دراسات في
شعر سعاد الصباح

الرومانسية والغناء

في شعر

سعاد الصباح

د . محيى الدين صبحى
د. جورج طراد
د . محمد رجب النجار

الرومانسية والغناء في شعر سعاد الصباح

د. محيى الدين صبحى
د. جـــورج طـــراد
د. محمد رجـب النجار

سعاد الصباح

مقدمة

د. سمير سرحان

سعاد الصباح

تبرز سعاد الصباح بقامتها الشامخة في عالمنا العربي المعاصر أديبة متميزة في شعرها ونثرها فضلاً عن تميزها في مواقفها الإنسانية والوطنية والثقافية.. فهي قد كتبت الشعر.. كما كتبت النثر.. وكتبت الدراسات العلمية كما كتبت في القومية والوطنية..

غمست سعاد الصباح قلمها في مداد من قلوبنا.. ومشاعرنا.. آمالنا وأحلامنا.. لحظات الإحباط الهائلة العظيمة فينا.. ولحظات الفرح الغامر والنشوة الهائلة في قلوبنا، فعبرت دائماً عن مكنون مشاعرنا.. وعن كل قضايانا.. رجالاً ونساء.. فلم يقتصر شعرها علي التعبير عن مكنون المرأة.. عقلها وروحها.. وإنما عبّرت أيضًا عن الرجل.. فليس شعرها من قبيل الشعر النسائى ، وإنما هو شعر عظيم وكفى.

فسعاد الصباح.. منذ أن غمست النغم في مداد المشاعر الإنسانية الرقيقة الجياشة حيناً بالفرح، وبالغضب حيناً آخر، لم تكن تعبّر فقط عن المرأة.. عن كل ما يجول داخل قلبها وعقلها من أسرار.. وإنما كانت تعبّر أيضًا عن الرجل الشرقى بكل ما يحمله علي كتفيه من تراث العنجهية والتعالى وثقافة القبيلة.. كما تحدثت أيضاً عن مشاعر الرجل ليس فقط تجاه الأنثى.. وإنما تجاه الموقف الإنسانى الواحد.

خاضت سعاد الصباح منذ البداية حربها الشعرية بأسلحة الوزن والصورة الشعرية المفاجئة والجديدة، البسيطة والمركّبة في آنٍ واحد، وبتركيب القصيدة المحكم، وباللغة السهلة والمفردات الساحرة التأثير النافذة دائماً كالسهم.. في أعماق القلوب.. وبصوتها الشعري القوي المتجدد الذي يقول هأنذا أحمل إليكم لغة شعرية جديدة.. تعبّر عن مشاعر جديدة.. في عالم جديد..

خاضت سعاد الصباح منذ البداية بهذه الأسلحة الشعرية الحرب دائماً ضد القبيلة.. لا قبيلتها فقط.. وإنما قبيلة العرب أجمعين.. وقبائل العرب لا تعرف سوى قانون الرجل.. وتعتبر خروج نساء القبيلة على هذا القانون.. نوعاً من التمرّد غير المقبول ولا المحمود..

وهكذا كان على سعاد الصباح أن تعود إلى صفوف الرجال في القبيلة.. وأن تخنق صوتها الشعري الذي يعبّر عن جموح العاطفة وقوّة المشاعر ورهافة الإحساس.. لكنها عملت وبإصرار وعزيمة لا تلين علي أن تكسر قانون القبيلة لتصبح ذاتاً متفردة ونسيجاً وحدها.. يرتفع صوتها في كل مكان تطالب باحترام عقلها.. واحترام قلبها.. واحترام إنسانيتها.. وألا ينظر أحد إليها كما ينظر إلى إحدي نساء القبيلة.. جسداً جميل التكوين أو وجهاً رائع القسمات.

وعندما فقدت سعاد الصباح وطنها، لأشهر طالت أو قصرت، ناضلت وكافحت كأعتى الرجال، وتجاوز حبّها مشاعرها الشخصية ليحتضن كل ذرة من تراب الوطن السليب.. وعندما كتبت **هل تسمحون لي أن أحب وطني** كانت رمزاً للوطنية الكويتية بل وللوطنية العربية الخالصة في أعظم وأعلي تجلياتها.. بل إنها مثل شاعر السيف والقلم محمود سامي البارودي جمعت بين أبياتها المشحونة بحب الوطن ولوعتها علي استباحته من جانب المعتدي، وبين النضال الحقيقي علي أرض الواقع، فأخذت تقود المظاهرات في ميادين العالم تنادي بالحق في الوطن.. وفي الصلاة علي ترابه.. وتدين البغي والظلم والطغيان.

إن سعاد الصباح، التي تعتبر في طليعة شاعرات العرب، بدأت حياتها الشعرية بصوت رومنسي لكنه متمرد.. رفضت للفتاة العربية أن تكون مجرد وجه أو جسد جميل .. رفضت مواضعات فرضتها عليها التقاليد الصارمة التي سلبتها إنسانيتها وحوّلتها إلي مجرد فرد من الدرجة الثانية في جماعة يحكمها الذكور، تلتزم بما تقوله الجماعة وتفعل كما تؤمر.. واكتشفت من خلال روحها الشاعرة ضرورة تفردها.. فتفردت.. وأصبحت صوتاً قوياً أصيلاً فريداً يعبّر عن العصر بكل مفرداته..

د. سمير سرحان

الرومانسية فى شعر
سعاد الصباح

د. محيى الدين صبحى

بين شعر الرومانسية وشعر الأحاسيس

(١)

إن القراءة الأولى لمجمل نتاج الشاعرة يوحي بإمكان تصنيفه إلى اتجاهين :

١- الاتجاه الرومانسي - الكلاسيكي ، الذي تمثّل في ثلاثة دواوين :

١ - أمنية ، ١٩٧١ .

٢ - إليك يا ولدي ، ١٩٨٢ .

٣ - آخر السيوف ، ١٩٩٢ .

وهذه الدواوين - كما ترى - موزعة على عشرين عامًا ، مما يوحي بأن هذا الاتجاه يبدو وكأنه مرحلة تكوين ، ثم تحوّل إلى نهج تستخدمه في مناسبات معينة ؛ وهذا يعني أن الشاعرة معنية بالتعبير عن نفسها أكثر مما هي منحازة إلى نمط محدّد من أنماط القول الشعري وقد أطلقنا على الاتجاه الأول اسم الرومانسية - الكلاسيكية ، لنصف نهج التعبير ونوع المشاعر وطريقة النظم .

فالشاعرة لم تمرّ بالمرحلة التى يمكن أن ننعتها بالمرحلة «التقليدية» تحاكي فيها الكلاسيكية الجديدة التي وضع أسسها محمود سامي البارودي وأحمد شوقي، بل إن ديوانها الأول « أمنية» يضعها مباشرة في التيار الرومانسي الذي سيطر على الشعر المصري فى الثلاثينيات . ويمكن للنظرة النقدية المحّصة أن تبين وشائج وثيقة بين ديوان « أمنية» وأشعار فدوى طوقان - أبرز الشاعرات العربيات الرومنسيات.

وديوان « أمنية» ليس ديوانها الأول ، ولا يضم كل شعرها الرومانسى، فلابد أن قصائد كثيرة سبقته وواكبته أو تلته تنسج على هذا المنوال، إلا أن الشاعرة اختارت ما رأت أنه أقرب إليها، دون أن يكون الأجود بالضرورة . فثمة ديوان في رثاء ولدها وآخر في زوجها - المرحوم - عبد الله المبارك الصباح. أما ديوان «أمنية» فسجل لمواجدها الذاتية، وهي ليست كلها مواجد شخصية.. فثمة قصيدة عن الكويت هي (زمان اللؤلؤ) :

يا لأجدادي .. وكم أودى بهم طول الطريق

في سبيل المجد ، ما بين شهيد وغريق

يا لهم ، واللؤلؤ المكنون في جوف البحار

لم يزل يسأل عنهم ، كلَّ ليل ونهار

والقصيـدة دعوة جميلة إلى العـودة للغوص على اللؤلؤ بدل انتظار ريع النفط في كسل بليد . . كما تقول .

وثمَّ قصيدتان في فلسطين هما (أم الشهيد) و(صيحة عربية). الأولى تتحدث عن لوعة أم «ملتـفّة بالسواد» على ابنها الذي لبّى داعي الجهاد :

فراح ملهوفًا على حُقه
مؤرقَ النوم ، عنيدَ الوِساد
يطهّر الأرض من المعتدي
ويفتدي بالروح حقَّ البلاد

أمـا القصـيدة الأخـرى فهي ثورة عـربيـة على الصهـيونيـة والإمبريالية الأمريكية :

هؤلاء الكرام قومي ، فقولوا
من همو قومكمْ ، ومن أين جاءوا

* * *

أيها العالقون في ذيل أمريكا ..
وبالدون يعلق الأدنياءُ

* * *

يا بلاد الهوان ، يا أم صهيون
وبالأم يعرف الأبناءُ ..
أنتِ أرسلتِهم لإنشاء ملك
في بلادي ، قوامه الغوغاء

ومن المؤسف أن رثاءها في قصيدة (عندما رحل ناصر) يتّسم بالضعف والعاطفية المغرقة والمباشرة :

مصر ، يا أمي ، ويا همي ، ويا خير المهاد
لمن الصرخة في الليل دَوَتْ في كل واد ؟
لمن الدنيا ادلهمَّتْ ، وكسا الشمسَ السواد ؟
وارتدى الصبح على مشهده ثوب الحداد
لا تقولي : أسلم الناصر للموت القياد
بعد أن كان منى العرب وآمال البلاد ..

ولربما جاءت قصيدتا «أخر السيوف» أمتن أسرًا وأحرّ عاطفة وأكثر تنوّعًا لأنها في رثاء زوجها :

يا فارس الفُرسَان ، يا بْنَ مُبارك
يا من حَمَيْتَ مَداخلاً وثُغُورا

شربتْ خُيولكَ دْمَعها ، وصهيلها
كيفَ الخُيولُ تموتُ ؟ لا تفسيرا
ما عادَ بَحرُكَ أزرَقًا ، يا سيدي
فكأنَّما صارَ النهارُ ضَريرا

فالنداء والتسمية يخصصان الفارس كما أن حماية الثغور تؤكد الفروسية صفة له . أما البيت الثاني فهو شعر الشعر . في الشطر الأول تظهر الخيول التي تغصّ بدمعها فتعجز عن الصهيل ، وفي الشطر الثاني تتماهى الخيل بفارسها وتلقي مصيره . تنقطع الجملة. يتوقف الكلام . يسود الموت . وحين يستأنف الشعر الكلام - ينفتح على المجهول «لا تفسيرا» . قدر لا يخضع لعقل أو منطق ، فمن البديهي أن يتغير لون البحر وأن تنطفىء عيون الشمس خطابها الموضوعي لتبث لواعجها كزوجة وصديقة تظل الجزالة طابع أسلوبها والاستعارة أساس تصويرها وشيء من الحداثة بكسر أداء البيت الثاني فيجعله أكثر شفافية :

يا خيمتي وسط الرياح ، من الذي
سليمٌ بعدكَ دمعيَ المنثورا
يا من ذهبتَ - وما ذهبتَ ، كأنني
في الليل أسمع صوتك البلّورا

هذا التوازن الكلاسيكي بين العاطفة والتصوير ، بين الإيقاع والجزالة لا وجود له في رثائها لولدها مبارك ، وقد اعتبط فتى فى الثالثة عشرة من عمره ، فنشرت بعض مراثيها فيه في ديوان **إليك يا ولدي** . وليس مطلوبًا أي توازن في رثاء الأم لابنها . فغاية أمنياتها أن تختصر ما بقي لا من أيام على هذه الأرض لتلحق بفقيدها البريء في جنة الخلد :

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

هذه صرخة من قلب أم ثكلى فجعتها المنية بفلذة الكبد وأمل المستقبل، فعاشت على ذكريات أيّامه معها . فثمة لحظة الاحتضار :

صاح بى طفلى المُفدَّى وهو مخنوق الأنين

ويكِ أُمَّى .. أدركينى . وَيكِ أُمَّى أنقذينى ..

أسعفينى بهواءٍ من صمام الأوكسجينِ

وخُذيني في ذراعيكِ لأرتاحَ .. خُذيني ..

«كان أحلام السنين» .. هذا هو لب الفجيعة التي تكبر مع ذكرى عيد ميلاده أو زيارة قبره أو مقابلة رفاقه ، «رفاقك الصغار يسألونني عن الخير..» ، أو مشاهدة غرفته بثيابه وكتبه وألعابه :

غرفة تبكي على سيِّدها بالحسرات
لُعَبٌ تبحث عن لاعبها دون أناة
كتبٌ تسأل عن صاحبها أنّى مَواتي
صورٌ مجلوّةُ الحسن بأحلى البسمات

* * *

أه من ناري ، ومن يأسي ، ومن ضعف ثباتي
قد توالت حسراتي ، وتهاوت خطواتي
لا ترى عيناي غير الليل يا نور حياتي

يزيد في العذاب تساؤلات الإخوة الصغار الذين لا يعرفون أن أخاهم ولّى إلى غير رجعة ، ولا يعرفون أن الموت طريق واحد :

سألوا : أين أخوهم .. أهو ماضٍ ؟ أهو آت ؟
قلت : والدمع السخين ذائب في نبراتي

إنه في الغيب .. بين السحب .. فوق النبراتِ

(٢)

تختلف الشخصية الشعرية عن الشخصية التاريخية الواقعية اختلاف الشعر عن الواقع التاريخي . فـ «الأنا» الشعرية الناطقة في القصيدة هي قناع يخفي الأنا الحية في أغلب الأحيان . فالشعر حدس تعبيري يجسد الانفعالات ويتخارج معها ؛ إلاّ أن عملية التخارج هذه تتمّ على درجات بحسب نوع الثقافة الشعرية التي تتأثر بها شخصية الشاعر . وبمقدار عنف الأحداث التي تلمّ بالشعر فتعصف بحياته إذا كانت أحداثًا قوية فاجعة كتلك التي تعرَّضت له الشاعرة .

خطبت سعاد الصباح للشيخ الأمير عبد الله المبارك الصباح عام ١٩٥٩ وهي في السابعة عشرة ، وكان آنذاك نائب الأمير وكانت الكويت تحت الحكم البريطاني . غير أن صداقة الأمير للرئيس جمال عبد الناصر ودعمه للحركة القومية العربية وللعناصر التي تعمل علي استقلال الكويت عن بريطانيا ، دفع الحكم الإنكليزي إلى الضغط عليه فاستقال وهاجر إلى لبنان، وبنى بالشاعرة في قصره في عاليه عام ١٩٦٠ ، ثم انتقل إلي القاهرة في ضيافة الرئيس عبد الناصر عام ١٩٦٥ . وقد تابعت الشاعرة – وهي متزوجة – دراستها أثناء إقامتها في بيروت ، وفي

القاهرة التحقت بجامعة القاهرة وحصلت منها علي بكالوريوس اقتصاد عام ١٩٧٣ . وفي عام ١٩٧٩ فجعتها المنية في فلذة كبدها مبارك ، فعضّت على مواجعها وتابعت دراستها في جامعة ساري في إنكلترا حتي نالت درجة الدكتوراه في التنمية والتخطيط عام ١٩٨١ . وفي عام ١٩٩٠ حدث الاجتياح «الأخوي» !! فغزا العراق الكويت . . وفي ١٩٩١ تخرّمت المنون زوجها .

طبعًا ، ليس في وسع أحد أن يقرِّر متى تعصف حادثة بشخصية شاعر ومتى تكون شخصيته أقوى من الحادثة فيتجاوزها ويُخضع تأثيرها لإرادته بدلاً من أن يستخذي لها .

غير أننا نقدِّر أن اقتلاع فتاة دون العشرين من بيئتها وأهلها إلى بيئات لم تألفها في لبنان ومصر غرس في نفسها شعورًا بالغروبة والوحدة تردد صداهما كثيرًا في شعرها المبكّر . إلى جانب هذين الشعورين حنين عميق وتعلّق شديد بالكويت ، مسقط رأس الشاعرة ومحيطها الذي احتضنها فشبَّت فيه وترعرعت . فلنقرأ هذه القصيدة البسيطة لنرى ما تشف عنه من شغف بكر يقارب السذاجة في التعبير والهوي :

أحبّك حبّاً كثيرا ، فويًا ، عتيًا ، مثيرا ..

أحبّك يا روحَ روحي .. وباسمك أشدو كثيرا

* * *

أتتركني يا حبيبي أعاني الجوى والسعيرا
لقد طال بَعدك ليلي ، وكم كان ليلي قصيرا

* * *

وما زلتَ نوراً لعيني ، وما زلتَ حبِّي الكبيرا
وقد كنتَ أوَّل حبٍّ .. وما زلتَ أنت الأخيرا

فإذا كانت هذه هي الرسالة العاطفية التي تريد الشاعرة أن تبلّغها عبر القصيدة، فإن في القصيدة مشاهد تتمرَّد وتعرض ألوانًا من الحب الواهم .

بعد البيتين الأوَّلين نقرأ قصة لقاء لم يتمّ :

وكم مرَّةً يا حبيبي .. تواعدني أن تزورا
فألبس ثوبي ضياءً .. وأرسل شعري حريرا
وأملأ يومي شموسًا .. وأزرع ليلي بدورا
وأنظم شعري غناءً .. وأغمر جوِّي عبيرا
وتوشك لهفة قلبي إلي موعدي أن تطيرا
وتمضي عليَّ الثواني ، فأحسبهنَّ الدهورا
إلى أن يضيق خيالي ، ويصبح حزني كبيرا

لكم كان حلمي سرابًا ، وكم كان وهمي ضريرا
وأنت كما أنت باقٍ تحطِّم قلبي الكسيرا
أتتركني يا حبيبي أعاني الجوي والسعيرا ؟

هذه قصَّة حب تصلح أن تغنَّى بما فيها من أوهام وترقُّب وانتظار ؛ غير أن الرسالة العاطفية التي تقدمتها محت ملامحها وجعلت النبرة الذاتية تطغي على النبرة الموضوعية التي يوفِّرها السرد القصصي ، مما يبين أن الضعف في التكنيك وليس في الأداء الشعري ؛ ومع ذلك فالقصيدة تحفل بأبيات من عيون الشعر الرومانسي . تسقط العواطف على الطبيعة فتلوِّنها بلونها وتحزن لحزنها وتتوحَّد لوحدتها :

وأمضي إلي الغاب وحدي ، فلا أستشفُّ العبيرا
وتنتحر الشمس حزنًا علينا .. وتبكي المصيرا
وتسقط في البحر هوناً ، وتجمد دفئًا ونورا
كأن غروب هوانا ، لكلِّ غروب نذيرا

فهنا تعبير شعري ناضج وتخيل صحيح بدليل أنه يؤثر في النفس ويثير الإعجاب فيضع صاحبته في قلب الحركة الشعرية الرومنسية التي سادت الشعر المصري في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وعبَّرت عنها مجلَّتا «أبولو» و«الرسالة» . فإذا

قيل هذا الشعر في السبعينيات وما بعدها فتبعًا لعمر الشاعرة ، فهي ما زالت في العشرينيات تستكمل دراستها، وتبعًا لثقافة الشاعرة في بيئتها الأولي - الكويت - وتبعًا لظروفها الخاصة من هجرة وعزلة أدَّت إلى استغراقها في حياتها الشخصية وعلاقاتها العائلية ، من حمل وولادة وتربية أطفال وواجبات منزلية تحدّ من أفق المرأة وتحصر اهتمامها في عالم ضيِّق متكرِّر ، عالم الحياة اليومية المنزلية كما يعكسه الأفق المحدود في ديوانها . . أمنية .

(٣)

.. وكلماتي أحرفٌ من خيال
ونبض قلب عاش يبغي الكمال
يقدِّس الحب ويهوي الجمال
فإن أثارت فيك بعض انفعال ..
فذاك لي حلم شهيّ المنال
... الشعر في روحي أعزّ ابتهال
لربَّة الإلهام ذات الجلال

هذا البيان الشعري الذي تفتح به الشاعرة ديوانه أمنية يجعل الشعر من وحي الخيال ونبض القلب . كما أن في اللسان أملاً في أن يثير هذا الشعر انفعال القاريء وتساؤله . فالشعر يضعنا فى

عالم الانفعالات والعواطف وحب الجمال والانطلاق وراء الخيال، كما تقول في قصيدة (تحت المطر) :

وأنا شاعرة ذات خيال

ينشد الحسن ويستوحي الجمال

ربما ألفيتُه في وردةٍ .

في كتاب .. في دعاءٍ .. في ابتهال

غير أن حياة الخيال ليست أكثر من خيال هارب في متاهة ، كما تعبّر عنه الشاعرة :

أنا وهم .. أنا طيفٌ من سراب

أنا سر مغلق خلف حجاب

ملأ الدهر شبابي شجنًا

فكأني لم أعشْ عهد الشباب

الإحساس بفراغ الحياة يغشى النفس بالأسى ، وهو أسى شفيف ليس ذا موضع ولا هدف تعوّد النقّاد أن يسمّوه في الأدبيات الرومنسية «المعاناة الرومنسية» (Romantic Agony) ويعبّرون عنه بواسطة «المغالطة العاطفية» (Pathetic Fallacy) حيث يصوّر الشاعر الطبيعة حزينة باكية تشاركه ما يعتلج في نفسه

من أشجان ، فقصيدة (تحت المطر) تبدأ بالتماهي بين بكاء الشاعرة وبكاء الأيام :

مالها الأيام تبكي .. مالها
أهي مثلي ضيَّعتْ آمالها
عاش قلبي في سويعاتِ المنى
ثم غشّاها أسىً فاغتالها

وهو مطلع قويّ مؤثر ينجح في مزج الشعور الشخصي بحزن الأيام ، ثم تنتهي القصيدة باندماج الشاعرة في الطبيعة :

أمطريني .. أمطريني يا سماء
وانظريني .. نحن في الدمع سواء
وإذا شئتِ فكفِّي ، واتركي
لفؤادي .. ولِعينيَّ البكاء ..

ولربما كانت هذه القصيدة أكثر قصائد الديوان قدرة على موضعة الشعور - أي تجسيد الشعور الذاتي بصور موضوعية تعيد تشكيل العالم الخارجي في صور تعبِّر عن انفعال الشاعر تعبيرا موضوعيا - أي تعطي «المعادل الموضوعي» لمشاعر الفنان وانفعالاته . أما إذا عامل الفنان مشاعره معاملة حوادث موقتة في

مناسبات عابرة فإن مساحة التعبير تضيق بقدر ما تكون القصيدة ردّ فعل سريع بحيث تصبح خاطرة سانحة . ففي قصيدة (خطاب) ترسل هذه النجوى :

مولاي ، إن جاءك هذا الخطاب
أوراقُه من شوق روحي لُباب
حروفُه من ذوب قلبي المذاب
مدادُه من أدمع وانتحاب

* * *

فلا تكن من لهفتي في ارتياب
ولا تظنَّ القلب أغضي وتاب

* * *

مولاي قلبي في انتظار الجواب
أوّاه لو تدرك هذا العذاب
وما أعاني من أسى واكتئاب
وأن روحي في جوى واغتراب ..

وهكذا يسيل الشعور مع تدفق الكلمات بلا غاية ولا نهاية ، فيخفق في التشكّل . كذلك قصائد (له السلامة) و(صلاة)

و(وحدي) و(قدر) ، كلها نفثات تسيل فيها الكلمات مع المشاعر، كما يتبدّى في (هواجس الوداع) :

أنت أدرى بالذي هزّ كياني .. أنت أدرى
عندما حان الوداع المرُّ .. والنظرةُ حيرى
طالت الساعةُ حتى أوشكت تصبح دهرا
وصحا الشوق فلم أملك على بعدك صبرا

هذه المشاعر المسفوحة تستنفد طاقتها في البثّ والنجوي دون أن تجد المعادل الموضوعي القادر علي التجسيد في أشكال وحالات، والذي من شأنه إيجاد متنفّس لهذه المشاعر على صورة حل للأزمة التي فجّرت الشعور ، فتصبح القصيدة تصويرًا لانقلاب المواقف بحيث تبدأ بشعور وتنتهي بشعور مخالف عبر عرضها لتجربة جذرية تبدل حياة المتكلّم .

وعدم وعي هذه الحقيقة الأدبية هو مصدر الضعف الأساسي للحركة الرومانسية العربية التي أصيبت بالتدفّق اللفظي والميوعة العاطفية والإغراق في الذاتية فضلاً عن السوداوية والتهالك وفقدان الكثافة في التصوير والتعبير . وحده إلياس أبو شبكة نجا من مظاهر الضعف وتوصّل إلى ينابيع القوّة في الشعر الرومنسي، بقدرته علي عرض تجارب أساسية تعتمد علي نماذج بدئية .

وليس هنا موضع التوسّع في مرحلته الرومانسية مستقاة من البيئة الثقافية ومن عناصر الضعف النشوئية في الحركة الرومانسية العربية منذ جبران ورومنسيي المهجر إلى بقية الشعراء الرومانسيين العرب في مصر وسائر الأقطار العربية ؛ إلا أن ديوان أمنية يخرج من الميل الرومانسي الحزين إلي تصوير شيء من لحظات الفرح . ففي آخر قصيدة (خطاب) تبين الشاعرة أن سبب حزنها هو عدم تأكدها من حبّه لها :

وكل ما أخشاه بعد الإياب
والشوق عاتٍ ، والهوي في التهاب
أن تفجعَ القلبَ بحلم الشباب
ولا أرى حبّك إلاّ سراب
وأن آمالى الخوالي كِذاب ..

غير أنها سرعان ما تروي قصة ليلة من أحلى ليالي العمر في قصيدتها التي تحمل هذا العنوان ، فتبدأ غير مصدقة ما يجري :

الله ... ما أجمل ليلَ اللقاء
ربِّي .. أمن أجليَ هذا المساء
رصَّعتِ الإنجمُ شعرَ السماء

وشاع في الجوِّ رقيقُ الضياء

واكتستِ الدنيا بأبهى رواء

وشيئًا فشيئًا يفـرض الواقع نفسه على الشاعرة ، عبر تقرّبات القرين واستجابات أحاسيسها :

الله ما أجمل هذا المساء

وسيِّدي يغمرني بالعطاء

يُسلِم شَعْري لجنون الهواء

يغمر ثغري .. بألذّ ارتواءّ

ويحتوي صدري .. وأيَّ احتواء

كأنَّني زنبقة في إناء

يردِّد اسمي بأرقّ النداء

فيشعل القلب بألف اشتهاء

كأن قلبي من لهيب اللقاء

صيفُ بلادي .. حرقةٌ واصطلاء

كأنّ في جنبيّ خطّ استواء

ربما كـان هذا المقطـع من أجـرأ الشـعـر الأنثـوي صـراحـة

ومباشرة. وهو هنا يحقّق النقلة من شعر العواطف إلى شعر الأحاسيس ، وهي النقلة التي أنجزها في الشعر العربي نزار قباني تجاوزاً لرومانسية علي محمود طه وأحمد رامي ويوسف غصوب . . شعر الرومانسية شعر أحلام وتهويمات:

أين من عينيّ هاتيك الجمالِ

يا عروس البحر .. ياحلم الخيالِ

أوهام شاعر وحيد لا يتعامل مع العالم أو مع شخص محسوس . فلا وجود لعروس البحر إلا في أوهام علي محمود طه . أما حلم الخيال ، فليس أكثر من رصف كلمات بعضها من جنس البعض الآخر ، فما هو الحلم إن لم يكن خيالاً ؟ . وما هو الخيال إن لم يكن نوعا من أنواع الحلم؟ أمّا شعر الأحاسيس فيجنّب الشاعر أن يخدع القارىء بالتلاعب بالكلمات ويعطيه صوراً ملموسة «يُسلِم شعري ، يغمر ثغري ، يردّد اسمي» حتى التشبيهات تأتي محسوسة أو ومرئية أو مسموعة :

ومرَّ طيفانا على شطّ ماء

فانعكست صورتنا في انتشاء

وزغرد الضفدعُ ملء الجواء

وردَّد البلبل حلو الدّعاء

أوّاه من سكّرين .. رهنَ الدماء

من نشوة اللقيا .. وخمر الحياء

والقصيدة نشوة خالصة بلقاء واقعي يغرِّد فيه القلب ويلتهب الجسد وتنتشي الدماء . ثمة قصيدة أخرى تتحدّث عن أفراح الحب بعنوان (قبلة)، نظمت من عبث ونزوات ولعب عاشقين ، وحوار وإلهٍ بثّه عاشق لا ينتظر جوابا من المعشوق ، فالخطوة تسبق الموعد ، وموسم النضج قد تجاوز الفصول ، لذلك جاءت القصيدة نوعا من التغريد يردِّد صدى كلمات الإعجاب التي تتناثر من جوارح العاشق :

قال لي ... وهو بطعم القبلة الحسناء أخبر

إن في ثغرك نافورةَ يا قوت وعنبر

لو رنا الورد إلى أنفاسها الحرّى تبخّر

أو دنا الراهب منها .. نسيّ الدير ليسكر

كلّ حرف من جني ثغركِ مقطوعة سكّر

فاحذري ، إن لامستْها نسمةٌ ، أن تتكسّر !

أنتِ يا فاتنتي أحلي من الدنيا وأنضر

وابتساماتُكِ تجلو الكون كالفردوس أخضر

أنتِ لي أمنية أحلى من الحبِّ ، وأكبر ! !

هذه الأبيات أشبه ببعض المداعبات التي يحفل بها شعر على محمود طه :

تسائلني حلوة المبسم :

متى أنت قبلتنى في فمي ؟!

ولو وضع اسمه على قصيدة (قبلة) لسهل نقلها إلى ديوانه . وهذا يدلّ علي تعدّد المؤثّرات الثقافية التي تعرّضت لها طريقتها في الأداء الشعري .

