د. عواد صالح الحياوي

العدول في شعر سعاد الصباح

دراسة أسلوبية لمختارات شعرية

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع

د. عواد صالح الحياوي

العدول في شعر سعاد الصباح

دراسة أسلوبية لمختارات شعرية

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

2018

الناشر:

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع

ص.ب: 27280 - الصفاة

الرمز البريدي: 13133

الترقيم الدولي I.S.B.N:

978-99906-2-085-6

تصميم وإخراج وتنفيذ

نايف بن شكر

مراجعة وتدقيق

وائل أحمد حمزة

إدارة التحرير

علي المسعودي

الإهداء

إلى شهداء بلادي
والثكالى
والجرحى
والمعذبين

الكويت
رمضان 1438هـ- 2017م

تمهيد

كانت اللغة العربية ومازالت ملكة جمال اللغات، لكونها حاضنة كتاب الله الشريف، فضلاً عن أنّ النحو درع واقية لها من الزلل والخلل، والبلاغة واسطة العقد في علومها، وهي التي اعتز بها أهلها بما لديهم من بديهة حاضرة وذوق رفيع، وبلاغتها محك في المفاضلة بين ألوان النتاج الأدبي بما جلته من مواطن الجمال في ذلك النتاج.

ولكنّ البلاغة نظرت بشكل جزئي وانطباعي دون قواعد أو قوانين، فجاءت الدراسات النقدية الحديثة كالأسلوبية على سبيل المثال لا الحصر لإعادة النظر في النتاجات الأدبية بطريقة تحليلية ومنظمة دون انفصال بينها وبين البلاغة القديمة، فالبلاغة مَعين يغرف منه الدارسون للنتاجات الأدبية بشتى أنواعها.

والأسلوبية متجذّرة في تراثنا البلاغي، وما غيابها إلا لأنّ أهل البلاغة وقفوا على جزئيات النص دون الوصول إلى العمل الأدبي الكامل، فجاءت الأسلوبية لتنظر إلى العمل الأدبي

نظـرة مغايـرة لنظـرة البلاغـة، مجليـة معـالم جماله مـن جميع الجوانـب، بعيـداً عـن حيـاة المبـدع، ومـا يحيـط بـه، وتـدرس النتـاج مـن الداخـل دون ربطـه بمـا حولـه، وتعمل على دراسـة النـص بالنـص، مع مسـاس خفيـف بالخارج، منطلقة من أسـس في تحليـل العمـل الأدبي كالعـدول مثـلاً.

مـن هنـا جـاءت الدراسـة للتعـرف عـلى ظاهـرة العـدول في شـعر سـعاد الصبـاح، مـن خـلال نمـاذج شـعرية متنوعـة، ومعالجتهـا في دراسـة أسـلوبية، تتيـح تلمـس مواطـن الجـمال فيهـا، وبيـان اختراقهـا وتخطيها لنسـق اللغـة العربيـة المحكوم بالنحـو العـربي وقواعـده، معـبّرة عـما يجـول في خاطرهـا.

العدول لغة:

لـئن كان لفـظ (العدول) حاضراً في تراثنا الثّر، إلا أنّ اسـتعماله ظـلّ منحصراً في مفهومـه المعجمي دون الاصطلاحي.

فقـد أورد ابـن منظور هذا اللفظ في لسـان العـرب: عدل عن الـشيء يعـدل عـدلاً وعـدولاً: حـاد، وعـن الطريق: جـار، وعدل إليـه عـدولاً: رجـع. ومـا لـه مَعْـدِل -بفتـح الميـم وكسر الـدّال- ولا معـدول أي مـصرف. وعـدل عـن الطريـق: مـال. وهنـاك دلالتـان متناقضتان:

الدلالـة الأولى: الإنصـاف والعـدل وإحقـاق الحـق، إذ إنّ العـدل: كالعدالـة والعـدول، وعـدل يعـدل فهو عـادل، والعدل ضـد الجـور.

الدلالـة الثانيـة: أن تعـدل الـشيء عـن وجهـه، ويقـال: أخـذ الرجـل في معدِل-بكـسر الـدال- الحـق ومعـدِل الباطـل أي في طريقـه ومذهبـه.. والعـدل: أن تعدل الشيءَ عـن وجهه، تقول: عدَلْـت فلانـاً عـن طريقـه، وعدلت الدّابـة إلى موضع كـذا، فإذا أراد الاعوجـاج نفسـه قيل: هو ينعدل أي يعْـوجّ[1]. وعدل يعدل عـدلاً وعـدولاً حاد وعـن الطريـق جار[2].

العدول اصطلاحاً:

إن مـا تحملـه كلمـة العـدول لغةً مـن الانحـراف والميل كافٍ للدلالـة عـلى قـرب صلتها بالمعنـى الاصطلاحي، في مجـال النقد والأدب، "ذلـك أنّ في العـدول ميلاً من صياغـة لأخرى"[3]. وبذلك يحـدث الأثـر الفني الجـمالي في النص الأدبي.

أي أن المفردة خرجت عن معناها الذي وضعت له إلى معنى

1- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت، ط 6، ج 10. 2008.

2- تاج العروس في جواهر القاموس، للزبيدي، د. ت، مادة عدل.

3- العـدول في البنيـة التركيبيـة، إبراهيم منصور التريكي، مجلـة أم القرى لعلوم الشريعة واللغـة العربيـة وآدابها، عدد 40، ص549، عام1428ه.

آخر ندركه من السياق، وعلى هذا فالانزياح أو الانحراف في النصوص الأدبية هو خروج عن المعتاد والنمطي التقعيدي لغاية جمالية تريدها الباثّة، وهنا يمكن تسميته بالعدول لتجاوزه المعتاد بين الناس في لغتهم العادية ذات المستوى الأول العادي، وصولاً إلى المستوى الآخر الذي ينتهك المعتاد أي المستوى الأول النمطي العادي المرجعي في اللغة، كما يقول الجرجاني: "اعلم أنّ النظم أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو"[4]. وبذلك لا انفصال بين مستويات اللغة، وهناك تبادل وأخذ وعطاء بين الأدب والنحو، فضلاً عن سمو اللغة الأدبية على الاستخدام اللغوي الشائع، وهنا تكون لغة الشعر خلاف لغة التخاطب العادي، لأنّ المبدع يعدل بها عن المألوف إلى نوع من الخطاب فيه موهبة فذة تميزه من غيره.

وإلمام الناقد بالمعايير هو الأصل في معرفة طبيعة العدول الفني الذي استخدمه المبدع لتحقيق الرقي الأدبي.

العدول في التراث البلاغي:

عرف علماء العربية قديماً الفرق بين لغة التواصل واللغة

4- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 2001م، ص60.

الفنيـة، فلغـة الشـعر لا تضارع لغـة التخاطب اليومـي، فالمبدع عندمـا يعـدل عـن اللغـة المعتـادة، يحقـق التأثـير الفنـي في المتلقـي، وبقـدر العـدول يكـون التأثير.

فالفراهيدي يقول: "الشـعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شـاؤوا، وجائـز لهـم مـا لا يجـوز لغيرهـم في إطـلاق المعنـى وتقييـده، ومـن تصريـف اللفظ وتعقيـده، ومدّ مقصوره وقـصر ممدوده، فيقربـون كل بعيـد، ويبعـدون القريـب، ويحتج بهـم ولا يحتج عليهم"[5].

من هنا ندرك أن للشعر لغةً معدولاً إليها من اللغة المألوفة للتأثير في المتلقي، وإلّا كان العدول خروجاً عن المعتاد دون داع. وقد أحيا بعض النقّاد العرب في العصر الحديث هذا اللفظ وألحقوه بالمصطلحات المهمة في حقل الأسلوب والأسلوبية في النّقد الحديث نظراً لقرب دلالته المعجميّة من اللفظ الفرنسي اللاتيني الأصل ecart، وليس لظهور هذا المصطلح في النّقد الأدبي الحديث دلالة على اختراع نمط أسلوبي مستحدث، بل إن العدول باعتباره ظاهرة أسلوبيّة قديمة قدّم اللغة ذاتها، وإن كانت وظيفتها الأساسية تحقيق التواصل وفق قاعدة التواضع

5- منهـاج البلغـاء وسراج الأدبـاء، حـازم القرطاجنـي، ت. محمـد خوجـة، ط3، تونـس الـدار العربيـة للكتـاب، 2008م، ص127.

بين أهلها، فإنّ النّاطقين بها عامّة ومن اتّخذوها سبيلاً للإبداع القولي خاصّة كالأدباء والشعراء، سرعان ما شعروا بأنّ الاكتفاء بالمستوى المعجمي الجافّ يعيق، أو يقمع، رغبات كثيرة في التّعبير عن الأفكار والمشاعر ومختلف الانفعالات.

وعند هذا التصادم بين ما يمكن تسميته بالخطاب النفعي المتصل بالمستوى المعجمي الأول للغة والخطاب الإبداعي المعبّر عن أيّ فنّ من فنون القول أو الكتابة، ظهر نسيج لغويّ جديد تجاوز حدّ الموجود المعجمي المحدود بالضرورة، ليأخذ كلاً من الباثّة من ناحية والمتلقي من ناحية أخرى إلى ما يمكن أن نسمّيه معجماً غير محدود.

فعلى سبيل المثال: نستطيع التعبير عن كثرة الحبّ بقولنا: أحبّك كثيراً، أو أحبّك حبّاً شديداً، أو قد نعبّر عن المعنى نفسه بعدّة ألفاظ أخرى لا تتجاوز حدّ التعبير عن معنى الكثرة أو الشّدّة على قدر ما يضمّه محور الاختيار المتاح، ومحور الاختيار هذا -كما سيتبين ذلك لاحقاً- رصيده المعجميّ محدود مهما اتّسع.

هذه المحدوديّة تشعر الباثّة عامّة والمبدع اللّغوي خاصّة بحاجة ماسّة إلى فتح معاجم أخرى من اللغة نفسها، ولكنّها معاجم لا تتوقّف عند حدّ ما.

وعندما تنفتح هذه المعاجم تتوفّر أمام الباثّة اختيارات تتكاثف وتتنوّع حسب قدرتها الإبداعيّة.

لذلك لو عدنا إلى التّعبير عن المعنى الذي اخترناه سابقاً المتّصل بالتعبير عن كثرة الحبّ، فسنستحضر من ذاكرتنا أنسجة لغويّة كثيرة ومتنوّعة مثل:

- أحبّك حبّ القوافل، واحة عشب وماء، وحبّ الفقير الرّغيف. أحبّها حبّ الشياطين للشّرّ، ولعلّ كلّ من يقرأ هذا العمل يعثر في ذاكرته على صور أخرى كثيرة ومتنوّعة، تعبّر عن المعنى نفسه سواء كان ذلك في الفصحى أو مختلف اللهجات المحلّيّة.

على هذا النحو من القول تتجاوز الباثّة حدود اللغة باللغة نفسها. فكان ما سمّي مجازاً وتنوّعت الصّور وازدادت اللغة غزارة وانفتح ما كان موصداً ومحدوداً. ولعلّ ما يجلب اهتمام المتلقي في هذا الصّدد هو أنّ اللغة التي تتأسّس عبر قناة العدول لا يمكن أن يضمها معجم مهما كانت ضخامته، في حين إنّ اللّغة التي تأسّست عبر قناة التّواضع اللّغوي، والتي تيسّر ضمّ كلّ تفاصيلها في مجموعة محدودة جداً من المعاجم لا يحقّ لأيّ كان أن يتصرّف فيها بالحذف أو الزيادة أو التعديل باستثناء الهيئات الأكاديمية المؤهّلة والمكلّفة

بذلك رسمياً، مثل المجامع اللغويّة المعروفة والتي نادراً جدّاً ما تقوم بأيّ تغيير من التغييرات التي أشرنا إليها آنفاً.

هذا رسم توضيحي لمحورَي الاختيار والتوزيع وسنفترض من خلاله أنّ الباثة ستعبّر عن معنى الحبّ مثلاً:

جدول الاختيار: أحبّ، أعشق، أهوى، أهيم....

جدول التوزيع: يمكن أن يتّسع محور الاختيار ولكنّنا لابدّ أن نبلغ حدّاً يفلس عنده المعجم. أمّا محور التوزيع فإنه ملتزم دائماً بما هو متاح معجميّاً.

وهنا تختنق الباثّة وتعدل عن المُتاح المعجميّ، لتؤسّس نسيجاً جديداً من اللغة نفسها. ويجدر التّذكير في هذا الصّدد أنّ استعمال لفظ العدول لم يكن أمراً يسيراً في المدوّنة النّقديّة العربيّة لأنّ اختلاف النّقاد العرب حول المصطلح المناسب للفظ من أصل لاتيني جعلهم يواجهون بعض الارتباك بل الحيرة أحياناً في التّفاعل مع هذا المفهوم النّقدي.

يقول الدكتور عبد السّلام المسدّي: مصطلح العدول عسير الترجمة لأنّه غير مستقرّ في متصوّره، لذلك لم يرض به كثير من روّاد اللسانيات والأسلوبيّة، فوضعوا مصطلحات بديلة عنه وعبارة انزياح ترجمة حرفيّة للفظة ecart، على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التّجاوز أو أن

نحيي له لفظة عربيّة استعملها البلاغيّون في سياق محدّد، وهي عبارة العدول، وعن طريق التّوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبيّة[6].

وهناك من فضل استخدام العدول جرياً على وروده في التراث العربي، وهناك من استخدم الانزياح متأثراً بالثقافة الفرنسية، ومال قوم إلى استخدام الانحراف متأثرين بالثقافة الإنكليزية[7].

ومن الناحية العمليّة يعتبر الأسلوبيون أنّه كلّما تصرّف مستعمل اللغة في هياكل دلالتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السّمة الإخباريّة إلى السّمة الإنشائية.

وعلى هذا الأساس عندما تعبر اللغة قناة العدول أو الانزياح يصبح الخطاب الأدبيّ عامّة والخطاب الشعري خاصة كياناً لغويّاً جديداً يتجاوز وظيفة الخطاب النفعي، ليرتدي ثوب الخطاب الإبداعي، فتتولّد أنماط تعبيريّة ودلاليّة مستحدثة لا ترتبط مرجعيّاً بالموروث اللغوي المألوف المحقّق للخطاب

6- الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، ط3، الدار العربيّة للكتاب، ص 162-163.

7- الانزياح وتعدد المصطلح، أحمد ويس، مجلة عالم الفكر، الكويت ع3، 1997م، ص63 بتصرف.

النّفعي في مستواه الأوّل البسيط، فنحن نجد أنفسنا بين نمطين من الخطاب:

الخطاب الأوّل: متاح لكلّ من امتلك رصيداً معجميّاً يتيح له إمكانية التواصل النّفعي مع الآخر.

والخطاب الثّاني: متاح لكلّ من تمرّس بمختلف فنون القول. لذلك عدّت لغة الخطاب الشعري لغة تشبه مزيجاً من الألوان والأشكال التي تؤثث لوحة يتوقّف عندها القارئ ويكتشفها في أثناء القراءة فيتأرجح بين واقعين متقابلين:

- واقع ألفه يمثّل جزءاً من كيانه وهو البعد المعجمي اللفظي.
- واقع يكتشفه من خلال النسيج اللغوي للنّص الشّعري.

وبذلك تنقطع وظيفة الخطاب النفعي في النص الإبداعي عموماً والنّص الشّعري خاصة، لأنّه لا يمكن أن يُفهم في ضوئها.

وإن كنّا أوردنا بعض الأمثلة الموضّحة لظاهرة العدول من خلال مجرّد الإشارة إلى بعض الصور الفنيّة المعبّرة عن الحبّ فلا ينبغي أن نحصر ظاهرة العدول في مجال البلاغة دون سواها من الظواهر اللغوية، إذ يمكن للعدول أن يطول اللغة في نحوها وصرفها وتراكيبها، فيتقدم ما حقّه التأخير كقول

أبي العـلاء المعرّي:

تعبٌ كلّها الحياةُ فما أعـــ

ـجبُ إلّا مـن راغـبٍ في ازديـادِ

أو كقول الشاعر أبي القاسم الشّابي:

عذبةٌ أنت كالطفولة كالأحلام

كاللحـن كالصبـاح الجديـد..

ولا يخفـى مـا في المثالين السـابقين من غيـاب لأيّ مبرّر نحوي في تقديـم الخبر عـلى المبتدأ.

وهـذه الأمثلـة الكاشـفة لمـا يمكـن اعتبـاره (انتهـاكاً) لقواعـد اللغـة لم تصـدر عـن بـاثٍّ غـير متمكّـن مـن قواعدهـا، إذ لعلّنا نتجنّـى عـلى أبي العـلاء والشّـابّي إذا وضعنـا قدرتهـما اللغويّـة موضع شـكّ.

وتبعـاً لذلـك يصبـح هـذا الانتهـاك فعـلاً مقصـوداً ومتعمّـداً. وإذا كان الأمـر كذلـك يصبح العدول شـكلاً من أشـكال الإضافة والإثـراء للغة.

يقـول مصطفـى عبـد الهـادي عبـد اللـه في كتابـه ظاهـرة العـدول في شـعر المتنبـي: ومعظم تلك الانتهـاكات كانت تنجم عـن رغبـة الشّـاعر في اختيـاره الحـر اسـتجابة لرغبـة وتوتـرات

نفسيّة وانفعاليّة، طلباً للتناغم المستمر[8]، وليس تبعاً لقوانين وحركات الإعراب، وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحويّة على حدّ تعبير فندريس في كتابه اللغة[9]، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمّد القصاص، فلغة النصّ الشعري إذن ليست لغة مألوفة بالمعنى، في المرجعيات النحويّة والصرفيّة والتركيبيّة، وإنّما هي لغة داخل اللغة ليس بمعنى الضّرورة بل بمعنى الاختيار.

وهنا يطفو على السطح مصطلح قديم دأب كثير من النّقاد على توظيفه في تعليل ظاهرة العدول أو التجاوز في النص الشعري خاصّة، وهو ما يسمّى بالضرورة الشعريّة، وهو تعليل لا يخلو من تجنّ غير قليل، لأنّ الضرورة تنشأ من المحدود والنصّ الشعري باعتباره إبداعاً لغويّاً فنيّاً زئبقيّ الملمس يعسر حصره داخل حدود معيّنة.

يقول محمد حماسة عبد اللطيف في كتابه لغة الشعر: لست أعرف أمّة من الأمم تصف شعرها بمثل هذا الوصف، أو تصمه بمثل هذه الوصمة، وما كان أغناهم عن مثل هذا

8- ظاهرة العدول في شعر المتنبي، مصطفى عبد الهادي عبد الله، المجموعة العربية للتدريب والنشر 2010، ص27 بتصرف.

9- اللغة، جوزيف فندريس، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمّد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية 1950م.

لـو أنّهـم بحثـوا الشـعر وحـده وخصّـوه ببعـض الأحـكام التـي يجـب أن تُـترك للشـعراء وحدهـم، يتّخـذون منهـا مـا يشـاؤون ويهملـون مـا يشـاؤون، فـإذا شـاعت في شـعرهم ظاهـرة مـن الظواهـر ونسـج عـلى منوالهـا الكـثرة الغالبـة منهـم، عـدّت حينئـذ مـن خصائـص الأسـلوب الشـعري[10].

والشاعر يحرص على موسيقى شعره كل الحرص، ولا يعبأ بما قد يترتّب على تحقيق هذه الموسيقى من مخالفة النظام النثري في الكلمات..

فدراسـة النـص الشـعري باعتـماد ظاهـرة العـدول منهجـاً للتحليـل لا تعـدّ تجنّيـاً عـلى النـص، بل هي ظاهـرة تمتزج بلغة الشـعر عـلى النحـو الـذي لا يمكـن معـه الفصـل بـين الشـعّر والعـدول لسـبب بسـيط جـدّاً وهـو أنّ النّص الـذي يحيا داخل المتـاح اللغـوي النفعي، ويؤثّث خطابـه بمرجعية لغويّة تتواصل تواصـلاً كامـلاً مـع قواعـد النحـو والـصرف والتركيـب، هـو نصّ لا إبـداع فيـه، بمـا أنّـه لا يختلف عـن مختلف الرسـائل اللغويّة التـي يتلقّاهـا المتلقـي يومياً.

فالشـعر ليـس (هو الـكلام المـوزون المقفّى) كـما عرّفه قدامة بـن جعفـر، لأنّ الشـاعر وهـو يكتب الشـعر لا يسـتعمل اللغة

10- محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر، دار الشروق، 1996م، ط1، ص304.

بـل يخلقهـا وينشـئها وينحتهـا، فتحمـل تبعـاً لذلـك بصمتـه المميّزة.

ولذلـك نسـتطيع أن نخمـن اسـم الشـاعر، ونحن نسـتمع إلى هـذه القصيـدة أو تلـك، فنقـول: هـذه الأبيـات لفـلان، لا لأننـا نحفظهـا بالـضرورة بـل لأنّنـا ألفنا لغتـه التي أسّسـها من خلال جملـة مـن النصـوص قرأناهـا أو اسـتمعنا إليهـا، وأدهشـتنا لغتهـا، لا لأنّهـا كانـت لغـة سـليمة مبنـى ومعنى بـل لأنّها كان مختلفـة وجديدة.

يقـول الشـاعر أدونيـس متحدّثـاً عـن بعـض خصائـص اللغـة الشـعريّة: إنّ الأثـر الشـعري مخاطـرة، مخاطـرة التعبـير بلغـة إنسـانيّة عـن انفعـال أو حقيقة قد لا تسـتطيع اللغة الإنسـانية أن تعـبّر عنهـا، ومـا لا تعـرف اللغـة العاديّـة أن تترجمـه هـي أحـد مجالات الشـعر، حيث يصبح الشـعر في هـذه الحالة ثورة مسـتمرّة عـلى اللغة[11].

إلا أنّ ظهـور مصطلـح العـدول في المناهـج النقدية الحديثة لا يعنـي بالضرورة أنّـه كان غائباً دلاليّاً في المـوروث الأدبي القديم، بـل لقد تمّ اسـتعمال المصطلح نفسـه أو بعـض الألفاظ الأخرى الدالـة عليه في محطـات نقدية مختلفة.

11- الشعرية العربية، أدونيس، ط1، 1985م، دار الآداب بيروت، ص31.

يقـول ابـن جنّـي في الخصائص: وإنّمـا يقع المجـاز ويعدل إليه عـن الحقيقـة لمعـان ثلاثـة؛ وهـي الاتسـاع والتوكيد والتشـبيه، فـإن عـدم هـذه الأوصـاف كانـت الحقيقـة البتّـة[12]. ولا يخفـى عـلى القـارئ لـكلام ابـن جنّي ربطه بـين معنى العـدول ومعنى الـضرورة الشـعريّة التـي كنّـا أثرناهـا سـابقاً، بـل إنّ ابـن جنّـي نفسـه يوضّـح القصـد مـن كلامـه بقولـه: "متـى رأيـت الشـاعر قـد ارتكـب مثـل هذه الضرورات عـلى قيمتها... فاعلـم أنّ ذلك عـلى مـا جشّـمه منـه، وإن دلّ مـن وجـه عـلى جوره وتعسّـفه، فإنّـه مـن وجـه آخـر مـؤذن بصيالـه وتخطمـه وليـس بقاطـع دليـل عـلى ضعـف لغتـه ولا قصـوره عـن اختيـار لوجـه ناطـق بفصاحتـه، بـل مثلـه عنـدي مثـل مجـرى الجمـوح بـلا لجـام، ووارد الحـرب الـضروسي حـاسراً من غير احتشـام، فهـو وإن كان ملومـاً في عنفـه وتهالكـه، فإنّـه مشـهود لـه بشـجاعته، وفيـض منّته"[13].

وغـير بعيـد عـن هـذا المنحـى في تعريـف العـدول ولكـن في إطـار الاهتـمام بالسـياق لا بالتركيـب والمعجـم، تنـاول عبـد القاهـر الجرجـاني مصطلـح العدول بمعنـى التحول مـن طريقة

12- ابـن جنّـي في الخصائـص، تحقيـق محمـد عـلي النجـار، دار الكتـب المصريـة، ط2، 1957م، ج2، ص109.

13- المصدر السابق، ص392.

إلى أخرى في التعبير عن المعنى نفسه، إذ يقول تعليقاً على قول الشاعر أبي الهندم الخزيمي يرثي ابنه الهندام:

ولو شئت أن أبكي دماً لبكيته
عليه ولكنّ ساحةَ الصبر أوسعُ

فقياس هذا لو كان على حدّ (ولو شاء الله لجمعهم على الهدى)[14] أن يقول: لو شئت بكيت دماً، ولكنه كأنّه ترك تلك الطريقة وعدل إلى هذه لأنّها أحسن في هذا الكلام خصوصاً، وسبب حسنه أنّه كأنّه بدع عجيب أن يشاء الإنسان أن يبكي دماً، فلمّا كان كذلك كان الأولى أن يصرّح بذكره ليقرّره في نفس السّامع، ويؤنسه به[15].

ويقول الزمخشري في تفسيره لحن القول في نحوه وأسلوبه: وقيل: اللحن أن تلحن بكلامك، أي تميل إلى نحو من الأنحاء ليفطن له صاحبك كالتعريض والتورية، قال: ولقد لحنت لكم لكيما تفقهوا واللحن يعرفه ذوو الألباب، وقيل للمخطئ لاحن لأنّه يعدل بالكلام عن الصواب[16]. ولعلّ ما يلفت

14- سورة الأنعام، الآية35.

15- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رضا، دار المعرفة، بيروت1981م، ص126/127.

16- أبو القاسم جار الله محمد الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، ج3، ص 459.

الانتباه في كلام الزمخشري هو هذا الخيط الرفيع الفاصل بين اللحن بمعنى الخطأ واللحن الذي يستفزّ الذّهن للبحث والانتباه إلى معنى يستره الخطأ.

فيصبح الخطأ على هذا النحو سبيلاً من السبل التي يتعمّدها المبدع باللغة عامة، والشاعر خاصة بحثاً عن الطرافة بمعنى الجدّة. مثلما فعل ابن قتيبة في موقفه من شعر أبي نواس حينما قال: قد كان يلحن في أشياء من شعره لا أراه إلّا على حجة من الشعر وعلى علّة بيّنة من علل النحو[17]. وإلى جانب استعمال مصطلح اللحن في سياق التعبير عن العدول تمّ كذلك استعمال مصطلح الغلط الذي اعتبره أسامة بن منقذ من فنون البديع حينما قال: الغلط هو أن يغلط في اللفظ وما يغلط في المعنى مثل قول زهير بن أبي سلمى[18]:

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
كأحمر عاد ثمّ ترضع فتفطم

أراد (أحمر عاد) عاقر الناقة.

17- الشعروالشعراء، لابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت، ص700.

18- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ثعلب، دار الكتب المصرية، القاهرة م1944، ص103،

ومن ذلك قول جرير:

لمـــا تذكـــرتُ بالديريـــن أرقنـــي
صـــوتُ الدجـــاج وضربٌ بالنواقيـــس

وقد غلط الشاعر، كما يقول ابن منقذ في قوله: صوت الدجاج، وكان يريد صوت الديك، لأنّ الدجاج لا يصيح[19].

ومن المصطلحات المقاربة لمصطلح العدول ما جاء في حديث الدكتور طراد الكبيسي عن أبي تمام الذي ضمّن شعره استعارات غزيرة ومثيرة لذهن قرّاء شعره، بل إنّ أبا تمام قد مثّل في ما أنجزه من صور فنّيّة مرحلة شعريّة مختلفة عن الموروث الشعري. ويكفي أن نذكّر بما قاله في بداية قصيدته عن فتح عموريّة[20]:

السّيفُ أصدقُ إنباءً من الكتب
في حـــدّه الحـــدّ بـــين الجـــدّ واللّعب

بيضُ الصّفائح لا سودُ الصحائف في
متونهـــن جـــلاءُ الشّـــك والريـــب

19- د.عبد الحكيم راضي، نظريّة اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة،1980م، ص203.

20- المنزلات، طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1992.

والعلـــمُ في شـــهب الأرمـــاح لامعة
بين الخميســـين لا في السّـــبعة الشّـــهب

وكـما تنوّعـت المصطلحـات المحيلـة عـلى العـدول في تراثنـا الأدبي تنوّعـاً عـبّر عـن وجـه مـن وجـوه الحـيرة في التعامـل مع النـص الأدبي والنـص الشـعري بصفـة خاصّـة، لم تسـلم السـاحة النقديّـة الحديثـة مـن هذه الحـيرة التي كنّـا أشرنا إليها سـابقاً.

لكـنّ إعـادة إثارتنـا لهـذه الحـيرة مـرّة أخـرى هـي مـن أجـل نقـل المصطلحـات التي وظّفها النقاد المحدثـون في تعاملهم مع مصطلـح العـدول، وهـي مجموعـة مـن الألفـاظ التي تـدور في فلـك معنـى واحد إذا أخذناها في سـياقها الأسـلوبي. وقد أوردها الدكتـور عبـد السـلام المسـدّي في كتابـه الأسـلوبية والأسـلوب: الانزيـاح والتجـاوز. والانزيـاح يمكـن أن نصطلـح عليـه بعبـارة التجـاوز، أو لفظـة عربيـة (العـدول) كـما اسـتعملها البلاغيـون العـرب. وفي الدراسـات العربيـة عـدة مصطلحـات لمفهـوم الانزيـاح أهمهـا: الإزاحـة، العـدول، الانحـراف، كـسر المألـوف، الانتهـاك، الخـرق، التغريـب، الأصالـة، المفارقـة.

والعـدول إن لم يحقـق التأثـير والانفعـال وتشـكيل الأبعـاد الأخـرى في المتلقـي، فالأجـدر بالمبـدع أن يـأتي بالـكلام عـلى أصولـه، فالغايـة مـن العـدول إيصـال المعنـى فضـلاً عـن التأثير

في المتلقـي، وإلا فالأصـل والحقيقـة أولى.

ومهـما تعدّدت التسـميات وتنوّعت المصطلحـات فإننا اخترنا أن نتعامـل مـع مصطلـح العـدول دون سـواه مـن المصطلحات الأخـرى الدائـرة في فلكه لسـببين اثنين:

السـبب الأول: متصـل بتجـذر هـذا المصطلـح في تراثنـا الأدبي معجـماً ودلالة.

