سيكولوجيا الأنوثة في رثائيَّات الزَّوج

عند سعاد الصباح

د. عوَّاد الحيَّاوي

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع
2022

سيكولوجيا الأنوثة في رثائيات الزّوج

عند سعاد الصباح

د. عوَّاد الحيَّاوي

دار سعاد الصباح
للثقافة والابداع

الطبعة الأولى

2022

الناشر:

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع

ص.ب: 27280 - الصفاة

الرمز البريدي: 13133

الترقيم الدولي I.S.B.N:

978-99906-2-128-0

تصميم وإخراج وتنفيذ

نايف بن شكر

مراجعة وتدقيق

وائل أحمد حمزة

سيكولوجيا الأنوثة
في رثائيات الزّوج

الإهداء

إلى آخر العنقود «نُور»

وإلى أمِّها أوَّل الجَفنات وآخرها

المقدمة

لقصيدة الرِّثاء الَّتي لا تدخلُ في دوائرِ المناسبات خصوصيَّةٌ فنِّيَّةٌ وجوهريَّةٌ من حيثُ صدورُها عن حالةٍ نفسيَّةٍ وجدانيَّةٍ تحملُ معَها مواضعَ المرثيِّ منها، المرثي الابن أو الأب أو الأم أو الزوج؛ لأنَّها تتشكَّل عبر حوار مع أعماق الماضي ومرايا الحاضر، ومع المخزون الوجدانيِّ والنَّفسيِّ الَّذي يجعل المرثي حاضراً فيها حضوراً نابضاً بالحقائق والمجازات الَّتي تحوِّل ثيمة الفقد حياةً فنِّيَّةً جديدةً قادرةً على الولوج في وجدان المتلقِّي.

تسلِّط هذه الدِّراسةُ الضَّوءَ على سيكولوجيا الأنوثةِ في رثائيَّات الزَّوج، عند الشَّاعرة الكويتيَّة سعاد الصَّباح؛ لأنَّها تشكِّل ظاهرةً فنِّيَّةً مختلفةً عن النَّماذج التَّقليديَّة، ولا سيَّما في تراثنا العربيِّ، ولأنَّها تقدِّم نفسيَّةَ المرأةِ الَّتي ترمَّل قلبها وتحوَّل إلى أيقونة لا تحفظ إلَّا ما أودعه فيها زوجُها الحبيبُ الفريدُ.

إنَّ رثاء الزَّوج يتخلَّى عن الرَّسميَّة والواجب حين تكون الحياةُ الزَّوجيَّةُ معه حالةَ عشقٍ وسمو روحيٍّ أكثر من كونها التزاماً أسريّاً أو اجتماعيّاً، ويصطبغ بالغزل أكثر من البكاءِ لأنَّه موَّن الحزن في القلب، وأوقد الشَّوقَ في الكلمات.

إنَّ رثـاء الـزَّوج مـن أكـثر الأغـراض الفنِّيَّـة كشـفاً لنفسـيَّة الزَّوجـة المحبَّـة، وتكوينهـا السَّـيكولوجيِّ الجديد بعد حدث الفقـد، ذلك أنَّ وجـعَ الفقـد مرتبـطٌ بالنَّفـس والوجـدان، مـن هنـا فـإنَّ قـراءة هذا الرِّثـاء -الَّـذي يسـمو على الأغراض صدقـاً وتفجُّراً لاتصالـه بالوجدان في تصويـر الحيـاة والمـوت- اعتـماداً عـلى كشـوف علـم النَّفـس تكشـف عنـه الأسـتار، ويخرجـه ناصعـاً إلى السَّـطح، بعـد الوقـوف عنـد الواقـع والحلـم والدَّوافع والأسـباب والإحاطـة بالغوامض الَّتي تنطـوي عليهـا الـذَّات الشَّـاعرة، تلـك الغوامـض الَّتـي تقـف وراء العقـد النَّفسـيَّة الصحيَّـة المحفـزة بالغيـاب، كأنَّ الـذَّات الشَّـاعرة تعالج نفسَـها بنفسِـها، ولا سـيَّما حين تكون قد عرفت نفسـها جيداً وعرفـت طاقتهـا الإيجابيَّـة البنَّاءة، تلـك الَّتي تشرحها سـعاد الصَّباح بوضـوح في قولهـا:

أنا النَّخلةُ العربيَّةُ الأصولْ

والمرأةُ الرَّافضةُ لأنصافِ الحلولْ

فبارِكْ ثورتي.[1]

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 2005، ص11.

1- ملامح العرفان النَّفسيَّة في عتبة الإهداء الخاصَّة

الإهداءات:

- في إهداء ديوان (وللعصافير أظافر تكتب الشِّعر)، تقول:

زوجي..

وصديق الزَّمن الجميل عبد الله المبارك

إنَّه الوضوءُ بمياه ضوئك..

إنَّها أجراسُ شوقي الَّتي تُقرع[1]

- في إهداء ديوان (آخر السُّيوف)، تقول:

إلى روح زوجي، ورفيقي، ومعلِّمي

عبد الله المبارك[2]

- في إهداء ديوان (والورودُ تعرفُ الغضبَ)، في قصيدة (أعرفُ رجُلاً) تقول:

إلى عبد الله المبارك..

1- سعاد الصَّباح: وللعصافير أظافر تكتب الشعر، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 2017، ص7.

2- سعاد الصباح: آخر السيوف، دار سعاد الصباح، الكويت، ط5، 2005، ص11.

زوجي، ومعلِّمي..

وصديق العمر الجميل..

في يوم ذكراه[1]

- وفي قصيدة (تحت المطر الرَّماديِّ) تقول:

إلى عبد الله المبارك

زوجي وصديق العمر الجميل

في يوم ذكراه[2]

- وفي قصيدة (زوجي المعلِّمُ وأنا التِّلميذةُ) تقول:

إلى رفيق البسمة والدَّمعة..

إلى صديق سنوات العمر الجميل..

إلى أبي الرُّوحيِّ..

إلى روح زوجي عبد الله مبارك الصَّباح

في ذكراه التَّاسعة[3]

- وفي قصيدة (ليلة مع رسائلي إليك) تقول:

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص15.

2- المصدر السابق، ص25.

3- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص39.

عبد الله المبارك.. زوجي

ومعلِّمي.. وحبيبي.. وصديق

الزَّمن الجميل[1]

- وفي قصيدة (نشرة غير سياسيَّة للأخبار) تقول:

إلى روح زوجي، وصديقي، وحبيبي

عبد الله مبارك الصَّباح

في ذكرى ميلاده[2]

- في إهداء ديوان (رسائل من الزَّمن الجميل) تقول بخط اليد:

عبد الله المبارك.. زوجي

ومعلِّمي.. وحبيبي..

وصديق الزَّمن الجميل[3]

- في إهداء ديوان (امرأة بلا سواحل) تقول:

تمنِّيات استثِّنائيَّة

لرجلٍ استثنائيٍّ[4]

1- المصدر السابق، ص53.

2- المصدر السابق، ص63.

3- سعاد الصباح: رسائل من الزمن الجميل، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 2006، ص17.

4- سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 2005، ص11.

- في إهداء ديوان (الشِّعر والنَّثر.. لك وحدك) ثلاثة إهداءات:

تقول في الأوَّل:

لا تسأل ما هيَ أخبارِي..

لا شيءَ مهمّاً.. إلَّا أنتَ..

فإنَّك أحلى أخبارِي.

لا شيءَ مهمّاً.. إلا أنتَ..

وكلُّ العالمِ بعدَكَ ذرَّاتُ غُبار[1]

وتقول في الثَّاني:

أيا رجلاً.. يتجوَّل بينَ خلاياي

مثل القضاء.. ومثل القدر[2]

وتقول في الثَّالث:

لم يعدْ عندي مكانٌ

بعدما استعمرتَ كلَّ الأمكنة

لم يعد عندي زمانٌ

1- سعاد الصباح: الشعر والنثر لك وحدك، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 2016، ص7.

2- سعاد الصباح: الشعر والنثر لك وحدك، ص9.

بعدما صادرتَ كلَّ الأزمنة[1].

بـينَ عتبـةِ الإهـداءِ ومضمـونِ القصيـدة -في العـرف النَّقـديِّ- خيـوطٌ وإشـاراتٌ يلقيهـا الشَّـاعرُ، وهنـاك نمـطٌ مبـاشرٌ إلى المُهـدى إليـه، وهنـاك نمـطٌ غـيرُ مبـاشر، النَّمـط المبـاشر يشـكل أوَّل دفقـة شـعوريَّة للنَّـص ولم يوفرهـا الشَّـاعر لغايـة الوصـول للقصيـدة بـل وضعهـا في الإهـداء، وهـذا مـا نلمسـه في إهـداءاتِ الشَّـاعرة سـعاد الصَّبـاح الخاصَّـة بزوجها، والَّتي بلغت (12) إهـداءً، في (5) دواوين. وبقـراءة هـذه الإهـداءات نقـف عـلى ملامـح عرفـان نفسـيَّة:

- خصَّصـت في ديـوان (والورود تعرف الغضب) خمسـةَ إهداءاتٍ، لأوَّلِ خمـسِ قصائدَ، لـكلِّ قصيدةٍ إهداؤُها.
- حقَّـقَ اسـم الـزَّوج (عبـد اللـه المبـارك) ثمـانيَ نقـاطٍ مـن أصـل (12)، وهـي نسـبةٌ تعكـسُ الاهتـمام الأوَّل مـن بـين الأوصـاف المبـاشرة، كـما تعكـسُ حالـة الزُّهـوِّ والفخـرِ الَّتـي تتملَّكُهـا إزاءَ ذكـرِ اسـمِ زوجهـا، كـما تعكـسُ حالـةَ التَّلـذُّذِ الَّتي يقـفُ وراءه الاشـتياقُ، كأنَّهـا لا تريـد لِمَسـمَعِها أن يفـارقَ صـوتَ حـروفِ اسـمِهِ أبداً.
- جـاء في المرتبـة الثَّانيـة وصـف (زوجـي)، حيـث تكـرر خمـس

1- المصدر السابق، ص11.

مـرَّاتٍ، يضـاف إليـه لفـظ (روح زوجـي)، حيـث تكـرر ثـلاث مـرَّات، وبهـذا يتطابـق عـدد مـرات لفـظ (زوجـي) مـع عـدد مـرات اسـمه، وهـو تطابـق يفيـد الحـصرَ النَّفسيَّ الَّـذي يعنـي أنَّهـما واحـدٌ لا يفترقـان أبـداً، كأنَّهـا تقـولُ: عبـد اللـه المبـارك زوجـي، وزوجـي عبـد اللـه المبـارك.

- إنَّ توجيـه الإهـداء إلى الـرُّوح في قولهـا (روح زوجـي) (3) مرَّات يختلـف عـن توجيهـه للـزَّوج نفسـه (5) مـرَّات؛ ذلـك أنَّ لفظة روح المضافـة تعنـي رغبـة في الاسـتحضار والاحتيـاج في وقـت التَّلفـظ بهـا، وكأنَّ عطشـاً مـا لتلـك الـرُّوح قـد أصابها.

- طابقـت الشَّـاعرة بـين وصـف (صديـق الزَّمـن الجميـل) ولفـظ (حبيبـي) حيـث جـاءت بكليهـما (3) مـرَّات، وهـي مطابقـة تعكـس تسـاوي الوصفـين في نفسـها.

- إذا جمعنـا وصـف (صديـق الزَّمـن الجميل) مع (صديـق العمر الجميـل) مـع (صديق سـنوات العمـر الجميل) على اعتبـار أنَّها واحـد فسـيبلغ العـدد (5) مـرَّات، وهـو يتطابـق مـع وصـف (زوجي).

- تكـرَّر لفـظ (معلِّمـي) (4) مـرَّات، وهـو ثلـث عدد الإهـداءات، وربَّمـا يعنـي هذا نسـبة العمـر التَّعليمـيِّ الَّذي عاشـته في كنف

زوجها المعلِّم.

- جاء وصف (رفيقي) مرَّة واحدة ووصف (رفيق البسمة والدَّمعة) مرَّة واحدة كأنَّ التَّضادَ بين البسمة والدَّمعة حلَّ محلَّ ياء المتكلِّم، أي إنَّ ياء المتكلِّم تعني حالتي الشَّاعرة المتناقضتين، فإذا رافق زوجها المُهدَى إليه الشَّاعرة في هاتين الحالتين، فقد حقق لها ذاتها (المشار إليها بياء المتكلِّم وألغى بمرافقته هذه ما ينتج عن صراع الحالتين السَّابقتين).

- أوَّل ورود لِلَفظ (روح زوجي) كان في إهداء ديوان (آخر السُّيوف)، وهو من قصيدة واحدة تحمل العنوان نفسه، وهو ورودٌ تقليديٌّ يتشح بمراسم الرِّثاء، وقد يختلف عن الورود الثَّاني والثَّالث، من حيث نسبة الرَّغبة لا من حيث الرَّغبة ذاتها، أي إنَّ استدعاء التَّركيب عند الصَّدمة الأوُّلى محرِّضُه خارجيٌّ بالدَّرجة الأوُّلى، بينما استدعاؤه بالثَّانية والثَّالثة محرِّضُه داخليٌّ، تقف ذكراه التَّاسعة وراء التَّكرار الثَّاني، وتقف ذكرى ميلاده وراء التَّكرار الثَّالث.

- في وصف (صديق سنوات العمر الجميل) أو (صديق العمر الجميل) أو (صديق الزَّمن الجميل) تجعل زوجها الفقيد حجر الأساس في تجميل هذه الحقبة من حياتها، وتعدُّه

بذلك امتداداً للزَّمن الجميل السَّابق لاكتشاف النِّفط بنظرها، فقد دأبت على الحنين إلى ذاك الزَّمن اللؤلؤيِّ والانسلاخ من هذا الزَّمن النَّفطيِّ، يشهد على ذلك قولها:

يا زمانَ اللُّؤلؤِ الحُرِّ.. زمانُ الحُرِّ فاتْ[1]

- هناك أربعةُ إهداءاتٍ تشيرُ الشَّاعرةُ فيها إلى زوجِها المُهدَى إليه بضمير الغائب، وثلاثةُ إهداءات لضمير المخاطب، وخمسةُ إهداءات تخلو من الضَّمير، مخاطباً أو غائباً.

- جاء في إهداء ديوان (آخر السُّيوف)، قولها:

إلى روح زوجي، ورفيقي، ومعلِّمي

عبد الله المبارك[2]

هذا الاختزال يساوي المساحة النَّفسيَّة المتوفِّرة لديها في هذه اللَّحظة، يدلُّ على ذلك الاقتصار على مضافٍ واحدٍ (روح)، بينما يفيد العطف أنَّ التَّقدير: وروح رفيقي، وروح معلِّمي، روح عبدالله المبارك، وقد قدَّمت الأوصاف على اسم العلم، عنايةً منها بالأدوار الَّتي تقفُ وراء كلِّ وصفٍ، أمَّا تأخير ذكر اسم العلم فلا يعني مطلقاً أنَّ المُقدَّم أهمُّ، وإنَّما يعني أنَّ الشَّاعرةَ تريدُ أن يكونَ آخرُ ملفوظٍ وآخرُ صوتٍ مسموعٍ هو وقعَ صوتِ

1- سعاد الصباح: أمنية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط14، 2018، ص11.

2- سعاد الصباح: آخر السيوف، ص11.

اسـمِ زوجِهـا الفقيد.

- جاء في إهداء ديوان (امرأة بلا سواحل) قولها:

تمنيَّات استثنائيَّة

لرجلٍ استثنائيٍّ [1]

تريـد أن تميِّـزه مـن غـيره بمنحهـا التَّمنيـات خصائـص خاصَّـة وشـحنتها بطاقـات لا تتوفـر بغيرهـا، وكذلـك منحـت الرَّجـل الَّـذي هـو معـادل الـزَّوج والحبيـب والمعلِّـم والرَّفيـق خصائـص خاصَّـة لا تتوفـر في رجـل آخـر، وهـذا ربما يكـون الإحسـاس الثَّـاني النَّاجم عن الهـدوء والاتِّـزان، وهـذه الحالـة جعلتهـا تجـري معادلـة الاسـتثناء الَّـذي تقـف خلفـه رغبة اسـتئثار ونرجسـيَّة، كأنَّهـا تقول: أنـا امرأة اسـتثنائيَّة، لذلـك اسـتحقَّها واسـتحقَّته.

- جـاء في إهـداء ديـوان (والـورود تعـرف الغضـب)، في قصيـدة (أعـرف رجُـلاً) قولهـا:

إلى عبد الله المبارك..

زوجي، ومعلِّمي..

وصديق العمر الجميل..

1- سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل، ص11.

في يوم ذكراه[1]

وفي قصيدة (تحتَ المطرِ الرَّماديِّ) قولها:

إلى عبد الله المبارك

زوجي وصديق العمر الجميل

في يوم ذكراه[2]

وفي قصيدة (ليلة مع رسائلي إليك) قولها:

عبد الله المبارك.. زوجي

ومعلِّمي.. وحبيبي.. وصديق

الزَّمن الجميل[3]

- وفي إهداء ديوان (رسائل من الزَّمن الجميل) قولها بخط اليد:

عبد الله المبارك.. زوجي

ومعلِّمي.. وحبيبي..

وصديق الزَّمن الجميل[4]

وبينها ستَّة قواسم مشتركة يشوبها بعض التَّنويع والتَّوزيع:

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص15.

2- المصدر السابق، ص25.

3- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص53.

4- سعاد الصباح: رسائل من الزمن الجميل، ص17.

- القاسم الأوَّل: ورود اسم العلم قبل الأوصاف على خلاف ما كان منها في إهداء ديوان (آخر السُّيوف) الَّذي جاء في سياق رثائيٍّ واضح، وهناك مفارقة بين عنوان الدِّيوان والاهتمام بتقديم اسم العلم في هذين الإهداءين، وهي تتمثل في أنَّ الإحساس الَّذي يثيره أو يقف وراءه عنوان الدِّيوان، وهو الغضب المنبعث من صوت الشَّاعرة وأترابها يقف مقابل الإحساس الَّذي يثيره ذكر اسم العلم لمرتين، وهو الرِّضا والتَّلذُّذ والقبول، ولكن ما يخفف من وطأة هذه المفارقة العلاقة بين كلِّ قصيدة وإهدائها نقطتان:

  - الأوُّلى (أعرف رجلاً) كأنَّها بذلك تقول: الرَّجل هو عبدالله المبارك.

  - والثَّانية (تحت المطر الرَّماديِّ) كأنَّها تقول: كان معي عبدالله المبارك.

- القاسم الثَّاني: ورود وصف (زوجي) عقب اسم العلم، وهذا التَّرتيب هو ترتيب لإحساسات الشَّاعرة اللَّحظيَّة من جهة، ومن جهة ثانية يحمل هذا التَّرتيب التَّعاطي الواقعي للشَّاعرة مع علاقتها بالفقيد، فهو الآن ليس زوجها، بل هو الآن عبدالله المبارك، والواقعيَّة تقتضي وصف الزَّوج بعد الاسم وكأنَّها تتصالح مع الحدث وتستوعبه.

- القاسم الثَّالث: ذكر وصف (صديق العمر الجميل أو الزَّمن الجميل)، وهو وصف يحتوي على قفزتين زمنيتين إلى الوراء:

ـ الصَّداقةُ الممتدَّةُ من أول هذا العمر الجميل إلى يومها هذا بما يمثِّل العمر النَّفسيِّ لهذه الصَّداقة.

ـ العمرُ الجميلُ الَّذي يقتصر على الزَّمن الفعليِّ والماديِّ والواقعيِّ للصداقة.

- القاسم الرَّابع: ورود يوم ذكرى وفاته، بين الإهداءين الأوَّلين فقط، وهذا الإهداء يمثِّل ما سبق، وهو تحديد لزَمن الإهداء ولمناسبته، وقد اكتفت بإضافة الهاء إلى كلمة ذكرى، وهذا الضَّمير يحيل إلى كلِّ الأوصاف السَّابقة مع الاسم علماً أنَّ الهاء حلَّت محلَّ لفظة وفاته لكنَّها تجنَّبتْ ذكر هذا اللَّفظ وكأنَّها تقول: لم أتذكَّرْ عبدالله المبارك زوجاً ومعلِّماً وصديقاً للعمر الجميل؛ لأنَّ ذكرى وفاته قد جاءت، بل لأنَّ ذكراه موجودة في اللَّاوعي حرَّضتها ذكرى هذا اليوم.

- القاسم الخامس: ورود وصف (معلِّمي) معطوفاً على وصف (زوجي) عطف تعداد لا عطف ترتيب تأكيداً منها أن مدرسة الحياة أكثر تثقيفاً وتربية وتأهيلاً لخوض غمار الواقع من صروح التَّعليم المألوفة.

- القاسم السَّادس: ورود وصف (حبيبي) معطوفاً على وصف

(معلِّمي) ورداً منسجماً مع العتبة السَّابقة (عنوان القصيدة) فهما عنوانان مضمَّخان بالأجواء الحالمة، حيث تنفرد الشَّاعرة مع رسائلها إليه، تلك الرَّسائل الَّتي تنتمي إلى الزَّمن الجميل. بينما اختصت إهداء قصيدة (ليلة مع رسائلي إليك) بوصف (حبيبي) اختصاص انسجام مع الحالة الشُّعورية واختصاص استجابة لا إراديَّة لنداء أجواء تلك اللَّيلة الحالمة.

- جاء في إهداء ديوان (والورود تعرف الغضب)، في قصيدة (زوجي المعلِّم وأنا التِّلميذة) قولها:

إلى رفيق البسمة والدَّمعة..

إلى صديقِ سنوات العمر الجميل..

إلى أبي الرُّوحيِّ..

إلى روح زوجي عبدالله مبارك الصَّباح

في ذكراه التَّاسعة[1]

تتحدَّث في هذا الدِّيوان عن المعاناة من جراء الفقد، فتلجأ للشِّعر علَّها تجد السَّلوى، أو كما قالت: «إنني ألجأ إلى الشِّعر لأتحررَ من الخوف الَّذي تشعرُ به الأنثى في هذه المنطقة، ألجأ إليه لأنَّه يحميني ويقوِّيني، ويستمع بقلب كبير إلى أسراري

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص39.

الصَّغيرة، وهمومي الكبيرة، إنَّه الصَّديق الرَّائع الَّذي أستطيع أن أبوحَ له بكلِّ شيء.. ومن دون أن يخونني.. ألجأ إلى الشِّعر لأنَّه المكان الوحيد الَّذي أستطيع أن أصرخَ بحريَّة وأغني بحريَّة وأضحك بحريَّة وأبكي بحريَّة»[1]. هي تريد أن يصل هذا البريد بتكرار حرف الجر قبل كلِّ وصف منحته للفقيد والتَّكرار يفيد إغلاق كلِّ احتمالات عدم وصول البريد إليه كأنَّها تقول: إن لم يصل عبر(إلى) الأولى، فسيصل عبر الثَّانية أو الثَّالثة، كما نال هذا الإهداء مساحة نفسيَّة أوسع من كلِّ الإهداءات السَّابقة منحتها إيَّاها السَّنوات التَّسع الَّتي مضت على وفاته، يدلُّ على ذلك استبدال البسمة والدَّمعة بياء المتكلِّم وإضافة كلمة سنوات قبل العمر الجميل وإيراد الاسم الثَّلاثي لزوجها، كما تعاملت مع الفقيد كأب روحيٍّ فهي ممتنَّة له لأنَّه منحها ما يمنح الأبُ لابنته، وهي تجردت من الحسيَّة والمباشرة في العلاقة، وتركت الأنا العليا تمارس رقابتها على الأنا من خلال إفراز مواقف أبويَّة كثيرة من ساحة اللاوعي إلى ساحة الوعي، الأمر الَّذي جعلها تطلق الوصف على زوجها الفقيد، وهذا يتماشى مع وصف المعلِّم الوارد في تركيب عنوان القصيدة كأنَّها تقول: زوجي المعلِّم وهو أبي الرُّوحيِّ وأنا ابنته التَّلميذة.

1- مفيد فوزي: مفاتيح قلب شاعرة، لقاء مع سعاد الصباح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2000م، ص40.

جاء وصف المعلِّم في عنوان هذه القصيدة للفظ (زوجي) وجاء في قصيدة (أعرف رجلاً) معطوفاً على (زوجي) وهذا من قبيل التَّنويع والتَّلوين النَّفسيِّ لا أكثر لأنَّ كليهما من التَّوابع أي ينتميان إلى حقلٍ دلاليٍّ أسلوبيٍّ واحدٍ.

- جاء في إهداء ديوان (والورود تعرف الغضب)، في قصيدة (نشرةٌ غير سياسيَّة للأخبار) قولها:

إلى روح زوجي، وصديقي، وحبيبي

عبد الله مبارك الصباح

في ذكرى ميلاده[1]

أعادت في هذا الإهداء وصف حبيبي، لكنَّها جاءت به معطوفاً على وصف صديقي، وهو وصفٌ منسجمٌ أيضاً مع عنوان القصيدة، لأنَّ (غير سياسيَّة) تعني (غراميَّة)، يدلُّ على ذلك مجيء اسمه الثَّلاثي بدلاً من (حبيبي) لكنَّها أحدثت مفارقة بين بداية الإهداء ومناسبته، فالمناسبة هي ذكرى الميلاد وتوجيه الإهداء إلى روح الزَّوج ينسجم مع الرِّثاء، كما فعلت في إهداء ديوان آخر السُّيوف، فالمناسبة تثير مشاعر الفرح بينما التَّوجيهُ يحيل إلى مشاعر الحزن، وتزول المفارقة إذا كان وراء الإتيان بتركيب (روح زوجي) نيَّة صوفيَّة مُبيَّتة كأنَّها استحضرت هذه الرُّوح في هذه

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص63.

الذَّكرى.

ـ جاء في إهداء ديوان (الشِّعر والنَّثر.. لك وحدك) قولها في الأوَّل:

لا تسأل ما هيَ أخبارِي..

لا شيءَ مهمّاً.. إلَّا أنتَ..

فإنَّك أحلى أخبارِي.

لا شيءَ مهمّاً.. إلَّا أنتَ..

وكلُّ العالمِ بعدَكَ ذرَّاتُ غُبارِ[1]

وهو إهداءٌ غيرُ تقليديٍّ من جهتين:

الأوُّلى: أنَّه غيرُ موجَّه أي غير مصدَّر بـ (إلى).

والثَّانية: أنَّه قطعة شعريَّة موزونة مُقفَّاة، وهي تحمل الرِّسالة نفسها الَّتي يحملها عنوان الدِّيوان، إلَّا أنَّها في الإهداء أكثرُ التصاقاً أي أكثر حميميَّة لأنَّها وردت في أسلوب حصرٍ (لا شيء مهماً إلا أنت).

وفي الثَّاني جاء قولها:

أيا رجلاً.. يتجوَّل بينَ خلاياي

1- سعاد الصباح: الشعر والنثر لك وحدك، ص7.

مثل القضاء.. ومثل القدر[1]

استخدمت (أيا) -وهي لنداء البعيد- لنداء القريب، ودليل قربه الشَّديد أنَّه يتجوَّل بين خلاياها، لكنَّها تخفي وراء هذا التَّقريب نرجسيَّة يكشفها الفعل (يتجوَّل) الَّذي وصفتْ به المنادى (رجلاً) أي هو الَّذي يبادر في التَّجوال والتَّغلغل بين خلاياها وباستمرار، وما يزال حتَّى هذه اللَّحظة على الرَّغم من موته، أما تشبيه التَّجوال بالقضاء والقدر فهو تأكيد لمعنى صوفيٍّ حيث يُعتقد أنَّ هذا التَّجوال هو علمٌ أزليٌّ أولاً، ثمَّ إنفاد لهذا العلم ثانياً، وهي تعبِّر عمَّا في داخلها من حبٍّ مرَّة ورفضٍ مرَّة، هي لا تريد تحقيق الذَّات بقدر ما ترفض واقعاً اجتماعياً تراه طارئاً.

وفي الثَّالث جاء قولها:

لم يعدْ عندي مكانٌ

بعدما استعمرتَ كلَّ الأمكنة

لم يعدْ عندي زمانٌ

بعدما صادرتَ كلَّ الأزمنة[2]

إنّ الَّذي يخفف من القلق المتسرب من بين كلمات هذه القطعة الإحساس النَّفسيِّ الخفيِّ بأنَّ استعمار هذا الرَّجل العظيم

1- المصدر السابق، ص9.

2- سعاد الصباح: الشعر والنثر لك وحدك، ص11.

لـكلِّ الأزمنـة والأمكنة يدخلـه في قائمة العظماء الَّذيـن يعيشُ تحتَ أكنافهـم أهـلُ بيتهـا، وفقـد الزَّمـان والمـكان الخـاصَّ بالشَّـاعرة بعد اسـتعمار زوجهـا للأزمنـة والأمكنـة لم يعـدْ فقـداً بالمعنـى الصَّريـح للكلمـة لأنَّ عـدم العنديَّـة (لم يعدْ عندي) في مـكان أو زمان خاصَّين مسـتقلين يعنـي أنَّهـا صـارت موجـودةً في كلِّ الأزمنـة والأمكنة الَّتي صادرها أو اسـتعمرها.

ـ جاء في إهداء ديوان (وللعصافير أظافر تكتب الشِّعر) قولها:

زوجي..

وصديق الزَّمن الجميل عبد الله المبارك

إنَّه الوضوءُ بماء ضوئك..

إنَّها أجراسُ شوقي الَّتي تقرع[1]

خـلا هـذا الإهـداء مـن التَّوجيـه (إلى) خلـوّاً لا يُعـد الوحيـد، لكن يُعـد الختـامُ إلى حينـه، ولاسـيَّما أنَّـه يتفـرَّد بإحالـة كلِّ مـا في هـذا الدِّيـوان إلى متعلقـات الـزَّوج وصديـق الزَّمـن الجميـل عـن طريـق الهـاء في قولهـا: (إنَّـه) وهـا في قولهـا: (إنَّهـا) أي هـذا الدَّيـوان هـو الوضـوء بمـاء ضوئـك، وهـذه القصائـد والقـوافي والأوزان هـي أجـراسُ شـوقي الَّتـي تُقـرع، وهي بذلـك منحتها القداسـة والطَّهارة

1- سعاد الصباح: وللعصافير أظافر تكتب الشعر، ص7.

المستمدَّة من قداسته وطهارته.

ممَّا تقدَّم نلحظ تكرار العتبات في الإهداء، وهذا التَّكرار يعتمد على كلمة أو جملة بشكل متتابع، وهي حالة تثير وتحفِّز المتلقِّي وتشدُّ انتباهه أكثر.

* * *

2- تشكيلات الصَّدمة الأُولى في قصيدة (آخر السُّيوف)[1]

كتبتْ في الإهداء

إلى روح زوجي ورفيقي ومعلِّمي عبد الله المبارك.

القصيدة:

هاأنتَ ترْجعُ مثلَ سَيْفٍ مُتْعَبٍ ... لتنامَ في قلْبِ الكُوَيْتِ أخيرا

يا أيُّها النَّسْرُ المُضرَّجُ بالأسى ... كم كُنتَ في الزَّمنِ الرَّديءِ صَبُورا!