إن العقبة التي تعوق سبيل البحث هي أن القصائد التي تمتدّ على مدى ما يقرب من عشرين عاما - ١٩٦٠ - ١٩٨٠ ، غير مؤرخة ، فلا تستطيع أن نسترشد بتواريخها لنحدّد مراحل تطوّرها النفسي والمزاجي . غير أنه يمكننا اقتطاف نماذج من الغزل والوله والتعلّق . فهي في حالة تستفزّ خيالها أية بادرة تند عن الرجل ، فتقول في قصيدة (ليتني) :

ليتني سيجارةٌ في ثغرك الحلو الرجاء

تتفاني فيك لثمًا ، كل صبح ومساء

ليتني في جوّك السابح ، أنفاسُ الهواء

أملأ الجوَّ حواليكَ عبيرًا وغناء

ليتني في أفقكَ الرحبِ شعاعٌ من ضياء
لأحيل الليلَ في دربكَ نوراً وبهاء

وتتوالي الرغبات في قصيدة الأماني هذه ؛ فتتمني لو كانت شعرة بيضاء في رأسه ، أو ثوبًا يرتديه ليلفّ قامته الفرعاء صيفًا وشتاء أو نقطة في دمه .. وكل هذه الأماني تعبِّر عن رغبة الشاعرة في أن تنغرس في جسد المحبوب وتصير بضعةً منه .

وفي الديوان أغنية للرغبة تمضي أبعد من الأمنيات السالفة ، فلئن كانت قصيدة الأماني تهوم حول المحبوب فإن قصيدة (جيشا) تعبِّر عن رغبة أنثوية في عطاء لا حدود له ، عطاء يبلغ حدود تحوّل الشخصية في واحدة من التحوّلات السحرية التي تحدث في الخرافات وتحدّثنا عنها أساطير العشّاق :

ليتني غانية «الجيشا» التي تهوي العطاء
ليتني .. كي أهب العمرّ لعينيكَ فداء
أملأ الدنيا حواليك عبيرا وضياء
وأحيل الجوّ إيناسا وبشرا وهناء
وأذيب الثلج من حولك في برد الشتاء
وتراني ظلَّك الحاني إذا ما الصيف جاء ..!

إن أفق الأماني يتّسع فيتجاوز الشخص المحبوب ليشمل الدنيا ويحيط بالطبيعة وتقلّبات الفصول . في القصيدة السابقة ظلّت الأماني لاصقة بالمحبوب :

ليتني كنت علي قامتك الفرعا رداء
أحتوي عودك في الأعماق صيفا وشتاء
ليتني كنت كتابا لك فيه ما تشاء
من ترانيم حنانٍ ... وتراتيل دعاء
ليت أنّي نقطة في دمك العذب الإباء
فأنا مثلك - يا مولاي - أهوى الكبرياء
تلك أحلامي ، فخذ منها وحقّق ما تشاء ..!!

في حين أن الأماني في قصيدة (الجيشا) مرحة ، راقصة جامحة ، واسعة بحيث ترسم نمطا لحياة سعيدة :

وأغنّي لك من عاطفتي أحلى غناء
وأرى في ثغرك العاطر لي أشهي غذاء
وأرى في حضنك الدافيء لي أغلى رداء
ثم أروي لك شعرا لم يقله الشعراء
وحكايا لم ترِد فيما رواه الحكماء

وكأنّي شهرزاد الحبّ عادت في الخفاء
لتردَّ الملل القاتل عن سيِّدها طول المساء

إن لحظة النشوة هي «زمان خارج الزمن» ، لحظة التوتّر المميّزة . والشاعرة تعبِّر عن ذلك بتصوير الجِدّة (شعر لم يقله الشعراء وحكايا لم ترِد فيما رواه الحكماء) لتبلغ بها النشوة حد التحوّل إلى شهرزاد فتنقلب الحقيقة إلى أسطورة ، لكي تحلّ السعادة ولا يضجر المحبوب .

بعد كل هذه الأماني والخيالات والأشواق الهائمة تأتي لحظة اللقاء ، أو تضمي فتتذكَّرها الشاعرة وتنقلها لنا بأسلوب صادق بديع :

فإذا نمتَ علي صدري كأزهار الإناء
ومشت كفِّي علي شعرك تلهو في انتشاء
ورنت للشعرات البيض نجمات السماء
دبَّتِ الغيرة فيها فتوارت من حياء
ومضي الليل وقلبي في صلاة ودعاء
أن تكون الأمل المرجوَّ ، يا حلو الرجاء

إن الشعر استحضار للّحظة الهاربة . وهذا الاستحضار

الفوتوغرافي لا يغفل صبوات ومخاوف وآمالاً مخبوءة ومعلنة . فهي تعرف كيف تتجاوز الظاهر وتنزلق إلي الباطن في ظلمات الليل ورعشات الصلاة والدعاء والأمل .

بل يبلغ الأمر في قصيدة (إيمان) أن الرجل المحبوب والعاشق يجادلها في شِعرها ، فهو يحبّه غناء صافيا «لا يطبع الحزن عليه سمة أو أثرا» :

يقول لي : أنتِ من الضياء أصفى جوهرا
وأنتِ أنقى من ملائك السماء عنصرا
ففيمَ هذه الدموع تستحيل أنهرا
وأنت أحلى ما جلا الله لنا وصوّرا
فلتطرحي من قلبكِ العناء والتطيّرا
وتنظري لليأس نظرة النجوم للثرى
وتطلقي في شِعرك السلام والتحرّرا
وتجعلي الفرحة في رُباه تجري كوثرا
وتنشري لحن الهوى على السفوح والذرى

تتبين من هذه الأبيات والقصائد السابقة صورة رجل محبّ متفتّح يستجيب لهوى حبيبته ويسعد بحبّها ويسسعدها معه . غير

أن قلب الشاعرة - كما تعرضه القصائد - لا يطمئن . فيه وسوسة من الشكّ تنخر الأعماق. فهي تارة تقول إنه لا يدري بمعاناتها :

أيها التائه الذي ليس يدري بغصتّي
أنا ظمآنة الفؤادِ ، ولقياكَ واحتى
أنا صوفية الحنين ، ومعناك كعبتي
أنا إن متّ في هواك ، فذكراك جنّتي

هذا الحب الصوفي يوحي بأن المحبوب واحد لا قرين له ولا شريك، وبالتالي فلا محيص لها عن حبّه ولا مناص . والصراع النفسي الذي تعيشه من أجله ناتج عن أنها تقاوم الشك باليقين :

لا تقولي : سوف تنسين هواه بعد حين
ليس هذا القلب قلبي إن يكن غير أمين
ليس منّي إن طغي شكّي على نور اليقين
وله فيض حناني .. وله فرط حنيني ..

يرافق هذا التعلّق نوع من التمجيد والتفخيم لشخص المحبوب يُقصد به إلقاء سلاح الاحتجاج والجدال ، إعلاناً عن التسليم والاستسلام للحب والمحبوب :

يا حبيبي ، وسيِّدى ، وأميري
وطني أنت ، أنت كل كياني
أتراني وقد بذلتُ دموعي
في محيط الأشواق كالطوفان
أنا في غربتي ، غريقة أوهامي
وفي شاطئيك برّ الأمان

* * *

أمن العدل أن يضيع شبابي
يا أميري ، في قصّة الهجرانِ
ثم تأتي بك الأماني ، وقد فات
على عمرنا أوان الأماني
فتراني أسيرة لشجوني
كعروس زُفَتْ بغير تهاني
غير أنِّى أظلّ في البعد والقرب
مثالَ الوفاء في كل آنِ ...

نطل من هذه المقطوعة على نقطتين : إحداهما معروضة بمنظار شديد التكبير (يا حبيبي وسيّدي وأميري . . .) والأخرى

نقطة تائهة في مهب الرياح ، غارقة في الدموع والأشواق والغربة، تنشد برّ الأمان عند الحبيب المعظَّم الذي تضيع عنده الأماني ويضيع العمر ، وتكون العاشقة أسيرة لشجون تحجب عنها لذة اللقاء (كعروس زُفَّت بغير تهائي) - أي كأنها سبيّة مقطوعة الصلة بأهلها وأصحابها . وهي نقطة تدور في فلكه فلا تجد نفسها إلا به ، ومن دونه تبقى مشرّدة تائهة وحيدة :

عدتُ بقلب ضائعٍ .. محطّمٍ بعد السفر
كطائرٍ تقذفه الريح .. وينعاه المطر
تغتالني في وحدتي الخرساء ، أشباح الضجر
سائحةً أنا .. أجوب في الوري كل فضاء
ولي فؤاد نازفٌ بعدك شلالَ دماء..!

حتي مكالمة الهاتف ، تنتظرها بأعصاب متوترة كأن كيانها المعنوي كله - غرورها وكبرياءها وأشواقها - يرتبط بحديث هاتفي ارتباطاً مصيريا . ففي قصيدة (تلفون) تخاطب هذا الجهاز خطابًا يتعدَّى الشوق المألوف :

أيّها الأبكم والأصمّ تكلَّم
وترنَّم ، ولا تحطِّم غروري
أنا عانقتُ فيك لهفة روحي

أنا قبَّلت فيك فيض شعوري
لتذوب الثلوجُ عنك ، فتجلو
بالرنين الحبيب صوت أميري
في حديث أرقَّ من نغم الناي
وهمس الصبَّا ، ونجوي العطور .. !

ربما كانت هذه الطريقة الأنثوية في التعامل مع الهاتف ، فهي تعانقه وتقبِّله لأنه وسيلة الاتصال بالحبيب الغائب . إلا أنها معجلة لا تستطيع اصطبارا :

أيّها الأبكم الأصمّ تحرَّك
يا جماداً يحيا بغير ضمير
لا تُثرني بلونك الأسود الجهم
وتهديد صمتكَ الموتور
لا تدعني أهوي عليك بسخطي
ثم أذروك كالهشيم النثيرِ

لكنها تطامن من فورتها حين تتذكر النعم التي يغدقها الهاتف بعد فترات من صمته الطويل :

لا تُثرني ، فطالما كنتَ سلوايّ

وعوني ، ومثلي ، ومجيري
كم ترفّقتَ بي ، وأسعدت عمري
بلقاء الحبيب عبر الأثيرِ
فإذا بي أستغفر الحب للماضي
وأصحو على نداء البشير
وألبّي سمّاعتي وهي تدعوني
وأنسى هواجسي وغروري ..

مثل هذا الهوى المشبوب يستغرق صاحبه وينشىء له واقعًا بديلاً من الأحلام والتخيّلات :

ثم نام الكون ، فاستدعتك أشواقي كثيرا
وأنا أبذل للّقيا من الدمع بحورا
وأمدّ السهد والآهات والنجوى جسورا
علّها تدنيك يا روحي ، إذا شئت العبورا

هذه هي الرومنسية بمشاعرها الحقيقية وتعبيرها البسيط المباشر الساذج، الشوق يستدعي الحبيب فيما المشتاق ينتظر وينسج من تخيلاته علاقة لا تتّصل مع الحبيب بسبب ، إلا فرضية واهية مضمونها أن الحبيب البعيد يعرف فهو أدرى :

ياحبيبي ، لو فرشتُ الدرب من أجلك زهرا
وملأت الجوَّ أضواء ، وألحانا ، وعطرا
ومددت الهُدبَ في غابة أحلامك جسرا
لبدا الكون لنا من نفحة الفردوس قصرا
نحن فيه وحدنا - للحبِّ - أحرارٌ وأسرى ..

* * *

يا حبيبي ، لا تسل ما لون حبِّي ...
أنت أدرى ! .

تتكرَّر كلمة «الجسر» رمزًا إلى أي شيء يردم الهوّة الفاصلة بين الحبيبين . كذلك تتوارد صورة الأسر والأسير ، فحين يراودها طيفه في الحلم ترقص فرحا :

فإذا طيف حبيبي يتراءى لي بشيرا
وإذا وجه حبيبي يجعل الظلمة نورا
وإذا بي ... وأنا أرقص بِشرا وحبورا
أغلق الشباك حتى لا أرى النور المغيرا
إذ أرى قلبي من البدر - على بدري - غيورا

وأنا بين يديه ، أسرٌ ضمَّ أسيرا
وأسيرٌ في يَدَيْ أسرهِ نام قريرا

فهنا تتداخل السكّين والجرح ويتوحد الأسر والأسير . وتمتزج الحرية والقيد والنعيم والعذاب والصحراء والحديقة :

جنَّتي كوخ ، وصحراء وورد
وحبيب هو لي ربّ وعبد
وصباح شاعريٌّ حالم
أتغنَّى فيه بالحبِّ وأشدو
وأردُّ القيد عن حريَّتي
كاذب مَن قال إن الحب قيد ..!

* * *

أختَ روحي علّليني .. وأصدقي لا تكذبيني
لا تقولي : أطلق السجّانُ أغلال السجينِ
إنَّني أهواه طوال العمر قيداً في يميني ..

هذا التوحيد بين اللذة والألم يجعل العاشق مستسلمًا للمعشوق ، فهذا هو محور حياته ومصدر فرحه وحزنه :

سبعة أيّام أرتني الكثير
وحطَّمتني ، يا إلهي الصغير ..
سبعة أيّام مضت .. خلتُها
مشلولةً .. أقدامها لا تسير
وأنت في تيهك مُسْتَغررقٌ
وتدَّعي أنِّي هواك الكبير .. !

* * *

هل ذبل الزهر ، وجفَّ الندى
وصوَّح الروض ، وراح العبير
إن كان هذا ، فهو لي رحمة
فقد هوى القيد .. وفُكَّ الأسير ..

فالتناقض بين مطلع القصيدة وما فيه من عوالج الشوق والنهاية التي ترى في الفراق فرجًا من العذاب الذي يبدو نوعًا من القدر لا فكاك منه :

آه من ليلى ، ومن ويلي ، ومن هذا المقدَّر
يطلع البدر على الأنجم في الليل ويسهر ..

ويواليها بنور الشوق حتى تتبلور ..

أي سحر يجذب البدر إليها حين تخطر ؟ .

أتراها كحّلتْ بالليل جفنيها لتسحر ؟ .

أنا من كحّلني السهدُ ، وبدري ليس يشعر ..

فالنجوم تجذب البدر وتتكحّل بالسهر وكذلك العاشقة تتكحّل بالسهد. لكنّ بدر النجوم يشعر بوجدها وسهرها ، أمّا بدر الشاعرة فلا يدري بما تعاني . المهم أنها لا يمكنها أن تتحكّم في شعورها فهو قدر يحدّد لها مصيرها :

فمتي ترحم يا حبّي .. سجودي وركوعي

ومتى تطلع بالآمال يا حلو الطلوعِ

أسعِدِ القلبَ بمرآكَ ، وانعم بالرجوع

الجسر والقدر والوصال . . هي المحاور الثلاثة التي تدور عليها شعرها الرومانسي في معظمه .

وقد ذكرنا أن شعرها الرومانسي شديد القرب من شعر فدوي طوقان، إن لم يكن من حيث التجربة فمن حيث الأداء الفنّي .

إن الديوان الأوّل للشاعرة فدوى طوقان **وحدي مع الأيام** يسجّل قصّة اكتشاف العاطفة واكتشاف الخيبة ، بكل ما يرافق

ذلك من قلق ولهفة ويأس ونزوع وأمل . فهي عاشقة للمروج وللربيع وللعزلة وللخيال . إن المراهقة والعاطفية الشديدة تتجلّى في التسامى ومناجاة القمر والخلود إلى الصمت والحديث عن السكون والحنين إلى ما لا يسمّى :

حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوقٌ وديوان شعرٍ ، وَعُود

وهي تكتشف العشق والشوق والعذاب ، واحدًا تلو الآخر ، لكنها تتلذَّذ بهذا الألم السرِّي وتحاول أن تفرّ منه إلى الطبيعة والليل والإله والإيمان ، ثم تضع تبعة عذابها على المجتمع الذي يحوّل بقسوته ألمها إلى قدر لا يرد :

ذنبي ، وما ذنبي ؟ . ألا ويلاه من ظلم القيودِ
ما حيلتي والغلّ في عنقي على حبل الوريد ؟

لكنها تستعيد ثقتها وقوتها ونشوتها حين يعود الحبيب ويؤنس وحدتها :

وحين يعودُ
يعود الوجودُ

يمدّ ذراعين مفتوحتين
إليَّ ، ويصبح قلبي سموحا
صفوحًا ، دفوق العطاء ..

وهي تشعر أنّ تعلقها به قيد لها وسجن يأسر حريتها ، ومع ذلك فهي فرحة بهذا القيد لا تريد منه فكاكا :

إذا أنا ضقت بأغلال حبِّي
وثرت عليها وثرت عليك
فلا تعطني أنت حريتي ..

الحقيقة أنها لا تعرف كيف تكون وحدها ، وبالتالي فلا معنى لحريتها. فما دام الرجل - غائبا وحاضرا - يملأها ماثلاً في نفسها وخاطرها ، فلا حاجة لها بحريتها . فهو يسكنها ويتحكَّم في حياتها :

غبتَ ، فأيّامي رؤى وانتظار
حلو ، على الرجاء يطويني
وحين يؤوي الليلُ أهلَ الهوى
أحضن أشواقي وأغفو على
ذكرى توافيني

ذكرى هنيهات ملاء قصار

أحملها في سر تكويني

وكما أخذت الشاعرة سعاد الصباح عن الرومانسية إغراقها العاطفي وبوحها المباشر وأشواقها اللاهبة ، كذلك أخذت عيوبها، وأبرزها تفشي «النثرية» في شعرها ، وتميّع الأسلوب حين تكثر فيه الصفات ، كقول فدوي :

ويصبح قلبي : سموحاً

صفوحا ، دفوق العطاء

شفيفًا يغني كطير سعيد

خفيفًا كقلب الصفاء

بني عشه في ربي الجنة

فركاكة الصورة ناتجة عن هلهلة الأسلوب وانعدام الفكرة ولا مجال لمزيد من التوسع . فمثال واحد يكفي للتأكيد على أن رومانسية سعاد الصباح بنت بيئتها العربية . غير أننا نقدر أن ذا التوجّه - استغرق وقتًا طويلاً يبلغ ما يقرب من ربع قرن ١٩٦٠ - ١٩٨٠ ، على اعتبار أن الشاعرة بدأت جديًا بالنظم وهي في الثامنة عشرة ، وبدأت في تغيير طريقتها قبل بضعة أعوام من نشر ديوانها الثاني فتافيت امرأة (١٩٨٦) .

المرأة الفريدة المتمردة :

في الديوان الأول قصيدة واحدة متمرِّدة . لكنها تنطوي على بذور عشرات القصائد التي تحدِّد صفات شخصية للمرأة الشاعرة الموهوبة المتحررة. وليس صدفة أن عنوانها يدل على الانطلاق والأصالة : (جواد عربي) . والصورة التي نخرج بها من القصيدة مخالفة تمام المخالفة لصورة المرأة الضارعة المبتهلة المتوسّلة المستسلمة ، كقولها :

واستسلمت روحي لآلام التحسّر والندامه

وجرت دموعي اليائسات كأنها فيض الغمامه

* * *

وافترقنا ، وأنا أدفن في الصمت نزوعي

وأداري حر أشواقي ، وأنات ولوعي

هذه الصورة الدامعة لامرأة خاضعة ورجل مترفِّع ينأى بنفسه عن اللهفة الحرّى ، تتلاشى في القصيدة الآنفة الذكر مع صورة المرأة التي تتفانى في الحبِّ وإرضاء الحبيب . وتبرز بدلاً من كل ذلك صورة المرأة الجامحة التي تبدأ حديثها بالإنذار والوعيد :

إن في قلبي جواداً عربيا

عاش طول العمر في الحبِّ أبيّا

فإذا عاندته ألفيتّه

ثار كالمارد جبّارا عتيّا

وإذا لاينته ألفيته

بات كالطفل رقيقا وحييّا

لمسة تجرح من عزّته

يستحيل الطفل وحشا بربريّا

فهـذا التنمّر مصـحوب برغبـة في التسويـة ، لذلك فالقلب يجمح كـالجواد العربي ويثـور كالمارد الجبّـار لكنّه يرقّ أمام اللين وينثني ، فإذا ما اسـتثير هاج كالـوحش . ويبدو أن هذه الصورة المزدوجة من رعدة الغضب والرغبـة في المصالحة هي الرسالة التي أرادت الشاعرة أن توصلها عبر القـصيدة، فهي تكرّرها عودًا على بدء، ومـا تلبث أن تختم بهـا القصـيدة ، منذرة بأنهـا إذا ثـارت حطّمت في ثورتها كل ما حولهـا وقتلت الحب ودفنته، لذلك من الأفضل للحبيب أن يلاطف هذا الجواد العربي ويستميله:

لا تعاندني .. فأغدو حمما

تهدم الدنيا عليك وعليّ

لا أبالي ، إن تحطَّمتَ معي
ودفنّا قصّة الحبّ سويّا
فحنانيك .. وحاذرْ غضبتي
إن في قلبي جوادًا عربيّا .. !

وبين البداية والنهاية سرد لمعاناة طويلة فيها كظم الغيظ وكبت للألم في قلب صابَرَ الأسى حتى فاض به :

همسة تأتي عن غير رضا
يملأ الكون ضجيجًا ودويّا
هكذا قلبي الذي أُكبره
عاش فيه الدمع مكتومًا عصيّا
مرجل يغلي بخارًا ثائرًا
وأنا أكتمه في شفتيّا
هكذا قلبي كما روَّضتُه
هكذا عاش كريمًا وشقيّا

فالكرامة جاءت على حساب الشقاء . وهذه علاقة مؤلمة لا يمكن لها أن تدوم . فإذا أراد الحبيب الاستمرار فى العلاقة فعليه أن يقدِّم الحبّ والسعادة ، وسوف يجد هناء وسلسالاً شجيّاً :

فإذا ما شئتَ أن تسعدني
فاسقني الحبَّ حناناً سرمديّا
اجمع الأشواق من نور الضحى
وابنِ لي من نسجها عشّا هنيّا
وأنلني قبلاً معسولةً
أتخذ منها عقودا وحليّا
وأنا أغزل شعري بردةً
تبعث الدفء حواليك شهيّا
وأحييكَ بشعري نغما
رائق الأوتار سلسالاً شجيّا ..!

هكذا تحمل القصيدة نذيرًا وتحذيرًا ، مثلما تعرض إغراء وإغواء . في الحالتين الرسالة مباشرة تخرق الحاجز النفسي وتصبح بنبرة مختلفة عن نبرة الأنثى الضارعة المسحوقة الخائفة على البعد والقرب ، كما تقول :

أواهُ لو ذقت مثلي
عذابَ كأس البعادِ
إذن لهالكَ أني

أعيش والدمعُ زادي

بحرقةٍ في عيوني

وخنجرٍ في فؤادي ..

وليس صدفة أن الشاعرة تختم الديوان الأول - **أمنية** - بقصيدة تؤكدٌ فيها معني كرامة المرأة وكرامة العشق التى تتحقّق حين يكون الرجل جديرًا بحب المرأة :

يا أميري ، إنني من زمني أرفعُ قَدْرا

أنا لا أملك إلاّ عِزَّة فيَّ وكِبرا

أنا للحبِّ المثالي ، وهبت العمر نذرا

فإذا أخلصتَ .. خذ عمري ، وكن بالحبِّ أحرى ..

«إنني من زمني أرفع قدرا» تعبير مليء بعزَّة النفس والثقة . شخصية ناضجة مصنوعة من شموخ وكبرياء وترفّع . هذا الترفّع هو الذي جعل من مطلع القصيدة نظرة شمّاء تتنزّه عن كل إغراء يستميل الأنثى :

لو جعلتَ الليل ظهرا .. وعرضتَ الشمسَ مَهرا

وملأت الجوَّ والأبحر والأنهار عِطرا

وفرشتَ الدرب ألوانا وأضواء وزهرا

ونظمتَ الكونَ لي ماسًا وياقوتًا ودُرّا

ستراني : لستُ بالمال ولا بالجاه أُشرى ...

بإزاء وقفة الشموخ والترفّع عن كلِّ عَرَض زائل ، مما يجعلها بحق «مثالية» - كما هو عنوان القصيدة - نجدها تخاطب الرجل فتحطّ من ماديته وأهوائه فيصغر كلّما كبرت وتكبَّرت :

أيّها المفتون : ليس الحب بستانا وقصرا

أيّها المغرور : ليس الحب أمجادا وتبرا

أنا الدنيا ، وما فيها جميعا ، لستُ أُغرى

أنا لا أقبل أن أغدو لأهوائك جسرا

أنا لا أقبل أن أحيا على أشلاء ذكرى

لا تقل إنك تهواني ، فإنّي ضقت صدرا

لا تقلها ، إن قلبي لم يعد يملك صبرا ..

ثم تقارن بين مثاليتها وماديته :

أنت من تستعرض الأحلام في كفّك أسرى

وأنا البدر صفاء .. وضياء الشمس طهرا

وأنا الوردُ عبيرا .. وأنا الجنّة سحرا

وأنا أُغنِيةُ الأيامِ ناساً وبِشرا

أنا وجداني فردوس ، ووجدانك صحرا ..

ها هنا وعي بالذات مكتمل ومقابلة بين الأنا والآخر تقوم على التضادّ. لكن العناصر معروضة بعصبية وتنافر يؤكّدان أن التضادّ بين الشاعرة والرجل هو تناقض نوعي لا طريق إلى حلّه أو التوفيق بين أجزائه. وسوف يتكرَّر هذا النموذج في الدواوين القادمة وتتكرَّر صور الرفض وتزداد . فالشعر يشترى بالصداقة والمودَّة ، والأنوثة تستمال بالحديث الناعم والفكاهة والمشاركة ، والحب عطاء عام شامل لا يوقفه شيء . . كل هذا لا علاقة له بالمال أو الماس أو الذهب أو الأبنية ، إن من الأشياء ما لا يشرى بمال . وإن من الناس أو النساء مَن لا تشرى بمال ، حيث تتعادل المرأة مع قيمة كالحب والفضيلة ولا تُعادل مع ثمن بالذهب أو الماس .

القصيدة الثالثة التي تخلع عن الرجل إطاره التسلطي الرهبوي عنوانها (حق الحياة) وهي تتحدث عن حق الحياة للنساء وكيف يستلبها منهن تسلّط الرجال :

ويل النساء من الرجال إذا استبدُّوا بالنساء

يَبغونهن أداةَ تسليةٍ ، ومسألةَ اشتهاء ..

ومراوحَ في صيفهم .. ومدافئ عبر الشتاء
وسوائم تلد البنين ليُشبعوا حبَّ البقاء .. !!

فالإهانة الأولى للمرأة إهانة بيولوجية - أي أن تقتصر حياة المرأة على أداء الأدوار البيولوجية التي ناطتها بها الطبيعة من جماع وحيض وحمل وما يرافق ذلك من لذَّة واشتهاء . والإهانة الثانية التي يوجِّهها الرجال للنساء هي إهانة اجتماعية - تاريخية ، فالمرأة دمية يلهو بها الرجل في أوقات فراغه ويتحكَّم بمقاديرها حين يسدّ حاجاتها بماله :

ودمى تحرِّكها أنانية الرجال كما تشاء
وتذلّ للرجل - الإله كأنّه ربٌّ السماء
ما دام يمنحها المؤونة والقلادة والكساء ..

وتنتهي القصيدة نهاية خطابية إنشائية تعلن فيها المرأة أنها وصلت إلي المساواة ولا أحد يدري كيف :

لا .. لن نذلّ ، ولن نهون ، ولن نفرِّط في الإباء
لقد انتهي عصر الحريم ، وجاء عصر الكبرياء ..
وجلا لنا حقُّ الحياة .. فكلّنا فيه سواء !! .

فمن الجواد العربي الذي يلين إذا لايِنَتَه وينقلب وحشًا إذا

عائدته ، إلى المرأة المثالية التي تتمنَّع عن الاستجابة للرجل الثَّري ولو جعل الشمس مهرًا لها . . إلى نظرة عامَّة على وضع المرأة وإذلالها واستكانتها ، نجد الرفض للنظرة التقليدية ضد المرأة يتصاعد إلى حد أنها وضعت (فيتو . . علي نون النسوة) علامة التأنيث في اللغة العربية لجمع النساء . ومن المعلوم أن الأبنية الصرفية جزء تكويني من صلب اللغة ،و وبالتالي فلا يمكن حذفها ولا تعديلها إلا إذا غيَّرت الأمَّة لسانها . وتغيير اللسان يعني قطع الصلة مع الماضي واستحداث تواصل جديد بأدوات جديدة . إلى هذا العمق تبلغ الثورة الأنثوية عند الشاعرة ضد التقاليد التي تمنع المرأة من التعبير عن نفسها وتحقيق ذاتها .

اختارت الشاعرة للتمرّد زاوية الكتابة والشعر والإبداع . فهذه من المجالات التي تقصرها النظرة التقليدية على الرجل وتزعم أن المرأة عاطلة عن القدرة على الإبداع :

يقولون :

إنّ الكتابة إثم عظيمٌ ..

فلا تكتبى

وإن الصلاة أمام الحروف ... حرامٌ

فلا تقربى

وإن مِداد القصائد .. سمٌّ

فإيّاكِ أن تشربى !!

في الديانات الحية ، الأصل في الأشياء الإباحة . أما الاعتقادات المتحجِّرة فتلقي التحريم علي كل فعاليات الحياة لتحجر ملكات الإبداع عند البشر وتفرِّق بينهم . بداية القصيدة تحريم الكتابة على المرأة ، فهي ترتكب إثمًا عظيمًا حين تمارس فعل الكتابة . لكن الشاعرة تسفّه تلك الدعوى بأنها كتبت ما أرادت ولم تحلّ عليها لعنة الله :

وها أنذا

قد شربت كثيراً

فلم أتسمّمّ بحبر الدواة على مكتبى

وهأنذا

قد كتبت كثيرا

وأضرمتُ فى كل نجم حريقًا كبيراً

فما غضب الله يومًا علىّ

ولا استاء منى النبىّ ..

إن التجربة التاريخية للإبداع النسوي لا تضع هذا الإبداع ضد

الدين مباشـرة . وبالتالي فهذا الزعم باطل يـراد منه قصر الإبداع على الرجال :

يقولون :

إن الكلام امتياز الرجالِ ..

فلا تنطقي !!

وإن التغزّل فنّ الرجالِ ..

فلا تعشقي !

وإن الكتابة بحر عميق المياه

فلا تغرقي

وها أنذا قد عشقت كثيراً

وها أنذا قد سبحت كثيراً

وقاومت كلّ البحار ولم أغرق ..

