د. مختار علي أبو غالي

القضايا والأدوات

في شعر سعاد الصباح

دار الجميل

د. مختار أبو غالى

القضايا والأدوات

في شعر سعاد الصباح

الناشر:

دار الجميل للنشر

والتوزيع والإعلام

٢ ش عائشة التيمورية

جاردن سيتى - القاهرة

ت: ٧٩٤٩٤٢٣ - ٧٩٤٥٨٩٥

فاكس: ٧٩٦٣٥٩٩

رقم الإيداع:

تاريخ النشر:

٢٠٠٣ م / ١٤٢٤ هـ

تأليف:

د. مختار أبو غالى

الغلاف والإخراج الفنى:

الفنان/ أحمد صفوت

على سبيل التقديم

* لقد نذرت نفسها للثقافة بوجه عام، والثقافة بوجهها الحضارى بشكل خاص، وللشعر بوجه أكثر خصوصية، وهى رؤية يعرفها القاصى والدانى، من العرب ومن غير العرب، فلا تحتاج إلى خرائط للكشف عن توجهاتها وجهودها فى الحقول الثقافية المتعددة.

* ومن حق الدكتورة سعاد الصباح - كما هوحق كل مبدع جاد - أن تعنى الثقافة بها، وأن تنال حقها من الدراسة على كل المستويات، فكل عطاء لابد أن يأخذ نصيبه من التقدير جزاء وفاقا، فالفعل يقتضى انفعالا بالضرورة فى المجتمع الحى الذى يأخذ ويعطى.

* ودراستنا هنا معنية بالإبداع الشعرى للدكتورة سعاد الصباح، وإذا كان هذا المجال قد حظى بدراسات قيمة، فليس معناه التوقف عند هذا الحد، فالشعر آفاق مفتوحة إلى مالانهاية، ويظل فيه أكثر من كل ما قيل فيه، ولا يزال فى شعرنا القديم ما يقال حتى الآن، وبعد الآن.

* وأيضا ليس معنى ذلك أننا سنأتى بالجديد الذى لم يقله أحد فيما سبق من دراسات، فهذا ما لاندعيه، فربما تلاقينا فى بعض ما نقول مع غيرنا، والذى نؤكده أن كل دارس يطرح ماعنده بلغته وأدواته الخاصة، وعليه ألا يخشى تلاقيه مع بعض الدراسات فى هذه الجزئية أوتلك، بل إن هذا مما يعزز وجهة النظر، مع الاحتفاظ لكل طرح بالرؤية والأداء والأصالة.

* وتعتمد هذه الدراسة المنهج التكاملى عموما، مع التعويل على المنهج التاريخى للتدرج مع نضج المنتوج الإبداعى فى كل قضية على حدة، مع إتاحة الفرصة لسائر المناهج أن تطل برءوسها حسب مقتضى السياق ولاسيما الفنى، وهوالذى فعلناه فى أعمالنا السابقة، مما شعرنا معه بالارتياح فى المعالجة.

أما الخطة فتبدأ بالأهم ثم المهم، وتحديد درجة الأهمية نابع من الإنتاج أولا، ثم عموم القضية ثانيا، وعليه ستكون الخطة هى :

- الفصل الأول: الحب الرومانسى.

- الفصل الثانى: ثورة الحب.
- الفصل الثالث: الدفاع عن حقوق المرأة.
- الفصل الرابع: القومية العربية.
- الفصل الخامس: شعر الرثاء.
- الفصل السادس: قضايا الكويت .

* وننبه منذ البداية إلى أن هذه القضايا ليست صارمة الحدود، فكثيرا ما يكون هناك تداخل لا يمكن الاحتراز منه، فتعبير المرأة عما تجيش به عواطفها من حب هوحق من حقوق المرأة مثلا، ولكنهما فصلا لاتساع الدائرة واتضاح المعالم والرسوم، كما ننبه إلى أن المعالجة أحيانا مع بعض النصوص قد لاتتوقف عند الفصل الواحد، للمحافظة على إبراز الخواص التعبيرية عند الشاعرة، وهوما يفرضه علينا أحيانا المنهج الفنى، فليكن هذا مراعى فى رؤية القارئ، ومن جانبنا سنحاول التنويه إلى ذلك كلما أمكن.

- المادة الشعرية التى تخضع لهذه الدراسة تسعة دواوين، نذكرها بالترتيب حسب تاريخ النشر، وهى:

١- الديوان الأول بعنوان **«أمنية»**، ونشر أول مرة فى دار المعارف - القاهرة، ١٩٧١م، والنسخة التى نعتمدها هنا هى الطبعة التاسعة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٦

٢- عنوان الديوان الثانى **«إليك يا ولدى»**، نشرة دار المعارف - القاهرة، أيضا عام ١٩٨٢م، واعتمادنا على طبعة دار سعاد الصباح ١٩٩٢.

٣- ثالث الدواوين هو: «فتافيت امرأة»، وطبعته الأولى فى الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦، ونسختنا طبعة دار سعاد الصباح - ١٩٩٢.

٤- **«فى البدء كانت الأنثى»** هوعنوان الديوان الرابع، وصدر أولا فى منشورات رياض الريس - لندن ١٩٨٨، واعتمدنا الطبعة الخامسة عن دار سعاد الصباح ١٩٩٤.

٥- **«برقيات عاجلة إلى وطنى»** خامس دواوين هذه الدراسة، وأول صدوره عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، والطبعة التى بين أيدينا عن دار سعاد الصباح ١٩٩٢

٦- **« آخر السيوف»** وصدرت طبعته الأولى عن دار سعاد الصباح ١٩٩٢، والذى معنا طبعته الثالثة عن الدار نفسها ١٩٩٤.

٧- **«قصائد حب»** الصادر عن دار سعاد الصباح أول مرة ١٩٩٢، وهوالذى اعتمدناه فى دراستنا هذه.

٨- **« امرأة بلا سواحل»** دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ونسختنا الطبعة الثانية ١٩٩٧، عن نفس الدار .

٩- **«خذنى إلى حدود الشمس»** دار سعاد الصباح للنشر ١٩٩٧، والطبعة الثانية عن الدار نفسها فى ١٩٩٨، وهى معتمدنا.

* وليست هذه هى كل دواوين الشاعرة، فقد ذكرت السيرة الذاتية للدكتورة سعاد الصباح ثلاثة دواوين هى: **«ومضات باكرة»** ١٩٦١، **«لحظات من عمرى»** ١٩٦١، و**«من عمرى»** ١٩٦٤، ويبدوأن هذه الدواوين الثلاثة هى المحاولات الشعرية المبكرة، ولذا لم تحظ بالبقاء، ولم تشر إليها أى من الدراسات التى سبقتنا.

* وهناك ديوان من الأهمية بمكان بعنوان: **«حوار الورد والبنادق»**، منشورات رياض الريس - لندن ١٩٨٩، وهى فترة الألق الشعرى فى مسيرة الشاعرة، وكنت حريصا أيما حرص على تناوله لما يثيره على الساحة العربية من جدل لا محل له، وللأسف لم أتمكن من ذلك .

* أما آخر دواوين الشاعرة فهوبعنوان: **«القصيدة أنثى والأنثى قصيدة»** الصادر عن دار سعاد الصباح للنشر ١٩٩٩، فهومختارات شعرية قد سبق نشرها، ولذا كان محتواه متضمنا فى الدواوين السابقة.

* ونشير فى البداية إلى أن الديوانين الأولين **(أمنية، وإليك ياولدى)** محسوبان على المدرسة الرومانسية بشكل عام، كما هى العادة فى إنتاج

الشعراء في بداية رحلتهم الشعرية (نقصد شعراءنا المعاصرين)، أما سائر الإنتاج فقد انتقلت فيه الشاعرة إلى مدرسة الشعر الجديد، وهوشعر التفعيلة، بانتماءاتها الواقعية أساسا، وبلغت فيها الشاعرة مرحلة الألق، منذ ديوانها الثالث **«فتافيت امرأة»**، كما سيتضح في أثناء المعالجة.

الفصل الأول

قضية الحب الرومانسى

مدخل: عن العشق...

من الطبيعى أن تكون قضية الحب أولا فى هذه الدراسة، علميا كان الحب شغل الشاعرة الشاغل على فضاء تجربتها الممتدة، فقد ساد الحب أكثر من ثلثى الإنتاج كله، وعلى وجه الدقة مايعادل ثلاثة وسبعين فى المائة، وهى نسبة عالية (١)، تحتم صدارة القضايا مادمنا قد وضعنا الكم من مقاييس الأهمية فى هذا السياق.

ولأن الحب غريزة مركوزة فى الطباع فإن سلطانه على النفوس بلا حدود، الحب لايعرف الضوء الأحمر كما قال نزار قبانى، وهو بلا سواحل إذا استعرنا عبارة الشاعرة سعاد الصباح، ولأنه كذلك يعلو سلطانه على العداوة والخصومة بين العائلات كما نراه عند «وليم شكسبير» فى رائعته «روميو وجوليت»، ويعلو سلطانه على الأوطان كما قرأناه فى «أنطونيو وكليوباترا» «والحب يعلو على الحياة نفسها حين يرحب العاشق بالموت من أجل معشوقه، والحب هو الذى يجعل ملكا يضحى بالتاج الملكى حين يقف فى طريقه».

والحب فوق سلطان المال، فهذا هو الشاعر «بوكاتشيو» الذى بدأ حياته فى باريس، أرسله والده فى العاشرة من عمره إلى «نابلى» (حيث أعد لحياة المال والتجارة)، وفيها سرى فى نفسه كره حياة المال والتجارة، كما سرى فى نفس «بترارك» كره القانون، وجهر بأنه يفضل عليهما الفقر والشعر، وانهمك فى قراءة «أوفيد»، وأعجب أشد الإعجاب بـ «التحولات والهيرودات» وحفظ عن ظهر قلب الجزء الأكبر من «فنون الحب» الذى يقول فيه: «إن أعظم الشعراء جميعا يكشف كيف يمكن أن تلتهب نار فينوس المقدسة فى أشد الصدور برودا»، فلما عجز أبوه عن أن يرغمه على حب المال أكثر من الجمال أجاز له أن يترك الأعمال التجارية والمالية على شريطة أن يدرس القانون الكنسى، ووافق «بوكاتشيو» على هذا الشرط، ولكن عقله كان قد نضج للكتابة فى الغرام(٢)

ولأن العشق وهذا سلطانه نجد تعاطفا كبيرا من ذوى القلوب على العاشقين، فهذا فتى من بنى عذرة، دخل على معاوية، وشكا إليه ماحدث له قائلا: «إننى رجل من بنى عذرة، تزوجت ابنة عم لى، وكانت لى صرْمَةٌ من إبل وشويهات، فأنفقت ذلك عليها، فلما أصابتنى نائبة الزمان وحادثات الدهر رغب عنى أبوها، فكرهت مخالفة أبيها، فأتيت عاملك ابن أم الحكم،

فذكرت ذلك له، وبلغه جمالها، فأعطى أباها عشرة آلاف درهم وتزوجها، وأخذنى فحبسنى وضيق على، فلما أصابنى مس الحديد وألم العذاب طلقتها، وقد أتيتك ياأمير المؤمنين، وأنت غياث المحروبين، وسند المسلوب، فهل من فرج؟ ثم بكى».. فرق له معاوية، وكتب إلى ابن أم الحكم كتابا غليظا، فأخرجها ابن أم الحكم كارها، ولكنه أغوى بها معاوية، فلما رآها معاوية ووقعت فى نفسه، قال: «يا أعرابى! هل من سلو عنها بأفضل الرغبة؟ قال: نعم، إذا فرقت بين رأسى وجسدى.. فغضب معاوية غضبا شديدا، ثم قال لها: اختارى إن شئت، أنا، وإن شئت ابن أم الحكم، وإن شئت الأعرابى، فأنشأت سعاد تقول» :

هذا وان أصبح فى أطمار
وكان فى نقص من اليسار
أعز عندى من أبى وجارى
وصاحب الدرهم والدينار
أخشى إذا غدرت حرَّ النار

«فقال معاوية: خذها لا بارك الله لك فيها، فأنشأ الأعرابى يقول»:

خلوا عن الطريق للأعرابى
إن لم ترقوا ويحكم لما بى

.. فضحك معاوية، وأمرله بعشرة آلاف درهم، وناقة ووطاء، وأمر بها فأدخلت بعض قصوره، حتى أنقضت عدتها من ابن أم الحكم، ثم أمر بدفعها إلى الإعرابى». (٣)

وأبلغ من هذا ماراواه السراج قال: «مرَّ أبو السائب المخزومى بسوداء تستقى وتسقى بستانا، قال: ويلك! مالك؟ قالت: صديقى عبد بنى فلان كان يحبنى وأحبه، ففُطن بنا، فقيده مواليه، وصيرنى مولاى فى هذا العمل. فقال أبو السائب: والله لا يُجْمعَ عليك ثقل الحب وثقل ما أرى. وقام مقامها فى الزُّرنُوق (النهر الصغير)، فكَلَّ الشيخ وعرق، فجعل يمسح العرق ويقول: اللهم فرّج ماترى». (٤)

ومن قبيل الحنو على العشاق أن يحاول الولاة التدخل للتوفيق بين الحبيبين، فهذا عمر بن عبد الرحمن بن عوف حين ولاه مروان بن الحكم على الصدقات، «نظر إلى المجنون قبل أن يستحكم جنونه، فكلمه وأنشده فأعجب

به، فسأله أن يخرج معه، فأجابه إلى ذلك، فلما أراد الرواح جاء قومه، فأخبروه خبره وخبر ليلى، وأن أهله استعدوا السلطان عليه، فأهدر دمه إن أتاهم، فأضرب عما وعده وأمر له بقلائص، فلما علم بذلك وأتى بالقلائص ردها عليه وانصرف».

وفى العام التالى تتكرر المحاولة مع وال آخر هو نوفل بن مساحق، الذى أشفق على قيس مما حل به، «فقال له: أتحب أن أزوجكها؟ قال: نعم، وهل إلى ذلك من سبيل؟ قال: انطلق معى حتى أقدم على أهلها بك، وأخطبها عليك، وأرغبهم فى المهر لها، قال: أتراك فاعلا؟ قال: نعم، قال: انظر ما تقول قال: لك علىّ أن أفعل بك ذلك، ودعا له بثياب فألبسه إياها، وراح معه المجنون كأصح أصحابه يحدثه وينشده، فبلغ ذلك رهطها فتلقوه فى السلاح، وقالوا له: يابن مساحق، لا والله لايدخل المجنون منازلنا أبدا أو يموت، فقد أهدر لنا السلطان دمه، فأقبل بهم وأدبر، فأبوا، فلما رأى ذلك قال للمجنون: انصرف، فقال له المجنون: والله ما وفيت لى بالعهد، قال له: انصرافك بعد أن آيسنى القوم من إجابتك أصلح من سفك الدماء».(٥)

وبما أن قيس بن الملوح من أبرز شهداء العشق، كانت نهايته المأساوية خير شاهد على التعاطف الإنسانى لدى عامة الناس، روى صاحب الأغانى عن جماعة من بنى عامر «أنه لم تبق فتاة من بنى جعدة، ولابنى الحريش، إلا خرجت حاسرة صارخة عليه تندبه، واجتمع فتيان الحى يبكون عليه أحر البكاء، وينشجون عليه أشد نشيج، وحضرهم حى ليلى معزين وأبوها معهم، فكان أشد القوم جزعا وبكاء عليه، وجعل يقول: ما علمنا أن الأمر يبلغ كل هذا، ولكنى كنت امرأ عربيا أخاف من العار وقبح الأحدوثة ما يخافه مثلى، فزوجتها وخرجتْ عن يدى، ولو علمت أن أمره يجرى على هذا ما أخرجتها عن يده، ولا أحتملتُ ما كان علىّ فى ذلك، قال (الراوى): فما رُئِىَ يومٌ كان أكثر باكية وباكيا على ميت من يومئذ».(٦)

وأبلغ من هذا كله أن يتشفع النبى صلى الله عليه وسلم فى مسألة العشق، والنص كما جاء فى «مصارع العشاق»: **«لما أعتقت بُرَيْرة، وكان زوجها حبشيا، خيرت، فاختارت فراقه، فكان يطوف حولها، ودموعه تسيل على خديه حبا لها، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم، لعمه العباس: أما ترى**

شدة حبه لها، وشدة بغضها له؟ فقال لها النبى صلى الله عليه وسلم: لو تزوجته! قالت: إن أمرتنى، قال: لا آمرك، ولكنى شفيع، فلم تفعل».(٧)

تدخل النبى صلى الله عليه وسلم، وهو المرجع الدينى الأعلى، بالشفاعة فى مسائل العشق بهذه الصورة الحانية، تخلع على هذه العاطفة قداسة رسمية مهورة بتوقيع الجناب العالى، مما يرفع الحرج فى الكشف عن أنبل العواطف الإنسانية، سواء كان العاشق رجلا أم امرأة.

ولم يكن الأمر ليتوقف عند هذا الحد، بل وضع الرسول صلى الله عليه وسلم قاعدة صريحة فى قداسة هذه العاطفة، قاعدة لا لبس فيها، قال عليه الصلاة والسلام: **«من عشق وكتم وعف وصبر غفر الله له، وأدخله الجنة»**(٨)، ومن الجميل فى هذا السياق أن يحرف الشاعر أبو نواس هذا الحديث، ويصوغه شعراً، قال:

ولقد كنا روينا عن سعيد بن قتادة
عن سعيد بن المسيب أن سعد بن عبادة
قال من مات محبا فله أجر الشهادة

ومن هنا استقر فى المفاهيم الدينية والثقافية فى المجتمع الإسلامى أن الذى يموت بسبب العشق يكون شهيدا، مثله مثل المجاهد فى سبيل الله إذا قتل، ولابد أن يجد هذا المفهوم موقعه السامى فى نفوس النساء ذوات المكانة فى المجتمع الإسلامى، لما فيه من رفعة ورقى بمكانة المرأة، فها هى سكينة بنت الحسين تثيب جميل بن معمر على شعره، وتفضله على الفرزدق وجرير، حتى على عاشق مثله وهو كثير بن عبد الرحمن، وتقول فى حيثيات هذا الحكم: إنه جعل حديثنا بشاشة، وقتلانا شهداء، وتشير بذلك إلى قول جميل:

لكل حديث بينهن بشاشة
وكل قتيل عندهن شهيد
يقولون جاهد يا جميل بغزوة
وأى جهاد غيرهن أريد(٩)

ولأمر ما كان بكاء الأطلال تقليدا ملزما فى مطلع القصيد، «ليجعل ذلك

سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة وغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق...»(١٠)، والذى يهمنا ليس هذا الالتزام التقليدى لمقصد القصيد، وإنما الوعى بقيمة الغزل والنسيب وعلاقته الحميمة بالنفس البشرية، وقد أصبح جنسا أدبيا قائما بذاته، منذ ثار الثائرون على عمود الشعر، فما بالنا اليوم وقد تجاوزنا أكثر من ثورة على التقليد!.

سعاد الصباح والحب الرومانسى:

ونعنى بذلك ما جاء من شعر الحب فى الديوان الأول **«أمنية»**، فهو إنتاج مرحلة الشباب، وهى مرحلة ذات ميسم رومانسى بطبيعتها، وأول مانجده فى هذا السياق بعنوان **«قدر»**.(١١)(مجزوء الرمل) :

أختَ روحى، كنتِ بالأمس بقربى تشهدين
وقفتى الحيرى بمحراب الهوى الباكى الحزين
ويد الموت تشل الأمن فى دربى الأمين
ونعيب البوم يعلو...والأسى لا يستكين
ودموعى فى ضحى المأساة شلال سخين
وثيابى السود تنعانى لدنيا اليائسين
أخت روحى، كنت من قبل بحبى تسخرين
كنت من فرحة قلبى بالهوى تستغربين
وتقولين بأنى... طفلة لا تستبين
طفلة ضلت طريق النور بين العاشقين

وتضيفين: دعى العشق فذو العشق سجين
إنه نار.. وفى أتونها.. تحترقين
ليتنى يا أخت صدقتك فيما تدعين
وقتلت الشوق فى روحى وأزهقت الحنين
وطعنت الشك فى قلبى بسكين اليقين
ورفضت القدر المكتوب لى عبر السنين
غير أنا لانرى ماخطه فوق الجبين

القصيدة من بحر الرمل، وموسيقى هذا البحر لصيقة بنفس الشاعرة، ولاسيما فى هذا الديوان حيث جاء على وزنه فى الديوان خمس وعشرون قصيدة من مجموع القصائد فيه وهى خمسون، أى نصف الديوان، والنصف الآخر موزع على سبعة أبحر، علما بأن جميع القصائد موزونة مقفاة، وهذه إحدى السمات قبل الانتقال إلى شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وهذه السمة تشمل الديوان كله والذى يليه وهو **«إليك يا ولدى»** بشكل عام، وليكن هذا فى اعتبارنا.

والشاعرة موفقة فى عنوان القصيدة **«قدر»**، وهو توفيق كاشف عن ثقافة الشاعرة بالتراث العربى، فالشعراء الغزلون فى الإسلام استغلوا عقيدة القضاء والقدر، التى أثارها الفقهاء والمحدثون وعلماء الكلام فى شرح القرآن، استغلوها فى تبرير ما ابتلوا به من عشق على أنه قضاء وقدر من الله لا مفر ولا مهرب منه، فالرازحون تحت عبئه لاتثريب عليهم، فلا حيلة لهم فى درئه، وقد ورد فى أشعارهم ما يؤكد هذا الوعى بقدرية الحب، يقول جميل بن معمر:

لقد لامنى فيها أخ ذو قرابة
حبيب إليه فى ملامته رشدى
وقال: أفق، حتى متى أنت هائم
ببثنة، فيها قد تعيد وقد تبدى؟
فقلت له: فيها قضى الله ما ترى
علىّ، وهل فيما قضى الله من ردّ؟(١١)

ويقول قيس بن الملوح:

خليلىّ لا والله لا أملك الذى
قضى الله فى ليلى ولا ما قضى ليا
قضاها لغيرى وابتلانى بحبها
فهلا بشئ غير ليلى ابتلانيا؟(١٢)

وخلاصة قصيدة الشاعرة قائم على قدرية العشق، وكانت تتمنى لو أنها استجابت للائمتها وقتلت أشواقها وثارت على هذه العاطفة، ورفضت ما كتبه عليها القدر، غير أنها عجزت ولابد من العجز لأنها لاترى، ولا يرى غيرها، ماخطه القدر فوق الجبين، مثلها فى ذلك مثل الشاعرين جميل وقيس.

وتفتتح الشاعرة قصيدتها بخطاب للائمتها «أخت روحى» وهى شخصية افتراضية خلقتها الشاعرة لإدارة الحوار، كما جرت العادة فى الشعر العربى - ولايمنع أن تكون هنا حقيقية - وهى فى هذا تتلاقى مع جميل، فلائمه «أخ ذو قرابة»، كما أن قيس بن الملوح يخاطب فى المسألة «خليلين»، واللائم للشعراء الثلاثة قريب إلى النفس، وإن كان يتشكل فى الجنس - ذكرا أو أنثى - حسب الشاعر والشاعرة.

ورومانسية التعبير تتضح فى هذا الكم الهائل من الحزن والأسى، ففى المقطع الأول وحده تتوالى الألفاظ الدالة: الحيرى - الباكى - الحزين - الموت - تشل - نعيب البوم - الأسى - دموعى - المأساة - ثيابى السود - تنعانى - اليائسين، هو طوفان غامر، ونلاحظ أن هذا الطوفان الأسيان يأتى هكذا دون شرح أو تحليل لمسبباته، كما هو الشأن والحال فى الأحزان الرومانسية.

وفى قصيدتها **«خطاب»**(١٣) تفتتح رسالتها إلى الحبيب بقولها: «مولاى» وفى هذا الوصف تقدس الشاعرة محبوبها، كما هو الشأن فى الحب الصادق، تبثه فى المطلع أشواق روحها، وذوب قلبها، يسيل بها مداد الحبر على أوراق الخطاب، والجمع فى «أوراقه» يشى برسالة طويلة، ويحلق المقطع الأول فى جو رومانسى منعش، فهذه الأشواق المذابة على الأوراق معطرة

برضاب من كأس الحب، مقبلة عينى الحبيب، مغردة بحلو الأمانى:

مـولاى إن جـاءك هذا الخطـاب
أوراقــه من شــوق روحى لبـاب
حــروفـه من ذوب قلبى المذاب
مـداده مـن أدمـع وانتــحـاب
وعطره من كـأس حـبى رضـاب
مقـبلا عـينيك بعـد الغيـاب
مــغــردا بالأمنيــات العــذاب
فـلا تكن من لهـفتى فى ارتيـاب
ولا تظن القلب أغــفى وتــاب

والقصيدة من مشطور بحر السريع، وجاء على موسيقاه فى ديوان **«أمنية»** سبع قصائد، ويجئ بعد الرمل - وإن كان البون شاسعا - ونشعر أن الألفاظ هنا منتقاة رقيقة شفافة، تتراسل مع رسائل الغرام بعذوبة، كما نلحظ غياب مفردات الحزن، فليس فى المطلع سوى لفظين «أدمع، انتحاب»، وحتى هذان فى السياق دموع وانتحاب من شدة الشوق، وتعرب الشاعرة عن وفائها لمولاها الحبيب، وتدعوه للاطمئنان.

وبالتأمل فى هذا المقطع المكون من تسعة أبيات، هو جملة واحدة، جملة شرطية لافتة، أداة الشرط وفعل الشرط فى البيت الأول «إن جاءك هذا الخطاب» والأبيات الستة التالية كلها صفات لكلمة «الخطاب» فيطول بذلك فعل الشرط طولا غير معهود، ولا نجد جواب الشرط إلا فى البيت الثامن والتاسع من تمامه، وهى صياغة دالة - إذا استطعنا قراءة الدلالة - على اللهفة والاندفاع فى الإفصاح عن مكنونات الشوق والحنين، ولعل الشاعرة أدركت هذه الدلالة لا شعوريا فجاءت كلمة «لهفتى» فى جواب الشرط، بما هى استدراك على استغراقها فى عالم البوح.

ويتكون باقى الخطاب من ثلاث حركات، فى الأولى تطلب الرد من مولاها الحبيب، وأنها فى انتظار أن تمن الأقدار بعودته، مكررة لفظة «مولاى» فى بداية الحركة:

مولاى، قلبى فى انتظار الجواب

حتى تضى الأقدار لى بالمآب

وتعود فى الحركة الثانية للكشف عما تعانيه فى غياب المحبوب، فتكثر مفردات الضنى والأسى الرومانسية حتى لو كانت بسبب غياب الحبيب، وتبدأ الشاعرة هذه الحركة بالتأوه، قائلة:

أواه لو تدرك هذا العذاب

وما أعانى من أسى واكتئاب

وأن ملء الكأس مرّا وصاب

وحول دنياى يغيم الضباب

والقمر العابس رهن اضطراب

يرسى سواد النور فوق الهضاب

ويرسم الخوف على كل باب

حيث تتوالى الألفاظ فى تدافع: أواه - العذاب - أعانى - أسى - اكتئاب - مرا - صاب - يغيم - الضباب - العابس - اضطراب - سواد - الخوف. ثلاثة عشر لفظا من حقل الأحزان، فى سبعة أبيات مشطورة فى قوة، ثلاثة أبيات غير مشطورة ونصف بيت، مع ملاحظة أن الشاعرة خلعت أحزانها على الطبيعة، لتشاركها فى المعاناة، فالضباب يغيم، والقمرعابس مضطرب، وسواد النور فوق الهضاب، فالطبيعة فى مأتم، وهذا شعور صاعد من الداخل إلى الخارج فى ملمح رومانسى أسيان.

وتجئ الحركة الثالثة فى نهاية الخطاب، تعرب عن توجس وخوف مما قد يحمله لها المستقبل القريب فى عودة المحبوب من خيبة أمل فى حبها الذى قد يكون وهما وسرابا:

وكل ما أخشاه بعد الإياب

والشوق عات والهوى فى التهاب

ولا أرى حبك إلا سراب

وأن آمالى الخوالى كذاب

وهى مخاوف حقيقية تصاحب كل حب رومانسى صادق وبرىء.

أما قصيدة «**آهة**»(١٤) فنشير إليها هنا بما هى تهويمة رومانسية، لتأكيد الانتماء المدرسى فى هذه المرحلة بالدرجة الأولى، فهى كما يختصرها العنوان حشد من ألفاظ الحزن والأسى، دون كشف عن الأسباب، وإن كان ضوء خافت يشير إلى رجل تخاطبه الشاعرة، ولمحة خافتة أيضا تبين أسباب الحزن تظهر فى كلمة «البعاد»، واللمحتان تردان فى البيت الخامس، كما يظهر المخاطب فى البيت الثامن قبل الأخير، على النحو التالى:

أواه لو ذقتَ مثلى
عذاب كأس البعاد
إذن لهالك أنى
أعيش والدمع زادى
بحرقة فى عيونى
وضجر فى فؤادى
فإن رأيتَ ابتسامى
فالنار تحت الرماد

وبما أننا قمنا بدور من يتقفى آثار الأقدام، نستطيع أن نقول إن فى القصيدة حبا، وأن الحالة هى «بعاد» بين الحبيبين سبب للشاعرة كل هذه الآلام، التى أغرقت التجربة، وكادت تعفى على آثار الحب الشفيف.

وهذه القصيدة من تسعة أبيات، جاءت موسيقاها على بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن)، كما جاء فى كتاب العروض لابن جنى(١٥) وسماه الخليل بن أحمد كذلك لأنه اقتطع من وزن بحر الخفيف مع التقديم والتأخير، وإنما وقفنا عند الوزن بهذه الصورة التى تبدو استطرادا لتصحيح الاشتباه الذى وقع فيه الباحث «برهان بخارى» فى اعتبار وزن هذه القصيدة من بحر الكامل، وربما كان سبب الاشتباه أن الباحث اكتفى فى تحديد الوزن بالشطر الأول من البيت الأول: «قلبى تميمة حزن»، ولو نظر فى باقى القصيدة لاتضح له الأمر.

والتجربة فى قصيدة «**له السلامة**»(١٦)(من بحر الكامل)، هى سفر

الحبيب وما يخلفه من أحزان، تخلعها الشاعرة على الطبيعة، فالزيتون المكتئب يتنهد، والحمامة تنوح، والجو يربد بالغيوم، ويظهر المخاطب فى الشطر الثانى من البيت الرابع، ولكنه لم يكن الحبيب، ولا شخصية منتزعة لإدارة الحوار، وإنما هو الواشى الذى كان كثيرا ما يظهر فى قضايا الحب العذرى والرومانسى، ليكون واحدا من أسباب الكآبة والعذاب، ولكن ظهوره بصفته صراحة يكون نقطة تحول، فتخرج الشاعرة من طوفان الأحزان، لتحاجه، بل تسبه وتصفه بالحماقة لأنه شامت ومليم، وتدافع عن حبها، وتستدعى الجانب المشرق للصورة عند عودة الحبيب، تقول له عندما أطلق سهامه:

فأجبته: فيم الحماقة، والشماتة والملامة؟
أيلام من عرف الهوى فوفى له ورعى ذمامه؟
من عاش يؤمن بالهوى تتفتح الدنيا أمامه
طبع الهوى ليل يمر، وفجره يمحو ظلامه
وغدا ستزدهر الربا وتزول عارضة الجهامة
وتضيء ألحانى على شفتى، وترقص الابتسامة
ويعود لى ملكى بكل حنانه.. وله السلامة

ما الذى جرى؟ انقلاب حاد من خضم الأحزان فى مفتتح القصيدة، إلى مانراه هنا من تفتح الدنيا، والفجر الذى يمحو ظلام الليل، والربا تزدهر، وعارضة الجهامة تزول، والغناء والرقص والابتسام، كل هذا التحول بسبب ظهور الواشى؟ ألا إن الواشى من دواعى الأسى، فحضوره يعنى مزيدا من البلاء، هذا هو أثره المعروف فى حكايات الغرام، وظهوره هنا معكوس، مما جعل المعادلة غير مفهومة.

ولكى نفهم الأمر على حقيقته علينا أن نتبين حقيقة الأرض التى نحرثها، نحن هنا مع الشاعرة المقاتلة بشراسة عن حبها وقضاياها، كما سيتبين فيما بعد، والآن نحن فى المرحلة الرومانسية، ومع ذلك تكون المعادلة بما هى عليه واشية بأننا مع شاعرة سيكون لها شأن فى مراحل ألقها الفنى، وعلينا أن نتعرف على بذرة لهذه الروح المقاتلة، فلنعرف منذ الآن أن الشاعرة لا تنحنى

للعواصف، بل تنتصب قوية وتعرف كيف تتخذ من المثبطات نهوضا، وتحيل عوامل الهزيمة إلى عوامل انتصار، علينا أن نتذكر ولاننسى هذه البذرة التى ستنمو فى الغد.

ونعود مع الشاعرة إلى التهويم الرومانسى الخالص فى قصيدتها **«بعد العودة»**(١٧)(من بحر الرجز) التى تغرق الشاعرة فى بحر من الأحزان، وإذا حاولنا أن نتعرف على الأسباب، فعلينا - كما فعلنا قبل فى قصيدة **«آهة»** - أن نقتفى الآثار، والبداية من العنوان، فالشاعرة بعد العودة، والأثر الثانى فى البيت الأول «بعد السفر» وهو أثر مطابق للعنوان، عدا هذا نغوص فى خضم متلاطم من الأحزان على مدى تسعة أبيات، ثم نقع منذ البيتين الحادى عشر والثانى عشر على ما يقرر حقيقة السبب فى الأحزان:

ما قيمة الصبا الغرير والشباب والحور
إذا قضت بلا هوى، ولا منى، ولا ثمر؟

إذن هو الصبا والشباب، فهى مرحلة الرومانسية، والأهم هو «الهوى» وهو عصب ما نبحث عنه فى تقفية الأثر، ففقدانه سبب الأحزان، ثم هو الذى يسلك القصيدة فى السياق الذى نحن فيه.ولكن شاعرتنا تختتم قصيدتها بقولها:

أعيش فى منفى من الحرمان أسأل القدر
أليس لى حق الحياة مثل سائر البشر؟

وهنا بذرة أخرى للتمرد والثورة، حق الحياة، والسؤال عن هذا الحق، وهو موجه إلى القوة العليا المهيمنة، موجه إلى القدر، الذى أفردت له أول قصيدة فى سياقنا، والاستفهام هنا ليس على حقيقته، بل هو يؤكد حقها المشروع فى الحياة، وهى البذرة التى ستزدهر فى مرحلة الازدهار الإبداعى.

فإذا ما وصلنا إلى قصيدة **«صلاة»**(١٨) وجدنا الحبيب من أول بيت، تشكو إليه الشاعرة معاناتها الشديدة بسبب الحب، وتصرح بأن صبوتها ستودى بحياتها، كما تصرح بأن قلبها الذائب «شهيد المحبة»، على ما سبق بيانه فى التقديم، من المفهوم الذى ساد فترة الهوى العذرى، تقول فى الجزء الأول من (مجزوء الخفيف):

جئت أشكوك حيرتى والتياعى وحسرتى

ليت قلبى على يدىّ لتدرى بحرقتى
وترى ما جنى هواك على طيب زهرتى
وترى خافقا يذوب شهيد المحبة
وعيونا همومها دمعة إثر دمعة
وترى أن صبوتى فيك تدنى منيتى

ولأن كل بيت هنا ينهض بلون من ألوان العذاب النفسى الناهد إلى التأثير على البدن، تسبب ذلك فيما يشبه ظاهرة أسلوبية تتصدر الأبيات الأربعة (من الثانى إلى السادس)، تتحدد فى حرف العطف (الواو)، مع الفعل المضارع (ترى)، والمضارعة حالية، حتى لو كان المضارع مضمرا فى البيت الخامس، وما يشبه هذه الظاهرة سيتكرر فى الأبيات الأربعة الأخيرة، مع تكرار الخطاب فى البيت الأول منها كما حدث تماما فى الأبيات الستة السابقة، وتقول:

أيها التائه الذى ليس يدرى بغصتى
أنا ظمآنة الفؤاد، ولقياك راحتى
أنا صوفية الحنين ومغناك كعبتى
أنا إن مت فى هواك فذكراك جنتى

المنادى التائه هو الحبيب المشكو إليه، فهل هو تائه فعلا كما وصفته الشاعرة؟ وإذا كان كما وسمته الشاعرة فما السبب؟ أليس هو الحبيب الذى كان مولاها فى قصيدة، ومليكها فى قصيدة اخرى؟

وفى اعتقادنا أن هذه الصفة ليست فى الحبيب أصلا، والتائه هو الحبيبة، ألم تتصف بالحيرة فى البيت الأول عند مطلع القصيدة؟ والمعنى واحد فى اللفظين (حيرى - تائه)، وإذا كانت الأولى مؤنثا والثانية مذكرا، لم يبق فى المشهد إلا أن الحبيبة خلعت من ذات نفسها عل حبيبها، كما كانت تخلع أحزانها على الطبيعة، فهو ليس تائها وضائعا فى ذاته، كما توحى دلالة الكلمة لغوياً، وإنما هو تائه عن حبيبته وغائب عن معاناتها، وهو ما قصدت اليه الشاعرة يقيناً، و الشاهد هو النعت باسم الموصول و صلته (الذى ليس يدرى بغصتى).

أما المتتالية الأسلوبية فى الأبيات الثلاثة الأخيرة، فهى مجموعتان،

الأولى تتصدر الأبيات بمبتدأ لايتغير لفظه (أنا)، لينهض كل بيت بحقيقة، كما كان فى الأبيات الستة الأولى، والمجموعة الثانية فى عجز الأبيات الثلاثة الأخيرة، وكل منها مبتدأ وخبر، والمبتدأ فى كل منها مضاف إلى ضمير (الحبيب التائه) والخبر فى كل منها مضاف لضمير المتكلم (الحبيبة)، وإذا كان المبتدأ لايتم معناه إلا بخبره - كما هو معروف فى النحو العربى - فقد اتحد المتكلم بالمخاطب، وأصبح الاثنان شيئا واحدا، لامعنى ولافائدة لأحدهما دون الآخر، وربما كان هذا التحليل مفسرا لجملة **«أنا صوفية»**، لأن المتصوف هو الذى لايرى فى الوجود إلا محبوبه لاغير، وهذا التركيب جاء بصورة تشبيه حذفت أداته، فالحب هنا عذرى، والحب العذرى مرحلة فى طريق التصوف، وليس أكثر من ذلك، ولا داعى لبحوث فى التصوف وإلصاقها فى السياق وهو لايحتمله.

وحين يبدو الحبيب فى المشهد تنقشع كل الأحزان الرومانسية، وتحل مكانها الأفراح والصور المشرقة، وهو ما نراه فى قصيدة **«إيمان»**(١٩)(مجزوء الرجز) المكونة من ثلاث حركات، فى الحركة الأولى تتحدث عنه وهو غائب، وعن رغباته فيما يجب أن تكون عليه من صور الجمال، وتستغرق هذه الحركة سبعة أبيات:

يحب أن يلمح شعرى كالربيع مزهرا
وكالصباح مشرقا وكالرياض أخضرا
وكالغناء مسعدا وكالسلاف مسكرا
وكالشعاع ضاحكا وكالنجوم نيرا
لايطبع الحزن عليه سمة أو أثرا
يحبه مدللا منمقا... معطرا
يريده مزغردا مهللا مستبشرا

الحبيب المتحدث عنه هنا تتركز رغباته كلها على شعر الشاعرة، وهو الإبداع الذى صبغ فيما رأيناه بألوان مختلفة من الأسى، وبلمسته السحرية يحوله إلى مشهد مشرق متهلل، من خلال سبع صور تعتمد التشبيه، وتأتى متتالية دون فاصل، وهو ضرب من التدفق، مصحوب بمتتالية أسلوبية، يأتى

فيها وجه الشبه لاصقا بالمشبه فى موقع الحال عند النحويين، خمسة اسم فاعل، أربعة منها من الرباعى، وهذا فى الأبيات الأربعة الأولى، ويعود فى البيتين الخامس والسادس لإضافة مزيد من صور الإشراق والبهجة على شعر الشاعرة، فيمتوالية جديدة، تتضمن ستة أحوال، ثلاثة فى كل بيت، وكلها مشتقات، الأحوال فى البيت السادس كلها اسم مفعول من غير الثلاثى، والثلاثة فى البيت السابع كلها اسم فاعل من غير الثلاثى، فهل يعنى هذا التوافق فى التركيب شيئا؟ نعم.. هو صورة من الانسجام فى داخل المبدع، واللوحة فى الأبيات تشبع الحواس، فالألفاظ: (مشرقا، أخضر، الشعاع، النجوم، نيرا)، تخاطب البصر، والكلمات (الغناء، ضاحكا، مزغردا، مهللا)، تتوجه إلى حاسة السمع، و «معطرا» تتعامل مع حاسة الشم، ويأتى: الربيع والزهر والربيع والصباح ليغطى كل الحواس، كما أن «السلاف» هناءة الداخل.

ومن جميل التصميم أن هذا المشهد المبهج يفتح شقا أشبه بحفرة صغيرة فى البيت الخامس لكلمة **«الحزن»** التى لاتجد لها مكانا من قبل ولا من بعد، فهى محاطة بهناءة القلب من كل جهة، فتنظر ولا تترك سمة ولا أثرا.

وهكذا يتجلى التشكيل فى صور التعبير، مع تجليات الداخل العامر بالأفراح.

وفى الحركة الثانية تستحضر الشاعرة حبيبها، وتدعه يخاطبها بما يجب، فتتركه يتغزل فيها، ويشبب بنقائها وصفائها، غزل غير مادى لا يتعلق بالجسم والشكل، وإنما يهتم بالداخل، ثم يعرج على الأحزان ليطردها من عالمها، ويقدم لها البديل، مركزا على تطهير الإبداع من وضر الأحزان، كما فعل فى الحركة الأولى، وبنفس التشكيل بحيث يجعل الأحزان المرفوضة فى الوسط، محاطة بين الأضواء المبهرة، حتى تختنق:

يقول لى: أنت من الضياء أصفى جوهرا
وأنت أنقى من ملائك السماء عنصرا
ففيم هذه الدموع تستحيل أنهرا؟
وأنت أحلى ما جلا الله لنا وصورا

فلتطرحى من قلبك العناء والتطيرا
وتنظرى لليأس نظرة النجوم للثرى
وتطلقى فى شعرك السلام والتحررا
وتزرعى فى ضفتيه الأمل المنورا
وتجعلى الفرحة فى رباه تجرى كوثرا
وتنشرى لحن الهوى على السفوح والذرا

وببساطة يسهل على القارئ أن يتبين المتواليات المتماثلة فى المشهد، فالغزل من ثلاث جمل تتكون من مبتدأ وخبر، المبتدأ متوحد لفظا ومعنى، وهو «أنت» والخبر متوحد وزنا واشتقاقا: أصفى، أنقى، أحلى، أفعل تفضيل يقوم بدور المبالغة فى المعانى الثلاثة، ومتوالية الأفعال المضارعة الواقعة بعد لام الأمر صراحة أو إضمارا، تتصدر ستة أبيات على التوالى، وكل فعل منها ينفتح على جانب كبير من الحياة، وجميعها على النقيض من غيلان الهموم والأحزان التى كانت تسيطر عليها وعلى شعرها فى غيابه.

وتجئ الحركة الثالثة والأخيرة، فى خمسة أبيات، بيتان على لسانه، يرجو منها الإفصاح عن حبها لمن تحبه، وتستجيب هى لهذا الرجاء:

قولى لمن كان هواك وهواه قدرا
أحبك الحب الذى تريده وأكثرا
أقولها وأزدهى بقولها بين الورى
فإنما الحب من الإيمان إن تطهرا

هو يطلب منها الإفصاح بالفعل «قولى» وهو صيغة فعل أمر لغويا، ولكنه لغويا أيضا فعل رجاء لأنه من حبيب لمن يحب، والأجمل فى لغة العشاق أن تخلو من الأوامر، وتتحول إلى ما يليق بجمال العواطف، وهذه إحدى إمكانات اللغة الجميلة.

واستجابة الشاعرة السريعة والمتلهفة تحمل المزيد عما جاء فى الرجاء، مصحوبة بالازدهاء بهذا الإفصاح عن مكنون عواطفها، واللافت للنظر أن الشاعرة التزمت الصمت فى الحركتين الأوليين، مع طول النفس فيهما، وهنا أسرعت بالرد والاستجابة بإفاضة، وكأنها اهتبلت الفرصة، لأنها لمست فيها

عصبا حساسا، وجرحا غائرا.

نعم.. الأمر كذلك فعلا، لأن الإفصاح سيكون قضيتها الأساسية والكبرى على ما عرفت به الدكتورة سعاد الصباح فى الساحة الأدبية.

وحدث أن الحبيب غاب عن الحبيبة أسبوعا، والزمن فى عرف العشاق ليس ميقاته الطبيعى، بل هو زمن داخلى يتشكل فى الداخل حسب الحالة النفسية، فإذا كان وصال ورضا فوقع الزمن سريع، وإذا كان فراق أو هجران فالإيقاع الزمنى بطىء، وتقاس درجة السرعة أو البطء بدرجة الحال التى عليها العاشق، ومع أن الغياب كان سبعة أيام كما حددتها فى العنوان وفى مطلع القصيدة، فإن التدمير النفسى كان كثيرا، ومرور الوقت كان ثقيلا، وكأن الأيام مشلولة عن الحركة، توقفت فيها عقارب الساعة - كما نقول فى التعبير الدارج -، وهذا مطلع القصيدة (من بحر السريع)(٢٠):

سبعة أيام أرتنى الكثير
وحطمتنى يا إلهى الصغير
سبعة أيام مضت.. خلتها
مشلولة.. أقدامها لا تسير
وأنت فى تيهك مستغرق
وتدعى أنى هواك الكبير

ونلحظ فى هذا المطلع أربعة أشياء:

١- تكرار سبعة أيام، وهو مشعر بالثقل والبطء، والعامة من الناس يعدونها يوما يوما، وبالساعات والدقائق.

٢- وصفت الشاعرة الحبيب بقولها «إلهى» وسبق وصفه بـ «أميرى»، «مليكى»، وفيهما إكبار، وهنا وصلت إلى مرحلة التقديس، برغم أن السياق شكوى منه.

٣- وصفته بأنه تائه «تيهك»، وقد سبقت هذه السمة فى قصيدة «صلاة»، وما قلناه هناك نقوله هنا.

٤- رمته بالادعاء «وتدعى»، والادعاء والزعم مفارقة بين القول للفعل، وفى هذا اتهام وتشكك وسوء ظن، وهذا مقرر فى عرف العاشقين، أنشد أبو

العباس محمد بن يعقوب:

ألا ليت شعري على نأيكم
أناسون للعهد أم حافظونا؟
ولا لوم إن ساء ظني بكم
كذاك المحب يسيء الظنونا

وسوء الظن جعل الشاعرة تتدفق بالجمل الاستفهامية، التى خرج فيها الاستفهام عما وضع له، وأوحى بالتعجب والملامة، وانصبت على ما كان الحبيب يدعيه، فى تدفق على عادة الشاعرة:

أين ليالى الشوق؟ أين المنى؟
وأين نار العمق؟ أين السعير؟
وأين أحلام غرسنا بها
أحلى السنا فى كل نجم منير؟
أكل هذا حلم وانقضى
ولم يعد فى جونا ما يثير؟
هل ذبل الزهر وجف الندى
وصوح الروض وراح العبير؟
إن كان هذا فهو لى رحمة
فقد هوى القيد وفك الأسير

وعن هذه القصيدة يقول الأستاذ إسماعيل إسماعيل مروة: «المرأة تجلس منتظرة تحرقها أشواقها، ولا تملك غير الانتظار، والتماهى فى عشقها، حتى تتلاشى أمام جبروت هذا المحبوب وعظمته، مع أنها تحاول أن تتحلل من هذا العشق» (٢٢)، ومع التقدير لجهده، واحترام رؤيته، نختلف معه فى أن الشاعرة تحاول أن تتحلل من هذا العشق، وربما كان الباحث قد نظر إلى البيت الأخير فى القصيدة، وبنى عليه حكمه، وهذا أخذ بظاهر اللغة، والشعر خاصة لايبقى الكلمات فى محلهاوموقعها فى المعاجم، وتكمن عبقرية اللغة الشعرية فى تحريك الألفاظ من أماكنها التى وضعت لها، وذلك بخلق سياق جديد

يشكلها فتعدد معانيها وإيحاءاتها، والبيت الأخير في حد ذاته صريح في أن الهجران والقضاء على العشق فيه رحمة للشاعرة من حب كان قيدا وأسرا لها، ولو كان هذا صحيحا فلم كان الدمار الذي وقع في داخلها لغياب الحبيب عنها أسبوعا؟ ولم وصفته بأنه إلهها؟ وعلام كل هذا العتاب المرير في العبارات الاستفهامية؟ البيت الأخير أشبه بالتهديد الذي يحث الحبيب الغائب على العودة، فهي تعرف قيمتها ومنزلتها عنده، وهي توظف هذه القيمة في استرجاعه، مثلها في ذلك الأم الحنون التي لا تود من فلذة كبدها أن يفارقها، وتبذل جهدا شاقا في استبقائه قريبا منها، وحين تجده ماضيا في طريقه وقد فرغت حيلها تقول له: حسنا لقد أرحتني من تعب الليالي في السهر على راحتك، فهل كانت الأم صادقة فيما تقول؟.

وحين يكون المبدع صادقا، ويمتاح مادته من تجارب معاشة، يجيء شعره متشاكلا لأنه يخرج من نفس شعري واحد، وقصيدة **«وحدي»** (٢٣) صادرة عن معاناة غياب الحبيب، وما يحدثه من معاناة رومانسية، يقول المقطع الأول (من مجزوء الرمل):

أنا وحدي أتردى في متاهات الطريق
أثقلتني قسوة الأيام بالقيد العتيق
ورمتني وسط أتون من النار سحيق
ثم ألقت بي إلى بحر من اليأس عميق
لأقاسي نهم الضدين: بحر وحريق
في وجود ليس لي في جوه الباكي صديق

ونتأمل في بعض الكلمات الواردة في هذا المقطع:

* «المتاهات» في البيت الأول ساحة تتردى فيها الشاعرة، إنه تأمين على ما سبق أن قلناه عن وصف الحبيب بالتائه أكثر من مرة، وأن التيه في داخل الشاعرة وخلعته على الحبيب.
* «نهم الضدين: بحر وحريق» من الظواهر الأسلوبية في شعر سعاد الصباح لغة التضاد، وستتضح هذه الخاصية أكثر في مرحلة الألق الشعري، بعد تجاوز شعر الصبا، وهي إشارة صريحة هنا شأن الشاعرة في غراس نبتات في البواكير سنرى ازدهارها فيما بعد.

* وردت كلمة «صديق» والصداقة بين الرجل والمرأة معنى مستحدث فى الساحة الثقافية، وإن كانت هنا مشربة بمعنى الحبيب، والصديق كذلك غراس نبت سنرى ألقه فى مرحلة الألق، وأشهر ما فيه صيحتها المدوية فى «كن صديقى» المغناة.

ونقرأ المقطع الثانى والأخير من قصيدة **«وحدى»**:

يا أميرى، أنت يا من كنت للروح شقيق
أنت ياكنزى من الرحمة والحب الرقيق
قم تأمل وحدتى اليوم، وقل كيف أطيق
أنت.. حتى أنت.. لم تعطف على قلبى الغريق
أنت.. حتى أنت.. قد خلفتنى دون رفيق
وجعلت العالم الواسع كالقبر يضيق

أيضا نداؤها الأليف «يا أميرى»، وكثرة تردد هذا اللفظ وما فى معناه صادر عن التأثر بالجو المحيط بالشاعرة، لأنها ولدت وعاشت فى وسط ممهور بالإمارة، شأنها فى ذلك شأن أمير الشعراء أحمد شوقى الذى أكثر من ألفاظ الإمارة والملك، وهذا من أصداء البيئة الخاصة (٢٤).

والشاعرة تجعل من أميرها كنزها من الرحمة، مما يعضد رؤيتنا فى آخر القصيدة السابقة، ونرى تكرار ضمير المخاطب «أنت» وما فى ذلك من التحبب، وكما كان الزمان متحركا عن ميقاته الفيزيقى، فالبيت الأخير حرك المكان من دلالته المعجمية، وجعله يتسع أو يضيق، وتنبع جغرافيته من الواقع النفسى، فهو هنا برغم اتساعه جغرافيا، فإنه يضيق كالقبر.

وفى الغزل الصريح فازت العيون بنصيب وافر من الشعر العربى، وأشهرها بيتا جرير فى إحدى قصائده التى يهجو فيها الأخطل:

إن العيون التى فى طرفها حور
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لاحراك به
وهن أضعف خلق الله أركانا (٢٥)

وبهذين البيتين فضلت سكينة بنت الحسين جريرا على الفرزدق، وشاعرتنا تتغزل فى العيون فى قصيدة **«لون عينيك»**(٢٦)، وفى هذا قدر من التعبير

أكثر تحررا من مجرد البوح بمشاعرها، جاء فى المقطع الأول (مجزوء الرمل):

أى نهر فى ربا عينيك يجرى؟ أى كـــوثر؟
أى نور فيـهـمـا يبـدو لعـينىّ .. فـأبـــهـر؟
أى نار فـيـهـمـا تجـعل قلبـى .. يتـبـخـر؟
أى كأس فيهما تنساب فى روحى .. فـــأسكر؟
أى سهم فيهما يجعل كبرى .. يتكســـر؟
أى لـون يتـجلى فـيـهـمـا؟ .. الله أكـبـر !!
أى فكر فـيـهـمـا غـام على الفكر.. وحـيـر؟
كلمـا قـاومـتـه... ألفيت خطوى يتـعـثـر
وإذا أزمـعت هجـرانك... أدنو منك أكـثـر
كـيف آمنت بمن يعبث بالحب... ويكفر؟

تتضح شدة الإعجاب بلون العينين بمتوالية الاستفهام غير الحقيقى بل هو خارج عما وضع له دال على التعجب، وهو متدفق متلاحق يتصدر أوائل الأبيات السبعة الأولى، ويتكرر فى البيت الأول، ولم تقتصر لغة الإعجاب على أداة الاستفهام المتوحدة المتكررة، بل جاءت بصيغة أكثر بلاغة فى قولها: «الله أكبر»، وهى صيغة على فصاحتها تكثر فى حياتنا اليومية بالدلالة نفسها، كما نلمح شيئا من لغة التضاد فى الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذا المقطع، بين المقاومة والعجز، والهجران والدنو، والإيمان والكفر.

وفى المقطع الثانى لوحة من الجمال الرومانسى، فيه تبادل المواقع بين الإنسان والطبيعة:

آه من ليلى ومن ويلى، ومن هذا المقدر!
يطلع البدر على الأنجم فى الليل ويسهر
ويواليها بنور الشوق حتى تتـــبلور
أى سحر يجذب البدر إليها حين تخطر؟
أتراها كحلت بالليل عينيها لتسحر؟
أنا من كحلنى السهد، وبدرى ليس يشعر

ليتنى فى ليل بدرى نجمة فى الأفق تظهر
علها تلقى شعاعا بسناه تتنور
وترى الحلم يقينا.. وترى العالم أخضر

يبدأ المقطع بالجناس بين «ليلى» و «ويلى»، ولنا رؤية خاصة فى هذا اللون البلاغى، نراجع فيها مفهوم البلاغيين العرب فى جعل الجناس مجرد حلية لفظية يأتى بعد تمام المعنى، ونرى الأمر أبعد من ذلك معه، وتتلخص الرؤية فى استغلال المعنى اللغوى للجناس وهو التشابه والمماثلة، ويحسن الجناس البلاغى إذا كان حضوره متساوقا مع المعانى المتجانسة من عناصر متباعدة، والمشهد الذى نراه فى هذه الأبيات تتحقق فيه الصورة التى نعنيها، ففى الأبيات صورة من عناصر الطبيعة، قوامها البدر طالعا على النجوم ليلا يسهر فى رعايتها، ويرشها بنوره المشتاق فتزدهر، وفى النجوم سر ساحر يجذب القمر إليها، فهل يا ترى هو أنها كحلت جفونها بالليل؟.. واللوحة مادتها: القمر، النجوم، الليل، وخلعت عليها الأبيات سمات إنسانية، فأصبح القمر الذكر عاشقا، والنجوم المؤنثات معشوقة، وسواد الليل أصبح كحلا تتزين به النجوم لتجذب إليها القمر، وهذه الصورة إبداع رومانسى.

الجانب الآخر من اللوحة قوامها الحبيبة تعانى السهد لغياب الحبيب الذى لايدرى بها، وتستعير للحبيب كلمة بدر ليماثل البدر فى لوحة الطبيعة، وهى تتكحل ولكن بالسهد، وهى لوحة تشكل مفارقة حادة مع اللوحة الطبيعية فى فقدان العاطفة الحانية، ولكى تتغلب الحبيبة على جفاف مياه العشق فى لوحتها، فتتمنى التحول إلى نجمة حتى يتعطف بدرها بعواطف نوره عليه فيحدث التجانس، ومن هنا كان الجناس البلاغى مشاركا فى جمالية الإبداع، وليس مجرد حلية لفظية يأتى بعد تمام المعنى.

وهنا يحق لنا أن نقول: الشاعر العظيم هو الذى يخلق من التناقضات تجانسا.

كانت أول قصيدة عولجت فى هذا الفصل بعنوان **«قدر»**، ونذكرها لشبهها بقصيدتين هما: **«حب من السماء»** ص ٦٣، **«كيف أنساه»** ص ٦٩، والقصائد الثلاث تبدأ بعبارة واحدة، هى «يا أخت روحى»، والثلاثة ركبت موسيقى مجزوء الرمل، وثلاثتها على قافية النون وقبلها حرف هو الياء الساكنة، والقافية فى اثنتين نون ساكنة، والثالثة نون مكسورة ممدودة،

والموضوع واحد فى «**قدر**» و «**حب من السماء**»، وكل ما بينهما من فارق، أن الشاعرة فى الأولى ندمت على حبها فى النهاية، وفى الثانية ظلت حريصة على الحب ووفية، وفيها نبرة يتعدد فيها الإشراق عكس الأولى الغارقة فى الأحزان مما برر ندمها، أما «**كيف أنساه**» فهى أقرب إلى أن تكون رثاء لعزيز فقيد، ولو كانت الشاعرة حريصة على تسجيل تواريخ الإبداع مع كل قصيدة لساعدنا ذلك على هوية «**كيف أنساه**»، ومع ذلك تردد عبارات بعينها أو بتحريف بسيط فى المجالات الثلاثة، فهى تقول فى قصيدة «حب من السماء» عن الحب «ماله فى أى قلب من قرين»، ونجد التعبير فى قصيدة «كيف أنساه» ولكن عن الهم «ماله فى كتب الهم قرين»، وتقول فى الأولى:

إن هذا الحب لى أقرب من حبل الوتين

وتقول فى «**كيف أنساه**»:

كيف أنسى وهو أدنى لى من حبل الوتين

ونهاية قصيدة «**حب من السماء**»:

وهو بعد الله ربى وهو بعد الدين دينى

وعلى مقربة شديدة من نهاية «**كيف أنساه**»:

إنه من كان بعد الله لى دنيا ودين

ولهذا القرب الشديد بين القصائد الثلاث جمعنا بينها على هذا المنحى.

ونتوقف مع «**فرحة العيد**» (من بحر البسيط)، وهى كما يوحى عنوانها مشرقة من الداخل والخارج معا، نشعر فيها بأننا أمام شقاوة الشباب المنفتح على بهجة الدنيا، والتمتع بمزيد من الحرية والانعتاق، هى شابة غنية فى عواطفها وعطائها، ونشعر فى الوقت نفسه أن الشاعرة تخلصت إلى حد لا بأس به من التقوقع فى الهموم الرومانسية، تفتتح القصيدة بهذين البيتين: (٢٧)

عيدى غدا، وأميرى ليس ينساه
ما أسعد العيد باللقيا وأحلاه!
هل تشرق الشمس إلا من مطالعه
أو يجمل العيد إلا عند مرآه؟

المطلع كما البوابة التى تشرع للانطلاق على عوالم الأفراح، يتراوح التعبير فيه بين الخبر والإنشاء، الشطر الأول فى البداية جملتان خبريتان، ومع ذلك فهما لا تقفان عند مجرد التقرير، فالعيد فى ذاته محتوى لمشاعر الفرح والبهجة، والأمير الحبيب عيد وحده مع كل إطلالة، وفى إضافة المبتدأين لضمير المتكلم حميمية، وهذا قدر كاف من إنعاش التقريرية فى الجملتين، وفى خبر الجملة الثانية على تقريريتها ثقة من وفاء الحبيب، مما يعزز روح الانتعاش.

والأشطر الثلاثة الباقية جمل إنشائية، الأولى بصيغة التعجب مرتين «ما أسعد» و «ماأحلاه»، وليس عجيبا أن تتكرر صيغة التعجب مرة بعد مرة، فالشاعرة لها عيد، ولها أمير، فهما عيدان اجتمعا، فالبهجة ستكون مضاعفة.

والجملتان فى البيت الثانى خاضعتان لاستفهام بمعنى النفى، والنفى مع «إلا» يشكل ضربا من ضروب الحصر البلاغى، فسيقتصر إشراق الشمس على مطالع الأمير، ونلاحظ «مطالع» هكذا بالجمع، وما فى ذلك من التكرار والتعدد، كما سيقتصر جمال العيد على مرأى الأمير، ومعنى ذلك أن حضور أميرها هو المحور المثير، ولذا فإن حركة القصيدة ستكون دائرة حول استقباله، وستقف الشاعرة أمام المرآة، وتوجه إليها أسئلة، كنوع من خلق الحوار فى القصيدة، ولكننا سنرى أن الحوار سيكون من طرف واحد، وإن حاولت الشاعرة استنطاقها، وسيكون هذا الحوار الذى هو أقرب إلى الحديث النفسى، فى ثلاث حركات، وسنرقم الأبيات، ليسهل الحديث عنها إذا لزم الأمر، وهذه أبيات الحركة الأولى:

٣- وقفت فى وجه مرآتى أسائلها
بأى ثوب غداة العيد ألقاه؟
٤- وأى لون من الألوان يسعده؟
فكل لون له فى الوجد معناه
٥- وأى هيئة شعر أستثير بها
كوامن الشوق تطغى فى حناياه؟

٦- أ أترك الشعر منثورا على كتفى
سنابلا فى مهب الريح تغشاه؟
٧- أم هل أسوى شريطا فى جدائله
يلون الليل فى شعرى ويرعاه؟
٨- وأى قرط على أذنى يؤثره؟
وأى عطر على خدى يهواه؟
٩- وهل أكحل عينى، أم ترى سهرى
قد أودع الكحل فى عينى وخلاه؟

إن وقوف المرأة أمام المرآة صورة من لوازمها، لتطمئن على أنوثتها، فى انعكاس صورتها، ولفظ «أسائلها» يولد المفاعلة التى تقتضى المشاركة، ومع ذلك فإن المشهد فى هذه الحركة مقتصر على إلقاء الأسئلة فى متوالية متلاحقة هى أبرز السمات الأسلوبية لدى الشاعرة حتى الآن، ومع صمت المرآة عن الردود والإجابات، بدا المشهد وكأنه حوار من طرف واحد، فلا مفاعلة، وعليه كان الأولى أن تقول الشاعرة «أسألها» ولكننا ننسى أن لغة المرآة ليست بالكلمات، بل هى بانعكاس الصورة، وصمتها يكون بحجب الصورة، فتعبير الشاعرة صحيح.

وواضح من طرح الأسئلة خبرة الشاعرة بحاجيات المرأة، فهى عليمة بمواطن الزينة فى كل منطقة بارزة فى الجسم، وقارئة بارعة لأسرار الألوان وأثرها فى الوجدان. وتبدأ الحركة التالية:

١٠- لا تكتمى الحق يا مرآة، واعترفى
بأى شوق ستلقانى ذراعاه؟
١١- وأى دفء يثير النار فى شفتى
وأى نار إذا ما قبلت فاه؟
١٢- وكم حكاية حب فى جوانحنا
تروى إذا عانقت كفىّ كفاه؟

كل حركة من الحركات الثلاث، مفتاحها يكون بذكر المرآة، هناك كان

بالتساؤل، وهنا بالأمر والنهى، والتساؤل هناك كان عن أدوات الزينة ومواطنها، وجميعها فى الشكل الخارجى، ولكن الأسئلة تتوجه إلى الداخل، ونعرف بالضرورة أن الوقت هو عند حضور أميرها، وما ستكون عليه حرارة اللقاء، وتجىء الحركة الأخيرة، بإرادة المفتاح، وهو توجيه الحديث من جديد إلى المرآة:

١٣- لا ترمقينى بإنكار وسخرية
فثروة الحب أغلى ما ادخرناه
١٤- وشعلة الحب كنز فى ضمائرنا
ولا يقاس بها مال ولا جاه
١٥- لا تسألى عن ثرائى فى محبته
لا تسألى عن مداه.. يعلم الله !

هل كان فى الأمر إنكار وسخرية؟ ومن أى شىء؟

ونقول: نعم.. كأن هناك إنكارا وسخرية، فاللوحة الأولى عن اهتمام المرأة بزينتها من ملبس وأصباغ وحلى وعطور، وهى مظاهر خارجية، واللوحة الثانية: أحضان (ستلقانى ذراعاه)، وقبلات (البيت الحادى عشر)، وعناق الأكف (البيت الثانى عشر)، يعنى أن هذا الحب يتعلق بالجسد، فهو ينتمى إلى مدرسة عمر بن أبى ربيعة، وليس عذريا فى طابعه، لكن مَنْ المستنكر الساخر؟ إنه ليس المرآة بكل تأكيد، إنما هو أحد القراء، الذى يمثل شريحة فى مجتمعنا، جنس من الرجال سيكونون فى المستقبل مجالا لجهاد الشاعرة، ومحلا لثورتها على نمطيتهم التقليدية.

فالقصيدة إذن ناهدة عن المرحلة الرومانسية، نزاعة إلى مرحلة الثورة، وبدأت فى تحديد مجالاتها.

بقيت كلمة لابد من قولها فى هذه القصيدة، وهى مسألة التأثر.. صحيح أن القارئ المدرب، والذى له إلمام عام بالثقافة، حين يقرأ هذه القصيدة سيستحضر من ذاكرته على الفور قصيدة نزار قبانى «ماذا أقول له»(٢٨) التى غنتها نجاة الصغيرة، مما ساعد على ذيوعها فى أوائل الستينات، وهناك مبررات لاستحضارها، فالقصيدتان من بحر واحد هو البسيط، والقافية

واحدة، وموضوع القصيدتين هو الحب، والروح العامة المسيطرة على العمل متقاربة، كما تتشابه بعض الادوات التعبيرية المصاحبة فى العملين، مثلا متوالية الاستفهام التى تتصدر الابيات، وقد أشرنا إليها عند شاعرتنا، والظاهرة عند نزار قبانى، فإذا أخذنا الأبيات الثمانية الأولى من قصيدة نزار المشار إليها وأحصينا صور الاستفهام المتصدرة، وجدناها تسع أدوات، كما أن هناك بعض الصور شديدة القرب فى العملين، تقول الشاعرة:

وقفت فى وجه مرآتى أسائلها
بأى ثوب غداة العيد ألقاه؟

وصورة نزار:

مالى أحدق فى المرآة أسألها
بأى ثوب من الأثواب ألقاه؟

هذا الكم من وجوه التلاقى بين العملين يتيح فرصة لصغار النفوس، وأشباه العامة، وذوى الأغراض، أن يهرفوا بالأكاذيب تارة، والتضليل تارة أخرى، ويخلفوا ضروبا من الزوابع، وإن كانت هذه الزوابع فى فنجان قهوة، تردد كثيرا فى شعر سعاد الصباح ونزار قبانى، الأمر أبسط من ذلك بكثير.

الأمر حين كان يصل إلى أسماع الشاعرة، تستقبل هذا اللغط بابتسامة ساخرة، وهى تقرأ الجريدة من الجرائد المألوفة فى شعرها وشعر نزار ايضا، وتعلق مرة أخرى بثقة المتمكن من قدراته: أنا سعيدة بأن يكون نزار قبانى أستاذى.

بشأن القرب فى هذه القصيدة من قصيدة نزار لاشك أن التأثر موجود، وهذا فى حد ذاته ليس أمرا مرعبا، الشاعرة كانت فى مرحلة الشباب الفنى، وكل من مر بتجربة الإبداع يعرف مصاحبات هذه الفترة، من البحث عن النماذج الرفيعة والقريبة من رؤيته، ليتأسى بها، ولو لم يفعل ذلك لن يتجاوز البدايات التى يهوم فيها، وسيظل يخبط على غير هدى، حتى تنقطع به السبل، ولا يستطيع مواصلة الطريق وهو شاق وصعب، يحتاج بعد كل شوط إلى علامات ترشده، وننبه إلى أن التقدم فى الدراسات الأدبية قد تجاوز بنا أدبيات السرقات الأدبية فى تراثنا، هذه المقولات التى عفا عليها الزمن منذ العشرينات فى القرن الماضى.

أذكر فى مرحلة التلمذة أول درس فى الأدب المقارن على أستاذنا المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال، وتناول مصادر شوقى فى مسرحيته عن كليوباترة، أننى صعقت لكثرة ما أخذه شوقى من الآخرين، وكان مفهوم السرقات لايزال عالقا بذاكرتى، وانتظرت حتى انتهت المحاضرات، وسألت الأستاذ بذهول: وماذا تبقى إذن لأمير الشعراء؟ ولازالت إجابته فى ذاكرتى حية: هذه هى عبقرية شوقى، ومع التقدم فى دراسة الأدب المقارن استقرت المفاهيم الصحيحة التى يلخصها عبارة «فان تيجم»: ما الليث إلا عدة خراف مهضومة.

وهناك من يربأ بنفسه عن الغوغائية وتهريج المهرجين، فيشير إلى التلاقى بين هاتين القصيدتين بنوع من الاعتدال، «إنما هى معارضة ومحاكاة لقصيدة نزار قبانى: ماذا أقول له»، وإن كانت إشارة سريعة عابرة.(٢٩)

وإذا توقفنا عند هذا الحد نكون قد قصرنا فى حق **«فرحة العيد»** وتركنا الباب مفتوحا للمغرضين، والإنصاف يقتضى بالضرورة بيان الاختلاف بين العملين، ونركز هنا على نقطتين فى غاية الأهمية.

أولاهما: المرآة - وهى من وجوه الشبه كما سبق - فى قصيدة نزار لم ترد فى القصيدة إلا فى البيت المشار إليه فقط، ولم يوجه إليها إلا سؤال واحد عن اختيار الثوب المناسب للقاء الموعود، ولكن المرآة فى **«فرحة العيد»** موجودة منذ البيت الثانى، بما هى مفتاح لهذه الحركة من القصيدة، ومرتين أخريين صراحة، مع بداية كل حركة، وهى موجودة ضمنا منذ البيت الثانى حتى آخر القصيدة، وجميع الأسئلة موجهة إلى المرآة منذ وجودها الأول، فهى مشاركة فى الحوار، ومن البراعة الفنية أن القصيدة تشعرنا بهذه المشاركة، فهى بعد الفراغ من طرح المجموعة الأولى من الأسئلة، تخاطبها الشاعرة بقولها: «لا تكتمى الحق يا مرآة، واعترفى»، ومعناه ببساطة أن المرآة لم تقر للشاعرة بما ذهبت إليه، وجحدت عليها حقها فى الرؤية، وتخاطبها من جديد فى مطلع الحركة الأخيرة من القصيدة قائلة: «لا ترمقينى بإنكار وسخرية»، ومعناه أيضا أن المرآة بعد طرح المزيد من اسئلة الشاعرة، أمعنت فى رفضها الشديد، وزادت على ذلك بالسخرية منها.

ينجم عن هذا التكنيك - وإن كان فى حقيقته حوارا داخليا - تحول من كونه «مونولوج» إلى «ديالوج»، وإذا أردنا مزيدا من الدقة فى التعبير أن التكنيك هو الاثنان معا فى وقت واحد.

أما قصيدة نزار فالحوار فيها داخلى فى جميع القصيدة من ألفها إلى يائها، ولم يكن للمرآة حضور فى غير مكانها، وحتى فى هذا المكان لم يكن لها حديث، بل الجملة أن القائلة تتعجب من نفسها حين نظرت فى المرآة، يعنى أن المرآة لادخل لها فى الحديث من قريب أو بعيد، وعليه فإن التكنيك فى قصيدة نزار هو «مونولوج» «مائة فى المائة».

والنقطة الثانية: أن مسار التجربتين مختلف اختلافا كبيرا، درامية القصيدة عند نزار مبتناة على تحولات فى المواقف الشعورية المتدرجة، وكلها محاولات للإجابة عن السؤال المطروح فى البيت الأول: «يسألنى: إن كنت أكرهه أو كنت أهواه؟»، فأولاً تتصور الرفض المعلل، ثم الانتقال إلى مرحلة المعايشة لأشيائه وذكرياته، ثم النظر فى المرآة لاختيار الثوب المناسب، ثم تنتقل إلى أن كراهيته مستحيلة، ويترتب على الوصول إلى هذه الذروة إعادة السؤال الذى طرح أول القصيدة، مقتصرا على الحب دون الكراهية «ماذا أقول له لو جاء يسألنى إن كنت أهواه» ، وتخلفت الكراهية عن السؤال، فلم يبق فى السؤال إلا الحب، ولذا كانت الإجابة حاسمة مكثفة للغاية ومبالغة: «إنى ألف أهواه».

أما قصيدة **«فرحة العيد»**، فمسارها فى اتجاه واحد لايتغير، وكلما بدت ظنة لفكرة تثنيها عن اتجاهها، وهى ظنون مفترضة وملقاة على المرآة، طمرتها الشاعرة، فهى محاولات موءودة قبل ولادتها، ولذا نرى القصيدة كلها مهرجانا من الأفراح، استعدادا للقاء الغد، ولا نعتقد أننا استطردنا أكثر من اللازم حول هذه القصيدة، لأن معالجتنا فى هذه الدراسة قائمة على توظيف سائر المناهج مجتمعة، ونرى هذا أفضل، حتى لانعود لكتابة القصيدة من جديد كلما عالجنا الشعر فى مسائله مجزأ.

ولحظات الوداع صعبة وقاسية على العشاق الصادقين، تكون المشاعر والأحاسيس فيها مكثفة ومضطربة، وعاشتها الشاعرة وعشناها معها فى قصيدة **«هواجس الوداع»** (مجزوء الرمل) (٣٠)، والمقطعان الأول والثانى مزدحمان بالمشاعر الرقيقة الحانية الحالمة إلى أبعد الحدود الرومانسية، يعيش معها القارئ بصدق، ويؤمن إيمانا راسخا بأن الشاعرة تذوب عشقا مصفى ومكثفا، عاشقة حتى النخاع، ونثبت هنا النصف الثانى من القصيدة، لأنه يُفرز صورا جديدة عما سبق عرضه، تقول بعد أن تشير إلى ما تطلبه من الحبيب:

غير أنى يا حبيبى لست أخفى عنك سرا
أنا أحيا فى صراع من دمى تيها وكبرا
فأمانىّ برغم الحب، أحرار وأسرى
هن أحرار، لأن الله صاغ القلب حرا
هن أسرى كبريائى، وهى بى أولى وأحرا
فإذا ما صنتها لى بات لى حبك ذخرا
وانجلى الليل وأضحى العمر فى قربك فجرا
تتغنى فترانى كالصدى يرجع فورا
وتنادى فترانى لست أعصى لك أمرا
تلك أحلامى.. ومالى من منى فى الكون أخرى

ونتوقف هنا مع الكبرياء، والمفارقة، وبعض الجماليات، ثم عفوية التعبير. وعن الكبرياء فى الحب يرى الأدب العربى بوجه عام أنه لا مجال له فى سياق الحب، والمطلوب فى الغزل والنسيب إنما هو التهالك والضعف أمام المرأة، لأنها كما يرون تحب أن تكون مطلوبة، وأصبحت هذه الصورة من أبرز السمات فى أدب الفروسية، والمسألة مقررة ومشهورة وشواهدها كثيرة، ولكن هذه القاعدة تكرست على المنتوج الغزلى وهو صادر من الرجل تجاه المرأة، لأنه هو الذى كان سائدا، وكان القصد منه تكريم المرأة وإعزازها، وكان هذا المعنى من النقاط المضيئة فى تراثنا، ولكنهم صمتوا عن إنتاج العشق إذا صدر من المرأة تجاه الرجل، فهل من الطبيعى أن تنطبق القاعدة المقررة عليه؟ لو كان

الأمر كذلك لانقلب الهدف المرجو الذى تكرست من أجله القاعدة، وبناء عليه تكون المرأة فى عشقها غير خاضعة للمقرر، وهى فى حل من إظهار كبريائها، حفاظا على الهدف وهو إعزاز المرأة(٣١).

وكبرياء الشاعرة فى القصيدة جاء استثناء مما سبق فى النصف الأول من القصيدة الملئ والغاص بصور الضعف والتهالك فى عاطفتها تجاه من تودعه، وهذا الاستثناء (غير أنى) قام بخلق ضرب من الصراع، تولد منه مفارقة بين الكبرياء والتهالك، وهذه تفرع عنها الطباق بين: أحرار وأسرى، فهى لغة التضاد مادامت الشاعرة فى «صراع» وفى الوقت نفسه يكون إجمالا، وتفصيله: أحرار وأسرى، والتفصيل هنا يتحول من جديد إلى تكثيف، يفسره البيتان الرابع والخامس مما ذكرناه هنا.

أما عفوية التعبير فنراها فى الجملتين: «لست أخفى عنك أمرا» و «لست أعصى لك أمرا»، الجملة الأولى هى من نماذج اللغة الدارجة فى الحياة اليومية، وهى نواة أيضا لظاهرة أسلوبية سيشتد عودها فى المرحلة القادمة، وقريب من ذلك الجملة الثانية، وندع التعليق عليها الآن، حتى يحين وقته.

والشاعرة تفتح قصيدة **«وفاء»** (٣٢) من (بحر الخفيف) بالجمع بين صفات ثلاث فى نداء الحبيب:

يا حبيبى، وسيدى وأميرى
وطنى أنت.. أنت كل كيانى
أترانى وقد بذلت دموعى
فى محيط الأشواق كالطوفان؟

وتتكرر كلمة «أترانى» فى أوائل الأبيات ثلاث مرات، وفى كل مرة تفتح أفقا لمعاناتها فى غياب الحبيب، ومع هذه المعاناة تثبت على الوفاء للحبيب الغائب، وتتكرر كلمة «أميرى» كذلك مرتين، كما تتكرر مرتين فى القصيدة التى تليها بعنوان **«نجوى»**(٣٣) موسيقى (مجزوء الرمل)، حيث تخلع على الحبيب سمات علوية:

يا أميرى، أنت يا أطهر من طين البشر
أنت يا نفحة نور من إله مقتدر

يا ملاكا ساحر الطلعة فتان الغرر
يا سماء تزرع الخضرة فى قلب الحجر
أنا من حبك أخفى عنك آلاف الفكر
فى ثنايا كبرياء، وحياء، وخفر

وهنا عادت «الكبرياء» من جديد، ولكنها فى ذيل هالات تقديسها للحبيب، وبعدها الحياء والخفر، بما هما لازمتان للمرأة، ثم تدخل صورة سيجار الحبيب ودخانه المنتشر، وتغرق فى الهيام بهذه الصورة، وهى من صور نزار قبانى الشهيرة، شأنها شأن الجريدة، وهو من قبيل تأثرها بنموذج شعرى فرض نفسه على الساحة الثقافية فى هذه الفترة:

أشعل السيجارة الحسناء يلهبنى الشرر
واملأ الجو دخانا.. ثم دعه ينتشر
إنه يملأ إحساسى بإنصاف القدر
إنه يلمس أعصابى بتيار الخدر
إنه خمرى، وكاساتى إذا القلب سكر
إنه يكتب لى فى حبنا أحلى السور
إنه شلال ألوان وأضواء عطر
إنه فى جدب أيامى كرشات المطر
تنبت الشوق ولا تبقى من الشوق أثر
إنه يرسم لى الفردوس فى أبهى الصور

يذكرنا التكرار الملح والمتصدر لأوائل الأبيات، فى شعر سعاد الصباح بصورة التطريب فى الغناء، حين يتجلى المغنى فى نوبة من الانتشاء، فيكرر الجملة أو النداء بأصوات مختلفة فى اللحن والأداء، لتفجير المعانى الكامنة فى الكلمة الواحدة، أو الجملة الواحدة فى السياق، ويتجاوب معه الجمهور الذواقة مع كل نوبة من الإعادة، ولنتأمل نهاية هذه القصيدة، التى تعمق ما ذهبنا إليه من صورة التطريب:

يا أميرى، إن حبى لك طفل فى الصغر

كلما أشبعته وصلا ترى الطفل كبر

إن أمير الحب إذا كان ذواقا، ولابد أن يكون كذلك، مادام قد حظى بلقب الإمارة فى بابه، فإنه يشبع حبيبه وصلا، وهذه الاستجابة تشبع كبرياء المحبوب، فينتشى، ويأخذ فى نوبات التطريب، أليس هناك علاقة بين «كبر» الطفل بمعنى نما وشب وازدهر وترعرع، وبين الكبرياء، التى رأيناها هنا، وفى قصيدة **«هواجس الوداع»**؟ أليس الحبيب الذواقة هو جمهور المحبوب المغرد، الآخذ فى حالة التطريب؟ والعاشقة أبدا تنتقم من عشيقها الغادر انتقاما نوعيا لايخطر على البال إلا من عاشقة ظريفة ذات خيال ناعم كالدكتورة سعاد الصباح، وذلك فى قصيدتها **«قصة شعرى»** (٣٤) بدأت الشاعرة بلقطة مركزة، تلخص التجربة، شبيهة بضرب من الأفلام، تخاطب الحبيب الذى كان يتعبد بشعرها المهدل الكثيف، عاندت نفسها، وغدرت بشعرها، الذى ربته منذ الصغر، هذه هى اللقطة السينمائية فى المقدمة، وباستخدام لغة الأفلام «الفلاش باك»، رجعت القهقرى للدور التاريخى الذى لعبه هذا الشعر، وذكرياته العزيزة، على الحبيب والحبيبة، على فضاء خمسة عشر بيتا، وهى صورة دالة، كاشفة عن مدى إحساس الشاعرة بأنوثتها، واعتزازها بها، ثم تقول فى نهاية تاريخ الشعر قبل أن تقصفه:

وكم نفضت فيه من دخانك السعيرا
دوائرا تكتب فى الحب له نذيرا
فانتفضت موجاته تواجه المصيرا

إن كلمة «نذير» تمثل قمة الدراما فى التجربة التى ستقرر التحول الخطير فى مسيرة البطل «الشعر»، وتقول الأبيات الأخيرة:

كيف نسيت حبنا، وعهدنا النضيرا؟
ألم أكن أميرة... وكنت لى أميرا؟
ألم أكن غرامك الأول والأخيرا؟
وهل تحب أن أقول نبأ خطيرا؟
قصصت شعرى إذ عرفت غدرك الكبيرا
قصصته إذ لم أجد حبّا به جديرا

إذن كان النذير، وهو الوعيد بالخطر والشر، كان غدر الحبيب، ومن هنا وجهت إلى الحبيب الغادر هذه الأسئلة التأنيبية، توبيخا له على غدره، قبل أن تفاجئه بعقوبة خطيرة، تساوى على الأقل غدره بحبها.

ولا يقولن قائل: إن الإعلان عن قصة شعرها فى نهاية القصيدة، لم يكن مفاجأة، حيث أحرقت الشاعرة المفاجأة حين ذكرتها فى بداية القصيدة، وهذا يصطدم بدرامية العمل الفنى، وهذا ليس صحيحا، فذكرها لقصة الشعر فى البداية يعرفها القارئ، أما الحبيب فلا علم له بالحدث الفاجع إلا فى النهاية، والحبيب هو المقصود، لأنه المعاقب.

ولأن الشاعرة عاشقة حتى النخاع، كما قلنا، فلا طاقة لها على الابتعاد عن من تحب، ومرّمن هذه المعاناة كثير، وتعود إليه فى **«ذكريات»**(٣٥)(من المتقارب) فتعيش فى الحب عن طريق استرجاع أيام الوصال، ومن تمام المعايشة، تدعو الحبيب إلى أن يفعل فعلها:

حبيبى، أتسترجع الذكريات
إذا ما خلوت لصمت المساء؟
فتذكر كيف سمعنا الليالى
تزعرد من فرحة باللقاء
وكيف رأينا ضياء الكواكب*
أوتار قيثارة للغناء
وماذا نسينا؟ نسينا الزمان
نسينا المكان، نسينا الرياء
نسينا الحساب، نسينا العتاب
نسينا العذاب، نسينا الشقاء
وماذا ذكرنا؟ ذكرنا الوعود
ذكرنا العهود، ذكرنا الهناء
ذكرنا الغرام، ذكرنا الهيام
ذكرنا السلام، ذكرنا الوفاء

كثيرا ما يكون استرجاع الذكريات - فى الخلوة كما تقول الشاعرة -، بديلا للحبيب، لأنه حضوره فى الخيال، والخيال العاشق والشاعر قادرعلى

التجسيد بما يكفكف صمت الغياب، كما نراه فى هذه الأبيات، فيستعيد الحالم توازنه وسلامه مع نفسه، ونحب أن نعمق هذه الحقيقة النفسية بتحليل التناغم ولغة التضاد فى هذه الأبيات.أما التناغم فيبدو فى شكلين:

أولهما: على طريقة الأسلوب الرومانسى، فى إنطاق الطبيعة، بخلع ما فى الداخل عليها، وتحويلها إلى مشارك حقيقى بسمات إنسانية، فالليالى تزغرد فرحة بلقاء الأحباب، والكواكب تجعل من ضيائها قيثارة يُغَنَّى على أوتارها.

وثانيهما: التنغيم الداخلى فى الأبيات، وهو شبيه بالقافية داخل البيت، كما لو كان سجعا أو شبيها بالسجع، وهذا اللون من البلاغة يسميه قدامة «الترصيع»، وقد فضله وأطنب فيه إطنابا عظيما، كما جاء فى كتاب «العمدة» لابن رشيق (٣٦)، ولجماله بالفعل فإن شعر التفعيلة المعاصر مع تحلله من الالتزام بالقافية، مازال يعنى بهذا النوع البلاغى، ونراه فى الأبيات التى نحن بصددها، فالزمان والمكان فى بيت، والحساب والعتاب، والعذاب، فى البيت الذى يليه، وهذه الترصيعات تأتى مع النسيان، وفى أبيات التذكر جاءت: الوعود، والعهود، وفى البيت التالى: الغرام، الهيام، السلام، وقيمة الترصيع الجمالية هى فى إضافة مزيد من الموسيقى.

أما لغة التضاد.. فهى فى المفارقة فى جملة المنسيات فى البيتين الرابع والخامس، حيث تضاد المذكورات فى البيتين السادس و السابع، وجدير بالذكر أن الهجر والبعاد من الموضوعات التى تفرض لغة التضاد بطبيعتها، وهو ما أسسنا له فى دراستنا الموسومة **«الشعر ولغة التضاد»**.(٣٧)

فالتناغم من جهة.. والتضاد من جهة أخرى هو التوازن اللغوى الموازى لما يحدثه الخيال الشعرى من تناغم يكفكف غلواء الاضطراب فى داخل النفس البشرية.

سبق أن عانت الشاعرة من غياب الحبيب أسبوعا، وعرفت ضعفها عن تحمل البعد، ولذلك تفزع فزعا شديدا من سفر الحبيب، فلما تقرر سفره **«غداً»** صرخت فى قصيدة عنوانها **«لا تقلها»** (٣٨) (من الرجز)، مؤكدة فى مطلع القصيدة عدم الرغبة فى سماع كلمة السفر:

لا.. لا تقل لى أبدا إنى مسافر غدا

وتستغرق فى تصور مرعب ماذا ستكون عليه من حرمان بعد سفر الحبيب،

فقد سبق لها أن عاشت هذه التجربة المرة القاسية، ثم تعود لتأكيد الرفض فى منتصف القصيدة مرة أخرى:

لا.. لاتقلها أبدا.. إن غدا لن يولدا
إن غدا لن تشرق الشمس عليه أبدا

وتغرق من جديد فى نوبة من الآلام فيما بعد السفر، متضرعة إلى «القدر العاتى»، هكذا تصف القدر، فى اندفاع الشباب للتمرد عليه، وسيتكرر هذا التمرد على القدر، بسبب من سفر الحبيب، وهى نبرة برزت على الساحة فى الشعر المغنى فى هذه الفترة الزمنية، ومنها ما كان يغنيه عبد الحليم حافظ:

قدر أحمق الخطا.. سحقت هامتى خطاه

وقد ووجهت النبرة بالرفض، ومنعت المغرب إذاعة الأغنية، حفاظا على المعانى المقدسة، ولانجزم أن الشاعر يعنى المساس بالمقدسات، وليس أكثر من اندفاع الشباب إلى المبالغة التى تتجاوز الخطوط الحمراء، دون سيطرة على جموح الخيال المندفع. والفزع من السفر يمتد لأكثر من ذلك، فيتكرر حين يكون السفر **«بعد أسبوعين»** (٣٩) (من بحرالسريع)، وتتعامل الشاعرة مع الحالة تماما كما فعلت فى القصيدة السابقة، فيقع النبأ عليها وقوع الصاعقة:

ويحك قلبى.. هل أتاك الخبر؟
وفوجئ الدمع به فانهمر
أبعد أسبوعين تقصى النوى
عنى حبيبى.. ويحين السفر؟
ستزحف الأيام من بعده
ثقيلة فى قدميها حجر
لن تشرق الشمس علينا ولن
يطلع فى ليل هوانا قمر

.....

يارب هذا قدر ظالم
يا ليتنا نملك رد القدر

والمناخ النفسى واحد فى القصائد الثلاث: بعد أسبوع، لا تقلها، بعد

أسبوعين، ولهذا القرب النفسى فى العاطفة المسيطرة على القصائد الثلاث، تتقارب المعانى، ففى الأولى تقول الشاعرة: «سبعة أيام مضت خلتها مشلولة.. أقدامها لا تسير»، والمعنى يتكرر فى الثالثة: «ستزحف الأيام من بعده ثقيلة فى قدميها حجر»، وجاء فى قصيدة **«لا تقلها»** قول الشاعرة عن الغد الذى يزمع الحبيب السفر فيه: «إن غدا لن يولدا.. إن غدا لن تشرق الشمس عليه أبدا»، وهو نفس المعنى فى القصيدة الثالثة: «لن تشرق الشمس علينا، ولن يطلع فى ليل هوانا قمر»، والسبب فى القرب كما قلنا، وحدة المناخ النفسى، هذه الوحدة التى مارست سلطتها على النفس الشعرى، فوحدت كذلك فى الموسيقى بين كل: «بعد سبعة أيام» و «بعد أسبوعين»، فكلاهما من بحر السريع.

ويمكن أن تنضاف إلى هذا المناخ قصيدة **«عاد الربيع»**(٤٠)(من الرمل) بالرغم من هذا العنوان الذى يوحى بغير ذلك، فالقصيدة من مقطعين، فى الأول منهما نعرف أن الحبيب غير موجود، فنقرأ ماألفناه فى مثل هذه الحال، والفارق أن هذا المقطع يبدأ بعد «يوم» من غياب الحبيب، فهل هو يوم فزيائى، يعنى يوم واحد فقط، أو هو جزء من الزمن؟ لأن الشعر، كما هو معروف، لا يتعامل حرفيا مع اللغة، وأيا كان فإن إيقاع الزمان هو البطء والثقل، كما ألفناه من الشاعرة:

مرّ يومى مسرفا فى الطول، موصول العذاب
كلما أقبلت ظمأى لم أجد غير السراب
وإذا قلت: متى ألقاك.. فالصمت جواب
الربيع الآن فى نفسى شجون واكتئاب
يضحك الموسم للناس، وينهل السحاب
وربيعى دون لقياك ظلام وضباب
وكأن الأرض ماتت وكأن العمر ذاب
وكأن الريح ولت بأمانىّ الكذاب

كشأن الشاعرة فى كل ما يتصل بغياب الحبيب، تجسد الشاعرة معاناتها من خلال الطبيعة، التى تحزن لحزنها، وتنطفئ إشراقاتها، وتتعطل مواهبها،

فى غياب الحبيب، فى رومانسية عذبة، وتعطل الطبيعة عن ملكاتها إنما هو خاص بالحبيبة فى غياب من تحب، بينما تمارس الطبيعة ألقها مع الآخرين، فالربيع يضحك للناس، وينهل السحاب، بينما هو فى نفس الشاعرة شجون واكتئاب، وظلام وضباب، لأنه دون لقيا، وهذه بعض صور المفارقات، ولكن المفارقة الأهم فى المقطع الثانى، عند إياب الحبيب، حيث تعود الطبيعة إلى سحرها فى نفس الشاعرة:

يا حبيبى.. هل لماضينا من الوصل إياب؟
أنتشى منه وأشدو بأغانيه العذاب
وأغنى بالذى يسكر أوتار الرباب
وأمنى نفسى الحيرى بأحلام الشباب
وأرى الأشجان ولت والربيع الطلق آب
والعناقيد تدلت.. بأباريق الشراب
والأزاهير تحلت بأفانين الثياب
والعصافير تجلت فى الربى بعد الغياب
وصفت روحى وصلت وسمت فوق التراب
لم يعد بينى وبين الله فى الحب حجاب
فإذا ما سمع الله دعائى.... لاستجاب

إن إياب الوصل يعنى النشوة والشدو والغناء المسكر، وعودة الأحلام، وذهاب الأشجان، بل عودة الربيع الطلق بعناقيده وأزاهيره وعصافيره، مما أدى بالتالى إلى الصفاء الروحى والسمو إلى أعلى، ثم... الاقتراب من الله.. أليس هذا بعثا جديدا للحياة التى كانت مواتا وجحيما فى غيبة الحب؟ نريد التأكيد على أن الشاعرة تعاملت مع الطبيعة ورموزها، ودلالاتها النفسية، بوعى سليم، وإدراك جيد، وعرفت كيف توظفها بفلسفتها الرومانسية، وفضيلة الأداء الحى الرشيق، بألفاظ نامية كالزهر، ضاجة بالألوان المتألقة، مشبعة للحواس، وهى فى الأصل صاعدة من الداخل إلى الخارج، فالعودة من جديد إلى الداخل، حتى تصعد إلى السموات العلا، فيما يشبه المعراج الصوفى، لكن ليس صوفيا بالمعنى الاصطلاحى، فهذا له حدوده وأحواله،

وتدرجاته المعرفية، وكل ما نستطيع قوله حول هذه القصيدة وما يشاكلها من شعر سعاد الصباح، أنها حب عذرى ناهد ومتشوف إلى عالم صوفى، ومعروف أن الحب الصوفى، يشترط أن يمر السالك بعشق بشرى من قبيل الحب العذرى، ثم يتجاوزه إلى ما وراءه، حيث يكون نال قسطا من الدربة على مذاق العشق العفيف.

نقول هذا استدراكا على الأستاذ محمود حيدر، وهو ذو لغة نقدية متمكنة وقدرات ثقافية عالية ومميزة، حيث أستشهد بهذه القصيدة، على ما يبدو من لمحات صوفية «ذات أثر بين فى قصائد الحب والعشق عند سعاد الصباح»، وإلى هنا تعبيره دقيق، ونحن معه تماما، لكنه انطلق فى الإبداع الصوفى وأفاض فى المسألة، وفتح على تحليل ابن عربى من أن «أرقى أنواع العلاقة بين العابد والمعبود، بين المحب والمحبوب هو التحقق بالوحدة الذاتية بينهما: أى التحقق ذوقا بأنك أنت هو وهو أنت: أنت هو من حيث صورتك، ومن هنا كان لك الافتقار والإمكان: بل العدم الذاتى.. وهو أنت بالعين والجوهر، فإنه هو الذى يفيض عليك الوجود من وجوده..». (٤١)

ونعود إلى المقطع الثانى من القصيدة، والذى قام بمفارقة حادة مع المقطع الأول، لنتبين ما فيه من تجانس، حيث نلمح الجناس بين «أغنى» و «أمنى»، وروعة التجانس فى هذه التراكيب:

و العناقيد تدلت بأباريق
و الأزاهير تحلت بأفانين
و العصافير تجلت فى الربى

على المستوى النحوى: كل جملة من مبتدأ، والخبر جملة فعلية فعلها ماض، يتعلق به جار ومجرور.

واشتقاقا.. انظر جموع التكسير الخمسة وتناسبها، والوزن فى الأفعال الثلاثة، وتضعيف لام الفعل فى كل، والتحاق تاء التأنيث فى ثلاثتها.

وبلاغيا.. هناك جناس ناقص فى الأفعال الثلاثة. ولافت للنظر.. ما يقع فى أوائل الأبيات مما أشرنا إليه، وكأن فى الأمر محاولة للتنغيم فى أوائل

الأبيات.

كل هذه الأنغام المتواشجة تنهض لمعادلة المفارقة الصغرى والكبرى معا، لنكرر ما سبق قوله: إن الشاعر العظيم هو الذى يخلق من التناقضات تجانسا.

ولتأكيد حسن صنيع الدكتورة سعاد الصباح فى حسن استغلالها لعناصر الطبيعة رموزا ودلالات نفسية، ندخلها فى موازنة مع قصيدة لنزار قبانى، وهى قصيدة بعنوان «**لماذا**»، ونذكرها هنا ليشترك معنا القارئ فيما نذهب إليه، تقول القصيدة كما رسمت فى الديوان:

لماذا تخليتَ عنى؟
إذا كنتَ تعرف أنى
أحبك أكثر منى
لماذا؟

.....

لماذا؟
بعينيك هذا الوجوهْ
وأمس بحضن الكروهْ
فرطت ألوف النجومْ
لماذا؟

.....

لماذا؟
تغرر قلبى الصبىّ
لماذا كذبت علىّ
وقلت تعود إلىّ
مع الأخضر الطالع
مع الموسم الراجع
مع الحقل والزارع
لماذا؟

.....

لمـــــاذا؟

منـحتُ لـقـلـبـــى الـهـــواءَ
فـلـــمـــــــا أضـــاءَ
بحب كـــعـــرض الســـمـاءَ
ذهـبـتُ بـركـب المـســـاء
وخلفتُ هذى الصـــديقـــة
هنا.. عند ســور الحـــديقـة
على مـــقـــعـــد من بكـاءَ
لمـــــاذا؟

.....

لمـــــاذا؟

تعـود السنونو إلى سـقـفـنـا
وينمـو البنفسج فى حـوضنـا
وترقص فى الضـيـعـة الميْـجَنا
وتـضـــــحك كـل الـدنـا
مـع الـصـــــيـف إلا أنـا
لمـــــاذا؟ (٤٢)

وما نريده فى هذا السياق أن ناقدا قديرا له وزنه فى الساحة الأدبية والنقدية بالذات، وهو إيليا الحاوى، فى دراسته السابغة عن نزار قبانى، قد أكثر من انتقاص مقدرة نزار فى تناوله للطبيعة، وفشله فى استبطان رموزها، ولكنه أجاد الثناء عليه فى هذه القصيدة، وكان مما قاله عن توفيق نزار فى استلهام الطبيعة «فالطبيعة وبخاصة أحضان الكروم توحى لنا بذلك الحلم العاطفى القروى الساذج، الذى ينمو فى النفس نمو الوجد والبراءة (..) فالحبيبة الشقية لم تكد تشعر بالخيبة وتحن حنينها الهالع إلا بعد أن انتشر الاخضرار فى الحقل، وعادت مواسم الطبيعة إلى حياتها، وقد لايكون الشاعر

قد تعمد هذه المقارنة، وإنما هى التى حدست له من شعوره الحى الغامض بالعلاقة بين انبعاث النفس، وتحرك عواطفها، وانبعاث الطبيعة وانتشار الحياة وخروجها من رحم الأغصان الجافة والتراب الهامد (٠٠) وتوسل الشاعر بالطبيعة فى هذه القصيدة يخالف ما دأب عليه فى سائر القصائد، فهو لم يجعلها مطية لعنجهيته، ولم يعبث بنواميسها وأقدارها بالارتجال والافتعال»(٤٣)

وبمراجعة هذه القصيدة على قصيدة سعاد الصباح، نجد أن تحليل قصيدة «لماذا» ينطبق على قصيدة «عاد الربيع» ومثيلاتها. ولأن قدرة الشاعرة فى الحب لا تقف عند حد، فهى تتمنى أن تكون غانية «الجيشا»، هذه التى تهوى العطاء (٤٤)، وتتفنن فى صوره، حتى إذا مافرغت جعبتها من العطاء المادى والنفسى، انتقلت إلى غذاء الحبيب العقلى والثقافى، شعرا وحكمة وقصصا، وباللمحة العقلية تتداعى شهرزاد فى شكلها الأسطورى، وتظل تغذى حبيبها من حكاياها، حتى يتحول الحبيب إلى شهريار، فينام على صدرها حين يدركه الصباح:

فإذا نمت على صدرى كأزهار الإناء
ومشت كفى على شعرك تلهو فى انتشاء
ورنت للشعرات البيض نجمات السماء
دبت الغيرة فيها.. فتوارت من حياء

فتأمل الصورة الكنائية فى غيرة النجوم من الشعرات البيض، فدبت فيهاالغيرة، وقررت الرحيل فى حياء، بدل أن تقول التعبير الأسطورى المألوف، وأدرك شهر زاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح، وبكنائية التعبير حولت الشاعرة الطبيعة إلى مهرجان من العشق تتسابق فيه ظواهرها فى عشق المحبوب.

وغيرة نجوم السماء على الحبيب من الشعرات البيض فى رأسه، تستدعى قصيدة **«غيرة»**(٤٥)(من بحر الخفيف)، ولكن الغيرة هذه المرة على الحبيبة، ومن جميل التوافقات أن تبدأ الغيرة فى هذه القصيدة على شعر المحبوبة والقصيدة على لسان الحبيب، وكأن الحبيبين يتبادلان هدايا الغيرة، والحق أن

غيرة الحبيب جاءت مطولة، وكأنه يجعل الغيرة بعشرة أمثالها، لنرى الغيرة من شعر الحبيبة أولا:

شعرك المرتمى على كتفيك
ارفعى ليله.. بحقى عليك
علميه.. فإن قلبى طفل
نائم.. حالم.. على ساعديك
زحزحيه.. إنى أخاف عليه
من لهيب الأشواق فى شفتيك
آه من غيرتى عليك من الليل؟ *
.. إذا ما استنام بين يديك
ومن المشط إذ أناامله تلهو؟ *
وتلقى الأمان فى إصبعيك
ومن النسمة السعيدة إن طارت؟ *
بأمواجه على جانبيك

هل هذا الحبيب المتحدث فى هذه القصيدة هو شهريار، الذى نام على صدر شهرزاد فى القصيدة السابقة (جيشا)؟ التى ظلت طول الليل تحكى له حتى غارت نجوم الليل من شعرات الصباح فى رأسه؟ يبدو ذلك، فحين قارضها الثناء، جعل من شعرها ليلا، حتى يأخذ منها ويعطيها، وأحاط بالغيرة على ليل الشعر من كل ما يحيط به، لهيب الشفتين، وحركة المشط وهو يرجله، ثم من نسمة الهواء السعيدة، ولا ينسى كحل العينين، ولا ورد الخدين، حتى قرط اللؤلؤ، ولما انتهى من معالم الزينة على جسدها، ومازال فى نفسه شئ لم يقله، أفرغه على الدرب، ليظهر به مفاتن القدمين، ولما لم يجد شيئا يغار منه، قرر آخر صيحة فى الغيرة، فغار من نفسه، مما يذكرنا بمقلوبه، بالخطيئة، وغرامه الشديد بالهجاء، حتى وصل به الأمر إلى هجاء أمه وأبيه، وأخيرا قرر هجاء نفسه.

ومن خلال غيرة الحبيب، ندرك أن هذه الحبيبة مترفة من ناحية، ومن ناحية أخرى شديدة الاهتمام بزينتها، لإبراز أنوثتها كما تستحق، ولكن الحبيب فى

نوبة أخرى من الثناء عليها، يبدى إدراكه لسحر أنوثتها الدافق الساحر، ويشعرها أنها ليست فى حاجة إلى أدوات الزينة، فلديها من الزينة الطبيعية ما يكفى ويزيد:

كل هذى الألوان والعطر والجوهر؟ *
دون الـــذى أراه لـــديـــــك
إنها لاتزيد من سحرك الدافق؟ *
شـــيـــئـــا، ولا تضـــيف إليك
فاطرحيها.. وطالعينى كما أنت؟ *
أعـش لـلـصـــــلاة بـين يـديـك

ألا إن فتاة «الجيشا» التى تلبست بشهرزاد، لتجمع بين القديم فى أسطوريته، والجديد فى تضحياته، من أجل الرجل، وجدت الرجل الذى يقدر تضحياتها، ويثمنها غاليا، فيجزيها جزاء وفاقا.. حتى ولو كان هذا الرجل صناعة محلية، لأنه صنع على عين الشاعرة.

والشاعرة فى تعاملها مع **«التلفون»**(٤٦)(من بحر الخفيف) تذكرنا بتعاملها مع الحبيب غيابا وحضورا، فالدنيا تحلو مع رنينه، وتغيم فى صمته، وهذا طبيعى، فالذى يعنى الحبيبة من هذا الجهاز إنما هو صوت الحبيب عبر الأثير، وصمت التلفون هوغياب الحبيب عن المحادثة، والتعامل مع هذه الآلة من المعاصرة التى تفيد من الإنجاز المدنى، واستخدمته الشاعرة فنيا بشكله الصحيح، فهى لم تذكره اعتباطا، حتى يقال إنها شاعرة حديثة، بل وظفته فى الرسالة الشعرية كما يقتضى الفن الشعرى.

ويبدو أن لصورة بياض الشعر وقعا حسنا فى نفس المرأة، فنجدها تتكرر - كما رأيناها فى غانية الجيشا -فى قصيدة بعنوان **«ليتنى»**(٤٧)(من الرمل)، ضمن صور التمنيات التى تتمناها لا لنفسها، وإنما لترضى الحبيب:

ليـتنى سيـجارة فى ثغـرك الحلو الرجـاء
تتـفـانى فـيك لثـمـا كل صـبح ومـســاء
ليـتنى فى جـوك الـسـابح أنفـاس الهـواء
أمـلأ الجـو حـواليك عـبـيـرا وغنـــاء

ليتنى فى أفقك الرحب شعاع من ضياء
لأحيل الليل فى دربك نورا وبهاء
ليتنى كنت على رأسك فتان الرواء
شعرة بيضاء كالنجمة فى سمت السماء
ليتنى كنت على قامتك الفرعا رداء
أحتوى عودك فى الأعماق صيفا وشتاء
ليتنى كنت كتابا لك فيه ما تشاء
من ترانيم حنان وتراتيل دعاء
ليت أنى نقطة من دمك العذب الإباء
فأنا مثلك يا مولاى أهوى الكبرياء
تلك أحلامى فخذ منها وحقق ماتشاء

كل هذه الأمانى الجياشة، إنما هى من تداعيات فتاة الجيشا، التى تحاول تحقيق المستحيلات من أجل الحبيب، فهل هذا ردٌّ على الرد، فلأن عطاء شهريار تفوق فى مكافأة شهر زاد، صعدت هى فى السباق، فتعلقت بالمستحيلات لإرضائه من جديد؟ هو شئ من هذا القبيل ولاشك، والعطاء يغرى بالعطاء، ثم إن عالم الحب مبنى على قدرة العطاء.

وقد يتنطع أحدهم ليتعالم فى أبجديات اللغة، قائلا: تقولون عطاء، ومزيد من العطاء، وكلها أوهام وأباطيل، ألاترون أن ما تزعمونه - شعراء ونقادا - عطاء واقع فى دائرة التمنى، فالعنوان **«ليت»**، وكل عطاء مما تزعمون تقف على رأسه «ليت»، التى تكررت سبع مرات سوى العنوان، والتمنى كما هو مقرر يتعلق بالمستحيلات، أى أنه من سابع المستحيلات تحقيق أى من العطاءات التى تتباهون بها فى الفضاء الرحب.

ونقول له: يا هذا.. هون عليك، وعليك أن تتذكر الأبجدية التى كانت مصاحبة لما تتعالم به، من أن الرجاء يتعلق بالممكن، وقد جاءت الشاعرة فى بيتها الأخير، وقالت عن التمنيات السبع والثمان، «تلك أحلامى»؟ أما إذا بقيت على عنادك، وقلت إن الأحلام من باب التمنيات أقرب منها إلى الرجاءات، سلمنا معك، وخرجنا بك عن الجدل اللغوى، وقلنا لك إن الميدان هو

ميدان الحب، والحب يفعل المعجزات، كما هو التعبير الدارج على ألسنة الخاصة والعامة.

وإذا أردت أيها المعترض مزيدا من الإيضاح، فما عليك إلا أن تنظر فى قصيدة أخرى بعنوان **«ليتنى حرف»**(جزوء الرمل)(٤٨)، لترى كيف يتحقق المستحيل، وتحاول أن تعيشه كما عاشته الشاعرة:

ليتنى حرف.. يوافيك به هذا الخطاب
أرتمى بين ذراعيك.. ونعلو للسحاب
لأرى فى نور عينيك.. أمانىّ العذاب

وسنذهب بك أيها المعترض إلى أبعد من المستحيلات، تعال لنتعلم من الشاعرة أن المحب مع حبيبه يتجاوز كل الأمانى، مع قصيدة **«أنت»**(٤٩)(من بحر السريع):

أى منى من زمنى أنتظر
وأنت فى عينى أحلى الصور؟
أنت الخيال الطلق فى أوجه
أنت الربيع الشاعرى النضر
لولاك ما غنت طيور الربى
ولا حلا فى الليل طول السهر
ولا تهادى النجم فى أفقه
ولا زها فى الليل ضوء القمر
ولا تناغى نغم حالم
صفا به العيش وطاب السمر

وبما أن المحب يرفع من شأن حبيبه، فهو يسمو به عن جميع بنى جنسه، وكأنه جنس وحده، منه تستمد الكائنات سر الوجود، وهو الذى يبعث الطبيعة حية بحضوره، ويتركها مواتا بغيابه، ولذا يتصدر ضميره كمخاطب أوائل الجمل فى كل مظهر من مظاهر الطبيعة:

مولاى كيف اختلت فوق الثرى

ولست من طينة هذا البشر
أنت نقاء الفجر فى طهره
وبهجة العطر ونفح الزهر
أنت انطلاق النفس من قيدها
أنت الندى أنت عطاء المطر
أنت شعاع الشمس فى دفئه
أنت المنى أنت ابتسام القدر

والشعراء فى مراحلهم الرومانسية، ينفرون عادة من المدينة، يشعرون فيها بالغربة والوحدة، وينفرون من الزحام والضجيج، وهما من لوازم المدينة، والملاحظ فى مثل هذه الأحوال، هروب الشعراء إلى ملاذ يقيهم من معاناتهم، والهروب حينئذ إما إلى القرية والطبيعة، أو إلى الماضى، على سبيل الحقيقة، أو مجازا عن طريق الخيال، وبما أن الشاعرة فى المرحلة الرومانسية، شأنها شأن شعراء المرحلة، رزحت بأعباء الغربة وضجيج الزحام والشعور الحاد بالوحدة، فى خضم الزحام البشرى المتلاطم، ولم يكن أمامها من مهرب إلا امتطاء صهوة الخيال فى استدعاء الحبيب، لتأنس به فى سجن الغربة، على ما نراه فى قصيدة **«فى زحام المدينة»**(٥٠)(من بحر الخفيف):

وتلاشيت فى زحام المدينة
وذوت بسمة الشفاه الحزينة
أنا فى غربتى أحس ذراعيك
تشدانى لحضن السكينة
وضجيج الأنام يوقظ أمالى
ويعلو على شجونى الدفينة
فإذا أقبل المساء وغامت
وحدتى، بت فى عذابى سجينة
تتوالى ساعات ليلى طوالا
كمحيط الظلام حول السفينة

أتمناك يا حبيبى، أصلى
لغرام أنا عليه أمينة
وأناديك لا يلبى ندائى
غير تهويمة الليالى الضنينة
والظلام الذى يطارد أحلامى
ويمشى إلى المنى بالضغينة
ثم ألقى عينيك فى هدأة الفجر
فأصحو على الدموع السخينة

الغربة الرومانسية تلاحق الشاعرة حتى فى المدينة الأوربية، مصحوبة كذلك بالوحدة، ويتكرر استدعاؤها للحبيب:

ويهتاجنى الشوق فى وحدتى
فأبكى وأنت بعيد السفر
على وحدتى فى بلاد الشمال
بلاد الضباب بلاد المطر
أظل أناجيك فى غربتى
إلى أن يطل شعاع السحر
ويشدو فؤادى بشعر الحنين
ولولا الهوى ما شدا.. أو شعر (٥١)

والخيال الرومانسى الذى لا يجد نفسه فى المدينة، ينزع بالشاعرة إلى البيئة البسيطة التى تحقق لها عالمها المستحب الوادع، الذى يطيب معه الغرام والحرية، كأعذب ما تتمناه الأحلام الوردية الناعمة، فيتحول الرمل فى وجود الحبيب قصورا، والشاعرة إلى ملكة، ونباتات الصحراء من الصبار والحنظل المر، إلى عقود وشهد، ويتحول القفر الذى يغزو الصحراء إلى رياض غضة.

وتتحول فيه الشاعرة إلى ظبية، وحتى العنوان نفسه يكون «جنتى» (٥٢) (من الرمل):

جنتى كوخ، وصحراء وورد

وحـــبـــيب هو لى رب وعـــبـد
وصـــبـــاح شـــاعـــرى حـــالم
أتغنى فـــيـــه بالحب وأشدو
وأرد القـــيـــد عن حـــريتى
كـــاذب من قـــال إن الحب قـــيـد
وأرى الصـــحـــراء ملكى، وأنا
وحـــبـــيـبى بالأمـــانى نستـبـد

ونلمح لغة التضاد تخطف عبر الصور، الشعرية الوثابة، فالحبيب يجمع بين الصفتين المتضادتين: عبد / رب، والتحولات فى المكان: الرمل / قصور، الصبار/ تاج وخلخال وعقد، الحنظل المر/ شهد، القفر/ رياض، حتى لو كان ذلك حلما، فما أعذبه من حلم:

يا حـــبـــيـــبى هذه أحـــلامنا
آه لو يصـــدق للأحـــلام وعـــد

ولغة التضاد التى أضحت إحدى وسائل الشاعرة فى التعبير، تلمع هنا وهناك كلما كان الحبيب متواجدا، فالحب هو العصا السحرية فى عيون العشاق، تجمع بين النقيضين من جهة، وتحقق المستحيلات من جهة أخرى، وسبق أن تعرفنا على بعض هذه الصور، وتتكرر فى قصيدة «**أنت أدرى**»(٥٣) (من بحر الرمل):

يا حـــبـــيـــبى لو فـــرشت الدرب من أجلك زهرا
ومـــلأت الجـــو أضـــواء وألحـــانـــا، وعطـــرا
ومـــددت الهـــدب فى غـــابة أحـــلامك جـــسرا
ونسـجت الأمـسـيـات البـيض للأشـواق وكـرا
هانئـا يقطر طيـبـا دافـئـا ينبض سـحـرا
لبـدا الكون لنا من نفـحـة الفـردوس قـصـرا
نحن فـــيـــه وحـــدنا للحب أحـــرار وأسـرى
يا حـــبـــيـــبى كم ترامت لهـفـتى برا وبحـرا

لو طلبت الشمس والزهرة والأنجم طرا
لترامت حول أقدامك بالفرحة سكرا
مر.. تجدنى أجعل الليل إذا ما شئت فجرا
والخريف الجهم نيسانا وألوانا وبشرى

وقراءة الثنائيات أصبحت سهلة القراءة، لكثرة ما ألفناها فى شعر سعاد الصباح، فهى: أحرار/أسرى، برا/بحرا، الليل/فجرا، والخريف الجهم/نيسانا وألوانا وبشرى، والمفارقة الأخيرة لك أن تجعلها طباقا بين مفردات، أو مقابلة، على ما تجيزه لك أساليب البلاغة العربية.

وهنا ظاهرة تعبيرية أخرى، سبق أن رأينا لها مثيلا فى هذه الدراسة، هى طول الجملة فى أول القصيدة، فأداة الشرط **«لو»** وقعت فى أول بيت، وفعل الشرط يقع عقبها مباشرة فى البيت، ويمتد على فراغ الأبيات الخمسة الأولى، بحيث لا يجىء جواب الشرط إلا فى البيت السادس، وهذا من سمات الاستغراق فى نشوة الحال، والرغبة العارمة فى العطاء.

أما الصورة المدهشة حقا، فهى التى نراها فى البيت الثالث، فإذا امتد «الهدب» جسرا، فى «غابة» «الأحلام»، توقفنا طويلا أمام هذه الصورة، فالهدب من المتناهى فى الصغر، وربما كان مضرب المثل فى الرقة والدقة، والجسر الكبير، وهو حمّال لأثقال متعددة، فإذا عرفنا أن المتناهى فى الصغر، ما هو إلا تكثيف للوجود، فإننا لانعجب أن يكون هدب العين جسرا، لأن فيه كل مقومات الحياة، ألا ترى أن هذا الجسر الهدبى ممتد إلى «غابة» وهى المتناهى فى الكبر، ونحن أمام المتناهى فى الكبر مدعوون إلى الدخول فى الفخامة المختفية، الدخول فى العمق، فالغابة «مقدسة» بتقاليد طبيعتها الخاصة، بعيدا عن كل تاريخ البشر، قبل أن توجد الآلهة كانت الغابات مقدسة، وجاء الآلهة ليقطنوا فى هذه الغابات المقدسة، وكل ما فعلوه هو إضافة سمات إنسانية - إنسانية جدا - إلى استرضاء الغابة، على حد تعبير «غاستون با شلار»(٥٤).

وفى ختام ديوانها الأول تجىء قصيدتها **«مثالية»**(٥٥)(مجزوء الرمل)، تتكرر فى بدايتها الجملة الشرطية الطويلة، ففى البيت الأول تجئ أداة الشرط

«لو» ويليها كالعادة فعل الشرط الذى يمتد على فضاء أربعة أبيات، وجواب الشرط يجئ فى البيت الخامس:

لو جعلت الليل ظهرا وعرضت الشمس مهرا
وملأت الجو والأبحر والأنهار عطرا
وفرشت الدرب ألوانا وأضواء وزهرا
ونظمت الكون لى ماسا وياقوتا ودرا
ستراني لست بالمال ولا بالجاه اشرى
كل ما أرجوه أن تجعل لى قلبك وكرا

ولو نظرنا إلى القصيدة التى انتهينا من دراستها قبل هذه القصيدة مباشرة، وهى قصيدة **«أنت أدرى»**، لوجدنا نفس الصنعة فى الافتتاح وطول الجملة الشرطية، وفرق بين ما هنا وهناك، أن الفاعل لفعل الشرط هناك هو الأنثى، وكان الفعل عطاء مصدره الحب، فكان جواب الشرط متعة فردوسية، أما الفاعل هنا فهو الرجل، وتكرر فعل الشرط بما عطف عليه ثمنا وأجراً، ولم نتبرع من جانبنا بهذه السمة، بل جواب الشرط هو الذى سماه شراء.

وهذا حدد لنا لحظة الإبداع فى الحالين، فالشاعرة فى الأولى كانت تمتاح من شبه الغيبوبة المخدرة بفعل من سلطان العاطفة المسيطرة، وكان الوعى شبه غائب، أما فى الثانية فقد أفاق الوعى، وأطل العقل بعد صحوة، وأصبح له شأنه فى مسار التجربة، فهو يقيس الأمور ويحللها، ويقدر أبعادها، ويختار ما يختار، ويرفض ما يرفض، بناء على قضاياه المنطقية:

أيها المفتون، ليس الحب بستانا وقصرا
أيها المغرور، ليس الحب أمجادا وتبرا
أنا بالدنيا وما فيها جميعا، لست أغرى
أنا لا أقبل أن أغدو لأهوائك جسرا
أنا لا أقبل أن أحيا على أشلاء ذكرى

نلاحظ أن الرجل هنا موصوف بصفتين مرذولتين: المفتون، المغرور، كما أن الأنثى هنا واعية مدركة لنفسها، ومسيطرة على أهوائها، وتعرف على وجه الدقة من يكون أمامها، ولذا ترفض أن تكون إحدى فرائسه، التى يسهل

اصطيادها بأى من مغريات مادية، أو ألفاظ معسولة:

لاتقل إنك تهوانى، فإنى ضقت صدرا
لا تقلها.. إن قلبى لم يعد يملك صبرا
إن من تسعده يوما.. لكى تشقيه دهرا
أنت من تستعرض الأحلام فى كفك أسرى
وأنا البدر صفاء.. وضياء الشمس طهرا
وأنا الورد عبيرا وأنا الجنة سحرا
وأنا أغنية الأيام إيناسا وبشرا
وأنا من أنظم الآمال والأحلام شعرا

الآن تتضح الصورة فى المفارقة: فهذا رجل مفتون مغرور، صياد نساء، مرة بإغراءات العرض الدنيوى، وتارة بكلمات الحب المخدرة، يلعب بعواطف النساء، والطرف الثانى امرأة تعرف أسرار الألاعيب التى يعبث بها مثل هذا الرجل، فهى صافية، طاهرة، عطرة، ساحرة، وهى مع هذا كله: شاعرة، ومثلها لن تنطلى عليه ألاعيب الحواة، وبهلوانات الموهين.وقصيدة **«مثالية»** مسبوقة بأخرى خارج الإطار الرومانسى، وهى بعنوان : **«جواد عربى»** (٥٦)(من بحر الرمل)، وهى نموذج لسمات الشاعرة التى سنراها فى المرحلة المتألقة من تجربتها الشعرية، فى هذه القصيدة ترسم حدود عاطفتها وكبريائها معا، بما هما وجهان لعملة واحدة، وكأنها قوانين مقدسة، على الحبيب أن يراعيها ويراقبها بحذر شديد، وهى كذلك مبتناة على لغة التضاد، تقول فى مطلعها:

إن فى قلبى جوادا عربيا
عاش طول العمر فى الحب أبيا
فإذا عاندته ألفيته
ثار كالمارد جبارا عتيا
وإذا لاينته ألفيته
بات كالطفل رقيقا وحييا

لمســـــة تجـــــرح من عـــــزته
يستـحـيـل الطفل وحـشا بربريـا
همـســة تأتيـه عن غـيـر رضا
يملأ الكون ضـجـيـجـا ودويـا

البيت الأول جاء كما تجئ المادة فى الدستور، مركزة مكثفة محكمة، ثم تأتى بعدها الأبيات شروحا وتفصيلات تتفرع عن هذه المادة، فقلب الشاعرة فى الحب شبيه بالجواد العربى فى الإباء، والجواد العربى ذو أصالة ونبل محتد، وفيه من العزة والكبرياء ما جعله ذا مكانة مرموقة بين سائر الخيول، والصورة ناهدة لأن تكون رمزا ناجحا، فى حمل الرسالة الحاسمة إلى المخاطب، وعن الجواد العربى الذى يملك فى ذاته مقومات العنف من جهة، والوداعة والرشاقة واللين من جهة أخرى، تتفرع وتتشعب الثنائيات أو المفارقة أيهما أحببت، وهذا من السهولة بمكان، لكننا ننوه إلى التماثل فى التركيب، فالبيتان الثانى والثالث يتفقان فى: أداة الشرط والجواب بنفس اللفظ، ويتفق فعلا الشرط فى الميزان الصرفى، والمفعول الثانى لجواب الشرط فى البيتين متفق كذلك وزنا، كلاهما ملحق بتشبيه بنفس الأداة، والمشبه به ملحق بصفتين منصوبتين فى الحالين، ثم الجناس بين: لمسة وهمسة وفى موقعهما من الصدارة، كل ذلك التماثل يقوم بدور التعادل مع لغة التضاد الواضحة فى الأبيات، مما لايخفى على أى قارئ.. هذه هى الشاعرة، وهذا هو قلبها كما ربته، وكما عودته، وكما روضته:

هكذا قلبى الذى أكـــبـــره
عـاش فيـه الدمع مكتـوما عـصيـا
مـــرجل يغلى بخـــارا ثائرا
وأنا أكـتـمـه فى شـفـتـيـا
هكذا قلبى كـمـا روضـتـه
هكذا عـاش.. كـريما وشـقـيـا

ومادامت الشاعرة هكذا، ومادام جواد قلبها متطرفا لايعرف الحلول الوسط، فسوف نكون أمام حالين متضادتين مع المخاطب، وذلك حسب

اختياره لأى من لونى التعامل، فإذا اختار الحب فهناءة القلب تكون مبادلة بين حبيبين:

فـإذا مـا شـئت أن تسـعـدنى
فـاسـقنى الحب حنانا سـرمـديا
اجـمع الأشـواق من نور الضـحى
وابن لى من نسجـهـا عـشـا هنيـا
وأنلنى قـبـلا مـعـسـولة
أتخـذ منهـا عـقـودا وحليـا
وأنا أغـزل شَـعـرى بردة
تبـعث الدفء حـواليك شـهـيـا
وأحـيـيـك بشِـعـرى نغـمـا
رائق الأوتار سلسـالا شـجـيـا
وبـروحـى وخـيـالى أبتنى
فى الحنايا لك فـردوسـا جنيـا

ويلاحظ القارئ أن الهبات والعطايا بين الحبيبين كانت متعادلة فى المعنى والمبنى، أما المعانى فهى ثلاث هبات مقابل ثلاث، وأما المبنى فقد شغل كل من المتحابين ثلاثة أبيات بالتساوى، فالقسمة عادلة ومنطقية فى الوقت نفسه.أما إذا اختار المخاطب الصورة الأخرى، من العناد والإثارة والاستفزاز، فعليه أن يتحمل نتيجة اختياره من الحمم المدمرة:

لاتعـاندنى فـأغـدو حـمـمـا
تهـدم الدنيـا عليك.. وعليـا
لا أبالى إن تحطمت مـعـى
ودفنـا قـصـة الحب سويـا

ونلاحظ فى هذه الصورة مايلى: أنها مكونة من بيتين، بينما الاختيار الأول كان فى ستة أبيات.أن العاقبة المدمرة لم تصب الرجل وحده، بل أصابتهما معا.

النتيجة التى تترتب على هاتين الملاحظتين أن الشاعرة لاتود أن تعيش

طويلا فى صورة الدمار، لأنها غير مرجوة، على العكس من الصورة المفارقة، وهى المتمناة.. كما نحس من بعيد خيالا أسطوريا يكمن وراء الصورة، رائحة من شمشون الجبار الذى يهدم المبنى قائلا: «علىّ وعلى أعدائى»، وتترجم فى سياقنا «على وعلى أحبابى» لأنهم لم يحسنوا لغة الحب.

وما دام الأمر كذلك، وظهرت المعادلة فى صورتيها المفارقتين، فالحذر التام يكون واجبا، حيث تختم الشاعرة قصيدتها، ويكون الشطر الأخير من البيت الأخير هو الشطر الأول من البيت الأول:

فـــحنانيـك وحـاذر غـــضـــبـى
إن فـــى قـلبى جـواد عـــــربيـا

وبهذه الصحوة فى ديوان **«أمنية»**، تكون الشاعرة قد فتحت صفحة جديدة فى مناخها العاطفى، فالحب منذ الديوان الثالث لن يكون رومانسيا، حالما، بل سيكون موقفا، ورؤية.

هوامش وتعليقات الفصل الأول

١- كانت القصائد التى قيلت فى الحب ١٢٦ قصيدة، والقضية التى تليها ٢٦ قصيدة، ومجموع قصائد الدواوين ٢٣١ وهو الإحصاء الذى أجراه إسماعيل إسماعيل مروة فى دراسته الضافية، مع مراعاة أنه أدخل فى إحصائه ديوان «حوار الورد والبنادق »، انظره فى كتابه:سعاد الصباح شاعرة شتائية فى الحب والغضب، ص ١٦، ١٧، وإن كان الباحث لم يبدأ بقضية الحب، وكل له رؤيته .

٢- ويل ديورانت:قصة الحضارة .عصر الإيمان .عصر النهضة - الجزء الثامن عشر المجلد التاسع- ترجمة محمد بدران - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مهرجان القراءة للجميع .مكتبة الأسرة ، ص ١٥، ١٦ .

٣- انظر القصة كاملة فى كتاب:مصارع العشاق، لأبى محمد جعفر بن الحسين السراج، دار صادر، بيروت، المجلد الثانى، ص من ١٣ - ١٦ لتقف على الأشعار الجميلة التى قالها الأعرابى ومعاوية وابن أم الحكم فى سياقات الحدث .

٤- م .ن .ص ، ١٧

٥- أبو الفرج الأصفهانى:كتاب الأغانى، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، الجزء الثانى، ص١٦، ١٨ .

٦- ابو الفرج الأصفهانى:كتاب الأغانى، السابق، جـ٢ ، ص ٩٠، ٩١ .

٧- مصارع العشاق، للسراج، السابق، ص ٨

٨- لتخريج هذا الحديث الشريف، انظر، د .محمد غنيمى هلال:الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة - ص ٣٥، حيث تتبع تخريج الحديث وأسانيده فى مصادره المتعددة، وفى المذاهب الإسلامية والتصوف، وانظر ص ٣٤ لخبر سكينة .

٩- جميل بن معمر:شرح ديوان جميل بثينة، المؤسسة العربية للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، ص ٣٣ والبيتان فى هذا الديوان على غير الترتيب المذكور .

١٠- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٦٦، الطبعة الثانية، ص ٧٤ ٧٥ .

١١- سعاد الصباح:أمنية، ص ٢٧، ٢٨ .

١١-جميل بن معمر:شرح ديوان جميل بثينة، السابق، ص. ٣٥ وانظر د. محمد غنيمى هلال:الحياة العاطفية .. السابق، ص ٣٦، وهناك اقتصر على البيتين الأول والثالث مما ذكرناه، وآثرنا ماذكرناه كما هو فى الديوان من ناحية، ومن جهة أخرى حاجتنا إليه فى الموازنة مع قصيدة الشاعرة.

١٢- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، الفجالة .ص ٢٩٨، والبيت الثانى قيل أنه السبب فى إصابته بالجنون، انظر فى هذا كتاب الأغانى، السابق، الجزء الثانى، حيث ذكر السبب بروايتين ص ٣٦، ومرة أخرى ص ٥٤

١٣- سعاد الصباح:أمنية، ص ٢٩ - ٣١ .

١٤- م .ن .ص ٣٧، ٣٨ .

١٥- انظر ابن جنى:كتاب العروض، تحقيق وتقديم د .أحمد فوزى الهيب، دار القلم - الكويت، ط الأولى ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .ص ١٣٩ .

١٦- انظر سعاد الصباح:أمنية، السابق، ص ٤٣، ٤٤

١٧- المصدر نفسه، ص ٤٥ ، ٤٦ .

١٨- المصدر نفسه، ص ٤٧ ، ٤٨ .

١٩- المصدر نفسه، ص ٥٥ ، ٥٦ .

٢٠- المصدر نفسه، ص ٥٧ ، ٥٨ .

٢١- انظر ، السراج:مصارع العشاق، السابق، ص ١٧ .

٢٢- إسماعيل إسماعيل مروة:سعاد الصباح شاعرة شتائية فى الحب والغضب - منشورات النور - بيروت ، ط الأولى ٢٠٠٠، ص ١٠٠ .

٢٣- سعاد الصباح:أمنية ، ص ٥٩ ، ٦٠ .

٢٤- انظر على سبيل المثال قوله فى مطلع القصيدة بين ملك وأمير، ويقول فى مطلع قصيدته فى وصف منظر طلوع البدر من سفينة :

ملك السماء بهرت فى الأنوار

فضداك كل متوج من سارى

٢٥- جرير بن عطية الخطفى:شرح ديوان جرير، تأليف محمد إسماعيل عبد

الله الصاوى - دار الأندلس للطباعة والنشر - بيروت، الجزء الأول، ٥٩٥. وننبه أنه فى هذا الديوان ذكر البيت الثانى هكذا :

«يصرعن ذا اللب حتى لا صراع به»

٢٦- سعاد الصباح:أمنية، ٦١ ، ٦٢ .

٢٧- م .ن .ص ٦٦ - ٦٨ .

٢٨- انظر نزار قبانى:ديوان:الرسم بالكلمات، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قبانى - بيروت، الجزء الأول، ٥٠٤ ، ٥٠٥ .

٢٩- إسماعيل إسماعيل مروة: سعاد الصباح شاعرة شتائية فى الحب والغضب، مرجع سابق، ص ٣١٢.

٣٠- سعاد الصباح:أمنية ص ٧١ - ٧٣ .

٣١- يذكر هنا قصة الشعراء الثلاثة مع كثير ....
وامرؤ القيس أغرك منى أن حبك قاتلى ....

٣٢- سعاد الصباح:أمنية، ص ٧٤ - ٧٦ .

٣٣- سعاد الصباح:أمنية، ص ٧٧ - ٧٩ .

٣٤- سعاد الصباح:أمنية، ص ٨٠ - ٨٢ .

٣٥- سعاد الصباح:أمنية، ص ٨٣ - ٨٥ .

٣٦- انظر، الحسن بن رشيق القيروانى :العمدة، تحقيق وتعليق محمد محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، الطبعة الثانية شوال ١٣٧٤ يونية ١٩٥٥، الجزء الثانى، ص ٢٦ .

٣٧- انظر، د .مختار أبو غالى:الشعر ولغة التضاد ..الرؤية - الميدان والتطبيق - حوليات كلية الأداب، مجلس النشر الجامعى - جامعة الكويت، الحولية الخامسة عشرة ١٤١٥ - ١٤١٦ هـ الرسالة المائة وثلاثة ١٩٩٤ - ١٩٩٥ م .

٣٨- سعاد الصباح:أمنية، ص ٨٦ - ٨٨ .

٣٩-سعاد الصباح:أمنية، ص٩٢ - ٩٤ .

٤٠- سعاد الصباح:أمنية، ص ٨٩ - ٩٠ .

٤١- محمود حيدر:لغة التماس، مطالعة فى شعر سعاد الصباح، سلسلة

مبدعون عرب، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت - لبنان، ط الأولى ١٩٩٥م .ص ١٦٦، وانظر بعدها ص ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، حيث أوغل فى مفهوم الفكر الصوفى، بما يفيد أن القصيدة من الشعر الصوفى .

٤٢- نزار قبانى:قصيدة «لماذا ؟» من ديوان:قصائد، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قبانى - بيروت - الجزء الأول، ص ٢٧٠ - ٢٧٢ .

٤٣- إيليا الحادى:نزار قبانى شاعر المرأة، دار الكتاب اللبنانى - بيروت، ط .الأولى ١٩٧٣، ص ١٥٨، ١٥٩ .

٤٤- انظر، سعاد الصباح:أمنية، قصيدة «جيشا»، ص ٩٥، ٩٦ .

٤٥- سعاد الصباح:أمنية، قصيدة «غيرة» ص ١٢٠ - ١٢٢ .

٤٦- سعاد الصباح:أمنية،التليفون، ص ٩٧ - ٩٩ .

٤٧- سعاد الصباح:أمنية، ص ١٠٠ - ١٠٣ .

٤٨- سعاد الصباح:أمنية، ص ١٣٢، ١٣٣ .

٤٩- سعاد الصباح:أمنية، ص ١٠٢، ١٠٣ .

٥٠- سعاد الصباح:أمنية، ص ١٠٤، ١٠٥ .

٥١ سعاد الصباح:أمنية، ص ١٢٣، ١٢٤ .

٥٢- سعاد الصباح:أمنية، ص ١١٥، ١١٦ .

٥٣ سعاد الصباح:أمنية، ص ١٠٩ - ١١١ .

٥٤- غاستون باشلار:جماليات المكان، ص ١٧٢ .

٥٥- سعاد الصباح:أمنية، ص ١٢٤ - ١٣٦ .

٥٦- سعاد الصباح:أمنية، ص ٤٩ - ٥١ .

الفصل الثانى

ثورة الحب

مدخـل...

عشنا المرحلة الأولى من مراحل الحب في رحلة الشاعرة، وهي مرحلة الحب الرومانسي، واستطالت هذه المرحلة حتى استغرقت الديوان الأول **«أمنية»**، وكان ذلك طبيعيا لمصاحبات المرحلة، من شباب هورومانسي بطبيعته، وفاتحة عالم شعري متأثر بزاد ثقافي طغت عليه الرياح الرومانسية المسيطرة.

ولكن الإنسان في بداياته، تبدوعليه بعض الملامح التي تنبئ بما سيكون عليه هذا الإنسان مستقبلا، والشيء نفسه ينطبق على الشعراء في مراحلهم الأولى، والتعرف على هذه الملامح المبكرة، والعمل على إذكائها وتشقيفها بمتطلباتها، هوالذي يطلق العنان للمواهب، حتى تصل لغايتها المنشودة.

وفي ديوان **«أمنيـة»** الذي طغى عليـه الحب الرومـانسي، كنا نلمح بين الفينة والفينة، بعض البذور التي غرست هنا وهناك، كانت تشي بأن هذا الحب لن يقف عند الحالة الرومانسية، وسيكون له شأن آخر في المستقبل، وقد نبهنا إلى هذه البذور في أماكنها.

كما نبهنا إلى أن الديوان الأول قد ضم بين دفتيه قصيدتين خرجتا على الروح الرومانسي المسيطر، وهما: **«جواد عربي»** و**«مثالية»**، لأن عاطفة الحب في القصـيدتين كـانت تحت السـيطرة الواعيـة، ولأنهـما في الديوان الأول المحكوم بالسياج الرومانسي، اكتفينا هناك بما يوحي أنهما يفتحان آفاقا جديدة في مرحلة الألق الشعري - الذي نحن بصدده الآن -، والحق أنهما من الوجهة الفنية تنتميان إلى مرحلتنا الثانية.

لن يكون الحب في المرحلة الجديدة مجرد البوح عما يعتلج في الفؤاد والمشاعر، ولكنه يأخذ قدرا من الصلابة للدفاع عن نفسه، في مجتمع ذكوري، يئن تحت ركام من عادات وتقاليد لايقر ولا يسمح للمرأة أن تفصح عن حبها، ويعتبر ذلك - إن حدث - خروجا على الأعراف، وتجاوزا للخطوط الحمراء، ومن هنا سيكون الحب عند سعاد الصباح في مرحلته الجديدة إحدى قضايا الشاعرة، ستدافع عنه بما هوحق مشروع للمرأة، ومن هنا أيضا سنراه يختلط بقضية الدفاع عن المرأة، وحقوقها في مجتمعنا الشرقي، وسيختلط تبعا لذلك حضور الحبيب بحضور الرجل الشرقي في بعض صور القصيدة.

ولأن الدفاع عن هذه الحقوق المستلبة، هوضرب من الحرية، فإن التعبيرعنه

سيتشكل هوالآخر فى صورة متحررة من قيود القافية التقليدية، ويبدأ فى الدخول إلى عالم شعر التفعيلة، بل أكثر من ذلك، يسارع إلى التخلص من الوزن كلية فى اعتناق قصيدة النثر، حتى تكون حرية التعبير مساوقة لحرية الفكر فى القضايا المثارة.

* ونبدأ مع الديوان الثالث **«فتافيت امرأة»**، متجاوزين فى هذا السياق الديوان الثانى «إليك يا ولدى»، لأنه تابع للمرحلة الرومانسية من جهة، ومن جهة أخرى له ظروفه الخاصة فى مسيرة الشعر والشاعرة، نؤجل الحديث عنها إلى حين، وقد ترد فيه بعض الصور الوجدانية، إلا أننا لانجزم أنها صريحة أوخالصة للحب بمعناه الشائع.. ونقول هذا من أجل القارئ الذى قد يتساءل عن تجاوزنا لهذا الديوان فى سياق - الحب.

وأول ما يصادفنا من الحب فى **«فتافيت امرأة»**، جملة فى المقطع الثانى من قصيدة **«المجنونة»** من (بحر الرمل)(١)، تقول الجملة:

« أنا فى حالة حب... ليس لى منها شفاء»

وهى جملة شبيهة بتشخيص حالة مرضية مستعصية على العلاج، فهوتقرير طبى، إعلان عن حب عضال، تمكن من مريضة بالعشق الجميل، ستهب الشاعرة للدفاع عنه، بكل ما تملك من قدرات فنية وفكرية، آخذا شكل قضية ورؤية، هى كبرى قضايا الشاعرة ورؤاها على فضاء تجربتها الشعرية.

ويخلص المقطع الثالث والأخير من هذه القصيدة إلى أول سرد فى خطاب هذه الحالة:

يا حبيبى؛
إننى دائخة عشقا
فلملمنى بحق الأنبياء
أنت فى القطب الشمالى...
وأشواقى بخط الإستواء...
••
يا حبيبى؛
إننى ضد الوصايا العشر...

والتاريخ من خلفى دماء ورمال

انتمائى هوللحب..

وما لى لسوى الحب انتماء

وطنى..

مجموعة من شجر الليمون فى صدرك...

والباقى هراء بهراء

وبما أن الشاعرة فى «حالة عشق»، فلابد أن تنتابها مصاحبات الحالة، من دوار تتحلل فيه أجزاء المصاب وتتبعثر، والإسعافات السريعة للمصاب بدوخة العشق، تتشكل فى صرخة المريض على من يهمه أمره أن يسرع بالاستجابة لمتطلبات الحالة، بجرعة الدواء، ولن يكون معنيا بالمصاب إلا الحبيب، وهوالدواء فى الوقت نفسه، على طريقة «أنت دائى ودوائى»، وعلى هذا الحبيب أن يتخلى عن حالة البرود التى تصيب قاطنى القطب الشمالى، لأن حالة العشق فى حرارة الخط الاستوائى، فعليه أن يتشكل بالحرارة المناسبة لمناخ الحالة، حتى يستطيع التعامل معها، وإنقاذها، إن كان ذلك فى مقدوره.

والمصابة بحالة العشق واعية بحالتها، ومدركة ما أصابها وحل بها من داء، فهى تساعد الحبيب المنقذ على تصور مدى الإصابة، تنبهه إلى أنها أعلنت الثورة على السائد من تقاليد الشرق الموروثة، فهى تؤكد للحبيب أنها «ضد الوصايا العشر»، التى تأخذ فى السياق قداسة الأعراف فى حرمان المرأة من الإفصاح عن حبها وهواها، ويعنى ذلك أنها دخلت فى حرب ضروس مع مجتمعها الشرقى، وتطلب من الحبيب أن ينهض لمساعدتها، ويتخذ لهذه المعركة الضارية أسلحة حادة، تكون على مستوى المعركة.

الخلاصة هوما جاء فى إعلان حالة الحرب التى أعلنتها الشاعرة، «انتمائى هوللحب» لاغير، هذه هى الهوية، ولا وطن للشاعرة إلا فى مجموعة من شجر الليمون، كامنة فى صدر الحبيب، ولم يعد يعنيها الآخرون من حراس التقاليد والأعراف، فالتاريخ قد تحول خلف الشاعرة إلى جثث من القتلى، ثم تحول إلى رمال لاتعنى شيئا، فهو «هراء بهراء».

والصداقة بين الرجل والمرأة علاقة جديدة فى الثقافة العربية، وهى قضايا

التحرر التى تتبناها الشاعرة، ومع أن الصداقة عالم غير عالم الحب، إلا أنها أقرب المحطات إليه، وبما أنه يقف على مشارف وتخوم الحب، فقد تكون الصداقة إحدى دواعيه، ولحميمية العلاقة بين العالمين، قد تختلط الحدود بينهما فى المجتمعات الناشئة حضاريا كما يحدث لدينا أحيانا.

يجىء الصديق أول ما يجىء فى ديوان **«فتافيت امرأة»**، فى قصيدة **«كويتية»**(٢)(من بحر الرمل)، ولأن الشاعرة تعرف فرق ما بين الصداقة والحب، تحرص على مناداة المخاطب بقولها «يا صديقى» على مدار المقاطع الخمسة فى القصيدة، حتى لوكانت قد اتخذت قرارا داخليا بعشق هذا المنادى، لأنها تريد منه بادئ الأمر المجىء إلى عالمها وهوعلى دراية من حقيقتها وطبائعها، تقول فى البداية:

يا صديقى،
فى الكويتيات شىء من طباع البحر، فادرس
- قبل أن تدخل فى البحر - طباعى
يا صديقى،
لا يغرنك هدوئى..
فلقد يولد الأعصار من تحت قناعى...(٣)
إننى مثل البحيرات صفاء
وأنا النار... بعصفى واندلاعى

النداء للصديق دعوة للإقبال، ولكنها دعوة مشروطة، فليقبل وهوعلى بينة أن من تناديه تجمع بين النقيضين: الهدوء/الإعصار، وتعيد ثانية: مثل البحيرات صفاء/ومثل النار العاصفة فى اندلاعها، وقد سبق لها فى المرحلة الرومانسية أن أسست لهذه الحقيقة، حينما أشارت إلى كبريائها، فهى إذن هادئة صافية معطاء بلا حدود، إذا ما حافظ المنادى على كبريائها، وهى عاصفة من نار مندلعة تقضى على الأخضر واليابس إذا ما جرحت كبرياؤها.

