القصصية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 48-56.

91- "التمثيل الفني والواقع ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا عند بسام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 57-64.

92- "قراءة في ومضة "أشواق" لكاظم عكر". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 65-71.

93- "قراءة في ومضة "تجربة" لنسيم السعداوي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 16، سبتمبر 2015. ص 72-78.

(9) ترجمة

1- **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**. الجزء الثامن: **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**. تحرير: رامان سلدن. المشرف العام جابر عصفور. مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح. ترجمة أمل قارئ وجمال الجزيري وحسام نايل وخيري دومة وعادل مصطفى ومحمد بريري ومحمد سعيد القن ويمنى طريف الخولي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 1045).

رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?p166r8fk0bt43bi

2- أقدم لك... علم العلامات. تأليف بول كوبلي وليتسا جانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 549).

رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?6ddadeirwf2o8hp

3- أقدم لك... التحليل النفسي. تأليف إيفان وارد وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 699).

رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?zrsx8uzdanaatum

4- أقدم لك ... كافكا. تأليف ديفيد زين ميروتس وروبرت كرومب. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 527).

رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?nqid3coiigdcld8

5- أقدم لك... تروتسكي والماركسية. تأليف طارق علي وفشلْ إيفانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 528).

رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?ap3rx6uuuou7h5g

6- أقدم لك..الذهن والمخ. تأليف أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 309).

رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?58a56bn8p3c6e16

7- مقالة مترجمة بعنوان "العنوان: مكانه وزمانه، مرسله ومستقبله". تأليف جيرار جينيت. مجلة **تواصل**. الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة القاهرة. عدد فبراير 1999. (ص 36-45)

رابط تحميل المقالة: http://www.mediafire.com/?4a83b6gk8sixxup

8- مقالة مترجمة بعنوان "وظائف العنوان". تأليف جيرار جينيت. مجلة **تواصل**. الهيئة العامة لقصور الثقافة فرع ثقافة القاهرة. عدد يونيو 1999.ص39-50.

رابط تحميل المقالة: http://www.mediafire.com/?n37cj24zr7ypbsb

9- محمود الرجبي: العصفور قال لي: قصائد هايكو وسنريو. طبعة عربي-إنجليزي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2015.

http://www.mediafire.com/?2qgr8cjirdcidif

10- محمود الرجبي: نلتقي كي نفترق: إبيجرامات شعرية . طبعة عربي-إنجليزي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2015.

http://www.mediafire.com/?zl9toflhhoko8kq

11- محمود الرجبي: A Little Bird Told Me . طبعة إنجليزية. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2015.

http://www.mediafire.com/?k3bxpn8avozii1g

12- محمود الرجبي: WE Meet to Depart . طبعة إنجليزية. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2015.

http://www.mediafire.com/?ffxs48vdq3s8y8t

13- **أسطورة بروميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي**. تأليف لويس عوض. الجزء الأول. ترجمة جمال الجزيري وبهاء جاهين وإيزابيل كمال. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 300).

14- **أسطورة بروميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي**. تأليف لويس عوض. الجزء الثاني. ترجمة محمد الجندي وجمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة. (العدد 301).

15- **سحر مصر للرحالة الإنجليز**. تأليف رشاد رشدي. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة فاطمة موسى. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 346).

16- **أقدم لك ... فرويد**. تأليف رتشارد ابيجنانس وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 573).

17- **أقدم لك... بارت**. تأليف فيليب توديوآن كورس. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 547).

18- **اليهودية أيديولوجية قاتلة: التاريخ اليهودي وسطوة ثلاث آلاف سنة**. تأليف إسرائيل شاحاك. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: الإعلامية للنشر، 2003.

19- **أقدم لك ... الحركة النسوية**. تأليف سوزان ألس واتكنز ومريزا رويدا ومارتا رودريجوز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. مراجعة علمية شيرين أبو النجا. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 449).

20- **أقدم لك ... ما بعد الحركة النسوية**. تأليف صوفيا فوكا وريبيكا رايت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. مراجعة علمية شيرين أبو النجا. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 450).

21- **أقدم لك... القتل الجماعي (المحرقة)**. تأليف حائيم برشيت وستيوارت هوود وليتسا جانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 693).

22- **أقدم لك... النظرية النقدية**. تأليف ستيوارت سيم وبورين فان لوون. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 839).