كَسَرَتْكَ أنباءُ الكُوَيت، ومن رأى ... جَبَلاً، بكلِّ شُمُوخِهِ، مَقْهُورا؟

ما كان يُمكن أن تعيشَ لكَيْ تَرَى ... بابَ العَرين، مُخَلَّعاً.. مكْسُورا

صَعْبٌ على الأحرارِ أن يَسْتسلمُوا ... قَدَرُ الكبيرِ، بأن يَظَلَّ كبيرا

يا فارسَ الفُرْسَانِ، يا بْنَ مُبارِكٍ ... يا مَنْ حَمَيْتَ مَدَاخلاً، وثُغُورا

شرِبَتْ خيولُكَ دَمْعَها، وصَهيلَها ... كيف الخيولُ تموتُ؟ لا تفسيرا

ما عادَ بَحْرُكَ أزْرَقاً، يا سيِّدي ... فكأنَّما صار النَّهارُ ضَريرا

الإخوةُ الأعداءُ مَرُّوا من هُنا ... كي يملؤوا تاريخَنا تزويرا

شَنَقُوا الغَنِيَّ على مشانقِ حقْدِهمْ ... أمَّا الفقيرُ فلا يزالُ فَقيرا

1- سعاد الصباح: ديوان آخر السيوف، ص11-31.

غَدَرُوا بهارونَ الرَّشيدِ.. وأحْرَقوا كُتُبَ التُّراثِ.. وأعدمُوا المَنْصورا

عَبَثُوا بأجسادِ النِّساءِ.. ودنَّسَوا قَبرَ الحُسَيْنِ، ودَمَّروا تَدْميرا

لم يترُكُوا في الحقل غُصْناً أخضراً أو نَخْلَةً مَيْسَاءَ.. أو عُصْفُورا

قَضَمُوا الكُوَيْتَ.. كأنَّها تُفاحةٌ وَرَمَوا ثيابَ القاصراتِ قُشُورا

من ذا يُحاسبُ حاكماً متسلِّطاً ذَبَحَ الشُّعوبَ حَمَاقةً.. وغُرُورا؟

يا سيِّدي.. إنَّ الشُّجُونَ كثيرةٌ فاذْهَبْ لربِّكَ، راضياً مبرورا

يتفتَّتُ التَّاريخُ بين أصابعِي.. وأُشاهِدُ الوطنَ الجميلَ كَسيرا

خَذَلوكَ، يا شيخَ العروبةِ، عندما جَعَلوا العُروبةَ، مَسْلَخاً وقُبُورا

ذَبَحوُا الطُّموحَ الوَحْدوِيَّ.. من الَّذي يرضى بأنْ يتزوَّجَ السَّاطُورا؟

جاؤوا إليك.. لكي تُبارِكَ فِعْلَهُمْ يأبى الإباءُ بأن يكونَ أجيرا

أأبا مُبارَكَ.. كُنْتَ أنتَ قَبيلتي وجزيرتي.. والشَّاطئَ المسْحُورا

يا خَيْمتي وَسْطَ الرِّياحِ، من الَّذي سَيَلُمُّ بعدَكَ دَمعيَ المَنْثورا؟

يا مَنْ ذَهَبْتَ، وما ذَهَبْتَ، كأنَّني في اللَّيل أسمعُ صوتَك البَلَلُّورا

أنت الرَّبيع.. فلو ذَكَرْتُكَ مرَّةً.. صار الزَّمانُ حدائقاً.. وعبيرا

أأبا مُبَارَكَ، لو هناكَ مدامعٌ تكفي.. لفجَّرْتُ الدُّمُوع نُهورا

مَنْ ذا يُغَطِّينا بريْشِ حَنَانِهِ؟ من يملأُ البيتَ الكبيرَ حُضُورا؟

أنتَ السَّفينةُ، والمظلَّةُ والهوى ... يا مَنْ غَزَلتَ ليَ الحنانَ جُسُورا

غطَّيْتَني بالدِّفءِ منذ طُفولتي ... وفَرَشْتَ دربيَ، أنجُماً وحريرا

وحمَيْتَ أحلامي بنَخْوَةِ فارِسٍ ... لم تُلْغِ رأياً أو قَمَعْتَ شُعُورا

اللهُ يعلمُ يا أبي.. ومُعَلِّمي ... كم كنتَ إنساناً.. وكنتَ أميرا

أأبا مُبَارَك يا مَنَارةَ عُمْرِنَا.. ... يا دِرْعَنا، وكِتابَنا المأثورا

كُنْتَ الكُوَيْتَ أصَالةً وحَضَارةً ... ومَنَاقباً عربيَّةً وجُذوُرا

البحرُ أنتَ.. يفيضُ عن شُطْآنِهِ ... قدَرُ الكبيرِ بأن يكوُن كَبيرَا

أأبا مُبارَكَ، سوف تبقى دائماً ... في العين كُحْلاً.. والشِّفاهِ بُخُورا

يا آخِذَ الكَلِماتِ تحتَ رِدائِهِ ... ما عُدْتُ بَعْدك أُحْسِنُ التَّعْبيرا

لندن، حزيران، يونيو 1991م

الجوُّ النَّفسيُّ للقصيدة

تُعدُّ هذه القصيدة أصرح نصٍّ للشَّاعرة سعاد الصَّباح في رثاء زوجها عبدالله المبارك، ظهر فيه الحزنُ والحرمان والقلق ومرارة الفقد للزَّوج والوطن، وظهرت صورة المأساة بدقَّة، حاملةً الوجع من خلال الفكرة واللُّغة والإحساس.

فالعنوانُ يفصح عن أفول آخر السُّيوف، السُّيوف الَّتي ترمز إلى الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة المؤثِّرة في حياة الأُمَّة، وهو رمزٌ تراثيٌّ له

مرجعيَّته النَّفسيَّة في كلِّ ذاتٍ عربيَّةٍ، وقد جعلت الشَّاعرةُ زوجَها خاتمةَ هذه الكوكبة من آخر السُّيوف، وأسدلت السِّتار على فصلٍ من حياةٍ حافلةٍ بالصَّلابة والقوَّة والعطاء، وهذا العنوان يحمل بعداً نفسياً يحثُّ القارئ على تتبُّع مكنوناتِ النَّصِّ وصولاً إلى كلِّ ملامح الفقيد في مرآة الشَّاعرة الثَّكلى، حيث تداخلت أحاسيسها تجاه الثَّالوث: (الوطن والعرب والزَّوجة)، حزنُها على من ودَّعت، حبُّها له، غدر الجار العربيِّ، فبرثاء الرَّاحل ترثي أمَّة، تخلَّتْ عن قيمها وعادتْ إلى جاهليَّتها في غزوها وغاراتها الَّتي تمثِّل شريعة الغاب، إنَّه الحزن العميق والانهزام والقهر والوجع.

إنَّه نصٌّ رثائيٌّ لجيل، وعلامة فارقة في نتاجاتها الشِّعريَّة من حيث الإحساس والسَّبك واللَّفظ والصُّور المتزاحمة الَّتي تحكي مرارة فقد امرأة شامخة لجبلها الَّذي ترعرعت بين قممه، وهو الَّذي دفعها للشَّمس لتغزلَ من خيوطها العلم والشِّعر، لتتعانق أحاسيس الوطن بأحاسيس الحبيب والمعلِّم، وتمتزج بشجون الأمَّة، فبلغت غاية الإحساس، وأقصى الوجع وذروة سنام الحزن مع الفقد، فآخر السُّيوف دليلٌ على آخر جولات الفرسان في الحروب، فلا يكون بعده إلَّا إرخاء السِّتارة على الجروح.

تبدو الشَّاعرة بحالة نفسيَّة متعبة وحانقة، حيث يعود زوجها مسجّى على غير عادته، حين كان يعود، وهو السَّيفُ العربيُّ الأصيل الَّذي قارع الخطوب، لكنَّه يعودُ ليسكنَ غمده ذلك

الوطـن الكبـير، عاد كعودة النَّسر الَّذي كان يحلِّق في الـذُّرى ليهبطَ عـلى السُّـفوح بينـما تـسرحُ وتمـرحُ بغـاثُ الطُّيـور في زمـن تـردَّى بأحداثـه، عـاد مقهـوراً مـن جـراء الغـزو الغاشـم لبلاده، وهو أشـبه بجبـل أحـد عندمـا التـفَّ حولـه كفـار قريـش، عـاد لعرينـه ولكـنَّ بـاب العريـن داسـته الثَّعالـب، وكـسرت هيبتـه شريعـة الغـاب.

وعـلى الرَّغـم مـن ذلـك فليـس أمـام الشَّـاعرة إلَّا مـا تربَّـت عليه، إنَّـه التَّسـليم بقضـاء اللـه، والمواسـاة بكلامـه: [يَـا أَيَّتُهَـا النَّفْـسُ الْمُطْمَئِنَّـةُ (27) ارْجِعِـي إِلَى رَبِّـكِ رَاضِيَـةً مَرْضِيَّـةً (28)] [الفجـر]؛ للتَّخفيـف عـلى النَّفـس والتَّعزي. كما تعزي نفسـها بقدريَّـة التَّحول الطَّبيعـيِّ مـن القـوَّة إلى الضَّعـف مع الحفـاظ على الهيبة، فالأسـود قدرهـا الرِّفعـة والشُّـموخ والإبـاء، والحـرب جـولات وصـولات، وهو الفـارس الَّـذي ذاد عـن الحِمـى وحَمـى الذِّمار، لكـن الـ(هو) يفرض أسـئلته ويسرِّبُهـا مـن ثقـوب الوجع، مـن مثل: كيف؟ ثـم لا جواب، كيـف تمـوت الخيـولُ بعـد أن شربـت دمعَهـا وصهيلَها؟ حتَّـى زرقة البحـر تغـيَّرت، والنَّهـار لا يبـصر، ويعمـل عـلى التَّدليل مـن أحداث المـاضي، وكيـف غـدروا بهـارونَ الرَّشـيد؟ وأحرقـوا مكتبـات بغـداد، وقتلـوا المنصـور؟ هـل التَّاريـخ يعيـد نفسـه، مـن هتـكِ العِـرضِ وكشـفِ السِّـترِ؟ ثـم يـسرِّبُ طرفـاً مـن الإجابة عـن الجهة المسـؤولة الَّتـي تشـكِّلُ صدمـةً للمتلقِّـي: الإخـوة الأعـداء أي هـي أيـادٍ عربيَّة لا مغـول ولا تتـار.

هـا هـو الفـارس يترَّجـل وتحـزن عليـه الخيـول، وتموت حزنـاً على فارسـها، حتَّـى زرقـة الميـاه في البحـر مـا عـادت صافيـةً ناصعـةً ولم يعـدْ النَّهـارُ بهيـاً بضيائه وشمسـه السَّـاطعة.

المـؤلم غـدر الجـار وخيانـة الإخـوة، لِـمَ العجـب؟ فإخـوة يوسـف تآمـروا عليـه واتَّهمـوه بالسَّرقـة، فاسـتدعت صـورة التَّتـار والمغـول تلـك الصُّـورة الحـاضرة على الـدَّوام في ذاكرة العربيِّ الَّـذي كان حطباً للحـروب الغاشـمة، حيـث التَّدمـير والنَّهـب والسَّـلب، وخيرُ شـاهد حـرقُ بغـداد وإرثهـا العلمـيِّ والثَّقافيِّ.

وتذكـر بعـض أحـداث التَّاريخ مـن قبيـل التَّعبير عـن مواقفها وما يجـول في خاطرهـا، وهـو ما يسـمَّى بالتَّنـاصِّ التَّاريخـيِّ ويعني «أنْ تتداخـل مواقـف مختـارة أو شـخصيَّات معيَّنـة منتقـاة مـع النَّـص الأصـليِّ تنسـجم مـع مـا يريد الشَّـاعر، وتـؤدي له غرضـاً فكريـاً»[1].

فاسـتحضرت شـخصيَّة هارون الرَّشـيد والمنصور والحسـين وخيانة البرامكـة؛ لِتصـوُّر مـا حـلَّ بالأمـة، فقـد مزجـت المـاضي بالحـاضر، لتؤكِّـد فكرتهـا مُقارِنـةً بـين مـاضٍ قـويٍّ وحـاضر واهـن، كـما قامت باسـتدعاء الحسـين حيـث تعرَّضَ للقتـل دفاعاً عن الحرِّيَّـة والتَّنكيل بأهـل بيته.

1- أحمـد الزعبـي: التَّنـاص التَّاريخـي نظريـاً وتطبيقيـاً، مقدمة نظريـة مع دراسـات تطبيقية للتناص في روايـة رؤيـا لهاشـم غرايبـة، وقصيـدة رايـة لإبراهيـم نـصر اللـه، مؤسسـة فرعون، عـمان، ط2، 2000م، ص29.

وتعكس الشَّاعرةُ أحداثَ التَّاريخ، وتُصوِّر ماضي وحاضر الأمَّة وتُحوِّلُها إلى لوحات ملموسة؛ لتجعلَ المتلقِّي يعيشُ أحداث التَّاريخ ويتفاعلُ معها، وصولاً إلى ما حلَّ بالكويت من ظلم وقهر وسلب ونهب وعبث بالمقدَّرات والأعراض وكأنَّ الغزاة تتار العصر الحديث، لهذا ترفض الاحتلال واصفةً صورة المعاناة بيقظةٍ واعيةٍ، مُفجرِّةً طاقةً نفسيَّةً هائلةً، مركِّزة على المكان وحركيَّة الزَّمان من خلال ثنائيَّة ضدِّيَّة بين الحياة والموت.

رسمت المشاهد الحزينة وهمجيَّة الغزو الَّذي طال الغنيَّ والفقير والصَّغير والكبير والحقل والغصن والنَّخل والعصفور، حتَّى القاصرات، إنَّه الحمق والتَّسلط والغرور الَّذي جلب الأحزان، والغزاة دعاة العروبة زوراً، إنَّه الخذلان والغدر الَّذي جعل التَّاريخ متشظِّياً والوطن مكبَّلاً.

وهي تصوِّر مرحلة حرجة في حياة الأُمَّة، وهي الَّتي تردِّدُ: «كلُّ ما كتبته من شعر كان مرتبطاً بقضيَّة الإنسان العربيِّ، ومعبِّراً عن همومه وأزماته العاطفيَّة والاجتماعيَّة والسِّياسيَّة»[1].

والشَّاعرة ككلِّ العرب لم تنسَ الصُّورة والذِّكرى، وهي ترى الكويت تتعرَّض لما تعرَّضت له بغداد سابقاً، والغريب أنَّ بغداد هي الَّتي أرسلت هولاكو العصر، فنسجت خيطاً يربط بين

1- مفيد فوزي: مفاتيح قلب امرأة، حوارات ولقاءات مع سعاد الصباح، ص178.

الصُّورتـين، ولكنَّهـا عازمـة عـلى الدِّفـاع عـن وطنهـا، عـلى الرَّغم من فجيعـة الفقـد المضاعفـة، فقـدت زوجهـا ووطنهـا.

سـبعةُ أبيـاتٍ غابـت فيهـا صـورة الـزَّوج الفقيـد، وحـضرت صورة الوطـن الفقيـد المـأزوم المُوجَـع، كأنَّهـا تناسـت عـن قصـد الوجـع الخـاصَّ لتأخـذ نصيبهـا النَّفـسيَّ مـن الوجـع العـامَّ، فيجتمـع عليهـا مـاء الحـزن مـن كلِّ حَدَبٍ وصـوب، رغبةً منها في الغـرق فيه خلاصاً مـن واقع أسـيف.

ثـمَّ تعـدِّدُ مناقـبَ الفقيـد، وتصـوِّر فداحـة الـشَّرخ في بيتهـا الصَّغـير، وبيتهـا الكبير الكويـت، فالفقيد القبيلـة والخيمة والجزيرة والشَّـاطئ، وهـي تسـتحضره وتـراه وتسـمع صوتـه في اللَّيـل.

حـزن وشـكوى لم يقفـا عنـد حـدود الفرديَّـة، بـل تجـاوزا ذلك إلى الجماعـيِّ والإنسـانيِّ، وقـد وظَّفـت مشـاعرها لتسـتدعي مدلـولات تتماهـى والحـزن والهـمَّ والشَّـكوى، وهـي المكلومـة بالـزَّوج وفلذة الكبـد والوطـن معاً.

إنَّهـا تصـوِّر الواقع بكل تشرذمه ومآسـيه وأوجاعه الَّتي انعكسـت عـلى نفسـها ووجدانها وفكرهـا، حيـث التَّخلُّف والاتِّجـار بالأوطان، وهي القائلة بأسـلوب اسـتفهاميٍّ يعكـس الحيرة والألم:

يا سيِّدي ما عدتُ بعدَ الحرب.. أدري من أنا؟

أقطعةٌ جريحةٌ؟ أم نجمةٌ ضائعةٌ؟

أم دمعةٌ خرساء؟

وبيننا مدائنُ محروقةٌ

وأمةٌ مسحوقةٌ

وبيننا داحسُ والغبراء[1]

وهـو ربيـع حياتهـا الَّذي أحالها خـضرةً ونضارةً وجمالاً، ويسـتحقُ ينابيـعَ مـن الدُّمـوع تذرفُها عليـه، فهو الدِّفء والحنـان والحبُّ.

هـو سـفينةُ النَّجـاة ومظلَّـةُ الحـبِّ والأمـاني الجميلـةُ والهـوى كلُّـه، هـو المعلِّـم والحـاني والحامـي والإنسـان، وهـو منـارة العلـم للأجيـال والـدِّرع الحصـين للكويـت، وهـو سـفر مـن المآثـر الخالدة الَّتـي يسـتمدُّ منهـا الكويتيـون المواعظ والعـبر، هو البحـر في جوده وعطائـه، إنَّـه خالـدٌ بصفاتـه وحـيٌّ أبـداً في ذاكـرة الشَّـاعرة، فهـو كالكحـل للعـين والبخـور في حياتهـا، فهـي لم تعـدْ تقوى بعـد رحيله حتَّـى عـلى الـكلام، تقف الكلـمات بعده، بل تتوسَّـد الـتَّراب وتُدفن مـع الرَّاحـل، عـدول في الكلمات يصاحبه وجع مـادِّيٌّ ونفسيٌّ، لِمَ لا؟ والفقـد جلـل والفقيـد المعلِّـم والأب والحاني، فهو الوطـن والكويت بأصالتهـا وقيمهـا العربيَّـة والبحـر والبرُّ والشُّـطآن.

إنَّ هـذا النَّـصَّ الدِّيـوان نـصٌّ ثـريٌّ بأبعـاده النَّفسـيَّة، وظلالـه

1- سعاد الصباح: في البدء كانت الأنثى، دار سعاد الصباح، الكويت، ط6، 1997م، ص42.

الوجدانيَّـة، ومراياه المحدَّبـة، الَّتـي تعكـس عمراً كاملاً مـن التَّجلي، وتفيـض بقـراءات شـتَّى، للظَّواهـر الَّتي شـكَّلت سـيكولوجيا الأنثى الثَّـكلى بوفـاة زوجهـا، وهـي:

1. رموز الفقيد بين خصوصيَّة التَّجربة والذَّاكرة الأدبيَّة.
2. ملامح الذَّات الشَّاعرة بين مؤامرتين.
3. الأنا الجماعيَّة اليتيمة، والأنا الفرديَّة المُشبَعَة.

* * *

رموز الفقيد بين خصوصيَّة التَّجربة والذَّاكرة الأدبيَّة

في النَّص رموزٌ واضحةٌ، منها ما استُحضر من الذَّاكرة الأدبيَّة، واستُخدم لخدمة الغرض في تصوير جديد، والسَّبب أنَّ الشَّاعرة في موقف فَقْدٍ وصدمةٍ، وخيالها مشغول بغير ابتكار الرُّموز، وذهنها يعتريه عدم التَّركيز في التَّجديد الرَّمزيِّ، ومنها ما رفدتها به البيئة المحلِّيَّة أو العالميَّة رفداً مباشراً، لكنَّها عملت في الأوَّل على صبغه بشيء من الخصوصيَّة الخاصَّة بالموضوعيَّة وبالموضوع (الفقيد)، وعملت في الثَّاني على تأكيد استحقاق الموضوع لهذا التَّوظيف المتعِب الجديد. فالرَّمز عنصرٌ مهمٌّ في رسم ملامح المرموز إليه لبعده الفنِّيِّ والدَّلاليِّ، وهو أداة تعبير عن الذَّات والتَّجربة، وصناعة الرَّمز رحلة للشَّاعرة في فضاءات الواقع إلى عوالم الانزياح لتجعلَ المرثي خالداً، وتكشف عن حالات النَّفس بصورة وجدانيَّة غير مباشرة، ولاسيَّما أنَّ الرُّموزَ المستخدمةَ من واقع الحياة الَّتي عاشتها وتعيشها في الواقع، عبرت بها عن قضايا تهمُّها وتهمُّ الفقيد والوطن.

•رمز السَّيف:

ارتبط في الذَّاكرة الجمعيَّة بالقوَّة والنَّصر، واستظهار قيم

البطولـة والشَّـجاعة، فضـلاً عـن درء أخطـار الفنـاء، ظهـر في قولهـا:

هاأنتَ ترْجعُ مثلَ سَيْفٍ مُتْعَبٍ لتنامَ في قلْبِ الكُوَيْتِ أخيرا

هنـا تقـع تحت تأثـير ثنائيَّـة (القـوَّة والتَّعـب) القوَّة: الَّتـي تحيل إلى أنـه كان في معركـة ومواجهـة مـع أعـداء الوطن. والتَّعـب: الَّذي تصـف بـه رمـزه بعـد رجوعه مـن تلـك المواجهة.

وثنائيَّـة (الحيـاة والمـوت)، الحيـاة: الَّتي تجلَّـت في الفعل المضارع (ترجـع) الـدَّال عـلى التَّجـدد والاسـتمرار، والمـوت: الَّـذي صوَّرتـه نومـاً مـن خـلال الفعـل المضـارع (تنام) بحيـث لا يلغـي الحضور في الذَّاكـرة والوجـدان. لقـد اختـارت الشَّـاعرة السَّـيف في هـذا العصر لارتباطـه بالبيئـة العربيَّـة، فهـي متعلِّقة نفسـياً بالمـاضي والصَّحراء، عـلى الرَّغـم مـن انتمائهـا لعـصر التَّطـور والتَّقانـة والرَّفاهيَّـة في كلِّ شيء، وفي هـذا التَّوظيـف أثرٌ لِمَا اسـتكنَّ في الذَّاكرة الأدبيَّة الجمعيَّة الَّتـي تتـمُّ الاسـتعانة بهـا حينما يسـيطر على الشَّـاعر قانـون تداعي المعـاني، فشـوقي مثـلاً يقـول في رثاء عمـر المختار:

يا أيُّها السَّيفُ المجرَّدُ بالفلا يكسو السُّيوف على الزَّمان مَضاءَ[1]

فبينـما عمـر المختار سـيفٌ مجرَّدٌ ويمنـح أمثاله مضاءً وقـوةً وعزيمةً، تجعـل الشَّـاعرة الفقيـدَ سـيفاً مُتعبـاً في الواقـع والحـال، لكنَّـه لا

1- أحمد شوقي: الشوقيات، دار الفكر، بيروت، د. ط، د. ت، ج3، ص17.

مهـزوم ولا مكسـور ولا مثلـوم.

إنَّهـا تـراه بعـين الكويـت، وتذيـب أنوثتهـا مقابـل كرامـة الكويت إلَّا إنْ كانـت تُكنِّـي عـن نفسـها بالكويت.

إنَّـه التَّعلُّـقُ، فهـي تحبُّـه عـلى الرَّغـم مـن كلِّ مـا حصـل تتعلَّـق بالمـاضي وزوجهـا أمـير مـن الصَّحـراء، وهـي تنتمـي لتلـك الحقبـة مـن الزَّمـن؛ لذلـك اختـارت السَّـيف، فزوجهـا سـيفٌ ممشـوقٌ مـن المـاضي، كـما تضفـي عـلى زوجهـا شـيئاً مـن القداسـة والأسـطوريَّة والعـزة والفخـار، فالسَّـيف لا ينكسر كـ(خالد بن الوليد) وهو أشـهرُ مُشـبَّه بـه في التَّاريـخ العـربيِّ والإسـلاميِّ، وبذلك تريـد أن تقول: إنَّ الفقيـد مـن السُّـيوف ذات الأثـر الواضـح في التَّاريـخ، بـل هـو آخـر تلـك السُّـيوف، والكويـت هي غِمدُ هذا السَّـيف العـربيِّ الأصيل، ما يـدلُّ عـلى عظمـة الـزَّوج المُسـتَحِقِّ لهـذا الرَّمز.

والاتِّسـاع حجـمٌ نفـسيٌّ للشَّـاعرة، إذ بلغـت عظمـة زوجهـا أن تكـون الكويـت بطولهـا وعرضهـا لـه غمـداً، وكلمـة (متعـب) نـوع مـن التَّخفيـف عـن النَّفـس، فهي تلجـأ إلى حيلـة دفاعيَّـة، وكأنَّها لا تريـده ميتـاً بـل متعبـاً، ولا تتقبـل ولا تصـدق عودتـه ميتـاً، وهـذا يُذكـرُ بعـادات وأعـراف وتقاليـد اجتماعيَّـة نجدهـا عنـد الأمَّهـات والزَّوجـات والحبيبـات، عندمـا يأتي نبـأ موت ولد، أمـه تقول: انهض حبيبـي فالغـداء جاهـز، وزوجـة تقـول: لا لم يمـت هـا هـو يبتسـم،

سـينهض الآن.

وكذلـك تحتـال في مفـردة (تنـام)؛ لأنَّها لا تعني (تُدفـن) الَّتي هي الواقـع الملمـوس، لكـنَّ الواقـعَ النَّفـسيَّ غـير ذلـك، ففي نفسـها تراه كالنَّائـم الَّـذي سيسـتيقظ بعـد حـين مـن الاسـتراحة، وهـي في حالة انتظـار النَّائم كي يسـتيقظ.

•رمز النَّسر:

ثـمَّ تحلـق بـه عالياً في السَّـماء، وتجعلـه نـسراً بخطـاب مبـاشر وبصيغـة نـداء فخمـة، والنَّـسر هنـا رمز العـربيِّ الَّذي فقـد كلَّ شيء حـاضراً، وتكالبـت عليـه ظـروف ومحن وأمـراض، ولكنَّ عـزَّة الماضي باقيـة، في قولها:

يا أيُّها النَّسْرُ المُضرَّجُ بالأسى كم كُنتَ في الزمنِ الرديءِ صَبُورا

انتقلـت إلى حقـل آخـرَ مـن حقـول الرَّمـز، فالنَّـسرُ رمـزُ الكبريـاء والعنفوان والشُّـموخ، النَّسر الَّذي تهاوى من القمم والذُّرى ليسـكنَ السُّـفوحَ، بـدأتْ بنـداء غـير مبـاشر ولم تقـلْ: (يـا نَـسرُ) بـل صنعت فاصـلاً بـين النِّـداء والمنـادى بــ(أيُّ) و(هـا) التَّنبيه لا لتبعدَ المسـافة بينهـا وبـين الفقيـد، بـل هي صرخـةٌ أولى في سلسـلة مـن الصَّرخات الَّتـي تعكـس الحاجة النَّفسـيَّة للمنادى (الفقيـد) بتلوينات مختلفة لصفـة المنـادى، فهي بحاجـة لكلِّ صفةٍ تطلقها عـلى المنادى الفقيد، ثـم هـو مـضرَّج لا بالدَّم بل بـالأسى، وهذا احـتراسٌ نفـسيٌّ، إذ هناك

مـن أصـاب هذا النَّسر إصابةً بليغـةً، والتَّضريـجُ بالأسى مـدحٌ، لأنَّها لم تضرِّجـه بالـدَّم الأحمـر مـن جراء إصابـاتٍ ماديَّةٍ وطعنـات، وهذا يعكـس حجـم حَملِـه وتكليـف نفسـه لمهـام جسـام وعظيمـة، فهو يحمـل أسى وهمـومَ الكويـت على عاتقه فضلاً عـن هموم اجتماعيَّة وعربيَّـة، وهنـا مزجـتْ الشَّـاعرة بـين الـذَّاتيِّ والعـامِّ، وتظهـر دلالـة الفاجعـة حيـث اتـكأت على صـورة مألوفة، ولكـن يلفُّها الانكسـار.

فهـي تصـوِّر النَّسر الَّـذي أصابته المحن واسـتبدَّ به المـرض فانحدر للسَّـفح وتجمعـت عليـه رداءةُ الدَّهـر وبُغـاثُ الطَّير، وهي تعكس مـا تكابـده نفسـياً من جـراءِ الفقد لهـذا النَّسر الَّذي طالمـا حلَّق بها للعـلا وتـودُّ منـه أن يتمـرَّد على هـذه الحـال كأنَّها تشـير إلى متابعة التَّحليـق والقتـال بعـد الفقيـد، مُسـتلهِمَةً من مـاضي الفقيـد التَّليد القـوَّةَ والمواصلـةَ، وهـذا يذكِّرنـا بقول عمر أبو ريشـة:

أصبحَ السَّفحُ ملعباً للنُّسورِ فاغضبي يا ذُرى الجبالِ وثوري[1]

وهي حالةٌ للنَّسر الرَّمز شبيهة بحالة التَّوظيف الَّذي أتتْ به الشَّاعرة، فالنَّسر هنا كذلك وقع في شباك الاضطرار للعيش في غير موطنه الَّذي خُلق له.

مـرَّة ثانيـة تذيـب أنوثتهـا المفجوعة أمـام عظمة الفقيـد وموقعه في نفـس بلـده قبـل موقعـه في نفسـها، وهـذا سـموٌّ روحـيٌّ وجدانيٌّ

1- عمر أبو ريشة: ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ط1، 1998م، مجلد1، ص158.

عـالٍ لا يُسـتطاع إلَّا مـن نفـس سـاميَّة ولا سـيَّما في هـذا الموقـف بالذَّات.

•رمز الجبل:

وفي حـدث جلـل هـو غـزو الجار للجـار يظهَر رمزٌ جديـدٌ، هو رمزُ الجبـل، في قولها:

كَسَرَتْكَ أنباءُ الكُوَيت، ومن رأى جَبَلاً، بكلِّ شُمُوخِهِ، مَقْهُورا؟

والجبـل رمـز للصَّلابـة والقـوَّة، عـلى الرَّغم مـن خلـو الكويت من الجبـال، مـا يعنـي أنَّهـا اسـتعارت رمـزاً مـن غير بيئـة الفقيـد، تريد بذلـك أن تخرجـه من المحلِّيَّة إلى دائرة أوسـع تتجـاوز هذه المحلِّيَّة، فهـو يسـتحقُّ مشـبَّهات أخـرى خارج حـدود الوطـن الكويـت، مردُّ ذلـك عظمتـه في نفسـها الَّتـي دفعتهـا إلى هـذه الاسـتعارة، لكنَّهـا وضعتـه في ثنائيَّـة ضدِّيَّـة مفارقـة (الشُّـموخ ضـدُّ القهـر) فكيـف يكـون الجبـل متشـظِّياً مقهوراً؟

لقـد جعلـت المتلقِّـي يسـتقبل هذه المفارقـة بحاسَّـة البصر فقط، ولـن يبلـغَ بهـذا الاسـتقبال مـا بلغتـه هـي؛ لأنَّهـا اسـتقبلت هـذه المفارقـة بـكلِّ حواسِّـها المادِّيَّة والنَّفسـيَّة، فجعلت الفقيـد كجبلٍ في علـو الهمِّـة والشُّـموخ والكبرياء والمهابـة والوقار، لكنَّه هـوى وانهدَّ كـما انهـدَّ جبـل ثهـلان في نجد، كـما يقول أبـو البقاء الرَّنـديُّ في رثاء المـدن والممالـك الزَّائلة:

دَهى الجزيرةَ أمرٌ لا عزاءَ له هوى له أحدٌ وانهدَّ ثَهلانُ[1]

مـرَّة ثالثـة تنـسى أن تنقـل أثـر فقـده كجبـلٍ عـلى نفسـها، وتنقل الرُّؤيـة إلى الجمهـور كلِّه، وتسـألهم سـؤال المنبِّه الحـاثِّ على إمعان النَّظـر. وهـذا مـا نقـل التَّوظيـف نقلـةً جديـدةً عـن توظيـف ابـن الرُّومـي في قولـه وهـو يمـدح المنصوريَّ:

يا جبلَ اللهِ في بسيطتِهِ لا هدَّك اللهُ بعدما وطَدَكْ[2]

•رمز الأسد:

ثـمَّ تـراه أسـداً هصـوراً، لكـنَّ عرينـه داسـته الثّعالب ودنَّسـته، في قولها:

ماكان يُمكن أن تعيشَ لكَيْ تَرَى بابَ العَرين، مُخَلَّعاً.. مكْسُورا

لم تذكر الأسـد صراحة، لكنَّ (باب العرين) يحيل إلى تشـبيه الفقيد بالأسـد عـلى صـورة الاسـتعارة المكنيَّـة، لقـد غيَّبـتْ لفـظ (الأسـد) علـماً أنَّهـا ذكـرت من قبل صراحـة (النَّسر والسَّـيف والجبـل) وهذا التّغَييـب يحمـل بعداً نفسـياً أو أكـثر؛ لأنَّ الواقع يقتـضي ذلك، ولأنَّ

1- أبـو البقـاء الرنـدي: ديـوان أبي الطيـب الرّنـدي، تحقيق ودراسـة د.حياة قـارة، عن مركـز البابطين لتحقيـق المخطوطـات الشـعرية، الكويـت، طبـع ونـشر دار الوفـاء، الإسـكندرية، ط1، 2010م، ص108.

2- ابـن الرومـي: ديـوان ابـن الرومـي، شرح أحمـد حسـن بسـج، دار الكتـب العلميـة، بـيروت، ط3، 2002م، ج3، ص6.

الأسـد لا يقبـل أن يكـون موجوداً وبابُ عرينه مخلَّعٌ ومكسـورٌ، وإن وجـد في هـذه الحـال، فهـذا قـدحٌ في هيبـة الأسـد. وليس بعيـداً أن تكـون قـد كنَّـتْ عـن الكويـت بالعرين، وعملـتْ على تجيـير القدر (المـوت الفـردي)؛ ليقـع على الفقيـد لغاية حمايته مـن موت نفسيٍّ أكـثر إيلامـاً لـه، وهـو رؤية بـاب بيتـه الكبير مخلعـاً مكسـوراً بفعل فاعـل قاصـدٍ النَّيـلَ مـن هيبتـه وهيبـة بيتـه وأهلـه ووطنـه، وهـو رمـز المهابـة الَّتـي نالـت منها المؤامـرةُ عـلى وطنه الكويـت كما نال المحتـل الأجنبـي متمثِّـلاً بقيـوده وأصفـادِهِ مـن عمـر المختـار الرَّمز الَّـذي انكـسر عندمـا وقـع أسـيراً بيـد الأعداء، عـلى حدِّ تعبـير أحمد شـوقي في قولـه عنه:

وأتى الأسيرُ يجرُّ ثِقلَ حديدِهِ أسدٌ يجرِّرُ حيَّةً رقطاءَ[1]

مـرَّة رابعـة تُخـرج نفسـها من دائـرة الوجع الشَّـخصيِّ لتدخل هي والوطـن كلُّـه في دائرة الوجع الجماعـيِّ العامِّ.

•رمز القبيلة والجزيرة والشَّاطئ:

ثـم تجمـع ثلاثـة رمـوز وراء بعضهـا، لا يفصـل بينهـا إلا حـرف العطـف الـدَّال عـلى مطلـق الجمـع، في قولهـا:

أأبا مُبارَكَ.. كُنْتَ أنتَ قَبيلتي وجزيرتي.. والشَّاطئَ المسْحُورا

1- أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص17.

أحضرتْ نفسها في هذه الرُّموز الثَّلاثة بقوَّة، حيث استخدمت (ياء المتكلم) الَّتي تلتصق بالرَّمز؛ إمعاناً بعدم الانفصال عنه حتَّى بعد الموت (قبيلتي، جزيرتي)، وتخلَّت عنها في الرَّمز الثَّالث (الشَّاطئ)، لكنَّها عرَّفته ووصفته (الشَّاطئ المسحور)؛ إمعاناً بأنَّه مُعيَّنٌ معروف جدّاً لها وله، كأنَّها تشير إليه وحدَه، وتشي بأنَّها مَعرفة خاصَّة بها.

(أنتَ قبيلتي): انتماءٌ قبليٌّ، لكنْ إلى زوجها الَّذي اختزلت القبيلة بشخصه، فهل يعني هذا أنَّها بعد فَقْده صارتْ بلا قبيلة؟ ولا سيَّما أنَّها أسبقت هذا الانتماء بـ (كنت)، إنَّ هذا الانتماء الدَّاخليِّ الذَّاتيَّ بلفظ (قبيلة) يقف وراءه انتماءٌ كبير خارجيٌّ وطنيٌّ، فهي الَّتي تقول:

إنْني بنتُ الكويت

ومع اللُّؤلؤ في البحر ترعرعتُ

ولملمتُ مَحاراً ونجوم[1]

(وجزيرتي): تعمِّقُ بهذا الرَّمز فكرة كون الفقيد امتدادها الطَّبيعيَّ البريَّ الآمن الحالم في البحر، كما تعمِّق في نفسها مشاعر الحب والدِّفء والاستقلاليَّة والبعد عن عالم البشر المليء بالغدر والخيانة والعمالة، المعادي لكلِّ ما هو جميلٌ وحالمٌ.

1- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط11، 2010م، ص118.

(والشَّـاطئ): رمـزُ الأمـان، لكنَّـه مسـحور، وهـذا وصـف يحتمـل كونـه سـاحراً ومسـحوراً، وربمـا أرادت مـن المعنى الأوَّل (مسـحوراً) أن تقـول: الشّـاطئ لي وحـدي و(الشَّـاطئ المسـحور) مـوازٍ لقولهـا: (شـاطئي)؛ لأنَّ المسـحور مرصـود لها، فكأنَّهـا قالت: الفقيـد قبيلتها وجزيرتهـا وشـاطئها، ومـن المعنـى الثَّـاني: (سـاحراً) أن تقـول: أنـت الشَّـاطئ الَّـذي سـحرني، فـصرتُ تحـتَ تأثـيره أقـولُ وأفعـلُ وأحيا.

•رمز الخيمة:

ثـمَّ تسـتعين بمعجـم بيئتهـا القديمـة الحديثـة، وتسـتدعي رمـز الخيمـة في قولهـا:

يا خَيْمتي وَسْطَ الرِّياحِ، من الَّذي سَيَلُمُّ بعدَكَ دَمعيَ المَنْثورا؟

والخيمـة مـن معجـم البيئـة الكويتيـة، فهـي تتعلَّـق بالمـاضي، عـلى الرَّغـم مـن أنَّهـا أميرة، وتعيـش في القصـور، ومـن حيـث التَّحقيـق النَّفـسيُّ فهـي تريـد بهـا القـصر، وقـد يفهـم المتلقِّـي ذلـك، إذ ترفع مـن شـأن الفقيـد الَّـذي هـو الأمـان والملجـأ والخيمـة، فهـو قصرها المتنقِّـل أينـما تذهـب، وقـد وُفقـت في اختيـار لفظـة (الخيمـة)؛ لأنَّهـا اسـتدعت معهـا لفـظ (القـصر) من حيث تشـعر أو لا تشـعر، واسـتخدمت الاسـتفهام؛ لتنقـل لنـا دفقـة شـعوريَّة حزينـة، ذلـك الاسـتفهام الَّـذي معنـاه النَّفـي، وهـو معنـى يجسِّـد الوفـاء للـزَّوج والفقيد.

و(الخيمـة) تمثِّـل الأمـن فضلاً عـن الحبِّ والارتـواء العاطفيِّ وقيم الزَّمنِ الجميلِ، مجسِّـدة الحنان في خيوط كالسَّـداة واللُّحمة يغزلها المبـارك بـكلِّ دفء وحنـان. كخيمـة رفيـدة الأسـلميَّة أوَّل طبيبـةٍ عربيـةٍ مسـلمةٍ ضربـت خيمـةً لمـداواة الجرحى من المسـلمين ممَّن ليـس لديهـم مـن يهتـمُّ بهـم، في قول أحمـد محرم:

فَيَا لَكِ خيْمةً للبرِّ فيها جلالٌ لا يُرامُ ولا يُدَانى[1]

•رمز الرَّبيع:

ثـمَّ توسِّـع دائـرة الرَّمـز، وتخـرج وهي في عـدَّة حزنهـا إلى أحضان الطَّبيعـة، وتسـتدعي رمـز الرَّبيـع؛ لتكمـل لوحـة الـدِّفء والحـبِّ والحنـان في قولهـا:

أنتَ الرَّبيع..فلو ذَكَرتُكَ مرَّةً.. صار الزَّمانُ حدائقاً.. وعبيرا

فالطَّبيعـة ماثلـة في وعيهـا، مثـولَ توافـقٍ، هـذا «التَّوافـق النَّفسيُّ الطَّبيعـيُّ بـين الشَّـاعر والعـالم الخارجـيّ معنـاه إخضـاع الطَّبيعـة لحركـة النَّفـس وحاجاتهـا؛ مـمّا يعطـي الشَّـاعر الحـقَّ في تشـكيل الطَّبيعـة وفقـاً لتصوُّراتـه الخاصَّـة»[2].

ليـس للرَّبيـع خصوصيَّـة في البيئـة الكويتيَّـة، عـلى عكـس البيئات

1- أحمـد محـرم: ديـوان مجـد الإسـلام، الإلياذة الإسـلامية، مراجعة محمـد إبراهيم الجيـوشي، مكتبة دار العروبـة، مـصر، ج2، ط1، 1963م، ص181.

2- إبراهيم جودت: ملامح نظرية نقد الشعر العربي، تنوير للطباعة، حمص، ط1، 1994م، ص131.

الأخرى، فهي استعارتْ صورة الرَّبيع القابعة في لا شعورها من بيئاتٍ أُخرى، ربَّما زارتها مع الفقيد، ولاحظت جمال الرَّبيع، وما يضفيه على الأرض من تحوُّلِ وجهها، فأرادت للفقيد أن يكون له الأثر نفسه، كما أنَّها أدخلته في حيِّز ودائرة الزَّمن وفصول السَّنة، فالرَّبيعُ متجدِّدٌ على الدَّوام؛ لذا يليق بالممدوح أو المرثي الَّذي كان له الأثرُ نفسه، أن يكون مرموزاً له به، على حدٍّ تعبير ذي الرُّمة مادحاً شمر بن هبيرة الفزاريِّ في قصيدة (أنتَ الرَّبيع):

أَنتَ الرَّبيعُ إِذا ما لَم يَكُن مَطَرٌ وَالسَّائِسُ الحازِمُ المَفعولُ ما أَمَرا[1]

كأنَّها تريد لزوجها الفقيد أن يكون ربيعها بما فيه من أثر عليها كأثر الرَّبيع على الأرض، إذ يلبسها حلَّة بهيَّة.

إنَّ السِّياق الشُّعوريِّ في هذا البيت لا يفضح الحزن الكامن في نفسها، وهي في موقف رثاء وعزاء، ولاسيَّما أنَّها تخاطبه، لكنَّ الشَّرط الجميل (فلو ذكرتك.. صار) الَّذي نسجته وشاحاً من زهور الرَّبيع يبدو تعزية رومانسيَّة وتسلية لقلبها، إذ ليست بحاجة إلَّا إلى ذكر اسمه حتَّى تزهر ساعاتُها، وتعبق بروائح زهور الرَّبيع الَّذي يمثِّل الفقيد لوناً ورائحة.

1- ذو الرمة: ديوان ذي الرمة، قدم له وشرحه، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ص94.

•رمز السَّفينة والمظلَّة والهوى:

مـن الطَّبيعـة تسـتعير مفـردة بحرِّيَّـة؛ لتكـون رمـزاً جديداً يُشـبع نهمتهـا إلى اسـتقصاء صفـات فقيدهـا، ويطفـئ نـار فقـده، هـي مفـردة (السَّـفينة) وتضيـف إليهـا (المظلَّـة) و(الهـوى)، فتجمـع بين المـادِّيِّ والمعنـويِّ، في قولهـا:

أنتَ السَّفينةُ،والمظلَّةُ والهوى يا مَنْ غَزَلتَ ليَ الحنانَ جُسُورا

(السَّـفينة): رمـز النَّجـاة، وهـي مـن مفـردات البيئـة الكويتيَّـة والتَّاريـخ الكويتـيِّ قديمـاً وزمن الغوص فهي تحيلنـا إلى زمن الكفاح زمـن الأجـداد الَّـذي يعـجُّ بطقـوس واهتمامـات، حيـث يعمـل جلُّ الكويتيِّـين بالبحـر والغـوص واللُّؤلـؤ، ومـع توسـيع النَّظـرة في قولها: (السَّـفينة)؛ ليعـمَّ خـيره كلَّ أبنـاء الكويـت، جعلت مـن الفقيد رمزاً للكفـاح، فضـلاً عـن النَّجـاة، فالفقيـد كسـفينة نـوح عليـه السَّـلام، ووسـيلة خاصَّـة وعامَّـة تبقـى الأسـاس في بلـوغ الغايـات السَّـامية، كـما قـال فتيـان الشـاغوري مادحـاً أحـد الأمراء:

سَفينَةُ النَّجاةِ أَهْلُ بَيْتِهِ في موقِفٍ يَغْشى الوَرى طوفانُهُ[1]

(المظلَّـة): رمـزٌ للأجـواء الحالمـة، فـلا يمكـن تخيُّـل الشَّـاعرة تحت أيِّ مظلَّـة في الواقـع المعيـش، فهـي تسـتدعي أيَّـام الزَّمـن الجميـل

1- فتيـان الشَّـاغوري: ديـوان فتيـان الشـاغوري، تحقيـق أحمـد الجنـدي، مطبوعـات مجمـع اللغـة العربيـة بدمشـق، المطبعـة الهاشـمية، ط1، 1976م، ص481.

والأجـواء الحالمـة حبـاً، وهـذا يقودنـا إلى أنَّهـا تـودِّع تلـك الأجـواء الحالمـة؛ لذلـك جعلـت مـن الفقيـد مظلَّـة العمـر الجميـل الحـالم الَّـذي لا تريـد توديعـه، بصـورة شـعبيَّة مألوفـة في التَّعابـير العاديَّـة والفنيَّة كما في قول شـكيب أرسـلان عن هلال المسـلمين في مواجهة تحديـات ومكائـد الغرب:

وليسَ لنا غير الهِلالِ مَظَلَّةً يَنالُ لَدَيها العِزُّ من هُوَ آمِلُهْ[1]

(الهـوى): لأنَّ لفظـة (الحبيـب) المعتادة والمتداولـة لم تعد تكفي، فبحثـتْ عـن مفردة أوسـع وأعمَّ، فوجـدت ضالَّتهـا في معجم الهوى وجعلتـه الهـوى ذاتـه، كعـادة الشُّـعراء المبالغـين في وصـف علاقـة الطَّـرف الآخـر بالحـبِّ وبهـم عـلى غرار قول بشـار بـن برد:

ياسَلْمَ أنتِ الهَوى إذا شَهِدَ النـ ـنَاسُ وأنتِ الهَوى إذا ذَهَبوا[2]

•رمز المنارة والدِّرع والكتاب:

ثـمَّ تنتقـل إلى حقـلٍ يتـماشى مـع الأوضـاع الأخـيرة الَّتـي عاشـها الفقيـد في صراعـه مـع الأعداء وهو حقـل الحرب فتسـتعير منه رمز الـدِّرع في قولها:

1- شـكيب أرسـلان: ديـوان الأمـير شـكيب أرسـلان، تحقيـق محمد رشـيد رضـا، مطبعة المنـار، مصر، ط1، 1935م، ص112.

2- بشـار بـن بـرد: ديـوان بشـار بـن بـرد، جمـع وتحقيـق وشرح محمـد الطاهـر بـن عاشـور، وزارة الثقافـة، الجزائـر، ط1، 2007م، ج1، ص218.

أأبا مُبَارَكَ يا مَنَارةَ عُمْرِنَا.. يا دِرْعَنا، وكِتابَنا المأثورا

أضافت إليه رمزاً من الحقل الماضي (المنارة)، ورمزاً من حقلها الأدبيِّ الثقافيِّ (الكتاب).

(الدِّرع): رمز الوقاية والحماية، لِمَ لا والدُّروع من الحديد المتشابك أو الرَّقيق يلبسها الفرسان اتِّقاءَ الطَّعنات؟ فهي متعبة نفسياً، وبدت كأنَّها فقدت السُّور والسِّياج الحامي، وآلت أن لا تغفل أو تنسى ذلك القميص والسِّربال؛ لتجعل منه درعاً واقياً ضدَّ من يحاول النَّيل منها ومن أسرتها ووطنها، وهنا يبدو ضوءٌ متسلِّلٌ من التُّراث من قول النَّابغة:

إذا حاوَلْتَ في أسَدٍ فُجوراً فإنِّي لستُ منكَ ولستَ مِنِّي

فَهُمْ دِرعي الَّتي استَلأمتُ فيها إلى يَوم النِّسارِ وهُم مِجَنِّي[1]

فهو سربالٌ لا تنفذ منه الطَّعنات بكلِّ أشكالها، فالشَّاعرة تحيلنا إلى الموروث وقبله إلى عهد داود عليه السَّلام، فصورة الدِّرع وصلابته وقوَّته بين صورتين (المنارة) و(الكتاب) ثنائيَّة تجمع بين القوَّة والتَّنوير، فالمنارة تُذكِّر بقول شوقي في عمر المختار:

1- النَّابغة الذُّبياني: ديوان النَّابغة الذُّبياني، شرح وتعليق د.حنا نصر الحتِّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص195-194.

يا ويحَهم نصبوا مَناراً من دمٍ يُوحي إلى جيلِ الغدِ البغضاءَ[1]

فهو المنارة والمشعل الَّذي ينير طريقها وطريق الأجيال بالحبِّ والخير والعطاء، والكتاب يُذكِّر بقول علي الجارم:

أنتَ الكتابُ كتابُ الدَّهرِ أسطرهُ وعَتْ حوادثَ هذا الكونِ تدوينا[2]

فهو السِّفر الممتلئ بالمآثر الوضَّاءة الَّتي يَنهل منها الأجيال المواعظَ والعبرَ، وتعينهم على إكمال المسيرة الَّتي بدأها الفقيد.

•رمز الكويت:

عندما يجعل الشَّاعر ممدوحه أو مرثيه وطناً ما، فهذا يعني أنَّه بلغ في نفسه هذا الحجم من هذا المنطلق جعلت سعاد الصَّباح زوجها الفقيد مساوياً لوطنها الكويت في قولها:

كُنْتَ الكُوَيْتَ أصَالةً وحَضَارةً ومَنَاقباً عربيَّةً وجُذورا

كما اختزلت في توظيفٍ سابقٍ قبيلتها (كنت أنت قبيلتي)، في شخص زوجها الفقيد الآن تختزل الكويت كلَّها في شخصه، هذا يعكس الحالة النَّفسيَّة للشَّاعرة في لحظة الفقد، إذ من المألوف في سيكولوجيا البشر أن تتغير لديهم بعضُ المفاهيم حين يكونون تحت سيطرة إحساس معين، وليس هذا الاختزال في هذه اللَّحظة

1- أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص17.

2- علي الجارم: ديوان علي الجارم، دار الشُّروق، مصر، ط2، 1990م، ج1، ص142.

بالـذَّات نفيـاً بمفهـوم الانتـماء الحـسِّيِّ للوطـن الأرض، والدَّليـل على ذلـك أنَّهـا في غـير هـذا الموقـف تؤكـد أنَّهـا بنـت الكويـت، وعليـه يمكـن توضيـح العلاقـة التَّبادليَّـة بينهـا وبـين زوجهـا وبـين الكويـت بالصُّـورة المنطقيَّـة الآتية:

- عبدالله المبارك يساوي الكويت (كنتَ الكويتَ).

- سعاد الصَّباح تساوي (إنني بنتُ الكويت).

إذن سـعاد الصَّبـاح بنـت عبداللـه المبـارك، وهـذه النَّتيجـة هـي عينُهـا المعنـى الَّـذي ذكرتـه بصـورة مبـاشرة في قولهـا:

اللهُ يعلمُ يا أبي.. ومُعَلِّمي كم كنتَ إنساناً.. وكنتَ أميرا

ونتيجـةُ هـذه المعادلـة أنَّ قولهـا: (كنـت الكويـتَ) لا يفيـد موت الكويـت بموتـه، كـما لا يفيـد أنَّهـا لـن تكـونَ بنـتَ الكويـت بعـد موته.

وفي هـذا الرَّمـز تخلـص الشَّـاعرة المرمـوز (زوجهـا الفقيـد) مـن الجسـديَّة وتجمـع بينـه وبـين رمـزه في وشـائج كـبرى وعظمـى لا تلتقـي ولا تجتمـع إلَّا فيمـن صنعـوا التَّاريـخ عـلى أعينهـم، وصنعوا أوطانهـم عـلى مثالهـم، فهـو ليـس الكويـت الأرض، بـكلِّ أشـكالها وتشـكيلاتها، بـل هـو أصالُتهـا وحضارتُهـا ومآثرُها العربيَّـةُ وتاريخُها التَّليدُ.

•رمز البحر:

ثمَّ تختم رموزها برمز له خصوصيَّته وعموميَّته لديها ولدى الذَّاكرة الجمعيَّة هو رمز البحر، فهي تريد أن تؤكِّد أنَّه يبقى عطاء الكبار، وإن واراهم الثَّرى، فهم بحور زاخرة بالفيض والجود لخاصَّتهم وعامَّتهم، ورمزيَّته الخاصَّة حسب رؤية الشَّاعرة، أنَّه لم يعد من عناصر الطَّبيعة المخيفة، بل ذروة العطاء والإنسانيَّة، في قولها:

البحرُ أنتَ..يفيضُ عن شُطْآنِهِ قدَرُ الكبيرِ بأن يكونَ كَبيرَا

هنا جاءت بالرَّمز على صورة التَّشبيه البليغ المقلوب، فهي منضبطةُ المشاعر ومتوازنة، على خلاف ما كانتْ عليه وهي تقولُ: (جزيرتي، خيمتي..) فهو بحرٌ يفيض، دلالة على الكرم والسَّخاء فضلاً عن الاتِّساع والامتداد، وهنا ابتعدت عن نفسها قليلاً، وخرجت من الذَّات الفرديَّة إلى الذَّات الجماعيَّة عندما جعلته بحراً فيَّاضاً عن شطآنه، بطريقة تُذكِّر بقول أبي تمام في مدح المعتصم:

هو اليَمُّ من أيِّ النَّواحي أتيتَهُ فَلُجَّتُهُ المعروفُ والجودُ سَاحِلُهْ[1]

وكذلك الشَّاعرة لا تريد اقتصار خصائصه على نفسها، إنَّه كبير لها ولبلده وللكويتيِّين بدلالة الجمع في قولها (شطآنه)، فالفقيد

1- أبو تمام: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م، ج3، ص15.

كالبحـر يقـذف للقريـب الجواهـر، ويرسـل للبعيـد السَّـحائب، على الرَّغـم مـن أنَّهـا تجاهلـت عونه وسـنده صراحـة للمعذَّبين.

وبعد فإنَّ هذه الرُّموز بدأت بالسَّيف على الرَّغم من أنَّه متعبٌ، وانتهت بالبحر، وهذا يحيلنا إلى التَّقاليد العربيَّة والذَّاكرة الجمعيَّة، حيث الجمع بين الفناء والنَّماء، وبين حياض الموت في بداية القصيدة وحياض الحياة، حيث البحر والماء في نهاية القصيدة.

* * *

ملامح الذَّات الشَّاعرة بين مؤامرتين

كان هـذا المقطـع الَّـذي يمثِّـل المؤامـرة الكـبرى عـلى الكويـت انتقـالاً مـن فقـد خـاصٍّ إلى فقـد عـامٍّ؛ لأجـل التَّخفيف عـن مصاب النَّفـس بمصـاب الوطـن، والتَّعزيـة عـن هـذا بـذاك، ولأجـل ربـط الفقـد الخـاصِّ بسـياقه التَّاريخـيِّ، ذلـك أنَّ الشَّـاعرة تُحمِّـل الإخوة الأعـداء مسـؤوليَّة فقدهـا لزوجهـا الَّـذي كسرتـه أنبـاء وطنـه وهـو يـرزح تحـت وطـأة بغيهم وطغيانهـم، وفيـه تغيبُ صـورةُ فقيدها، كـما تغيـبُ صورتُهـا المبـاشرة، ليبـدو المقطـع سرداً تاريخيّـاً وتوثيقـاً لممارسـات هـؤلاء الإخـوة الأعـداء.

الإخوةُ الأعداءُ مَرُّوا من هُنا ... كي يملؤوا تاريخَنا تزويرا

شَنَقُوا الغَنِيَّ على مشانقِ حقْدِهمْ ... أمَّا الفقيرُ فلا يزالُ فَقيرا

غَدَرُوا بهارونَ الرَّشيدِ.. وأحْرَقوا ... كُتُبَ التُّراثِ.. وأعدمُوا المَنْصورا

عَبَثُوا بأجسادِ النِّساءِ.. ودنَّسَوا ... قَبرَ الحُسَيْنِ، ودَمَّروا تَدْميرا

لم يترُكُوا في الحقلِ غُصْناً أخضراً ... أو نَخْلَةً مَيْسَاءَ.. أو عُصْفُورا

قَضَمُوا الكُوَيْتَ.. كأنَّها تُفاحةٌ ... وَرَمَوا ثيابَ القاصراتِ قُشُورا

من ذا يُحاسبُ حاكماً متسلِّطاً ... ذَبَحَ الشُّعوبَ حَمَاقةً..وغُرُورا؟

صرخـةٌ يخضِّبهـا الأسى والحـزن، وإسـقاط تاريخـيٌّ ودينـيٌّ يذكِّـر بحالتـين قاسـيتين مـن التَّاريـخ، هـما:

- قتلُ قابيل لأخيه هابيل.

- رميُ إخوة يوسفَ عليه السَّلام لأخيهم في غيابة الجبِّ.

والجامـع بـين هـذه الحـالات الثَّـلاث هـو سـبب الاعتـداء الـذَّي يحيـل إلى نفـوس مريضة بسـبب الغـيرة العمياء والكيـد الذَّي تقف وراءه عقـدة النَّقـص.

لقـد سـاقت تلـك الممارسـات سـوقاً تاريخيّـاً، لتؤكِّـدَ أصالـة هؤلاء في الإجـرام، وأنَّهـم ورثـةُ أجدادهـم في هـذه الأفعـال العدوانيَّـة، أجدادهـم الَّذيـن نالـوا من رمـوز تاريخيَّة كهارونَ الرَّشـيد والمنصور والحسـين، ونالـوا مـن التَّاريـخ الثَّقـافيِّ ومـن أعـراض المسـلمين وقد جـاؤوا هـم الآن ليكـرروا الأفعـال ذاتهـا، دافعهـمُ تزويـرُ التَّاريـخ ومحاولـة تزويـر الجغرافيـا (قَضَمُـوا الكُوَيْـتَ.. كأنَّهـا تُفاحـةٌ).

إنَّ أوَّل ملمـح للـذَّات الشَّـاعرة هـو خوفهـا عـلى التَّاريـخ العـربيِّ المجيـد مـن تزويـر هـؤلاء الإخـوة الأعـداء الذين (مـرُّوا مـن هنا كي يملـؤوا تاريخَنـا تزويـرا)، ذلـك الخـوف الَّـذي جعلهـا تـسرد أفعالهم الشَّـنيعة في جـو نفـسيٍّ خانـق، وتحشـد لـه نمـاذج تاريخيَّـة لخدمة غرضهـا، فجعلـت المتلقِّـي يتواصـل مـع الحـدث ويعيشـه؛ لأنَّ غدر الأخ يفـوق كلَّ غـدر وهـذا يذكِّـر بقـول طرفـة بـن العبد:

وظُلمُ ذوي القُربى أشدُّ مضاضةً على المرءِ من وقع الحُسامِ المهنَّد[1]

وبعد أن فرَّغت مكبوتها الجمعيَّ من اللَّاوعي، المكبوت الَّذي يمثِّل كلَّ المسموعات والمرئيَّات حول غدر الجار عادت إلى خطاب فقيدها، كأنَّها هدأت بعد هذا التَّفريغ، وأخذت قسطها من البكاء على الوطن:

يا سيِّدي.. إنَّ الشُّجُونَ كثيرةٌ فاذْهَبْ لربِّكَ، راضياً مبرورا

يتفتَّتُ التَّاريخُ بين أصابعِي.. وأُشاهِدُ الوطنَ الجميلَ كَسيرا

تقصد بالشُّجون الكثيرة ما يتصل منها بالهمِّ الجماعيِّ، كما تقصد بها إغلاق الباب خلف الاستطراد بها كما تعتذر من فقيدها -وهي ترثيه بأنَّها نسيته هنيهة- بقولها: (فاذهبْ لربك راضياً مبرورا) وهو طلب تصوّر فيه نفسها الرَّاضية المطمئنة على فقيدها في الدَّار الآخرة، لأنَّ الموت الَّذي وقع عليه يعادل ما وقع على الكويت من تدمير وإجرام، ولأنَّه جمع في شخصه المنجز التَّاريخيِّ بمجموعة من الشَّخصيات المؤثِّرة كهارونَ الرَّشيد والمنصور والحسين.

وفي قولها: (يا سيدي) يظهر ملمح اعتدادها بسيادة زوجها عليها، كأنَّها تقول: لا يستطيع أحدٌ أن يجردك من لقب السِّيادة،

1- طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، شرحه مهدي محمد ناصر الدِّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م، ص27.

وتجعل من سيادته عليها دليلاً على ذلك.

وبالعودة إلى خيوط المؤامرة الكبرى والأفعال الَّتي جسدتها على أرض الواقع (كي يملؤوا، شنقوا، غدروا، أحرقوا، أعدموا، عبثوا، دنَّسوا، دمَّروا، لم يتركوا، قضموا، رموا، خذلوا، جعلوا، ذبحوا، جاؤوا) يتبين أنَّها لم تنجح على الرَّغم ممَّا فيها من وحشيَّة أن تجرده من هذا الوصف، يؤكِّد ذلك أنَّها وصفت كلَّ هذه الأفعال بالمرور (مروا من هنا) الَّذي يعني إيمانها المُسبَق بأنَّ عُمْرَ المؤامرة قصيرٌ جداً، وليس لها أي صفة ثبات بينما الثَّابت هو الأصول حتَّى لو غابت أجسادها.

وقبل أن تنتقل إلى المؤامرة الصُّغرى الخاصَّة بعلاقة الفقيد مع الأطراف المهزومة المشاركة، أرادت أن تبين موقفها النَّفسيِّ من التَّاريخ، التَّاريخ الَّذي من عادة الشُّعراء الهروب إليه حين تحاصرهم خيبات الحاضر، لكنَّها بين هاتين المؤامرتين وجدت التَّاريخ نفسه على عظمته كالعظام الباليَّة الَّتي لا يمكن التَّمسك بها لأنَّها سرعان ما تتفتت؛ لذا عادت من هروبها إلى حاضرها وليس بين أصابعها من ذلك التَّاريخ إلَّا الرَّميم، عادت لتشاهدَ انكسارات وطنها الجميل، كأنَّ التَّاريخ يعيد نفسه، وما استخدامها للفعل (أشاهد) بصيغة المضارع إلَّا انعكاس لعدم القدرة على غضِّ البصر عن هذه الانكسارات، فهي مستمرة بالمشاهدة راضيةٌ بالطَّاقة السَّلبيَّة الهائلة، الَّتي تدخل إلى نفسها وهي تكِّرر هذه

المشاهدة، كأنَّها تقول: هذا أقصى ما يمكن أن أقدمه لوطني الكسير في هذا الوقت وأنا كسيرة مثله.

ثمَّ تقصي نفسها من جديد لتكشف للتَّاريخ خيوط المؤامرة الصُّغرى على الرَّغم من أنَّ الأبيات تخاطب الفقيد، تقول:

خَذَلوكَ، يا شيخَ العروبةِ، عندما جَعَلوا العُروبةَ، مَسْلَخاً وقُبُورا

ذَبَحوُا الطُّموحَ الوَحْدوِيَّ.. من الَّذي يرضى بأنْ يتزوَّجَ السَّاطُورا؟

جاؤوا إليك.. لكي تُبارِكَ فِعْلَهُمْ يأبى الإباءُ بأن يكونَ أجيرا

طالما أنَّ الأفعال الَّتي مارسها المتآمرون هنا تقعُ على الفقيد، فهذا يعني أنَّ وراء كلِّ فعلٍ ملمحٌ نفسيٌّ من ملامح الذَّات الشَّاعرة:

- (خذلوك): فعلٌ يعكسُ خيبةَ أملها بدعاةِ العروبة، كما يعكس ثقتها بموقفِ فقيدها الصَّواب.

- (ذبحوا): فعلٌ يعكسُ اشمئزازَها من الطَّريقة الوحشيَّة الهمجيَّة العلنيَّة الَّتي قُضي فيها على الطُّموح الوحدويِّ، كما تعكسُ رفضَها لكلِّ الطُّرق الأخرى المكشوفة والمستورة.

- (جاؤوا إليك): فعلٌ يعكس إعجابها بثبات فقيدها على موقفه، حيثُ يقفُ على أرض انتمائه الثَّابت وهم الَّذين يتحرَّكون تجاهه، كما يعكس احتقارها لهؤلاء المتخاذلين المنهزمين، بأنَّهم يحملون إلى فقيدها رسالة وقحة، مفادها أن يشترك معهم في

هـذه المؤامـرة، وأن يباركهـا، كما يعكس رغبتها أن تشـاهد ردَّة فعل فقيدهـا، لترفـعَ مـن منسـوب الفخـر بـه، فتهـوِّن بذلك عن نفسـها (يـأبى الإبـاءُ بـأن يكـونَ أجيراً).

* * *

3-الأنا الجماعيَّة اليتيمة.. والأنا الفرديَّة المُشبَعَة

إنَّ المراقبة الدَّقيقة للأنا الجماعيَّة تكشف عن الإحساس الجماعيِّ بالنَّقص بعد موت الفقيد، بوصفه قيمة كبرى، وقامة وطنيَّة لها دورٌ أصيلٌ في حياة الشَّاعرة وحياة أهل بيتها الصَّغير، وفي حياة الكويتيين أهل البيت الكبير، تظهر هذه الأنا يتيمة في قولها:

مَنْ ذا يُغَطِّينا بريْشِ حَنَانِهِ؟ من يملأُ البيتَ الكبيرَ حُضُورا؟

أأبا مُبَارَك يا مَنَارةَ عُمْرِنَا.. يا دِرْعَنا، وكِتابَنا المأثورا

يضطلع الاستفهام بمهمَّة حمل الإحساس الجماعيِّ بعد موت الفقيد، الاستفهامُ الَّذي لا يحتاجُ إلى جواب؛ لأنَّ الغرضَ منه النَّفي، أي لا أحد يغطِّينا بريشِ حنانه بعدَك، ولا أحدَ يملأ البيتَ الكبير حضوراً بعدك.

كما يضطلعُ الاستفهام بمهمَّة حمل الإحساس بالوَحدة بعد موت الفقيد، والإحساس بالبرودة النَّفسيَّة الَّتي بدأت تتسرَّبُ إلى دواخل أبناء الفقيد كلِّهم، بينَما تُفصح الضَّمائر الخاصَّة بالأنا الجماعيَّة عن درجات عاليَّة من الاحتياج إلى الفقيد:

*- يُغطِّينا: هذه الصِّيغةُ تستوعبُ الحاجةَ إلى الحنانِ على مدارِ الوقت الحاضر والآتي، كما تُخفي الحسرةَ على فقدِ هذا الحنانِ الممتدِّ على مساحةٍ كبيرةٍ يمكن أن تكونَ الوطنَ كلَّه.

*- منارة عمرنا: بالقدر الَّذي تكشفُ عن الدَّور التَّنويريِّ الكبير الَّذي مارسه الفقيدُ على حياةِ أبناء الوطن كلِّهم تكشفُ عن حجم الضَّياع الَّذي يتراءى في أفقِهم بعدَ فقده.

*- درعنا: يقفُ وراءها الإحساسُ بالضَّعفِ والخطرِ والخوفِ من الانكشافِ للأعداءِ، وقد كانَ الأمرُ عكسَ ذلك في حياةِ الفقيد.

*- كتابنا: فيه استشعارٌ بانحرافِ بوصلةِ الفكرِ والمعرفة، بعدَ انقطاع الوصل معَ المصدر الأصيل لهما.

ويضاعفُ كلَّ هذه الإحساساتِ والاحتياجات تكرارُ النِّداء: (أأبا مبارك، يا منارة عمرنا، يا درعنا).

أمَّا مراقبة الأنا الفرديَّة فتكشف عن إحساس بالاكتفاء والشَّبع والكمال الدَّاخليِّ الَّذي تحقق في أيامها مع الفقيد:

أأبا مُبَارَكَ، لو هناكَ مدامعٌ تكفي.. لفجَّرْتُ الدُّمُوع نُهورا
غطَّيْتَني بالدِّفءِ منذ طُفولتي وفَرَشْتَ دربيَ، أنجُماً وحريرا
وحمَيْتَ أحلامي بنَخْوَةِ فارِسٍ لم تُلْغِ رأياً أو قَمَعْتَ شُعُورا
اللهُ يعلمُ يا أبي.. ومُعَلِّمي كم كنتَ إنساناً.. وكنتَ أميرا
يا آخِذَ الكَلِماتِ تحتَ رِدائِهِ ما عُدْتُ بَعْدك أُحْسِنُ التَّعْبيرا

إنَّ النِّـداء الموحَّـد بين الأنـا الجماعيَّة والفرديَّة (أأبـا مبارك) بالأداة نفسـها (الهمزة) وباللَّقب نفسـه (أبا مبارك) يجعلُ المسـافة واحدةً بينهـما وبـين الفقيـد المنـادى، هـذه المسـافة الَّتـي تتقصَّـد الـذَّات الشَّـاعرة بيانَهـا والتَّأكيـد عليهـا؛ لتُظهِـرَ عدالـةَ الفقيـدِ ومسـاواته بـين العـامِّ والخـاصِّ وبين الجماعـيِّ والفـرديِّ، ولا سـيَّما أنَّ النِّداء بـ (يـا) جـاءَ مرَّتـين مـعَ الـذَّاتِ الجماعيَّـة: (يا منـارة عرمنا، يـا درعنا)، ومرَّتـين مـعَ الـذَّات الفرديَّـة: (يـا أبي، يـا آخـذ الكلـمات)، وفي حـين تسـألُ الأنـا الجماعيَّـة (مـن ذا يغطينـا) تخـبرُ الأنـا الفرديَّـة بتحقُّق الفعـل (غطَّيتنـي)، هذا يعنـي أنَّ الأنا الفرديَّة عـلى الصَّعيد الخاصِّ لا تُعـاني مـن أيِّ نقـصٍ في الماضي، ولـن تعاني منه في المسـتقبل؛ لأنَّها تحتفـظُ بالمخـزون العاطفـيِّ نفسِـهِ حتَّى بعـد غياب الـزَّوج، وبينما تجعـلُ الأنـا الجماعيَّـة مـادَّةَ التَّغطيـة المسـؤولِ عنهـا جـزءاً مـن الحنـانِ (ريشـه)، تجعـلُ الأنـا الفرديَّـة الـدِّفءَ نفسَـه هـو الغطـاء، ثـمَّ تصنـعُ متواليـةً مـن الأفعـال الَّتي حقَّقـتْ لهـا الشَّـبعَ والاكتفاءِ

والكـمال، وهي:

*- (فرشـتَ دربي): يعنـي تيسـير سـبل الحيـاة الَّتـي ترغـبُ بهـا، وهـذا بحـدِّ ذاتـه رجـاءُ كلِّ إنسـانٍ؛ لأنَّ المَتاعـب والعقبـات الَّتـي تعـترض في الطَّريـق هي الَّتـي تقلب الحياةَ إلى شـكوى وكآبة ويأس، فكيـف إذا كان الفـرشُ بالأنجـمِ والحريـر؟

*- (حميـت أحلامـي): يعنـي نقـلَ كلِّ الأمنيـات إلى حيِّـز التَّنفيذ، ثـمَّ حمايتهـا مـن أيِّ عـدوٍّ داخـليٍّ أو خارجيٍّ، لا كحمايةِ أيِّ إنسـان، بـل هـي حمايـةٌ بنخـوةِ فـارسٍ، تهابُـهُ كلُّ الجهـاتِ الَّتـي تفكِّـر في الاقـتراب مـن حمـى هـذه الأحلام.

*- (لم تلـغِ رأيـاً): يعنـي العيشَ الحرَّ من جهـة الفكر، مثلَما تحقَّقَ مـن قبـلُ العيشُ الحـرُّ من جهة الجسـد، وتنكير الـرأي وإطلاقه من دون يـاء متكلـم، يعنـي أن هنـاك كمّاً هائـلاً مـن الآراء الَّتي أخذت حقهـا في التَّعبـير، حتَّى لم يبـقَ رأيٌ واحدٌ مُلغًى.

*- (مـا قمعـتَ شـعوراً): يعنـي العيـشَ الحـرَّ مـن جهـة الشُّـعور، كـما يعنـي سـلامة النَّفـس مـن السُّـموم الَّتـي تخلِّفهـا المكبوتـاتُ الشُّـعوريَّة، وهـذا مـا تفتقـده كثـيراتٌ ممَّـنْ هـن في مثـلِ حـال الشَّـاعرة.

إنَّ هـذه الأفعـال هـي عينُها الأفعـالُ الَّتي تتمنَّاها المـرأةُ في فارسِ أحلامهـا، وقـد تحقَّقـتْ لـدى الشَّـاعرة في حياتهـا؛ مـا يجعلُهـا الآنَ

تحـاولُ أن لا تخـسرَ هذه الآثارَ بعد خسـارة فارسِ أحلامها جسـديّاً، إنَّهـا تحـاول أن تعيـشَ عـلى أصدائِهـا، وتسـتحضرها في كلِّ أيَّامهـا وبالتَّوقيتـاتِ ذاتهـا، حتَّـى كأنَّ الفقيد حيٌّ، وكأنَّها تمـارس معَه هذه الأفعـال كـما كانـت. والـشَّيءُ الوحيـد الَّـذي تشـعرُ أنَّـه ذهـب مـع الفقيـدِ هـو الكلـمات، لكنَّ ذلـك لم يُفقدْها القدرةَ عـلى التَّعبير، بل القـدرةَ عـلى إحسـانِهِ كما كانـت تُحسـنه في حياتِهِ.

* * *

3- الاستجابات الجماليَّة التِّلقائيَّة
في قصيدة (أعرف رجُلاً)[1]

هـذه أوَّلُ قصيـدةٍ في ديـوان (والـورود تعـرفُ الغضـب)، وهـي الحلقـةُ الأُولى في سلسـلةِ القصائـدِ الَّتـي تتَّصـلُ بثيمـةِ الفقـد، تلـك السِّلسـلة الَّتـي تختلـفُ في طريقتِها وأسـلوبِها ورسـائلِها عن قصيدةِ (آخـر السُّـيوف) الَّتـي كانـت أوَّل نـصٍّ رثـائيٍّ للـزَّوج الفقيـد، ذلـك الاختـلاف الَّـذي يتبـدَّى منـذ القـراءةِ الأُولى، ويتجـلَّى بوضـوحٍ في إعـادةِ القـراءة مـن الوجهـة النَّفسـيَّة، فالشَّـاعرة هنـا تنقـلُ معاناة الفقـد وأوجاعَـه وآثـارَه بأسـلوبٍ غـيرِ مألوفٍ في رثـاء الزَّوج، ترسـمُ كنـهَ العلاقـة، وقبولَهـا سـلطة الـزَّوج الاسـتثنائيِّ خاصَّـة، وتمرُّدَهـا عـلى التَّسـلُّط الذُّكـوريِّ عامَّـة، عـلى الرَّغم مـن أنَّه في نظرهـا الزَّوجُ والمعلِّـمُ وصديـق الزَّمـن الجميـل، وعـلى الرَّغـم مـن أنَّهـا أمـام أسـطوريَّته تسـتجيب لكلِّ ممارسـاته معهـا، تقولُ في المقطـعِ الأوَّلِ:

أعرفُ بينَ رجالِ العالم رجلاً

يشطرُ تاريخي نصفينْ

أعرفُ رجلاً، يستعمرني

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص21-15.

ويحرِّرني

ويلملمُني

ويبعثرُني

ويخبِّئني بين يديه القادرتينْ

تتكـرَّرُ لازمـةُ العتبـةِ العنـوان (أعـرفُ رجُـلاً) في مطلـع كلِّ مقطعٍ مـن مقاطـعِ القصيـدة السِّـتَّة، وهـي هنا تسـتندُ عـلى هـذا التَّكرار؛ للبـوح بمشـاعرها تجـاه الـزَّوج، ولاسـترعاءِ انتبـاه المتلقِّـي نحـوَ بَصـماتِ وآثـارِ زوجهـا في حياتهـا، ولتؤكِّـد الحـبَّ الأسـطوريَّ عـلى الرَّغـم مـمَّا ستسـوقه من ضدِّيَّـاتٍ ربَّما كانـت تعيشُـها، أو ربَّما تريدُ مـن خلالها سـنَّ قوانـين للمرأة في مجتمعهـا، بعدَ فقـد زوجها الَّذي يمثِّـلُ السُّـلطة في الخـاصِّ والعـامِّ، في البيـت وعـلى مسـتوى الدَّولة، وهـي الَّتـي تعيـش حيـاةً مسـتقرَّة حالمـة وادعـة هانئـة في الظَّاهر، مـا يكشـفُ أنَّهـا بفقـده رأت الحيـاة تسـتنزفها، فأصابتهـا الصَّدمـة النَّفسـيَّة، فراحـت تـردِّدُ (أعـرف رجـلاً) سـبعَ مـرَّاتٍ، كأنَّهـا تقـول: لا تجهلـوه، ولا تسـتغربوا تأثـيره عـليَّ، ولا تسـتنكروه، ولا سـيَّما أنَّهـا اسـتخدمت المضـارع؛ للدَّلالـة عـلى الاسـتمرار والمعرفـة الدَّائمة المتَّصلـة بماهيَّـة الـزَّوج، والاندمـاج فيـه، عـلاوة عـلى قـدرة الفعـل عـلى التَّعبـير عـن الأحـداث، والفعـل ذو طبيعـة توحـي بالنَّـماء والتَّطـور، ويكشـف عـمَّا يجيش في كوامـن الشَّـاعرة «فالتَّكرار يضع

بـين أيدينـا مفتاحـاً للفكرة المتسـلِّطة على الشَّـاعر، وهـو بذلك أحد الأضـواء اللاشـعوريَّة الَّتـي يسـلِّطها الشِّـعر عـلى أعـماق الشَّـاعر، فيضيئهـا بحيـث نطَّلـع عليهـا»[1]، فالشَّـاعرة تلجـأ إلى التَّكـرار؛ لأنَّه أقـدر عـلى نقـل التَّجربـة والحالـة النَّفسـيَّة الَّتـي تعيشـها من حبٍّ وفقـدٍ ومعانـاةٍ، ولضـمان تفاعـل ومشـاركة المتلقِّـي، فهي هنـا تجدُ عذوبـةً في تكـرار (أعـرف رجـلاً).

إنَّ الثُّنائيتـين: (يسـتعمرني × يحـررني)، (يبعـثرني × يلملمنـي) ليسـتا ضدِّيَّتـين إلَّا في بنيتهـما السَّـطحيَّة؛ لأنَّهـما اختصرتـا المسـافة بـينَ الزَّوجـين، وربَّمـا أذابتاهـا تمامـاً، فهـي لا تُظهـرُ مدحَهـا لطـرفٍ وذمَّهـا لآخـر، ولا تجعـلُ الاسـتعمارُ ضـدَّ التَّحـرُّر، ولا اللَّملمـة ضـدَّ البعـثرة، إنَّهـا تمدح كلا السُّـلوكين، وهي تعيش راحةً نفسـيَّةً معهما، وتمـارسُ احتياجهـا لهـما، وهـي عندمـا تتذكَّـر أثـر ذلـك في حياتهـا تحتـاجُ لذلـك، وهـذا الأسـلوب في الجمـع بـين ضدِّين ينسـحب على سـلوكيَّات كثـيرة في الحياة، وهي ترسـم هـذه العلاقـة الخاصَّة بينها وبـين زوجهـا في منتهـى الرُّقـي، ثـمَّ نلحـظ رغبـة حسـيَّة في تصويـر هـذه الممارسـات في الثُّنائيَّـة الأولى والجمـع بـين الحسـيَّة والرُّوحيَّة في الثَّانيـة الَّتـي تبـدو أبعـد عـن الحسـيَّة وأقـرب إلى الرُّوحيَّـة. ثـمَّ تعـود لتضفـي الحنـوَّ والحنـان والحـرص (ويخبئنـي بـين يديـه القادرتـين)، بإحاطـة وشـمول وسـيطرة عـلى الجسـد بـكلِّ تفاصيله

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967، ص243.

وتضاريسه، لكنْ بدفء، وإن كانت صفة القدرة لليدين تعزز صورة التَّسلُّط الذُّكوريِّ في مجتمع بدويٍّ، فهي قانعة وراضية ومسلِّمة ومستسلمة ومتصالحة مع هذه الضِّديَّات الَّتي تعيشها في كنف زوج له المقام الأوَّل في هذه اللَّوحة، وله القوة العظمى والهالة الكبرى الَّتي تفرض سيطرتها على الرُّوح والجسد، فهو المستعمر والمحرر، والحاضر والغائب، والأنا والهو، كلُّ هذا يعشش في لا شعور الزَّوجة والشَّاعرة والمتمردة، على الرَّغم من الدَّلالة الحركيَّة لأفعال الزَّوج الفقيد الَّذي جعلت منه قوة خارقة: (يشطر، ويستعمر، ويحرر، ويلملم، ويبعثر، ويخبِّئ)، هذه الأفعال الَّتي جاءت متناسقة ومرتبة ومقبولة عندها بكلِّ رضا؛ بدلالة (يخبئني) المتضلعة بالحبِّ والخوف والغيرة عليها، يقابل ذلك القوة والسُّلطة الَّتي يتمتع بها الزُّوج. إنَّها تعيش الاستمرار القابع في لا شعورها مع الزَّوج والمعلِّم، وتحول الرَّفض والامتعاض إلى رضا، حين تغير دلالات هذه الكلمات وتعطيها بعداً معنويّاً جديداً ينقلها من السَّلبيِّ إلى الإيجابيِّ، وبذلك تُحوِّل الذِّكرى المؤلمة إلى ذكرى جميلة، وهي الوفية لهذا المتسلط العادل، فالمستعمر عاشِق ومطلوب، وكانت الضَّاعقة حين رحل وخلَّف فراغاً لا يمكن سدُّهُ.

إنَّها تبحث عن كيانها وذاتها كأنثى في ظلِّ سطوة الرَّجل، فهي تصوِّر حالةً من التَّناقض؛ لإثبات الذَّات أمام الرَّجل، تتمرَّد مرَّة

بدوافع مجتمعيَّة، وتخضع بقانون الزَّوجية، فهي متمرِّدة ثائرة مرَّة، وخاضعة مستسلمة مرَّة، وهذه البعثرة الَّتي تعيشها مع زوجها حاضراً وغائباً، تحاول من خلالها بلورة ذاتها في ضوء الحرِّيَّة والاستعمار معاً، وتتصالح معَ ذاتها على الرَّغم من التَّناقض الَّذي تعيشه، ولكنَّها دقيقة فهي ترفض الاستعمار؛ لأنَّه عبوديَّة وذلٌّ، وترضاه مع الزَّوج، راسمة علاقة مثاليَّة بين الزَّوجين، كأنَّها تدعو الأزواج في مجتمعها ليحذوا حذو زوجها في كلِّ شيء.

وفي المقطعين الثَّاني والثَّالث تجد نفسها امرأةً رقيقةً أمامَ رجلٍ أسطوريٍّ مخيفٍ وجميلٍ في آن معاً، تقول:

أعرفُ بينَ رجالِ العالم، رجُلاً

يشبهُ آلهة الإغريق

يلمعُ في عينيه البرقُ

وتهطلُ من فمِهِ الأمطارْ

أعرفُ رجُلاً

حين يغنِّي في أعماقِ الغابة

تتبعه الأشجارْ

..

أعرفُ رجُلاً أسطوريّاً

يخرجُ من معطفِهِ القمحُ

وتخضرُّ الأعشابْ

يقرأ ما بين الأهدابْ

ويقرأ ما تحتَ الأهدابْ

ويسمعُ موسيقى العينينْ

أمشي معَه فوقَ الثَّلج وفوقَ النَّارْ

أمشي معه

رغمَ جنون الرِّيح وقهقهة الإعصارْ

أمشي معه مثلَ الأرنبِ لا أسألُه أبداً «أينْ»

صحيح أنَّ الضمائر الَّتي تحيل إلى الفقيد تشي بالغياب، متمثِّلاً بـ (هو)، لكنَّ الفعل المضارع الَّذي ركَّزت عليه أضفى الحركةَ على اللَّوحة، وأنطقها، وبثَّ فيها الحياةَ، وحوَّل (هو) إلى (أنت) في صورة أسطورة إغريقيَّة:

- فالبرقُ يلمعُ من عينيه.
- والمطرُ يتدفقُ من فمه.
- والأشجارُ تتبعُه حين يغني.

ـ والقمحُ يخرجُ من معطفه.

إنَّها تلحُّ على عنصر الحركة في الأفعال الأسطوريَّة الممنوحة؛ للدَّلالة على الحياة والنَّماء، على عكس السُّكون الَّذي يحمل في طياته الموتَ، وللتَّدليل على حضور الفقيد وعطائه على الرَّغم من الغياب.

كما تصنعُ هنا مفارقةً بين صورةٍ مرعبةٍ وصورةٍ حالمةٍ:

*- الصُّورة المرعبة، تتجلَّى في لمعان البرق في عينيه وهطول الأمطار من فمه، وهذا منظر مرعب مخيف سواء جرى تخيله من بشريٍّ أو من غير بشريٍّ، فالهيئتان الممنوحتان تجعلان من الزَّوج الفقيد كائناً أسطوريّاً مخيفاً.

*- والصُّورة الحالمة، تتجلَّى في غنائِهِ في أعماق الغابة، والأشجارُ تتبعُهُ، وهذا مشهد يعزِّز المشاعر الرُّومانسيَّة لديها ولدى المتلقِّي.

وعلى الرَّغم من ذلك فإنَّ هذا الجمع يدخل في دائرة الجمع «بين طرفين متباعدين شكلاً وذوقاً، لكنَّهما متفقتان تأثيراً، والجامع بينهما هو الشُّعور المرتبط بنفسيَّة الشَّاعرة، والَّذي تريد إيصاله إلى المتلقِّي»[1]. وطالما أنَّ صبغةَ العطاء هي الغالبة على الأفعال الأسطوريَّة فالمفارقة مبررة وقد تكون مقصودة لنفسها، من قبيل تطهير النَّفس عبر تعريضها لصدمات شعوريَّة بهدف التَّطهير، يرعبها

1- سمر الديوب: جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي القديم - شعر صدر الإسلام نموذجاً، دار أرواد، سورية، طرطوس، ط1، 2013، ص34.

ليخرج مشاعر الخوف ولا يبقى إلا المشاعر الخضراء الإيجابيَّة، بدليل إكثارها من هيئات الرُّومانسيَّة، بينما اكتفت بهيئتين مخيفتين، ويمكن القول: إنَّها تخلصت من مشاعر الخوف بدليل أنَّها وصلت إلى ما تريد من خلال قراءة ما بين الأهداب، فمنحته فراسة فوق العادة: (يقرأ ما بين الأهداب)، (ويقرأ ما تحت الأهداب)، (ويسمع موسيقى العينين)، فقررت السَّير معه حيث يشاء، فهو المتحكّم وهي الزَّوجة المطيعة، كما تبرز أهمية الصَّوت لإيصال ما تريد، وهذه الحالة تعقب الخوف والرُّعب، إنَّها مغامرات استعاريَّة «تجعل الشَّاعر لا يقبل ما يرد على العين، بل يتجاوزه إلى النَّادر الَّذي لا يعتاد والغريب الَّذي لا يُؤلف»[1].

لكنَّها غير مُوفَّقة في تكرارها لبنية: (بين رجال العالم)؛ لأنَّها -وَفْقَ الفرويديَّة- زلَّة لسان، حيثُ إنَّها على الرَّغم من أسطوريَّته وتفرده ما تزال تراهُ أحدَ رجال العالم، يقيمُ بينهم كواحد منهم، ولا شيء يميِّزهُ منهم.

لقد قدمت بالأوصاف السَّابقة والممارسات الَّتي يقوم بها الزَّوج مبرراتِها النَّفسيَّة كأنثى؛ للسَّير وراءه دون الاكتراث إلى ما في الطَّريق من عذابات، السَّير فوق الثَّلج وفوق النَّار، وهذا في علم النَّفس مازوخيَّة واضحة، بدليل تكرار (أمشي معه)، إنَّها قمة التَّلذُّذ في

1- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983، ص173.

تعذيب الذَّات، تذكر ما يعذبها، ولكنَّها تتلذَّذ بالمشي فوق الثَّلج والنَّار، وسط جنون الرِّيح وقهقهة الإعصار، تعرض نفسها لرعب الطَّبيعة، وكأنَّها تقول: طالما تخلَّصت من الرُّعب منه، فأنا قادرة على مواجهة رعب الطَّبيعة: (الثَّلج، النَّار، قهقهة الرِّيح، جنون الإعصار)، وبالنَّهاية تصل هذه المازوخيَّة للاستسلام التَّام على الرَّغم من عدم تعمد الزَّوج تعذيبها، فهي بمحض رغبتها الدَّاخليَّة تمشي فوق المتناقضات القاسيَّة، لكنَّها تعكس في الوقت نفسه الموافقة والمؤازرة لزوجها على مواجهة الأخطار على الرَّغم من شدَّتها، وعلى الرَّغم من تشبعها بالأصوات والألوان والحركات المخيفة.

فهي ترسم ملامح تلك العلاقة دون تحفظ، بدليل عدم السُّؤال، حيث تطاوعه وتمشي معه في السَّراء والضَّراء، وتسانده في زمن الخطوب (جنون الرِّيح، وقهقهة الإعصار) متضلِّعةً بالتَّحدي والعزيمة، وهذه قيمة تعكس العلاقة الجدليَّة بين الذَّات والموضوع، تلك العلاقة الَّتي لشدَّة اندماجها لا يمكن تبيُّن طرفيها إلى درجة أنَّ ذاتها كانت تذوب في موضوعها، وأنَّ موضوعها كان يسكن في ذاتها، فيخرج كأنَّه قطعة من الذَّات الشَّاعرة سواء في حبِّها، أو رفضها، أو رثائها، وهي في كلِّ ذلك تعبر عن شاعرة أصيلة، وتقدِّم تجربة شعريَّة متميزة لها شخصيتها وأناقتها اللُّغويَّة والجماليَّة، الَّتي توحِّد في صورها الشَّعريَّة بين الذَّات والموضوع بشكل فنيٍّ وجماليٍّ لافتٍ.

لِـمَ لا؟ وهي العاشـقة المفتونـة بزوجها ومعلِّمها لغـةَ الحبِّ الَّذي يمدُّهـا بـكلِّ أشـكال الحيـاة والمعـارف، فهـو (يعـرف) فضلاً عـن أنَّه المحيـط بهـا إحاطـة السِّـوار بالمعصـم، الملاحـق لهـا (مثل الأقـدار)، والمانـح لهـا الحـبَّ والحيـاة في صحـراء حياتهـا البلقع، حتَّـى عادت نـضرةً مزهـرةً، والحامي والسَّـند حيـاً وميتاً، على الرَّغـم من اعترافها بتوقـف عجلة الزَّمـن الجميل.

إنَّ هيئـة مشـيها يـشي باستسـلام غـير محـدود في علاقـة البدويَّـة بزوجهـا (أمـشي معـه مثـل الأرنـب)، وهذا يحيـل إلى ذاكرة شـعبيَّة ومـوروث شـعبيٍّ في بلداننـا العربيَّـة، حيث يُشـبَّه التَّابع المستسـلم مـن المتبـوع بالأرنـب، لكـنَّ جـرى هنـا على غـير العـادة، حيث جاء عـلى لسـان التَّابـع لا المتبوع.

وفي المقطـع الرَّابـع ترتفع درجـة حرارة العاطفة حتَّـى تنقل المرثي مـن حالة الأسـطوريَّة إلى حالـة أعلى، تقول:

أعرفُ رجلاً

يعرفُ ما في رحمِ الوردة من أزرارْ

يعرفُ آلافَ الأسرارْ

يعرفُ تاريخَ الأنهار

ويعرفُ أسماءَ الأزهارْ

ألقاهُ بكلِّ محطات « المترو»

وأراه بساحة كلِّ قطار

أعرف رجلاً حيثُ ذهبتُ

يلاحقني مثلَ الأقدار..

إنَّ تكرار(يعرف) يؤكِّد المراقبة الدَّائمة ويفصح عن رفضٍ داخليٍّ لهذا السُّلوك، أو قبولٍ كان في أصله رفضاً، يعزِّز ذلك ما في بنية (يلاحقني) من عدم رضا، كأنَّها زلَّة لسان فرويديَّة، إذ تحاول مدحه والتَّغزل به، لكنَّ زلَّة اللسان فضحت إحساساً داخليّاً بعدم الرِّضا؛ لأنَّ المراقبة (يلاحقني مثل الأقدار) سيقت بطريقة جبريَّة متسلِّطة، وهي غير راضيَّة عنها، وربما ترسم صورةً للحبِّ والاندماج بينها وبين زوجها الفقيد، عبر التَّعبير عن عدم نسيانه، فهو يلاحقها كالقدر، وهي تخلص له حيّاً وميتاً.

وحين يظهر أنَّها خفَّفت من أسطوريته في البنيَّة السَّطحيَّة، تقول البنيةُ العميقةُ الحقيقةَ، وهي أنَّها زادت من نسبة أسطوريته، وبنوع المعرفة الَّذي يحيل إلى أمور غيبيَّة حتَّى الكائن الأسطوريِّ لا يعرفها.

ويمكن القول: إنَّ الموسيقى الشِّعرية جعلتها تخفِّف بشكل غير مقصود، فالموسيقى لم تخدمها، فألجأتها لذلك، إذ كانت تريد القول: إنَّه يعرف كلَّ الأسرار، وليس (آلاف الأسرار) فحسب، بدليل (حيث) المكانيَّة و(كلّ) المكررة، والَّتي تدلُّ على الشُّموليَّة، وعليه

فجملـة (يعرفُ آلافَ الأسرار) تسـاوي في نفسـها (كلَّ الأسرار).

وفي المقطـع الخامـس والسَّـادس تنـزل بـه مـن الأسـطوريَّة (بـين رجـال العـالم) إلى الإنسـيَّة، حيـث صـار واحـداً مـن رجـال العـالم، ولكنَّـه تميَّـز منهـم أنَّـه معلِّـمٌ فذٌّ، ولديـه القـدرة على التَّغيـير وبثِّ الحـبِّ والحيـاة، تقـول:

أعرفُ بينَ رجال العالم رجلاً

مرَّ بعمري كالإسراءْ

قد علَّمني لغةَ العشبِ

ولغةَ الحبِ

ولغةَ الماءْ

كَسَرَ الزَّمنَ اليابسَ حولي

غيَّرَ ترتيبَ الأشياءْ

..

أعرفُ رجلاً

أيقظَ في أعماقي الأنثى

حينَ لجأتُ إليهِ

وشجَّرَ في قلبي الصَّحراء..

تتقلَّصُ القداسة شيئاً ما، ما يشي بهدوء العاطفة وعودتها إلى معياريَّتها، فالأفعال الَّتي مارسها هنا (مرَّ، علَّم، كَسَرَ، غيَّر، أيقظ، شجَّر) لا قداسة فيها، فضلاً عن أنَّ الفعل الماضي يدلُّ على عدم التَّكرار، والحدوث لمرَّة واحدة، لكنَّها تريد أن تقول أيضاً: إنَّه ما زال يملك صفاتٍ خارقةً غيرَ رجال العالم، فهو يتفرَّد عنهم بتعليم لغة الحبِّ والعشب والماء، أي تعليم لغة الطَّبيعة لا لأيِّ أحد، بل لها على وجه الخصوص، وهي تحيل إلى الآية الكريمة:]وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا[[البقرة: 31].

إنَّ هذه الممارسات الماضوية هي اللوحة الأنثويَّة الحسيَّة الَّتي كانت عليها، تعكس الاحتياج والجفاف الحسيِّ الَّذي جرى إشباعه وتلبيته في الماضي من قبل الزَّوج، ولم يمتدَّ للحاضر، وهذا احتراس منطقيٌّ؛ لأنَّه الآن ميتٌ، فكيف يبقى يوقظ في أعماقها الأنثى ويشجِّر ويروي..؟!

نمتْ في داخلها الأنثى الَّتي تعتزُّ بذاتها، مع الاعتراف بصاحب القوامة، الَّذي بذر فيها الحبَّ، فأينع ثمراً في حياتها الَّتي تحوَّلت من صحراء مجدبة إلى روضة غنَّاء، والَّذي غيَّر حياتها وأعطاها كلَّ ما كانت تفتقده في الدَّاخل والخارج؛ لذا جاءَ رثاؤُها غَزَليّاً.

* * *

4- لقطات النَّفس المتباينة بين ثبات الفقد وفقد الثَّبات في قصيدة (تحتَ المطرِ الرَّماديِّ)[1]

استغلت الشَّاعرة المناسبةَ لا للرِّثاء، بل لبثِّ الشَّكوى، وهي لا تتوَّقعُ من المرثيِّ المخاطَبِ الإنقاذَ أو التَّفاعل المخلِّص، لكنَّها تفرِّغُ الشّحنة السَّلبيَّة الَّتي تعتمل داخلَها من جرَّاء الفقد، فضلاً عن القهر الاجتماعيِّ الَّذي نفَّستْ عنه بصورةٍ مباشرةٍ، ولم تُحلْهُ إلى اللَّاوعي، ولم تُحوِّل موادَّهُ وعناصرَه إلى مكبوتاتٍ فيه، بل تنضحُ من وعيها، وتجمع بينَ الوعي والعاطفة مستذكرةً ما خلَّفه الفقد، من خلال رسالة مفادها: أنَّ التَّغيرات والمتغيرات الَّتي تبدو إيجابيَّة في المجتمع لم تنجحْ بتغيير منظورها للسَّعادة.

فهل مصدرُ سعادتها عبدالله المبارك؟

ولو كان حاضراً في عصر المطر الرَّماديِّ فهل سيكونُ سببَ سعادتها؟

وهل تبقى الشَّكوى ذاتها؟

إنَّ المتوقَّع من شاعرةٍ محاطةٍ بكلِّ أسباب النَّعيم أن لا تشكو

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص36-25.

مـن الحـزن والحـسرة والكآبـة الَّتـي مسـكنها بيـوت الفقـراء مـن الشُّـعراء.

لكـنْ حـين ربطـت سـعادتها بزوجهـا، ذهبـت السَّـعادةُ بذهابـه، فهـو السَّـبب الوحيـدُ لسـعادتها علـماً أنَّ أسـباب السَّـعادة الأخـرى تحيـطُ بهـا مـن كلِّ جانـب، وهي سـليلةُ بيـت الصَّباح بيـت الحكم في وطنهـا.

إنَّ الشَّـكوى الَّتـي تتضلَّـعُ بهـا هـذه القصيـدة تعاضدهـا الخيبـةُ والفشـل الذَّريـع الَّذي يغلب على أجوائها، وسـبب الشَّـكوى فقدان الـزَّوج وهـو الصَّديـق وصـمام الأمـان، الَّذي يمنـع حـدوث الخيبات والتَّعـثر والفشـل في مسـيرة الحيـاة وفي المجتمـع ومـن المجتمع بعد سـقوط الأقنعة.

لقـد ذاقـت الشَّـاعرة مـرارةَ الفقـدِ والوَحـدةِ والحرمـانِ الرُّوحـيِّ والقلـقِ النَّفـسيِّ والاجتماعـيِّ، فنقلـتْ معاناتهـا وصـوَّرت المأسـاة بدقَّـة، وقـد حرَّضهـا هـذا عـلى الفـرار إلى الطَّبيعـة، بعيـداً عـن المجتمـع وهمومـه وتداعياتـه، فالطَّبيعـة هـي الملاذُ، فضـلاً عـن اسـتدعاء الحبيـب لتأنـس بـه في سـجن وحدتهـا وغربتهـا.

فهـي تسـيرُ بـلا مظلَّـةٍ تحتَ المطـرِ الرَّمـاديِّ؛ لأنَّها فقـدت مظلَّتها الخاصَّـة (عبدالله المبارك). تقـول في المقطع الأوَّل:

على هذه الكُرَةِ الأرضيَّة المُهتزَّةْ

أنت نُقْطَةُ ارْتِكازي

وتحتَ هذا المَطَر الكبريتيِّ الأسودْ

وفي هذه المُدُنِ الَّتي لا تقرأُ.. ولا تكتبْ

أنتَ ثقافتي..

تحترسُ الشَّاعرةُ لتبرِّرَ الشَّكوى، ولم تبدأْ بها، بل بدأتْ بالفقيد من خلال عتبةِ الإهداء الموغلة بالوضوح والصَّراحة، ثمَّ تظهر متأثرة بالهزات الَّتي تحدث على الكرة الأرضية تحتها، متأثرة بالأمطار السَّوداء الملوَّثة برائحة الكبريت، متأثِّرة بحالة الجهل الَّتي تعيشها المدن العربيَّة حولها، إنَّها تعيشُ حالةً نفسيَّةً متعِبة سببها انقلابُ الموازينِ واضطرابُ القيم، وسيطرةُ التَّلوُّثِ الأخلاقيِّ والجهلِ الاجتماعيِّ؛ لذا وجدت نفسَها في هذه المناسبة بعيدةً عن رثاء الزَّوج، قريبةً من رثاءِ الواقعِ والحياةِ قبلَ أن تصلَ إلى مرحلةِ رثاءِ نفسها، فلجأتْ إلى ذكرى زوجها تستمدُّ منه وهجَ الماضي بما فيه من ثباتٍ وسكينةٍ وصفاءٍ وثقافةٍ وفكرٍ، إنَّها تستعينُ به نقطةَ ارتكازٍ واتِّزانٍ، ومصدرَ ثقافةٍ وفكرٍ، لتؤكِّدَ ذاتَها، وتعيدَ هيكلتَها، فـ(أنت نقطة ارتكازي، وأنت ثقافتي) طاقةٌ إيجابيَّةٌ تشحنُ بها نفسها؛ للتَّخفيف من الصَّدمة القادمة، فقد قدَّمت لشكواها، وهيَّأت المتلقِّي، فهي تشعر بمراقبة المجتمع عليها دون السُّلطة كونها شاعرة، يمكن تسميته قهراً اجتماعيّاً يعرف في

علـم النَّفـس بأنَّـه هـو «إرغـام المجتمـع للفـرد عـلى سـلوكٍ يُخالفُ اتِّجاهاتِـهِ وعقائـدَهُ وقيمَهُ وميولَـهُ»[1]، وقد اكتفت بالثَّقافة وسـيلةً في كلتـا الحالتـين: المطـرُ الكبريتـيُّ الأسـودُ، وعـدم القـراءة والكتابة، كأنَّهـا تريـد أن تعطـي الثَّقافـة دور المظلَّـة الَّتـي تحجـب عنهـا أثـر ذلـك المطـر الَّـذي يسـقط عليهـا فقـط في هـذه المـدن، ذلـك المطر الَّـذي خالـف اللَّـون الأصـليَّ المألـوف، مـا يعنـي أنَّـه بالسَّـواد مطـرٌ مختلـفٌ تمامـاً، «وذلـك لدلالـة اللَّـون الأسـود عـلى حالـةِ المـوتِ، الضَّيـاع، واللَّاكون»[2].

ثـمَّ تتضخَّـم المشـكلة بينَهـا وبـينَ المـكان والزَّمـان، بعـد الفقـد، تضخـماً يضاعـف إحساسـها بالغربـة عنهـما بسـبب تغـير ملامحهما في نظرهـا، تقـول في المقطـع الثَّـاني:

الوطنُ يَتفتَّتُ تحتَ أقدامي

كزجاجٍ مَكسُور

والتَّاريخُ عَرَبةٌ ماتَ سائقُها

وذاكرتي مَلأى بعشراتِ الثُّقُوبْ..

فلا الشَّوارعُ لها ذاتُ الأسماء

1- مجمـع اللغـة العربيـة: معجـم علـم النفـس والتربيـة، الإدارة العامـة للمعجـمات، معجـم اللغـة العربيـة بالقاهـرة، الهيئـة العامـة لشـؤون المطابـع الأميريـة، ط1، 1984م، ج1، ص28.

2- عـلي إبراهيـم محمـد: اللـون في الشـعر العـربي قبـل الإسـلام، دار جـروس بـرس، طرابلـس، لبنان، ط1، 2001م، ص176.

ولا صناديقُ البريدِ احتفظتْ بلونِها الأحمَر

ولا الحمائمُ تَستوطنُ ذاتَ العناوين..

ترصد المتغيِّرات في ملامح المكان والزَّمان كما لو أنَّها تعرض فيلماً فانتازيّاً مثيراً للدَّهشة، ومن قبل تفتَّت التَّاريخ بين أصابعها في أوَّل نصٍّ رثائيٍّ (آخر السُّيوف) والآن يتفتَّتُ الوطنُ تحت أقدامها، كزجاج مكسور، ما يعني أنَّها فقدت انتماءها إذ كيف لها أن تنتمي لزجاج مكسور تحت أقدامها؟ مع ما في السَّير فوقه من خطورة وهو على هذه الهيئة، ثم يتضاعف الفقد أكثر حين يُضاف إلى جملة المفقودات:

*- التَّاريخُ نفسُهُ، وهو مفقود من خلال سيره على غير هدى بعد موت صناعه وفقيدها منهم.

*- والذِّكرياتُ، وهي مفقودة من خلال تسرُّبها عبر ثقوب الذَّاكرة الَّتي أثرت فيها رصاصات الفقد وأحدثت فيها عشرات الثُّقوب.

*- وأسماءُ الشَّوارع، وهي مفقودةٌ مُستبدَلة، ما يعني أنَّ هناك تغيراً ديموغرافيّاً مقصوداً مُورسَ عليها للنَّيل من ثوابت العلاقة بينها وبين فقيدها حيث كانت هذه الشَّوارعُ تحتفظ بتفاصيل هذه العلاقة وغيرها كما تحتفظ بأسمائها.

*- ولونُ صناديق البريد، وهو مفقودٌ أصيل في حياة الرُّومانسيين،

يُعـدُ مـن مُنبِّهـات العلاقـة الحالمـة؛ لدلالتـه عـلى الـدِّفء والحـبِّ والتَّوهـج، والَّـذي يزيـد هـذا الفقد تأثـيراً أنَّه لا يعـرف لونه الجديد إمـا لبشـاعته وإمـا لغرابته وبعده عـن الدَّور الَّـذي كان يضطلع بها اللَّـون الأحمر.

*- وعناويـن الحمائـم، وهـي مفقـودةٌ عـلى درجـةٍ مـن الأهميَّـة؛ لارتباطهـا بالسَّـلام، فـإذا فَقـدتْ عناوينَهـا فَقَـدْ فُقِـدَ السَّـلام، وإذا غـادرتْ إلى عناويـنَ أُخـرى في بـلادٍ أُخـرى فقـد غـادَرَ معها السَّـلامُ، وحلَّـت محلَّـه الحـربُ والدَّمـار.

إنَّهـا تنظـرُ بعينِهـا الجديـدة عـينِ الفقـدِ، فـترى كلَّ هـذا التَّغـيُّر والفقـد، ولـو قصَّـتْ مـا تَـراه لـراءٍ آخـرَ أمامَهـا لاسـتنكرَ مـا تقـولُ، ولاتَّهمهـا بالجنـونِ، ولا سـيَّما أنَّهـا تدخـلُ في دائـرةِ العجـزِ المطلَـقِ عـن فعـلِ أيِّ شيءٍ أو ضـدَّه، تقـولُ في المقطـع الثَّالـث:

لم أعُدْ قادرةً على الحُبِّ.. ولا على الكراهيَةْ

ولا على الصَّمْتِ ولا على الصُّرَاخ

ولا على النِّسْيان ولا على التَّذَكُّر

لم أعُدْ قادرةً على مُمَارسة أُنوثتي..

فأشواقي ذهبتْ في إجازةٍ طويلَةْ

وقلبي.. عُلْبَةُ سردينٍ

انتهتْ مُدَّةُ استعمالها..

مـن آثـار الفقد عجـزُ الإرادة وعـدم القدرة عـلى اتِّخاذ القـراراتِ، فهـي لم تعـدْ قادرة على فعلِ أيِّ شيءٍ: (الحـبُّ والكراهية) (الصَّمت والـصُّراخ) (النِّسـيان والتَّذكـر) وممارسـة أنوثتهـا، واسـتخدام اسـم الفاعـل (قـادرة)؛ للدلالـة عـلى العجـزِ التَّـام ونفـي القـدرة نفيـاً لا رجعـة عنـه، وكلُّ ذلـك العجـز، وعـدم جـدوى أيِّ شيءٍ جـاء نتيجـةَ فقدِ المؤثِّر، وعليه جرى فقدان الاسـتجابات الجماليَّة، وكأنَّ المشـاعر تبلَّـدت، وتجمَّـدت، وغـادرت، حتَّـى قلبهـا لم يعدْ صالحـاً، ما جعلها تقبِّـح الحسـنَ والجـمالَ، فتجعـل قلبهـا علبـة سردين انتهـت مـدة صلاحيتهـا؛ لا للتَّنفـير منـه، بل لسـدِّ نقطةِ فراغٍ ناقـدةٍ مباشرةٍ، فهي تشـعرُ بضعـفِ الإرادة أو عجزهـا ذلـك الضَّعـف أو العجـز الَّـذي يُعرِّفُـهُ علـماءُ النَّفـسِ بأنَّـه «قصـورٌ نفـسيٌّ عـن اتِّخـاذ قـرارٍ أو عـن القيـامِ بمحـاولاتٍ لتنفيـذ القـراراتِ، وهـي عـادةً حالـةٌ مَرَضيَّـة»[1]، وهـذا مرتبـط بإغـراقِ الشَّـاعرة لنفسـها في لجَّـة الذِّكريـات الجميلة الحزينـة، مـا يـؤدِّي إلى تطـوُّر في الحالـة مـن العجـز إلى الانطفـاءِ الكامـن، الَّـذي يعنـي «توقُّـفَ الكائـن الحيِّ عـن إصدار اسـتجاباتٍ نحـو موقـفٍ كانَ في المـاضي موضـوعَ إثابـةٍ، وذلك لسـحبِ المكافأةِ أو تعليقهـا خـلال فـترةٍ زمنيَّـةٍ»[2]. كـما يظهـرُ في المقطعـين الرَّابـع

1- مجمع اللغة العربية: معجم علم النفس والتربية، ج1، ص4.

2- المرجع السابق، ج1، ص59.

والخامـس، تقولُ:

أحاول أن أرسُمَ بحراً.. قزحيَّ الألوانْ

فأفْشَلْ..

وأحاولُ أن أكتشفَ جزيرةً

لا تُشْنَقُ أشجارُها بتُهْمةِ العَمالةْ

ولا تُعتقلُ فراشَاتُها بتُهمَةِ كتابة الشِّعْر..

..

أحاولُ يا صديقي

أن أكونَ امرأةً..

بكلِّ المقاييسِ والمواصفاتِ

فلا أجدُ محكمةً تُصغي إلى أقوالي..

ولا قاضِياً يقبَلُ شَهَادتي

فأفْشَلْ..

وأحاولُ أن أرسُمَ خيولاً

تركضُ في براري الحرِّيَّةْ..

فأفْشَلْ..

وأحاولُ أن أرسمَ مَرْكَباً

يأخُذُني معكَ إلى آخرِ الدُّنيا..

فأفْشَلْ..

وأحاولُ أن أخترعَ وطناً

لا يجلدُني خمسينَ جَلْدةً.. لأنَّني أحبُّكَ

فأفْشَلْ..

وبعد الخيبات النَّاتجة عن الفقد، تدفع عن نفسها لوم غائبها لها على عدم المحاولة للبقاء على قيد الحبِّ بعد موته، فتقدِّم بين يديه محاولاتها الَّتي لو نجحت لحقَّقتْ لها ما كان موجوداً ومأمولاً:

-المحاولة الأولى: رسمُ بحرٍ قزحيِّ الألوان.

-المحاولة الثَّانية: اكتشافُ جزيرةٍ بديلة للوطن تتحقَّق فيها حرِّيَّة الرَّأي والنَّقد، وحرَّيَّة المرأة في كتابة الشِّعر.

-المحاولة الثَّالثة: إعادةُ الحقوق الكاملة للمرأة والملامح المستقلة والمواصفات والمقاييس المثاليَّة.

- المحاولة الرَّابعة: إعادةُ الوجه المشرق للأمة من الماضي المجيد الَّذي كان فضاءً رحباً لكلِّ طموح.

- المحاولة الخامسة: ابتكارُ وسيلةِ هربٍ مع الحبيب إلى أقصى حدٍّ في الحياة.

- المحاولة السَّادسة: اختراعُ وطن لا يجرِّم الحبَّ.

وهي في كلِّ هذه المحاولات تلوذ بآليَّة الاستبدال و«هي آليَّةٌ دفاعيَّةٌ تُرادف الإزاحةَ الَّتي تُعدُّ في علم النَّفس إحدى آليَّات الدِّفاع، حيثُ يفشلُ الفردُ في إشباعِ الدَّافع أو تحقيقِهِ، ويضطرُّ إلى استبدالِ الشَّيءِ بشيءٍ آخرَ يحقِّقُ له ولو بعضَ الرِّضا والإشباع»[1]، إنَّها تريد أن تتخلَّص من الموجود؛ لأنَّه يخالف المأمول به، وتقترح بدائلَ لتغيير الواقعِ المُحيطِ بها والمُحاصِرِ لها؛ لتخفِّفَ من آثاره، لكنَّ النَّتيجةَ هي الفشل، بسبب جمودِ الواقع وفقدان المُؤثِّرِ، واستمرارِ الأسرة والمجتمع والدَّولة في فرض الكبت (الأسريِّ والسِّياسيِّ والدِّينيِّ) على الكينونة النَّوعيَّة الَّتي تقابلُ الوجودَ الذُّكوريَّ الطَّاغي، لكنَّ المكبوتات غيرُ مُخزَّنةٍ في اللَّاوعي، فهي تمتلكُ الجرأةَ والصَّراحة والمباشَرَةَ في التَّخلُّص من الضُّغوط، تطرحُ المشكلةَ بكلِّ جُرأةٍ، وهذه الضُّغوط حاضرةٌ في منطقةِ الوعي ورموزُها واضحةٌ، تنتقدُ التَّمييزَ والعنصريَّةَ، وكمَّ الأفواه ومحاربةَ شعر المرأة والقضاءَ والأحوالَ الشَّخصيَّة الَّتي تتعاملُ مع شهادةِ المرأةِ بانتقاص، وتتمرَّد على ممارساتِ المجتمعِ الذُّكوريِّ ضدَّ

1- باربرا إنجلز: مدخل إلى نظريات الشخصية، ترجمة: د.فهد بن عبدالله بن دليم، دار الحارثي، الطائف، ط1، 1991م، ص449.

قصص الحبِّ؛ لتثري النِّدِّيَّة بينَ الرَّجلِ والمرأة، وتنتقد الحاضر العربيِّ المنهزم أمام سلطات داخليَّة وخارجيَّة.

إنَّها تكررُ المحاولةَ لتقديم صكِّ براءة لنفسها من التَّقاعس والاستسلام للواقع والحياة، على الرَّغم من انتهاء هذه المحاولات بالفشل عقب كلِّ مرَّة ما يعني صعوبة التَّغيير؛ لأنَّها تجاوزت الحدَّ المعتاد من محاولات التَّخلُّص من التَّقاعس والقعود، والحدُّ المعتاد عرفاً للوصول إلى أيِّ هدفٍ ثلاثُ مُحاولاتٍ، بينما تضاعفت عندها حتَّى بلغت ست مرات، وفي كلِّ مرَّةٍ يرتبط فعلُ الفشلِ بالفاءِ (فأفشل) الدَّالة على السُّرعة والتَّعقيب ومحو الزَّمن بين المحاولة والفشل، وهي نتيجةٌ لا تستطيعُ التَّحكُّم بها، كأنَّها تريد القول: إنَّها تمتلك الطَّاقة للمحاولة، ولكن ما يُضعف هذه الطَّاقة كثرة المعيقات في المجتمع.

وفي المقطع السَّادس تدخل دائرة خصوصيَّاتها أكثر، فتقع في حفر الأسئلة الَّتي لا جواب لها، تقولُ:

ماذا أفعلُ في مقاهي العالم وحدي؟

أمْضُغُ جريدتي؟

أمْضُغُ فجيعتي؟

أمْضُغُ خيطانَ ذاكرتي؟

ماذا أفعل بالفناجينِ الَّتي تأتي.. وتَروُحْ؟

وبالحُزْنِ الَّذي يأتي.. ولا يروُحْ؟

وبالضَّجَرِ الَّذي يطلعُ كلَّ رُبْعِ ساعةْ

حيناً من ميناءِ ساعتي

وحيناً من دفترِ عناويني

وحيناً من حقيبةِ يدي

أما السُّؤال المكرر فغرضه التَّحسر والتَّعجيز، وهو نعوة مبكرة لنفسها أو محاولة يائسة لاستعادة نفسها، وأما المسؤولات عنها: (الجريدة، وخيطان الذَّاكرة، والفناجين، والحزن، والضَّجر) فهي موادٌّ فاسدةٌ منتهيةُ الصَّلاحيَّة، وليست قادرة على إعادتها إلى الحياة السَّعيدة الَّتي كانت، وعلى الرَّغم من ذلك فهي تستخدم بعضَها بصورةٍ مَرَضِيَّة: (مضغ الجريدة والفجيعة وخيطان الذَّاكرة)، وتتلقَّى هواجسَ بعضِها كذلك بصورةٍ مرضيَّة تُظهرُ شدَّةَ خوفها: (الفناجين تروح وتأتي، الحزن يأتي ولا يروح، الضَّجر يطلع كلَّ ربعِ ساعةٍ من كلِّ مكان)، فهي تعاني من الوحدة والحزن والضَّجر والإحساس بالعدميَّة، وكلُّ هذه الحسِّيَّات الَّتي تُذكِّرها بالزَّمن الجميل: (المقاهي، الفناجين، السَّاعة، الحقيبة، دفتر العناوين) تحوَّلت إلى مصادر ضجر وحزن وقلق مثلما حوَّلتها إلى معذِّبٍ عدميٍّ.

ثـمَّ تنتقـلُ إلى خصوصيَّـات الـزَّوج الفقيـد الماديَّـة والمعنويَّـة الَّتي خلَّفهـا لهـا في المقطـع السَّـابع، وتوجِّـه بخصوصهـا السُّـؤالَ نفسـه، فتقول:

ماذا أفعلُ بتُراثِكَ العاطفيِّ

المَزْرُوعِ في دمي كأشجارِ الياسمين؟

ماذا أفعلُ بصوتِكَ الَّذي ينقُرُ كالدِّيكِ

وجهَ شراشفي؟

ماذا أفعلُ برائحتِكَ

الَّتي تسبحُ كأسماكِ القِرْشِ في مياهِ ذَاكرتي

ماذا أفعلُ بَبَصماتِ ذوقِكَ.. على أَثاثِ غُرفتي

وألوانِ ثيابي

إنَّهـا تحـاور ذاتَهـا وتفكِّرُ بصوتٍ عالٍ، وتُكرِّر السُّـؤالَ على فقيدها وعلى نفسِـها (ماذا أفعلُ؟)؛ مسـتنجدةً بالمتلقِّي أكثر من استنجادها بالفقيـد، وهـي تحـثُّ نفسـها عـلى الاحتفـاظ بهـذه الأشـياء: (تراثه العاطفـيِّ، صوتـه، رائحتـه، بصـمات ذوقه)؛ لأنَّهـا الباقيَّـة في حياتها الضَّائعـة، مـا يعنـي أنَّهـا تعـرف الإجابـة، فهل تريـدُ أن تلزم نفسـها بهـا، وتجعـل مـن بقايا الفقيد مـادَّة للخـلاص؟ ربما هو ذلـك، لكنَّها تحتـاجُ الوسـائل وتبحـث عـن طـرق إعـادةِ التَّدويـر والاسـتخدام

الجديد لهذه الأشياء، فلكلٍّ من هذه الأشياء خصوصيَّة، سواءٌ كانتْ أشياءَ ملموسةً لا تستطيع استحضارَها أو محسوسةً يسهل استحضارُها: كالعاطفة ولحظات الحبِّ، فالتُّراث العاطفيُّ المزروع في دمها كأشجار الياسمين زادٌ كبير لطريقٍ طويلةٍ، وإن كانت تركِّز على الشَّمِّيَّة فلأنَّها لا تحتاج منه إلى أكثر من تلك الرَّوائح الَّتي تعيد ضبط الزَّمان على توقيت أشواقها، وصوتُهُ الَّذي ينقر كالدِّيك وجه شراشفها طقسٌ غرائبيٌّ خاصٌّ يزيد من قوة الذَّاكرة ويحفر فيها بئراً لا تنضب من الأصداء الَّتي تتردَّد عقب اختفاء ذلك الصَّوت، ورائحته الفتَّاكة الَّتي تسبح في مياه ذاكرتها خالدة الأثر والفعل النَّفسيِّ، وبصمات ذوقه الرَّفيع الَّتي تتجلى في انتقاء أثاث غرفتها وألوان ثيابها لا يمكن محوها عبر الزَّمن، ولا بتبديل الأثاث والثِّياب، إنَّ وجودَ (كاف الخطاب) في تلك الأشياء غيرُ كافية لجعل الخطاب من الذَّات إلى الموضوع، فهي تؤكِّد العجزَ والقلق النَّفسيَّ المسيطر عليها من كلِّ المحسوسات والملموسات من حولها، وتؤكِّد الضَّغط النَّفسيَّ الهائل الَّذي تشكِّله هذه الأشياء، لا لأنَّها غير مرغوب بها، ولكن لأنَّها تحولت إلى ذكرياتٍ صاحبُها غيرُ موجودٍ، ما يبرر الصُّور الغرائبيَّة الَّتي تحيل إلى الإيلام والتَّخويف (كنقر الديك، وأسماك القرش)، وما يبرر الجمع بين الأصوات والرَّوائح والحركات والمرئيات المختلفة الَّتي ترهق الحواس، وهذا داخل في الحذاقة والنَّباهة الفنيَّة، حيث يضع

الشَّاعر المتلقِّي أمام حالة تصويريَّة عميقة دقيقة، «فالشَّاعرُ الحاذقُ يختلفُ عن غيره أنَّه يرى أبعدَ وأدقَّ؛ لأنَّه لا يكتفي بالنَّظرة السَّطحيَّة، بل يحاولُ أنْ ينفذَ إلى عمقِ الأشياءِ»[1]. وفي المقطع الثَّامن ما يؤكد أنَّها حريصةٌ على استحضار كلِّ معانيه باستمرار في حياته بعده، حتَّى لو فقدت الكيفيَّة، تقول:

كيفَ أسْتحضركَ

يا صديقَ الأزمنةِ الوَرْديَّةْ؟

ووجهي مُغَطًّى بالفَحْم

وشعوري مُغَطًّى بالفحْم

ليستْ فلسطين وحدَها هي الَّتي تحترقْ

ولكنَّ الشُّوفينيَّةْ

والسَّاديَّةْ

والغوغائيَّة السِّياسيَّةْ

وعشرات الأقنعةِ والملابس التَّنكُّريَّةْ..

تحترقُ أيضاً

وليست الطُّيورُ والأسماكُ وحدَها

1- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص173.

هي الَّتي تختنقْ

ولكنَّ الإنسانَ العربيَّ هو الَّذي يختنقْ

داخل (الهولوكوستِ) الكبيرْ..

تبحث عن وسائل استحضار الفقيد، لتحقيق غايات شخصيَّة وإنسانيَّة عامَّة، لكنَّها تصطدم بالواقع الخاصِّ والعامِّ كذلك، ويرشح السُّؤال -المرتبط بحالها المناهضةِ للحالِ الورديَّة القديمة وحالِ العالم من حولها كذلك- بمعرفة الجواب، لكنَّها لا تريد استحضاره في جوِّ الاحتراق والاختناق الخاصِّ والعامِّ، حرصاً على عدم وقوعه في صدمتين معاً؛ لأنَّ الأفكار الَّتي كان يؤمن بها ويدفع عنها تغيرت وانقلبت على نفسها، لذا تحاول العودة للوراء والعيش في الماضي الجميل، لأنَّه أنجحُ من الحاضر وأكثر أماناً وكرامة.

تشكلُ المصطلحات السِّياسيَّة والفكريَّة الَّتي تستعملها الشَّاعرة -بلْهَ الثَّقافة متعددة الألوان في مجالات حياتيَّة مختلفة- ضخامةَ الهمِّ الجماعيِّ والإنسانيِّ الَّذي كان يحمله الفقيد، ويحقق الأمان منه، كما تشير إلى سعة صدر نادرة لدى هذه الزَّوجة الَّتي كانت تستمع إلى كلِّ هذه الأحاديث من زوجها، وترى كلَّ هذا الانشغال عنها بها.

وفي المقطع التَّاسع تعود إلى التَّعبير عن الاحتياج الذَّاتيِ لزوجها

بعـد أن أصيبـت بصدمـات كبـيرة قلبـت في نظرهـا موازيـن الحياة، نتيجـةَ تكشُّـفِ كثـيرٍ مـن الحقائـق، وسـقوط كثـير مـن الأقنعة عن وجـود قضايـا وأشـخاص، تقول:

يا أيُّها الصَّديق الَّذي أحتاجُ إلى ذراعَيْهِ في

وقتِ ضَعْفي

وإلى ثباتِهِ في وقت انهياري

كلُّ ما حولي عروضٌ مسرحيَّةْ

والأبطالُ الَّذين طالما صفَّقتُ لهم

لم يكونوا أكثرَ من ظاهرةٍ صَوْتيَّةْ..

ونُمُورٍ من وَرَقْ..

بلغـت هنـا درجـة قاسـيَّة مـن المعانـاة، حتَّـى وصلـت إلى إطلاق أحـكام عامَّـة بعد أن خصَّصـت في المقطع السَّـابق اتجاهات بعينها، أمَّـا الآن فـكلُّ مـا حولهـا عـروضٌ مسرحيَّـة، وكلُّ الأبطـال الَّذيـن صفَّقـت لهـم كانـوا ظواهـر صوتيَّـة، ونمـوراً مـن ورق.

إنَّهـا تـرثي إلى فقيدهـا حـال الأمَّـة وحالهـا، الأمَّـة الَّتـي خدعـت بقضايـا وأسـماء كبـيرة، وصفَّقـت لقضايـا وأسـماء كبـيرة، وعوَّلـت عليهـا ورأت بعيونهـا حاضرهـا وعلَّقـت عليهـا مسـتقبلها، وحالهـا الَّتـي آلـت إلى الضَّعـف والانهيار، بعـد فقد العزم والثَّبـات المتمثِّلَين

في زوجها الفقيد، الَّذي يظهر أنَّه كان يحقِّق لها هاتين الغايتين في لحظات الاحتياج إليهما بوصفه صديقاً لا زوجاً، ما يعني أنَّه كان يعرف كيف ومتى يظهر صديقاً؟ وكيف ومتى يظهر زوجاً؟ وهذا ما كان يحقق لها الاكتفاء والرِّضا والطُّمأنينة، ولا سيَّما أنَّه مات وهو على هذه المبادئ لم يتغيَّرْ ولم يتبدَّلْ بينما تبدَّلَ كلُّ شيءٍ حولها. وفي المقطع العاشر تلجأ إليه بوصفه سيِّداً عليها، لطلبٍ أخيرٍ يعيدُها تحتَ عباءته، ويخلِّصها من حالةِ الفوضى والعبثيَّة، ومن الإحساس بالعراءِ والضَّياع والتِّيه، تقولُ:

يا سيِّدي يا الَّذي دوماً يعيدُ ترتيبَ أيَّامي

وتشكيلَ أُنوثتي..

أريد أن أتَّكِئ على حنانِ كَلِماتِكْ

حتَّى لا أبقى في العَرَاءْ

وأريدُ أن أدخلَ في شرايينِ يَدَيكْ

حتَّى لا أظلَّ في المنفى..

إنَّ هذا النِّداء هو النِّداء الأخير الَّذي تطلقه الزَّوجة الثَّكلى مقروناً بالاعترافِ والامتنان السَّلَفيِّ والمديونيَّة له حيّاً وميتاً، فهو الَّذي دوماً يعيد ترتيب أيَّامها، ويشكِّل أنوثتها.

إنَّها تعرض احتياجاتها الماديَّة والمعنويَّة ضمن هذا الإطار

الفعليِّ (ترتيب الأيَّام وتشكيل الأنوثة)؛ لأنَّ كلَّ ما سبق من مظاهر شكوى وعقبات معيشيَّة وانزلاقات وانحرافات عن طبائع الزَّمن الورديِّ الجميل أشاع الفوضى في أيَّامها وأحدث اضطراباً في أنوثتها، من هنا ربطت كلَّ احتياج بغايات هي:

- الاتِّكاءُ على حنان كلماته، وهو احتياجٌ معنويٌّ، متصل بغاية ماديَّة معنويَّة وهي عدم البقاء في العراء، كأنَّ حنانَ كلماته جدارُ بيتٍ صامدٍ صموداً خالداً، دافئ دفئاً ذاتيّاً.

- الدُّخول إلى شرايين يديه، وهو احتياج ماديٌّ، متصل بغاية ماديَّة معنويَّة، وهي عدم البقاء في المنفى، وفي مرحلة سابقة كانت تحتاج الوجودَ بين ذراعيه وقتَ ضعفها، والآنَ تريد أن تتجاوز الظَّاهر إلى الدَّاخل، ما يؤكِّدُ تطوُّرَ الضَّعف إلى ما هو أشدُّ منه وأقسى، كالعجزِ التَّام عن الحراك وعن الوصول إلى أيِّ مكان خارج نطاق الفقيد يمكن أن يشكِّلَ حيزاً يُعاش فيه، فالعراءُ والمنفى رمزان للحياة خارج إطار الفقيد.

إنَّ العراء والمنفى من المخاوف الَّتي تلاحق النَّازحين اللَّاجئين الهاربين من الجور والظُّلم والحروب والملاحقاتِ الأمنيَّة، وقد نقلتْهما الشَّاعرة من هذا الحقل إلى حقل حياتها الخاصَّة مع فقيدها، لتشابه النَّتائج والحال في النَّفس لا في المظاهر والأشكال، فالإحساس بالعراء والنَّفي يتحقَّق في مواجهة عالم متغير متقلب

مزاجـيِّ الأفـكار، وهذا ما يبرر كتابات الشَّـاعرة المسـتمرَّة لزوجها في مناسـبات الذِّكـرى (ذكـرى الميـلاد، وذكرى الـزَّواج، وذكـرى الوفاة)، لتبقـى عـلى قيـد التَّواصـل معـه كأنَّـه حـاضرٌ في نفسـها وبيتهـا، فتتخلَّـص مـن هـذه الإحساسـات وتحاربهـا بطيـف الفقيـد الَّـذي يـتردد اسـمه في كلِّ قصيـدة.

* * *

5- أثواب الامتنان النَّفسيَّة في قصيدة (زوجي المُعلِّم.. وأنا التِّلميذة)[1]

يكشف العنوانُ المتعارَفَ عليه في مثل هذه المقابلة العرفانيَّة فقط، فالشَّاعرة تضع زوجها في مقام المعلِّم، وتضع نفسها في مقام التَّلميذة، وينصرف الذِّهن إلى العلاقة التَّعليميَّة بين الأستاذ وتلميذته، لكنَّ النَّصَّ يكشف عن أكثر من ذلك بكثير، فإذا بالزَّوج أستاذ في كل مواد الحياة، وإذا بالصَّف هو كلُّ ميادين الحياة، تقول في المقطع الأوَّل:

لك الشُّكْرُ.. يا سيِّدي

فمنكَ تعلَّمتُ كيفَ أُثقِّفُ ذوْقي..

ومنكَ تعلَّمتُ كيف أثقِّفُ عقلي..

وكيفَ يكونُ كلامي على مُسْتَواكْ.

وشَكْلي على مُستَواكْ.

وكيفَ إذا ما ذهبنا معاً للعَشاءْ.

أكونُ حبيبي على مُسْتَواكْ.

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص49-39.

وكيف أكونُ أمامَ الرِّجالِ أميرةْ..

وبينَ النِّساءِ أميرَةْ!!

إنَّها تخاطبُه كأنَّه أمامها، ولا شيءَ يشي بأنَّ القصيدة من مطلعها قصيدةٌ في ذكراه التَّاسعة بعدَ وفاتِهِ، لولا ما جاء في الإهداء، والامتنانُ الَّذي تشعرُ به ليس لتثقيفِها المألوفِ من صقلِ تجاربَ، أو إضافةِ معلوماتٍ، إنَّ التَّثقيفَ المقصودَ هنا هو التَّدريب على الوضع الاجتماعيِّ الجديد وهيئاته الخاصَّة بموقعها الجديد في الحياة والمجتمع من حولها، أي (البريستيج) و(فن الإتكيت)، في الأقوال والأفعال والهيئات المناسبة لوضعها ووضعه، حسب المقام، فهو مَن صنعَ لها (كاريزما) الأميرة، وهي تعترفُ ممتنَّةً بكلِّ الجوانبِ الَّتي يصعب على امرأةٍ في مكانها أن تعترفَ بها، لكنَّها صاغت الاعترافَ بأسلوب يقيها من التَّبعيَّة السَّلبيَّة، ويقي زوجها من التَّسلُّط والعُنجُهيَّة (تعلمتُ كيف..):

- كيف أثقِّفُ ذوقي، فالذَّوق موجود وهي عازمة على تثقيفه لكنَّها تريد منه الكيفيَّة، الكيفيَّة الَّتي تناسبه وتناسب موقعها منه، وهذه قضية قديمة، فالسَّلاطين والأمراء يجلبون لأهلهم وأبنائهم المربِّين والخبراء في شؤون الحكم والمنطق والقيادة والسَّياسة، ليقوموا بتدريبهم على أدق الأمور الحياتيَّة.

- كيف أُثقِّفُ عقلي، لا نفسي؛ كأنَّها تحمي نفسها من أي انتقاص تراثيٍّ مرتبط بعقل المرأة، فهي الآن تعلَّمت كيف تثقِّف عقلها؛ ليكون كاملاً لا ناقصاً كما هو سائد في العرف الاجتماعيِّ أو الدِّينيِّ.

- كيف يكون كلامي وشكلي وهيئات حضوري معك في الأماكن العامَّة على مستواك، إنَّها تركِّز هنا في هذه النُّقاط الثَّلاث على أن تصلَ إلى المستوى الحقيقيِّ الَّذي عليه زوجها، فهل هذا يعني أنَّها لم تكن على المستوى نفسه، أو أنَّها تعني أنَّها دخلت حياته في طور الكينونة والتَّثقيف الإماريِّ؟

- كيف أكون أميرة أمام الرِّجال وبين النِّساء؟ لا كيف أكون أميرة على الإطلاق؛ لأنَّ ملامح الإمارة النَّسويَّة أمام الرِّجال تختلف عنها أمام النِّساء، وهي بذلك تقدم معرفتها لكلِّ هذه التَّفاصيل والجوانب الخاصَّة بموقعها وموقع زوجها.

كلُّ هذا يعني أنَّ الرَّاحل لم يكن معلِّماً فقط، كان بالنِّسبة لها كليَّةً كاملة، جمعَ في شخصيَّته شخصيَّات خبراء التَّثقيف الخارجيِّ والدَّاخليِّ، فهو الخبير بما تحتاجه من مواصفات عالية ومثاليَّة للإمارة، تتعلق بالذَّوق والعقل والكلام والمنطق والشَّكل والحضور، وتكرارها للَّفظ (منك) مع الحصر (منك تعلَّمت) يأتي تأكيداً لهذا المعنى من أن شخصية زوجها تجمع خبراء الذَّوق

والتَّنمية البشرية والكلام.

ثم تخصِّص أكثر في الدُّروس الَّتي تعلَّمتها وهي بذلك تحصر الزوج باختصاص دقيق جديد، في المقطع الثَّاني، تقولُ:

أنا لكَ تلميذةٌ نابِهةْ..

فعنكَ أخذتُ انتقاءَ ثيابي البسيطَةْ

وزينَةَ وجهي البسيطَةْ

وكُحْلةَ عَيْني البسيطَةْ

وقَصَّة شعري البسيطةْ

فأنتَ المعلِّمُ في كلِّ شيءٍ

وعنك أخذتُ

ألوفَ الشُّؤون الصَّغيرةْ!

يبدو هذا المقطع تفصيلاً وتوضيحاً للمقطع الأوَّل، أو إكمالاً له، لكنَّ الملحوظ أنَّ الشُّؤون الَّتي تركز عليها هي ما يتصل بالزِّينة الخاصَّة بالمرأة، وهي ليست من مهام الرَّجل ولا سيَّما في البيئة الحاكمة، ويبدو هنا أنَّها وقعتْ في مفارقة نفسيَّة بين أن تكون على مستواهُ وأن تضعه في غير مستواه، وهي في هذا الاتجاه زلَّة لسان، كما في علم النَّفس، إلَّا أن تكون في نيتها الدَّلال النِّسائيّ المعهود على الزَّوج، وأن تأخذ رأيه الجماليَّ بعد أن تتجمَّل، أو

أن يكـون القصـد ليـس (انتقـاء الثِّيـاب ولا زينـة الوجـه ولا كحلـة العـين ولا قصـة الشَّـعر) وإنَّمـا القصـد هو فكـرة البسـاطة في كل ما سـبق، ولا سـيَّما أنَّهـا أكدت هذه الفكـرة في كلِّ واحـدةٍ، كأنَّها تريد أن تقـول: أخـذت عنك البسـاطة في كلِّ الشُّـؤون الصَّغـيرة، وطبَّقت هـذه القاعـدة عـلى شـؤوني الخاصَّـة، بعيـداً عـن التَّكلـف والبهـرج المعـروف لدى الأمـيرات وبنات الطبقة الأرسـتقراطيَّة، فجعلت زينة وجهـي بسـيطة وكحلـة عيني بسـيطة وقصة شـعري بسـيطة وثيابي بسـيطة، وهلـم جرّاً.

في المقطع الثَّالث:

لك الشُّكْرُ يا سَيِّدي

فأنتَ الَّذي صُغتَني من جديدْ

وأنتَ اخترعتَ مقاييسَ جِسمي..

كما كنتَ يوماً تُريدْ..

وأنتَ رسَمتَ مسَاحة خَصْري..

وأنتَ نَحتَّ رُخَامةَ فِكري..

وأنتَ غسلتَ بماءِ البنفسجِ ثغري

وأنتَ كتبتَ تفاصيلَ عُمري..

كما كنتَ يوماً تُريدْ

وأَغنيتَ رُوحي..

وأَغنيتَ فكري..

وأطلقتني كاليَمَامةِ

نحو البعيدِ البعيدْ..

إنَّ العلامةَ المميزة (لك الشَّكر) الَّتي تتكرر تحمل في بنيتها العميقة اعترافاً بعدم القناعة التَّامة بالتَّشكيل الجديد الَّذي يتفق مع إرادة الزَّوج، (كما تريد)، وتتوجه إلى أسباب الشُّكر الَّتي توسِّع قائمة التَّدريبات، فمن المعروف أنَّه ما إن يدخل أحدٌ إلى نفوس الأسرة الحاكمة حتَّى يخضع لتأهيل كامل فيما يتعلَّق بمسائل التَّعامل، وفيما يتعلق بالشَّكل والـ(بريستيج)، وقد مرَّ أنَّها خضعت لطريقته في الإعداد البدنيِّ والإعداد العقليِّ والرُّوحيِّ، فلماذا تعيدها هنا؟

إن ما سبق لم يكن تغييراً مباشراً، بل كان تعلِيماً للطريقة أو تأثيراً بالفكرة، أمَّا هنا فالتَّعلِيم لم يعد بالتَّقليد ولا بأخذ الفكرة، وإنَّما بالتَّدخل المباشر والعمل باليدين، ما يعني أنَّها أسلمت نفسها هنا بالكلِّيَّة لرسَّامها ونحَّاتها وصائغها، جسديّاً وفكريّاً وروحيّاً:

- (صغتني، اخترعت مقاييس جسمي، رسمت مساحة خصري، غسلت بماء البنفسج ثغري)، كأنَّها عمليَّات تجميلٍ للجسد، نقلته من حال إلى حال، وليس بالضرورة أن تكون الحال السَّابقة

سلبيَّة قياساً بالحالة التَّالية الأخيرة، لكنَّ الأمر يتعلق بإرادة مشتركة بين الزَّوج والزَّوجة، وإن بدا أنَّها إرادة الزَّوج فقط.

- (نحتَّ رخامة فكري، كتبتَ تفاصيل عمري، أغنيتَ روحي، أغنيت فكري)، عمليَّات تغيير أو صياغة كلِّيَّة في بعضها وجزئيَّة في بعضها، لكن في الوقت الذي تفصح لفظة (رخامة) عن مستوى رفيعٍ في النَّحت من حيث القيمةُ والنَّتيجةُ تُسرِّبُ جبريَّةً ما، جرتْ ممارستها على هذا الفكر، فالرُّخامة تذكِّر بالقبر كذلك، وهي الَّتي أكدت في غير موضع أنَّها كسرت تلك الرُّخامة.

وفي الوقت الَّذي تفصح فيه كتابة تفاصيل العمر عن نرجسيَّة تُسرِّبُ كذلك جبريَّةً ما، حيث لا يمكن إلَّا للقضاء والقدر أن يكتب هذه التفاصيل وينفذها على نحو معين، بينما تخفُّ هذه الجبريَّة في إغناء الرُّوح والفكر.

والنَّتيجة هي العلميَّة الأخيرة (أطلقتني كاليمامة نحو البعيد البعيد)، وهي نتيجةٌ تبدو مُرضية للطَّرفين، بدلالةِ تأكيد البعيد لفظيّاً بالنِّسبة لها، وبدلالةِ الإطلاقِ كاليمامة الَّتي تمارس حرِّيَّتها تحتَ عينِ صاحبها بالنِّسبة له، أمَّا ما يمكن أن يكشف الرِّضا من ناحيةٍ ثانيةٍ فهو اللَّون البنفسجيُّ الَّذي اختارته لماءِ غسلِ الثَّغر، وهو اللَّون المرتبط بالحبِّ الصَّادر عن الأنثى تجاه الرَّجل، فهي

القائلة:

عندما تكونُ المرأةُ في حالةِ عشقٍ

يصيرُ لونُ دمِها

بنفسجيّاً[1]

ثـمَّ تنتقـل في المقطـع الرَّابـع إلى المرحلـة الثَّالثـة في سرد أسـباب الامتنـان حسـب صورتهـا الجديـدة، وهـي مرحلة التَّقـارب في بعض الأشـياء والتَّماثـل في بعضهـا، تقـول:

أنا امرأةٌ صَنَعتْني يَدَاكْ..

فأصبحَ صوتي امتداداً لصوتِكْ..

وأصبحَ رأيي انعكاساً لرأيكْ..

وأصبح نَبْضي سريعاً كَنبْضِكْ..

إنَّ هـذه النَّتيجـة تختلـف عـن النَّتيجـة السَّـابقة، مـن حيـثُ مسـتوى الخضـوعِ والتَّبعيَّـة الَّتـي تبـدو هنـا مَرَضِيَّـة، والتَّبعيَّـة المَرضيَّـة «درجـةٌ مـن محـو الـذَّات، يخضـعُ فيهـا الإنسـانُ خضوعـاً تامّـاً لغـيره»[2]. بينـما يقابـل هـذه الحالـةَ مـن الإحسـاسِ بالنَّقـص الـذَّاتيِّ والخضـوع التَّـام إعلاءُ شـأنِ ذاتِ الزَّوج الحبيـب، ويبدو أنَّها

1- سعاد الصباح: في البدء كانت الأنثى، ص88.

2- مجمع اللغة العربية: معجم علم النفس والتربية، ج1، ص43.

سـعيدة بهـذا، وتعتبره شـيئاً من الإصباحات والإشراقـات، إنَّها راضية كلَّ الرِّضـا، بدليـل حـرف العطف (الفاء) الَّذي سـبق الفعـل للدِّلالة عـلى سرعـة الاسـتجابة، فضلاً عـن تكرار الفعـل (أصبح) نفسـه قبل كلِّ نتيجـةٍ، ثـمَّ تـردُّ كلَّ ذلـك إلى دافـعٍ واحـدٍ هـو الحـبُّ، تقـولُ في المقطـع الخامس:

أُحبُّك..

حتَّى غَدَوتُ من الحبِّ

نُسخَتَكَ الثَّانيةْ

بكلِّ حُضُورِكَ

كُلِّ جموحِك

كُلِّ طُفُولتكَ الصَّافيةْ

وكلِّ عواصِفِكَ العاتيةْ.

إنَّ الحـبَّ هـو الـسِّرُّ الَّذي يقـف وراء نتائج التَّأهيـل، والَّذي يقف وراء القبـول بـه، والحالـة الرُّومانسـيَّة العاليـة والمثاليَّـة في الحـبِّ هـي الَّتـي جعلتهـا تنظـر إلى شـخصيته نظـرة شـموليَّة، تلغـي معه أي اعتبـار للتناقضـات في شـخصيته، فلـكلِّ حالـةٍ مـن حالاتـه موقعٌ محبَّـبٌ، والتَّناقـض هنـا لفظـيٌّ والمفارقـة لفظيَّـة، فـلا فواصـل بـين هـذه الحـالات، لأنَّه حالة واحدة كلية سـواء في الهـدوء أو العاصفة،

أو الحضـور أو الجمـوح، لـذا تسـعى إلى الذَّوبـان والاندماج مع هذا المعلِّـم المـدرب المتفنـن الـذي يعـرف لـكلِّ حالـة موضعهـا ولـكلِّ شيء مكانـه المناسـب، بدليـل تكـرار(كل) قبـل الحضـور والجمـوح والطُّفولـة والعواصف.

أمَّـا في المقطـع السَّـادس فتختبـئ خلـف رجـلٍ وحيـدٍ، وشـمسٍ وحيـدةٍ، وبحـرٍ وحيـدٍ، وطـيرٍ وحيـدٍ، تقـول:

أيا سَيِّد الحُبِّ..

ليسَ هنالكَ بين الرِّجال سِوَاكْ.

وليسَ هنالكَ شمسٌ تضيءُ

وبحرٌ يفيضُ

وطيرٌ يطيرُ

بغيرِ هواكْ.

إنَّهـا تقـدِّم التَّبريرات المسـوغة لعـدم وصولها إلى مسـتوى زوجها، حيـث جعلـت منـه مالـكاً (لكاريزمـا) وجاذبيَّـة عاليـة يصعـب الوصـول إلى مسـتواه، سـاعيةً لإرضائـه في الظَّاهـر، إنَّهـا في البنيـة السَّـطحيَّة تـراه الأسـطورة الَّتـي لا يضاهيهـا أحـد، فـلا شيء يتحـرك إلا بإذنـه، لا شـمس تـضيء ولا بحـر يفيـض ولا طـير بغـير هـواه، وعـلى الاسـتمرار، وبصيغـة الفعـل المضـارع (تـضيء، يفيـض، يطير)،

ولكنَّها في البنية العميقة تسعى لإرضاء ذاتها؛ لأنَّها حظيت برجل بهذه المواصفات، كما حظيت باختياره الإراديِّ ما يعني أنَّها وفق حساباته وتقديراته، يدلُّ على ذلك أنَّها في المقطع السَّابع استخدمت النِّداء نفسه لتقديم نفسها بعده تلميذة حتَّى اللَّحظة، تقول:

أيا سَيِّدَ الحُبِّ

ما زلتُ تلميذةً تسيرُ وراءَ خطَاكْ..

فيا ليتني ذاتَ يومٍ أنالُ رضاكْ

ويا ليتني أستطيعُ الوصولَ بحبِّي إلى مُستواكْ!

إنَّه نداء يعقبه التَّمني الَّذي يحمل إشارةً تشي بقلَّة الثِّقة على الرَّغم من كلِّ الدَّورات الَّتي خضعت لها من جهةٍ، ومن جهة ثانيةٍ إشارة إلى المستوى العالي للزَّوج المدرب فهي لم ولن تصل إليه، ومن جهة ثالثة هي تنطلق من عقليَّة المرأة الشَّرقيَّة الَّتي تشعر أنَّها ينبغي أن تبقى دون مستوى الزَّوج، وكأنَّها تقدم تعريفاً جديداً للقوامة مدلِّلة على قوله تعالى:]وَلِلرِّجَالِ عَلَيْهِنَّ دَرَجَةٌ[[البقرة: 228].

وفي المقطع الثَّامن تصل بالامتنان إلى أعلى درجاته. تقول:

لك الشُّكرُ..

يا من فَتَحْتَ عيوني

على عَشَراتِ الشُّؤون الصَّغيرةْ..

أنا قبلَ حُبِّكَ، ما كنتُ شيئاً..

وأصبحتُ بعد هواكَ الكبيرِ كبيرَةْ..

تنهي القصيدة بالعلامة المميَّزة الَّتي بدأتْ بها (لَكَ الشُّكرُ)، لتضيف إلى قائمة معارفها عشرات الشُّؤون الصَّغيرة الَّتي لم تكن تراها ولا تعرفها، حتَّى جاء هذا الرَّجل الحبيب وفتح عيونها عليها، ما يعني أنَّها لولاه لبقيت تجهلها، وهذا أمر بسيط أمام ربطِ التَّشيُّؤ به، التَّشيُّؤ الَّذي يعني أن وجودها قبل مرحلة التَّشيُّؤ كان عدماً: (ما كنت شيئاً)، ما يعني أنَّ الإدراك لكلِّ صغيرة وكبيرة أبسط ما يمكن أن يتحقق بعد هواه، وهذا الأمر هو الَّذي جعلها تمحو ماضيها من الذَّاكرة، لكنَّ الظَّاهر أنَّ محو الذَّات نشأ بعد أن رأت التَّنمية المجديَّة والنَّتيجة الَّتي وصلت لها من التَّأهيل، ووجدت ذاتها في الحاضر بعد جولات من التَّدريب، ورأت نفسها وصورتها في مرآة زوجها، وقبل ذلك كانت تشعر بوجودٍ عدميٍّ وذاتٍ ملغية، أمَّا الاندماج فقد اكتشفته بعد الدَّورات التَّأهيليَّة المتتاليَّة الَّتي أدت لتحول هائل وجذريٍّ، والامتنان يقتضي أن تمحو ذاتها مع الاعتراف بالعدميَّة.

* * *

6- انعكاسات صورة الزَّوجة على أفق توقُّع الذَّات والموضوع في قصيدة (ليلة مع رسائلي إليكَ)[1]

العـادةُ أنْ يتحـرَّكَ الشَّـوقُ من قبـل الحبيبةِ لقراءةِ رسـائلِ حبيبها إليهـا، أمَّـا أن يحـدث العكـسُ فتشـتاقَ لقـراءةِ رسـائلِها إليـه، فهذا يعنـي رغبـةً في اسـتعادةِ صـورةِ الـذَّات الَّتـي كانـت عليهـا وقتئـذٍ، ونرجسـيَّةً غيرَ محسـوبةِ العواقـب، وتضخُّمَ الإحسـاسِ بالقدرةِ على التَّأثـير في الحبيـب حيّـاً وميتـاً، تقولُ في المقطـع الأوَّل:

خَطَرَ ببالي هذه اللَّيلةْ

أن أفَتَحَ رسائلي القديمةَ، وأقرأَها..

لم أكُنْ أعرفُ أنَّني ألْعَبُ بالنَّارْ..

وأنَّني أفتحُ قَبْري بِيَدي..

الخاطـرُ في علـم النَّفـس أثرٌ يقـفُ وراءه مؤثِّـرٌ، وفي الغالب يكون داخليّـاً، ويعـينُ عـلى تحريضِـهِ وتثْويره محـرِّض خارجـيٌّ، ربَّما يكون هنـا الزَّمـن، زمـن الذِّكرى يبدو أنَّ هـذه المحاولة هـي الأولى لإعادة قـراءة رسـائل حبِّهـا لزوجهـا، وعـلى الرَّغـم مـن ذلك هنـاك توجُّس

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص60-53.

مسبقٌ دلَّ عليه قولها: (أفتح) قبل (أقرأ)، فترتيب الفعلين بهذه الصُّورة هو انعكاس لهذا التَّوجُّس، ولو كان الخاطر عادياً لقالت: (خطر ببالي أن أقرأ رسائلي القديمة)، وهذا نفسه السَّبب الَّذي جعلها تردِّد جملة: (لم أكنْ أعرف) أربعَ مرَّات، كأنَّها تدفع عن نفسها تهمةً ما، أو تقدِّم تبريرها لفعلها الَّذي يبدو في نظر المراقب أنَّه مُستنكَر، لِمَا أدَّى إليه من نتائج، وهذا ما يفعله الأطفالُ عادةً أو الكبارُ الَّذين يملكون حساسيَّة عاليَّة كالأطفالِ.

وجاءت نتيجتان مُسبقتا الصُّنع: (لعبُها بالنَّار، فتحُ قبرها بيدها)، وفي الوقت نفسِهِ هما مُقدِّمة مثيرةٌ تحدو بالمتلقِّي أن يتابع؛ ليعرف كيفَ تمَّ ذلك.

في المقطع الثَّاني تتابعُ قائلةً:

بعدَ دقيقةٍ من القراءَةْ

احترَقتْ أصابعي.

بعدَ دقيقتينْ..

احْترَقَ المصباحُ الَّذي كنتُ أقرأُ على ضوئِهْ

بعدَ ثلاثِ دقائقْ..

احترقَ غطاءُ سريري.

بعد خَمْسِ دقائق..

احْترقَ ثوبُ نومي..

ولم يَبْقَ منِّي سوى كَوْمٍ من الرَّمَادْ

إنَّ تأثيرَ الرَّسائل ومفعولَها كبيرٌ جدّاً، وحين تُجرِّبُ ذلك على نفسها تفتحُ أفق التَّوقُّعِ لتأثيرها على الحبيب الَّذي وجِّهت إليه، لقد بقيت الرَّسائل بين يديها لدقيقةٍ فقط، ثمَّ تابعتِ القراءةَ والرَّسائلُ على السَّرير، ناسيةً ألمَ احتراق الأصابع، كأنَّها أصيبتْ بذهولٍ جماليٍّ أفقدَها الإحساسَ بالألم، تماماً كما حدثَ معَ النِّسوة حينَ رأينَ يوسفَ عليه السَّلام فقطعنَ أيديهنَّ، ولم تدُم القراءةُ على هذه الهيئة أكثرَ من دقيقةٍ أُخرى حتَّى احترق المصباحُ، ما يعني أنَّها بعدَ دقيقتين لم تعدْ ترى ما تقرأ، أي أنَّها في الدَّقائق الثَّلاث الأخيرة الَّتي انتهتْ بتحوُّلها إلى كومةِ رمادٍ، لم تكن تقرأ فيها لانعدام الرُّؤية، هذا يبعثُ على الزَّعم أنَّها ربَّما صارت تقرأ من ذاكرتها، أو صارت تتمتمُ بما قرأتْ في حالةٍ هستيريَّةٍ تسبق ذلك التَّحوُّلَ الفانتازيَّ، تماماً كما يحدث في الأسطورة.

ونلحظ هنا حشداً لأشيائها الخاصَّة، لكنْ ما علاقة المحروقات (الأصابع، المصباح، غطاء السَّرير، ثوب النَّوم) بالمقروء؟ أي لماذا احترقت هذه الأشياءُ على وجه الخصوص؟

*- الأصابعُ أكثر تأثُّراً بالقراءة، وهي تحيلُ إلى حاسَّة اللَّمس من حيث الإدراكُ للمقروءِ، لا إلى حاسَّة البصر أو الذَّوق أو السَّمع،

وهـي الحـواسُّ الأقـرب لفعـلِ القراءةِ مـن اللَّمس، أي هـي اختارت أبعـدَ حاسَّـة عن القراءة والمقـروء. فكيف حدث هـذا التَّأثير وبهذه الشِّـدَّة وبهـذا الزَّمـن القليل جدّاً قياسـاً بـأيِّ تأثيرٍ آخـر في مثل هذا الوقـت؟ إنَّهـا تنقـل الأثر الحسِّيَّ فقط؛ لأنَّ الرِّسـالة الَّتـي تُقرأ تكونُ أقـربَ إلى الأصابع الَّتي تمسـكها.

*- والمصبـاحُ أكـثرُ تأثُّـراً مـن غطاءِ السَّريـر وثوب النَّـوم، وأقلُّ من الأصابـعِ، وهـو آلـةٌ خارج نطـاق الذَّات، لكنَّه الوسـيلة الأقـرب إليها في أثنـاءِ القراءة.

*- وغطـاء السَّريـر وثـوب النَّـوم يحيـلان إلى هيئـة القـراءةِ ومشـهدها، فالقارئـة -كعـادةِ الأنثـى الَّتي يقذفها الحنـينُ إلى زوجها نحـوَ غرفتهـا المشـتركةِ وبالتَّحديـد نحـوَ السَّريـر- جلسـتْ ووضعتْ أمامَهـا رسـائلها إليـه؛ لـذا فـإنَّ المحروقـاتِ كانتْ أكـثرَ الأشـياءِ قُرباً مـن الرَّسـائل، ومنهـا في هـذه الهيئـة.

والحالـة الرَّماديَّـة الفانتازيَّـة الَّتـي آلـتْ إليها بعدَ خمـسِ دقائق، هـي نتيجـةُ المقدِّمـة الَّتـي وردتْ في المقطـع الأوَّل: (ألعـب بالنَّـار، أفتـحُ قـبري بيدي).

ثـمَّ تتابـع تسـجيلها لملامـح صورتِهـا في أفـق توقُّـع الموضـوع في المقطـع الثَّالـث، فتقـولُ:

لم أكُنْ أعرفُ أنّ رسائلَ الحُبّ

يمكن أن تتحوّلَ إلى ألغامٍ موقُوتَةْ..

تنفجرُ بي إذا لَمَسْتُها..

لم أكُنْ أعرفُ أنَّ عبارات العِشقْ

يمكنُ أن تأخَذ شكلَ المِقْصَلَةْ..

لم أكُنْ أعرف أنَّ الإنسانَ

يُمكنُ أن يعيشَ إذا قرأ رسالةَ حُبٍّ..

ويُمكنُ أن يموتَ إذا أعادَ قراءَتَها!!..

تجاوزتْ نتيجةُ فعلِ الذَّات (قراءة الرَّسائل) الحدَّ المعروف أو سقف التَّوقُّع الَّذي وضعتْه الذَّاتُ الشَّاعرة قبل الإقدامِ على هذا الفعل دون أن تذكره، لكنَّه مفهوم من النَّتيجة الَّتي عُرفت بعد الإقدام على الفعل.

أمَّا رسائل الحبِّ الَّتي تساوي ألغاماً موقوتة باللَّمس، وعباراتُ العشق الَّتي تساوي المقصلة فهي تمثِّلُ أفقَ توقُّع الموضوع نفسه؛ لأنَّه يعرف نفسه، ويدركُ قيمته وطاقته الَّتي ازدادت حتَّى صارت مُدمِّرة، أمَّا الذَّات فأفقُها محدودٌ بالصُّورة المتفائلة المحسنِّة للظَّن بالحبِّ والعشق الَّتي ظهرت في قولها: (الإنسان يمكن أن يعيش إذا قرأ رسالةَ حبٍّ)، هذا أفقُ توقُّع الذَّات، ولكنَّ كسْرَ هذا الأفقِ جاءَ من عدم توقُّع موت الإنسانِ إذا أعاد

قراءتها.

وفي المقطع الرَّابع تقدِّم نفسها عبر سلوكين معادلين لقراءة رسائلها إليه، ووصفين له لم يَجْرِ اكتشافُهما إلَّا بعد التَّجريب (حماقة ومغامرة)، تقول:

أيَّةُ حماقةٍ ارتكَبْتُها؟

حينَ فتحتُ غطاءَ بُرْكَانٍ

هَمَدَ منذُ أعوامْ..

وأيَّةُ مغامرةٍ دَخلتُ فيها؟

حين أطلقتُ الماردَ من قُمْقُمهِ

فحطَّم أثاثَ غرفتي..

وبعثرَ أساوري، وأوراقي، وكُتبي،

وأدواتِ زينتي..

والْتهَمني، بلُقْمَةٍ واحدةٍ، كالتُّفاحَةْ..

إنَّ الوصف بالحماقةَ من جرَّاء فتح غطاء بركانٍ همدَ منذُ أعوامٍ فيه مفارقةٌ لم تنتبه إليها؛ لانشغالها بالانثيال العاطفيِّ الَّذي نزل عليها، وأفقدها التَّركيز، فالبركانُ الهامد منذُ أعوامٍ لا ينفجرُ ولا يثورُ فجأةً، وتسيلُ حممُهُ لمجرَّد فتحِ غطائِهِ. لا بدَّ أن

يكـونَ هنـاك تغـيُّرٌ طبيعـيٌّ جيولوجـيٌّ طـرأَ حتَّـى عـاد إلى ثورانِـهِ، فـكانَ الأليـق أن تختـارَ فعـلاً غـيرَ فتـحِ الغطـاء.

أمَّـا المغامـرة في إطـلاق المـارد مـن قمقمـه فهـي صـورة مشـهديَّة فانتازيَّـة تجسِّـد الحنـين مـارداً خـرج مـن قلـب الـذَّات الَّتـي ناءت بحبسِـهِ، وأفـرغَ جَعبـة حرارتـه في تحطيـمِ أثـاثِ الغرفـة، وبعـثرة الأسـاور والأوراق والكتـب وأدوات الزِّينـة، وهي ذاتهـا الأفعال الَّتي تقـوم بهـا الأنثـى بعـد أن يسـتبدَّ بهـا الجنـونُ النَّاتـجُ عـن الحنـين أو الوجـع أو الفقـد أو الغضـبِ الرُّومانـسيِّ، لكـنَّ انتهـاءَ المشـهد بالتهامهـا لقمـةً واحـدةً كالتُّفاحـة يعيد تشـكيلَ هذا المـاردِ؛ ليكونَ أكـثرَ وحشـيَّةً، ويخـرج مـن غضبـه الرُّومانـسيِّ إلى إشـباع نهمتـه الحسِّـيَّة وجوعته السَّـاديَّة، تماماً كما يحدث في المشـاهد الأسطوريَّةِ أو الفانتازيَّـة، وإن كان في المشـهد لقطتـان متنافرتـان:

*- لقطـةُ التَّكسـير والتَّحطيـم والبعـثرة، وهـي لقطـةٌ مـن المعجم الرُّومانـسيِّ، حيـث يشـكِّلُ هـذا الفعـلُ ردَّةَ فعـل عـلى الشُّـعور أو تفريغـاً له.

*- لقطـةُ الالتهـام للـذَّات، وهـي لقطـةٌ مـن المعجـم الأسـطوريِّ المفـزِع، الَّـذي يتضـادُّ مـع هيئـاتِ الحبِّ المألوفـة، إذ تحـوَّل الحنينُ إلى وحـشٍ غرائبـيٍّ مفـترسٍ مخيـفٍ اسـتطاعَ أن يلتهـمَ الـذَّاتَ في لقمـةٍ واحـدة، كأنَّـه يلتهـم تفاحـةً.

ثـمَّ تدخـل دائـرة الأسـئلة الاسـتفهاميَّة لتعـبر عـن توترهـا وقلقها النَّفـسيِّ ومـرارة الفقـد والوحدة، الَّتـي تقرِّر أجوبتُها بعـضَ ملامحِها في أفـق الـذَّات كـما هـي في أفـق الموضـوع، في المقطـع الخامـس، تقولُ:

هلُ يمكنُ لامرأةٍ أن تنتحرَ برسائلِ حُبِّها؟

هل يمكنُها أن ترميَ بنفْسِها تحتَ عَجَلاتِ

الأحرُفِ السَّاحِرَةْ..

والكلماتِ المجنونَةْ؟

هل يمكنُها بكُلِّ بُرودةِ أعصابْ

أن تقتلَ نفسَها غَرَقاً..

في بحرٍ من المدادِ الأزرقْ؟

هذا ما فعلتُهُ هذه اللَّيلَةْ..

حين فتحتُ جواريري..

وفتحتُ النَّار على ذاكرتي

وأيقظتُ الشَّيطانَ من نومِهْ..

إنَّهـا تتحـدَّث عـن انتحارٍ أبيـضَ حوَّلت فيه الرَّسـائلَ إلى الوسـائلِ المعروفـةِ للانتحار، مسـتعينةً بالقصـص والوقائع:

*- الوسيلة الأولى: الدَّهس، وهي وسيلةٌ اقتضتْ أن تتحوَّل الرَّسائل إلى سيارةٍ تقادُ بسرعة جنونيَّة، وأن تتحوَّل هي إلى أنثى هاربة من موتٍ كبيرٍ إلى موتٍ صغيرٍ. لكنَّ لفظة (ساحرة) الَّتي وصفت بها عجلات الأحرف تفيد بأنَّ هناك قوَّةَ جذب من تلك العجلاتِ أو السَّيَّارة الَّتي رمتْ نفسَها تحتها، والعادةُ أن تكون هناك قوَّةُ صدٍّ.

*- الوسيلة الثَّانية: الغَرَق، وهي وسيلة اقتضتْ أن تتحوَّل الرَّسائل إلى بحرٍ، ماؤه أزرق بلون الحبر.

وإذا ما أتاحت الشَّاعرة للمتلقِّي أن يجيب عن هذه الأسئلة الَّتي تضيف أجوبتُها ألواناً نفسيَّةً لها على صورتِها فإنَّ الإجاباتِ كلَّها تتَّحدُ في (نعم)، ما يعني أنَّها استفهامات تقريريَّة مثبتة لا تفيد غرضاً خارجيّاً، يدلُّ على ذلك قولها: (هذا ما فعلتُهُ هذه اللَّيلة).

يلي هذا الانتحارَ الأبيضَ الَّذي اعترفتْ به فعلُ قتلٍ للذَّاكرة (وفتحت النَّار على ذاكرتي)، وهو فعلٌ يقتضي أن يعودَ إلى الحياة من جديدٍ، حتَّى تملك القدرة على هذا الفعل، والأجدر أن يكون هذا الفعل سابقاً للانتحار من وجهةِ النَّظر المنطقيَّة، أمَّا الشَّيطان الَّذي أيقظتْهُ فهو معادلٌ للحنين النَّائم، على الرَّغم من أنَّ صورة الشَّيطان منفِّرة وقبيحة في الخيال الجمعيِّ، ومعادلُهُ ليس كذلك،

فهـي هنـا تجعلُ الحنين شـيطاناً مـن وجهـةٍ اجتماعيَّةٍ عرفانيَّـةٍ، أمَّا الحقيقـةُ فالمعادلـةُ فيها تقبيـحٌ للمعادل.

وفي المقطـع السَّـادس تظهـر صـورة الـزَّوج الغائـب الحـاضر في الزَّمـان والمـكان؛ لتخـبرَهُ بالنَّتيجـة النِّهائيَّـة لقـراءة رسـائِلها إليـه، بينَـما ينتظـرُ الـزَّوجُ عـادةً أن يـرى نتيجـةَ قـراءةِ رسـائِله إلى زوجتِه أو حبيبتـه عليهـا، تقـولُ:

أيُّها الغائبُ.. الحاضر في الزَّمان والمكان..

قراءةُ رسائلي إليكَ بعدَ أعوامٍ من رحيلكْ

مذبحةٌ حقيقيَّةْ..

وها أنذا أخرجُ من تجربتي الدَّاميَّةْ..

كدَجَاجَةٍ لا رأسَ لها!!..

المذبحـةُ الحقيقيَّـةُ هي المعادلُ الأخـيرُ للقراءة، ونتيجتُهـا النِّهائيَّةُ تحيـلُ إلى موقـعٍ غـيرِ رومانـسيٍّ، وتحـوِّلُ الأنثـى الرُّومانسـيَّة الَّتـي تتلـوَّى بـين يـدي رسـائل حبِّهـا إلى دجاجةٍ قُطع رأسُـها في محـلِّ بيعٍ كبـيرٍ مـع العـشراتِ. و(الغائـب الحـاضر في الزَّمـان والمـكان) إشـارةٌ وصفيَّـة إلى أنَّ اسـتحضارَه لا يحتـاجُ إلى مثـيرٍ كالرَّسـائل.

والسُّـؤال في الختـام: هـل سـتعيدُ التَّجربـة بعـد هـذه النَّتائـج الدَّاميـة الحارقـة المميتـة؟

إنْ جـرى ذلـك، فكيـفَ سـيكونُ أفـقُ توقُّـع الـذَّات والموضـوع؟! بعـد أن كُـسِرَ هنـا عـشراتِ المـرَّات، لا لأنَّ (الأنـا) تعـاني مـن ضغط (الهـو) عليهـا، ولا لأنَّهـا تـرزحُ تحت رقابة الأنا العليـا، بل لأنَّ الحبَّ القديـمَ الأصيـلَ الحقيقـيَّ لا يرتبط بزمانٍ ولا يحـدُّه مكانٌ، فمتى ما حـضرت رسـائلُه قلبـت الرُّوحَ والجسـدَ فـوقَ تحتَ.

* * *

7- نقد الذَّات في قصيدة (نشرةٌ غير سياسيَّة للأخبار)[1]

تستغلُّ الشَّاعرة ذكرى ميلادِ زوجِها الفقيد؛ لتنشرَ أخبارَها على حبلِ حبِّه المتين، الأخبار الَّتي كان طرفاً فيها، ما يعني أنَّها تُشخِّصُ حالاتِها في المواقف والأماكن الَّتي بقيت فيها وحيدةً من دونه، وتقدِّم قصتها المرضية له، فهي لا ترثيه بقدر ما ترثي نفسها بعده، أما وصف النَّشرة بـ (غير سياسيَّة) فليس احتراساً أن يُؤوَّلَ تمرُّدُها ورفضُها للحياةِ في البيئة العربيَّة حسبَ ما في النَّصِّ؛ لأنَّها تذكر هذا صراحةً في نصوصِها، لكنَّ هذا الاستثناءَ والوصفَ تنزيهٌ لأخبارها العاطفيَّةِ أن تُدرَج تحت أو مع إشاراتٍ أو تأويلات سياسيَّةٍ حتَّى لا تفسدها وتلوثها. تقول في المقطع الأوَّل:

لا تسألْ ما هي أخباري؟

لا شيءَ مُهِمٌّ.. إلَّا أنتَ..

فإنَّكَ أحلى أخباري

لا شيءَ مُهِمٌّ.. إلَّا أنتَ..

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص69-63.

وكلُّ العالمِ بعدكَ ذرَّاتُ غُبارِ..

أوروبَّا بعدكَ ليس تُطاقُ..

شتاءُ جنيفٍ ليس يُطاقُ

شوارعُ لندنَ ليس تُطاقُ،

جسورُ فينِيسيا ليس تُطاقُ

بحيرةُ كومو ليس تُطاقُ

وشكلي دونَكَ ليس يُطاقُ

فكيف أسافرُ..؟

أين أسافرُ؟

يا من تجلسُ في استرخاءٍ

فوقَ حقيبةِ أسفاري..

إنَّ النَّهي (لا تسأل ما هي أخباري) يحمل خلافَ معناه؛ لأنَّها سردت كلَّ أخبارها الخاصَّة له، والمفارقة هذه تعكسُ ظاهرةً أنثويَّةً معروفةً لها مسميَّات عدَّة، وتندرج تحت عناوين عدَّة منها: (الدَّلال، إثبات الأنا، الفضفضة، التَّعليم غير المباشر على طبائع النِّساء)، فالمرأة مع هذه الحالة حين تقول: (لا تفعل كذا)، فهي تعني (افعلْه)، وحين تجعله أحلى أخبارها بعد ذلك

فهي تعمل على عزله عن عالم السِّياسة، وزجِّهِ في عالم الحبِّ والشِّعر لتقريب المسافات بينها وبينه، فهو رجل سياسةٍ، وهي امرأة تكتبُ الشِّعرَ فوقَ الثَّلج وفوق النَّار، وحين تجعل كلَّ العالم بعده ذرَّات غبار، فهي تعمل على الاستئثار به، وتفعِّل آليَّةَ حبِّ التَّملُّك الدِّفاعيَّة، وحين تعدِّد الأماكن الَّتي ارتادتها في صحبته في فصول معينة: (أوروبا، جنيف، شوارع لندن، جسور فينيسيا، بحيرة كومو) تكرر مع كلِّ مكان الجملة نفسها (ليس تطاق)، لزيادة منسوب تقبيح المكان الآن؛ لزوال سبب الجمال النَّفسيِّ الخاصِّ، فهذه الأمكنة وما فيها من عناصر جماليَّة استمدَّتْ جمالَها من حضورِ مؤثِّرٍ جماليٍّ خاصٍّ هو زوجُها، فلما غابَ، غابَ الجمالُ عن تلك المحطَّات والأمكنة، فالجمالُ المكانيُّ لا يستمدُّ مسحاتِهِ الجماليَّةَ من ذاته كما لدى النَّاظر العاديِّ الَّذي يكون للأمكنة الجميلة عنده وقعٌ خاصٌّ حيثُ تنجحُ الذِّكرى السَّعيدة وحدها وبقايا الصُّور الرَّائعة وحدها في بعث الإحساساتِ المريحة في نفسه، إنَّها الآنَ في هذه الحال حصارٌ نفسيٌّ لا يُطاق، بل إنَّ العالم كلَّه ليس يُطاق، وحين تضخّم هذا الإحساس كثيراً وصل إلى شكل الذَّات نفسها، فصارت تراه لا يُطاق.

إنَّ السُّؤالَ عن هيئة السَّفر (كيف أسافر؟) ومكانه (أين أسافر؟) يفصحُ عن أنَّ الزَّوجَ الفقيد كانَ يرتِّب كلَّ شيءٍ في حياتها، ولا سيَّما الأسفار، كما يفصح عن عدم القدرة على السَّفر من دونه، وهنا

مفارقتان:

*- الأولى بين حيرتها وفقدانها القدرة على السَّفر؛ لأنَّه غير موجود وحديثها عن وجوده جالساً في استرخاء فوق حقيبة أسفارها.

*- والثَّانية بين تقبيحِ الأماكن الَّتي كانت ترتادُها معه بسبب عدم وجوده معها وحديثها عن وجوده جالساً في استرخاء فوق حقيبة أسفارها، وقد يكون الجواب عنهما في المقطع الثَّاني الَّذي تقولُ فيهِ:

سيِّدَ هذا العالمِ.. إنِّي مرهقَةٌ جدّاً
وأخوضُ في المطرِ المجنونِ بلا قَدمَيْن
هل تعرفُ في أوروبَّا مقهى متَّسِعاً لاثنينْ؟
هل تعرفُ طُرُقاً لا يدري من يمشي فيها..
كيفَ.. وأينْ؟
هل تعرفُ رُكناً في أيِّ مكانِ؟
يستوعبُ ضَجَري، أوْ يستوعبُ أحْزاني
هل تعرفُ مقهى أبكي فيهِ على كَتفَيْكَ
ولَوْ بضْعَ ثوانِ؟

إنَّها مرهقةٌ جدّاً تعيش العزلةَ والوَحدة، وهو مذهبٌ رومانسيٌّ يدفعُ إلى بناءِ مدينةٍ فاضلةٍ لاثنين، هي وطيفُ زوجها، والمحرِّضُ هو المدينةُ الآثمةُ الَّتي تعيشُ فيها، المليئة بالمطر المجنونِ، والمقاهي المزدحمة العشوائيَّة، والضَّجر، والأحزان، والرُّقباء، والوشاة، وعندما تختار أوروبَّا لإنشاء مقهى لا يتسع إلَّا لاثنين هي وهو، فإنَّها تشير إلى الهزيمة النَّفسيَّة الَّتي مُنيت بها وهي في بلدٍ عربي، وعندما تختار طرقاً بمواصفات محدَّدة (لا يدري من يمشي فيها.. كيف.. وأين؟) فإنَّها تتمرَّد على رقابة المجتمع والدَّولة على الأحرار في الفكر والشِّعر.

إنَّها تطلب (مقهى، وطرقاً، وركناً) بمواصفات غير موجودة في عالمها، من شخص غير حاضرٍ على أرضِ الواقعِ في حياتِها، ما يعني أنَّه حلم ورديٌّ، لكنَّه كئيبٌ بالحيرة لا بألوانِ الموضوع.

ولمَّا عرفت أنَّ المطلوب السَّابق لن يتحقَّق سألت عن مقهى من دون مواصفات حتَّى تفرِّغ فيه على كتفيه مخزونها الكبير من دواعي البكاء كالحزن والضَّجر والفقد. إنَّها في النِّهاية صارتْ تريدُ فقط تفريغَ شحناتٍ عاطفيَّةٍ فائضةٍ عن الاحتمال.

وفي المقطع الثَّالث تتناقضُ مشاعرها حدَّ الحيرة ممَّا تشعر، ففي الوقت الَّذي كانت ترغب بوجوده في كلِّ تفاصيل حياتها لتعودَ سعادتها، وفي الوقت الَّذي صارت الأماكنُ الجميلةُ من دونه قبيحةً

صارت تطالبه أن يكلها إلى نفسها، ويتركها تتحرَّر منه، تقولُ:

يا سيِّدَ هذا العالمِ..

خفِّفْ ساعاتِ حِصاري

أنا منذُ عرفتُكَ.. لا أتذَكَّرُ لونَ البحر..

ولونَ الغيمِ.. ولونَ الأشجارِ

يا رَجُلاً يرسُمُ شكلَ الوقتِ..

ويرسمُ شكلَ اللَّيلِ، ويرسُمُ ساعاتِ نهاري

لا تسألْ ماذا أفعلُ في أوروبَّا.. ماذا تفعلُ بي أوروبَّا..

فأنا امرأةٌ تقطنُ في أحضانِ الثَّلجِ..

وتكتبُ شعراً فوقَ الثَّلجِ..

وتسكنُ قلبَ الإعصارِ..

يُحزنُني المطرُ الأوروبيُّ

يا سيِّدَ هذا العالمِ

قل لي: ماذا أفعلُ حتَّى أغسِلَ أفكاري؟

يا سيِّدَ أقداري..

ساعِدْني يوماً في صُنْعِ قَراري..

إنَّها تشعر بالرَّقابة الموضوعيَّة وهي رقابة ذات وجهين:

*- وجهٌ محبوبٌ مطلوبٌ يعكسُ التَّسليمَ الذَّاتيَّ للزَّوج الفقيد.

*- ووجهٌ مكروهٌ باطنيٌّ يعكسُ التَّمرد المكبوتَ على هذه الرَّقابة الموضوعيَّة.

ولا تكتفي بهذا الطَّلب الصَّريح: (خفِّفْ ساعات حصاري)، بل تذكر تقدُّم مجموعة من الحركات التَّمرديَّة الَّتي تعيد لها كيانها:

*- الأولى: ذكر أمثلة على إعادةِ تشكيلِه لمسلَّماتها: (لون البحر، لون الغيم، لون الأشجار).

*- والثَّانية ذكر أمثلة على ملء الزَّوج حياتها وفق رغباته لا رغباتها هي، (يرسم شكلَ اللَّيل، ويرسم ساعاتِ نهاري).

*- والثَّالثة رفضها الطَّريقة العربيَّة في التَّعامل مع الأنثى، وهي طريقة السُّؤال عن كلِّ تحركاتها، وعن إدانتها للمبالغة في السُّؤال عن تفاعل الأشياء معها حتَّى لو كانت جامدة كالأمكنة: (لا تسأل ماذا أفعل في أوروبَّا؟ ماذا تفعل بي أوروبَّا؟).

*- والرَّابعة إبراز القدرات الخارقة لها، القدرات الَّتي تثبت ذاتها في جو الكآبة والهزيمة النَّفسيَّة، حيث برودة الثَّلج وشدَّة الإعصار: (أنا امرأة تقطن في أحضان الثَّلج، وتكتب شعراً فوق الثَّلج، وتسكن قلب الإعصار). إنَّها تحلِّق في الطَّبيعة ممتطيةً

جناحَ الخيال لآفاقٍ عريضة واسعة، وتتصالح مع الطَّبيعة ملبِّيةً ما يعتمل في نفسها من نداءات، وتخضعها لحركة النَّفس وحاجاتها، وتعطي نفسها الحق في تشكيلها وفقاً لتصوراتها، لكنَّ كلَّ هذه الحركاتِ لم تنجحْ في إعادة توازنها النَّفسيِّ، ولم تنجحْ في تخليصها من الصِّراع الدَّاخليِّ بين ضرورة وجوده وضرورة تفرِّدها وخصوصيَّتها، إنَّه ارتكاسٌ جديدٌ واعتراف بخسارة الجولة السَّابقة، بدليل استخدام فعلين يدلان على الاستجداء في الطَّلب: (قلْ لي ماذا أفعل؟ ساعدني) وتكرار جملة (سيِّد هذا العالم) بصيغة النِّداء تكراراً غير متتابع ثلاثَ مرَّات، وهي تقصدُ عالمَها الَّذي نثرتْ أماكنَه وأزمانَه وخصائصه في هذا النَّصِّ، وشكلتْهُ بالصُّورة الَّتي ترغب بها، وهي جملة تجسد ظاهرة أسلوبيَّة «متَّصلة بنفس المبدع، ومحركة لنوازع السَّامع ومشاعره»[1]، وفيها من الالتماس والتَّوسل والاستعطاف ما فيها، خاصة أنَّها تنظر لزوجها الحبيب من منظور السِّيادة والرِّيادة في حياتِها.

وفي المقطع الرَّابع كررت لازمةَ المطلع مرَّة ثانية:

لا تسألْ ما هي أخباري..

لا شيءَ مُهِمٌّ إلَّا أنتَ.. فإنَّكَ أحلى أخباري

1- موسى ربابعة: ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات، الأردن، مج22، ع5، 1995م، ص35.

لا شيءَ مُهِمٌّ إلَّا أنتَ..

وكلُّ العالمِ بعدكَ ذرَّاتُ غُبارِ..

كأنَّها تريد أن تختمَ روحَها بختم البداية الَّتي تُنحي نفسها فيها عن تملح ودلال بحجة تفضيل الزَّوج الفقيد عليها وعلى كلِّ العالم.

* * *

8- الأطيافُ الحالمةُ على مرايا النُّوستاليجيا في قصيدة (رجلُ التَّاريخ)[1]

في هـذه القصيـدة تتَّجـه الشَّـاعرة منـذُ العتبـة العنـوان إلى تأكيدِ موقـعِ زوجِهـا الرَّاحـل مـن التَّاريـخ، وهـذه العمليَّة هجمـةٌ دفاعيَّة مسـبقة ضـدَّ أيِّ انتقاصٍ محتمَلٍ، وتعبئةٌ فـراغٍ احتياجيٍّ إلى التَّفاخر بـه بـينَ النَّـاس؛ لأنَّ الزَّوجـة تجدُ نفسَـها في لحظـاتٍ معيَّنـةٍ بحاجةٍ إلى أنْ ترفـعَ مـن منسـوبِ الاعتـزازِ لديهـا بـكلِّ مـا يرتبطُ بهـا، وقد قدَّمـت لهـذه القصيـدةِ المؤلَّفـة مـن مقطعـينِ بمقدِّمةٍ أدبيَّـةٍ تشرحُ العنـوان، تقـولُ فيها:

عندما أتذكَّرُكَ أغتسلُ بماءِ التَّاريخ وأتوشَّحُ

بالرُّجولةِ والكرامة..

إنَّ التَّاريخَ الَّذي صنعتَهُ بيديك يُدخلني

في لحظاتٍ من الكبرياءِ الَّتي لا تُوصف

فكبريائي كامرأةٍ لا يُقدَّر بالياقوتِ والمَرجان

والماسِ والذَّهب..

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص101-99.

وإنَّما هو الشُّعورُ بالانتماءِ إلى رجُلٍ عظيمٍ هو أنتَ

إنَّ اختيارَكَ في ذاتِ يومٍ بأنْ أكونَ مهندسةً لدُنياك

من دونِ جميعِ النِّساء، سيمفونيَّة رائعة الألوان

أدخلتَ الرَّبيع والضَّوء والماءَ لنفسي، فأينعت أيَّامي

وأورقتْ ساعاتُ يومي..

فأصبحتُ شهيَّةً كالسُّكَّر..

وصافيةً كالدَّمعة..

ومُذهلةً كصباحٍ بنفسجيٍّ

يمثِّلُ الزَّوجُ في نظرها الحبلَ السّريَّ بينها وبين التَّاريخ الجميل الَّذي يمنحها الكرامة، ويحيطها بالأمن والوقار، وحين تخصِّص التَّاريخ الَّذي صنعه فقط تنظر إليه على أنَّه الجوُّ الحالم الَّذي وضعها على عرش الكبرياء الَّذي لا يعني المعنى المألوف في الذَّاكرة الجمعيَّة، وإنَّما يعني الشُّعور بالانتماء إلى هذا الرَّجل العظيم الَّذي صنع لها هذا التَّاريخ، لكنَّها في الوقت نفسه لا تخفي نرجسيَّتها حين تتحدَّث عن اختيارها من بين جميع النِّساء، لا لتكون مجرد زوجة تؤدي واجباتها الزوجيَّة تجاه زوجها، بل لتكون مهندسة دنياه، وهي وظيفة خطيرة وعلى قدر كبير من الدِّقة، لم تقدِّم لها بعد ذلك أوراق اعتمادها ومؤهلاتها وسيرتها

المهنيَّـة الَّتـي تجيزهـا فيهـا، وإنَّما انشـغلت ببيـان أثر هـذا الاختيار على نفسـها، حيث أينعت أيامها وأورقت سـاعاتها وأصبحت شـهيَّة وصافيَّـة ومذهلـة، وتتابـع في المقطـعِ الأوَّل بالعـودة إلى اللَّحظـات الأولى لتلـك العلاقة سرد أحداثها وأجوائها النَّفسـيَّة والماديَّة، فتقولُ:

آهِ يا سيدي

ويا سيَّدَ الكلمات

عندما أعطيتَني مفاتيحَ مُدنِك..

وشطبتَ جميعَ نساءِ العشيرةِ

واحدةً.. واحدة..

وطلبتَ من جُنودك مُبايعتي..

أمامَ عيونِ القبيلة..

وعلى دقَّاتِ الطُّبول..

وفرحِ الأطفال..

أميرةً على قلبك

نمْتُ في جوفِ يَديك..

كدانةٍ خليجيَّة

إنَّ العلاقـة بـين اليـاء في لفظة (سـيِّدي) وتركيب (سـيِّد الكلمات)،

إمَّا أن تكون علاقةَ اتحاد بين الذَّات والإنتاج، فهي وكلماتها واحدة، أو علاقة توازٍ فهي وإنتاجها بالقيمة نفسها لدى الزَّوج، وفي كلتا العلاقتين يأخذ الصِّفة نفسها، منادى عليه ليستمع إلى قصتها معه منذ بدايتها، وهذه الطَّريقة في الارتداد إلى طقوس الماضي وخلق حالة كرنفاليَّة لمراسم التَّنصيب -التَّنصيب الَّذي يخفي رغبةً هائلة بحبِّ السَّيطرة- من الطُّرق الَّتي تحولت إلى اللَّاوعي الجمعيِّ؛ لأنَّها تكاد تمارسها كلُّ النِّساء على اختلاف مستوياتهنَّ يؤكِّد ذلك ربطها لكلِّ فعل للزَّوج الحبيب معها بغايةٍ تخصُّ تأثيرها عليه، كإعطائها مفاتيح مدنه، وشطبه لجميع نساء العشيرة، وطلبه من جنوده مبايعتها، وإن كان كلُّ فعلٍ ينتمي إلى وضعٍ اجتماعيٍّ معينٍ قد يكون متعارضاً مع وضعها، فالمدن تشير إلى التَّحضر، وشطب نساء العشيرة يحيل إلى البداوة، ومبايعة الجنود يحيل إلى الطَّابع العسكريِّ القمعي فهل هذه زلَّة نفس؟ أم هل هي مقصودة لذاتها من أجل التَّأكيد على مدى سطوته وهيبته واتساع ملكه الماديِّ والمعنويِّ؟!

إنَّ هذا الكرنفال لا يعبِّرُ فقط عن صورةِ الأميرة في نظر الزَّوج المتنفِّذ، ولكن يعبِّرُ عن رغبةٍ في إيصال هذه الصُّورة إلى كلِّ النِّساء، كأنَّها بذلك تُلغي الحاجز النِّسويَّ المفروض، لتكونَ واحدةً من اللَّواتي يُغريهنَّ أن يبرزنَ بهذه الصُّورة المأمولة الأُمنية لأيِّ امرأةٍ.

هناك مفارقة بينَ إرادتِها وإرادتِه، فإرادتها أن تنام في جوف

يديـه كدانـة خليجيَّـة، وإرادتـه أن تبايـع أمـام عيـون القبيلـة وعلى دقـات الطُّبـول وفـرح الأطفـال أميـرة عـلى قلبـه، لكـنْ ليـس عـلى سـبيل العنـادِ في عـدم تحقيـق رغبـةٍ، بل على سـبيل تقديـم البديل الأغـلى في نظرهـا، فالثَّنائيَّـة: (الأمـيرة، الدَّانـة) ليسـت ضدِّيَّـة، لكنَّها مُفارقـةٌ تعنـي أنَّ الدَّانـةَ أغـلى مـن الأمـيرة، وأثمـنُ وأرفـعُ منزلـةً وتتناغـم مـع حبِّهـا للـماضي ولا سـيَّما اللؤلـؤ الَّـذي جعلت لـه زمنَه الخـاصَّ المحبَّـب لديها.

وفي المقطـع الثَّـاني تعـرض طيفـاً آخـر مـن أطيافهـا عـلى مرايـا النُّوسـتاليجيا، يتَّصـل بموقفهـا من تركـة زوجها لهـا ولأولادها، تقولُ:

إنَّ ميراثَك المخزونَ في ضَميري..

هو أكبرُ من لُغتي ومُفرداتي..

وأكبرُ من طاقتي..

هو قِلادةُ الوفاءِ في عنقي..

واللَّحظةُ الباهرةُ في حياتي..

والتَّاريخُ الجميلُ الَّذي أُباهي به الدُّنيا..

والَّذي سوفَ أَتركُه من بعدي..

لأولادي ليتعلَّموا منه دروسَ

الرُّجولةِ والكبرياء..

إنَّ الانفعـالَ العقـليَّ الَّـذي تنضبـط فيـه العاطفـة بميـزانِ العقـل فتغلـب الأحـكامُ المنطقيَّـة الَّتـي ترتدي ثوبـاً فنِّيّاً هو المسـيطر على الشَّـاعرة في هـذا المقطـع، وقد تركـت كلمة (ميراثـك) دون توصيف محـدَّد بجانـب كـما مـرَّ في قولهـا: (ميراثـك العاطفـي)؛ لـذا صـار أكـبرَ مـن لغتهـا ومفرداتهـا وطاقتهـا. إنَّـه مـيراثٌ عاطفـيٌّ وفكـريٌّ واجتماعـيٌّ وأخلاقـيٌّ.

أمـا قولهـا: (أتركـه من بعـدي) فهو مـؤشرُ ذوبـانٍ لميراثِهـا الخاصِّ ومحـوٍ لذاتِهـا، كأنَّهـا لا تملـكُ ميراثـاً خاصّـاً بهـا تتركُـه لأولادهـا مـن بعدِهـا، أو كأنَّ ميراثهـا ذابَ في ميراثِ زوجِهـا، وفي هذا إنكارٌ للذَّات مقابـلَ الآخر، ولا سـيَّما أنَّ الدُّروسَ المسـتفادة مـن هذا الميراث هي دروسُ الرُّجولـة والكبرياء.

وقـد سـبق في المقدمـة أنَّهـا تعلَّمـت دروس الكبريـاء مـن تاريـخ زوجهـا نفسـه؛ لـذا لا يفهـم مـن هـذا أنَّ أولادهـا وهـي بينهـم لم يسـتفيدوا مـن هـذا المـيراثِ، ولم يتعلَّمـوا تلـك الـدُّروس، بـل يفهم المعنـى السَّـابق فقـط.

جعلت ميراث زوجها ثلاثة أقسام:

- قلادةُ وفاءٍ في عنقها.
- ولحظةٌ باهرةٌ في حياتها.

ـ وتاريخٌ جميلٌ تباهي به الدُّنيا وتتركه لأولادها.

قسمان خاصَّان بها، وقسم اشترك معها فيه أولادها، وهذه الثَّلاثة لا ينظر إليها إلا مجتمعة، حتَّى تؤدي حجمَ المِيراث، فلا يقبل أن يكون الميراث المخزون في ضميرها فقط قلادةَ وفاء، ولا لحظةً باهرة، ولا تاريخاً جميلاً؛ لأنَّ لكلٍّ واحدةٍ معَ الأُخرى معنًى إكماليّاً، فقلادةُ الوفاء في العنقِ قابلةٌ لأن تُخلع، واللَّحظة الباهرةُ في حياتها قابلةٌ للنِّسيان أو الخفوت، والتَّاريخ الجميل الَّذي تباهي به الدُّنيا ويرثه أولادها من بعدها هو الَّذي يحافظ على كينُونةِ السَّابقتين، ويحافظُ على نفسِهِ بوجودِهما.

* * *

9- صور البنية العميقة
في قصيدة (رجلٌ في داخل المرآة)[1]

العنـوانُ فـخٌّ فنِّـيٌّ؛ لأنَّـه يـشي بـأنَّ النَّـصَّ سـيقدِّم ملامـحَ رجلٍ في داخـل المـرآةِ، ولكـنَّ مراقبـةَ يـاءِ المتكلِّـم وموازياتها تفصـحُ عن أنَّه نـصٌّ عـن ملامـح امـرأةٍ في عينِ هـذا الرَّجل، تقـولُ في المقطـع الأوَّل:

أيُّها الرَّجلُ المخبوءُ في زجاج مِرآتي..

اكسرِ الزُّجاج

واشربْ قهوةَ الصَّباح معي..

هناك.. فنجانٌ ثانٍ ينتظرُك..

منذُ سنواتٍ..

تعوَّدتُ أن أطلبَ دائماً فنجانَيْ قهوة..

واحداً لي

وواحداً للرَّجل المحفورِ في لحم المرآة..

مـن خـلال كلمتـي (المخبـوء، والمحفـور) نتلمـس حالتـين بفعـل

1- سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، ص180-175.

فاعـل لا بـإرادة ذاتيَّـة:

- كأنَّهـا هـي التـي وضعتْـه في هـذا الموضـع، ثـمَّ راحـت تشـكِّلُ اللَّوحـة الرُّومانسـيَّة المشـحونة بطقـوسٍ خاصَّـة بالعشَّـاق، ولا سـيَّما طقـس شرب القهـوة.

- إنَّهـا تنتقـد أقـصى درجـات المراقبـة الدَّاخليَّـة، وهـي أن يكـون الرَّجـل مخبـوءاً في زجـاج المـرآة الَّتـي تتزيَّـن أمامهـا، لا وراءهـا كعـادة بعـض الرِّجال، لكنَّها رقابة مطلوبة بالاسـم؛ لأنَّ الشَّـاعرة في حالـةِ إعـداد رومانسـيَّة تتهيَّـأ أمام المـرآة للحظةٍ رومانسـيَّة: (شرب قهـوة الصَّبـاح مـعَ الحبيـب). إنَّها تصدر عن طبـعٍ أُنثويٍّ شـهيرٍ، إذ ترغـبُ المـرأة أنْ يراقـبَ الرَّجـل لحظـاتِ تزيُّنِها بحبٍّ لا بانزعـاج، لكـنَّ هنـاك مـا يوقـف الصُّـورة قليـلاً، عنـد طلـب القهـوة، (تعـودت دائمـاً أن أطلـب فنجـانَي قهـوة)، وهـذا يعني أنَّهـا في مقهـى لا في البيـت، فكيـف تخاطـب الرَّجـل المخبـوء في مرآتهـا أن يكـسر الزُّجـاج ويـشرب القهوة معها وهـي في المقهى وقـد طلبـت لـه ولهـا، أو أنَّهـا في البيـت وهناك من يُعـدُّ القهوة لهـا وتطلـب منه فنجاني قهـوة، وهذا يخالف العـرف الرُّومانسيَّ في مثـل هـذه المواقف.

أمَّـا انتظـار الفنجان الثَّاني (هنـاك فنجان ثان ينتظـرك) فهو مؤشِّرُ

إخـلاصٍ رومانـسيٍّ وعذريَّـة عصريَّة، وهي صـورةٌ فانتازيَّـة محبَّبة لا مُفزِعـة، فالفنجـانُ المُنتظِـر منـذ سـنوات لا يكونُ صالحـاً للشُّرب إلَّا في عالمٍ غرائبيٍّ مرسـوم بريشـة سـحريَّة.

ثـمَّ تزيـد مـن منسـوب المراقبـة في المقطع الثَّـاني، حتَّـى تُدخِلَه في تفاصيـلِ زينتهـا، تقول:

أيُّها الرَّجلُ الَّذي يتجوَّل بينَ أهدابي وقوارير كُحلي..

ويتدخَّل في رنين أساوري..

وأحجار خواتمي..

وألوان ثيابي..

أيُّها الدِّيكتاتورُ الَّذي ينبشُ في أعماقِ خزائني

ويعرفُ عددَ الحبَّاتِ في عقودي..

أيُّها المسافرُ في تقاطيع وجهي

تعبتُ من ضوضائك..

فاخرجْ من مرآتي..

ليـس هـذا التَّدخُّـلُ والدِّكتاتوريَّـة مـن قبيل المكـروهِ، إنَّهـا تُفصِّل فيهـا لتُشـبعَ رغبتَهـا باسـتمرار هـذا التَّدخُّـل، فتشـبع بذلـك رغبتها برؤيَّـة تأثيرهـا وهي تُعـدُّ مواد زينتها على قلـب زوجها. كما تعكس

فضـول الـزَّوج وحسـيَّتَه الَّتـي تدفعه إلى تتبُّـع هذه التَّفاصيـل الَّتي تملأ في نفسـه فراغاً حسِّـيّاً ونفسـيّاً معاً، من خلال الأفعال المضارعة الَّتـي تدلُّ على الاسـتمرار:

- (يتجـوَّل): بـين الكحـل والهـدب، وهـي حركـةٌ قبـل أن تعكـس إعجـاب الرَّجـل بطريقـة اكتحالهـا، تعكـس الجـمال الأنثـويَّ الجـذاب الَّـذي يقـف وراء هـذه الحركـة ويفعلهـا ويكرِّرهـا.

- (يتدخَّـل): في رنـين الأسـاور، وأحجـار الخواتـم، وألـوان الثِّيـاب، وهـو فعـل يقـف وراءه دافـع نفسيٌّ، يتجـاوز الفضـول والعبث؛ لـذا هـو محبَّـبٌ إلى نفسـها، فهـو يتدخَّـل في موجـوداتٍ، مـا يعنـي أنَّهـا بهـذا التَّدخُّـل تباهـي غيرهـا بمـا عندهـا من أسـاور وخواتـم ذات أحجـار كريمـة وثيـاب مشـكَّلة الألوان أكـثر بكثيرٍ مـن إدانتهـا لـه بالتَّدخُّل.

- (ينبـش): في أعـماق خزائنهـا، بحثـاً عـمَّا يناسـب الحـال في كلِّ مـرَّة، وهـو سـلوك طالمـا ترجـوه المـرأة بصـورة عامَّـة في زوجها، وتنتقـده إذا مـا تجاهـل ذلـك وانشـغل بنفسـه وبالمناسـبة وبالسُّرعـة في التَّهيُّـؤ لهـا.

- (يعـرف): عـدد الحبَّـات في عقودهـا، وأنَّى لـه ذلـك إن لم يكـن ألبسـها إياهـا عـشرات المـرَّات، وفكَّهـا عـشرات المرَّات، وأمسـك

بهـا مثـل ذلك؟!

مـن هنـا لا يمكـن تصديـق البِنْيَة السَّـطحيَّة في قولهـا: (تعبت من ضوضائـك) عـلى أنَّهـا تمـرُّد وكـره ورفض لـكلِّ السُّـلوكيَّات السَّـابقة مـن زوجهـا، فالبنيـة العميقـة هـي الَّتـي تحمـلُ المعنـى الصَّـادق، أي حـين تقـول: (تعبـت) تعنـي أشـعر بالرَّاحـة الَّتـي لا حـدود لهـا، و(ضوضائـك) تعنـي أجمـل الألحـان الَّتي أسـمعها.

وحـينَ تقـول: (فاخـرج) تعنـي لا تخـرج، إذ كيـف لمـن (يتجـوَّل، ويتدخَّـل، وينبـش، ويعـرف) أن يخـرج وبهـذه السُّرعـة؟!

وفي المقطـع الثَّالـث تقـدِّم صـوراً عن نفسـها تؤكِّـد فيهـا أنَّ المرأة لا تعـرف مـا تريـد مـن الرَّجـل عـلى وجـه التَّحديـد، عـلى الرَّغـم مـن أنَّهـا تحـاول وتجتهـد في ذلـك، فهـي أمـام صـورةٍ ما مـن صوره ونقيضهـا تحتـار، وتصـل بهـا الحـيرة إلى الوقـوع في جهلهـا، حتَّى لو كان يرسـمها أمامهـا كلَّ يـوم، تقـولُ:

أيُّها العطرُ الرُّجوليُّ.. الَّذي لا أعرف كيفَ أتَّقيه..

أيُّها الشَّبحُ الَّذي أراهُ.. ولا أراه..

وأسمعُهُ.. ولا أسمعُه..

نسيتُ أن أسألك كيفَ تحبُّ قهوتَك..؟

فأنا أجهلُ حتَّى الآن عاداتك اليوميَّة الصَّغيرة

أجهلُ ما نوعُ السَّجائر الَّتي تدخنها..؟

وما نوعُ الكتب الَّتي تقرؤها..؟

وما هي الموسيقى الَّتي تحبُّها..؟

والمسارح الَّتي ترتادها..

ثمَّ نسيتُ أن أسألَك..

ما هي البلادُ الَّتي تحبُّ أن تسافرَ إليها..؟

وما هو شكلُ الصَّديقة الَّتي تحبُّ؟

أن تتناول العشاءَ معها..؟

إنَّها تحترس قبل الدُّخول في دائرة (الدَّلال والغنج المبنيِّ على تجاهل العارف)، فتضعُ توصيفين لهذا الرَّجل الزِّئبقيِّ:

- الأوَّل: تحوُّلُهُ بالكلِّيَّة إلى عطرٍ رجوليٍّ يصعب على أيِّ امرأة أن تتَّقيه مع ما في هذا التَّوصيف من حسِّيَّة ظاهرة.

- والثَّاني: تحوُّلُهُ إلى شبحٍ يُوهِمُ الرُّؤيةَ والسَّماع، ثمَّ تقدِّم أسئلتها حول أمور عاديَّة (عاداته اليوميَّة) يفترض أن تحفظَها أيُّ امرأةٍ عن ظهرِ قلبٍ بلْهَ أن تعرفَها ولا سيَّما أنَّها تتكرَّر كلَّ يومٍ.

يضاف إلى هذا الاحتراس الغايةُ من كلِّ هذه الاستفسارات وهي أنْ تمهِّدَ وتقدِّم بها للاستفسار الأخير (ما شكل الصَّديقة الَّتي تريد أن

تتناولَ العشاء معها)، فهي لا تريد من كلِّ ما سبق إجابة؛ لأنَّها تعرفه جيداً، لكنَّها تودُّ سماعه أوَّلاً، للتَّلذُّذ وإشباع النَّهم النَّرجسيِّ الأنثويِّ، وكأنَّها تريد لفت الانتباه لحضورها، وتودُّ معرفة شكل الصَّديقة الَّتي يريد أن يتناول معها العشاء حتَّى تكونَها؛ تلبيةً لرغبته ورغبتها في كسب قلبه وخياله، وهذا سلوك أنثويٌّ معهود لدى بعض النِّساء، أن تتقمَّص شخصيَّة ما بصفةٍ ما مرسومة في خيال زوجها ظنّاً منها أنَّها كزوجة لم تعد قادرة على إقناعه وملء عينيه وقلبه.

لقد استحضرت التَّفاصيل الدَّقيقة والبسيطة في الحياة اليوميَّة دونما تكلُّفٍ أو ابتذالٍ (نوع السَّجائر، نوع الكتب، نوع الموسيقى، المسارح المفضَّلة، البلاد المفضَّلة)، لكنَّها تفاصيلُ تحيلُ إلى طبيعةِ عيشٍ حالمةٍ وأنيقةٍ وأرستقراطيَّةٍ، ما يبعث في نفس المتلقِّي الإثارةَ للتَّقليد، تقليد هذه اللُّغة الحياتيَّة حتَّى في أبسط أشكالها وإن لم يكن على درجة من الرَّفاهيَّة عاليَّة، وهذه مقدرة إبداعيَّة وملكة خاصَّة للشَّاعر «يستطيع بها أن يتخيَّر من ألفاظِ اللُّغة ما يرى أنَّها أبعث على إثارة المشاعر وأفعل في نفس السَّامع»[1].

ثم تكشف نفسها حين تقول -بعد أن تسأل عن شكل الصَّديقة الَّتي يريد أن يتناول العشاء معها- في المقطع الرَّابع:

طبعاً.. إنَّ أمورَكَ الخاصَّة لا تعنيني..

1- علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م، ص24.

فأنا لا أفكِّر أن أتناولَ العَشَاءَ معَك

وأنا لا أفكِّر أن أسافرَ إلى أيِّ مكانٍ معَك..

إنَّ هـذه الـلَّاءات: (لا تعنينـي، لا أفكِّـر، لا أفكِّـر) تدخـل في بـاب الغنـج والـدَّلال ولفـت الانتبـاه إلى المرغـوب، وهـي تعنـي (نعـم) في بنيتهـا العميقـة، ووفقـاً للمقطـع السَّـابق، بدلالـة الاقتراحـات الَّتـي تقدِّمهـا في المقطـع الخامـس، فضـلاً عـن التَّـوازيِّ التَّركيبـيِّ النَّحـويِّ بـين (لا أفكـر) و(أن أتنـاول، أن أسـافر)، فقـد كوَّنـت نوعـاً من الانسـجام الشِّـعري في السُّـطور، وإيقاعاً موسـيقيّاً داعماً لفكرة حضـور الحبيـب ومكانتـه.

تقولُ في المقطع الخامس والسَّادس:

يقولونَ: إنَّ إسبانيا جميلة..

ويقولون: إنَّ جزر الكاريبي.. جميلة..

ويقولون: إنَّ فاكهة البحر في كازابلانكا..

وسنغافورة.. والإسكندريَّة.. رائعة..

ويقولون: إنَّ خبز (الباغيت) في باريس..

يتناثر كفتافيت النُّجوم تحت الأسنان..

ويقولون: إنَّ (فونتانا دي تريفي) في روما..

تجلب الحظَّ للعاشقين..

..

ولكنَّني.. لن أسافرَ أبداً معك..

ولن أقبلَ أبداً دعوتَكَ إلى العَشَاء..

إلَّا إذا جمعتَ حوائجَكَ في حقيبةٍ..

وخرجتَ من المرآةِ..

كررت (يقولون) خمس مرَّاتٍ بهدفِ إيصال صوتها بطريقة غير مباشرة، فقد حددت المكان وأنواع الطَّعام المرغوبة تحت شعار (يقولون)، والحقيقة أن (يقولون) هي (أقول)، كما حقَّقتْ بهذا التَّكرار تناغماً وانسجاماً إيقاعيّاً، يصبُّ في تأصيل الفكرة السَّابقة، ويعمل على توجيه المعنى وضبط الانفعالات حتَّى لا ينكشف مرَّة واحدة فتظهر على غيرِ الصُّورةِ الَّتي ترسمها لنفسها من أوَّل النَّصِّ.

إنَّ كلَّ التَّجاهل (أجهل)، والنَّفي (لا)، والاستفسارات (ما) السَّابقة تعني نقيضَها. وقد استطاعت التَّعبير في لوحة فنيَّة جمعت بين أنواع مختلفة لمصادر لوحتها البصريَّة والنَّفسيَّة والذَّوقيَّة مؤدية المراد بكلِّ جمال.

ثم وضعت شرطاً أخيراً يعيد الملتقِّي إلى أوَّل النَّصِّ، وهذا الشَّرط هو الحقيقة، إنَّها تريد منه الحضور شخصيّاً والخروج من

المـرآة، والتَّوقـف عـن مراقبتهـا، أي الانتقال من المراقبـة إلى المرافقة والمصاحبـة، مـن التَّلـذُّذ بالنَّظـر إلى التَّلـذُّذ بالحـواسِّ كلِّهـا؛ لذلـك اختلـفَ النَّفـي هنـا، وصـار بـ (لن)، (لـن أقبل دعوتك إلى العشـاء). أمَّـا قولهـا (إلَّا إذا حملـت حوائجـك في حقيبـة وخرجت مـن المرآة) فهـو معنـى (اخرج من مـرآتي) نفسـه؛ لأنَّ الأمر هنـاك للتَّوقُّف عن المراقبـة أو عـدم التَّوقُّـف، وهنـا شرط للخـروج معـه وملازمته، هذا يعنـي أنَّ الملازمـة مطلـبٌ في الأوَّل والثَّـاني.

* * *

الخاتمة

هـذه قـراءة نفسـيَّةٌ لثمانية نصوصٍ كتبتها الشَّـاعرة في رثاء زوجها أو في ذكـراه بعـد وفاتـه، اختلفـتْ مـن حيـثُ الأسـلوبُ والعاطفـةُ واللُّغـةُ، بحسـب طبيعـة الحالـة الَّتـي كانـت عليهـا، وقـد رصـدت هـذه القـراءةُ سـيكولوجيا الأنوثـة في هـذه النُّصـوص، وخرجـت بالنَّتائـج الآتية:

- إنَّ ملامـح العرفـان النَّفسـيَّة في عتبـة الإهداء الخاصَّـة تجلَّت في نسـبة الصِّفـات الحميمـة إليهـا، (أبي، معلِّمـي، زوجـي، حبيبـي، صديقـي)، حيـثُ قدَّمت نفسـها قبل البـدء امرأةً وفيَّـةً مخلصةً لـكلِّ صفةٍ عـلى قدرها.
- إنَّ للصَّدمـة الأُولى في قصيدة (آخر السُّـيوف) تشـكيلاتٍ مألوفة في معظمهـا؛ لأنهـا أوَّل قصيـدة رثائيَّـة، وقـد سـارت عـلى نمـط تقليـديٍّ، فظهـرت المـرأة الثَّـكلى المفجوعـة على زوجهـا ووطنها في آن معـاً.
- إنَّ الاسـتجابات الجماليَّـة التِّلقائيَّـة في قصيـدة (أعـرف رجُـلاً) نقلت الذِّكرى المؤلمة إلى رسـم حالاتٍ للذَّات الشَّـاعرة منسـجمة

مع ما منحته للموضوع (الرَّاحل) من طاقات تأثيريَّة قادرة على صياغة كلِّ هذه الاستجابات الَّتي تجعل منها أنثى مغامرة حرَّة.

- إنَّ لقطات النَّفس المتباينة بين ثبات الفقد وفقد الثَّبات في قصيدة (تحتَ المطرِ الرَّماديِّ) قدَّمت الذَّات الشَّاعرة بملامح جديدة يسيطر عليها القلقُ والحيرةُ، ويغلب عليها التَّشكِّي العامُّ من الواقع الجديد المضطرب.

- إنَّ لأثوابِ الامتنان النَّفسيَّة في قصيدة (زوجي المُعلِّم.. وأنا التِّلميذة) ألواناً شتَّى بيَّنت جمالَ روحِ الذَّات الشَّاعرة وقدراتها على التَّمييز بين الانتماء والتَّبعيَّة، والاعتزاز والاستجابة العمياء.

- إنَّ لصورة الزَّوجة على أفق توقُّع الذَّات والموضوع في قصيدة (ليلة مع رسائلي إليكَ) انعكاساتٍ تحدِّد مستويات تلقِّيها العاطفيَّة لمؤثِّرات الماضي الجميل.

- إنَّ الذَّات الشَّاعرة في قصيدة (نشرةٌ غير سياسيَّة للأخبار) قدَّمت نقداً بنَّاء لنفسها في ضوء علاقتها بالرَّاحل الحاضر.

- إنَّ الأطياف الحالمة على مرايا النُّوستاليجيا في قصيدة (رجلُ التَّاريخ) زادت من بيان أسباب تعلُّق الذَّات الشَّاعرة بالماضي

الَّـذي تنتمـي إليـه نفسـيّاً انتـماءَ زوجِها إليـه ماديّاً.

- إنَّ البنيـة العميقـة في قصيـدة (رجـلٌ في داخـل المـرآة) نجحـت في بلـوة صـورة الـذَّات الشَّـاعرة الَّتـي لا تتناقـضُ إلَّا لتتَّفـق مـع نفسـها، وتـرضي غرورهـا بفـارسٍ أيَّامهـا وأحلامها.

هـذا وفي النُّصـوص مـا لم يُقـلْ من الوجهة النَّفسـيَّة، لكـن الالتزام بالفكـرة أوجـبَ الوقـوف عند هـذا الحدِّ.

* * *

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.

2. إبراهيم جودت: ملامح نظرية نقد الشعر العربي، تنوير للطباعة، حمص، ط1، 1994م.

3. ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م.

4. أبو البقاء الرندي: ديوان أبي الطيب الرّندي، تحقيق ودراسة د.حياة قارة، عن مركز البابطين لتحقيق المخطوطات الشعرية، الكويت، طبع ونشر دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2010م.

5. أبو تمام: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م.

6. أحمد الزعبي: التَّناص التَّاريخي نظرياً وتطبيقياً، مقدمة نظرية مع دراسات تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، وقصيدة راية لإبراهيم نصر الله، مؤسسة فرعون، عمان، ط2، 2000م.

7. أحمد شوقي: الشوقيات، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت.

8. أحمد محرم: ديوان مجد الإسلام، الإلياذة الإسلامية، مراجعة محمد إبراهيم الجيوشي، مكتبة دار العروبة، مصر، ج2، ط1، 1963م.

9. باربرا إنجلز: مدخل إلى نظريات الشخصية، ترجمة: د.فهد بن عبدالله بن دليم، دار الحارثي، الطائف، ط1، 1991م.

10. بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007م.

11. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983م.

12. ذو الرمة: ديوان ذي الرمة، قدم له وشرحه، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م.

13. سعاد الصباح: آخر السيوف، دار سعاد الصباح، الكويت، ط5، 2005م.

14. سعاد الصباح: الشعر والنثر.. لك وحدك، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 2016م.

15. سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 2005م.

16. سعاد الصباح: أمنية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط14، 2018م.

17. سعاد الصباح: رسائل من الزمن الجميل، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 2005.

18. سعاد الصباح: فتافيت امرأة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط11، 2010م.

19. سعاد الصباح: في البدء كانت الأنثى، دار سعاد الصباح، الكويت، ط6، 1997م.

20. سعاد الصباح: والورود تعرف الغضب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 2005.

21. سعاد الصباح: وللعصافير أظافر تكتب الشعر، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 2017م.

22. سمر الديوب: جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي القديم شعر صدر الإسلام نموذجاً، دار أرواد، سورية، طرطوس، ط1، 2013م.

23. شكيب أرسلان: ديوان الأمير شكيب أرسلان، تحقيق محمد رشيد رضا، مطبعة المنار، مصر، ط1، 1935م.

24. طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، شرحه مهدي محمد ناصر الدِّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م.

25. علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م.

26. علي إبراهيم محمد: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، دار جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 2001م.

27. علي الجارم: ديوان علي الجارم، دار الشُّروق، مصر، ط2، 1990م.

28. عمر أبو ريشة: ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ط1، 1998م.

29. فتيان الشَّاغوري: ديوان فتيان الشاغوري، تحقيق أحمد الجندي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، ط1، 1976م.

30. مجمع اللغة العربية: معجم علم النفس والتربية، الإدارة العامة للمعجمات، معجم اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1، 1984م.

31. مفيد فوزي: مفاتيح قلب امرأة، حوارات ولقاءات مع سعاد الصباح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000م.

32. موسى ربابعة: ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات، الأردن، مج22، ع5، 1995م، ص35.

33. النَّابغة الذُّبياني: ديوان النَّابغة الذُّبياني، شرح وتعليق د.حنا نصر الحتِّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م.

34. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967م.

الفهرس

الإهداء.....7

المقدمة.....9

1- ملامح العرفان النَّفسيَّة في عتبة الإهداء الخاصَّة.....11

2- تشكيلات الصَّدمة الأُولى في قصيدة (آخر السُّيوف).....30

رموز الفقيد بين خصوصيَّة التَّجربة والذَّاكرة الأدبيَّة.....40

ملامح الذَّات الشَّاعرة بين مؤامرتين.....59

3-الأنا الجماعيَّة اليتيمة.. والأنا الفرديَّة المُشبَعَة.....65

3- الاستجابات الجماليَّة التِّلقائيَّة في قصيدة (أعرف رجُلاً).....70

4- لقطات النَّفس المتباينة في قصيدة (تحتَ المطرِ الرَّماديِّ).....83

5- أثواب الامتنان النَّفسيَّة في قصيدة (زوجي المُعلِّم.. وأنا التِّلميذة).....103

6- انعكاسات صورة الزَّوجة في قصيدة (ليلة مع رسائلي إليكَ).....115

7- نقد الذَّات في قصيدة (نشرةٌ غير سياسيَّة للأخبار).....126

8- الأطيافُ الحالمةُ على مرايا النُّوستاليجيا في قصيدة (رجلُ التَّاريخ).....135

9- صور البنية العميقة في قصيدة (رجلٌ في داخل المرآة).....142

الخاتمة.....152

المصادر والمراجع.....155

تسلِّط هذه الدِّراسةُ الضَّوءَ على سيكولوجيا الأنوثةِ في رثائيَّات الزَّوج، عند الشَّاعرة الكويتيَّة سعاد الصَّباح؛ لأنَّها تشكِّل ظاهرةً فنِّيَّةً مختلفةً عن النَّماذج التَّقليديَّة، ولا سيَّما في تراثنا العربيِّ، ولأنَّها تقدِّم نفسيَّةَ المرأةِ الَّتي ترمَّل قلبها وتحوَّل إلى أيقونة لا تحفظ إلَّا ما أودعه فيها زوجُها الحبيبُ الفريدُ.

إنَّ رثاء الزَّوج يتخلَّى عن الرَّسميَّة والواجب حين تكون الحياةُ الزَّوجيَّةُ معه حالةَ عشقٍ وسمو روحيٍّ أكثر من كونها التزاماً أسريّاً أو اجتماعيّاً، ويصطبغ بالغزل أكثر من البكاءِ لأنَّه موَّن الحزن في القلب، وأوقد الشَّوقَ في الكلمات.

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع