مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تمرد امرأة خليجية

قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح

د. عبدالله أحمد المهنا

اليوبيل الفضي
Silver Jubilee
1989
2014
25
في طريق الثقافة

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تمرد امرأة خليجية

قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح

د. عبدالله أحمد المهنا

الكويت

2015

التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

ريم محمود معروف

الصـف والتنـفيـذ

أحمـد متولـي **أحمـد جاسـم**

عـــلاء محـمـود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العـلـي

حقوق الطبع محفوظة

هـاتـف: 22430514 965 +

فاكـس: 22455039 965 +

E-mail: kw@albabtainprize.org

التصدير

برزت الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح من خلال تمكنها من التعبير عن أفكارها ورؤاها بكفاءة واقتدار، ومن خلال الغوص والإبحار في كل الاتجاهات التي طرقتها في شعرها وخصوصًا في مجال قضايا المرأة وحقوقها، كالحقوق السياسية والتعليمية والتعبير بحرية عن الرأي دون خوف أو وجل.

ولقد توّج هذا النضال من الشاعرة د. سعاد ومن أخوتها ناشطات الكويت وحرائرها وهن أعلام باسقة في هذا الوطن المعطاء بما نراه ونشهده من تبوّؤ المرأة الكويتية لأعلى المراتب الوظيفية ونيلها كافة الحقوق المختلفة أسوة بأخيها الرجل.

وهي تستحق ذلك بجدارة.. فهي المرأة المتعلمة تعليمًا عاليًا، والمثقفة ثقافة واسعة، هي المرأة الواعية لكل ما يحيط بها ويجري في وطنها ومحيطها العربي والدولي، وبالتضحيات الكبيرة التي قدمتها طوعًا لوطنها عبر مسيرته الطويلة.

لقد استحقت الدكتورة سعاد الصباح التكريم، لاهتمامها البالغ من خلال شعرها بتغيير مكانة المرأة إلى الأفضل، وقد نالت هذا التكريم من مستويات رفيعة محليًّا وعربيًّا، وقد نالت في العام 2006 الجائزة التكريمية لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، فجرى تكريمها في باريس وهي المدينة التي أقامت فيها المؤسسة دورتها العاشرة «دورة أحمد شوقي ولامارتين» التي عقدت برعاية فخامة الرئيس الفرنسي جاك شيراك آنذاك وبالتعاون مع اليونسكو وحضرها المئات من رجال الثقافة والمفكرين والسياسيين والشعراء والنقاد، حيث

ألقت الشاعرة كلمة الفائزين، قالت فيها: «.. قدر الثقافة أن تكون جسرًا لا سدًّا، أن تبني ما تهدمه السياسة والمصالح. السياسة شوهت وجه الإنسانية، والإبداع جمّلها بأحلى القصائد واللوحات والمسرحيات والسيمفونيات.

المثقفون هم الطليعة المقاتلة التي تشق الطريق أمام الملايين، من الذين لا يعرفون كيف يعبّرون عن أنفسهم، أو يخافون التعبير لأن القمع مرفوع فوق رؤسهم، المثقف هو الناطق الرسمي باسم الناس يعبّر عن أحزانهم وأفراحهم ومعاناتهم اليومية.

إنني أدعو أهل السياسة إلى مائدة الفكر والعقل والضمير، حتى نبني لأبنائنا وأحفادنا عالمًا ملونًا بالسلام، متدثرًا بالطمأنينة.. شكرًا من القلب لعبدالعزيز سعود البابطين ولمؤسسته الجادة الفاعلة في تعميق حوار العقول والكلمات».

هذه هي سعاد الصباح وما تحمله من فكرٍّ نير، تجاه الإنسان أنّى كان.. أما عن شعرها.. فمن خلال اطلاعي وقراءتي، وانطباعاتي الشخصية، فإني أرى أن الشاعرة د. سعاد الصباح - وكما أجمع أكثر المتخصصين والنقاد - هي شاعرة متمكنة من أدواتها الشعرية في كل ما تطرحه من مضامين إنسانية بشكل فني متميز لغة وإيقاعًا، فهي تمتاز بعذوبة موسيقاها وسلاسة أدائها دون إغراق في الغرابة أو التغريب.

قدّمت للمكتبة الشعرية العربية العديد من الدواوين الشعرية منها «ومضات باكرة 1961»، «لحظات من عمري 1961»، «أمنية، 1971»، «إليك يا ولدي، 1982»، «فتافيت امرأة، 1986»، «في البدء كانت الأنثى، 1988»، «حوار الورد والبنادق، 1989»، «برقيات عاجلة إلى وطني، 1990»، «قصائد حب، 1992»، «امرأة بلا سواحل، 1994»، «القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، 1999»، «الورود تعرف الغضب، 2005» وغيرها من الدواوين الشعرية، واتسم إبداعها بلغة شعرية

تحمل روح العصر ومضامينه وتمتح من تراث شعري أصيل، أدركت بحسها العصري وثقافتها المنوعة كيف تروضه لصالح المعاصرة. وكما قالوا فيها: إنها تمتلك بحق معجمها الذي يمكن وصفه بجملة واحدة «عبقرية البساطة» وقد أثبت حضورها الشعري بين زملائها من الشعراء العرب صوتًا شعريًّا عذبًا وشفيفًا.

وقد طرحت في مضامينها الإنسانية هموم المرأة العربية وتطلعاتها وأشواقها الروحية بشكل عام وهموم المرأة الخليجية وتطلعاتها بشكل خاص، وكانت تخرج في كل ذلك منتصرة بالكلمة الصادقة ومنتصرة للكلمة الصادقة في اتساق فني وإيقاعي مدهش وممتع.

أما توحد الشاعرة مع قناعاتها في طروحاتها الشعرية ورؤيتها الإبداعية فهو مما يضاف إلى الأبعاد المضمونية التي تحسب لتجربتها الشعرية ووهجها.

ولعل قدرة الدكتورة سعاد الصباح على امتلاك زمام الشعر بشكله العمودي الكلاسيكي وقصيدة التفعيلة يضاف إلى حسنات مخيلتها الشعرية وخاصيتها التعبيرية التي تستحق معها الثناء والتكريم، وهي أهل له بسب غزارة إنتاجها وجمال أسلوبها، وسلاسة إيقاعها الذي تتعشقه أذن المتلقي فتطرب له.

ومما نالته من تقدير:

- منحها رئيس الجمهورية اللبنانية وسام الاستحقاق اللبناني المذهب.
- كرّمتها جامعة الكويت ممثلة بقسم اللغة العربية ومجموعة من المؤسسات والهيئات الكويتية والعربية في احتفالية «يوم الأديب الكويتي».
- احتفت بها الجامعة العربية بالقاهرة بعد أن اختيرت بصفتها «المرأة المتميزة في الثقافة والفنون».

- منحتها الكويت جائزة الدولة التقديرية للآداب والفنون.

وهذا غيض من فيض لا مجال للإسهاب فيه في هذه العجالة.

أما هذا الكتاب «تمرد امرأة خليجية.. قراءات نقدية في شعر سعاد الصباح» فهو دراسة نقدية معمقة لواحد من الاتجاهات التي نظمت شاعرتنا فيها، وحكاية التمرد هنا.. قطعًا لا تعني التمرد السلبي والاتجاه عكس السير، كما يقال، وإنما تمرد على ما ترسَّب من سلبيات شابت عادات وتقاليد أصيلة، ينبغي أن تُراجع ليذهب الزبد ويبقى ما ينفع الناس..

وأخيرًا نوجه الشكر الجزيل للأستاذ الدكتور عبدالله أحمد المهنا الأستاذ والمربي الفاضل بجامعة الكويت، على هذه الدراسة المعمقة التي سيستفيد منها الدارسون والبحّاثه والقراء على مختلف مشاربهم وأهوائهم.. الأدبية والثقافية.

والله ولي التوفيق،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ١٤٣٦/٤/٣٠هـ
الموافق ٢٠١٥/٢/١٩م

****

المقدمة

الحمد للّه رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين، ومن اهتدى بهديه إلى يوم الدين.

أما بعد..

تعدُّ الشاعرة سعاد الصباح واحدة من ألمع الشواعر العربيات اللآتي ظهرن في النصف الثاني من القرن العشرين حتى اليوم؛ إذ استطاعت بشعريتها المتميزةٍ، في موضوعاتها، وأبنيتها الفنية اللافتة أن تثير حولها جدلًا واسعًا بين النقاد والدارسين على السواء حتى اليوم مما يشعر بالقيمة الإبداعية لهذه الشاعرة، التي تُرجِمت أعمالها الشعرية إلى الكثير من لغات العالم اليوم، وهذا وحده يعدُّ إنجازًا ثقافيًّا لا لشعر سعاد بخاصة وإنما للشعر الكويتي النسوي بعامة الذي يعكس الصورة الثقافية العالية التي بلغتها المرأة الكويتية المبدعة اليوم.

في هذا الكتاب نضع بين يدي القارئ دراستين عن الشاعرة سعاد الصباح، الأولى تتوقف عند دراسة نزعة التمرد على الواقع الاجتماعي الذي يفرض على المرأة بصورة عامة، نمطًا من الحياة يحول بينها وبين الإحساس بإنسانيتها إلى درجة بالغة لا تستطيع معها حتى حرية التعبير عن رأيها، فإن تجاوزت ذلك عُدَّت امرأة متمردة خارجة عن إرادة المجتمع أو القبيلة.

ومع أنّ نزعة التمرد الصارمة التي تصدر عنها شعرية سعاد لم تعد اليوم ذات بال وبخاصة بعد تلك النهضة العارمة التي حققتها المرأة في شتى مناحي

الحياة، فاستحقت الاحترام والتقدير على كل المستويات الاجتماعية والإنسانية، فإن إحساس الشاعرة بالماضي الذي فرض شروطه القاسية على المرأة في الحياة يدفع بدرجات الوعي عندها إلى أقصى طاقاتها في المحاسبة، والتمرد، والغضب، كصوت أحادي النزعة، في مواجهة الأمة والتقاليد الصارمة التي فرضت على الأنثى في الماضي شروطها الخاصة، التي زال الكثير منها بفعل النهضة والتطور البشري في شتى مناحي الحياة.

تتوقف الدراسة عند أنماط التعبير الشعري، وأساليب التناول، والبنى الفنية التي صاغت فيها الشاعرة أفكارها ورؤاها على نحو تبدو فيها الشاعرة صوتًا ذا حضور قويّ مباشر بصورة لا تقبل المواربة، أو المهادنة، لتصبح في نهاية الأمر هي كل الأشياء من خلال الإحالة الموضوعية من جهة، ومن توهج الوعي بفاعلية هذه الأشياء في البيئة بوصفها جزءًا من التكوين التراثي للإنسان.

أما الدراسة الثانية التي يضمها هذا الكتاب فقد كُتبت بعد مرور أكثر من عقد من الزمان على الدراسة الأولى، وهذه الدراسة ليست بعيدة في موضوعها عن الأولى؛ إذ إنها تتناول أساليب شعر الحب عند المرأة، بصورة تكشف عن مدى حساسية هذا الموضوع الذي يتجدد في شعرها؛ فيطول كل القيم والأصول التي كانت تحجر على المرأة الكشف عن مشاعرها حين تحب، بحكم الثقافة القديمة التي جعلت منها موضوعًا للحب، فلا يسمع منها إلا من خلال رواية الآخر عنها، وهي الصورة العامة التي يعكسها الشعر العربي القديم عن المرأة في فضائها العاطفي.

هذه النظرة الضيقة بحق المرأة في التعبير عن شعورها بالحب؛ دفعت الشاعرة سعاد الصباح إلى الثورة على كل هذه الطقوس والتقاليد القديمة عن حب المرأة، وتقديم أنموذجها الجديد عن حب المرأة في سياق أنماط مؤطرة للمرأة الجديدة التي تواجه حرية التعبير عن الشعور بالحب دون أدنى خجل أو إحساس بالخوف.

تكشف الشعرية عند سعاد الصباح في هذا الموضوع عن حساسية بالغة في التعبير عن حق الأنثى في الكشف عن أحاسيسها العاطفية من غير أدنى شعور بالحرج أو التحايل عليه بالوسطية، فأردأ أنواع الحب (عندها) هو الحب الوسط.

ويبقى في نهاية المطاف أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأخ الكريم الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، رئيس مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري على تفضله بكتابة تصدير للكتاب ونشره ضمن إصدارات مهرجان ربيع الشعر الثامن.

كما أود أيضًا أن أشكر الأخ أ. د. محمد مصطفى أبوشوارب الذي كان وراء رحلة ظهور هذا الكتاب من خلال إصراره المستمر على نشر هاتين الدراستين في كتاب يكون مرجعًا لمحبي شعر الشاعرة سعاد الصباح؛ فله مني الشكر والتقدير.

كما أزجي الشكر والتقدير إلى الأخ الأستاذ محمود إبراهيم البجالي، والأستاذة ريم محمود معروف، والإخوة السادة أحمد متولي، وأحمد جاسم، وعلاء محمود، ومحمد العلي، على جهودهم في إخراج الكتاب بهذه الصورة الطيبة.

والحمد لله من قبل ومن بعد،،،

أ.د. عبدالله أحمد المهنا

الكويت في 1436/4/21هـ

الموافق 2015/2/10م

****

الفصل الأول

تمرد امرأة خليجية

قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح

تمرد امرأة خليجية
قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح[1]

أنا الخليجية
الهاربة من كتاب ألف ليلة
ووصايا القبيلة
.....
أنا النخلة العربية الأصول
والمرأة الرافضة لأنصاف الحلول
فبارك ثورتي..

سعاد الصباح

1 - مفتتح:

في الربع الأخير من القرن العشرين بدأ اسم الشاعرة سعاد الصباح[2] يتردد على الساحة الثقافية كصوت شعري متميز يصدم بإيقاعات إبداعاته قناعات سائدة، وعادات راسخة، تحكم نمطية العلاقات التي تربط بين الرجل والمرأة،

---

(1) سبق نشره في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية العدد 105 - إبريل - مايو - يوليو - 2002 - جامعة الكويت.

(2) لم تقتصر اهتمامات الشاعرة سعاد على الشعر وحده، وإن كانت قد عرفت به؛ بل تجاوزت ذلك إلى الاهتمام بقضايا الإنسان المعاصر، من خلال مشاركتها الفعلية في عضوية عدد من اللجان العربية والدولية، كمنظمة حقوق الإنسان، والمنظمة العالمية للنساء المسلمات في جنوب أسيا، وإلى الإسهام الثقافي، على امتداد الساحة الثقافية العربية، بشقيه المادي والمعنوي، فخصّصت لهذا الغرض جوائز قيمة للمبدعين العرب، وأنشأت دارًا للنشر تولت نشر إبداعات الثقافة العربية المعاصرة، كما اهتمت بتكريم رواد الإبداع العربي والثقافة، فبالأمس القريب احتشد عدد كبير من النقاد العرب، بدعوة منها، لتكريم نزار قباني في كتاب تذكاري ضخم، صب فيه هؤلاء النقاد عصارة تجاربهم النقدية على شعره، وقبله كان هناك تكريم لرائد الثقافة في الكويت عبد العزيز حسين،، ولرائد الثقافة والشعر في البحرين إبراهيم العريض، إلى غير ذلك من الأنشطة الثقافية المتعددة، ولم يشغلها ذلك كله عن أن تضرب بسهم وافر في مجال تخصصها الدقيق، فتحصل على الدكتوراه من جامعة لندن، في مجال الاقتصاد عام 1981م، وتتوالى على إثر ذلك إصدارتها في هذا المجال مؤكدة تفوقها في هذا العلم الذي يكاد يزاحم في داخلها مكانتها الشعرية في خريطة الثقافة العربية - راجع سجل نشاطها الثقافي والعلمي في كتاب «أدباء وأديبات الكويت»، ليلى صالح، الكويت 1996م، 137 - 144.

كقيمة أخلاقية في سلم علاقات ممتدة عبر التاريخ. وقد استثار هذا الصوت الجديد حوله جدلًا واسعًا، ما انفك يثار بين الفينة والفينة، حول مستقبل هذا الصوت كتيّار ممتد رافض لكل أشكال الهيمنة الذكورية التي تغتال حس الإبداع في المرأة العربية، لكنّ واقع التجربة الشعرية عند الشاعرة يثبت أنّ هذا الصوت الثائر ليس صوتًا عابرًا جاء ليقول شيئًا يخدم به ظرفًا معينًا أو زمنًا محددًا ثم يمضي لحال سبيله كما هو الشأن مع بعض الأصوات الأخرى التي لمعت فجأة، ثم اختفت فجأة، بل هو صوت يكرس وجوده من خلال الإصدارات الشعرية المتواصلة التي تعزف على الأوتار ذاتها؛ في محاولة لتكريس وجوده في تيار الشعر العربي المعاصر لا على المستوى الخليجي فحسب، وإنما على امتداد الساحة الثقافية العربية، وقد نجح هذا الصوت في وقت قصير نسبيًّا، أن يكون من أبرز الأصوات الشعرية النسوية في العالم العربي، بما يملكه من إمكانات شعرية متميزة، سواء في لغة خطابه، أو في تقنياته، أو في طريقة تناوله لقضايا العصر وإشكالاته.

تعود جذور التجربة الشعرية عند سعاد الصباح إلى عصر الستينيات أو قبل ذلك بقليل، فأول ديوان صدر لها كان في عام 1964م «من عمري»، ثم أعقبه ديوان «أمنية» الذي صدر عام 1971م ويلاحظ أنّ الفترة الممتدة بين الديوان الأول والثاني فترة طويلة نسبيًّا، وتكاد تكون الفترة الثانية الممتدة بين صدور الديوانين الثاني والثالث «إليك يا ولدي» عام 1982م أطول فترات الصمت الشعري، ثم توالت إصدارتها الشعرية بصورة منتظمة حتى بلغت إحدى عشرة مجموعة شعرية كانت آخرها «خذني إلى حدود الشمس» الذي صدر عام 1997م. وقد لفتت هذه التجربة أنظار عدد من الباحثين والدارسين فنقلوا بعض مجموعاتها الشعرية إلى الإنجليزية والفرنسية، والفارسية، والصينية[1]، كما تناولتها بعض الأقلام النقدية بالدراسة وإن كان بعضها يفتقر إلى العمق والتمحيص النقدي، ومنهجية التناول.

---

(1) ليلى صالح، المرجع السابق، ص 140.

وتحاول هذه الدراسة أن تعالج ملمحًا بارزًا من ملامح التجربة الشعرية عند سعاد؛ ونعني به ثورة المرأة على القيم والعادات الاجتماعية التي تكبلها وتفرض عليها نمطًا من الحياة، يحط من قدرها ويقتل فيها إحساسها بالحياة، إلى درجة الشعور بدونيتها، وبتجاهل أثرها في مجتمع ذكوري يفرض هيمنته المطلقة على تحركات الأنثى، ويحاسبها على هفواتها بصورة صارمة من غير أن يتاح لها حرية التعبير عن وجهة نظرها - ولو بصورة عامة - كي تواجه بها تقاليد المجتمع، فإن كسرت هذا القيد، أو تمردت عليه، عُدَّت امرأة متمردة، تجلب العار على أهلها ومجتمعها.

ومع أنّ هذه النظرة المتزمتة التي تتعرض لها قصائد سعاد لم تعد اليوم ذات بال وبخاصة بعد أن خرجت المرأة من نطاق البيت والأسرة إلى مجال التعليم العالي والعمل فاكتسبت احترام الرجل في شتى مناحي الحياة، فإن إحساس الذات الشاعرة بماضيها المقمع يشحذ فيها أقصى درجات الوعي بمكانتها، ويفجر فيها طاقات تعبيرية بالغة الجرأة هجومًا واعتراضًا، على سلطة الذكر على الأنثى، وهذا ما نراه يستغرق مساحة واسعة من تجربة سعاد الشعرية. ومن الجليّ أنّ صوت الذات الشاعرة على امتداد دواوينها الشعرية قد يبدو صوتًا منفردًا، يمتاح من تجربة فردية، لها خصوصيتها المتميزة، بيد أنه ليس معزولًا عن أصوات أخرى سبقته في هذا المجال في الخمسينيات من هذا القرن[1]، يوم أن كانت المرأة في بداية خروجها إلى الحياة العامة، فهو على أية حال، قد يصب في مجرى قلّت روافده بافتقاد دوافعه، لكنه - في الحقيقة - لم يختفِ تمامًا عن أفق التجربة الشعرية النسائية، بل ظل يظهر بين الفينة والأخرى هنا وهناك[2] حسب الأحوال

(1) نتذكر هنا أصوات الشاعرات العربيات من أمثال جليلة رضا، وفدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي، اللآتي شغلن الساحة الثقافية بقضايا المرأة ومشكلاتها مع الرجل، راجع في هذا الموضوع دراسة رجا سمرين، «شعر المرأة العربية المعاصرة»، دار الحداثة، بيروت، 471 وما بعدها، وليلى صباغ، من الأدب النسائي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1996م، 13 وما بعدها من صفحات.

(2) نلتقي في الخليج أصواتًا جديدة تحكي معاناة المرأة الجديدة مع التراث والثقافة والتاريخ والعادات والتقاليد، منطلقة من منظور حداثي يتجاوز النظرة الضيقة للإبداع، كما يتجلى ذلك في أعمال نجمة إدريس، وجنة القريني، من الكويت، وحمدة خميس وفوزية السندي من البحرين، ونجوم الغانم، وميسون صقر من الإمارات العربية المتحدة.

والظروف. غير أنّ ما يميز هذا الصوت - عن مجمل الأصوات الأخرى - في هذا الشأن؛ محافظته على خط استمراره الذي لم ينكسر، وجرأة خطابه اللغوي في مواجهة المكرسات التقليدية التي تحكم علاقات الذكر بالأنثى، حتى تحول فيما بعد إلى مشروع شعري عند الشاعرة سعاد، يكاد يستنزف معظم طاقتها الشعرية مما جعلها في النهاية تلح على قضايا ومضامين تكاد تكون مكررة، أو في أحسن الأحوال متقاربة أو متشابهة، حتى إن معجمها الشعري لمَ ينْجُ من ظاهرة تكرار بعض الألفاظ التي شاعت في أعمال شعرية أخرى حتى حلا لبعض النقاد أن يتهمها باقتفاء أسلوب نزار قباني ولغته في التعامل مع قصائد المرأة، وهذه تهمة تعتمد على النظرة السطحية في التعامل مع النصوص[1]، إذ من المعروف أنه لا يمكن قبول أيّ حكم نقدي في هذه المسألة ما لم يستند إلى دراسة تحليلية عميقة تكشف عن مواطن الأثر والتأثر في مثل تلك الأعمال التي قد تستخدم معجمًا شعريًّا متشابهًا، وهذه حسبما أعلم، لم يتصدَّ أحد حتى الآن لدراستها في شعر سعاد، مما يجعل من مثل هذه التهمة موضع شك يفتقر إلى الدليل. ومهما يكن من أمر فإن القضايا التي يتطرق إليها شعر سعاد قد لا نعدم أن نجد لها نظائر في شعر هذا أو تلك بوصفها قضايا وهمومًا مشتركة، لكن المهم في هذا كله ليس القول، وإنما طريقة هذا القول وأسلوبه وتقنياته في عرض التجربة الشعرية في السياق اللغوي للنص، وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال عرض بعض مظاهر التمرد والثورة على القيود والسلوكيات الاجتماعية التي تحد من نشاط الذات الأنثوية، كما يُطالِعُنا في شعر سعاد الصباح.

2 - أنا الذات المتمردة:

لعله من الحسن قبل ولوج عوالم تمرد الذات أن نتوقف عند «أنا الذات المتمردة»، كما تراها هي ذاتها، في مرآة نفسها عبر تجليات مسارات الوعي

---

(1) انظر عبده بدوي، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، الكويت، 1988م، ص 380، وظبية خميس، الذات الأنثوية، دمشق 1997م، ص 92 وما بعدها.

عندها، ليسهل فيما بعد تفسير حالات التمرد التي يصل بها التطرف أحيانًا إلى إعلان حالة الجنون في لحظات التقابل مع الآخر العاقل القامع للمرأة روحًا وجسدًا، والقمع هو الشعار التاريخي الذي يرفعه معظم الذكور في مواجهة التنازع مع الأنثى، لبسط الهيمنة الذكورية، بصور وأنماط تمنع أو تحد من نوازع الإبداع والتفوق على الذكر، حتى بدا هذا القمع شعارًا يمارسه الكتّاب الذكور بالضرورة، كما يقول Raman Selden[1]. ومن ثم أصبح تنشيط الوعي عند النساء هدفًا جوهريًّا في الكتابات النسائية المضادة لسلطة القمع، مما دفع النساء المبدعات على حد تعبير Catharine Stimpson إلى التصرف كما لو أنّ كل امرأة ناقدة قادرة على المشاركة، والتحليل، والوعي بقوة النظم الرمزية والأيدلوجيات والعقائد[2]، وهو ما يؤول في نهاية الأمر إلى إعلان الذات عن نفسها بوصفها كينونة إنسانية، قادرة على تفكيك أبنية وعيها بذاتها لتحديد هُوِّيتها في مواجهة التهميش، والحرمان، والقهر. وتكاد تكون هذه ظاهرة عامة في معظم الكتابات النسائية الوثيقة الصلة بالإبداع حيث تتضخم «الأنا» كبؤرة ارتكازية في العمل الإبداعي، تبدأ منها الذات وتعود إليها على نحو يكثف من أبعاد هويتها النفسية والاجتماعية في سياق الإحساس اللاوعي باللاهوية، وفي حالة الإحساس بها تصرخ بصورة انفعالية «أنا امرأة»، لتثير الالتفات إليها، والتعريف بنفسها وليس هناك رجل يفعل ذلك كما تقول S. de Bauvoir، فهو الواحد وهي الآخر[3]، مما يعمق من الشعور بالتمايز الجنسي عند هذا الآخر الذي يستهلك جهده في الدفاع عن هويته، ضد تسلط هذا الواحد المتمايز عنه.

وإذا ما ذهبنا نبحث عن صدق هذا المفهوم في الخطاب الإبداعي للشاعرة سعاد موضوع دراستنا هذه، تبين لنا أنّ موضوع إشكالية «الأنا»، وهويتها النفسية

(1) Raman Selden , Contemporary Literary Theory Brighton, U.K. 1986 p. 134.

(2) Catharine Stimpson, On Feminist Criticism, in what is Criticism? ed. By Paul Hernadi Indiana University press, 1981, p. 231.

(3) Simone de Beauvoir, The Second Sex, Translated and Edited by H. M. Parshley, Penguin Books, London, 1972, p. 15.

والاجتماعية تستغرق مساحة واسعة من شعر الشاعرة، بصورة واضحة، تجلوها وفرة الضمائر العائدة إلى الذات المتكلمة، كضمير «الأنا» المنفصل، والضمير المضمر وجوبًا، وضمير ياء المتكلم المضاف إلى ما قبله، وضمير تاء الفاعل، وغيرها من الضمائر الأخرى المساندة كضمير ياء المفعولية العائد على المتكلم، ولكن بصورة أقل، لتأكيد مجلى الذات وحضورها بأحوالها ومستوياتها النفسية المختلفة، ولما كانت ضمائر المتكلم في الخطاب هي مفاتيح الدخول إلى عالم الذات؛ فقد آثرنا أن نقدم فيما يلي جدولًا إحصائيًّا لتوزع أربعة من الضمائر الرئيسة في الدواوين الشعرية للشاعرة سعاد، بوصفها البؤرة الرئيسة التي تدور بها ومعها «أنا الذات المتمردة» وفق مستويات فنية مختلفة من النصوص الشعرية، عبر مراحل زمنية مختلفة، ما بين القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، وأخيرًا قصيدة النثر.

الديوان	ضمير المتكلم المنفصل «أنا»	ضمير المتكلم المستتر «أنا»	تاء الفاعل	ياء المتكلم
أمنية	٥١	١٢٨	٥٧	٢٣٣
إليك يا ولدي	١١	٧٧	٣٢	٢٤٣
فتافيت امرأة	٥٣	٨٤	٦٦	٢٠٨
في البدء كانت الأنثى	٢٠	١٨٦	٦٤	١٤٤
قصائد حب	١٧	١٦٠	٢٤	١١٦
امرأة بلا سواحل	٣٧	٩٢	٢٩	١٥١
خذني إلى حدود الشمس	١٨	١٤٣	٣٠	١٧١
المجموع ٢٦٤٥	٢٠٧	٨٧٠	٣٠٢	١٢٦٦
النسبة المئوية ٪	٪٧،٨	٪٣٢،٩	٪١١،٤	٪٤٧،٩

يتبين من مطالعة نسب هذا الجدول الإحصائي لضمائر الذات المتكلمة، أن الضمائر الأربعة المذكورة تحتل مساحة غير قليلة من النصوص الشعرية تأتي في مقدمتها ياء المتكلم التي تستغرق ما نسبته 47،9% من مجموع الضمائر المذكورة، ثم يليها على التوالي في النسبة، الضمير المستتر «أنا»، وتاء الفاعل، وضمير المتكلم المنفصل «أنا»، ومع أنّ هذا الأخير، هو أدنى الضمائر في رتبة الشيوع فإنه يمتلك من خاصية الرصد النفسي لمشاعر الغضب، وتعاقب تحولات الذات في رفضها وتمردها على ما يحيط بها، ما يجعل البدء به مقدمًا على غيره من الضمائر، بصورة تسمح باستجلاء هوية «أنا الذات» منعكسة في مرآة نفسها بشكل مباشر وفق متتاليات «ضمير الأنا» في تشكله اللغوي نسقًا بعد نسق:

أنا الخليجية

التي نصفها سمكهْ

ونصفها امرأَهْ..

أنا النَّاي.. والرَّبابة.. والقهوة المُرّهْ..

أنا المهرة الشَّاردهْ

التي تكتب بحوافرها نشيد الحريهْ

أنا الخنجر البحري الأزرقْ

الذي لن يستريح

حتى يقتل الخرافَهْ[1]

لا تضع الذات «أناها» في مواجهة الأشياء، أو في مقابل عناصر الوجود الخارجي، كما هو الشأن في عملية التضاد بين الذات والموضوع، توصلًا إلى إدراك يكشف عن تمايز «أنا» الذات في مواجهة الوعي الزائف، بل تتحد معها إلى درجة الانصهار بها، على نحو ما يفعل المتصوفة، فكأنها وهذه الأشياء صورة

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع الكويت 1994م، 53.

واحدة لحقيقة الذات في تجليات وعيها «بأناها»، من منظور عناصر مخصوصة لصيقة بالتكوين النفسي والبيئي للذات، تتابع في سلسلة نسقية ينتظمها تشكيل لغوي يتجسد في نغمة يتعاضد فيها المبتدأ والخبر والصفة و(الموصول وجملته) لتقديم الذات في صوره مرآوية، تنعكس على صفحاتها متحدة بمظاهر البيئة من حولها، على نحو يمتزج فيه الواقعي باللاواقعي، لتصبح الذات هي كل الأشياء في وقت واحد، ومركز حركتها، من خلال الإحالة الموضوعية إلى الأشياء، لا على طريقة البدائيين في الاتحاد لقصور الوعي بذواتهم[1]، وإنما من خلال توهج الوعي بفاعلية هذه الأشياء في البيئة كجزء من التكوين التراثي للإنسان، توقًا إلى كسر طوق العزلة الذي بدأ يمارس ضدها نتيجة تطرفها في الهجوم على أبنية الوعي الأخرى، وكأنها بهذه الإحالة الجديدة تعيد اكتشاف نفسها من جديد لتجعل مواجهتها أمرًا صعبًا بوصفها كائنًا أسطوريًّا، يجمع بين صفات الكائن البشري والحيوان، وعناصر أخرى تكتشف الذات فيها تعددية «أنواتها» على مرآتها، لكنّ عملية الانفصال أو الاتحاد بهذه العناصر لا تعني بديلًا عن الاتصال بالآخر، (أنت، هو، ونحن)، وإلاّ كان عملها هذا انعزالًا، وتقوقعًا على الذات، وهو ما لا يتفق مع طبيعة الصراع الذي تقوده الذات ضد معتقدات الآخر، سواء على مستوى الحوار العقلاني، أو حتى على مستوى التسفيه الشخصي لهذه المعتقدات، وكل ما في الأمر أنّ الذات، لدافع نفسي، تجد نفسها منعكسة في أشياء بيئية، أو أسطورية، أو تراثية، كي تشكل من خلالها تجريدها الخاص بذاتها، «وأناها»، من منظور المفارقة مع الآخر العاجز عن التواصل معها على مستوى الوعي، بالمستوى ذاته الذي تتواصل فيه هذه الأشياء مع الذات إلى درجة الانصهار الذي يخرج الذات من أناها الحقيقية إلى «أنا مجازية» قادرة على تفعيل رسالة «الأنا» في الخروج على وعي الجماعة، وصولًا إلى محو الخرافة المهيمنة على العقول.

---

(1) محمود رجب، المرآة والفلسفة، حوليات كلية الآداب، الرسالة التاسعة، جامعة الكويت، 1981م، ص 15.

وإذا ما أتينا إلى تفكيك أبنية العناصر اللغوية التي تشكل في سياقاتها المجاز، فسنجد أنّ في مقدمتها هوية الانتماء إلى المكان «أنا الخليجية»، وتثبيت النسبة المكانية يعني الوجود والحياة والخصوصية، وبقدر ما تنطوي هذه النسبة على الخصوص فإنها تنطوي في الوقت ذاته على العموم، ومع إفادتها الدلالية، فإنها تبقى قاصرة عن تحقيق خصوصية صرف للذات المتكلمة، وهنا ينفتح الصوغ اللفظي على الموصول وجملة الصلة تحقيقًا لخصوصية ضيقة، أو نادرة (التي نصفها سمكة، ونصفها امرأة)، وهنا يكتمل المجاز الذي يحيل إلى صورة امرأة خرافية، يتكرر ظهورها في الحكايات الشعبية البحرية، بوصفها امرأة سحرية تملك قوى خفية.

وتتكون بنية النسق الثاني من مبتدأ + خبر، «أنا النَّاي» ومعطوفاته الخبرية المتعلقة ببيان توالي حالات الانعكاس في محيط بيئي يكثف من حالة الانتماء الشخصي للذات إلى بيئة معروفة بتقاليدها العربية الأصيلة، (الربابة + القهوة المرة)، وجاءت جميع مفردات هذا النسق اللغوي متجانسة في محيط بيئتها الدلالية (الصحراء) في سياق تتابعي سردي يعرض صورًا للذات في تعانقها مع الجذور، على نحو يلغي مدلول الذات ككينونة بشرية، ليأخذ مكانه دالًا آخر، أو مجموعة دوال، يمتزج فيها المختلف (الذات) بالمؤتلف (الأشياء)، تنقل الذات إلى كينونة شيئية، على مستوى المجاز النصي للخطاب، من غير أن يؤدي ذلك إلى نفي الذات، أو محوها تمامًا، إذ تبقى حاضرة تفرض المنطوق كمعيار لاتساع فضاء المدلول الشعري، وقدرته على احتضان اللاّ مكان واللاواقع، وجعله واقعًا وممكنًا في عرف اللغة الشعرية التي لا تقف عند حد.

ولا يكاد النسق الثالث يختلف في بنية تركيبه عن النسق الأول إلاّ في تعميق مجرى الصفة، لتكون صفة مركبة (مفردة مرة، وجملة فعلية مرة أخرى) في سياق

اسم الموصول وجملته «أنا المهرة الشاردة التي..»، وإذا كان التعبير بالمهرة الشاردة ينطوي على حس التمرد، أو الحيوية المفرطة فإن تموضعه في سياق الجملة الاسمية قلل من فاعليته في حركة الخطاب، وهنا نجده يدعم، بما يفجر هذه الحركة، بجملة استعارية وصفًا تمثيليًّا لهذه الحيوية النشطة تكتب بحوافرها نشيد الحرية، وجاءت لفظة «بحوافرها» مكتنزة الدلالة على فرط حركة أداء «فعل الفعل»، كوسيلة إبلاغ للرسالة، مع أن المعنى يمكن أن يستقيم من غير هذا الأداء، لكنّ إثباته أضفى على التعبير قيمة دلالية ثرية، ما كان يمكن أن تتحقق له بدونه، وهكذا تبدو «الأنا» في لحظة صدق مع نفسها، ومع الآخر المسكوت عنه في هذا المقطع من النص، إلاّ من إشارة رمزية باهتة، سترد في النسق اللاحق، كما سنرى بعد قليل، محددة هدفها من تمردها على عبودية النساء.

ويقابلنا النسق الرابع للخطاب بتوازي بنيته النحوية مع سابقه إلاّ من تراكم الصفة المفردة المشفوعة بالموصول، وجملة الصلة الفعلية المعدول فيها عن المؤنث إلى المذكر، وهذا العدول من المؤنث إلى المذكر التفاتة إلى الآخر الغائب الذي تتواصل معه «الأنا» من خلال رمزية مدلوله عليه «أنا الخنجر»، وهي لا تكتفي بتمثّله، بل تضفي عليه من الصفات ما ينقله إلى فعل الحركة بواسطة «الأنا»، فهي «الخنجر البحري الأزرق الذي لن يستريح حتى يقتل الخرافة»، وبهذه المحددات الوصفية الدقيقة ترسم «الأنا» أبعاد حركة فعل الموصوف، وهدفه، من التمثل فيه، وهي بهذا التمثل أو الحلول في الآخر «هو» المرموز له بالخنجر، تعني ضمنًا أنّ هذا الآخر دونها جرأة في نقد الواقع، وأن فعله يمر من قناة «الأنا» الأنثى، أو أنّ هذه الأخيرة هي التي تضطلع بالمهمة الكبرى ليس غير، وبهذا يصبح الموقف كله تعريضًا غير مباشر بالآخر الذكر، وانتصارًا للأنثى، ولعل هذا ما يفسر وفرة المفردات المؤنثة للخطاب وتوزعها في جميع انساقه، حتى إنّ المفردة المحورية في الخطاب «الخرافة» التي تؤول إليها كل تمثلات «الأنا» لم تسلم من قبضة التأنيث

على الرغم من تحركها في محيط ذكوري صرف، كما هو في النسق الأخير من الخطاب، وليس هذا بغريب على الذات، فالانتصار للأنوثة مبدأ عام لا تكاد تحيد عنه، أو تتجاوزه، ويكفي أن نعرف أنّ أحد دواوينها يحمل بصمة هذا الانتصار «في البدء كانت الأنثى»، وهو المفهوم الذي تؤكده على نطاق واسع لكثير من الكاتبات الناشطات في الدفاع عن مبدأ الأنوثة بوصفها أصل الحياة [1].

ويلتقي مع الضمير المنفصل «أنا» في منحى استجلاء هوية الذات بصورة مباشرة، الضمير المستتر «أنا»، فهذا الأخير رغم وجوب استكنانه يبقى حاضرًا يفرض تأثيره في رسم أبعاد هذه الشخصية المتمردة على أوضاع عصرها، في سياقات فعل التحدي الذي تصرخ به في وجه الدمامة المحيطة بها:

أتحداهم جميعًا

أتحدى كل أنواع السُّلالات التي تحكمنا

باسم السَّماء ...

أتحدى سارقي السُّلطة من شعبي

وتجار العقارات..

وتجار النِّساء

أتحدى سارقي حرية الفكر

...

أتحدى ...

كل من يحترفون السَّلب والنَّهب

ومن خانوا تراث الصَّحَراء..

أتحداهم بشعري ...

---

(1) راجع تفاصيل هذا الموضوع عند علي أفرفار، صورة المرأة، بين المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، 1966م، ص 110 وما بعدها من صفحات.

وبنثري ...

وصراخي..

وانفجارات دمائي

أتحدى ألف فرعون على الأرض،

وأنضم لحزب الفقراء..[1]

لا تعمد «أنا» الذات في مواجهة التحدي إلى التلاعب بمفردات اللغة، أو المراوغة اللغوية التي قد تسمح لها بهامش من المناورة مع الخصوم، بل تعمد مباشرة إلى انتقاء فعل يترجم فعل الإرادة القوية على المشاكسة، ومصارعة الخصوم «أتحدى»، وكأن اختيار هذا الفعل قد تم عن وعي تام بدلالته الثرية على فعل المجابهة، بوصفه قادرًا على شحن المتكلم بطاقة هائلة من الثقة بالنفس؛ إذ ليس هناك فعل أبلغ من التحدي في مواجهة الخصوم، وهذا ما ارتضته الذات أسلوبًا «لأناتها» في مواجهة القبح والدمامة من حولها، ولذا كانت لغة الخطاب أقرب ما تكون إلى لغة الاتصال المباشر، منها إلى اللغة الشعرية المنزاحة عن المعيارية والمباشرة، بوصف الخطاب يحمل رسالة إبلاغية إلى ذوات أخرى مصنفة تصنيفًا عامًا، تتقاسم ضد «الأنا» مساحة مشتركة من عدم التوافق في الوعي، ومن ثم بدت «الأنا» في الخطاب في قمة انفعالاتها الغضبية ممحورة لغتها كلها حول الفعل «أتحدى» المضمر فاعله قولًا، والحاضر فعلًا، يتكرر بتكرر الفعل سبع مرات، ليؤكد مسار حضور هذا التحدي وفاعله إلى أبعد مدى ممكن في سلسلة صراع الوعي مع إفرازات الواقع.

وإذا ما توقفنا عند عناصر هذا التحدي الذي تصر الذات فيه على تسمية عناصره بمسمياتها العامة، تاركة للقارئ مساحة تخيلية كافية للتأمل فيها، نجد

(1) سعاد الصباح، امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع الكويت، 1994م 137 وما بعدها.

أنّ «الأنا» تنطلق من مبدأ العموم، عموم التحدي، «أتحداهم جميعًا»، ومع أنّ هذا الملفوظ القولي قد يعد نتيجة لتراكمات قولية سابقة عليه، تعرضت فيها الذات إلى محاولة إرهابها وقمع صوتها، فإنّ تصدره لهذا المقطع من القصيدة أضفى عليه قيمة صوغية خاصة عكست مخزون القوة الذاتية في القدرة على المواجهة العامة لكل التيارات المناهضة لا على مستوى الذات فحسب وإنما على مستوى الحياة أيضًا، «أتحداهم جميعًا»، هكذا يبدو فعل الإرادة، صرخة مدوية تعلنها الذات على الملأ في وجه كل القوى المناوئة لإنسانية الإنسان، أو مصادرة حريته في الحياة، وبهذا التحدي العام تبلغ الذات الأنثى أوج تألقها في تحويل فعل الإرادة إلى إنجاز يجعل من الذات الأنثى المفردة قوة عارمة في المواجهة مع الجماعة وأبنية وعيها التقليدية، منتقلة في هذه المواجهة من الشأن الخاص إلى الشأن العام الذي تصدر عنه هذه الأبنية المتخلفة.

ثم لا يلبث أن يتواصل البرنامج السردي لملفوظات القول محددًا عناصر هذا التحدي واحدًا بعد الآخر، في سياقات الجملة الفعلية المسندة إلى المتكلم، وفق تصنيفات ملفوظات كُلّ حالة من موضوعات هذا التحدي، مبتدئًا بإشكالية السلطة الحاكمة «باسم السماء»، على إطلاقها «كل أنواع السُّلالات»، ومع إطلاق ملفوظ القول وشموليته، فإنه لا يتجاوز المحيط الجغرافي للذات المتكلمة التي تتلبس فيه ضمير الجمع في سياق ملفوظ الحالة «تحكمنا»، مما يجسد في النهاية إشكالية الديمقراطية في الحكم، ويتعزز ذلك في المستوى التالي من التحدي، وهو إشكالية اغتصاب السلطة من الشعب «سارقي السَّلطة من شعبي»، وفي الإضافة إلى ياء المتكلم (شعبي) ملمح إلى تواصل حميمي مع الأمة، ضد مغتصبي السلطة، وهو ما سنراه معلنًا بصورة جلية في نهاية الخطاب، ولعله ليس غريبًا أن تكون السلطة الجائرة هي بؤرة الخطاب، ومنطلقه إلى مجمل التحديات الأخرى التي ليست إلاّ إفرازًا طبيعيًّا لممارساتها السلبية تجاه الحياة، ومن ثم يبرز في سياقها السياسي

«تجار العقارات، وتجار النساء»، ومصادرة حرية الفكر، والسلب والنهب، حيث تتحول هذه الممارسات إلى احتراف، ناهيك عن أولئك الذين تخلوا عن قيم البادية الأصيلة، «خانوا تراث الصحراء» حسب تعبير الخطاب.

وفي قمة الوعي وتوهجه بفداحة الكارثة تتشكل لغة الخطاب الغاضبة، وفي مناخ هذه اللغة تجلو الذات «أناها» في سياق تحديات شتى تعلنها ضد هذه المناخات غير السوية، محددة آليات تحدياتها في أربعة عناصر ينتظمها نسق واحد، بصورة متتابعة، «أتحداهم بشعري.. وبنثري.. وصراخي» و«انفجارات دمائي»، ويبدو ضمير الإضافة «الياء» المقترن بهذه الملفوظات الأربعة بالغًا في دلالته على حالة التهاب غضب الذات، وتصميمها على استخدام الكلمة في تغيير الأوضاع، ولكن ليست أيّة كلمة، بل الكلمة المضمنة صرخة الروح، والمضمخة بانفجار الدم، وتنطوي هذه الدوال الأربعة المركبة بالإضافة على شعور مفعم بالثقة في فعالية آليات الذات، لكنه شعور لا يخلو من توجس الذات بعواقب آلياتها:

سيظلون ورائي
بالإشاعات ورائي
والأكاذيب ورائي[1]

وهنا يبرز ضمير ياء الإضافة المكرر ثلاث مرات لينقل إلينا إحساس الذات بعدم تركها وشأنها، إذ سوف تتعرض لأمضى الأسلحة المضادة، «الإشاعات» + «الأكاذيب»، وحسبك منهما سلاحان مؤذيان بحق الأنثى، في مجتمع لا مكان لها فيه، لكنّ الإحساس بالاضطهاد أو المطاردة بالساقط من الكلام، لا يحطم معنويات الذات، أو يقعد بها عن القيام بدورها؛ لأنها تدرك تأثير كلمتها في محيط يفتقد حرية الكلمة، فلا يلبث أن يغلبها زهوها، وثقتها بنفسها فيفجران فيها رغبة جامحة في تحدي كل سلطة جائرة على الأرض.

---

(1) المصدر السابق، 139.

أتحدى ألف فرعون على الأرض

وأنضم لحزب الفقراء[1]

وكأنّ الذات بهذا الإعلان الجديد الذي تتجاوز به واقعها إلى فضاء جغرافي عام مداه الأرض طولًا وعرضًا، تحاول أن تستكشف نفسها من جديد في مدى قدرتها على مواصلة التحدي والصمود في برنامج يعتمد على إنجاز الفعل لا وصفه، ولهذا جاءت حركة الفعل في كل أنسجة الخطاب تحمل بصمة واحدة تجلو حركة أنا الذات في تجليات تحدياتها المتعاقبة لواقعها، بيد أنّ ما يثير الانتباه هو تلك العبارة التي جاءت خاتمة لخطاب التحدي «وأنضم لحزب الفقراء» ومع أنّ الدلالة المعجمية لا تقعد بالقارئ عن فهم المعنى الدلالي العام للعبارة، لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه هل يقتضي خطاب التحدي إعلان المتحدي عن انتمائه إلى فئة بعينها؟ سؤال قد يثير أصلًا شبهة الانتماء، فالذي يتصدى للشأن العام، أو يفضح الممارسات الخاطئة لمجتمعه ليس بحاجة إلى إعلان هوية انتمائه، فبرنامجه وعلاقته بإنجازه هما اللذان يحدِّدان حالة هذا الانتماء ودرجته وليس ملفوظات الحالة.

وعندما نعود إلى أكثر الضمائر شيوعًا في الخطاب الشعري عند الشاعرة سعاد فسنجد أنّ ضمير ياء المتكلم المضاف إليه كان أقدر على التقاط نبرات الإحساس بألم فاجعة الموت، وحالات الانكسار النفسي أمام القوة القاهرة، حيث تبدو الذات في لحظات ضعفها الإنساني:

آه من ناري، ومن يأسي، ومن ضعف ثباتي

قد توالت حسراتي، وتهاوت خطواتي

لا ترى عيناي غير الليل يا نور حياتي

وأراني في ظلام البيت أحيا في فواتِ

---

(1) المصدر السابق، 138.

وصغاري في رحى المحنة حيرى النَّظرات

سألوا أين أخوهم.. أهو ماض؟.. أهو أت؟

قلت: والدمع سخين ذائب في نبراتي

إنَّه في الغيب.. بين السحب.. فوق النيرات

ولدي ليتك تدري كيف باتت أمسياتي

لو بساط الأرض طرسي، ولو البحر مدادي

لملأت الكون إيقاعًا حزين الصفحات[1]

لو أحصينا عدد ضمائر الياء المضاف إليها في هذه المساحة الشعرية المحدودة، لوجدناها بلغت ثلاثة عشر ضميرًا صيغت في موقف حزن ممض لاهب، وهو افتقاد الذات طفلها بالموت، وكأنّ هذه «الياء» التي جاءت أيضًا قافية للقصيدة تسهم في ترجمة هذا الإحساس بالثقل، بوصفها تنطوي على خاصية التمدد الصوتي، لكونها حرفًا من حروف المد التي تساعد على نقل حالات الانفعال النفسي الشديد في صياغات الملفوظ الشعري، ومن هنا نجد أنّ الياء التي تُفسَّر بذات المتكلمة في هذا النص الشعري لا تعمل منفردة في سياق نقل المشاعر الملتاعة، بل يؤازرها في ذلك كم مكثف من حروف المد الأخرى كالألف على وجه الخصوص؛ إذ تأتي في صور متعاقبة لا تكاد تخلو منها جميع ملفوظات النص، فكأنها بمثابة تنفيس لموجات الحزن المتتابعة التي تعاني الذات وطأتها، ويكفي هنا أن نتأمل لفظة «آه» بمدتها الطويلة، بوصفها أداة طبيعية يتنفسها المكروب عند لذعة الألم، وما أعقبها من تمددات صوتية أخرى تصب في مجرى هذه الصرخة الغريزية للألم، ولعله ليس من المبالغة في شيء إذا قلنا إنّ مفتاح هذه التمديدات الصوتية على امتداد شبكة الخطاب يعود إلى تلك اللفظة المتصدرة مطلع الخطاب «آه» التي فجرت في الذات كل أحاسيس الفجيعة بفلذة كبدها.

---

(1) سعاد الصباح، إليك يا ولدي، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت 1994، 59.

إنّ مجلى الذات في هذا الخطاب شيء مختلف تمامًا عما عهدناه فيها من شدة المراس، وصرامة الموقف، وقوة التماسك، وصلابة التحمل، فكأن صدمة الموت تعيد اكتشافها من جديد في صورتها الطبيعية، فيتوارى عنها كبرياؤها، وحس المقاومة فيها لتستسلم إلى أقصى درجات الحزن العضوض الذي يفضي بها إلى الجهر بالشكوى على نحو تظهر فيه الذات كل مخزوناتها النفسية تجاه هذه المصيبة، حتى تبدو لنا في قمة ألمها، ويأسها، وضعفها، وحسراتها، وتهاوي خطواتها.

ومن الجلي أن تعاقب حالات الحزن، وتوزعها في هذا الخطاب بين الذات ومتعلقاتها الحميمة، فقد الولد، إحساس الأبناء بقلق الأم وحزنها، إحساسها هي بهول الحدث ونتائجه الملموسة عليها نفسيًّا وجسديًّا، يطبع الخطاب بمناخ مشبع بعناصر الفجيعة التي تشد الذات إلى مركزية الحدث على مستوى تعاقب حالات هذا الحزن بدءًا من الذات بمستوياتها النفسية والجسدية والإبداعية، مرورًا بالأبناء المتوجسين فقد أخيهم، إلى استشعار مخاطبة الفقيد ذاته، بصورة مباشرة، في سياق التمني مرة، أو الإخبار عنه في سياق الغيبة مرة أخرى، حيث تتشكل هذه العناصر في سياق أكبر، يضم أشتاتها، ويحكم حركة نموها في أنساق لغوية متعددة، وأعني بذلك ضمير ياء المتكلم المضاف إليها التي تتحرك في أنسجة النص على نحو تتوصل بها الذات إلى الإفصاح عن حزنها العميق بصورة صادقة، تجلو به مشاعر الأمومة المكلومة في مشاهد مفعمة بالعواطف الملتهبة التي لا يخلو بعضها من الحس الدرامي، وبخاصة ذلك الحوار المؤثر الذي يدور بين الأم المفجوعة وصغارها في سياق أسئلة الحيرة والقلق التي تتشكل في إطارها إجابات تتفادى المباشرة إلى التلميح والرمز، هروبًا من ملفوظات الموت المثيرة للواعج الفجيعة والحزن، «إنه في الغيب، بين السحب، فوق النيرات»، بمثل هذه الملفوظات الصوغية تخاطب الأم أبناءها، كي تستشعر عزاء يعيد السكينة إلى نفسها من جهة، ولتثير

خيال أبنائها في ابتعاد أخيهم عنهم من جهة أخرى، فهو لم يمت إنه هناك في مكان، واللاّمكان، وقد يبدو الموقف ملغزًا، وأحسب أنه أريد له ذلك، ليكون متوائمًا مع لغز الموت الذي يواجه الحياة في كل لحظة.

ومن المدهش حقًّا أنّ الخطاب تفادى لفظة الموت وجميع مشتقاتها الصوغية، واستعاض عنها بإشارات رمزية ودلالية تكثف في سياق ضمير الإضافة علاقة الأم بالطفل الغائب:

كان إلهامي، وإبداعي، وأحلى أغنياتي
ولدي.. كان سنَا عيني، وحلمي في سباتي
ومتاعي في وجودي، ودعائي في صلاتي[1]

إن توالي صياغة ملفوظات ضمير ياء الإضافة بهذه الكثافة غير العادية في مساحة محدودة من الخطاب يكشف عن مدى قدرة هذا الضمير في مثل هذا الموقف على استيعاب حالات التداعيات الشعورية الفياضة لحظة الفقد، عند هذه «الأنا» المفجوعة بفلذة كبدها، ولعله ليس من الصدفة أن تمتلئ صفحة هذه اللوحة اللفظية بكم لافت للنظر، من التمديدات الصوتية، الممثلة بأصوات المد الطويلة؛ إذ إنّ هذه الأصوات حين النطق بها تنقل إلينا تموجات النفس في فرحها أو حزنها – بين امتداد الصوت وانكساره – فكأنها أشبه بالبصمة الدالة على الحالة النفسية، ولو تأملنا على سبيل المثال البيت الأول، من هذه الأبيات الثلاثة، لوجدنا أنّ الصوت ما يكاد يرتفع إلاّ ويعود منكسرًا في نهاية العبارة مع المد بالياء، سواء في سياق ضمير الإضافة، أو مع حرف الجر «في» المكرر ثلاث مرات، وحالات انكسار الصوت مع الياء هي الشائعة في ملفوظات هذه الأبيات الثلاثة؛ إذ يصل عددها إلى أربعة عشر صوتًا منكسرًا، وهي تتوائم مع حالة انكسار الذات في موقف الحزن والفجيعة.

---

(1) سعاد الصباح، المصدر ذاته، 58.

وإذا ما توقفنا عند «ضمير تاء الفاعل»، الذي يمثل الرتبة الثالثة في شيوع ضمائر «أنا الذات»، في المجموعة الشعرية للشاعرة، فسنجد أنّ هذا الضمير بخاصيته الفاعلة، المستمدة من نشاط الفعل ذاته، لحظة الإرادة، أو وجوب الفعل، أو حتى الافتراض، وإن كان هذا الأخير أقل احتمالًا مع «أنا» تعني تمامًا ما تقول، ينقل إلينا فاعلية «الأنا» وحركة إنجازها في التعامل مع المواقف التي قد تتيح لها اكتشاف ذاتها من جديد، على ضوء المتغيرات والأحداث التي تمر بها، في سلبياتها وإيجابياتها على حد سواء، حتى ولو أدى بها ذلك إلى كره الحياة والسخط عليها:

أجل أمطري ...

أمطري يا سماء ...

فإني فقدتُ المنى والرَّجاء

فقدتُ الذي كان فيما عشقتُ

أرقَّ المعاني وأحلى العطاء

أجل... زلزلي الكون... إن بقلبي

زلازلَ هوجًا تلبي النِّداء

لقد حجب الحزنُ عني الوجود

وأمسيتُ أشتاقُ حضن الفناء

كرهتُ الحياة وما في الحياة

كرهتُ الصَّداقة والأصدقاء

كرهتُ التَّفاهةَ والتَّافهين

وفرطَ الجحودِ، وشحَّ الوفاء

فهاتي سيولك أُخمِد حقدي

على الحاقدين.. على الأشقياء

وأنزع موقعهم من ضميري

وأطفئ ثورة هذي الدِّماء

ويسجد صف دموعي لربي

وأرجع في نوره للصَّفاء[1]

إنّ ضمير تاء الفاعل في هذه القطعة من الخطاب هو نواة الحركة الفعلية لرصد تقلبات «الأنا» في حبها، وكراهيتها، فحالة فقد «المنى والرجاء» تقلب معادلة الحب والكراهية عند «الأنا» رأسًا على عقب، فيختفي الحب، وتبقى الكراهية التي تستأثر «بالأنا» لتبلغ بها أقصى درجات الغضب والانفعال الذي تستمطر من أجله السماء لإخماد نيرانه المستعرة بين جوانحها.

ولما كانت بنية تاء الفاعل لا تتم إلاّ من خلال اقتران هذا الضمير بفعله المنصرف إلى الماضي، فقد جاءت أفعال الأنا في اللوحة الشعرية تشخيصًا واقعيًّا، أو إنتاجًا معرفيًّا لوعي «الأنا» بحالتها النفسية الجديدة متكئة في ذلك على السرد الصوغي للفعل وفاعله، من غير أن يتوقف الحدث عنده، بل تجاوزه إلى فعلين آخرين الأمر والمضارع، مما يعني أنّ الحالة النفسية ممتدة الأثر من الماضي إلى الحاضر، وأنّ الذات تعاني مأزق الحالة، فتبحث عن خلاص منها باستمطار السماء، في سياق فعل الأمر المنصرف إلى الدعاء، «أمطري يا سماء»، ويكاد هذا الملفوظ الصياغي الذي يتصدر عنوان القصيدة، ومطلعها، يكون هو المفجر لملفوظات الخطاب عبر أفعال صوغية تتقاطع فيما بينها لتموضع فاعل الحالة، (الذات) – في سياقات السرد المختلفة في علاقته بموضوعه، وفق ما يعرف بمبدأ النظام النسقي أو التعاقبي؛ ذلك أنّ كل عنصر من عناصر السرد يستدعي مكونًا سرديًّا تاليًا له، وربما آخر سابقًا له، يتم إنتاجه ذهنيًّا حين القراءة؛ لأنه في حكم المسكوت عنه، لبيان علاقته بفاعل الحالة الذي يتموضع عبر الفعل في البرنامج السردي للخطاب.

---

(1) المصدر ذاته، ص 30 وما بعدها.

ولو رجعنا إلى الجزء الأول من مطلع هذه القصيدة الذي يفتتح بلفظه «أجل» التي تتكرر في مطلع أربعة مقاطع من القصيدة، لوجدنا أنّ هذه اللفظة تقتضي كلامًا مثبتًا سابقًا عليها غيبة النص ابتداء، وتُرِكَ لفطنة القارئ إنتاجه، بعد أن زوده بمفاتيح إرشادية في سياق تكرار الكلمة ذاتها مع قرينتها الإشارية «أمطري» التي تكرر ذكرها أيضًا في القصيدة خمس مرات، حيث ترد الكلمتان متلازمتين مرة، (أجل + أمطري)، ومنفصلتين مرة أخرى، غير أنّ لفظة «أجل» تستأثر بالسيادة التامة على المقاطع؛ إذ يمكن اعتبارها مفتاح فاعل الحالة لولوج عالمه السردي، فمن خلالها يتم الاتصال المباشر بين الحالة وفاعلها في سياقات لغوية مختلفة، تجمع بين الجملة الفعلية والاسمية، وشبه الجملة، لكنّ الذي يعنينا بالدرجة الأولى هنا هو اتصال تاء الفاعل بفعله، لا على المستوى اللغوي فحسب، بل على المستوى الواقعي للحالة ذاتها، فعلى المستوى الأول يتم اتصال فاعل الحالة بموضوعه المباشر، ذي المرجعية النفسية، لحالة الذات الساردة، فتتثال في سياقها أفعال تحكي الشعور بالفقد، والحزن، والإحباط، والكراهية، تتنازعها أفعال أخرى تترجم مشاعر الحقد والانتقام.

ولو تأملنا حركة هذه الأفعال وتوزعها في نسيج الخطاب لوجدنا أنّ أفعال الفقد المكررة تلتقي مع أفعال مثل: «حَجَبَ الحزنُ.. وأشتاقُ حضن الفناء»، بوصفها علة لمعلول، يفضي إلى معلول أكبر منه وذلك حين تتقاطع أفعال الكراهية المكررة مع أفعال أخرى مثل: «أُخْمِد حقدي، أنزع موقعهم من ضميري»، «أطفئ ثورة هذي الدماء»، وهنا تصبح الذات في موقعين بالغي الصعوبة، موقفها الحانق من الآخر المتسم بالكراهية، وموقفها هي من مأزقها النفسي المتسم بالمعاناة من الحقد على الحاقدين، وهو ما لا يتفق مع طبيعتها النفسية، ومن ثم تبحث عن خلاص باستمطار السماء كي «تطفئ ثورة هذي الدماء» وتتطهر بها لتعود إلى صفائها النفسي، ولترجع من وهدة اليأس، واشتياق الفناء إلى حظيرة الإيمان بالله، وهي الملاذ الأخير لخلاص النفس من معاناتها.

أمّا على مستوى واقعية ضمائر تاء الفاعل في هذا الخطاب، فعلى الرغم من طبيعتها التواصلية نحويًّا، فإنها واقعيًّا تتجه اتجاهًا عكسيًّا، يكرس من حالة الانفصال بين فاعل الحالة والآخر: «كرهت الحياة وما في الحياة»،» «كرهتُ الصداقة والأصدقاء»، «كرهتُ التفاهة والتافهين»، هذه الكراهية المركبة أفضت في النهاية إلى وقوع فاعل الحالة هذا في مأزق نفسي راح يبحث عن خلاص منه بوسائل أخرى خارجة عن إرادته، ويمكن تشبيه حالتي الاتصال والانفصال، في هذا الخطاب، بحالتي الثابت والمتغير، أو الجوهري والعارض، فالاتصال والتواصل بين الكائنات والأشياء هو الأصل، ولا يكون الانفصال إلاّ لعلة.

وهكذا نجد أنّ الذات قد عكست نفسها في مرآتها عبر استخدام الضمائر المختلفة التي تجلو لنا فيها نفسها في مشاهد مختلفة تجمع بين الغضب، والتمرد الممزوج بالواقعي واللاواقعي، والتحدي المتسم بالثقة بالنفس، والحزن، والانكسار المتشح بالفقد والإحباط، والمتأرجح بين اليأس تارة والإيمان تارة أخرى، وهو ما يشكل في مجموعه نفسًا قلقة تسعى في دأب مستمر إلى إثبات وجودها ككينونة بشرية لا تقل عن الرجل في مواهب العطاء البشري، إن لم تتفوق عليه.

3 - الذات والوعي بالكتابة:

ظلت المرأة بعامة والعربية بخاصة خارج إطار صناعة الثقافة لقرون طويلة، احتكر فيها الرجل هذه الصناعة لنفسه، وأقصى المرأة عن عمد من الاقتراب منها أو ممارستها، وكان مصير أي محاولة للخروج على هذا المفهوم التقليدي محكومة بالفشل الذريع؛ لأن المنافذ محكمة الإغلاق، فضلًا عما يلحق بمن تحاول أن تكسر

هذا الطوق من السخرية والتشنيع[1]، ما يجعلها تفكر ألف مرة قبل أن تكسر هذا القيد الصدئ بفعل الزمن، ولذا بقيت الثقافة العربية على امتداد القرون بدون منافس، صناعة ذكورية، كانت المرأة فيها موضوعًا من موضوعات هذه الثقافة، لا تظهر فيها إلاّ من خلال الصورة الذوقية للرجل، بحسبانها أنموذجًا جماليًّا، أمّا روحها وشخصيتها فهما مدفونتان في جسدها، لا يظهر منهما شيء على السطح، وإلا عُدَّت امرأة محاطة بالريبة والشكوك، يرفضها الواقع، وتلوك سيرتها الألسنة، بيد أن تحديات العصر الحديث دفعت المرأة، وبخاصة الأوروبية، إلى البدء بأخذ زمام المبادرة في رفض حالة المنفى الثقافي المفروض عليها، والدخول في قوة العمل المباشر في شتى مجالات الحياة، مما أدى إلى تهاوي كل التقاليد القديمة التي تمنع النساء من الدخول إلى المجالات الذكورية، وهذا أوجد مناخًا جديدًا من «الأيديولوجيات» التي أخذت تكرس مفاهيم المساواة، والاستقلال الذاتي للأنثى بعيدًا عن سلطة الذكر، وكفالة حق التعليم والثقافة، مما دفعهن إلى الإسهام بصورة مباشرة في صناعة الثقافة، وإعادة قراءة التاريخ الأدبي، وتحليل العادات والتقاليد بوصفها امتيازات ذكورية، والمطالبة بإعادة النظر في اللغة المتحيزة للذكورة، والدعوة إلى إضفاء طابع جنسي على حروف اللغة[2].

وقد أدى الإلحاح المستمر من جانب النساء على أمثال هذه القضايا إلى بروز ظواهر ثقافية على أيدي النسوة المبدعات ركزن فيها على المشكلات النسوية

---

(1) لا تخلو أدبيات الثقافة العربية من استهجان تعليم النساء الكتابة؛ إذ اعتبرت الكتابة للنساء بداية الغواية، واعتبر فعل الكتابة لها بمثابة، «أفعى تسقى سمًا» ويروي القلقشندي في كتابه صبح الأعشى ج64/1 نصًّا بالغ الدلالة في سخريته على تعلم المرأة صناعة الكتابة:

ما للنِّساء وللكتابة والعمالة والخطابهْ
هذا لنا ولهن منا أن يبتن على جَنابه

وانظر دراسة موسعة في هذا الجانب عند جابر عصفور «أنوثة الكتابة المقموعة» في الكتاب التذكاري الذي أصدرته كلية الآداب – جامعة القاهرة، عن الدكتور يوسف خليف، 1996م، ج1 385–422. وانظر كذلك كتاب عبد الله الغذامي المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت 1996م.

(2) Catharine Stimpson, Ibid. 232.

بعامة وقضاياهن الشخصية بخاصة، حتى أصبحت «أنا الذات»، كما تقول، Catharine Stimpson، مغرية، كما أصبحت السيرة الذاتية، والمذكرات والرسائل التي تسطرها المرأة موضع اهتمام، وهذا بدا كما لو أنه رد اعتبار إلى الذات الأنثى المفردة، التي طالما لُقِّنَتْ بأن تخضع للهوية الذكورية، كما اعتبر البعض أن هذا النمط من الكتابة النسوية رد فعل أنثوي على الموضوعية الذكورية[1]. وعلى ضوء ازدهار النتاج الثقافي النسائي ظهرت النساء الناقدات اللاتي بدأن باحتلال مساحة فكرية تعمل باتجاه تغذية المستقبل وتغييره نحو البحث عن تقاليد نسائية في أعمال النساء المبدعات[2] بغية إيجاد حيز نظري يحمي النساء من حالة النفي الثقافي، ومن ثم عنين بالهجوم، وإعادة النظر، والهدم والبناء، حتى تكونت قاعدة عريضة من النقد النسائي Feminist Criticism، لم تلبث أن احتلت مساحة بارزة في جسد النظرية النقدية المعاصرة في الثقافة الغربية اليوم.

ولم تكن المرأة العربية بعيدة عن مهب التغيرات الجديدة التي عصفت بالتقاليد والعادات؛ إذ ظهرت حركات نسوية وغير نسوية، في زمن متقارب مع الحركة النسوية الغربية - وإن لم تأخذ زخمها وحيويتها - تدعو إلى تثقيف المرأة، والخروج بها من وهدة الجهل والتخلف إلى نور العلم والمعرفة والثقافة، ولم تَمْض بضعة عقود على هذه الدعوات حتى احتلت المرأة مساحة حضور واسع في شتى المواقع الحياتية مدفوعة برغبة عارمة في الخروج على الهيمنة الذكورية، فمارست الوسائط التعبيرية المختلفة للدفاع عن ذاتها وكينونتها البشرية، حتى بتنا نتحدث عن أدب نسائي يحمل بعض السمات الخاصة، ذات الصلة بالواقع الحياتي للمرأة العربية، تكتبه النساء المبدعات عن تجاربهن الخاصة، كحق مكتسب للتعبير عن العقل الواعي واللاواعي من الحياة، بغية التماثل مع الثقافة الذكورية، ورغم

---

(1) Ibid. 236.
(2) Ibid. 234f.

نجاحهنَّ في هذا المسعى إلى حد كبير فقد تعرضن إلى النقد والتجريح، ومصادرة بعض أعمالهن الثقافية غير المألوفة، وإقامة دعاوى ضد بعضهن أمام المحاكم، بوصفهن مخربات للقيم، وهذه ظواهر موجودة في معظم البلاد العربية التي تشهد تصادم القيم مع الثقافة الجديدة الوافدة، ومتغيرات العصر التي تحث الأنثى المثقفة وتدفعها على أن يكون صوتها عاليًا في مواجهة تحدي الواقع وتقاليده، التي تتجاهل شخصية الأنثى، وتعتبرها تابعًا للذكر، بل الدعوة إلى رفضه، والسعي إلى تغييره بتغذية الوعي، والتوق إلى الكتابة والثقافة، بوصفهما مفتاحي اكتشاف مواهب الشخصية، وإثبات الحضور الثقافي في مواجهة الثقافة الذكورية المهيمنة، ولعل هذا ما يفسر لنا وقوف الكثير من الكتابات النسائية عند حدود الذاتية التي تصل أحيانًا عند بعضهن إلى درجة النرجسية من الانغمار في الذات، وهو رد فعل طبيعي على التهميش الثقافي للمرأة، والنماذج في هذا الموضوع كثيرة، ولكنّ الذي يعنينا هنا هو الموقف الذي تتبناه الشاعرة سعاد من الدعوة إلى حرية الكتابة.

لا مراء في أن الشاعرة سعاد الصباح من أبرز الأصوات الشعرية النسوية، لا في منطقة الخليج فحسب بل في العالم العربي، الداعية إلى رفض الهيمنة الذكورية على شخصية الأنثى، والمطالبة بحق التعبير عن الخلجات المكبوتة، بفعل النفي المستمر لوجودها، فهي حين تكتب، لا تكتب ترفًا أو تسلية، بل تكتب من أجل دافع قوي يمور في وجدانها كامرأة تملك حق الحياة:

أريد أن أكتب ...
لأدافع عن كل شبر من أنوثتي
أقام به الاستعمار
ولم يخرج حتى الآن ...
فالكتابة هي وسيلتي
لكسر ما لا أستطيع كسره ...
من قلاع القرون الوسطى

وأسوار المدن المحرمة..

ومقاصل محاكم التَّفتيش[1]

على الرغم من نثرية هذه القطعة، وتقريريتها المفرطة، فإنها تعبير حي عن واقع مفعم بالمحاصرة والتضييق الخانق لانطلاقة الذات نحو الشعور بذاتيتها النسوية المغلقة، ومن هنا يأتي فعل الإرادة كصرخة في وجه هذا الاختناق «أريد أن أكتب»، ولعل هذا التعبير بصيغته الواردة في النص أقرب إلى فعل الحسم والتصميم من التعبير المباشر بالمصدر «أريد الكتابة»، الذي لا يحقق الغرض الذي تستهدفه الذات من إرادتها، وهو العزم والفعل المباشر، لا المؤجل، لكن فعل إرادة الكتابة ليس هدفًا في حد ذاته بقدر ما هو ناشئ عن ارتباط علّة بمعلول «لأدافع عن كل شبر من أنوثتي»، كأنّ هاجسها الأكبر هو الهيمنة الخارجية على أنوثتها، والتخلص من هذه الهيمنة يعني تحقيق الوجود الذاتي المنفصل عما عداه، وفي هذا السياق تطرح الذات مرافعاتها الذاتية في وجه التبعية والتخلف، ومنطق القوة والقهر، في سياق اختيار دوال القهر والهيمنة من عناصر تقع خارج إطار الزمن، مثل: «الاستعمار»، «قلاع القرون الوسطى»، «أسوار المدن المحرمة»، «مقاصل محاكم التفتيش»، بيد أنّ مدلولاتها، على فعل الحالة، تبقى مجازية، حاضرة بصورة قوية في ذهن الذات، لا تشير إلى شيء يقع خارج القصيدة إلاّ من المنظور التاريخي لفعل القهر والهيمنة، فكأن الذات تقيم جدليتها، بصورة غير مباشرة، على أساس إثارة حس المفارقة في القارئ، حيث يقع الحاضر في أسر الماضي من جهة، ولفت الانتباه من جهة أخرى إلى معاناة الأنثى من واقع هذا الماضي الذي تحاول الخروج عليه بتدمير قواعده، بفعل الكتابة، «فالكتابة هي وسيلتي..»، هكذا تتحدد بصورة قاطعة علاقة «الأنا» الفاعلة بموضوعها، وبالأداة التي تواجهه بها، لكنّ النص يوحي من جانب آخر إلى أنّ الكتابة هي آخر ما لجأت إليه الذات، لكسر ما لا

(1) سعاد الصباح، قصائد حب، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت 1994م، 21.

تستطيع كسره من قواعد النظام، فكأن اكتشاف فاعلية الكتابة يأتي بعد اختيار الذات لوسائل أخرى سابقة لم يعلن عنها الخطاب، وسواء أصح هذا أم لم يصح، فإن الذات، بلا ريب تكتشف وجودها الفاعل من خلال فعل الكتابة، الذي تتكئ عليه بصورة متكررة في الخطاب، بوصفه وسيلة (وسيلتي) إلى التمرد على الواقع الممثل بتلك الموصوفات القائمة على الحس التاريخي لزمن غابر، حيث تستشعر فيه الذات غربتها الحانقة عليه، فما تجد خلاصها منه إلاّ بالكتابة.

وتزود فاعلية الكتابة الذات بممارسة عملية، ولو على الورق، لاختبار قدرتها على الخروج من دوائر الحصار المفروضة حولها، فتمضي مع إغراءات الكتابة لأبعد مدى ممكن مدفوعة بروح التمرد على الواقع:

أريد أن أكتب..
لأتحرر من ألوف الدَّوائر والمربعات
التي رسموها حول عقلي..
وأخرج من حزام التُّلوث
الذي سمم كلّ الأنهار
وكل الأفكار
وأجهض ألوفَ الكتب..
وألوفَ المثقفين[1]

يتكرر مرة أخرى فعل الإرادة «أريد أن أكتب» في ثمانية مقاطع من مقاطع القصيدة، ليجسد في كل مقطع من تلك المقاطع، برنامج فعل الإرادة المشوب برغبة عارمة في تحقيق الوعي بالتحرر الذاتي من شبكة الأبنية التقليدية، والعمل على تدميرها، بوصفها أدوات معطلة للعقل، وإذا كان فعل الإرادة مدفوعًا بصورة مباشرة، برغبة الكتابة، المتولدة من فعل الممارس في علاقته بالأطراف الأخرى

(1) المصدر السابق، 22.

المتناقضة معه في القيمة والموضوع، وهو ما ينتج عنه فقدان توازن بين أطراف هذه القوى، الذات فرد أنثى في مواجهة «ألوف الدوائر»، التي أطاحت بـ «ألوف الكتب»، «وألوف المثقفين»، فإن تحقيق فعل الإنجاز يبقى موضع تساؤل ملح عن مدى قدرة الفاعل الأنثى على إنجاز برنامجها السردي على الصعيد العملي لا المعرفي.

إن أطراف الخصومة مع الذات الأنثى ليست عادات وتقاليد فحسب بل ثقافة راسخة مدعومة بقطاع هائل من البنى الاجتماعية الراسخة مما يضاعف من صعوبة التعامل معها، لكنّ الذات تبدو واثقة لا من قدرة الكتابة على تحريرها من قيود الأبنية التقليدية فحسب، بل تجاوز ذلك إلى إجهاض الثقافة المضادة، واستعداء أنصارها، لكنّ سؤال الآلة النوعية للكتابة يبقى مضمرًا في ذهن الذات الساردة لإرادة الفعل لم تكشف عنه في الخطاب، وإنما تركت ذلك مفتوحًا لكل احتمالات الكتابة الممكنة، وهذا يمنح القارئ بعدًا تخيليًّا، في عملية التواصل الإبداعي بين النص وصاحبه.

وإذا ما توقفنا عند القيم الصوغية التي تصف إرادة الفعل، نجد أنّ النص يتحرك في سياق الفعل المضارع المسند إلى فاعل مضمر وجوبًا، في جميع مقاطع الخطاب، وهذا الإضمار على المستوى الصياغي النحوي لم يحل دون تمركز الفاعل في بؤرة الخطاب بشكل رئيس بوصفه منتجًا لتحولات السرد الصياغي في الخطاب، على نحو تبدو فيه جميع خيوط شبكة الخطاب موصولة بالمولد الرئيس لفعل الإرادة، وأعني به الذات المتكلمة، بدءًا من وصف الذات لحالتها الراهنة، في بعدها الداخلي، وانتهاء بمتعلقات هذه الحالة في بعدها الخارجي، كمؤثر جوهري في صناعة الحالة، المراد الخروج من قبضتها، ولذا جاء بناء الخطاب لغويًّا مرتكزًا، بعد بناء الجملة الفعلية، على الوصف والإضافة، ففي الوصف تتحدد الأشياء المراد إدانتها بصورة قاطعة، فلا تصبح أشياء هلامية أو عامة،

بل محددة بالوصف، إنها «المربعات التي رسموها حول عقلي»، و«حزام التلوث الذي سمم كلّ الأنهار وكل الأفكار» وفي الإضافة النحوية تأخذ المسميات بعدها الارتكازي المتكئ على المساحة المجازية لهذه الأشياء، من منظور الاختلاف مع الواقع، حقًّا إنّ هذه الملفوظات الصياغية تشير إلى أشياء مجازية، لا إلى حقيقة نحوية، بيد أنّ مجازيتها لم تحل دون بروز الإيماءات السلبية التي تعكسها هذه الصياغات في إطار الثقافة العامة، التي تتمرد الذات عليها، وتسعى إلى تدميرها في سياق الوعي بفاعلية الكتابة، بوصفها حضورًا دائمًا لا يَكُفُّ عن الإدلال على مدلولاته المفتوحة على مدى أوسع من التفسيرات غير المحددة، الخاضعة لتعددية القراءة ذاتها.

وتأخذ غواية الكتابة الذات إلى مدى أوسع في إيقاظ إرادة الإرادة لا من حيث الرغبة بالكتابة المتواصلة فحسب، بل من حيث التوجه بالكتابة إلى الآخر المخاطب الحاضر أو الغائب، أو حتى الآخر المبهم، أيًّا كان هذا المبهم، ومن حيث الشعور بتأكيد إرادة حرية هذه الإرادة بوصفها جوهر الذات الممارسة لفعل الإرادة:

أريد أن أكتب لك..

أو لغيرك..

أو لأي رجل في المطلق

أريد أن أقول للورق

ما لا أستطيع قوله للآخرين

فالآخرون.

منذ خمسة عشر قرنًا

يتآمرون ضد الأنوثة

أريد أن أفتح ثقبًا في لحم السَّماء

فالمدينة التي أسكنها

لا تطرب إلاّ لصياح الدِّيكهْ

وصهيل الخيول..

وشهيق ثيران المصارعهْ..[1]

إن انعطافة الذات المتكلمة نحو الآخر (الرجل تحديدًا) انعطافة حقيقية، لتوصيل حضور الذات الأنثى وتأكيدها كصوت مقموع، يجاهد لا على مستوى التوصيل فحسب، بل على مستوى العلاقة بين المرسل والمستقبل، وعلى مستوى العلاقة بين القول والكتابة، وعلى مستوى الذات الكاتبة والآخرين، وأخيرًا على مستوى الورقة حيث إرادة فعل الكتابة، ومن اللافت للاهتمام أن الخطاب يصطفي في مخاطبة الآخر صياغة «أكتب لك» بدلًا من «أكتب إليك»، والفارق الدلالي بينهما كبير، ولا نظن إلاّ أنّ الخطاب عنى معنى «أكتب إليك» بيد أنّ جريان التعبير الأول على الألسنة فرض نفسه على الخطاب، وهذه المغايرة على مستوى الحرف، بين الصياغتين، الأولى والثانية هي ما يسميها J. Derrida في حواره مع الناقدة Julia Kristeva باللعبة المنهجية للاختلافات وآثارها في التباعد الفضائي الذي يجعل العناصر تحيل بعضها إلى بعض[2]، ومن هنا نجد أنّ حرف الجر «اللام» يستحوذ على العناصر التالية لتعبير «أكتب لك»، على الرغم من اختلاف المعنى الدلالي بين حرفي الجر «اللام»، و«إلى».

ويسيطر فعل الإرادة على الذات مرة أخرى من خلال الممارسة الورقية لفعل الكتابة، فعلى الورق لا تجد الذات حرجًا في تلك الممارسة، فالورق قادر على استيعاب كل ما تطفح به النفس، غير أنّ الأمر ليس كذلك مع الآخرين، وهذا

---

(1) المصدر السابق، 24.

(2) Jacques Derrida, Positions, Trans. Alan Bass, University of Chicago Press, 1981, p. 27.

نوع آخر من المغايرة، التي تجعل التواصل مع الورق أكثر حضورًا في النفس من التواصل القولي مع الآخرين، مع أنّ الكتابة كلمات ميتة أمام كمال الكلمة الحية الممثلة، بصورة مباشرة، للذات المتكلمة، والذات المستقبلة لمعناها وقيمتها [1]، ومن هنا يأتي تعبير «أقول للورق ما لا أستطيع قوله للآخرين»، تعويضًا مباشرًا وحيًّا عن انقطاع القول للآخرين، أو تعذره، ويحدد الخطاب من هم هؤلاء الآخرون، في سياق الممارسة العملية للفعل المباشر، إنهم «يتآمرون ضد الأنوثة منذ خمسة عشر قرنًا»، ولهذا يختزل الخطاب العلاقة بين الرجل والمرأة، عبر ثقافة القرون السابقة، على أنه صراع، لمَّا يتوقف بعد، بين الذكورة والأنوثة، وعلى الرغم من أنّ الصورة لا تبدو بهذه القتامة، التي يشي بها الخطاب، فإنّ صياغة الفعل «يتآمرون» وربطها بزمنيها الفيزيائي والتاريخي جيء بها لتبرير حالة العجز عن التواصل مع الآخرين، «لا أستطيع قوله للآخرين»، وهكذا تعلن الذات عجزها عن القول المباشر مع الآخرين، لكنّ عجزها هذا لا يقعد بها عن فعل إرادة آخر تتسامى به على واقعها وعجزها «أريد أن أفتح ثقبًا في لحم السماء»، ومع غرابة التعبير فإنّ دلالته تنصرف إلى التحدي المترع بروح التمرد والتعالي على الواقع الذي لا يصغي إلا إلى الأقوياء، كما تراه الذات المتكلمة ماثلًا في التمثلات المجازية لمدينتها، «في صياح الديكة، وصهيل الخيل، وشهيق الثيران»، بوصفها نماذج عليا لفرض الإرادة على الآخرين، وهي بطبيعة الحال نماذج ذكورية في وهج فحولتها، فكأنّ الذات ترى نفسها في هذه النماذج الذكورية أكثر مما تراه في محيطها الأنثوي المقموع.

ولما كانت الكتابة الإبداعية في جوهرها كتابة ذكورية، شأنها في ذلك شأن الثقافة العامة، التي أقصت المرأة عن قلعتها قرونًا طويلة فإن الذات المتكلمة تحاول أن تفرق بين الكتابة الإبداعية النسوية، والكتابة الذكورية، تهمش فيها الأخيرة، وتعلي من شأن الأولى بوصف معاناتها كمعاناة امرأة في المخاض:

---

(1) Ibid. 25.

لا تؤاخذني..

إن كنت نزقة.. وعصبية..

ومتوحشة الحروف

فالكتابة بالنسبة للرجل

هي عادة يومية كالتَّدخين.

واصطياد السَّمك..

أمَّا المرأة..

فتكتب بذات الطَّريقة

التي تعطى بها طفلا

وبنفس الحماسة..

التي تمنح بها حليبها

الرَّجل يكتب في أوقات فراغه

والمرأة تكتب في أيام خصوبتها

واحتشادها بالبروق

والفاكهة الاستوائية..[1]

تبدأ الذات المتكلمة بالاعتذار إلى المخاطب المذكر عن الاختلاف معه في الإبداع، بحكم طبيعتها النفسية (نزقة وعصبية) التي انعكست على إبداعها، فجاءت حروف إبداعاتها متوحشة، وهذا الاعتذار في حد ذاته يشير بوعي، أو من غير وعي، إلى كسر النمط الإبداعي الذكوري، والخروج عنه إلى نمط غير مألوف يقتضي الاعتذار عنه؛ لأن الذات في حالة نفسية خاصة، ومن هنا كان توحش الحروف، وعلى هذا المفهوم تؤسس الذات لدرجة الاختلاف بين الكتابة الذكورية، والكتابة النسوية، على أساس بيولوجي، يحط من سلطة خطاب الذكر،

(1) سعاد الصباح، قصائد حب، 26-27.

في مقابل خطاب الأنثى، وفق تصنيفات الذات لهذين الخطابين، فالرجل يكتب بوصف الكتابة عنده عادة مثلها مثل التدخين وصيد السمك !، أما المرأة فتكتب بالطريقة التي تلد فيها طفلًا، وبالحماسة التي ترضع بها طفلها، ولا يخفى أنّ هذا التصنيف يصدر عن تعصب شديد للأنثى، بوصفها مصدر تفوق لا دونية، وهو ما يتفق تمامًا مع مفاهيم بعض الحركات النسائية في العالم المتعصبة للمرأة ضد تفوق الرجل [1]. وليس غريبًا أن تشبه الذات المتكلمة الكتابة عند المرأة بالطريقة التي تعطي بها المرأة طفلًا، إذ طالما استهين بالكتابات النسوية، ونظر إليها على أنها تهتم بالتافه والطائش والهازل من الحياة، وتركز على الانفعالات الذاتية، فكأنّ الذات بهذا تحاول أن ترد على هذه التهم، ولو بصورة غير مباشرة، بأنَّ المرأة مصدر القيم الإيجابية في الحياة والفن [2]، لكنّ الغريب حقًّا أن تحط الذات المتكلمة من شأن الكتابة الذكورية فتضعها في مقام التدخين وصيد السمك!.

وتنساق الذات وراء لعبة المفارقة بين الكتابتين الذكورية والنسوية، مدفوعة بشهوة الانتصار للكتابة الثانية، فتصف الرجل بأنه «يكتب في أوقات فراغه» في حين أن المرأة عندها على العكس منه تمامًا، إنها تكتب في أيام خصوبتها واحتشادها بالبروق والفاكهة، وهذه كلها رموز للفوارق البيولوجية توظفها الذات انتصارًا للكتابة النسوية، ولا يخفى ما تنطوي عليه محاجتها القولية من شطط التعميم، ومغالاة في العصبية النسوية ضد ثقافة الرجل.

ويندرج في إطار رفض هيمنة الثقافة الذكورية، الخروج على النظام النحوي للغة الخطاب الذكوري في موضوع تأكيد الاسم، فالنظام النحوي يقتضي أن يكون الاسم سابقًا أداة التأكيد، لكنّ الخطاب عكس ذلك وجعل أداة التأكيد سابقة الاسم، مثل «بذات الطريقة» بدلًا من بالطريقة ذاتها، و«بنفس الحماسة»، بدلًا من

---

(1) Raman Selden, Ibid., p. 130.
(2) Idem.

وبالحماسة نفسها. ومع ما يقال من شيوع هذا الأسلوب على ألسنة العامة اليوم فإن تضمنه في الخطاب الإبداعي أمر لا يمكن تجاوزه أو غض الطرف عنه.

وحتى إذا ما اطمأنت الذات المتكلمة إلى أنها انتصرت لنفسها بتميز خصوصية ثقافتها عن ثقافة الرجل راحت تكشف عن برنامجها الثقافي وأهدافه النهائية:

سوف أبقى أصهل

مثل مهرة فوق أوراقي

حتى أقضم الكرة الأرضية بأسناني

كتفاحة حمراء[1]

وهكذا تتوصل الذات إلى قناعة تامة بأنّ الصوت العالي وسيلتها لاحتواء العالم، ولن يتم لها هذا إلاّ بمواصلة هذا الصوت على الورق، وفي هذا تأكيد على حضور الكتابة بوصفها عملًا ذاتيًّا ممتدًا في الزمان والمكان، يعكس علاقة الكاتب بالعالم من حوله، ويخضع لكل احتمالات التفسير والتأويل، ويتزامن حضور الكتابة مع حضور الذات التي تعاني زمنها المعيش في حصار دائم، وقمع متواصل، وهذا ما يدفعها إلى تفجير طاقاتها من أجل امتلاك هذا العالم الذي يضطهدها، ولذا نرى الخطاب يستخدم صياغة لفظية تعكس مدى الإصرار على تنفيذ برنامجها «سوف أبقى أصهل»، والصهيل رمز القوة والتحفز، وقد أضاف له التشبيه، «مثل مهرة»، بعدًا آخر تمثل في الجموح، وتفجر الطاقة، ويرتبط فعل الصهيل (الكتابة) بتحقق الغاية التي تسعى الذات إليها في سياق هذا الفعل مدفوعة بروح التمرد، والتصميم، والثقة العالية بالنفس، «حتى أقضم الكرة الأرضية بأسناني»، ولا يخفى ما في ملفوظات هذه الصياغة من حس الاحتواء، والتملك المصحوب بلذة الامتلاء الحسي، «كتفاحة حمراء»، والتشبيه مكتنز الدلالة على هذا المعنى الأخير، بغض

---

(1) سعاد الصباح، قصائد حب، 28.

النظر عما يثيره رمز التفاحة، في الذاكرة الشعبية، من دلالة على الإغواء والخطيئة الأولى للمرأة، لكنّ المشابهة بين الكرة الأرضية والتفاحة الحمراء، تبدو مغرية للذات، بصورة خاصة، تحقق فيها وجودها الحسي، على نحو واقعي محسوس كإحساس من يقضم تفاحة حمراء تشع بالاشتهاء.

ومهما يكن من أمر فإنّ سياق الصهيل (الكتابة)، الذي يشير إليه هذا المقطع الأخير من الخطاب يتحرك في محيط أنثوي صرف، بدءًا من الذات المتكلمة، ومرورًا بالمهرة الصاهلة، والكرة الأرضية، والتفاحة الحمراء، لتأكيد حضور الأنثى وفاعليتها في الوجود الإنساني.

4 - الذات المتمردة والجماعة

لا جدال في أنّ العادات والتقاليد هي التي تحكم أنماط العلاقات بين أفراد المجتمع الواحد، وأنّ أيّ خروج عليها يعتبر تمردًا على الواقع المعيش، واتخذ وضع المرأة في منظومة العرف الاجتماعي، مساحة غير قليلة في مسار التاريخ الإنساني، مورست فيه بحقها أنماط لا حصر لها من الاضطهاد النفسي والجسدي، والعبودية المهينة للكرامة الإنسانية، مع اختلاف في النسبة عند معظم الشعوب، محكومة في الأعم الأغلب بقانون القوة[1] في الرجل، والضعف في المرأة، الذي ترتبت عليه تبعات خاصة بكلا الجنسين، جعلت من الرجل سيدًا له الكلمة الأولى في حياة الأنثى، فالنساء منذ طفولتهن يربين على الاعتقاد بأن شخصية المرأة مضادة لشخصية الرجل، أيّ الشخصية الخاضعة المستسلمة لإرادة الرجل؛ إذ إنّ جميع القواعد والمبادئ الأخلاقية التي تربى عليها الفتيات تؤكد لهن هذا التوجه[2]، فالرجال عند «جون ستيوارت مل»، باستثناء المتوحشين والأفظاظ منهم، يريدون طاعة النساء

---

(1) راجع تداعيات هذا القانون، في حياة المرأة، في كتاب جون ستيورت مل، استعباد النساء، ترجمة وتعليق وتقديم، إمام عبد الفتاح، مكتبة مدبولي، القاهرة 1998م، 35-70.

(2) المصدر السابق، 54.

ومشاعرهن، ويرغبون في أن تكون المرأة عبدًا أو جارية بإرادتها ورغبتها[1]، ومن الطبيعي والحالة تلك أن يحدث تمرد في صفوف النساء، وبخاصة من نلن قسطًا موفورًا من التعليم، وتاريخ المرأة الحديث حافل بأنماط متعددة من التمرد على هيمنة الرجل[2]، وسلطة العادات والأعراف، ومن ثم فليست المرأة العربية بعامة والخليجية بخاصة بدعًا في هذا التمرد؛ إذ نجد سعاد الصباح في قصيدة «فيتو على نون النسوة» تقدم لنا أنموذجًا من التمرد على قهر الجماعة للمرأة، حيث يتحول وجود الذات، وسط عالم لا مكان فيه للأنثى، إلى قضية جدلية تستأثر باهتمام الذات الأنثوية، في سياق القدرة على امتلاك ناصية التعبير، شأنها في ذلك شأن الذكر، محطمة بذلك حواجز التفرقة بين ما يجوز فعله للذكر، وما لا يجوز فعله للأنثى:

يقولون:

إني كسرت بشعري جدار الفضيلهْ

وإنّ الرجال هم الشعراء

فكيف ستولد شاعرة في القبيلهْ؟

وأضحك من كل هذا الهراء

وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب..

---

(1) المصدر السابق، 53. ومن المثير للاهتمام أنّ مفهوم النظام الأبوي لتبرير حالات قمع النساء، مازال يهيمن على الكتابات النسوية في الثقافة الغربية على الرغم من التقدم الثقافي والعلمي والديمقراطي؛ إذ ينقل الناقد رامان سلدن عن الكاتبة كيت ميلت (Kate Millett) في كتابها، «السياسات الجنسية» Sexual Politics، 1970، أنّ النظام الأبوي يخضع الأنثى لسلطة الذكر بوصفها أدنى منه مرتبة، ومن ثم يتم تطبيق مبدأ القوة، بصورة مباشرة أو غير مباشرة لإجبار النساء على الحياة المنزلية والعائلية وبقي هذا المبدأ، كما تقول « كيت» مستمرًّا رغم التقدم الديمقراطي من خلال دور الجنس الذي خضعن له منذ العصور المبكرة راجع في ذلك كتابه R. Selden، Ibid، 131f.

(2) لمعرفة المزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع راجع:

The World Book Encyclopedia , Volume , 21 ,pp.386 ff.

ولعل أفضل من قدم دراسة تحليلية وافية عن أوضاع المرأة تاريخيًّا ونفسيًّا واجتماعيًّا ودينيًّا، منذ أقدم العصور حتى العصر الراهن Simone de Beauvoir، في كتابها الضخم The Second Sex، الذي يعد مرجعًا مهمًّا في شؤون وقضايا المرأة.

وأد النِّساء..

وأسأل نفسي:

لماذا يكون غناء الذُّكور حلالا

ويصبح صوت النِّساء رذيلةْ؟[1]

ينطلق النص في بناء جدليته من عمومية القول لا من خصوصية القائل، في سياق سردي يعتمد على المحاجة الذهنية في إنتاج شعريته، بصورة تبدو فيها الذات الأنثوية في قمة توهجها الانفعالي الممزوج بالسخرية من اعتقاد الجماعة بفوارق الموهبة الشعرية بين الذكر والأنثى، كجزء من الثقافة الجماعية للأمة، ويتأسس رفض الذات وتمردها على هذه الثقافة من لحظة العصر ومتغيراته، التي تجاوزت، ثقافة كهذه، ومن ثم ينفتح الخطاب على فضاء التساؤل باتجاهين متضادين: تساؤل الجماعة، الممزوج بالاستهجان والقلق من تمرد الأنثى على العرف والعادة، وهذا لا يتم بصورة مباشرة، كصوت آخر، وإنما يتم عبر مروره بالسياق السردي لموقف الرفض من شعر المرأة، وتساؤل الذات نفسها لذاتها، كجزء من حوار داخلي، تمارس فيه الذات محاجتها المنطقية لمفهوم هذه الثقافة القائمة على تمايز الذكر من الأنثى، حتى في التعبير، فلا يغدو بعده التساؤل، مجرد خاطر عارض، «بل طراز وجود وتعرف هوية»[2]، تكتشف فيه الذات وجودها وتمايزها في رؤاها عن الجماعة.

وتبدأ تحولات الخطاب في تكوين دلالة الرفض، من فاعل الحالة الأساسي، غير المصرح به، المسند إلى واو الجماعة من الفعل المضارع «يقولون»، حيث ينفتح الفعل + الفاعل على تداعيات القول، الحافزة على فعل الإنجاز، الذي يتولد عنه،

---

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، 8 وما بعدها.

(2) جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع يوليو – سبتمبر، 1984م، ص 53.

كردة فعل له، إنجاز فعلي آخر، يتساوى معه في القيمة السردية، ويختلف معه في الدلالة، وإذا كان منظور الغياب هو المهيمن على فعل الإنجاز الأول، فإن حالة الحضور، وفاعليته في الثاني تبدو شديدة الكثافة، وذلك من خلال انتصاب الذات الأنثى الرافضة لمنطق الآخر الغائب ومفاهيمه لا عن روح العصر فحسب، بل عن مواجهة الذات في محاجتها المنطقية، وبذا يبدو الموقف، في النهاية، كما لو كان محاكمة لقيم الجماعة، التي لا تعترف فيه بالتفوق إلا للذكر، «وإن الرجال هم الشعراء»، ومن ثم يعمد النص في هذا السياق إلى إبراز حس المفارقة على مستوى العصر، فالقبيلة بتقاليدها الجامدة حاضرة، تفرض وجودها على الذات، خارج إطار العصر، «فكيف ستولد شاعرة في القبيلة.؟، هكذا تبدو مشكلة القبيلة، مع هذه الأنثى المتمردة، التي ترى أنها تعيش شروط عصرها لا عصر القبيلة، وهنا يبدأ الصراع بين مرجعية القبيلة، بتراثها وعاداتها، وبين الذات وإحساسها بوعيها وعصرها، وتبدو صيغة السؤال المشوبة بالاستنكار شديدة الوطأة على الذات، ولذا كان توازي الذات معها يصدر عن انفعال شديد، «أسخر»، «وأضحك»، لا يلبث أن يتحول إلى مراجعة وتساؤل يشي بكل احتمالات التجاوز، والكشف، والتمرد على السائد والثابت عرفًا وتقليدًا.

ومع أن إشكالية الذات مع الموضوع تكمن في تلك التفرقة الحادة بين الرجل والمرأة في السلم الطبقي للقبيلة، أو الجماعة المحافظة، فإن الخطاب في نهايته لم يستخدم كلمة «الرجال «التي وردت في مطلعه على لسان القبيلة، لما تتضمنه هذه الكلمة من قيمة خاصة عند القبيلة، بل آثر عليها لفظة عامة «الذكور»، إذ ليس كل ذكر رجلًا، في حين إنّ كل رجل ذكر بالضرورة، وبالمقابل لم يستخدم الخطاب لفظ «الإناث» في مقابل «الذكر» و إنما استخدم كلمة «النساء» للسبب الآنف الذكر ذاته، فالأنوثة في الخلق أعم، وفي النساء أخص، ومن ثَمَّ تصبح الإشكالية الجدلية ليست بين الرجال والنساء، ولكنها بين الذكور والنساء، وهكذا يختصر النص أبعاد هذه الإشكالية الأزلية عند الجماعة!.

وتؤكد الذات في أكثر من مكان، من مساحة التجربة الشعرية، أن قدرها يدفعها إلى المواجهة، والتحدي والنضال بالكلمة والكتابة، بوصفها ذات رسالة تستهدف تغيير المفاهيم التقليدية عن الأنثى، تلك المفاهيم التي تنظر إلى الأنثى نظرة دونية:

يقولون

إنَّ الأنوثة ضعف

وخير النِّساء هي المرأة الرَّاضيهْ

وإنَّ التَّحرر رأس الخطايا

وأحلى النِّساء هي المرأة الجاريهْ

يقولون:

إن الأديبات نوع غريب

من العشب ... ترفضه الباديهْ

وإنَّ التي تكتب الشِّعر ...

ليست سوى غانيهْ !

وأضحك من كلِّ ما قيل عني

وأرفض أفكار عصر التنك

ومنطق عصر التنك

وأبقى أغني على قمتي العاليه

وأعرف أنّ الرعود ستمضي ...

وأن الزوابع تمضي ...

وأنّ الخفافيش تمضي ...

وأعرف أنهم زائلون وإني أنا الباقيهْ ...[1]

---

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، 19-20.

مرة أخرى لا يسند الخطاب القول إلى قائل بعينه، وإنما يصوغ مقولات وتصورات ومفاهيم ثقافية راسخة في وجدان الجماعة عن المرأة بصورة عامة والمبدعة منها بصورة خاصة، ليضعها في النهاية بصورة تعارضية مع مفاهيم الذات، التي ترفضها واضعة في الحسبان الرهان على المستقبل بيقينية زوال هذه المفاهيم مع زوال معتقديها.

وإذا كان الخطاب يتكئ في بنيته السردية على طبيعة القول ذاته لا إلى مرجعية هذا القول، (الفاعل) تلك المرجعية التي يتعمد الخطاب إهمالها مكتفيًا بالتركيز على مستوى القول، بحكم انتمائه إلى الأجرومية السردية، فإنّ بنية النص، وملفوظات القول تتحدد وفق طبيعة العلاقة المتوترة بين الذات والجماعة، ومن ثم حاول النص أن يكوّن مناخًا تتخلق في إطاره عناصر ذات مدلولات شديدة الإيحاء بثقافة خاصة، لا تعترف بتميز المرأة، ومن هنا كان تركيز الخطاب على تلك النعوت المؤنثة التي تصب في اتجاه تدجين الأنثى، وفق ثقافة الجماعة، بوصفها الأنموذج الأعلى، «المرأة الراضية»، «المرأة الجارية»، غير أنّ الخروج على هذا الأنموذج يقابله وصف المرأة الغانية، وهذا النعت الأخير ليس على إطلاقه التراثي، وإلاّ لكان مناط فخر المرأة، غير أنّ دلالته المتأخرة أحالته إلى نعت منفر، ومرفوض من المرأة ذاتها، ومهما يكن من أمر، فإن هذه النعوت ليست إلاّ فيضًا عن ذلك التعبير الصاعق «إنّ الأنثوية ضعف»، الذي يتصدر الخطاب، في سياق التأكيد القاطع مصادرًا حق المرأة في التمايز مع الرجل، هكذا حُسِمَ الأمر من بدايته، وفق قانون الضعف والقوة، الذي ألمحنا إليه فيما سبق من هذه الدراسة.

إنّ صياغات القول التي تفرض وجودها على الخطاب تتمحور بصفة أساسية في صياغات الجملة الاسمية المصاحبة للتأكيد في موقع المفعولية لفعل القول «يقولون» مشكّلة في بعض أطوارها أنساقًا من التوازيات اللغوية التي تعمل على

تقرير واقع الحال المعبر عنه. «خير النساء هي المرأة الراضية»// «وأحلى النساء هي المرأة الجارية»، «إن التحرر رأس الخطايا» // «إنّ الأديبات نوع غريب ...»، «وأن الزوابع تمضي» //، «وأن الخفافيش تمضي» إذ يتشكل طرفا التوازي في جميع هذه الحالات من نمذجة الأول للثاني في سياق المشابهة التي تنعقد بينهما معززة بالمستوى البنائي للجملة النحوية الذي يأخذ شكلًا واحدًا (مبتدأ + خبر) في طرفي كل نمط من أنماط هذا التوازي، الذي يشير «إلى وجود حالتين شعوريتين في مزاج المبدع مختلفتين ومتفرقتين، بل إنّ كلتا الحالتين تطرحان نفسيهما داخل النص الفني كصنوين متفاعلين»،[1] «يسهمان بصورة أساسية في خلق مناخ شعوري، يكثف من حالة وعي الذات لا بنفسها فحسب بل بغيرها في وقت واحد، وهذا يمنح الذات شعورًا آخر بالتعالي على الجماعة، «وأبقى أغنى على قمتي العالية»، في استشراف يقينية القادم، وحتمية التاريخ في التغيير، «وأعرف أنهم زائلون وإني أنا الباقية».

إنّ تأكيد الخطاب الشعري هنا على تعارض ثقافة الجماعة مع ثقافة الذات بصورة حادة، يضع الثقافة المتواضع عليها في موضع المحاجة الذاتية المتكئة على نزعة التفرد بعمق الرؤية المستقبلية من جهة، وتأكيد تمايز الذات الأنثى وقدرتها على التحدي من جهة أخرى، مما يفتح الباب أمام تداعيات نسائية أخرى تخلخل قيم الجماعة، أو تساعد على وضعها موضع التساؤل، وهذا ما قد توحيه بعض عبارات الخطاب التي تدين منطق العصر وأفكاره، «منطق عصر التنك».! حسب تعبير الخطاب.

إن النص في مجمله، كما هو الشأن في معظم نصوص الشاعرة سعاد، لا يتوارى خلف مُعَمِّيات أو رموز لغوية معقدة التكوين، تربك المتلقي، أو تشتت ذهنه

(1) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص 130.

بفك طلاسمية رؤاها، بل يعمد النص مباشرة إلى اصطناع لغة تنطوي على الإبلاغ البسيط، في تراكيب أبنيتها اللغوية، من أجل حشد أكبر مساحة من الوعي في وجدان المتلقي العام تجاه هذا الصوت الذي يحاول أن يشد الانتباه إليه من خلال انتصابه في موقف المجابهة، والتحدي لقيم راسخة في وجدان الجماعة، عن وظيفة المرأة، في التاريخ الثقافي للبادية؛ لذا اتجه الخطاب في تعامله الصياغي إلى تأكيد حضور الذات كطرف فاعل في عملية التصادم، بصورة مباشرة، في سياق توالي أفعال الإرادة الذاتية، الرافضة لمنطق الجماعة، «أضحك»، «وأرفض»، «وأبقى أغني»، «وأعرف» ولعل تكرار الفعل الأخير «أعرف» يشير إلى توافق الحالة الذهنية للذات مع عناصر الرفض، أو السخرية، التي يركز عليها الخطاب؛ إذ إنّ الرفض يتخلق في إطار مرجعية معرفية بحقيقة الواقع المعيش، ومن هنا كان هناك اتكاء خاص على الفعل «تمضي» الذي يتكرر ثلاث مرات بصورة متتالية مؤكدًا حتمية الزوال، ليؤول الأمر في نهايته إلى تأكيد حقيقة تعارض الذات مع الجماعة من منظور التحول والثبات «زائلون وإني أنا الباقية».

وحين تضيق حلقة القهر حول رقبة الذات المتمردة ترفع صوتها بإدانة جماعية للأمة لموقفها من رفض حق الأنثى بالإحساس بالاستقلالية الذاتية ككائن بشري له حق الحياة، في الرفض والقبول والتصرف وفق ما تمليه عليه قناعاته الشخصية:

هذى بلادي لا تريد امرأةً رافضةً

ولا تريد امرأةً غاضبةً

ولا تريد امرأة خارجة

على طقوس العائلهْ

هذي بلاد لا تريد امرأة

تمشي أمام القافلهْ

.....

هذي بلاد أغلقت سماءها

وحنطت نساءها

فالوجه فيها عورة

والصوت فيها عورة

والفكر فيها عورة

والشِّعر فيها عورة

والحب فيها عورة[1]

يعمد الخطاب في هندسة بنائه إلى الارتكاز على التوازيات المشحونة بالأحاسيس الشعورية التي تتمدد عبر شبكة أنسجة النص مكونة أنماطًا من التكرار على مستوى المفردات والتراكيب، للتعبير عن مستوى الانحدار الاجتماعي في التعامل مع المرأة، ففي المقطع الأول من الخطاب يواجهنا المكان الجغرافي بصيغته المنكرة مكررًا «هذي بلاد»، وفي التنكير ملمح إلى عموم يتجاوز حدود وطن بعينه، ليشمل مساحة جغرافية واسعة مازالت تنظر إلى المرأة نظرة دونية، تجاه قضايا هي من صميم الكائن البشري، ومن هنا كان هناك توقف عند محددات بعينها، جاءت مكررة في سياق الجمل المنفية، كعناصر جوهرية في ثقافة الجماعة، يتم في إطارها وضع المرأة رفضًا أو قبولًا، وهو ما حاولت السجلات النصية للخطاب أن تبني عليه أوضاع الذات الأنثوية الخارجة على الجماعة، ومن هنا كان النص ينضح بالأنوثة على مستوى البناء النصي للخطاب، أو الموضوع ذاته، كما لا يمكن إغفال دور الذات الساردة وعلاقتها المباشرة بموضوع الحالة، على الرغم من اكتفائها بالتحديد الوصفي له، واختفاء ضمير «الأنا»، بصورة تامة، حتى بدت الذات في موقف المحاور لنفسها من خلال وقائع ثابتة، وقناعات راسخة في ضمير الجماعة.

---

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت 1997، 84 وما بعدها.

ويلجأ الخطاب في بنية تكوينه اللغوي إلى استخدام ثنائيات متماثلة في بنيتها الصرفية، يثير بعضها تقابلًا ضديًّا على مستوى المضمون الدلالي لتشكل الخطاب، فالدوال، «رافضة»، «غاضبة»، «خارجة» تقتضي ضمنًا عند متلقي الخطاب الدوال المضادة لها، مما يضع الأخير في موقف التقابل التضادي بين الواقع والمثال.

وتواجهنا في المقطع الثاني عبارة «هذي بلاد» بذات الصيغة المنكرة السابقة، تأكيدًا لحضور المكان، وسطوته في عملية المواجهة، لاتساع أفق هذا المكان وتمدده الجغرافي لوقوعه في سياق النكرة، وهو بطبيعة الحال لا يستمد سطوته من ذاته، وإنما بفعل التراكم الثقافي الذي يشكل هويته الخاصة. وبقدر ما ينطوي التنكير على العموم، فإنّ فضاءه المفعم بالنفي ينطوي على السخرية اللاذعة لمفاهيم المشار إليها «هذي بلاد».

وإذا كانت المكونات اللغوية للمقطع الأول تتشكل في سياقات الجمل النافية لفعل الإرادة، فإن سجلات التعبير في المقطع الثاني تتم في إطار الجمل المثبتة، وهذا التعارض على مستوى البناء النحوي لصياغات القول لا ينتج عنه تعارض على مستوى البنية الدلالية للتعبير، بل على العكس من ذلك تمامًا حيث تتجه سجلات الكلام بشقيها المنفي والمثبت على حد سواء، إلى تأكيد دلالة نفي الذات الأنثى شكلًا ومضمونًا.

وفي هذا الإطار تعطي الذات حكمًا وصفيًّا قيميًّا على العلاقات المصاحبة للأسلوب السردي المباشر من خلال جملتي الفعل الماضي «أغلقت سماءها»، «وحنطت نساءها» بوصفها؛ أي الذات، طرفًا مباشرًا في هذه العلاقة، وبقدر ما تتسم دلالة الجملة الأولى بالعموم والشمول، تتسم دلالة الثانية بالخصوص الممزوج بالسخرية والتهكم، وهما من أسلحة الذات في مواجهة خصومها في الكثير من النصوص الشعرية، المتكئة على الحوار الشعوري في محاورة المكرس والثابت من

قيم الجماعة. ومع أنّ زمن بناء الجملتين السابقتين ليس له واقعية نحوية، بالمعنى الدقيق لبناء الجملتين، فإنّ مرجعيته تبقى محصورة في نطاق الاستعارة، التي تصدر عن معطى شعوري صرف، ولهذا تنفتح أمام الذات تداعيات قيم الجماعة فتعيد إنتاجها في أنساق تماثلية محكومة بلفظة «عورة» التي تتكرر على امتداد هذه الأنساق خمس مرات محددة فيها الموقف من المرأة وجهًا وصوتًا وفكرًا وإبداعًا وحبًا، وكلها عناصر سلبية، نافية لإنسانية المرأة.

ومن اللافت للنظر أنّ النص بعد هذه الأنساق السلبية لمتعلقات المرأة يكاد يوحي بأنّ المرأة كلها عورة، عند هذه الجماعة، بيد أنّه لم يقل ذلك بصورة مباشرة بل ترك ذلك الاستنتاج لفطنة القارئ، لكنه في مقطع آخر من القصيدة ذاتها يفاجئ القارئ بمفهوم آخر لعلاقة الجماعة بالمرأة ينبثق من سؤال صاعق تترتب عليه حيثيات تفضي إلى مفهوم جنسي صرف، هو جوهر هذه العلاقة وحقيقتها:

ماذا من المرأة يبتغون في بلادنا؟

يبغونها مسلوقة ...

يبغونها مشوية ...

يبغونها معجونة بشحمها ولحمها

يبغونها عروسة من سكر

جاهزة للوصل كل لحظة

يبغونها صغيرة.. وجاهلهْ

هذي هي الوصايا العشر

في حفظ تراث العائلهْ ...[1]

---

(1) المصدر السابق، 89.

قد يبدو سؤال الخطاب مشروعًا، أو مطلوبًا في ضوء إقصاء المرأة عن موضع الصدارة في الأمور التي ترى الجماعة أنها من شأن الذكور لا الإناث، وهذا هو موضوع الخطاب ابتداء، لكن مكر السؤال لا يمضي في العمق؛ إذ ينطوي على مفهوم تقليدي أنثروبولوجي جاهز في الذهن عن علاقة الرجل الشرقي بالمرأة؛ ليفضح النوايا الجنسية لهذه الجماعة وإحراجها بصورة مباشرة، كما لو أنّ الجنس، وليس شيئًا آخر، هو ما يشغل أذهانهم في علاقتهم بالمرأة، ولسنا هنا في مجال تأكيد هذا المفهوم أو نفيه، بقدر ما يعنينا أن نسأل سؤالًا على سؤال الخطاب، لمن يتوجه الخطاب بهذا السؤال؟.

وقبل أن نصل إلى إجابة عن هذا السؤال ينبغي أن نقف عند بنية تركيب السؤال نفسه، إذ يلاحظ أنّ الجار والمجرور، «من المرأة»، قد تقدم على الفعل، وحق الفعل في الترتيب النحوي أن يتقدم على شبه الجملة، لكنّ التأخير يخدم غرضًا لا يحققه التقديم، فلو قال الخطاب «ماذا يبتغون من المرأة»؟ لكان السؤال عن غرض محدد بعينه، يشغل بال السائل، وهذا ما لم يكن يريده الخطاب، فعدل عنه إلى التأخير؛ لأن التأخير هنا أتاح لشبه الجملة « من المرأة» أن يتقدم على الفعل وفاعله؛ لأنّ المرأة هي بؤرة الخطاب، وإشكاليتّه الجوهرية، فكان الاهتمام بها أولاً، ثم تبعها الفعل وفاعله ليتحول السؤال بعدها إلى سؤال لا عن خصوصية في المرأة وإنما إلى سؤال عام عن مجمل المتطلبات المرادة من المرأة، وتأخير الفعل هنا ساعد على فتح الباب أمام تداعيات نظيره المشتق منه «يبغونها» الذي تكرر خمس مرات مجسدًا في كل مرة غرضًا خاصًا مطلوبًا في المرأة.

ويفاجئنا الخطاب في صيغة السؤال، بعدوله عن تعميم المكان إلى تخصيصه، في « بلادنا»، فالإضافة إلى ضمير الجمع حددت هوية المكان، وثبتت جغرافيته، ومن ثم فإن الخطاب يلفت انتباهنا إلى أن هذه الممارسات ذات خصوصية

ضاربة في التراث الثقافي لفئة من البشر بعينها لا ترى في المرأة إلا رمز المتعة الجنسية فحسب.

ونأتي هنا إلى الإجابة عن مغزى السؤال، ومن يخاطب، لا مشاحة في أن السؤال على سذاجته لا يطرح تساؤلًا عن شيء مجهول أو غائب أو مغيب لغرض أو لآخر بوعي أو بغير وعي، وإنما يصوغ وعي الذات بضديتها إزاء واقعها بالتبعية التاريخية لأبوة العائلة التي لا ترى في المرأة إلا متاعًا، أو بضاعة مادية ذات مواصفات خاصة، ومع أن التساؤل الحداثي يقتضي الحوار بصورة متعادلة، مع أطراف متضادة في وعيها بواقعها، ليتحول الخطاب بعده إلى صراعات الوعي باللحظة التاريخية، فإن تساؤل الخطاب انكفأ على نفسه وتحول إلى حوار مع الذات تعيد فيه أبنية الوعي السائد على نحو تتضاد معها بصورة تهتك فيها أقنعة الآخر بمقصديته الجوهرية من المرأة (العورة)، هذه المقصدية التي تتحول إلى شكل مادي صرف، أدخل في باب المطعومات منه في باب العلاقات الإنسانية المتكافئة، ولذلك كانت آلية الخطاب في الدفاع عن المرأة تتجسد في هذا المنحى المادي النفعي، الذي يجعل المرأة كما لو كانت قطعة شهية من طعام، أو حلوى، ولذا كانت الدوال «مسلوقة»، و«مشوية»، و«معجونة»، و«سكر»، تلعب دورًا تخيليًّا في تطابق الموصوف الغائب مع صفته الحاضرة في الوعي الجماعي، تأهيلًا للفعل الجنسي المنشود «جاهزة للوصل في كل لحظة»، ولعل الدال «جاهزة» بالغ الدلالة على مدلوله في إسقاط حرية الاختيار أو الاعتراض من جانب الآخر المُسْتَغَلّ نفسيًّا وماديًّا في وقت واحد. وفي هذا المجال يدعم الخطاب آليته التخيلية تجاه هذا الأنموذج الأنثوي المرغوب فيه، بنعتين آخرين مطلوبين أيضًا «صغيرة» + «جاهلة»، وبهما تكتمل عناصر المرأة الأنموذج، المطلوبة جنسيًّا لهذه الجماعة.

ويحاول الخطاب من جانب آخر أن يلمز من التراث العائلي بوصفه مسؤولاً عن تلك الممارسات التقليدية التي تحولت إلى وصايا تراكمية اكتسبت صفة القداسة، لا يجوز الخروج عليها. وهكذا يركز الخطاب كل آلياته على واقع المرأة من منظور الممارسات الجائرة المؤدية إلى سلب حرية اختيارها وإرادتها، على المستوى الاجتماعي، ولعل لجوء الخطاب إلى هذا النهج المعرفي بواقع المرأة من منظور الجماعة يستهدف إثارة وعي عام تجاه سلوكيات بالية انسربت إلينا بفعل التراكم الثقافي من الاستهانة بالمرأة حتى على المستوى اللغوي كما تقول نازك الملائكة[1].

وأيًّا ما كان الأمر فإنّ وقوف الخطاب عند حدود المنتج المعرفي التراثي عن المرأة قد ضيق حدود الدفاع عنها وهمشها وحفز في المقابل دوال السلب على تنشيط التداعيات التناصية في وعي المتلقي عن دور المرأة نفسها في خلق هذه السلبيات حول نفسها وقد أكدت إحداهن هذا الدور في دراسة تقول فيها: «وعندما تختار المرأة العربية اليوم لنفسها أن تكون متبرجة مبالغة في الأناقة، فهي بذلك تصدر على ذهنها وروحها حكمًا قهّارًا يزج بها في ظلمات فلسفية وفكرية لا حصر لها وأبرز هذه المسالك المظلمة أنها تخلي حياة المرأة من فكرة الحرية إخلاءً تامًا»[2]، ومع أنّ هذا النص يكاد يتفق مع الخطاب الشعري في التنبيه على افتقاد حرية المرأة، بيد أنّ السبب الجوهري مختلف عندهما فهو في النص المرأة نفسها، وهو في الخطاب التراث العائلي، والأخير هو الذي أجج ثورة الذات وجعلها في موقف هجومي تتحدى فيه الآخرين لا بالكلمة فحسب بل الفعل أيضًا:

معذرة ... معذرة ...

لن أتخلى قط عن أظافري

فسوف أبقى دائمًا

---

(1) نازك الملائكة، التجزيئية في المجتمع العربي، دار العلم للملاين، بيروت 1974، 34.

(2) المصدر السابق، 47.

أمشي أمام القافلةْ..

وسوف أبقي دائمًا

مقتولة ... أو قاتلةْ[1]

وهكذا تعتذر الذات عن تحول خط المواجهة مع الجماعة من الكلمة إلى الفعل الذي يظهر شراسة الأنثى في غضبها، فلا تجد إلاّ أظافرها سلاحًا تحتمي به من خصومها، فهل يعني ذلك أنّ الذات فشلت في حوارها مع الجماعة عقلًا ومنطقًا فلجأت إلى التهديد بفاعلية معركة الأظافر؟ قد لا يكون الأمر كذلك، ولكن لحظة الضعف التقليدي عند الأنثى، في الشعور اللاواعي أيقظت هذا الهاجس، فبدا كما لو أنّ المعركة بين الخصوم معركة مادية سلاحها الأيدي والأظافر، وحتى لو حملنا لفظة «أظافري» معنى رمزيًّا يتجاوز الفعل المادي، إلى الفعل الرمزي للمقاومة الشرسة، فإن مدلول الدال يبقى حاضرًا في ذهن المتلقي على الفعل النسائي وقت الإحساس بالضعف أو الخطر، وهو ما يضعف من فاعلية الرمز لو حسبناه من هذا الباب، وما أحسبه كذلك، وبخاصة أنّ مرشحات النص تعمل باتجاه مخالف، تعمل نحو تأكيد الفعل المادي المباشر «مقتولة، أو قاتلة»، وبهذا يتهاوى معنى الرمز ويبقى الحضور القوي لمعركة الأظافر التي تهدد بها الذات خصومها.

ومن المؤكد أنّ الذات لن تنقل هذا الخيار الذي تهدد به خصومها من حيز القوة إلى حيز الفعل، فالصراع بين الجانبين ليس صراع قوة مادية بل هو صراع تقاليد موروثة، عفى عليها الزمن، في مقابل وعي جديد يبشر برؤية جديدة لواقعه، رؤية تتواءم مع متغيرات العصر، ومتطلباته المتلاحقة، وتخلخل في الوقت ذاته ثوابت الوعي الاجتماعي المضاد، وعلى ذلك يصبح التفسير الطبيعي لاستخدام لفظة «أظافري» في الخطاب راجعًا إلى الفعل الغريزي في الذات الأنثى لنفي القمع

---

(1) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، 90.

عنها، ومن هنا نجد أن سجلات التعبير في الخطاب تتكئ بصورة فاعلة على إظهار شكيمة الذات وتصميمها على التمايز النشط، من غير وسطية فيه، «مقتولة ... أو قاتلة» وهكذا تحدد الذات خيارها النهائي في معركتها مع الجماعة المناهضة لها.

وتدرك الذات أن الأبنية الاجتماعية المهيمنة على الساحة لن تدعها وشأنها في خلخلة أبنيتها، أو وضعها موضع التشكيك، أو تثوير العنصر النسائي على وجه الخصوص ضدها، ولذا فهي تشعر أنها مستهدفة منها بكل الوسائل المتاحة لقمع صوتها المعارض:

سيظلون ورائي

بالبوارید ورائي

والسَّكاكين ورائي

والمجلات الرَّخيصات ورائي

فأنا أعرف ما عقدتهم

وأنا أعرف ما موقفهم

من كتابات النِّساء[1]

يستمد الخطاب هذه التراكمات الشعورية القمعية من واقع وضع الأنثى الخارجة على نظام العشيرة، حيث تطبق على المرأة المتمردة قوانين العرف الاجتماعي، ولذا كان حضور عناصر هذا العرف بارزة بصورة لافتة من المطاردة المركزة التي يلح عليها الدال.. (ورائي)..، المكرر أربع مرات، الذي يثير حالات التوجس، والقلق، والخوف، إلى البوارید والسكاكين، بصيغة الجمع، لاستشعار الاستنفار العام ضد هذه الأنثى المتمردة.

---

(1) سعاد الصباح، امرأة بلا سواحل، 133.

ومع أنّ دائرة الخطاب تتركز في سياق ضميرين ضمير الذات المتكلمة الحاضرة «أنا»، وضمير الجماعة الغائب على امتداد شبكة الخطاب، فإنّ حضور هذا المغيّب في الشعور اللاواعي للذات كان أكثر من غيابه في سجلات التعبير الصياغي للخطاب، سواء من خلال متعلقاته الإضافية على مستوى الذات المتكلمة، كما يعكسها الظرف المضاف إلى ياء المتكلم، «ورائي» المتكرر بصورة لافتة، أو من خلال متعلقات هذا المغيب التي يعكسها ضمير الجمع المضاف إلى ما قبله، «عقدتهم»، «موقفهم»، ففي كلتا الصياغتين، على تباينهما، يستكن هاجس هذا الآخر المطارد للذات. وتحاول هذه الأخيرة من جانب آخر أن تخفف من حدة شعورها بهذا الهاجس المقلق لها من خلال اختراقها له معرفيًّا، «أعرف.. عقدتهم..»، «أعرف.. موقفهم»، وهي معرفة نفسية أكثر منها معلوماتية، لذا جاءت مضمرة في نفس الذات التي لم تكشف النقاب عنها، لكن علينا من جانب آخر أن نؤكد أن معرفة الآخر شرط أساسي في أي خصومة، حتى يسهل التعامل معه، وبذا بدت الذات كما لو أنها تقذف القفاز في وجه الخصوم على سبيل التحدي واللامبالاة.

ولعل ما يلفت الانتباه، في نهاية هذا الخطاب، إيثار الذات تعبير «من كتابات النساء»، على تعبير «من كتاباتي» وهذا الأخير ربما كان أكثر تواؤمًا مع صياغات تعبير الخطاب، غير أنّ الذات عدلت عنه إلى الأول، للإيحاء باتساع دائرة القمع النسائي على مستوى الجماعة، وأنّ الإشكالية معها ليست إشكالية فردية وإنما إشكالية عامة، قوامها قمع شامل لكل الأعمال الإبداعية للنساء.

ومع محاولة الخطاب الإيحاء بعمومية المشكلة الإبداعية النسائية مع البنى الاجتماعية المهيمنة، فإنّ مشكلة الذات مع هذه القوى تغدو أكثر حضورًا على الساحة من غيرها، وأكثر تعرضًا للغمز واللمز، والنقد لكنها لم تتخل عن مبادئها حتى في المواقف المؤلمة التي تجعلها منكفئة على نفسها من الداخل في حوار وجداني مع ذاتها المعذبة:

قد كان بوسعي

أن أبتلع الدَّمع

وأن أبتلع القمع

وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات

قد كان بوسعي

أن أتجنب أسئلة التاريخ

وأهرب من تعذيب الذات

قد كان بوسعي

أن أتجنب آهة كل المحزونين

وصرخة كل المسحوقين

وثورة آلاف الأموات

لكني خنت قوانين الأنثى

واخترت مواجهة الكلمات[1]

إنّ حوار الذات مع نفسها، أو جعلها موضوعًا للمحاورة مع زمن سابق لفعل قناعاتها الحاضرة، يضع الذات في مواجهة البحث عن تبريرات تدعم حرية الاختيار التي تعاني الذات عقدتها على المستويين النفسي والاجتماعي، وهذا الارتداد إلى الماضي بتجسيد حالات الضغط النفسي التي أدت إلى هذا الاختيار الذي تدافع عنه الذات، هو ما يمنح الذات الشعور بالارتياح، لا على مستوى الإنجاز العملي بالتعبير عن قطاع عام من الناس فحسب، بل على المستوى النفسي لفعل الاختيار المضاد للبنى السائدة.

ومع أن الخطاب يتكئ بصورة أساسية على فعل الذات، فإنّ نتائج هذا الأخير تتوزع بين قطبين: الذات نفسها، والآخر المضطهد، فعلى المستوى الأول: مواجهة

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، الكويت 18 وما بعدها.

القمع والتعامل معه من خلال انتصار الذات على نفسها بتجاوزه، وعلى المستوى الثاني: امتداد هذا التجاوز إلى الإحساس بالآخرين والانتصار لهم بالتعبير عن معاناتهم، وهو ما تعتبره الذات في مجمله خيانة لقوانين الأنثى، وهذا اعتراف صريح منها بتجاوز الثوابت الاجتماعية، التي تعتبر الأنثى حسب قولها فيما سبق من نصوص عورة وجهًا وصوتًا وفكرًا.

وقد لجأ الخطاب في تكوين «ثيمته» الأساسية إلى انتقاء عناصر تعمل على إشاعة فضاء واسع من التعاطف مع الذات في ثلاثة أنساق لغوية، يتصدر كل منها تعبير «قد كان بوسعي»، وهو واضح الدلالة على فعل إرادة الاختيار، بيد أنّ متتاليات هذا التعبير تكشف عن مستوى المعاناة الهائلة التي كانت تنوء بها الذات قبل صياغة تعبير كهذا، ومن ثم فإن حرية هذا الاختيار كانت خاضعة في أساسها لفعل هذه المعاناة بشقيها السلبي والإيجابي، وبذا بدت الذات، كما لو لم تصدر في جوهرها عن اختيار تلقائي مباشر بل عن معاناة نفسية ممضة، وهذا ما يوحيه الخطاب في كل أنساقه الثلاثة، على اختلاف عناصرها ومكوناتها اللغوية، في محيط الرؤيتين الداخلية والخارجية للذات الساردة، فعلى المستوى الأول «تطالعنا سجلات الخطاب، في سياق التعبير السابق، الذي يتصدر الأنساق الثلاثة للنص، بعناصر لغوية متوازية في بنائها ودلالتها («أن أبتلع الدمع» // «أن أبتلع القمع» // أن أتأقلم مثل ...»)، تكشف عن نمطية تدجين الأنثى في مجتمع مضاد للوعي النسائي، يتخذ من الإكراه وسيلته لفرض رؤيته الخاصة بالأنثى، ومن هنا حاول الخطاب أن يقدم هذه الرؤية من خلال التجربة الذاتية المباشرة، ولذا كانت الرؤية الداخلية لإمكانات الذات هي لب هذه المقاومة التي أتاحت لها اختيار ما يتوافق مع طبيعتها ورفض ما يتعارض معها، ويلاحظ أن الحضور الصياغي للدال «أبتلع» المكرر يتخلى عن مرجعيته المعجمية إلى مرجعية مجازية، قادرة على تحقيق قدر من الشعرية، يرتفع بالممارسة الإنتاجية للخطاب إلى دائرة التأثير، والتفاعل مع الذات الأنثى.

وعلى المستوى الثاني نجد أيضًا في النسقين الثاني والثالث للخطاب توازيًا لغويًّا آخر يكاد يتماثل مع ما سبقه، («أن أتجنب أسئلة التاريخ» // «أن أتجنب آهة كل المحزونين»)، مصحوبًا بمتعلقاته المعطوفة عليه، بوصفها متشاكلة معه دلاليًّا في الهدف والنتيجة، وهي جماع الرؤية الخارجية التي تتعانق معها الذات، بدءًا من موضع المساءلة التاريخية وتعذيب الذات، ومرورًا بآهة المحزونين، وصرخة المسحوقين، وانتهاء بثورة الأموات، وهذا التعانق هو الذي يصل الذات باللحظة المولدة لفعل المستقبل، المحكي عنه بصيغة الماضي، «خنت قوانين الأنثى»، «واخترت مواجهة الكلمات»، وهكذا تصبح الذات هي بؤرة الخطاب، ومركزه الرئيس، وإشكاليته الجدلية – بوصفها رأس حربة في الدفاع عن المرأة في مواجهة القهر والقمع الاجتماعي، منها تبدأ خيوطه الشبكية في نسج علاقاتها بموضوعها، وبها تنتهي كإشكالية مثيرة للجدل، في محيط ترفضها أعرافه الاجتماعية.

5 - الذات والآخر (الرجل):

على الرغم مما حققته المرأة من إنجازات ثقافية وسياسية، فإنّ جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة، أو الذكورة والأنوثة، موجودة في معظم الثقافات المعاصرة، ولا تزال تطرح وجودها بقوة من خلال الكتابات النسائية التي ترفض فكرة التقسيم البيولوجي، بوصفها جوهر الاختلاف بين الجنسين؛ إذ تراها حجة واهية يستخدمها الرجل من أجل بسط هيمنته على المرأة وفق سلطة «النظام الأبوي»[1]، الذي يجعل من الأنثى، خاضعة لسلطة الذكر، وفي مرتبة اجتماعية أدنى منه، وهذا أدى إلى ظهور حركات نسائية ساخطة على هذا الوضع الاجتماعي، الذي يقارن النساء أحيانًا بمجموعة من السود أو الطبقة العاملة المقهورة[2]، وتعترف بعض الكتابات الغربية المعاصرة بأن النساء يتعرضن إلى الاضطهاد الثقافي،

(1) R. Selden, Ibid. p. 130.
(2) Ibid. 131.

والعاطفي والجسدي من الرجال، وأنهن قاومن بكفاءة عالية هيمنة الرجل مؤكدات بشراسة أهدافهن السياسية[1].

لا مراء في أنّ قهر المرأة، وقمعها واضطهادها، والتضييق عليها، وممارسة التمييز البيولوجي ضدها ظواهر عامة عند الكثير من الشعوب المعاصرة مع اختلاف في النسبة العامة لهذه المعاملة، ولا يكاد المخزون الثقافي العربي عن قهر المرأة يختلف في هذا عن بقية الشعوب الأخرى، فمازال عامة الرجال وبعض رموز الفكر[2] ينظرون إلى المرأة نظرة دونية، محاطة دائمًا بالشك والريبة، وعدم الارتياح إلى تبوئها سلطة اجتماعية أو ثقافية، تخرجها أو تعوقها عن دورها الرئيس كحاضنة لسلالة الرجل، أو حسب التعبير اللاتيني «Tota mulier in utero» «ما المرأة إلا رحم فحسب»[3]، أو التعبير الإنجليزي «Women nothing but a womb»، ولذا وضعت تحت الرقابة الدائمة لسلطة الرجل، يأمر فيطاع، ويطلب فيجاب، سواء وافق ذلك هواها أو خالفه، بحكم ولايته المطلقة عليها التي انحدرت إليه بفعل السلطة الأبوية له عليها، ومن الطبيعي أن يساء استخدام هذه السلطة، بوعي أو بغير وعي، ففيرة الرجل الشرقي على المرأة بالغة التعقيد، وشديدة الحساسية بموروثاتها العميقة في النفس، مما يؤدي إلى تعقيدات تراكمية في نفس المرأة، تجعلها تحس بالاختناق من هذه القيود المحاطة بها من كل جانب

---

(1) Toril Moi Feminist Literary criticism, (in Modern Literary theory ed. By Ann Jefferson and David Robey, London 1988) p. 206.

(2) ربما لم يتعرض أحد من الكتاب العرب المعاصرين إلى دراسة شخصية المرأة وتحليلها بصورة مستفيضة مثلما فعل العقاد في كتابيه «هذه الشجرة» و «المرأة في القرآن» ومقالته «قضية المرأة» في كتابه «ساعات بين الكتب» وليس فيها ما يسيء إلى المرأة؛ بل على العكس من ذلك نجد إشادة بدورها في رحلة الحياة، ومع ذلك فيذكر بعض جلسائه، طرفة عن موقفه من المرأة، أنه تخاصم مرة مع امرأة من رموز الثقافة في عصره، فقال لها بعد أن استحكم الخلاف بينهما، «حسبك أنك امرأة وتحيضي»، فبادرته في الحال بقولها «حسبك أنك نزلت من هذا الموضع»، فقال لها: «لو كنت أعلم أني سأنزل منه ما نزلت»، وسواء أصبحت هذه الطرفة المعزوة إلى العقاد أم لم تصح فقد عرف العقاد واشتهر عند عامة الناس بعدائه للمرأة، في حين أن كتاباته عن المرأة لا تشير إلى هذا العداء بقدر ما تحاول أن تضع المرأة في مكانها الصحيح من الحياة الإنسانية.

(3) Simone de Beauvoir, Ibid. p. 13.

سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو ثقافية أو حتى جسدية، ومع هذا فإن النسبة الساحقة من النساء يقبلن بهذا الوضع كواقع اجتماعي لا سبيل إلى تفاديه، بيد أنّ قلة من النساء العربيات تمردن بشكل جماهيري على القمع الذكوري، وأعلن سخطهن على هذا الوضع المهين للمرأة، ومنهن الشاعرة سعاد الصباح التي أعلنت تمردها على قهر الرجل وقمعه للمرأة، بصور وأنماط تكاد تكون مفزّة للرجل، مما يشعر بعمق السخط الذي يملأ جوانح هذه الشاعرة ضد سلوكيات الرجل مع المرأة، والمثير في هذا أن الموقف من الرجل، والتمرد عليه، ورفض هيمنته، يخضع عند الذات إلى اعتبارات وجدانية، هي التي تجعل منه مرة «هولاكو»، وأخرى حبيبًا، أو صديقًا، مما يثير بعض التساؤلات عن مشروع الشاعرة في إثارة وعي عام عند عموم النساء ضد سلطة الرجل وقهره، ففي قصيدة «رجل تحت الصفر» نجد هذا السخط عندها يبلغ أوج قمته:

يا هولاكو هذا العصر..

ارفع عني سيف القهر

إنك رجل سوداوي..

مأساوي..

عدواني..

لست تفرق بين دمائي

وبين نقاط الحبر...

.....

ياهولاكو..

ليس هنالك ما يجمعنا

لا أشياء القلب

ولا أشياء الفكر

أنت تحب ثبات البر

وإني أشرس من أسماك البحر

أنت تمارس فن القتل

وإني أتقن فن الصَّبر

.....

ياهولاكو الأول..

ياهولاكو الثاني..

ياهولاكو التَّاسع والتِّسعين

لن تدخلني بيت الطَّاعة

فأنا امرأة..

تنفر من أفعال النَّهي..

وتنفر من أفعال الأمر..

.....

ياهولاكو...

لا تتضايق من كلماتي

إن افشيت أمامك هذا السِّر

إني في حال الغليان،

وإنَّك رجل تحت الصِّفر..[1]

يلجأ النص ابتداء إلى التمركز حول الآخر الطاغية (هولاكو)، وهو بؤرة الخطاب، ينطلق منه ويعود إليه في حركة دائرية تستجمع كل إيحاءات الشخصية، لا في سلوكها العام كرجل تختلف طبيعته البيولوجية، بطبيعة الحال، عن الأنثى، وإنما من حيث المخزون التراثي في الذاكرة البشرية عن همجية الشخصية

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، 28 وما بعدها.

التراثية، ووحشيتها في معاملة ضحاياها. ومع أن الخطاب يحاول بناء تشاكل بين الاسم التراثي، والمخاطب المعاصر، على نحو يلغي فوارق الجنس والتاريخ والزمان والمكان، ليصبح هناك أكثر من «هولاكو» بالمواصفات ذاتها، يتحرك بيننا، يُسمح بندائه، وهذا هو سر الاسم المتكرر بالنداء ست مرات، معززًا بالتخصيص، «الأول»، «الثاني»، «التاسع والتسعين» «فإنّ وظيفة الدال، في سياق هذا النسق البنائي من التكرار، تتجاوز الدلالة التاريخية للشخصية إلاّ من الاسم فحسب، الذي يخلع على المعاصر بوصفه ممارسًا لقهر الأنثى؛ إذ في دلالة الاسم وحده ما يغني عن الفعل، ومن ثم لم يعمد النص إلى الدخول في تفاصيل هذا القهر، وإنما عرض لبعضها من منظور شديد الخصوصية، يصدر عن طبيعة الطرف الآخر، في هذه العلاقة التضادية، أعني الأنثى الرافضة لسطوة الذكر وجبروته، ومن هنا كان هناك تركيز شديد الكثافة على الصفات السلوكية لهذا الرجل المتسلط بصورة تراسلية متتالية، «سوداوي»، «مأساوي»، «عدواني»، فالدوال هنا تتحول إلى مدلولات على نفسها، مكونة أبعادًا إشارية إلى كينونة بشرية لا على مستوى الدلالة فحسب، بل حتى على مستوى تشاكل البنية الصرفية لهذه الدوال أيضًا، مما ساعد على خلق مناخ من العنف تغيب فيه الرؤية الإدراكية (البصرية) للسلوك، «لست تفرق بين دمائي... ونقاط الحبر»، وهذا الربط، بين الدم والحبر، يهدم حدود المسافة بين الشيئين، على مستوى اللون، ويجعلهما في أفق واحد، سواء أخذنا في الاعتبار تماثل الحبر الأحمر بلون الدم، أو تماثل سواد الدم في نهايته بلون سواد الحبر، مما يساعد على تجلية عمى العنف لحظة التوتر العصبي، وفوران الغضب، ولعل هذا هو ما يهدف الخطاب إلى تأكيده.

ويجنح الخطاب، في المقطع الثاني، إلى الاتكاء على حس الخصوصية المتصدعة بين طرفي النزاع، «هولاكو» المعاصر من جهة، والذات الأنثى من جهة أخرى، معمقًا الشعور بالانفصال الروحي والفكري، بحيث لا يظهر فيه إلاّ صوت

أحادي، وهو صوت هذه الأنثى المقهورة التي تنفجر معلنة انتصاب الحواجز النفسية بينها وبينه بلغة جارحة للمشاعر، تتجاوز فيها حدود هذه العلاقة الخاصة، وكأنها بذلك تحاول أن تنطلق من إسارها الاجتماعي الذي فرض عليها أن تتعايش معه.

ويتصاعد الحس الانفصالي، حيث تأخذ بنية الاختلاف هنا طابعًا تجسيديًّا، في كل دورة من دورتيه المتعاقبتين، لتفريغ الحس العلائقي من مضمونه، لا من حيث ما يثيره التضاد الطبيعي بين ظاهرتي البر والبحر، ولكن في سياق التمثل النفسي لما يسميه النص «أنت تحب ثبات البر»، و«إني أشرس من أسماك البحر»، لتأكيد فاعلية حس التمرد في الذات المتكلمة، وتأبيها على ثوابت المخاطب، ولكنّ الدورة الثانية للنسق، على الرغم من تشاكلها في البنية النحوية مع سابقتها فإنها سرعان ما تهدم حس التمرد في الذات، لتصبح الأنثى في النهاية مستسلمة بصورة سلبية لقهر الذكر، «أنت تمارس فن القتل»، «وإني أتقن فن الصبر»، مما يعني رضوخ الذات المتكلمة لا شعوريًّا لمبدأ الثبات، الذي عابته على المخاطب، في الدورة الأولى من النص، مع أنّ التكوين الصياغي للبنية اللغوية يتجه إلى إبراز تمايز الذات المتكلمة من المخاطب في سياق أداة التأكيد المتصلة بضمير المتكلم التي تتكرر في كلا النسقين اللغويين من المقطع، فضلًا عن تلك المساحة الدلالية الواسعة التي تؤسس لتنافر الاثنين وتضادهما في سياق جمل النفي والإثبات بصورة لافتة، حيث تأخذ كلها وجهة دلالية واحدة على إثبات هذا التنافر، بصيغ مختلفة.

وتبقى الصورة المختزنة في الوعي عن وحشية «هولاكو» وتجبُّره حاضرة في ذاكرة الذات، تتجسد في أعداد لا حصر لها من البشر على شاكلة «هولاكو»، على الرغم من الفوارق الدلالية التي تشي بها الشخصية التاريخية، والتي لا ترتبط أصلًا بقهر المرأة، قدر ارتباطها بالقهر العسكري للحدث الذي عرفت به، وبين سلوكيات الرجل (الزوج) حين تحاول المرأة أن تخرج عن طوع إرادته،

أو أن تتمرد على أوامره، ولذا يأتي صوت الذات الأنثوية، في هذا السياق، عاليًا مشوبًا بالتحدي والثقة العالية بالنفس، «لن تدخلني بيت الطاعة»، ورغم بساطة هذا التعبير، الذي يكاد يتردد على أفواه الكثيرات من النساء النواشز، فإنّ دلالته الشمولية على التمرد تبقى محدودة في سياق مرجعيته، التي تتنامى تمردًا في محيط خاص، تنتصب فيه امرأة استثنائية معلنة عن نفسها، بوصفها حالة قد لا تشاركها فيها نساء كثيرات، فعبارة «فأنا امـرأة... » قد لا تبدو ذات قيمة تعبيرية عالية، في تأسيس هذه الاستثنائية، لكنّ الكلام المضمر بعدها، والمعبر عنه بالنقط، كإشارة إلى كلام يقع خارج اللغة، يفسر بعضه ذلك التشاكل النحوي الذي يليه مباشرة في الشطرين التاليين له: تنفر // من أفعال // النهي،. وتنفر // من أفعال // الأمر»، هو الذي يمنح هذه الاستثنائية خصوصيتها المتميزة.

ولكن المدهش في هذا أنّ خط التمرد عند هذه المرأة لا يصمد طويلًا في اتساقه مع طبيعة لغة الخطاب ومكوناته الرافضة لمفاهيم الآخر (الذكر) تجاه الذات الأنثى، إذ سرعان ما ينكسر، ويتحول إلى شبه اعتذار عن الموقف برمته، (لا تتضايق من كلماتي)، كما لو أن حالة التمرد هذه بحاجة إلى تبرير واقعي، يصدر بالضرورة عن طبيعة العلاقة التي تجمع بين الطرفين، ومن ثم علق الموقف كله على وعي مضمر ينكشف في نهاية القصيدة، فيتحول إلى وعي دال على حالة نفسية تتسم بعدم التوافق العاطفي، «إني في حال الغليان، وإنك رجل تحت الصفر..»، فإذا ما عمدنا إلى تفكيك بنية هذين التركيبين المتعارضين دلالة، نجد أن ضميري المتكلم والمخاطب في مواجهة موقف مأزقي ناشئ عن وعي الأول بنفسه و بالآخر في لحظة اختبار عملي، يترسخ من خلال إيثار وصل الضميرين، على انفصالهما، بأداة التأكيد، كإشارة إلى نفاذ البعد التجريبي إلى أقصى مدى، في هذه العلاقة العاطفية المتكئة على التعارض المزاجي بين حالة الغليان، ودرجة تحت الصفر، وكلاهما في أبعد نقطة من موصوف الحالة.

ويتحول التمرد، والتحدي عند الذات من منظوره الخاص، إلى المنظور العام، الذي يدخل معه كل ما له صلة بالحياة الاجتماعية والسياسية للجماعة:

أيها السَّيد... إني امرأة نفطية

تطلع كالخنجر من تحت الرِّمال...

تتحدى كتب التَّنجيم،

والسِّحر...

وإرهاب المماليك..

وأشباه الرِّجال...إنني فاطمةُ..

أصرخ كالذِّئبة في الليل،

وسيارات أهل الكهف جاءت لاعتقالي

أيها السَّيد..

إني امرأة مجنونة جدًّا..

ولا وصف لحالي[1]

يتشكل الخطاب من دورتين لغويتين تجسدان مجلى الذات في سياق النداء الذي يتصدر مطلع الدورتين مهيئًا المخاطب لاستقبال رسالة الذات «أيها السيد»، فالنداء في هذا التركيب ينطوي على خاصية لفت الانتباه إلى متكلم بالجوار، يستدعي انتباه الآخر، ومن ثم توزعت جملة النداء بين المتكلم والمتلقي على صعيد الإبلاغ الصياغي الذي جعل المنادى في وضع تمايز فيه عن الذات «السيد»، بديلًا عن لفظة الرجل، لاستثارة كل ما تحمله هذه الكلمة من إيحاءات السطوة، والتسلط والتعالي. كما تثير من جانب آخر إيحاءاتها التضادية، وبخاصة حين يكون طرف هذه العلاقة امرأة مقهورة جسدًا ونفسًا من المعاملة الدونية من هذا السيد، ولذا كانت الرسالة الافتتاحية لما بعد النداء لحظة صمت مُثِّل لها بالنقط، إشارة إلى

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، 35 وما بعدها.

لغة مضمرة ذات صلة كما يبدو بالمنادى ذاته، لحفز المتلقي على إنتاج هذه اللغة، ليتوازى مع الذات في الموقف من هذا «السيد»، ثم تنفجر الذات معلنة عن نفسها، في سياق التأكيد، الذي يتكرر على امتداد أنسجة النص، (بل في مواطن كثيرة من شعر الشاعرة)، وبخاصة حين تكون الذات في مجلى الهوية الشخصية أو النفسية، أو الاجتماعية، «إني امرأة نفطية»، فالنعت في هذه الجملة بالغ الدلالة على محددات الحالة النفسية للذات المترعة بالتمرد، وحس المواجهة، والتحدي لمعطيات الواقع، ومن ثم تفصح هذه المحّددات عن نفسها في مواجهة الأشياء للسيطرة عليها ومن ثم تجاوزها، إنّها «تطلع كالخنجر.. تتحدى كتب التنجيم، والسحر، وإرهاب المماليك، وأشباه الرجال»، هكذا تتعاقب حالات الوعي وتحولاته تعاقبًا متجانسًا في عناصر تكوينه في تحديد العلاقات بين الذات والأشياء في المكان، على نحو يعري الواقع المعيش، الخارج عن لحظة العصر، ويضع الذات شاهدًا حيًّا على تخلفه من خلال المواجهة والتحدي، والثقة العالية بالنفس.

وتواجهنا الذات أيضًا في مجلى آخر، تتقمص فيه شخصية أنثوية معاصرة «إنني فاطمة»، وفاطمة هذه كانت رمزًا من رموز تحدى السلطة، ورفض الإذعان للقهر والاضطهاد، على حد ما نعلم من قصة «ليلة القبض على فاطمة»، تلك القصة التي راجت في الأوساط الشعبية في مصر، بعد سقوط المد الاشتراكي. ومهما يكن من أمر فإنّ توظيف هذه الشخصية الساخطة والمتمردة، في بنية النص الشعري، وصهرها في أتون الذات المتكلمة، جعلها معادلًا نفسيًّا لها في التمرد والرفض، والمقاومة الشرسة التي بلغت أقصى حد لها، «أصرخ كالذئبة في الليل»، وهي اللحظة الحاسمة، التي تصطدم بها الذات مع السلطة، ويأتي هذا التشبيه الذي يجسد حالة الاستنفار عند الذات في قمة انفعالها متوافقًا مع حالة المجاز المعضد بالتشبيه، في مطلع الخطاب، «تطلع كالخنجر من تحت الرمال، مع اختلاف وظيفتهما البلاغية في الخطاب الأدبي، غير أن جمعهما في تركيب واحد

معززين بتشبيه آخر، يصب في المجرى ذاته، جعلهما يعمقان من حالة الشعور بالرفض، والتمرد، والاستعداد للمقاومة، والتحدي عند الذات من جهة، ويهدمان في الوقت ذاته حدود الاختلاف بينهما ليتماثلا دلالة في تجلية تمرد الذات على واقعها المعيش من جهة أخرى.

وتضعنا الدورة اللغوية الثانية للخطاب، في سياق النداء، «أيها السيد» أمام اللحظة الحرجة، التي تنقلب فيها الذات على نفسها لتعلن جنونها، «إني.. مجنونة جدًّا»، لكنّ هذه اللحظة لا تصمد كثيرًا أمام وعيّ الذات بنفسها، إذ سرعان ما تنقلب عليها، لتدفع الذات إلى الإعلان عن تأبيها على الوصف، «لا وصف لحالي»، وبذا تستنفد الذات طاقة تجلياتها على المخاطب الذي يمارس النص عليه حصارًا شديدًا، فلا يظهر إلاّ في موقف المتلقي للرسالة، من غير أن تتاح له فرصة التعبير عن نفسه، فكأنّ الذات بهذا تحاول أن تمارس تمردها، بما تسمح به مساحة الجنون، أو الخروج عن دائرة الوصف، على نطاق واسع، لا يصطدم بأية معوقات، سواء كانت شخصية أو عرفية، ومن المثير حقًّا أنّ وصف الذات بالجنون نجده في موضع آخر من شعر الشاعرة، في قصيدة «المجنونة»:

إنني مجنونة جدًّا...

وأنتم عقلاء

وأنا هاربة من جنة العقل

وأنتم حكماء[1]

وهذا النص لا يختلف عن سابقه في إظهار الذات بصورة مفارقة للآخر، على نحو يصبح معه الوصف بالجنون وسيلة خلاص، تكتشف فيه الذات نفسها من جديد في سياق المفارقة مع الآخر، من منظور التمرد على مفهوم هذا الآخر، ولذا كانت ضمائر الخطاب: (أنا، أنتم)، حاسمة في هذا المجال، حيث فرضت دائرتين

(1) المصدر السابق، 21.

مستقلتين من التوازي في بنية الخطاب، تعملان على تعميق روح الاختلاف بين الطرفين، بصورة تقابلية:

(1)	(2)
إنني مجنونة جـــدًّا	... // وأنتم عقلاء
وأنا هاربة من جنة العقـل	// وأنتم حكماء

هكذا تتنمط العلاقات بين الطرفين، وبما أنّ مستوى الدلالة الشعرية يتكئ بصورة خاصة على مستوى البنية اللغوية للخطاب، فإنّ لفظتي «عقلاء»، و «حكماء» متشاكلتان في البنية الصرفية والدلالية، في حين أن الطرف الأول من التوازي متشاكل في الدلالة، ومختلف في البنية الصرفية، ومع هذا فهي كلها متشاكلة على مستوى الجملة النحوية (مبتدأ + خبر)، لوصف الحالة الذهنية لطرفي المعادلة، حتى بدا وصف الذات لنفسها في أقصى درجات تحوله إلى النقيض، «مجنونة جدًّا»، «هاربة من جنة العقل»، وبذا لا تخضع الذات لا لنواميس واقعها، ولا حتى لنواميس وجودها كذات عاقلة، مما يسمح لها بهامش كبير من المراوغة، لبلوغ حالة التمرد المطلق.

وتكتشف الذات من جانب آخر سعادتها في جنون الآخر، فتتوازى معه في الجنون، الذي تؤكد عليه الشاعرة في أكثر من مكان من شعرها بوصفه المساحة المتاحة للخروج على النمطية الصارمة في العلاقات بين الجنسين:

يا أيها الرَّجل الذي أدخلني عالم الجنون

وأقفل الباب عليَّ

أتركني كما أنا

فأنا سعيدة بالاستلقاء

تحت شمس جنونك[1]

وليس من الصعب أن ندرك ما ينطوي عليه هذا الخطاب من سخرية لاذعة، حين يتحول الجنون، أو الغيرة الشديدة على الأنثى، إلى وضعها خلف الجدران وإيصاد الباب عليها لكي يتحقق التَّواؤم النفسي بينها وبين سجانها، كما قد يظن هذا الرجل، وهنا تبرز مخاتلة الأنثى لهذا الوهم، بالتوازي الظاهري مع هذا الجنون، من خلال إظهار عوامل الشعور بالسعادة، في حين أن جوانحها تنطوي على شعور بالجنون من نوع آخر، ولذا فليس غريبًا أن تسمى هذه القصيدة، بأبياتها الخمسة، « هستيريا»، والعنوان كما نرى مكتنز بالدلالة المضمرة لجنون مكبوت قابل للانفجار.

والنص لا يتحدث هنا عن عموميات في علاقات عابرة، وإنما يتحدث عن خصوصية ذات بعد مصيري، في علاقة بين طرفين قوامها ضميران أحدهما متكلم (امرأة)، والآخر مخاطب (رجل)، ولا يكشف النص شيئًا ذا بال عن هوية هذا الأخير، على الرغم من أداة التعريف المقترنة بالاسم المعزز باسم الموصول «الذي»، إلا في سياق الوصف الفعلي القهري في ممارسة قمع الأنثى، هذا القمع الذي تنساق إليه الذات من غير أدنى مقاومة منها لعالم الجنون الذي تجد فيه، ولو ظاهريًّا، نفسها، فهل يعني ذلك انكسار حس المقاومة في الذات، واستعذابها حالة الخضوع التام لعالم الجنون عند هذا الرجل، أو مكر الأنثى أبعد من سذاجة التمدد تحت شمس جنون هذا الرجل؟، وسواء أصح هذا أم ذاك فإن النص يترك الباب مفتوحًا لكل الاحتمالات الممكنة، ومنها أن تكون الذات في حالة عشق تتعانق فيه مع عالم جنون الحب الذي أدخلها في رحابه هذا الرجل، ألم تقل «اتركني،

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، 72.

كما أنا، فأنا سعيدة.. »؟!، كما يلجأ الخطاب من جانب آخر إلى دعوة المتلقي بصورة غير مباشرة إلى إنتاج اللغة الغائبة، التي توقفت، عند حدود إنتاج الذات لوعيها بواقعها المعيش، الممثل لها بالنقط في سياق الجمل الثلاث الأخيرة، حيث ينتهي النص بلغة مفتوحة لأشياء لم تترك شأنها لتقدير القارئ، ولهذا جاءت لغة الخطاب مركزة بشكل غير عادي، على الفعل الإجرائي المُنمّط لمسارات الحدث، من غير الاهتمام بالتفاصيل الأخرى التي أدت في النهاية إلى دخول الذات هذا العالم الذي تتفاعل معه باهتمام شديد.

لكن حس التمرد عند الذات يبقى أكثر حضورًا في النفس من أي شيء آخر حين تكتشف هامشيتها في حياة الآخر:

أنا لست أنثاك، يا سيدي

ففتش عن امرأة ثانيهْ..

تشابه أية سجادة

في بلاط الرَّشيد ...

أنا امرأة من فضاء بعيد

ونجم بعيد

فلا بالوعود ألين ...

ولا بالوعيد ...

أنا لست أنثاك.. يا سيدي

فنحن نقيضان في كل شيء...

ونحن غريبان في كل شيء

فماذا لدي تريد ...؟[1]

(1) سعاد الصباح، امرأة بلا سواحل، 154 وما بعدها.

هكذا تنقلب الذات على الآخر برفضه رفضًا حاسمًا يجسده الخطاب في سياق دورتين لغويتين يتصدرهما تعبير «أنا لست أنثاك ... يا سيدي»، وهذا التعبير رغم بساطته الشديدة، في بنية تركيبته، فإنه شديد الوقع على سمع الآخر، وبخاصة حين يكون طرفا المعادلة امرأة متمردة، ورجل في الجوار قريب منها تناديه، وتصك سمعه بمثل هذا التعبير المهين لرجولته، لكن هذا الرجل لا يظهر في الخطاب إلاّ من خلال وعي الذات به، وهذا هو الشأن في الكثير من النصوص الشعرية عند سعاد، فلا نرى إلاّ حركة الذات في رؤيتها للآخر، من غير أن نسمع صوتًا آخر يحرك درامية الموقف المشبع بالتوتر بين الذات والآخر، مما يجعلنا في نهاية المطاف أمام امرأة مستفَزّة في مشاجرة مع الآخر، قادرة على امتلاك ناصية التعبير، فتؤطر عمليات القول باتجاهه، من غير أن يتفوّه هذا الأخير بأدنى كلمة ولو على لسان الذات الساردة، فكأن الذات الأنثى تريد محو هذا الآخر تمامًا من حياتها، ليس في هذا المقطع من القصيدة فحسب؛ بل تجد هذا الشعور ماثلًا أمامك في جميع أنسجة القصيدة.

وإذا ما أتينا إلى تحليل الدورة الأولى من سجلات الخطاب نجد أن المكونات اللغوية تتكون من عناصر إبلاغية، تحمل رسالة غير مباشرة، يتصدرها الضمير «أنا» الذي يمثل بؤرة الخطاب، منه تتوزع خيوط أنسجته، في دورة من العلاقات المتنافرة، يبدأ هذا الضمير بنفي التبعية للآخر، ذي الكينونة السيادية « يا سيدي»، وهذا النفي ليس منبتًا من الجذور؛ بل له علاقات ممتدة تعكسها صياغات القول بعده، فجملة الأمر «فتش عن امرأة ثانية»، وما تلاها من محددات قولية لكينونة هذه المرأة الأخيرة النكرة، في مكان يلغي إحساس المرأة بتميزها، « بلاط الرشيد»، حيث كل الجواري في القيمة النسوية سواء، يكشف عن عمق تصدع العلاقات بين طرفين، يحاول كل منهما إلغاء الآخر بصورته الخاصة.

وفي مقابل نفي التبعية عن الذات، تبرز «أنا» الذات بصورة تعارضية لما يراد منها، بوصفها كينونة بشرية مختلفة، ذات سمات أسطورية، خارجة عن حدود الزمان والمكان لعالم المادة المعيش، ومن ثم خارجة عن نواميس هذا الأخير، ولذا كان هناك تركيز على غرابة مكان الانتماء، «فضاء بعيد، ونجم بعيد»، وعدم التحديد الدقيق لهوية الانتماء يمنح الذات شعورًا بالحرية النفسية المطلقة من الحدود والقيود البشرية، التي على ضوئها تتشكل ذواتنا، في الرغبة والرهبة، وهما ما تنفيهما الذات عنها، بحكم انتمائها إلى كينونة مختلفة، لا تخضع لشيء من ذلك، ولعل مجلى الذات على هذا النحو الأسطوري يكثف من قدرة الذات على إظهار تمايزها لا على الآخر الذي تنازعه رغباته في ترويضها وكبح جماحها، بل حتى على بنات جنسها المدجنات كسجاجيد في «بلاط الرشيد» من غير أدنى شعور بالقيمة الإنسانية.

وتأتي الدورة الثانية للخطاب مؤكدة حس الانفصال عن الآخر بالتعبير ذاته المتصدر دورة الخطاب الأولى، وبقدر ما يتصاعد شعور الانفصال في سياق الضمير «أنا» على مستوى بناء الجملة النحوية، يزداد الاتصال في سياق الضمير نحن، لكن بصورة تعارضية تصب في مجرى الانفصال الذي يزداد عمقًا وهذا الاتصال والانفصال على المستوى البنائي لملفوظات الخطاب، في سياق الضميرين أنا//نحن، لا يعني أكثر من إبراز لعبة التقابل بين شخصيتين متضادتين من خلال الوضعية التركيبية لكل منهما في النص، التي على ضوئها تحدد العلاقات انفصالاً واتصالاً بين الذات والآخر.

وإذا كان الخطاب يؤكد مبدأ الاختلاف، فإن مفهوم هذا الاختلاف لا يعني تعارضًا بين الذكورة والأنوثة، إذ لم يطرح الخطاب شيئًا من ذلك أو قريبًا منه، وإنما كان هم الخطاب أن يؤكد استقلالية الأنثى ككينونة بشرية تملك حق الرفض

والقبول، بعيدًا عن سلطة القمع التي تطارد المرأة، ولذا جاءت عبارات الخطاب مجسدة لحالة الاختلاف في أبعادها النفسية والمادية إلى أبعد حدود هذا الاختلاف أو التباين، « نقيضان في كل شيء» «غريبان في كل شيء»، وبقدر ما يعني هذا رفض الذات أن تمتزج أو تذوب في كيان الآخر، يعني أيضًا وعي الذات بنفسها وبالآخر في محيط التسلط الذكوري القمعي، ومن هنا جاءت صرخة الذات في سؤالها الاستنكاري، فماذا لديّ تريد...»؟!، دالة على مدى ما بلغه الحس القمعي في نفس المرأة.

إنّ معظم ما تختزنه ذاكرة الذات عن الآخر، يدور في فلك نماذج التسلط والقمع الذكوري للأنثى، أو النظرة الجنسية السطحية، التي جعلت من المرأة مادة جنسية صرف، بغض النظر عن عقلها وشعورها، وكرامتها، وهذا هو ما يفجع الذات ويجعلها تتمرد على هذا الواقع الذي يلغي أو يغيب عن عمد دور المرأة في علاقة إنسانية متكافئة مع الآخر في الشعور والوجدان والعقل، والكرامة الإنسانية، ومع هذا فلا نعدم أن نجد في شعر سعاد نماذج أخرى على غير هذه الشاكلة، ومنها أنموذج المثقف الذي يرتفع في علاقته مع الأنثى عن النظرة الجنسية، إلى علاقة أبعد من هذا العارض الحيواني:

أنت أول مثقف عرفته

لا يعتبر الجنس مطلبًا قوميًّا

ولا يتخذ من السَّرير

منبرًا للخطابة[1]

لكن هذا الأنموذج الذي يتحدث عنه الخطاب ليس أنموذجًا عامًا أو شائعًا؛ بل هو أنموذج استثنائي، أو خاص الخاص؛ إذ ليس كل المثقفين على هذه الشاكلة،

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، 85.

من الترفع عن مأزق الجنس في حضرة الأنثى، ومن ثم فإنّ الخطاب يتجه إلى الإدانة الجماعية لهذه الفئة، أكثر من الإشادة بهذا الأنموذج الاستثناء، الذي حرك في الذات كل هواجسها الداخلية عن هذا الآخر النقيض الذي عرفته بالتجربة المباشرة، فلا تلبث أن تختزل مفاهيم الجنس عنده في صورة ساخرة، تبعث على الغثيان وتكشف في الوقت ذاته عن انحطاط التفكير عند بعض المثقفين من خلال نفيها عن فاعل الحالة الرئيس «المخاطب»، أو الأنموذج الاستثناء، ولو حاول رسام أن ينقل هذه العبارات الساخرة من فعل الكتابة إلى فعل الرسم بالريشة لما كان أبلغ وأدل من دلالة هذه الألفاظ القليلة على مدلولاتها في الواقع الثقافي المعيش، تجاه الأنثى، ولعل اكتفاء الخطاب بالإيجاز اللفظي المركز، في تشكيل الصورة الساخرة، كان يرمي إلى إثارة انتباه المتلقي إلى تداعيات أخرى لم يقلها الخطاب، بل ترك أمر إنتاجها إلى المتلقي ذاته، بعد أن هيأ له الخطاب عناصر دلالات الموضوع، «الجنس+السرير»، في سياق الحديث الخاص، أو «المطلب القومي»؛ أي المناخ الجنسي المهيمن على نمطية التفكير، في مواجهة الأنثى بصورة مباشرة، أو اتخاذها موضوعًا للحديث أو الكتابة.

وإذا كان الخطاب يركز على نفي موضوع الجنس كتفكير مهيمن عند هذا المثقف، فإنّه لا يكشف لنا عن موقفه من المرأة، سلبًا أو إيجابًا؛ إذ إن نفي الجنس من منطقة التفكير لا يعني بالضرورة موقفًا إيجابيًّا، إذ نجد عند سعاد أنموذجًا آخر من المثقفين تحكمه النظرة الاجتماعية للمرأة، مما يعني أن الرواسب القديمة في النفس عن مفهوم المرأة أقوى من سلطة الثقافة؛ ولذا نجد الذات في أقصى درجات انفعالاتها من هذا الموقف السلبي الذي يجعل من المرأة شيئًا يخاف عليه، ويخاف منه:

أمثقف؟

ويقول في وأد النِّساء ...

فأي ثقافة هذي ... وأي مثقفين؟

أمثقف؟

ويريد أن يبقي حبيبتَه بسرداب السِّنين !

أتقدميّ في كتابته؟

ورجعيّ بنظرته إلى الأنثى

فإن ضحكت له امرأة

يخاف عذاب رب العالمين ![1]

يتمفصل الخطاب، في نسقه التشكيلي، على امتداد شبكته، حول الصفة بشقيها السلبي والإيجابي، لوصف موقف يتأرجح بين الجوهري والعارض، ولعل «ميشيل فوكو» كان محقًّا حين وصف استحواذ الخطاب على الصفة التي تدل على تعبير ما، بأنها جوهر الملفوظات؛ إذ تتحول الصفة إلى أن تصبح موصوفًا[2] على ذاتها من خلال علاقاتها بالمتتاليات التي تفسر أحوالها، ولذا كانت هندسة الخطاب كلها تصب في مجرى الصفة وتغير صاحبها المخاطب إذ بها يفتتح هذا المقطع من الخطاب وبها يختتم.

ولعل مما يزيد من فاعلية الصفة، أنها جاءت مقترنة بصيغة الاستفهام الاستنكاري التقريعي أربع مرات، سواء تعلق الاستفهام، بالمفرد المنكر، أو الجماعة المنكرين، أو الموضوع ذاته «ثقافة»، الذي جاء منكرًا كذلك، ليصبح التساؤل عن مبدأ عام يتعارض بشدة مع محيطه الذي يصدر عنه، وهو الثقافة، بمفهومها التنويري الهادف وفق منظور مدلولات ألفاظ الخطاب، التي تربط بصورة أساسية بين الثقافة (الكتابة الحداثية)، والنظرة السلبية إلى الأنثى، كما لو أنّ هناك علاقة منطقية بين الثقافة والنظرة إلى المرأة، وهو ما يفترضه الخطاب في سياق تلك

---

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، 71.

(2) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م، 99.

الأسئلة المتلاحقة التي تحاصر المخاطب وتضعه في الزاوية الحرجة، كاشفة عن مدى النفاق الاجتماعي الذي انحدر إليه بعض المثقفين في تعاملهم مع المرأة، وبقدر ما تتعدد صفات هذه الطبقة، «مثقف» «مثقفين»، «تقدمي» «رجعي»، تتعدد في مقابلها مسميات المرأة فهي «النساء»، «حبيبته»، «الأنثى»، «امرأة »، جامعة بين التخصيص والتعميم، لتأكيد حضور المرأة كطرف مقموع في معادلة الحياة، لكنّ الخطاب من جهة أخرى يحاول أن يوحي إلينا، ولو بصورة غير مباشرة، أن القامع والمقموع ليسا إلا ضحايا النظرة «الأنثروبولوجية» التي تحدد بصورة غير واعية في النفس مبدأ العلاقة بين الذكورة والأنوثة، على الرغم من حجم اللوم المباشر الملقى على الطرف الأول «المثقف»، في عدم قدرته على تجاوز هذه النظرة البدائية، وبقدر ما يدين الخطاب سلوك «المثقف»، يدين في الوقت ذاته بقاء هذا السلوك فاشيًا في الحياة المعاصرة.

وتبدو فاعلية لغة الخطاب وحيويتها متكئة على استعادة بعض عناصر الموروث التاريخي تجاه المرأة في سياق بنية لغوية تتمفصل غالبًا في إطار تساؤل حول الفعل المهيمن على أنسجة الخطاب، ويضيء هذا الموروث فضاء الخطاب بما يثيره في النفس من تداعيات مرعبة مورست بحق الأنثى قديمًا، كوأدها حية، أو حبسها وراء الجدران، حتى يحتضنها زوج أو يضمها قبر،[1] وهي العناصر التي

(1) تتضمن بعض أدبيات الثقافة العربية القديمة نماذج وأنماطًا من النظرة غير السوية تجاه المرأة بوصفها عورة ينبغي التخلص منها إما بزفها إلى زوج أو تشيعها إلى قبر، وإن كان الأخير هو الأثير إلى نفس ولي الأنثى، يقول أحد أجلاف الأعراب:

إني وإن سيق إلى المهر
ألف وعبدان وذود عشر
أحب أصهاري إليّ القبر

ويقول آخر:

لكل أبي بنت على كل حالة ثلاثة أصهار إذ ذكر الصهر
فزوج يراعيها وخدر يصونها وقبر يواريها وخيرهم القبر

ويقول آخر أيضًا:

القبر أخفى سترة البنات ودفنها يروي من المكرمات
أما ترى الله عز اسمه قد وضع النُعش تحت البنات

حاول الخطاب أن يقيم حواره حولها على الرغم من اختفاء الفعل المباشر لها وبقاء الموضوع حول حدود الألفاظ، وسجلات الكلام.

ويُلاحظ من جانب آخر أن الخطاب حاول أن يغمز من النظرة الدينية في العلاقة العابرة بين الرجل والمرأة، في سياق انكسار الرجل دينيًّا أمام موقف عابث من امرأة «ضحكت له»، فكانت ردة فعله أنه «يخاف عذاب رب العالمين»، والخطاب بهذه المعادلة يتهم الرجل بسوء النية لتفسيره إشارة المرأة على أنها دعوة للغواية، في حين يفترض الخطاب أنها ليست كذلك، لكن الخطاب لا يقف عند تفاصيل الموقف ليقنع المتلقي برؤيته للحدث؛ بل يمضي مباشرة إلى النتيجة، «يخاف عذاب رب العالمين»، وكأن هذه تهمة أخرى على الرجل أن يتخلص منها، لتكون العلاقة بين الذكر والأنثى متكافئة في السلوك. وهكذا يختزل الخطاب العلاقات بين الطرفين على هذا النحو السالف الذكر عائبًا على الرجل المثقف سلوكياته القمعية بحق المرأة.

ولعل مما يلاحظ على صياغة بعض ملفوظات الخطاب أنها وقعت في أسر بعض الألفاظ التي راجت على ألسنة السياسيين، في فترة المد القومي، حتى بهت لونها، وفقدت مدلولاتها، بفعل التكرار، وكثرة الاستخدام السيِّئ لها، بمناسبة وغير مناسبة مثل لفظتي «تقدمي» «ورجعي»، اللتين كانتا موضع تراشق بين جماعات متناحرة في الستينيات من القرن المنصرم، ولو أن الخطاب قد استخدمهما في سياق عصرهما لكان له على الأقل ما يبرر هذا الاستخدام بوصفهما قضايا تشغل بال الجماعة، أما وقد اندحر استخدام هذين اللفظين من لغتي السياسة والثقافة فمن الصعب القبول بهما اليوم؛ إذ لا يعبران عن واقع يحاول الخطاب جاهدًا أن

والنصوص في هذا الباب كثيرة على امتداد عصور الثقافة العربية ويكفي أن نعرف أن رثاء المرأة والتحسر على فقدها يعد عارًا لا ينبغي أن يقترفه أحد ولذا تخلو أدبيات ثقافتنا العربية من رثاء المرأة إلا فيما ندر، وحينما حاول جرير أن يكسر هذا الحاجز برثاء امرأته خالدة بنت سعد تعرض إلى هجوم شرس من خصمه الفرزدق نعته فيها بألفاظ نابية تكشف عن مدى عمق الرواسب الجاهلية في النفوس، على الرغم من المكانة العالية التي خص الإسلام بها المرأة ومن المؤسف حقًّا أن هذه الرواسب مازالت حتى الوقت الراهن تمارس عند بعض العرب والمسلمين بصورة طبيعية.

يثبته. ولعل معترِضًا يقول إن موضوع الخطاب فرض هذا الاستخدام. فالتعارض هنا تعارض بين نقيضين في التفكير تجاه المرأة، وهو بلا ريب كذلك، لكنّ الموضوع لا يفرض لغته على الشاعر، وإنما الشاعر يفرض لغته على الموضوع، إن اللغة هي لسانه الخاص الذي يحاور به العالم من حوله وليس شيئًا آخر.

إن أشد ما يؤلم الذات من الرجل، هو تلك النظرة الضيقة التي لا ترى في الأنثى إلا الجانب الجنسي فحسب، بغض النظر عن مؤهلاتها العقلية أو الثقافية، وفي هذه النظرة الأحادية إهدار للذات الأنثى، التي تود أن تعامل على صعيد المساواة المتكافئة بين طرفين تنعقد بينهما صداقة بعيدة عن شائبة الجنس، ولذا كان إلحاح الذات على هذا الجانب في قصيدتها «كن صديقي» بصورة متكررة، في خمسة مقاطع، يكشف عن مأزق العلاقات وحساسيتها بين الجنسين في المجتمع الشرقي العربي.

كن صديقي

كن صديقي

كم جميل لو بقينا أصدقاء

إن كل امرأة تحتاج أحيانًا إلى كف صديق

وكلام طيب تسمعه ...

وإلى خيمة دفء صنعت من كلمات..

لا إلى عاصفة من قبلات

فلماذا يا صديقي؟

لست تهتم بأشيائي الصَّغيرة

ولماذا ... لست تهتم بما يرضي النِّساء؟ [1]

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، 7.

تطرح الذات في هذا الخطاب الجريء، مفهومها الخاص للعلاقة بين الرجل والمرأة، من منظور أنثوي، ينطلق من الخاص إلى العالم متجاوزًا في ذلك أبنية الوعي التقليدي التي ترفض مثل هذه العلاقة، بفعل النشأة الدينية والاجتماعية، التي تؤكد انتفاء الصداقة البريئة بين الرجل والمرأة، حتى وإن بدت في ظاهرها كذلك، فهل يمكن أن تنجح دعوة كهذه في زحزحة الراسخ والمستقر والثابت في الذهنية الشرقية عن علاقة الرجل بالمرأة، وفق المفهوم الذي يطرحه الخطاب؟.

حقًا إن الذات، في مشروعها هذا، لم تَنْسَ ولو للحظة واحدة أنها امرأة، ولم تنس في الوقت ذاته نوازع الرجل، ورغباته الخاصة في علاقته بالمرأة بصورة عامة، كما في بقية المقاطع الأخرى للقصيدة، لكنّ إحساسها بعمق ما يختزنه الرجل في وعيه تجاه الأنثى يدفعها إلى دغدغة مشاعره المحايدة في علاقة متكافئة بين الطرفين قوامها حاجة الأنثى إلى شيء آخر غير الجنس المجرد من العاطفة، حاجتها إلى الكلمة الطيبة التي تحترم عقلها كإنسان، وتفهم احتياجاتها الأخرى مهما بدت تافهة، ومن ثم كان التساؤل حول هذا الجانب يمثل ذروة تفاعل لغة الخطاب مع موضوعها الذي تتدرج فيه جامعة بين الطلب، والإغراء، والمثبت والمنفي، والتساؤل بصورة تصعد من قلق الذات وحيرتها مع هذا الآخر الذي لا يرى في الأنثى شيئًا أبعد من الجنس.

ولا يبدي الخطاب اهتمامًا بالآخر إلاّ من خلال حاجة الذات إلى لفت اهتمامه إلى احتياجاتها هي بوصفها الطرف الأشد حاجة إلى الاهتمام بالوقوف عند عناصر غير تقليدية في شخصية الأنثى، وبذا بدا هذا الآخر كما لو كان هو بؤرة فاعلية حركة العلاقة، وأنّ الذات تفتقد فاعليتها الحقيقية بافتقاد صداقته، وكأنّ الصداقة بين المرأة والرجل مطلبًا ملحًّا لتصحيح مسار ومفاهيم العلاقة بين الطرفين المحاطة دائمًا بالشك والريب من سطوة الجنس على مثل هذه العلاقة،

ومن هنا جاء مشروع الذات في الخطاب مركزًا على الجانب النفسي للأنثى في علاقتها بالآخر، وهو الجانب الغائب، أو المغيب، صدفة أو قصدًا، لا فرق، ما دام يصب في مجرى تهميش دور المرأة في العلاقة الإنسانية، وألاّ فاعلية لها في علاقتها بالآخر إلاّ في سياق فاعلية النظرة الجنسية للمرأة فحسب، وهو ما يرفضه الخطاب مؤكدًا سوء فهم الرجل للمرأة، المنسرب إليه بفعل الثقافة التاريخية لعلاقة الرجل بالمرأة، تلك الثقافة التي تقف عند حدود الشكل الخارجي للأنثى، ولا تهتم بما وراء ذلك، «فلماذا أيها الشرقي تهتم بشكلي»؟ «ولماذا تبصر الكحل بعيني»، «ولا تبصر عقلي؟»، أسئلة كثيرة تلح عليها الذات تدين فيها هذا الآخر المتعالي الراسخ تحت وطأة مفاهيم الأسلاف عن المرأة، «ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار»؟ وإذ تواصل الذات تفكيك أبنية الوعي التقليدية وإدانتها، فإنها تقدم، أو تبشر بوعي جديد يتجاوز حدود العلاقات السطحية الساذجة إلى علاقات إنسانية تعمق من فهم الفريقين بعضهم بعضًا.

وفي سياق الوضعية الملموسة لثقافة هامشية المرأة، في مجتمع يتعمد قمعها روحًا وجسدًا، يأتي فعل الذات مخالفًا للواقع في لغة مراوغة تختبر صدق الآخر مع الأنثى، من منظور إحساسها بوعيها، وفي تعارضه مع إحساس الآخر بها، إحساس يعتمد على مبدأ التكافؤ في الحقوق الإنسانية، فليس الرجل وحده هو الذي ينبغي دائمًا أن يبدأ باتخاذ زمام المبادرة في علاقته بالمرأة بل من حق المرأة أن تفعل ذلك أيضًا من غير أن يشعرها ذلك بالحرج، أو أن يؤدي بها إلى الاستهجان، على الرغم من افتقاد الضمانات لمثل هذا الصنع، ومع ذلك فإنّ مغامرة الذات في دعوتها الصريحة إلى الصداقة بقيت محصورة في مجملها ضمن حدود الذات نفسها، «كن صديقي» على الرغم من محاولتها الخروج على الذاتية إلى الشأن العام للمرأة، بيد أنّ مركزية الذات كانت مهيمنة على معظم أنساق القصيدة بصورة لافتة مما لم يسمح للشأن الآخر بالبروز بالقدر الكافي، ومن ثم كانت حوارية

القصيدة بين الذات، كامرأة جميلة، وسوء مفاهيم الآخر عنها، أو تصورها هي لمفاهيمه عنها، لا تتفاعل بصورة درامية، بين صوتين متعارضين، بل تعتمد السرد الموضوعي، والذاتي، المتكئ على ذاكرة المفاهيم الشعبية في علاقة الرجل بالمرأة، وهذا ما جعل القصيدة كما يبدو تقف عند حدود الدعوة الشخصية لشخص بعينه، بوصفه أنموذجًا عامًا للرجل الشرقي، في نوازعه ورغباته، ليتم بعد ذلك تجاوزه إلى الرجل بصفة عامة لإقامة الحجة على عدم مصداقيته، بتجاوز رواسبه الثقافية، وعلى عدم قدرته على إقامة صداقة مبرأة من الأثم مع الأنثى، إلى جانب اتهامه بالأنانية المفرطة في علاقته بالمرأة.

وإذا ما توقفنا عند حدود اللغة التي صيغت بها سجلات هذه الدعوة الشديدة الخصوصية نجد أنّ المولد الرئيس لصياغات القول يتمحور بصفة جوهرية حول جملة صيغة الطلب «كن صديقي»، التي تفرض حضورها على جميع مقاطع القصيدة الأربعة بالتكرار ثماني مرات مجسدة في كل دورة من دورات الخطاب عناصر جديدة تتضافر معًا في تشكيل صورة الأنثى الجديدة في علاقتها بالآخر، وفق تشكيلات من الجمل الخبرية والإنشائية التي يهيمن عليها الصوت الأحادي «للأنا» سواء عبر ضمائر المتكلم الظاهرة المنفصلة، أو المضافة إلى المتكلم، أمّا ضمائر الآخر المخاطب أو الغائب فلا تظهر إلاّ من خلال مصفاة ضمائر «الأنا»، في سياق تحركات صوت الشخصية الشعرية في كل محاور القصيدة، الذي يبدي تماسكًا شديدًا في منظومة لغته، فلا يلجأ إلى خلخلة اللغة، أو استخدام المعميات اللغوية؛ لأنها ببساطة لا تخدم دعوته التي يريد أن يوصلها إلى المتلقي بأبسط الصياغات القولية الممكنة، من غير أن يؤدي ذلك إلى افتقاد شعرية الخطاب، وهو في نهاية الأمر صوت يأوي إلى حالة من الانسجام مع الذات ومبادئها العصرية في الخروج على التقليد الشرقي في النظرة إلى الأنثى.

ولكن علينا من جانب آخر أن تتذكر أنّ الذات نفسها تعترف في المقطع الثالث من القصيدة ذاتها أنّ دعوتها هذه لن تصل إلى وجدان الرجل الشرقي، الذي يأبى أن يتساوى مع المرأة، على الرغم من تكرار الدعوة له بالتنازل عن كبريائه:

كن صديقي

كن صديقي

ليس في الأمر انتقاص للرُّجولهْ

غير أنّ الرَّجل الشرقي لا يرضى بدور

غير أدوار البطولهْ ...

وهكذا تدخل الذات بصورة مباشرة في الحكم على الآخر المستهدف من الدعوة، من غير أن تسمح له بالظهور عبر شبكة النص، لمحاورتها، أو إبداء رأيه المباشر في دعوتها، ومع هذا فإنّ الذات لم تتوقف، في المقطعين اللاحقين من القصيدة، عن دعوتها للتواصل مع الآخر وفق مفاهيمها هي لمفهوم العلاقة بين الطرفين (الرجل/ الذكر، والمرأة/ الأنثى) وليس لمفاهيم الآخر عنها، لتعمق، في النص من حضور، المرأة المقموعة، بفعل التداعيات التراكمية لمكرسات النظرة الشرقية عن مفهومها للمرأة، ولكسر طوق العزلة عنها بتليين مواقف الآخر قبل السقوط في دائرة اليأس من «ذلك العصر الذي يعتبر المرأة تمثال رخام». !

****

الفصل الثاني

حديث الحب

قراءة أخرى في شعر سعاد الصباح

حديث الحب

قراءة أخرى في شعر سعاد الصباح

ما أضيق الكلمات حين نقولها كالآخرين
أنا لا أريد بأن تكون عواطفي
منقولة عن أمنيات الآخرين..
...
فالحب أكبر من جميع الأزمنة
والحب أرحب من جميع الأمكنة
ولذا أفضل أن نقول لبعضنا
«حب سعيد»
حب يثور على الطُّقوس المسرحية في الكلام
حب يثور على الأصول...
على الجذور...
على النِّظام
حب يحاول أن يغير كل شيء
في قواميس الغرام !

سعاد الصباح

1 - مفتتح:

على الرغم من اكتناز الثقافة العربية عبر العصور المختلفة بأحاديث الحب، الجاد منها والعابث، والعفيف والفاحش، فلا يكاد يظهر صوت المرأة مترنمة بالحب

إلا نادرًا[1]، وهذا النادر لم يقس عليه، ولم يُعدَّ أنموذجًا مرغوبًا فيه، بل ظل حبيس عصره عبر القرون، يتذكره صناع الثقافة العربية تظرفًا وتملحًا في أحاديثهم المدونة والمروية، ولعلنا نتذكر من هذه النماذج الجريئة، التي واجهت عصرها بكل شجاعة واقتدار، وكسرت قيود التقاليد الصارمة: ليلى الأخيلية، وعلاقتها بتوبة الحميري، وولادة بنت المستكفي وعلاقتها بابن زيدون تارة، وابن عبدون تارة أخرى، ونزهون القلاعية.

وإذا كانت الثقافة الذكورية لم تتسامح مع هذا الاتجاه الذي تقوده المرأة الحرة - ولا حتى تسامح استصغار - فقد تسامحت في مقابل ذلك مع النساء الجواري إلى أبعد حدود التسامح، سواء أكان في المشرق أم في الأندلس، ولذا ظهر تيار ثقافي، في عصر ازدهار الثقافة العربية، تقوده الجواري الشاعرات أو المغنيات، وصل إلى حد التهتك والابتذال، واستخدام الفاحش من القول من غير أن يثير ذلك حفيظة الذكور أو اعتراضهم عليه، بل شجعوه وساهموا في رواجه، حتى شاعت بينهم صورة المرأة الجارية المثقفة، التي أصبحت بضاعة الطبقات الثرية من علية القوم، وفي المقابل انزوت المرأة الحرة وراء جدران الحريم تترنم بعواطفها وأشواقها بين جوانح نفسها، أو بين الخاصة من أترابها، وراء الأسوار الموصدة، وذلك بحكم التراكم الثقافي الذي يَعدُّ حديث المرأة عن الحب، أو وصف تجاربه في نفسها، والبوح به علنًا - من المناطق المحظورة عليها في المجتمعات العربية بخاصة،

(1) راجع بعض تلك النصوص النادرة، الشادية بالحب الأنثوي، محمد بن عمران المرزباني، أشعار النساء، تحقيق سامي العاني، وهلال ناجي بغداد 1976م، ص111، وما بعدها من صفحات، وعند أحمد الحوفي في كتابه «المرأة في الشعر الجاهلي»، دار الفكر العربي، القاهرة 1963م، ص658، وما بعدها من صفحات، وعبده بدوي، دراسات في الشعر الحديث، دار ذات السلاسل، الكويت، 1987، ص81 وما بعدها. ومعظم هذه النماذج، المشار إليها في هذه المصنفات تظهر المرأة المتغزلة في أعلى درجات الفحش الجنسي، مما يشير إلى أنها صناعة ذكورية قصد بها التفكه بالأنثى المعتصمة بروح العفة والحياء، إذ إن الذوق العربي القديم ينفر من المرأة المتغزلة، ولعل الجاحظ كان محقًّا حين قال: «والمرأة تحب أربعين سنة وتقوى على كتمان ذلك، وتبغض يومًا واحدًا فيظهر ذلك بوجهها ولسانها». راجع المحاسن والأضداد، 179، القاهرة 1912.

والإسلامية بعامة، لخصوصية اعتبارية في المرأة، أضفتها عليها هذه المجتمعات المحافظة، والتقاليد الإسلامية، لتكون بمنأى عن الشبهات التي قد تخدش حياءها، أو تنال من سمعتها، لكن هذه القبضة الحديدية التي استمرت قرونًا طويلة لم تلبث أن تراخت تباعًا بعد هبوب رياح التغيير التي صاحبت انطلاق الصيحات المطالبة بتحرير المرأة في الغرب والشرق، وظهور الجمعيات النسائية المطالبة برفع الوصاية الأبوية على فكر المرأة وعواطفها الخاصة منادية بحقها في التعبير حتى عن أدق دخائل النفس وأغوارها من غير أدنى شعور بالحرج. وتموج الساحة الثقافية اليوم بضروب التعبير النسوي الذي يبدو في بعض جوانبه متعارضًا مع القيم والتقاليد والعادات وربما حتى مع تعاليم الدين، والمتصفح اليوم للدواوين الشعرية النسوية – ناهيك عن الرواية والقصة – قلّما يجد ديوانًا لم تتحدث فيه صاحبته عن الحب، وتجاربها العاطفية بدءًا من رائدة شعر التفعيلة نازك الملائكة، ومرورًا بفدوى طوقان، وجليلة رضا، وروحية القليني، وعاتكة الخزرجي، ولميعة عمارة، وعلية الجعار، وغيرهن كثيرات مع اختلافهن في أساليب التعبير والتناول، وقد تصل الجرأة ببعضهن إلى تصوير التجارب الجنسية الخاصة كالشاعرة علياء دلاتي، التي «لها في هذا الموضوع ست قصائد مفعمة بعواء الجنس ومشاهده المثيرة»[1].

ولم تكن الشاعرة سعاد الصباح، موضوع دراستنا هذه، بأقل جرأة من الشواعر اللواتي تصدين للمطالبة باحترام حرية التعبير عن عوالج الحب عند الأنثى، إن لم تكن أكثرهن جرأة، وثباتًا في الموضوع. وقد احتلت قضايا الحب وإشكالياته النفسية والاجتماعية مع الرجل مساحة غير قليلة من مجموعاتها الشعرية، ويكفي أن نتذكر هنا أن لها ديوانًا خاصًا في هذا الموضوع يحمل عنوانًا دالًا على موضوعه، بصورة مباشرة «قصائد حب».

---

(1) رجاء سمرين، شعر المرأة العربية المعاصرة، دار الحداثة، بيروت 1990م، ص179 وما بعدها.

وستحاول هذه الدراسة أن تكشف عن أساليب التعبير وأنماطه التي تحملها قصائد الشاعرة في دفاعها عن حق المرأة في التعبير عن خلجات نفسها ورعشات قلبها حين تقع في قبضة الحب تجاه الطرف الآخر «الرجل».

2- المفهوم والاختلاف:

إن روح التمرد، والاختلاف، والتجاوز، والتخطي، والانفصال، بل والتمايز عن الآخر - إن أمكن ذلك - هي العناصر الموجهة لدوافع الإبداع عند الشاعرة، ومن ثم فالشاعرة لا تترك لقارئها فرصة التأويل، أو الحيرة، أو الالتباس في مفاهيمها الخاصة عن الحب، بل تجهر بها في أنساق لغوية رافضة لكل تقليد راسخ، أو مفهوم سائد عن الحب بين المحبين والعشاق باحثة عن مفهوم جديد لم يمارس من قبل، يحمل روح التمرد والتحدي، والهوية الذاتية:

حب يثور على الطُّقوس المسرحية في الكلام

حب يثور على الأصول...

على الجذور..

على النِّظام..

حب يحاول أن يغير كل شيء

في قواميس الغرام!!..[1]

يضع الخطاب دوال الطقوس الكلامية، والأصول، والجذور، والنظام، وقواميس اللغة في مراجعة عنيفة مع مفهوم هذا الحب الذي ينشد الثورة على أبنية الحب التقليدي. ومع مشروعية الثورة والتمرد على القائم والمألوف من قواعد البنى الاجتماعية حين يضيق لباسها على العصر، فإن العبرة هنا ليست بعمومية

(1) سعاد الصباح، امرأة بلا سواحل، 20.

الألفاظ، بل بممارسة فعل الألفاظ والدخول في مواجهة حقيقية مع ما تحيل إليه دلالات هذه الألفاظ التي تأخذ القارئ إلى منطقة واسعة من التصورات التخييلية حول ما يمكن أن تنتهي إليه هذه الثورة الجديدة لمفهوم الحب عند هذه المرأة الرافضة لمكراسات الحب التقليدية.

إن لسانيات الخطاب، وطريقة صوغها (جمل اسمية + أشباه جمل) تؤكد وصف البرنامج، لا فعله، أو ما يتوقع أن يكون عليه، فلفظة «حب»، المكررة ثلاث مرات، في بداية كل سطر، والمحالة على فعل الحالة (المضارع)، «يثور» المكرر مرتين على التوالي، يشير إلى مدى حساسية فعل الحب عند المتكلمة الذي يتمدد عندها فيطول كل ما له صلة بالقديم (الأصول + الجذور + النظام)، هذه الحساسية المفرطة تجاه أساليب، ونظم الحب القديم، تعني عند المتكلمة أنها كانت تمارس أنموذجًا شاخ، ولم يعد قادرًا على التوازي مع متطلبات العصر.

إن البنى التماثلية من حيث الصوغ النحوي للخطاب، فضلًا عن التماثلات الدلالية التي انفتح أفقها على واقع مرفوض، من الممارسات الشكلية لطقوس الحب، تحيل إلى لعب ماكرة، من الكلمات المنتقاة بعناية فائقة، لإحداث أكبر صدمة لمتلقي الخطاب، وإلا فما الفارق الدلالي الكبير بين دوال، «الأصول» و«الجذور» و«النظام»؟ ربما لا شيء، وإن وجد فهو باهت، لا يضيف شيئًا جديدًا، أو ذا بال، لكن مكر الكلمات يتجاوز دلالاتها على نفسها لتقع الدلالة على شيء يقع خارج المنظومة الكلامية للنص، إنه يشير باختصار إلى توتر العلاقة بين المتكلم والمحيط الذي ينتمي إليه، وإن هذه العلاقة لا سبيل إلى التصالح معها مطلقًا إلا بالمحو التام من جانب المتكلم لركائزها الثقافية والاجتماعية، لتصبح الذات المتكلمة، وليست المرجعية الثقافية هي المنظر لقانون الحب وقواميسه.

وإذا ما وضعنا في الاعتبار الدور السلبي التام للمرأة العربية في الإعلان عن مكنونات جوانحها لمن تحب، بحكم الثقافة العربية التي جعلت منها موضوعًا

للحب، فلا يسمع صوتها إلا من خلال رواية الطرف الآخر عنها، أدركنا مسوغات هذه الثورة التي تحاول أن تؤسس للأنثى وجودًا فاعلًا، في علاقتها بالآخر، وجودًا يتأسس بالثورة على السائد والمكرس من قوانين الحب.

ولا يكتفي الخطاب بالإعلان عن النوايا فحسب، بل يضع هذه النوايا للاختبار العملي في سياق حركة الذات المتكلمة التي تتولى تنفيذ البرنامج المعلن للتغيير:

كل الهدايا لا تثير أنوثتي

لا العطر يدهشني..

ولا الأزهار تدهشني..

ولا الأثواب تدهشني

ولا القمر البعيد

ماذا سأفعل بالعقود.. وبالأساور؟

ماذا سأفعل بالجواهر؟

يا أيها الرَّجل المسافر في دمي

ماذا سأفعل في كنوز الأرض..

يا كنزي الوحيد؟[1]

بهذا المشهد التعبيري المتّكِئ على السرد تجلو الذات المتكلمة نفسها في إطار علاقتها بالآخر برفضها أدوات الزينة التقليدية عند الأنثى، وهذا الآخر - كما يبدو - لا يشاطرها هذا الرأي، ولذا كان التأكيد على مخاطبته بصيغة النداء: يا «المعززة» بأي، وها التنبيه، «يا أيها الرجل» لتأكيد حضوره الفاعل على المستوى الصوغي للقول، على الأقل في علاقته بالمتكلمة، وإن كان لا يظهر في شبكة الخطاب إلا من خلال مخاطبته فحسب. وهو كما يبدو مقصودٌ لذاته لجعل صوت

(1) المصدر السابق، 21.

المرآة مسموعًا بصورة مباشرة، وفي هذا أيضًا قلب للمعادلة المعروفة في الثقافة العربية من أن صوت الرجل - لا المرأة - هو الذي يدير حوارات الحب في الشعر، فلا يظهر صوتها، أو فعلها إلا من خلال صوته وما يسمح به هو فحسب. ومع هذا فإن مثل هذا التعبير «يا أيها الرجل» لا يبدو مناسبًا مع قصيدة حب تتملق فيه المتكلمة المخاطب كاشفة فيها عن مشاعرها تجاه من تحب في تقاطعها مع الأشياء الأخرى، فالموقف الذي تصدر عنه اللغة في هذه القصيدة موقف مشبع بالعناصر النفسية والعاطفية التي تقتضي لغة تتجاوز التقليدية في الخطاب، إلى خطاب آخر يكون قادرًا على استحواذ المخاطب وفق أساليب الحب المبتكرة التي تنادي بها الذات المتكلمة.

إن أيسر ما يمكن أن يستنبطه أي قارئ فطن من هذا التعبير أن العلاقة بين المتكلمة والمخاطب ليست سلسلة بالمعنى الذي يصل إلى الطرفين باللغة العفوية المتكئة على الحس الشعوري المباشر لا التعبير التقليدي الجاف، وهذا أعطى انطباعًا قد يكون صادقًا أو خاطئًا أنّ المخاطب ليس من السهل استحواذه باللين، أو باليسير من الكلام، فاقتضى الأمر مخاطبته بما يثير فيه اعتزازه بنفسه، فكان مثل ذلك التعبير أنسب لحاله، وأيًّا كان الأمر فإن القارئ لا يستطيع أن يتجاوز حالة الجفاف الشعوري الذي يثيره مثل ذلك التعبير.

إن نمطية الخطاب ومفرداته المتناهية السهولة تعتمد بصورة مباشرة على أسلوب التبليغ المباشر الذي يتجاوز حدود المخاطب، ليصبح هوية، ونمط حياة على الشخصية المتكلمة التي تستسلم لحالة تداعيات النفس في عزوفها عن مكملات الأنوثة الطبيعية؛ «العطور»، «الأثواب»، «العقود»، «الأساور»، «الجواهر»، من أدوات الزينة التقليدية عند المرأة، ويمتد هذا التداعي ليطول المنظومة الكلامية للخطاب الشعري ذاته، حيث تتنمط اللغة في مصوغات متماثلة في سياق التكرار الذي يمثل

بؤرة ارتكازية في بنية النص، إلى جانب ما يمثله من حساسية لغوية عند المرأة في لحظات الانفعال الخطابي.

ولا يغفل الخطاب عن حس الدهشة الذي يعتري الأنثى لحظة الإعجاب بالشيء، فيؤكد على نفيه عن الشخصية المتكلمة، ثلاث مرات، في سياقات مختلفة، ليجعلها في موقع المخالفة والاختلاف عن الأخريات، لكن هذا الاختلاف لا يمضي إلى غايته دون أن يثير في أعماق المتكلمة الشعور باللاجدوى من متطلبات الزينة الأنثوية التقليدية، فتصدع بالسؤال تلو السؤال «ماذا سأفعل بالعقود..؟» عسى أن تسكت في أعمالها تلك الرغبة الدفينة التي تنازع الأنثى، حب الجواهر والأساور والعقود، لكن التعويض عن كل هذا يأتي في رؤية المتكلمة للمخاطب بديلًا عن كل شيء، ولذا ليس غريبًا أن يحاصر هذا المخاطب بتساؤلات هذه الأنثى في سياق مخاطبته لإقناعه بأنه هو - وليس شيئًا آخر - كنز هذه المرأة، «يا كنزي الوحيد»، لكن الغريب حقًّا أن تتشكل هذه المحاصرة حتى على مستوى البنية اللفظية للخطاب، في سياق التوزيع النصي لمفرداته، إذ نجد أن المنادى المخاطب قد وُضِعَ بين فكي أسئلة هذه المرأة.

3 - الأنموذج الجديد: المرأة العاشقة:

وتحاول الذات المتكلمة أن تقدم أنموذجها الجديد للمرأة العاشقة في سياق الأفعال المؤطَّرة للأنموذج على نحو يباعد بينها وبين كل ما يربطها من صلات بالقديم، ليصبح الأنموذج هو مرآة نفسها لواقعها المعيش في رحلتها العاطفية:

أخرج على النَّص القديم للأنوثة
وأخترع أنوثتي كما أريد
وأحدد مكان شفتي.. وألوان عيني.. كما أريد
أخرج من عباءة عنترة بن شداد

وأدخل تحت عباءتك

أهرب من فراشي المصنوع من وبر الجمل

وأستلقي على أعشاب صدرك

أخرج من بطن الخرافة

وأسنان شيخ القبيلة...

وفناجين القهوة العربية[1]

تستأثر الرواية السردية للخطاب بملفوظات الصوغ اللغوي المسند إلى ضمير متكلم مستتر وجوبًا وفق قواعد بنية الجملة النحوية، بيد أن هذا الاستتار على مستوى التعبير اللغوي لم يحد من بروز الفاعل على مستوى الإنجاز العملي للفعل ذاته، بل على العكس فقد أتاح له أن يتحرك على نحو متتابع تحت مظلة هذا الاستتار الذي بدا شكليًّا لا قيمة له، إذ تأتي أفعال الذات المتكلمة في نسق من المتتاليات النحوية، فتجسد كل متتالية منها مشهدًا مختلفًا لهذه المرأة الجديدة بدءًا من خروجها على النص القديم للأنوثة، وانتهاء بانطراحها على صدر حبيبها.

إن التعارض بين النص القديم للأنوثة والنص الجديد الذي تتبناه الذات المتكلمة من خلال إنجازها أفعالها - أو كما يطرحه النص في عمومه - يكمن في نقطتين جوهريتين: الأولى، الحرية الشخصية للعاشقة، لتظهر بالمظهر الذي تريده هي، لا كما يريده العرف أو التقاليد، ومن هنا كان هناك إتكاء خاص على التعبير «كما أريد»، الذي يرد في الخطاب مرتين - في سياق نسقين مختلفين - الأول لتأكيد فاعلية الاختيار الحر في السلوك الذاتي للمتكلمة، والثاني: رفض المرجعية «الأنثروبولوجية» في الحب، ومن هنا يضع الخطاب مبادئ الحب عند عنترة في تعارض دلالي مع مبادئ الحب المعاصر الذي تستظل الذات بعباءته فرارًا من

---

(1) سعاد الصباح، قصائد حب، 91.

عباءة عنترة. كما يأتي الفراش «المصنوع من وبر الجمل» في تعارض دلالي آخر مع الفراش «المصنوع من أعشاب الصدر»، على الرغم مما يحمله تعبير «أعشاب صدرك» من غثاثة لغوية ذات إيحاء جنسي لا ترقى به إلى مستوى التعبير الشعري.

إن مبدأ الخروج على المكونات «الأنثروبولوجية»، في سياق الممارسة العملية لظاهرة الحب عند هذه الأنثى، يبلغ حد النبذ والقطيعة، بل والسخرية التي تتركز كلها فيما يسميه النص «بطن الخرافة»، ومع هذه الصورة الاستعارية الجميلة لمركزية العناصر «الأنثروبولوجية» التي تحدد الصورة الشخصية للمتكلمة، فإن خروجها عنها لا يستند إلى أية مرجعية إلا المرجعية الشخصية وعلاقتها بالآخر الذي يحتويها، بمرجعيته الخاصة؛ ولذا كان التعبير «أدخل تحت عباءتك» في مقابل الخروج الذي يتكرر في أنساق مختلفة، مشبعًا بالسمات النفسية عند المتكلمة، ويتجسد هذه الإشباع النفسي بصورة أكثر واقعية في تعبير «وأستلقي على أعشاب صدرك» الذي يبدو أنه مختار بعناية فائقة لسد فجوة الخروج المتكرر على نحو لافت، أُرِيدَ به كسر النمط المنفرد إلى نمط مخالف.

لكن السؤال الأهم الذي يواجه قارئ النص يتجلى في مدى قيمة الدفاع عن مبدأ الاختيار على ضوء التراكم الثقافي الذي يطرح جانبًا بحكم تعارضه مع حرية الاختيار، فهل من الضروري أن تكون هناك مرافعة تؤكد على مبدأ الخروج من شيء والدخول في شيء آخر، أم أن مبدأ فعل الممارسة العملية للشيء المرغوب فيه هو قمة الخروج على الآخر المرغوب عنه، من غير أن نتوقف عنده أو نبرر الخروج عليه، لمجرد أن اختيارنا وقع على نقيضه المبتكر؟.

ومع هذا التساؤل المشروع فإن الخطاب لا يسعى إلى إقامة محاجة منطقية لِيُقْنِعَ بها القارئ، بقدر ما يريد تسجيل حركة الذات المتكلمة في توافقها مع نفسها، ومن ثم كانت حركة الأفعال تطغى على حركة الأوصاف، فالأفعال - كما

رأينا - كلها تتم في سياق زمن واحد، تهدف إلى تجلية صورة هذه الأنثى في تحركها ضد واقعها.

وقد ساعد على ذلك أن البنى التركيبية للخطاب الشعري جاءت متوافقة مع أنسجتها من حيث التشاكل التمثيلي لمفرداته، أو التضاد فيما بينها، على نحو يربط البنى النصية للخطاب بحركة المصدر الذي تفيض عنه هذه التشاكلات اللغوية، في سياق هندسة لغوية تكشف عن حذق بالغ في رسم حركة توزع مفردات الخطاب الشعري، بصورة يأخذ فيها العطف «بالواو» بعدًا تمثيليًّا في رسم حركة انسجام البنى النصية للخطاب، حتى مع حالة التضاد فيما بينها، لتقع كلها جميعًا في سياق تحرك «ديناميكي»، يقوده الصوت المنفرد في الخطاب.

لكن المهم في هذا النص هو خلق الأنموذج المخالف، أنموذج الأنثى المتحررة من قيد القبيلة، المدفوعة بفيض من الوعي العارم، المشبع بإحساس اللحظة الحاضرة التي تبصر كل ما عداها شيئًا مخيفًا يستدعي الهرب منه «أهرب من فراشي...»، أو السخرية منه لكسر هيبته «أخرج من بطن الخرافة.. وأسنان شيخ القبيلة»، والتعبير الأخير مكتنز الدلالة على حالة السطوة التقليدية لرمز القبيلة.

ويظل دفاع الشاعرة عن هذا الأنموذج ثابتًا، ومتماسكًا لا تكاد تخرج عليه، رغم المتغيرات الكثيرة التي أحاطت بالمرأة خلال العقود الثلاثة الماضية، حتى أصبح هذا الموقف سمة غالبة على شعر الشاعرة أوصلها إلى حد التطرف والمغالاة، كما لو أن ليس لها هاجس سوى أن تلفتنا إلى فعل «الأنا الجديدة»، في نفيها لعناصر الماضي، وتعانقها مع عناصر الحاضر، وإلى فعل الكلمات التي تحيل مدلولاتها على فعلها بصورة مباشرة، لا تستلزم تأويلًا أو تفسيرًا يخرجها عن أداء وظيفتها الدلالية.

ولعل هذا التطرف الذي أوغلت الشاعرة في دهاليزه قادها إلى التأكيد على فاعلية اللغة المستخدمة؛ لتتوازى مع حالة الانفعال النفسي الذي يبلغ ذروته حين تتعانق مع نظيراتها من النساء، لتصبح اللغة الانفعالية ممسكة بالوظيفة الشعرية التي تنوء تحت وطأة عناصر هذا الانفعال الأنثوي الجامح:

أصعد إلى فضاءات
لم تصعد إليها امرأة قبلي
وارتكب كلامًا عن الحب
لم ترتكبه سيدة عربية مثلي
ولا أظن أنها سترتكبه بعدي.. !!
أتورط معك
حتى نقطة اللاّرجوع
وأمشي معك بلا مظلة
تحت أمطار الفضيحة..
أذهب معك
إلى آخر نقطة في اللغة
إلى آخر نقطة في دمي
حتى استحق أن أكون حبيبتك..[1]

بمثل هذا المشهد التمثيلي، المفعم بالحيوية المنتجة للوعي المختلف، تُشَكِّلُ «الأنا» المتكلمة بُعْدَها الخاص بها الذي ينقلها إلى منطقة متعالية فيها على بنات جنسها، ويهبط بها في الوقت ذاته إلى أدنى مراتب الاستسلام لغواية الحب المفضي إلى درجة التبذل في حب المخاطب، ويبدو أنها تستعذب مثل هذا الانكسار الذي يشعرها بأنوثتها تجاه المخاطب الذي تسعى إلى إرضائه بكل الطرق، لتكون

(1) المصدر السابق، 87 وما بعدها.

ومع هذا فإن الخطاب لم يُظهر هذا المخاطب بصورة مباشرة في أنسجة برنامجه السردي إلا في سياق ضمير المخاطب في أربعة مواقع من النص، لم يتبلور في إطارها أي مواقف إيجابية أو سلبية تكشف لنا عن دخيلة هذا المحبوب تجاه من تخاطبه، إذ يصبح الصمت أو التعمية خيرًا من الكلام.

إن تمركز «الأنا» المتكلمة في بؤرة الخطاب بوصفها المرجعية الوحيدة التي تمسك بخيوط أنسجته، وملفوظاته اللغوية، قد أوهن كثيرًا من الفاعلية الشعرية، التي بدت غائبة بطغيان النثرية السردية، التي حولت الخطاب إلى ما يشبه أدب السيرة الذاتية على الرغم من المحاولات اليائسة لإنقاذ الخطاب من وهدة النثرية باستخدام المجاز «أمطار الفضيحة» الذي كان من الممكن أن يستغل استغلالًا شعريًّا، يكشف عن نمطية هذه الفضيحة على حسب منطق الخطاب، بدل القفز عليها إلى مواقف ومواقع أخرى وصفية. كما لجأ الخطاب لإنقاذ نثريته إلى أسلوب التقابل، على مستوى بناء الجملة نحويًّا، نفيًّا وإثباتًا، في سياق ضميري المتكلم والغائب «أنا × هي» المستترين «أصعد» «لم تصعد»، «أرتكب» «لم ترتكب»، أو التضاد على مستوى الظرف، «قبلي»× «بعدي».

ولعل هذه النثرية هي التي أدت إلى اهتزاز حركة الإيقاع وافتقادها لا في هذا النص فحسب، بل في الكثير من النصوص الشعرية المتأخرة للشاعرة سعاد؛ مما يشير إلى توجه عندها نحو انتهاج قصيدة النثر اتباعًا لتيار التجديد الشعري عندها.

ومهما يكن من شيء فإن هذا النص الشعري ينطوي على خاصية فنية لا يمكن للناقد المنصف أن يتجاوزها، ونعني بذلك طريقة انتقاء كلماته ووضعها في سياقات لغوية مختلفة، كما لو كان قد أريد لها أن تكون مفاتيح أولية لفهم النص ودلالاته.

وأول ما يواجهنا في ذلك مصوغان لفظيان «أصعد..»، «لم تصعد..»، ولا يخفى أن دلالة الصعود هنا مع النظير الآخر تعني التمايز المفارق؛ وهو التمايز الذي سيتواصل في أنسجة البرنامج السردي للخطاب لتحقيق الصورة المفارقة على مستوى المعادلة العاطفية عند هذه المرأة والنساء الأخريات، كما نجد في هذا السياق العاطفي - أيضًا - وصفَ مقاربةِ فعل الحب في كلمة «ارتكب» التي تحيل بالتداعي إلى مشتقاتها التصريفية: «ترتكب»، «سترتكبه»، وقد ارتبطت الدلالة التقليدية لهذه الكلمة في الذهنية العربية بفعل ما يخجل منه، لكن الخطاب يتجاوز هذه الدلالة التقليدية إلى دلالة أخرى تقع خارج منطقة الوعي اللغوي - تلفتنا إلى دالها فحسب - حيث يتحول وعي الشاعرة إلى منتج لا مستهلك للدلالة، ومن ثم تتحول هذه الدلالة إلى مناط افتخار واعتزاز، لا مناط خجل واستحياء، لا عند «الأنا» المتكلمة وحدها بل وكذا الأمر مع الأخريات من أترابها، فليس هناك في الحب ما قد يخجل منه.

لكن وعي الشاعرة بهذا لا يمضي في العمق، إذ سرعان ما يقع تحت تأثير الدلالة القديمة لفعل الحب، حينما تصف فعله بالتورط، «أتورط معك» والتورط يعني مشكلة وتوترًا نفسيًّا، لكن فعل التورط لا ينكسر بل يمضي إلى منتهاه ليقع تحت طائلة الفضيحة، «وأمشي معك.. تحت أمطار الفضيحة»، وتأمل كلمة «أمطار» جمعًا، مما يشير إلى اتساع دائرة هذه الفضيحة وتواصلها، وهذا يعني انكسار الدلالة التي حاول الخطاب إنتاجها في التعبير السابق عن مقاربة فعل الحب عند هذه المرأة، إذ يتحول هنا إلى فضيحة يخاف منها.

وإذا ما توقفنا عند تعبيري «أمشي معك بلا مظلة...»، «أذهب معك إلى آخر نقطة في اللغة، وآخر نقطة في دمي» هالنا هذا الاستسلام الكامل للمخاطب الذي

يبدو أنه يعرف خبيئة الذات المتكلمة أكثر مما تعرف هي عنه، وهو ما ستفصح عنه هي نفسها فيما بعد في نصوص قادمة.

ولعل اللافت للانتباه هو هذا التوازي الواعي بين تعبيري «آخر نقطة في اللغة»، و«آخر نقطة في الدم» على نحو يتبادل فيه هذان التعبيران الإسقاط الدلالي لفعل الحياة (الحب) في أوج منتهاه بصورة تجسد روح العزم والتصميم على المضي إلى النهاية نهاية اللغة، أو نهاية الدم، عند «الأنا» المتكلمة على نحو تصبح فيه هذه العلاقة بين عنصري نقطة اللغة، ونقطة الدم وسيلة جوهرية لإثبات مدى عمق هذه العلاقة العاطفية.

وأيا كان الأمر فإن أهم ما يميز الأنا المتكلمة في مشروع حبها هو تطرفها فيه إلى أبعد مدى ممكن، حتى لو آل الأمر إلى مضايقة المحب أو إحراجه، أو إغضابه، وهذا التطرف يصدر عن نفس متمردة، بل ثائرة على الموروثات، والقوالب الاجتماعية الجاهزة، فهي لا تجد غضاضة في مواجهة المحب بمكنونات قلبها بصورة مباشرة من غير مناورة، أو تلميح، أو رمز، لتتحول الأنثى في معادلة الحب إلى طالبة لا مطلوبة على خلاف تيار الثقافة العربية السائد في هذا الشأن.

أيها الرَّجل الذي أوصلني

إلى مرحلة التَّبخر.. والاندثار

إنني أحبك

بكل عصبية البحر.. وحماقاته

فلا تتضايق من انفجاراتي

إن شر الأمور عندي هي الوسط

وأردأ أنواع الحب..

هو الحب الوسط..

وأجبن القصائد

هي التي تمسك العصا من الوسط..[1]

يعمد الخطاب إلى توجيه ذهنية المتلقي إلى المخاطب في سياق الاختصاص «أيها الرجل» ليرتب عليه تعريفًا لا في ذاته، بل في ذات الشخصية الساردة - كما تراه وتحسه - في ميزان علاقتها به، ليصبح المشهد مشهد حركة الذات وتقلباتها من مرحلة التوازن إلى مرحلة التبخر والاندثار على نحو ما يفعل المتصوفة من الذوبان والتلاشي في المحبوب مع الاختلاف التام بين التجربتين، فالتبخر والاندثار في تجربة «الأنا» المتكلمة تبخر شكلي، أو فني يرصد حركة أنفاس المتكلمة في تجربة الحب، في حين أن التجربة الصوفية تتكئ على استبطان حركة الداخل واستخدام الإشارات والرموز.

وجملة ما يقال في تجربة هذه الشخصية الساردة لحكاية الحب أنها ترصد بصورة صادقة تجربة غير عادية تهز كيانها من الأعماق فلا تملك لها ردًا إلا بالصراخ المتكئ على يقينية الشعور «إنني أحبك»، بدل «أحبك»، أو «إني أحبك»، والملفوظان الأخيران كافيان في التعبير عن وهج القلب، لكن الخطاب آثر التعبير الأول - مع أنه ليس الأفضل - لنقل الشعور بهذه اليقينية إلى المخاطب، لاستمالته، وتحريك مشاعره التي لا تزال غائبة، أو غامضة، أو أريد لها أن تكون كذلك، لرفع درجة درامية النص في عرض بعض عناصره، وإخفاء العناصر الأخرى، لإعطاء القارئ فرصة إنتاج الغائب من العناصر الأخرى.

وتنطوي عبارة النص «إنني أحبك»، على شعور بالقلق والتوتر يكشف عنه مصوغ جملة الحصر المصاحبة للعبارة السابقة ذاتها «بكل عصبية البحر...

---

(1) المصدر السابق، 94.

وحماقاته». وهذا الربط المدهش بين الإحساس بقوة الحب، وإسقاط متعلقاته، (عصبية + حماقات) على البحر، وجعلها من متعلقات هذا الأخير، أو تلبسها هي نفسها بالبحر وإسقاط متعلقاتها النفسية عليه، يكشف بصورة واضحة عن مدى التقلبات النفسية العميقة التي تموج بها نفس «الأنا» المتكلمة في تعاملها مع المخاطب الذي أربكها وجعلها في حالة انعدام تام عن نفسها من جهة، ومع الحب من جهة أخرى، والذي يبدو أنه ضاق ذرعًا بهذه الانفعالات القولية التي تحاصره بها هذه المرأة، فيأتي ردها استجابة لقراءة هذا الإحساس عند المخاطب: «فلا تتضايق من انفجاراتي»، والعبارة عميقة الدلالة على البعد الانفعالي الذي أوغلت في دهاليزه هذه المرأة، كما لا تخلو العبارة من دلالة السلوك الذاتي لطبيعة النفس المتكلمة في تعاملها مع الحياة بصفة عامة، وهو ما تكشف عنه الأبنية النصية للخطاب التي تتداعى بصورة تلقائية كاشفة عن نمطية السلوك لهذه الذات المتكلمة «إن شر الأمور عندي هي الوسط».

هكذا تتجلى خصوصية الشخصية المتكلمة في تعاملها مع الحياة، لا وسطية في التعامل، لأن الوسطية في الأمور - كما يفهم من السياق العام للملفوظات والبنى الشعرية عندها - تعنى المهادنة، أو المراوغة، أو حتى الجبن، لذا فلا عجب أن تقول: «وأجبن القصائد هي التي تمسك العصا من الوسط»، ومن هذا المنطق يأتي رفضها للوسطية في الحب، لذا نراها تنزله منزلة هابطة، وتصفه بأنه «أردأ أنواع الحب»، لماذا؟ لأنه ببساطة يتعارض مع طبيعتها المتمردة، ومع مفهوم الحب عندها، فالحب عندها كما رأينا صورة للتمرد، والتطرف في التعبير، ومكاشفة الآخر، ومحاورته إلى أبعد الحدود من غير أدنى شعور بالحرج أو الخوف.

وتؤكد الشاعرة على هذا الحس الانفصالي عن هذه الوسطية المذمومة في سياق بنية لغوية ينتصب فيها ضمير الغائب المنفصل (هي - هو) بين ركني جملة

المبتدأ أو الخبر لتأكيد فاعلية غياب هذه الوسطية عنها، «إن شر الأمور.. هي الوسط»، «وأردأ أنواع الحب هو الحب الوسط»، ويمكن أن يستقيم المعنى دون إقحام الضمير بين ركني الجملة، لكن الفصل يحقق دلالة خاصة يريد الخطاب إيصالها إلى القارئ، لا تتحقق بدونه.

4 - صورة المرأة (الأنا) في خطاب الحب:

قد يبدو طبيعيًّا أن تقرأ المرأة العاشقة جمالها في ذاتها لكن أن تقرأه للآخر الذي يفترض فيه أن يكتشفه هو لنفسه قد يبدو مثيرًا ولافتًا للاهتمام، ويتلوه مشهد القراءة الذاتية في مواطن كثيرة من القصائد وبخاصة حين تتوتر العلاقة بين الطرفين، وكثيرًا ما تتوتر هذه العلاقة، فتكون حصيلتها حوارًا من طرف واحد تستعرض فيه الذات الساردة مشاهد جمالها وأنوثتها.

يا رجلًا يغضبه تطرفي

من الذي يغضب من تطرف الورود؟

هذا أنا.. من يوم أن خلقت

أنوثتي ساحقة...

عواطفي حارقة...

شواطئي تضربها البروق والرُّعود..

هذا أنا من يوم أن عشقت..

أشرعتي مفتوحة

ضفائري مفتوحة

أوردتي مفتوحة

وأنهري تهزأ بالسُّدود.

فلا تقف مرتبكًا.. وذاهلًا..

أمام إعصاري.. فإني امرأة..

ليس لما تريده حدود.[1]

لا تحيل دلالات الخطاب إلى شيء يقع خارجها بقدر ما تحيل إلى موقف متأزم بين طرفين في معادلة واقعية أو خيالية، لا فرق، يبدو فيها الرجل غاضبًا، في حين تحاول المرأة جاهدة استرضاءه، ومن هنا يبدأ العرض المشهدي لهذا الرجل بصورة مسرحية تنطوي على حس ساخر من مشهد المخاطب الغاضب، الموصوف بالذهول والارتباك أمام مشاهد حركة هذه الأنثى التي يبدو أنها أثارت غضبه إلى درجة أفقدته رؤية الحس الجمالي فيها، أو رؤية الواقع النفسي والحياتي لهذه المرأة، مما أعاق التواصل النفسي بين طرفي العلاقة، فكان انعكاس ذلك على هذه المرأة شديد الوطأة، دفعها إلى قراءة نفسها من منظور يعتمد على إثارة الحس الشعوري والمادي في الآخر المخاطب، مع لمحة مداعبة لا تخلو من مكر أنثوي ينطوي على شعور بالعتاب، تعكسه جملة النداء التي جاءت في سياق التنكير «يا رجلًا»، والتنكير في مثل هذا الموقف يعني إشارة إلى جماع الرجولة في المخاطب، ونقله من دائرة الخصوص إلى دائرة العموم، مع خصوصيته وحضوره المكثف بالوصف، «يغضبه تطرفي»، وهذه العبارة تعد بمثابة البؤرة الأساسية في الخطاب، فلها تتداعى كل ملفوظات النص في صيغ وصفية يتصدرها ذلك السؤال الذي يؤسس لمحاجة ذهنية، تعتمد على الربط بين تفتح الورود، وتفجر المرآة بالأنوثة، «من الذي يغضب من تطرف الورود»، ومن هنا كان السؤال صاعقًا، ومفاجئًا وذكيًا، إذ استطاع أن يجعل من الأنوثة، أو المتكلمة تحديدًا، المعادل الآخر للورود، ومن ثم فلا معنى للغضب.

---

(1) سعاد الصباح، امرأة بلا سواحل، ص 33 وما بعدها.

حتى إذا ما تم استيعاب مثل هذا التساؤل، وقامت الحجة على المخاطب راحت «الأنا» المتكلمة تجلو مشهد أنوثتها في نسقين لغويين، في النسق الأول: تطالعنا امرأة في مشهد اكتمال أنوثتها، وتجليها في ذاتها «أنوثتي ساحقة»، «عواطفي حارقة»؛ وهذا وحده كاف لإعطاء تصور مبدئي عن سحر جمال هذه الأنثى. لكن الخطاب لا يكتفي بهذا، بل يصعد من المشهد حين يرصد حركة الخارج في تعاملها مع هذه المرأة المتفتحة للحب، فتكون ردة الفعل مساوية لها في الاستجابة «شواطئي تضربها البروق والرعود»، وهنا تظهر الوظيفة التعبيرية للغة الشعرية التي تعمل على رصد حالة المتكلمة في مواقف بالغة الحساسية، يهيمن عليها الجانب الرمزي لموصوف الحالة.

وفي النسق اللغوي الثاني: تطالعنا المرأة ذاتها في مشهد أنثوي آسر، تعيد فيه إنتاج ذاتها، من منظور لا يخلو من الإغراب الدلالي للبنى اللغوية المتكئة على التداعي بمستوياتها التعبيرية والوظيفية «أشرعتي مفتوحة»، «ضفائري مفتوحة»، «أوردتي مفتوحة»، مع تركيز شديد على الصفة بوصفها محددًا طبيعيًّا لكينونة الأشياء وهويتها الخصوصية، ومن ثم كانت الصفتان «ساحقة» و«حارقة» بتشاكلهما الصرفي على صيغة فاعل، أقدر على تجسيد تلك الحالة الاستثنائية لهذه الأنثى الملتهبة، بوصفها جزءًا من تكوينها البشري، ثم تأتي الصفة الأخرى «مفتوحة» - على صيغة مفعول - المكررة ثلاث مرات، لتنقل لنا تهيؤ هذه المرأة للحب بلا حدود، حتى بدت محيرة للمخاطب الذي لم يستطع أن يستوعب هذه المشاهد الملتهبة، ولذا جاءت الحال بصيغتها الاشتقاقية «مرتبكًا وذاهلا» مثقلة باختلاط مشاعره الواقعة بين هاتين الحالتين، وبقدر ما تنطوي الحالة على عدم التوازن النفسي مع الموقف، فإنها تعني في الوقت ذاته إبراز سلبية المخاطب، وإشعاره بعدم الثقة في نفسه، حتى يحث على اتخاذ الخطوة المناسبة في الموقف المناسب.

ولا يكتفي الخطاب بكل هذا، بل يحاول من جانب آخر أن يكشف عمّا يعتمل في جوانح هذه المرأة من رغبات وأحاسيس، فيأتي صوتها مؤكدًا حضورها «فإنني امرأة.. ليس لما تريده حدود..»، وبقدر ما تكون هذه العبارة قابلة للتأويل على أكثر من معنى، فإن مجيئها في نهاية هذا المقطع من الخطاب، يعني توازيها مع البنى السابقة في رصد حالتي الخارج والداخل في تعامل هذه المرأة مع الموقف من الحب.

ونلتقي في مقطع آخر من القصيدة السابقة ذاتها صورة أو نمطًا آخر من هذه المرأة، تحاول فيه أن تبدو أقرب إلى الحقيقة النفسية والشكلية معًا في محاولة منها لإقناع المخاطب الذي يمثل لها همًا وقلقًا متواصلًا لا ينقطع عبر محاور القصيدة:

هذا أنا.. يا سيدي

هذا أنا..

بغير أصباغ، ولا طلاء.

حبي شتائيّ

ولا أشعر أني امرأة

إذا انتهى الشِّتاء..

حبي جنوني..

ولا أشعر أني امرأة

إذا لم أحطم قشرة الأشياء[1]

لا مراء في أن هذا الجزء من الخطاب يبني جداليته على علاقتين أساسيتين جامعتين في بنيته اللغوية، بين الدال ومدلوله بالمعنى الذي يؤكد عليه Antony

---

(1) المصدر السابق، ص 35.

Easthope؛ وهو توصيل رسالة ذات طبيعة تواصلية إلى المخاطب[1] لتأكيد فاعلية الحضور الذاتي للشخصية المتكلمة - كما هي على حقيقتها البشرية - «هذا أنا» المكررة مرتين، في الأولى: تتجه العلامة نحو المخاطب للفت انتباهه، والثانية: إلى واقعية الذات المتكلمة، سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون، لنفي أدنى التباس، أو وهم بين المتكلمة والمخاطب في فهم الموضوع المثار حوله الجدال.

ومن اللافت للاهتمام أن الخطاب يعدل عن اللغة الجافة التي استخدمت في المقطع السابق في تجهيل المخاطب وإظهاره بصورة الذاهل المرتبك، إلى لغة أكثر حميمية، وتواصلية؛ وذلك حين تعمد المتكلمة إلى نسبة المخاطب إليها في سياق الإضافة «يا سيدي»، وهو ما يبعث شعور الإحساس الرجولي عند المخاطب، والإحساس الأنثوي - عند المتكلمة - الذي على إثره تنفجر تداعيات القول، لتصبح المتكلمة صورة شفافة من الأنوثة الطبيعية نفسيًّا وجسديًّا أمام هذا السيد.

ويبدو قلق الإحساس بالحب عند هذه المرأة ضاغطًا بصورة يشوبها التوتر الذي يفضي بها إلى الكشف عن الحالة النفسية التي تربطها بظاهرة الحب، من خلال الرصد الإحساسي بهذه الظاهرة «حبي شتائي»، وهي عبارة قابلة للتأويل على أكثر من معنى: أعلاها ذلك التعارض الدلالي بين حرارة الحب، وبرودة الشتاء، إذ إنّ فورة الحب عند هذه المرأة تذيب برودة الشتاء، والشتاء - كما هو معروف - رمز خمود الحياة في الأشياء، وأدناها بوصفها تعبيرًا رمزيًّا عن طبيعة الحب بين المتكلمة والمخاطب، واختلافهما فيه، وما الزمانية إلا القشرة الخارجية التي تغلف المعنى الرمزي لهذا الاختلاف الذي ينضب فيه الحب عند أحدهما في حين ينشط هذا الحب عند الآخر إلى حد الجنون، وفقدان السيطرة.

---

(1) Antony Easthope, Poetry as Discourse, Methuen, London, 1983, p. 32.

ويقابلنا في بنية الخطاب هذا التوازي، أو التماثل المدهش بين حالتي الشعور بالحب «حبي شتائي»، «حبي جنوني»، في سياق نفي متعلقات كل حالة الذي يتكرر مرتين على نحو يحقق حضور المرأة الأنثى، بصورة مطلقة، في نسق طبقي ترتبط فيه نحوية التعبير بواقعية صاحبة الحالة بوصفها مفتاحًا لفهم حالة الحب عندها. ولا يكتفي الخطاب بكل هذا، بل يحاول من جانب آخر أن يكشف عن البعد النزقي المتشح بغرابة السلوك، الذي يوظف لإبراز صورة موصوف الحالة التي تتحول إلى علامة دالة على امرأة بعينها لا تشاركها فيها امرأة أخرى.

والصورة لا تخلو في نهاية الأمر من أن تكون استبطانًا ذاتيًّا يأخذ شكلًا تسويغيًّا يستهدف تجسير حالة التواصل الإنساني بين طرفي الحالة في معادلة الحب.

وتبقى مشكلة اكتشاف «الأنا» المتكلمة نفسها، من منظور ذاتي صرف، يعيد إليها توازنها النفسي، حاضرةً في أغوار النفس تكشف عنها الأحلام التي تتجسد في كائنات أخرى تحيل إلى واقع «الأنا» في علاقاتها العاطفية مع الآخر الذي يظهره الخطاب بصورة تبدو نفعية متشحة بمظهر لغوي قاهر متكئ على المحو، والاحتواء.

حلمت ليلة أمس

بأنني أصبحت سنبلة

في براري صدرك..

خفت أن أقص عليك الحلم

حتى لا تأخذني إلى خباز المدينه

فيحولني إلى رغيف ساخن

وتأكلني..

حلمت ليلة أمس

بأنني أصبحت سمكه

تسبح في مياه عينيك الصَّافيتين

خفت أن أقص عليك الحلم

حتى لا تغلق أهداب عينيك عليّ

وتخنقني[1]

لا تكشف عناصر الحلم في هذا النص الشعري - رغم غرابتها - عن أشياء جديدة في حياة الذات المتكلمة، غير هاجس الخوف من التلاشي في الآخر الذي تقاومه بشدة عبر أساليب التعبير الشعري المختلفة في الكثير من مجموعاتها الشعرية.

****

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، 125 وما بعدها.

المحتوى

- التصدير، أ. عبدالعزيز سعود البابطين 3
- مقدمة: أ. د عبدالله أحمد المهنا 7

الفصل الأول

تمرد امرأة خليجية: قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح

- مفتتح 13
- أنا الذات المتمردة 16
- الذات والوعي بالكتابة 34
- الذات المتمردة والجماعة 47
- الذات والآخر (الرجل) 66

الفصل الثاني

حديث الحب.. قراءة أخرى في شعر سعاد الصباح

- مفتتح 93
- المفهوم والاختلاف 96
- الأنموذج الجديد: المرأة العاشقة 100
- صورة المرأة (الأنا) في خطاب الحب 110
- المحتوى 117

****

أنا الخليجية
الهاربة من كتاب ألف ليله
ووصايا القبيله

... ...

أنا النخلة العربية الأصول
والمرأة الرافضة لأنصاف الحلول
فبارك ثورتي..

سعاد الصباح

الكويت
2015