

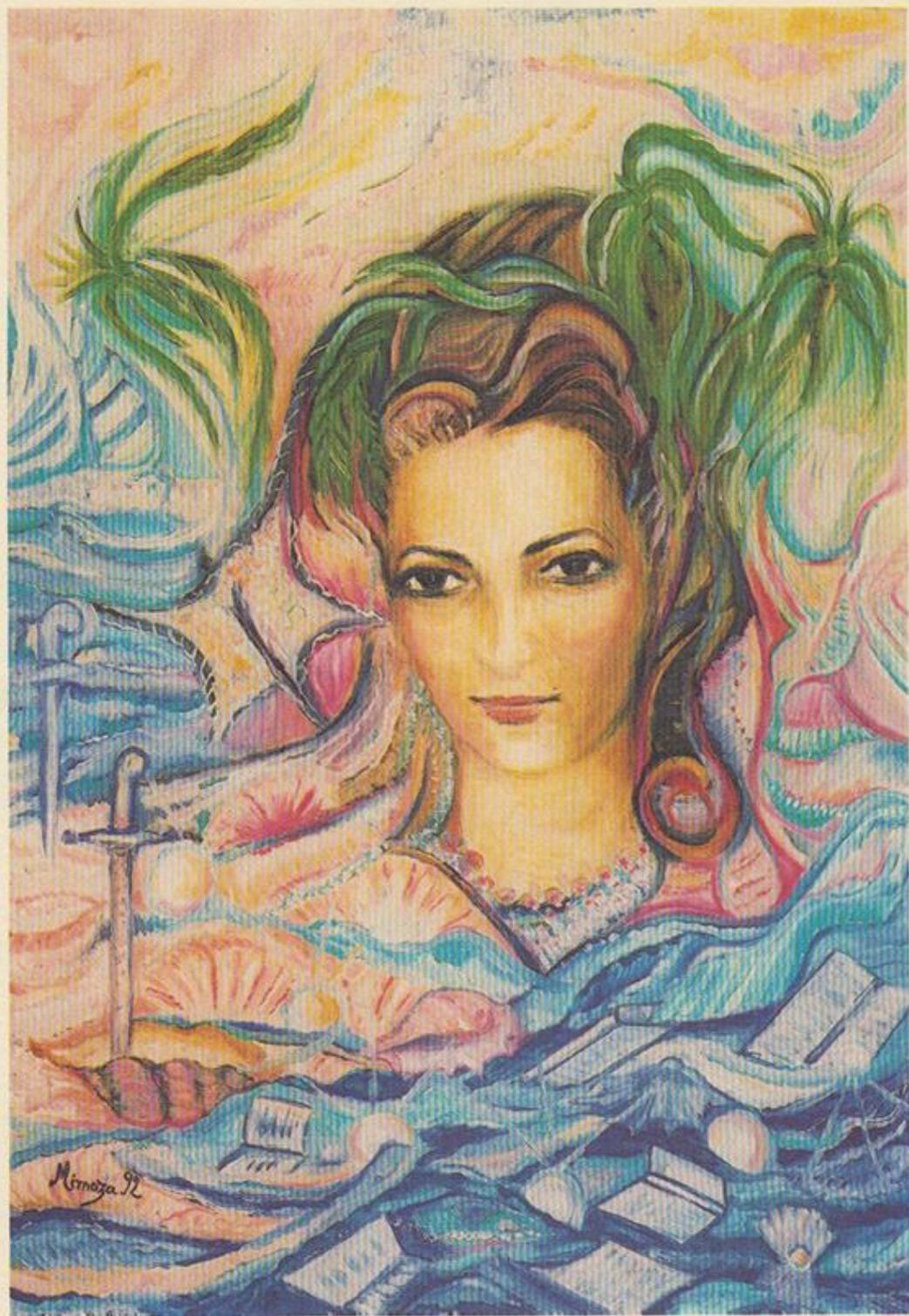


فاصل خلف

السماء والصباح الشعر والساعة



السعد والصباح
السعرة والسعرة



ميموزا العراوي
لوحة زيتية ٨٠ سم × ٥٨ سم.

فاضل خلف

العماد الصريح الشعر والصحافة

منشورات شركة النور
للصحافة والطباعة والنشر



الطبعة الأولى ١٩٩٢
جميع الحقوق محفوظة

عرفها الوطن العربي بديوانيتها «أمنية» و«فتايت امرأة» ذكرها
الأديب المصري أحمد زكي عبد الحليم في كتابه «نساء فوق القمة»
فقال عندما سألوها: من أنت؟

أجابت: امرأة قررت أن تخرج من قارورة التاريخ، وأن
تركب سفينة الحرية، حتى الغرق!
هذه هي سعاد الصباح . .

لقد كان الميلاد في بداية عصر التفتح الثقافي العربي . .
حيث عادت قافلة المعرفة من أوروبا لتحاول نشر نور المعرفة في
أنحاء الوطن العربي، الذي كان يبحث عن خلاصه، وفي نفس
الوقت يبحث عن خطوات عدة . . فقد ولدت سعاد الصباح عام
١٩٤٢، وكانت مجلة الرسالة المصرية التي يصدرها أحمد حسن
الزيات هي صوت المخاض الأدبي والفكري والثقافي، الذي يتردد
صداه في كل عاصمة وفي كل مدينة .

وكان الزيات قد عاد من العراق ليصادف عام الأحزان الذي
مضى فيه أمير الشعراء أحمد شوقي وشاعر النيل حافظ إبراهيم،

وبدلاً من أن يذهب إلى مقعد كان ينتظره في كلية الآداب كان قد أعده له الدكتور طه حسين، وجد نفسه مطالباً بأن يملأ الساحة الأدبية من خلال رسالة أدبية وفكرية وثقافية - ولذلك كان اختيار اسم «الرسالة» بالذات تعبيراً موضوعياً.

وقد ظلت الرسالة بالذات تعيش في أعماق الشاعرة سعاد الصباح منذ الطفولة الباكرة إلى أن أتاحت لها الأيام أن تعيد هذا التراث العربي الأصيل إلى كل العقول العربية، لترى فيها صورة من بداية عصر الثقافة العربية الحديثة.

وقد اندفعت في هذا الاختيار من انطباع عن الأب الذي كان يعتزل الأسرة تماماً طوال الأيام التي يصل فيها العدد إليه، قبل أن يدفع به إلى أيدي الآخرين، وكانت ترى لهفة الانتظار في عيون الكبار وفي بريق هذه العيون عندما تفوز بمتعة قراءة العدد.

تغيرت الدنيا الآن. وتغيرت الظروف. ولكن سعاد ظلت محتفظة بهذا الماضي، وكان أن حرصت على إعادة طبع كل أعداد الرسالة التي صدرت على امتداد عشرين عاماً، وأملها أن تكون هذه المنارة في كل بيت وأن تعانق كل فكر، وأن تدل على عصر ورجال.

لكن قبل أن يحدث هذا كله، كانت هناك رحلة حياة قطعتها سعاد على ظهر الأمل والتحدي، حتى أصبحت شاعرة معروفة في كل أقطار الوطن العربي، وقد بدأت هذه الرحلة بديوان أطلقت عليه اسم «أمنية» واعتبرت انه البداية الحقيقية أما ما كتبه من قبل، فقد صورته على انه خلجات وأحاسيس نفسية، ولذلك أطلقت عليه اسم «من عمري» أو «ومضات الذاكرة» . . .

وفي هذا العمر ومن خلال تلك الومضات، سجلت تجربة

مريرة وحزينة وقاسية . . تجربة أم تصل إلى سن الثلاثين وقد بلغ ابنها البكر «مبارك» سن الثالثة عشرة - فإذا به يضيع من بين يديها، يختطفه الموت، ويترك لها اللوعة والعذاب والوحدة وهي تعيش في القاهرة في ذلك الوقت، بعيدة عن الأهل والديار، وهكذا نرى نهر الأحزان يشق لنفسه روافد من الغربية والوحدة في أعماق كل نفس بشرية، فما بالنأ بأحزان أم ولوعة شاعرة، ومعاناة امرأة، وهكذا كتبت «إليك يا ولدي» وأسماه كتاب الحزن والفجعة .

مضت الأيام ضمدت معها بعض الجراح، وأعطت الدنيا لها أربعة أبناء بعد مبارك، بل انها استعادت في أحد أولادها اسم مبارك الذي مضى وهكذا أصبحت أم: محمد وأمنية ومبارك والسيما .

جاء هؤلاء الأبناء على امتداد رحلة حياة زوجية بدأت مع الشيخ عبد الله المبارك الصباح في سبتمبر ١٩٦٠ ومنذ ذلك الحين وحتى الآن فإن الحب ليس مرتبطاً بعقارب الساعة ولكن بعقارب القلب ومن المؤكد أن بوصلة قلبها قد استقرت عند البيت والأسرة والأبناء .

فأتمثلت لمشيئة الله الذي استرد وديعة سعاد، ودعت فلذة الكبد ثم التفتت حولها فيما بعد، فوجدت انها يجب أن تبكي على حال الأمة العربية وأن تدافع عن حق المرأة العربية في أن تكون كما أراد لها الاسلام أن تكون . . معزة مكرمة مبعلة .

ولقد جاء ديوانها الأخير «فتايت امرأة» تعبيراً عن نظرة ترفض ما آل إليه حال المرأة العربية الآن . . فهي ترى أن المرأة قد أصبحت مفتتة بسبب الحصار الشديد الذي يؤكد أن النظرة إليها مازالت مشدودة إلى عصور الجاهلية، حيث إنها لم تبلغ بعد سن

الرشد، ولم تعرف أيضاً طريق النضج:

تقول:

يقولون إني كسرت بشعري جدار الفضيلة
وإن الرجال هم الشعراء
فكيف ستولد شاعرة في القبيلة
وأضحك من كل هذا الهراء
وأسخر ممن يريدون في عصر حرب
الكواكب
وأد النساء
وأسأل نفسي:

لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلة؟

وهذه المرأة التي تتحدث عن أوضاع النساء، قد تمردت منذ البداية على وضع الأنثى، واختارت أن تكون ذات كيان في هذا المجتمع.

ولكنها رفضت أن تستند في هذا الكيان على وضع أسري أو مكانة اجتماعية أو ثروة ضخمة، رفضت كل ذلك واختارت أن تكون هي العنوان عن نفسها، ولذلك التحقت بالدراسة لتحصل على بكالوريوس الاقتصاد والعلوم السياسية من جامعة القاهرة والماجستير من نفس الجامعة والدكتوراه من لندن لتصبح أستاذة

في الاقتصاد، ولتسهم بدور ايجابي فعال في تطوير الفكر الاقتصادي في الكويت . فما الذي دفع سعاد إلى أن تفعل ذلك كله؟

الإجابة تأتي على لسانها: «إن الإنسان ليس موقفاً اجتماعياً أو لقباً عائلياً، لكنه رحلة حنين دائم إلى الخروج من مملكة التراب» .

وهذه العبارة تقول لنا ببساطة شديدة أن ما يعيش في أعماق سعاد هو التحدي الحضاري الذي تنشده للمرأة والرجل معاً وهذا التحدي هو الذي دفعها إلى دراسة الاقتصاد وإلى الاهتمام بالقضايا الاقتصادية العربية، وإلى كتابة الشعر وإلى التعبير عن الذات من خلال اطار انساني متكامل . وقد بدأ هذا الاطار في حدود «أمنية» ثم لم يلبث أن اتسع وتطور ليقول كلمة معبرة في الحياة وليدفع المرأة إلى أن تقف إلى جانب الرجل لتكون لها قامة مساوية له مادامت قادرة على العطاء .

ثم انها امرأة والمرأة الشرقية مازالت تعيش مرحلة التحدي الحضاري وعليها أن تكون قوية وصلبة وشجاعة في هذه المرحلة حتى تواصل مسيرتها رغم كل الأشواك .

وهذه الحقيقة تدركها جيداً هذه المرأة الشاعرة ولذلك ظلت صوتاً شعرياً يلقي الاحتفاء به في كل ملتقى فكري، وفي كل منتدى أدبي وفي كل ندوة ثقافية . . ولا يجوز لنا أن نذهب بعيداً ونحن نفتش في أوراق سفر هذه الشاعرة ولكن علينا أن نعيد النظر في البداية فنرى أنها شاعرة تربت في أحضان «الرسالة» وأنها قد اعتمدت مدرسة أبولو الشعرية واقتطفت من أزهار أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي، لكن الشعر في زمن

الأربعينات يختلف عنه في نهاية القرن . . ولذلك فإنها تقول :

«إن الشعر هو التعبير والثورة . . وبه يدرك الإنسان قيمته وإنسانيته وهو وثيقة التأمين ضد شيخوخة الأحداث ، وضد جفاف الشجر وجفاف البشر .

وعندما نكتب شعراً ، فإننا ندافع عن أنفسنا ضد الانقراض ثم ان الشعر هو الملح الذي يعطي العواطف مذاقاً فتكون أحلى مائدة في رحلة الحياة» . .

هذه هي سعاد الصباح تُرَجِّعُ أَلحَانَهَا طَيورُ وادي النيل
ويردد صداها الكروان على ضفافِ دجلة والفرات وتعيشُ بِأَلحَانِهَا
بِلا بِلْ ضفافِ أبي رقرق ومجردة وبردى .

فاضل خلف

في ديوانها «أمنية» و«إليك يا ولدي» جاءت سعاد الصباح بالكثير من الرومانسيات . والقصيدة الرومانسية - في مجملها - تعبير عن «الأنا» الشاعرة . والرومانسي شاعر غنائي بالدرجة الأولى . ومبحث «الصورة» عند الشاعر الرومانسي يعد من أهم المجالات . . فهو الذي طور في طبيعتها وطريقة تركيبها ووظيفتها . انظر على سبيل المثال ماذا تقول شاعرتنا لقارئها :

وكلماتي أحرف من خيال
 ونبض قلب عاش يبغي الكمال
 يقـدس الحب ويهوى الجمال
 فإن أثارت فيك بعض انفعال
 فذاك لي حلم شهـي المنال
 وإن أثارت فيك حب السؤال
 فسل تجدني ما عرفت المحال
 الشعر في روعي أعز ابتهال

لرببة الالهام ذات الجلال
تزفني فوق الربى والتلال
إلى جنان وارفات الظلال
أنال منهن الذي لا ينال

والآن أرايت ان الرومانسية تعتمد على الخيال المجنح؟! إذن فأنت تستطيع معي أن تقر انه لا غنى لها عن التحليق الشعري طالما هي تعتمد على الخيال ذي الأجنحة الحائم على كل المستويات في العملية الإبداعية ولهذا وجدنا شعراء «أبولو» يتقدمون الشعراء الذين نادوا بالتحليق الشعري وعدم الوقوف بالشعر على حد المعاني السطحية أو الطلاء اللامع للأشياء من غير أن نخلق في أجوائها الفسيحة أو نتعمق في بحثنا الدائب في أغوارها البعيدة . وبهذا استطاعوا أن يجسدوا دعوتهم في نظرية تامة لها أبعادها الكاملة وأن يطلقوا عليها «نظرية التحليق الشعري» فلم يعدوا نصراء دعائها من النقاد الأدباء أمثال الدكتور مندور الذي قال في كتابه «محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي»:

. . ونظرية التحليق الشعري - تطالب بنقل الواقع إلى عالم الخيال أو رؤية الواقع من سماء الشعر وهي رؤية قد تكون عندئذ غير واضحة ولا محدودة المعالم بل قد يعمها بعض الضباب، ولكنها مع ذلك تسمو بنا فوق الواقع وترنحنا في جوها الشعري الخالص . .

والدكتور مندور لا يعلن رأيه في مناصرته الا بعد أن يكون قد استوعب النظرية بكامل أبعادها ولذا فهو يرى ان الحكم على تلك النظرية بما لها أو عليها لا يصدر عن دقتها أو عن محددات التجربة التي أوحى بها بل يصدر عن اكتمال التجربة الشعرية وقوة ايحائها وقدرتها على أن تسمو بنا إلى جوها الخاص وكما قال الدكتور محمد سعد فشوان في كتابه «مدرسة أبولو الشعرية

في ضوء النقد الحديث» منشورات دار المعارف بالقاهرة: «هي تستمد هذه القوة وتلك القدرة من صدق احساس صاحبها الشعري وعدم اصطناعه للجو الذي ينقلنا إليه . . .» .

ويرى الدكتور مندور أيضاً أن لخلق الجو الشعري المحلق وسائل بعينها منها: استخدام «معجم شعري» تختلف لغته عن لغة النثر فضلاً عن لغة الحياة اليومية لأن هذه اللغة الثرية أو النفعية لصيقة بالحياة اليومية، واللغة التعبيرية عاجزة عن خلق الجو الشعري وعن التصوير البياني ومنها: الموسيقى التي تتخذ اللغة وسيلة لعزف أنغام تحلق فوق الواقع سابحة في عالم الشعر. ويقول مندور: «وشعر التحليق إذا كانت هذه خصائصه أصبح من السخف أن نناقشه بالمنطق العقلي السميك، والا كنا كمن يشرح فراشة بسكين البصل». ومن قصائد التحليق الشعري في ديوان «أمنية» لشاعرتنا هذه الترنيمة الرائعة العذبة التي تقول فيها:

لو جعلت الليل ظهراً . .
وعرضت الشمس مهراً
وملأت الجو والأبحر والأنهار عطراً
وفرشت الدرب ألواناً وأضواء وزهراً
ونظمت الكون لي ماساً وياقوتاً ودراً
ستراني لست بالمال ولا بالجاه أشرى
كل ما أرجوه أن تجعل لي قلبك وكراً
أيها المفتون، ليس الحب بستاناً وقصراً
أيها المغرور، ليس الحب أمجاداً وتبراً
أنا بالدنيا، وما فيها جميعاً لست أغرى

أنا لا أقبل أن أغدو لأهوائك جسرا
أنا لا أقبل أن أحيأ على أشلاء ذكرى

لا تقل انك تهواني ، فاني ضقت صدرا
لا تقلها . ان قلبي لم يعد يملك صبيرا

أنت من تسعده يوما لكي تشقيه دهرا
أنت من تستعرض الأحلام في كفك أسرى

وأنا البدر صفاء . . وضيء الشمس طهرا
وأنا الورد عيبرا . . وأنا الجنة سحرا

وأنا أغنية الأيام ايناسا وبشرا
وأنا من أنظم الآمال والأحلام شعرا

أنا في حبي صلاة لا أراها لك كفرا
أنا وجداني فردوس ووجدانك صحرا

تعبث الأهواء فيها وهي بالأهواء سكرى
كلما مرت عليها قصة حنت لأخرى

يا أميري انني من زمني أرفع قدرا
أنا لا أملك الا عزة فيّ وكبرا

أنا للحب المثالي وهبت العمر نذرا
فإذا أخلصت . . خذ عمري وكن بالحب أخرى

وهكذا نرى ان المبدأ الأساسي في تقويم العملية الإبداعية هو وحدة الشكل والمضمون سواء أكانت الأسلوبية أسلوبية محاكاة أم أسلوبية تجديد . وإذا كان الإطار الفكري والقالب العمودي (وهو الصفة الغالبة على كل قصائد الديوان) يحددان موقع شاعرنا في إطار الرؤية الرومانسية فإن جماليات الشكل عندها أيضاً تتسق وطبيعة ما أنجزه الصفوة من المبدعين من شعراء التحليق الشعري أمثال : علي محمود طه والشابي ونزار قباني . وفي هذه القصيدة تشكو سعاد لنفسها عذابها بالحب وتناديها بيا أخت روحي :

أخت روحي ، كنت بالأمس بقربي تشهدين
وقفتي الحيرى بمحراب الهوى الباكي الحزين

ويد الموت تشل الأمن في دربي الأمين
ونعيب البوم يعلو . . والأسى لا يستكين

ودموعي في ضحى المأساة شلال سخين
وثيابي السود تنعاني لندى اليائسين

أخت روحي ، كنت من قبل بحبي تسخرين
كنت من فرحة قلبي بالهوى تستغربين

وتقولين بأنني طفلة لا تستيين
طفلة ضلت طريق النور بين العاشقين

وتضيفين: دعي العشق فذو العشق سجين
انه نار. . وفي أتونها تحترقين

ليتني، يا أخت، صدقتك فيما تدعين
وقلت الشوق في روحي وأزهقت الحنين

وطعنت الشك في قلبي بسكين اليقين
ورفضت القدر المكتوب لي عبر السنين

غير أنا لا نرى ما خطه فوق الجبين

هذه القصيدة تقدمها الشاعرة في صورة تمتزج فيها موسيقى الشعر
بتفاصيل القص وحركة الدراما وان كانت الشخصية المعنية بالخطاب هي ذات
الشاعرة نفسها فجاء الحوار من النوع الذي يطلق عليه «المونولوج».

وفي هذه القصيدة تبث الشاعرة مخاوفها في رسالة شوق تعتبر من أهم
قصائد التحليق الشعري:

مولاي، ان جاءك هذا الخطاب

أوراقه من شوق روحي لباب

حروفه من ذوب قلبي المذاب

مداده من ادمع وانتحاب

وعطره من كأس حبي رصاب
مقبلا عينيك بعد الغياب
فلا تكن من لهفتي في ارتياب
ولا تظن القلب أغفى وتاب
مولاي، قلبي في انتظار الجواب
حتى تفي الأقدار لي بالمآب
اواه لو تدرك هذا العذاب
وما اعاني من أسى واكتئاب
وان روحي في جوى واغتراب
وان ملء الكأس مر وصاب
وحول دنياي يغيّم الضباب
والقمر العابس رهن اضطراب
يرسي سواد النور فوق الهضاب
ويرسم الخوف على كل باب
وكل ما أخشاه بعد الإياب
والشوق عات والهوى في التهاب

ان تفجع القلب بحلم الشباب
ولا أرى حبك الا سراب
وان آمالي الخوالي كذاب

وفي هذه الرسالة تفصح عن أشواق غربتها:

ويصحو على الأفق ضوء القمر
وتزهي السماء بأعلى الدرر
وتصفو الحياة لأهل الهوى
ويحلو لهم في الليالي السهر
ويهتاجني الشوق في وحدتي
فأبلى، وأنت بعيد السفر
غلى وحدتي في بلاد الشمال
بلاد الضباب، بلاد المطر
أظل أناجيك في غربتي
إلى أن يطل شعاع السحر
ويشدو فؤادي بشعر الحنين
ولولا الهوى ما شدا أو شعر

أسمعني أقطف الكلمات
لنجواك من همسات الزهر
وفي خافقي موقد من هواك
يثور ويرقص فيه الشرر
تسابق أشواقه أحرفي
بشجو يفتت قلب الحجر
فكيف تردد أني سلوت
وأنت بقلبي أعز الصور
ولولا غرامك يوحى اليّ
لغاب النشيد وضاع الوتر
ومهما اغتربنا . . ومهما اقتربنا
فإنك أنت حبيب القدر

غدا يا حبيبي أعود إليك
ونجني المنى تحت ضوء القمر

هكذا نرى ان نماذج التحليق الشعري عند الشاعرة كثيرة كثيرة ذلك انها
تميزت بطاقتها الشعرية المتدفقة وبها استطاعت أن تحدث انقلاباً لذيذاً في

دنيا الأدب في العصر الحديث وكما يقول «مندور» عن هذه النوعية من الشعراء «انهم قد أحدثوا في لغة الشعر العربي حدثاً أثار ثائرة الديباجة التقليدية والرعب من التجديد والتعصب للقديم». واستناداً إلى مقولة الدكتور مندور أستطيع أن أعلن ان شاعرنا سعاد الصباح في تحليقها لم تكن لتتقنع في استخدام اللغة بالتعبير التقريري الذي يقف عند الحدود الظاهرة للكلمات، ولا بالتصوير البياني الذي يرسخ الخيال ويطلعه من آسار الواقع وانما تنجح مع كل هذا في استخدام أصوات اللغة استخداماً موسيقياً منقطع النظر، ولعلني أرى انه من الضروري أن أذكر شيئاً مما أضافته الشاعرة على المعجم الشعري من ألفاظ تستحق التنويه وتستدعي التأمل. . من هذه الألفاظ: «أسرى كبريائي» «تحنو علي الأحلام» «صرع من دمي» «بذلت دموعي» «محيط الأشواق» «غريقة أوهامي» «قراءة الوجدان» «شلال ألوان» «أرجوحة من النور» «عصف النوى» «متاهات المدى» «نافورة ياقوت وعنبر» «مقطوعة سكر» «غام على خاطري» «ترانيم حنان» «سمت السماء» «تهوية الليالي الضنينة» «أسر ضم أسيرا» «مددت الهدب» «نسجت الأمسيات» «لون حبي» «صباح شاعري حالم» «جنون الهواء» «كأن في جنبي خط استواء» «أكسو ربيعي بالمنى والدعاء» «أنامل المشط» «هوى الكحل» «أقطف الكلمات» «أدفن في الصمت نزوعي» «جسر من دموعي» «قبسة النجوى» «صدى الناي» «الغروب الأرجواني» «خميلاات الهوى» «جسر الأهواء» «أشلاء الذكرى» «ماء السماء» «زحمة الأمواج» «وجه الرياح» «عناء الرحلات الهوج» «لون الهموم» «دجى البحر» «يصطاد النجوم» «ملحمة من حداد» «عنيد الوساد» «اسطورة أرض المعاد» «شلال سخين» «سكين اليقين» «القمر العابس» «سواد النور» «يرسم الخوف» «آمالي الخوالي» «تميمة حزن» «نظرتي بنت يأس» «بسمتي من حداد» «ناظري ضفاف» «تنهد الزيتون مكتئباً» «عارضه الجهامة» «وحدتي الخرساء» «أشباح الضجر» وهكذا إلى آخره من رصيد كبير من هذه الألفاظ المشعة الموحية بخفايا الحس ودقائق الوجدان والتي توائم خيالها وتواكبه في لحظات شرودها الذهني الطويل وهي لم

تأخذ مكانها بين المبتدعين من شعراء التحليق الشعري إلا عن جدارة فهي شاعرة مبتدعة، بصيرة الخيال، تغلب عليها الرومانسية . . بعيدة في طورها الحاضر عن المثل القديمة . . تتسم لغتها الشعرية بالجرأة فمن ألفاظها ما يداعبك كشعاع ومنها ما يظلمك كظل . . ينثال منها النغم فيتشهى سمعك منه الأصداء فما من أحد يتجرأ عليها لخلوها من التنسيق الصناعي الذي لا يخرج من حدود الموسيقى اللفظية التي لا تكاد تعرفها في المعاني .
وخلصمة القول انها قد ذاقت مرارة الشكل بعد تحليق فلذتها إلى الملكوت اللامرئي مما أوجد لها زمناً للشرود غريباً على زمانها إذ هو خارج عن نطاقه . . زمناً جعلها من شعراء التحليق الشعري .

لا شك في ان الشاعرة سعاد الصباح قد تمكنت من أن تبني وتركب لغتها في إطار تكوين شعري متكامل . . ففجرت هذه اللغة الشعرية طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية ، وبهذا استطاعت أن تحدد منظور العمل الشعري في مواجهة الواقع .

ان لـ(سعاد) في قصائدها ميلاً لإتاحة المناخ لدى القارئ ليستطلع ما لديها من عوالم خيالية ، الا أن ثراءها اللغوي جعل شعرها متفاعلاً كل التفاعل مع الواقع فهي بذلك تبدت أتراباً - شعراء وشواعر - صنعوا أعمالهم من نسيج الواقع ومع ذلك فما استطاعوا أن يعلنوا عن اغترابهم أو يقولوا شيئاً عن مشكلات واقع له قيمة كي يتصلوا بالمتلقي أو يؤثروا عليه .

ان قارئ شعر سعاد الصباح المستوعب له هو الذي يقيمه ، هي تعلم ذلك ، وتعلم أكثر من ذلك ان قارئها هو شريكها في تشكيل المعنى وهو شريك مشروع لأنه يستقبل ما ترسله . . ومرسل من غير مستقبل هو لا شيء في دنيا الابداع الفني .

وشاعرتنا تفتن إلى أن هناك شيئاً كائناً موجوداً فعلياً حقيقياً بين المبدع والمتلقي اسمه (التأثير) وهذا الشيء لا يهتم إلا بعملية القراءة دون الاهتمام بمنهج مسبق على أساس ان تحقيق النص الشعري يأتي تمامه من خلال ذهن يتحرك حركة واعية بين السطور مصاحباً وجداناً ليس عليه الا الاندماج الشعوري

بالإحساسات التي تكشف عنها السطور الشعرية، وهنا يتم التفاعل مع لغة الشاعرة بصورة كلية ولذا فعلى ذهن القارئ ووجدانه ألا يحيدا عن النص الشعري من البداية إلى النهاية .

ان كل قصيدة وضعت فيها شاعرتنا ذاتها وخلجاتها ووجدانها وشعورها هي كائن حي سوف يتبادل وجهات النظر بينه وبين المتلقي، فالمتلقي قد يضيف على النص الشعري رؤى جديدة قد لا يكون لها وجود في هذا النص، وذات الشاعرة في النص تجادله من أجل هذه الرؤى وتحاوره، ويمر الوقت ولا يحس به المتلقي لاستغراقه كلية في عملية التلقي وهنا تكون القراءة قد أدت دورها بمساعدة الشاعرة بمعنى انها قد ساهمت مساهمة فعلية في إحداث التأثير لدى متلقيها وهنا أيضاً أستطيع أن أقول إن قارئ سعاد الصباح لا يُطلق عليه (المتلقي) بل (المتأثر) وأؤكد ذلك بما يلي :

- ١ - شعر سعاد لا تتمثل حقيقة عمله الفني إلا من خلال تداخل قارئها معها .
 - ٢ - لقد تفادت التقريرية لتقرر حقيقة ما في عملها .
 - ٣ - لا تعنى بتجميع حقائق من العالم الخارجي .
 - ٤ - تتميز أعمالها بالكلمات المنزوعة من عالم المحسوسات والمجسمة في نسيج عالم خيالي مُبتدع يتسم بإحكام الربط والبناء ومن ثم فهي أعمال دينامية لا تتعطل فيها حركة التفاعل بينها وبين قارئها .
 - ٥ - (الأنا) المفكرة لدى شاعرتنا موجودة في أعمالها ويتعرف عليها قارئها من دخولها الفعلي في علاقات وارتباطات بالأشياء .
 - ٦ - لا تحيد عن التوازن في العمل الفني بمعنى ان عناصر عملها الفني تتضافر جميعها بنسب متساوية فلا ترجيح لكفة الوجدانية على كفة العقلانية، ولا طغيان للدفء الشعوري على حساب الوهج العقلي .
- إذن فشاعرتنا في قصائدها تغرد بالكلمات الموحية . . الكلمات القادرة على توليد التأثير المتبادل بينها وبين قارئها ومن ثم أثبتت قصائدها وجودها، لأنها تحققت من خلال هذا القارئ . . القارئ المتميز بأنه ليس من نمط

القراء الذين يكتفون بردود الفعل ذات القيمة المتوسطة ، بل هو قارئ منغمس في النص وله استطاعة خيالية تدفعه للتحرك مع النص باحثاً عن بنائه ومركز القوى فيه ، وتوازنه ، وواضعاً يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية ومتابعاً لما يحدثه المضمون من إثارات كأنه يشاهد فيلماً سينمائياً . فعلى سبيل المثال حين يقرأ لها :

أتوسل إليك
أن لا تقف بين كتابي وبينني
بين ضوء عيني
وعيني
بين كحلي وهدبي
بين فمي وصوتي
فهذا ظلم لا أحتمله

حين يقرأ القارئ هذه السطور . سوف يجد نفسه لا يملك اقتداراً على نزع نفسه من هذا المشهد الذي جذبه من عالم الخارج ليستغرق كلية في عالم داخل النص . . المشهد الذي في أماميته يجد ذات الشاعرة تستصرخ تطلب غوث ظالمها الذي هو رجلها والذي هي تحبه سواء أكان والدها أم شقيقها أم زوجها أم ولدها كي لا تغرب عنه وتضيع منه بسقوطها في الهاوية . . بطلة القصيدة هي أنثى تستصرخ من أجل رفع القيود الثقيلة عنها . . القيود التي خلقت عصور الرجعية والأمراض الاجتماعية المزمنة . . أنثى تصيح : حرر عاطفتي أيها الرجل فهي من طول ما كتبت تخنقني !! ودعني أقرأ بعدما سمحت لي بتعلم القراءة!! واطرني أتجمل لأحس بأنوثتي فأنا لا أنشد تجميل أنوثتي إلا من أجلك كي لا نفر مني إلى غيري من اللائي منحن حريتهن فتجملن . .

إن قارئاً مثل قارئ سعاد الصباح لا بد من أن يكون لقراءته بناء يقف موازياً لبناء نصها الشعري ومتحاوراً معه . . هذا البناء في عملية القراءة من شأنه أن يمكنه من التجول داخل النص . . هذا بالنسبة للقارئ المتذوق . أما القارئ الناقد فهو القارئ الذي أشارت إليه الدكتورة (نبيلة ابراهيم) في ترجمتها لنظرية الفيلسوف والناقد الألماني (ولفجانج أيزر) عن (التأثير والاتصال) حيث قالت (*): [يبدأ القارئ بالجمل التي يقرر كل منها، على حدة، شيئاً، أو يطالب بشيء أو يسجل ملاحظة، أو يرسل معلومة . ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي . وعندئذ تقتضي القراءة الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينها . وهذا التفاعل بدوره هو الذي يبرز خصوصية النص . ويبدأ نشاط القارئ في الحقيقة لحظة خلق الروابط والعلاقات والتداخلات بين الجمل . . وعندئذ يقفز فكر القارئ خارج النص لحظة إدراكه أن الجمل لا تقرر أو ترسل معلومات أو غير ذلك من الوظائف المفردة لتكوين الجمل ، وانها ليست سوى إشارات إلى أشياء ستأتي فيما بعد، كما أنها تنبئ ببناء النص . ولا بد لكل قراءة بنائية أصيلة من أن تستلهم التوقعات التي تجمع وتركب بذور ما سيأتي فيما بعد في شكل ثمار . وحتى يصل القارئ إلى إبراز الثمار، فإنه يستعين بالخيال الذي يقدم شكلاً لتفاعلات التداخل التي تنبئ بالبناء من خلال تتابع الجمل . . على ان التفاعل بين الروابط لا ينتهي إلى تحقيق التوقعات بقدر ما ينتهي إلى التحوير المستمر لها . ولهذا فإن التوقعات لا تتحقق في العمل الأدبي الجيد، بل تتولد عند القراءة . وما يقرؤه القارئ على هذا النحو سرعان ما يتوارى في الذاكرة . ولكن مع استمرار عملية القراءة يثار ما توارى في الذاكرة مرة أخرى ، ولكن بخلفية تختلف عن الخلفية السابقة . وهذا يعني ان ما يُتذكر لا يمكن أن يُثار في صورته الأولى ، بل يثار بتوقعات جديدة على نحو يشير إلى مزيد من تعقيد التوقعات . كما أن

(*) اقرأ هذه الترجمة في مجلة فصول المصرية عدد (١) عام ١٩٨٤ ، ص ١٠١ وما يليها .

القارىء في تأسيسه لهذه العلاقات بين الماضي والحاضر والمستقبل، يكشف عن قدرة النص المتعددة الجوانب في عملية الربط. وهذا الربط الذي يصنعه القارىء في الحقيقة هو الذي يوهمه، عندما ينغمس فيه، أنه يعيش أحداثاً واقعية، في حين أنها ليست سوى عملية تصنيع للواقع.

ولا تعني استمرارية القراءة مع تتابع الجمل ان المعنى يكون مناسباً بحيث لا يتوقف القارىء، بل إن القارىء لا بد أن يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارىء. وعادة ما تنجم الفراغات من حيل أسلوبية، لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارىء متمرس.

وكثيراً ما تفاجئنا النصوص الأدبية الحديثة بهذه الفراغات، بل ان هذه الفراغات قد تتمثل لنا بين الجملة والأخرى. ولهذا فإن القارىء كثيراً ما يتوقف في هذه النصوص الحديثة بحثاً عن المعنى الغائب، أو بحثاً عن التفسير. وكل قراءة أخرى للنص من القارىء نفسه قد تجد معنى آخر وتفسيراً آخر. وهذا كله يدل على مدى الثراء الذي يكتسبه النص من خلال القراءات المتعددة. كما أن هذا يشير إلى أن تجربة القراءة نفسها عرضة للتغيير حتى من قبل القارىء الواحد وليس هذا بغريب على الانسان الذي يغير من فهمه لتجارب الحياة بين الحين والآخر، حيث ان تجارب الحياة نفسها لا يمكن أن ترد إلى نظام من العلاقات الثابتة، بل إنها عرضة لأن تتركب تركيبات لا حصر لها.

وإذا كان ملء الفراغات في النص يخلق جدلاً بين القارىء والنص، الأمر الذي يثري التجربة الجمالية، فإن اختلاف مستويات الواقع التي يعيشها القارىء، وعلاقاتها النسبية بين بعضها البعض تثري هذه التجربة الجمالية من ناحية أخرى. فهناك الواقع المعيش الذي يقف على بعد من النص، وهناك واقع القارىء نفسه بوصفه فرداً له تجاربه الخاصة. ثم هناك واقع النص، الذي يختلف عن واقع القارىء، وعن الواقع المعيش معاً. ونتيجة لتباين هذه النماذج من الواقع، فعلى القارىء أن يتفاعل معها ثم يجمع بينها في إطار

الكيان الموحد للنص . وهذه الوحدة ليست من صنع النص وحده ، كما أنها ليست من صنع القارئ وحده بل هي تقع بينهما .
ان القراءة الظواهرية للنص تلغي الثنائية بين الذات والموضوع ، أي بين القارئ والنص ، ولكنها تعود فتزحزح هذه الثنائية إلى عالم القارئ نفسه فتجعله منقسماً على نفسه ؛ وفي هذا إثراء لفكره ، وإثراء للنص معاً . وهذه محصلة القراءة الواعية المحايدة .

وربما تبدو نظرية التأثير والاتصال بين النص والقارئ غير جديدة كل الجدة ، ولكنها عندما تثار على هذا النحو المتكامل ، وعندما تتركز على أسس فلسفية ، وعندما تناقش تفصيلاتها بدقة على نحو تجريبي - عندئذ تبدو جدتها ، بل تبدو فائدتها المحققة .

وعلى كل ، فمهما قيل بشأن هذه النظرية ، فإن إثارتها تجيء في الوقت الذي بدأت تستهلك فيه بعض الاتجاهات النقدية الحديثة التي تفرض على القارئ مسبقاً منهجاً للتحليل ، في حين تحاول هذه النظرية أن تأخذ منها ما يثريها ، ؛ فهي تقر بأن للعمل الأدبي بناء لا بد أن يستخلص ، وأنه يتعامل مع علامات لا بد أن تفك رموزها ، وأنه يبدأ من التفاعل مع الواقع ، ولكنه يتركه خلفه بعد أن ينتقي ما ينتقيه منه ويشكله على نحو خيالي مصنوع ، يكشف في النهاية عن منظور جديد له . ثم هي تقر بأن العمل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال واقع نفسي لكل من الكاتب والقارئ على حد السواء .

وبهذا نستطيع أن نقول هذه المقولة الجريئة : (يمكن لناقد الأعمال الإبداعية ذات التفكير العالي (للأنا) العميقة أن يكون مبدعاً هو الآخر ، وشاعرنا لا يقدر عليها أو يتعرف على فنها الا المبدعون من النقاد . فهم الذين يقرون ان كانت نصوصها الشعرية قد أوجدت قارئها المتذوق المتميز ذا الثقافة الرفيعة العالية من عدمه . . وشاعرنا تقول : (أنا موظفة لدى الشعر) بمعنى انها جعلت من نفسها صوتاً لربيات الشعر ومن ثم جاءت أعمالها ليتلقاها هذا القارئ

المتميز، وشاهداي على ذلك قارئان متميزان هما: الدكتور السوري «محمد التونسي» أستاذ الأدب العربي بجامعة حلب، والاساذ المصري «أحمد زكي عبد الحليم» الكاتب الصحفي، عضو مجلس إدارة مؤسسة دار الهلال، ومدير عام التحرير بالمؤسسة ومدير تحرير مجلة حواء. . تداخل القارىء السوري معها في محورها الوطني ليقروها في وطنها الصغير وفي وطنها الكبير فشهد عليها في وطنها الصغير، يقصد به الكويت، وأقرّ بأنها شاعرة عربية صدّاحة شربت لبن النوق، واستافت شمم الكثبان، وآخت الرجال الشامى والركبان. عطاؤها نحو كويتها انسياب يُشعر بأريحية العاطفة، وصدق الصورة والتعبير. هدفها الحرية والعدل والمساواة، ومبدؤها الوطن، كل الوطن صغيراً وكبيراً.

عرف عنها كل ذلك هذا المؤلف (*) والمعرب والمحقق والمترجم في عملية قراءة أسطرها التي تصدح فيها ذاتها قائلة:

كويثُ، كويثُ

موانىء أبحر منها الزمان

وواحة حب، وبر أمان

وشعب عظيم

فخرج بأحاسيس عاشقة لأرضها. . أحاسيس كل عربي صادق يتمنى لأرضه الحرية والسعادة بعدما أحسها وهي تذوب به وجداً وتحرسه غيره، تحرسه لأنه وطنها المفدى الذي يسري حبه في عروقها وعروق أبنائها. . وطن يخلق في شرايينها ملايين الخلايا الحاملة للوهج. . وطن شواطئه آمنة. . له جذور ويتسم بطهر العادات وتفوح منه روائح الأمن والاستقرار:

كويثُ، كويثُ

شواطىء مصقولة كالمرايا

(*) أفراد. محمد التونسي في كتابه «قراءة مسافر في شعر سعاد الصباح» صفحة (١٥) وما يليها.

وبحر يوزع كل صباح علينا

ألف الهدايا

وشاي أبي

وابتسامة أمي

ومحفظتي وجديلة شعري

وينسلب الأستاذ السوري وهو يقرؤها قراءة متميزة من عالمه الخارجي
ليستغرق معها وهي تُشيد بحرية الكلمة والتعبير وعمق العروبة في الكويت حتى
غدا وطنها (الصغير) ملاذ المثقفين وملجأ الأحرار، يرومون فيه البوح والصدح :

ويسعدني أن تظّل بلادي

ملاذ العصافير من كل جنس

وبيت المغنين والشعراء . .

ويسعدني أن يكون تراب بلادي

مزار البنفسج والشهداء

وسقفاً، لمن تركتهم حروب العروبة دون غطاء

ويستفيق من استغراقه مرتداً إلى خلفية الذاكرة فيتساءل لماذا؟ فتجيبه
الذاكرة: لأن ماضيها عريق، وبحرها طليق، خرج منه السندباد، وحط ابن
ماجد رحاله على موانئها . . بعد ذلك يتوق ثانية ليصحبها في الكويت
الحكايات . . الكويت المعرفة، الكويت الأدب . .

كويت، كويت

هنا . . ابتدأت رحلة السندباد

هنا . . وردة البحر قد أزهرت

وراح ابن ماجد

يقطف نجماً . . ويزرع نخلاً . .

وهنا يشعر الناقد السوري بوهج التوحد مع شاعره التي يقرؤها فيعلن ان
من كانت هذه بلادهم حرياً بهم أن يتوحدوا، ويحافظوا على تراثهم ويوقظوا
همم رجالهم ويشاركها في مطالبة شباب العروبة بأن يدعوا البريق المخادع
والسراب الكاذب:

يا شبابي، إن فيكم كلَّ آمالي الرفيعة

وبلادي بين أيديكم تراث ووديعه

اطرحوا كل بريق وتناسوا كل زينه

واجعلوا أيديكم درعاً على الحق أمينه

ثم يفتن إلى أن الشاعرة سعاد الصباح يرتكز محورها الوطني على قضية
النفط فهي تراها وهو يراها معها مشكلة المشاكل في كل بلد اكتشف الزيت في
أرضها، فتوافدت عليها حشود الغرباء من الأجانب تبغي امتصاص رحيق
أرضها:

غرباء الأرض أغراهم بريق الذهب

فاستباحوا دون حق أرض أمي وأبي

فيستطرد بأنه لم يكف هذا التدخل الأرعن، بل ان اكتشافه - يقصد
الزيت - قد غير كثيراً من الأخلاق والنفوس بعدما شاهد شاعره تتوقف كثيراً عند
أثر النفط في نفوس الشعب، وتتألم لما اعترى الناس من جزاء هذا الذهب
الأسود، حيث غير الطباع، وبذل الأخلاق، ونسي الناس دينهم وجهادهم

وتقاليدهم التي ورثوها:

في بلادي ، في مغاني أرض أجدادي الجميلة
في البوادي . . بعد أجيال من الصفو طويلة

ذات يوم . . هبط الساحر من ماء السماء
فكسا بالذهب الأسود أرض الصحراء

ورآه القوم . . واستغرقهم هذا البريق
فتناسوا أنهم جاؤوا من البيت العتيق

إن شاعرنا قد أفادت كثيراً من دراساتها الاقتصادية والبتروولية فجاءت
بهذه المقولة المأثورة: [إن الثروة التي تنبع مصادفة من تحت الأرض لا تلبث أن
تبتلعها الأرض . . إلا أن مستقبل الانسان وتقدمه لا يأتيان من المصادفات،
وإنما يأتيان من البحوث والاكتشافات، والدخول في سباق مستمر مع الزمن].
هكذا رأى قارئها المتميز الدكتور التونسي وأضاف قائلاً: إن الذهب الأسود داء
يولد الكسل والخنوع، ويطبع النفوس بالخبث والرياء ولذا فشاعرتة تبكي
وتصيح:

ذابت الأحلام والآمال في الدمع السخين
وجرى الدمع دماً يبكي على الحق السجين

وهو يتجاوب معها بدخوله في الفراغات التي تركتها له فيشاركها
ويدخلها شعورياً من خلال كلماتها ليتعرف على شدة آلامها حيال هذا التحول
الأخلاقي ويتوقع انها في الأبيات التالية ستذكرهم وفعلاً رأى شاعرته تعمد إلى

تذكير أبناء بلادها بجدودهم الذين تعبوا وأرقوا ليرسخوا دعائم وطنهم :

يا لأجدادي . وكم أودى بهم طول الطريق

في سبيل المجد ، ما بين شهيد وغريق

وتطيب لها ذكريات الماضي العريق فيقف الدكتور التونجي مراقباً لها وهي تستشف من ذلك الماضي عوناً على التمكن من تغيير دفة السفينة الهوجاء ، فتحكي لهم كم عانوا في التقاط اللؤلؤ وقطف المرجان من الأعماق :

يا لهمم ، واللؤلؤ المكنون في جوف البحار

لم يزل يسأل عنهم كل ليل ونهاز

ويتساءل « التونجي » - قارئها وناقدها المتميز - : الأعوام مرت وشعبك الخليجي مازال سائحاً بأخلاقه مع انسياح النفط فهل سكررين المشهد بعد انسراب السنين وتأسفين على أجدادك المبحرين الذين جابوا بقاع الأرض؟ فتصبح الشاعرة مجيبة :

إنني بنت الكويت

بنت هذا الشاطيء النائم فوق الرمل

كالظبي الجميل

في عيوني تتلاقى

أنجم الليل وأشجار النخيل

من هنا . . أبحر أجدادي جميعاً

ثم عادوا . . يحملون المستحيل . .

لكنهم استرخوا . والناقد يشهد مع الشاعرة هذا الاسترخاء منهم وتناسيهم الصراع من أجل حياة أفضل فينتظر منها صرخاً وصرخاً أقوى ، فتبرع

الشاعرة في صرختها المدوّية، «ثم حلت لعنة النفط علينا» فعلى الفور يدخل قارئها المتميز في فراغ تركته له ليشاركها القول حين تعلن ان ما يؤتى سهلاً ومن غير عناء يورث الشقاء ويرخي لها السمع والانتباه حين تقول :

ثم حلت لعنة النفط علينا
فاستبحنا كل ما ليس يُباح
فالبساتين فراش للهوى
والنساء الأجنيات . .
يعطرن لياalina الملاح
هكذا يا وطني
ترفع رايات الكفاح !!

القارئ «التونجي» وصل إلى حد إطلاق الأنا في آفاق الشاعرة ليدرك معنى استنكارها لما تراه!! فلقد غربت الصورة الوضوء للوطن عن مخيلتها فلم تعد كما كانت مشرقة ويأتي التساؤل غاضباً، أهو هذا السوق التجاري؟ أم هو الاسلوبية الخادعة في فن الذكاء التجاري الغير مشروع (تشير بذلك إلى الانسان الذي يتحايل على قوت أخيه الانسان)؟ أم هو القابع في متاهات القمار؟ وتأتي ثورتها متأججة :

إنني أرفض أن أعتبر النفط قدراً .
فأنا لا أعبد النار .
ولا أرمي بأطفالي طعاماً للهب . .

وتتيح شاعرتنا سعاد لقارئها «التونجي» الداخلة معها في عملية القراءة المتميزة سماع تساؤل الهاتف من قاع البحر بعد أن تستعرضه أمامه وهو يقرع

ذلك المتناسي والغارق في ملذاته واستمتاعه . . تستعرضه وهي تبكي بكاء مرأً
وتندب بكبد حرى ضياع الحياة الحرة الهنيئة :

هكذا ينتحر الخير وتبقى الذكريات
يا زمان اللؤلؤ الحر . . زمان الحرّ فات !!

ثم تقارن بين حرية الفرد العربي وبين الانسان الأجنبي وخاصة انسان
البلاد الأوروبية فتقول :

كلما شاهدت عصفوراً بروما
أو بباريس يغني
دون أن يشعر بالخوف . . بكيتُ
كلما شاهدت طفلاً عربياً
يشرب البغضاء من ثدي الاذاعات
بكيت . .

فيقرأ «التونجي» ذلك وعلى الفور يتساءل :
أين هي الحرية الفردية في عالمها العربي ؟
أين هي الانسانية العريقة ؟

فيطير حين لا يسمع من يجيبه إلى الماضي ووراء الماضي حيث
يستعرض مكونات خلف الذاكرة ليرى أن جذور الانسان العربي قد نزعت من
أرض الحرية ونبتت في أصقاع أخرى وحلت محلها زروع البغضاء لتورق ورقاً
أسود وزهوراً رمادية لأثمار مذاقها شديد المرارة ترّوج لها الاذاعات .

ثم يصحب «التونجي» شاعرتة لتجيل ببصرها فيريا شعبنا الخليجي
بحاجة إلى أن يستعيد هويته العربية، ويدافع عن دم العرب، ويشارك إخوانه
في المصير. فالشقيقة لبنان ذبيحة التفرقة تمد يدها المملطخة بالدم، وتستجير.

فتثور الشاعرة وتأمر الأرض بالغضب وتترك للتونجي مكاناً لينصت إليها وهي
تصرخ قائلة:

أخرجني من نشرة العملات . . والأسهم
وانضمّي إلى جيش العرب
إن في لبنان أطفالاً يموتون
وعرضاً يغتصب . .
اغضبي أيتها الأرض،
فإن الأرض لا يفلحها إلا الغضب .

وبعد أن يستوعب «التونجي» الكلمات يحاورها قائلاً: (أن زيدا ليس
أفضل من عمرو)، فتجيبه: (أجل، وبصيرتي تلهمني بذلك).

إنني بنت الكويت
كلما مرّ ببالي عربٌ اليوم بكيت
كلما فكرت في حال قريش،
بعد أن مات رسولُ الله،
خانتني دموعي فبكيث .

ثم تقول لقارئها المتميز الذي لم يترك سطرًا من سطورها، وأتى له ذلك
وهو مشدود بكليته وباحشاً عن فراغاته بين السطور . تقول له: أنت ما زلت
تصحبني فافهم رمزي . . ان مساحة الوطن العربي لم تتغير وخارطته هي هي
لكن روح التفرقة والقهر التي يحياها العرب مؤلمة . وفلسطين هذا الفؤاد الكليم
لا يجد عربياً واحداً ينصره أو يغذيه بدمه قبل أن يفارق الحياة . إنه لا يحيا إلا
بدم عربي نقي، وأين هذا الدم إذا كانت الشعوب متفرقة متناحرة؟ قالت له ذلك

الذي حدثنا به عندما فهم عنها ما تريده من فراغات تركتها له في هذا الاطار:

كلما أبصرت في الحلم صلاح الدين . .
يستجدي فتات الخبز في القدس ،
ويستعطي على باب السيوف العربية
كلما شاهدته . .

تائهاً ، يسأل الصحراء عن أحياء طي
وتميم ، وغزيرة . .

كلما شاهدته في مركز البوليس ،
مرمياً على الحائط من غير كفيل أو هوية
صحتُ من أعماق جرحي :

أيها العصر الشعبي الذي
صار فيه السيف يحتاج لإبراز الهوية

وهنا يتذكر الدكتور التونسي انها قالت له في سطورها الشعرية : (أنت
تصحبني فافهم رمزي) فرمزها هنا تابع للرمزية النفسية . . استخدمته للكشف
عن الحياة الباطنية للانسان المعاصر، سواء امتد هذا الكشف إلى أعماق الذات
فامتاح من اللاشعور كما فعلت الشاعرة العراقية «نازك الملائكة» في بعض
قصائدها، أو اكتفى بالتقاط حالات الشعور من حب وحزن ورعب، مع الايحاء
بوقع اللحظة الحضارية الراهنة على لوحة الذات الشاعرة، وهو ما تجنح إليه
شاعرتنا سعاد الصباح فرمزت إلى فلسطين بـ(صلاح الدين) وفلسطين . . جانب
من شعور كل عربي كما يقول التونسي وفصل في ديوان كل شاعر ومن أجلها
رفعت شاعرتنا صيحتها العربية في وجه الصهاينة :

أَجْجُوا الحَقْدَ أَيُّهَا الأَشْقِيَاءُ
لَمْ تَمْتِ فِي عِرْقِنَا الكَبْرِيَاءُ
مَنْ حَنَايَا عِرْوَتِي رَضِعَ المَجْدُ
وَكَانَ العِلاَ وَهَانَ الفِدَاءُ

وتسألهم متمثلة فلسطين في شخصها . ويجد التونجي فراغه فيعلم انها تتحدث عن بطولات الفلسطينيين الرائعة وعن جدودها الأشاوس . ويسمعها تخاطب أبناء صهيون المشردين الذين تواتروا على الأرض العزيزة من كل حدب ينسلون تستنكر صيحاتهم ولغوهم عن أصولهم المزعومة وحديثهم عن جذورهم الواهية فينصت لها التونجي حين تقول :

هؤلاء الكرام قومي ، فقولوا :
من همو قومكم ؟ ومن أين جاءوا ؟
من أبوكم ؟ من أمكم ؟ من ذووكم ؟ أين تاريخكم ؟ وأين
البناء ؟

ان أمريكا هي إحدى القوتين العظميين على الصعيد السياسي واسرائيل ربيبتها المدللة ومن سمات الابنة أن ترث عادات أمها وتقاليدها فالأم تاريخها حافل بالدماء والخراب والسواد فنزوحها كم قاسوا ويلاتها وشروها وشعب فينتام الوداع عرف مذاق نيرانها فلا فضّ فو شاعرة وجهت نظرتها السياسية نحو أساس القضية الفلسطينية بهذا النحو :

يا بلاد الهوان ، يا أم صهيون
وبالأم يعترف الأبناء

يا بلاد المهاجرين، ومنهم
جاءنا الضائعون والدمماء

أما القارئ المتميز الآخر وهو المصري مدير تحرير مجلة حواء فبعد أن قرأ شاعرتنا وضعها في مكانها ضمن نساء القمة في كتابه الذي ضم أشهر النساء اللاتي ساهمن وكانت لهن اليد الفاعلة في نهضة بلادهن على مستوى المنطقة العربية بأكملها وخصص فصلاً لها بأكمله اخترت منه هذا المقتطف:
[. . . لقد ولدت سعاد الصباح كشاعرة كما ولدت الخنساء تماماً .
انفجرت براكين شاعريتها وهي تودع فلذة الكبد . تماماً كما ودعت الخنساء أربعة من الأخوة في بكاء لم ينسه الشعر العربي حتى الآن . . لكن الخنساء عادت بعد الإسلام وقد امتلأ قلبها بنور الإيمان ، فذهب أولادها شهيداً بعد شهيد ، فامتثلت لمشيئة الله الذي استرد وديعته ، وفرحت لأن الله قد جعلهم من أهل الشهادة .

سعاد الصباح ودعت فلذة الكبد ، ثم التفتت حولها فيما بعد ، فوجدت أنها يجب أن تبكي على حال الأمة العربية ، وأن تدافع عن حق المرأة العربية في أن تكون كما أراد لها الإسلام أن تكون . . معزة ، مكرمة ، مبعلة .
ولقد جاء ديوانها الأخير «فتافيت امرأة» تعبيراً عن نظرة ترفض ما آل إليه حال المرأة العربية اليوم .]

فاضل خلف

الكويت في ١١ مارس ١٩٩٠

الشعر والشاعرة

«الكلمات والصور مخزونة في الذاكرة
فإذا راودها الشعر تبرجت وخرجت لملاقاته» .
سعاد الصباح

سعاد الصباح من خلال منظور الصحافة

قالت عنها (ليلى الحر) وهي محررة في مجلة الشراع اللبنانية :

حضور هذه المرأة ليس كمثل أي حضور . تدهشك لا بالأبهة التي
ترفل بها حياتها الخاصة والعامة ، زوجة «للشيخ عبد الله المبارك الصباح ،
الرجل الذي كان في يوم ما ، نائباً لحاكم الكويت ، وأستاذة في العلوم
الاقتصادية ، وفي الآداب . . ألقاب حصلت عليها بكد وجهد وتحد تحسد
عليها . وهي كذلك أمّ لخمسة أولاد ومسؤولة عن إدارة بيت عريق في السياسة
والحكم .

تدهشك هذه السيدة وأنت تصغي إليها ! بالحرارة التي تدفأ بها الأشياء
والأفكار والمواقف ، كأنها مازالت طفلة مبهورة باكتشاف أفراح هذا العالم
وأحزانه ، وبالوعد بالمشاركة بخلصه ، كأنما هموم العالم العربي بكل تبايناتها
هي همومها ، وعليها وحدها تقوم مسؤولية إنقاذه ! كأنما هذا الجمال الراقى

الذي وهبها الله به لا يمكنه أن يكتمل إلا بمسحة حزن الوطن فوقه . وشمُّ القهر على خد، ووشم الفرحة الموعود على الخد الآخر!! حضور هذه المرأة، ليس ككل حضور، إنه المتعة : أن تدخل دهاليز أحاسيسها المندفعة المتوقدة .
والحقيقة واضحة أمام العيان لأن من حاورها أو حادتها من الصحفيين في حوار مسجّل حي!! على الطبيعة، وعلى السجية وبدون إضافات الأدب أو الصياغات الصحافية المعروفة يرى استمتاعه مؤكداً وهو يسير غور أحلامها المرهفة الشفافة أو وهو يحاور عقلها العلمي الواسع المدارك .

الشعر في حياتها

كانت صغيرة في الثالثة عشرة من عمرها عندما انجذبت إلى ملكوت الشعر وبدأت الانجذاب بكتابة بضعة حروف على كتاب الهندسة المدرسي . ولما تساءلت عن هذا الغريب الذي سطرت حروفه على غلاف الكتاب قالوا لها : إنه الشعر - إنه الشيء الذي يولد بطريقة عفوية أو على حد قولها هو النبتة الربيعية التي لا تعرف كيف ومتى ولدت!

وهي محقة في ذلك فالشعر عندما يأتي لا يصح أن نسأله : من أين أتيت؟ ومن أي نبع تفجرت؟ وأي من المشاعر تريد أن تستحوذ عليها؟ ومن من الشعراء يروق لك امتلاك قريحته؟ وهذه حقيقة لا تنطبق على كل الفنون والعلوم الأخرى؛ فالكاتب يمسك القلم ويستحضر الأفكار والمراجع ثم يكتب ما يشاء . والطبيب يشخص المرض، ثم لا يلبث أن يصف العلاج . والمهندس يضع التصاميم والدراسات ثم يقول لك بوضوح : طبيعة الأرض لا تتحمل أكثر من ستة طوابق بالنسبة لعماثر هذا الحي السكني . أما الشاعر فلا يمكن أن يسأل متى تخرج القصيدة للوجود لأن الشعر يفرض هيمنته على الشاعر .

تقول الشاعرة : أحياناً تلحّ الفكرة وتبدأ حالة هي أشبه بمخاض الميلاد - إحساس بمعاناة عاصفة تشبه معاناة المرأة التي تضع مولودها، أو معاناة البرعم حينما يتفتح، أو معاناة اللؤلؤة حين تخرج من القوقعة .

أنا كأم، أشعر أن مولد أيتة قصيدة لا يختلف عن مولد محمد أو أمية أو شيماء أو طارق (أسماء أنجال الشاعرة) لأنني أشعر بالمشاعر نفسها. حتى أنني قد أكتب مطلع القصيدة، ثم يمتنع الشعر فأضطر لانتظار قدومه شهوراً طوالاً قد تمتد إلى تسعة أشهر أو أقل بقليل، تماماً كما تنتظر الأم قدوم مولودها.

إن لقب شاعرة عند هذه الشاعرة هو أشرف الألقاب في الوجود ومن ثم فقد أثرته على الاستاذة الجامعية والباحثة الاقتصادية فهي رغم أستاذيتها في الاقتصاد تقول:

«الاقتصاد هو مجرد موظف عندي لو شئت أن أكتب مقالة اقتصادية فإنني أستحضر الأفكار وأستعين بالمراجع ثم أكتب. أما الشعر فأنا موظفة عنده، لا أقدر أن أفرض عليه شروطي أو أمره بأمره فلا يسعني إلا القبول. إنه ملكي وسيدي وأوامره ونواهيته هي النافذة».

وتقول عن لحظة ميلاد القصيدة: «في تلك اللحظة القدسية الخالدة تسقط عليّ حروف وكلمات أدونها على الورق في موكب مهيب من الموسيقى الشعرية - تماماً كما يتساقط المطر- وأشعر بالدهشة حينما أمعن النظر في ما دوّنته على الورق وأتساءل: من أين جاءت هذه الصياغة التي تجمع في أروانها حلوة التعبير وجمال التصوير وروعة الموسيقى؟ رأيت كيف تعمل النار في الحطب فتحوله إلى جمر فرماد؟ هكذا يولد التوهج في كينونة الشاعر وتبدأ عملية التحويل تتدرّج من حال إلى حال وما أن تأتي حالة الرماد حتى يكون الشاعر قد رفع عينيه ويديه عن الورق وتنفس الصعداء، لأن القصيدة اكتملت تكويناً».

وتقول عن الشاعر الذي يصطنع الكلمات ويصنع الصور أنه فاشل لأن أدوات الشعر تبقى حبيسة العقل الباطن أو ما يسمى باللاشعور أو هي مخزونة في مفكرة الشاعر الثقافية، فإذا راودها الشعر تتبرج وتخرج لملاقاته دون الحاجة لاغرائها أو استدعائها وما يميز شاعر عن آخر هو مقدار سرعة تلبية أدواته الشعرية لحاجات الخلق الشعري ومستوى هذه التلبية.

والمطلوب من الشاعر أن يقرأ ويتعرف على التراث الشعري وأن يطل على عالم الشعر عند الشعوب الأخرى .

قراءات الشاعرة

بدأت تقرأ الشعر في الثانية عشرة من عمرها لأنها وجدت فيه مادة عذبة المورد قريبة من النفس . مادة أنيقة ، فقرأت الشعر الجاهلي والاسلامي ثم قرأت شعر عصر النهضة والشعر المهجري ثم قرأت الشعر الحر من أشعار نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ، وهي لاتزال قارئة مجدة وجيدة ولا شك في أنها تأثرت بما قرأت وبمن قرأت واعترفت بتأثرها بالشعر المهجري ونزار قباني .

سياحة تأملية في ديوانها «فتايت امرأة»

ما من شاعر اختص بنفسه في موضوعاته إلا وكان أكثر نجاحاً مع الجمهور لأنه وصل إلى أعماق نفسه وصورها وأبدع فيها ومن هنا يكون اتصاله بالقارئ ناجحاً إذ إن القارئ حين يفرغ من قراءة هذا العمل يحس ويشعر بما أحس وشعر به الشاعر ومن هنا يكون الشاعر قد اكتسب لنفسه أرضاً جديدة من الاتصال الحقيقي بينه وبين قارئه .

وإذا كان الشعر الحديث قد اتجه به بعض شعرائه إلى هذا النحو فإنهم لم يقتصروا على تصويرهم الخاص لخصوصياتهم وإنما تعدوا هذا حتى عبروا عن مشاكل العصر وتجاربه عن طريق أصواتهم الخاصة واختلفت بالتالي الموضوعات المتناولة من قضية الحب إلى الغربة إلى القسوة الحياتية بكل أصدائها إلى التصوير العام للمجتمع الذي يعايشه الشاعر . . وإذا كانت الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح تعطينا هذه الانطباعات فإنها نجحت بمهارة في التعبير عن ذاتها وغيرها . . ما حولها ومن حولها :

أنا الخليجيةُ

التي يمر من بين شفيتها خط الاستواء
وعلى خيطان دشداشتها
تتجمع مراكب النواخذةُ
ولقاتل البحر
ونجوم الصيف المتساقطةُ
من حدائق الله

فهذه الأوصاف الحسية لانتمائها الخليجي لا تنفي علو كعب الذاتية ولا
توهجها البين من خلال الكلمات ومعاناة الشاعرة في تجربتها الخاصة مع
المجتمع المحيط بها :

أنا شجرة السدر الدائمة الاخضرارُ
وفاكهة النار والنحاسُ
وزهرة الحلم والنعاسُ
أنا البدويةُ
التي جاءت إليك من بحار الصينُ
لتتعلم الحب من مدرستكُ
فعلّمني . .

إن الشكل التعبيري الذي تتخذه الشاعرة هنا مسلكاً لنفسها هو الشكل
العام . التقاطيع تبدأ بالوصف : وصفها كخليجية ووصف دشداشتها التي
تتجمع على خيطانها مراكب النواخذةُ ولقاتل البحر إلى أن تصل إلى ذاتها

الطالبة للحب والتي تسميت في مقاومتها وعنائها للحصول عليه بقولها :

أنا الخليجية

التي تقاتل بأظافرها . .

من أجل أن يكون الخبز للجميع . .

والمطر للجميع

والحب للجميع

والتي تقاوم ملح البحر

وتيارات الأعماق

والرجال الذين لهم أسنان سمك القرش

وعيون الشرطة السرية . .

وقد أبدعت ونجحت نجاحاً فائقاً في دمجها الاتجاه الذاتي لقصائدها
في الاتجاه الإنساني وهذا جليّ واضح في قصيدتها «إلى قدمي من العصور
الوسطى» حيث تقول :

لو كنت تعرفكم أحبكم

لم تعاملني كفرعون . .

ولم تفرض شروطك مثل كل الفاتحين . .

لو كنت تعرفكم أحبكم

لم تركزني كأرض للفلاحة . .

شأن كل المالكين .

حروف وكلمات تكشف عن أصالة الشاعرة في نزوعها للكمال المطلق

ومحاولتها الدائبة للوصول لهذا الكمال عن طريق (نزعة المدينة الفاضلة) أو
نزعة الكمال والفضيلة التي ذهب إليها أفلاطون في جمهوريته وفيها تتحقق
سعادة الجنسين وتظلل العدالة أجواءها وتمنحها الشعور بالأمان والتنظيم
والإبداع وهذا لا يتحقق إلا بنزول الرجل عن كرسيّ السيادة وأن يرتفع في رقيه
فوق عصر المتحجرين وألا يحقد عليها لتزاحم ألوف المعجبين ولا يخاف من
تفوقها وتألّفها بقولها :

يا سيدي :

إن كنت تعتبر الأنوثة وصمةً

فوق الجبين

فما الذي أبقيت للمتحجرين؟

يا أيها الرجل الذي احتكر الذكاء

يا أيها القمر الأنانيُّ

الذي اغتصب السيادة في السماء

يا من تعقدك انتصاراتي . .

وتكره أن ترى حولي ،

ألوف المعجبين . .

يا من تخاف تفوّقي . .

وتألّقي . .

وتخاف عطر الياسمين . .

هل ممكن . .

أن يكره الإنسانُ عطر الياسمين؟

هكذا نراها تمزج تجاربها في تجارب الرجل الذي يعاصر حياتها ولا يريد أن يعترف بها ويعتبر أنوثتها وصمة ، وتتوسل بكل كيائها في أغلب قصائدها بأنها كيان وروح يجب أن يدركهما ويفهم معاهما رجل العصر الحديث وبذا يتضح مزج ذاتيتها وإذابتها في قوارير إنسانيتها .

مستوى الخيال في ديوان «فتافيت امرأة»

النقد الحديث لم يخل من رصد درجة الخيال وأي ناقد أو باحث قبل أن يتعرض لأي عمل فني أدبي لا بد أن يقف أولاً عند درجة الخيال التي تتحكم في هذا العمل باعتبار أن الخيال هو المرأة الوحيدة التي يظهر على سمتها جمال العمل أو دمايته . . فمن حيث يكون الخيال يكون جمال العمل واكتماله الفني ويكون عندها وضوح الموقف الفكري لصاحب العمل والدرجة الحقيقية للحكم على خصوصيته الفنية وثقافته التي استقاها على مرّ سنوات عمره الفكري وكذا يصبح العمل تفريراً جميلاً منتظماً للذبذبات الداخلية أو الحديث النفسي في أعماق المبدع أو التهويمات المجنحة التي يعيش الفنان على زادها روحياً . . كذلك يصبح العمل على عكس هذا الأمر إذا كان الخيال مريضاً إلى حد الجذب أو كثيفاً إلى درجة الضبابية . .

لا بد إذن أن يكون في درجة متساوقة بحيث يقبل ويستساغ دون أن يكون هناك ميل إلى أحد الأمرين : الهبوط النهائي أو الصعود المسترسل ، لأن هذه الدرجة المتساوقة تصبح أكثر ترابطاً وأكثر خدمة للبنية الموضوعية والقيمة الفكرية للعمل وللقارئ ذاته . .

يقول الشاعر المتصوف «وليم بليك» : «إن عالم الخيال هو الأبدية وإن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة» ، وهو يرد بذلك على الكلاسيكيين الذين أحلوا العقل محل الخيال ويتفق مع الرومانتيكيين الذين ينظرون إلى هذه الدرجة كوسيلة إيجابية للوصول إلى الحقيقة .

الخيال إذن بين أمرين : أمر إخضاعه للعقل حيث يصير عقلاً ولا

يحتوي بالتالي على الدفقة الحيوية النفسية النشطة التي تساعد على هضم العمل الأدبي ، والثاني أن يكون الخيال متمكناً من العمل ولكن في صورة محدودة حتى لا يأتي جموحه على دلالة العمل ذاته فيسقط بالتالي في هوة الضبابية الممّضة . .

هذان الأمران هُما ما أشار إليهما الناقد الشاعر الإنجليزي صمويل تيلور كوليردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤م) وعرفهما في نظريته الفريدة عن الخيال حين قسّم الخيال إلى قسمين : الخيال الأول وهو «القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً وهو تكرر في العقل المتناهي لعملية الخلق الفريدة في الأنا المطلقة» .

أما القسم الثاني فهو الخيال الثانوي وهو «صدى للخيال الأول غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية وهو يشبه الخيال الأول في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه . . إنه يذيب ويفني ويحطم لكي يخلق من جديد» .

نخرج من هذا كله بأن الخيال في العمل الفني هو الحس المطلق مع الإرادة أو التحكم العقلي أثناء عملية الإبداع الفني .

لذا كان من المفروض الإسهاب في هذا الحقل لنستطيع أن نعرف إلى أي مدى وصلت سعاد الصباح في ديوانها (فتايت امرأة) . .

سنجد مما سنعرضه أن الشاعرة هنا قد وصلت في مجال الخيال إلى الحد المطلق والمغلول أيضاً . . المطلق في معطياته وخصوبته ورشاقته وعفويته . . والمغلول بحد القيمة الفكرية والتي ساعد على إبرازها في تلك الصورة التعريف السابق . .

فخيال سعاد الصباح هنا خيال ثانوي لاحتوائه على الحس المطلق والعقل الواعي وهي تلتزم في معظم أجزاء الديوان بمخاطبة الرجل وتجعل من القصيدة شكلاً جديداً من حيث جذتها في استغلال هذا التخاطب في تصعيد الحدث والإسهاب في ذلك بل التقريب النفسي بين الإبداع والتلقي لأنه يخدم

بذلك موضوعية العمل من حيث اتصالها بالعامل الثالث وهو المتلقي أو العامل الثاني وهو المخاطب على أساس أن المخاطب هو المتلقي نفسه من جنس الرجال . . ففي معظم أجزاء الديوان نجد أنفسنا مشدودين بوثاق ساحر غامض هو الحديث النفسي أو الانفعال الداخلي الذي تبدر من توجهه إرادة العمل نفسه والشاعرة تنتقل في حرص من بيت لآخر متوخية في ذلك الصدق الشعوري ومحاولة الإدانة فهي تدين الرجل الذي وقف ومازال واقفاً ضدها فهي هي تُهاجم ساخرة من كل الرجال في شخص رجل واحد ينوب عنهم ويريد أن يحرمها حق الكتابة ويظفيء نجم تألقها كشاعرة - تقول في قصيدة «فيتو على نون النسوة» :

لماذا؟

يقيمون هذا الجدارَ الخرافيّ

بين الحقول وبين الشجر

وبين الغيوم وبين المطر

وما بين أنثى الغزال، وبين الذكر

ومن قال : للشعر جنسٌ؟

وللتثر جنسٌ؟

وللفكر جنسٌ؟

ومن قال إن الطبيعة

ترفض صوت الطيور الجميلة؟

يقولون :

إني كسرتُ رخامة قبري . .

وهذا صحيح . .

وإني ذبحت خفافيش عصري
وهذا صحيح . .
وإني اقتلعتُ جذور النفاق بِشِعْرِي
وحطّمت عصر الصفيح
فإن جرحوني . .
فأجمل ما في الوجود غزال جريح
وإن صلبوني . . فشكراً لهم
لقد جعلوني بصفّ المسيح . .

فهذا الخيال الثانوي الذي يحرك الأبيات يلغي صفة التقريرية التي قد يؤؤل البعض لجوء الشاعرة إليها . فاللفظ والمعنى لا يفترقان وأن قيمة اللفظ من السياق العام :

هي تتساءل لماذا يريد الرجل منها جذب قريحتها - وقد أخصبها الله - بوقوفه حائلاً بين الحقول الخصبة والإنبات السريع؟ لماذا يخيفها وهي تريد أن تسقط أمواه غماماتها؟! . . لأنها بقصائدها تحطم عصر الصفيح وتقتلع جذور النفاق الشعري وتذبح خفافيش العصر، ويريد أن يجرحها ثم يصلبها؟ على العموم إن هي صلبت فستقف بصف المسيح . أعتقد أن اللقطات التصويرية تكشف عن نفسها وعن نفسية الشاعرة وهي غالباً على شعر سعاد الصباح : يقيمون هذا لجدار الخرافي - إني كسرت رخامة قبري - إني ذبحت خفافيش عصري - إني اقتلعت جذور النفاق بشعري - وحطمت عصر الصفيح - لقد جعلوني بصف المسيح .

وسنبداً في عرض نماذج تؤيد ما ذهبنا إليه من قيمة الخيال في شعر الديوان لأنه كما أسلفنا القول هو المحك أو المنظار الذي من خلاله تتبين جدّة

(١)

وأنا هاربة من جنة العقل
وأنتم حكماء
أشهرُ الصيف لكم
فاتركوا لي انقلابات الشتاء

(٢)

أنت في القطب الشماليّ
وأشواقِي بخط الاستواء

(٣)

وطني . . .
مجموعة من شجر الليمون في صدركَ
والباقِي هراء بهراء . .

(٤)

يا صديقي :
لا يغرّبك هدوئي . .
فلقد . . يولد الإعصار من تحت قناعي
إنني مثل البحيراتِ صفاء

وأنا النار . . بعصفي

واندلاعي . .

(٥)

أنتَ لو فتشت في أعماق روحي

لوجدت اللؤلؤ الأسود

مزروعاً بقاعي

(٦)

يا صديقي :

يا الذي أعشقه حتى نخاعي

كل ما حولي فُقاعات من الصابون والقش

فكن أنتَ شراعي . . .

(٧)

الكويتية لو تفهمها

نهر من الحب الكبير

والكويتية إعصار من الكحل

حماك الله من أمطار كحلي وعطوري

(٨)

فمتى تقرأ ما بين السطور؟

فتمدد تحت أشجار حناني
وتعطر ببخوري
فعلى أرضك ألقىت بذوري
وعلى صدرك تمتد جذوري

(٩)

أيها السيد . . إني امرأة نفطية
تطلع كالخنجر من تحت الرمال

(١٠)

سيدي . . يا سيدي
أيها اللابسني ثوباً من النار عليك

(١١)

أيها السيدُ :
إني كنتُ في بحر بلادي لؤلؤة
ثم ألقاني الهوى بين يديك
فأنا الآن فتافيت امرأة

(١٢)

أنا الخليجية
التي يمر من بين شفتيها خط الاستواء

وعلى خيطان دشداشتها
تتجمع مراكب النواخذة
ولقالتق البحر
ونجوم الصيف المتساقطة
من حدائق الله

(١٣)

أنا شجرة السدر الدائمة الاخضرار
وفاكهة النار والنحاس
وزهرة الحلم والنعاس

(١٤)

أنا الخليجية
التي نصفها سمكة
ونصفها امرأة
أنا الناي . . والربابة . . والقهوة المُرّة
أنا المهرة الشاردة
التي تكتب بحوافرها نشيد الحرية
أنا الخنجر البحري الأزرق
الذي لن يستريح
حتى يقتل الخرافة . . .

أتوسل إليك
أن تأخذ حقائبك من فندق ذاكرتي
والجرائد والكتب السياسية . .

هذه نماذج قليلة من كثير تمزج الشاعرة فيها بين اللفظ والمعنى في
مرجل الخيال . . انها تصنع منه مثلاً بسيطاً وعميقاً وفي الوقت نفسه . . تقدم
مضمونها على «طبق» معاناتها الفردية التي أولدت هذا الخيال وذلك الشعور
بطريقة سليمة متفردة لم تخل في كلمة منها من صور البلاغة وسيطرة الخيال
وهو ما نود أن نشير إليه من حيث إنه من الواجب الآن على شعراء الجيل الجديد
ذلك ، لأن التعقيد والتهويمات والضبابية لن تصل بنا إلا إلى اتساع الهوة -
المتسعة - بشكل أكبر بين الإبداع والتلقي وهي المشكلة التي تمخضت عنها
الفترة التأثيرية بالجموح الشعري الغربي والتي تقمصها الكثيرون من الشعراء
الشبان .

إن سعاد الصباح لم تفعل أكثر من استخدامها الخيال بذكاء . . فلم تلغ
الشعور وترصف الكلمات لأن الشعور هو أساس الحكم والتذوق على العمل بل
قدّمت خيالها ممتزجاً ومُذاباً بالإرادة الفنية المستنيرة . وبالتجول التأملي على
مدار الديوان نرى تقدم الشاعرة وهي تتخطى المزالق الثرية بذكاء وإذا هي
لم تشأ التخطي وانزلت بمحض إرادتها الواعية في تلك المزالق الثرية
لشعورها بأن المصارحة أوجب ما تكون في هذه النقاط فهذا لن يعيها لأنها
ستنزلق كما ينزلق المبدعون .

المستوى المضموني والدلالي

ماذا تريد الشاعرة من كل هذه الكلمات؟! . .
أهي تخالنا متسلطين وتريد أن تصفع السلطة فنياً؟! . .

فالديوان عبارة عن صرخات في وجه الرجل الواقف كعقبة كؤود في سبيل تحقيق أحلامها الطامحة وعثرة في طريق انطلاقاتها الجامحة . فلتصفح معاً مراحل الديوان - مضمونه ودلالته الفنية والحياتية - فالديوان عبارة عن تجربة الشاعرة مع الحياة . . تجربتها الذاتية الغامضة التي خاضتها وحدها ولم تزل تخوضها . فمن لم يقرأ الشاعرة وقال إنني أعرفها حق المعرفة فقد زعم زوراً وأعلن بهتاناً ، لأن من هي مثل سعاد الصباح يجب أن تُقرأ لكي تُعرف . لقد وجدت نفسها في صراع بين أن تعيش وأن ترفض المثل المرترسة أمام عينها وهي التي رسمها الرجل نفسه ، فأصبح هو المحور الرئيسي الذي تدور حوله كل القصائد . . الديوان عبارة عن صرخة مدوية عالية في وجه الرجل تعرض فيه أولاً شكواها من الذين يقفون ضد إبداعها ويعرقلون خُطى تقدمها في حقول الشعر والأدب .

يقولون :

إن الكتابة إثم عظيم . .

فلا تكتبي .

وإن الصلاة أمام الحروف . . حرام

فلا تقربي .

وإن مداد القصائد سُمُّ . . .

فإياك أن تشربي

بدأت شكواها بنبرة مستغربة استغرقت زمن كتابة سبعة أسطر بعدها تغيرت النبرة المستغربة إلى نبرة ساخرة :

وها أنذا قد شربت كثيراً

فلم أتسمم بحبر الدواة على مكتبي

وها أنذا
قد كتبت كثيراً
وأضمرت في كل نجم حريقاً كبيراً
فما غضب الله يوماً عليّ
ولا استاء مني النبي

والقصيدة من صفحة ١٠ إلى صفحة ١٧ تتوزع على الشكاية
المستغربة والتبرم الساخط والسخرية اللاذعة والتحدي فرضى الله والأنبياء عما
تقوم به من إبداع يخيف جنس الرجال .

وإذا أردت أن تشهد الرقة المذابة والكلمات المنغمة بموسيقى من عالم
الأرواح فتأمل معي قصيدة «توسُّلات» فهذه القصيدة يمكن الاستغراق فيها
والتلذذ بموسيقى كلماتها المنبعثة من عالم الموسيقى المختبىء بين ضلوع
الشاعرة . ويسمح لي القارئ أن أسردها هنا كاملة لأشركه معي في هذه النعمة
وأنفي عن نفسي الأثانية :

أتوسَّلُ إليك . .
ألا تقفَ بين كتابي وبينني . .
بين ضوء عيني . .
وعيني . .
بين كُحلي . . وهُدبي
بين فمي . . وصوتِي
فهذا ظلمٌ لا أحتملُهُ

أتوسلُ إليك . .

ألا تقفَ بين مرآتي . . ووجهي

بين قامتي . . وظلي

بين أصابعي . . وورقتي

بين فنجان القهوة . . وبين شفتي

بين قميص نومي . . وشراشف سريري

فهذا استعمارٌ لا أحتمله

أتوسلُ إليك

ألا تطحنني

بين التزاماتي العاطفية نحوك . .

والتزاماتي التاريخية نحو قبيلتي . .

بين وصايا أبي العشر

ووصاياك العشر

بين قبلات أُمي المُضرجة بالعسل

وقبلاتك المُضرجة بالجنون

أتوسلُ إليك . .

أن تأخذ حقائبك من فندق ذاكرتي

والجرائد . . والكتب السياسية

التي كنت تنساها في سيارتي
وأكياس الحلوى بالنعناع
التي كنت تشتريها
لتسترضي طفولتي

أتوسل إليك
أن ترفع يديك عن أجزاء الزمن
وعن ترتيب أيامي . .
فلقد أعطيتك السبت . . والأحد . .
وأعطيتك الثلاثاء . . والأربعاء
والصيف . . والشتاء
والوقت الذي تكون
والوقت الذي سوف يتكون
فيأيها الاقطاعي
الذي يتجول على حصانه فوق شرايين يدي
ويُمسكُ بيديه مفاتيح عُمرِي
ويختم على شفتي بالشمع الأحمر
أتوسلُ إليك للمرة الألف
أن تمنحني حرية الصراخ

وَأَلَّا تَقَفَ بَيْنِي وَبَيْنَ الْغَيْومِ

عِنْدَمَا تُمَطِّرُ السَّمَاءَ

المستوى اللغوي

الفكر هو الوعاء الذي تنصب فيه «قيمة» التجارب الإنسانية أو هو «التعاليم الجمالية» التي يبدعها المفكرون لتصبح الحياة أكثر احتمالاً وأسلس قياداً..

وقد نقول عن الفكر الكثير.. ولا اختلاف فيما نقول. لكن ثمة خلافاً يبدو في الأفق ويكمن في وسيلة «التوصيل» لهذا الفكر أو العطاء الوجداني.. بالطبع اللغة هي الوسيلة ولكن جوهر الخلاف يبدو في «كيفية» اللغة بمعنى طريقة اللغة وسيلة الوسيلة ذاتها في الوصول إلى البسيط والعميق من العقول.

يتخذ بعض المفكرين من هذه الوسيلة أنماطاً خاصة بهم أو قاموساً خاصاً بهم فيعمد بعضهم إلى اللغة الثقيلة اللزجة التي لا تفيد إلا الدارسين المتمعقين في الدرس ويتخذ البعض الآخر اللغة السهلة لضمان وصول «الكيف» المضموني دون أدنى التفات إلى «زخرفة» الكم اللفظي.

ونجد الشعر أيضاً على هذه الوتيرة وهو يختلف باختلاف الشعراء وتختلف اللغة معهم كذلك.. فيذهب فريق إلى الغوص في أعماق الألفاظ واستعمال المفردات الجزلة القوية التي تجذب انتباه القارئ وتسبب له صراع (الطنطنة) ولكنها لا تصل إلى وجدانه الوصول الكافي لأن «القيمة» ذاتها ضعفت في خضم اهتمام صاحب العمل باللفظ.. ويذهب شعراء آخرون إلى بساطة التركيب ويُسره مع ثرائه بالدلالات المختلفة التي يراد مزجها بوجودان القارئ..

هذه اللغة السهلة - التي لا يرى البعض أنها تقريرية وليست تعبيرية -

تصل إلى ما تريد في غير عناء . . وفي حقل بحثنا نجد أن سعاد الصباح من كوكبة الفريق الآخر الذي يؤثر البساطة والسلامة على التعقيد والتكلف . . ومهما قيل عن التقريرية والتعبيرية فإن الشعر هو الشعر في أية لغة ونمط وروح . . المهم أن يكون ذا دلالة . . أن يصل الناس وأن يصله الناس . . أن يساعد على تغيير المفاهيم الخاطئة ويساعد على اكتمال المفاهيم الجميلة . . إن الشعر ليس إلا تمرداً على الواقع المحسوس بيد أنه تمرد على ما لا يُستساغ ومحاولات تجريبية لتحقيق ما يراد من كمال . . قد تستطيع كلمات بسيطة - كنشيد فرنسا الوطني «المارسيليز» الذي ألهم الملايين في أنحاء فرنسا وجعلها تحسم أمرها بالثورة - أن تفعل ما تفعل بالنفوس . لقد كتب «جان جاك روسو» الكثير من مقالات الرؤية الجديدة وعرف الجميع حقوقهم وما يجب على المظلوم من فعل إزاء تحصيل حقه لكنه لم يلهب الصدور ويوغرها على الملك كما فعل النشيد . . عدة كلمات بسيطة ألفها ضابط فرنسي مغمور فجرت الطاقات الحبيسة في ملايين الأرواح المقهورة .

هذه إذن رسالة الفكر . هذا ما نريده بالضبط في فترة زمنية نعيشها تتسم بالتغير والتقلب والثورية . . أصبح الشعر وسيلة لغاية محدودة واحدة هي خير الانسان حاضره وغده . . أصبح الشعر هو المُلهم وعلى الشعراء الحقيقيين أن ينظروا إلى القيمة وأن يراعوا بساطة الأداة وأن يتعدوا قدر الاستطاعة عن التكثيف الضبابي الذي ينفر من العمل ولا يسهل به حتى لنفسه . . إن الشاعرة هنا تتخذ من لغتها السهلة مفتاحاً لوصاياها ومعاناتها المختلفة التي تبثها أعماق كلمات «فتافيت امرأة» . . وهي جادة في اللغة بمعنى أنها لا (تمط) اللفظ ولا تستولد منه ألفاظاً إلا في حالات بسيطة مثل أيها الحاكمي من غير قانون، أيها الحابِسي - أيها المالكني - أيها المحتلني . وقد ساعد أيضاً على جدية اللغة جدّة الموضوع وحدائته . . فبنية القصيدة متحدة متساوقة المعاني بمعنى أن اللغة لم تشب عن أمرها ولم تحلّق في غير فضائها . . جدّة الموضوع من حيث إنه تصريح كامل عن سر تعاسة «حواء» الشرق . ولاشك أن الشاعرة إذ تقدم

أحزان فتاة الشرق متمثلة في تجربتها فهي تمثل حواء الشرق في تعريفها الشامل ومعاناتها حتى بعد تحولها من المرأة الرملية إلى المرأة المائية . اللغة عندها لا تعدو أن تكون مجرد علاقة وثيقة بينها وبين الرجل الذي تخاطبه وقد يكون الرجل مختلفاً من ناحية التعلم والتفكر وهي تعرف هذا، لذلك كانت اللغة عندها سهلة ممتنعة تساوت في كثير من أجزاء الديوان وهبطت للمحلية في قليل القليل من الألفاظ مثل خيطان الدشداشة ومراكب النواخذة، وكثيراً ما ترتفع هذه اللغة إلى ذروة الإجادة المطلقة من حيث يتضح فيها التوهج الشعوري لكل لفظ :

أنا في حالة حب . .
ليس لي منها شفاء
وأنا مقهورة في جسدي
كملايين النساء
وأنا مشدودة الأعصاب . .
لو تنفخ في داخل أذني
لتطيرت دُخاناً في الهواء
إنني ضائعة كالسمك الضائع في عرض البحار
فمتى تنهي حصاري؟ . .
يا الذي خبأ في معطفه مفتاح داري
يا الذي يدخل في كل تفاصيل نهاري

ولننظر معاً في كيفية تبسيطها للغة وتعميقها للتعامل معها ونتجاوب ونعيشها :

يا حبيبي :

إنني دائخة عشقا

فللمني بحق الأنبياء

أنت في القطب الشمالي . .

وأشواقي بخط الاستواء

ولا شك أن نجاح شعر الديوان يرجع إلى لغته في المقام الأول وإلى عادية التراكيب وتفردتها أيضاً . فاللغة هي الأساس لأية دراسة منهجية وهي الأساس أيضاً الذي نتكىء على سياجه لنستطيع اقتحام عالم الشاعرة الداخلي . فاللفظ سفيرها . . واللفظ ينوب عن نفسيّتها أو هو النفسية في شكلها الأخير أو هما معاً أعماق الشاعرة ، فاللغة هي التعبير . . والتعبير يكون عن شيء والشيء بالقطع لا يكون شيئاً إلا إذا مرّ بأفران الذات أو أقطابها الثلجية ونعني بذلك النفس أو الحس الداخلي الذي يسقطه الشاعر عن طريق قنوات الألفاظ .

المستوى النفسي

إننا حين نقرأ العمل الأدبي قد نسأل عن (مدلول) هذا العمل . . وعمّا أدى إليه؟ لكننا - غالباً - قد لا نسأل عن الدوافع الأساسية التي أدت إلى هذا العمل بمعنى سيكلوجية هذا الفن ، وبصورة أقرب الأسباب التي جعلت إنساناً ما شاعراً أو رساماً أو كاتباً أو مثلاً أو موسيقياً .

لاشك أن هذه الأسباب أو الدوافع تشترك في حلقة واحدة هي الانعكاسات النفسية لذات المبدع بمعنى أن النشأة وطريقة الحياة ، لها الأثر المهيمن على قيمة الإبداع أو أن هذا هو المخاض الرئيسي لعملية التخلق الفني . فالنشأة هي المتكأ الأول الذي تتكىء عليه أسباب الإبداع ذاته - وعلى سبيل المثال رأينا كيف كان «فاجنر» يضع أبطاله في مواقف غرامية محرجة ،

نجد فيها فتاة مثلاً تحب رجلين معاً وتحار بينهما . . لقد كان من أسباب ذلك اللاشعور المتخفي في أعماقه منذ حدوثه حين كان زوج أمه الثاني هو الذي يشرف عليه . . كذلك الحب العميق غير العادي الذي كان يشعر به «غيتة» لأمه منذ نعومة أيامه والذي تجلّى شعورياً في قول فاوست الشهير «الأمهات: يا لها من كلمة عجيبة ترن في الأذان رنين السحر» . .

فالنشأة هي الجذور الأولى التي يتشكل منها الإبداع فيما بعد وبقدر معاناة شخصية المبدع في الحياة يكون اتصاله بالفن . . أو العمل الفني هو ضرب من الاعتراف الذي يريد الفنان عن طريقه أن يتفّس عن رغباته المكبوتة . وبصورة أخرى فالفنان هو الانسان المحبط أو «الناقص» بصورة أعمق من العادية . . والإنسان عموماً يتحلّى بنقص ما، بيد أن الفنان أكثر إصابة بهذا ولذا فهو أكثر حساسية وأسرع انفعالاً . . ولعل تلك النقيصة هي العامل الرئيسي الذي دفع به إلى الإجابة والتعبير ومحاولة التفوق على الجميع سداً لثغرات نفسه .

ولعلها أيضاً الإرادة - ابنة الذات - التي تحطم كل العوائق وصولاً إلى الهدف وهو التعبير والجمال والمحبة والقوة . .

وسعاد الصباح امرأة فنانة - ولا خلاف في هذا وأعمالها تدل عليها من حيث تنوع مواهبها فهي فيها قيمة مهمة في الاقتصاد ولها خصوصية في الفكر السياسي العربي وتركيباتها الثقافية هي تركيبة عربية قبل أن تكون كويتية فقد ولدت في العراق وعاشت في القاهرة وأقامت فترة في بيروت حتى لهجتها المحلية تشكلت من مجموعة لهجات محلية عربية . اطلعت على حياة المجتمعات الريفية بمصر وتأثرت كشاعرة بالتوافق العجيب بين البساطة الشديدة وبين ما تلمس من حالات مأساوية حوالبها، وشاهدت ومازالت تحوّل المرأة العربية من امرأة رملية إلى امرأة بحرية وفزقت في قصيدة «كويتية»، وهي ما سنقوم بالنظر إليها ونقرأها من جديد قراءة تحليلية شاملة في الفصل الثالث من هذا الكتاب، بين العصر الرملي وعصر النفط (العصر البحري) ورغم هذا

فهي تشعر بالاعتراب في وطنها وبلدها بسبب الرجل ، الرجل الذي نظمت من أجله ثماني عشرة قصيدة وجمعتها في ديوان «فتافيت امرأة» ليعترف الرجل بالأنوثة المبدعة التي تسقط من أجلها الأمطار وتزهر الرياض وينبت النعناع وتوهج موسيقى النوافير . . الرجل الذي يخضعها لرغبته ويأمرها بأوامره وما عليها إلا الإذعان . إنها تحب ذلك الرجل من عمق أعماقها ولكن ذاتها وإرادتها يهاجمان ذلك الحب أو بالمعنى الأصح سيادة ذلك الحب . ففي قصيدة «إلى تقدمي من العصور الوسطى» تقول :

لو كنتَ تعرفُ كم أُحِبُّكَ . .
 لم تعاملني كفرعُون . .
 ولم تفرضْ شروطَكَ مثلَ كُلِّ الفاتحين . .
 لو كنتَ تعرفُ كم أُحِبُّكَ . .
 لم تُكرِّسني كأرضٍ للفلاحة . .
 شأنَ كُلِّ المالكين . .

وفي قصيدة «كويثية» تقول :

يا صديقي :
 يا الذي يُخرِجُ منْ مندِيلِهِ ضَوْءَ النَّهَارِ
 يا الذي أتبعه حتَّى انتحاري
 كمَ تَمَنَيْتُ بِأَنْ تُصَبِّحَ في يومٍ منَ الأيامِ
 قَرطِي . . أو سِواري . .

يا صديقي :

إِنِّي اخْتَرْتُكَ مِنْ بَيْنِ الْمَلَائِكِينَ
فَهَنْثُنِي عَلَى حُسْنِ اخْتِيَارِي . .

ونجد في كل القصائد ألفاظاً تتكرر ولا يعني هذا إلا أن لها انعكاساً
نفسياً خفياً فاللفظ لسان الحال . .

ومن هذه الألفاظ المكررة والتي تؤكد أن ديوان «فتافيت امرأة» لم يولد إلا
من أجل الرجل :

يقولون (سخرية) - وها أنذا - (سيطرة الذات) - أنا (سيطرة الذات) - يا
صديقي (حب + سيطرة ذات) - أيها السيد (حب + سيطرة ذات) - سيدي يا
سيدي (حب) - أيها السيد (فناء في الحب) - ليس معقولاً (استجداء من أجل
نفي الاغتراب) - أنا الخليجية (انتماء للوطن الأكبر) - أتوسل إليك (ضراعة من
أجل الذات) - لو كنت تعرف كم أحبك (حب + سيطرة ذات) - أيها الرجل
(كراهية للرجل العادي) - مسافرة (إحساس بالاغتراب) - تعال (فناء في الحب) -
فاجأتك (دلال في الحب) - أصبح شاي الساعة الخامسة (حب على الطريقة
البريطانية) - إنني بنت الكويت (انتماء للوطن المحلي) - اغضبي (قمة الانتماء
والولاء للوطن) - هل يصير الدم ماء (قمة الحزن على تقاثل المسلمين) - أنا امرأة
(انتماء وولاء للوطن الأكبر) - سلام (عشق للسلام) .

- ١- مجلة الشراع اللبنانية، العدد ١٦١، إبريل ١٩٨٥، ص ٦٥.
- ٢- نفس المصدر.
- ٣- نفس المصدر.
- ٤- قراءات في الشعر المعاصر (ملاحق نقدية)، لأحمد مرتضى عبده، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٥.
- ٥- ديوان الشاعرة (فتافيت امرأة).
- ٦- مقال الدكتور محمود الربيعي، مجلة الكاتب المصرية، مايو ١٩٧٥.
- ٧- التعبير للناقد علي شلش.
- ٨- فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، د. رجاء عيد، ص ١٣٣.
- ٩- مقال فايدرا، ترجمة د. أحمد عثمان، مجلة الكاتب المصرية، ديسمبر ١٩٧٦.
- ١٠- مقال أحمد مرتضى عبده، مجلة الكاتب المصرية، يناير/ فبراير ١٩٧٩.

الممارسة الإبداعية في تجربة (سعاد الصباح) الشعرية

تتوسط بين الفرد المبدع والمجتمع الكبير جماعات متوسطة تتكون من المنظمات العلمية أو المهنية والنقاد وتلعب هذه الجماعات أدواراً حاسمة بالنسبة لعملية الإبداع . فهي تزود المبدع بتقويم مدروس لعمله مما قد يفيد، كما أنها تستخدم كمرشحات انتقائية ، يترتب على قراراتها وتقويماتها تزويد بعض الأفراد بالاعون والاعتراف بعملهم ، بينما قد تمنع هذه الجماعات الاعتراف والاعون عن آخرين ، لهذا فإن قرارات هذه الجماعات ذات أهمية عظيمة بالنسبة للإبداع وذلك لأن هذه الجماعات المتوسطة لها تأثيرها في تكوين الرأي العام وفي خلق أسواق للعمل الإبداعي ، وفي إسراع تقبل الجمهور للمبدعين . ولما كان تقبل الجمهور يرتبط - في كثير من الأحيان - بالشهرة والشيوخ أكثر من ارتباطه بالإبداع ، فإن عدم تأييد هذه الهيئات للمبدعين يؤثر في مستقبلهم وتقدمهم وفي فرص تنمية إبداعهم ، وهي بهذا قد تخلق جواً ، أو تفرض بناءً اجتماعياً ، معارضاً للإبداع يستنفذ من الفرد المبدع طاقات كان يمكنه استخدامها في حل المشكلات التي تواجهه في مجال إبداعه ؛ على أنها عندما تقبل الانتاج الإبداعي تمد الشخص بتأييد سيكولوجي غاية في الأهمية ، لأن قبول هذه الجماعات للانتاج الإبداعي واعترافها به يدل على تقبلها للحاجات التي دفعت الشخص المبدع إلى الانحراف عن المألوف ، وعدم تقبل الأنماط الشائعة وغزو المجهول . وبهذا تعبر الجماعة عن التشابه بل عن التوحد بين

رغباتها ورغبات الشخص المبدع، وهي بهذا تشترك مع الفرد المبدع - بمعنى من المعاني - في عملية الإبداع، لأنها عندئذ تتقبل الانتاج الإبداعي على أنه يعبر عن بعض حاجاتها، ويقول ما كانت تريد الجماعة أن تقوله، ولكنها عجزت عن قوله، فضلاً عن أن الانتاج الإبداعي قد يعطي اتجاهها جديداً للتجربة ولسلوك الجماعة. وكل هذا يؤثر على حالة المخاض الشعري لدى أي شاعر أو شاعرة.

ما قبل حالة المخاض الشعري

إذا تأملنا أي عمل من الأعمال الأدبية وأسهبنا في الفكر طويلاً قبل صدور الأحكام نجد أن أهمية عملية الإبداع تكمن في أنها تتعلق باستراتيجية النص. وإبداع الشاعرة هنا ليس مجموعة من القواعد أو الوعظ أو الإرشاد كما أنها نفضت نفسها من الاستثناءات ودخلت في العملية النسبية أي أن نسبتها المتولدة من عمليتها الإبداعية ترفض الانقطاع والتأسيس حتى لو نحن أردنا ذلك لأن التأسيس مصطلح ونحن نعرف أنه لا يختلف كثيراً عن التكريس المسبق في نتيجته العملية عند التطبيق رغم أن الارهابية التي ينطوي عليها النموذج المسبق تظل قائمة والارهاب الشاخص في ادعاءات الحدائث أيضاً.

والإبداع النموذجي ينبع من نسبة المتمرد على الاثنين كليهما - أي التأسيس والتكريس معاً - ومن ثم فلتكن محاولتنا جادة في إيجاد نصّ تأسيسي واحد حتى ولو كان نسبياً. . بالطبع لن نجده مهما بذلنا من محاولات لأن التأسيس النسبي أيضاً هو مرادف للإبتكار وهو رد فعل للنموذج المسبق، ولو نحن ألغينا «المسبق» في محاولتنا لإيجاد النص التأسيسي. . وألغيناه نهائياً في النص الجيد، فلن نجد تأسيساً ولا تكريساً لأن ردة الفعل ومحاوله إيجاد التقيض تعينان الاعتراف بوجود مسبق للنموذج. . بمعنى أن الشاعرة لا تنطلق من فراغ خالص. وإذا رفضت الشاعرة النموذج المسبق الموجود في تراثها وقدمت نموذجاً منقطعاً عنه. . مستمدة من تراث آخر فهذا لا يعني الانقطاع،

لأن الشاعرة - هنا - تستبدل نموذجاً مسبقاً بنموذج مسبق آخر. وهنا يجب الاعتراف بالنص كعامل أساسي وحاسم، وأيضاً بما هو ثانوي وخارج عن النص. وتكون ردة الفعل عند الشاعرة محتدمة إلى حد إعلانها الثورة على الإرهاب الخارجي - وهو إرهاب الرجل - وإن كنا نعتزف بأنه موجود في الواقع النقدي الآ أنه مفيد للنص ومساهم في إضاءة النص للمتلقي. وهناك أشكال عديدة لمظاهر الإرهاب هي: إرهاب الرجل المتسلط الذي يوصد عليها أبواب الانطلاق وتحقيق الذات. هذا بالنسبة لها، لأن كل اشاعاتها تجمعت عند هذه النقطة وهذا لخصوصيتها أما لعامة الشعراء المبدعين وهي من ضمنهم فأشكال الإرهاب تتلخص في إرهاب وسائل الاعلام وإرهاب النقد بأدواته التحليلية وإرهاب أمية القراء خاصة الذين لم يعرفوا كيفية قراءة القصيدة المعاصرة وكيفية تذوقها. فالشاعر عندما ينتهي من كتابة نصه (والنص حينئذ يكون هو جوهر عمليته الإبداعية) تسيطر عليه مخاوف بداية المرحلة الإرهابية وهو في هذه الحالة قد تكون له علاقة بها - أو لا يكون - أو هكذا يفترض.

بعد ذلك تبدأ محاولة إيصال النص للمتلقي وهذا لن يتم الا عن طريق النشر والطباعة. وهذا الطريق وعر وكل شاعر يعرفه وقد قيل عنه انه عُفُفٌ بالتراضي وجدل شرعي، بل أصبح سيفاً مسلطاً على رقاب الأدباء والشعراء.

يلي ذلك بروز آلة الايديولوجيا لتأخذ دورها. وهذه الآلة هي أكثر الآلات إرهاباً وهي الأكثر قوة لحصانتها الشرعية في عالم النقد الحديث فهي إما تقبل النص بعشوائية أو ترفضه بلامبالاة وربما بأسباب لا تمت للعالم الشعري بصلة.

وتأتي الحداثة لتدخل هي الأخرى في تجزئية النقد.

ونستطيع أن نقول عنها هي التكنولوجيا التي أصبحت سائدة عملياً وكَمّاً أو تقنيات الأشكال الجديدة القادمة من خارج النص.

إذن فتفسير عملية الابداع في النص ومن خلال الشاعر نفسه هي أقرب

إلى قول الحقيقة الفنية النسبية ولهذا فإن قراءة النص منذ هواجسه الأولى مروراً بولادته يعتبر أمراً ضرورياً، ونضيف مرحلة جديدة كثيراً ما يتناساها النقاد أو يقللون من أهميتها أو يدمجونها في مراحل أخرى وهي المرحلة التي نسميها مرحلة «الرعاية السرية للنص» وهي المرحلة التي تتلو الانتهاء من كتابة النص قبل دخوله إلى مرحلة الطباعة والنشر.

ويتعامل الشاعر سراً مع نصه يدخله في صلب عملية الإبداع وإن كان الشاعر بهذه الحالة تتقمصه روح النقد إلا أنه في نفس الوقت يكون مخدراً بطقس الخلق الفني . وقبل أن ندخل في عملية الشجار التي تقوم بين أبعاد الشاعر الداخلية وأبعاده الخارجية، يجب أن ننوه أولاً عن مؤثرات الإبداع. فمن أهم العناصر العامة للسياق الاجتماعي التي تؤثر على الإبداع بيئة الشاعر الطبيعية والموقع الجغرافي . فالبيئة الطبيعية تؤثر تأثيراً غير مباشر على الإبداع، بما تحويه من أنواع المصادر الطبيعية ومقاديرها، مما يؤثر في أنواع الانتاج وأدواته والأشكال التي يتخذها، فما يتوقع من نماذج إبداعية لأشعار شعراء مجتمع قائم على البر، غير ما يتوقع منها في مجتمع محاط بالبحر؛ وما يتوقع منها في مجتمع صحراوي، غير ما يتوقع منها في مجتمع زراعي . . . الخ . كذلك فإن الموقع الجغرافي يؤثر في عملية الاتصال، فمثلاً عدم وجود عوائق طبيعية يسهل الاتصال بين الناس، ويجعل من السهل عليهم التعرف على الصور الجديدة للأشياء والأفكار وطرق الحياة، وتكوين وجهات للنظر، وهذا يسهل عليهم تناول الأدوات المادية، مما قد يدفعهم إلى التفكير. ومن العناصر العامة للسياق الاجتماعي، التي تؤثر على الفكر الإبداعي هو الاتجاه الفلسفي للثقافة فهو يشمل بالمعنى الواسع الصياغات العلمية والفلسفية والدينية التي تبناها المجتمعات إزاء تصور الانسان، ومعنى سلوكه، وعلاقته بالكون، وبزملائه، كما تشمل القيم التي تؤثر في طريقة حياة الإنسان وتساعد هذه الاتجاهات الفلسفية العامة للحضارة، الإنسان على أن يجد مكانه في بيئته وعلى أن يشعر بالطمأنينة، ما أنها تكون بمثابة الإطار المرجعي لاختيار

الانتاجات الجديدة وتقويمها وتناولها، ويؤثر الاتجاه الفلسفي السائد في تقويم الصياغات والنظريات الجديدة وفي تقبلها أو رفضها وفي اختيار الطرق المناسبة لتناول الحقائق. وعلى هذا قد تصطبغ طرق نقد الشعر بثلاثة اتجاهات: التحليلي العقلي، الاتجاه الحدسي، الاتجاه التجريبي من أجل صياغة النظريات النقدية.

ومستوى تقدم الحضارة يعد عنصراً بالغ الأهمية في تأثيره على عملية الإبداع إذ هو يؤثر في الموقف الذي يبدأ منه الفرد عملية الإبداع بحيث يمكن افتراض أنه إذا وجد شخصان متشابهان، لدى كل منهما الصفات الشخصية اللازمة للإبداع ولكنهما يختلفان في مكان مولدهما وزمانه، فإنه يتوقع من أن ما يصدر عن أحدهما يكون مختلفاً عما يصدر عن الآخر وعلى هذا لا يمكن تصور ما يصدر عن الشاعر في مجال الشعر إلا في ضوء ما سبقه من جهود في مجال إبداعه وإلا لما أمكن لهذا الإنتاج الإبداعي أن يتم.

ويذكر «أوجبرن Ogburn, W.F.» اثني عشر شخصاً ساهموا في تنمية الآلة البخارية بين عامي ١٦٠٥ و ١٧٨٥ عندما أعطاهما «وات» (Watt) صورتها المميزة. وينتهي «أوجبرن» من هذا إلى أنه رُغم عظم شأن (Watt) فإن إتمام الآلة البخارية لم يكن وقفاً عليه وحده بالذات لأنه من غير المعقول أن نتصور عدم حدوث الثورة الصناعية إذا كان (Watt) قد توفي في طفولته، ويذكر أنه توجد أمثلة عديدة «لاستعداد» الحضارة للتطور المبدع، مثال على هذا تزامن الاختراعات والاكتشافات والتجديد في الإبداع الشعري التي يتوصل إليها في وقت واحد باحثون وشعراء مستقلون في مناطق متفرقة.

على أن الحضارة عندما تصل إلى نقطة تبدأ عندها في التدهور، أو عندما تصل إلى درجة التشبع، حيث لا يمكن الإضافة إلى مجالات النشاط التي بلغت، يصبح كل ما يظهر من أعمال تكراراً!! وحتى إذا وجدت تجديدات - بعد ظهور مرحلة التشبع هذه - فإنه لا ينظر إليها عندئذ على أنها تبلغ المستوى المرتفع للإبداع الذي بلغته الأعمال التي سبق وجودها. أي أن قوى حضارية

لها أثرها هي التي تختار من بين التجديدات في هذه المرحلة فتتسامح مع بعض محاولات التجديد وتساندها، وتساعد على ظهور صور جديدة أو ترفع بعضها إلى حد المعيار للإبداع - مثل ما يختار كنماذج للرسم في معرض الفن الحديث - بينما تتجاهل هذه القوى بعض التجديدات نهائياً فتعجل بالقضاء عليها .

الفرص التربوية والخبرات المتاحة وشجار ذات الشاعر مع خارجه

لكي يظهر الإبداع فلا بد من أن تصل المعلومات الموجودة في المجتمع إلى الفرد المبدع إذا كان الإبداع يعتمد عليها، وهذه المعلومات قد تنتقل خلال العلاقات الرسمية أو غير الرسمية بين الأفراد، وهنا نشير إلى أهمية العلاقات الرسمية التي تسهم فيها إمكانات المجتمع، ذلك أنه كلما زاد عدد من تتاح لهم فرصة تحصيل التراث الحضاري، زادت إمكانات التطوير الإبداعي، ومع ذلك فإننا نجد في مختلف المجتمعات قيوداً على عدد الأشخاص الذين تتاح لهم فرصة المعرفة التي يرغبون في تحصيلها والتي تلزم للإبداع وعلى نوع هؤلاء الأشخاص، كأن يشترط فيهم أن يكونوا من طبقة معينة أو جنس معين أو لون معين وقد تطول أحياناً فترة التدريب بحيث ينشغل الفرد بمجرد انتهائه من التحصيل بحاجاته اليومية لتعويض ما فاتته مما يشغله عن الإبداع .

ولكن لا يجب أن نتناسى «الحافز» الذي لديه والذي يأخذ مُسمّى «القلق» . ذلك الحافز الذي يبدأ من منطلقات متنوعة ينباع ليكشف عن الجدل بين الذات والخارج . وتتم عمليات جانبية في داخل الذات نفسها، ذات استقلال نسبي في حين يبقى الخارج كما هو . وما زال يدور خلاف حول تصور مركبات الذات وتفاعلاتها وخصائصها الداخلية سواء ما كان منها مكتسباً بالخبرة أو ما هو متعلق بالشخصية . فالخارج حالة موضوعية، في حين تختلف الذات من إنسان إلى آخر وفق عاملين : الخبرة التي تولد معرفة أفضل

بالشيء، أو الروحية التي تفرق هذه الذات عن ذات الآخر. وهناك «حافز دائم»، لأن الشاعر إنسان وهناك «حافز مرحلي» لأن الشاعر الإنسان يتحاور مع الآخرين في زمن محدد حول حدث وطقس محدد قابل للتطور بمعنى النسبية. والحافز المرحلي هو المتعلق بعملية الإبداع التي هي إحدى ممارسات الإنسان في حالة كونه شاعراً، أي في جزء منه، وفي حالة كون العملية الإبداعية نفسها جزءاً من عمليات متعددة يقوم بها الإنسان - الشاعر، في حين يكون الحافز الدائم لدى الشاعر لأنه إنسان وكل البشر لديهم حوافز دائمة. وكلما امتلأ الوعي بالمعرفة الجديدة ازداد الوعي بالخارج، لكن هذا ليس شرطاً لولادة «القلق الفني» فقد تكون الذات واعية وعارفة وتمارس نقيض معرفتها ولا تتشاجر مع الخارج من أجل الغاية تحت ضغط عوامل أخرى في الحياة.

إذن هناك مرحلة تسبق مرحلة القلق، هذه المرحلة تتعلق بتشكيل الوعي السابق، أي النموذج النابع من موقف قد تشكل بالفعل ونعني به النموذج والتصوير الذي خلقته الذات المعنية، ذات هذا الشاعر التي تختلف عن ذات الشاعر الآخر. أعتقد أنها المرحلة التي تشمل الطفولة الخاصة والتكون الخاص وتمتد فتشمل كل الخبرات التي حصل عليها الشاعر قبل مرحلة القلق ويدخل في هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها الشاعر أو كتبها غيره، ولهذا يصبح الانفلات من النموذج مستحيلاً، كذلك يصبح الاعتراف بكماله مستحيلاً أيضاً. و«عدم الاعتراف بالكمال» هو بداية «مرحلة القلق». والكمال أو عدمه هو سبب في خلق الغاية التي ترتبط بمصير الإنسان والحرص عليه، والقلق في تعريفه ليس الا الشجار بين الذات والخارج ويكون الشجار في العملية الإبداعية حول نقطة محددة غير معترف بها وغير واضحة.

والشجار لا يحدث في مرحلة واحدة بل في مراحل متعددة. وبعد الشجار بين الذات والخارج يجب أن ننوّه بالعوامل السياسية والاقتصادية والتنظيم الاجتماعي كمؤثرات ابداعية قبل الدخول في مرحلة الالهام والصفاء الذهني. فقد تمد النظم السياسية - التي تحمي حقوق الإنسان وتضمن حريته

في التعبير عن نفسه - الشخص بشعور بالطمأنينة والاستقلال ينعكس في أنواع نشاطه الأخرى . وعلى العكس من ذلك ، فإن النظم السياسية ، التي تضع قيوداً على التفكير، قد تؤدي إلى الحد من مجالات التعبير والتجريب والتجديد . كما أن ظروفاً سياسية أو قومية معينة ، قد تدفع إلى تعبئة الطاقات وإلى تشجيع المبدعين في مختلف المجالات . وقد تخلق الحروب حاجات ومشكلات مما يدفع عدداً كبيراً من الأفراد لبذل الجهد للحلول العاجلة ، فضلاً عن توفير الأموال اللازمة للأدوات والمواد التي تستخدم في حل هذه المشكلات .

على أن ظروف الحرب وحدها لا ينتج عنها بالضرورة زيادة الإبداع ؛ لأن الحرب مع أنها تدفع إلى تنفيذ أفكار مفيدة لأفراد مبدعين وإخراجها إلى حيز الوجود - رغم ما تتطلبه من تكاليف - طمعاً في فائدتها ، فإن هذه نفسها قد تدفع إلى وضع قيود على التفكير فضلاً عن أنها تستنفد عدداً كبيراً من الأفراد وتقضي عليهم مما يقلل من المصادر المحتملة لظهور الأفراد المبدعين .

والعوامل الاقتصادية قد يكون لها تأثير مباشر على الإبداع ، عندما تشجع هيئات معينة إنتاج أعمال إبداعية بعينها ، عن طريق إجزال العطاء مقابل إنتاج هذه الأعمال ، مما يؤدي إلى التركيز على إنتاجها وتنميتها كما قد يكون لهذه العوامل الاقتصادية تأثير غير مباشر على الإبداع ، عندما يؤدي توافر الظروف الاقتصادية الملائمة إلى إزالة بعض العقبات أمام الإبداع ، مثل إتاحة وقت للفراغ أو توفير الطاقات للأعمال الإبداعية . وفي التنظيم الاجتماعي يمتاز الأفراد من مختلف الطبقات والطوائف الاجتماعية بأنواع من الامتيازات والالتزامات ، وقد يؤدي هذا التمايز إلى الحد من الاتصال بينهم وبالتالي يؤدي إلى الحد من البيانات الميسرة لفئة من الفئات ، مما يقلل من كمية التنبيه التي تتعرض لها هذه الفئة ، فتقل بالتالي فرص الإبداع لدى أفرادها ، وعلى العكس من ذلك ، وقد يؤدي هذا إلى حث بعض الأفراد على الإبداع وتركيزهم لجهودهم وطاقاتهم لهذا الغرض - مادام الحراك الاجتماعي إلى فئات أعلى ممكناً عن هذا الطريق ، على أن هذا يتطلب جرأة نادرة للتنفيذ إلى الفردية والإبداع دون اعتماد

على ضمان من المركز الاجتماعي . وفي نهاية هذا الاستعراض العام لمجالات السياق الاجتماعي للإبداع وأثرها على ظهور الإبداع أو إعاقته، نستطيع أن نستنتج أهمية مراعاة السياق الاجتماعي للإبداع في تعميق نظرتنا إليه، وإلقاء الضوء على الظروف الاجتماعية أو الحضارية التي تساعد - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - على ظهور الأفراد المبدعين أو تعوق هذا الظهور، وهذا من شأنه أن يلقي الضوء على كثير من « السمات » التي تميز الأشخاص المبدعين الذين يأتون بكل ما هو طريف وغير مألوف مما يلقي كثيراً مقاومة البناء التصوري القديم السائد في المجتمع وما يدعمه ويبرره من فلسفات نظرية وقيم اجتماعية وضغوط مختلفة .

بل إنه ليصعب فهم السمات الشخصية التي يرجع ارتباطها بالإبداع، مثل : « الثقة بالنفس » دون وضعها في إطارها الاجتماعي والثقافي المناسب . فهذه (الثقة بالنفس) التي يرجح أن يتسم بها الشخص المبدع تتمثل غالباً في : ثقة الشخص فيما لديه من أفكار - في مقابل ما لدى « الآخرين » من الأفكار، وثقته فيما يقوم به من أفعال مبتكرة وفي الوظائف الجديدة لهذه الأفعال - في مقابل ما يقوم به « الآخرون » من أفعال قد تساندها الفلسفات السائدة والعادات المألوفة .

والسياق الاجتماعي ، بما يحدده من أدوار للأفراد ، وبما يتيح من فرص التدريب وأنواع التشجيع ، يمثل التجربة التي يمكن أن تنبت فيها الأفكار المبدعة وتتم فيها « عملية الإبداع » .

عملية الإبداع ونور الالهام

منذ هوميروس وأفلاطون ، حتى عهد قريب ، تعود الأفراد أن يصفوا على عملية الإبداع نوعاً من السحر يند عن الوصف ، وأن يروا في الإلهام نوعاً من الجنون ، وقد عضد هذه النظرة الشائعة اعتناق كبار المفكرين والفنانين لها . وعلى الرغم من الطابع الفردي الشديد لضروب النشاط الإبداعي الذي

كشفت عنه التحليلات المتعمقة للأفراد المبدعين ، فقد أمكن إلى حد كبير تصحيح سوء الفهم العلمي لعملية الإبداع ، بعد أن حاول بعض المفكرين تحديد مراحل التفكير الإبداعي . وكانت التقارير الاستبطانية التي تعتمد على التأمل الذاتي هي مصدر فكرة أن التفكير الإبداعي يمر بسلسلة من المراحل المحددة . وقد وصف كل من العالمين «هلمهولتز» ١٨٩٦ و«بوانكاريه» ١٩١٣ عمليات تفكيرهما أثناء سعيهما إلى حل إحدى المشكلات الأصيلة . فحدّد «هلمهولتز» مرحلة مبدئية للبحث تستمر حتى يصبح أي تقدم غير ممكن ، تعقبها مرحلة راحة واستعادة نشاط يحظر للشخص بعدها الحل الممكن بطريقة فجائية وغير متوقعة . وأضاف «بوانكاريه» إلى هذا السياق للأحداث ، لزوم فترة أخرى للعمل الواعي تلي الإلهام أو الإشراق . كما أكد كل من هذين العالمين دور النشاط اللاشعوري وخاصة في المرحلة الثانية ، قبل الإشراق . وقد أكد كثير من الكتاب اللاحقين أهمية هذا الجانب اللاشعوري من عملية الإبداع . وأطلق (والاس) على هذه المراحل للتفكير الإبداعي أسماء :

١ - الإعداد

٢ - الاختمار

٣ - الإشراف

٤ - التحقيق

ومازالت هذه الأسماء تستخدم حتى الآن .

ففي مرحلة الإعداد يحصل الشخص على المعرفة والمهارات وأساليب تناول وعناصر الخبرة التي تمكّنه من وضع المشكلة أمامه . ويؤكد كرتشفيلد «أهمية مرحلة الإعداد» ويذكر أن هذه الأهمية تتضح عندما نعلم أن الفشل في إدراك المشكلات إدراكاً سليماً ، وفي تحديدها تحديداً دقيقاً يعد من أهم العقبات التي تحول دون التفكير الإبداعي الذي يؤدي إلى حلول سليمة . فالباحثون ذوو الإبداع المرتفع يمتازون عن ذوي الإبداع الأقل في أنهم يخصصون جزءاً كبيراً من الوقت الكلي ، في الموقف التجريبي للمرحلة الأولى

أي لمرحلة تحليل المشكلة وفهم عناصرها قبل الشروع في محاولة الحل .
وتلي مرحلة الإعداد مرحلة الجهد المركز لحل المشكلة ، التي قد يتم حلها بسرعة ويسر، دون صعوبة أو تأجيل كما قد يتعرض هذا الحل لأنواع من الإحباط مما يعرضنا للتوتر والضييق ، ويبعدنا عما نسعى إليه من الأمان وحماية النفس . ويطلق على تلك المرحلة التي يصل فيها الشخص إلى مواجهة عقبة أو صعوبة تحول دون إدراكه كيف يتقدم - رغم أنه عندما يعود الشخص للمشكلة بعد ذلك قد يتمكن في الغالب من اجتياز العقبة والتوصل إلى استبصار جديد أو التقدم في العمل - يطلق على هذه المرحلة اسم «مرحلة الاختمار» والافتراض الأساسي لكثير من النظريين ، هو أن شيئاً ما - أو أن نشاطاً لاشعورياً - له أثر كبير في تيسير عملية الإبداع ، يحدث خلال فترة الاختمار هذه ، عندما لا يكون الشخص مركزاً انتباهه في المشكلة . وتفسيرنا لذلك هو الذي يعرف معنى الاختمار سيكولوجياً وهو كما يلي :

في مرحلة الإعداد وعند بلوغ العقبات يترك الباحث المشكلة جانبا وفي هذه الحالة يجد الذهن فرصته ليستريح بعد تشبّعه بالموضوع تشبّعاً كاملاً وبذلك يستطيع أن يبرّد الأجزاء غير المهمة اللاصقة بالأجزاء المهمة ، والتي كانت هي السبب في وضع العقبات في طريق الحل ، وبتناول الفرد المشكلة من جديد تتضح المسألة جميعها . وبعد مرحلة الاختمار تأتي غالباً مرحلة إشعاعات نور الإلهام وهي التي سنركز عليها فيما يلي :

نور الإلهام

الشاعر إذا كان شاعراً حقاً ومن ذوي الإبداع المرتفع فإنه يعيش حياته مصاباً بنوع من القلق ، وهو الذي يطلقون عليه القلق البشري . ولكن هذا القلق يشعل الروح بإثارة وقود منطقة اللاوعي وهنا يتحرك اللسان بمائة سؤال : القلق

البشري يظل قلقاً فنياً بالكلمات لدى الشاعر

أهو خلل نفسي؟!

أو خلل تربوي؟

أو اضطراب الروح؟

أو وعي باللغة فقط؟

أو هو تعبير عن اضطراب العالم ولماذا يعبر عنه بالكلام؟

وهل هو خلل أو اضطراب أصلاً؟

هل هو امتياز وراثي؟

هل هو نقاء الروح؟

وما الروح؟

هل يمكن أن نرى من نص «أوديبي» «عقدة» أوديبي فقط أو أن هذا

تجزئة للنص؟ .

وإذا كان الأطباء لم يحددوا مساحة الذاكرة أو مكانها المحدد، فكيف

يكشفون الروح؟!!

لقد جازف الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة وقال: ان الروح هي

خلاصة الجسد وعلاقاته الداخلية وصراعاته مع الخارج .

وما هي النفس؟

هل هي الروح؟

وما هي اللغة؟

هل هي القاموس؟

بل هل هي إشارات الحياة اليومية؟

هل كانت الشاعرة سعاد الصباح في طفولتها تمتلك أدوات الحكم على

هذه الطفولة وتفصيلها؟

هل كانت الشاعرة سعاد الصباح تعي لماذا تتوجه للشعر؟ ولماذا الشعر

بالذات؟ الكل يعلم انها اقتصادية بارعة والكل يعلم أنها من الشاعرات

المتمرّدات على القاموس الشعري بتنظيمها للحروف والكلمات وهي رغم إبداعها في الاقتصاديات إلا أنها قالت : الاقتصاد موظف عندي وأنا موظفة عند الشعر . هل هي بذلك قد عرفت ما هو الشعر؟

عندما كتبت سعاد الصباح حروفها الأولى من الشعر كتبتها وهي صغيرة على غلاف كتاب الهندسة المدرسي . وبمجرد كتابتها تولّأها الخوف ففرغت إلى مدرسيها وزميلاتها فدلوها على مكان شاعريتها فعرفت وبتوالي سنين العمر أعدت واختمرت أفكارها الإبداعية وبعد ذلك ألهمت ومُنحت الثقة بالنفس . . .
وتسأل نفسها بعد مرور الأعوام وإنجابها خمسة أطفال وحصولها على درجة الدكتوراه في الاقتصاد : هل حقاً كان الشعر هو المجال الوحيد والمناسب لميولها وطاقاتها؟ ولماذا وهي في سن طفولتها بالذات كتبت أولى الكلمات الشعرية ولم ترسم وجهاً أو زهرة أو عروسة كأترابها من الصغيرات اللواتي كن في مثل سنّها؟

والشاعرة سعاد بجانب تألّفها في الاقتصاد فهي سياسية بارعة تحب السياسة وتتابع أخبارها وكانت لها حوارات رائعة مع الزعيم المصري الراحل جمال عبد الناصر . وبرغم هذا التنوع الفكري إلا أنها مع الشعر، فكأنها في المحراب تصلّي وفي حالة الإبداع تبدو غريبة عن العالم ، وجهها غامر بالوهج المنبعث من عالمها الشعري الجميل ووزنها المتعلق بالجاذبية الأرضية قد تحرر فأنت لو وزنتها في لحظات إبداعها ستدهش لملاحظتك لسوق مؤشر الميزان عند الصفر كأنه قد انعكست عليه تجليات العابدة في محراب الشعر فصمت خاشعاً هو الآخر، أو يفسر عدم تأثره بوزنها على أنه لا يستجيب للكائنات غير الأرضية إذ إنها في هذه الحالة الإبداعية تكون سماوية وكل ما هو سماوي هو طيف لا يتأثر به الميزان الأرضي ذو المؤشر .

وإبداعها يأتي من تجربتها كأنتى وحبّها وتعلقها ببنات جنسها وإحساسها بأن الأنثى العربية تائهة في بيداء الفارس العربي المهيمن على أطرافها بكل فكره وجوارحه .

وثقافة الشاعرة سعاد ثقافة عالية فقد قرأت الشعر الانجليزي الرومانتيكي بلغته الأصلية ومترجماً. قرأت: شيلي - كيتس - وردزورث - كولوردج . ومن شعراء فلسطين: ابراهيم طوقان - محمود درويش - أبو سلمى - عبد الرحيم محمود - مطلق عبد الخالق . وتحب شعر المهجر اللبناني وشعر جماعة أبولو وشعر شوقي وحافظ ومطران والجواهري وعلي محمود طه والمنتبي وامرىء القيس وأبي فراس الحمداني والبحري والشريف الرضي والصنوبري والبهاء زهير وابن الفارض وتعرفت على الشعر العربي الحديث فقرأت للسياب وأدونيس والبياتي وتذوقت قصائد نزار قباني .

وديوها «فتافيت امرأة» وأعمالها الشعرية الأخرى هي الدليل على تنوع ثقافتها وسلوكها المسلك الفلسفي في عملية إبداعها .

ونحن إذا تتبعنا تدرجها الشعري من الطفولة سنجد أنها كانت تسمع في طفولتها عن مسألة الإشراق (الوحي والإلهام) . آمنت بها حتى الآن . . وكانت المسألة غامضة عليها في تدرجها من الطفولة فقد كانت تأخذ أقوال أفلاطون على محمل الجد وكأنه أمر مبدتوت فيه . . فهل الشعر هو ما يقوله أفلاطون . وهل الشاعر هو ما يعرفه أفلاطون : «هو كائن لطيف مجنح» - يقول أفلاطون هذا القول وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد، فإذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهو عاجز عن التفوه بنبوءاته .

وأن شعراء الملاحم والشعراء الغنائيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون . وكما أن راقصات (كوربيانت) حين يرقصن، يرقصن وهنّ في غير وعيهن وأن الشاعر لا يغني بقوة الفن ولكنه يغني بالقوة الخفية . وهكذا يربط أفلاطون الشعر بقوة إلهية، ولكن مادام الشاعر يوحى إليه إذن أين هي اختياراته حين يكتب شعراً لا يتفق مع هذه القوة الخفية!!

وإذا كان الشاعر مجرد وسيط ناقل فأين دور خصوصية الإنسان في كونه شاعراً . ومع ذلك يتحدث أفلاطون عن انسان خاص يذهب في الغيبوبة والانجذاب الروحي . إذن ما هو دور الشاعر هذا خلال عملية الغيبوبة؟

صحيح ان الإنسان - الشاعر - مخلوق ولكنه خالق أيضاً لفعل بشري فلماذا يحرمه أفلاطون من قدرة التجليّ البشري ، أي خلق القصيدة؟ ولماذا تكون الغيبوبة حالة للشاعر وهو فاعلها ولا يكون فعل الغيبوبة (الشعر من نتاج فعله) ومع هذا سنأخذ من كلام أفلاطون هذا الانجذاب وهذه الغيبوبة وهذا الالهام لنقول : إن هذه الأفعال هي من صنع المخلوق الخالق = الإنسان - الشاعر - دون أن نناقش الدلالة اللفظية . ولماذا لا يكون الضمير هو مصدر الوحي ، بهذا يصبح الوحي إنسانياً نابعاً من قدرة مخلوق خالق خاص لأن الشعر نتاج إنساني وهو يمتلك النقص والكمال البشري ولو كان غير ذلك لحاسبناه وفق مقاييس غير انسانية والشعر هو تعبير عن «وجهة نظر انسانية تجاه العالم عن طريق البصر والإحساس بعالم الكائنات والأشياء الملموس» كما يقول «لوسيان غولدمان» . وأفلاطون يرى أن العالم المحسوس شبح أو ظل لأفكار مسبقة ، والشاعر يصور المثل ، أي الصورة الحسيّة الناقصة للأشياء ، أي أن الشاعر يقلد التقليد أو يعكس ما هو معكوس عن أصل . هنا يرفض أفلاطون موضوعية وجود الأشياء خارج الذات ، رغم أنها موضوعية ومكتملة الوجود . ثم طور أرسطو بقوله إن الفن محاكاة للطبيعة ، ولكن كلمة «محاكاة» بداليتها اللفظية قللت من دور المبدع . وقد أطلق العرب على الحافظ الموحى مصطلح «شيطان الشعر» وهو مفهوم قريب من الإلهام الأفلاطوني ، قال الشاعر القديم :

إنني وكل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

ان مصدر الشعر هنا هو الخرافة والأسطورة وأعتقد أن «شيطان الشعر» لا يأتي من تلقاء نفسه بل لا بد أن يقوم الشاعر بجهد جهيد حتى يأتي وهذا ما نسميه بالحافظ النابع من غاية إنسانية . لكنني أعتقد أن حالة الكتابة هي التي أفرزت مقولات «الالهام» والغيبوبة وشيطان الشعر، وكلها نابعة من حالة أسطورية داخلية . ومما يؤكد أسطورية التفسير العربي للحافظ هو الشطر الثاني

«شيطانه أنثى وشيطاني ذكر». ويقول القرآن: ﴿... والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون. . .﴾. لو دققنا في هذه الآية لوجدنا أن كلمة «الغاؤون»، وكلمة «يهيمون» لهما ارتباط بالفعل الشعري، إنهما تتعادلان مع «الانجذاب والغيوبة» لدى أفلاطون. وهذه الحالات كانت مرتبطة - في الذهن الشعبي - بالسحر المكروه في الإسلام. وقد استنتج المفسرون أن فعل الشعر يعادل فعل السحر. ولكن القرآن لم يقل هذا، أي لم يقل إن الشعر يساوي السحر فاستخدم كلمتي: «الغواية» و«الهيام»، وهما فعلا إنسانيان. فالغواية لا ترتبط بالشيطان فقط، بل ترتبط بفعل الانجذاب «أغوى» المرتبط بالفعل غير الإرادي عند الغاوي، والغاوي هو الذي يسير وراء عاطفته، ولكن ليست كل العواطف شريرة. أما فعل «الهيام» فهو مرتبط بالشروء والدهشة والركض وراء العاطفة والبحث عن العزلة والصفاء. ﴿... في كل واد﴾. وحتى قول القرآن ﴿يقولون ما لا يفعلون﴾، يندرج تحت معنى أن الشاعر يعبر عن عواطفه من خلال «القول» وبالتالي فإذا ما كان هذا القول «شريراً» فلا يترتب على ذلك فعل شرير، أي حصر ميدان فعل الشاعر في اللغة. إذن فالقرآن يصف حالة الشاعر اللاهث وراء عاطفته دون أن يتخذ موقفاً سلبياً من الشعر والشاعر. لكن فعل الغواية باعتباره مرتبطاً بالفعل الشرير - ظاهرياً - هو الذي أوحى بالموقف السلبي، مع أن فعل الغواية يتشابه مع فعل «الفتنة». والفتنة لها معنى سلبي ولكن لها معنى آخر إيجابي وهو «الجمال». ومما يؤكد أن المعنى السلبي في الآية لفعل الغواية ليس هو المقصود أن الإسلام لم يحرم كتابة الشعر، بل هو قرب إليه عدداً من الشعراء على رأسهم: حسان بن ثابت رضي الله عنه. وربما يعني الجانب السلبي في معنى الغواية، شعراء الجاهلية الذين رأوا ظهور الإسلام لكنهم رفضوه، أو ربما يعني رفض الحمية العشائرية في الشعر الجاهلي. ولو افترضنا قول أفلاطون من أن الشاعر وسيط ناقل للقوة الإلهية، لو افترضنا هذا القول صحيحاً يكون كذلك عندما نطبقه على شاعر مثل حسان بن ثابت ولكن كيف نطبقه على شاعر مثل نزار قباني.

إذن ما هو الإلهام؟ يقول الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة هو نوع من الصفاء البشري تخلقه حالة من التأمل يسبقها قلق فعال وإيجابي . وأنا لا أتفق معه في ذلك لأن الشاعر الذي يكتب قصائد الحرب أتى له ذلك الصفاء البشري؟ وأتفق مع (دي لا كروا) و(فيليكس كلاي) . فالأول يصف الإلهام بأنه صدمة كالانفعال ويقول : إن حال الملهم في لحظة الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة، فيختل الاتزان لديه ويمضي نحو اتزان جديد وينقطع - عندئذ - سير العمليات الذهنية ويدخل في الميدان شيء جديد، وتوجد عندئذ حالة وجدانية قد تكون عنيفة، حتى لتبلغ الحماسة، وينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور.

ويذكر «فيليكس كلاي» أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها، تأتي غير متوقعة، ومجيئها غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام .

ونعود لعز الدين المناصرة الذي يقول : فالسأم مثلاً عندي لا يخلق فناً، لأن السأم حالة قلق سلبية وهذا الصفاء البشري الداخلي هو نوع من التوازن الداخلي أثناء الكتابة وفيه شيء من الاطمئنان . وهناك من يفسر الإلهام بنوع من التأمل اللاشعوري الذي ينتهي بنوع من الحدس ، وأي تفسير للإلهام يوضح مفهومه بصور الشخص وقد سلبت إرادته وانهاه عليه وابل الإلهام، وتلك صورة لا تتسع لكل لحظات الإبداع على اختلافها، إذ إنها تصور لحظة بين عدة لحظات متباينة . . وأن نظرة عابرة في مسودات الشعراء لكفيلة بالكشف عن بعض ما في عملية الإبداع من تعقد وتردد بين لحظات ينساب فيها القلم، ولحظات أخرى ظاهرها الشطب والتغيير والتبديل والاضطراب الشديد بحيث يلزمنا ألا نقف عند الإلهام كقول فيه الكفاية، إذا استطاع أن يصور لحظات الانسياب فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والاضطراب بيد أننا لا يجب أن ننسى الحافز الذي يظل هو المرحلة التي تلي المعرفة وأسئلة المعرفة، ويبدو

أن «الاحتياج» هو الحافز للحافز، فالطفل يبدأ بالأسئلة عن الأشياء التي حوله لأنه يحتاج لتفسير لها ولأنه يحتاجها. لكن «ما قبل الحافز» يتعلق بكل البشر وليس بالشاعر وحده، لكن الحافز لا ينمو دون معرفة ووعي والحافز مرتبط بالقلق والقلق سمة الباحث عن الاكتمال فالقلقون هم مثلاً الثوار (إعادة ترتيب العالم) - الأطفال (أسئلة المعرفة الأولى) - الأنبياء (كشف النقاب) - المصلحون (العودة إلى الأصل) - والشعراء (نزوة النزوع نحو الكمال). والقلق نتاج الرغبة، لكن الشاعر ينتقي القلق الشعري تجاه الأفكار ويختار لها طبيعتها الخاصة. ويرى «بيلينسكي» أن الرغبة «تشعلها الفكرة في نفس الإنسان». فهو يرى مثلاً أن روح مسرحية شكسبير «روميو وجوليت» تتمثل في فكرة الحب أي أن بيلينسكي تنبه للحافز والغاية معاً. وهو يرى أن الشاعر يرفض اختيار الأفكار الفلسفية المجردة أو الأفكار المنطقية لكن الشاعر «يختار الأفكار الشعرية» على اعتبار أنها ليست محاكمة منطقية.

إنها «عاطفة حية وروح». لكن بيلينسكي لم يحدد مفهوم «الشعرية - العاطفة - الروح». إن «عز الدين المناصرة» يجد أن تعبير «الفتنة» هو الوصف الأكثر دقة لمرحلة ما قبل القلق والفتنة تتولد من الغاية. وكلمة «إبداع» تقع ضمن دائرة الفتنة والانجذاب والغيوبة والغواية، فجميعها تدل على فعل يتعلق بولادة الشيء أو هي الفعل الذي يؤدي إلى الولادة وهو يؤيد في ذلك سعاد الصباح في قولها ولادتي للقصيد كولدتي لأحد أبنائي. إذن فالعملية كلها هي خلق شيء من صنع الإنسان - الشاعر. لكن كلمة «صناعة» ليست دقيقة لأن الإبداع هو إعادة إنتاج في هيئة جديدة لا تشبه الأصل وان تغذت منه. والقلق وحده لا يكفي لكي يهيء للإبداع، فالقلق قد يكون سلبياً فيقتل الفكرة، لكن «الامتلاء بالقلق الإيجابي» هو ذروة شعور المبدع بالضرورة، لكنه قد لا يدفعه للكتابة، ويكون الشاعر في هذه المرحلة لم يختر فكرته الشعرية، بل قد لا يخطر على باله أن مجموع الأفكار وما يصاحبها من قلق يمكن أن تنتج نصاً شعرياً أو غيره. إنها مرحلة الاضطراب والقلق تجاه مسائل عامة يحار في تفسيرها

أو اتخاذ موقف منها أو اختيار إحداها، لكن الحافظ يظل يلاحق الشاعر الذي يبحث عن فهم وتحقيق الغاية.

الانفصال وغياب الذاكرة

إذا زال «الحافظ اليومي الملمح» حدث النسيان وذلك لأسباب كثيرة منها السأم من مناقشة الأفكار مع الذات أو اليأس من القدرة على اختيار الفكرة الشعرية تلقائياً، أو هبوط التعب النفسي وفتور الحماسة ومظهرها هبوط «الغشاوة» على قشرة المشاعر. وقد يحدث الانفصال وقد تموت الأفكار مؤقتاً ويموت الحماس للفكرة أو الأفكار المحددة، وقد تولد أفكار شعرية جديدة من الأفكار التي ماتت.

صحيح أنها تتفاعل في الداخل ببطء، لكنها قد تؤجل إلى أجل بعيد جداً وقد لا تتحقق في عمل فني أبداً وقد تتحقق فيما بعد، لكنها تمر بمرحلة رقاد شتوي، وقد لا يعود الشاعر إلى مناقشتها مع نفسه. وقد تولد أفكار ويصاحبها قلق جديد تحل محل الأولى وقد تتطور إلى شكل آخر. وقد تتحقق فجأة، وقد تنضج الفكرة ومع هذا يكون الانفصال بسبب عوائق خارجية وما يسميه النقاد السيكلوجيون بالاختمار ليس صحيحاً دائماً، لأنه - كما قلنا - قد تموت الفكرة المهيئة للاختمار ويولد منها فكرة جديدة لها صفة أقرب إلى الانفصال، بل قد لا يحدث الاختمار أبداً عندما يكون الحافظ أقوى. وقد يشعر الشاعر بأنه لم يعد قادراً على كتابة القلق الذي كان يساوره بل قد يصاب برعب «الانفصال» عن كتابة الشعر ويصاب بالدهشة واليأس والاضطراب والقلق على مصير نبع الشعر الجاف عنده، بل يتصور أنه لم يعد قادراً على الكتابة إلى الأبد، فيصاب بالقنوط ويصاحب هذا القنوط اضطرابات نفسية وفسولوجية (*).

إن هذه المرحلة من أصعب المراحل لدى الشاعر. لكن الشاعر في نهاية هذه

(* فسيولوجيا: علم وظائف الأعضاء).

المرحلة وبعد التقاطه لحالة الصفاء يختار الفكرة الشعرية أو الموضوع الشعري بحيث يكون واضحاً في ذهنه، لكن الاختيار هنا ليس هو ما يسميه النقاد بالإشراق الشعري، ومع هذا فقد يحدث نوع من التداخل بين الفكرة الشعرية وبين غيرها حتى يستقر الشاعر على فكرته الشعرية، ويصبح الفرق واضحاً بين الفكرة الشعرية وبين غيرها.

يقول «عز الدين المناصرة»: «وأعتقد أن الإشراق ليس إشراقاً واحداً، بل عدة إشراقات: حدث معي ويحدث دائماً أن عنوان القصيدة، يولد قبل كتابة القصيدة، بل تحدث مناقشة مع الذات ويحدث اضطراب آخر قبل الاستقرار على عنوان القصيدة، وكأن اختيار عنوان القصيدة شيء آخر يختلف عن اختيار الفكرة الشعرية. ويحدث أن لا أنفذ مشروع شعري وذلك الشيء هو عند الشاعرة سعاد الصباح بدليل قولها: إذا وُلِدَ عنوان القصيدة أولاً يستولي عليّ الشعورُ الرافضُ لها لعلمي بأنها ستكون مجهضة أو ستولد مشوّهة».

الوميض الخاطف

بعض النقاد السيكلوجيين مازالوا يستخدمون مصطلح الإشراق حتى الآن رغم كونه مصطلحاً قديماً. ولأن إشراق الشمس بطيء وتدرجي وهو أمر يرتبط بشيء مسبق يحدث كل يوم ومتعارف عليه، لهذا لا أرى مصطلح الإشراق مصطلحاً دقيقاً لوصف المرحلة التالية، فالغيمة الداكنة توحى - وفق الشعور المسبق - بالبرق والمطر ولكن ليست كل غيمة داكنة يمكن أن تلد المطر. أما «الوميض الخاطف» فهو إشارة ودليل أكثر تأكيداً. إن صوت الرعد هو الحالة التمهيدية لدى الشاعر أو حالة «التهيؤ السريع» المفاجيء نسبياً. وقد يهبط الوميض الخاطف على الشاعر لأسباب كثيرة، يشعر فيها الشاعر أنه يعيش «حالة شعرية مفعمة بالحماس» للكتابة، وتكون الفكرة الشعرية واضحة تمام الوضوح في إطارها العام. وتقول الشاعرة سعاد الصباح: ومن خلال تجربتي الشعرية قد يولد البيت الأول من القصيدة أو الدفقة الشعرية الأولى وقد يتقرر

عنوان القصيدة نهائياً، لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب العوائق الخارجية. لكن الشاعر يكون في حالة وثوق شبه كاملة مع بعض القلق على كيفية تنفيذ العمل واختيار المكان والزمان بسرعة تتعلق بساعات محدودة. والحالة الشعرية تولد في زمن المفاصل التاريخية سواء الأحداث الشخصية أو العامة: مثلاً «الموت» حيث تتجمع كل الأحاسيس تجاه أسئلة العالم الكبيرة، ولا بد أن يكون الشاعر طرفاً مشاركاً في هذه الحالة، أو حالة «الفراق والغربة»، فالشاعر حين يشعر بالاغتراب أو تشق على نفسه آلام الغربة يكون شعوره بالغربة قوياً وحاداً ولكنها غربة إيجابية تصلح لكتابة الشعر وفي هذه المرحلة يشعر بنوع من التحدي والصلابة وتتجمع لديه في بؤرة الشعور أسئلة متفرقة فإن كان منفيًا عن قومه فإنه ينسى نفسه ويتفانى في حب بلده وقومه ويتناسى مشاكله الخاصة، وعندما يتأمل الآخرين يجد أن نقص المعرفة عندهم يجعلهم لا يتساءلون وبالتالي فهم غير قلقين.

إذن فالمعرفة ضرورية وأساسية للشعر كذلك يعتبر «الحب»، المرتبط بالمرأة أو حب المرأة المرتبط بالرجل كحافز، حالة تساهم في ولادة الشعر، مثل الحب المفاجيء أو تذكارات حب قديم أو ولادة حب جديد أي أن الحب حالة وحافز معاً؛ فالحب المفاجيء يشبه حالة الوميض الخاطف في سماء رتيبة وقد يكون له خصائص الصدفة. أما تذكارات الحب القديم فيخلق دفناً سلبياً، يصحو منه الشاعر، فيكتشف عدم الجدوى، كأن تذكارات الحب القديم يقع بين الحب المفاجيء الذي هو أكثر حيوية وبين أحلام اليقظة السلبية الطابع، وتبقى المفاصل التاريخية قادرة دائماً على خلق إبداع ما.

والذاكرة الشعرية لدى الشاعرة قوية لأنها تضرب بجذورها في أعماق التاريخ ولاسيما تاريخ المرأة العربية وذاكرتها من النوع الإيجابي لأن إعادة فرز وانتاج الماضي هو دلالة إيجابية. فالذاكرة الديناميكية(*) تستفيد من خبرة

(*) هي القوى المحركة طبيعية كانت أم أخلاقية أم فكرية في أي حقل، أو النواميس الخاصة بها.

الدماغ القديمة ويقوم جدل بينها وبين الخارج . إن معنى ولادة الوميض الخاطف هي الدخول في غرفة عمليات القصيدة حيث تلعب الذاكرة دورها الأساسي في الكتابة .

طقوس كتابة النص

اتفقنا على أن عملية الإبداع لها مراحل عدة وأن في كل مرحلة من هذه المراحل تكون هناك عوائق . لكن «الغشاوة» تلعب دوراً رئيسياً كعائق وهي تختلف عن غشاوة مرحلة الانفصال أو غشاوة مرحلة «الوميض الخاطف» وتؤثر على عملية الإبداع كاستحضار الصورة أو استحضار اللغة الشعرية في الدفقة الشعرية الأولى التي تحدث في شكل حوار هامس أو انفعالي بين الشاعر وذاته وهي تشبه الغشاوة التي تخلق الاضطراب لدى شخص يتقن لغة أجنبية اتقاناً تاماً ولكنه حين يريد التحدث بها في ظرف محدد يصاب بإحباط مفاجيء كأنه تلميذ مبتدئ . وهناك عائق «المشاغل اليومية» التي تقتل يوماً عشرات القصائد والصور والأفكار الشعرية وعشرات الانفعالات اليومية . فالشاعر انسان يرتبط بعمل ما وهذا العمل له قوانينه الاجتماعية . وليس الخطأ في العمل نفسه بل في أسلوب نظامه ، ثم إن تفرغ الشاعر المعاصر للكتابة أمر صعب ومضر أحياناً وهو ليس أمراً واقعياً في المجتمعات النامية لأن الشاعر يتعد عن خبرة الحياة اليومية ، ثم إن الشاعر لا يكتب كل يوم ولا كل أسبوع ولا كل شهر، انه بحاجة إلى وقت محدد بزمان ومكان والأهم من ذلك أن يمتلك هذه القطعة من الزمن عندما يحتاجها وفي الوقت الذي يتلاءم مع احتياجه الشعري . والخبرة ضرورية بل هي المركز الرئيسي لأن المعرفة الموجودة في الكتب هي معرفة ناقصة وليست بالضرورة مطابقة لحقائق الواقع .

ثم إن الشاعر - كعامل - يرتبط بآخرين أو يرتبطون به ولا يسمحون له - وفق القوانين الاجتماعية - بالهروب في حالة المرض المتوسط (التوعك) مثلاً ، رغم أنه يشل الإرادة ، ورغم أن بعض الأعمال أقل ضرراً ولكن الشاعر لا يختار .

وهناك «عائق عدم تطابق الزمان مع المكان»، فقد يكون الزمان مناسباً ولا يكون المكان كذلك والعكس يحدث. وقد تكون هناك عوائق ثانوية ولكنها خطيرة مثل: عدم توفر أدوات التنفيذ للبدء بالكتابة أو لمواصلتها مثل: القلم والورق المناسب... الخ.

لقد لاحظت الشاعرة «سعاد الصباح» على نفسها أنها لا تستطيع البدء بالكتابة إذا كانت مشتتة بين مشاغل داخلية أو خارجية فمثلاً هي تقول: لو كنت من الشواعر اللبنايات أو الفلسطينيات فلا يمكن أن أستطيع الكتابة في ظرف مثل ظرف: الاقتال الفلسطيني في طرابلس لبنان، حتى لو جاءت الفكرة الشعرية وحتى لو أخذني الوميض الخاطف لأنني سأكون قلقة وقلقي هذا من النوع السلبي الذي يراكم الغشاوة، بينما أستطيع الكتابة حتماً لو كنت في بيروت وهي محاصرة لأن قلق التحدي في هذه الحالة سيكون قلقاً إيجابياً فعالاً. كذلك فإن الانفصال فترة طويلة عن استخدام الأدوات اللغوية يولد شعوراً بعدم الثقة، كذلك البعد عن الصراع اليومي يخلق حالة تأمل باردة، لأن الحافظ يظل منسياً حتى لو كانت الغاية واضحة. ولا بد - عندما أبدأ بالكتابة - أن يتوفر التوحد التام أو ما يسميه النقاد بقدسية الاختفاء. هنا لا يهمني المكان إذا كان قطاراً أو مقهى، المهم هو أن يتحقق التوحد الشامل. والانتزاع من التوحد هو موت للقصيد كأن يلقي عليك شخص تعرفه السلام وأنت في غمرة التوحد ويكون ردك السلام عليه هو قتل القصيدة لأن الحوار والرؤية قد ينهيان الحالة الشعرية كأن السر قد انكشف.

ان حالة التوحد التام تشبه شيخاً صوفياً يتهدد، أو عاشقاً يقابل حبيبته في السر خوفاً من أهلها. إذن فالشعور بالزمن الكافي يخلق نوعاً من الأمان والاطمئنان ويسمح بالتأمل الكافي خلال كتابة النص، أما الزمن القصير يخلق نوعاً من الخوف الداخلي الذي يشكل عائقاً حتى لو كانت الفترة الزمنية القصيرة كافية لانتاج نص أو التمتع فيه. وإنك لو سألت شاعراً عن أهم أماكن إبداعه فإنه يشير إلى البحر ومقاهيه. فمثلاً عز الدين المناصرة يقول: لو تصورت مكاناً

مثالياً لقلت: «مقهى قرب شاطئ البحر في مدينة متوسطة، ورذاذ المطر يغازل زجاج المقهى الدافئ». وإذا سألتني سأرد بهذا القول لأن البحر ورذاذ المطر ومغازلته لزجاج المقهى وكذلك دفء المقهى ما هي إلا عناصر تبعث الوميض الخاطف لتوليد الحالة الشعرية عند الشاعر. وفي مرحلة كتابة النص يكون التشتت قائماً. وهذا التشتت ينبع من تركيز الشاعر على فكرة الخلق لديه فيما لو توقف قليلاً عن الكتابة، مما يجعل العامة تفسر الشروود الظاهري على وجه الشاعر تفسيرات سلبية عصابية وهذا الرأي سائد ومعروف وقد ينتج الشروود على وجوه الشعراء من إدمان عادة التأمل التي تصطدم بالحياة اليومية.

نصوص تطبيقية

تقول الشاعرة «سعاد الصباح»: أثناء الكتابة أكون في ذروة الحماس وتبدأ الدفقة الأولى عندي بعنف ثم تتلوها دقات متموجة تصل بالقصيدة إلى القرار، قرار الإيقاع كما أنني أعتمد التوازن الموسيقي الهارموني لسد الثغرات وتكراري لبعض الجمل الشعرية يهدف إلى خلق هذا التوازن وتتابني لحظات انبهار وأنا أرى الألفاظ القاموسية تتداعى وتتفجر من قلبي وتمحي خصائصها الأولى ضمن علاقة جديدة:

يا حبيبي :

إنني دائخة عشقاً

فلملمني بحق الأنبياء

أنت في القطب الشمالي

وأشواقي بخط الاستواء

يا حبيبي :

إنني ضد الوصايا العشر .

والتاريخ من خلفي رمال ودماء
إنتمائي هو للحب . .
وما لي لسوى الحب انتماء
وطني . . .
مجموعة من شجر الليمون في صدرك . .
والباقي هراء بهراء . .
إبق، يا صغيري، على اليابسة
إبق ثابتاً في مكانك . . كساعة المحطة
إبق أيها الرجل، حيث أنت . .
إبق عبداً لعاداتك اليومية البليدة
إبق بين ملفاتك . . وبريدك . . وسيجارك الكوبي
إبق مطموراً تحت أرقامك وأوراقك
إبق واقفاً على مرفأ الطمأنينة
أما أنا . . .
فمَسافرة مع البحر . .
ومسافرة مع الشعر
ومسافرة مع البرق
مسافرة في كل الأشياء

وفي قصيدة «العالم أنت» :

خذ الخريطة . .
ورتبها كما تشاء

فالقارات أنت

والبحار أنت

وأنا أنت

يطاردني حبك

ويضربني بلا هوادة

على وجهي يضربني ..

على صدري يضربني ..

على ظهري يضربني ..

على أصابعي يضربني ...

وتقول الشاعرة: وتعجبني صور قريبة من الحياة اليومية:

أتوسل إليك ..

أن لا تقف بين كتابي وبينني

بين كحلي .. وهدبي

بين فمي .. وصوتي

أتوسل إليك

أن لا تقف بين مرآتي .. ووجهي

بين قامتي وظلي

بين أصابعي وورقتي

بين فنجان القهوة .. وبين شفتي

بين قميص نومي . . وشراف سريري
أتوسل إليك . .
أن تأخذ حقائبك من فندق ذاكرتي
والجرائد . . والكتب السياسية
التي كنت تنساها في سيارتي
وأكياس الحلوى بالنعناع

وفي قصيدة «قهوة» :

فجأتك . . .
تشرب القهوة السوداء . .
من نهر عيني
وتقرأ فيهما جريدتك الصباحية
فصرت أرتاد المقاهي . .
لتشربني . .
وأشترى الصحف الصباحية لتقراني . .
فجأتك . .
مختبئاً في زجاج المرأة في حقيبة يدي . .
وأنا أستعد للخروج من الفندق

إن الشاعر أثناء الكتابة لا يكون لديه تصور حول حدود الصور وهو عادة يبدأ من الفكرة والصورة الكلية العامة وتتوارد بعدها التفاصيل . وقد يبدأ بتفصيل لكنه أثناء الكتابة يتصور ذلك من خلال الموقف الكلي . والصورة قد تأتي من

الذاكرة البعيدة ولكنها تمر عبر قنوات معقدة تعيد تشكيلها والوعي هو الذي يساهم في فرز الأحكام على الصور إن كانت صحيحة أو غير صحيحة . فالصورة الخارجية لا تبقى على حالها والشاعر يجسد الصورة الأولى ويقوم بتشريحها ثم يقف موقفاً منها لكن الذاكرة الحيوية ليست مقررراً ولكنها عامل رئيسي وفعال لأن الذاكرة عند السيكلوجيين يعبر عنها بهذه المتساويات البنائية :

ذاكرة = نوع المواد + جوانب التذكر

والمواد إما شكلية أو بنائية أو تصورية . وجوانب التذكر هي المضمونات والتداعيات والمضمونات الشكلية هي ذاكرة بصرية وذاكرة سمعية والمضمونات البنائية تشمل سعة الذاكرة والمضمونات التصورية هي ذاكرة أفكار . أما التداعيات فليس منها تداعيات شكلية ولكن منها البنائية وهي الذاكرة التكرارية كذلك التداعيات التصورية ما هي إلا ذاكرة المعاني .

إذن فالصورة في النتيجة حالة أخرى غير الصورة الأولية (المادة الخام للواقع) فمثلاً كلنا نستطيب نكهة القهوة السوداء وهذا حدث يومي ستعتبره سعاد الصباح صورة أولى أي مادتها الخام للواقع . . قهوة سوداء . وبوساطة هذه المادة الخام ستتعرف على لون عين الشاعرة من الصورة الناتجة من المادة الخام والمعبر عنها بهذه الجملة الشعرية :

فاجأتك . .

تشرب القهوة السوداء . .

من نهر عيني

وتقرأ فيهما جريدتك الصباحية

هنا ليست عين الشاعرة سوداء فحسب بل لها من الصفاء الذي جعل فارسها يستغني عن نور الصباح ويقرأ في تألق وتوهج سواد عينيها جريدته الصباحية . ويظل قانون الوحدة والصراع والنفي والفرز يحدث بين الصورة

الخارجية والتعبير عنها ، فالصورة تختار التعبير والتعبير يختار الصورة لكن ليس بسهولة والشاعر لا يقرر هيئة التعبير أي أنه ليس للقصيد إناء واحد ، لأن الإناء الواقعي له حدود في حين أن الإناء الشعري مفتوح ينسكب في إناءات متعددة ومتداخلة . والشعر يستخدم أدواته وأداته هي اللغة ، لكن اللغة ليست هدفاً بحد ذاته ومعنى «الأداة» هنا يجعلها بنية حاكمة ، لكن هذه البنية الكلامية ليست هي الشعر . هنا نعود للغاية ونعود للهاجس وتركيب الصور . نعود لحرية الحافظ للتخلص من عبودية النموذج . نعود للأيدولوجيا التي أفرزتها أداة الكلام . وقبل كل شيء والأهم هو ضرورة رؤية الدم الذي يجري في شرايين النص ، لأن حقيقة النهر ليست هي سطح النهر الظاهري (الكم - البنية) وليس النهر هو تعرجاته الواضحة ، النهر هو بنيته الظاهرة (السطح - التعرجات) ثم دم النهر أي الماء وحركته الداخلية . إذن هناك فارق بين النص (البنية الظاهرية) وبين ماهية النص (تفاعلاته ودمه) . أما الأيدولوجيا في النص فهي ليست سوى حماس لجانب من الصورة وتخضع صحتها أو عدمها لمقارنتها مع الحقائق النسبية للواقع ولا يمكن للبنية أن تكشف عنها بوضوح . . إن الذي يكشف عنها هو قراءة دم النص ، الذي لا يرى من البنية حتى لو عرفنا النسق الذي يفضح البنية ، واكتشاف النسق لا يكشف إلا جزءاً من البنية لأن البنية ليست هي النص . هنا يلعب الوعي الطموح دوره في حين يبقى الأسلوب لتفجير طاقة الكلمات . ولغة النص الشعري ليست هي لغة القاموس ولا لغة الواقع ولا لغة الإشارة لأن الإشارة - مثلاً - شيء متفق عليه ، شيء رتيب وظاهري كذلك لغة الواقع ، لهذا فالنص يعيد تشكيل تلك اللغات ولكنه يدمر علاقاتها السابقة أو هكذا يفترض وفيما يلي مختارات متنوعة من ديوان «فتايت امرأة» للشاعرة سعاد الصباح .

مختارات متنوعة من ديوان
«فتافيت امرأة»

المجنونة

(١)

إنني مجنونةٌ جداً . .
وأنتمُ عُقلاءُ
وأنا هاربةٌ من جنَّةِ العَقْلِ ،
وأنتمُ حُكَمَاءُ
أشهرُ الصَّيفِ لكمُ
فاتركوا لي إنقلاباتِ الشِّتَاءِ

(٢)

أنا في حالة حُبِّ . .
ليس لي منها شفاءُ
وأنا مقهورةٌ في جسدي

كملايين النساء
وأنا مشدودةُ الأعصابِ . .
لو تَنفُخُ في داخلِ أُذني
لتطيرتُ دُخَاناً في الهواءِ . .
انني ضائعة كالسَمَكِ الضائعِ في عُرضِ البحارِ
فمتى تُنهي حِصاري؟ . .
يا الذي خبأ في مِعطَفه مِفْتَاحِ داري
يا الذي يدخُلُ في كلِّ تفاصيلِ نهاري

(٣)

يا حبيبي :
إنني دائخةٌ عَشَقاً
فلملمني بحقِّ الأنبياءِ
أنتَ في القطبِ الشَّماليِّ . .
وأشواقي بخطِّ الاستواءِ
يا حبيبي :
إنني ضدَّ الوصايا العَشْرِ . .
والتاريخِ مِنْ خَلْفِي رِمَالٍ وِدِمَاءِ . . .

إتمائى هو للحبّ . .
وما لى لسوى الحبّ انتماء
وطّنى . .
مجموعه من شجر الليمون فى صدرك . .
والباقي هراء هراء

فتافيت امرأة

(١)

أيها السيد . . إني امرأة نفطية
تطلع كالخنجر من تحت الرمال . .
تتحدى كئيب التنجيم
والسحر . .
وإزهاب الممالك . .
وأشبه الرجال . .
إني فاطمة
أصرخ كالذئبة فى الليل
وسيارات أهل الكهف جاءت لاعتقالي

أيها السيد . .
إني امرأة مجنونةٌ جداً . .
ولا وُصفَ لحالي . .
إنَّ عشقي لك من باب الخرافات
فلا تكسِرْ خيالي . .

(٢)

أيها السيدُ : ماذا بمقاديري فعلتُ ؟
لم يعدْ عندي انتماءٌ غيرَ أنت . .
إنك القوميةُ الكبرى التي تربطني
وتعاليمك - يا مولاي - أحلى ما قرأتُ
كلُّ أوراقِي التي أحملُها في سفري
فوقها رسمُك أنت . .
والمرايا . . لا أرى وَجْهي بها
بل أرى وَجْهَكَ أنت . .
(والكاسيتاتُ) التي أسمعُها في خلوتي
عَكَسَتْ ذوقَكَ أنت . .
لم يعدْ عندي مكانٌ

بعدها استعمرت كلَّ الأمكنة
لم يعد عندي زمانٌ
بعدها صادرت كلَّ الأزمنة
أنت سَقفي . . وغطائي والسَّنْدُ
لم يعد عندي بلادٌ . .
بعدها صرت البَلَدُ
أيها المحتلني شِبراً فِشِبراً
أنت ألغيت عناويني جميعاً
فإذا ما هتفوا باسمي
فالمقصودُ أنتُ . .

(٣)

سيدي . . يا سيدي . .
أيها الحاكمُني من غير قانونٍ . .
ومن غير شرائعٍ . .
أيها الحابسُني كالماء ما بين الأصابع . .
أيها الطفلُ الذي لم أستطع تهذيبه
والذي أهديته الصيفَ . .

وأهداني الزوابع
أيها الطفل الذي أخرجته من جسدي
كم أنت رائع!!

(٤)

أيها السيّد:
أهلاً بك في هذي المدينة
أنا خبأتُ بشعري لحبيبي ياسمينه
أيها المالكني . . .
من غير أوراق . . . ومن غير شهود . . .
أيها المحتلني . . .
من غير إنذار . . . وخيل . . . وجنود . . .
أيها الساقطُ فوقي كالرعود
كان لي قبلك أرض . . . وحدود
وأضعتُ الأرض في الحب . . .
وضيعتُ الحدود . . .
أيها السيّد
أُخرجُ من جهازي العصبي

من كتاباتي . .
وَحَبْرِي . .
وَسُطُورِي . .
وَشَرَايِينَ يَدَيَّ
أَيُّهَا السَّيِّدُ أَخْرُجْ
من مِلاءَاتِ سريري .
من رَدَّاذِ المَاءِ يَنسَابُ عَلَيَّ جِسْمِي صَبَاحاً
من دَبَابِيسِي . . وَأَمْشَاطِي . .
وَكُحْلِي العَرَبِيِّ
لَيْسَ مَعْقُولاً . .
بأن تَبْقَى مُقِيماً سَنَةً كَامِلَةً فِي شَفْتِي
لَيْسَ مَعْقُولاً بِأن تَذَبْحَنِي
ثم تُتَلِّقِي تَهْمَةَ الذَّبْحِ عَلَيَّ . .
أَيُّهَا السَّيِّدُ:
ارْفَعْ سَيْفَ إِرْهَابِكَ عَنِّي
إِنَّ هَذَا لَيْسَ حُبّاً
إِنَّهُ . . .
- فِي أَبْسَطِ الأَوْصَافِ -
غَزُؤُ بَرِّبَرِي . . .

(٦)

سيدي . . يا سيدي
أيها اللابسني ثوباً من النار عليك
هل من الممكن . .
أن ترفعَ عن صدري وأنفاسي يديك؟
أحسنَ اللهُ إليك . .
هل من الممكن أن تعتقني
فأنا لا أبصرُ الألوانَ دونك
وأنا لا أسمعُ الأصواتَ . . .
دونك . . .
وأنا لا أعرفُ الشمسَ ، ولا البحرَ
ولا الليلَ ، ولا الأفلاكَ دونك . .
أيها السيّدُ:
إني كنتُ في بحرِ بلادي لؤلؤةً . .
ثم ألقاني الهوى بين يديك . .
فأنا الآن فتافيت امرأة . . .
أيها السيّدُ:
لو حاولتَ أن تُمسِكَنِي . .

لَنْ تَرَى إِلَّا فَتَايَةَ امْرَأَةٍ . .
لَنْ تَرَى إِلَّا فَتَايَةَ امْرَأَةٍ . .
لَنْ تَرَى إِلَّا فَتَايَةَ امْرَأَةٍ . .

أوراق من مفكرة امرأة خليجية

(١)

أَنَا الْخَلِيجِيَّةُ
الَّتِي يَمُرُّ مِنْ بَيْنِ شَفَتَيْهَا خَطُّ الْإِسْتِوَاءِ
وَعَلَى خَيْطَانِ دِشْدَاشَتِهَا
تَتَجَمَّعُ مَرَآكِبُ النَّوَاخِذِ
وَلِقَالِقُ الْبَحْرِ
وَنُجُومُ الصَّيْفِ الْمَتَسَاقِطَةُ
مِنْ حَدَائِقِ اللَّهِ . . .

(٢)

أَنَا شَجَرَةُ السِّدْرِ الدَّائِمَةِ الْأَخْضِرَارِ
وَفَاكِهِةُ النَّارِ وَالنَّحَاسِ

وزَهْرَةُ الحُلْمِ والنُّعَاسِ
أنا البدويَّةُ

التي جاءت إليك من بحار الصين
لتتعلم الحب في مدرستك
فعلّمني . . .

(٣)

أنا الخليجيَّةُ
الهاربة من كتاب ألف ليلة
ووصايا القبيلة
وسُلطة الموتى
والتي تتحدى - حين تكون معك -
حركة التاريخ ، وجاذبية الأرض
أنا النخلة العربية الأصول
والمرأة الراضة لأنصاف الحلول
فبارك ثورتني . . .

(٤)

أنا الخليجيَّةُ
التي نصفها سمكة
ونصفها امرأة . . .

أنا النايُّ . . والربابةُ . . والقهوةُ المرَّةُ
أنا المُهرَّةُ الشاردةُ
التي تكتبُ بحوافرها نشيدَ الحرِّيَّةِ .
أنا الخنجِرُ البحريُّ الأزرقُ
الذي لَنْ يستريحَ
حتى يقتلَ الخرافةُ . . .

(٥)

أنا الخليجيَّةُ . . .
التي تُقاتلُ بأظافرها
من أجل أن يكونَ الخبزُ للجميعِ . .
والمَطْرُ للجميعِ . .
والحبُّ للجميعِ . . .
والتي تُقاومُ ملحَ البحرِ
وتياراتِ الأعماقِ
والرجالَ الذينَ لهم أسنانُ سَمَكِ القِرْشِ
وعيونَ الشرطَةِ السريَّةِ . . .

(٦)

أنا الخليجية
المعتقة في خوابي الزمن
أنا السالمة
أنا الصالحة ..
أنا الشويخ
أنا عدن ..
وأنا التي لو شئتني يوماً
لكنت لك الوطن ..

(٧)

أنا العجربة التي تحملك في خلاخيلها ..
وحلقها النحاسي الطويل ..
وتسافر بك إلى آخر حدود الدنيا ..
وإلى آخر حدود الوله ...
يا من يُشعل بياض الثلج ..
وذاكرة العطور ..
ويُشعلُ ذاكرتي ...

(٨)

أنا قصيدتُكَ المكتوبةُ بحبر الأنوثةِ
أنا عصفورتُكَ
أنا جزيرتُكَ
أنا كنيستُكَ
فاسمعْ أجراسَ حنيني
واطرقِ البابَ عليَّ في أيِّ وقتٍ تُريدُ
وعلقْ على أهدابي
أحزانك ...

إلى رجل يخاف البحر

(١)

ألغيتُ موعدَ السفر معكُ
لأن دوازَ البحر يتعبكُ
ولأن صُداعَ الحبِّ يتعبكُ
ولأن جلدكُ الطريَّ كالقטיפَةَ

لا يتحملُ ملوحةَ البحرِ
وعَضَّاتُ أسماكِ القرشِ . . .
مزقتُ تذكرةَ السفرِ
وقررتُ أن أعفِكَ
من تقلباتِ الطقسِ . .
ورائحةِ السفنِ . .
وجنونِ المسافةِ . .
لأن قُبُلَاتِي تسببُ لك الحساسيةَ
والنومَ على سطحِ المراكبِ
يوسخُ قميصك المُنشَى
وشَعْرَكَ المصْفَفَ
لدي أمهر حلاقي المدينة . .

(٢)

إبق، يا صغيري، على اليابسةِ
فذاكرتُكَ كذاكرةِ الحجرِ . .
لا تحتملُ الهجراتِ الكبرى
إبقَ مواطناً في مملكةِ الشجرِ

حيثُ التجوُّلُ ممنوعٌ
وتغييرُ العناوين ممنوعٌ
والانقلابُ على التاريخ ممنوعٌ
إبقِ ثابتاً في مكانك . . كساعة المحطة
أو كملصقٍ سياسيٍّ سخيِّفُ
أو كموقفٍ إجباريٍّ لأوتوبيس الدولة .

(٣)

أيها السيدُ
الذي يضعُ ساقاً فوق ساقٍ
ويتغرغرُ بفتوحاته النسائية القديمة
إنني أُغفيك من مجاملتي
ومن مراسلتي . .
ومن الظهور معي في شوارع المدينة
فأنا لا أريدُ أن أُرطك في اللعبة
لا أريدُ أن أجعلك عاشقاً رُغمَ أنفك
وشهيداً للحب . .
رُغمَ أنفك . .

لا أريدك أن تفقد إصبعاً واحداً . .

أو شعرةً واحدة

أو جوهرةً واحدة

من جواهر عرشك

أنت رجلٌ متزنٌ . . ورصينٌ

وأنا امرأةٌ فوضويةٌ

أنت نجمٌ في علاقاتك العامة

وأنا غجربةٌ . .

لا تعرفُ أفنعة المدين

وفنَّ العلاقات العامة . .

(٤)

أيها السيد الذي أغمد سيفه

ونسى غريزة القتال . .

إنني أعفيك من التزامك العاطفيّ نحوي

أعفيك من الخروج في الليل وحدك

لأن البرد يؤذيك

والسير معي في الحداثق العامة يؤذيك . .

والدخولَ معي إلى المقاهي المغلقة يؤذيك . .
إنني أعفيك ، أيها السيّد ، من كلّ شيء
فأنتَ رجلٌ لا يتقنُ الألمُ

(٥)

إبق ، أيها الرجل ، حيث أنت . .
إبق عبداً لعاداتك اليومية البليدة
انتظرُ قهوتك في الثامنة . .
وجريدتك اليومية ،
في الثامنة والدقيقة العشرين . .
وإفطارَ الصباح في التاسعة . .
إبق بين ملفاتك . .
وبريدك . . وسيجارك الكوبيّ
مزروعاً كمسلّة مصرية

(٦)

أيها الرجلُ المشنوقُ على جبال الوقت
إبق مطموراً تحت أرقامك وأوراقك
إبق واقفاً على مرفأ الطمأنينة

أما أنا . .
فمسارةً مع البحر . .
ومسارةً مع الشعر . .
ومسارةً مع البرق
مسافةً في كلِّ الأشياءِ
التي لا تعرفُ التوقيت . . .

قهوة

(١)

فاجأتك . . .
تشرّبُ القهوةَ السوداء . .
من نهر عيني . .
وتقرأ فيهما جريدتك الصباحية
فصرتُ أرتادُ المقاهي . .
لشربني . .
وأشترى الصحفَ الصباحية
لتقرأني . .

(٢)

فاجأتك . .

مختبئاً في زجاج المرأة في حقيبة يدي
وأنا أستعدُّ للخروج من الفندق
نسيْتُ مكانَ مواعدي
ونسيْتُ زمانَ مواعدي
ونسيْتُ مع مَنْ كان مواعدي
وقررتُ أن أبقى معك . .

(٣)

فاجأتك . .

تسرقُ القمحَ من سنابل شعري . .
وتخبئهُ في حقيبتك المدرسيَّة
منعتك من مواصلة اللّعبة . .
فلم تمتنع . .
وضربتك على يدك . .
كي لا تسرق الحنطة
فلم ترتدغ . . .

حاولتُ أن أعيدك إلى المدرسةُ
فرفضتُ
وبقيتَ نائماً تحت أشجارِ شعري

الإقامة الدائمة

وهبتك مفاتيح مدينتي
وعينتك حاكماً عليها . .
وطردتُ جميعَ المستشارينُ
ونزعتُ من معصمي أساورَ الخوف . .
وإرهابَ العشيرة . .
لبستُ ثوبي المشغولَ بخيوط اللهفة
وتكحلتُ بنور عينيك
وزرعتُ في شعري زهرةَ برتقال
كنتُ أهديتها إلي . .
وجلستُ على العرش أنتظر . .
وأطلبُ الإقامة الدائمة . .

في مدينةِ صدرك . . .
يمرُّ عطرُك في مُخيلتي
كسيفٍ من المعدنِ
يخترق الجدرانَ . . . والستائرُ
يخترقُنِي . . .
يُبعثُرُ أجزاءَ الزمنِ
يُبعثِرُنِي . . .
وتتركني أمشيء حافيةً على زجاجِ المرايا
وترحل . . .

وزدة البحر

(١)

كويتُ، كويتُ
موانئِ أبحرِ منها الزمانُ
وواحةِ حبٍ، وبرُّ أمانِ
وشعبٌ عظيمٌ

وربُّ كريمٍ
وأرض يسّيجها العنقوان

(٢)

كويثُ، كويثُ . .
شواطئ مصقولة كالمرايا
وبحرّ يوزعُ كلَّ صباحٍ علينا
ألفَ الهدايا
وشايَ أبي
وابتسامَةَ أمي
ومحفظتي وجديلةَ شعري
وكوبَ الحليبِ قبيلَ الذهابِ إلى المدرسة
وأولَ مكتوبِ حبِّ أتاني
فأشعلَ عاصفةً في دمايا . .

(٣)

كويثُ، كويثُ . .
أشيلك . .
- حيثُ ذهبْتُ - حجاباً بصدري
أشيلك . .

بُرْعَمُ وُردٍ، بأعماقِ شعري
أشيلك في القلبِ وشماً عميقاً
لآخرٍ . .
آخرِ أيامِ عُمري . .

(٤)

كويتُ، كويتُ
هنا . . ابتدأتُ رحلةُ السندبادُ
هنا . . وردةُ البحرِ قد أزهرتُ
وراحَ ابنُ ماجدٍ
يقطفُ نجماً . . ويزرعُ نخلاً . .
ويخلقُ في لحظاتِ التحدي بلاداً . .
هنا الشعرُ والنخلُ يغتسلان معاً
في مياهِ الخليجِ . .
فجاءتُ ربابُ إلى وعدنا .
وبانتُ سعاداً . .

(٥)

كويتُ، كويتُ . .
أحبك . . كالشمسِ تعطينَ ضوءك للعالمين

أحبكِ كالأرضِ ..

تعطينَ قمحكِ للجائعينَ ..

وتقتسمينَ الهمومَ مع الخائفينَ ..

وتقتسمينَ الجراحَ مع الثائرينَ ..

(٦)

كويتُ، كويتُ ..

لحريةِ الرأيِ فيكِ تراثُ طويلُ

وطفلُ المحبةِ بين ذراعيكِ طفلُ جميلُ

وزرعُ العروبةِ فيكِ قديمٌ .. قديمٌ ..

كهذا النخيلُ ..

فظلي كما كنتِ قلباً كبيراً ..

ونجماً منيراً ..

وكوني المنارةَ للضائعينَ ..

وكوني الوسادةَ للمتعبينَ

وكوني كآيةِ أم ..

تعانقُ أولادهاً أجمعينَ ..

(٧)

كويثُ ، كويثُ . .
أحبُّ ابتسامتكِ الطيبةُ
وإيقاعَ صوتكِ ، إذ تضحكينُ
أحبكِ . . صامته متعبة . .
وأعماق عينيكِ إذ تحزنين
أحبكِ في غربتي وارتحالي
وأشفاق كلِّ حصاة . . وكلِّ حجرٍ
أحبكِ رغمَ حرابِ المغولِ
ورغمَ جيوشِ التترِ
أحبكِ حين تكونُ السماءُ
مطرزةً بالرعودِ ، ومثقوبةً بالشررِ
فكيف تصيرين أجملَ عند اشتدادِ الخطرِ؟
كويثُ ، كويثُ . .
لقد قررَ العالمُ العربيُّ اغتيالَ الكلامِ
وقررَ أيضاً . .
إبادةَ كلِّ الطيورِ الجميلةِ . . كلِّ الحمامِ
ونحنُ طيورٌ مشردةٌ لا نريدُ سوى حقها بالكلامِ
ونحنُ طيورٌ مثقفةٌ لا تطيقُ . .

غسيلَ الدماغِ، وكسرَ العظامِ
ونحنُ حروفٌ مقاتلةٌ . .
سوفَ تُهزمُ بالشعرِ كلَّ عصورِ الظلامِ
ويسعدني أن تظلَّ بلادي
ملاذَّ العصافيرِ من كلِّ جنسِ
وبيتَ المغنينِ والشعراءِ . .
ويُسعدني أن يكونَ ترابُ بلادي
مزارَ البنفسجِ والشهداءِ
وسقفاً . . لمن تركتهم حروبُ العروبةِ دونَ غطاءِ
ويُسعدني أن تظلَّ بلادي جزيرةَ حريةٍ رائعةٍ
بها الفجرُ يطلع حين يشاءُ
بها البحرُ يهدرُ حين يشاءُ
بها الموجُ يغضبُ حين يشاءُ
ويسعدني أن تظلَّ بلادي فضاءً رحيباً
ونافذةً نتشقُّ منها الهواءَ . .
فعصرُ المباحثِ صادرَ منا السماءِ
وصادرَ منا الحقائقَ . . صادرَ منا السفرُ
وأدخلُ للسجنِ ضوءَ القمرِ!!

المصادر

- ١ - عبد الحلیم محمود السید: الإبداع والشخصية، دار المعارف بمصر ١١١٩ كورنیش النيل، ص ٨٤، دراسة سيكلوجية.
- ٢ - مقال عز الدين المناصرة: مجلة أدب ونقد المصرية، العدد ٨ أكتوبر/نوفمبر ١٩٨٤، ص ١٠٤-١٠٥.
- ٣ - نفس المصدر السابق، ص ١٠٦، ١٠٧.
- ٤ - خيرى السيد محمد: الإحصاء فى البحوث النفسية والتربوية الاجتماعية، القاهرة دار الفكر العربى، ١٩٥٦.
- ٥ - ديوى (جون)، المنطق: نظرية البحث، ترجمة وتصدير وتعليق: د. زكى نجيب محمود، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٠.
- ٦ - راندال (جون هرمان): تكوين العقل الحديث، ترجمة: جورج طعمة، إدارة الثقافة، بيروت ١٩٥٠.
- ٧ - سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفنى - فى الشعر خاصة، القاهرة، دار المعارف ١٩٢٠.
- ٨ - سويف، مصطفى: الاستجابات المتطرفة كمقياس لمقدار توتر الشخصية، مجلة التربية الحديثة، العدد ٢٣، ص ١٧٦، ١٨٩.
- ٩ - سويف، مصطفى: إطار أساسى للشخصية، المجلة الجنائية القومية، ١٩٦٢ العدد الأول، المجلد الخامس، ص ١ - ٥٠.

- ١٠ - سويف، مصطفى: مقدمة لعلم النفس الاجتماعي، الأنجلو المصرية، ١٩٦٦ .
- ١١ - مقال عز الدين المناصرة السابق، من الصفحات من ١٠٧ - ١١٣ .
- ١٢ - مقال عز الدين المناصرة: مجلة أدب ونقد المصرية، العدد ٩، ص ٨٢-٨٧ .
- ١٣ - ديوان الشاعرة «فنايت امرأة» .

دراسة لقصيدة «كويتية» من ديوانها «فتافيت امرأة» والتمرد الفني على الشكل الشعري القديم

لم تكن عروس الأشعار وزينة القصائد في الشعر القديم قبل ظهور الإسلام غير آلهة تعبد في المعابد . . .
ولم تكن الأشعار سوى صلوات ترتل وتُنغم عند قدم تلك الآلهة الحسنة؛ التي لم يكن يروقها الا الخضوع والقداسة .
. . . آلهة تقام الحروب من أجل عينها، ويتصارع الأبطال ليفوزوا ببسمة من شفيتها؛ تضيء لهم الحياة من مظلمات تعب الحياة .
وجزيرة العرب لم تشتهر قبل الإسلام إلا بأماكن صلواتها وأدعيتها ورائحة بخورها، والإماء الفاتنات العاملات وراء الشعراء الموكلين بخدمة المعابد، وسدنة بيوت الربة الحسنة - ربة العشق والجمال - تلك البيوت المسماة بالهياكل .

وجاء الإسلام ليخمد ثورة راقصات بيوت الأصنام . ويمر الزمان، وتخزن القصائد في صفحات التاريخ وتصير الهياكل أطلالاً، ويتشرد الشعر في الطرقات والأسواق، وعلى أبواب الممدوحين من الملوك والأمراء فاقداً رهبة القداسة بتحويله من التراتيل الهيكلية العاطرة بدخان المباخر إلى غزليات ونسيب وتشبيب؛ مما دفع المتباكي من الشعراء على أطلاله إلى استخراج الكامن من شجنه من عمق أعماقه إلى سطح قصائده، فكان البيت الأول معبراً عن مدى اكتوائه وحرقة على طلله الرامز إلى انتقال الأحداث بأفراحها وأتراحها

من بين جدران كانت - في وقت مضى - متدى ومجتمع وملتقى العشاق والأحباب إلى جدران سجن النفس المتشبهة بعجلة الزمان . والمؤمن الحق هو الذي يرى معبوده يحتويه ويقرّ في داخله ولذا فقد قالوا : إنك لو فطرت قلب امرىء ووجدت بداخله شمساً أو غزالاً أو زهرة أو نخلة فاعلم بأنه مقدس من حيث إنه عاشق لأن الشمس والغزال والزهرة والنخلة ليست غير رموز قدسية لإناث عشقن الرجال وعشقهن الرجال .

ولكن بمجيء الاسلام وما تتابع بعده من عصور تحولت المرأة من آلهة إلى ولود ثم إلى متعة . وفي عصر الازدهار أجبرتهم على وصفها بالقمر الجميل والبدر المنير بيد أنها قد ضاعت بحلول فترة الضياع فجفت القصائد من سواقي الغيد والخرائد وكانت رقعة هذه المساحة الزمنية ستسع كثيراً لولا احتكاك الشرق بالغرب وسرعة هضمه لألوانه المختلفة الأطعمة والأشربة المتباينة التصانيف فاستنارت الأبصار واستضاءت البصائر لدى الكثير من النسوة العربيات فرفعن راية العصيان ، وحطمن القيود ، وانطلقن من البحر الرملي إلى البحر المائي واستمعن إلى خرير المياه بين ضفتي النهر الراقد وأقبلت أسراب الكروان من كل مكان لتردد وترجع تسيبحة سعاد الصباح أو أغرودتها العسلية التي تقول فيها :

يا صديقي

في الكويتيات شيء من طباع البحر . . فادرس

- قبل أن تدخل في البحر - طباعي . . .

يا صديقي :

لا يغرتك هدوئي . . .

فلقد يولد الإعصار من تحت قناعي . . .

إنني مثل البحيرات صفاء . . .

وأنا النار . . بعصفي واندلاعي

يا صديقي :

إن عصر النفط ما لوّثني

لا ولا زعزع بالله اقتناعي

أنت لو فتّشت في أعماق روحي

لوجدت اللؤلؤ الأسود مزروعاً بقاعي . . .

يا صديقي :

يا الذي أعشقه حتى نخاعي

كل ما حولي فقاعات من الصابون والقش

فكن أنت شراعي . . .

يا صديقي :

الكويتية - لو تفهمها - نهر من الحب الكبير . . .

والكويتية اعصار من الكحل . . حماك الله من أمطار

كحلي وعطوري . . .

والكويتية تهواك بلا عقل . . فهل تعرف شيئاً

عن شعوري . . ؟؟ . . .

فأنا في غضبي عود ثقاب . .

وأنا في طربي . . غزل الحرير . .

يا صديقي :

الكويتية تبقى دائماً صامته

فمتى تقرأ ما بين السطور؟؟

فتمدد تحت أشجار حناني . . . وتعطر ببخوري . . .

فعلى أرضك ألقيت بذوري

وعلى صدرك تمتد جذوري . . .

يا صديقي :

الكويتية أرخت شعرها الليلي كالجسر

فلا تعبا بحراسي . . . وجندي . . . وستوري . . .

والكويتية ملّت من غبار الطوز . . . واشتأقت إلى ظلّ

البساتين . . .

وإيقاع النوافير، وأصوات الطيور . . .

والكويتية في معركة كبرى مع التاريخ لم تحسم . . .

فهل أنت نصيري؟؟

الكويتية سمتك أميراً . . . يا أميري . . .

فتصرف بمقادير العصور . . .

وتصرف بمصيري . . .

يا صديقي :

أنا ألف امرأة في امرأة . . .

وأنا الأمطار، والبرق، وموسيقى الناييع، ونعناع

البراري . .

وأنا النخلة في وحدتها . . .

وأنا دمع الربابات . . وأحزان الصحاري .

يا صديقي :

يا الذي يخرج من منديله ضوء النهار . .

يا الذي أتبعه حتى انتحاري . .

كم تمنيت بأن تصبح في يوم من الأيام قرطي أو

سواري . .

يا صديقي :

إنني اخترتك من بين الملايين . . .

فهنتني على حسن اختياري !! . .

في هذه الصورة نرى ظل المرأة المائبة أو ظل عروس البحر وارفأ على أجمل وأرق الجمل الشعرية في الشعر العربي . ونرى الوضوح يشمل الفرق بين المرأة الرملية والمرأة المائبة ومن ثم فالدور الرملي أو الصبغة الرملية قد تجاهلته الشاعرة في رقة متدفقة لعلمها بأن المرأة العربية العصرية هي الأخرى قد رفضت هذا الدور من زمن اندثر في حقبة بغیضة من الجهل الخائق وأصبحت الآن تواكب عصر الفيديو والسفن الفضائية .

الخصائص المائبة والوقوف الطويل المتأمل للمحيط العظيم قد أوقف

الشاعرة كثيراً لتقول :

بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ صدق الله

العظيم .

لاشك في أن الشاعرة سعاد الصباح تتمتع بذكاء حاد مشوب برقة فطرية لاتخاذها الماء رمزاً للخصب والحياة لما في مخزونها الأدبي من حكايات التراث حول هذه القضية . فالكل يعلم أن أوزيريس قد ألقى في الماء وهذا شيء قد فطنت إلى مغزاه شاعرتنا الرقيقة ، كذلك ذبيح سالومي عشيقة هيروديا لم يعمد تلاميذه إلا بمياه نهر الأردن .

فالماء رمز الخصب ووسيلة الإياب للحياة وعنوان تجديد الحياة . .

يا صديقي

في الكويتيات شيء من طباع البحر - فادرس

- قبل أن تدخل في البحر - طباعي . .

يا صديقي :

لا يغرنك هدوئي . . .

فلقد يولد الإعصار من تحت قناعي . . .

إنني مثل البحيرات صفاء . . .

وأنا النار بعصفي واندلاعي . . .

الشاعرة هنا تأخذ بمبدأ الترغيب والترهيب . فبرغم تأكيدها على الخصائص المائية لدى الكويتية والطبيعة البحرية عندها ؛ إلا إنها في الوقت نفسه تقول : إياك والإعصار فلا تخدعنك ملاسة سطح الماء الهادي .
يا لها من شمولية تحمل بين صفتيها الشيء ونقيضه . فالكويتية بحر لمن يعشقها ويحتويها ويرضيها تضي عليه من خصائصها المائية ما يبعث في مواته الحياة ؛ في الوقت نفسه تملك قوة الخروج على هذه الطبيعة البحرية لتدفع الإعصار يتطير منه الجذب والهلاك .

يا صديقي :

إن عصر النفط ما لوّثني

لا ولا زعزع بالله اقتناعي

أنت لو فتشت في أعماق روحي

لوجدت اللؤلؤ الأسود مزروعاً بقاعي

إنها هنا تضيئي شيئاً من الجدية والأهمية بمكان مما يؤكد أصالتها وعراقتها بدعوتها إلى الإبحار معها في عمق التاريخ بعيداً عن أناقة واقعها المشع بوميض الألوان النفطية، والمخلخل بدرجة العقائد الإيمانية؛ لتتعرف على وميض لؤلؤها الأسود البراق والمستمد بريقه من نفسها المطمئنة وروحها الراضية والمرضية بتجليات الله العليّ القدير.

يا صديقي :

يا الذي أعشقه حتى نخاعي

كل ما حولي فقاعات من الصابون والقش . . .

فكن أنت شراعي . .

ليس من شاعرة نادى على الرجل من بني وطنها بيا صديقي غير سعاد؛ وفي هذا بيان لمدى ما يحمله قلبها الكبير من الحب لبني وطنها، ذلك الحب الحنون المتأصل في الأعماق والممتد حتى النخاع؛ النخاع الذي بدونه لا يعيش الإنسان.

وقد برعت في استخدام لفظة النخاع، وأحلتها في مكانها الصحيح من الجملة الشعرية لتعطي الجرس الدافع لتوه المتلقي في متاهة السحر

والإعجاب . وحقاً قد أبدعت حين رمزت إلى خوفها من الانزلاق إلى دؤامات الأفكار الواهية في زحمة الرؤوس الجوفاء باستخدامها عبارة فقاعات من الصابون والقش فزراها تطلب فارسها الكويتي من أجل الملاذ تحت شراعه الآمن .

يا صديقي :

الكويتية - لو تفهمها - نهر من الحب الكبير . . .
والكويتية إعصار من الكحل . . حماك الله من أمطار
كحلي وعطوري . . .
والكويتية تهواك بلا عقل . . فهل تعرف شيئاً عن
شعوري

فأنا في غضبي عود ثقاب . . .
وأنا في طربي . . غزل الحرير . . .

الرمز ثانية يشع في جو القصيدة بأضواء جميلة الألوان فهي - أي الشاعرة - بعد تركها البحر تستدرجنا في رقة متناهية لنرى تحولها إلى نهر من الحب الكبير، ونتملاها بأسلوب جمالي لنشهد جماليات سحر الشرق الأخاذ مجتمعة في الكويتية الرامزة إلى ألق العيون الساحر بالكحل، وإلى الحيوية المتدفقة منها بانتقالها من عود الثقاب إلى غزل الحرير.

والشاعرة من ألفاظها نتبين أنها من الفريق الذي مثله الأعلى هو التمرد على قداسة القاموس الشعري من حيث إنها استخدمت ألفاظاً جديدة لثري بها لغة الشعر المعاصر وتعبّر من خلالها عن الواقع الذي تحياه مثل طباع البحر، الدراسة قبل الدخول في البحر، تولد الأعصار من تحت القناع - العصف

والاندلاع - تلويث عصر النفط - زعزعة الاقناع بالله - التفتيش في أعماق الروح -
 زراعة اللؤلؤ الأسود بالقاع - العشق حتى النخاع - فقاعات الصابون والقش
 والشراع والكحل وأمطار الكحل والعطور وعود الثقاب وغزل الحرير وأشجار
 الحنان والتعطر بالبخور وامتداد الجذور على الصدر وجسر الشعر الليلي
 والحراس والجند والستور، وغبار الطوز وظل البساتين وإيقاع النوافير وأصوات
 الطيور، والإمارة والتصرف بمقادير العصور وبالمصير والأمطار والبرق وموسيقى
 الينابيع ونعناع البراري والنخلة في انفرادها بالشموخ ودمع الربابات وأحزان
 الصحارى وخروج ضوء النهار من المنديل والتتبع حتى الانتحار والقرط
 والسوار . . .

يا صديقي :

الكويتية تبقى دائماً صامته

فمتى تقرأ ما بين السطور؟؟

فتمددت تحت أشجار حناني . . وتعطر ببخوري . . .

فعلى أرضك ألقىت بذوري

وعلى صدرك تمتد جذوري . . .

الكويتية هنا، لم تكن المرأة التي قيل في وصفها :

مُنْعَمَةٌ لَمْ تَلَقْ بُؤْسَ مَعِيشَةٍ

وَلَمْ تَغْتَزِلْ يَوْمًا عَلَى عَوْدِ عَوْسَجٍ

فهي برغم فتنها الطبيعية وجمالها الأخاذ وتناولها لأسباب الرفاهية إلا
 أنها إلى جانب ذلك متفجرة بالحياة، من حيث إنها لا تتعامل مع جانب واحد
 من الحياة، ولكنها تتعامل مع كلا الجانبين، ومن ثم فهي في حالة مُلِحَّة

للحصول على حقوقها كاملة، وتدرك تماماً أنها لا يمكنها تناولها حقوقها بلا
إنقاص إلا بمعونة الرجل فتدعوه قائلة :

- الكويتية تبقى دائماً صامته

فمتى تقرأ ما بين السطور؟؟

ومن هنا نفهم أن الإدراك وفهم التعبير الصامت والقراءة لما بين السطور؛
أشياء لا تتم إلا بالامتزاج الروحاني ولن يتم هذا المزج الروحي إلا بالتمدد تحت
أشجار الحنان والتعطر بالعطر الخاص لكويتية ذات الطبيعة البحرية وهذا
المزج أيضاً لن يأخذ سمته الطبيعي إلا عندما تبدأ الأشياء من البذور ومن
الجدور.

يا صديقي :

الكويتية أرخت شعرها الليلي كالجسر.

فلا تعبا بحراسي . . . وجندي . . . وستوري . . .

والكويتية ملت من غبار الطوز. . . واشتاقت

إلى ظل البساتين . . .

وإيقاع النوافير، وأصوات الطيور

والكويتية في معركة كبرى مع التاريخ لم تحسم فهل

أنت نصيري؟؟

والكويتية سمّتك أميراً . . . يا أميرى . . .

فتصرف بمقادير العصور . . .

وتصرف بمصيري . . .

يا صديقي . . . يا لروعة ندائها على الرجل الكويتي بيا صديقي . هذا النداء الذي يحمل أجمل طهور الميتافيزيقية في سبعة أحرف كأنها سبعة أقداح .

نداءٌ يشمل رجلاً معيناً وعادات يأخذ بها هذا الرجل . تناديه لأنها تريد أن تخبره بأنها قد خرجت من عباءة الطوز ومن سحابات الغبار التي قد تثيرها إلى رونق الحياة ومثاليته .

تناديه ليفهم ذلك الواقع الجديد ويجالسها في ظل البساتين ليسمعاً معاً إيقاع النوافير وأغاريد الطيور، وترجوه ألا يدعها وحيدة تناضل في معركة التاريخ الكبرى فهي تريد نصرته وأن يكون له وحده التصرف بمصيرها وبمقادير العصور وهي لذلك ستجعله أميراً وسوف تخاطبه بيا أميري .

يا صديقي :

أنا ألف امرأة في امرأة . . .

وأنا الأمطار، والبرق، وموسيقى الينابيع، ونعناع البراري

وأنا النخلة في وحدتها . . .

وأنا دمع الربابات . . . وأحزان الصحاري .

إنها بعد تملصها من خانقات عباءة الطوز وانطلاقها إلى حيث الخضرة وروعة الحياة تقدم لرجلها نفسها في صورة مجسدة حية مكوّناتها من المطر والبرق وموسيقى الماء ونعناع البراري وسر انفراد النخلة بوحدتها ودمع الربابة وحزن الصحراء . . .

لكننا نجد أنفسنا في لحظة يختلب فيها اللب حين أرسلت شعاعها الذكي ووميضها المُشعّ كي نرى رغبتها في أن يكون رجلها وفارسها تابِعاً لا متبوعاً؛ فبعد الألفاظ المنتقاة من جنّات الشهد المصفى والتي أبدعت في

جعلها خيوطاً رقيقة لتغزل نسيجها الحريري الشبكي الجميل حول فارسها في فن
صنعة وإبداع أفكار، وبعد إعلانها عن استمتاعها في أن تكون تابعة لذلك
الفارس الجميل حتى ولو وصل الحال إلى مهاوي الانتحار نجدها تتحرر من
هذا كله بقولها :

يا صديقي :

يا الذي يخرج من منديله ضوء النهار . .

يا الذي أتبعه حتى انتحاري . . .

كم تمنيت بأن تصبح في يوم من الأيام قرطي أو سوارى .

إذن فأحلى أمنياتها أن يكون الفارس تابعاً تطوعه بحيث يصبح في يوم
من الأيام قرطاً في أذنها، وسواراً يزين معصمها! كأنها تريد أن تقلب الأوضاع في
حالة من الأخذ بالتأثر من تاريخ المرأة والرجل؛ فبدلاً من أن تكون المرأة زينة
للرجل، فإنها تريد من الرجل أن يكون زينة المرأة؛ فهذا وجه من المعاني التي
تفصح عنها ألفاظها القرط والسوار وما إلى ذلك من أدوات الزينة. وهناك وجه
آخر لا أشك في أنه هو قصد الشاعرة فعلاً وهو الامتلاك والالتصاق؛ فالقرط في
أذن المرأة هو قطعة من أذنها كذلك السوار قطعة من ذراعها والشيء المملوك لا
يتنازع من أجله الآخرون لأنه خاص بالمالك وحده، والدليل على ذلك قولها: يا
صديقي أنا ألفت امرأة في امرأة. أي لن تجرؤ أية امرأة مهما كانت درجة جمالها
من أن تنزعني قرطي أو سوارى لأنني جمعت لك في كل ما تشتهي من النساء
من السوق العالمية للنساء .

إذن فمعنى أن يكون الرجل زينة مرفوض البتة وإن كان مندرجاً في
الملكية والالتصاق .

كما أن الشاعرة تتمتع بذكاء حاد، وتعلم تمام العلم بأن الرجل مغرور،

ويته برجلته، وعنيد لدرجة الثمالة، ومن ثم فالواجب عليها التحايل على هذا
الغرور وإرضائه إلى أبعد الحدود فقالت:

يا صديقي:

انني اخترتك من بين الملايين . . .

فهنتني على حسن اختياري!! . . .

لقد اختارت فارسها من بين الملايين؛ وهي بذلك أرضت غروره،
لكنها قد عرضت قضيتها في براعة منقطعة النظير، وهي قضية إعادة تقديس
المرأة كما كانت في العصور الأولى.

لا نستطيع أن ننكر رقة الشاعرة وذكاءها، أو نقف منها موقف الناقد
اللاذع، وكيف نقدر على هذا بعد أن طوّقتنا بأطواق رقتها وحسها الأنثوي؛ فهي
بالإضافة إلى ألفاظها العسلية قد اهتمت إلى وحدة موسيقية في منتهى الرقة
لتزيد رقتها حيوية وجمالاً، وهي وحدة بحر الرمل (فاعلاتن) وقد زعم البعض
من المشتغلين بالعروض أن كل تفعيلات بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي
تنتمي إلى تلك التفعيلة (فاعلاتن).

والقصيدة قد كشفت لنا عن نوع جديد من الموسيقى وهو موسيقى
الماء؛ ذلك النوع الذي لا يناسب إلا كل من تفيض بحسها الأنثوي . . . موسيقى
لا يقوى الرجل على إصدار نغماتها؛ لأنها خلقت خصيصاً للمرأة من أجل
دوران الرجل في مدارات من الجمال الباعث على الإعجاب حتى الثمالة.

والشاعرة وإن تكن لم تضع القافية في حساباتها ولم تكلف نفسها عناء
البحث عنها أو انتظار مجيئها بتجاهلها كثيراً من القوافي التي تخدم قضيتها
خدمة تامة إلا أنها عوّلت على التكرار بطريقة بارعة تتجاوز أصداؤها الموسيقية
في إبداع مثير؛ فقد كررت كلمة يا صديقي وجعلتها افتتاحية كل مقطع لتنظم
النغم وتتحكم في مساحاته الزمنية . . .

يا صديقي . . كررتها مراراً لأنها لم ترد أن يكون الاهتزاز الصوتي عشوائياً، وتحكمت في القياس بالنسبة للطول والقصر والنبير وعدم النبير، والحدة والغلظة بالضبط كالمهندس الصوتي الجالس أمام أجهزة المعايرة في قسم الصوتيات في الأكاديمية العلمية .

في الكويتيات - لا يغرنك هدوئي - فلقد يولد الإعصار من تحت قناعي - بعصفي واندلاعي - بالله اقتناعي - مزروعاً بقاعي - فكن أنت شراعي - جمل موسيقية مكثفة فننت الشاعرة في جعلها تحقق الدرجة التي تنتج عنها نغمة الصوت، هذا بالإضافة إلى صوتها الأنثوي المعبر عن الزهو وحب التملك .

والملاحظ أن الشاعرة قد خلقت هذه القصيدة من أجل السماع لا من أجل القراءة؛ فالأداء وكيفية التقطيع الهادئ النفسي يشهدان بذلك . وهي إذ تضمّن قصيدتها احتجاجها على الوضع الراهن للمرأة الكويتية - ذلك الوضع الذي يمكن أن ينسحب على المرأة العربية - اختارت لذلك المضمون شكلاً من الأشكال المتمردة على الهيكل العمودي للقصيدة العربية ليقم مع المضمون صلب القصيدة بعد انصهار الاثنين معاً بحيث يصعب على المتلقي أن يفرق بينهما .

إذن فالشاعرة من الفريق المتمرد والمندرج تحت لواء الذين يقولون : «كل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث هو أننا استغينا عن وحدة البيت الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات في مقطوعات تستقل وتتكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقيق الوحدة الموسيقية الكاملة للقصيدة : أي أن كل ما حدث هو تغيير التوزيع الموسيقي داخل القصيدة» وهذا فعلاً ما قامت به سعاد الصباح ووزعت وحداتها الموسيقية على نحو متناسق .

وهكذا اتضح أن سعاد الصباح قد بنت تصورهما لضرورة الموسيقى في الشعر على أساس أن الموسيقى ليست حلية ولا وسيلة تطريب بل إنها وسيلة أداء تصل إلى التعبير عن مفارقات المعاني وظلالها العاطفية، بل وألوانها النفسية التي كثيراً ما تعجز اللغة المثورة عن استخراجها من باطن النفس .

واتضح أيضاً أن فنّها الشعري ينبع من مفهوم حضاري جديد للفن، ولمسيس حاجتها إلى التعبير عن تجاريب ومفاهيم جديدة لجأت إلى هذا الشكل المتمرد على الهيكل العمودي للشعر القديم وهي بذلك قد رفضت الجمود على قاعدة ثابتة ودفعت فنّها في اتجاه الحياة الجارية على نواميس التطور لتعطي الشعر وجهه الحضوري المستجيب لإيقاع الحياة المعاصرة، والمعبر عن كل ما يجيش في أطواء هذه الحياة المعاصرة من قضايا ونوازع واحتدامات كما أعطته حس تجاوز النماذج المسبقة والأصول التقنية القبلية، وخلّصت قصيدتها العربية من إसार وحدة البيت ودفعتها في طريق وحدة التفعيلة لتعطي قصيدتها إمكان أن تمتلك وحدتها العضوية النامية، وأن تعبر عن عالمها الشعري الجميل بالنسبة للذاتية والموضوعية من غير ترهل ولا ضمور، وأن تحقق لنفسها نوعاً من التماسك البنائي المتوازن.

أما بالنسبة للقافية فقد طرحت القافية الضاغطة واستبدلت بها قافية مرنة علاوة على إيقاعاتها الداخلية؛ فأصبح لعملها الشعري حرية مطلقة للمضامين التي تريدها، مع الاحتفاظ بقيمة الإيقاع والضبط التي تخلقهما القوافي الداخلية أو القافية التي ينتهي بها السطر الشعري في شكله الجديد مما جعلته يتجنب الوقوع في نثرية الإحساس والصحو الذي يفقد التجربة حرارتها.

والشاعرة لم تتمرد في وجه الشكل التقليدي إلا للوصول إلى قيمة التعبير عن مضمون حضاري أشمل لتجني من هذا التمرد قدرة تشكيلية أرحب تستطيع من خلالها أن تعكس المضامين الحضارية المركبة التي قد تقف هندسة التشكيل الكلاسيكي في طريق التعبير الدقيق عن أبعادها الغائرة.

ولم تلتزم سعاد بقانون عروضي معين وبتشابه التفعيلات في الأسطر تشابهاً تاماً وباستدعائها التفعيلة المنفردة في السطر كشرط لا يجوز الخروج عليه إلا لإعطاء شعرها الحر ملامح الالتزام وليس ملامح الفوضى.

ووضعت أساساً جمالياً ينهض عليه التشكيل الجديد ليحدث نوعاً من المواءمة بين الإيقاع وعالم الذات؛ فأضحى لعالمها الشعري أساس فلسفي

تصدر عنه مقولاتها وتطبيقاتها ويضفي عليه طابعاً منطقياً يتيح له مكاناً بين عوالم زملائها المتمردين وزميلاتها المجددات في حركة التاريخ . وهي تربطها تشكيلها الجديد بتغير الوجدان الجماعي وبتغير الوضعية الحضارية أعطت لهذا التشكيل معنى الحلول في قلب الحركة الاجتماعية من جهة، ومعنى الحلول في قلب الحضارة الإنسانية من جهة أخرى مما يقربها من تحقيق طموحها في أن تكون وطنية وعالمية وهو طموح هائل ومضيء . وما من أحد قد يشك في أن الشاعرة سعاد قد حاولت في قصيدتها أن تخلق الأبعاد الزمانية والصوتية والفلسفية كما هو مشهور في القصيدة الحديثة؛ فأعطت قصيدتها القدرة على التجول في التاريخ من حيث قد بان أنها تمتلك قدرة التنوع على أكثر من لحن والاحتواء لأعقد المضامين الفكرية والحضارية وهي بذلك قد نأت عن الغنائية المسرفة التي أنقضت كاهل شعرنا القديم وأطاحت بفكر الذي يقول:

(. . . وبديهي أنه إذا أريد لشخصية الأمة، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز - فلا مناص من قيام إطار يدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات، برغم تنوع المضمون الفكري داخل هذا الإطار عسراً بعد عصر، لأنه إذا تحكّم الإطار في كل مرحلة يتغير التفكير خلالها - فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس؟ وما هذا الإطار الثابت إلا مجموعة القيم التي يتواضع أبناء الأمة الواحدة على أن يقيسوا أمورهم بها قياساً يتسم بالمرونة الحية، وإنه لمما يلفت النظر في الداعين إلى موجة الهدم أنهم كأنما يؤذيه أن يروا الشكل التقليدي المراد تحطيمه متمثلاً في قمم شوامخ من شعراء العربية الأقدمين والمحدثين، فتراهم يجعلون جزءاً من خطتهم أن يطيحوا بتلك القمم).

ودعّمت رأي الذي يقول:

«إن عمود الشعر العربي لم يتحطم على أيدي السائرين في اتجاه الشعر الحر، وإن هؤلاء المتحررين هم أشد غيرة على التراث من أتباعه، فهم لا

يعربون عن حفظهم له بتحنيطه ، ولكنهم يدفعونه إلى الأمام ، ويكشفون عن عبقريته التي تفتح للجديد وتقبل التطور ولهم من اعتبارات الأوائل ما يبيح لهم هذا التصرف . فقد روي عن الأقدمين أن الخليل بن أحمد حين قرر ما قرر لم يقصد به إلى أنه كذلك قضية حاضرة ، أو قضي بعدم جواز الخروج عليه حتى نأخذ عمله بعد ذلك على وجه الإلزام للشاعر بالأحيد عنه .

وقرأت كذلك قول الشيخ العلابي في كتابه «مقدمة لدرس لغة العرب» الصادر عام ١٩٣٧ بخصوص العروض والذي يقول فيه :

«العروض هو الفرع الوحيد الذي بقي لا يدين إلا لعمل واحد فقط ، فنحن ندرسه على ترسم لحدود الخليل ، وعلى أنني أرى في الخليل عبقرية ، ونسقاً فذاً ، فلا أستطيع إلا أن أحكمه بالشخصية التي لا يمكن أن تجيء إلا من آفاق محدودة . . . وكأنما لمس هذا أو لمسه بالفعل السكاكي في بحث الشعر من «المفتاح» فقال ما خلاصته :

«لا يظن أحد أن الزيادة على ما حصر ليست من كلام العرب ، فهذه الزيادة تنادي بأعلى صوت :

لقد وجدت مكان القول ذا سعة

فإن وجدت لساناً قائلاً فقل

على أننا نقول : من أنبا هؤلاء أن الخليل والأئمة من بعده لم يكونوا يرون الزيادة على ما حصر هي من حيث الوزن مستقيمة» (مفاتيح العلوم ص ٢٧٥) .
ثم يمضي العلابي فيقول : «وعلينا أن نحزر من أمر هذا العروض ما يتساق مع مطالبنا ، ويتسع لها ، وينهض بالأدب ، ونحن من اعتبارات الأوائل بين ما يبيح لنا هذا الأخذ ؛ فقد ذكروا في حد الشعر أنه القول الموزون دون زيادة قيد (على نهج مخصوص) مما يعلننا بأنهم لا يتحرجون من قبول النظم على غير الموازين المحفوظة ، أو عليها مع تغييرات في الضروب لم تحفظ ، ولا يستضيقون من إطلاق كلمة شعر عليها ، وإن خرجت على مألوف ما أثر . ويؤكد

هذا قول السكاكي حين عرض لتعريف الشعر قال : «ومذهب الإمام الزجاج في الشعر أنه لا بد من أن يكون شعراً، ولا أدري أحداً تبعه في مذهبه هذا» .
مما تقدم يتضح لنا أن التقييد بالخليل أو ترسم حدوده غير وارد حتى عند الأقدمين ولا ملزم لهم وقد روي عن الزمخشري أنه قال في القسطاس :
«والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعراً ولا يخرج عن كونه شعراً» ، فكيف إذا كان الشعر غير خارج على الوزن في أساسه ، بل كان جل ما فعله أنه لم يشترط كالخليل وحدة القافية ولا اكتمال التفاعيل ؟
أظن أنه حينئذ لا يكون فقط داخلاً في التراث بل نابعاً من صميمه» .

- ١- ديوان الشاعرة (فتافيت امرأة).
- ٢- د. عبده بدوي: مجلة الشعر المصرية، العدد ٤٢، أبريل ١٩٨٦، ص ٦٠، ٦١.
- ٣- د. محمد أحمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، سلسلة اقرأ العدد ٤٤٢ ديسمبر-١٩٧٨.
- ٤- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص ٥١.
- ٥- المرجع السابق، ص ٥٦.
- ٦- المرجع السابق، ص ٥٨.
- ٧- د. محمد مندور: فن الشعر ٨٤-٨٥.
- ٨- د. محمد مندور: فن الشعر، ص ١١٨-١١٩.
- ٩- د. عبد القادر القط، قضايا ومواقف، ص ١٠٢.
- ١٠- أدونيس: زمن الشعر، ص ١٧.
- ١١- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص ١٨.
- ١٢- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، ص ٣٦.
- ١٣- المرجع السابق: ص ٣٧-٣٨.
- ١٤- المرجع السابق: ص ٧٥-٧٦.
- ١٥- المرجع السابق: ص ١٠٨-١٠٩.
- ١٦- د. عبد القادر القط: قضايا ومواقف، ص ٩-١٣.
- ١٧- عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس اللغة العربية، ١٩٣٧.
- ١٨- أحمد أبو سعد، الشعر والشعراء في العراق ص ١٧-١٨.

مواكبة الشاعرة لحركات التمرد الفني في الشعر المعاصر

حركة التمرد الفني على المضمون الشعري

قد نخطيء كثيراً لو قلنا إن سعاد قد نظرت إلى المضمون على أنه الموضوع الشعري الذي يختاره الشاعر من بين حشود الموضوعات فقط، على أننا نكون قد صحت رؤيتنا إذا قلنا إنها لم تتناول سوى الموضوع المنتخب والمعالج برؤيتها الخاصة، وفلسفتها الحياتية والفنية الشاملة لتجعله من مضامين قصائدها لأنها تعلم تمام العلم أن ما يميز شاعراً عن شاعر ليس هو اختيار موضوع رائع، أو متواضع وإنما هو طريقة اختيار الموضوع وطريقة معالجة هذا الموضوع في الوقت نفسه من زاوية الرؤية الخاصة التي يلجأ إليها الشاعر في إبداعه الفني.

وكلنا نعلم أن موجات المد والانحسار كثيراً ما تعرضت لقضية (الشكل والمضمون) في فكرنا الأدبي المعاصر. فالنقد المدين بالنظرة السلفية إلى الفن لم يعط اهتماماته الكثيرة إلا للشكل لأنه وجه التراث المتمسك بالفحولة والجزالة، والنقد المدين بالنظرة التقدمية إلى الفن، ولم يعط أغلب اهتماماته إلا للمضمون. واتسمت الفلسفات في هذا الصدد بكثرة التردد بين الانتماءات التاريخية لروح الثقافة المعاصرة، وروح الطبيعة الخالدة، وروح الطبقات الكادحة في عراكها البطولي مع واقعها المادي والحضاري والإنساني.

كان هذا هو واقع «الفكر» الأدبي المعاصر في مطالع هذا القرن، أما واقع «الفن» فقد مثلت فيه الكلاسيكية الشعرية جانب الاهتمام بالشكل؛ كما مثلت فيه مدرسة الديوان ومدرسة المهجر وجماعة أبولو ومدرسة الشعر الحر جانب الاهتمام بالمضمون.

فإذا أكدت سعاد بقصائدها وجوب التسليم بأن كلا من الشكل والمضمون يؤثر أحدهما في الآخر ويتأثر به مما يجعلنا نعلن أنه قد كان من الطبيعي أن يكون مناط المسaire والموافقة هو الجانب الكلاسيكي الذي يعمل على قيام وصحو التقاليد العربية القديمة في الفكر والفن.

وأن يكون مناط التمرد والخروج هو الجانب التقدمي الذي يعمل على (نقض) التقاليد العربية في الفن والفكر.

ولكن وُجد من لا يمنعه هذا التعميم من التمرد على واقع المضمون والشكل كالزهاوي - أحد الكلاسيكيين - في شعره المرسل وثورته في الجحيم، ووُجد الذي يخرج من بين التقدميين ليسانر واقع الشكل والمضمون «كزكي قنصل» أحد شعراء المهجر في هجائه اللافت لحركة الشعر الحر، وتنديده القاسي بتجديد جبران.

وبديهي أن (تغليب) جانب الشكل، أو (تغليب) جانب المضمون لا يلغي - في العمل الفني - أيّاً منهما على الإطلاق؛ لأن العمل الفني إذا فقد أحد جناحيه هذين صار إلى العجز الكامل والشلل الطبيعي، إنه فقط يتيح للفنان أن يميل مرة هنا وأن يميل مرة هناك، بلا تخلٍ مطلق عن أيّ منهما حتى لا يتخلى عن وضعية كونه فناً.

ومن ثم فقد رأت سعاد أن الموضوع يمكن أن يقوم منفصلاً عن الشكل، ولكنه في هذه الحالة لا يكون عملاً فنياً فعملها شعري والشعر كيان ذو شكل لا تنفصل فيه المادة عن الصورة والشكل بداهة هو قوة المضمون ووحدته وتركيبه، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه. والموضوع هو الذي يحدد الشكل ومن ثم فالشكل هو الذي يكيّف الموضوع ويحيله من خبرة عادية إلى

خبرة فنية ومعنى ذلك أن مادة النموذج الأدبي وصورته لا تفتقران؛ فهما شيء واحد يتألف من خصائص جمالية مختلفة قد يردها النظر السريع إلى الخارج أو الشكل، ولكننا إن أنعمنا النظر وجدناها ترد إلى الداخل والمضمون، فهي تنطوي فيه، أو قُلْ تنمو فيه، كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب إلى فروع وأغصان كثيرة.

إذن فالمضمون والشكل يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي.

من هذا نستطيع أن نحكم على قصائد الشاعرة سعاد الصباح بأنها قد أخذت الشكل المنحني على مضمونه في وحدة عضوية متداخلة ومن ثم فهي قد نجحت في جعل قصيدتها كالزهرة وأريجها، لا تستطيع أن تفصل بينهما إلا إذا شئت أن تخرج بالزهرة من وضعيتها الوجودية التي هي بها، إلى شيء آخر مختلف قد يعرف الاقتران العلمي أن يفصل عنصراً فيه عن عنصر؛ فتصبح الوضعية الوجودية للزهرة ليست هي الوضعية الوجودية، وإنما تصبح وضعية عناصر شتى يحمل كل عنصر منها ملامح وجود جديد.

وإذا أردنا أن نضع سعاد في مكانها البارز من مدرستها التي تأخذ صفة الاهتمام بالشكل والمضمون معاً يجب علينا أن ندع العملية النقدية التي تحاول أن تقترب من منطق العلم في التشريح وعزل العناصر بعضها عن بعض حتى تستطيع إعطاء حكم موضوعي على كل عنصر بعيداً عن العناصر الأخرى، مع إيمانها البدئي بأن العمل الشعري لا يصبح عملاً شعرياً إلا إذا توحد فيه الشكل والمضمون بدرجة ما. يجب علينا ترك هذه العملية النقدية إذن، ولنحاول في ضوء هذه النظرة أن نستقصي ملامح التمرد على المضمون في الشعر العربي المعاصر ولنضع تحت أعيننا دائماً أن ضرورة المواجهة النقدية هي التي فرضت على هذه الدراسة أن تنظر إلى المضمون في معزل عن الشكل، ولنذهب أبعد من المعاصرة قليلاً، لنرى كيف كانت ملامح القضية. . وماذا أعطت المعاصرة هذه الملامح من تمرّات؟

يقول الدكتور محمد أحمد العزب في كتابه ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر: كان البارودي رائد البعث في الشعر العربي الحديث بإجماع آراء النقاد والباحثين، (فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكذ تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد إلى أقصى مدى الأفق البعيد) . . . وكانت ريادة البارودي قائمة على محاولته الفذة في استخلاص القصيدة من قبضة المحسنات البيانية والبديعية الباهظة، وعلى محاولة الابتكار والرجوع بالقصيدة إلى عصر سطوعها وامتيازها، وقد استطاع بالفعل أن يجدد شباب الشعر، وأن يجعل منه إطاراً للمضامين التي تموج بها الحياة من حوله وأن يخرج بالتعبير الشعري عن الغياب الكامل في الأعياب الزخرف والصناعة الجامدة، إلى التعبير عن «الشخصية» تعبيراً حقيقياً - (ولهذا بزغت مقومات - «الشخصية» البارودية من وراء حجب الأوضاع وأعباء العرف والاصطلاح، فعرفنا الرجل من شعره على صورة كالتي عرفناه بها في سيرته وأخباره).

والبارودي لم يعارض في شعره إلا عن وعي يقيني بأن حركة الشعر في عصره محتاجة إلى أن تغوص في أعماق التجربة الشعرية العربية في عصورها المتألقة، وبخاصة في العصر العباسي الذي وصل الشعر فيه إلى ذرى عالية من الإجابة والشمول (فهو لم يكن مقلداً للقدماء بالمعنى السيء للتقليد، إنما كل ما هناك أنه يريد أن يرد إلى شعرنا جزالته ونصاعته وورصاته).

(وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي أنفع ما في شعره للأدب الحديث، لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد!

فإذا حسبنا للبارودي سليقته المستقلة و«شخصيته» المعبرة ونزغته إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر - فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما

استتبعه من حسن الثقة وعزيمة النهضة . وللبارودي بعد هذه المسألة مسألة أخرى وهي أن الفضل الذي له على عصره أكبر من الفضل الذي لعصره عليه ، فما جاء به من عند نفسه كثير لا يقاس إليه ما يجيء من قدرة معاصريه وذلك وحده خليق أن يوّاه زعامة جيله ويقدمه إلى طليعة معاصريه وتابعيه) .

إذن فالبارودي هو رائد بعث وهو رائد إحياء أخذ على عاتقه محاولة العودة بإطار القصيدة ومحتواها إلى عصر الشباب والاضطرار، والعبور بها فوق مساحات زمنية وفنية مختلفة أنقضت كاهلها بألوان من التعقيدات الشكلية والمعنوية ، وأعطتها ملامح شاعرها حتى تتضح الفوارق الذاتية والموضوعية في العمل الفني بين قصيدة لشاعر وقصيدة أخرى لشاعر آخر .

ولم يتم ذلك على يد البارودي إلا بانعطافه نحو التراث وليس من خلال استشرافه المستقبل بكل ما ينطوي عليه من احتمالات التجديد .

إذن فلم يكن أمام الحركة الكلاسيكية إلا أن تتلقف الشعلة من يده لكنها لم تحدث التمرد الذي كان مرجوئاً منها بل آثرت الاحتذاء فصار طابعها واتجاهها العام وتميز إبداعها كلّ بدورانه في إطار المضامين الشعرية القديمة من مدح إلى وصف إلى هجاء إلى رثاء باستثناء الغياتي في تمرده السياسي والرفاسي في تمرده الاجتماعي والزهاوي في تمرده الميتافيزيقي فلن كلاً من هؤلاء يكون بحق ملامح ظاهرة فنية تقارب إلى حد بعيد ما نعنيه من مصطلح التمرد إذا نحن أطلقناه على شاعر معين بالذات .

ومن هذا يمكننا أن نستنتج أن هذه المدرسة - المدرسة الكلاسيكية - لم تشترك في ملامح تمرد عامة يمكن أن نستخلص منها فلسفة تدل على شعرائها جميعاً أو تشير إلى اتجاههم الفني والفكري الذي يتحركون في إطاره، وينزعون عن الإيمان به في هذا الصدد .

والدليل القاطع على ذلك أن زعماء المدرسة نفسها مثل شوقي وحافظ ومحرم لا يمكن أن ينضوي شعرهم كله أو حتى معظمه تحت مفهوم شعر التمرد السياسي ، أو شعر التمرد الاجتماعي ، أو شعر التمرد الميتافيزيقي ، مما يتنفي

معه أن تكون المدرسة الكلاسيكية قد أحدثت في مضمون حياتنا الشعرية أي فلسفة للتمرد غير هذه الانتفاضات الفردية التي أوجتها تكوينات ذاتية للشعراء الذين لا يشاركون المدرسة الكلاسيكية إلا في الإبداع من خلال الإطار الخليلي، والذين إذا درسناهم نعثر فيهم بالضرورة على ظواهر فردية لا على مدرسة أو اتجاه.

وإذا كانت تجربة الغاياتي في التمرد السياسي وتجربة الرصافي في التمرد الاجتماعي تعبدان بشكل ما من التجارب المشتركة أي التي شاركهما في اتجاهها - من غير مدرستهما - شعراء آخرون فقدت بذلك نوعاً من الخصوصية التي تضعها ملمحاً من ملامح فلسفة المدرسة الكلاسيكية. فإن تجربة الزهاوي في التمرد الميتافيزيقي تبقى وحدها من بين تجارب المدرسة الكلاسيكية تجربة فذة ورائدة تشكل بحق ظاهرة من ظواهر التمرد التي يمكن أن تضاف إلى رصيد هذه المدرسة بما هي عملٌ واحد من شعرائها، وإن كان غيره من شعراء مدرسته لا يدورون معه في إطار هذه الفلسفة، ولا يقفون معه حتى على هذه الأرض.

وقد لا يمنع هذا التعميم أن لدى بعض شعراء الكلاسيكية ما يقولونه في قضية الوجود والعدم أو قضية الجدوى واللاجدوى.

يقول الرصافي:

من أين من أين يا ابتدائي
ثم إلى أين يا انتهائي؟
أمن فناء إلى وجود
ومن وجود إلى فناء؟
أمن وجود له اختفاء
إلى وجود بلا اختفاء؟

خرجت من ظلمة لأخرى
فما أمامي وما ورائي؟

مازلت من حيرة بأمرى
معانق اليأس والرجاء!

ويقول أحمد محرم:

وجودي ما عرفتك غير معني
تغلغل في الخفاء فما بين

غريق في الظلام ولا مناص
ولا جسري لاذ به أمين

أقيم عليه سؤر من عباب
تضل على جوانبه السفين

أطل ويضرب التيار وجهي
فأين أنا؟ أحر أم سجين؟

هذه بعض خطرات تعرض لبعض شعراء الكلاسيكية، ولكنها أبداً لم تأخذ في شعرهم صيغة الظاهرة التي تدل عليهم أو يدلون هم عليها بما هي تساؤلات حائرة أمام طلاس الوجود، وليست كما هي في شعر الزهاوي تمرداً جارفاً على غوامض هذه الطلاس الوجودية الخرساء.

من هنا قد تبجح هذه الدراسة لنفسها أن تلم إماماً عاماً بظاهرة التمرد الميتافيزيقي كما هي في شعر الزهاوي غير مبيحة لنفسها أن تخوض في

تفاصيل هذه الظاهرة التزاماً بما فرضته على نفسها في هذا الصدد من مجانية الإغراق في رصد أدق ملامح هذا التمرد الفاجع .

والتنمرّد الميتافيزيقي يدور أساساً حول ثلاثة محاور هي :

أولاً: (تمرد التساؤل) الذي يواجه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية كلها أو بعضها بنوع من اللاأدرية الشاملة، من أين؟ وإلى أين؟ ولماذا؟ وكيف؟ وهو حين يلقي هذه الظواهر بتساؤل شامل فإن تساؤله ليس تساؤل البادئ الساذج، وإنما هو تساؤل الباحث الذي ووجهه بالحائط الأخير ولم يصل بعد إلى اقتناع نهائي، إنه تساؤل يتضمن تمرداً على استعصاء هذه الظواهر الأبدي، على الفهم والجدوى ومعقولية الحلول . ولكن هذا النوع من التساؤل يعني - حتى ضمناً - أن هناك قوة أعلى تستطيع جوابنا عن هذه التساؤلات .

ثانياً: (تمرد المواقف) الذي يواجه مناطق معينة من هذه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية باللاأدرية الشاملة مرة، وبالرفض الشامل أيضاً مرة أخرى، ولكن ما يميزه من (تمرد التساؤل) هو عمله فقط في «مناطق» معينة من هذه الظواهر لا يتجاوز ذلك إلى مواجهة الظاهرة كلها: بمعنى أنه يتمرد على قضية الموت في موقف، وقد يتمرد على قضية الشر في موقف ثان، وقد يتمرد على قضية الوجود الإلهي في موقف ثالث، وهكذا . إنها مواجهة ليست شاملة، ولكن التمرد من خلالها أيضاً لا يجيء إلا بعد معاناة البحث ومداومة الحوار .

ثالثاً: (تمرد الرفض) الذي يواجه مجموع هذه الظواهر بالمصادرة الكاملة من أول الأمر، أي أنه لا يلجأ إلى التساؤل المتضمن إقرار الاعتراف بوجود قوة أعلى قادرة على الإجابة عن تساؤلاته، ولا يلجأ كذلك إلى انتخاب مناطق أو مفردات من مجموع هذه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية(*) ليمارس فيها تمرده . . ولكنه يدينها جميعاً - بعد يأسه من الحصول على أمل في الفهم - بالعبث، وخطل القوى الكامنة من

(*) ما وراء الطبيعة أو خارق لها .

ورائها، وركاكة كل ما يربط بينها من وشائج وعلاقات : أي أنه يضع رفضه و(تمرده) في مواجهة المنبع والقاعدة؛ يقيناً منه بأن كل المفردات تكون بعد ذلك واقعة في قبضة هذا الرفض الشامل الرهيب!

ويتفق كل من «عباس محمود العقاد» في كتابه «رجال عرفتهم» و«هلال ناجي» في كتابه «الزهاوي وديوانه المفقود» ودراسة «الدكتور جميل سعيد» في كتاب «الزهاوي وثورته في العجيم» على أن تمرد (المواقف) هو الصق هذه المحاور بطبيعة ما أبدع الزهاوي من شعر التمرد الميتافيزيقي لأنه لم يجنح إلى التساؤل اللاأدري الشامل كما فعل إيليا أبو ماضي، ولم يجنح إلى الرفض المنكر الشامل الذي يتصدى للألوهية بالمصادرة والإنكار؛ وإنما كانت مواقفه الشعرية تتسم بالإقدام والإحجام، بالتساؤل مرة عن شيء محدد، وبالرفض مرة لشيء محدد كذلك، فهو يختار مناطق معينة يشهر في وجهها تمرده ولكنه لا يقابل الكل الوجودي والإنساني والميتافيزيقي بسلاح التمرد البتار؛ بدليل أن الزهاوي نفسه ألف في اليقينية أشياء تتخطى حدود الدراسة المألوفة إلى التأليف الموغل في التصوف ككتابة (الفجر الصادق في الرد على منكري التوسل والكرامات والخوارق) . . وككثرة من شعره الذي يتجه فيه إلى إبراز القيم الدينية والاعتراف الصريح بانتمائه الفكري والنفسي إلى هذه القيم، بل إنه في ديوانه المفقود: (الزغات) الذي يمثل قمة تمرده يقسم شعره قسمين: الشك واليقين مما يؤكد تردده بين هذين المحورين (إذ المحقق من معارضة دلائل الشك والتردد ودلائل الإيمان واليقين - أن هذه الدلائل جميعاً قد وجدت في مؤلفاته الباكرة كما وجدت في مؤلفاته الأخيرة على درجة واحدة من القوة والوضوح . . وهذا يؤكد أن تمرد الزهاوي ينتمي إلى (تمرد المواقف) وليس إلى تمرد التساؤل أو تمرد الرفض .

وتأتي (مدرسة الديوان) بأعلامها الثلاثة: العقاد وشكري والمازني، لتمثل في حركة الشعر العربي المعاصر ثورة تمرد عارمة، فإذا تخطينا تمردنا على شكل القصيدة التقليدية بترهل بنائها وتفكك أجزائها، والمناداة بضرورة أن

تتحقق في القصيدة «الوحدة العضوية» التي تجعل منها كائناً عضوياً أشبه بالكائن الحي في تساوق أنساقه وتناغم أجزائه . . إذا تخطينا هذه الدائرة إلى دائرة الحديث عن عطاء هذه المدرسة في مجال التمرد على (مضمون) القصيدة المعاصرة هالتنا بحق جسارة هذا الثالوث، ووضوح رؤيته النقدية والفنية، وتصديه لإبداع مرحلة بكاملها - هي مرحلة الكلاسيكية - بالرفض والتقييح، ومحاولته الباسلة لنقل العمل الشعري المعاصر من طور المناسبة والمحفلية والقشور وتمييع الشخصية إلى طور الصدق والتعبير عن الذات، والغوص وراء حقائق الأشياء والإطلال على العالم من خلال رؤية فلسفية خاصة، مما أتاح لهؤلاء أن يكونوا - إلى جوار كونهم شعراء مبدعين - نقاداً لهم منهجهم النقدي الذي يحمل مضمون فلسفتهم في الفن والإبداع .

تمردت مدرسة الديوان - في إطار قضية المضمون - على محدودية الفضاء الذي يتجول فيه الشاعر بشعره مسقطاً من حسابه بقية آفاق الوجود، داعية إلى تحطيم السدود التي يحبس الشعر فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين . وتمردت على محدودية الطموح والانحصار في توافه الأمور ودعت إلى أن يحلّق الشاعر فوق اليوم الذي يعيشه، ثم ينظر في أعماق الزمن بأضلاعه المثلثة - الماضي والحاضر والمستقبل - فيجيء شعره أدياً مثل نظرته، فهو رسول الطبيعة المزود بنغماتها العذاب . وتمردت على رضوخ الشاعر حيال ما يراه في الكون من تناقض ونقص، واتساع المسافة بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل، ودعت إلى ضرورة دخول الشاعر في قلب هذا التناقض والتعبير عن زواياه الحادة والمغلقة .

وتمردت على تعالي موضوعات الشاعر عن الواقع الجدلي بكل مفرداته ونثره اليومي، ودعت إلى توسيع قاعدة استلهام الأشياء والأحياء إنقاذاً لملكة النفس الإنسانية وليس فقط لإنقاذ الملكة الفنية وحدها؛ لأن تعويد النفس على مخاطبة كل الأشياء ينفض عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة والشعر.

وتمردت على بوار الشعر المعاصر من عناصر التفكير ودعت إلى فهم ما أنجز الشعر العالمي من فتوح فكرية وفنية، بدءاً من أغاني شكسبير التي يمتزج فيها الفهم بالشعور. . إلى فاوست التي هي فلسفة الحياة والبقاء، وفلسفة الخير والشر، وفلسفة المعرفة والضمير. . إلى رباعيات الخيام التي تدور الرباعية منها على فكرة أو خلاصة أفكار. . إلى قصائد المتنبي التي لا يستطيع زاعم أن يزعم أنه أهمل في واحدة منها عنصر الفكر، أو أنها وجدان بغير تفكير. .

إن الشاعر هنا مطالب بنوع من الشرح العقلي الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر وأن يحس كل إحساس حتى يتخلق منه الشاعر الأمل (العبقري).
وتمردت على شعر المواربة والتزلف، وشعر انتظار المناسبة ليهيء بمولود وما نفض يديه من تراب الميت، ودعت الشعراء إلى رفض أن يكونوا شعراء نذابين يتوثب الداعي بهم فحسب عند تهدم جدار أو اصطدام قطار أو سقوط طيار.

وتمردت على وصف الأشياء وتعدد أشكالها وألوانها، ودعت إلى الشعور بجوهر هذه الأشياء ونقل هذا الشعور من نفس إلى نفس، فإن مزية الشاعر العظيم ليست هي أن يقول لك عن الشيء: ماذا يشبه؟ وإنما مزيته هي أن يقول ما هو؟ ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به.

وتمردت على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة إنسانية ودعت إلى الانطلاق في تقرير إنسانية الشعر من قاعدة الإيمان بأن الشعر هو بوح الكائن الإنساني الكادح وراء التهدي إلى سليقته الأولى بما هي خط دفاعه الأول في معركة قتاله البطولي عن تحذير وجوده على الأرض. ومن هنا اهتمت بأن يكون الشعر تأملات فكرية وفلسفية تستقطب حقائق النفس وتستجلي غوامض الوجود لإيجاد صيغة مقبولة يلتقي عندها الإنسان والوجود.

وتمردت على ضياع الموقف الشخصي النابع من رؤية ذاتية والبدال على رؤية ذاتية في القصيدة الشعرية، ودعت إلى ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب

فالشاعر الذي بلا أسلوب ليس شاعراً على الإطلاق .

وتمردت على الغموض وفرقت بينه وبين العمق، ودعت إلى أن يكون الشاعر عميقاً كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلاء، (فكل غموض دليل : إما على العجز عن الأداء، أو التدجيل، أو استبهاام الفكرة في ذهن صاحبها).

وتمردت على التفكك الذي يحيل القصيدة إلى مجموع مبدد لا تربطه وحدة معنوية صحيحة، ودعت إلى أن تكون القصيدة عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، لأن فقدان «الوحدة المعنوية» في الشعر يحيل القصيدة إلى نثر من الألفاظ والتراكيب .

وتمردت على الإحالة التي هي فساد المعنى، (وهي ضروب : فمنها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه) ودعت إلى التزام الحقائق، والوعي بمعقولية المضامين وإثراء الوجدان المتلقي من خلال ما يقدمه الشعر له من رؤى وقضايا وفلسفات .

هذه على وجه التقريب هي أبرز ظواهر التمرد التي يمكن اقتناصها من شعر مدرسة الديوان وفكرها على السواء، وهي ظواهر فنية تحاول دفع المضمون الشعري المعاصر في طريق التمرد على كلاسيكية المضامين السلفية، وقد أحدثت هذه الدعوة في حياتنا الشعرية المعاصرة ما يحدث الزلزال في سكون القشرة الأرضية الخرساء .

وتأتي مدرسة المهجر متزامنة مع مدرسة الديوان، ويتبادل زعماء المدرستين بطاقات التأييد والاختلاف، فيقدم العقاد لكتاب ميخائيل نعيمة «الغربال» سنة ١٩٢٣، ويكتب ميخائيل نعيمة في غرباله عن كتاب (الديوان) الذي ظهر للعقاد والمازني في طبعته الثانية سنة ١٩٢١ وعن كتاب (الفصول) الذي ظهر للعقاد سنة ١٩٢٢ وقد حاولت مدرسة المهجر أن تتمرد على كثير من مواصفات القصيدة العربية التقليدية، وكانت محاولاتها المتمردة في مجال

المضمون تتسم بكثير من الجرأة وكثير من الاضطراب كذلك . . ولعل الصيحة التي صاح بها جبران في وجه اللغة الكاذبة كانت قمة الاجترار على القداسة المزعومة للمضامين التقليدية التي حبست الإبداع في دائرة أغراض هزيلة . يقول جبران :

(لكم لغتكم ولي لغتي ! لكم منها القواميس والمعجمات ، والمطلولات ، ولي منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مانوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم . لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة ولي منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو في الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ويأنف من تهنئة من يستدعي الشفقة ، ويرتفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه ، ويستكف من الفخر إذ ليس في الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه وجهله ! لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ، ودمعة في جفن المشتاق وابتسامة على ثغر المؤمن . لكم لغتكم ولي لغتي ! لكم أن تلتقطوا ما يتناثر خرقاً من أثواب لغتكم ، ولي أن أمزق بيدي كل عتيق بالٍ وأطرح على جانبي الطريق كل ما يعوق مسيري نحو قمة الجبل ! لكم لغتكم ولي لغتي ! لكم لغتكم عجوزاً مقعدة ، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها . أقول لكم : إن النظم والنثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط واهية ، وأسلاك متقطعة - لكم لغتكم ولي لغتي !).

وهكذا تشتعل كلمات جبران تمرداً وغضباً واجتراراً على المحتوى التقليدي الذي يزيّف أحاسيس الشاعر واقتداره . . ولكن شعراء المهجر لم يكونوا جميعاً على هذا المستوى المهاجم من التمرد وإنما هم طبقات تتمايز اندفاعاً وانصياعاً . . فحقيقي أن جبران ونعيمة وأبا ماضي وشكر الله الجبر ونسيب عريضة وإلياس فرحات والشاعر القروي وغيرهم من شعراء المهجر - حاولوا أن يتمردوا على المحتوى الهامد الذي كانت تحمله القصيدة الشعرية ، وتردد فيه بين مدح رخيص ووصف سطحي ، وغزل كاذب ، وفخر مجوّف ،

وهجاء سوقي، ورتاء مزور، فغنوا في شعرهم المغترب لقضايا الاغتراب والحنين والتصوف والطبيعة والمرأة والحرية والتساؤل وأعطوا من خلال هذا الغناء عطاءً رائعاً يمكن أن يكون إضافة تجديدية لمضمون الشعر المعاصر بلا خلاف، ولكن التسليم بقضية التجديد لا يعني التسليم بقضية التمرد؛ فبينهما فارق واضح حدونه في كون التجديد عملاً في التراث بإحيائه أو بعثه أو استلهامه مع محاولة تعصيره ما أمكن . . . ولكن التمرد عمل في التراث من خلال معارضته والاحتجاج عليه وتهديم جوانب كثيرة من مسلماته والخروج من بهوه إلى أهباء عصر جديد!

ومن هنا تكون الملامح المميزة لشعر المهجر لوناً من التجديد في شعر التراث . . .

أما إضافة هذا الأسى الهائج الذي فجرته الغربة على نسيج شعرهم ومحتواه، فهو لا يعني الخروج به من إطار التجديد إلى إطار التمرد؛ لأن التمرد لا يبكي ولا يسترجع، ولا يتصوف، ولا يغيب في حضن المرأة والطبيعة . . . إنه تمرد على البكاء والاسترجاع والدروشة ودفء الأحضان من كل لون . . . أجل قد يعمل التمرد من خلال هذه المضامين ولكن ليزلزلها أو يعصف بها أو يسخر من سكونيتها ولكنه لا يمكن أن يكون نادباً أو درویشاً أو مخدراً ذاهلاً. يبقى من ملامح شعر المهجر: (الحرية . . . والتساؤل) وهما ظاهرتا التمرد الحقيقي في هذا الشعر، وعندهما يجب أن نتوقف ونتأمل .

والحرية في شعر المهجر تشكل ظاهرة تمرد حقيقي لأنها صوت جديد ضد أصوات التقليد والاتباع في الفن والحياة .

يقول أمين الريحاني مهاجماً عبرات الشعراء الباكين: (فإذا نحن حملنا على الشعر الباكي الذي ألفه شبان هذا الزمان، فإننا نحمل على التعمد والتعمل والتخنث في الشعر الباكي! نحمل على دموع الزور وعلى دموع الخوف والجبانة، وعلى دموع الشعراء السوداء المكونة من الحبر الممزوج بماء العواطف الآسن).

ويقول: (إننا سائرون إلى الاستعباد، الاستعباد الاقتصادي، وإن
النخاسين يصفقون لأغانينا المحزنة المبكية، ونحن نتجادل في الأدب الباكي
والأدب الثائر أيهما أنفع لنا؟).

أما جبران خليل جبران فيحدد ملامح الشاعر الحقيقي بأنه ذلك الذي
يخرج من هيكل نفسه كل يوم بجديد! أما المقلد فهو الذي يردد صلاة المصلين
وابتهال المبتهلين بدون إرادة ولا عاطفة فيترك اللغة حيث يجدها، والبيان
الشخصي حيث لا بيان ولا شخصية!

ويصيح جبران: «إن المغنين والشعراء من الشرق هم حملة المباخر بل
هم العبيد، وقد فرض عليهم أن ينشدوا في الأعراس، ويترنموا في الحفلات
ويندبوا في المآتم، ويرثوا في المقابر! هم الآلات التي تدار في أيام الحزن وليالي
الأفراح! وأنا ألوم المغنين والشعراء والأدباء الذين لا يحترمون نفوسهم، ولا
يضمنون بماء وجوههم، ألومهم لأنهم لا يترفعون عن الصغائر والتوافه، ألومهم
لأنهم لا يفضلون الموت على الخضوع والذل!

ويرى ميخائيل نعيمة أن الشعر هو الحياة بكل أصدادها ومتناقضاتها
وهو مجال البقاء وبقاء الجمال، وهو ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم
نعرفها ولن نعرفها، وهو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها الذات
العالية.

ويخرج نعيمة بالشعر من مجالات الاهتمامات الصغيرة إلى رحابة القيم
المخالدة لأن الشعر منوط به أن يجسم أحلام الإنسان عن الجمال والعدل والحق
والخير.

وإذا كانت هذه بعض آراء الأدباء والشعراء المهجريين في ضرورة
الحرية للشاعر والفنان - فإن الشعراء اندفعوا يواكبون هذه الآراء المغننية للحرية
بشعر يتألق حرارة وتمرداً: يقول إيليا أبو ماضي من قصيدته «أنا»:

حر ومذهب كل حر مذهبي
ما كنت بالغاوي ولا بالمتعصب!

أنا من ضميري ساكن في معقل
أنا من خلالي سائر في موكب

ويعبر الشاعر القروي عن تدمير القيد للحرية :

أيست جوارها أرضاً
بغير الذل لا ترضى

بلاد خسفها أمسى
على أبنائها فرضا
بلادي أين سيف العز
م في وجه القضا ينضى

ويوغل في تمرده حتى ليعاتب إلهه على ضياع الحرية في وطنه وشعبه :

إلهي ردّ مالك من أياد
على وطني ورد له الإيادا

خلعت على رباه الحسنَ فذّاً
وألبست القطيين به الحدادا

وما شرف الجبال لساكنيها
وشم إياهم خسفت وهادا
أهيب بهم فلا ألقى سميعا
كأنني المنادي والمنادى!
ألا ذوّقتهم ألمي فثاروا
فيا رباه لست أنا البلادا
شبول (الأرز) بات الحلم عجزا
وبعض الصبر موت إن تمادى
فكونوا النار تحرق أو قذى في
عيون المطّل إن كتّم رمادا

ويضع الحرية على مستوى المقولة الفلسفية الهازئة بحدود الزمان
والمكان، والمتمردة على لوازم الضرورة الجوفاء:

صغرت نفسٌ حاصرِ النفس في أشـ
بار أرض يعدها وطننا
أنت حر فاستوطن البلد الحـ
رّ وصاحب من أهله إخوانا

مثلك الكون والزمان فلا تَلُـ
حُ مكاناً ولا تسب زمانا
ليس في قضمك الحديد هوانٌ
إن في بشك الشكاة هوانا
بسمه تظهر الفقير غنياً
دمعة تمسخ الشجاع جبانا
فتلق الحياة بالبشر فالعيـ
شُ نعيم إن لم تكن شيطانا
كن إله النصار إنك عندي
لست شيئاً ما لم تكن إنسانا
أشبع العقل حكمة واختبارا
واملاً القلب رحمة وحنانا
ولك الأرض والسماء وهل يُدُ
عنى فقيراً من يملك الأكوانا

ويرسل الشاعر «إلياس فرحات» هذه الصيحة المدوية إلى كل الشعراء

الخانعين :

حاربتُ ضدَّ جيوش الظلم منتقما
منها برأسٍ يراعٍ يقذف الحمما
ثم انسحبتُ من الميدان مرتعداً
والظلم يجترف الأفراد والأمما
كُنْ كالحسام وقل ما أنت معتقد
للمستبدِّ ولا ترهب إذا احتدما
إن الجياد تلوك اللجم مزبدة
غيظاً ولكنها لا تبلع اللجما

ويجلجل الشاعر «نعمة الحاج» في قصيدته بلادي :

أتبكي؟ وما يجدي البكاء وإنه
لشر سلاح يحمل المرء مرغما!
سلاح ضعيف العزم ليس بنافع
ليدفع غرماً أو لي جلب مغنما!
فلا قول إلا للحسام مجردا
ولا حق إلا للسنان مقوما!

ويا حبذا يوم الجهاد فإنه

ليطربني فيه الرصاص مدممدا!

وبهذا النسق تتوالى التنويعات مجلجلة بألحان الحرية الرائعة . والملاحظ في المهجريين أنهم لا يزعقون على الحرية بزئيق صأخب متوتر بل إنهم ينشدونها من خلال الطرقات الوترية في عمق أعماق الحس الإنساني وإشعال الثورات في كل مكان على وضعية التفاوت أو الظلم أو الاستعباد أو انهزام القيمة في مواجهة المادة . فهم يخاطبون المستوى الفكري والثقافي بما يمكن إنسان المرحلة على التعامل مع هذه النوعية من الشعر التي ترسب في القرار من خلال الأوعية السمعية .

والملاحظ أيضاً أن الحرية في شعرهم تتعالى لتناطح سحب التساؤلات الميتافيزيقية وتصبح في علقن قائلة : إن قضيتي وجودية شاملة وليست مجرد انتفاضة في وجه من يريد انتهاك حرماتي . . . إن قضيتي تمتد لتصير تمرّداً فنياً يأبى الحدود والقيود والأقيسة الصماء في أيّ من مجالاتي .

والمهجريون لهم إنجازات وإجابات رائعة في حقل التساؤلات الميتافيزيقية ولاسيما التساؤل الذي يدور في محورين . . . محور الحيرة واللاأدرية ومحور الرفض والثورة .

وتأتي (جماعة أبولو) على فترة من الإبداع الشعري العظيم ؛ فقد تجمد اتجاه المدرسة الكلاسيكية بعد رحيل شوقي وحافظ ، وانحسر اتجاه مدرسة الديوان بعد أن اتجه أعلامها إلى ممارسة النقد الأدبي . فكان ضرورياً أن تنبثق حركة شعرية جديدة تتجاوز تجمد الكلاسيكيين وذهنية مدرسة الديوان . وكانت هذه الحركة هي جماعة أبولو بكل ما أحدثته في حياتنا الشعرية من تدفق عاطفي وجيشان وجداني واستجابة لروح النزعة الفردية الثائرة .

واستطاعت هذه الجماعة أن تحقق كثيراً من التحولات الفنية التي تتصل بمضمون القصيدة المعاصرة، ولكنها اتسمت بالهروبية المنسحبة أكثر مما اتّسمت بالتمرد المقتحم فدارت في فلك الشكوى والحنين والحب والطبيعة والاعتزال والتأمل .

وتأتي أخيراً مدرسة الشعر الحر في أعقاب تحولات سياسية واجتماعية وفكرية هائلة ربما لم يشهد تاريخ المنطقة العربية مثيلاً لها من قبل . فالصدام مع واقع الاحتلال بلغ مرحلة التأزم، والتمرد الاجتماعي بدأ من نقطة الحوار مع مفاهيم التحرر وانتهى إلى نقطة الانقلاب على كل المفاهيم، والفكر العربي وصل إلى طور الامتلاء واستشرف أطوار الفعل والعطاء ثم وقعت وسط هذا التأجج كارثة فلسطين الرهيبة فأصيبت شاعرنا سعاد الصباح كما أصيب كل شاعر عربي بشرخ حضاري عميق وصار الواقع بأنواعه الثلاثة السياسي والاجتماعي والفكري يبحث عن جديد، وانقلب الشعراء على كل مفاهيم هذا الواقع المتشعب وعارضوا فيه الشكل والمضمون والرؤية الحضارية . ومن الإنصاف هنا أن نقول : إن انتفاض الشاعر العربي المعاصر على تاريخه السياسي والاجتماعي والفكري كان انتفاضاً مبرراً وحاملاً لمضمونه الفلسفي، ولم يكن مجرد انتفاض عشوائي متحمس يريد به أصحابه أن يكسبوا موقفاً ما على خارطة الواقع الثقافي الجديد .

إذن فليس غريباً أن نلمس جرأة شاعرنا التي تصل في بعض الأحيان إلى حد البعد عن الواقع في تحطيم التصورات والصيغ التقليدية وشق عصا الطاعة على القوالب والقواعد والأشكال العتيقة . وهي لا تكتفي بالثورة عليها فحسب بل تثور كذلك على نفسها لتتحرر منها . إنها دائماً على الطريق إلى نفسها ولغتها وتراثها وواقعها، يحاورها ويحاسبها، ولا يتخفى وراء ستار الماضي، ولا يعتصم بقلعة التزمت، ولا يتحصن ببرج الأحلام، وإنما تمضي معه في هذا الحوار بكل قلبها وعقلها فهي لا تجد بأساً أن تستعير لقصيدتها أغنية أطفال أو مثلاً عامياً أو إعلاناً من الشارع أو خبراً من جريدة أو عبارة من

مرجع علمي عويص . والدليل على أن سعاد الصباح تأخذ مكانها بين المتمردين هو أنها تضمّن قصيدها نوعاً من الغموض المتفاوت والمرتبط أساساً بالمصطلح الجديد، ونوعاً من الرمز والأسطورة للاستعانة بهما على خلق عالم معادل للعالم الداخلي الذي تريد تجسيده والتعبير عنه، ونوعاً من الحزن النابع من إدراكها للمأساة الذاتية والوجودية، ومعاناتها كأنها واقع وجودها الفردي، ونوعاً من الالتزام والثورية يرفض أن تكون هي مجرد شاهدة للعصر ويدخل بها إلى جدل الفعل والخلق والالتحام .

ولأنها تمرّدت على المضمون إيجاباً بقبول مخاطرة التساؤل بدلاً من تقليدية القبول جاءت قصائدها آخذة شكلاً من أشكال الوجود وليس شكلاً من أشكال التعبير وحسب .

ولأنها تمرّدت على المضمون سلباً تخلّى قصيدها عن الحادثة إذ إن هناك تنافراً بين الحادثة والشعر، لأن الحادثة عرض يفقد حلوله في المستقبل على حين أن الشعر الجديد اتجه إلى المستقبل وتخلّت قصائدها عن الوقائع أو الواقعية، لأن الشعر الواقعي اقترب من النثر من حيث هو يستخدم الكلمات وفقاً لدلالاتها المألوفة، وأشاحت قصائدها عن الجزئية لأن الشعر العظيم يتخطى القصيدة التي هي غنائية والقصيدة الغارقة في الوصفية ويرتقي فوق القصيدة المنهجية ليراود قصيدة الرؤيا عن رؤاها فتمنحه رؤية العالم بكل أبعاده وأعماقه .

وأغمضت قصائدها عيونها عن الرؤية الأفقية، التي تنظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً أو وظائف وفتحتها على الرؤية التي تتجاوز السطح إلى الأعماق حيث يمكنها أن ترى العالم في حيويته وبكارته وطاقاته على التجدد .
وحصّنت قصائدها ضد التفكك البنائي الذي يعجز إعطاء شكل متطور لمضمون بليد في الوقت الذي يعتنق فيه الشعر الحر قضية تطوير الأشكال والمضامين بدرجة متساوية .

ولاصقت شقيقتها العربية الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي حين

قالت : إن تمرد الشعر الحر على مستوى المضمون كان تمرداً على الثبوتية الجامدة والوثوق الذاتي المغرور، وخاصة بعد نكبة عام ١٩٤٨ ، وتمرداً على التراث الذي في ظله حدث هذا الانحسار الحضاري بعد مقارنته بالتراث العالمي الذي يحرز كل يوم آلاف الانتصارات ، وتمرداً على فصل العذاب الذاتي عن العذاب الجماعي الذي تنن الجماهير العربية الكادحة في قبضته الغليظة القاسية، وتمرداً على الوضعية السياسية المنكمشة التي لا تلتحم في سعيها نحو التحرر وجميع الحركات الثورية العالمية ، وتمرداً على السكونية والقناعة والرضا والمواطنة في أرض العبوديات واستشرافاً إلى وضعية القلق والاعتراب والرفض والتساؤل والمنفى ، وتمرداً على مواجهة العالم والكون بمنطق جبري طموحاً إلى منطق العبث والتجاوز وتخطي النمطية العشواء .

من هذا نرى شاعرتنا الدكتورة سعاد الصباح ، وهي قد فتحت عقلها ووجدانها لجميع التجارب العالمية في القديم والحديث ، وأن حصاد تجربتها كان في حجم طموحها .

المصادر

- ١- ديوان الشاعرة «فنافيت امرأة».
- ٢- دكتور محمد أحمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر.
- ٣- د. رشاد رشدي، ما الأدب، ص ٤٢، ٤٤، ٤٥.
- ٤- د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص ١٠٠، ١٠٢.
- ٥- د. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص ١٦٤.
- ٦- أرنست فيشر: ضرورة الفن، مترجم، ص ١٧٢.
- ٧- عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص ٩٠، ٩١، ٩٨، ١١٣، ١١٤.
- ٨- د. شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ٤٤.
- ٩- الرصافي: ديوان الأجزاء.
- ١٠- الزهاوي: دواوينه: النزغات والأوشال وثورة في الجحيم.
- ١١- عباس محمود العقاد: رجال عرفتهم، ص ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩.
- ١٢- هلال ناجي: الزهاوي وديوانه المفقود.
- ١٣- الزهاوي وديوانه المفقود.
- ١٤- أحمد أبو سعد: الشعر والشعراء في العراق، ص ٣٦، ٦٧، ٥١.
- ١٥- قلب العراق، ص ٢٥٦، مطبعة صادر بيروت سنة ١٩٣٥.
- ١٦- المجلد العاشر، ص ٤٤٦ - ٤٥٠ دائرة المعارف الإسلامية.
- ١٧- مجلة الإمام، عدد مارس لسنة ١٩٣٧، ص ١٠٦.
- ١٨- د. جميل سعيد: الزهاوي وثورته في الجحيم، ص ٣٣، ٣٤.
- ١٩- مارون عبود: أمين الريحاني، ص ٨٥.
- ٢٠- عباس محمود العقاد: ديوان عابر سبيل.
- ٢١- عباس محمود العقاد: ديوان وحي الأربعين.
- ٢٢- عبد الرحمن شكري: ديوان زهر الربيع.
- ٢٣- إبراهيم عبد القادر المازني: مقدمة ديوانه للعقاد.
- ٢٤- عباس محمود العقاد: ديوان بعد الأعاصير.

- ٢٥- عبد الرحمن شكري : ديوان الخطرات .
- ٢٦- مقال العقاد (الشعراء الندابون) المنشور بصحيفة عكاظ العدد التاسع من مارس سنة ١٩١٤ .
- ٢٧- مجلة الكاتب، عدد اكتوبر سنة ١٩٤٧ .
- ٢٨- عباس محمود العقاد: الديوان، ص ٢٠، ٢١، ٥٩، ٦٥، ١٣٠، ١٣١، ١٤٢ .
- ٢٩- عبد الرحمن شكري : لآلىء أفكار، الجزء الثاني .
- ٣٠- عبد الرحمن شكري : أزهار الخريف، الجزء السابع .
- ٣١- عباس محمود العقاد : مقدمة الديوان الثالث .
- ٣٢- إبراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم، ص ٤٠، ٣٦ .
- ٣٣- عباس محمود العقاد : إبليس، ص ٢٠٦، ٢٠٧ .
- ٣٤- طه حسين : العقاد دراسة وتحية، ص ٢٣٠، ٢٣١، ٢٢٩، ٢٣٠ .
- ٣٥- مع العقاد، ص ١٥٠، ١٥١ .
- ٣٦- د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص ٩٨، ٩٩ .
- ٣٧- «غربال» ميخائيل نعيمة، ص ٣، ٩، ١٧٥، ١٨٣، ٢٠٥، ٢١١ .
- ٣٨- بلاغة العرب في القرن العشرين : جمع محيي الدين رضا، ص ٥١، ٥٢ .
- ٣٩- مارون عبود : أمين الريحاني، ص ٨٧ .
- ٤٠- د. أنس داود : التجديد في شعر المهجر، ص ٩٣ .
- ٤١- جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ص ٣، ٢٤٨، ٣، ١٤٠ .
- ٤٢- غربال ميخائيل نعيمة، ص ٦٣، ٦٦، ١٠٧، ١١٠، ١١١، ١١٧، ١١٨ .
- ٤٣- د. نادرة جميل السراج : نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفي، ص ٥٥ .
- ٤٤- د. شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص ١٩١-١٩٢ .
- ٤٥- د. طه حسين : حديث الأربعاء، الجزء الثالث، ص ١٩٨، ١٩٠-١٩١ .
- ٤٦- الجداول لإيليا أبو ماضي، ص ٩٩ .
- ٤٧- د. عبد الغفار مكاوي : لحن الحرية والصمت ص ١٧، ١٨ .
- ٤٨- نزار قباني : الشعر قنديل أخضر، ص ٤٦، ٤٧ .
- ٤٩- مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد الرابع العدد الثاني سنة ١٩٧٣ .

المحتويات

٥	المقدمة
٣٩	الشعر والشاعرة
٦٩	الممارسة الإبداعية في تجربة (سعاد الصباح) الشعرية
٩٩	مختارات متنوعة من ديوان «فتافيت امرأة»
١٠١	المجنونة
١٠٣	فتافيت امرأة
١٠٩	أوراق من مفكرة امرأة خليجية
١١٣	إلى رجل يخاف البحر
١١٨	قهوة
١٢٠	الإقامة الدائمة
١٢١	وردة البحر
١٢٩	دراسة لقصيدة «كويتية» والتمرد الفني على الشكل الشعري القديم
١٤٨	مواكبة الشاعرة لحركات التمرد الفني في الشعر المعاصر

الغلاف والإخراج : الفنان عجاج المرادي

التنضيد : سامو برس

الطباعة : مركز الطباعة الحديثة

منشورات شركة النور
للصحافة والطباعة والنشر



السعر: ديناران كويتيان