الجريمة الأساسـية إذن أنها شاركت الرجال في امـتياز الكلام عن همومها وإعلان رأيها ، بينما الكلام سلطة محتكرة للرجال ، خاصـة فن الشعـر والغزل . فـإقدام المرأة على أن تكون شـاعرة جـريمة تنطـوي على جـريمة أعظم من الكلام في العـشق . فـذا امتياز للرجـل إذا اقتحمته المرأة غرقت في الخطيـئة والعار . لكن

الشاعـرة تجادل بأنها ارتكبت كل تلك «المحارم» ومـا زالت تحافظ على فضيلتهـا . فقد كوّنت لنفسها رأيا في أمور الحـياة والمجتمع وأعلنته، كما أنها عرّضت قلبها لصبوات الجمال فعشقت وأحبّت الشعـر وعانت الكثـير من أجله . . لكن هذا كله لم يـقدها إلى الزلل :

يقولون : إنّى كسرت بشعرى جدار الفضيلة
وإنّ الرجال هم الشعراء ،
فكيف ستولد شاعرة فى القبيلة ؟! .

هذا هو السؤال الذي يؤرّق الشـيوخ المحافظين . فـقد وضع الأسلاف للأنثى معـايير جمّدوا الحـياة ضمن قوالبـها ثم قالوا إن حدود جمودهم هي حدود الفضيلة . . لكن الشاعرة سخرت من كل ذلك :

وأضحك من كل هذا الهراء
وأسخر ممن يريدون فى عصر حرب الكواكب
وأدَ النساء
وأسأل نفسى :
لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلة ؟ !

الاعتراض دوما على فعالية الأنثى . وهى تلغيه بإظهار التناقض الصارخ بينه وبين العصر : (عصر حرب الكواكب / وأد النساء) (غناء الذكور حلال / صوت النساء رذيلة) .

هذا التركيز على قمع الأنوثة ترفضه الطبيعة ويرفضه المنطق :

لماذا ؟

يقيمون هذا الجدار الخرافي

بين الحقول وبين الشجر

وبين الغيوم وبين المطر

وما بين أنثى الغزال ، وبين الذكر ؟

هذه الفقرة من الوضع الثقافي - الاجتماعي إلي الوضع الطبيعي سجال يراد به المقايسة لإظهار انحراف التقاليد عن سنن الطبيعة ، مما يوحي في ذهن القارىء بضرورة تصحيح المجتمع لمعتقداته لأنها تفضي إلي نتائج غير منطقية :

ومَن قال : للشعر جنس

وللنثر جنس ؟

وللفكر جنس ؟

ومَن قال إن الطبيعة ..

ترفض صوت الطيور الجميلة ؟ !

هذا الاستئناف إلى منطق الطبيعة يفضح انحراف المنطق الاجتماعي التقليدي ، ويوضح تداخل الجنسين في الحالة الطبيعية، فلا يمكن الفصل بين الحقول وبين الشجر لأن الشجر يصنع الغابة والحقل . وبالتالي فلا فرق بين الذكر والأنثى في صنع الحياة والمجتمع . فكم بالأحرى ألا يكون للشعر جنس وللنثر جنس . لكن حقيقة الأمر أن المجتمع يتمنّى أو يفرض أن تكون المرأة ضعيفة مستبعدة لأن المرأة المتحرِّرة الثائرة تشكِّل خطرا على مجتمعهم التقليدي :

يقولون : إنّي كسرتُ رخامة قبرى

وهذا صحيح

وإنّي ذبحت خفافيش عصرى

وهذا صحيح

وإنّي اقتلعت جذور النفاق بشعرى

وحطّمت عصر الصفيح

فإن جرّحونى

فأجمل ما في الوجود غزال جريح .. !

إن المرأة المبدعة المتحرِّرة المناضلة كائن جديد على دنيا العرب، خاصة إذا تمسَّكت بأنوثتها واعتزَّت بها :

معذرة يا سيِّدي
إذا تطاولتُ على مملكة الرجال
فالأدب الكبير - طبعا - أدب الرجال
والحب كان دائما من حصّة الرجال
والجنس كان دائما
مخدِّرا يباع للرجال .. !!

* * *

يا سيِّدي
قُل كل ما تريده عنِّي فلن أُبالي :
سطحية . غبية . مجنونة بلهاء
فلم أعد أُبالي
لأن من تكتب عن همومها
في منطق الرجال تدعي امرأةً حمقاء

ألم أقل في أول الخطاب إنّي امرأة حمقاء ..

من هذا الأساس الشعري - الفكري ، تنطلق الشاعرة سعاد الصباح لتحديد هوية المرأة الشاعرة المتمردة المتحرِّرة :

إنني مجنونة جدًا
وأنتم عقلاء
وأنا هاربة من جنَّة العقل
وأنتم حكماء
أشهُرُ الصيف لكم
فاتركوا لى انقلابات الشتاء .

(فتافيت امرأة - المجنونة)

الرجل المرفوض :

يقولون : إن الأنوثة صعفٌ
وخير النساء هى المرأة الراضية
وإن التحرّر رأس الخطايا
وأحلى النساء هى المرأة الجارية
يقولون :

إن الأديبات نوع غريب من العشبِ

ترفضه البادية

وإن التى تكتب الشعر ليست سوى غانية !!

(نفسه)

الفردية الجديدة التي اكتسبتها الشاعرة بالتمرّد والتحرّر ، فتحت عينيها على المعتقدات البالية التي تحدّد نظرة المجتمع التقليدي إلى المرأة فتحاربها وتحدّد لها صورتها ومجال نشاطها لكي تقمعها وتحبط دوافع الإبداع والتميّز فيها . فالأديبات - أي النساء المثقفات المتحررات - نبات غريب على المجتمع . . لكن الشاعرة تعتز بهذه الغربة وترى فيها حريتها . وأهم مظاهر الحرية الندّية في العلاقة بين الرجل والمرأة . فالمرأة ليست متاعاً يمتلكه الرجل ، ليست «شيئا» منزوع الإرادة يتصرّف فيه الرجل كما يشاء . والشاعرة تحتج على تملّك الرجل إلا أن احتجاجاتها تصبح أكثر حدّة وتنوّعا . فقد صارت تأخذ على الرجل تملكه للمرأة وترفعه عليها ثم إهماله لها :

لو كنت تعرف كم أحبّك لم تعاملنى كفرعون ..

ولم تفرض شروطَك مثلَ كل الفاتحين

لو كنت تعرف كم أحبّك لم تكرسنى كأرض للفلاحةِ

شأنَ كل المالكين ..

لو كنت تعرف كم أحبّك لم تعاملني ككرسيٍّ قديمٍ

أو كنصٍّ في تراث الأقدمين ..!

(فتافيت امرأة)

هذا الترفع يأتي عن اعتقاد عامي شائع برفعة الرجل وضعة المرأة . والقصيدة بعنوان (إلى تقدمي . . من العصور الوسطى). فمثل هذا «التقدمي» ما زال يحمل في نفس معتقدات العصور الوسطى ، فيفضحه حوار الشاعرة ويسقطه :

يا سيِّدي :

إن كنت تعتبر الأنوثة وصمةً

فوق الجبين ،

فما الذي أبقيتَ للمتحجّرين ؟ .

الواقع أن قضية الاعتقاد الطبيعي بين الرجل والمرأة يعلِّل الكثير من سلوك الرجل المستبدّ وحيرة الأنثى المعذَّبة . . غير أن الشاعرة تمضي في تعرية سلوك الرجل والكشف عن جذور انحرافاته وتعاليه :

يا من تُعقدك انتصاراتي .. وتكرهُ أن ترى حولي

ألوفَ المعجبين ..

يا مَن تخاف تفوّقي .. وتألقي ..

وتخاف عطر الياسمين

هل ممكن .. أن يكره الإنسان عطر الياسمين ؟!

لقد انقلبت الآية وانعكست الأوضاع ، فبعد أن كانت تسترضيه صارت تُزهي عليه وتسخر منه . كانت كلمة «سيدي» تمجيداً فصارت سخرية وتقليلا ، صارت تفيد عكس ملفوظها . صارت تدلّ على رجل يخاف في أعماقه من المرأة ويخشى أن تشاركه سيطرته على العالم الخارجي، وأن تخطف الأضواء من حوله خاصة إذا كان رجلاً عاديًا فلا أضواء ولا بريق ! .

الحقيقة أن من يقرأ القصيدة بإمعانٍ يذهل للطريقة التى تسلب بها الشاعرة هذا الرجل كل صفات اللياقة في سلوكه مع امرأة تحبه . . لكن مشكلته أنه لا يعرف الحبّ ولا يعرف كيف تكون المرأة المحبّة ، فيظلّ يتصرّف «كفرعون . . مثل كل الفاتحين» . . وبدل أن يبادلا عطفها ولهفتها لأنها تحبّه وتعطيه ، يكرّسها «كأرض للفلاحة شأن كل المالكين» ، يستغلّها ثم يهملها ثم يظلمها :

لو كنت تعرف كم أحبّك

ما قمعتَ

ولا بطشتَ

ولا لجأت لحد سيفكَ

مثل كل الحاكمين

دائمًا تقارن سلوكه بالسلوك العادي وتقرن الرجل بكل ما هو عادي أو مبالغ في ابتذاله. وهل ثمّة أتفه من القمع وأحطّ من البطش في المجتمع البشري ؟ .

ومع ذلك فالشاعرة ترى أنّ قسوة هذا الرجل مفتعلة وليست أصيلة فيه ؛ فهي ناتجة عن ردّ فعل رجل ضعيف تعقّده انتصارات المرأة وتألّقها في المجتمع . الرجل الضعيف يخاف . يخاف من أسرار الطبيعة وتجلّياتها . . يخاف من المرأة العاشقة التي تفوح حبّاً وجمالاً فيكره «عطر الياسمين» .

وهكذا ، عن طريق المقارنة بين عاطفته وعاطفتها ، وبين موقف الذكورة من الأنوثة - وهو موقف موروث عامي - تتبدى لنا ملامح رجل تقليدي يدّعي الثقافة والحداثة بينما هو رجل معقّد رجعي :

أمثقّف ؟ .

ويقول في وأد النساء ؟ .

فأي ثقافة هذي وأي مثقّفين ؟ .

إن الثقافة تعيد تشكيل الرجل بحسب مفاهيم نسائية تبتعد به عن الوحشية الأولي وقد جاءت رسالة الإسلام إلى العرب بثقافة أبطلت عاداتهم الوحشية الأولى ومن بينها وأد البنات .

أتقدّمي في كتابته

ورجعي بنظراته إلى الأنثى

فإن ضحكت له امرأة

يخاف عذاب ربّ العالمينّ !

ولكي نلمس عمق الإشارة في هذا المقطع ينبغي الرجوع إلي مطلع المقطع السابق : «أمثقّف ويقول في وأد النساء ؟ . فأي ثقافة هذي وأي مثقّفين ؟ » - أي أن وأد النساء ثقافة جاهلية . . ولكن بالمقابل ، فإن الاعتقاد بأن كل امرأة غاوية وأن صورتها عورة وضحكتها عورة ليس من الإسلام في شيء - أي أن الرجل لم يكن مثقّفا في يوم من الأيّام بمقاييس الجاهلية أو الإسلام . ومثل هذا الرجل لا يتميّز بشيء عن غيره من بقية الرجال العاديين :

فكّرت أنّك طبعةٌ أخرى

ولكنّي وجدتكَ

طبعةٌ عاديّةٌ .. كالآخرين

ثمة صورة أخرى للرجل المرفوض : هي صورة الرجل المتجمّد في قوالب الحضارة . الرجل الشديد الرقة والتنظيم بحيث يحوّل مظاهر الحياة إلي تقاليد متحجّرة :

إبقَ أيّها الرجل حيث أنت
إبقَ عبدًا لعاداتك اليومية البليده
انتظر قهوتك في الثامنة وجريدتَكَ اليومية
في الثامنة والدقيقة العشرين
وإفطار الصباح في التاسعة
إبقَ بين ملفّاتك وبريدك
وسيجارك الكوبي
مزروعًا كمسلّة مصرية ..!

مثل هذه الرجولة المحجّرة في قوالب من الاتزان الرصين والتنظيم المحكم تفقد معناها الداخلي في شدّة تلاؤمها مع العالم الخارجي وحرصها على مراعاة المظاهر والاحتفاظ بالقشور :

مزّقت تذكرة السفر
وقرّرت أن أعفيك من تقلّبات الطقس

ورائحةِ السفن

وجنونِ المسافه

لأن قبلاتي تسبب لك الحساسيه

والنوم على سطح المراكب

يوسخ قميصك المنشّى

وشعرك المصفف لدي أمهر حلاقي المدينة ..

من خلال رسم هذا النموذج ونسفه نعثر على قيمة حداثية رفيعة فى شعر سعاد الصباح وهي السخرية . فقد تكرَّرت هذه الظاهرة في عدَّة قصائد سابقة ممّا يدلّ على أنها سمة أسلوبية في شعر شاعرتنا . فهي تتحدَّث من خارج المشهد وتصوّره وكأنه يعيش في عالم آخر ، عالم كل ما فيه مرتَّب منظَّم بشكلٍ يثير الأعصاب . وتنجح في النهاية في رسم عالمين ليسا هما عالم الرجل وعالم المرأة ، وإنما هما عالم الحداثة العصري وهو عالم الشاعرة ، وعالم التخلّف الجاهلي . . والأول أنثوي والثاني ذكوري. وهذه هي رسالة سعاد التي حملتها بإخلاص وصدق منذ نظمت أول قصيدة لها .

* * * * *

التواتر الفنى فى تجربة سعاد الصباح

د. چورج طراد

التواتر الفني في تجربة سعاد الصباح
نموذج : «برقيات عاجلة إلى وطني»

تبدو مجموعة **برقيات عاجلة إلى وطني** لسعاد الصباح معرضا حاشدا لظاهرة التواتر ذي القيمة الدلالية المكتنزة . فقصائد المجموعة الثماني على تفاوت في طول كل منها ، وعلى تباين في أنماطها الشعرية ، أفادت بشكل واضح وكثيف من وظيفة التواتر الفني على المستويات الصوتية البحت أولاً، واستطراداً على المستوى الشعري الدلالي- بمعنى أن «تصويتات» التواتر ترتدي أهمية دلالية ظاهرة ، بحيث أن المعنى يترسّخ أكثر ويتّخذ طابعًا أكثر شمولية بفضل تعميق دلالاته عبر التواتر المدروس .

وظاهرة التواتر ليست جديدة على الشعرية العربية . . فكل الشعراء العرب المعاصرين شدّدوا على التواتر ووظّفوه في نصوصهم لأهداف متفاوتة من صلاح عبد الصبور إلى أحمد عبد المعطي حجازي وأنسي الحاج وأدونيس ونازك الملائكة ومحمد إبراهيم أبوسنة ، صعودا إلى ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وإيليا أبوماضي . . وآخرين . وقد يكون بدر شاكر السيّاب في

قصيدته (أنشودة المطر) ، أبرز المعاصرين الذين وظّفوا التواتر اللغوي وظيفة فنية مكتنزة من خلال تنويعه الدلالي والصوتي في لفظة «مطر . . . مطر . . . مطر» .

والبلاغيون العرب القدامى كابن قتيبة وأبى هلال العسكري وابن رشيق . . وغيرهم ، تنبّهوا إلى أهمية التواتر في النص الكتابي - وكانوا يسمّونه «التكرار» - واجتهدوا لاكتشاف الأدوار التي يمكن أن يلعبها في الفنية الشعرية لاحقا ، وفي النص القرآني أساسا . وقد تكون الدراسات التي طلع بها ابن قتيبة - على هذا الصعيد - رائدة الوعي بأهمية التواتر الفني في كل التراث العربي .

تواتر ومفهومان :

بطبيعة الحال هناك فوارق بين مفهوم القدامى للتواتر ومفهوم المحدثين. ففى حين كان القدامى يميلون إلى اعتبار التكرار عاملاً من عوامل ترسيخ المعنى وزيادة تعميقه ، فإن المحدثين أعطوه مفاهيم فنية أكثر تداخلاً. فقد أُعطى التواتُر وظيفة نفسية بحيث يمكن أن يعكس ترددا أو قلقا في ذات الشاعر فينعكس صوتيا في نصه . كذلك خُلعت عليه وظيفة شكلانية بحت من خلال الدائرية تارة والحرص على الفواصل بين مقطع وآخر ، طورا . لكن أهم وظائف التواتر الفني في الشعرية العربية الحديثة هي

الوظيفة الصوتية - الفونوتيكية - يعنى أن التواتر ينعكس نغما يُشيع في القصيدة قيمة صوتية معيّنة تشدّ النصّ إلى بعضه وتجعله يسبح في جوّ نغمي محدّد .

وهذه الظاهرة الصوتية ليست جديدة . فابن زيدون الأندلسي في قصيدته الشهيرة (أضحى التنائي) وظّف التكرار الصوتي بمهارة فائقة من خلال حرصه على نغمية حرف النون الذي تكرّر صوتيا بالحرف أو بالتنوين مئات المرات في القصيدة التي لا يكاد يخلو بيت واحد منها من إعادة لصوتية النون بضع مرات في الشطر الواحد .

وهناك فارق دون شك بين التواتر الصوتي للحرف والتواتر الصوتي للكلمة أو حتي للعبارة وأحيانا للسطر الشعري الكامل . غير أن ما يمكن قوله على الجزء (تواتر الحرف) من باب أولى يمكنك قوله على الكل (الكلمة أو العبارة أو السطر الكامل) .

ولعلّ النظريات الشعرية الحديثة ، لا سيّما في الغرب حيث ازدهرت ألوان علم الدلالة (sémiotique) في ستينيات القرن العشرين ، هي المسؤولة في شكل كبير عن دفع الموجة الشعرية العربية الحديثة إلى تبني ظاهرة التواتر الفني هذه ، من خلال العودة إليها عَبر ما كان يصل إلى الشاعر العربي من نظريات نقدية أجنبية ، كان كثيرون يجتهدون في إيجاد جذور عربية تراثية

لهـا ، كمـا فعلت نازك الملائكة في أكـثر من مكان في كـتابـها المعروف **قضايا الشعر المعاصر** ، لا سيّما من خلال تشديدها على ان التكرار ثلاثة أنواع : لا شعوري وبياني وتقسيمي .

مهما يكن مـن أمر فإن «أدوات» التواتر التي احتفل بها النقد الحديـث، الغربي أولاً والعـربي المتأثر به لاحـقا ، اسـتندت إلى تحديات ومصطلحات كثيرة ومتداخلة منها :

allitération (تكرار حـروف الصـوامت الأسـاسيـة) وooccurence (ظهـور وحـدة ألسنيّـة تتكرر فـي الخطاب) وassonance (إعادة الـصوت نفـسه) و anaphore (تكرار كلمة معيّـنة في رأس عدة مجمـوعات من الجمل للحصـول على تأثير ترسيخ المعنى أو إقامـة التناسق المتوازي) و pléonasme (وهو أمر سلبي لأنه يقوم على تكرار مـا سبق قوله بعيـدا عن أية إضافة أو دور فني) .

لكن أشهر تلك المـصطلحات وأكثرها تأثيرا في الـنقد العربي الحديث المتأثـر بالنظـريات الغربية هو مصطلح Isotopies ومعناه تواتـر وحـدة لغـوية صـوتية محدّدة في جوانب نـص معيّن . وقد حـدّد غريماس (A. J. Greimas) في كتابه عن **السيـموتيكا الشعرية** هذا المصطلح فاعـتبره أسلوبا غيـر مقيّد بقوانـين صوتية صارمة إنما هو قـادر على استنباط معادلاته الذاتيـة من خلال نبرة

الكاتب ، مشيرا إلى أن هذا التواتر يمكن أن يكون في الشكل الخارجي أو في المضمون ، ويمكن بالتالي أن يكون أفقيا أو عموديا. وقد طبّق الباحث نظرياته هذه على نصوص شعرية متفاوتة كتبت بالفرنسية للشاعر مالارميه، أو بالإنكليزية للشاعر هوبكنز، مستخرجا الدلالات الفنية التي يمكن أن يؤديها التواتر في مفهومه المتحرك - أي البعيد عن فكرة التكرار القديمة التي كانت تسِم «مرتكبها» بالضعف ليس فقط في قاموسه اللغوي وإنما خصوصاً في مداه الرؤيوي الشعري .

ومن البديهي القول : إن الشاعرة سعاد الصباح في مجموعاتها المختلفة ، صدرت عن معرفة تراثية بوظيفة التكرار ، إضافة إلى أنها من خلال قراءاتها الشعرية ومتابعاتها النقدية المنفتحة كما هو واضح من كتاباتها تنشّقت على الأرجح نسمات التواتر الفني في النظريات النقدية الغربية وتأثيراتها في النقد العربي الحديث، لا سيّما في المجال الشعري ؛ لذلك فإن نصها الشعري منذ البداية مشبع بتوظيف التواتر . غير أنه من المستحيل الآن في هذا الحيز المحدود القيام باستعراض شامل لكل ممارسات التواتر الفني في تجربة سعاد الصباح ، وتحليل مظاهرها ودلالتها؛ لذلك ارتأينا أن ما هو أكثر فائدةً التركيزُ على مجموعة **برقيات عاجلة إلى وطني** ، ليس فقط لأنها حافلة بالتواتر ،

ولكن خصوصا لأنها تعكس شبكية فنية راقية من التواتر ، متداخلة وموزعة علي امتدادات أفقية وعمودية ، وشاملة البُعد المعنوي الدلالي إلى جانب الأثر الصوتي النغمي ، بحيث يصحّ اعتبارها أنموذجا معبّراً عن ظاهرة التواتر الفني ، ليس فقط في تجربة الدكتورة سعاد الصباح الشعرية ، بل ربما أيضاً في معظم تجلّيات الشعرية العربية المعاصرة .

اللازمة وكثافة التواتر :

منذ القصيدة الأولى فى المجموعة ، وهي (إنني بنت الكويت) ، تتضح كثافة التواتر ويترسخ بناؤه الفني بكل وضوح . . . فاللازمة - التي هي العنوان - تطل فتستقلّ بسطر كامل ، ثم تتدعّم أوّلاً بتواتر كلمة «بنت» في السطر الشعري الثاني ، ثم تترسّخ أكثر كلازمة صوتية إيقاعية على رأس المقطع الثاني ، حين تتواتر كاملةً ، مستقلةً مرة ثانية ، بسطر شعري .

بعدها وعلى الفور ، يبدأ استعراض التواترات في المقطع الثاني الذي يتألّف من ٤٥ كلمة . أوّله كما قلنا إعادة اللازمة (٣ كلمات) ، ثم تتواتر «مثل حصان من خشب» مرتين ، والاستفهام : «هل من الممكن» مرتين أيضاً ، ونهاية ٣ أسطر شعرية بكلمة «العرب» . هكذا فإن حوالى نصف عدد كلمات المقطع الثاني (٢٠ من أصل ٤٥) خضعت للتواتر . هذا ناهيك

عن التشابه الصوتي وتضمين التواتر مثل «هل من الممكن أن يصبح قلبي باردا» ؟

والمقطع الثالث من القصيدة نفسها يختار لازمة موسيقية داخلية تتكرّر ثلاث مرات وقوامها ثلاث كلمات هي «سوف أبقى دائما» . كذلك فإن البحث «عن» التي تتكرر ثلاث مرات أيضا يفترض ضمنيا تكرار فعل البحث ثلاث مرات . أما فعل «انتظر» فيتكرر مرتين . كل هذا يضفي على المقطع الثالث والأخير من القصيدة جوّا إيقاعيا صوتيا واضحا ، مع امتداد مضموني له ، واضح أيضًا ، يراهن على عودة الأمل بغدٍ أفضل.

لكن القصيدة الأولى - على كثافة التواتر فيها - ليست سوى عيّنة عما هو موجود في القصائد الأخرى من المجموعة . ولو انتقلنا إلى القصيدة الثانية وعنوانها (وردة البحر) ، لتمكنّا من استيعاب أجواء الشبكة التواترية الفنية التي تتوسلها سعاد الصباح، بما يسهّل تفكيك انسيابيتها الشعرية الهادئة التي تكاد تكون بثّا كلاميا يوميا لشدّة ما فيه من عفوية وبساطة .

التواتر الإيقاعي :

تتألّف قصيدة (وردة البحر) من ثمانية مقاطع تمتد على تسع صفحات حيث يتطلّب المقطع الأخير استكماله في صفحة إضافية. كل من المقاطع الثمانية يبدأ بلازمة صوتية واحدة هي - في ذاتها - ثمرة تواتر . اللازمة تقول : «كويت ، كويت» . هكذا فإن هذا التواتر الأفقي الذي يستقلّ دائمًا في سطر شعري كامل يتكرّر عموديا ثماني مرات . وهذا وحده يكفي كي يشيع جوّا إيقاعيا خاصا يشدّ أجزاء القصيدة بعضها إلى البعض الآخر ويزيدها تماسكا ووحدة ، على الأقل صوتيا في المرحلة الأولى .

منذ المقطع الأول - الصفحة الأولى - يتولد المناخ الصوتي حتي يكتمل أسطرا على الشكل التالي :

السطر الأول : نصف لازمة + نصف لازمة .

السطر الثاني : مبتدأ + فعل + ضمير مجرور + فاعل .

السطر الثالث : مبتدأ ومضاف إليه [،] مبتدأ ومضاف إليه .

السطر الرابع : مبتدأ ونعت .

السطر الخامس : مبتدأ ونعت .

السطر السادس : مبتدأ + فعل+ ضمير مفعول به+ فاعل.

هكذا يتبين أن ثمة تعادلا تواتريا بين السطرين الثاني

والسادس ، وكـذلك بين الرابع والخامس وهذا تعـادل في التواتر العمودي . أما في السطر الثالث فالتعادل التواتري أفقي .

وتتوالي مقاطع القصيدة على إيقاع عالٍ من التواتر يأخذ في الازدياد تدريجا ، ويتداخل شـيئا فشيئا . مـثلاً فى المقطع الثالث هناك ٩ أسطر شعـرية تتكرّر فيها لفظة الكويت مـرتين (اللازمة) و«أشيلك) ثلاث مرات في السطر (عمودي) و«لآخر» ثلاث مرات (عمودي) . معادلة التواتر هي إذن: (٢ + ٣ + ٣) .

في المقطع الرابـع ، ومن دون تطويل، هناك أيضـا «كـويت كويت» (٢ أفـقي) و«هنا» (٣ عمـودي). المعادلة إذن: (٢ + ٣) إضافـة إلى اعتمـاد المثلث الخاص بابن مـاجـد الذى يقطف (١) ويزرع (٢) ويخلق (٣) .

في المقطع الخامس (ص ١٩) احتـفال واضح بالتواتر . هناك ٦ أسطر شعـرية مع عدد مماثل من التواترات الفنيـة : كويت (٢) أحبك (٢) «كـ» (٢) تعطين (٢) تقتـسمين (٢) مع (٢) . المعادلة التواترية واضحة (٢ + ٢ + ٢ + ٢ + ٢ + ٢) .

في المقطع السـادس تعـود وحـدتا التـواتر ، على الصـعيـد العددى إلى البـروز مجددا (٢ + ٣) ، عـموديا وأفقيـا : كويت كويت (٢ أفقي) + طفل طفل (٢ أفـقي) + قديم قديم (٢ أفقي) ثمّ وكوني وكوني وكوني (٣ عمودي) .

في المقطع السابع تداخل واضح وبناء فني ناضج لظاهرة التواتر مع غلبة واضحة للنوع العمودي منه . كويت (٢ أفقي) إذ (٢ عمودي) كل (٢ أفقي) رغم (٢ عمودي) . إضافة إلى التداخل الواضح في التواتر (أفقي + عمودي + أفقي + عمودي) ثمة تواتر لفعل الحب خمس مرات (هل هو حصيلة جمع لمحصلة تواتر ٢ و٣ ؟) . واللافت أكثر أن الأسطر ذات الأرقام المزدوجة هي التي تبدأ بفعل أحب (الأسطر ٢ و ٤ و ٦ ، و٨ و ١٠) . هل هذا مجرد مصادفة ؟ . ربما . لكنها قطعا مصادفة نابعة عن تخمّر جمالي وخبرة شعرية عميقة .

في المقطع الثامن وهو صفحتا (٢٢ و ٢٣) . وحدات التواتر المزدوج في الصفحة الأولي غالبة . كويت (٢) قرّر (٢) كل (٢ أفقي) كل (٢ عمودي) لا (٢) . وحدها نحن تتواتر في هذه الصفحة ٣ مرات وكأنها تؤسس للسيطرة الكاملة للتواتر الثلاثي في الصفحة الثانية . تتواتر في هذه الصفحة كلمة يسعدني (٣ مرات) وحين يشاء (٣) وبها (٣) وصادر منا (٣) .

بالتأكيد هذه النظرة التبسيطية التي تناولت القصيدة مقطعا مقطعا ، ومن زاوية التواتر الصوتي فقط ، يمكن إغناؤها بشكل أكثر اكتنازا إذا ما تتبعنا التواتر بين المقاطع ، وإذا ما حاولنا تعقّب الحقل المعجمي في النص. ويقيننا أن في ذلك كشفا أكيدا لغني الفضاء الشعري اللغوي الذي صدرت عنه الشاعرة .

تواتر التقاطع :

أما في القصيدة الثالثة (بطاقة من حبيبتى الكويت) ، فالتواتر يرتدي وظائف تقاطعية صوتية تعبيرية موسيقية فنية ودلالية بحيث تنصهر الاتجاهات جميعا ولا يعود هناك حدود بينها تفصل أو تقطّع أوصال التجربة الذاتية الانفعالية ككل .

المقطع الأول قوامه التواتر «نحن باقون هنا» سطر شعرى يتواتر استهلالاً مرتين ثم تتتابع التواترات (الماء - الماء) (القلب - القلب) (الآه - الآه) . واللافت أن روي القافية يتواتر ٣ مرات في ٣ أسطر متتالية . . . والجديد البنائي هنا أن الجزء الأخير من البيت الأخير تجعله الشاعرة خاتمة صوتية (ربما لمقابلة اللازمة الاستهلالية) ، تسارع إلى تكراره في خاتمة مقطعين آخرين من القصيدة . والقيمة الصوتية لهذا التواتر تتضاعف لأن رؤي الخاتمة الصوتية (انا) هو هو روي معظم الأبيات التي تواترت مرتين (هنا) أو ثلاث مرات (لنا) .