السـبب الثـاني: متصـل بالكثافـة الدلاليـة التـي يختزنهـا هذا المصطلـح دون المصطلحـات الأخـرى عـلى نحـو يتيـح لنـا أن نرصـد في النـص الشـعري مختلـف الظواهـر المعبّرة عـن القدرة الإبداعيـة التـي يمتلكهـا الشـاعر دون أن يكون ما أبدعه شـكلاً مـن أشـكال التّجنّي على اللغـة أو (العبث) بمختلـف ضوابطها. وقـد رأينـا أن نحـدد مظاهـر العـدول وفـق عنـصر المفاجـاة أو الإضافـة التـي يحققهـا المبـدع في نصّه على نحـو يخلع على هذا العـدول قيمـة إبداعيّة.

فسـتكون دراسـتنا رصـداً لفاعليّـة المبدع في تحقيق الممارسـة الانزياحيـة داخـل عـالم اللغـة، والتـي يسـتطيع القـارئ مـن خلالهـا قيـاس مدى شـاعريّة النـص بالمقارنـة مع الأفـق الدلالي الـذي كان يتوقّعـه.

وهـذه الممارسـة التـي يؤطّرهـا النّـص الشـعري هـي التـي

تمنح الشّاعر خاصيّة تجعله مختلفاً عن المألوف اختلافاً يحتوي إضافة إبداعيّة. وقد اخترنا تجربة شعريّة لها من الخصوصيات ما يجعلها موضوعاً لأكثر من دراسة واحدة، ورأينا أنّ اعتماد معيار العدول يمكن أن يساعدنا على:

- كشف بعض الخصوصيّات التي لم تتمكّن دراسات أخرى من كشفها، لا لأنّها كانت مقصّرة بل لأنّها اعتمدت مناهج نقديّة أخرى أدّت بها إلى الكشف عن نتائج أخرى مختلفة.
- كشف تجربة الشاعرة الكويتية سعاد الصباح. هذه الشاعرة التي عبّرت عن كثافة تجربتها في قصيدة (في البدء كانت الأنثى) فقالت[21]:

ها أنـــــــــذا
قد كتبت كثيراً.
وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً
فما غضب الله يوماً عليّ
ولا استاء مني النبي.

بين الواقع والخيال حيز يتسم بعدم الجاذبية، تدور الشاعرة في فلك تجمع من الواقع رؤى تصحبها على بساط الخيال، لتصبح معانيها نابعة من أعماقها، لتمثل أنثى تمردت على الظلم والقهر الذي حاك خيوطه رجل ورضيت به أنثى،

21- د. سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، دار سعاد الصباح، 1992م.

في ديوانها في البدء كانت الأنثى.

ومثلما كانت التجربة الشعريّة لشاعرتنا تجربة كثيفة، تعدّدت كذلك الدراسات النقديّة المهتمّة بتجربتها.

وقد رأينا أن نرصد العدول في بعض قصائد الشاعرة وفق مثلث التجربة الشعرية التي تتوزّع زواياها بين:

- الباثّة الشاعرة.
- والرّجل.
- والوطن.

أمّا مواطن العدول التي سيتم التركيز عليها فهي: العدول عن المألوف اللغوي المعجمي، والعدول عن المألوف البلاغي، والعدول عن السياق الأسلوبي. وهي محاولات في ميدان الدرس النقدي، أصيب مرة ويجانبني الصواب مرة، وربما تكون مقبولة في عصرنا، وربما يناصبها العداء والرفض أهل زمان قادم، ولا أدعي الكمال متمنياً التوفيق والسداد من الذي علم بالقلم.

1- فلسفة الجندر[22] في قصيدة يقولون (في البدء كانت الأنثى)[23]

يقولون:
إن الكتابة إثم عظيم
فلا تكتبي
وإن الصلاة أمام الحروف.. حرام
فلا تقربي.
وإن مداد القصائد سمّ
فإياك أن تشربي.
وها أنذا
قد شربت كثيراً
فلم أتسمم بحبر الدواة على مكتبي
وها أنذا
قد كتبت كثيراً
وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً
فما غضب الله يوماً عليّ
ولا استاء مني النبي
يقولون:

22- الجندر: منظومة قيمية تهدف لمحو الفروق بين الرجل والمرأة.
23- في البدء كانت الأنثى، سعاد الصباح، دار سعاد الصباح، 1992م.

إن الكلام امتياز الرجال
فلا تنطقي!
وإن التغزل فن الرجال
فلا تعشقي!
وإن الكتابة بحر عميق المياه
فلا تغرقي
وها أنذا قد عشقت كثيراً
وها أنذا قد سبحت كثيراً
وقاومت كل البحار ولم أغرق
يقولون:
إني كسرت بشعري جدار الفضيلة وإن الرجال هم الشعراء
فكيف ستولد شاعرة في القبيلة؟
وأضحك من كل هذا الهراء
وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب
وأد النساء
وأسأل نفسي
لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلة؟
لماذا؟
يقيمون هذا الجدار الخرافيّ
بين الحقول وبين الشجر
وبين الغيوم وبين المطر
وما بين أنثى الغزال وبين الذكر؟
ومن قال: للشعر جنس؟
وللنثر جنس؟
وللفكر جنس؟
ومن قال: إنّ الطبيعة
ترفض صوت الطيور الجميلة؟
يقولون:
إني كسرت رخامة قبري
وهذا صحيح
وإني ذبحت خفافيش عصري
وهذا صحيح
وإني اقتلعت جذور النفاق بشعري
وحطّمت عصر الصفيح

فإن جرحوني
فأجمل ما في الوجود غزال جريح
وإن صلبوني فشكراً لهم
لقد جعلوني بصف المسيح
يقولون:
إن الأنوثة ضعف
وخير النساء هي المرأة الراضية
وإن التحرّر رأس الخطايا
وأحلى النّساء هي المرأة الجارية
يقولون:
إن الأديبات نوع غريب
من العشب.. ترفضه البادية
وإنّ التي تكتب الشعر
ليست سوى غانية!
وأضحك من كلّ ما قيل عني
وأرفض أفكار عصر التنك
ومنطق عصر التنك
وأبقى أغنّي على قمتي العالية

وأعرف أنّ الرعود ستمضي
وأن الزوابع تمضي
وأن الخفافيش تمضي
وأعرف أنهم زائلون
وأني أنا الباقية..

لا يخفى ما ورد في العنوان من عدول واضح تعلق باسم الناسخ – الأنثى، فالمألوف في الرصيد الثقافي للمتقبل أنّ (في البدء كانت الكلمة) وليس الأنثى وهذا الاستبدال يشي بأمرين مهمين:

الأول: هو تجذّر الباثّة في حضارة تقوم على أهمية الكلمة بل قدسيتها وهي الحضارة العربية الإسلامية التي يقوم نصها المقدّس على الإعجاز في الكلام من خلال القرآن الكريم.

والثاني: هو هذا الهدم للمألوف ببناء مقولة جديدة محورها الأنثى وليس الكلمة.

فهل هناك علاقة بين الكلمة والأنثى؟ وإذا افترضنا وجود هذه العلاقة، فما طبيعتها؟ إنّ الكلمة مؤشّر قويّ على وجود التواصل، والتواصل مؤشّر أقوى على وجود الحياة.

فهل معنى ذلك أنّ الأنثى تحيل على الحياة؟ لا يختلف اثنان في أنّ الأنثى باعتبار طبيعة الوضع والولادة هي المصدر

الـذي تنشـأ منـه حيـاة أيّ مولـود، وكـما هـي مصـدر الـولادة، هـي بعـد ذلك وبحكـم وظيفة الأمومـة مصدر اسـتمرار الحياة بالنسـبة إلى أي مولـود. ولكـن مهـما عظمـت منزلـة الأنثـى، ومهـما شرفـت وظيفتهـا، فإنّهـا لا تمتلـك وحدهـا القـدرة عـلى صنـع الحيـاة أو الاسـتمرار فيهـا، لأنّهـا تظـلّ محتاجـة نقيضهـا الجنـسي وهـو الذكـر. وهذا العـدول عن أصل المقولـة: في البدء كانـت الكلمـة إلى في البـدء كانـت الأنثى، هو عـدول لم يتواصل مـع المنطـق في المطلـق، بل هـو تواصل مـع منطـق ذاتي للباثّة، الشـاعرة، يـأتي في إطـار ردّ الفعـل عـلى مـا هو سـائد في طبيعة المجتمـع الـذي تنتمـي إليـه الباثّـة، والـذي يـرى الذكـر محـور الوجـود والحيـاة في المجتمع.

إنّ هـذا العـدول فلسـفة تغـيّر في بعـض الثوابت بغيـة إعادة دور المـرأة إلى الصـدارة، فالكلمـة التـي كانـت في البدء ليسـت موازيـة للرجـل، فالتمـرد العـدولي ليـس عـلى الذكوريـة بقـدر كونهـا محاولـة لتقديم المرأة وإثبات أوليتهـا ومعادلتها للبداية.

ومـن منّـا يسـتطيع أن يجـزم بـأنّ الأنثـى قـد حقّقـت كلّ ما تريـد تحقيقـه في رقعـة مـا مـن هـذه الأرض؟ فربّمـا كان وضـع الأنثـى في هـذه الرقعـة أفضل من وضعها في تلـك، ولكنّ الأنثى لا تـزال تشـكو أو تتظلّم مـن تدنّي منزلتها مقارنـة بمنزلة الذكر،

ولنا في كثافة عدد المنظمات المهتمّة بحقوق المرأة حول العالم أفضل دليل.

إلّا أنّ الغموض الّذي يكتنف ملامح هذه الأنثى سينقشع شيئاً فشيئاً كلّما تقدّمنا في عالم النّص. فنتبيّن أنّ الأنثى حاضرة في مواجهة مع ضمير الجمع المذكّر الغائب (هم) بينما تجلّى حضور هذه الأنثى في صورة ضمير المخاطب المفرد المؤنّث (أنتِ) وفي صورة ضمير المتكلّم المفرد (أنا).

ومثلما حضرت ظاهرة العدول في عنوان النصّ الشّعري حضرت كذلك في أوّل سطر منه بذكر نواة إسناديّة فعليّة متكوّنة من (فعل وفاعل)، وجاء هذا الفاعل ضميراً متصلاً جسّدته واو الجماعة في (يقولون)، والأصل في قواعد اللغة العربيّة أن يلزم الفعل صيغة المفرد في أوّل الجملة مهما اختلف عدده. ولا نخال شاعرتنا غافلة عن هذه القاعدة، بل هي على ما يبدو تعمّدت ذلك، لأمرين يعلن عنهما هذا العدول:

الأمر الأوّل: هو أنّ هذا الفاعل معلوم على نحو جعل الشّاعرة في غنى عن تحديده بدقّة وجعل المتلقي قادراً على معرفته دون عناء باعتبار أنّ هذا الفاعل طرف معلوم، دأبت الأنثى على مواجهته ومقاومته تصريحاً وتلميحاً منذ الأزل

ولا تـزال. وهـذا الطرف هـو مجتمع الذكـور أو مجتمع الرّجال. فـلا حاجـة للشـاعرة إذن أن تلتـزم بـكلّ المرجعيّـات المنطقيّـة واللّغويّـة، فتقـول: يقـول الرّجـال أو يقـول مجتمـع الرّجـال أو يقـول الذّكور.

والأمـر الثّـاني: هـو أنّ هـذا الفاعـل غائـب باعتبـار طبيعـة الضمـير الـدّال عليـه (هـم) ومغيّب عـن الواقع حسـب منطق الشّـاعرة في النّـص لأنّ هـذا الضمـير لم يـدرك حقيقـة هـذه الأنثـى وقيمتهـا وقدراتهـا خاصّـة، بنـاء على مـا سـنتبينه لاحقاً مـن تقابـل صـارخ وحـادّ بين الصّـورة المنشـودة للأنثى حسـب الضمـير (هـم) والصّـورة الموجودة للأنثى حسـب ضمير المتكلم (أنـا) والعائـد عـلى الأنثـى. ثـمّ إنّ الشّـاعرة لا تنقـل للمتقبّـل بهـذه النـواة الإسـنادية موقفاً قوليّـاً متعلّقاً بزمـن معيّن بل هو موقـف يتّسـم بالاسـتمراريّة كما تعـبّر عن ذلك صيغـة المضارع أو هـو موقـف مزمـن مـن قبـل هـذا الضمير.

وعلى قدر ما همّشـت الشّـاعرة الفاعل بعدولها عن تحديده فإنّهـا عمـدت إلى نقـل مفعولـه أو مقول القـول بتفصيل واضح غلـب عـلى محتـواه التوكيـد المتكـرر في شـكل جمـل اسـميّة تقريريّـة مبـدوءة بــ(إنّ) وهـو ناسـخ حرفي يفيـد التوكيد:

إنّ الكتابة إثم عظيم..
إنّ الصّلاة أمام الحروف.. حرام
إنّ مداد القصائد سمّ..
إنّ الكلام امتياز الرّجال..
إنّ التّغزّل فنّ الرّجال..
إنّ الكتابة بحر عميق المياه..
إنّي كسرت بشعري جدار الفضيلة
إنّ الرّجال هم الشّعراء
إنّي كسرت رخامة قبري..
إنّي ذبحت خفافيش عصري..
إنّي اقتلعت جذور النّفاق بشعري
إنّ الأنوثة ضعفٌ
وخير النّساء هي المرأة الرّاضية
وإنّ التّحرّر رأس الخطايا
وأحلى النّساء هي المرأة الجارية
إنّ الأدبيات نوع غريب
من العشب.. ترفضه البادية
إنّ الّتي تكتب الشّعر..
ليست سوى غانية!

تضمّنت أغلب هذه الجمل تعريفات لكلمات تبدو في ظاهرها وحسب المرجعيّة المعجميّة لا تحتاج جهداً لشرحها وتوضيحها، بل هي لا يمكن أن ترقى إلى أن تكون موضوع خلاف بين أبناء اللّغة الواحدة.

فقد عرّف الضمير (هم) الكتابة، والصّلاة أمام الحروف، ومداد القصائد والكلام والتّغزّل والأنوثة وخير النساء وأحلى النساء والأديبات والتي تكتب الشّعر.

وقد جاءت هذه التعريفات بعيدة كلّ البعد عن معانيها المعجميّة والاصطلاحيّة، بل هي غريبة صادمة للمتقبّل عادلة عن المألوف من التعريفات.

فأيّ دين يعتبر الكتابة إثماً عظيماً؟ وأيّ عقيدة تعتبر الصلاة أمام الحروف حراماً؟ وأي مختبر يعتبر حبر القصائد سمّاً؟ وأيّ منطق يعتبر الكلام امتياز الرّجال؟ وأيّ شريعة تعتبر التغزّل فنّ الرّجال؟ وأيّ حضارة قصرت الشّعر على الرّجال؟ وأيّ شريعة تعتبر الأنوثة ضعفاً وخير النّساء هي المرأة الرّاضية؟ وأيّ منطق يعتبر الأديبات نوعاً غريباً من العشب؟ إذاً هو عدول عما سُلِّم به في بعض الأعراف ونبرة النكران لها هو عدول عن عدول، وهذا يعني إعادة النظرات إلى حقيقتها الفطرية، كأنّ الشاعرة تريد بنكرانها أن تعدل عن المعدول

عنـه لتعيـد التـوازن إلى أيديولوجيـا الحياة.

وقـد جـاءت هـذه التّعريفـات سـنداً بنيت على أساسـه قائمة مـن النّواهـي أصدرهـا الضمير (هـم) للأنثى:

(لا تكتبـي، لا تقـربي، لا تنطقـي، لا تعشـقي، لا تغرقـي). ولم يكتـف هـذا الضمـير بالنهـي بـل عـزّزه بتحذيـر صريـح (فإيّاك أن تـشربي). وهـذا النّسـيج الـذي حاكته الشّـاعرة لمقـول القول الصّـادر عـن الضمـير (هم) هو نسـيج يقدّم صـورة لا تخلو من عـدول في طبيعـة هـذا القائـل العاقـل بحكـم توفّـر عنصريـن اثنين:

- القول، باعتباره فعلاً عاقلاً.
- والضمـير (هـم) وهـو ضمـير لا يسـتعمل إلّا مـع الجمـع العاقـل دون سـواه. ويظهـر العـدول هنـا في هـذه القطيعة التـي أعلنهـا القائلـون عـلى المتلقـي في تأسـيس تعريفـات قوّضـت الرّصيـد المألـوف.

فوظيفـة المعـرّف والتّعريـف تقريـب المفاهيـم مـن المتلقي، وإزالـة مـا يمكـن أن يلحـق المعرَّف مـن غمـوض، أو تصحيح ما يمكـن أن يصيـب بعـض المفاهيم من انحـراف في ذهن المتلقي.

أمّـا العـدول بمفاهيـم اسـتقرّت في ذهـن المتلقـي عـبر عصور مختلفـة حتّـى رسـخت وتجـذّرت فأمـر يـشي بـأنّ الخطـأ في

المعـرِّف لا في المعـرَّف. فضـلاً عـن إصـدار قائمـة مـن النّواهـي، جـاءت هـي أيضـاً غريبـة صادمـة ولا غرابـة في ذلـك، باعتبارها بنيـت هـي أيضاً على مفاهيم وتعريفات لا تقـلّ غرابة وصدماً، فلـم يسـتو الظّـل والعـود أعوج.

بـل إنّ الأنثـى الحـاضرة بضمير المتكلّم أثبتـت بطلان ما صدر عـن الضمـير (هـم) مـن تعريفـات ونَـواهٍ انطلاقـاً مـن تجربـة ذاتيّـة بيّنـت مـن خلالهـا بأنّ الحـبر لم يكن سـمّاً، وأنّ الكتابة لم تغضـب اللّـه ورسـوله، وأنّهـا (قد عشـقت كثـيراً وسـبَحت كثيراً وقاومـت كلّ البحـار ولم تغرق).

وبذلـك انكشـف زيـف ادّعـاءات الضمـير (هـم) وعـدول منطقـه عـن الصّـواب إلاّ في ثـلاث مناسـبات أكّـدت الشّـاعرة صحّـة مـا جـاء فيهـا، وهـي:

يقولـون:

- إنّي كسرت رخامة قبري..

وهذا صحيح.

- وإنّي ذبحت خفافيش عصري..

وهذا صحيح.

- وإنّي اقتلعت جذور النّفاق بشعري..

وحطّمت عصر الصفيح.

ويلفـت الانتبـاه في هـذه اللوحة التي أكّدت الشـاعرة صواب

مـا جـاء فيها ورود أربعة أفعال هي (كـسرت، ذبحت، اقتلعت، حطّمـت)، ولا يخفـى عـلى المتلقي ما تشـترك فيه هـذه الأفعال مـن دلالة على القـوّة والعنف.

وهـما خاصيتـان لا تنسـجمان مـع طبيعـة الأنثـى عـادة لما شـاع عنهـا من لين ورقّة ونعومة. بل إنّ إسـناد هـذه المجموعة العنيفـة مـن الأفعـال إلى الأنثـى عـدول بطبيعتهـا عـن المألوف الاجتماعـي في كلّ المجتمعـات.

ولكـنّ المتأمّـل في طبيعـة المفاعيـل التـي وقعـت عليهـا هذه الأفعـال العنيفـة وهـي: (رخامـة قـبري، خفافيـش عـصري، جـذور النّفـاق، عصر الصّفيـح)، يجد أنّ البعـد العنيف في هذه الأفعـال قـد أُجهـض مـن معنـاه المعجمـي الجـافّ. فعدلت به الشـاعرة مـن المعنـى المألوف للعنـف إلى معنـى طريف يجعل مـن الكـسر بعثـاً للحيـاة، ومـن الذّبـح تحدّيـاً للخـوف، ومـن الاقتـلاع اجتثاثـاً لمـرض خطـر هو النّفـاق، ومن التّحطيـم تحرّراً مـن الجمـود والتصلّب.

ولعـلّ مـا يلفـت الانتباه أكـثر في هذه الأفعال هـو أنّها جاءت عـلى لسـان الـ(هــم) في إطـار إدانـة وجّهها مجتمـع الـ(هـم) إلى الأنثـى. وبذلـك يتأسّـس عـدول جديـد، إذ تحـوّل المحمـود مذمومـاً ليـشي بـأنّ هـذا الضمـير (هـم) يبحـر في هـذا الوجود

ببوصلة فكريّة تداخلت فيها الاتّجاهات واضطربت إلى حدّ التناقض. وبإزاء هذه الفوضى التي يعيشها ضمير (هم) في ما قدّم من تعريفات قائمة على التوكيد على الرغم من عدولها عن الصّواب معجماً واصطلاحاً.

ومن الممكن ألا تكون قد عدلت عن الوصف الصحيح الحقيقي الذي تلفظ به الضمير (هم) واستخدمت وصفها هي، فليس من المعقول أن يقولوا: كسرت رخامة قبرها، بل ربما قالوا: كسرت جدار العفة، وكذلك ذبحت نقاوتها، واقتلعت أسس النصح، وحطمت مبادئ العصر وقيمه. وهي بذلك تصحح المفاهيم وتعدل عن وصفهم إلى وصفها لأنّها تراه الذي استقر في النفوس لا الذي قالوه.

وبإزاء هذه الإدانة للأنثى بممارسة عنف هو مدعاة إلى التكريم لا التجريم، نجد الأنثى تأتي ما نُهيت عنه من أفعال بل تؤكّد ما قامت به مستعملة (قد والفعل الماضي):

- فـــلا تكتبي:

قد كتبت كثيراً

- فإيّـــاك أن تشربي:

قد شربت كثيراً

- فلا تعشقي:

وها أنذا قد عشقت كثيراً

- فلا تغرقي:

وها أنذا قد سبحت كثيراً

وبالإضافة إلى ذلك حرصت الأنثى على تقديم الدّليل على بطلان ما ادّعاه الضمير (هم) قائلة:

فلم أتسمّم بحبر الدواة على مكتبي

فما غضب الله يوماً عليّ

ولا استاء منّي النّبي

على هذا النحو كان النص مواجهة بين طرفين غير متكافئين عدداً؛ هم (جمع)، أنا (مفرد)، ولكن المفرد ظهر مقنعاً أكثر من الجمع. والأنثى أفحمت مجتمع الذكور بحجج وبراهين أبطلت دعواهم وكشفت إفلاسهم إلا من القول الذي تجلّى في هذه الرّسائل القوليّة التي نقلتها الأنثى، الشاعرة.

بل إنّ المجموعة القليلة من الأفعال المسندة إلى الذكور عدا فعل القول جاءت أفعالاً يجتمع في دلالتها معنى الاعتداء بمعنى (الحرام) يريدون وأد النساء، يقيمون هذا الجدار الخرافي، جرّحوني، صلّبوني، لقد جعلوني بصفّ المسيح.

والملاحظ أنّ هذه الأفعال المسندة إلى الضمير (هم) حمل بعضها وفي دلالته الأصلية معنى جليّاً للعنف مثل: (جرّحوني، صلّبوني) وانكشف معنى العنف في مفعول بعضها (يريدون

وأد النساء)، (يقيمون هذا الجدار الخرافيّ)، (جعلوني بصفّ المسيح). ولعلّ ظاهرة العدول تتجلّى في هذا الانزياح بالمفعول (وأد النّساء) من معناه الظاهر في القرآن الكريم في قوله تعالى: (وإذا الموءودة سُئلت * بأيّ ذنب قُتلت)[24]. إلى تأسيس مفهوم جديد للوأد. هو وأد معنوي يتمثل في حرمان الأنثى من أفعال أحلّها الله سبحانه لها، مثلما أحلّها للذّكر. كما لم ينهَ عنها رسول الله صلّى الله عليه وسلّم. فهذا الوأد هو قتل للقدرات الإبداعيّة الفنية للأنثى، هو قتل للقدرة الشعرية بشكل خاص، وكأنّ الشعر موهبة ذكورية كما جاء على لسان الشاعرة نقلاً عن الـ(هم) وأنّ الرجال هم الشعراء.

ولعلّ لون العدول في هذا الصدد يتجاوز العدول المعجمي واللغوي والبلاغي ليصبح عدولاً فكرياً أثار الشاعرة إثارة فكريّة وفنية واجتماعية. هو عدول أثار الشاعرة فكريّاً لأنّها ثارت على نواهي الـ(هم) ثورة منظّمة فاستندت إلى جملة من الحجج والبراهين المنطقيّة والدينية والواقعية حتّى صار النص الشعريّ نصّاً حجاجيّاً بامتياز، تضمّن أطروحة مدحوضة وأطروحة مدعومة وانتهى باستنتاج. وقد تبيّنّا أنّ الأطروحة المدحوضة غلب عليها ضمير الـ(هم) العائد على

24- سورة التكوير 9-8.

مجتمع الذكور، وأمّا الأطروحة المدعومة فقد سيطر عليها ضمير الـ(أنا) العائد على الأنثى باعتبارها الطرف الرّئيس الثاني في هذا الحجاج.

وإن كانت مواقف الأطروحة المدحوضة قائمة على مجموعة من الجمل الاسمية المؤكّدة بالحرف الناسخ (إنّ) فضلاً عن أن خمسة أفعال مسندة إلى الضمير (هم) والتي تناولناها سابقاً فإنّ الأطروحة المدعومة قد غلبت عليها مجموعة من الأفعال نأت عن عالم الجمود والموت وعانقت في أغلبها مؤشرات هي من صميم عالم الحركة والحياة، بل جاء عدد من هذه الأفعال في صيغة الماضي المسبوقة بـ(قد) لتدلّ على التوكيد مثل: (قد شربت، قد كتبت، قد عشقت، قد سبحت). فضلاً عن أنّ مجموعة أخرى من الأفعال جاءت في صيغة المضارع مثل: (أضحك، أسخر، أسأل) وبذلك امتلكت الأنثى، الشاعرة وعلى امتداد النص زمنين: الماضي والحاضر.

بل هي إضافة إلى ذلك امتلكت أفعالاً ترشح حياة، بينما (هم) امتلكوا أفعالاً لم تخرج عن دائرة الألم والموت بل كان الفعل المكرر هو الفعل (يقولون)، بينما تجاوزت الأنثى فعل القول إلى أفعال أخرى عبّرت عن انفعالات تعلن حقيقة وجود الإنسان وجوداً تجاوز حدّ القول إلى الفعل.

فبينما(هم) يجرّحون ويصلّبون ويقولون.. كانت الأنثى، الشاعرة (تشرب وتكتب وتعشق وتسبح وتضحك وتسخر) فشتّان بين العالمين:

- عالم يقرّر وينهى دون تعليل مقنع.
- وعالم يرفض ويتحدّى ويثور وفي جَعبته حجج وبراهين.

ولمّا كان الاستنتاج قسماً مهمّاً في بناء النّص الحجاجيّ، لم يغب هذا القسم عن منطق الأنثى كما لم يغب عن قصيدة الشّاعرة قولها:

وأضحك من كلّ ما قيل عنّي
وأرفض أفكار عصر التنك
ومنطق عصر التنك
وأبقى أغنّي على قمّتي العالية
وأعرف أنّ الرعود ستمضي..
وأنّ الزوابع تمضي..
وأنّ الخفافيش تمضي..
وأعرف أنّهم زائلون
وأنّي أنا الباقيــة..

فجاء الاستنتاج قائماً على مجموعة من الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلّم المفرد العائد على الشاعرة، الأنثى، ردّت

بهـا عـلى الأفعـال المسـندة إلى الضمـير (هـم)، فـ(أنـا) أضحك، أرفـض، أبقـى أغنـي، أعـرف، وأعـرف.

و(هـم) يقولـون أربـع مـرات، يريـدون وأد النسـاء، يقيمـون هـذا الجـدار الخـرافي، يجرّحـون، يصلّبـون..

إنّ المتأمّـل في الأفعـال المسـندة إلى ضمير المتكلّـم (أنا) العائد عـلى الأنثى الشـاعرة يـدرك هذا التناقـض الصارخ بـين العالمين: عـالم الـ(أنـا) وعـالم الـ(هـم). هـما عالمان لا يجتمعـان ولا يمكن لهـما أن يتواصـلا بأيّ قنـاة من قنـوات التواصل.

هنـاك قطيعـة عميقـة بـين العالمـين، بـل إنّ كلّ عـالم منهـما عـادل عـن العـالم الآخر عـدولاً فكريّـاً وثقافيـاً واجتماعيّـاً كهذا العـدول الـذي عـبّرت عنه الشـاعرة بين البادية وهـذا النوع من العشـب. إنهـما بلغة الهندسـة خطّـان مسـتقيمان لا يجتمعان.

وقـد عـبّرت الأنثى الشـاعرة عن هذا المعنى من خلال اسـمي الفاعل المسـندين إلى الضميرين طرفي الصراع: هــم: زائلونأنــا: الباقية

جـاء اسـم الفاعل الأوّل نكرة ومشـتقّاً من فعـل معتل أجوف (زال) ومتعلّـق بضمـير ربّما كان كيانـه الأجوف هو الآخر يحتاج امتـلاء يعـدل بـه عـن الفهم الخاطـئ لطبيعـة الأنثـى. فلا يرى فيهـا ضعفـاً ولا يعتـبر المـرأة الراضية خير النسـاء، ويفهم معنى

التحـرّر فهماً سـليماً ولا يـرى المرأة الجارية أحلى النسـاء.

وجـاء اسـم الفاعـل الثـاني (الباقيـة) معرّفـاً ومشـتقّاً من فعل معتـل ناقـص (بقـي) متعلّـق بضمير ثـار على كيانـه النقص هو أيضـاً. ويحتـاج إلى اسـتكمال هـذا الكيـان بالحصـول عـلى حقّه في الفعـل الإبداعـيّ عامـة والإبـداع الشـعري خاصّـة باعتبـاره الفعـل القضيّـة في هـذا النص.