23- "تنمية المواهب في التعليم". مجلة **المعرفة**. السعودية. عدد يوليو 2006 (ص94-97).

24- **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**. الجزء الرابع: **القرن الثامن عشر**. المجلد الأول. تحرير: هـ. ب. نسبت وكلود راوسون. المشرف العام جابر عصفور. مراجعة وإشراف فاطمة موسى. ترجمة جمال الجزيري ومحمد الجندي وشكري مجاهد. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 918).

obeikandl.com

25- **السيد: رواية**. تأليف ثريا أنطونيوس. ترجمة جمال الجزيري ومحمود حسب النبي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 1015).

26- **معجم دراسات الترجمة**. تأليف مارك شتلويرث وموريرا كووي. ترجمة جمال الجزيري. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2007. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 1152).

27- "50 مذكِّرة ست كلمات". **مجلة سنا الومضة القصصية**. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 121-130. يمكنك تحميل العدد العاشر من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?g8x4bpmwo5uwnvh

28- "57 مذكرة ستّ كلمات". **مجلة سنا الومضة القصصية**. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 72-83. يمكنك تحميل العدد 11 من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?0vyl95m6kmbg4wx

29- "47 مذكرة ستّ كلمات". **مجلة سنا الومضة القصصية**. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 12، مايو 2015. ص 71-80. يمكنك تحميل العدد 12 من مجلة سنا الومضة القصصية من هنا: http://www.mediafire.com/?f43fzw752011oei

(10) مراجعة ترجمة

1- **فندق الأرق**. ديوان شعر. تأليف تشارلز سيميك. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتصدير جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 639).

2- **وجه أمريكا الأسود وجه أمريكا الجميل: مختارات من الشعر الأفروأمريكي**. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتقديم جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 823).

(11) إعداد وتقديم

1- **زوايا نظر: ومضات مايو 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?4gec36tcs3u446f

2- **تنويعات على حرف: ومضات يونيو 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?8z222a93r81sfd8

3- **جاذبية وميض: ومضات يوليو 2014 والأرشيف**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?oe6s8a207m5j0g2

4- **ذكاء طافح: ومضات أغسطس 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?dcc09u9vsyzpdi8

5- **فكِّر بنفسك: ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (5). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1،

2014؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?2q52bvyp0fnfifh

6- **عناقٌ أخضرُ: ومضات ديسمبر 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، يناير 2015؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?jevuv2f4vq7d7o7

7- **فرقُ توقيتٍ: ومضات يناير وفبراير 2015**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (7). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، مارس 2015؛ ط2، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?q47adsk7h99eoq3

8- **قصورٌ ذاتيٌّ: ومضات مارس وأبريل 2015**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (8). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?6hacago2s2erwdo

9- **دموعُ تفَّاحٍ: ومضات قصصية.** سلسلة صور وومضات قصصية (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?2938ex6d7yhgu25

10- **رغيفُ الوقتِ: ومضات قصصية**. سلسلة صور وومضات قصصية (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?tkqylju76wd9y3l

11- **امرأةٌ ونافذةٌ مكسورةٌ: ومضات قصصية**. سلسلة صور وومضات قصصية (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?f7cfhr4v15ud6vq

12- **في وجه الريح: ومضات قصصية**. سلسلة صور وومضات قصصية (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?lb1t3ebttzrtw9b

13- **شجرةٌ تحضنُ بيتًا: ومضات قصصية حوارية**. سلسلة صور وومضات قصصية (5). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?sey9tbruy5xpoce

14- **درَّاجةٌ تصعدُ للنور: ومضات قصصية حوارية**. سلسلة صور وومضات قصصية (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?xpyc545q5jfe7fq

15- **فهمٌ لاحقٌ: قصص قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?r6la1wqwoq5s1pe

16- **علم أسود: ومضات مايو ويونيو ويوليو 2015**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني (9). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، أغسطس 2015. يمكنك تحميل الكتاب من هنا: http://www.mediafire.com/?ddkqxz7pt00tblg

(12) دراسات باللغة الإنجليزية

1- "Thanatography in Stevie Smith's Poetry" . *Faculty of Arts Journal*, Menoufia University. 68 (January 2007): 23-66.

26- Narrative Aspects of Roger McGough's Poetry 1967-1987: A Study of the Intersection of Poetry with Fiction. Germany: VDM Verlag Dr. Muller, 2011.

3- Elgezeery, Gamal. "Revising Fairytale Discourse in Carol An Duffy's Little Red Cap". *Fikr Wa Ibda'* 45 (May 2008): 1-71.

Download Link: http://www.mediafire.com/?6m6hmzv9t5mnf4o

4- Elgezeery, Gamal. "Human Objectification in Carol Ann Duffy's *The World's Wife*". *Fikr Wa Ibda'* 47 (September 2008): 225-284.

Download Link: http://www.mediafire.com/?5mw538tk6dnfi3x

5- Elgezeery, Gamal. "The Motif of Shapeshifting in Jo Shapcott's *Her Book: Poems 1988-1998*". *Fikr Wa Ibda'* 42 (September 2007): 27-61.

Download Link: http://www.mediafire.com/?969r1ug584kcb9r

6- Elgezeery, Gamal. "Fluid Identity of the Daughter in Jackie Kay's *Adoption Papers*". *Faculty of Arts Journal, Menoufia University*. 69 (February 2007): 1-28.

Download Link: http://www.mediafire.com/?21c6yp5r2njbqxd

7- Elgezeery, Gamal. "'Boundaries Are All Lies': The Fluidity of Boundaries in Linda Hogan's *The Book of Medicines*." *International Journal of Linguistics and Literature* 2.2 (May 2013): 17-24.

Download Link: http://www.mediafire.com/?yosy3217gyzkd3z

8- Elgezeery, Gamal. (with Dr. Mohammad Sha'aban Deyab). "Diverging Concepts of the other in Islam: A Comparison between the Original Islamic Perception and Contemporary Muslims' Practice." *International Letters of Social and Humanistic Sciences* 51 (May 2015): 57-71.

Download Link: http://www.mediafire.com/?xbj98cbrpg4knhe

obeikandi.com

9- Elgezeery, Gamal. "The Written Version of Benjamin Zephaniah's "Naked" as a Performance Poem." *Fikr Wa Ibda'*, Special Issue, 2012.
Download Link: http://www.mediafire.com/?su5z192nco0rtw1
10- Elgezeery, Gamal. "Cross-Referencing Nature and Culture in Nol Alembong's *Forest Echoes*." *International Journal of English and Literature* 3.2 (June 2013): 27-40.
Download Link: http://www.mediafire.com/?whppxq1la929m68
11- Elgezeery, Gamal. "Environmental Terrorism in Peter Wuteh Vakunta's *Green Rape*". *European Scientific Journal* 10.32 (November 2014): 174-93.
Download Link: http://www.mediafire.com/?kwoqw9h8bv9n2f6
12- Elgezeery, Gamal. "Fluid Identity of the Daughter in Jackie Kay's *The Adoption Papers*." *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*. 4.4 (July 2015): 125-36.
Download Link: http://www.mediafire.com/?0ug7wpwbte458ud
13- Elgezeery, Gamal. *Human Objectification in Carol Ann Duffy's The World's Wife*. Saarbrucken (Germany): Lap Lambert Academic Publishing, 2014.
Download Link: http://www.mediafire.com/?6q62j8d31rhq625
14- Elgezeery, Gamal. *Little Red Riding Hood: From Orality to Carol Ann Duffy*. Saarbrucken (Germany): Lap Lambert Academic Publishing, 2014.
Download Link: http://www.mediafire.com/?g1jbhyi9b6s0e6y

obeikandl.com

15- Elgezeery, Gamal. "Memory and Homecoming in Niyi Osundare's *The Eye of the Earth*." *English Language and Literature Studies* 3.2 (2013): 62-73.
Download Link: http://www.mediafire.com/?ikxv7x24b00xgv6

obeikandl.com

صدر في هذه السلسلة

1- جمال الجزيري: الإبداع والحضارة عند شكري عياد: نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015

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

2- أشرف إبراهيم زيدان: الرواية الكندية: مارجريت أتود نموذجا. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015.

http://www.mediafire.com/?k0bg2jqnplnqedk

3- جمال الجزيري: الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجا. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015.

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

4- هيفاء حمَّاد: دراسات في ومضات قصصية. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015

http://www.mediafire.com/?22v2urjra5dp242

5- عبد الجواد خفاجي: تغريب القصيدة العامية: دراسات في الشعر اللهجي المصري. ط1، نوفمبر 2015.

http://www.mediafire.com/?sf5gveu3s4ujbbh

6- جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: دراسة في قصائد خديجة للسماح عبد الله. ط1، نوفمبر 2015.

obeikandl.com