المقطع الثاني من القصيدة نفسها ، إضافة إلى تواتر اللازمة الاستهلالية والخاتمة الصوتية كما أشرنا ، يقوم على التواتر التوازني ٥ مرات بين «وهي» و«الذي» ، بما يوحي بإيقاع متكرر يحدث استقرارا صوتيا .

المقطع الثالث (ص ٣١) يلعب على معادلة التواتر الخماسي أيضا من خلال تكراره ٥ مرات لصيغة الفعل الماضي المنتهي بضمير المتكلم للجمع .

والمقطع الخامس (ص ٣٣) يعكس شبكة تواتر جديدة . فهي تستهله بلازمة بدأت في المقطع الرابع (هذه الأرض التي تدعي الكويت) ، وتنهيه بالخاتمة الصوتية (هو في قلبي أنا) ، التي سبق أن أنهت بها المقطعين الأول والثاني . كذلك تعتمد على تواتر اسم الموصول بشكل متداخل في الأبيات الأربعة الأولى (التي - الذي - الذي - التي) وذلك وسط السطر الشعري، بما يضيف تماسكا فوق تماسك الروي . هذا إضافة إلى تواتر «عرفنا ألف حب» (٢) ، ما وجدنا (٢) أكثر (٢) وهذه الأرض التي تدعى الكويت (٢ في المقطع نفسه) . وهذا التواتر نفسه سيكون مقدمة للمقطع السادس (ص ٣٤) ، وسيكرر في سياق المقطع نفسه مرة جديدة إضافة إلى تواتر هى (٢) ونحن (٤) فى صدر ٤ أسطر شعرية متتالية .

وتأتي ذروة الوظيفة الفنية للتواتر الفني في المقطع الأخير من القصيدة (ص ٣٥) حيث تعبّر الشاعرة عن ثقتها بصمود شعبها . فقد قالت في المقطع الأول (نحن باقون هنا) مرتين ، وفي المقطع الثاني قالتها مرة ثالثة. وجاءت في المقطع الأخير لتجمع ما

قالته في المقطعين الأول والثاني فتتواتر ثلاثية (باقون) هنا مرتين في غرة المقطع ومرة في متنه بالنسبة إلي الكويتيين ، مع مرة إضافية بالنسبة إلى جميع العرب الأشراف . وثمة ثلاثية متواترة أخرى في المقطع نفسه هي ثلاثية «باسم» التي تدعمها الشاعرة بثلاثية أخرى مسندة إليها هي: الأرض، والأطفال ، والتاريخ. صحيح أن الثلاثية الثانية ليست تواترا صوتيا وإنما مفعولها الداعم لتواتر «باسم» الصوتي يضفي عليها وظيفة شعرية بنائية مميزة .

تواتر الكلمة - المفتاح :

والقصيدة الرابعة في المجموعة (سوف نبقى واقفين) لا تشذ عن قاعدة توظيف التواتر إلى أقصى الحدود فنيا ودلاليا ؛ غير أن في هذه القصيدة شبكية تواترية خاصة بها ، أكثر تداخلاً من شبكيات القصائد السابقة . وإذا لم يكن مفيدا تناول وتيرة التواتر مرة جديدة ، فقد يكون من المعبّر أكثر وضع ترسيمة تغطي المقطع الأول من القصيدة التي يمتد طوال الصفحتين ٣٩ و ٤٠ .

يتّضح من هذه الترسيمة أن الكلمة - المفتاح هى فعل «نبقى» الذي تواتر ثماني مرات في شكل واضح ، وثلاث مرات في شكل ضمني .

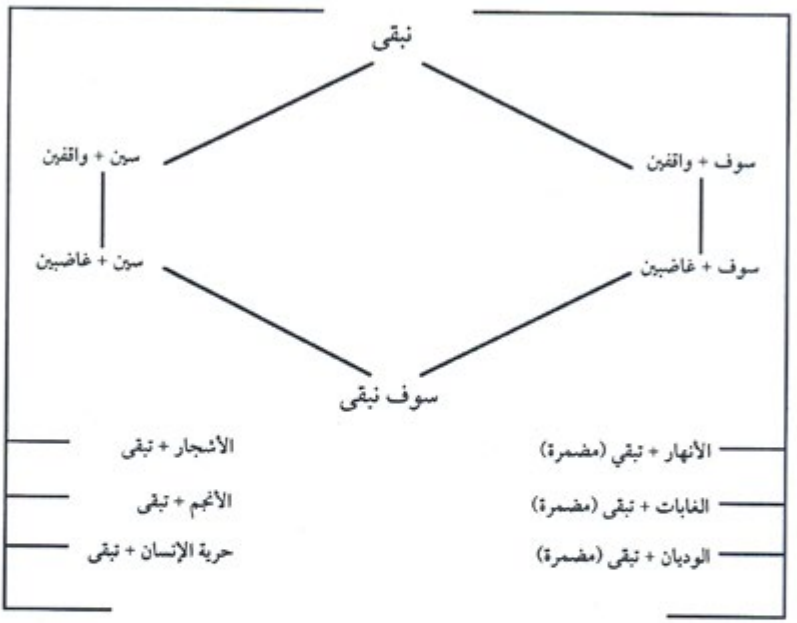
واللافت في هذا التواتر لفعل البقاء أنه يتوزّع على فئتين :

فئة تخص ضمير المتكلّم في صيغة الجمع (٨ مرات تواترات متعاقبة) . وفئة تتعلّق بالغائب غير العاقل الذي يصبّ في خانة البرهنة وتأكيد بقاء مجموعة المتكلّم (٤ تواترات متعاقبة) .

كذلك فإن كل تواتر لفعل البقاء لضمير المتكلم - الجماعة / الكويتيون، يكون مسبوقا بحرف مستقبلي (٣ مرات سوف ومرتان السين) . أما بقاء غير العاقل فهو مجرد من الإرتماء في المستقبل، ربما لأن حالته ثابتة بما يعني أن ثباتها لا يبقيها في حاجة إلى التأكيد علي استمراريتها المستقبلية .

والملاحظ أيضا أن تواتر الحرف المستقبلي مضافا إلى فعل البقاء في الصفحة الأولى من المقطع (ص ٤٠) له ملمح خاص . فثمة تواتر لعبارة (نبقي واقفين) تأتي مرة مسبوقة بحرف «سوف» المستقبلي . ومرة مسبوقة بحرف «سين» المستقبلي . والوتيرة نفسها ، مع التراتبية إياها (سوف + س) تتكرّر مع عبارة (نبقي غاضبين) ؛ كل هذا في الأسطر الشعرية الأربعة التي تبدأ بها القصيدة .

تواتر الكلمة - المفتاح (أنموذج فعل بقي) :



أما التواترات الأخرى ، ودائماً في المقطع الأول نفسه أي تواتر المفردات التي ليست مفاتيح أساسية في النص ، فتنسحب عليها ملاحظات القصائد السابقة من تواتر كلمات (دبابة - مرتين) (ربما - ٣ مرات) (جدارا - مرتين) (مثلما - ٣ مرات) أو إيقاعات صوتية - إعرابية (نجمة واحدة ترشدكم + نخلة واحدة

تذكركم + طفلة واحدة تشكركم) . . . أو صيغ أفعال (حطمتم - روّعتم - هدّمتم) أو (فاسحبوا - وأعيدوا - وارجعوا) !

ومن الممكن تعميم كل هذه المعادلات على كافّة مقاطعة القصيدة التي يسيطر عليها تواتر ثنائي وثلاثي ورباعي وخماسي . مع إشارة إلى حرص الشاعرة على تكرار «يا الذي» ٥ مرات (الصفحتان (٤٢ - ٤٣) وكأنها تريد الاكتفاء بالاسم الموصول «الذي» للدلالة على الغازي الذي اجتاح الكويت ، لأنها تترفّع عن ذكر اسمه لشدّة ما جرّحها فعله . . . كذلك مع إشارة ثانية إلى أن تواتر «يا الذي» أربع مرات متتالية أعقبه في ثلاث مرات تواترات لفعل (الإهداء) . . . ومادة (الإهداء) المتواترة جاءت في تناسق التضادات . في كل مرة يهدي المتكلم هدية إيجابية (ماء - أفق - نصر) تأتيه المبادلة سلبية (صحاري # الماء وحصارا # أفق وانكسارا # نصرا)

هذا ناهيك عن التواتر الصوتي برغم اختلاف المعنى (جارٌ - جارٌ) تاما من حيث هو جناس ، أو غير ، من حيث هو طباق تام (السرّاء - الضرّاء). كلها تواترات ذات وظيفة فنية واضحة ومقصودة تستخدمها الشاعرة من أجل تعزيز نبرة اللوم والأسى تارة ، أو مضاعفة قوة الصمود والحرص على السياسة الوطنية طورا .

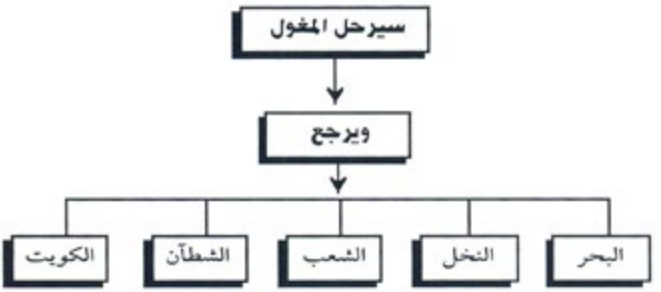
تواترات الرجوع والرحيل :

أما القصيدة الخامسة في المجموعة وعنوانها (سيرحل المغول) (ص ٤٩ وما بعدها) فإنها تتحوّل منذ الأسطرة الشعرية الأولى إلى معرض حاشد لمعادلات أسلوبية التواتر ، بحيث يمكن وضعها جميعا تحت قوس «تواترات الرجوع والرحيل» . وإذا كان ثمة تواترات أخرى في هذه القصيدة فهي تواترات تخدم الرجوع والرحيل أو هي تندرج ضمن حقله المعجمي أو حقله الدلالي . والدليل على هذا أن عنوان (سيرحل المغول) هو السطر الشعري الاستهلالي في القصيدة . كما أنه بكامله يتواتر في السطر الشعري الختامي ، إضافة إلى تواتره ٤ مرات أخرى كاملاً في الداخل . هكذا فإن العنوان / المفتاح «سيرحل المغول» يلفّ القصيدة من الضفتين بداية ونهاية ويُشيع في داخلها ، بفضل تواتره المدروس جوا خاصا حرصت الشاعرة على عجن قصيدتها بمائه . إنه جوّ الربط بين الغزاة والمغول وحتمية رحيل هؤلاء المغول .

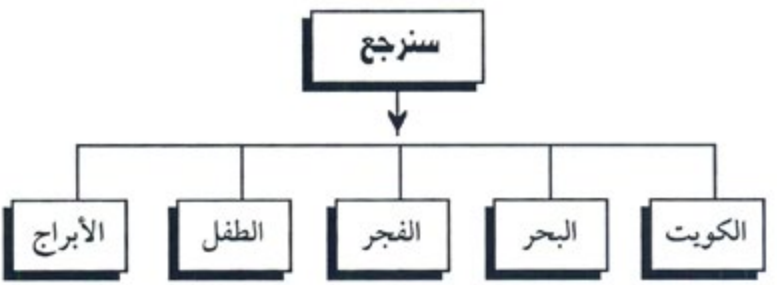
ولسنا في حاجة إلى إثبات مسرد كامل للتواترات الكثيفة في هذه القصيدة لأن ما فيا من تواترات يشبه إلى حدٍّ بعيد ما سبق أن أشرنا من تواترات في القصائد السابقة ، ليس فقط لجهة تواتر المفردات ولكن أيضاً التعابير المؤلفة من مفردتين أو ثلاث أو أكثر.

وكذلك تواتر الصوتيات التي تبقي مرتبطةً بفعل واحدد وإن تعدّدت ، على أن تبقى واو العطف قادرةً على الربط بينها موحيةً بتواتر صوتي ومعنوي واضح السمات . ولعل أبرز مثال على هذا ما يمكن أخذه من المقطع السابع في القصيدة (ص ٥٥) حيث تؤسس الجملةُ المعنيّةُ على تواتر «سوف نظل دائماً وراءهم» قبل أن تنتقل إلى فعل «نضربهم» ثم تواتر سبع أدوات يُضرب بها كمايلى :

وهذا ليس الأنموذج التواترى الوحيد في هذه القصيدة ، لجهة كثافة الإرتباط بفعل واحد . وقد يكون من المفيد هنا الإشارة إلى أن (رحيل المغول) سيعقبه في رؤيا الشاعرة - سلسلة من الرجوع تعبّر عنها في المقطع الأول من القصيدة (ص ٤٩) .



ويتكرر التواتر الخماسى نفسه فى المقطع الرابع من القصيدة (ص ٢٥) تأسيسًا من فعل الرجوع نفسه .



مع الإشارة إلى فارق بين مجموعات التواتر الثلاث الأخيرة، قوامها أن التواتر الأول يتأسس على لفظة الفعل مرة واحدة «نضربهم» فى حين أن التواترين الثانى والثالث يعتمدان على تكرار الفعل المسبوق بحرف العطف الذى لا وجود له كعنصر رابط فى التواتر الأول .

هندسة التواتر:

وتقدم القصيدة السادسة (ثلاث برقيات عاجلة إلى وطني) - إضافة إلى نوعية التواترات السابقة - أنموذجًا تواتريًا جديدًا يبدو وكأنه مرسوم هندسيًا بحيث يأتي متناسقًا ، متوازيًا ، دقيقًا ليتمكن من القيام بفعله الصوتي بشكل مباشر وأكيد . وترسيمة المقطع الثاني من القصيدة تعكس هندسة التواتر هذه فور الاطلاع على البنية الخارجية للمقطع (ص ٦٣) .

فالمقطع يتألف من ١٢ سطرًا شعريًا ، ٤ منها تبدأ بضمير الجماعة «نحن» مشفوعة بلفظة «الكويتيين» ، والثمانية الأخرى تبدأ بـ «أن» المصدرية الظاهرة ٧ مرات والمضمرة مرة واحدة .

دائمًا هناك مجموعة ثلاثية تواترية قوامها في بدايات الأسطر: نحن + أن + وأن . يعني كل ثلاثة أسطر هناك عودة إلى «نحن» ، التي يليها دائمًا سطران شعريان يبدأ كل منهما بـ «أن المصدرية» .

ليس هذا فقط . . بل إن نهاية كل سطر شعري يبدأ بـ «نحن» تُبنى على أساس صوتي موحّد وإن اختلفت الألفاظ (من عاداتنا - من طباعنا - من أخلاقنا - من تراثنا) . هكذا يكون الإيقاع التواتري قد شدّ بدايات الأسطر الشعرية ونهاياتها

في آن ، مولّدًا حالة صوتية تعطى القصيدة هويتها بفضل هندسة التواتر الصوتية الواضحة والتى يمكن ترسيمها على الشكل التالى وفق ٤ مجموعات تضم كل منها ٣ أسطر شعرية .

١ - المجموعة الأولى : نحن . . من عاداتنا

أن نستضيف
أن نجير

٢ - المجموعة الثانية : نحن . . من طباعنا

أن ننبذ
أن ندعو

٣ - المجموعة الثالثة : نحن . . من أخلاقنا

أن نرفض
(أن) نكره

٤ - المجموعة الرابعة : نحن . . من تراثنا

أن نعصر
أن نكون

هكذا يبدو المقطع بكامله تخطيطًا هندسيًا دقيقًا ينظّم التواتر ويوظفه مضمونيًا وإيقاعيًا فى آن . فهل هذا التخطيط مقصود ؟ أم أنّ شدّة الإتقان الشعرى هى التى أطلعته تلقائيًا ؟ الجواب ليس مهماً ، إنما المهم هنا هو التأثير الذى يتركه مثل هذا البناء .

تواتر الصوت والصدى :

وفي قصيدة (مَن قتل الكويت ؟) (ص ٧٦ وما بعد) تبدو لعبة التواترات قائمة بشكل أساسي على الأسئلة والأجوبة . والقصيدة - انطلاقًا من هذا التقسيم - موزعة على اتجاهين : الأول ويضم المقاطع الثلاثة الأولى (٧١ حتى ٧٤) ، والثاني ويشمل المقاطع السبعة الأخيرة (٧٥ حتى ٨٣) .

وبعملية حسابية بسيطة يمكننا أن نكتشف أن وتيرة الاستفهام كثيفة جدًا في المجموعة الأولى . فمن أصل ٣٥ سطرًا شعريًا تتألف منها هذه المجموعة ، ثمة ٢١ سطرًا شعريًا تنتهي بعلامة استفهام - يعني أن النسبة تبلغ ٦٠ ٪ .

أما المجموعة الثانية التي تتألف من ٨٧ سطرًا شعريًا فليس فيها سوى تسعة أسطر تنتهي باستفهام (٥ مرات في المقطع السادس ومرة في كل من السابع والتاسع ومرتين في الثامن) . ومتى ما علمنا أن عنوان القصيدة (مَن قتل الكويت ؟) المتمضن علامة استفهام يتواتر ٥ مرات في هذه المجموعة، يتبقي لنا ٤ علامات استفهام فقط لا غير في ٨٧ سطرًا شعريًا أي ما نسبته أقل من ٤,٥ ٪ .

لذلك فإن لعبة التواتر هنا - القائمة على الاستفهام كما قلنا

- إنما تكثّفت في المجموعة الأولى التى طُرِحت فيها التساؤلات ، ونَدَرت في المجمـوعة الثانيـة التي قامت على تقديم الأجوبة . وطبيعي أن يكون الجواب خاليًا عمومًا من علامات الاستفهام .

هكذا يبـدو السؤال صوتًـا والجواب صدىً وفق مـا في نفس الشاعرة من حسرة ونقمة ولوم وندم وحيرة مقلقة . . . !

طبـعًا مـعـادلة تواتر الصـوت والصـدى لا تلغي مـقوّمـات الأسلوب التواتري العام الذي يطبع كل الديوان . وقد رأينا نماذج منه لجهة تكرار اللفظة في المتن وفي الروى ، أو لجهة التركيز على رجع الصـوتيات والـتسـاؤلات التي تولّد إيقـاعيـة تعـدّد بانتظام فتضاعف من النغمية الموسيقية في القصيدة .

تواتر اللهفة والنداء :

وتأتي القصـيدة الأخيـرة في المجمـوعة (نقوش على عـباءة الكويت) لتقدم مُناخًا جديدًا من التواتر الفنّى .

مجددًا لن نتـوقف عند الممارسات التواترية التي أشـرنا إليها سابقًا ، تلافيًا للوقوع في استعادة الأفكار . إنما ما يجدر التوقف عنده هنا هو حرص الشاعرة على استخدام حرف النداء بكثافة في فاتحة السطور الشـعرية. فمن أصل ٧٧ سطرًا شعـريًا تتألف منها المقاطع السبعة في القـصيدة يبدأ ٢٠ سطرًا بحرف النداء (يا - أيا

- أيتها) . وهذه نسبة مرتفعة جدًا ليس قياسا إلى الديوان نفسه ولكن أيضًا إلى كل الدواوين الشعرية العربية - على ما نعتقد - وهذا يعكس حرارة النداء في صدر الشاعرة الملهوفة على وطنها إلى أقصى الحدود .

هذا التواتر الملهوف من خلال النداء يشيع في القصيدة جوًا عامًا لا يمكن تَجاهل تأثيراته الإيقاعية ، لا سيّما في المقطع الثالث (ص ٩١) الذي يضم ١١ سطرًا شعريًا يبدأ عشرة منها بحرف النداء .

طبعًا التواتر المألوف في كل المجموعة يعود هنا بشكل ملحوظ حتى يصل إلى ذروته من خلال تكرار كامل لسطر كامل (المقطع الرابع) «ونحن من دونك يا حبيبي» (ص ٩٢- سطر ٣ و ٥ و ٧ و ٩) . ومن خلال تواتر ثلاثة أسطر متعاقبة بشكل كامل وهي :

وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها

وانتصرت عصفورة الحب على صيّادها

وانتصر الله على الشيطان

التي تواترت بالكامل في ختام المقطع الأول (ص ٨٩) وفي ختام المقطع الخامس (ص ٩٣) ، موحيةً بدائرية مضمونية

وصوتية تشدّد على ثقة الشاعرة بالنصر وبعدالة قضية وطنها لأن الله سيحقّق لها النصر على الشيطان . .

من كل ما تقدّم يبدو التواتر الفني أسلوبًا قائمًا بذاته عند الشاعرة سعاد الصباح . ووظيفته مضمونية وصوتية في آن . وهى بهذا تضفي على قصيدتها جوّا من الإيقاع الذي يشدّ أجزاء القصيدة بعضها إلى البعض الآخر ويجعلها وحدة متماسكة .

وفي (قصيدة حب - ٦) :

ليس له مرافىء ثابتة

لا عناوين ثابتة

ولا ولاءات ثابتة

وفي (قصيدة حب - ٥) :

وحيدة .. حتى الوجع

ضائعة .. حتى الوجع

وأفتقدك .. حتى الوجع

وهناك ظاهرة أسلوبية مكمّلة للتكرار اللفظىّ والإيقاعي وهى العناية بالتفصيل ، (الذي يتداخل مع ظاهرة التكرار أو يتنفس من خلالها) ولم يكن التفصيل المادي بصفة خاصة من أصول الشعر

الذي يعني بالتكثيف ، ولكن اتجاه القصيدة الحديثة إلى نزعة القص ، والتطلّع إلى الفنون التشكيلية نموذجًا ، وفي مقدّمتها الرسم (اللوحة) جعل من التفصيل تقنية مقبولة ، بل مرغوبا فيها في سياق الحكي ، ومجال الاعتراف بصفة خاصة ، وهذان هما الجانبان اللذان ارتبط بهما التفصيل في هذه القصائد . تبلغ ظاهرة التفصيل مداها في (قصيدة حب - ٢) :

تتشكّل أنوثتي على يديك
كما يتشكّل شهر إبريل
شجرةً شجرة
عصفورًا عصفورًا
قرنفلةً قرنفلةً
وكلّما أحببتني أكثر
واهتممت بي أكثر
تزداد غاباتي أوراقًا
وتزداد هضابي ارتفاعًا
وتزداد شفتاي اكتنازًا
ويزداد شعري جنونًا

إن هذا النزوع إلى التفصيل هو الذي يشكّل هذه القصيدة ، فهناك :

تلّة تلّة - ينبوعًا ينبوعًا - سحابة سحابة - رابية رابية .

وهناك : بكل لوزي - وخوخي - وتفّاحي .

وبعدها : بكل حبّة قمح - وبكل لؤلؤة

ثم :

كما يتشكل قوس قزح

بقعة خضراء

بقعة زرقاء

بقعة برتقالية

ومن المهم أن هذا التفصيل يعدّ ضربًا من التكرار (أكثره من نوع التكرار اللفظي : شجرة شجرة) مما يعني محورية الارتكاز الإيقاعي والأسلوبي في مجمل هذه القصائد ، كما أنه ينتمي إلى الطريقة الأنثوية الأثيرة في القدرة على الثرثرة المحببة والرغبة في الإطالة في الحديث وتأكيد الإلمام بخفاياه . وفي هذه النماذج ذاتها تبدو مرجعية الصور نابعة من الطبيعة الرحبة ، ولعلّ هذا المبحث (مرجعية الصورة في شعر سعاد الصباح) يحتاج إلى

استئناف من مـدخل آخر ، يغري بالإرجاء ، ونكتـفي في توكيده كقيمة جمالية بمثال من (قصيدة حب - ٣) ، هو مطلعها :

يذكّرني صوتك

بصوت المطر

وعيناك الرماديتان

بسماء سبتمبر

وأحزانك

بأحزان الطيور الذاهبة إلى المنفى

يذكّرني وجهك

ببراري طفولتي

ورائحتك

برائحة البن في كافتيريات روما

إن اللوحـة متسـاندة المفردات ، مرجعها الطبـيعة البكر التي لم تلمـسـها يد إنسـان ، ولعلّ السطر الأخـيـر يند عن طبـيعـة اللوحة، وقـد قفز من لاوعي الشـاعرة محـتميًا بالخـبرة الحيـاتية المباشرة . على أن الطبـيعة الرحبة قد تتلخّص في مـساحة أقل ، وفي دلالة أقوى حضورًا ، كمـا في (قصيدة حب - ٢) . ويمكن

أن نعود إلى ما ذكرنا من تقنية التفصيل لنجد مرجعية الصورة في محاور من الطبيعة الرحبة : السحابة والينبوع والتلّة . . إلخ - ومن الفاكهة : وخوخي ولوزي وتفّاحي ، ومن الألوان بعد ذلك، وهكذا تمتزج المكوّنات لتقدّم تماوجات حالة من الحبّ الأنثوى الحر الأنيق ، تنفرّد بجماليات لم يسبق إليها شعر نسائى في شعرنا الحديث .

* * * * *

سعاد الصباح فى أغانيها الوطنية والعاطفية

د. محمد رجب النجار

سعاد الصباح
في أغانيها الوطنية والعاطفية

سعاد الصباح شاعرة كويتية عربية مهمومة - كما نعرف - بقضايا وطنها وأمتها ، تؤرقها وقائع التخلّف الحضارى والاجتماعي والسياسي والاقتصادي . وهي تؤمن في قرارة نفسها بنظرية التحدي والاستجابة ، سواء أكان ذلك على المستوى الإبداعي أم المستوى الفكري (الأكاديمي) . وإذا ما تجاوزنا مؤلفاتها العلمية في الاقتصاد والسياسة إلى مؤلفاتها الإبداعية شعرًا ونثرًا ألفيناها في الحالين رائدة من روّاد التنوير في العالم العربي ، وهذا حسبها في مواجهة كل تيارات التخلّف ومجابهة «وصايا القبيلة وسلطة الموتى» على حد تعبيرها .

تتمحور تجربتها الإبداعية حول محورين متلازمين : المرأة ثم الوطن، وهما يشكلان معًا رؤيتها للعالم . . ويمثلان بؤرة اهتماماتها الجمالية ، وهمومها الثقافية وخطاباتها الإبداعية شعرًا ونثرًا . وهو الخطاب الذي تعودنا عليه نصًا كتابيًا مطبوعًا عبر مؤلفاتها ودواوينها الشعرية الكثيرة ، وإذا صادفنا حسن الحظ استمعنا إلى هذا الخطاب تلقيه الشاعرة نفسها في إحدى ندواتها

أو أمسياتها الشعرية . . وظل هذا الخطاب وقفًا على النخبة العربية القارئة أو تلك التي يتاح لها سماع الشاعرة ، والنخبة بطبيعتها محدودة العدد . . الأمر الذي يبدو أنه لم يشبع طموح الشاعرة وهى التي تريد أن تصل برسالتها التنويرية إلى آفاق القاعدة العريضة من الجماهير العربية . . عندئذٍ قرّرت تغيير (لعبة الاستقبال) بالمعنى النقدي المعاصر من خلال تغيير أدوات الاتصال والتواصل .

كنا قد تعودنا أن نتعانق مع سعاد الصباح عبر نصوصها المطبوعة منذ بدأت تمارس العملية الإبداعية ، حتي فوجئنا بها في عام ١٩٩١ - ١٩٩٢ تقرّر التعامل مع الميديا المعاصرة (شرائط كاسيت ، شرائط فيديو، إذاعة وتلفزيون) وأن تدفع بنصوصها الإبداعية إليها مُغَنّاةً بأصوات مشاهير المطربين الكويتيين والخليجيين والعرب . . وجاء هذا التواصل الغنائى النصوصي عبر رافدين : أحدهما : غناء نصوص مطبوعة ومنشورة من قبل دفتي ديوان ، والآخر : تأليف نصوص جديدة باللغة (اللهجة) المحكية كتبت للغناء على وجه التحديد ، ومن ثم لم تعرف طريقها للمطبعة . وهو أمر جديد لم نألفه في التجربة الإبداعية لساعد الصباح من قبل ، ولذلك فهى غير معروفة لدى نقادها أو بالأحرى لم يضعوا هذه التجربة موضع المساءلة النقدية . فكان أن

زادت دائرة التلقي والاستقبال . . لم يعد جمهور سعاد الصباح هو الجمهور القارىء فقط (بضعة ألوف) بل اتّسع ليصل إلى الملايين من الجماهير العربية قاطبة ، قارئة وغير قارئة إثر عملية التحوّل في التوصيل (السمعي والمرئي) . وهى عملية صادفت نجاحًا جماهيريًا بالفعل ، الأمر الذي كان من نتيجته أن أنتجت سبعة شرائط كاسيت / فيديو ، حملت صوت سعاد الشعري إلى كل الآفاق العربية وغير العربية، محقّقة أكبر قدر من التواصل والتأثير.

وتأتى هذه النصوص الغنائية التي كتبتها سعاد للغناء في إطار تجربتها الإبداعية ورسالتها الشعرية المعروفة ، بحيث يمكن تصنيف هذه النصوص الغنائية إلى نمطين من أنماط الغناء .

الأغاني الوطنية : ثلاثة شرائط

الأغاني العاطفية : أربعة شرائط

وربما كان نجاح تجربة الغناء الوطني - المستمد من نصوص مطبوعة - هو الحافز الذي جعل سعاد الصباح تستجيب لكتابة نصوص غنائية عاطفية باللغة (اللهجة) المحكية ، على اعتبار أن الأغاني الوطنية هى أغاني مناسبات ، على حين أن الأغاني العاطفية غير مرهونة - في إذاعتها - بزمن معيّن . وسعاد في نصوصها الغنائية هى سعاد في نصوصها المنشورة، مشغولة

بهمومها الوطنية والذاتية ، هموم الوطن ، وهموم الأنثى المقموعة في مجتمع ذكوري قامع ، وذكورية الثقافة السائدة فى آن ، على نحو لم تجرؤ امرأة خليجية مثلها على الجهر برفضها ومقاومتها إبداعًا وفكرًا على حد سواء . ولا أظن أن امرأة خليجية أخرى قد وضعت في خطابها الأنثوى وطنها وقومها موضع المساءلة (الثقافية والحضارية والاجتماعية) على نحو ما فعلت سعاد . وهذا هو معنى أن تقول عن نفسها : إنها امرأة قرّرت أن تخرج من قارورة التاريخ (التخلّف الثقافي والحضاري والاجتماعي) وأن تركب سفينة الحرية ، تمخر بها عباب العصر (التغير الثقافي والحضاري والاجتماعي) إذا شئنا لمجتمعاتنا العربية أن تنهض من غفوتها (التاريخية) لتلحق بركاب العصر ولو في نهاية الركب الحضاري . . هذه هى رسالة سعاد التنويرية التى تتجاوز بها هويتها الذاتية والخليجية إلى هويتها القومية والإنسانية . وهى الرسالة التي أصرّت على تأكيدها أيضًا في تجربتها الإبداعية الغنائية الجديدة . وهكذا أصبحت «الأغنية» التي كتبتها سعاد باللهجة المحكية أو العامية هي امتداد طبيعي ومشروع لرسالتها الشعرية المنشورة باللغة الفصحى (القياسية المعاصرة) ، وربما هى - الرسالة - دعوة للتنوير والحداثة والتحدي الحضاري والشجاعة في مواجهة الواقع ، ومساءلة المجتمع ، والتمرد على مقولاته الثقافية التي تجاوزها العصر ، حق البوح بكل ما هو «مسكوت

عنه» تعبيرًا وتغييرًا وتحريرًا نحو الأفضل لتحقيق إنسانية الإنسان رجلاً كان أو امرأة .

وقد ساعد على عملية التحوّل في التوصيل والتأثير من الكلمة المطبوعة إلى الكلمة المنطوقة عند سعاد عوامل كثير - نشير إليها في موضعها من البحث - وإن كان منها على سبيل المثال أن اللغة المنطوقة هى التي تُكَوِّنُ اللغة بامتياز كما يقول علماء اللسانيات ، على النقيض من اللغة المكتوبة التي ليست إلا صورة مكرّرة ، أو استنساخًا رمزيًا لها أو مجرّد تكوين «جرافيمي» للغة المنطوقة . ولأن اللغة المنطوقة هى الأصل وسابقة على الكلمة المكتوبة . . فما بالنا إذا كانت هذه الكلمة المنطوقة منظومة شعرًا ومُغَنّاةً (والشعر ولد من رحم الغناء) ؟ هنا تصل الكلمة المنطوقة ذروة حيوتها الفورية الدينامية أعلى درجات التواصل والتأثير والذيوع .

ذلك أن النص المطبوع إذا ما تحوّل إلى نص مسموع / مُغَنى اكتسب من خلال الأداء اللحني والغنائي وسائل فوق لغوية بالغة التأثير ابتداء من جماليات الأداء وانتهاء بجماليات اللحن ، وجميعها أفعال كلامية لها دور حاسم في «عملية التوصيل» والنفاذ برسالة النص إلى أعماق المتلقي والتواصل معه أينما كان ومتى شاء . . وهنا يكمن مغزي تحول لعبة الاستقبال عند سعاد

الصبـاح من النص المطبوع إلى النص المذاع أو المغنّى عبـر وسائل الميديا المعاصرة .

لكن هذه النقلة النوعـية في عـملية التـحوّل أو تغيـير لعـبة الاستقـبال من المطبوع إلى المسـموع لم تكن سهلة ، بل مـغامرة تحتـاج إلى وعي عميق بطبيـعة الميديا المعـاصرة . فكان أن راعت سعاد ذلك في نصوصهـا العامية، وأخضعت نصوصهـا الفصيحة (الوطنية) لمتطلبات الغناء - الأداء الشـفوي- ليس فقط من حيث الإيجاز والاخـتصار وتكثـيف المعنى وتغيـير الكثيـر من المفردات والتعابير عمّا كانت عليـه في النص المطبوع ، بل أيضًا فيما آثرته سعاد الصباح من تخفيف لحدّة نبـرتها وشدّة انفعالاتها خاصة في أغنياتهـا الوطنية ، فهى في الأصل شـعر قيل في ظروف نفسـية بالغة السـوء وهى تشاهد العدو يمزّق جسـد الكويت . . . وحيث الكتابة عـلى فوهة البركـان لابد أن يكون لها طعم الحـريق فيـما تقول .

فلمّـا انقشـعت الغـمة وتحـرّرت الكويت ، وانتـهـت فتـرة الشـتـات إلى غـيـر عـودة هدأت نفس سـعـاد ، ونشـرت هذه النصوص الوطنيـة في ديوانها **برقيـات عاجلة إلى وطني** في عام ١٩٩١ كما هي باعتبارها «وثائق جمالية» و «شواهد إبداعية» على جريمة العصـر . فلمّا أرادت أن تأخذ هذه النصوص طـريقها إلى

الغناء والتلحين عمدت إلى أمرين آخرين أحدهما : حذف كل ما هو ذاتي وأنيّ ، وانتقلت بالنص من ردود الفعل إلى الفعل، فاسترد عافيته الإبداعية ، وتخطى بذلك الحاجات النفسية الآنية أو الانفعالية التي صاحبت مخاض النص إبّان فترة الغزو أو لحظة الزلزال الكبير الذي راح يغتال كل الأحلام الجميلة للوطن ، والآخر : التركيز على تقديم الجوهر الثابت والمتفائل لهذه النصوص ، الجوهر الوطني والإنساني الذي ينبغي أن يصل الآن - بعد انتهاء ضجيج الحرب وصراخ المحاربين - إلى سمع وبصر إلى كل إنسان من أحباء الكويت وأصدقائها، وإلى كل العرب الشرفاء عبر وسائل الإعلام ، حتى يتسنى له استخلاص العبر والدروس من هذه الحرب الضروس ، وحتى يستعيد كل كويتي ثقته بنفسه وبوطنه الذي دمّرته جحافل العدوان ، فيشرع عندئذٍ في إعادة بناء الكويت من جديد . . حيث الشعوب - فيما تقول سعاد - أقوى دائمًا من كل طوفان ، وحيث لا أحد يقدر أن يحبس في قارورة حرية الإنسان ؛ وبذلك تكون شاعرتنا قد أخضعت نصوصها الشعرية لمتطلبات الغناء من ناحية ، ولسياقها التاريخي والإنساني الجديد من ناحية أخرى . ومن ثم لا غرو أن يحالفها النجاح في تجربتها الغنائية كما حالفها في تجربتها الشعرية.

وفيما يلي محاولة لقراءة أغنيات سعاد الصباح الوطنية والعاطفية من هذا المنظور :

القسم الأول : الأغاني الوطنية

«أحبك في غربتي وارتحالي»

«وأشتاق كل حصاة .. وكل حجر»

«أحبك رغم حراب المغول»

«ورغم جيوش التتر»

من قصيدة (وردة البحر)

١ - الشريط الأول وأغنيات وردة البحر :

أغنية وردة البحر في الأصل قصيدة طويلة نشرت لأوّل مرة في ديوان **فتافيت امرأة** عام ١٩٨٦ ثم أعيد نشرها ثانية - لأسباب سنراها وشيكًا - وفي ديوان **برقيات عاجلة إلى وطني** الذي صدر في القاهرة عام ١٩٩٠ ويضمّ عددًا من القصائد (الوطنية) التي كتبتها الشاعرة دفاعًا عن حقّ الكويت في الوجود الحر الكريم ، إبان محنة الغزو في الثاني من أغسطس ١٩٩٠ ، وحسنًا فعلت الشاعرة بإعادة نشر قصيدة (وردة البحر) في بداية هذا الديوان مسبوقة بقصيدة (إنني بنت الكويت) باعتبارها - على المستوى

السيميائي - بمثابة «وثيقة انتماء» جمالية إلى ثدي أمّها الكويت ، وفصيلة دمها وسقف بيتها وتراب آبائها وأجدادها على حد تعبيرها ، على حين جاءت قصيدة (وردة البحر) موضوع الدراسة هنا بمثابة «وثيقة حبّ» جمالية للوطن ، مقدمة إليه إبان الأيام الخوالي للكويت (ما قبل الغزو) ، لينفتح الديوان كله بعد ذلك على تلك القصائد الوطنية الصادقة التي قيلت إبان محنة الغزو وأيام الشتات .

والحق أن ديوان **برقيات عاجلة إلى وطني** كله ليس مجموعة من القصائد التقليدية ، بل هو معناه العميق مجموعة من «الوثائق الجمالية» في الحب والولاء والانتهاء ليس من خلال تأكيد الهوية والجذور فحسب ، بل أيضًا من خلال تمجيد الوطن والذود عنه والإعلاء من شأن المقاومة ودعم حركة النضال من أجل التحرير والتبشير به حتى يتحقق النصر وتتأكد الشرعية من جديد . . ممّا يؤكّد - على مستوى آخر - أن الشاعرة ظلّت على إصرارها في أن تحمل «ملف الوطن» معها في المنفى أو الشتات على حد تعبيرها ، تحمله في وجدانها وفكرها ، تذود عنه بقلبها وعقلها شعرًا ونثرًا . ذلك أن معاني الحب العفوي والولاء الصادق والانتماء الحقيقي لا تتجلى ولا تتحقق ولا تتأكد إلا في أوقات المحن والشدائد الكبرى ؛ ومن هنا لا غرو أن تتموضع قصيدة (وردة البحر) في بدايات الديوان باعتبارها مدخلاً نصوصيًا

تتجاوب فيه «المقدمات مع النتائج» ، وتكون القصيدة في ضوء شبكة العلاقات الدلالية القائمة في الديوان بمثابة «مدخل شعري» تمهيدي تكشف فيه الشاعرة عن مدى ولائها وحبّها للكويت . . حتى إذا ما اتسعت شبكة العلاقات في النصوص التالية التي تتحدث فيها عن المحنة تجلّت لنا أهوال الصدمة والفجيعة التي انتابت الشاعرة جراء زلزال الثاني من أغسطس . وكان هذا هو مغزى إعادة نشر هذه القصيدة في هذا الديوان ؛ وتكون بذلك أيضًا قد انتقلت إلى سياقها النصي المناسب ، ولم تعد هذه القصيدة نصًا من **فتافيت امرأة**، بل أصبحت نصًا مغروسًا في جسد الوطن ، وبرقية عاجلة إليه إبان محنته و «فتفوتة من فتافيته» الموضوعية أو العضوية التى تجسّد عبقرية الانتماء الحضاري للوطن ، وصدق النبوءة (الشعرية والفكرية) ، لديها إيمان من منطلقات الشاعرة في حتمية التحرير ؛ ذلك أن اغتصاب الشعوب هو المستحيل على حدّ تعبيرها «لأنه اغتصاب للإنسان بكل أبعاده الروحية والثقافية والحضارية والقومية والدينية» ؛ وهذه هى رؤيتها للعالم التي لم تتزعزع قط إبان زلزال أغسطس الرهيب . والشاعرة إذ تفتخر بانتمائها للكويت - على المستوى الذاتي بحكم المولد والنشأة والمواطنة - فإنها تفتخر بانتمائها للوطن على المستوى الموضوعي ، باعتبارها - الكويت أو وردة البحر - تراثًا عريقًا ، وتاريخًا ممتدًا ووطنًا معطاءً - بغير حدود - لكل العالمين

وفضاءً رحبًا للديمقراطية والحرية والرأى الآخر ، وذلك في محيطها العربي والإنساني . وهذا يعني - على مستوى النص الغائب - أن اغتيال هذه الوردة هو اغتيال لكل القِيَم النبيلة التى تمثلها . . وأن تدميرها يشكّل كارثة وطنية وقومية وإنسانية .

تقع قصيدة (وردة البحر) في نصّها المطبوع (في الديوان) في ثمانية مقاطع ، على حين تقع في نصّها المُغَنَّى (الشريط) في ثلاثة فقط . . وهذا يعني أن الشاعرة أخضعت النص لعملية «مونتاج» أو إعادة إنتاج حيث عمدت - دون إخلال بوحدة النص العضوية - إلى اختيار ثلاثة مقاطع حيوية منها ، يشكّل كل مقطع منها أغنية قائمة بذاتها - من حيث الأداء الغنائي - وقد دفعت بها جميعًا إلى ثلاثة من أشهر المطربين في الكويت والخليج والمملكة العربية السعودية هم أحمد الجميرى وعبد الله الرويشد وعبد المجيد عبد الله ، وقام بتلحينها جمعًا الملحّن المعروف أنور عبد الله . ولأن القصيدة تم تلحينها بُعيد الغزو مباشرة (١٩٩١) فقد أضافت الشاعرة مطلعًا تمهيديًا تمّ أداؤه لحنيًا على نحو هتاف جمعي:

نموت نموت وتحيا الكويت

عاشت الكويت حرّة أبيّة

الله أكبر / الله أكبر / الله أكبر

(١/ ١) ثم ينساب صوت المطرب أحمد الجميرى بالأغنية الأولى التي تضم المقطعين الأول والثالث من النص المطبوع حيث يقول النصّ المغنّى أو الغنائى :

كويت ، كويت

موانىء أبحر منها الزمان

وواحة حب وبرّ أمان

وشعب عظيم وربّ كريم

وأرض يسيّجها العنفوان

كويت ، كويت

أشيلك - حيث ذهبت - حجابًا بصدري

أشيلك .. برعم ورد بأعماق شعري

أشيلك .. في القلب وشمًا عميقًا

لآخر .. لآخر .. آخر أيام عمري

والنص الغنائي هنا لا يحتاج إلى قراءة تفسيرية أو لغة شارحة، فهو من الوضوح بمكان ، لا غموض فيه ولا لبس ، بل ربما كان لافتًا للنظر أنه نص أقرب إلى المنطوق (الشفاهي) منه إلى النص المقروء (الكتابي) ، في ضوء بنيته الفنية التي تتوسل

بالصيغ الشفاهيـة القائمة على التكرار اللفظي أو التكرار البنائي ، مع حذف أداة النداء للكويت باعتبـارها قريبة من العقل والوجدان والقلب . . اقترابًا نفسيًا تتلاشى معه المسافات المكانية والزمانية .

(١/ ٢) ثم تنساب الأغنيـة الثانية في الشريط -بصـوت عبد المجيد عبـد الله- مستمدّة من الوحدة الشـعرية الرابعة (أو المقطع الرابع من النص المطبوع في الديوان) ، حيث يتنامى المعنى ويأخذ أفق الحسّ الوطني في التأكّـد والاتساع ، مبرّرًا بمعطيـات التراث وعراقة التاريخ وثراء العطاء الحضاري :

كويت ، كويت

هنا ، ابتدأت رحلة السندباد

هنا ، وردة البحر قد أزهرت

وراح ابن ماجد

يقطف نجمًا ويزرع نخلاً

ويخلق في لحظات التحدي بلاد

هنا ، الشعر والنخل يغتسلان معًا في مياه الخليج

فالـكويت ليست «الأرض الطيـبة» - بما هى واحـة حب وبرّ أمان - أو الشعب الـعظيم الذي يحميه ربّ كـريم فحسب ، بل هى أيضًا عطاء معـرفي وكشف علمي وإسهام حـضاري ، حيث

يحيلنا السندباد إلى رموزه المعرفية ورغبته الأزلية في الكشف المعرفي واكتناه المجهول مع قدرة خارقة على التحدي والصمود ومواجهة الأخطار . . وحيث يحيلنا رمز ابن ماجد إلى اكتشافاته الجغرافية الرائدة ، وقدراته المدهشة في لحظات التحدّي الحضاري والوجودي على خلق بلاد واستكشاف عوالم جديدة . . وحيث يحيلنا الشعر والنخل إلى اندماج المعطى الجمالي مع معطيات الطبيعة ، حيث يتطهران معًا بمياه الخليج وعبقرية المكان . . وهو ما يفسّر لنا تكرار الظرف المكاني (هنا) الدال في أوّل النص الغنائي على الكويت ، لكنه سرعان ما يأخذ في الاتساع دالاً على الخليج كله في نهاية النص المُغَنَّى ، وعلى نحو تتماهى فيه الكويت - تراثًا وحضارة ، تاريخًا وثقافة - مع بلاد الخليج العربي ، صاحبة هذا الإرث التاريخي والإنساني المشترك ، وحريّ بمن كان هذا وطنه وتراثه أن يتوحّد فيه ويتماهي به ، ولاءً وانتماءً.

ولابد لنا أن نعجب بالطاقة الشعرية المتفجّرة في هذا النص الغنائي، وفي كثافة صوره الشعرية ، السريعة المتتالية ، وأن نشير - إعجابًا - إلى أن جزءًا جوهريًا من دلالة هذا النص لا يتمثّل في المعادل الموضوعي لوردة البحر فحسب ، وإنما يكمن أيضًا في الطاقة المشعة من مفرداتها ، والمتولدة من الجمع بين عنصريها

(وردة + بحر) حيث أن لكل منهما حقله الدلالي المفعم بالإثارة الوطنية والفرادة الشعرية ، فضلاً عن كفاءة الخيال في إعادة بناء لون من الانطباع الدلالي الأثير للنص .

(١/ ٣) وتأتى الأغنية الثالثة في الشريط - بصوت عبد الله الرويشد - في تناسق هرموني رائع مع ما قبلها من نصوص مُغَنّاة، متجاوزة - في الوقت نفسه - التغنّي بكويت الماضي إلى الإشادة بكويت الحاضر . . حيث العطاء الحيّ ليس موصولاً فحسب ، لكنه ممتد أيضًا في المكان والزمان بغير حدود ، وهذا يعني أن حبّ الشاعرة للكويت ، ليس حبًا رومانسيًا نابعًا من الحنين إلى الماضي ، أو تباهيًا به عند عجز الحاضر عن العطاء ، بل لأن الحاضر فيه ما يستحقّ الفخر ويبرر الإشادة ويؤكّد الحب للكويت المعطاءة دومًا :

كويت (يا) كويت ..

أحبّك .. كالشمس ، تعطين ضوءك للعالمين

أحبك .. كالأرض ، تعطين قمحك للجائعين

وتقتسمين الهموم مع الخائفين

وتقتسمين الجراح مع الثائرين

كويت (يا) كويت ..

لحرية الرأى فيك تراث طويل

وطفل المحبة بين ذراعيك طفل جميل

ودرع العروبة فيك قديم قديم .. كهذا النخيل

في هذا النص الغنائى تتجاور كويت الحاضر دوائرها المحلية والخليجية إلى دوائرها العربية وآفاقها القومية حتى تصل إلى دوائرها العالمية والإنسانية . . فإذا هى نبع النخوة والشهامة والمروءة بقدر ما هي وطن الحرية ومعقل الديمقراطية وبلد الأمن والأمان ليس لأهلها فحسب بل أيضًا لكلّ العالمين والمناضلين ، الأمر الذي أثار عليها حقد الحاقدين وطمع الطامعين ؛ ولا يعني ذلك أن تتنكّر - في لحظة غضب أو سخط وبفعل ردّ الفعل الانفعالي الآني - لرسالتها الإنسانية والحضارية أو تحجم - بفعل الرؤى الانفعالية (قصيرة المدى) - عن أداء دورها التاريخي أو القومي ، لأن هذا قدر أصحاب الرسالات والقلوب الكبيرة ، من هنا يعلو صوت المطرب مخاطبًا - عبر كلمات النص - الكويت:

فظلي كما كنت قلبًا كبيراً

ونجمًا منيراً

وكوني المنارة للضائعين

وكوني الوسادة للمتعبين

وكوني كأية أم
تعانق أولادها أجمعين

وما أكثر الضائعين والمتعبين في وطننا العربي الكبير ممن هم بحاجة ماسة إلى «واحة حب» و «بر أمان» و «قلب كبير» . وهل ثمة أكبر وأعظم من قلب الأم نبلاً وكرمًا وعنفوًا وتسامحًا . . هكذا هي الكويت ، وردة البحر ، ماضيًا وحاضرًا منذ رفعت شعارها العظيم «الكويت بلاد العرب». وبهذا المقطع الذي تتكرّر فيه الصيغ الشفاهية اللفظية والمعنوية ممثلة في أفعال الأمر ، وفي البنية المتكررة أو العميقة للصور البلاغية (الشعرية) ، تنتهي أغنية عبد الله الرويشد ، وينتهي الشريط الأوّل ، ناهيك عن التكرار اللحني الجميل أو الترديد الإيقاعي الذي ارتفع بالأغنية، كما ارتفع بها إلى آفاق جمالية ليست في النص المطبوع .

الشريط الثاني : وأغنيات بطاقة معايدة :

ينبني هذا الشريط بأغنياته الخمس على نص شعري كتب أثناء الغزو، ونشر في ديوان **برقيات عاجلة إلى وطني** عام ١٩٩٠ تحت عنوان (بطاقة من حبيبتي الكويت) . ولكنه حين أعدّ للغناء - عقب التحرير - حمل عنوانًا مغايرًا - إلى حدٍّ ما - هو «بطاقة معايدة إلى حبيبتي الكويت» ربما لأن النص أعد للغناء بعد

التحرير مباشرة ، فاقتضى الأمر أن يكون عنوان النص أو الشريط الغنائي كله «بطاقة معايدة وتهنئة» وليس «من» بل «إلى» الكويت.

وربما يبدو هذا الفارق اللغوي (تغيير حرف الجر) بسيطًا لكنه عميق في دلالته ، فهو يعكس الفرق بين الهزيمة والنصر ، وبين الاغتراب والاقتراب من الوطن . . وبذلك يتطابق العنوان الجديد مع السياق الجديد للنص المغنّى .

والقصيدة في نصها المطبوع تقع في سبع لوحات شعرية ، تمّ دمجها بمعرفة الشاعرة في خمس لوحات غنائية ، تغنّى بها خمس مطربين وهم: عبد الله الرويشد ومحمد البلوشي ورباب وصالح الحريبي ونوال ؛ وجميعها من ألحان أنور عبد الله .

ويبدأ الشريط بلحن جماعي مترنمًا على خلفية موسيقية تنطق بالإصرار والتحدي :

نحن باقون هنا باقون هنا

نحن باقون هنا نحن باقون هنا

(١/٢) ينطلق صوت المطرب وينساب في أوّل أغنيات الشريط على النحو التالي :

هذه الأرض من الماء إلى الماء .. لنا

ومن القلب إلى القلب .. لنا

ومن الآه إلى الآه .. لنا

كل دبوس إذا أدمى بلادي

هو في قلبي أنا

نحن باقون هنا

هذه الأرض هى الأم التي ترضعنا

وهى الخيمة والمعطف والملجأ

والثوب الذي يسترنا

وهى السقف الذي نأوى إليه

وهى الصدر الذي يدفئنا

وهى الحرف الذي نكتبه

وهى الشعر الذي يكتبنا

كلّما هم أطلقوا سهمًا عليها

غاص في قلبي أنا

سندباد : كان بحارًا خليجيًا عظيمًا .. من هنا

والذين اشتركوا في رحلة الأحلام هم أولادنا

والمجاديف التي شقّت جبال الموج كانت من هنا

إننا نعرف هذا البحر جداً .. مثلما يعرفنا
فعلى أمواجه الزرق ولدنا
ومع الأسماك في البحر سبحنا
ومع الصبيان في الحي لعبنا وسهرنا وعشقنا

وبعيداً عن القراءة الشارحة التي لا يحتاجها النص / الأغنية، نرى الشاعرة تتوحد وتتماهى في الكويت ، فهي الكويت والكويت هى . غير أن الكويت هنا ليست أرضًا فحسب بل هى كينونة وجود ، فهي الأم والخيمة والمعطف والملجأ والثوب والسقف والصدر والحرف من الشعر .. وهى البحر وثقافة البحر، وهى موطن البلاد وملاعب الصبا .. باختصار هى كل شيء .. حدودًا ووجودًا .. أرضًا وعرضًا .. ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً ، ومن ثم فمن أصابها بسوء كمَن أصاب أهل الكويت جميعًا.. حيث «الأنا» الشعرية اندغمت في «الأنا الكبرى» أو «النحن» الجمعية من خلال ضمير الحيازة «نا» المنتشر على امتداد نص الأغنية الأولى التي استدعت كلماتها التراث البحري لحنًا وأداءً وإيقاعًا .. الأمر الذي أثرى النص المُغَنَّى على نحو تتضاءل أمامه كلمات النص المطبوع وحده في الديوان .

(٢/ ٢) وتنساب كلمات الأغنية الثانية بصوت المطربة رباب تترنّم فيها بـ «أَنْسَنَةِ» المكان .

هذه الأرض التي تدعي الكويت

هبة الله إلينا

ورضاء الأب والأم علينا

كم زرعنا أرضها نخلاً وشعراً

كم شردنا في بواديها صغاراً

ونخلنا رملها شبراً فشبرا

وعلى بلّور عينيها جلسنا نتمرّى

وهذا يعني أن الكويت - هبة الرب - غنية بتنوعها الثقافي ، فإلى ثقافة البحر ثمة ثقافة البر، ثقافة البادية ، على نحو يؤكّد أصالتها وحقّها التاريخي في الوجود ، بحراً وبراً على السواء.

(٢/ ٣) غير أن «أَنْسَنَةَ» المكان وخصوصيته والارتقاء به إلى «المقدَّس» تزداد وضوحًا في الأغنية الثالثة بصوت المطرب صالح الحريبي :

هذه الأرض التى تدعي الكويت

بيدر القمح الذي يطعمنا

نعمة الرب الذي كرّمنا

ويد الله التى تحرسنا

قد عرفنا ألف حب قبلها

وعرفنا ألف حب بعدها

غير أنا .. ما وجدنا امرأة أكثر سحراً

ما وجدنا وطناً أكثر تحنانًا ولا أرحم صدراً

هذه الأرض التي تدعي الكويت هي منّا .. ولنا

إن المكان هنا - الكويت - يشكّل بأنْسَنَته وقداسته البؤرة المركزية في كل أغنيات الشريط ، بما في ذلك الأغنية الرابعة بصوت المطربة نوال ، والأغنية الخامسة بصوت محمد البلوشي.. حيث تصل هذه البؤرة المركزية ذروتها في تفجير المعنى ، تعبيراً عن الصمود والتحدي والثقة بحتمية النصر، مهما كانت قوى البغي والعدوان ؛ فذلك هو درس التاريخ وعبرته في آن :

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

بهذه النهاية المفتوحة للنص «نسالم من يسالمنا ونعادي من يعادينا» انتهي الشريط ، ولكنها تبقى نهاية الواثق بنفسه وشعبه ، بربّه ووطنه ، المتمسّك بشرعيته وحقّه التاريخي .

الشريط الثالث : وأغنيات نقوش على عباءة الكويت :

اختفت في هذا الشريط نغمة الحزن ونبرة التشاؤم ورنّة الأسى والضياع والشعور بالهوان والإحساس بالشتات من هول الصدمة أو الفجيعة التى أحدثها الغزو الغاشم . وشتان بين الاحتلال والتحرير ، وبين الهزيمة والنصر ، فكان أن جاءت كلمات هذا الشريط مضمّخة بعبير النصر ، متفائلة مستبشرة منصورة كما جاءت ألحانه مرحة راقصة على دقات طبول النصر . . وكذلك كان الأداء الغنائى بأصوات أشهر المطربين الكويتيين والعرب - موحيًا بالثقة والتفاؤل والأمل ، عبقًا بأريج النصر وعبير التحرير .

وإذا كان شريط «وردة البحر» جاء تعبيرًا - بطاقته الشعرية المشعّة - عن مدى الولاء والانتماء والحبّ - بغير حدود - للكويت ، وهى تحت براثن الاحتلال . وإذا كان شريط «بطاقة معايدة إلى حبيبتي الكويت» يحمل رسالة الصمود والتصدى

للعدوان ، فلا غرو أن يأتي الشريط الغنائي الثالث «نقوش على عباءة الكويت» رسالة تهنئة - من القلب والعقل - بانتصار الكويت على كل قوى البطش والعدوان ، وبزوال غمة الاحتلال التي دامت سبعة أشهر ، كانت في تاريخ أهل الكويت بمثابة سبع سنين عجاف - دون ريب - ظلّت خلالها الكويت في «قبضة السجّان» . ومن المعروف أن كلمات هذا الشريط ، أو بالأحرى القصيدة الأم المؤسسة لهذا الشريط ، كانت قد كتبت عقب التحرير مباشرة (ونشرت في ١٢/٣/١٩٩١ - لندن) وبها اختتمت ديوانها (الوطني) الموسوم **برقيات عاجلة إلى وطني** ، الذي جاء انعكاسًا لكارثة الغزو من لحظة الغدر حتى لحظة النصر . كانت ساعة التحرير لحظة تاريخية غالية في حياة أهل الكويت وكل العرب الشرفاء ، كانت لحظة قَدَرية ، إذ تزامنت مع العيد الوطني (٢٥ من فبراير ١٩٩١) . ولنا أن نتخيّل هذه الفرحة النادرة في حياة الشعوب . . وما يصحبها من عواطف مشبوبة متأججة إثر شعور بالفقد الكبير ، كاد التحرير - في ضوء هذه المؤامرة الكبرى - يكون مستحيلاً . . ولكن المعجزة حدثت وتحقّق التحرير ، الأمر الذي انعكس في النص المطبوع ، فجاء محملاً بالمفردات الحادة والتعبيرات القاسية التي ربما كانت نفثة مصدور ، أو مصدوم بكارثة العزو (المحو) ، ومفاجأة التحرير التاريخية والنفسية ، السياسية والوطنية، على حد سواء . . الأمر الذي

ينفع سعاد الصباح بعد ذلك إلى إعادة النظر في كلمات القصيدة ومفرداتها عند إعدادها للغناء ، بعد أن هدأت العواطف وازدادت النفس ثقة بذاتها ووطنها ، وبعد أن «انتصرت سنبلة القمح على قاطعها» و «انتصرت عصفورة الحب على صيّادها» فكان هذا التغيير الكثير في النص المطبوع إلى حد إعادة إنتاج النص الشعري من جديد بالحذف والإضافة ، وليس مجرد مونتاج لفظي للنص ليكون ملائمًا لسياقه الغنائى (المسموع والمرئي) ومواكبًا للخلفية السوسيو - سياسية التي صدر الشريط في ظلالها (١٩٩٢) وبوحي منها .