2- فلسـفة الحلول الشـعري فـي قصيدة بطاقة مـن حبيبتي الكويت، مـن (برقيات عاجلـة إلى وطني)

تسـتمر الشـاعرة في تجسـيد تلـك العلاقـة الجدليـة بـين ذاتها وموضوعهـا، فقـد أصبحـت الكويـت في شـعرها ذاتـاً أو غـدت ذاتهـا الرافضـة للاحتـلال موضوعـاً.. هنـا تخلـت الشـاعرة، وإن مؤقتـاً، عـن كـذب بعـض الأحـلام التي أشـاعتها بعـض الأنظمة العربيـة عن الوحـدة والدعوة إلى القومية والمصـير الواحد. لقد ثبـت للشـاعرة بمـا لا يـدع مجالاً للشـك كـذب تلـك الادعاءات وزورهـا، فالكويـت التـي قدمـت المـال والدعم لجارتهـا العراق للدفـاع عـن البوابـة الشرقيـة، أصبحـت ضحيـة للجـلاد، وباتت لقمـة سـائغة لمدعـي الوحـدة والقومية في لغـة واضحة لا لبس فيهـا، تتحـاشى الكمـون وراء البلاغـة الفارغة، والخطـب الرنانة، فقد انكشـف كل شيء، وقصرت المسـافة بين الذات والموضوع،

في لحظة مصالحة نادرة مع الذات حتى وإن افتقرت لغتها إلى المباغتة الفنية، فإنّها امتلكت تمنعاً أو مباغتة من نوع آخر، إنّها مباغتة الانكشاف والتخلي عن الأقنعة الشكلية، لتؤدي رسالتها المقصودة بأقصى سرعة، وأقصر عبارة ودونما "تزويق" فني أو تجميل بلاغي، كما في قولها من قصيدة (بطاقة من حبيبتي الكويت):

باقون هنا
نحن باقون هنا..
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 هي الأم التي ترضعنا
وهي الخيمة، والمعطف، والملجأ
والثوب الذي يسترنا
وهي السقف الذي نأوي إليه
وهي الصدر الذي يدفئنا

وهي الحرف الذي نكتبه
وهي الشعر الذي يكتبنا
كلما هم أطلقوا سهماً عليها
غاص في قلبي أنا
سندباد كان بحاراً خليجياً عظيماً من هنا
والذين اشتركوا في رحلة الأحلام، هم أولادنا
والمجاديف التي شقت 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
هذه الأرض التي تدعى الكويت
هبة الله إلينا
ورضاء الأب والأم علينا
كم زرعنا أرضها نخلاً وشعراً؟
كم شردنا في بواديها صغاراً؟
ونخلنا رملها شبراً فشبراً
وعلى بلور عينيها جلسنا نتمرى

هذه الأرض التي تدعى الكويت
بيدر القمح الذي يطعمنا
نعمة الرّب الذي كرّمنا
ويد الله التي تحرسنا
قد عرفنا ألف حب قبلها
وعرفنا ألف حب بعدها
غير أنّا
ما وجدنا امرأة أكثر سحراً
ما وجدنا وطناً
أكثر تحناناً، ولا أرحم صدراً
هذه الأرض التي تدعى الكويت
هي منّا ولنا
كل دبوس إذا أوجعها هو في قلبي أنا
هذه الأرض التي تدعى الكويت
نحن معجونون في ذراتها
نحن هذا اللؤلؤ المخبوء في أعماقها
نحن هذا البلح الأحمر في نخلاتها
نحن هذا القمر الغافي على شرفاتها

هي عطرٌ مُبجِر في دمنا
ومنارات أضاءت غدنا
وهي قلب آخر في قلبنا
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 الكفّ التي تضربنا

لماذا هذه القصيدة؟ لمّا كان العدول هاجسنا المنهجي في التعامل مع نصوص الشاعرة سعاد الصباح، ولمّا كان العدول قائماً على عنصري المفاجأة والصّدمة بالمعنى اللغويّ والفنيّ، رأينا أنّ هذا النص رحلة شعريّة، يمكن أن تثير المتلقي من زوايا متعدّدة على الرغم من ثراء المدوّنة الشعريّة العربيّة بنصوص وطنيّة كثيرة عبّر فيها أصحابها عمّا اعتلج في نفوسهم من انفعالات مختلفة تجاه أوطانهم وقضاياها المختلفة.

فما هي مظاهر العدول في هذا النصّ؟ وإلى أيّ مدى

أسـهمت مظاهر العدول هذه في تأسـيس نصّ شـعريّ طريف؟

العنـوان: جـاء عنـوان النـصّ مسـتقلاً لفظيّـاً وتركيبيـاً عـن القصيـدة، وبذلـك احتـلّ هـذا المركّـب النّعتـي (بطاقـة مـن حبيبتـي الكويـت)[25] حيّـزاً مـن المسـاحة الإبداعيّـة للشـاعرة، يعكـس تـردّد الشـاعرة بين محـوري الاختيار والتوزيع أسـفر في النهايـة عـن قـول مسـؤول غايتـه بثّ رسـالة إلى متلـقّ يتواصل مـع الشـاعرة وفـق منظومـة لغويّة مألوفـة بين الطرفـين. إلاّ أنّ المألـوف ارتـجّ واختـلّ بمضمـون هـذا العنـوان.

إذ لـو كانـت البطاقـة، موجّهة مـن الباثّة إلى الوطـن بدا الأمر عاديّـاً ولم يتعـدّ حـدّ الاسـتعارة. ولكـنّ العـدول الحاصـل هنـا بفعـل حـرف الجـرّ (مـن) والـذي أفـاد معنـى المصـدر- مصدر (البطاقـة، الرسـالة)، يجعـل القـارئ يتوقّـف عند هـذا العنوان. إذ أصبـح الوطـن هـو المُرسِـل والشـاعرة هـي المُرسَـل إليـه. وهنـا الأمـر يتجـاوز الاسـتعارة والتشـخيص ومنح البلـد حيوية الحبيـب الـذي يحـبر رسـالة لحبيبـه ولم تقصـد إليـه الشـاعرة مجـرداً بـل هـو محاولة لعـدل اتجـاه البوصلة الوطنيـة وإيقاع المتلقـي في صدمـة لمـا ألفه.

بـل إنّ كلمـة بطاقـة باعتبارهـا فضـاء الرسـالة تهيـئ المتلقـي

25- برقيات عاجلة إلى وطني، سعاد الصباح، مطابع دار صادر، ص29، بيروت 1992.

لقـراءة رسـالة تحرّرهـا هذه (الحبيبـة الكويت) بل هي رسـالة تبـشّر بمضمـون هـو أقـرب إلى عالم البهجـة والفرح مـن أيّ عالم آخـر نظـراً لارتبـاط البطاقة بالمناسـبات السـعيدة بـين الأحبّة.

فالمتلقـي هيّـأه العنـوان لقـراءة نـصّ مكتـوب مـن الحبيبـة المذكـورة في العنـوان. فهـل جـاء نـصّ القصيـدة مـن الحبيبـة الكويـت فعـلاً؟

نـصّ البطاقـة: توزّع نـصّ البطاقة على سـبعة مقاطـع يُفترض أن تكـون الباثّـة فيهـا (الحبيبـة، الكويـت) حسـب مـا جـاء في العنوان.

إلاّ أنّ الشـاعرة سرعـان مـا عدلـت بالمتلقـي عـمّا كان ينتظره، فـلا يجـد موطنـاً واحـداً كانـت فيـه هـذه الحبيبـة متكلمـة أو مرسلة.

بـل إنّ الكويـت كانـت طرفـاً مُتحدَّثـاً عنـه لا طرفـاً مُتحدِّثـاً منـذ بدايـة النـصّ إلى نهايتـه. ولـئن حـضرت هـذه الحبيبـة في شـكل المركّـب البـدلي (هـذه الأرض) أو في صـورة ضمـير المفـرد الغائـب المؤنـث في المقطـع الثـاني فـإنّ المقطـع الثالـث انفتـح بتحديـد هـذه الأرض وتمييزهـا بالمركّـب الموصـولي (التي تُدعى الكويـت) ثـمّ ظـلّ حضـور الكويـت مزروعـاً ومبثوثـاً إمّـا عـن طريـق الضمـير المتصـل العائـد عليهـا مثـل:

(أرضهـا، واديهـا، رملها، عينيها، قبلها، بعدهـا، ذرّاتها، أعماقها، نخلاتها، شرفاتها، أوجهها).

أو بواسطة الضمير المنفصل أيضاً (هي).

هي منا ولنا

هي عطر مبحر في دمنا

هي قلب آخر في قلبنا..

فـما الباعـث على هذا العدول من (الكويت الحبيبة) المُرسِـلة إلى الكويـت الحبيبـة المُتحـدَّث عنها بضمير الغائـب (هي)؟ إنّ الضمـير الغالـب عـلى النّـصّ هـو ضمـير المتكلّم الجمـع (نحن) وقـد جـاء حضور هـذا الضمير منفصـلاً ومتّصلاً بالحـروف مثل:

لنا، علينا، منّا، إنّنا

أو متّصلاً بالأفعال فاعلاً ومفعولاً مثل:

نـأوي، نكتـب، سـبحنا، لعبنـا، سـهرنا، عشـقنا، نخلنـا، عرفنـا، نلثـم، نقطـع (الفاعـل).

ترضعنـا، يسـترنا، يدفئنـا، يكتبنـا، يطعمنـا، كرّمَنـا، تحرسـنا، يلثمنـا، تضربنـا (المفعـول).

واتصـل ضمـير المتكلّـم الجمع بالأسـماء أيضـاً في علاقة إضافة ومنهـا: أولادنـا، منا، غدنـا، قلبنا.

كما حضر ضمير المتكلّم المفرد في أكثر من موضع مثل:

كلّ دبّوس إذا أدمى بلادي
هو في قلبي أنا
غاص في قلبي أنا
كلّ دبّوس إذا أوجعها.. هو في قلبي أنا

وإذا كانت العلاقة بين الضمائر: (نحن، أنا، هي)، علاقة قائمة على الانسجام والتواصل فإنّ ضميراً واحداً ظلّ وحيداً وغريباً بين مختلف الضمائر والأسماء، هو ضمير الغائب الجمع (هم) الذي ورد في السطر قبل الأخير من المقطع الثاني:

كلّما هم أطلقوا سهماً عليها
غاص في قلبي أنا

وقبل أن نحلّل الدلالة المتصلة بالضمائر المنسجمة نرى من الأجدر البحث في حضور هذا الضمير الغريب (هم) باعتباره محطّة عدول لافتة للانتباه.

ونشير منذ البداية إلى أنّنا لن نهتمّ بالمقصود بهذا الضمير وإن كان معلوماً، وإنّما يهمّنا ما أُسند إلى هذا الضمير الغريب الوحيد.

وما أسند إلى هذا الضمير جاء فعل (اعتداء) كشف المفعول اعتداءه (سهماً) فالفعل (أطلق) لا يحمل في ثناياه معنى

سـلبيّاً أو عدوانيّـاً بـل يمكـن أن يحمل في ذاته معنـى (التحرير) إذ يمكـن القول:

(أطلق الحارس الأسير) أو (أطلق فلان الطائر).

ولكـنّ المفعـول (سهـــماً) وهو سـلاح حـادّ وقاتل، سـحب أيّ معنـى إيجـابيّ مـن الفعـل وجعلـه منحـصراً في دائـرة الاعتـداء والعنـف. ومركّـب الجـر (عليهـــا) قـد جـاء مجـروره ضمـيراً عائـداً عـلى الأرض التـي كانت (الأمّ والخيمـة والمعطف والثوب والسـقف والصّـدر والحـرف والشّـعر) ممّا ضخّم الجـرم وجعله أكـبر وأشـنع. فضـلاً عـن ذلـك سُـبق الضمـير الوحيـد الغريـب بـأداة الـشرط (كلّما) التـي أفادت التكـرار أو الاسـتمرار لتجعل مـن فعـل (الاعتـداء) فعـلاً مقصـوداً متعمّداً خاليـاً من عنصري المصادفـة أو الخطأ.

فمحطّـة العـدول الوحيـدة هـذه عـلى مسـتوى العلاقـة بـين الضمائـر هـي محطّـة جعلـت مـن العـدول سـبيلاً إلى التشـهير والتحقـير.

وإلا كيـف تجتمـع باقـي الضمائـر: (نحـن، أنـا، هـي) عـلى كلّ فعـل حميـد وترسـم -كـما سـنرى- صـوراً للحـبّ والحيـاة، وينفـرد (هـــــم) بفعـل هـو مـن صميـم معجـم الاعتـداء والقتـل؟ بـل قـد عمّـق جـواب الـشّرط، (غـــاص في قلبي أنـــا)

معنى الاعتداء الصّادر عن هذا الضمير الوحيد الغريب باعتبار تحديد الموضع الذي أصابه السّهم وهو (القلب) ولم يكن هذا القلب يخفق في مخلوق أحلّ الله صيده، بل هو قلب نفس حرّم الله قتلها باطلاً.

وبذلك يكون هذا العدول الغريب على مستوى سيرورة استعمال الضمائر في النصّ عدولاً متعمّداً تخمّر في لا وعي الشاعرة حتى جلّاه الوعي في صورة سطرين من القصيدة.

وفي هذه المحطّة من القصيدة تداخل الضّمير العائد على الأرض (عليها) مع الضمير العائد على الشاعرة (غاص في قلبي أنا) وهذا التداخل يدفع بنا إلى النّظر في محطّة العدول الأولى التي أجّلنا الخوض فيها.

العدول بين العنوان والنص:

افترضنا في بداية التحليل أن يكون المتلقي منتظراً مضموناً يأتي على لسان مُرسِل البطاقة (حبيبتي الكويت) ولكنّنا تبيّنّا وبمجرّد ولوج النصّ أنّ مرسل البطاقة لم يكن مُتحدّثاً بل كان مُتحدّثاً عنه من خلال الضّمير (هي) إضافة إلى كثافة ملحوظة لحضور ضمير المتكلّم الجمع مع بعض المحطّات التي حضر فيها ضمير المتكلّم المفرد في آخر المقطع الأوّل:

هو في قلبي أنا

وآخر المقطع الثّاني:

غاص في قلبي أنا

وآخر المقطع الخامس:

هو في قلبي أنا

هـذا بالإضافـة إلى حضـور الاسـم المنسـوب (الكويتيّــون)، ثـلاث مـرّات، وقبلـه أشراف العـرب، في المقطـع الأخـير:

الكويتيون باقون هنا

الكويتيون باقون هنا

الكويتيون باسم الله باسم السيف

باسم الأرض والأطفال والتاريخ

باقون هنا

وجميع العرب الأشراف

فـلا يمكـن لأيّ متقبّـل أن يتصـوّر نفسـه يتّصـل ببطاقـة مـن حبيـب مهـما كان نوعـه ولا يوجـد في هـذه البطاقـة مـا يوحي مجـرّد إيحـاء بـأنّ المرسـل كتبهـا أو عـلى الأقـلّ أملاهـا.

وهـذه مغالطـة فنّيـة شـعريّة هـي إلى العـدول أقـرب. هـي عـدول عـن منطـق الكتابـة يجعـل المتلقـي يقـرأ رسـالة أخـرى غـير التـي مـن المفـترض أن يبعـث بهـا مرسـلها.

ولكنّنـا لا نتصـوّر البتّـة أنّ الشـاعرة سـعاد الصبـاح، وهـي

صاحبة هذه التجربة الطّويلة مع الكتابة، قد وقعت في فوضى الضّمائر فتداخل عندها المُرسِل بالمُرسَل إليه، وكثّفت حضور ضمير على حساب ضمير آخر وأفردت ضميراً واحداً بسطر يتيم في قصيدة بهذا الحجم.

لا نتصوّر ذلك ولكنّنا نرى لهذا العدول دلالة تؤسّس بها الشّاعرة لمعنى يتجاوز حدود اللغة باللغة.

فهذا العدول مثلما بعث الحياة في الكويت حبيبتها، كثّفت معنى الحياة فيها بأن جعلت الكويت:

نحـــن وهـــــي وأنـــــا والكويتيون وجميع العرب الأشراف

في مواجهة ضمير غائب يتيم ومعتد (هـــــــم(، فكيف لهذا الضمير اليتيم أن يقوى على مواجهة هذا الجمع من الضّمائر والأسماء؟ وقد يكون هذا الضمير حسب منطق النص، معتدياً على أرض لا تمتلك القدرة على المواجهة والصّمود.

ولكنّ الشّاعرة بمنطق العدول الذي توسّلته أنبتت على هذه الأرض جيشاً من الضمائر تنوّعت كتائبه بين المفرد والجمع والغائب والمتكلّم والمؤنث والمذكر.

هي رفعت الستار عن شعب كامل يعيش على هذه الأرض لم تره عين من (أطلقـــوا سهمـــاً)، بل إنّ هذه الأرض لم تكن أرضاً وكفى لأنّ الشاعرة قد عدلت عن التعريف الجغرافي

والتاريخي لمفهوم الوطن، لتؤسّس تعريفاً مفاجئاً وطريفاً وثريّاً لفظاً ومعنى وصورة.

بل إنّ المتلقّي ليشعر أنّ الباثّة عجزت لغويّاً على الرغم من قدرتها عن نقل تعريف دقيق ونهائي للوطن الكويت.

وهذا العدول لا يعني فخاً بلاغياً بقدر ما يعني توحيداً لأطراف الرسالة (البطاقة) كأنّ كاتب الرسالة والمرسلة إليه صارا واحداً لا يهم من يتكلم، بل المهم ما يقال فيها.

كما يشعر أنّ جدول التوزيع المتاح أمام الباثّة قد شحّ فلم يكن التقصير تبعاً لذلك من الباثّة، بل من وسيلة التواصل (اللغة) التي لم يتّسع أفقها المعجمي لتقديم لفظ يعرّف وطن الشاعرة.

فظلّت تلهث وراء اللغة بحثاً عن تعريف لأرضها ووطنها، ونشعر نحن معها أنّ المعجم جفّ دون أن يشفي غليلها، فلو رسمنا صورة لوطن الشاعرة انطلاقاً من التعريفات الواردة في القصيدة لكانت الصورة أقرب إلى الفنّ السريالي.

فانظروا معنا إلى التعريفات التي أوردتها الشاعرة لأرضها، وحاولوا تخيّل صورة الوطن كما رسمتها الكلمات في حدودها المعجميّة دون ربط ذلك بعلم البيان:

هذه الأرض هي الأم التي ترضعنا

وهي الخيمة، والمعطف، والملجأ
والثوب الذي يسترنا
وهي السقف الذي نأوي إليه
وهي الصدر الذي يدفئنا
وهي الحرف الذي نكتبه
وهي الشعر الذي يكتبنا

هـذه الأرض هـي الأم التـي ترضعنا وهي الخيمـة، والمعطف، والملجـأ والثـوب الـذي يسـترنا وهـي السـقف الذي نـأوي إليه، وهـي الصـدر الـذي يدفئنـا، وهـي الحـرف الـذي نكتبـه، وهي الشـعر الـذي نكتبـه. كـما اتـكأت عـلى التكـرار للتعبـير عـن مكنوناتهـا فضـلاً عـن حبهـا لهـذه الأرض، التـي جـاءت معرفـة بالــ في: (الأرض، السـقف، الخيمـة، الشـعر، الحـرف، الصـدر..).

كـما يتجـلّى العـدول أيضـاً في التعريـف الجغـرافي للوطـن، إذ لم يتـمّ التعريـف بـه حسـب المألـوف. فهـل تعلّمنـا أن الوطـن يحـدّد مـن المـاء إلى المـاء؟ أو مـن القلـب إلى القلـب؟ أو مـن الآه إلى الآه؟ إنّهـا أرض تمتـزج بالإنسـان امتزاجـاً عجيبـاً إلى حدّ التماهـي بـين الاثنين:

وهذه الأرض من الماء إلى الماء لنا
ومن القلب إلى القلب لنا

ومن الآه إلى الآه لنا

فضلاً عن الجملة الاسميّة الواردة في السطر الثاني من المقطع السادس: (نحن معجونون في ذرّاتها) تؤكّد هذا الاستنتاج. خاصّة أنّ الشاعرة لها من المستوى العلمي ما يؤهّلها لفهم معنى (الذّرّة) كما تدرك كذلك أن بعجن الإنسان مع ذرّات الأرض يكون (إنساناً ولؤلؤاً وبلحاً أحمر وقمراً غافياً) هذه الأرض التي تدعى الكويت:

نحن معجونون في ذرّاتها

نحن هذا اللؤلؤ المخبوء في أعماقها

نحن هذا البلح الأحمر في نخلاتها

نحن هذا القمر الغافي على شرفاتها

فهل يستطيع المتلقي بعد هذا أن يميّز بين الأرض والإنسان؟ هل يستطيع معتد أن يفصل بين الكويت وشعبها؟ إنّه عدول أسّس نصّاً لم تكتبه الشاعرة.

نصّاً قرأناه لا بين السطور كما يقال بل قرأناه بلغة أخرى حرصت الشّاعرة على أن تؤسسها معنا وفق تواضع جديد، انطلاقاً من عدولها عن المألوف الذي رسخ في أذهاننا دون أن تسيء لضوابط اللغة الأم التي تتواصل بها. يجدر التنبيه إلى أنّ العدول عن حقائق الأشياء كالوطن الجغرافي والأم لا

ينسف حدودهما المألوفة، ويقيم هذه الحدود الجديدة مقامها. بل هو قراءة فيما وراء الحدود الطبيعية للأشياء، وإبراز الباطن قبل الظاهر وترشيح للمستكن في الجوهر عنه في المظهر.

العدول في الأسماء:

يلفت الانتباه في هذا النص استعمال اسم (السندباد) وهو اسم يحيل إلى شخصيّة خياليّة من شخصيّات (ألف ليلة وليلة)، وهو كما تقول الرّواية: بحّار من بغداد عاش في فترة الخلافة العبّاسية. إلاّ أنّ الرواية ليست مؤلّفاً تاريخياً يضمّ أحداثاً موثّقة ومؤرّخة تأريخاً دقيقاً لا يرقى إليه الشّكّ. ولذلك كانت هذه الشخصيّة موضوع عدول عند الشاعرة فوظّفته تأصيلاً لعلاقة الخليجيين عامة والكويتيين خاصة بالبحر. فمن امتلك القدرة على المغامرة بركوب البحر وتحمّل مصاعبه و(جبال موجه) وتمرّس بالآفات والأهوال التي تروى عنه حتّى لم يعد للخوف سبيل إلى نفسه، لا يمكن أن يخيفه على وجه البسيطة شيء مهما كان، كما جاء في قول أبي الطيب المتنبّي:

تمرّست بالآفات حتّى تركتها تقول: أمَاتَ الموتُ أم ذُعر

الذّعـرُ؟!

ومـن الأسـماء التـي كانـت موضـوع عـدول في النـص اسـم الجنـس الـوارد في المقطـع الأخـير (العـرب).

ولم يكـن موطـن العـدول الاسـم في حـدّ ذاتـه بـل في النعـت المتصـل بـه (الأشراف)، وهـو نعـت يـشي بشـكل مـن أشـكال الاسـتثناء مـن جنـس (العـرب) كما يشي أيضـاً بنقيضـه (العرب غـير الأشراف)، وهـم الجنـس الـذي يشـبه ذلك الضمـير الوحيد اليتيـم فيـما أنجـزه مـن فعـل (أطلقـوا سـهماً). والأمـر الـذي يبـدو أكـثر أهميّـة في دلالـة العـدول الـواردة في هذا الاسـم هو إيحـاء يـكاد يبلـغ درجـة التصريـح بـأنّ جريمـة الاعتـداء التـي وقعـت عـلى الأرض (الكويـت مصدرهـا، عـرب غـير أشراف) لا يشـتركون مـع الكويتيـين في اسـم الفاعل الـذي ألحّت الشـاعرة عـلى تكـراره أربع مـرّات "باقـــون":

الكويتيون باقون هنا
الكويتيون باقون هنا
وجميع العرب الأشراف باقون هنا
الكويتيون باسم الله.. باسم السيف
باسم الأرض، والأطفال، والتاريخ
باقون هنا..

إنّ هـذا الإلحـاح عـلى البقـاء يرسـل برسـالة غير خفيّـة تعلن هـدف الـــ(هـم) من الاعتـداء المعلن عـلى أرض الكويت، هم يريـدون زوال الكويـت والكويتيين، والشـاعرة اسـتدعت جميع القرائـن والشـواهد التـي تؤكّـد بقـاء الكويـت والكويتيين ومن وقـف إلى جانـب قضيتهـم، وكنّـا قـد اسـتعرضنا في البدايـة كلّ هـذه القرائن.

العدول في الأفعال المسنده إلى الضمير نحـن:

كنـا تناولنـا حضـور هـذا الضمـير وبيّنا دلالتـه وعلاقتـه ببقيّة الضمائـر الموجـودة، ولكنّنـا لمّـا تتبّعنا ما أسـند إلى هـذا الضمير مـن أفعـال على امتـداد النص، وجدناها تشـترك في معـان تؤكّد تجـذّر هـذا الضمـير في أرضه ومجتمعـه وتاريخه:

وهي السقف الذي نأوي إليه
وهي الصدر الذي يدفئنا
وهي الحرف الذي نكتبه
وهي الشعر الذي يكتبنا
هي عطر مبحر في دمنا
وهي قلب آخر في قلبنا

****

إنّنا نعرف هذا البحر جدّاً..
مثلما يعرفنا..
ومع الأسماك في البحر سبحنا
كم زرعنا أرضها نخلاً وشعراً
كم شردنا في بواديها صغاراً
ونخلنا رملها شبراً فشبراً..
قد عرفنا ألف حبّ قبلها..
وعرفنا ألف حب بعدها
غير أنّا
ما وجدنا امرأة أكثر سحراً
ما وجدنا وطناً
أكثر تحناناً، ولا أرحم صدراً
نلثـــــم الثغر الذي يلثمنا
نقطـــــع الكفّ التي تضربنا

ولكننا عندما أشرفنا على نهاية النص وجدنا في السطرين الأخيرين فعلين قائمين على تقابل دلالي بيّن (نلثم، نقطع) لأنّ الفعلين لا يمكن أن يصدرا في الآن نفسه عن المصدر نفسه.

بل إنّ العدول الحاصل في الفعل الأخير (نقطـــع)، كشف وجهاً مختلفاً تماماً للضمير نحن، وجهاً لم نألفه ولم نجد أيّ

مـؤشّر يـدلّ عليه.

فجميـع الأفعـال السـابقة جـاءت خاليـة مـن أيّ دلالـة عـلى معنـى العنـف أو الاعتـداء بينما جـاء الفعل الأخير يرشـح عنفاً أكّـده مفعولـه (الكـفّ التـي تضربنـا). إلاّ أنّ العـدول الحاصـل بالمركّـب الموصـولي الواقع نعتاً، شرّع لفعـل العنف هذا وجعله مقبـولاً بـل واجبـاً. فالفعـل (نقطـع) جـاء ردّ فعـل عـلى فعـل سـابق زمنيـاً، ولاحـق تركيبيّـاً وهو فعـل (تضربنا).

ربّمـا كان القطـع أقـسى من الـضرب في منطق العقـاب، ولكنّ عـدم التكافـؤ هـذا لا يوحي بالقسـوة بقدر ما يوحـي بالصرامة وعـزّة النفـس، والفعل نقطع، يوجّه رسـالة صريحـة واضحة إلى الضمـير (هـــم) المعتدي دون سـواه، لأنّ إعلان الـودّ والرّفق في الفعـل (نلثم) سـبق إعلان الشـدّة والعنف.

فـكأنّ الشـاعرة تعلـن أنّ الكويتيـين ملتزمـون بالتعامـل مـع الآخـر وفـق منطـق المعاملـة بالمثـل التزامـاً بقـول اللـه تعـالى: (وَكَتَبْنَـا عَلَيْهِـمْ فِيهَـا أَنَّ النَّفْـسَ بِالنَّفْـسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَـيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنـفِ وَالأُذُنَ بِـالأُذُنِ وَالسِّـنَّ بِالسِّـنِّ وَالْجُـرُوحَ قِصَـاصٌ فَمَـن تَصَـدَّقَ بِـهِ فَهُـوَ كَفَّارَةٌ لَّـهُ وَمَن لَّمْ يَحْكُـم بِمَا أنزَلَ اللّـهُ فَأُوْلَئِكَ هُـمُ الظَّالِمُونَ)[26].

26- سورة المائدة الآية45 أتقاكم إنّ الله عليم خبير)

وعملاً بالقول المأثور (العين بالعين، والسن بالسن، والبادي أظلم). فالفعل (نقطع) عدل عن المعاني المنتشرة في الأفعال المسندة إلى الضمير (نحن) في النص، ولكنّه تواصل وانسجم مع المألوف الشرعي باعتبار الانتماء الإسلامي للباثّة وأرضها وشعبها. كما تواصل أيضاً مع المنطق الاجتماعي العام الذي ينبذ أسلوب الاعتداء والظلم.

وهو عدول لا يخفف من وحدة النص العضوية، ولا يخرجه عن تياره السلميّ الوجدانيّ المضمخ بالأرض.

3- بين التواصل والعدول في قصيدة "ليلة القبض على فاطمة"

امتلكت الشاعرة من الجرأة على كتابة شعرٍ معبرة فيه عما يعتمل في صدرها من مشاعر تجاه معاناة المرأة الشرقية في مجتمع يعج بالظلم لها والاضطهاد، على الرغم من أنّها سيدة ذات مكانة اجتماعية، فقد فضحت ظلم المجتمع وتعسفه، وهذا أمر يندر لدرجة أنها لم تغض الطرف عنه، فأنشدت بكل جرأة سفراً متمرداً، وهذا ما لا يسمح به المجتمع العربي عامة والمجتمع الخليجي خاصة، لكن شدوها جاء مدوياً ومتحدياً العادات والأعراف التي تضطهد المرأة، وتنظر إليها مجرد بطن تدفع بالمواليد دون حرية.

-1-

هذي بلادٌ تَختـنُ القصيدةَ الأنثى
وتشنُقُ الشمسَ لدى طلوعها
حفظاً لأمن العائلة
وتذبحُ المرأة إن تكلمتْ
أو فكرت
أو كتبت
أو عشقت
غسلاً لعار العائلة
هذي بلادٌ لا تريد امرأةً رافضةً
ولا تريد امرأة غاضبةً
ولا تريد امرأة خارجةً
على طقوس العائلة
هذي بلاد لا تريد امرأةً
تمشي أمام القافلة

-2-

هذي بلادٌ أكلت نساءها
واضطجعت سعيدةً

تحت سياط الشمس والهجيرْ
هذي بلادُ الواقِ والواقِ
التي تصادر التفكيرْ
وتذبحُ المرأةَ في فراش العرسِ كالبعيرْ
وتمنعُ الأسماك أن تسبحَ
والطيورَ أن تطيرْ
هذي بلادٌ تكرهُ الوردة إن تفتّحتْ
وتكره العبيرْ
ولا ترى في الحلمِ إلاّ الجنسَ والسريرْ

-3-

هذي بلادٌ أغلقت سماءها
وحنّطت نساءها
فالوجه فيها عورةٌ
والصوتُ فيها عورةٌ
والفكر فيها عورةٌ
والشعر فيها عورةٌ
والحب فيها عورةٌ
والقمر الأخضرُ والرسائلُ الزرقاءُ

هذي بلادي ألغتِ الربيع من حسابها
وألغتِ الشتاءْ
وألغتِ العيونَ والبكاءْ
هذي بلادٌ هربت من عقلها
واختارتِ الإغماءْ

-4-

ماذا تريد المدنُ النائمةُ الكسولةُ الغافلة
منّي؟
أنا الجارحةُ الكاسرةُ المقاتلة
إن كان عقلي ما يريدون،
فلا يسعدني بأن أكون عاقلة
ما تفعل المرأة في أمطارها؟
ما تفعل المرأة في أنهارها؟
كيف تُرى يمكنها أن تزرعَ الوردَ
على هذه الجرود القاحلة؟

-5-

ماذا من المرأة يبتغون في بلادنا؟
يبغونها مسلوقةً

يبغونها مشويةً
يبغونها معجونةً بشحمها ولحمها
يبغونها عروسة من سكَّرٍ
جاهزةً للوصلِ كلَّ لحظةٍ
يبغونها صغيرة وجاهلة
هذي هي الوصايا العشر
في حفظِ تراث العائلة

-6-

معذرةً.. معذرةً
لن أتخلى قطُّ عن أظافري
فسوف أبقى دائماً
أمشي أمام القافلة
وسوف أبقى دائماً
مقتولةً.. أو قاتلة

ليلة القبض على فاطمة، عنوان يسكن الذّاكرة الثقافية للقارئ العربي، بحكم علاقة هذا العنوان بمسلسل تلفزيوني، أنتج في مصر سنة 1982م، وبشريط سينمائي أنتج سنة 1984م، وقد تضمّن العملان التلفزيوني والسينمائي الأحداث التالية:

يقـوم جلال بإرسـال مندوبين من مستشـفى الأمـراض العقلية إلى بورسـعيد للقبـض عـلى شـقيقته فاطمـة مسـتغلاً منصبـه السـياسي متهـماً إياهـا بالجنون. تهرب فاطمة إلى سـور سـطوح المنـزل، وتهـدد بإلقاء نفسـها إذا اقترب أحد منهـا، تحكى قصتها للجمـوع التي احتشـدت مـن حولها.

لقـد قامـت بتربيـة شـقيقها جـلال وأختهـا نفيسـة بعـد وفاة والديهـا، وضحـت بخطبتها للصياد (سـيد) الذي سـافر للخارج، وفضلـت عملهـا في حياكـة الملابس ليسـتكمل (جلال) دراسـته.

تتحسـن أحوالـه الماليـة نتيجـة قيامـه بأعـمال مشـبوهة مـع الجيـش الإنجليـزي عـام 1956م. ويصبـح مـن كبـار الأثريـاء ويمنـع زواج فاطمـة مـن سـيد بإدخالـه السـجن في قضيـة بعـد عودتـه مـن الخارج، وهي التـي قامت بمسـاعدة الفدائيين بدلاً منـه في بورسـعيد، ونسـبت البطولـة لأخيهـا جلال. مما سـاعده في الوصـول لمنصبـه بالأمانـة العامـة للاتحـاد القومـي. تصـل حقيقـة جـلال إلى المسـؤولين ويتـم القبض على جـلال، والإفراج عـن فاطمـة مـن المستشـفى وتعـود إلى أهلهـا ببورسـعيد.

وبنـاء عـلى ذلـك لم يكـن هذا العنـوان مفاجئاً في ذاتـه. ولكنّ عنـصر المفاجـأة متوفّر في توظيف هـذا العنوان بالعدول به من عنـوان لعمـل تلفزيـوني، سـينمائي إلى نص شـعري يُربـك انتظار

المتلقي. إذ هو من ناحية يستفزّ ذاكرته، ويجعل تفكيره مرتبطاً بالموضوع، الذي تمّ تناوله تلفزيونياً وسينمائياً، وهو من ناحية أخرى يجعل هذا المتلقي يتساءل حول مضمون النص الشعري الذي يحمل هذا العنوان المستهلك. ولعلّ السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الصدد هو التالي:

هل هذه القصيدة تعبير شعريّ عن القضيّة نفسها التي تمّت إثارتها في النص المصوّر تلفزيونياً وسينمائياً؟

لا شكّ أنّ اختيار الشاعرة هذا العنوان لم يكن اختياراً اعتباطياً. ومهما اتسعت الفجوة بين العنوان والنص، فلا بدَّ من توفّر قدر من الانسجام بينهما. ولا يكاد المتلقي يُتِمُّ الاطلاع على مضمون النص الشعري حتى يكتشف أنّ العنوان مستقلّ لفظاً وتركيباً.

إذ لم نعثر ولو مرّة واحدة على لفظ (ليلة) ولا لفظ (القبض) كما لم نجد ذكراً لاسم العلَم (فاطمة) على الرغم من الحضور البارز والمكثف للأنثى المرأة لفظاً. ولا نخال الشاعرة عاجزة لغويّاً أو شعريّاً عن إدراج اسم فاطمة في ثنايا القصيدة.

فاسم العلَم فاطمة اسم عربيّ وإسلاميّ أصيل. ارتبط في الذاكرة الجماعية بشخصيّة لا تخلو من قيمة دينية تاريخيّة.

وهـي شـخصيّة السـيدة فاطمة ابنة رسـول الله صـلّى الله عليه وسـلّم. فـكأنّ اسـم فاطمـة قـد عُـدل بـه عـن حـدود وجـوده الفنّـي ليصبـح اسـماً رمزاً يمكـن أن يطلق على كلّ امـراة تنتمي إلى المجتمـع العـربي الإسـلامي. والحـدث المرتبـط بفاطمـة لم يكـن حدثـاً عاديّـاً بـل هـو حـدث يرشـح إدانـة لهـا مـن خلال لفـظ القبـض. فهـذا الحـدث القبـض لا يمكن أن يلحق الإنسـان الطبيعـي والسـويّ بـل هو لا يمكـن أن يتعلّق إلاّ بمـن أتى جُرماً، وجبـت محاسـبته عليـه. ولمّـا كان حـدث القبض مصـدراً صرفيّاً جُـرّد مـن أيّ دلالـة زمنيّـة. وغيـاب الدلالـة الزمنيـة قرينـة تؤكّـد اسـتمراريّة الحـدث. ثـمّ إنّ العنـوان صُـدّر بلفـظ ليلـة ليضفـي عـلى القبض مسـحة مـن الخطـورة المرعبة مـمّا يضخّم حجـم الجـرم الـذي أتتـه فاطمـة ويجعلهـا تُصنّف ضمـن قائمة المجرمـين الخطرين.

أمّـا إعرابـاً فقـد ورد لفظ ليلة مضافـاً مرفوعاً لتؤكّد الشـاعرة أنّـه ليـس ظرفاً للزّمان. بـل لعلّ العنوان كاملاً أقـرب إلى المبتدأ الـذي سـيكون نـصّ القصيـدة خـبراً لـه بحكـم النقـاط الثـلاث المتتاليـة بعده.

هكـذا عدلـت بنـا الشـاعرة مـن عنوان يحيـل إلى الصـورة إلى عنـوان يحيـل إلى الكلمـة. كـما عدلـت بنـا مـن فاطمـة واحدة

جسّدت الدّور في الصورة إلى فاطمات كثيرات، عبّر عنهنّ لفظ الأنثى ولفظ المرأة ولفظ نساء إضافة إلى ضمير المتكلّم المفرد، والذي من المفترض منطقاً وسياقاً أن يعود على الباثّة وهي شاعرة أنثى.

وهنا بوسعنا أن نتساءل: إلى أيّ مدى شابهت فاطمة النص فاطمة الصورة؟ ولمّا كانت وظيفة فاطمة الصورة نحوياً اسماً مجروراً من خلال العنوان، أظلّت كذلك مجرورة فعليّاً في نص القصيدة وحافظت على مفعوليّتها؟ أم أنّها استطاعت الإفلات من أغلال الجهة التي عزمت على القبض عليها؟

مظاهر العدول في شخصيّة فاطمة النص الشعري:

إذا كانت فاطمة الصورة متّهَمَة من خلال العنوان، فإنّ فاطمة النصّ، بدت مُتّهِمة منذ البداية. بل أشارت إلى المتّهَم باسم إشارة جليّ واضح يُستعمل مع العاقل دون سواه (هذي) وفي هذا عدول غير خفيّ.

لأنّ اسم الإشارة (هذه) يجوز استعماله مع العاقل وغير العاقل بينما اسم الإشارة الذي استعملته الشاعرة يُستعمل مع العاقل فقط والحال أنّ المشار إليه بلاد، وهو غير عاقل. ومن الغريب أنّ الشاعرة استعملت اسم الإشارة (هذه) مع المشار إليه نفسه في المقطع الخامس من القصيدة، ممّا يؤكّد

عـدم اضطرارها لاسـتعمال اسـم الإشـارة هـذي عروضياً.

وفي هـذا العـدول مـا يكشـف أنّ المتهَـم المشـار إليـه هـو العاقـل الـذي يقيـم في البـلاد لا البـلاد في حـدّ ذاتهـا. وبذلـك يجـوز لنـا بنـاء عـلى هـذا العدول الإشـارة ومنـذ البدايـة إلى أنّ المتّهَـم المقصـود عنـد الباثـة هـو المجتمـع الـذي ينتمـي إليـه.

أمّـا عـن طبيعـة الاتهامـات التـي وجّهتهـا فاطمـة النـص إلى البـلاد المجتمـع فقـد بـدت جليّـة واضحـة مـن خـلال الأفعـال المسـندة إلى البـلاد وهـي: (تخـتن، تشـنق، تذبـح) وإذا كان الفعـل الأوّل (تخـتن) فعـلاً مألوفـاً في المجتمع العربي الإسـلامي وبخاصّـة مـع الذكـور، إذ يُعتـبر فعـلاً يحقّـق بعـداً مـن أبعـاد الطهـارة، فـإنّ فعـل الختـان لم يكـن مفعوله مناسـباً لـه معنويّاً بـل اتصـل بمفعـول جـاء مركّبـاً نعتيّـاً لا يخلـو مـن الغرابـة (القصيـدة الأنثـى). وبـصرف النّظـر عن دلالـة الاسـتعارة بيانياً بـدا لنـا فعـل الختـان فعـلاً لا يخلـو مـن التّعسّـف والقسـوة، وكأنّ الشـعر كما الإنسـان جنسـان: ذكر وأنثى، وإذا كان العلم الحديـث قـد شرّع ختـان الذكـور واسـتبعد أن يُلحِـق الختـان ضرراً بصحّـة الذكـر بدنيّـاً ونفسـياً، فـإنّ ختـان الإنـاث لا يـزال موضـوع جـدل واختـلاف بـين المجتمعـات الشرقيّـة والغربيّـة.

بـل إنّ منظّمـة الصحّـة العالميّـة لا تـزال تبـذل جهـوداً كـبرى

مـن أجـل القضاء على ختـان الإناث، وتعتبر العمليّة تشـويهاً، لا يقـدّم أيّـة منافـع صحيّة، ويمكن أن يتسـبّب في وقـوع تعكّرات صحيّـة عاجـلاً وآجلاً.

وعـلى هـذا النحـو تعـدل الشـاعرة بفعـل (خـتن) مـن معنى الطهـارة إلى معنـى التشـويه والتعذيـب. والأمـر يصبـح أكـثر قبحـاً عندمـا يتصـل بتعبـير إبداعي هو الشّـعر، ولعـلّ ما يثبت معنـى الاعتـداء ويؤكّـده في فعـل الختـان هـو الفعـل الثـاني (تشـنق) الـذي جـاء مفعوله (الشـمس) ولا يختلـف اثنان على أنّ أعظـم مصـدر للنـور هـو الشـمس.

وبنـاء عـلى ذلـك تكـون الجهـة التـي تتهمهـا (فاطمـة النص) معاديـة للنـور حريصـة عـلى العيـش في كنـف الظـلام، وسرعان مـا يميـط المفعـول لأجلـه (حفظـاً لأمـن العائلـة) اللثـام عـن المجـاز، ليكشـف للمتقبّـل الغاية مـن الفعلين (تخنق وتشـنق) فيتسـاءل عـن منطـق العلاقة بينهما، وبـين الغاية منهـما، وكأنّ الشـاعرة قـد أدركـت حـيرة المتلقي.

فعدلـت بسرعـة ملحوظـة من حقل المجـاز إلى حقل الحقيقة ونـزع قنـاع القصيـدة وقنـاع الشـمس، لنكتشـف أنّ القناعـين يخفيـان الوجـه نفسـه وهو وجـه المرأة.

هـذه المـرأة التـي تظهـر في صـورة مفعـول بـه، يُمـارس عليـه

فعـل في منتهـى البشـاعة (تذبـح)، وهـذا الفعـل فعـل إجراميّ إذا مُـورس عـلى الإنسـان مهـما كان الجـرم الـذي اقترفـه.

ولا نعتقـد أنّ شريعـة إلهيّـة أو وضعيّـة أجـازت حكم الإعدام بهـذه الطريقـة، وهـي أقـصى العقوبـات وأقسـاها، بـل إنّ الله لمّـا أجـاز ذبـح الحيـوان قيّـده بـشروط وآداب، وهـذا الفعـل المسـند إلى البـلاد بشّـع التهمـة الموجّهـة إليهـا بشـاعة لا يقبلها كلُّ ذي عقـل.

ويخـال المتلقـي المصـدوم بفعـل الذبح لهـذه المـرأة أنّ الجرم الـذي أتتـه قـد بلغ هـو أيضاً حـداً من البشـاعة، يسـتحقّ معه بشـاعة العقاب.

إلاّ أنّ الشـاعرة تعـدل بالمتلقـي عـن كلّ مـا تخيّلـه وتصـوّره. فيسـتعرض الجرائـم المقترفـة والمؤديـة إلى تطبيـق عقوبـة (الذّبـح) مـن خـلال أربعـة أفعـال هـي: (تكلّمـت، فكّـرت، كتبـت، عشـقت) وكلّـما انتقـل المتلقـي مـن فعـل إلى آخـر من هـذه الأفعـال الأربعـة، اتسـعت دائـرة التعجّـب والاسـتغراب، لأنّـه وبعودتـه إلى رصيـده المعجمي وخبرتـه الاجتماعيّة لا يعثر فيـما قـرأ مـن أفعـال أيّ دلالـة عـلى حـدث إجراميّ يسـتحقّ بشـاعة فعـل الذبـح.

فمتـى كان الـكلام والتفكـير والكتابة والعشـق جرائـم يُعاقب

عليها الإنسان بالذبح؟ لذلك حدّدت الشاعرة جنس المذبوح الذي اقترف تلك الذنوب التي استحقّ عليها العقاب (المرأة)، فكأنّ الأفعال التي عوقبت من أجلها المرأة ما كانت لتكون جرائم لو صدرت عن الرجل.

بل إنّ هذه الأفعال التي يمكن اعتبارها أفعالاً مبرهِنة على تحقيق الإنسان لكيانه ووجوده وماهيته، قد أصبحت أفعالاً ترسم شبح العار الذي يرعب العائلة فتُقرّر التخلّص منه بغسله، والتخلص منه، غسلاً لعار العائلة، وإذا كانت العائلة هي النواة الأساسيّة لأيّ مجتمع فإنّ هذا العار يمكن أن يلطّخ المجتمع بأسره.

وبذلك يعمّق المفعول لأجله (غسلاً لعار العائلة) ظاهرة العدول التي شابت الأفعال المسندة إلى المرأة، بل إنّ هذا العدول قد جعل المتّهم (هذي البلاد) يؤسّس معجماً لغوياً اجتماعياً صادماً وغريباً بموجب اعتبار الكلام والتفكير والكتابة والعشق عاراً، وجب التطهر منه. وهذه جريمة جديدة تضاف إلى جرائم الختان والشنق والذبح وهي جريمة التعدّي على المفاهيم وتشويهها.

هو شكل من أشكال العدول يربك اللغة والفكر، ويزعزع القناعات التي آمن الإنسان منذ الأزل بأنّها ثوابت ميّزته عن

سـائر المخلوقات.

بـل إنّ قناعـات يعتبرهـا الإنسـان نعـماً مـن نعـم اللـه عليه، فحمـد اللـه وسـجد لـه شـكراً وعرفاناً.

وتسـتمرّ (فاطمـة النـص) في اسـتعراض التّهـم الموجّهـة إلى (هـذي البـلاد) وعـلى خـلاف الأفعـال المثبَتـة في المقطـع الأوّل (تخـتن، تشـنق، تذبـح) جـاءت التهـم في المقطع الثاني في شـكل فعـل منفـيّ تكـرّر أربـع مـرّات (لا تريـد) واختلـف المفعول في كلّ مـرة:

هذي بلاد لا تريد امرأة رافضة..
ولا تريد امرأة غاضبة
ولا تريد امرأة خارجة
على طقوس العائلة
هذي بلاد لا تريد امرأة.. تمشي أمام.. القافلة..

وجـاء كلّ مفعـول مركّبـاً نعتيّـاً عبّر عـن الصورة التـي ترفضها البـلاد المجتمـع، وهـذه المرفوضات هي:

امرأة رافضة
امرأة غاضبة
امرأة خارجة على طقوس العائلة
امراة تمشي أمام القافلة.

وبناء على ذلك يمكننا استنتاج صورة المرأة التي تقبلها البلاد المجتمع. وهي كالتالي:

امرأة مطيعة

ولا تغضب

وملتزمة بطقوس العائلة

وتمشي وراء القافلة.

لكنّ الغريب في هذه الصورة أنّ النعوت التي اتصلت بالمراة جاءت مطلقة غير متصلة بظروف معيّنة أو بحالات استثنائيّة، حتى لكأنّ المرأة المرادة هي امرأة آليّة أو امرأة حجريّة في قطيعة تامّة مع مرجعيّتها الإنسانيّة.

بل كأنّ هذه المرأة مخلوق عجيب وغريب، منزلته دون منزلة الحيوان، لأنّ الحيوان كائن قد يقبل ويرفض وقد يهدأ ويغضب وقد يخرج عن الطقوس والقوانين، وقد يمشي أمام القطيع.

وهكذا تبدو هذه البلاد في قطيعة مع كل المرجعيّات الدّينيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة والنفسيّة في تعاملها مع المرأة، هذه المرأة التي عدلت بها (هذي البلاد) عن انتمائها الإنساني البشري، لترسم صورة لكائن يفتقد أيّ مؤشّر من مؤشّرات الحياة.

وبالانتقال إلى المقطع الثالث من النص تعدل الشاعرة بالمرأة من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، فبعد أن كان المفعول للأفعال السابقة (امرأة) أصبح هذا المفعول (نساءها) (هذي بلاد أكلت نساءها). وعلى الرغم من معنى التعميم الذي يعبّر عنه التنكير، فإنّ الباثّة أبت إلاّ أن تؤكّد هذا التعميم باستعمال صيغة الجمع، ولكنّ الشكل النحوي الذي ظهر به هذا الجمع وهو المركّب الإضافي حدّد انتماء هذه المرأة، وهؤلاء النساء إلى (هذي) البلاد المجتمع، ممّا يشي بخصوصيّة تعامل هذا المجتمع مع نسائه، وهي خصوصيّة تجلّت من خلال الأفعال التي أُسندت إلى هذي البلاد المجتمع، وهي أفعال عدلت عن سياق استعمالها في السجل اللغوي المألوف، لا لتأسيس معنى مجازي فحسب ولكن لتأسيس معنى يرشح سلبيّة وعنفاً وتناقضاً حتى مع منطق الحياة، هي أفعال أعلنت في محطتها الأخيرة تغييب العقل لا غيابه (هذه بلاد هربت من عقلها)، لأنّ التغييب فعل مقصود متعمّد، والغياب قد يكون فعلاً قهريّاً يخلو من الإرادة.

فهذي البلاد أكلت نساءها واضطجعت سعيدة (تصادر التفكير).

تذبح المرأة في فراش العرس.. كالبعير
تمنع الأسماك أن تسبح
هذي بلاد تكره الوردة إن تفتّحت،
وتكره العبير
ولا ترى في الحلم إلا الجنس.. والسرير..
هذي بلاد أغلقت سماءها
وحنّطت نساءها،
هذه بلاد ألغت الربيع من حسابها
وألغت الشتاء،
وألغت العيون.. والبكاء..
هذي بلاد هربت من عقلها
واختارت الإغماء.

يمكن القول هنا: إنّ الشاعرة لم تبرر انتقالها من المفعول به المرأة إلى غيرها من عناصر طبيعية، لأن هذا العدول مقصود لذاته فهي تقدم معادلات للمرأة (الأسماك، الوردة، العبير، الحلم، السماء، الربيع، الشتاء، العيون، البكاء).

إنّ متابعة سريعة لهذه الأفعال وما تعلّق بها من مفاعيل تُظهر هذه البلاد بلاداً تجمع بين الوحشيّة (أكلت، تذبح) والشذوذ (اضطجعت)، والقمع (تصادر) والغباء (تمنع،

تكره) واللامنطق (أغلقت، حنّطت، ألغت) والجنون (هربت، اختارت).

كما أنّ توزيع هذه الأفعال توسّطه تركيب حصر حلم (البلاد، المجتمع) في الجنس والسرير.

وإذا كان منطق الجنس يفترض وجود جنس المرأة وجسدها، فإنّ الوجه الوحيد والأوحد الذي يراه هذا المجتمع في المرأة هو الجنس ولا شيء غير الجنس. وإذا كان عالم الحلم عالماً لا تقيّده حدود ولا يحكمه منطق، فإنّ هذا العالم قد بلغ درجة من الضيق والمحدوديّة إلى حدّ أنّه لم يتجاوز حدود السرير مكاناً وحدود الجنس فعلاً.

إنّ هذا العدول بفضاء الحلم من اللامحدود إلى هذه الدّرجة من الضيق والمحدوديّة يقوّض مفاهيم عدّة، تقوم عليها البلدان وتتأسّس على أساسها المجتمعات، بل إنّ هذا العدول لم يقزّم مجتمع فاطمة بل ألغاه. ويبلغ تأثير هذا العدول منتهاه عندما نتبيّن أنّ هذا الإلغاء لم يكن بفعل فاعل خارجي معتد، بل كان بفعل البلاد ذاتها.

كما أنّ هذا العدول لا يخفي أيضاً رسالة تبعث بها الباثّة إلى هذه البلاد المجتمع، فحواها أنّ مجتمعاً يأكل نساءه ويذبحهنّ هو مجتمع ألغى وجوده بما أتاه من فعل. لأنّه

مجتمع تمرّد على كلّ منطق في هذه الحياة، ألم يقل الله سبحانه وتعالى: (يا أيّها الناس إنّا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم إنّ الله عليم خبير)[27].

بل إنّ هذا المجتمع قد عدل بمفهوم العورة في دلالته الفقهيّة إلى دلالات أخرى غريبة عجيبة، إذ إنّ أكثر المذاهب تشدّداً لم تعتبر فكر المرأة وشِعرها وحبّها عورات، وفي مقابل ذلك نرى:

فالوجه فيها عورة،

والصوت فيها عورة،

والفكر فيها عورة،

والشِّعر فيها عورة،

والحبّ فيها عورة،

والقمر الأخضر، والرسائل الزرقاء

ولعلّ السّطر الأخير بما ورد فيه من عدول بلون القمر ولون الرّسائل، قد حاول أن يُغلق قائمة العورات التي سنّتها هذه البلاد. فتردّدت لفظاً وصوتاً خمس مرّات، ضارعت عدد صلوات مجتمع تنتمي إليه فاطمة النص، صلوات يتلو فيها المصلّون ما

27- الحجرات، آية13.

تيسّر من القرآن الكريم، هذا القرآن الذي لم يورد في آياته ما أوردوا من أحكام ولم يسنّ ما سنّوا من سنن.

ولعلّ المقطع الخامس من النص وإن قلّ عدد أسطره، فلم يتجاوز الخمسة، فإنّه قد ثقل بقائمة الإلغاءات الصادرة عن هذه البلاد.

هي إلغاءات ألغت ما لا يمكن أن يُلغى، هي ألغت الطبيعة في صورتها الفصلية الزّمنية (الربيع والشتاء)، كما ألغت الطبيعة البشريّة وانفعالاتها (العيون والبكاء)، وقد كثّفت الباثّة من غرابة هذا الإلغاء بأن جعلته من حساب (البلاد) لا من حساب الحياة، وكأنّ لهذه البلاد حساباً غير الحساب المُتعارف عليه، على هذا النحو كانت هذه البلاد خارج المنطق وخارج القوانين وخارج السنن الاجتماعيّة والأخلاقيّة والدينيّة.

كانت بلاداً هربت من عقلها
واختارت الإغماء.

وحدَثُ الهروبِ هذا يفترض وجود العقل في الأصل لا غيابه، وبذلك يصبح هذا الهروب عدولاً متعمّداً عن الأصل، والأصل هنا وجود العقل سلفاً، وما يؤكّد هذا التّعمّد هو اختيار الإغماء، وهل الإغماء فعل قصديّ مُتعمّد؟ وإذا كان

الإغـماء حالـة يفقـد خلالها الإنسـان وعيـه، فإنّ هـذه البلاد قد اختـارت هـذا الفقـدان اختيـاراً متعمّداً. ولعلّ الإغـماء المقصود هنـا حسـب ماهيـة منطـق النـص هـو فقـدان للوعـي الحـسّي والمعنـوي والفكـري، هـو إغـماء اجتماعي وإغماء حضـاريّ، هو في كلمـة وبلغـة علـم الاجتـماع (التّخلّف).

العدول من الخبر إلى الإنشاء:

تفجّـر هـذا النـوع مـن العـدول في بدايـة المقطـع السـادس من النص. فحضر أسـلوب الاسـتفهام حاملاً اسـماً جديـداً للبلاد (المـدن النائمـة) وإذا كانـت البـلاد متكوّنـة مـن المـدن، فـإنّ النعـوت التـي وُصفـت بها هذه المـدن جاءت نعوتـاً عادلة عن طبيعتهـا، فالمعـروف عـن المدينـة أنّهـا فضـاء الحركـة والجلبـة والحيـاة والصخـب، أمّـا أن تكـون المـدن نائمـة، كسـولة، غافلة، فهـذا عـدول يرسـم ملامح مـدن مولـودة من رحم بـلاد (ألغت الربيـع والشـتاء وهربـت مـن عقلهـا واختـارت الإغماء).

هـو عـدول يجـذّر هـذه المـدن ضمـن بـلاد تعيـش خـارج التّاريـخ والجغرافيـا. هـو عـدول يرسـم بـلاد فاطمـة النص، ولم يتوقّـف أسـلوب الإنشـاء عند هـذه المحطّة الاسـتفهاميّة فقط، بـل تكـرّر مـع أسـماء اسـتفهام أخـرى:

ما تفعل المرأة في أمطارها؟
ما تفعل المرأة في أنهارها؟
كيف ترى يمكنها أن تزرع الورد
على هذي الجرود القاحلة؟
ماذا من المرأة يبتغون في بلادنا؟

ولعلّ هذا العدول على مستوى الأسلوب يشي بأنّ توتّر فاطمة النص قد بلغ أقصاه، فكفّت عن السّرد تعريفاً بـ(هذي، هذه البلاد) لتنتفض سائلة متسائلة معلنة استغرابها وتعجّبها ممّا تريده البلاد من فاطمة النص (الجارحة، الكاسرة، المقاتلة).

ثلاثة أسماء فاعلين حضرت بها هذه المرأة أمام مدن لا فعل لها إلاّ ما دلّ على السكون والجمود.

هي مواجهة بين طرفين غير متكافئين، هي مواجهة بين السكون والحركة، بين الفعل واللافعل، بين الحياة والموت، هي مواجهة بين الخصب والقحل:

ما تفعل المرأة في أمطارها؟
ما تفعل المرأة في أنهارها؟
كيف ترى يمكنها أن تزرع الورد
على هذي الجرود القاحلة؟

وعـلى غـرار بدايـة المقطع السـابق بدأ المقطع التالي بأسـلوب اسـتفهام ولكـنّ موطـن العـدول في هـذه المحطّة اتصـل بظرف مـكاني جـاء مركّبـاً بالجر، اتصل المجـرور بضمـير المتكلم الجمع (في بلادنـا) مـما جعـل البلاد معلومة للمتقبّل. هي بلاد المنشـئ للنـصّ فليسـت هـي مجـرّد بـلاد ولا هـي (بـلاد الـواق والواق) المنتميـة إلى عـالم الخيـال، كـما جـاء في المقطع الثالـث، ولا هي المـدن النائمـة الكسـولة الغافلـة، هـي البـلاد التـي ننتمـي إليها نحـن الناطقـين بلغة الشـاعرة وبلغـة (فاطمة الصـورة وفاطمة النـص)، هـي البـلاد العربيّـة الإسـلاميّة التـي يبغـي أبناؤها من المـرأة أن تكون:

ماذا من المرأة يبتغون في بلادنا؟
يبغونها مسلوقة
يبغونها مشويّة
يبغونها معجونة بشحمها ولحمها
يبغونها عروسة من سكّر
جاهزة للوصل كلّ لحظة
يبغونها صغيرة وجاهلة
هذي هي الوصايا العشر
في حفظ تراث العائلة.

إنّ الصّور المطلوبة للمرأة في المقطع السابق صور تسحب منها أيّ بعد من أبعادها الإنسانيّة وتنظر إلى الأنثى نظرة تلغي وجودها وكيانها ولا تبقي منها إلا الوظيفة الجنسيّة.

والغريب في هذه الصور المطلوبة للمرأة أنّها اعتبرت (الوصايا العشر) وهي تسمية ذات جذور دينية تبنّاها أهل الكتاب من اليهود خاصة؛ إذ يعتبرونها أرفع الآثار الموسويّة وأبرزها في التراث اليهودي المسيحي، تلقفها موسى ونقوشه على لوحي الشريعة في جبل حوريب، وتعتبر وصايا العقل أساسيّة في إلزامها بحيث لا يمكن أن يُعفى أحد من الالتزام بها[28]. إنّ اعتبار الصور المطلوبة للمرأة من الوصايا العشر يضفي على هذه الصور صبغة إلزاميّة يغلب عليها طابع القداسة بما لا يدع أيّ مجال للاجتهاد.

بل إنّ أيّ محاولة للخروج عنها أو طمسها يجعل صاحبها أو بالأحرى صاحبتها مذنبة دون ريب، إنّ هذا العدول بالصور المطلوبة في مجتمعنا للمرأة إلى مرتبة (الوصايا العشر) هو عدول مشحون بسخرية غير خفيّة لا من الوصايا العشر بل من وصايا رجال بلادنا حسب منطق النص، رجال بلادنا

28- من كتاب: مكتب الشبيبة البطريركي، 2012، ص193-192 لمجموعة من الأساقفة بموافقة البابا بندكت السادس عشر.

الذيـن منحـوا أنفسـهم صلاحيّات إلهيّـة. فعوض أن يسـعوا إلى تطبيـق شريعـة اللـه عـلى الأرض، عملـوا عـلى تحريـف هـذه الشريعـة حسـب مزاجهـم الخـاص، وبذلـك كأنّ الشـاعرة تعتبر التعـدّي عـلى حقـوق المـرأة تعدّيـاً عـلى حـدود اللـه. ويتفـرّد المقطـع الأخـير بعـدول واضـح في مسـتوى الضمير المسـتعمل.

ويمكـن أن تكـون تركيبـة الوصايـا العـشر تعبـيراً عـن عـدول فكـري أصـاب أهـل هـذه البـلاد، فحرفـوا وبدلـوا، وأوجـدوا وصايـا عـشراً خاصـة بمزاجهم تبعـاً لأهوائهم. وهـذا يتماشى مع طاقـة التمـرد التـي تصـدر عنهـا الباثّـة في نصهـا.

إذ يحـضر ضمـير المتكلّـم المفـرد المؤنـث لأوّل مـرّة في النـص. بـدا هـذا الضمير متمسّـكاً بجملـة من الأفعال التـي لا يمكن أن يتخـلّى عنها.

لن أتخلّى قطّ عن أظافري
فسوف أبقى دائماً
أمشي أمام القافلة..
فسوف أبقى دائماً..
مقتولة.. أو قاتلة..

إنّ الصـورة التـي رسـمتها الأنثى لنفسـها في هـذا المقطع هي عكـس الصـورة التـي أرادتها البـلاد، ومنعها أهـل البلاد.

هـي صـورة الأنثى كـما أرادتهـا (فاطمة النص) التـي لم تنجح أيّ جهـة في القبـض عليهـا وتكبيلهـا، فاطمـة النـص عدلت بكلّ مـا أراده غيرهـا إلى كل مـا تريـده هـي، وقـد تكـون ألحّت على الاعتـذار في بدايـة هـذا المقطـع الثائـر، ولكنـه اعتـذار القـادر الرافـض لا اعتـذار الضعيـف المهزوم.

هـو اعتـذار الأبيّ لا اعتـذار الخاضـع، هـو في النهايـة اعتـذار السـاخر أو لعنـة عدلـت إلى زاويـة الاعتـذار تعبـيراً عـن ودّ دفـين لــهذه البلاد، أو لــهذه المدن أو لــبلادنا كـما جاء ذلك في التسـميات التـي اختارتهـا الشـاعرة.

بقـي أن نشـير إلى عـدول لغـوي نـراه إلى الزّلـل أقـرب، وهـو اسـتعمال (قـطّ) لتأكيـد النفـي في المسـتقبل والأصـحّ اسـتعمال (أبـداً) لأنّ الأولى تفيـد تأكيـد النفـي في المـاضي.

4- ثيمة الانتماء في قصيدة (السمفونيّة الرّماديّة)

من مجموعة (خذني إلى حدود الشّمس)[29]

1

يا أحبابي:
كان بوُدّي أن أُسْمِعَكُمْ

29- خذني إلى حدود الشمس، سعاد الصباح، دار سعاد الصباح، ط3، 2005.

هذي الليلةَ، شيئاً من أشعار الحُبْ
فالمرأةُ في كلِّ الأعمارِ،
ومن كلِّ الأجناسِ،
ومن كلِّ الألوانِ
تدوخُ أمامَ كلامِ الحُبْ
كان بوُدّي أن أسرقَكُمْ بِضْعَ ثوانٍ
من مملكةِ الرَمْلِ، إلى مملكةِ العُشْبْ
يا أحبابي:
كان بودّي أن أُسْمِعَكُمْ
شيئاً من موسيقى القلبْ
لكنَّا في عصرٍ عربيٍّ
فيهِ توقّفَ نَبْضُ القلبْ..

2

يا أحبابي:
كيف بوُسْعي؟
أن أتجاهلَ هذا الوطَنَ الواقعَ في أنيابِ
الرُعبْ؟
أن أتجاوزَ هذا الإفلاسَ الروحيَّ

وهذا الإحباطَ القوميَّ
وهذا القَحْطَ.. وهذا الجَدبْ.

3

يا أحبابي:
كان بودّي أن أُدخِلَكُمْ زَمَنَ الشّعِرْ
لكنَّ العالمَ -وا أسَفَاه- تَحوَّلَ وحشاً مجنوناً
يَفْتَرِسُ الشّعرْ..
يا أحبابي:
أرجو أن أتعلَّمَ منكمْ
كيف يُغنّي للحرية مَنْ هُوَ في أعماقِ البئرْ
أرجو أن أتعلّم منكمْ
كيف الوردةُ تنمُو من أَشْجَارِ القهرْ
أرجو أن أتعلّم منكمْ
كيف يقول الشاعرُ شِعْراً
وهوَ يُقلَّبُ مثلَ الفَرْخَةِ فوقَ الجمرة..

4

لا هذا عصرُ الشِعْرِ، ولا عصرُ الشُعَراءْ
هل يَنْبُتُ قمحٌ من جَسَد الفقراءْ؟

هل يَنْبُتُ وردٌ من مِشْنَقَةٍ؟
أم هل تَطْلَعُ من أحداقِ الموتى أزهارٌ حمراءْ؟
هل تَطْلَعُ من تاريخ القَتلِ قصيدةُ شعرٍ
أم هل تخرُجُ من ذاكرةِ المَعْدنِ يوماً قطرةُ ماءْ
تتشابهُ كالرّزِ الصينيّ.. تقاطيعُ القَتَلَة
مقتولٌ يبكي مقتولاً
جُمجُمةٌ تَرْثي جُمْجُمةً
وحذاءٌ يُدفَنُ قُرْبَ حذاءْ
لا أحدٌ يعرِفُ شيئاً عن قبر الحلّاجِ
فنِصْفُ القَتلى في تاريخِ الفِكْرِ،
بلا أسماءْ..

العدول في العنوان:

لا يخلو عنوان هذا النص من عدول غريب، تمثّل في اجتماع حاستين مختلفتين في مركّب نعتي، جاء المنعوت فيه السمفونيّة وهو مؤلَّف موسيقي يستدعي حاسّة السمع، وجاء النعت لوناً يستدعي حاسة البصر. فنعتت الباثّة ما يُسمع بما يُرى، واستدعى السامع قبل القارئ، وعدل عن الأصل، وهو أن يوافق النعت طبيعة المنعوت، من حيث

إدراك الحـواس لأنّ مـن وظائف النعـت تقريب صورة المنعوت مـن المتلقـي، وهذا التّداخل المُتعمَّد بين الحاسـتين يجعل النصّ رسـالة صوتيّـة منغّمـة تقـوم عـلى الإنشـاد الجماعـي ويصطبغ هـذا الإنشـاد بلـون وسـط بـين الأبيـض والأسـود (الرّماديـة) ولعـلّ تأرجـح هـذا اللـون بـين لونين أصليـين يضفي عـلى إيقاع هذه السـمفونيّة شـكلاً من أشـكال الاضطراب، وغيـاب الصفاء والوضـوح، أو هـو يُغيِّـب عـن هـذه السـمفونيّة الألـوان التـي مـن شـأنها أن تجعـل المتلقـي منشرحـاً لا حزينـاً. وهـو كذلـك عـدول مـن ناحيتـين عـن البياض الـصرف وعن السـواد الصرف، وكأنّـه منزلـة بـين منزلتين.

لذلـك لا يبـدو أنّ العنـوان يسـتدعي المتلقـي إلى إيقاع مريح أو مفرح،

ولعـلّ المتأمّـل في بنيـة هـذا النـصّ يتبـيّن أنّـه قـام عـلى بنيـة النـص الحجاجـي فتضمّـن:

- أطروحة مدعومة.
- أطروحة مدحوضة.
- سيرورة حجاجيّة.
- الاستنتاج.

*** الأطروحة المدعومة:**

جاءت هذه الأطروحة في شكل رسالة مُوجّهة من الباثّة المحاججة إلى المتلقي الأحباب. ويجدر بنا في البداية التوقّف عند هويّة المتلقي الذي ضيّقت الباثّة من دائرته، فعدلت به من المتلقي المُطلَق الذي لا تربطه أيّ صلة بالباثّة إلى المتلقي المحدَّد الذي فاز بمنزلة أثيرة وهي منزلة الحبيب، على الرغم من صيغة الجمع التي طبعت هذا المتلقي فإنّه مع ذلك يبقى محدَّداً وضيّقاً لا يخرج عن دائرة الأحباب التي مهما اتّسعت فإنّها تظلّ محدودة لا تدرك منزلة المتلقي المطلق اللامحدود، إذن فالنّصّ منذ البداية ينأى عن طابعه الإنساني المطلق، وقد ارتبطت الرّسالة الواردة في الأطروحة المدعومة بظرف زمانيّ محدّد (هذي الليلة)، ولا يُخفي هذا الإطار بُعدين مُهمّين:

الأوّل: حميميّة الخطاب باعتبار ما تفرضه طبيعة المسامرة من تقارب بين الباثّة والمتلقي.

الثّاني: أنّ هذا الظّرف الزّماني محدّد على نحو يشي بأنّ مضمون الخطاب هو مضمون ظرفيّ قد لا يكون صالحاً لظرف آخر سواه،

هذا بالإضافة إلى قرينة أخرى تؤكّد حميميّة الخطاب ولا

تُخفي قرب المتلقي، وهي قناة التواصل التي اختارتها الباثّة وهذه القناة هي قناة السّمع. وهي قناة مثلما افترضت قرب المتلقي، فإنّها تفترض جدليّاً قرب الباثّة التي تأرجحت رغبتها بين الموجود والمنشود، وطبيعة البناء اللغوي الذي اختارته الباثّة لا تخفي نوعاً طريفاً من العدول يتجاوز الحدود اللغويّة والفنيّة إلى عدول قهريّ أسّسته قوّة خارقة تتجاوز المُراد إلى المفروض.

ناهيك عن أنّ الباثّة أقامت الأطروحة المدعومة على كثافة الجمل الاسميّة المُصدَّرة بالناسخ الفعلي (كان)، والذي يفيد معنى المُضِيّ. وقد أسهم العدول التركيبي بتقديم خبر الناسخ (بودّي) في تشويق المتلقي وإثارته للتّساؤل عن أمرين مهمّين :

الأوّل: ماذا كان متوَقّعاً سماعه؟

الثّاني: ما العائق أو العوائق التي سبّبت هذا المنع؟ وقد قامت الأطروحة المدعومة على ثلاث رغبات منشودة عدلت عنها الباثّة قهراً.

وهذه الرّغبات هي:

أن أُسمِعَكم شيئاً من أشعار الحبّ

أن أسرقكم بضع ثوان

من مملكة الرّمل، إلى مملكة العُشب
أن أسمعكم شيئاً من موسيقى القلب

وقد عمدت الباثّة المُحاجّجة إلى تعليل رغبتها الأولى الواردة في أطروحتها بقولها:

فالمرأة في كلّ الأعمار
ومن كلّ الأجناس
ومن كلّ الألوان
تدوخ أمام كلام الحبّ.

ومهما كان مضمون التعليل فإنّ رغبة الباثّة قد عدلت عن الفعل الاعتباطيّ اللاواعي إلى فعل يرشح قصداً ووعياً، لأنّ العزم على الإقناع يفترض جدلاً الحجّة والدليل، وأن تكون الحجّة إقناعيّة أو تأثيريّة فالأمر سيّان إذا كان الهدف التّعليل، والحجّة التي اختارتها الباثّة جمعت في رأينا بين الإقناع والتأثير.

فأيّ منطق في الكون ينفي تأثير الحبّ في الإنسان؟ وأيّ نفس على الأرض لا تتفاعل مع كلام الحبّ؟ وهذا ما عمدت الباثّة إلى توزيعه على معجم ثلاثيّ، جمع بين العمر والجنس واللون، بل لقد عمدت الباثّة إلى تكرار (كلّ) أمام كلّ كلمة من الكلمات الثّلاث السّابقة.

ولا يخفى ما في ذلك من دلالة على الشمول والكلّية، ولعلّ هذه الرّغبة الأولى التي أُجبِرت الباثّة على عدم إنجازها قهراً، يزداد وزنها ثقلاً إذا علمنا بطبيعة الوعاء الذي كان من المُفترض أن يضمّها وهو الشِّعر، فالمفعول به الثّاني المتعلّق بالفعل (أسمع) والذي ورد مركّباً نعتياً شيئاً من أشعار الحبّ يحدّد طبيعة الخطاب الذي عُدِل عنه، وهو الخطاب الشعري، ثمّ هو إضافة إلى ذلك قد حدّد نوع هذا الشعر اعتماداً على المركّب الإضافي، أشعار الحبّ، فالخطاب المنشود إذن هو خطاب يرشح حبّاً، ووسيلة التعبير في هذا الخطاب هي الشعر، وبناء على ذلك تكون طبيعة الخطاب المعدول عنه أو الخطاب المُتمَنَّى هو خطاب شعريّ أعلن وظيفة المحاجّ فالمحاجّ إذن شاعر.

أمّا الرغبة الثانية التي تضمّنتها هذه الأطروحة المدعومة فهي:

كان بودّي أن أسرقكم بضع ثوان
من مملكة الرّمل إلى مملكة العُشب

وهذه الرغبة الثانية تأسّست على فعل السّرقة، الذي ارتبط بظرف زمانيّ (بضع ثوان)، كما ارتبط الفعل أيضاً بظرفين مكانيين سُبِق الأوّل بحرف جرّ أفاد ابتداء الغاية

المكانيّة (من)، وسُبِق الثّاني بحرف جرّ أفاد انتهاء الغاية المكانيّة (إلى)، وإن تشابه المكانان في المضاف تركيباً، فإنّهما اختلفا من حيث المضاف إليه.

فكلا المكانين مملكة، ولكنّ المكان الأوّل كان الرّمل، والمكان الثاني كان (العشب) ولا يخفى ما في فعل السّرقة من عدول عن المعنى المعجمي المألوف، فالسرقة في أصل معناها شكل من أشكال الحرمان المُتعمَّد، موضوعه شيء يمتلكه من يقع عليه فعل السّرقة، ويطمع فيه السّارق لتحقيق منفعة خاصّة به، ولا تتحقّق بموجب فعل السّرقة فائدة لضحيّة السّرقة، بل إنّ الفائدة كلّ الفائدة تتحقّق للسارق، وإذا كان الرّمل مؤشّراً طبيعيّاً على القحل والجفاف واللاّحياة، فإنّ العشب مؤشّر واضح على الخصب والنّماء والحياة. وهكذا يصبح فعل السّرقة المرتبط بحيّز زمانيّ قصير فعلاً لصالح الطّرف الذي وقعت عليه السّرقة. وهنا يتحقّق عدول غريب وطريف في معنى السرقة كما يتحقّق معنى أكثر طرافة في طبيعة ما كانت الباثّة تودّ سرقته.

ولعلّ العلاقة الموجودة تركيبياً بين المصدر المؤول الأوّل (أن أُسمعكم)، والمصدر المؤوّل الثاني (أن أسرقكم) واشتراك الفعلين في المفعول به الأوّل نفسه، وهو ضمير المخاطب

الجمع يبيّن الصلة الموجودة بين طبيعة الخطاب وهو الشعر وطبيعة ما كان يودّ تحقيقه وهو نقل المخاطَب من (مملكة الرّمل إلى مملكة العشب).

ولعلّ كلّ ذلك يجعل من الخطاب الشّعري عامّة وأشعار الحبّ خاصّة مركبة تعدل دلالة عن المفهوم الحسّي لطبيعة المركبة إلى المفهوم المعنويّ. وهذه المركبة تمتلك قدرة تتحدّى الواقع الموجود القاحل لتؤسّس عالماً منشوداً قوامه الخصب والحياة.

وهنا تتجلّى ملامح الواقع الذي يودّ المحاجّ تأسيسه بناء على تشخيصه لواقع موجود، وهذا الصّراع الذي تعيشه الباثّة بين ما كان متوقَّعاً أن يكون وبين ما هو كائن يُنبئ بموقف غير خفيّ من هذا الواقع الموجود، بل إنّ دائرة ما كانت تنشده الباثّة تتّسع أكثر من خلال الرّغبة الثّالثة:

كان بودّي أن أُسمعكم
شيئاً من موسيقى القلب

في هذه الرّغبة الثّالثة تكرّر الفعل الأوّل (أسمعكم)، ليتعدّى إلى مفعول به ثان (شيئاً من موسيقى القلب) بل إنّ المفعول الثاني كرّر المنعوت أيضاً (شيئاً) ولكنّه عدل عن النعت الأوّل ليصبح (من موسيقى القلب) عوضاً عن (من أشعار الحبّ).

ومثلما حدّدت الباثّة طبيعة الأشعار في الرغبة الأولى حدّد طبيعة الموسيقى في الرغبة الثالثة. وعلاقة الإضافة هذه (موسيقى القلب) لا تخفي عدولاً واضحاً عن مفهموم الموسيقى، إذ عادة ما تكون الآلة المستعملة لأيّ نوع من أنواع الموسيقى آلة لا تصدر أيّ نغم، إلا إذا كانت تحت تصرّف الإنسان وإرادته. فالعازف هو المتحكّم في آلته وليس العكس.

إلا أنّ الموسيقى التي كانت الباثّة تودّ إسماعها لأحبابها هي موسيقى القلب. والقلب وإن كان له نوع من الإيقاع في نبضه، فإنّه إيقاع مُتحكِّم، وليس مصدر إيقاع متحكَّم فيه، ثمّ إنّ القلب بموسيقاه يعلن في كلّ نغمة يعزفها استمرار الحياة. وتوقّف إيقاعه يعني الموت. وبناء على ذلك تكون الموسيقى التي كانت الباثّة تتمنّى إسماعها أحبابه هي موسيقى الحياة التي تعلن جدليّاً عن واقع يغمره السّكون والموت.

هكذا كانت الأطروحة المدعومة أطروحة ترشح حياة. هذه الحياة التي وزّعتها الباثّة على ثلاثة مؤشّرات:

شعر الحبّ

مملكة العشب

موسيقى القلب.

وبينها صلات تجعلها واحدة، وتجعل العدول من الأولى إلى الثانية فالثالثة هي مجرد ذكر صفات أو وظائف أو مترادفات بلاغية نفسية.

• الأطروحة المدحوضة:

وُجِهت الأطروحة المدعومة بمؤشّر لغويّ عبّر عن وجود عائق مانع صادّ (لكنّ)، فهذا النّاسخ الحرفي المعبّر عن معنى الاستدراك لغوياً عدل عن بعده اللغويّ التّركيبي ليعلن عن خيبة واجهت إرادة الباثّة ورغبتها. ولكنّ العدول امتدّ إلى ما هو أعمق من ذلك، ليمسّ الضمير الذي كانت الباثّة استعملته منذ انطلاق الخطاب. حيث كان الضمير ضمير المتكلِّم المفرد (بودّي، أسمعكم، أسرقكم) فأصبح ضمير المتكلّم الجمع (لكنّا). فالعائق المانع من تحقيق الأطروحة المدعومة والمُعلِن عن الأطروحة المدحوضة ليس متّصلاً بذات الباثّة، ولا يعيقها وحدها، بل هو عائق متّصل بالذّات الجماعيّة الجامعة بين الباثّة والمتلقي بين (أنا وأنتم)، وبناء على ذلك كانت الرّغبة فرديّة ذاتيّة وكان العائق جماعيّاً.

ويخبرنا خبر الناسخ عن طبيعة العائق المانع القاهر للباثّة حتّى لا يحقّق ما ودّت تحقيقه. ويأتي هذا الخبر مركّباً بالجرّ

(في عصر عربيّ فيه توقّف نبض القلب).. فطبيعة العائق حضاريّة عربيّة.

لأنّ الباثّة رأت أنّه عصر فيه توقّف نبض القلب، وأقرب المعاني لتوقّف نبض القلب هو معنى الموت إذ لا حياة دون نبض .

إذاً فالأطروحة المدحوضة أطروحة تعلن موت العصر العربيّ أو موت الواقع العربيّ. وبذلك لا مكان لأشعار الحبّ ولا لمملكة العشب ولا لموسيقى القلب في عصر كهذا.

هناك تقبل واضح بين المراد وطبيعة العصر الذي ظهر فيه. وهكذا توجّه الباثة إصبع الاتهام إلى واقع عصره، فهو واقع توقّف فيه نبض القلب، وهو عصر ميّت أو أوشك على الموت، إذا تأكّد وقوف القلب بعد توقّفه، لأنّ طبيعة الفعل (توقّف) تحيل على الوقوف المرتبط بظرف زمانيّ محدّد معلوماً كان أو غير معلوم.

• السّيروره الحجاجيّة:

قامت سيرورة الحجاج في هذا النصّ ومنذ بدايتها على العدول من الخبر إلى الإنشاء ومن التّقرير إلى الاستفهام. وهذا العدول حوّل إيقاع النصّ من التعبير عن الخيبة إلى

التعبير عن الحيرة. ففي حين تكرّر التركيب (كان بودّي..) المعبّر عن الخيبة ثلاث مرّات وارتبط في كلّ مرّة برغبة محبَطة نرى اسم الاستفهام (كيف) يتكرّر في بداية السيرورة الحجاجيّة مرّتين أفاد في كلّ مرّة معنى النّفي:

يا أحبابي:
كيف بوسعي
أن أتجاهل هذا الوطن الواقع في أنياب الرّعب؟
كيف بوسعي
أن أتجاوز هذا الإفلاس الرّوحي
وهذا الإحباط القوميّ
وهذا القحط وهذا الجدب؟

اتصل مضمون الاستفهام في هذا المقطع بقصور قدرة الباثة أمام خصوصيّات هذا العائق الحضاريّ الذي حرمه كما حرم أحبابه من متعة الحبّ والخصب والموسيقى.

فهذا الوطن جامع لمؤشّرات تعلن كلّها موتاً أقسى من الموت الحقيقيّ. هو موت يعدل بالواقع من الحياة إلى اللاحياة. هو موت تشكّل من روافد لا يمكن أن تؤدّي في النهاية إلا إلى توقّف نبض القلب. هي روافد لا يمكن أن تترك في نفوس أحباب الباثّة مكاناً يملؤه حبّاً وخصباً وموسيقى.

هكـذا اعتمـد المحـاجّ أولى حججـه وهي حجة الواقـع. وطبيعة السـيرورة الحجاجيّـة أشـدّ مـا تكـون إقناعـاً عندمـا تتصـل بالواقـع. لأنّ الحجـج الأخـرى قـد تتطلّـب مـن المتلقـي نصيبـاً مـن الاطـلاع. أمّـا حجـة الواقـع، فإنّهـا حجّـة منتـشرة أمـام كلّ حواسّـه وبإمكانـه إدراكهـا مهـما كان مسـتواه الفكـري ومهـما كانـت درجـة وعيـه. وبهـذه الحجّـة عدلـت الباثّـة في حجاجها عـن العـالم المنشـود القائـم عـلى الحيـاة، لينتقـل إلى عـالم موجـود يغلـب عليـه المـوت. ثـمّ يتكـرّر النّـداء مـرّة ثالثـة في بدايـة المقطـع الثّالـث ليعـدل عـن دلالتـه مـن تنبيـه المتلقـي إلى طلـب مـا ليصبـح النـداء محطّـة لغويّـة تسـتردّ مـن خلالها الباثّـة أنفاسـها، وكأنّهـا اختنقـت بمـا مـرّ عـبر حلقـه مـن كلام نـشر المـرارة في لسـانها وأنفاسـها حتّـى عـادت تتحيّـل بتكـرار أسـلوب النّـداء عسـاه يجـد مـن القـدرة مـا يجعلها قـادرة على مواصلـة الرّسـالة. وبالنـداء الثالـث تعـود الباثّـة إلى التعبير عمّا كانـت تـودّ إنجـازه في (هذي الليلـة). وكأنّ مـرارة واقع القحط والجـدب قـد اسـتفزّت رغبتـه في الاسـتعانة وهـماً بـشيء مـن حـلاوة مـا كانـت تعتـزم تقديمه. عسـاه يسـتطيع الاسـتمرار في التواصـل مـع أحبابـه. وهذه المـرّة ترتبـط الرّغبة بالشـعر ثانية وبزمـن الشـعر تحديداً حتّى لـكأنّ كلمة الزّمن هنـا تتعرّى من

دلالتها على الوقت. فتعدل عن معناها المعجميّ البسيط لتؤسّس زمناً آخر تلازم مع الشعر.

فهل زمن الشعر هو زمن غير الزّمن الذي كانت تعيشه الباثة مع أحبابها؟ وطالما ارتبط زمن الشعر برغبة عند الباثّة قمعها (عصر عربيّ) فالأكيد أنّ الزّمنين متقابلان لا تشابه بينهما، والأكيد أنّ زمن الشعر مرتبط بالحياة على عكس زمن الواقع العربي المرتبط بالموت.

وهنا تضعنا الباثّة أمام مفارقة عجيبة؛ إذ لا حضارة عبر التاريخ بلغ فيها الشعر القيمة التي بلغها الشعر في الحضارة العربيّة حتّى سمّي الشعر ديوان العرب، إذ ضمّ جِدّهم وهزلهم وحربهم وسلمهم وقوّتهم وحلمهم ومدحهم وهجاءهم وعشقهم وكرههم.. حتّى لكأنّ الشعر هو الحياة بكلّ تناقضاتها.

وهنا يتأكّد العدول بزمن الشعر إلى زمن الحياة، إلا أنّ الرّغبة في إدخال الأحباب زمن الشعر / الحياة تواجه مرّة أخرى باستدراك يعلن الخيبة أمام عائق، جاء هذه المرّة حجّة مُماثَلة تدعّم حجّة الواقع التي استعملتها الباثّة في أوّل السيرورة الحجاجيّة، والمماثَلة تعلّقت بتشبيه العالم هذه المرّة بوحش مجنون، ولكنّ هذا الوحش بدا غريباً عجيباً.

إذ عدلت الوحوش عن افتراس ما تعوّدت عليه إلى افتراس الشّعر. وإذا اتفقنا حول البعد الدّلالي للشّعر وهو الحياة كما ذُكر آنفاً، فإنّ هذا الوحش يفترس الحياة ولم ينحصر العدول بطبيعة الوحش فقط، بل إنّ العدول شمل أيضاً الواقع الذي كان مرّة العصر العربيّ، ومرّة أخرى الوطن، ومرّة ثالثة القوميّة.

فهل يعني هذا أنّ أزمة الواقع قد بلغت من الاتساع درجة عمّت العالم بأسره؟ طبعاً لا. لأنّ المؤشّرات الحجاجيّة التي استعملتها الباثة في سيرورتها الحجاجيّة اتّصلت بمعطيات تؤكّد أنّ العالم المقصود هو العالم العربيّ، وليس هناك مؤشّر أقوى من مؤشّر الشّعر. ويتصاعد أسلوب النّداء وسط المقطع الثّالث في أثناء السيرورة الحجاجيّة (يا أحبابي) مباشرة بعد الإعلان عن الخيبة المسبوقة بالاستدراك. وفي هذه المرّة يتعاضد الرّجاء بالاستفهام إذ تكرّر الباثّة الفعل (أرجو) ثلاث مرّات في مقطع واحد، ليعلن في كلّ مرّة الرّجاء نفسه: (أن أتعلّم منكم) وبهذا الرّجاء تقلب الباثّة طبيعة العلاقة بينها وبين المتلقي، فبينما كانت الباثّة عازمة على البثّ، أصبحت طامعةً في أن تتحوّل متقبِّلاً وأن يصبح من كان مفترضاً أن يكون متقبّلاً باثّاً. إلاّ أنّ رجاء الباثّة توزّع على

ثلاثة استفهامات:

كيف يغنّي للحرّيّة من هو في أعماق البئر؟
كيف الوردة تنمو في أشجار القهر؟
كيف يقول الشّاعر شعراً
وهو يُقلَّب مثل الفرخة فوق الجمر؟

ومن يتأمّل الدلالة البلاغيّة للاستفهام سرعان ما يتبيّن له أنّه أفاد معنى النّفي، وهو معنى بعيد كلّ البعد عن المعنى الأساسي للاستفهام وهو الاستخبار. لذلك لم تكن رحلة الاستفهام هذه العادلة عن الفائدة الأصليّة إلا خدعة فنّيّة، وظّفها المحاجّ ليقدم جملة من الحجج المنطقيّة. إذ ليس من المنطق أن يغنّي للحرّية من هو في أعماق البئر، وليس من المنطق أن تنمو الوردة في أشجار القهر، وليس من المنطق أن يقول الشّاعر شعراً وهو يُقلّب مثل الفرخة فوق الجمر.

وعند وصولنا إلى هذه الصّورة التي تعبّر عن معاناة الشّاعرة التي تقلَّبت فوق الجمر، نشعر بانقطاع نفَسها وجفاف حلقها مرّة أخرى فتستعين بلازمة أسلوب النّداء (يا أحبابي)، وكأنّ النّداء هو الخشبة، التي تُتيح لمن أوشك على الغرق أن يسترق أنفاساً تبعد عنه شبح الموت. لذلك بادرت الباثّة بالإجابة عمّا طرح من أسئلة فتجيب:

لا هذا عصر الشعر، ولا عصر الشّعراء

وهـذه المـرّة يتكثّـف حضـور مـادّة (ش،ع، ر) فتـأتي مصـدراً (الشّـعر) واسـم فاعـل في صيغـة الجمـع (الشّـعراء). ومادامت الباثّـة قـد اعتـبرت الشّـعر مدخـلاً للحيـاة في بداية النّـص فإنّه، بإجابتـه عـن أسـئلته قـد نفـى معنـى الحيـاة عـن العـصر. وطالمـا تكثّـف معنـى النّفـي بتكـرار (لا) مرّتـين، عـاد الخطـاب بعـد الأسـلوب الخـبري إلى الأسـلوب الإنشـائي فتكرّر الاسـتفهام بـ(هـــل) خمس مرّات واشـتركت جميعها في التعبير عن معنى النّفـي مـن خـلال مجموعـة مـن الصّـور الطريفـة العادلـة عن المألوف.

هل يَنْبُتُ قمحٌ من جَسَد الفقراءْ؟
هل يَنْبُتُ وردٌ من مِشْنَقَةٍ؟
أم هل تَطْلَعُ من أحداقِ الموتى أزهارٌ حمراءْ؟
هل تَطْلَعُ من تاريخ القَتلِ قصيدةُ شعرٍ؟
أم هل تخرُجُ من ذاكرةِ المَعْدنِ يوماً قطرةُ ماءْ؟

إنّ الباثّـة قـد اختـارت هذه العنـاصر بعناية كبـيرة لتؤكّد مرّة أخـرى بحجّـة مُماثَلـة اسـتحالة العثـور عـلى مـؤشّرات الحيـاة في الواقـع. فواقـع هـذه الأمّة شـبيه بـ(جسـد الفقراء والمشـنقة وأحـداق المـوتى)، وعبثـاً حاول المحـاجُّ البحث في ذاكـرة التّاريخ

لهـذه الأمـة مـا يحيـي في نفسـه الأمل مـن جديد.