وتستأنف الشاعرة ندا ءها:

يا صديقى،
إن عصر النفط ما لوثنى

لا.. ولا زعزع بالله اقتناعي
أنت لو فتشت في أعماق روحي
لوجدت اللؤلؤ الأسود..
مزروعا بقاعي
يا صديقي،
يا الذي أعشقه حتى نخاعي
كل ما حولي..
فقاعات من الصابون والقش،
فكن أنت شراعي

في هذا المقطع حركتان، وفي كل منهما دعوة لطمأنة الصديق، حتى يقبل دون خوف، وهي تعرف مم يخاف، فلأنها كويتية في عصر النفط، تخشى أن ينظر إليها على أنها مصابة بلعنة النفط، هذه اللعنة التي أدركتها الشاعرة منذ بداياتها الشعرية، وحاربتها في ديوانيها السابقين: **«زمن اللؤلؤ»** في الديوان الأول، و**«ارفعي المشعل»** في الديوان الثاني، وحذرت الشاعرة مواطنيها من لوثة النفط، التي قد تجعلهم في غفلة عن القيم والمبادئ التي كانت سائدة في عصور ما قبل النفط، وهنا تعلن مصداقيتها وبراءتها من هذه اللوثة، واحتفظت بطهارة وصفاء الماضي، الذي تكنى عنه باللؤلؤ المزروع بقاعها.

وفي الحركة الثانية تطمئن صديقها على ما يحيط بها من الأفكار الموروثة والتقاليد المقيدة لحرية المرأة عن حبها، فهي قد ثارت على هذه التقاليد، ولم تعد تمثل في حياتها غير «فقاعات من الصابون والقش»، مما لا يعبأ به، فليقبل آمنا من هذه العقول المحشوة بالهراء، ليقوم بدوره في مساعدتها على معركتها.

ومن التفرقة بين الصداقة والحب على ما بيناه في سياق هذه القصيدة، قد يخطر على البال أن الشاعرة بناء على هذا، قد وقعت في الخلط بين الصداقة والحب، فبداية الحركة الثانية نداءان هما:

«يا صديقي
يا الذي أعشقه حتى نخاعي»

فالمنادى الأول هونفس المنادى الثانى، ونبادر إلى نفى هذا الوهم، فالوعى الاجتماعى، والرؤية الحضارية، والامتلاء الثقافى الذى تأسست عليه ملكات الشاعرة، مما لايجوز عليه الخلط بين العالمين، فالصديق هوهو، فى حدوده المرسومة، وكل ما فى الأمر أن الشاعرة تعلمه بما اتخذته من قرار داخلى باعتباره حبيبا، كما بيناه، وعليه أن يعبر الحدود الفاصلة بين العالمين إذا استجاب وأحسن قراءة ما بداخلها.

ومن اللمحات الخاصة بكويتيتها فى التعبير قولها «يا الذى أعشقه»، بما يحتويه من انحراف لغوى، حيث لا ينادى اسم الموصول الذى معنا إلا بواسطة «أىّ»، فيقال يا أيها الذى، ولكن الشاعرة انعطفت على اللهجة الكويتية الدارجة فى نداء ما فيه «أل» مباشرة دون واسطة، فهم ينادون من لايعرفون اسمه بتودد قائلين: «ياالحبيب» أو«يا الطيب»، وهوندا، محبب فى اللهجة الكويتية، وله أيما وقع طيب فى النفس، فما المانع من التقاطه والزج به فى السياق الشعرى مادام له هذا القبول الحسن؟، وهذه اللمحة إعراب بشكل فنى عن هويتها الكويتية.

وفى المقطع الثالث، المفتتح بالنداء المحورى لكل مقطع، تعيد الشاعرة على سمع الصديق إمكاناتها بما هى كويتية من الجمع بين النقيضين، اللذين رأيناهما فى الشاعرة منذ بداياتها الرومانسية، ولكننا نلحظ الإفاضة الضافية فى أحد النقيضين، وهوقدرتها على العطاء حالة كونها عاشقة، وضمور النقيض الآخر، فلم يرد إلا فى جملة واحدة، فهى فى حالة الغضب «عود ثقاب»، واختيار المشبه به هومجرد الإعلان عن إمكانية الحريق، لكن الإيحاء بأنها نار صغيرة فى البداية بالإمكان السيطرة عليها:

ياصديقى،
الكويتية - لوتفهمها -
نهر من الحب الكبير
والكويتية إعصار من الكحل،
- حماك الله من أمطار كحلى وعطورى -
والكويتية تهواك بلا عقل...
فهل تعرف شيئا عن شعورى؟

فأنا فى غضبى عود ثقاب

وأنا فى طربى غزل الحرير

وتكرار الجمل الاعتراضية فى هذا المقطع، بمثابة مصدات لتهدئة التيارات الشعورية الجافة من: نهر الحب، وإعصار الكحل، والهوى اللاعقلانى (الذى يذكرنى بالمجنونة وهوعنوان إحدى قصائدها فى هذا الديوان)، وهذه المصدات الاعتراضية صدى كامن من وراء حجاب لصوت العقل، وضمور النقيض الثانى فى حالة الغضب يشى فنيا باختفائه، وهوما سنراه منذ الآن، حتى نهاية القصيدة، ولذلك فإن المقطع الثالث يمتد إلى إضافة ثلاثة مقاطع أخرى، ولكن دون أن تأخذ أرقاما جديدة، وكلها آخذة فى هدهدة الصديق ودعوته للإقبال، وطمأنته مما يخاف، وتضيف جديدا من اللهجة الكويتية:

والكويتية ملت من غبار (الطوز)..

واشتاقت إلى ظل البساتين،

وإيقاع النوافير

وأصوات الطيور

فكلمة **(الطوز)** التى وضعتها الشاعرة بين قوسين من اللهجة الكويتية، تعبيرا عن ذرات التراب والرمال الخفيفة المتطايرة بفعل هبوب الرياح، فيمتلئ الجو بالغبار، أدخلتها الشاعرة كناية عما يحيط بالبيئة الشرقية من روح تقليدى منتكس، ورياح مليئة بالسموم، لتشكل مفارقة مع كنائية البساتين والنوافير والطيور، من ظلال وإيقاع وغناء، أى مجتمع متحضر حى ومنفتح على مباهج الحياة.. وتختم هذا المقطع الثالث، بالكشف الصريح عن رسالتها الحضارية، من خلال هذا الحب:

والكويتية..

فى معركة مع التاريخ - لم تحسم -

فهل أنت نصيرى ؟

الكويتية..

سمتك أميرا يا أميرى...

فتصرف بمقادير العصور...

وتصرف بمصيرى

وتتمثل فى هذه الحركة من المقطع الثالث ذروة التجربة الشعرية. فالقضية هى ثورة ضد التاريخ الذى فرض حصاره على المرأة، وهى فى قمة البوح عن حبها الجميل، وأعلنت بكل اقتدار تتويج صديقها بإمارة على قلبها، وأسلمته قياد التصرف بمقادير العصور، وبداخلها مصير الشاعرة.

ومن هذه الذروة تبدأ حركة أكثر هدوءا، فى تدرج، فالمقطع الرابع ليس فيه إلا كشف عن بعض مواهبها:

يا صديقى
أنا ألف امرأة فى امرأة،
وأنا الأمطار، والبرق،
وموسيقى الينابيع
ونعناع البرارى
وأنا النخلة فى وحدتها
وأنا دمع الربابات،
وأحزان الصحارى

ويجىء المقطع الخامس أقصر من أى مقطع سابق، تنادى فيه الشاعرة صديقها ثلاث مرات، نداء منها باسم الموصول «الذى» مباشرة دون واسطة على الخاصة الكويتية التى أشرنا إليها، وجملة الصلة فيهما كنايات خفرة غير مسبوقة:

يا صديقى،
يا الذى يخرج من منديله ضوء النهار
ياالذى أتبعه حتى انتحارى
كم تمنيت بأن تصبح فى يوم من الأيام
قرطى.. أوسوارى

وليس فى هذا التمنى الأخير «أن يكون الفارس تابعا، تطوعه، بحيث يصبح فى يوم من الأيام قرطا فى أذنها، وسوارا يزين معصمها ! كأنما تريدأن

تقلب الأوضاع في حالة من الأخذ بالثأر من تاريخ المرأة والرجل، فبدلا من أن تكون المرأة زينة للرجل، فإنها تريد من الرجل أن يكون زينة للمرأة، فهذا وجه من المعاني التي تفصح عنها ألفاظها: القرط والسوار»، (٤)

فإذا كانت الألفاظ تفصح عن الملكية والزينة حقا، لكن الشعر لا يتعامل مع الكلمات بموضعية الدلالة كما هومعروف، ولكن السياق دائما هوسيد الموقف في الدلالة، لاسيما إذا كان التعبير مجازيا كما هنا، نحن نقر أن هنا ملكية وتبعية، لكنها من قبيل السياق الثقافي للذاكرة العربية، هذه الذاكرة الثقافية التي أسست للتبعية المتبادلة بين الرجل والمرأة، في قول المرأة العربية الشهير في وصيتها لابنتها قبل زفافها، «كوني له أمة يكن لك عبدا»، فتبعية الرجل للمرأة نابعة أساسا من تبعيتها له وهي سابقة في هذا الفعل.

والذاكرة الثقافية هي التي تفسر صورة سعاد الصباح على وجهها الصحيح، ذلك أن الشاعرة قدمت موجبات تبعيتها، في كون الفارس «يخرج من منديله ضوء النهار»، وهي صورة كما قلنا كنائية عن قدرة الخلق والإبداع، ولأن صورة الفارس معجبة إلى هذا الحد، قررت الشاعرة تبعيتها له حتى الانتحار، فهي سباقة إلى التبعية، فإذا أصبح فارسها قرطا في أذنها، أوسوارا في معصمها، فليس انتقاما من تاريخ العلاقة بين الرجل والمرأة، بل هوجزاء من جنس العمل، وليس في سياق القصيدة ما يرشح من قريب أوبعيد إلى الانتقام، لأن الفارس الذي معنا وقع عليه الاختيار المدوى، هذا الاختيار الذي تفرد وحده بمقطع مرقوم تختتم به القصيدة:

يا صديقي،
إنني اخترتك من بين الملايين،
فهنئني.. على حسن اختياري

في الشعر الحديث تدخل العناوين دائرة تقييم الشعر والشاعر، فاختيارها من الأهمية بمكان، كلمة أوكلمتان أوجملة مكثفة، تحمل مضمون الرسالة الشعرية، سواء كان العنوان لقصيدة أولديوان، وللشاعرة خاصية في العناوين الدالة، و«**فتافيت امرأة**» عنوان لقصيدة في الديوان الذي يحمل نفس العنوان، ونتوقف عنده كأحد النماذج الناجحة في الاختيار.

أولا «الفتافيت» كلمة دارجة، هي الأجزاء الصغرى من المادة المتكسرة،

فرغيف الخبز الذى قطع إلى كسر صغيرة هوفتافيت، وقطعة السكر كذلك، والتعبير الدارج فى مدح الشىء أواستملاح إنسان ما، فيقولون عنه «فتافيت سكر»، ولايمكن أن نستبعد هذا الاستملاح فى «فتافيت امرأة»، علما بأن الشاعرة تعنى بالدرجة الأولى معنى الذوبان والتكسر فى رسالتها كعاشقة، والتقاط الفتافيت وإسنادها بمعنى إضافتها إلى امرأة، من خواص الشاعرة فى المفردات.

والقصيدة من القصائد المحورية فى قضية دفاع الشاعرة عن حبها، ولذا تبدونبرة التحدى عالية منذ المقطع الأول (من بحر الرمل):

أيها السيد... إنى امرأة نفطية
تطلع كالخنجر من تحت الرمال
تتحدى كتب التنجيم
والسحر..
وإرهاب المماليك..
وأشباه الرجال

هذه هى الحركة الأولى من المقطع الأول، ونعت المرأة بالنفطية ليس تمدحا، بل تحديا لكل صور القهر لعواطف المرأة وانسحاقها تحت ما تكنى عنه كتب التنجيم والسحر والإرهاب التى تعشش فى عقول أشباه الرجال، ممن يرزحون فى خرافات الماضى السحيق، ويعيشون خارج أسوار التاريخ.

والحركة الثانية من المقطع الأول من رموز قديمة وجديدة:

إننى فاطمة...
أصرخ كالذئبة فى الليل،
وسيارات أهل الكهف جاءت لاعتقالى
أيها السيد..
إنى امرأة مجنونة جدا...
ولا وصف لحالى.
إن عشقى لك من باب الخرافات،
فلا تكسر خيالى...

من فاطمة هذه؟ هل هى فاطمة امرئ القيس التى عناها بقوله:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل

وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى

والتى تتماهى مع كل من: سعاد، ورباب، وهند، وليلى، اللاتى أصبحن رموزا للمرأة المعشوقة فى الذاكرة الثقافية؟

السياق لا يساعدنا على ذلك، والأقرب إليها فاطمة فى العمل الدرامى المعاصر الذى رأيناه فى «ليلة القبض على فاطمة»، لأنها هى التى تنهض رمزا لرسالة الشاعرة فى نضالها من أجل عشقها ضد سيطرة الرجل الذى أصبح فى مركز السلطة، ونسى فضل المرأة التى شقيت من أجل أن ترفعه إلى ما وصل إليه.. وعاش بعقلية أهل الكهف المتحجرة، وبعث بأذنابه لاعتقال صاحبة الفضل عليه.

ومع ذلك فالسيد هنا لايمثل الرجل الذى نهضت الشاعرة لإعلان الحرب عليه، بل هوالمعشوق الذى انفتحت عليه، وأسلمته مقاديرها.

أيها السيد.. ماذا بمقاديرى فعلت؟

لم يعد عندى انتماء غير أنت *

إنك القومية الكبرى التى تربطنى

وتعاليمك - يا مولاى - أحلى ما قرأت

كل أوراقى التى أحملها فى سفرى

فوقها رسمك أنت...

والمرايا.. لا أرى وجهى بها

بل أرى وجهك أنت...

(والكاسيتات) التى أسمعها فى خلوتى

عكست ذوقك أنت...

لم يعد عندى مكان

بعد ما استعمرت كل الأمكنة

لم يعد عندى زمان

بعد ما صادرت كل الأزمنة

* لغيرتنا على الشعر والشاعرة لانحب أن نترك فرصة للنحويين يقولون إن المستثنى بغير يكون مضافا إليه وه أنت» ضمير رفع لايقع بعد غير بما هومستثنى

أنت سقفى.. وغطائى.. والسند
لم يعد عندى بلاد..
بعدما صرت البلد
أيها المحتلنى شبرا فشبرا
أنت ألغيت عناوينى جميعا
فإذا ما هتفوا باسمى
فالمقصود أنت

ربما كان من أبلغ ما ترسب فى ذاكرتى عن العشق قول القائل: «لا يصح العشق بين اثنين حتى يقول أحدهما للآخر: يا أنا»، وربما جاء هذا التعبير فى السياق الصوفى، إذ هوشائع بينهم، كالذى قال:

أنـا مـن أهـوى ومـن أهـوى أنـا
نـحـن روحـــان حـللـنـا بـدنـا

ومع أننا لا نخلط الأمور، ونزج بالشاعرة هنا إلى الدائرة الصوفية، فإن هذه العبارة الصوفية التى أوردناها تجد فى هذا المقطع خير شاهد على ما تريد، فالشاعرة هنا فى غاية التوحد والتماهى مع من تحب، فهى هو، وهوهى، وأمامنا مجموعة من الصور ناطقة كلها بأن العاشق والمعشوق اثنان فى واحد، ولكنه بكل تأكيد حب بشرى..

مع توظيف الألفاظ والأسماء والمصطلحات العصرية فى لغة الشعر: جوازات السفر، الكاسيتات، الاحتلال، المصادرة، نجحت الشاعرة فى خلق سياق لألفاظ ليست شعرية بطبيعتها، ولكنها حظيت بالقبول، وأكثر من ذلك بالترحاب.

ومن تمام التماهى بين العاشق والمعشوق ما نقرأه فى قصيدة الشاعرة **«العالم أنت»**(٥)(من قصيدة النثر)، وهى من قبيل النفس الشعرى الذى عشناه فى المقطع الثانى من قصيدة **«فتافيت امرأة»**، تقول الشاعرة:

خذ الخريطة...
ورتبها كما تشاء
فالقارات أنت

والبحار أنت
وأنا أنت
من اسمك تبدأ جغرافية المكان
ومن عينيك تأخذ البحار ألوانها
ومن ثغرك يولد الليل والنهار
ومن إيقاعات صوتك
ومن شرايين يديك
أولد أنا...

وهناك تبادل مواقع بين قصيدتين متواليتين، هما قصيدة **«قهوة»**(٦) وقصيدة **«الإقامة الدائمة»**(٧)، (وكلاهما من قصيدة النثر)، في الأولى يقيم الحبيب في المحبوبة، حيث تفاجئه الحبيبة أول الأمر وهويشرب قهوته السوداء في عينيها، ويقرأ فيها جريدته الصباحية، ولفرط سعادتها قررت ارتياد المقاهي وشراء الصحف الصباحية، ليشربها الحبيب ويقرأها، وكأن هذه المفاجأة لها وليست له، وفاجأته مرة أخرى، وهي تستعد لخروجها من الفندق، مختبئا في زجاج المرآة المختبئة هي الأخرى في حقيبة يدها، فنسيت موعدها زمانا ومكانا، ومع من كان موعدها، وقررت البقاء في الفندق مع هذا المختبئ، وأيضا كما لوكانت المفاجأة تخصها هي، وتفاجئه في المرة الثالثة يسرق القمح من سنابل شعرها، ويخبئه في حقيبته المدرسية - لاحظ طفولته - فتحاول منعه من مواصلة اللعبة فلا يمتنع، فتضربه على يده حتى لا يكرر السرقة، فلم يرتدع، حاولت أن تعيده إلى المدرسة - لاحظ أمومتها -، فرفض، وقرر البقاء نائما تحت أشجار شعرها، أي أن العاشق في كل الأحوال مقيم في معشوقته، عبر هذه الصور المتأنقة.

وفي القصيدة الثانية لوحة معكوسة مع قصيدة **«قهوة»**، فالحبيبة هي التي تقرر الإقامة في الحبيب في نوبة حادة من الثورة، وهبته مفاتيح مدينتها، وعينته حاكما عليها بعد أن طردت جميع المستشارين - لاحظ مفردات الصورة - وتحررت من خوفها وإرهاب عشيرتها - بما ترمز إليه العشيرة من سلطان التقاليد المتحجرة - ثم تكمل:

لبست ثوبي المشغول بخيوط اللهفة

وتكحلتْ بنور عينيك
وزرعت فى شعرى زهرة برتقال
كنتُ أهديتها إلىّ...
وجلستُ على العرش أنتظر
وأطلب الإقامة الدائمة
فى مدينة صدرك

ومن بحثها الدائب عن لغة جديدة تكون قادرة على التعبير عن حبها، تتعدد أسفارها فى الزمان والمكان، وترحل فى الكتب مع كبار العشاق، ومصنفى المؤلفات الضخمة عن القواد والفنانين العظام، وعن المخترعين والمكتشفين، فلم تجد ما يضاهى الحبيب الذى اكتشف أنوثتها قبل أن تكتشفها هى، وتكشف لنا هذه الرحلات عن ثقافة الشاعرة الممتدة على مساحة الإبداع العالمى قديما وحديثا، كما نراه فى قصيدتها النثرية «**أعقل المجانين**»(٨)، والقصيدة التى تليها «**شاى الساعة الخامسة**»(٩)مع ما بين القصيدتين من جدلية ظريفة فى الغرام، ففى نهاية الأولى تطلب من حبيبها أن يرفع يده عن ثقافتها، وتحتفظ فى الثانية على موعد الشاى معه فى الخامسة، هذا الموعد الذى تحمله فى داخلها أينما سارت فى بلاد العالم، حتى يتحول هوالآخر إلى جدلية فى ذاته، وكأن الصراع ضربة لازب فى مخيال الشاعرة:

أصبح شاى الساعة الخامسة
نعمتى.. ولعنتى..
بسمتى.. ودمعتى..
واحتى.. وورطتى..
أصبح الصليب الذى أنزف عليه
والكرباج الذى يلسعنى على ظهرى
كلما جلست على طاولة تتسع لشخصين..
وطلبت فنجانين من الشاى
واحدا لى..

وواحدا لرجل لا أعرف متى سيأتى

فإذا انتقلنا إلى الديوان الرابع: **«فى البدء كانت الأنثى»**، وجدنا الشاعرة ما زالت فى بحثها الدائب عن كلمة لم يكتشفها أحد، تخرجها من ورطتها لأن من تخاطبه أكثر من حبيب(١٠)، وفى قصيدتها **«إلى واحد لا يسمى»** (١١)(من المتقارب)، تعود إلى تسميته بالحبيب، لأنها تحتاج الكلمة الآن للدفاع عن حبها فى ثورتها على المحتجين والمعارضين:

-٢-

أسميك:

- رغم احتجاج قريش -

« حبيبى »

ورغم احتجاج كليب..

« حبيبى »

وأعرف أن حدودك ليست تحد

وأن رموزك ليست تحل

وأن قراءة عينيك

مثل قراءة علم الغيوب

-٣-

أسميك

- حتى أغيظ النساء -

« حبيبى »

- وحتى أغيظ عقول الصفيح -

« حبيبى »

- وأعرف أن القبيلة تطلب رأسى

وأن الذكور سيفتخرون بذبحى

وأن النساء..

سيرقصن تحت صليبى

فالقبيلة فى هذا المقطع هى قريش فى المقطع السابق، والذكور هنا معادلة

لكليب هناك، بما هما رمزان للميراث العتيق، والجميع رجالا ونساء مشتركون فى عقول الصفيح، ولأن الشاعرة فى هذه المواجهة الحادة قبلت مؤقتا التعبير بكلمة «حبيب» حتى تتفرغ للمتربصين بها، وإلا فإنها بعد فراغها من المعركة، تعود فى المقطع الرابع والأخير من القصيدة، سيرتها الأولى فى البحث عن جديد التسمية :

-٤-

نبشت جميع القواميس
حتى تعبت
فهل تتذكر اسما...
جديدا..
غريبا..
مثيرا..
يليق بحبى الجنونى
غير «حبيبى»؟؟

وينتبه القارئ فى الكتابة إلى هذه النعوت، التى ينفرد كل منها فى سطر وحده، ففى كل منها إمكانات خاصة بها، والقارئ يعرف أن التوزيع الكتابى فى الشعر المعاصر له دلالته، وليس اعتباطا.

وقصيدة **«يوميات قطة»**(١٢)مشتركة أيضا فى البحث عن هذا الاسم الذى يليق بالحبيبة، وحقها أن تكون المقطع الخامس من القصيدة السابقة، لأنها من امتداداتها معنى ومبنى، ولا فارق بينهما إلا أن هذه من موسيقى بحر الرمل، وتفتتح بجملة «أنا فى حالة عشق»، وهى الجملة التى تصدرت هذا المبحث من دراستنا، وسائر معانيها ترداد صدى لما سبق فى أشعارها، مما يؤكد صدوره عن منبع واحد:

أنا فى حالة عشق... يا حبيبى
نعمة كبرى بأن أفتح عينى صباحا
فأرى فى جانبى من أناديه «حبيبى»..
نعمة أن أشرب القهوة ما بين ذراعيك..
وأن أسكن طول الليل فى بستان طيب

نعمة أن تشعر الأنثى بإنسان يغطيها..
ويحميها.. ويعطيها مفاتيح الغيوب
أنا فى كل لغات الأرض أهواك..
فهل عندك إسم آخر؟...
غير حبيبى؟؟

و«حالة عشق» تعود للظهور من جديد، فاتحة لمقطعين فى قصيدة بعنوان: **«الحب فى الهواء الطلق»**(١٣)(من المتدارك)، والإلحاح على هذا التعبير، يدفع إلى استحضار المصطلح الصوفى لكلمة «الحال»، «فهومايرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب، ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل بعد المثل إلى أن يصفو، وقد لايعقبه المثل، ومن هنا نشأ الخلاف، فمن أعقبه المثل قال بدوامه، ومن لم يعقبه مثل قال بعدم دوامه»(١٤) كما جاء عند الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى، وتكرار «حالة عشق» عند سعاد الصباح يحقق الشرط الصوفى بزوال الحال، وتعاقب المثل بعد المثل، إذن فهودائم، ومن هنا جاءت الصور فى قصيدة «الحب فى الهواء الطلق» من قبيل الوقائع لبعض المتصوفة من طيران فى الهواء، واجتياز لحدود المكان، وتكثيف للزمان، والتحول من ماديات إلى معنويات، على ما نراه فى هذين المقطعين:

-١-

حين أكون بحالة عشق
أشعر أنى صرت بوزن الريشة
أنى أمشى فوق الغيم...
وأسرق ضوء الشمس...
وأصطاد الأقمار

-٢-

حين أكون بحالة عشق..
اشعر أن العالم أضحى وطنى
وبإمكانى أن أجتاز البحر

وأعبر آلاف الأنهار
وبإمكانى..
أن أتنقل دون جواز
كالكلمات.. وكالأفكار

ومثل هذه «الحالة» تورث من يتلبس بها من الثقة واليقين والقوة ما يجعله يواجه العالم بحبه فى شجاعة واقتدار:

-٣-

حين تكون حبيبى
يذهب خوفى..
يذهب ضعفى..
أشعر أنى بين نساء الأرض الأقوى
أترك عقدى الأولى خلفى
أهتف باسمك
فى باريس..
وفى لوزان..
وفى ميلانو..

-٤-

أدخل كل مقاهى العالم
مقهى.. مقهى
أخبر عمال الطرقات..
وأخبر كل الباصات..
وأخبر أزهار الشرفات..
وأخبر حتى النمل
وحتى النحل
وحتى قطط الشارع

أنى أهوى..

أنى أهوى..

وبما أن الشاعرة مسكونة بحالة عشق موسومة بالثبات والدوام، فقد نجم عن ذلك بعض من التجليات التى هى مضرب المثل فى العشق الصافى، وهومانراه تحديدا فى الأمومة، وتجليات الأمومة فى شعر سعاد الصباح أخذت شكلا محوريا، انتشرت صورته على فضاء رحب من أشعارها فى الحب، ففى قصيدة **«ماذا يبقى منك»** (١٥) تحنوعلى هذا الحبيب حنوها على طفلها، (من المتدارك):

-١-

لست أفكر فى تغييرك ابدا..

لوغيرت طبائعك الوحشية

ماذا يبقى منك؟

لست أفكر فى تأديبك..

أوتهذيبك..

لوهذبت الطفل الطائش فيك..

فماذا يبقى منك؟

-٢-

لست افكر فى إخراجك من فوضاك

فلوملمت الورق الملقى فوق سريرك

ماذا يبقى منك؟

لست أفكر فى تعليمك فن الحب

فأنت نبى الحب..

ولوعلمتك ما لا أعلم

ماذا يبقى منك؟

هى تعلم يقينا ما فى طبائع المحبوب من وحشية ونزق وطيش وفوضى من لوازم الطفولة، ولذا فهى بريئة، ولبراءتها فإنها تحافظ عليها ولا تريد

تغييرها، فهى حريصة على بقاء البراءة، وأجمل ما فى الحب براءته، ومن هنا جعلته الشاعرة مع صفاته المزعجة «نبى الحب»، وجاء التعبير كما يرى القارئ مباشرا وسهلا فى غاية البساطة، ولما وصلت إلى الذروة فى الربط بين معان متضاربة فى الشكل والمظهر جاء التعبير فى الشرط الأخير «ولوعلمتك ما لاأعلم» حاملا لسمة الغموض، على النقيض من صور التعبير المنسابة فى وضوح تام، وهوأعذب مافى الغموض الذى تتطلبه لغة الشعر، فإذا كانت لاتعلم فكيف تَعلَم؟ إن الذى تخاطبه عَلَمٌ فى بابه، وتدخلها فى سياقه سيعترض ما يحيطه من تجليات لا يطالها إلا زلزال الشعر بمالديه من ملكات فوق مستوى اللغة، وهوما تقذف به الشاعرة إلينا فى المقطع الثالث والأخير:

لست أفكر..
فى إنقاذك من زلزال الشعر
فلوأنقذتك من زلزال الشعر
فماذا يبقى منك؟
ماذا يبقى منك؟

ومما يؤكد لنا إدراك الشاعرة للسر الكامن فى علاقة النزق المحبوب بعالم الشعر، وحنوها الأمومى على هذه العلاقة، أنها تعود إلى نفس المعنى فى قصيدة غير موزونة، والعنوان نفسه **«شقاوة أطفال»**(١٦)ينص صراحة على ذلك:

لا أغضب من غضبك
ولا أتضايق من برقك
ورعدك..
وجنون عواصفك
إننى أعرف أن كل الأوانى التى تكسرها
وكل الحماقات التى ترتكبها
ليست سوى مقدمات
لولادة القصيدة

وتجئ الأمومة بعد ذلك صراحة فى ثلاثة عناوين لثلاث قصائد، ففى

«ثمن الأمومة»(١٧)تعلن عجزها عن الوقوف أمام نزواته الصغيرة، مدركة أنه يستغل طفولته بذكائه، ولا بأس فى ذلك لأنها تدفع ثمن أمومتها، وقصيدتان تأتى بعنوان واحد **«أمومة»**(١٨)، فى إحداهما يخطر لها أحيانا أنها تلد معشوقها، لتحممه وتنشف قدميه وتمشط شعره الناعم، ثم تغنى له قبل أن ينام، وهى لوحة لاتخرج بحال عن صورة الأم مع طفلها، و**«أمومة»** الثانية (١٩) ترجع به إلى ماقبل الولادة:

فرحى بلقائك
كالضربة الأولى للجنين على جدران الرحم
كالحركة الأولى من سيمفونية بيتهوفن الخامسة
فيأيها الرجل الطالع من تشققات فكرى
حيثما تكون على خريطة هذا العالم
تذكر أمومتى

السعادة الغامرة لأول شعور بالحمل تعرفه كل أم، ولا يفوقها فى الحياة شىء، فهى غريزة وفطرة، أما الحركة الأولى من السيمفونية الخامسة لبيتهوفن فصورة أخرى من الحلول فى الطبيعة وصفائها ورونقها، على ما أبدعته عبقرية هذا الموسيقار النمسوى العظيم، وهى صورة ثقافية عالية المستوى، كشأن الشاعرة فى تجنيد اللمحات الثقافية فى إشراقاتها للتعبير عن خلجاتها ومكنونات قلبها.

وتستمر الأمومة فى تجلياتها، ونقرأ فى قصيدة **«الحمل الأبدى»**(٢٠):

أحملك كأنثى الكانغارو
فى بطنى..
وأقفز بك من شجرة إلى شجرة..
من رابية إلى رابية...
من قارة.. إلى قارة..
أحملك تسعة أشهر
تسعين شهرا
تسعين عاما

وأخاف أن ألدك

حتى لا تضيع منى فى الغابة..

إن عبقرية الموسيقى وتفوقها على سائر الفنون، تكمن فى أنها الأقرب إلى التجريد عما عداها من الفنون الأخرى، ولذلك فإنها تقول شيئا، ولكنه غير محدد، فإذا كانت الحركة الأولى من سيمفونية بيتهوفن الخامسة، قذفت بنا فى عالم الطبيعة، فإن قصيدة **«الحمل الأبدى»** إحدى ترجمات السيمفونية الخامسة، التى انقذفت من اللاوعى فى المشهد الطبيعى، والسعادة المفرطة المصاحبة للمشهد، تعمل على تكثيف المكان والزمان، أوبمعنى أدق، تساويهما، فالقفزة من شجرة إلى شجرة، معادلة للقفزة من رابية إلى رابية، ثم هى معادلة للقفزة من قارة إلى قارة، والشئ نفسه فى الزمان: فالحمل تسعة أشهر معادل للحمل تسعين شهرا، كما هومعادل لتسعين عاما، وهذا وذاك من فرط السعادة.

والتنبؤ مع الأمومة وعالم العشق ليس عجيبا، فهى تحبه قبل أن تولد، فقد أخبرتها أمها بذلك فى **«نبوءة»** (٢١):

وشمتك أمى على ذاكرتى

قبل أن أولد

وتنبأت بأن تكون لى...

فاستعجلت الولادة

فالوشم ودلالته على البداوة، وقدرة الأم على التنبؤ، وقدرة الجنين على استعجال الولادة، من تفجيرات الإمكانات غير العادية فى عالم الحب، وقديما قال قيس بن ذريح:

تعلق روحى روحها قبل خلقنا

ومن بعد ماكنا نطافا وفى المهد

علما بأن للمسألة أصلا دينيا، مأخوذا من قوله تعالى: **«وإذ أخذ الله من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم..»** (الآية ١٧٢ من سورة الأعراف)، وجا، فى تفسيرها قول الألوسى: «والذى عليه المحدثون والصوفية قاطبة أن الله تعالى أخذ من العباد بأسرهم ميثاقا قاليا قبل أن يظهروا بهذه

البنية المخصوصة»(٢٣):

وتأخذ الأمومة ذروة التجلى فى مريم العذراء، فهى بالمفهوم المسيحى العذراء التى ولدت ربها، ولعل هذا المعنى كامن فى سر تقديس المرأة للزوج على ماهومشهور فى المرأة اليابانية التى انبثقت منها فتاة «الجيشا»، ونحن نذكر قصيدة الشاعرة بهذا العنوان، أى أن ثقافتها الواسعة قد هضمت جيدا فلسفة المسألة.

ومن أبرز سمات التعبير فى شعر سعاد الصباح، استغلالها الواضح لصيغ المدنية المعاصرة، وتجنيدها لخدمة الشاعرية فى الحب، ومع أن هذه المفردات أوالصيغ تكون بمنأى عن لغة الشعر، إلا أن السياق ينجح فى إدخالها رحابة هذا العالم المجازى الجميل، لدرجة أنها تصبح عناوين للقصائد، وقد تستل هذه المفردات من البيئة العلمية، مثل **«كهرباء»**(٢٤):

فى عز الصيف
تصطدم أنوثتى
بقطرة عرق صغيرة
تكرج على صدرك..
وأنت قادم من جهة البحر
فيتكهرب العالم..
وتهطل الأمطار

فانظر كيف نقلت «الكهرباء» من الميدان العلمى، وأصبحت جزءا من قصيدة وصلت اللغة فيها إلى مستوى معين من دراميتها، هادفة إلى خلق حركة فى إطار قصيدة قصيرة، لكنها على قصرها تختزل عالما واسعا من الاختلاج الذاتى، وهذا ما نشاهده لحظة اصطدام الأنوثة بقطرة العرق المنسابة فوق صدر الحبيب المخاطب، القادم لتوه من جهة البحر، ثم لا يفتأ هذا العالم المتشكل تدريجيا أن يتصاعد إلى الذروة، فيحدث تبدلا خرافيا فى الطبيعة، حيث يتكهرب العالم، وتهطل الأمطار»(٢٥):

والأمر نفسه فى قصيدة بعنوان **«كيمياء»**(٢٦)، وهى علم قائم بذاته، وبداخل القصيدة تزج الشاعرة بكلمة «البيولوجيا» وهى الأخرى علم مستقل،

ولكنهما ينصهران فى لغة الشعر:

الحب هوانقلاب فى كيمياء الجسد

ورفض شجاع

لروتين الأشياء

وسلطة البيولوجيا..

والشوق إليك عادة ضارة

لا أعرف كيف أتخلص منها..

وحبك معصية كبرى

لا أتمنى أن تغفر

حيث تنتهى هذه القصيدة نهاية متأثرة بمعنى ورد عند كامل الشناوى فى الأغنية التى يغنيها عبد الحليم حافظ، ومنها:

«ورأيت أنك كنت لى ذنبا سألت الله ألا يغفره.. »

ومن أجل هذا البيت كانت المغرب قد منعت إذاعتها.

وأفادت الشاعرة من المفردات السياسية، حتى فى العناوين، حيث تستل الكلمة من حقلها وتلوحها إلى مغازيها فى العشق والغرام، ففى قصيدة عنوانها **«الديمقراطية»** (٢٧)، تضيف معنى جديدا لمفهوم الكلمة، وهو: « الديمقراطية أن تقول المرأة/رأيها فى الحب../دون أن يقتلها أحد»، ومن هذه العناوين «حكم ذاتى»(٢٨)، حيث شبهت العاشق بالاستعمار القديم الذى وضع يده على مناجمها وقمحها وفاكهتها ومعادنها وثرواتها الطبيعية، بما هى رموز لأنوثتها، والشاعرة لا تريد طرده، ولا تريد أن تغرق سفنه الراسية فى مياه عينيها، وهى مياه إقليمية، ولكنها تريد منه - ولوعلى سبيل التجربة - أن يمنحها «نوعا من الحكم الذاتى»، وهى قصة درامية قصيرة جدا ولكنها تختزل مرحلة سنين طوال من الاستعمار القديم، ومصاحباته، وتوظفها فى عالم العشق والغرام، وتجعل من هذا التشكيل اللغوى ثيابا جديدة فى لغة التعبير.

ومن هذه المصطلحات السياسية قصيدة **«قمع سياسى»**(٢٩)، وفيها كذلك أكثر من تعبير مما أخذ من بينات غير شعرية:

قبل أن أعرفك
كنت أظن أن عمليات غسيل الدماغ
هى من طبيعة الدول الاستبدادية
بعد أن عرفتك..
وغسلت دماغى..
من كل المقاهى التى دخلت إليها قبلك..
وكل الشواطئ التى كنت أستحم فى مياهها قبلك..
وكل الرجال الذين دعونى إلى العشاء قبلك..
بدأت أفهم
أن القمع السياسى
والقمع العاطفى
هما مؤسسة واحدة..

فانظر كيف خطط الخيال الشعرى لمسارين متوازيين، أحدهما سياسى، والآخر وجدانى، وكيف يشف هذا عن ذاك فى تطابق تام، وتساويا فى كل شىء، حتى أصبحا مؤسسة واحدة، فى قوة تصويرية بليغة تدافع بها الشاعرة عن حقها فى التعبير عن عواطفها.

وتعود كلمة «الاستعمار» من جديد فى عنوان **«يا أجمل المستعمرين»**(٣٠):

إننى إحدى الأعضاء القديمات
فى منظمة الدفاع عن حقوق الإنسان
ومنذ أن كنت طالبة
وأنا أمشى فى كل المسيرات
التى تطالب برحيل الاستعمار
ولكننى منذ عرفتك
نسيت حقوقى
ولم أعد متحمسة لرحيلك عنى..

يا أجمل المستعمرين !!

إن ما نقرأه هنا إحدى عجائب اللغة، فكل هذه الأسطر فيما عدا السطر الأخير كلام بعيد تماما عن لغة الشعر، وهومن قبيل السيرة الذاتية للشاعرة، وهوكذلك فى الواقع، وليس على سبيل المجاز، فالشاعرة من الأعضاء القدامى فى لجنة حقوق الإنسان، ولها نشاط رسمى فى هذا المجال، وهى منذ كانت طالبة تسير فى المظاهرات التى تطالب بالاستعمار، شأنها فى ذلك شأن زميلاتها وزملائها من طلاب المرحلة، فالفترة الزمنية كانت مرحلة الغليان ضد الاستعمار، وهذا طبيعى جدا منها، وليس فى ذلك شعر، لأن هذه حقائق المرحلة، وحين ينقل هذا الجزء من السيرة الذاتية للعلاقة العاطفية، تنحرف اللغة بحدة إلى المجاز الذى هومجلى الشعر خاصة، وتجئ عبارة «أجمل المستعمرين» فى نهاية هذه الحدوتة، فتعمل عمل السحر بأثر رجعى على ما مضى فى الحكاية، وترش عليه من رياحين الشاعرية، وهذه إحدى عجائب التفجيرات فى اللغة.

وتستمر الشاعرة فى استغلال لغة السياسة، وتطويعها للمغازى الجديدة فى عالم الوجدان، فهذه قصيدة بعنوان **«لجوء غير سياسى»**(٣١)تقول فيها:

أصرخ: أحبك

فتترك الحمائم سقوف الكنائس

لتعمر أعشاشها

فى طيات شعرى

الحمائم فى عالم الطبيعة رمز للسلام والأمان والاستقرار، وهوكذلك منذ عادت إحدى الحمائم بغصن الزيتون إلى سفينة نوح، مبشرة بانتهاء الطوفان وبداية الحياة من جديد، وسقوف الكنائس بما هى دور عبادة فهى أمن وسلام، وهى بالتالى بيئة ملائمة لأعشاش الحمام، وصرخة الحب أهاجت الحمائم عن سكناها، والانتقال بأعشاشها إلى بيئة جديدة، هى طيات شعر العاشقة، لنقرأ نحن هذه الدلالة الخصبة على قداسة الحب، وخلعه من صفات السلام والأمان والاستقرار، على البيئة والطبيعة، هذا ما يقوله اللجوء غير السياسى للحمام فى رحلته وسكناه فى طيات شعر العاشقة.

وتتعدد المفردات وتنشعب وتمتد فى حقول علمية، ومنجزات مدنية عديدة،

وكلها محاولات لإثراء اللغة الشعرية، بإضافة اللمسة السحرية التى تنقلب بها الألفاظ الجافة إلى عالم الوجدان.

ولحرص الشاعرة على إثراء لغة الحب، ترتاد عالم الأحلام، وتتعامل الشاعرة مع الأحلام على ضربين، فى الشكل الأول يجىء الحلم مرادفا للأمنية، كالذى نراه فى القصيدة القصيرة جدا، بعنوان **«حلم صغير»**(٣٢):

اتركنى نائمة خمس دقائق
على كتفيك
حتى تتوازن الكرة الأرضية

فالحب هوالذى يصلح الخلل والاضطراب الذى يصيب الحياة على الأرض، وأقرب من ذلك إلى شكل الحلم الذى يراه النائم، مجموعة الأحلام التى روتها الحبيبة للمحبوب، وهى خمسة أحلام مرقمة (حلم١، حلم٢، وهكذا)، وجميعها تصاغ على هيئة تركيب نحوى ثابت، جميعها تبدأ بجملة واحدة، هى «حلمت ليلة أمس»، ثم تذكر الحلم، ثم تذكر خوفها من رواية حلمها لحبيبها، خوفا من إفساده، على النحوالتالى(٣٣):

حلم (١)
حلمت ليلة أمس
بأننى أصبحت سنبلة
فى برارى صدرك..
خفت أن أقص عليك الحلم
حتى لا تأخذنى إلى خباز المدينة
فيحولنى إلى رغيف ساخن
وتأكلنى..
حلم (٢)
حلمت ليلة أمس
بأننى أصبحت سمكة
تسبح فى مياه عينيك الصافيتين
خفت أن أقص عليك الحلم

حتى لا تغلق أهداب عينيك علىّ
وتخنقنى..
حلم (٣)
حلمت ليلة أمس
بأننى قصيدة سرية
مخبوءة فى أحد جواريرك
خفت أن أقص عليك الحلم
حتى لا تعطيها إلى أحد الناشرين
فتفضحنى..
حلم (٤)
حلمت ليلة أمس
بأنك اشتريت لى يختا خرافيا
يتنقل بى من شفتك العليا..
إلى شفتك السفلى..
من ذراعك اليمنى..
إلى ذراعك اليسرى..
خفت أن أقص عليك الحلم
حتى لا تبيع يخت أحلامى
وتبيعنى..
حلم (٥)
حلمت ليلة أمس
بأننى مستلقية تحت أشجار حنانك
وأنك تسقينى حليب العصافير
وتطعمنى فاكهة القمر..
خفت أن أقص عليك ما رأيت
حتى لا تضحك من تخيلاتى

وتكسر صندوق أحلامى

آثرنا نقل القصيدة كاملة، ليشترك معنا القارئ الذى ليس لديه نسخة من الديوان، فى قراءة التشكيل النحوى واللغوى الذى لا يتخلف مع كل حلم، فلا يوجد خلاف إلا فى الأحلام، وحتى الخلاف فى الأحلام ليس إلا اختلافا فى النوع، فكلها أحلام جميلة، يبدعها الخيال الخلاق على هواه، ويريد إبقاءها والمحافظة عليها.

ومن طريف الشاعرية فى عرض هذه الصور من الأحلام، ما يبدومن كتمان الأحلام خوفا من ضياعها، وفى الوقت نفسه تفشى سرها، لأن الخطاب للحبيب، فكيف تخشى منه على أحلامها وهى تقص عليه أحلامها؟ إنه جمال التعبير فى الحساسية الشعرية الجميلة.

فإذا انتقلنا إلى ديوان **«قصائد حب»** الصادر أول مرة عام ١٩٩٢، وجدنا جميع أشعاره من قصائد النثر، وصدرته الشاعرة بمقدمة عن المحتوى، ومن اللافت للنظر أن لغتها فى هذا التقديم لاتقل شاعرية عن قصائدها، ويحتوى الديوان على ثمان قصائد، جميع العناوين فى القصائد بتركيب واحد، هو «قصيدة حب»، ولا يميز بين هذه العناوين سوى الرقم المثبت معه (١٠٠٠، ٢٠٠٠، ٣٠٠٠ وهكذا)، وفى سياق مبحثنا الآن نجىء أولا **«قصيدة حب ٢»** (٣٤):

تتشكل أنوثتى على يديك..
كما يتشكل شهر أبريل
شجرة شجرة..
عصفورا عصفورا..
وكلما أحببتنى أكثر
واهتممت بى أكثر
تزداد غاباتى أوراقا
وتزداد هضابى ارتفاعا
وتزداد شفتاى اكتنازا
ويزداد شعرى جنونا

الإحساس بأنوثة المرأة طاغ هنا، كما هوعام فى شعر سعاد الصباح، وفى اعتقادنا ألا أحد ينكر أن هذا شعور كل امرأة، والفارق بين امرأة وأخرى، يكمن فى قدرة البوح، ولاشك أن سعاد الصباح فاقت بنات جنسها فى مجتمعنا العربى قدرة على البوح، وفى هذا المقطع قدر من التأمل، وإن كان ذا بعد رومانسى، والمثنى يحكم البناء الشعرى، بناء على الصورة البلاغية، المشبه (الأنوثة) والمشبه به (إبريل = الربيع)، فهما اثنان، يتكرر معهما المضارع (تتشكل، يتشكل)، و«شجرة» تتكرر مرتين، و«عصفورا» مرتين، و«قرنفلة» مرتين، والشرط مرتين، و«أكثر» مرتين، ولأن الشرط مرتان، فالجواب أربع مرات، كما لوكان لكل شرط جوابان، وجواب الشرط فى الجمل الأربعة متشاكل نحويا، كل منها بفعل لا يتغير، وفاعله مضاف لياء المتكلم، ثم التمييز.. صورة لغوية لانسجام الأنوثة المتفتحة مع تفتح الطبيعة فى الربيع، بفعل من اللمسة السحرية للحب.

و«**فى قصيدة حب ٤**» (٣٥) تعود بنا الشاعرة إلى محور الأمومة الذى سبق لنا رصده، المقطع يمهد لهذا المحور من خلال استعراض بعض الصفات التى وسمت بها نفسها فى السابق:

طالما طرحت على نفسى
أسئلة طفولية لا جواب لها:
هل أنا حبيبتك؟
أم أنا أمك؟
هل أنا مليكتك؟
أم أنا مملوكتك؟
هل أنا أنا؟
أم أنا أنت؟

وهى صفات كلها وردت فى تضاعيف أشعارها السابقة، حتى يمكن أن نقول: إنها كل ذلك، وكلها أسماء لمسمى واحد، ولكن الشاعرة بعد هذه الأسئلة تنحاز إلى الأمومة على حساب العواطف الأخرى منذ المقطع الثانى:

إن الأمومة فى داخلى
تطغى على جميع العواطف الأخرى

فلماذا أخاف عليك كل هذا الخوف؟

لماذا أمد يدى بحركة تلقائية

لوضع شال الصوف على رقبتك..

وإقفال أزرار معطفك الجلدى

قبل أن تخرج إلى الشارع؟

وهى صورة من تجليات الأمومة لم يسبق للشاعرة أن لمستها، ولأن حدب الأمومة تتعدد أشكاله، ولا تقف عند حد، تضيف الشاعرة:

لماذا كلما ذهبت إلى «خان الخليلى»

أشترى لك كل التعاويذ الفرعونية

وكل الحجابات الشعبية..

التى ترد عنك

زمهرير الشتاء..

وصقيع الأعين الزرقاء

وهنا ومضة تحسب على الفن الشعبى، فخان الخليلى أحد المزارات السياحية فى القاهرة مجمع للتراث الشعبى المصرى قديما وحديثا، ولم تكن الشاعرة مجرد سائحة، فارتباطها بمصر أعمق بكثير - كما سيجىء فى مبحث تال -، ولا اعتراض على الأحجبة ضد زمهرير الشتاء، وفقط نتساءل عن الأحجبة التى ترد «صقيع الأعين الزرقاء»، الذى يعرفه صاحب هذه الدراسة، الأحجبة التى تمنع الحسد، وإذا كان هذا مراد الشاعرة، فالأعين الحاسدة تكون حارة، ومن هنا التعبير الدارج «عينى عليك باردة»، أى لا أحسدك، إلا إذا كان «لصقيع الأعين الزرقاء» معنى آخر، يمكن إفادته من الشاعرة، وليس هذا ببعيد.

وقد يخطر على البال أن صور الأمومة التى رأيناها صادرة عن أمومة حقيقية لا مجازية، فنحن فى حاجة إلى دليل يصرف الذهن من هذه إلى تلك، والدليل فى المقطع الرابع:

إن إحساس الأمومة نحوك

يدفعنى إلى ارتكاب حماقات

لا تتناسب مع وقارى
ففى بعض لحظات التجلى
يخطر لى أن أقص أظافرك..
وفى بعض لحظات الوله
يخطر لى أن أجفف شعرك
وأنت بين يدى..
مستسلم كحمامة..

إذ إن تقليم الأم الحقيقية لأظافر طفلها، وتجفيف شعره، ليس من هذه الحماقات التى لا تتناسب مع وقارها، لأنه من صميم أمومتها، وهذا الفعل يكون حماقة غير مناسبة للوقار إذا كان من بين يديها هوالمعشوق الرجل، هنا بالفعل ينتقل بنا الخيال من الحقيقة إلى المجاز، هذا الدليل من قبيل ما تتطلبه الاستعارة من ترشيح يمنع من إرادة المعنى الحقيقى للفظ المستعار.

ومن جديد التعبير فى هذا السياق ماجاء فى قول الشاعرة:

وفى بعض لحظات الجنون
يخطر لى أن أقبلك
ووجهك مغطى بصابون الحلاقة
وفى بعض لحظات الواقعية الاشتراكية
أستعمل معجون أسنانك..
حتى أشعرك
أن فمى وفمك..
مزرعة تعاونية واحدة

فما يخطر على البال أن يتسلل إلى عالم الشعر كل من صابون الحلاقة، والواقعية الاشتراكية، ومزرعة تعاونية، ومعجون الأسنان، لولا علاقتها السحرية فى سياق العشق والغرام، ثم تعود الشاعرة إلى معان سبق لها استخدامها فى محور الأمومة الذى أشرنا إليه من قبل:

أيها الديكتاتور الصغير
الذى يستعمل بذكاء

حنانى..
ونقاط ضعفى
أيها الطفل السادى
الذى يلعب بأعصابى
كما يلعب بطيارة من ورق..
أيها الطفل الفوضوى
الذى عذبنى كثيرا
وأسعدنى كثيرا
إننى لن أعاقبك
على الأوانى التى كسرتها..
وعلى الستائر التى أحرقتها..
وعلى قطة البيت التى خنقتها..
إننى لا ألومك
على كل الخراب الجميل
الذى أحدثته فى حياتى
ولكننى... ألوم أمومتى!!!

من المعانى التى سبقت استغلال الطفل/الرجل المعشوق، حنان الأمومة ونقاط ضعفها بذكاء، وكذلك فوضاه فى الأثاث المنزلى، وعدم عقاب الأم/العاشقة، لأنها لومنعته من ذلك فماذا يبقى منه؟ ولومها لأمومتها هونفس ثمن الأمومة فيما سبق، ونشير هنا إلى البحث عن الصور المعادلة لتصرفات الطفل وسلوكياته الفوضوية، حين يكون هذا الطفل معادلا للرجل المعشوق، وهنا نقول، إن الاجتهاد فى تحديد المعانى المقابلة سيفتح المجال لتفسيرات وصور عديدة، تختلف بعدد القراء، كل حسب مقدرته وخبرته، وهذا الإخصاب من جماليات اللغة الرامزة والإشارية فى التعبير الشعرى.

وإذا انتقلنا إلى **«قصيدة حب ٥»** أوشكنا أن نكون على مشارف عمل ملحمى، ذلك أن «باريس» ستكون البطل الأول فى هذا العمل الفنى فى الحوار، فى شكل غير مسبوق - على الأقل فى ذاكرة صاحب هذه الدراسة -

واختيار باريس على درجة عالية من التوفيق، لأنها بما تملكه من مواهب الحرية، أقدر على حمل الرسالة التى تريد الشاعرة أن تبثها فى بيئتها، لا سيما حرية المرأة فى العشق، والتى هى قضيتها الأولى، فحينما قررت الشاعرة أن تعاقب من تحب بسفرها بعيدا عنه، اختارت هذه المدينة، وفوجئت بما لم تكن تتوقعه من نقاش حاد مع باريس، وما تغص به من مواهب دالة، ولنبدأ فى قراءتها مجزأة، لنعيش معها مرحلة مرحلة، فالحوار غنى وخصب(٣٦)

عندما قررت أن أعاقبك..
وأسافر إلى باريس وحدى
لم أكن أعرف أننى سأعاقب نفسى
وأرتكب أكبر حماقات عمرى..
لم أكن أعرف أن باريس ترفضنى وحدى..
وأن مصابيح الشوارع،
وأكشاك بيع الجرائد،
وتماثيل الحدائق العامة،
ستسخر منى..
وتطلب من بلدية باريس ترحيلى..
لأننى خالفت مبادئ الدستور الفرنسى

فالصدمة تبدأ من اللحظة الأولى، لقد انقلب السحر على الساحر، حيث أصبح العقاب لها وليس له، والألفاظ: مصابيح الشوارع، أكشاك بيع الجرائد، تماثيل الحدائق العامة، وكلها من بيئة غير شاعرية، تكتسب شاعريتها - مع بلدية باريس، ومبادئ الدستور - من رفعها دعوى بترحيل الشاعرة لمبادئ فرنسا المحروسة بالدستور، فماذا يقول الدستور الفرنسى؟:

فهندسة باريس الجميلة
لا تتقبل امرأة تتناول العشاء وحدها..
ولا زهرة تتفتح وحدها..
ولا غيمة تمطر وحدها..

فباريس.. معزوفة موسيقية

يلعبها اثنان..

وقصيدة جميلة

يكتبها.. رجل.. وامرأة..

هذا هوإذن تاريخ باريس المبتنى أساسا على شريعة الحب المطلق، الذى لا يسمح بالتجاوز، امرأة يعنى رجل، ورجل يعنى امرأة، ولا مكان لأحدهما دون الآخر، وكل ما فى الحياة يقول ذلك، من الطبيعة، إلى الفن الموسيقى، إلى فن الشعر.

وبهذه المفاجأة الصاعقة، تراجع الشاعرة نفسها، وتواجهها بسيل من الأسئلة لائمة ومؤنبة، حيث لم تدرس المكان جيدا قبل الدخول إليه:

لماذا لم أقرأ تاريخ باريس

قبل أن ادخلها؟

لماذا لم أفهم هندستها المعمارية؟

وهندستها العاطفية؟

لماذا لم افهم

أن كل شارع من شوارعها

مرصوف بحجارة الحب؟

وأن كل زهرة توليب فى حدائقها

هى رسالة حب؟

وأن كل تمثال من تماثيلها

منحوت بيد الحب؟

وأن كل ثوب معلق فى واجهاتها

مصمم من أجل الحب؟

لماذا لم أحترم تقاليد هذه المدينة الخرافية

التى أعطت العالم

أول درس من دروس الحب؟

لماذا اعتديت على تناسقها،
وهارمونيتها،
فكنت النغمة التى لا مكان لها
فى الكنشرتو الكبير؟

إن باريس وكل أشيائها منسوجة ومزروعة ومنحوتة بيد الحب، فكانت معزوفة متناسقة، والنغمة النشاز فى هذه اللوحة الجميلة هى هذه المرأة دون عشيقها، وهذا سر شعورها المؤلم بالوحدة، وتحاول جاهدة أن تهرب من هذه الكآبة التى سيطرت عليها، فتلوذ بالأماكن التى تعرفها فى تفريج هذا الشعور الداهم، فتنقلب الأماكن إلى نقائضها المعروفة عند الشاعرة، لأن هذه الأماكن مسكونة بالحبيب الذى كان يصاحبها فى زيارات سابقة، فكل مكان يذكرها به، ويعيدها إليه:

أفتح ستائر غرفتى على باريس
ولكننى لا أجدها..
هل هذه باريس التى عرفتها معك؟
أم هذه بنغلادش؟
هل هذه ساحة «الفاندوم»؟
أم هذه ساحة إعدامى؟
هل هذه نوافير ميدان «الكنكورد»؟
أم هذه دموعى؟
هل هذا قوس النصر العظيم؟
أم هذا قوس هزيمتى؟..
أخرج للشرفة حتى أنعش ذاكرتى..
هل هذه هى مدينة إيلوار.. وأراغون..
وبودلير.. ورامبو.. ؟
أم هذه «هيروشيما»
هل هذه هى باريس التى مشطتها معك..

شارعا.. شارعا..
مكتبة.. مكتبة..
متحفا.. متحفا..
مسرحا.. مسرحا..
هل هذه باريس؟
التى تعلمت فيها على يديك
كيف أكتشف أبعاد أنوثتى
وأبعاد حريتى؟؟

إن هذا السيل المتلاحق من الأسئلة، لم يأت فقط ليعزف لحنا من لغة التضاد - وهى إحدى سمات التعبير المصاحبة فى شعر سعاد الصباح -، ولم يأت كذلك لمجرد تعداد الأماكن، بل كان كل سؤال من هذه - وإن كان بأداة واحدة لم تتغير - يفتح على أفق ثقافى مغاير، مما تغص به باريس، أليست هى مدينة النور؟ إذن فشلت الرحلة، لأن من تهرب منه إلى باريس، يقابلها فى كل أركان باريس، ومن هنا انكفأت على نفسها، ووجهت الخطاب إلى الحبيب الغائب الحاضر:

لا تسألنى عن تفاصيل رحلتى الباريسية
إذ لم يكن هناك رحلة..
ولا من يرحلون..
فمن مطار «شارل ديغول»
إلى غرفتى فى الفندق..
ومن غرفتى فى الفندق..
إلى مطار «شارل ديغول»..
هذا هومخطط الرحلة الفاشلة..
- ماذا فعلت؟ لم أفعل شيئا
- هل اشتريت ثيابا جديدة؟ لم أشتر شيئا..
- هل اشتريت عطورا؟ لم أشتر شيئا..
- مع من تناولت العشاء ليلة السبت؟

- مع الأشباح..
- مع من رقصتِ؟
- مع الأشباح أيضا..
- ماذا فعلتِ إذن؟
- شتمت نفسى،
وشتمتك،
وشتمت فولتير..
ورسو.. وفيكتور هوغو..
وذرفت دمعة على شهيدة العشق الإلهى
صديقتى.. مارى أنطوانيت..

إن فشل الرحلة فى تحقيق الهدف المرجومنها، زاد الشاعرة ضغثا على إبالة، فشارت ثورة عارمة على كل شىء، على باريس ورموزها، وزادت فى ثورتها حتى ثارت على نفسها وعلى من تحب، وأبلغ ما فى ثورتها هذه، أنها قلبت المفاهيم فى مشاعرها إلى النقيض، فمارى أنطوانيت هى زوجة لويس السادس عشر ملك فرنسا، الذى قامت عليه أشهر ثورة فى فرنسا، وما أذيع من أن مباذل الملكة من أكبر عوامل الثورة - إن لم تكن أهمها -، فما بال مارى أنطوانيت تصبح فى رأى الشاعرة شهيدة العشق الإلهى، وهولقب تحتفظ به ذاكرتنا الثقافية لرابعة العدوية؟ وبم أصبحت مارى أنطوانيت صديقة للشاعرة؟

وأول ما يخطر على البال فى الإجابة عن هذا التساؤل، هوأن الشاعرة فى حالة ثورة على مفاهيمها، فكما شتمت فى حالة ثورتها كلا من: فولتير، روسو، فيكتورهوغو، وهم أكبر شعراء الفترة، واتخذت منهم الشاعرة رموزا للنهضة والحرية فى باريس، فالردة تقتضى بالتالى تمجيد النقيض.

ولكن هناك احتمال آخر، ربما كان وراء الشاعرة وهى تتخذ من مارى أنطوانيت صديقة لها، وجعلها شهيدة العشق الإلهى ممجدة إياها على الحقيقة، وليس من قبيل الردة، ذلك أنه مع مضى الزمن، وتمحيص التاريخ، تسربت بعض الحقائق التى تكشف عن فضائل مارى أنطوانيت، من ذلك: معاناتها مع ملك عنين، وهى الشابة المرحة، الممتلئة حيوية، وكتمت سر زوجها عن الجميع، بل كانت تدافع عما عرف من نومهما فى غرفتين، وبررت

ذلك بأن الملك يحب النوم مبكرا، ولأنها حرمت الرومانس، ولم تشغلها علاقات غرامية، راحت تسلى نفسها بالغالى من الثياب والجواهر والقصور، والأوبرات والمسارح، والملك من جهته أغضى عن هذه السلوكيات، لأنه كان يعجب بها ويحبها، ولأنه كان شاكرا لها صبرها على عجزه الجنسى.

«وقد زعم الأمير لين (الذى ربما كان فيه من صفات الجنتلمان أكثر مما فيه من صفات المؤرخ) أنها ما لبثت أن تخلصت من شغفها بالثياب الغالية، وأن خسائرها فى القمار بولغ فيها، وأن ديونها ترجع إلى سخائها غير الحكيم، بقدر ما ترجع إلى إنفاقها الطائش(...)، وكانت تستجيب بغاية السرعة لكل رجاء، إنها لم تعرف بعد خطر الاستسلام لكل دافع كريم»(٣٧)، كما أشير إلى أن كثيرا ممن أحسنت إليهم انقلبوا عليها، وأصبحوا مصدرا للأفتراءات التى لوثت بها الحاشية، وكتاب الكراريس اسم الملكة.

ولا يظن أحد أننا استطردنا وأطلنا فى حقيقة مارى أنطوانيت، ذلك أنها وردت فى نهاية المقطع بما يشبه صدمة للقارئ، ومادام التعبير حمال أوجه، كان لابد من التأسيس للوجه الذى يبدوخافيا على بعض القراء.

وتستمر القصيدة فى محاولات ضرب الحصار على الشاعرة:

قرعت الجرس..
وطلبت عشاء لشخص واحد..
نظر النادل إلى بإشفاق
وقال لى بتهذيب جم
ولغة فرنسية راقية:
«يا سيدتى..
إن امرأة لها مثل عينيك السوداوين..
لا تتعشى وحدها فى مدينتنا..
هذا ليس من تراث باريس..
ولا من أخلاقها»
وأقفل الباب على
واختفى فى ظلام الممر الطويل
حاولت أن أشاهد التليفزيون

كانوا يحتفلون بالذكرى المائتين
على هدم سجن الباستيل
وأنا... من يهدم سجنى؟
ويطلق سراحى
من هذه الغرفة الباردة الجدران..
من يخرجنى من زجاجة الضجر؟

حتى النادل - الذى مهمته الأولى تلبية رغبات الزبون، والحرص على إرضائه - لا يلبى رغبتها فى العشاء المنفرد، لأنه يمارس مهامه فى إطار الدستور، الذى يرفض لامرأة أن تتعشى وحدها، لاسيما إذا كانت جميلة تتمتع بعينين سوداوين، وهذا غزل رقيق وضع على لسان النادل فى حال الحرمان.

ويجىء احتفال التليفزيون الفرنسى بالذكرى المائتين لهدم سجن الباستيل كرمز للحرية، ليقوم بدور المفارقة مع السجن الداخلى الذى تعانيه الشاعرة، دون أن تجد من يحررها منه.

وكذلك تخفق الصحف والمجلات أن تخرج المرأة من عزلتها:

تحاول مجلة «بارى ماتش»
المرمية فوق السرير
أن تكسر عزلتى
وتدخل فى حوار حميم معى
أعتذر منها..
لأننى متعبة من السفر
وأدخل فى نوبة بكاء...

لقد أخفقت باريس، برموزها العديدة، أن تنتشل الشاعرة من حالة الاكتئاب التى تردت فيها، ونجحت باريس فى إعادة المرأة إلى رجلها، وها هى تحاول استعادته، ولكن بتردد فى أول الأمر:

حاولت أن اطلبك
من أى غرفة هاتف فى الجادة السادسة..
لأقول لك:

إنك ملكى.. وحبيبى.. وشمس أيامى
ولكننى تراجعت..
حاولت أن أصرخ حتى آخر الصراخ:
«أحبك»..
وأبكى حتى آخر البكاء..
ولكننى تراجعت..

هى الآن فى حالة صراع بين الإقدام والنكوص، وهى أولى المراحل فى طريقها لاستعادة الحبيب، وإلى هنا صمتت عن بيان سبب التراجع، ولكنها ستكتب أوتصرح بسبب التراجع، بدءا من الحركة التالية فى القصيدة، حتى تحافظ على النموفى تصاعد التوتر، كلما تقدمت القصيدة ألقت بعض الظلال:

حاولت أن أقول لك:
إن عطلة نهاية الأسبوع
التى قضيتها بعيدا عنك
تحولت إلى خنجر فى لحمى...
وصداع يحفر جبينى
ولكنى خفت أن تزداد غرورا
فوق غرورك..
ونرجسية فوق نرجسيتك..
وتتركنى معلقة
على حبال أحزانى...

هنا صرحت الشاعرة بأسباب التراجع والنكوص، مما يذكرنا بمجموعة الأحلام التى كانت ترويها، وتقول فى نهاية كل حلم: أنها رفضت أن تقصها عليه حتى لايزداد فى عناده ويقضى على حلمها، مع استخدام ضمير المخاطب هنا وهناك، مما يكشف عن وعى بالتكنيك الفنى فى السرد، الذى أصبح سمة أسلوبية:

كنت أريد أن أكلمك بالهاتف
لأقول لك:

خذ أول طائرة ليلية..
مسافرة إلى باريس
وأنقذنى من ورطتى..
فخبز «الباغيت» بعدك لا يؤكل..
وقهوة «الاكسبرسو» بعدك لا تشرب
وجريدة «لومند» بعدك.. لا تقرأ..
وبرج «إيفل» فقد لياقته الجسدية
وانحنى ظهره..
ونابليون بونابرت.. حمل حقائبه..
وغادر «الانفاليد»
والجمهورية الخامسة..
لم تعد ترفع أعلامها..

وحرص الشاعرة على المفردات فى حياة باريس اليومية، وبلغتها الفرنسية، إيحاء بأن التجربة حقيقية، وليس لمجرد الإعلان عن ثقافتها بالمكان، والقارئ يعرف وضعها الاجتماعى الذى يسمح لها أن تقضى عطلة نهاية الأسبوع فى باريس، وليس فقط الإجازة الصيفية، وتستمر محاولات العودة إلى الحبيب:

كنت أريد أن أعترف لك
أننى وحيدة فى باريس..
حتى الوجع..
وضائعة حتى الوجع..
وأفتقدك حتى الوجع..
ولكننى خشيت أن تشمت بى
وترقص فوق رمادى..
كنت أريد أن أختبئ فى أشجار صوتك
علّه ينقذنى من هذا البرد الذى يخترق عظامى
كنت أريد أن أتعلق بذراعيك

حتى أستعيد توازنى
فأنا بدونك عصفورة مكسورة الجناحين
ومركب يغرق..
ولكننى خفت أن تدفننى
فى ثلوج لا مبالاتك
وتقفل الخط فى وجهى..
كنت أريد أن أخبرك
أن سماء باريس لا تمطر إلا على معطفك..
ولوحة «الموناليزا» لا تبتسم إلا لك..
وأجراس كنيسة «نوتردام»
لا تقرع إلا عند مجيئك
ومقاهى الحى اللاتينى
ومتحف اللوفر،
ومركز بومبيدو،
لا تتألق إلا بحضورك
كنت أريد أن أبوح لك بأسرار كثيرة
ولكننى خفت أن تسخر من أفكارى
وتقفل الخط فى وجهى..
كنت أريد أن أقترح عليك
أن تدعونى إلى ذلك المطعم الصغير
فى شارع أمستردام
الذى صاغ الأجبان الفرنسية
على شكل سيمفونية..
ولكننى خفت أن تخذلنى
وتتركنى أنام بلا عشاء

ويلاحظ القارئ أن الشاعرة عادت تذكرنا بالأماكن فى باريس من جديد،

ولكن فى مصاحبات خطابها للحبيب، هذا الخطاب الذى لم يتم حتى الآن، وكأنها فى وهم أنه معها، وإلا فإنها قد عددتها قبل ذلك، ثم تقدم إليه الخلاصة:

إن أخطر ما اكتشفته فى رحلتى
أن باريس من حزبك أنت..
لا من حزبى أنا..
فهى لا ترحب بى وحدى
ولا تستقبلنى على المطار
بالأزهار الجميلة
ولا تأتى لزيارتى فى الفندق
ولا تدعونى عندما ألتجئ إليها بمفردى
وإنما تحبنا معا

وهى خلاصة قبل نهاية القصيدة، معادلة تماما لبداياتها، فالمسألة إذن هى عود على بدء، «وكأنك يابوزيد ماغزيت»، مع الاعتذار للقارئ، فمعايشة استخدامات الشاعرة للحياة اليومية، تحدث نوعا من العدوى.

ويجىء المقطع الأخير، بشكل تقرير نهائى، وصك بالاستسلام المطلق، فيما يشبه الحكم فى الدعوى، التى رفعتها الشاعرة إلى باريس ضد الحبيب فى مخالفاته وانتهاكاته وجرائمه العاطفية، والفضل كل الفضل يرجع إلى باريس الحب والجمال، والتى وقفت إلى جانب الحب، فى غياب الحب، إحقاقا للحق، وصونا لأجمل العواطف الإنسانية:

أيها السيد الذى يلعب بأقدارى
كما يريد..
ويخطط لأسفارى
كما يريد..
لقد حملت معى إلى باريس
ملفا كاملا
لكل انتهاكاتك ومخالفاتك

وجرائمك العاطفية

ولكن باريس..

مزقت أوراقى

وانحازت إليك..

وتفشل الرحلة، وتفشل القضية والدعوى، وتنهزم المرأة الشاعرة أجمل هزيمة فى تاريخ القضايا، الهزيمة الوحيدة التى يهنأ عليها أروع المنهزمين.

وليس عجيبا أن تفشل فى عقاب الحبيب، وأن تفشل رحلتها، لأن هذا الذى تريد معاقبته ليس إنسانا عاديا، ليس بشرا مثل سائر البشر، إنه قديسها الذى تتعبد فى محرابه، على غرار قديس الحب» فالنتاين» لدى الغرب ويحتفلون به فى كل عام، فيجددون معه عواطفهم التى تجمدت خلال سعيهم الحثيث وراء الماديات، وفى **«قصيدة حب ٨»**(٣٨)تقف الشاعرة مع عيد الحب «فالنتاين»، لتخاطب قديسها على طريقتها الخاصة، واختيارها الحر فى ممارسة عبادتها:

هذا يوم قديس الحب.. فالنتاين

وسأذهب إلى معبدك أنت..

لأقدم نذورى..

وأحرق بخورى..

وأغسل قدميك بعطر النارنج

ليس عندى مكان آخر أذهب إليه

فكل الدروب توصل إليك

وكل الحمائم تطير إلى صدرك..

وكل عشاق العالم

يطلبون بركاتك

وينتظرون معجزاتك..

ومع أن حبيبها هوقديسها الخاص بها، فإنه ناهد لأنه يكون قديسا عالميا، يتماهى مع فالنتين، وليس بديلاله، لأن الشاعرة صرحت باحترامها لعواطف الغربيين وقديسيهم، نعم.. هى ترى فى حبيبها قديسا عالميا، مادامت الحياة

كلها تتبرك به، وتتلهف إلى معجزاته، وبعد أن تبحث فى كل الأشياء التى تحرضه على مراسلتها ومغازلتها، تسأله إن كان يتحمل سنة أخرى - بعد السنوات العشر- فى تناقضاتها وحماقاتها، ومطالبها المستحيلة، وعواطفها المفخخة، ثم تقول:

وأعترف أننى أتعبتك...
وأنك تستحق إجازة طويلة
ترمم بها أجزاءك المكسورة..
وأعصابك المحترقة..
ولكن أين ستذهب من دونى؟
أخاف أن تقترب من البحر.. فتغرق
وأخاف أن تذهب إلى الغابة
فيأكلك الذئب..
وأخاف أن ترافق النساء المحترفات
فتفقد عذريتك...

توحى له بحاجته إلى إجازة طويلة، وفى الوقت نفسه تسحب هذا العرض منه، بإيحاء جديد أن عطلته التى سيقضيها دون أن تصاحبه، سيكون مآلها الفشل، فلها تجربة سابقة فى السفر وحدها، وكأن هذه الرحلة المقترحة فى فشلها، معادلة لفشل رحلتها إلى باريس فى **«قصيدة حب ٥»**، لتقتص لنفسها، ولوكان ذلك وهما وخيالا، فالحب مثل الشعر، يجدان أيما راحة فى الوهم والخيال.

وتعود الشاعرة فى آخر القصيدة، وآخر ديوانها، لتعلن بأعلى صوت:

أيها القديس الذى علمنى
أبجدية الحب..
من الألف إلى الياء..
ورسمنى كقوس قزح
بين الأرض والسماء..
وعلمنى لغة الشجر..

ولغة المطر..

ولغة البحر الزرقاء..

أحبك..

أحبك..

أحبك..

إنه حب بالثلاثة، حتى يكون حبا بائنا لارجعة فيه.

فإذا انتقلنا إلى آخر دواوين الشاعرة **«خذنى إلى حدود الشمس»**، والذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٩٧م، والثانية - وهى التى نرجع إليها - عام ١٩٩٨م، وكلتاهما عن دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، وجدنا بدايته امتدادا لفكرة الإجازة، التى انتهينا منها فى ديوان «قصائد حب»، فهى تتمنى فى القصيدة الأولى **«التخرج»** (ص١٣- ١٦)* أن يأخذ إجازته، ومع ذلك لأنها لاتستطيع الحياة بدونه، كما لاتستطيع الحياة معه، وهى الثنائية المعضلة، التى تكشف عن العذاب العذب فى حياة العشق والعشاق، منذ عرف الإنسان عاطفته، وتحسس قلبه، تقول القصيدة:

أيها السيد المخبوء فى ساعة معصمى..

أيها المتحالف مع الوقت ضدى..

والمتحالف مع أساورى ضدى..

ومع أهدابى.. وأثوابى..

وطلاء أظافرى.. ضدى

أيها المتآمر مع.. كتبى.. وأوراقى..

ورائحة القهوة.. ضدى..

ليتك تأخذ إجازتك

فالوقت معك.. لايحتمل

والوقت بدونك.. لايحتمل

والزمن لايأخذ شكله النهائى

إلا عندما يمر من بين أصابعك..

.....

وأنا.. لا أكتمل

إلا عندما أتخرج من بين أصابعك..

إن كل شيء في حياة الشاعرة، على فضاء تجربتها الشعرية الممتدة إلى عشرة أعمال فنية، يؤكد أنها لاتستطيع أن تحيا لحظة واحدة لا تنبض بالحب، بما يشي أن هذا الاستغراق في أمواج الحب المتلاطمة، ليس مسألة تخصها وحدها بل من ورائها كل امرأة، ومن وراء ذلك كله كل رجل، مما يعني بالتالي، أنها رسالة تحملها الشاعرة إلى العالم كله، رجالا ونساء، كي تصبح الحياة حياة جديرة أن يعيشها الإنسان.

و«حرائق على الثلج» (ص١٩-٢٨)، تذكر قارئها على الفور بأخت لها سبق لنا دراستها، وهي **«قصيدة حب ٥»**، وليس مجرد الشبه هوأن المكان فرنسا فقط، بل هوموضوع الاغتراب بسبب من فقدان الحبيب، وأسلوب المعالجة، لأن المكان الفرنسي الجديد، وهوالآن «مجيف» أيضا يرفض استقبال المرأة إلا مع معشوقها، تماما كما فعلت باريس من قبل، أليس الدستور هوالذي يحكم العواطف في فرنسا كلها؟ كشأن الشاعرة حين تقع على المادة الشعرية، تكرر العودة إليها، مرة ومرة، حتى تستنفد كل ما يمكن من طاقاتها وإمكاناتها.

والشاعرة تختار من فرنسا هذه المرة قرية «مجيف»، لتساعدها على جديد الشعر:

-٢-

الثلج في «مجيف»

أسود.. أسود..

والمتزحلقون على الجليد

يتزحلقون على أسلاك أعصابي

«مجيف» ترفض أن تستقبلني

وترفض أن تعترف بشرعيتي

إلا وأنا متعلقة بذراعك اليسرى

فهل يمكن أن ترد إليّ اعتباري

في هذه القرية الفرنسية الجميلة

التى اختارتك رئيسا لبلديتها؟

اختيار «مجيف» هنا لتلعب بثلج برودتها دور المفارقة مع أعصاب الشاعرة وحرارة عواطفها، ثم ثنائية: الثلج/أسود، على غرام الشاعرة بلغة التضاد، وكما كانت الطبيعة تتعطل فى غياب الحبيب، أيام المرحلة الرومانسية، تتعطل المرأة من الداخل هنا، على مانراه فى قولها:

-٣-

أيها الرجل
الذى أخذ خرائط الثلج فى جيبه
وتركنى أتزلج على ثلج أحزانى
أيها الرجل الذى شرب كل قهوة فرنسا
وتركنى أشرب دموعى
إننى هنا عاطلة عن الفرح...
وعاطلة عن الحب..
وعاطلة عن أنوثتى

وعن تعطل الطبيعة فى غياب المحبوب، نشير إلى أن هذا المعنى جانب أسطورى مترسب فى اللاشعور الجمعى، على ما اكتشفه «كارل جوستاف يونج»، أكبر تلاميذ «فرويد»، فإذا نظرنا إلى إحدى هذه الأساطير، مثل «تموز» و«عشتار»، كحبيبين، نجد أن الطبيعة تحتج على غياب الحبيب الذى احتجزته إلهة الموتى، فتمتنع الأرض عن الإنبات، والحيوانات عن الإخصاب، حتى يعود «تموز» وبعودته تخصب الحياة من جديد، وهى أسطورة متولدة عن النمط الأولى المتمثل فى: الأرض الأم، وعنها تفرعت أساطير شتى فى بلاد العالم القديم، حيث أخذت أسماء جديدة بالانزياح تناسب البيئات المختلفة، على ما وضحناه بإفاضة، فى نظرية الأسطورة المحورية(٣٩)، وقد كثر هذا الترسيب الجمعى فى شعر الدكتورة سعاد الصباح، منذ بداياتها الرومانسية، واستمر معها فى مراحل تطورها الأخيرة، وتستمر القصيدة:

-٥-

الساعة تدق
وأجراس أحزانى تدق معها

ورياح الألب تنزع قبعة الصوف عن رأسى...
والثلج يحرقنى بناره
وأنت تمر فى شراييننى
شريانا.. شريانا
شبرا.. شبرا
زاوية.. زاوية..
موقعا.. موقعا..
الساعة تدق
وأنا مدججة بالعشق حتى أسنانى
فيأيها المختبئ فى أهداب غمامة
فلتهمر روعة أمطارك
فأيامى تتشقق عطشا

ما كل هذا التضاد الجارف؟ الثلج من شدة البرودة يكون نارا حارقة، ومع هذا الثلج الأسطورى يشتد العطش حتى يشقق الأيام، هل الأمر مجرد شىء من التلاعب بالألفاظ؟ ليس الأمر كذلك، بل هناك تنور فى الداخل، هوالذى يشعل الثلج حتى تدق الأجراس منذرة بالخطر، إن فى الأمر امرأة مدججة بالعشق حتى أسنانها، ومؤجج النيران مختبئ هناك «فى أهداب غمامة»، ولئن لم تنهمر أمطاره الرائعة فالانفجار حادث لا محالة.. وهذه اللغة نفسها هى التى تجعل من المتناهى فى الصغر (أهداب) يتسع لاختفاء الرجل المنقذ بما يحمله فى داخله من رائع الأمطار، ولمزيد من لغة التضاد، نقرأ المقطع السادس:

أيها الفارس الذى يلفنى بعبارة رجولته
من شمالى.. حتى جنوبى..
من شفتى.. حتى خاصرتى..
يا من يكتب قصائد العشق على تضاريس أيامى
قلبى فاكهة تنتظر القطاف ومساماتى مفتوحة لمراكبك القادمة مع الريح
فيأيها البحار الذى شقق ملح البحر شفتيه
أنا مملكة من النساء

فازرع مرساتك على سواحل وجدانى..
وامنحنى بركات أبوتك
فلا بيت إلا أنت
ولا قبيلة إلا أنت
ولا وطن أنتسب إليه..
إلا أنت

فلنأخذ هذه الثنائيات المتضادة:

- شمالى/جنوبى = تضاد أفقى
- شفتى/خاصرتى = تضاد رأسى

ويتولد من تجاورهما ثنائية جديدة = أفقى/رأسى

وكل هذه الثنائيات، ينضاف إليها «تضاريس» جغرافيا الخارج، تمثل مع «قلبى» ثنائية: الخارج/الداخل.

وهذه اللغة الملغمة تفجر لنا تكثيف المتناهى فى الصغر «مساماتى»، وهوالذى يحتوى الوجود كله، لتصبح المسام بحارا واسعة تبحر فيها المراكب القادمة مع الرياح، حتى يشقق ملح البحر شفتى البحار.

ولا يفوتنا ملاحظة هامة، هى أن جميع الألفاظ التى أثقلت العبارة بلغة التضاد: شمالى - جنوبى - شفتى - خاصرتى - قلبى - مساماتى، كلها مضافة لياء المتكلم، وفى هذه الإضافة حميمية خصيبة، بها تتحول المرأة مملكة «من النساء»، ألا ما أعجب الأسرار الكامنة فى المتناهى فى صغره، وتكثيفه للوجود كله، ولا يفجر هذه الأسرار العجيبة فى اللغة إلا الشعر، والشعر وحده.

ثم يجئ هذا الحصر البلاغى على التراتب بعد أصل الخليقة:

- «امنحنى بركات أبوتك» = قداسة وخلق وإبداع.
- «فلا بيت إلا أنت» = حماية.
- «ولا قبيلة إلا أنت» = عزوة.
- «ولا وطن أنتسب إليه إلا أنت» = هوية.

لقد رأينا الرجل فى هذه القصيدة أسطوريا، يتحرك فى أهداب غمامة،

ورأيناه ربانا تشققت شفتاه من ملح البحار، ونراه كذلك فى أكثر من مقطع فارسا ممتطيا حصانه، وهوفى هذه الأحوال كلها على سفر دائم، وفى كل حال تدعوه المرأة أن يحل بها، ثم تشكوفى المقطع من حيرتها، هذه الحيرة التى سبق وأن رأينا صورا منها:

ماذا أفعل بتراثك العاطفى المزروع فى دمى
كشجرة ياسمين؟
ماذا أفعل بصوتك الذى ينقر كالديك
وجه شراشفى؟
ماذا أفعل ببصمات ذوقك على أثاث غرفتى؟
باللوحات التى انتقيناها معا
والكتب التى قرأناها معا
والتذكارات السياحية التى لملمناها من مدن العالم؟
وبالأصداف التى جمعناها من شواطئ البحر الكاريبى؟
قل لى يا سيدى:
ماذا أفعل بهذه التركة الثقيلة من الذكريات
التى تركتها على كتفى؟
لقد حاولت أكثر من مرة.. أن أتخلص منك..
ومنها...
ولكننى خجلت من بيع تاريخى
وبيع مشاعرى
وبيع ضفائرى فى المزاد العلنى!

ويذكر القارئ المحاولات السابقة لتخلصها من الحبيب، وفشل هذه المحاولات، لأنها تكتشف فقدان تاريخها ومشاعرها وذاتها بالكلية، ومع ذلك تجدد محاولاتها فى المقطع العاشر، بعد أن تضيق الخناق على نفسها كالعادة:

إلى أية مدينة من مدن العالم.. سأذهب
ومعك خرائط، كل الأمكنة؟

وفى أى مقهى سأجلس
وقد احتكرت أشجار البن
ورائحة القهوة؟
وبأية لغة سوف أتكلم
وبيديك مفاتيح لغتى..؟..
حاولت ترحيلك إلى الوجه الثانى من القمر
فلما طلع القمر.. عدت مع أشعته
ووجدت وجهك مرسوما على زجاج نافذتى
حاولت أن أرسلك إلى أمك
التى علمتك الدلع.. والفوضى..
وهواية جمع الطوابع
وجمع النساء..
ولكنها أعادتك لى بالبريد المضمون
مع أطيب التمنيات

ومع أن إعادته إلى أمه، عودة إلى محورية الأم فى شعر الشاعرة، الأم بما فيها من خصوبة النمط الأولى: الأرض الأم، فإن إعادته بالبريد المضمون، ربط الأسطورى القديم بمنجزات المدينة المعاصرة.

أما ترحيله إلى الوجه الثانى من القمر، وعودته من جديد مع أشعة القمر عند بزوغه، مرسوما على زجاج النافذة، فهى صورة من إبداع الخيال الرومانسى، العائد فى ثوب من الواقعية، وفى امتزاجهما ضرب جديد من الإبداع الخلاق.

ويتغير الخطاب الشعرى بعض الشئ فى قصيدة: **«أعتذر لك»** (ص٣١-٣٩)، فبدلا من عقاب الحبيب بالابتعاد عنه، سواء إلى «باريس»، أو «مجيف»، أوالتطواف فى كل مقاهى العالم وفنادقه، وبدلا من إقصاء الحبيب مرة إلى الوجه الثانى من القمر، ومرة بإرساله إلى والدته، بدلا من هذا وذاك، تعتذر إليه عن جميع الصور الكامنة وراء الابتعاد عن الحبيب، بما فى ذلك من زمن ضائع لم يجمعهما على حب، حتى عند مرحلة طفولتها التى مرت عليها بلا معنى، وكأنها خارج إطار الزمن، وعن مائة عام من العزلة لم

تنضج فيها شجرة ولا بنفسجة ولا قصيدة، وعن المدن التى زارتها منفردة بما تعج فيها هذه المدن من حيوات، وعن فكرها وخيوط ثيابها، وحتى عن رسائلها التى أرسلتها إليه قبل ولادتها - ونتذكر هنا نبوءة أمها بحبه لها ووشمها إياه على ذاكرتها حتى استعجلت الولادة -، وعن الأحلام التى رسمتها بألوان الطيف على جدران الرحم - وأيضا نذكر مجموعة الأحلام السابقة - كل هذا تعتذر عنه.

ولا ندرى حقيقة هذا التغير فى الخطاب الشعرى، أهونضج فى العاطفة التى استوت على نيران التجارب العديدة من هجر واتصال؟ أم أنه الاستسلام الذى لابد منه بعد الهزائم المتكررة أمام وهج العاطفة؟ قد يكون هذا، وقد يكون ذلك، وقد يكون الأمران معا، كما قد يكون غير هذا وذاك مما يراه القارئ المدرب على قراءة الشعر وينضاف إلى ما قلناه، كما تقتضيه لغة الشعر التى تظل مفتوحة إلى ما لانهاية.

ومع ذلك النضج أوالاستسلام، تعود الشاعرة فى **«رجل فى الذاكرة»** (٤١-٥٢)، إلى محاولة إخراج هذا الرجل من ذاكرتها، التى عاش فيها مائة عام، تطلب منه الهجرة فلا يهاجر، حتى ولوأغرته بأنها ستتحمل تكاليف السفر، وتكاليف الإقامة فى الفندق، وحتى ثمن قهوته وأطعمته، وأكثر من ذلك ستدفع المهر لزواجه بأى امرأة أخرى، ومع كل هذه المشهيات يلتصق هذا الحبيب بذاكرتها دون أن يتلحلح عن احتلاله، مع أن الزمن غير كثيرا من صور العبودية، كسقوط جدار «برلين»، وتحرر جنوب أفريقيا بعد ثلثمائة عام من الاستعمار، والحبيب متشبث بذاكرتها كما تتشبث الشعب المرجانية بصخور البحر الأحمر.

ونقرأ فى هذا السياق المقطع رقم ٧ من القصيدة:

إننى أحملك فى داخلى
كامرأة فى شهرها التاسع
فكيف أتخلص منك؟
كيف أقطع حبل مشيمتى معك
وأنت مشتبك ككرة الصوف
بأحلامى، ورغباتى، وجهازى العصبى؟

كيف أتركك على قارعة الطريق
تحت الثلج والمطر، والأعاصير...
وأنت أول طفل ولدته..
وآخر طفل سوف ألده؟..

إنه محور الأمومة الذى لم ينضب معينه، مهما اغترفت منه الشاعرة، وكأنه يزداد مع الاستهلاك، وهذه أعجوبة الأعاجيب فى مواهب الأمومة، وقدراتها التى لا تنتهى فى البذل والعطاء.

ونلتقى بقصيدة **«خذنى إلى حدود الشمس»**(٥٥-٦١)، وهى من بحر المتدارك، ومن هذا العنوان كان عنوان الديوان، وهذا يجعل للقصيدة مركزا خاصا بين قصائد الديوان، كما هوشائع فى الدراسات الأدبية، ومع أن القصيدة من شعر التفعيلة، فإن قافية اللام تفرض نفسها على أربعة مقاطع (١، ٢، ٣، ٤، ٥)،أما المقطع االثالث(رقم٣)، فيأخذ تنغيما فى قواف أخرى، والقصيدة إحدى قصائد الشاعرة استغراقا فى العشق، ونأخذها كاملة قبل التعليق عليها:

-١-

قل لى.. قل لى..
هل أحببت امرأة قبلى؟
تفقد، حين تكون بحالة حب
نور العقل... ؟
قل لى.. قل لى..
كيف تصير المرأة - حين تحب -
شجيرة فلّ؟
قل لى
كيف يكون الشبه الصارخ
بين الأصل، وبين الظلّ؟
بين العين، وبين الكحل؟

كيف تصير امرأة عن عاشقها
نسخة حب طبق الأصل؟...
-٣-
قل لى لغة...
لم تسمعها امرأة غيرى..
خذنى.. نحوجزيرة حب..
لم يسكنها أحد غيرى..
خذنى نحوكلام خلف حدود الشعر
قل لى : إنى الحب الأول
قل لى : إنى الوعد الأول
قطر ماء حنانك فى أذنيا
ازرع قمرا فى عينيا
إن عبارة حب منك..
تساوى الدنيا..
-٤-
يا من يسكن مثل الوردة فى أعماقى
يا من يلعب مثل الطفل على أحداقى
أنت غريب فى أطوارك مثل الطفل
أنت عنيف مثل الموج،
وأنت لطيف مثل الرمل..
لا تتضايق من أشواقى
كرر.. كرر اسمى دوما
فى ساعات الفجر.. وفى ساعات الليل
قد لا أتقن فن الصمت..
فسامح جهلى..
فتش.. فتش فى أرجاء الأرض

فما فى العالم أنثى مثلى...

-٥-

أنت حبيبى.. لا تتركنى

أشرب صبرى مثل النخل..

إنى أنت..

فكيف أفرق

بين الأصل، وبين الظل؟

ونبدأ من العنوان **«خذنى إلى حدود الشمس»**، صرخة مدوية، والصارخ المرأة، والمخاطب هوالحبيب، والصرخة ليست فى البرية، وليست فى قاع البئر، إنها على الملأ، وإلى أين يأخذها الحبيب؟، وماذا تعنى حدود الشمس؟ الشمس فى الذاكرة صورة المبالغة فى الرفعة وبعد التناول والإشراق وعلوالصيت، يعرفها العربى - على الأقل - منذ قال النابغة الذبيانى، من قصيدة يعتذر فيها للنعمان (٤٠):

فإنك شمس والملوك كواكب

إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فهل تعنى الشاعرة أن يذهب بها الحبيب إلى أبعد مذاهب العشق والغرام؟ هذا وارد، بل هوالأقرب لسياقها المتناهى إلى ما هوأبعد من كل ذروة شامخة فى دنيا الحب، ولكننا حين نأخذ الشاعرة من جميع جهاتها الأصلية، نعرف أن الشاعرة لا تقف عند حدود البوح بعشقها، بل تتعداه إلى التحدى، ومواجهة مجتمع لايقر لها بهذا الحق، بل هويدينها ويعتبرها خارجة على الأعراف والتقاليد، وحين تطلب الشاعرة التحليق مع الحبيب إلى حدود الشمس، فهى تعلن فى قوة وثقة لكل من طلعت عليه الشمس أنها المرأة التى تتحدى كل من تسول له نفسه أن يبارزها، فهى لا تتوارى، ولا تختبئ من وراء جدر، وإنما معروفة ومشهورة شهرة الشمس، وربما كان هذا المعنى وراء اختيار عنوان الديوان.

فإذا دلفنا داخل القصيدة المكونة من خمسة مقاطع، وجدنا عبارة: «قل لى» فى المفتتح، وتتكرر ثمان مرات على فضاء القصيدة، بما هى مفتاح

مفصلى، عدا ما يجئ بمعناها دون لفظها، والقول كلام، وكلام فى الحب، يقرر حقيقة فى غاية الأهمية - لاسيما عند المرأة - وهى أن الغزل يشكل أقصى الغايات فى عالم المرأة، وهى فى أمس الحاجة إليه لتثق بنفسها وبأنوثتها، وفى غير هذا يكون الغزل هوالحافظ لمياه الحب، حتى يرق ويشف ويصفوأكثر وأكثر، ومن هنا كان الحنين إلى الرومانسية وظلالها الوارفة، حتى عادت من جديد، وإن كانت عودتها بأسلوب جديد.

والمرأة فى حاجتها إلى الغزل، تحب أن تسمع كلاما جديدا، لاسيما إذا كانت شاعرة، فاللغة حتى الآن هى أهم وأخطر اكتشاف فى حياة الإنسان، والمرأة تطلب «لغة لم تسمعها امرأ ة غيرى»، هذا لكى تشعر بالتميز، وتطلب أيضا «خذنى لجزيرة حب لم يسكنها أحد غيرى»، ومثل هذه الجزيرة لن تكون إلا فى لغة الغزل الشعرية، ثم تطلب منه صراحة: «خذنى نحوكلام خلف حدود الشعر»، إذن هوالكلام، ولكن مبالغتها فى نوعية الكلام الذى تطلبه خارج على حدود اللغة، فالشعر نفسه ليس له حدود، فما بالك بما وراء حدوده، إنه أيضا شعر.

والحبيب جاء فى القصيدة - أوفى إحدى دوراتها - طفلا، وهذا من المعانى المحورية فى تجربة الشاعرة، ولكن له تحولات، فهوطورا وردة فى أعماقها، وطورا هوطفل فى أطواره يلعب على أحداق المحبوبة، وطورا هوموج فى عنفه، وهوفى لطفه رمل.

كما أن للشاعرة تحولاتها، فهى فى المقطع الأول فاقدة لنور العقل «حين تكون بحالة حب» و«حالة العشق» من معانيها المحورية أيضا، ثم نراها تحولت إلى «شجيرة فل» أيضا حين تحب، ومرة تصير نسخة طبق الأصل من عشيقها، ثم هى فى النهاية متوحدة مع من تحب، «إنى أنت»، وهذا التحول النهائى، الذى يتحدث عنه المتصوفة، كما سبقت الإشارة إليه:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
نحن مذ كنا على عهد الهوى
تضرب الأمثال للناس بنا
فإذا أبصرتنى أبصرته

وإذا أبصرته أبصرتنا
أيها السائل عن قصتنا
لوترانا لم تفرق بيننا
روحه روحى، وروحى روحه
من رأى روحين حلت بدنا(٤١)

ومن قصائد النثر نقرأ معزوفة «رائحة صوتك»(٥٥-٦٥)

تدور المقاهى حول نفسها..
تدور كلماتك حول أنوثتى..
تدور الذكريات حول عنقى..
أهرب من رائحة صوتك..
إلى غرفتى

-٢-

يا هذا الذى احتكر جغرافية العالم..
اترك إقليما صغيرا فى فكرى..
لا يخضع لاستعمارك..
اترك قلعة واحدة من قلاعى..
لا ترفرف فوقها أعلامك

-٣-

أيا رجل الكبريت والنار
اعجنى كقطعة صلصال..
ارسمنى..
هضبة من الفضة..
وهضبة من الذهب..
وحبة من اللوز..
وحبة من المانجو..

ارسمنى على صورتك..
فأنا لا أعترف بأية صورة لى
لا تحمل توقيعك

فى المقطع الأول ثلاثة أفعال مضارعة باللفظ نفسه لا يتغير «تدور»، وفاعل الثلاثة جمع مؤنث، يعقب كلا منها ظرف مكان لايتغير، والظرف مضاف إلى مفرد، وهذا المفرد مضاف هوالآخر إلى ضمير، أى أن الأنساق النحوية بلغت حدا كبيرا من الاتساق، فما الذى دعا أن تخرج العبارة فى السطر الرابع عن الائتلاف مع ما قبلها، مع أنها نهاية المقطع بمثابة الذروة؟ وبإدمان النظر فى هذه النهاية، سنجد الهروب لا إلى الخارج، بل إلى «غرفتى»، وبهذا سينقلب إلى دوران، وماذا فى الغرفة حتى تدور الشاعرة حوله؟ هذا ما يفسره آخر القصيدة «ارسمنى على صورتك»، وبهذا يفسر آخر القصيدة ما انبهم من أولها، على ما جرى عليه الأمر فى كثير من شعرنا الحديث، حين ترد بعض التعابير فى الأول، وعليها مسحة من الغموض، وكلما تقدمنا فى قراءة القصيدة، انكشف لنا ما كان غامضا شيئا فشيئا، وعليه يمكن ترجمة السطر الرابع إلى: أدور حول حبيبى، وهى شكل من اشكال القراءة بين أجزاء الصورة.

يؤيدنا فى قراءتنا هذه جميع ما فى المقطعين الثانى والثالث، ففى الثانى يحتكر الحبيب جغرافية العالم، بما فى ذلك استعماره لأقاليم وقلاع المحبوبة، فإلى أين المفر؟ إنها تهرب منه إليه، أى تدور حوله.

وتتعامل الشاعرة مع الحبيب فى المقطع الثالث بما هوخالقها، تمثلا بخلق آدم من صلصال من طين، وفى هذا غاية التقديس له، ونحاول أن نترجم هذه اللوحة التى طلبت منه أن يرسمها عليها.

أولا: هضبتان، إحداهما فضة، والأخرى ذهب، وكلتاهما من حلى المرأة، وهما كبيران.

ثانيا: لماذا ثنتان هنا، وثنتان هناك؟ والجواب فى ما يلى هذه الثنائيات، «ارسمنى على صورتك»، وفى العبارة متكلم ومخاطب، هما: الحبيبة والحبيب، ولابد للوحة المرسومة لكى تكون معبرة وصادقة، أن تكون دالة على الاثنين معا، ألم تقل هى من قبل «أنها ظل الأصل»؟

وإلى هنا يتضح لنا علاقة أجزاء الصورة، وأن بعضها يفسر بعضها الآخر، وعلاقة الأول بالآخر، ومن هنا أيضا تختلف قراءة الشعر الحديث، عن قراءة الشعر القديم، وهوبعض الجهد والمعاناة فيما يتطلبه الشعر الحديث من القراءة النوعية.

ومن المسلم به أن العاطفة تقف فى جانب، والعقل يقف فى جانب آخر، وتبعا لذلك فإن الحب إذا سيطر على الإنسان فإن الجانب العقلى فيه يختفى أويتوارى، حيث لا يأتمر الحب بقوانين العقل ومقاييسه، فله مقاييسه وقوانينه الخاصة به، فحتى لوأدرك العاشق وجه الخطأ أوالصواب فى المسألة، فلا يخضع إلا لما وافق هواه، فالحب غلاب، وهذا الإدراك العقلى غير المفيد هومانراه فيقصيدة **«سأبقى أحبك»** (٧٠-٧٨) وهى من بحر المتقارب، وهى من ثمان مقاطع، جاء فى المقطع الأول:

أحبك..
رغم ألوف العيوب الصغيرة فيك
وأعرف أنك لا تستحق عطائى
وأرمى بنفسى على ساعديك
ولا أتذكر أين أمامى..
واين ورائى

فهنا إطلالة للعقل، وعلى ضوئها انكشفت آلاف العيوب الصغيرة فى الحبيب، هذه العيوب التى لا تؤهله لاستحقاق العطاء، ولكن العاطفة الغلابة تمحوالإضاءة العقلانية، بما هى نقيض للعقل، ويتفرع عن هذه الثنائية الكبرى فى القصيدة، أول ثنائية: الأمام/الوراء.

وتستمر سيطرة عاطفة الحب فى المقطع الثانى:

أحبك
حتى حدود السذاجة
حتى حدود الغباء..
وأعرف أنى سأغرق فى آخر الأمر
فى شبر ماء..

فسامح غبائى..

الوعى مدرك تمام الإدراك، ورطة السقوط فى الاستغراق العاطفى، وأنها من السذاجة التى تصل إلى حدود الغباء، ويدرك الوعى الذاتى مخاطر هذا الاستغراق، ومع ذلك يطلب الصفح والغفران لهذا الغباء، لأنه لا يمكن التخلى عنه، وهذا من مفارقات العقل العاطفية.

ويوغل المقطع الثالث فى هذه المفارقة:

أحبك جدا
وأعرف أن مزاجك
غيم.. وبرق.. ورعد..
وأنى تزوجت فى فصل الشتاء
وأعرف أن التقدم صعب
وأن التراجع صعب
وأن بحارك دون ابتداء..
ودون انتهاء..
أحبك جدا
وأعلم علم اليقين
بأنى أؤسس مملكة فى الهواء...

نتنبه فى القراءة إلى أن كلمة «أحبك» تتصدر القصيدة، وتتصدر كل مقطع فيها، وبما أن «الحب» أحد الطرفين فى الجدلية الأم للقصيدة، فإن هذا التصدر يضمن التغلب للعاطفة على نقيضها «العقل»، وفى هذا المقطع تضاف كلمة «جدا» إلى كلمة «أحبك» فى بداية المقطع، كما يتكرر التركيب داخل المقطع، وفى هذا مبالغة بعد مبالغة فى سيطرة العاطفة فى جدليتها مع العقل، يتفرع منها ثنائيات: التقدم/التراجع، ابتداء/انتهاء، مع مفارقة علم اليقين فى تأسيس مملكة الهواء.

ومزيد من الوعى بالتورط فى المقطع الرابع:

أحبك جدا..
وأعرف أنى سأقتحم المستحيل

وألمس سقف السماء
أحبك حتى التهور
حتى التبخر
حتى التقمص فيك
وحتى فنائى

ومع تأكيدنا على أننا فى قراءة حب بشرى، لاعلاقة له بالحب الصوفى، فإن الألفاظ تحتفظ برائحتها الصوفية، مثل «الفناء»، فاللفظ فى اصطلاح الصوفية، كما يحدده الشيخ محيى الدين بن عربى، هو «رؤية العبد للعلة بقيام الله على ذلك»(٤٢)، وهذه الرؤية من شأنها أن تبقى السالك صامدا على المعنى فى طريق العشق، ولابد أن تكون الرائحة الصوفية موجودة هنا بقدر ما، لأنها العلة وراء الاندفاع فى العاطفة مع إدراك المخاطر التى تترتب عليه، ومن المقرر أن الحب البشرى العفيف مرحلة لازمة من مراحل الحب الصوفى، ولزومها فى إعداد السالك وتهيئته للصمود فى مشقة الطريق ووعورته، ففى العاشق البشرى إذن قدر من العشق الصوفى، وإن كان أوليا، وهذا الإدراك الصوفى لروائح اللفظ يعمل على راحتنا فى قراءة ما سبق، وما سيأتى، يقول المقطع الخامس:

أحبك.. من دون قيد.. ومن دون شرط..
وأعرف أنى تجاوزت كل الخطوط..
وأحرقت نصف البلاد ورائى..
أحبك.. من دون أى حساب
وأعرف منذ البداية أنى سألقى جزائى..

الشاعرة فى اندفاعها وراء عاطفتها، تدرك أنها فى معركة ساخنة، وسبق أن قلنا إنها رسالة وقضية، فهى تعرف تجاوزاتها للخطوط الحمراء، وتعلن تحدياتها فى البوح، ولأنها فى معركة تستخدم لغة الحرب، فى الأرض المحروقة عند الانسحاب، فالشاعرة وهى تنسحب من مواطن العقم والتخلف، لا تنظر وراءها، مع علمها بما ينتظرها، وهى على استعداد تام لتحمل المسئولية، أيا كانت النتائج.

ثم المبالغة والإيغال حتى التناقض فى المقطع السادس:

أحبك جدا..

وكم كنت أرغب ألا أحبك

لكنها نقطة الضعف عند جميع النساء

ففى حالة العشق

لسنا نفرق بين السفوح

وبين الهضاب

وبين السطور وبين الكتاب

وبين الثواب وبين العقاب

وفى حالة الشوق

لسنا نفرق بين النبى وبين المرابى

أحبك جدا...

فهل يا ترانى أحب خرابى !؟

الجدلية المتجذرة بين الحب والوعى العقلى، والمتمثلة فى المبالغة فى الحب من جهة، والمبالغة فى اللاحب من جهة أخرى، تنبثق عنها فى هذا المقطع مجموعة من الثنائيات، وكلها تسوى بين النقيضين:السفوح/الهضاب ، السطور/الكتاب، بما هما: الجزء/الكل، الثواب/العقاب، النبى/المرابى، ويختتم المقطع بـ « أحبك جدا » لتكون غلبة العاطفة على العقل، محيطة بالأول والآخر، ولعلها ثنائية أخرى، لتؤكد المفارقة فى هذا الاستفهام التعجبى، فى حبها لخرابها، وهى الصورة التى تذهل القارئ عن ابتداع التركيب اللغوى فى « ياترانى »، ولا يتوقف عن مطابقته للمألوف اللغوى، وأحقية الشاعر المعاصر فى إدخال الجديد الذى يراه مناسبا، بحيث لايقدح فى فصاحته.. ونقرأ المقطع الثامن والأخير فى القصيدة:

أيا سيدى:

لا تؤاخذ جنونى

فإنى بدائية النزوات

وعشقى - مثلى - بدائى

سأبقى أحبك
مهما ضجرت
ومهما صرخت
ومهما احتججت
ومهما أردت التحرر من كحلى العربى..
ومن شعرى الكستنائى..
سأبقى أحبك
حتى تسيل دماك
وحتى تسيل دمائى

النداء فى اللغة دعوة للإقبال والمجئ، ويتصدر المقطع حرفا نداء، الهمزة و«يا»، يعنى المبالغة فى النداء، مع اعتذارها عن جنون حبها ونزواتها البدائية، فعشقها هوالآخر بدائى، ولذا تصر على حبها له، مهما بدا منه من ضجر وصراخ واحتجاج ورغبة فى التحرر منها، وهذا الإصرار إلى أى مدى؟ حتى تسيل دماؤهما معا، وهوالتوحد، على ثقة أن دم كل منهما سيرسم على الأرض اسم الآخر.

والشاعرة تجعل من الحب علة لمظاهر الجمال فى الكون على كل مستوى، فعلى مستوى جمال المرأة، يكون الشعر طويلا كما يحبه المعشوق، فتحرم الاسيويات قص شعورهن، ويتعرضن لضوء الشمس حتى يكتسبن اللون الأسود المحروق، فالحبيب يحبه كذلك، ويغسلن من أجله وجوههن بماء المطر حتى يكن طبيعيات الجمال، وعلى مستوى المدن كان الحب وراء إبداع الله فى رسم وجه سنغافورة، والحب وراء جمال الكون، فالعالم أكبر، والسماء أوسع، والبحر أكثر زرقة، والعصافير أكثر حرية، ووراء هذا كله، صارت العاشقة أجمل ألف مرة، كماتوضحه قصيدة بهذا العنوان (١٠٩-١١٠)، ولهذا المعنى أصل فلسفى، فى عمارة الكون القائم على أساس من الحب، فما أجمل الحياة والأحياء حين مراعاة هذا السر الكونى، كما أن تشويه الحياة بالدرجة الأولى ناجم عن فقدان هذا العنصر الحيوى، وهذا ينطبق على جميع المستويات، بدءا من الذات وانتهاء بالكون، مرورا بالأسرة، فالمجتمع، فعلاقات الدول.

ونقرأ هذه الصورة لتجليات الحب فى قصيدة «**صوتك بيتى**»(١١٥-١١٦):

-١-

أتغطى بشراشف صوتك القمرى
كما تحتضن طفلة لعبتها
فى ليلة العيد...

-٢-

صوتك بلبل.. وصيف
وغابات سويسرية..
صوتك أحطاب.. وشموع..
وفحم مشتعل..

-٣-

صوتك شال من الصوف..
ألبسه فى ليالى البرد.. والصقيع
صوتك مظلة... وغمامة... وديوان شعر
صوتك كتف...
صوتك بيتى...

كما يعرف الدارسون اللغة الشعرية مكثفة، وقد تكون درجة الكثافة عالية، فأن يكون الصوت قمريا، وله شراشف، وتتغطى به المرأة، فى صورة تشبه احتضان الطفلة لعبتها فى ليلة العيد، مجموعة من المجازات استعارة وتشبيها، لها دلالات عديدة من الدفء والحماية وهناءة القلب، تتكرر بأشكال عبر المقاطع الثلاثة، فهناءة القلب من القمر، إلى لعبة الطفلة فى ليلة العيد، إلى غناء البلبل، إلى ديوان الشعر، مرورا بالمتناهى فى الكبر مع الغابات السويسرية، والدفء بدءا من الشراشف والغطاء، إلى احطاب وشموع وفحم مشتعل، إلى شال من الصوف، والحماية بدءا من الاحتضان، إلى المظلة، إلى الكتف، وانتهاء بالبيت الذى تجتمع فيه كل هذه المعانى من دفء وحماية وهناءة قلب، على ما يطول شرحه فى فلسفة جماليات المكان.

وهنا تكون الشاعرة بذلت جهدها فى الإحاطة بكل ما تريد التعبير عنه من البوح عن حبها وعشقها كما تحب، وأصبحت صوتا مميزا ومسموعا ومقدرا فى الوقت نفسه.

هوامش وتعليقات الفصل الثانى

١- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، ص ٢٣ - ٢٦ .

٢- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، ص ٢٧ - ٣٦ .

٣- فى هذا البيت شئ من الاضطراب الموسيقى فى التفعيلة الثانية، وواضح أن هناك خطأ مطبعيا فى زيادة كلمة «فلقد» فى أول السطر، فالموسيقى بدونها تستقيم، كما أن حذفها لا يترتب عليه خلل فى المعنى، بل هو اجود وأليق شاعرية .

٤- فاضل خلف: سعاد الصباح، الشعر والشاعرة، منشورات شركة النور للصحافة والطباعة والنشر، ط الأولى ١٩٩٢ ص ١٤٠ .

٥- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، ص ٨٥-٨٧ .

٦- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، ص ٩٥-١٠٠ .

٧- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، ص ١٠١-١٠٣ .

٨- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، ص ١٠٥- ١١٣ .

٩- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، ص ١١٥- ١١٨ .

١٠- انظر سعاد الصباح: فى البدء كانت الأنثى، ص ٢٣ .

١١- م .ن: ص ٢٤-٢٧ .

١٢- م .ن: ص ٣٣ .

١٣- م .ن: ص ٣٨ - ٤١ .

١٤- محيى الدين بن عربى: كتاب اصطلاح الصوفية، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن سنة ١٣٦٧هـ=١٩٤٨م، (ص٣) ضمن رسائل ابن العربى (، دار إحياء التراث العربى .

١٥- سعاد الصباح: فى البدء كانت الأنثى، ص ٣٤، ٣٥ .

١٦- م .ن: ص ٤٧ .

١٧- م .ن: ص ٨٠ .

١٨- م .ن: ص ١١٥ .

١٩- م .ن: ص ٦٣ .

٢٠- م .ن: ص ٤٦ .

٢١- م .ن: ص ٦٤ .

٢٢- انظر كتاب الأغانى ، للأصبهانى، طبعة دار الكتب، ١٩٦٩؛/ وانظر د .محمد غنيمى هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص ٣٦ وما أشار إليه من مصادر .

٢٣- الألوسى(أبو الفضل شهاب الدين محمود البغدادى): روح المعانى فى تفسير القرآن العظيم والسبع المثانى، ط القاهرة، الجزء التاسع، ص١٠٣

٢٤- سعاد الصباح: فى البدء كانت الأنثى، ص ٤٨ .

٢٥- محمود حيدر: لغة التماس، قراءة فى شعر سعاد الصباح، ص ٦١ .

٢٦- سعاد الصباح: فى البدء كانت الأنثى، ص ٦٠ .

٢٧- م .ن: ص٥١

٢٨- م .ن: ص٩٢

٢٩- م .ن: ص٩٤

٣٠- م .ن: ص١٠٠

٣١- م .ن: ص١٠٢

٣٢- م .ن: ص١١٣ ٣١٧-٣١٥

٣٣- م ن: ص١٢٥-١٢٩

٣٤- سعاد الصباح: قصائد حب، ص٣٧ -٤٢

٣٥- م .ن: ص٥٩ - ٦٧

٣٦- م .ن: ص٧٣ -٩٥

٣٧- ول ديورانت: قصة الحضارة، المجلد الثانى والأربعون، ترجمة فؤاد أندراوس، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص ٣١٣، ٣١٤، وانظر ص ٣١٥-٣١٧

٣٨- سعاد الصباح: قصائد حب، ص ١٣٥ - ١٤٢ .

٣٩- انظر، د .مختار على أبو غالى :الأسطورة المحورية، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، ١٩٩٩م سلسلة دراسات أدبية .

٤٠- ديوان النابغة الذبياني، دار صعب - بيروت، حققه وقدم له فوزى عطوى، ١٩٨٠، ص. ٤٧

٤١- الأبيات من شعر الحلاج، انظر د .مختار على أبو غالى :توظيف شخصية الحلاج، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٩٧، ص٧٩، وما أشار إليه من مصادر، وانظر تصويبه للبيت الأخير من هذه الأبيات .

٤٢- محيى الدين بن عربى: كتاب اصطلاح الصوفية(ضمن رسائل ابن العربى)، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ط الأولى ١٣٦٧هـ =١٩٤٨م، ص٦ .

الفصل الثالث

الدفاع عن حقوق المرأة

مدخل...

سبق التنويه إلي أن إفصاح المرأة عن مكنونات قلبها، من عشق وغرام قضية في حد ذاتها، وهي من جانب آخر جزء من الدفاع عن حقوق المرأة، ولكنه خاص في بابه، فاستحق الإفراد وحده بما هو قضية من قضايا الشاعرة، وهو لأهميته وخصوصيته واتساع ميدانه استحق من الدراسة فصلين علي ما سبق بيانه، وفقط نعيد التنويه إلي أنه كان جزءاً من حقوق المرأة.

وفي هذا الفصل تبدو القضية وقوفاً في مواجهة الرجل الشرقي، ذي الميراث العتيد والعتيق من أعراف وتقاليد، وقفت في وجه المرأة في كثير من حقوقها الطبيعية، رغم التقدم العلمي، والانفتاح علي مدنيات وأفكار عصرية، ومع أن الثورة الاجتماعية في العالم العربي، كانت إحدي الزوايا الهامة في عصر النهضة، منذ قاسم أمين وهدي شعراوي، فإن كثيراً من هذه الحقوق مازالت مهدرة، وهو ما يستحق بجدارة أن يشكل قضية اجتماعية وحضارية، يتبناها أي غيور علي المجتمع، وتتبناها المرأة من باب أولي، إذا توسمت في إمكانياتها الضلوع بها، وهو ما فعلته د. سعاد الصباح، علي ما تبنته هنا في هذا الفصل.

والشاعرة كانت علي دراية بهذه القضية منذ بداياتها في رحلة الشعر، مع أنها كانت في مرحلة الشباب، المصاحبة لعالم الرومانسية، التي تنحوبطبيعتها عن القضايا العقلانية والجدلية، ومن هنا نعثر علي جذر المسألة في ديوانها الأول **«أمنية»** الذي نشر - كما قلنا - أول مرة في عام ١٩٧١، حيث نجد الباكورة في قصيدة **«حق الحياة»**(٣٥-٣٦):(من مجزوء الكامل)

ويل النساء من الرجال إذا استبدوا بالنساء
يبغونهن أداة تسلية، ومسألة اشتهاء
ومراوحاً في صيفهم.. ومدافئاً عبر الشتاء
وسوائماً تلد البنين ليشبعوا حب البقا
ودمي تحركها أنانية الرجال كما تشاء
وتذل للرجل الإله كأنه رب السماء

ما دام يمنحها المئونة، والقلادة والكساء
لا.. لن نذل.. ولن نهون ولن نضرط في الإباء
لقد انتهي عصر الحريم، وجاء عصر الكبرياء
وجلا لنا حق الحياة، فكلنا فيه سواء

●●●●●

عنوان القصيدة نص في مبحث هذا الفصل، فالقضية محددة، وموضوع القصيدة لم يخرج عن العنوان، حيث تحدد وضع كل من الرجل والمرأة في المجتمع، وهذا الوضع ترسمه نظرة الرجل إلي المرأة، فبما أنه مستبد وأناني ومتأله، ينظر إليها علي أنها أداة تسلية، ويتفرع عن هذه السمة أن المرأة مروحة صيف ومدفئة شتاء، فهي إذن دمية يلعب بها كما يشاء، وينجم عن كل ذلك أن تكون المرأة ذليلة مهانة، ما دام الرجل يقوم بالإنفاق عليها.. وهذا وضع مهين يؤهل المرأة للثورة عليه، وهو ما نجده في الأبيات الثلاثة الأخيرة، من صرخة رافضة، تبدأ بحرف النفي (لا) التي تعتبر جملة كاملة شاملة لرفض كل صور الإهانة والذل في الأبيات السبعة السابقة، ثم يتكرر النفي بالحرف (لن) مرتين، تأكيداً لهذا الرفض لسيادة الرجل وامتهان المرأة في عصر جديد، تتحقق فيه المساواة بين الرجل والمرأة.

وإذا عدنا إلي لغة الأداء وجدنا أن مياه الشعر قليلة في الأبيات، نظراً للمباشرة والتقريرية وإنخفاض مستوي الإيحاء، هذا حق وعلة ذلك في نظرنا تعود إلي عاملين:

* أولهما: المرحلة الشعرية، فنحن نعرف أن هذا هو الديوان الأول والمرحلة الأولي بطبيعتها تتسع لشيء من هذا القبيل.
* ثانيهما: أن الموضوع رسالة في قضية اجتماعية، تهم كل الأوساط والشرائح الاجتماعية من أقصاها إلي أدناها، وفي هذه الشرائح - بل الغالبية العظمي منها - ما لا يحتاج لأبعد من هذا في الأداء، حتي يكون قادراً على الفهم والاستيعاب ومن ثم التجاوب، فالمسألة ليست في البحث عن جماليات شعرية، بقدر ماهي قضية جدلية مطروحة في الساحة، وما فيها من مفارقات ثقافية.

فتافيت امرأة

فإذا انتقلنا إلي الديوان الثالث **«فتافيت امرأة»**، وهو كما نعرف قد طبع أول مرة عام ١٩٨٦ دخلنا في مرحلة الألق من شعر الدكتورة سعاد الصباح، ومعه تبدأ الشاعرة إعلان الحرب علي الرجل الشرقي، وتكون الشاعرة قد استكملت أسلحتها وأدواتها التعبيرية لتخوض معركة المصير الشرسة، ولأن المعركة ضارية، والشاعرة تعرف حجم الذي تقدم عليه، تصدر الديوان بشهادتين لاثنين من الرموز العالمية، هما:الشاعر الفرنسي «أراغون»، والمخرج «فريديريكو فلليني»، وفي الشهادتين انتصار للمرأة بلغة رفيعة بالفعل، وهو تصدير يشي بالمحتوي الشعري، وكأن الشاعرة قد بدأت المعركة من هذا التصدير.

وتواجهنا أولى قصائد الديوان **«فيتو علي نون النسوة»**(١٥-٢٢)، وهي من موسيقي المتقارب، ومعني (فيتو) اعتراض، وهو من المصطلحات السياسية، وأبرز مجال دولي لاستخدامه هو مجلس الأمن في الاعتراض علي القرار المزمع اتخاذه ويكون فائزاً بأغلبية أصوات الدول الأعضاء، فإذا كان علي غير هو ي إحدي الدول الكبري، تستخدم حقها في إبطاله حين تعجز عن ذلك بالتصويت الحر، والقارئ البسيط يعرف هذه المعلومة التي لا تحتاج إلي بيان ونذكرها فقط لجدة استخدامها في لغة الشعر، وهذه إحدي خصائص لغة الشاعرة، وهذا الاعتراض السياسي صورة من صور المصادرة علي حرية الرأي، ونقله إلي عالم الشعر بهذه الدلالة إدانة منذ البداية لسيطرة الأقوي - وهو الرجل هنا - ضد قرار الأغلبية المحقة المسحوقة - وهي هنا المرأة - برمزها اللغوي وهو «نون النسوة»، فالعنوان إذن يكثف القضية والحوار الدائر حولها من الطرفين:الرجال والنساء، والتعبير بنون النسوة يجعل القضية عامة لا تخص الشاعرة في ذاتها، وإنما بما هي امرأة مثقفة متحضرة تتبني قضية بني جنسها، من أجل الحصول علي حقوقها كاملة، ومن أجل تحضر المجتمع الذي تعيش فيه.

ونبدأ مع القصيدة ذات المقاطع المرقومة، تقول في المقطع الأول:

-١-

يقولون:

إن الكتابة إثم عظيم...
فلا تكتبي
وإن الصلاة أمام الحروف.. حرام..
فلا تقربي
وإن مداد القصائد سم...
فإياك أن تشربي
وها أنذا...
قد كتبت كثيراً
وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً
فما غضب الله يوماً علي
ولا استاء مني النبي...

جملة (يقولون) تتصدر القصيدة، وسنجدها علي رأس مجموعة من المقاطع، كمحور مفصلي يفتح الخطاب الشعري إلي جهة مغايرة، وفيها استخدام لضمير الغائبين لا يعود علي مذكور في الكلام، ولكنه معلوم للقارئ بعد أن ينتهي من قراءة النص، وهو الذي سيحدد مرجعه، ودرج استعمال هذا التعبير في مجال الاستهانة بالمقولة والقائل معاً فماذا قالوا؟

إنهم يحررون قواعد في صيغة جملة اسمية مؤكدة، ويتبعون كل قاعدة بالالتفات البلاغي من الغيبة إلي الخطاب بنهي المرأة عن اختراق هذه القاعدة المؤكدة، والقاعدتان تتصلان بتحريم الكتابة عليها، والشعر منها خاصة وهذه هي الحركة الأولي من المقطع.

ويحدث التفات بلاغي ثان من الخطاب إلي التكلم، مع بداية الحركة الثانية، فتتحدث الشاعرة عن مخالفتها للقاعدتين، لتثبت أن المحظور ليس كما صوروه، فقد كتبت كثيراً، وصاغت قصائد نارية، فلم تتسم بحبر الدواة المنهي عنه، ولم تغضب الله ولم تسئ إلي رسوله صلي الله عليه وسلم كما حذروها.

وهذا تكنيك فني للحوار حول القضية يشكل في الغالب جدلية القصيدة، وها هو المقطع الثاني ينتهج نفس اللغة في الأداء:

-٢-

يقولون:
إن الكلام امتياز الرجال...
فلا تنطقي !!
وإن التغزل فن الرجال...
فلا تعشقي !!
وإن الكتابة بحر عميق المياه
فلا تغرقي...
وها أنذا
قد عشقت كثيراً...
وها أنذا
قد سبحت كثيراً...
وقاومت كل البحار...
ولم أغرق...

فالتكنيك هو هو، لم يتغير فيه شيء، نفس البداية «يقولون»، ومقول القول ثلاث جمل اسمية مؤكدة، وثلاثتها قواعد تتعلق بالكتابة والشعر وإن كان تحدد الشعر بفن الغزل لحساسيته الخاصة، وأنه ذكوري بطبيعته في إدعائهم، ويعقب كلاً من هذه القواعد الالتفات من الغيبة إلي الخطاب، ويجيء الرد علي الادعاء بالتفات من الخطاب إلي التكلم ليثبت خطأ هذا الادعاء، ويتغير التكنيك بعض الشيء في المقطع الثالث، فأسلوب الخطاب يقتصر علي الغيبة والتكلم، ويختفي ضمير المخاطب والمدعون يركزون علي قاعدتين فقط متتاليتين، يعقبهما استفهام تعجبي فيه رائحة الاستنكار، فتضمر الحركة الأولي عنها في المقطعين السابقين كذلك، ولهذا دلالته، حيث يعلوصوت الشاعرة ويمتد، مصحوباً بالهزء والسخرية.

-٣-

يقولون:
إني كسرت بشعري جدار الفضيلة

وان الرجال هم الشعراء
فكيف ستولد شاعرة في القبيلة؟؟
وأضحك من كل هذا الهراء
وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب..
وأد النساء...
لماذا يكون غناء الذكور حلالاً
ويصبح صوت النساء رذيلة؟؟

ومن تغييرات التكنيك في هذا المقطع أيضاً، أن لا يقتصر علي قافية واحدة كما في المقطعين السابقين، بل داخلت الشاعرة بقافية في وسط المقطع مغايرة للقافية في أوله وآخره، وكانت هذه التغييرات إيذاناً بتغيير أكثر في المقطع الرابع:

-٤-

لماذا؟
يقيمون هذا الجدار الخرافي
بين الحقول وبين الشجر
وبين الغيوم وبين المطر
وما بين أنثي الغزال وبين الذكر
ومن قال:
للشعر جنس
وللفكر جنس؟
ومن قال:
إن الطبيعة ترفض صوت الطيور الجميلة ! ؟

حيث اختفي في هذا المقطع صوت الادعاء والاتهام، وتفرغ المقطع كله لجمل استفهامية، استنكارية وتعجبية، وساخرة، وكأنها من توابع الاستفهام الداخلي في نهاية المقطع الثالث، وتقوم الاستفهامات علي إحداث مفارقة بين ما هو متلازم في الطبيعة:الذكور/النساء، الحقول/الشجر، الغيوم/المطر، أنثي/ذكر، كما فارقت الشاعرة في المقطع السابق في المدعين الذين يعيشون

في عصر الكواكب/ويندون النساء بما في ذلك من الجاهلية، فما الذي نراه في المقطع الخامس والأخير:

-٥-

يقولون:
إني كسرت رخامة قبري...
وهذا صحيح
وإني ذبحت خفافيش عصري..
وهذا صحيح
وإني اقتلعت جذور النفاق بشعري...
وحطمت عصر الصفيح
فإن جرحوني...
فأجمل ما في الوجود غزال جريح
وإن صلبوني...
فشكراً لهم
لقد جعلوني بصف المسيح...

يقولون:
إن الأنوثة ضعف
وخير النساء هي المرأة الراضية
وإن التحرر رأس الخطايا
وأحلى النساء هي المرأة الجارية

يقولون:
إن الأديبات نوع غريب
من العشب... ترفضه البادية
وإن التي تكتب الشعر...

ليست سوي غانية !!

وأضحك من كل ما قيل عني
وأرفض أفكار عصر التنك
وأبقي أغني علي قمتي العالية
وأعرف أن الرعود ستمضي...
وأني أنا الباقية...

واضح أن هذا المقطع من أربع حركات، ميزناها بطريقة الكتابة، حيث الفراغ بين حركة وأخري، ومن حقها أن تأخذ أرقاماً جديدة، ما دامت القصيدة قد أدخلت الترقيم في التكنيك، ثلاث من هذه الحركات تبدأ بجملة «يقولون» المفصلية، الحركة الأولي إيقاع بقافيتين متداخلتين، والحركتان الثانية والثالثة تتحدان في القافية، وكأنهما حركة واحدة، ويبدو الأمر كذلك - بغض النظر عن تكرار «يقولون»، إذ هما يقتصران علي مقول القول دون مداخلة للصوت الآخر، صوت الشاعرة في الرد عليهم، وهذا مغير للجدلية المألوفة في القصيدة، وربما كان وراء ذلك هو ادخار الجهد للرد الجامع في الحركة الأخيرة من القصيدة، ليكون الختام للصوت الباقي والأصلح، والذي يعفي علي آثار هؤلاء المتحجرين والواقفين في وجه حرية المرأة في ممارسة حياتها كما هو المفروض.

ومطلع قصيدة **«المجنونة»**(ص ٢٣.٢٤) وهي من بحر الرمل، يصور الشاعرة كطرف نقيض مع الأفكار السائدة في عقول الصفيح:

إنني مجنونة جداً...
وأنتم عقلاء
وأنا هاربة من جنة العقل،
وأنتم حكماء
أشهر الصيف لكم
فاتركولي انقلابات الشتاء

حينما تضع الشاعرة نفسها موضع الجنون والهروب من جنة العقل

والتقلبات والاضطرابات، مقابل تعقل هؤلاء وحكمتهم واتزانهم، إنما هو لإيقاظ المواهب التي وضعتهم فيها حتي يتصوروا المسألة علي وجهها الصحيح، ويصدروا حكماً عادلاً فيما تقوله لهم،وهو:

أنا في حالة عشق... ليس لي منها شفاء
وأنا مقهورة في جسدي
كملايين النساء
وأنا مشددة الأعصاب..
لوتنفخ داخل أذني لتطايرت دخاناً في الهواء...
إنني ضائعة كالسمك الضائع في عرض البحار...
فمتي تنهي حصاري...
ياالذي خبأ في معطفه مفتاح داري
يا الذي يدخل في كل تفاصيل نهاري؟!..

ماذا تقول أيها العاقل الحكيم المتزن، في امرأة مصابة بحالة عشق لا برء منها، وهي مقهورة مثلها في ذلك جميع النساء، وهي ضائعة محاصرة والسبب في كل ما تعانيه هو أنت بكل مواهبك وقدراتك؟! هذه الصورة وضعته موضع السخرية من المواهب التي خلعتها عليه.. وأن يخبئ الذي حاصر المرأة مفتاح دارها في معطفه، صورة حمالة أو جه، يهمنا من هذه الوجوه، تناقضه مع نفسه، فهويحاصرها ليس فقط للحفاظ عليها، وإنما يحتفظ بها لنفسه، حتي يلهو بها متي شاء، بأنانية وخسة ونذالة.

ونأخذ من قصيدة «**أوراق من مفكرة امرأة خليجية**» المقاطع الصريحة في أن الشاعرة تخوض ثورة، وهي المقاطع:الثالث والرابع والخامس(٥١-٥٦)، والقصيدة من الشعر المتحرر من الأوزان:

-٣-

أنا الخليجية
الهاربة من كتاب ألف ليلة وليلة
ووصايا القبيلة
وسلطة الموتي

والتي تتحدي - حين تكون معك
حركة التاريخ، وجاذبية الأرض
أنا النخلة العربية الأصول
والمرأة الرافضة لأنصاف الحلول
فبارك ثورتي...

-٤-

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

-٥-

أنا الخليجية
التي تقاتل بأظافرها
من أجل أن يكون الخبز للجميع...
والمطر للجميع
والحب للجميع
والتي تقاوم ملح البحر
وتيارات الأعماق
والرجال الذين لهم أسنان سمك القرش
وعيون الشرطة السرية...

تعتز الشاعرة بانتمائها الخليجي ذي الأصول العربية، والزج بكتاب ألف

ليلة وليلة، ووصايا القبيلة وسلطة الموتي، بما هي رموز للخرافة والتقاليد البالية والتحجر، والهروب منها ضرب من التحدي لحركة التاريخ وجاذبية الأرض للانعتاق من الزمن الرأسي والجغرافيا الأفقية، بما يشكل ثورة، والثورة ترفض أنصاف الحلول، ولا تقبل إلا بالحصول علي كامل الحق.

وفي المقطع الرابع الذي تتصدره جملة «أنا الخليجية» المفصلية، والتي هي من أبرز الأدوات التعبيرية المصاحبة للشاعرة، تفتح مجموعة من المجازات الناهدة لأن تكون رموزاً للحرية في البيئة العربية، فالكائنة التي نصفها سمكة ونصفها امرأة، مخلوق أسطوري هو في الخيال الشعري معادل لعروس البحر، والناي والربابة أصوات موسيقية لمجتمعنا البدائي والصحراوي، وكذا القهوة المرة، والمهرة والخنجر فروسية، وكل ذلك في سبيل صياغة نشيد الحرية وقتل الخرافة العتيقة.

ويضع المقطع الخامس بعض النقاط علي الحروف، بتسمية الغاية والهدف من هذه الثورة، وهي المساواة للجميع في كل شيء: الخبز والرزق والحب، وستقف المرأة حامية ساهرة ضد كل ما يقف ومن يقف في وجه الحرية.

وأحياناً تستخدم الشاعرة أدوات أخري في جد ليتها مع الوسائل السلمية، كأن تسخدم عاطفتها لإذابة الجليد في عقلية الرجل الشرقي، حتي لا يقف حائلاً بين المرأة وحريتها في الكتابة والحب، فمن الظلم بمكان التفرقة بين المتلازمين في الطبيعة والحياة، وهي الوسائل الاستعطافية التي كادت تكون استجداء، علي ما تكشف عنه قصيدة **«توسلات»**(٦١-٦٦) ولكنها لا تلبث حتي تعود إلي المقارعة والمجالدة المدهونة بلمحة وجدانية متطايرة، كالذي نراه في قصيدة **«إلي تقدمي.. من العصور الوسطي»**(٦٧-٧٤) وهي من موسيقي الكامل، جاء في المقطع الأول:

-١-

لوكنت تعرف كم أحبك..
لم تعاملني كفرعون..
ولم تفرض شروطك مثل كل الفاتحين..
لوكنت تعرف كم أحبك..
لم تكرسني كأرض للفلاحة..

شأن كل المالكين...
لوكنت تعرف كم أحبك..
لم تعاملني ككرسي قديم
أوكنت تعرف كم أحبك..
ما قمعت..
ولا بطشت..
ولا لجأت لحد سيفك
مثل كل الحاكمين...

المقطع يتكون من أربع جمل متساوية الأركان، كل منها جملة شرطية، الشرط وفعله لم تتغير ألفاظه، والجواب في كل منفي متضمن لصفة مرذولة في الرجل مصحوبة بتشبيه، وتبدو فيه المرأة مهانة مسحوقة، ونلحظ أن الشاعرة تقدم في فعل الشرط ما يستحق الثواب، وليس العقاب الذي نراه في كل جواب للشرط.. وكأن الشاعرة علي دراية بأن الرجل لن يستوعب فعل الشرط فعبرت بالأداة «لو» والتمني كما هو معروف يتعلق بالمستحيلات أو المستبعد وقوعه.

-٢-

يا سيدي..إن كنت تعتبر الأنوثة وصمة
فوق الجبين،
فما الذي أبقيت للمحجرين؟
يا أيها الرجل الذي احتكر الذكاء
ياأيها القمر الأناني
الذي اغتصب السيادة في السماء
يا من تعقدك انتصاراتي...
وتكره أن تري حولي،
ألوف المعجبين..
يا من تخاف تفوقي..
وتألقي...

وتخاف عطر الياسمين

هل ممكن..

أن يكره الإنسان عطر الياسمين؟!

وصمته الشاعرة بالتحجر، ثم باحتكار الذكاء، ودليل الغباء في الإنسان شعوره بأنه هو الذكي وحده وافتراضه الغباء في الآخرين، وهذه سقطة نراها في بعض الأذكياء بالفعل، وأثر عن الباحث في هذا السياق تسميته لهذا الضرب من السلوك أو الشعور، بالذكاء الغبي.. ونشيد هنا بصورة القمر الأناني، أليس هذا الرجل مثقفاً؟ فمن حقه إذن أن يكون قمراً أما أنا نيته فهي من قبيل الذكاء الغبي، فهما صورتان لمسمي واحد.. ومن المسلم به أن التفوق والتألق والانتصار المتكرر، مما يدفع إلي الغيرة ومنها إلي الكراهية، ثم إلي الإحباط، عند ذوي النفوس المهيأة لذلك من ضعف نفسي، وهذا يحدث بين الرجال، فما بالنا لوكان الألق والتفوق لدي امرأة يحاربها خصوم؟

-٣-

أمثقف

ويقول في وأد النساء...؟؟

فأي ثقافة هذي؟.. وأي مثقفين؟

أمثقف

ويريد أن يبقي حبيبته بسرداب السنين؟؟

أتقدمي في كتابته

ورجعي بنظرته إلي الأنثي؟

فإن ضحكت له امرأة

يخاف عذاب رب العالمين ! ؟

يامن ينادي بالتسامح، والعدالة،

والتحرر في الهوي

آمنت أنك سيد المتعصبين

ما كان يخطر لي بأنك جاهلي...

من غلاة الجاهلين

فكرت أنك طبعة أخري

ولكني وجدتك..

طبعة عادية.. كالآخرين!!

خمسة استفهامات ناطقة بالتعجب والدهشة من هذه الصور المتضاربة، فهذا مثقف وأفكاره جاهلية يظهر بمظهر التقدمية، وسلوكه علي النقيض رجعي، وينادي بقيم جذابة، وهو في حقيقته علي عكس ما يعرض من آراء براقة، فهو شخصية مزدوجة، يظهر بغير ما يبطن، وهذا لون من النفاق الثقافي، وحقيقة الثقافة وجوهرها الأصيل وكل ما يمت لها بصلة برىء من هذه الصورة الوضيعة.

ويبدو أن هناك نمطاً من المثقفين المرسومين، ويتسمون بشيء من الجبن، فيظهرون كما لو كانوا علي الحياد، خوفاً علي صورتهم من الاهتزاز، فلا يقبلون بالمغامرة في المعارك، ففقدوا بروتينيتهم النزعة القتالية، ومثل هذا النمط ممن تربت الشاعرة علي ظهورهم بسخرية، وتدعوه للبقاء حيث هو في قصيدتها **«إلي رجل يخاف البحر»**(٧٧-٨٤)، مما يعدد صيغ الخطاب الشعري، المداهم بضراوة مرة، والمعجب مرة والساخر مرة، والمتوسل مرة، تقول لهذا النمط المرسوم في المقطع الثالث:

لا أريدك أن تفقد إصبعاً واحداً

أوشعرة واحدة

أوجوهرة واحدة

من جواهر عرشك

أنت رجل متزن ورصين،

وأنا امرأة فوضوية

أنت نجم في علاقاتك العامة

وأنا غجرية...

لا تعرف أقنعة المدن

وفن العلاقات العامة..

حيث وضعت الشاعرة نفسها موضع المفارقة مع هذه الصورة للرجل المتزن

الرصين كما تقتضي نجومية هذا المثقف، بينما هي فوضوية، كما أن سلوك وتصرفات النجم الثقافي محسوبة بعناية وإيتكيت الطبقة، في حين هي غجرية لا تعرف قواعد السلوك المدني، أو هي علي وجه التحديد لا تريد أن تعرفه، وحتي لو عرفته لا تريد الخروج علي طبيعتها وحريتها، وعليه فهما نموذجان لا يلتقيان ولا يأتلفان.

وتقول له في المقطع الرابع:

أيها السيد الذي أغمد سيفه
ونسي غريزة القتال
إني أعفيك من التزامك العاطفي نحوي..
أعفيك من الخروج في الليل وحدك
لأن البرد يؤذيك
والسير معي في الحدائق العامة يؤذيك..
والدخول معي إلي المقاهي المغلقة يؤذيك..
إنني أعفيك، أيها السيد، من كل شيء...
فأنت رجل لا يتقن الألم..

أي حوار راق تديره الشاعرة مع هذا النمط من المثقفين المصبوب صباً في شخصية تكاد تكون تحفة؟ وأي تعال علي ضعفه البشري في عدم مقدرته علي تجاوز الخطوط المرسومة للنمطية؟ ثم هذه اللوحة للقواعد في المقطع الخامس:

ابق، أيها الرجل، حيث أنت...
ابق عبداً لعاداتك اليومية البليدة
انتظر قهوتك في الثامنة..
وجريدتك اليومية، في الثامنة والدقيقة العشرين...
وإفطار الصباح في التاسعة...
ابق بين ملفاتك..
وبريدك.. وسيجارك الكوبي
مزروعاً كمسلة مصرية..

القواعد النمطية المرسومة بهذه الدقة المتناهية، تستعبد الشخصية حتي تفقد ديناميكيتها، وتتجمد في مكانها لا تبرحه، والصور الجزئية في المشهد، وإن كانت مادية، تفصح عن الداخل المتيبس، مما يذكرنا علي الفور، بقصيدة أخري في الديوان التالي **«في البدء كانت الأنثي»** والقصيدة بعنوان **«إلي (روبوت) عربي عاشق»**، مما يؤكد أن الشاعرة تكتب عن نموذج موجود بالفعل، يلح علي خيالها من آن لآخر.

وتكون النهاية في المقطع السادس:

أيها الرجل المشنوق علي حبال الوقت..
ابق مطموراً تحت أوراقك وأرقامك..
ابق واقفاً علي مرفأ الطمأنينة
أما أنا...
فمسافرة مع البحر...
مسافرة مع الشعر...
ومسافرة مع البرق
مسافرة في كل الأشياء
التي لا تعرف التوقيت...

في مفارقة بين استاتيكية الرجل الذي شنقه الوقت، وطمرته الأوراق والأرقام، طمعاً في بر السلامة من جهة، وعلي النقيض منه دينامكية المرأة مع كل ما يأتي بلا موعد ولا حسبان.

وننتقل إلي الديوان الرابع **«في البدء كانت الأنثي»**، وهو عنوان مستعار من التراث الديني، ودرج المبدعون علي توظيفه في السياق الذي يخلعون عليه مسحة من القداسة، وعليه تكون الشاعرة شديدة الاعتزاز بأنوثة المرأة في مواجهة الرجل الشرقي.

ونواجه أولى قصائد هذا الديوان بعنوان **«كن صديقي»**(٧-١٢)، وهي من بحر الرمل، وقد حظيت هذه القصيدة بعناية أكثر من غيرها، فقد وقع عليها الاختيار في الغناء، ولذلك ما يبرره، واهتمت بها الدراسات الأدبية فوقف عندها الأستاذ إسماعيل إسماعيل مروة أكثرمن مرة(١)، وكانت أهلا

لدراسة مستفيضة علي فضاء كتاب كامل للدكتور عبد الملك مرتاض، الذي أشبعها تشريحاً لكل حرف وفعل واسم، وجملة، ولوحة (٢)، والذي يهمنا أن تأخذ دورها في السياق الذي نحن فيه.

والقصيدة من خمسة مقاطع مرقمة، والعنوان - كما ذكرنا أكثر من مرة - تكثيف واختزال لمضمون التجربة، وسيتكرر في بداية كل مقطع مرتين متتاليتين، بما هو مفتاح محوري، وهذا من الظواهر التعبيرية المصاحبة في شعر سعاد الصباح - كما ذكرنا أيضاً - وربما ذكرنا أن الصداقة بين الرجل والمرأة مفهوم معاصر، وألحت عليه الشاعرة في أكثر من سياق، وهو شكل حضاري نابع من التطورات الاجتماعية الحميدة، ولنبدأ مع المقطعين الأول والثاني:

كن صديقي..
كن صديقي..
كم جميل لو بقينا أصدقاء
إن كل امرأة تحتاج أحياناً إلي كف صديق..
وكلام طيب تسمعه..
وإلي خيمة دفء صنعت من كلمات..
لا إلي عاصفة من قبلات..
فلماذا يا صديقي..
لست تهتم بأشيائي الصغيرة؟
ولماذا.. لست تهتم بما يرضي النساء؟

-٢-

كن صديقي..
كن صديقي..
إنني أحتاج أحياناً لأن أمشي علي العشب معك..
وأنا أحتاج أحياناً لأن أقرأ ديواناً من الشعر معك..
وأنا - كامرأة - يسعدني أن أسمعك..
فلماذا - أيها الشرقي - تهتم بشكلي؟

ولماذا تبصر الكحل بعيني..
ولا تبصر عقلي؟
إنني أحتاج كالأرض إلي ماء الحوار
فلماذا لا تري في معصمي إلا السوار؟
ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار؟

وآثرنا أن يكون المقطعان متجاورين، لأنهما يتفقان بعد طلب الصداقة الذي يتصدر كل مقطع، باحتياجات المرأة، ثم الاستفهام التعجبي من تصرفات الرجل الشرقي، كما أن هناك تغيراً دقيقاً بينهما له دلالته، ففي المقطع الأول تخاطب الرجل بقولها «ياصديقي» مع أول استفهام، ومعناه أنه علي درجة من القرب، ويكون النداء المصاحب للاستفهام الأول في المقطع الثاني هو «أيها الشرقي» ويكون في هذه الحالة قد ابتعد عن المرأة وسوف يستمر بهذه الصفة في سائر المقاطع، ويتولد من هذا دلالة أخري، هي أن الشاعرة ليست معادية للرجل في البداية، بل هي قريبة منه وحريصة عليه، لما تعلم من أهمية دوره، ولكنه في رأيها هو الذي يبتعد عنها، بالابتعاد عما يسعدها من تحقيق ما تأمله من العلاقة بينهما، فتختلف اهتماماته عن ما تأمله هي من اهتمامه بها.

وشيء آخر، كنا أشرنا في سياق سابق، إلي بعض الخصائص في الشعر الحديث، مثل مجيء كلمة أو جملة في البداية غامضة بعض الشيء، غير محددة المعني المقصود، وبالمضي قدماً في قراءة القصيدة نعثر علي بعض الإضاءات لهذا الغموض السابق، وهنا شيء من هذا القبيل، ففي المقطع الأول تؤاخذ الرجل «لست تهتم بأشيائي الصغيرة» ثم بعد ذلك «لست تهتم بما يرضي النساء»، فالأشياء الصغيرة، وما يرضي النساء، ليس محدداً يقيناً، فهذا هو القدر من الغموض، وفي المقطع الثاني نجد ضوءاً كاشفاً، هو المشي معه علي العشب، وقراءة ديوان من الشعر معه، كما يسعدها ويرضيها أن تسمع منه الكلام الطيب.

كما كانت نبرة خطاب الشاعرة للرجل في المقطع الأول أقرب للعتاب الذي يكون بين المتقاربين، ولكن النبرة ترتفع منذ المقطع الثاني إلي المؤاخذة والحساب علي أخطاء في نظرة الرجل للمرأة والتي هي صلب الرسالة الشعرية

في سياق هذا المبحث، وبهذا تتضافر العناصر الشعرية في تطور الحدث الدرامي في العمل الفني.

وصورة الرجل هنا تبدو في إهماله لحاجات المرأة، واهتمامه بها يتركز علي الشكل والمظهر والزينة، دون إمكاناتها العقلية، وترميه الشاعرة في نهاية المقطع الثاني بأن فيه شيئاً من بقايا شهريار، الذي تحكمه عاطفة الغضب والانتقام من المرأة في غياب الجانب العقلي أمام ثورة الغضب، وزبدة شهريار في ألف ليلة وليلة هي سطوته وجبروته علي المرأة، والبطولة الرئيسية في هذه الملحمة الشعبية للرجل والمرأة.

وتقول الشاعرة في المقطع الثالث:

كن صديقي..
كن صديقي..
ليس في الأمر انتقاص للرجولة
غير أن الرجل الشرقي لا يرضي بدور
غير أدوار البطولة..
فلماذا تخلط الأشياء خلطاً ساذجاً؟
ولماذا تدعي العشق وما أنت العشيق؟
إن كل امرأة في الأرض تحتاج إلي صوت..
ذكي.. وعميق
وإلي النوم علي صدر بيانو أوكتاب..
فلماذا تهمل البعد الثقافي..
وتعني بتفاصيل الثياب؟

الالتفات البلاغي يأخذ ثلاثة أشكال في هذا المقطع، فهي أولاً تخاطبه وهي تطلب صداقته، ثم تنصرف عنه وتتحدث بضمير الغيبة عن الرجل الشرقي الذي يصر علي الاحتفاظ بدور البطولة منفرداً، ثم تعود إلي صيغة الخطاب في مؤاخذته، ثم الغيبة في الحديث عن حاجات المرأة، ثم العودة إلي خطاب الرجل في عيوب نظرته إلي المرأة.. والالتفات المتكرر هنا من النظر إليه والانصراف عنه وتكرار النظر والانصراف، إنما هو ترجمة للغضب من الرجل، أو الهزء به علي سلوكياته غير المنسجمة مع الحقيقة والواقع.

كما أن المبهم أو العام أو الغامض في المقطع الثاني، وهو «لا تبصر عقلي»، قد اتضح هنا المراد به أو توضيحه، وهو البعد الثقافي المفصل بالمعرفة الموسيقية، ثم الكتاب كوسيلة للمعرفة.

ونقرأ المقطع الرابع:

كن صديقي..
كن صديقي..
أنا لا أطلب أن تعشقني العشق الكبيرا...
لا.. ولا أطلب أن تبتاع لي يختاً..
وتهديني قصوراً..
لا.. ولا أطلب أن تمطرني عطراً فرنسياً..
وتعطيني مفاتيح القمر
هذه الأشياء لا تسعدني..
فاهتماماتي صغيرة..
وطموحي.. هو أن أمشي ساعات.. وساعات معك
تحت موسيقي المطر..
وطموحي، هو أن أسمع في الهاتف صوتك..
عندما يسكنني الحزن...
ويبكيني الضجر..

في المقاطع الثلاثة الأولي كانت المرأة تفصح عن حاجاتها، مرة بالعموم، ومرة بشيء من التفصيل، وأعادتها هنا إجمالاً وتفصيلاً بما يكشف عن جوانب أخري، ومع ذلك كلها تتسم بأنها حاجات صغيرة، ولكن الجديد في المقطع الرابع ذكر المرأة لما لا تحتاجه ولا يسعدها وجوده، كالعشق الكبير وامتلاك اليخت والقصور، والعطر الفرنسي، ومفاتيح القمر بما فيها من صورة كنائية ناهدة إلي الرمز، وكل ذلك من الماديات الصارخة التي يرضي بها السذج، وهي الصور المفارقة للحاجات الصغيرة، الممثلة للقناعة والرضا بالمشي ساعات مع الحبيب، مرة علي العشب، ومرة تحت المطر، وسماع صوت الحبيب في الهاتف إذا ما حزبها أمر أو رثها ضجراً أو حزناً.

ونناقش هنا وجهة النظر في كتاب «سعاد الصباح شاعرة شتائية في الحب والغضب» وتحديداً العبارة القائلة:« وإن كان ثمة اعتراض علي القصيدة فإنما يكون علي النظرة الحالمة أكثر من اللازم، والأفلاطونية التي تحملها المرأة عندما تكتفي بسماع صوت الهاتف وبالسير معه، لكن إلي متي؟»(٣)، ونرد علي الاعتراض بأنه لا يقال في الحب «إلي متي»، فالحب غاية في ذاته، والرومانسية لمسة مطلوبة فيه، والأفلاطونية ليست عيباً، وهي المثالية العليا، وفقدانها سبب كثيراً من المتاعب في الحياة اليومية الحديثة، تحت وقع من سيطرة الماديات، حتي تنبه المهتمون أخيراً إلي عودة الرومانسية بشكل جديد، والشاعرة ذات رسالة اجتماعية حضارية - كما هو السياق - فمثاليتها عبر رسالتها مشروعة، ومؤتلفة مع نفسها ومنطقها فيما تريد إيصاله إلي المجتمع.

والمقطع الخامس والأخير:

كن صديقي..
كن صديقي..
فأنا محتاجة جداً لميناء سلام
وأنا متعبة من قصص العشق وأخبار الغرام
وأنا متعبة من ذلك العصر الذي
يعتبر المرأة تمثال رخام.
فتكلم حين تلقاني...
لماذا الرجل الشرقي ينسي،
حين يلقي امرأة، نصف الكلام؟
ولماذا لا يري فيها سوي قطعة حلوي..
وزغاليل حمام؟..
ولماذا يقطف التفاح من أشجارها..
ثم ينام؟...

وهنا إعادة للمحتوي في المقاطع السابقة بألفاظ أخري، من حاجات المرأة، ومالا تحتاجه من جانب آخر، والاعتراض علي العصر في اعتبار المرأة خالية

من الروح والشعور، ومطالبة الرجل الشرقي بالكلام، وليس مطلق الكلام، بل الكلم الطيب، كما نص عليه المقطع الأول، مؤاخذة الرجل الشرقي علي عدم اهتمامه بالكلمة الجميلة، واقتصاره في نظرته للمرأة علي أنها مجال لشهوته.

أما نسيان الرجل الشرقي نصف الكلام حين يلقي امرأة فهي صورة تحتاج إلي تعميق للقارئ العادي، خشية وقوعه في لبس يوهم خلاف المعني المقصود، فالذاكرة الثقافية تحتفظ بالمعني الجميل المتمثل في الصمت عند رؤية الحبيب، ونموذجه الرائع قول القائل:

ومـــا هو إلا أن أراها فـــجـــاءة

فـأبهت لا عـرف لدي ولا نكر (٤)

ولروعة المعني ترجمه الشاعر الحديث إلي العامية فيما غنت به كوكب الشرق أم كلثوم، «ولما شوفك يروح مني الكلام ونساه» فالصمت هنا قمة الشعور الذي يعجز عنه التعبير، والصمت هنا مساو لأبلغ الكلام.

أما قول الشاعرة عن نسيان الرجل الشرقي نصف الكلام عندما يلقي امرأة، فليس من هذا القبيل، إنما هو نابع من عدم اهتمامه بالكلام الطيب الجميل، الذي يغذي الروح.

ومن بحر المتدارك تجيء قصيدة «**أنثي ٢...**»(١٣-٢١) لتؤكد علي وعي الشاعرة برسالتها واختيارها للطريق الصعب، ونقرأ القصيدة قبل التعليق عليها:

قد كان بوسعي

- مثل جميع نساء الأرض _

مغازلة المرآة

قد كان بوسعي،

أن أحتسي القهوة في دفء فراشي

وأمارس ثرثرتي في الهاتف،

دون شعور بالأيام... وبالساعات

قد كان بوسعي،
أن أتجمل..
أن أتكمل..
أن أتدلل..
أن أتحمص تحت الشمس...
وأرقص فوق الموج.. ككل الحوريات
قد كان بوسعي
أن أتشكل..
بالفيروز، وبالياقوت،
وأن أتثني كالملكات...
قد كان بوسعي
أن لا أفعل شيئاً
أن لا أقرأ شيئاً
أن أتفرغ للأضواء.. وللأزياء..وللرحلات...
قد كان بوسعي
أن لا أرفض
أن لا أغضب
أن لا أصرخ في وجه المأساة...
قد كان بوسعي
أن أبتلع الدمع
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 الأنثي
واخترت مواجهة الكلمات...

فالشاعرة إذن مدركة ما وراء اختيارها من متاعب، وتضحياتها بسبب هذا الاختيار الصعب، فهي تعدد من الصور ما كان بإمكانها أن تمارسه وتريح نفسها من مشاق الحرب التي أعلنتها علي الرجل الشرقي، وهذه الصور التي رفضتها الشاعرة ليست مصطنعة، ولا من وحي الخيال وإنما هي مما تمارسه نساء كثيرات، اشترين راحة البال وتفرغن للأضواء والأزياء والرحلات، والزينات بأغلي الكنوز والجواهر، وعشن كملكات فيما يسمي حديثاً بالمجتمع المخملي، وكان بإمكان الشاعرة بكل بساطة أن تعتنق هذا النمط البراق، علماً بأنها لا تدعي ذلك، فإمكانياتها تساعدها علي ذلك علي جميع المستويات، لكنها تعلم أيضاً أن برق المجتمع المخملي برق كاذب، وسراب بلقع، حتي إذا جاءه الإنسان لم يجده شيئاً، ومن هنا حملت الشاعرة علي النسوة اللاتي اعتنقن هذا الأسلوب، وتخلين عن روح الجهاد، حتي يعلم من لايعلم، أنها لا تهاجم الرجل بما هو رجل، وإنما تهاجم صور الاسترخاء والضعف أيا كانت، مع الرجل والمرأة، وفي هذا من العدل والإنصاف مافيه، مما يجعل الرسالة رسالة حقاً، ويخلع عليها مشروعيتها.

وعلي صعيد الأداء الفني، نلاحظ أن الشاعرة رفضت ما رفضت من سلوكيات عبر الإثبات تارة، والنفي تارة أخري، وفي حال الإثبات والنفي اعتمدت الفعل المضارع، للإشعار أن هذا مما يمارس الآن وفي الوقت الحالي، والمضارعة إغواء وإغراء، لأنه يسبب العدوي، فاستعلاء الشاعرة عليه اقتدار وامتلاء بقوي نفسية أعلي وأسمي وأرقي.

ومن جهة أخري جاء حسها الموسيقي عالياً، فمع أن القصيدة من الشعر الحديث الذي يعتمد التفعيلة، فإنها راعت القافية، وجعلتها بمثابة القرار لكل دفعة شعرية تبدأ مع المفتاح المحوري «قد كان بوسعي» وتنتهي الدفقة بالقافية اللازمة من أول دفقة حتي آخر دفقة، كالذي نراه في الدفقة الثانية:

أن أتجمل.. أن أتكحل.. أن أتدلل، ومثله ما نجده في الدفقة السادسة:أن أبتلع الدمع.. أن أبتلع القمع، وفي الثامنة: المحزونين.. المسحوقين، وهو فن بلاغي قديم، أشبه بحال التطريب في الشعر.

والجميل ما جاء في ختام القصيدة في السطرين الأخيرين كتابة، اعتمدت الشاعرة الفعل الماضي مرتين، خروجاً علي التزامها الفعل المضارع علي فضاء القصيدة، ليواكب هذا الخروج علي المضارع، الخروج علي قوانين الأنثي، فإذا كانت الشاعرة مدركة وقاصدة، فهي تعرف أدواتها وتحسن التنغيم علي أوتارها، أما إذا كانت غير متعمدة، فهذا أبلغ دلالة، لأنه من اللاشعور، وهو مشبع بزاد فني وجمالي ينضح علي المخيال الشعري عند لحظة الإبداع.

ولأن الحدود واهية بين إعلان الشاعرة عن حبها في مرحلتيه السابقتين، وبين ما نحن فيه من حربها علي المعوقات في المجتمع الشرقي، نجد بعض القصائد تجمع بين المنطقتين، لأنهما - كما أشرنا سلفاً - يصبان في غاية واحدة، ومن هذه القصائد الجامعة بين البيئتين قصيدة **«إلي واحد لا يسمي»** (٢٤-٢٧)، وقد دخلت القصيدة في سياق الفصل الثاني، وننبه هنا إلي أن المقطعين الثاني، والثالث، صريحان في سياقنا الحالي، ولكننا نكتفي بهذا التنويه، حتي لا نقع في التكرار الذي يحتج عليه المهتمون بالأكاديمية.

وفي قصيدة **«رجل تحت الصفر»**(٢٨-٣١)، ترتفع حدة هجوم الشاعرة علي الرجل المعَّوق والمعَوِق، بنفس خصائصها التعبيرية، علي ما سنراه بعد قراءة القصيدة (من بحر المتدارك):

يا هو لاكو هذا العصر..
ارفع عني سيف القهر
إنك رجل سوداوي..
مأساوي..
عدواني..
لست تفرق بين دماي
وبين نقاط الحبر...
يا هو لاكو..

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 الصبر
يا هو لاكو الأول..
يا هو لاكو الثاني..
ياهولاكو التاسع والتسعين
لن تدخلني بيت الطاعة،
فأنا امرأة..
تنفر من أفعال النهي..
وتنفر من أفعال الأمر..
لا تتحدث عن إحساسك نحوي
إنك آخر مخلوق يتعاطي الشعر..
ليس هنالك ما يبقيني إن شفاهك مثل الشوك..
وإن سريرك مثل القبر..
يا هو لاكو...
لا تتضايق من كلماتي
إن أفشيت أمامك هذا السر
إني في حال الغليان،
وإنك رجل تحت الصفر

حينما وقعت الشاعرة علي «هولاكو» رمزاً مستعاراً للرجل الشرقي، تكون قد وضعته في أسوأ حالاته، فهو حفيد جنكيز خان، والوحشية كانت جزءاً من علوم الحرب عند المغول، وتاريخهم معروف في تدمير كل الحضارات التي مروا

عليها، وأعداد من يقتلونهم مما تقشعر له الأبدان وعداوتهم للعلوم والثقافة تتبدي في إحراق المكتبات كما حدث في مكتبة «مرو» وكانت مفخرة الإسلام، وفي أسبوع واحد دمر «هولاكو» في بغداد المكاتب والكنوز التي أنفقت في جمعها قرون طوال، وذهبت مئات الآلاف من المجلدات طعمة للنيران (٥)، أما الذي ألقي في النهر فقد غير لون الماء إلي لون الحبر الذي كتبت به هذه المؤلفات، فإذا وصمت الشاعرة الرجل الشرقي بوصمة «هولاكو» فمن الطبيعي أن يكون سوداوياً، مأساوياً، عدوانياً، لا يفرق بين الدماء وبين الحبر، وقد ألمحنا إلي مآسيه في القتل والكتب.

والرجل بهذه الصفة يشكل تناقضاً حاداً مع الشاعرة، بما يرمز إليه كل منهما، وسيكون لدينا إذن الثنائية الأم:الرجل الشرقي/الشاعرة، وهي الثنائية التي تنبثق منها مجموعة من الثنائيات، فتحت إطار «ليس هنالك ما يجمعنا» نجد الثنائيات التالية:أشياء القلب/أشياء الفكر - البر/البحر - فن القتل/فن الصبر - أفعال النهي/أفعال الأمر، وأخيراً العودة إلي الثنائية الأم:إني في حال الغليان/وإنك رجل تحت الصفر بجملتين اسميتين منسوختين بحرف التوكيد.. وتكون لغة التضاد هي الشكل الفني المعبر عن جوانية التجربة.

وكما استغلت الشاعرة المصطلحات الحديثة في أشعار الحب، فعلت ذلك هنا، ففي مجموعة قصائدها التي تحررت من الوزن، وهي قصائد مكثفة جداً نجد من هذه المصطلحات التي تستخدم في لغة السياسة ما هو عناوين لقصائد، فقصيدة بعنوان **«الديمقراطية»**(٥١) تقول:

ليست الديمقراطية
أن يقول الرجل رأيه في السياسة
دون أن يعترضه أحد
الديمقراطية أن تقول المرأة
رأيها في الحب...
دون أن يقتلها أحد

فالشاعرة لا تقصد إلغاء التعريف الأول للديمقراطية، بل تعني أن هذا

مسلم به ولا حاجة لإقراره، كما تعني إضافة المفهوم الذي تقدمت به لأنه رسالتها، ويجب أن يكون هو الآخر حقاً مسلماً به تضمنه حرية الديمقراطية.

كما تقدم الشاعرة علي نفس النسق تعريفاً جديداً للعالم الثالث بهذا العنوان (ص٨٥) تقول فيه:

لأن الحب عندنا

انفعال من الدرجة الثالثة..

والمرأة مواطنة من الدرجة الثالثة...

يسموننا شعوب العالم الثالث...

وهي تعريفات أشبه ما تكون بلغة فن الكاريكاتير الساخر الذي يعتمد اللقطة الفنية المركزة، وبالغة التعبير، فلوأردنا شرحها ربما يستغرق ذلك تسويد عدة صفحات، ومن هذا القبيل الكاركاتيري قصيدة بعنوان **«فضول»** (٦٧):

في المقاهي الأوربية

أقرأ جريدتي وحدي...

وفي المقاهي العربية

يقرأ كل الجالسين جريدتي معي...

والدلالة هنا هي فارق الحضارة في كلتا البيئتين، احترام الخصوصيات هناك، وانتهاكها هنا، وليس الأمر مجرد جريدة بل كل ما هو خاص، والعشق علي رأس الكل، لأنه من حق الجميع ولا غرابة فيه، مثله مثل الجريدة فانظر إلي عاديته وطبيعته هناك واحترامه هناك، والتدخلات هنا بين الإنسان وحقوقه في ممارسة ما هو طبيعي من شأن الكائن الحي، قالته الشاعرة بتكثيف في العبارة، عبرت بالصورة عن المفارقة بين مستويين من السلوك الحضاري.

وبهذه النغمة الساخرة تكتب تحت عنوان **«ثقافة»**(٨٥) مخاطبة رجلاً مادحة إياه بأنه أول مثقف عرفته لا يعتبر الجنس مطلباً قومياً ولا يتخذ من السرير منبراً للخطابة، بما يجعل هذا المعني سائداً ومسلماً به علي مستوي المثقفين في الوطن العربي كله، وتخاطب رجلاً آخر تحت عنوان **«الحب المتعقل»**(٨٦):

هذه الدائرة التي رسمتها بالحبر الصيني
حول فكري، وذوقي، وعاداتي
حول كل بوصة من جسدي
وكل موجة من تموجات نفسي
وكل صغيرة وكبيرة في حياتي..
هذه الدائرة...
بدأت تأخذ شكل المعتقل
فلا تضيق الدائرة علي كثيراً
لأنني أريدك حبيبي
لا سجاني...

فالشاعرة هنا ليست الذات وإنما ممثلة للمرأة، كما أن المخاطب ليس رجلاً محدداً، بل ممثلاً لبني جنسه، والقضية حول مفهوم الحب وأبعاده، حيث تريد الشاعرة أن تجعل الحب صنواً للحرية، علي عكس السائد من حصاره وتقييده وسجنه فهذا يتضارب مع الفهم الصحيح للحب، والحق أن الشاعرة لمست بعداً جميلاً في تحرير الحب هذا البعد الذي أنجزه التصوف في شكل رائع حينما جعلوا منتهي الحرية نابعة من منتهي العبودية، إذ العبد عبر اخلاصه وصدقه في عبوديته لله، يتحرر من الخوف والخضوع لأي سلطة دنيوية، وهو معني رائع ودقيق لمن يرتفع إلي مستواه.

وتأخذ الشاعرة علي الرجل الشرقي حالة من **«ازدواجية»**(١٠٢) في شخصيته، تظهر في حال كونه خطيباً وكونه كاتباً، ففي الأولي يبدو بليغاً متدفقاً وهو يدافع عن حقوق المرأة ومأزقها، وضرورة فك الحصار التاريخي عن فمها وعقلها وجسدها، ولكنه في الكتابة يضعها بين قوسين، أي معترضاً أو هازئاً، وفي قصيدة **«العودة إلي الزنزانة»**(١٠٤) ترسم لوحة مفارقة بين حضارة وحضارة:

عندما تسافر امرأة عربية
إلي باريس.. أو لندن.. أو روما..
تأخذ علي الفور شكل حمامة

ترفرف فوق التماثيل
وتحسو الماء من النوافير
وتطعم بيدها بط البحيرات
... وفي طريق العودة..
عندما يطلب قائد الطائرة ربط الأحزمة
والامتناع عن التدخين
يتبدد الحلم..
وتجف موسيقي النوافير
ويتناثر ريش البط الأبيض
وتدخل مع بقية الدجاجات
إلي قنها..

ونقول لمن لا يعرف، أن الشاعرة لم تبتدع هذه الصورة من الخيال المحض، بل التقطتها من الواقع الفعلي، وهي صورة تلوكها ألسن العامة، إن كثيراً من النساء اللواتي فرض عليهن الحجاب، بمجرد ركوب الطائرة المقلعة إلي خارج البلاد، يخلعن العباءات والخمار، وتخرج من حقيبة اليد المرآة وأدوات الزينة والمكياج، وتظل هذه حال المرأة حتي الإيذان بالهبوط في أرض الوطن، فتستعيد المرأة ما خلعته عند بدء الرحلة.. ولا اعتراض علي الحجاب في حد ذاته، وإنما المسألة تكمن في قناعة المرأة بذلك بحيث يكون نابعاً من داخلها، وإلا فإنه يتحول إلي مظهر فقط، يزول بزوال الرقيب، فلا قيمة له ما دام غير صادر عن إيمان... ونقرأ قصيدة **«عقوق»** (١١٠) :

يرضع الطفل من ثديي أمه..
حتي يشبع..
ويقرأ علي ضوء عينيها
حتي يتعلم القراءة والكتابة..
ويسرق من كيس نقودها
ليشتري علبة سجائر
ويمشي فوق عظامها النحيلة

حتي يتخرج من الجامعة
وعندما يصبح رجلاً
يضع ساقاً فوق ساق
في أحد مقاهي المثقفين
ويعقد مؤتمراً صحفياً
يقول فيه:
إن المرأة بنصف عقل..
وبنصف دين..
فيصفق له الذباب
وغرسونات المقهي..

وكأنما تريد الشاعرة أن تضع أساساً لأخطاء السلوك عند الرجل الشرقي، فوقوفه ضد المرأة من عدم وفائه للأصل الذي نبع منه، نسي أن المرأة بمعني ما هي خالقته، كما صورته الشاعرة في محور الأمومة الذي سبق في الفصل الثاني ولأن الأمومة أصل خالق، فإنها تعمل في كل الاتجاهات، فلا بدع أن نراها في دائرة العشق، ثم نراها من جديد في هذا السياق.

وكثيراً ما تقارن الشاعرة بين المجتمعين: الأوروبي والعربي في الشكل الحضاري الخاص بوضع المرأة ونظرة الرجل إليها هنا وهناك، حتي أصبحت هذه المقارنات تشكل محوراً في شعر سعاد الصباح، وها هي تعود إلي هذا المحور، في قصيدة بعنوان **«الحب.. علي نار الفحم»**(١٢١) :

الفرق بين العاشقة الأوربية
والعاشقة العربية..
أن الأولي تتناول الوجبات السريعة
والأطعمة المثلجة..
والحب المثلج..
في حين أن العاشقة العربية
تشوي..
علي نار الفحم..

والمقارنة هنا قد تكون لصالح المرأة العربية في حبها، لأن ما يشوي علي نار الفحم، يكون مستوياً علي هدوء، كما أنه طازج، وفائدته الغذائية علي ذلك أفضل بكثير من الأطعمة الجاهزة المثلجة، التي تفقد كثيراً من مقوماتها الغذائية.. وليس هذا ما ترمي إليه الشاعرة علي ما نعتقد، لأنه ليس من السياق.

وما تعنيه الشاعرة، علي ما يرشحه السياق، أن عشق الأوربية يمارس دون عناء أو مكابدة، فهوفي متناول المرأة حينما تريد، وأينما تريد.. بينما عشق المرأة العربية يواجه بصعوبات وآلام مبرحة، لا تنبع من الحب في ذاته، بل من ظروف المجتمع المحيطة به، مما يقتضي المرأة العربية أن تخوض من أجله معارك وحروباً ضارية حتي تفوز بعشقها، إن هي فازت.

وتواصل الشاعرة توظيفها للإنجازات العلمية، وتخلق لها سياقاً يخدم قضيتها، وأحياناً كثيرة تذكر المنجز العلمي باسمه الأجنبي، حتي ولوكان هذا المنجز عنواناً، كما في قصيدة **«إلي (روبوت) عربي عاشق»** (١٣١-١٣٦)، ونقرأ المقطع الأول:

-١-

مشكلتك الكبري يا صديقي
أنك تختزن في ذاكرتك
كل الأفكار السلفية
وكل الكلمات المأثورة
وكل ما ورثته عن أجدادك
من نزعات التملك..
والسيادة..
والتعددية النسائية..

فمنذ العنوان ندرك أننا مع رجل آلي، لا يملك الخروج علي ما أملي عليه، وخزن في ذاكرته، ونجحت الشاعرة في استعارة هذا المنجز للعاشق العربي، الذي يتصرف بمقتضي الموروث العتيق، دون إدراك لمتغيرات الحدث من جيل إلي جيل ومن عصر إلي عصر، وحددت الشاعرة هذا الموروث في ثلاث صفات، هي:التملك، السيادة، التعددية النسائية، وهذه هي مشكلته الكبري،

التي ستتفرع عنها في كل مقطع مشكلة كبري تتصدر المقطع بما هي جملة محورية، بمثابة المفتاح لصورة متفرعة، ونلاحظ أن المشكلة الكبري في المقطع الأول، يعقبها تعبير «يا صديقي» هكذا بإضافة صديق إلي يا ء المتكلم وما فيها من حميمية، فالشاعرة إذن وهي تهاجم العاشق العربي، ليست معادية له من البدء، ولكن صداقته لها ستختفي بعد المطلع، حيث تجيء بعد ذلك، بتكرار «مشكلتك الكبري» ولكنها غفل من الصداقة:

-٢-

مشكلتك الكبري
أنك رغم كلامك عن الحداثة..
لست حديثاً
ورغم كلامك عن المعاصرة..
لست معاصراً
ورغم كثرة أسفارك
فإنك لم تبارح خيمتك..

وهنا مجموعة من المتناقضات المتضادة، الناتجة من الإثبات والنفي، كلامك عن الحداثة/لست حديثاً _كلامك عن المعاصرة/لست معاصراً - كثرة أسفارك/لم تبرح خيمتك، التضاد في الصورتين الأوليين لأنه مجرد كلام دون فعل أو حتي وعي، والتضاد في الصورة الثالثة لأنه كان يرحل ويسافر وأفكار الخيمة في ذهنه، يحملها معه أينما سار، فليست عنده مقدرة علي استيعاب المستجدات فيما سافر إليه:

-٣-

مشكلتك الكبري
أنك لا تزال إقطاعياً
في العصور الماركسية..
ولا تزال قبلياً..
في عصور الليبرالية
ولا تزال متمسكاً بناقتك

في عصر حرب النجوم...

أيضاً ثلاث مفارقات، مع استخدام مصطلحات سياسية واجتماعية ومنجز علمي، فالإقطاع في عداء مع الاشتراكية، والنزعة القبلية تعصب أعمى مضادة لليبرالية، ومن السخرية بمكان الإبقاء علي الناقة وسيلة انتقال مع التقدم العلمي في عصر السرعة المذهلة.

-٤-

مشكلتك الكبري
أنك لا تتخلي عن شعرة واحدة
من نرجسيتك التاريخية
فأنت تدعوالنساء إلي الرقص
ولا تدور إلا علي نفسك
وتنام مع المحترفات
ولا تنام إلا مع نفسك
مشكلتك الكبري
أنك مصفح ضد الحب
وضد الشعر
وضد الحنان
وأنك لم تفتح منذ عرفتك
نافذة واحدة لدخول الشمس
ودخول العصافير

هذا المقطع في قوة مقطعين، حيث دار المفتاح المحوري دورتين، في الأولي وصمته الشاعرة بالنرجسية وما ينبني عليها، وفي الثانية بعدم القابلية لأهم ثلاثة معان في الحياة:الحب، الشعر، الحنان، ثم الرابعة وهي:الحرية، والمعاني الأربعة مما لا طاقة له بها، كيف وهو خال من الإحساس والشعور، وكل من هذه يفترض حساً عالياً وشعوراً حاداً؟!

-٥-

مشكلتك الكبري

أنك تشتري الكتب.. ولا تقرؤها..
وتدخل المتاحف..
ولا تتذوق زواج الخطوط والألوان..
وتنزل في فنادق الدرجة الأولي...
ولكنك لا تعيش...
وتغير النساء
كما تغير قمصانك..
وربطات عنقك..
وتمارس الحب
كما تخلع حذاءك

جعلته أولاً يعيش في ظاهر الثقافة شكلاً ليس إلا، من شراء الكتب، وارتياد المتاحف والفنادق الكبري، دون أن يكون له مضمون ومحتوي، وشعوره بالنساء منعدم الإحساس، تتساوي المرأة عنده مع مقتنياته الاستهلاكية، يغير ويبدل فيها علي هواه اليابس المتجمد.

-٦-

مشكلتك الكبري
أن جميع معلوماتك عن الحب
مأخوذة من كتاب (ألف ليلة وليلة)
فاحتفظ بذاكرتك المعدنية كما تريد..
فإن آخر اهتماماتي
أن يحبني (كمبيوتر)

كان لابد من هذه النتيجة الحتمية في الانفصال، لأنهما ضدان لا يلتقيان،هي امرأة ممتلئةحيوية وتفتحا واستجابة للحياة، وهو رجل مبرمج علي مخزون لا يملك ولا يعرف الخروج عنه، فمع أنه (كمبيوتر) مستحدث علمي حديث جداً إلا أنه محشو بالخرافات والأساطير من «ألف ليلة وليلة»، فجمع سيئات القديم والحديث في آن واحد.

وينتهي الديوان الرابع بقصيدة **القمر.. على قائمة المطلوبين** (١٣٧-١٤٠):

-١-

كل شيء من حولنا يتساقط..

الفرح..

والطفولة..

ودفاتر الشعر،

وشجر الأحلام

كل شيء يضيق

حتي مساحة البحر

ومساحة الحرية

-٢-

حتي الشمس في هذا العصر الظلامي

أخذوها من بيتها..

وحكموا عليها بالسجن خمسة عشر عاماً

بتهمة توزيع رسائلها الضوئية

علي نوافذ المواطنين..

حتي ضوء القمر

ألصقوا صوره علي كل جدران المدينة

وطلبوا إلقاء القبض عليه

حياً.. أو ميتاً..

-٣-

حتي سنابل القمح

وضعوها في الإقامة الجبرية

ومنعوا العصافير من زيارتها

حتي كلامنا في المقهي.. أو علي الهاتف..

مسجل علي أشرطة

ومحفوظ في أرشيف المباحث العامة..

-٤-

إنهم يحاولون أن يغتالوا القصائد
ويحرقوا غابات الحب الخضراء
ويستأصلوا رجولة الرجال
وأنوثة النساء
ولكننا...
سنتحداهم بكل طاقاتنا عن الحب
لأن الحب وحده...
هو الذي سيطرد جحافل البرابرة
ويوقف هجمة عصور الإنحطاط...

عودة إلي توظيف لغة الحياة اليومية كما تبدو في الصحافة، والشرطة، والبوليس السري، والمحاكم، والمادة المستخدمة في كل، من توزيع المنشورات، والملصقات علي الجدران وطلب القبض عليه حياً أو ميتاً، والإقامة الجبرية، وتسجيلات الأشرطة للإدانة، وأرشيف المباحث العامة، والاغتيال المتعدد، وتتلاحق أنفاسنا ونحن نلهث أمام حجم القضية التي تهدد أمن المجتمع كله في احتشاد كبير، واستنفار لكل القوي، ضد من ياتري؟ من هؤلاء الذين قامت من أجلهم القيامة؟ ونفاجأ بأنه ضد كل ما هو جميل في الحياة، من:فرح، طفولة، شعر، أحلام، وحب، حتي الطبيعة:الشمس، القمر، البحر، سنابل القمح، العصافير.. يا الله ! أي جيش من البرابرة هذا الذي يحتشد لقتل هذه المعاني! ؟ ومع كل هذا الجبروت، بكل هذه الأسلحة، فإن الشاعرة تستدرك «ولكننا..»، ويجيء خبر لكن «سنتحداهم»، في ثقة مطلقة من إمكانياتها، حتي ولوكانت هذه النهاية خطابية، ولعلم الشاعرة بهذه الخطابية، تعلن أسلحتها في التحدي، إنه الحب والحب وحده، فيخفف هذا السلاح الجميل من خطابية النهاية، فما أجمل الحب سلاحاً في معالجة كل ما تعنيه مجتمعاتنا من أو صاب وأوجاع.

وإلي هنا تنتهي دورة سياقنا مع ديوان **«في البدء كانت الأنثي»**.

●●●●●

ومع ديوان **«قصائد حب»** نجد الشاعرة لأول مرة تقدم لديوانها تقديماً مسهباً بعض الشيء، والطابع العام في هذه المقدمة يصوب سهامه إلي الدفاع

عن حق المرأة في البوح، أكثر من أي سياق آخر، وللعلم يعتبر النشر الأدبي لسعاد الصباح من قبيل شعرها المنثور، فالحدود بينهما واهية للغاية، وجاء في هذه المقدمة أن الصوت الأنثوي ظل مرتبطاً بالعار والعرض والشرف، خلال مراحل طويلة من التاريخ، وأن المرأة قاتلت كثيراً لاستعادة صوتها المحجوز عليه، والخروج به من مرحلة الخرس التي وضعت صوتها تحت الحراسة، مما جعل المجتمع العربي يقتصر علي صوت الرجل علي ما به من خشونة وملوحة ونبرة معدنية كما أشارت الشاعرة إلي الجهود التي بذلت في أوائل القرن العشرين في تخلص المرأة من الحجاب، وإن كان الحجاب ظل مفروضاً علي صوتها لم يتزحزح إلا قليلاً، رغم الانفتاح المعرفي والثقافي، وكشفت عن هدفها من هذه المجموعة الشعرية، وهو تحقيق نوع من الاشتراكية العاطفية بعيداً عن أي فكر إقطاعي أو قبلي أو احتكاري، وأن تقيم ديمقراطية يتساوى فيها الرجل والمرأة في حرية البوح.

ومع أن هذا التقديم أقرب إلي مجال الدفاع عن حق المرأة - كما أشرنا - فإن المجموعة الشعرية ركزت علي البوح بعاطفتها، وهو ما تناولناه في الفصل الثاني، وليس في سياقنا غير نتف يسيرة.

من ذلك ما جاء من بعض المقاطع في **«قصيدة حب ١»:**

أريد أن أكتب إليك
لأدافع عن كل شبر من أنوثتي..
أقام به الاستعمار
ولم يخرج حتي الآن..
فالكتابة هي وسيلتي
لكسر مالا أستطيع كسره..
من قلاع القرون الوسطي،
وأسوار المدن المحرمة..
ومقاصل محاكم التفتيش..
أريد أن أكتب..
لأتحرر من ألوف الدوائر والمربعات

التي رسموها حول عقلي..
وأخرج من حزام التلوث
الذي سمم كل الأنهار
وكل الأفكار..
وأجهض ألوف الكتب..
وألوف المثقفين

الكتابة هي وسيلة المبدعين في التعبير عن قضاياهم، وهي الحل عند العجز عن الفعل، بل لعلها أبلغ الوسائل، لأنها لا تقف عند زمن الحدث ومكانه، ثم إن العلاج بالكتابة مسألة يعرفها الموهوبون والدارسون، فتوتر المبدع حينما يحز به أمر هو انفعال ضار، والكتابة تداوي ضرر الانفعال، والشاعرة بطبيعة الحال مدركة لهذه الحقيقة، وهي تستعين بالكتابة لكسر ما لا تستطيع كسره من قلاع هؤلاء الذين يعيشون في العصور الوسطي، ويحرمون المدنية، وينصبون محاكم التفتيش لمن تسول له نفسه أن يعيش في مدينة العصر الحديث، ويحاصرون العقول، ويلوثون الأفكار، ويجهضون الثقافة والمثقفين..

ثم تواصل الشاعرة:

أريد أن أكتب لك..
أو لغيرك..
أو لأي رجل في المطلق
أريد أن أقول للورق
ما لا أستطيع قوله للآخرين
فالآخرون
منذ خمسة عشر قرناً يتآمرون ضد الأنوثة..
أريد أن أفتح ثقباً في لحم السماء فالمدينة التي أسكنها
لا تطرب إلا لصياح الديكة
وصهيل الخيول..
وشهيق ثيران المصارعة

.....

.....

أريد أن أبصق الحصاة من فمي
فليس من المعقول
أن أعشقك هذا العشق الخرافي
ويبقي سرك محفوظاً كالطفل في بطني
خمسة عشر قرناً

.....

.....

سوف أبقي أصهل
مثل مهرة فوق أو راقي
حتي أقضم الكرة الأرضية بأسناني
كتفاحة حمراء

هنا إجابات لأكثر من سؤال:

١- من المتكلم في القصيدة؟

٢- من المخاطب فيها؟

٣- من الغائب المتحدث عنه؟

إذا عرفنا أن القضية المطروحة هي أزمة الوضع الحضاري للمجتمع العربي، نكون قد وضعنا أيدينا علي البؤرة التي تفجر الإجابة عن الأسئلة الثلاثة، فالمتكلم ليس سعاد الصباح الذات، وإنما سعاد الصباح الشاعرة، التي تنوء بحمل رسالة تحضير مجتمعها، ومن هنا فهي تمثل المرأة العربية في تاريخنا كله، والنص هنا صريح في هذا الانسحاب الممتد علي فضاء التاريخ، فعشقها للمخاطب بقي سراً محفوظاً داخلها «خمسة عشر قرناً» وهي الفترة التي نعرفها من تاريخنا العربي.

وعليه فالمخاطب ليس رجلاً بعينه، والنص صريح أيضاً في ذلك «لك أو لغيرك.. أو لأي رجل في المطلق» المهم أن تكتب، ولابد أن تقع كلماتها في أذن واعية، أين؟ ومتي؟ لا يهم ولكنه يقيناً سيحدث، وهذا اليقين هو الكامن وراء الصمود لأصحاب القضايا والرسالات، ولولاه لحطم اليأس عزائهم.

وسيكون ضمير الغائب واضح المرجع كذلك فهم الآخرون المتآمرون ضد

الأنوثة، وهؤلاء ليسوا الآن فقط، وإنما بأثر رجعي «فالآخرون منذ خمسة عشر قرناً يتآمرون».

الشاعرة إذن تتصدي للقضية بما هي امرأة ممثلة لكل النساء، والرجل بما هو كل الرجال، والآخرون كل التاريخ، ولأن الشاعرة صاحبة رسالة، فهي من الأصل ليست معادية للرجل وأكثر من ذلك بنص قولها «أعشقك هذا العشق الخرافي» مما يتفق وشرف الرسالة وجلالها، وشرف الحوار، وتحضر اللغة في هذا الحوار النبيل.

وتعميقاً لهذا المستوي الرفيع والراقي في التعامل مع القضية:الشاعرة ككل إمرأة، والرجل ككل الرجال، والزمن ككل التاريخ، واللغة المستخدمة في الحوار.

نأخذ بعض المقاطع **«من قصيدة حب ٦»**(١٠٥-١١٠):

أخرج علي النص 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 علي أعشاب صدرك..
أخرج من بطن الخرافة
وأسنان شيخ القبيلة..
وفناجين القهوة العربية
وأخلع الحذاء الصيني الضيق
من عقلي.. ومن قدمي..
وأذهب معك إلي آخر الحرية..
أيها الرجل الذي لا يري بالعين المجردة
أيها الغجري الذي تزوج البحر..
وحقائب السفر..

يا الذي حبسني في راحة يده اليمني
ووضع المفاتيح في جيبه
إنني أعرف جيداً
أنني أقامر علي رجل لا يأتي..
وحصان لا يربح...
أيها الغامض كالأساطير
والمترجرج كالزئبق..
ليس مهماً أن تتجسد
فأنا أمضغك في أحلامي
كحبة فاكهة..
فيسيل السكر علي جد ران ذاكرتي
ليس مهماً أن تتجلي
فأنا أقرأ في وحدتي..
خطوط يديك..
فأتنبأ بمستقبلي..
وأشم رائحة رجولتك
فأنجب عشرين طفلاً

فالمرأة هنا هي المتمردة الثائرة علي نسختها المصنوعة في الجاهلية، منذ عنترة بن شداد، وفراشها المنسوج من وبر الإبل، ثارت علي صورتها الخرافية، التي أحكم شيخ القبيلة حصارها، خرجت من هذه الصورة إلي أين؟ إلي الرجل، ومن هو هذا الرجل؟

هو رجل افتراضي، تخترعه الشاعرة كما اخترعت أنوثتها، فهي مبدعة وخلاقة، ولكن ما صفاته؟ هو أولاً:رجل غجري، فهو علي غرارها، فقد سبق لها أن وصفت نفسها بهذه الصفة، من باب المفارقة بينهما وبين الرجل الذي كانت قد قررت الانفصال عنه.. وهو ثانياً:رجل تزوج البحر، فهو أيضاً مؤتلف معها، لأنها سبق لها أن رفضت الرجل الذي يخاف البحر، وهو ثالثاً:رجل علي سفر دائم، وهي دلالة الحركة ضد الثبات والجمود، فهورجل

علي هواها، لأنها صنعته علي عينها، ووقعت أسيرة لاختراعها، وكأننا أمام أسطورة الفتي المثال «بجماليون» الذي أبدع تمثالاً للمرأة، ولما أعجب بتمثاله دعا الإلهة أن تنفخ فيه الروح، فاستجابت «فينوس» إلهة الحب والهوي، أي نفس الموضوع الذي نحن في سياقه، مع تبادل المواقع، فالرجل في الأسطورة اليونانية هو الذي خلق المرأة، وهنا شاعرتنا في مكان الرجل، والجامع في كل هو العشق والهوي، أما الفارق الجوهري فهو كامن في أن الشاعرة هنا كانت تحلم حلم يقظة، أو تحلم حلماً شاعرياً، وأقرت أنها تقامر علي «رجل لا يأتي» وكأنها إذا استعرنا من الثقافة العالمية «في انتظار جودو»، ولكن..علمها بأنها تقامر في انتظار رجلها الأسطوري، والمترجرج كالزئبق، لا تسقط في اليأس، فليس مهماً - كما تقول - أن يتجسد، ويكفيها - كما تقول - أن تمضغه في أحلامها، وكثيراً ما تكون الأحلام أجمل وأحلي وأقوي من الواقع، وهذا ما تقرره الشاعرة باقتدار، فهي في وحدتها - والوحدة زاوية للتأملات الشاعرية كما يقرر «غاستون باشلار»(٦) تقرأ في وحدتها خطوط يديه، فينتج عن ذلك معجزتان:الأولي أن تتنبأ بمستقبلها، والمعجزة الثانية أن تشم رائحة رجولته فتجنب عشرين طفلاً، مع أن مريم العذراء أنجبت من نفخة الملاك في كمها، رجلاً واحداً، وهو المسيح عليه وعلي نبينا أفضل الصلاة وأزكي السلام.

ثم ماذا بشأن المرأة ورجلها، ونحن مازلنا مع القصيدة نفسها:

أيها الرجل المنهك بنرجسيته...
والمنهك بتعدديته..
لاحظ لي معك.
فإما أن أجدك مكتظاً بالنساء..
أو أجدك مكتظاً بالشعر
إما أن أجدك نائماً مع إمرأة جديدة..
أو نائماً مع قصيدة جديدة..

نلاحظ أن هذا الرجل غير الرجل الذي كنا معه في المقطع السابق، الذي كان حلم المرأة، والذي معنا هنا هو الرجل العقبة الكئود أمام أحلام المرأة، فما العلاقة بين الرجلين، وهما في قصيدة واحدة؟

أما الذي معنا الآن فهوالواقع الحال في المجتمع، فهومرسوم بالسمات نفسها التي سبق للشاعرة أن وصمته بها في حربها ضده، وهي:النرجسية، والتعددية، وتغيير النساء كما يغير ملابسه.

أما علاقته بالرجل الحلم فكان محاولة من الشاعرة أن تحوله عما هو عليه، إلي ما تحب هي أن يكون هو عليه، وحين فرغت من محاولتها، وعرفت أن حصانها الذي قامرت عليه لن يربح، عادت لخطابه علي حاله من الجمود والثبات علي صورته المرذولة.

ولكننا نستفسر فقط بسؤال برىء:كيف يكون هذا الرجل النرجسي، المتعدد، الذي يغير النساء بلا مشاعر، مكتظاً بالشعر، أو نائماً مع قصيدة جديدة؟

نحن نعرف أن الشعر أرقي فنون القول، وكثير من الشعراء يخلعون عليه القداسة، ومنهم سعاد الصباح علي فضاء تجربتها الشعرية الطويلة، نحن في هذه الدراسة لا نجد مسوغاً لهذه السمة في الرجل المنكود الذي جاهدت الشاعرة - عبثاً - أن تعيده للإنسانية المنشودة، فهل عند الشاعرة تفسير؟ أو عند أي من النقاد مساعدة؟

أما الذي يهمنا في السياق فهوأن الشاعرة تواصل حوارها الحضاري مع هذا الرجل الحجري، علي الرغم من هذه النتيجة التي تنتهي بها القصيدة:

أيها الممثل الكبير
الذي قتلته نجوميته
ليس لدي أمل
حتي في الحصول علي توقيعك...
فأنا أصل دائماً
بعد أن تسقط الستارة..
وتطفأ الأنوار..
وينصرف المتفرجون

الفراق حتمي إذن ما دام الرجل قد تحول من الحلم إلي الواقع، وبصيغة أخري ما دامت المرأة قد عجزت عن تحويل الرجل الواقع إلي الرجل الحلم.

ونقتطف بعض المقاطع من **«قصيدة حب ٧»** (١١٧-١٣٠)، وهي المقاطع التي تشير شيئاً في السياق، وأسلوب الأداء في القصيدة فيه جدة، لأن المرأة فيه تكتب لا للرجل وإنما ليديه، علي ما سنراه من مغايرة الرجل ليديه في التعامل:

أكتب هذه الرسالة ليديك..
لأنني مللت من الكتابة إليك..
فهما تحتفلان ببريدي
وأنت ترمي بريدي في سلة المهملات..
هما تتصرفان بحضارة..
وأنت تتصرف ببدائية..
هما تفتحان ألف باب للحوار
وأنت تغلق في وجهي كل الأبواب...
.....
.....
يداك كانتا دائماً معي
في السراء والضراء
وكانتا دائماً من حزبي
يوم كنت ترعد.. وتبرق..
وتتصرف كأي حاكم عربي
لا يؤمن بالرأي الآخر
ولا بالفكر الآخر
أو كأي شيخ قبيلة
يتحدث عن الشوري..
والتعددية..
والحوار المفتوح..
ولكنه لا يحاور أحداً..

ولايستشير أحداً..

.....

.....

إنني لا أخلط أبداً

بينك وبين يديك..

فهما مسالمتان.. وأنت عدواني

وهما متسامحتان.. وأنت متعصب..

وهما مثقفتان.. وأنت متوسط الثقافة..

وهما مانيتان.. وأنت متخشب..

إنني لا أخلط أبداً

بين حداثتهما.. وبين سلفيتك...

.....

.....

أيها الرجل الذي أعتز بصداقة يديه..

إذا قابلت يديك بالمصادفة

في أي مطار

أوأي مرفأ

أو في مقهي من مقاهي الرصيف

فسلم لي عليهما...

نحن هنا أمام إشكال جديد، لم يسبق أن ووجهنا بنظير له، نصوغه هنا في هيئة سؤال:من جديد، من هذا الرجل؟ وما حقيقته علاقته بيديه، حتي إن المرأة تكتب لهما دونه؟

أما الرجل فهوالرجل الشرقي العربي الذي تجاهد المرأة في تحريره من نفسه، وهو الذي معنا في هذا المبحث منذ بدايته حتي ننتهي منه، ونحن لم نتبرع بذلك فسماته هنا، هي نفس السمات المزدولة علي فضاء هذا المبحث، ومعظمها بنفس اللفظ، والإشكال لم يكن في التعرف، وتحديد هو يته، وإنما

الإشكال في يديه، وهل هي كائن آخر غيره؟ وما معني أن تكتب المرأة إلي يديه، ولا تكتب إليه؟

وليس أمامنا في حل هذا اللغز إلا أن نقر بأننا أمام كائنين متمايزين بل هما كائنان متناقضان، فهكذا صورتهما الشاعرة، واحد منهما هو ما أشرنا إليه وهو السلبي، والثاني إيجابي وهو الذي تتمناه المرأة، ولكن الاثنين يجتمعان في رجل واحد، يعيش بشخصيتين مختلفتين، إحداهما في الظاهر، وهي شكلية تماماً، كأي حاكم عربي - كما تقول - أو شيخ قبيلة، يقولون مالا يفعلون، يتحدثون عن الشوري والحوار والرأي الآخر، من غير شوري أو حوار أو اعتراف بالآخر، والشخصية الثانية مفارقة للأولي في كل شيء، وخلاصتها أنها نموذج الرجل المرجوالمتمني، فكراً وثقافة، وديمقراطية، وحواراً حضارياً، وتتمثل في يديه، بما هي جزء منه.

ومعني هذا أن الرجل المخاطب في القصيدة مزدوج الشخصية، وهو بينهما في حالة انفصام.. ومعناه أيضاً، أن الشاعرة ليست معادية للرجل، لا في البداية، ولا في أثناء ما تجربه حوله من محاولات ليغير مجراه، وأنها في سبيل هذه الغاية النبيلة، لاتترك فرصة للدخول إليه، وهي تدور حواليه، ولا حتي تخاطبه من أي جهاته التي تتوسم فيها خيراً.

وفي النهاية، كالعادة، تطلب منه أن يسلم علي يديه، إذا قابلهما صدفة، في أي موطن يكون مظنة هذا اللقاء.

وتنتهي دورتنا مع ديوان **«قصائد حب»**.

●●●●●

ومع ديوان **«امرأة بلا سواحل»**، نجد أربعة قصائد نصاً في سياقنا، وسنتناولها بترتيبها في الديوان.. بدءاً من قصيدة «القمر.. والوحش» (٨٣-٩٠)، وهي مبتناة علي لغة التضاد منذ العنوان، الذي سيكون الثنائية الأم، وعنها تتفرع سائر الثنائيات في مقاطع القصيدة:فالقمر جميل وعال/والوحش:قبيح منخفض، وهما رمزان لثنائية:المرأة/الرجل، ومن أجل هذه الرمزية كانت الثنائية الأم، ونقرأ المقطع الأول:

-١-

تتصارع في أعماقي رغبتان
رغبتي في أن أكون حبيبتك..

وخوفي من أن أصبح سجينتك..
يتصارع القمر.. والوحش..
والأبيض.. والأسود..
والوجودية.. والصوفية..
والثورة.. والثورة المضادة..
والرغبة في وصالك..
والرغبة في اغتيالك...

وسنعيد كتابة المقطع بما يشكل لغة الثنائيات، علي الوجه التالي:

المرأة	الرجل
القمر	الوحش
رغبتي	خوفي
أكون	أصبح
حبيبتك	سجينتك

الأبيض	الأسود
الصوفية	الوجودية
الثورة	الثورة المضادة
وصالك	إغتيالك

فهذا المقطع يقرأ قراءتين، الأولي قراءة أفقية، ويتولد عنها ثنائية بين كل كلمتين متقابلتين، والقراءة الثانية رأسية، يتولد عنها تجانس الألفاظ التي في كل خانة علي حدة، فيكون التجانس معادلاً للتضاد، وتحقق لدينا مقولة:إن الشاعر العظيم هو الذي يخلق من التناقضات تجانساً، وقد سبق أن أشرنا إلي هذه الحقيقة.ولأجل الاتساق التام في القراءة الرأسية، نقترح أن

تجيء كلمة «الصوفية» أولاً ثم كلمة «الوجودية» مجرد تبادل الأماكن، لتقع كل كلمة في خانتها مع أخواتها في القراءة الرأسية.

وللسبب نفسه ولكن من أجل القراءة الأفقية، نقترح أن تكتب الرغبتان الأخيرتان في سطر واحد، حتي تشكلا ثنائية متقابلة، شأنها في ذلك شأن كل الثنائيات السابقة.

نقول ذلك لنثبت أن الكتابة في الشعر الحديث لها فلسفة تدخل في صميم التكنيك في العمل الفني، لماذا توضع النقطة أو النقطتان.. ولماذا تنفرد كلمة واحدة في سطر دون غيرها، ولماذا تترك مساحة بيضاء أفقياً أو رأسياً.. كل ذلك محسوب بعناية فائقة، وداخل في قراءة النص لدي القارئ المدرب علي قراءة الشعر الحديث.

ويفيدنا التشكيل المرسوم في خلق مفارقة كبري بين المجموعة المتجانسة الأولي في القراءة الرأسية من جهة، والمجموعة المتجانسة الثانية في القراءة الرأسية من جهة أخري، وكلا المقطعين الثاني والثالث يجيء كل منهما علي نحوقريب من المقطع الأول، فبدلاً من صراع رغبتين، يكون الصراع بين بحرين في المقطع الثاني، وخيارين في الثالث، فليرجع إليهما القارئ، وفي وعيه مارسمناه من تشكيل المقطع الأول.

بعد ذلك ستكون الثنائيات في المقاطع في داخل المرأة، أو في داخل الرجل، كل علي حدة، والمقاطع السبعة الأولي كلها صراع بين القطبين الرئيسين:المرأة والرجل، والمفاجأة غير المتوقعة، أو بدقة أكثر علي عكس المتوقع، يجيء المقطع الثامن والأخير:

-٨-

... وعندما تنتهي المظاهرة
وترجع الأمشاط إلي أغمادها..
وترجع الخواتم إلي جواريرها..
وتعود العطور إلي قواريرها..
أرمي لافتاتي..
وأنسي احتجاجاتي..

وأبحث عنك في أي مقهي قريب
لأشرب القهوة معك...

لقد كان مسري الخيال من مقطع إلي مقطع، متجهاً إلي النهاية الحتمية التي هي الانفصال، هكذا يقول الصراع الدوار علي فضاء المقاطع السبعة، وقد سبق مثل هذا في قصائد عديدة، أما أن تجيء النهاية معكوسة تماماً لصالح الرجل فهي المفاجأة.. لكن ماذا وراء هذه المفاجأة، التي قد تحسب علي الشاعرة في عدم مراعاة منطقية الحدث الدرامي في القصيدة؟

والاعتراض صحيح في حد ذاته، إذا راعينا القصيدة وحدها، بمعزل عن الرؤيا العامة المسيطرة علي الخيال الشعري في إدارة القضايا الكبري التي تطرحها الشاعرة، فالمسألة في الحوار ليست عداوة مع الرجل بل هو من أجل الحب، والحب يجب ألا يضيع، حتي مع حدة الحوار وضراوته، وإلا نكون قد ضيعنا ما نشتجر من أجله، فليكن الأمر هكذا، نختلف ما نختلف، كثيراً أو قليلاً، يطول بنا الصراع أو يقصر، علي شريطة أن يكون الحب موجوداً، وألا ننساه في الحلبة.. ولعل هذه القراءة أحد المعاني لهذه النهاية المضادة لدرامية القصيدة، ولكل قارئ فهمه الخاص فيما يحتمله النص.

ومما يرشح لقراءتنا التحليلية للمقطع الأخير، أن يكون بعدها مباشرة قصيدة **«امرأة بلا سواحل»**(٩٧-٩٩)، وهي صارخة في الإصرار علي الحب مهما كانت المعوقات، وليكن معلوماً أن هذه القصيدة كما هي داخله في سياق مبحثنا هذا هي أيضاً داخلة في صميم المبحث في الفصل الثاني.

ولنقرأها معاً (من موسيقي بحر الرجز):

ياسيدي:
مشاعري نحوك بحر ماله سواحل..
وموقفي في الحب لا تقبله القبائل..
ياسيدي:
أنت الذي أريد..
لاما تريد تغلب ووائل..
أنت الذي أحبه..

ولا يهم مطلقاً
إن حللوا سفك دمي..
واعتبروني امرأة..
خارجة عن سنة الأوائل...

•••••

يا سيدي:
سوف أظل دائماً أقاتل
من أجل أن تنتصر الحياة
وتورق الأشجار في الغابات
ويدخل الحب إلي منازل الأموات
لا شيء غير الحب..
يستطيع أن يحرك الأموات...

•••••

يا سيدي:
لا تخش أمواجي.. ولا عواصفي..
ألا تحب امرأة ليس لها سواحل؟؟...

«امرأة بلا سواحل» عنوان قد يبدو غامضاً بعض الشيء، وهو من نوع الغموض المحبب المطلوب في الشعر، حتي لا تتسطح اللغة، وتحليل الجملة بلاغياً، يساعدنا علي تقريبه، فالعنوان قائم علي المجاز، وإذا كان المجاز في الجملة يشوبه بعض الصعوبات، فالشاعرة تساعدنا في البيت الأول علي التوضيح حين تقول: «مشاعري نحوك بحر ماله ساحل» فالصورة البلاغية واضحة تماماً في التشبيه، فمتي كانت مشاعر الحب منضبطة يسهل السيطرة عليها؟ أليس من المألوف أن يشبه الحب بالبحر العميق مرة، والبحر الذي لا أول له ولا آخر، مرة أخري؟ ولو أن الشاعرة قالت المعني بهذا الشكل من البداية لكان من التعبيرات المبتذلة لدي القارئ العادي، فلا يلفت النظر، ولا يستحق الوقوف عنده، ولكن الشاعرة آثرت الطرافة، ومداعبة المخيلة، فدعت قارئها للتوقف أمام الجملة، حتي تشبع عينه ومخيلته، ولأنها إنسانة رقيقة،

وشفافة وقريبة إلي قارئها، لا تدعه يفكر طويلاً، ويبذل جهداً مضنياً، ترش له في أول القصيدة ضوءاً كاشفاً علي ما شعر به من غموض شفيف في العنوان.

هذا هو الغموض المحبب الشفاف، بحيث إذا بذل فيه مجهود كشف عن أسراره، ويكون وقعه في النفس بعد الجهد ألذ وأشهي - كما يقول أهل البلاغة - لأنه جاء بعد تعب ومشقة.. وليس هذا كالألغاز والطلاسم التي انحدر إليها بعض الشعراء المحدثين، مما لا تستطيع أن تظفر بالمراد منه مهما بذلت من جهد، أو تظفر بما لا طائل وراءه - إن أنت ظفرت - وهذا من صور التردي لدي بعض الشعراء الحداثيين.

وبالرجوع إلي مضمون القصيدة نجدها نموذجاً يضرب في إتجاهين بمستوى واحد، الإستغراق في الحب والبوح بلا حدود، مما يمتد بجذوره إلي الفصل الثاني - الذي سبق - من جهة، ومن جهة أخري، مواجهة هؤلاء المعوقين، ممن رمزت إليهم بالقبائل، تغلب ووائل، وسنة الأوائل، وكلها جاهلية، وإصرار المرأة علي حبها، والتعبير عنه واستعدادها أن تتحمل النتائج المترتبة علي هذا الموقف، وإن كان في ذلك سفك دمها، فالحب يستحق بجدارة كل تضحية في سبيله، لأنه مقوم لكل جميل في الحياة، وهي بدون الحب عدم وموت.

وقد رأينا في قصيدة **«إمرأة بلا سواحل»** أن المرأة والحبيب كانا معاً في صف واحد، مقابل صف المعوقين، وسيختلف الحبيب في قصيدة **«درس خصوصي»** (١٢٣-١٢٦) والقصيدة من بحر الكامل، فلن يحتفظ الحبيب بقوامه كحبيب، في كل القصيدة، بل يكون كذلك في النصف الأول من القصيدة، وبقدرة قادر، يتحول في النصف الثاني ليكون ممثلاً لكل الرجال الذين يحاربون المرأة وتحاربهم:

لا تنتقد خجلي الشديد فإنني
درويشة جداً.. وأنت خبير
يا سيد الكلمات.. هبني فرصة
حتي يذاكر درسه العصفور..
خذني بكل بساطتي.. وطفولتي
أنا لم أزل أحبو.. وأنت كبير
أنا لا أفرق بين أنضي أو فمي

في حين أنت علي النساء قدير..
من أين تأتي بالفصاحة كلها
وأنا.. يموت علي فمي التعبير؟
أنا في الهوي لا حول لي أو قوة
إن المحب بطبعه مكسور..
إني نسيت جميع ما علمتني
في الحب، فاغفر لي، فأنت غفور
يا واضع التاريخ تحت سريره
يأيها المتشاوف، المغرور
يا هادئ الأعصاب.. إنك ثابت
وأنا.. علي ذاتي أدور.. أدور..
الأرض تحتي دائماً محروقة
والأرض تحتك مخمل وحرير
فرق كبير بيننا.. ياسيدي
فأنا محافظة..وأنت جسور
وأنا مقيدة.. وأنت تطير
وأنا محجبة.. وأنت بصير..
وأنا.. أنا.. مجهولة..
جداً.. وأنت شهير

•••••

فرق كبير بيننا.. يا سيدي
فأنا الحضارة..
والطفاة ذكور..

القصيدة من أربعة عشر بيتاً، في نصفها الأول بالتمام، يكون الرجل محل إشادة، وشكله - كما يقول العنوان، وبعض الأبيات - أستاذ للمرأة، وهو يعلمها في دروس خصوصية - لغة الحب، ويتمتع بكل مواهب الأستاذية في

فن الحب، فهوخبير في هذا الباب، وباعه كبير، وقدير علي النسا، وهو فصيح في الإبانة، وهو أخيراً غفور.. في حين تأخذ المرأة دور التلميذة الصغيرة علي الحب، فهي ساذجة وخجلي، ثم هي جاهلة بفنون الحب، لا تكاد تبين في التعبير عن الحب، وضعيفة مكسورة، ولذا فهي تطلب منه الغفران.

وإلي هنا تكاد الأبيات تكون قصيدة قائمة بذاتها، وهي مكتملة العناصر، بدءاً ونهاية، ومقارنة بين التلميذة وأستاذها، وصفات الرجل إلي هنا كلها حميدة.

وفجأة، وبدون مقدمات، بدءاً من البيت الثامن، يأخذ الرجل شكلاً مغايراً تماماً لما كان عليه في النصف الأول من القصيدة، فهومتحكم في التاريخ، مصاب بالغرور، لا يعاني وإنما هو متماسك في أوقات لاتماسك فيها، مما يعني أنه لا مبال، ثم هو مترف، وهو فيه جرأة معادلة للوقاحة، ويتحرك بحرية علي هو اه، ويعرف طرق الوصول إلي أهدافه، ثم هو شهير من نجوم المجتمع.. والمرأة تكون في الشكل المفارق لهذه الصفات، وتشغل هذه المقارنة من مساحة القصيدة الأبيات الستة من النصف الثاني، ويستقل البيت الأخير وحده، حاملاً خلاصة المفارقة بين الرجل والمرأة في سائر القصيدة.

ونتساءل:ما معني أن يكون الرجل ممدوحاً في الشطر الأول من القصيدة، مهجوا مذموماً في نصفها الثاني؟

وليس لدينا من تفسير إلا حالة من التشظي في شخصية الرجل، وقد سبق أن رأيناه مزدوج الشخصية وانفصاميا، فهل هو هنا من هذا القبيل؟ وتكون المرأة تتعامل مع حالي التشظي أو الانفصام، مع ما يليق بكل منهما؟

أم أن الرجل هنا ليس ذاتاً، وإنما جنس الرجل، الذي فيه الطيب والخبيث، وعليه يكون ما رأيناه في أي نصف من القصيدة مختلفاً عن نظيره في النصف الآخر؟

أما التساؤل الذي الذي ليس لدينا إجابة عنه، فهوالتالي:

القصيدة - كما قلنا - من موسيقي بحر الكامل، في تفعيلاته الستة، ثلاث في الشطر الأول، وثلاث في الشطر الثاني، فالقصيدة موزونة مقفاة، علي الشكل التقليدي لموسيقي البحر، وإن كانت اللغة في الأداء حديثة، والتساؤل هو عن السر في مجيء البيت الثالث عشر - قبل الأخير - من مجزوء الكامل، وحده، من بين الأبيات كلها التي جاءت علي تفعيلات البحر

في استعماله التام؟

وندلف إلي قصيدة **«للأنثي قصيدتها..وللرجل شهوة القتل»**(١٣٣-١٣٩)، (من موسيقي بحر الرمل)، وهي من أعلي أصواتها الشعرية في مهاجاة الرجل - إن لم تكن أعلاها فعلاً - فنبرتها مدوية، تكاد تصل إلي الهجاء، ولابد أن وراء نبرتها العالية سبباً يدفعها إلي ذلك، أشار إليه الأستاذ إسماعيل إسماعيل مروة من أن «نظم هذه القصيدة التي جاءت بعد مرحلة من حياة الشاعرة، تعرضت فيها للنقد والتجريح من مجموعة كبيرة من الأقلام، والأقلام الوطنية تحديداً»(٧)، كما أشار بعد ذلك في أحد الهوامش إلي أن نصيب الشاعرة من الإشاعات كان كبيراً علي الصعد الثقافية والأدبية والسياسية(٨) وهو سبب كاف لارتفاع نبرتها في هذه القصيدة، ونضعها بين يدي القارئ:

-١-

سيظلون ورائي
بالبواريد ورائي
والسكاكين ورائي..
فأنا أعرف ما عقدتهم..
وأنا أعرف ماموقفهم..
من كتابات النساء..
غير أني..
ما تعودت بأن أنظر يوماً للوراء..
فأنا أعرف دربي جيداً
والصعاليك - علي كثرتهم _
لن يطالوا أبداً كعب حذائي
لن ينالوا شعرة واحدة من كبريائي
فلقد علمني الشعر، بأن أمشي
ورأسي في السماء..

-٢-

أطلقوا خلفي كلاب النقد..

حتي يرعبوني..
سخروا أجهزة الإعلام ضدي
واستعانوا بالجنود الإنكشاريين
حتي يسكتوني..
هكذا أو حي لهم سيدهم
أن يصلبوني..
لا كلاب النقد يوماً، قد أخافتني
ولا هم خوفوني..
ليس في إمكانهم
أن يقمعوا صوتي..
ولا أن يقمعوني..
ليس في إمكانهم
أن يوقفوا برقي..
وإعصاري..
وأمطار جنوني

-٣-

أتحداهم جميعاً
أتحدي كل أنواع السلالات التي تحكمنا
باسم السماء..
أتحدي سارقي السلطة من شعبي
وتجار العقارات..
وتجار النساء..
أتحدي سارقي حرية الفكر،
ومن أفتوا بذبح الشعر حياً..
وبذبح الشعراء...
أتحدي..
كل من يحترفون السلب والنهب..

ومن خانوا تراث الصحراء..
أتحداهم بشعري..
وبنثري..
وصراخي..
وانفجارات دمائي..
أتحدي ألف فرعون علي الأرض،
وأنضم لحزب الفقراء..

-٤-

سيظلون ورائي..
بالإشاعات ورائي..
والأكاذيب ورائي..
غير أني
ما تعودت بأن أنظر يوماً للوراء
فلقد علمني الشعر بأن أمشي
ورأسي في السماء..

وتختتم الشاعرة ديوانها **«امرأة بلا سواحل»** بقصيدة تعتبر من أطول قصائدها، بعنوان **«ثورة الدجاج المثلج»**(١٤٧-١٥٧)، وهي من بحر المتقارب، الدجاج هو من الطيور الداجنة، فهوطائر ضعيف بطبيعته، وأن يكون مثلجاً علي الطريقة الحديثة، فهومذبوح - علي الطريقة الإسلامية - يعني أنه شبع موتاً، أما أن يثور وهو علي هذه الحال، فقد تجاوز وضعه مرتين، مرة وهو داجن ضعيف، فكيف يقدر علي الثورة؟ فما بالك لو كام مذبوحاً ومثلجاً؟ إنها استعارة مركبة، فليس الدجاج المثلج هنا إلا المرأة العربية المقهورة والمنكسرة الجناح، وهذا هو مطلع القصيدة:

-١-

سأعلن باسم سعاد،
وهند
ولبني،
وباسم بتول

سأعلن باسم ألوف الدجاج المجلد..
أني خنقتك تحت ضفائر شعري
وأني شربت دماءك مثل الكحول
ولن أتراجع عما أقول...

أما سعاد وهند ولبني، فهي أسماء للأنثى، أخذت في الذاكرة الثقافية شكل رموز لأي امرأة يريد الشاعر التحدث عنها، دون أن يفصح عن اسمها الحقيقي، من باب الحفاظ، ودرج استخدامها في مفتتح القصائد غزلاً أو بكاء علي الأطلال، أما «بتول» فلا تدخل مع هذه الأسماء في الذاكرة الثقافية، بل الاسم علم لمؤنث، ومتكرر في الكويت، وشاءت الشاعرة إضافته للأسماء التراثية، حتي يكون الجنس الأنثوي قديماً وحديثاً، ولا بأس في هذا، فالشاعر في الأصل هو الذي اخترع اللغة، وسيرها في الآفاق، ولكل شاعر أصيل لمسته وإضافته.

ولعل الشاعرة - كما سبق لها - وضحت بهذه الأسماء، الجانب الاستعاري في الدجاج، وإن كانت الشاعرة في المقطع أو غلت في إضعاف الدجاج، فجعلته معلباً، ويهمنا أن الشاعرة هي التي تبنت القيام بالثورة نيابة عن كل النساء الدجاج، وواضح عنف ثورتها، فقد خنقت الرجل - وإن كان بضفائرها - وشربت دماءه بمتعة وبهجة وهناءة قلب، دون أدني تراجع في قضيتها، وتمضي في ثورتها:

-٢-

سأرمي إلي البحر
قمصان يومي..
وأحرق كل المراكب قبل الوصول
سأعلن - يأيها الديك _
أني انتقمت
لكل نساء العشيرة منك
وأني طعنتك..
مثني..
ثلاث..

رباع..
وأني دفنتك، تحت الطلول
ولن أتراجع عما أقول...

الشاعرة تعرف كيف تحرض نفسها علي القتال، فتستخدم وسائل اللاعودة عن الحرب، ومن ذلك إحراق المراكب، وهو ما فعله فاتح الأندلس، حين أحرق السفن، وقال لجنده «العدو أمامكم والبحر من ورائكم»، فكان من عوامل النصر. ولوكان هناك خطأ مطبعي في كلمة «يومي» في السطر الثاني، وأنها «نومي»، لوضح لنا التعبير الكنائي في رمي قمصان النوم إلي البحر، للدلالة علي أنها ستحارب ليل نهار، وأنها لن تنام، فلن تحتاج إلي قمصان النوم، والكناية بهذا منسجمة مع إحراق السفن.

أما الذي نحن متأكدون منه، فهوالخطأ المطبعي في رسم الكلمتين: ثلاثاً، ورباعاً «ذلك أنهما ممنوعتان من الصرف، فلا تنونان، وقد وردتا في الديوان هكذا، ولكننا آثرنا كتابتهما علي الوجه السليم، ولا يقولن أحد أن التنوين جاء لغرض الوزن، وهذا من حق الشاعر، فذلك مردود، لأن الوزن سليم مع عدم التنوين.

ونتابع قراءة القصيدة:

-٣-

سأثأر..
للحائرات، وللصابرات..
وللقاصرات اللواتي اشتريت صباهن..
مثل البذار.. ومثل الحقول..
سأصرخ:
باسم العذاري اللواتي
تزوجتهن..
وطلقتهن
كما تشتري، وتباع الخيول ! !
أيا عاشقاً..
لا يفرق في لعبة الحب

ما بين لحم النساء..
وما بين لحم العجول..
سأصرخ:
حتي سقوط السموات..
فوقي، وفوقك.. يا سيدي
ولن أتراجع عما أقول....

إذا أخذنا الأفعال الأساسية للحدث في المقاطع الثلاثة السابقة حتي الآن، نجدها أو لأ:تتمحض للمستقبل القريب، لأنها مسبوقة بالسين وهي للتنفيس، والأفعال بالترتيب هي سأعلن سأعلن، في المقطع الأول، سأرمي، أحرق (معطوفة علي ما قبلها) في المقطع الثاني، سأثأر، سأصرخ، سأصرخ، في المقطع الثالث.

وإذا تأملنا هذه الأفعال نجدها تتطور بالحدث، من الأدني للأعلي، وجاءت الصرخة الثانية مصاحبة لقمة الحدث، وهوسقوط السموات علي الرجل والمرأة معاً علي غرار الفعل الشمشوني في هدم المبني «علي وعلي أعدائي يا رب».

ونتأمل صورة الرجل الشرقي في هذا المقطع:

-٥-

أيا أيها الجاهلي المخضرم..
يا راجعاً من فرنسا
علي فرس من حديد..
وفي شفتيه حليب النياق..
وطعم الثريد..
أما صقلتك الحياة قليلاً؟
أما علمتك مقاهي المدينة
أي كلام جديد؟!...

لغوياً المخضرم من عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام، والشاعرة تتوسع في الاستخدام اللغوي للكلمة، فتجعل المخضرم من يعيش الأن بعقلية الجاهلية، وتأكيداً لهذا التعريف الجديد، يعود من فرنسا علي الطائرة التي هي في

حسبانه فرس من حديد، ومهما طعم من غذاء معاصر فهوفي ذائقته «حليب النياق وطعم الثريد» أي أنه لم يتلحلح قيد أنملة عن جاهليته، وهو السر وراء الاستفهامات التعجبية الثلاثة في نهاية المقطع.

وفي المقطع السادس تفرق المرأة بينها وبين الرجل بما هما نقيضان في كل شيء، فليبحث عن أنثي غيرها تشابه أية سجادة في بلاط الرشيد، لأن المرأة التي تخاطبه من عالم غير عالمه، وتتصف بالقوة ولقوتها وثقتها بإمكاناتها، تدعوه لأن يتصرف حيالها كما يحلوله كأي رجل في القبيلة، وكأي ابن آوي، وكأي ذئب يجيد ثلاث لغات - أليس مثقفاً؟ - علي ثقة تامة بأنه لن يستطيع - لا هو ولا أي من زبانيته - أن يهزموها في المعركة الدائرة بينهما، ولذا يجيء المقطع الثامن مقتصراً علي الانفصال:

لسوف أعيدك، يا سيدي

بكل احترام،

كما جئتني بالبريد...

فلست أحبك أنت

ولست أحب حليب النياق

وطعم الثريد..

ونلحظ الرقي في الحوار في لحظة الانفصال - ياسيدي، بكل احترام، وهو المفروض الذي يجب ألا ننساه في الحوار الحضاري، حتي ولم نلتق في أي جانب، حتي ولوكان فيها سخرية.

وختام القصيدة وختام الديوان:

-٩-

سأنسف..

هذي السموات..

نجماً.. فنجماً..

ولن أتنازل عما أريد..

وهى عبارة قاطبة، ركزت علي قمة الفعل في تطورات الحدث خلال القصيدة، من جانب، والإصرار علي موقفها الثابت من القضية، هذا الموقف غير قابل للمساومة، ولا لأنصاف الحلول، وهو منطق الثورات علي

مستوياتها المتعددة.

وهنا تنتهي دورتنا في السياق مع ديوان **«امرأة بلا سواحل»** ولم يبق لنا إلا أن ننظر في ديوانها الأخير.

* * * *

ليس في ديوان **«خذني إلي حدود الشمس»** إلا قصيدة واحدة في سياقنا، هي **«ليلة القبض علي فاطمة»**، لأنها نص في صلب الموضوع في هذا المبحث، وهو الدفاع عن حقوق المرأة، وإن كانت قصيدة **«السيمفونية الرمادية»** تناقش الصورة الإجتماعية، إلا أنها صورة عامة عن الحرية في مجتمعاتنا، وليست خاصة بالمرأة، كما هو الشأن في تناولنا لشعر الشاعرة في هذا السياق، لذا سنقتصر علي **«ليلة القبض علي فاطمة»** (ص٨٣-٩٠)، ونقدمها للقارئ جملة واحدة، ثم نعقب عليها في ختام هذا المبحث؟، علماً بأن القصيدة من بحر الرجز:

-١-

هذي بلادي تختن القصيدة الأنثي...
وتشنق الشمس لدي طلوعها
حفظاً لأمن العائلة...
وتذبح المرأة إن تكلمت...
أو فكرت..
أو كتبت..
أو عشقت..
غسلاً لعار العائلة...

-٢-

هذي بلاد لا تريد امرأة رافضة..
ولا تريد امرأة غاضبة
ولا تريد امرأة خارجة
علي طقوس العائلة
هذي بلاد لا تريد امرأة...
تمشي أمام.. القافلة...

-٣-

هذي بلاد أكلت نساءها...
واضطجعت سعيدة..
تحت سياط الشمس والهجر..
هذي بلاد الواق والواق.. التي تصادر التفكير
وتذبح المرأة في فراش العرس.. كالبعير..
وتمنع الأسماك أن تسبح...
والطيور أن تطير
هذي بلاد تكره الوردة إن تفتحت
وتكره العبير
ولا تري في الحلم إلا.. الجنس.. والسرير..

-٤-

هذي بلاد أغلقت سماءها..
وحنطت نساءها..
فالوجه فيها عورة
والصوت فيها عورة
والشعر فيها عورة
والحب فيها عورة
والقمر الأخضر، والرسائل الزرقاء

-٥-

هذي بلاد (٩) ألغت الربيع من حسابها
وألغت الشتاء..
وألغت العيون.. والبكاء..
هذي بلاد هربت من عقلها
واختارت الإغماء...

-٦-

ماذا تريد المدن النائمة.. الكسولة.. الغافلة.. (١٠)

مني أنا الجارجة.. الكاسرة.. المقاتلة؟
إن كان عقلي ما يريدون،
فلا يسعدني بأن أكون عاقلة...
ما تفعل المرأة في أمطارها؟
ما تفعل المرأة في أنهارها؟
كيف تري يمكنها أن تنزع الورد
علي هذي الجرود القاحلة؟...

-٧-

ماذا من المرأة يبتغون في بلادنا؟
يبغونها مسلوقة..
يبغونها مشوية..
يبغونها معجونة بشحمها ولحمها
يبغونها عروسة من سكر..
جاهزة للوصل كل لحظة
يبغونها صغيرة.. وجاهلة
هذي هي الوصايا العشر..
في حفظ تراث العائلة...

-٨-

معذرة.. معذرة...
لن أتخلي قط عن أظافري
فسوف أبقي دائماً
أمشي أمام القافلة..
وسوف أبقي دائماً..
مقتولة.. أو .. قاتلة...

عن العنوان، لن يضطر القارئ أن يغوص في الذاكرة الثقافية، بحثاًعن من تكون فاطمة، فالعنوان بنصه وأكمله مازال حياً، ولم يسقط بعد في الأعماق، والعنوان مستعار من عمل درامي، كان فيلماً، ثم تحول إلي مسلسل

تليفزيوني، وفاطمة في الفيلم، أو المسلسل - هي التي صنعت أخاها علي عينها، بسهر الليالي علي ماكينة الخياطة، حتي توفر لأخيها مصاريف تعليمه، حتي تخرج، وكبر في وظائفه، حتي احتل منصباً مرموقاً في الاتحاد الاشتراكي (زمن المرحلة)، ولما كبر تكبر واستكبر علي وضعه العائلي، واستغل نفوذه في التضييق علي أخته فاطمة، التي أصبحت لا تليق بنجوميته، ولم يدعها في حالها، بل حرمها من حبيبها «سيد» الذي كان يعمل صياداً في البحر، شريفاً في مهنته وحبه لفاطمة، وللتخلص منه لفق له أخوها تهمة المتاجرة في المخدرات، حتي يذهب به وراء الشمس، كما كانت لغة الصحافة في تلك الفترة، وهي الفترة التي ترعرعت فيها الشاعرة وبذلك عمل النجم علي تدمير «سيد» الذي لا يليق بنسب النجم، وفي الوقت نفسه، تدمير أخته التي صنعته.

ليس هذا استطراد مطولاً، بل هو استدعاء فرضه العنوان، والعمل الدرامي عالج القضية التي عنيت بها الشاعرة علي قرابة من أربعين عاماً، وحين استعارته الشاعرة تكون قد نجحت لكسب محتواه وتوظيفه في سياقها، وكسبت في الوقت نفسه أرضاً محروثة صالحة لاستنباتها، وهذه من فضائل توظيف التراث الثقافي، سواء كان قديماً، أم كان حديثاً.

فإذا دلفنا إلي القصيدة وجدنا سعاد الصباح بنفسها الشعري، وأدواتها التعبيرية المصاحبة، الخاصة بها، والتي عرفت بها وأصبحت من لوازمها، حتي إذا ما قرأها أي قارئ مدرب، تعرف علي الشاعرة.

وفي صدارة هذه الأدوات الجملة المتكررة كمفتاح محوري في بداية كل مطلع وهي هنا «هذي بلاد» تسلط المفتاح إلي جملة مغايرة مما يحيط بالموضوع الذي تعالجه.. ففي المقطع الأول تسلطت الجملة المحورية علي أفعال مضارعة مثبتة أساسية تفعل ضد المرأة وحريتها، وتصدرت المقطع الثاني لتفتتح علي أفعال مضارعة أساسية ولكن منفية، وجاءت مع المقطع الثالث لتدور في بدايته مع فعلين ماضيين، وتتكرر في داخله مرتين معتمدة المضارع، ثم تعود إلي إعتماد الماضي فقط، في بداية المقطعين الرابع والخامس، وقيمة الماضي والمضارع في الأحداث، أن واقع المجتمع في حربه الضروس ضد المرأة، ليس وقفاً علي مرحلة زمنية بعينها، بل هو منسحب علي الماضي والحاضر.

وننوه بجمالية التعبير في المقطع الخامس فالمجتمع الذي يلغي من حسابه

فصلي الربيع والشتاء، يكون قد ألغي نصف الدورة الفصلية، وبمقارنة ما ألغاه بما أبقي عليه - الصيف والخريف - نجد أنه ألغي النصف المثمر، والدلالة الكامنة التي يشف عنها التعبير دون جهد، أن المجتمع حين يلغي دور المرأة في صناعة الحضارة، يكون قد ألغي النصف الحلو، إذا استخدمنا التعبير الدارج.

كما ننوه بتوفيق الشاعرة في توظيف التراث بمستوياته المتعددة، ومنه ما أشرنا إليه من توظيف العنوان، الذي استقطبت به في ضربة واحدة المضمون الضخم للعمل الدرامي، ومما استعادته الشاعرة، بعض التعبيرات من التراث الشعبي مثل «بلاد واق الواق» المشار إليها في كتاب «ألف ليلة وليلة» بما هي بلاد خرافية، كما تستعير من التراث الديني، فهي قبل ذلك أشارت إلي ثورتها علي «الوصايا العشر» للقبيلة، ويومها لم تحدد ما هي الوصايا العشر، وتركتنا لنبحث عنها في التوراة، ضمن سفر الخروج، ونبحث عن علاقتها بما تثور عليه الشاعرة، وتعود الشاعرة في هذه القصيدة، لتخرجنا من ورطة تعنت لا قبل للنص بها لتذكر لنا الوصايا العشر التي وضعتها القبيلة، ترفقاً بنا حتي لا نمعن في الخطأ ونؤول ما جاء في التوراة.. ونأمل ألايقع القارئ في خطأ جديد، فيعدد الوصايا التي ذكرتها الشاعرة في المقطع السابع، ويجدها سبع وصايا، ويطالب الشاعرة بالفرق العددي لأن الشعر ليس رياضياً، نعد له علي أصابعنا، ونجمع ونطرح، ويكيفينا هذه اللمحة الجميلة، في أن يكون عدد الوصايا سبعاً، ويوافق ذكرها في المقطع السابع، كما يجب ألاينسي القارئ أن التراث الفائق يكون العدد فيه لا مفهوم له، بل هو قائم علي الكثرة.

وغني عن البيان إصرار الشاعرة بالبقاء في موقعها من أجل قضيتها، ببسالة واستماتة لا يتمتع بها إلا المؤمنون برسالتهم، وهذا ما صرحت به وألمحت إليه علي فضاء تجربتها الشعرية، وعبر هذه القصيدة، وأجملته في المقطع الثامن والأخير من إصرارها وعدم تخليها عن أظافرها التي تقاتل بها، والاحتفاظ بمكانها في المسيرة أمام القافلة، وأخيراً هذا الاختيار الصارم في بقائها في المعركة:مقتولة...أو.. قاتلة..

هوامش وتعليقات الفصل الثالث

١) انظر إسماعيل إسماعيل مروة:سعاد الصباح، شاعرة شتائية في الحب والغضب، مرجع سابق، ص من ٥٢-٦١، ١٢٢،١٢١.

٢) انظر د. عبد الملك مرتاض:النص والنص الغائب شعر سعاد الصباح، شركة النور.

٣) إسماعيل إسماعيل مروة:سعاد الصباح شاعرة شتائية في الحب والغضب. السابق ص ١٢٢.

٤) البيت من شعر.

٥) انظر ول ديورانت:قصة الحضارة، السابق، المجلد السابع، الجزء الثالث عشر، ترجمة محمد بدران الفصل التاسع، ص ٣٧٧- ٣٨١.

٦) انظر غاستون باشلار:شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الأولي ١٤١١هـ - ١٩٩١م، الطبعة الثانية ١٤١٣هـ -١٩٩٣م.

٧) إسماعيل إسماعيل مروة:سعاد الصباح، شاعرة شتائية في الحب والغضب، ص ٧١.

٨) م. ن الهامش رقم ٢ من ص ٧٢.

٩) ننبه هنا إلي خطأ مطبعي، لأنه أصلاً لا يستقيم مع تفعيلة الرجز، كما أن الكلمة من الجملة المحورية المكررة كثيراً بشكلها الصحيح وقد نقلها الأستاذ إسماعيل إسماعيل مروة دون إشارة إلي هذا الخطأ المطبعي، انظر كتابة:سعاد الصباح شاغرة شتائية في الحب والغضب، السابق، ص ٧٨.

١٠)أعدنا الكتابة هنا إلي وضعها الصحيح، فأخرنا كلمة «مني» إلي السطر الثاني، وهو بالتأكيد مقصد الشاعرة، لأن كلمة «الغافلة» في آخر السطر تشكل قافية، كما هو واضح من المقطع، ووضع كلمة «مني» بعد الغافلة في السطر الأول يلغيها كقافية، ومن ناحية أخري تحدث اضطراباً موسيقياً، وهو ليس موجود أصلاً.

الفصل الرابع

القومية العربية

[- (بعد كل ماجري... هل اهتز إيمانك بوحدة المصير العربي؟وأين تقع في وجدانك الآن قضايا الوحدة العربية، وأحلام المستقبل العربي؟)

أجابت ابنة الكويت

- (لا... إنني لا أزال أومن أن لا خلاص للعرب إلا بوحدتهم، فالعالم كله يسير نحو تشكيل الوحدات السياسية والاقتصادية الكبري، إن الوحدة التي نتوق إليها، لا يمكن أن تتم بالاغتصاب أو الاجتياح، ولا يمكن أن تفرضها جنازير الدبابات](١).

كان هذا سؤالاً طرحه مفيد فوزي في حواره المطول، على الدكتورة سعاد الصباح، وكانت هذه إجابتها.. ونقول للقارئ إن الكتاب الذي أخذنا منه السؤال والجواب، طبع في عام ٢٠٠٠، وأهمية الإشارة للتاريخ أن يعلم القارئ المقصود من قول السائل «بعد كل ما جري»، بما يعني بعد غزو العراق للكويت في أغسطس ١٩٩٠

وهذا السؤال، بهذه الإجابة، في هذه الفترة، يعني لنا شيئاً بالغ الأهمية، في الدلالة القوية على عمق الإيمان الصادق بالقومية العربية، والحلم العربي الكامن في الوحدة العربية.

وبيانه أن صاحب هذه الدراسة، وهومن المؤمنين بالعروبة والقومية والوحدة العربية، قد وضع مقياساً للتعرف على مصداقية من يتحدثون عن هذه الغاية المثلي، يقوم هذا المقياس على شاهدين الأول.. هو حب مصر، وعدم التحول عن هذا الحب مهما كانت الأحداث والأشكال التي تمر بها، والثاني.. عدم اهتزاز الإيمان بالقومية العربية بعد الغزو العراقي للكويت، بدعوي الوحدة، مما جعل الكثيرين بعد ذلك يتراجعون عن كل ما هو عربي، ولم يفرقوا بين الأهداف النبيلة في ذاتها، ومن يتاجرون باسمها في تحقيق مآرب لا علاقة لها بالعروبة، بل على العكس من ذلك، طعنتها في الصميم.

وسبق للباحث أن استخدم هذا المقياس مرتين، أولهما مع قومية الشاعر الكويتي أحمد السقاف (٢)، ومرة ثانية مع الشاعر السعودي عبد الله الفيصل (٣)، حيث كشفت الدراسة مصداقية كل منهما في إيمانه بالعروبة.. وهنا نحن نطبق المقياس نفسه على الشاعرة الكويتية الدكتورة سعاد الصباح، ولنبدأ مع الشاعرة رحلة العروبة عبر هذه المحاور.

أولاً.. الناصرية...

لا شك في أن جمال عبد الناصر هو الذي فجر في الأمة أعظم أحلامها في العروبة والوحدة العربية، وعلى تجسيد هذا الحلم في جمال عبد الناصر، التهبت مشاعر هذا الجيل العربي الذي نشأ مع بداياته في الخمسينيات والستينيات، بدءا من العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦، وبلغ ذورته في قيام الوحدة العربية فعلاً بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ تحت مسمي «الجمهورية العربية المتحدة» وكان لتجسيد هذا الحلم أيما وقع جميل في مخيلة جيلنا نحن الذين عشناه بزهو وألق ليس لهما نظير في تاريخنا المعاصر، وشاعرتنا من هذا الجيل، وبدأت شبابها مع هذا الحلم، فهي من مواليد عام ١٩٤٣.

وتكشف الشاعرة عن ناصريتها في ديوانها الأول **«أمنية»** الذي عرفنا أن أول إصدار له كان في عام ١٩٧١، ويكون جمال عبد الناصر قد أنتقل إلي رحمة الله، والحق أن وفاته جاءت بعد كارثة هزيمتنا في حرب ١٩٦٧، فكانت وفاته كارثة أخري، عمقت أبعاد الجرح الغائر، وشعر باليتم كل العروبيين والوحدويين، ونري صورة من هذه الصدمة لدي شاعرتنا في قصيدتها بعنوان **«عندما رحل ناصر»**(١٥-١٧)، وهي من «شعر المرحلة الأولي» التي كانت فيها ملتزمة بالوزن والقافية، والقصيدة تعتمد على موسيقي بحر الرمل المجزوء، وهو أقرب إلي نفس الشاعرة في المرحلة الأولي، حيث اعتمدته في ديوانها الأول - **«أمنية»** في خمس وعشرين قصيدة من خمسين أي نصف الديوان، والنصف الثاني موزع على سبعة أبحر، بحيث كان البحر الذي يليه، وهو السريع، لم يتجاوز حدود القصائد السبع، فكيف عبرت سعاد الصباح عن الفجيعة بموت جمال عبد الناصر؟

تقول في مطلع القصيدة

مصر يا أمي ويا همي، ويا خير المهاد
لمن الصرخة في الليل دوت في كل واد؟
لمن الدنيا ادلهمت، وكسا الشمس السواد
وارتدي الصبح على مشهده ثوب الحداد؟

الصرخة الأولي على «مصر» في أربعة نداءات متتالية في بيت واحد، هو البيت الأول، مما يرجح أن الأداة «يا» قد خرجت عن باب النداء إلي الندبة، وتكرارها المتوالي بسرعة، جعل اللغة السائدة في البيت وكأنها ولولة امرأة ولهي، ولعل في هذا إشعاراً بأننا مع شاعرة أنثي، هذه واحدة.

والثانية في هذا الاستفهام المتفجع من الخبر، وكأنه يستنكر أن يحدث، ثم تعميم الحزن المدوي «في كل واد» والحق أنه ليس في هذا مبالغة، فقد كانت شعبية جمال عبد الناصر في أرجاء العالم العربي، بما يمثله من مبادئ وأحلام، تفوق الوصف، فالحزن كان عاماً ومنتشراً على مقدار انتشار مبادئه في شباب الأمة.

أما أن يرتدي الصبح ثوب الحداد على عبد الناصر فهو من قبيل خلع المشاعر على الطبيعة، حتي تحتجب الشمس عن الظهور، ويعم السواد كل الدنيا، ومع أن مشاركة الطبيعة عصر رومانسي، إلا أن للمسألة جذراً ثقافياً عربياً موروثاً، فيما يخص فن الرثاء، من إظهار الوله والأسي والحزن العميق، ومن وقع الخبر الصاعق أخذت الشاعرة في إستنكاره قائلة:

لا تقولي أسلم الناصر للموت القياد
بعد أن كان مني العرب وآمال البلاد
لا تقولي تعب الساهد من طول السهاد
إنه كان على أيامنا خير عتاد
لا تقولي سقط الفارس عن ظهر الجواد
وسجا الحلم المرجي، وهوي الصرح ومار
إنه كان لنا النبض الذي يغزو الفؤاد
إنه كان الذي علمنا معني الجهاد
بيد تبني وتعلي... ويدفوق الزناد
كان أنشودة حب، ووفاء، ووداد
كان أحدوثة خير، لم ترد من عهد عاد
كان أسطورة مجد ما روتها شهرزاد
سوف يبقي في حنايانا إلي يوم المعاد

تتكرر جملة «لا تقولي» ثلاث مرات، في صدر ثلاثة أبيات، كمن ترفض سماع الخبر الذي يتردد، فهذا من شدة التفجع، ثم تأخذ في ذكر مناقبه التي تظهر زعامته العربية فهو مني العرب - آمال البلاد - الساهد على الأمة - وخير عتادها - الفارس - الحلم المرجي - الصرح - النبض - معلم الجهاد - حب - وفاء - وداد - خير - أسطورة مجد، ومن الجميل أن بعض هذه الصفات منتزعة من التعبيرات التي كان تردد في خطب جمال عبد الناصر، مثل ما ذكرته الشاعرة من أنه معلم الجهاد «بيد تبني وتعلى، ويد فوق الزناد» هو معني ردده عبد الناصر أكثر من مرة «يد تبني ويد تحارب» كما تكرر الفعل الماضي الناقص «كان» سبع مرات، ولهذا وذاك دلالاته على ثقافة الشاعرة النقدية، حتي ولو كان النقد قديماً، لأن القديم هو الذي يتأسس عليه الشاعر في بداياته، فإذا قال ابن رشيق «ليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أنه يخلط بالرثاء شئ يدل على أن المقصود به ميت، مثل (كان)، أو (عدمنا به كيت و كيت)، وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت، وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة، مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً..»(٤)، والقارئ يري إلي أي حد كانت الشاعرة هنا ملتزمة بهذه الحدود النقدية.

ثم تواصل الشاعرة رثاءها

اروي تاريخ عنه، أنه بالروح جاد
في سبيل الله والخير، وإنقاذ العباد
أرو.. عنه وهو عند الله في أعلى وساد
إنه استشهد كي يصبح للجرح ضماد
باذلاً في جهده من دمه الغالي مداد
لو فاق العرب بين المحن السود الشداد
أنه عبر الدرب على شوك القتاد
ليرد الفتنة الكبري.. وتحقيق المراد
سائراً في درب عمرو.. وطريق ابن زياد

الشاعرة اعتبرت جمال عبد الناصر في عداد الشهداء، وهو كذلك عند

المؤمنين بمبادئه، وهذا المعني تردد على الصعيد الثقافي والصحفي يومها، ومبررات الآستشهاد أنه كان شديد الإخلاص لشعبه وأمته ونظافة يده على مدار ثمانية عشر عاماً من حكمه، ولا يماري في شيء من ذلك، حتي خصومه.

والحق أن جمال عبد الناصر مر بمراحل من «شوك القتاد» بدأت بالانفصال السوري عن الوحدة مع مصر عام ١٩٦١ فقضي على الحلم الذي تحقق عام ١٩٥٨، ولم يعمر أجمل مولود في تاريخنا الحديث أكثر من ثلاث سنوات، وكانت الطامة الكبري في هزيمة ١٩٦٧، ومن يومها بدأ جمال عبد الناصر رحلة الموت، لأنه شديد الحساسية بالنسبة للأحلام التي بدأها مع أمته.. ولأنه كان عنيداً مع نفسه، ومع مصائب الزمن، كان يقاوم بصلابة، وكان يبذل جهداً خرافياً في استعادة صورته أمام نفسه وأمام الأمة والتاريخ.

وحدث في أثناء هذا الاحتشاد الذي يبذله جمال عبد الناصر في رد الاعتبار، ومحاولة جمع الأمة العربية من جديد، لتحقيق هذا الهدف، أن وقعت «الفتنة الكبري» التي تشير إليها الأبيات بين الفلسطينين والأردن، وأصر الملك حسين يومها على طرد جميع الفلسطينين من الأردن، لأنهم في نشاطهم الذي يقومون به ضد إسرائيل، انطلاقاً من الأردن، لم يراعوا أنهم في دولة صغيرة لا تتحمل عبء الرد الإسرائيلي في الانتقام من الجهة التي ينطلق منها العمل الفدائي، ونشأ عن الخلاف ما يعرف بمذابح «أيلول الأسود»، وحدث تبعاً لها انشقاق في الصف العربي، بين مؤيد لهؤلاء ومؤيد لأولئك، فعمل جمال عبد الناصر على رأب الصدع، فجمع قادة الأمة، حيث تبادل الملك حسين والأخ العقيد القذافي السباب، حين رفض القذافي أن يمد يده للسلام على الملك حسين، ورفض العاهل السعودي الجلوس بين المتخاصمين المدججين بالسلاح، فغير جمال عبد الناصر مكانه من الجلسة، بحيث جلس بين الاثنين، وترك مكانه يجلس فيه العاهل السعودي.. فكان الجهد على عبد الناصر فوق طاقته، وبعد أن تحقق قدر من القضاء على الفتنة، قام الرئيس جمال بتوديع الملوك والرؤساء في المطار، كلاً على حدة، كما يقتضيه «البروتوكول» وكان آخر من ودعهم أمير الكويت، وقد لاحظ يومها الطبيب الخاص بأمير الكويت، بحكم خبرته، مظاهر الأزمة القلبية على وجه جمال عبد الناصر.. وحدثت الفجيعة.. فقد توفي هذه الليلة.

هذه بعض الإشارات التي تكشف عن تضحيات جمال عبد الناصر من أجل أمته، والتي أشارت إليها الشاعرة باقتضاب وتكثيف، مما حدا بالأستاذ إسماعيل إسماعيل مروة أن يأسى «لأن القصيدة مليئة بالإشارات الكثيرة التي تحتاج إلي إيضاح، خاصة بعد مرور سنوات على القصيدة، فمع قرب العهد منها، إلا أن كثيراً من الناس نسوا تفاصيل تلك المرحلة، فما بالنا بالأجيال الجديدة التي لم تعشها، خاصة بعد أن غطي النسيان بعض هذه الصفحات»!(٥)

ولنا أن نأخذ عاطفة الشاعرة مأخذ الجد، فالذي تقوله تعنيه فعلاً، كما هو المفروض في كل شاعر يحترم شاعريته، ومثال لذلك في سياقنا، بيت قالته في هذه القصيدة وهو:

«سوف يبقي في حنايانا إلي يوم المعاد»

ربما يقول مثل هذا إنسان ما، في لحظة الانفعال، يؤدي واجباً في المناسبة، ثم ينصرف إلي شئون أخري، وينسي أو يتناسي، ولكن الشاعرة سعاد الصباح، حين تعد ببقاء جمال عبد الناصر في حنايانا حتي يوم المعاد، ويكون التسويف الذي صدرت به البيت، يثبت مصداقيته، بعد قرابة من ستة عشر عاماً، ففي ديوانها الثالث **«فتافيت امرأة»** تجيء قصيدة بعنوان **«من امرأة ناصرية.. إلي جمال عبد الناصر...»**(١٣٥-١٤٤)، وسبق أن نبهنا إلي أن الشاعرة، مع هذا الديوان، تدخل مرحلة الألق الشعري، في تجاوز للمرحلة الرومانسية في ديوانيها الأولين، وتكون لغة الأداء في هذه القصيدة، من الصور المثلي للنضج الشعري الذي حققته الشاعرة.

والقصيدة من ثمانية مقاطع مرقومة، وركبت فيه الشاعرة موسيقي بحر الرجز، وهو البحر الذي اعتبره النقاد قديماً «حمار الشعراء»، وهو ليس كذلك مع شعراء التفعيلة، الذين استبدلوا به حماري المتقارب أولاً، ثم المتدارك، ولا دخل للشاعرة في ذلك.

ونبدأ مع قصيدة الشاعرة مجزأة، حتي نعيش معها بهدوء أكثر

-١-

كنا كبارا معه في كتب الزمان
كنا خيولاً تشعل الآفاق عنفوان

كان هو النسر الخرافي الذي يشيلنا
على جناحيه إلي شواطئ الأمان
كان كبيراً كالمسافات،
مضيئاً كالمنارات،
جديداً كالنبوءات،
عميق الصوت كالكهان
وكان في عينيه برق دائم
يشبه ما تقوله النيران للنيران

أول ما يلفت النظر، استخدام ضمير جماعة المتكلمين، إذن الشاعرة ليست وحدها، بل هي تتكلم باسم كل من آمن بالناصرية بما ترمز إليه من قيم ومثل، باسم الجيل الذي اشتعل معه من الخليج العربي إلي المحيط الأطلسي كما كان ينادي أمته، وكانت الجموع تهرع للاستماع إليه، متحلقة حول الراديو أو التليفزيون، وتشعر بالدفء والأمان مع صوته المعبر العميق.

وقد التقطت الشاعرة ببراعة فائقة صفة العمق في صوت جمال عبد الناصر، كما التقطت كذلك بريق عينيه، كان صوته أول ما لفت نظرنا إليه، قبل أن تفصح الأحداث عن سمات الزعامة فيه، كان صوته مميزاً، كما لو كان الله خلقه له وحده - نعرف أن بصمة الصوت لا يشتبه عليها صوت بآخر - ولا نشك أن العباقرة يمتازون بخامة صوت يحددها المستمع حتي لو لم يفهم ما تقول.

وأما بريق عينيه فقد كان يفرض نفسه على من يراه لأول مرة، فيقع تحت تأثيره بما يشبه المغناطيسية، ويشعر على الفور بالهيبة، وبالتالي يشعر بالارتباك والاضطراب، مهما كان على قدر من التمرس، وخير شاهد لهذه السيطرة والهيبة والارتباك ما حدث لمشيل عفلق في الحوار الذي كان يجري لإعادة الوحدة بين مصر وسوريا، وكانت هذه الحوارات تفرغ على الفور وتنشر، وضحك الشعب المصري يومها من ردود فيلسوف حزب البعث التي لا نذكر منها إلا قوله «يعني.. يعني.. يعني...».

-٢-

كنا شموساً معه..
توزع الضوء على مساحة الأكوان
كنا جبالاً معه.. من حجر الصوان
وكان يحمينا من الركوع والهوان
كنا نسمي باسمه..
إذا نسينا مرة أسماءنا..
كنا نناديه جميعاً يا أبي
إذا أضعنا مرة آباءنا..
فهو الذي أطلقنا من رقنا
وهو الذي حررنا من خوفنا
وهو الذي
أيقظ في أعماقنا الإنسان..

كانت العبارات التي تتردد في خطابات جمال عبد الناصر تعمل عمل السحر في نفوسنا، من أمثال «ارفع رأسك يا أخي فقد مضي زمن الاستعمار .... ومضي زمن الذل والهوان»، وكانت كبرياؤه واعتزازه، وقامته الفارعة تنتقل إلينا فنشعر بما يشعر به، نشعر بالحرية وبالحماية في ظله.

ثم هو الذي رفع اسم العرب - وكان مجهولاً لدي الشعوب الأوربية - حكي أكثر من عربي أنه كان إذا سئل عن بلاده التي ينتمي إليها، فإذا أجاب باسم بلده العربي فلا يفهم منه السائل، فكان العربي كي يقضي على الجهالة يقول «ناصر»، فيفهم السائل فوراً من أي البلاد هو، وهذا ما سمعه الباحث مباشرة من عديد من الشخصيات العربية المثقفة، ينتمون لأكثر من بلد عربي فحينما تقول الشاعرة «كنا نسمي باسمه.. إذا نسينا مرة أسماءنا» فهي تشير إلي حقائق واقعة ملموسة.

-٣-

كان هو الأجمل في تاريخنا
والنخلة في صحرائنا
كان هو الحلم الذي يورق في أهدابنا

كان هو الشعر الذي يولد مثل البرق في شفاهنا..
كان بنا يطير.. فوق جغرافية المكان
مستهزئاً من هذه الحواجز المصطنعة..
من هذه الممالك المخترعة..
من هذه الملابس الضيقة، المضحكة..
المرقعة..
من هذه البيارق الباهتة الألوان

كان الانتقال من بلد عربي إلي بلد عربي، متاحاً لكل العرب، دون توقف في الحدود، لأنه لم يكن هناك حدود فاصلة أصلاً بين البلاد العربية، وكل ذلك قبل الاستعمار الذي صنع هذه الحدود، التي عملت على التجزئة، حتي يضمن المستعمرون عدم التوحد العربي الذي يضر كثيراً بمصالحهم، وهو ما كانت تعبر عنه العبارة الدارجة «فرق تسد»، ولعل صوت جمال عبد الناصر كان الأجهر في تاريخنا المعاصر، في إلغاء هذه الحدود المصطنعة والمخترعة والمرقعة، كما عبرت الشاعرة، فليس غريباً أن يكون جمال عبد الناصر هو الأجمل، والأطول، والحلم، والشعر، فالشعر يجد مادته جاهزة ومعدة تمام الإعداد، وليس على الشاعر إلا أن يلتقط، ويصوغ، في شعر أو نثر، كل حسب مواهبه.

(٤)

كان على صورتنا...
كنا على صورته
كان يري التاريخ في نظرتنا
كنا نري المستقبل في نظرته..
جبهتنا مرفوعة
تستلهم الشموخ من جبهته
قبضتنا قوية
تستلهم القوة من قبضته
أولادنا قد رضعوا الحليب من ثورته

كان هو القوة في أحداقنا

والريح، والإعصار، والطوفان

سبق أن رأينا الشاعرة تتماهي مع الحبيب إبان ثورة الحب، فمرة كانت ترفض السير معه، حتي لا يحسبها الآخرون ظله، والبحيرة كانت تعكس ظل الحبيب إذا ما أطلت الحبيبة على البحيرة، وكان الناس إذا سألوها عمن تكون، أشارت أن يسألوا الحبيب، وهكذا... ونقلت الشاعرة هذا التماهي بين عبد الناصر وأمته، «كان على صورتنا.. كنا على صورته»، ومعني هذا أن تكون العلاقة بين عبد الناصر وشعبه العربي في ذورة الحب والعشق، وهذه العاطفة كانت تمثل أعظم ثروة يعتز بها، وهي رصيده الذي يجابه به أعتي خصومه، في الداخل أو في الخارج، وهؤلاء وأولئك كانوا يضربون ألف حساب لشعبية عبد الناصر في الوطن العربي، ويتعاملون معه على هذا الأساس.

(٥)

كان هو المهدي في خيالنا

وكان في معطفه يخبئ الأمطار

وكان إذ ينفخ في مزماره..

تتبعه الأشجار

وكان في جبينه سنابل وحنطه..

وفي رنين صوته مايشبه الأذان

وكان في قدرته أن يطلع السنابل

ويجمع القبائل

ويستثير نخوة الفرسان

ويرجع الملك إلي بيت بني عدنان

(٦)

كان هو النجمة في أسفارنا

والجملة الخضراء في تراثنا

كان هو المسيح في اعتقادنا

فهو الذي عمدنا

وهو الذي وحدنا
وهو الذي علمنا
أن الشعوب تسجن السجان
وأنها حين تجوع
تأكل القضبان

آثرنا أن نأخذ المقطعين معاً، لأنهما يشتركان في استعارة الشاعرة للرموز الدينية، كي تخلع القداسة والإعجاز على بطلها، فالمهدي المنتظر يجيء بعد فتنة المسيخ الدجال، الذي يموه على الناس فيضلهم ويفتنهم في دينهم، بخدعة ما يملك من جنة ونار مزيفتين يحملهما على خرج فوق ظهر حماره، ويقضي عليه المهدي المنتظر ويصلح ما أفسده بإعادة الناس إلي جادة الطريق.

ومعجزة المسيح عليه الصلاة والسلام تتجلي في إحياء الموتي، كما أن نزوله في آخر الزمان، ليملأ الأرض عدلاً، بعد أن ملئت جوراً، وخلع هذه الصفات على عبد الناصر، فيما يتمتع به من قوي قادرة على استعادة التاريخ المغتصب، من ناحية، وإعادة الحياة للشعب العربي وبعثه مرة أخري، من ناحية ثانية، هو ما تحتاجه الأمة الممزقة إلي شراذم متناحرة، ورمزت إليهم الشاعرة بالقبائل، وهي الصفة التي دأبت الشاعرة على إلصاقها بالوضع العربي، في حربها ضد الرجل الشرقي في الفصل الثالث، وهي تدافع عن حقوق المرأة.

(٧)

يا ناصر البعيد.. قد أوجعنا الغياب
نمد أيدينا إليك كلما..
حاصرنا الصقيع والضباب..
نبحث عن عينيك في الليل..
ولا نمسك إلا الوهم والسراب
يا ناصر العظيم..
أين أنت..؟ أين أنت..؟
بعدك لا شعر، ولا نثر، ولا فكر، ولا كتاب

بعدك نام السيف في قرابه
واستنسر الذباب...
(٨)
يا ناصر العظيم..
هل تقرأ في منفاك أخبار الوطن ..؟
فبعضه مغتصب..
وبعضه مؤجر ..
وبعضه مقطع..
وبعضه مرقع..
وبعضه منغلق..
وبعضه منفتح..
وبعضه مسالم..
وبعضه مستسلم..
وبعضه ليس له سقف.. ولا أبواب ..
يا ناصر العظيم،
لا تسأل عن الأعراب
فإنهم قد أتقنوا صناعة السباب
وواصلوا الحوار بالظفر وبالأنياب
وحاصروا شعوبهم بالنار والحراب
يا ناصر العظيم...
سامحني..
فما لدي ما أقوله
في زمن الخراب...!

لغة الخطاب في القصيدة قبل هذين المقطعين، كانت تتراوح بين ضمير الغائب وضمير المتكلمين، وحدث الالتفات البلاغي في هذين المقطعين إلي ضمير المخاطب، مما حدا بنا للجمع بينهما، فقبلهما كانت الشاعرة تتحدث

عن عبد الناصر وتفاعله مع الشعوب العربية، وتفاعلها معه، وليس هذا من لغة الرسائل، كما يقتضي العنوان، وكأن الرسالة بمعناها اللغوي تبدأ من هنا مع ضمير المخاطب.

وكأن الشاعرة تستدعيه بقواه وإمكاناته وقدراته الخارقة، التي سبقت في القصيدة، لتعرض عليه صورة مهترئة لما أصاب الأمة العربية في غيابه، من تمزق وضياع وخراب وتناحر، وفي غيابه لم يستنسر الغراب - كما هو المثل - بل استنسر الذباب، ممن هو لا في العير ولا في النفير، وليس له أي وزن، وما ظهر هؤلاء ولا استأسدوا إلا في غياب البطل وقصت الشاعرة على عبد الناصر في منفاه بعض الصور التفصيلية المخجلة للواقع العربي، ونجحت الشاعرة في تجسيد هذا الواقع الأليم، كما نجحت في استغلال الفروق الدقيقة في الألفاظ، فاختارت «الأعراب» بدل العرب حيث كانت كلمة «الأعراب» ترد في القرآن الكريم بما هي صفة سلبية «الأعراب أشد كفراً و نفاقاً، وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله والله عليكم حكيم،» ومن الأعراب من يتخذ ما ينفق مغرماً ويتربص بكم الدوائر عليهم دائرة السوء «وممن حولكم من الأعراب منافقون...» (من سورة التوبة)، «سيقول لك المخلفون من الأعراب شغلتنا أموالنا وأهلونا» (من سورة الفتح)، فالسياق دائماً في غير صالح اللفظ، فلنكن على وعي بإدراك الشاعرة لخصائص الكلمة وهي تقول لعبد الناصر «لا تسأل عن الأعراب» ثم تواصل شرح ما كان بينهم من محن ومصائب.

ولن يكون كل الحب لعبد الناصر إلا لما يرمز إليه في الساحة العربية، وهو الوحدة العربية ومشتقاتها، وليس في هذا أي اجتهاد من قارئ فالشاعرة أعلنت منذ العنوان، أنها «امرأة ناصرية»، وتقولها باعتزاز.

●●●●●

ثانياً.. القضية الفلسطينية...

كانت قضية فلسطين - وستظل - قضية العرب الأولي، وهذا مما لا يختلف عليه اثنان، أيا كانت الاتجاهات، حتي غير المخلصين لا يجرؤ أحد منهم أن يفصح عن نواياه، فهم يعلمون تمام العلم، أن الشعوب العربية لن

تتسامح أو تتهاون في هذا الحق العربي.

والمثقفون على اختلاف نزعاتهم يجمعون على ذلك، ولكل منهم باعه في هذا الميدان على قدر ما يتاح له، من صحافة، أو إبداع قصة أو شعراً أو رسماً أو موسيقي وغناء، وأصبح من المعلوم أن من يقصر عن المشاركة في المعركة فهو متهم، وطنياً، وقومياً، ودينياً.

وقد شاركت الشاعرة في هذا السياق، منذ ديوانها الأول، حتي ديوانها الأخير، ففي ديوان «**أمنية**» نقرأ لها قصيدة بعنوان

«**أم الشهيد**» (١٢٣-١٤١) وهي من بحر السريع

رأيتـــهـــا ملتـــفـــة بالســـواد
في وجـهـهـا ملحـمـة من حـداد
مـــقـــروحـــة الجـفـن على فلذة
من كـبـدها الحـري طواها الرمـاد
تشكو إلي الله جـــراحـــاتـهـــا
بآهة تخلع قلب الجـــمـــاد
في ليلة العـيـد تهـاوي ابنهـا
مستـشـهـداً في غـمـرات الجـهـاد
ولم تـزل نجـواه في سـمـعـهـا
ولم تـزل صـــورتـه في الفـــؤاد
ســألتـهـا عنه فـقـالت فـتي
ملتـهـب العـزم، كـريم، جـواد
لما دعـــا للثـــأر داعي الحـــمي
وهبـــتـــه لله رب العـــبـــاد
فـــراح ملهـــوفـــاً على حـــقـــه
مـــؤرق النوم، عنيـــد الوســـاد
يطهـــر الأرض من المعـــتـــدي
ويفـــتـــدي بالروح حق البـــلاد

هب مع الأبطال في جمعهم
يهتف بالعودة في كل واد
وخر في الساحة مستشهداً
يردد الصيحة بين الوهاد
لا تتركوا السيف على غمده
فتارك السيف عدو الرشاد
وقبلوا المدفع يثأر لكم
ولا تبالوا بالليالي الشداد
حتي تعود الأرض صفوا لنا
ويرجع الكوخ، ويحلو الرقاد
ويسمع الليل أغاريدنا
في ملتقانا في ليالي الحصاد
ويفرح الله بنا عندما
تزول أسطورة أرض المعاد...

وتفصح القصيدة عن مرحلة كتابتها في بواكير الإبداع، ودلالة ذلك في سياقنا أن الشاعرة منذ تعرفت على موهبتها أخذت في معالجة القضايا الكبري على الساحة في العالم العربي، مما يعني أن اتجاهها العربي كان مصاحباً لها منذ البداية.

ومن أهم ما يلفت النظر في هذه القصيدة أن المعالجة الموضوعية اقتصرت على الأم وابنها الشهيد، في الدفاع عن أرضه، مما يجعل الموضوع صالحاً للوطنية في أي وطن، ولا نعلم هوية الشهيد وأمه والأرض التي يذود عنها إلا مع الجملة الأخيرة من قصيدة على مدي ستة عشر بيتاً، فإذا انتهت القصيدة مع الشطر الأخير «أسطورة أرض المعاد» عندئذ فقط نعلم أننا مع أم شهيد وأرض فلسطينية، وليس هذا عيباً في القصيدة، بل هو مجرد توصيف لأسلوب الأداء.

ونتوقف قليلاً لمناقشته عبارة للأستاذ إسماعيل إسماعيل مروة في سياق هذه القصيدة، وهي قوله «ومع أن القصيدة في حمأة الحمية العربية للجهاد

والقتال إلا أن الأم قدمت رؤية إنسانية منطقية في تصوير الأم، فهي ليست كما تصورها الأديبات عادة تزغرد، وتهلل، وتفرح..»(٦).

ولا نختلف معه حول تصوير الأم في رؤيتها الإنسانية المنطقية، بل في تصوير الأديبات لهذه الأم حيث كانت الزغاريد والأفراح ليس فقط ناتجاً من حميا الأديبات، بل كان واقعاً حياً، ورأيناه بأنفسنا، حينما كنا نذهب إلي العزاء في بعض هؤلاء الشهداء، ونراهم يوزعون الحلوي، ويقدمونها للمعزين، وربما كان هذا إلهاماً من الله لاجتياز الصدمة في فقدان شهدائهم.. والآن، بعد أن نضجت المسألة الفلسطينية حتي احترقت، نحن ضد كل إعلام يشهر مثل هذه الصور، التي أصبحت تحسب علينا، ولا تحسب لنا.

وفي الديوان نفسه نقرأ قصيدة «صيحة عربية»(١٨- ٢٣)، والقصيدة من بحر الخفيف، والقصيدة مكونة من أربعة مقاطع دون ترقيم، ونأخذ المقطعين الأولين معاً في البداية

أجيجوا الحقد أيها الأشقياء
لم تمت في عروقنا الكبرياء
من حنا يا عروبتي رضع المجد
وكان العلا، وهان الفداء
أنا أمي الغراء فاطمة الزهراء
وأختي العظيمة الخنساء
وأبي يعرب الذي بارك الأرض
وقامت في ظلة الأنبياء
وأخي قاهر الغزاة الصليبيين
يا ليت تنطق الأشلاء
وديارى مبرورة بالضحايا
ولداتي الأبطال والشهداء
هؤلاء الأبطال قومي، فقولوا
من همو قومكم؟ ومن أين جاءوا؟
من أبوكم؟.. من أمكم؟ من ذووكم؟

أين تاريخكم؟ وأين البناء؟
خير أسلافكم ذرته السوافي
وطوته في تيهها سيناء..
هكذا أدبروا.. فلم يبق منهم
بعد موسى.. فكلكم لقطاء

يمكن اعتبار هذا الجزء من القصيدة مقطعاً واحداً من حركتين، في الحركة الأولي تكشف الشاعرة عن انتمائها العربي الأصيل، وتنتقي من هذا الأصل امراتين ورجلين، المرأتان هما فاطمة الزهراء، بما هي رمز للقداسة والطهارة، فهي ابنة النبي صلي الله عليه وسلم، وزوج على بن أبي طالب كرم الله وجه، وأم الحسن والحسين، فلها وضعها الخاص في بيت النبوة والسلالة الطاهرة.

والخنساء هي المرأة الثانية، وتحتفظ لها الذاكرة الثقافية بشاعريتها المتميزة، وبطولتها الفائقة في تربية أبنائها على روح الجهاد، وتقديمهم إلي الشهادة باعتزاز وفخار يحسب للمرأة العربية.

وأما الرجلان فهما يعرب، بما هو أصل العرب، ومنه أخذ الاسم الذي يطلق على الجميع عدنانيين وقحطانيين في الشمال أو الجنوب.

وثاني الرجلين صلاح الدين الذي ارتبط في ذاكرة تاريخنا بالوقوف ضد الهجمة الصليبية الشرسة، وهو الذي حرر القدس من أرجاسهم، وتردد اسمه في فترة الصراع العربي الإسرائيلي، كرمز ونموذج يلهب المشاعر العربية التي تغار على فلسطين واغتصابها.

وفي الحركة الثانية من القصيدة تتوجه إلي الإسرائليين، وعلى يديها لوحة نسبها المشرف، للمقارنة بنسبهم وتاريخهم الذي تتساءل عنه الشاعرة بمجموعة من الاستفهامات الاستنكارية، كأن لم يكن لهم أصل ولا تاريخ ولا تراث، والصفوة التي ذكرها التاريخ، وأشارت إليها المقدسات، فهم الذين خرجوا من مصر، مع موسي عليه السلام، وهم الذين عذبوا موسي، وانتهي الأمر بهم أن ضربت عليهم الذلة والمسكنة يتيهون في الأرض كما حكم عليهم بذلك القرآن الكريم.

ووضع صورتي الانتماء في المواجهة يخلق مفارقة ناطقة بين الانتماء

العربي والإسرائيلي.

ثم تنتقل القصيدة إلي الحملة على أمريكا:

أيها العالقون في ذيل أمريكا *
وبالدون يعلق الأدنياء
كم بتدبيرها تهاوت حقوق
وسرت فتنة، وعم البلاء
كم على نارها تلظت شعوب
واستبيحت أطفالها والنساء
غير أن الرحي تدور على الباغي *
وبعد الصباح يأتي المساء
انظروا ما يصيبها في فييتنام *
تروا كيف يصمد الضعفاء
وانظروا السود جائعين.. ولكن
هم بتأييد ربهم أقوياء
يا بلاد الهوان.. يا أم صهيون *
وبالأم يعرف الأبناء
يا بلاد المهاجرين.. ومنهم
جاءنا الضائعون والدهماء
أنت أرسلتهم لإنشاء ملك
في بلادي، قوامه الغوغاء
أنت حرضتهم على نزع أرضي
حسبي الله.. إن أرضي سماء
باركتها المقدسات العوالي
ومشي في ظلالها الأنبياء
زين أيامها بشارة عيسي
ومصابيح ليلها الإسراء

غـالهـا حـارقـو المسـاجـد غـدراً
فـاتركي العـرق، وانفـري يا دمـاء
غـالهـا سـارقـو الكنائس جـهـراً
فـدع الصـمت وانتـفض يا إباء

الحملة على أمريكا في تلك الفترة كانت جزءا من الناصرية التي تعتنقها الشاعرة، وكان جمال عبد الناصر قد شحن الشباب العربي بعداوة أمريكا، لأنها الظهر القوي الذي تعتمد عليه إسرائيل في بقائها في المنطقة، مع ضمان تفوقها على العرب مجتمعين، وإمدادها بالأسلحة المتطورة، وإغراقها بالأموال الطائلة التي تمكنها من بناء دولتها الحديثة التي تشكل عائقاً جذرياً لكيان عربي موحد لا ترحب به أمريكا ومن يدور في فلكها.. هذه كانت سياسة الفترة بشكل عام، والتي كرسها عبد الناصر.

والشاعرة في ملاحاتها لأمريكا، تشهد بما حدث لها في حرب فيتنام، وما عانته على يد الفيتناميين بقيادة «جياب» مما جعل القائد الأمريكي يقر ويعترف بعدم انتصاره، ويرجع السبب في عجزه أنه يحارب قائداً - يقصد «جياب»، - ليس عسكرياً نظامياً، حتي يعرف ما يفكر فيه من خطط، ويبني عليها هجومه أو دفاعه، فلكل خطة خطة مضادة كما هو المفهوم العسكري.. وأيضاً أحداث فيتنام كانت من الساند على الساحة في تلك الفترة.

ومع حرب فيتنام كان وضع السود في أمريكا مزعجاً وغير مستقر، ومن أنبائها رفض الملاكم العالمي الأسطورة «محمد على كلاي» الذهاب مع الجيش الأمريكي للحرب في فيتنام، وتعرض للمحاكمة بسبب هذا الموقف.

ومن أمريكا - وغيرها - جاء اليهود لاغتصاب فلسطين، والشاعرة تعبرعن فلسطين بأنها «بلادي»، و«أرضي» مرتين، هكذا بالإضافة لياء المتكلم وما فيها من حميمية، وتشير إلي قداسة هذه الأرض، فهي منشأ عيسي عليه السلام، وهي مسري النبي محمد صلي الله عليه وسلم، ومنها كان معراجه، وما في ذلك من قيم روحية، في الوقت الذي أشارت فيها الشاعرة إلي انتهاك هذه المقدسات، إشارة إلي حرق المسجد الأقصي الشهير.

ثم تتجه الشاعرة إلي الأصدقاء، في دعوة للثأر، وتجعل الثأر لله كي

يعين في النصر واستعادة الوطن السليب، بما فيه من أماكن مقدسة.

وإذا كانت النبرة الخطابية واضحة، فهو شعر الشباب من جهة، ومن جهة أخري هو شعر جماهيري بطبيعته، والخطاب فيه لعامة الشعب حتي يمكن تجنيده وامتلاء مشاعره بالقضية.

وفي آخر دواوين الإبداع الشعري للدكتورة سعاد الصباح وهو **«خذني إلي حدود الشمس»** نلتقي بقصيدة «سيمفونية الأرض»(١٤٦-١٥٧)، وهي آخر قصائد الديوان، ومن بحر الرمل، أكثر البحور دورانا في شعر الشاعرة، وموضوعها أطفال الحجارة، وتعتبر ثورة نوعية، فأبطالها أطفال، والحجارة هي أسلحتهم، والجديد فيها هو الاستفادة من البراءة في هؤلاء الصغار للدعاية الحضارية من مخاطبة العالم الذي لا بد له من الاستجابة والتعاطف، وسلاح الطفولة والحجارة يبدو صعب المقاومة، فلو قابلته إسرائيل بالمدافع والدبابات والطائرات خسرت الرأي العام العالمي، وإسرائيل واعية لخطاب الرأي العام، فاضطرت للبحث عن بديل مناسب، ووجدته في الرصاص المطاطي، وتكون ثورة أطفال الحجارة قد نجحت في تجيير الترسانة العسكرية التي تتفوق بها إسرائيل في المعركة.

هذا جانب في نوعية ثورة الحجارة، والجانب الآخر هو تنشئة الأطفال الفلسطنيين منذ بداياتهم على قضيتهم، فهؤلاء هم رجال المستقبل، أي أن النظرة مستقبلية، وربما كان في هذا نوع من التخطيط الواعي على المستوي الاستيراتيجي، حتي ولو استغلت إسرائيل ثورة أطفال الحجارة ضد الفلسطنيين، للدعاية في أنهم لا يرحمون أطفالهم ويزجون بهم في التهلكة، وهي دعاية مضادة.

ولم تغفل الدكتورة سعاد الصباح الحدث، وعنوان قصيدتها يجعل من ثورة أطفال الحجارة، أروع معزوفة ترنمت بها الأرض الفلسطينية، وفي إضافة السيمفونية إلي الأرض، ترسب أسطوري من النمط الأولي «الأرض/الأم»، ثم إن الأرض أبقي، فالناس على ظهرها يجيئون ويذهبون، وتظل الأرض هي الأرض.

والقصيدة من خمسة مقاطع مرقومة

-١-

تلك سيمفونية الأرض العظيمة
تتوالي..
تتوالي..
مثل ضربات القدر
مرة في بيت لحم
مرة في غزة
مرة في الناصرة
قلبت طاولة الروليت، علينا...
سحبتنا فجأة من قدمينا
كنست في لحظة أسماء كل الزعماء
أغلقت بالشمع أوكار السياسة
ودكاكين الخدر
ذبحت كل البقر
فاستقيلوا يا كبار الشعراء
ليس للشعر لدينا سادة أو أمراء
إن للشعر أميراً واحداً يدعي الحجر.

لم تكن كلمة «سيمفونية» مجرد تشبيه، بل هي أبعد من ذلك بكثير، هي توظيف لثقافة عالمية رفيعة المستوي، على وجه التحديد، استعارت الشاعرة من «بيتهوفن» السيمفونية الخامسة، ووظفت ما جاء منها في البداية، الدقات الثلاث، التي فسرت بأنها دقات القدر، وجعلتها الشاعرة في بداية القصيدة، ومن التوافقات التي جاءت بوعي ثقافي، أن تحدد الشاعرة الضربات الثلاثة» مرة في بيت لحم/مرة في غزة، مرة في الناصرة، ويكون التوظيف بهذا الشكل قد بلغ القمة، لأنه أخذ مكانه في بناء العمل الفني كجزء منه.

ولأن الموسيقي أسمي الفنون - كما أشرنا إلي ذلك سابقاً - ولأن «بتهوفن» أعظم موسيقي عالمي، و لأن السمفونية الخامسة هي أروع أعماله، تكون الشاعرة قد خلعت على أطفال الحجارة، أبلغ توصيف، وبناء على هذه

البلاغة، قلبت هذه الثورة طاولة الروليت على جميع من في الساحة، من زعماء، وسياسين وشعراء، وتسيدت هي اللوحة بكاملها، بعد أن ألغت الجميع.

وإلغاء ثورة أطفال الحجارة لجميع القواد في الساحة تم بفعل من مادة «كنس» بما توحي به من أن هؤلاء ليسوا أكثر من زبالة، ومن جهة أبلغ حين ضعفت الشاعرة عين الفعل، ولا يقولن أحد إنما ضعفته لاستقامة الموسيقي، فهذا وإن كان صحيحاً في ذاته، فإن تضعيف عين الفعل مبالغة في الفعل، ومثالنا الراقي قوله تعالي في سورة يوسف «وغلقت الأبواب» للتعبير عن حال الثورة والجنون التي كانت عليها امرأة العزيز، ولذلك قالت الآية «الأبواب» مع أنه باب واحد، وهذه إحدي براعات الشاعرة في بلاغة التصوير، وتجلياتها في مراحل الألق الشعري.

-٢-

تلك سيمفونية الأرض المجيدة
مثل إيقاع النواقيس،
وموسيقي القصيدة
تحمل البرق إلينا.. والمطر
أحرقت أوراق كل الأدباء
خلعت أضراس كل الخطباء
ورمتهم في صقر
فافرشوا السجادة.. والورد..
لأطفال الحجارة
واغمروهم بالزهر...
إن إسرائيل بيت من زجاج..
وانكسر...

تمثلاً لدقات القدر، تتكرر جملة المطلع، فاتحة على آفاق موسيقية جديدة، إيقاع النواقيس، وموسيقي القصيدة، حاملة معها الوعد والبشري برق.. ومطر..، وتكرر محوها... للبلاغة التي كانت سائدة، حيث رمت الأدباء

والخطباء في «صقر» هكذا بالصاد وهي لغة في السين، واختيار الشاعرة لهذه اللغة إحياء لها، لأنها ليست مشتهرة شهرة «سقر» ولعل وراء هذا الاختيار ضرباً من التمثيل للبحث عن لغة جديدة غير المطروحة، تمشياً مع إلغاء البلاغة السائدة، التي قضت عليها ثورة الحجارة، وتسيدت هي الموقف كاملاً.

-٣-

ها هي الأخبار تأتي كالضراشات إلينا
خبراً... بعد خبر..
حجراً.. بعد حجر...
فعلى أجفاننا قمح، ودفلي، وورود
هاهم أولادنا
يضعون الشمس في أكياسهم
يبدعون الزمن الآتي.. يصيدون الرعود
ويثورون على ميراث عاد... وثمود...
ها هم أكبادنا...
يقتلون الزمن العبري...
يرمون الوصايا العشر للنار...
ويلغون أساطير اليهود...

وبتأثير من موسيقي السيمفونية، على موسيقي القصيدة، لم يقتصر الأمر على وزن الرمل الأثير، ولا على التقفية في إطار شعر التفعيلة، فقط، بل امتد إلي التنغيم في داخل القصيدة «خبراً.. بعد خبر..حجراً..بعد حجر..» حيث فعل التوافق اللغوي وزناً وصوتاً، ضرباً من الموسيقي الداخلية.

والوعد بالبشري الذي رأيناه في المقطع السابق برقاً ومطراً، آتي ثماره، وأصبح شمساً تعبأ في الأكياس مع الحجارة، وتنكشف الكناية أكثر بتسمية المقصود من هذه الكنايات في إبداع الأطفال للزمن الآتي أي في صناعة المستقبل، وتجاوزاً لما يرمز إليه «ميراث عاد وثمود» وهو الجانب المزري في تاريخ المنطقة العربية، مصحوباً بقتل الزمن العبري، وأساطير اليهود

«والوصايا العشر» هنا على بابها، ليست مثل «الوصايا العشر» المستعارة والمتحولة، والتي كانت الشاعرة ثارت عليها في إطار ثورتها على الرجل الشرقي ... وإن لقيت الوصايا العشر ثورة عليها هنا وهناك.

-٤-

رائع هذا المطر..
رائع هذا المطر..
رائع أن تنطق الأرض،
وأن يمشي الشجر
ها هم ينمون كالأعشاب
في قلب الشوارع
فتاة مثل نعناع البراري
وفتي مثل القمر
ها هم يمشون للموت صفوفاً
كعصافير المزارع
ويعودون إلي خيمتهم دون أصابع
فاتركوا أبوابكم مفتوحة
طول ساعات السمر
فلقد يأتي المسيح المنتظر
ولقد يظهر فيما بينهم
وجه على...
أو عمر..

عمل الأطفال بحجارتهم إعجازاً في إنطاق الأرض، والإبداع يخلق الإبداع، والمعجزة تشي بمعجزة، فعلينا أن نتوقع ما هو أبلغ مما حدث ويحدث، «فلقد يأتي المسيح المنتظر»، بما هو المخلص في المفهوم المسيحي، وبما هو رمز ثقافي عالمي للتضحية، أما هؤلاء الأطفال فربما نبغ فيهم أبطال على غرار المثل العليا في تاريخنا، على بن أبي طالب. بزخمه الروحي والبطولي، أو

عمر بن الخطاب أمثولة الصرامة في الحق والعدل.

-٥-

قاومي أيتها الأرض الجميلة..
قاومي.. أيتها الأرض التي بللها
ماء الطفولة..
لا تبالي أبداً.. بأكاذيب القبيلة..
لم نحرر نحن شبراً من فلسطين.. ولكن
حررتنا هذه الأيدي الرسولة..

النهاية طبيعية، فقد تحولت أيدي الأطفال إلي قداسة الرسالة، بعيدا عن أكاذيب القبيلة التي فشلت سياسياً كما رأيناها فاشلة قبل ذلك اجتماعياً وحضارياً.

●●●●●

ثالثاً.. لبنان..

في العالم العربي لم تأخذ دولة عربية تمام مدنيتها كما نراه في لبنان وهذه ليست جملة حماسية، بل حقيقة علمية أخذناها عن أعظم علماء الجغرافيا جمال حمدان، ولا يتذوق هذه الحقيقة إلا من عاش فترات كافية في لبنان، وعاين بنفسه رقي الحياة والأحياء الطبيعية في هذا البلد الجميل بكل المقاييس.

والجميع يعرف دوره الثقافي خلال عصرنا الحديث، بل جاءت فترات كان لبنان فيها نافذة العالم العربي على الثقافة، وظهرت هذه الحقيقة أكثر ما ظهرت في النشر، حين غرق العالم العربي في طواحين السياسة والأيديولجيات.

وكثير من المثقفين والمبدعين الذين ضاقت بهم السبل في بلادهم وجدوا في لبنان آفاقهم المفتوحة على حرية بلا حدود، بل إن القادرين مادياً اتخذوا من لبنان موطناً ثانيا لهم، ومن هؤلاء الدكتورة سعاد الصباح، فكما كان لها في مصر وطن ثان، كذلك جعلت من لبنان وطناً آخر.

والمثقف من طبيعته يرتبط نفسياً بالمكان الذي ينساب فيه مع حريته

وطبيعته، هذا كله يجيء بعد كون لبنان بلداً عربياً، له منزلته ومكانته في قلب كل عربي، فهو نابع من إحساسه بعروبته.. ولعلاقة الدكتورة سعادة بلبنان على كل مستوي حظي لبنان من إبداعها بقصيدتين، وكلتاهما في ديوان **«خذني إلي حدود الشمس»**، ولذلك جاءتا في أرقي صور التعبير التي وصلت إليها الشاعرة في هذه المرحلة.

القصيدة الأولي «السمكة تعود إلي بحرها» (٩٣ - ١٠٤) وهي من الشعر الذي تحرر من الوزن والقافية، ومكونة من خمسة عشر مقطعاً، وهو نفس طويل، مما يعني قدراً من الإحتشاد لا بأس به، يشف عن عمق إحساس الشاعرة.

وعلاقة الشاعرة بالسمكة والبحر قديمة، وترددت كثيراً في شعرها، سلباً حين تهاجم الرجل الجبان «رجل يخاف البحر» أو إيجاباً «أما أنا فمسافرة مع البحر» (فتافيت امرأة)، ولكنها كانت صوراً رامزة للحرية والانعتاق، أما السمكة هنا فهي الشاعرة - كما كانت من قبل - والذي تغير هو البحر، حيث صبت دلالته في بيروت، التي تأخذ من البحر دلالته في العمق والاتساع والحرية.

ونبدأ في قراءة القصيدة

-١-

ها أنذا أمام بحر بيروت
لأستعيد صداقتي مع الطيور والأسماك
وحواري مع اللون الأزرق...
بعدما أرهقني العطش..
ودوختني المسافات
وحاصرني الزمن اليابس

البحر في جماليات المكان من المتناهي في الكبر، وهو يمنح مزيداً من الحدة للحواس يأتي من التواصل بينها، فيعمل بالتالي على التضخيم والفخامة، ويصبح المتناهي في الكبر قيمة أصلية حميمية، حين يعيشه الحالم فعلاً يري نفسه متحرراً من همومه وأفكاره، ولا يعود منغلقاً بثقل جسده ولا أسيراً

لوجوده، بل يتجدد اتصاله بالكون، وهذا بالتالي يجدد الوجود الداخلي.

والسطر الأول في المقطع يشعرنا كما لو كانت الشاعرة تكتشف نفسها الغائبة عنها «هأنذا أمام بحر بيروت» وعلى الفور تستعيد تمددها في الكون، صداقتها مع الطيور والأسماك، ثم الأبعد غوراً، الحوار مع الكون الأزرق، وهذا اللون فس السماء وفي البحر، بحيث لا خلفية للمتناهي في الكبر إلا نفسه، فكل شيء هنا يستحم في الضوء رقة وحكمة «والمسافة تومئ للمسافة» إذا استعرنا تعبير «ميلوز»(٧) وتظهر المسافة الحقيقية التي اشتكت منها الشاعرة، ومن الزمن اليابس الذي حاصرها، لأن كلاً من المكان والزمان سيتمدد ويتضاعف مع حلم اليقظة الذي عاشته الشاعرة أمام المتناهي في الكبر.

-٢-

هاأنذا أقفز كسمكة
على شاطئ الأوزاعي
وأنام على الرمل الدافئ
بعد مائة عام من النوم على سرير الأحزان

-٣-

هاأنذا أكسر جدران ذاكرتي
وأدخل المدينة التي علمتني
كيف أقرأ كتاب الحرية
وكيف أكتشف فضاء أحلامي
وأبعاد أنوثتي.

-٤-

ليس صحيحاً..
أن بيروت يحدها البحر من الشرق
والجبال من الغرب
إنها مدينة لا نهايات لها..
تماماً كالحلم.. والشعر.. والحرية

-٥-

ليس صحيحاً..

أن بيروت هي إحدى قصائد البحر الأبيض المتوسط

بيروت هي الشعر كله..

إذا كان المقطع الأول تكفل ببيان استعارة البحر في العنوان، فالمقطع الثاني يتكفل باستعارة السمكة، حيث اتضح هنا أنها مشبه به، والشاعرة هي المشبه.

ومع ذكر المكان باسمه «شاطئ الأوزاعي»، ندرك على الفور الألفة، التي هي شرط في تفجيرات «المتناهي في الكبر»، ويبدأ التمدد بكسر جدران الذاكرة، فيتمدد الزمن مستعيداً للبدايات مع بيروت، وكتاب الحرية، واكتشاف فضاء الأحلام، وأبعاد الأنوثة، إنها الأفراح في الداخل تتجدد مع تجدد المكان، فالمدينة لا نهايات لها، مثلها مثل كل من الحلم، الشعر، الحرية، وتزداد الضخامة والفخامة، فتصبح بيروت في النهاية» هي الشعر كله، وهذه الضخامة التي تفجرت من الحلم والشعر أمام ألفة المتناهي في الكبر، على العكس من التحديد الجغرافي للمدينة، وهو التعريف الذي رفضه الشعر والحلم «ليس صحيحاً أن بيروت يحدها البحر من الغرب، والجبال من الشرق».

(ويبدو أن في المقطع الرابع خطأ مطبعياً في التحديد الجغرافي لبيروت شرقاً وغرباً، وواضح تبادل الجهات، لأن الشاعرة تسلط النفي على التحديد الجغرافي الصحيح، لأنها تعمل على تضخيمه وفخامته كما وضحنا).

-٦-

بيروت كحلتني

وعطرتني

وجملتني..

وألبستني سواراً من الذهب...

لم أخلعه من معصمي...

منذ أكثر من ثلاثين عاماً...

-٧-

بيروت زرعت في شعري وردة...
لم تزل أوراقها مبللة...
منذ أكثر من ثلاثين عاماً..

-٨-

بيروت أعطتني مفاتيح الشعر...
وقنديل الثقافة...
ولا يزال القنديل يتوهج في غرفتي...
منذ أكثر من ثلاثين عاماً...

-٩-

في الستينات
كنت كنخلة صحراوية تنتظر المطر
كزهرة أقحوان...
تبحث عن إناء يحتويها...
وفي بيروت وجدت الإناء...
واغتسلت بمطر الحرية...

«منذ أكثر من ثلاثين عاماً» تتكرر في نهاية مقاطع ثلاثة متتالية، هي مجرد مصادفة أن تجيء الثلاثون مضاعفة ثلاثة، وأن تجيء الستينيات ضعف ثلاثين، وأيضاً مجرد صدفة، ولكن الصدفة الغريبة جاءت في سياق ما تؤكده من التمدد ونحن في ألفة المتناهي في الكبر.

ومع هذا نجد التكحيل والتعطير والتجميل وسوار الذهب، تساوي زينة المرأة من الخارج، ثم نجد الوردة والزهرة هنا في القلب، ومفاتيح الشعر، وقنديل الثقافة، غذاء الوجدان والعقل، وهما مع القلب في الداخل، وهذا تأكيد ما قلناه عن مزيد من الحياة المضاعفة، وهذا لا يكون مقتصراً على مظاهر الوجود في الخارج، بل إنه يغزو الداخل في الوقت نفسه.

-١-

بعد عام على وصولي إلي موطن القمر

بدأت أكتب شعراً
على دفتر القمر...
وبدأت أتعلم لغة العصافير في (زحلة)
ولغة الصنوبر في (ضهور الشوير)
ولغة الثلج في جبل (صنين)
ولغة البحر في صوت فيروز...

-١١-

وفي مدينة (عاليه)..
وبين كرم العنب وأشجار الكرز..
وأزهار الدفلي..
أنجبت أحلى قصائدي (مبارك)
وهكذا أعطاني لبنان شهادتين أفتخر بهما...
شهادة الحياة...
وشهادة الأمومة..

-١٢-

علمني بيتنا في (البرزة)
كيف أصادق الشجر
وكيف أغتسل بموسيقي المطر
وكيف أتذوق سيمفونية الصراصير الليلية..

لما انتصرت الشاعرة على الزمن، وكسرت حواجزه، وعادت مسافرة إلي الوراء، واستحضرت الستينيات، عاشت فيها من جديد، باستحضار الأفعال والأماكن، والشاعرة مغرمة بذكر الأماكن الأليفة، وهو شأن كل شاعر نبيل في ارتباطه بالمكان، وكأن أمام القارئ خريطة للأماكن، وتربطها الشاعرة بالأحداث، حتي يكون لدينا ألبوم يضم صوراً عديدة، وعلى كل صورة زمانها ومكانها، حتي يستطيع الإنسان أن ينفتح من خلال الألبوم، ويسافر مع الذكريات أفقيا و رأسيا، أي في المكان والزمان، بما هما متلازمان، ولا يمكن

الفكاك بينهما، فليس بمقدور الإنسان أن يتصور مكانا بدون زمان، ولا زمانا بدون مكان.

وإلي هنا ينتهي التأسيس الوجداني بين الشاعرة و لبنان منذ الستينات، لكي تنتقل القصيدة إلي حاضر لبنان.

-١٣-

لم تستطع الحرب أن تنتصر على لبنان
لم تستطع أن تنتصر على الحلم اللبناني..
والتوهج اللبناني..
و التفوق اللبناني..
لم تستطع أن تقص أجنحة طموحه..
ان توقف صهيله الجميل..
أو تغتال كبرياء أرزه.. وروعة مواويله...

-١٤-

لم تستطع الحرب...
أن تسكت صوت جبران..
أو صوت إلياس أبي شبكة ....
أو صوت الأخطل الصغير...
ربما استطاعت الحرب أن تحرق الحجر...
والإسمنت
وأن تطفئ قناديل الشوارع...
ولكنها بالتأكيد لم تستطع أن تطفئ حضارة
صيدون... وصور...
أو تمنع قدموس من الإبحار إلي المستحيل..

-١٥-

سبعة عشر عاما.. مرت على حريق بيروت..
ولا تزال أكبر من موتها..
وأكبر ممن دمروها.. وأحرقوها..

سبعة عشر عاما تحت ألسنة اللهيب..
ولا تزال تتوهج تحت الرماد..
كسبيكة الذهب...

إذن هي الحرب، التي حرضت الشاعرة على القول، الحرب التي فرضت على لبنان، وهو منها براء، لبنان الجميل الذي كان يعيش في هدوء وأمن وسلام، منصرفاً إلي صناعة الحضارة والثقافة، لم يعرف طائفية حقيرة تعرقل مسيرته، ولكن التخبط العربي لم يدع لبنان على حاله، فتدخل في شئونه حتي يلوثه هو الآخر، فكانت الفتنة في بلد لا يعرف الفتنة.

ولأن الشعر بطبيعته لا يشرح ولا يفسر، ولأن الجيل الحاضر لم يعش فترة هذه الحرب، ولم يدر ما طحاها، نشير إلي أسبابها، وتداعياتها المأساوية.

سبق أن أشرنا إلي مأساة أيلول الأسود بين الأردن والفلسطنين، واجتماع القمة العربية للخروج من أزمتها، وكان المخرج هو انتقال الفدائيين من الأردن إلي لبنان، وحاول الرئيس اللبناني في الاجتماع أن يشرح الوضع الخاص لبلاده التي لا تحتمل ذلك، ولكن غلبت عليه القمة، وبدخول الفلسطنين لبنان، قامت الفتنة الطائفية بين المسلمين الذين يؤيدون الوجود الفلسطيني، والمسحيين الرافضين لهذا الوجود، واشتعلت الحرب بين أبناء الوطن الواحد، على غير عادتهم.

أما التداعيات الأخطر، فهو أن العمل الفدائي ضد إسرائيل القادم من لبنان، جعل إسرائيل توجه ضربات قاسية إلي لبنان، وترتب على ذلك أن بعض القادة اللبنانيين تمركز في الجنوب، بما يشبه الانفصال عن لبنان، بدعم من إسرائيل، لتشكيل حزام أمني على حدودها مع لبنان.. ولأن لبنان ليس قادراً عسكرياً على معاقبة إسرائيل، انفتح باب جديد بدخول قوات سورية إلي لبنان، وتشعبت المسألة، بحيث أصبحت مستعصية على الحل.

والمهم أن هذه الحرب الهلامية والفوضية استمرت في لبنان كما تقول الشاعرة - زمن كتابة القصيدة - سبعة عشر عاماً، ومن عجائب الأمور أن هذه الحرب الطويلة - على ضراوتها - لم تستطع فعلاً - كما كررت الشاعرة - أن توقف المسيرة اللبنانية عن مواصلة الحياة في تمام بهجتها، والقدرة على إنتاجها المعهود، كأن لم يكن شئ يحدث على أرض لبنان، وكان هذا سراً

غريباً يشبه اللغز، لم يتوقف الإنتاج اللبناني ولم يتأثر، التصدير اللبناني لم يتوقف ولم يتأثر، وكنا نتساءل عن هذا السر.. يجيب أحد الأصدقاء اللبنانين قائلاً كنا نتناول الطعام على المائدة، وتدخل من النافذة علينا دانة مدفع قد انفجرت في الخارج وتستقر على المائدة، فننحيها جانباً، ونواصل تواصل طعامنا.. لأننا ألفنا الحرب، فلم نعد نتوقف عندها.

والحق أننا لا نعرف مثيلاً لهذا - على الأقل في دولنا العربية - ومثل هذا الشعب هو الذي قاوم إسرائيل بضراوة فائقة، بعد احتلالها للشريط المتاخم لها في جنوب لبنان، حتي أرغمها على الارتحال، لأنها لم تجد حلاً مع هذا الشعب المختلف عما ألفته.

فليس غريباً على الشاعرة أن تحب لبنان، وهذا تاريخها معه، وهذه هي صلابة معدنه، ولذلك تعاود الشاعرة الكتابةعن لبنان مرة أخري في نفس الديوان، بقصيدة عنوانها «بيروت كانت وردة.. وأصبحت قضية»(١٢٩-١٤٤)، ولكنها موزونة هذه المرة على بحر الرجز، ومقفاة في إطار شعر التفعيلة، الذي يجعل لكل مقطع إيقاعه الخاص.

-١-

بيروت يا قصيدة القصائد
يا وردة البحر.. ويا جزيرة الأحلام
يا عمري الجميل مكتوباً
على الرمال، والأصداف، والغمام
ويا مكاتيب الهوي ينقلها الحمام...
يا شعري الطويل منثوراً
على (الروشة) ... و (الميرز)..
والأشرعة البيضاء..
يافرحي كطفلة ضائعة في (شارع الحمراء)

ثمانية نداءات، أولها لبيروت، والسبعة الأخري يفتح كل نداء منها على إحدي الصفات التي تتسابق في فضاءات الخيال الشعري لسعاد الصباح من قصائد شعر، ومتناه في الكبر، وبهجة القلب، والأحلام وتمدد الزمن، والأنوثة،

والهوي، وانسياب كل ذلك في الداخل والخارج على المكان بأسمائه وألفته..

النداءات تتوالي وفقط متفتحة على هذه الفضاءات اللامنتاهية، فالنداءات لذاتها، لمجرد استحضارها بزخمها الروحي والنفسي والجمالي، ولا هدف آخر غير هذا، وهل هناك مايمكن طلبه مع هذا؟

-٢-

آتى من الكويت
مثل نخلة متعبة تريد أن تنام
آتي إلي البيت الذي من خبزه أطعمني
آتي إلي الثدي الذي أرضعني
آتي لكم مشتاقة
كي أشكر الحرف الذي ثقفني
كي أشكر البحر الذي
إلي حدود الشمس قد أطلقني...

كثرت النخلة في شعر سعاد الصباح، والنخلة شجرة ممشوقة فارعة، وهي مرتبطة كثيراً بالبلاد الصحراوية، لتحملها الشديد للعطش، وثمرتها نافعة على مدار العام، لذا كان العرب أكثر ارتباطاً بها، وهي من الأشجار التي يستفاد بكل شيء فيها، أسرارها كثيرة، وهذا من أسرار ترددها مع سعاد الصباح، فهي في الشعر امرأة عادة، نظراً لكثرة عطائها.. والشاعرة النخلة متعبة، ويبدو أن هذا التعب نتيجة للحرب التي خاضتها مع بعض المنغصين بعد حرب الخليج الثانية، فإلي أين يذهب الإنسان المتعب إلا إلي المكان الأليف، حتي يلتقط أنفاسه، ويستعيد آفاقه؟ إلي لبنان إذن، فهي على دراية بإمكانات لبنان على الاستعادة فهو الذي أرضعها، وأطعمها، وثقفها، وبحرها الذي احتضنها، ليبحر بها، إلي أين؟ إلي حدود الشمس، وهي آخر الآفاق في رحلة الشاعرة.

-٣-

أبحث في بيروت...
عن لون عيني وطول قامتي
أبحث عن عمري... وعن ذاكرتي..

أبحث عن رسائلي الأولى...
وعن علاقتي الأولى...
وعن وعودي الأولى...
وعن قصائد الحب التي
ترفضها قبيلتي...

أرأيت أيها القارئ العزيز لم جاءت الشاعرة إلي بيروت؟

هي رحلة للبحث عن أحلامها عن لون عينيها، وما الذي يعكس هذا البريق الصافي غير البحر اللبناني؟ وجاءت النخلة تبحث عن ذكريات الأمس، رسائل وعلاقات ووعود، تحتفظ بها ذاكرة المكان، ثم.. تبحث عن أهم وأخطر ما عانته وأبدعته، قصائد الحب، أشهر وأغلي، وأنبل إبداعها، وخاضت من أجله معارك عديدة، ضد من ترمز إليهم بالقبيلة، وهم وراء التعب الذي كانت النخلة تشعر به وهي قادمة من الكويت.

-٤-

آتي إلي بيروت..
كي ألتقي صديقي البحر..
آتي لكي ألقي صديقي الشعر...
فعندما تغيب بيروت
فلا قصيدة جميلة نقرؤها
أو قطعة من نثر...
وعندما تغيب بيروت عن العين
يغيب العمر

هنا تفسير لما جاء في المقطعين الأول والثاني، فكما قلنا المرأة النخلة متعبة، فجاءت تبحث عن لون عينها هنا البحر الصديق، وكان الحرف الذي ثقفها، فكانت قصائد الحب، وهنا الشعر الصديق، وهناك الذاكرة والطفولة، وهنا غياب العمر إذا غابت بيروت، وهذا ضرب من كشف لعلاقات الألفاظ في القصيدة، بل في الديوان، بل في الأعمال كلها..

ونذكر هنا أن ضبط بعض الكلمات قد يكون خطأ مطبعياً مثل ما جاء في

هذا المقطع «فلا قصيدةً نقرؤها، أو قطعةً من نثر»، ونفضل ضبط الكلمتين» فلا قصيده .. أو قطعه..«حيث تكون» لا» هنا نافية للجنس، وهو الأصح في المعني المطلوب، بعيداً عن محاولات التخريج للنصب وتكلفه إذا كان هناك، وهو مالا نفضله أيا كان.

-٥-

أبحث عن بيروت..
عن أشيائي الأولي التي تركتها في غرفتي..
عن كتب الشعر التي تبكي على مكتبتي
أبحث عن أمطار أيلول... وعن مظلتي...
عن قصص الحب التي خبأتها بالسر في حقيبتي..
فمن تري يعيد لي طفولتي..؟
ومن تري يعيد لي ذاكرتي..؟

-٦-

آتي إلي بيروت..
كي أبحث عن حبي.. وعن أحبتي
أبحث عن (ترويقة) الفول لدي (مرّوش)
عن باعة القهوة في الكورنيش
عن (منقوشة الزعتر).. عن جريدتي...

مازالت حتي الآن في البحث عن بقاياها وذاكرتها، وطفولتها وحبها، وزادت جديداً من أسماء الوجبات كما تدعي بأسمائها في المكان، لأنها من مصاحباته، وتجسيد الذكريات يستتبعها، وعلينا ألانسأم من تكرار المعاني، لا سيما ما جاء منها خاصاً بالطفولة، أو الصبا والشباب، فهذا من طبيعة المرحلة في النصف الثاني من العمر، يكثر الحديث عن الماضي، على ما يحدده علم النفس، من نزوع «الكوجيتو» إلي الخلف في هذه المرحلة.

-٧-

بيروت يا شفافة العينين...
يا لؤلؤة بحرية

يا مهرة تصهل في ملاعب الحرية..
يا وردة قد تركت أوراقها.. وعطرها..
وأصبحت قضية !!...

عودة إلي النداءات المتلهفة، خمسة أسطر بخمسة نداءات، على غرار النداءات في المقطع الأول، وهذا المقطع يتوسط القصيدة، وأخذ شكل المركزية، لأنه جمع طرفي الثنائية التي أخذ منها العنوان، (الوردة، القضية) فتاريخ لبنان الطويل حتي الحرب كان في الوردة، وبعد الحرب تحولت إلي القضية، ومعني هذا أن الأداء يتوزع على طرفي الثنائية، النصف مع الوردة، والنصف الآخر مع القضية، ومثل هذا المنطق يجوز في البحوث والدراسات الأكاديمية التي يحكمها العقل والفكر، ولا يصح في الشعر، لأن مناطه القلب، وأغواره اللا شعور، ثم هو جمال، ومن الجماليات التي تدفع الشاعر دون وعي منه، إذا كان ولابد أن يعالج تجربة من هذا القبيل، إلي أن يركز سهامه على الجانب المشرق ما أمكنه، ويهمل الطرف المظلم، إما عفة منه واستعلاء، أو ازدراء وإهمالاً، وللقارئ أن يتعرف عليه، في مقابل كل صورة مشرقة، باستحضار بديلها المظلم، وكأن القارئ مشارك في صناعة العمل الفني، وهو كذلك بالفعل في الدراسات الأدبية الحديثة.

-٨-

آتي إلي بيروت..
كي أبحث عن كراسة الشعر
التي خربشتها في سالف الأيام
أبحث عن دفاتري
في وطن قد صادر الأوراق، والأفكار، والأقلام..
أبحث في بيروت عن كلام
أقوله، في وطن يحرم الكلام
يحرم الحب على أنواعه..
يحرم الشعر على أنواعه..
يحرم الصلاة والصيام..!!

-٩-

أبحث في بيروت
عن حرية الحب.. وعن حريتي
فليس من مدينة تليق بالشعر
سوي بيروت..
وليس من مدينة تليق بالحب
سوي بيروت
وليس من مدينة تشبهني
من مدن الدنيا، سوي بيروت...

عودة أخري إلي الحديث عن المجئ إلي بيروت، والبحث فيها عما كانت تبحث عنه من ماضي الشاعرة، حباً وشعراً وحرية، وقد وضعت الشاعرة بيروت بدلالاتها على هذه المناخات، طرفاً نقيضاً للوطن الذي يخلو منها، فهو يحرم ويصادر كل قيم الجمال فليس في المدن والبلاد غير بيروت ولبنان، فهنا تجد الشاعرة ما تبحث عنه، لأن بيروت على غرار الشاعرة، تتماثلان وتتماهيان في المبادئ والقيم.

وتظل الشاعرة في تأكيد وتعميق هذه المبادئ والقيم في لبنان، مقابل دول التخلف التي دأبت الشاعرة على حربها في السابق، مما يجر حربها على الرجل الشرقي إلي دائرة سياقنا في العروبة والقومية، على ما نراه في المقطع الثالث عشر

-١٣-

آتي إليك اليوم يا بيروت
أمشي على حقل من الألغام
هاربة من مدن قد أحرقت تاريخها
وطلقت مبادئ العروبة..
وطلقت مبادئ الإسلام..

والعبارة هنا صريحةفي الربط بين المبحثين في الفصلين الثالث والرابع، كما هو كذلك صريح في عروبة حديثها عن لبنان.

-١٤-

آتي إلي الجنوب
حيث الأرض تنبت الليمون، والزيتون،
والأبطال..
وتنبت العزة.. والنخوة..و الرجال
آتي إلي الجنوب
كي أقبل السيوف، والخيول، والنصال...
وفي فمي سؤال
هل أصبح الجنوب وحده.. قاعدة النضال؟

وفي هذا المقطع الختامي ذروة مجيء الشاعرة إلي لبنان، وكل ما سبق من بحث الشاعرة عن ماضيها وذاكرتها وحبها وشعرها وشهادة ميلاد أنوثتها وأمومتها، كان بياناً لدين تدين به الشاعرة للبنان، يجعل من الوفاء له أن تقف الشاعرة مع لبنان فيما يتعرض له في حاضره، من احتلال إسرائيل للجنوب اللبناني، على ما أشرنا إليه، حيث أبدت المقاومة اللبنانية شراسة وضراوة لم تعرف إسرائيل لها مثيلاً، وأرغمت فعلاً على الانسحاب من الجنوب اللبناني.. وينتهي المقطع والقصيدة بسؤال لا إجابة عنه ليظل هكذا يدوي في الفراغ إلي ما لا نهاية .

إن السؤال الذي يدوي منذ أواخر القصيدة السابقة، قابلته الشاعرة وهو يدور في الزمان العربي الحاضر والحائر، وعزفت عليه «السمفونية الرمادية» (١٢١-١٢٥)، وهي قصيدة على وزن المتدارك، وهي سلاح ذو حدين، الأول يعمل تجاه المبحث في الفصل الثالث، من حرب على الرجل بوجه عام، والثاني ينعي الوضع العربي المتدهور، من قبيل الحرص على الأمة العربية، وقد سبق أن أشرنا إلي أن الحدود والرسوم بين المباحث ليست حاسمة، فقد تعالج قصيدة وضعاً يضرب بجذوره في أكثر من اتجاه، وهذه القصيدة من هذا القبيل.

والقصيدة من خمسة مقاطع مرقومة، الأربعة الأولي تبدأ بعبارة مفصلية، على طريقة الشاعرة المتبعة في تكنيكها الفني، وهي» يا أحبائي..»، فمن هؤلاء الذين تدعوهم الشاعرة أحباباً؟ ولماذا تناديهم؟

من خلال المعالجة الشعرية في القصيدة سنعرف الإجابة عن السؤال الثاني، الذي يتركز في الشكوي مما آل إليه الوضع في الأمة العربية، وعليه نعرف هؤلاء الأحباب، لأنهم سيكونون على غرار الشاعرة، من كل من يهمه أمر العروبة.

ففي المقطع الأول تناديهم، لتعرب لهم عن رغبة كامنة في أن تسمعهم ما كتبته الشاعرة في الحب وحديث القلب، مما رأينا نماذجه في الفصلين الأول والثاني، وتأسف عن عجزها في تحقيق هذه الرغبة، وتكون نهاية المقطع كاشفة عن السبب

يا أحبابي..
كان بودي أن أسمعكم
شيئاً من موسيقي القلب
لكنا في عصر عربي
فيه توقف نبض القلب...

فالوضع في العالم العربي يشكل العقبة التي تقف في وجه الشاعرة، لأنها لا تستطيع تجاهل هذا الوضع و لا تجاوزه، على ما يوضحه المقطع الثاني

ياأحبابي
كيف بوسعي..
أن أتجاهل هذا الوطن الواقع في أنياب الرعب؟
كيف بوسعي
أن أتجاوز هذا الإفلاس الروحي
وهذا الإحباط القومي
وهذا القحط.. وهذا الجدب؟

فعبارة «الإحباط القومي» نص في نوع المعاناة، وأن الموضوع صريح في القومية، وعليه تجئ المعالجة في المقاطع الثلاثة الأخيرة، مما يعانيه الشعر والشعراء من وحشية إفتراس وقهر في تعذيب المبدعين في ميدان الشعر، على غرار مأساة الحلاج، دون أدني شفقة حتي بالأموات.

وتنتهي جولتنا مع القومية العربية في إبداع الشاعرة سعاد الصباح.

هوامش وتعليقات الفصل الرابع

١- (سعاد الصباح)، نقلاًعن كتاب للمحاور، مفيد فوزي بعنوان سعاد الصباح مفاتيح قلب شاعرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٠، ص ١٥٦.

٢- (انظر د. مختار أبو غالي الدوائر والزوايا، قراءة في شعر أحمد السقاف، سلسلة كتاب الرابطة رقم (١١) الكويت ط الأولي يناير ٢٠٠١م، الدائرة السادسة تحت عنوان خصوصية مصر، بدءا من ص ٦٩ وما بعدها.

٣- (د. مختار أبو غالي) مسار الخيال الشعري.. قراءة في شعر عبد الله الفيصل، بحث قدم في الاحتفالية التي أقامتها دار سعاد الصباح لتكريم الشاعر بالقاهرة أواخر عام ٢٠٠١، والبحوث يجري طبعها في كتاب.

٤- (ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبري، بمصر، الطبعة الثانية، شوال ١٣٧٤ هـ - يونيو ١٩٥٥م، الجزء الثاني ص ١٤٧.

٥- (إسماعيل إسماعيل مروة: سعاد الصباح.. شاعرة شتائية في الحب والغضب السابق، ص ٢٠..

٦- (م. ن،) ص ٢١٢.

٧- (نقلاً عن غاستون باشلار جماليات المكان،) ص ١٧٥.

الفصل الخامس

الرثـــــــاء

مدخل...

ربما كان الموت أكبر معضلة واجهتها وتواجهها البشرية، وهى معضلة لا حل لها، لأنها بيد الله وحده، ولأن حب الحياة وكراهية الموت مغروس فى الطباع، لم يبق على الإنسان إلا التحايل، فى خلق بديل يكون امتدادا للحياة، كالأعمال التى تخلد ذكر الإنسان بعد موته، فالذكر للإنسان عمر ثان، كما قيل، ولكن الأعمال الخالدة غالبا لاتتاح لغير القادرين عليها، وهؤلاء قلة قليلة، من العباقرة والموهوبين فى شتى صنوف الحياة.

ويبقى الحل الفطرى الغريزى، والذى تشترك فيه البشرية كلها، هو فى الإنجاب، فالولد هو الامتداد الطبيعى للإنسان، ومن هنا أخذ الابن ذروة الحب واحتلها عند الأبوين، وهذه الحقيقة تفسر لنا بعض الأخلاقيات، فمن المسلم به أن الإنسان لايحب أن يتفوق عليه أحد، إلا الابن، فهو مستثنى من القاعدة، فالأب يحب لابنه أن يتفوق عليه، وهذا يكون جزءا من سعادته.

وهذا المعنى وراء الأثر: «الولد مجبنة مبخلة»، ولأمر ما وصى الإسلام الأبناء بالوالدين، ولم يوص الآباء بالأبناء، اعتمادا على الغريزة التى تعمل عملها دون حاجة إلى وصية.

وعليه يمثل فقد الابن مصابا فائقا لا مثيل له على المستوى الخاص، مما يفسر ضمان دخول الجنة للأم التى فقدت ابنها واحتسبته عند الله، لأنه صبرعلى عظيم.

●●●●●

فى رثاء الابن..

تعرضت الدكتورة سعاد الصباح للتجربة الصعبة، بفقدانها الابن، وإذا عرفنا وقع هذا على الأبوين، فمظاهر الحزن على الأم أبلغ، لأنها فى العادة أكثر عاطفة، حيث أن الرجل بطبعه يحاول التجلد، ويخفى ويتستر على مظاهر الحزن، على اعتبار ذلك من الضعف الذى لا يتفق مع الرجولة.

وكان فقدان الابن بمثابة الفترة الاعتراضية على مسيرة الحياة الشعرية، فتوقفت لمدة عامين عن الكتابة، فكان المصاب مضاعفا، لأن الإبداع لدى

الموهوبين - كما أشرنا فى المدخل - أحد وجوه التغلب على الموت، وصدمة فقدان الابن قضت على البديل الفطرى والبديل الفنى، ومن هنا كان عمق الجرح..

وليس عجيبا ولا مستغربا أن تصمت الأم عن رثاء الابن لمدة عامين، بل هذا هو الطبيعى مع الانفعال الحاد، والتجارب عديدة فى هذا السياق، ولحظة الإبداع فى حاجة لتهدئة العاطفة التى تتجاوز الحد، حتى يستطيع المبدع التعبير عن معاناته، ومع الكتابة تبدأ رحلة التجاوز عن المصاب، لأن الكتابة تقوم بعملية تطهير من الانفعال السيئ والضار.

وشاعرتنا مع الحدث تقرر أنها على وعى كبير، وإدراك فائق لما نقول، فكانت فرحتها ظاهرة فى عودة الشعر، بعد احتجابه عامين، لأنه فى حد ذاته غاية وهدف، ومن ناحية أخرى مطهر حين تتمكن من رثاء ابنها، وهو الذى وضحته أولى قصائد الديوان الثانى: **«إليك يا ولدى»** نشر أول مرة عام ١٩٨٢م، وضم بين دفتيه سيلا من قصائد الرثاء، وكانت بداية الشفاء، والخروج من دائرة الأحزان، والانكفاء على الذات، والانتقال إلى عالم الشعر من جديد، حيث توالت إبداعاتها المتألقة، على ما يعرفه الدارس والقارئ، ونبدأ مع الشاعرة من أولى قصائد الديوان **«مقدمة»** (٩-١٣) ومع أنها مقدمة إلا أنها قصيدة موزونة مقفاة (من الرمل)، ترصد فيه الشاعرة عودة الشعر إليها، أو عودتها إلى مواصلة الحياة معه، وجاءت القصيدة فى شكل رباعيات، على ما كان ذائعا فى المدرسة الرومانسية، وهى المدرسة التى نشأ فى أحضانها جيل الدكتورة سعاد الصباح.

أى بشـــرى ! قلمى لاغى، وناغى، وتكلم..
بعـد مـا اسـتـسلم لليـأس، وأغـفى، وتـأزم
خلتـه مـات، ولكن.. كـان فى صـمت ملثم
ثم وافى بعـد عـامين بشـجـوى يتـرنم
أى بشـرى ! عـادت الآمـال فى أفق حـيـاتى
وانتـشت روحى وغنى قلمى بعـد سـبـات
ها أنا أمطره اليـوم أحـر القـبـلات

قلم الشاعر لايعرف معنى للممات

كل مافى المقطعين تهليل وفرح فى استقبال المولود الجديد للشعر العائد مما كان يظن أنه الموت، انظر تدفق الألفاظ من بيئة البهجة:بشرى، لاغى، ناغى، تكلم، يترنم، بشرى، الآمال، انتشت، غنى، أحر القبلات، كما لو كان العائد هو الابن المفقود، وسنعرف بعد ذلك أن القلم بالنسبة لها معادل للابن..ثم تبين الشاعرة وظيفة القلم على ما شرحناه فى التقديم:

قلمى بلسم همى ..وضماد لأنينى
يبعث النشوة والآمال فى قلبى الحزين
كلماتى نفثات ..من حنان وحنين
وحروفى لمحة ..من طلعة الحق المبين

●●●●●

قلمى وهو حبيبى، كان فى شوق إلىّ
آه إذ عانقته..مشتاقة، فى إصبعىّ
خلت أن الحبر يبكى فرحة بين يدىّ
ويغنى بحروف..من رضا الله علىّ

إذن الشاعرة واعية لنظرية التطهير عن طريق الكتابة مما يحزب الإنسان أو يكربه، فهو بلسم وضماد، وهو ما ينصح به الأطباء وعلماء النفس فى خطوة أولى للعلاج، والشاعرة من شدة الفرح، تنقل فرحتها إلى قلمها العائد فى شوق إليها، وانظر التعبير فى بكاء الحبر فرحا، نعم..أليسا حبيبين؟

وتكرر الشاعرة خطابها للقلم/الشعر، بما يكشف عن حميمية العلاقة:

قلمى، يا ولدى الروحى، يا أحلى عطاء
قلمى، يا راحة النفس، ويالمح السماء
لم تزل فى محنة العمر كبير الكبرياء
تمسح الجرح بما تصهر من مر الرثاء

●●●●●

قلمى، أنت صديق العمر، يا نعم الصديق
أنت لى خير رفيق، أينما عز الرفيق

كلمـــا شب أوار القلب أطفـــأت الحـــريق
وإذا لجت بى الموجـــات أنقـــذت الغـــريق

النداءات المتلهفة المتلاحقة، يفتح كل نداء على صفة أجمل من أختها، وأول هذه الصفات «ياولدى»، فى مضاهاة بالابن، والحق أن من أعظم هبات الله أن يرزق الإنسان موهبة الكتابة - لا سيما الشعر -، فصداقة القلم لصاحبه صداقة صدوق، فعلا هو نعم الصديق، وخير رفيق، فصداقته لا تعرف الغدر ولا الخيانة، ومعظم ابتلاء الإنسان فى غدر الأصدقاء وخيانتهم، أما صداقة القلم فهى مع صاحبها فى جميع الأحوال، ومن رزق نعمة القلم فقد فاز بالصداقة التى لا تبلى ولا تتغير، وأنظر كيف تختتم الشاعرة مناجاتها لقلمها:

أنت قـــبل ابنى وبعـــد ابنى خـــدنى
وشـــــريكى فى الذى تســـــمع منى
أنت فى المأســـاة كم تحـــتـــمل الآلام عنى
وإذا مـــا ابتـــسم الدهر أغنى.. فـــتـــغنى

قبل ابنى، وبعد ابنى، مرحلتان كان فيهما القلم خلاً وفيا للشاعرة، فهو كان موجودا مع الشاعرة فى غنائها لابنها وهو يخطو خطواته الأولى للمدرسة، فغنى له معها، فى مشهد تسجيلى لا يأبه بمثله إلا الأم الحنون، مثل الدكتورة سعاد الصباح (انظر قصيدة: **«ولدى فى المدرسة»**، ديوان **«أمنية»** ص ٣٢-٣٤)، فالقلم صديقها المخلص فى فرحها.

وبعد ابنها، سيكون القلم فى صحبتها، وسيكون طوع يديها فى إفراغ ما ألم بها من أسى على الورق، حتى تتطهر، على ما سنراه، أى أن القلم معها فى السراء والضراء، كما نقول فى التعبير الدارج.

ويلفت النظر أن البيتين الأولين من هذا المقطع الأخير، جاء كل منهما على ثلاث تفعيلات، فإما أن يكونا من مشطور الرمل، لا من مجزوئه، أو أنهما بمثابة بيت واحد، فيكونان من الرمل فى استعماله التام..أو أنه لا هذا ولا ذاك، وكل ما فى الأمر أن الشاعرة قد فصلت الألفاظ على قدرالمعانى، دون زيادة أونقصان، فيما كان يسميه البلاغيون العرب بالتساوى، فلا هو الإطناب ولا الإيجاز، فجاءت الألفاظ بهذا الحجم فقط، ولم تشأ الشاعرة أن

تتدخل بالزيادة من أجل التفعيلة الرابعة، كما يحدث أحيانا مع الشعراء الملتزمين بنهج القصيدة العربية التقليدية اضطرارا من أجل أن يستقيم الوزن.. وهذا المعنى الأخير يكون إرهاصا بأن الشاعرة ستعتنق فيما بعد حرية الوزن، كما حدث بالفعل، إذ هى فى هذا الديوان، والسابق عليه، ملتزمة بالوزن كما استقر عليه فى المدرسية الرومانسية.

وقام قلم الشاعرة بدوره المنتظر منه، فوقف مع الشاعرة فى محنة الموت، وأفاض عليها بما يخفف عنها معاناتها بعدد كبير من القصائد، حول ثلثى ديوان، وحتى الثلث الباقى نجده مصبوغا بنبرات الحزن والأسى..وسنحاول قراءة هذه المشاعر، لنعرف كم كانت وقفة القلم مع صاحبة القلم، وأنه كان جديرا بفرحتها بعودته إليها.

و«**موعد فى الجنة**» (١٤-١٦) ثانية قصائد الديوان، وهى على بحر الوافر مجزوءا، وهو من البحور التى لم تستخدمها الشاعرة كثيرا، بل لا وجود له فى هذا الديوان غير هذه القصيدة، كما أن عنوان القصيدة يشى بالإيمان، بالرغم مما تمتلئ به من صور الحزن.

فتبدأ القصيدة بالكشف عن آلام الأم التى تكابدها، ولا تدرى كيف تتخلص منها، لأن ما تعانيه يحيط بها..ثم تذكر الابن «مبارك» الذى كان يملأ عليها الحياة آمالا وأحلاما، وأنها كانت تعده للمستقبل - كما هو الطبيعى - وبفقدانه فقدت كل الأمانى..ثم تلتفت فى الخطاب إلى الابن تشكو إليه ما حل بها، وتخلع من أحزانها على مظاهر البيت، فكل شئ فيه باهت وميت، ولم يبق فيه إلا صورة ابنها الحبيب..وتختم بهذه الأبيات:

أيا لوعة قلب الأم إن ماتت أمانيها!
فلا الشكوى تؤانسها ولا الصبر يواسيها
تولت فرحة الدنيا فعاشت فى مآسيها
إلى أن ينتهى العمر ويدعو الروح باريها
لتسمع فى جنان الخلد فلذتها تناديها

واللقاء فى الجنة هو العزاء الأخير عند المصابين بفقد عزيز.

وتستحضر الشاعرة لحظات الموت، وتسجل تفصيلاتها، فى قصيدة «**فى**

طائرة الموت»(٢١-٢٤) من بحر الرمل مجزوءا، ذلك أن الحدث الأليم وقع فى الطائرة، ويبدو أنه إثر أزمة ربو(١) على ما تقصه الشاعرة من صيحة الابن يناديها أن تسعفه بهواء الأكسوجين، وأن تخرج الحبة من جيبه وتضعها فى فمه، وتنزع ربطة صدره، ثم وقع على الأرض، فصرخت الأم وهى ترتمى عليه وتحتضنه، واتجهت إلى قبطان الطائرة ترجوه العودة إلى الأرض علها تظفر بطبيب يساعد فى إنقاذ الابن، ثم أخذت فى الابتهال إلى الله أن ينقذ الابن، وتنتهى القصيدة بالأبيات، فى خطاب الدنيا:

لم يعد لى فى المنى ما أشتهى أن تمنحينى
بعد ما انهد الذى شيدت من حصن حصين
كان فى مستقبلى غاية مأواى الأمين
كان نورى، وعزائى، من دجى ليلى الغبين
كان مالى وثرائى..كان أحلام السنين

والقصيدة من اثنين وثلاثين بيتا، كلها على قافية واحدة، هى النون المكسورة الممتدة، والنون فى قوافى الشعر حرف نواح، وفى كسرها انكسار للنفس، والياء فى الآخر تمديد للنفس الطويل فى آهة الحزن.

وأن تحرص الشاعرة على رصد المشهد، وتجسيده كأنه ماثل أمام عين القارئ، على ما فى ذلك من صعوبة نفسية عليها، فقد عملت على التخلص من أثره الضار فيما لو أبقته مخزونا فى ذاكرتها.

وقصيدة **«خداع»** (٢٥-٢٧) كما يفصح العنوان - محاولة من الشاعرة لخداع نفسها، بأن غدا سيوافق عيد ميلاد الابن الثالث عشر، ولكن الحيلة لاتدخل على قلبها الذى يراجعها، ويعيدها إلى الواقع المؤلم، ومع ذلك اليقين ترسم صورة مفارقة للواقع لو فرض وكان العيد حقيقيا، وهى نفثة مؤلمة حقا، عبر موسيقى المتدارك المجزوء.

ومن اللاشعور تستدعى الذاكرة الثقافية طلب السقيا فى صلاة شعرية، من خلال قصيدة**«أمطرى يا سماء»** (٣٠-٣٢)من موسيقى بحر المتقارب، والمطر فى الذاكرة بشير خير، ويتكرر طلب المطر من السماء أكثر من مرة كعادة الشاعرة فى جملها المحورية، ويؤكد هذا الروح الدينى قول الشاعرة:

أجل أمطرى..ذوبينى أسى
خذينى بسيلك قطرة ماء
لعلى أسيل على قبره
وأسقيه فى لهفتى ما أشاء
•••••
ويسجد صف دموعى لربى
وأرجع فى نوره للصفاء
لعلك يارب ترحم ثكلى
وتنزع من شوكه ما تشاء

وكم هو جميل أن يقف الإنسان أمام باب الله، فيما يلم به من الأحزان، لأنه الحل الوحيد، فهو الأول والآخر، والظاهر والباطن، ونحن مع مايعطيه النص من قريب، دون أن نكلفه ما لايطيق.

ومن بحر المتدارك أيضا تجئ قصيدة «**أحبك حبا كثيرا**»(٣٤-٣٦)، تعود فيها الشاعرة إل مايشبه قصيدة «**خداع**»، فتتصور أن الحبيب الابن وعدها أكثر من مرة بالزيارة، فتتأهب، وتعد العدة متلهفة تكاد تطير إلى موعده، وتكتشف أنها تعيش سراب حلم كاذب، ومع هذه الإفاقة نجد الشاعرة تمضى إلى الغابة التى كانا سيزورانها سويا، وترسم صورة هى نقيض لما عليه الأماكن لو كانا معا، هى مفارقة الواقع/الوهم:

وتهتاجنى ذكرياتى، وتوشك أن تستجيرا
وتاخذنى فى دروب، أطلنا عليها المسيرا
وتنقلنى فى رياض سكبنا عليها العطورا
وتفرقنى فى أمان بنينا عليها القصورا
وكفك فى حضن كفى، سعيدا حنونا، قريرا
ومازلت أنت المدى، ومازلت أنت الأثيرا
ومازلت حلمى المرجى، ومازلت عندى الأميرا
ومازلت نوراً لعينى، ومازلت حبى الكبيرا

وقد كنت أول حب.. ومازلت أنت الأخيرا

فليتأمل القارئ فعل الذكريات، فمع أن الذكريات من الماضى الذى انتهى زمنه قبل زمن الكلام، فجميع الأفعال تأتى بصيغة المضارع: تهتاجنى توشك أن تستجيرا، تأخذنى، تنقلنى، تغرقنى، والدلالة الشعرية هى فى استحضار هذا الماضى ومعايشته فى اللحظة الآنية، ومن عجائب اللغة السرية فى حالة الشعر، أن الماضى يجىء فى الأبيات الأخيرة، ومع ذلك فهو مضارع مستمر فى المعنى، فيتكرر الفعل «مازلت» سبع مرات بصيغة واحدة، لأنه مصاحب بالحبيب وإن كان فى دنيا الخيال.

وفى مجال الموت تكون أسئلة الصغار من صور العذاب النفسى للكبار، فكثير منها يعجز الكبار عن إيجاد إجابات مقنعة يفهمها الصغار، وللشاعرة فى هذا السياق قصيدتان، إحداهما بعنوان **«سؤال»**(٣٩-٣٧)، وعنوان الأخرى **«من أمنية.. إلى مبارك»**(٤٢-٤٣)، ولأن المثير والمحرض على القول الشعرى فى القصيدتين هم الأطفال، جمعنا بينهما،(٢) ففى «سؤال» تحدث الشاعرة ابنها عن رفاقه وهم يسألون عنه، وعن سبب غيابه، فإذا أجابتهم بأنه مسافر يسألون من جديد: إلى متى؟ وكل إجابة يتبعها سؤال آخر، فتضطر الأم لقول الحقيقة، وهنا تغرق فى أحزانها، وتتساءل عنه فى وله (من مجزوء الرجز)،

أين الذى زين أيام شبابى بالزهر
وكان أغلى فى الخصال من فرائد الدرر
وكان أحلى ما أراه فى الحياة من صور
وكان روضا للحنان حلوة الثمر
رجولة ماكتبت فى الدهر لابن اثنى عشر
وكنت أحميه على الدهر بأعطر السور

•••••

رحماك ربى.. ومتى يكون يومى المنتظر؟
فقد غدا فوق احتمالى عيش أيام أخر
رفقا بقلبى، فهو لولا عمق إيمانى كفر

حيث تأتلف الشاعرة مع المنظور النقدى للرثاء عند العرب، كما جاء عند ابن رشيق فى كتابه «العمدة» فى ذكر صفات الميت الجميلة كما لو كان ممدوحا مع استخدام شيء يدل على أنه ميت مثل «كان»، وقد سبق لنا ذكر ذلك فى رثاء الشاعرة للرئيس جمال عبد الناصر، وهنا تفعل الشيء نفسه، حيث تكرر الفعل «كان» أربع مرات، فالوعى النقدى لدى الشاعرة يقظ (٣) وأيضا تلجأ فى آخر الأمر إلى الله.

وأسئلة الصغار من لداة الابن فى هذه القصيدة واقعية وطبيعية، أما رسالة الابنة «أمنية» إلى أخيها مبارك فهى من خيال الشاعرة على لسان الطفلة، فى عيد ميلادها الأول، تطلب من أخيها المشاركة فى عيد ميلادها، ويعيد للحياة بهجتها وأفراحها بعدما حل بها من مظاهر الحزن والأسى، وتقول الشاعرة فى المقطع الأخير، على لسان ابنتها أمنية (مجزوء الرمل)،

يا أخى..ما عيد ميلادى سوى يوم كئيب
بعد أن غيبت عنا أيها الوجه الحبيب
لم يعد فى البيت إلا الصمت يتلوه النحيب
لم نعد إلا غريبا يتأسى بغريب
وأبا يسأل:ما الخطب..
وأمًا لا تجيب !!

ورسالة الطفلة لأخيها، بما أن الأم هى القائلة - على لسان الطفلة - ليس من قبيل ما رأيناه فى قصيدة «خداع»، لأن عيد الميلاد هنا حقيقة، وإنما وضعت الشاعرة الرسالة على يد الطفلة، لتكون أبلغ فى التأثير، فالطفولة تترك أثرها فى الجميع لبراءة الأطفال.

ومن مجزوء الرمل تجئ قصيدة **«بيتك الأخير»**(٤٤-٤٧)، ترسم فيها الشاعرة مفارقة مؤثرة، عن بيتهم الجميل، الرابض فى حضن الأهرامات المصرية، وتقول الشاعرة عن هذا البيت:«أقصى ما كنا نتمنى أن يكون بيتا لمبارك مع عروسه، ولكن القدر كان أقسى منا، فكان مرقده الأخير، ودفن فى البيت الذى يحبه»، المفارقة صعبة حقا بين الحلم والأمنية من جهة، والمصير من جهة أخرى، ونقول للأم الثكلى، ماكان ولن يكون القدر أقسى منا، الله

معك، ويلهمك الصبر والإيمان والتسليم بقضاء الله وقدره، وشدة الألم هى التى كانت وراء هذه العبارة المندفعة، وإلا فإن الشاعرة أفصحت فى أكثر من مكان عن إيمانها ولجوئها إلى الله، وسيجئ فيما بعد، مزيد من هذا اليقين الثابت الذى لا يتزعزع، ونقرأ المقطع الأول:

أترى تذكر مرأى شجرات البرتقال؟
فى جوار الهرم الشامخ ما بين التلال
حيث كان اللهو يحلو لك فى تلك الظلال
بين أترابك فى البيت وفيهن «نوال»
هاهنا..ياولدى، نورك عن دنياى مال
هاهنا..غيبت عنى..وتوسدت الرمال
حين كان القمر المحزون يمضى للزوال

من تكون «نوال» التى كانت بين أتراب مبارك، وتشترك معه فى اللهو تحت ظلال أشجار البرتقال؟ ولماذا خصتها الشاعرة بالذكر دون أسماء الأتراب؟

لم تكن «نوال» هنا مجرد اسم يتوافق مع القافية، كما قد يخطر على بال القارئ المتعجل للوهلة الأولى، والذى يليق بجمال الصورة فى عمق دلالتها على المفارقة، أن تكون «نوال» هى الفتاة التى عليها عين الأم، لتصبح عروس مبارك فيما بعد، هذا ما تستوجبه درامية القصيدة.

هل كان وقت دفن «مبارك» موافقا للقمر المحزون وهو يمضى للزوال؟ ولم كان القمر محزونا؟

ولكى نفهم علاقة الصورة بالحدث نعود للوراء قليلا لنتذكر الشاعر خليل مطران [١٨٧٢-١٩٤٩]، طليعة الشعراء المحدثين، كما سماه الناقد «إيليا الحاوى»، وقصيدته الشهيرة **«المساء»**، التى كتبها فى مرضه أمام البحر فى الإسكندرية قبيل غروب الشمس، على أمل العزاء والسلوى والهدوء، فلم يجد فى البحر إلا تلاطم الأمواج على الصخور، على غرار المكاره فى صدره وتفتت أعضاءه كما تفتت الأمواج تلك الصخور، وكأن البحر ضيق كضيق صدره، وفى ترميز آخر يقارن الشاعر بين غروب الشمس بما هو صرعة للنهار

وموت للشمس، وما فى ذلك من عبر، ويرى فى غروب الشمس غروبا لحياته، ونذكر من هذه القصيدة ما يعمق صورة الشاعرة(٤):

شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطرى
فيجيبنى برياحه الهوجاء
ثاو على صخر أصم، وليت لى
قلبا كهذه الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهى
ويفتها كالسقم فى أعضائى
والبحر خفاق الجوانب ضائق
كمدا كصدرى ساعة الإمساء
تغشى البرية كدرة وكأنها
صعدت إلى عينى من أحشائى
والأفق معتكر قريح جفنه
يفضى على الغمرات والأقذاء
يا للغروب وما به من عبرة
للمستهام وعبرة للرائى
أوليس نزعا للنهار وصرعة
للشمس بين جنازة الأضواء؟
أوليس طمسا لليقين ومبعثا
للشك بين غلائل الظلماء؟
أوليس محوا للوجود إلى مدى
وإبادة لمعالم الأشياء؟

•••

فكأن آخر دمعة للكون قد
مزجت بآخر أدمعى لرثائى
وكأننى آنست يومى زائلا

فـــرأيت فى المرآة كـــيف مـــسائى

فالشاعر ماهى بين مشاعره وأمواج البحر، وبين غروب الشمس وأخريات حياته، فى صورتين ناهدتين للرمز.

وعلى ضـوء هذا نستطيع فـهم الصـورة فى ربط الشـاعرة بين دفن الابن مبارك، والقمر المحزون الماضى للزوال، فى صورة ناهدة هى الأخرى للرمز إلى الابن الذى مضى للزوال كما يمضى القمر فى هذا الوقت، ولنا أن نتذكر طمس اليقين، ومبعث الشك، ومحو الوجود وإبادته إلى مدى، فى قصيدة خليل مطران، ونحن نقرأ المقطع الأخير من قصيدة الشاعرة:

آه..كم تغـرقنا الأوهام فى دنيـا الضـلال !
فـــإذا الماء ســـراب..وإذا الشـط مـــحـــال
وإذا البـــيت الذى كـــان لأحـــلامى مـجـال
يغـتـــدى قـــبـرا لأحـــلامى إلى يوم المآل..
هل بنيناه لكى تحـجـبـــه هوج الرمـــال؟
هل زرعناه لكى نسـقـيـــه الدمع المســال؟
ليت هذا البيت لم يخطر لنا يوما ببـال..!!

وهذا التمنى فى آخر بيت يتصل مباشرة بالقصيدة التالية، بعنوان: «ليت»(٤٨-٥٢)، وسبق التنويه إلى ما فى التمنى من تعلقه بالمستحيل، وسنرى هذا العنوان يتردد كثيرا فى القصيدة (من مجزوء الرمل)، فاتحا بشكل دائم على مستحيل، أو متعذر الوجود.

التمنى فى المقطعين الأول والثانى فى رغبة الشاعرة أن تكون ولادتها فى العصر الجاهلى، الذى وصم بوأد البنات، حتى تئدها أمها ساعة ميلادها، حتى لا تعانى فى حياتها ما عانته من مآس.

وفى المقطع الثالث تمنت على الله - إذا كان ولابد من حياتها - أن كانت فراشة أو نباتا، أوشعاعا، أو غناء، مما يذكرنا بالتمنى القديم «ليتنى شجرة تعضد»، فى فلسفة الرعب مما يجره الإنسان على نفسه دون بصيرة منه، ويذكرنا بأبى العلاء المعرى الذى رفض الزواج حتى لاينجب ابنا يتعذب فى الدنيا كأبيه، وهوالقائل عن جناية الدراما الإنسانية فى الزواج والإنجاب:

« هذا جناه أبى علىّ وما جنيت على أحد »

وقالت الشاعرة فى المقطع الثالث:

ليت ربى حين قد قدر لى هذى الحياة
لم يصغنى بشرا يحمل فى القلب أساه
بل فراشا فى الضيافى، أو نباتا فى الضلاة
أو شعاعا فى الدياجى، أو غناء فى الشفاه(٥)

فالمفردات الأربع فى هذا المقطع، وهى «الفراش، والنبات، والشعاع، والغناء»، تمتلئ بها النماذج الرومانسية والواقعية فى القصيدة العربية، لكنها مع ذلك تئول إلى مناجاة غيبية، على أمل الانعتاق من قبضة الزمن الضاغط بحزنه واكتئابه على حال الشاعرة، وهى مناجاة جريئة بلغت حدا نشدت فيه الموت من أجل الخلاص، وتلك صفة خاصة من صفات الرومانسية فى القصيدة العربية، واللافت للنظر أن تفضيل الموت على الحياة فى أحوال اللوعة والقبض، ظاهرة شائعة بين الشعراء الرومانسيين العرب الأوائل»(٦).

وتتمنى الشاعرة فى المقطع الرابع أن كانت يوم عرسها زفت إلى القبر، أو خلعت عيونها قبل أن ينزع منها وليدها، وفى الرباعية الخامسة تتمنى الخلد حتى تنعم بابنها فى حضنها دائما، وتعود فى السادسة تتمنى قصر العمر لتلقى ابنها، وفى السابعة والثامنة على ما نقرؤه هنا:

ليتنا ندرك ماذا خلف أستار الرواية
بعد أن يستأثر الموت بأبطال الحكاية
أفناء، ثم بعث، ونشور، وبداية
تجمع الأحباب فى ظل حياة اللانهاية؟

●●●●●

إن يكن هذا..فيا رباه عجل بالمصير
وأجرنى من عذابى..أنت يا خير مجير
قرب الموعد يا ربى إلى يومى الأخير
هات يوم البعث واجمعنى بمحبوبى الصغير

كادت الشاعرة أن تطرق باب النظرة الفلسفية المتعطشة إلى معرفة ما وراء

الموت، ولكنها لم تنزلق كالآخرين فى الشك، حتى لو استعملت أداة الشرط «إن» مكان «إذا»، واستقامة الوزن وراء اختيار «إن» وليس الشك، وإلا ما كانت قد توجهت إلى الله أن يعجل بمصيرها حتى تلتقى بمحبوبها الصغير.

وشاهدنا على ذلك أن الشاعرة بفضل الله لم تغفل عن اللجوء إلى الله، وهاهى فى قصيدة **«إيمان»**(٥٩-٦٢) من بحر الرمل، بعد أن أفاضت فى التعبير عن أساها تختتم القصيدة بخطاب ولدها:

ولدى..ليتك تدرى كيف باتت أمسياتى
لو بساط الأرض طرسى، ولو البحر دواتى
لملأت الكون إيقاعا حزين الصفحات
فسل الرحمن فى أيام عمرى الباقيات
رحمة منه، تعزينى إلى يوم مماتى
إن إيمانى بربى وحده طوق نجاتى

إيمان الشاعرة وراء احتساب الفقيد عند الله، فهو شفيعها عنده، فلابدع أن تطلب من ابنها بما هو شفاعة لها، أن يطلب لها رحمة من الله تكون عزاءها حتى تلقى الله.

ومادام هناك «إيمان»، فهناك «صلاة»(٦٣-٦٤)، وهى آخر قصائدها فى السياق، وصاغتها على موسيقى الرمل كسابقتها، فبعد أن تنفث من صدرها أساها تختم بقولها:

يا إلهى..اقبل صلاتى، وامتثالى، وخشوعى
فهى قربانى إلى ذاتك، فى شوقى وجوعى
للقاء ابنى الذى راح إلى غير رجوع

ويكون الله بإذنه تعالى، قد قبل صلاتها، ووفقها ألا تخرج عن حظيرة الإيمان، وألهمها الرشد والصواب، وأتاح لها عودة القلم، ولدها الروحى، الذى صحبها فى رحلة التطهير من الانفعال السيئ، عبر مجموعة من المشاهد قل أن نجد لها شبيها فى الرثاء، مما يذكرنا بالخنساء فى رثائها الطويل لأخيها صخر، وكانت قد نذرت الحداد عليه إلى يوم وفاتها، لولا أن الله قد أنعم عليها بالإسلام، على ما رواه ابن قتيبة قال:«دخلت الخنساء على أم المؤمنين عائشة، وعليها صدار لها من شعر، (وهو ماتلبسه المرأة الثكلى إذا فقدت

حميمها كما جاء فى لسان العرب)، فقالت لها عائشة رضى الله عنها: يا خنساء إن هذا لقبيح، قبض رسول الله صلى الله عليه وسلم، فما لبست هذا، قالت (أى الخنساء)،إن له قصة، قالت (عائشة)،فأخبرينى، قالت:زوجنى أبى رجلا، وكان سيدا معطاء، فذهب ماله، فقال لى: إلى من ياخنساء؟ قلت: إلى أخى صخر، فأتيناه، فقسم ماله شطرين، فأعطانا خيرهما، فجعل زوجى ايضا يعطى ويحمل، حتى نفد ماله، فقال: إلى من؟ فقلت إلى أخى صخر، فأتيناه، فقسم ماله شطرين، فأعطانا خيرهما، فقالت امرأته: أما ترضى أن تعطيها النصف حتى تعطيها أفضل النصيبين؟ فأنشأ يقول:

والله لا أمنحـــهـــا شـــرارها

ولو هلكت مـــزقت خـــمـــارها

وجـــعلت من شـــعـــر صـــدارها

فذلك الذى دعانى إلى أن لبست هذا حين هلك» (٧).

وقصة الخنساء مع أخيها مليئة بالدلالات، ويهمنا فى السياق أن الإيمان كان المخرج من أحزان الخنساء وسعاد الصباح.

●●●●●

وبعد ذلك بأكثر من ربع قرن، وتحديدا فى الساعة الثانية بتوقيت لندن فجر ١٥ يونيو من عام١٩٩١، توفى زوجها الشيخ عبد الله مبارك الصباح، بعد حياة حافلة..وهذا التاريخ يحمل دلالة بالغة الأهمية، فهو عقب غزو العراق للكويت، وما يمثله من مفاجأة صاعقة للكويتين لاسيما المسئولين والمؤسسين لدولة الكويت الحديثة، وهو من أوائل هؤلاء، «وطالما استمرت نهضة الكويت وتقدمها وشموخها، فسوف يبقى اسم عبد الله مبارك أحد رموزها الشامخة، وعلاماتها المضيئة» (٨).

وعن عالمه الداخلى الذى لايقل ثراء وخصوبة وتوهجا عن عالمه الخارجى، فندع الشاعرة لتعبر عنه بقلمها، حتى يكون أبلغ فى الشهادة لأنه يحمل مشاعر الزوجة الأمينة، ونعرف مدى صدقها فى مرثيتها له، تقول الشاعرة:

«لقد عشت معه زوجة لأكثر من ثلاثين عاما، فاكتشفت أن رجولة الرجل لا تكون بتكوينه الجسدى وقوة عضلاته فحسب، وإنما تكون بقدرته على محبة الآخرين وإسعادهم..وأشهد، أن أبا مبارك، أعطانى وأولادى، من الحب والأبوة والحنان، ما لايعطيه إلا البحر الكبير..لقد كان بحرا لا ساحل له من

الرقة، وكان جبلا يمطرنا حنانا، وكان فارسا يتحول إذا ترجل عن حصانه إلى حمامة.

إنه لم يقف أبدا ضد طموحاتى العلمية، ولا ضد كتابتى، ولا ضد ظهورى فى المناسبات الثقافية، بل كان يحترم عقلى ويحترم خياراتى، ويرافقنى إلى أية مدينة فى العالم حتى أواصل تعليمى..وبالرغم من جذوره البدوية، ونشأته الصحراوية، فقد كان يؤمن بحق المرأة فى الحياة، والتطور، والعلم، والثقافة.

وكان دائما يشاركنى فى مجالسه، ويخصص لى مكانا فى ديوانيته، ويستمع إلى آرائى وأفكارى بكل احترام وديمقراطية..وإذا كان بعض الرجال يشعر بالحرج أو الخجل أو بالغيرة أمام المرأة المثقفة أو المتعلمة أو المتكلمة، فإن أبا مبارك كان يعتز بأى نشاط ثقافى أقوم به، وبأى كتاب يصدر لى، وبأى مؤتمر أشارك فى أعماله، ...ولن أنسى فضله ما حييت، فهو الذى شجعنى على مواصلة سبيل العلم والفكر والأدب، وأحاطنى بالاحترام فى مجلسه، لقد كان سلوكه الحضارى هذا سمة بارزة فى تاريخه، وشهادة كبيرة له، فى مواجهة القانون الذى ولد فى خيمته، ثم تجاوزه، ولم يكن ذلك مجرد تقدير لزوجته، وإنما أراد ان يضرب المثل لما يجب أن تكون عليه علاقة الزوج بالزوجة، وبالآفاق الرحبة التى ينبغى على المرأة الكويتية أن ترتادها...»(٨).

فإذا أضفنا إلى ذلك آفاقه العربية، وعمق إيمانه بالوحدة العربية، وتضحياته الفائقة من أجل مبادئه، عرفنا أن رجلا بهذا الحجم كان بيئة خصبة تنشأ فى أحضانها شاعرة مثل سعاد الصباح، بحيث نلمح شخصه وراء كل الميادين التى ارتادتها وحلقت فى سماواتها.

فكيف يكون شعور الزوجة بفقدان مثل هذا الزوج؟

هذا ما أبدعته سعاد الصباح فى مرثيتها «**آخر السيوف**»، التى أرختها الشاعرة بشهر الوفاة نفسه يونيو ١٩٩١، وهو شهر الوفاة، ومع أنها قصيدة واحدة فإن الشاعرة نشرتها فى ديوان خاص بها، ومكتوبة بخط اليد (الرقعة)، مما يظهر شدة احتفائها، تقديرا للراحل وإكبارا له،

والقصيدة من خمسة وثلاثين بيتا، ركبت فيها الشاعرة موسيقى بحر الكامل فى تمام تفاعيله الستة، وملتزمة بالقافية، فالقصيدة أخذت الشكل الموسيقى التقليدى، مع حداثة التعبير فى الأداء، وكأن فى إختيار هذا الشكل الموسيقى ضربا من الجلال المحيط بالحدث والشخصية معا.

وندخل إلى عالم القصيدة:

ها أنت ترجع مثل سيف متعب
لتنام فى قلب الكويت أخيرا
يا أيها النسر المضرج بالأسى
كم كنت فى الزمن الردىء صبورا
كسرتك أنباء الكويت، ومن رأى
جبلا بكل شموخه مقهورا؟
ما كان يمكن أن تعيش لكى ترى
باب العرين مخلعا..مكسورا

ثلاث كلمات: سيف، النسر، جبل، تنبئ عن صفات ثلاث،فروسية، القوة، الثبات، وإذا تجمعت فى رجل كان نموذجا للرجال المعتبرين، ومع ذلك جاءت كل كلمة من الثلاث مصحوبة بصفة أسيانة، فالسيف متعب، والنسر مضرج بالأسى، والجبل مقهور، وفى التأثير على النفس البشرية لا نجد أبلغ من فارس شامخ ينكسر، ووراء هذا الانكسار إشارتان:

الإشارة الأولى ظاهرة ومباشرة:هى ما حدث للكويت من الغزو العراقى، وقد أشرنا إلى تاريخ الوفاة، ليعلم من ذلك قربه من الحدث.

والإشارة الثانية مكثفة وشاملة:«كم كنت فى الزمن الردىء صبورا»، ووراء «الزمن الردىء» تاريخ مشحون بالقيم والمبادئ، وتضييق الخناق على هذه المبادئ والقيم، على المستويين:الوطنى والقومى.

على المستوى الأول ما تعرض له من الجحود والنكران والشائعات التى أساءت إلى الشيخ وطاردته، تقول الشاعرة:«ولكن ألمه الأكبر كان بسبب الجحود، وإنكار الجميل، والشائعات التى ترددت حوله، لا أستطيع أن أنقل بالكلمات مدى الألم الذى كان يعتصره عندما تصل إلى سمعه محاولات البعض لتشويه اسمه، والتقليل من الدور الذى قام به فى تاريخ بلده، وكأن الكويت ولدت من فراغ، أو كأنه لم يكن هناك رواد، وضعوا الأساس فى مرحلة ما قبل الاستقلال، كان يعلق بقوله:إنه لن يصح إلا الصحيح، وإن الله لن يضيع اجره، وكنت أراقبه أحيانا، وهو يقرأ ما فى الصحافة الكويتية، ثم يقول: حسبى الله ونعم الوكيل»(٩).

ولكى ندرك كم كان صبورا، علينا أن نعرف أنه «لم يفكر قط فى

استخدام علاقاته الواسعة مع رجال الصحافة والإعلام، للرد على هذه الافتراءات، فما كان الشيخ يتصور أن يكون خلف حملة إعلامية تستهدف انتقاد سياسة بلده وأسرته، لذلك، فقد التزم الصمت، ولم يدل بأى تصريح صحفى حول الشئون الداخلية أو الخارجية للكويت خلال الثلاثين عاما التى مرت ما بين استقالته ووفاته، أوعن أسباب هذه الاستقالة»(٩) وقد امتدحه الرئيس جمال عبد الناصر كثيرا لاتباعه هذا المسلك الذى يدل على عزة النفس والثقة بالذات.

وقد أطلنا هنا فى بيان الإشارة إلى المستوى الوطنى، لأن كثيرا من قراء العالم العربى لا يقفون على هذه الأمور الداخلية للكويت.

أما الإخفاقات على المستوى القومى، فالكل يعرفها، من انفصال سوريا عن الوحدة مع مصر، ثم الانتصار الإسرائيلى فى ١٩٦٧، وتداعياته من الوقيعة بين الأردن والفلسطينيين ومذابح أيلول الأسود، وفتنة لبنان وحربه فى الجنوب، وكان الشيخ عبد الله الجابر، يأسى بعمق لهذه الأحداث..ناهيك عما حدث للكويت من غزو عراقى باسم الوحدة العربية.

صعب على الأحرار أن يستسلموا
قدر الكبير بأن يظل كبيرا
يا فارس الفرسان يابن مبارك
يا من حميت مداخلا وثغورا
شربت خيولك دمعها وصهيلها
كيف الخيول تموت؟ لا تفسيرا
ما عاد بحرك أزرقا يا سيدى
فكأنما صار النهار ضريرا

بل هو من أصعب الصعاب أن يستسلم الأحرار، فالمعنى وإن جاء فى جملة إخبارية، إلا أنه متجدد دائما، وهو من المعانى التى يعرفها الإنسان جيدا، ولكنه يجده جديدا كلما صادفه، ولذلك جاء الشطر الثانى من البيت مصوغا على هيئة حكمة جارية، وهو جدير بذلك.

وثلاثة نداءات، يفتح أولها على الفروسية، وثانيها على الأصل، وثالثها على دوره الوظيفى، وهى صفات لا مبالغة فيها، بل هى حقيقة الرجل، أما أن تشرب الخيل دمعها وصهيلها، فهى كناية جديدة عن تعطل الفروسية، ولا

يزال الشاعر شاعرا مادام يجدد نفسه ويضيف إلى لغته، ويلحق بها كناية أخرى «ما عاد بحرك أزرقا»، فالبيئة ليست هى البيئة، والأمة ليست هى الأمة.

وكان هذا خطاب القصيدة لكل مواطن كويتى، واستتبع ذلك الخطاب ما حدث للكويت من جراء الغزو العراقى، وهو خطاب لا نريد معايشته، بل نريد تجاوزه لكل كويتى عاناه وعايشه، ونعود إلى الشاعرة فى خطابها على المستوى الخاص، لزوجها، ورفيق الرحلة على كل مستوى لها:

أأبا مبارك..كنت أنت قبيلتى
وجزيرتى..والشاطئ المسحورا
يا خيمتى وسط الرياح، من الذى
سيلم بعدك دمعى المنثورا؟
يا من ذهبت..وما ذهبت، كأننى
فى الليل أسمع صوتك البللورا
أنت الربيع..فلو ذكرتك مرة
صار الزمان حدائقا..وعبيرا

أيضا ثلاث نداءات، وسبق أن قلنا إنها فى باب الرثاء، تكون أقرب للندبة، والدليل على أن القائل امرأة، وهى مع «كان» - كما سبق - ذكر صفات الرجل الطيبة كالمدح مع الفارق بين الحى والميت، والقبيلة عزوة، والخيمة حماية، والجزيرة والشاطئ المسحور والربيع، هناة القلب، ثم النفى والإثبات» ذهبت وما ذهبت»، وما فيه من ثنائية: الواقع/المثال، كل ذلك من شدة الوله الذى تطلبه النقد العربى فى فن الرثاء، لكى يكون قويا.

أأبا مبارك، لو هناك مدامع
تكفى..لفجرت الدموع نهورا
من ذا يغطينا بريش حنانه؟
من يملأ البيت الكبير حضورا؟
أنت السفينة، والمظلة، والهوى
يا من غزلت لى الحنان جسورا
غطيتنى بالدفء منذ طفولتى

وفـــرشت دربى أنجـمـــا وحـــريرا
وحـمـيت أحـلامى بنخـوة فـارس
لم تلغ رأيا..أو قـمـعت شـعـــورا
الله يعلم يا أبى..ومـــــعلمى
كم كنت إنســـانا.. وكنت أمـــيـــرا

في كل شوط شعري - وهو تعبير نستخدمه لأول مرة - تتكرر النداءات، مما يعزز ما قلناه، وعادة يكون النداء في أول الشوط بالهمزة، والنداء بالهمزة يكون للأكثر قرباً، لأن في «يا» امتدادا للصوت يوافق المنادي علي مبعدة، ومن أسرار هذا النداء بالهمزة مجيئه مصحوباً بالكنية، والنداء بالكنية من التحبب، وللعلم، هذا سائد في الحياة العامة بين الخليجيين والشاميين والفلسطنين.

ونلاحظ تغير صيغة الخطاب، من الإنشاء إلي الإخبار، إلى الإنشاء من جديد، ومن النداء إلي الاستفهام المؤدي للنفي، ومن الاستعارة في ريش الحنان، إلي التشبيه في السفينة والمظلة، بما هي المنقذ والحماية

أأبا مـبـــارك..يا منارة عـمـــرنا
يا درعنا، وكـــتـــابنا المأثورا
كنت الكويت أصـالة وحـضـارة
ومناقـبـاً عـربيـة..وجـذورا
البـحـر أنت..يفـيض عن شطآنه
قـدر الكبـيـر بأن يكون كـبـيـراً
أأبا مـبـارك..سـوف تبـقي دائمـاً
في العين كـحـلاً.. والشفـاه بخـورا
يا آخـــذ الكلمـــات تحت ردائه
ماعدت بعدك أحسن التعبيـرا

لن يحتاج القارئ للتنويه بالنداءات الخمسة، في خمسة أبيات، اثنان منها بالهمزة المصحوبة بالكنية المحببة، وأربعة منها فى بيت واحد (الكتاب منادى بالعطف على المنادى)، ومع إعادة الشطر الأثير الذي ذكرته في بدايات القصيدة «قدر الكبير بأن يكون كبيرا»، ومع الكناية الجديدة «ياآخذ الكلمات تحت ردائه»، والتي مهدت أروع تمهيد للشطر الأخير، فارتفعت

بالمعني المطروح علي الطريق في متناول الخاص والعام.

هوامش وتعليقات الفصل الخامس

١-كان ذلك مجرد اجتهاد، ولكن الشاعرة ذكرت القصة بنفسها، قالت:«في عام ١٩٧٣، فقدنا ابننا الأكبر مبارك، كنا مسافرين من القاهرة إلى جنيف، جلست بمفردي مع مبارك، عندما داهمته أزمة ربو في الجو، وعندما هبطت الطائرة في أثينا، كان الله قد استرد وديعته، وعندما حضر أبو مبارك حاول أن يبدو متماسكا، ولكني أدركت أن شرخا كبيرا كان قد تسلل إلى داخله، عدنا إلى القاهرة، وكان الرئيس السادات في استقبالنا في المطار، وأتممنا مراسم الدفن، وبني أبو مبارك مدرسة ومسجدا بجوار البيت الذي دفن مبارك في حديقته، وأسجل هنا أن الرئيس السادات كان شهما وكريما،فلم يشارك في الجنازة وحسب، بل أشترك مع الشيخ في مراسم الدفن».

من كتاب: سعاد محمد الصباح: صقر الخليج عبد الله مبارك الصباح، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط الأولى ١٩٩٥، ص ٢٦٦، ٢٦٧.

٢- سبق إلى الجمع بين القصيدتين الباحث إسماعيل إسماعيل مروة، انظر كتابه: سعاد االصباح شاعرة شتائية في الحب والغضب، السابق، ص ٢٨٤- ٢٨٨.

٣- انظر، الحسن بن رشيق: العمدة .. في محاسن الشعر وآدابه ونقده، السابق، الجزء الثاني.ص١٤٧، وانظر هذا الكتاب، الفصل الرابع، في رثاء الشاعرة للرئيس جمال عبد الناصر.

٤- للقصيدة كاملة، والتعليق عليها، انظر، إيليا الحاوي: خليل مطران، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ط الأولى ١٩٧٨، جـ الرابع، ص ٤٢-٥٢ .. وننوه إلى خطأ مطبعي في تاريخ وفاة الشاعر في الأجزاء الأربعة، حيث جاءت هكذا (١٩٤٣-١٩٧٢)، بينما الكتابة في التأريخ للشاعر صحيحة، وهي عقب العنوان مباشرة.

٥- التفعيلة الثانية في هذا البيت محذوفة، والشاعرة تعاملت معها على أنها العروض الأولى ووزنها (فاعلن) .. انظر، كتاب العروض، صنعة

٦- محمود حيدر: لغة التماس .. مطالعة فى شعر سعاد الصباح، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ط الأولى ١٩٩٥، ص ١٠٩ .

٧- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦، الجزء الأول، ص ٣٤٥، ٣٤٦ .

٨- سعاد محمد الصباح: صقرالخليج عبد الله مبارك الصباح، دار سعاد الصباح، ط الأولى ١٩٩٥، ص ٢٧٣، ٢٧٤ .

٩- م . ن، ص ٢٦٧، ٢٦٨ .

الفصل السادس

قضايا الكويت

مدخل...

يسكن كل مواطن في وطنه، ويزاول حياته العادية في كثير من الأحوال دون أن ينتبه إلي علاقته بالوطن، حتي إذا ما افتقده لسبب ما، كالاغتراب مثلاً، أو تعرض الوطن لمكروه، اكتشف الإنسان أن الوطن يسكن فيه، هذا شعور عام يتلبس كل مواطن يعرف معني المواطنة.

والمبدعون بشكل خاص علي دراية بأن الوطن يسكنهم في جميع حالاتهم، فهم يعيشون قضايا وطنهم اليومية، دون أن ينتظروا اغتراباً أو فقداناً للوطن حتي يعبروا عن مشاعرهم تجاهه، كل ما في الأمر أن النبرة والحدة في الصوت ترتفع علي قدر الاغتراب أو الفقدان.

وسعاد الصباح بما هي مواطنة كويتية، وبما هي صوت مميز في الإبداع، لها وعيها وإبداعها ومسايرتها لتاريخ الكويت المعاصر، وقارئ شعرها ودراسه، يتبين مناخات المواطنة في ثلاث دوائر، اجتماعياً، و سياسياً علي المستوي الداخلي، ثم في غزو الكويت، وسنحاول هنا تتبع هذه المستويات الثلاثة.

●●●●●

أولاً..الوجه الاجتماعي..

يتشكل هذا الوجه بالدرجة الأولي، فيما تسميه الشاعرة بلعنة النفط ولو جاء هذا التركيب من غير خليجي لكان مشبوهاً، أما هنا فليس إلا وعياً بالجانب السلبي علي المواطن الكويتي - وهو ما يخص السياق، ولن نسبق الشاعرة، ولكننا سنستسلم لقصائدها، وندعها تقول ما تراه من رؤية.

وأول قصيدة - بعد التقديم الإهداء - في أول دواوين الشاعرة، وهو **«أمنية»** هي قصيدة **«زمان اللؤلؤ»**(٧-١١)، وهي قصيدة من بحر الرمل المجزوء، تتغير فيه القافية مع كل بيتين، علي ما شاع في المرحلة الرومانسية، تعالج فيها الشاعرة ما حدث من تغير في المجتمع بعد ظهور النفط ونقرأ البداية:

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

ذات يوم .. هبط الساحر من ماء السماء

فكسا بالذهب الأسود أرض الصحراء

البيتان الأولان يفتتحان علي الكويت قبل النفط (البوادي)، ونلاحظ الرضا عن هذه الأجيال: مغاني، الجميلة، الصفو، هذه هي النافذة التي نطل منها علي مجتمع الكويت قبل النفط.

بعد ذلك في البيتين التالين، مجرد ذكر الحدث، ووصفه بالساحر، وهو ما يموه علي الأعين، هذا هو كنز البترول، وهبط من السماء، فهو هبة دون تعب أو مجهود، وكسا أرض الصحراء، وهي البوادي؟:

ورآه القوم ... واستغرقهم هذا البريق

فتناسوا أنهم جاءوا من البيت العتيق

أنهم جاءوا وفي جعبتهم خير عتاد

من تقاليد، وأخلاق، وحب للجهاد

وتناسوا لذة الكد وأيام الأرق

وتناسوا لقمة العيش يزكيها العرق

والسري في زحمة الأمواج، في وجه الرياح

وكفاح البحر ... ما أعظمه هذا الكفاح

والصواري رافعات في الوري أشرف بند

وعناء الرحلات الهوج، في هند وسند

هذا ما فعله ساحر النفط، فبريقه سلب من الجيل الجديد ذاكرتهم، فأنساهم إجمالاً «خير عتاد» والذي جاء تفصيله في: التقاليد، والأخلاق، وحب الجهاد، وهو ميراث الآباء والأجداد في معاناتهم الشاقة والممتعة في نفس الوقت من أجل لقمة العيش، وصراعهم الطويل مع البحر في رحلاتهم إلي الهند والسند، والتضحيات التي قدموها في الغوص والصيد.

ثم تأسي الشاعرة لحال الأجداد الأمجاد، وسؤال اللؤلؤ المكنون في جوف البحار عنهم، وتجعل اللؤلؤ ينحو باللائمة علي جيل النفط قائلاً لهم في عتاب وتأنيب:

هاتفاً، ماذا دهاكم يابني الجيل الجديد

فقنعتم بالرغيف السهل والعيش البليد؟
وقعدتم عن طلابي، وزهدتم في حياضي
أترون الذهب الأسود أصفى من بياضي؟

وبعد أن تبين الشاعرة أهمية هذه الحكايات التي يجب أن تروي للأطفال عن كفاح الأجداد المشرف، تنهي القصيدة بقولها:

هكذا ينتحر الخير .. وتبقي الذكريات
يا زمان اللؤلؤ الحر زمان الحرمات

اللائمة شديدة في انتحار الخير علي أيدي جيل النفط، وما لعبته الشاعرة علي كلمة «الحر» في مجيئها أولاً صفة اللؤلؤ، أما الثانية فقد تكون مع اللؤلؤ أيضاً بزمان موته ليس فقط مع جيل النفط، وإنما بظهور اللؤلؤ الصناعي البديل الذي ابتكرته اليابان وشاع في الأسواق، وأما الأجمل من هذا وذاك فهو أن يموت زمن الرجال الأحرار، هؤلاء الذين عاشوا علي الغوص بحثاً عن الجوهر الأصيل.

وعلي نفس الوزن (الرمل مجزوءا)، ونفس التشكيل (قافية لكل بيتين) تجيء في الديوان الثاني **(إليك يا ولدي)** قصيدة **«ارفعي المشعل»**(٦٥-٧٢)، وهنا لا تكتفي الشاعرة بتسجيل الظاهرة فقط، كما كان الشأن في القصيدة السابقة، ولكنها تطالب بلدها وشباب وطنها أن ينهض، ومن هنا سيتغير الخطاب في القصيدة علي ما سنراه، تقول الأبيات الأربعة الأولي:

في بلادي، في مغاني أرض أجداد الجميلة
لي مع الأيام أخبار .. وأسرار طويلة
هل أبوح اليوم بالشجو لأحبائي وقومي؟
فلعل البوح يجلو عن فؤادي بعض همي ..

البيت الأول هو نفس البيت الأول في «زمان اللؤلؤ» لفظاً ومعني، فالمنطق واحد لم يتغير، ولكنه تطور وأصبح شجواً وهما، ويحتاج إلي وقفة للبوح، وقد باحت الشاعرة، فبم باحت اليوم؟

يا بلادي أنت أنأي من سني الأنجم عني
بيد أن الجرح في الأعماق يبكي .. ويغني ..

غرباء الأرض أغراهم بريق الذهب
فاستباحوا دون حق أرض أمي وأبي
وغدا ديدن أهل الحي خبث ونفاق
كيف يرتاح الضمير الحر، والحر مراق؟

.....

أضحت الأخلاق بين الناس عملات قديمة
سحب الحب طوتها عبرة الجرح الأليمة
كلما عدت أراني في حمي أهلي غريبة
وهم مثلي أغراب علي أرض سليبية

.....

ربما تأكلنا يوماً .. وباسم المدنية
يسقط الوعي .. ويغدو الشعب للغازي ضحية

النبرة العالية هي في شعور الاغتراب، وقد أشرنا إلي أن الاغتراب يرهف الإحساس بالوطن، والاغتراب إذا كان في داخل الوطن يكون أشد قسوة، وقد نبع هذا الشعور من تغير الأخلاق، وهو ما نعته الشاعرة في القصيدة السابقة، ولكنه أصبح حادا هنا، لدرجة أن يكون ديدن أهل الحي خبثاً ونفاقاً، حتي إذا ما عادت الشاعرة إلي وطنها تجد نفسها غريبة في أهلها وهم أيضاً غرباء .. والخوف من أن يعرض مثل هذا الوضع المتردي بضياع الكويت، وتصبح أثراً بعد عين، بعد أن تسقط باسم المدينة في أباطيل الحضارة الجديدة.

وهنا تأخذ الشاعرة سمت المصلحين الغيورين علي مجتماعتهم، والشباب عدة الوطن، فاتجهت بالنداء إليهم:

يا شبابي .. إن فيكم كل آمالي الرفيعة
وبلادي بين أيديكم تراث ووديعة
فانهضوا من غفلة الوعي، ومن أسر السكينة
قبل أن تغرق في الطوفان أعلام المدينة
انهضوا ... لا النار والبترول في أيد أمينة

لا ... ولا أنتم علي وعي بأطماع دفينة
اطرحوا كل بريق، وتناسوا كل زينة ..
واجعلوا أيديكم درعاً علي الحق أمينة
كل ما يبني علي الرمل .. هباء في هباء
فابتنوا في العمق، ما يرقي لأسباب السماء

«يا شبابي» «وبلادي» بالإضافة إلي يا ء المتكلم في كل، فالشاعرة إذن متحدة في الشباب، ومتحدة مع البلاد، فالمسألة ليست خاصة بها، وإنما بالوطن كله، نحن مع الشاعرة ذات الرسالة الواعية، وهي تدق ناقوس الخطر، وتحذر من الخطر قبل وقوعه، ولعل حسن التنبؤ الكامن في الشعراء، قد أطل برأسه من اللاشعور، بما حدث في غضون سنوات، وليس هذا تكلفاً، ولا يقولن قائل إن ذلك لم يكن في نية الشاعرة في أثناء هذه القصيدة ونحن نؤكد أنها لم تكن واعية، ولكن اللاشعور لا علاقة له بوعي الشاعرة، ونحن مرتبطون بالألفاظ والكلمات ذات الدلالة، مع الأحداث، ولكننا نؤكد علي أن إحساس الشاعر غير إحساس الآخرين، فهو عنده من أهم مصادر المعرفة ..

ولا ننسي التحذير من «البترول» من جديد، فهو سلاح ذو حدين، فهو خطر وأداة سلبية إذا لم يكن «في أيد أمينة»، فالاعتماد عليه بناء علي الرمل في هذه الأحوال، ولن يكون إلا «هباء في هباء».

يا كويتي، يا بلادي، يا حياتي، ومصيري
ها أنا أشعر أني ضل في الأرض مسيري
فخذي العبرة مني .. وامسحي زيف الدهان
وأفيقي للعوالي قبل أن يمضي الأوان
هذه الأيام .. لا تعرف معني للسبات
والذي يغفل تطويه رياح الذكريات
حركي فيك الشباب الحر .. نحو الأمنيات
ليس في الدنيا ثبات .. بل حياة أو ممات
أرجعي ماضيك الخالد حلو النغمات
وارفعي في العرب المشعل .. تحل الأمسيات

انظر عزيزي القارئ هذه النداءات الأربع المتتالية في بيت واحد، وجميعها مضاف لياء المتكلم بما في ذلك من حميمية، لتقف علي مدي الصدق والحرص في هذه النبرة العالية، أن تأخذ الكويت مبادرة السباق مع الزمن قبل فوات الأوان، وأن تتخلص من الزيف والبريق الكاذب وأن تعيد ماضيها الأخلاقي الجميل، وأن تنخرط في المحيط العربي الزاخر - نتنبه إلي الظل القومي -، فأي صرخة مدوية هذه؟

تبدو الشاعرة هنا «داعية نهضوية بامتياز، بل هي تنبري إلي الأمر بهمة استثنائية، لا تتولد إجمالاً إلا من عصبية شاعر»(١).

ومع الديوان الثالث **«فتافيت امرأة»** ننتقل نقلة نوعية، ونلتقي بقصيدة **«إن جسمي نخلة تشرب من بحر العرب»**(١٣٣-١١٩)، ومازلنا في بحر الرمل، ولكن بتشكيل شعر التفعيلة، والعنوان المأخوذ من أبيات القصيدة، يضرب مباشرة في الإمتداد إلي الوطن العربي، فليكن ذلك في حساب القارئ، ولكننا هنا معنيون في السياق بدائرة الوطن (الكويت)وهذا الجزء الخاص سيتعامل مباشرة مع ما قرأناه من نعي علي الجيل الحاضر الناشئ مع كنز البترول، وتمجيد الماضي، والقصيدة طويلة كما هو واضح من عدد الصفحات، وذات مقاطع مرقمة:

-١-

إنني بنت الكويت
بنت هذا الشاطئ النائم فوق الرمل،
كالظبي الجميل
في عيوني تتلاقي
أنجم الليل، وأشجار النخيل
من هنا أبحر أجدادي جميعاً
ثم عادوا .. يحملون المستحيل ..

-٢-

إنني بنت الكويت
ومع اللؤلؤ في البحر ترعرعت،

وملمت محاراً ونجوماً
آه .. كم كان معي البحر حنوناً وكريماً
ثم جاء النفط شيطاناً رجيماً
فانبطحنا عند رجليه رجالاً ونساء
وعبدناه صباحاً ومساءً
ونسينا خلق الصحراء .. والنخوة .. والقهوة
والمهباج .. والشعر القديما ..
وغرقنا في التفاهات ..
هدمنا كل ما كان مضيئاً ..
وأصيلاً .. وعظيماً ..

تتكرر جملة «إنني بنت الكويت» خمس مرات في مفتتح خمس مقاطع، بما هي جملة مفصلية وهي جملة اسمية ومؤكدة، وفي هذا أيما اعتزاز للشاعرة بانتمائها الكويتي، ولكن هذا الاعتزاز يركز علي جيل الغوص وأخلاقيات الصحراء، وهو الجيل الذي نشأت بينه الشاعرة، وترعرعت في حضنه، في حياة هنيئة تلخصها جملة «وملمت محاراً ونجوماً» في التماهي بين المحار والنجوم، والجمع بين العلوي والسفلي، رقة وجمالاً وهناءة قلب.

ثم تحدث المفارقة مع هذه الحياة الوادعة، فيجيء النفط شيطاناً رجيماً، وهو الذي رأيناه في السابق ساحراً، وهذا تحول إلي الأسوأ، تحول معه الوضع الاجتماعي أشد سوءاً، تلخصه ثنائيات الانبطاح عند رجليه رجالاً ونساء، وعبادته: صباحاً /مساء، ونسيان خلق الصحراء برموزه: النخوة - القهوة - المهباج (منفاخ النار) - الشعر القديم، وقد سبق كذلك التأكيد علي النسيان، حيث التحول مقابل هذه الأخلاق إلي الغرق في التفاهات.

ثم تتكرر المفارقة:

-٣-

إنني بنت الكويت
غرفتي الشمس ...
ومن بعض أسمائي الصباح (٢)

وجدودي اخترعوا الأمواج ..و البحر ..
وموسيقي الرياح
صادقوا الموت .. فلا الخيل استراحت
من أمانيهم ..
ولا السيف استراح ..
ثم حلت لعنة النفط علينا
فاستبحنا كل ما ليس يباح
فالبساتين فراش للهوي
والنساء الأجنبيات ...
يعطرن لياليا الملاح
والدنانير علي الأقدام ترمي ...
وعلي الأجساد تصطف القداح
هكذا يا وطني ...
ترفع رايات الكفاح!!
هكذا يبكي علي الحائط سيف
أثري لأبي ..
هكذا من يأسه يبكي السلاح ..

المفارقة نفسها بين القديم الذي تمجده الشاعرة، مقابل الوضع الراهن المتدهور، والحدث الفاعل -كالعادة - لعنة النفط، فما دام شيطاناً رجيماً في المقطع السابق فهو يستتبع اللعنة هنا، وأرادت الشاعرة وهي تمجد القديم أن تستفيد من اسم عائلتها «الصباح»، في تحويله من كونه علماً، إلي الدلالة اللغوية» أول النهار»، ليشع مع الشمس إشراقاً علي الحياة.

وفي رسم صورة للوضع الحالي، سجلت صوراً مزرية من التحلل والتفسخ، في استباحة المحرمات، وفي سخرية بالغة الأسي والمرارة تجعل الشاعرة هذا التفسخ رفعاً لرايات الكفاح !!

ثم ماذا ؟

-٤-

وطني ... أصبحت لا أعرفه
هل هو البازار؟
والشيكات من غير رصيد؟
ودكاكين القمار؟
هل هو الخمسون (هامورا) يجوبون البحار؟
هل هو الشعب الكويتي الذي
تذبحه المافيات في ضوء النهار؟
فاغضبي أيتها الأرض التي
ما شاركت في الحرب إلا بالصراخ
والتي ماأنجبت بعد مخاض موجع
غير فرسان (المناخ)...

إن الوطن الذي كانت الشاعرة فيه تشعر بالغربة، أصبح مجهولاً لديها، حين بلغ السيل الزبي، وأفصح النهار لذي عينين، الشاعرة هنا تشير إلي حدث بعينه كان نتيجة لعدم البصيرة والسباحة في المجهول، وهنا بعض الألفاظ المحلية التي لا يقف عليها غير الكويتي أو الذي عاش في الكويت ردحاً من الزمن، وتحتاج إلي توضيح، ليقف القارئ الذي يجهلها علي حقيقة الإشارات الشعرية المكثفة.

«البازار» : بمعني السوق، وهي كلمة فارسيية، وفدت إلي المنطقة مع بعض الجاليات الإيرانية التي اختلطت بالمجتمع الكويتي قديماً، وترسبت كغيرها مع عامة الناس، وأصبحت مستعملة بينهم.

«هامور» : نوع من السمك، وهو من أطيب أنواع السمك في المنطقة، واتخذ من هذه الكلمة كناية عن الذي يلعب بأقوات الشعب ويثري من وراء ذلك ثراء فاحشاً بين ليلة وضحاها، فالهوامير تقابل «الحيتان» في الساحة المصرية، ومعها «القطط السمان»

«المناخ» : هو سوق تجاري معادل لما نسميه «البورصة»، تتداول فيه أسهم الشركات..

أما الحدث الكويتي الذي لا يعرفه القارئ البعيد عن المنطقة، فهو حدث

اقتصادي، ربما كان أكبر هزة معقدة متشابكة اقتصادياً، ومستعصية علي الحل تقريباً، حدثت في أوائل الثمانينات، وأصبحت تعرف بأزمة المناخ.

وبنيت الأزمة علي استغلال خاصية بسوق المناخ الكويتي، وهي التعامل بالشيكات، ودخلت عناصر أجنبية في اللعبة بقصد الإضرار بالوضع الاقتصادي، وتركزت المأساة في ارتفاع الأسهم ارتفاعاً غير مبني علي أسس اقتصادية، وكانت الأسعار ترتفع من لحظة لأخري في اليوم الواحد، مما أغري أعداداً ضخمة من المواطنين والوافدين بالاندفاع وراء هذا الكسب السريع والجنوني، حتي إن بعض الطلاب كانوا يتأخرون عن دراستهم، ويذهبون للمناخ، وكذلك الموظفون الذين تركوا عملهم، وانغمسوا في بريق المناخ، و وفجأة هبطت الأسعار مرة واحدة، وأفرزت أسوأ وضع اقتصادي متشابك، في شيكات لا رصيد لها، وراح ضحيتها عدد كبير من الناس، وأصبحت أزمة المناخ كارثة الكويت في تلك الفترة .. ووظفت ثقافياً - كما نراها في هذا المقطع -، وللقارئ غير الكويتي هناك مسرحية بعنوان «فرسان المناخ» قام بها أقطاب المسرح الكويتي: سعد الفرج، وحسين عبد الرضا، وآخرون.

وهنا نعرف مدي السخرية البالغة في التعبير عن الأرض التي ما شاركت في الحرب إلا بالصراخ، والتي ما أنجبت بعد مخاض موجع «غير فرسان المناخ»

ولذلك تتوجه الشاعرة إلي هذه الأرض، طالبة منها أن تغضب وتثور:

-٥-

اغضبي ...
أيتها الأرض التي نامت طويلاً
في فراش من ذهب
اغضبي ...
أيتها الأرض التي تشرب بترولاً ..
وتبني عرشها فوق الحطب
اغضبي
أيتها الأرض التي أسكرها المال ..

وأعماها البطر ..
إنني أرفض أن أعتبر النفط قدر ..
فأنا لا أعبد النار ..
ولا أرمي بأطفالي طعاماً للهب
يا بلادي،
اخرجي من نشرة العملات .. والأسهم ..
وانضمي إلي جيش العرب ..
إن في لبنان أطفالاً يموتون،
وعرضاً يغتصب ..
اغضبي أيتها الأرض،
فإن الأرض لا يفلحها إلا الغضب ...

الشاعرة تطور انفعالها مع تطور الأحداث في المجتمع، فلم تعد مجرد ناقدة اجتماعية، ولا متمردة فقط، بل تطالب بالغضب، الناهد للثورة، ولكن ما هي كيفية الثورة التي تطلبها؟ وإلي أين تتجه؟

تراها الشاعرة في شكل الانضمام «إلي جيش العرب»، وفي هذا امتداد لرؤيتها في الوحدة والقومية العربية، وتذكر جزئية من هذه الرؤية فيما يحدث علي أرض لبنان تلك الفترة من غارات إسرائيلية في عمق لبنان، وللقارئ الكريم أن يضيف هذه اللمحة الى مكانها فى الذاكرة، لدى قومية الشاعرة هناك فى الفصل الرابع مماسبق فى هذه الدراسة، وقد نوهنا فى التقديم، إلي أن بعض النصوص، تضرب بجذورها فى اكثر من اتجاه، مما تعالجه الشاعرة من قضايا، وهنا مثال لذلك، والشاعرة تعززه وتعمقه على ما نراه فى المقطع السادس.

-٦-

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

تائها، يسأل في الصحراء عن أحياء طى،
وتميم، وغزية
كلما شاهدته في مركز البوليس،
مرمياً علي الحائط من غير كفيل أو هوية
صحت من أعماق روحي:
أيها العصر الشعوبي الذي
ثار فيه السيف يحتاج لابراز الهوية ..

صلاح الدين الأيوبي، من الرموز التاريخية التي ظهرت علي الساحة الثقافية، بما هو رمز للوحدة، لا سيما تحريره للقدس من أيدي الصليبيين، والوضع الفلسطيني الراهن في حاجة إلي هذا البطل المنقذ، ولكن الشاعرة وضعته في مفارقة مع صورته التاريخية، فهو الآن متسول يستجدي فتات الخبز في القدس، كما يستجدي النجدة العربية، تائها في الصحراء بحثاً عن العرب الذين تفرقوا شيعاً وأحزاباً، كما كانوا قبائل في أول الأمر .. وصلاح الدين بهذا المفهوم، محسوب علي فكر الشاعرة في مجال العروبة.

ولكن الشاعرة بما هي عربية وحدوية، تشير إلي وضع داخلي في الكويت، يتلخص في ضرورة الكفيل الكويتي للعاملين هناك من الأجانب، حتي ولو كان عربياً، مما أفرز كثيراً من المآسي والمشاكل لهؤلاء العاملين، وسوء استغلالهم، وتعرضهم للحبس، وأكل حقوقهم المادية، وقد نجحت الشاعرة في توظيف صلاح الدين رمز الوحدة، وجعلته واحداً من هؤلاء الذين يبحثون عن لقمة العيش في الكويت، ويتعرض لمآسي الكفيل الكويتي، وهذا من الشاعرة نظرة إنسانية وشجاعة، في النقد الذاتي.

-٧-

إنني بنت الكويت ..
كلما مر ببالي عرب اليوم، بكيت ..
كلما فكرت في حال قريش،
بعد أن مات رسول الله،
خانتني دموعي، فبكيت ..

كلما أبصرت هذا الوطن الممتد
بين القهر والقهر .. بكيت
كلما حدقت في خارطة الأمس
وفي خارطة اليوم ..
بكيت ..
كلما شاهدت عصفوراً بروما
أو بباريس .. يغني
دون أن يشعر بالخوف .. بكيت
كلما شاهدت طفلاً عربياً
يشرب البغضاء من ثدي الإذاعات ..
بكيت ..
كلما شاهدت جيشاً عربياً
يطلق النار علي الشعب .. بكيت ..
كلما حدثني الحاكم عن عشق الجماهير له،
وعن الشوري .. وعن حرية الرأي .. بكيت
كلما استجوبني بوليس قطر عربي
عن تفاصيل جوازي ..
عدت من حيث أتيت ..

فمع أن الشاعرة بنت الكويت، كما أكدت ذلك بأشكال مختلفة من صور التأكيد، مرة باستخدام «إن» ومرة بالتوكيد اللفظي بالتكرار في الجملة المفصلية، علي فضاء خمسة مقاطع، مع هذا، فقد انطلقت من معالجه داخلية في الكويت، إلي الفضاء الأرحب، إلي العالم العربي، فوسعت دائرة نقدها إلي الوطن الكبير، الذي أبدعت في رسم حدوده: من القهر إلي القهر، وقارنت بين ماضيه وحاضره ومن ناحية أخري، أخذت في المقارنة بينه وبين البلدان الأوربية في الحرية والأمن.

ثم ذكرت صوراً أليمة من السائد في البلدان العربية، مرة في أجهزة الإعلام، حيث تركز في كل دولة منها علي تمجيد ما بداخلها، وتحقير الدول

العربية الأخري، فينشأ النشء علي هذه السموم، ومرة في الحروب بين هذه الدول العربية، وقد جاء وقت قابل للتحدي عن وجود أية دولة عربية ليس بينها وبين جارتها صراع علي الحدود، وكنا نذهل حين نتلفت علي خريطة العالم العربي، الممتد من الخليج إلي المحيط، بحثاً عما يتحدانا، فلا نجد .. ومرة أخري عن نرجسية بعض الحكام الذين يباهون بما لا يفعلون، ثم هذه الصور المؤذية حقاً في التدقيق البوليسي في جواز السفر للوافد العربي في حين ألغت أوروبا في دولها مثل هذه الصور.

ومع ذلك لا تفقد الشاعرة أملها في العروبة، ولا في الفارس العربي المنقذ، والذي يحقق الوعد، بعيداً عن التشاؤم، تقول في الجزء الثاني من المقطع الثامن:

سوف أبقي دائماً ..
أنتظر المهدي يأتينا
وفي عينيه عصفور يغني ..
وقمر ..
وتباشير مطر ..
سوف أبقي دائماً ..
أبحث عن صفصافة .. عن نجمة ..
عن جنة خلف السراب ..
سوف أبقي دائماً ..
أنتظر الورد الذي
يطلع من تحت التراب ...

ولكي تكون الشاعرة منصفة للأوضاع الاجتماعية في الكويت، وحتي لا تكون متهمة بالتجني علي وطنها، فإنها ترصد منه الجانب المشرق، والذي لا يختلف عليه أحد، من خلال قصيدتها بعنوان «وردة البحر»(١٤٥-١٥٥)، التي صاغتها علي وزن المتقارب، أيضاً في إطار شعر التفعيلة، وقد بلغ فيها عشق الوطن مبلغه في التعبير، ولكن هناك في المقطع السابع إشارة مضببة لا تكشف عن نفسها:

كويت، كويت
أحب ابتسامتك الطيبة
وإيقاع صوتك إذ تضحكين
أحبك صامتة متعبة
وأعماق عينيك إذ تحزنين
أحبك في غربتي وارتحالي
وأشتاق كل حصاة .. وكل حجر
أحبك رغم حراب المغول
ورغم جيوش التتر
أحبك حين تكون السماء
مطرزة بالرعود، ومثقوبة بالشرر
فكيف تصيرين أجمل عند اشتداد الخطر؟

فحب الشاعرة للكويت مسلم لاشية فيه، ولكن الحب «رغم حراب المغول، ورغم جيوش التتر»، يشعر أن هناك أمراً قد يوهم خطأ أنه حائل بين حب الشاعرة لوطنها، وهذا الحائل المتوهم يوجد في داخل الكويت، وليس من خارجها، أما حقيقة ما تشير إليه الشاعرة فهو غامض، لم تشأ الشاعرة أن تفصح عنه.

وربما كانت هذه الإشارة المضببة نقلة إلي الدائرة الثانية، في الحديث عن السياسة الداخلية في الكويت.

●●●●●

ثانياً عن السياسة الداخلية في الكويت

وعن هذه الجزئية من المبحث نري أنها ليست بعيدة عن الوجه الإجتماعي فالعلاقة بينها وثيقة، كل ما في الأمر أن بعض المشاكل الإجتماعية قد تأخذ طابعاً سياسياً، قد يطفئ نارها القرار السياسي، فيطمرها ويقضي عليها في أماكنها، لو جاء في وقته المناسب.

ونلمح هذه الدائرة في قصيدتين، وكلتاهما في الديوان الثاني: **«إليك يا ولدي»**، ونبدأ مع قصيدة **«فتنة»**(٧٦-٨.)، وهي من بحر المتقارب

والعنوان بحد ذاته يفصح عن محتوي القصيدة، ويلخص موضوعها، والقصيدة مجموعة من المقاطع دون ترقيم، والتزمت فيها الشاعرة بالوزن والقافية الواحدة، علي ما يعرف القارئ من أن هذا الديوان من إنتاج المرحلة الرومانسية، ونبدأ من أول القصيدة:

كويتية أنا بنت الخليج
وصاحبة الهامة العالية
وملء دمي مجد آل الصباح
ومنهم بناتي وأبنائيه ..
فكيف تحكم فينا الطغاة؟
وعاثوا بأعرافنا الغالية؟
بأي الشرائع هم يحكمون؟
ويلهون بالقيم الراسية؟
أما وحدتنا دماء العروبة
والملة السمحة الهادية؟
فكيف يعودون للمذهبية
وهي الوقيعة والداهية ؟؟
صغار يمزق شمل الكويت
ويمضي بقومي إلي الهاوية

بدأت الشاعرة بالهوية، كويتية في الذروة، هي والزوج والأبناء والبنات، الكل من آل الصباح .. هذا هو الإطار العريض، والذي يلقي بظله علي نوع الفتنة، فالاستفهام تعجبي من هؤلاء «الطغاة» الذين عاثوا بهذا الأصل العريق، وعملوا علي إحداث فتنة في الوقيعة بين من جمعتهم العروبة والدين، وأشارت إلي السمة التي انطلق منها هؤلاء، وهي «المذهبية»، وللقارئ أن يفسرها، ولكن تفسيره لن يكون يقينياً، فالكلمة حمالة أوجه، وقد يسيء إليها أي تفسير، وما دامت المسألة فتنة، فتسميتها يكون من قبيل المشاركة في هذه الفتنة، والشاعرة تعالجها بما هو أفضل، فقد ناشدت قومها المحافظة

علي تاريخ الكويت في الوحدة، والابتعاد عن «اللهجة الجافية»، وألا يقطعوا «الرحم المرتجي» ولا يفتحوا الباب «لطمع الفئة الباغية» حتي لا تجد بينهم مكاناً.

ثم تختتم الشاعرة قصيدتها بقولها:

أيا وطني .. أنا في غربتي ..
أحن إلي أرضك النائية
أراها علي البعد طي الفؤاد
كأنك ما بين أحضانيه
وأبكي .. وأجزع .. خوفاً عليك
من الفتنة المرة الطاغية
فمأساة لبنان لما تزل
تلوح بألوانها القانية
فإياك .. إياك .. أن يخدعوك
وأن يدفعوك إلي الهاوية

فهنا إشارتان، الأولي أن الشاعرة تعيش غربة بعيدة عن وطنها، وكما قلنا سابقاً، الإغتراب عن الوطن يشعل العواطف تجاهه، لا سيما إذا كان يتعرض لأي محنة، والإشارة الأخري، في وضع مأساة لبنان في واجهة فتنة الكويت، إيماء بأنها فتنة طائفية، فهي التي كانت تسيطر علي لبنان في تلك الفترة.

والقصيدة الثانية بعنوان **«هل نسيتم»**(١٧-٢.)، وهي في الرد علي الشائعات التي كانت تطارد الشيخ عبد الله مبارك، وقد أشرنا إليها في مرثية الشاعرة لزوجها، وإذا كان الرجل متألماً ورافضاً أن يرد علي ما يشاع، فإن الزوجة لم تقبل السكوت، وكانت هذه القصيدة نوعاً من الدفاع عن الشيخ.

وأشارت الشاعرة في ردها علي الشائعات إلي حقيقة هذه الشائعات، جاء في آخر القصيدة قولها (من بحر الرمل) :

لا تقولوا إنه يطلب حكماً
إنه أعلي من الحكم وأسمي

من له في كل قلب منزلة
لا يري في الحكم إلا مهزلة

والشاعرة بنفسها تولت مسئولية الكشف عن وجود خلاف في وجهات النظر بين الأمير عبد الله السالم ونائبه عبد الله مبارك عام ١٩٦٠، حول عدد من الأمور، مثل مشكلة الحدود مع العراق، وقضية تسليح الجيش، والتسرع في إصدار القوانين الوضعية، وبالذات مدونة القانون المدني والجنائي، ولم يكن الخلاف حول السلطة، أو من يخلف الحاكم، لأن ذلك كان من حق زوجها، بما هو النائب، ولسنه، ولخبرته، ونفوذه الفعلي في الجيش والشرطة والبادية، وعلاقاته الخليجية والعربية، مما يجعل توليه بعد الأمير أمراً طبيعياً ويسيراً، ومتوقعاً من كل الأطراف، ولكنه قدم استقالته، بناء علي وجهة نظره فيما أشرنا إليه، مع حرص الإنجليز علي إبعاده، نظراً لإتجاهه القومي، وتقاريرهم الدبلوماسية كانت وراء ما لحقه من إشاعات، ولا بد أن تكون هذه التقارير وجدت لها صدي، فالكويت لم تكن قد استقلت بعد(٣).

والشاعرة بهذا التحليل للمعلومات، لم تدع فرصة لأي تفسيرات خاطئة في السياق.

ولم يبق لنا إلا موقف الشاعرة من غزو الكويت وتحريرها وهو المبحث الثالث من قضايا الكويت.

●●●●●

ثالثاً غزو الكويت ...

كم هو قاس شعور المواطن حين يتعرض وطنه لغزو خارجي، ويكون الشعور أقسي، حين يكون الغازي من أبناء العمومة.

وظلم ذوي القربي أشد مضاضة
علي النفس من وقع الحسام المهند(٤)

ويكون اقسي وأقسي، حين يكون لهذا المواطن مواقف رائعة في السابق مع من غزا وطنه .. فما بالك لو كان المواطن شاعراً رقيق الحاشية !! هذه هي

سعاد الصباح منذ فجر الثاني من أغسطس ١٩٩٠ مع مفاجأة غزو العراق للكويت.

وتحولت الشاعرة إلي بركان من الغضب، فحشدت كل إمكاناتها الفنية من النثر والشعر، خرجت من ذهولها وبدأت العمل الإعلامي، ونشرت غضبها في الصحف السعودية الصادرة في لندن، وعلي رأسها صحيفة الشرق الأوسط، وكانت أول كاتبة كويتية تتصدي للعدوان في الصحافة الدولية، وساعدها علي ذلك كونها عضواً مؤسساً وعضواً في اللجنة التنفيذية للمنظمة العربية لحقوق الإنسان،وقامت بالإشتراك مع الدكتور محمد الرميحي، ومحمد الصقر، وعبد الرحمن النجار، بتحرير جريدة (القبس) الدولية، مع قليل من المحررين وأطلقوا صوت الكويت، وشاركت بقصائدها، ومقالاتها اليومية في مواكبة مسيرة التحرير والمقاومة (٥)، عدا مشاركتها في الندوات، في كل من مصر، سوريا، واشنطن، وكان من ثمرة هذه الجهود، ديوان من الشعر، تحت عنوان **«برقيات عاجلة إلي وطني»**، وصدرت أولي طبعاته عام ١٩٩٠ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، في مصر، وكتاب يجمع المقالات والدراسات الخاصة بهذا الموضوع، عنوانه **«هل تسمحون لي أن أحب وطني»** وصدر أول مرة في القاهرة، أيضاً عام ١٩٩..

ونحن معنيون بالشعر، وسنأخذ من النثر ما يضيء الذي يحتاج إضاءة من الإنتاج الشعري.

في الديوان المشار إليه خمس قصائد كتبتها عقب تحرير الكويت، وشاءت الشاعرة أن تضيف مع أول الديوان قصيدتين، وهما من الإنتاج السابق علي فترة الغزو، ونشرتا في ديوان **«فتافيت امرأة»**، الأولي وهي **«إنني بنت الكويت»** مأخوذة من المقطع الأول والثامن من قصيدة كان عنوانها **«إن جسمي نخلة تشرب من بحر العرب»** وغيرت الشاعرة من العنوان، والقصيدة الثانية **«وردة البحر»** وقد أعيدت هنا كما نشرت أولاً دون تغيير.

ولا حرج علي أي شاعر أن يعيد بعض ما نشر سابقاً تحت أي حساب يراه، ونستطيع أن نقرأ مغزي الإعادة هنا، فالقصيدتان مشحونتان بعواطف الشاعرة تجاه الوطن، وسبق لنا التعامل معهما في السياق الخاص، وبما أنهما قبل الغزو وللشاعرة خمس قصائد في أثناء الغزو، وقصيدة بعد التحرير،

فكأن الشاعرة تقول: هأنا يا وطني معك قبل الغزو، وفي أثناء الغزو، وبعد التحرير، أي في جميع أوقاتك وأحوالك .. علماً بأنها ليست في حاجة لإثبات وطنيتها، فهواها الوطني معروف، وإنتاجها مطروح علي الساحة الثقافية، والكل علي دراية به.

وأولي قصائد الشاعرة في أثناء الغزو عنوانها **«بطاقة من حبيبتي الكويت»** (٣١-٣٧) وهي من سبعة مقاطع مرقومة، من بحر الرمل وشعر التفعيلة، تقول في المقطع الأول:

-١-

نحن باقون هنا ..
نحن باقون هنا ..
هذه الأرض من الماء إلي الماء .. لنا
ومن القلب إلي القلب .. لنا
ومن الآه إلي الآه .. لنا
كل دبوس إذا أدمي بلادي
هو في قلبي أنا

التأكيد علي البقاء أخذ شكلين: الجملة الإسمية، والتوكيد اللفظي بإعادة الجملة، كما هي خاصية الشاعرة في التعبير .. ثم هذا التعريف الشاعري لجغرافية الأرض: الحدود تبدأ من الماء، وتنتهي إلي الماء، والماء هو سر الحياة، وتبدأ مرة أخري من القلب، وتنتهي إلي القلب، والقلب منبع العواطف والإيمان، وأضيق ما فيه يسع الأرض والسماء «ما وسعني أرضي ولا سمائي، ووسعني قلب عبدي المؤمن»(٦) وحدود الأرض مرة ثالثة بداية من الآه، وانتهاء إلي الآه، فجميع التعبيرات الانفعالية محجوزة لهذه الأرض، فليس مسموحاً لأدني إصابة أن تمس الوطن، مهما دق حجمها، حتي ولو كانت دبوس إبرة، إلا مروراً بقلب المواطن/الشاعرة.

وفي المقاطع الخمسة التالية تكشف الشاعرة عن حيثيات هذه العاطفة الحادة تجاه الوطن، مما يقربه كل مواطن، من حماية وغذاء وحنان، إلي تاريخ حافل قديماً وحديثاً، حتي تقول في المقطع الأخير:

-٧-

الكويتيون باقون هنا
الكويتيون باقون هنا
وجميع العرب الأشراف باقون هنا
الكويتيون باسم الله .. باسم السيف
باسم الأرض،والأطفال، والتاريخ
باقون هنا
نلثم الثغر الذي يلثمنا
نقطع الكف التي تضربنا

الضمير في أول القصيدة «نحن» استبدل به «الكويتيون» في نهاية القصيدة، فانظر العجب في لغة الشعر، حيث يفسر الضمير في الأول بالظاهر في الآخر، علي شريطة ألا يؤدي الإضمار إلي إبهام وهذه الوسيلة التعبيرية لا تظهر إلا في الإبداع الحديث، لا سيما الشعري منه.

أما اللفتة الجميلة الدالة فهي في إضافة العرب الأشراف إلي الكويتيين، وجمال الدلالة أن الشاعرة لم يهتز إيمانها بعروبتها ومبادئها، مثلما تعرض آخرون وسبق لنا الإشارة إلي مقياس مدي الصدق في العروبة - خاصة الكويتيين منهم - ثباتهم علي المبدأ في محنة الغزو العراقي للكويت، وسبق أن طبقنا المقياس نفسه علي الشاعر الكويتي الأستاذ أحمد السقاف(٧).

وأحياناً يأخذ التعبير من لغة التضاد شكلاً يتماهي فيه مفارقة في الوقائع، كالذي نراه في المقطع الثالث من قصيدة» سوف نبقي غاضبين» التي صاغتها الشاعرة علي وزن الرمل(٤٥):

أيها الجار الذي هدم داري
وأنا عمرت في قلبي له ركناً ودارا
إنني مكسورة .. مقهورة .. ذاهلة ..
تقذف الخيبة أحلامي يميناً ويسارا ..
يا الذي أهديته الماء .. وأهداني الحصارا
يا الذي أهديته نصراً من الله ..

وأهداني احتلالا .. وانكسارا
يالذي أحرق أسراب العصافير ..
وما قدم للريش اعتذارا
لا تؤاخذني إذا جن جنوني
أنت لم تترك لإنسان خيارا ..

نلاحظ في النداءات الخمسة أن المنادي في جميعها بصفته وليس باسمه، ومع كل نداء ثنائية ضدية هدم/عمرت/، الصحاري/الماء، الأفق/الحصار، النصر/الإحتلال والإنكسار، يحرق/لا يعتذر، وليست هذه المتضادات مجرد بلاغة، فعلي المستوي الشخصي يعرف الكل موقفها مع العراق أيام حربه الطويلة مع إيران، وكانت الكويت كذلك مادياً ومعنوياً، فكان الجزاء جزاء سنمار.

وجاء في الجزء الأخير من القصيدة (ص٤٧):

عندما يطعنني في الظهر سيف عربي
يصبح التاريخ عاراً..
عندما يذبحني أبناء عمي
في فراشي ..
يصبح الحلم العروبي .. غباراً ..

ولا يخطر علي بال القارئ أن هنا ارتدادا عن الحلم العربي، أبداً، أما كونه غبارا فمسئولية من عبث بهذا الحلم، ووظفه كذبا وبهتانا في استحلال الكويت تحت مسمي الوحدة العربية، أو كما سماه يومئذ «عودة الفرع إلي الأصل»، وقد عبرت الشاعرة بوضوح تام لا لبس فيه عن صلابة عروبتها وعدم إهتزاز مبادئها بسبب غزو الكويت، وعيها كان حاضراً دائماً، استطاعت أن تفرق بين المبدأ والعبث بالمبدأ.

«بكل موضوعية أقول: إن ما جري علي أرض الكويت هو عمل تخريبي .. لا عمل وحدوي .. عمل مبني علي النرجسية، لاقرار مبني علي المؤسسات الديمقراطية والشعبية، ولأنني قومية عربية ووحدوية أرفض الخلط الغوغائي بين التوحيد والتخريب، فمحاولة قتل الكويت عمل إعتباطي وفردي، لا

علاقة له بالقومية، ولا بالعروبة، ولا بالفكر الوحدوي»(٨).

واستعارت الشاعرة ثلاثة أسماء للغزاة: المغول، التتار، الذباب أما الذباب، فهو واضح التحقير، والمغول والتتار تحتفظ لهما ذاكرة التاريخ بأبشع صورة للهمجية والبربرية والوحشية، وأصبحا مثلاً لكل ما هو منفر ولا أخلاقي، نري ذلك في قصيدة الشاعرة **«سيرحل المغول»**(٥١-٥٨) وهي من موسيقي بحر الرجز، تؤكد فيها الشاعرة بثقة تامة علي عودة الكويت وتحريرها، وهو ما كان علي ثقة به كل ذي حس شريف ونبيل وأصيل، لأنه منطق الأشياء، وجدلية التاريخ.

والبرقيات دخلت الشعر الحديث، لا سيما العناوين، والبرقية سريعة ومكثفة، فهي إذن من سمات العصر، أليس هو عصر السرعة؟ وهي أقرب إلي لغة الشعر، فأظهر خصائصه التكثيف.

وحدث مثل غزو الكويت، يتطلب العمل السريع والمركز، فأن تلجأ الشاعرة إلي لغة البرقيات، فقد تعاملت مع مقتضيات الحال بلغتها، في **«ثلاث برقيات عاجلة إلي وطني»**(٦٣-٦٧)، ولأهمية الدلالة وعمقها جعلت الديوان كله بمثابة **«برقيات عاجلة إلي وطني»**، وتصطنع الشاعرة لغة نوعية في البرقيات الثلاث، علي غرار مافي البرقية الأولي (من بحر الرجز):

سوف نظل دائماً ..
أهل الندي، والعفو، والسماح
لو جرحونا مرة
نطلع كالأزهار من ذاكرة الجراح
أو كسروا جناحنا
كنا لهم
أكثر من صدر، ومن جناح
أو دخلوا بيوتنا
نطعمهم من خبزنا، وتمرنا
نشركهم برزقنا
نحيطهم بحبنا

ونفرش الورود في موكبهم
وننثر الأقاح ..

وخلاصة هذه اللغة، مقابلة الإساءة بالإحسان، وهي لغة راقية، تصدر عن نفوس كبيرة، تستغفر لقاتلها، كما فعل عمر -أو علي -، وقد تنجح في الإصلاح ما لا ينجح السلاح، ولكنها في هذا المقام مشكوك فيها، فهي لغة لا يفهمها المغول والتتار، وليس هذا ببعيد علي إدراك الشاعرة، فبعد أن أكدت لغتها في باقي البرقيات، تدرك أنهم ليسوا علي مستوي الخطاب، فتقول في نهاية البرقية الثالثة:

فلملموا خيولكم .. وانسحبوا ..
ولملموا أشياءكم .. وانصرفوا ..
لا أحد يقدر أن يغير التاريخ ..
أو يستعمر الأرواح
لا أحد يقدر أن يطفئ نور الشمس
أو يصادر الصباح ..

والقصيدة الخامسة في أثناء الغزو بعنوان **«من قتل الكويت»**(٧٣-٨٥) وهي من بحر الرجز في إطار شعر التفعيلة، ومن عشر مقاطع مرقومة، تصرخ فيها الشاعرة بأسئلة عديدة لا تنتظر إجابات، فبعضها نعرف إجابته جميعنا، وبعضها تعجبي، وبعضها استنكاري، وبعضها يقرر إدانتنا في الحدث الذي جري:

-١-

من قتل الكويت؟
ينفجر السؤال في عقلي، وفي قلبي ..
كنهر من لهب
كيف تموت وردة بلا سبب؟
كيف تموت نخلة بلا سبب؟
هل أعجمي يا تري قاتلها
أم عربي جاء من أرض العرب؟

والسؤال الأخير هنا ليس شكاً في أعجمية القاتل أو عروبته، ولكنه لبشاعة الحدث يستكثر أن يقع من عربي، فمهما أكدت كل الحقائق أنه عربي، فإنه ليس جديراً بهذه الهوية، والوردة والنخلة رمزان للكويت، وهما مما لا يموت تحت أي سبب، وجاء المقطع الثاني موضحاً و مضيفاً رموزاً جديدة، مع بدايته بالسؤال نفسه، ولكنه يختم بسؤال إجابة عن سؤال:

من قتل الكويت؟

هل نزعة سادية فينا إلي الخراب؟

أم شهوة الأعراب كي يفترسوا الأعراب؟

وقد سبق لنا الإشارة إلي اختيار الشاعرة لفظ «الأعراب» بدلاً من العرب، وعن سياق الكلمة في القرآن، وعودتها إليها هنا تؤكد وعي الشاعرة بالدلالة والقصد إليها، لتنفي العروبة التي وردت في نهاية المقطع الأول .. وجاء في المقطع الثالث:

من قتل الكويت؟

لم يسقط القاتل من سحابة

ولا أتي من عالم الأحلام

أما اشتركنا كلنا في كورس النظام؟

أما هتفنا كلنا لسيد النظام؟

أما مسحنا دائماً بشعرنا .. ونثرنا ..

أحذية الحكام؟

ألم نجمل دائماً أخطاءهم

بأعذب الكلام ..؟

وأكذب الكلام ..؟

ألم نسر في موكب الحجاج كالأغنام؟

وهنا أيضاً إجابة عن السؤال المركزي عن قاتل الكويت، باستفهامات تقرر مسئوليتنا في صنعة القاتل، ومن المقصودون بضمير الجماعة المتكلمين؟ هم الذين غنوا وتغنوا في الإحتفالات السنوية في «المربد» بالعراق، علي مدار حربه مع إيران، ومنهم الشاعرة التي اعترفت بذلك، ولكنها كغيرها - ممن

شاركوا في صناعة الطاغوت علي «قياسنا» علي حد تعبيرها - وقعت في الخديعة التي أنطلت علي الكثيرين من المثقفين العرب، رواد المربد كل عام، وفي المقطع السابع إجابة بأسلوب خبري عن السؤال المركزي:

-٧-

من حطم الكويت؟

حطمها .. تلك الدكاكين التي تبيعنا الوحدة والقومية

حطمها عصر من التلوث الخلقي، والتفسخ القومي

والتلفيق، والتصفيق، والشراء، والتصدير،

والتنظير .. والكتابة الأمية ..

حطمها الغرور .. والجنون، والأنظمة الفردية ..

وألف ألف حاكم بأمره ..

استبدل القرآن بالنازية (٩)

ومرسلون مالهم رسالة ..

وأنبياء مالهم قضية ..

لم تسقط الكويت إلا عندما

تحول الفكر إلي زائدة دودية

وأصبحت أحرفنا من خشب ..

وأصبحت أفكارنا من خشب

وأصبحت شفاهنا ثلجية

لم تسقط الكويت إلا عندما

تساقطت سنابل الحرية

وأصبحت دبابة واحدة

قادرة علي أن تمضغ القانون في دقائق..(١٠)

وتأكل الشرعية

ومن الثابت لكل من كان متابعاً لحرب الخليج الأولي، أن النظام العراقي رفع شعار الدفاع عن البوابة الشرقية، حتي يضمن انضواء الوحدويين من

المثقفين العرب، وقد وقع الكثيرون في خدعة المتاجرة بهذا الهدف النبيل، والحق أن نعي الشاعرة علي الوضع العربي المتردي كان عالياً، بسبب الغرور، والاستبداد والتأله، والكذب علي الشعوب وخداعها وتضليلها، مما يتيح الفرص لمثل كارثة غزو الكويت، وما جره ذلك من وبال علي الأمة، مازالت تعاني منه الكثير حتي الآن، وقد رجع بالأمة القهقري عشرات السنين.

وهذا هو المقطع العاشر والأخير في هذه القصيدة:

-١٠-

ستبعث الكويت من رمادها .. كطائر الفينيق
وتبدأ الرحلة من أولها ..
ويرفع القلوع سندباد
وينبت العشب علي دفاتر الأولاد
وتصرخ الأمواج في الخليج:
حي علي الجهاد ..
حي علي الجهاد ..
لا بد في نهاية المطاف
أن يثأر المقتول من قاتله
وأن يدور الحبل حول رقبة الجلاد ..

في عودة إلي نبرة التفاؤل الواثقة بعودة الكويت، وقد وظفت الشاعرة في خدمة المعني رمزين أسطوريين، هما: طائر الفينيق، والسندباد، أما السندباد فقد أشارت إليه الشاعرة كثيراً في انتمائها إلي الكويت والخليج، لعلاقته بالبحر، وهو من أبرز الرموز في أدبنا الشعبي، المأخوذ أصلاً من كتاب «ألف ليلة وليلة» وأول من اكتشفه في شعرنا الحديث هو صلاح عبد الصبور، ومن بعده تلقفه الشعراء.

وأما طائر الفينيق، وإن لم يكن في شهرة السندباد عند عامة القراء فهو من «تيمة» الخصب والنماء، وهو موجود في الأساطير الكنعانية، وأشار إليه المؤرخ الهللينى «ايسوب»، وفي أساطير «بعلبك» ذات الأصول المصرية، وفي الأساطير التي أوردها القديس «هيرونيم» كما هو معروف في الأساطير

العبرية، وتقول عنه الموسوعات الغربية، إنه طائر بحجم النسر له عرف وهاج، وثرعلة ذهبية، وذنب أبيض موخوط ببضع أرياش حمراء، وعيناه براقتان كالنجوم، والمهم في هذا الطائر، أنه إذا شعر بدنو أجله، بني عشه من غصون، يضمخها بالطيب، ويعرض العش لحرارة الشمس فيلتهب، ويحرق نفسه حياً، ويتكون من رماده شرنقة يخرج منها «فينيق جديد، يحمل بقايا أبيه علي هيكل الشمس» (١١).

وبتحرير الكويت، وعودة الأرض لأصحاب الأرض، بعد غياب دام سبعة أشهر، عادت الشاعرة إلي ألق الأفراح، بعد أن تنفست الصعداء فأبدعت نشيد العودة بعنوان **«نقوش علي عباءة الكويت»** (٩١-٩٨)، علي موسيقي الرجز الهادئة، وهل كان مصادفة أن تجيء القصيدة من سبعة مقاطع مرقومة؟ أو أن اللاشعور كان وراء الرقم، لتمحو سبعة الشهور المضنية في غياب الكويت؟ أيا كان الأمر فهذا هو واقع القصيدة، التي تردد فيها أكثر من مرة «سبعة شهور»، وسبق لنا أن قلنا لا نؤمن بالمصادفة في العمل الشعري.

والعنوان بداية الفرحة، فالنقوش زخرفة جمالية دقيقة، والعباءة من سمات المكان، عباءة للرجل، وعباءة للمرأة، ومرتبطة بالمناسبات السارة والأعياد والأفراح، ليحمل العنوان سمة الدخول إلي كل مقطع بنقوشه التعبيرية المنمقة:

-١-

أيا صباح النصر، يا حبيبتي الكويت
أيتها العصفورة المائية، الرائعة الألوان
بعد شهور سبعة في قبضة السجان
طلعت مثل وردة بيضاء من دفاتر النسيان
فانتصرت سنبلة القمح علي قاطعها
وانتصرت عصفورة الحب علي صيادها
وانتصر الله علي الشيطان

النداء المحبب للشاعرة في الأفراح والأتراح، وهو في الأحزان كما سبقت الإشارة إلي ذلك - يقرب من الندبة والإستغاثة، وفي الأفراح كما هنا علي طبيعته دعوة إلي الحضور، والنداء الأول جمع بين أداتي النداء: يا، الهمزة،

والأولي لنداء البعيد، والثانية (الهمزة)لنداء القريب، فما بالك حين تجتمع الأداتان سوياً، فالحبيبة قريبة وبعيدة، والقرب جاء مع الهمزة أولاً، ليكون المعني تعال أيها القريب الحاضر يا من كنت بعيداً، وفي هذا أقصي حالات الفرح بعودة الحبيب الغائب قهراً، وقريب من هذا تعبيراتنا الدراجة حين يقول إنسان لمحبوبه العائد: أنا لا أصدق أنني معك الآن.

أرأيت أيها القارئ العزيز إلي هذه النقوش الدقيقة التي نسجت من حرفين، ونسجت معزوفة منمنمة بين الزمان والمكان، وبين الداخل والخارج؟

وإليك معزوفة أخري علي أنغام: الائتلاف والاختلاف، والتي نبسطها ليسهل قراءتها في هذا الجدول:

الفعل	الفاعل	التكملة
طلعت	وردة بيضاء	من دفاتر النسيان
انتصرت	سنبلة القمح	علي قاطعها
انتصرت	عصفورة الحب	علي صيادها
انتصر	الله	علي الشيطان

في هذا الجدول أربع جمل، كل منها في المستوي النحوي من: فعل ماض، وفاعل، وجار ومجرور، وهذه الجمل صالحة لأن تقرأ قراءتين: قراءة أفقية، وهي العادية والمألوفة، وتفرز لنا ثنائية ضدية بين مفردتين: الفاعل و التكملة، وقراءة رأسية من أعلي لأسفل تعطي البعد الأعمق للنص، وتفرز لنا مجموعات متناسقة ومؤتلفة، فالأفعال متجانسة، والفاعل في كل منها متجانس، يبدأ من الوردة البيضاء ويتطور في سموه إلي سنبلة القمح، فأكثر سمواً مع عصفورة الحب، إلي غاية السمو **(الله)** وهو الجمال كله والخير كله، ونفس الأمر في تجانس التكملة، بدءا من النسيان، مروراً بالقاطع، فالصياد، انتهاء بالشيطان مجمع الشر كله، ومجموع الفاعل المتناسق، يشكل مفارقة كبري مع تناسق التكلمة في الجمل الأربع .. ونكرر من جديد عبارتنا المأثورة: الشاعر العظيم هو الذى يخلق من التناقضات تجانسا.

فإذا أضفنا إلى ذلك ما يتصوره كل قارئ فى الألوان الرائعة للعصفورة،

والرقة والجمال فى الوردة، والنمنمة المتراصة فى سنبلة القمح، عرفنا إلى أى حد مدى النقوش وزخرفتها على عباءة الكويت.

ونقرأ السبعة عشر نداء فى المقطع الثالث:

-٣-

أيا صباح الحب..
يا تفاحة القلب، ويا إسوارة المرجان
أيا صباح البحر يا فيلكه
أيا صباح الموج يابوبيان
أيا صباح الخير..
يا مشرف .. يا يرموك..يا وفرة .. يا جهرة
يا شويخ .. يا دسمان
يا وطنى المولود من رماده
نخلة عنفوان
يا أجمل الحروف فى قصائدى
يا وطن الأوطان

هتافات الفرحة الصادرة من القلب الهنى من الداخل، وزينة إسوارة المرجان فى الخارج، تقابل الأماكن بنداءات الهتاف، وللقارئ الذى لايعرف المكان فى الكويت، فيلكة، بوبيان، جزيرتان كويتيتان فى الخليج، ولذا جاء معهما البحر والموج، وسائر الأسماء أحياء وقرى كويتية، والشاعرة تعود من جديد لأسطورة البعث فى «الفينيق»، الذى يتجدد من رماده المحروق، وجاء هنا بالتيمة وليس بالأسم، وهو ما وعدت به اسما علما أسطوريا فى القصيدة السابقة، وها هو الوعد يتجسد من رماد موته طوال سبعة أشهر.

ومن تمام الفرحة باللقاء بعد الوحشة والضياع يقول المقطع الخامس:

-٥-

يا أمنا الكويت..
بالأحضان .. بالأحضان .. بالأحضان
لقد تعبنا فى منافينا،

فمدى شوقنا شراشف الحنان
مضت شهور سبعة
ونحن ضائعون في الزمان والمكان
يا أمنا الكويت..
دالت دولة الطغيان
وانكسرت سلاسل
واحترقت مقاصل
وانهدمت جدران
وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها
وانتصرت عصفورة الحب على صيادها
وانتصر الله على الشيطان

«بالأحضان» تتكرر ثلاث مرات، كأنها مغناة، وملحنة، تماما كما قالها عبد الحليم حافظ مع شاعره في استقبال عودة سينا لنا الأرض هي الأرض والوطن هو الوطن في كل مكان، عزيز في غيابه، جميل في حضوره، ومن تمام العزف واللحن ينتهي المقطع بالأبيات الثلاثة التي انتهي بها المقطع الأول، كما لو كان «كوبليه» مركزي في سيمفونية الطرب، يعيده المغني، ليردده معه جمهوره الذواقة للفن والجمال.

ولا تنسي الشاعرة أن تتقدم بالتحية والحب والإكبار، لكل قاتل بما يملك، مهما كان الذي يملكه، من أجل عودة الكويت من رماد موتها، في ختام قصيدتها في المقطع السابع:

-٧-

يا أصدقاء السيف .. قلبي معكم
وأنتم تقاتلون الوحش
بالعصي، والفئوس، والأسنان
يا أصدقاء الغضب الكبير .. والإصرار .. والإيمان
بفضلكم عادت لنا الكويت
عزيزة، قوية، خفاقة الأعلام

بفضلكم عادت لنا ديرتنا
وعادت الأبراج، والنوارس البيضاء، والحمام
يا من حرستم أرضنا
بالقلب، والضلوع، والأجفان
بفضلكم سنصنع الكويت من جديد
ونزرع النخيل فى شطآنها
ونزرع الريحان
إن الشعوب دائما أقوى من الطوفان

وأخيرا..

فقد قالت الشاعرة كلمتها بإفاضة، وطفنا معها طويلا، فهل نجرؤ على القول بأننا وفيناها حقها؟ هذا ما لايدعيه أى باحث، فآفاق الشعر لا حدود لها.

ولعل القارئ العزيز قد أدرك من خلال جولتنا أننا كنا نتعامل مع النص الشعرى بالاستسلام المطلق لمعطياته من قريب، فلم ندخل إليه بمقولات جاهزة مسبقا، ولم نتعالم معه أو عليه، فلم نقوله مالم يقل، ولم نحمله ما لايطيق، وكنا معه حيادين وبسطاء، وتوخينا القرب من القارئ العام، لأن جوهر القضايا التى شكلت تجربة الشاعرة، كانت رسالة إلى هذا القارئ العام، دون أن تغفل النخبة، وهى موازنة صعبة.

هوامش وتعليقات الفصل السادس

١) محمود حيد: لغة التماس .. مطالعة في شعر سعاد الصباح، السابق ص ٣٠١.

٢) التفعيلة الخامسة في هذا المقطع مضطربة الموسيقي بهذا الرسم في الكتابة، وأفضل من هذا الرسم أن تنقل «ومن» إلي السطر السابق عليها هكذا:

إنني بنت الكويت
غرفتي الشمس .. ومن
بعض أسمائي الصباح

فتكون التفعيلة الرابعة حذف منها السبب الخفيف من آخرها .. وهذه لها مثيل في القصيدة نفسها في المقطع السادس في السطر الرابع، وكذلك في السطر قبل الأخير من المقطع الرابع ص١٢٣، حيث تصبح في السطر قبل الأخير« فاعلاتين» «فعلاً»، وتتحول إلي «فاعلن»، وهذا مما يجيزه أهل العروض.

٣) انظر، سعاد محمد الصباح: صقر الخليج .. عبد الله مبارك الصباح، السابق، ص ٢٥٦،٢٥٨ الحقيقة بشأن استقالة عبد الله مبارك.

٤) البيت من معلقة طرفة بن العبد، انظر ديوانه، ص٣٦، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ص ٣٦.

٥) انظر، د.سعاد الصباح: هل تسمحون لي أن أحب وطني، دار سعاد الصباح، ط الأولي ١٩٩٢، ص ٢٢٩-٢٣١ .

٦) من الأحاديث القدسية.

٧) انظر د.مختار أبو غالي: الدوائر والزوايا .. قراءة في شعر أحمد السقاف، إصدار رابطة الأدباء - الكويت، يناير ٢٠٠١.

٨) من كتاب: سعاد الصباح .. مفاتيح قلب إمرأة، حوار مفيد فوزي، السابق، ص ٦٩.

٩) المعني هنا معكوس، لأن الباء تدخل علي المتروك في مادة «بدل»

وشواهده في القرآن الكريم كثيرة «**أتستبدلون الذي هو أدني بالذي هو خير**» (الآية ٦١ سورة البقرة)، «**وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتي أكل خمط وأثل**» (الآية ١٦ من سورة سبأ)، «**ومن يتبدل الكفر بالإيمان فقد ضل سواء السبيل**» (الآية ١٠٨ من سورة البقرة) ومراد الشاعرة «استبدل النازية بالقرآن .. ومثل هذا قد وقع لأمير الشعراء في قوله:

«أنا من بدل بالكتب الصحابا»

ومراده العكس، وصوابه أن يقول «أنا من بدل بالصحب الكتابا» ويستقيم معه الوزن، ولم يكن الوزن معضلاً لشوقي .. ومثله قال حافظ في بكائه علي الشباب:

بدلت منه بقيد لست أفلته
وكيف أفلت قيداً صاغه الله

١٠) سلامة الوزن تقضي بحذف «علي» من هذا البيت، بحيث يكون هكذا: «قادرة أن تمضغ القانون في دقائق». والصياغة سليمة لغوياً علي نية تقدير حرف الجر .. ونعتقد أنها خطأ مطبعي.

١١) انظر د.مختار علي أبو غالي: الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨، ص٦١، ٦٢.

●●●●●

أهم المصادر والمراجع

١- أحمد شوقي: الشوقيات، مطبعة الإستقامة بالقاهرة، ١٩٥٣.

٢- الألوسي، أبو الفضل شهاب الدين محمود البغدادي: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ط القاهرة.

٣- إسماعيل إسماعيل مروة: سعاد الصباح، شاعرة شتائية في الحب والغضب.

٤- إيليا الحاوي: خليل مطران شاعر القطرين، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري - الطبعة الأولي ١٩٧٨.

٥- إيليا الحاوي: نزار قباني .. شاعر المرأة - دار الكتاب اللبناني، بيروت - ط الأولي ١٩٧٣.

٦- برهان بخاري: سعاد الصباح .. دراسة جديدة - شركة النور - الطبعة الأولي ١٩٩٩م.

٧- جرير بن عطية الثقفي: شرح ديوان جرير - تأليف محمد إسماعيل عبد الله الصاوي - دار الأندلس للطباعة والنشر - بيروت.

٨- جعفر بن الحسين السراج: مصارع العشاق، دار صادر - بيروت.

٩- جميل بن معمر: شرح ديوان جميل بثينة - المؤسسة العربية للطباعة والنشر- بيروت - لبنان.

١٠- ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض - تحقيق وتقديم د.أحمد فوزي الهيب - دار القلم - الكويت - ط الأولي ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م

١١- حافظ إبراهيم: ديوان حافظ إبراهيم - ضبطه وصححه وشرحه ورتبه: أحمد أمين بك، أحمد الزين - إبراهيم الأبياري - الطبعة الرابعة - المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٤٨ م.

١٢- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - المكتبة التجارية الكبري بمصر - ط الثانية شوال ١٣٧٤ هـ - يونيو ١٩٥٥ م.

١٣- د.سعاد الصباح: أمنية - الطبعة التاسعة - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٦ م.
١٤- د.سعاد الصباح: إليك يا ولدي - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٢ م.
١٥- د.سعاد الصباح: فتافيت امرأة - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٢ م.
١٦- د.سعاد الصباح: في البدء كانت الأنثي - الطبعة الخامسة - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٤ م.
١٧- د.سعاد الصباح: برقيات عاجلة إلي وطني - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٢م.
١٨- د.سعاد الصباح: آخر السيوف- دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع الطبعة الثالثة ١٩٩٤م.
٩١- د.سعاد الصباح: قصائد حب - الطبعة الأولي دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٢م.
٢٠- د.سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل-دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع- الطبعة الأولي ١٩٩٤ م.
٢١- د.سعاد الصباح: خذني إلي حدود الشمس - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع - الطبعة الثانية ١٩٩٨ م.
٢٢- د.سعاد الصباح: هل تسمحون لي أن أحب وطني - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع - الطبعة الأولي ١٩٩٢ م.
٢٣- د.سعاد الصباح: صقر الخليج، عبد الله مبارك الصباح - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الطبعة الأولي ١٩٩٥ م.
٢٤- طرفة بن العبد: ديوان طرفة - المؤسسة العربية للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
٢٥- د.عبد الملك مرتاض: النص والنص الغائب في شعر سعاد الصباح - شركة النور.
٢٦- غاستون باشلار: جماليات المكان - ترجمة غالب هلسا - المؤسسة

الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ج. ع. ل. س١. - الطبعة الأولي ١٩٧٨ م.

٢٧- غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة - ترجمة جورج سعد - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع والإعلان - بيروت - لبنان - الطبعة الثانية ١٤١٣هـ -١٩٩٣م.

٢٨- أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني - وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - مصر - الأجزاء: الثاني، التاسع.

٢٩- فاضل خلف: سعاد الصباح .. الشعر والشاعرة - منشورات شركة النور للصحافة والطباعة والنشر - الطبعة الأولي ١٩٩٢ م.

٣٠- ابن قتيبة: الشعر والشعراء - تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية ١٩٦٦ م.

٣١- قيس بن الملوح: ديوان مجنون ليلي - تحقيق عبد الستار أحمد فراج - مكتبة مصر - الفجالة.

٣٢- د.محمد غنيمي هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية - دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة.

٣٣- محمود حيدر: لغة التماس .. مطالعة في شعر سعاد الصباح - مؤسسة دار الكتاب الحديث - بيروت، لبنان - سلسلة مبدعون عرب - الطبعة الأولي ١٩٩٥ م.

٣٤- مفيد فوزي: سعاد الصباح .. مفاتيح قلب شاعرة - الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٠م.

٣٥- محيى الدين بن عربي: كتاب اصطلاح الصوفية - دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن ١٣٦٧ هـ ١٩٤٨م (ضمن رسائل ابن عربي - دار إحياء التراث العربي) .

٣٦- د.مختار علي أبو غالي: توظيف شخصية الحلاج في الشعر العربي الحديث - جامعة الكويت - لجنة التأليف والتعريب والنشر - مجلس النشر العلمي ١٩٩٧ م.

٣٧- د.مختار علي أبو غالي:الشعر ولغة التضاد .. الرؤية - الميدان والتطبيق - حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت - الحولية الخامسة عشرة ١٤١٥هـ -١٤١٦هـ - الرسالة المائة وثلاثة ١٩٩٤-١٩٩٥م.
٣٨- د.مختار علي أبو غالي: الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية ١٩٩٨ م.
٣٩- د.مختار أبو علي أبو غالي: الدوائر والزوايا .. قراءة في شعر أحمد السقاف - رابطة الأدباء - الكويت - يناير٢٠٠١م.
٤٠- النابغة البياني: ديوان النابغة الذبياني - تحقيق فوزي عطوي - دار صعب - بيروت ١٩٨٠م.
٤١- نزار قباني: الرسم بالكلمات - الأعمال الشعرية الكاملة- منشورات نزار قباني - بيروت.
٤٢- ول ديورانت: قصة الحضارة، المجلد السابع - الجزء الثالث عشر - ترجمة محمد بدران - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر ٢٠٠١م.
٤٣- ول ديورانت: قصة الحضارة .. عصر الإيمان عصر النهضة - المجلد التاسع - الجزء الثامن عشر - ترجمة محمد بدران - مكتبة الأسرة - الهيئة العامة للكتاب مصر ٢٠٠١م.
٤٤- ول ديورانت: قصة الحضارة - الجزء الثاني والأربعون - ترجمة فؤاد أندراوس - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م.

•••••

المؤلف

* د. مختار على أبو غالى .
* مدرس لغة عربية بكلية الآداب - جامعة الكويت من ١٩٨٦ إلى ٢٠٠١ .
* محكم علمى فى حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت .
* محكم علمى فى المجلة العربية للعلوم الإنسانية - جامعة الكويت .
* محكم علمى فى مجلة « عالم الفكر » الكويت .
* له أكثر من ١٥ مؤلفًا وبحوث محكمة منها :
  - الأسطورة المحورية فى الشعر العربى المعاصر .
  - منظومة الكون فى الشعر العربى المعاصر .
  - سندباد صلاح عبدالصبور - نقد أسطورى .
  - الشعر ولغة التضاد .
  - أنغام التناقض - قراءة الشعر الكويتى المعاصر .
  - توظيف التراث فى ديوان « دقات فوق الليل » .
  - الدوائر والزوايا .. قراءة فى شعر أحمد السقاف .
* له أنشطة ثقافية عديدة فى خدمة المجتمع منها :
  - « السحر الحلال » مقالات أدبية منشورة تتصدى للمفهوم غير الواعى والذى يدعى أن الإسلام يحرم الشعر أو يقلل من شأنه .
  - عدد ٢٨ حلقة إذاعية بعنوان « الدعاء وفضله فى الإسلام » أذيعت بالكويت عدة مرات منذ عام ١٩٧٦ .
  - عدد ١٣ حلقة إذاعية أدبية بعنوان « شعر الهجرة » أذيعت بالكويت احتفالاً بالقرن الرابع عشر الهجرى .

* * * *

فهرس الموضوعات

علي سبيل التقديم:..... من ١-٨

الفصل الأول:
الحب الرومانسي..... من ٩-٦٨

الفصل الثاني:
ثورة الحب ..... من ٦٩-١٣٨

الفصل الثالث:
الدفاع عن حقوق المرأة:..... من ١٣٩-٢٠٦

الفصل الرابع :
القومية العربية.....من ٢٠٧-٢٤٨

الفصل الخامس:
شعر الرثاء:..... من ٢٤٩ -٢٧١

الفصل السادس
قضايا الكويت..... من ٢٧٢-٣٠٧

أهم المصادر و المراجع:..... من ٣٠٨-٣١١
تعريف عن المؤلف :..... ٣١٢
الفهرس :..... ٣١٣

●●●●●

رقم الإيداع : ٢٠٠٣/٤٧٨٢ الترقيم الدولى (I.S.B.N.) 977-5849-33-0
الناشر: دار الجميل للنشر و التوزيع و الإعلام

مطابع الشرطة للطباعة والنشر والتوزيع
شارع السرور - الشرابية القاهرة - ت: ٢٨٦٠٣٧٢٠ - ٢٨٦٠٣٧٢٩ فاكس: ٢٨٦٣٧٨٨

الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح - بكل المقاييس - ظاهرة شعرية تغرى بالبحث والقراءة و تجتذب القارئ والناقد معا، فإنجازها الشعرى يشكل قضية مثيرة للتأمل والفحص والدراسة والتحليل، فعلى المستوى الفكرى والاجتماعى والقومى والوطنى والحضارى، تملك قدرا من الاقدام والجراة قد لا يتأتى للكثيرين من الكتاب والمفكرين، فهى تخوض فى أكثر قضايا المجتمع حساسية وحرجا، دون تردد أو نكوص، ولذلك تعتبر قصائدها سباحة ضد التيار وسط أعاصير عاتية.

إن هذا الكتاب الذى نضعه بين يدى القارئ الكريم «القضايا والأدوات .. قراءة فى شعر سعاد الصباح» للدكتور مختار أبوغالى يؤسس للتعرف الى تجربة الشاعرة سعاد الصباح من جوانب جديدة لا تكرر التجارب النقدية التى حاولت الاحاطة بنصوص الشاعرة إنما يسعى الى اضاءة جوانب متميزة من تجربتها الشعرية التى لم نعهدها فى شعر أية شاعرة عربية قديما و حديثا ..

الناشر

مطابع الشرطة ت: ٥٩٠٣٠٣٠