(٣/ ١) تنساب الأغنية في الشريط بصوت المطربة سوزان عطية في أداء واثق ولحن هادئ مشبع بالحسّ البحري الكويتي وإيقاع مرحة موحية بسيمفونية النصر ، من خلال صور شعرية جملية مشعّة بالأمل والتفاؤل:

أبا صباح النصر ، يا حبيبتي الكويت

أيتها العصفورة المائية الرائعة الألوان

بعد شهور سبعة في التيه والحرمان

طلعت مثل وردة بيضاء من دفاتر النسيان

فانتصرت سنبلة القمح على قاطعها

وانتصرت عصفورة الحب على صيادها

(٣/ ٢) وتستأنف المطربة سميرة سعيد هذا اللحن فتشدو على سيمفونية النصر - بصوتها العذب :

كم كنت يا حبيبتي جميلة في زمن الأحزان

كم كنت يا حبيبتي نقيّة قوية الإيمان

كم كنت يا حبيبتي عزيزة النفس كبيرة الأحلام

ها أنت يا حبيبتي شامخة تشهد لك الأيام

وهذا النص المغَّنى إلى حدٍّ كبير للمقطع أو النص المطبوع ، على نحو يؤكد أن الشاعرة أعادت إنتاج هذا المقطع من جديد ، وذلك في جو نفسي مغاير ارتفعت فيه سعاد الصباح فوق عواطفها الآنية المشبوبة لحظة التحرير إلى آفاق عالية من العواطف الناضجة الواثقة - بعد التحرير ، ومتجاوزة من خلاله صيغة الفعل الماضي - زمن الهزيمة - إلى الحاضر زمن النصر والشموخ.

(٣/ ٣) ومن العموم إلى الخصوص ومن الكل إلى الجزء ، تستشعر الشاعرة لذة مخاطبة الجزر والأحياء الكويتية بأسمائها المحببة إلى النفس ، المفعمة بالشوق بعد افتقاد قاتل دام شهوراً سبعة ، وذلك في المقطع الثالث من النص المطبوع ، لتدفع به بعد

حـذف بعض الأسطر الشـعـرية الأولى منه إلى المـطرب الكويتي المعروف عبد الله الرويشد . . ليترنّم به على خلفية من الإيقاعات البحرية الشعبية والذائعة في التراث الشعبي الكويتي :

أيا صباح البحر يا فيلكه

أيا صباح الموج يا بوبيان

أيا صباح الخير ..

يا مشرف .. يا يرموك .. يا وفرة .. ياجهرة

يا شويخ .. يا دسمان

(أوه يا مال .. أوه يا مال ..)

يا وطني المولود من رماده نخلة عنفوان

يا أجمل الحروف في قصائدى ..

يا وطن الأوطان

(أوه يا مال .. أوه يا مال ..)

وتصل سيـمفونية النصـر إلى ذروتها بصوت مـاجدة الرومي حين تشدو بضـمير أهل الكويت مؤكدة أن الكويت لـيست نفطًا ولا ذهبًا بل هى الحب والدفء والسلام :

ضمينا إلى صدرك بعد غربة

فنحن من دونك يا حبيبتي عمر بلا أحلام

ونحن .. من دونك . يا حبيبتي ..

لا نعرف الحب

لا نعرف الدفء

لا نعرف السلام

ونحن .. من دونك . يا حبيبتي ..

مسافرون ضيعوا خارطة الشهور والأيام

(يا أمّنا الكويت)

بالأحضان .. بالأحضان .. بالأحضان ..

لقد تعبنا في منافينا

فمدى فوقنا نسائم الحنان

(٣/ ٤) ويتكرر المذهب في صوت جماعي تقوده ماجدة الرومي عبر لغة شعرية متفجرة :

مضت شهور سبعة ..

ونحن ضائعون في الزمان والمكان ..

يا أمّنا الكويت ..

زالت دولة الطغيان ..

وانكسرت سلاسل ..

واحترقت مفاصل ..

وانهدمت جدران ..

وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها ..

وانتصرت عصفورة الحبّ على صيّادها ..

(٣/ ٥) سرعان ما يتجاوب صوت سوزان عطية - ثانية - مع صوت من سبقها من المطربين مؤكدة حتمية النصر .. وحتمية عودة الكويت إلى أهلها وذويها ، بما هى أمر قدري وعود طبعي وحقّ فطري :

يا قمر الصيف الذي لم يحتجب

رغم حصار الموت واللهيب والدخان

بعد شهور سبعة

رجعتِ يا حبيبتي الكويت

كما تعود للربي شقائق النعمان

لا أحد بوسعه أن يمنع الأعشاب

من تسلّق الحيطان

لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..

يقدر أن يحبس في قارورة

حرية الإنسان

(٣/ ٦) ويتصاعد المعنى في الكلمات كما يتصاعد اللحن والأداء ، مؤكدًا في تناغم رائع أن الشعوب دائمًا أقوى من الطوفان ، وأن القضية لم تكن قضية عدوان على الكويت وحدها . . بل عدوان على حرية الشعوب وحرية الإنسان في كل مكان ، ومن هنا هبّ العالم الحر وهب كل الشرفاء في العالم بما في ذلك المقاومة الكويتية الباسلة لنصرة الكويت وتحريرها من براثن الاحتلال ومن كل قوى الطغيان في سابقة تاريخية لم يعرف التاريخ لها مثيلاً من قبل . من هنا جاءت الأغنية الأخيرة في الشريط بصوت محمد البلوشي تعبيرًا جيّاشًا عن امتنان عميق لكل قوى الخير والحق التى أسهمت في تحرير الكويت ، ولكل أصدقاء الغضب الكبير الذين انتصروا للحق الكويتي ، فاستحقوا الثناء والإشادة بفضل هؤلاء الذين تحققت على أيديهم معجزة النصر والتحرير . . . وبهم جميعًا يتطلع أهل الكويت إلى آفاق المستقبل حيث «نصنع الكويت» من جديد :

يا أصدقاء السيف .. قلبي معكم

وأنتم تقاتلون الزور والبهتان

بالعصى والفؤوس والأسنان

يا أصدقاء الغضب الكبير والإصرار والإيمان

بفضلكم عادت لنا الكويت

عزيزة قوية خفّاقة الأعلام

بفضلكم عادت لنا ديرتنا

وعادت الأبراج والنوارس البيضاء والحمام

يا من حرستم أرضنا

بالقلب والضلوع والأجفان

بفضلكم سنصنع الكويت من جديد

ونزرع النخيل في شطآنها

ويرتوي الريحان من حنانها

إن الشعوب دائمًا أقوى من الطوفان

وهنا تتجلّى سعاد الصباح الشاعرة المدركة لدورها الشعرى ووظيفتها الجمالية في بلورة ضمير الجماعة ، وانعكاس روحها الخلاّقة ، وإرادتها في تعميق الوعي بمغزى تحقيق النصر ، وصناعة الحاضر ، وصياغة المستقبل جميعًا .

أغنية يا دارنا

وردت هذه الأغنية النادرة في شريط «كرنفال فنون الإمارات الأوّل» الذي صدر في عام ١٩٩٢ . ووجه الندرة هنا يتمثل من كون هذه الأغنية الوحيدة التي كتبتها سعاد الصباح في مجال الأغنية الوطنية باللهجة المحكية أو المحلية أو العامية ، وذلك بحسب علمي . والأغنية بصوت المطرب علي عبد الستّار والمجموعة ، وتلحين أنور عبد الله ، على خلفية من الموسيقى الحماسية ذات الجذور الشعبية التي تذكّرنا إلى حد ما بأنغام «رقصة العرضة» بطابعها الفروسي المعروف ، ومن ثم فهي أغنية بسيطة تتكوّن من ثلاثة مقاطع (كوبليهات) قصيرة ، وقد انبنى نص الأغنية (كلماتها) في معجمها الشعري الشعبي (مفرداتها وتعبيراتها وصورها الشعرية) على الحس البدوي المرافق للعرضة البدوية ؛ ولأن أغنية بهذا المعجم الشعبي ، وبهذا الفخر الوطني، وبهذا التعبير عن وجدان جمعي هو وجدان أهل الكويت فإن بمقدور الباحث المتخصص في الفلكلور أن يطلق عليها «أغنية شعبية» . ولنتأمّل كلماتها ونتذكّر لحنها :

يا دارنا حنّا لكْ دروع وسيوف

حنّا أهل العادات وأهل الحمايا

وحدة هدف ، وحدة شعب ، وحدة صفوف

سليمة أهدافنا والنوايا

يا دارنا .....

(إعادة)

أرض الخليج ترابها يكْحل الشوف

اللي معزّتها بوسط الحنايا

من دونها ما مِنْ تردد ولا خوف

حِنّا لها لا ينبس الشفايا

يا دارنا .....

(إعادة)

خدنا من الصحرا وفا ومجد ومعروف

ومن البحر خدنا كثير المزايا

خليجنا بالعز والمجد موصوف

وأرواحنا وقت اللزوم فدايا

يا دارنا .....

(إعادة)

والأغنية بمفرداتها العامية تتألق في الأفق شادية بوحدة الخليج

الإقليمية (وحدة الهدف وحدة العادات والتقاليد والتراب الوطني، وحدة الشعوب ، وحدة الصفّ) ومن ثم لا غرو أن تصب الأغنية في النهاية على المستوى السيميائى في خانة الانتماء والولاء للكويت وأرض الخليج معًا ، بقدر ما تصب في خانة الفخر والتباهي بالأوطان ، وعقد العزم على الدفاع عنها وافتدائها بالأرواح (وقت اللزوم) كلما دعا داعي الجهاد . ويشكل ضمير المتكلم - في هذا النص / الأغنية - مظهرًا دالاً على زاوية الرؤية المحورية، وذلك من خلال «صيغة الجمع» المهيمنة عبر هذا الضمير الشعبي «حِنَّا» بمعنى «نحن» وضمير الحيازة (نا) الجمعي . وهنا تصبح اللغة هي «السور» الذي يقف خلفه جماعة المتكلمين في تمايزهم عن غيرهم، ويمتد مفهوم الوطن ليحتضن بالضرورة الإطار الخليجي الذي تقع فيه قلبه صورة «الديرة» / الكويت .

ملاحظات على الأغنيات الوطنية :

الأغنية الوطنية - في تجربة سعاد الصباح - تقع في ثلاثة أشرطة (كاسيت - فيديو) كلها مستمدة من قصائد الديوان الوطني **برقيات عاجلة إلى وطني** ، وقد تغنّى بها عدد كبير من المطربين المحليين والعرب على خلفية من الألحان المتميزة للملحن أنور عبد الله . وفى ضوء المقارنة النصية بين القصائد المطبوعة والقصائد المغنّاة أو الملحنة لاحظنا ما يلي :

١ - نجاح سعاد الصباح في إيصال رسالتها الشعرية المفعمة بالحس الوطني النبيل إلى الجماهير العربية العريضة على اختلاف مستوياتها الثقافية ، ذلك أن النص المطبوع يظل رهين الثقافة العالمة ، ورهين النخبة القارئة، أما النص المغنَّى أو المسموع فإنه يمتد إلى الثقافة وقاعدتها الشعبية العريضة ، خاصة في عصر (الكاسيت والفيديو) والفضائيات المرئية .

٢ - إن الآفاق الجمالية للنص الشعري في مجال الغناء (من حيث اللحن والأداء) هى الأكثر انتشاراً وثراء وتأثيراً في المتلقّى (المستمع أو المشاهد) منها في مجال النص المطبوع أو المقروء أو المتلقي القارىء ، علمًا بأن الأصل في أداء الإبداع الشعري هو الأداء الشفاهي أو ما يسمى بالإنشاد (صيغة : أنشد يقول) بمصاحبة آلة موسيقية أو بدونها (وهو ما يفسر لنا سر الاستمتاع بالإلقاء الشفوي المباشر للشعر) . . فكأن سعاد الصباح بهذه التجربة «الغنائية» أو المغنّاة تعيد للشعر العربي سيرته الأولى . وقد ساعد على نجاح هذه التجربة الغنائية أن الإبداع الشعري عند سعاد الصباح يرتكز في بنيته العميقة على نظرية «الصيغ الشفاهية» بأكثر مما يقوم على الصيغ الكتابية ؛ وقوام هذه الصيغ الشفاهية في شعرها هو التكرار على مستوى اللفظ والتراكيب والصور والمعاني - أعنى التكرار اللفظي ، وتكرار البنى التركيبية والبنى المجازية والبنى

الدلالية ، والموتيفات المعنوية على نحو يجعل من شعر سعاد الصباح شعرًا شفاهيًا في أساسه قبل أن تقوم بتدوينه أو تقييده في دواوين مطبوعة (وهو ما يفسّر لنا سرّ بساطة شعر سعاد الصباح وقدرته على النفاذ بعمق إلى وجدان المتلقى) . ومن الجدير بالذكر أن هذه الصيغ الشفاهية - بطبيعتها التكرارية - قد ساندتها إيقاعات داخلية وجمل لحنية شعبية (بحرية) قائمة بطبيعتها على التكرارية الفنية . ساعد على ذلك أيضًا أن المعجم الشعري المهيمن في غنائياتها للوطن هو معجم عصري بسيط (اللغة القياسية المعاصرة) قريب من لغة الغناء ، ولغة الحياة اليومية للناس ، دون أن يقع في براثن العامية المبتذلة ، وهنا تكمن عبقرية اللغة الشعرية فى أشرطتها الوطنية التي أبت إلا أن تكون بالفصحى باستثناء أغنية . . «يا دارنا» التي تكاد تكون متفاصحة أو قريبة من الفصحى ، في مفرداتها وتراكيبها وصورها الشعرية .

٣ - على الرغم من أن كل شريط من الأشرطة الوطنية يعتمد على قصيدة واحدة تمّ تقسيمها إلى مقاطع وتوزيعها على عدد من الأغنيات ، فإن الشاعرة نجحت في توزيع مراكز الثقل المحورية على هذه الأغنيات جميعًا في الشريط الواحد دون أن تستأثر أغنية واحدة بتحديد البؤرة الجاذبة أو المكثفة للمعنى ، فالشريط كله - على تعدد أغنياته - متكامل في

المعنى والدلالة وإن تعددت الأصوات الغنائية ، ويعكس بطريقة أيقونية شكل الدلالة الشعرية والغنائية في آن ، على النقيض من الأشرطة العاطفية إذ تشكّل كل أغنية مركز ثقل محوري قائم بذاته على نحو ما سنرى وشيكًا .

٤ - إن مقتضيات إعداد النص الشعري للغناء والتلحين ، أو بالأحرى إن مواضعات النص المدوّن / المطبوع ، قد خضعت هنا لمتطلبات النص المنطوق أو المغنّى .. من حيث التركيز على الصيغ الشفاهية التى تمثّلت هنا في التكرار الكلي ، والتكرار الجزئى ، وشبه التكرار ، وتوازى المبانى ، وتوازي التعبير ... إلخ . ومن حيث الاختصار، وحذف بعض الأسطر أو المقاطع الشعرية ، أو دمجها في مقطع واحد دون إخلال بالمعنى وتناميه ، أو بشبكة العلاقات الدلالية في النص .. الأمر الذي أدّى إلى تكثيف المعنى وتركيزه ، والإعلاء من كفاءة النص وفعاليته ، والخروج به أحيانًا من مأزق التكرارية البصرية أو التشكيلية في المعاني والأخيلة في النص المطبوع ، وذلك بفضل هذا الاختزال أو «المونتاج» النصي ، مما يوحي بأن النص المطبوع ، فيه شيء من الترهّل الشعري إذا صح التعبير . وربما كان يشفع للشاعرة أن مثل هذه النصوص (الوطنية) قد ولدت ولادة قيصرية - أى في ظل سياقات نفسية - ذاتية وموضوعية - مؤلمة أثناء محنة

الغزو ، لا مجال إزاءها لمراجعة النص و «تجويده» ، باعتباره يومئذ دفقة شعورية منفعلة يصعب التحكّم فيها . وهو ما يفسّر لنا أيضًا هيمنة النبرة التقريرية على النبرة التعبيرية في بعض المقاطع أو النصوص ،ـ(وإن كانت جماليات اللحن والأداء قد ارتفعت بالنص من هوة المباشرة والتقرير إلى آفاق شعرية مفعمة بالتصوير والتعبير). ويشفع للشاعرة أن النصوص هنا كانت بمثابة «برقيات عاجلة» ومباشرة ، غايتها «الشجب أو التأييد» ؛ ولعل هذا يفسّر لنا أيضًا لماذا أعادت الشاعرة كتابة بعض المقاطع بعد أن هدأت انفعالات الذات الشاعرة عند إعداد هذه الشرائط بعد التحرير بعام أو عامين ، خاصة فى «كلمات» الشريط الثالث .

وربما كان من ميراث هذا الاختزال النصي الذي لحق بالنصوص المغنّاة التركيز على كل ما هو «موضوعي أو إنسانى» و «مطلق» و والبعد عن كل ما هو «ذاتي» و «آني» . وبذلك ظهر النص الجديد أو المغنَّى «فخ المناسبة» المرهونة بزمانها وسياقها الخاص ، إبان محنة الغزو مما أضفى عليه بُعدًا جديدًا جعله صالحًا للغناء الوطني على الدوام ، وجعل من التعبير عن مأساة الكويت تعبيرًا عن مأساة كل وطن حر يقع تحت طائلة القهر أو الظلم من ذوى القربى أو يعانى من وطأة الغدر والإحتلال ساعد أيضًا على ذلك نجاح «سعاد الصباح» في أنسنة المكان وهيمنة الضمير الجمعى

على مستوى البنية النحوية واللغوية ، على نصوصها المغناة مما جعل - على المستوى الدلالى - الهوية الفردية للشاعرة تتوحّد مع الهوية الوطنية والقومية فى آن وهو أمر بالغ القيمة - على المستوى السيميائى - بالنسبة للأوطان .

القسم الثانى : الأغاني العاطفية

فرق كبير بيننا يا سيدي

فأنا الحضارة والطغاة ذكور

(من ديوان امرأة بلا سواحل)

وقفت دراسة هذا الجزء من البحث على أربعة أشرطة (كاسيت ، فيديو) هى على النحو التالي :

١ - شريط عنوان «كن صديقي» بصوت المطربة المعروفة ماجدة الرومي .

٢ - شريط بعنوان «حر بدون قيود» للمطرب عبادى الجوهر .

٣ - شريط بعنوان «كرنفال النظائر الأوّل» ١٩٩٢ .

٤ - شريط بعنوان «كرنفال فنون الإمارات الأوّل» ١٩٩٢ .

ولمّا كانت كلمات الشريط الأول «كن صديقي» باللغة الفصيحة (العربية المعاصرة السياقية) ، فإن أحكامنا السابقة في

الأغنيات الوطنية - حيث الكلمات الفصيحة - تنطبق تمامًا على قصيدة (كن صديقي) ، من حيث إخضاع القصيدة أو النص المطبوع في الديوان لمتطلبات الغناء ، ومن حيث اختصار النص وتكثيف المعنى من ٦١ سطرًا إلى ٢٣ سطرًا فقط في النص المغنَّى (على شرائط الكاسيت والفيديو) أو من حيث تغيير كثير من المفردات والعبارات بأخرى جديدة . مما يعني أن النص الجديد قد خضع لعملية مونتاج شعري أو إعادة إنتاج لصالح النص المغنّى (لقد طال التعبير أو إعادة الصياغة ثمانية أسطر أيضًا من النص المغنّى) . ولمّا كانت هذه الأغنية من الشهرة بمكان حتى إنها استقلّت من حيث الغناء بشريط مستقل (فيديو وكاسيت) ، كما استقلّ نصّها المطبوع - على مستوى الدرس الأدبي والنقدي - بدراسات كثيرة ، منها كتاب مستقلّ بعنوان «النص والنص الغائب في شعر سعاد الصباح» للدكتور عبد الملك مرتاض، الذي خصّصه كاملاً لدراسة نص (كن صديقي) . الأمر الذي يقتضي أن نتجاوز الوقوف معه إلى الوقوف عند الأغاني العاطفية الأخرى لسعاد الصباح في ثلاثة أشرطة أخرى (عاطفية) مباينة في لغتها للأشرطة السابقة (الأغاني الوطنية)؛ إذ أن هذه الأشرطة العاطفية الثلاثة مكتوبة باللغة المحكية ، وتمثل تجربة شعرية نادرة وغير مدروسة في التجربة الشعرية الكلية لسعاد الصباح ، وقبل الحديث عنها يقتضي المقام التنويه بأن شريط أغنية «كن صديقي» قد

صادف - ومازال - ذيوعًا ونجاحًا وانتشارًا منقطع النظير على مستوى العالم داخل الوطن العربي وخارجه نظرًا لصدق التعبير ، وعمق التجربة ، وحرارة الأحاسيس ، وجمال اللحن ، وحلاوة الأداء ؛ ولهذا لا غرو أن يكون هذا الشريط هو أشهر أغاني سعاد العاطفية ، بل ربّما كان أيضًا من أشهر أشرطة الغناء العربي الراقي حتى الآن ، لما تنطوي عليه الأغنية - صياغة وموضوعًا - من جدة في طرح قضاياها ابتداء من العنوان «كن صديقي» الذي ينطوي فيه فعل الأمر هنا علي صيغة شهرزادية آمرة ، لكنها صيغة ذات وظيفة تعليمية تلقن الرجل الشرقي درسًا ، وتدعوه إلى أن يفطن إلى ما تطمح إليه المرأة في علاقتها المتكافئة حيث الصداقة أقوى وأكثر نبلاً وسموا من نداء الجسد والحب . وتنتهي بتقريعه على رؤيته الأحادية الشهريارية أو الذكورية المتضخمة للمرأة ولا شيء غير تلك النظرة التي لا تولى أدنى اهتمام للأنثى من حيث هى فكر وعقل وروح وثقافة .

ومن الجدير بالذكر أن سعاد الصباح في هذه القصيدة تعلن ثورة الأنثى صراحة على الرجل «الشرقي» ، فتنشد وتلتمس احترامه لها أولاً ، ثم لا تلبث أن ترفضه لتمجّد ذاتها وتعتز بنفسها وحدها منفصلة عن الرجل، غارقة في عالم الأنثى الجميل المفعم بالأمل الوديع من خلال ثورة الكلمة على ثقافة الصمت وطقوس الرتوب والتطلّع الشديد إلى الانعتاق من أغلال القمع

الرجولي والركض في عالم كله حرية ومساواة وحبّ وجمال على ما يقول عبد الملك مرتاض (ص ٢٦) . والحق أن هذه الرؤية النقدية تنطبق على شعر سعاد الفصيح كله ، منذ ديوانها الأثير **في البدء كانت الأنثى** التى كانت هذه القصيد **كن صديقي** نصًا رائعًا من نصوصه البديعة .

وهذا يبيّن أن الشاعرة سعاد الصباح قد كتبت الشعر (الغنائى) أو المغنّى باللغتين الفصيحة والعامية على نحوٍ يستدعي من وجهة نظر البحث - اللغوي والأدبي - تقييم هذه التجربة الشعرية ، والمقارنة بين شعرها الفصيح - على بساطته ووضوحه - وشعرها العامي الذي كتبته ، لا بهدف النشر الطباعي (في ديوان) بل لهدف غنائي بحت . ومن هنا أطلقت الشاعرة على هذا النوع من النصوص المصطلح الشائع في عالم الأغاني وهو «كلمات» الذي أثبتته أغلفة هذه الأشرطة . وربما ينطوي ذلك أيضًا على أن الشاعرة راحت تمارس هذه التجربة على استحياء مع أنها تجربة مألوفة منذ أحمد شوقي حتى أحمد رامي ، مرورًا ببيرم التونسي وانتهاء بالشاعر الكويتي عبد الله العتبي ، وكلهم كتبوا الشعر الفصيح والعامي ، وغنّى لهم كبار المطربين ، الأمر الذي يثير عددًا من التساؤلات النقدية الملحة في هذا المقام ومنها : لماذا أقدمت سعاد الصباح على هذه التجربة (الكتابة بالعامية) رغم

صلاحيـة شعرها الفصيح للغناء كـما رأينا ؟ . ولماذا أصرّت على أن يبقى شعرها العامي رهين الغناء / السماع وذلك على النقيض من شعرها الفـصيح الذي أعادت طباعتـه مرّات ومرات ؟ . وإذا كانت سعاد الصـباح لا تتبرأ من شعرها العامـي فلماذا لم تطبعه في بعض دواوينها بل لماذا كتبت أصلاً هذا الشعر العامي الغنائي؟ هل لأن طبيعة الكلمة في الأغاني العـربية السائدة هى العامية في ٩٥ بالمئـة من الغناء العربي قـامت الشاعـرة بمجاراة هذا الـعرف الغنائى اللغوي ؟ هل لأن العامية هى الأقرب إلى وجدان المستمع العربي ؟ هل لأن العامية هى لغـة الواقع الاجتماعي (والعاطفي) تعبـيرًا وتصويرًا ؟ هل لأن العـامية باعتـبارها كلامًـا منطوقًا هى الأقرب إلى طبيعة الغناء الجماهيري في الإذاعة والتليفزيون ؟

أغلب الظن أن هذه التسـاؤلات الفنية أو النقـدية لا صلة لها برؤية سعاد الصباح لعالم الغناء بل برؤيتها للعالم نفسه ، بقدر ما تعكس (الوجـه الآخـر) للشـاعـرة على المسـتـوى الفكري / الأيديولوچي ، فإذا بشـعرها الفصـيح قد تمّ تكريسـه للدفاع عن قضايا المرأة الكويتية والخليجيـة والعربية ، وحلمها في التحرير ، وتحريضـها على الـتمرّد الجـماعي إزاء الواقع الـذكوري المهيـمن والقامع ، وهذا هو الحلم الذي يتمحور حـوله شعرها الفصيح ، على حين راحت تكرّس شـعـرَها العـامي (المغنَّى) لرصـد الواقع

وتعريته وفضح أبعاده وأسبابه وكشف زيفه ، ذلك أنه ليس من صنع الرجل وحده بل شاركت في صنعه الأنثى العربية ذاتها ، باستسلامها وخضوعها وتزلفها للرجل واستمرائها هذا الوضع الاجتماعي الموروث . . وبذلك يكون شعرها العامي دالاً سيميائيًا على الواقع الأنثوي بكل سلبياته ، وشتان ما بين الحلم والواقع ، فاحتكر الحلم / المثال اللغة الفصيحة / المثال ، على حين احتكر الواقع المهمّش (للمرأة) اللغة العامية المهمشة ! .

دعنا لا نستبق الأمور قبل قراءة «كلماتها» العامية المغنّاة شريطًا وراء الآخر لنرى ماذا يمكن أن تكشف عنه من واقع «قضايا المرأة» في شعر سعاد الصباح ، وكل ما يمكن البوح به في هذا المقام (الذكورى المتضخم)، حتى نرى إلى أي مدى في ضوء هذه الأغنيات العاطفية يمكن للمرأة / الرجل أن يخلعا رداء الكبرياء في «التعبير» عن الحب والبوح به ، أو هكذا تريد لهما سعاد التى ترى أن المجتمع العربي لا يزال برغم التحولات التي طرأت على بنيته الاجتماعية يعتبر الصوت النسائى مؤامرة على دولة الرجال وسلطتهم ؛ ذلك أن الصوت الأنثوى كان خلال مراحل تاريخية ظلامية مرتبطًا بثقافة العار والعرض والشرف الرفيع حتي وصل الأمر ببعض الغلاة والمتزمتين - فيما تقول - إلى اعتبار صوت المرأة عورة لا يجوز كشفها للسامعين ، فما بالنا إذا كان صوتها

«فصيحًا» فإنه عندئذ ظاهرة شاذة أو مرضية يجب استئصالها . وترى سعاد أنه قد آن الأوان لتحطيم كل الجدران الحجرية التي تحول بين المرأة وحق الكلام، خاصة حق الكلام في الحب ، حيث تؤمن - وهذا حق - أن لعبة الحب على حد تعبيرها هى لعبة يقوم بها اثنان رجل وامرأة ؛ ولذلك لا غرو أن تضع الحب في مجتمعها الذكوري موضع المساءلة لا أسئلة الماضي فحسب بل أسئلة الحاضر والمستقبل ؛ فتقول:

- لماذا يلعب الرجل وحده بأوراق الحب دون أن يعطي الفرصة للمرأة لتشارك في اللعبة ؟
- لماذا يحق للرجل حين تجتاحه عاصفة الحب أن يقول للمرأة «أحبك» ولا يحق لها إذا بللتها أمطار الحب أن ترد عليه بلغة ربما تكون أكثر حرارة وأعذب جرسًا وأشد صدقًا ؟ . (من بيان الحب الذي صدّرت به ديوانها السابع **قصائد الحب** .

ومن هنا عمدت سعاد الصباح في تجربتها الشعرية المقروءة والمسموعة «أغانيها العاطفية» إلى الدعوة من أجل تحقيق «المساواة العاطفية» و «الاشتراكية العاطفية» بعيدًا عن أي فكر إقطاعي أو قبلي ذكوري . ومن هنا أيضًا وبالمبرر نفسه شرعت في القيام بمبادرتها العاطفية الشعرية والغنائية لاسترداد حقّها المشروع كأنثى فى نقل مشاعرها إلى من تحب دون

شعور بالنقص أو عقدة الاضطهاد على نحو ما سنرى وشيكًا.

أخيرًا ثمة ملاحظة عامة بشأن الأغنية العاطفية تكمن في إمكانية تأويل خطابها الغنائي وفهمها فهمًا مزدوجًا - بمعنى أنه يمكن تفسير الأغنية باعتبارها تعبيرًا عن مشاعر الأنثى (صوتها) نحو الرجل مرة، وبالقدر نفسه يمكن أن تكون تعبيرًا عن مشاعر الرجل تجاه الأنثى مرة أخرى؛ ذلك أن ضمائر الخطاب المهيمنة في النص الغنائي موجهة للمذكر.. الذي يمكن تأويله عندئذٍ بالحبيب، رجلاً كان أو امْرأة. ولكننا استنادًا إلى أمرين: أحدهما كون المبدع شاعرة لها موقف من قضايا المرأة كما رأينا، والآخر هيمنة ضمير الخطاب المذكر، سوف نأخذ بالتفسير الأوّل الذي يخاطب أفق المذكر، وهذا يعني أن فهمنا لمرسل النص هو المرأة والمخاطب المذكر هو المرسل إليه في هذه النصوص الغنائية/ العاطفية.

الشريط الأول: بعنوان «حر وبدون قيود»:

يتكون هذا الشريط من أربع أغنيات، بصوت عبادي الجوهر وتلحين أنور عبد الله هي:

١ - أغنية: «إنت الحنان».

٢ - أغنية : «حسبتك لي» .

٣ - أغنية : «حر بدون قيود» .

٤ - أغنية : «حبّك مضى» .

(١/١) تقع الأغنية الأولى «إنت الحنان» في ثلاثة مقاطع (كوبليهات)، تصوّر الشاعرة خلالها تجربة عاطفية قوامها الاحتياج الأنثوى للحب ، بما هو مرفأ حنان وشاطئ أمان للحبيب ضد عوادي الأيام ومشاعر الاغتراب لو جار عليها الزمان ، وحيث «حب الحبيب وطن» والرجل هنا هو مصدر العطاء أو الجانب الموجب ، على حين أن الأنثى - كما يوحى ظاهر الكلام - هى الجانب المتلقي السالب :

إنت الحنان بدنيتي

لي جار يا خلي الزمان

ألقى بعيونك فرحتي

فيها الأمـــان والحنان

حتى وأنا في غربتي

حبّك حبيبي لي وطن

وتتجلى هذه (الاحتياجات للحبيب (الوجه الآخر للوطن) في المقطع التالي :

من غيرك أنا ما أعـــيش

قربك لروحي هو أمان

وإنت اللي في بالي تعيش

يا أغلى شيء بها الزمان

طيفك يشارك وحدتـــي

وصارت عيوني له سكن

وفي المقطع الأخير تناشد المرأة الرجل بما هو حلمها الغالى أن يشفق عليها ، فـيسمعها صوته ولو من بـعيد ؛ وفي ذلك منتهى رجائها ودنيا مناها؟! . وأنه لو رأى «حـالها» لكان قلبه قد «حن» عليها كما تقول :

سمعني صوتك من بعيد

أبشعر إنك بس معاي

يا حلمي الغالي الوحيد

فيك الرجا ودنيا مناي

لو شفت حالي من البعيد

إن كان قلبك لي يحن

(١/ ٢) وفي الأغنية الثانية «حسبتك لي» يتمادى الرجل في نرجسيته، وتتمادى الأنثى في سلبيتها وخضوعها والتوسل إليه . تقول كلمات الأغنية:

حسبتك لي أنا وحدي
وهذا كل آمالي
ولو أنك تحب غيري
عزيز ، وعندي الغالي
وكان افتراض قلبيّ
بعيونك أنا تذكار
ولو أنك بعيد عني
أنا أنتظر منك الأخبار
إذا ريح الجنوب هبت
تصوّرت أنا مرساله
وروحي من الوله ذابت
وصارت حالتي حاله

مني عمري .. مني عمري أبي صوتك يطرق أسماعي
بخطاوي وصلك المنشود ترى منك كلها أوجاعي

وأحزاني ما لها حـــــدود

ياما تمنيت بليلـة شـــوق نســـــمة هـــواي

وتأخذني لك الأشواق ..

ياما تمنيت بليلـة شـــوق إنـــت معـــــاي

إبْقُربي وبداخل الأعماق ..

وفي محـاولة منها لإغـرائه - لا لإغوائه - حتـى يكون لها وحدها ترسم هذه الصور الشعرية الجميلة :

ونزرع كل صحـــارينا

بورد الحب والأحـــلام

ونروى كل أمانيـــــنا

بتلاقينا مدى الأيـــام

(١/ ٣) وعلى هذا النحو تتـمادى أنثى هـذه التـجربـة في التعبـير عن مـدى احتياجهـا للرجـل .. فهي بدون الرجل لا شيء ، على الرغـم مـن أن مطلـع الأغـنية يـوحـي بأن المـرأة (العربية مخيّرة لا مسيّرة فـي عـلاقتها بالرجل ، على نحو ما نـرى في هذا المطلع الرائع الذي يحفظ للمحـب كـرامته وكبرياءه في الأغنية الثالثة بعنوان «حر وبدون قيود»:

خلني مثل ما كون

حر وبدون قـيود

أحبّك على كيفي

دامك معي موجود

ولكنها سـرعان ما تؤكد ارتبـاطها المصيـري بوجود الرجل ، وكينونتها بكينونته ومن ثم ليس بمقدورها الاسغناء عنه :

عمري أنا بلّيّاك يا روحي ما تسوى

إنت الوحيد اللّى النفس له تهوى

بحرى أنا عينك والمركب إحساسي

ومجدافي إيدينك في غرفة أنفاسي

حاولت أنا وجرّبت أعيش من دونك

صدقني ما كمّلت .. رديت لعيونك

ومن اللافت للنظر هنا أن الضمائر النحـوية المهيمنة على هذا النص وما قبله ، تتعدد في ثنائية ضدية طريفة قوامها رغبة ضمائر الأنا / المتكلم في الاستئثار والهيمنة (حيث الحبّ امتلاك) ، على حين أن ضـمائـر الآخر المخـاطب تشي بأنه مـتـوقف عن العطاء (حـيث الحبّ عطاء) ، ومن هنا يتنامي الصـراع أو الخط الدرامي

في النص الغنائي . ومن اللافت للنظر أيضًا أن هذا هو شأن الخطاب السائد في مجمل أغانينا العاطفية ، إذ يندر أن نتحدث عن حبّ سويّ ! .

(١/ ٤) أمّا في الأغنية الأخيرة «حبّك مضى» ، فربما كانت أفضل أغنيات الشريط ، باعتبارها أغنية رومانسية تحكي قصة حبّ مضى ولم يبق منها إلا الشجن وطيف الخيال ، وبالرغم من ذلك فالحبيب هنا مازال يعيش على هذه الذكرى ، ذكرى الحب الأوّل، وربّما الأخير . ومن هنا فالحبيب لا يجتر الذكريات أو يجترح الأيام الخوالي فحسب ، ولكنه أيضًا يعيش على أمل عودة المحب، وهى عودة تشبه عودة المطر المخصب، ومن ثم فهى مصممة على أن تتنسم أخباره - كل موسم - وبرغم «الونة والآه» فهي قد وهبت له عمرها كله ، ولكن يبدو من «دون جدوى» ، وهو ما يفسر لنا هيمنة ضمير المخاطب في أول النص الغنائي وهيمنة ضمير الغائب (السردي) في معظم النص بعد ذلك :

حبّك مضى له سنين

وسط الحشا مزروع

وطيفك بوسط العين

من حبي لك مطبوع

وبكل طريق تمـــشيه

أمشـى عليه بخطوتـي

شاغل حياتي هـــواك

في وحدتي هو سلوتي

نفس أواسيها بغيابــك

غصب على روحـــي

والعين أمنيها يا مبتــعد

لو زادت اجروحـــي

وأقول حـبيبي يعـــود

لأرض ســـكن فيها

في وصلـــه الموعـــود

لابـــد يمـــر فيـــها

مثـــل المطـــر وصـــله

تثمر بـه الأشـــجار

النفس لـــه تولـــه

ومن غيبته محـــتار

عمري مساحة حـــب

فيها حبيبي حـــــدود

غيره أبد مـا يـــعيش

وهو اللي بس موجـود

كـــل موســـم انتـظر

أخـــباره توصلـــني

ولا أحـــد شافـــه

عـــــنه يطمّـــــني

أوّل حـــبيب أهـــواه

وآخر حـــبيب أهـــواه

العمـــر لـــه كلـــه

فـــي ونّتـــــي والآه

إن النص الغائب في هذا الشريط - بأغنياته الأربع - يشير إلى أن العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة في هذا الخطاب الغزلي علاقة غير سوية - بمعنى أنها علاقة من طرف واحد ومن ثم فهى علاقة غير مكتملة، وهو أمر له ما بعده قراءة الأشرطة الأخرى التالية .

الشريط الثاني :

صدر هذا الشريط سنة ١٩٩٢ تحت عنوان «كرنفال فنون الإمارات الأوّل» من تلحين أنور عبد الله ، ويشتمل على خمس أغنيات عاطفية باستثناء أغنية وطنية بعنوان «يا دارنا» سبق أن تحدثنا عنها ضمن القسم الأول الخاص بالأغنيات الوطنية . ومن ثم فسوف نقف هنا عند الأغاني التالية :

١ - أغنية «حاولت أحب غيرك» للمطرب محمد البلوشي .

٢ - أغنية «ودي أنسي جرحى منك» للمطرب فيصل السعد .

٣ - أغنية «ما أقدر على حبك» للمطرب عبد الكريم عبد القادر .

٤ - أغنية «سافر حبيب» للمطرب عبد الله الرويشد .

(٢/١) أغنية «حاولت أحب غيرك» : تلعب هذه الأغنية - من حيث المستوى الدلالي - على الوتر نفسه الذي سمعناه في الشريط السابق، وتر الحب والهجر ، أو ثنائية الاتصال والانفصال في العلاقات العاطفية الكائنة بين الرجل الشرقي والمرأة العربية ، حيث الرجل يمكن أن يهجر الأنا العاشقة دون ذرة من ألم أو تأنيب ضمير ، على حين أن الأنثى يصعب عليها ذلك ، ربما لأنها الأكثر وفاءً وصدقًا في طرفي هذه المعادلة الإنسانية. ومن ثم

الأنثى في هذه الأغنية تحاول أن تنسى حبّها القديم بالانغماس في مغامرة عشق جديدة تساعدها على النسيان وتملأ الفراغ العاطفي عندها ، ولكن من دون جدوى ، ذلك أن ولاءها للحبيب الأوّل مازال يملأ عليها قلبها ، ومازال مغروسًا بقوة في وجدانها ، الأمر الذي يجعل من محاولات قيامها بالنسيان هو المستحيل بعينه فالحب لا يكون بقرار ، والنسيان فعل لا إرادي . من هنا لم تملك الأنا العاشقة إلا أن تقرر قطع حبل الوصل والانكفاء على ذاتها ولملمة جراحاتها تارة . ولكن ما إن يخايل الحبيب أفق الأنا العاشقة حتى تطمح أو تطمع في العودة إلى الحبيب ولكنها في الحالين عاجزة عن تحقيق أى فعل إيجابي يحسم لها هذا الصراع وما ينطوي عليه من توتر نفسي و (شعري) بين الانفصال والاتصال :

حاولت أحب غيرك لكن ما قدرت

أنا حاولت أصدّ وأنسى لكن فشلت

أللم جراحي وأروح

وأرجع على درب الجروح

أقطع حبل وصلك

وبسرعة أرجع لك

حاولت أنا أسمك بلساني ما أطريه
حاولت أنا رسمك من خاطري امحيه
لكني فشلت
لما عرفت نسيانك هو المستحيل
أللم جراحى وأروح
وأرجع على درب الجروح
أقطع حبل وصلك
وبسرعة أرجع لك
كل ما بعدت عنك أشتاق لك وايد
ما لي غنى عنك ، شوق الهوى جايد
ورغم الألم أنت الأهم
غالى وما لك أي بديل
أللم جراحي ... (إعادة)

والأغنية على هذا النحو هى إعلان عن الفشل في البحث عن «بديل» عاطفي ، ليس لأنه لا يوجد مثل هذا البديل ، ولكن لأن الحب القديم لم يمت ، بل مازال في القلب مشتعلاً ، فأنى يكون مكان للبديل ؟ . فالحب ليس فستانًا نقوم بتبديله حسب

المناسبة ، ولكن الحب الصادق «تفرد» و «توحد» في الحبيب الذي لا يمكن ولا يصح أن يكون له «أي بديل» . الأمر الذي يستحق - برغم الألم - التضحية من أجله ، والوفاء له . . ويا له من وفاء حائر بين القطيعة والرجوع إليه . . أي بين ثنائية الانفصال والاتصال على مستوى العلاقة العاطفية .

(٢/ ٢) أغنية «ودي أنسى جرحى منك» : هذه الأغنية مشبعة بروح «الحب الرومانسي» الذي ينطوي - في بنيته الدلالية - على اجترار الألم واجتراح الذكرى . . فالأغنية تحكي قصة حب انتهت بالفشل ، تحاول فيها الأنا العاشقة أن تتناسى خلالها جراح هذا الحب دون جدوى ، إنه حب مطبوع على حيطان الديرة ، ورمل السواحل ، وأوراق الورد ، وشفة المحبوب :

ودي أنساه ، جرحي منك

ودي أنساه ، بعدي عنك

ودي أنساه وأتذكر ماضي حبّنا المكتوب

على حيطان ديرتنا

على رملة سواحلنا

على الورد ، وعلى شفة المحبوب

ودي أنساه ... (إعادة)

وتوغل الأغنية في نزعتها الرومانسية ، فأيام الهوى الحلوة قد فرّت - في ليل حزين - إلى غير عودة .. الأمر الذي انتهى إلى أن الحياة بغير حب لا معنى لها ، وتحول الحبيب على إثرها إلى دمعة تجري على خد الزمن :

أيام الهوى الحلوة بليل الحزن فرّت

ما عاد العمر يسوى وأوقات الفرح ولّت

أيا حسب سكن يوفي ، وف دمي غدا يسري

عقب عينك أنا دمعة على خد الزمن تجري

.. على حيطان ديرتنا ، على رملة سواحلنا ... (إعادة)

ويحاول العاشق الولهان أن ينسى أو يتناسى حتى تهدأ نفسه ويرتاح من «أحزان العمر» ولكن دون جدوى ، فقد فقد صبره ، فالحب أو بالأحرى ذكرى الحب ، تشدّه إلى الماضي فكان أن عجز عن النسيان في الحاضر ، وهنا تشتعل نار الحبّ من جديد، مدعومًا بشواهد حية لهذا الحب على حيطان ديرتنا ، على رملة سواحلنا ... إلخ :

بانساك وأبي ارتاح وأحزان عمري تهدي

سهران صبري ما دري إش بعده

أنا بقلبي حزن خاطري والذكرى تعذّبني

أبي النسيان ما قدر ولك شوق يقربني

على حيطان ديرتنا ، على رملة سواحلنا ... (إعادة)

ومن الجديد بالذكر أن الشاعرة في هذه الأغنية الرومانسية لا تسعى إلى تفعيل الزمان وحده (ماضي حبنا ، أيام الهوى الحلو ، ليل الحزن ، أوقات الفرح ، ما عاد العمر يسوى ، خلي الزمن) بل عمدت إلى تفعيل المكان أيضًا من خلال بعض المفردات المحلية (حيطان ديرتنا ، رملة سواحلنا) ، وهو أمر له ما بعده في نضج الأغنية العاطفية وتطوّرها عند سعاد الصباح .

(٢/ ٣) أغنية ما قدر على حبك» : في هذه الأغنية تتجلى نبرة حب إيجابية . . فيها يسعى العاشق إلى إستعادة حبّه الذي يوشك أن ينهار ، معترفًا بأنه لا صبر له ولا قدرة على بُعد الحبيب ، وهو كل دنيتها وعالمها ووجودها ، وبدونه لا معنى لشيء في حياتها :

ما قدر على بعدك لحظة ولا أصبر

كل دنيتي بقربك يا سيدي وأكثر

ما قدر على بعدك وأنا إللي حبيتك

وأنا إللي شيليك فوق ، وأنا إللي عزيتك

وإش لون أداري الشوق يا حبيبي وأصبر

رسمك سكن في اليوف ، ما غيره عيني تشوف
وقلبي عليك مشغول ، والله اشْكُتُر ملهوف
ارجع تعال بساع ، وارحم هواي الملتاع
ما عاد صبري يفيد ، فكري ضناه الخوف

وتنتهي الأغنية بتبرير استعادة هذا الحبّ بمصاحبة مقولة أو «درس» لكل العشاق من خلال فعل الأمر الكائن في ختام الأغنية «ارجع كفاية بعاد.. عمر الهجر ما فاد» حيث الحب لا يعرف الكبرياء المزيف وإنما الضعف الإنساني النبيل :

دنيا بها أنت بعيد ، بعيوني مو حلوة
كل مادا جرحي بيزيد ، وما عدت أنا أقوى
ارجع كفاية بعاد .. عمر الهجر ما فاد

(٢/ ٤) أغنية «سافر حبيبي» : أغنية خفيفة لكنها جميلة مفعمة بالإحساس الرهيف تجاه المحبوب إذا قدّر له أن يسافر (ما أكثر ما يسافر الزوج العربي وحده فيكون هذا السفر على «أعصاب» الطرف الآخر) ، وهذا صحيح ، مما يشير إلى أن الأغنية تعكس تجربة واقعية ذات نزعة إنسانية ، ولكنها تجربة قوامها التوتر النفسي الناجم عن الخوف من الفقد أو الهجر والبعاد:

سافر حبيبي ودموع عيني تسيل
ظنيت أنا قصده بتسلى
كلمني حبيبي ، بعيونه آهة ويل
إنت العمر .. يا .. عمري كله
سافر .. وأنا بحيرة وشجون
تلعب بأفكاري ظنون
وليلى عقب عيني طويل
سافر حبيبي .. (إعادة)
سافر وخد قلبي معاه
ولو بديني رحت أنا وراه
ليلي ونهاري انتظر منه يجيني طاري وخبر
مقدر أنا بعده وجفاه
سافر حبيبي ... (إعادة)
ودنيتي وفرحي وهَنَايْ ، وغايتي وعمري ومناي
ومنين أجيب هذا الصبر ، وطيفه في كل وقت معاي
سافر حبيبي ... (إعادة)

الشريط الثالث :

صدر هذا الشريط وهو من ألحان أنور عبد الله أيضًا بعنوان «كرنفال النظائر الأول» متضمنًا خمس أغنيات عاطفية ، هى على الترتيب التالي :

١ - أغنية «خذني بحضن قلبك» غناء محمد البلوشي .

٢ - أغنية «يا صدى صوتي» غناء عبد الله الرويشد .

٣ - أغنية «وعدتني» غناء منى عبد الغني .

٤ - أغنية «دروبي مَلَّت الآهات» غناء نوال .

٥ - أغنية «يا بو مبارك» غناء طارق سليمان .

وبمجرد سماع هذه الأغنيات - باستثناء الأغنية الأخيرة أو الخامسة - تتأكد فكرة مركزية مهيمنة عليها جميعًا هى فكرة الوفاء الأنثوي للرجل الشرقي الذي يبدو في هذه النصوص متأبيًا على المرأة . . على نحو يشي بأننا مازلنا نعيش في مجتمع ذكوري مع، متباهٍ بفحولته . ولكن المصيبة أن الأنثى نفسها هى التي تساهم أحيانًا في صناعة هذا المجتمع المشبع بالذكورة من خلال توسلاتها للرجل ، وإعلانها الاستسلام له والافتقار إليه فهي لا شيء بدونه ، تستمد صيرورتها وكينونتها من صيرورة الرجل وكينونته .

ويبدو أن هذا هو «قدر» المرأة العربية في خطاب الحب العربي، باعتبارها الطرف الأضعف ، الطرف المتوتر ، الطرف الخائف ، الطرف الذي يخشى أن يعلن الهزيمة ، وقد يراها «عارًا» يسعى لاستبعاده . وفى مثل هذا الخطاب يفتقد الحب ندّية الأخذ والعطاء . . هنا يظل العطاء من طرف واحد ، هو طرف الأنثى عادة ، في مجتمع قامع للرجل والمرأة على السواء ، في شأن الحب ، الأمر الذي يسمح بقراءة أغاني الحب عند سعاد الصباح على وجهين ، وعندئذ تنقلب المعادلة ، ويمكن عندئذ تأويل النص: مرة تبدو فيها المرأة سببًا في فشل العلاقة العاطفية، ومرة يبدو فيها الرجل مسؤولاً عن فشل هذه العلاقة ، وإخال أن هذه هى وجهة نظر سعاد الصباح للعالم . . عالم الحب في المجتمع العربي باعتباره مجتمعًا ذكوريًا مازال قاهرًا لنصفه الآخر.

وأيا ما كان الطرف الأقوى أو الأضعف في هذه المعادلة العاطفية ، فإنها في معظم أغنيات الشريط تنم عن علاقة متوترة، وعن حبّ لم يكتمل وربما لن يكتمل أبدًا - إلا نادرًا - في ظل هذه النزعة الذكورية الاستعلائية أو النزعة الأنثوية الخانقة أو السلبية . وبدلاً من أن يكون الحب مصدر سعادة تحوّل إلى مصدر حزن وأسى لا ينتهي ؛ ولعل هذا ما يفسر غلبة صيغة «الزمن الماضي» على فعل الحب في أغاني الحب العربية عمومًا، وهي

غلبة سلبية بطبيعة الحال ، في مجتمع لا يزال يرى في البوح الأنثوي بالحب نقيصة اجتماعية . وعلى الرغم من أن سعاد الصباح في شعرها الفصيح المنشور في دواوينها تبدو متمردة ضد المجتمع الذكوري رافضة له محرضة عليه ، فإنها على النقيض من ذلك في أغانيها العاطفية باللغة المحكية . . ربما لأنها - كما قالت - تريد أن تحاكي الواقع الآني السائد ، فَتُصَوِّر الأنثى في استسلامها وخضوعها واضطهادها في مجتمع ذكوري متضخم الإحساس بالذكورة ، على حساب إنكار حق كل ما هو أنثوى ونفيه .

(٣/ ١) أغنية «خذني بحضن قلبك» : في هذه الأغنية يتصدّر عدد من أفعال الأمر التي يبدو فيها الحبيب واثقًا من الاستجابة ، لكننا لا نلبث أن نكتشف أنها أفعال تنطوي على التوصل والتضرع للآخر القابع في أفعال الأمر ، لعلّه يشفق عليها فيأخذها في حضن قلبه (لا جسده) وأن يغمرها بحنانه ، وأن يخرجها من سجن الذات . وهى ترجوه أن يرحمها ، أن يساعدها على نسيان همومها العاطفية حتى ترتاح «باقي عمرها»، ولكن ذلك يبدو أمرًا عسير المنال بعد أن «عذبها ومرمرها» ، وكيف لا وذئب الذكورة - بغروره الكاذب - كامن في داخله . . والمرأة تعرف ذلك جيدًا، ولكنها في سبيل إنقاذ هذا الحب تتحمل

الكثير ، عملاً بالمثل القائل «من عاشر الذيب يتحمل مخاليبه» ، غير أن من يتنازل مرة لا يملك إلا أن يتنازل مرات ومرات ، وعندئذ لا يلومن إلا نفسه . . ولكن يبدو أن هذا هو «قدر» المرأة العربية و «دورها» في آن . . وهذا يعني على مستوى النص الغائب رفض هذا الدور ، والتمرد على هذا القدر الاجتماعي المفروض والمرفوض معًا . كما تشي كلمات النص عن معنى غائب آخر يكمن في أن الطرف الآخر - ربما كان زوجًا أو حبيبًا - في ثنائية الحب هو الذي أحال هذه العلاقة الإنسانية النبيلة إلى جحيم للأنا النسائية :

خذني بحضن قلبك

طلعني من سجني

يكفيني بس هموم

نسّيني وارحمني

يكفي وأبي ارتاح

الباقي من عمري

بين الضلوع إرماح

صرخات بصدري

عذبني ، مرمرنـــي

وَرَأنـــي تعذيبـــه

من عاشـــر الذيب

يتحمل مخاليبـــــه

وتسـعى الأغنية بعـد ذلك إلى تصـوير الوجه الآخـر لتنامي الحب ومزايـا الوصال (نقيـض الانفصال فـي المقاطع السـابقة) ، فراحت تتوسل إليه تنشد حبه وتـلتمس عودته وتستجدي عطفه ، في محـاولة محـمومـة من أجل نفي الاغتراب ، والإبـقاء على الزوج وعلى حبه ، لعل هذه العلاقـة تعود إلى ما كانت عليه من حب نبيل بـناء ، وهى على استعـداد لأن تصفح وتغـفر ، برغم كل العذابات التي عايشتها ، لأن الحيـاة أقصر من أن نقضيها في خصام ونكد . . والعمر ساعات و «وقت الهنا لحظات» فلماذا لا نقطف أحـلاها ونحقق أمـانينا ، لماذا لا نغني مـعًا «لحن الحـياة» الجميل :

كل العمر ساعـــات

وبسرعة مجراهـــا

وقت الهنا لحـــظات

خل نقطف أخلاهـــا

فوق البحـــر والغيم

نكـــــتب أساميـنـــا

ننسى حـــياة الضيم

ونعـــــيش أمانينـــــا

غيـر أن اللهجة والغناء يتـجهان بالأغنيـة إلى الجانب السلبي المتـوتر في مثل هذه العـلاقة العـاطفـية حـيث يتكرر هذا المقطع مرارًا، وبه تنتهي الأغنية:

يكفي وأبي ارتـــاح

الباقي من عمـــري

بين الضلوع إرمـــاح

صرخات بصـــدري

عذبني، مرمرنـــي

وَرَّانـــي تعذيبـــه

من عاشـــر الذيب

يتحمل مخاليبـــــه

فهـل يعني ذلك أن سعـاد الصبـاح تريد أن تلقي بمسؤولـية تدهور هذه العلاقة العاطفية، وهى علاقـة ثنائية بطبيعتها - على

المرأة وحدها . . باعتبارها الطرف الذي رضى لنفسه أن يعاشر الذئب وأن يقبل بغدره وجحوده وأن يتحمل عذاباته ، حفاظًا على نبل هذه العلاقة الثنائية وتحقيقًا لها ؛ ذلك أن الأنثى دومًا على استعداد للصفح والعفو انطلاقًا من المثل الشعبي القائل «المرأة تعشّش والرجل يطفّش» أي أن المرأة تسعى للحفاظ على عشها على النقيض من الرجل في الأغلب الأعمّ . وبصرف النظر عمّا تنطوي عليه الأغنية من كلام كثير «مسكوت عنه» فإنها - من حيث المفردات والتعابير والصور الشعرية - أغنية رائعة لحنًا وغناءً وكلمات .

(٣/ ٢) أغنية «يا صدى صوتي» : في هذه الأغنية يتكرر المعني نفسه ولكن على «تنويعة» أخرى . . يبدو فيها الآخر صدى للأنا العاشقة (كم هو جميل مثل هذا الحب) ، ولكننا سرعان ما نكتشف أنه برغم أن هذا الآخر مبحر في شريانها إلا أنه سرعان ما كشف عن وجهة القبيح وتحول إلى الآخر المحبط للأنا . . فقد تغير وهجر الأنا وغدر بها، وهو أمر كانت تستبعده الأنا وتعتقد نقيضه :

يا صدى صوتي .. يا مبحر بشرياني

وحدك سكن قلبي ، ما فيه معاه ثاني

جبت الهجر من وين واشّ غيرك يا الزين

وأنا الذي ظنيت عمرك ما تنساني

وتبرر الأنا موقفها من الآخر وإلحاحها على حبه أنها كانت الأنا المعطاء دومًا ، فهي بالنسبة للآخر سدرة يتفيأ في ظلالها الأمان . . مثلما كانت نبع حنان و «طيب الليالي» و «كل الحياة»، في عيونها شيدت له سكنًا كله دفء ورحمة ، كانت له «أحلى المعاني» فأى شيء غيّره ؟! .

والأنثى ، كما تتبدى في هذا النص والنصوص السابقة ، تستصرخ الرجل كي ينقذها ، تطلب غوث ظالمها ، كي لا تغترب فتضيع ، تستصرخه من أجل أن يرفع عنها قيود القهر والظلم والاستعلاء ، بما هى قيود موروثة خلفتها عصور الجاهلية، عصور التخلف الاجتماعي المزمن ، مبررة ذلك بقدرتها على العطاء الروحي والنفسي والثقافي والاجتماعي والحضاري :

إبدُنيتَك لك كنت سدرة أمان

صنت المحبة ، وكنتب منبع حنان

كنت لك طيب الليالي لما يعاند زماني

كنت لك كل الحياة بالدقايق والثواني

بعيوني لك شيدت بيت ومكان

ما عمري يوم خنت عشرة زمان

كنت لك أحلى المعاني .. يا من وهبته حياتي

كنت لك ليل ونور .. ترضى الهجر دا جزاتي ؟! .

وعلى الرغم من أن الأنا العاشقة لم تخن الآخر ، ووهبته حياتها ، فإنه سرعان ما تنكر لهذا كله ، ولذلك تتساءل الأنا - مرة أخرى - في أسى ودهشة :

جبت الهجر من وين

واشّ غيرك يا الزين

وأنا الذي ظـــنيت

عمرك ما تنسانـــي

فهل هذا حقًا هو جزاء الأنا «المزمن» في خطاب الحب العربي؟ . ربما كانت الإجابة بالإيجاب ، فهو خطاب يتمحور - منذ أمد طويل - حول الهجر والفراق والأسى والحزن والألم والعذاب ، وتضخم الذات ، والتوتر القائم دائمًا بين الأمل واليأس . . ولكنه إلى اليأس أميَل ، أو بين الصوت والصدى . . لكنه إلى الصدى أقرب !

(٣/ ٣) أغنية «وعدتني» : ربما كانت هذه الأغنية أكثر أغنيات الشريط تفاؤلاً وإشراقًا في رؤيتها للحب . . وهي في الوقت نفسه تكشف درسًا رائعًا في العلاقات العاطفية وفي

التواصل الإنساني . وتقوم بنية الأغنية وحافزها على مجرد «وعد بالزيارة» ، ولكن كم كان رد الفعل الأنثوي العاشق بهيجًا وجارفًا إزاء هذا الوعد :

وعدتني بتزورني .....

وبشعري تـــــزرع وردة

وتجلى رد الفعل على النحو التالي :

نهر الفرح من شوقي لك

فاض وإنكسر سدّه

الحب طغى في مهجتي

أشعل حنين من فرحتي

منهو ترى يرده

إنت بداية مولـــدي لا قبله ولا بعـــــده

إنت نهاية غـــربتي وإنت الهنا وشـــهده

إنت البحـر في دنيتي بجـــزره ومـــــده

حبّك مرادي وغـايتي ما اخـــون أنا عهده

وعدتني بتزورنـــي وبشعـري تزرع وردة

(إعادة)

وفي هذه الأغنية - لحنًا وغناء وكلمات - تتبدى مسحة رومانسية حالمة محببة إلى الذات ، ولكنها تطل على المستمع في حياء ، ضمن فضاء شعري واجتماعي لم يعد فيه مكان للرومانسية ، ومن هنا تكمن فرادة الأغنية وحيويتها .

(٣/ ٤) أغنية «دروبي ملت الآهات» : في هذه الأغنية المتميزة - لحنًا وأداء وكلمات - تفصح الشاعرة بقدر ما تفضح طبيعة العلاقات الزوجية العربية المزيفة ، والاغتراب العاطفي بين الزوجين ؛ ولذلك لا غرو أن تكون هذه الأغنية تعبيرًا عن صرخة مكتومة لامرأة تعيش في حالة اغتراب نفسي مرير في بيتها ووطنها ، بسبب غدر شريكها الخؤون الكذوب الذي وثقت به واطمأنت إليه ، ولكنه سرعان ما غَيَّر جلده - شأن الكثير من الأزواج - فكان أن أحسّت معه بالغربة ، وكان الانفصال ، بعد أن فضحت زيفه . (وما أكثر ما يدور من مآسٍ خلف الأبواب المغلقة لبيت الزوجية) . ومن هنا تبدأ الأغنية بتفسير المعنى على نحو مباشر ، معنى الاغتراب الأنثوي المخيف في بيت الزوجية العربي في مجتمع ذكوري قاهر. من هنا كانت هذه الصرخة المريرة الحزينة :

دروبي مَلّتْ الآهات

وعيوني مَلّتْ الدمعات

وتبرر الأنا العاشقة هذه النهاية الأسيفة بتنكر الآخر لها وجُحوده وأنانيته واستعلائه عليها ، على غير ما توقعت ، وذلك على الرغم من طول صبرها ، لعلها تنقذ بيت الزوجية من السقوط . ولكن ماذا تفعل وقد فجعت في هذا الآخر الذي لا تملك عندئذٍ إلا تعريته وكشف زيفه ، مؤكدة حالة «الاغتراب» :

معاك إنت مضى عمري بحزن وعتاب

وصبرت أكثر من اللازم وصبري ذاب

مظلّلنا سقف واحد ، واحْنا نعيش أغراب

أنا ، ويا بعد عمري .....

ما عمري أنا في يوم حسبت للوقت هذا حساب

أنا ويا بعد عمري .....

ما عمري أنا في يوم تصورتك تكون جذاب

أنا ياللي بخيالي كنت أمل وأحلام

أتاريني تعلقت بسراب وأوهام ..

أماني عمري تسرقها ولا تحسبلي أي حساب

وبطبيعة الأنا الحريصة على سوية العلاقة العاطفية تستحضر الماضي في الزمن الجميل لعلّه يشفع لها أو لعل الآخر يرتفع فلا يتمادي في القطيعة والانفصال :

تذكر عشرتي ودربي ..
تذكر إننا في يوم .. سوا كنا نعيش أحباب
وإذا ما وافقك حبي ..
لا تطو زمان راح .. واحسبني من الأصحاب
ألا يلي لأجل عينك أنا ضحّيت
جذي فيني - يا للأسف - سويت
أماني عمري تسرقها ولا تحسبلي أي حساب ...
(إعادة)

وهكذا تتأكد الفكرة المركزية في غنائيات سعاد الصباح العاطفية ، بما هي فكرة تتمحور حول ثنائية الحب والهجر أو الاتصال والانفصال .

(٣/ ٥) أغنية «يابو مبارك» : وهى من تلحين : أنور عبد الله، (١٩٩٢) .

تمثل هذه الأغنية ظاهرة فريدة غير مسبوقة في الغناء العربي ، فهي «وثيقة حب» معلنة من امرأة عربية - هي سعاد الصباح - لزوجها الراحل المغفور له الشيخ عبد الله المبارك الصباح التي انتقل إلى الرفيق الأعلى في لندن في ١٥/٦/١٩٩١ .

في هذه الوثيقة لا تخجل الزوجة من إعلان حبها على الملأ، والتغني بهذا الحب «الحقيقي» على أشرطة الكاسيت والفيديو وفاء وولاء له «حيًا وميتًا» . . إنها إذًا تجربة واقعية فريدة ، وهو أمر ما تعودناه في عالم الغناء العربي . ربما لأنه حب مثالي من زوجة مثالية لزوج مثالي .

ليس سرًا أن يقال إن المغفور له الشيخ عبد الله المبارك ظل - كما تقول سعاد الصباح - على امتداد عمره هو الزوج والحبيب الملهم والصديق والرفيق المعلّم والسيّد والأب والأمير . (وهو أيضًا الوطن والزمن) الذي ترفرف روحه - حيًا وميتًا - على «ديوان الحب» عند سعاد، فما تكاد تقرأ أو تسمع قصيدة عشق في أي من دواوينها حتي تخايلك صورته ، وإن لم تذكره بالاسم، فإذا هي - كالعهد بها - صورة الحبيب المثالي ، أو صورة الرجل كما ينبغي أن يكون في علاقته العاطفية والإنسانية بالأنثى ، صورة فارس الأحلام على سبيل الحقيقة لا المجاز الشعري . وهو أمر لم تكن الشاعرة لتخجل من البوح به ، على الرغم من مكانته ومكانتها ، في بيئة اجتماعية مثقلة بالعادات والتقاليد الموروثة التي تستهجن الحديث في الحب، وترى فيه جرمًا وفضيحة ونقيصة اجتماعية وأخلاقية بما في ذلك «العشق الزوجي» وترى في البوح به شأنًا ذاتيًا لا يجوز التصريح به ،

بما هو شأن موغل في الخصوصية والسرية . حتى إذا ما انتقل الرجل - رحمه الله - إلى جوار ربّه بادرت الشاعرة إلى البوح باسمه صراحة دون مواربة أو حياء مصطنع أو خجل مزيف كما يبدو في هذه الأغنية الرائعة أو المرثية الحزينة «يا بو مبارك» وكأنها - على الرغم من حجم الفيجعة وهول الكارثة - تأبى إلا أن تعلن على الملأ ديمومة هذه العلاقة النموذجية ، من خلال إذاعة هذه الأغنية على شرائط الكاسيت والفيديو ، وباللغة المحكية أو اللهجة المحلية، حتى يتزوجها الجمهور العربي كله ، ويستحضر دائمًا معانيها النبيلة الإنسانية والعاطفية ، بما هى معايير ومشاعر نابعة من القلب، وما يصدر من القلب يصل إلى القلب، والحب الكبير - في رأى الشاعرة - لم يكن يومًا مناقضًا للقيم العليا أو مناهضًا للأخلاق العامة .

هذه الأغنية تستدعي بالضرورة قصيدة أخرى من أجل قصائد الرثاء في الشعر العربي المعاصر ، هى قصيدة ديوان **آخر السيوف** للشاعرة نفسها (قيلت في يونيو ١٩٩١) مما يعزز الرأى الذي ذهبنا إليه . . وما أندر قصائد الرثاء الزوجية في أدبنا العربي كله (عادة لأسباب اجتماعية) ، مما يؤكد أن الشاعرة ليست مقتحمة فحسب عالمًا شعريًا غير مطروق كثيرًا ، ولكنها - وهى المقتحمة أبدًا - شاءت أن تعلن عن هذه العلاقة وتخرج بها من حيز الخصوص

إلى نطاق العموم . . غير أن **آخر السيوف** بجرسها الحزين ظلت حبيسة النص المطبوع (المتلقي / القارىء) . أما الأغنية فقد انفتحت على آفاق جماهيرية أوسع ، هى آفاق المتلقي : المستمع والمشاهد والقارىء على السواء ، على امتداد الوطن العربي . مضمخة بأريج العواطف الصادقة ، وحرارة التجربة وجماليات الكلمة واللحن والأداء . . وربما كانت هذه هى المرة الأولى التي لا تتردد زوجة مكلومة في البوح بأحزانها الإنسانية النبيلة على الملأ وعلى هذا النحو المعلن (عبر شرائط الكاسيت) . والأغنية بسيطة- في كلماتها - بساطة سعاد الصباح في شعرها الفصيح ، ولكنها حبلى بأريج اللغة المحكية وعبيرها الإنساني الصادق ؛ إذ تبدأ الأغنية بهذا النداء (الشخصي) الأثير إلى قلب سعاد ، وهو «يا بو مبارك» (وهو نداء مزدوج، تنطوي فيه الكُنْيَةُ على معان كثيرة، منها معاني الأبوّة والأمومة في آن واحد، ناهيك عن عفوية حرف النداء (يا) بما يحمله في هذه المرة من «حضور» دائم لآخر السيوف ، ومن معاني الحب والامتنان والتقدير والعرفان) .

ثم تمضي الأغنية كلها بعد ذلك - على المستوى البنائي للنص - على أسلوب الشرط المعروف بثنائيته التركيبية (فعل الشرط - جواب الشرط) ، فإذا الأغنية مكونة من عشر جمل شرطية ، كل شرط منها مستحيل التحقق، وجواب شرط واحد ، هو هنا بمثابة

«القرار» الثابت على التنويعات النغمية التي تنطلق منها البنية الدلالية للأغنية . . في هذا القرار الثابت أو المتكرر تعلن الشاعرة عن عجزها - أى أن فعل الشرط بما هو مستحيل التحقق في مثل هذه «الحالة» فإن جواب الشرط المقرون بالقسم بالله - ثلاثًا - هو بالحتم أكثر استحالة .

وهذا يكشف على المستوى الدلالي والسيميائى - عن عبقرية هذا الحب المثالي والوفاء النادر لزوجة مكلومة تجاه زوجها الراحل، ومن ثم يختفي معنى الرثاء - بما هو مديح للموتي - إلى معنى المديح المباشر ، بما هو - رحمه الله - مازال ، وسوف يبقى حضورًا حيًا في وجدان الزوجة وقلبها وفي فكرها وعقلها على السواء .

وإذا كانت كلمات هذا النص مفعمة بالحزن العميق الصادر عن الشاعرة إلى الحد الذي الذي تكاد تصبح معه الشاعرة هى الأحق بالرثاء، فإن البنية الأسلوبية لهذا النص قوامها أفعال شرطية متعددة ، ولكنها مستحيلة التحقق ، ولها جميعًا جواب شرطي واحد مشترك ، يبدو تحقيقه أكثر استحالة كما أشرنا إلى ذلك ، مما يعني ببساطة أن قدرة الشاعرة على الوفاء بحق زوجها في الرثاء - على مستوى التخيل الشعري - فوق شروط المكان والزمان ، وفوق آماد اللغة وطاقة الإنسان . ويا لها من لوحة

إنسانيـة معـبرة وصادقـة ، يزكيـها هيمنة ضـمير المخاطب على مستـوى النص كله ، وهو ضـمير يقـتضـي - على المستـوى السيميائي - الحضور لا الغياب .

والحق أن سعـاد لم تكن تبكى فـيه زوجًـا راحلاً أو معـلّمًا ملهمًا أو آخـر السيوف فحسب ، بل تبكي فـيه أيضًا قِيَمًـا ومثلاً عليا من الزمن الجميل ، تبكي فيه نبل الفارس ، مروءته ، تبكي فيه - في إيـجاز - درعها وكتـابها المأثور ، بقدر ما تتـغني بهذا كله، حضوراً ما بعده حضور يملأ عليهـا حياتها وقلبها وعقلها ، ضميرها وروحها ، يحقق كـينونتها الذاتية والإنسانية . . ومن ثم لا تملك إلا البوح بهذا كله امتنانًا وعـرفانًا ، وأن تذيعه غناءً عبر هذا الشريط ، حتى يسمع العـالم منها «لحن الوفاء» لهذا الراحل العظيم :

يا بو مبارك ..
لو أشيل بكفوفي ماي البحر
وأزرع الصحارى بساتين وشجر
وأفرش أهدابي لك يوم السفر
وأكتب اسمك على وجه القمر
موفيك حقك .. موفيك حقك

والله .. والله .. والله في سماه

يا بو مبارك ..... (إعادة)

لو أخلي عيوني هى منزلك

وأجعل أيامي محطة لتعبك

ما حلا عمري إلا بس معاك

هاك عمري إلا بس معاك

هاك عمري فدوة - يا عمري - لك

موفيك حقك ... موفيك حقك

والله ... والله ... والله في سماه

يا بوك مبارك ..

يا للي عطّر دنيتي بعطر الأريج

يا حبيبي يا أعز وأغلى صديق

إذا ما شفتك دنيتي بعيني تضيق

كم أحبك أنت يا ملح الخليج

موفيك حقك .. موفيك حقك

والله ... والله ... والله في سماه

يا بو مبارك ... (إعادة)

وبهذه الأغنية الرائعة - على بساطتها وقدرتها على استحضار الخاص في العام - ترسم سعاد الصباح نموذجًا واقعيًا للعلاقات العاطفية (والزوجية) والإنسانية يمكن الاقتداء به في خطابات الحب العربي المعاصر. وربما كان من المفيد هنا أن نعرج على هذا التعبير العبقري الذي جعلت منه الشاعرة «كنية» جديدة تخاطب به زوجها الراحل : **(يا ملح الخليج)** بكل ما يمكن أن تشير إليه هذه الكنية أو يفجره هذا التعبير المبتكر من معنى ، حيث الملح - على المستوى الفولكلوري - رمز الوفاء والطهارة والخلود ، وقد اكتسب بإضافته للخليج بُعدًا مكانيًا وذاتيًا وإنسانيًا ضخمًا . . وهو تعبير مبتكر ونادر ، ينطوي على شبكة من الإشعاعات العاطفية والشعرية الفريدة . . كما يفعل تكراره فعله في تفجير شرارته الإنسانية في داخلنا ، كما عصف بقلب الشاعرة ، وبما هو - رحمه الله - في مرثيات سعاد مناط الفعل والانفعال . الأمر الذي يبرر أيضًا مجيء كم الخبرية التي تفيد الكثرة هنا في التعبير عن حجم هذا الحب العظيم (كم أحبك أنت يا ملح الخليج).

وتبقى هذه الأغنية في مبناها ومغزاها بمثابة «معاهدة وفاء» و «عقد ولاء» مطلق في الزمان الآني والسرمدي ، بقدر ما هى «وثيقة حب» قامت بتوقيعها «منذ تسع وثلاثين سنة» أى منذ أن

تزوجت عام ١٩٦٠ بالشيخ عبد الله المبارك ، وحتى إذاعة هذه الوثيقة الملحقة بهذه القراءة ، والتى نشرتها في عام ١٩٩٩ وهو توقيع سوف تبقى الشاعرة / الزوجة تقوم بإنجازه وتجديده مدى الدهر لتأكيد ما ورد في هذه الوثيقة العاطفية ، وحيث الحب الصادق لا يرتبط بحدود الزمان والمكان ، بل بالمساحات اللانهائية للقلب والروح والوعي ، ومن هنا لا تتردد سعاد في التصريح قائلة : « . . وسوف أوقعها - الوثيقة - بعد خمسمائة سنة . . بعد خمسة آلاف سنة ، ولا أشعر بضرورة حذف أي حرف منها» على حد قولها شخصيًا . وقد جاء ذلك في سياق رسالة بعثت بها إلى جريدة القبس بعنوان «هذه وثيقة حب» نشرت في يوم السبت ١٣/ ٣/ ١٩٩٩ العدد ٩٢٤٢ (انظر نص الوثيقة في ملحق الدراسة وما تنوطي عليه من شجاعة وما تكشف عنه من مساحات الحب في مجتمعات ما زالت ترى في المرأة لعنة وفي الأنوثة جريمة كبرى وتأكيدًا لما ورد في «**بيانها الغزلي**» عورة وفي الحب عارًا ، وكان ذلك (الاعتراف) الذي قدمت به لديوانها السابع **قصائد الحب** .

إن الشاعرة هنا - في الأغنية - لا تعترف بالزمن الموضوعي (الكرونولوجي) بما هو كّم متصل قابل للقياس ، بل بالزمن الذاتي (السيكولوجي) بما هو زمن خاص بالشاعرة وحدها ، لا يبالي بالكم الموضوعي المقيس ولا يخضع له ، بل إن هذا الزمن

الذاتي بالنسبة لصاحبه ربما كان أصدق وأدنى إلى المعيار الصائب، وألصق بذات نفسه، باعتباره بزمن البوح والإفصاح وإخراج التشكل النصّي من حيز القوة إلى حيز الفعل على المستوى النصوصي .

ملاحظات حول الأغنية العاطفية :

١ - تكمن المفارقة الأولى هنا بين موقف سعاد الصباح من قضية المرأة في أشعارها المطبوعة وموقفها المغاير والنقيض في أشعارها المُغَنّاة .. هي في الأولى شاعرة حالمة ، ثائرة ، متمردة ، وفي الأخرى شاعرة واقعية ، مستجدية ، مستسلمة . كلنا يعرف سعاد الصباح في دواوينها المطبوعة حاملة لواء الثورة بالكلمات إزاء ثقافة الصمت والقمع معًا ، بما هي ثقافة مهيمنة وسائدة ، حيث يمثل شعرها الفصيح معنى تحريضيًا متجليًا في «ثورة الأنثى على سلطان الرجل» دفاعًا عن الوجود الأنثوي وحضوره في مجتمع يسعى عامدًا متعمدًا إلى تغييبه . الأمر الذي يعكس على المستوى الجمالي والدلالي والسيميائي رغبة حقيقية وعارمة عند الشاعرة في الانعتاق من قيود المجتمع الذكوري المتسلط بتقاليده البالية ، ومنها التسلط الرجولي على الحضور الأنثوي إلى حد إلغائه ونفيه . غير أن سعاد لها وجه آخر في شعرها باللهجة المحكية - أعني في أغنياتها العاطفية - وجه قد يبدو مفارقًا

ومناقضًا للوجه الأول - الفصيح - فإذا هي هنا شاعرة لا تختلف عن أي أنثى شرقية ، تستجدي حنان الرجل وتنشد عطفه، وتلتمس رضاه ، وتسعى إلى إشباع غروره ونرجسيته.. كيف يكون ذلك التناقض ؟ . ولماذا كتبت هذه القصائد المغّناه باللغة العامية ، لغة الشارع اليومية ؟! . أغلب الظن أن ليس ثمة مفارقة ، فهي في وجهها الفصيح تعكس المثال والحلم ، وفي وجهها العامي تفضح الواقع وتسعى إلى تعريتيه ، حتى يتأكد لدينا هوان الأنثى إزاء الرجل.. ولأنها تعكس الواقع فلابد أن يكون ذلك بلغة الواقع.. أي لغة الحياة اليومية .. وكأنها بذلك - فضح الواقع الأنثوي - تسعى إلى تأكيد دعوتها التحريضية ضد سلطة الرجل . إن الواقع كما صورته سعاد في أغنياتها واقع مستفز ، مهين ، مذل، لكنه في الوقت نفسه واقع يحفز على التمرد والثورة ضد كل ما هو غير إنساني ، بما في ذلك طبيعة العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة. ولعل هذا هو ما يفسر غلبة ضمير الخطاب المذكر ، على ضمير الأنا المؤنث في كل نصوصها الغنائية / العاطفية ، وإليه - ضمير الخطاب المذكر- تعزو الشاعرة دائمًا فشل الخطاب العاطفي في معظم الأحيان ، ولكن من دون أن تعفى المرأة من مسؤوليتها وتحمل نصيبها في هذا الفشل «المزمن» في تجربة

الحب العربية ، وفي الحالين ، ليس من المبالغة في شيء أن نقول إن ديوان العشق فى أشرطة سعاد الصباح ، هو ديوان العشق الحزين باعتباره الحاضر الأكبر في معظم نصوصها العاطفية المغنّاة ، والسائدة كذلك في خطاب الحب العربي المُغَنَّى .

٢ - إذا تجاوزنا المستوى الدلالي إلى المستوى الجمالي وقفنا على نقطة ضعف أخرى . . كانت متوقعة . . وهى أن سعاد الصباح في كل نصوصها التى عرضنا لها تحمل رؤية ذاتية للعالم ، وليست رؤية جمعية ، ومن ثم - وباستثناءات محدودة - لا يمكن أن نصف «كلماتها» أو أغنياتها العامية أنها أغنيات فولكلورية ، أو شعر شعبي، مثلها في ذلك مثل أحمد شوقي وأحمد رامي وغيرهما ممن كتبوا الشعر العامي المُغَنَّى تعبيرًا عن وجدان فردي ورؤيا ذاتية للعالم (على النقيض من الأغنيات الفلكلورية أو الشعر الشعبي الذي يأتي تعبيرًا عن وجدان جمعي ، ومن هنا كانت مجهولية المؤلف، أو موت المؤلف بتعبير رولان بارت ، لا لأن النص الشعبي لا مؤلف له، بل لأن الجماعة الشعبية تتجاوزه مبدعًا وتتبنى إبداعه باعتباره نصًا على المشاع) . . ومن ثم لهذه النصوص الغنائية لا يشفع لها - فولكلوريًا - توسلها باللغة المحكية أو المحلية ، باعتبارها لغة الحياة اليومية التي تضمن للنصوص جماهيريتها وليس شعبيتها .

بيد أن سعاد الصباح بحسها اللغوى الرهيف استطاعت أن ترقى بمفرداتها العامية إلى آفاق «الشعرية» وخلق المهاد الشعري الموائم لسياق التجربة الشعرية لفظًا ومعنى ، خالقة بهذا نسقها اللغوى الخاص والمبتكر (المزج بين الفصحى والعامية في سياق أداء عامي) ، كما استطاعت أن تفجر ما تنطوي عليه المفردات العامية من معانٍ وأحاسيس دالة على خفايا النفس كاشفة عن دخائل الوجدان ، لتشكل منها في النهاية معظم طاقاتها الشعرية (التشكيليةوالتمثيلية والبلاغية والدلالية) . الأمر الذي يمكن للقارئ الفاحص أن يلمحه من خلال تحليله للمعجم الشعري والفني في هذه الأغنيات ، فإذا هى لغة تنطوي على مفردات وتراكيب وتعابير ، وتصاوير شعرية لا تصدر إلا عن وجدان مثقف وخاضعة لفكر أو عقل مثقف ، لم يلتزم كثيرًا بجماليات المعجم الشعري الشعبي الكويتي ، خاصة أن معجمها اللغوي غير مغرق في المحلية ، بل هو معجم ينتمي في معظمه إلى «معجم لهجي عربي مشترك» أي مفهوم لكل العرب ، بقدر ما هو متجاوز بشحنته العاطفية والفكرية الكائنة في مفرداته ما تنطوي عليه مترادفاتها ونظائرها في المعجم الفصيح . فضلاً عن قيام الشاعرة بتطعيم كلماتها العامية بكثير من مفردات المعجم الفصيح، الأمر الذي أظن أن الشاعرة كانت على وعي تام به حتى تضمن الانتشار لشعرها العامي المغنًى على مستوى العالم

العربي كله ، والذي يعاني على المستوى الدلالي والسيميائي - من قمع المجتمع الذكوري بعامه، ونفيه اللاحضاري للوجود الأنثوي وتغييبه ، فضلاً عن فشله المزمن في خطاب العشق العربي .

وما ينطبق على المعجم اللغوي العامي ينطبق أيضًا على التعابير والصور الشعرية «المثقفة» أعني تلك التي لا تصدر إلا عن حس مثقف ولسان مثقف ورؤية مثقفة ثقافة أدبية وفكرية عالمة (بكسر اللام) . وهذا يعني أن الصوت (السردي) هو صوت الشاعرة وحدها ، حتى وهى تتحدث باسم الأنثى عمومًا . وهو صوت ينتمي في جمالياته الشعرية أساسًا إلى الشعر الفصيح وجمالياته المعروفة - خاصة على مستوى النسج الشعري ، وحيث اللوحات النصية في كل أغنية (الكوبليهات أو المقاطع الغنائية) وفي كل شريط غنائي تتسم بالذاتية - مترابط عضويًا بحيث يُحيل بعضه على بعض ويتولد بعضه عن بعض ، منطلقًا من الخارج نحو الداخل، ومن الداخل نحو الخارج ، أو من الآخر نحو الأنا، ومن الأنا نحو الآخر في نماذج نصوصي ملحوظ جماليًا ودلاليًا .

٣ - لم يعد الموضوع هو المحور الذي ترتكز عليه التجربة الشعرية في نصوص سعاد الغنائية أو العاطفية بقدر ما أصبحت الذات الشاعرة وما يعتريها هنا من شجى وشجن ، وما يصبغ

رؤيتها للحياة والأشياء إزاء مجتمع ذكوري قامع وثقافة ذكورية مهيمنة . . وهنا يكمن مركز الثقل الشعري في أغنياتها العاطفية ، بحيث أصبحت سعاد هنا هى الفاعل الرئيسي لفعل الشعر المغنّى وبؤرة عالمه ، إلا أنها ليست الذات المستوحشة المعزولة ، بل المقتحمة التي تسعى صراحة إلى انتهاك هذا الشرف الذكورى المزيف ، وفضح أساليبه في الاستعلاء والغرور ، وتقوم في الوقت نفسه بمحاولة تأسيس قِيَم جديدة بناءة في ديوان «الحب العربي» كما تراه وتطمح إلى غرسه في بنية الخطاب الثقافي العربي المعاصر .

وعلى الرغم من أن ضمير المتكلم في هذه النصوص العاطفية يشكّل مركزًا أو مظهرًا دالاً على زاوية الرؤية المحورية (الأنثوية) من خلال صيغة المفرد أو الأنا ، فإن هذه الأنا لا تشير إلى الشاعرة فحسب ، بل للأنثى عمومًا . . . على حين يأتى ضمير الخطاب - في تأولينا - معتصمًا بحبل الذكورة الواهي في معظم هذه الأغنيات . . ربما إلى حد الاستسلام للثقافة الذكورية المهيمنة ولكنه الاستسلام الذي يدعو إلى تعميق الوعي بنقيضه وحتمية التمرّد عليه .

٤ - إذا كانت الشاعرة قد أخضعت نصوصها العامية لقصيدة الغناء ومتطلبات التلحين ، فقد كان ذلك - أحيانًا - على حساب الإيقاع الشعري التقليدي (العروض) . لكن براعة

«تلحين» هذه النصوص قد تكفلت بتعويض وتصحيح المسارات الإيقاعية للوزن الشعري من ناحية، فضلاً عمّا قامت به الإيقعات الداخلية من إثراء لحني ، ومنح النص الغنائي «شعرية» خاصة ، ساعد على إبرازها جمال الغناء أو الأداء التعبيري - بصوت مشاهير المطربين الكويتيين والخليجيين والعرب ، وهو أداء وصل بمعظم الأغاني إلى ذرى الإشباع الجمالي والنفسي والعاطفي لدى المتلقي ، مشاهدًا كان أو مستمعًا . وبالمناسبة فالأصل في الشعر العامي أن يغنّى أو يُلقى شفاهيًا ، حيث «الأداء» جزء لا يتجزأ من بنيته اللغوية وطاقته التعبيرية والإيحائية . ويبدو أن الشاعرة كانت على وعي بذلك أيضًا . . الأمر الذي ساعد على نجاح هذه الأغنيات وانتشارها ، وهذا أقصى ما تطمح إليه عملية التوصيل عامة والتوصيل الإبداعي خاصة .

٥ - ساعد على نجاح هذه التجربة الغنائية أيضًا أن شعر سعاد الصباح بطبيعته شعر غنائي محقق لجوهر الشعر الغنائي (الذاتي) من ناحية، وبطبيعة التوظيف اللغوي في هذه النصوص - الفصيحة والعامية عندها - لأن السلوك اللغوي للشاعر الغنائي - بالمعنى الأدبي والفني - وطريقته في صياغة عالمه ، وتشكيل رؤيته ، يتسم أساسًا - في رأى نقّادنا المعاصرين - بغلبة طابع البساطة ، مهما تعددت الأنماط التى

تصاغ أو تذاع فيها هذه اللغة الغنائية . فإذا أخذنا نستقصي مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة في أغنيات سعاد الوطنية والعاطفية (الفصيحة والعامية) ، وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية في قرب المسافة ، وشحنات الذكريات، وحيوية الصور والمفردات والتعابير (المتناصّة) مع المأثورات الشعبية ، فضلاً عن العفوية الطاغية التى يتسم بها (النفس الشعري) لدى سعاد الصباح. وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها، فإن سعاد تفضّل الوجداني والشعبي منها ، مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل ، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في معظم الأحيان . كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز والتكثيف ، تلعب فيه أشكال التكرار (اللغوي والنغمي) دوراً توزيعيًا حاسمًا ، كما توظف فيه الأدوات الجمالية كالطاقة الإيحائية للعبارات والعلاقات المجازية ، والعناصر الصوتية مثل الإيقاع والرنين الصوتي - على مستوى الكلمات ، واللحن والأداء - مما يخلق في نهاية الأمر- دون مبالغة- نغمة خاصة، هى وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبّس بحالة «الشعر المغنّى» إبداعًا واستقبالاً في آن .

* * * * *

الفهرس

١- مقدمة : سعاد الصباح ٣
٢- الرومانسية فى شعر سعاد الصباح ٩
٣- التواتر الفنى فى تجربة سعاد الصباح ٧١
٤- سعاد الصباح في أغانيها الوطنية والعاطفية ١٠٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الإيداع : ١٣٧٨٧/ ٢٠٠٤
I.S.BN. 977 - 01 - 9172 - 8

الرومانسية و الغناء

فى شعر

سعاد الصباح

النص الغنائى عند سعاد الصباح لا يحتاج إلى قراءة تفسيرية أو لغة شارحة، فهو من الوضوح بمكان، لا غموض فيه ولا لبس، بل ربما كان لافتا للنظر أنه نص أقرب إلى المنطوق (الشفاهى) منه إلى النص المقروء (الكتابى)، فى ضوء بنيته الفنية التى تتوسل بالصيغ الشفاهية القائمة على التكرار اللفظى أو التكرار البنائى.