فـكان التاريـخ كـما الواقع حجّة عليـه لا لفائدتـه لأنّ التاريخ كان تاريـخ قتـل والذاكـرة كانت ذاكـرة المعدن، فلـم نجد نبضاً للحيـاة ولم نجـد (يومـاً قطـرة مـاء). وبذلـك تكتمـل السّـيرورة الحجاجيّـة بحجّـة تاريخيّـة رغـب المحـاجُّ مـن خلالهـا إقنـاع المتلقي أحبابه باسـتحالة إلقاء الشّـعر أو باسـتحالة الدعوة إلى الحيـاة إذا اعتبرنـا العـدول الطّـارئ على مفهوم الشّـعر من حدّ (القـول إلى حـدّ الحياة).

• الاستنتاج:

غـاب أسـلوب النّـداء في المقطـع الأخـير مثلـما غـاب أمـل الخـلاص في آخـر السـيرورة الحجاجيّـة. ولم يبـق أمـام الباثّة ولا أمـام المتلقـي مجال لاسـتعراض المزيد من الحجـج لتعليل حالة الإحبـاط التـي قـام عليهـا النـصّ. لذلـك مـرّت الباثّة هـذه المرّة دون أن تسـتردّ أنفاسـها بتكـرار أسـلوب النّـداء إلى الاسـتنتاج. وجـاء الاسـتنتاج هـو أيضـاً قائمـاً عـلى حجّـة المُماثَلة مـن خلال تشـابه تقاطيـع القَتَلـة بـالرّزّ الصينـيّ. ولكـن إذا كان التّشـبيه متناسـقاً مـع مـا ورد في سـيرورة الحجـاج مـن وصـف للواقـع العـربيّ فـإنّ تفصيـل هـذا التّشـبيه القائـم عـلى التّرديـد إيقاعاً

قـد جعـل المتلقـي يرتبك في فهم حقيقـة هذا الواقـع الذي قام عـلى تداخـل غريب بين الفاعـل والمفعول. وهـذا التّداخل نجم عـن عـدول متعمَّـد مـن الباثة.

°مقتولٌ يبكي مقتولاً
جمجمةٌ ترثي جمجمة
وحذاء يُدفن قرب حذاء

فمـن يبـكي مـن؟ ومـن يـرثي مـن؟ ومـن يدفـن مـن؟ غموض وحـيرة هـي بشـكل من الأشـكال انعـكاس للّون الرّمـادي، الذي صبـغ السـمفونيّة في عنـوان القصيدة. ولعلّ ذلـك العدول الذي عشـناه في آخـر المقطـع الأوّل من ضمير المتكلّم المفـرد (أنا) إلى ضمـير المتكلّـم الجمـع (نحـن) قد ألقـى بظلّه الآن عـلى الواقع بـأسره فتداخلـت الضّمائـر لتعلـن مسـؤوليّة الجميـع على هذا الواقـع العـربيّ المتردّي.

هـذا الواقـع الـذي دفـع الباثّة إلى العـدول عنه مـرّة ثانية إلى التاريـخ. وهـذه المـرّة كان العـدول إلى محطّـة تاريخيّـة مظلمة ثقافيّـاً. إنّهـا محطّة اسـتحضرتها الباثّة من القـرن الرّابع الهجري وبالتحديـد مـن السّـنة 309 للهجـرة، عندمـا قُتِـل الحـلاج شرّ قتلة. بل إنّ أسـاطير كثيرة نُسـجت حول مقتل هذه الشّـخصيّة الجامعـة بـين التصـوّف والشّـعر. الأهـمّ أنّ الحـلاّج -قبلنـا ذلك

أم لم نقبل- محطّة فكريّة ثقافيّة رماديّة اللون؛ إذ هناك من اعتبره زنديقاً بل هناك من كفّره، ولكن في المقابل هناك من نزّهه.

فهذا العدول اللغوي والزمني والتركيبي الوارد في قسم الاستنتاج من هذا النص الحجاجي هو عدول تواصل تواصلاً تامّاً مع مضمون العنوان الذي اختارته الباثة لنصّها. وهل هناك جملة دالّة على معنى اللون الرّمادي المعبّر عن غياب اليقين والوضوح أكثر من هذه الجملة التي ختمت بها الباثّة نصّها بحرف أفاد معنى الاستنتاج وهو حرف الفاء:

فنصفُ القتلى في تاريخ الفكر

بلا أسماء

أخيراً أفصحت الباثّة عن المصير المتوقّع إذا لم تؤخذ بعين الاعتبار ملابسات الواقع. وهذا المصير هو أن يضاف واحد إلى عدد القتلى في تاريخ الفكر دون أن يُنصَف بذكر اسمه.

5- الاستلهام والتوظيف في قصيدة (زمان اللؤلؤ)

في بلادي، في مغاني أرض أجدادي الجميلة

في البوادي.. بعد أجيال من الصفو طويلة

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

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

أنهم جاؤوا وفي جعبتهم خير عتاد
من تقاليد، وأخلاقٍ، وحبٍّ للجهاد

وتناسوا لذة الكد وأيام الأرق
وتناسوا لقمة العيش يزكيها العرق

والسرى في زحمة الأمواج، في وجه الرياح
وكفاح البحر.. ما أعظمه هذا الكفاح!

والصواري رافعات في الورى أشرف بند
وعناء الرحلات الهوج، في هندٍ وسند..

يا لأجدادي.. وكم أودى بهم طول الطريق
في سبيل المجد، ما بين شهيد وغريق

يا لهم، واللؤلؤ المكنون في جوف البحار
لم يـزل يسـأل عنهـم، كل ليـلٍ ونهـار

لم يزل في شُعب المرجان حياً ودفين
في قـرارٍ لم تطـأه قـدمٌ منـذ سـنين

هاتفاً: ماذا دهاكم يا بني الجيل الجديد؟
فقنعتـم بالرغيـف السـهل والعيـش البليد

وقعدتم عن طلابي، وزهدتم في حياضي
أتـرون الذهب الأسـود أصفـى من بياضي؟

في بلادي.. في مغاني أرض أجدادي الجميلة
لي حكايـاتٌ، وآيـاتٌ، وأبيـاتٌ طويلـة

سوف يروي سرّها الأطفال للأجيال عني
وعـن اللؤلـؤ والمرجـان في العهـد الأغـنّ

وعن الغواص لا يعرف ما لون الهموم
وهو يهوي في دجى البحر، ويصطاد النجوم

ليسويها عقوداً في صدور الغانيات
تملأ الأيام نوراً وتضيء الذكريات

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

العدول في العنوان:

جاء عنوان النص مركّباً إضافياً أفادت الإضافة فيه معنى التعريف باعتبار إضافة النكرة إلى المعرفة.

والأصل في التعريف بالإضافة أن يزيل الإبهام أو الغموض كما أنّ الأصل في كلمة زمان (وهو معجميّاً: الوقت قليله وكثيره) أن تضاف إلى ما يمكن أن يحمل معنى زمنياً كالساعة أو اليوم أو النهار وغير ذلك. أو أن تضاف إلى الحدث الذي يرتبط بزمن معيّن كأن نقول مثلاً: زمان السلم أو زمان الحرب أو زمان النجاح أو زمان الفشل وغير ذلك.

ولكنّ الشاعرة في هذا النص أضافت كلمة زمان إلى عنصر لا علاقة له بالزمان وهو (اللؤلؤ) وهو معجمياً: الدُّرّ، وهو يتكون في الأصداف من رواسب أو جوامد صلبة لمّاعة مستديرة في بعض الحيوانات المائيّة الدّنيا من الرّخويّات.

وإذا تعسّفنا على هذا المركّب الإضافي وحاولنا أن نوجّه معناه اعتماداً على التعريف المعجمي لكلمة اللؤلؤ وافترضنا أنّ المقصود بالإضافة هو الزمان الذي يستغرقه اللؤلؤ داخل الصدفة حتى يكتمل شكله، فإنّ هذا المعنى سينأى بنا عن النص موضوع العنوان بل إنّه سينأى بنا عن طبيعة النص الإبداعي الفنّي، ويحوّلنا إلى طبيعة أخرى من الكتابة، وهي الكتابة العلمية التي لا يمكن بحكم طبيعتها أن يكون عنوانها على هذا النحو من التركيب اللغوي.

لم يبق أمامنا إلا مدخل واحد يمكن أن يفكّ لنا رموز هذا المركّب الإضافي الغريب وهو العدول. وموطن العدول في هذا المركّب هو القسم الثاني منه (المضاف إليه) اللؤلؤ. واللؤلؤ حسب الانتماء الجغرافي لصاحب النص ثروة طبيعية بحريّة كانت مصدر عيش بالنسبة لسكّان الجزيرة العربية بحكم العلاقة التي ربطتهم بالبحر وعلى امتداد مرحلة زمنيّة ليست بالقصيرة. وإضافة كلمة زمان إلى هذه الثروة البحريّة النفيسة هي إضافة تحيل إلى مرحلة تاريخية معيّنة ومهمّة جدّاً من حياة هذا الشعب. مرحلة شحّت خلالها الصحراء إلا من ثمار النخيل وما توفّره الدّواب من إبل وغنم، فتحوّلت العيون من الرّمل إلى البحر وغاصت في أعماقه بحثاً عن

ثـروة نـادرة وعسـيرة المنال.

وأيـسر قـراءة لواقع هذا الشـعب اليـوم تلحظ فتـوراً جليّاً في علاقتـه برحـلات الغـوص بحثاً عـن اللؤلؤ في أعـماق البحر.

ولعـلّ هـذا الفتـور قـد تفاقـم بحكـم عوامـل عـدّة حتّـى أضحـى (زمـان اللؤلـؤ) ماضيـاً فكانـت القطيعـة. أيكـون نـصّ زمـان اللؤلـؤ رحلـة حنـين إلى زمـان اللؤلـؤ؟ أم هو مجـرّد وقفة طلليّـة مسـتحدثة عُـوّض فيهـا قفـر الصّحـراء بقفـر البحـر؟

مواطن العدول ودلالته في النص:

ينفتـح النـص عـلى تعـدّد الظـروف الدّالـة عـلى المـكان التـي جـاءت في شـكل مركّبـات جـرّ دلّ فيهـا حـرف الجـرّ (في) عـلى الظرفيّـة المكانيّـة:

في بلادي

في مغاني أرض أجدادي الجميلة

في البوادي

كما تكرّر الظرف الدّال على الزّمان مرّتين:

بعد أجيال من الصفو طويلة

ذات يوم

وليـس مـن العسـير عـلى المتلقـي ملاحظـة اتصـال ضمـير المتكلّـم المفـرد (أنـا) بـ(بـلادي، أجـدادي). فالباثـة يجمعهـا

بالإطار المكاني المتحدّث عنه صلة، هي من أقوى الصلات وهي صلة الانتماء إلى المكان. فلفظ بلادي يشتمل بالضرورة على أرض أجدادي كما أنّ البلاد تضمّ المدن والبوادي. فلِمَ هذا العدول من المجمل (بلادي) إلى المفصّل (أرض أجدادي والبوادي)؟ ألم تكن كلمة بلادي كافية للتعبير عن هذا الإطار المكاني؟ إنّ هذا العدول من الإجمال إلى التفصيل يشي بنوع من الانتشاء والفخر. فكأنّ التفصيل شكل من أشكال التضخيم والتعظيم لهذه البلاد التي رسمت:

في دائرتها الأولى: معنى المواطنة بتأكيد الانتماء.

وفي دائرتها الثانية: معنى الأصالة والتجذّر بذكر الأجداد.

وفي دائرتها الثالثة: معنى الثّراء الجغرافي وتنوّع البوادي.

ومما يكثّف معنى الفخر والانتشاء مركّب الإضافة الوارد في مجرور الإطار المكاني الثاني (مغاني أرض أجدادي) إلى جانب النعت (الجميلة).

ويكتنف الجزء الأول من التركيب الإضافي تفصيل هو من قبيل العدول عن الإجمال، وهو (مغاني أرض..) وكان يمكن الاكتفاء بواحدة.

فالباثّة لا تحدّد الإطار المكاني بقدر ما هي بصدد الاحتفال وصفاً بهذا الإطار.

وكأنّ هـذا الاحتفـال ظـلّ محتاجـاً إلى المزيد من الاتّسـاع من خـلال النقـاط الثّـلاث المتتاليـة بعـد كلمـة (البـوادي..). وكأنّ الشـاعرة غـير قـادرة عـلى الإحاطـة بتفاصيل هذا الإطـار المكاني الجميـل وهـو وطنهـا. ومثلـما رسـمت الشـاعرة المـكان بصـور متنوّعـة حـدّدت الإطـار الزمـاني بمركّبـين إضافيين:

- بعد أجيال من الصفو طويلة
- ذات يوم

وبانتقالنـا مـن الإطـار المـكاني إلى الإطـار الزّمـاني يهيّئنـا بنـاء النـصّ للتّعـرّف عـلى حـدث قـادح لسـياق تحـوّل يعكّـر صفـو المـكان الـوارد في وضـع البدايـة. هـذا الصفـو الـذي يبـدو أنّـه اسـتمرّ طويـلاً حتّـى عـاد مألوفـاً من خـلال اقترانـه بأجيال من ناحيـة، ومن خـلال النعت المتعلّـق بهذه الأجيـال (طويلة) من ناحيـة أخـرى. وبعـد هـذا الامتـداد الزّمنـي القائم عـلى الصفو يبـدو أنّ الحـدث القـادح قـد وقـع فجـأة وبسرعـة مـن خـلال المركّـب الإضـافي الثـاني المتصـل بالإطـار الزّمـاني (ذات يـوم).

فشـتّان بـين الكـم اللفظـي والدّلالـة المعنويّة للظـرف الزّماني الأوّل والكـم اللفظـي والدلالـة المعنويّـة للظـرف الزمـاني الثاني. وعـلى غـرار مـا جـاء في خاتمة الأطـر المكانيـة عمـدت الباثّة إلى وضـع ثـلاث نقـاط متتاليـة بعـد (ذات يوم).

لكنّ دلالة هذه النقاط لم تكن نفسها التي كانت للأولى الواردة في إطار احتفاليّ بالمكان، بل إنّها تعبّر هذه المرّة عن صمت ناتج عن صدمة بالحدث القادح.

وبالفعل كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أن يكون ردّ فعلنا لو وجدنا أنفسنا أمام (ساحر يهبط من ماء السماء)؟ إنّه موقف الصمت أمام الحدث الخارق الذي يسيطر علينا فجأة حتّى يسحب منّا القدرة على الكلام. وبظهور الحدث القادح (هبط الساحر من ماء السماء) تعدل بنا الباثّة من الواقع المألوف مكاناً وزماناً إلى واقع خارق وعجيب. فإذا كانت كلمة الساحر تنأى بنا عن الحقيقة والواقع، فإنّ مصدر هذا الساحر يعمّق الفجوة بيننا وبين هذا الواقع لأنّنا ألفنا أن يكون ماء السماء غيثاً نافعاً وخصباً وحياة، فإذا به يعدل عن طبيعته، فيصبح مصدراً للخوارق. وعلى هذا النحو يتّخذ البُعد القصصي في النصّ بُعداً جديداً ويعدل عن مرجعيّته الواقعيّة الواردة في الاستهلال. ومثلما كان الحدث القادح لسياق التحوّل عجيباً (هبوط ساحر من ماء السماء) كان الفعل المتصل بهذا الكائن الخارق فعلاً خارقاً هو أيضاً.

إذ (كسا بالذّهب الأسود أرض الصحراء) ولا يخفى ما في المفعول الأوّل من عدول. إذ لا يختلف اثنان حول لون

الذهـب الخالـص وهـو اللـون (الأصفر). ولكنّنـا نراه مـع الباثّة في هـذا النـص يتحـوّل من لـون أصفر برّاق إلى لون أسـود قاتم. وإذا كان الرصيـد البلاغـي الحديـث قـد جعـل المقصـود بهـذه الكنايـة معلومـاً وهـو النفـط فجعـل العـدول في هـذا السّـياق مألوفـاً ومسـتهلكاً، فـإنّ اللوحـة التـي رسـمها ظهـور الذهـب الأسـود عـلى حـدّ تعبـير الشـاعرة قـد غطّـى اللوحـة المشرقـة الـواردة في الاسـتهلال من ناحيـة، كما أنّ تعمّد الشـاعرة اختيار هـذه الكنايـة بالـذات في هذا السـياق المُصدَّر بفعل (كسـا) قد أربـك الدّلالـة الإيجابيّـة للنفـط، والتـي مـن شـأنها أن تعبّر عن الثّراء.

فالكسـاء عـادة يختـزن معـاني إيجابيّـة متنوّعـة: فهـو سـتر للعـورة وتوفـير للدّفء وحماية مـن مختلف التقلّبـات الجويّة. إلاّ أنّ الكسـاء هنـا قـد غطّـى أرض الصحـراء. هـذه الأرض التي كانـت في بدايـة النـص (مغـاني أرض أجـدادي الجميلـة) وكانت أيضـاً فضـاء وفّـر الصفـو لأجيـال. مـن هنـا يمكـن القـول: إنهـا تفخـر ببداوتهـا التـي تتسـم بالطهـر والنقـاء كالصحـراء، وهنـا يبـدو شـعور بالضعـف والحنـين لـذاك الزمـن الجميـل، الـذي تحـرص عـلى العـودة إليـه، بدليـل شـحذ الذاكـرة فضـلاً عـن التذكـير بـه لتعيـد لنـا ملامـح تاريـخ مجيـد.

فهـذا السّـواد هـو طمـسٌ لطبيعـة الصحـراء بحكـم طبيعـة لونـه القـادر عـلى الإخفـاء التّـام. ومثلـما حـضر الصّمـت المعبّر عنـه بالنقـاط المتتالية إثر حضور السـاحر تكرّر حضـوره عندما رأى القـوم الذهـب الأسـود، وهنا تعدل الشـاعرة بطبيعة اللون الأسـود، عندمـا تنقل لنـا صورته في عين القـوم إذ كان برّاقاً على الرغـم مـن سـواده، بـل إنّ هـذا البريـق قـد بـثّ فيهـم العجـز عـن المقاومـة فاسـتغرقهم. وهنـا نجـد أنفسـنا أمـام موقفـين مختلفـين مـن فعـل هـذا السـاحر الهابط مـن ماء السـماء:

الموقـف الأوّل: يتصـل بالباثّـة ويـرى في فعـل هـذه القـوّة الخارقـة تشـويهاً لطبيعـة أرض الصحـراء.

الموقـف الثـاني: يتّصـل بالقوم الذيـن تتحدّث عنهم الشّـاعرة، طالمـا أنّ هـولاء القوم المتحـدّث عنهم على صلـة بالإطار المكاني نفسـه، الـذي تحدّثت عنه الشـاعرة فـإنّ (ال) العهديّة المتّصلة بالاسـم تجعـل من هـؤلاء القوم قوم الشـاعرة. ولم يسـتمرّ زمن الاسـتغراق طويـلاً كـما عـبّر عـن ذلك حـرف الفاء المتصـل بأوّل ردّة فعـل صـادرة عـن القـوم (فتناسـوا) وقـد ألحّـت الشـاعرة إلحاحـاً واضحـاً عـلى ردّة الفعـل هـذه من خـلال تكرارها ثلاث مـرّات. والمثـير للانتبـاه في هذا الفعـل هو حضـور إرادة الفاعل باعتبـار مـا أفـاده معنـى الزيـادة في الـوزن (تفاعـل) في هـذا

السـياق وهو التظاهـر بالشيء.

عـلى خـلاف غيـاب إرادة الفاعل غيابـاً كلّياً في الفعـل المتعلّق بهـذا الفاعـل عنـد أوّل اتصال له بالذّهب الأسـود (اسـتغرقهم) وبذلـك يكـون فعل النسـيان فعلاً متعمّـداً إراديـاً. إلا أنّ ما هو أهـمّ مـن الفعـل في هذا الصّدد هـو المفعول الذي جـاء متنوّعاً بحسـب عدد المـرّات التي تكـرّر فيها الفعـل فالمُتناسى:

أنّهم جاؤوا من البيت العتيق.

أنّهم جاؤوا وفي جعبتهم خير عتاد من تقاليد وأخلاق وحبّ للجهاد.

لذّة الكدّ وأيّام الأرق.

لقمة العيش يزكّيها العرق.

السّرى في زحمة الأمواج في وجه الرياح.

وكفاح البحر...

تـوزّع المُتنـاسى على جملـة من القيـم تصدّرتها القيـم الدّينيّة انطلاقـاً مـن (البيـت العتيـق) وهـو لقـب للكعبـة المشرّفة كما جـاء في قولـه تعـالى: (ولْيطّوّفـوا بالبيـت العتيـق)[30]. وعلى هذا النحـو كان لظهـور هـذا الذّهـب الأسـود تأثـير في علاقـة القـوم بأصولهـم الإسـلاميّة. وهـذا التّنـاسي تهديـد للهويّـة الإسـلاميّة،

30- سورة الحج، آية 29.

وما يترتّب على المحافظة عليها من التّمسّك بجملة من القيم الإسلاميّة التي يضيق مجال بحثنا عن إحصائها والخوض في إيجابيّتها. وهكذا يتحوّل العدول في هذا المقام من العدول الفنّي إلى العدول القِيَمي. فالشاعرة هنا لا توظّف العدول لتعرية الواقع بقدر ما توظّفه لتنتقد هذا الواقع.

ولعلّ تصدير قائمة المتناسى بالقيم الدّينيّة تعبير عن قوّة الصّدمة الحاصلة بفعل هذا الساحر الخارق. فالأصل في المسلم الحقّ أن يظلّ متمسّكاً بقيمه الدينيّة مهما كانت الظروف وتعاظمت الأحداث. بل إنّ التّاريخ الإسلامي يعجّ بمواقف مختلفة ضحّى فيها المسلم بالنّفس والنّفيس وبقي متمسّكاً بقيمه الإسلاميّة. وكأنّ الباثّة بهذا العدول الطارئ على علاقة القوم بالقيم الإسلاميّة تثبت إدانتها لهذا الكائن العجيب الساحر الهابط من ماء السّماء، وفعله المتمثّل في الذّهب الأسود، ولكنّها في الآن نفسه لا تبرّئ قومها، إذ تحمّلهم المسؤوليّة في اختيارها لفعل (تناسوا) عوضاً عن (نسوا). لأنّ الفعل الأوّل اختياري، بينما الفعل الثّاني قهريّ ولا إرادي. وإذا تناسى المسلم قيمه الإسلاميّة، تهاوت سائر القيم الأخرى مثل الأخلاق وحبّ الجهاد واحترام التقاليد التي تشدّه إلى أهله ووطنه. وكذلك الشّأن مع قيمة العمل والكدّ ليحلّ

محلّها البحث عن العيش السهل دون بذل الجهد.

ولو عدنا إلى القرآن الكريم أو إلى الأحاديث النبويّة الشّريفة، لوجدنا نصوصاً كثيرة تحثّنا على العمل والكدّ وتنبذ التواكل والكسل. ولكنّ هذه القائمة من القيم التي تناساها القوم تؤكّد الباثّة ضمنياً أنّها كانت موجودة بالفعل. لأنّ حدث التناسي لا يمكن أن يتّصل باللاموجود.

وهذه القيم التي يتظاهر القوم بإهمالها اعتماداً على وزن (تفاعل) المستعمل في الفعل (تناسوا) تكشف عدولاً واضحاً عن واقع ميّز هؤلاء القوم قبل هبوط الساحر من ماء السماء.

واقع أجملت الشاعرة التعبير عنه في كلمة (الصّفو) صفو كدّره ظهور الذهب الأسود. ولكنّ اللافت للانتباه في رحلة التناسي التي تابعتها الشاعرة أنّها ذُيِّلت بعدول من ماء السّماء إلى ماء البحر.

فبينما كان ماء السماء مصدراً لهبوط ساحر أفقد القوم جملة من القيم الدّينيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة، كان ماء البحر شاهداً على قيمة من أكثر القيم تعبيراً عن الفعل الإنساني الشريف والمجسّم لوجوده الإيجابي وهي قيمة الكفاح سواء في مواجهة أمواج البحر أو مصارعة الرّياح.

وبمجـرّد حضـور البحر يتأسّـس نـوع جديد من الخطـاب يعدل عـن الخـبر إلى الإنشـاء انطلاقـاً من أسـلوب تعجّب قيـاسي يعبّر عـن عظمـة الفعـل المتّصـل بالبحـر (ما أعظمـه هـذا الكفاح!)، وإذا كان مـاء السـماء قـد أسّـس صـوراً قائمـة عـلى الإدانـة مـن خـلال تكـرار الفعـل (تناسـوا) فـإنّ مـاء البحـر قد أسّـس صوراً قائمـة عـلى مباركـة الحركـة والكـدّ وبـذل الجهـد مـن خـلال:

والصواري رافعات في الورى أشرف بند
وعناء الرحلات الهوج، في هند وسند

بـل إنّ هـذا العـدول مـن مـاء السـماء إلى مـاء البحـر قد كان تشريعـاً للمآخـذ التـي وجّهتهـا الشـاعرة إلى قومها بعـد هبوط السـاحر مـن مـاء السـماء، علـماً أن هذا مـن ذاك.

ففـي حـين كان مـاء السـماء شـالّاً للحركـة ومحرّفـاً للقيـم السـامية كان مـاء البحـر قادحـاً للحركـة وبـذل الجهـد عـلى الرغـم مـما رافقـه مـن متاعـب (عنـاء الرحـلات الهوج) بـل إنّ هـذه الحركـة قد امتـدّت، وتجـاوزت الفضـاء الجغـرافي الخاص بالأجـداد لتبلـغ الهنـد والسـند.

وعندمـا تبلـغ الحركـة هـذا المـدى يتصاعـد النّـداء المعبّر عن التعظيـم والإعجـاب (يالأجـدادي!). وعنـد هـذه النقطـة يعود ضمـير المتكلّـم ثانيـة للظهـور بعـد أن عدلـت عنـه الشـاعرة

عنـد هبوط السـاحر مـن ماء السـماء. وكأنّ انتماء الشـاعرة إلى قومهـا يتأسّـس عند حضور القيم السـامية ويضمـر حدّ الغياب عندمـا تغيـب هـذه القيم. وقد عاضـدت (كم) الخبريّـة المعبّرة عـن الكـثرة أسـلوب النـداء لتكثيف صـورة كفـاح الأجداد:

وكم أودى بهم طول الطّريق.

في سبيل المجد، ما بين شهيد وغريق.

هـذا الكفـاح الـذي كان هدفـه تحقيـق المجـد، وتطلّـب تضحيـات جسـاماً عـبّرت عنهـا الشـاعرة بالجمـع بـين (شـهيد وغريـق). فشـتّان بـين مـن تناسى لـذّة الكـدّ وأيّـام الأرق، ومن استشـهد وغـرق في سـبيل المجـد.

إنّ المتأمّـل في واقـع القـوم في الحـاضر وصورتهـم في الماضي لا يخفـى عليه هـذا العدول العميق الذي أصابهـم. فكان العدول مـن القـوم إلى الأجـداد أو مـن الحـاضر إلى المـاضي عـدولاً مـن السّـلب إلى الإيجـاب أو هـو عدول من المحمـود إلى المذموم أو هـو عـدول مـن اللافعـل إلى الفعـل. لذلك يتكـرّر النّـداء المعبّر عـن التعظيـم والفخر مـرّة أخرى:

يا لَهم، واللؤلؤ المكنون في جوف البحار.

لم يزل يسأل عنهم، كلّ ليل ونهار.

وعنـد هـذه المحطّـة مـن النـص تعـدل الشـاعرة باللؤلـؤ عن

طبيعتـه فيصبـح ناطقـاً معـبّراً عن شـوقه للأجداد. هذا الشـوق الـذي ظـلّ مسـتمرّاً (كلّ ليل ونهـار) في إشـارة إلى عمق العلاقة التـي تأسّسـت بـين الأجـداد واللؤلـؤ عـبر السّـنين. ففـي حـين سـلب الذهـب الأسـود القـوم قيمهـم الإنسـانيّة، واسـتغرقهم بريقـه بـثّ غياب الأجـداد الحيـاة في (اللؤلؤ المكنـون في جوف البحـار) حتّـى نطـق شـوقاً. إنّهـا مفارقـة عجيبـة أن يُخـرس الجـماد الإنسـان في الحاضر ويُنطِق الإنسـان الجـماد في الماضي. مفارقـة بين إنسـان تهتزّ قِيمُه بالذّهب الأسـود، وإنسـان تُنْطِقُ قيمُـه لؤلـؤاً مكنونـاً في جـوف البحار.

وكأنّ عـدول الشـاعرة مـن فعـل مـاء السـماء إلى فعـل مـاء البحـر قـد سـحبها إلى الغـوص في أعـماق هـذا البحـر لمتابعـة أحـوال رفيـق أجدادهـا في المـاضي. وبغوصهـا تؤكّـد أنّ اللؤلـؤ ثابـت في مواطنـه لم يطـرأ عليـه أيّ تغيـير منـذ غيـاب الأجداد. عـلى عكـس القوم الذين غيّرهم الذهب الأسـود وأفسـد عليهم صفـو حياتهم.

لم يزل في شعب المرجان حياً ودفين
في قرار لم تطأه قدم منذ سنين

وفي رحلـة غوصهـا في أعماق البحر تعدل الشـاعرة من الصورة إلى الصـوت، لتنقل هتاف اللؤلؤ القائم على اسـتفهامين:

- أفاد الأوّل معنى التعجّب والاستغراب (ماذا دهاكم يا بني الجيل الجديد؟)
- وأفاد الثاني الاستنكار (أترون الذهب الأسود أصفى من بياضي؟)

وتوسّط الاستفهامين ثلاثة أفعال ترشح بمعان سلبيّة (قنعتم، قعدتم، زهدتم). هكذا من عمق البحر تتصاعد رسالة صوتيّة على لسان اللؤلؤ يضمّنها موقفاً من الجيل الجديد يعاتبهم فيه على تقاعسهم ورضائهم باللقمة السهلة والعيش الخالي من إعمال العقل والفكر، إذ إنّ البليد لغة: هو ضعيف الإدراك وغليظ الذهن خامد الفطنة. ولم يخل هتاف اللؤلؤ من عتاب على هجره، مُنكِراً على بني الجيل الجديد انبهارهم الغريب بالذهب الأسود وانصرافهم عن بياض اللؤلؤ. لا شكّ أنّ هذه الرسالة الصادرة عن اللؤلؤ القابع في أعماق البحر نصّاً هي في الحقيقة رسالة تحمل خطاباً للباثّة.

ولكنّ الشاعرة عدلت عن توجيهها على لسانها إلى الجيل الجديد وكأنّها بهذا العدول تكثّف إيقاع اللوم والعتاب، الذي أنطق الجماد في أعماق البحر. هو عدول امتزج فيه شعور الحبّ بشعور الإحباط عند الباثّة، فتخفّى الموقف

وراء حبّات اللّؤلؤ.

وبانتهاء هتاف اللؤلؤ تعود الباثّة إلى الأرض مرّة أخرى وتعود إلى تكرار بداية النصّ:

في بلادي.. في مغاني أرض أجدادي الجميلة.

كما تعود أيضاً إلى ذاتها، فيتكثّف حضور ضمير المتكلّم المفرد (أنا): بلادي، أجدادي، لي.

كما تعدل النّواة الإسناديّة من الإسناد الفعلي (هبط الساحر..) إلى الإسناد الاسمي (لي حكايات..)، وإذا سلّمنا أنّ من فوائد الإسناد الاسمي التّقرير، تبيّنّا أنّ الشاعرة تقرّ بامتلاك (حكايات وآيات وأبيات طويلة)، وهذا المبتدأ المؤخّر الوارد مركّباً بالعطف يجمل ما تمتلكه الباثّة في بلادها على نحو يشي بعجز اللغة عن احتواء تفاصيله. ولا شكّ أنّ هذه التفاصيل تتناسق مع الفضاء الذي وجدت فيه: مغاني أرض أجدادي الجميلة.

بل هي تفاصيل باعثة على الفخر والاعتزاز بدليل أنّها ستظلّ خالدة بروايتها وتناقلها عبر الأجيال. بل إنّ لهذه الحكايات والآيات والأبيات الطويلة سرّاً، وهذا السرّ يشي بأنّه يستوجب إرادة لكشفه وفهمه. إلاّ أنّ مصدر السرّ جاء رباعيّاً فضمّ:

الشاعرة
واللؤلؤ
والمرجان
والغوّاص

سوف يروي سرّها الأطفال للأجيال عنّي
وعن اللؤلؤ والمرجان في العهد الأغنّ
وعن الغوّاص لا يعرف ما لون الهموم.

وبما أنّ المصدر في أغلبه متصل بالبحر، فإنّ هذا السّرّ متعلّق بالبحر دون سواه. وبما أنّ حضور البحر في النّصّ تزامن مع حضور معجم قائم على جملة من القيم النّبيلة مثل الكفاح والشّرف والمجد، فإنّ سرّ هذه الحكايات والآيات والأبيات الطويلة لن ينأى عن مضمون هذا المعجم. وإذا كانت الباثّة قد تخفّت وراء اللؤلؤ حتىّ توجّه رسالتها إلى الجيل الجديد، فإنّها لم تتخفّ عند الحديث عن الغوّاص، وأسندت إليه من الأفعال ما ناقض الأفعال التي أسندتها الشاعرة على لسان اللؤلؤ إلى الجيل الجديد. ففي حين كانت الأفعال المسندة إلى هذا الجيل:

فقنعتم بالرغيف السهل والعيش البليد
وقعدتم عن طلابي

وزهدتم في حياضي

جاءت الأفعال المسندة إلى هذا الغواص:

لا يعرف ما لون الهموم

وهو يهوي في دجى البحر

ويصطاد النجوم

ليسوّيها عقوداً في صدور الغانيات.

وتكفي مقارنة بسيطة بين هذه الأفعال وتلك لنلاحظ الفرق الشاسع بين:

- جيل الذهب الأسود.
- جيل الغوص أو جيل اللؤلؤ.

جيل الذهب الأسود مستهلك خامل، وجيل الغوص منتج فاعل. جيل لا ينفع نفسه، وجيل يصنع بهجة الآخر فيخلّد وجوده على الدوام، ويتجلّى هذا واضحاً في التعليل الوارد عند هذا البيت:

ليسوّيها عقوداً في صدور الغانيات تملأ الأيّام نوراً وتضيء الذكريات

وهنا ينكشف الفرق بين أثر الساحر الهابط من ماء السماء وأثر الغواص القادم من أعماق البحار. فبينما الأوّل (كسا بالذهب الأسود أرض الصحراء) نرى حبّات اللؤلؤ

(تملأ الأيّام نوراً وتضيء الذكريات). على هذا النحو جعلت الشاعرة اللؤلؤ يعدل بالواقع من السواد والظلمة إلى البياض والضياء. وقد خلصت الشاعرة فعلاً إلى استنتاج رأت بموجبه أنّ زمان اللؤلؤ هو الزّمن الحرّ، وأنّ هذا الزمن قد فات.

ولكن ما الزمان الذي فات في الحقيقة؟ أهو زمن اللؤلؤ أم زمن القيم السامية؟ أهو زمن اللؤلؤ أم زمن العمل والكدّ؟ لعلّ اللؤلؤ في هذا النصّ كان مبضعاً بيد الشاعرة. فكشفت به عن ورم خبيث تضخّم مع الأيّام بعد ظهور الذهب الأسود، فانبهر القوم ببريقه انبهاراً جعلهم يغفلون عن حمية غذائيّة حافظت لسنين طوال على مناعة عقولهم وقيمهم. وشيئاً فشيئاً بخّرت هذه الغفلة ذاكرتهم الدينية والاجتماعيّة والثقافيّة. فتناسوا وتناسوا وتناسوا.. وليس من يتناسى كمن ينسى، لذلك يبقى هذا النص صرخة اتحد فيها صوت الشاعرة مع صوت اللؤلؤ من أجل تنبيه الجيل الجديد إلى إنقاذ ما تبقى من الخير من الانتحار. لأنّ الانتحار فعل شنيع يناقض الحياة بل يناقض سنّة الطبيعة، بل هو فعل يناقض الحدود التي سنّها الله تعالى. ولعلّ العدول الذي عمدت إليه الشاعرة بإسناد فعل الانتحار إلى الخير هو عدول صادم ومستفزّ للهمم، لأنّ طبيعة الخير في ذاته تأبى

أن تجعلـه يُقـدم عـلى مثـل هذا الفعـل، ولأنّ انتحـار الخير هو انتحـار لـكلّ القيـم الإيجابيّـة في هـذه الحيـاة.

6- مسبار الذات في قصيدة (تحت المطر الرمادي)[31]

-1-

على هذه الكُرَةِ الأرضية المُهتزّةْ النوع من المطر
أنت نُقْطَةُ ارْتِكازي
وتحت هذا المَطَر الكبريتيِّ الأسودْ
وفي هذه المُدُنِ التي لا تقرأُ.. ولا تكتبْ
أنت ثقافتي..

-2-

الوطنُ يَتفتَّتُ تحت أقدامي
كزجاجٍ مكسُورْ
والتاريخُ عَرَبةٌ مات سائقُها
وذاكرتي ملأى بعشرات الثُقُوبْ..
فلا الشوارعُ لها ذاتُ الأسماءْ

31- والـورود تعـرف الغضـب، سـعاد الصبـاح، دار سـعاد الصبـح للطباعـة والنـشر، الكويـت، 2005.

ولا صناديقُ البريد احتفظتْ بلونها الأحمرْ
ولا الحمائمُ تَستوطن ذات العناوينْ..

-3-

لم أعُدْ قادرةً على الحُبِّ.. ولا على الكراهيَةْ
ولا على الصَمْتِ، ولا على الصُرَاخْ
ولا على النِسْيان، ولا على التَذَكُّرْ
لم أعُدْ قادرةً على مُمَارسة أُنوثتي..
فأشواقي ذهبتْ في إجازةٍ طويلَةْ
وقلبي.. عُلْبَةُ سردينٍ
انتهت مُدَّةُ استعمالها..

-4-

أحاول أن أرسُمَ بحراً.. قزحيَّ الألوانْ
فأفْشَلْ..
وأحاولُ أن أكتشفَ جزيرةً
لا تُشْنَقُ أشجارُها بتُهْمةِ العَمالةْ
ولا تُعتقلُ فراشَاتُها بتُهمَة كتابة الشِعْر..
فأفْشَلْ..
وأحاول أن أرسُمَ خيولاً

تركضُ في براري الحريّةْ..
فأفْشَلْ..
وأحاولُ أن أرسمَ مَرْكَباً
يأخُذُني معك إلى آخر الدنيا..
فأفْشَلْ..
وأحاول أن أخترعَ وطناً
لا يجلدُني خمسين جَلْدةً.. لأنني أحبُّك
فأفْشَلْ..

-5-

أحاولُ، يا صديقي
أن أكونَ امرأةً..
بكل المقاييس، والمواصفات
فلا أجدُ محكمةً تصغي إلى أقوالي..
ولا قاضِياً يقبَلُ شَهَادتي..

-6-

ماذا أفعلُ في مقاهي العالم وحدي؟
أمْضَغُ جريدتي؟
أمْضَغُ فجيعتي؟

أمْضَعُ خيطانَ ذاكرتي؟
ماذا أفعل بالفناجينِ التي تأتي.. وتَروُحْ؟
وبالحُزْنِ الذي يأتي.. ولا يروُحْ؟
وبالضَجَرِ الذي يطلعُ كلّ رُبْعِ ساعةْ
حيناً من ميناءِ ساعتي
وحيناً من دفترِ عناويني
وحيناً من حقيبةِ يدي؟

-7-

ماذا أفعلُ بتُراثِكَ العاطفيّ
المَزْرُوعِ في دمي كأشجارِ الياسمين؟
ماذا أفعلُ بصوتِكَ الذي ينقُرُ كالديكِ..
وجهَ شراشفي؟
ماذا أفعلُ برائحتِكَ
التي تسبح كأسماك القِرْشِ في مياه ذاكرتي
ماذا أفعلُ بَبَصماتِ ذوقِكَ.. على أثاث غرفتي
وألوان ثيابي..
وتفاصيلِ حياتي؟
ماذا أفعلُ بفصيلةِ دمي؟

يا أيُّها المسافرُ ليلاً ونهاراً
في كُريَّاتِ دمي..

-8-

كيفَ أسْتحضركَ
يا صديق الأزمنة الوَرْديّةْ؟
ووجهي مُغَطَّى بالفَحْم
وشعوري مُغَطَّى بالفحْم
ليست فلسطين وحدَها هي التي تحترقْ
ولكنَّ الشوفينيَّةْ
والساديّةْ
والغوغائيّة السياسيَّةْ
وعشرات الأقنعةِ، والملابس التنكريَّةْ..
تحترق أيضاً
وليست الطيورُ، والأسماكُ وحدَها
هي التي تختنقْ
ولكنَّ الإنسانَ العربيَّ هو الذي يختنقْ
داخل (الهولوكوستِ) الكبيرْ..

-9-

يا أيها الصديق الذي أحتاجُ الى ذراعَيْهِ في وقت ضَعْفي
وإلى ثباته في وقت انهياري
كل ما حولي عروضُ مسرحيَّةْ
والأبطالُ الذين طالما صفَّقتُ لهم
لم يكونوا أكثر من ظاهرةٍ صَوْتيَّةْ..
ونُمُورٍ من وَرَقْ..

-10-

يا سيِّدي يا الذي دوماً يعيدُ ترتيبَ أيَّامي
وتشكيلَ أنوثتي..
أريد أن أتكئ على حنان كَلِماتِكْ
حتى لا أبقى في العَرَاءْ
وأريدُ أن أدخلَ في شرايينِ يَدَيكْ
حتى لا أظلَّ في المنفى..

المطر بين العنوان والنص:

جاء العنوان مركّباً إضافيّاً، المضاف فيه ظرف (تحت). أمّا المضاف إليه فقد ورد مركّباً نعتيّاً (المطر الرّمادي). ولعلّ موطن العدول في العنوان لا يتّصل بالمركّب الإضافي بأكمله

بقدر ما يتّصل بالمضاف إليه. وتحديداً بطبيعة النعت الذي أُسْنِد إلى المطر.

فالمُدوَّنة اللغويّة والأدبيّة العربيّة أَلِفتْ أنواعاً معيّنة من النعوت على علاقة بالمطر، ربّما اتّصلت بالقلّة أو الغزارة وربّما اتصلت بالنّفْع أو المضرّة. ولكن أن يتّصل بالمطر لون معيّن فهذا أمر غير مألوف. لذلك يبدو عنوان النص مثيراً لرغبة المتلقّي في التّعرّف على طبيعة هذا المطر أوّلاً، وعلى ما يمكن أن يتّصل بهذا الظرف من أحداث ثانياً.

ويخال المتلقّي أنّ الانتقال من العنوان إلى النصّ سيحقّق الإخبار عمّا اتصل بهذا الظرف من أحداث فيجد نفسه يتنقّل داخل فضاء شعريّ خال لغوياً من أيّ حضور لهذا الظرف أو لهذا النوّع من المطر. بل إنّ الحضور الوحيد للمطر في النّصّ هو حضور مختلف تماماً عن الحضور الوارد في العنوان. إذ ورد في السطر الثالث من المقطع الأوّل:

وتحت هذا المطر الكبريتي الأسود.

أيكون مطر العنوان مختلفاً عن مطر النصّ؟ أم إنّ المطر المقصود كان مطراً (حِربائياً) لا يثبت على لون واحد؟ مهما كانت الإجابة عن هذين السؤالين فإنّ اختيار الشاعرة لهذا العنوان القائم على الظرفية تركيباً هو اختيار يجعل نسيج

النـص الشـعري يُحـاك (تحـت المطر الرّمـاديّ).

بـل لعـلّ النصّ الشـعري بمـا احتواه مـن أحـداث مرتبط على نحـو مـا بالظـرف المختـار في العنـوان. هـذا الظرف الـذي جمع بـين المطـر ومـا يختزنـه مـن دلالة على معـاني الخصـب والحياة وبـين اللـون المميّـز لهـذا المطر وهو اللـون الرّمادي. هـذا اللون الـذي يتوسّـط البيـاض والسـواد كما يتوسّـط النّـور والظلام. إلا أنّ موقـف الوسـطيّة هـذا بـين النّقيضـين يتوقّـف عنـد حـدود العنـوان لأنّنـا بمجـرّد الدخـول في بداية فضاء النـص نجد عدولاً واضحـاً عن لـون المطر المعلن في العنوان وهـو اللون (الرّمادي) إلى اللـون الأسـود. مـع المحافظـة عـلى المركّـب النحـوي نفسـه وهـو المركّـب الإضـافي المبـدوء بالظـرف (تحت) ولكـن المضاف إليـه عُـدِل بـه أيضاً من المركّـب النعتي إلى المركّـب البدليّ (هذا المطـر الكبريتـي الأسـود). إنّ هـذا العـدول الحاصـل في لـون المطـر بـين العنـوان والنـص يجعلنـا نتسـاءل حول طبيعـة هذا المطـر. هـذا المطـر الذي ذُكـر في مناسـبتين اثنتين:

- فكان رمادياً في الأولى.
- وأصبح كبريتياً أسود في الثانية.

وقـد أثـار النعـت (الكبريتي) في نفسي الرغبـة في التعرّف على هـذا النـوع مـن المطـر مـن الناحيـة العلميّـة. وفعـلاً وجـدت

تعريفاً لهذا النوع من المطر[32]: "المركّبات الكبريتية توجد في القطفات الثقيلة مثل الإسفلت والبيوتيمين ووجود مثل هذه المركّبات في البترول تسبّب انبعاث ثاني أكسيد الكبريت المعروف بسمّيته. وعندما يتفاعل في الجوّ مع ماء المطر يعطي الحمض الكبريتي ممّا يؤدّي إلى تلوّث خطير يُعرف بالمطر الحمضي".

إنّ هذه الاستعانة بهذا المرجع العلمي في إطار تحليل نص شعريّ وإن كانت غريبة، تؤكّد لنا حقيقة لا شكّ فيها، مضمونها أنّ المطر المقصود في العنوان أو في النص ليس مطراً نافعاً بل هو مطر خال من الحياة. إنّه مطر يقتل ولا يحيي. ومثلما قام العنوان في بنائه على الظرفيّة المكانيّة، جاء المقطع الأوّل من القصيدة امتداداً لفكرة المكان وسعياً إلى رسم معالمه. ولكن مرة أخرى ومثلما كان المضاف إليه في العنوان غامضاً محيّراً كان المجرور بعد حرفي الجر(على وفي) الدّالَيْن على الظرفيّة المكانيّة في المقطع الأوّل من النص لا يقلّ غموضاً:

علـــــى هذه الكرة الأرضيّة المهتزّة فـــــي هذه المدن التي

32- الملوّثات الكيميائيّة وآثارها على الصحّة والبيئة، المشكلة والحل، الشحّات حسن عبد اللطيف ناشي، دار النشر للجامعات، 2011م، ص 120.

لا تقـرأ.. ولا تكتب.

فعندمـا يُحـدّد المـكان المقصـود بالكـرة الأرضيّـة لم يعد الأمر تحديـداً بـل أصبـح عدولاً عـن التحديد. وكذلك كان الشـأن مع المجـرور الثـاني بعد حـرف الجر (في):

المدن التي لا تقرأ.. ولا تكتب.

فنخـال أنفسـنا أمـام أحجيـة تتّصل بمـكان مختلف عـن باقي الأمكنـة بـل قد لا يكـون المقصود مكاناً. وفي هـذا الإطار المكاني الغريب تتأسّـس علاقة بـين ضميرين:

- ضمير المتكلّم المفرد.
- وضمير المخاطب المفرد المذكّر.

وقـد تأسّسـت طبيعـة هـذه العلاقـة اعتـماداً عـلى جملتـين اسـميّتين تقريريتـين:

أنت نقطة ارتكازي

أنت ثقافتي

وإذا كان اللغويّـون يعـدّون الضمـير مـن أقـوى المعـارف فإنّ ضمـير المخاطـب في المقطع الأوّل من هـذا النص لا يقلّ غموضاً وإربـاكاً عـن لون المطـر وطبيعة الإطـار المكاني.

فمـن يكـون هـذا الــ(أنـت) الـذي اضطلـع بوظيفة سـحريّة وعجيبـة؟ فـأيّ أنـت يمكـن أن يكـون نقطـة ارتـكاز عـلى كـرة

أرضيّة مهتزّة؟ وأيّ أنت يمكن أن يكون ثقافة إنسان (تحت المطر الكبريتي الأسود) و(في هذه المدن التي لا تقرأ.. ولا تكتب)؟ إنها أنت خارقة ومنقذة.

فهي تمتلك القدرة على مقاومة اهتزاز الكرة الأرضيّة بتحقيق التوازن والارتكاز للمتكلّم، كما تمتلك القدرة على تحدّي الأمّيّة المتفشّية في هذه المدن. إنّها علاقة عجيبة تتأسّس في فضاء عجيب. والباعث على العجب هو هذا الانسجام والتواصل بين (الأنا) والـ(الأنت) في إطار يغلب عليه الاضطراب والغموض.

النص بعد المقطع الإطار:

قام المقطع الأوّل من النص على ثلاثة أطر مكانيّة تمّ تحديدها باستعمال الظرف (تحت) وحرفي الجر (على) و(في). وتأسّست داخل هذه الأطر علاقة بين الأنا و(أنت) قامت على تضخيم هذا المخاطب واعتباره طرفاً فاعلاً في ذات المتكلم، بل إنّ ذات المتكلم لا تستقيم ولا تتأسّس إلا بهذه الـ(أنت). ولكنّ عدولاً غريباً يستهدف هذا الضمير المخاطب بداية من المقطع الثاني من النص.

إذ يُغيّب هذا الـ(أنت) تغييباً تاماً وتتدفّق مجموعة من

الجمل الاسميّة يتسلّل بين ثناياها ضمير المتكلّم من خلال مركّبين إضافيين (أقدامي وذاكرتي). وكلّ جملة من الجمل المكوّنة لهذا المقطع رسمت صورة غير مألوفة أو صادمة عن المُخْبَر عنه.

إذ عدلت الشاعرة بالصور المعهودة عن: الوطن والتاريخ والذاكرة والشوارع وصناديق البريد والحمائم.

فالوطن مهشّم تحت أقدام المتكلم، والتاريخ ثابت جامد لا أمل في حركته لأنّ سائق عربته قد مات، وذاكرة ضمير المتكلّم لا تكاد تحتفظ بشيء بسبب عشرات الثقوب التي ملأتها، والشوارع غيّرت أسماءها وصناديق البريد غيّرت لونها، والحمائم غيّرت عناوينها. فماذا بقي للأنا؟ لا شيء حافظ على صورته المعهودة أو المرجوة. وطن متفتّت وتاريخ جامد وذاكرة خالية فلا عنوان على الأرض أو في صناديق البريد.

إنّه الضياع.. عدلت الشاعرة عن ضمير المخاطب فغابت نقطة الارتكاز وغابت الثقافة. وتهاطلت جمل اسميّة تقريريّة كأنّها تقدّم مجموعة من الحقائق. ولكنّ هذه الحقائق كانت صادرة عن رؤية ذاتيّة ضيّقة، فأدّى ذلك إلى حصول عدول غريب في تحديد بعض المفاهيم الفاعلة في كينونة الإنسان وإثبات وجوده مثل: الوطن والتاريخ والذّاكرة. فلا

الوطـن وطـن ولا التاريـخ تاريـخ ولا الذاكـرة ذاكـرة.

وكأنّ صـورة الأنـا تنكشـف أكـثر بانتقالنـا إلى المقطـع الثالـث إذ أصبـح يقينـاً أنّ ضمـير المتكلّـم يعـود عـلى الأنثـى من خلال اسـم الفاعـل المُكَـرَّر مرّتـين (قـادرة) إضافـة إلى المركّـب الإضافي (أنوثتي).

ومثلـما أعلـن هـذا المقطـع جنـس الأنـا فإنّـه أعلـن كذلـك عـدولاً مُمَيَّـزاً في قدراتهـا، عـدولاً مـن الإيجـاب إلى السّـلب أو هـو عـدول مـن القـدرة إلى العجـز مـن خـلال جملـة فعليّـة منفيّـة (لم أعـد قـادرة..).

وبالاحتـكام إلى الطريقـة المعتمـدة في النّفي لا يخفى على كلّ ذي عقـل أنّ مـا هو غائب الآن كان متوفّراً سـابقاً.

وبالنّظـر إلى المواضيـع التـي لم تعد الباثّة قـادرة على تحقيقها نتبـيّن أنّهـا: (الحـبّ والكراهيّـة)، (الصّمت والصّراخ)، (النسـيان والتّذكّر) و(ممارسـة الأنوثة).

هكـذا وردت القائمـة: مجموعـة مـن الثّنائيّـات المتقابلـة أو هـي مجموعـة من الأضـداد. ذُيّلـت بنفي القدرة على ممارسـة الأنوثة.

وبالعـودة إلى الثّنائيـات يتجـلّى لنـا أنّهـا وإن كانـت متقابلة، فإنّهـا تعـبّر عـن انفعـالات طبيعيـة مثـل الحـب والكـره أو عن

أفعـال طبيعيّـة مثـل الصّمـت والـصّراخ أو عـن قـدرات بشريّة طبيعيّـة أيضـاً مثـل النسـيان والتّذكّـر. إذاً فالعـدول الحاصـل للأنـا هـو عدول عـن الطبيعـة البشريّـة الإنسـانيّة.

عـدول دحـض البعـد الإنسـاني في الأنـا وطمـس جنسـها مـن خـلال غيـاب القـدرة عـلى ممارسـة الأنوثـة. لذلـك عدلـت أشـواقها عـن العمـل والفعـل فلـم تتعطّـل بـل "ذهبـت في إجـازة طويلـة" لا نعـرف لها حـدّاً. وإذا كانت الإجـازة في الأصل مسـاحة زمنيّـة للرّاحـة والاسـتجمام، فـإنّ الطّـرف الـذي اختـار الذّهـاب في إجـازة يحـوّل طعم الإجـازة من النّعمـة إلى النّقمة. وكان مـن الطّبيعـي أن يعـدل القلـب عـن طبيعتـه بعـد كلّ قرائـن العجـز السّـابقة، فيتجـلّى لنـا في صـورة "علبـة سردين انتهـت مـدّة اسـتعمالها".

هكذا شاءت الباثّة أن تعبّر بهذا التشبيه البليغ عن الحال التي وصل إليها قلبها بعد أن سُلِبت قدراته الإنسانيّة. (قلب متعفّن غير صالح للاستعمال) كعلبة سردين انتهت مدّة استعمالها. إنّه الموت يأتي نتيجة طبيعيّة لفقدان جملة من القدرات المادّيّة والمعنويّة التي تصنع مجتمعة معنى الحياة. ولكنّ إعلان (الأنا) عن غياب مجموعة من القدرات في المقطع الثالث من النصّ لم يكن إعلان عجز واستسلام، لأنّ المقطع الرّابع من النصّ يكشف

عن خمس محاولات عبّرت عنها خمسة أفعال جاءت على وزن (فَاعَل) الذي تفيد الزيادة فيه معنى بذل الجهد. وفي كلّ مرّة يرد فيها الفعل (أحاول) تظهر معه محاولة نتيجتها الفشل بحكم هذا التلازم بين الفعلين (أحــاول، فأفشل). وإذا قمنا بحصر المحاولات الواردة في المقطع الرّابع كما أوردتها الشاعرة نراها كالتالي:

النتيجة، المحاولة، الفِعل.
فأفشــل أن أرسم بحراً.. قزحيّ الألوان
أحـــــاول
أن أكتشف جزيرة
لا تُشنَق أشجارها بتهمة العمالة
ولا تُعتَقَل فراشاتها بتهمة كتابة الشعر
أن أرسم خيولاً..
تركض في براري الحرّيّة..
أن أرسم مركباً..
يأخذني معك إلى آخر الدنيا
أن أخترع وطناً
لا يجلدني خمسين جلدة.. لأنّي أحبّك

ثـلاث محـاولات قامـت عـلى "الرسـم"، ومحاولـة قامـت على

الاكتشـاف، ومحاولـة أخـرى قامـت عـلى الاخـتراع. وإذا بدأنـا بمواضيـع الرّسـم تبـيّن لنـا أنّهـا: بحـر وخيـول ومركـب. ومهـما تعـدّدت دلالات هـذه العناصر الثلاثـة، واختلفت فإنّها تشـترك عـلى الأقـل في دلالـة لا يختلف حولها اثنان، وهـي دلالة الحركة التـي عـبّرت عنها الشـاعرة بوضـوح في النعت المتعلّـق بالخيول (تركـض في بـراري الحرّيّة) وفي النعـت المتعلّق بالمركب (يأخذني معـك إلى آخـر الدّنيـا) كـما أنّ البحـر في هـذا الإطـار الـدلالي لا يمكـن أن يكـون إطـاراً للنزهـة أو الصيـد بـل هـو إطـار للإبحار والحركـة، ولا أدلّ عـلى هـذا مـن رسـم المركـب. ولعـلّ كثافـة الحـرص عـلى محاولـة الحركـة بحـراً وبـرّاً يقابـل ذلـك الفقدان لجملـة مـن القـدرات في المقطـع السـابق الذي قد يكـون أعلن رسـالة استسـلام توحـي بالضعـف. إنّ هذا العدول مـن (لم أعد قـادرة) إلى (أحـاول) مـع هـذا الاختيار لصيغة المضـارع المرفوع الدالـة عـلى الاسـتمرار هـو عـدول من إعـلان العجـز إلى إعلان الفعـل أو هـو عـدول مـن إلغـاء الوجـود إلى إثباته.

وإذا كانـت مواضيـع الرسـم متعلّقة برغبة جامحـة في الحركة بحـراً وبـرّاً فـإنّ موضـوع الاكتشـاف يعـدل بالقارئ مـن الواقع إلى العـالم العجيـب. إذ كانـت الجزيـرة المُـراد اكتشـافها جزيرة تعلّـق بهـا نعتان غريبـان هما:

لا تُشنقُ أشجارها بتهمة العمالة
لا تُعتَقَل فراشاتها بتهمة كتابة الشعر.

وبذلك يتحقّق ضربان من العدول:

العدول الأوّل: هو عدول من الواقع إلى الخيال. أو من الحقيقة إلى المجاز.

العدول الثّاني: هو عدول من الإثبات إلى النّفي لغةً. ومن المرفوض إلى المرغوب معنى ودلالة.

أمّا العدول الأوّل فقد أشرنا إلى أنّه يأخذ المتلقي إلى ما يشبه فضاء ألف ليلة وليلة أو القصص المغرقة في الخيال. ولكنّ هذا العدول الأوّل عُزِّز بمعجم ظلّ يشدّ المتلقي إلى الواقع بل إلى نوع معيّن من الواقع. يقوم على معجم يجمع بين كلمات هي (تشنق، تعتقل، تهمة، العمالة). وقد كان الفعلان المبنيان للمجهول منفيّين، ممّا يشي بأنّ الفعلين مثبتان في الواقع الموجود.

ففي الواقع: شنق واعتقال واتهام بالعمالة. ولذلك حاولت الشاعرة اكتشاف جزيرة بديلة عن الواقع.

وإذا كانت الباثّة الشّاعرة حاولت اكتشاف جزيرة لا شنق فيها ولا اعتقال، ففشلت مع كلّ محاولاتها السّابقة في الرسم، فإنّ المحاولة الخامسة قامت على الاختراع. وإذا

كانـت القاعـدة تقـول: إنّ الحاجـة أمّ الاخـتراع فهـذا يعنـي أنّ الشـاعرة بحاجـة إلى وطـن. إلا أنّ الوطـن جـاء منعوتـاً بمركّـب إسـنادي فعـلي (لا يجلـدني خمسـين جلـدة). وقـد عـبّر هـذا النعـت عـن معنـى غريب لا مـن حيث عقوبة الجلـد لأنّ هذه العقوبـة موجـودة في قـول الله تعـالى: "الزّانية والـزّاني فاجلدوا كلّ واحـد منهـما مئة جلـدة ولا تأخذكم بهما رأفـة في دين الله إن كنتـم تؤمنـون باللـه واليـوم الآخر وليشـهد عذابهـما طائفة مـن المؤمنـين [33]"، ولكـن لأنّ العقوبة المختارة (خمسـين جلدة) هـي عقوبـة الزّنـا المسـلّطة على العبـد والأمة كما جـاء في قوله تعـالى: "فـإذا أُحْصِـنّ فـإن أتين بفاحشـة فعليهنّ نصـف ما على المُحْصَنـات من العـذاب[34]".

إنّ هـذا العـدول مـن وطـن (يجلد خمسـين جلـدة) إلى وطن مُخـتَرَع لا يجلـد، هـو عـدول قائـم عـلى رفـض وطـن موجـود. وطـن يعامـل أبنـاءه كالعبيد بدليـل أنّ عدد الجلـدات لا يرقى إلى عـدد جلـدات الأحـرار مـن النـاس. بـل إنّ عقوبـة الجلـد تفتقـد إلى الشّرعيّـة باعتبـار غيـاب الذّنـب الدّافـع إليهـا مـن خـلال التّعليـل الدّافـع للجلـد (لأنّنـي أحبّـك).

33- سورة النور، الآية 2.

34- سورة النساء، الآية 25.

فهل أصبح الحبّ جرماً كالزّنا؟ إذا كان الأمر كذلك أصبح هناك أزمة أخرى هي أزمة مفاهيم أو فوضى مفاهيم. وهو تعبير أيديولوجي عن عدول المفاهيم في ذاكرة المجتمع.

ولعلّ هذه الفوضى هي التي جعلت كل المحاولات تبوء بالفشل. فلا الرسم نجح ولا الاكتشاف تحقّق ولا الاختراع نجح .

ومثلما تكثّف حضور ضمير المتكلّم المفرد في المقطع الرّابع من النصّ معلناً وجوده من خلال مجموعة من الأفعال الدّالة على الحركة بل الحركة المبدعة الخلّاقة: أرسم، أكتشف، أرسم، أرسم، أخترع.

عاد ضمير المخاطب (أنت) الذي غاب في المقطعين الثّاني والثالث لإثبات طبيعة العلاقة بين الـ(أنا) والـ(أنت). فهذا الـ(أنت) هو عالم الـ(أنا). الذي به يتأسّس الفضاء المرغوب الوصول إليه على متن المركب المرسوم. بل إنّ الوطن المرغوب اختراعه هو وطن يشرّع لعاطفة الحبّ التي تعلنها الأنثى صراحة في آخر المقطع الرّابع لكنها تفشل:

وأحاول أن أخترع وطناً
لا يجلدني خمسين جلدةً.. لأني أحبُّك
فأفشل..

وشاءت الشّاعرة ألا تتوقّف قائمة المحاولات عند اختراع وطن في آخر المقطع الرّابع، بل خصّصت مقطعاً خامساً للمحاولة السّادسة. ومثلما انفردت هذه المحاولة في مقطع خاص تفرّدت كذلك بذكر منزلة الـ(أنت) لدى المتكلّم من خلال أسلوب النّداء: (يا صديقي). كما تفرّدت كذلك بطبيعة المحاولة:

أحاول ياصديقي
أن أكون امرأة..
بكلّ المقاييس، والمواصفات

فهـذه الأنثـى التـي عبّرت عـن عجزها عـن "ممارسـة أنوثتها" في المقطـع الثـاني مـن النـص تجاهـد مـن أجـل أن تكـون امرأة ولكـن "بكلّ المقاييـس والمواصفات"، وهذا الشرط الذي وضعته الأنثـى المتكلّمـة هنا هو شرط يخفي في شـفافيّة صورة أو صوراً أخـرى موجودة للمـرأة عزمت أو بالأحـرى حاولت هذه الأنثى العـدول عنهـا إلى صـورة مُتَمَنَّـى، صورة المـرأة الكاملـة. ولكنّها في نقلهـا لهـذه المحاولـة لم تكـرّر عـلى مسـامعنا تلـك الجملـة الفعليّـة البسـيطة المُدمّرة (فأفشـل)، فتعلن بذلـك عن الخيبة، بـل قدّمـت لنـا في هـذه المحاولة سـبب الخيبة:

فلا أجد محكمة تصغي إلى أقوالي..
ولا قاضياً يقبلُ شهادتي..

والمتأمّل في سبب الخيبة يراه متّصلاً بمؤسّسة لها وظيفة خطيرة في أيّ مجتمع من المجتمعات، بل إنّ أيسر الحقوق التي من شأنها أن تتوفّر في هذه المؤسّسة، هو حقّ الشكوى الذي يفترض وجود طرف يصغي إلى ما يُقال. ولكن ما من مُصغ، ولا وجود لقاض يقبل شهادة هذه الأنثى التي تحاول أن تكون امرأة بكلّ المقاييس والمواصفات. فهي لا تتمرد على الرجل بقدر ما تريد أن تكون العلاقة قائمة على التقدير والاحترام، فهي تحاول تعميم تجربتها لترسم علاقة حب بين الإنسان الرجل والإنسان المرأة.

وهنا يبدو الأمر طبعيّاً عندما نكون قريبين من عقوبة الجلد بسبب جريمة الحبّ. فمن تُجلد لأنّها تحبّ، لا يمكن أن تكون شهادتها مقبولة.

وإذا كانت الأساليب الخبريّة حاضرة على امتداد خمسة مقاطع لتعلن في النهاية حالة عجيبة من الفشل في تحقيق الذّات، ونحت الكيان:

أن أكون امرأة..

بكلّ المقاييس والمواصفات

فإنّ المقطع السادس يعلن منذ البداية عدولاً من الخبر إلى الإنشاء أسلوباً كما يعلن عدولاً من التعبير عن الخيبة إلى

التعبير عن الحيرة دلالة.

ماذا أفعل؟

لذلك تكثّف أسلوب الاستفهام الذي تكرّر سبع مرّات بواسطة اسم الاستفهام (ماذا) متلوّاً بالفعل المضارع (أفعل) في إيقاع رتيب ارتبط ثماني مرّات بمفعول ثان، وارتبط مرّة واحدة بمفعول فيه للمكان. وإذا كانت الباثّة واقعة تحت وطأة العجز في المقطع الثّالث: لم أعد قادرة على الحب.. ولا على الكراهية.

ثمّ عدلت بعد ذلك من التعبير عن العجز إلى التعبير عن المحاولة على امتداد المقطعين الرّابع والخامس من خلال الفعل المضارع الدال على التجدد والاستمرار (أحاول)، فإنّ درجة الوعي قد حقّقت نقلة إلى مرحلة إيجابيّة، هي مرحلة الرّغبة في الفعل وليس مرحلة الفعل لأنّ تكرار الفعل (أفعل) سبع مرّات جاء مسبوقاً في كلّ مرّة باسم الاستفهام (ماذا) المعبّر عن الحيرة التي أفرغت الفعل (أفعل) من معنى الإنجاز.

وعلى قدر تكرار اسم الاستفهام المعبّر عن الحيرة تكرّر حضور ضمير المتكلّم المفرد، وتكثّف في المقطع السّادس منفرداً (أفعل، أمضغ) وسرعان ما التحق به ضمير المخاطب

المفـرد بدايـة مـن المقطـع السـابع (ترابـك، صوتـك، رائحتـك).

فالإطـار المـكاني الـذي ارتبطت بـه (الأنا) في المقطع السّـادس هـو إطـار لتحقيـق الأنـس والتواصـل مـع الآخـر (مـاذا أفعـل في مقاهـي العـالم وحـدي)، ولكـن تجـاور هـذا المركّـب الإضافي الواقـع (حـــال) "وحدي" تعدل بوظيفة هـذا الإطار من الأنس إلى الوحشـة، بـل ويرتبـط بهذا الإطـار فعل يتكرّر ثـلاث مرّات:

أمضغ جريدتي

أمضغ فجيعتي

أمضغ خيطان ذاكرتي

تكـراراً يعـدل بفعـل المضـغ مـن المتعـة واللذة حيـث يُفترَض توفّرهـما بحكـم طبيعـة الإطـار المـكاني إلى مفاعيـل تجمـع بين العبـث والألم والضياع.

وفي مقابـل (وحـدة الأنـــا الإنسـان - المرأةالأنثـى) نجـد الجمـع يتحقّـق فيـما يتصل بالجـماد كالفناجين التـي تعدل بها الباثّـة مـن الجمود إلى الحركة (تأتي.. وتـروح)، وفي مقابل حركة الجامـد تعـدل الباثّـة بانفعالـين إنسـانيين من حالـة الحركة إلى حالـة الجمـود والثبـات. وهـما: الحـزن والضجر.

فالأوّل:

بالحزن الذي يأتي.. ولا يروح

والثاني:

وبالضّجر الذي يطلع كلّ ربع ساعة
حيناً من ميناء ساعتي
وحيناً من دفتر عناويني
وحيناً من حقيبة يدي..

وبناء على ما تقدّم يتأسّس عالم الأنا في فضاء معجمي يتكوّن من (وحدي، جريدتي، فجيعتي، ذاكرتي، الحزن، الضّجر)، ولعلّ هذا الفضاء المعجمي المعبّر عن الغربة والوحدة والضّياع هو ما دفع الباثّة إلى استدعاء المخاطب مرّة أخرى رغبة في الظفر بالأنس.

وربما قصدت المرأة العربية عموماً، وفعلاً تمّ استدعاء الـ(أنت) من خلال المركّبات الإضافيّة التالية: تراثك، صوتك، رائحتك، بصمات ذوقك.

ومن خلال المنادى المعرّف: المسافر. ولكنّ هذا الاستدعاء لم يخرج (الأنا) من الحيرة، فظلّ الاستفهام ثابتاً متكرّراً (ماذا أفعل؟). بل لقد تكرّر هذا الاستفهام أكثر من ضعف عدد المرّات التي ورد عليها في المقطع السادس لتؤكد عشقه الأبدي، وكأنّ حضور (الأنت) يضاعف أزمة الأنا أكثر من إسهامه في حلّها. فقد تكرّر اسم الاستفهام مرّتين في المقطع

السادس بينما تكرّر خمس مرّات في المقطع السّابع. ولم تكتف الباثّة/ الشاعرة بالعدول من (الأنا المنفرد إلى الأنا المتفاعلة مع الأنت)، بل لقد عمدت إلى عدول آخر تأسّس من خلال كثافة التشبيهات المنتشرة على أغلب المقطع السّابع:

تراثك العاطفي المزروع في دمي كأشجار الياسمين
صوتك الذي ينقر كالديك
وجه شراشفي
رائحتك تسبح كأسماك القرش في مياه ذاكرتي.

إنّ هذا العدول باللغة من الحقيقة إلى البيان باستعمال التشبيه هو عدول معمّق لهذا التّلازم الغريب العجيب بين (الأنا والأنت). وذلك لغرابة العلاقة بين الرّكنين الأساسيين للتشبيه: المشبّه والمشبّه به. فأيّ علاقة منطقيّة بين التراث العاطفيّ وأشجار الياسمين؟ وأيّ علاقة بين الصوت ونقر الديك لوجه الشراشف؟ وأيّ علاقة منطقيّة بين الرّائحة وأسماك القرش؟ إنّ تساؤلنا حول طبيعة العلاقة المنطقيّة بين ركني التشبيه لا ينزع عن الصّور المستعملة أبعادها الجماليّة العميقة، ولكنّ هذا التّساؤل يعبّر عن علاقة لم تتأسّس على منطق رياضيّ، بل تأسّست على نوع آخر من المنطق -إن جاز أن نسمّيه منطقاً- وهو منطق العواطف

والأحاسيس. ولا غرابة فإنك تقرأ في شعر الشاعرة ثنائيات ضدية عميقة وكثيرة، فكانت رافضة ومتحدية وعاشقة معاً.

هو منطق رسم لهذا (الأنتَ) صورة هي مزيج من: التّراث العاطفي والصوت والرّائحة والبصمات والمسافر. فهذا الأنت زئبقيّ المعنى والصّورة. ولكنّ حياة (الأنا) رهن وجوده كوجود فصيلة الدّم وكريّاته، وهنا تتجلى جدلية الحركة والسكون في هذه اللوحة النابضة بالحركة واللون والصوت بداية من أثاث الغرفة وصولاً لكريات الدم التي تتمازج بالحب للأنت.

ويستمرّ حضور الأسلوب الإنشائي في المقطع الثامن من النّصّ فينفتح باستفهام (كيف) على الرغم من عدول اسم الاستفهام من (ماذا) إلى (كيف) فإنّ المعنى المستفاد ظلّ نفسه تقريباً من خلال التعبير عن الحيرة. ومثلما استمرّ الاستفهام استمرّ النداء كذلك بتكرّر أداته (يا) ويعدل المنادى من:

يا أيها المسافر ليلاً ونهاراً
في كُريّات دمي..

إلى (صديق الأزمنة الورديّة) في قولها:

كيف أستحضرك

يا صديق الأزمنة الوردية؟

وقد عمدت الشّاعرة في هذا المقطع إلى تعليل الحيرة من خلال الحال الواردة بعد الواو في قولها:

ووجهي مُغطّى بالفحم
وشعوري مُغطّى بالفحم

جملتان اسميّتان تكرّر فيهما الخبر نفسه واختلف المبتدأ. وإذا ناسب الخبر المبتدأ الأوّل (وجهي)، فإنّه بدا غريباً مع المبتدأ الثاني من خلال عدول الباثّة بالشعور من دلالته المعنويّة إلى دلالة مادّيّة مرئيّة وملموسة، إذ غُطّي الشعور بالفحم، هذه المادّة السّوداء الرّخيصة من حيث القيمة، والمُعبّرة دلالياً حسب المُتواضَع عليه اجتماعيّاً عن الحزن.

وإذا كان العدول بما هو معنويّ إلى دائرة المادّيّ أمراً مألوفاً بلاغيّاً عن طريق الاستعارة مثلاً، فإنّ العدول الملفت للانتباه بداية من المقطع الثّامن هو حضور اسم علم يهتزّ لذكره كيان كلّ ناطق باللغة العربيّة. وربّما اهتزّ لذكره كثيرون من غير العرب. وهذا العلم هو (فلسطين) التي تصدّرت قائمة من المحترقين. إلا أنّ هذه القائمة من المحترقين لم تضمّ أوطاناً على غرار فلسطين بل ضمّت مجموعة من المصادر الصّناعيّة: الشّوفينيّة والسّاديّة والغوغائيّة السّياسيّة كما في قولها:

ليست فلسطين وحدَها هي التي تحترقْ
ولكنَّ الشوفينيَّة[35]
والساديّة
والغوغائيّة السياسيَّة
وعشرات الأقنعةِ، والملابس التنكريَّة..

فضلاً عن أشياء أخرى هي (عشرات الأقنعة والملابس التّنكّريّة). امتدّ الفضاء الشّعري في هذا المقطع، ولم يعد يضمّ (الأنا) و(الأنت) بل عدلت الباثّة بالمضاف إليه في المنادى (صديقي) الوارد في بداية المقطع الخامس ليصبح (صديق الأزمنة الورديّة). فمن هذا الصّديق المنادى؟ أهو (الأنت) نقطة الارتكاز؟ أم هو (الأنت) ثقافة الباثّة؟ أم هو (الأنت) الحبيب؟ أم هو (الأنت) المسافر ليلاً ونهاراً.. في كريّات دمي؟ أم هو (الأنت) صديق الأزمنة الورديّة؟

يُلفت انتباه المتلقي في مختلف الوجوه التي ظهر بها هذا

35- الشوفينيّة: اشتُقّت الكلمة من اسم الجندي "نيكولاس شوفين" الذي حارب تحت إمرة الإمبراطور نابليون بونابرت وجُرِح سبع عشرة مرّة في الحروب النّابليونيّة. ومع ذلك استمرّ في خوض الحروب من أجل فرنسا التي كان متعصّباً لها جدّاً. بدأ انتشار المصطلح بعد عرض مسرحيّة فرنسيّة عن حياة "شوفين". غوغائيّة: سياسة تتملّق الجماهير لاستغلال مشاعرها وكسب ودّها وإثارتها. مصدر صناعي من غوغاء: حالة سياسية تكون فيها السلطة بيد الجماهير.

الصّديـق هـو أنّهـا وجوه مقرّبة مـن ذات الباثّة بـل هي وجوه لا نعـثر في دلالاتهـا عـلى مـا يشـير إلى علاقـة قائمة عـلى توتّر أو ضيـق بـين الطّرفين. ولـئن تأثّث هـذا المقطع بذكر فلسـطين إلى جانـب بعـض المصـادر الصّناعيّـة والأشـياء التـي كانـت تحترق، فـإنّ الحـدود الجغرافيّة لمؤثّثات هـذا المقطع عدلت من الأرض إلى السـماء فاسـتحضرت الطيور، وعدلت بعد ذلك من اليابسـة إلى البحـر لتسـتحضر الأسـماك التـي لم يصبهـا فعـل الاحـتراق، بـل أصابهـا فعـل الاختنـاق الـذي تعـدّى الطيـور والأسـماك إلى الإنسـان العربي تحديداً. وعلى خلاف الاحتراق حدّدت الشـاعرة إطـاراً مكانيّـاً لاختنـاق الإنسـان العـربيّ (داخل "الهولوكوسـت" الكبـير). وبهـذا الإطـار عمدت الباثّـة إلى عدول غريـب بالنّعت الـذي وصفت بـه "الهولوكوسـت". لأننّ لم نألف اسـتعمال هذا النعـت (الكبـير) مـع "المحرقـة اليهوديّـة" المزعومـة. وبذلـك ليـس مـن الصعـب أن يسـتوعب المتلقّـي العربي رسـالة ترشـح ألماً، رسـالة لا يجـد عنـاء في فكّ رموزهـا والعثور عـلى صورة له بـين السـطور. رسـالة تُعْلمـه بـأنّ المحرقـة الصهيونيّة قـد تكون بـدأت بفلسـطين ولكنهـا لـن تتوقّـف عنـد حدودهـا بـل هـي تمتـدّ نحونـا جميعـاً شرقـاً وغربـاً. ولعلّنـا لا نكـون متعسّـفين على النصّ إذا اسـتبدلنا (الهولوكوسـت) بـالوطن العربي لتكون

الصورة على النحو التالي: ولكنّ الإنسان العربيّ هو الذي يختنق داخل (الـــوطن العربي الكبير) ونحن نتأمّل ما جاء في ثنايا هذا المقطع من رسائل موجعة ومؤلمة نستحضر ما استهلّت به الشاعرة المقطع الثاني من النص والذي أخبرت فيه عن حالة الوطن: الوطن يتفتّت تحت أقدامي كزجاج مكسور، ألا يمكن أن تكون صورة هذا الوطن المفتّت صورة وطننا العربيّ؟ بلى. لأنّ الشاعرة حدّدت ذلك بمركّب نعتي (الإنسان العربيّ). ثمّ إنّ صيغة المضارع الدّالة على استمرار الحدث (يتفتّت) أقرب في دلالتها إلى واقع وطننا العربي من أيّ وطن آخر. والملاحظ أيضاً أنّ المقطع الثامن من النص كان الأطول من حيث عدد السطور. وكأنّه كان المقطع الأثقل. كيف لا وهو يضمّ "فلسطين" و"الإنسان العربيّ"؟ وبحضور "فلسطين" و"الإنسان العربي" تتكثّف جرعة الألم عند الباثة / الشاعرة حتّى لم يبق مجال للاستمرار في الاستفهام بـ(ماذا) أو (كيف) بل عدلت الشاعرة إلى النّداء، فاستهلّت به المقطع التّاسع (يا أيّها الصديق) كما استهلّت به المقطع العاشر (يا سيدي) وكأنّها بالنداء تستنجد بهذا (الأنت) صديقاً وسيّداً لتعلن ضعفها وانهيارها. وسرعان ما تعدل من الحديث عن نفسها إلى الحديث عن أبطال اكتشفت حقيقة زيفهم بعدما

نجحوا طويلاً في الفوز بإعجابها وتصفيقها. ولكنّ هؤلاء الأبطال عدلوا هم أيضاً من منزلة البطولة إلى مرتبة لا تتجاوز مجرّد ظاهرة صوتيّة و(نمور من ورق). وهكذا وباقترابنا من نهاية القصيدة نجد أنفسنا قد انتقلنا مع الباثّة من إطار مكاني غير محدّد إلى مرحلة غلب عليها العجز، ثمّ إلى مرحلة المحاولة وبعدها مرحلة القلق والحيرة، ثمّ مرحلة الألم لنصل إلى مرحلة اكتشاف الحقيقة فنتبيّن أنّ:

كلَّ ما حولي عروض مسرحيّة والأبطال الذين طالما صفّقت لهم لم يكونوا أكثر من ظاهرة صوتيّة ونمور من ورق، وبوصولنا إلى المحطّة الأخيرة من النص يلبس المنادى الصّديق ثوب سّيّد يمتلك قدرة عجيبة على تحقيق المستحيل. كيف لا وهو القادر على إعادة ترتيب الأيّام؟ بل وتشكيل الأنوثة. ولعلّ هذه القدرة هي التي جعلت الأنا الأنثى تنادي الأنتَ بـ(سيّدي) بكلّ ما تختزنه الكلمة من معاني السّيادة والسّموّ والامتنان. ومثلما تساءلنا سابقاً: من هذا الصّديق المنادى؟ يمكن أن نتساءل الآن: من هو هذا صاحب السيادة؟ ومهما اختلفت الأسماء التي أُطلقت على هذا (الأنت) فإنّ المعنيّ لا يمكن أن يخرج عن دائرة (الرّجل) الذي وإن اختلفت طبيعة علاقاته بالأنثى فكان أباً وأخاً وعمّاً وخالاً وزوجاً

وصديقاً وحبيباً.. فإنّه يبقى في النهاية الشريك الطبيعي في هذا الواقع فيقتسم مع الأنثى ما فيه من حلاوة ومرارة. وربّما تعمُّد الشّاعرة استعمال كلمة "صديق" أكثر من مرّة يؤكّد ما ذهبنا إليه من معنى. ولكنّ العدول الأهمّ في هذا المقطع الأخير من القصيدة هو حضور فعل للمرّة الأولى وتكراره مرّتين هو الفعل (أريـــــد). فهذا العدول من العجز (لم أعد قادرة) إلى المحاولة (أحاول) إلى الحيرة (ماذا أفعل) وصولاً إلى (أريد) هو عدول يعبّر عن رحلة بالمعنى الوجودي.

رحلة تحسّست خلالها الباثّة طريقها نحو الذّات. ولكنّ هذا الفعل المعبّر عن الإرادة ظلّ هو أيضاً مشدوداً إلى (الأنتَ)، متعلّقاً به.

- فالمراد الأول: اتصل بمصدر مؤوّل (أن أتّكئ على حنان كلماتك حتّى لا أبقى في العراء).
- والمراد الثاني: اتصل بمصدر مؤول أيضاً (أن أدخل في شرايين يديك حتّى لا أظلّ في المنفى)، فالمراد الأوّل كما المراد الثّاني يؤكّدان أنّ إرادة الباثة الأنثى منحصرة في الأنــتَ. وهذا (الأنت) منقذ من العراء كما هو منقذ من المنفى.

لذلك لا يمكن أن يكون منحصراً في صورة صديق أو حبيب

عـادي، بـل لعلّـه شريـك الأنثـى في هـذا الوجـود منـذ بدايـة الخلـق. الأنثـى التـي "ليسـت مجـرد أنثـى بـل كيـان قومـي وحضـاري، ولا بـدّ من اسـتيعاب أبعـاده، وتدعيمهـا وتعميقها، بـل تتجسـد فيهـا أحيانـاً عنـاصر الطبيعـة التـي تميز بلدهـا"[36].

تقـرر الباثّـة في قصيدتهـا تحـت المطـر الرمـادي أن نقطـة الارتـكاز في زمـن يمـوج بالاضطرابـات هـو الـزوج (الأنـت) فهو المعـين والسّـند في زمـن المطـر الملـوث الأسـود الذي تفـوح منه رائحـة الكبريـت التـي لا تُطـاق، وهـي تريـد بذلـك فـترة تمـوج بالسّـواد والقلـق والحـيرة في مجـال الفكر والمجتمع والسياسـة، والأنـت هو السّـند الذي يخفف عليهـا رياح الحياة، فهو طاغية صنعتـه كـما تريـد، وبموته يتوقـف الزمن وتصير الحيـاة كزجاج مهشـم، وتصبـح عاجـزة مشـلولة حزينـة، ومدنها أميـة تعكس الواقـع الاجتماعـي. إنهـا البدوية التي تختـزن في ذاكرتها عصوراً مـن القهـر، وتختبـئ تحت جلدهـا ملايين الشـموس التي تبشر بفجـر جديـد للمـرأة / المجتمـع وللأمة.

36- الدكتـورة سـعاد الصبـاح، مـكي سرحـان، بـيروت ط1، المؤسسـة العربيـة للنـشر والإعـلان، 1999م ص28.

الخاتمة

مـن هنـا يتبـين أنّ العـدول الأكـثر حضـوراً ليس الـذي يرتبط بظواهـر صوتيـة أو صرفية أو نحوية بحتـة بل هو عدول فكري وشـعوري، يدخـل في دائـرة الاعـتراض والتمـرد لا عـلى المألـوف المقبـول بـل عـلى المألـوف المخالف للصـواب من وجهـة نظرها الفطريـة. إنّـه عـدول يعنـي تصحيحـاً لانحرافـات مجتمعيـة، ويمحـو مـن الخارطـة بعـض الخطـوط النشـاز، ويعيـد ضبـط البوصلـة عـلى جهـة الحقيقـة عـبر كل آليـات المجاز.

أتمنـى أن أكـون قـد أسـهمت في وضـع لبنـة في صرح العربيـة الشـامخ، ورفعـت مـن الإجحـاف الـذي يلاقيـه شـعر المـرأة، فالدراسـة جـاءت لتبرهـن انفتاح النص دون تفـرد ووحدانية في التفسـير، فالنـص لا يحيـط به الناقـد خلا أجزاءٍ منـه، مما يثبت شـعرية صاحـب النـص، ومـا يقـال اليـوم ربمـا يكـون مرفوضـاً غـداً، ومـن عادة الدراسـات أن تبقـي الباب مشرعـاً دون الجزم بالنهائيات.

والشـاعرة ذات تجربـة طويلة وثريّـة وذات مضامين متنوعة،

فضلاً عن محاولة تطبيق منهج نقدي قديم حديث على جزء من أشعارها، فالنص الشعري يقبل التفكيك المتنوع لإماطة اللثام عن مكنوناته. فضلاً عن أنّ الشعر ليس حكراً على أحد دون غيره، وليس حكراً في ميدان الدراسة والمذاهب النقدية.

وهي قادرة على رسم وتصوير الأحداث مبدية حرصها على لبنات المجتمع وصولاً إلى الاهتمام بقضايا المرأة والأمة في أشعارها، فضلاً عن حملها الهمّ الفردي والجماعي بأنواعه: الإنساني والاجتماعي والقومي، كما أحدثت تجديداً في شعر المرأة، فجعلتها تبوح بخلجات النفس متحدية شبح القبيلة، فنجحت في رسائلها الشعرية المهورة بخاتم التغيير والإبداع، كما بدا الاستخدام الكثيف للجمل الفعلية مما يشي بتجدد واستمرار في أحداث حياتها الرافضة والمتمردة، وهي معتدة بنفسها مع ميل واضح إلى بنات جنسها، كما نجدها تستفهم باستمرار، مما يشي بقلق وحيرة وتوتر، مما يجري حولها من أحداث، فهي شاعرة تفرض عليك قراءتها وتعلقك بها وإعجابك بصبرها ومجالدتها للحياة، من خلال رسم الأحداث بأسلوب تصويري يعبر عن انتماء وحضور وإلمام بالأحداث.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، ط3، الدار العبيّة للكتاب.
- الانزياح وتعدد المصطلح، أحمد ويس، مجلة عالم الفكر، الكويت ع3، 1997م.
- برقيات عاجلة إلى وطني، سعاد الصباح، مطابع دار صادر، بيروت 1992.
- تاج العروس من جواهر القاموس، للزبيدي، دار الهداية، ط2، مجموعة من المحققين،2010م.
- خذني إلى حدود الشمس، سعاد الصباح، دار سعاد الصباح، ط3، 2005.
- الخصائص، لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط2، 1957م، ج2.
- الدكتورة سعاد الصباح، مكي سرحان، بيروت، ط1 المؤسسة العربية للنشر والإعلان، 1999م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981م.
- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ثعلب، دار الكتب المصرية، القاهرة م1944.

- الشعر والشعراء، لابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت.
- الشعرية العربية، أدونيس، ط1، 1985م، دار الآداب بيروت.
- ظاهـرة العـدول في شـعر المتنبـي، مصطفـى عبـد الهـادي عبدالله، المجموعـة العربيـة للتدريب والنـشر 2010،.
- العـدول في البنيـة التركيبية، إبراهيم منصور التريكي، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، عدد40، عام1428هـ.
- في البدء كانت الأنثى، سعاد الصباح، دار سعاد الصباح، 1992م.
- الكشـاف عـن حقائـق التنزيل وعيـون الأقاويـل في وجـوه التأويل، أبـو القاسـم جـار اللـه محمـد الزمخـشري، دار المعرفة، بـيروت، ج3.
- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت، ط 6، ج 10. 2008.
- لغة الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، 1996م، ط1.
- منهـاج البلغـاء وسراج الأدباء، حـازم القرطاجني، ت. محمد خوجة، ط3، تونـس الدار العربية للكتاب، 2008م
- الملوّثـات الكيميائيّـة وآثارها عـلى الصحّة والبيئة، المشـكلة والحل، الشـحّات حسـن عبد اللطيف نـاشي، دار النـشر للجامعات،2011م.
- مكتـب الشـبيبة البطريـركي، لمجموعـة من الأسـاقفة بموافقـة البابا بندكت السـادس عـشر، 2012.
- نظريّـة اللغـة في النقـد العـربي، د.عبـد الحكيـم راضي، مكتبـة الخانجـي، القاهـرة، 1980م.

الفهرس

الإهداء.....5

تمهيد 7

العدول في التراث البلاغي: 10

فلسفة الجندر في قصيدة يقولون (في البدء كانت الأنثى).....29

فلسفة الحلول الشعري في قصيدة بطاقة من حبيبتي الكويت.....48

بين التواصل والعدول في قصيدة "ليلة القبض على فاطمة".....69

ثيمة الانتماء في قصيدة (السمفونيّة الرّماديّة) 94

الاستلهام والتوظيف في قصيدة (زمان اللؤلؤ) 116

مسبار الذات في قصيدة (تحت المطر الرمادي).....138

الخاتمة.....171

المصادر والمراجع.....173

كانت اللغة العربية ومازالت ملكة جمال اللغات، لكونها حاضنة كتاب الله الشريف، فضلاً عن أنّ النحو درع واقية لها من الزلل والخلل، والبلاغة واسطة العقد في علومها، وهي التي اعتز بها أهلها بما لديهم من بديهة حاضرة وذوق رفيع، وبلاغتها محك في المفاضلة بين ألوان النتاج الأدبي بما جلته من مواطن الجمال في ذلك النتاج.

978-99906-2-085-6

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع